

GELENCSÉR GÁBOR: VÁRATLAN PERSPEKTÍVÁK

Kettős látás

BARKÓCZI JANKA

JELES ANDRÁS FILMJEIRŐL RÉGÓTA VÁRTUK AZ ELEMZŐ ÁTTEKINTÉST.

Ha 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 kitágított értelmezési keretbe illeszti. Ez a kitágított 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 alampmű, 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

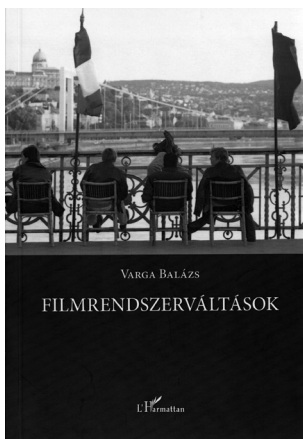
Filmrendszer-gazda

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, nagyképű 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.

Damien 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 választóvonalára között, a rendező tanúbizonyosságot tesz, mi a csodálatos és mi a borzasztó a hollywoodi és a kaliforniai álomban: a sikerről álmódzó művészpallanták 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 Goslingről 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 művészaspiránsal 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 finaléban 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, crescendoval 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 őszi köré 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 Legend** (Keith), **J.K. Simmons** (A főnök). Gyártó: **Black Label Media / Gilbert Films / Impostor Pictures**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 126 perc.

