

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 01. SZÁM

2017. január

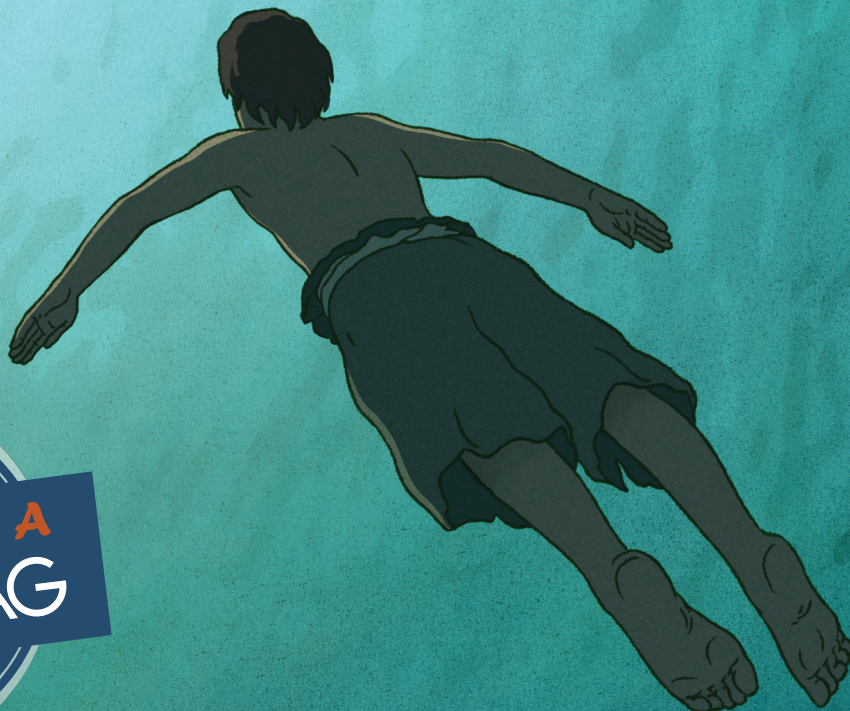
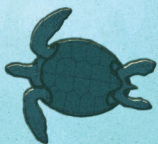
490 FT / 8,60 RON

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

## Világfordulás

Magyar krimik

Contard // Dolan



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Michael Dudok de Wit: **A vörös teknős** – Mozinet Kft.

CIRKO  
MOZI-JEGY

50%





## VILÁGFELFORDULÁS

Ken Loach Arany Pálmás filmje nem csak a rendszert, az uralkodó osztályt, a nagytőkéseket állítja pellengérré, hanem azt a fiatal, magát liberálisnak, kozmopolitának, szociálisan érzékenynek valló, magasan képzett középosztályt is, amely úgy gondolja, az ideális világ az, ahol mindent el lehet intézni a Starbucks-ban ülve egy Macbook-ról. 2016 regresszív világfordulatának egyik döntő oka, hogy búvszavai mögé bújva elfeledkezett a környező világról.

**Ken Loach: *Én, Daniel Blake (Dave Johns)* – 4. oldal**



## MAGYAR KRIMI

A közelmúlt magyar bűnfilm-hullámának képviselői mintha mind András Ferenc rendezte *Dögkeselyű* (1982) szárnyai alól bújtak volna elő. Főhőseik gyakran amatőr, a bűncselekményekbe csak belesodródó alakok, akik anyagi kényszer hatására cselekszenek; társadalomképünk jellegzetesen pesszimista, visszatérő témájuk a társadalom minden szintjét átható korrupció, ahol az érvényesülni csak háttéralkuk és „simlisségek” révén lehetséges.

**Dyga Zsombor – Mátyássy Áron: *aranyélet 2. (középen Thuróczy Szabolcs és Ónodi Eszter)* – 16. oldal**

## XAVIER DOLAN

A legtöbb filmes húsz évesen még azzal kísérletezik, hogyan lehet mozgóképen elmesélni egy történetet, a kanadai Xavier Dolan ennyi idősen már elkészítette első, erős érzelmi töltésű nagyjátékfilmjét. A *Megöltem anyámat* felsorakoztatja mindazt, ami végigkíséri az eddig hat nagyjátékfilmből álló életművet: konfliktus az anyával, az apa hiánya, a szexuális másság miatt érzett kirekesztettség és a negatív megkülönböztetés.

**Xavier Dolan: *Laurence Anyways (Melvil Poupaud)* – 34. oldal**



2017 január

# FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 01. SZÁM

## VILÁGFELFORDULÁS

|  |    |
|--|----|
| <b>Gyenge Zsolt:</b> A halál oka: Kapitalizmus ( <i>Ken Loach: Én, Daniel Blake</i> )  | 4  |
| <b>Schubert Gusztáv:</b> Mennyei felfordulás ( <i>Paolo Sorrentino: Az ifjú pápa</i> ) | 6  |
| <b>Géczi Zoltán:</b> Fehéren izzó gyűlölet ( <i>Amerikai szélsőségesek</i> )           | 9  |
| <b>Baski Sándor:</b> Buborékok és barikádok ( <i>Közélet a világhálón</i> )            | 12 |
| <b>Varró Attila:</b> Árvák a sztrádnán ( <i>Amerikai road movie-k</i> )                | 14 |

## MAGYAR KRIMI

|   |    |
|---|----|
| <b>Sepsi László:</b> Dögkeselyűk ( <i>Új magyar bűnfilmek</i> )   | 16 |
| <b>Kránicz Bence:</b> Ezer jagelló ( <i>Kovalik József: Cop Mortem</i> )                                | 19 |
| <b>Schreiber András:</b> A testület nyomoz ( <i>Kádár-kori krimik</i> )                                 | 20 |
| <b>Csiger Ádám:</b> Itt élni totál szívás ( <i>Dyga Zsombor – Mátyássy Áron: Aranyélet – II. évad</i> ) | 22 |
| <b>Vajda Judit:</b> A mozdony füstje ( <i>Kamondi Zoltán: Halj már meg!</i> )                           | 23 |

## MAGYAR MŰHELY

|  |    |
|--|----|
| <b>Morsányi Bernadett:</b> Fekete sors ( <i>Beszélgetés Vranik Rolanddal</i> ) | 24 |
|--|----|

## A KÉP MESTEREI

|   |    |
|---|----|
| <b>Ádám Péter:</b> „Kamera vállon, fény semmi” ( <i>Raoul Coutard 1924-2016</i> ) | 26 |
|---|----|

## ÚJ RAJ

|  |    |
|--|----|
| <b>Forgács Iván:</b> Esőfelhő New Yorktól Szkopjéig ( <i>Milcso Mancsevcszki játékfilmjei</i> )      | 30 |
| <b>Pethő Réka:</b> A naplóírás művészete ( <i>Xavier Dolan: Ez csak a világ vége</i> )               | 34 |
| <b>Jankovics Márton:</b> Keresztkérdések az iskolapadban ( <i>Kirill Szerebrennyikov: Mártírok</i> ) | 37 |

## ANIMÁCIÓ

|   |    |
|---|----|
| <b>Varga Zoltán:</b> A vörös teknős ( <i>Michael Dudok de Wit: Vörös teknős</i> ) | 38 |
| <b>Orosz Annaida:</b> A komfortzóna határán ( <i>Anilogue 2016</i> )              | 40 |

## FESZTIVÁL

|   |    |
|---|----|
| <b>Pörös Géza:</b> Az idő tükröződései ( <i>Gdynia</i> )    | 42 |
| <b>Horeczky Krisztina:</b> A reményről ( <i>Verzió</i> )    | 46 |
| <b>Vincze Teréz:</b> A törölt busani vonat ( <i>Busan</i> ) | 48 |

## KÖNYV

|   |    |
|---|----|
| <b>Barkóczy Janka:</b> Kettős látás ( <i>Gelencsér Gábor: Váratlan perspektívák</i> )     | 50 |
| <b>Kolozsi László:</b> Filmrendszer-gazda ( <i>Varga Balázs: Filmrendszerváltozások</i> ) | 51 |

## KRITIKA

|  |    |
|--|----|
| <b>Szalkai Réka:</b> Vivaldi után szabadon ( <i>Damien Chazell: Kaliforniai álmok</i> )                        | 52 |
| <b>Varró Attila:</b> Lázadók a Lázadók között ( <i>Gareth Edwards: Zsivány Egyes: Egy Star Wars történet</i> ) | 53 |

## MOZI

|                  |    |
|------------------|----|
| <b>DVD</b>       | 54 |
| <b>PAPÍRMOZI</b> | 61 |
|                  | 64 |

A címlapon: Michael Dudok de Wit: *Vörös teknős* – A Mozinet Kft. januári bemutatója

# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

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

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümeghy Éva

**LAPTERV, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

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

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

**TERJESZTI**  
A Magyar Lapterjesztő 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:**  
TPR16-0277

## 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*

képekvideólinkékhírekkritikák  
elemzésekvideólinkékhírekkritikák  
elemzésekvideólinkékhírek  
kritikákvideólinkékhírek  
kritikákvideólinkékhírek  
elemzésekvideólinkékhírek  
elemzésekvideólinkékhírek

# 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 2017-ben 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!**



## CONTENT

### GLOBAL CRISIS

**Cause of Death: Capitalism** (*I, Daniel Blake* by Ken Loach) by Zsolt Gyenge, p. 4. **Heavenly Havoc** (*The Young Pope* by Paolo Sorrentino) by Gusztáv Schubert, p. 6. **White Hate** (*American Extremists*) by Zoltán Géczy, p. 9. **Bubbles and Barricades** (*Public Life on Internet*) by Sándor Baski, p. 12. **Orphans on the Highway** (*American Road Movies*) by Attila Varró, p. 14.

*The countries of developed western world are divided now: the voters disappointed in liberal ideology support ultra-conservative authoritarian leaders. Contemporary films reflect this ingravescence crisis.*

### HUNGARIAN CRIME FILM

**Carion Vultures** (*New Hungarian Crime Films*) by László Sepsi, p. 16. **A Thousand Bluecoats** (*Cop Mortem* by József Kovalik) by Bence Kránicz, p. 19. **The Corps is Alert** (*Crime Film of the Kádár Era*) by András Schreiber, p. 20. **It Totally Sucks Living Here!** (*Golden Life Part II* by Zsombor Dyga and Áron Máttyássy) by Ádám Csiger, p. 22. **The Smoke of Locomotive** (*Just Drop Dead!* by Zoltán Kamondi) by Judit Vajda, p. 23.

*Hungarian crime films never trust professionals: they prefer inert, drifting amateurs forced into the underworld in a cruel society where every man is a wolf to another man.*

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Black Fate** (*A Talk to Roland Vranik*) by Bernadett Morsányi, p. 24.

### MASTERS OF LIGHT

**No Spotlights, Camera on the Shoulder** (*Raoul Coutard 1924-2016*) by Péter Ádám, p. 26.

*The legendary French cinematographer was equal contributor to the revolution of New Wave against the „cinema de papa“.*

### NEW BREED

**Rain Clouds from New York to Skopje** (Milcho Manchevski) by Iván Forgács, p. 30. **The Artist of Journal Writing** (Xavier Dolan) by Réka Pethő, p. 34. **Cross Examination in the Classroom** (*The Student* by Kirill Serebrennikov) by Márton Jankovics, p. 37. *The films made by Xavier Dolan reflect the same problems: conflict with the mother, lack of the father, different sexual identities and negative discrimination.*

### ANIMATION

**Under a Broken Turtle Shell** (*Red Turtle* by Michael Dudok de Wit) by Zoltán Varga, p. 38. **At the Fringe of Comfort Zone** (*Anilogue 2016*) by Anna Ida Orosz, p. 40.

### FESTIVAL

**Reflections of Time** (Gdynia Film Festival) by Géza Pörös, p. 42. **Of Hope** (Verzió Documentary Film Festival) by Krisztina Horeczky, p. 46. **A Cancelled Train to Busan** (Busan Film Festival) by Teréz Vincke, p. 48.

### BOOK

**Double Vision** (*Unexpected Perspectives* by Gábor Gelencsér) by Janka Barkóczy, p. 50. **Film Administrator** (*Film/Regime/Change* by Balázs Varga) by László Kolozsi, p. 51.

### REVIEWS

**Almost Like Vivaldi** (*La La Land* by Damien Chazell) by Réka Szalkai, p. 52. **Rebels among the Rebels** (*Rogue One* by Gareth Edwards) by Attila Varró, p. 53.

**CINEMA** p. 54.

**DVD** p. 61.

**PAPER CINEMA** p. 64.

**On the Cover:** *Red Turtle* by Michael Dudok de Wit (A Mozinet Release)

Kérjük olvasóinkat, legyenek a honi filmkritika mecénásai, személyi jövedelemadójuk 1 %-ával támogassák a Filmvilágot. Az akadozó támogatási rendszerben ez különösen nagy segítség.

**FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41**

# 1%

Köszönjük a támogatást!

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

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

A borítónkon található mozijegy-sarok **50%-os kedvezményre** jogosít a Cirko-Gejzir mozi januári előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



# A HALÁL OKA: KAPITALIZMUS



**FELKAVARÓ MELODRÁMÁJÁBAN KEN LOACH  
MÁR NEM CSAK A KISZOLGÁLTATOTT  
KISEMBERRŐL ÉS AZ EMBERTELEN RENDSZERRŐL  
MESÉL, A MI ÖNZÉSÜNKRE IS RÁMUTAT.**

**H**ealthcare professional (egészségügyi szakértő) – így definiálja magát az a hivatalnok, aki előre kidolgozott kérdőív alapján az orvos helyett a főhős munkára való alkalmasságát méri fel és dönti el a film legelső, főcím alatt hallgatható jelenetében. A megnevezés mindent elárul arról a társadalmi és gazdaság berendezkedéséről, amely az Egyesült Királyságban (és egyre több helyen) a közszolgáltatások privatizálásához, a menedzserközpontú szemlélethez és a hatékonyság mindenek felett való fetisizálásához – és mindezekben keresztül a társadalom szétzilálásához vezetett. Ennek köszönhető az egyedi vizsgálat és a(z) – igaz, talán több időt felemésztő – személyre szabott ügyintézés helyett bevezetett uniformizált ügyfélkezelés, amely nem a probléma megoldására, hanem minél nagyobb számú ügy lezárására törekszik. Amint az *Én, Daniel Blake*-ből kiderül, a világ egyik leggazdagabb országának egyszerűen nincs pénze fenntartani a legalapvetőbb közszolgáltatásokat sem, olyannyira nem, hogy aki egy pillanatra is kiesik a munkaerőpiacról, az még a munkanélküli segély folyósítását sem tudja egykönnyen elintézni magának.

Az egész életében ácsként dolgozó, hatvan körüli Daniel Blake szívinfarktus miatt kényszerül hosszabb betegszabadságra, azonban a hivatalok packázása révén két szék között a padlóra kerül: az egyik munkatárs az orvosi vélemény ellenére munkaképesnek ítéli, ezért csupán álláskereső segélyre lesz jogosult, másik részről viszont nem kapja meg az orvosi engedélyt, hogy dolgozhasson, így még azt az állást sem fogadhatja el, amit véletlenül meg tudna szerezni. Ezt olvas-

va egyeseknek a kafei hivatal embertelen világa ugorhat be, azonban itt teljesen másról van szó: kényelmes, világos, a korszerű ügyfélfogadás pszichológiája szerint kialakított hivattal van dolgunk, ami ellen éppen azért nehezebb lázadni, mert látszatra nem embertelen. Azonban a hivatalnokok immár nem jól képzett, a helyzetet és ügyfeleiket alaposan ismerő szociális munkások, hanem a nagyvállalati kultúra alapján előre kidolgozott válaszkra kiképzett ügyfélszolgálati alkalmazottak, akik jobb belátásuk ellenére sem adhatnak az előírtól eltérő választ.

Ken Loach szerint nem az emberekkel van baj, hanem a rendszerrel, amely még a jóindulatú munkatársat sem engedi segíteni. Abban a rendszerben, amelyben a kapitalizmus profitorientált szemlélete még a közszolgáltatások világát is eluralja, senkinek nincs esélye, akinek az állapota vagy munkahelyének az iparága egy pillanatra is meginog, vagy aki születésének ideje vagy helye miatt lemarad a legtrendibb fejlesztések használatában. Amint azt Loach egy francia lapnak adott interjújában elmondja, a globalizált multinacionális kapitalizmus önpusztító önellentmondásban vergődik: fogyasztókra van szüksége „Nyugaton”, de azt állítja, hogy nincs pénze munkavállalóként megfizetni őket – ami viszont nélkülözhetetlen lenne ahhoz, hogy fogyasztóként jelenjenek meg a piacon. (Ken Loach: «Avec Corbyn, nous sommes à un moment crucial de notre histoire» – [www.mediapart.fr/journal](http://www.mediapart.fr/journal))

Loach azonban nem csak a rendszert, az uralkodó osztályt, a nagytőkéseket állítja pellengérré, hanem azt a fiatal, magát liberálisnak, kozmopolitának és akár szociálisan érzékenynek valló, airbnb-t

és ubert éltető magasan képzett középosztályt is, ami úgy gondolja, az ideális világ az, ahol mindent el lehet intézni a Starbucks-ban ülve egy Macbook-ról. Bár szinte meg sem jelenik, erről a generációról és rétegről is szól ez a film, amelyek magától értetődőnek veszi az okostelefont, a szinkronizált dropbox felhőt és az instagram-fiókot, és amelyek úgy gondolja, végleg és önhibájából maradt le a korszellemtől az, aki nem tudja ezeket anyanyelvi szinten kezelni. Pontosan ez a magát toleránsnak és felvilágosultnak gondoló, jól képzett réteg az, amelyek a kreatív ipar és az önmegvalósítás búvszavai mögé bújva feledkezett el a környező világról, és döbbsen meg teljesen a Brexit vagy a Trump győzelmeke látva. Az internet-hozzáférés globális elterjedésével egyre inkább eltűnőben van a digitális szakadék (*digital drift*) ki-fejezés és az e kapcsán zajló közbeszéd. Pedig e probléma kutatói, mint például Manuel Castells már a kétezres évek elején arra hívták fel a figyelmet, hogy a szakadék valójában nem a fizikai hozzáférés, hanem a net előnyeinek átfogó kiaknázásához szükséges tudás és készségek határán húzódik. (*A hálózati társadalom kialakulása*. Gondolat-Infonia, 2005.) És amellet érvelt, hogy a digitalizáció és az internet demokratizáló és egyenlősítő hatásába vetett hit csak illúzió, ugyanis ez a szakadék társadalmi értelemben ma is ugyanott húzódik, mint ahol a tudáshoz való hozzáférés határa a nyomtatott sajtó, a rádió, a távíró, a tévé vagy a telefon elterjedésének idején húzódott.

Mindig ugyanazt a szociális réteget hagyjuk hátra, és nem vesszük észre, hogy a második világháborút követő évtizedek rövidnek bizonyult jóléti állam fele haladó időszaka után a középkori társadalmi hierarchiát termeljük villámgyorsan újra. Elég ehhez Thomas Piketty közigazdasági bestsellerét elolvasni, aki a vagyon, a jövedelem és a tőke eloszlásával kapcsolatos adatokat történelmi távlatban átvizsgálva arra a következtetésre



tartozik, egyrészt a fentebb említett következetes kilátástalanság, másrészt a rendkívül jól etalált színészválasztás miatt. A korábban szinte kizárólag csak tévésorozatokban látható Dave Johns olyan sallangmentesen alakítja a címszereplőt, mintha valóban nem lenne eltérés filmbéli és valószínűleg között. Tökéletes párost alkot az ugyancsak ismeretlen Hayley Squires-szel (valószínűleg Loach részéről ugyancsak politikailag tudatos döntés a sztárok mellőzése), akivel annak ellenére, hogy a kényes helyzetek többször lehetőséget adtak volna a hamis hangokra, hibátlanul jelenítik meg a bonyolult viszonyrendszert. A film egyetlen félfresikerült pillanatát a falfirkázás jelenetében feltűnő hajléktalan túlzottan harsány és deklamatív jelenléte okozza – amelyre persze a me-

jut, hogy az égbekiáltó, a versailles-i királyi udvar fénykorára emlékeztető egyenlőtlenségek újratermelődése nem pusztán

individuális illúzió, hanem közgazdasági számításokkal bizonyítható tény. (*A tőke a 21. században*. Kossuth Kiadó, 2015.) Egy végtelen forrásokkal rendelkező, nagyon szűk arisztokrácia és az ő életmódjukat fenntartó, mélyszegénységben sínylődő tömeg kettőséből álló antagonisztikus társadalom kialakulásának vagyunk tanúi és szenvedő alanyai.

Kilátástalanság – az egyetlen szó, ami eszünkbe jut Ken Loach utolsó filmjének befejeztével. A brit munkásosztály viszontagságainak immár nyugdíjaskorú trubadúrja több mint négy évtizede ontja magából hétköznapiságban fogant történeteit, amelyekben hol a keserűbb, hol a vidámabb hangvétel érvényesül, de alapvetően mindvégig ugyanazt állítja: a kisember a végletekig kiszolgáltatott. Loach-ot sokszor szokták párhuzamba állítani a Dardenne fivérekkel, akik a csatorna túloldalán, Belgiumban mesélnek a lecsúszott, elszegényedett munkásosztály nehézségeiről és kirekesztettségéről. Ebben az utolsó filmben azonban Loach mintha végletes pesszimizmusa révén még tőlük is eltávolodott volna. Dardenne, Mike Leigh, sőt korábban sokszor maga Loach is azt állította, hogy az egyén empátiája, az emberi érzelmek és segítőkészség képesek felülírni a rendszer embertelenségét. Ezúttal azonban

„Kristálytisztán látja a katasztrófát”  
(balra: Dave Johns)

– és itt a bekezdés végéig tartó spoilerre kell figyelmeztetnünk azokat, akik még nem látták a filmet –

még a privát megváltás leghalványabb lehetősége sem sejlik fel. Hiába talál egymásra Daniel és a hasonló mértékben kiszolgáltatott Katie két gyermekével, a fájdalom pillanatnyi enyhítésén túl nem tudnak segíteni egymáson.

Szót kell végül ejtenünk arról a tényről is, hogy Ken Loach ezért a filmért Cannes-ban megkapta az Arany Pálmát, amivel azon nagyon szűk elit klub tagja lett, akinek két ilyen trófea van a birtokában. Azért fontos erről beszélni, mert a brit rendező elsősorban politikai okokból utasítja el a „művészetet”, mint kizárólag a közép- és felsőosztály művelt képviselői számára fenntartott szórakozási formát. A képzettséget, tájékozottságot és bennfentességet igénylő kortárs művészet beszédmódjával szemben éppen ezért filmjei egyszerű történeteket mesélnek nagyon egyszerű módon, folyamatos vágással és gördülékeny kamerahasználattal kerülve a modernista filmművészet önreflexív gesztusait. Ugyanakkor pont e miatt semmiképpen nem tekinthetjük őt a filmnyelv nagy megújítójának vagy kifinomult használójának, amit a két Arany Pálma kapcsán véllelmezhetnénk.

Az *Én, Daniel Blake* egy nagyon jól kivitelezett melodráma, határozottan a mester jobban sikerült munkái közé

lodrámá kulcsfontosságú momentumának, a nagyság nyilvános elismerésének megjelenítése miatt volt szükség.

E kiemelkedően fontos, de a mozira, mint kifejezőeszközre továbbra sem reflektáló filmet egyetlen dolog, a félrenézés miatt érheti szemrehányás. Annak érdekében, hogy a játékidő ne váljon nehezen elviselhetővé, a rendező sokszor ugrik nagyobbát a történetben, ezáltal hagyva ki a lényegtelenebb, vagy unalmasabbnak nevezhető részeket. Emiatt azonban sajnos elmarad az üresen, tétlenül telő idő szemlélésének tehetetlenséggel teli tapasztalata, ami egy magasabb szinten megvalósuló, a történet egyszerű megértésénél zsigeribb módon ható filmélményt tett volna lehetővé. Ken Loach kristálytisztán látja azt a katasztrófát, amely fele kapitalizmusra épülő kortárs társadalmunk halad, és folyamatosan készíti az ezzel kapcsolatos fontos és megrázó filmeket. De ez még nem teszi őt a filmművészet kiemelkedő alkotójává – persze valószínűleg ez a megállapítás őt zavarja a legkevésbé.

•  
**ÉN, DANIEL BLAKE (I, Daniel Blake)** – angol - francia, 2016. Rendezte: **Ken Loach**. Írta: **Paul Laverty**. Kép: **Robbie Ryan**. Zene: **George Fenton**. Szereplők: **Dave Johns** (Daniel Blake), **Hayley Squires** (Katie), **Briana Shann** (Daisy), **Dylan McKiernan** (Dylan). Gyártó: **Why Not / Wild Bunch / Les Film du Fleuve / Sixteen Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 100 perc.



# MENNYEI FELFORDULÁS

AMERIKÁBÓL JÖTT, FIATAL, JÓKÉPŰ, OKOS, NAGYDUMÁS,

ROBBANÉKONY. IGAZI 21. SZÁZADI PÁPA.

CSAK ÉPP A VATIKÁN KIFORDUL MIATTA ÖNMAGÁBÓL.

SCHUBERT GUSZTÁV

**2**016-ban Anglia és az Egyesült Államok szavazói is felrúgták az 1945 után kialakított status quo-t. Nem lenne akkora a baj, ha Liechtenstein tette volna ugyanezt: de két nagyhatalom mondott nemet az elmúlt 70 év játékszabályaira, és ami még fontosabb, a demokrácia két kulcsországa, őshazája választott így. Paolo Sorrentino olasz filmrendező egy harmadik erőközpont pálfordulását is hozzáképzelte. Igaz, ez a nagyhatalom, a Vatikán, mindössze háromnegyed négyzetkilométert mondhat magáénak, de szellemi befolyása mérhetetlenül nagyobb: a pápa egymilliárd katolikus lelki vezetője.

Az *Ifjú pápa* nemcsak a legjobb olasz tévésorozat (hogy ilyen is létezhet, ahhoz a *Gomorra* első évada már hozzászoktatott), a hatalom színpalái mögött játszódó hasonló amerikai szériák közül is legfeljebb két-három versenyezhet vele szellemességben, fordulatosságban, képi és nyelvi gazdagságban (*Kártyavár*, *Homeland*). Bizonyos tekintetben viszont Paolo Sorrentino sorozata verhetetlen. A Vatikán izgalmasabb helyszín, mint a pillanatnyilag még mindig egyes számú szuperhatalom központjai (Fehér Ház, Capitolium, Pentagon, CIA, Wall Street), amennyiben e szent helyen a világhatalom gyakorlása majd két évezredes hagyományra épül. Természetesen a nyilvános és a belső, titkos szentszéki etikett, ha lassan is, folyamatosan módosul, de alapelveit illetően kőtáblába vésett szöveggönyve van, amihez képest az amerikai, brit vagy a francia nagyhatalmi politika játékszabálya szeszélyes rögtönzésnek látszik. Ha van még biztos pont rendkívül labilis világunkban, az „erős sziklára” épített pápai trón feltétlenül az. Sorrentino vatikáni drámája viszont épp ezt a sziklaszilárd alapot rengeti meg. Méghozzá a legváratlanabb és a legvédehetlenebb módon, a veszedelem ezúttal nem kívülről, hanem belülről fe-

nyeket, a frissen megválasztott ifjú pápa robbantja föl a vatikáni szokásrendet. Láttunk már ilyet, az *Angyalok és démonok*ban szintén egy fiatal egyházi vezető (ha nem is a pápa, de a vatikáni trónus megüresedésekor a hatalom folytonosságát megtestesítő *camerlengo*) készül szövevényes összeesküvés-elméletet kreálva a trónbitorlásra, és a szó szoros értelmében is bekövetkező nagy robbantásra. Ron Howard rendező ugyan bőséges kultúrtörténeti ismeretanyagot épített be az *Angyalok és démonok*ba, de a hollywoodi akciófilm démona végül is ellopja a show-t a kultúrtörténet szellemétől. Sorrentinónak viszont nem volt szüksége pirotechnikusra, krimiszálra, paranoia-thiller fordulatokra, sem apokaliptikus „antianyagra” ahhoz, hogy mindvégig (10 részen át) fenntartsa a feszültséget. Bizott a Vatikánt megosztó konfliktusok szellemi energiájában. Az *Ifjú pápában* semmi misztikus, vagy fantasztikus nincs, hacsak a pápa rémálmait nem számítjuk ide, nagyon is evilági erők és elenerők játékan izgulhatunk, és nem csupán azért, mert a vatikáni ellenfelek mindegyi-

ke Machiavelli politikai harcművészetén nevelkedett, hanem mert szellemi páviadaluknak jóval nagyobb a tétje, mint egy szokványos hatalmi harc esetében, hiszen az ideológiai összecsapás kimenetelétől egymilliárd hívő lelki békéje és a katolikus egyház sorsa függ.

Az *ifjú pápa* meséje ugyan meglehetősen extrém, de nem nehéz felfedezni benne a katolikus egyház réges-régi alapkonfliktusát, ortodoxok és reformerek kétezer év óta tartó szembenállását. A harc mindmáig eldöntetlen, mert eldönthetetlen, és ha mégis győzne valamelyik fél, az lenne a Vatikán és a katolikus vallás vége. Az emberi intézményeknek is megvan a maguk sorsa, hiszen az időben léteznek. Ha az ortodoxia győz, megáll az élet, és az Egyházból csak a díszes, de üres csigaház marad, ha viszont a vehemens újjítók diadal-maskodnak, túl sok hagyományt dobva sutba, a katolikus vallás szelleme illan el.

Sorrentino nagy ötlete, hogy a páviadalban fordítva osztja ki a szerepeket: egy kevésbé kreatív rendező nyilván valamelyik vénséges vén bíborosra testálná a szokás-

„Machiavelli harcművészetén nevelkedett”

(Silvio Orlando)





rendhez makacsul ragaszkodó ortodox szerepét, a forradalmas újítóét pedig egy robbanékony fiatalra. Csakhogy ebben a történetben az ifjú pápa a „maradi” és az immár három egyházfőt kiszolgáló idős államtitkár (lényegében övé a legfőbb operatív hatáskör) a „haladó”. A Vatikánban persze máshol húzódnak a korhatárok, mint a civil szférában: Lenny Belardo, az ifjú pápa (Jude Law) már 47 éves, a dörzsölt öreg bíboros, Voiello (Silvio Orlando) még csak 60. Ráadásul az élet mindig jóval bonyolultabb, mint elvont sémáink, az új pápa tényleg fiatalos lendülettel harcol – a régimódi katolicizmusért. A roskatag bíborosok elhülten nézik, amint egy láncdohányos, napszemüveges, kigyúrt amerikai pápa visszarántja az Egyházat a legsötétebb középkorba (vagy inkább a legsötétebb ellenreformáció korába). „Meglépett szentatyám.” – neheztel Caltanisetta, a legelnyűttebb, elevenen mumifikálódott bíboros. – „Oly fiatal, és mégis ilyen vén elgondolásai vannak.”

De jön még egy újabb csavar. Az ifjú pápa ugyan velejéig konzervatív, de nem biztos önmagában. Nem tudja ki is ő, és mihez is akar kezdeni egyházfői hatalmával. És ez még hagyján, de Istenben sem hisz.

Mindez a labilitás és egyházfőnél páratlanul szentségtörő hitetlenség persze nem gátolja abban, hogy egy sajtótájékoztatón ne dörgölje a megvetett újságírók orra alá, hogy a pápa hivatalánál

**„Istenben sem hisz”**  
(Jude Law)

fogva „csalhatatlan”. A *dogma* kiszámítható örök rendjére természetesen annak van szüksége, aki bizonytalan önmagában, és

képtelen elviselni a szabadsággal járó döntések felelősségét. Hitének és önismeretének gyengeségét és gyerekkori traumáját próbálja ellensúlyozni a pápaság emberfeletti hatalmával. Sorrentino sorozatának jószerivel egyetlen gyengéje, hogy túlzásba viszi ennek a bizonytalanságnak a pszichoanalízisét. Lenny Belardót ugyanis hippi szülei hét éves korában beadták az árvaházba. Ott nevelte fel Mary nővér, akit aztán pápáként is magához hívat, hogy személyi titkárként segítse őt a Vatikán útvesztőjében. Már önmagában ennek a dadusnak és pótmamának a jelenléte a meglett férfi és tekintélyes egyházfő mellett árulkodó jele a belső gyengeségnek. Az elvesztett anyát helyettesítő Mary nővér mellé egy pótpápa, egy spirituális vezető is társul a konzervatív Spencer bíboros személyében, aki a pápai trón igazi várományosa volt, míg tanítványa, Belardo el nem orozta előle a dicsőséget. Spencer bíborost hamarosan elemésztí a sértés, hogy helyette az „éretlen kölyök” lett a Szentatyá, aki aztán e nagy kegyben részesülve immár a tanácsaira sem tart igényt. Az ifjú pápa tehát cserbenhagyja lelki atyját. (Ha engednének a sorozat freudiánus hevületének, mindegybe beeláthatnánk akár az apagyilkosság szándékát is.) De az ambíciózus XIII. Pius nem áll meg itt, a sértett

büszkeség még magasabbra hajtja, fel egészen a mennyekbe. Jámbor gyóntatója, Don Tommaso, elhűlve hallgatja vallomását, arról, miképpen csikarta ki vég-sőkig megfeszített akaraterejével, hogy őt válassza pápává a bíborosi konklávé: „Vagy ezerszer elismételtem, akár egy mantrát, mielőtt a szavazást újrakezdték: Ne őt, engem! Ne őt, engem! Ne őt, engem...! És most én vagyok a pápa, nem ők! Én!... Jobban szeretem magam felebarátomnál és Istennél. Csak magamban hiszek. Én vagyok a mondhatatlan Úr!” Ez istenkáromlás: a pápa nem Isten, „csak” az Úr földi helytartója.

Mihez kezdhet a Vatikán egy valószínűleg elrugaszkodott, elszállt Szentatyával, egy gyerekkori traumáját negyven éven át feldolgozni képtelen bosszúszomjas kislíval. Akit dühe a Szentszékig, sőt a Mennyei Atya trónusáig repít. Igazából ez az a kérdés, ami miatt leginkább érdemes végignézni *Az ifjú pápa* ötszáz percét. (És persze a legparányibb szerepben is hiteles színészi játékért, és az operatőr, Luca Bigazzi szuggesztív képeiért). De mit is akar ez a renghagyó pápa. Már a nyitó jelenetben teljes a konfúzió. XIII. Pius első szentbeszédét tartja a Szent Péter téren egybegyűlt tömegnek. Zuhog az eső, Pius karjait égnek emelve imádkozik. És egyszer csak kisüt a Nap. És a boldog mosolygós, ifjú pápa köszönti a hívőket.

„Ciao Róma, Ciao Világ! Miről feledkeztünk el? Rólatok feledkeztünk meg! Elfeledkeztünk a nőkről, a gyermekekről,



akik megváltoztatják a világot a szeretetükkel, a kedvességükkel, és a játékos való csodás, isteni képességükkel. a játék az egyetlen hiteles módja, hogy összhangban legyünk az élettel. Istennel úgy lehetünk összhangban, ha összhangban vagyunk az élettel.”

Mintha csak a szeretetvallásra, szolidaritásra felesküdt Ferenc pápát halanánk. De fordul a kocka. A XIII. Pius be- széde folytatásában szembeszáll minden tabuval, amitől az egyház kétezer éve tilt.

„Mit felejtettünk el? Elfelejtettünk maszturbálni. Fogamzásgátlót használni, abortuszra menni, ünnepelni a meleghá- zasságot. (A tömeg felszisszen.), engedni, hogy a papok szeressék, sőt akár elvegyék egymást. (Három megbotrározott bíbo- ros hanyatt vágódik.) Elfelejtettük, hogy dönthetünk a halál mellett, ha gyűlöljük az életet. Elfejtettük, hogy nem csak sza- porodás céljából szexelhetünk anélkül hogy büntudatunk lenne. (Fekete ruhás kispapok rohannak izgatottan valahová.) Hogy elválhatunk, hagyhatjuk, hogy apá- cák tartanak misét, hogy tudományos úton is csinálhatunk gyerekeket... Egy- szóval, nem csak játszani felejtettünk el, hanem boldognak lenni is.”

És ekkor XIII. Pius – felébred. Nem tar- totta meg első szentbeszédét, csak ál- modta. Az álmok nem hazudnak, Lenny Belardo most próbálja összerakni a vati- káni lottón nyert új életét. Milyen pápa legyen? Assisi Szent Ferenc követője? Vagy szentségtörő Szentatya, akinek ultraliberális egyházreformja egyszer- smind fel is számolná a kereszténységet? Mindez csak álom, amiről a külvilág mit sem tud, a második rész végén elhang- zó, a hívők által várva várt bemutatkozó szentbeszéd (homília) azonban rációfól mindkét álombeli Szentatya programjára. És sokkal, de sokkal rémesebb, mint ami- től XIII. Pius rendhagyó lépése nyomán a sokat tapasztalt bíborosok tartanak. Ez a homília nem szentbeszéd, hanem gyű- lölettiráda, egy bosszúszomjas pontifex, egy nádpálcás néptanító őrjöngése: „Mi- ről feledkeztünk el? Istentől feledkeztünk el. Ti! Ti elfeledkeztetek Istentől... Addig nem törődik velünk, amíg mi nem törö- dünk vele, és csakis vele. Szemetek és el- métek színültig legyen Istennel. Másnak nincs hely! Nincs hely a szabad akaratnak, a szabadságnak, az emancipációnak...”

Látni akarjátok az arcomat? (A pápa késő estére időzítette a szentbeszédét, hogy a hívők ne láthassák az arcát. Azt is meg- tiltotta, hogy lefotózzák, és az újságok kö-

zöljék a portréját.) Keressétek és találjátok meg Őt! És ha megtaláltátok Istent, talán engem is látni fogtok.”

Micsoda végtelen hübrisz! XIII. Pius nem csak embergyűlölő, Isten is megve- ti, magánál alávalóbbnak tartja. Hogy is búcsúzhatna akkor a hívőktől másképp, mint megalázó mondatokkal: „Nem tu- dom, hogy megérdemelték-e. Nem tu- dom! Most úgy érzem, nem vagytok méltóak hozzám.”

Ezen a ponton már kilépünk maradi- ak és haladók vitájából. „Szörnyű pápa leszel – veti szemére tanítványának a konzervatív Spencer bíboros –, korunk legrosszabb és legszörnyűbb pápája.” XIII. Pius nem régimódi Szentatya, nem is alkalmatlan egyházi vezető, hanem rossz ember. Hogyan lehet, hogy ilyen torz lelkek időről-időre a hatalom csúcsára kerülhetnek, úgy mennek át a hierarchia vagy épp a demokrácia szűrőin, mint kés a vajban. És ha már így esett, hogyan le- het megállítani őket?

Spencer és Mary nővér az egyedüliek, akik pontosan ismerik Lenny Belardo tra- umáját, de ők nem tudják visszatartani, mert a szeretet megbéklyózza őket. Az egyedüli ellenerő Voiello, az államtitkár. És nem azért, mert profi cselszövő, hanem mert az egyedüli, aki tudja, mitől is olyan szilárd Szent Péter egyháza. Mit tesz Isten, a fentebb emlegetett kényes egyensúly- tól, amit a két véglet, hagyományőrzés és reformszándék évszázadokon át folyama- tos egymásnak feszülése biztosít. Voiello nem a megtestesült gonosz (ahogy egyik bíboros véli), nem hatalommániás intri- kus, nem is a reformerek vezére, hanem éppenséggel az *equilibrium Vaticanæ* őre. És ennek az egyensúlynak rendkívül fon- tos eleme a vatikáni óramű mindenna- pos kiigazítása. A szélsőségek aggályos kerülése, a fékek és ellensúlyok gondos karbantartása. Ehhez nem kell demok- rácia, csak jól felfogott önérdék és józan ész. „Voiello, csak politika, de Szentatya a hit” – hízeleg a pápának a Vatikán halk szavú eminense, a jóság mintaképe Gutierrez bíboros. Hízkelésnek bevá- lik, csak épp nem igaz. A Vatikánt roppant szigorúan, de mértéktartással kormányzó Voiello nem saját hasznára teszi ezt, ha- nem mert úgy gondolja, hogy a megfon- tolt, kölcsönösen előnyös kompromisszu- mokra épülő diplomácia, a hagyományok megtartása és a fontolva haladás, a Szent- szék bölcs irányítása, a „jó kormányzat” a hívők elemi érdeke. Egy harcos pápa (amilyen XIII. Pius), egy fundamentalista

Vatikán végzetes viszályt szítana. „Miért nem leszel te a Pápa, Voiello?” – kérdezik tőle a bíborosok: „A pápának bizalmat kell ébresztenie az emberekben, én pe- dig az ellenkezőjét teszem.” A cseppet sem bizalomkeltő Voiello – jó ember. Sorrentino Vatikánjában mindenkinek van valamilyen rejtegetnivalója, titkos vétke, Spencer bíboros öntelt és hiú, a kenetteljes Gutierrez zugivó, Dussolier kardinális kurvákkal hetegy. Voiello tit- ka az önzetlen, feltétel nélküli szeretet: egy magatehetetlen, szellemi fogyatékos fiúról gondoskodik. Valahogy így óvja, titokban, azt milliárdnyi kiszolgáltattott lelket, aki felett most épp egy ádáz, szeretni képtelen fiatal pápa suhogtatja súlyos pástorbotját. A hipnotikus erejű XIII. Pius – „elvont gondolkodású, tehát kegyetlen”. A katolicizmus valóban nagy gondolkodói tudják, a hit nem absztrak- ció, nem a végtelen tökéletességről szól. Tadeusz Breza, a Vatikánról szóló leg- bölcsebb esszé (A bronzkapu) szerzője Maritaint idézve írja: „a világot Isten nem ön maga számára, nem az Isten számára, hanem az embereknek eszelte ki.”

Az ifjú pápa felnőtt és szabad alkotás, mert ebből az emberi szemszögből méri föl a kereszténységet és az egyházat. A Vatikán titkairól készült már paranoia- thriller (Angyalok és démonok), kegyetlen szatíra (Fellini – Róma), megidéztek keserű karkai humorral (Marco Ferreri: Az au- diencia), de hívőként, ugyanakkor kritikus szemmel, elfogulatlanul, a szentképecs- ké, szentfilmeccsék giccsetől mentesen ritkán ábrázolták, és ez súlyos hiány. Mert a Vatikán és a katolikus egyház pontos ismerete nélkül – akár kívülről, akár belül- ről nézzük – nem érthető a világunk. Igaz, ilyesmire nem minden hívő vágyik, mert nem a tudás, hanem a vakhit boldogítja. Sorrentino éles és tiszta tekintete aligha lenne bocsánatos bűn egy „ifjú pápa” regnálása idején.

#### AZ IFJÚ PÁPA (The Young Pope /Il papa giovane)

– olasz-francia-amerikai tévésorozat, 2016. Ren- dezte és írta: **Paolo Sorrentino**. Kép: **Luca Bigazzi**. Zene: **Lele Marchitelli**. Szereplők: **Jude Law** (Lenny Belardo), **Silvio Orlando** (Voiello bíboros államtit- kár), **Diane Keaton** (Mary nővér), **James Cromwell** (Spencer bíboros), **Scott Shepherd** (Dussolier), **Javier Cámara** (Gutierrez), **Toni Bertorelli** (Caltanissetta), **Guy Boyd** (Kurtwell érsek), **Ludivine Sagniere** (Esther). Gyártó: **HBO / Sky Italia / Wildside / Mediapro / Canal+**. Az HBO bemutató- ja. Feliratos. 10x50 perc.



# FEHÉREN IZZÓ GYŰLŐLET

**HOLLYWOOD ALÁBECSÜLI A FEHÉR RADIKALIZMUS  
VESZÉLYÉT, A FILMVÁSZNON A GYŰLŐLET ÉS  
A TERROR MINDMÁIG OBSKURUS KÜLSŐ ERŐK  
MONOPÓLIUMA MARADT.**

**A**mainstream amerikai filmeket és a tévéhíradókat nézve ugyan az ellenkezőjét érezzük: az átlagos amerikai polgárnak jóval több oka van félni frusztrált fehér szomszédjától, mint az Al-Kaidától: az iszlám terrorizmus fenyegetése eltölpül a hazai gyűlöletcsoportok által képviselt erőszakhoz mérten.

## AMERICAN WAY OF HATE CRIME

2012. augusztus 5., Oak Creek, Wisconsin állam. A 40. életévében járó Wade Michael Page 10:25-kor beszél az S. Howell Avenue 7512 címen álló szikh templomba, és legálisan tartott, 9 milliméteres Springfield XD(M) félautomata lőfegyverével tüzet nyit a bent tartózkodó, közösségi ebédre készülődő hívekre. Hat embert öl és négyet sebesít meg, majd a templom parkolójában tűzharcot kezdeményez a riasztásra kiérkező rendőrökkel. Page egy teljes, 19 golyót tartal-

**„A szebbnek mondott jövő reményében”**

(Daniel Ragussis:  
Imperium - Daniel  
Radcliffe)

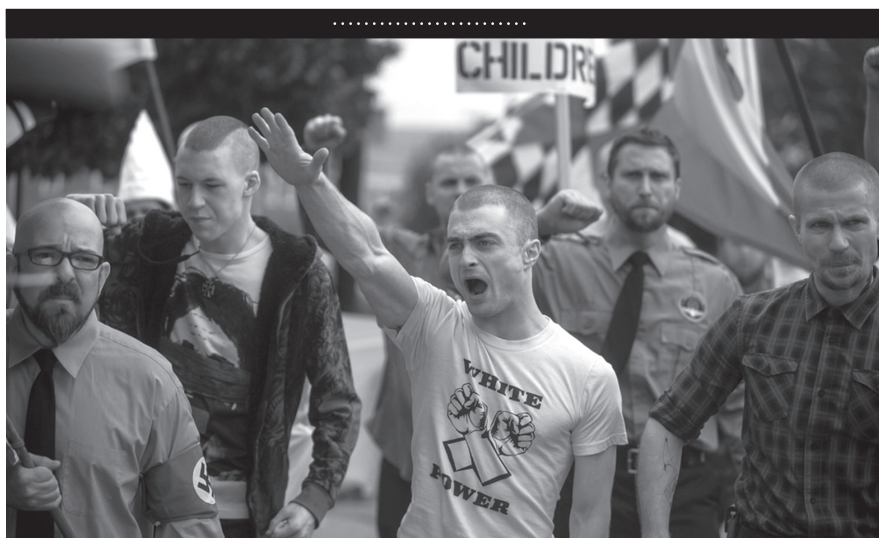
mazó tárat kilő Brian Murphy hadnagyra, 15 lövése talál (a tiszt csodával határos módon éli túl az incidenst), míg nem egy rendőrségi golyó gyomortáján éri. A harcképtelenné vált támadó földre rogy, és a megváltozott erőviszonyok reménytelenségét belátván, fejlődéssel végez magával.

Page egyetlen okból hajtotta végre a mészárlást: elégtételt akart venni a helyi muszlim közösségen az ikertornyok elleni merényletért. Ám a helyi neonáci csoport megbecsült alakja, a „szent faji háború” önkéntes harcosa, a beszédes nevű End Apathy (Nincs Több Közöny) és Definite Hate (Határozott Gyűlölet) zenekarok egykori muzsikusa alkatánál fogva idegenkedett az írott források tanulmányozásától, így a támadás előkészítése során az sem tűnt fel számára, hogy a szikheknek tényszerűen semmi közük nincs a muzulmán valláshoz.

Wade Michael Page meghalt, de a „szent faji háború” ügye korántsem áll vesztésre, sőt: a mozgalom 2008 után, a gazdasági válságot, a bevándorlási hullámot és Obama elnök beiktatását követően kivirágzott, támogatottsága és befolyása kiterjesztésével sikerült rekonstruálni az 50 évvel ezelőtti viszonyokat. Az elmúlt tíz évben az Egyesült Államok területén aktív fehér gyűlöletcsoportok száma és tagsága másfélszeresére duzzadt, az önmagukat hazafias, keresztény és árja jelzőkkel definiáló csoportokból a South Poverty Law Center vizsgálata szerint ezen sorok írásakor legalább 930 tevékenykedik a szebbnek mondott jövő reményében – bőven akadnak hát céltudatos fiatal harcosok, kik büszkén lépnek Page helyébe.

## WELCOME TO AMERIKKKA!

Az FBI archívuma szerint az 1970 és 2012 között amerikai földön elkövetett terrorakciók legfeljebb 4 százalékáa volt muszlimokhoz köthető, mindeközben a cselekmények 32 százalékát faji okokból, további 7 százalékát pedig vallási megfontolásból követték el fehér amerikai állampolgárok. A mainstream hollywoodi filmek (*Szükségállapot*, 1998; *Sziriana*, 2005; *A királyság*, 2007; *Hazugságok hálójá*, 2008) és tévésorozatok (*24*, 2001-2014; *Homeland: A belső ellenség*, 2011-; *Sleeper Cell – Terroristacsoport*, 2005-2006) világgépével szemben az új millennium beköszöntével az Amerikai Egyesült Államok állampolgárainak biztonsága szempontjából nem a közel-keleten toborzott muszlim terroristák, hanem a hazai földön született radikálisokból felálló, all-american gyűlöletcsoportok és paramilitáris szervezetek jelentik a legnagyobb veszélyt. A National Socialist Movement, az Aryan Nations, a White Aryan Resistance, a National Alliance, az American Front, az Alternative Right s még megannyi szélsőséges párt vagy csoportosulás, s az ősbűn, a Ku Klux Klan toxikus szelleme régóta mérgezi az amerikai társadalmat, de a téma szegyenletes mivolta okán a fősodorbéli filmgyártás csak elvétve tesz kísérletet a jelenség bemutatására és értelmezésére – holott a rasszista szerveződések éppúgy az amerikai közéleti kultúra részei, mint az Occupy Wall Street-mozgalom. A radikális fehér naci-





onalisták az Alt-Right támogatói közé tartozó Steve Bannon (Donald Trump volt kampányfőnöke) stratégiai tanácsadói kinevezésével rövidesen a Fehér Házba is bevonulhatnak.

Az amerikai kisvárosok határában megszokott látvány a „Járv templomba, vagy elvisz az Ördög!” feliratú tábla, de a többnyire csupán átutazó, ritkábban be is térő autósok másféle tematikájú információs felületekkel is sűrűn találkozhatnak: „Az Amerikai Lovagok köszöntik a KKK-családokat és a KKK-támogatókat!”, „Megérkeztél Klánföld szívébe! Isten hozott Észak-Karolinában! Lépj be az Egyesült Klánokba!”, „A területen polgári őrzőjárat működik. Nyugodtan alhatsz, a Klán vigyáz rád!”. A fehér szupremácia hirdetői országszerte jelen vannak, de a Texas-Missouri-Virginia-Georgia államok által határolt övezet, az ún. Biblia-öv az igazi otthonuk, társadalmi beágyazottságuk itt a legerősebb. Vörös, azaz hagyományosan republikánus-párti államok ezek; gazdasági teljesítményük eleve elmaradt az északi és nyugati parti régiótól, az elmúlt évtizedekben pedig az amerikai nehézipar általános hanyatlása miatt gyötrelmes depresszió uralta el a vidéket, s az itt élőknek igen kevés jutott az információs társadalom globális vívmányaiból. Széles-nagy pusztaságok és tágas horizontok, zéró kilátással; a metropoliszoktól való távolság földrajzi fogalmakkal nem meghatározható, másféle nyomor és reménytelenség tapasztalható itt, mint amit a nagyvárosi viszonyok közepette lát és láttat a kamera (*8 mérföld*, 2002; *Halhatatlan szeretők*, 2013; *Straight Outta Compton*, 2015). A széppróza veretes könyörtelenségével mutatja meg eme vidéket s az itt élő amerikaiakat David Mackenzie friss filmje, a Nyugat-Texasban játszódó *Utánunk az özönvíz* (*Hell or High Water*, 2016); a pusztulat által eluralt porfészekekben forgatott neo-western a bankrabló testvérpár történetébe beágyazva tárja fel a 21. századi mélyszegénység rejtett bugyrait, amelyek keltetőként szolgálnak a gyűlöletcsoportok számára.

A *Ku Klux Klán gyermekei* (*Kids of the KKK*, Christopher Webber, Nicolas Forest, 1997) dokumentumfilmes eszközökkel, szociológiai igénytelenséggel mutatja be a Klán eszmeiségét és módszereit. A kamera előtt meglepő közlékenységet tanúsító KKK-tagok deklarált célja a helyi közösségek önvédelmi képességének fokozása, amelynek garanciáját a náci

ideológia mellett a félautomata, gyorstüzelő rohamfegyverekben vélik megtalálni. Általában véve békés emberek ők, szombaton közösségi piknikre, vasárnap templomba járnak, de szükség esetén, ha „életmódjukat, vallási meggyőződésüket vagy családjukat” éri támadás, készen állnak mindezek megvédésére. A potenciális támadók kilétére vonatkozóan sem restek nyilatkozni: „Amikor elcsúsztam a fegyvert, az ellenségeinkre gondolok, akik árthatnak nekünk. Ilyenkor egy niggert, egy zsidót, egy buzit látok magam előtt. Ők mind az ellenségünk.” – erős szavak ezek egy 16 éves srác szájából. Az interjúkból rekonstruálható kép azonban jóval nagyobb felbontású, bővelkedik a nyomasztó részletekben: magányos és mellőzött fiatalok válnak a Klán tagjává, akik nem feltétlen gonosz vagy aljas természetűek, mintsem inkább zavarodottságuk leplezése végett öltik magukra a jól ismert egyenruhát.

Játékfilm esetében ritkán merülnek fel hasonló szempontok, a forgatókönyvírók inkább a bűnüldöző szervek nézőpontját sajátítják el (*Storm Warning*, 1951; *Lángoló kereszt*, 1974; *Nincs igralom*, 1989), tehát tisztán kriminológiai, nem pedig társadalmi problémaként tekintenek a Klánra s más hasonló szervezetre, a téma kényelmetlen mivoltánál fogva tényleges morális szempontok csak elvétve kerülnek tárgyalásra (*Ha ölni kell*, 1996; *Lángoló Mississippi*, 1988; *Kísért a múlt*, 1996). Utóbbiak közé tartozik a valós események által inspirált *Imperium* (Daniel Ragussis, 2016), amely Michael German FBI-ügynök történetére építi a cselekményt; a szövetségi nyomozó sikeresen épült be egy neonáci terroristasejtbe, s miután a forgatókönyv megrásából is tevékeny részt vállalt, feltételezhető, hogy a film hiteles képet kommunikál az amerikai fehérszupremácia-csoportokról. Az *Imperium*, bár alapvetően a klasszikus suspense thrillerek zsánéréhez tartozik, rémisztő végkövetkeztetést kínál, miszerint a mozgalom legveszélyesebb tagjait nem a tarkopaszra borotvált, a Harmadik Birodalom iránti szimpátiát nyíltan demonstráló tetoválásokkal gazdagon kivarrt, zűrzavarra és véres balhékra vágyó skinheadek, hanem a látszólag konszolidált életvitelt folytató, kertvárosi értelmiségiek között lehet meglelni, merthogy a rasszizmus gyökere messze túlnő az ostoba erőszakkultuszon.

A tematikus nagyjátékfilmek legszélesebb körben ismert, legnagyobb hatású képviselője egy elsőfilmes rendező szélesvásznú bemutatkozása (az Internet Movie Database Top 100 listáján a 31. helyet foglalja el). A Tony Kaye által dirigált *Amerikai história X* (*American History X*, 1998) a főcímtől a stáblista végéig sugározza az alkotó személyes elkötelezettséget: az angol származású videókliprendező 45 évesen, kiérlelt és kidolgozott dramaturgiai koncepcióval vitte 35 milliméterre a kortárs amerikai történelem legvitatottabb kérdéseit szkriptbe oltó David McKenna forgatókönyvét. A szerző tényalapú narratívát vetett papírra: Derek Vinyard karakterét valós személyről, Frank Meeinkről mintázta (a róla szóló, önmagában is tanulságos dokumentumportré *Skinheads USA: Soldiers of the Race War* címmel érhető el). Sűrű életrajz az övé: kamaszként tért meg a mozgalom kebelére, 17 éves korára széleskörű respektet és vezetői pozíciót vívott ki a dél-philadelphiai neonácik között, majd gyilkossági kísérlet és emberrablás vádjában találtatott bűnösnek (ironikus: éppen egy rivális skinhead-csoport tagjainak sérelmére), hogy jellemformáló három évet tölthessen el egy szövetségi büntetésvégrehajtási-intézetben, ahol a kevert etnikai viszonyok közepette kegyetlen megvilágosodása támadt, ami a szabadulása után bekövetkezett ideológiai fordulatban vált gyakorlattá. Sz szenvedély és gyűlölet, tragédia és erőszak, kiaknázható dramaturgiai nyersanyag bőven akad a történetben, de a forgalmazásba került vágás éppen a cselekmény kulcsfontosságú pontján válik elnagyolttá és vázaltszerűvé: a főszereplő megtérésének aktuusa, a börtönből szabadult, lélektanilag radikálisan megváltozott Derek jellemrajza a szükségesnél jóval kevesebb időt és teret kap, s mintha Edward Norton sem érezte volna oly mértékben a megtért figurát, mint a faji gyűlölet apostolaként fellépő szkinhedvezért. Mindezt erősíti, hogy Tony Kaye nagy specialistája a fekete-fehér filmezésnek (eme a képességét a Johnny Cash videóklipke – *Help Me, God's Gonna Cut You Down* – is ékesen demonstrálják), s miután a retrospektív jeleneteket ezen formátumban forgatták, a neonáci vezető karaktere esztétikai szempontból is összehasonlíthatatlanul erőteljesebb a vásznon.

A kritika és a közönség egyöntetűen méltányolta Tony Kaye drámáját, maga



Hasonló témát, a szélsőjobbos fundamentalista keresztények homoszexuálisokkal szembeni erőszak iránti olthatatlan szomját, a vallási neurozisz által tüzel homofóbiát választotta témának Tommy Stovall író-rendező. A függetlenfilm díjak sokaságával méltatott *Hate Crime* (2005) kis költségvetésű, ám annál nagyobb ambíciókkal fogant mozi, amely megrendítő közvetlenséggel mutatja be egy meleg pár tragédiáját. Stovall, dacára a produkció finansziális volumenének, rendkívüli színészgárdát toborzott össze (Seth Peterson, Brian J. Smith, Bruce Davison, Chad Donella), s bár a HD kamerával forgott film puritán kivitelezése a dán Dogma-mozgalom tételeit idézi, a húsból és vérből és valódi érzelmekből gyúrt szereplők intenzív jelenléte könnyen palástolja a

a rendező azonban, miután megtekintette a stúdió által megvágott verziót, az átszerkesztésen felháborodva látványosan tagadta meg debütáló nagyjátékfilmjét. Nevét

le akarta vetetni a stáblistáról, bojkottot szervezett, fizetett hirdetésben tiltakozott a *Variety* magazinban, végső elkeseredésében pert indított a *Director's Guide of America* (Amerikai Rendezők Céhe) és a *New Line Cinema* ellen (mindkettőt elveszítette). Nehéz volna vitába szállni indulata jogos mivoltával: a forgatókönyv zárójelenetében, miután testvére erőszakos halált halt a gimnáziumi mellékhelyiségben, Derek tükör előtt állva borotválja a haját (ez Edward Norton követelésére került ki a filmből) – érthető, hogy a direktor munkájának rút meghamisításaként értelmezte a mozis verziót. Ily módon az *Amerikai história X* a közönség által ma ismert formájában a szerzői üzenet ellentettjét közvetíti a nézők felé.

### LÁNGOLÓ KERESZTEK

Az Egyesült Államok Alkotmánya nagyvonalúan kezeli a szólásszabadság és a civil önrendelkezés kérdését, így a bibliai tanításokat sajátos módon értelmező fundamentalista keresztény mozgalmak sem ütköznek különösebb korlátokba nézeteik terjesztése és gyakorlása során. Mindamellelt, hogy a prédikátorok ma is gyújtó hangvételű szövegekkel buzdítá-

### „Jelen van az atavisztikus rettegés”

(David Mackenzie: *Hell or High Water* - Ben Forster és Chris Pine)

nak a terhességmegszakítás intézményét támogatók, a melegek, a muszlimok, a bevándorlók, a katolikusok, a promiszkuitásban élők, a feketék, a zsidók és más val-

lasi, faji, szexuális vagy demográfiai csoportok elleni aktív fellépésre, az agymossással felérő prédikáción túl a tevőleges erőszakot, akár a gyilkosságot sem tartják elfogadhatatlannak az amerikai társadalom kollektív lelki üdvéért vívott modern kereszties háborúban.

A *Veszett világ* (*Red State*, 2011) kirívó cím az eredeti hangvételű vígjátékairól elhíresült Kevin Smith életművében. A jónevű szerzői filmes már korábban is lelkesen és szellemesen gúnyolta ki a bigott fanatizmust (*Dogma*, 1999), de ez alkalommal számára idegen dramaturgiai elemekből óhajtott egységes narratívát teremteni. Az apokalipszis után sóvárgó, az isteni ítélkezés jogát magának vindikáló fundamentalista gyülekezet történetének első felvonása nyomasztó szektahorror, amely váratlanul csap át fegyverropogástól hangos akciódrámába. Kevin Smith remek dialógusíró és kétségkívül sziporkázik a kortárs popkultúra közegében, de a rétegzett jellemek, a karaktervezérelt drámák világa idegen tőle – holott pont a motivációk valódi feltárása, a vallási téboly anatómiájának bemutatása adhatná meg azt a súlyt és feszültséget, amit sajnálatos módon nélkülözni kényyszerül a film.

forgatókönyv közhelyszerű fordulatait. Mindemellelt a *Hate Crime* üzenete a legkevésbé sem mondható megnyugtatónak: a rendező-író diagnózisa szerint az amerikai meleg kisebbség ma is kiszolgáltatott az önmagukat erkölcsi többségként definiáló erőszakcsoportokkal szemben, az intézmények és a helyi közösségek csupán üres gesztusokat hajlandók gyakorolni érdekükben, s ha bárminemű atrocitás éri őket, csakis saját magukra számíthatnak.

A hagyományosan demokrata elkötelezettségű nagyvárosok területileg kevesebb, mint 4 százalékát teszik ki az oly tágas amerikai életternek, a teljes populáció mintegy 60 százaléka lakik olyan településeken, amelyek szociográfiai és kulturális szempontból birtokolják a túrelem és a megértés szép erényét, így többé-kevésbé képesek a kisebbségekkel való békés együttélésre. Eltagadhatatlan tény, hogy a nagyvárosi producerek, zenészek, írók, színészek formálják a kortárs amerikai tömegkultúrát, de a vidéki Amerika mélyén a mai napig jelen van az az atavisztikus rettegés, amely hajdanán a Jim Crow-törvényekben öltött szégyenteljes alakot; ezen társadalmi problémák bemutatása pedig azon függetlenfilmesek küldetése, akik maguk is hasonló közegből származnak, ennél fogva jól ismerik a hollywoodi fősodor által oly aggasztó következetességgel került jelenségeket. •



# BUBORÉKOK ÉS BARIKÁDOK

AZ INTERNETRŐL SZÓTT ILLÚZIÓNAK VÉGE, A NYILVÁNOSSÁG  
KITERJEDÉSE HELYETT A RÉGI MÓDSZEREK ÉS REFLEXEK SZÜLETNEK UJJA  
AZ ONLINE LÖVÉSZÁRKOKBAN.

Alig néhány éve még a technológiaszkeptikusok is óvatos optimizmussal figyelték az internet térnyerését. Néhány röpké hónapig úgy tűnt, esély van rá, hogy a világhálónak köszönhetően nyitottabb, demokratikusabb és igazságosabb helyé válhat a bolygó, ha nem is holnapután, de belátható időn belül, mert a folyamatok egy irányba mutatnak. Bár a nyugati médiamunkások jócskán túlbecsülték a közösségi oldalak szerepét az „Arab tavasz” forradalmi hullámnak felkorbácsolásában, a Facebook és a Twitter valóban elősegítette a folyamatok katalizálását. Az első elemzések azt sugallták, hogy az online verbuváló kritikus tömeg hangját semmilyen mesterkedéssel nem lehet elnémítani, a diktatúra legfeljebb csak lassítani képes az elkerülhetetlent. Az utópisztikus víziók szerint minél többen lépnek be az interaktív online térbe, hogy ott információt és véleményt cseréljenek, annál jobban lelepleződik a hatalom hagyományos csatornákon közve-

**„A cenzorok urai a helyzetnek”**

(Charlie Brooker:  
Fekete tükör - Fehér medve)

tített hazugságai, a netdemokrácia így előbb vagy utóbb, de elvezet a közjához és a valódi demokráciához.

Hogy nem így történt, az legkésőbb 2016-ra végképp nyilvánvalóvá lett. Korábban a szakértők többsége abban is kételkedett, hogy a diktatúrák képesek lesznek kontroll alatt tartani a világháló rájuk eső szeleteit, a cenzorok azonban urai a helyzetnek – még Kínának sem okozott különösebb nehézséget felhúzni a Nagy Tűzfalat. Utólag visszatekintve már kevésbé meglepő, hogy a nyugati típusú demokráciákban sem köszöntött be a digitális Kánaán, de arra talán csak a legpesszimistábbak számítottak, hogy a vágyott demokratikus agóra helyett egy olyan online dzsungel jött létre, ahol a régi módszerek és reflexek újjászületnek, a társadalmi rétegek között húzódo árkok pedig tovább mélyülnek.

Mint kiderült, a keresőmotorok és a közösségi hálóknak nem egy globális, vagy legalább össznemzeti konszenzust teremtenek, hanem *filterbuborékok* hoznak létre a felhasználók aktív közreműködé-

sével. A jelenség persze nem új, a közéleti újságokat és a hírműsorokat sem információszerzésre, látókörtágításra használta a fogyasztók többsége az internet előtti időkben, hanem elfogultságai, hiedelmeik, félelmeik, reményeik – röviden: világképük – visszatükrözésére. A társadalom minden szegmensét lakóhelytől, iskolázottságtól, politikai irányultságtól, anyagi helyzetétől függetlenül összekapcsoló közösségi hálók elviekben alkalmasnak tűntek az önként emelt barikádok lebontására – az elszigeteltség ehhez képest csak fokozódott.

Az elsőszámú hírforrássá vált Facebook minden júzernek azt adja, amit az látni és hallani szeretne. A lájkolt cikkekhez, véleményekhez hasonlóakat kiemeli, a disszonáns információkat – és velük a más perspektívát képviselő ismerősöket – kizárja a személyre szabott newsfeedből. A visszajelzések, a világhálóknak ellentmondó ideák, és a konstruktív viták hiányában kontrolálatlanul terjedhetnek az áltudományok, az álhírek és az összeesküvés-elméletek. A kiberutópisták víziója arról, hogy a korlátlan online nyilvánosságnak és a minden korábbinál szélesebb szólásszabadságnak köszönhetően az „igazság” szükségszerűen utat tör magának, naiv elképzelésnek bizonyult. A Facebookon már csak idézőjeles, személyre szabott „valóságok” léteznek, a *poszt-igazság* világában nem a tényszerűség, hanem az érzelmi rezonancia a döntő faktor – az az igaz, amit annak érzünk.

Az internet nem mankót vagy nagytót biztosít az offline világhoz, hanem létrehoz egy újat, folyamatosan változó, nehezen kiszámítható szabályokkal. Napjaink jelentős részét ebben az online térben töltjük, a politikai és kulturális küzdelmek kommunikációs frontjai is itt húzódnak, a filmek azonban egyelőre – talán a műfaj eredendően vizuális természete és a lassú gyártási folyamat miatt sem – tudnak erre a fejleményre reagálni.

A sorozatok szerencsére naprakészebbek, a legpolitikusabb amerikai széria, a *Kártyavár* negyedik évadában megjelentek végre a web2.0-ás politikusok is. Underwood elnök republikánus kihívója a közelgő választásokon egy olyan fiatal kormányzó, aki anyanyelvi szinten beszéli a közösségi hálózatok nyelvét.





oltárán feláldozó hírcsatornák minden egyes botrányáról részletesen beszámoltak – az előválasztások idején több Trump-gyűlést is élőben, kommentárok nélkül közvetített a CNN –, miközben a rajongók a közösségi médiában, a kapuőrök asszisztenciája nélkül léphettek vele kapcsolatba.

Az okostelefonjára rágyógyult, a tweetjeivel, lájkjaival és megosztásaival szavazó júzer felelőssége ritkán kerül szóba – a *Fekete tükör* legfrissebb évada ezt a hiányosságot is pótolja. Armando Iannucci szatírjájának, *Az aelnöknek visszatérő poénja*, hogy a címszereplő a Twitteren érzékelt közhangulat függvényében váltogatja politikai álláspontját, de a *Black Mirror* vonatkozó epizódja (*Hated in the Nation*) még tovább megy, amikor az online csordaszellem befolyását taglalja. A műfaját tekintve szabályos nagyvárosi krimiben egy olyan gyilkos garázdálkodik, aki aktuális áldozatának kiválasztását a Twitter közösségére bízta – a szavazáshoz elég egy #deathto („halálra”) hashtaget illeszteni a gyűlölt személy nevéhez. Az első haláleset után a voksolók még védekezhetnek azzal, hogy nem tudták, virtuális kívánságukat valaki valóra váltja, a másodiknál azonban már nincs mentségük. Az epizód végére a gyilkos kerül morális fölénybe, amikor rámutat, hogy az igazi bűnösök a leírt szavaikért felelősséget nem vállaló arctalan felbujtók, akik el is nyerik méltó büntetésüket.

A közösség értékítélete az évad nyitóepizódjában, a *Nosedive*-ban is szavazással fejeződik ki. Brooker egy olyan jelent képzelt el, amelyben az emberek a napi interakcióik során egy mobilalkalmazás segítségével 1-től 5-ig terjedő skálán pontozzák egymást. A tét komoly, akinek túl alacsony a pontszáma, az páriának minősül, nem léphet be olyan intézményekbe, amelyeket a magasabb társadalmi státuszúak használnak.

Brooker tulajdonképpen nem tett mást, csak elképzelte, hogyan nézne ki, ha a közösségi médiák működési elvét átültetnék a valóságba. A felszínen minden szép és jó lenne, mindenki a legelőnyösebb arcát igyekezne mutatni, hogy elnyerje az áhított lájkokat, a kölcsönös kedvesség álcája azonban egy képmutató és hazug világot rejtene, és végül pont odajutnánk, ahol most vagyunk – mindenki befészkelné magát a saját kényelmes buborékjába, biztonságos távolban a Mástól. •

Amikor kulcsfontosságú bejelentést kell tennie, nem a televíziós kamerák elé áll ki, hanem a mobiltelefonjával veszi fel az üzenetet saját otthonában, a családjá körében. A lényeg nem a mondandó, hanem az imázst hitelesítő milió, a hétköznapiságot sugalló háttér. Conway annyira dörzsölt, hogy a home videókat, amelyeken a gyerekeivel játszik vagy a felesével évődik, eleve azzal a szándékkal rögzíti, hogy amikor később – kampányának átláthatóságát bizonyítandó –, nyilvánosságra hozza telefonjának teljes tartalmát, a sajtó és a web népe kedvére böngészhessen az intim pillanatai között. Tisztában van vele, hogy a bulvárra kondicionált választók a politikai valóságshow-ra sokkal inkább vevők, mint a komplex világmagyarázatokra, és ezt a tudását hasznosítja is.

**„Sokkolja és szórakoztatja őket”**

(Charlie Brooker: *Fekete tükör - Waldo*)

Tűnjön bármennyire is hitelesnek és korszerűnek ez a figura, a *Kártyavár* valójában megtéveszti a nézőket. A sorozat azt sugallja, hogy az online közvéleményt épp olyan könnyű manipulálni, mint a tradicionális médiát. Előbbinek Conway, utóbbinak Underwood a specialistája, mindketten sakknagymesterekhez hasonlóan, több lépéssel előre tervezik meg a mozdulataikat, de amíg a kapuőrökkel, évtizedek óta változatlan szakmai szabályokkal operáló hagyományos sajtó felhasználása bevett gyakorlat, illene legalább jelezni, hogy a reakciók kiszámítása a politikai kommunikáció szempontjából még mindig vadnyugatnak számító kibertérben jóval nehezebb.

Azt, hogy a technológiai fejlődés nem csak hatalomtechnológia változásokat, hanem akár paradigmaváltást is hozhat, Charlie Brooker zseniális szatírja, a *Fekete tükör* ismerte fel először. A *Waldo* című epizódban egy humorista által animált, obszcén humorú rajzfilmmedve annyira népszerűvé válik, hogy a showműsor producere elindítja a választásokon. Waldo programja eleinte csak a trollkodás, a status quót képviselő arrogáns ellenfelét válogatott sértésekkel támadja, de ennyi is elég ahhoz, hogy a közvélemény-kutatásokban meginduljon felfelé. A szavazókat nem zavarja, hogy a túrkizkék medve semmi előremutatót nem képvisel – vagy, hogy nem is létezik –, mert cserébe sokkolja és szórakoztatja őket, morális fölénye a cinikus karrierpolitikusokkal szemben így is megkérdőjelezhetetlen; ő legalább garantáltan őszinte. A híveket az sem tántorítja el, amikor a medvét mozgató humorista a népszerűség felelősségétől megrettenve kibújik a karakterből, és azt kéri, hogy a választás komolyságának megőrzése érdekében ne szavazzon rá senki.

Brooker utólag bevallotta, méretes ziccert hagyott ki, amikor nem nyerte meg Waldóval a választást. 2012-ben még túl abszurdnak tűnt a gondolat, hogy egy populista karikatúrát képesek lennének megválasztani az emberek. A valóság azóta túlnőtt a fikción, kiderült, hogy az unortodox módszerekkel operáló, politikailag inkorrekt antipolitikusok képesek meghekkelni a rendszert. Ahogy Waldónak, úgy Trumpnak sem volt szüksége rá, hogy pozitívan nyilatkozzanak róla az elemzők – elégnék bizonyult az is, hogy az új média térnyerésétől rettegő, a szakmaiságot az infotainment

teljesen elhanyagolja a közvélemény-kutatásokat, és a közvélemény-kutatásokat is elhanyagolja. Brooker utólag bevallotta, méretes ziccert hagyott ki, amikor nem nyerte meg Waldóval a választást. 2012-ben még túl abszurdnak tűnt a gondolat, hogy egy populista karikatúrát képesek lennének megválasztani az emberek. A valóság azóta túlnőtt a fikción, kiderült, hogy az unortodox módszerekkel operáló, politikailag inkorrekt antipolitikusok képesek meghekkelni a rendszert. Ahogy Waldónak, úgy Trumpnak sem volt szüksége rá, hogy pozitívan nyilatkozzanak róla az elemzők – elégnék bizonyult az is, hogy az új média térnyerésétől rettegő, a szakmaiságot az infotainment





# ÁRVÁK A SZTRÁDÁN

**AZ AMERICAN HONEY A LEGFRISSEBB  
CSOPORTKÉP EGY ELVESZETT GENERÁCIÓRÓL ÉS  
A ROZSDAMARTA VIDÉKI AMERIKÁRÓL.**

Mióta a 60-as évek végén a *road movie* önálló műfajjá sűrűsödött az amerikai mozgókép-világban, írói/rendezői sokkal szívesebben szentelik az Államokat átszelő utazásokat a hős(ök) jellemfejlődésének, a kalandok személyiségformáló hatásaira koncentrálnak, mintsem annak a változásnak dokumentálására, ami az amerikai vidék és a hajlataiban megbújó emberek életében lezajlott a 20. század alkonyán. A műfaj emblematikus darabjai *Szelíd motorosoktól a Száguldás a semmibe-ig, Kétsávós országúttól a Párbajig* eltérő konfliktusaik ellenére mind-mind a lázadás útját járják, a kormányt szorosan markoló férfhősök a társadalmi kötöttségek és hétköznapi mechanizmusok elöl próbál megszökni több-kevesebb sikerrel. A keskeny betonsávok mentén feltáruuló amerikai táj egy olyan vadnyugat ígéretét hordozta számukra, amelyet akkorra már felszabdaltak a drótkerítések, de az úthálózatok vékonyodó vénáit követve még elérhetőek voltak a hajdani prériek és sivatagok, a nomád örökség hagyományait folytató kisközösségekkel, harcos renegátokkal és magányos sámánokkal. A szűk félévszázados filmek vándorai a *Szelíd motorosok* szállóigéje szerint az „igazi Amerikát keresték, de nem találták”: ami az út végén várta őket, saját meztelen valójuk volt (jelentse azt a vadmotoros jelmez alatt lapuló védtelen ártatlanság vagy a szürke öltöny rejtette ősférfi) – nem a nemzet rég elveszett romlatlansága. Az új-hollywoodi *road movie* a kötelező Haladás irányával szembefordulva azt mutatta meg, mennyire nemes és végzetes vállalkozás lett a 70-es években visszatérni a múltba: a sztrádák immár kisteherautóból meredő puskacsövek és munkagép-torlaszok acéllapátjai leselkednek, a semmi-

be száguldó árvákat rendre zsákutcákba szorítja a Modernizálódás.

Hiába a zsáner emblematiszta férfhősei, talán egyetlen korabeli *road movie* sem mutatta meg olyan őszinte és megdöbbentő módon ezt a kiúttalanságot mint egy szerzői darab, amelyet aligha véletlenül egy (színész)nő írt, rendezett és játszott el (a neves filmkészítő férj Elia Kazan árnyékában és nagyjából a konyhapénzéből). Barbara Loden egyetlen rendezése, az 1970-es *Wanda* jóformán dokumentumfilmként meséli el egy családját hátrahagyó háziasszony utazását Pennsylvania bányavidékén keresztül egy botcsinálta vidéki rabló társaságában, egészen a végállomást jelentő nagyvárosi bankrablásig, ami a férfinak halált hoz, a hősnőnek totális magányt és kudarcot. Loden egy 1960-as újságcikkben olvasta a bűntársként elítélt Alma Morgan esetét (aki a börtönbüntetés kihirdetésekor hálás köszönetet mondott a bírónak a szigorú ítéletért) és azonnal magára ismert a fiatalasszonyban, akinek fogalma sincs élete céljáról, mindössze azt érzi nagy bizonyossággal, hogy képtelen boldogulni a ráosztott kisvárosi nejszereppel. Bűnözői terelőútja a tematikai hasonlóságok ellenére inkább markáns anti-Bonnie és Clyde, minden vadromantikus póz, ironikus epizód vagy frappáns szlogen nélkül mesél a vidéki Amerikát átszelő kalandtörténet szürke, torokszorító hétköznapijairól. Maga a totális műfaj-dekonstrukció: „menekülő szerelmes” noir szerelem nélkül, vidéki gengszterfilm akciók nélkül, *road movie* egyetlen szűkös autóútba zárva, sivár motelek, áruházi parkolók és egy bizarr búcsújáróhely klausztrófó helyszínein. Akárcsak a korabeli zsánerdarabokban szórányosan felbukkanó hősnőknél az unatkozó Bonnie-tól a *Sugarlandi hajtó-*

*vadászat* pszichotikus asszonykáján át az *Alice már nem lakik* itt kisfiával munkahely után vándorló özvegyéig, Wanda sem holmi magányos lovas, ám aktív, önérzetes társnőitől eltérően soha a műfajban nem akadt nála passzívabb – szinte már katonán – hősnő: a frissen megismert bűnöző rángatja-cibálja magával a közös végzetig, a legrosszabb *redneck* férfiekre jellemző zsarnoki dühvel, ugyanakkor a nő számára korábban ismeretlen, elemi erejű szenvedéllyel. A romantikus idealizmus, ami akkortájt egy férfhősnél még a kudarcból is heroikus vállalkozást faragott, Wanda esetében kezdettől átadta helyét az elszigeteltségnek és kiszolgáltatottságnak, a remény egyetlen szikrája nélkül – ha a Modern Amerika betoncsapásain többé már nincs helye kószáló cowboyoknak, Loden szerint a nők el sem juthattak odáig, hogy elveszíthessék ezt a hajdanvolt, édes szabadságot. Állítson bármit Scorsese vagy Spielberg végső happy endje, ahol az anyák a férfialdozatok árán elérik megálmodott céljaikat, a női olvasatban az úthálózat tükrözta társadalmi haladás mindössze az egyedülét, nem a függetlenség jövőjébe vezet.

Ha az új-hollywoodi *road movie*-kban az utazás a férfiaknál vissza a múltba, a nőknél előre a jövőbe vezet, különösen érdekes változást jelent a műfajban, hogy a kortárs szegmens nem csak visszafelé, de jóformán áttért a korábban kisebbségbe szorult női hősökre, rájuk ruházva a férfieszményeket – ráadásul a nagy elődök főként anya-korosztályból kikerült protagonistáit előszeretettel bakfisokra cserélve. Már az is épp elég feltűnő, hogy az elmúlt tíz év népszerű *young adult*-disztópiái szinte kizárólag lányokat jutalmaznak a fantázia-Amerikákat/Angliákat átszelő utazásnarratívákkal *Buroktól az 5. hullámon át a Majd újra lesz nyárig* (miközben a fiúknak csupán klausztrófó falanszter-sztorikban jut főszerep, lásd az *Emlékek óre* vagy az *Útvesztő* példáját) – a veszedelmes, emberpróbáló úti kalandokat immár a női fejlődéstörténetek alapjává téve egy olyan világban, amely posztapokalipszisével a táblagépes jelenkor teljes *tabula rasa*-ját jelent. Míg az aszfaltsáv Wanda és Alice, majd Thelma és Louise idején még a házastársi börtönökből kivezető (sikeres/sikertelen) menekülést jelentette, ahol a *road movie* az emancipáció szükség-





## ÚJ MAGYAR BŰNFILMEK

# Dögkeselyűk



SEPSI LÁSZLÓ

### A KORTÁRS MAGYAR KRIMIKBEN A MŰFAJI ELVEK ERŐS TÁRSADALOMKRITIKÁVAL PÁROSULNAK. A KÖZÖS BŰN ÉS A KORRUPCIÓ MINDENKIT MEGFERTŐZ.

A kétezer-tízes évekre a magyar (populáris) kultúra egyik uralkodó paradigmájává a bűnügyi történetek váltak. Önmagukat egyértelműen krimiíróként pozicionáló szerzők (többek között Baráth Katalin, Kondor Vilmos, Kolozsi László) építenek könyvről könyvre nagyobb figyelemmel kísért és elismert életműveket, a bűnbe csábult-sodródott Miklósi-család vesszőfutását bemutató *Aranyéletet* minden korábbi magyar gyártású sorozatnál nagyobb hype övezi, és a mozikba került egészségési játékfilmek közt is szembetűnően magas a bűnfilmek aránya, ezzel együtt pedig a rájuk irányuló figyelem is megnövekedett, mind a kritika, mind a közönség részéről. A bűnügyi tematika nem szorította ugyan teljesen ki az egyéb műfaji kísérleteket – mutatóba találunk easternt (*Délibáb*) és science fictiont (*Hurok*) egyaránt –, és az itthon évtizedek óta erősnek tekintett hagyományok, mint a vígjátékok (*Gondolj rám!*, *Liza, a rókatündér*) és a „nemzedéki közérzetfilmek” (*Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan*, *#sohavégetnemérős*) továbbra is markánsan jelen vannak a hazai filmpalettán, ám sok esetben ezek is valamely bűnügyi alműfajjal keverednek, lásd a caper-komédiák sorát az *Argo* filmektől a *Fekete levesen* át a minden ízében széttartó *Halj már meg!*-ig. Ugyanakkor az utóbbi években bemutatott magyar bűnfilmek vállalásukban, a zsánerhez való viszonyukban és gyártási körülményeikben is látványosan eltérnek egymástól, megtörtént eseményeket feldolgozó, korfestő darabok (*Félvilág*, *A martfői rém*) éppúgy akadnak, mint az isten háta mögötti határvidékeken játszódó kamarathrillerek (*Vikend*, *Kút*) vagy dramedybe

oltott bérgyilkosfilm (*Tiszta szívvel*) és a nyolcvanas évek amerikai zsarufilmjeinek bűvöletében fogant akciómozik (*Cop Mortem*). A közös nevezőt így nem elsősorban a tematikák mentén szerveződő (al)műfajkategóriák (zsarufilm, sorozatgyilkos-thriller, caper, stb.) jelentik, hanem ahogyan ezek filmek a bűn, törvénytelenység és a (magyar) hétköznapok moráljának ábrázolásában mégis egyértelmű mintázatokat mutatnak.

#### BŰNTÉRKÉP

A közelmúlt magyar bűnfilm-hullámnak képviselői mintha mind András Ferenc rendezte *Dögkeselyű* (1982) szárnyai alól bújtak volna elő. Főhősök gyakran amatőr, a bűncselekményekbe csak belesodródó alakok, akik anyagi kényszer hatására cselekszenek; társadalomképük jellegzetesen pesszimista, visszatérő témájuk a társadalom minden szintjét átható korrupció, ahol az érvényesülés csak háttéralkuk és kisebb mértékű törvénytelenkedések („simlisségek”) révén lehetséges, miközben az állami szervek és szolgáltatások (rendőrségtől a közegészségügyig) nem képesek ellátni funkciójukat, így legtöbbször csak hátráltatják a főhóst – kezdetben sokszor még törvényes – céljainak elérésében. A rendőr, ha egyáltalán feltűnik, általában csak mellékszereplő, aki tehetetlenül lohol az események után; ha mégis főszereplővé válik, mint *A martfői rém*ben és a *Cop Mortem*ben, akkor ő maga is a törvény és törvénytelenesség közti szürke zónában létezik, sikerének elengedhetetlen előfeltétele a hatalommal való összetűzés és a szabályozást igencsak rugalmasan kezelő bűnüldözői tevékenység. Az említette-

ken túl jól illusztrálja ezt az *Aranyélet* két évadjának detektívfigurája: az első évad nagyrészt szabálykövető nyomozója futó kellemetlenség a bűnöző főhősök számára, és amikor rájuk nézve valóban veszélyessé válik, fejlődéssel végzi egy budapesti sikátor betonján. Az évadfinálé be is vezet helyette egy új zsarukaraktert, aki első feltűnésekor leginkább az amerikai kábelsorozatokban CCH Pounder által játszott, morális szempontból kikezdehetetlen figurákat idézi, hogy aztán a második évadban kiderüljön, hogy a magyar közegben még ez az erkölcsi tartást megtestesítő karaktertípus is rövid úton korrumpálódik, és egy bosszúvágyó üzletember pszichéségeként hol erőszakot, hol pszichológiai manipulációt bevetve igyekszik sarokba szorítani a széria főmaffiózóját. (Lapzártáig a második évad első hat epizódja volt megtekinthető.)

Szintén a *Dögkeselyűt* folytatató gondolkodásmódnak köszönhetően a kortárs magyar krimik többsége szociokrimi, melyekben a realista és naturalista hagyomány együtt jár a „hitelesség” igényével, legyen szó a jelenkor Budapestjének ábrázolásáról vagy *A martfői rém* és a *Félvilág* aprólékosan kidolgozott történelmi kulisszáiról. A szereplők sorsának és identitásának társadalmi meghatározottsága – mely szintén a XIX. századi irodalmi hagyományokból öröklődött tovább az angolszász „kemény krimibe” vagy a Sjöwall-Wahlöö párostól eredeztethető skandináv iskolába – azokban az esetekben sem elhanyagolható, ahol egyébként a cselekmény helyszíne hangsúlyozottan szimbolikus tér, mint a *Kút* címbeli benzinkútja a magyar ugar határán. A magyar bűnfilmek ragaszkodása a honi rögválósághoz szűkséggé válik, ami is zár egyes alműfajokat – analitikus szalonkrimi például nem bukkan fel köztük –, és alkalmanként a készítő újraakasztással vagy parodisztikus ironiával el is távolítja magukat a filmek műfajiságából fakadó túlzásoktól. Erre az újraakasztásra szemléletes példa a *Tiszta szívvel* esete, melynek epilógusában kiderül, hogy a kerekesszékes bérgyilkosok valószínűtlen története csak a főhős fantáziájának szüleménye; ennél valamelyest finomabban bizonytalanít el a *Kút* utolsó jelenete, amely afféle pusztai balladává emeli az arcon lőtt fű



sztoriját. A *Kút* a cselekménye során többször felbukkant másik balladisztikus anekdota igazolásával (a tragikus sorsú harci kutya és gazdája valóban léteznek) felveti a kérdést, hogy mi is a filmbeli valóság és annak mitizált formája közti viszony, hiszen ez alapján úgy tűnhet, a játékidő során is egy pihenőkben felidézett útmenti legendát láthattunk, és így máris számolnunk kell az elbeszélői túlzásokkal. Hasonló funkciót tölt be a műfajparódia elemeinek megjelenése például a *Halj már meg!* című filmben: míg a férjüket/szeretőjüket gyászoló hősnők vívódásait olykor szürreális tudatfolyamba átbillenő drámaként ábrázolja, addig a történetbe szinte fölöslegesen beékelődő bűnügyi szál rajzfilmszerű kergetőzésre és erősen karikírozott mellékszereplőkre épül, mintegy leszögezve, hogy a dráma komoly, a krimi nem. Ennél is problematikusabb a *Cop Mortem* esete, amely a filmcsoportból egyedülként lemond bármiféle szociológiai hitelesség-igényről, és leginkább a másodvonal-

**„Egyértelmű mintázatot mutatnak”**

(Till Attila: Tiszta szívvel - Dusán Vitanovics)

beli amerikai akciófilmek előtt tisztelgő, azok formuláit a magyar közegbe adaptáló pastiche-ként pozicionálja magát, aminek – és a megvalósítás egyenetlenségének – köszönhetően újfent az ironia és a(z ön)paródia hatáselemei kerülnek előtérbe.

**MEGOLDJUK OKOSBA’**

A realista hagyomány és a hitelesnek szánt társadalomábrázolás folyamánaként a kortárs magyar bűnfilmben nem csupán a rendőrség képviselői tűnnek fel kétes színben, tehetetlen vagy korrumpált figurákként, de a filmek általában is ritkán szerepeltetnek egyértelmű morális kategóriákba sorolható karaktereket. Habár feltűnnek erkölcsi irányítúként kijelölt figurák – mint Mira az *Aranyélet*ben vagy a kezdetben jó szándékú bumburnyáknak tűnő László a *Vikend*ben –, előbb vagy utóbb ők is süllyedni kezdenek az őket körülvevő mocsárban. Mira elkötelezettsége közveszélyes önbíráskodáshoz vezet, és a kamaszlány egy egész

éttermet mérgez meg kórházból loptott veszélyes hulladékkal, a *Vikend* ügyvédjéről pedig a zárófordulatban kiderül, hogy sérelmek és frusztrációk vezérelte megtört ember, aki több gyilkosságért is felelős. A magyar bűnben „mindenki benne van”, a *Vikend* szereplői körbezarolják egymást, az *Aranyélet* Miklósi Attilája egyetlen munkahelyet sem talál, ahol kollégái nem ügyeskednek, és az elosztó- és pihenőhelyként szolgáló *Kút* mellett sem áll meg szinte senki pusztán azért, hogy tankoljon. Ezáltal maga a bűn fogalma is relativizálódik, a kollektív korrupcióban kivitelezhetetlené válik a morálisan helyes cselekvés (hacsak valaki nincs kellőképpen távol az anyaország zavaros ügyeitől, mint a *Vikend* erdélyi erdőlakói), és a szürke árnyalatai közt fuldokló társadalomban értelmetlen bárkiről ártatlanságot előfeltételezni vagy elvárni tőle a törvényisztelő életmódot. Ezt a gondolatot emeli már-már metafizikai szintre *A martfői rém* ártatlanul elítélt Réti Ákosának cselekményszála, akinek esetében sokáig kérdéses, mi-

ért is vállalt magára egy gyilkosságot, amit nem ő követett el. Válasza – „akár én is tehettem volna” – és krisztusi vezeklése már a morális kategóriák egymásba omlásának következménye, ahol eltűnik a különbség tervezett és végrehajtott gyilkosság között, a bűnüldözésnek pedig az az egyetlen funkciója, hogy időnként felhajtson egy bűnbakot a közösség megnyugtatósának érdekében. Az „akár ő is megtehetete volna” kimondva-kimondatlanul *A martfűi rémen* kívül több más filmben is megjelenik, a bűnösség lehetőségének ilyesfajta szétszóródását figyelhetjük meg a *Félvilágban*, ahol szintén több szereplő is ugyanolyan valószínűséggel *elkövethette volna* Málnás Elza meggyilkolását, vagy a *Halj már meg!*-ben, ahol minden főbb szereplő érintett az ősbűnben, a frissen elhunyt Pócs Gábor besúgásában, és ezzel karrierjének tönkretételében. Így miután ezekben a filmekben a potenciális vagy konkrétan kísértésbe esett szereplők felvonultatása után fény derül a valódi elkövetők személyére, adigra ez a felfedezés sokszor már teljességgel súlytalan: a jelöltek tömegében valójában esetleges, hogy ki realizálta a bűntényt.

**„Elromlott társadalomban élnek”**

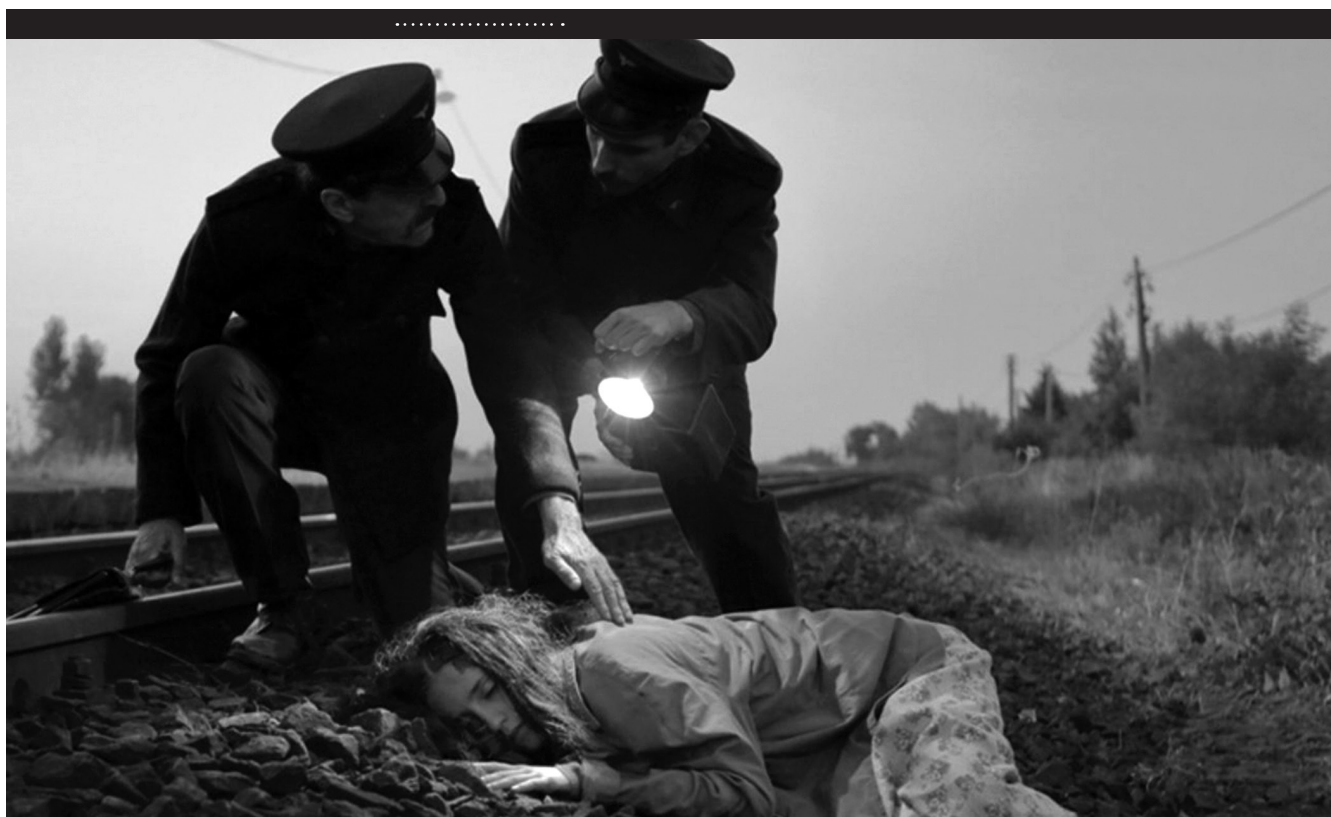
(Sopsits Árpád:  
A martfűi rém)

Bár a kényszerpályára került átlagemberekből lett bűnelkövetőket az egyes filmek legalább részben felmentik, ehhez gyakran professzionális bűnözőket használnak ellentpontként. Míg a nyugati zsánerfilm-hagyományban kiemelten fontos az idealizált, profi bűnöző alakja, legyen szó akár géppisztolyt lóbáló karriergengszterekről, akár szórtlan bérgyilkosokról, a kortárs magyar bűnfilmekben ezeknek a karaktertípusoknak legtöbbször az antagonistaszerepe jut, akiknek így – szemben a zűrös ügyekbe keveredett átlagjanikkal – feloldozás sem jár. A kizárólag bűnelkövetésre épített egzisztenciák, mint a *Kút* embercsempész Johnnyja vagy a *Tiszta szívvel* szerb orgazdája már túllépnek a közmegegyezéses mutyitolerancián, ezért kiválóan alkalmasak arra, hogy démonizált-elrajzolt ellenfélként kijelöljék a megalkuvások közt is elfogadhatatlan törvénytelenségek határait. A „gonosz profi” a magyar bűnügyi filmben mindinkább közhelylé váló alakját árnyalja valamelyest

az *Aranyélet* Hollós Endréje, aki bár – főleg az első évadban – a Miklósi család tagjait bűnbe csábító mészáros figuraként tűnik fel,

a széria előrehaladtával maga is egyre gazdagabb érzélemvilágot kap, amely túlmutat a cinikus és könyörtelen manipulátor felszínén.

Hollós kezdetben a korrupció gócpontjának tűnik, aki úgy terjeszti maga körül az erkölcsi romlást, akár egy fertőzést; ám ahogy az *Aranyélet* egyre tágabb szeptét mutatja meg napjaink Budapestjének, úgy válik nyilvánvalóbbá, hogy tévedés volna egyetlen személyt kijelölni a jelenkori állapotokért. Hollóst csupán az különbözteti meg a többi szereplőtől – kiváltképp a rovott múltja ellenére is gyakran naiv Attilától –, hogy tökéletesen alkalmazkodott a közeghez, és így mindenki másnál jobban tud érvényesülni a háttéralkuk és adósságok hálójában. A bűn forrásának kutatása a sorozat második évadjában fordult a közelmúlt magyar történelme felé, és megkettőzött idősíkjával az *Aranyélet* illeszkedik azon hazai bűnfilmek sorába, melyek a pártállam vagy legkétsősőbb a rendszerváltás időszakát jelölik ki egy olyan pontként, amikor valami javíthatatlanul félrement. A már címében is áthallásos *Halj már meg!* tolatódó parabolát kerekíti a kommunizmus máig kísértő ősbűneinek, de Kamondi





Zoltán filmjéhez hasonlóan – és annál elegánsabb formában – több más műben is megjelenik a terhes szülői örökség motívuma. A hangsúlyos apa-fiú kapcsolatokban (*Kút, Aranyélet*) az örökség egyszerre jelenthet konkrét anyagi javakat, és utal az idősebb generációtól átvett bűnök és életstratégiák összességére. A jelen életét megmérgező múlt különösen izgalmas pont *A martfúji rém* esetében, amely az ötvenes-hatvanas években játszódó történetként eleve azt a korszakot idézi fel, amelyre a többi film már csak bűnös régmúltként hivatkozik. Ugyanakkor már Sopsits hősei is egy elromlott társadalomban élnek, mely romlás – kiábrándulás, morális megtörtség – forrásaként egy nagyon konkrét időpillanatot jelöl ki a film, mégpedig az 1956-os forradalom leverését és az azt követő megtorlások időszakát. Miközben a filmbeli sorozatgyilkos egy apolitikus gonosztevő, akinek ábrázolása mindvégig billeg a sérült lelkű nyomorult és a hannibáli intrikus között, az igazságszolgáltatás azért képtelen hatékonyan kezelni ténykedését, mert már szétroncsolta a forradalom és utóéletének kollektív traumája.

Mint azt a rendszerváltás örökségének rendre felbukkanó témája is mutatja, a kortárs magyar bűnügyi filmben a műfaji elvek működtetésének és a közéleti kérdések feldolgozásának egyedi kombinációja jellemzi. A skála a publicisztikába illő direkt kiszólásoktól (*Haj már meg!*) a jelenkori társadalmi problémák tablóa illesztett checklistjén át (*Aranyélet*) a lekerekített allegóriáig (*Kút*) terjed, és a közéletet aktuálisan foglalkoztató témák akkor is egyértelműen visszaköszönnek, ha a történet egyébként nem kortárs közegben játszódik – lásd például a nők lehetséges érvényesülési formáinak kérdését a *Félvilágban*. Ez a „szociális problémafilmekek” – *Palatábladzsungeltől* Ken Loachig – idéző közéleti elkötelezettség és a ragaszkodás a jól beazonosítható társadalmi vonatkozásokkal bíró történetekhez ugyan az alkotói szabadság határait is kijelöli, de kétségtelen, hogy a kortárs bűnügyi filmben zajlik a jelenkori Magyarországi problémáinak legkönnyebben hozzáférhető és közérthető feldolgozása. •

„A korrupció gócpontjának tűnik”

(Kovalik József: Cop Mortem - Kamarás Iván)



■ COP MORTEM

# Ezer jagelló

■ KRÁNICZ BENCE

AZ AKCIÓKRIMI RITKA ZSÁNER A MAGYAR BŰNMOZIBAN.

Legutóbb a *John Wick*nél bizonyosodott be, hogy néha jól sül el, ha tapasztalt kaszkadőrök ülnek át a rendezői székbe. Ezt a pályáivet futotta be Kovalik „Joe” József is, aki a *Cop Mortem* révén vérbeli szerzői filmmel mutatkozhat be: írója, rendezője és vágója is a magántőkéből finanszírozott, kereskedelmi alapú akciókriminek.

A rendőr-sorozatgyilkosság körül bonyolódó, motoros bandákat és közéleti szektákat is mozgósító történet csak egy fokkal bornírtabb a Tom Hanks-féle *Infernónál*, a kiszámítható, vagy éppen teljesen légből kapott fordulatoknál és áltörténelmi megfigyéléseknél (hitték volna, hogy a cím egy 16. századi szekta neve?) sokkal zavaróbb a hosszúra nyújtott játékidő és az indokolatlan szuperközelikkel terhelt, szegényes képi világ. A trashfilmek szokásos stratégiájának megfelelően a *Cop Mortem* cselekményének tekintélyes részét nyomasztó szobabelsőben lefolytatott beszélgetések töltik ki, amelyekben az Angliából hazatérő

Interpol-ügynök, John Holdon világítja meg a gyilkosságok hátterét a túlhajszolt magyar rendőröknek.

Fájó, hogy Kovalik még a film fő vonzerejét és saját szakmai tudásának legjavát jelentő kaszkadőrjeleneteket – verekedéseket, motoros üldözéseket – is szinte követhetetlen gyorsnittekre tördeli, a *Cop Mortem* lehetséges erőnei közül így csak a karizmatikus színészek és kameraérzékeny hírességek játéka marad élvezhető. Kamarás Iván, Anger Zsolt vagy Ganxsta Zolee egyaránt kihozták a maximumot alulírt szerepeikből. Olyannyira, hogy az Anger által játszott gonosztevő egysorosait („Engem ezer jagelló üldöz életre-halálra!”) állítólag javarészt a színész találta ki.

A szereplőgárda és a hasonló aranyköpések miatt a *Cop Mortem* bulifilmként működhet igazán, amelyet a haverokkal közösen, ivós játékokkal egybekötvé érdemes nézni. Akárhányszor Gáti Oszkár rendőrfőnöke verset szaval, vagy Anger szellemesen átkozódik, le kell döntenie egy felest, így még egy magyar trashfilm is élvezhetővé válik.

• **COP MORTEM** - magyar, 2016. Rendezte, írta és vágta: **Kovalik József**. Kép: **Kovács Claudia** és **Aszalós Botond**. Zene: **Halász Károly**. Producer: **Vavrik Tamás** és **Berecz Ferenc**. Szereplők: **Kamarás Iván** (Holdon), **Gáti Oszkár** (Réti), **Anger Zsolt** (Berger), **Ganxsta Zolee** (Apacs), **Nagy Zsolt** (Hardy), **Szabó Győző** (Rick), **Gesztesi Károly** (Kárpáthy). Gyártó: **Macleod Film**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. 111 perc.

KÁDÁR-KORI KRIMIK

# A testület nyomoz



SCHREIBER ANDRÁS

## A SZOCIALISTA MAGYAR KRIMI SILÁNY ÖRÖKSÉGE HOSSZÚ IDEIG BÉNÍTOTTA A KVALITÁSOS MAGYAR BŰNÜGYI ZSÁNER MEGTEREMTÉSÉT.

**H**agyomány? Sokkal inkább (terhes) örökség a magyar krimi számára, hogy a műfaj meghonosítására tett első komolyabb kísérletek a hatvanas években, a kádári „konzolidáció” idején kezdődtek. Persze korábban, a Horthy-korszakban is készült bűnügyi film Magyarországon (a legjobb: Tóth Endre: *5 óra 40*, 1939), sőt még a proletárdiktatúrában is akadt olyan (polgári!) dráma, ami nyomokban krimit tartalmazott (Gertler Viktor: *Gázolás*, 1955), de a kimondottan bűnügyi történetek filmvászonra (majd tévéképernyőre) vitele a hatvanas évek elején, az 1963-as amnesztia után kapott igazán kultúrpolitikai zöld utat. Így aztán a magyar bűnügyi filmet rögvést be is árnyékolta a rendszer – a szocializmus ellenségei kerültek a történetek középpontjába: kémek (Várkonyi Zoltán: *Foto Háber* – 1963, Gertler Viktor: *Egy ember, aki nincs* – 1964, Nádaszy László: *Fény a redőny mögött* – 1965) és ex-nyilasok (Wiedermann Károly: *A holtak visszajárnak* – 1968). A kádárista bűnügyi történetek akkor is átpolitizáltak maradtak, amikor azokban nem a szocializmus megrögzött ellenségeit üldözték. Az alapvetően „imperialista” zsánerből hosszú ideig kivonták az egyéniséget – legyen szó magánnyomozóról vagy a testületet és a szabályokat a cél érdekében megkerülő renitens lángelméről –, és a „gulyáskrimi” csak akkor fért át a három T túfokán, ha a rendőrséget előnyös megvilágításba helyezte. A krimi a (kultúr)politika számára reklámfelület volt, az állami mecenatúra elvárta, hogy a „testület” legyen makulátlanként, az erkölcsi jó tévedhetetlen védelmezőjeként ábrázolva, akár egy hatalmas gépezet, amelyben a legapróbb csavar is a helyén van. Az ellenség, a bűnöző

kívülről érkezik, általános fenyegetettséget jelent, de a rend éber őrei megvédik a dolgozó népet. Nem létezhetett keményvonalas bűnfilm, mert nemcsak a bűn ténye, de a hard boiled történetekre jellemző alapos társadalomkritika is rendszerellenesnek minősült volna. Aki bűnt követ el, az több egyszerű elkövetőnél – támadást intéz a nagy mű, a szocialista berendezkedés ellen. A diktatúrák egyik hazugsága ugyanis az, hogy a jól instruált és kellőképpen fegyelmezett (ridegen tartott) társadalom nem termel bűnözőket, az csupán a hanyatló Nyugat sajátja – mert ahol létezik magánvagyon, ott bizony romlanak a közerkölcsök, valami ilyesmi volt a krimitől elvárt „üzenet”.

A rendőrségbe vetett hitet ráadásul muszájból is próbálták a hatvanas-hetvenes évek bűnügyi filmjeiben fenntartani. Az ötvenes évek ÁVH-terrorja alaposan megtépázta a hivatalos szervekbe vetett általános bizalmat. 1956 decemberétől alapos belügyi átszervezések kezdődtek (ORFK létrehozása, színvonalasabb rendőrképzés, komolyabb technikai fejlesztések etc.) – a rendőrből a filmvászon is barátot kellett faragni.

Ez a nagy igyekezet, amelynek legszébb televíziós példái a hetvenes évekből a *Kántor* (rendezte: Nemere László – 1975-76) és a *Megtörtént bűnügyek* (Bácskai László István és Mészáros Gyula – 1973-79) sorozatok, persze nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Ahhoz, hogy a „Rendőrség” szerethető főszereplő legyen, egyszerre lett volna szükség arra a popkulturális mítoszra, ami, ha volt is, az ötvenes években oda veszett, valamint arra, hogy az átlagnéző legalább egy emberarcú nyomozóval azonosulni tudjon, úgy, hogy nem rándul görcsbe a gyomra.

## SZOLGÁLNAK ÉS VÉTENEK

A *martfűi rém* tulajdonképpen ezt a kádári, hibátlannak hivatott rendőrképet teszi tisztába azzal, hogy minimum duplafenekű történetében a hatóság legalább annyira vétkes, mint a kéjgyilkos. A vezetés eredményeket akar, a cél szentesíti az eszközt: a hatékonyság látszata mindenekelőtt. A nyomozói alaposág csúcsa a – sötét középkori, de legalábbis ávós módszerekkel – kikényszerített vallomás. Felsőbb utasításra az ügyész és a bíró is gyors ítélezést akar – így ha valaki bűnösnek mondja magát, nem lehet ártatlan. Ha mégis, akkor pedig abban vétkes, hogy engedett a kínvallatásnak, és ezzel félrevezette a rendvédelmi szerveket (akik így félrevezették az ügyészt, a bírót etc.).

Sopsits bűnügyi retrójának nagy erénye épp az, hogy miközben valódi krimi- (vagy még inkább thriller-) izgalmakat kínál, lerántja a leplet az önelégült testületről. Illetve, ahogy az jó bűnügyi történetekhez illik, betekintést enged abba a társadalomba is, amelyben egy kéjgyilkos bátran mer áldozatokat szedni, mert tudja, érzi, hogy nem kell a lebukástól tartania, és épp elég romlott ahhoz, hogy a maga kicsinyes módján vegyen elégtelt egy elítélt hozzátartozóin. A *martfűi rém* (hasonlóan az ávéház tartótisztek között játszódó *Vizsgához*) pazar történelmi bűnfilm – és mint ilyen, nem csak a múlt, de a jelen sötétjébe is bevilágít.

A *martfűi rém*hez hasonló nyílt kritika persze a 60-as években elképzelhetetlen lett volna, de – ha fölöttébb óvatosan is – a rendszer hiányosságaira vagy épp a nyomozó hatóság akadozó működésére már a (késő)kádári időkben is felhívta a figyelmet egy-egy bűnügyi film. Csak-hogy a testületi szellemmel nem azonosuló, különutas nyomozó és a hatóság nyomozást leginkább csak akadályozó rendőroket felvonulatát Ötvös Csöpi filmek (*A pogány Madonna*, *Csak semmi pánik*, *Az elvárásolt dollár*) elsősorban nem is krimi-, hanem nyugatpótlékként funkcionáltak. Nem pusztán azért, mert erőteljesen emlékeztettek a Piedone-mozikra, hanem mert a balatoni *dolce vita* friss szelet hozott a szürke hétköznapokba: vitorlásverseny, bárók és teniszpályák nyugati turistákkal és nyugati cigarettával, valuta, sztriptíz, kaszinó, vídampark, dollárbolt... Valóságos ópium a népek. Nem is csoda, ha a felsoroltak előnyeit élvező Csöpi rendre kitesszelelik a testülettel, mert a nézőnek akkor

ENDRÉNYI EGON FELVÉTELE



**„A rendőrből barátot kell faragni”**

(Bán Róbert: A gyilkos a házban van – Stanislaw Mikulski és Koós János)

sem voltak illúziói: a gyorsan nyíló pofonláda, Csöpi túlkapásai nem okai, csupán ürügyei voltak a felettesek retorziójának.

Ahogy a korszak talán legeredetibb krimijében, Dobray György *Az áldozat* című filmjében is csak ürügy a viktimológia. Ha hiányolta volna a néző a hatvanas-hetvenes évek végén a „magányos” nyomozót, hát 1979-ben kapott egyet – a krimi szerelmi drámába fordul, a bűnüldözés tudományossága apropó a szerelmi tébolyhoz. Ráadásul a privát megszállottság és a személyes indokok ellene dolgoznak a tényekre alapozott nyomozásnak – mintha visszacsengene egy korábbi, a kollektívát dicsőítő üzenet: a nyomozó nem járhat külön utakon, különben saját egyéniségének áldozatává válik. A „mindenható” kollektíva csúcsa a *Nyom nélkül* (Fábry Péter 1982): itt a rendőrök már nem is végeznek valódi nyomozó munkát, csak adatokat táplálnak komputerekbe, várva a rideg statisztikai adatokra, így szűkítve a lehetséges tettesek körét. Igaz, e technicizmus révén a film a régi vágású szocialista zsaruktól is megszabadult. (A szocialista krimi első intellektuális bűnözőjének szerepében: Cseh Tamás.)

**A BŰN TERMÉSZETRAJZA**

A valódi bűnügyi történetekhez elengedhetetlen a bűn természetének, vagyis az elkövetés indokainak ismerete. A személyes motiváció és annak társadalmi beágyazottsága elvétve fordult

csak elő. A korai szocialista krimi ezekkel jottányit sem foglalkozott, a bűn az bűn, támadás a rendszer ellen. (A kivételek száma csekély, leginkább az Agatha

Christie-krimik, a „mindenki gyanús” *whodunit* mintájára épülő *Mindenki ártatlan?* 1961, *A gyilkos a házban van*, 1970, és az e nemből legkomorabb korabeli krimi, Hintsch György 1967-es *Kártyavára*). Ezt az egyszerű képletet radikálisan a *Dögkeselyű* (1982) borította, amelyben a diplomás taxisofőr bosszút áll az őt meglopó két idős asszonyon. A bűn ellen bűnnel harcoló kohlaasi figura motivációja az elkeseredettség és a csalódottság – sem a tehetetlen rendőrtől, sem ismerőseitől, kollégáitól nem remélhet segítséget. Épp a rendszer teszi ártatlan bűnössé, elvei teszik bűnös ártatlanná. A példa negyedszázad múltán is követhető maradt: Gigor Attila a *Dögkeselyű* mintájára az elkeseredett/elidegenedett, margóra szorított egyénről készített mozit (*A nyomozó*, 2008).

Ha András Ferenc filmje az elkeseredett kisember ámokfutása, akkor Fábri Zoltáné a pöffeszkedő szocialista újelit kritikája. A Karinthy Ferenc drámájából (*Házszentelő*) forgatott *Gyertek el a névnapomra* (1983) másfajta válaszokat ad a bűnre, mint a *Dögkeselyű*, de egyik a másból következik. Ha a mindenkori hatalmasok csak a saját üzelmeikkel törődnek, az átlagember egyre kiábrándultabb lesz – függetlenül bármilyen társadalmi berendezkedéstől. Tegyük

hozzá, a film valódi erőnye nem a krimi, hanem a dőzsölő szoci-potentátok ma is húsba maróan hiteles ábrázolása. „Nézd csak! Hétszínű Metaxa! Ajjaj, te büdös külkeres, megfogtad az isten lábát!” – az efféle pörköltszagú mondatokra nyílt ki a kisember zsebében a bicska. Vagy a határőr apától elemelt szolgálati gépkarabély, mint Gazdag Gyula *Túsz történetében* (1989). A megtörtént, 1973-as balassagyarmati túsdráma feldolgozásában a kamaszok motivációja a szabadabb élet, a lánykollégium lakóinak szabadon engedéséért cserébe nyugati vízumot követelnek.

Egyébiránt a keleti pocsolyában a rendszerváltás kezdetén még tisztult volt a bűn. A Kádár-korszakban, a legkellèmesebb cellában szocializálódott kisember ugyan egyre inkább vágyott a nyugati jólétre, de az álmai és a módszerei abszolút a szocialista maszkolás, a Kádári-álom szintjén ragadtak le. A *Roncsfilm* (1992) szatírjában apróbb kérelések, piti rablások és idegösszeroppanásos túszejtések színesítik a szürke nyolcadik kerületi mindennapokat. Grunwalsky Ferenc *Kicsi, de nagyon erős* (1989) című filmjében a kemény fizikai munkával megteremthetetlen jólét igénye viszi Bogár Pált rossz útra. Története a rendszerváltás korának leghidegtelesebb, zsigeri hatású bűnfilmje. Sopsits *Céllövöldéjében* (1990) sem a krimiszál az igazán izgalmas és fontos, hanem a bűn szociális és lelki háttere. Nyugatról először a köznapi, tisztult alvilág érkezik meg. Dobray György *K1 és K2* (1989-90) dokuiban a prostituáltak világába kalauzol – stricik és kurvák, a társadalom peremén is van élet – csak épp cseppet sem vidám. És kitörni belőle még a törvény megszegésével sincs esély.

Néhány év elteltével azonban begyűrűzött nyugatról (és keletről) a szervezett bűnözés, csak éppen a magyar krimi dohos hagyományával ezt sem észrevenni, értelmezni, sem vászonra vinni nem lehetett. Az olajszőkítésre fel lehetett volna építeni a magyar *mafia-filmet*. Nem történt meg. Az Aranykéz utcai robbantásra a *politikai krimet*. Ezt a ziccet is kihagyták a korabeli magyar filmesek.

Valódi, jól kialakult műfaji hagyományok a későbbi években teremődnek. Előképek, lerombolásra vagy követésre érdemes záneregyedek akadtak, de úgy tűnik, a bűnfilm a vadkapitalizmus idején sem tudott igazán szábra szökni. Talán most megtörhet az átok. •



## ARANYÉLET 2. ÉVAD

## Itt élni totál szívás



CSIGER ÁDÁM

## AZ ARANYÉLET MÁSODIK ÉVADÁBAN A BŰNÖK IMMÁR NEM CSAK KÖRNYEZETÜNK TERMÉKEI, DE TÖNKREMENT MÚLTUNKÉ IS.

Az HBO saját gyártású sorozatának első évada a *Breaking Bad* (*Totál szívás*) inverzeként is jellemezhető. Nem egy decens kémiantanár válik benne Tony Montana-féle gengszterfőnökké, hanem fordítva, egy kisfílű, ám nagy vagyonra szert tett bűnöző (Miklósi Attila szerepében Thuróczy Szabolcs) próbál jó útra térni, és csak hiszi, hogy őt már nem érheti kiábrándulás. Az első nyolc rész a napjaink Magyarországon banálisnak számító csalásokat és korrupciót mutatta be a román új hullám magas színvonalán, egyben a kortárs hazai közérzetet is eltalálta, ezzel megszólítva a nézőket, kultgyanússá válva és nagy sikert aratva mind a közönség, mind a kritikusok köreiből. A második évad még ambiciózusabb: az alkotógárda generációjának talán legnagyobb közéleti fordulatát, a rendszerváltást eleveníti fel. Azt sugallja, hogy nem csak a környezetünk (de)formálhat minket, de a múltunk is, amivel szembe kell néz-

nünk, és ezt az *Aranyélet* a gyakorlatban is megvalósítja, mivel feldolgoz egy kulcsfontosságú érárt. Annak ellenére, hogy annak nem voltak igazán látványos, emblemikus eseményei hazánkban, nem csoda, hogy alulreprezentálták a magyar filmtörténetben. Már az első évadban is elhangzott, hogy a Miklósi család a rendszerváltás után csúszott adósságokba és ekkor kezdtek csalásokból élni, ezt azonban a második évad részletesen be is mutatja, a „show, don't tell” („mutasd, ne mondd”) drámaírói kritériumnak is megfelelően.

Ezzel a merész törekvéssel az alkotók ráadásul dramaturgiai kockázatot is vállaltak, mivel a flashback ritkán ad hozzá a cselekmény feszültségéhez, ráadásul megfigyelhető, hogy ha egy sorozatban elszaporodnak a karakterek háttértörténetét megvilágító, múltba való visszatekintések, az a végső kifulladás jele, általában egyes szériák utolsó, hatodik-hetedik évadára jellemző (*True Blood*, *Trónok harca*). Az *Aranyélet* showrunnere, Krigler Gábor és az írók (Lengyel Balázs, Tasnádi István, Zomborác Virág) még a szappanoperák, a melodramák és a sequelek fordulataitól sem ódzkodnak: a Miklósi család múltjából előhúznak egy James Bond-filmeket idéző (halottnak hitt, csonka testű) antagonistát (Végh Zsolt), aki még az első évad rosszfiújánál, Hollós Endrénél (Anger Zsolt) is ádázabb ellenfél. A második évad viszont nem csak az amerikai

tömegfilm, de a magyar szerzői mozi hagyományait is követi. A *Breaking Bad* tökéletes ellentéte, európai verziója nem is szólhat másról, mint társadalmunk romlottságáról, ahol az *Aranyélet* szerint legálisan, tisztességesen megélni akciófilmből illő kihívás.

Az *Aranyélet* múltbeli történeteszála parabolaként is működik, viszont a lokális témához univerzális dramaturgia társul, az alkotók a kortárs tévésorozat-szcéna csúcsát képviselő amerikai szériákról vettek példát, mivel a múltbeli jelenetek előrevetítik azt, ami a jelenben történni fog a karakterekkel. A sorozat írói és rendezői (Dyga Zsombor, Mátyássy Áron) nem utólag ágyaznak meg a fordulatoknak, hanem előre sejtetik azokat, ezzel is feszültséget teremtve. Amennyire kuriózum a magyar filmes színtéren a közelmúlt – produkciós szempontból meglehetősen költséges – ábrázolása, annyira hiánypótlóak az *Aranyélet* második évadának akciójelenetei is, amik ugyancsak amerikai mintára készültek, és ez korántsem válik kárunkra. A második évadban fokozatosan nőnek a tételek, összefutnak a szálak, de az alkotók nem várnak a szezon fináléjáig a nagyjelenettel, hanem már az ötödik részben bevethetnek egy olyan epikus akció-szekvenciát, ami a *True Detective* és a *Trónok harca* leginkább nagyszabású epizódjait idézi, még ha nem is színvonalában, inkább csak dramaturgiai szerepében.

A második évad történeteszővése a végletekig következetes, mivel krimiszálának bonyodalmai az első szezonban történetekben gyökereznek, azok logikus következményei, a kísérletezés a flashback szcénákkal pedig nem csak tartalmi, de stílári tekintetben is a sorozat fejlődését jelzi. Az *Aranyélet* fő erénye, hogy bizonyítja, a krimi és a bűnthriller kiválóan alkalmas konstruktív társadalomkritika gyakorlására.

**ARANYÉLET** – magyar tévésorozat, 2016. Rendezte: **Dyga Zsombor** és **Mátyássy Áron**. Írta: **Lengyel Balázs**, **Tasnádi Iván**, **Zomborác Virág**. Kép: **Marosi Gábor**. Zene: **Pádár Krisztián**. Szereplők: **Thuróczy Szabolcs** (Miklósi Attila), **Ifj. Vidnyánszky Attila** (a fiatal Miklósi), **Anger Zsolt** (Hollós), **Kovács Tamás** (a fiatal Hollós), **Végh Zsolt** (Gáll Ferenc), **Fehér László** (a fiatal Gáll), **Ónodi Eszter** (Janka), **Döbrösi Laura** (Mira), **Olasz Renátó** (Márk), **Danis Lúdia** (Erika). Gyártó: **HBO**. 8x50 perc.



HALJ MÁR MEG!

# A mozdony füstje



VAJDA JUDIT

**KAMONDI ZOLTÁN POSZTUMUSZ ALKOTÁSA ÚJABB PÉLDA RÁ, HOGY A SZERZŐI KÉZJEGY HIÁNYA NEM TESZ JÓT A MAGYAR BŰNÜGYI FILMNEK.**

Úgy tűnik, a magyar film mostanság az eddigi vígjátékok helyett a bűnügyi filmben akarja megtalálni – vagy újrafogalmazni – magát. Gyors egymásutánban négy hazai bűnfilmet is bemutatnak – ezek közül (*Kút*, *A martfői rém*, *Cop Mortem*) a legutóbbi a *Halj már meg!*

Kamondi Zoltánnak kilenc hónappal a halála után mozikba került (így kollégái által befejezett) alkotása egy özvegyasszony története, aki mozdonyvezető férje halálát követően rögtön három sötét titokra is rájön az elhunyt múltjával kapcsolatban: a férfinak volt egy másik nő is az életében, aki ráadásul egy lányt is szült neki, közös életüket pedig műkinccsemporciából finanszírozta. Amikor az is kiderül, hogy az elhalálozott hitves utolsó akciójával átverte üzleti partnereit, bajba sodorva ezzel az (egyelőre még) élő hozzátartozókat, a két, pontosabban három nő a kezdeti ellenszenv után összefog, hogy együtt oldják meg és éljék túl az örökül hagyott életveszélyes zűrt; illetve ketten közülük (Pócsné, a hi-

vatalos özvegy és Vali, a kamaszlány) arra is kíváncsiak, mégis ki a fene volt valójában, akit szerettek.

Miközben az ímént felsorolt célok első fele egyértelműen a bűnügyi film irányába tolná a művet, addig a második a melodráma csíráját hordozza magában – és végül utóbbi győzedelmeskedik. A tematika mellett pedig a rengeteg flashback és látomás az, ami nemcsak bántóan rátelepszik, de egyúttal krimi/fekete komédia helyett melodramát farag a filmből. A bűnügyi vonalba felsorakozó jelenetek a mű legkevésbé sikerült részei, és további gondot okoz az is, hogy a forgatókönyvnek csak viszonylag kesei pontján derül ki, hogy az alkotást fekete komédiának szánták. A flashbackek között van ugyan néhány jelenet, amely tartogat némi feszültséget és suspense-t, de alapvetően a főhősnőnek a férjéhez való viszonyát illusztrálják. Az ebben rejelő melodráma viszont azért nem tud kibontakozni, mert a karakterek közül nincs kivel azonosulni.

„Nincs kivel azonosulni”  
(Ónodi Eszter és Kováts Adél)

A közelmúltban bemutatott magyar bűnfilmek közül a *Kút* is melodramatikus volt, de ott sokkal erősebb volt a sztori, és jobban kibontották a jellemeket. További hasonlóság a két mű között, hogy mindkettőben van egy-egy karikatúraszzerű, elrajzolt figura, aki kommentálja a történetet (a *Kút*-ban a kacskas kezű kutasságéd, itt a Pócsné látomásaiban megjelenő hithű kommunista anyós), de míg Gigor Attila alkotásában ennek a karakternek a jelenléte elmélyítette a cselekményt, addig a *Halj már meg!*-ben kifejezetten nevelésessé válik tőle (az „Anyuka” alakját még a zseniális Csákányi Eszter sem tudja megmenteni). Kaotikusságával Kamondi műve a szintén fekete komédiában és bűnügyekben (is) utazó *Liza*, a *róka-tündért* is megidézi, de itt is ugyanaz mondható el, mint a *Kút* esetében: ami ott működik, az a *Halj már meg!*-ben nem. A sok-sok szertelen elem a *Lizában* egy irányba hajtottá a filmet, itt ellenben szétesik miatta az egész.

Ezen összevetések alapján levonható a következtetés, hogy az erős szerzői kézjegyek megléte volt, ami a *Kút* című filmet és a *Lizát* működőképessé tette, és ami sajnos a *Halj már meg!*-ből hiányzik. Miközben a közelmúltbeli magyar vígjátékoknál úgy tűnik, épp az erős műfajosság, gyenge szerzőiség hozott eredményt (*Csak szex és más semmi*, *Swing*, *Megdönteni Hajnal Timeát*), addig a hazai bűnfilmeknél a jelek szerint pont ennek a fordítottja az, ami sikeres lehet (a *Halj már meg!*-en kívül a legjobb (ellen)példa erre a B-filmes zsánerelemekből építkező – és elbukó – *Cop Mortem*).

Kamondi halála viszont eleve lehetlenné tette, hogy posztumusz átmentés a stílusát. A korai műveivel (*Halálutak és angyalok*, *Az alkimista és a szűz*, *Kísértések*) a magyar misztikusok közé felsorakozó, legutóbbi, közel tíz évvel ezelőtti munkájával, a *Dolinával* pedig a kelet-európai rögválóságról mesélő alkotó ráadásul soha még csak hasonló filmet sem készített, mint a *Halj már meg!*, így az életművét lezárni vágyó munkatársak nem voltak könnyű helyzetben, ami meg is látszik a végeredményen. Pedig a koncepció jó lett volna: a mű ugyanis arra erősít rá, hogy mennyire nem ismerjük az élettársunkat – a témának a bűnügyi vonalba helyezésével azt állítja, hogy mindez szinte felér egy bünténnyel. Nagy kár, hogy már sohasem tudhatjuk meg, mit is gondolt erről valójában Kamondi Zoltán.

•

**HALJ MÁR MEG!** – magyar, 2016. Rendezte: **Kamondi Zoltán**. Írta: **Márton László** és **Kamondi Zoltán**. Kép: **Medvigy Gábor**. Vágó: **Rumbold László**. Producer: **Tőzsér Attila** és **Ferceny Gábor**. Szereplők: **Kováts Adél** (Pócsné), **Ónodi Eszter** (Marcsi), **Pájer Alma Virág** (Vali), **Hegedűs D. Géza** (Kövér), **Csákányi Eszter** (Erzsi), **Cserhalmi György** (Pócs). Gyártó: **FocusFox Stúdió**. Forgalmazó: **Big Bang Média Kft.** 106 perc.



## BESZÉLGETÉS VRANIK ROLANDDAL

## Fekete sors

MORSÁNYI BERNADETT

## VRANIK ROLAND HARMADIK JÁTÉKFILMJE EGY AFRIKAI MENEKÜLT MAGYARORSZÁGI SORSÁT, BEILLESZKEDÉSÉNEK NEHÉZSÉGEIT KÖVETI NYOMON.

Vranik Roland új filmjét, *Az állampolgárt* november 13-án mutatták be a Stockholmi Nemzetközi Filmfesztiválon. A migránslételemző alkotás az Impact-díjért versenyzett, melyet a világhírű kínai képzőművész, Ai Weiwei tervezett. A film a hazai mozikban 2017. január 26-tól látható.

• Az állampolgáron kívül még öt filmet válogattak be a fesztivál tavaly indított versenyprogramjába, az Impact-szekcióba. Milyen szempontok alapján választották ki a filmeket, s mit érdemes tudni erről a díjról?

A programigazgató olyan filmeket válogatott be, amelyek társadalmi problémákat feszegetnek, s persze tetszik neki, lát benne fantáziát. A díj hatalmas összeggel, 1 millió svéd koronával jár, amit a következő alkotásra lehet fordítani.

• A fesztiválon Francis Ford Coppola, Ken Loach és François Ozon is részt vett; beszélgettél velük?

Csak a közös ebédeken és vacsorákon találkoztunk. Ők díszvendégek voltak, én viszont végig dolgoztam, zsűriztem a nagyversenyen, közönségtalálkozókra jártam.

• Milyen volt Az állampolgár stockholmi fogadtatása?

A díjat sajnos nem nyertük meg, de szerették a filmet. Rengeteg kérdést tettek fel, sokan sírtak, a nézők megkönnyezték Wilsont, a főszereplőt. A svéd társadalom politikailag korrekt, nagyon érzékenyek erre a témára. Egy Magyarországon élő fekete sorsa különösen érdekes számukra.

• Voltak olyanok, akik bírálták a magyar kormány menekültpolitikáját?

Most már egész Európa hozzáállása hasonló a magyar kormányéhoz. A

hatvanas-hetvenes években volt egy nagyobb menekülthullám, s elindult a politikában a „nyitott Európa” ideológiája, de most már Svédországban is kezd kialakulni a menekültellenesség. Fontos, hogy mikor *Az állampolgár* ötlete megfogalmazódott bennem, még nem volt migránsválság. A szinopszissal négy éve, 2012-ben pályáztunk a berlini Nipkow-ösztöndíjra, megnyertük, és Szabó Ivánnal két és fél éve kezdtük el írni a forgatókönyvet. A film nem aktuálpolitikai problémát feszeget, az érdekelt, mennyire kerül kiszolgáltatott helyzetbe egy olyan ember, aki elgyötörtten megérkezik Európába, más éghajlathoz és ételekhez szokott, eltér a bőrszíne, a kultúrája, s nem beszéli a nyelvet. Azt gondolom, szinte lehetetlen küldetés ilyen körülmények között gyökeret verni, mert az otthon érzetét az adja, hogy van családot, van miért felkelned, s van egy nosztalgikus rálátásod arra, ahol vagy. De hogy lehet otthon egy Bissau-Guinea-i polgárháborúból elmenekült magányos ember, mondjuk január 4-én a körúton? Sehogy. Engem ez érdekel ebben a kérdésben, nem pedig az, hogyan reagál a politika, s hogy társadalmi hisztéria alakult ki.

• A film végén Wilson úgy dönt, inkább Ausztriában próbál szerencsét; ezzel a történetelemmel mégiscsak kritikát fogalmaztál meg.

Igen, de nagyon fontos, hogy nemcsak a magyar kormány, hanem egész Európa attitűdje katasztrofális. Nálunk most látványosabb, de más kormányok hozzáállásán is érződik ez, a Brexit is erről szól, mindenhol a szélsőjobboldal erősödik. Van egy ősi félelem az európaiakban, s valahol érthető, hogy megrémültek a fekete emberek gyü-

lekezetétől. Sokan nem érzik át, milyen nehézsorsúak a bevándorlók. Azt szoktam mondani, hogy képzeljék el, hogy begyűrűzik Magyarországra az ukrán válság, eladják ötezer euróért a házukat, aztán legyalogolnak a Dinári hegységen keresztül a Földközi-tengerig, ott hajóra szállnak, az összes eurójukat odaadják, hogy valahogy elvergődjenek Algériába, ahol egy táborba kerülnek. Megtanulják arabul az algériai himnuszt és alkotmányt, aztán levizsgáznak, s ezek után megpróbálnak gyökeret verni. Ilyenkor azért mindenki hátrébb lép kettőt, hogy ez valóban nem is olyan egyszerű. Rengeteg menekülttel találkoztam, a Blaha Lujza téren interjúkat készítettem, a Menedék – Migránsokat Segítő Egyesületnél is sokszor jártam. Volt egy prekonceptióm arról, hogy a magyarok nem befogadók, de a menekültek melegszívű „welcome countrynek” látnak minket, nem is értették, miről beszélek, amikor ezt a témát feszegettem. S igazából ők magyarázták el, hogy befogadóak vagyunk, csak rettenetesen bürokratikus országban élünk, ahol belefulladás abba, hogy elkezdjék az életüket.

• Ez a bürokratikuság jelenik meg Nagy Viktor Oszkár Hivatal (2014) című filmjében, mely egy bevándorlási hivatal hétköznapijait mutatja be. Tettszett a film?

Igen, még akkor néztem meg, amikor a forgatókönyvet írtuk. Mindent tanulmányoztam, amit csak lehetett, voltam a Bevándorlásügyi Minisztériumban, a Menedék Egyesületnél, a Magyar Helsinki Bizottságnál, s az Amnesty International Magyarországnál.

• A Menedék Egyesület készített egy párperces filmet (Velkám Májgrentsz! – Vranik család és Hussaini család), melyben egy afgán családot látsz vendégül.

A felvétel egy edukációs program keretében készült. Ismert emberek fogadtak be menekülteket, hogy bemutassák, ők is emberek, lehet velük beszélgetni. A Menedék Egyesület azért keresett meg, mert tudott arról, hogy bevándorlókról szóló filmen dolgozom. Az afgán család pár napot töltött nálunk. Azt éreztem, hogy itt van egy család, barátok nélkül, s rettenetesen szükségük van az otthonra. Könnyes szemmel mutogattak fényképeket az afgán kisvárosról, ahol valaha boldogan korzóztak, s olvasták az újságot.



Mikor Amszterdamban éltem, rengeteg iránival kerültem kapcsolatba, csak arról beszéltek, hogy bárcsak bedölné a rezsim és mehetnének végre haza. Szinte mindenki vissza akar menni. A menekültek hasonló sorsúak, vagy borzalmas helyről érkeznek, vagy egy jobb élet reményében indulnak el, s persze vannak szélhámosok is, de azoknak sem könnyű.

• Az állampolgárban Shirin (Arghaval Sheraki), a fiatal perzsa menekült lány – akit Wilson a lakásában bújtat –, egy-két hónapos terhesen menekül el Iránból, s mire megszüli a kislányát, már jól beszél magyarul. Ez hiteles?

Igen, van, aki fél év alatt megtanul magyarul, tehát ez hiteles, különben nem mertem volna betenni a filmbe. Találkoztam olyan fiatalokkal, akik beültek az ingyenes magyarórákra, fél év alatt megtanulták a nyelvet, aztán pénzért tolmácsoltak a táborokban. Arghaval és a Wilsont alakító Cake Baly Marcelo is ilyen hamar tanult meg magyarul.

• Korábbi filmjeidben stilizált, abszurd világ jelenik meg – a Fekete kefe (2005) a tétnélküliségről, a nihilizmusról szól, az Adás (2009) egy disztópia arról, milyen hatást vált ki, ha eltűnik az adás a tévékészülékekről – Az állampolgárra viszont a dokumentarista megközelítés jellemző. Eddig Pohárnok Gergely volt az

operatőröd, most Juhász Imrét választottad, és teljesen új stábbal dolgozol.

Igen, most más a megközelítés, rákaptam a realista megfogalmazásra, újabban az iráni rendezők (például Asghar Farhadi) inspirálnak. Az érdekel, hogy közelebb kerüljek egy problémához, s minél egyenesebben fogalmazzam meg, nem akarom szimbólumokba ágyazni a témát, hanem tisztán, pontosan, erősen próbálom kommunikálni azt, ami van. Fel a vállra a kamerát és kész. Gergely nagyon szépen dolgozik, egyéni a stílusa, de a korábbi két filmben kihoztuk egymásból, amit lehetett. Új csapattal szeretek dolgozni, mert az jobban inspirál.

• A filmet nézve többször éreztem úgy, hogy a direktség, a „tisztá kommunikáció” a történetmesélés rovására megy, didaktikussá teszi. Például Wilson az év dolgozója lesz, de ahogy átveszi a díjat, s leér a büféasztalhoz, rögtön ott van valaki, aki „lenégerezi”. Minden típus (segítőkéz, rasszista, szalonrasszista) megjelenik a filmben, de sokszor túl gyorsan, egy jeleneten belül.

De a valóságban is pont ilyen a paletták: szalonrasszisták, beszólók, kedves, segítőkész emberek. A bevándorlóknak pont ilyen az életük, ha elmennek színházba, mindig akad, aki beszél nekik. Állandóan megy a zakatolás,

**Az állampolgár**

(Máhr Ági, Arghaval Sheraki, Cake Baly Marcelo)

a túlélésért folyó harc, hogy elfogadjanak-e, vagy sem. S erről is akar nagyobb körben beszélni a film, ezért sem próbáltam rejtegetni a direkt megfogalmazást.

• A film harmadik főszereplője a középkorú tanárnő, Mari (Máhr Ági), aki felkészíti Wilsont az állampolgári vizsgára. Tanulás közben egymásba szeretnek, Mari otthagyja a családját és a férjéhez költözik, de nem tud mit kezdeni azzal, hogy Wilson egy szép fiatal nővel készül névházasságot kötni. Mari karakterével egy, a bevándorlástól független témát is megragadtál, a középkorú nő drámáját, aki még adna egy esélyt a szerelemnek.

Igen, de sosem kerültek volna ilyen helyzetbe, ha Shirin nem lenne menekült. Egy magyar lányt nem kéne bújtatni, nem szűlné titokban egy idegen lakásában. Ha egy magyar lányról lenne szó, akkor Wilson elküldte volna, de azért nem tette meg, mert felelősséget érzett iránta, tudta, hogy mit jelent menekültnek lenni, s hogy Shirin nem mehet vissza Iránba. Marint keresztül akartuk megmutatni, hogy mindig a szorítás hozza elő az emberekből a bűnbakkeresőt, s az első, akibe bele-rúgunk, az idegen, aki más. Mert senki sem születik rasszistának. A menekült pedig ennyire kiszolgáltatott, egy bujkáló bevándorló anyával megtörténhet, hogy kitoloncolják, s visszaküldik oda, ahol megkövezhetik. Erről akart szólni a film. Amikor Wilson megtudja, hogy Mari elárulta, akkor egy világ dől össze benne. Shirin valahol a lánya lett, Mina pedig a kisunokája. Onnantól kezdve elindul benne egy lavina, s felerősödik az az érzése, hogy tovább kell mennie Ausztriába.

• A Werckmeister harmóniákban (2001) rendezőasszisztens voltál. Mi tanultál Tarr Bélától?

Munkamániát. Volt olyan, hogy nekem kellett tíz perces jeleneteket levezényelni, mert Béla beült a monitor mellé, borzasztó nehéz koreográfiát talált ki, amit az asszisztenseknek kellett ritmusra megcsinálni. Tarr Béla egy külön műfaj, ő egy komponista, gyönyörködöm a filmjeiben, de távol áll tőlem, hogy valami hasonlót készítek. Leginkább a Családi tűzfészek (1979) áll közel hozzám. Ha a világ egyik legnagyobb rendezője mellett élsz hónapokig, reggeltől estig együtt vagytok, az életre szóló élmény, de a munkáimra nem volt hatással. •



rebook

# „KAMERA VÁLLON, FÉNY SEMMI”

ÁDÁM PÉTER



Raoul Coutard (1924-2016)



A FRANCIA „ÚJ HULLÁM” HITELES VILÁGKÉPÉHEZ SALLANGMENTES OPERATŐRI SZEMLÉLET KELLETT. EZT HOZTA RAOUL COUTARD.

**R**aoul Coutard-nak, több éves indokínai katonai szolgálattal a háta mögött, az ötvenes évek elején mindössze annyi az ambíciója, hogy némi szerencsével talán el tud helyezni néhány fotót a *National Geographic*-ben. A huszonéves fiatalember, akinek kiváló adottságai vannak a fényképezéshez, nagyon megszereti ezt a varázslatos vidéket, és még leszerelése után is sűrűn visszajár. Két Leicával, egy Rolleiflex-szel meg egy Super-8-as kamerával felszerelkezve – nemegyszer neves etnológusok kíséretében – keresztül-kasul bebarangolja a jórészt még ismeretlen Laoszt, Vietnámot, Kambodzsát, és – arcoktól, tájtól, fénytől megigézve – fáradhatatlanul fényképezi a látottakat (főleg a különböző etnikai kisebbségeket és sajátos tradícióikat). Ekkor tanulja meg, hogyan kell egy fotósnek jó ösztönére hallgatva villámgyorsan dönteni, ha kell, vállalva a kényelmetlenségeket is (csupa olyan tulajdonság, aminek később operatőrként is jó hasznát veszi).

A nagy fordulatok – akárcsak a regényekben – az életben is gyakran kezdődnek véletlen találkozással. Így ismerkedett meg Raoul Coutard is 1952 lelegelején Saigonban, egy-egy tányér kínai húisleves mellett, Pierre Schoendorferrel. A két férfi megígéri egymásnak: ha egyiküknek sikerül beverekednie magát a filmesek zárt világába, a másik előtt is megnyitja a kaput. És amikor Schoendorfernek, öt évre rá, végre valóra válik a nagy álma, és ren-

dezhet, a Vietnamban megismert fiatal fotóriportert bizza meg az operatőri munkával (aki azért nem volt teljesen kezdő, mert a hadsereg megbízásából már forgatott néhány 16 milliméteres dokumentumfilmet).

Így történt, hogy három film is megpecsételte az Indokínában kötött barátságot: az Afganisztánban forgatott 1956-os *Ördög-szoros* (*La Passe du diable*), az 1959-es *Ramuntcho*, valamint a szintén 1959-es *Az izlandi halász* (*Pêcheur d'Islande*). Közös a három filmben, hogy mindhárom irodalmi műből készült (az első forgatókönyvét Joseph Kessel írta, a másik kettőt – Pierre Loti azonos című két regényéből – maga a rendező), közös a dokumentarista hitelességre való törekvés, és közös, hogy mindháromat az akkor még ismeretlen Georges de Beauregard finanszírozza, aki (a rövid spanyolországi próbálkozást nem számítva) ezzel a három filmmel kezdte karrierjét, és lesz a hatvanas évekre az Új Hullámmal induló fiatal nemzedék *par excellence* producere.

Raoul Coutard 1924. szeptember 16-án született Párizs IV. kerületében. Apja, aki egy gyógyszergyár könyvelője, amatőr fotós is a munkája mellett (a fia tőle tanulja meg a fényképezés alapjait). A leendő operatőr vegyész mérnöknek készül, sikerül is a felvételijé az egyik párizsi elit egyetemre, de anyagi okok miatt kénytelen félbehagyni tanulmányait. Jobb híján (még a II. Világháború vége előtt) önkéntesként bevonul, majd a háború befejeztével további három

éven át szolgál a francia Indokínában állomásozó gyarmati hadseregben. Tehetségére előjárói is felfigyelnek, Coutard őrmesteri rangban a hadsereg hírszolgálatához kerül, hadifotósként egészen az 1954-es Dien Bien Phu-i vereségig kíséri az indokínai háború hadműveleteit, fotóit emellett olyan lapok közlik, mint a *Paris-Match* meg a *Life*. Az akkor készült és néprajzi dokumentációnak is szánt különleges fényképeit sokáig teljesen háttérbe szorította, sőt, el is feledtette Coutard operatőri életműve. Pedig ezek a színes fotók, amelyeknek művészi értékét csak jó fél évszázad múltán fogják felfedezni, azért is becsesek, mert mára bizony nem sok maradt a lencsevégre kapott valóságból, miután a földrész kétszer is lángba borította a háború.

Ma már nehéz elképzelni, hogy a kötelezően előírt filmes számlálórát megkerülő fiatalok, minden tehetségük ellenére, mennyire nulláról indultak, hogy valójában minimális tudással és semmi tapasztalattal vették kézbe a felvevőgépet. Akkortájt – a hasonlat Pierre Schoendorfertől való – a filmgyártás sokban hasonlított Kafka *Kastélyához*, a körülünnepelt operatőrök féltékenyen őrizték titkaikat. Pierre Schoendorfer például úgy jelentkezett operatőrnek a hadsereghez, hogy még nem is volt felvevőgép a kezében. Előzőleg elment egy párizsi kölcsönzőbe, az üzletvezető pedig – cserébe, amiért felsöpörte a helyiséget – négy-öt kamerát nagy kegyesen megmutatta neki, hogyan kell

befűzni a nyersanyagot, hogyan kell szétszedni, újra összerakni meg kezelni a felvevőgépet. Raoul Coutard-ral is ez volt a helyzet. „Az *Ördög-szoros* forgatásakor – meséli egyik interjújában – még fogalmam sem volt, mi is a teendője az operatőrnek. Ha tudtam volna, alighanem kereket oldok. Még szerencse, hogy nem voltak komplikációk, pedig *cinémascope* formátumban forgattunk, és színesben. A nehézségek általában a fény manipulálásával kezdődnek, de ott bőven elég volt, hogy úgy-ahogy tudok bánni a kamerával...”

Coutard a három visszhangtalanul maradó Schoendorfer-filmmel éppen hogy elindul a pályán, de a siker, az ismertség csak a Godard-ral való találkozás után szegődik nyomába (Coutard-t 1959 nyarán Georges de Beauregard ajánlja majd az első filmjéhez operatőrt kereső Godard figyelmébe). Megvan a barátságának is a maga kiismerhetetlen alkímiája. Míg a fiatal fotóst, sok egyéb mellett, a közös katonamúlt is összehozhatta Schoendorferrel, a szerény származású és jobboldali Raoul Coutard első látásra eléggé távol állhatott a kétségtelenül érzékeny, művelt és tehetséges, de hisztérikus és kiszámít-

hatatlan genfi úri fiútól. A nála hat évvel fiatalabb és baloldali Godard-ral való együttműködés mégis termékenynek bizonyult, meglehet, azért is, mert igen sok a hasonlóság kettejük társadalmi helyzete között. A katonás fegyelemhez szokott és a kockázatokat szívesen vállaló Raoul Coutard furcsamód közel érzi magához a nonkonformista Godard anarchista lázongását és az elitkultúrától való idegenkedését. Nem csoda, hogy olyan könnyen veti alá magát a művész-rendező megkérdőjelezhetetlen elsőbbségét hangsúlyozó új filmes „világrendnek”, és kötelezi el magát abban a „háborúban”, amelyet Godard és társai indítanak a „hivatalos” francia mozi esztétikája meg a filmgyártás zárt intézményes rendszere ellen.

Már az is mennyire jellemző a katonaviselt Raoul Coutard-ra, hogy a gyakran idézett interjúban, amit a 1965 szeptemberében adott a *Le Nouvel Observateur* című párizsi hetilapnak, nem az alkotó-filmrendező „szentségének”, magányos megvilágosodásának, próféta elölrelátásának kijáró ájult tisztelettel, hanem *bravúros haditettként* meséli el a *Kifulladásig* szü-

letésének történetét. És csakugyan: az ő szemében a megfelelő filmszalag megtalálása felért egy sikeres harctéri cselekménnyel: „«Vége a pancsolásnak – jelentette ki Godard –, természetes fényben fogunk forgatni. Maga fotós volt – szegezi nekem a kérdést – mi a kedvenc nyersanyaga?»» Az Ilford HPS – mondom. Érdeklődtünk az angliai cégnél, de az volt a válasz, ilyet csak fényképezőgépbe gyártanak, kamerába nem. A tekercsek tizenhét és fél méter hosszúak voltak, és már csak az eltérő perforáció miatt sem lehetett befűzni őket a felvevőgépbe. Mire Godard azt indítványozta, ragasszuk egymáshoz a tizenhét és fél méter hosszú filmszalagokat, és használjunk olyan kamerát, aminek a perforációja legközelebb áll a Leicáéhoz. Csak egy ilyen kamera volt: a Cameflex.”

„A Godard-ral való találkozás – ismeri el Coutard – döntő hatással volt az életemre. A *Kifulladásig* csúfos kudarc is lehetett volna... [...] Tulajdonképpen

fejest ugrottam ebbe a vállalkozásba, fogalmam sem volt, mi lesz belőle. Mert ha tudom, aligha lett volna hozzá bátorságom. [...] Sok a legenda a Godard-féle

**„Hijával minden nárcizmusnak”**

(A *Kifulladásig* forgatásán)







Broca, Jacques Demy, Costa-Gavras, Jean-Pierre Mocky, Denys Granier-Deferre vagy Philippe Garrel.

Hogy lényegében véve mi is a Coutard-féle stílus, nem könnyű megmondani. Raoul Coutard szakított a stúdióban forgatott filmek gondos „le nyaltságával”, neki a hitelesség volt az *ars poética*ja, távol állt tőle minden csináltság, minden alakoskodás, minden manír. Esküdt ellensége volt a befutott operatőrök által kedvelt „művészi” módszereknek. De hát maga az ember is egyszerű volt, nyers, közvetlen, egyenes, természetesen fogadtam – mondja róla François Truffaut a *Lőj a zongoristára* forgatása után –, és ebben a rendkívül eredeti operatőri munka legalább akkora szerepet játszott, mint a rá jellemző mocskos szájú beszéd. [...] Őtöle idegen minden szolgálékűség, ő a producerrel vagy a női főszerep-

állandó improvizációkról, pedig ő már az első forgatási napon pontosan tudta, hogy mit akar. Ezt mondta: filmezzen csak úgy, mintha filmhíradót csinálna. De amikor forgatásra került sor, csak összeszorult a gyomrom: kamera vállon, fény semmi. Na, gondoltam, nekem végem, ilyen felvételekkel végérvényesen elfűrészelem magam a szakmában. Látni, persze, láttam a musztert, de különösebben nem voltam oda tőle. Csak amikor megnéztem a már összevágott filmet, akkor esett le a tantusz. Egy film több száz beállításból áll, de a különböző beállítások között van valami folyamatosság, van összhang. Külön-külön minden beállítás zagyvaságnak látszott, de a kész filmben mintegy varázsütésre minden a helyére került, összeállt... Rengeteget tanultam ezzel a filmmel. Ekkor tanultam meg, hogy úgy kell fényképezni, hogy a képek később összeilleszthetők legyenek, és hogy végig ugyanaz legyen a beállítások hangulata.”

Mivel Coutard nem az IDHEC diplomájával a zsebében, hanem kívülről érkezett a filmszakmába, könnyen túl tudta tenni magát az addig megkérdőjelezhetetlen operatőri dogmákon:

**„Mintha filmhíradót csinálna”**

(François Truffaut: *Lőj a zongoristára!* - Charles Aznavour és Marie Dubois)

öt a legkevésbé se zavar- ta, hogy a *Kifulladásig* két főszereplője időnként bel- lenéz a kamerába, hogy Godard a megszokott *fahrt* helyett vállra vett kamerá- val kerekesszékekben tolja : előre, hogy kiállítja a háztető pere- mére, vagy postás triciklire halmozott csomagok alatt megbújva kell fényké- peznie a Champs-Élysées-n. Tény, hogy Godard, aki szántszándékkal szembe- megy minden bevett gyakorlattal, ke- resve se találhatott volna Coutard-nál alkalmasabb munkatársat erre a min- den szabályt felrúgó forgatásra. Semmi kétség, Coutard-nak ez a rugalmassága, nyitottsága és improvizációs készsége is közrejátszott abban, hogy ő lett az Új Hullám legjelentősebb – ha ugyan nem mitikus - vezető operatőre, mind a filmek stílusát, mind a forgatott filmek rendkívül magas számát illetően. Raoul Coutard összesen csaknem nyolcvan filmet jegyzett (köztük a XX. századi francia mozi legnagyobb alkotásait); a nyolcvanból tizennégyet Jean-Luc Godard-ral és négyet François Truffaut- val). Emellett Raoul Coutard a többi közt olyan neves rendezők irányítá- sa alatt is dolgozott, mint Philippe de

lővel ugyanolyan természetes hangon beszél, mint a világosítókkal.” Amikor az operatőri munka lényegéről faggat- ták, Coutard csak ennyit mondott: *faire simple*: azaz mindent a lehető legeg-yszerűbben kell csinálni. A természetes fény az ő esetében nemcsak esztétikai választás, kényszer is egyben, hiszen ezeknek a többnyire kis büdzséjű fil- meknek az esetében a gyorsaság is jelentősen csökkentette a költségeket.

Végül azért is fontos Coutard-nak a gyorsaság, hogy több idő maradjon a rendezésre, ami szerinte sokkal fon- tosabb, mint a kép tökéletessége. Ő mindössze arra törekedett, hogy „az a minimum meglegyen, ami nélkülöz- hetetlen a szükséges hangulat meg- teremtéséhez.” Nem is tudom, volt-e akkortájt Coutard-on kívül még egy olyan operatőr, aki ennyire félre tudta tenni minden személyes becsvágát, aki képes lett volna erre a szenvedé- lyes elkötelezettségre, önzetlen alá- zatra. Az ő szemében egy ügyetlen, de hiteles beállítás mindig is többet ért egy technikailag tökéletes, de üres beállításnál. Ezért tudott bizalmi kapcsolatot kialakítani a rendezőkkel, legelsősorban Jean-Luc Godard-ral meg François Truffaut-val. Ebben a

meghitt együttműködésben nem volt helye harmadik személynek. Amikor a Hitchcock-interjú készítésében segédkező Hélène Scott 1963 elején arra kéri Truffaut-t, hadd mehessen el egy forgatásra, a rendező így válaszol egyik levelében: „Sajnos, ez nem lehetséges. [...] Sok egyéb mellett azért sem, mert amit maga annyira szeret a filmjeimben, Antoine kihallgatását például [...] vagy amikor Jeanne Moreau jól kisírja magát Oscarral stb., nos, ezeket a jeleneteket Coutard-ral kettesben csináltuk, miután mindenki mást kizavartunk a helyiségből...”

A *Kifulladásig* fergeteges sikerében nem kis szerepet játszottak a természetes megvilágításban készült, kicsit remegő és időnként enyhén beszűrődő fekete-fehér képek, a sugárzó túlexponáltság a szénfekete árnyékokkal. Erről a stílusról írta annak idején Georges Sadoul a *Les Lettres françaises* hasábjain: „Ilyen könnyedén még senki se bontotta le a forgatás hagyományos állványzatát, még senki se dobta tűzre a filmkészítés grammatikáját. [...] Ténykérdés, hogy a jelenetek az esetek túlnyomó többségében rosszul

vannak összemontírozva, és hogy minden második illesztés rossz. Csakhogy mindez sokkal inkább

**„Ellensége volt a művészi módszereknek”**

(Costa-Gavras: A vallomás - Yves Montand)

stílus, mint helyesírási hiba. És egy kicsit olyan, mint az eleven beszélt nyelv használata a regényirodalomban.” Raoul Coutard emellett kiváló kolorista is volt, gondoljunk csak *A megvetés (Le mépris)* azúrkék egére, az 1965-ös *Bolond Pierrot* vagy az 1967-es *Week-end* rikító színeire. És a *Lőj a zongoristára!* (1960) rafináltan egyszerű megvilágításáról vagy az *Alphaville* kékesen sötét képeiről még nem is beszéltünk...

Bármilyen radikális volt is a Raoul Coutard nevéhez fűződő fordulat, azért voltak előzményei. Legelsősorban Rossellini neorealizmusa, vagy még korábban Jean Renoir méltatlanul elfeledett 1935-ös *Tonija* (mint annyi más Renoir-filmben, itt is a rendező unokaöccse, Claude Renoir állt a felvevőgép mögött), illetve a Jean Vigo által jegyzett *Magatartásból elégtelen* (amelyben a fényképezés Borisz Kaufmannak, Dziga Vertov öccsének munkája), hogy a némafilm szintén természetes fényvel dolgozó operatőrjeit meg a Lumière-testvéreket már ne is említsük. És voltak Coutard-nak követői is. A Coutard-féle *dolce stil nuovo*

élménye nemcsak a fiatal Wim Wenders 1974-es *Alice in den Städten* című munkáján érződik (operatőr: Robby Müller), de

Martin Scosese, John Cassavetes, Milos Forman, Ken Loach, Jim Jarmusch vagy Alain Tanner filmjeire, továbbá a Bergmannal (sőt, Woody Allennel, Polanskival, Richard Altenborough-val, de másokkal is) dolgozó Sven Nykvistre, valamint a főleg Truffaut-val és Rohmerrel dolgozó katalán Néstor Almendrosra is hatott.

Van abban valami jelképes, hogy Coutard a *Kifulladásig* nem egy jelentét rejtett kamerával forgatta. Rejtőzködő alkat volt, hűjával minden nárcizmusnak, olyan művész, aki az operatőri munkát mindig is szolgálai alárendelte a rendezői koncepciónak. „Egy film akkor jó – írja a párizsi Ramsay kiadónál 2007-ben közreadott visszaemlékezéseiben –, amikor a néző letaglózva támolgyog ki a moziból; amikor nem tudja, mi történt vele, nem tudja, hogy hol hagyta az autóját, és csak egy vágya van, hogy egyedül maradjon a gondolataival. Mert az úgynevezett «nagy filmnek» az én szememben ez a meghatározása.” A Raoul Coutard által forgatott nyolcvan film közül – és ez korántsem csak a rendező érdeme – legalább tizenöt meg is felelt ennek a szigorú definíciónak. Ami, ha jól meg gondolom, nem is rossz arány... •



# Esőfelhő New Yorktól Szkopjéig

FORGÁCS IVÁN

**A LEGHÍRESEBB KORTÁRS MACEDÓN RENDEZŐ NEM A ROMANTIKUS BALKÁN-MÍTOSZ, HANEM AZ INTELLEKTUÁLIS-SPIRITUÁLIS EURÓPAI STÍLUS KÉPVISELŐJE.**

Milcso Mancsevszki könnyen hibára készítheti az életművét bogozgató kritikust. Neve annyira beleégett világsikert hozó első filmjének, az *Eső előtt*-nek megrázó művészi élményébe, hogy az ember, miután évekig nem hallott róla, könnyen elengedte látóteréből. És az évek során remekművével együtt szépen ráfűzte a posztjugoszláv térség filmes gyémántjainak láncára. Ő lett a macedón példa. Igaz, ebbe talán az is belejátszott, hogy alkotásából hiányzott az az erőteljes személyesség, villogóan markáns stílusjegye, amely egy pálya megszállott követésére ösztönöz. Az *Eső előtt*-et látni kell, de Mancsevszki-filmeket nem kell feltétlenül nézni – gondolhattuk. Hasonlóképpen lehet viszonyulni más kiváló művek, például a boszniai *Szerelmem*, *Szarajevó*, vagy a bolgár *Levél Amerikába* alkotóihoz, Jasmila Zbanićhoz, Igljka Trifonovához. Az sem biztos, hogy az új román filmek iránti rajongás közben mindegyikhez rögtön hozzá tudnánk kapcsolni rendezője nevét.

Mindegy, a lényeg, hogy az *Eső előtt* ma is ott bugyog a fejben. És tálcán kínál kulturális ikonokat, témákat, motívumokat, amelyek bizonyára megkönnyítik majd az életmű értelmezését is. A legemlékezetesebb maga Macedónia. A kezdő képek, az Ohridi-tó, szerzetesek, majd a sziklás csúcsoktól övezett hegyi falu, kecskepásztorok. Bizonyára hasznos lehet fölgöngyölgetni a történelmet. Ohrid, a bolgár egyház, az orthodox szláv írásbeliség bölcsője.

A hegyek között fontos kereskedelmi útvonal húzódik Szalonikiig. Bolgár, bizánci, szerb, majd persze török hódítás, vegyes etnikumú, keresztény és muzulmán vallású lakosság, melynek többsége egykor még bolgárnak tartotta magát. Láadások, gerillaszervezetek, balkán háborúk, a szerbek, bolgárok, görögök visznek, amit tudnak, aztán jugoszláv tagköztársaság, 1991-től függetlenség.

A másik fontosnak látszó pillér a délszláv háború, az 1990-es évek véres etnikai-vallási konfliktusai. Az *Eső előtt* az egyik kiemelkedő alkotás a tragédiát feldolgozó filmek, *A szép falvak, szépen égnék* (Srdjan Dragojević, 1996), a *Lőporos hordó* (Goran Paskaljević, 1998), a *Senkiföldje* (Danis Tanović, 2001), az *Élők és holtak* (Kristijan Milić, 2007), a *Turné* (Goran Marković, 2008), a *Tempлом a dombon* (Srdjan Golubović, 2013) sorában,

Végül, a balkáni vidék karakteres ábrázolása miatt földidéződik egy áramlat, amelyet Jurica Pavičić és Tomislav Longinović terminusával „önbalkanizálásnak” (samobalkanizacija) nevezhetünk. Bár már a jugoszláv korszakot is jellemezte a szegénység és elmaradottság helyi vonásainak olykor egzotikusan naturalista ábrázolása, az „önbalkanizálás” szemlélete és filmművészeti stílusa Kusturica 2005-ös *Underground*-jában jelenik meg először koncepcionálisan. Az agresszív kiüttlanság mámoros haláltáncának képei egzotikummal esztétizálták a térségről kialakított sztereotípiákat. Ez kaphatott

együttérző, ironikus vagy éppen elítélő hangsúlyokat is, de az alapvető eszközök és motívumok sok filmben visszaköszönnek, így tetten érhetőek a délszláv háborúról szóló, fentebb felsorolt művek többségében is.

A macedón filmkultúra örökségével, kontextusával – hacsak nem akarunk dicsekedni a Manaki-testvérek, Kiril Cenevszki, Nikola Angelovszki vagy Sztole Popov nevének, munkásságának ismeretével – ezúttal, sajnos, nemigen érdemes foglalkozni.

És ezek után a kritikus, magabiztosan azt gondolván, hogy minden fontos mozzanatot felidézett, elköveti a döntő hibát. Először Mancsevszkiné az *Eső előtt* után készült filmjeit nézi meg, hogy minél hamarabb felrajzolhassa a teljes életművet. És nem nagyon tudja hova tenni, amit lát. A *Por* (*Prasina/Dust*, 2001) westernes röpködése a mai Amerika és a múlt század eleji Macedónia között még valamennyire í-





mel a remekmű élményére, de a mélymisztikusra agyalt *Árnyékoknál* (Szenki, 2007) már elveszti a fonalat: honnan ez a spekulativitás? Az *Anyák* (Majki, 2010) stílárisan és műfajilag is elűtő három epizódját pedig képtelen összefüggő egészként értelmezni. Mi lett ezzel a tehetséges rendezővel? Miért tért le az újtjáról? – teszi fel a kérdést.

Elő kell hát venni újra az *Eső előtt*-et. És jönnek a meglepetések. Az első: a film 1994-ben készült, Vukovar és a koszovói konfliktus kirobbanása után, de még a boszniai vérengzések előtt. Az *Underground*ot csak egy év múlva mutatják be. Igen, az emlékezet tévesen helyezte be Mancsevszki művét a délszláv háborúról szóló filmek sorába, keletkezését nagyjából az ezredfordulóra datálva. Ebben az összefüggésben az *Eső előtt* nem egyszerűen a része, hanem a kezdeté valaminek. Ráadásul

**„Hiába szülőföldje, már nem az Otthona”**  
(Anyák)

az első jelentős, világsikert aratott posztjugoszláv és macedón film.

Vajon mennyire lényeges az utóbbi, milyen mélységben hatják át a kompozíciót a nemzeti kulturális kódok, történelmi kontextusok? Nos, a macedóniai közeg a film egészében specifikumok nélkül, egyfajta általános „balkáni” tipizálással jelenik meg. Talán az Ohridtő melletti kolostor élete sejtet sajátos, ortodox értelmezési tartományt, de ez sem bomlik ki jobban a tradicionális vallásosság jelzésénél.

Ugyanakkor a „balkáni” tipizálás, a világtól elzárt hegyvidéki élet bemutatása nem csap át „önbalkanizálásba”. Néhány regényes hangütés, romantizált képi tónus ellenére inkább tárgyyszerűség jellemzi a közegábrázolást. Szó sincs a szélsőségek, a rendezetlenség, a hektikus temperamentum mitizálásáról. Ha valamiről, inkább finoman stilizált historizálásról beszélhetünk.

Míg a későbbi, „önbalkanizáló” filmek olykor abszurdig fokozott, dinamikusan tarka világának fontos eleme a különböző kulturális, civilizációs hatások egyidejű létezésének káosza, Mancsevszki játéktere egyneműen tradicionális. Nem egyszerűen egy szegény, elmaradott, hanem az időben magára hagyott vidékre vezeti a nézőt. Szerzetesek, és hagyományos, hétköznapi népviseletbe öltözött macedón és albán falusiak. A modernitást egyedül egy rozoga autóbusz meg pár géppisztoly képviseli. A fegyveresek külseje azonban mintha a száz évvel ezelőtti szabadságharcosokat idézné. És itt fény derül egy momentumra, amely megerősíti, hogy a filmnek nem ott a helye, ahova fejünkben az évek sodorták. Hiszen keletkezésének idején, 1994-ben még nem voltak fegyveres összeccsapások a macedónok és az albánok között. A Koszovói Felszabadítási Hadsereg csak 2001-ben kezdett



terrorista akciókat a térségben. Nem valószínű, hogy Mancsevszki jósolni akart, és előre tekintett. Ellenkezőleg, az 1990-es évek véres eseményeiben a Balkán évszázados etnikai konfliktusainak továbbélését érezte. Vagy valami mást?

Mindenesetre ideje kilépni a konkrét balkáni, posztjugoszláv kontextusból, mert láthatóan keveset ad. Már csak azért is, mert kigyullad egy újabb lámpa: hiszen Mancsevszki is kilépett ebből a közegből! Már az 1980-as években Amerikába került, lényegében ott kezdődött a pályája, többnyire ma is ott él, bár nem szakadt el szülőhazájától, rendszeresen ingázik. Az *Eső előtt* angol-francia-macedón koprodukcióban készült el. Ezért jobb, ha európai filmeknek tekintjük. És ez a külső szempont ad neki mélyebb értelmet.

Nem olyan koprodukcióról van szó, amelyben csak külföldi pénzzel lehetett elmesélni egy macedón történetet, és ezért ki kellett izzadni hozzá valamilyen európai szálát. Ellenkezőleg, a nyugati civilizációból történik a behatolás a Balkánra. A történet főhőse, akit ebben a vonatkozásban a rendező alteregójának is tekinthetünk, Angliában él és dolgozik, elismert fotóriporter, egy házasságával vívódó szerkesztő szeretője. Boszniai kiküldetéséből kínzó élményekkel tér vissza, és úgy dönt, ellátogat macedóniai szülőföldjére. Nem az igazi, hanem egy másik Otthonba, amelyet szintén

elhagyott. Ám nincs lehetősége lélekrendező nosztalgiázásra, visszamerülésre ifjúkori szerelmébe. Belebonyolódik egy kibontakozó helyi etnikai konfliktusba. Rade Šerbedžija szikár színészegezésére nagyon plasztikusan adja vissza a benne feszülő kulturális kettősséget. Az angliai közegben szikrákat szór a nyárspolgári békére, míg szülőfalujában a békét, a felvilágosodást képviseli magatartásával. Védelmébe vesz egy gyilkossággal vádolt albán kislányt, mire a sajátjai indulatból végeznek vele.

Az alaptörténet fényében teljesen világos a macedón közeg finoman historizáló, általánosabb balkáni vonásokat kiemelő ábrázolása. Hiszen a helyszín hiába a hős szülőföldje, már nem az Otthona, hanem a múlt színtere, jól ismert, de mégis idegen hely, ahova csak úgy érkezhetsz meg újra, ha időben is vissza tud térti hozzá. Szép és újszerű kompozíció lenne tehát az *Eső előtt* a kelet-európai útkereső-hazatérő ott-hontalanság filmjeinek sorában, ám Mancsevszki némileg más dimenzióba helyezi a narráció időkezelésével.

A történet ugyanis folytatódik. A főhős temetése után az albán kislány egy fiatal szerzetesnél talál menedéket, aki kiűzetése árán is visszamekíti nagycsaládjához. A lány mindenáron vele akar maradni, és ezért megölik. Őt is a sajátjai, indulatból. És itt kezdődhet Mancsevszki cselekményszerkesztési mutat-

ványa. Ezzel az epizóddal indítja a filmet, majd a folyamatosság érzetét fenntartva köti össze a fotóriporter történetével, azaz előzményével, hogy újra elérkezzen hozzá. Hatásvadász dramaturgiai trükknek is tarthatnánk mindezt, csak hogy nem lehet pontosan levezetni, nem érnek teljesen össze a szálak. Az angliai epizódban a szerkesztő fotókat nézeget, amelyek az albán lány halálának pillanatát ábrázolják. Ha a szerzetes története valóban előbb volt, mint a fotóriporter hazautazása, az hogyan találkozhatott a lánnyal?

A zavarkeltés természetesen szándékos. A néző kirak minden lehetséges sorrendet a három epizódból (a szerzetes és az albán lány drámája; a fotóriporter és a szerkesztő angolai esete; a riporter hazatérése), de sehogyan sem érnek harmonikusan össze, miközben újra meg újra egymásba torkoltnak. Ez pedig már spirituális, metafizikus szintet sejtet az Időről. A filmben szóban-írásban, többször is találkozhatunk egy mondattal: „Az idő nem hal meg, a kör nem kerek.” Visszatér-e a történelem ugyanarra a pontra, vagy valahogy mégis elmozdul?

A bölcsélet súlyával most nem érdemes foglalkozni, a lényeg, hogy a mű szerkezeti pillérei alapján teljesen egyértelmű: Mancsevszki alkotásának semmi köze a posztjugoszláv film legismertebb, a széteséshez és a háborúhoz köthető trendjéhez. Így annak kezdetét se jelentheti. Szemlélet-

„Hasonló látomás, temetetlen szellem”  
(Árnyékok)





ben, stílusában sokkal inkább a 80-as, 90-es évek intellektualizáló európai alkotásaihoz kapcsolható. Például Kieślowskihoz, a Mancsevski által is nagyra tartott *Tízparancsolat*, de még inkább a *Három szín-trilógia* világához. A történet és narrációja bizonyos pontokon elmozdul egymástól, többdimenziójú valóságérősséget, izgalmas spirituális erőteret teremtve.

Ha így közelítünk a filmhez, már nem tűnik akkora váltásnak a többi vállalkozás, még a 2001-ben készült *Por* sem. „A művészet játék” – nyilatkozta Mancsevski az *Atentat* portálnak. „A szerkezettel játszani nagyon szórakoztató. A narratívával való játék már-már mainstream-mé válik.” Nos, a rendező a *Por*ban engedte igazán szabadjára játékkedvét. Részeges felszabadultsággal kever benne idősíkokat, távoli helyszíneket, kultúrákat, stílusokat, műfajokat. Az örület a jelenben, Amerikában kezdődik. Egy kisstílusú tolvajra egyik betörése során fegyvert fog a lakás tulajdonosa – egy száz év körüli vénasszony. És váratlanul arra kényszeríti, hallgassa meg történetét a lakásban található kincsről. Visszaugrunk időben a 19. és a 20. század fordulójára, méghozzá a Vadnyugatra, fejest ugorva a western műfajába. Két testvér lövöldöz, ahogy kell, de ugyanabba a nőbe szerelmesek, ami természetesen ellentétet szül közöttük. És hova keverednek mindhárman egy idő után? A függetlenségéért küzdő Macedónia hegyvidékére. Egyikük itt talál majd rá a kincsre. A betörő türelmetlenül hallgatja az asszony meséjét, szeretné, ha gyorsan kiderülne, hol a vagyon, hiszen életét fenyegető adósságai vannak. De a néni többször elakad, majd kórházba kerül, a bűnöző izgatottan meglátogatja, nehogy sírba lehelje a titkot. A történet folytatódik, véres, izig-vérig westernes összecsapásokkal a lázadók és a törökök között, a két testvér ellentétes oldalon harcol. A kincs sorsa nagy nehezen összeáll, a tolvaj meg is találja. De addigra már olyan közel került a vénasszonyhoz, hogy ő viszi el a porait Macedóniába.

Nem meglepő, hogy az *Eső előtt* után a kritikusok kedélyét kissé felborzolta ez a harsány brit-macedón produkció. Pedig Mancsevski alapjában nem változtatott alkotói alapállásán, csak egy másik narrációs lehetőséget vett kezelésbe, az amerikai film műfaji-stiláris

elemeihez fordult. Más kérdés, hogy ez egy kevésbé spiritualizálható világ, stilizálása inkább parodisztikus hatásoknak kedvez. Valószínűleg ez is volt a cél, a lebegtetett, kesernyés paródia. A filmmel a rendező egyértelműen Tarantino irányába mozdul, Macedóniát csupán romantikus ikonként használja. Mesterien kezeli a western nyelvezetét, bravúrosak a harci jelenetek, érződik az amerikai iskola és élettér hatása, a zenés klipek rutinja. Más kérdés, hogy nem sikerül egységes világot kialakítania, kompozíciója a túlbonyolított társasjátékokra emlékeztet.

A próbálkozás kudarcra után az *Árnyékok* visszatérést jelent az európai intellektuális irányzatokhoz. A filmet konkrétan leginkább spirituális, lélektani horrorként lehetne leírni. A történet ezúttal nem lépi át Macedónia határait, sőt, döntően az ország fővárosában, Szkopjében játszódik. Egy fiatal orvos, Lazar súlyos autóbalesetet szenved, hosszú ideig élet és halál között lebeg. Gyógyulása után hallucinációkat tapasztal. Hol egy öregasszonyt, hol egy karjaiban gyereket tartó idős férfit lát lakóházában. Előbbi ősi dialektust beszél, és kér tőle valamit. Lazar egy nyelvészprofesszorhoz fordul segítségért, de csak titokzatos fiatal feleségével, Menkával tud találkozni. Ezután már az is üldözi, látszólag csupán szerelmével. És mivel a dialektus vidékéről származik, meg tudja fejteni az üzenetet: „Add vissza, ami nem a tiéd!” Titokzatos lassúsággal megtörténik a teljes megvilágosodás: a látomások élet és halál között lebegő szellemek, akik betegsége miatt tudnak kapcsolatba kerülni Lazarral. Kíragadták őket a pusztulásból, mert az orvos anyja kísérletezés céljából magánál tartja csontjaikat. Lazar megszerzi a maradványokat, és eltemeti őket. És ekkor kiderül, Menka is csupán hasonló látomás, temetetlen szellem.

Ezúttal hiányoznak a narrációs játékok, magának a történetnek van spirituális síkja. Szpekulativitása miatt persze tekinthetjük ezt is stilizált narrációnak, de ebben a gondolatban talán még több a szpekulativitás. Tagadhatatlan, hogy a filmnek spirituális hangulata van, csak nehéz felfedezni benne a mélységet. Az élet és halál közti szorultság ebben a mechanikus formában nem vált ki töprengésre serkentő szellemi izgalmat.

Mivel az életmű remélhetően még sokáig nem zárul le, egyelőre nem világos, hogy az *Anyák* komolyabb váltást jelent-e benne, vagy csupán „pihenőt”. Esetleg lélekrendező hazatérést a macedón valóságba, az alacsony költségvetésű kelet-európai művészfilmbé. Vagy éppen visszanyúlást a független filmes gyökerekhez. Mindesetre a mű három önálló, műfajilag is különböző részének kapcsolódása alkotói utat, szemléletváltási folyamatot jelez. Az első történet a hagyományos fikció keretei között mozog: két kislány a rendőrségen ráfogja az egyik őrzetesre, hogy pederasztá. A folytatás a fikció és a dokumentumfilm érintkezése: fiatal szkopjei filmesek elhagyott hegyi faluban forgatnak, melynek már csak két testvér a lakója, akik hosszú évek óta nem beszélnek egymással. Az utolsó epizód pedig már igazi dokumentumfilm egy vidéki sorozatgyilkosságról. Vagy mindez ismét csak narrációs játék lenne? Hiszen az utolsó rész önmagában is megrázó. Ne erőltessük a választ, bár némi szerkesztési spekulatívitás nehezen tagadható.

Mindenesetre érdemes lesz tovább figyelni az életmű alakulását. Hiszen annyi kétségtelen, hogy Mancsevski korunk egyik legkiválóbb rendezője. Hatásosan tekeri a dramaturgiai szálakat (irodalmi munkáival is figyelmet keltett), kivételesen jó a ritmusérzéke, beállításai sem szokványosak, szinte mindig sikerül beléjük lehelnie valamilyen vizuális dinamikát. Spirituálista szintet kutató narrációs kísérletei is izgalmasak, csak annyi velük a probléma, hogy feltárják, megfejtik magukat. Az *Eső előtt*-ben pontosan kimutatható, melyik képsor töri meg a körkörösséget, az *Árnyékok* is pontos megoldást kínál a benne megjelenő titokzatos elemek eredetére, természetére. Ugyanakkor egy valóban súlyos, autentikus, belső gyötrődésekből származó mozzanat olyan erővel tud megjeleneni ennél a rendezőnél, ami teljesen háttérbe szorítja a szerkezeti, dramaturgiai spekulativitást. Ez tette remekművé az *Eső előtt*-et. És munkásságának nagyon fontos művészi eredménye, hogy szülőhazája megjelenítésével újszerű módon tudja láttatni a globalizálódó világ centrumai és perifériái között mozgó, köztük összekötő szerepet vállaló ember otthontalanságát. •



# A naplóírás művészete

PETHŐ RÉKA

**DOLAN FILMJEIBEN NEM A SZTORI A LÉNYEGES, HANEM A MINDIG HÚSBAVÁGÓAN VALÓSÁGOS CSALÁDI ÉS SZERELMI KONFLIKTUSOK.**

**A** míg a legtöbb filmes húsz évesen még azzal kísérletezik, hogyan lehet mozgóképes eszközökkel egy történetet elmesélni, addig a kanadai Xavier Dolan ugyanennyi idősen elkészítette első, kissé még kiforratlan, ám hatásában és érzelmi komplexitásában nagyon erős első nagyjátékfilmjét. A *Megöltem anyámat* főhőse egy tizenhat éves kamaszfiú – maga a rendező játssza el –, akinek szembefordulása anyjával a serdülőkorából és szégyellt, eltitkolt homoszexualitásából fakad, és végül anya és fia elválásához vezet. Már rögtön az első Dolan-filmben megjelennek mindazok a tematikai elemek, amelyek végigkísérik az eddig hat nagyjátékfilmből álló életművet: konfliktus az anyával, az apa hiánya, a szexuális másság miatt érzett kirekesztettség és a negatív megkülönböztetés.

A *Megöltem anyámat* Hubert-je 16 éves, amikor anyja vidékre küldi egy bentlakásos iskolába, mert úgy érzi, már nem bír vele, a *Tom a farmon* Guillaume-ja – aki a filmbeli történet idején már halott – 16 évesen ment el otthonról, megszakítva minden kapcsolatot a családdal. A konzervatív értékeket valló, néhol kispolgári családi háttér – ahol az anya vagy egyáltalán nem akart gyereket (*Megöltem anyámat*), vagy soha nem kötődött a fiához (*Így is, úgy is Laurence*) – nem az a közeg, ahol a másságot el tudják fogadni. Az apa nincs jelen, vagy ha mégis, akkor csak vegetál, a testvérek kapcsolata is problémás. Az, hogy a család valóban képtelen lenne „a fiú” elfogadására, a filmeket nézve nem egyértelmű. Az viszont világos, hogy hősünk – aki

valamilyen módon mindig maga a szerző – így érzi: menekül otthonról és közben vágyakozva néz más családokra, melyeket elfogadóbbnak érez. A szeretetlenség érzését, a konfliktusos viszonyt a családdal tetőzi a társadalomba való beilleszkedésre képtelenség. Az *Így is, úgy is Laurence* hőse férfi testbe született nő, a *Mommy* Steve-je viselkedészavarokkal küzd (pszichiátriai értelemben tehát ténylegesen beteg), a *Megöltem anyámat* Hubert-jét homoszexualitása miatt megverik az utcán.

Miközben a fiatal író-rendező hasonló alaphelyzetekkel és visszatérő konfliktusokkal épít egységes életművet, szó sincs arról, hogy önmagát ismételné. Ahogy haladunk előre az időben, lépésről lépésre végigkövetjük Xavier Dolant, a szerzőt, látjuk felnőni a vásznon alkotásain keresztül. A *Megöltem anyámat* 2009-ben a középiskolás évektől indul, a saját homoszexualitását felismerő kamaszfiú – részben ebből fakadó – konfliktusos viszonya anyjával a családtól való teljes elszakadást eredményezi. A 2010-es *Képzelt szerelmek* az első nagyon nyomasztó találkozás azzal, hogy a szerelem érzése valójában konstrukció, amelyet a rendező általános érvényű megállapítássá emel azon keresztül, ahogy a férfi és női főhős ugyanabba a fiúba szeret bele: nemtől és identitástól független ez az érzés. Az *Így is, úgy is Laurence* (2012) belépés a felnőtt korba, amikor elkerülhetetlenné válik, hogy megpróbáljunk beilleszkedni a társadalom idegen közegébe. Ebben a filmben kivételesen nem a homoszexualitás je-

lölő a másságot: a főhős transznemű, tehát különbözősége nyilvánvaló és nem eltitkolható, *mindenki látja*. A felnőttkorral érkező kötelezettségek – munka, ügyintézés – azt eredményezik, hogy az emberek *látnak* minket, szűkre szabott elvárásokat támasztanak, nem tűrik a másságot. Ezáltal egy szélsőséges példán keresztül tesz megint csak nagyon általános érvényű állításokat a rendező. A 2013-as *Tom a farmon* és a legújabb film, a 2016-os *Ez csak a világ vége* fordított időrendben elkészített párdarabok. Az *Ez csak...* főhőse már rég elment otthonról, vidékről, ahol a család él, valójában megszűnt velük a kapcsolata. Most azért utazik haza, hogy elmondja, halálos beteg. Betegsége az a valóság, amit már a párjával – akivel a történet során csak telefonon érintkezik – él át, családja teljesen kívülről ebben az életét meghatározó eseményben. A *Tom a farmon* (amely egyébként egy színpadi darab adaptációja) fordított szituációban játszódik: meghalt az a fiú, aki fiatalon vált el családjától és már egy másik világban élt, mindössze 25 éves koráig (a rendező 24 éves, mikor ez a film készül). Az ő kedvese, Tom jön most el a vidéki faluba a fiú temetésére. Itt tehát hőseink már beléptek a felnőtt életbe, megtalálták a helyüket egy általuk választott világban, de a család hiányának érzése nem múlik el. Dolant mind a két filmben az foglalkoztatja, hogy mit jelent a család egy olyan helyzetben, amikor a tagjainak már semmilyen valóságos közük nincs egymáshoz. És mit jelent a másság elfogadása önmagunkban: a *Tom a farmon* esetében a saját homoszexualitását elutasító bátyból szélsőséges viselkedést vált ki az elfojtás, míg az *Így is, úgy is Laurence* hőse akkor tud először közel kerülni anyjához, amikor már elfogadta önmagát. El is hangzik az anya szájából, hogy korábban nem tudott gyermekeként tekinteni Laurence-re, de, mint mondja, „Most már a lányomként látlak.”

Az időben e két film közé eső, 2014-es *Mommy* kilóg a kronológiából, ez a legkevésbé önéletrajzi kötődésű alkotás. Az alaphelyzetet a nyitó felirat vázolja: egy új törvényt terjeszt elő Kanadában az új kormány, amely „a viselkedészavarokkal küzdő gyermekek szüleinek lehetőséget biztosít arra, hogy gyermeküket külön jogi eljárás nélkül kórházba utalják”. Ezúttal is a másság elfogadása a központi kérdés: el tudjuk-e fogadni, hogy a másik ember

különbözik tőlünk és a léte kizökkent a komfortzónából, vagy eltaszítjuk emiatt.

Dolan filmjeiben a tematikai hasonlóság mellett további közös vonásokat is könnyű találni. Színészei vissza-visszatérnek, ráadásul hatból három filmben saját maga játssza el a főhóst. Különösen Anne Dorval és Suzanne Clément lehet hálás a rendezőnek. Dorval három teljesen különböző anyaszerepet játszhatott el: a *Megöltem anyámat* konzervatív, kispolgári könyvelőnőjétől a *Mommy* harsány, „iskolázatlan leányanya” karakteréig jár be széles skálát. Clément pedig mindig a megértő ellenpont, ő a segítséget nyújtó tanárnő, a szerelme transznműségét kezelni próbáló barát, vagy a dadogásával a saját családjában küzdő szomszéd. Mivel Dolan filmjeiben a cselekmény elsősorban nem önmagért, hanem a közvetíteni próbált érzések szempontjából fontos, nagyon nagy szerepet kap a színészi játék, hiszen apró nüanszok, arckifejezések és gesztusok kapják azt a feladatot, hogy átadják nekünk a mondanivalót. Ez nagyon jól működik állandó színészeivel, ami nagyban a rendező érdeme, hiszen ugyanazokra a színészekre oszt ellentétes és ugyanakkor szélsőséges szerepeket, a karakterek mégis minden esetben hitelesek maradnak. Ez a fajta hitelesség és zsigerien őszinte karakterfor-

málás tűnik el legfrissebb alkotásából: az *Ez csak a világ vége*, az első olyan alkotás, ahol Dolan már olyan nemzetközi sztárokkal dolgozott, mint Vincent Cassel, Marion Cotillard és Léa Seydoux. A rutinos színészek jól bejáratott gesztusai Dolannál nem működnek, túl lágyak és kimunkáltak, így a legérdekesebb itt is a – kevésbé ismert művészek által alakított – fiú-anya páros: Gaspard Ulliel és – az *Így is, úgy is Laurence* után visszatérő – Nathalie Baye kettőse.

A dolani történetmesélésben a cselekmény csupán egy a sokféle eszköz sorában, amely nagyjából egyenrangú a zenével és a vizuális megoldásokkal. A zene már a kezdetektől nagy szerepet kap, míg eleinte csak hangulatot fest, nagy érzelmekre utal, átköt, később szinte állandóan szól. Míg az első két filmben egy-egy motívum ismétlődik újra és újra (Dalida: „Bang Bang”) és kapcsolódik a film végére olyan szervesen a történethez, mint az „I Put a Spell on You” a *Florida*, a *Paradicsom*hoz, addig később híres, mindenki által ismert dalok egész sora (példaul Oasis: „Wonderwall”, Eiffel 65: „Blue”) tördeli helyenként klipszerűre a filmeket. Ilyenkor általában hosszú lassításokban nézünk hangulatfestő epizódokat, de sokszor diegetikus elem a zene: vagy táncjelenetet látunk (minden filmben van leg-

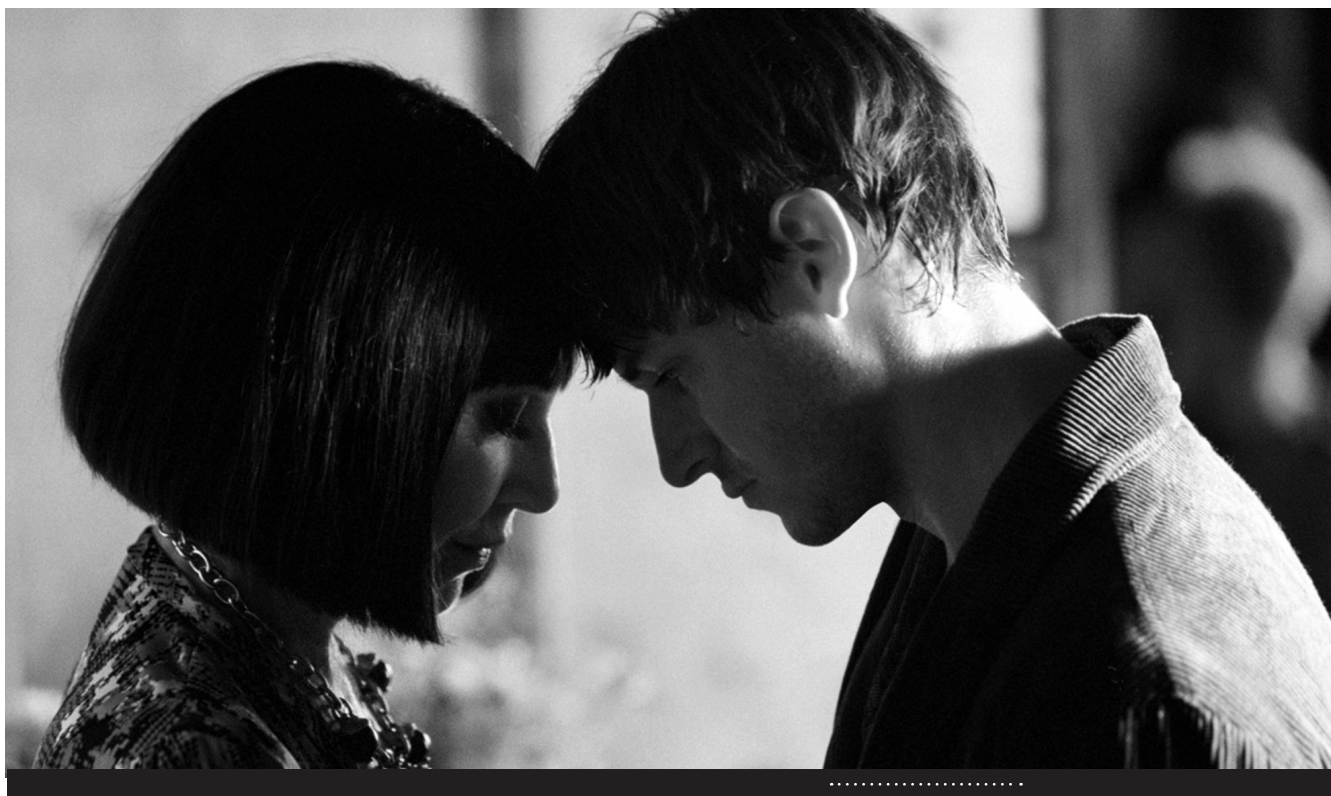
alább egy táncjelenet!), vagy a hős óriási önmagára találását („Fade to Grey” – *Így is, úgy is Laurence*), vagy éneklést a karaoke-bárban („Vivo per lei” – *Mommy*).

A vizuális játék, a mozgókép önmagára reflektálása is visszatérő elem már a *Megöltem anyámat* óta: a főhős a történet szerint elővesz egy kamerát és belemondja mindazokat az érzéseket, amelyek az anyjával való konfliktusos viszonyát jellemzik („Nem tudom, mi történt. Kiskoromban mi szeretők egymást.”). Később a képarány filmen belüli változtatását használja kifejező eszközként Dolan, itt azonban már nem elidegenítő önreflexióról van szó, inkább látványos hatáskeltésről: a *Mommy* nyomasztó 1:1-es képaránnyal indul, melyet maga a főhős híz széles vásznúvá a történet egy pontján. Amikor a viselkedészavarokkal küzdő, beilleszkedni nem tudó, ellenben szeretetét Steve végre újra megtalálja a kapcsolódási pontot anyjával, végre „teljes lesz a kép” – per sze zenére. Ám az öröm nem tart soká, és a kép újra, kis lépésekkel beszűkül.

Mindezek a megoldások Dolannál nem öncélúan jelennek meg, nem a saját szórakoztatására emeli el a filmeket. Számára nem hagyományos, elbeszélő művészet a film, sokkal inkább érzelmi kifejezőeszköz, amellyel alapvető emberi érzéseket mutat meg. Hiába a stilizáció, hűsbavágóan valóságosak és átélhe-

**„Kizökkent a komfortzónából”**  
(*Megöltem az anyámat* - Xavier Dolan)





tőek mindazok a szituációk, amelyeket felvázol. Még akkor is, ha ez az elidegenítés megjelenik akár már a dialógusok szintjén is – például gyakran játszik azzal, hogy a szlogenszerű, kiemelt mondatokat angol nyelven mondják el egyébként végig franciául beszélő színészei. Minden filmje egyetlen érzést vagy gondolatot mesél el, aminek mindent alárendel: a cselekményt, a karakterábrázolást is. Ennek legszebb példája a *Képzelt szerelmek*, amelynek története egy mondatban összefoglalható: két barát, egy fiú és egy lány ugyanabba a fiúba szeretnek bele, aki egyikük érzéseit sem viszonzza. E három karakter kapcsolatáról szól az egész film, tūpontosan rajzolja fel a viszonyokat és az érzéseket, és nincs semmilyen hiányérzetünk, pedig valójában semmit nem tudunk meg ezekről az alakokról. Kik űk, milyenek az életben, ez mind lényegtelen: bárkik lehetnek, hiszen az érzések, amelyeket átélnek általánosak, bárki érzései lehetnek, nem kell őket konkrét személyekhez kötni.

Ez a fajta absztrakció Dolan minden filmjében megjelenik és ez teszi általános érvényűvé az egyébként erőteljesen önéletrajzi ihletésű életművet. Mert amíg a *Megöltem anyámat* esetében nyíltan vállalja a szerző, hogy saját tapasztalataiból táplálkozik, addig a többi film ese-

tében ez nem kimondott, csak sejtethető. „Il est spécial” – hangzik el két filmben is ironikusan egy-egy hős szájából: „különlegesnek neveznek mindazok, akik nem értenek meg”. Íróként, rendezőként és sokszor főszereplőként is jegyzett, évente jelentkező filmjei tehát úgy is értelmezhetőek, mintha Dolan a mozivásznon írna naplót. Mégis, amitől nem válnak köldöknézős ön-terápiává a filmjei, az az a varázs, amivel meg tudja teremteni, hogy mindenki valaki más láthasson a vásznon szereplő alakokban.

A még mindig csak huszonegy éves kanadai rendezőnek eddig minden filmjét meghívták a cannes-i fesztiválra (egyedül a *Tom a farmon* kivétel, ami valóban kilóg az életműből: ez áll a legközelebb a műfajisághoz, lélektani krimiként is értelmezhető, melyből a túlsorduló zenehasználat is hiányzik) és legutóbbi két alkotása, a *Mommy* és az *Ez csak a világ vége* már az Arany Pálmáért versenyzett. Számos díjat zsebelt be, percekig tartó ováció fogadja a filmjeit. 2015-ben, amikor épp nem volt saját filmje, Dolant zsűritagnak is meghívták a fesztiválra. A kritikai sikere tehát egyértelmű, amely nagyrészt annak köszönhető, hogy egyedül és komplex alkotó, aki hat film után elmondhatja magáról, hogy olyan szerzői

**„Egyetlen érzést vagy gondolatot mesél”**

(Ez csak a világ vége - Nathalie Baye és Gaspard Ulliel)

kéjzjegyekkel rendelkezik, amelyeknek köszönhetően filmjei bármikor felismerhetők. Úgy kísérletezik a mozgóképes elbeszélés-mód lehetőségeivel, hogy közben nem zökkenti ki nézőjét extrém módon a hagyományos befogadói helyzetből. Nagyon erősen hatásalapú művészet az övé, de elidegenítő stilizációi a megértést segítik. Ezért tudott működni már első játékfilmje is: a kiforratlan kifejezőmód mögött valódi tartalom ragyog, amely megbocsáthatóvá teszi a túlzásokat is. Soron következő filmjét, a *The Death and Life of John F. Donovan*-t immár Hollywood számára forgatja, pályáján először angolul, olyan világhírű színészekkel, mint Jessica Chastain és Natalie Portman. Már ebből is levonható a tanulság: a felnőtté válásról mesélő szerzői életműben egy életszakasz lezárult.

**EZ CSAK A VILÁG VÉGE (Juste la fin du monde)**

– kanadai-francia, 2016. Rendezte és írta: **Xavier Dolan**. Kép: **André Turpin**. Zene: **Gabriel Yared**. Szereplők: **Gaspard Ulliel** (Louis), **Léa Seydoux** (Suzanne), **Nathalie Baye** (Anya), **Vincent Cassel** (Antoine), **Marion Cotillard** (Catherine). Gyártó: **Sons of Manual / MK2**. Forgalmazó: **Circo Film Kft.** *Feliratos*. 95 perc.



# Keresztkérdések az iskolapadban

JANKOVICS MÁRTON

KIRILL SZEREBRENNYIKOV TANDRÁMÁJA AZ OSZTÁLYTEREMBEN MUTATJA BE A FUNDAMENTALIZMUS ELLENI KÜZDELEM KILÁTÁSTALANSÁGÁT.

Egy iskola a filmvásznon általában sokkal több, mint egy iskola: gyakran az egész társadalom metaforájaként jelenik meg. Ez persze érthető, hiszen egy gimnázium nem pusztán tanárokból, diákokból, táblákból, székekből és folyosói kiabálásból áll. Ha jobban megnézzük, már eleve megvan benne kicsiben minden fontos elem, amely társadalmi létezésünket meghatározza: hierarchia, szabályok, sokszínűség, munkamegosztás, konfliktusok, botrányok és persze a rendszernek ellenszegülő felforgató figurák is.

Nem véletlen tehát, hogy a társadalmi problémákra érzékeny rendezők sokszor maguk is az osztályteremben igyekeznek okítani a nézőt. És Kirill Szerbrennyikov jó tanárnak bizonyul, a *Mártírok*ban ugyanis nem unalmas tételeket és végző igazságokat darál a táblánál, inkább provokatív kérdéseket szegez a mozi terem homályában ülő osztálynak. Hogy lehet felvenni a harcot a vallási fundamenta-

lizmussal? Vajon mi magunk is szükség-szerűen beleőrülünk abba, ha az őrülettel kell vitába szállnunk? A közösség tényleg mindig az ellen fordul, aki a józan ész próbálja megvédeni? És van-e értelme egyáltalán érvelni, ha már a racionális vita szabályai sincsenek lefektetve?

Ezek a kérdések mind ott bujkálnak a tündérszerep Venya történetében, aki hirtelen támadt vallási fanatizmusával bolygatja meg az iskola rendjét. A *Mártírok* nem a radikalizmus lélektani eredetét, hanem társadalmi hatásait vizsgálja. A film és az alapjául szolgáló színdarab ezért egyáltalán nem foglalkozik azzal, hogyan lesz egy kamaszból az öszövétség habzó szájú megszállottja. Szinte semmit nem tudunk meg a Venyában zajló érzelmi folyamatokról, azon kívül, hogy a szülei elváltak, és kissé frusztrált a szexualitása miatt.

Szerbrennyikovot sokkal inkább az érdekli, hogy mit művel a szélsőséges viselkedés daganata egy átlagos

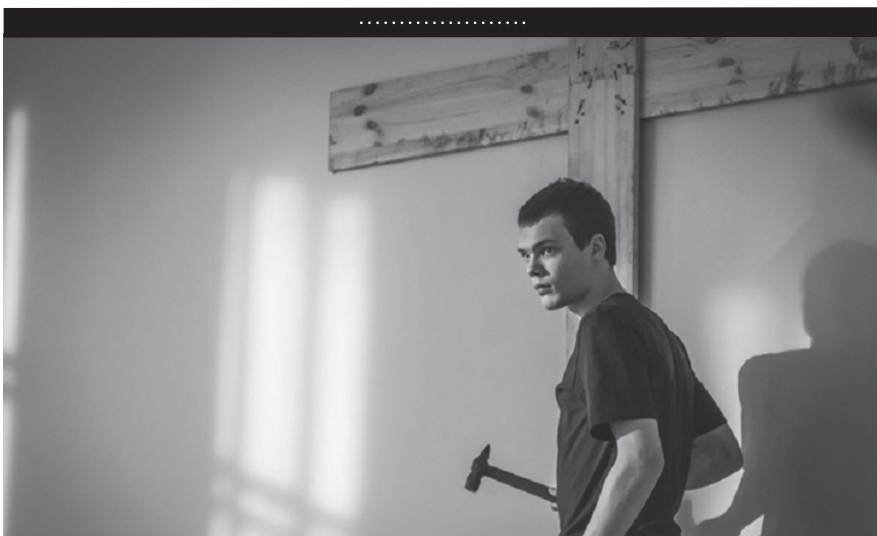
„Képes-e ellenállni efféle impulzusnak”

(Pjotr Szkvortszov)

orosz közösséggel, és képes-e vajon ellenállni az efféle impulzusnak. A *Mártírok* lesújtó tanulsága szerint: nem nagyon. A botrányoktól iktató iskolavezetés bámulatosan hamar behődöl Venya erőszakosságának, és sokkal felháborítóbbnak találja a józan ész és tudományos tényeket védő biológia tanárnő viselkedését, mint a zavarodott diákét. A rendező korábbi filmjeiből ismert feketehumor itt is fontos elem az elkeserítő társadalmi tabló megrajzolásában: *Az áldozatkaszadőr* családgyilkos egyetemistájához hasonlóan Venya története is dráma és szatíra határán egyensúlyoz. A párbeszéd-ek például tömve vannak dörgedelmes bibliai idézetekkel, aminek abszurditását Szerbrennyikov azzal hangsúlyozza ki, hogy mindegyiket lelkiismeretesen le-hivatkozza a vásznon. Bemutatja, hogy a szöveggörnyezetből és történelmi kontextusból kirángatott mondatok miként alakulnak át hatékony verbális fegyverré, amelyet bármikor be lehet vetni a „gonosszal” vívott csatában.

Persze ahhoz, hogy ez a szent háború működjön, kell egy olyan társadalom is, amelyik lelke mélyén vonzódik az autoriter gondolkodásmódhoz. A *Mártírok* ugyan nem aktuálpolitikál, mégis kökemény kritikát fogalmaz meg a mai Oroszországgal kapcsolatban, amely egyre nyíltabban és büszkébben vállalja fel vezérelvűségét és „dicső” birodalmi múltját. Nemcsak a szabadgondolkodást elutasító keresztet szegezi fel Venya az iskolában, egy pillanatra Putyin mindenhol jelen lévő portréját is látjuk felvillanni a háttérben, mikor az igazgató épp a dühös kamasszal szembezálló tanárt oktatja ki arról, hogy fejezze be a bajkeverést. Ezen a ponton a film emlékeztet *A vadászatra* is, hasonló erővel mutatva be a légből kapott vádak gyilkos erejét, és az áldozat fullasztó tehetetlenségét a rágalomokkal szemben. Végül nem marad más eszköz: a radikalizmus ellen is csak radikális performansszal lehet tiltakozni. Az egyszerre harcos és elkeseredett finálé nem hagy sok kétséget afelől, hogy a rendező szerint ki is a legnagyobb mártír ebben a történetben.

**MÁRTÍROK (Muchenik)** – orosz, 2016. **Rendezte és írta:** Kirill Szerbrennyikov. **Kép:** Vladiszlav Opeljantsz. **Zene:** Ilja Demutcszkij. **Szereplők:** Pjotr Szkvortszov (Venya), Viktoria Iszakova (Elena), Julija Aug (Inga), Alekszandra Revenko (Lidia), Alekszander Gorcsilin (Grigorij). **Gyártó:** Hype Film. **Forgalmazó:** Magyarhangya. **Feliratos:** 118 perc.



## A VÖRÖS TEKNŐS

## Törött teknőcpáncél alatt

VARGA ZOLTÁN

## BALLADÁBA OLTOTT HAIKU ÉS ELLEN-ROBINZONÁD: DÍJNYERTES RAJZFILM EMBER ÉS TERMÉSZET KAPCSOLATÁNAK MISZTÉRIUMAIRÓL.

Már az a keletkezéstörténeti tény is maradandó helyet biztosít az animációs film krónikájában Michael Dudok de Wit *A vörös teknős* című, 2016-ban befejezett egészestés rajzfilmjének, hogy a produkció társfinanszírozásával a japán Ghibli stúdió első alkalommal támogatta egy külföldi – jelen esetben európai – rendező animációs filmjének elkészítését. Sőt, a fáma szerint maga Hayao Miyazaki kereste fel levélben az *Apa és lánya* című 2000-es rövidfilmjével Oscar-díjat nyert alkotót, hogy felajánlja az együttműködés lehetőségét a Ghibli stúdióval. Az addig kizárólag rövidfilmeket jegyző holland rendező – aki animátorként előzőleg olyan homlokegyenest eltérő jellegű egészestés rajzfilmekben dolgozott, mint a *Heavy Metal*, a *Fantázia 2000* vagy az *Özönvíz* –, közel egy évtizedet töltött el a felkérésre született filmmel, amelyen a Ghibli stúdióból Isao Takahata (*Szentjánosbogarak sírja*) mellett csak egy maroknyi munkatárs működött közre. A film létrejöttéhez francia és belga támogatás is hozzájárult; s külön öröm, hogy *A vörös teknős* stábját magyar résztvevők is gyarapították: több mint ötven perc rajzoló munkálatai (a karakterek, az árnyékok és az effektek kidolgozása), illetve a film egészének színezése a Kecskemétfilm alkotóinak, a Nagy Lajos által vezetett csapat majd' kétévnyi tevékenységének az eredménye. A magyarországi premierre Kecskeméten került sor, az Otthon Moziban – a rendező vendégeskedésével.

Persze nem csupán a keletkezéstörténeti háttér avatja kiemelt eseménynyé a Cannes-ban különdíjat nyert rajzfilm bemutatását. *A vörös teknős*, megtartva és egyúttal továbbgondolva rendezője rövidfilmes animációinak

legjellegzetesebb vonásait, ódivatúnak tetsző fogalmazásmód segítségével irányítja a figyelmet alapvető emberi (lét) kérdésekre és élményekre. Bár *A vörös teknős* úgy indul, mint egy szokványos *robinzonád* – háborgó tengerhullámok vetnek partra egy férfit egy lakatlan trópusi szigeten –, valójában a film nem válik a túlélésért folytatott küzdelmeket vagy a civilizációs közeg újratelemzésének vágyát középpontba állító kalandtörténeté. Jól szemléltethetik ezt a sziget elhagyására tett kísérletek párhuzamai és ellentétei például Robert Zemeckis modern robinzonádjával (*Számkivetett*). Míg a Tom Hanks által játszott főhős évek után jut el a menekülését lehetővé tevő tutajépítésig, s a film csúcspontján száll tengerre, addig a rajzfilm anonim hajótöröttje már a játékidő elején, szigetre vetődése után szinte azonnal összeeskábálja a tutaját – hogy aztán nekiiramodásai rendre kudarcba fulladjanak, s végül tartósan a szigeten rendezkedjen be. Ugyancsak a robinzonád-hagyományokkal történő szakításként és bármiféle cselekvésközpontú dramaturgia ellenében hat, hogy az önfenntartás bemutatása, az élelem-szerzés, az „otthonteremtés” vagy a tűzcsiholás más robinzonádokban olyannyira hangsúlyos keservei lényegében kimaradnak a cselekményből, legfeljebb marginális motívumokként tűnnek fel (a halászás szinte banális mozzanat, aludni a fűben és a homokban is lehet, s nem tudni, hőseink hogyan gyűjtanak tüzet). A populáris animáció által kínált robinzonád-változathoz képest is drasztikus az ellentét: a Dudok de Wit-művel egyazon évben bemutatott, ugyancsak francia-belga finanszírozásban készült *Robinson Crusoe* sem hagyománykövető értelmezése az alapsztorinak, mert

a címszereplő története a szigetvilág beszélő állatkáinak szemszögéből bontakozik ki. Igaz, *A vörös teknős* sem mond le teljesen a komikumért szavatóló állatszereplőkről, de a főhős körül araszoló remeterákok néma társak csupán, meghatározó szerepet nem kapnak (még ha kis csoportjuk nehezen feledhető is). *A Robinson Crusoe* kedves CGI-meseanimációja vállaltan megmarad a gyerekmű keretein belül, míg *A vörös teknős* kétségkívül a felnőtt közönséget célozza: megformálásának irányelvei és a benne megmintázott tapasztalatok érettebb nézőket feltételeznek.

Ebben az értelemben *A vörös teknős* afféle ellen-robinzonád, amely a kalandfilmek világképe helyett sokkal inkább azokkal a szigetfilmes víziókkal létesít rokonságot, amelyekben a sziget és az ott átélt események az emberi lét-élményről elvontabban vallanak, érzéki és spirituális tapasztalatokat ötvöznek. Innen nézve a Dudok de Wit-animáció legmarkánsabb előképe Kaneto Shindo *A kopár sziget* című 1960-as filmje, amely főként arról híresült el, hogy bár hangosfilm, beszéd mégsem hallható benne. A sziget-tematika és a beszéd mellőzésének összekapcsolása *A kopár sziget* stilizációs elveit viszi tovább és lényegíti át az animáció eszközeivel; *A vörös teknős* ezzel az animációnak ahhoz a hagyományához csatlakozik, amely a szavak elhagyásával és a hang-sáv más összetevőinek – különösen a zörejek vagy akár a csend – felértékelésével teremt markáns (akusztikus) világot (lásd *Filmvilág* 2011/9). A partra vetett üvegből kihúzott dugó pukknása akár olyan hangmotívumként is tekinthető, amely éppen erre a hangkonceptúra reflektál. Dudok de Witnél a szótlanság egy civilizáció előtti (vagy utáni), tisztán természeti létmód velejárójaként tételeződik (csak artikulatlan emberi hangokat hallhatunk, egyebek mellett üvöltéseket, nevetgéléseket). *A vörös teknős* az ismétlődésekre és kihagyásokra épülő elbeszélésmódban is megidézi *A kopár sziget*et, de fantasztikumba hajló enigmákkal dúsitja az eseményvilágot. Ennek eredményeképpen a rajzfilmben mintha egy ballada és egy haiku randevúzna – *A vörös teknős* élményanyaga akár „az emberi sors” sűrítőményeként is értelmezhető, a szimbolikus születéstől (a partra vetődéstől) és a környezet felfedezésétől kezdve a társtaláláson és családalapításon át az

óhatatlan generációs elszakadásig és végül az elkerülhetetlen elmúlásig. Egy életúton vezet végig a krízishelyzeteket és a nyugodt pillanatokat váltogató, az érzelmek legszélesebb spektrumát lefedő szűzse, amely számos többértelmű mozzanatot kínál – különösen a címadó titokzatos élőlényrel kapcsolatosan.

A főhős először a menekülését többször megakadályozó lényként ismeri meg a vörös teknőst, s az állat a pusztulását – pontosabban a férfi bosszúját – követően esik át varázslatos, ámde rendkívül finoman, szó szerint egy szempillantás alatt történő átváltozáson: a törött teknőcpáncél alatt egy vörös hajú nő jelenik meg, aki később a főhős párja és gyermekének anyja lesz. Ily módon vezet ki a cselekmény a magány poklából vagy csapdjából, s helyezi át a hangsúlyt a társas lét és a családalapítás élményvilágára – megidézve biblikus párhuzamokat (új Ádámmal és Évával, új Édenkerttel) és a robinzonád-téma szerelmesfilm-változatait (*Kék lagúna*) egyaránt. Az utóbbihoz asszociálható giccsközelségtől *A vörös teknős*nek szinte végig sikerül távol tartania magát – csak néhány képsorban (egy-egy tengermélyi úszások vagy képzelgészerű lebegések megjelenítésekor) használt zene mondható „túlhabzóknak”.

A férfi családjának létmódja nemcsak az állati és az emberi alakmások összefüggései miatt kétértelmű (a kettősség ráadásul a gyermek/ifjú karakterében is kihangsúlyozódik – vagy inkább öröklődik); a film egészét egy más jel-

legű kétértelműség is kísér(t)i. *A vörös teknős* első félórájában több hallucináció, valósnak hitt, mégis álomként szeretefoszló illúzió téveszti meg hősünket (repülésről, a parton zenélő vonósnégyesről), s ezek a délibábok éppen azt követően tűnnek el a cselekményépítésből, hogy a rejtélyes átváltozás megtörténik. Ha csakugyan megtörténik: mert akár a film egész hátralévő részét is lehet képzelgésnek értelmezni, a magányos elme szüleményeinek társáról, gyermekéről, együtt töltött évtizedekről. A főhős halálakor is tanúi lehetünk egy újabb át-, vagy inkább visszaváltozásnak; a befejezés azonban nem feloldani hivatott a kétértelműségeket, ellenkezőleg: fenntartja azokat, a nézőre bízva a lehetséges megfejtéseket, értelmezéseket.

*A vörös teknős*ben mindezek ellenére mégsem a fantaszitikus mozzanatokból vagy a hallucinációs élményekből előálló kettősségek az igazán meghatározóak: a gyújtópontban az ember és a természet kapcsolatának misztériumai állnak. Ez a kérdéskör a képépítkezést is messzemenően befolyásolja, s ezen a ponton különösen szembeötlő a következetesség a rendező rövidfilmjei – elsősorban az *Apa és lánya*, valamint az 1996-ban készült *A szerzetes és a hal* – között.

„Nem szokványos robinzonád”

Dudok de Wit ars poeticája a szerepet kapnak az üres terek, azok a nagy távlatok, amelyek apró ponttá, akár porszemmé kicsinyítik le-

az emberkaraktereket. Nincs ez másként *A vörös teknős*ben sem: kistotálnál szűkebb plánméreteket csak szórványosan láthatóak benne; alapvetően a tenger, a part, a sziklák, az erdő vagy éppen a csillagos égbolt terei töltik ki a képek nagyrészét. Az emberalakoknak sokszor még az árnyéka is nagyobb képfelületet foglal el, mint ők maguk (a rendező rövidfilmjeiben is kiemelt látványelemek a tükröződések és az árnyékok), s a Hergé-féle *tisztavonalas* stílust (a *Tintin*-képregényeket és -rajzfilmeket) idéző, néhány vonásra redukált megjelenítésük izgalmas kontrasztot alkot a szigetkörnyezet aprólékos és valóság-hű – egyszersmind a szemcsés felületek miatt mégis stilizált – kidolgozásával.

Hogy a szokványosabb értelemben vett cselekményesség kiiktatása, az emberi beszéd mellőzése és a humánfigurákat margóra szorító vagy miniatürizáló képalkotás együttese disszonancia nélkül összehajtható-e az egészestés terjedelemmel, arról bizonyosan lehetne vitatkozni. Arról viszont kevésbé, hogy Michael Dudok de Wit rajzfilmje a kortárs mozgóképkultúra unikális eredménye, melynek éteri szépsége marandó nyomot hagyhat a lélekben.

**A VÖRÖS TEKNŐS (La tortue rouge)** – francia-belga-japán rajzfilm, 2016. Rendezte: **Michael Dudok de Wit**. Írta: **Michael Dudok de Wit, Pascal Ferran**. Zene: **Laurent Perez del Mar**. Producer: **Isao Takahata**. Gyártó: **Prima Linea / Why Not / Studio Ghibli / Arte France Cinéma**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** 80 perc.





ANILOGUE 2016

# A komfortzóna határán

OROSZ ANNA IDA

ZSIGERIG HATOLÓ PROVOKATÍV ANIMÁCIÓS MESÉK A 14. ANILOGUE FESZTIVÁLON.

A hazai közönség minden bizonnyal a holland Oscar-díjas rendező, Michael Dudok de Wit első egész estés rendezését, *A vörös teknőst* várta a legjobban. Jól jelzi ezt, hogy ugyan az Anilogue mellett már az október végi Mozinet Filmnapokon is el lehetett csípni a Cannes-ban díjazott (jelentős részben a kecskeméti rajzfilm stúdióban gyártott) francia-japán filmet, illetve januártól itthon is moziforgalmazásba kerül, ennek ellenére az Anilogue valamennyi nagyteremes vetítésére kigyózó sorokban vártak az emberek. (A filmről szóló kritika a 38. oldalon olvasható.)

Némileg *A vörös teknős* robinzonádtörténetéhez hasonlít a francia Jean-François Laguionie ötödik egész estés animációs mozija, a *Louise a parton*, ám a francia rendező az allegórikus mesét jóval meghittebb, életszagúbb világba helyezte. A történet egy idős hölgyről szól, aki egy tengerparti üdülővároskában ragad az utószezon végén, miután lekési az utolsó vonatot a városba. A télvíz idejére teljesen elnéptelenedett helyen a valóság alól kicsúszik a talaj, és az idős asszony számára egy különös, a lét és nemlét között húzóató átmeneti állomássá változik, ahol két beszélgetőtársa egy idős kutya és egy katonapilóta fán csöngő csontváza. Az élet és halál közötti határmezsgyén – akárcsak Ingmar Bergman gyönyörű klasszikusában, a modern tér- és időkezeléséről ismert *A nap végében* –, megelevenednek Louise emlékei, képzeletben újralátogatja gyerekkorának helyszíneit, majd amikor a valódi nyár beköszöntével ismét visszatérnek a nyaralók, ő már az elmúlás dimenziójának megtapasztalásával mosolyog a tengerparti zsidobongókra.

A francia Franck Dion *A fej eltűnik* (*Une tête disparaît*) című, letisztult stílusú 3D-s kisfilmjének főhőse szintén egy idős hölgy, aki, Louise-zal ellentétben épp fordítva, a nagyvárosból tart vonattal a tengerpartra egy fiatalabb, szigorú tekintetű nő kíséretében. Az idős hölgy különös ismertetőjele, hogy fejét a hóna alatt hordozza, és rettentően bosszantja, sőt, egyenesen menekül az őt mindenhová kísérgető és egy városi galamb ideges tekintetével követő fiatalasszony elől – aki ráadásul anyának szólítja. Az öregkori szenilitás metaforájaként is felfogható film a beteg ember szemszögéből érzékeltesen és, nem mellesleg, szórakoztatóan mutatja be a szellemi leépülést. A sokszorosan díjnyertes francia rendező filmje idén Annecyban megkapta a legjobb rövidfilmnek járó Kristály-díjat.

Az animációs technika színvonalát tekintve ugyan nem a

Sébastien  
Laudenbach:  
**A levágott  
kezű leány**

legkiemelkedőbb alkotás Penny Lane amerikai dokumentumfilm *Ez örület!* (*Nuts!*) című egész estés filmje, de kétség kívül az egyik legszórakoztatóbb volt a 14. Anilogue-on látottak közül. A film a dokumentumfilmek tényfeltáró alaposágával térképezi fel egy méltatlanul elfeledett polihisztor, egy bizonyos John R. Brinkleyéletét. Vagy, ahogy a film leírása szól: „életének majdnem teljes igazságát”. A gazdasági válság sújtotta Amerikában a 20-as években kecskehere-implantációs műtétekkel, rádiócsatorna-alapítással, hírlevelek gyártásával a szegénysorból felkapaszkodó, sokoldalú férfi az amerikai „self-made-man” prototípusa, aki önerejéből hatalmas vagyonna és az emberek fölötti befolyásra tett szert. Penny Lane filmje nem véletlenül kapta meg a Sundance fesztiválon a legjobb vágásért járó díjat, hiszen főszereplőjének „munkamódszeréhez” hasonlóan zseniálisan felépített és előadott történetvezetéssel előbb piederesztálra emeli a hivatalosságok által méltatlanul lenézett zsenit, hogy végül minél magasabbról tudja letaszítani a kamudoktor tündérmeséjét.

„Ez örület!” – visíthatnánk a spanyol Alberto Vázquez nyers humorú, víziószerű filmjei láttán is, amelyekben a lepusztult, poszt-apokaliptikus tájba bizarr módon illeszkednek cuki, ám az élet által megviselt állathősei. Legújabb rövidfilmjével (*Decorado*) a közönségdíjat, első egész estés, Pedro Riveróval kö-





zös rendezésével (*Pszichonauták, az elveszett gyerekek / Psiconautas, los niños olvidados*) pedig az Anilogue nagydíját elhozó alkotó filmjei ugyanabban a disztópikus világban fogantak. A *Decorado*ban a főhőssel együtt nem tudjuk eldönteni, hogy a bizarr, metszetszerű tájkép és benne a robotszerűen mozgó alakok valóság-e, vagy csak díszletek. A *Pszichonauták* főszereplői, három kiskamasz, felke-rekednek, hogy a minden tekintetben teljesen lezüllött szigetről, ahol élnek, elmeneküljenek a tengeren át egy szebb világ reményében. Ám, ahogy a *Decorado* romantikus metszetgrafikái közül sincs menekvése a főhősnek, úgy a pszichonauták is örök kárhozatra vannak ítélve az ökológiai katasztrófa sújtotta szigeten.

A nézői komfortzónát teszteli a svéd Joanna Rytel is, aki *Tűzelő anyák (Moms on Fire)* című filmjével elhozta az Anilogue legjobb rövidfilmjének díját. A kisrealista bábfilm egy szociográfiai film hatásosságával szembesít bennünket két utolsó hónapos kismama mindennapjainak rögválóságával. Az anyai szerep szentségének és szépségének illúziójával való leszámolást segíti a bábfigurák külalakja is, akik durvák, piszkosak, torzak.

Tóth Luca *Superbiájában* a karakterek bizarr anatómiai felépítésén keresztül (izmos mellű amazonok és satnya, feminin alkatú férfiak) beszél hangsúlyosan a nemi szerepek kritikájáról.

Alberto Vázquez: **Pszichonauták**

felkavaró hatású, ám Alberto Vázquez vagy Joanna Rytel filmjeivel ellentétben felemelő élménnyel is kecsegtet. A rendező párperces versfilmjeiben kísérletezte ki azt az absztrakt, pár ecsetvonással felskiccelhető, jelzés-értékű animációs nyelvet, amit most *A levágott kezű leány* egész estés adaptációjában alkalmazott. A gyönyörű Grimm-mese, ahogy arra a címéből is következtetni lehet, vérfagyasztó és brutális. A moralitásjáték kezdetén a szegény molnár örök gazdagságért cserébe felajánlja az ördögnek a lányát, akit, mivel szeplőtelenül tiszta, a gonosz nem tud magával ragadni, viszont innentől kezdve a lánynak egész életében bujdosnia kell új gazdája elől, aki folyamatosan új és új alakban keseríti meg az életét. A bátran lecsupaszított látványvilág nemhogy eltávolítaná a nézőt a történettől, hanem az mintha még inkább a bőre alá hatolna, és segítségével előtérbe kerül a történet allegorikus értelme.

Theodore Ushev bolgár származású kanadai rendező is egy mesét választott legújabb filmje alapjául. *A vak Vaysha*, amely idén bekerült az animációs rövidfilmek tízes Oscar-előválogatásába, a kortárs bolgár író, Georgi Gospodinov metaforikus novelláján alapul. A film, *A levágott kezű lányhoz* hasonló módon, erős grafikai stilizációval erősíti fel a

történet elvont értelmét. A címszereplő lány különleges képessége/betegsége, hogy egyik szemével csak a múltat, a másikkal csak a jövőt képes látni, így lehetetlen számára a jelent megtapasztalni. A filmben Ushev a rá jellemző, digitálisan létrehozott litográfiaszerű képekkel dolgozik.

Laza ecsetvonásokkal operál a Dániában élő izraeli rendező, Uri Kranot legújabb, a politikai egyenlőtlenségekre finoman rezonáló animációs dokumentumfilmétüdje is, a *Meddig, nem sokáig (How long, not long)*. A film Martin Luther King „How long, not long” címen elhíresült 1965-ös beszédének részletéből indul ki, amelynek hatását erőteljes, lassan építkező, ritmikus zenével teszi egyetemessé. Ezt az univerzális, a közvetlen valóságtól elemelt jelentést valószínűleg a képek szintjén is, amikor a világ különböző helyszínein készült archív mozgóképeket, dokumentumképeket, privát felvételeket fest át és illeszt egymás mellé, és azzal, hogy minden egyes fotografikus képen otthagyja az alkotói kéznyomát, elemeli őket a valóságtól.

Az európai animációs rendezőóriások, Dudok de Wit, Laguionie, Franck Dion technikailag nagyvív, magával ragadó szellemű produkciói mellett az Anilogue-on bemutatott friss nemzetközi animációs termés meglepetésfilmjei megvalósításukban lazák, kézművesek, tartalmilag nyersekek és szókimondóak voltak. •

GDYNIA

# Az idő tükröződései

PÖRÖS GÉZA

**HATALMUKKAL VISSZAÉLŐ SZADISTÁK, SOROZATGYILKOSOK, NÉPIRTÓK – A LENGYEL FILM NEM FÉL MEGMUTATNI A DÉMONAINKAT.**

A 2016-os esztendőt a lengyel filmes naptár Andrzej Wajda 90. születésnapjára és Krzysztof Kieslowski halálának 20. évfordulójára gondolva a köszöntés és az emlékezés évének tekintette. A szaklapok, a filmklubok és a televíziós csatornák gyakorlatilag az év eleje óta folyamatosan cikkekkel, elemzésekkel, tematikus diskurzusokkal és a szerzők műveiből összeállított sorozatokkal méltatták a két nagy rendező munkásságának sajátosságait, elemezték világléte, problémaérzékenységüket, stílusuk gazdagságát csakúgy, mint erkölcsi tartásukat. Wajda esetében még azt a páratlan vitalitást is rendszeresen megemlégették, hogy gyakorlatilag élete utolsó pillanatáig folyamatosan dolgozhatott. A Gdyniai Filmfesztiválon is kiállításokkal és vetítésekkel tisztelegtek előttük, mi több Andrzej Wajda két új filmmel is jelen volt a szemlén, a *Wróblewski Andrzej Wajda szerint (Wróblewski według Wajdy)* című dokumentum filmmel és az *Emlékképek (Powidoki)* című játék filmmel, mely utóbbiról már írtam a decemberi *Filmvilág* hasábjain. A *Wróblewski...* emlékfilm Andrzej Wróblewski festőművészről, a rendező egykori nemzedéktársáról és barátjáról, akinek életét ugyan mindössze három évtizedre mérte a sors, ám aki ennek ellenére jelentékeny hatással volt a lengyel képzőművészetre és Andrzej Wajda munkásságára egyaránt. A filmet a Wajda által alapított krakkói Manggha Múzeumban forgatták, benne a film rendezője mesél egykori barátja jelentőségéről, akinek mind világszemlélete, mind bizonyos kompozíciós megoldásai fontos szerepet játszottak például a *Csatorna* képi világának kigondolásakor. Pan Andrzej mindkét filmje bemutatóján részt vett, láthatóan élvezte a szakma és a közönség tüntető szeretetét, mint-

ha csak maga is érezte volna, hogy ez a néhány a találkozás lesz életének utolsó nyilvános szereplése. Megjegyzésre érdemes, hogy noha az *Emlékképek* csupán versenyen kívül vetítették, a Filip Bajon vezette zsűri – látva a film kvalitásait –, különdíjat szavazott meg a Mesternek, a fesztivált követően pedig ezt a filmet nevezte be a lengyel filmszakma a 2017. évi Oscar-díjra a legjobb idegen nyelvű filmek kategóriájában.

A múltat nemcsak Andrzej Wajda választotta az ábrázolás terepeként, a versenyprogram tizenhat filmje közül hét mű cselekménye játszódott a múltban vagy a félmúltban. Ezek közül azok voltak a legsikeresebbek, amelyekben a kor és a személyiség lehetséges viszonyrendszere a múltó fénytörésében kapott formát. Ilyen film volt Ryszard Bugajski *Vaksága (Zacma)*, amelyet Barbara Hollander a *Rzeczpospolita* hasábjain a rendező 1981-ben készített s azon melegebben betiltott *Kihallgatás* című híres műve utószavának nevezett. Ennek főhőse valóságosan létezett személy, bizonyos Julia Brystygier (Maria Mamona), aki az Állambiztonsági Hatóság méltán hírhedt V. Ügyosztálya főnökeként 1948 után akkor ér hatalmi karrierjének csúcsára, amikor az *Emlékképek* festőművésze körül viharos gyorsasággal kezd fogyni a levegő. A köznép által Véres Lunának becézett asszony tanult személy, Lvóvban majd Párizsban járt egyetemre, filozófiából szerzett doktorátust, emellett – mutatós, az életet élvezni tudó hölgy lévén – Picassónak állt modellt, később pedig még Bolesław Bierutnak is szeretője volt. A háború alatt felveszi a szovjet állampolgárságot, aztán hazatér, hogy a legkeményebb sztálinista időkben, mint az egyik legszadistább belügyes híresüljön el, aki

már-már erotikus gyönyört érez, ha fiatal áldozatait kínozhatja. Főleg az egyháziak és az értelmiségiek tartoztak hozzá. Ezek voltak azok az idők, amikor „a praxis fontosabb volt az etikánál” – hangzik el a filmben. Karaktere nem kevés hasonlóságot mutat Pawlikowski néhány évvel ezelőtti sikerfilmjének, az *Idának* a Vörös Wandájával. Júlia is zsidó származású, de Bugajski nem a zsidóként elszenvetett sérelmek kiváltotta revansvágygal magyarázza hősnője szörnyeteggé válását, hanem annak az eszmének a fenntartás nélküli követésével, amely totális uralmi céljainak elérése érdekében mindenféle önkorlátozásról lemond. Aztán eltelik néhány év, változik a politika s Júlia kikerülve a hatalmi gépezetből, légüres térbe kerül. Éppen ez a helyzet érdekli Bugajskit, jelesül az, hogy mi játszódik le abban az emberben, aki a terror alkalmazójának státusából eljut odáig, hogy az egykor általa megkínzottaktól kérjen – mit is? – feloldozást? Júlia ugyanis a 60-as évek elején – ekkor játszódik a film főcselekménye –, áttér a katolikus hitre s bebocsátást kér Lengyelország primásához. Ahhoz a Stefan Wyszyński bíboroshoz (Marek Kalita), kinek letartóztatásában egykor maga is fontos szerepet játszott. „Mit vár tőlünk? Szimpátiát? Empátiát?” – kérdi tőle egy apáca. „Megértést” – hangzik a lakonikus válasz. Ne áltassuk magunkat, Julia még nem juthatott el az istenhitig, a lélek átalakulásához kell némi idő, csak már üresnek, tartalmatlannak érzi azt a világot, amelyre egykor életét tette fel. Valaki azt mondja neki, hogy Isten majd megbocsát magának, de az emberek soha. Bugajski nem könnyít a lelkiütköz, szerinte a múlt bűneit nem lehet meg nem történné tenni, a személyiség megbánhatja vétkeit, jöveteletét néhány tettét, de az egykori cselekedetek semmissé tétele hiú ábránd.

Hasonló végkövetkeztetésre jut a néző Maciej Pieprzyca *Én vagyok a gyilkos (Jestem mordercą)* című filmje láttán, amely Zdzisław Marchwickinek, a 70-es évek állítólagos sziléziai sorozatgyilkosának történetét beszéli el. Pieprzyca ez idő szerint a lengyel film középnevezékének egyik legjobb formában lévő tagja, előző filmje, az 2013-ban forgatott *Élni jó* zajos sikerét megismételve új filmje az Ezüst Oroszlánokat és a legjobb forgatókönyvnek járó díjat nyerte el Gdyniában. A rendezőt régóta foglalkoztatja a sorozatgyilkosok története, már







*Stany Mitości*) című műve viszont tudatosan a rendszer-változás pillanatát, a már nem és még nem átmeneti zóná-

ját választotta elbeszélése idejéül. Azt a rövid, a kollektív emlékezet által még birtokolt korszakot, amely egy pillanatra csaknem mindenki elhittette, hogy jobb lesz a világ s a jóból majd mindenki részesül. Ebben a műben a kulcsfogalom az átalakulás, amely az egyes embert a boldogabb élet lehetőségének illúziójával kecsegteti. Hősei olyan asszonyok, akik a boldogság utáni igyekezetükben rendre rossz kompromisszumokat kötöttek. A látszólag harmonikus házasságban élő Agatát (Julia Kijowska) például azért taszítja férje közeledése, mert őt igazából a helyi plébánoshoz fűzi egyfajta platói szerelem. Igaz, egyoldalú és be nem teljesíthető szerelem ez, ám arra épp elég, hogy a hősnő rosszul érezze magát a bőrében. Vagy vegyük Izát, a dekoratív iskolaigazgatót (Magdalena Cielecka), akinek több éves, szilárdnak tűnő kapcsolata van egy orvossal (Andrzej Chyra), ám amikor az utóbbinak meghal a felesége, a tiltott gyümölcs már nem lesz kívánatos számára. Némiképp más eset a nyugdíjba küldött tanárnőé, Renatée (Dorota Kolak), aki azért kezd el vonzódni szomszédjához, Marzenához, hogy valamelyest kezelni tudja frissen megtapasztalt feleslegesség érzését. Az utóbbi elfogadja a közeledést, mert ő meg az érzelmi érzelmi kötődés hiányától szen-

**Wojciech Smarzowski:**  
**Wolhinia**  
(Michalina Łabacz)

ved, mivelhogy Németországban dolgozó férjét csak ritkán ritkán látja.

Wasilewski világlátását számos kritikus pesszimistának minősítette, gyorsan hozzá téve, hogy elbeszélésmódja elegáns, cselekmény- és színészvezetése nemkülönben, stílusbiztonsága imponáló, képkompozícióit az átgondoltság és a kifejezőerő jellemzi. Az utóbbiban nem elhanyagolható érdemei vannak Oleg Mutunak, a román új hullám sztáropertőrének is. Mindezek után nem csoda, hogy a zsűri őt szakmai díjjal, köztük a legjobb rendezés díjával ismerte el Wasilewski teljesítményét.

Az idő megragadásának mutatványa ebben az évben az Arany Oroszlánokkal és még számos szakmai díjjal kitüntetett *Az utolsó családnak* sikerült a legtökéletesebben, amelyet ugyancsak pályakezdő fiatalember, Jan P. Matuszyński rendezett. *Az utolsó család* (*Ostatnia rodzina*) történetének Wajdáéhoz hasonlóan egy ismert képzőművész a modellje, Zdzisław Beksiński, aki 1929-ben született, így Strzemiński és Wróblewski kortársának tekinthető. Beksiński nemcsak festő volt, hanem fotográfus és szobrász is, kinek művészetét hol fantasztikus realistának, hol gótikus szürrealistának nevezett lidérces látomások tették egyedivé. Matuszyński filmje éppen arra vállalkozik, hogy hőse hétköznapi világában idézze fel a lidérces látomások tapasztalati fedezetét.

Noha Matuszyński szerint Beksiński históriája többek között éppen azért keltette fel érdeklődését, mert övé volt a legjobban dokumentált családtörténet, ezzel együtt a rendező mind az életrajzi filmek, mind a játékfilmes dokumentarizmus sémáit gondosan kerüli. Pontosabban szólva: stílusában úgy tesz, mintha dokumentarista lenne – Beksiński kezében állandóan ott a kamera, mindent megörökít, ami velük történik, nem csupán az ünnepi pillanatokot, hanem a kínos, kellemetlen, drámai eseményeket is –, ám a főtéma mégsem az élet felszíne, hanem a végzet fel nem tartóztatható beteljesedése. A rendező túllép a jelenségek tarka világán és már nem az ismert festő élettörténetét meséli el, hanem egy háromtagú családot, amelyben két excentrikus, olykor hisztériára hajlamos férfi (apa és fiú) mellett egy végtelenül türelmes asszony áll, aki a szentek elhivatottságával tartja össze a családot.

Zdzisław, az apa (Andrzej Seweryn), azért rögzít és raktároz el bámulatos precizitással mindent, mert meg akarja érteni a világot, a családját és benne magamagát, ám mivel jobbára csak a rációval közeledik az élet titokzatos misztériumához – és mert szíve mélyén voltaképpen utálja az egészet – törekvése zátonyra fut, így aztán tehetetlenségében akaratlanul is egy mikroközösség feltartóztathatatlan pusztulásának lesz dokumentátora. Tomek, a fiú (Dawid



Ogrodnik) még nála is egzaltáltabb lélek. Túlérzékeny, szétszórta, önmagára is veszélyes. Egy ízben öngyilkosságot kísérel meg. Megszállott rajongója a progresszív rocknak, rádiós műsorokat vezet, filmfeliratokat fordít, ő ülteti át lengyel nyelvre a Monty Python Repülő Cirkuszának szövegét. Rosszabb pillanataiban viszont köztöködő és elviselhetetlen.

Amikor Zofia, az anya (Aleksandra Konieczna) jóvoltából pillanatnyi derű és béke költözne be hozzájuk, meghal Zofia mamája. Aztán kisvártatva a másik nagymama is, eközben hol Zofia betegszik meg, hol Tomek kerül kórházba. Zdzisławban egyre nő a zavar, hogy minden látszat ellenére valami még sincs rendben körülötte, valamint nagyon nem ért ebből a világból, amikor feleségét is elveszti. A Zofia hiányával keletkező űrt azzal a groteszk mozzanattal érzékelteti a rendező, hogy a két magára maradt férfi egy gyorsétteremből kínai ételt hozat maguknak. Matuszyński is osztja azt a dramaturgiai törvényt, hogy aminek meg kell történnie, az történjen meg. Egy napon Zdzisław rosszat sejt, elmegy a fiához, s mivel a kopogására nem érkezik válasz, vállával betöri az ajtót: a parketten fia holtteste hever. A végjáték még ennél is rettenetesebb. A festőt gondozó szociális munkás 17 készírással megöli Zdzisław Beksińskit.

Az *utolsó család* remek színészi alakításokkal ajándékozza meg a nézőt. A festőművészt alakító Andrzej

Seweryn játékát Locarno után Gdyniában is díjazták, de Aleksandra Konieczna is megérdemelten nyerte el a legjobb női alakítás plakettjét.

Végül essék szó arról a filmről, amelyet a zsűri, sokak rosszallását kiváltva, csupán a legjobb operatőr (ifj. Piotr Sobociński), és a legjobb elsőfilmes színésznő (Michalina Łabacz) díjára tartott érdemesnek. Régóta várt, összetársadalmi jelentőségű alkotás ez a lengyelség számára, hisz bemutatása óta fontos értelmiségi és politikai (!) diskurzusok tárgya lett, amelyet még az olyan liberálisnak nevezett kritikus, mint Tadeusz Sobolewski is „precedens nélküli” műnek nevezett a rendszerváltozás utáni lengyel film történetében. Wojciech Smarzowski *Volhinia (Wolyn)* című közel két és félórás munkájáról van szó, amely a II. világháború alatt a lengyel-ukrán határkörzetben a lengyelek ellen elkövetett tömegmészárlást idézi meg. A forgatókönyv írásakor a rendező sokat merített Stanisław Srokowski *Gyűlölet* című novellaskötetéből, ez utóbbi egyike volt a téma első feldolgozásainak.

A *Volhinia* cselekménye egy fiatal lengyel lány, Zosia Głowacka (Michalina Łabacz) sorsába ágyazva idézi fel a háború éveit, a wolyni lengyelség tragédiáját. A film elején Zosia szerelmes egy helybéli ukrán fiúba, Petroba (Wasył Wasytik), ám a lány apja arra kényszeríti gyermekét, hogy az inkább a falu megőzvegyült lengyel előljárójához, a nála sokkal idősebb

Maciej Skibához (Arkadiusz Jakubik) menjen férjhez. Amikor Németország lerohanja Lengyelországot, Maciej a Lengyel Hadsereghez csatlakozik, az összeomlás után hazavergődik, ám az időközben bevonuló szovjetek vele együtt majdnem az egész családot kazahsztáni munkatáborba telepítik. Szerencsére Zosia és Maciej gyerekei Petro segítségével – Zosia és ő még mindig szeretik egymást – megmenekülnek.

Smarzowski a nagy eposzok bölcsességével mesél, könyörtelen őszinteséggel láttatja mennyire esendő tud lenni az ember a háború poklában, hogyan fonódik egymásba bűn és erény, csálni csak ideig-óráig lehet, előbb utóbb mindenre fény derül, különben pedig a szerencse forgandó, aki az egyik napon hatalmi mámorban tombol, az másnap sarokba szorítva könyörög egy darab kenyérért és fordítva. Az egymást váltó uralmi szervezetek terrorja közepette kevés ember őrzi meg arcát, aki korábban az oroszok kegyét keresi, az néhány hónap múlva a németek előtt hajbókol és köt alkut – alkalmasint mások bőrére.

A létezés igazságtalanságát hamar megtapasztaló Zosiának az istenek megkegyelmeznek, amikor ezrek és tízezrek pusztulnak el körülötte, neki akkor sem kell meghalnia, az lesz a rendeltetése, hogy a családjához tartozó gyerekeket óvja-menekítse frontokon át, a németek bejövetele után pedig elárult zsidó gyerekekkel egészítse ki övét. A túlélésnek persze ára van, mindenért mindenkinek fizetni kell. Áruval, fuffanggal, szerelemmel.

Smarzowski mesterien kerülte ki a téma buktatóit, miközben genocídiumként ábrázolja az ukránok rémtetteit, a lengyelség vétkei felett sem huny szemet, a két és félórás mű nélkül világítja meg a háborús katalizma minden fontos részletét, hogy relativizálná és összemossná az érintett népek, ukránok, lengyelek és zsidók kártételének és veszteségeinek valós arányait.

Wojciech Smarzowski műveit mindig is robusztusság és monumentalitás jellemezte, függetlenül attól, háborús túlélőket vagy sérült kortársakat ábrázolt (*Menyegző, A rossz ház, Rózsa, Az erős angyalhoz*). Most azonban szintet váltott. A *Volhinia*val azt bizonyította be, hogy a széles ívű, több szálon futó, történelmi tematikájú nagyepikának is éppolyan mestere, mint a háromalakos kompozícióknak. •

**Tomasz Wasilewski:  
Egyesült Szerelmes  
Államok**

(Magdalena Cielecka,  
Marta Nieradkiewicz,  
Julia Kijowska)





VERZIÓ

# A reményről

HORECZKY KRISZTINA

**A VERZIÓ NEMZETKÖZI EMBERI JOGI DOKUMENTUMFILM FESZTIVÁL ISMÉT BIZONYÍTOTTA: A VALÓ ÉLETNÉL NINCS KÉPZELETGAZDAGABB FORGATÓKÖNYVÍRŐ.**

A dokumentumfilmes: „elefánt a szobában” – állítja Rokhsareh Ghaem Maghami. A negyvenéves iráni rendező egy idei Guardian-interjúban beszélt mesterségéről a *Sonita* című, 2015-ös alkotása kapcsán, és kinyilatkoztatta hitvallását, miszerint a dokufilmkészítő dönt, kreál, cselekszik, ahelyett, hogy tétlenül szemlélődné, megfigyelne, pusztán rögzítene, dokumentálna. Mint mondja, az elfogulatlan tárgyilagosság éthosz, míg az emberi történetek mindig szubjektívek és személyesek. A dilemma, hogy a dokufilmkészítő beavatkozzon-e, beavatkozhat-e az események, főleg a protagonista élete alakulásába, az erkölcsi műfaj alfája és ómegája. A 13. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztiválon a főnti kérdésre a legradikálisabb választ a közönségdíjas *Sonita* adta. A direktor a hazájából/szüleitől Teheránba menekült, az unokanővérénél papírok nélkül élő afgán rapper, Sonita Alizadeh fél-éves szabadságáért 2000 dollárt fizet. Az anya szerint gyereke, akit először tíz-, majd tizenhat esztendősen adtak volna el feleségnek, 9000-et kóstál. A pénzből a báty nőszülné, elvéve azt, akit akar. A három évig készült, vitára ingerlő opust nézve számomra mindvégig egyértelmű volt, hogy a zenés videóját (*Brides for Sales*) a YouTube-on közzétevő, bátor és élelmes főhős nem csak azt tudja, mi az, amikor a fehérség „birka – árcédulával”, hanem azt is, hogy a filmcsináló elrendezi a sorsát. (Egyszer neki is szegezi a kérdést: „Megveszel?”). Ő állta a stúdiófelvételt (1000 dollár), és a majdani klipet is, amelyet látva az utahi Wasatch Academy ösztöndíjat ajánlott a koránsem kiugróan tehetséges, ma tizenkilenc éves Sonitának, aki

az USA-ba költözött, végleg maga mögött hagyva azt a tálib közösséget-kultúrát, ahol a nők számára az éneklés (is) tiltott tevékenység. Az Utah állambeli Sundance Filmfesztiválon a zsűri nagydíjával kitüntetett, roppant felszínesen tündérmesének látszó opus kapcsán egy kérdés a sok közül: a „tizenöt perc” hírnevet már bezsebelt, a siker-pénzcsillogás szentháromságára vágyó, légvárépítésre hajlamos lány miről fog eztán protesztalokat írni?

A *time-lapse* dokut mesterfokon úzó Helena Třeščíková huszonhat évig követte hat házaspár életét (*Manželské etudy /Házastárs történetek*), az ebből kiágazó *Marcela* (2006) három évtizedig, a 2010-es *Katka*, melyet több mint százezren láttak a csehországi moziban, tizenöt évig készült. Utóbbi párdarabja a *Mallory* (2015), egy volt junkie tizenhárom évig tartó küzdelme a heroinfüggőséggel, a hajléktalansággal, a munkanélküliséggel, a depresszióval, a gyereknevelési és párkapcsolati problémákkal. A zsáner egyik legnagyobb kiválósága gyökeresen mást vall hivatásáról, mint Maghami, akinek a definíciója értelmében a cseh maratoni időutazó „légy a falon”. Merthogy módszere a passzív, távolságtartó, pártatlan elbeszélői technika. Třeščíková a *Katka* apropóján a Still in Motion.com-nak adott, 2011-es nagyinterjúban elmondta: ellentétben az új nemzedék számos képviselőjével, ő nem társadalmi aktivistaként vagy segítőként tekint magára, ahogyan nem küldetése a világ megváltoztatása-jobbítása sem. Részint ezért, hogy az ötvenhez közeli, prágai Miroslava „Mallory” Neradová láthatatlan őrangyala nem ő, hanem Jiří Bartoška (1947-). Az egyik legismertebb, és talán a legelegánsabb cseh

színész, a Karlovy Vary-i Nemzetközi Filmfesztivál elnöke kétszer is segít Malloryn: első alkalommal, amikor késő éjszaka a Károly-hídon elegyednek beszélgetésbe, és megígérteti a várandós nővel, hogy lejön a szerről, majd ad neki kétezer koronát. Rá tíz évre, válaszként a szociális munkásnak készülő asszony levelére, a tanulmányait segíti. A sebezhető, vágány, törékeny, bivalyerős, független, viktim alkatú, felelőtlen és megbízható Mallory – e sallangok nélküli, összetett, ösztönösen intelligens egyéniség – élete kötélranc; részint ez adja a film sava-borsát: sosem tudhatjuk, hányadán állunk vele, már az is feszültséget hordoz, amikor telefonüzenetet hagy a rendezőnek, és csak a hangját halljuk.

„– Volt olyan vágya, ami valóra vált? – Nem. – Soha? – Soha.” A citált párbeszéd a *Használati útmutató a szabaduláshoz* felütésében hangzik el, amelyben a vágyaikat sorolják (önállósodás, munka, házasság, gyermekvállalás, anyagi függetlenség) a szibériai Tyinszkoji Speciális Otthon lakói. A krasznajarszki régióban lévő neuropszichiátriai központ sajátossága, hogy az itt élők kikerülhetnek az intézmény gyámsága alól. Az orosz Alekszander Kuznyecov 2016-os, francia dokuja négy évig követi az 1981-es születésű Júlia/Julja Danyiluskina és a nálánál ifjabb Kátya útját a bürokrácia útvesztőjében – a pszichiátriai szakvélemények elkészülésétől az emberi tényezőkre fittyet hányó bírósági ítéletek kihirdetéséig. Ismert, az oroszoknál szakrális mítosza van a szenvedésnek, nincs nép, amely konkurálni tud(na) velük a „túrásban”. Ennek az életérzésnek a sűrítménye az elégikus *vérité*-mű, mely szembe-sít azzal a helyzettel, amikor még arra sincs mód, hogy valaki maga rontsa el az életét, mert azt is mások cseszik el helyette. Fölkavaró az „enyhén retardált”-nak minősített, valójában rendkívüli fegyelmezettségről, kitartásról, tudatosságról tanúskodó Danyiluskina búcsúja az éjszakai vasútállomáson az otthon lakóitól, őt támogató vezetőitől, és elindulása a félelmetes, rég’ álmodott szabadság felé – harmincnégy esztendősen. A gyámság alatt maradt, zongoragyakorlatba menekülő, az elütéseket újra-újra, elszántan korrigáló Kátya látványos torokszorító záróepizód. „Homophobia no, socialismo sí!” – így a kubai LMBTQI-mozgalom szlo-



genje. Miközben az országban szüntelen és lázasan épül a szocializmus Raúl Castro irányításával, az elnök lánya, Mariela Castro civiljogi aktivista buzgalma eredményeként évente egyszer öt nemváltó műtétet hajt végre egy holland, és egy belga plasztikai sebész a fővárosban. A Legjobb Emberi Jogi Film díját elnyert német-holland-kubai *Havana Tranzit* a terápiával, hormonkezeléssel, operációval (is) államilag támogatott transznemű közösség három tagját mutatja be, köztük a férfi-identitásáért 1970 óta küzdő Juanít, aki a péniszt Panchónak nevezi. Az általam látott kilenc fesztiválfilm leglátványosabb karaktere a magát az ország legjobb harckocsivezetőjének mondó, kecskepásztorként dolgozó, még a saját mikroközösségéből is kirekesztett Odette, aki a műtőben fekvő fűj visszavonulót, elállva a bár olyannyira akart beavatkozástól – mely ellen a hívó családja kézzel-lábbal tiltakozik. Daniel Abma filmjének legnagyobb szenzációsabb, sőt, a mustra egyik legemlékezetesebb jelenete, mikor Odette az otthonál szolgáló viskóban elővesz egy bakelitlemezt, a borítóján egy tütös balerinával, és fölteszi a *Giselle* baletzenéjét. Majd közli, hogy választott nevét, az Odette-et *A hattyük tava* ihlette, második neve pedig a Giselle. Olyan abszurd és jelképes erejű, nem „földi” mesterkedéssel kiprovokált pillanat ez, amely sokadszorra bizonyítja, hogy a való életnél nincs képzeletgazdagabb forgatókönyvíró.

Rokhsareh  
Ghaem  
Maghami: **Sonita**

A baby-boom következtében négyszer annyi nyolcvanasztendős ember él majd Hollandiában 2024-re, mint napjainkban; részint ezért, hogy az Amszterdami Egyetem kutatócsoportja egy érzelmi intelligenciával bíró gondozó robot fejlesztésén munkálkodik. A 60 centiméteres, pisze orrú, fekete félhosszú hajú, zöld szemű Alice-t elviszik az 1920-as években született Renkes, Schellekens-Blanke, és van Wittmarschen asszony lakásába. Sander Burger alkotása nyomon követi, hogyan igyekeznek „megtanítani” a küllemében kislányos, de egy érett nő hangján beszélő „szociobot”-ot a gyengédségre, figyelmességre, s ezzel párhuzamosan miként változik a hölgyek viszonya a kreatúrához. *A nevem Alice* bizonyítékát adja, hogy a folyamatosan finomhangolt gép képes a törődésre, miként a mélységes magány csillapítására is. Noha megvannak a „mentális korlátai”, lehet vele focimeccset nézni, énekelni, fényképalbumot nézegetni, figyelmeztet a gyógytorna-gyakorlatok rendszeres végrehajtására, emlékeztet a válasz-képeslap megírására/elküldésére, közölve a helyes irányítószámot. Szép, ahogyan kialakul a kapcsolat a kísérlet résztvevői között, de ez a kötődés egy élettelen-lelketlen masinához fűzi az asszonyokat, akiknek a közeli hozzátartozói meghaltak, vagy tőlük távol, különban élnek. Az instant-melegséget nyújtó Alice helyettesít, pótol. Ezért ugyanannyira elkésztítő, mint üdvös, hogy a trojka tagjaiban szeretet ébred

íranta, és hiányozni fog nekik. Mindennek apropóján sokadszorra mélyázhattunk el a civilizált nyugati világban mára patológikus formát öltő elszemélytelenedésen, és azon, hogy egyre kiszolgáltatottabbá, mi több, függővé váltunk a gépektől.

Roman Bondarcsuk ukrán-litván-német koprodukciójában Sztara Zburjevka falu sárga zsigulis „seriffjei”, Viktor és Vologya polgári tevékenységén keresztül leshetünk be a közösség hétköznapijaiba. Az *Ukrán seriffek*ben felettébb különösen venné ki magát a fönti holland dokuban elhangzó alapkérdés: „Hogyan értékelné a társasági életét?” Túl a rögválón, itt olyan arcokat látunk, amelyek Pilinszky *Apokrifját* idézik eszembe: „halott redő, ezer rovátka rajza, (...) És könny helyett az arcokon a ráncok, /csorog alá, csorog az üres árok”. Az idei Oscar-versengésben Ukrajnát képviselő remeklés érzelmi hullámvasút: a röhöggető jeleneteket váratlan követi egy-egy megrendítő pillanat, s fordítva. A falu mihasznája, az élősködő, kutyahús-evő, kriminális Vova társadalmi integrációja kudarcot vall; bármennyire féli, börtönbe kerül, mint minden férfirokona. Nálánál jóval korosabb, megégett, sebhelyes arcú, ütött-vert asszonya a levelét olvassa a kalyibában, a fekhelyén ülve. Olyasmi emberi születik meg ekkor a nyomorúság epicentrumában, amilyen érzést egyetlen robot sem tud előidézni sohasem. És ebben van valami vigasztaló, mint oly sokszor az arculító igazságban. •

BUSAN

# A törölt busani vonat

VINCZE TERÉZ

**A DÉL-KOREAI BUSANBAN 21. ALKALOMMAL RENDEZTÉK MEG AZ ÁZSIAI FILMEK EGYIK LEGFONTOSABB SEREGSZEMLÉJÉT.**

A csodálatos fekvésű tengerparti város és a fesztivál felett is aggasztó viharfelhők gyülekeztek idén: a fesztivál nyitása előtti napon egy tájfun megsemmisítette a tengerparton felépített szabadtéri fesztiválhelyszínt, a rendezvényre pedig egy több éve húzódó politikai válság felhői vetnek árnyékot. A krízis kirobbantója a 2014-es, több mint 300, főleg gyermek áldozatot követelő koreai kompaktasztrófa történetét feldolgozó dokumentumfilm volt. A tragédiára adott kormányzati reakciót erőteljesen bíráló film busani vetítését a városvezetés megpróbálta megakadályozni, azonban a fesztiválszervezők nem engedtek a politikai nyomásnak. Mivel Busan városának eleme érdeke, hogy magát a rangos, nemzetközi hírérendezvényt ne lehetetlenítse el, a városvezetés személyesen a fesztivál vezetői ellen indított támadást, akik jelenleg is bíróság előtt állnak hűtlen kezelés vádjával.

A filmszakmában széles körű az egyetértés, hogy a koholt vádak politikai bosszú vezérli, ezért idén tavasszal a kilenc legfontosabb koreai filmipari szervezet bojkottot hirdetett a fesztivál ellen, aminek eredményeképpen a fesztivál alapító okiratát a politikai befolyás lehetőségének csökkentése érdekében módosították, azonban teljes kiegészítésre nem került sor. Ezért a kilenc szervezetről négy végül a bojkott folytatása mellett döntött, aminek leglátványosabb következménye két nagy költségvetésű katasztrófafilm távolmaradása volt a programból – a helyzet iróniája, hogy *Az alagút* (*The Tunnel*) mellett, a másik hiányzó éppen a 2016-os koreai nézettségi listát 11,5 millió nézővel vezető *Vonat Busanba* (*Train to Busan*) volt.

Az elhúzódó krízis azonban nem anynyira a filmprogramban volt érzékelhető – a korábbi évekhez hasonló nagyszágrendben, 299 film szerepelt a műsorban –, hanem a csökkentett költségvetésben. Talán éppen ennek következménye volt az is, hogy a fesztivál kríziséről rendezett kerekasztalbeszélgetésen nem biztosítottak angol tolmácsolást, ami elég furcsa döntés volt a rendezők részéről, hiszen a jelen lévő külföldi újságírók számára is ez lehetett volna az idej fesztivál egyik forró pontja.

A busani fesztivál kiemelten az ázsiai, és emellett hangsúlyosan a koreai filmek seregszemléje. A versenyprogram a pályakezdő rendezőkre koncentrált, számos díj esetében külön adnak ki elismerést az adott kategóriában legjobb koreai, illetve Koreán kívüli ázsiai filmnek. Az Új Áramlatok Díj az egyik fődíj, melyet két pályakezdő (első vagy második nagyjátékfilmmel versenyző) rendező kaphat meg. Idén mindkét díjat kínai rendező vihette haza – általában is jellemző, hogy nagyon sokrétű, izgalmas filmek érkeznek Kínából az ázsiai fesztiválokra. A *Kés a tiszta vízben* (Wang Xuebo: *The Knife in the Clear Water*) festői látványvilágú minimalista történet egy kínai muszlim közösség életéről és tradícióiról, míg *A donor* (Zang Qiwu: *The Donor*) témája a drámai gazdasági-szociális feszültség, mely a kiszolgáltatottakat saját testük áruba bocsátására kényszeríti.

Az Új Áramlatok kategóriának izgalmas koreai versenyzői is voltak. A Jim Jarmush és Aki Kaurismäki előtt egyaránt tisztelgő fekete-fehér *Boldog karcsonyot, Mr. Mo* (Lim Dae-hyung: *Merry Christmas Mr. Mo*) különös, abszurd humorával és egyszerű humanizmusával bővülte el nézőit. A másság prob-

lémája és az elfogadás pszichológiai mechanizmusai több erős film vezérfonalát adták. A *Két évszak közt*-ben (Lee Dong-eun: *In Between Seasons*) egy anyának kell szembenéznie fia homoszexualitásával egy tragikus bal esetet követően, a filmkritikusok szövetsége (FIPRESCI) díjának nyertese, a tajvani *Fehér hangya* (Chu Hsien-che: *White Ant*) pedig egy mentálisan beteg fiatalember kirekesztettségéről és környezete válaszképtelenségéről mesél ugyancsak tragikus történetet. A dokumentumfilm verseny koreai díjazottja is a másság teremtette kiszolgáltatottsággal foglalkozik: a *Szomszédság* (Sung Seung-taek: *Neighborhood*) egy pszichiátriai rehabilitációs központ életét és a környékbeli lakókhöz való viszonyát mutatja be és ébreszt rá finom eszközökkel az elfogadás és empátia fontosságára.

A fesztivál nyitófilmje a koreai Zhang Lu *Nyugodt álom* (*A Quiet Dream*) című munkája volt. A nemzetközileg zajosabb sikereket magukénak mondható vezető koreai művészfilmes rendezők mellett (mint Kim Ki-duk vagy Lee Chang-dong) Lu is egyértelműen a koreai filmművészet élvonalához tartozik, rendkívüli érzékenységgel és többnyire a kívülről állásról, a marginalizáltságról szóló történetei bár rokonai a Kim Ki-duk féle kitaláltságélménynek, teljesen más hangnemben beszélnek a hasonló témáról. A *Nyugodt álom* tovább viszi a Lu filmjeiben az utóbbi időben felerősödő álomszerűség motívumát, miközben erőteljes színészi jelenlétre, improvizációszerű játékokra épül sok, néha szürreális humorral. A film külön érdekessége, hogy a női főszereplő mellett a három férfi főszerepet három fiatal koreai rendező alakítja, akik korábban saját független filmjeikben megmutatták már, hogy színészként is megállják a helyüket.

A busani program egyik oszlopa az Ázsia éves filmtermését áttekintő „Ablak az ázsiai filmre” szekció, mely látványosan bizonyítja, hogy hiába is keresnénk közös nevezőt ebben a gigantikus sokszínűségben. Volt a válogatásban *Jules és Jim* hangulatú kínai roadmovie (Wei Shujun: *Kacsanyak*) és nagyon erős társadalmi dráma Tajvanról (Midi Z: *Út Mandalay-ba*). A Fülöp-szigetek bizonyította, hogy az ázsiai film figyelemre méltó köz-



pontja: Brillante Mendoza *Ma' Rosa*-ja a szekció egyik erőssége volt, míg Lav Diaz 8 órás *Bölcsődala (Lullaby to the Sorrowful Mystery)* inkább csak hosszával tűnt ki és azt példázta, attól hogy egy mozgókép nagyon hosszan tart, még nem lesz se nagyszabású film, se történelmi eposz.

A ki tud gigantikusabb költségvetésű vagy örültebb populáris filmet produkálni címért igen erős vetélkedés folyt. Shah Rukh Khan saját maga népszerűségének gyötrelmeiről szóló sztár-szociológiai akciófilmje (*A rajongó*) bizonyította, hogy Bollywood továbbra is nagyon komoly versenyző a totális blóddli vászonravitelében. Az emlékezetes művészfilmjeiről (*A mennyország gyermekei, Baran*) ismert Majid Majidi iráni rendező pedig ezúttal a valaha készült legdrágább iráni film levezenylésére kapott lehetőséget – Mohamed próféta életét meséli el egy tervezett trilógia első részében, színes-szagos-látványos 3 órában (*Mohamed: Isten hírnöke*). Vietnam egy digitális utómunka reklámnak tűnő, mitológiára áthangolt Hamupipőke-parafrázissal nevezett, amiről eldönthetetlen, hogy vajon milyen korosztálynak szánták, és hogy mennyire gondolták komolyan ezt az egészet (*Tam Cam*). Az előregedő társadalom rémével küzdő Tajvan egy antropomorfizált spermákat és petesejteket felvonultató megtermékenyítési vígjátékkal képviseltette magát az örültkedésben (*My Egg Boy*). Johnnie To pedig bizonyította, hogy ha

élvezetesen szürreális pisztolypárba-jokat akarunk látni, akkor vigyázó szemünket továbbra is Hongkongra érdemes vetnünk (*Három*).

A koreai filmek szemlélése két szekcióban zajlott, a Panoráma áttekintette az elmúlt év termését Kim Jee-woon a hazai mozikban 7,5 millió nézőnél tartó történelmi akciófilmjétől, az *Árnyak korától* (melyben a japán megszállás alatt a koreai ellenállókat magyar anarchista bombaszakértők segítik), a koreai uralkodóház utolsó hercegnőjéről szóló nagyszabású életrajzi drámáig (Hur Jin-ho: *Az utolsó hercegnő*). Valamint itt kaptak helyet a koreai film nagyvadásainak legfissebb filmjei is (Park Chan-wook: *A szolgálólány*, Kim Ki-duk: *A háló*). Yi Hyun-ha *Coffee Mate*-je pedig bizonyította, hogy a Hong Sang-soo féle kamaradramák mellett is van rendkívül figyelemre méltó utánpótlás, ha erős párkapcsolati drámára vágyunk minimalista formában.

A koreai független filmeket bemutató kategóriában két tendencia volt kitalálható: egyrészt a szélsőséges formai kísérletezés, amit például Park Ki-yong mindössze két hosszúbeállításból álló filmje, *A pokol képe (Picture of Hell)* képviselt, illetve a koreai középosztály teljesítménykényszeres, nyomasztó világából való kitörés témájának feldolgozása, amire Shin Dong-il filmje, a *Jöjjünk össze (Come, Together)* szolgált erős példával.

Wang Xuebo: A fesztivál tíz filmből **Kés a tiszta vízben** álló retrospektív összeállítással tisztelt az ázsi-

ai film idej nagy vesztesége, Abbas Kiarostami előtt, valamint egy jellegzetes koreai rendezői életmű kapott kiemelt helyet a programban. Az 1942-es születésű Lee Doo-yong irdatlan mennyiségű filmet készített, s a lehető legkommerszebb műfajoktól egészen Velence és Cannes versenyprogramjait is megjárt darabokig terjed a repertoárja. 1974-ben a *Mandzsúriai tigris* indította el a speciálisan koreai küzdőtechnikát alkalmazó taekwondo filmek sorozatát, ugyanakkor 1981-ben *A kunyhó (The Hut)* című filmje a velencei fesztivál különdíjasa lett, majd pedig 1983-ban az általa rendezett *Spinning the Tales of Cruelty Towards Women* lett a cannes-i filmfesztivál történetének első koreai filmje.

Az idei fesztivál egyik fénypontja három meghatározó ázsia rendező kerekasztalbeszélgetése volt az ázsiai filmesek közti szolidaritásról. Lee Chang-dong, Hou Hsiao-hsien és Hirokazu Kore-eda egyaránt kiemelték a határokon átívelő együttműködések fontosságát, hiszen a közös projektek teremthetnek lehetőséget arra, hogy egyesült erővel próbálják bevenni a hatalmas kínai piacot. Természetesen ezen a beszélgetésen is felmerült a busani fesztivál ügye, amivel kapcsolatban Kore-eda megjegyezte, hogy ezt a válságos időszakot fel lehetne fogni egy lehetőségként arra, hogy minden résztvevő elgondolkozzon azon, milyen fesztivált akar az elkövetkező húsz évben, a válság talán éppen megújulást és megerősödést hoz. Úgy legyen. •



GELENCSÉR GÁBOR: VÁRATLAN PERSPEKTÍVÁK

# Kettős látás

BARKÓCZI JANKA

JELES ANDRÁS FILMJEIRŐL RÉGÓTA VÁRTUK AZ ELEMZŐ ÁTTEKINTÉST.

**H**a van alkotó a magyar filmtörténetben, akinek a pályája feltétlenül megérett már egy monográfiára, Jeles András mindenképpen az. Életműve rendszerekbe nem illeszthető, kíméletlenül érvényes, súlyos és autonóm. Annak ellenére, hogy Jeles a munkáival általában hosszabb szünetek után lép elő, újranezett és újraértelmezett filmjei a magyar társadalom múltjára és jelenére vonatkozó mindenkorai tájékozódási pontot jelentenek. Gelencsér Gábor *Váratlan perspektívák* című kötete a rendező filmjeinek kimerítő elemzését kínálja, mely figyelembe veszi ugyan a hagyományos recepció állításait, de tárgyát új szempontból is áttekinti és szándékosan kitértelt értelmezési keretbe illeszti. Ez a kitértelt keret a „váratlan” perspektíva, mely szépen összefogja mindazt, ami időben és formailag egymástól távolinak tűnik.

A szerző a nehezen kategorizálható alkotásokon a valóságra utaló referenciák nyomán talál fogást. Úgy véli, hogy a magyar filmtörténetben „kevés olyan koherens életművet ismerünk, amelyből pontosabban megérthető volna a hely és az idő, amelyben élünk. Jeles a közvetlenül, illetve a történelmi következményként megélt világot pásztázza, s amikor kilép az uralkodó ábrázolási konvenciókból, amikor elutasítja őket vagy perspektívát vált, akkor nem mást lát, hanem ugyanazt – másképp.” Ez a kettős megközelítés nem csak a világ, de a mozgóképek megértésében is segíthet, ezért a kötet szerkezete is ennek megfelelően alakul. A monográfia tizennégy fejezetében egy-egy film dupla, párhuzamos elemzését olvashatjuk. Az első tanulmány mindig az adott mű megszületésének körülményeit és a történelmi korhoz való viszo-

nyát mutatja be, majd egy ennél jóval esszéisztikusabb, esztétikai vizsgálat következik. Hogy az eltérő szempontok szerint írt szövegek tipográfiaileg is elkülönüljenek, a második egységet minden esetben kurzív betűkkel szedték. Ez a megoldás talán eredetibb ötletnek tűnik, mint amennyi haszna van valójában, hiszen a szerkezet jól indokolt és elég stabil ahhoz, hogy egységes külalakkal is kiválóan működjön. A kronologikusan sorra vett filmek külső és belső viszonyai lépésről lépésre tárulnak fel, míg világossá válik, hogy a művek a környezetükkel és egymással is kommunikálnak.

Az egyes fejezetek a teljesség igényével járják körül Jeles András munkáit. Az olyan, mára már a kánon részeként jegyzett filmek bemutatása mellett, mint *A kis Valentinó* (1979) vagy az *Álombrigád* (1983), különösen izgalmas a főiskolai évekből megmaradt hat rövidfilm (*Meghallgatás, Így fog leperegni, Fehér sereg, Töredék, Vasárnap, április 12., Félálom*), a Balázs Béla Stúdióban készült *Montázs* (1979) és a televízió számára forgatott *Csokonai (Élet-játék)* (1980) vizsgálata. A szerző minden esetben meggyőzően érvel amellelt, hogy ezek a munkák a nagyjátékfilmekhez hasonlóan fontosak, sőt, mintegy esszenciáját kínálják az alkotó világlátásának. Nem csoda hát, hogy az izgalmas leírások után az olvasó nagyon fájlalja, hogy nincs legalább a hivatkozott kisfilmekből egy DVD-melléklet kedves meglepetésként a könyvhöz csomagolva, hiszen így csak azt lesheti (meglehetősen reménytelenül), hogy azok egy művészmozi különleges válogatásában, vagy valamelyik tévécsatorna éjszakai programjában feltűnjenek. A kötet végén filmográfia és bőséges



GELENCSÉR GÁBOR

## VÁRATLAN PERSPEKTÍVÁK

*Jeles András filmjei*



szakirodalom lista támogatja meg a leírtakat, mely egyúttal érdekes anyagot kínál az értelmezés történetéhez. Az elemzésekben az esztétik és filmtörténeszek megállapításai mellett olyan szerzők reflexióit is megtaláljuk, mint Petri György, Orosz István vagy éppen maga Jeles, akinek jegyzetei és egyéb szövegei elsődleges „belső” forrásként szerepelnek.

A *Váratlan perspektívák* szerzője, Gelencsér Gábor, jó ideje kitartó alappossággal dolgozza fel a hazai mozgókép 1945 utáni történetének témáit. A hetvenes évek stílusairól és irányzatairól szóló könyve, *A Titanic zenekara* (2002), régóta alapmű, a *Káoszkerítő* (2006) Gothár Péter filmjeit járta körbe, *Az eredendő máshol* (2014) különböző magyar vonatkozású tanulmányokat gyűjtött egybe, a *Forgatott könyvek* (2015) pedig a film és az irodalom viszonyát tárgyalta kimerítő részletességgel. A Jeles-könyv megszületése nem csak a tárgya miatt fontos, de azért is, mert most már nem lehet nem észrevenni, hogy Gelencsér csendes eleganciával és nagyon magas színvonalon, szép lassan megírja az eddig hiányzó átfogó magyar filmtörténet sok fontos epizódját.

KIJÁRAT KIADÓ, 2016.

VARGA BALÁZS: FILMRENDSZERVÁLTÁSOK

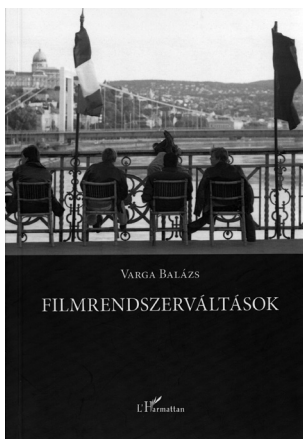
# Filmrendszer-gazda

KOLOZSI LÁSZLÓ

A FILMTÖRTÉNETÍRÁS FONTOS FELADATA A TÁVLATI KÉP, A TRENDEK ELEMZÉSE.

Varga Balázs nem beszél Grunwalsky-korszakról, Vajna-korszakról, nem a vezetők az érdekesek számára, nem az apparátus, hanem az intézményrendszerek karaktere, az intézményi keretek, a kulturális erőterek, az intézmények dotációja, és mindaz, ami mindezekből következik: mennyiből és mennyiért és milyen filmeket gyártottak Magyarországon, milyen filmekre lenne szükség, milyen filmekre volt és van igény. Könyvének egyik erénye, hogy az elemzések és következtetések kiindulópontja a filmes intézmények alakváltozása, egy adat vagy tény: így nem egyszerűen háttérbe szorulnak a nevek, hanem szinte kiszorulnak ebből a fontos, a filmszakma globális és helyi sajátosságait, annak intézményrendszereit lencse alá helyező tanulmánykötetből. A filmek elemzése során említ neveket, elsősorban alkotókat, de ezek a nevek is inkább csak háttér-adatok, azt segítik, hogy összeálljon a rendszerváltás utáni magyar film fejlődéséről, fejlődési stációjáról egy kép. Igen, az ilyen könyvek esetén találó az egyébként nagyzásnak vagy túlzásnak ható mondat: aki meg szeretné érteni, mi történt a magyar filmben 1990 után (illetve milyen előzmények miatt történt, ami történt), az mindenképpen olvassa el a *Filmrendszerváltásokat* (alcíme: *A magyar játékfilm intézményeinek alakulása 1990-2010*).

A könyv egy másik említésre méltó erénye a visszafogottsága, a csöndes, nagyképu megmondani vágyástól mentes hangja. A feltett nagyon fontos kér-



déseket – sikersztori-e rendszerváltás utáni magyar film története, milyen filmekre lenne szükség, mi a fontosabb, a fesztiválsiker vagy a nézőszám – körüljárja, több szempontból megvizsgálja, megfigyeli, de nem ad konkrét válaszokat. Olyan, mint egy jó nyitott film: teóriák előállítására a befogadót készíti, maga nem áll elő azokkal.

Egy adatokra épülő, intézményrendszer történetet tárgyaló mű, gondolatnánk, óhatatlanul száraz, majdnem unalmas, de éppen az említett stílus az, ami a könyvet nem csak erényekben gazdaggá, de élvezetessé is teszi – elsősorban persze azok számára, akiket érdekel a mai magyar film, annak tendenciái. Például elhajlása a műfaji filmek felé. Azoknak szól elsősorban, akiket érdekel a kérdés, hogyan jutottunk el Lengyel László, a maga idejében teljesen méltányolható és jogos állításától („A mi kultúrpolitikánk, hogy nem támogatjuk a kommersz műfajokat.”) odáig, hogy a 2011-ben létrehozott Magyar Nemzeti Filmalap viszont alapvetően a műfaji, siker-filmeket preferálja.

Az adatokat böngésző olvasó számos meglepetésre, érdekességre bukkanhat. A két egymással összefüggő, de egymástól el is különülő részből álló könyv első fejezete az európai filmtámogatási rendszerek és a filmes trendek felől nézi a magyar intézményrendszert. Ezen részben tér ki Varga arra, hogy már a rendszerváltás előtt is voltak olyan filmek, melyekbe nem

csak az állam investált: a magyar film két szélső póluson álló *Kárhozat* (Tarr Béla), illetve az Ötvös Csöpi-filmek. Az egyik gyártását a Mahir, a másikat a Skála Coop támogatta.

Varga leírja, miképpen kerülhetett szorult helyzetbe a Magyar Mozgóképek Közalapítvány, az MMKA-t ért támadások mennyire voltak megalapozottak. A könyv a cseh és lengyel filmgyártással is összeveti a magyar rendszert, arra keresve a választ, hogy miért tud – a magyar filmmel ellentétben – mindkét nemzet filmgyártása sikeres lenni otthon.

Még egy nem szakmabeli olvasót is elgondolkodtathatnak és elszomoríthatnak a könyvben felsorolt nézettségi adatok. A kortárs magyar filmek nézettsége a rendszerváltás után 2006-ban volt a csúcson 1,8 millió nézővel. (Az MMK megszüntetése után, filmek hiányában a nézőszám drasztikusan visszaesett. A Magyar Nemzeti Filmalap első játékfilmjei csak 2013 őszén kerültek mozikba.) A könyv második fejezete tárgyalja a magyar filmes szervizmunkákat is, vagyis, hogy milyen filmeket gyártottak Magyarországon, hogyan került ide – az elemzés fókuszában a 2004-es filmtörvény áll – ennyi nagy produkció gyártása. A szerző azt is felveti, miképpen és mit nyerhet a magyar film abból, hogy a magyar stábok blockbuster produkciókban edződnek, lehet-e ennek hatása a közeljövőben.

A könyv lezárásaképpen Varga Balázs a „sikeresség pár intézményes összetevőjét próbálja azonosítani” egy-egy fontosabb filmes (Mundruczó Kornél, Kocsis Ágnes, Hajdu Szabolcs) karrierjének elemzésével. Mi sem jelzi jobban, hogy e könyv sosem lehet lezárt, és mindegy egyes új magyar filmmel új szempontokkal gazdagodik, mint az, hogy a Hajdu Szabolcsról, de még az intézményrendszeréről írtakat is alaposan kiegészítette és részben felülírta az *Ernelláék Farkaséknál* sikere. Annak ellenére tehát, hogy nem kapunk konkrét válaszokat, sőt a kérdések konstruálása is alapvetően az olvasó feladata, közelebb kerülünk annak megválaszolásához, hogyan lehetne sikeresebb a magyar film. Pontosabban: az intézményrendszer vizsgálatán keresztül kerülünk közelebb magához a magyar filmhez.

L'HARMATTAN KIADÓ, 2016.



/// **KALIFORNIAI ÁLOM**

# Vivaldi után szabadon

/// **SZALKAI RÉKA**

**DAMIEN CHAZELLE LEFÚJTA A PORT A MUSICALRÓL.**

**D**amien Chazelle legújabb alkotásában, a *Kaliforniai álomban* (*La La Land*), saját első filmje példáját követve (*Guy and Madeline on a Park Bench*) ismét a musical műfaját próbálta újjáéleszteni – és tegyük hozzá, sikerült is neki, méghozzá olyan formában, hogy az az új évezred embere számára is fogyasztható, mi több, élvezhető legyen. A film amellet, hogy bemutatja két ember sorsának alakulását a szerelem és a karrier választóvonalánál, a rendező tanúbizonyosságot tesz, mi a csodálatos és mi a borzasztó a hollywoodi és a kaliforniai álomban: a sikerről álmódzó művészpálcák partijainak sekélyességét szembeállítja a Kalifornia kínálta életmódbeli sokszínűséggel. Mindezt csak erősíti a svéd operatőr, Linus Sandgren cinemascopé képi világa, mely még Chazelle számára is olyannak mutatta meg a várost, amilyenek korábban sohasem látta. (Sandgren munkája többek között David O. Russell film-

jeiből, az *Amerikai botrányból* vagy éppen a *Joy*-ból lehet ismerős. Az operatőr egy sajátos milió és korszak szinte varázslatba ejtő, ugyanakkor hű ábrázolására volt képes mindkét filmben.)

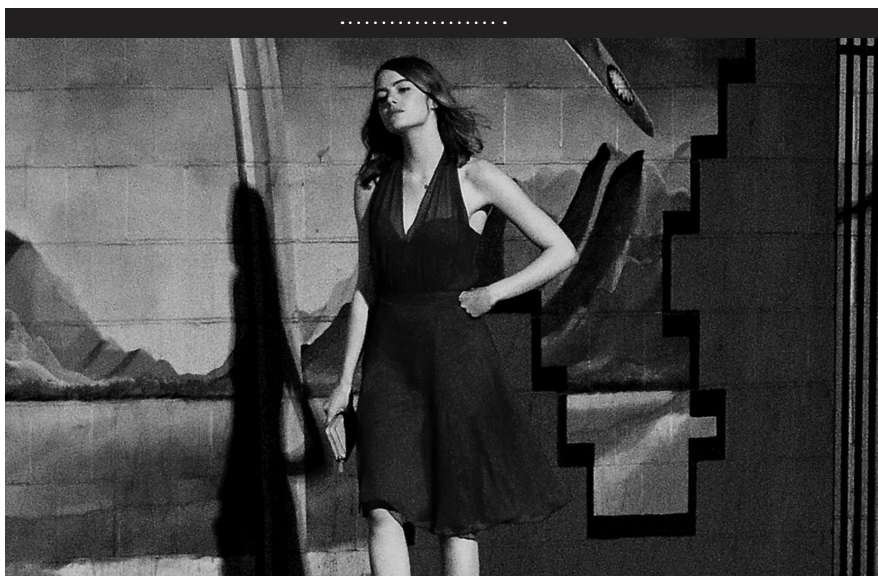
A *Kaliforniai álom* főszerepeiben Emma Stone-ról és Ryan Gosling-ról kiderül, hogy nemcsak joggal váltak sztárszínészekké, de énekelni és táncolni is tudnak. Különösen Stone altja kellemes a fülnek, nem véletlen, hogy ő több szót énekel partnerénél. A film elején két, álmait kergető művészaspiráncsal találkozunk: a Stone által alakított Mia egy kávézóban dolgozik, de minden vágya, hogy filmszillag legyen, míg Sebastian (Gosling) nagyszerű képességekkel rendelkező jazz-zongorista, aki saját klubot szeretne alapítani, de egyelőre még csak egy étteremben játszik. Ott nemcsak, hogy senki sem figyel rá, hanem amikor egyszer véletlenül előad egy számára kedves darabot, gonosz főnöke rögtön ki is rúgja. (A főnök szerepét

„Tele van pianókkal és fortékkal”  
(Emma Stone)

játszó J.K. Simmonst Chazelle második filmjéből, a *Whiplash*-ból ismerhetjük – a szigorú zenetanár alakítása meghozta a legjobb mellékszereplő Oscarját.) Hőseink ugyan nem könnyen, de egymásra találnak, és aztán szép lassan mindketten megvalósítják álmukat: Sebastian turnézni kezd egy kommerszebb jazzt játszó, ugyanakkor nagyon sikeres zenekarral, rengeteg pénzt keres, és végre megnyitja saját klubját, Mia pedig főszerepet kap egy Párizsban, álmai fővárosában játszódó filmben. A nagy kérdés természetesen nem lehet egyéb, minthogy a karrier sodrásában is meg tudják-e őrizni szerelmüket, fennmaradhat-e a kapcsolatuk?

Legyen a végkicsengés akármilyen, annyit elárulhatunk, Chazelle ismét a fináléban a leghangosabb. Egy tökéletesen megvágott, zenés-énekestáncos jelenetsorral röpi fel a csúcsra a nézőt, aki legszívesebben örömeiben tapsolva ugrana fel a helyéről a film zárójelenete után. Chazelle hozzáállása zenei, lévén ő is professzionális zenész (jazzdobos), korábbi filmjeiben is mindig jelét adta ennek. Itt azonban már a karmester szerepe is az övé: hiszen filmjét nemcsak lejátszza a nézőnek, hanem úgy szerkeszti meg, hogy az tele van pianókkal és fortékkal, crescendo-kkal és halkításokkal, akárcsak egy zenedarab. Chazelle musicaljében a dinamikai és ritmikai váltások nemcsak a zenés jelenetekben, hanem még a dialógusokban, valamint a vágóképekben is jelen vannak, és ezzel fantáziadús, ugyanakkor nagyon professzionális újítást végzett el a sokak szerint meglehetősen poros műfajon. Érdekes egybeesés, hogy akárcsak a hangdinamikai mozgásokról híres Vivaldi-darab, a *Négy évszak: a Kaliforniai álom* története is tél, tavasz, nyár és ősz köre épül, hasonló erősítésekkel és halkításokkal, mint amelyek már a barokk alkotásban is fellelhetőek. Joggal mondhatjuk: a *Kaliforniai álom* nemcsak újszerű 21. századi musical, hanem csodálatos filmes *concerto* is.

**KALIFORNIAI ÁLOM** (*La La Land*) – amerikai, 2016. Rendezte és írta: **Damien Chazelle**. Kép: **Linus Sandgren**. Zene: **Justin Hurwitz**. Szereplők: **Ryan Gosling** (Sebastian), **Emma Stone** (Mia), **John Legens** (Keith), **J.K. Simmons** (A főnök). Gyártó: **Black Label Media / Gilbert Films / Impostor Pictures**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 126 perc.













tusban gondolkodik hazája félmúltjáról. Az erdélyi szász család az idős apa szíveműtéje miatt robog át ócska kisautón az NDK-ba, a két fiatal fűtestvért pedig csakhamar meglegyinti a nyugat-német szabadság szele. Bár a bontakozó szerelmi szál és a számos humoros szituáció ilyesmit ígérne, a rendezőnek szerencsére esze ágában sincs felhőtlen és hazug nosztalgiamozit kelekíteni road movie-jából, és a történet elejétől kezdve hangsúlyozza, miféle baljós történelmi pillanatban vagyunk: 1968-ban, a prágai tavasz leverése után, mikor rövid időre a cseh elvtársakkal a kelleténél kicsit több szolidaritást mutató Ceaușescu-ból lesz a szocialista blokk fekete báránya.

A sajnálatos események miatt az utazgató román állampolgárokkal is szigorúbban bánnak a testvéri országok hivatalnokai és közrendőrei, a disszidáláson gondolkodó főhősök közül így gyaníthatóan nem ér célt mindenki. Lazarescu válasza viszont várakozásainkon túlmutatóan józan és keserű: a hatvanas évek román ifjúságának jussa nem a beatdalokban megénekelte szabadság, hanem a levert vese, többéves munkatábori átnevelés és a küzdelmes, jelentéktelen, átokverte kelet-európai élet.

KRÁNICZ BENCE

## Egyesült Szerelmes Államok

**Zjednoczone Stany Miłoci** – lengyel, 2015. Rendezte és írta: **Tomasz Wasilewski**. Kép: **Oleg Mutu**. Szereplők: **Julia Kijowska** (Agata), **Dorota Kolak** (Renata), **Marta Nieradkiewicz** (Marzena), **Magdalena Cielecka** (Iza). Gyártó: **Manana / Common Ground Pictures**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 106 perc.

**T**omasz Wasilewski lengyel rendező ironikus című filmje (amely a 2016-os berlini filmfesztiválon a legjobb forgatókönyvnek járó díjat nyerte el) a hollywoodi szerelmi történetek idealizált álomvilágának szöges ellentéte. A helyszín sivár. A szerelem viszonzatlan. A lakótelep körfolyosós lakásait mintha direkt a szomszédok fürkészéséhez tervezték volna. A mindennapok gyötrelmeit feltáró epizódjuzerének láncszemei szereteágzva, visszafordulva kapcsolódnak egymáshoz. Négy hősnőjét rokoni vagy baráti szálak kötik össze, de a valódi kapocs közöttük a boldogtalanság: Agata egy pap iránt táplált reménytelen szerelme miatt hidegül el férjétől, a munkájában sikeres, büszke Izával szakít a szeretője, az idős Renata fiatal szomszédnője megszálottjává válik, a fiatal Marzena pedig csak videófelvételen látja Németországban dolgozó férjét.

Nőkről szól Wasilewski filmje, de nem igazán feminista. A rendező szürkére fakított és élesen megvilágított képeken árusítja ki a női test kínjait. Szereplői a sivárság elől érzélemmentes testiségbe vagy abuzív, erőszakos kapcsolatokba menekülnek. Formailag a film lenyűgöző – szigorú, szimmetrikus kompozícióinak pontossága Ulrich Seidl képeit idézi. A filmet a román új hullám legnagyobb operatőre Oleg Mutu fényképezte: a stílusára jellemző félig szubjektív nézőpont olyan érzetet kelt, mintha mi is ott lennénk a szereplőkkel.

Az *Egyesült Szerelmes Államok* mégis távolságtartó és érzelmileg kopár. Az elnyomás emberi természetére gyakorolt hatásának kritikájaként – a film a szocializmus utáni felengedés időszakában játszódik – a karakterek nem invitálnak azonosulásra: megcsalnak, átvernek, kihasználják másokat, sőt egyikük keserűségében megbocsáthatatlan bűnt követ el. A szentelen rendezői tekinet miatt lehetetlen együtt érezni sorsukkal – a film ugyanúgy a semmiben ér véget, mint ahol elkezdődött.

SIMOR ESZTER

## Őrüült boldogság

**La pazza gioia** – olasz, 2016. Rendezte: **Paolo Virzi**. Írta: **Francesca Archibugi**. Kép: **Vladan Radovic**. Zene: **Carlo Virzi**. Szereplők: **Valeria Bruni**

**Tedeschi** (Beatrice), **Micaela Ramazzotti** (Donatella), **Valentina Carnelutti** (Dr. Zappa). Gyártó: **Lotus Productions / Manny Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 118 perc.

**P**aolo Virzi új filmje a napsütötte Toszkanában játszódik, de a régió ezúttal nem kedélyes gasztrofilm vagy romantikus komédia háttere. Virzi maga is a hely szülötte, több művét is helyezte már oda. Akárcsak a nők világa, amely szintén meghatározó kategória a rendezői életművön belül, legyen az alkotás érzékeny lélekrajz (*Caterina a városba megy*), vidáman induló, de sötétbe forduló szatíra (*Előtted az élet*) vagy családi melodráma (*Toszkan szépség*).

Az *Őrüült boldogsággal* a női filmekben belül a rendező újabb alműfajt fedez fel: az „egy örült naplója”-filmdrámákét. Két hősnőjét egy családias pszichiatrián kezelik: míg Beatrice régóta az otthon lakója, addig Donatella frissen kerül be. A furcsa páros közötti kölcsönhatás oda vezet, hogy megszöknek az intézetből, és ezzel szó szerint egy örült road movie kezdődik.

Vannak olyan filmek, amelyeket kinszenvedés végignézni, de utolsó jelenetük annyira jól sikerült, hogy felülír minden korábbi. Ezek közé tartozik az *Őrüült boldogság* is, azzal a különbséggel, hogy itt az utolsó két jelenet az, amit gyönyörűség nézni.















királyon túl pedig csak elvéve akad talányos vagy szimpatikus figura. Hiába a katalán nyelvhasználat és az erre tett folytonos utalások, az ünnepi felvonulás képei vagy a Barcelona-Madrid ellentét felvillantása, a várost alig ismerjük meg. A benne zajló hétköznapi életek többé-kevésbé hétköznapi problémái cél szerint humoros, valójában túlzottan egyszerűsítő ábrázolást nyerne. A legnagyobb baj, hogy néhány pillanatot leszámítva a *Hóesés Barcelonában* nem tud hangulatot teremteni: a szerelem és szeretet körüli felhajtás idegen és művi marad.

FORGÁCS NÓRA KINGA

## Hivatali karácsony

**Office Christmas Party** – amerikai, 2016. Rendezte: Will Speck és Josh Gordon. Írta: Jon Lucas, Justin Malen, Laura Solon, Dan Mazer és Scott Moore. Kép: Jeff Cutter. Zene: Theodore Shapiro. Szereplők: T. J. Miller (Clay), Jason Bateman (Josh), Jennifer Aniston (Carol), Courtney B. Vance (Walter), Olivia Munn (Tracey). Gyártó: Bluegrass Films / Reliance Entertainment. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált: 106 perc.

Nem véletlenül potyognak a futószalagról, az egy dollárra vetített megtérülési ráták a vígjátékok esetében igen imponzansak. Az egységnyi játékidőre vetített drága

látványosságok aránya kicsi, a komikusokat kell csak megfizetni, a szövegelős jelenetek költsége nem vésszes. Igen ám, de mit küldjön a ringbe az egyszeri producer, ha épp a mindent taroló *Csillagok háborúja* újabb reinkarnációja terpszkedik a karácsonyi szezonon? Nos, két csúcson futó trendet kell csak összegyűrni és meghinteni némi fenyőtűvel, nagy baj nem lehet. A céges karácsonyi parti motívumára rátalálni valódi heuréká-pillanat lehetett, nincs az a konkurencia, ami mellett a *Másnaposok* buliapolkalipszise némi bürokomédiával keresztelve ne érdekelné a nézőket.

Az ötlet már csak azért sem elvetélt, mert a moziban kikapcsolódó dolgozó ébren töltött élete durván felét egy kvázi filmes stábben, azaz mesterséges hierarchiában, fura szerepeket játszva, random sorstársaival tölti. A napi mókuserékben e bizarr helyzet szinte természetesnek tűnik, de az illúzó szövete az évi hajtás ünneplésekor bizony felhasad. A kollektív italozás az irodai világot a maga abszurd valóságában tárja fel, Los Angelesztől Kuala Lumpurig: erre megy rá most a filmkészítő gépezet és váltja aprópénzre a kegyelmi pillanatot. A végeredmény abszolút profi darab, a mellékszereplők és fordulatok olyan menetrendszerűen érkeznek, mint a jópofizó fő-

nők tiszteletkörei a vállalati bulikon. Jason Bateman vagy Jennifer Aniston félálomban is eljártssza ezeket a figurákat, a szuperlassított parti tetszetős és mivel a film tizenhatos karikára kalibrálták, felvillan pár cicci, eldurran egy-két puki. Hogy mégsem távozunk teljesen üres kézzel, az a filmes utalások mellett az ösztönösen vicces T. J. Miller érdeme: ő az egyetlen az ingyenpiától fejre állt tömegben, akire nem kollégaként, hanem emberként gondolunk.

HUBER ZOLTÁN

## Vaiana

**Moana** – amerikai, 2016. Rendezte és írta: John Musker és Ron Clements. Zene: Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda és Opetaita Foaí. Gyártó: Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Forum Hungary. Szinkronizált: 103 perc.

**A Vaiana** (leánykori nevén: **Amoana**), egy kalandvagyó polinéz bakfis kalandjait mutatja be, amelyek során egyrészt isteneket kell megtalálnia, másrészt hercegnő elődei példáját követve önmagát (ámbár ezt az örökséget tagadja az egérgyár, sőt maga a hősnő is, kikérve magának a „hercegnő” titulust). A Disney stúdió legújabb alkotását rendezőként Ron Clements és John Musker alkotópárosa jegyzi, akik többek közt egy

olyan klasszikus megszületésénél bábáskodtak, mint a Disney reneszánsz kezdetét jelentő *A kis hableány* – nem meglepő tehát sem az egzotikus óceáni környezet, sem pedig az abból elvágyódó hősnő szerepeltetése. Míg azonban Ariel túl a vízzen a szárazföldre vágyik, addig Vaianát éppen a zátony mögött elterülő óceán hívja. De ami ennél lényegesen jelentősebb különbséget eredményez a két hősnő reprezentációjában, az a filmek között eltelt 27 év szemléletváltása a női szereplőket és szerepeket illetően. Ariel egyetlen – a feminista kritikuskok által oly sokszor támadott – célja, hogy eljusson az emberek világába, ahol feleségül mehet szív szerelméhez, az anti-Ariel Vaiana küldetése ezzel szemben, hogy faluja megmentésére érdekében visszaszerezze Te Fiti istennő termékenységet hozó szívét – amit egy polinéz Herkules-Thor félisten lopott el, hogy hőstetteit gyarapítsa.

Egyértelmű tehát, hogy Mickey mágikus birodalmában igyekeznek alkalmazkodni a való világ változó trendjeihez. Noha Vaiana mind identitástudat, mind külalak terén eltér a korábbi Disney hercegnőktől, a cselekmény mégis nagyban követi a klasszikus modellt. Megvannak az elmaradhatatlan vicces mellékszereplők, a hősök időről időre továbbra is dalra











## Rideg világ

**Equals** – amerikai, 2016. Rendezte: Drake Doremus. Szereplők: Kristen Stewart, Nicholas Hoult, Guy Pearce. Forgalmazó: Pro Video. 102 perc.

**A**ligha van olyan pszichiáter, aki ne álmodott volna a modern élet egyik legmakacsabb lelki nyavalyája, a szorongás elleni gyógymód feltalálásáról. Pedig a szorongás megszüntetése – legalábbis papíron – nem túlságosan nehéz, csupán az érzelmeket kell hozzá maradtalanul kiradírozni az emberek életéből. Ez a *Rideg világ* alapszituációja: a perfekt társadalomban megvalósul az érzelmek kiiktatása és az emberi interakciók teljes racionalizálása, az elidegenedés pedig olyan fokú, amilyenről még a XX. század legelborultabb egzisztencialistái sem (rém)álmodtak. A *Rideg világ* falanszteruniverzuma éppen úgy működik, mint az összes eszement utópia (maradjon bár meg ideológusok vagy művészek képzeletében, netán váljék véresen komoly valósággá): a hatalmasok úgy egyenlősítik a társadalom tagjait, hogy közben eltárgyasítják őket.

A „klasszikus” modern filmben még az beteg, aki nem érez (Antonioni vagy *Az édes élet* Fellinije volt a téma nagy poétája), a kortárs szcéna disztópiájában viszont az beteg, aki érez. Drake Doremus rendező a nagy modernista direktorokkal szemben nem az érzelme betegségről beszél, hanem arról, amikor az érzelem maga: betegség, akár a rák vagy a nátha, és ebben a világban játszhat le egy klasszicizáló és lassan bontakozó, még a valóban váratlan fordulatai nyomán is csak alig felgyorsuló szerelmi históriát.

A *Rideg világban* ugyanis a szerelem „betegsége” jelenti a lázadás egyetlen formáját. Csak hogy a szerelem – mivel lebukás veszélye fenyegeti – rögtön félelmeket is generál.

## A homár

**The Lobster** – görög–angol–ír–holland–francia, 2015. Rendezte: Jorgosz Lantimosz. Szereplők: Colin Farrell, Rachel Weisz, John C. Reilly. Forgalmazó: Sony Pictures Home Entertainment. 118 perc.

**A**hírhedt stanfordi börtönkísérletről elhíresült amerikai szociálpszichológus, Philip Zimbardo szerint a férfiak, így a férfi–nő párkapcsolatok hanyatlásnak indultak a XXI. században többek között a videójátékok és pornófilmek túlzott fogyasztása miatt. A fesztiváldíjakkal elhalmozott görög szerző, Jorgosz Lantimosz (*Kutyafog, Alpok*) legújabb szatírája, *A homár* premisszája is az, hogy a nem is olyan távoli jövőben az emberek nem tudnak vagy akarnak egymással kontaktusba kerülni, ami vesztélybe sodorja a gazdaságot is. Így a harmincas-negyvenes éveikben járó szingliket arra kényszeríti a hatalom, hogy 45 napon belül találjanak maguknak párt, ellenben súlyos büntetésben részesülnek.

A zárkózott Davidet nemrég hagyta el felesége, ám szinte azonnal kapja is a visszautasít-

hatatlan ajánlatot: egy luxusoteltelben új arát találhat magának. Azonban a bizarr szállodában a „nagytestvér” mindent kontrollál. Davidet például speciális ruhába öltöztetik, melynek övéhez hozzábilincselik jobb kezét, megelőzendő a férfi esetleges önkielégítő akcióit, hogy inkább a hotelben lakó szociofób vagy pszichopata nővel próbálkozzon. Riasztó egyéjszakás kalandja után Davidnek elege lesz, és megszökik a Magányosoknak nevezett lázadókhoz, akiknél viszont éppen szerelembe esni tilos, jöllehet, a szerencsétlen férfi itt találja meg szíve választottját.

Jorgosz Lantimosz egyedi hangulatú és kompromisszummentes szatírája Spike Jonze hasonló témával foglalkozó *A nő* című alkotásának tökéletes antitézise. *A homárban* az igaz szerelem Jonze romantikus sci-fijével ellentétben minden szinten elérhetetlen a „civilizált” világot átszövő értelmetlen normák és az emberi reprodukciót megszállottan erőltető abszurd diktatúra miatt. *A homár* rideg, szatirikus parabola jelenünkről, és mintegy elmentmond Philip Zimbardónak, hiszen állítása szerint nem a túl sok pornófilmmzés vagy a

videójátékok, hanem az ideológiák zúzzák szét az őszinte emberi érzelmeket és a társas kapcsolatokat: a hotelben a „megházasodsz vagy meghalsz” rögeszméjével, a Magányosoknál pedig a „megöllek, ha megházasodsz” agyrémmel gátolják a dolgok természetes folyását.

A lassú, naturalista stílusban előadott *A homár* nem kínál megoldást, csak kérdéseket tesz fel a közeljövővel kapcsolatban, és szélsőséges módon távolságot tart szereplőitől. Így Jorgosz Lantimosz műve nem mindenkinek ajánlott, az amorális és passzív Daviden kívül csak szánalmas vagy szadista karakterekkel találkozhat az azonosulásra alkalmas hős után kutató néző. *A homár* maró gúnnyal és felkavaró szituációk bemutatásával helyezi a befogadót külső perspektívába, hogy egyaránt szembesítse korunk emberét a személyközi kapcsolatok rendellenességével és ezzel összefüggésben egy lehetséges, eljövendő diktatúra rémképével.

**Extrák:** Jorgosz Lantimosz és a színészek kötetlen beszélgetése *A homárban* megjelenő szexuális és társadalmi témákról.

BENKE ATTILA









## Eljött Blacksad

**2**016 gazdag volt képregényes meglepetésekben, az év végére is jutott belőlük. Egy olyan európai sorozat kezdődött decemberben, amelyet bőven megelőzött a kultikus híre, és még azok is felkapták a fejüket, akiket általában nem különösebben érdekkel az, ami nem az amerikai fősodorba tartozik. Merthogy a *Blacksad* igazi különlegesség. Szerzői, az író Juan Díaz Canales és a rajzoló Juanjo Guarnido spanyolok, de mindketten korán felismerték, hogy az igazán nagy lehetőségek nemzetközi téren, elsősorban a francia piacon mutatkozhatnak. Egy animációs projekt kapcsán találkoztak először, és amikor Canales felvázolta az ötletét, Guarnido lelkesen jelentkezett, hogy ebben mindenképpen részt akar venni. Egyéb elfoglaltságaik miatt nem haladt valami gyorsan a munka, de amikor elkészült egy bemutatható anyag, a kiadók szinte összevessztek rajta. Az első – most magyarul is megjelenő – epizód 2000 novemberében került a könyvesboltokba. A kritikusok áradoztak róla, a média lecsapott rá, az olvasók rohantak érte és imádták, azonnali utánnyomásra volt szükség.

Emberként viselkedő állatokból sosem volt hiány a képregény világában, ám ezek

túlnyomó részben humoros vagy szatirikus figurák voltak. A *Blacksad* egyedisége abból áll, hogy „realista” módon ábrázolja a karaktereket, méghozzá az 1950-es évek Amerikájára emlékeztető környezetben, noir hangulatban. A rajzok kidolgozása remek, kiválóak a vágások, a keretezések, a plánok, látszik, hogy Guarnido sok storyboardot készíthetett. Az állatfejek szinte természetesnek tűnnek, és olyan lendületes az egész, hogy el sem gondolkodunk rajta, miért kell egyáltalán macskáknak, kutyáknak vagy éppen kígyóknak lenniük a szereplőknek. (Bár az is igaz, macskaságuk vagy kígyóságuk nagyírszt meg is felel a jellemüknek, különösebb meglepetés nélkül.)

Ugyanakkor azt még a rajongók is nagyírszt elismerik, hogy ezt a képregényt az alapötleten kívül a rajz, a hangulat, a dinamika viszi a hátán, a történet nem szolgál nagy újdonságokkal. Ha a fejét nem nézzük, Blacksad erősen emlékeztet Philip Marlowe-ra – ha viszont a fülét, vagy pláne annak árnyékát, Batman jut az eszünkbe. Ezeket a hatásokat Canales nem is tagadja, nem a világot megváltani jött ő, hanem egy szórakoztató remekművet szeretett volna csinálni. Kiválóan megválasztott tettestársának köszönhetően sikerült is.

**Blacksad 1: Árnyak között.** Színes, keménytáblás, 48 oldal. Kiadó: Pesti Könyv.

## GULÁG-KÉPREGÉNY

A decemberi számban már említettük, hogy örömteli a felkérésre készült képregények számának növekedése, és ezek közül most egy újabbat tudunk bemutatni. A Gulág emléknapi alkalmából igen nagy példányszámban került iskolákba Dávid Ádám író, és rovatunk korábbi illusztrátora, Németh Gyula rajzoló munkája, amely Olofsson Placid atya és Menczer Gusztáv példamutató helytállását meséli el. Kiváló ismeretterjesztő anyag, és jól bizonyítja, hogy a gyakran kontraproduktív szájbarágás helyett a drámai – jelen esetben képregényes – forma sokkal hatásosabb és emlékezetesebb tud lenni.

**Rabtársak a gulágon.** Színes, irkatúzott, 32 oldal. Kiadó: Gulág Emléki-zottság.

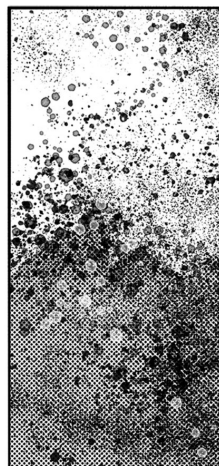
## ÉLETBEN MARADNÁNAK

Egyelőre csak az interneten érhető el egy érdekes kezdeményezés, amely őt, tüdőgyulladásban meghalt nagy magyar költő egy-egy versét dolgozza fel képregényes formában. A feladat szép volt, de nehéz, hiszen a versek teljes szövegét meg kellett tartani, s így óhatatlanul kínálkozott az a megoldás, hogy a rajzolóknak lényegében csak illusztrációkat készítsenek. Néhányan azonban ezt egyedi értelmezéssel egészítették ki. Csordás Dániel *A walesi bárdok* allegorikus jellegéből kiindulva újabb csavarral mai környezetbe



lyezte Edward királyt, aki fakó ló helyett limuzinnal érkezik a lakomára, ahol Iron Maiden és Smiths pólóban vagy éppen sárkányos tetoválással, elektromos gitárkíséret mellett adják elő sérelmeiket a dalnokok. Ugyancsak szellemes Lakatos István kétoldalasa, akinek a megképregényesítésért egyáltalán nem kiáltó Huszt jutott, és humoros rajzokkal ellensúlyozza az epigramma pátoszatát. Cserkúti Dávid és Gáspár Tamás pedig szó szerint megtestesítik Ady disznófejű nagyurát, akivel hősök durva akciófilmbe illő harcot vív. Mindhárom a [www.életbenmaradnanak.hu](http://www.életbenmaradnanak.hu) honlapon olvasható el, ahogy a Terék Anna-Tondora Judit páros és a Pixoloid Studios Berzsenyi, illetve Csokonai feldolgozása is.

BAYER ANTAL



DOUDACHE.HU