

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 04. SZÁM

2017. április

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



1945

60 éves A
FILMVILÁG

Don Quijote a moziban • Márquez // Dragomán



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Török Ferenc: **1945** – Katapult Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



DON QUIJOTE

Don Quijote filmet keres. Talán már a mozgókép feltalálása óta. Hiszen a korai rajzfilm azonnal megtalálta a lovagot. A producerek és filmrendezők okkal gondolhatták, hogy a zseniális, és évszázadokon át népszerű regény a nézőket is vonzani fogja. Don Quijote azonban a moziban sem járt nagyobb sikerrel, mint regénybeli kalandjaiban. Sorsszerű, hogy az adaptációk sorából épp egy soha be nem fejezett film emelkedik ki.

Orson Welles: Don Quijote (Francisco Reiguera) – 4. oldal



GARCÍA MÁRQUEZ

A Nobel-díjas kolumbiai szerző film iránti szenvedélyével korántsem áll egyedül a latin-amerikai írók között. A műveiből készült filmes adaptációk csak egyetlen elemét jelentik az író a filmhez fűző sokrétű viszonyának. Gabriel García Márquez nem csak mágikus realista prózájával hatott a kortárs latin-amerikai filmre, forgatókönyvíróként, iskola-alapítóként és tanárként is alakítója volt.

Mike Newell: Szerelem a kolera idején (Javier Bardem) – 20. oldal

A KÉP MESTEREI

„Ha az operatőr munkáját csak a kameratechnika és a világítás mentén jellemeznénk, az olyan lenne, mintha a jelmeztervező művészetéről csak a varrógépeken keresztül beszélünk.” – vallja Kaminski, amivel lényegében a hollywoodi szemléletet teszi zárójelbe. Ez az operatőri filozófia egy európai szerzővel párosítva nem is lenne különösebben extrém – Kaminski azonban Spielberg szemléletét újította meg.

Spielberg és Kaminski a Ryan közlegény megmentése forgatásán 40. oldal



2017 április

FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 04. SZÁM

FILM ÉS IRODALOM

Bikácsy Gergely: Don Quijote filmet keres (<i>Cervantes adaptációk</i>)	4
Varró Attila: Az író szelleme (<i>Ewan McGregor: Amerikai pasztorál</i>)	10
Baski Sándor: „Filmeket látok a fejemben” (<i>Beszélgetés Dragomán Györggyel</i>)	14
Pethő Réka: Elillanó mágia (<i>Alex Helfrecht és Jörg Tittel: A fehér király</i>)	16
Murai András: Élet és mű (<i>Bergman tükörképei</i>)	18

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Bácsvári Kornélia: A mozgóképíró (<i>García Márquez és a film</i>)	20
Gabriel García Márquez: És ideje van a halálnak (<i>Forgatókönyv-részlet</i>)	24

MAGYAR MŰHELY

Szekfü András: Filmes múltunk jövője (<i>Beszélgetés Ráduly Györggyel</i>)	26
Tóth Péter Pál: Tanítványok (<i>A Gulyás testvérek – Pálya és kép</i>)	30
Horváth Eszter: Apokalipszis után (<i>Tarr Béla: A világ végéig</i>)	35
Kránicz Bence: Nem mindenki (<i>Magyar Filmhét: Kiszjátékfilmek</i>)	36

ÚJ RAJ

Varró Attila: Érdekkapcsolatok (<i>Joachim Lafosse</i>)	38
--	----

A KÉP MESTEREI

Lichter Péter: Ellenfény és textúra (<i>Janusz Kaminski</i>)	40
---	----

FESZTIVÁL

Simor Eszter: A nevetés gyógyító ereje (<i>Berlin</i>)	42
Bartal Dóra: Az elnyomottak félelme (<i>Cseh Filmkarnevál</i>)	46
Szalkai Réka: Északi szivárvány (<i>Finn Filmnapok</i>)	48

KRITIKA

Gelencsér Gábor: Kísért a múlt (<i>Török Ferenc: 1945</i>)	50
Huber Zoltán: Nyereg alatt (<i>Herendi Gábor: Kincsem</i>)	52
Kránicz Bence: Mellébeszélők (<i>Moll Zoltán: Víziváros</i>)	53
Kolozsi László: Tétmeccs (<i>Rohonyi Gábor – M. Kiss Csaba: Brazíliok</i>)	54

MOZI

DVD	55
------------	----

PAPÍRMOZI

	61
--	----

A címlapon: Török Ferenc: 1945 (Angelus Iván és Nagy Marcell)

– A Katapult Film áprilisi bemutatója.

Szilágyi Lenke felvétele

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlapelofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Dísz tér 3.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR17-0016

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.



Hideg napok (1966)

vártam, a mai napig nem érkezett válasz. Mit tehettem, átszöktem a határon. Magyarországi tartózkodásomat nem tekintettem véglegesnek, vissza akartam szököni, ha megjött az útlevel, és azzal tértem volna vissza legálisan Magyarországra. Azt terveztem, Erdélyben kezdem el filmrendezői pályámat, folytatom Kolozsvár filmgyártási tradícióit, mert nemcsak az első magyar nyelvű színházat nyitották meg Kolozsvárt, hanem még az első világháború vége előtt ott készült – ahogy akkor nevezték – az első „egész estés” magyar játékfilm. Nem volt más választásom, Fehér Imrével és Szilágyi Alberttel iskola-és kollégista társaimmal és Ambrus Andrással, aki a Műegyetemre készült, átszöktünk.”

„Akkoriban majd minden film színesben készült, a *Hideg napok* (1966) fekete-fehérben. A börtönt általában sötét falú szűk zárt térnek képzeljük. Szécsényi Ferenc operatőrrel és Zeichán Béla díszlettervezővel megbeszéltük, összehozzuk a díszletet a havas külsővel, fehérre meszeljük a cella falait, sőt szintén „irreálisan” egybenyitjük a két cellát, hogy a szereplők átmehesse- nek egymáshoz. Érdekes, a film közönségvitáin senki se kifogásolta ezt az eltérést a „valóság- tól”. A külsőket természetesen havas tájakon forgattuk.

Ceausescu rendszerének abszurditásai közé tartozik, hogy a *Hideg napokat* Erdélyben a legki- sebb falvakban is levetítették, hogy lássa mindenki, „milyenek a magyarok.” A kidei magyarokat (Kovács András szülőfaluja – A szerk.) egyáltalán nem zavarta a film, nem „magyarokat”, hanem embereket láttak a vásznon.”

„A *Hideg napok* bemutatóján a Puskin moziban láttam, hogy a film egyik munkatársnője az ajtó mellett ül egy széken. Vetítés után megkérdeztem, miért nem ült a széksorokba, oda szolt a jegye. Elmondta, azon a bizonyos januári napon, Újvidéken 1942-ben őt is a Dunába robbantott lék felé hajtották. Már nem volt messze attól, jól látta, mi vár rá, amikor megjelent az a kato- natiszt, aki leállította a vérengzést. Félt, hogy képtelen lesz végignézni ezeket a jeleneteket, távoznia kell a moziból, és nem akarta zavarni a mellette ülőket. Végignézte a *Hideg napokat*, és megszabadult attól a tehetőtől, amely már több mint két évtizede nyomasztotta. Milyen igaza volt Antonioninak, aki egy fesztiválon, amelyen én is részt vettem, azt mondta, szeretne minden egyes nézőjével elbeszélgetni a vetítés után.”

Kérjük olvasóinkat, legyenek a honi filmkritika mecénásai, személyi jövedelem- adójuk 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 áprilisi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

WRITERS AND FILMS

Don Quixote Searching for a Film (Cervantes Adaptations) by Gergely Bikácsy, p. 10. **The Writer's Ghost** (Roth and *The American Pastoral*) by Attila Varró, p. 10. „I See Movies in My Head” (A Talk to György Dragomán) by Sándor Baski, p. 14. **Fleeting Magic** (*The White King* by Alex Hel- frecht and Jörg Tittel) by Réka Pethő, p. 16. **Life and Works** (Bergman's Reflections) by András Murai, p. 18.

So far the adaptations of Don Quixote has failed as often as the Knight of the Sorrowful Face during his adventures: the fact that the best version is an unfinished one speaks volumes.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

The Writer of the Moving Pictures (García Mar- quez and the Film) by Kornélia Bácsvári, p. 20. **Time to Die** by Gabriel García Márquez (Excerpt from the script), p. 24.

In addition to Gabriel García Márquez's influence on contemporary Latin American literature the magical realist author wrote numerous movie scripts including a spaghetti western film by Ar- turo Ripstein.

HUNGARIAN WORKSHOP

The Future of Our Film History (A Talk with György Ráduly) by András Szeffű, p. 26. **Dis- ciples** (The Gulyás-brothers) by Pál Péter Tóth, p. 30. **After the Apocalypse** (*Until the World's End* by Béla Tarr) by Eszter Horváth, p. 35. **Not Every- body** (Short Films of the Hungarian Filmweek) by Bence Kránicz, p. 36.

György Ráduly, the director of the new Hungar- ian Film Archives plans to introduce the Western European methods in preserving and restoring Hungarian films.

NEW BREED

Economic Relationships (Joachim Lafosse) by Attila Varró, p. 38.

MASTERS OF LIGHT

Backlights and Textures (Janusz Kaminski) by Péter Lichter, p. 40.

Due to his impressionistic style the Polish cin- ematographer helped to open a new era in Spiel- berg's oeuvre.

FESTIVAL

The Healing Power of Laughter (Berlin Film Festival) by Eszter Simor, p. 42. **The Fear of the Oppressed** (Czech Film Carnival) by Dóra Bartal, p. 46. **Northern Rainbow** (Finnish Film Week) by Réka Szalkai, p. 48.

REVIEWS

The Haunting Past (1945 by Ferenc Török) by Gábor Gelencsér, p. 50. **Under the Saddle** (*Kincsem* by Gábor Herendi) by Zoltán Huber, p. 52. **Blowing Smoke** (*Watercity* by Zoltán Moll) by Bence Kránicz, p. 53. **The Final Match** (*Brasils* by Gábor Rohonyi and Csaba M. Kiss), by László Kolozsi, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: 1945 by Ferenc Török – A Katapult Film release

DON QUIJOTE FILMET KERES

Bikácsy Gergely

**DON QUIJOTE A MOZIBAN SEM JÁRT NAGYOBB SIKERREL, MINT REGÉNYBELI
KALANDJAIBAN. SORSSZERŰ, HOGY AZ ADAPTÁCIÓK SORÁBÓL ÉPP
EGY SOHA BE NEM FEJEZETT FILM EMELKEDIK KI.**

Don Quijote filmet keres. Kilencven, vagy csak nyolcvan éve keresi? Talán már előbb, a mozgókép feltalálása óta. Hiszen a korai rajzfilm, Ferdinand Zecca és más rajzoló műhelye azonnal megtalálta a lovagot. Hogy azzal a regényfilmen is megelevenülhet, abban csak bízni lehetett: mindenestre régóta, és kevés sikerrel keresi a Cervantes-szellemére kíváncsi néző. Az eredeti regény hamar talált kiadót Madridban, és nagyon hamar Európameg Latin-Amerika-szerte sikere is lett (még ha Babits tévesen az ellenkezőjét mondja is Világirodalom-történetében). Nem minden korszakos műnek van már kezdetben ilyen nagy sikere. Ennek viharos volt. Zug-kiadók gyorsan megíraták a hamis folytatását, aztán Cervantes is a (valódi) második részt. A producerek és rendezők okkal gondolhatták, siker lehet nyilván filmen is, gyakran nekiveselkedtek hát – sajnos csekély eredménnyel.

KIFESTŐK KIS-ÉS NAGYKAMASZOKNAK

2015 érdekes Cervantes-felfedezések éve volt: tavasszal hivatalossá vált, hogy valóban az ő csontjait találták meg a madridi Trinitárius templomban. Évfordulós lett akkorra az eddigi leggondosabb új magyar *Don Quijote* fordítás: Benyhe János átdolgozta saját fiatalkori, (1965-ös), a Győry Vilmos-féle klasszikus fordítást átalakító első átiratát. (Ennek a fordítástörténetnek nincs olyan visszhangja, mint a Joyce-*Ulysses* híres magyarításainak.) Ideje lenne egy jobb magyar lexikon- vagy Wikipédia szócikknek külön a regényről, nemcsak Cervantesről. Az interneten több tucatnyi lexikon-szócikk olvasható az „elmés-nemes” búslelű lovagról (bár épp a legnagyobb Wikipédia, az angol, egyetlen egy filmváltozatot sem említ – adalék a filmművészet mai elismertségéhez.)

DQ a moziban? Nem a feldolgozások mennyiségével van baj. Sok-sok filmváltozatából nálunk (máshol is) egy musical, az 1972-es *La Mancha lovagja* maradt széleskörűen ismert. Áttételesen készült a regényből, egy Broadway-sikerdarab adaptációja. A főszerepekben Sofia Loren és Peter O' Toole, hangjukat profi énekesek adják. (Sancho szerepében James Coco. 1978-ban még felbukkant Ferrerínél a *Szia, majomban!*, de aztán elkallódott.)

Fájó gyermekkori csalódás-élményem volt Radnóti Miklós ifjúsági átdolgozása. Első kiadása a Cserépfalvié (1943), tíz év múltán következett az én olvasmányom. Szép, nagyalakú kiadás, Kass János illusztrációival. Fél évszázad szünet után 2006-ban újra megjelent ez a változat, ekkor Gyulai Líviusz rajzaival. Nem tudom, milyen sikere volt az akkori/ mai kamaszok között. Én mindenesetre annakidején szégyenlősen hallgattam értetlenségemről: nekem a történet semmit nem mondott, többrétegűen gazdag, ravasz szellemét nem fogtam fel – talán más kamaszgyerek sem –, nyers és darócruhásan durva humorú kalandok sora, kicsit unalmasnak érzett gyakori önméltelésekkel előadva... Itt valaki, a nemes lovag, vagy a gyerekolvasó eltévedt. Halkan említettem meg, hogy a Benedek Elek feldolgozta sok-sok *Ezeregyéjszaka*-részletet nagyon élveztem, ráadásul a „szigorúan csak felnőtteknek” szánt kiváló több kötetes *Ezeregyéjszaka*t, dzsinnekkel, szerelmi bánatban vagy kéjelgésben önpusztító királyaival, hercegnőivel, eunuchjaival és félelmes szellemeivel még inkább. Mélyen rokonművek. A *Don Quijote* szárazra égett délspanyol földjén azonban nehezen élnek meg az ezerszín csoda-teremtőművek. Érdes arcbőrű, pofonoktól durvára szikadt, romantikáról, de még Rejtő Jenő-i

humorról hallani mit sem akaró tolvajnépek tanyája. Fülíg Jimmyt innen ugyanúgy kivernék, mint Don Quijotét és Sanchót. Lórúgás-öklű, részegen bűzlő tevehajcsárok dulakodnak vagy fröcsögnek, na nem szójátékokkal, de bőffenő altesti humorral a regény illúzióromboló fogadóiban, Andalúzia nyerspofonú ivóiban. Dzsinnnek, szellemek, hercegnők? Azok fájoan hiányoznak. A szélmalom ellen rohamozó félbolond hidalgó sem kárpotolt a dzsinnek, vagy legalább egy valóságos Dulcinea hiányáért...

Csak most, hatvan év múltán Radnóti Miklósné *Naplójában* találtam némi öngazolást. Kiderült, Radnóti kedve ellenére, csak a honoráriumért vállalta, semmi örömet nem talált a munkában, sem az eredetiben (részint az előregedő Győry Vilmos-féle magyar szöveg, részint egy 1924-es francia ifjúsági kiadás alapján dolgozott), sem a maga gyerekváltozatára egyszerűsített (szárazra vasalt) szövegében. Nem tudni, a „rózsaszín” francia edíció tartalmazta-e Gustave Doré rajzokat, hiszen azok nem rövidnadrágosoknak készültek. Pedig az illusztrációk, ha idegenek is kicsit Cervantes antiromantikájától, de rendkívül részletes, ravasz humorú kidolgozottságuk, és a mögöttük rejtettben csendülő „barokk-szürrealis dallam” együtt... inspirálhatta volna Radnótit, meg háborús gyerek-olvasóit.

Kozincev és Cserkaszov filmje, az is gyerekeknek készült, de legalább alkotói látták nézőterükön a kiskamaszokat. A két alkotó párosa azért ennél tán többet ígért: nem rossz duó, sok remekművel hátuk mögött, mégis csupán illusztratív képeskönyv keletkezett együttműködésükből. Cserkaszov 12 évvel a *Rettegett Iván* után is erős, és talán a bojárók fekete rituáléja a *Rettegett Ivánból* még kisugárzott ide is: itt a spanyol királyi udvarban rendeznek

DQ-t becsapó ünnepséget. Mélysőtét feketéből éles szinte vakító világításba váltó szcena: bár ijesztő csak Cserkaszov-Quijoténak lehet, a néző tudja: felültetés. Mindketten a színpadi hatás nem megvetendő mesterei, a mozgókép szelleme már elhagyta őket.

Tegyük azután szerény minimál-félsikerként listánkra a Manuel Gutiérrez Aragón ötrészes tévésorozatát, ahol Fernando Rey, Buñuel örökös hőse és szellemi hasonmása végre eljátszhatta. (Ifjúkorában egy mellékszerepet már játszott az 1947-es francoista kirakatmoziban.) A későbbi sorozat kedvelt délutáni tévéműsorként nyerte el méltó helyét szerte a világon.

„Nehezen élnek meg a csoda-teremtmények”

Grigorij Kozincev: Don Quijote - Jurij Tolubejev és Nyikolaj Cserkaszov)

Valahogy sehonnan nem sugárzik a sokértelmű blöff-paródiás tragikomédia, mely minden rendezőnek művészi célja lehetett. Kisebb kivétel (ami azért sok mindent jóvátesz): a szélmalom ostroma az összes változatban fő attrakció, és kivétel nélkül az összes változatban jó, vagy nagyon jó. Rendezőink buzgón próbálják is DQ vízióit vegyíteni a realitással: a szélmalom-harcban sikerebben, mint máshol... Kozincev képes mesekönyve egy csúcspontjává váló helyen, a borospince vizes- és bortömlőinek quijotei „harci kilyugtatásánál” vegyíti a mesei és filozofikus réteget trükkösen, míg például Gutiérrez Aragón a birkanyáj megfutamatásához tévé-képernyőn szokatlanul

nagy ellenséges sereget vonultat fel: itt is, ott is jószándék érezhető, sajnos mélyebb és valódi humor nélkül. Ismerjük el azért értékeiket is. Kozincev gondosan kidolgozott színes kifestő-könyve kiskamasz-filmnek nagyon is megfelelő, a spanyol tévésorozat fő értéke a szélmalom-képsor (lehetne más?) és elsősorban a címszerepre évtizedek óta várakozó Fernando Rey, Buñuel fogadott fivere.

SALJAPIN ÉS A „MAJDNEM ZSENI”

Egyetlen nagyon tehetséges „majdnem remeklést” talál a mozi-Quijote múltját követő bűvár: a zsenialitást régóta, több munkájában is szinte centikre, szinte egy-két snittre megközelítő G.W. Pabst friss francia emigránsként, sok támogatással, mégsem igazán jó körülmények közt elég kapkodva forgatott filmje. Ha lett volna mozimusical-műfaj 1932-ben, Saljapin énekl. Musicalműfaj még nem volt, bár Saljapint nem színészi képessége, hanem az énekhangja miatt választották, az orosz emigránsnak filmvásznon is énekelnie kellett. A forgatókönyvet a becsült „literary gentleman”, Paul Morand írta: négy áriát rendeltek Saljapinnak (hármát el is énekelt). A kísérőzenét bizonyos Jacques Ibert szerezte, bár Maurice Ravel is közreműködött, itt eltérnek a filmlexikon-adatok... és még mindig csak az adattárnál tartunk. A jó körülmények a kapkodással, gyártói rögtönzésekkel Pabst ellen fordultak: mindenki mást várt, óriás-filmet, Saljapin-filmet, Cervantes-filmet, Pabst-visszatérést, Pabst-megújulást, műfaji forradalmat. Ez talán már sok.

Végül, mai szemmel visszanezve, és megbocsátóan összefoglalva: Saljapin betétdalokat énekel egy nem zenére épülő, tehetséges részletekből alig összeálló, bár formanyelvében nagyon igényes, értékes mozgóképben. Azt is mondhatnánk: a némafilm értékeit felújító és mentő, kissé kísérletező, a hamis regény-illusztrációt tehetségesen elkerülni igyekvő, felemás „irodalmi filmben”. Többen próbálkoznak majd Pabst és Saljapin után is, de művészetként sokáig ez látszott az utolsó szónak a *Don Quijote*-adaptációk történetében.

WELLES ÉS A DOKUMENTUMFILM

Welles a dokumentum műfaj egyik legnagyobb alkotója, még ha befejezett, önálló dokumentumfilmet alig készített is. A *Don Quijote* nagy része bikaviadal, és



bikafuttató, meg vallásos tömegfelvonulás dokumentum felvételeire épül.

Egyetlen más (régebbi) Welles alkotással rokon a filmnek ez a rétege: az is befejezetlen, az is alulértékelt remekmű, a *Minden igaz* (*It's All true*, 1951) Szembeszökő benne, hogy Flaherty írói közreműködése ellenére az *It's all true* Eisenstein képalkotásához és ritmusához közel áll, ám Flahertyéhez alig. Vagy talán mégis közelít ez utóbbihoz is? Felfogásban, világszemléletben? Talán a jóságos, egyszerű vadember-ábrázolásában (ahogy a *Nanukot*, illetve Flaherty indiánszemléletét részint jogosan fejcsóválva megrótták).

Wellesnek ebben a filmben, e számára érdektelen, esetleg elfogadott, de nem ábrázolt „jóságos, egyszerű vademberek”-szemléleten túl egyszerűen nincs „eszmei mondanivalója”. A jóságos, az indiánok szavára hallgató fensőbbiség, ez szerencsére még haloványan sem tud erőre kapni az utolsó jelenetekben, a Bill Krohn által később, OW tudta nélkül bevágott állami filmhíradóból viszont diadalmasan sugárzik. Eisenstein egész felfogásától nem volt idegen a mexikói halálmitosz és a vele feleselő kollektív öröm dialektikája: az orosz népben is ilyesmit látott, éreztetett. Orson Welles számára viszont ez teljesen idegen: a kollektívakkal és a tömegek vagy csoportok belső rajzával, konfliktusaival nem foglalkozott (bár néhol mégis úgy tűnik, hogy igen, például az *Aranypolgár*-ban a spanyol-amerikai háború híradói, a *Harmadik emberben* a hangyaembereket bátran eltaposni vágyó „negatív hős” individuumán át, és annak szempontjából. Lehet, hogy a film összeállításánál kialakult volna valami utólagos koncepció (ami jobb és igazabb, mint az előzetes propagandaigény – ilyesmi történt Flahertynél is a *Luisiana Story* esetében.)

Eisenstein mellett és Stroheim viszontagságait is felülmúlva nyilván Orson Welles a filmtörténet leginkább cenzúra verte alkotója a filmtörténetnek. (Jean Vigo a junior-csapat zsenijeként versenghet e címért.) A *Jangadeirók* forgatásának leállítása, az *Ambersonok* megcsonkítása, és tucatnyi töredékben vagy terveként maradt film, mint a *Don Quijote* és *Velenicei kalmár*. Mindezt tudjuk. De az már abszurd-színezetű újdonság, amit Bill Krohnék „kultúrfilmjéből” tud meg a néző, hogy Wellesnek még egyik film-előzetesét sem volt hajlandó moziba engedni az amerikai forgalmazó-bizottság.



Ezzel világrekordot dönt „betiltásban”: másfél percnyi előzetesét is gondosan ellenzik, cenzúrázzák – és nem forgalmazzák. Eisenstein mérkőzhet csak vele: még a cenzúráztatásban is találkoznak, nemcsak az esztétikai mérce legmagasabb fokán.

ELÉGETT TERVEK, REJTETT REMÉNYEK

Nem kellett vudu varázsló a rontáshoz. Vagy azt is mondhatjuk, Orson Welles mindig vudu varázslók rontásától szenvedett. A DQ esetében is.

Jónéhány elveszett vagy befejezetlen filmje volt Orson Wellesnek, Madrid melletti villájának (kastélyának?) 1975-ös leégésekor filmszalagok és kéziratok egyaránt megsemmisültek, állítólag legjobban szeretett vállalkozása, a *Velenicei kalmár* is így járt. (Töredékek azért fennmaradtak, úgyenes összerakva az *OW elveszett filmjei* című BBC-műsorban láthatja a néző, nehéz másként, mint remekmű-töredékként szemlélni). A *Don*

„Rejtetten csendülő barokk-szurreális dallam”

Arthur Hiller: *La Mancha lovagja* - Sophia Loren és Peter O'Toole)

Quijotéről a kilencvenes évekig minden szakkönyv úgy tartotta, hogy kevés felvétel maradt meg, sőt az egyébként gondos és igényes Joseph McBride 1972-es

(többször újra kiadott) könyvében így írt: „csak a terve ismert”, – későbbi kiadásai-
ban már: „kb. 90 perces töredék”.

Holott minden kutató, de még az egykori néző is olvashatta, hogy 1957-től kezdve, nagy kihagyásokkal időnként újra és újra tovább forgatta a Don Quijote-filmjét, 1973-ig, a Sanchót játszó Akim Tamiroff haláláig, s hogy óriási mennyiségű anyag maradt fenn... – valahol, pontosan meg nem jelölt helyeken. Peter Bogdanovich joggal alapműnek számító interjúkönyvében (*This Is Orson Welles*) súlyához képest szintén kevés szó esik róla. A meglevő több tucat órányi felvételt „egy római bank páncéltermében” (ez is citátum) őrzik, az örököseik jogvitái minden mást megakadályoznak. Így tud-

tuk 1992-ig. Akkor ugyanis az örökösök megegyezése és megbízása eredményeképp elkészült Jesús Franco összeállításában a *Don Quijote*. Egy latin-amerikai fesztiválon volt a premierje, majd Madridban is bemutatták, rossz visszhanggal, sikertelennek ítélve.

Hogy mennyire fontos volt OW számára a búsképű lovag története, egy árulkodó apróság: A *Mr Arkadin* forgatására „Cervantes Produkción” elnevezést választotta 1955-ben, az *Arkadin* stúdiófelvételek nagy része Sevillában játszódik. Mindez azért sokatmondó, mert a párizsi Boulogne-Billancourt stúdióban két év múlva elkezdett, majd hamar félbeszakadt *Don Quijote*-film nagy részét végül, a hatvanas évek első felében épp Sevillában forgatta.

Hosszú fejezeteket töltene meg a forgatás története. Elég annyi, hogy Jesús Franco személyére azért esett a választás, mert előzőleg OW minden Spanyolországba forgatott filmjének munkatársa volt, személyes kapcsolatuk sem volt rossz: OW élettársa, Oja Koder (eredeti nevén Olga Pálinkás), Welles örököse megbízott benne. Jesús Franco (Jess Franco néven) a spanyol film első jelentékeny pornó- és horror-rendezőjének számít, ezek a műfajok a diktátor-Franco idejében a hazai gyártásban addig tökéletesen ismeretlenek, a filmes-Franco ügyesen ismertte fel a műfaj spanyol üzleti lehetőségét.

Welles *Don Quijote* filmjének egyetlen igazi elődje van: Godard 1990-es *Németország 9 új nulla*: igaz, csak néhány rövid

képsor, de be lehetne vágni Welles művébe. A Búsképű lovag nagy útkaparó gépet rohamoz meg, Sancho Panza egy Trabantot hűz...

Ilyesmire készüljön fel Orson Welles nézője is.

VÁNDORLÁS BELSŐ TÁJAKON

OW az *Aranyopolgár* óta Eisenstein mellett a hangosfilm legeredetibb és legnagyobb montázművésze. A felvett anyag most is montázsra várt, a rendező egyértelműen így forgatta, montázsra előkészítve (mely nem azonos a pusztán vágással). Hosszú, síkban ritkán mozgó, inkább kísérő kamerával felvett képsorok *Don Quijote* és Sancho Panza vándorlásáról... felhők mögött bujkáló Hold alatt.

Welles minden filmje azonnal felismerhető képi világából. Hinnénk, az operatőri munka döntően meghatározza. Gregg Toland után azonban más-más operatőrök dolgoztak vele. Mégis, mintha maga OW irányította volna a kamerát, ő szabta volna meg a képkivágatokat. Feltehetően nagyrészt így is történt. Jellemző példa a Kafka-film, *A per* (1962). Edmond Richard nevű kezdő operatőrje nem sokkal később Buñuel párizsi filmjeinek lett képalkotója. A *per* esetében olyan tökéletes expresszionista ízű képi világot teremt, melyre OW nélkül képtelen lett volna, s mely persze a későbbi Buñuel-filmekre egyáltalán nem hasonlít.

A *Don Quijote* esetében a dokumentumfelvételek nagyrészt maga a rendező forgatta kézikamerával. A

film 17 éven át készült, valószínűtlen tehát, hogy azonos főoperatőre lett volna. A tucatnyi kameraman közül a Jess Franco összeállította film főcíme kit nevez meg? Nem jegyzett, máig ismeretlen maradt személyeket. Már Edmond Richard munkái esetén is kérdéses: vajon ő határozhatta meg az OW, majd később Buñuel-filmek képi világát? Minthogy a *Don Quijote* vásznán töredékes összeállítás ellenére is, jól felismerhetően Welles képi stílusa uralkodik, filmesztétikai vitatémához lehetne mindez ígéretes alap: ki alkotja meg egy film képi világát? OW *Aranyopolgár* utáni bármelyik műve esetében ez nem kérdéses. A *Don Quijote* operatőrei nem önálló alkotók.

Beállítások, szemszögek. Majd mindig alsó képállásból, s nemcsak, mert a hősök lovon/szamaron ülnek. Welles legfontosabb kameraállása, képszerkezete. Lovon ülve: a dialógusok következetesen alulról nagy- vagy félközeliben felvett arcokkal. Ha nem lovon ülnek, akkor is alsó gépállásból. A háttér mindig viharosan felhős ég: nem lehet eldönteni, kiváló díszlet, vagy valóban kívárta a külső forgatáskor, mindenesetre a hatalmas, távlatos égbolt nagyon hangsúlyos díszlet-dramaturgia élő eszközévé és eredményévé válik. „A film nagy ellensége a banális egyszerűség. Képesnek kell lennünk a fotó, a világítás és minden más eszköz segítségével a felszíni valóság átalakítására, mely csupán díszletként funkcionál” idézi a rendezőt egy hasznos kis francia segédkönyv (Jacques Zimmer: *Orson Welles*. Edilig, 1985.)

A várakhoz Spanyolországban nem kell díszlet, Sevillában és körülötte akad elég. Mindig háttér marad, DQ és Sancho soha nem lovagolnak be várakba. Mai városok utcáira annál gyakrabban. Olykor kocsmákba is. A történet a mai (1960-as évek) Spanyolországában zajlik, két nagyszabású külső egységbe... öntve? Összevágva? Fogalmazva? Kereszük az ide illő szavakat. Egy nagy bikafuttás (Pamplona) és egy nagy sevillai bikaviadal képsorai. Welles mindkettőt összevágta, és egyesítette egy harmadikkal: a különösen nagyszabású sevillai húsvéti passió tömegfelvonulásának dokumentumával.

OW-t a film egyik jelenetében Sancho szeme láttára spanyol bikaviadal-szervezők tüntetik ki: a rendező, Hemingwayhez hasonlóan sokat foglalkozott a torrida kegyetlen rituáléjával, mélyebben lát, nem turista szemmel. Ott áll a

„Ellensége a banális rosszkedvűség”
(Wilhelm Pabst: *Don Quijote* - Fjodor Saljapin)





még üres Arena tribünjén, fekete öltözéke és szoborszerű megjelenése szokásosan patetikus. Fekete humor önti el a pamplonai futtatás do-

kumentumát is: patetizmus kevéssé, a fekete hangulat és az ijesztő komikum hullámzik a képsorokon, erre a két változó dallamra épül a dokumentum-egység.

Az utólag összevágott 125 perces film kb. fele megmunkált dokumentum. Hallatlan erős sodra van. A fikció szerepe itt csupán annyi, hogy összekösse a dokumentum erős helyszíneit. Sancho elveszti gazdáját, és elindul megkeresni. Addig is a keresés filmje volt már: vagy lovagokat, ellenséget keresnek, vagy DQ levelével Sancho keresi ura Dulcineáját (közben vesztik el egymást). A bikafuttatás, majd a viadal és a húsvéti passió irtózatossá dinamikájú képsoraiban Sancho magányosan és értetlenül vándorol, gyalogosan, mint egy városi paraszt, szamarát ve-

„Lándzsájával szétszaggatja a filmvásznat”

Orson Welles: *Don Quijote*
- Francesco Reiguera és Akim Tamiroff)

zette kérdegetti a résztvevőket, nem látták-e hosszú szakállú gazdáját, a lovagot.

DQ ÉS OW A VÁGÓASZTALON

Sancho Pansa vándorútján Orson Welles-szel és a *Don Quijote*t forgató stábbal találkozik. Welles autóban ülve 18mm-es kamerával forgat, ezt látja a néző, és Sancho a tömegben kétségbeesetten szalad OW gépkocsija után, szólongatja, kérdegetné, de nem vele, hanem a film narrátorával tud csak beszélgetni. Ez a narrátor talán a rendező maga, talán nem. A képen feltűnő OW nem látja, vagy nem akarja észrevenni a „civil” Sancho Pansát, Cervantes (de itt már inkább Welles) teremtményét, hiszen a „civil” Sancho nem az: a rendező elképzel és megalkot egy figurát, aki független az „igazi” Sanchótól. A nemes gazdájához méltóan ugyanolyan mélységben tragikus Sancho a komédiás felszín miatt alkalmasabb a saját forgatására betévedt hős kalandjára/szembesítésére a róla

szóló filmmel, mint a nemes és egyértelműen tragikus gazdája. Mindkettejük kétségbeesett sodródása a tőlük idegen nagyvárosi forgatagban kiemeli ezt a leküzdhetetlen ellentétet, a bizarr „kettős valóság” révén hihetetlen távlatot ad a „pikareszk”, vagy csupán „vígjátéki” kaland-történetnek.

DQ csak egyetlen kulcsjelenetben, egy mozi nézőterén találkozik önmagával: akkor megrohamozza és lándzsájával szétszaggatja a filmvásznat. Egy IMDB-kommentátor a filmtörténet legnagyobb öt és fél percének mondja, hajlamosak vagyunk egyetérteni vele: film a filmben, a történet hősei önmagukkal találkoznak. Ilyesmit, a filmre reflektáló filmbeli jelenetsort először Buster Keaton csinált némafilmben. Jézus-Jess Franco változatában ez az öt és fél perc nem szerepel, legalábbis a spanyol forgalmazás kivette, a portugál verzióban láthatta a néző. Ha az örökösök, vagy engedélyükkel a megbízott összeállító ezt megtehették, az embernek súlyos kétségei merülnek fel,

hogy milyen művészet-elhárításra voltak még képesek.

OW alapkonceptiója: a jelen világon átvándorló lovag saját megkettőződésén töprenghet – egyáltalán nem idegen Cervantes regényétől, melynek második részében az író a művét hamisító skriblert gúnyolja hőse nevében. S főleg azért, mert a könyv utolsó harmadában a nemes Don és Sanchója kilépve a fikcióból, mint élő, a „való világban” létező önmaguk kalandoznak a „való világ” őket név szerint ismerő lakosai között: vagyis az addigi fikció hősei, sőt olvasói is non-fiction-ként léteznek tovább. Shakespeare és Cervantes előtt efféle duplázódás teljesen idegen és elképzelhetetlen volt. Szerb Antal (mesterei, de nem Babits nyomán) találon írja: „itt fordul meg a világirodalom”... Ez Welles alapkonceptiója, a fenti kettőződés. Enélkül csak illusztrációt rendezhetett volna, mégoly igényes formanyelvvel. Ennek pontos kidolgozására nem is abszurdan hosszú idő az állandóan félbeszakadt forgatás 1957 és '72 között.

Bőséges kritikai elemzése nincs a filmnek. Az „elveszett művek” dobozába kerülve nem is lehetett, 1992-es premierje pedig nem igazolta a várakozásokat, minden ledorongoló, sajnálkozó kritika Jess Francót célozta meg. Az általa össze-rakott anyagnak csak a dokumentum-fejezetekben van kiváló ritmusa és áradása – a lovag és Sancho vándorlásának fejezeteiben alig fedezhető fel koncepció: a vágásból nem lesz montázs, hiányzik az alkotói kézjegy. Ennyi: a *Don Quijote* visszahull az „elveszett filmek” fekete dobozába, igényes elemzés sem akkor, sem azóta nem született róla. (A legfontosabb tanulmány mégis figyelmet érdemel: Adalberto Müller jr brazil egyetemi kutatóé (*Orson Welles, Author of Don Quijote*, Cine Journal, 2016/1.) Nem esztétikai értékelés, hanem a forgatás és rekonstrukció története, több városban, több országban, több archívumban.

LOVAG A LABIRINTUSBAN

OW minden műve kiválóan alkalmas a labirintus-szemzőg megelevenítésére. A képi egyszersmind narratív, szó szerinti és jelképes labirintus filmre vitelére. Az *Aranypolgár* és az *Othello* egyaránt példázta ezt a labirintus-világot. De Kafka *Peréből* is ezt rajzolta meg. Borges a labirintus-centrikusság, képzelete belső rokonsága miatt érezte igazán közel magához Cervantes regényét.

Inkább rejtetten, és kevésbé nyilvánvalóan Orson *Don Quijote*ja is labirintus-szerkezetű. Hova vándorolnak, milyen terv szerint, milyen irányba? Sancho gazdája egyszer váratlanul megfordítja lovát: mostantól Dél felé megyünk! Sancho számára kicsit ellenkezik, de ő is megfordul. Nincs válasz, miért Dél felé? Nem is kell logikus válasz, a hidalgónak saját logikája van. Ha berajzolná valaki – kritikus vagy földrajzprofesszor – a vándorlásuk vonalát, inkább egymást keresztező körök képét kapnánk, mint célra tartó vonalat.

A labirintus persze zárt térben, pincében, vagy körkörös kastélyban érződik igazán, falak határolta térben. (Kubrick a hatalmas, belakhatatlan kastélyszerű épület belsején túl a *Ragyogásban* nagy, de szintén zárt műkertet épít ennek illusztrálására.) Kertnél, parknál, talán erdőnél tágasabb, lezáratlan természeti tájban már elbizonytalanodunk: létezhet-e ott „labirintus-érzés”? Márpedig a *Don Quijote* tere majd mindvégig határtalan, nyitott, hacsak nem a városi utcák és a bikaviadal-aréna adná az ellenpólust? S igazából nem ezt fontolgatom a filmet nézve és a vetítés után, hanem magának a történetnek a középpont-nélküliségét, az örök vándorlást, a céltalan makacsságot, egy homályosan meghatározott fixa idea körüli körzést... Sancho végül fogolyként talál rá gazdjára. Don Quijote egy nagy ketrec sarkában gubbaszt, talán haldokolva: az ő világa és a Sancho-felfedezte külső világ között nincs átjárás.

Sancho a film egyik legérdekesebben nyitott jelenetében egy városi piaci árus „kétforintos” teleszkópjába néz, bár nem igen tudja, hogy is kell belenézni, az árus engedékeny, nézzen, amíg csak meg nem látja közelről a Holdat. Sancho a Hold bűvöletébe kerül, végül meg is szerzi a teleszkópot, azzal vándorol tovább. A félig borús-felhős éjszakai égbolton egyre elmélyültebben bámulja.

Ez valaminek, talán utazásuk végének, talán a labirintusból kitérésüknek kezdete volna. Mindez azonban feltételezés – a film töredék marad, holdbéli vándorlásukat Mexikóban szerette volna leforgatni – s ha mégis forgatott, ebből semmit nem használt fel az összeállító. „Forgatókönyvet a tizenhét év alatt soha nem használtam a *Don Quijote* számára” – mondja (talán Peter Bogdanovich felvételén) Welles. Több száz oldalnyi kézzel írt feljegyzése és rajzai azonban mind elégték a spanyolországi villája tüzében.

(Vagy ez sem szó szerint igaz? Megfejtene úgysem tudjuk.)

A magam nézői képzeletében addig is belső tájakon vándoroltak igazán, lovag és szolgája. A „külső valóság” brutális és minden illúziókat szétlyuggató dokumentum-fejezete után a napszaggató Holdvilágította mezőkön már nem vándorolhattak volna tovább. Erre a felismerésre jut a naiv Sancho, teleszkópján a Holdat vizsgálva. A nemes Quijote útja, ha élve marad, most már csak a Hold mesebeli táján folytatódhatott volna. Kicsit olyan hangulatot várok ettől a talán még lapangó holdbéli úttól, mint ami Pasolini *Vadmadarak és madárkák* című filozófikus művét áthatja. A reménytelenségben is reményt kereső alkotó dallamát...

CERVANTES ZÁRSZAVA

A *Don Quijote*-töredékhez illő zárszót maga Cervantes írta hamisítóit rendre utasítva.

„Don Quijote csupán számomra jött a világra, s én az ő számára; ő tudott cselekedni, én meg írni; csupán mi ketten születünk egymásnak ama állítólagos tordesillasi firkász bosszújára, bosszúságára, mert elég vakmerő volt és talán még lesz is, hogy otromba és rosszul vágott struccollával az én bátor lovagom hőstetteiről írjon; ez nem az ilyen firkász vállára való teher, s nem az ő náthás fejéhez illő feladat. Mondd meg neki, ha netalán valami módon összeakadsz vele: hagyja Don Quijote fáradt s immár porladozó csontjait, hadd pihenjenek sírjukban, s ne hurcolja őket a halál törvényét megcsúfolva Ó-Kasztíliába, ne ragadja ki Don Quijotét koporsójából, mert a lovag valóban végignyújtzott benne, úgyhogy lehetetlen harmadszor megint útra kelnie. Mert Don Quijote két kirándulása úgyis neveltségessé tette valamennyi kóbor lovag barangolását, és mindenki nek örömet meg mulatságot szerzett az ország határain belül és kívül. Ezzel teljesíted keresztény kötelességedet, mert jó tanáccsal szolgálsz rosszakaródnak; én pedig boldognak és szerencsésnek mondom magamat, hogy én voltam az első, és az ő irkafirkájának gyümölcsét is élveztem, amint csak óhajtottam, mert nem volt semmi egyéb kívánságom, csak az, hogy megvetés tárgyává tegyem az emberek előtt a lovagregények költött és sületlen történetét, de az én igazi Don Quijotém története úgyis valamennyit megingatta, és nemsokára kétségkívül halomra is dönti.” •

Philip Roth

AZ ÍRÓ SZELLEME

Varró Attila

**ROTH LELKI REJTÉLYEKEL TELI, SZENVEDÉLYES REGÉNYEI AZ EZREDFORDULÓ ÓTA
SORRA CSÁBÍJTÁK ADAPTÁCIÓRA A HOLLYWOODI RENDEZŐKET.**

Amióta csak a 30-as évek nyitányán a nagy amerikai írók Fitzgeraldtól Faulkneren át Odetsig házhoz mentek Hollywoodban, nem csupán művek filmadaptációival, de akár forgatókönyvírói minőségben is szorosra fűzve a kapcsolatot magasirodalom és tömegfilm között, az Álomgyár számára bőséges nyersanyagforrást jelent a becses kortárs klasszikusok kínálata. Legyen szó izgalmas, filmszerű Hemingway-bestsellerekről (*Akiért a harang szól, Az öreg halász és a tenger*) vagy jóformán megfilmesíthetetlen modern szövegbravúrokról (*Lolita, 22-es csapdája, Ötös számú vágóhíd*), Dreiser, Lewis vagy Steinbeck konzervatív stúdió-ideológiákkal radikálisan szembenálló politikai kiáltványairól (*Amerikai tragédia, Arrowsmith, Érik a gyümölcs*) vagy a népszerű hollywoodi zsánerhagyományokba hibátlanul illeszkedő remekművekről (*Meztelenek és holtak, Hidegvérrel, Álom luxuskivitelben, Ragtime*), jóformán minden leendő kötelező olvasmány legkésőbb tíz, de inkább öt éven belül megkapta a maga hollywoodi filmverzióját vegyes színvonalon és változó szerzői érdemekkel – ugyanakkor néhány kivételtől eltekintve (Dos Passos, Wolfe, Salinger) állhatatos következetességgel és többnyire komoly sikerrel. Ez a szimbiózis valahol a 90-es évek derekán szűnt meg látványosan, amikor a kortárs irodalmi kanonizáció által kiemelt Posztmodern Nagy Írók – többnyire 30-as években született – nemzedéke radikális elbeszélésmódjaiknak, metafiktív kísérleteiknek és komplex történeteiknek köszönhetően elveszítették az intellektuális kihívásokra kevésbé fogékony filmipar érdeklődését. A *Meztelen ebéd* 1991-es Burroughs-adaptációját nem követ-

ték John Barth, Thomas Pynchon, Don DeLillo, David Forster Wallace alapműveinek megkésett feldolgozásai, és friss regényeik sem jutottak tovább a stúdiók asztalánál, bármilyen könyveladásokat produkáltak – egészen a 2010-es évek nagy áttöréséig, amikor a *Brief Interviews*, a *Cosmopolis* és a *Beépített hiba* fokról-fokra bevitték a generációt a multiplexekbe, részben azoknak a lépéseknek köszönhetően, amelyeket az ezredforduló táján maguk a szerzők tettek az álomgyári kompatibilitás felé: akár erősebb műfajisággal paranoia-thrillertől retro-noirig, akár közérthetőbb történetekkel.

Az elmúlt harminc évben megjelent kortárs amerikai szépirodalom élgárdája megfilmesítés tekintetében világosan két részre osztható a hagyományosabb elbeszélésmódot követő remekművek csoportjára (Toni Morrison: *A kedves*, Cormac McCarthy: *Vadlovak* vagy akár a *Rövidre vágva* Raymond Carver novellái) és a posztmodern alkotások nehezen adaptálható narratív truvájaira. Akad azonban egy szerző, aki nem csupán minden művésztársánál több regényével szerepel a különféle irodalmi díjak rangsorában és toplisták élén, de ezekből a regényekből egyfajta híd ácsolható a két szélsőség között. Nem csoda, hogy az idén 84 éves Philip Roth mindeddig a legtöbb filmadaptációval dicsekedhet generációjában – már amennyiben ezt érdemnek tekintené az amerikai filmipar iránti mélységes lenézésének következetesen hangot adó író –, amelyeknek már pusztán időbeli eloszlásuk is jelzi a fent említett bizalmi válság több évtizednyi szakadékát. Míg az irodalmi pályáját az 50-es évek végén indító Roth két korai fejlődés-regényét szinte azonnal a *Diploma előtt* után

filmre vitte az ifjú, kertvárosi antihősök szexuális útkeresései iránt feltámadt érdeklődésű Hollywood (*Isten veled, Columbus*, 1969; *A Portnoy-kór*, 1972), az elkövetkező három évtized tizenöt regényét – köztük olyan kiemelkedő művekkel, mint az *A szellem árnyékában*, az *Ellenélet* vagy a *Shylock-hadművelet* – máig nem méltatta figyelemre a filmipar, jobbára éppen a szerző szubjektív próza-kísérletezéseinek köszönhetően. A számos tekintetben nagy vízváltást jelentő 1997-es *Amerikai pasztorál* (amelyet többek között a Pulitzer-díj jóvoltából az író fő művének tartanak) óta megjelent tíz regényből ezzel szemben minden *második* eljutott a filmvásznakra, a sort indító *Szégyenfolttól* (2003), a *Haldokló állatból* készült *Elégián* (2008), a *Kiégést* feldolgozó *Az utolsó felvonáson* (2014) és a magyar forgalmazásra váró *Dühön* (2016) át egészen az *Amerikai pasztorál* húsz évvel később megszülető filmverziójáig. A 2010-es *Nemezissel* visszavonult Roth írói leköszönésével párhuzamosan divatba hozta nemzedékét Hollywoodban, késői műveivel egyfajta közvetítőszerpet játszva, amelyek egyfelől erős drámai hőseikkel igazi csemegét jelentettek a komolyabb szerepekre vágyó álomgyári állócsillagoknak (ugyan melyik zsánerskatulyából szabadulni igyekvő sztár tudna ellenállni egy fajöldözéssel megvádolt világos bőrű fekete professzor vagy egy baloldali terrorista kislánya után kutató tisztas zsidó apa karakterének?), valamint látványos melodramai helyzetekben bővelkedő nagyjeleneteket kínálnak az Oscar-díjak felé kacsingató íróknak-rendezőknek (írastudatlan takarítónő végzetes szerelme az egyetemi irodalomtanárral, kebelbarát professzor csodás idomú tanítvány-szerelmének mellrákja, haldokló koreai katoná visszaemlékezése szuicid főiskolai kedvesére) – másfelől megmutatták a posztmodern irodalmi fellegvárnak, milyen formája piacképes és álomgyár-komfort a személyes, szerzői önkifejezésnek.

KEVÉLYSÉG

Végigtekintve az öt kortárs Roth-mozifilmen, a közös jegyet nem csupán a hagyományosabb elbeszélésmód jelenti, de az író megváltozott viszonya is saját szerzőiségével. Szemben a korai Zuckerman-regényekkel (*A szellem árnyékábantól az Ellenéletig*) egyre

komplexebb, önreflektívabb és szubjektívabb sorozatával a filmes adaptációk kezdetét jelentő Amerika-trilógia (*Amerikai pasztorál, Kommunistaéhoz mentem felségül, Szégyenfolt*) író-alte-regója felhagy saját élete folyamatos önanalízisével – túl hatvanadik életévén, kalandjain és kicsapongásain, valamint egy súlyos műtéten a figyele inkább a körülötte lévő világra, pontosabban egy-egy kiemelkedő és hasonlószerű (bár valamivel idősebb) férfisorstárs életére irányul. Zuckerman csapongó fantáziáját és analitikus elszántságát immár az empátia jegyében mások megértésének eszközeként, nem önmaga elleni fegyverként használja: miközben minél világosabbá próbálja tenni maga számára a különös sorsfordulók mögött húzódó személyes indítékokat, az olvasóknak is értelmezhető rejtélynarratívákat, egyfajta lélekkrimiket kreál. Mitől vált az amerikai pásztori idill ölmelegében élő tüne-ményes, dadogó kislány, szülei szemefénye és szorgos tehénlepény-lapátoló egyszerre csak bombákat robbantató, marxista jelszavakat harsogó kamaszfúriává, majd hová tűnt évekre szerető édesapja elől és mitől változott vallási fanatikus *dzsainává*? Milyen titokzatos traumák és szégyenfoltok rejtőznek a kisvárosi egyetem irodalomtanszékének éléről egy ostoba vád miatt egy csapásra lemondó professzor indulatai mögött és

miért éppen egy takarítónő faragatlan *femme fatale*-jában talál rá öregkora nagy szerelmére? Az Amerika-trilógia elsődleges vonzerejét nem az egyetlen emberi sorson keresztül megírt társadalmi viharjelentések (a 68-as diáklázadások feszültségétől a McCarthy-korszak antikommunista hisztériáján át a Clinton szexbotrány morális pánik-jáig) lenyűgöző ereje és precíz hitelessége adja, inkább az a számos egzaltált enigma, amelyek nem csupán a korosodó Zuckerman regényíróját, de a Roth-olvasókat is mélyen beszippantják az események örvényébe – és a megértés vágya, amelyet immár a mozaik összerakhatóságának ígérete kísér.

Roth valójában nem attól válik izgalmassá a filmvilág számára az ezredforduló, hogy a kortárs Salmon Rushdie-t idézve „életműve utolsó harmadában igazán nagy íróvá válva felhagy posztmodern, introvertált öntömjénezéseivel és a reflektorfényt elfordítja magáról hazájára” – hanem merész fordulata, amellyel a közönség oldalára áll: íróhőse egy másik sors olvasója, értelmezője, egyfajta *adaptatora* lesz. Akárcsak az – ugyancsak az amerikai közelmúltat ironikusan megidéző – *Beépített hiba* magándetek-tívje, Nathan Zuckerman (és Roth) immár konstruál a korábbi művek dekonstrukciói helyett: változatlanul önmaga után nyomoz, saját kríziseit és szorongá-

sait kutatja, csak ezúttal egy sorstárs életének tükrében. Az adaptációkhoz választott művek elbeszélői épp olyan szenvedélyesen vallanak érzelmeikről, mint Portnoy: az idős Zuckerman önnön időskori keserűségével, frusztrációival és csalódásával az Amerikai Álomban ruhazza fel a Svéd homályos alakját (ezért oly fontosak a filmverzióból kimaradt osztálytalálkozó beszélgetések), miként *Az utolsó felvonás* színésze is új életének csalóka vágyálmáival próbálja betölteni szeretőjének ellipsziseit. Roth hősei változatlanul személyes önvallomásokat kínálnak – az író továbbra is szívesen él a Portnoy-féle monológ eszközével, lásd az *Elégia* vagy a *Düh* esetét – a szerzői habarcsot jelentő privát mániák azonban nemcsak alaposan megszűrve, finomítva jelennek meg az adaptációkban (szétforgácsolva az életmű szoros egységét), de olyan adaptátorok is akadnak, akik egész egyszerűen másik csillagot választanak maguknak, háttérbe szorítva a valódi főhőst – legyen az Coixet szerelmes Consuelája vagy McGregor önmagára osztott Svédje, aki mellett Zuckerman statisztaszerepre kényszerül a kurta kerettörténetben.

FÖSVÉNYESÉG

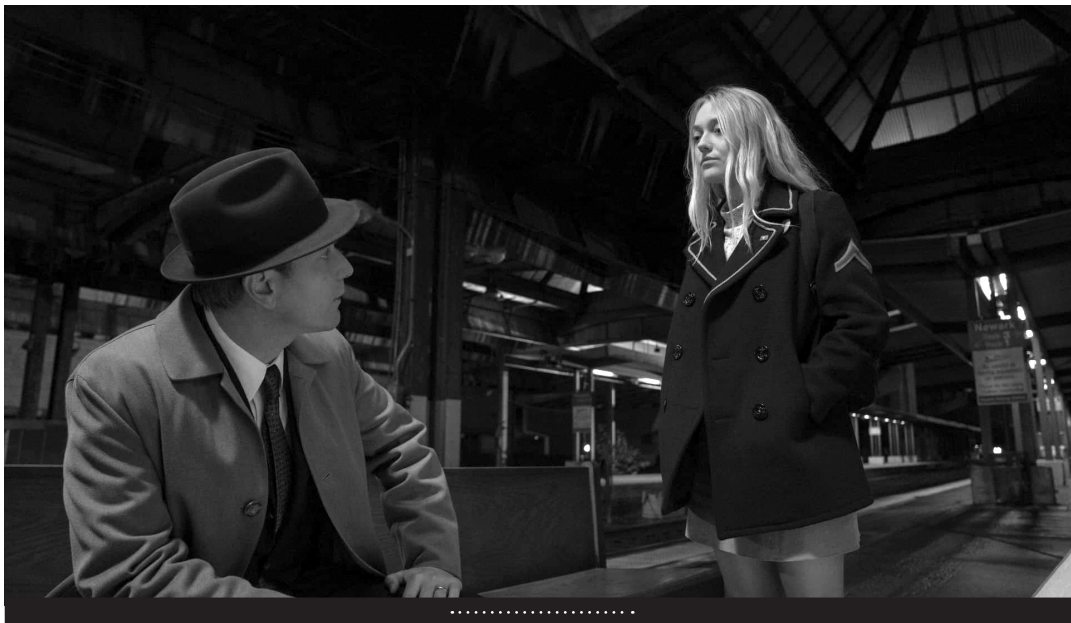
Aligha véletlen, hogy az öt késői műből készült filmadaptáció közül hármat is forgatókönyvíróból lett rendező jegyez (Robert Benton a *Szégyenfoltot*, Barry Levinson *Az utolsó felvonást*

„Nem önmaga elleni fegyverként használja”

(Isabel Coixet: *Elégia*
- Penelopé Cruz és Ben Kingsley)



és James Schamus a *Düh* elsőfilmjét), az idei *Amerikai pasztorál* pedig egy színész, Ewan McGregor rendezői debütálása. Míg Roth önflektív művei még az íróról, mint magánemberről vallottak, ezek a késői regények inkább már magáról az írásról – pontosabban egy életút, egy személyiség adaptálásáról, értelmezéséről és megértetéséről szólnak. Zuckerman belebújik Svéd Levov, a közkedvelt newarki kesztyűgyáros és boldog kertvárosi családapa bőrébe, vagy a hézagos életrajzi információkból felépíti magának Silk professzor fekete múltját; az *Az utolsó felvonás* idős színésze megszállottan próbálja beleképzelni magát



a nála 25 évvel fiatalabb leszbikus csodanő alakjába, hogy megfejtse azt a rejtélyt, miként is válhatott a szeretőjévé, miért költözik össze vele és mit művelhet, amikor nem tud róla; a Kepesh-trilógiát záró *A haldokló állat* irodalomprofesszora hasonló elszántsággal kreál féltékeny sztorikat a csodás Consueláról, aki a buñueli „vágy titokzatos tárgyaként” örületbe kergeti kiismerhetetlenségével és a legszorosabb testi együttléttel sem legyőzhető fényévnyi távolságával. A filmkészítők, még ha nem is hevítik őket szenvedélyes szerzői elszántság, eredendően vonzódnak a megfigyelő és értelmező hősökhöz (elég a DeLillo/Cronenberg *Cosmopolis* tőzsdézseni protagonistája limuzinjában megforduló karneváli se-regre gondolni), Roth pedig pontosan ezt a környezetét szenvedélyesen vizsgáló, lélekboncoló szerzőfigurát kínálja ellenállhatatlan vonzerővel műveiben.

Míg azonban *A Portnoy-kór* pszicháter-díványán még túlradó tudatfolyamos elbeszélés formájában jelenik meg ez a lélekboncolás (amelyet a filmverziót jegyző forgatókönyvíró-zseni, Ernest Lehman sikertelenül próbált képekre konvertálni szürreális vízióktól parodisztikus formavilágig), a pályázáró Nemezis-széria szikár, lényegre törő kisregényei már beérik a bukástörténetek legfőbb állomásait jelentő röpké események, valamint egy-egy fejezetnyi hosszúságban kidolgozott relatív párbeszéd (szilveszteri beszélgetés az *Elégia*ban, ideológiai vita dékán és diák

között a *Düh*ben) szűkmarkúbb módszerével. Jórészt épp ennek köszönhető, hogy a Roth-adaptációk többsége ezekhez a kurta művekhez kötődik, ahol a filmkészítőknek egyrészt nem kellett selejtezniük – az Amerika-trilógiát jellemző – ezernyi így-úgy fontos epizód közül, másrészt egymáshoz kapcsolódó egyéni konfliktusok helyett (lásd a *Szégnyfoltban* elsikkadó vietnámi veterán-vonalat vagy az *Amerikai pasztorál* adaptációjából szőrén-szálán eltűnt szerető-szálat) egyetlen alapproblémát bont ki komoly (melo)drámai erővel. Hollywood mégsem nagyon tud mit kezdeni ezzel a takarékosabb Roth-stratégiával: éppen olyan kényszeresen próbálják betölteni a szövegek izgató hiányait, akár az irodalmár/színész hősök az idősebb példaképek vagy fiatalabb szeretők esetében. A három kisregény-feldolgozásból a legsikertelenebb éppen az a következtelen *Az utolsó felvonás*, amely fő bűneiként feleslegesen és kínosan próbálja egy betoldott heves veszekedéssel értelmezni a pár szakítását, megfosztva ezzel a női karaktert eredendő enigmatikusságától – míg a hármas legszövegűbb filmje, az *Elégia* kisszámú érdemeit főként annak köszönheti, hogy hozzáírásaival a legkevésbé billenti meg az alapmű kényes egyensúlyát (erre legszebb példa, hogy noha Isabel Coixet rendezőnő fontosnak érezte egy aprócska pluszszepizódban világossá tenni Consuela szerelmét

„Megpróbálja maga alá gyűrni női történetét”

(Ewan McGregor: *Amerikai pasztorál* - Ewan McGregor és Dakota Fanning)

a főhős iránt, ezt csupán egy hangtalanul kimondott és pusztán a néző által látott „szeretlek” jelzi), részben pedig annak, hogy társai közül a legbátrabban vállalja fel a mű erőteljes érzelmi hatásait (bár még mindig nem eléggé bátr-
ran, lásd tartózkodását a női kopaszság – akár erotikus – ábrázolásától).

HARAG

A Roth-életművön az öregedéssel és halálfélelemmel párhuzamosan eluralkodó indulatos melodramaiság jelenti a harmadik fontos szempontot az adaptációk szempontjából. Ez az *Amerikai pasztorál* idején felerősödő látásmód, amelyben az író valószínűtlenségig fokozott és többszörösen tetéztet érzelmi konfliktusokkal ellenpontozza egyre áramvonala-sabb, világosabb és objektívabb prózáját (szemben a hétköznapi kapcsolati konfliktusokat lázas szubjektivitással felna-gyító Portnoy-panaszokkal), egyszerre jelent ellenállhatatlan csábítást és kezelhetetlen (akár végzetes) problémát az adaptátoroknak. Különösen feltűnő ez az írói metamorfózis a korai *Isten veled Columbus* és a tavaly megfilmesített *Düh* között, mivel mindkét történet hasonló situációra épül: egy zárkózott zsidó fiatalember első szerelmére egy szexuálisan domináns, felső osztálybeli leányzó iránt, amelyet a bizalmatlanság és a kisebbrendűségi érzés végül tönkretesz. A korai regény (és korrekt adaptációja) némi derúvel és közvetlenséggel

elmesélt párkapcsolati krízisét Roth fél évszázaddal később már olasz nagyope- rákba illő sötét motívumokkal dústítja fel (titkon szerelmes meleg szobatárs szexu- ális bosszúja, megtévelyedő hentesapa, édesanyának tett eskü a szakításra, halá- los autóbaleset és véres kimenetelű fiú- roham a leánykollégium ellen, valamint az apai elnyomás elől alkoholba, szexbe és öngyilkossági kísérletbe menekülő szomorú szépség – röpke 180 oldalba sűrítve), a „legkisebb hibából szörnyű tragédia” cselekményív mentén kínhalá- lig jutó ifjú bukásának okát pedig immár az elsőprő erejű Harag jelenti.

A 21. századi Roth-adaptációk kivétel nélkül olyan művekhez nyúlnak, ame- lyekben ott munkál valami dühödöt he- vület – majd kivétel nélkül visszalépnek legalább két lépést a filmre vitelénél. Schamus *Dühében* a fent említett mo- tívumok felét egyszerűen kihúzták, így a hős feleannyi sérelem és megaláz- tatás üzemanyagával jut el a végzetes haragból fakadó utolsó hibáig (amely a védett egyetemi fészekből egyenesen a koreai szuronyok közé repíti), megfoszt- va az egész történetet érzelmi hitelétől. Coixet *Elégia*ja már címével is jelzi, hogy a rendezőnőt jobban érdekli az idős férfhős halálfelelméből fakadó kóros érzelmemarad pusztításánál a tökéletes szépség betegségének megváltó ereje: Kepesh vesztébe rohanásának melodrá- mai fináléját lágyra szűrt üdvözülés-tör- ténetté formálja. McGregor az *Amerikai pasztorál*ban épp ellenkező hozzáállás- sal vall hasonló adaptációs kudarcot: miközben precízen kiszemezgeti filmjé- hez az 500 oldalas regény valamennyi érzelmi összecsapását (még akkor is, ha maga a kontextus elsikkadt, lásd az édesanya, Dwan történetének két inci- densre, a kórházi szemrehányásra és a megcsalásra való leszűkítését), sőt a *Szégyenfolt* temetői zárlatát átvéve igazi három-zsebkendős fináléba fordítja a regény keserűen ironikus nyitott befe- jezését – szemérmes politikai korrekt- ségével éppen az egész tragédiát újtjára indító durván melodramai momentu- mot veszi ki a történetből, megfosztva Svéd Levov pokoljárását leglényegétől.

BUJASÁG

„Csókolj meg úgy, ahogy anyut szoktad” – hangzik el a tízéves Merry Levov szá- jából a kérés, amelyet az édesapa előbb egy dühödtt sértéssel elutasít, majd a kislány fájaldalmát látva mégis teljesít –

élete hátralévő részében büntudat és kétségek között gyötrődve, hogy vajon nem ez a szájrampuszi juttatta négyzere- s gyilkosságig és önpusztító szerzeteslé- tig imádot kislányát. Roth regényeinek legkeményebb álomgyári problémáját szexuális merészségük jelenti – főleg mivel az explicit nemiség számos eset- ben szorosan kapcsolódik ahhoz az alapeseményhez, amelyből később a hős önsorsrontása táplálkozik. A *Düh* első randevújának derült égből jött vil- lámszopása a kölcsönautóban, *A haldok- ló állat* érzelmi lavináját indító szexuális játék a véres tamponnal vagy éppen a *Portnoy-kór* gyermekkori pénisztraumái Rothnál azok a bizonyos „apró hibák”, amelyek a férfhős sorsát megpecsételik (lásd még a „spook”-incidenst a *Szégyen- folt* nyitányában vagy a *Kiéégés* színpadi rövidzárlatát) – jobb esetben ez a gond megoldható a regények érzékletes leír- sainak diszkrét sejtetésével (*Düh*) vagy csupán verbális formájú megjelenítésé- vel (*A Portnoy-kór*), az *Elégia* és az *Ame- rikai pasztorál* esetében azonban komp- romisszumos megoldás híján maradt az alkotói cenzúra. Amennyiben hiszünk Milan Kunderának és Roth regényírói nagyságát nem sajátos posztmodern írásművészetében, az erkölcsi és társa- dalmi problémák szenvedélyes mégis árnyalt megközelítésében vagy az egyé- nis sorsok és történelmi változások ösz- szekapcsolásában látjuk, hanem abban, ahogy „az amerikai erotika nagy történe- szeként költői módon fogalmazza meg a saját testével szembekerülő Férfi külö- nös magányát”, az *Amerikai pasztorál* el nem csókoló vérfertőző csókjá az egész adaptációt kártyavárként rombolja pad- lóig. Roth az életművén következetesen végigvonul, ám igazán jelentőssé utol- só szakaszában való központi vamp- karaktér Portnoy hegyvidéki Makijától a *Szégyenfolt* analfabéta takarítónőjén át a *Kiéégés* „pogány” Pegeenjéig egyfajta primitív őserő képviselőjének ábrázolja, akiben a férfhős szexuális kapcsolatán keresztül legsötétebb és legsebezhe- tőbb oldalával szembesül: az *Amerikai pasztorál*ban ez a karakter történetesen a főhős saját lánya lesz – valamint a kö- vér, dadogós Merry átszexualizált (álom) verzióját jelentő Rita Cohen, „négyes méretű pinájával” –, aki a gyermeki sze- retetnél felkavaróbb vonzalmával olyan végzetes csapdába ejti a Svédet, amely- ből családtagjaival ellentétben képtelen ép bőrrel kiszabadulni.

Míg a regény Svédjét a bűnös csók (azaz az incesztus embrionális verziója) húzza terhével a mélybe, beteljesítve ezzel a szexuális vágyaik mestereiből rabszolgáivá – és ettől *halandóvá* – váló Roth-hősök sorsát, a film Svéd-csavarja pusztán a kérés megtagadásának bűn- tudatához a köti a „legapróbb hiba” la- vinahatását. McGregor hiányzó csókjá a legszebb metaforája a Roth-adaptációk eddigi kudarcának: mivel túl azon, hogy megfosztja az érzelmi tragédiát attól az eredendő szexuális motivációtól (elő- deihez hasonlóan szinte szó szerint kiherélve alpművét), precízen illesz- kedik az életmű egyik fő motívumát jelentő férfi-nő párkapcsolat párhuzam- mába az alapregény-filmadaptátor kap- csolattal. Igen feltűnő, hogy Hollywood mennyire preferálja azokat a Roth-tör- téneteket, amelyek egy instabil (több- nyire idős) férfhős bukásáról mesélnek végzetes (többnyire fiatal) szeretője jóvoltából – noha bőséggel válogat- hatnának a vonzó sztorikészletből az *Összeesküvés Amerika ellen* manapság igen divatos alternatív történelmi fik- ciójától a *Breast* női kebellé változó íróhősének Woody Allen-i rémálmáig, a gyermekbénulás-járványáról szóló *Ne- mezis* Oscarokért kiáltó orvosi drámájá- tól a Kevin Costner életmű méltó bete- tőzését ígérő *The Great American Novel* baseball-eposzáig. A filmkészítőket azonban jobban izgatja az a vállalkozás, ahogy a férfialkotó megpróbálja maga alá gyűrni női történetét Merry-től a *Düh* Olivíáján át Peegenig. Ám ezek a filmadaptációk épp úgy nem tudnak mit kezdeni elemi erejű, enigmatikus és egomán alapanyagaikkal, miként főhőseik az ugyanezekre a jelzőkre jo- gosult nőkkel, azokkal a könyörtelen *beldamokkal*, akik minimum Keats óta okozzák mesebeli szépségükkel és va- rázslatos kincseikkel a barlangjukba tévedt hősök vesztét – és inkább meg- futamodnak az író érzéki, renitens és kiismerhetetlen szellemétől.

AMERIKAI PASZTORÁL (American Pastoral) – amerikai, 2016. Rendezte: Ewan McGregor. Írta : Philip Roth regényéből John Romano. Kép: Martin Ruhe. Zene: Alexander Desplat. Szereplők: Ewan McGregor (Svéd), Jennifer Connelly (Dawn), Dakota Fanning (Merry), Valorie Curry (Rita), Peter Riegert (Lou), David Strathairn (Zuckerman). Gyártó: Lions Gate Film / Lakeshore Entertainment. Forgalmazó: Mozinet Kft. Feliratos. 108 perc.

Beszélgetés Dragomán Györggyel

„FILMEKET LÁTOK A FEJEMBEN”

Baski Sándor

DRAGOMÁN GYÖRGY VILÁSIKERT ARATOTT REGÉNYÉBŐL, A FEHÉR KIRÁLY BÓL ANGOL NYELVŰ FILM KÉSZÜLT. A KORÁBBAN FILMKRITIKUSKÉNT IS DOLGOZÓ SZERZŐVEL AZ ADAPTÁCIÓ NEHÉZSÉGEIRŐL BESZÉLGETTÜNK.

• *Hogyan indult a kapcsolatot a filmmel?*

Gyerekkoromban az egyik legvágyabb dolog az volt, hogy lehetett moziba járni. Marosvásárhelyen, a főtéren és környékén hét mozi működött. Nagyjából ugyanazok a filmek mentek bennük kis csúszással, ami kikerült egyikből, az bekerült a másikba. Hétéves voltam, amikor először mentem moziba, az *Ezüst álom* (*Silver Dream Racer*) című filmet néztem meg, és attól kezdve minden pénzem mozira költöttem, láttam mindent, amit adtak. Furcsán működött a román moziforgalmazás, behoztak amerikai filmeket is minden rendszer nélkül, de régebbi, orosz, kínai és mindenféle más filmet is bemutatnak. Magyar filmmel viszont nagyon ritkán találkozhatunk, és ha egy-egy mégis eljutott hozzánk, akkor nem lehetett rá jegyet kapni. Azt az élményt, hogy egy film magyarul szól, csak a moziban élhettük át, különösen Vásárhelyen, mert ott nem volt magyar tévé. A *Falfúrót* például láttam nyolc vagy kilenc évesen, de egy szót sem értettem belőle. 1985 környékén aztán elkezdődött az illegális videónézés, elterjedtek a videokazetták, és válogatás nélkül mindent megnézhattunk. Akkor már tudtam valamennyire angolul, ezért én tolmácsoltam a filmeket élőben a felnőtteknek. Nagypámék is vettek egy videómagnót, és mindennap megnéztünk két filmet, de mindenféle előválogatás nélkül. Nagyon mély filmes kultúrára tettem szert így, anélkül, hogy tudtam volna.

• *Melyik volt előbb nálad, a film vagy az irodalom iránti vonzalom?*

Ez párhuzamosan működött. Nagyon sokat olvastam, és nagyon sok filmet néztem. A filmeket másnap az iskolában még el is meséltem. Visszagondol-

va, ez is hozzájárult ahhoz, hogy író lett belőlem. Megtanultam történeteket tömöríteni. A nagyszünetben csak így volt idő rá, hogy elmeséljek egy filmet.

• *A regényeid, novelláid nagyon képszerűek. Szándékosan vagy öntudatlanul használod a filmes látásmódot?*

Mindig nagyon képszerűen gondolkodtam, már azelőtt is, hogy elkezdtem filmeket nézni. Gyakorlatilag filmeket látok a fejemben, amiket aztán leírok. Jeleneteket és vágásokat képzelek el, tehát filmes eszköztárral dolgozom. De ez csak akkor tűnt fel, amikor elkezdtem az első regényemen, *A pusztítás könyvé*n dolgozni, ami egy noir. Nagyon fizikai regény, olyan, mint egy három nap alatt játszódó western, vagy inkább eastern, mert egy kelet-európai romos környezetben játszódik. Egy kilencórás, nagyon precíz, realista filmként képzelem el.

• *Alkalmas lenne az is egy adaptációra?*

Minden írásom alkalmas rá egy bizonyos szintig, a látásmódom miatt. Az adaptációval a legnagyobb probléma az idő. Az irodalmi és a filmes idő teljesen eltér egymástól. Először az időkezelést kell mindig tisztába tennem, ott dől el, hogy meg tudom-e írni a regényt. A könyv kulcsa az időkezelés, és olvasás közben is az érdekel a legjobban. A film radikálisan más időkezelést kíván meg, mint a próza. A regényidő filmes időre fordítva 6-10 óra, az a másfél-két óra, amit filmnek szoktunk nevezni, inkább egy elbeszélés idejének felel meg.

• *Létezik szerinted olyan szépirodalmi filmadaptáció, amelynek sikerült ezt a problémát megugornia? Sokak szerint a legjobb feldolgozások a középszerű regényekből készülnek. Hitchcock is ilyenekkel dolgozott.*

Kubrick is jó példa erre. Kubrick persze külön kategória, de a *Trainspotting* is mesteri adaptáció. Danny Boyle újratemtette azt a nyelvet, amit a regény használ. A könyv is szerencsésen van megírva ebből a szempontból, töredezett, erősen nyelvi alapon működik, és talán a szerző legjobbja. Ha egyetlen hibátlan adaptációt kellene mondanom, akkor ez az.

• *Irwine Welsh ragaszkodott hozzá, hogy a Trainspottingból ne egy klasszikus, a brit realista iskolát követő film készüljön. Neked milyen kikötéseid voltak A fehér király adaptációjával kapcsolatban?*

Nem szoktam semmit kikötni. Nehezen bólintok rá az adaptációra, de ha engedélyezem, akkor utána már nem érdekel. Onnan kezdve úgy tekintek rá, mintha nem én írtam volna. Ahhoz ragaszkodtam csak, hogy a cselekmény lényege ne változzon, hogy ne legyen például happy end. Két konkrét dolgot kértem tőlük. A főszereplő Dzsátá nevét meg akarták változtatni, mondtam, hogy ne tegyék, mert nekem fontos az a név. A másik a macskás jelenet volt, azt kértem, ha beteszik a filmbe, akkor ne változtassák meg. Kihagyhatják a jelenetet, de azt, hogy a macska megússza, nem tudtam volna elfogadni.

A rendezői koncepcióba, a látványvilágba nem akartam beleszólni. Eleve nehezen megyek vissza ahhoz, amit régebben írtam. Nagyon sokat dolgozom egy-egy könyvön, de amikor kész van, akkor kész van, elengedem. Nem írtam még forgatókönyvet a saját regényemből, mert nem tudom elképzelni, hogy abból, ami több, kevesebbet csináljak. A regényadaptáció arról szól, hogy elkezdünk húzni a regényből, kidobálunk belőle mindent, de mire elkészül egy könyvem, annyiszor végiggondolom, hogy már nem tudok húzni belőle.

• *Amikor Alex Helfrecht és Jörg Tittel prezentálták neked a film tervét, mit mondtak, mi a céljuk ezzel az adaptációval?*

Azt mondták, hogy egy angol filmet akarnak belőle készíteni, ami nem Erdélyben játszódik. Szerették volna tudni, hogy erről mit gondolok, de már korábban is jeleztem, hogy nem bánom, mert az *A fehér király*, amit én írtam, nem realista regény. Nem egy pontos térkép 1986 Erdélyéről, sőt nincs is benne dátum. Durvább is a könyv, mint amilyen az a valóság volt, amit én átéltem. Sok erőszakos dolog, amit le-



írtam, akkor nem történt meg, de mintha benne lett volna a levegőben, éreztem a bőrömmön, és végül Vásárhely lett az a hely, ahol tényleg vér folyt. Félig szegregált rendszer volt, a suliban is mindig etnikai alapon verekedtünk.

A *fehér király* azt a kérdést veti fel, hogy mi történt volna, ha marad a rendszer. Írás közben azzal indokoltam, hogy erőszakosabb a regény világa annál, mint amit átéltem, hogy talán 10 évvel később játszódik. Ezért amikor Helfrecht és Tittel azt mondták, hogy az ő értelmezésükben a jövőben játszódik a történet, azt válaszoltam, hogy hajrá. Aki sci-fiként akarja olvasni, olvassa sci-fiként.

• *A film pont az erdélyiséget veszi ki a történetből, azt, ami részben különlegessé tette a regényt. Érvényes maradhat-e Erdély nélkül is?*

Nem tudom megítélni. Csak úgy tudom nézni a filmet, mintha nem én írtam volna. Nyilvánvaló, hogy nem olyan könyvet írtam, mint amilyen a film. Eleve elég plasztikusan látok, nehéz visszafordítani képekre, amit írok. A vásznon semmi nem olyan, mint a regényben, a plasztikusság eltűnik. De az is idegesítene, ha csak kicsit lenne olyan. Kolozsváron megy a *Kalucsn* című darabom, amely egy erdélyi kisvárosban játszódik. Nagyon hiteles díszleteket készítettek, tele konkrét tárgyakkal a könyvből, mégis nehéz volt azon túllépni, hogy a mi teáskannánk piros volt és nem fehér. Ha viszont másolunk, akkor legyen minden ugyanolyan.

Alex Herfrecht és Jörg Tittel:

A fehér király
(Lorenzo Allchurch)

néztem, akkor is azokat az intenzív képeket láttam, amik a fejemben voltak és vannak most is. Annyira viszont nem vagyok hülye, hogy azt gondoljam, ki tudnám onnan szedni őket, vagy ha ott lennék a rendező nyakában, és azt csinálná, amit mondanék, akkor megoldható lenne. Ha erre képes lennék, akkor rendeznék és nem írnék.

Csalókák a műveim abból a szempontból, hogy látszólag mindegyik könnyen adaptálhatónak tűnik, de valójában nem az, mert minden, amit írok, kísérleti. A *fehér király* is egy alaposan végiggondolt kísérlet arról, hogyan tud valaki úgy beszélni, hogy közben nem hallgat el, és miként tud úgy elmesélni másfél évet, hogy abból három napot látunk. A regény eleve egy idősrítés, és azt tovább sűríteni nehéz.

• *Sok fejezet kimaradt a filmből. Van olyan, amit sajnálsz? Az például nem is derül ki belőle, hogy kicsoda, micsoda a fehér király.*

Persze, több dolgot sajnálok, mint amit nem. Valójában három novellának van helye a filmben, de annyira más, mint a könyvem, hogy nem lehet számon kérni rajta a regényt. Ez egy érdekes egyéni angol olvasat, ami mellett el tudok képzelni teljesen másféle olvasatot is.

• *Ha stílusában nem is hasonlít rá a film, de vissza tudja adni azt, amit a regény mond az elnyomásról, politikáról, szabadságvágyról?*

Ezzel a filmmel sem vagyok elégedett, de valószínűleg semmilyen filmmel nem lennék az. Amikor Helfrecht és Tittel filmjét

Valamennyire igen, de nem pont úgy. Vicces, hogy mennyire aktuális lett hirtelen a történet. Erre szerintem a rendezők sem számítottak. Amikor kitalálták ezt a zárt világot, és elkezdtek forgatni nagyjából két évvel ezelőtt, akkor még a magyar határon sem voltak kerítések. Valamit megérezhettek ebből az elszigetelődési vágyból, ami közben rátört a világra. A diktatúrák lényege, hogy elszigetelnek. Egy esszén dolgozom éppen, arról, hogy mennyire szűkek voltak a terek a gyerekkoromban, hogy 30 km mekkora távolság volt. Erre a térszűkítésre szépen ráéreztek, a filmen is minden messze van, nincsenek járművek, illetve privilégiumnak számítanak.

• *Kertész Imre szerint a Sorstalanság a Kádár-rendszerről is szólt, arról az időszakról, amikor a regényt írta. A fehér király csak a múlttól szól?*

Ha csak a múlttól szólna, akkor vagy nosztalgizálnék benne, vagy megpróbálnék igazságot tenni, de én egyiket sem akartam. Aktuálisá teszi a regényt, hogy nem néztünk szembe rendszeren a szocializmus örökségével és a diktatúra működési sajátosságaival, vagy csak mitikusan és nem konkrétan.

A *fehér királyban* a hatalmi viszonyok működésének bemutatása az izgalmas. És azok sajnos mindig ugyanolyanok lesznek. Még a legjobb iskolában is érvényesek, az erőszak két gyerek közt mindig felbukkanhat, ha nem is úgy, mint az én gyerekkoromban. Azt szoktam mondani, hogy az lenne jó, ha ezt a történetet nem lehetne érteni, ha nem tudnánk, mi az, hogy félni a másiktól, de valahogy még mindig tök jól tudunk félni egymástól. •

A fehér király



**DRAGOMÁN GYÖRGY NAGYSZERŰ REGÉNYÉNEK ADAPTÁCIÓJA REMEK ÖTLET,
DE HOVÁ TÚNT BELŐLE A FEHÉR KIRÁLY?**

Egy adaptáció esetében mindig az az egyik legfontosabb kérdés, hogy a tényszerű cselekmény vizuális megjelenítésén kívül milyen módon sikerül felidézni az alapjául szolgáló művet. Dragomán György *A fehér király* című regénye esetében ez azért is volt különösen érdekes, mert a sodró lendületű, tudatfolyam szerű elbeszélői stílus legalább annyit hozzátesz a mű különleges világához, mint az ábrázolt események nyilvánvalóan valós alapja. Nem titok, bár a regényből egyértelműen sehol nem derül ki, hogy a szerzőt saját, az 1980-as évek Romániájában eltöltött gyerekkora inspirálta a történet megírására, ahol a középpontban az elnyomó rendszerben megélt hétköznapi élet áll.

A világszerte több mint harminc nyelvre lefordított alkotás először 2005-ben jelent meg, az író második regényeként. Egy tizenkét éves kislány, Dzsátá meséli el a történetet, attól a ponttól kezdve, amikor apját munkatáborba viszik, odáig, amikor nagyapja temetésén két évvel később újra viszontlátja meggyötört, továbbra is rab-ságban tartott édesapját. A novellaszerű, lazán összekapcsolódó fejezetek hétköznapi helyzetekről szólnak, amelyeket Dzsátá az iskolában vagy otthon él át, miközben teljes természetességgel jelenik meg a szadista futballedző, az út felásását a gyerekekkel elvégző munkás, vagy a nyereségsörét testnevelés órán futóedzés keretében a kocsmából a gyerekekkel elhordató tanár. A gyermeki védtelenségen, a felnőttek „parancsainak” visszazólás nélküli elfogadásán keresztül ábrázolja elképesztően elevenen a szerző mind a társadalmi, mind a politikai közeget. Dragomán regényében az ap-

róságok számitanak igazán, a korrupció földrajztanár, aki csalásra akarja rávenni a sportversenyen Dzsátát, mert ott a másik iskolának kell nyernie, a kizárólag propagandafilmekeket vetítő mozi titkos terme, ahol a gyerekek pornófilmek tekerceit találják (és biztosak benne, ha rajtakapják őket, hazaárulás lesz a vád), vagy amikor karácsonykor kapcsolják le a villanyt, és ezért petróleumlámpánál kell ünnepelni. Ebből a szempontból a regény Hajdu Szabolcs *Fehér tenyér* című filmjével rokon alkotás, ám az angol adaptáció már nem.

Alex Helfrecht és Jörg Tittel elsőfilmes rendezőpáros pont azokat a jeleneteket hagyták ki az adaptációból, amelyek meghatározzák azt a világot, amelyet a regény ábrázol, és a többi is sematikussá satírozták, általános érvényű, de leginkább semmitmondó történetté üresítve az alpművet. Mert a végeredmény nem egy bármilyen elnyomó rendszer dinamikáját és a kisember hétköznapijaira gyakorolt hatását bemutató film lett. Hanem súlytalan helyzetek laza szövésű sora, ahol az elnyomás ábrázolása nem elég absztrakt és általános ahhoz, hogy bármilyen diktatórikus hatalom által kialakított elnyomó rendszerre tegyen érvényes állításokat, a konkrét történetről viszont túl keveset tudunk meg ahhoz, hogy a szereplőkkel és a szituációkkal azonosulni tudjunk.

Kik ezek az emberek? Mi az a rendszer, ami ellen láznak? Mit képvisel az uralkodó hatalom? Nem tudjuk meg, csak annyit látunk, hogy vannak a Gonoszok és vannak a Jóak. A gonoszok annyira ördögiek, hogy amikor nagyszülő, akkor is egy macska meggyilkolására veszik rá szegény Dzsátát, aki pedig nem bánthatja az állatot (giccses eltor-

zítása ez is a regénybeli alapepizódnak), tanárként pedig eleve bokszerrel érkeznek ellenőrizni a házi feladatát bemutató csapatot. (Ennek a jelenetnek is megvan a regénybeli párja, amikor Dzsátá és barátja eljátékgépezik a zászlóra szánt osztálypénzt, és úgy döntenek, eltörlik a lábukat, hogy ne kelljen szembenézniük a következményekkel.) Az elnyomók és elnyomottak közötti különbséget pedig olyan didaktikus eszközökkel ábrázolják az alkotók, mint a generálishoz szekéren megérkező Dzsátá és anyja, akik a parkolóban ámulva látják a szupermodern autót.

A regény egyik nagy erőssége, hogy a kiskamasz Dzsátá nézőpontjából úgy meséli el a történetet, hogy naiv és ártatlan ábrázolását teremti meg mindazoknak az eseményeknek, amelyekkel felnőtteként a fejünket szokás ingatni. A gyerek nem képed el, nincs ítélete a rendszerről, számára ez a mindennapi valóság, amelyen gyerekcsínyekkel és minél több játékkal halad keresztül. Nem drámaként éli meg az élelmiszerhiányt, persze megpróbál banánt szerezni, amikor az élelmiszerboltba végre érkezik belőle, hiszen már két éve nem evett déli gyümölcsöt, de az anyacsavart, amit a földön talált, jobban érdekl. Alex Helfrecht és Jörg Tittel saját elmondásuk szerint azzal igyekeztek a filmben visszaadni ezt a gyermeki nézőpontot, hogy szándékosan kevés információt adnak az események kontextusáról: így a néző azon keresztül tud azonosulni a gyermek főhőssel, hogy pont olyan kevés információja van a filmben ábrázolt világ tényszerű részleteiről, mint egy gyereknek. Az információmegvonás azonban önmagában nem elég a gyermeki nézőponthoz. Ezúttal egy helyi idő nélküli teret eredményezett, ami vizuális megjelenítésével is zavart kelt a befogadóban. Egyszerre jelöli ki a kommunizmus jelentette múltat az óriási, ekét szorongató Hank szoborral, és egyfajta disztópikus jövőt a fejlett térfelügyelő-kamera rendszerrel, és a lekapcsolhatatlan állami rádióval.

Miközben a történet főhőse továbbra is Dzsátá, semmit nem tudunk meg arról, hogy mi játszódik le a fejében vagy a lelkében a megélt események alapján. Ahogy senki másról sem tudunk meg ilyesmit. Bárgyú, a filmet a kisvárosi háziasszony arckifejezésével végigmosolygó anyja (Agyness Deyn

nem éppen kiemelkedő alakításában) nem a rendszer ellen lázadó, bátor nő, hanem egy, a kamaszkort még alig elhagyó, saját értékrenddel és eszmerendszerrel nem rendelkező figura. A sematikus karakterek között ezért értelmezhető, tétlen bíró viszonyok sem tudnak kialakulni, amelyet koholt konfliktusokkal és érzelmi töltet nélküli feszültségekkel próbálnak palástolni az alkotók. Az anya, hogy a gyermeket védje, azt mondja Dzsátának, hogy apjának munkaügyben kellett elutaznia, azért nincs velük. Amikor a fiú megtudja, hogy apját valójában munkatáborba vitték, megsértődik az anyjára. Fordított helyzetben pedig az anya lesz dühös a fiára, amiért az semmit nem tudott meg a nagyszülőktől az apa helyzetéről.

Pedig a forgatókönyvet is jegyző Helfrecht-Tittel páros az adaptáció során jól érezte az alapmű dinamikáját. Az epizodikus szerkezetű regényben az egyes fejezetek nem kapcsolódnak szorosan egymáshoz, nem következnek egymásból, és a cselekmény nem tart egy jól körülhatárolható végpont felé. A film is ezt a logikát követi, az egyes epizódok lezárulnak és nincsenek hatással a következőre, mégis érezzük a folyamatosságot. Az alapmű

„Nincs ítélete a rendszerről”
(Lorenzo Allchurch)

tizennyolc fejezetéből mindössze nyolc jelenik meg a filmben, több pedig utalások, apró motívumok formájában köszön vissza (mint az anyának a film közepén szedett virágcsokor, amely a regény nyitófejezetét idézi meg). A mindennapi helyzetekkel, kis gyermeki kalandokkal építkező történet a filmen akkor igazán élvezhető, amikor az alkotók megőrizték ennek egyszerűségét. Több esetben azonban mintha nem elégedtek volna meg az alapanyaggal, drámai szituációt és feszültséget próbálnak teremteni ott, ahol ez szükségtelen lenne. Ilyen a már említett macskás jelenet, vagy a hegy belsejében lévő kincs vadászatakor a két barát veszekedése. Ezekben az érzelmi hatásra apelláló jelenetekben megbicsaklik a történet, kizökkenünk a mondvascsinált konfliktusok miatt.

Így az a furcsa helyzet áll elő, hogy a regény intenzívebb és magasabb feszültség szinttel rendelkező képekkel kommunikál, mint a belőle készült filmváltozat, ami inkább olyan, mint egy rosszul felmondott hangoskönyv. Dragomán György, aki saját elmondása szerint is képszerűen gondolkodik, és azokat írja le regényeiben, kezdetől fogva nem akart részt

venni a film elkészítésében. Bizonyos elemek megtartásához ragaszkodott, semmissé lesz viszont az a jelenet, amelyben Dzsátát a sakkozógéptől elrabolja a fehér királyt, a szimbolikus és címadó figurát, miközben anyja majdnem teljesen megadja magát a rendszernek férje kiszabadításáért. Itt ugyan a meglátogatott generálisból nő lesz, ám hiába van a sakktáblán királynő bábu is, hősünk nem rabolja el azt. Míg a regény feszült jelenetében az automatizmussal szemben kiszolgáltatott gyerek tehetetlen harcát érezzük, akinek nincs reális esélye a hatalommal szemben, így végül frusztrációjában csal, addig az adaptáció nem tesz semmilyen állítást arról, hogy milyen eszköze lehet az embernek az elnyomással szemben. Úgy tűnik el a fehér király bábuja a történetből, ahogy a regény mágija a filmes adaptációból.

•
A fehér király (The White King) – angol-német-svéd-magyar, 2016. Rendezte: **Alex Helfrecht, Jörg Tittel**. Írta: **Dragomán György** regényéből **Alex Helfrecht**. Kép: **René Richter**. Zene: **Joanna Bruzdowicz**. Szereplők: **Lorenzo Allchurch** (Djata), **Olivia Williams** (Sophie), **Jonathan Pryce** (Fitz ezredes), **Greta Scacchi** (Meade tábornok). Gyártó: **Oiffy // Proton Cinema**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Szinkronizált. 89 perc.



Bergman tükörképei



AZ ADAPTÁCIÓ PROBLÉMÁIT NEM EGYSZERŰSÍTI, SOKKAL INKÁBB HATVÁNYOZZA, HA EGY RENDEZŐ, MINT INGMAR BERGMAN – PRÓZÁBAN, ÖNÉLETRÁSBAN, NAPLÓBAN IS MEGÖRÖKÍTETT – SZÖVEVÉNYES MAGÁNÉLETÉT PRÓBÁLJA FILMRE VINNI.

Az Ingmar Bergmanról idős korában, majd halála után készült művek azt mutatják, hogy a rendező személyisége legalább olyan érdekes téma, mint a mozi- és tévéfilmek, amiket ötven éven át készített. A róla szóló regényekben, dokumentumfilmekben, naplókban és levelezésekben filmjei csak kísérő jelenségei a kivételesen mozgalmas életnek – itt a művész és élete válik művé. Legutóbb Bergman legkisebb lánya idézte meg *A nyugtalanok* című önéletrajzi regényében az Apa és az Anya (Liv Ullmann) alakját. Linn Ullmann tudja, mi a dolga egy Bergmannak, ha alkotó emberként saját magát akarja megérteni: a szülők történetébe ágyazva kell az önvizsgálatnak megtörténnie. Ő is, akárcsak Bergman kitűnő prózáiban, *A legjobb szándékokban*, az *Öt vallomásban*, vagy a *Vasárnapi gyerekekben*, a szülők kapcsolatára, döntéseik motivációira kíváncsi. Mondhatni, lánya átvette a családállítás stafétáját apjától.

A SZERZŐ ÉLETE

A szerző és a magánember viszonya érdekes fordulatot vett a Bergman-értelmezésekben. Bergman úgy vált szerzői filmessé, hogy személyes élményeit általános érvényű üzenetté tudta alakítani és jellegzetes bergmani képekbe sűríteni. Azonban a szerző mögött a magánéleti válságokkal küzdő ember csak jóval később, lényegében pályája végén, a mozifilmek készítésének befejezését követően vált – főleg önéletrajzainak köszönhetően – tetten érhetővé. Később egyre többen foglalkoztak Bergman személyes életével, volt, aki a szerelmi levelezésüket tette közzé (Kabi Laretei: *Hová tűnt az a nagy szerelem?*),

volt aki Liv Ullmannal való legendás szerelméről készített szentimentális dokumentumfilmet (Dheeraj Akolkar: *Liv és Ingmar*), volt, aki bulvársajtóba illő történettel állt elő Bergman származását illetően (Veronica Ralston: *A szerelemgyerek és a csere*). A filmrendező életművét áttekintő szakkönyvek egy részét is meghatározta Bergman magánéletének feltárulkozása. Jól ismert eljárás a művészettörténetben, mikor a biográfiai elemek kerülnek összefüggésbe az alkotásokkal, abból kiindulva, hogy az életmű értelmezhető az életrajz alapján. Így jár el például Geoffry Macnab 2012-es *Ingmar Bergman: the Life and Films of the Last Great European Director* című könyvében, ahol többek között a színésznőihez fűződő viszonya alapján magyarázza a Bergman-filmeket. Élet és mű, nők és filmek összefüggését maga Bergman is megerősíti, részben önéletrajzaiban, de akkor is, mikor lányának azt vallja: „Azt hiszem, a pályafutásom nagy része arról szólt, hogy roppantul odavoltam a nőkért.” *A nyugtalanok* azonban nem elsősorban a világhírű filmrendezőről szól, hanem az Apáról, aki egyúttal világhírű filmrendező. Linn Ullmann könyvében sem Bergman, sem Liv Ullmann nevét nem írja le, így felerősödik a személyes viszony szüleihez, ugyanakkor pontosan tudjuk, világhírű művészek és gyermekük történetéről olvasunk. *A nyugtalanoknak* egyszerre témája a gyerek és kamaszkori „én” vizsgálata az apa-anya-gyermek viszonyrendszerében, az öregség, és az önmeghatározás problémája. Ebben a nagyon személyes, és az olvasót magával ragadó könyvben mégis külön izgalmat jelenthetnek a Bergman filmeket jól ismerők számára a filmrendező ha-

lála előtti gondolatai. A mozaikos szerkezet vissza-visszatérő részei ugyanis Ullmann 2007 tavaszán apjával folytatott és diktafonra rögzített beszélgetései arról a *munkáról* (ahogy Bergman hívja), amit az öregedés jelent. A rövid, akadozó párbeszéd alapján óhatatlanul szembe helyezzük a szerzői filmes Bergmant a hús-vér emberrel, aki élete végén átértékeli munkáinak néhány motívumát. Közismert például, hogy a halál a Bergman filmek egyik központi témája, amit nem is egyszer megszemélyesített (*A hetedik pecsét*, 1956, *Dúl-fúl, és elnémul*, 1996), hogy szereplői szembe nézhessenek az elképzelhetetlenel. 2007-ben lánya kérdésére erről azt mondja, „valójában elég kevésbé foglalkoztatott a halál.” Valószínűleg nem feledékenységről van szó, hiszen úgy folytatja, a halál, mint fantáziálás érdekelte, de soha nem vette komolyan. Filmjeit nézve azonban ellenkező benyomásunk lehet: szereplői számára a halál a félelem és az élet értelmetlenségének állandó forrása.

NAPLÓK ÉS ÖNÉLETRAJZOK

Ingmar Bergman több alkalommal, eltérő műfajokban és különböző nézőpontokból írta meg önmaga életét. *A Laterna magicában* az élet-események szervezik az életút konstrukcióját, amelynek során szóba kerülnek természetesen a rendezések is. *A Képekben* fordított az eljárás, itt a filmek a csomópontok, és a művek önértelmezése során idézi fel keletkezésük körülményeit, ami elválaszthatatlan Bergman zaklatott magánéletétől. Ez a két könyv jelentősen hozzásegítette a nézőket és kritikusokat az életmű újragondolásában, abban, hogy Bergmant ne elvont filozófus-rendezőként közelítsék meg, mint tették elemezői a hatvanas évektől több évtizeden át, hanem a magánéleti válságait filmekben feldolgozó, az alkotást önterápiának tekintő művészeknek. Ha nem is ennyire közvetlenül, de a szüleit középpontba állító drámáit, kisregényeit is tekinthetjük a nyilvánosság előtt kibomló önéletrajz építőköveinek. Különösen, ahol gyerekkori önmagát is megjeleníti, mint az apával eltöltött egy nap történetét precíz részletességgel leíró *Vasárnapi gyerekek*, és az anya házasságon kívüli szerelmét elbeszélő *Öt vallomás*. Mindkettőben meghatározó a kisfiú Ingmar nézőpontja, ezen ke-

resztül látjuk a hirtelen haragú és sér-
tődékeny apát, és a verekedésig fajuló
civakodásukkal a családi biztonságot
darabokra törő szülőket.

A Bergman-család több tagja meg-
szállott naplóíró volt, habár nem azo-
nos módon rögzítették életük ese-
ményeit. Az anya, Karin még a családi
nyilvánosság előtt is eltitkolt érzéseit
írta le évtizedeken keresztül. Ezt töb-
bek között a *Vasárnapi gyerekeknek*
abból a jelenetéből tudhatjuk, mikor
felesége halála után a naplóját az
apa, Erik Bergman olvassa, próbálja a
rövidítéseket dekódolni, és megérte-
ni, ki volt ez az ember, akivel az éle-
tét leélte. Személyes- és munkanaplót
írt szinte egész életében a rendező
Bergman is, sőt a Bergmanok naplói-
ból könyv is született. A *Három napló*
Ingrid, Ingmar, és közös gyermekük,
Maria feljegyzései Ingrid betegségéről
és haláláról. Szikár könyv, itt a naplók
a hétköznapok és a beteg halálhoz ve-
zető útjának puritán dokumentálásai.

Bergmannak az írás létszükséglet.
Érzéseinek szavakká for-
málása, az önmeghatározás
iránti vágy öregségében sem
hagyott alább. A *nyugtala-
nokból* megtudhatjuk, hogy
hálószobája falára és az éjje-

liszekrényre is írt, szavakat, rövid mon-
datokat jegyzett fel félelmeiről, vagy,
ahogy Bergman nevezte, démonairól.

APA – ANYA - GYEREK

„Lesz bennünk valami közös, amit
nehezen lehet megfogalmazni...” írta
Bergman 1968 júniusában az akkor
kétéves Linn Ullmannak keresztelője
alkalmából. A reményét fejezte ki az
apa személyiségük hasonlóságára vo-
natkozóan, és lánya regényét olvasva
kiderül, helyes volt a majd’ ötven évvel
ezelőtti megérzése – legalábbis, ami az
önvizsgálatot és az önéletrajzi írást il-
leti. Bergman elmúlt 70 éves, mikor
először írt szüleiről, találkozásukról és
nehézségek árán kiharcolt házasságuk-
ról (*A legjobb szándékok*), Linn Ullmann
majdnem ötven éves, mikor megje-
lenik *A nyugtalanok*, az alapanyag
azonban, a diktafonra vett beszélge-
tések apjával, nyolc évvel korábbiak.
Stílusok és módszerük persze nagyon
eltérő, Bergman minden írása olyan,
mint egy leendő film forgatókönyve,

Ullmann végig reflektál
az emlékezés folyamatá-
ra, anyagát az emlékek,
dokumentumok és a kép-
zelet segítségével szövi. A
cél azonban apa és lánya

esetében azonos: felnőtt, érett fejjel a
szülők alakjának újraalkotása, és a szer-
retethiány okának megértése.

Nem készült olyan Bergman-film,
amelynek fő témája az apa, anya és
gyermek háromszög. Vannak viszont
más variációi a szülő-gyermek kapcso-
latra. Csak néhány példa: *A csendben*
(1962) két nővér gyülőlettől terhes
viszonya között találjuk Johannt, egyi-
kük tizenéves, az anyai szeretet után
vágyakozó magányos fiát. Az *Őszi szo-
nátában* (1977) anya és felnőtt lánya
mélyen eltemetett sérelmei törnek
felszínre. *A Szerelmi leckében* (1953),
Bergman korai vígjátékában a válófél-
ben lévő házaspár mellett ott serteper-
télnek gyerekek, de valódi beszélge-
tésre csak az apa és lánya között kerül
sor, abból is a gyerekeket elhanyagoló
apát ismerjük meg. Minden esetben a
szülő és gyermek kapcsolatát a kommu-
nikációképtelenség és a sérelmekkel
való szembesítés jellemzi.

Milyen gyerekkori élményt rekonst-
ruál Linn Ullmann? Meghatározó a hi-
ány – nincs például olyan fényképe,
amin hárman, apa, anya és ő együtt
lennének. Bergman keveset törődött
a kilenc gyermekével, Ullmann könyve
azonban nem a késői számonkérés
céljából íródott, sokkal inkább a meg-
értés és az empátia jellemzi. Az

öregségről folytatott 2007-es
beszélgetésük idején Ullmann
közel annyi idős, mint Bergman
1957-ben volt *A nap vége* rende-
zésekor. A 78 éves Isac Borg egy
napos útját és mentális utazását
elmesélő film utolsó jelenete a
magányos öregember képzeleté-
ben játszódik, és ebben az idilli
jelenetben az öreg Isac eléré-
kenyült arccal int fiatal szüleik-
nek. Így kértem szüleim figyel-
mét, szeretetét, – írja Bergman
a *Képekben*. *A nap vége* befejező
beállításában a szülők szeretete
csak a képzeletben megjelenít-
ett elérhetetlen vágy. Önéletraj-
za szerint Linn sok időt töltött a
halálhoz közeledő Ingmarral, az
utolsó időszakban közel állt az
apjához. Burkoltan *A nyugtalanok*
arról is szól, hogy megszakadt a
szeretethiánynak és a távolság-
tartásnak az öröklődése, ami a
Bergman-filmek szerint szülőről
gyerekekre száll.

LINN ULLMANN: A NYUGTALANOK, SCOLAR, 2016.

„Mégsem elvont filozófus-rendező”

(Fanny és Alexander
– Allan Edwall és Ewa
Fröling)

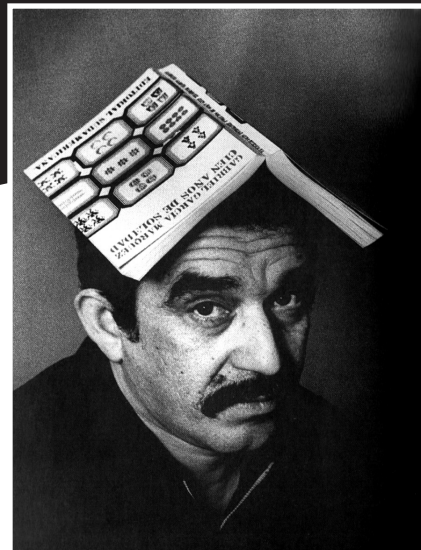


García Márquez és a film

A mozgóképipró

Bácsvári Kornélia

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ NEM CSAK MÁGIKUS REALISTA PRÓZÁJÁVAL HATOTT A KORTÁRS LATIN-AMERIKAI FILMRE, FORGATÓKÖNYVÍRŐKÉNT, ISKOLA-ALAPÍTÓKÉNT ÉS TANÁRKÉNT IS ALAKÍTÓJA VOLT.



A képeinek zabolátlan áradását feszes nagyszerkezetté formáló, a XX. századi világirodalom egyik markáns fordulatát meghatározó író szoros, de ambivalens viszony fűzte a filmművészethez. Születésének 90. évfordulóján e kapcsolat hatásait követve emlékezünk a három éve elhunyt mesterre, egy kontinens létezmódját „varázslatosan valós”, univerzális vízióvá tágító alkotóra.

GENERÁCIÓK A FILM VONZÁSÁBAN

A Nobel-díjas kolumbiai szerző film iránti szenvedélyével korántsem áll egyedül kortársai, s különösképpen a latin-amerikai BOOM képviselői között. (Gondoljunk csak a filmkritika- és forgatókönyvíró J. L. Borgesre, a saját művét filmre adaptáló, majd egy másik írásából készült filmben cameo-szerepet játszó M. Vargas Llosára és a forgatókönyvíró Carlos Fuentesre, aki saját állítása szerint egyenesen Orson Welles *Aranyolgárának* hatására döntötte el, hogy író lesz.) De már a BOOM-ot megelőző, mexikói Contemporáneo (= Kortárs) nemzedék tagjai sem tudták kivonni magukat a korszakukra – a XX. század első évtizedeire – beérett új művészeti ág vonzása alól.

MÉDIUMOK KÖZÖTT

A műveiből – részben személyes közreműködése nélkül – készült filmes adaptációk (Vajda Judit: *Márquez-para-doxon*, Filmvilág 2011/1.) csak egyetlen szintjét jelentik az író a filmhez fűző sokrétű viszonyának. Vagy a filmet az irodalomhoz fűző viszonyának.

Nem egykönnyen eldönthető. Hisz a joghallgató-újságíró korától rendszeresen filmkritikákat ír állandó rovataiban, Rómában forgatókönyvírást tanul, Mexikóban forgatókönyvírőként dolgozik (saját és mások irodalmi műveit filmre alkalmazva), Kubában – társival – független filmművészeti főiskolát alapít, ahol forgatókönyvíró-kurzusokat vezet, és egy alapítványon keresztül – melynek létrehozásában szintén közreműködik – lehetővé teszi, hogy a főiskolán az ötlettől a megvalósulásig végigkísért alkotások forgalmazókon keresztül még bemutatásra is kerüljenek, az kétségtelenül: filmes. Még ha időközben Nobel-díjas író is. Az életmű e két ágát – számtalan ponton – lehetetlen szétválasztani. E szoros együttélés – és egymásra hatás – okait és példáit érdemes végigkövetni.

FORMÁK HÍVÁSÁBAN

Márquez egy 1982-ben megjelent esszéjében az első mozilátogatás érzéki élményét gondolatilag rögtön összekapcsolja egy – kezdő író korában még – megkerülhetetlennek tűnő problémával.

„Nálam is úgy kezdődött, ahogy a többi gyereknél: mindenáron a vászon mögé akartam menni, hogy ott a film veséjébe lássak, tetten érjem magát az alkotást, hogy megtudjam, hogyan születik a film. Nagyon elkésérített, hogy ott semmi mást nem találtam, csak az előlről látott képek hátoldalát. Ez aztán olyan ördögi kört indított el bennem, amiből csak nagy sokára tudtam ki-gyógyulni. Amikor végre felfedezhet-

tem a titkot, hosszasan gyötört, hogy a film kifejezőeszközei sokkal gazdagabbak az irodalom jóval szerényebb eszközeinél, és ez a bizonyosság sok álmatlan éjszakamba került.”

A görög klasszikusoktól a kortársakig az irodalom őt izgató darabjait is hasonló szenvedéllyel szeretné „szétszerelni”, mint hajdanán a filmet: a szerkezetek izgatják, az irodalom működési elve, meg az elbeszélés minden lehetséges eszköze. És miután már Kafka *Átváltozásának* hatására (is) – melynek első mondatát látva felkiált: „Ezt így lehet? A nagymama is így mesélt!” – áradni kezd a színpompás, kiapadhatatlan történetfolyam: továbbra is annak a médiumnak tartós kísértésében dolgozik, mely formanyelvében látszólag közelebb áll kialakuló elbeszélői hangjához, több érzékre hat, közvetlenebb módon jut el közönségéhez, mint az irodalom.

MŰFAJTEREMTÉS

Amikor 1948 és 1955 között, egymást követően több napilapban ír, legváltozatosabb tematikájú saját rovataiban megjelennek filmkritikái is, melyek a filmet elsősorban elbeszélő műfajként értelmező írói attitűdről árulkodnak, s az évek során irodalom-felfogása változását is tükrözik. Ez idő alatt García Márquez komoly lépést tesz az érdemi filmkritika-írás felé, szakítva az addig kizárólag a filmforgalmazói érdekeket szolgáló, kötelező „dicsérő kritika” gyakorlatával, dacára annak, hogy az egész kolumbiai sajtó a forgalmazók hirdetéseiből tartja

fenn magát. Az El Espectador szerkesztőségének kockázatvállalásával megszületik – az író nevéhez kötődő – független, a közönségnevelést is célul tűző filmkritika a latin-amerikai országban. Ám ez csak „melléktermék”. Egy európai filmirányzat – és néhány filmje – az irodalmi életművön is átható nyomot hagy.

A „KÉSZEN KAPOTT” ARS POETICA

Csak mert az '50-es évek elejétől a forgalmazói akarat az olasz neorealizmus filmjeit sodorja Kolumbiába, a mindenben inspirációt kereső elbeszélő döbbenetesen ismerhet rá szinte összes írói törekvéseire, a csodás elemet sem nélkülöző realista ábrázolásmódra, a véletlen dramaturgiai szerepére, a mindennapi valóság közvetlen beemelésére és a társadalmi érzékenységre.

Vittorio de Sica egyik varázslatos filmjéről írt kritikájában kiemeli:

„A *Csoda Milánóban* tündérmese, csakhogy szokatlan környezetben játszódó tündérmese, amelyben valóság és fantasztikum olyan zseniálisan ötvöződik, hogy vannak pillanatok, amikor nem is tudjuk, hol kezdődik az egyik, és hol ér véget a másik.” Képzelnék el ezt a találkozást útban a mágikus realizmus felé. Az olasz rendező másik legendás opusza, a *Biciklitolvajok* pedig egyenesen Márquez morális – művészi – társadalmi krédója lesz.

KAMERA ÁLTAL

Az itáliai irányzattól kapott alapélmény és megerősítés hatása szinte azonnali: filmes eszközökkel él – Faulkner hatására és meghaladására írt – ko-

rai prózájában. (*Söpredék, Baljós óra, Az ezredes úrnak nincs, aki írjon.*) Erre a korszakára így reflektál egy '60-as évek végén készült interjújában:

„Abban az időszakban jelent meg *Az ezredes úr...* Mai szemmel olvasva, úgy látom, nem is irodalom. Inkább film... A regény szerkezete teljesen filmnyelvi, elbeszélő – stílusa meg a montázsra hasonlít leginkább. A szereplők alig beszélnek, nagyon takarékosan bántik a regény a szavakkal, a mű a szereplők mozdulatainak leírásával halad előre, mintha kamerával követnék őket... Ha beleolvasok, szinte látom magam előtt

a kamerát. Akkoriban ahhoz, hogy bármit le tudjak írni, még a „helyszínt” is aprólékosan el kellett képelnem; például, egy szoba pontos

„Útban a mágikus realizmus felé”

(Roberto Gavaldon: *Aranykakas - López Tarso*)



méreteit, és – ha a szereplőnek mozognia kellett – még azt is, hány lépést tudott benne megtenni. Vagyis úgy dolgoztam, mint egy filmes. Ma már ezt világosan látom, mert különbséget tudok tenni irodalmi és vizuális, azaz filmes megoldások között. Így aztán be kell látnom, hogy minden *Száz év magány* előtti munkám: film.” (Kérdés, hány hasonló filmnyelvi példát lehetne legnépszerűbb regényéből felidézni.)

CSAK KÖVETKEZETESEN

Ilyen elbeszélői rajt után logikusnak tűnő elképzelés, hogy írói kiteljesedésének kulcsa a forgatókönyvírás. 1955-ben Márquezt is ott találjuk a latin-amerikai értelmiség csoportjait a neorealizmus központjába, Rómába vonzó filmfőiskolán (Centro Sperimentale di Cinematografia). A nagy idol, Cesare Zavattini előtti ájult csodálat mellett, a képzési rendszer tényei (esetenkénti hiányosságai) és saját illuzórikus elvárásai közötti feszültségben kénytelen átélni első, filmmel kapcsolatos szakmai csalódását. Az addig a műfajok és művészeti ágak között kereső és e kölcsönhatások szabadon alkalmazó művész – saját írói hangja kitartó keresésében – nem hajlandó elfogadni az írott szó filmkészítésben elfoglalt valós helyét.

TALÁN A GYAKORLATBAN

A külföldi tudósítói munkája során Európa több országába és az USA-ba is eljutó író útkeresését a két művészeti ág között – római tapasztalatai ellenére – egyre inkább a filmhez közeledve folytatja, célja az Egyesült Államok. Az időközben kitört kubai forradalom támogatása miatt azonban ottani helyzete lehetetlenné válik, így Mexikóban kényszerül letelepedni.

A gyarmati sorból felszabadult, lassan öntudatra ébredő latin-amerikai társadalmak szellemi elitjére nagy hatást tévő neorealizmus először az olasz fővárosba gyűjti az e stílusra és szociális érzékenységre fogékony alkotókat, majd azok hazatérésével, az '50-es-'60-as években alapvető hatással van a közép-és dél-amerikai spanyol nyelvű filmművészet megújítására. Ebben a forrongó, újrakezdő folyamatban vesz részt egyrészt Rómában megismert ba-



rátaival, másrészt neves írókkal együtt a mexikói új, független film több alkotásának létrehozásában Márquez is. Első jelentősebb forgatókönyvírói munkájával – 1964-ben – Juan Rulfo

egyik művét alkalmazza filmre, Carlos Fuentes-szel közösen. A három író hatkezését, *Az aranykakast* Roberto Gavaldón rendezi, kultúrtörténeti extrákkal: nem csak Luis Buñuel, de Juan Rulfót és García Márquezt is láthatjuk a szereplők között. Bár ugyanebben az évben elkészül egy saját novellájából általa adaptált forgatókönyv (*Ebben a faluban nincsenek tolvajok*, Alberto Isaac rendezésében) első – egy novellaötletéből – kifejezetten forgatókönyvnek írt filmes munkája az Arturo Ripstein rendezte *És ideje van a halálnak*, melynek dialógusait Carlos Fuentes írja. Köztes műfajú, egyszerűre western – és szerzői film, mely a zsáner kereteit szétfeszítve beszél a dermedt, élettelen, kegyetlen és élhetetlen mexikói vidékről. A kiúttalan latin-amerikai viszonyok szülte végeérhetetlen erőszakról. Bár az elsőfilmes Ripsteinnel együttműködése ideális, később számtalan mexikói munkájában folyamatos összetűzésbe kerül rendezőkkel, producerekkel, aminek következtében – közreműködése el-

„Az emberek nem fogják megérteni”

(Ruy Guerra: Erendira - Irene Papas)

lenére – több film stáblis-tájáról hiányzik a neve, e korszakának filmográfiája ezért bizonytalan, nem teljes. (A későbbi, nem a részvételével történt adaptációk listája pedig több apokrif feldolgozás miatt hiányos.)

A Rómában még nem tudatosított különbség írás és filmírás között a mexikói filmipar szorításában kijózanító erejű. Az autonóm író állandó törekvése arra, hogy saját képeit, elképzeléseit – azok teljességében – egyenrangú alkotótársak párbeszéde során vihesse vászonra, a filmgyártás számtalan ellentmondástól feszített ipari struktúrájában – amelyek közt a forgatókönyv presztízse, funkciója, a produceri és rendezői érdekek ütközése, a pénzhiány csak néhány elem – teljességgel ellehetetlenül. García Márquezt elképzelései a forgatókönyv minél hitelesebb megvalósításáról tulajdonképpen a rendezői film irányába viszik, ám a film ipari dimenzióit látva letesz rendezői terveiről, az alkotók közötti együttműködés hiányából fakadó frusztrációja állandósul.

A FILM ELLENÉBEN

„A filmkészítés vágya vitt Mexikóba. Még azt követően is, hogy több olyan forgatókönyvet megírtam, amelyeknek

később a nyomára sem sikerült bukkanom a belőlük készült filmekben, szentül hittem abban, hogy számomra a film lesz az a jól működő biztonsági szelep, amelyen át fantazmagóriáimat szabadon engedhetem. Hosszan eltartott, amíg rájöttem, hogy mégsem. Aztán '65-ben, egy októberi reggelen, mikor már nagyon elegendem volt abból, hogy mindig csak nézzem, de soha meg ne találjam magam, leültem az írógép elé, mint addig minden reggel. Ám ezúttal csak 18 hónap múlva álltam fel onnan, kezemben a *Száz év magány* befejezett kéziratával. És ezalatt a sivatagi átkelés alatt megértettem, hogy az ember személyes szabadságának nem létezik annál teljesebb pillanata, mint amikor leül a gép elé, hogy kitaláljon egy világot.” – fogalmaz '82-es eszszéjében, de számtalan interjújában erősíti meg, hogy főművét csalódásai hatására, kifejezetten a film ellenében írja, bebizonyítandó, hogy az irodalom – a belső képek erejénél fogva – a film túlságosan konkrét, külső képeinél nagyobb és közvetlenebb hatást képes gyakorolni, még széles közönségrétegekre is. Csakhogy ez a regénye és érett elbeszélői stílusa sem születhetne meg a – saját kifejezé-

sével – „a film árnyékában” eltöltött évei nélkül. Konkrét példája ennek egy meg nem valósult film forgatókönyvének fejlesztése a '60-as évek elején, melynek során témérek izgalmas karaktert dolgoz ki, amelyek később, a forgatókönyvből kihullva, megjelennek nagyregényében. (Miközben már forgatókönyvébe is korábbi novellái karaktereinek továbbfejlesztéseként kerülnek.) Hasonló folyamatra utal egy interjúrészlet is: „El kell, hogy mondjam, hogy majdnem minden, a *Száz év magány*ban felbukkanó történet előzőleg megfordult már az ottani producerek asztalán, de mindet elutasították, mondván, hogy valószínűtlenek, és az emberek nem fogják megérteni őket.” *Eréndira* című, eredetileg forgatókönyvnek írt, később hosszú címmel novellává – G.G.M. szerint irodalmiasított (sic!) forgatókönyvvé – átdolgozott, majd másfél évtized múlva az eredeti, elveszett forgatókönyv hiányában e novellából „visszaírt” (és végre megvalósult) film forgatókönyvének alakváltásai is – annyi más, korábban látott példával együtt – jelzik művei sokrétűségét, a sajátos műfaj- és művészetközi stációkat, melyekkel kiforrott stílusát kimunkálta.

„Az emberek nem fogják megérteni őket”

(Francesco Rosi: Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája - Rupert Everett és Ornella Muti)

A FILM SZABAD!

A Kubában 1986-ban alapított – főként a harmadik világ filmeseinek képzésére koncentráló – Három Világ Főiskola filmírói kurzusain, amíg az író dolgozni tud, García Márquez-művek adaptálásán keresztül folyik a képzés, a szerző vezetésével, fiatalkori elképzeléseinek megfelelően a diákokkal kreatív együttműködésben. A közös ötletek és viták során alakuló forgatókönyveket Latin-Amerika kiemelkedő rendezői viszik filmre, növendékeikre nyitottan. (Először hat egészestés nagyjáték készült el nemzetközi koprodukcióban, *Nehéz szerelmek* sorozattal, melyeket a televízióban is bemutatnak – majd Márquez életében is újdonságként tévésorozatok rövidvideó epizódjait hozták létre.) A filmen világsikerű regényével kreatív „irodalmi revansot” vevő író így új képzési modellel vág vissza szelíden a filmiparban elszenvedett nehézségeiért, a filmkészítésről saját, eltérő koncepcióját kínálva tanítványainak. Kurzusain – párhuzamosan azzal, ahogy írói munkáiról alkotott elképzelései felszabadulnak a film köztettsége alól – megengedő gondolatokat fogalmaz meg a film lehetséges útjairól, elfogadva a „filmírás”, a tisztán kamerával, filmnyelvi eszközökkel létrehozott spontán alkotás lehetőségét, s ez esetben a forgatókönyv szükségességét.

A film saját nyelvének szabadságát elismerve azonban a maga részéről továbbra is a gazdag, színes elbeszélést tekinti mind az irodalom, mind a film alapjának.

AZ UTOLSÓ FORGATÓKÖNYV

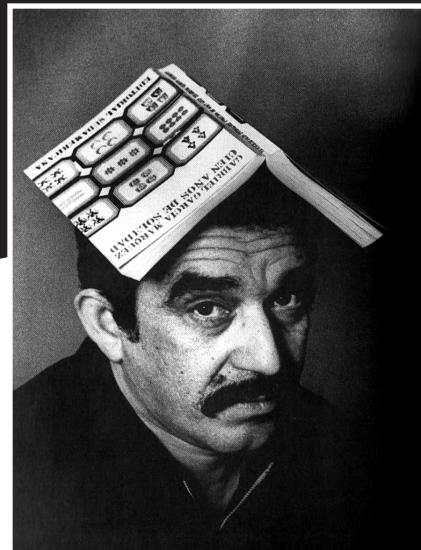
A két művészeti ággal már megbékélve, 1996-ban fontosnak tartja részvételét egy – régen elhagyott hazája ijesztő társadalmi viszonyait bemutató – mexikói-kolumbiai-spanyol koprodukcióban készülő – film forgatókönyvének megírásában, amellyel fiatalkorának meghatározó, betéve tudott művét, Szophoklész *Oidipusz királyát* adaptálhatja a polgárháború sújtotta Kolumbia fatális helyzetének – a teljes társadalmi szétesés, az erőszak, a gyűlölködés – abszurditásának kifejezésére, *Oidipusz-polgármester* címmel. Kontinense állandósult jövőtlenségéről is képet rajzolva első és utolsó forgatókönyve témájának azonosságával. •



Gabriel García Márquez

És ideje van a halálnak

1965-BEN ARTURO RIPSTEIN MEXIKÓI RENDEZŐ FILMRE VITTE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EGYIK NOVELLAÖTLETÉT. A FORGATÓKÖNYVET GARCÍA MÁRQUEZ, A DIALÓGUSOKAT CARLOS FUENTES ÍRTA. RÉSZLETEK A FORGATÓKÖNYVBŐL.



Külső. Síkság. Délben.

A kihalt síkon megjelenik Juan Sáyago alakja, premier plánban, ahogy a kamerának háttal, lassan távolodik. Néhány lépést tesz, ezután nehézkesen becsukódik egy börtönajtó – a kamera irányába - és mialatt rozsdás fém csikorgása hallatszik, a látvány betölti az egész teret.

Külső. Váltakozó táj. Nappal. [Főcím]

Az egész képmezőtet betöltő (váltakozó) tájban, egymást követő éles vágások során látjuk az országúton és úttalan utakon gyalogló Juan alig kivehető alakját, ahogy a kamerának háttal, folyamatosan távolodik. Megjelenik a Főcím.

Külső. Romos hacienda (birtok). Délben.

Mire a főcím véget ér, Juan egy romos haciendához érkezik. Elhagyatott, kövezett patiója (belső udvara) széles, poros utcára nyílik. Az utca közepén földre szúrt fakereszt. Juan a kövezett patióban áll és a keresztet nézi. Most először látjuk szemtől szemben: negyvenes évei végén járó, keménykötésű, rosszul borotvált, elhanyagolt hajú férfi, elnyűtt lovaglórúhában. Hóna alatt kopott mexikói kendőbe bugyolált holmi. Izzad, mindenét belepte az út pora. Arca nem tükrözi érzelmeit, kettétör egy cigarettát, az egyik felére rágyújt, a másikat az inge zsebébe teszi, későbbre. Elindul a kereszt felé, elmegy mellette, rá se néz.

Külső. A falu. Délben.

Juan bemegy a faluba. Perzsel a nap. Az utcák - fehér falú öreg házaikkal

– kihaltak. A fedett teraszokon mindenütt kifakult papírfüzérek, egy elfelejtett ünnep túlélői. A teraszok oszlopsorai mögött, az árnyékban egy-egy férfi szunyókál. Sziesztaidő van. Juan nadrágszárát megszaglássa egy kutya, ő a holmijával odébb kergeti. Ahogy tovább megy, néhány utcasarokkal följebből kalapácsütések hallatszanak. A patkolókovács az, aki egy tekintélyes ház kapujában lovat patkol. Juan megáll és megkérdi

Juan: Don Diego itthon van?

Patkolókovács: Mégis ki keresi?

Juan (szárazon): Itthon van, vagy nincs itthon?

A hangja olyan határozott, hogy a patkolókovács egy pillanatra elgondolkodik, majd a kalapácsával hátra mutat

Patkolókovács: Ott lesz valahol bent, éppen lovakat treníroznak.

Az útbaigazítás után Juan úgy lép be a nagykapun, mint aki ismeri a járást, a patkolókovács meg csak nézi, mintha arra próbálna rájönni, vajon hol is látta őt korábban.

Külső. Diego patiója (Lóvásár). Délben.

A patióban épp lóvásár van, ahol a környék lókupecei figyelik, hogy halad a lovak idomítása. Nagy a nyüzsgés, egy fiatal lovas büszkén mutatja, mit tud. Odébb, az árnyékban kupeczek egy másik csoportja figyelni bravúros mozdulatait.

Köztük áll Diego. Úgy 26 éves lehet, jó kiállítású, magabiztos. A lovak körüli munkához viselt ruházata tiszta, szabása új. Juan belép és néhány méterrel Diego mögött megáll, annak válla fölül értő szemmel nézi a lovast. Pár pillanat

múlva Diego önkéntelenül hátranéz, észreveszi Juant. Zavartan fordul oda.

Diego: Igen?

Juan rezzenéstelen arccal mondja: Don Diegót keresem.

Diego: Igen, parancsoljon!

Juan: Én don Diego Martín Ibáñez, a birtok gazdáját keresem...

Diego: Don Diego Martín Ibáñez, az apám, jó ideje halott.

Juan leveszi a kalapját. Diego a finom mozdulatban rejlő tiszteletet látva megkérdezi

Diego: Miben segíthetek?

Juan méltósággal, de minden kevélység nélkül ennyit mond:

- Juan Sáyago vagyok.

Diego (*megdöbben*) Óvatosan körülnéz, hogy hallotta-e őket valaki és hal-
kan így szól:

-Jöjjön velem.

Juan bemegy vele a házba.

Belső. Diego szobája. Délben.

Díszes tárgyakkal berendezett tágas szoba.

Diego műves karosszékekben ül, szigorú arckifejezéssel, amitől jóval idősebbnek tűnik. Vele szemben – akár egy lelkét felmondó gyerek – áll Juan. Hangja nyugodt, magabiztos. A patióból egész idáig beszűrődik – tompán – a lovakat eszelős vágta ugrató majd sebtében lefékező emberek kiáltása, a folytonos patadobogás.

Juan: Don Diego Martín Ibáñez, isten nyugosztalja, azt mondta: "Ezen te csak ne aggódj! Ha a hatósággal elrendeztet a dolgot, gyere csak vissza, keress meg. Itt mindig lesz munkád!"

Diego (*elgondolkodva*): Mióta nem kaptál te hírt ebből a faluból?

Juan: Mióta anyám meghalt. Tizennégy éve.

Diego: Egyszóval nem is tudod, mennyire várnak itt téged, hogy végre megfizess egy halottért?

Juan (*döbben*): Tessék?

Diego: Én figyelmeztettelek, Juan Sáyago.

Juan arca megkeményedik. Felveti a fejét és kérlelhetetlen hangsúllyal ennyit mond:

Juan: Tizennyolc év börtön, uram. Én letöltöttem mindet. Egyiket a másik után. Akármilyen drága is egy ember élete, ennél többre nem kerülhet.

Diego: Márpedig Raúl Trueba fiai úgy gondolják, hogy az apjuk életéért dupla fizetség jár.

Juan: Senkinek sincs két élete: se neki, se nekem.

Arturo Ripstein:
És ideje van a halálnak

Diego felugrik, és az ajtó felé indulva még odaveti:

- Se nekem! Hát kerüld a házamat a rendezetlen ügyeiddel!

Juan a tekintetével követi, majd hozzáteszi:

- Ahogy gondolja, uram. De lesz szíves visszaadni a lovamat.

Diego meglepetten megáll, visszafordul, ránéz:

- A lovatat?

Külső. Istálló. Délben.

Juan: Igen. Amikor elvittek, itt hagytam a többi mellett.

Diego nem kevés iróniával a hangjában:

-Miért is kételkednék ebben, csakhogy mit gondoltál, milyen állapotban lesz az 18 év után?

Juan: Don Diego Martín Ibáñez, isten nyugosztalja, azt mondta, ne

csináljak ebből gondot magamnak, ha visszajövök, csak akad itt egy megfelelő.

[...]

Diego: Juan, mivel apám sokra tartott, adok neked egy lovat. Egy feltétellel: hogy elmész innen.

Juan (*méltósággal*): Ez az én falum, uram. És itt maradok, szolgálatára. A lovat meg itt hagyom. A nyeret elvihetem?

Diego: Hisz a tiéd....., bár sokra nem mégy veled.

Juan lehajol a nyeregért, miközben Diego ezt mondja:

- Huszonnégy óra sem telik bele, és halott vagy.

Juan: Igen kevésbé hiszek annak, amit látok, uram. De még kevésbé annak, amit mondanak.

BÁCSVÁRI KORNÉLIA FORDÍTÁSA



BESZÉLGETÉS RÁDULY GYÖRGGYEL

Filmes múltunk jövője

SZEKFÜ ANDRÁS

A MEGÚJULÓ MAGYAR NEMZETI FILMARCHÍVUM IGAZGATÓJA A KORSZERŰ NYUGAT-EURÓPAI ARCHÍVUMI GYAKORLATOT KÍVÁNJA MEGHONOSÍTANI MAGYARORSZÁGON.

Ráduly György az elmúlt tizenhárom évben forgalmazóként, DVD kiadóként és producerként dolgozott Franciaországban. 2007 és 2012 között munkatársaival több dokumentumfilmet is készítettek a francia televíziónak. 2004-től Szabó István, Tarr Béla, Mézáros Márta filmjeit adták ki, Makk Károlytól a *Szerelem* jelent meg. Krzysztof Zanussi és más lengyel rendezők filmjeit is népszerűsítették.

• Hogyan került Franciaországba?

1996-ban egy francia állami ösztöndíjjal kerültem Franciaországba, közgazdasági tanulmányokat folytattam. 2000-ben diplomáztam, közgazdász főiskolai végzettségem van. 2000 és 2004 között francia-magyar külkereskedői munkát folytattam, de ennek még nem volt köze a filmhez. Filmrajongó voltam, a franciák *amateur*-t mondanak, aki valaminek a szerelmese.

2004-ben a sors hozott össze a Clavis Films nevű céggel, akik akkor kezdtek el kelet-európai, de főleg magyar filmek DVD-kiadásával is foglalkozni. Egy hirdetésben magyarul beszélő, a klasszikus filmeket ismerő fiatal munkatársakat kerestek.

Rögtön utána néztem az interneten, hogy mi ez a vállalat. Ez egy nagy múltú cég volt, 1958-ban alapította egy Lucy Ulrich nevű producernő, akinek az első munkája Armand Gatti filmje, a *L'enclos* (*Bekerítve*, 1961), ez volt az első francia nagyjátékfilm a koncentrációs táborok világáról. Később a Clavis Films Julien Pappéhoz került, aki a filmtrükkök és a filmrestaurálás klasszikusa volt. Ahogy megláttam ezeket az információkat a Clavis Films-ről, rögtön náluk akartam dolgozni. Ma Simon Sándor a tulajdo-

nosa a cégnek, aki a hetvenes években Halász Péter lakásszínházában játszott, és 1980-ban hagyta el az országot.

Felvettek, elkezdtük csinálni, különböző filmfesztiválokat szerveztünk, párizsi és vidéki eseményeket a filmek körül, aztán évek alatt kialakítottuk azt a franciaországi szakmai kapcsolatrendszert, amelynek segítségével egyre hatékonyabban tudtuk ezeket a filmeket terjeszteni az országon belül. 2010-ben létrehoztunk egy mozitermet a párizsi Magyar Intézet alagsorában, ami jelenleg is egy működő vetítőterem.

2014 tájékan úgy tűnt, hogy a magyar filmklasszikusokat ismét forgalomba lehet hozni, és akkor a MaNDÁ-tól vásároltunk filmjogokat. 2014-15-ben már tucatnál több magyar filmet jelentettünk meg. 2015-ben egy nagyon érdekes dolog történt: a *Szegénylegények* ötvenedik évfordulója alkalmából az az ötletünk támadt, hogy Jancsó Miklóstól megjelentetünk egy nagyobb DVD kiadványt, illetve megpróbáljuk a *Szegénylegények* digitálisan restaurált kópiáját Franciaországban a mozikban forgalmazni. Abban az évben a Filmunió ezt a restaurált verziót ajánlotta a cannes-i filmfesztivál klasszikus szekciójába. Mi ezt azzal támogattuk meg Cannes-ban, hogy vállaljuk a film további moziforgalmazását, ami lényeges szempont volt a cannes-i programtervezők számára. Ők szeretik azokat a filmeket beválogatni, amelyeknek lesz utóélete. A Cinémathèque Française-vel tárgyaltunk egy Jancsó életmű retrospektíva megrendezéséről, és elkezdtünk ezen közösen dolgozni. A kópiákat a MaNDA bocsátotta rendelkezésre, de a franciaországi promócióban, a filmek feliratozásában, az események

megszervezésében a Clavis Filmmel vettünk részt. A tíz lemezes Jancsó DVD-t az eseménnyel egyidőben kellett kihozni. Egy hónapon keresztül vetített a Cinémathèque Française Jancsó-filmeket, húsznál több játék-, rövid- és dokumentumfilmet.

• *Tehát ez jóval több film volt, mint ami a DVD kiadványba bekerült...*

Jóval több, ez egy nagyon gazdag válogatás volt, és a látogatottsága is elérte a tízezer főt, ami jelentős, a Cinémathèque is nagyon meg volt elégedve. Ráadásul pont ebben az időben jelent meg (tőlünk függetlenül) Emile Breton Jancsó-monográfiája (*Miklos Jancso : Une histoire hongroise*) – a rendezvény és a könyv promóciója segítette egymást. Sikerült a felújított *Szegénylegényeket* a francia mozikba is eljuttatni, Párizs mellett több vidéki városban is voltak vetítések. Ahhoz képest, hogy ez egy 1965-ös, fekete-fehér, magyar film, az elért 5000 néző szép eredménynek számít.

Ez volt a munkánk! Egy speciális, szűk piaci résben dolgoztunk, folyamatosan együtt kellett dolgozni az alkotókkal, elmenni a közönséghez, a filmeket folyamatosan kísérni az életútjukon, és mindezt persze nagy örömmel tettük. Nem nagyon tudtuk volna megengedni magunknak azt a luxust, hogy egy nagyobb összegű marketinggel, távirányítással végezzük a forgalmazást. Összesen most már 45 magyar film van a Clavis katalógusában.

A tavalyi évben a DVD kiadás mellett majdnem ugyanakkora eseményt sikerült Makk Károly filmje, a felújított *Szerelem* köré szerveznünk.

• *Ezek valóban szép eredmények. És ekkor Ön látott egy másik hirdetést?*

A *Szerelem* cannes-i vetítése idején elkezdtünk beszélgetni a Magyar Nemzeti Filmalap vezérigazgatójával, Havas Ágnessel arról, hogy az akkor még MaNDA néven futó Magyar Nemzeti Filmarchívum korszerűsítésére, nemzetközi promóciójára milyen ötletek lehetnek. Szeptember elején felkért engem arra, hogy az ezzel kapcsolatos gondolataimat vessem papírra, segítsék neki egy olyan tervet megírni, ami a Filmarchívum átszervezését, a Filmalap struktúrájába integrálását, a Filmarchívum modernizálását célozza. Elkészítettem ezt a dolgot, amelynek a stratégiai része négy alapvető pilléren épült. Az első a gyűjteményi tevékeny-



Kertész Mihály.
Tolonc
(Berky Lili)

ség fenntartása és kibővítése, a második egy hosszútávú film digitalizálási és restaurálási program beindítása, a harmadik volt az üzletfejlesztés, a belföldi és a külföldi terjesztés élénkítése, a negyedik pont pedig az oktatási terület újraélesztése. Ebben még nem volt költségvetés, ez egy elvi tervezés volt. Az elmúlt tizenhárom év tapasztalatai alapján írtam, bemutattam, hogy ez hogyan működik Franciaországban, hogyan működik Angliában, Hollandiában. Arról szolt, hogy a magyar nemzeti filmvagyont hogyan lehet a leghatékonyabban eljuttatni a közönséghez, illetve hogyan lehet ezeknek a hosszú távú megőrzését biztosítani, korszerűen.

Májusban a budapesti Francia Intézetben Kerékgyártó Yvonne-nal közösen megszerveztünk egy nemzetközi konferenciát, ahol egybevetettük a magyar, a francia és a holland tapasztalatokat.

A dolgozat leadása után a konkrét tervezésbe bekapcsolódott a MaNDA két munkatársa is. Fazekas Eszter a filmrestaurálásra vonatkozóan és Kurutz Már-

ton a gyűjteményi munkával kapcsolatban tettek konkrét javaslatokat. Decemberben Párizsban dolgoztam a Szelem mozibemutatójának előkészítésén, amikor megjelent egy kormányhatározat arról, hogy a tervezetet a Minisztérium elfogadta és a Filmarchívum a Filmalap részeként fog tovább működni. Ez azt jelentette, hogy az általunk megírt tervhez megfelelő forrásokat fognak rendelkezésre bocsátani. A végleges költségvetés 2017-re 806 millió forint. Ebből 300 milliót ítétek meg a digitalizálásra és filmrestaurálásra.

• *Mi változik és mi folytatódik a MaNDA eddigi tevékenységeiből és szerkezeti felépítéséből?* Az elmúlt években a MaNDÁ-ból hallatlan ambíciózus terveket hallottunk a teljes magyar kulturális örökség digitalizációjáról, és mint ha ennek csak egy apró függeléke lett volna a filmarchívum. A neve is ezt mutatta: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet.

Én is figyelemmel kísérem ezt az elmúlt öt évet és tudom, hogy az „és Filmintézet” jutott csak a filmekre. A

MaNDA korábbi tevékenységeit három utódintézmény viszi tovább. Minden, ami a kulturális értékek digitalizációja, az Országos Széchényi Könyvtárban folytatódik. Az ózdi élménypark üzemeltetése a Forum Hungaricum nevű, állami tulajdonban lévő kft. feladata lesz. Az idén hatvan éves filmarchívum tevékenységei, személyi állománya és infrastruktúrája Magyar Nemzeti Filmarchívum néven a Magyar Nemzeti Filmalap egyik igazgatóságaként működik tovább.

• *Az Ön terveinek első pontja a gyűjteményi tevékenység. Van a múltbeli filmek állománya, néha még ez is örvedetesen gyarapszik, elveszettnek hitt filmek kerülnek meg, és vannak az új filmek. A mai, piacgazdasági körülmények között és a digitalizált technika mellett mi itt az archívum feladata?*

A rendelet értelmében a Filmarchívum gyűjti az összes, részben vagy egészben Magyarországon gyártott és

Magyarországon forgalomba került filmek kötelesepéldányait. Ezek kizárólag megőrzésre kerülnek ide, forgalmazási joga hozzájuk a Filmarchívumnak nincsen. Kutatás céljára megmutathatjuk a kópiákat a kutatók számára.

• *Hogy néz ki ma fizikailag egy kötelesepéldány?*

Ami 35 mm-es filmre készül, abból kapunk egy teljes kópiát. Ami digitálisan készül abból LTO szalagon vagy DCP-vel kapunk példányt. Kialakult gyakorlat van az elektronikus formájú kötelesepéldányok befogadására.

• *Mit lehet fejleszteni a gyűjteményi tevékenységen?*

A múltbeli állomány is bővül, és nem is olyan szerény mértékben. Külföldről kerülnek elő elveszettnek hitt magyar némafilmek. De Magyarországon is számos olyan intézmény van, amelyik tárol korábban ott készült filmeket. Ilyen volt például a KözDok gyűjteménye, vagy a MAHIR reklámfilmjei. Mivel ezekkel ma már senki nem tud mit kezdeni, bekerülnek az archívumba megőrzésre és feldolgozásra. Ez a dokumentumfilmekből, híradókból, ipari filmekből, reklám és oktatófilmekből összegyűlt állomány elképesztően nagy, a feldolgozása folyamatos, állandó munka. Ezek a filmek rendkívül fontos kordokumentumok, ezek alapján bepillantást nyerhetünk abba, hogy milyen fejlettségi szinten voltak az egyes vállalatok bizonyos korszakokban, milyen munkaszervezés mellett dolgoztak, illetve hogyan éltek az emberek a korábbi évtizedekben.

• *Ma is kerülnek elő ilyen gyűjtemények?*

Hogyne. Például a Közlekedési Múzeum átalakulása miatt hozzánk került a filmgyűjteményük. Ez ott évtizedekig érintetlenül állt a raktárban, most bekerült ide, és az archivátor kollégáim dolgoznak rajta. Megtekintik, adatbázisban rögzítik a filmek jellemzőit, mind a tartalomra, mind pedig a hordozó állapotrara vonatkozó információkat, amelyek révén az állomány a továbbiakban kutatható lesz. Ez jelenleg a fizikai példány kutathatóságát jelenti, hiszen többnyire filmekről beszélünk. Nagyon sok filmkészítő produkció keres részleteket, snitteket az ilyen filmekből, ezt ma nem egyszerű intézni. Az állománynak talán negyede van digitalizálva. A teljeskörű digitalizáció révén felgyorsulhat az állomány bemutatása a közönségnek és a szakmai hasznosítás is. Ehhez egy médiaszerver és egy nagy-

kapacitású szalagos tárolórendszer kiépítése szükséges. Ezzel teljesül a biztonságos megőrzés, és megvalósulhat egy gyors, online hozzáférés a közönségnek, a kutatóknak és az üzleti partnereknek.

A feldolgozásra váró filmes anyagban még rengeteg meglepetésre bukkanhatunk, aminek bizonyítéka a pár héttel ezelőtt Amszterdamban megtalált *Munkászubony* című némafilm, ami az egyetlen olyan film, amelyben Hegedűs Gyula játékát láthatjuk. Ennek a hazahozatala folyamatban van, digitálisan fel fogjuk újítani. Az *utolsó hajnal* Kertész Mihálytól szintén az amszterdami filmmúzeumban van. A világszerte zajló digitalizációs folyamat egyben azt is jelenti, hogy most van lehetőség arra, hogy az évtizedek óta a raktárakban porosodó filmeket újra elővegyük, belenézzünk, és néha hihetetlen ritkaságokat találjunk. Most decemberben a Magyar Nemzeti Múzeum és a mi munkatársaink, együttműködve aprólékosan feldolgozták a IV. Károly (az utolsó magyar király) 1916-os koronázásán készült filmfelvételeket. Ennek során kockáról-kockára beazonosították az ünnepség résztvevőit, politikusokat, az arisztokrácia képviselőit, a kulturális élet szereplőit, előkelőségeket. Az egyik felvételen még Kertész Mihály is látható, belenéz a kamerába. Gyönyörű kutatói munka ezeket feltárni, és egyre több ilyen felfedezés várható.

• *Hogyan alakul az archívum kutatói állománya?*

Sokan vannak körünkben, akik 20-30 éve dolgoznak itt. Az ő lelkesedésük és szakmai elkötelezettségük az intézmény túlélését és jelenlegi szakmai kompetenciáját is jelenti. Ez a szíve a Filmarchívumnak. Azok a munkatársak, akik ma a Filmarchívumban dolgoznak, képzett filmtörténészek, jelentős szakmai múlttal. Az elmúlt húsz évben voltak olyan nagyon jelentős szakemberek, akik vagy nyugdíjba mentek...

• *... vagy nyugdíjba küldték őket...*

... vagy különböző okoknál fogva eltávoztak az archívumból, de ennek ellenére ma is van egy szakmailag kompetens munkacsoport, akik a gyűjteményi ügyekkel hatékonyan és megfelelően tudnak foglalkozni. Folyamatosan dolgozzák fel a filmeket, a filmraktár szakszerűen működik...

• *Nem hiszem, hogy ebben nézetkülönbség lenne köztünk. Én csak arra utaltam,*

hogy az intézmény filmtörténész és filmtudományi kutatói állománya az utóbbi két-három évtizedben folyamatosan csökkent, és ma már az ilyen kutatási és publikációs tevékenység áthelyeződött az egyetemekre.

Ebben teljesen igaza van, és azt gondolom, hogy ezzel az egyetemi kutatói kapacitással nekünk együtt kell dolgozni. Ezt a munkát már el is kezdtem, januárban az első dolgom volt, hogy felvettem a felsőoktatási intézményekkel a kapcsolatot. Nemcsak az elméleti oktatás egyetemeivel, hanem például a vizuális művészettel foglalkozó MOMÉ-val is (Moholy-Nagy Művészeti Egyetem), hiszen nekünk többféle kompetenciára van ma szükségünk.

• *Nézzük akkor az oktatási területet...*

Az oktatási területtel mostantól fogva Muszatics Péter foglalkozik nálunk, aki többek között a miskolci CineFest kurátoraként is ismert. Be akarunk indítani egy olyan továbbképzési programot, amellyel biztosíthatjuk az utánpótlást a filmtörténész-archivátor szakmában. Nemcsak nekünk, de a filmszakmának és a televízióknak is szükségük van ilyen képzett-szerű munkaerőre. Ha ehhez a képzéshez vissza tudnánk csalogatni azok közül, akik elmentek tőlünk, az csodála-

Makk Károly:

Szerelem

(Darvas Iván és Töröcsik Mari)

tos dolog lenne. A nagy öregek tapasztalataira szükségünk van ahhoz, hogy az új generációt felkészítsük. Teljesen saját keretek közt ezt sem tudjuk megvalósítani, de együttműködések keretében igen.

A másik ilyen fontos terület a restaurátorok képzése. Várunk olyan végzeteket a rokon felsőoktatási intézményekből, akik az új technológiák iránt nyitottak, akik részt tudnak venni a régi filmkópiák digitalizálásában és restaurálásában, fényelésében, azaz akik tehetségükkel és hozzáértésükkel hozzá tudnak járulni, hogy ezeket a filmeket új köntösben tárjuk a magyar közönség és a nagyvilág elé. Mi nem oktatási intézmény vagyunk, viszont szeretnénk hozzásegíteni azokat az oktatási intézményeket, amelyekben megvan a hajlandóság erre, hogy használják az archívum eszközeit, kapacitását, kinyitjuk az ajtókat.

A legnagyobb feladat, ahol a legtöbb a buktató, az egyetemes filmkultúra visszavezetése a magyar közoktatási rendszerbe. A filmoktatásnak vannak évtizedes hagyományai, sok iskolában ma is folyik, de valahogy kikerült a fősodorból. Javaslatot fogunk készíteni a felélesztésére.

• *Korábban ennek az intézménynek igen jelentős kiadói tevé-*



kenysége is volt, könyvek és folyóiratok jelentek meg. A könyvkiadás az elmúlt évtizedben szinte nullára zsugorodott, a Filmkultúra folyóirat papíron megszűnt és az online változat is csak vegetál. Milyen saját vagy kooperációs terveik vannak a kiadói tevékenység területén?

A motorja szeretnénk lenni ennek a tevékenységnek, a könyvkiadókkal való együttműködés keretében. Akár kettős kiadó, közös sorozatokkal, ez szerepel a terveinkben. A Filmkultúra olyan folyóirat, amely szervesen a Filmarchívumhoz kötődik, és ezt így is szeretnénk folytatni. Tartalmilag mindenképpen meg kell újulnia, ehhez kellene szerzők, együttműködő partnerek, ez súlyosan, kiemelt helyen szerepel az intézet tervei között. Azt még nem tudom megmondani, hogy papíron is meg kell-e jelennie, de az online megjelenés megújítását már elkezdtük.

A Filmarchívumnak készül egy integrált weboldala. A MaNDA féltucat különböző oldalon jelent meg, mi ezt integráljuk, egységes rendbe foglaljuk. A Filmkultúra önállóságát viszont megőrizzük. A Filmalappal való előkészítő megbeszélések egyik legfontosabb témája volt, hogy mit fogunk csinálni a Filmkultúrával. Nem volt félreértés közöttünk abban, hogy a Filmkultúrának tovább kell élnie. Emellett az összes eddigi, papíron megjelent számot digitalizálva online hozzáférhetővé és kereshetővé tesszük, ami egy óriási kincsház.

A lelkes, szakértő kollégáknak hála az elmúlt években is rengeteg állományt digitalizáltak, hihetetlen adatbázisok jöttek létre házon belül. A külső felhasználó, szakember vagy érdeklődő laikus ebből eddig semmit nem tudott használni. Ezt meg fogjuk változtatni, és sokkal szélesebb körben tesszük kuthathatóvá az adatbázisainkat.

• *Filmklubok és művészmozik – lesz nekik közvetlen kapcsolatuk a megújuló Filmarchívummal?*

A filmklubok és artmozik eddig is kapcsolatban voltak az archívummal, hiszen a filmes örökség eddig is leginkább az archívumon keresztül volt elérhető. Ezt a kapcsolatot fenntartjuk és erősítjük. Ugyanakkor keressük az együttműködést olyan vállalkozó szellemű forgalmazó cégekkel is, amelyek a felújított filmklasszikusokat moziforgalmazásba is ki merik vinni.

Már vannak jelentkezők, ebben az évben két-három kiemelt magyar felújított filmalkotást országosan fognak moziban forgalmazni. Nyilván elsősorban a szórakoztató filmek érdeklik a forgalmazókat, mint *A tanú* vagy *A Macskafogó*, de szó esett a *Körhinta* és a *Szegénylegények* moziforgalmazásáról is.

• *Lesz-e az archívumnak saját mozija?*

Átmeneti időszakban vagyunk, keressük azt a partner mozit, amelyikkel a budapesti belvárosi vetítéseket újra tudjuk indítani. A fő csapásirány egy budapesti „cinémathèque”, vagy úgymond filmtörténeti központ, film-múzeum létrehozása. Szeretnénk egy budapesti központi helyen egy filmes intézményt létrehozni, ahol korszerű mozi termekben láthatja a magyar közönség a magyar és az egyetemes film történet alkotásait. Korszerű médiatár, rendezvényi helyiségeket, kiállítóteret, könyv és videóárúsítást tervezünk. Tehát azt, amit Párizsban a Cinémathèque Française, Amszterdamban az Eye, Londonban a BFI South Bank nyújt az ottaniaknak. Ezek a példaképeink. Ha nem is tudjuk azonnal mindazt és ugyanúgy nyújtani, mint ők, de funkciójában egy független belvárosi találkozóhelyet szeretnénk, ahol kutatóterem is működik, tehát egy komplex intézmény a cél. Ma még nem tudom megmondani, hogy ez mikor fog megvalósulni, de meg fog.

• *Az archívum könyvtára tulajdonképpen irattár, kéziratár is. Lát-e Ön lehetőséget arra, hogy rendszeresen begyűjtsék a magyar film nagy alkotóinak kéziratait, levelezését, hagyatékait?*

Ez egy érzékeny feladat, örökösökkel tárgyalni, az anyagot feldolgozni... A hajlandóságunk megvan rá, a többi az erőforrások kérdése. Megfontoljuk, igyekszünk.

• *A külföldi filmintézetekben izgalmas részterület a saját filmek készítése. Van, ahol foglalkoznak ezzel, van ahol nem. Különleges művészi kísérletek készülnek így, vagy olyan filmek, melyekre a filmipar nem vállalkozik. Önök terveznek valamilyen filmgyártási aktivitást?*

Január elsejétől a Filmarchívum a Filmalap felügyelete alatt, annak igazgatóságaként működik. A Filmalap a szerteágazó filmszakmai tevékenységek – köztük a filmgyártás – támogatója. Az intézmény maga, így a Filmarchívum igazgatóság sem filmgyártó. Ötlettel, inspirációval, szakmai segítséggel részt

tudunk venni bizonyos filmtervek megvalósításában.

• *Ön egy igazi mozis lelkesedésével áll a feladatához. Ugyanakkor nagyon sok olvasónk azt fogja mondani, hogy ez egy korszerűtlen felfogás, a mai fiatalok nem járnak moziba, már tévét se néznek, már számítógépet se néznek, csak a kis okostelefonokon letöltenek félperces videóvicceket... Hogyan látja Ön a kapcsolatteremtést a hagyományos mozitól a kis digitális játszmaig terjedő térben? Hogyan tudnak nyitni azok felé a fiatalok felé, akik csak nyomkodják a mobiljukat?*

Ez egy óriási kihívás ma a világ minden országában. A mozi hanyatlása azonban egy bizonyos ponton lassulni kezdett, ma is lassulóban van, ami már bizalommal tölti el az embert, hogy ez a hanyatlás meg is torpanhat. A mozi korábbi hegemoniája nem fog visszatérni, de a létjogosultsága megmarad. A filmkultúra terjesztéséhez alapvetően szükségünk van a mozi termekre. A digitálisan felújított régi filmeknek világszerte szélesedő piaca van. Divatba jöttek a régi filmsikerek, amelyek már bizonyítottak. A közönségépítésnek rengeteg technikája van, ezeket a régi filmekre is alkalmazni kell. A közösségteremtő erő, az itt és most ereje, az eseményközpontság – ezek mind-mind olyan tényezők, amelyeket integrálnunk kell a stratégiánkba. A közösségi média használata... Amióta januárban elkezdtük a közös munkát a kollégákkal, hetente többször is jelentkezők hírekkel a saját munkánkról és a nagyvilág filmjeiről. Ezzel kontextusba is helyezzük a magyar filmet, újra érdekessé tesszük a hazai nézők számára. Senki nem tud kizárólag a kultúrmisszióból élni, együtt kell élnünk a piactudással. A sikerfilm bevételével segítjük a rétegfilm bemutatását.

Ha a vizuális kultúra terjesztését minél szélesebb körben végzik, nemcsak a fővárosban, hanem országosan, művészeti központok, kultúrházak, iskolák, akkor ez a vizuális kultúra nagyon könnyen terjedhet. Az online tartalmak terjesztésétől nem kell félnünk. A figyelem felkeltésére használnunk kell a hatásos filmrészleteket, a kreatív, olykor humoros montázsokat. Ez működik Franciaországban, Németországban, Angliában. Én ezzel foglalkoztam az elmúlt tizenhárom évben. Hiszem, hogy Magyarország is működni fog. •

A GULYÁS TESTVÉREK – PÁLYA ÉS KÉP

Tanítványok

TÓTH PÉTER PÁL

A TANÍTVÁNYOK A MAGYAR FILMTÖRTÉNET EGYIK SOKÁIG REJTETT REMEKMŰVE. ELEMZÉSE A GULYÁS TESTVÉREKRŐL SZÓLÓ MONOGRÁFIA FEJEZETE.

Jelen pillanatban lehetetlen vállalkozás átfogó elemzést nyújtani a Gulyásék által amatőrként készített filmekről – azoknak ugyanis csak töredéke hozzáférhető, s ezek zöme is hang nélküli, gyengébb minőségű videómásolat. Az eredeti szalagok vetítése viszont még a körülményes technikai feltételek megteremtése után is csak a művek épségének veszélyeztetése árán volna lehetséges. Ezek a 8 mm-es tekercsek nyilvánvalóan restaurálásra szorulnának. Létezésükről is csak az egykori amatőrfilmes fórumokon olvasható beszámolókból tudhat a külvilág – akár csak az egykor virágzó magyar amatőrfilmes közösség más, a jelenkor számára is meglepő értékeket tartogató munkáiról. Annyi azonban egyértelmű, hogy a későbbiekben dokumentumfilmsként nevet szerzett Gulyásék gyakorlatilag minden filmes műfajt kipróbáltak amatőrként. Műveik imponálóan hosszú listáján egyaránt szerepel képzőművészeti és kísérleti film, portréfilm és filmesszé, filmvers.

És, legfőként, játékfilm. Egyéni hangú, nemcsak tartalmát, de eszközeit tekintve is úttörő jelentőségű munkájuk az 1967-ben befejezett *Tanítványok*. A valóban tömegeket (is) mozgató, több helyszínen készült, egy órát meghaladó terjedelmű hangosfilm az akkori amatőrfilmezés helyzetéhez, lehetőségeihez képest afféle „szuperprodukciónak”, formanyelvét, esztétikáját, továbbá markánsan társadalom- és rendszerkritikus szemléletmódját tekintve pedig kifejezetten forradalmi filmnek volt tekinthető. „Nekem akkor 150 ft volt az ösztöndíjam, nyaranta el tudtam menni melőzni, és még eljártunk vért adni. Szóval vérel és ve-

rítéssel készült a film. Normál nyolcra [ti. 8 mm-es filmszalagra] forgattunk, a hangja utólag készült utószinkronnal, ragasztott szélcsíkra. A stúdió egy borbélyműhely volt, ahol a »hangmérnök« kiült a két ablak közé, ott volt a magnó, mi meg benn üvöltöztünk.” (Részlet a 31. Magyar Filmszemle meghívójából.)

A Gulyás Gyula által rendezett, Gulyás János által fotográfált filmet az Objektív Filmstúdió segítségével 1999-ben felújították, s lévén az eredeti hangsáv használhatatlan, utószinkront és új hangkeverést is kapott. Egyebekben azonban érintetlenül került közönség elé. A tudatos döntést Gyula ekképp foglalta össze:

„Tudván tudva, hogy a képek technikája szemcsés lesz és foltos, sőt olykor életlen is, mégsem váltottam ki ezeket a »hibákat« semmiféle takaróképpel vagy más digitális csábitással, mert úgy tetszett, hogy az egykor volt szerkezet megtartása hordoz annyi jelentést és archív többletet, ami számomra kedvesnek tűnt.”

Az allegorikus történet személyes tapasztalatokon alapul, ám az alkalmazott, roppant különös filmnyelv révén messze túlmutat a kamaszlét gyötrelmeinek bemutatásán. Egy egész társadalmi rendszernek, sőt, magának a zsarnokságnak lesz parabolájává.

A kisváros spiclihálózattal ellenőrzés alatt tartott gimnáziumában kegyetlen, totális kontrollon, megfélemlítésen alapuló terror uralkodik. A talán szokványosnak is mondható iskolai életképekkel (marhászkodó fiúk, randizó fiú és lány) indító filmnek már az első pillanatai is nyomasztóak. Pedig még nem tudunk semmit, csak egy merev

tekintetű tanár vonul végig az udvaron. Érezni, ahogy megfagy az „elvtárs”-nak szólított, a fegyveres testületeknél szokásos „Erőt, egészséget!” kiáltással köszöntött, szokatlanul alacsony termetű, ezért háta mögött Kis Pipinnek csúfolt alak körül a levegő. Az erőviszonyok hamar kirajzolódnak: egy diák valódi virágot helyezett az iskola falon öles betűkkel viritó „Éljen és virágozzék” felirathoz – amely feliratnak a végét ravasz módon nem mutatja a kamera, de mindenki tudja, aki akkor élt, hogy a „szovjet–magyar barátság”, „pártunk és kormányunk” vagy valami hasonló bornírtság az, amelyben az ilyes felszólítás végződnie szokott. Az intézményben a rendet fenntartani hivatott gárdisták által megfélemlített renitens büntetésül fejére kell tegye a csokrot, s így zárják be a szertárba. Tökéletesen jeleníti meg a lelkiállapotot egy apró gesztus: a szertárban a csokrot levevő diák azonnal visszatesszi fejére a virágot, amint lépéseket hall kintről. Azután papírt talál, egyetlen versikével, amelyben bizonyos Hörömpő visszatértétől reméli a szöveg írója a zsarnoki viszonyok megváltoztatását.

Hörömpő (az öt alakító Racsmany Mihály akkoriban a Paál István vezette, színháztörténeti jelentőségű Szegedi Egyetemi Színpad egyik vezető színésze volt – TPP) pedig, mindettől teljesen függetlenül, csakugyan visszatért a városba. Csak éppen nem „szabadítóként”. Az út mellett találtak rá az egykor kicsapott diákra, összeverve, s most az orvosi ügyeleten lábadozik. Ide hozzák be a Fegyva nevű, a szertárból korábban kiugró (vagy annak ablakából lezuhanó – ez nem tisztázott) fiút, az imént olvasott szöveg szerzőjét. A Hörömpő adatait felvevő orvos tájékozatlan, ám az ott dolgozó ápolónő, Anca felismeri korábbi barátját. A Fegyva nevű fiú állapota rosszabbodik, félrebeszél, Hörömpőt emlegeti, a tovább nem tűrhető zsarnokságot, amelyben „mindenki kussol és jelent”.

A világosan felrajzolt alapszituáció szerint tehát Hörömpő megjelenésébe mindenki valami mást lát bele: ki a szabadságot, ki a lázadást, a forradalmat, a változást, valamiféle megváltást. Ő maga már csak azt szeretné, ha békén hagynák. Az ügyeletről valóssággal menekül. Kiábrándult, sebzett, az ellenállás értelmetlenségébe be-

lefáradt modern hős – ugyanakkor az otthon maradtak szemében mitikus figurává nőtt távollevő, már-már megváltó, akire kivetíthetők mindazok a tulajdonságok, amelyeket a helybéli zsarnokságot elszenvetők nem voltak bátrak magukban kifejleszteni. Ebben a momentumban lepleződik le a későbbiekben a próféta szerep abszurditása: az elnyomottak eleve kudarcra ítélt, mert a prófétát, megváltót, vezért, szabadítót kívülről váró lázadásának áldozata szükségképpen maga a „megváltó” kell legyen, hiszen nem lehet képes beteljesíteni a meg sem fogalmazott, személyéhez csak a valódi meggyőződés nélkül lázadók által kapcsolt várakozásokat. És kérdés, vajon nem arra kell-e valójában az áldozattá váló szimbolikus vezető, hogy a zsarnokságba végül visszafegyvermezett tömeg igazolást találjon arra, hogy miért is nincs más út számára, mint az engedelmesség, a zsarnokság eltűrése, sőt (ezernyi önfelmentő szólam kíséretében:) a zsarnoksággal való azonosulás.

Kivetítve ugyan egy iskolára vannak a filmben bemutatott viszonyok, s felületesen nézve könnyű rámutatni azokra a pontokra, amelyek nyilvánvalóan

nem tekinthetők egy reális iskolai környezet és az abból fakadó viszonyok leképezésének, ám a film történései ezeknél sokkal mélyebb szinten mutatják fel nemcsak a zsarnokság általában értendő természetét, de azt a nagyon is konkrét korhangulatot, amely a magyar társadalmat jellemezte a hatvanas évek elején. Mert a film nem készültének idején, '67 körül játszódik, hanem egészen konkrétan 1961 áprilisában, azon a két napon, amikor Gagarin megkerülte a Földet, amikor kezdetét vette az Eichmann-per, s amikor a kor emblematikus írója, a magyar értelmiség meghasonlottságát regényekké fogalmazó Sarkadi Imre öngyilkosságot követett el. A *Tanítványokban* egyértelműen felismerhető 1956 emléke, de még inkább az '56-ot követő, kiegyezésen, társadalmi méretű megalkuváson, reálpolitikai józansággal elfogadott behódoláson alapuló konszolidáció természete.

Amelyben távolról sem a diákjait büntetésből a pad tetején fél lábra állító, alkalmasint erőszakot is alkalmazó Gárdát és besúgó hálózatot fenntartó, a diákokról kartotékot vezető „Kis Pipin” a főgonosz. Neki van emberi arca,

benne felismerhetők azok a sérülések, amelyek szűk látókörű, fanatikus elnyomóvá formáltak. Bátran vállalja az őt egyszerre jutalmazó, előléptető és a kellemetlen Fegyverügy elkenését neki megígérő előjárói előtt saját vélt igazát. Nem kér az eltussolásból, mert hiszi, hogy ő jár el helyesen. „Már az apám is szervezett munkásként szenvedett ezek miatt” – jelenti ki, s egyszerre képet kapunk arról a világnézetnek álcázott kisebbségi komplexusról, amelyből az értelmiséggel, a polgárokkal szembeni gyűlölete táplálkozik. Amikor pedig Hörömpő látogatja meg, mert szeretné valahogyan rendezni saját helyzetét, s nem találja otthon, a tanár anyja fotókat mutat neki, rajtuk a hadifogságban elpusztult apával, egy az új világban valaha hívó, lelkes fiatalember mosolygós képével, aki nem mellesleg korán megözvegyült. Nem, nem ez a szerencsétlen, paranoiás osztályfőnök rontja meg az életet – maga a rendszer, a szisztéma működik romboló módon, amelynek nemcsak felcserélhető bármely eleme – ezek közé érte nézeteket, módszereket és embereket is (mint utóbb kiderül: magát Kis Pipint is) –, de amelynek lényege épp ez a felcserélhetőség, ön-

**Gulyás János
és Gulyás Gyula**
(Készítsünk együtt
filmet, 1969)



korrekcióra pedig csakis az elnyomás technikáinak finomítása tekintetében hajlamos. Igencsak lényeges felismerés egy kora húszas éveiben járó, zárt társadalomban felnőtt fiatalembertől, a film alkotójától.

Kitör a lázadás – amelybe régi barátja végül Hörömpőt is bevonja –, de igen rövid úton kudarcba is fullad. Egyrészt nevetségessé válik a lázadás céljával kijelölt akció: a „tuszkulánium”-nak nevezett ház, amelyből a jelentéseket, adatlapokat akarták megszerezni, s ahol Pipinen akartak elégtételt venni – üres rom. Leégett, nincs ott senki – csak a rosszul szervezett felkelés folyamán elvesztegetett idő alatt magukat újraszervező, s már túlerővel fellépő Gárda, amely pillanatok alatt elfojtja a lázadást. Őrizetbe veszik, megfélemlítik s (a büntetés alól való mentesülés ígéretével) egymással megveretik annak résztvevőit. Korábban is volt, aki csupán jövőjét, egzisztenciáját, lehetőségeit féltve nem vett részt a lázadásban. Most azonban olyan is akad az elfogottak között, aki hajlandó törbe csalni s meg is ölni a

látszólag futni hagyott diákvezért. A Hörömpőben (akinek valódi neve beszélő név: Keserű Attilának hívják) ellenséget felismerő hatalom tehát (s itt már nem az önkényuralmat csak az oktatási intézmény területén gyakorló osztályfőnökről van szó, aki ellen a voltaképpeni lázadás kitört) fizikailag is elpusztítja a magára hagyott, védtelen hőst. A gyilkosságot felvállalók a jövő emberei. Több értelemben is. Egyrészt Kis Pipin helyett új vezető érkezik, aki ugyan feloszlatja a Gárdát („Ezek fognak leváltani holnap, vége a gárdaéletnek” – panaszkodik egyik pribék a másíknak), de nagyon is igényt tart egy új, a hatalomhoz építő mértékben hű csapatra. Másrészt ők, akik „mentesülnek”, nemcsak ezt a nyomorult, pitiáner verőgárdát fogják életben tartani, de rájuk vár az érvényesülés („egyetem”), az ún. normális élet. Ők lesznek a társadalom meghatározó rétege. Az érvényesülés ára ezúttal is, mint mindig: az együttműködés, ami pedig így értendő: együttműködés a legvégsőkig. Ma-

gyar filmben *akkor*, ilyen *egyértelműen* és *ezt* nem mondta ki senki más.

Igen fontos a női főhős szerepe. A Sárközy Erika játszott karakter, Hörömpő régi szerelme egyszerre segítője és elárulója a lázadásnak. Nehéz megítélni, hogy az éppen a felkelés napján nagykorúvá váló lány felbujtó és haszonélvező, vagy inkább saját lelkes, szabadságvágyó énjét a menthetők (főként Hörömpő) megmentése érdekében elfojtó kollaboráns csupán, aki őszintén hiszi, hogy átállása segítség, áldozat és vállalható kompromisszum. Ő mondja ki, hogy „nincs esély, és nem kellene a hősök”, s hogy „el innen, amíg lehet”.

A szellemiségében is mélységesen feketé, nemhogy az ún. amatőrfilm területén, de a magyar filmtörténetben is egyedülállóan nyomasztó műről okkal írta Gelencsér Gábor, hogy a *Tanítványok* az egyetlen magyar filmként merte megfogalmazni „a 68-as diákmozgalmak lázadó szellemiségét, ráadásul kortársi történetben, kivételt erősítő szabályként [...] Erejét

„Mindenki valami mást lát bele”

(Gulyás Gyula - Gulyás János: Tanítványok)



és dokumentumértékét éppen a 68-as mozgalmak spontaneitását, fésületlenségét megidéző amatőr formából, gesztusainak szabadságából, őszinteségéből meríti.” (*A macskaköves úton*, Mozgó Világ, 2008/8.)

Am többről is szó van, mint mégoly bátor politikai pamfletről. A – ne feledjük: Párizs, Berlin és Prága előtt készült – mű atmoszférája Orwellt idézi (akit aligha olvashatott Gulyás Gyula 1966-ban). A filmben lezajló obskúrus, bizonytalan értelmű történetek, a valóságtól elemelt, színpadias, sőt rituális jelenetek, a kihagyásos dramaturgia, az emblematis, nem pszichológiai indítékai vagy szociális meghatározottságuk, hanem a történetben betöltött szerepük felől értelmezhető, a hatalmi struktúrák ágenseit modellező karakterek, a szaggatott párbeszéd egy élehetetlen, a szabadság hiányától, s a szabadság megvalósulásának esélytelenségétől szenvedő világot mutatnak. A film modellszerűségében nem leképezi, hanem elemi erővel megidézi az elnyomatás világát. Éspedig nem egyszerűen a valaha létezett, minden ízében átpolitizált és a kénytelen-kelletlen gyakorolt engedelmeségen alapuló kommunista államban konkretizálódott elnyomatását.

Figyelemre méltó az a fés eszköztár, amelynek segítségével mindezt elérjük az alkotók. Minden amatőrfilmes kényszermegoldása (és a kilencvenes években hozzárendelt, túlzottan steril utószinkron) ellenére egy dramaturgiailag pontosan felépített műről van szó. A párbeszéd rendkívüli (modorosságba csak néha hajló) tömörsége pillanatok alatt tesz átláthatóvá egykori és a filmidő jelenidejében érvényes viszonyokat. Hörömpő beszélgetése a gárdistává lett egykori barátokkal pontosan felrajzolja az előzményeket, egyúttal az önfelmentő szövegek megidézésével azt a politikai, társadalmi aurát, amely a hatvanas évek magyar valóságának mindennapjait áthatotta. Finom képi megoldások gazdagítják e párbeszéd jelentéstartományát. Például a Tamás nevű, másik, gárdistává nem züllött baráttal folytatott párbeszéd egy köztéren zajlik. Míg a lázadást szervező Tamás szembesíti a csatlakozni vonakodó Hörömpőt egykori, „forradalmi”, küzdeni, áldozatot hozni kész önmagával, egy kamaszfiú, mintegy mellékesen, biciklizget a té-

ren. Olykor a vitatkozók körül. És fordítva ül a nyeregben. Később sárkányt ereget egy másik fiú a már összekapaszkodó, furcsa, szimbolikus tartalmú dalt éneklő lázadók mellett. A fojtott beszélgetések gyakran nyerne más dimenziót azáltal, hogy a kamera egy adott ponton eltávolodik a szereplőtől, vagy elfordul – és láthatóvá teszi e beszélgetések tanúit, az erkélyről, függőfolyosóról, kerítésről figyelőket. Ez a megoldás súlyos jelentéssel teletölti a felületesen nézve ügyetlennek, hibásnak tűnő komponálási metódust. Bizonyos jeleneteknél, főleg totál és kistotál képkivágás esetén az alakokat olykor a kép alsó felében-harmadában tartó kompozíció, vagyis a szereplők fölött függőlegesen megnövelt tér hangsúlyozza ki a mindenütt jelen lévő, mindent irányító hatalom jelenlétét Gulyásék filmjében.

A *Tanítványok* közege elemelt, szimbolikus közeg. Nem úgy beazonosítható, ahogy egy politikai parabola beazonosítható. Ez az időtlen, mindig jelen lévő elnyomatás világa, amely alatt minden, az emberi kezdeményezést, önálló gondolatot, egyszóval: a szabadságot lehetetlenné tévő elnyomó rendszert érthetünk – s az elnyomatás elleni elszigetelt cselekvés kudarcra ítéltségét élhetjük át.

Az amatőrfilmes kortárs, a pályáját Gulyás Gyulával egyetemben akkoriban indító Nyakas Szilárd pontosan értette, miről van itt szó: „A társadalmi elkötelezettségű művész magatartásának következettségével gyakorol ránk mély hatást a *Tanítványok* című filmjével Gulyás Gyula. Egyáltalán amatőrfilmen ritkán találkozunk egy nagyobb időszakot átformáló történelmi korszak tragikumának ilyen dialektikus megragadásával. [...] A film éppen társadalmi, közösségi szinten képes problémákat felvetni és egyéni sorsokba ágyazva bemutatni.” (Nyakas Szilárd: *Hogy látva lássanak*, Pergő Képek, 1968/1.)

A kortárs kritikus mindezt másképpen látta. Az, hogy Bernáth László, az *Esti Hírlap* rovatvezetője a Pergő Képekben publikált, természetesen arról tanúskodik, hogy a jól ismert profi nagyon is komolyan vette az amatőrfilmezést magát. A gesztus akár az amatőrfilmezés ügye mellett kiállásnak is tekinthető. Ezzel együtt Gulyás Gyula filmjével szemben egyértelműen el-

utasító véleményt fogalmazott meg: „Vitathatatlanul egységes gondolati koncepciója van a filmnek, s ami még nagyobb erény: ennek megfelelő egységes stílusban tartott, a rendező egyéniségét tükröző film a *Tanítványok*. A stílust illetően lehetne ugyan az a megjegyzésünk, hogy imitt-amott Jancsó filmjeinek hangulatára és technikájára emlékeztet, de ez a kifogás csak részben helytálló, mert Gulyás korábban is ebben a hangnemben készítette filmjeit, s mert olyan történetet, olyan szituációt választott, amelyek természetesen involválják a jancsós stílust. Mi hát a probléma? Egyrészt dramaturgiai. Nem lehet bizonyos szémélyeket, történeti szálakat egyszer túlzottan előtérbe állítani, mászszor elhagyni. A film így szétosztott három-négy nagyobb epizódra. [...] Sokszor a kameramozgás modoros, nem az adott szituáció kifejezését, hanem a korszakérzés érzett látványosságát szolgálja. Végül – vállalva az ígéretett szubjektivitást – nem érzem rokonszenvesnek a film társadalmi-politikai motíváltóságát. A szerző olyasmit vetít ki egy iskolai históriára, aminek teljes politikai súlyát az nehezen viseli el, így minden túldimenzionáltan jelenik meg, és ettől a história még szimbolikusán sem hat hitelesnek.” (*Fesztivál – tanulsgokkal*, Pergő Képek, 1969/1.)

Az utókor kritikusai már egészen más szemmel nézik a rebellis *Tanítványok*at. Schubert Gusztáv így ír a filmről: „A *Tanítványok* rendszerkritikus ugyan, de a zsarnokságot általában kritizálja, nem azt a diszkrét bájt, inkább groteszk, mint félelmetes demokrátiát, amit a reformsocializmus megtestesített. A *Tanítványok* kisvárosa fölött totális diktatúra sötétlik, még akkor is, ha az elnyomásnak csak a kispályás változatát, egy gőgös, kíméletlen és paranoiás osztályfőnök („Kis Pipin”) zsarnokságát idézi fel. A légszomj, amit e filmet nézve érzünk, nem hagy kétséget e hely pokoli mivolta felől. A film végén a gimnázium forradalmárát, a legendás Hörömpőt olyan magától értetődő rutinnal mészárolja le a város peremén két mozgalmar, ahogy Josef K.-n végrehajtják az ítéletet öltönyös hóhérai. Nincs remény, nincs elfelejtett ellenérv, csak áthatolhatatlan közöny.” (A '68-as csapdája, Filmvilág, 2008/11.)

Bakács Tibor Settenkedő őszinte megdöbbenéssel csodálkozik rá



a megkerült filmre: „A látható eredmény gyanúsán remekműszagú, s a szerzőpáros kiemelkedő munkái közé tartozónak vélem. (Bármikor és bárkivel, éles kések előtt is, hajlandó vagyok vitatkozni arról, hogy 2000-ben ez volt a legjobb film.) Felkavaró élmény volt megízlelni a sűrű és a katarziszig tökéletes hatvanas évekbeli magyar filmművészet ezen hibernált változatát. A remekműszerűség pont abból süt ki, hogy az 1967-es forgatási időpont ellenére mainak, 2000-ben talajt fogó filmnek éreztem. A szabadságról és annak megszarolt gyilkosairól láthatunk képeket. Az agresszív modorú struktúrákról szól, amelyek soha nem jutnak ki az utcára, s mégis az utca emberének az életét teszik tönkre. Individualitás és megalázottság a jelenetekben.” (Az érsebész szeme és keze, Élet és Irodalom, 2000. II. 18.)

A film egyértelműen kapcsolódik a hatvanas évek elejének modernista irányzataihoz, különösen Jancsó munkáihoz, ám teljesen egyéni hangon szól meg. A benne megjelenő énekes, skandalós, fenyegető tömegjelenetek nem másolják, hanem *megelőlegezik* (!) a később Jancsó nevéhez kapcsolt, stílusa egyik legjellemzőbb elemeként

„Nincs esély és nem kellenek hősök”

(Gulyás Gyula - Gulyás János: Tanítványok, (balra: Sárközy Erika)

számon tartott, de filmjeiben először csak az 1968-as *Fényes szelek*ben megjelenő összekapaszkodós, (főleg mozgalmi) dalos csoportvonalásokat. Nyilvánvaló, hogy ez a harminc éven át feledésbe merült amatőrfilm is inspirálta a filmtörténet egyik legjelentősebb rendezőjét ennek a filmes eszköznek kimunkálásakor, hiszen éppúgy ismerte Gulyás Gyula munkáját, mint Gulyás Gyulát magát a Cinema '64-ből. Ráadásul éppen annak az (1968-as) amatőrfilm-szemlének volt zsűrielnöke, amelynek fődíját a *Tanítványok* felsőbb utasításra *nem* kapta meg. Gulyás Gyula így emlékezett erre a döntésre:

„A rektor leszólt – akkor a miskolci egyetem még nehézipari műszaki egyetem volt, és már nem Rákosi nevet viselte ugyan, de a szelleme ott maradt –, hogy ez a film nem kaphat díjat. Ezért Jancsóék nem mentek el a központi díjkiosztásra, hanem csináltak egy másik ünnepséget, ahol egy másik filmünknek (Gulyás Gyula: *A legszebb pillanatban is*, 1997. – TPP) adták a nagydíjat, amelyet az öcsémmel csináltunk, de elmondták, hogy miért kellett így döntenünk. Az esetnek tehát volt valamelyes nyilvános-

sága is. Jancsó aztán többünket meg is hívott a *Fényes szelek* gárdájába: három szereplőnket meg minket az öcsémmel. Ilyen előzmények után került sor az országos fesztiválra. Délelőtti vetítésre osztották be a filmet, ráadásul egy olyan terembe, ahol sötétíteni sem lehetett rendesen, és a hangviszonyok is borzalmasak voltak. Mint-hogy a film hangjával enélkül is baj volt, jószerivel »hallhatatlanná« vált. Ez el is döntötte a dolgot.” (Mihancsik Zsófia: *Filmek a föld alatt*, 2000/7.)

Mindenesetre az 1999-es felújítás Mediawave-es rendezői díja, illetve a 2001-ben legjobb kisfilmként (a *Tanítványok* hossza 61 perc) elnyert Filmkritikusok Díja jelzi, hogy a korai mű harminckét év alatt mit sem veszített erejéből. Muhi Klára ekképp méltatta a Filmvilág 2000/4. számában: „Arra most végképp nincs hely, hogy

elgondoljuk, mi volt akkor, és mi ma az amatőrfilm, mely mostanra ráadásul már >>független<< is. De mi volt maga a film? A *Tanítványokat* nézve, mely igazi hatvannyolcas szellemű tett, a *Fényes szelek*, s a *Büntetőexpedíció*előde – királyi médium volt. Amatőr körülmények között is hihetetlen hajlékonysággal tudta ábrázolni azt a mainál valamivel egyszerűbb szerkezetű korszakot, sűrű szövevényes viszonylatokat, karakterek sokaságát, kis gesztusokban az árulást vagy a hűséget, a sorsszerű, meg a véletlen hatalmát. Hogy hová lett, mennyire eltűnt ez az ábrázoló erő, komolyság és elszánás a magyar (meg a nem magyar) filmből is, ezt mindennél megrendítőbb volt látni a szemlén. Gulyás Gyulát persze nyilván nem ez foglalkoztatta, amikor a *Tanítványok* felújítását elhatározta. Ő azt gyanítja, hogy ezt a filmet, mely egy vidéki gimnáziumi lázadás pontos rajzában mutatta fel hatvanhétben, hogyan működik a politikai gengszterizmus, s mennyire nincs esélye a túlélésre egy független szellemnek, ma újra érteni fogják. Szerintem Gulyás ezt jól gyanítja. Filmjét, akár Jancsóvilágglátását, ijesztően utolérte a kor.”

A *Gulyás testvérek – Pálya és kép* kötet májusban jelenik meg a Magyar Művészeti Akadémia kiadásában.

TARR BÉLA: A VILÁG VÉGÉIG

Apokalipszis után

HORVÁTH ESZTER

EGY AMSZTERDAMI TARR-KIÁLLÍTÁS MOZGÓKÉPEI.

Tarr Béla kiállítást rendezett az amszterdami Eye Filmmúzeumban. A *világ végéig* (*Till the End of the World*) egyszerre ars poetica és ars politica; csak itt látható, friss Tarr-mozgóképpel.

Ha nincs mit mondani, akkor hallgatni kell, vallotta Tarr Béla, amikor *A torinói lóval* elbúcsúzott a filmkészítéstől. Érthető így minden cinefil izgatottsága: Tarr újra rendezett! Igaz, Amszterdamig kell utazni, hogy láthassuk az *új jelenetet*, de a távolság csak növeli az alkotás körüli misztikus aurát. Mit mondhat a mester, miután mindent elmondott? Mi jöhet a „világ vége” után?

A kérdés arra csábít, hogy a hetedik installáció, a végpont felől fejtjük föl a tárlat számára kimetszett Tarr-oeuvre-t – jóllehet a kiállítóterbe lépés előtt figyelmeztetnek, a haladás egyirányú, a végén csupán kilépni lehet. Talán ezért is került az új mű a hatodik terem (nap?) utáni térbe. Egyetlen snitt, tizenegy perc. Egy hét év körüli fiú arcát látjuk közeliben, ahogy tangóharmonikáján meg-megbicsakló, édesbús dallamot játszik. A nyugati

perspektívánkból *keletiesnek* ható zene éppúgy lehet a balkáni, török vagy közel-keleti folklór része, mint ahogy fiút is nehéz elhelyeznünk: Magyarországon roma lenne, Hollandiában talán arab származású. Gyermekarcán a koraérett fásultságba sebezhetőség vegyül. Legfurcsább a szeme. Nem néz a kamerába, de nem is kapja el tekintetét. Egyszerűen jelen van. A zene annyi időre sem pihen, hogy a gyerek megtörölje az orrát. Ahogy a kamera lassan hátrál, a fiú környezete is feltáruul. Egy bevásárlóközpontban kuporog a földön, onnan zenél az előtte elhaladóknak. Nekünk. Ez a gyerek miniket néz, anélkül, hogy látna bennünket. Arcának finom rezdülése az egyik pillanatban dacos ellenállást tükröz, majd a következő pillanatban végigömlik rajta a teljes megadás. Esetleg jeges közöny. A befogadó habitusától függően.

Ez a gyerekarc nem Tarr Béla új műve: ez mindannyiunk műve. A rendezés mintha visszatérne a *Családi tűzfészek* dokumentarista stílusához, egy lényeges eltérés azonban abszurdá tesz minden párhuzamot: a *Muhamed* egyetlen beállításban megfogalmazott története *valóban* megtörtént a címszereplővel. Az idők vége talán nem számolta fel végleg a tarr-i mozgóképet, csupán a fikció lehetősége vált illúzióvá.

A *világ végéig* kezdetén támpontok nélkül vettetünk a sosem tapasztalt, mégis ismerős senkiföldjére. Tiltakozni nincs okunk, hiszen figyelmeztettek belépés előtt: a kiállítóter előtt elhelyezett tábla a tárlat egyetlen szöveges dokumentuma. Széljegyzet

zetre természetesen nincs szükség, a falakon a sajtóból jól ismert képek, az elmúlt két évben felfokozódott menekültválságról, a magyar határon történt incidensekről. Az egyetlen mozgókép a híradó képe: háború, vallási és politikai üldözés, embertelen körülmények. A képek érintésközelségben, mégis elválaszt tőlük a válságra adott magyar válasz: a drótkerítés. A szenvedés tárgyiasítása lenne a kimerevített pillanat vagy együttérzés az emberi méltóságukban megalázottakkal? A drótkerítés után hatalmas térbe jutunk, amelyben egyetlen csupasz fa dacol a süvítő szél-gép meg-megújuló rohamával. Mintha csak *A torinói ló*ból termett volna élénk. Árnyékának hol éles, hol elmosódó kontúrjait nehéz felejtetni. Tarr Béla művészete, egyetlen képben. Az élet reménytelen harca a mindent felörlő, elporlasztó semmi ellen avagy Európa lenne a kiszáradt fa, „aki” szenvtelenül tekint a lábaihoz sodródott életekre?

Az első két installáció után a már ismert Tarr-világba érkezünk. A befogadó kitettséget föl váltja a karakterek kiszolgáltatottsága. Rendre újabb és újabb részleteket láthatunk Tarr filmjeiből, tematikus csoportosításban: egy termet gyerek-karakterek szentel, egyet a filmek nyitányának, egy másikban tömegjeleneteit nézhetjük újra. Az elszántan gyalogló Estike arca, Valuska előadása a kozmosz rendjéről, a Titanik bár közönségének részeg önfeledtsége, az ételosztásra váró, kígyózó tömeg. Az eredeti szövegtükből kiszakított hosszú beállításokat új kontextusba helyezi a kiállítás itt és mostja. Mert tévedés, hogy időtlen történetekről lenne szó. A tarr-i világ meghatározó eleme éppen az az idő, amit ezekkel az emberekkel, ezekkel az arccal töltünk. Időt hagyunk nekik, hogy a szavakon túl elmeséljék saját mikrotörténetüket.

El a kezekkel az emberi méltóságtól! Tarr a tárlat legvégén, egy kisképernyős interjúban egyetlen szenvedélyes mondatba sűríti, miért ragad kamerát. Egy komoly gyarmatosító múlttal, ám csekély szerzői filmes hagyománnyal rendelkező országban visszhangra talált ez a szenvedélyes felszólalás. A végtelenre nyújtott időben egyszerre meglátták a jelent. A megalázott és megszorított arckban Európa talán magára ismert.

EYE FILM MUSEUM / AMSTERDAM: 2017. JANUÁR 21. – MÁJUS 7.

„Széljegyzetre nincs szükség”



MAGYAR FILMHÉT: KISJÁTÉKFILMEK

Nem mindenki

KRÁNICZ BENCE

OSCAR-DÍJAS RÖVIDFILMET IS VETÍTETEK A FILMHÉT KISFILMES PROGRAMJÁBAN, DE A SIKER MELLETT SÚLYOS MULASZTÁSOKAT IS ELKÖNYVELHETTÜNK.

Válasszuk is rögtön szét a filmeket és a Filmhét szervezése körül komoly problémákat. A Magyar Filmakadémia 2017-ben nem az előző évi filmtermést kívánta reprezentálni a filmszemlék helyébe lépett Filmhéten, hanem elsősorban a különböző kategóriákban Magyar Filmdíjra jelölt filmeket vetítette. Tartottak azért retrospektív és versenyprogramon kívüli vetítéseket is, így a nagyjátékfilmek közül csak az *Ernellák Farkaséknál* hiányzott igazán, amelyet Hajdu Szabolcsék nem neveztek a Filmhétre.

A rövidfilmeket – kisjátékfilmeket, rövid dokumentumfilmeket és animációs filmeket – annál hátrányosabban érintette az új szisztéma. Hat alkalommal is levetítették a kisjátékfilmek kategória jelöltjeit, amelyeket a Filmakadémia rendezői és produceri tagozatának tagjai választottak ki titkos szavazással, ám ezeken túl egyetlen megmutatkozási lehetőséget biztosítottak egyéb kisfilmeknek, a mindössze egyszer vetített „Egyetemi blokkban”. A megnyitó hetén vált csak nyilvánossá a blokk programja: a hagyományosan legnívósabb, rövidfilmese vagy animációs fesztiválok is jól szereplő SZFE-s, MOME-s, vagy a Metropolitan Egyetemen (régebben BKF) készült filmek helyett a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem és a szintén határon túli Filmtett nyári workshopján készült vizsgafilmek kerültek be a válogatásba.

A Filmakadémia részéről azzal magyarázták a csonka diákfilmese programot, hogy a megadott nevezési határidőig ezek az intézmények neveztek be filmeket, pedig küldtek felhívást minden magyarországi és határon túli, mozgóképkészítéssel foglalkozó egye-

temnek és főiskolának. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen érdeklődtünk, hogy valóban elmulasztották-e beküldeni hallgatóik vizsgafilmjeit. Kiderült, hogy neveztek filmeket ők is, és valóban: végül a nyomtatott műsorfüzetben és a Filmhét honlapján hirdett időpont előtt fél órával kezdődött a vizsgafilmek vetítése, három SZFE-s rövidfilmmel. Igaz, erről a kérdezősködő újságírókon kívül legfeljebb az alkotók és ismerőseik tudhattak, mert csak a moziban derült ki, hogy hozzátoldottak még három rövidet a blokkhoz.

A Metropolitan Egyetem fesztiválszerepléseket intéző munkatársával, Barkóczy Jankával is beszélgettünk, aki elmondta: az animációs versenykategóriába neveztek filmet, egyetemi blokkról viszont nem kaptak hivatalos értesítést. Azt Barkóczy sem értette, hogy az egyik legrangosabb animációs fesztiválon, Annecy-ban díjat nyert filmjük, a *Balkon* miért nem kerülhetett be az egyetemi filmek közé, ha egyszer az animációs kategóriában nem kapott jelölést.

A hagyományosan kevés megmutatkozási lehetőséghez jutó, moziban még ritkábban vetített egyetemi vizsgafilmeknek tehát ezúttal csak a töredékét lehetett látni a Filmhéten, más gyártási rendszerben készült kisfilmekről nem is beszélve. Fájdalmas búcsút kellett vennünk az egykori filmszemléken hagyományosan erős kisfilmese mezőnytől, be kellett érünk a kisjátékfilmese versenykategória öt jelöltjével és a hiányos egyetemi blokkal.

Az Oscar-díjnak köszönhetően a kisfilmese versenyprogramban minden a *Mindenkiről* szólt (természetesen Deák Kristóf munkája nyerte a kategória

díját is). A rendszerváltás óta aligha érdeklődött annyi néző és újságíró magyar rövidfilm iránt, mint most. A zajban nem könnyű higgadt, elfogulatlan állításokat tenni a *Mindenkiről*, de annyi megállapítható, hogy Deák szűk félórás munkája megérdemelten nyert Oscar-díjat, és az sem véletlen, hogy éppen Oscar-díjat nyert.

A *Mindenki* pozitív üzenetet zeng, a demokratikus közösség győzelmét hirdeti az önkény uralma felett: egyszerű, de frappáns, jól érthető politikai allegória. A kórusvezető Erika néni birodalmában mindenki egyenlő, de vannak az egyenlőbbek, és énekelni csak nekik szabad, a többi gyerek inkább fogja be a szájacskáját. Ám már a kilencvenes évek elején járunk – ez a körülmény a filmből csak a figyelmes (újra)néző számára derül ki, az alkotók nyilatkozataiban viszont rendre előkerül –, és az Erika nénival végre szembe lehet szállni, ki lehet őket zavarni a koncertteremből. A gyerekek nélküle is elboldogulnak.

A korfestyés, a magyar általános iskolák örökkön lepusztult, linóleumos kisvilágának felidézése pazar. Erika néni szerepében Szamosi Zsófia alakítása elsőrangú, és a két főszereplő kislány, Gáspárfalvi Dorka és Hais Dorottya is üde, természetes, mesterkéletlen jelenléttel és nagy kedvvel játszik. A film érzelmi hatása erős, ebben a körülményben kiválasztott, gyönyörű záró dalbetétnek nagy szerepe van. A *Mindenki* hőseinek feszülten lehet drukkolni, miközben történetüket nagyobb léptékben is érdemes átgondolni. Mi több, mindenki könnyen megértheti az utalásokat, a film címe büszkén és bátran jelöli ki a célközönséget.

A *Mindenki* tanmese, és a tanmesék óhatatlanul egyszerűsítenek. Ezért énekelnek a film végén gyönyörűen a kórus tagjai, sőt azt kell hinnünk, a hamisabb hangoktól szól még anyalibban a dal. De nem volna igazabb és bátrabb a film, ha nem énekelnének tökéletesen a gyerekek? Ha a rendező a didaktikus tanulság helyett merné azt állítani: együtt gyengébb a teljesítményünk, de kit érdekel, hiszen erősebb a közösségünk? Ha tényleg a filmbeli gyerekek énekelnének a hangsávon, nem egy rangos iskolai kórus? Akárhogy is van, az Oscar-díjnak köszönhető, hogy ezekről az alapvető kérdésekről többen és többet beszél-

tek, mint bárki remélhette, és ezért a *Mindenki* összes alkotójának hálásak lehetünk.

Deák Kristóf filmjének gravitációs mezejébe mintha más filmheti rövidfilmek is bekerültek volna, a lázadás, az önkényvel való szembe fordulás egyetemes témáit variálta több más munka is. Az *Uchebnik*, Csicskár Dávid rendezése vissza is röpit a sötét diktatúrába, úgyszintén gyerekszemszögből ábrázolva az 56-os forradalmat követő napokat. Ha a *Mindenki* a közösség erejét ünnepelte, az *Uchebnik* rámutat, csak magunkban bízhatunk, választott hőseinkben kizárólag csalódni lehet. Mindez akkor derül ki, amikor a nagyhangú gimnazista forradalmár november 4. után inkább ismét beszerezne egy orosz tankönyvet, lerombolva alsós pártfogoltjának, a film hőséneke erkölcsi tartásáról és állampolgári bátorságáról szőtt illúzióit.

Nemcsak a gyerekek lázadtak, hanem a nők is. Szamosi Zsófiát a Filmhéten *A martfűi rém* női főszereplőjeként díjazták, de látható volt még a *Mindenkin* kívül az SZFE-s Nagy Zoltán két rövidfilmjében, melyek közül a kisfilmes versenyprogramban vetített *Enyhén sós* érdemel külön említést, nem kis részben éppen Szamosi miatt. Ő alakítja a folyamatos munkahelyi szexuális zaklatásnak kitett, magányos pincérnőt, aki Angliába

vágyakozik, de amíg nem jön össze a pénz, csak pár nyugodt perc jut neki az éttermi hűtőkamrában. A hősnőben fokozatosan gyűl a méreg, egyre rosszabbul érzi magát a bőrében. A rendező tehetségét mutatja, hogy a nézőt is érzéki tapasztalatként éri a hősnő rosszulléte: magunkon érezzük a gusztustalan főnök vizslató tekintetét, a hajszárító melegét és a fagyasztó hűvösét. Nagy Zoltán óvatosan, biztos kézzel készíti elő a terepet, hogy abszurdba fordítsa az *Enyhén sós* végjátékát. Csattanója szemtelen és harsányan vicces.

Hasonlóan eredményesen és le hősnője lelke mélyére Szilágyi Fanni. A Mán-Várhegyi Réka novellájából adaptált *A csatárnő bal lába* életveszélyes most az egyetemi blokkban volt látható, de ez a kisfilm bármilyen válogatásban kellemes színfolt: humora, érzékenysége, a hétköznapi könnyedséget és a nagy életfeladványokat egyszerre megengedő szituációi teszik emlékezetessé. Meg az a szülő, amivel a pálya szélére beálló hősnő elkápráztatja és végig sérti a focizó fiúkat. Feminista programbeszéd arról, hogyan kezeli a magát felvilágosultnak vélő férfitársadalom, ha egy nő tényleg jobb náluk? Bohókás, szubjektív történet egy kapcsolatfordulópontjáról? Ki-ki döntse el maga.

„Jól érthető politikai allegória”

(Deák Kristóf:
Mindenki - Szamosi
Zsófia és Hais
Dorottya)

Az újhullámos, közérzetfilmes formát legtisztábban a *Semmi bogár* követte, Visky Ábel munkája, aki korábbi rövidfilmjeivel (*Maflicssek*, *Játszótársak*) már bizonyította, hogy mindig érdemes figyelni rá. Ezúttal is egy intim és kényes kapcsolatot mutat be pontosan, érzékenyen. A tavalyi Prímanima fesztivál beharangozójaként készült filmjében fiú és lány véletlenül találkoznak újra a négyeshatoson, évekkel a szakításuk után. Nem történik semmi, csak egy rövid sétaúton elbeszélgetnek, és elgondolkothatunk rajta, melyiküknek hogyan sikerült, sikerült-e egyáltalán továbblépnie. Mészáros Blankát és Vecsei Miklóst jó nézni, és többnyire hallgatni is jó őket, néhány papírízú mondatról és erőltetett poéntól eltekintve.

A kisjátékfilmes versenybe a *Mindekin*, az *Uchebniken*, az *Enyhén sós*on és a *Semmi bogáron* kívül Bernáth Szilárd *Fizetés nap* című filmje került be, egy másik eleven hagyomány, a vidéki szociofilm képviselője. A *Semmi bogár*nak jól álló fekete-fehér stilizáció itt inkább a valóságot megszépítő finomkodásnak hat, és az uzsorások hierarchiájában nem elég felül álló kisbűnöző kálváriája is kiszámíthatóan alakul. A film legfőbb erénye így az a néhány amatőr szereplő, akik sejtetően hasonló életet küzdenek végig, mint a történetbeli, uzsorától uzsoráig tervező falusiak.

Az egyetemi program gerincét adó kolozsvári filmek érezhetően rosszabb technikai körülmények között készültek, színvonaluk erősen ingadozott. Kameragyakorlatoktól, párperces vizsgamunkáktól kezdve a húsz perc körüli portréig terjedt a skála. A bolyais munkák közös pontját a szociológiai indíttatás adta: filmre kívánczó arckokat, sorsokat sikerült találniuk a hallgatóknak, de nemigen tudtak távolságot tartani alanyaiktól, mondandójukat bő lére eresztették, és a falvédőbölcsségeket sem szűrték ki elég szigorúan. A Filmtett workshopon készült rövidkeket pedig inkább a lelkesedés fűtötte, a jó hangulatú műhelymunka látszott meg rajtuk. Örömteli, hogy ezeket a diákképeket is meg lehetett nézni a Filmhéten, és igazán nem az alkotók tehetnek róla, hogy a hiányzó nevek és intézmények miatt furcsának, diszszonánsnak hatott a válogatás. •



Érdekkapcsolatok

VARRÓ ATTILA

A HANEKE, DARDENNE, PIALAT JELZŐFÉNYEIT KÖVETŐ BELGA RENDEZŐ CSALÁDI DRÁMÁI A FOGYASZTÓI TÁRSADALOM ANYAGI ÉS ÉRZELMI DEFICITJÉRŐL MESÉLNEK.

Noha az idén 42 éves belga Joachim Lafosse legfrissebb (hetedik) nagyjátékfilmje, a *Rég nem szerelem* történetét tekintve markáns fordulatot jelent az alkotói pályán, eredeti címénél pontosabban és szikárabban nem is lehetne összefoglalni az eddigi életművet. Az *Économie du couple* (Egy párkapcsolat ökonómiája) egyszerre határozza meg az író-rendező alaptémáját és formanyelvét – a pénzügyek korrozív hatását az emberi kapcsolatokban és a takarékos, precíz fogalmazásmód hatékony alkalmazását a családi (melo)drámákban. A művészi példaképeit a Haneke-Dardenne-Pialat szentháromságban meghatározó Lafosse filmjei nagyrészt a kortárs fogyasztói társadalomban kiüresedett és kizsákmányolt érzelmi viszonyokról mesélnek, legyen szó egy felnőtt ikerfiaival élő anya reménytelen szabadulási kísérletéről a vagyont érő vidéki otthontól, amelynek árából önálló életet kezdené (*Sárdobálók*, 2006), egy bukásra álló kamaszfiút ingyenes korrepetálás ürügyén megrontó felnőtt édeshármásról (*Magánórák*, 2008), egy négygyermekes fiatal pár magánszféráját anyagi támogatások révén kisa-játító magányos középkorú orvostól (*Gyermekeink*, 2012) – vagy akár a *Rég nem szerelem*-ről, amelynek válófélben lévő házaspár-hősét nem csupán a kényszerű együttélés és az ikerkislányok nevelési gondjai távolítják mind messzebb egymástól, de a közösen vett/helyrehozott családi ház elmérgesedő vagyonomosztási vitája is.

A tavaly készült szakítási dráma talán a legtisztább módon mutatja meg a lafosse-i életmű alapszituációját: egy családi fészek börtönné válását az anyagi problémák folytán – azzal a jelentős különbséggel, hogy a rendező most először kínál kiutat a csapdahelyzetből, amely korábban kivétel nélkül tragédiával ért véget, méghozzá a legfiatalabb érintettek kárára. A rendezői debütálásában (*Privát téboly*, 2004) az otthonából távozni kénytelen, ám képtelen apa végül megöli tízéves kisfiát, a *Gyermekeink* bezártságtól és kiszolgáltatottságtól súlyos depresszióba süllyedő felesége négyszeres gyerekgyilkosként végzi, a *Sárdobálók* és a *Rég nem szerelem* családi patthelyzete pedig egyaránt az ikerpár egyik tagjának kórházba kerülésével ér véget. Am az áldozattá váló gyermekfigurák nem holmi hatásvadász melodramai fogás visszatérő alakjai, inkább egyfajta lakmuszpapírok, érzékenységük folytán elsőként – mégis későn – jelzik vérvörössel a szívből jövő savak visszafordíthatatlan roncsolását. Márpedig Lafosse világában rendre a szüntelen pénzügyi menedzselést igénylő érdekkapcsolattá formálódás okozza az elkerülhetetlen pusztulást, amelytől a tavalyi film hőseinek csupán azért sikerül elmenekülniük, mert visszafordítják a logikáját. Mihelyt a felek rájönnek, hogy a vagyonomosztás vitáját elsősorban nem anyagi érdekek fűtik, inkább az évtizednyi együttélésbe fektetett emberi javak és érzelmi károk elismertetéséről szól a másik féllel (a

pénztelen családfő kisebbrendűségi érzésétől a feleség szexuális csalódásán át az ikerlányok nevelésének hatalmi csatározásáig), a konkrét gazdasági probléma jóformán egy csapásra rendeződik egy ésszerű kompromisszummal: a nagy szerelem végleg elszállt, de a kamatait jelentő kölcsönös megbecsülés és megértés a válás után is fenntartható.

Lafosse filmjei elsősorban mégsem a párkapcsolatok elkerülhetetlen erőzójáról szólnak (bármilyen kifejezően mutatja ezt be a *Rég nem szerelem*, valamint legerősebb alkotása, a magyar mozikban is bemutatott *Gyermekeink*): az otthoni róka-fogta-csuka helyzetek kölcsönösen szenvedő felei inkább a szülők és gyermekek, pontosabban a szülői (többnyire apai) szerepet betöltő „finanszírozók” és a gyerek szerepbe szorult „finanszírozottak”. Ez a kapcsolat némiképp még a *Rég nem szerelem* „kereső feleség – munkanélküli férj” alaphelyzetére is érvényes, de teljes fényében a korábbi művekben ragyog. A *Magánórák* pedofil drámájában a tizenéves fiú családi kapcsolatai és bimbózó első szerelme is prédául esik meleg tanára szexuális kizsákmányolásának (melybe a fiú önként, egyfajta fizetség gyanánt megy bele a jövőjét megalapozó, értékes magánórákért). Hasonló a helyzet a *Gyermekeink* éredshármásánál: a fiatal arab férjet egyik oldalról alárendelté teszi és állandó hálára kötelezi az őt befogadó belga orvos (aki cserébe minden téren részt követel magánéletéből), másik oldalról elnyomó zsarnokká válik szerencsétlen feleségével szemben, aki a kislányaival jóformán egy szintre süllyedve tehetetlen áldozata lesz a két férfi érdekkapcsolatának, mígnem frusztrációja örületig fajul és véten gyermekei ellen fordul. Sőt mi több, ez az egyszerre valós és átvitt értelmű szülő-gyermek viszony jelenik meg Lafosse egyetlen alkotásában is, amely teljesen kilép a belga polgári otthonok bezárt világából. A *Fehér lovagok* kegyetlen sivatagában egy francia segélyszervezet szudáni háborús árvákat próbál kimenteni a háborús zónából nyugat-európai adoptáló szülőkhöz, ám a helyi nehézségek és saját tehetetlenségük következtében végül odáig jutnak, hogy a közeli falvakból átvett nyomorgó apróságokkal töltik meg a transzportot, gyakorlatilag gyermek-

rablókká válva (a fekete szülők önként bízzák rájuk az éhhalál szélén, állandó életveszélyben álló kicsiket, ám annak tudatában, hogy a „fehér szülők” helyi táborokban biztosítják majd az ellátást és oktatást). A vállalkozás természetesen többszörös kudarcra ér véget, de Lafosse-t a humanitárius dilemmák helyett itt is a szülő-gyerek viszony korrumpálódása érdekli, csak éppen – nyomokban már a *Gyermekeinkben* is felbukkanó – posztkolonialista olvasatban: a bennszülött „gyermeknek” pénzt osztogató jelképes apák (a segélyszervezet többnyire tűzoltókból álló derékhada és mindenre elszánt vezetőjük) olyan izolált határzónába szorulnak, ahol előbb-utóbb képlékennyé válnak a törvényes keretek, saját célokhoz, érdekekhez hajlíthatók az erkölcsi törvények és a legnemesebb szándék is kizsákmányolásig fajulhat. Ugyanez a jótékonyaságból kialakuló hatalmi helyzet teremt lehetőséget a visszaélésekre Lafosse valamennyi finanszírozó apa-figurájánál, a rendező azonban sosem fél megmutatni negatív alakjai segítőkészségét és sebezhetőségét (akár a pedofil tanárnál sem): nem ítéletet mond, karikatúrákat rajzol vagy példabeszédeket tart, mindenek előtt az érzelmi kapcsolatok szinte észrevétlen torzulásának feltárása érdekli, saját kifejezésével élve az „a pokolba tartó út, amely többnyire jószándékkal van kiköveve”.

Ez az egyszerre hanekei kíméletlenségű és dardenne-i érzékenységű hozzáállás a valóság komplexitásához részben abból is fakad, hogy Lafosse filmjei szinte kivétel nélkül valós eseményekből táplálkoznak, legyen szó saját magánéleti konfliktusokról (maga is iker-gyermekeként, elvált szülők közt nőtt fel; a 2006-os *Boldoggá tesz* filmrendező hőstét pedig egyértelműen magáról mintázta) vagy nagy port kavart megtörtént esetekről (a *Gyermekeink* a 2007-es Geneviève Lhermitte-ügy alapján készült, a *Fehér lovagok* a Zoe's Ark segélyszervezett botrányát dolgozta fel). Az író-rendező azonban nem a szokatlan történetek drámai elemeire koncentrálnak, hanem egyfajta ellenhollywoodi stratégiával a háttérbe szorítja a leglátványosabb momentumokat (ennek ékes példája a *Gyermekeink* zárlatába helyezett gyermekmészárlás

bravúros megoldása) és a cselekményt hétköznapi, ugyanakkor az érzelmi problémákról világosan árulkodó szituációk kirealistika füzéréből építi fel (kedvelt eszköze a megrakott asztalnál kibontakozó összetűzés, amelynek a *Rég nem szerelem* egyik legerősebb jelenetét, a baráti körben zajló vacsorát köszönheti). Ha netán mégis hangsúlyosabb formai/dramaturgiai megoldáshoz nyúl, azt előszeretettel köti valamilyen kifejezetten triviális eseményhez, például egy igen expresszív zenés betét formájában (mint a *Magánórák* pokoljárását indító vörös fényben úszó, imbolygó kézi kamerával felvett diszkó-epizód, a *Gyermekeink* hősnőjének teljes széthullását jelző együtténeklés a Juliette Clerc-szlágerrel a kocsiában és a *Rég nem szerelem* házaspárjának érzelmi közlekedését indukáló nagyszobai táncjelenet). Ám ettől eltekintve Lafosse filmnyelvét a dokumentári szűkszavúság és a kompozíciók finom következettsége jellemzi, amelyek filmenként változó eszközökkel, de egyformán látványos hangsúllyal érzékeltetik a szerzőre jellemző csapdahelyzetet: a barnás földszínekre redukált *Sárdobálók* statikus beállításaiiban a kamera mindenféle követő mozgást kerülve köti röghöz szereplőit, a *Magánórákban* rendre erős teleobjektív szűkíti a főhős köré környezetét, a *Gyermekeinkben* pedig a gyakori belső

keretek érzékeltetik az anyára záruló otthoni börtönt (ezekhez képest a *Rég nem szerelem* egyetlen lakásbelsőhöz kötött filmje már-már napfényes kalandúra hajlékony steadicam-felvételeivel és markáns kék/fehér színdramaturgiájával). A rendező gazdaságos vizuális kifejezőerejében világosan megfogalmazódik a filmkészítői *ars poetica*: Lafosse számára a néző sosem rejtőzködő voyeur, aki egyfajta légyként a falon lesi ki a hétköznapi tragédiákat, hanem – mint interjúiban gyakran kijelenti – „fizető közönség”, aki jelenlétével közvetve beleavatkozik az eseményekbe. A rendező szerepe, hogy folyamatosan fenntartsa az egyensúlyt a filmre vett valóság és a filmre jegyet vett közönség között, közvetítő legyen finanszírozott és finanszírozó érdekpactolatában – egyfelől mindenféle hatásvadásztól mentesen, az érzelmi problémák hiteles és árnyalt ábrázolásával dokumentálja a valóságot, másfelől a kizsákmányoló nézői igényeket megértve a lehető legnagyobb drámai erővel mutassa be az események tragikumát.

RÉG NEM SZERELEM (L'économie du couple)
 – belga, 2016. Rendezte: **Joachim Lafosse**. Írta: **Joachim Lafosse, Mazarin Pinget** és **Fanny Burdino**. Kép: **Jean-François Hensgens**. Szereplők: **Bérénice Bejo** (Marie), **Cédric Kahn** (Boris), **Marthe Keller** (Christine) **Jade** és **Margaux Soentjens** (Jade és Margaux). Gyártó: **Les Films du Worso / Versus Productions**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 106 perc.

„Inkább egyfajta lakmuspapírok”

(Bérénice Bejo, Cédric Kahn, Jade és Margaux Soentjens)



LICHTER PÉTER ELLENFÉNY ÉS TEXTÚRA



**A LENGYEL OPERATŐR SZERZŐI ATTITÚDJÉVEL, IMPRESSZIONISTA LÁTÁSMÓDJÁVAL
NYITOTT ÚJ KORSZAKOT SPIELBERG ÉLETMŰVÉBEN.**

A kortárs film egy sor zseniális operatőr-rendező párost vonultat fel, a végtelen számú példából most Wong Kar-wai és Christopher Doyle, Roger Deakins és a Coen testvérek vagy Matthew Libatique és Darren Aronofsky párosa jut hirtelen eszembe. Egy markáns alkotói látásmóddal megáldott operatőr megkerülhetetlen társa lehet egy rendezőnek: olyan művész, aki az eltervezett látvány koncepciója és a technikai apparátus között közvetít. Az operatőri szakma ezért is sokkal összetettebb, mint azt elsőre gondolnánk: hiszen nem csak a kamerák, a lámpák és a nyersanyagok folyamatosan változó technológiáját kell ismerniük, hanem művészként a film koncepcióját, vagy akár a történetet is alakíthatják a rendezővel közösen. Az európai, alapvetően a szerzői film hagyományára épülő operatőri iskola például sokkal nagyobb hangsúlyt fektet az analitikus, koncepciózus gondolkodásra, mint a technológiai kivitelezésre: sok kelet-európai operatőr emiatt a szerepelt miatt tudott különlegessé válni az alapvetően túlszabályozott hollywoodi rendszerben. Zsigmond Vilmostól és Andrzej Sekulától kezdve Slawomir Idziakon keresztül egészen Mihail Malaimare-ig a kelet-európai operatőröket nem (csak) a technikai szakértelmük miatt keresik az amerikai rendezők, hanem a film koncepcióját komolyan alakító szerzői szemléletük miatt. Ebből a szempontból az elmúlt húsz év legfontosabb operatőri életművét a lengyel származású Janusz Kaminski hozta össze, aki Steven Spielberg pályafutásának második felét

alakította át radikálisan, amivel egy teljesen új korszakot nyitott a blockbusterező életművében.

Kaminski esete azért is különleges, mert ő lényegében a pályája kezdetétől fogva az amerikai filmiparban szocializálódott. Az 1959-es születésű művész huszonegy évesen hagyta el Lengyelországot, majd a nyolcvanas évek első felében filmkészítést tanult különböző amerikai intézményekben. Kaminski pályafutása nem csak emiatt a drasztikus kulturális törés miatt izgalmas, hanem a megszokott lassabb karrierátmenetek hiánya miatt is: operatőri pályája első három évében néhány B-kategóriás filmet fényképezett, majd egészen fiatalon, harmincnégy évesen kérte fel Spielberg a *Schindler listájához*, akivel ezután lényegében szétválaszthatatlanul összefonódott a pályája: néhány kivételtől eltekintve több mint húsz éve szinte csak az ő filmjeit fényképezi. A két művész életművét ma már lehetetlenség külön vizsgálni.

A legendásan gyorsan dolgozó Spielberg számos operatőrrel (Bill Butler, Douglas Slocombe, Allen Daviau, Zsigmond Vilmos) dolgozott pályája első két évtizedében, ám senki nem tudott hosszasan a rendező mellett maradni. Spielberg munkatempója mellett nem is volt könnyű: több olyan éve volt a rendezőnek, amikor két játékfilmet is forgatott, gyakran a tévéfilmes múltjához köthető tempót diktálva a stáboknak. Kaminski a kis költségvetésű, eleve a tévére és videóra gyártott filmek készítésével jól belerázódott ebbe a tempóba – stílusát

ezekben a gyors munkákban alakította ki. Spielberg szemét és zseniális stábépítő tehetségét dicséri, hogy nagyszabású holokausztfilmjéhez nem egy tapasztalt, vagy díjjal elhalmozott művészt, hanem egy teljesen ismeretlen outsider operatőrt kért fel, aki korábban olcsó filmekben edződött. Persze Spielberg elég rafinált volt: a döntése előtt még megbízta Kaminskit egy általa gyártott kosztümös tévéfilm fényképezésével – ez volt lényegében az operatőr felvételi vizsgája. Spielberg ügyesen szűrte ki azon tehetségét, hogy a relatíve alacsony költségvetés és a gyors munkatempó mellett képes markáns, a történetre reflektáló stílusvilágot teremteni. Ezek a jegyek később felerősödtek és tökéletesedtek az operatőr pályáján.

Kaminski operatőri stílusát két szempont alapján szokták jellemezni: a határozott és látványosan stilizált világítás, és az önreflektív vizuális koncepciók mentén. Kaminski több interjúban kiemelte, hogy számára a stílus mindennél fontosabb: ebből a szempontból abszolúte kilóg a klasszikus amerikai operatőri iskola felfogásából, ahol a képi megvalósítás mindig a történetet szolgálja, és az operatőr munkája soha nem kerülhet a reflektorfénybe. „Ha az operatőr munkáját csak a kameratechnika és a világítás mentén jellemeznénk, az olyan lenne, mintha a jelmeztervező művészetéről csak a varrógépeken keresztül beszél-nénk.” – vallja Kaminski egy interjúban, amivel lényegében sok évtizedes hollywoodi szemléletet tesz zárójelbe. Ez az operatőri filozófia egy európai szerzővel párosítva nem is lenne különösebben extrém – ám ha ehhez a szemlélethez a hollywoodi filmipar legnagyobb óriását párosítjuk, akkor az már kimondottan érdekes filmeket eredményez. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Spielberg a pályafutásának kilencvenes évektől datálható megújulását lényegében Kaminskinak köszönheti: a lengyel operatőr olyan esztétikai horizontot mutatott a rendezőnek, ami korábban elképzelhetetlen lett volna.

Visszatérve Kaminski stílusára: a fény és a nyersanyag-textúra általi stilizációval egy egészen új, szinte impresszionista korszakot hozott Spielberg pályájára, nem beszélve arról, hogy néhány közös filmjük képi világa egészen reflektált lett, szinte posztmodern érzékenységgű a hetvenes-nyolcvanas évekbeli transzparensebb munkáihoz képest.

Kaminski stilizációs eljárásai közül az ellenfények használata a legmarkánsabb – számára nem az a legfontosabb, hogy a valóság illúzióját keltse, hanem az, hogy az adott jelenet atmoszférája a lehető legérzékibb legyen. Kaminski minden filmjében az expresszív fények és az impresszionista színek és kompozíciók dominálnak: az operatőr szereti éles ellenfénybe, illetve szinte fehérre égő ablakok elé állítani a szereplőket, amivel gyakran a hajszálok között különös derengő fényeket teremt. Kaminski ezt az eljárást alkalmazza általában a külső felvételeknél is: itt a napsugarakkal és tükröződésekkel operál. (Az operatőrre jellemző, hogy az ellenfényt gyakran még a levegőbe eresztett műporral vagy füsttel is felerősíti, amittől egészen barokkosak lesznek a kompozíciói.)

A másik izgalmas, Kaminski-re jellemző eljárás az absztrakcióba hajló, az impresszionista festészetre emlékeztető fénykomponálás, ami nem túlzás, szinte az experimentális filmek felé billenti egyes képsorait. Ezeket a függőleges irányba pásztázó, túlexponáltságra, a celluloid kiégésére emlékeztető fényeket általában a feszültség feloldásakor, vagy éppen annak felpörgetésére használják Kaminskiék: ez a feltűnő stilizáció jelenik a *Ryan közlegény megmentése* csatajelenete után, vagy éppen a *Különvélemény* egyik akciójelenetében. Az ilyen mértékű vizuális stilizáció, ami szinte teljes egészében a kép síkjára, annak textúrájára tereli a tekintet teljesen ismeretlen volt korábban Spielberg filmjeiben.

„Soha nem kerülhet reflektorfénybe”

(Steven Spielberg: Schindler listája - Ben Kingsley és Liam Neeson)

Kaminskit lényegében emiatt az érzékeny képi világ miatt kérte fel később Julian Schnabel rendező a *Szkafander és pillangó* képsorainak fényképezésére: az elmúlt két évtizedből a néhány nem Spielberggel forgatott film közül ez a legfontosabb operatőri szempontból – illetve ez a film mutatja meg Kaminski absztrakciós tehetségét a legdirektebben.

A *Szkafander és pillangó* egy teljes egészében lebénuult férfi mindennapjait követi nyomon: a film izgalmas alapötlete szerint sokáig, majdnem a játékidő feléig a magatehetetlen férfi nézőpontjából látjuk az eseményeket. Kaminski nem elégedett meg a *point of view*-beállítások szokványos technikai eljárásaival, hanem a lehető legmesszebb vitte a szubjektív képek által teremtett absztrakciót. Fénybeverésekkel, a pislogást és a lecsukódó szemhéj redőit imitáló színvillanásokkal egy olyan absztrakt képfolyamot, gyakran teljesen dekomponált beállításokkal operáló szekvenciákat teremtettek, aminek a legközelebbi rokonai a lírai avantgárd filmek. Kaminski szubjektív absztrakciója az amerikai avantgárd film klasszikus alkotóinak, Stan Brakhage-nak és Bruce Baillie-nak a szerzői világát juttatják eszünkbe: a *Szkafander és pillangó* lényegében egy az egyben használja az experimentális film absztrakt eljárásait, csak itt a marginális filmnyelvi áradások egy szabályozott elbeszélői keretbe vannak foglalva.

Kaminski nem csak a komoly stilizáció révén hozott egy addig nem látott új színt Spielberg életművébe, hanem a reflektáltabb, az adott

film történetéhez és cselekményvilágához jobban illeszkedő vizuális koncepciók révén is újított. Spielbergnek ez az analitikusabb, mondhatni „műveltebb” operatőri érzékenység nagyon kapóra jött, hiszen a kilencvenes évek derekától kezdve a rendező egyre inkább komoly(abb) hangot próbált megütni és a történelmi tabló műfajával számára új közönségrétegeket céltzott meg – ez persze nem volt teljesen precedens nélküli, de a *Biborszin* és *A Nap birodalma* inkább kudarcos kísérletek voltak.

Kaminski leglátványosabb hozzájárulása Spielberg filmnyelvi fejlődéséhez a *Ryan közlegény megmentése* volt: egy olyan szélsőségesen dokumentarista vizuális világot teremtett, amelynek érzéki realizmusa korábban nem nagyon volt ismert a háborús filmek műfajában. Az azóta klasszikussá vált nyitó jelenet, a partraszállás negyed órás csatája olyan sokkoló, szinte a virtuális valóság delíriumához hasonlítható érzéki úthengerrel darálja le a nézőt, ami Kaminski absztrakciós tehetsége nélkül elképzelhetetlen lett volna. Az operatőr olyan szemcsés, zöldesszürkére fakított textúrát teremtett a filmben, amivel a korabeli híradófelvételek és fotók – mint Robert Capa híres sorozata – előtt tisztelgett.

Ez a koncepciózus szemlélet megmaradt a későbbi Spielberg-filmekben is: a *Kapj el, ha tudsz* felfokozott meleg színei, a *München* drapp és fakó textúrája, vagy a *Különvélemény* szürkés mélyképei látványos expresszivitással termékenyítették meg az adott műfajt. Kaminski és Spielberg a posztmodern múltidézés vizuális bűvészműtávjait olyan szélsőségekig vitte, mint a *Hadak útján*-ban látható színstilizáció, ami a negyvenes-ötvenes évek klasszikus Hollywoodját idézte tökéletes hűséggel. Az itt felvonultatott naplementék narancsvörösei vagy a díszletek és jelmezek tapintható pasztellszínei azt a látszatot keltették, mintha a film hetven évvel korábban készült volna. Ezt a nosztalgiát erősítette a Spielbergre amúgy is jellemző hosszabb beállítások és a mélységi kompozíciók eleganciája. A páros ezen a nyomvonalon haladva dolgozta ki a *Lincoln* és a *Kémek hídjá* vizuális világát is: az előbbi film esetében inkább a festményszerűsége, a tizenkilencedik századi tájképek és portrék nemességére törekedtek, az utóbbi filmben pedig a noirok sötétebb, árnyékosabb kompozícióit idézték. •



BERLIN



A nevetés gyógyító ereje

SIMOR ESZTER

KORUNK ABSZURDITÁSÁT A HUMOR TETTE ELVISELHETŐVÉ A BERLINI FESZTIVÁL FILMJEIBEN. ERRE A LEGSZEBB PÉLDA ÉPP ENYEDI ILDIKÓ ARANY MEDVÉVEL DÍJAZOTT ALKOTÁSA.

A Berlini Nemzetközi Filmfesztivál bizottsága mindig figyelt az aktuális politikai és társadalmi változásokra, idén azonban a kiválasztott filmek a szokásosnál is nyíltabban foglaltak állást. A parázs hangulatú sajtótájékoztatókon az újságírók nyíltan rákérdeztek a meghívott alkotók politikai véleményére. A mexikói színészt, Diego Lunát, a berlini falról kérdezték, míg az amerikai színésznő Maggie Gyllenhaal elmondása szerint európai jelenlétével hazája politikai vezetésével szembeni „ellenállását” fejezte ki. Az abszurd humoráról híres Aki Kaurismäki, miután arról beszélt új filmjével, *A remény másik oldalával* kapcsolatban, hogyan kellene emberségesebben bánnunk az Európába érkező menekültekkel, ironikusan kijelentette: „ez nem politikai állásfoglalás”. Felhívta a figyelmünket: bármelyik nap, bármelyikünkből lehet menekült. Sok újságíró tett fel kérdéseket a Brexittel kapcsolatban is. Az angol Danny Boyle válaszában kifejtette, hogy a *Trainspotting* folytatását, a *T2*-t azért nem kizárólag az eredeti filmnek is helyszínt adó Skóciában, hanem Hollandia és Bulgária bevonásával forgatta, hogy ezzel álljon ki Európa sokszínűsége és a nemzetközi kapcsolatok fontossága mellett. A szintén angol származású Sally Potter még nyíltabban fogalmazta meg véleményét. A Berlinálén bemutatott filmjéről *A partiról*, azt nyilatkozta, hogy „abszolút politikai állásfoglalás a darabokra tört Angliáról”. Potter arról is beszélt, hogy az emberek manapság megfednek belső értékeikről. Új vígjátéka kapcsán ezért a humor gyógyító erejére hívta fel a figyelmet. Különleges

emberi képességünk, hogy a nevetéssel a szörnyű vagy tragikus dolgokon is felülemelkedhetünk. A fesztivál válogatása igazolni látszott a kijelentését: sok film ábrázolt – történetét akár a múltba, akár a jelenbe helyezve – súlyos politikai vagy társadalmi változásokat a humor eszközével.

BREXIT BULI

Sally Potter *Partija (The Party)* egy fekete-fehér szubjektív beállítással indít: egy ideges nő pisztolyt fog a nézőre. Hogy miért, az csak az utolsó képkockán derül ki. A valós időben játszódó film minden partiszervező legrosszabb rémálmát jeleníti meg. Annak a története, hogy a címet ihlető buli hogyan végződhet ezzel a potenciálisan halálos szituációval. A mindössze 71 pernyi akciót magában foglaló, agyafúrt szerkezetű film meglepő csattanóra épül. A főszereplő Janet (Kristin Scott Thomas) élete legnagyobb elismerését ünnepli, egy hosszú és keményen végigdolgozott kampány után kinevezik egészségügyi miniszternek. Az ünneplésére csak pár közeli barátját és ismerősét hívta meg. A parti azonban hamar tragédiába fullad: férje (Timothy Spall) sokkoló bejelentést tesz, ami váratlanabbnál váratlanabb vallomások láncreakcióját indítja el. A feszes, szellemes dialógokra épülő szituációk egy rendkívüli (nemzetközi) színészgárda alakításában kelnek életre: Kristin Scott Thomas, Timothy Spall, Patricia Clarkson, Bruno Ganz, Cillian Murphy. A nemzetköziség fontosságának kihangsúlyozása még olyan apró részletekben is megjelent mint hogy Potter ír származású színészt, Cillian

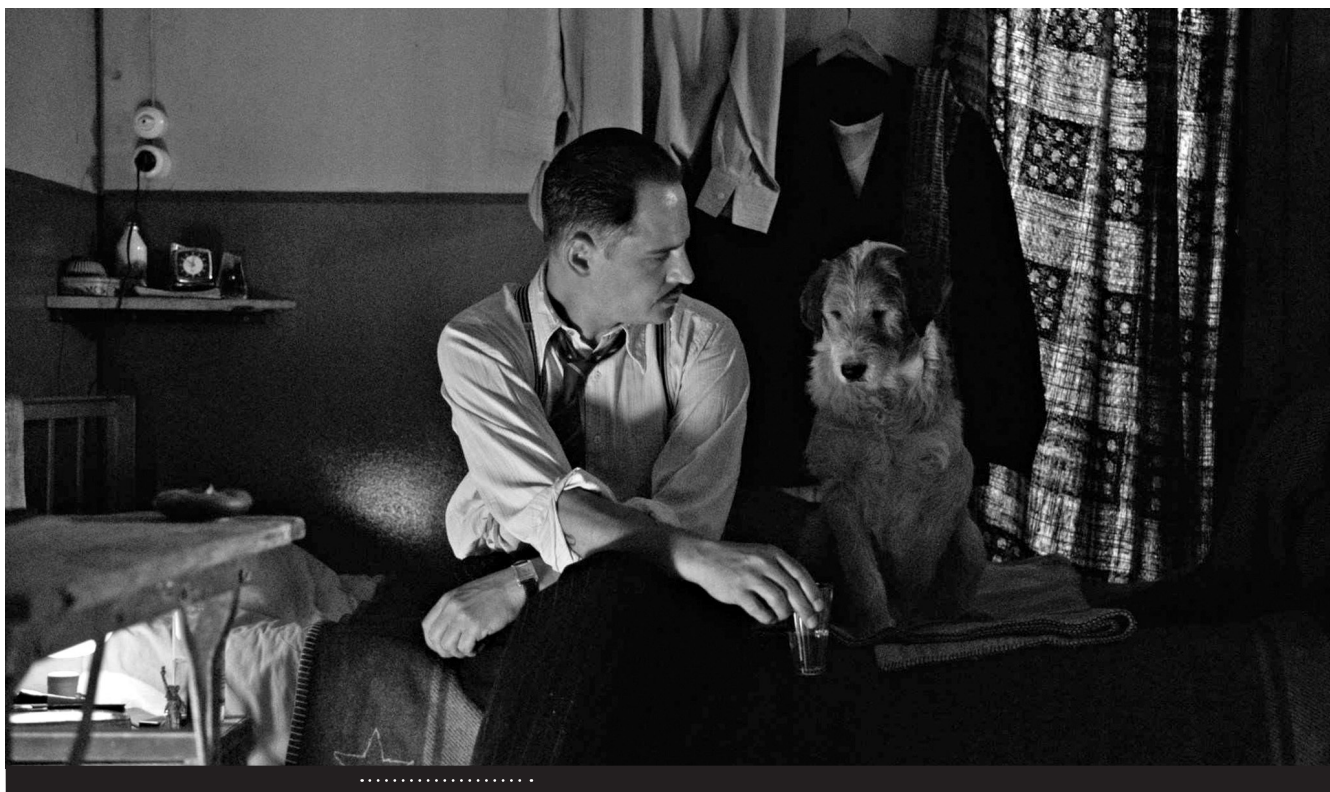
Murphy-t, arra bízta, hogy tartsa meg eredeti akcentusát. A filmben a rendező éles megfigyelései fejeződnek ki rendkívül szórakoztató módon. A karakterek személyes bukásai a Brexit következtében széttöredezett ország törésvonalait jelenítik meg.

FONÁKJÁRÓL NÉZVE

Aki Kaurismäki abszurd humoráról ismert. Új filmje a jelenleg zajló menekültválságot ábrázoló vígjáték. A friss szemléletének hála, *A remény másik oldala (Toivon tuolla puolen)* felemelő opusz a barátságról. A film nyitójelenetében egy férfi emelkedik ki egy fekete halomból. Khaled (Sherwan Haji) egy szénszállító hajó rakományában érkezik Finnországba Szíriából. Kormosan sétál a városban, ez még jobban kiemeli idegenségét. A rendőrségen törvényes úton menekültstátuszt kér. Mikor elmeséli a tisztviselőnek a menekültek megpróbáltatásokkal terhes útját (testvérével a magyar határnál kialakult kaotikus helyzet következtében vesztették el egymást), a film tiszteletben tartja a helyzet komolyságát. Mindeközben a reflektált nézőpont az ironia megszületéséhez is teret ad: „Hogyan jutott el ideig? – kérdezi a rendőr. „Senki nem akart észrevenni.” Az állami apparátus végül nem ítéli a szíriai helyzetet elég veszélyesnek ahhoz, hogy maradjon. Miközben ezt közlik Khaleddel, a háttérben a tévé épp a szíriai háború szörnyűségeiről közvetít riportot. Másik főszereplőnk, a finn Wikström (Sakari Kuosmanen) szintén elhagyta az otthonát. Ő alkoholistá felesége elől menekül. Illegális pókerjátzmán nyert pénzén (ez a rendkívül jópofa etap önmagában külön kisfilmet érdemelne) éttermet nyit. Ide – a sors váratlan fordulatának köszönhetően – a rendőrség elől meglépő Khaledet veszi fel dolgozni. A film innentől az étterem szokatlan üzleti manővereire fókuszál: agyament ötletekkel próbálnak több vendéget csalogatni az étterembe. Ami igazán remek a filmben, hogy nem moralizál: akik segítenek Khalednek, azok ezt teljes természetességgel teszik.

MAGYAR SIKER

Az idei filmfesztivál a magyar közönség számára igazán különleges volt, hiszen Enyedi Ildikó filmje, a *Testről és lélekről* nyerte a fesztivál fődíját, az



Arany Medvét. Nem vígjáték, mégis tele van abszurd humormal, ami igazán jellemző volt a fesztivál legjobb filmjeire. Több külföldi kritika is párhuzamba állította Enyedi filmjét Kaurismäkiével, akinek ez a minimalista humor a védjegye: a szereplők vicces helyzetekre pókerarcú, humortalansággal reagálnak. Enyedi filmjében két ember ugyanazt álmodja. Egy vágóhídon dolgozó férfi és egy nő álmában szarvasként találkozik, mialatt a való életben küszködnek a társadalmi kapcsolatokkal. A vágóhídi szarvasmarhák szűk karámjának brutális klausztrófóbiáját a rendező a szarvasok szabad szépségével ellenpontoszza. Mintha a fenséges vad állatok a megölésre szánt szarvasmarhák idealizált álmokképei lennének. A sajtótájékoztatón Enyedi elmondta, a vágóhídi állatok életének-halálának naturális ábrázolásával erős érzelmeket szeretett volna közvetíteni. A helyszín ötlete személyes élményből született: véleménye szerint a kórházak kevés tiszteletet és érzelmet tanúsítanak a rájuk bízott étellel és halállal szemben. Az alkotók azt is elárulták, hogy a film természet felvételein szereplő szarvasok idomítottak, sőt a filmet kizárólag két

Sam Garbarski:
Egyszer volt, hol nem volt
Németországban -
Moritz Bleibtreu)

állattal vették fel: meghatározó személyiségük miatt a film álomjeleneteiben végig ugyanaz a két szarvas szolgált Endre (Morcsányi Géza) és Mária (Borbély Alexandra) álterejőjeként.

Az angol filozófus Simon Critchley az abszurd testről szóló leírásában arról ír, hogy mi emberek hogyan élünk meg egyfajta egzisztencialista szakadékot a saját testünkkel kapcsolatban: birtokunk egy testet (*having*), de ezzel egy időben mi magunk vagyunk is az a test (*being*). Az abszurd humor pontosan az összeegyeztethetetlenség szakadékára világít rá: ami alapvetően emberi vágyunk, a racionalitás (szeretnénk érteni a körülöttünk zajló világot) és a világ irracionalitása között feszül. Az egyszerre megvalósuló létezés és birtoklás a test esetében ezt az abszurd egzisztenciális élményt hangsúlyozza, a közelség és a távolság ellentétpárján keresztül, a testünk fizikai megvalósulásával szemben érzett egyidejű azonosulás és elidegenedés érzésén keresztül. Ez a reflektált kapcsolat teszi lehetővé az ironia létrejöttét, mivel kritikai pozíciót feltételez és ezzel a kétértelműség létrejöttéhez szükséges teret alkotja meg. A film nem freudi

álomelemzés az elfojtott vágyainkról, sokkal inkább álom és valóság kapcsolatát, az álom megvalósulásának lehetőségét kutatja. Ebben az értelemben nagyon hasonlít a rendező korábbi, szintén kritikailag elismert (Cannes-ban díjazott) filmjéhez. Az 1989-ben készült *Az én XX. századomban* a történet végén a nézőpont azt sugallja, hogy az imént látott film a két iker főszereplő közös álma. Létezik-e közös álom, kollektív én-tudat? – teszi fel ismét a kérdést Enyedi.

A fesztiválon bemutatott másik magyar filmet is értékelt a kritika. Török Ferenc *1945* című filmje igazán kemény munka árán született meg, tizenkét éven keresztül dolgoztak rajta. Török olyan tragikus történelmi eseményt ábrázol – a mai, krízisekkel terhelt Európa parabolájaként – amelynek során a többség bünt követ el a kisebbséggel szemben. A film kevésbé az egyén, inkább a társadalom közös felelősségvállalásáról tesz fel kérdéseket.

MESE A HOLOKAUSZTRÓL

A humor gyógyító erejéről szól Sam Garbarski rendező komédiája, az *Egyszer volt, hol nem volt Németországban...* (*Es war einmal in Deutschland...*).



A címével mesét ígérő film *vigjáték*, ami azért izgalmas, mert 1946-ban, a második világháború lezárása után játszódik. A koncentrációs tábor túlélő zsidók egy csoportja úgy dönt, hogy nem emigrál, hanem Frankfurtban kezd új életet. Nem is lehetne időszerűbb egy kisebbség beilleszkedésének nehézségeire reflektáló film. A történet valós eseményekre épül. A második világháború után 4000 zsidó döntött úgy, hogy Németországban marad. A film végén megjelenő felirat szerint ezt a döntésüket saját gyerekeiknek sem tudták megmagyarázni. Miért maradtak? Dacból vagy megalkuvásból? A film ezekre a kérdésekre keresi a választ. A narratíva emiatt újszerű; nem a külföldre emigráló zsidókról szól (mint a háború utáni korszakot feldolgozó filmek általában), hanem azokról, akik maradtak. Hasonlóan érdekes a régi-módi kosztümös film könnyed hangvételű stílusa: a történelmi tragédia következményeit még erősen magánviselő időszakot a humor eszközével közelíti meg. Németország új látószögéből néz szembe saját múltjával.

David (Moritz Bleibtreu) a textilkereskedő Bermann család egyetlen Holokauszt-túlélője új üzletet indít, négy

kereskedőtársával (az egyiküket Mácsai Pál alakítja) importált vászonneműt kezdenek árulni a németeknek. „Hitler halott, de mi még élünk” felkiáltással a kereskedők különböző trükkökkel, a németek büntudatát kihasználva csalják ki a vevők pénzét. Színpadias, bohózszerű jelenetekben vernek át hiszékeny háziasszonyokat. Az árusok bohóckodó performanszait a megrázó, közelmúltra való visszaemlékezéseik ellensúlyozzák. A film mind az áldozatok, mind a bűnösök szempontjából foglalkozik a büntudat kérdésével. Bermann náci kollaborálással gyanúsítják, így az ő múltja egy amerikai kihallgató tisztnél tett látogatásai során, a történetbe ügyesen beleszótt flashback segítségével tárul fel. A forgatókönyvet a rendező, Sam Garbarski, közösen jegyzi a svájci-német író, Michel Bergmann-nal. A film Bergmann *Teilacher* trilógiájának adaptációja a koncentrációs tábor túlélő, a háború után kereskedő zsidókról, melyet saját családjának története ihletett. A filmben Bermann visszaemlékezései során derül ki, hogy humorérzéke és jó előadókészsége miatt hogyan lett kiváltságokat élvező kedvence az egyik

Sabu: Mr. Long
(Chen Chang és Yi Ti Yao)

SS-tisztnek (Christian Kniotek), kinek udvari bolondjaként még Hitlerrel is találkozott (eredeti missziója szerint a vicceselést kellett volna megtanítania a Führernek). Humorérzéke jelentette számára a túlélést. Bermann-t lehengerlő történetmesélői stílusa – Moritz Bleibtreu (*A lé meg a Lola*, *A Baader Meinhof csoport*, *München*) remek alakításában – miatt nehéz komolyan venni, nem tudjuk, mennyire színezi ki a történetét. Az őt kihallgató, amerikai ügynöknő (Antje Traue) nem hisz neki. Ő is a saját büntudatával küzd, mivel ő még időben elmenekült Németországból, a háború után azért jött vissza, hogy munkájával hozzájáruljon a náci megbüntetéséhez. A *Toni Erdmann*-nal feléledő német humor ebben a filmben kissé melankolikus formában jelenik meg. A történet meglehetősen hihetlensége felhívja a figyelmet a film különleges szemléletmódjára. Újabb próbálkozás történelmi horrortól terhes időszak humor általi feldolgozására.

NÉMA KOMÉDIA

Az abszurd humor tette különlegessé a *Mr. Long* (*Ryu san*) című filmet is. Sabu, a hazájában, Japánban különcnek szá-

CSEH FILMKARNEVÁL

Az elnyomottak félelme

BARTAL DÓRA

IDÉN IS ÁTFOGÓ KÉPET KAPTUNK A SOKSZÍNŰ ÉS IZGALMAS KORTÁRS CSEH FILMGYÁRTÁSRÓL A FILMKARNEVÁLON.

A Cseh Centrum szervezésében megrendezett Filmkarnevál még csak öt éve indult el, de megtalálta a helyét a budapesti nemzeti filmmustrák között és sikeresen viszi tovább a cseh mozi jó hírét. Bizonyítva, hogy az újhullám remekművei után is készülnek olyan cseh filmek, melyek a magyar közönség számára fontosak lehetnek a közös szocialista múlt és a jelen hasonló társadalmi konfliktusai miatt.

A Filmkarnevál két, még a tavalyi Berlinálén bemutatott darabbal kezdett, melyből az *ÉN, Olga Hepnarová (Já, Olga Hepnarová)* kapott végül nagyobb nemzetközi figyelmet sokkoló témája és hatásosabb stílusa miatt. A szocialista Csehszlovákia egyik elhíresült, de ma már elfeledett bűntényét dramatizálta két elsőfilmes rendező, Tomáš Weinreb és Petr Kazda. A film Olga Hepnarová életén alapul, ő volt az utolsó nő, akit gyilkosság vádjával kivégeztek Csehszlovákiában, a hetvenes években. A huszonéves lány teherautóval egy prágai villamosmegállóban hajtott, azzal a céllal, hogy minél több ember halálát okozza. Tervét előre megfontolta és levélben két újsághoz is eljuttatta a nyilatkozatát. Azzal, hogy halálra ítélte magát és másokat, bosszút akart állni a vele kegyetlenül bánó embereken és tettét figyelemfelhívásnak szánta a világ más kirekesztettjei felé. Sötét és kudarcos felnővéstörténetet látunk, melyben végigkísérjük mi vezette a hősnőt a végső tettéig, hogyan szakadt el teljesen a társadalmi léttől. A gyermekkorában lelki traumákon és feltehetően szexuális bántalmazáson áteső lány egész életében mentális betegségekkel küzdött, családja körében sosem

tapasztalta meg a szeretetet, az iskolatársai is kirekesztették. Szexuális öntudatra ébredését (amely a queer mozi egyik alaptörténete) sem fogadta el soha, csak alkalmi leszbikus kapcsolatokat tudott létesíteni, és idővel tudatosan választotta a magányt.

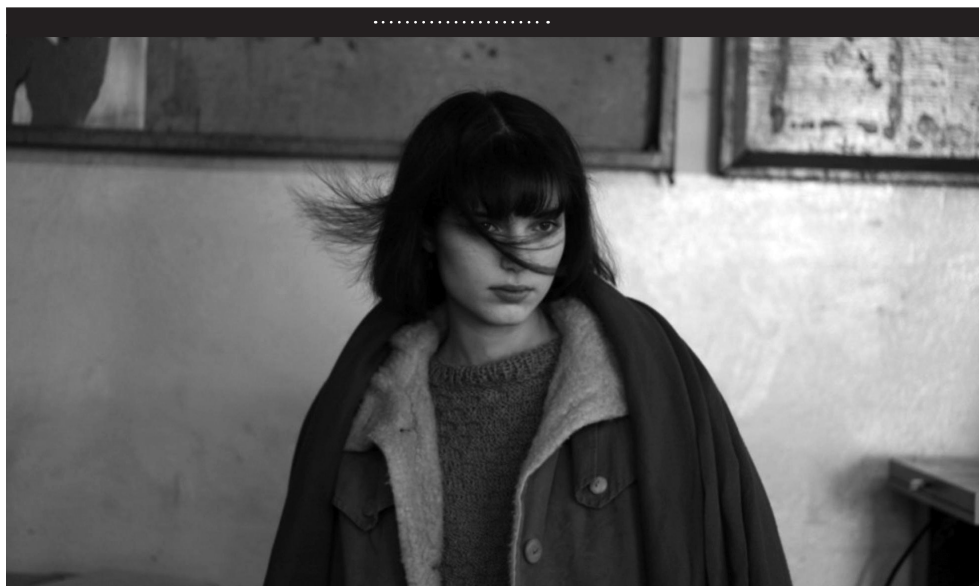
Testileg is megnyilvánuló kívülállását, idegenségét a lengyel Michalina Olszańska minimalista eszközökkel játssza el: lehajtott fejjel, kezét szorosan a testéhez szorítva, lassan, görnyedt testtartással mozog. Nem vesz részt a közösség életében, inkább csak megfigyeli a többi embert. Olga ritkán szólal meg, akkor is csak tömönatokban beszél, önreflexióit, intellektusát a leveleiből vagy a terápiákon elhangzottakból lehet kikövetkeztetni. Olszańska erős színészi jelenléte miatt tudjuk valamelyest mégiscsak megismerni

a sötét lelkű antihős belső világát. A rendezőpáros mindvégig tárgyilagos-ságra, dokumentarista megfigyelő pozícióra törekedett. Az operatőr Adam Sikora nem különben, statikus beállításokban, pontosan megkomponált fekete-fehér képekben mesél, többnyire Olga arcát mutatva.

Az alkotók nem hártják a környezetre a felelősséget, filmnek nincsenek direkt politikai vonatkozásai – pedig a korabeli vezetés számára tabunak számított Hepnarová ügye, mivel tettét sokáig rendszerellenes lázadásnak vélték – a háttérben mégis kirajzolódik a korszak fojtogató légköre, a munkosztály lehetetlen helyzete. Ebben a világban minden intézményesítetett, de ezek az intézmények (például az egészségügy) nem képesek felismerni és kezelni az egyéni lelki problémákat. Aki eltér az átlagostól, nem remélhet segítséget, Hepnarová személyiségét a közöny, a kirekesztés deformálta.

A *Sosem vagyunk egyedül (Nikdy nejsme sami)* szintén a 2016-ban mutatkozott be Berlinben, ami bár nem emelkedik ki a kelet-európai társadalmi korrajzok közül, mégis fontos darabja tavalyi cseh filmtermésnek. A tavalyi *Kobrák és siklókhoz (Kobry a užovky)* hasonlóan a film közege ismét a cseh vidék, melyben az emberek elszigetelten élnek a saját rögeszméik fogságában. Egy vegyesbolt, egy sztriptízbár és egy börtön. A kis cseh falu életébe mindössze ez a három intézmény visz némi szint. A falusiak egye-

Tomáš Weinreb –
Petr Kazda:
ÉN, Olga Hepnarová





dül küzdenek a félelmeikkel, képtelenek egymással valódi kapcsolatba lépni. A hipochonder családfő (Karel Roden) munkanélküliként azzal tölti a napjait, hogy rögeszmésen képzelt betegségeket jeleit kutatja magán. Ha testileg nem is, de lelkileg tényleg haldoklik. Csak ordítva, sírva tud kommunikálni feleségével és szerinte haszontalan gyerekeivel. A házasságában végtelenül boldogtalan középkorú eladónő (Lenka Vlasáková) ezért másnál keresi a törődést, a sztriptízbár roma kidobójával (Zdeněk Godla) kezd kapcsolatot. A férfi egy gyermekét egyedül nevelő táncosnőt szeret, aki a gyerek börtönben ülő apját várja haza – az amatőr Klaudia Dudová a rendező, Petr Václav előző filmje, a *Kiút (Cesta ven)* felfedeztette.

Václav társadalmi tablójában az eseményeket nem futtatja ki drámai csúcspontokba. Az egyéni tettek láncreakcióit figyeli meg, hogyan vezet az egyik felelőtlensége a másik konfliktusához. A szereplők közti interakciók nagyon pontosan leírják a mifelénk is jellemző bajokat; a családok széthullását, a gyermekek nevelésének teljes elhanyagolását, az örök félelemben élő átlagemberek mentális állapotát. A legsúlyosabb eset a Miroslav Hanuš alakította paranoiás neokommunista börtönőr, aki még az erdőben is az izlám terroristáktól retteg, kényszeresen megfigyeli a szomszédait, és legszívesebben a saját házában élne bezárkózva. Egy személyben testesíti meg a mai kelet-európai morális pánikot

Rozálie Kohoutová
– Tomáš Bojar:
FC Roma

és idegengyűlöletet. Karaktere sötét és abszurd humort visz a filmbe. Petr Václav nem csak a csehországi társadalom egy szeletét szeretne volna filmre vinni, de napjaink szétszakított Európájáról is borús képet fest.

Az országban jelen lévő etnikai ellentéteket humoros formában a Jihlavában is díjazott *FC Roma* mutatta be. Remek, hogy szervezők bíztak abban, hogy dokumentumfilmben hagyományosan erős Csehország egyik fontos darabja nálunk is bevonzza majd a nézőket. Egy észak-csehországi városban egy többségében roma származású játékosokból álló harmadik ligás focicsapat egyik szezonját figyelik meg a film tárrendezői, Rozálie Kohoutová és Tomáš Bojar. A csapat hiába szeretne játszani, a balhész múltjuk miatt, és mert mások agressziót feltételeznek a részükről nem hajlandóak velük meccset játszani. A két protagonista, a kapus Patrik és az edző, Pavel pedig mindeközben reflektálnak a cigány-cseh konfliktusokra, olyan széles körben elfogadott és megingathatatlan sztereotípiákat beszélnek ki, miszerint a cigányok nem adóznak, ingyen kapják a gyógyszer és persze Pavelt munka közben a kukásautón utazva éri a vád a fehér munkatársa által, miszerint a cigányok persze nem is dolgoznak.

Számon kérni a filmen, hogy adjon valamilyen választ, miképp lehet túljutni az általános feszültségeken, nyilván nem lehet. Ahogy a rendezők is elmondták, a szándék sokkal inkább a két focimegszállott portréja volt, akik

láthatóan szeretnek szerepelni és kifejteni a véleményüket, indulataikat és frusztráltságukat a helyzettől. A rögzített anyagból nem lehetett volna összeállítani a játékfilmekből ismerős narratívákat; nem egy roma származású ember felemelkedés története ez, aki a sportban végre meg találja az elhivatottságát és végre ki tud törni a rossz körülmények közül, – erre a két évvel ezelőtti szlovák *Koza (Kecske)* című dokufikció is rácafol. Az *FC Roma* sem fest idilli képet arról, hogy a sport végre összebékíti az ellenséges feleket. A másik csapat szurkolótáborából érkező hitlerezések vagy az olyan beszélők, mint a „nem vagyok rasszista, de az ember legyen fehér” nem könnyítik meg a focisták érvényesülését, így egyre cinikusabban, csaldóttabban ébrednek rá, hogy nem csak a harmadik ligában nincs helyük, de az országban sincsenek otthon. A csapat belső konfliktusai, veszekedései (a legszórakoztatóbb, hogy mindez egy „Mondj nemet a rasszizmusra” molinót tartva bomlik ki) végül arra készítetik Pavelt, hogy feladja álmát. Nem hisz már abban, hogy itt valaha is közösséget építhet, külföldre költözék, felborítva a rendezők eredeti szándékát a befejezésről.

A *Hepnarovához* hasonlóan a Filmkarnevál zárófilmje, *A tanárnő* is a szocialista korszakba visz vissza, de a fekete-fehér helyett színekkel, harsány hangnemben teszi ezt. A cseh Jan Hřebejk szlovák nyelvű filmje Pozsonyban, az 1980-es évek puha diktatúrájában játszódik, és egy mikroközösség megfélemlítéséről, szervilizmusáról és későbbi lázadásáról szól. Egy rendkívüli szülői értekezlet adja a történet keretét, itt derül ki egy tárgyalótermi drámához hasonlóan, hogy a gyerekek új osztályfőnöke manipulátorként befolyásolja a szülőket. Gyenge, özvegy nőként sajnálatot keltve kér egyre több szívességet a felnőttektől, akik így jobb előmenetelt és ez által biztosabb jövőt szeretnének a saját gyerekeiknek. Zuzana Mauréry a némiképp túljátszott (de Karlovy Varyban díjazott) szerepben, a mézes-mázos álarcból azonnal át tud változni agresszív, undok manipulátorrá, akik ragaszkodik a párttitkári pozíciójához és természetesnek veszi a bizonytalanabb helyzetűek feletti hatalomgyakorlást. Szokatlan választás, hogy ezt a nyomasztó közeget ilyen könnyed stílusban vitték filmre. •

FINN FILMNAPOK

Északi szivárvány

SZALKAI RÉKA

HATODIK ALKALOMMAL RENDEZTÉK MEG A FINN FILMNAPOKAT A TOLDI MOZIBAN.

A Toldi honlapján úgy hirdette meg az eseményt: emberség, elfogadás és empátia, és ez a szlogen igen csak találó volt a filmekre is. Míg szinte minden alkotásban visszaköszöttek ezek a fogalmak, addig hihetetlen változatosság jellemezte a műveket: volt dokumentumfilm, könnyed Barbie-komédia, abszurd képregény-történet és kemény családi dráma is. Nem véletlen, hogy 2015-ben már a finn mozis piac harminc százalékát uralták a hazai alkotások – Európában ekkor a második legjobb eredmény volt ez egy nemzeti filmgyártás számára: van mit nézni az ezer tő országában.

A magyar nézőnek, ha finn filmet említünk, Kaurismäkiék jutnak eszünkbe: a sikeresebb (s valljuk be, jobb filmeket is készítő) Aki, valamint kevesebb kritikai elismerést arató öccse, Mika: ezen próbált változtatni az idei Finn Filmnapok. A többi finn filmes persze nem csak nálunk ismeretlen, még a nagy nemzetközi filmes mustrák sem bővelkednek finn filmekben. Igaz, a trend azért kezd megváltozni. Tavaly nyerte el az ifjú Juho Kuosmanen az Un Certain Regard-szekció fődíját Cannes-ban, majd az *Olli Mäki legboldogabb napja* kapta meg az Európai Filmakadémia Felfedezettjének járó kitüntetését 2016 decemberében - ez az új finn film egyik legnagyobb sikerének is számított. Erre persze megint egy Kaurismäki-dicsőség jött, méghozzá Akié: idén a legjobb rendezőnek járó berlini Ezüst Medvét, a magyar migránspolitikát sem kímélő, ugyanakkor a mester jellegzetes humorát is megcsillogtató *A remény másik oldala* nyerte el.

A teltházaz vetítésekkel futó rendezvény meglepő módon egy dokumen-

tumfilmmel indult. A *Pixadores* című alkotás fesztiválcíme nem véletlenül portugál szó, hiszen főszereplői brazil származásúak (falgraffitizők – rájuk utal a cím is tehát), s az egész filmben egy jelenet sem forgott Finnországban. A fiatal rendező, Amir Escandari Iránban született, hétéves korában azonban szüleivel az ország elhagyására kényszerültek, jugoszláv menekülttáborok után kerültek Finnországba, ahol menedéj jogot kaptak. Amir egyetlen kincse egy szupernyolcas kamera volt, mellyel sokkoló kisfilmeket kezdett el készíteni: hányattatott gyerekkorának köszönhetően az elidegenedés, a nyomor s a szegények helyzete érdekelte leginkább. A *Pixadores* legnagyobb erőssége tehát; a rendező-operatőr Escandari teljes mértékben szimpatizál a brazil graffitisekkel s ennek megfelelően nemcsak, hogy szinte minden pillanatukat igyekszik megörökíteni, hanem szeretettel és megértéssel fordul feléjük. Ha kell, együtt is szőfőzik velük a sebesvonalok tetején, amely mondanunk sem kell, nem éppen veszélytelen mulatság. A film tendenciózusan mutatja be, hogy nem tudnak hasznót húzni a favallák gyermekei egy berlini meghívásból, ahol is, az olykor több tíz méteres magasságokba felskiccelt krikszkrakszaikat esztétikai elemzés alá vetik egy nemzetközi kultúreseményen. De hogy is szerepelnek ők ott: vásári bohócok vagy éppen a nyomornegyedek mélyéről felemelt kiválasztottak?

A másik dokumentumfilm rendezőjének a neve sem hangzik éppen finnesen, de Juan Reina már Helsinkiben született, s afrikai projektjei után visszatért a szülőföldjére filmezni. A *Merülés az ismeretlenbe* négy búvárról

szól, akik nem nyugszanak bele, hogy két barátjuk nemhogy vízbe fulladt egy norvégiai barlang mélyén, hanem a hatóságok még kockázatosnak is ítélték a holttestek felhozatalát. A barátok az írott joggal szembeállnak, hogy az emberi törvényeknek megfeleljenek: saját életük kockáztatása árán is felhozzák a holttesteket, hogy bajtársaikat méltó módon eltemethessék. E magasztos tartalmat sajnos igencsak szárazon, mondhatni híradószerűen sikerült megragadnia a rendezőnek, ami azért is kár, mert az emberi és vízbéli mélységek sodrában elhaladt számos olyan stratégiai pont mellett, mely a filmnek külön erőt kölcsönözhetett volna. Mint például a norvég rendőrség már-már groteszkbe hajló érdektelensége.

Ville Jankeri rendező *A hozományvadászban* régi komédiák alapjaira épített: a főhősök közül mindenki más, mint aminek látszik. A szőke Barbie-figura Marja például kuponokkal próbál meg kifizetni egy vacsorameghívást, mellyel imponálni akar Olavinak, mikor kiderül, hogy a fiú mégsem csak egy egyszerű bútorszállító, hanem gyártulajdonos sarj, milliók örököse. (Éljen a női egyenjogúság, e filmben bizony a nő a hozományvadász.) A fiatalok természetesen egymáséi lesznek, s már a lány se (csak) a pénzéért marad a fiúval, hanem igazából bele szeret. Jankeri ügyesen reagált filmjében a huszonegyedik század trendjeire, a tweeter, facebook, instagram és egyéb internetes örületek kavalkádjában Marjának is saját divatblogja van, s ennek megfelelően időnként a mozivászon képernyőjét is ellepik a kommentek, bejegyzések s posztolt képek.

Ha *A hozományvadász* kedvesen szórakoztat, akkor abszurdan volt vicces a másik igazi fiatalos komédia, a *Lovemilla* (rendezte: Teemu Nikki). Nem elég, hogy a hősnő, Milla szülei alkoholisták, barátja belebolondul a robottá válásba, amire önbizalomhiány okán adta a fejét, hiszen úgy gondolta, vaskarokkal majd jobban tetszik a barátnőjének. Erre a költséges hobbira költik minden pénzük, majd a munkahelyük, s kis híján a kapcsolatuk is rámegegy. A film híven kíséri a sztori abszurditását, a szülők minden egyes lerészegedéssel zombivá válnak, más-kor tündérmese-musicalben találjuk magunkat. Milla a végén visszaszerti

barátja hús-vér szívét, s visszateszi a fémszerv helyébe, így újra egymásra találhatnak – teljes a happy end e kortárs finn Őz-történetben. A film tanulsága egyszerű: légy elégedett önmagaddal, s ember mivoltoddal, különben könnyen megjárhatod.

A filmhét harmadik fiatalokról szóló filmje Esa Illi *A többi lány* című alkotása, melyben négy érettségi előtt álló lánnyal, és életük legfontosabb eseményeivel ismerkedünk meg ebben az igencsak kritikus életkorban (abortusz, külföldi távkapcsolat majd szerelmi bánat, leszbikus coming out és én-vagyok-a-dagi-lány-aki-senkinék-sem-kell-komplexus). A film valós történeteken alapul – 2011-ben négy 18 éves helsinki lány egy évig videónaplót vezetett az életéről, s ezek felvett jeleneteiből szemezgetett Illi. *A többi lány* pont ezért ugyanakkor semmi többet, mélyebbet, izgalmasabbat nem mutat be a valóságnál. Mindenesetre e nem túl ambiciózus küldetését kedves humorral teljesíti, s a nézőkben felébrednek a nosztalgikus érzések, milyen jó is volt 18 évesnek lenni.

Szintén igaz történeten, s az abból megírt regényen alapul (szerzője Katja Kettu) *A bába*. Antti J. Jokinen történelmi drámájának főhősei, a félig finn származású SS-tiszt és az észak-finn bába 1944-ben még egy oldalon állnak, noha mind a németek, mind

Selma Vilhunen:
Varpu
(Linnea Skog)

az oroszok megsanyargatták őket. Bombák tüzeiben szerelmük egyre szenvedélyesebb lesz, a háború ugyan egy időre szétválasztja őket, de utána újra egymásra találhatnak. Mesés történet, tele borzalommal és szépséggel, valamint rengeteg dramaturgiai hibával, kidolgozatlan jelenettel is. Kár, mert maga a történet megkapó, a színészi játék is kiemelkedő: különösen Krista Kosonen (a finn Kristen Stewart) alakított nagyot a Vadszemnek becézett bába szerepében.

A családi drámák sorát gazdagította a Finn Filmnapokon *A házsártos*, Dome Karukoski filmje, mely egy öregemberről, örök-bölcsész fiáról és karrierista menyéről szól. Valamint az együttélés problémáiról, amikor az idős ember egy baleset következtében már nem tudja ellátni önmagát, és kénytelen a „gyerekekhez” költözni. A film kedvesen mutatja be a szinte semmilyen jellemfejlődésre sem képes karaktereit, miközben pontosan fél órával hosszabb, mint ameddig működni tud a kicsit Aki Kaurismäki világára is hajazó környezetben zajló történet.

Nem ez volt a helyzet a *Varpuval*, Selma Vilhunen filmjével. A címszereplő Varpu egy tizenkét éves kislány, akinek gyermeket édesanyja olyan mintha a nővére, sőt, leginkább a húga lenne, apja pedig gyakorlatilag nincs. Varpu hamarabb tanul meg vezetni, mint az anyuká-

ja, aztán egy lopott autóval elindul Ouluba, hogy rég kámforrá vált apukáját megkeresse. Bár ne tenné, noha megleti a férfit, hamar kiderül: ő aztán még inkább alkalmatlanabb, mint az anyja, nemcsak a gyerekeknevelésre, hanem magára az életre is. Szívbemarkoló tragédia női érzékenységgel ábrázolva – mind a rendezői, mind a színészi oldalán: különösen a kislány, Linnea Skog játéka, vagy inkább jelenléte volt különösen megkapó. Vilhunenről annyit érdemes még tudni, hogy 2013-ban az ő rövidfilmje volt a második finn alkotás, melyet valaha Oscar-díjra jelöltek. (Az első 2003-ban Aki Kaurismäki *A múlt nélküli embere* volt.)

A fesztivál másik erős drámája, a *Feloldozás*, Petri Kotwica filmje volt. Kiia és Lauri gyermeket várnak, aki koraszülöttként érkezik, a kórházba vezető út hevében elgázolnak egy férfit. Csak a férj veszi észre a sebesültet, de féltésből nem árulja el a nejeének, aki úgy jön rá, elütött valakit, hogy összebarátkozik az áldozat feleségével a kórházban. A történet, habár érdekes, de nagyon könnyen tévéfilmes-kategóriába süllyedhet a lelkiismeret-furdalás, a lelkész férj hideg-rideg megoldásai, s a megható párbeszédök ötvözetében – bizony, el is indult ezen az úton a film közepe felé. Ugyanakkor a finnek sötét drámákat kedvelő, s a Berlinalét is megjáró rendezőjének, Kotwicának van elég érzéke ahhoz,

hogy kikerülje ezt a csapdát, s egy hihetetlenül abszurd befejezéssel visszaemelte a filmet a mélyen megérintő, elgondolkodtató mozi alkotások világába. Ezt csak erősítette a finnek másik nagy nemzetközi női sztárja, Laura Birn nagyszerű játéka is.

A vetítések mellett szervezett beszélgetéseken mostanában divatos témák – sound design és a nők szerepe a filmiparban – kerültek terítékre. Ezekben az alkalmakon a meghívott alkotók (Birn, Jankere, Kotwica) is részt vettek. Jó hangulatú dialógusok voltak nézők és művészek között, valamint a filmek s a publikum közötti összhang, mely végig ott volt a levegőben, jelezte, a finnugor kultúrörökség napjainkban is létezik. •



1945

Kísért a múlt

GELENCSÉR GÁBOR

A MÚLT TÁRSADALMI TRAUMÁJÁVAL SZEMBESÍT TÖRÖK FERENC FILMJE. DE NEM CSUPÁN A MÚLTÉVAL, LEGALÁBB ANNYIRA A JELENÉVEL IS.

A magyar film az 1960-as évektől élen jár a történelmi tabuk feldolgozásában. Az ötvenes évek, 1956, illetve a második világháború, a vészorszak, a holokauszt – témák, amelyeket a Kádár-korszak felejtésre ítél, vagy legalábbis a velük kapcsolatos hivatalos emlékezet politikáját (elsősorban 1956-ét) már egyre kevésbé erőlteti. E társadalomtudományi szempontból sem elhanyagolható élcspat legelső sorában a dokumentumfilm áll: hol egy lépéssel megelőzi, hol közvetlenül előkészíti a játékfilmes feldolgozást. Úgy tűnik, nincs ez másképp a rendszerváltás utáni időszakban sem. A korábbi tabuk megdőlnék ugyan, ám bőven akadnak továbbélők és újabbak, s ezek, hasonlóan a Kádár-érához, érzékeny kor- és kórképét rajzolnak a jelen társadalmáról. Az elmúlt évekről szintén elmondható, hogy előbb dokumentumfilmekben tárulnak fel a múlt elfelejtett árnyai. A különbség csak annyi, hogy minderre már a társadalom- és történelemtudomány, valamint a film-történetírás is felhívhatja a figyelmet, gondoljunk György Péter és Gyáni Gábor vagy Sárközy Réka, Murai Gábor és Stóhr Lóránt írásaira.

A Kádár-korszaktól a jelenig ívelő, s ekként az ötvenes évektől és 1956-étől eltérő karakterű tabu a magyarországi holokauszt. Különös módon a felejtés politikája, a szembenézés elutasítása egyaránt jelen van a diktatúra és a demokrácia korában. Még különösebb körülmény, hogy a diktatúráé kevésbé tűnik „logikusnak”, hiszen mi állhatott volna inkább a Rákosi-, majd Kádár-rendszer érdekében, mint a Horthy-rendszer bűneinek elősorolása, benne a törvényerőre emelt antiszemitizmussal és a magyar zsidóságot sújtó soával. Csakhogy a

bűnök nemcsak a lezártak vélt múlthoz tartoznak, tovább- és velünk élnek a jelenben, s ezt, főképp a Kádár-korszak puha, kiegyezéses diktatúrája nem akarta firtatni, ha cserébe saját bűnbánó eredetét sem firtatta a társadalom. Sok tényező kapcsolódik még természetesen ehhez az amnéziapolitikához, a traumafeldolgozás egyéni és kollektív lélektanától az aktuálpolitikai érdekekig (Izrael és az arab országok megítélése), a legfontosabb kérdés azonban mégis az, milyen *következménye* van a jelenre a múltnak, mit *okoz* a jelen társadalmi tudatában a felejtés avagy az emlékezés. S ez a kérdés valóban az aktuális jelenre, nem csupán a múltra vagy a félmúltra érvényes, legyen szó akár 1956, akár a holokauszt emlékezetéről. Különösképpen igaz ez, ha utóbbinak a felejtés alól lassan felszabaduló emlékezetpolitikai kérdéskörét kiegészítjük a magyar társadalom felelősségének máig feldolgozatlan traumájával.

Török Ferenc a játékfilmesek közül elsőként ezt állítja történetének középpontjába, s ezzel – nem nehéz megjósolni – élénk társadalmi vitát fog kelteni. Nem tisztem itt ehhez hozzászólni, ám lehetőségére, sőt szükségességére mindenképpen utalnom kell. Az alábbiakban azonban csak az 1945 filmtörténeti kontextusával és esztétikai megformálásával foglalkozom.

A magyarországi holokauszt emlékezete sokáig az áldozat szempontjából fogalmazódott meg, most viszont a tetteséből vagy legalábbis a kollaboránseből. A film a korábban csak sejtetett különbségtétel terén új fejezetet nyit a háború alatti és főként utáni, velünk élő felelősség egyértelműsítésével és társadalmasításával. Mindezt elsőként, ahogy

más tabuk esetében is, dokumentumfilmek közelítették meg, különböző léptékben és módon, de egytől-egyig nagy bátorsággal és kifejezőerővel. Nádasy László *Eva A. 5116* című egészestés (!) dokumentumfilmje már 1964-ben a traumatizáltság és a múltfeldolgozás jelenségét vizsgálja a korabeli jelenben. Ugyanekkor indul Jancsó Miklós jóval absztraktabb *Jelenlét-trilógiája* a felejtésre, pusztulásra ítélt zsidó múlt erodálódó képeivel, s a vele szembeállított inverz életidővel: az egyre romosabb olaszliszkai zsinagógót 1965-ben, 1976-ban és végül 1986-ban egyre fiatalabb emberek, közösségek keresik fel. Gazdag Gyula *Társasutazása* (1985) a traumatikus múltfeldolgozás mellett a traumatizált jelenre is rávilágít egyik interjúalanyával, aki nemcsak az Auschwitzba szervezett utazásra nem vállalkozik, hanem arra sem, hogy arcával és nevével nyilatkozzon sorsáról. A traumatikus múlttal néz szemben B. Révész László *A látogatásában* (1983) Bruck Edit is. Személyes emlékeivel, elhurcolása körülményeivel nincs teljesen összhangban megilletődött újra találkozása egykori szomszédjaival – az 1945 voltaképpen ezt a témát bontja ki. A játékfilmesek közül Szabó István veti fel élesen a *Bizalomban* a társadalom bűnösségét, továbbá Jeles András a *Senkiföldje* egyik jelenetében, az elhurcolt család házába beköltöző fiatal pár zavarodott és ezért zavarba ejtő képével. Az elmúlt évtizedekből pedig elsősorban Groó Diána és Varga Ágota dokumentumfilmjeit kell kiemelni, továbbá azt a társadalomtörténetileg szintén figyelemre méltó körülményt, ahogy a vészorszak és a holokauszt bűn(ös)jeihez hasonló módon indul el a következő diktatúra vétkeseinek – politikusok, ügynökök vagy egyszerű végrehajtók – bemutatása: pszichodramatikus szembesítésük múltjukkal az emlékezés narratív keretében. Erre is vannak korábbi dokumentumfilm-példák: Gulyás Gyula és Gulyás János *Törvénysértés nélkül*, Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza *„... hol zsarnokság van...”* vagy Almási Tamás *Ítéletlenül* című munkája. A játékfilmek közül pedig ebbe a sorba tartozik Török Ferenc korábbi filmje, az *Apacsok*, amely ugyancsak az elsők között dolgozza fel az ügynöktémát.

Nem annyira meglepő tehát a rendezőtől az 1945, mint ahogy első látásra tűnik, a film érett, visszafogott stílusa viszont annál öröndetesebb megújú-

SZILÁGYI LENKE FELVÉTELE



lást jelent a már eddig is gazdag és sokszínű életműben. Mindennek háttérben elsősorban az erős irodalmi alanyag áll, amely már az *Apacsok* esetében is fontos kiindulóponthoz vezetett: akkor Bereményi Géza és Kovács Krisztina színműve, most Szántó T. Gábor azonos című elbeszélése. Elbeszélése, s nem, mondjuk, regénye. A néhány óra alatt, 1945 augusztusában játszódó történet legfontosabb vonása ugyanis a címéhez méltó drámai súrírtetés, s az ezt támogató művészi megoldások: a kivételesen erős színészi játék, az információt késleltető dramaturgia, a balladai hangulatú vizualitás és hangkulissza, a nyugtalanító zene. Azaz a nagyszerűen összeállított színészcsapat, élén a település jegyzőjét alakító Rudolf Péterrel; az író és a rendező közös forgatókönyve; Ragályi Elemér veretesre komponált fekete-fehér képei és Rajk László leginkább egy falusias mezőváros hangulatát keltő díszlete; Zányi Tamás sejtelmes akusztikus világa és Szemző Tibor egyszerre repetitív és dallamos, a film szinte valamennyi pillanatát átható szerzeménye.

Miért fontosak ezúttal különösképpen az erős hatást és koherenciát mutató eszközök? Nos, nem pusztán a téma úgymond „külső” súlya és újdonsága,

„Félelem és lelkiismeretfurdalás”
(1945 – Nagy Marcell és Angelusz Iván)

hanem a történet saját motívumkincse miatt. Annak egyes elemei ugyanis igencsak ismerősek. Így a helyi kiskirály, a tarfejű zsebdiktátor, a még mindig hivatalban lévő jegyző öntelten magabiztos alakja; az ő oldalán idegileg felmorzsolódott, kábítószertfüggő, egykori törékeny szépségét már csak romjaiban őrző, mégis erős feleség; a bűnben fogant apai gondoskodás ellen fellázadó, otthonról elmenekülő fiú. A szerelmét a gazdagabb élet reményében elhagyó menyasszony, meg az ő régi, még mindig vonzó kedvese, az újrakezdés mellett elkötelezett, földet osztó karakán fiatalember. Az új helytartók, a zabraló szovjet katonák. A jegyzőt oldalkocsis motorkerékpárján szállító rendőr, akinek arra sincs ideje, hogy nyilas egyenruháját lecserélje, csak zubbonyára húz másik karszalagot; vagy a feladatát jócskán túlteljesítő állomásfőnök. A bűnbe vitt szerencsétlen kisember, aki feljelentéséért zsidó vagyont kap jutalmul, s aki hiába kér bűnbocsánatot az egyház sunyi szolgájától, így aztán felakasztja magát; vagy az ő kapzsi felesége, aki szerint mindez nekik jár. S végül a szótlán zsidó férfiak, apa és fia, akik temetni és gyászolni jöttek a településre, s akik miatt a félelem és lelkiismeretfurdalás drámája elszabadul. Hasonlóan ismerős a fojto-

gatóan kisszerű közeg: még nem város, már nem falu; az egyiknek szegényes, a másiknak hivalkodó, s ahol mindenki tud mindent. Nos, mindez ismerős lehet, ám így, ebben a történelmi összefüggésben és ilyen intenzitással még nem találkoztunk vele. S e kivételes kohézióhoz hadd tegyék hozzá még egy fontos szempontot, tudniillik, hogy mi minden lehetne a történetben, ám még sincs! Például flashback. Még a helye is megvolna, amikor a jegyző kinéz lakása ablakán a főtérre, s a felesége emlékezteti egykori árulására. De – szerencsére – az 1945 elkerüli a vészidőszak közvetlen képi-történelmi megidézését. Ezért is érezzük úgy, hogy a hiteles történelmi múltidézés ellenére a mának szól; nemcsak fájó emléket idéz, hanem aktív emlékezésre szólít. S ezért lesz különös jelentősége a balladai

történethez méltó zárhatnánk. A faluba látogató zsidó túlélők, miután eltemették mindazt, ami szeretteikből tárgyi emlékként megmaradt, méltósággal elfogadják ugyan a gyanakvó jegyző és az általa képviselt lakosok részvétélyvívását, ám az emléük megőrzésére vonatkozó „diplomatikus” ígéretet már szóra sem érdemesítik. Nem néznek hátra, lábukról talán még a port is leverik (visszaújtjukon az állomásra hatalmas nyári zivatar kapja el őket). Amilyen váratlanul jöttek, olyan váratlanul mennek el – talán ugyanazzal a vonattal, amely néhány hónapja a koncentrációs táborok felé hurcolta őket és szeretteiket. A film legutolsó képén a mozdony koromfekete füstje borítja be a festői tájat.

Vajon azóta kitisztult már az ég felettünk, eljutottunk a katarziszig? Egy biztos: a trauma színrevitele, az afölött érzett megrendülés segíthet ebben.

1945 – magyar, 2017. Rendezte: **Török Ferenc**. Írta: **Szántó T. Gábor**. Kép: **Ragályi Elemér**. Zene: **Szemző Tibor**. Vágó: **Barsi Béla**. Hang: **Zányi Tamás**. Producer: **Angelusz Iván, Reich Péter, Török Ferenc**. Szereplők: **Rudolf Péter** (Szenté István), **Nagy-Kálózy Eszter** (Anna), **Tasnádi Bence** (Szenté Árpád), **Sztarenki Dóra** (Kisrörszi), **Szabó Kimmel Tamás** (Jancsi), **Szarvas József** (Kustár), **Szirtes Ági** (Kustárné). Gyártó és forgalmazó: **Katapult**. 91 perc.

KINCSEM

Nyereg alatt

HUBER ZOLTÁN

PROFI KOSZTÜMÖS-SZERELMES KALANDFILM, KÁROS MELLÉKHATÁSOK NÉLKÜL.

A plázák népét magyar filmre becsábítani igen komoly kihívás, a *Kincsem* a Várkonyi-féle történelmi szuperprodukciók áramvonalasított, aktualizált attrakciós potenciáljában bízik. Az óriási tömeg- és csatajelenetek, a több szálon futó eposzi építkezés helyett a XXI. században már a mai poénok mellett a tempó, a főhős vagánysága és a versenyek koncentrált energiája adják a feszültséget, de a közönséget most is a magyar történelem színpompás díszleteivel csalogatják az alkotók. A szerelem és bosszú univerzális meséjéhez a kiegyezés korabeli kulisszák felpörgetésével kevernek helyi ízeket.

Herendi Gábor ezúttal a *Valami Amerika* és a *Magyar vándor* két véglete közötti arany középutat választotta. A *Kincsem* is a nagybetűs hollywoodi történetet meséli újra, de a klasszikus álomgyári fordulatok már nem a mesterségesen édesített budapesti hétköznapokban, hanem egy digitálisan feljavított történelmi háttér előtt zajlanak. A nézővel összekacsintó kortárs poénok és beszólások menetrendszerűen érkeznek ugyan, de szerencsére kevés vizet zavarnak. A lényeg a mellőzött, vesztesnek bélyegzett hős győzelme, a gonosz ellenfél legyőzése és a nő megszerzése, szexi bőrcilinderekkel és csipkéekkel, meg pofaszakállakkal körítve.

Maga a címszereplő kecses szimbólum, a két főhőst meghatározó jellemvonások élő, fújtató megtestesülése. A kezdetben értéktelennek tartott ló a szabadságharc után mindenét elveszítő, ösztönös tehetségét léha duhajként elpazarló Blaskovich Ernő tükörképe. Ahhoz, hogy a férfi versenylovat farraghasson a csiszolatlan gyémántból,

előbb önmagával kell tisztába jönnie. A vad, megszelídítőjére váró csodakanca egyúttal a vágyott nő állati megfelelője is, aki akaratán kívül egyúttal a bosszút beteljesítő győzelem akadályává válik. Hősünk az ősellenség egyetlen lányába szeret ugyanis bele, az előtte álló kihívások és dilemmák így a gyönyörű állat versenyeitől, a konkrét történelmi kontextustól függetlenül, bárki számára átélhetőek.

A *Kincsem* a minél szélesebb közönség megnyerése érdekében a globálisan bevált receptekre szavaz, a piros-fehér-zöld színek kombinációja csak a csomagolás miatt érdekl. Emiatt akár dicsérni is lehet az alkotókat, hiszen így egyúttal a népi giccs, a kínos nacionalizmus és a testszagú magyar virtuskodás csapdait is messzire elkerülik. Másrészt viszont hiába látjuk az épülő Szent István-bazilika képeit és bukkan fel többször maga Ferenc József is, az Osztrák-Magyar Monarchia kizárólag a ruhák és helyszínek szintjén fontos, mint romantizáló elem. Egy bevalottan szórakoztatni akaró kosztümös kalandfilmben ez persze nem feltétlenül baj, de az alapvetően a főhős jellemfejlődésére és a nő meghódítására koncentrált történetben ez esetben kissé elsikkadnak az ellenfelek. Gáspár Tibor és Keresztes Tamás remek színészek, de a karaktereik kidolgozatlan-sága miatt nem érezzük fenyegetőnek a jelenlétüket.

A fordulatok és történések dramaturgiai megalapo-

„Tökéletesen működik a kémia”
(Nagy Ervin)

zottságát az alkotók többször feláldozzák az elérni kívánt hatás oltárán, de a ló, a férfi és a nő ügyesen egymásra játszott hármasa képes végig fenntartani a feszültséget. Régen láttunk ennyire csibészesen sármos magyar férfihőst, Klára pedig pont az a beleváló csaj, akit el tudunk képzelni mellette. Nagy Ervin és Petrik Andrea párosa nagy találat és nemcsak azért, mert tökéletesen működik közöttük a kémia. A két színésznek elhisszük a drámát és az elemi kalandvágyat is, ami a figurákat egymás felé sodorja. A film pergő ritmusa, a sztori csavarjai és a derbik izgalmak nem érnének sokat, ha nem szurkolnánk nekik kezdettől.

A *Kincsem* érezhetően a lehető legkisebb ellenállás és nagyobb látvány felé halad, ez utóbbira pedig nyilván nem lehet panasz. Különösen, ami a ruhákat és a tárgyi környezetet illeti, a finoman steampunkos kiegészítők és műtűrök, a tökéletesen szabott zakók vannak annyira emlékeztetésekre, mint az egyébként kimondottan mozgalmasra sikeredett vágatok. Van tehát kiért izgulni és van min legettetni a szemet, a könnyed fogyasztást tényleg semmi nem gátolja meg. Az átgondolt, kimért profizmus uralja a filmet, annak minden előnyével és hátrányával együtt.

KINCSEM – magyar, 2017. Rendezte: **Herendi Gábor**. Írta: **Hegedűs Bálint, Herendi Gábor**. Kép: **Szatmári Péter**. Zene: **Hrutka Róbert**. Szereplők: **Nagy Ervin** (Blaskovich Ernő), **Petrik Andrea** (Klara von Oettingen), **Gáspár Tibor** (Otto von Oettingen), **Keresztes Tamás** (Gerlóczy), **Gyabronka József** (Hesp), **Rátóti Zoltán** (Blaskovich Bertalan), **Fekete Ernő** (Ferenc József császár). Gyártó: **Café Film**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. 121 perc.



VÍZIVÁROS

Mellébeszélők

KRÁNICZ BENCE

MOLL ZOLTÁN VÍZIVÁROSI HŐSEI ÖNVÉDELEMBŐL VÁLASZTJÁK A SZELLEMES FECSEGÉST A KONFLIKTUSOK KIBESZÉLÉSE HELYETT.

Két remek fickó lép ki a Varsányi Irén utcai Módszertani Kabinet (röviden, frappánsan: Móka) kávézóból. Fontos, hogy pont innen lépnek ki, az ötvenperces filmben mintegy kétperces mozdulatlan beállítás mutatja a hely bejáratát. A koncepció éppen ez: minél konkrétan, direkter kötni a film történetét az itt-és-mosthoz. Az „itt” a budapesti Víziváros, a „most” a kétezertizes évek közepe, a szereplők pedig azok a kedves, érzékeny, kallódó későhuszonévesek és koraharmincasok, akiket úgy szeretnek a magyar rendezők, Szabó Istvántól Sós Márián át Reisz Gáborig.

A különféle háttérpozíciókban, többnyire rendezőasszisztensként az ezredforduló óta filmező Moll Zoltán ehhez a nagy hagyományú iskolához csatlakozik „középhosszú”, minimális büdzséből forgatott játékfilmjével. Kivált a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* inspirálhatta, amelyről valóban elmondható, hogy nemzedéki üggyé vált, és a megcélzott közönségretegéből az is látta, aki egyáltalán nem néz magyar filmet.

Ehhez persze szükség volt az otthonos nagyvárosi helyszíneken és ismerős élethelyzetek felvillantásán túl hiteles karakterekre, az érzelmi-lelki konfliktusok életszerű bonyolítására, a *Víziváros* pedig ezeken a frontokon alulteljesít.

Eleinte még izgalmasnak tűnik, hogy a Vajda Milán és Dömötör András által játszott kebelbarátok mintha az okoskodó értelmiségi fiatalemberek paródiáit adnák: egymás minden szavába belekötnek, azt játékosan továbbfűzik, szó- és egyéb vicceket pukkantgatnak. Jól mulatnak, büszkének saját különös-gükre és modorosságukra, arra, hogy az egyik következetesen Igor úrnak

szólítja a másikat, a másik meg hollandusnak mondja a hollandot.

Ezekhez a figurákhoz, vagy a később hozzájuk csapódó, bohém és elveszett (milyen is lenne?) lányhoz nehéz közel kerülni, mert nem tétova, döntésképtelen, gyereklelkű felnőtteket látunk és hallunk, hanem rokonszenves, valóban generációjuk legjavához tartozó fiatal magyar színészeket, amint főiskolai helyzetgyakorlatokat mondanak föl a Széna és Batthyány terek között kalézolva. A néző persze nem fatuskó, hanem érzékeny ember, a *Víziváros* nézői pedig a szűk körű forgalmazás miatt leginkább abból a rétegből kerülhetnek ki, amelyikről a film szól, így aztán mégsem nehéz azonosulnunk a jelzett problémákkal. Vajda karaktere, Márk harminc múlt, de szeretne úgy csinálni, mintha húsz lenne. Felesége nem tűnik elégedettnek – ennél több nem derül ki róla, Péter Katának két jelenet jut a filmben.

Az első harmad és egy remekül megírt, kifogás-

„Megnyugvásuk pillanatnyi, harmóniájuk illuzórikus” (Osváth Judit és Kurta Niké)

talánul eljátszott sapkavásárlási jelenet után viszont nem Márk és Igor barátsága, hanem Igor és a sapkás lány (Kurta Niké) setesuta, bontakozó románca kerül a történet középpontjába, a probléma pedig az, hogy Igor nemhogy elköteleződni, de egy helyben maradni is képtelen. Külföldről jött, külföldre is megy vissza, fölösleges tehát hosszútávú párkapcsolatban gondolkodni.

Értjük, hogy hőseink azért maradnak a szellemes fecsegésnél a konfliktusok kibeszélése helyett, mert élethelyzetük is bizonytalan, megnyugvásuk pillanatnyi, harmóniájuk illuzórikus. Hálásak vagyunk a sapkás lánynak, mikor beszélgetni szeretne erről Igorral, aztán hamar rájön, hogy fölösleges, mert ezek a srácok önvédelemből beérik a mellébeszéléssel – túl kevés ilyen hiteles pillanat akad a *Vízivárosban*, amit nem megérteni, hanem átérezni lehet. Marad az üres szövegelés, előfordul, hogy teljes jelenet vész a semmibe.

A gyors tempóban felvett tévéfilmeket idéző, fantáziátlan, funkcionális beállításokat sorjázó képi világ sajnos megnehezíti, hogy legalább a címbe emelt környék szépségében elmerülhessünk, pedig a főváros egyik legélhetőbb és legbarátságosabb részéről van szó. Igaz férfibarátság, intellektuális humor és a *Víziváros* – sem Ottlik Géza, sem Cseh Tamás nem esik túl messzire ettől a hangulattól, a *Víziváros* hősei mintha mégsem lennének a nyomukat.

VÍZIVÁROS – magyar, 2017. Rendezte és írta: **Moll Zoltán**. Kép: **Vízkelety Márton**. Zene: **Palotay Csaba**. Vágó: **Tuza-Ritter Bernadett**. Szereplők: **Dömötör András** (Igor), **Kurta Niké** (Polina), **Vajda Milán** (Márk), **Péter Kata** (Dóra). Gyártó: **Mignon Film**. 50 perc.



SZABÓ ADRIENN FELVÉTELE

BRAZILOK

Tétmeccs

KOLOZSI LÁSZLÓ

AZ AKADÁLYPÁLYÁN MINDKÉT CSAPAT VESZÍT.

A ki szeretné megtudni, milyen a magyar mélyszegénységben élők élete, szeretne átérezni a helyzetüket, és távol van tőlük, vagy földrajzilag, vagy szociális szempontból, annak érdemes olvasgatni az Igazgyöngy Alapítvány vezetőjének, L. Ritók Nórának a blogját. A Ritók Nórával felvett interjúkat. Ez a blog sok szempontból az egyik legfontosabb magyar közéleti feljegyzés. A berettyóújfalui alapítvány keretében képzőművészeti foglalkozásokkal és egyéb módon segítik felzárkózni a beláthatatlanul mély szegénységben élő gyerekeket. L. Ritók Nóra azt írja, nehéz kívülrőlként elfogadni, hogy a kapott pokrodot a megadómanóyozottak sokszor azonnal pénzre váltják, és a pénzen „luxuscikkeket”, kólát, új ruhákat, mobilt vesznek maguknak. Beváltják a kapott holmit, mert szükségük van olyan tárgyakra, amiket megmutathatnak. Pár apróságra, amivel eldicsekedhetnek. Ahhoz, hogy megőrizték a méltóságukat.

A méltóság itt a kulcsszó. Ezeknek a társadalom mélyen élő embereknek, a pária sorban nagyon nehéz, em-

„Hogy megőrizték a méltóságukat”
(Nagy Dániel Viktor)



berfeletti munka megőrizni a méltóság maradványát. Ami nélkül ugyanakkor nem lehet élni. Aki elveszíti az önbecsülését, azt gondolja, már mindent megtehet, semmi számít. Az önbecsülés elvesztése vezet bűnözéshez, önpusztításhoz.

M. Kiss Csaba és Rohonyi Gábor rendezők filmjének főszereplőinek, a Brazilokról elnevezett roma futballcsapat tagjainak számára is azért fontos a mérkőzés a helyi potentátok ellen, mert a tét az önbecsülés, a megőrzött méltóság. Ahogy a sportfilmekben mindig, itt sem csupán a győzelem a tét. Nem elsősorban az fontos, kinek a nyakába akasztják az érmet, ki mehet Rióba, hanem az: a megverték, a megaláztak, az elnyomottak, akárcsak mondjuk a *Két félidő a pokolban* című magyar klasszikusban, bebizonyítsák, főként a maguk számára, hogy igenis értékesek, tudnak harcolni, vesztes helyzetből felkelni.

Igaz, a *Brazilok* nem az erőpróbára felkészülésről szól, hanem népmesei elemekkel átszőve, a kis falu, Acsa, életéről, az acsarkodó hatalmasokról és a putriban élőkéről. A *Brazilokban* a konfliktusok és a megoldások nem annyira sportfilmet idéznek, sokkal inkább a magyar ifjúsági filmek hőskorát, a hetvenes-nyolcvanas évek olyan emlékezetes, nem túl merész, ugyanakkor kedves alkotásait, mint a *Le a cipővel*, a *Keménykalap és krumplior* (később: a *Csinibaba*).

Am azzal a döntéssel, hogy ennyire átláthatóvá tették a konfliktusokat, az alkotók le-

is mondtak arról, hogy bonyolult társadalmi problémákra érzékenyítő szatíráként lássuk a *Brazilokat*. Ahhoz túl sok a vicc, és túl kevés az átélhető hrabali humor. A kevésbé hihető fordulatok, a komótos történetmesélés, a kedélyes kísérőzene sem segítik azt, hogy ez egy olyan film legyen, ami oldhatna a cigányok iránti ellenszenvet. Amire azt lehetne mondani, feltár valami nagyon fontosat a mai magyar valóságából, egy olyan réteget, amit feltárni egyébként feladata lenne minden mai magyar filmnek, akkor is, ha vígjáték.

Ugyanakkor, ha már a történet a falusi Rómeó és Júlia mese felé ment el, a képek, a beállítások lehettek volna még stilizáltabbak, még színesebbek, akár még csiricsárébbak is. A *Brazilok* – ha már érzékenyítő film nem lett – lehetett volna kavargó, tarka mese. Mert csak egy mesében képzelhető el, hogy a roma lányba szerető szélsőjobbost nem veri agyon az apja, ahogy az is, hogy a roma lánynak udvarló fiúval nem törli fel a szakadt pályát a tesó.

Az alkotók a magyar ifjúsági film nyelvét nagyon is jól beszélik, ugyanakkor a romát, a vidék nyelvét, csak törve, hiányosan. A forgatókönyv kisése hepehupás fordulatait – egy-két szereplő, mint például Gáspár Laci ugyanúgy feleslegesnek tetszik, mint a pap filmvégi, indokolatlan gyónása – a színészi munka egyengeti ki. Lakatos Erik naivitása, ártatlansága, őszinte hangja megejtő, a Törököt alakító Dóra Béla is hiteles tud lenni, holott átállása majdnem annyira hihető, mint az, hogy egy félre lőtt labda a racka juh szarván köt ki. És erőteljes figura, szerencsére eléggé árnyalt karakter a Nagy Dániel alakította Áron, és kedves, üde jelenség a roma Júlia szerepében Farkas Franciska.

Nem a színészen múlik, hogy a *Brazilok* nem lett több mint könnyű komédia. Az viszont biztos állítható, a *Brazilok* küzdelmét nézni jobb szórakozás, mint egy nem túl pörgős magyar bajnoki meccs.

BRAZILOK – magyar, 2017. Rendezte: Rohonyi Gábor, M. Kiss Csaba. Írta: M. Kiss Csaba, Muhi Klára, Huszár Péter. Kép: Réder György. Zene: Bornai Tibor. Vágó: Mógor Ágnes. Producer: Mécs Mónika, Mesterházy Ernő. Szereplők: Lakatos Erik (Fingi), Bergendi Barnabás (Ábel), Nagy Dániel Viktor (Áron), Dóra Béla (Török). Gyártó: M&M Films. Forgalmazó: InterCom. 105 perc.



Tejben, vajban, szerelemben

On the Milky Road – brit-amerikai, 2016. Rendezte és írta: **Emir Kusturica**. Kép: **Martin Sec** és **Goran Volarević**. Zene: **Stribor Kusturica**. Szereplők: **Emir Kusturica** (Kosztya), **Monica Belluci** (Neveszta), **Sloboda Micalovis** (Milena), **Maria Darkina** (Luna). Gyártó: **BN Films – Pinball London**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 125 perc.

A hosszú szünet után újra nagyjátékfilmmel jelentkező Emir Kusturica mintha érzéketlen lenne az idő múlásával szemben. Bár a filmjeiben a 80-as évek óta megénekelte háborúk, tájak és népek sokat változtak, ő pedig már rég a Balkán moziveteránjává őszült, legszívesebben most is a lobogó hajú délszláv fenegyerek szerepében tetszeleg. A *Tejben, vajban, szerelemben* egy korábbi szkeccsfilm, a *Words with Gods* (2014) egyik kompakt epizódjának továbbgondolása, ám maga is meglehetősen szkeccszerűre, vagy inkább kaotikusra sikerült. A rendező által játszott Kosta, a tejesember, és az üldözői elől bujkáló szerb-olasz szépasszony (Bellucci) mágikus realista szerelmi története egészen pontosan olyan, mintha az életmű könnyen forgatható, képes kisenciklopédiája lenne. Mindazt megtaláljuk benne, ami korábban egyszer (vagy többször) már működött, vagyis fegyverroponogástól szeren-

A stylist

Personal Shopper – francia-német, 2016. Rendezte: **Olivier Assayas**. Írta: **Olivier Assayas**. Kép: **Yorick Le Saux**. Szereplők: **Kristen Stewart** (Maureen), **Anders Danielsen Lie** (Erwin), **Lars Eidinger** (Ingo), **Sigrid Bouaziz** (Lara). Gyártó: **CG Cinéma, Vortex Sutra**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 105 perc.

A képmások, alteregók, tükörjátékok és kibillent női identitások mentén épülő Olivier Assayas-életműben eleve rejlik valami jellegzetesen gótikus, így *A stylist*-ban az a legmeglepőbb, hogy a francia rendező harmincéves pályája során még csak most érkezett el odáig, hogy vászonra vigyen egy hagyományos kísértettörténetet. Az már kevésbé üdvös, hogy a mívesen kidolgozott *Sils Maria felhői* után *A stylist* legjobb esetben is csupán zilált ujjgyakorlat, amely hiába veszi katalógusba az elmúlt két évszázad gótikájának néhány legvirulensebb motívumát – mint egy családtag halála és az ehhez kötődő gyászunka vagy a labilis fiatal lányt manipuláló evilági és túlvilági(?) erők –, végül az

összehordott anyagból nem sikerül felépítenie a saját autentikus kísértetkastélyát. Assayas az elérhetetlen bizonyosság keresésében emeli ki a gótikus horror afféle esszenciáját: az újra egy nála idősebb sztár segédjét alakító Stewart nem csupán halott testvérétől vár valamiféle jelet a túlvilágról, de bizzar epizódokkal tarkított tengődése a párizsi divatvilág bugyraiban ugyanennyire egy identitásválság jele.

A rendező korábbi munkáinak hősnői gyakran váltak egy tükörjáték részeseivé, amelyben képmásuk – legyen egy filmszerep vagy egy másik nő – egyszerre biztosított szerepmintát és ellentétpárt. *A stylist* címszereplője ikertestvére halálával vagy a szinte csak fantomként létező munkáltatójával ezt a viszonyítási pontot veszíti el, ezen a szakadáson keresztül törhet be életébe a kapcsolatteremtés kényszere (szeánszokon, elcsent ruhák felpróbálásán és sehová sem tartó cseteléseken keresztül), illetve a modernizált gótika szolid paranoiája. De ugyanez az identitásválság maga alá temeti a film egészét – a hol ha-

lovány kísértethistóriába, hol kiszámítható pszichothrillerbe átbillenő karakterrajz alig képes feszültséget csiholni a zsánerfilmes kitérőkből, így a *stylist* szenvedéseinek szemlése mindinkább egy elnyújtott kukkoláshoz válik hasonlatossá. Assayas kétségkívül végigvisz egy imponálóan perverz koncepciót azzal, hogy nézőjét a védtelen nő után leselkedő szellem pozíciójába kényszeríti, ám épp arról mond le, amire hősnője olyannyira vágyik – az érdemi kapcsolatteremtésről vásvon és külvilág között.

SEPSI LÁSZLÓ



csétlenre és/vagy komikusra rajzolt roma figurákig, delejes viharban repkedő menyasszonyi fátylaktól csodálatos állatokig bármit, ami valaha védjegyé vált, amiért korábban több földrész cinefiljei őszintén lelkesedtek. Aminek viszont nyomát sem találjuk, az az eredetiség, a gondolat és a szív, mintha a végeredmény csupán egy adott elemeket véletlenszerű kompozícióba rendező mozgóképes kaleidoszkóp terméke lenne. A mátkapár menekülésére épülő forgatókönyv zavaros, a tempó rossz, a zenét jegyző Stribor Kusturica szözlamai az emblematikus elődök, főleg Goran Bregović dalmainak utánzataként, üresen konganak. Seholy az *A papa szolgálati útra ment* érzékenysége, a *Cigányok ideje* varázslata, az *Underground* monumentalitása, hiányzik minden, aminek izlésével és erkölcsi tartalmával lehetett ugyan vitatkozni, de ami a maga nemében mégis páratlannak számított.

A felütés szerint a film három igaz történetet és a fantáziát keveri össze, de a végeredmény szempontjából ezek aránya és határa tulajdonképpen lényegtelen. Az élmény leginkább abban a benyomásban sűrűsödik össze, miszerint egy olyan Kusturica-filmet láttunk, amely elsősorban csupán lötyögős paródiája egy Kusturica-filmnek.

BARKÓCZI JANKA

A szerelem története

The History of Love – francia-kanadai-román-amerikai, 2016. Rendezte: **Radu Mihăileanu**. Írta: **Radu Mihăileanu**. Kép: **Laurent Dailland**. Zene: **Armand Amar**. Szereplők: **Gemma Arterton** (Alma), **Derek Jacobi** (Loé), **Elliott Gould** (Bruno), **Sophie Nélisse** (Alma Singer). Gyártó: **2.4.7. Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 134 perc.

Radu Mihăileanu túl nagy feladatot kapott, amelyet mintha a hatáskeltő eszközök kézikönyvét lapozgatva pró-



bált volna megoldani, amikor Nicole Krauss több szálon futó, több idősíkon zajló 2005-ös regényének adaptációját megrendezte. *A szerelem története* egyik erőssége az, ahogy a két párhuzamosan elmesélt, első személyben megírt történet összeér, Mihăileanu filmjében ez inkább szétartó és közel sem egy súlycsoportban lévő cselekményszálakat eredményezett. Az élete minden területén balsorstól üldözött, a második világháború után az Egyesült Államokba emigráló lengyel zsidó író/lakatos, Leo Gursky szomorú szerelmének, ellopott regénye(i)nek, elveszített fiának sokkal terheltebb históriája agyonnyomja a szerelmi bánattól évek óta depressziós anyja mellett önmagát kereső jelenkori kamaszlány, Alma kalandjait. A két könnyeden cinikus és jó humorú főhős karakterét az író-rendező saját karikatúrájukká maszatalta el, majd pedig mesterkélten és giccsbe hajló jelenetekbe helyezte őket.

Első angol nyelvű filmjét a román Mihăileanu (*Életvonat*) népmesét idéző narrációval és grandiózus képsorral indítja, ám saját hangjára végül nem talál rá. A cukormázzal egyébként is gazdagon borított alapművet tovább édesítő rendező félúton egyensúlyoz a korábbi munkáit meghatározó művészfilmes elbeszélésmód és az itt elvárt közönségfilmes hangvétele között, amelynek eredménye egy

minden érzelmi csúcspontján hiteltelen és hamis adaptáció. „Jobb belevágni, és kudarcot vallani, mint meg se próbálni” – hangzik el a regény elején Leo szájából. Nos, Mihăileanu is így gondolhatta, mikor belefogott a regény megfilmesítésébe, ám a stáblista közben mi mégis úgy érezzük, bárcsak inkább a történetben elveszettek hitt *A szerelem története* akadt volna a kezünkbe.

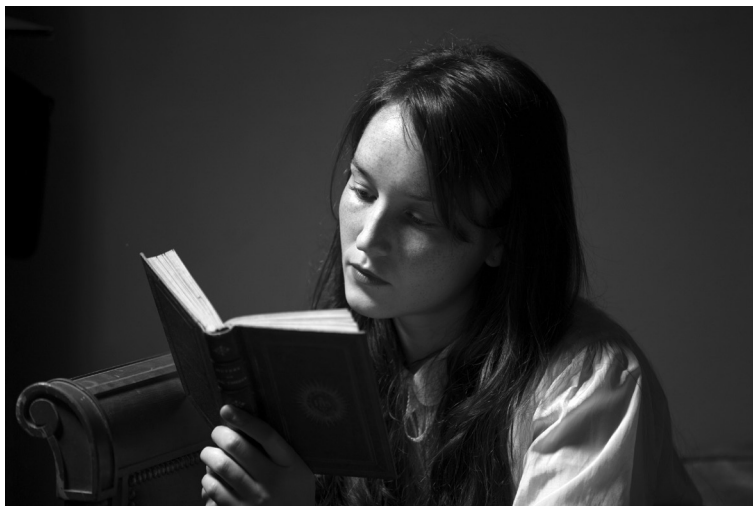
PETHÓ RÉKA

Örök szerelem

Marguerite et Julien – francia, 2015. Rendezte: **Valérie Donzelli**. Írta: **Valérie Donzelli, Jérémy Elkaim, Jean Gruault**. Kép: **Céline Bozon**. Szereplők: **Anaïs Demoustier** (Marguerite), **Jérémy Elkaim** (Julien). Gyártó: **Rectangle / Wild Bunch**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 105 perc

Miközben a világ még mindig *A sötét ötven árnyalata* miatt örül meg, a magyar moziba csendben belopózott egy 2015-ös francia alkotás, amely jóval zaftosabb szexuális devianciát dolgoz fel, mint a sikerregény adaptációjában látható ártalmatlan kötözös szex. A 2011-es *Szemünk fény*e után Valérie Donzelli ismét valós események alapján dolgozott, ám ezúttal saját élettörténete helyett két XVI–XVII. századi fiatal nemesről, Julien és Marguerite de Ravalet-ról forgatott, akik a Napkirály előtti Franciaországban annak ellenére szeretnek egymásba, hogy testvérek.

Ahogy az alkotó előző művében váratlanul megszólaló narrátorokkal és oda nem illően dalra fakadó szereplőkkel hökkentette meg a nézőt, úgy mostani filmje sem szokványos kosztümös dráma: a szereplők modern ruhákat viselnek, és időnként egy fényképezőgép vagy egy helikopter is felbukkan. Ezekben az anakronizmusokban lehetetlen nem észrevenni, hogy a rendező a mai kornak akar üzenni, amit az is megerősít, hogy a sztorit keretbe ágyazva adják elő: árva kislánynak meséli el egy idősebb társuk. Ugyanez a momentum hívja fel a figyelmet arra, hogy a mű a társadalmi konvenciók elleni lázadás örök témáján kívül egy nagyon aktuális prob-



lémát kíván ábrázolni: a nőkel való egyenlőtlen bánásmódot. A plátói testvérszerelemből kifejlődő incesztus beszédes szimbólumnak bizonyul, mivel nem csak századokkal ezelőtt váltott ki szélsőséges reakciót – ma is tabunak számít. Ahogy más tekintetben sem változott semmi: mikor lenne aktuálisabb a tanulás lehetőségétől megfosztott, erőszakkal férjhez kényszerített nemeslány meseje, mint amikor a nők még a fejlett nyugaton is azért vonulnak utcára, hogy a férfakkal egyenlőként fogadják el őket? A kényes téma érzékeny, finoman visszafogott ábrázolása is arra utal, hogy Donzellinek a polgárpukkasztásnál jóval több volt a célja.

VAJDA JUDIT

150 milligramm

La fille de Brest – francia, 2016. Rendezte: Emmanuelle Bercot. Írta: Emmanuelle Bercot, Séverine Bosschem. Kép: Guillaume Schiffman. Zene: Martin Wheeler. Szereplők: Sidse Babett Knudsen (Irene), Benoît Magimel (Antoine), Gustave Kervern (Kermarec), Charlotte Laemmel (Patoche). Gyártó: Haut et Court. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. *Feliratos*. 128 perc.

HÉ, ez Franciaország, és „2010.” – nyugtatja rezignált férje a híres gyógyszer-gyártó céggel hadviselést folytató doktornőt akkor, mikor az asszony éppen kocsija fékrendszerének bevizsgálátását tervezi, néhány bedurvuló hangú email nyomán. Irène Frachon pár éves története egyenesen a francia újságok, hírportálok és esti híradók húzóanyagaiból katapultált a filmvászonra, amit nagyban elősegített az a tény, hogy nemcsak felfigyelt egy népszerű gyógyszer gyilkos mellékhatására, de több stáción át képviselni tudta, majd sikerre vitte leleplező felfedezését, amiről ezenközben személyes hangvételű könyvet is írt. A kálváriát nem tudóként,



kutatóként vagy jogászként járja végig, hanem egy vidéki kórházban dolgozó, betegei révén közvetlenül is érintett tüdőgyógyászként, akit felháborított az a tény, hogy a gyártók az első vészjelzések után – visszavonás helyett – még agresszívebb marketing- és lobbimunkával remélték megúszni a bajt.

A színészi (*Az én szerelmem*) és rendezői (*Fel a fejfel*) előélettel is rendelkező Emmanuelle Bercot érthetően látott fantáziát a sztoriban és a karizmatikus, Jeanne D'Arc-ot és Erin Brockovich-ot egyaránt idéző, a kockázatokat csöppet sem mérlegelő, stratégia helyett szívvel-lélekkel harcoló „kemény csaj” heroinában, ami a *150 milligramm* abszolút főhős-centrikusságában köszön vissza: a kétórás, nagyrészt televíziós stílusban leforgatott film ugyan felskicceli a leleplezéshez asszisztáló kutatók, informátorok, ügyvédek és újságírók vázlatos portréját, de ennél sematikusabban bánik el a gyógyszerceg fokozatosan elszemélytelenedő vonalával, vagy a nagycsaládos háterszággal, melyben rendszerint idillien együttzenélő gyerekeket és zokszó nélkül házimunkázó férjet láthatunk. Sidse Babette Knudsen viszont könnyedén és pontosan formálja meg a virágos ingeket preferáló, bájosan egzaltált, ugyanakkor idegesítően kitartó „vidéki” doktornőt,

aki a hátrányokból is erényt kovácsolva, egy működő demokráciában firtatja, mégis mennyi és milyen típusú adat kell ahhoz, hogy elérje a nyilvánosság ingerküszöbét? Irène-ből azért nem lesz tragikus hős, mert a filmbeli Franciaországban, 2010-ben erre konkrét válaszok léteznek.

MARGITHÁZI BEJA

Eközben Párizsban

Nocturama – francia, 2016. Rendezte: Bertrand Bonello. Írta: Bertrand Bonello. Kép: Léo Hinstin. Zene: Bertrand Bonello. Szereplők: Finnegan Oldfield (David), Vincent Rottiers (Greg), Hamza Meziani (Yacine), Manal Issa (Sabrina). Gyártó: Rectangle / Wild Bunch / Pandora. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. *Feliratos*. 130 perc.

Fiatalok jönnek-mennek, metróról szállnak, állásinterjúra in-

dulnak, videójátékoznak. Négy bombát akarnak felrobbantani Párizs belvárosában. Bertrand Bonello író-rendező egy olyan árnyék-Párizst mutat be, amiről fogalmunk sem lehet: az alaphelyzet szerint a terror nem külső fenyegetés, hanem a gyerekeink, barátaink, szomszédaink aprómunkája révén szabadul el. Ám a zsánerekkel merészen kísérletező Bonello (*Bordélyház*, *Saint Laurent*) mintha nem tudta volna eldönteni, hogy az amerikai iskolai lövöldözőkhöz hasonló pszichopata fiatalokat, vagy a magasabb cél érdekében, ideológiai alapon pusztító terrorizmust akar megtenni hősöknek. Filmje mindkét csapásirányon elindul, ám egyik mellett sem köteleződik el.

Az *Eközben Párizsban* úgy indul, mint az *Elefánt*, jóformán szöveg nélküli, hosszú jelenetekben figyelhetjük a felettébb gyanús nagykamaszokat. Aztán inkább *A Baader-Meinhof csoport*ot idézik a látottak: kiderül, hogy egy nagyhatalmú bankigazgató is hőseink célkeresztjébe került. Ezt a szálát és a hozzá társuló, üres frázisokat („mostantól semmi nem lesz ugyanolyan!”) nyugodtan elhagyhatta volna a rendező, mint ahogy az egyórás tervezési fázist is érdemes lett volna lerövidíteni. *A Holtak hajnala* óta klisévé vált bevásárlóközponti rejtőzködés jelenetei annál erősebbek és megrendí-



többek. Bonello higgadtan, hűvösen követi le a hősök – ekkor már gyilkosok – lelki összeomlását, harsány popzenére vágott bulijeleneteket beiktatva, hogy érezzük, milyen hétköznapiak is ezek az álomvilágban élő tinédzserek. A kőkémény rendőrségi fellépés végjátékában már egészen közel érezzük magunkhoz a hősöket, és velük együtt fogjuk fel tetteik súlyát. Kár, hogy addigra túl vagyunk a kétórás játékidőn, a felkavaró finálé így inkább stílusbűvészetnek hat az alapvetően inkább távol-ságtartó, lassú filmben.

KRÁNCZ BENCE

Logan – Farkas

Logan – amerikai, 2017. Rendezte: **James Mangold**. Írta: **Michael Green, David James Kelly**. Kép: **John Mathieson**. Zene: **Cliff Martinez**. Szereplők: **Hugh Jackman** (Logan), **Dafne Keen** (Laura), **Patrick Stewart** (X-Professzor), **Boyd Holbrook** (Donald). Gyártó: **Donner's Company / 20th Century Fox / Kinberg Genre / Marvel Entertainment**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 137 perc.

Korunk westernje, a szuperhősfilm bár művészi értelemben kifulladásig látszik, a fiatalok körében a világproblémákat a magányos lovasoknál sokkal hatékonyabban megoldani képes álarcos igazságosztó félistenek továbbra is kirobbanó népszerűségnek örvendenek. Jóllehet, az idővel a mozilegendákat megformáló sztárok továbbra sem dacolhatnak, erre jött rá az X-Men-sorozat két ikonikus színésze, Patrick Stewart (Xavier professzor) és Hugh Jackman (Rozsomák) is 17 évvel az X-Men – A kívülállók után. A két sztár búcsút vesz a szuperhősfilmeiktől, melyhez James Mangold *Logan* című kvázi szuperhős-westernjével asszisztál.

A *Logan* nem túlzás westernnek nevezni. James Mangold egyfelől sorvezetőként használja *Shane*-t, George Stevens 1953-as klasszikusát, másfelől



a *Logan* posztapokaliptikus világa (2028, a mutánsokat a Transigen nagyvállalat kiirtotta vagy üldözi) és antihősei felidézik az olyan ikonikus vadnyugati filmeket, mint John Wayne hattúdalai, a *Cowboyok és A mesterlövész* vagy Clint Eastwood búcsúzása, a *Nincs bocsánat*. A címszereplő Logan már nincs ereje teljében, fémkarmait alig bírja kipréselni ökléből, testét belülről végzetes kór emészti fel. A Rozsomák gondozására szoruló kilencvenen túli Xavier pedig tömegpusztító fegyverrel változik, ha epilepsziás rohamai elhatalmasodnak rajta. A két kiöregedett mutáns utolsó reménye a képregényeket történelemkönyvként forgató Laura, aki Loganhoz hasonló képességekkel bír, és még hisz a kítaszított szuperhősök új aranykorában, mely már csak egy másik X-Men-sorozatban

jöhet el. A filmelőzetesek ígéreteit beváltotta James Mangold munkája, amely valóban drámai hangvételű, keserű és kegyetlen. Ha a végső leszámolást össze is csapták, a *Logan* zárójelenete gyönyörű: Mangold a *Shane* haldokló hőséneket utolsó szavait megidézve int búcsút a klasszikus X-Men-mítosznak.

BENKE ATTILA

Kong: Koponya-sziget

Kong: Skull Island – amerikai, 2017. Rendezte: **Jordan Vogt-Roberts**. Írta: **Max Borenstein, Derek Connolly, John Gatins és Dan Gilroy**. Kép: **Larry Fong**. Zene: **Henry Jackman**. Szereplők: **Tom Hiddleston** (James), **Brie Larson** (Mason), **John Goodman** (Bill), **Samuel L. Jackson** (Packard), **John C. Reilly** (Marlowe). Gyártó: **Warner Bros. / Legendary Entertainment**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 118 perc.



A processzorok gyorsulásával a Amozsi ikonikus óriásszörnyei is sorra visszatérnek, lehengetlő üzleti eredményekkel. A gigantikus pixelhalmok sterilitását a producerek egyéni látásmódú, fiatal függetlenfilmes alkotókkal próbálják ellensúlyozni, akik a rendezés mellett még a forgatókönyvekbe is beleszóhatnak. Százmilliók büdzsé felett persze nehéz tartani a bebetonozott elvárások és saját ötletek közti egyensúlyt: míg Colin Trevorrow dínóit a fotorealistikus rombolásponró örölte fel, Gareth Edwards óriásgyíkját a felesleges drámázás gyúrta le. A hatalmas majomkirály újabb eljövetele épp azért kellemes meglepetés, mert Jordan Vogt-Roberts kellő ironiával és markáns vízióval közelített a feladatához.

Az új Kong olyan, mintha egy vigyorgó kisiskolás az *Apokalipszis most!* vetített jelenetei előtt püfölné a beheimot akciófiguráit. Napsárgára savazott képek, párhuzamos menetelő szakasz, lassított propellerek és Jefferson Airplane, a vietnami háború filmes esztétikája remekül passzol az egzotikus sziget túlélő kalandjaihoz. A virtuális Kong végre tényleg robusztus és fenyegető, az eredeti felhőkarcolós fináléját megidéző helikopteres zúzás pedig eszményi látványosság. A színés hangorgia mellett az sem zavaró, hogy maguk a figurák szinte teljesen zárójelzöld-

nek. Az alkotók a korhangulatnak megfelelően kilúgozzák a szépség és szörnyeteg szexuális áthallásoktól hemzsegő meséjét és az ökológiai olvást felé indulnak. Kong a természetet pusztító emberiség kollektív bűntudatára játszik, épp csak annyira, hogy a jeges kólát azért ne nyeljük félre a plázában. A vékonyka sztori erőlködés nélkül fűzi össze az attrakciókat, az A-ligás színészek delux biodíszletek és még Kurtz ezredes is felénk kacsint, de semmi komoly. Itt minden a látványért van, és arra tényleg nem lehet panaszkodni. Minél hangosabb és nagyobb a vászon, annál jobb.

HUBER ZOLTÁN

John Wick: 2. felvonás

John Wick: Chapter 2 – amerikai, 2017. Rendezte: **Chad Stahelski**. Írta: **Derek Kolstad**. Kép: **Dan Laustsen**. Zene: **Tyler Bates**. Szereplők: **Keanu Reeves** (Wick), **Riccardo Scamarcio** (Santino), **David Patrick Kelly** (Charlie), **Ian McShane** (Winston), **Laurence Fishburne** (Bowler King). Gyártó: **Summit Entertainment / Lionsgate**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 122 perc.

John Wick ott folytatja, ahol az első rész végén abba hagyta - lelkiismeretesen meszárolja tovább a meseszzerű New York-i orosz alvilágot, hogy megbosszulja a kutyája halálát. Aztán másodsor is megpróbál visszavonulni, hogy halott felesége fotója fölött búslakodhasson az üres luxustakásban, de a múltja persze megint visszarántja a jó öreg bérgyilkos-üzletgába. A *Mátrix* kaszkadőrreiből rendezővé vedlett Chad Stahelski és David Leitch tehát nem változtattak semmit a bevált recepten: a sztori éppolyan banális, az alvilág éppolyan elrajzolt, az akciójelenetek pedig éppolyan ütősek, akárcsak a 2014-es alapműben voltak. Hiszen épp ebben a kontrasztban rejlik a siker titka. A film a faék egyse-



rűségű, vállaltan blöd történet és a teátrális gengszterközög színes celofánjába csomagolva szolgálja fel a feszülte koreografált, hiperbrutális ütökezteket, amelyekben a stilizáció ellenére is fáj minden egyes csontreccsenés.

Ezúttal mindössze annyi az újtonság, hogy globális rendszerre tágitják az első rész romantikus lovagi etikettre épülő alvilágát, így a New York-i night klubok után már a római katakombákban is megcsodálhatjuk a véres balettelőadást, amelynek Wick a sztártáncosa és egyedüli túlélője is. Közben persze a film tele van utalásokkal, ám a rendező nem pajkos félmosollyal, hanem ugyanazzal az elszánt pókerarccal kacsint ki a nézőre, ahogy főhőse gyilkolja halomra ellenfeleit. Laurence Fishburne karaktere például egyszerre idézi meg a *Szellemkutya* postagalambokkal kommunikáló gengszterszamaruját, és Keanu Reeves-szel közös sci-fi klasszikusát, a *Mátrix*ot. A végső múzeumi ütököt pedig *A sanghaji asszony* híres finálóját dagasztja monumentális akciójelenetté, végletekig fokozva a játékot a túlkrözdedéssel, egyben utalva arra a kultúrevolúciós alaptételre, hogy valójában minden akciójelenet korábbiak tükörcépe. Ez különösen őszinte ars poetica Keanu Reeves állandó dublórétől.

JANKOVICS MÁRTON

amelyben az amerikai feketék által nap mint nap átélt, nagyon is valóságos borzalmak kerülnek a középpontba.

Ha csak a kulcsszavakra lecsupaszított történetet nézzük, a *Tűnj el!* akár a *Találd ki, ki jön ma vacsorára* és *A texasi lánkfűrészes mézszárlás* modernkori egyvelege is lehetne. Rose szeretné bemutatni barátját, Christ a kertvárosban élő szülőknek, az egyetlen probléma csak az, hogy elfelejtette közölni velük, hogy új barátja éppenséggel fekete. A fiú előre tart a nagy találkozástól, és – nem árulunk el nagy titkot – félelmei sokszorosan beigazolódnak. Csak nem éppen úgy, ahogyan azt eddigi filmélményeink alapján gondolnánk. A vészjóslóan nyugodt kertvárosi idillben ugyanis nem vérszomjas redneckekkel vagy a fehér felsőbbrendűséget hirdető neonáccikkal találkozunk, hanem a végletesen sztereotipizált fehér liberális középosztállyal. A rettegett szülők tárt karokkal fogadják a fekete fiút, ám közben állandóan túlkompensálnak: az egyik pillanatban Obamát, a másikban Jesse Owenst méltatják, a harmadikban a fekete személyzet miatt mentegezőnek. Az ő szalonrasszizmusuk ellen fogalmaz meg szatirikus kiáltványt a Comedy Centralon futó szkeccseivel elhíresült, elsőfilmes Jordan Peele, anélkül, hogy a film a politikai pél-

Tűnj el! ▶

Get Out! – amerikai, 2017. Rendezte és írta: **Jordan Peele**. Kép: **Toby Oliver**. Zene: **Michael Abels**. Szereplők: **Daniel Kaluuya** (Chris), **Allison Williams** (Rose), **Bradley Whitford** (Armitage), **Caleb Landry Jones** (Jeremy), **Catherine Keener** (Missy). Gyártó: **Blumhouse Productions**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos* 103 perc.

Csaknem 50 éve már, hogy bemutatták Romero klasszikusát, az 1960-as évek polgári mozgalmaira is reflektáló *Az élőholtak éjszakáját*, de az amerikai horrorfilmekben még ma is kivételesnek számít, hogy a főhős afro-amerikai legyen. Az idei év horror-szenzációja, a *Tűnj el!* azonban nemcsak a fekete protagonistával emelkedik ki a nagy átlagból: valódi *fekete horrorfilmmel* állunk szemben,





Mirka

Mirka – olasz–francia–spanyol, 2000.
Rendezte: Rachid Benhadj. Szereplők:
Gérard Depardieu, Vanessa Redgrave,
Barbora Bobulova. Forgalmazó: Inde-
pendent. 113 perc.

Hinnénk, a mozi története im-
máron olyan hosszú, hogy
friss témákat aligha várhatunk
tőle, a rendezők jobb híján és
jobbára a régieket mondják
újra. A mozi – vagy inkább az
élet – azonban rendre rácáfol
erre. Az algériai születésű
Rachid Benhadj olasz–francia–
spanyol koprodukcióban az
ezredfordulón forgatott mun-
káját másfél évtized alatt saj-
nálatosan kirostálta a filmem-
lékezet, pedig fontos és súlyos
problémáról impresszíven, sőt:
újszerűen beszél.

A *Mirka* címszereplője tíz-
éves, árva kisfiú, aki a vele vég-
telenül ellenséges, ágasbogas
világban próbálja megtalálni
édessanyját. Első pillantás-
ra látható, hogy „idegen” a
hegyvidéki falucskában: fe-
kete, göndör hajával és kerek
formáival tökéletesen kilóg a
szőkehajúak és egyszázbélűek
környezetéből. Az őslakosok
azonban nem csak a külleme
miatt, hanem mindenekelőtt a
múltja miatt gyűlölik. A kisfiú a
puszta létevel sebeket tép fel:

Mirka ugyanis háborús viszonyok között erőszakban fogant gyermek, ráadásul nem afféle pillanat szülte erőszaké.

A film a háborúban gyakran ipari léptékű nemi merényletek nyomán keletkező traumákról szól, de nem egészen úgy, ahogy ezt a témát előtte vagy utána látni lehetett, Klimov *Jöjj és lásd!*-jától Anne Fontaine egészen friss *Ártatlanok*áig. A rendező ugyanis nem egyszerűen a katonák ösztön- és alja-emberi késztetéseiről, illetve a primitív vágyaik „spontán” kiélése nyomán születő háborús rémtettekről beszél. A *Mirka* középpontjában az etnikai tisztogatás speciális válfaja, a – leírni is szörnyű – „fajgyalazás” céljából elkövetett, a legyőzött etnikumot „genetikailag” meggyengíteni kívánó, szisztematizált nemi erőszak áll, az a barbár gyakorlat és végzetesen korcs gondolkodás, amelynek célja tehát a „genetikai uralom” megalapozása a legyőzöttek felett. Benhadj munkájának témája unikális, mert hiába halunk rendre új és újabb hasonló esetekről, játékfilmben ez a probléma a *Mirka*ig nemigen artikulálódott.

Ha úgy vélnénk, hogy az etnikai tisztogatás gondolatának eme speciális változata csak a harmadik világban honos, akkor tévedünk, a kilencvenes

években – a balkáni pokolban – ugyanis a közvetlen szomszédságunkban is megjelent. A *Mirka* fő ihletője a boszniai genocídium volt, viszont a rendező végig ügyelt rá, hogy filmje megmaradjon általános olvasatúnak, és minden konkrét információt visszatart a terrort elkövető katonák származásáról, vagy a vidékről, ahol a cselekmény játszódik. Napjaink egyik legzseniálisabb operatőrével, Vittorio Storaróval vállalva Benhadj különös, már-már mitológiai tájat teremt a csodás dél-tiroli vidékből, továbbá gondot fordít rá, hogy a figurák is megmaradjanak absztrakcióknak. Munkájának műfaji szempontból a legközelebbi rokonai nem is annyira a hasonló tematikájú filmek, mint inkább a középkori moralitásjáték, a gesta, a tündérmese, nem csak azért, mert a világ allegóriájaként értelmezendő, elvonatkoztatott térben játszódik a cselekmény, hanem azért is, mert ezeknek a műfajoknak a fő ismérve az autonóm személyiségek helyett különböző erkölcsi minőségeket, erőket képviselő alakok szerepeltetése. A rendező zsúfolásig tölti átvitt tartalmakkal és értelmekkel a filmjét: az álnok és áruló völgyegény a maszkokról tart előadást; a gyilkos határhelyzetben bukdácsoló kisfiú, Mirka

neve szláv eredetű *női nevet* idéz, de a gyermek határhelyzet-létet nyomatékosítja az is, hogy egy hibrid madarat szeret rajongásig. Utóbbit a titokzatos Strixtől, a madárembertől (Gérard Depardieu) kapja ajándékba, akinek a figurája valamennyi közül talán a legrétegzettebb, legösszetettebb (elég csak arra utalni, hogy a 'strix' a bagolyfélék családjába tartozó egyik nem, a bagoly pedig nemcsak a bölcsesség jelképe, és a titkok tudója, de éjszakai állat lévén, az alvilággal is kapcsolatban áll).

A *Mirka* minden erényével együtt sem tökéletes film. A szimbólumok tömege néhol elnehezíti, itt-ott keresett dialógusokkal él, illetve a cselekményvezetése is – kivált a játékidő első felében – akadozik. Mégis érdemes a figyelemre, és nem csak húsbavágó és originális témája, de megformáltsága, műves kivitelezése miatt is.
Extrák: Nincsenek.

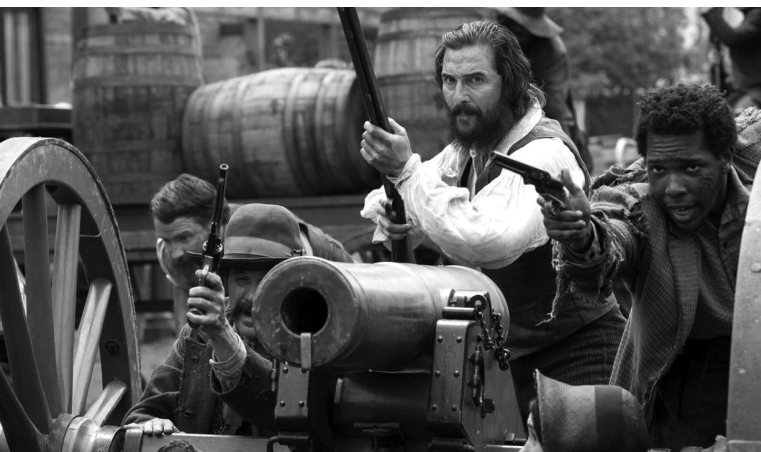
PÁPAI ZSOLT

Harc a szabadságért

Free State of Jones – amerikai, 2016.
Rendezte: Gary Ross. Szereplők:
Matthew McConaughey, Gugu Mbatha-
Raw, Mahershala Ali. Forgalmazó: Pro
Video. 139 perc.

Az amerikai polgárháborúban
Észak győzött, ám a populáris emlékezet számára Dél tartogatja az izgalmasabb történeteket – talán így summázható a rabszolgáltatás jogával, illetve botrányával összefonódott, elsőrendően inkább az államok függetlenségi jogairól szóló harcok utóélete. A *Harc a szabadságért* alkotói e kérdéshez szólnak hozzá, és bár számos hibát vétenek, mégis csak részben tehetnek róla, hogy a producerek nem az Oscar-kampány lebonyolításával, hanem a pénzügyi bukás elkönnyvelésével lehettek elfoglalva a premier után.

Gary Ross író-rendező saját bevallása szerint több mint



tíz éven át foglalkozott a polgárháború során önálló, bár kérészetlenül „államot” alapító Newton Knight alakjával, de csak *Az éhezők viadala* bér munkája után forgathatta le dédelgetett filmtervét. Knight 1862-ben, a vérontástól megcsömörlötten dezertált a déliek seregéből, maga köré gyűjtötte hozzá hasonlóan koldusszegény földijeit, és megtagadták a Konföderáció utánpótlásigényét. Semmi közük nem volt a rabszolgatartáshoz, az ültetvényeseket majdnem annyira gyűlölték, mint a szolgásgorban tartott feketék. Mi több, Knight maga is afroamerikai nőt vett el, a polgárháború után pedig fegyverrel védte családját és szomszédait a Ku-Klux Klan terrorjától. Ross több fontos fekete mellékszereplőt is felvonultat, hangsúlyozva, hogy Knight az egyesült, demokratikus Amerika hőse. Árnyalt megközelítése miatt ironikus, hogy a filmet bemutatása után éppen amiatt támadták, mert afrikai hősök helyett „fehér megmentőt” helyez a középpontba.

A polgárháborús háttér, az öntörvényű déli főhős és az Észak-Dél reláción kívül kerülő közösség miatt a *Harc a szabadságért* leginkább *A törvényen kívüli Josey Walest* juttathatja eszünkbe, és Clint Eastwood remekével összehasonlítva kiütköznek Ross mozijának gyengeségei is: a játékidő előrehaladtával egy-

re inkább széthulló, elnyújtott cselekményvezetés és a reprezentatív történelmi filmekre jellemző heroikus sablonok bevetése, amelyek élesen elütnek a film szikár és tragikus mozzanataitól. Nem a lelkesítő szónoklatokra fogunk emlékezni, hanem az anyákra, amint némán szedik le lázadás miatt felakasztott gyerekeik testét a vén tölgyfáról.

Sajnos Gary Ross nem tudott ellenállni a Knight család kétségkívül kalandos históriájának sem, és a polgárháborús történetet bizonyos pontokon Newton unokájának mellékszálával szakítja meg, akit az ötvenes években azért fogtak perbe, mert egynylcad afrikai létére fehér nőt merészelt eljegyezni. Háttorzongató leágazás, az igaz, de a *Harc a szabadságért* drámai sodrát szerencsétlenül megakasztja. Így a film elsősorban a polgárháborús témára, Matthew McConaughey sztárkarizmájára vagy a gyönyörű mississippi mocsárvidékre kíváncsi nézők figyelmébe ajánlható.

Extrák: Semmi.

KRÁNICZ BENCE

Azok a csodálatos Baker-fiúk

The Fabulous Baker Boys – amerikai, 2016. Rendezte: Steve Kloves. Szereplők: Michelle Pfeiffer, Beau Bridges, Jeff Bridges. Forgalmazó: Independent. 114 perc.

Jóval azelőtt, hogy a fantasztikum mellett kötelezte el magát a *Harry Potter*-szériát forgatókönyvíróként jegyző Steve Kloves, író–rendezőként elkövetett debütálásában még hétköznapi emberek érdekelték, mindannyiunk – nem csupán zenészek vagy énekesek – által átélhető-átérezhető érzelmi problémák és dilemmák foglalkoztatták. Az 1989-es *Azok a csodálatos Baker-fiúk* zenészmelodráma egy több évtizede együtt dolgozó duó világába vezet be; nem csak szakmai kooperációról van szó, a zongorista Baker-fiúk ugyanis testvérek – akiket nem mellelesleg valóban fivérek keltenek életre, Bridgesék: a szerényebb karriert maga mögött tudó Beau és a sztárrá vált, közkedvelt Jeff. A Baker-fiúk, ahogyan az lenni szokott, ellentétes jellemek: míg az idősebb Frank (öt játssza Beau) megélethetesként tekint a fellépésekre – történjen az akár egy hotel dísztermében vagy netán huszadrangú tévétúdióban –, s ő maga menedzseli ketősüket, addig a Jeff által megformált Jackben virtigli művész lakozik, aki megalkuvásként, tehetsége elherdálásaként éli meg a rutinból levezényelt zongoraműsorokat – kiegészítése azonban visszatartja a változtatástól. Az állóvizet a kényszerűségből maguk mellé

vett énekesnő, Susie Diamond megjelenése kavargja fel – szerencsére mégsem közhelyes szerelmi rivalizálás kerekedik ebből, hiszen az idősebb Baker-fiú házas ember, a fiatalabbikat pedig nem különösebben hatja meg, hogy egyre érzékibbé válik a kapcsolata Susie-vel. A bárók enteriőrjei és a fellépések zenéi s koreográfiái színesítik a cselekményt, mégis alapvetően a három főszereplőre fókuszáló, halk szavú – egyúttal üresjáratoktól sem mentes – kamaradráma bontakozik előttünk, amelyben remekelnek a színművészek. Akkor is, ha Frank karaktere egy időre kivonódik a cselekményből (ez nem baj), míg Jack világfájdalma klisészerűnek hat, kibontatlannak érződik (ez viszont baj). A legnagyobb érdem így kétségkívül Michelle Pfeiffer majd' harminc év távlatából is szikrázó alakítása: az egykori escort-lányból lett énekesnő szerepében Pfeiffer – aki maga adja elő a dalokat – valósággal megbabonázza a nézőt. Az operatőr, a kiváló Michael Ballhaus fényképezése is ráerősít, hogy Susie jelenlétekor kár legyen minden pislogásért – a zongora tetején, piros kosztümben előadott produkciót például aligha lehet feledni.

Extrák: Semmi.

VARGA ZOLTÁN





A mi emberünk

Our Kind of Traitor – angol – francia, 2016. Rendezte: Susanna White. Szereplők: Ewan McGregor, Naomi Harris, Stellan Skarsgård. Forgalmazó: GHE-Bontonfilm. 108 perc.

Nehéz a John le Carré-rajongók élete. Bár a moziban reneszánszukat élik a kémthrillerei, az adaptációkon a túltermelés jelei mutatkoznak. A színvonal kileng, egy *Suszer, szabó, baka, kémre egy Panamai szabó jut* – vagy egy *A mi emberünk*. Pedig a történetben, amely a maffiapénzeket tisztára mosó angol bankok körül bonyolódik, van kraft, de a forgatókönyvet jegyző Hossein Amini kiheréli a zsánert azzal, hogy olyan kémthrillert ír, amiben mindenki az, akinek mondja magát, vagy akinek az első pillanattól látszik. „A gonosz az gonosz, nem társadalmi tényezők függvénye” – filozofálnak a filmben, pedig ez így, kontextus híján, nem annyira az idézett Leszek Kolakowski, hanem az amerikai B-filmek nagy gondolata, amik az árnyalt jellemrajzon spórolnak („a gonosz az gonosz és kész”), hogy a felpörgetett cselekményre fókuszálhassanak. Csakhogy itt a cselekmény is csalódást kelt, ugyanis merő fantasy az, ami a szemünk előtt zajlik: az irodalomtanár és ügyvéd felesége egy marokkói nyaraláson

összebarátkozik az orosz maffia jószerű pénztárosával, akit az új főnök el akar tenni láb alól, így hát hőseink a segítségére sietnek: pen drive-ot szállítanak az MI6-nek, és ha kell, embert is ölnek a védelmében. Pusztán azért vállalják mindezt, mert „nemes jellem” a tanár úr, akinek karakterét az bonyolítaná, hogy míg az idegen orosz maffiózóért az életét is feláldozná, férjként már korántsem ilyen hűséges. De amint csavarodni kezd a történet, a házastársi válságról épp olyan gyorsan feledkezik meg Susanna White rendező, mint a lélektani hitelességről. Danny Boyle operatőre, Anthony Dod Mantle szellemesen fényképezi ezt a hosszú, üres terekbe és tükröződő felületekre komponált techno-thriller világot, arról már nem ő tehet, hogy a tévérendezőnőnek minden motívumról egy giccses kép jut eszébe: a vérről a hó, a drogról a szédülés. Apropos, tévé: bár messze nem volt tökéletes az *Éjszakai szolgálat*, *A mi emberünk* humortalan blödlíje a legjobb érv a regények tévésorozatra adaptálása mellett. Le Carré-rajongóknak érdemes kivárársra játszaniuk: 2018-ban érkezik *A kém, aki bejött a hidegről* miniszériája Aidan Gillennel (Kisujj a *Trónok harcából*) a főszerepben. **Extrák:** Semmi.

SOÓS TAMÁS DÉNES

A sanghaji maffia

Yao a yao, yao dao wai po qiao/ Shanghai Triad – kínai–francia, 1995. Rendezte: Zhang Yimou. Szereplők: Gong Li, Li Baotian, Wang Xiaoxiao. Forgalmazó: Caesar Film. 108 perc.

Az „ötödik generáció” néven Avilághírűvé vált kínai rendezőkollektíva vezéralakja, Zhang Yimou 1994-ben nyert Arany Pálmát (*Élni*), rákövetkező évben pedig a neorealista szemléletet félretéve, az amerikai gengsztereoszok hatása alá kerülve forgatta le az 1930-as években játszódó bűnügyi drámát. Vidéki kamaszfú kerül családi közbenjárásra a maffia szolgálatába, feladata szerint a főnök macáját kell komornyikként szolgálnia, ám a körülmények kevésbé szerencsés fordulatot vesznek, és az ifjú aspiráns egy véres bandaháború kellős közepén találja magát. Nem feltétlen a forgatókönyv *A sanghaji maffia* fő erénye, bár a műfaji követelményeknek kétségkívül eleget tesz a klaszszikus lélektani motívumokkal – hűség és árulás, bírvágy és megtorlás – dolgozó cselekmény; sokkal inkább a remek szereplőgárda és a pazar operatőri munka okán válik emlékezetessé. A főszerepet játszó Gong Li, a rendező múzsája és élettársa, bár a reá osztott sze-

rep által kiállhatatlan ribanc, igazán gyönyörű a vásznon, Lu Yue pedig oly csodálatos képeket komponált, hogy önálló kiállítást lehetne rendezni a 35 mm-es kópia felnagyított kockáiból (a hazai nézők leginkább a *Vörös szikla* okán ismerhetik a munkásságát). Zhang Yimou rendezői karakterének fontos eleme, hogy az esztétikát helyezi előtérbe, nem egy esetben a dramaturgia rovására, ugyanakkor a film középső szakasza megidézi a rendező korai klasszikusainak (*Élni*, *A vörös lámpások*) ikon-szerű vidéki helyszíneit. Bár *A sanghaji maffia* nem váltotta be a kínai mester reményeit, hiszen az eleve nemzetközi piacra szánt, francia koprodukcióban készült film nem nyert rangos díjakat (az operatőrt jelölték Oscar-díjra), két szempontból is fordulópont a direktor pályafutásában. A korábban rendszerkritikus filmes ugyanis röviddel később paktumot kötött a hivatalos kultúrpolitika hatalmasságaival, és politikai szempontból áramvonalas mozikat kezdett forgatni; immáron Gong Li nélkül, akivel szakmai és magánéleti téren egyaránt megromlott a kapcsolata, s csak a 2006-os *Az aranyvirág átkában* történt meg a várva várt reunion.

Extrák: Semmi.

GÉCZI ZOLTÁN



X-Faktor

A Marvel már a hetvenes évektől kezdve folyamatosan vezetett be újabb és újabb karaktereket a már jól ismert sorozatok mellékszereplőiként, abban a reményben, hogy valamelyikből újabb nagy durranás lehet. Ez néha igen jól bejött nekik, gondoljunk csak az először a *Hulk*-ban látott Rozsomákra vagy az önállósodása előtt a *Pókember*-ben vendégeskedő Megtorlóra. Próbálkoztak azzal is nem egyszer, hogy a perifériáról betoltak egy-egy figurát valamelyik jól bevett csapatba. Az első *X-Faktor* sorozatban (1986-1998) pedig éppenséggel az eredeti *X-Ment* keltették új életre más néven, mielőtt elkezdtek melléjük rendelni egészen új és addig kevésbé sikeres szereplőket.

A csapatot 2006-ban reaktívtá válták az első széria utolsó írójával, Peter Daviddal. Ha pedig tudjuk, hogy David a Kingpin vezetőjének, Harza Tamásnak nagy kedvence, nem meglepő, hogy ez lett a kiadó legújabb sorozata.

Az új *X-Faktor* az összes felsorolt technikát felhasználja. A csapat vezetője Jamie Madrox, a Többszörös Ember, társai pedig az *X-Men* univerzum különböző rétegeiből csatlakoztak hozzá. Madrox, aki nevének megfelelően meg tudja többszörözni önmagát, és ideiglenes klónjaival telepítikusan kommuni-

kálni is képes, adottságát felhasználva meggazdagodik egy televíziós vetélkedőn, ebből alapozza meg egy különleges nyomozóiroda anyagi hátterét.

A kiindulópont eredeti, a csapat összeállítása ígéretes, a történet ritmusa pergő, nem is várunk kevesebbet Daviddól. Aki azonban ennyivel sosem éri be, hanem továbbgondolja a megörökölt karaktereket, ebben a nyitótörténetben elsősorban Madroxot: kiderül ugyanis, hogy a klónok nem tökéletes másai a gazdatestnek, és saját akaratuk egészen más irányba viheti őket. Az *X-Faktor* nem egy átlagos szuperhősös képregény, és nem volt kockázatmentes „sztárok” nélkül újtárra indítani nálunk. Remélhetőleg így is be tud futni.

X-Faktor 1 (Marvel + különszám). Színes, puhafedele, 148 oldal. Kiadó: Kingpin.

TNT

Lassanként teljes létszámban visszatérnek a magyar képregényipacra a 90-es évek gyerekeinek és tinédzserjeinek kedvencei. Tavaly váratlanul újraindult a *Spawn*, majd az akkorigiban *Tini Titán Teknőcök* néven futó sorozat, és a *Star Wars*ra sem kell már sokat várni.

A *Teenage Mutant Ninja Turtles* története megérne egy külön cikket, hiszen nem mindenki tudja, hogy a harciasságuk dacára többnyire „aranyos” rajzfilmfigurákként megismert antropomorf hüllők eredetileg

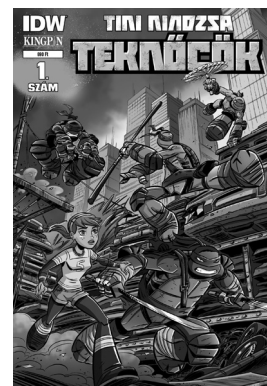
underground képregény-paródiaként indultak. Aztán regisztrert és célközönséget váltva fenomenális sikerrel futottak éveken át, egy időben nálunk is ez volt a legnépszerűbb képregény – az animációs és élőszereplős filmekről, no meg a számtalan merchandising lehetőségéről nem is beszélve.

Aztán úgy tűnt, a franchise behalt, de néhány éve újraélesztették, és a teknőcök megint hódítanak. Ráadásul egyszerre kaphatók fiatalabb és valamivel érettebb olvasóknak szánt füzetek. Nálunk érhető módon az előbbiekre esett a kiadó választása, hiszen ez a verzió az ismertebb. Meg egyébként is hiányzott már a piacról egy ilyen jellegű képregény, alkalmas az új generáció bevetésére.

Tini Nindzsa Teknőcök. Színes, puhafedele, számonként 28 oldal, megjelenik kéthavonta. Kiadó: Kingpin.

DUPLA CAESAR

Megint két Asterix-epizód jelent meg egyszerre, és teljesen véletlenül mindkettő Julius Caesarhoz kapcsolódik, ám mégis sok köztük a különbség. A *Caesar ajándéka* eredetileg bő negyven éve jelent meg, és a klasszikus szerzőpáros, René Goscinny és Albert Uderzo nevéhez fűződik, míg *Az elveszett papirusz* a sorozat legfrissebb része, Jean-Yves Ferri és Didier Conrad rajzoló munkája. Bár a „rég” nem tartozik a legjobbba közé, és az „új” még min-



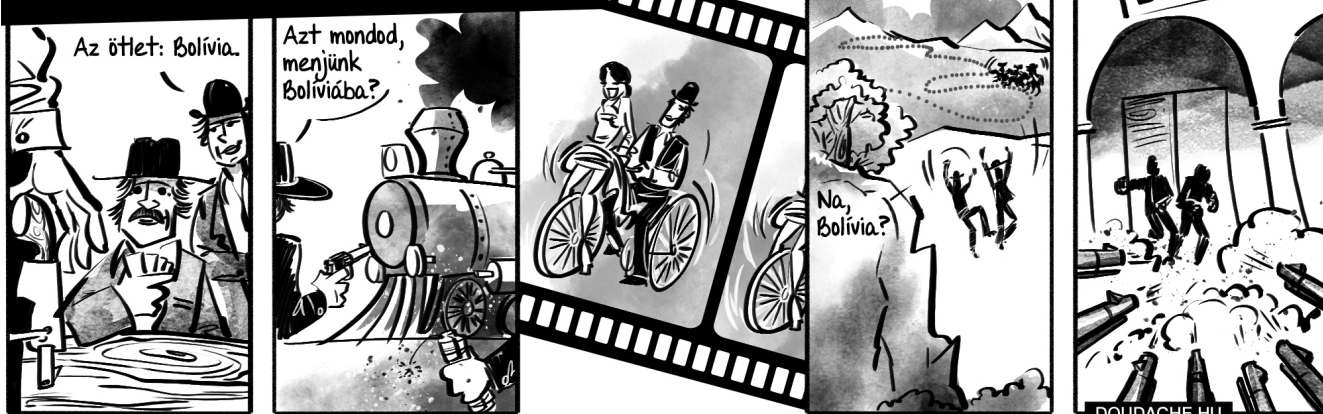
dig nem győz meg mindenkit arról, hogy egyáltalán muszáj-e továbbvinni a világ egyik legsikeresebb képregényét, legyünk megértők: nagyon magasra helyezték a léceket.

Ami engem illet, inkább bizakodó vagyok. Conrad rajzaiba igazán csak rosszindulattal lehet belekötni, az pedig nem kétséges, hogy Ferrinek van humora. Más, mint Goscinnyé, de igyekszik alkalmazkodni. Az új epizódban a Julian Assange által ihletett Duplapolemik figurájának a megmintázásában igazán méltó a nagy elődhöz, és jól sikerült érzékeltetnie a „proto-újságíró” tevékenységének mind a közjót, mind a saját egóját szolgáló oldalait. Annyi mindenesetre biztos, hogy az eddigi két Ferri-történet szellemesebb, mint az egyedül Uderzo által készítették.

Asterix 21: Caesar ajándéka és **Asterix 36: Az elveszett papirusz.** Színes, puhafedele, 48 oldalas kötetek. Kiadó: Móra.

BAYER ANTAL

BUTCH CASSIDY ÉS A SUNDANCE KÖLYÖK (1964)



DOUDACHE.HU