

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 06. SZÁM

2017. június

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

MUNDRUCZÓ KORNÉL: JUPITER HOLDJA

DRAKULA 120

CSAPDAKORSZAKOK • NDK WESTERNEK



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Jupiter holdja – Az InterCom bemutatója

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



CSAPDAKORSZAKOK

A történelem teli van csapdakorszakkal. Olyan évekkel, évtizedekkel, amikor az ország, a világ gyanútlanul masírozik békéből háborúba, félszabadságból teljes zsarnokságba. A XX. század világtörténelmi és magyar történelmi csapdakorszakairól filmek sokasága szól, annyira hasonló stílusban, hogy külön alzsánert képeznek a történelmi filmben.
Szabó István: Redl ezredes (Klaus-Maria Brandauer) – 4. oldal



IDEGENEK A VADNYUGATON

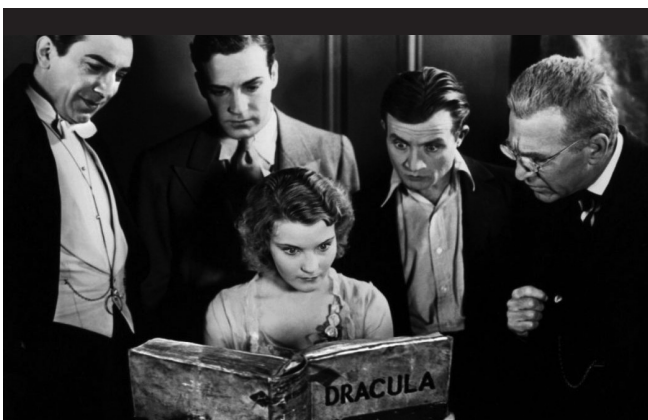
Volt valami, amiben a kettéosztott Németország mindkét felében egyetértettek: az NSZK és az NDK westernfilm is az indiánoknak drukolt. 1962 és 1985 között az egymással szemben álló két német államban, a nyugati/kapitalista Német Szövetségi Köztársaságban illetve, a keleti/szocialista Német Demokratikus Köztársaságban együttesen huszonhat indián western született.

Richard Groschopp: Vadölő (Gojko Mitić, Drahot Andrea és Rolf Röhmer) – 16. oldal

DRAKULA 120

Százhusz esztendő az öröklét kárhózatával megvert élőhalottak számára sem kevés idő. Éppen ennyi ideje, hogy 1897 májusában megjelent Bram Stoker regénye, a Drakula. A nagyívű könyv címszereplője, elválaszthatatlanul összefonódott a mozgóképpel.

Tod Browning: Dracula (balra: Lugosi Béla) – 32. oldal



2017 június

FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 06. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: Csapdakorszakok (<i>Történelmi filmek, átmeneti idők – 1. rész</i>)	4
Morsányi Bernadett: Szenvedély a celluloidon (<i>Beszélgetés Magyar Dezsővel – 1. rész</i>)	8
Babiczky László-Dunavölgyi Péter: Kisképernyős történelem (<i>A magyar televíziózás kezdetei – 2. rész</i>)	12

IDEGENEK A VADNYUGATON

Benke Attila: Pisztolyhősök alkonya (<i>Az elégikus western</i>)	16
Füzes Dániel: Vértestvérek (<i>Nyugat- és kelet-német indián westerneknek</i>)	20
Martin Ferenc: Nibelungok a vadnyugaton (<i>Fritz Lang westernfilmjei</i>)	24

A KÉP MESTEREI

Varró Attila: A kalligráfus kézjegye (<i>Kazuo Miyagawa</i>)	28
---	----

DRAKULA 120

Varga Zoltán: Volt egyszer egy vámpírgróf... (<i>Drakula-filmek</i>)	32
---	----

HOLLYWOOD ARCAI

Orosdy Dániel: Valami más (<i>Jonathan Demme</i>)	36
Pernecker Dávid: Felemelő kudarcok (<i>Mike Birbiglia</i>)	39

FILMEMLÉKEZET

Balázs Attila: Tollszedők (<i>Aleksandar Petrović: Találkoztam boldog cigányokkal is</i>)	42
--	----

FESZTIVÁL

Huber Zoltán: Hozamkorlát (<i>Titanic</i>)	44
Baski Sándor: Számi vér (<i>Titanic</i>)	47
Buglya Zsófi: Mi marad a filmből? (<i>Graz</i>)	48

FILM/REGÉNY

Pethő Réka: A cápa, amelyik fölfalja a világot (<i>Dave Eggers: A kör</i>)	50
Sepsi László: Az utópia öröme (<i>James Ponsoldt: A kör</i>)	51

KRITIKA

Vincze Teréz: Hátborzongató bútorkatalógus (<i>Pedro Almodóvar: Julieta</i>)	52
Varró Attila: Kígyó a kertben (<i>Ridley Scott: Alien: Covenant</i>)	53
Szalay Dorottya: Félelemmel vegyes (<i>Lichter Péter: Fagyott május</i>)	54
Kránicz Bence: Mentek, maradnak (<i>Breier Ádám: Havanna, csak oda</i>)	55

MOZI

DVD	56
------------	----

PAPÍRMOZI

	62
	64

A címlapon: Mundruczó Kornél: *Jupiter holdja* – Az InterCom júniusi bemutatója.

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlapelofizetes

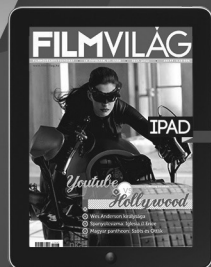
KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Dísz tér 3.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR17-0042

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.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez 2017-ben is szükségünk van a filmszakma támogatására. A Nemzeti Kulturális Alap pályázatán kapott összeg és saját bevételeink nem fedezik teljes mértékben a Filmvilág kiadásának radikálisan lefaragott költségeit sem.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az utolsó magyar filmművészeti folyóirat fennmaradásához.

A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. Ne hagyjátok veszni a Filmvilágot. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

És akinek többre telik, többet is segíthet:
FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet ismeretlen szponzorunknak, aki évek óta minden hónapban átutal nekünk ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!

A BEFOGADÓ KAMERA

A műfaj történeti interjúkötet a magyar dokumentumfilm-művészet 18 meghatározó alkotójának portréját tárja az olvasó elé. Az egy-egy film köré rendeződő beszélgetésekből kibomlik a filmesek életútja, látásmódja, művészi és gondolkodói felfogása is; számos esetben pedig életmű-beszélgetéseknek tekinthetők.

A kötet 20% kedvezménnyel megvásárolható a Magyar Napló Könyvesboltban (1085 Bp., József Krt. 70.), vagy megrendelhető a www.magyarnaplo.hu oldalon.



CIRKO GEJZIR | Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

The Age of Entrapment (Period Films of Transition – Part One) by Tibor Hirsch, p. 4. **Passion on Celluloid** (A Talk to Dezső Magyar – Part One) by Bernadett Morsányi, p. 8. **History on the Small Screen** (The Beginning of the Hungarian Television – Part Two) by László Babiczky – Péter Dunavölgyi, p. 12.

Hungarian history has always been filled with traps but society never gets wiser with age: period films on 20th century history can help to draw the necessary conclusions.

STRANGERS IN THE WEST

Twilight of the Gun Fighters (Swan Songs from the Western Heroes) by Attila Benke, p. 16. **Bloodbrothers** (Indian Westerns from East and West Germany) by Dániel Fűzes, p. 20. **Nibelungen on the Prairie** (Fritz Lang's Westerns) by Ferenc Martin, p. 24.

Concerning the western films the divided Germany was in concert with each other in the 60's: both the DEFA easterners of GDR and the Karl May-adaptations of FRG sided with the Native Americans.

MASTERS OF LIGHT

Mark of a Calligrapher (Kazuo Miyagawa) by Attila Varró, p. 28.

DRACULA 120

Once upon a Time There Was a Vampire Count (Dracula Movies) by Zoltán Varga, p. 32. *Count Dracula lives off his victims – popular films live off Bram Stoker's famous novel: the 120 year-old vampire master spawns new films, never-resting.*

FACES OF HOLLYWOOD

Something Totally Different (Jonathan Demme) by Dániel Orosdy, p. 36. **Uplifting Failures** (Mike Birbiglia) by Dávid Pernecker, p. 39. *Jonathan Demme's humanism and expertise was not appreciated until his breakthrough with The Silence of the Lambs, because he could not be pigeonholed in Hollywood.*

FILM MEMORY

The Feather Gatherers (I Even Met Happy Gypsies) by Aleksandar Petrović) by Attila Balázs, p. 42.

FESTIVAL

Yield Limit (Titanic Films Festival) by Zoltán Huber, p. 44. **Sami Blood** by Sándor Baksi, p. 47. **Remains of the Film** (Graz – Diagonale) by Zsófia Buglya, p. 48.

FILM/NOVEL

Shark That Eats the World (The Circle by Dave Eggers) by Réka Pethő, p. 50. **The Joy of Utopia** (The Circle by James Ponsoldt) by László Sepsi, p. 51.

REVIEWS

Spine-Chilling Furniture Catalog (Julieta by Pedro Almodovar) by Teréz Vincze, p. 52. **Serpent in the Garden** (Alien: Covenant by Ridley Scott) by Attila Varró, p. 53. **Mixed with Fear** (Frozen May by Péter Lichter) by Dorottya Szalay, p. 54. **Staying There** (Havana. One Way by Ádám Breier) by Bence Kránicz, p. 55.

CINEMA p. 56.

DVD p. 62.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Jupiter's Moon by Kornél Mundruczó (An Intercom release)

TÖRTÉNELMI FILMEK, ÁTMENETI IDŐK – 1. RÉSZ

CSAPDAKORSZAKOK

HIRSCH TIBOR

A TÖRTÉNELEM TELI VAN CSAPDAKORSZAKOKKAL, DE NEM NAGYON SZOKTUNK OKULNI BELŐLÜK. A TÖRTÉNELMI FILMEK EBBEN SEGÍTHETNEK.

A történelem teli van csapdakorszakkal. Olyan évekkel, évtizedekkel, amikor az ország, a világ gyanútlanul masírozik valami közepesen jóból valami nagyon rosszba, esetleg kicsit rosszból sokkal rosszabba, békéből háborúba, félszabadságból teljes zsarnokságba. Ez az utóbbi folyamat az előzőkkel mindig párhuzamos, ha az előbbi masírozások elkezdődnek, az utóbbi mindig vele jár.

A XX. század világtörténelmi és magyar történelmi csapdakorszakairól filmek szólnak.

Ezeknek a filmeknek dramaturgiája, szereplőviszonyai, sugallt értékrendje meglepően hasonló. Már-már annyira, hogy ha engednénk a filmtörténész-ként ránk törő dobozolási kényszernek, a „csapdakorszak-filmeket” külön alműfajnak tekintenénk, a történelmi mozi teljes jogú szubzsánerének.

Ha pedig a világtörténelmi vagy csak magyar történelmi csapdakorszakok a XX. századra esnek, akkor ezek természetesen már filmgyártó korszakok is. Vagyis dupla tanulsággal kecsegtet majd vizsgálatunk. Hiszen érdekes látni, hogyan tud utólag okos lenni, okosan szánozkodni a múltidéző mozi, ha éppen csapdakorszakot idéz meg (ezt fogjuk áttekinteni most), de legalább ennyire érdekes, hogyan szorongott, integetett kifelé kétségbeesetten, vagy – ellenkezőleg – hogyan kínálta habkönnyű vígjátékok, bugyuta bohózatok önbecsapó szellemi mutatványait az a mozgókép, mely magában a csapdakorszakban született. (Ezt fogjuk tenni a következő részben).

Hogyan ábrázol a film történelmi csapdakorszakokat? Mindenekelőtt sajátos tojástáncal. A csapdakorszak lényege,

hogy valami készül a felszín alatt, ami egy ideig láthatatlan. De hát hogyan lesz látvány a láthatatlanból, ha egyszerű a filmhez látvány kell? Nyilván az idill képeit és a félelem apró képszilánkjait arányosan és hitelesen kell adagolni. Ez olyan dinamika, ami sokféleképpen valósulhat meg, például úgy, ahogy játékos szerelmi kibontakozás privát meséje ellenirányt képez a horogkeresztes rohamosztagok illusztrálta nagypolitikai fősodorral, mondjuk, Bob Fosse *Kabaréjában* (1972). Továbbá megvalósulhat úgy is, hogy egy ideig minden szép és jó, éppen csak főhős bűnei lettek szőnyeg alá söpörve, aztán a privát csontvázak egyszerre zuhannak ki a szekrényből, egy időben a zsarnoki politikai fordulattal. Ilyenek volnának, mondjuk, a *Finzi-Continiék kertje* (1970) vagy a *Kísértetház* (1983) családi történetei, ahogy beleszaladnak olasz fasiszmusba, vagy a chilei junta véres hatalomátvételébe. De Sica, Bille August filmjeit azért idéztük itt meg egy gyors félmondattal, hogy jelezzük, a Föld minden szegletén, mindenféle politikai kontextusban talál témát magának a csapdakorszak-film, egyáltalán nem álapodik meg a Weimari Köztársaság haláltáncainak ábrázolásánál. Ettől persze még biztosan igaz, hogy a pre-fasiszta idők Németországának filmi ábrázolása amolyan szubzsáner-kályha, ahonnan minden csapdakor-ábrázolásban érdekelt mozicsináló elindul, Fosse *Kabaréjában*, Bergman *Kigyótojásának* (1977), Fassbinder *Berlin, Alexanderplatzának* (1980), Szabó *Mephistójának* (1981) dramaturgiai útravalójával felvértezve, hogy aztán megcsinálja a maga más helyre, más időre vonatkoztatott csapdakorszak-filmjét.

MAGYAR FILM, MAGYAR CSAPDA

Hogy a *Mephisto* az etalonnak számító német csapdakorszak-filmek listáján fentebb már szerepelt, jelzi, hogy a magyar történelem és a világtörténelem e témában sok ponton fedi le egymást.

Azért persze nekünk megvannak a saját haláltáncaink, saját vihar előtti csöndjeink.

Nevezetesen két szívesen ábrázolt csapdakorszakunk van: egy világháborús korszak, és az 1945-48 közötti „Koalíciós Idők”. Ami a Második Világháború csapdapillanatait illeti, ebben éppen az a sajátosan hazai, hogy – ellentétben a Weimari Köztársaságot megidéző filmesek egységes idejével – több szakasza van. Az egyik a harminckilenc előtti, utolsó békeévek igazi, viharelőtti csendje, amikor még nem élesítették zsidótörvényeket, amikor még lehetett (volna) vízumot, útlevelet kapni, amikor még kiszámítható, és néha kijátszható cenzurális nyomás alatt sokszínű kultúra virágzott. A másik a hónapokban mérendő vészidőszak években mérendő előideje. Negyvenkettes, negyvenhármas esztendő, negyvennégy tavasza előtt, amikor másféle, de ugyancsak hitelesen ábrázolható, történetei vannak az önbecsapásnak, a privát- és közösségi strucc-politikának, jó és rossz döntéseknek. Hiszen nem mindegy, hogy ezekben az utolsó polgári döntéspillanatokban valaki a vidéket vagy a fővárost választ búvóhelyül, hogy lisztben, zsírban, aranyban halmoz-e biztonsági tartalékot, nem mindegy, hová lép be, honnan lép ki, milyen pecsétel, papírral várja a történelmi csapda bezárultát.

A második, filmen ritkán megjelenített csapdaidőről, a „koalíciós korszak”-ról azt mondtuk, egységes idő, pontosabban olyan egyívú, időbeli kelepce-lejtőként lehet filmen ábrázolni, ahol minden év, szépen, sorban kijelöli az utólag



jól látható irányt, Rákosi és a kommunista párt egyeduralmáig. „Egyívű”: abban az értelemben, hogy a mese egy sápadt, beesett, borostás arccal indul, aki boldogan napba néz, fölfelé a pincelépcsőn, vagy lefelé a vonatlépcsőn, a vonatén, ami hadifoglyokat, deportáltakat hoz haza. Azután ugyanezzel az arccal záródik is korszak és csapda, mosoly nincs, a sápadtság marad, a hitetlenkedő tekintet megint fölfelé néz, inkább éjszakai égre, mint a napba, ahogy a bőrkabátosok a fejét a fekete autóra nyomják. A képek persze nem a konkrét csapdafilmekből valók. Ebben az ideális változatban a kezdet és a vég korszakhatár-jelző képsorait egyik érintett mozdídarab sem kínálja, de mindegyik megközelíti. Bereményi *Eldorádójában* (1988) Monori nagypapa nem a napba néz 1945-ben, története kezdetén, csupán a kupleráj lámpafényébe, részegségtől pirosan és nem sápadtan, de attól még a remény ugyanaz, az „ész és a pénz” korszaka jött el – hiszi és hirdeti. És amikor a csapda bezárul, őt nem beültetik, csupán alapos verés után ledobják egy teherautó platójárról. E tekintetben talán a Simó Sándor rendez-

„Megvannak a saját haláltáncaink”

(Bereményi Géza: Tanítványok – Eperjes Károly)

te *Apám néhány boldog éve* (1977) – közelíti meg legjobban a képletet: van sápadt, de bizakodó szemcsillogás negyvenötből, és van hitetlenkedő tekintet, igaz, nem bőrkabátos ávósok, csak ballonkabátos rendőrök között, talán bizony az államosítás előtti utolsó, baljós napokból, negyvennyolc-negyvenkilencből.

A HORRORPRESSZÓ HŐSEI

Milyen az ideális, a történelmi csapdame-sékbe pontosan passzoló protagonista?

Sokféle lehet, osztályra, vallásra, habitusra nézve, nyilván aszerint, melyik csapdakorszakban futja be szomorú pályáját. Egy közös van ezekben a figurákban: menthetetlenül civilek. Akár a fasiszta, akár a sztálinista diktatúrának ketyeg az óra, az átmeneti idők igazi filmes meséi nem azokról a hősookról szólnak, akik beleállnak valamelyik ideológiába, mely éppen sunyi eszközökkel győzelemre készül, sem olyan hősookról, akik ezt a győzelmet a másik oldalon eszmeileg felvértezve próbálják megakadályozni. A csapdakorszak-hősök magától értetődő eszmei vértje, hitvallása a „kisvilági ethosz”. Ez olyan érték-

rend, melyben család, barátok, privát kisközösségeken túl semmi sem igazán fontos, melyben értelmes cél a munka, a magán kapcsolatok öröme, a gyarapodás, a társadalmi státusz megtartása, továbbbörökítése. Egyetlen szókapcsolatba sűrítve: túlélés *közép-kelet európai módra*. Az ilyen hős számára a történelem ellenséges entitás, teljesen mindegy, hogy a 39-es, 44-es, 48-as, 56-os arcát ölti magára. A történelem néhány évig pihen, netán egyenesen holtnak teteti magát – ezek volnának a mi emlegetett csapdakorszakaink –, de ezekben az esztendőikben is készülődik, alattomosan közelít, hogy azután a soron következő baljós évszámot elérve, véres, erőszakos kataklizmaként, de legalábbis, valamilyen ideológiától vezérelt bekeményítő diktatúraként mutassa meg magát, és törjön a kisvilági ethoszbirtokos életére.

Szabó Istvánnak, aki a történelmi csapdafilmek, vagy akár csak csapdakorszak filmepizódok elsősorú mestere a magyar filmtörténetben, rögtön, pályája elején egy rövid filmmel nem csupán a csapdába sétálás dramaturgiáját, de a történelemtől féltő, menedéket kereső, történelemmel trükköző kisvilági ember lehetséges életstratégiáit is sikerült kijelölnie, azaz mintegy mellékelte az ilyen hősök típusgyűjteményét a későbbi csapdakorszak-mozizhoz.

A Balázs Béla Stúdióban készült *Variációk egy témára* (1961) második feléről, úgyis, mint önálló, rövidke paraboláról van szó. Egy pesti kerthelyiségben vagyunk, a hatvanas évek elején, a vendégek élvezik a napfényt – annyira, hogy valamennyien napszemüveget hordanak – és persze a civilvilág biztonságát. Egyszer csak díszlépés – de legalábbis, egyszerre lépő, fegyelmezett lábak katonás zaja hallatszik. A hang onnantól kezdve hallható, amikor a vendégeket szórakoztató szaxofonos egy pillanatra megpihen, fölfüggeszti a minden zsarnoki ritmustól távoli, nagyon szabad, nagyon laza jazz-improvizációját. A rövid szünetért – talán bizony az éberség szünetéért – súlyos árat fizet: hiába folytatja, az először halk, aztán egyre erősödő lépésszaj elnyomja a hangszert, a művész végül feladja. Egyszerű allegória: a nagybetűs Történelem, a teljesen mindegy milyen – balos, jobbos – eszme diktatúrája fegyelmezetten, díszlépésben közelít. A film poénja: egy fiatalember, mikor a hang, legalább számára, elviselhetetlenül közel ér, lekapja a napszemüvegét.

Lehet találgatni, későn teszi-e ezt, vagy valamihez, önvédelemhez, mások megvédéséhez még éppen idejében. Szabó későbbi nagyjátékfilmjeit megidézve: természetesen későn.

És ez a rövid BBS-filmtöredék az említett hőstipológiát, a csapdakorszak-mozik sorsválasztási palettáját is melléli! Jó előre, még mielőtt maga a rendező vagy mások ilyen témájú történelmi filmeket csináltak volna. Merthogy mit is lehet tenni egy békeidős eszpresszóban, szabad zenét hallgatva, ha egyszer döngő, ütemes léptekkel közeledik a fenyegető történelmi fordulat, amit az elkényelmesedett civil tudat nem akar észrevenni (nem veszi le a sötét szemüvegét), de tudatalattija azért mégiscsak érzelék? Mindenekelőtt lehet röstelkedni, ahogy a végtagok át akarják venni a ritmust. Két csinos nő láb, túsarkokon: a presszós kisasszony cipellői például tiltakoznak ellene. Az eredmény – megalázó szökellések, toppanások. Nehéz az ellenállást erőltetni. Egy férfivendég például próbál cigarettára gyújtani, lassan, késleltetett mozdulattal, csak azért is a militáns dübörgés ellen dolgozva. Szabad – ez egy párocska külön attrakciója – az ellenálthatatlan lépéshangok taktusát is bevonva, ütemesen babrálni a szerelmes nő kacsóján, szűkségből csinálva éretnyt, a civil játékot a történelmi kényszerhez igazítani. Sok mindent lehet tehát, de a legegyszerűbb mégis ellenállás nélkül átadni magunkat a harci ütemnek, a zsarnoki közeljövő magával ragadó erejének. Ujjal dobolni az asztalon, boldogan, készségesen kanalat ütögetni, igazodni a díszlépés-zajhoz. Szabó rövidfilmjében látjuk mindezt, egy-két hosszú snittben a reagáló „kisvilágiak” teljes emberi panoptikumát.

A ritmusra vak, a ritmust szolgáló, a ritmus ellen lázadó, a ritmussal szemben kompromisszumokkal próbálkozó férfiak és nők között Szabó sokévtizedes életművéből visszamenőleg érdemes válogatni: hiszen talán mindegyik napszemüveges megfeleltethető a *Tűzoltó utca 25* (1973), a *Mephisto*, a *Redl ezredes* (1985), a *Hanussen* (1988), a *Napfény íze* (1999), a *Szembesítés* (2001) egy-egy figurájának, ha nem mindjárt címszereplőjének. Aki ezeket a filmeket ismeri, tudhatja, ha a díszlépés-visszhangos eszpresszó képi metaforájából megérkezünk az igazi csapdakorszakokba, ott a végén ezek a napszemüvegesek vagy meghalnak, vagy cinkosként besározódnak, vagy

csak folytatják megnyomorított életüket, a félelem egy magasabb fokozatán, még mindig ragaszkodva a kisvilági ethoszhoz, azaz újra megadóan várva a történelem következő kopogtatását, ami ab ovo rossz, bár mindig hozhat még rosszat. Természetesen a hazai csapdakorszakoknak Szabón kívül is akad filmes krónikása. Sőt, kijelenthetjük, aki közel-történelemről e tájon filmet csinált, annak gonddalformált alakjai között biztosan akad sötét szemüvegéhez ragaszkodó, vagy azt csak későn lekapó szereplő. Bereményi Géza *Tanítványokjában* (1985) egy amúgy szűk látókörűnek sejtetett konzervatív professzor fakad sírva Teleki Pál 1941-es öngyilkosságának hírére. „Most bemelegyünk a háborúba...” zokogja. Ő volna tehát, akik kilát a szemellenző alól, aki tudja, és helyesen tudja, hogy a történelmi eszpresszóban most hallgatott el végleg a zene. Közben mások, tanárok és tanítványok, nála amúgy okosabbak, az 1938-as, 41-es korszakhoz (a csapdakor szelleméhez) igazodva átveszik mindenféle militáns, balos és jobbos világmegváltás ritmusát – erről (is) szól a film – ahogy látszólag nyitott, tájékozott szemmel, valójában sötét szemüvegben maguk is ütik taktust, ahogy a háború, az egymást váltó zsarnokságok és persze saját pusztulásuk közeledik.

Ezek persze más szemellenzők, mint a Szabó-féle városi-kispolgári napszemüvegek, de a hősök dilemmái, problémamegoldó helyzetlevezetései nagyon is hasonlóak. Meddig kell és lehet együttműködni a politikai feltételeket szigorító, napról-napra bekeményítő hatalommal? Mi adhat felmentést? Szabónál egy bizonyos Hendrik Höfgennek egy politizáló művészet, a színészet például nem adhat. Másvalakinek, bizonyos Wilhelm Furtwänglernek, a *Szembesítés* karmesterének, egy másik, talán bizonyos politika feletti művészet – a zene – úgy tűnik, adhat. Ad-e felmentést, a nép felemelésének imperatívusza Bereményi *Tanítványokjában*? Ad-e felmentést a diktatúrák dicsőségét is közvetve szolgáló tudomány? Csak a természettudomány, vagy a társadalomtudomány is? Ismét megidézve Simó hősét, Török János vegyész mérnököt, *Az apám néhány boldog évből*, aki úgy képzei, életmentő gyógyszer gyártási terveivel, mint tudományra és egyetemes humanizmusra egyszerűen hivatkozó képletes szabadjeggely utazhat egyik csapdakorszakból a másikba, nyilaskorszakból vörös diktatúrába, és

hogy ez a passzus örökérvényű. Nem az. A tudomány szabadjegyje általában nem az, a művészeté – lásd Szabó életművét – inkább nem, mint igen, a nemzeti ügynek gondolt sporté még annyira sem. Pedig ez tűnik *A Napfény íze* olimpikon hőse, Sors Ádám vívóbajnok számára a legbiztosabb, többszintű védelemnek, egyszerre morális és egzisztenciális garanciának. Valójában sem ez, sem az: dacosan rá hivatkozva nagyon is lehet sározódni, elárulva az egyedül biztos családi-kisvilági ethoszt, továbbá dacosan rá hivatkozva nagyon is meg lehet halni: munkaszolgálatosként bosszúra ingerelve a gyilkos keretlegényeket.

A csapdatörténetek kisvilági ethoszba kapaszkodó hősei persze általában ennél egyszerűbb konfliktushelyzetben kényyszerülnek választásra. Legtöbbjük számára csak annyi a kérdés, meddig hiszik el, hogy a dolgok körülöttük még jóra fordulhatnak, és mikortól nem hisznek már semmit? Szabó több fontos orvosfigurája közül az egyik, éppenséggel a *Tűzoltó utca 25*-ből – szépen, okosan, és igazán az utolsó utáni pillanatban megtagadja, hogy ciánkapszulát adjon a feleségének: „aki talán nem tudja majd megítélni a helyzetet...” Ez az egész csapdakorszakra végig érvényes. A „helyzet” akár éveken keresztül, az első zsidótörvénytől számítva „megítélhetetlen”.

A csapdafilmeknek ez a típusa általában a holocaust öncsaló, vagy csak információhiányos várakozóiról szól. Az áldozat ezekben a történetekben általában pontosan érzi, hogy valami készül, de nem tudja, hogy már elkezdődött. Nem valami meglepő, de az ilyen mesék dramaturgiáját mégis egységesítő tanulság: a történelmi csapdák záródó ajtaját nem lehet egy drámai pillanat fölviillantásával, hanem csupán baljós epizódok fűzérével megmutatni, mert hogy ez az ajtó sem időben, sem térben nem lokalizálható. *Küldetés Eviánba* (1988), *Jób lázadása* (1983), *Sors talanság* (2005): A hős – felnőtt hős, gyerekhős – egy ideig még mintha „kívül” volna, egy olyan történetben, mely akár másképpen is alakulhatna, aztán egyszer csak odabent van, „bent” a sorsban. A sorsában. A pillanat, amikor ez megtörténik, meghatározhatatlan. Nem azonos egy konkrét kormányzói rádiószóval, egy konkrét pecsétes idézés kézbesítésével, egy konkrét vagonajtó csukódásával.

A HORRORPRESSZÓ DRAMATURGIÁJA

Az út a meghatározhatatlan pillanatra, ahonnan már nincs visszafelé, a csapdakorszak filmekben mindenesetre hasonló sémát követ, akár pre-faszta, akár készülődő sztálinista, akár másmilyen – például kortársi elő-diktatúrák – csapdakorszakáról meséli történetét.

Van először is a kinyilatkoztatás. Bereményi Monoriját, a „piac királyát” emlegettük először, ahogy borgőzös tekintettel a néző szemébe néz. Hiszi, hogy most neki, éppen neki, a szabadelvű piaci árusnak való idők jönnek. Béke van, unokája született, a háború után újjáépül az ország. Helyreáll a Piac Szabadsága. „Az ész és a pénz korszaka következik!” – a csapdakor hőse kapaszkodik a maga tételmondatába. Persze úgy képzelem, ez a szabadság nem csak az övé, hanem legalábbis kisvilági értékrendű, a történelem előző támadását sikeresen megúszó valamennyi embertársáé. Talán a legáltalánosabb, és a kisvilági ethosz lényegéhez leginkább tapadó tételmondat egy régivágású nagypapa sűrűn hajtogatott bölcsessége a *Tüzoltó utca 25-ből*, Monori optimizmusa más hangszerelésben, egy két nemzedékkel korábbi Szabó-féle csapdafilm-hős szájából: „Mit Hut in der Hand, édes fiam!”

„Kalappal a kézben”: sok jelentésű iránymutatás és öngigazolás egy pesti polgár számára, különösen,

„Fegyelmezett lábak katonás zaja hallatszik”
(Szabó István: Variációk egy témára)

ha származása miatt társadalmi integrációjának huszadik századi támogatottsága finoman szólva is változó... „Mit Hut in der Hand”: jelentése udvariasság, alázat és tartás egyszerre. Kalap a kézben, de van kalap. A kalap mindig ott van. A szóban forgó filmben ez a nagyon egyszerű tételmondat valóban hatásos, egészen a gettóba terelés epizódjáig. A pillanatra, amitől kezdve pusztán polgári formákkal nem lehet többé a sarkából kifordult világban jóindulatot vásárolni.

Ami a tételmondat utáni folytatást, a csapadakorszak-mesék cselekményét illeti, az szinte mindig leírható olyan epizódok füzérével, melynek kezdetén a világ hamisan tetszetős képet mutat, aztán viszont szaporodnak a jelek. Sors Ádám olimpiát nyer, Török János gyárat alapít, Monoriéknál ott az arany és ott az unoka. Aztán Sors történetében jön egy összeszólalkozás a sunyi gondnokkal, majd a nyíltan antiszemita sporttársal, kisszerű apróságok, melyek mégis a nagypolitika sötétedő horizontjának indikátorai. Török nem kap nyersanyagot: jelzés, Monorit megverik: jelzés. A gyanús segéd, az ifjú Gombacsik páfordulása, a házkutatás, saját lányának árulása – jelzések, melyek hírt adnak róla, ahogy zsarnokság teljes tombolása felé tartó, törékeny, átmeneti világ a romlása útján egyfelől mindig magasabb fokozatba kapcsol.

Nem igazi csapdakor-mesék azok a filmek, melyek magáról a diktatúra politikai természetéről, és csak mellékesen születéséről mesélnek, hiszen hőseik nem a kisvilági értékrend védtelen kerthelyiségéből érkeznek, hanem a történelemcsinálók „presszón kívüli” valóságából. Amiben viszont ezek a történetek is ugyanazt a dramaturgiai sémát követik: a „jelek” epizódjai után mindig elérkezik a film hőse, hősnője számára a kirekesztettség sokszerű pillanata. Téma, stílus, tartalom tekintetében alig van köze Kovács András *Októberi vasárnapjának* (1979), Herskó János *Párbeszédéhez* (1963), Bacsó Péter *Tegnapelőttjéhez* (1985), Gábor Pál *Angi Verájához* (1979). Van azonban egy dramaturgiai elem, mely a negyvennégyes nyilas hatalomátvétel, az 1949-es Rajk-perrrel teljessé vált diktatúra-grundolás filmi ábrázolásából ugyanúgy nem hiányozhat. A történet folyamán el kell érkeznie a pillanatnak, amikor hirtelen megszakad az információáramlás finom hálójá, még a belső kör számára is, és nem csupán a horrorpresszó mindenkori civiljei – monori, török sándorok, sárga csillagos gettőlakók – számára. Ez a pillanat akár allegorikus mesébe is foglalható: hiszen még Jancsó *Fényes szelek*-jében (1969) is elérkezik a fordulat, amikor az erőszakosan, de legalább egy belső demokrácia biztosnak vélt rendje szerint tomboló népi kollégisták hirtelen elveszítik a kapcsolatot a hatalommal. Amikor jönnek a furcsán mosolygó, fehéringes idegenek, akikről már nem lehet tudni, mit, miért csinálnak, csináltatnak másokkal. Hirtelen hallgatásuk azonos a mindenkori Központ megszakadó telefonvonalaiával, melyeken más magyar történelmi filmek hősei, a kegyvesztett, gyanúsak ítélt, külső körbe száműzött káderek hívják kétségbeesetten bajtársaikat, elvtársaikat, felsőbb kapcsolataikat. A válasz mindig a néma csend. Az ilyen mesékben a Pártközpont bezárt ügyosztálya éppen úgy tud hallgatni, mint a Kormányzó kiűritett kabinetirodája.

Az utcákon azután megjelennek az igazi beavatottak: előbb az egyenruhások teherautókonvojai, aztán már csak a plakátok és transzparenszek: vagy a kijárási tilalom csendje, vagy ellenkezőleg: új rendszert hirdető hangszórók ünnepi csinnadrattája. Ismerős képsorok, utolsó dramaturgiai stáció, a csapdakorszak-filmek fináléja, ugyanazzal az üzenettel: megkezdődött. •



BESZÉLGETÉS MAGYAR DEZSŐVEL – 1. RÉSZ

Szenvedély a celluloidon

MORSÁNYI BERNADETT

MAGYAR DEZSŐ AZ AGITÁTOROKBAN ÉS A BÜNTETŐEXPEDÍCIÓBAN A FORMA SZABADSÁGÁT KERESTE, AMERIKÁBAN A TARTALOM ÚJSZERŰSÉGÉRE TÖREKEDETT, DIÁKJAINAK AZ ÖNKIFEJEZÉS BÁTORSÁGÁT TANÍJTJA.

Magyar Dezsőt a filmszakma az 1969-ben induló nemzedék egyik legtehetségesebb rendezőjeként tartotta számon, de két, a Balázs Béla Stúdióban elkészített emblemikus film (*Agitátorok*, 1969; *Büntetőexpedíció*, 1970) után, 1971-ben úgy döntött, elhagyja Magyarországot. Egy évig Németországban élt, majd Amerikában telepedett le. A hetvenes-nyolcvanas években kis költségvetésű független filmeket készített, és neves amerikai filmstúdióknak (Fox, Warner Brothers) írt forgatókönyveket. 1988-tól 2005-ig az Amerikai Filmintézet Nemzeti Konzervatóriumának művészeti igazgatója, 1994-től 2000-ig a Torontói Kanadai Filmközpont vezetője, 2005 és 2015 között a Chapman Egyetem Filmkollégiumának dékánja. Az utóbbi két évben mesterkurzusokat tart. Áprilisban a Párizsi Filmfőiskolán oktatott, s a kurzus után néhány napot Budapesten töltött.

• *Milyen gyakran jár Magyarországra?*

Amikor csak tudok. Szeretek Magyarországon lenni, a testvérem Budapesten él, s mindig örülök, ha az itthoni barátaimmal találkozhatok.

• *1969-ben szerzett diplomát a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendezői szakán Makk Károly osztályában. Milyen emlékeket őriz a főiskoláról?*

Makk Károlyra ma is nagy szeretettel és hálával gondolok, filmrendezőként és emberként egyaránt hatással volt rám. Nemcsak filmrendezést, hanem bölcsességet, emberismeretet és érzékenységet tanultam tőle. Sokat segített abban, hogy megtaláljam a saját rendezői stílusomat, temperamentu-

mat, s a vizuális kifejezésformámat. Ha azt mondta, „Dezsőkém, ez döfi”, akkor tudtam, hogy a vágásom, a kameramozgásom, a kompozícióm kitűnő. Makk vizuális érzékenysége hihetetlen, azon rendezők közé tartozik, akik csodálatos folyékonyssággal „beszélnek” a filmnyelvet. Sokszor próbálta a rám jellemző örült lelkesedést bizonyos racionalitással ellensúlyozni. Sosem felejttem el, egyszer elhívott sétálni, s azt mondta, Dezső, te nagyon tehetséges vagy, de próbálj a keretek között mozogni, ne akarj mindent felrúgni. Ez nagyon bölcs tanács volt a részéről, de sok év kellett ahhoz, hogy rájöjjenek: bárcsak hallgattam volna rá. A főiskola elvégzése után Kovács Andrással dolgoztam, a munkák során sokat utaztunk együtt. András esze úgy vágott, mint az acélcsapda, szigorú pontosságot és elemző éleslátást tanultam tőle.

• *Pályatársai ma is emlegetik véd- és dacszövetségét Bódy Gáborral és Dobai Péterrel. Dobai Dokumentumok alapköbe és komputerbe című novellájában meg is örökít egy olyan eseményekben bővelkedő napot (1969. szeptember 21-ét), melyet együtt töltöttek.*

Ez egy egyedülálló barátság volt, olyan férfibarátság, amilyenről csak a 19. századi regényekben lehet olvasni. Én nem voltam annyira intellektuális, mint Gábor és Péter, az érzelmi, temperamentumbeli azonosság jelentette a közös pontot. Az *Agitátorokat* mind a hárman szenvedéllyel csináltuk, de utána Gábor és Péter között volt némi rivalizálás. Péterrel készítettem a *Büntetőexpedíciót*, Gábornak csak megmutattam a filmet. Éppen haragban voltak

Péterrel, de mikor Gábor megnézte a *Büntetőexpedíciót*, meghatódott, s azt mondta, gyönyörű ez a film, bárcsak az életünk is ilyen szép lenne. Sok mindent találtunk ki együtt, nagyon termékenyek voltunk. Nagyszerű pillanatokot éltünk át, s csak nekik mondtam el, hogy elmegyek Magyarországról. A *Büntetőexpedíció* az oberhauseni fesztiválon különdíjat kapott, s a pénzből vettem egy drága Grundig rádiót. Mikor eldöntöttem, hogy elmegyek, Péternek ajándékoztam, úgy tudom, még megvan neki.

• *Az Agitátorokat nemrég Zágrábban és Párizsban is vetítették. A film a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára készült alkotás, melyben 1919-et a hatvanas évek új baloldali megmozdulásaival, s 1968-cal állították párhuzamba. Az Agitátorokban sok az ideologikus jelmondat, az esszéisztikus párbeszéd, miért érdekes a film a külföldiek számára?*

A film utóélete nagyon érdekes. Madridban két éve egy hétig vetítették. Párizsból egy avantgárd alapítvány keresett meg, Tarr Béla egyik filmjével együtt vetítették az *Agitátorokat*. Három hónapja pedig egy művészkollektíva hívott fel Zágrárból, s kértek, hogy járuljak hozzá ahhoz, hogy vetíthessék a filmet. Ez egy avantgárd kulturális intézmény nagy galériával, főként az avantgárd festészetre fókuszálnak. Az *Agitátorokat* úgy vetítették, mintha egy videó-festmény lenne, egyfolytában ment a képernyőn, érdekes módon a vizualitása miatt választották. Az *Agitátorokban* nagyon sok a párbeszéd, ezért annak idején a forgatókönyvről azt mondták, hogy megfilmesíthetetlen. Bódy Gáborral rengeteget vitáztunk, mert Gábor egy olyan filmet képzelt el, ami- ben öt ember egy szobában elemzi az 1919-es forradalmat. Én viszont egy vizuális, dinamikus filmet akartam. Ez a film számomra nem a Tanácsköztársaságról szól, hanem arról, hogy fiatal emberek egy gyönyörű világról álmodnak, s annak erkölcsi, etikai és politikai megvalósításáról vitatkoznak. Nem érdekelt a politika, az volt az érdekes, hogy szenvedélyes emberek szenvedélyesen akarnak valamit, s hogy milyen eszközökkel tudják megvalósítani az álmukat. Maga a forgatás is álomszerű volt. Tizenhat órát forgattunk, a stáb tagjai szinte leestek a

székről, annyira fáradtak voltak. Olyan mértékű energia volt bennem, hogy nem volt szükségem alvásra. Éjjel kettőkor lefeküdtem, két-három órát aludtam, reggel ötök felébredtem, s mondtam, hogy forgatunk. Koltai Lajos nagyon fáradt volt, de hihetetlenül szép munkát végzett, viszont egy segédoperatőr, aki az élességet állította, elaludt és leesett az állványról. Bódyval úgy döntöttünk, hogy hitelesebb a történet, ha amatőr szereplőkkel forgatunk, ezért elmentünk a bölcsészkarra, értelmes, intelligens arcokat kerestünk. Akkor ismer-

Bódy Gábor, Magyar Dezső, Koltai Lajos az Agitátorok forgatásán

kedtem meg Dobai Péterrel. Péter nem egy vérbeli színész, de akkor ő volt a legközelebbi barátom, s meg akartam örökíteni az arcát. Ezért osztottam rá a *Büntetőexpedíció*ban az osztrák ulánus hadnagy szerepét, akit lelőnek a film elején. Péter arca szerepel az első nagyközelin, és áttűnéssel megjelenik a ködből a lovascsoport, olyan, mintha ő álmodná meg a büntetőexpedíciót. Gáborral jó érzékkel választottuk ki a szereplőket az *Agitátorok*hoz, többen közülük ismert emberek lettek. Bódy folyton kérdezte, hogy ki játssza majd Botost, a főszereplőt. Az első pilla-

nattól őt akartam a szerepre, de azt mondtam neki, hogy nem tudom, titkoltam előtte, hogy ne izguljon. Mikor elmondtam neki, elsápadt, de szívét, lelkét beleadta, kitűnő alakítást nyújtott. A Kádár-kormány képviselői azt mondták, hogy a film Che Guevara kultuszát erősíti, a heroikus peszsimizmus filozófiáját jeleníti meg. A szovjet doktrína csak a heroizmust fogadta el, nem pedig a heroikus peszsimizmust. Az *Agitátorok* fogadtatása ellentmondásos volt. Aczél György behívatott magához, „megmosta a fejemet”, de baloldali értelmiségi körökben jelentős tekintélyre tet-



tem szert, a művészvilág kisebb hőse lettem. Együtt vacsoráztam Lukács Györggyel és Heller Ágnessel, nagyon szerették a filmet. Mikor Lukács kijött a vetítésről azt mondta, ez olyan szép, mint egy Beethoven-szimfónia, ha fiatalabb lennék, tanulmányt írnék róla. Az *Agitátorok* forgatása után elegendő lett a sok párbeszédből és szövegből, ezért elhatároztam, hogy a következő filmem szinte néma lesz. Dobai Pétertől olyan forgatókönyvet kértem, amiben kevés a dialógus, a képi világ dominál, az atmoszférikus világ felidézése. Péter ennek szellemében írta meg az első világháborúról szóló hat tétéles analitikus történelmi filmtervünket, a *Hat brandenburgi versenyt*.

• *Tagja volt a Balázs Béla Stúdió 1969-ben megválasztott vezetőségének. Milyen volt a kapcsolata a vezetőség (Szomjas György, Grunwalsky Ferenc, Gazdag Gyula, Mihályfy László) többi tagjával?*

Gazdag Gyuszi kedves barátom, ő is Amerikában él, néha találkozunk. A vezetőség nagyon tehetséges és értelmes fiatal filmrendezőkből állt, akik később a magyar filmvilág meghatározó alakjaivá váltak. Egyetértés volt közöttünk abban, hogy az előző filmes nemzedékhez képest valami újat akarunk, ezért 1969-ben közzétettük a *Szociológiai filmscsoportot!* című kiáltványt. Megváltoztattuk a BBS működési alapokmányát, és a Stúdió kapuit megnyitottuk a filmszakmán kívülről érkező művészek számára is, nagyszerű emberek kezdhették el filmes pályájukat. Nem emlékszem, miért, de rám esett a választás, hogy a BBS-t a Filmfőigazgatóság felé reprezentáljam. Az *Agitátorok*at betiltották, viszont a hatalom respektált. Jó viszonyba kerültem a filmfőigazgató-helyettessel, Bogács Antallal, aki a BBS költségvetését kezelte. Kedves, jóindulatú ember volt, Huszárik Zoltán barátja. Ma is emlékszem arra, hogyan győztem meg Bódy és Dobai filmjének jelentőségéről. Először Gábor forgatókönyvével, A *harmadikkal*

(1971) mentem el hozzá. Bogács kérdezte, hogy ki ez az ember, elvégezte a főiskolát? Mondtam, hogy nem, de elértem, hogy adjon pénzt a filmre. Gábor és Péter egy kávéházban várt rám. Kérdezték, hogy mi történt. Gábor felé fordultam és azt mondtam: Te filmet rendezel. Utána Péter felé fordultam: Te leszel a következő. S így is lett, mert az *Archaikus torzó* (1971) forgatókönyvével is eljátszottam ugyanezt Bogácsnál.

Hogyan sikerült elérnie, hogy az Agitátorok betiltása után filmet forgathasson?

• *Benyújtottam a Hat brandenburgi verseny forgatókönyvét, de a Filmfőigazgatóság elutasította azzal, hogy Magyar Dezső még nem csinálhat filmet. Aztán eltelt fél év, s Bogács Antalnál sikerült elérnem, hogy a BBS-ben egy tételt leforgathassak. A Filmfőigazgatóságnál azt mondták, elkészíthetem a tételt, s ha jól sikerül, a többit is megcsinálhatom.*

Magyar Dezső: Agitátorok

(Keserű Ilona és Révai Gábor)

Leforgattam, s bemutattam a tizenöt perces anyagot, erre azt mondták, hogy elég ez így is, a többit már nem kell leforgatnom. Úgy játszottak velem,

mint macska az egérrel. Az alkotás kényszere munkált bennem, elhatároztam, hogy ezzel az egy tétellel mondom el mindazt, ami a *Hat brandenburgi versenyben* érdekelt. Fogtam a hét nap alatt leforgatott anyagot, a vágószoza és a Filmarchívum között ingáztam. Három-négy órát töltöttem a vágószozában és hat-nyolc órát a Filmarchívumban, ahol egyfolytában dokumentumokat, archív anyagot kerestem. A vágómnak, Sellő Hajnalnak készenlétkben kellett állnia, s ez így ment addig, ameddig a tizenöt perces anyagból negyven perc lett. Abban az időben sehol a világon nem próbálkoztak azzal, amivel a *Büntetőexpedíció*nál kísérleteztem, hogy egy archívból vett pillanatot, például négy hölgy beszélget, teázik egy szalonban, összevágok egy törekeny alkatú tiszt arcával, aki a menetelő lován ülve melankolikusán ábrándozik valamiről. Egy objektív pillanatot tettem személyessé, lényegében Pudovkin elméletehez tértem vissza, hogy az egy plusz egy az három, tehát, ha összevágom a tiszt arcát a teázó hölgyekkel, ebből a kettőből egy harmadik jelentés következik, aminek teljesen új értéke, új





valósága lesz. A dokumentumanyagokat, az archív elemeket nemcsak arra használtam fel, hogy történeti-politikai kontextust teremtsék, hogy megmutassam, 1913-ban vagyunk, fontosabb volt, hogy úgy használjak egy objektív dokumentumanyagot, hogy dialógus nélkül személyessé tegyem hat-nyolc katonatiszt karakterét, megrajzoljam a lélektani hátterüket. Például az idős ezredes, aki a büntetőexpedíciót vezet, pihenő közben a távolba réved, s arról álmodik, hogy egy hatalmas lovasosztagot rohamba vezet, s még egyszer hős lesz. S ez mind ott született meg egy sötét kamrában, a vágószobában, ahol azzal kísérleteztem, hogy minél jobban kitágítsam az anyagot, így került be kép koncentrációs táborról, s 1968-ról. Úgyelnem kellett az egyensúlyra, mert ha az ember túl sokat asszociál egy pillanatról, akkor túl didaktikussá, politikussá válik a film. Számomra az, hogy az anarchista fiú a fáklyával felgyújtja a falujának házait, mert gyűlöli, hogy a saját népe nem lázad fel, hanem alázatatosan tűri az elnyomást, jelképezi a '44-45-ös kollaborációt és Prágát. Ez a forradalmár olyasmí karaktert testesít meg, mint az *Agitátorok*ban Földes Laci (Hobo), s azt üzeni, ébredjete fel, mert itt aljas

Magyar Dezső:
Büntetőexpedíció
(Jobbra: Gencsy Tibor)

dolgok történnek, amiknek nem szabadna megtörténniük. Jancsó Miklós azt mondta, hogy mesztérmetvet forgattam, jobbat, mint Juraj Jakubisko, de vágjam ki az összes dokumentumot, nincs szükség illusztrációra, az emberek maguktól is rájönnek az üzenetre. De számomra ez nem illusztráció volt, hanem olyan intenzív érzelmi pillanatot akartam teremteni, ami szinte kirobban az anyagból.

• *Egy 1971-ben készült interjúban beszámol egy filmtervéről, melynek története fiatal ózdi munkásokról szól, s a cselekményt egy lehetetlen szerelem motiválja. '71 júniusában kezdte volna forgatni a filmet, de erre már nem került sor, mert elhagyta Magyarországot.*

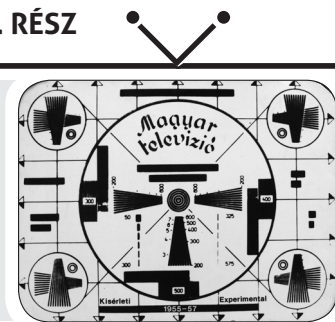
Szerettem volna Monori Lilivel filmet forgatni, kidolgoztam egy nagyon szép forgatókönyvet, s elkövettem azt a hibát, hogy bár a saját történetemet írtam meg, nem bíztam a saját szavaimban, és több „odesszai zsidó író” munkájából vettem át jelenetet, s adaptáltam a történetembe. Irodalmibban, markánsabb formában fogalmazták meg azt, amit el akartam mesélni. Akkoriban a szocialista országok között nem volt copyright-védelem, viszont az írók, akiket megidéztem, be voltak tiltva a Szovjetunióban. Emiatt

a Filmfőigazgatóság elutasította a forgatókönyvet. Bódy Gáborral elkezdtek átírni a forgatókönyvet, kivettük az idézeteket, de várni kellett az engedélyre. Elkeseredtem attól, hogy mindig várnom kell. Az *Agitátorok* után majdnem egy évig vártam, hogy elkezdhessem a *Hat brandenburgi versenyt*, amiből ráadásul csak egy tételt forgathattam le. Az új forgatókönyvvel meg copyright probléma volt. Annyira elegendem lett, hogy elhatároztam, elmegyek, de erre már korábban is gondoltam. Élt bennem a kíváncsiság, vonzott egy másik kultúra, életforma. Sosem felejttem el azt a napot, amikor beementem a Filmfőigazgatóságra, s láttam, hogy ott van egy csomó filmdoboz, amire rá van írva, hogy Woodstock. Kérdeztem, hogy mi ez, mondták, hogy ez a *Woodstock* (1970) című film, amit nem tudnak vetíteni a filmklubban, mert kvadrofóniában van, négyhangos

változatban. Elkértem Bogács Antaltól a filmet, azt mondta, hogy holnap már vissza kell postáznunk. Délután két óraker kimentem a Filmgyárba egy hangkeverő barátomhoz, s kértem, hogy csinálja meg a hangot. A barátom azt mondta, hogy este nyolcig dolgoznak a stúdióban, utána hat-hét óra, mire elkészül vele, tehát éjjel négykor lehetne megnézni a filmet. Felhívtam a barátaimat, hogy a *Woodstockot* fogom vetíteni. Nehéz szavakba önteni, hogy mit jelentett 1970-ben látni az életforma szabadságát, szépségét, s azt a hihetetlen tehetséget, ami ebben a filmben benne van. Nem tudom, miből ered az a vándorszellem bennem, ami arra kényszerít, hogy mindig valami újba kezdjek egy új helyen. Ez mindig jellemző volt rám, először szenvedélyesen zenéltem, jazztrombitásként egész magas szintet értem el, aztán felfedeztem a filmet. Az új országok, új kultúrák, új emberek által mindig valami újat tudok meg magamról. 1971-ben Németországba költöztem, egy évet töltöttem ott, aztán mentem tovább Amerikába. Ma már anyanyelvi szinten beszélek angolul, de amikor kimentem, azt hittem, meghalok, annyira nehéz volt, senkit sem ismertem, s nem beszéltem a nyelvet. (Folytatjuk)

• A MAGYAR TELEVÍZIÓZÁS KEZDETEI – 2. RÉSZ

Kisképernyős történelem



• BABICZKY LÁSZLÓ – DUNAVÖLGYI PÉTER

60 ÉVES A MAGYAR TELEVÍZIÓZÁS.

HÍREKET MONDUNK

A Magyar Televíziónak indulásakor 1957 májusában még nem volt saját hírműsora. 1957. május-június között keddi adásnapján mindig a Magyar Filmhíradó előző csütörtöki számát vetítette le. Július másodikától a híradásokat „élőben” sugározzák a Széchenyi-hegyi adóból. A megvágott filmet az ottani bemondófülkéből élőben mondta alá Bán György bemondó, aki hosszú évekig a híradó bemondó hangja maradt. „A pincében volt a bemondófülke. A rendező meg a filmbejátszás és a zene bejátszás az fentről, a földszintről történt. Én ott éppen a híradót rendeztem, előtte volt egy próba. Megkaptuk a híradó alámondó szövegeit, a bemondóval átvettük, minden szövegen tettünk egy jelet, itt kellett egy gombnyomással jelt adni a bemondónak, hogy kezdjen el beszélni. Mert ő ugye nem látta a filmet és jeltre beszélnie kellett. Az én történetem arról szól, hogy amikor ott először híradórendező voltam, ez igen komoly megtiszteltetés volt Matúznétól, akkor Bán Gyuri volt a bemondó. Persze nem fogaskerekűvel mentünk fel a Széchenyi-hegyre, mert azzal nem lehetett felvinni a filmbejátszásokat és a magnószalagokat, mert féltő volt, hogy demagnetizálódik a bejátszandó anyag, ezért Palásti Pali, Bán Gyuri, Takács Mari és én a híradó gépkocsijával kellett, hogy felmenjünk. A híradó két-három sofőrje közül, az egyik felvitt bennünket a Hargitába. No, ott aztán, az én szép emlékü Bán Gyuri barátom azt mondta: „Idefigyelj kisfiam! Vagy fizetsz nekem egy kis fröccsöt itt a restiben az Úttörővasút Széchenyi-hegyi állomásán, vagy nem úgy fogok beszélni, ahogy nyomod a gombot! A végállomás

három-négy teleknyi távolságra van a stúdióépülettől. Bevallom nekem nem érte meg a kockázatot, inkább két forint ötvenért fizettem egy fröccsöt.” – emlékezik a kezdetekre Bánki Iván rendező Dunavölgyi Péternek.

Amikor felmerült a saját hírműsor gyártásának szükségessége, a korábban a Filmhíradónál dolgozó Matúz Józsefnét bízták meg egy televíziós híradóműsor megszervezésével. Matúzné 1985. december 31-ig, huszonnyolc éven át vezette az általa alapított Híradó szerkesztőségét. Matúzné többször beszélt az indulásról. A kezdetekre így emlékezett vissza: „1957. tavaszán, talán áprilisban, véletlenül összetalálkoztam egy hajdani munkatársammal, Mátai Lászlóval, aki a Népművelési Minisztériumban volt kollégám és megkérdeztem, most mivel foglalkozik. Azt mondta a Televízióban dolgozik. Meglepődtem, van Magyarországon ilyen? Mondta igen, most indul, gondolkozzál rajta, szeretnél-e ott dolgozni. Mire én azt feleltem, előbb talán látnom kellene milyen is a televízió. Azt válaszolta menjek el a Corvin Áruházhoz, annak egyik kirakatában látható egy tévékészülék. Tényleg elmentem oda, azt láttam, hogy egy doboz, benne mozgóképek vannak, de ma már tudom, hogy szinkronból kiesett képeket láttam, mentek körbe-körbe, és én arra gondoltam, ha ez a tévé még ilyen kezdetleges, akkor nekem is van időm azt megtanulni.” A *Képes Híradó*nak elnevezett műsor első adása 1957. július 2-án volt, két hétig készült, az utolsó napon egész éjszaka dolgoztak rajta. Tíz percben tíz eseményről tudósított: munka a Gyapjufonó gyárban, aratnak Füzesgyarmaton, újjáépült a Corvin mozi, beszámoló a tragikus körül-

mények között elhunyt Soós Imre temetéséről, tudósítás a VIT csillagtúráról. Két külföldi híradás következett, az egyik a tulai építkezésről, a másik a Bulgáriában rendezett nemzetközi kulturális napról. A sportjelentések a motoros futballról és a lengyel-magyar kerékpárversenyéről szóltak. Nyári melegben lubickoló mackókat bemutató állatkerti képsorok zárták az első tévés híradót.

Azután 1960 januárjától már rögzített időpontban: kedd, csütörtök, péntek, szombat 19.30-as kezdéssel jelentkezik a *Televízió Híradója*. Ezek a tévéhíradók még mindig nagyon hasonlítanak a Filmhíradóra. Nincs műsorvezető, mozgóképpel illusztrált alámondott bemondói szöveget hallunk és az egyes anyagokat VIS-sel, illetve címmel választják el egymástól.

Matúz Józsefné főszerkesztő így nyilatkozott a korabeli műsorújságban: „Eddigi tapasztalatunk szerint úgy látjuk, hogy nagyon sok tanulnivalónk van az évtizedes gyakorlattal rendelkező filmhíradótól, hisz mi is filmre vesszük fel az ország különböző helyein különböző időben történő eseményeket, és ezeket szerkesztjük össze 15 perces egységgé. Célunk az, hogy idővel napról-napra friss híradót adjunk. Eddigi híradóink úgynevezett normál felvevőgéppel (35 mm) készültek. Néhány hete készültek el azok a berendezések, amelyek lehetővé teszik, hogy keskenyfilmről is közvetítsünk. Ez több vonatkozásban is előnyös, először is a TV mindenütt a világon 16 mm-es keskeny-filmre dolgozik, tehát könnyebben jutunk cseréfilmhez. Jelen pillanatban is több országgal, így az NDK-val, Csehszlovákiával, Lengyelországgal, előnyös megegyezéseink vannak – több és frissebb külföldi eseményt tudunk betenni a híradóba.” A *Képes Híradó* 1958 áprilisában felveszi a *TV Híradója* nevet. Szerződéses kapcsolat létesül a nyugati VISNEWS és UPI hírügynökségekkel. Matúz Józsefné a MÚOSZ Rádió és Televízió Iskoláján már világosan megfogalmazza alapelveit a híradózás lényegéről. „A TV-híradó lényege a frissesség. Csak az az anyag illeszthető bele, amely a nap aktualitásával, karakterével igazolható. Jó az a híradó, amely a nap jellegét, hangulatát árasztja, a nap fontos eseményeihez kapcsolódik, részleteiben és egészében. Minden egyes riportnak válaszolnia kell arra a kérdésre, hogy miért az aznap és miért nem egy másik híradóban van a helye. A gyorsaságot nálunk nem a sajtó-

hoz és éppen nem a filmhíradóhoz kell mérni, hanem a rádióhoz, illetve, önnön maximális lehetőségeinkhez. Milyen politikai előnyei vannak a frissességnek? Aki először tájékoztat, az félig már el is hitette azt, amit állít." Bán János újságíró, aki évekig dolgozott a televízió híradójában egy nagyon fontos gondolatot idéz a főszerkesztő asszonytól. „Matúz Józsefnének, Rózsikának, a híradó főszerkesztőjének volt egy zseniális mondata, amelyet én egy életre megtanultam. Azt mondta, hogy a magyar pártnak és kormánynak van egy olyan televíziója, amelyik szereti őt. És a Magyar Televízióknak van egy olyan pártja és kormánya, amelyik nem szereti őt." A Híradó a magyar televíziózás egyetlen olyan műsora, amely 60 éve folyamatosan látható az MTV képernyőjén.

1957-ben külföldi televíziók adását, közvetítését technikai okok miatt még nem tudta átvenni a magyar televíziózás, nem léteztek úgynevezett közvetítő láncok. Egy fontos politikai esemény azonban fordulatot hozott. „1957. november 18-án temették el Prágában Antonin Zápotocky köztársasági elnököt. A magyar pártvezetés azt a

feladatot adta a Magyar Televízióknak, hogy a temetést élőben kell közvetíteni. Igen bonyolult volt a technikai megoldás, hogyan juttassák el a Csehszlovák Televízió adását Budapestre. A Gerecse-hegy csúcsán telepítenek, egy, a bécsi és egy pozsonyi műsort vevő készüléket, ennek jele modulálja a Gerecse és a Széchenyi-hegy között működő, mikrohullámú láncot. A Gerecsére nem vezetett gépköcsiút, megközelítése katonai terepjárával és lovas szekérrel volt csak lehetséges. Elektromos hálózat és víz sem állt rendelkezésre, egy-egy műsorátétel akor többnapos nomád sátoréletet jelentett az oda telepített televíziós műszaki kollégáknak.”

KULTURÁLIS FORRADALOM?

„Képzeld el, mesélte Tarnai Katalin szerkesztő Dunavölgyi Péternek adott interjúban, hogy akkor vidéken, egy kis faluban micsoda nagydolog lehetett a televízió. Budapesten ott voltak a színházak, meg sok minden más is. Vésztőn egy mozi volt, az is csak kétszer játszott egy héten, ha jól emlékszem. Vasárnap délelőtt volt egy ma-

tiné, arra nagyon sokszor elmehettem, szombaton este volt egy felnőtteknek szóló vetítés. Egy ilyen kicsi faluban egy televízió, fantasztikus, hogy mit jelentett. (...)” Vidéken a Kultúrházak, a városokban a bérházak egyes lakásaiban gyűltek össze az emberek és együtt nézték az új csodát. A televízió, mai szóhasználattal, új kis-közösségeket épített.

1957 májusának első hetében a Rádió Újságban Szűcs Andor e szavakkal harangozza be a közvetítést: „A fővárosban és környékén nálunk is mind több T-alakú televíziós antenna jelenik meg a háztetőkön, és egyre többen várják a híreket a Magyar Televízió kísérleti műsorairól. A Magyar Televízió eddigi kísérleti adásában – megfelelő műszaki berendezés híján – kizárólag filmet láthattunk. Az új közvetítőkocsi azt a lehetőséget hozza, hogy az eddigi, konzervműsorok a jövőben élő adásokkal bővíthetők ki, s színházakból, sporteseményekről, és különböző fontos társadalmi eseményekről való közvetítésekkel felfrissítve az eddigi kísérleti adásokat, végre gyorsabb ütemben fejlődhet a műsoradás... Mielőtt a színházi évad véget ér, szeretnénk egy-két szín-

Tévéhíradó bemondóstúdiója
(Tamási Eszter)





házat is meglátogatni és május 21-én az Állami Operaház *Bánk bán* előadásával kezdeni színházi közvetítéseinket." Az előadásról egy tudósító így számolt be: „a vevőkészülék-tulajdonosok egyelőre még kis tábora az Operaház nézőterén érezhette magát, sőt mintha remek színházi látcső is lett volna a kezükben... Sok nézője akadt a közvetítésnek a művelődési otthonokban, klubokban és az Operaház falatozójában felállított vevőkészülékek előtt is...” Az adás után több néző felháborodva ítélte el levélben a kissé hosszúra nyúlt adást. „Az operaközvetítés nem való a televízióba” – írták. 1957-1975. között közel 400 színházi előadást közvetített a Magyar Televízió. Ebben az időszakban a színházi előadások a teljes műsoridő 7%-át tették ki. Apáthi Imre volt ekkor a televízió főrendezője, aki komoly színházi tapasztalatait kamatoztatta a televízióban, majd őt követte ezen a poszton Szinetár Miklós. Mindkettőjüknek kulcsszerepe volt a színházi közvetítés műfajának kialakításában. Az Olasz Televízióban volt csak hasonló műsortípus, a színházi előadást díszletével együtt bevitték a televízió stúdiójába, de náluk élő színházi közvetítés nem volt.

„Csak könyvsorsjeggyel!” Ez volt az első nyilvános nagy vidám est és rejtvényműsor! (1957. június 19.) A szereplők közt találjuk Feleki Kamillt, Kiss Manyit, Lórán Lenkét, Ascher Oszkárt, Kabos Lászlót, Tompa Sándort, a Holéczy-együttest és a televízió bemondói pályázatának résztvevőit. A játékvezető Horváth Tivadar volt, a tv-készülékért folyó magyar verseny győztese Antal Imre főiskolai hallgató, a későbbi népszerű televíziós műsorvezető. A televíziós közvetítés rendezője az Operett Színházból Bednai Nándor volt.

„Művészet” – a televízió első művészeti magazinja. (1957. szeptember 19.) Szerkesztette és a műsort vezette Várkonyi Zoltán. Tartalom: Emlékezés Heltai Jenőre versekkel, Ruttkai Éva *A néma leventéből* – részlet. Operapróba Mikó András irányításával Tiszay Magda és Osváth Júlia közreműködésével. A Nemzeti Színház tagjai, Marton Endre, Máthé Erzszi, Rajz János a színház új híreiről számolnak be. Veres Péter emlékezett Móricz Zsigmondra, a Kortárs szerkesztője, Tolnai Gábor mutatja be az új folyóiratot. Tátrai Vonósnégyes. Germanus Gyula bemutatja az egyiptomi kiál-

Televíziós sportközvetítés a Népstadionból
(Vitray Tamás)

lítást. Az Állami Balett Intézet bemutatkozása. A műsorról a következő heti Rádió Újságban kritika jelent meg. „A televízió sajátos nagy lehetőségeit villantotta fel a *Művészet* című televíziós folyóirat első száma, Várkonyi Zoltán kellemes közreműködésével. Budapest mai művészeti életének érdekes keresztmetszetét láthattuk... Vitatkozni lehet azon, hogy vajon a folyóirat illetve műfaj-e az, amelynek megfelelőjét, a televízió ki kell alakítani.”

1957. december 19.-én fontos tévéjáték kísérlet zajlott le a Makarenko (ma Horánszky) utcai filmműtermében: e napon sugározzák a Magyar Televízió által készített első operett-tévéváltozatát. (Offenbach: *Eljegyzés lámpafénynél*) A színészek is láthatatlanok maradtak – a műterem ugyanis nem bírta a tv-közvetítés hatalmas áramfogyasztását, s a sötétbe borult helyiségben abbamaradt a negyven próbával előkészített, máig is legszebben kidolgozott zenés stúdiójáték. Operett gyertyafényben – mondták a trefás kedvű nézők. „Gyűlölöm a televíziót. Ez volt az érzésem, mikor 40 emléképróba után először ültem bent a televízió közvetítő kocsjában, hogy más-

fél hónapos munkánkat, mint rendező, most már a képelt egymásutánjában is bemutatassam. Sokan azt mondják: a televízió olyan, mint a film, mások a rádióhoz hasonlítják, ismét mások a színpad és a rádió házasságából született ifjú gyermeknek tekintik. Mindezeknek igazuk van, és még sincs igazuk, mert sem egyik, sem másik, hanem valami egészen más: új művészet.” – nyilatkozta az adás után Szécsi Ferenc rendező.

Sándor György a Magyar Televízió műsorigazgatója 1959. november 29-én cikket írt a Magyar Nemzetben *Televízió – és a Kulturális forradalom* címmel. „A Televízió 1959. szeptember végén 35000 előfizetője volt. Október hónapban csaknem egyharmadával megnőtt az előfizetők száma. Épülőben a közvetítő állomások, a magyar ipar igen jó minőségű készülékeket állít elő, a műsor iránt növekszik az érdeklődés országszerte. A televízió hazánkban is elindult a fejlődés útján. A külföldi tapasztalatok is amellett szólnak, hogy a második öt éves tervben előirányzott 500000 új készülék eljuttatása az otthonokba, reális elgondolás. A televíziós készülék – mint tudjuk – általában nem egy-két ember szórakozását szolgálja. A készülékek egyharmadát klubokban, művelődési otthonokban találjuk. Sok helyütt olykor 80-100 ember várja a műsort. És közismert a háziasszonyok „sanyarú helyzete” azokban a házakban, ahol a rokonság és szomszédság „használatba vette” a televíziót. Mindent egybevéve túlzás nélkül mondhatjuk, hogy a televízió néhány éven belül igen jelentős kulturális eszközzé válhat. (...) A televízió olyan területekre is betörhet igényes előadásaival, ahol töretlen a talaj. Ha van kulturális forradalmunk nagy és lelkesítő célkitűzése, akkor éppen a külvárosok, gyártelepek, falvak és tanyák kultúrájának növelése. Eredményeink ezen a téren nagyok és szívét derítők. Megnőtt a könyvtárak forgalma, sok a munkásbérlet a színházakban és az operában. De sok még a fehér folt is! A város szélén, a tanyákon sokan először a televízió közvetítésében látták a *Bánk bánt* és a kitűnő *Carmen* előadás közvetítése százaknak volt első opera élménye. Ismerünk olyan nézőt, aki azért kereste fel a Nemzeti Galériát, mert a televízióban látta nemzeti festészetünk remekét és közvetlenül is meg akart ismerkedni a nagyszerű képekkel. A vídámabb szórakozást a Vidám Színpadról adott közvetítés a kiváló ifjúművészek

tiszteletére összeállított esztrád műsor és több tánczene műsor jelentette. A zene kedvelői még egy színvonalas *Pique Dame* előadást kaptak Prágából és televíziós balettfilmeket Ulanovával Moszkvából. Érdekes *Egy kiállítás képei* előadást Marcello Abbado interpretálásában hallgattunk és láthattunk, mint-hogy a művet inspiráló képek egy részét is mutathattuk.”

SPORTTAL A VILÁGBAN

Az első sportközvetítés a Népstadionból 1957. május 26-án vasárnap délután volt. A Délnyugat-Németország – Budapest válogatott labdarugó mérkőzést közvetítette a televízió.

A sportközvetítések igazi televíziós sikertörténetek. A Magyar Televízió indulása után Radnai Jánost bízták meg a sportrovat megszervezésével. Az 1950-es évek végére sikerült kiválasztani a később műsorosztály rangra emelt részleg magvát jelentő riportereket. Ennek az első legnagyobb eseménye az 1960 augusztusában, Rómában megrendezett olimpia volt. Az első olimpia, amelyet Európában a televíziók teljes egészében közvetítettek. Rómában 58 televízió stúdiót építettek az olimpiai játékok színhelyein, hogy zavartalanok legyenek a különböző országokból érkező tévériporterek munkakörülményei. „Egyszerre kilenc ország nézői élvezhetik a közvetítést, a vendéglátó olaszok mellett a francia, a svájci, az osztrák, az NDK-beli és nyugatnémet, a lengyel, a cseh és a magyar nézők is. A legjobbak az olasz előfizetőknek van, ugyanis a hazai televízió egész nap közvetíti az olimpiai eseményeket. Elsősorban természetesen abból a szempontból, hogy hol indulnak olasz versenyzők... Az eredményekről a riportereket olasz és angol nyelven tájékoztatják. A mi riportereink beszélnek angolul. Vitray Tamást és Radnai Jánost nemegyszer nagy feladat elé állítja, hogy nem lehetnek jelen személyesen a versenyeken. Nem egy esetben ők maguk is csak a képernyőn látottak alapján tudósítanak. Az adott pillanatban ugyanazt látják, amit mi is ugyanolyan körülmények között. Így történt például akkor is, amikor Parti János megszerezte az első aranyérmét” – írta Lelkes Éva, a Film Színház Muzsika 1961/37. számában.

Akkoriban a sportközvetítések túlnőttek önmagukon. A műkorcsolya-versenyek is egy ismeretlen világot, ismer-

etlen országokat, viselkedési módokat mutattak meg a magyar nézőknek. Vitray Tamás így írt erről a negyvenedik évfordulóra megjelent „televíziós könyvben”. „A néző azonosult azzal, aki beszélt, mert ha elfogadhatóan közvetítette, ami a látványonak a sportra vonatkozó része, akkor a hatása alá kerültek. Órákig tartottak a közvetítések, így rengeteg olyan köztes idő volt, amit ki kellett tölteni. Ha az ember a helyszínről, az életmódról beszélt óhatatlanul egy másik világot mutatott be. Amikor 1960-ban, életem első műkorcsolya-közvetítésén elmeséltem, hogy mennyibe kerül egy jegy, és hogy ez forintba átszámítva mennyi, és a tribün első sorában ül egy házaspár, akik három jegyet vásároltak, mert a kutyának is vettek egyet, akkor ez akaratlanul is ízelítőt adott egy másik ország életéből. Volt, amikor már nem tudtam miről beszélni, mert harminc percig újították fel a jeget, akkor elmeséltem, hogy fejfel nekik mentem egy bejárati ajtónak, mert még sosem láttam üvegajtót. Nem kellett semmiféle tanulságot levonni, az emberek a hidegháborús időkben pontosan érezték, hogy miről van szó.” De emlékezetes sokunk számára az is, ahogyan Vitray a korcsolyázók ruháit leírta. Ecsetelve a színeket, a különleges anyagokat. Hittünk neki, hisz a fekete-fehér képernyőn mindezt nem láttuk, de rácsodálkoztunk erre az ismeretlen, de a televízió révén kitarulkozó világra, Európára. És egyre többen lettek a nézők: Az előfizetők számának alakulása: 1957-ben még nincs előfizetés, de aztán évenként nő az előfizetők száma: 16.038 fő, 52.572, 103.658, 205.803 és 1962-ben már 325.106 készülék üzemel az országban! 1996-tól (Médiatörvény) létrejött Magyarországon is a „duális-televíziózás”, melynek következtében ma már a televíziós csatornák száma száz fölött van, a nézőszám gyakorlatilag lefedi az egész lakosságot. Az „őstelevíziózást” felváltotta a kereskedelmi és a tematikus csatornák világa. A hőskort, aranykor követte, új műsортípusok születtek. Ma már interneten is televíziózhatunk, mobilunkon is nézhetünk televíziót. Hatvan év elteltével a magyarországi televíziózás „felnőtté” érett.

A cikk írói köszönetet mondanak azoknak a televíziós szakembereknek, akik interjúikkal, írásaikkal segítették a magyar televíziózás hőskorának megismerését. További részletek: a www.babiczkly.hu és a www.dunavolgyipeter.hu honlapon.

BENKE ATTILA

PISZTOLYHŐSÖK ALKONYA

AZ ELÉGIKUS WESTERN

**A WESTERNSZTÁROKAT ELBÚCSÚZTATÓ FILMEK EGYRE KRITIKUSABBAN
ÁBRÁZOLTÁK LEGENDÁS HŐSEIK SZEREPÉT, ÉS A VADNYUGAT MÍTOSZÁT.**

Avadnyugati filmek többsége éppen abban a korszakban (1830 és 1900 között) játszódik, mikor az Egyesült Államok a törvény és rend nevében, a gazdasági és technikai fejlődés bővületében felszámolta a civilizálatlan nyugat-amerikai területeket. Ezért minden westernben megjelenik a szabados életforma és az eltűnőben levő vad határvidék iránti melankolikus nosztalgia. Ám a klasszikus westernekben a hős elfogadja a civilizáció eljövételét, és ő maga is lehetőséget kap a letelepedésre (*Dodge City* [1939], *Klementina, kedvesem* [1946], *Fegyvertársak* [2003], *A hét mesterlövész* [2016]).

David Lusted e „romantikus western”-kel szemben elkülönít úgynevezett „elégikus western”-eket, melyek jellemzően a Vadnyugat végnapjaiban, sőt a huszadik század elején játszódnak. E filmek hősei pályafutásuk alkonyán járnak, értékrendjük már anakronisztikus és követhetetlen az új nemzedék számára (*A pisztolyhős* [1950], *Monte Walsh* [1970]), és a modern technika olykor szó szerint átgázol a szertelen individualizmus megszálottjain (*Az utolsó cowboy* [1962], *Cable Hogue balladája* [1970]). Az elégikus westernek az ötvenes évek végétől terjedtek el, mikor Amerika globális hatalma gyengülni kezdett, s emiatt, illetve a belpolitikai káosz hatására a hagyományos amerikai értékrend, vele együtt pedig Hollywood egykoron leg-sikeresebb márkaneve, a Vadnyugat mítosza is válságba került.

S ahogy a western műfaja, úgy a zsáner ikonikus sztárjai felett is eljárt az idő. Így sokuk – mint William S. Hart, Gene Autry, John Wayne, Randolph Scott, Joel McCrea, Henry Fonda, Steve McQueen vagy Clint Eastwood – tudatosan vett búcsút a filmvászontól elégikus westernfilmekben, melyek hősei a régi világ értékrendjének fokozatos eltűnésével egyre kevésbé képesek hőstetteket végrehajtani.

AZ ELSŐ COWBOYOK UTOLSÓ KALANDJAI

Az 1600-as évektől formálódó westernmítosz első filmsztárjai nemcsak könyvekből, ponyvaregényekből vagy fotókról ismerték az eredeti Vadnyugatot, hanem sok esetben maguk is találkoztak a határvidékkel, s cowboyként éltek saját birtokaikon. Broncho Billy, William S. Hart, Tom Mix, Hopalong Cassidy, Gene Autry vagy Roy Rogers még hittek a romantikus vadnyugati hős értékrendjének halhatatlanságában, s a film médiuma segített nekik időtlenné tenni és közvetíteni ezt a hagyományt a műfajra a hatvanas évekig még rendkívül fogékony fiatal generáció felé. A leginkább öntudatosak Hart és Autry voltak: Hart Broncho Billy-vel karöltve formálta meg a vadon és civilizáció határán bolyongó romantikus westernhőst, a „jó rosszember”-t, míg az „éneklő cowboy” Autry pontokba szedte, szerinte hogyan kell viselkednie egy erkölcsös fegyverforgatónak.

Will S. Hart – aki a híres Tombstone-i marsallal, Wyatt Earppel is jóban volt –

hatvanévesen vonult vissza néma westernjével, a *Tumbleweeds*-szel (1925), melyhez utólag, 1939-ben toldottak hozzá egy hangos prológust. A *Tumbleweeds* bár eredetileg is elégikus hangvételű, hiszen 1893-ban játszódik, mikor az egyik utolsó, „civilizálatlan” oklahomai földterületért indítottak versenyt a telepesek. Azonban az 1939-es felvezető teszi igazán Will Hart személyes búcsújává a filmet, melyben a 75 éves színész jellegzetes cowboyruhájába öltözve, saját kaliforniai birtokán vezeti fel a *Tumbleweeds*-t, s köszön el a közönségtől. Hart beszédében visszatekint a múltjára, így gyakorlatilag szentesíti, hogy hőse és az „igazi Will” összeforrtak. Ezért hiába beszél arról az idős westernsztár, hogy kora és a forgatások során szerzett sérülései miatt kénytelen visszavonulni, a bőnyolc perces, szenvedélyes és megható monológot úgy zárja, mintha maga is belépne a konkrét történetbe, lóra pattanna, és elindulna az utolsó marhahajtásra mint Don Carver, a film hezitáló, de végül szíve választottjával megígicsak letelepedő hős. Ezzel pedig Hart szimbolikus belépett nemcsak a valóságból a fikcióba, hanem a halandó létből a halhatatlan héroszok csarnokába is.

Bár Gene Autry, „az éneklő cowboy” nem búcsúzik ilyen öntudatosan a mozivásznaktól 1953-ban, *Last of the Pony Riders* című utolsó westernjében, de William Harthoz hasonlóan Autry is önmagát játszotta filmjeiben, saját néven, s hőse értékrendje szerint élt a valóságban is. A *Last of the Pony Riders* így nem is annyira elégia, mint inkább atyai intelm az utókorak. A történet a vadnyugati lovas futárszolgálat végnapjaiban (1860-as évek) játszódik, mikor a távíró és a postakocsik váltak az üzenetkésztetés elsődleges eszközeivé. A forgatáskor 46 éves Autry egy idősödő futár játszik, aki nemhogy nem dacol a fejlődéssel, de egykori főnökével szembeszállva kiáll a modern technológia mellett, mondván, hogy „halad a világ, haladni kell vele!”.

Persze a jövőt az új nemzedék formálja, így a cselekményben kulcsfontosságú Gene Autry és a naiv postás, Johnny mester-tanítvány kapcsolata. Az ötvenes évek tévéwesternjeiben népszerű Dickie Jones által játszott fiatal fiú a korszak tipikus James Dean-hősére emlékeztet, aki még nem találta meg helyét a világban. Johnny sírva fakad, mikor nem bír el riválisaival, a férfias és magabiztos Autry-nak kell lelket öntenie a fiatal lo-

vasba. Míg a pár évvel későbbi *Haragban a világgal* (1955) című filmben nincs igazi maskulin apafigura, aki irányt mutathatna James Dean sodródó hősének, addig a *Last of the Pony Riders*-ben Gene Autry szilárd erkölcsi értékrendjével és tanácsaival aktivizálja Johnny-t, majd együtt bánnak el sikeresen a gazemberekkel. Így akár a *Tumbleweeds*, úgy a *Last of the Pony Riders* is a tradíciók folytathatóságát hangsúlyozó idősebb hősök győelmével ér véget. Az Amerikát a harmincas évek gazdasági válságából kirángató New Deal korszakában, de még a hidegháború és fiatalkori bűnözés által beárnyékolt „boldog ötvenes évek”-ben is lehetett hinni ebben az utópiában.

KÉTES BÚCSÚK

A hatvanas évek elejétől elszaporodtak Henry King *A pisztolyhős* című pszichológiai westernjéhez hasonló alkotások, melyek ellentmondásosan mutatják be a Hart és Autry által halhatatlannak titulált tradicionális értékrendet. Az 1962-es *A Vadnyugat hőskora* még megpróbálja az első telepeseektől a huszadik századig bemutatni a hagyományos amerikai értékek örökérvényűségét, azonban az ugyanebben az évben készült *Aki lelőtte Liberty Valance-t*, a kortárs közegben játszódó *Az utolsó cowboy* és a *Hud* (1963) az új világtrendhez adaptálódni képtelen idősebb hőseiket naivnak, sőt őrülnék mutatják be.

Ebbe a trendbe illeszthető a huszadik század elején játszódó egyik első Sam Peckinpah-western, a *Délutáni puska-lövések* (1962), mely Budd Boetticher állandó színészét, Randolph Scottot (*A magas T* [1957], *Lovagolj magányosan* [1959]) és Joel McCrea-t, a *Buffalo Bill* (1944) vagy a *Wichita* (1955) sztárját búcsúztatja el. Jóllehet, McCrea visszavonulása után még újra nyeregbe pattant az 1920-as években játszódó *Vadlovak földjén* (1976) című kalandfilmben, ám Scottal együtt ő is a *Délutáni puska-lövések* szánta utolsó szerepének.

Sam Peckinpah nem hitt a Vadnyugat mítoszának örökkévalóságában. A *Délutáni puska-lövések* vezérmotívuma a Vadnyugat egyértelmű, szabad világának eltűnése. Peckinpah e korai művében ez a probléma generációs konfliktuson keresztül jelenik meg. Gil (Randolph Scott) és Steve (Joel McCrea) egykor a törvény őrei voltak, öregkorukra azonban már csak cirkuszi mutatványokra futja tőlük. Steve egy nap azonban új kalandba vág:

egy aranyzárlatmány biztosítását vállalja el. A férfi Gil mellett két lázadó fiatal, a nagyratörő és forrófejű Rone Starrt és az apai szigortól, a konformizmustól menekülő Elsát is bevonja a feladatba.

A *Délutáni puska-lövésekben* eleinte éles kontrasztban áll Gil és Steve lovagjassága és látszólagos erkölcsi tartása a züllött, nihilista lázadó ifjúság vad világával (melyet Rone Starr és Billy, Elsa amorális és erőszakos vőlegénye képviselnek). Azonban Sam Peckinpah a cselekmény utolsó harmadát annak szenteli, hogy bemutassa: már Scott és McCrea figurái számára is kiüresedett a tradíció, amit Will S. Hart vagy Gene Autry közvetítettek, s amiben korábbi westernfilmekben maguk is hitték. Az Elsát többször megmóly, a nőért férfiasan kiálló Gil és Steve összeesküvést szőnek Rone Starr felhasználva egymás háta mögött, maguknak akarják az aranyat, nem számít nekik a betyárbecsület, csak a pénz.

Így sokkal kiábrándultabb és komorabb film ez a korai Peckinpah-western, mint a nihilista spagetti westernek amerikai megfelelőjének tartott *Vad banda* (1969), melyben éppen a végjátékban ébrednek rá a történet hősei, hogy vannak az aranynál és a fényűző életmódnál magasabb rendű eszmék is. „Az apám mindig azt mondja, hogy csak helyes és helytelen létezik, jó és rossz. Köztük semmilyen átmenet. De ez nem ilyen egyszerű, igaz?” – kérdezi Elsa Steve-et. „Nem ilyen egyszerű. Pedig sokkal jobb volna, ha így lenne” – fogalmazza meg keserűen Joel McCrea a *Délutáni puska-lövések* lényegét. A forró hatvanas évek

dühöngő ifjúsága legfeljebb az őslakosok életmódját tartotta követhetőnek (lásd a hippik indiános öltözetét), a Gene Autry- vagy John Wayne-féle romantikus cowboyok nevétség tárgyivá váltak, a hagyományos westernnek már nem voltak eladhatók Amerikában.

Ebben a káoszban lassan a „Vadnyugat hercege”, John Wayne is talajvesztetté vált. John Wayne az éneklő cowboyokkal (Gene Autry, Roy Rogers) együtt kezdte pályáját, korai B-westernjeiben maga is dalra fakadt. Wayne-t John Ford és Howard Hawks, állandó alkotótársai tették a klasszikus western első számú sztárjává. John Wayne-nél 1964-ben diagnosztizáltak tüdőrákot, amivel hősiesen küzdött meg a valóságban és filmvászonon is (állítólag *A félszemű serif* [1969] című westernjének modortalan antihőse is a színész állandó fájdalmai miatt sikerült olyan hitelesre). S a Herceg bár leküzdötte a rákot a hetvenes évekre, és tünetei csak a Don Siegel által rendezett *A mesterlövész* (1976) forgatása után újultak ki, John B. Books, a film kiöregedett és halálos beteg pisztolyhősének története egy legendás filmkarrier utolsó, keserű darabja. S ehhez egyébként olyan, szintén pályájuk alkonyán járó hollywoodi sztárok is asszisztálnak, mint a női főszereplőt alakító Lauren Bacall, és a Bookst kezelő orvost eljátszó James Stewart.

A mesterlövész végig erősen önreflexív búcsúfilm. A cselekmény Books múltjának felelevenítésével indul, azonban a nyitó montázsszekvencia nem Siegel által rendezett fiktiiv

„Halad a világ, haladni kell vele!”
(Tonino Valerii:
Nevem: Senki
– Terence Hill
és Henry Fonda)



„Fő ellenfele maga a modern civilizáció”
(William Wiard: Tom Horn - Steve McQueen)



emléképekből, hanem Johnny Wayne korábbi westernjeiből idézett jelene-
tekből áll, melyek összegzik a Wayne-
életművet. S a film története Sam
Peckinpah elemzett filmjéhez hasonlóan a huszadik században, pontosabban
1900-ban játszódik, Carson City-ben.
A legendás fegyverforgató Books-t bár
sok egykori riválisa üldözi (rögtön a be-
vezető jelenetben le kell lőnie egy rátá-
madó gazembert), de a megfáradt, kicsit
már mentálisan is leépülőben levő pisz-
tolyhősnek fő ellenfele a halálos beteg-
ség mellett maga a modern civilizáció.
Éppen ezért Books idegesen keresi a
lehetőséget arra, hogy még méltó mó-
don, lehetőleg egy heroikus párbajban
távozhasson az élők sorából, ám a tör-
vény által uralt világban ez lehetetlen-
nek tűnik. A fegyverforgatásra képtelen
tömeg ideje jött el a *mesterlövészben*, s
a nyüzsgő Carson City-ben Wayne ka-
raktere már felesleges figura, aki csak
zavarja a békét. Csupán két karakter néz
fel John Books-ra: a Books-nak szállást
adó Bond kamaszfi, Gillom, akit a férfi
lőni is tanít, és egy szenzációhajhász ri-
porter, akit Books gyorsan el is hajt.

Don Siegel még a hagyományos
westernpárbajt is kiiktatja a cselek-
ményből, és helyette dicstelen és tisz-
tességtelen végjátékban tűznek össze
Books és ellenfelei egy kocsmában. A
leszámolás után ráadásul Wayne több
sebből vérvérő hősét a megrettent kocsmá-
ros lövi hátba, ami Gene Autry érték-

rendje szerint halálos bűnnek számít
egy westernfilmben. Az új nemzedék
képviselőjeként Gillom mégis visz-
szahozza a reményt *A mesterlövészbe*,
mivel a naiv fiú pár kétségbeesett lö-
véssel öli meg Books gyilkosát. Jólle-
het, Gillom megrökönyödve dobja el a
fegyvert, ám míg a *Délutáni puskalövés-
sekben* a fiatal generáció nem túlzottan
fogékony az öreg fegyverforgatók intel-
meire, addig *A mesterlövészben* a mes-
terét megbosszuló Gillom jó tanítvány-
nak bizonyult. Ami az Egyesült Államok
történelmi mélypontján, Watergate és
Vietnam után, az 1976-os energiavál-
ság kellős közepén, Amerika születé-
sének kétszázadik évfordulóján csupán
egy szép remény lehetett, mert John
Wayne 1979-es halálával a Vadnyugat
klasszikus mítosza is örökre eltávozott.

DICSTELLEN VÉGJÁTÉKOK

A Délutáni puskalövések és *A mesterlövész*
ellentmondásos hős- és sztárbú-
csúztatásaihoz köthető a Tonino Valerii
rendezésében, Sergio Leone ötletei
alapján készült *Nevem: Senki* (1973),
melyben John Ford másik kedvelt szí-
nésze, Henry Fonda (*Klementina, kedve-
sem, Apacserőd* [1948]) látható utoljára
westernfilm pozitív főhőseként (kisebb
mellékszerepben még feltűnik fia, Pe-
ter Fonda *Wanda Nevada* [1979] című
westernjében). *Nevem: Senki* bár az
italowesternnek hetvenes évekbeli vigjá-
téktrendjét erősíti, már megelőlegezi az

olasz Vadnyugatot és a hatvanas évek
radikális politikai törekvéseinek buká-
sát (konformizmus) és pervertálódását
(terrorizmus) elsirató „alkony-wester-
nek” (*Az Apokalipszis négy lovasa* [1975],
Keoma [1976], *California* [1977]) lepusz-
tult, kiábrándult világát.

A *Nevem: Senki* 1899-ben, a Vadnyu-
gat és a romantikus tizenkilencedik
század végnapjaiban játszódik, Fonda
karaktere, Jack Beauregard pedig a ki-
fáradt amerikai westernt szimbolizálja.
Jellegzetes, hogy Beauregard el akar
menekülni a nyilvánosság előtt (mint *A
pisztolyhősben* Gregory Peck antihőse)
Európába, éppen oda, ahol a hetvenes
években a Vadnyugat mítosza még
népszerű. S az is szimbolikus, hogy az
olasz westernmedziák (*A pirinyó, a be-
hemót és a jófiú* [1969], *Az ördög jobb és
bal keze* [1971]) színészikonja, Terence
Hill Senkije nem akarja kiütni a nyereg-
ből a legendás Beauregardot míg az le-
nem győzte a „Vad banda” nevű ban-
ditacsoportot. Hiszen a rettegett bű-
nözők kiiktatásával újra rivaldafénybe
kerülő öreg fegyverforgató nyilvános
legyőzésével maga Senki is halhatatlan
pisztolyhőssé válhat. Fonda elköszöné-
se így még dicstelenebb, mint *A mester-
lövészben* John Wayne-é, minthogy a
Senkivel vívott, félig-meddig megren-
dezett párbajban alulmarad a kiöreged-
ett romantikus westernhős az olasz
Vadnyugat fenegyerekével szemben.

Henry Fonda persze a *Nevem: Senki*
után még élt és alkotott, de a Vadnyugat
sárba döngölt mítoszához többé ő sem pró-
bálta feléleszteni. Az ő westernvégjátéka
viszont még annyiban heroikus, ameny-
nyiben Beauregard maga döntött eltűné-
séről, melyhez a lelkes Senkit használta
fel. Steve McQueen, *A hét mesterlövész*
(1960), a *Nevada Smith* (1966) vagy a
Peckinpah-rodéófilm, a *Junior Bonner*
(1972) sztárja a *Tom Hornban* (1980)
azonban már egy olyan, valóban létezett
egykori törvényszolgát és fejedelmet for-
mál meg, aki teljes mértékben elveszíti
a kontrollt a cselekmény során, és tragi-
kus párbaj helyett kötél általi halál lesz a
végzete. A *Tom Horn* 1903-ban játszódó
története olyan túlcivilizált világot mu-
tat be, melyből a Gene Autry vagy John
Wayne által még nagyra tartott erények
kivesztek. S már az antagonisták sem igazi
negatív hősök, csak gyáva bürokraták,
mivel nem merik meghúzni a ravaszt, s a
vesztőhelyen sincs bátorságuk kirántani
Tom Horn alól a deszkákat.

Az alig ötvenéves színész és kaszkadőr még koránt sem volt pályája alkonyán, ám Steve McQueen állítólag a forgatás alatt már tudatában volt gyógyíthatatlan betegségének. A dicstelen halál miatti megrendülés így Tom Horn karakterét is áthatja, aki pusztán úgy járt el az életére törő gazemberrel szemben, ahogy a régi világ hősei az ököljog szerint agyonlőtték a rájuk fegyverrel támadó ellenséget. Ez a romantikus westernekben természetes, az öntörvényű fegyverforgatóból a *Dodge City*-ben még seriff lesz. A legkiábrándultabb elégikus westernekben, mint a *Tom Horn*-ban a törvény kisajátítása, az önbírászkodás halálbüntetést von maga után.

A William Wiard által rendezett film *A Mennyország kapuja* mellett bemutatójakor a western halálát jelképezte pénzügyi és kritikai bukása miatt. A westernben megismert értékrend csupán üres frázis lett. Ronald Reagan, a *Törvény és rend* (1953) egykori seriffhőse, az Egyesült Államok történetének egyik legnépszerűbb elnöke viszont előszeretettel nevezte magát cowboynak, és használta politikai beszédeiben a Vadnyugat szimbolikáját. Ám például Reagan latin-amerikai akciói vagy az iráni fegyverkereskedelmi botrány arra világítottak rá, hogy a westernhős maszkja egy fanatikus antikommunistát takar, aki nem szégyell katonai diktatúrákat támogatni a baloldali vagy annak vélt vezetőik megdöntése érdekében.

BANDITÁK ALKONYA

Az utolsó westernhős, Clint Eastwood kétszer elköszönt már: a *Nincs bocsánat*-ban (1992), valódi westernjében – melyről egy 1992-es interjúban a színész-rendező felveti, hogy akár az egész műfaj utolsó darabjaként is értelmezhető – a Vadnyugattól, a *Gran Torinóban* (2008), városi westernjében pedig a színészi pályától. Eastwood csak John Wayne-hez mérhető vadnyugati hősikon, jóllehet, a „Névtelen ember” figurájával összeforrt Clint Eastwood már filmes pályája kezdetétől, a hagyományos szellemű *Rawhide* (1959-1965) tévésorozatát követően a Vadnyugat romantikus mítoszának lebontásához asszisztált. Bár Sergio Leone forradalmi italowesternjeinek nihilista, pénzéhes antihősén Eastwood saját rendezésű amerikai filmjeiben (*A törvényen kívüli*

Josey Wales [1976], *Fakó lovas* [1985]) sokat finomított, mégis alapvetően a hagyományos westernhős halálát szimbolizálta Clint Eastwood desperadója.

Eastwood mesterének, Don Siegelnek ajánlotta a *Nincs bocsánat*-ot, mely tulajdonképpen Siegel művének, *A mesterlövésznek* párdarabja, mivel a történet a kései Vadnyugaton, 1881-ben játszódik, s Will Munny, az egykori gyilkos és Little Bill, a szadista seriff konfliktusában is fontos szerepet kap a mítoszteremtés folyamatának bemutatása. Ám míg John Wayne utolsó westernjében Gillom kiáll a kiöregedett westernhős értékrendje mellett, addig a *Nincs bocsánat*-ban Will fiatal társa, a Scofield kölyök megundorodva az erőszakról magára hagyja egykori példaképét a nagy leszámolásban.

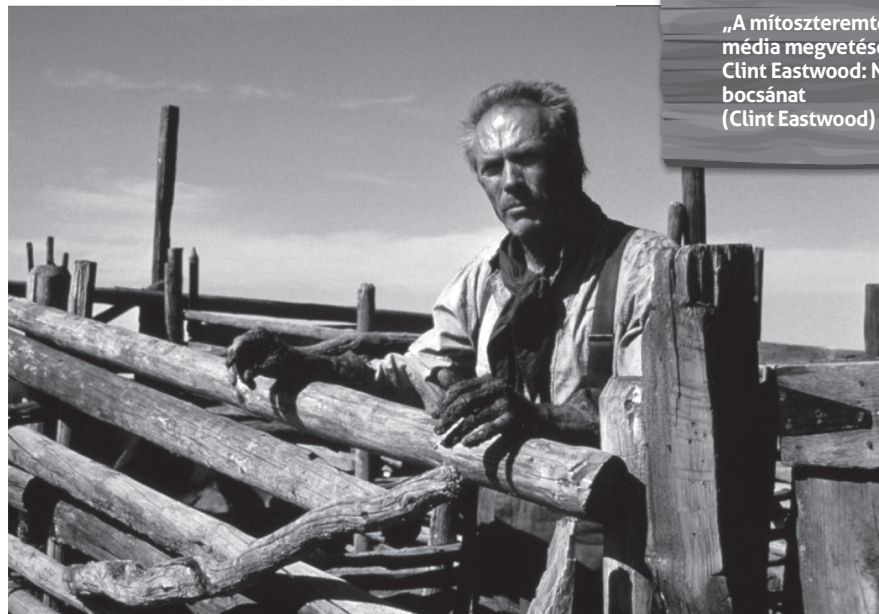
Ráadásul Eastwood nem mentegeti az amorális gyilkosként bemutatott Willt, aki – mint mondja a véres fináléban – egykoron mindenkire lőtt, aki élt és mozgott. Az egykori bandita barátját, Nedet is csak úgy képes megbosszulni, hogy ismét lerészegedik, mint a régi időkben, és szemrebbenés nélkül a halálba küldi a dicstelen „párbaj”-ban az összes embert, akinek köze volt Ned értelmetlen halálához. Azaz Will viszonylag pozitív antihősből a bosszú miatt negatív hőssé változik vissza a *Nincs bocsánat* fináléjára.

Ami összeköti Bookst és Willt, az a mítoszteremtő média megvetése. A *Nincs bocsánat*-ban a gumigerincű újságíró, Beauchamp az éppen hatalmon

levő személyről tudósít hazug hőstörténeteket, mely miatt Will megfenyegeti Beauchampot a nagy leszámolás után. Willből, az egykori gazemberből, a *Nincs bocsánat* konfliktusának megoldójából ez a ponyvaíró csinálhatna romantikus bosszúállót, amit a nyugodt öregkorra vágyó Will nem akar, mivel így váltak a Vadnyugat történetének hőssé magasztalt köpönyegforgató gyilkosai (Vad Bill Hikock, Wyatt Earp vagy Jesse James) is egy egész nemzet önámításának jelképeivé.

Clint Eastwood a *Nincs bocsánat*-ban megfosztja a „Névtelen ember”-t hőstátuszától, s Willt a cselekményt záró szövegben visszavonult átlagemberre fokozza le, ezzel ellehetetlenítve azt, hogy a színész-rendező valaha is visszatérhessen ebben a szerepben. Eastwood immár 25 éve valóban nem ült újból nyeregbe, inkább jelenbeli amerikai hősök (*Amerikai mesterlövész*, *Sully*) történetét viszi filmre.

„Tegyük nagyvá ismét Amerikát!” – mondta Reagan kampánybeszédében, s ha a vadnyugati hősmítoszban nem, ebben még hisz Eastwood is. Ám a dicstelen 1976-os mélypont óta nem sikerült visszakapaszkodnia az Egyesült Államoknak a hatalom csúcsára. S bár a szlogent az önmagát elitellenes hősnek tartó Donald Trump is előszeretettel használta kampánya során, az amerikai elnök eddig igencsak kontár módra játszott szerepében könnyen válhat saját országa alapeszményeinek gyilkosává. •



„A mítoszteremtő média megvetése”
Clint Eastwood: *Nincs bocsánat*
(Clint Eastwood)

FÜZES DÁNIEL

VERTESTVÉREK

NYUGAT- ÉS KELET-NÉMET INDIÁNWESTERNEK

**VOLT VALAMI, AMIBEN A KETTÉOSZTOTT NÉMETORSZÁG MINDKÉT FELÉBEN
EGYETÉRTETTEK: AZ NSZK ÉS AZ NDK WESTERNFILM IS AZ INDIÁNOKNAK DRUKKOLT.**

1962 és 1985 között az akkori két német államban, a nyugati Német Szövetségi Köztársaságban (NSZK) illetve a keleti Német Demokratikus Köztársaságban (NDK) együttesen huszonhat indián western született. Elsőre ez tény meglepetésként hathat, de pontosabban utána járva a kulturális okoknak már nem olyan különös, miért is dolgozott mindkét német állam, ebben az időszakban, éppen a vadnyugati film amerikai műfajával. Németország régóta szoros kapcsolatot ápol az indiánkultúrával. A német nép számára az észak-amerikai bennszülöttek és világuk ideális azonosulási pontot jelentettek, amelybe az aktuális társadalmi és politikai folyamatokat be tudta építeni. A gyarmatosítás korában a természetbe való visszatérést, a korai 20. században a nemzeti önbecsülést, a kettéosztott Németországban nyugaton a múlt feldolgozását, keleten pedig egy elnyomó államba való beilleszkedést, vagy épp az ellene lévő lázadást segítette.

Ha a két ország filmjeit összevetjük a klasszikus amerikai westernnel, szembe tűnő tény, hogy két teljesen eltérő irányba módosították a hagyományos műfaji képet. Az 1960-as évekre mindkét állam – különböző okok miatt – erőteljesen küszködött a nézőszámaival. A megoldást és a filmsikereket nyugaton a Karl May-féle Winnetou adaptációk jelentették, amire a kelet majd csak 1966-ban reagál a DEFA-nál készült sajátos, Gojko Mitić-indiánfilmjeivel.

A nyugat-német indián westernnek érdekes viszonyban vannak a

klasszikus amerikaival. Egyrészt erősen annak mintájára épülnek és tovább romantizálják a vadnyugat világát, másfelől eltolják a hangsúlyt a nyugat betelepítéséről a német motívumok irányába: más zenét, fiatalabb színészeket és formabontó párbajsituációkat használnak fel. Míg a tradicionális westernben a párbajok ritualizált, az egész filmet csúcsra járató összecsapások a jó és a rossz között játszódnak le, addig a Karl May-filmekben ehhez képest sokszor megjelenik egy sokkal morálisabb igazságosabb végkimenetel. A végső párbaj a filmek pozitív hősei (Old Shatterhand, Winnetou) és a trampok (a „tramp” eredetileg vándormunkást jelentett, de a Karl May világában a „bandita” szó megfelelője) vezére között egyszerűen hiányzik: helyette minden alkalommal több indiánharcos végez ceremóniaszerűen ezekkel a banditákkal. Az *Ezüst-tó kincsében* (1962) egy indián ereszt egy vezetes csapatát a Colonelre, a *Winnetouban* (1963) apacsok egy csoportja lándzsákat szúr egy szikla aljára és megvárják, míg az életért kapaszkodó Santer rájuk esik, a *Winnetou 2 – Az utolsó renegátokban* (1964) Forrestert egy völgybe engedik menekülni, majd ott nyílzáport zúdítanak rá, a *Winnetou 3. – Winnetou halálában* (1965) pedig Rollinst lábánál fogva fejfelé egy sziklára kötik majd lándzsákat dobnak rá. A legfontosabb különbséget azonban az indiánok szerepe jelenti, mivel az amerikai mintával ellentétben ezekben a filmekben alapvetően ők a hősök. Ahogy a nyugat-német indiánwesterneknek

az igazság a fő témája, így a nézői azonosulási pont is igazságosan fel van osztva egy fehér (Old Shatterhand, Old Firehand vagy Old Surehand) illetve egy bennszülött (Winnetou) között. Két nép szemszögéből nézünk rá arra, hogy a népek törékeny békéjét, miképpen lehetne fenntartani. Mindkét oldalon akadnak pozitív és negatív – illetve az indiánok esetében inkább csak félrevezetett (lásd „Nagy Farkas” indiántörzsfőnök esetét *Az Ezüst tó kincsében*) – karakterek.

Az NDK már nem csak Amerikától, de Nyugat-Németországtól is el kellett, hogy határolódjon, amikor a western egy sajátos formáját akarta megteremteni. Ezt teljesen tudatosan csinálta és megpróbálta fejre állítani a klasszikus western formáit, illetve megpróbálta kiirtani belőle a Karl May-filmek romantikus hangulatát. A legfontosabb szempont viszont az volt, hogy az indiánok szerepét teljes mértékben rehabilitálják. A Mitić-féle indián westernek tulajdonképpen áthelyezik a szemszöveget a fehér telepesekről az amerikai őslakosokra. A fehérek itt mindig gonoszak, az indiánok mindig jók és ennek a polarizált felállásnak szintén megvannak az ideológiai okai. Ahogyan azt Sebastian Heuduschke is felismerte, itt a telepesek és a civilizáció egyáltalán nem pozitív, hanem egyenesen kártékony jelenség, ami az aprólékosan bemutatott indián kultúrát fokozatosan tönkretesz, és élethetetlen rezervátumokba kényszeríti képviselőit (a rezervátum, illetve az indiánok elüldözésének témája a kelet-német indiánfilmek négyötödében felbukkan, többek közt *A Nagy Medve fiai*ban (1966), *A sólyom nyomában* (1968), *Fehér farkasokban* (1969), *Vértestvérekben* (1979). A nyugati Karl May-filmeknél említett párbaj-situáció is egyedibb módon van jelen keleten, mint a tradicionális westernekben. Bár párbajok sokszor helyet kapnak – főleg a korai műveknél –, és a legtöbb esetben maga Mitić, a főhősünk győzi le a fő gonoszt, mégis a diadal sokszor keserű marad, mivel nem szünteti meg az indiánokat fenyegető fő veszélyforrást. A *Fehér farkasokban* látszódik ez a legjobban, ahol Sólyom törzsfőnök hiába öli meg Bashant, a többi fehér cowboy lelövi őt. A későbbiekben még az is előfordul, hogy a párbajban Mitić segítségre szorul, mint a *Severinóban*

(1979), netán egyáltalán nincs is párbaj, mint a *Tecumseh*-ban (1972) vagy a *Vértestvérek*ben. A civilizáció mindenféleképpen győz a végén, csak itt ellentétben az amerikai filmekkel, ez nem számít pozitív megoldásnak.

A nyugat-német indián westernek járják a politikailag korrekt arany közeputat és egyaránt mutatnak be fehér és indián főhősöket, a civilizáció és vadon harmóniában vannak egymással, világnézetük utópisztikus, az általános és egyetemes béke lehetőségében bíznak. A kelet-német indiánfilmek

a másik végletet képezik, ők ugyanis elsősorban indiánokat mutatnak be főhősként, a fehérek civilizációja pusztító erő, a filmek végkifejlete disztópikus és erősen kritizálják Amerikát és a kapitalizmust. Mivel Nyugat-Németország közvetlenül a második világháború után a szövetségesek megszállása alatt állt, így ott hagyományos, Hollywood-szerű stúdiórendszer alakult ki. Ezzel szemben Kelet-Németországban egy központosított rendszer jött létre, és minden film a Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA) stúdióban készült. Felmerül az

a gondolat, hogy a western kifordításának okai itt is a gyártási rendszerből fakadnak. Hiszen Nyugat-Németország piaciorientáltsága magyarázat lehet a franchise-jellegre, a nyugatnémet filmek az amerikai sémát másolva nem távolodtak el a klasszikus westernről. Az NDK központilag irányított ideológiája megmagyarázza a jelentős eltérést a western normáitól és annak revíziós jellegét.

Mindkét western-szériára jellemző a heterogén alkotói bázis, akadtak a rendezők közt olyanok, akik jobban érezték a műfajt, mint mások, a cselekménystruktúrák és az „üzenetek” mindkét országban egységesek. Igazán erős szerzőiséget sem Nyugat- sem Kelet-Németország indiánfilmjeiben nem fedezhetünk fel. Ugyanakkor az NSZK-ban mégiscsak van egy mindent átfogó szerző, akiből az összes film kiindul: Karl May ideológiája és világmépe alapja a nyugat-német western-széria műfaji készletének, a filmek cselekménye May egységes univerzumában játszódik, sajátos visszatérő karakterekkel és helyszínekkel. Az NDK-ban ilyen közös irodalmi forrást nem találunk, a helyi westerníró, Liselotte Welskopf-Henrich csak egyetlen könyvével (*A Nagy Medve fiai*) jutott el a megfilmesítésig, a többi film nagyrészt eredeti forgatókönyvek alapján készült, ráadásul különböző valós történelmi eseményekre alapozott szituációkra építkeztek. Rendezők és producerek helyett tulajdonképpen Gojko Mitić személye a filmeket összekötő kapocs, benne ismerhető fel valamiféle szerzőiség. Nem csak azért, mert a készítők az ő tökéletes szocialista példaképére írták a filmeket, illetve maga Mitić is sokszor részt vett a forgatókönyvek formálásban, de a filmekben felbukkanó törzsfőnök-karakterekben sokszor visszaköszönek a színész valódi személyiségjegyei (csakúgy, mint a sportoló, antialkoholista Gojko Miticet: az ő indiánjait sem csapja be sosem a „tüzes víz”). A *Vértestvérek* duplán jó példa arra, hogy a DEFA-nál egy színész valós életét mennyire lehetett egy az egyben áthelyezni egy történelmileg hiteles filmbe: Dean Reed története, aki Amerikából emigrált, hogy aztán Kelet-Németországban találja meg hazáját, konkrétan megjelenik az említett filmben, sőt – többek között egy modern bevezetőben – a színész közvetlenül megfogalmazza ideológiáját.

„A civilizáció
mindenképp győz
a végén”
(Harald Reinl:
Winnetou – Pierre
Brice és Lex Barker)



Ennek ellenére a DEFA sosem tudott teljesen kilépni Karl May árnyékából és sok romantikus motívumot használt, amit az erős pesszimizmussal egyensúlyoztak ki. Bár mindkét ország filmjei sablonkaraktereket, hasonló kalandelemeket és ismétlődő cselekménytípusokat használtak, mégis volt egy markáns különbség, ami erősen különválasztotta őket. A nyugat-németek a westernt a western mítoszát áthangszerelték, igazságosabbá és idealisztikusabbá tették, miközben a kelet-németek számára a vadnyugat kegyetlen hely volt, a könyörtelen gyarmatosítás színtere, ennek megfelelően gondolták újra a műfajt.

A filmekbe kódolt üzenetek is ilyen kétpólusúan jelennek meg. Az NSZK számára a Karl May-univerzum ideális volt arra, hogy kifejezze jóvátételi fantáziáit, hogy őszintén, reményteljesen és optimistán feldolgozza – már majdnem, hogy átírja – múltját és bemutassa egy szebb és egyenlőbb világ utáni vágyát (ilyen például egy sor, a náci német múlt ideológiájával leszámoló dialógus az *Old Shatterhand*-ben

(1964), illetve *Winnetou* és *Old Shatterhand* vértestvériségének megkötése a *Winnetou*-ban). Az NDK ennél jóval progresszívnak számított, náluk a saját múltjukkal való leszámolás másodrangú volt a jelen/jövő beállítottságuk előtt. Ők sokkal inkább a szocializmus progresszívnek gondolt szellemiségét propagálták westernjeikben, illetve az akkori jelenkor – és főleg Amerika – problémáinak kritikájával foglalkoztak (lásd a feketék elleni rasszizmus megjelenése az 1971-es *Osceola*-ban).

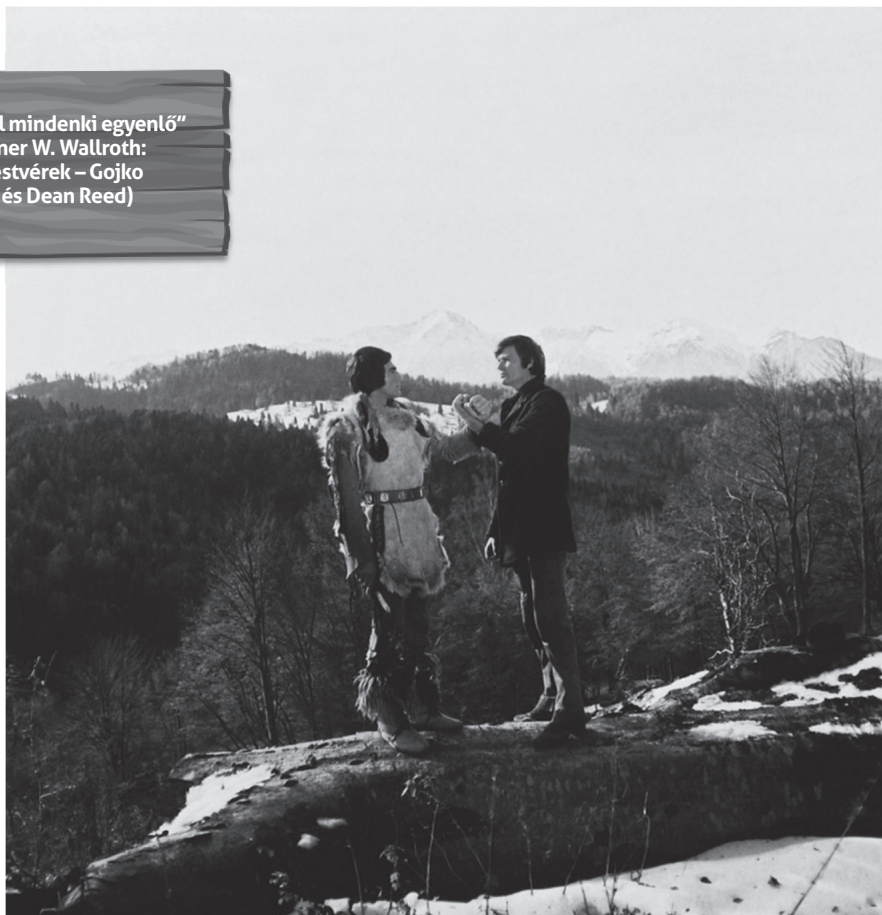
A filmeket más szempontból is átjárja egy ilyen erős kettősség. Ezt főleg a jóindulatú fehér főhősök és az indiánok azonosulásánál láthatjuk. Ahogy, azt már említettük az NSZK westernek teret adtak arra, hogy akár *Winnetou*-val akár *Old Shatterhand*-del azonosuljunk. *Old Shatterhand* egyértelműen a nyugat-németeket szimbolizálja, de *Winnetou* és népe is sok mindent jelképezhet, attól függően, hogyan olvassuk a filmeket: általánosan ábrázolhatnak egy kiközösített népet, a német nép múltja alapján a

zsidó kisebbséget, illetve az akkori jelenkor alapján akár a kelet-német állampolgárokat. Ezzel szemben az NDK westernfilmekben az indiánok kerülnek reflektorfénybe, és csak nagyon ritka esetben látunk fehér főhőst. Az indiánok karakterei, bár hordozhatnak hasonló jelentéseket is, mint a nyugat-németeknél, egyértelműen a kelet-németekre utalnak. A kérdés itt inkább az, hogy a szocialista rendszer híveit szimbolizálják vagy inkább a szabadságra és nyugatra vágókat.

Az összképet nézve, úgy is értelmezhetnénk a filmeket és olvasataikat, hogy a kettéosztott Németország egyenlő a vadnyugattal. A filmek pontos analógiáját adják a két ország viszonyának. A kettéosztottság ideológiai alapú. Mégpedig a kapitalizmushoz való viszonyból eredendően, hisz az NSZK-ban csak a tramp réteg jelképezi a kapitalizmus negatív odalát, míg az NDK-ban ez minden fehérre igaz. Nyugat-Németország számára a vadnyugat végtelen szabadságot jelent és egy tökéletes utópiát, ahol a világ minden népe békésen élhet egymás mellett, amíg közösen fellépnek bármelyik nemzet szélsőséges csoportjai ellen. Kelet-Németország korántsem tekint erre ilyen pozitívan, számukra a vadnyugat egyértelműen kegyetlen hely. Hiszen ahelyett, hogy az egész vadnyugat (Németország) egy egységes szabad indián (értsd: szocialista) terület lenne, az őslakosokat a fehér telepesek (a nyugat/Amerika/NSZK) egy „rezervátumba” kényszerítik.

A két Németország saját társadalmi és politikai folyamatainak feldolgozása érdekében is különböző irányba vitte a műfajt. Ennek ellenére a két western-széria sokszor találkozik és fedi egymást, illetve hasonló célt tűznek ki maguk elé. A nyugat-német indiánfilmek azt sugallják első ránézésre, hogy a német filmkészítők romantikus mesevilágot teremtettek ahová elmenekülhetett a német nézőközönség és nem kellett semmiféle propagandával foglalkozniuk. Ezzel szemben az egyszerű, sablonos, romantikus és ponyva alatt mégis rejlik egy mélyebb jelentés, mégpedig a német nép múltjának feldolgozása és annak jóvátételi gesztusai és fantáziái. Aki ismeri a német történelmet, az tudja, hogy ezek a filmek

„Ahol mindenki egyenlő”
(Werner W. Wallroth:
Vértestvérek – Gojko
Mitic és Dean Reed)



egy olyan időszakban keletkeztek, amikor a német nép folyamatosan azon küszködött, hogy visszaszerezze pozitív imázsát és megbocsájtást nyerjen a világtól múltbeli bűneiért. A Winnetou-filmek általánosságban azt a jövőképet mutatják be a vadnyugati múlt segítségével amerre Németország szeretne tovább menni: a különböző rasszok közti békés megélhetés felé, ahol mindenki egyenlő.

A kelet-német indián westernek azért születtek, hogy a szocialista és anti-kapitalista elveket egy szórakoztató műfajon belül tudják terjeszteni. Így az indiánok eleinte tervezett néprajzilag hiteles bemutatása is veszített

jellegéből. Nem az etnográfiai megközelítés, hanem a gyarmatosítás-, az imperializmus-, a faszizmus- és Amerika-ellenesség a legfőbb tulajdonságai ennek a film ciklusnak. A kelet-német indián-filmek a szocialista tanok propagandája mellett azért bizonyos fokig a saját múltjával is elszámol, amikor szembenéz a népiértés politikájával. Ugyanakkor az „indián” Kelet-Németországban, de egész Kelet-Európában, egyfajta lázadást is szimbolizált. És így, valószínűleg nem szándékosan, egy másik azonosulási pontot is adott. A sokszor megjelenő rezervátum téma és a prérin szabadon vándorló amerikai őslakosok megtestesítették

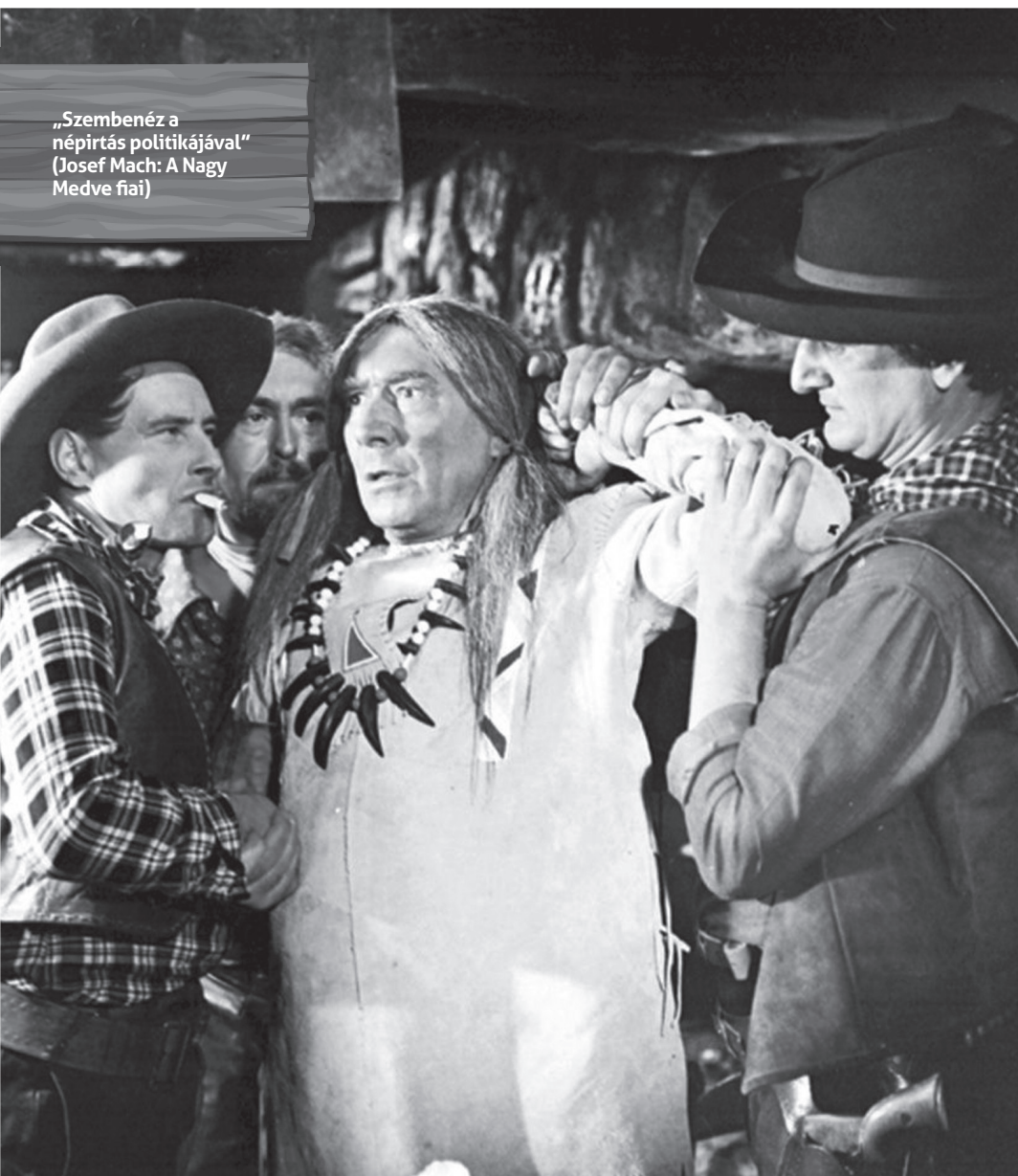
a szocialista államberendezkedésből való menekülés vágyát (A *Fehér farkasokban*, az indiánok vándorlására, az egyik gonosz figura meg is jegyzi: „A fejetekbe vettétek, hogy nyugaton van a hazátok.”)

A felsorolt ellentétek ellenére a kelet- és nyugat-német westernfilmek végcélja sokban hasonló volt. A béke fenntartása a különböző etnikumok között, a békés egymás melletti élet, a rasszizmus elleni határozott fellépés és a múlttól való száznyolcvan fokos elfordulás motívumai mindkét sorozatban megtalálhatóak. A multikulturális szolidaritás a legfontosabb közös pont.

A klasszikus német kalandregények már az első világháború előtt is a rokonszenvesnek ábrázolták az indián kultúrákat és a faszizmus korszaka után is biztosították, hogy egzotikus világukban a német nép ki tudja fejezni minden fájalmát, reményét és jövőképét. És bár az NSZK és az NDK különböző módon tette ezt meg indiánfilmjeiben, a végcél hasonló volt.

Más szempontból nézve az elemzett filmeket, korántsem kapunk ilyen pozitív eredményt. Ahhoz képest, hogy a német nép jobban érdeklődik az észak-amerikai őslakosok iránt, mint bármelyik másik európai nemzet, ráadásul a kelet-németeknél az antropológiailag hiteles hozzáállás fontos szempont volt, egyikük sem tett igazi erőfeszítéseket annak érdekében, hogy az indiánokat és kultúrájukat érdemben mutassák be. Ute Lischke és David T. McNab szerint a probléma onnan is származik, hogy a filmkészítők nem értik az indiánok spirituális világszemléletét (példárá a *Tecumseh*, ahol azért vétik el a lényegét, mert bár Tecumseh meghal, mint Nagy Medve *A Nagy Medve fiaiban*, a lelkeket nem lehet megölni). Nincs szó az indián kultúra igazi megértéséről elfogadásáról, inkább ideológiájuk terjesztésére építették tovább a nemes vadember mítoszt. •

„Szembenéz a népiértés politikájával” (Josef Mach: *A Nagy Medve fia*)



MARTIN FERENC

NIBELUNGOK A YADNYUGATON

FRITZ LANG WESTERNFILMJEI

A GERMÁN MONDÁKBAN JÁRATOS LANG AZ AMERIKAI EREDETMÍTOSZBAN IS FELISMERTE AZ ÓT IZGATÓ DRÁMAI KONFLIKTUSHELYZETEKET.

Noha Fritz Lang németországi pályafutása változatos képet nyújt műfaji szempontból, amerikai munkássága alatt alkotott olyan műfajban, amit előző korszakában nem próbált ki rendezőként. A jellegzetes amerikai filmműfajról, a westernről van szó. Lang három vadnyugati filmet forgatott Amerikában, s otthonosan érezte magát e műfajban is. Ezt magyarázhatja egyfelől, hogy pályafutása kezdetétől fogékony volt a népszerű, a közönség érdeklődését felkeltő aktuális témák iránt, amit igyekezett a megfelelő műfajban filmre vinni. Ennél is érdekesebb, hogy Lang számára a mitikus témák sem voltak idegenek. Elég, ha csak arra utalunk, hogy a németek nagy mítoszát, a *Nibelungokat* és a modern világ gép-és technikakultuszát ábrázoló *Metropolist* ő filmesítette meg. Ilyen előzmények után nem meglepő, hogy az amerikai eredetmítoszt feldolgozó western műfajával is boldogulni tudott.

Mindhárom vadnyugati Lang-film központi figurái rovott múltú alakok, életük egy pontján közük volt valamilyen törvénysértő akcióhoz (Frank James, Vance Shaw) vagy éppen bűnözőket támogatnak (Altar Keane). A másik lényeges eleme e filmek cselekményének, hogy a konfliktusok, válsághelyzetek megoldása szorosan kapcsolódik a nyomozáshoz, bizonyos szereplők titkolt bűneinek leleplezéséhez. Találónan írja Varró Attila Fritz Lang-ról, hogy ő még akkor is kizárólag film

noirokat forgatott, ha más műfajokban készített filmeket (Filmvilág, 2006/09). Hozzátehetjük, hogy westernjeiben is német filmjeinek bizonyos szituációit és megoldásait variálja, ami elsősorban a western mítoszt érintő alkotói reflexiókban köszön vissza.

FRANK JAMES, A JÁTÉKOS

A *Frank James visszatérése*nek (*The Return of Frank James*, 1940) főhőse tisztességes útra tért bandita, aki személyiséget és életformát váltva farmerként gazdálkodik. Frank (Henry Fonda) akkor tér vissza a városba, amikor az újságokból megtudja, hogy a kormányzó kegyelmet adott bátyja, Jesse James gyilkosainak. Lang ugyan jogosnak ábrázolja Frank törekvését, de nem tekinti egyértelműen pozitív hősnak az egykori bűnözőt. Hiába a névváltoztatás, a nyugodt élet igénye, Frank kénytelen újabb bűntetteket elkövetni, ha el akarja érni célját. S ez a szituáció nemcsak a bűnös múlt és személyiség eltörölhetetlenségéről árulkodik, hanem a társadalomról is lesújtó képet fest. Jesse James aljas meggyilkolásáért a vasúttársaság vezetője a felelős, nem beszélve a tettesek felmentéséről. Ha a társadalom a gátlástalan üzleti érdek miatt eltűri az igazságtalanságot, akkor az egyén is kénytelen a bűn útjára lépni az igazság érvényesítéséért.

Frank akciói azt érzékeltetik, hogy pontosan érti a születendő modern világ lényegét. Tudja, hogy csak a fegyverével, magányos igazságosztóként

esélytelen a polgári társadalommal szemben. Elsősorban nem a coltját használja, hanem az eszét és a manipulált információkat. Saját halálhírét kelti, hogy könnyebben csapdába csalja a Ford-fivéereket. Egy csinos újságíró cikkét közöl Frank haláláról, heroizálva a fiktív küzdelem mozzanatait. A sajtó Lang westernjében nem a hiteles tájékoztatást szolgálja, hanem a mítoszeremtés és a társadalom manipulálásának eszköze.

Ennél is kíméletlenebb kritikát fogalmaz meg Lang a western-mítoszról abban a jelenetben, amelyben a Ford-fivérek színházban adják elő, hogyan végeztek Jesse Jamesszel. A darabban a gyilkosok gyáva tettüket hősi akciónak állítják be. Az előadást Frank indulatosan figyelni a páholyból. Mikor Bob Ford (John Carradine) észreveszi, a kellékül használt petróleumlámpát Frank felé dobja. A függönyök lángra kapnak, az épület kigyullad, Frank pedig a színpadra ugrik, hogy elfogja bátyja gyilkosait. A jelenet sokban emlékeztet a *Dr. Mabuse, a játékos* Sandor Weltmann – epizódjára. Ott a pszichológus álruhájába bújt főbűnöző egy valóságű, arab karaván látványát varázsolja a nézők közé. Az illúziókeltés tükélye a látszatot is megtévesztő valóságként találja. A *Frank James visszatérése*ben fordított a helyzet: a valóság rombolja szét a látszatteremtés hamis ideáljait.

Ezt követően egy hosszú lovas üldözést láthatunk. Frank és a kölyök (Clem szerepében Jackie Cooper) kietlenül hajszolja a Ford-testvéreket. Egyre kietlenebb helyszíneken haladnak át, végül egy sziklás hegytetőn ér véget a vágta. Bob Ford elmenekül, Frank James tűzpárbajba keveredik Charlie Forddal. Egyikük sem találja el a másikat. Mikor Charlie löszere elfogy, egy óvatlan mozdulata miatt lecsúszik a szikláról és a mélybe zuhan. A sziklák kopár fensége, formáinak leplezetlen, mértani szabályosság, szembetűnő művi monumentalitása egy pillanatra megidézti a *Nibelungok* grandiózus tereit. Az utalás a német film nagyszabású, díszletszerű miliőjére jelzi, hogy a western-mítosz is mesterségesen kreált, művészi módon teremtett univerzum.

A milliók a párbajnál is jelentős szerepe van. Az ellenfeleknek nemcsak egymással, hanem a sziklás te-

reppel is meg kell küzdeniük. Charlie Fordot végül nem Frank golyója öli meg, hanem a táj. Ez a mozzanat és a hatalmas sziklatömbök mellett eltörpülő hősök, valamint a határvidék képein a házak fölé magasodó havas hegycsúcsok érzékeltetik, hogy létezik az emberi akarathnál és képességeknél hatalmasabb erő, mely a tér monumentalitásán keresztül érvényesül, és fenyegető jelenvalósága determinálja az emberi cselekvéseket.

A film végén a bírósági tárgyalást, ahol Frank James ártatlanságát kell tisztázni a vasúttársaság vádjaival szemben, Lang újra párhuzamba állítja a *Dr. Mabuse, a játékos* már idézett epizódjával. Az egész procedúra egy show-műsorra hasonlít. A Sandor Weltmannként megjelenő Mabuse szuggesztív tekintetével manipulálta és szórakoztatta közönségét. A western bíróságán a tanúk szavainak minősítése, a váratlan helyzetek komikumává vált ki derültséget, amelynek felszíne mögött könnyen súlytalanává válhat az igazság. Nem épp kedvező kép a polgári jogszolgáltatásról.

Frank figurájának paradoxona: miközben igyekszik erőszakosan is befolyásolni az eseményeket, néha fe-

nyezetőzik a pisztolyával, lő is vele, de embert nem öl. Sem Charlie, sem Robert Forddal nem az ő lövései végznek. Látszólag ura a helyzeteknek, valójában cselekvőképességét felülírják a véletlenek. Ebből a szempontból figurája sokkal inkább a film nőirok alakjaira emlékeztet, akiknek sorsát a bűn vagy valamilyen előreláthatatlan sorsfordító erő uralja, mintsem magabiztos formálói lennének életüknek.

VANCE SHAW HALÁLA

A Zane Grey regénye alapján készített *Western Union* (1940) történetének középpontjában a vadnyugati táviróhálózat kiépítése áll. Lang a civilizáció térnyerését nem kezeli pátosszal, nem dicsőíti a nagyszabású vállalkozást, ami pedig nem ritka a klasszikus westernekben. Ezt jelzi, hogy a vállalkozásban többnyire durva lelkű, közönséges figurák vesznek részt, akik életről és halálról, társaik sorsáról részvétlen cinizmussal gondolkoznak.

A terjeszkedés a civilizálatlan nyugaton sokban emlékeztet a *Nibelungok* második részének, a *Kriemhild bosszújának* motívumaira. A póznákat telepítő csapat éppúgy az indiánok lakta, sivár vidéken halad át, mint ahogy a germá-

nok vonulnak Attila ellenséges, nomád törzseinek kietlen birodalmába. A Telegraph táborán rajtaütnek a banditák, a *Nibelungok*ban Gunther királyt és kíséretét a hunok mészárolják le. A *Western Union*ban annyi a különbség az eposzhoz képest, hogy Lang a westernben nem kétfajta hatalmi struktúra között élezi ki a konfliktust, hanem a törvényes rend és a bűnözők között. Érdemes megjegyezni, hogy Lang nem kezeli olyan negatívan az indiánokat, mint a hunokat némafilmjében, de a fehér ember technikai fölényével, manipulatív taktikájával szemben elmaradott, tudatlan nomádoknak ábrázolja őket, akik komoly veszélyt jelentenek a konfliktusok során. Meglehetősen már a műfaji sémák torzító hatásának tudható be, Lang első tervezett, de soha el nem készült westernje igazi indián-történet lett volna. Lang tanulmányozta a navajók kultúráját, többször ellátogatott hozzájuk, és valamennyire még a nyelvüket is megtanulta.

A táviró telepítésének epizódjait egy melodramatikus háromszög helyzet színesíti. A Telegraph Társaság képviselőjének, Creightonnak a hűgába, Sue-ba szerelmes a bűnös múltú főhős, Vance Shaw (Randolph Scott) és



„Egyaránt viaskodik jó és gonosz énjével”
(Fritz Lang: *Western Union* – Robert Young, Virginia Gilmore és Randolph Scott)

a társaság tulajdonosának fia, Richard Blake (Robert Young). A három férfi az események során bizalmába fogadja egymást és barátságot köt. Vance és Blake viszonyát még az érzelmi versengés sem teszi tönkre. Ez a szövetség variációja a *Nibelungokból* Gunther király, Kriemhild, Siegfried és Hagen kapcsolatának. A német eposzban Siegfried pályázik a király hűgának a kezére, amit Hagen féltékenyen és aggodalommal szemlél. A westernben a cég irányítói (Creighton, Blake) fogadják maguk közé a bűn világából érkező, de tisztességes életre vágyó cowboyt. Siegfriednek Kriemhild szerelme jelenti a lehetőséget a feudális uralkodó osztályba történő beilleszkedéshez, Vance-nak Sue (Virginia Gilmore) biztosítaná az asszimilálódást a polgári társadalomba. Csakhogy Siegfried nem lehet önmaga a wormszi királyi udvarban. Rendkívüli erejével, képességeivel nem hőstetteket visz véghez, hanem színlel, amivel a hatalmi hierarchián belüli konfliktusokat leplezi, s ez később halálát okozza. Vance Shaw sem vállalhatja valódi identitását munkaadói előtt, noha Siegfriedhez hasonlóan ő az egyetlen figura, aki kiismeri magát és hatékonyan cselekszik a kü-

lönböző világokban: beszéli az indiánok nyelvét, leszereli ellenséges indultait, megbízható vezetőként végzi munkáját a csapatban.

Siegfried vesztéhez hozzájárul, hogy megbízik a királyban, aki vérszerződést köt vele, majd elárulja. Vance vétke, hogy titkolja bandita testvérét, aki folyamatosan fosztogatja a társaság csapatát. A germán és a vadnyugati hőst is kihasználják ellenséggé vált testvérei érdekeinek érvényesítéséhez, aminek végén mindketten testvérgyilkosság áldozatai lesznek. A *Nibelungok* helyzeteinek, motívumainak variálása a *Western Union*ban a western mítosz hőisével kapcsolatban tudatosítja, amit a német eposz mítikus alakjának sorsa példáz: a rendkívüli hőseket elpusztítja a számukra idegen élettér. Nincs helyük a társadalomban, éltető közegük a mítosz.

Vance figurája Siegfried mellett Kriemhilddel is párhuzamba állítható, mert ők szembesülnek bűn, büntetés, bosszú kérdésével. Gunther király nem bünteti meg Siegfried gyilkosát, Hagent, ezért Kriemhild feleségül megy Attilához, a hunok vezéréhez, hogy segítségével bosszút álljon. Az eszményi szépségből, a szerető, gyen-

géd hitvesből a film végére embertelen bosszúálló lesz. Férje gyilkosának megbüntetéséért a testvérgyilkosságot is vállalja.

Vance fordított utat jár be Kriemhildhez képest. Ő üldözött törvényszegő, aki megpróbál törvényes életet élni, amit megakadályoz bűnöző fivére. Vance törbeccsalása után számol le testvérével. A királynő és a cowboy egyaránt viaskodik jó és gonosz énjével, s az utóbbi győzi le őket. Kriemhildben démoni erőt nyer a bosszúvágy, ami egy egész világot, végül pedig őt is elpusztítja. Vance titkának nincs ilyen egyetemes hordereje, de hallgatása egykori bűntársairól komoly emberi és anyagi veszteséggel jár, majd a bosszúból kikényszerített párbajban meghal.

Kriemhild jellemének átalakulását, szélsőséges érzelmeinek váltakozását az expresszionista szimbolika fejezi ki. Vance Shaw finomabb, árnyaltabb vonásokkal megrajzolt karakter. Vívódása bűn és tisztesség között azokkal a film noir figurákkal rokonítja, akiket maguk alá temet a bűnük.

A film noirhoz közelítő alkotói szemlélet érvényesül a párbajnál is. Hosszú lövöldözés után Vance-t orvul megöli

„A mítosz burkát lehántja a hősökrol”
(Fritz Lang: *Bűntanya* – Arthur Kennedy, Marlene Dietrich és Mel Ferrer)



testvére. Ezután Blake párbajozik a gyilkos fivérrel, a heves golyózápokban elfogy Blake lőszere, védtelenül áll ellenfele fegyvere előtt. Szerencséjére a bandita már nem tud visszalőni, mert halálos lövés érte. A párbajban csak a túlélésért vívott küzdelem kegyetlenségét láthatjuk. S ami lényeges ebben, hogy végkimenetelét a véletlen befolyásolja. S ez, ahogy az előző vadnyugati filmből idézett tűzharcnál, itt is más dimenzióba helyezi az akciót, aminek perspektívájából a rátermettség, a hősies helytállás jelentőségét veszti.

BRÜNHILD A VADNYUGATON

Lang harmadik westernje is ugyanazokból a motívumokból építkezik, mint az előző kettő: bűn, bosszú, identitáscsere. A *Büntanya* (*Rancho Notorius*, 1952) főhőse, Vern (Arthur Kennedy) a házasságát tervezi csinos menyasszonyával. Nem sokkal később két arra tévedő bandita kirabolja boltját, egyikük pedig megöli a lányt és az ajándékba kapott brosst elveszi tőle. Ezután Vern szerelme gyilkosai után kutat. Az üldözés során szerzett információk egy titokzatos nőre és egy különös helyre utalnak. Vern csak úgy tudja ezt a rejtékelyt és úrnőjét becserkészni, ha megváltoztatja személyiségét és Frenchynek, a banditának (Mel Ferrer) bizalmába férkőzik, aki Altar Keane (Marlene Dietrich) szeretője. Vern miután megtalálta Altart, szerelmet színlelve magába bolondítja a szép nőt, hogy menyasszonya gyilkosának nevét megtudja tőle. A megtévesztés után Vern megtalálja a gyilkost, majd a seriff letartóztatja. Társai azonban kiszabadítják, azután Frenchyre, Altarra és Vernre támadnak a farmon. Vern és Frenchy leszámolnak a banditákkal, de Altar életét veszti.

Azért foglaltam össze hosszabban a történetet, mert a *Rancho Notorius* eseményei emlékeztetnek a leginkább a *Nibelungok* cselekményére. A western fordítottja a germán hősmítosznak. A vadnyugati történetben mintha Siegfried (=Vern) állna bosszút Kriemhildért. A cél ugyanaz, mint a német eposzban: legyőzni a harcias, öntörvényű amazonkirálynőt, Brühildét (vagyis Altar Keane-t). Vern módszere is hasonló, mint Siegfriedé: személyiségét megváltoztatja, hogy sikerrel küzdjön meg a büszke szépséggel.

A *Nibelungok*ban Siegfried Gunther király helyett cselekszik (láthatatlanul)

az erőpróbákon, hogy megszerezze neki Brühildet, mert csak így kaphatja meg a királytól hűgát, Kriemhildet. A *Rancho Notorius*ban nincs olyan figura, aki megfeleltethető lenne a gyenge Gunthernek, de Siegfried alakja is kettéhasad egy becsületes és cselekvőképes cowboyra (Vern), valamint egy magabiztos, legendás banditára (Frenchy), aki a rablott értékeket (=a Nibelungok kincse) az imádott nőnek ajándékozza. A mitikus hős vadnyugati megkettőződése jelzi, hogy a hősies erényeket már nem lehet egyetlen figurába sűríteni, s ezzel egy újfajta, vonzó ideált teremteni, mert aki valamennyire is eszményi lehetne, az törvényen kívüli (Frenchy), aki pedig tisztességesnek tűnik, az nagyon is hétköznapi figura, ráadásul ravasz és bosszúszomjas (Vern). Lang hősszemlélete távol áll az ideáltípust teremtő rendezőkéttől. Az ő vadnyugati hősei bűnbe eső (Frenchy) vagy bűntől sújtott (Vern) karakterek.

A *Rancho Notorius* központi figurája Altar Keane, akinek nagyvonalú, arisztokratikus életformáját korlátozza a polgári világ műveletlensége és közönségsége. Miután belátja, hogy a társadalomban lehetetlen a vágyai szerint élni, elrejtőzik egy farmon, ahol rablóknak nyújt menedéket zsákmányuk bizonyos százalékáért.

Altar helyzete sokban emlékeztet Brühildére. A harcias amazon várát tűzsáv választja el a világtól, ami hatalmát és függetlenségét biztosítja. Altar sziklaktól körülvett völgyben rendez be farmját, ahol megteremtheti saját nagystílusú életét és uralkodhat a kiszolgáltatott, törvénysértő férfiakon. Elszigeteltségét egyrészt az autonóm nő vágyai, másrészt a bűnözőkhöz való viszonya motiválja: a maga öntörvényű életét csak a bűn vámszedőjeként teremtheti meg. Egyik sem találkozik a társadalom értékrendjével, sőt, annak törvényeit sérti, így maradt számára a kivonulás a társadalomból.

Altar különállását, társadalmon kívüliségét a milióábrázolás is hangsúlyozza. Miután a főhősnő érdeklődését felkeltette a rámenős Vern, kilovagol vele a büntanya határához. Lang a jelenet elején egy hatalmas, csaknem szabályos mértani hasábra emlékeztető sziklatömböt komponál a látványba, ami Brühild várának bástyáira emlékeztet. A szikla magányos fenségét kiemeli Altar egyedülálló szépségét és rendkívüli varázsának törekenységét.

A táj stilizálásában érvényesülő szimbolikát a cselekmény későbbi fordulatai igazolják. Vern felfedi valódi énjét Altarnak, szembesíti törvénytelen életének felelősségével. Frenchy újabb akciójának végrehajtása után hiába akarja elhagyni a farmot, az ellene forduló banditák megakadályozzák menekülését. Vern, Frenchy és a rablók között lezajló tűzpárbajban Altar életét veszti, mert az orvlövész golyójától menti meg Frenchyt. Önfeláldozásával bizonyítja, hogy kit szeret igazán. Ugyanis Vern megjelenésével kialakul egy melodramatikus helyzet, melyben a három főhős rivalizálása és viszonya szintén a *Nibelungok*ból idézi Gunther király, Brühild és Siegfried között létrejövő hatalmi, érzelmi és szexuális versengést.

A film végi párbaj ugyanazt a koreográfiát és szemléletet tükrözi, mint az előző westernnek sorsdöntő leszámolásai. A véletlen itt is megkérdőjelezi a két kipróbált mesterlövész, Frenchy és Vern a helytállását, szövetségének fölényét a támadókkal szemben. Altar áldozata nélkül életüket veszítették volna a tűzharcban.

Altar bukását egyrészt a film noir hősöket sújtó végzet indokolja: bűnhődni kell, mert a bűnből élt. Másrészt misztikus rejtélyessége sem bizonyul biztonságos menedéknek. Ahogy Vern közeledik az eldugott farmhoz, úgy lesz mesterkelt, kullisszaszerű a környezet. S ez jelzi, hogy Altar nem egyszerűen kivonult a társadalomból, hanem az öntörvényű, független nő mitikus világába menekült. De már Brühildnek sem sikerült a tökéletes elzárkózás az amazonvilágba, a Ford-fivérek nem igazolta a hamis heroizmus és Altart sem védi meg szépségének varázsa. Lang westernjeiben a mitizálás a bűn elrejtését szolgálja, de a hamis ideálok mindig rajtaüt a valóság. A mítosz burkát lehántja a hősökről, a hazug öngazolások hátteréből pedig kirajzolódik a lehangoló ember-és világkép.

Fritz Lang westernjei nem jelennek méröldökvét a műfaj történetében. Mai szemmel nézve az az izgalmas ezekben a filmekben, hogy alkotójuk hogyan tudta érvényesíteni egyéni látásmódját ebben a számárra új műfajban, miképp vélekedett a western mítoszzól. •

VARRÓ ATTILA A KALLIGRÁFUS KÉZJEGYE



**MIZOGUCHI ÉS ICHIKAWA KEDVENC OPERATŐRÉNÉL A TÖBB ÉVSZÁZADOS
JAPÁN KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS AZ EXPRESSZÍV FILMES LÁTVÁNYVILÁG OLTVÁD
HARMONIKUS EGYSÉGBE**

Kazuo Miyagawa nem csupán születése és halála időpontja okán tekinthető a japán filmművészet emblemikus 20. századi operatőrének. Az 1999-ben, 91 évesen elhunyt alkotó nagyjából 130 filmes dicsőségtábláján olyan klasszikusok szerepelnek, mint az *A vihar kapujában*, az *Eső és Hold története* (magyar források szerint: *Ugetsu története*), a *Keresztre feszített szerelmek*, a *Sodródó emberek*, a *Testőr*, a *Gyújtogatás*, a *Tokiói olimpia* vagy a *Némáság* – sokszínű sorozatukból jóformán a nemzet teljes mozgókép-táblója összeállítható, nem csupán stílusirányzatok, korszakok, de még szerzőiások tekintetében is. Miyagawa az egyetlen olyan operatőr, aki bő fél évszázados pályafutása során a japán stúdiófilm három nagy korszakában is a legkiemelkedőbb rendezők mellett dolgozhatott (többnyire azok kifejezett kérésére). A Nikkatsu kiótói műhelyében laborasszisztensként, trükkfelvétel-készítőként és segédoperatőrként eltöltött inasévek végén, immár operatőri rangban került a Daiei-hez 1943-ban, ahol a némafilm nagy generáció olyan alaprendezőivel forgathatott, mint Hiroshi Inagaki vagy Daisuke Ito; az 50-es éveket nagyrészt a japán filmművészet szentháromsága, Kurosawa, Ozu és Mizoguchi oldalán töltötte (utóbbinál hét alkotásban); majd a következő másfél évtizedben a modernista generáció olyan stúdiófilmes elharcosaival készített filmeket, mint Kon Ichikawa, Yasuzo Masumura és Masahiro Shinoda. Ráadásul – miután tanulóidejében átélte a

gos filmre történő átállás Japánban különösen traumatikus élményét – művészi kiteljesedése éppen arra a bő évtizedre, az 1950-1965 közötti időszakra esett, amikor a japán film a legradikálisabb változásokon ment át történetében, mind technikai, mind filmnyelvi téren: imádott monokróm nyersanyagát színes filmre cserélte (*A Taira klán története*), klasszikus akadémiai kompozícióit a népszerűvé vált szélesvásznú képfarmátumhoz igazította (*Gyújtogatás*), bravúrosan kezelt kameramozgató eszközeiről könnyű kézi kamerákra és vario objektívekre váltott (*Tokiói olimpia*).

Ez a hihetetlenül mozgalmas és gazdag életpálya jócskán megnehezíti Miyagawa operatőri érdemeinek (felismerését az egyetemes filmtörténetben, különösen azért, mert manapság hozzáférhető munkái főként igen következetes, markáns és sajátos filmnyelvet beszélő szerzői géniuszokhoz kötődnek – mintha csupa Welles-, Kubrick- és Goddard-alkotás ezerszínű palettáján próbálnánk felismerni az operatőr finom árnyalatait. Miyagawa ugyanis nem csupán kiváló művészi érzékkel és magas szakmai tudással rendelkező szakemberként szolgálta rendezőit, de jóformán első éveitől kezdve lelkes kísérletező és újító volt – innovációit a kevésbé jellegzetes direktoroknál bőséggel és látványosan kamatoztatta is (beleértve Ichikawa filmjeit, aki erőteljes szerzői kontrollja ellenére művei képi világát tetemes részben operatőrére bízta). De mennyi fedezhető fel a Miyagawa film-

történeti jelentőségéből a nagy szerzők különféle árnyékában – Kurosawa expresszív közelikre és kontrasztokra épülő, dinamikus képi világában, Mizoguchi hajlékony hosszú beállításokból és szűrketónusokból komponált műveinél és Ozu letisztult, statikus kistotáljain? Egyeséges alkotói portréjához, amennyiben az túl kíván lépni egy kiváló képességű operatőr méltatásán, az általa fényképezett képeket olyan japán írásjegyekként érdemes szemlélni, amelyeknél nem az ideogrammak tartalmi jelentéséből összeálló szöveg, hanem az egyes szavak képi megformálása kerül előtérbe. Noha képzőművészeti képzettsége és a számos festészeti műfaj, amelyet nevéhez kötnek a *sumi-e* szürke árnyalatok festményeitől az *emakimono* tekerescsképig, Miyagawát egyfajta operatőr-piktornak tünteti fel, kamerája sokkal inkább egy kalligráfus ecsetje, aki saját képek helyett mások szövegeit veti papírra egyéni technikával. Elsődleges kézjegyei, az írásjegyek elhelyezése a papírlapon, a fekete tinta sűrűségéből elővarázsolt árnyalatok és a lendületes vonalvezetés mégis elegendőnek bizonyulnak ahhoz, hogy szépírást a festőművészek gazdag eszköztárával és a költők egyéni nyelvezetével ruházzák fel.

KERET ÉS KOMPOZÍCIÓ

Szemben a japán festészeti hagyományokkal, amelyek síkszerű, madártávlatból ábrázolt képeiken nem követték a Nyugat vizuális valóságillúzióra törekvő ábrázolásmódját (lineáris perspektíva, fény-árnyék hatások), a nagy japán operatőri iskola már a 30-as évektől komoly hangsúlyt helyezett az mélységi kompozíciókra, miként ez Mimura Akira vagy Miki Shigeto operatőr munkáin látszik – részben az utóbbi alkotónak köszönhető a korszak nagy Mizoguchi-filmjeiben (*Osakai elégia*, *Az utolsó krizantém története*) megjelenő erőteljes térmélység, nagyjából egy időben Gregg Toland mesterműveivel. Miyagawa korai munkáitól kezdve követi ezt a törekvést, amelytől épp a Mizoguchival töltött közös munkássága idején fordul el némiképp, egyre növekvő érdeklődést mutatva a klasszikus japán tájképeken jellemző átlós irányú, felülnézeti totálképekre, ahol a tér mélységét már nem a nagylátószögű objektív erős mélységélessége és perspektivikus torzítása jelzi. Beállításain az 50-es évek végére egyre jelentősebb szerepet kap a teleobjektív: kísérletei

csúcspontját Kurosawa *Testőrije* jelenti, ahol a kamera (miként Mifune főhőse az első összecsapás során) gyakorta felső nézőpontból, egy-egy képsíkra összpontosítva követi az eseményeket – előszeregettel használva akár a belső keretetéssel (amely az Ozuval készített *Sodródó emberek* után vált markáns eszközévé), akár a teleobjektívet arra, hogy a képmező tekintélyes részét egyetlen homogén felületnek szentelje, minimális vizuális tartalommal (többek között a falakra, paravánokra festett méretes írásjegyekkel).

Ez a látásmód érvényesül az Ichikawa-filmek idején 1958-1964 között, végső pontján a *Tokiói olimpia* gigantikus produkciójával (ahol Miyagawa 164 operatőr munkáját fogta össze a több héten át zajló hatalmas forgatás alatt), amelyben nem csak a távrolól vett arcközelikhez kifejlesztett speciális lencsékkel gazdagított a filmművészet eszköztárán, de szélekre komponált Tohoscope (2,35:1 képarányú) beállításai formabontó szépségükön túl egyfajta ideológia állásfoglalást jelentettek a Riefenstahl-féle berlini olimpiafilmmé náci szimmetriáival szemben. Miyagawa aszimmetrikusan elhelyezkedő mégis precízen kiegyensúlyozott negatív terei, belső keretekkel többszörösen tagolt kompozíciói a modernista filmnyelv számos alkotásában visszaköszönnek majd a 60-as évek során, az operatőrnel azonban

„Mások szövegeit veti papírra”
(Kazuo Miyagawa)

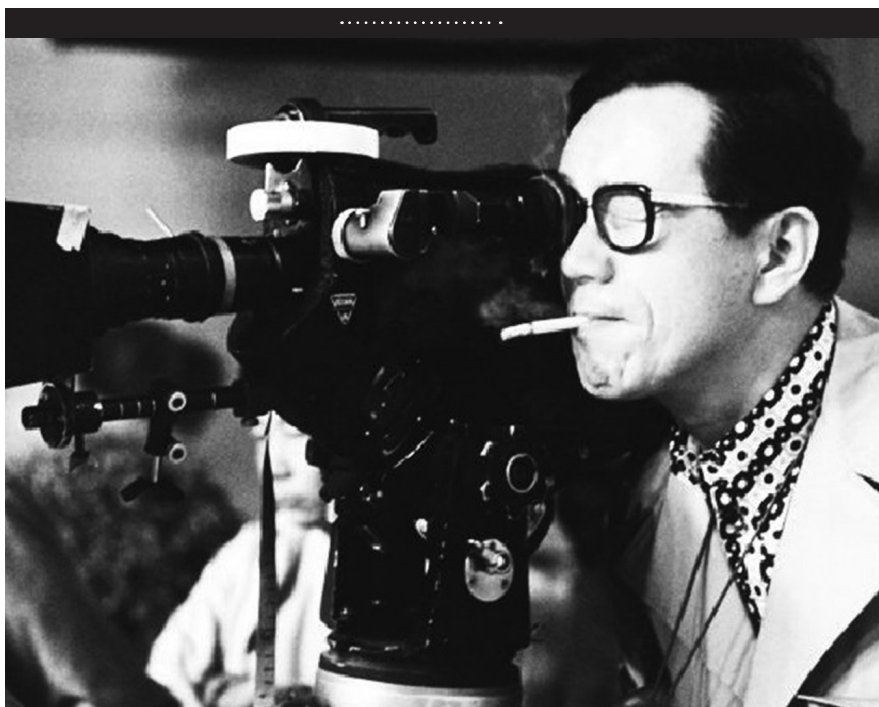
elsősorban a szélesvászon megjelenésére adott kompozíciós válaszok voltak a japán festészeti hagyományok szellemét követve. Szélesvásznú képei olyanok, mintha vízszintes tekeresképeket szemlélénék, ahol a képi tartalmat körülvevő tágas textúrákban takaros textusok kommentálják az eseményeket: látszólag önkényesen szétszórta elemek szigorúan összefüggő szövegegységeket alkotnak. Nem csoda, hogy az 50-es évek nyitányától kezdve a kalligráfus Miyagawa visszatérő kézjegyei olyan kétértelmű kompozíciók lesznek, ahol az előtérben látható faágak, léckeretek, épületvázak egyfajta *kanji*-szövegblokkok gyanánt keretezik az eseményeket, legyen szó a Rashomon-templomban zajló vitákról vagy a *Sanshō tisztartó* folyóparti öngyilkosság-jelenetéről.

FÉNYEK ÉS SZÍNEK

Miyagawa nevével – főként európai és amerikai operatőr kollégáival összevetve – igen ritkán találkozhatunk az érdeklődők az általa fényképezett filmek elemzéseiben, egyetlen híres beállítástól eltekintve: a *Vihar kapujában* korszakalkotó erdei felvételei a közvetlenül a nap felé fordított kamerával (a korabeli nyersanyagok miatt ezt a fogást technikailag lehetetlennek tartotta a szakma) még olyan rendezőtől is csodálatát is kiérdemelte, mint Robert Altman vagy Malick

– ráadásul bő egy évtizeddel megelőzte a modernista hollywoodi filmnyelvben elterjedt beverődéses felvételeket. Maga Kurosawa is ezt a nagy bravúrt hozza fel példának Miyagawa páromondatos méltatásánál önéletrajzában, jótékonyan megelégedve arról az apró tényről, hogy a szóban forgó technikai fogást már az egy évvel korábbi *Kóbor kutya* piaci montázsában is bevetette (operatőr: Asakazu Nakai), igaz ott lombkorona helyett egy sűrűbb fonású rőzsetetön át nézünk fel a forró nyári napba. A legendás képsor mégis szinte emblemátikus jelentőségű lett az operatőri életműben, főként annak a pillanatnak köszönhetően, amikor a női szereplő szubjektív beállításához kötdök – a megerőszkolása ellen tiltakozó asszonyon eluralkodó vágyat jelezve. Ez a motívum számos későbbi Miyagawa által fényképezett filmben helyet kap (bár már a konkrét truváj nélkül, lásd az 1959-es *Kulcs* házasságtörő jelenetét): a lámpalángba néző szeretkező nő, arcán a ragyogó fénykörrel mintha csak magával a fényvel esne szerelembe.

Miyagawát laborasszisztens-inasévei óta megszállottan vonzotta a fény és árnyék megörökítése a celluloidon, számos önálló ötlettel kísérletezett mind a nyersanyag elővilágítása, mind a felvételek megvilágítása során, élen egy ugyancsak a *Vihar kapuja* erdei jeleneteihez kötdök rendhagyó megoldással, amelyben a negatív tér alkalmazása az emberi arcokon is megjelenik: miután a természetben nem használhattak reflektorokat az árnyékos erdőmélyen, az operatőr azzal az ötlettel állt elő Kurosawának, hogy tükörrel odavetített napfényel tegyék láthatóvá az érzelmeket a sötét arcokon. A japán operatőr eredendő vonzalma a különösen erős (akár folthatású) fénykontrasztok iránt ugyancsak a hazai operatőri iskolától ered, amelynek tagjai a 20-as évek végétől a német expresszionista filmekből ellesett markáns fény-árnyék hatásokkal próbálták megtörni a japán festészet és az egyenletesen megvilágított kabuki színpadok filmidegen hagyományát. Toland és Lee Garmes példái nyomán Miyagawa első filmjétől (az *O-Chiyo ernyője* épp egy Garmes által fényképezett Dietrich-film, a *Dishonoured* remake-je volt) rabja lett ennek a film noiros fényvilágnak és látványos mintázatainak, amelyeket szinte belevés a felületekbe – ugyanakkor esetében a képzőművészeti tradíciók szó szerint árnyalták az





erős kontrasztokat. Mivel fiatal korában :
 évekig tanult *sumi-e* festészetet (amely :
 kizárólag fekete színű tust használ), igen :
 járatos volt a szürke ötszáz árnyalatában :
 és ezt a kameraecseténél is lelkesen ka- :
 matoztatta: világítástechnikája mindig is :
 bravúros ötvözete volt a két szélsősé- :
 ges technikának, időnként még jelene- :
 teken belül is váltogatva a hangsúlyt az :
 adott hangulat fényében – akár a har- :
 sányan kontrasztos képekhez vonzódo :
 Kurosawánál (az esőverte Rashomon- :
 kapu belső tereinek finom tónusaival :
 szemben az erdőjelenetek egyes beál- :
 lításainál még az ágakat és leveleket is :
 feketére festette), akár a szürkeárnya- :
 latokat kedvelő Mizoguchinál (mint az :
Eső és Hold történetének expresszionista :
 kísértető-szálában, élen a lenyűgöző :
 átváltozási jelenettel, ahol a vörös színű :
 szellem-sminket az operatőr előbb vörös :
 fényel megvilágítva kifehéřítette, majd :
 kék megvilágításra váltva egy pillanat :
 alatt koromfeketévé varázsolta). Ám ez- :
 úttal is Ichikawa műveiben találhatóak a :
 Miyagawa-világítási stílus legkifejezőbb :
 példái: két közös filmjük, a *burakumin-* :
 származást titkoló fiatal tanárról szóló :
Megtört parancsolat és a híres Mishima- :
 regényből készült *Gyűjtogatás* (a regény :
 címe: Az aranytemplom) idősíkjaihoz az :
 operatőr eltérő fényvilágot társít – a fi- :
 atal hősök szenvedéssel és tébollyal teli :
 jelenidejét *chiaroscuro*-val festi feketé- :
 re, míg az elveszett apafigurákhoz kötő- :
 dő múltat a *sumi-e* szürkéivel ábrázolja :
 (az *Aranytemplom* traumatikus emlékei- :
 nél pedig szinte fehér fényárba borítja).

Miyagawa egyik legjelentő- :
 sebb szakmai újítása, amely :
 már a színes filmszalaghoz :
 kötődik, részben éppen en- :
 nek a világítási esztétikának :
 köszönhető: az operatőr, aki :
 számára a színes film elterje- :
 dése pályafutása „legnagyobb :
 sokkját” :
 jelentette, jóformán első színes műveitől :
 megpróbálta kihasználni az új eszköztárt :
 arra, hogy a *sumi-e* árnyalatok képi vilá- :
 gát ötvözze az erős kontrasztokkal. Már :
 az 1959-es *Kulcs* esetében kísérlete- :
 zett a korabeli nyersanyagokra jellemző :
 magas színtelítettség csökkentésével :
 mind az előhívás, mind a forgatás során :
 (utóbbi esetében helyenként szürkére :
 festette a zöld leveleket és vörös virágo- :
 kat), de az 1960-as *Fivér* című Ichikawa- :
 filmben jelenik meg teljes pompájában :
 egyedi hívási eljárása, amely japánul :
gin-nokoshi („ezüsbenthagyás”), az an- :
 gol terminológiában pedig *bleach bypass* :
 (a halványítás kihagyása) néven terjedt :
 el – bár csupán két évtized múltán, ami- :
 kor Vittorio Storaro munkái népszerűvé :
 tesztek az olasz ENR-eljárással (*Vörösök*), :
 majd számos hasonló hívási techniká- :
 val együtt fontos kifejezőeszközzé válik :
 olyan sztáropertőröknél, mint Dharius :
 Khondji (*Hetedik*), Janusz Kaminski :
 (*Ryan közlegény megmentése*) vagy Ro- :
 ger Deakins (aki az 1984-ben elsőként :
 használta az eredeti *gin-nokoshi* eljárást :
 Nyugaton). A *Fivér* különös, pasztell- :
 hatású képein valamennyi szín veszít :
 szaturációjából, zöldes-szürke árnyala- :
 tok skálájára redukálódva, miközben a

**„Takaros textusok :
 kommentálják az :
 eseményeket”**

(Akira Kurosawa: :
 Testőr - Toshiro Mifune :
 és Tatsuya Nakadai)

sötét területek szinte ko- :
 romfeketévé válnak: a kü- :
 lönösen szoros fivér-nővér :
 kapcsolat drámai története :
 ezáltal nemcsak retró vizu- :
 ális világot kap, de a színes :
 képre vont monokróm ré-

teg szépen érzékelteti azt a különbséget, :
 amely az apró nüanszokban megnyilván- :
 uló családi konfliktusok ingersezegény :
 otthoni környezete és a testvérpárban :
 tomboló sötét, elemi indulatok között :
 feszül. Miyagawa finomabb tónusok el- :
 érésére irányuló próbálkozásai a Daiei :
 által használt Agfacolor-színesfilmmel :
 még egyetlen Ozu-filmjében is tetten :
 érhetőek – sőt fontos szerepet játszottak :
 abban, hogy a neves rendező rátaláljon :
 saját kifejezőmódjára a színes új világ- :
 ban. Összevetve a *Napéjegyenlőségkor* :
nyíló virág első színes filmjét (operatőr: :
 Yuharu Atsuta) az egy évvel később ké- :
 szült *Sodródó emberekkel*, nemcsak a :
 Miyagawa-féle zöldes tónusok felbuk- :
 kanása szembetűnő, de az is, ahogyan :
 a *Virágban* látható harsányabb színvilág :
 hozzáidomul az Ozu-féle érzékeny, :
 minimalista filmnyelvhez (maga a ren- :
 dező később úgy fogalmazott: „mindent, :
 amit a színekről tudok, Miyagawától ta- :
 nultam”).

KOCSIK ÉS PANORÁMÁK

Miyagawa harmadik sajátossága jóval :
 kevésbé kötődik formai újításokhoz, ám :
 legalább olyan fontos szerepet töltött :
 be a japán szerzőiárással való együtt- :
 működésben, mint világítástechnikája

és kompozíciói, ráadásul az utóbbiakhoz szorosan kötődik is. Már azelőtt, hogy az 50-es évek nyitányán Kurosawa (majd Mizoguchi) operatőre lett, Miyagawa főként kameramozgásainak köszönhetően szerepelt a szakma élvonalában: Hiroshi Inagakival eltöltött mintegy másfél évtizedes tanulóideje alatt bőven volt alkalma gyakorolni a belső vágásokra építő, hosszú beállítási filmnyelvet, amelynek a realizmusra törekvő *jidai geki*-specialista lelkes híve volt a 30-as évek óta – két legjelentősebb történelmi darabját ebből az időből, a *Miyamoto Musashi*-trilógiát és az *A vad Matsu élete* kosztümös riksakuli-drámáját elsősorban a hajlékony és lendületes kocsisások emelték a korabeli darabok fölé (utóbbit egyfajta helyi *Aranypolgárok* tartják japán filmtörténészek), hála Miyagawa precíz, ugyanakkor igen dinamikus kameravezetésének. A *Vihar kapujában* elején a favágó erdei sétájának maga korábban szinte páratlan fahrtjai még a korábbi Kurosawa-filmek markáns gépmozgásaihoz képest is bravúrosak, főleg annak tudatában, hogy Miyagawa (az Inagaki-évek pragmatikus tapasztalataival háta mögött) pár méternyi kamerásín segítségével oldotta meg őket – az a 15 másodperces szekven-

„Mintha csak magával a fényvel esne szerelembe”

(Kenji Mizoguchi: Az eső és hold története - Kikue Móri, Machiko Kyo és Masayuki Mori)

pozíció középpontjában tartja alakját, még Kurosawát is megdöbbenetette.

Ennél jóval jelentősebb Miyagawa ecsetkezelésének szerepe az 50-es évek Mizoguchi-klasszikusaiban: a korábban főleg statikus mélységi kompozíciókra épülő, „egy jelenet-egy beállítás” filmnyelvét a rendező ez idő alatt cserélte fel arra a vízszintes fahrtokra és panorámázásokra épülő dinamikus stílusra, amelyet visszaemlékezéseiben Miyagawa a hagyományos japán *emakimono* telercsképek filmes megfelelőjének nevez. Akárcsak a történetüket egymás mellé helyezett képekben elmesélő festmény-sorozatoknál, az *Eső és Hold története*, a *Keresztre feszített szerelmesek* és a *Sanshō tisztartó* kosztümös filmjeiben is egyetlen szekvenciává állnak össze a jelenet különböző térszégmensekben játszódó eseményei, ahol az egyes „festményeket” nem konkrét vágások, hanem a folyamatos kameramozgásba iktatott belső keretek (fatörzs, fal, ablaknyílás) határolják el egymástól. Ezt a kocsisáspanorámázás kombinációt (amely már a *Vihar kapujában* flashback-meséiben is tetten érhető) Miyagawa a Mizoguchi-filmek után készült műveiben még látványosabban és bravúrosabban alkalmazza (főleg a *Testőrben*) – különösen azokban a kardvívós kalandfilmekben, amelyek pályája következő szakaszát uralják 1964-től 1975-ig. A villámgyors ak-

ciókat pontosan lekövető gépmozgások specialistájaként az idős operatőr gyakorlatilag a korszak valamennyi jelentő *chambara*-szériájában közreműködött: a vak masszőr Zatoichi kalandjaiban (hat film, köztük a *Zatoichi a Testőr ellen* korai crossoverével), a gyermekkocsis bérgyilkos *Kozure Ókami 4.* részében, a törvény keményszívű szolgálja, Itami Hanzó legbeteggebb történetében (*Hanzó a Penge pokoli kínszája*), valamint a *Mikogami*-trilógia első két darabjában. Miyagawa ezeket a műfaji rutinfeladatokat is bőséggel megajándékozta stílbravúrraival (lásd az 1966-os *Hallom Zatoichi dalát* kékhátterű párbajfinálját 40 évvel a *Kill Bill* előtt, a *Kozure Ókami: Egy szülő szíve, egy gyermek szíve* égő gabonablájának expresszív képsorait vagy az *Irezumi* esős, éjszakai orvgyilkos-jelenetét a fehér papíryerőn kirajzolódó sziluettekkel), sőt első Zatoichi-munkájában nem csak vizuális forradalmat indított a korábban meglehetősen szokványos kivitelezésű sorozatban (*Zatoichi és az ezer arany*), de a filmet jegyző Kazuo Ikehiro-t is elindította azon a formai felfedezőúton, amely a *Nemuri Kyoshiro*-szériához készült *chambarák* állomásain át a műfaj egyik legizgalmasabb kismesterévé tette.

Miyagawa műfaji másodvirágzása idején, az 50-es/kora 60-as évek nagy szerzői kollaborációval a tarsolyában is képes volt folyamatosan megújulni és kreatív módon felhasználni a fejlődő filmtechnika friss vívmányait: miként a színes film vagy a szélesvászon esetében tette, ha úgy hozta a szükség, komplex és kifinomult kameramozgásait is feláldozta a 70-es években eluralkodó kézi kamerás akciókoreográfiák kedvéért (*Véres shuriken*) vagy a statikus képeket dinamizáló rapid zoomokért (*Kozure Ókami 4.*), bár ezek az eszközök nem igazán voltak összhangban esztétikai elveivel. Sajátos filmnyelve ekkoriban már csak elvétve terjedt ki az egész filmszövegre (mint Yasuzo Masumura *Irezumija* vagy Masahiro Shinoda *Némasága* kiváló regényadaptációiban), de elég fél percet látni bármelyik *chambarája* párbajfináljából, hogy ráismerjünk keze nyomára. Bármilyen vásznat tett elé a filmgyártás, bármilyen ecsetet kapott a filmtechnikától és bármilyen szöveget a filmrendezőktől, Kazuo Miyagawa szépírása mindig is japán tájképeket idéző harmonikus szépséggel, gazdag palettával és természetes könnyedséggel fogalmazta meg a sorok mögött rejlő üzenetet. •



Volt egyszer egy vámpírgróf...

VARGA ZOLTÁN

MÍG DRAKULA AZ ÁLDOZATAIT SZIPOLYOZZA, A TÖMEGFILM BRAM STOKER REGÉNYÉT: A 120 ÉVES VÁMPÍRGRÓF LEGENDÁRIUMA KIAPADHATATLANNAK TŰNIK.

Százhús esztendő az öröklét kárhozatával megvert élőhalottak számára sem kevés idő, s különösen nem az a hús-vér földi halandók vagy akár a fiktív lidércek esetében. Éppen ennyi ideje, hogy 1897 májusában – szűk másfél évvel a Lumière fivérek első mozivetítése után – megjelent Bram Stoker regénye, a *Drakula*. A nagyívű könyv címszereplője, ha nem is a kezdet kezdetétől, de mégiscsak elválaszthatatlanul összefonódott a mozgóképpel; az első nem hivatalos adaptációtól, Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatújától* (1922) a kortárs borzongatásig ível ez a kapcsolat: az egyik legutóbbi változat, a térhatású vetítésre készült *Dracula 3D* (2012) az olasz *maestro*, Dario Argento keze alól került ki. A két filmet együtt emlegetni persze szentségtöréssel ér fel. Murnau műve vitathatatlan alapmű, ki-kezdhetetlen a helye a kánonban, akár a horroreműfaj kikristályosításában játszott meghatározó szerepét vesszük, akár – a filmesztétikák által sokkal szívesebben hangsúlyozott aspektusát emlegetve – a filmművészet egyik első stílusirányzata, az expresszionizmus kulcsfontosságú alkotásaként közelítjük meg. A *Nosferatu* a (néma és fekete-fehér) filmkép titokzatosságának és kísértetiességének maximális kiaknázására épített *borzalomszimfónia* (az alcímet kölcsönvéve), középpontba állítva a megtestesült gonoszt, a rút és groteszk vámpírgróft – akinek első mozgóképes megjelenését miriádnyan követik majd, de csak kevesek neve említhető az Orlock (avagy Drakula) gróft megformáló Max Schrecké mellett. Thomas Kretschmann, az Argento-féle Drakulát alakító színész neve egészen biztosan nem tartozik

közéjük. A *Dracula 3D* szomorú látlete egy kiégett művészi karriernek – Argento valaha a celluloidra bűvölt boszorkányszombatok látnoka volt (elég csak a *Sóhajokra* utalni) –, egy-szersmind arról is árulkodik, hogy a Drakula-mítosz filmes variációi majd' 100 év alatt felélték tartalékaikat. Az innen-onnan átvett elemek – mint a Terence Fisher-féle *Drakula borzalma* (1958) könyvtáros-motívuma és a leginkább Coppola *Drakulájából* (1992) áttemelt hosszserelmes vámpírkarakter – primitív digitális trükkökkel, öncélú vérengzéssel s a feszültségépítés és atmoszférateremtés teljes hiányával párosulnak. A vámpírfilm történetének pedig igazi mélypontját kínálja az a jelenet, amelyben az amúgy kétségkívül sokféle alakot felölteni képes Drakula óriássáskaként (!) érkezik, hogy elragadja szerelmét.

Murnau remekműve és Argento fércmunkája között feszül a *Drakula*-filmek rendkívül sokrétű, rengeteg figyelemre méltó – és nyilvánvalóan még több feledhető – alkotással szolgáló tárháza. Drakuláról a legkevésbé sem csupán Max Schreck tisztító szörnye juthat eszünkbe. A figura elegáns, arisztokratikus változatai rögzítették a közkeletű Drakula-imáaszt – legyen szó a jellegzetes (sokat idézett és parodizált) akcentussal megszólaló Lugosi Béláról (Tod Browning: *Drakula*, 1931), a kimértséget robbanékony-sággal ellenpontozó Christopher Lee-féle megközelítésről (a Hammer Films *Drakula-szériájában*, 1958–73), vagy a társasági életet élő, közvetlen úriemberről Frank Langella megformálásában (John Badham: *Drakula*, 1979). John Carradine, Jack Palance vagy akár Leslie Nielsen nevével is folytatható a

– Nielsen hozzájárulása a mítoszhoz azt példázza, hogy a fővampír történetére a paródiák is igényt tartanak (Mel Brooks: *Drakula halott és élvezi*, 1995). Drakula időközben az élőszereplős filmek kereteiből is kilépett, s mostanság a gyerekközönséget szóragoztatja a *Hotel Transylvania*-animációk (2012–15) címadó intézményének vezetőjeként: az Adam Sandlerről mintázott ártalmatlan gróft nem a vérszomj vezérli, legfőbb törekvése sokkal inkább imádott kislánya és unokája biztonságának garantálása, védelmezésük a szörnyellenes emberektől.

Hogy mi a magyarázata a Drakula-karakter efféle sokszínű megjelenítésének, az nem pusztán a filmesek fantáziájában, a változó korszakok változó közönségigényeinek kielégítésében keresendő. A Stoker-regényben is érdemes ennek utánajárni.

A VÁMPÍR ÁRNYÉKA

Bram Stoker *Drakulája*, a „gótikus regény” legtöbbször idézett tételeinek egyike, nem légtérbe érkezett – egyaránt akadtak kortárs párhuzamai, valamint vámpírkarakterekre építő előzményei. A *Drakula* mellett a viktoriánus erkölcsöt kikezdő-fel lazító fantaszitkumnak egyaránt fontos kordokumentuma Robert Louis Stevensontól a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, valamint Oscar Wilde tollából a *Dorian Gray arcképe*. Az előképek közül, csak a XIX. századi irodalomra szűkítve a kört, utalhatunk John Polidori *A vámpírjárja*, amely címszereplőjét első ízben formálta meg delejező hatású arisztokrataként; s ugyancsak fontos előzmény Joseph Sheridan Le Fanu elbeszélése, a leszbikus erotikát kínáló *Carmilla*. Le Fanu írása a kutatások szerint Stoker számára is mintaként szolgált, legyen szó a két fő áldozat köré épülő cselekményről vagy a vámpír egyes képességeiről, mint például az átváltozás lehetősége. Az ír származású Bram Stoker nagyszabású regénye mintegy hat éven át készült, s komoly kutatómunka alapozta meg, amely a vérszívókkal kapcsolatos hiedelmek tanulmányozását éppúgy magába foglalta, mint a kelet-európai térség, legkivált Erdély geográfájának megismerését – nem is beszélve a Drakula-mítosz megformálásában kulcsszerepet játszó történelmi alak,

III. Vlad legendájáról. A XV. századi havasalföldi vajda nem véletlenül kapta a „Karós” (Tepes) ragadványnevet; hírhedett vérengzéseit egy magyar kutató, Vámbéry Ármán ajánlotta Stoker figyelmébe.

Mindezen források és inspirációk lenyűgöző szintézisét alkotta meg az író. A *Drakulában* az archetipikus rém újrafazonírozása keveredik a szerző személyes hátterű motívumaival, amennyiben Drakula és Harker kapcsolata Stoker és mentora, az ünneptelt Shakespeare-színész, Henry Irving kapcsolatát is megjeleníti, a Harker-házaspár problémái pedig Stoker házasetetének problémáira reflektál-

„A filmkép kísértetieségének maximális kiaknázása”

(Terence Fisher: *Dracula* – Christopher Lee)

nak. Kollektív és privát szorongások vegyülnek – a birodalmi Angliát fenyegető *idegen* erők inváziójától a szexualitással kapcsolatos traumák tematizálásáig –, a történelem és a psziché mélyéről előtörő borzalmak pedig a modern világgal ütköznek meg: Mina, Dr. Seward és a többiek a kor legkurrensebb eszközeit használják, a fényképezőgéptől kezdve az írógépen át a fonográfig. A *Drakula* tartós népszerűségének mégis alighanem az a legfőbb oka, hogy rémségekkel teli

felszíne alatt parázsló erotika izzik, amely a vágyott, de titkolt, vagy a nem is tudatosan vágyott, de mégis kívánt nemi szenzációkat kínálja sanyargatott sze-

replőinek és kéjes borzongásba merülő olvasóinak egyaránt. Nem mellesleg a regénynek ez az aspektusa szolgáltatta az alapot a – hajmeresztő állításokban valósággal egymásra licitáló – pszichoanalitikus értelmezéseknek is; és az is kétségtelen, hogy azért bizonyult Drakula gróf a filmes horrorikonok legtermékenyebben variálható alakjának, mert veszély és vágy, taszítás és vonzódás ambivalenciája benne és általa sikeresebben kifejezhető, mint a szörnypanoptikum más alakjai segítségével.

Mindazonáltal a regény kompozíciós elvében is akad magyarázat arra, miért vált ennyire sokféleképpen értelmezhető alakká Drakula, nemcsak az irodalomtörténészek és pszichoanalitikusok, de legfőképpen a filmes képzelet számára. Az más gótikus regényekben is kedvelt fogásnak számított, hogy a rémséges eseményeket mintegy „talált szöveggént” (feljegyzésként, naplórészletként) vezették be az írók, de ezt Stoker vitte a végpontig, amennyiben könyvének egésze az egyes figurák (Harker, Mina, Dr. Seward, Lucy) naplószemelvényeinek, leveleinek, táviratainak stb. gyűjteményeként áll össze. Ebben a nézőpont-kavalkádban pedig – meglepő csavarként – nem is olyan nehéz szem elől téveszteni a látszólagos középpontot jelentő rémalakot. Drakula pozíciója a történetvezetésben azért különös, mert a borzongató kezdetet – az első négy fejezetet, a Harker erdélyi útjáról és kastélyfogságáról tudósító naplóbejegyzéseket – követően Stoker egyszerűen kivonja a cselekményből a gróf karakterét, s utána csak elvétve lépteti színre – hogy áldozatai és üldözői (no meg az olvasó) számára annál inkább megfoghatatlanná tegye, fantazmagóriává stilizálja. (Hátulütője lehet ugyanakkor ennek az írói döntésnek, hogy bizonyára egyes olvasóknak nem a rettenet elviselése okoz nehézséget – hanem ébren maradni.) Stephen King a *Danse Macabre* fejtegetéseiben találóan méltatja ennek a cselnek az értékét: „Stoker nagyjából úgy alkotja meg rémséges és halhatatlan szörnyetegét, ahogyan a gyerekek vetítik a falra egy hatalmas nyuszi árnyékát az ujjai és egy lámpa segítségével.”

Nem elhanyagolható a vámpír el-lenpólusának kidolgozása sem, s ez



a Stokert megelőző rémirodalomhoz képest szintén újdonság: a vámpírvadászok hosszú sorát ihlető-elindító Abraham Van Helsing alakjával a természettudományokban és az ezotériában egyaránt jártas és hívő professzor személyében méltó ellenfelet kapott a sötétség hercege. Ha a filmvászon Van Helsingjei kevéssé épültek is be a köztudatba Schreck, Lugosi vagy Lee vámpírfejedelméhez képest (a Hugh Jackman nevével fémjelzett posztmodern zagyaságot például ildomos volna mindörökre elfelejteni), érdemes utalni arra, hogy a holland tudós alakját a legemblematikusabban angol színészek öltötték magukra: mindenekelőtt Peter Cushing a Hammer-szériában, de Laurence Olivier és Anthony Hopkins is ebben a sorban említhető (Badham és Coppola filmjeiben). Méltatlan, hogy éppen az Argento-féle *Drakulában* játssza – ha igaz a híresztelés – első alkalommal holland színész Van Helsinget: a szebb napokat is megélt Rutger Hauer.

DRAKULA KÖPÖNYEGÉBŐL

Drakula nemcsak a sírjából kelt ki (utalva Freddie Francis Hammer-filmjének címére), de a Stoker-könyvet is elhagyta – ahogyan az megtörténik az irodalmi alapokra visszavezethető, de a filmes tömegkultúra által kisajátított figurákkal; itt említhető még különösen Frankenstein vagy Tarzan példája is (a témáról bővebben lásd Király Jenő *Mágikus moziját*). Számos „Drakula-filmnek” nincs lényegi köze Stoker regényéhez; mi több, a szóban forgó filmek még a címadó figurához is vajmi kevéssé kötődnek – sokkal inkább „kölcsonveszik” a karakterhez kapcsolódó jelentéseket, orientálva a közönséget és megjelölve azt a hagyományt, amelyethez legalább (vagy legfeljebb) a vámpírizmus témájával valóban csatlakoznak. Olykor a – kizsákmányoló jellegű – forgalmazói stratégia kényszeríti ki a Drakula nevével visszaélő címvariációkat az önmagukban kevésbé informatív címek helyettesítésékként: így ismeretes José Ramón Larraz *Vámpírokja* (1974) *Drakula lányaként*, Richard Blackburn *Lemorája* (1973) pedig *Lady Draculaként*, holott ezek a kitűnő filmek nem a Stoker-vámpír mítoszról ragozzák tovább. Hasonlóképpen – nem angol nyelvterületről származó példát citálva – Michio Yamamoto

vámpírfilm-trilógiájának középső tele *Drakula tavaként* (1971) került amerikai forgalomba; igaz, Yamamoto filmje legalább némely elemében valóban a Stoker-szűzsére vagy legalábbis az abból származó filmekre emlékeztet. A tóparti erdő mellett éledgélő nővérek párosában nem nehéz Lucy és Mina kettősének megfelelőjét felismerni, s a lassú behálózás folyamata is a hasonlóságokat gyarapítja – a hősnő gyermekkori traumájával történő szembenézésre kifuttatott cselekmény azonban kellően önálló ahhoz, hogy indokolatlan legyen elhelyezni a filmet a Drakula-kanonban. Arra viszont jól rávilágít, hogy nagyon is kérdéses, mely filmeknek van valóban megérdemelt helye ezen a máig gyarapodó listán.

A Drakula-mozimítosz ugyanis a kezdetől, vagyis a *Nosferatutól* fogva szívesen tér el a Stoker-szövegtől, amit a Murnau-film esetében részben a rendezői koncepció, részben az a keletkezéstörténeti tény indokol, hogy Stoker özvegyétől nem kapták meg a regény megfilmesítésének jogait az alkotók. Ennek jegyében a számos kisebb-nagyobb eltérés mellett különösen a vámpír végzetének megváltoztatása feltűnő, azaz Mina/Ellen önfeláldozásának motívuma. A későbbi filmváltozatok sem igyekeznek a Stoker-könyv ágas-bogas cselekményét és szakajtónyi figurakészletét átvenni, amihez az is hozzájárult, hogy a populáris vámpírfilm etalonjává avanszáló 1931-es *Drakula* a regényt feldolgozó színpadi mű (Hamilton Deane és John L. Balderston átírata) nyomán készült. Az erdélyi látogatás és a londoni bonyodalmak, Harker és Renfield szerepe, a gróf céljai és elpusztításának mikéntje, a vámpír leleplezésének stációi és velejárói – csak néhány alapkérdést kiemelve – mind variálódnak a későbbi *Drakula*-filmekben, amelyek szabadon válogatnak a gazdag és folyamatosan dúsuló motívumtárból. Mindezek következtében aligha meglepő, hogy Drakulát illeti a legtöbbször filmre vitt fiktív figura megtisztelő címe: a szereplésével készült munkák száma körülbelül 200-ra becsülhető – a film-történeti jelentőségű *Drakula*-verziók részletes vizsgálatához és összevetéséhez lásd Vajdovich Györgyi áttekintését *A vámpírfilm alakváltozatai* című kötetben.

VISSZA DRAKULÁHOZ

A Stoker-könyvhöz történő *visszanyarodás* programját ebben a vámpírfilm-rengetegben csak kevesen vállalták fel – két mofdelett eltérő vállalták azonban mindenképpen érdemes kiemelni; figyelembe véve, hogy mindkettő célzottan a Stoker-szöveget veszi alapul, látványos különbségeik annál érdekesebbek. Az egyik alkotás a spanyol-olasz-német koprodukcióban létrejött *Drakula gróf* (1970): rendezőjének és főszereplőjének munkásságában egyaránt kitüntetett helye van a vámpírizmus témájának, sőt magának Drakulának. A direktori székben az európai tömegfilm egyik leghírhedtebb alakja, Jesus Franco ült, a vámpír köpenyegét pedig (nem utoljára és főképp nem először) Christopher Lee öltötte magára. A *Drakula gróf* Lee számára azt a lehetőséget jelentette, hogy úgy formálja meg a mitikus rémet, amilyenek Stoker műve ábrázolja – márpedig erre a Hammer-filmekben nem került sor, a *Drakula*-széria az alaptörténettől sokszor jócskán elrugaszzkodó filmverziókban szerepeltette a gróft, s kevés kivétellel (mint amilyen az ugyancsak 1970-es *A sebhelyes Drakula*) szinte háttérfigurává fokozta le őt. Franco filmjében azonban Lee feketébe öltözött, ősz hajú, bajuszos várúrként jelenik meg, aki a cselekmény előrehaladásával – azaz az elfogyasztott vérral arányosan – egyre fiatalabb alakváltozatban lép elő; amikor üldözői végül rágyújtják a koporsóját, már hollófelete hajjal látható az utolsó pillanatokban. A *Drakula gróf* mintha valahol félúton állna a Hammer-filmek józan és irodalmias-színpadias jellege, valamint a Franco szexvámpírfilmjeit fémjelző holdkóros stilizáltság és erotikus túlfűtöttség között. Bár a rendező *opus magnum*ához, a nem melleleg női *Drakula*-átértelmezést kínáló *Vampiros lesbosz* (1971) képest sokkal közelebb áll a hagyományosabb kosztümös horrorhoz, a maga módján a *Drakula gróf* is álomszerű élmény, köszönhetően számos beszéd nélküli szekvenciának és a sustorgó morajlások által keltett vészterhes hangulatnak. Ilyen eszközökre épít az egyik legemlékezetesebb részlet is: Lucy (a mesésép, ámde sajnos fiatalon elhunyt Soledad Miranda) megbabonázása a vámpírfilm-történet egyik legszebb (nyak)csók-jelenetéhez vezet, amit még az

ablak mögött lóbált műdenevér nevetésége sem képes elrontani.

Túl azon, hogy a *Drakula gróf* Harker erdélyi utazását, a szanatóriumi jeleneteket és Drakula elpusztítását igyekszik a regényre emlékeztető módon megjeleníteni, szembetűnő változtatásoktól sem tartózkodik, amelyek közül a kihagyások (a vámpír hajóútja és Mina hipnózisának cselekményszála) mellett a hozzátoldások érdemelnek figyelmet. Az utóbbiak közül egészen döbbenetes az a képsor, amelyben a Drakulát kereső férficsapat tagjai azért dermednek meg, mert a rém hipnotikus hatására úgy hiszik, rájuk támadnak az őket körülvevő állapotpreparátumok (!). Franco *Drakulájának* *campbe* hajló szürrealitását erősíti az is, hogy a szanatóriumban senyvedő rovarevő szerencsétlent, Renfieldet nem más játssza, mint Klaus Kinski – aki szűk évtized múltán már a vámpírgróf szerepében tündökölt, Werner Herzog mesterművében, a Murnau-alapmű költői újrafogalmazását jelentő *Nosferatu, az éjszaka fantomjában* (1979).

Míg a Franco-filmet alacsony költségvetése óhatatlanul meggátolta abban, hogy a Stoker-mű mozgalmasabb és nagyobb szabású részleteit is megkísérelje vásznonra vinni, a hollywoodi pénzből készült megafilmet, Coppola *Drakuláját* már nem korlátoz-

ták ilyesféle megszorítások. Ha Franco *Drakula grófja* bizonyos értelemben minimalista film, a Coppola-változat éppen ellenkezőleg, a másik véglet: valósággal burjánzik a dekorativitás-ban és az extravagáns hatásokban, illetve a szándékoltan mesterkéltné vizuális bűvészmutatványokban – amelyek halmozva, vagy inkább áradva, kifejezetten öncélúnak hatnak. A képépítkezésben visszatérő elemek az átűnések, a kettős expozíciók és a grafikus illesztések (ilyen vágásalakzat, amikor a pávatoll köralakú foltja alagút képébe tűnik át, vagy máskor a nyakon meredező sebhelyek a következő snitt farkasszemeivé alakulnak át). Coppola a filmtörténeti idézeteket is bőkezűen méri, Georges Méliès-től Abel Gance-ig, Szergej Eisensteintől Jean Cocteau-ig – sőt, azt a párhuzamos montázst nézve, amely felváltva mutatja Harker és Mina esküvői ceremóniáját és Drakula végső támadását Lucy ellen, lehetetlen nem asszociálni a *Keresztapa* tempelomi rítust és maffialeszámolást váltogató zseniális montázsára. További önreflexív mozzanatként még a (nagyon is szándékoltan) 1897-re datált

„Századokon átívelő szerelem dicsőítése”

(Francis Ford Coppola: *Drakula* – Gary Oldman és Keanu Reeves)

cselekmény idején friss szenzációt jelentő mozgóképvetítés is szerepet kap Mina és Vlad herceg egyik randevú-jelenetében.

Hol jut hely ebben a posztmodern szöttesben az irodalmi Drakulának? Figyelemre méltó, hogy az eredeti cím éppen *Bram Stoker Drakulájaként* vezet be a filmet, de csak egy prológos után, amelyben Coppola konkrétan Vlad Tepes figurájával azonosítja Drakulát, magyarázatot ad arra, hogy miért válik belőle vámpír, s megalapozza a főcselekménynek azt a szálát, amely a legkevésbé sem harmonizál a Stoker-regénnyel. Coppola ugyanis Drakulából a szerelem által vezérelt csábítót farag, aki Mina Murray-Harkerben felfedezi imádott felesége, a törökök ármánya miatt öngyilkosságot elkövető Elisabeta reinkarnációját – erre épül a filmben döntő szerepet játszó romantikus hangoltság, a Gary Oldman Vlad hercege és a Winona Ryder által játszott Mina között szövődő, századokon átívelő szerelem dicsőítése. Ezen hozzátoldások ellenére Coppola a Stoker-könyvet olyan részletesen követi, amelyre a korábbi adaptációk alig(ha) vállalkoztak, beleértve a Van Helsinggel szövetkező valamennyi mellékalak színre lépését: Dr. Seward mellett immár Lord Holmwood és Quincey Morris karaktere is feltűnik. A Coppola-verzió legemlékezetesebb vonásai közé tartozik az is, hogy összekapcsolja a *Nosferatu* és a ’31-es *Drakula* által megalapozott ellentétes ábrázolási tradíciókat, sőt kielezi és fölerősíti a különbségeiket:

antihőst vonzó úriemberként és visszataszító szörnyfiguraként egyaránt megjeleníti. Az elbűvölő herceg mellett láthatjuk a groteszk öregemberként, az óriásdenevéreként és farkasként portyázó, vagy akár a majomszerű monstrumként és szétszaladó patkánycsapatként megformált Drakulát is.

A Coppola-vízió nem hagy kétséget afelől, hogy Drakula erejének egyik titka éppen ebben a sokarcúságban rejlik – amelyet bár a Stoker-könyv alapozott meg, ám az elmúlt száz év filmkultúrája aknázott ki máig elevenen, olyan mítoszt kiérlelve, amely folyamatosan megújítja és bővíti önmagát. S ha olykor tetszhalottnak is tűnik ez a mítosz, mégis olyan, mint Drakula: még a hamvaiból is rendszeresen visszatér. •



■ JONATHAN DEMME

Valami más

■ OROSDY DÁNIEL

JONATHAN DEMME MUNKABÍRÁSA, HUMANIZMUSA ÉS TEHETSÉGE A NAGY ÁTTÖRÉSIG (A BÁRÁNYOK HALLGATNAK) NEM KAPOTT KELLŐ FIGYELMET.

Valami vadság – a Demme-életmű egyik kulcsfilmjének címe látszólag nem sokat árul el rendezője jelleméről, akinek életművét a vadság pont kevésbé jellemzi, a „valami” kitétel viszont annál beszédesebb. Sajátos, különleges, egyedi. Nem kirívóan, és nehezen meghatározhatóan, ám kétségszűbevonhatatlanul eredeti. „Quirky”, ahogy gyakran jellemezték angolul, vagyis „eltérő, de jó értelemben”, amúgy „kedvesen habókos”. Jonathan Demme beskatulyázhatatlan volt a beskatulyázhatatlanok között.

DOBOZON KÍVÜL

Pedig Új-Hollywood egyébként is színes, öntörvényű figurákból álló, körülményesen megszerezhető egy bagázs. Beszélhetünk olasz és zsidó származású rendezőktől; tévés, egyetemi és B-filmes háttérrel rendelkezőkről, utóbbiakon belül is Corman-protezsáltokról és tőle függetlenekről; állócsillagokról és üstökösként fel-, majd eltűnő tehetségekről; első és második generációról; élvonalról és sereghajtókról stb. stb., a legtöbb rendező mégis kilóg a neki talált skatulyából ezért vagy azért – Demme szinte mindegyikből.

Nem olasz, nem zsidó. Vegyésznek tanul, de nem fejezi be az egyetemet, a filmszakot teljesen kihagyja. Exploitation filmeket gyárt Cormannek, későbbi karrierje viszont nehezen vethető össze hasonlórú kollégáival: Paul Bartellel ellentétben betör a mainstreambe, a szintén Oscar-nyertes Ron Howarddal ellentétben viszont nem a megaprodukciónak érzi otthon magát; Monte Hellmannal ellentétben nem hőse az ún. művészfilm rajongóinak, Joe Dante-vel ellentétben a szánerfilmesek sem emelik piedesztálra;

John Sayles-szel ellentétben nem törőlmetszett író-alkat – és akkor a Corman-iskola legsúlyosabb nagyvadaival még össze sem próbáltuk hasonlítani, nem is lenne egyszerű. (Talán még barátja, a hasonlóan „quirky” George Armitage állt hozzá legközelebb ebből a körből, akinek remek *Miami Blues*-át segítette is producerként, csak hogy Armitage életműve hézagoss, kevés remekművel és jelentős alkotással, a kritika sem szentel neki sok figyelmet.)

Sorolhatnám tovább, de talán már ennyiből is látszik: a maga halk módján Demme renitensebb volt a legnagyobb renitenseknél. Ez a halkság lehet az oka annak is, hogy lassan került fel Hollywood térképére, a nagyközönség is az A-ligába kerüléssel egy időben jegyezte meg a nevét. Amikor *A bárányok hallgatnak* megjelent a mozikban, úgy tűnt, rendezője szinte a semmiből érkezett, ami ebben az esetben közel tucatnyi egészestés filmet jelent, köztük olyan – részben a közönség által is jól fogadott – kritikuskedvencekkel, mint az említett *Valami vadság*, a *Keresztanya*, vagy a Spalding Gray monológját rögzítő *Úszás Kambodzsába*.

Demme viszonylagos észrevétlenségét az teszi különösen furcsává, hogy tulajdonképpen sokan ismerték és kedvelték a munkáit, akár moziban vagy tévékben találkoztak velük (még a hazai nézők sem panaszkodhattak, a *Keresztanya* mellett kikölcsönözhatték a *Második műszakot*, az *Utolsó ölelést*, sőt, debütjét, a *Börtönterror* is), akár tévében vagy máshol, az ő esetében ugyanis a játékfilmek csak a jéghegy csúcsát jelentik. Produceri és írói tevékenysége mellett ellátta klipekkel a zeneատornákat (UB40, New Order stb.), rendezett koncert- és dokumen-

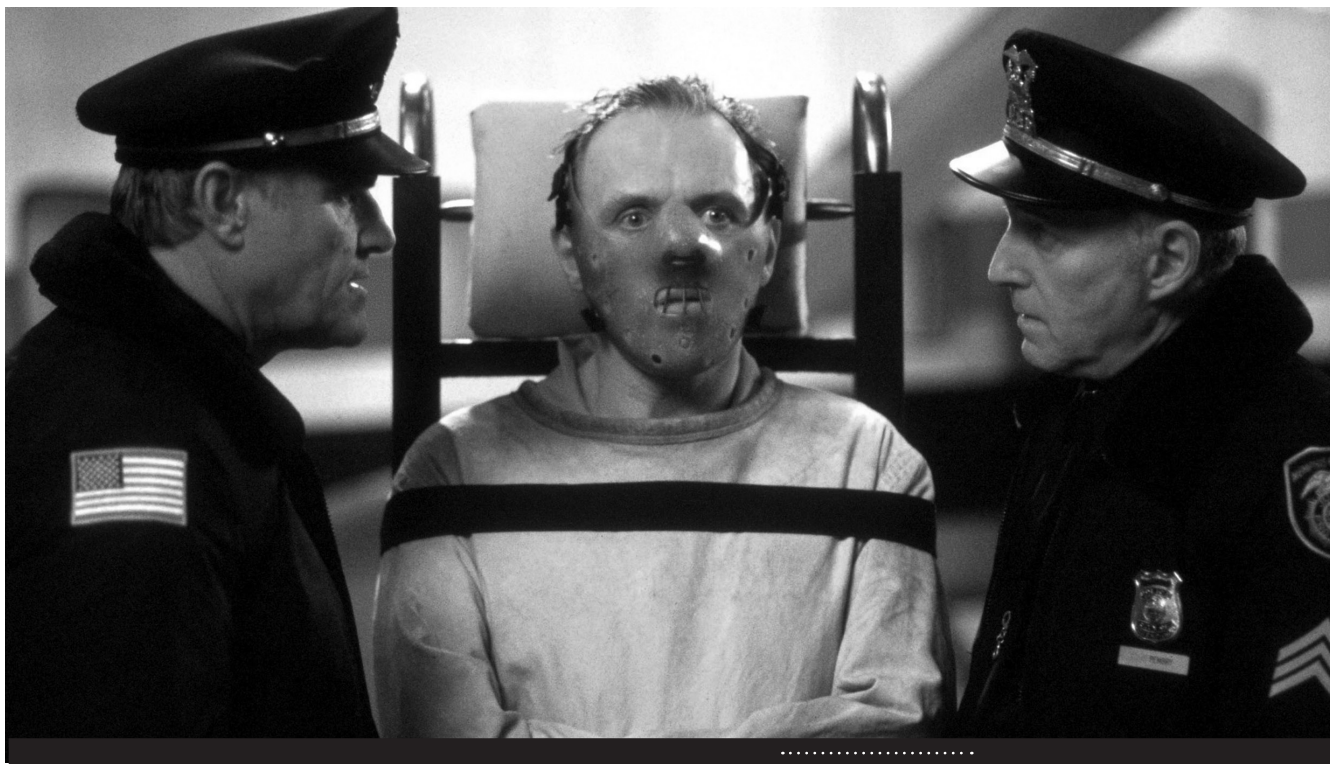
tumfilmet (*Stop Making Sense, Haiti: Dreams of Democracy*), bedolgozott népszerű sorozatokba és műsorokba (egy *Columbo*-epizód, *Saturday Night Live*-betétek, politikai reklámfilmek, tévéfilm egy Vonnegut-novella alapján stb.). A Demme név mégsem mondott sokat senkinek 1991-ig kritikusokon és vájtfülű filmbárátokon kívül, de még számukra sem feltétlenül egy tehetséges rendezőt takart (a Filmvilág is először Scorsese-epigonként említi a *Melvin és Howard* rendezőjét, igaz, a *Valami vadság* már több elismerésre számíthatott lapunktól).

VALAMI MÁK KEZDŐDIK EL

A bárányok hallgatnak bemutatásakor szakma és közönség egyaránt nagy örömmel ölelte keblére a rendezőt, akivel mégis nehezen tudtak mit kezdeni. A Poe-adaptációkkal elhíresült Cormannal abszolválta kezdés még megmagyarázott pár dolgot, ahogy az *Utolsó ölelés* Hitchcock-omáza is illett a képbe, ám igazán egyik sem magyarázta, hogyan volt képes a hóbortos humorú, sokszereplős szatírák és epizodikus szerkezetű dramedyk biztoskezü mestere elkészíteni minden idők egyik leghatásosabb filmjét, a pszichohorror modern klasszikusát, hatalmas anyagi siker mellett az öt legrangosabb Oscardíjat is learatva (a *Száll a kakukk fészkére* óta először és máig utoljára).

Pedig Demme nem tagadta meg korábbi önmagát és a spanyolviaszt sem találta fel a Thomas Harris-adaptáció megrendezésekor. Tökéletes ritmusérzékkel, egyedülállóan magas szakmai színvonalon, stílusának legtöbb elemét (különösen a fiatalabb filmesek által annyira irigyelt és előszeretettel másolt „nézővel szemezős” premier plánokat) megtartva készítette el a filmet, melynek legfőbb érdeme, hogy nem próbálta megjavítani azt, ami el sem romlott, azaz nem tesz erőszakot Harris mesteri regényén. Ihletett színészválasztás és -vezetés, bevállalás, mégsem hatásvadász rendezés, tökéletes operatőri munka, vágás és zene szolgálta az erős, felkavaró részletekben gazdag történetet, amitől senki sem várt sokat (akkor talán nem is Demme kapja a munkát), mégis elért szinte mindent, amit egy mozi elérhet.

Ahogy az lenni szokott, a friss Oscardíjas rendező a teljesítménye jutalmaként lehetőséget kapott egy költ-



ségesebb és hozzá közelebb álló mozi elkészítésére, ami Demme esetében a visszatérést jelentette a személyesebb, társadalmi kérdéseket vizsgáló művekhez – azok finom humora nélkül, jóval nagyobb becsvágygal. Az AIDS problémájával foglalkozó első jelentős hollywoodi film, a *Philadelphia* nehéz témája ellenére kis híján megismételte elődje sikerét, záporoztak rá a jelölések és dollármilliók.

Ezen a ponton dönthetett volna úgy Jonathan Demme, hogy két slágerfilmje közül az első nyomán elindul a Spielbergzálódás útján, vagy a második komolyságához ragaszkodik, és az új Oliver Stone próbál lenni. Valami mást akart. Leginkább egyiket sem a felsoroltak közül. A kortárs popzene rajongójaként visszatért a zenés videókhöz (Neil Young, Bruce Springsteen, Robyn Hitchcock), rendezett a tévének (*SUBWAYStories: Tales from the Underground*), producere lett régi és új barátok projektjeinek (*Amos és Andrew bilincsben*, *Kék ördög*, *Nyomul a banda*), vagyis azt csinálta, amit a sztárrá válás előtt hosszú ideig. Nyilván minden nagy költségvetésű produkció forgatókönyvét felajánlották neki öt éven át, különös tekintettel a nyomasztó thrillerekre és felkavaró betegségekkel foglalkozó drámákra, ő mégis egy olyan

filmmel tért vissza, ami 80 milliós költségvetése ellenére inkább volt empátiás gesztus és politikai nyilatkozat, mint valódi blockbuster-aspiráns. Sejthették az alkotók

is, hogy a Toni Morrison Pulitzer-díjas regényét feldolgozó *Rabszolgalelkek* rizikós vállalkozás, de mintha csak Demme lett volna igazán tisztában ezzel (ő már az első négy hét 22 milliós bevételét is komoly fegyverténynek érezte), Oprah Winfrey főszereplő-producer szabályosan depresszióba esett a kudartól. Más rendező ilyen bukás után fontosnak érzi, hogy megerősítse korábbi pozícióját Hollywoodban, egyszersmind bebizonyítsa, hogy még mindig beszéli a nagyközönség nyelvét – Demme-t mintha ez foglalkoztatta volna a legkevésbé: megint többéves szünetet tartott, hogy aztán egy valószínűtlen filmmel térjen vissza.

JONATHAN HARMADIK ÉLETE

A Hitchcock világát a mester szintjén és sok humorral imitáló *Amerikai fogócska* remake-je ideális projekt lehet bárkinek, aki egy jól kipróbált alpanyaggal próbál ismét bevágódni az Álomgyárban. Éppen csak nem szabad a párizsi helyszín miatt a francia új hullám felé

„Beskatulyázhatatlan a beskatulyázhatatlanok között”

(Jonathan Demme:
A bárányok hallgatnak
– Anthony Hopkins)

intézett szerelmi vallomást faragni belőle, vagy ha már mégis, ügyelni kell a visszafogottságra, az arányokra (ez nem mellesleg Demme egyik nagy érdeme volt évtizedeken át). A *Charlie kettős*

élete sajnos nem *quirky*, hanem kínos lett, ezen felül erőltetett és ihletetlen, nem csoda, hogy még a főszereplője és egyik forgatókönyvírója is megtagadta (Mark Wahlberg a legrosszabb filmjének nevezte, az eredeti filmet is jegyző Peter Stone pedig álnéven tűnik fel a stáblistán).

Jóval sikerültebb – még ha nem is anynyira felszabadult – a két évvel később bemutatott *A mandzsúriai jelölt*, ami szintén remake, John Frankenheimer klasszikus politikai thrillerének (egyben Richard Condon regényének) feldolgozása a régi barát Denzel Washington főszereplésével. És ezzel a jól fogadott, de az eredetit egyértelműen alulmúló, anyagilag éppen csak sikeres művel érdemben véget is ért Jonathan Demme hollywoodi karrierje. Továbbra is aktív maradt, politikai dokumentumfilmeket és zenés videókat rendezett, tévésorozatok epizódjai és produceri munkák fűződnek a nevéhez, de játékfilmes karrierje már csak három „kis” filmre korlátozódott.

Igaz, ezek újfent személyes, ambiciózus alkotások, melyek egyszerre idézik a Corman-féle bérmunkák után saját hangjára találó ifjú alkotót és az időskoruk ellenére új kihívásokat kereső művészek elszántságát. Demme Jenny Lumet forgatókönyve alapján forgatta a leginkább Dogma-filmre emlékeztető *Rachel esküvőjét*, ami a legszélesebb körű kritikai elismerést hozta neki *A bárányok hallgatnak* óta, teljesen megérdemelten. Hasonlóan megbecsült, bár anyagi értelemben jóval sikertelenebb mű volt a *The Master Builder*, ami tulajdonképpen érthető: egy 120 éves Ibsen-dráma moziváltozata karakterszínészekkel a főszerepben ritkán robbant kaszszát. Még a hattyúdal, a Meryl Streep főszereplésével készült *Dübörög a szív* nevezhető a leginkább közönségbarátnak a rendező őszikéi közül, és bi-

zony ez is messze van azoktól a produkcióktól, amikre éppen csak igent kellett volna mondania, hogy nagyon könnyen keressen nagyon sok pénzt (különös tekintettel a súlyos gázsival kecsgető *Hannibalra*, amit Demme olyan okok miatt utasított vissza, amiket egy átlagos hollywoodi rendező meg sem ért).

„73 évesen elhunyt *A bárányok hallgatnak* Oscar-díjas rendezője” – írják a lapok, portálok, és miközben teljesen igazuk van, hiszen minden részlet pontos, nagyobbát nem is tévedhetnének. Nagyszerűsége ellenére a Thomas Harris-adaptáció nem mond el sokkal többet Jonathan Demme művészetéről, mint mondjuk a pályakezdő, részeredményei mellett is jóval gyengébb *Börtönterror*. Jonathan Demme elsősorban nem

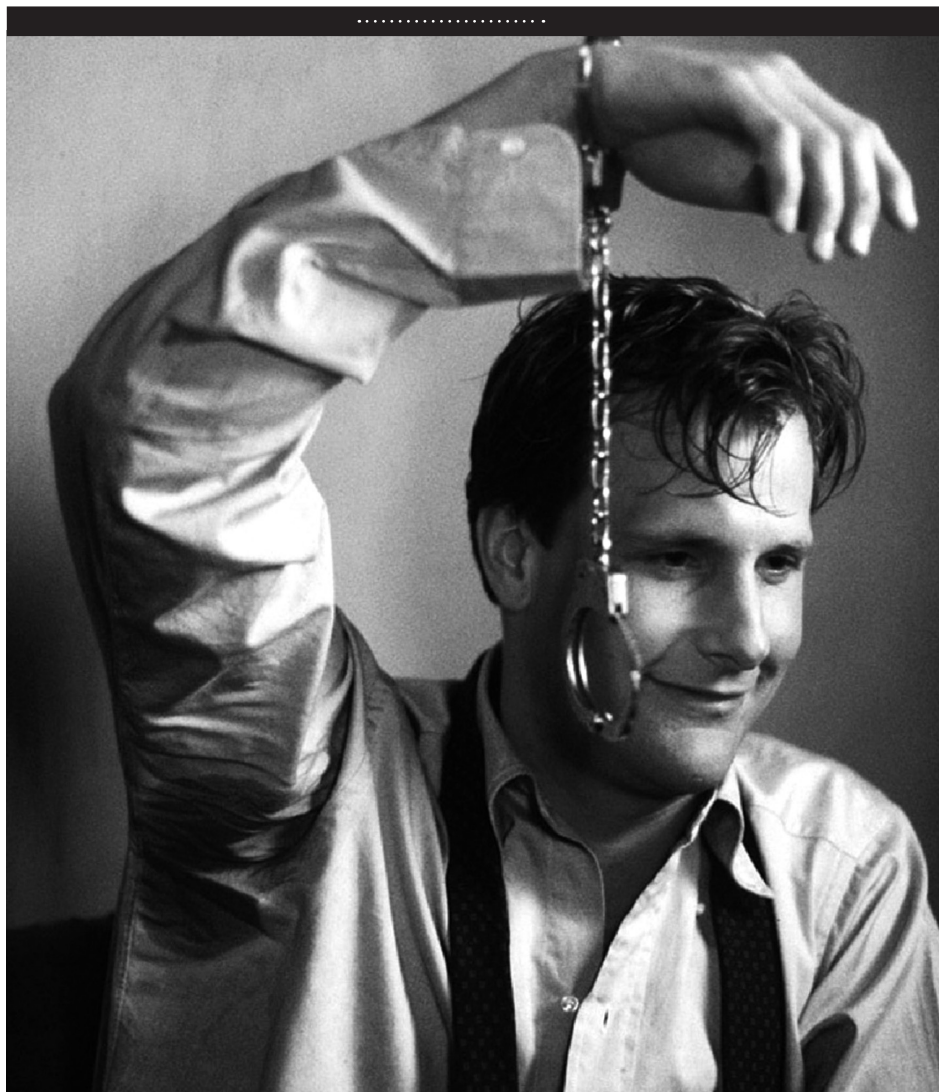
thrillerrendező volt, sikerfilmek megbízható szállítója még annyira sem, hanem olyan alkotó, aki képes akár egy thrillert is kiválóan elkészíteni, ráadásul úgy, hogy közben nem tagadja meg valódi önmagát. Demme valódi önmaga 1977-ben, a *Citizens Band* (alias *Handle With Care*) laza szerkezetű komédiájával mutatkozott be a nagyközönségnek, ő készítette aztán többek között a *Melvin és Howardot*, a *Stop Making Sense-t*, az *Úszás Kambodzsábat*, a *Valami vadságot*, ő volt a producere az elrabolt protézise után nyomozó rendőrrel szóló *Miami Blues*-nak, ő állt a politikai elkötelezettségről árulkodó dokumentumfilmek és eredeti képi világú zenés produkciók mögött.

A bárányok hallgatnak elsősorban Thomas Harris és a színészek filmje, a *Philadelphia* a színészeké és egy szerény betegség áldozataié, a *Rabszolga* leginkább Oprah Winfrey-é. Demme

persze képes volt átmenteni sok mindent ezekben a nagy produkciókba: állandó tettestársait (Gary Goetzman producort és filmzeneszakembert, Kenneth Utt producer-színészt, Tak Fujimoto operatőrt, Charles Napier, Harry Northup, Dean Stockwell és Tracey Walter színészeket, az állandó cameo-szereplő Roger Cormant, az epizodistaként feltűnő rendező- és zenészhaverokat stb.), az egyedi zenehasználatot, a fura, adott esetben bizarr figurák iránti vonzódást, a humanizmust és érzékenységet, az erős női karaktereket, a sajátos, iróniát és fekete humort sem nélkülöző humorérzéklet, a kortárs Amerika jelenségei és lakosai iránti empátikus érdeklődést, a steadycamen, kézikamerán és drámai közeli alapultó képi világot. Elsősorban ezek tették Demme-t Demme-vé, nem az a néhány – szinte minden esetben színvonalasan és lelkiismeretesen megoldott – blockbustert, amit elvállalt. Talán nem ő volt a legeredetibb és legkövetkezetesebb alkotó a nyugati félteként, de még így is kivívta olyan ifjabb pályatársak elismerését, mint Paul Thomas Anderson, Alexander Payne vagy Wes Anderson. Nem rombolta le a régi szabályokat, nem írt újakat, mégis szinte mindig volt a nyilvánvaló tehetségen túl is a műveiben valami. Valami különleges. Valami más. •

„Nem tagadja meg valódi önmagát”

(Jonathan Demme: Valami vadság - Jeff Daniels)



MIKE BIRBIGLIA

Felemelő kudarcok

PERNECKER DÁVID

A BUKÁSOK ÉS CSALÓDÁSOK MIKE BIRBIGLIA STAND UP KOMÉDIÁT ÉS FILMEKET ÖSSZEFOGÓ ÖNTERÁPIÁS ÉLETMŰVÉBEN MINDIG A JÁRTHATÓ UTAT MUTATJÁK MEG.



Ha valaki nagyot akar dobni Hollywoodban, az ne Mike Birbigliát kérdezze a siker receptjéről. Birbiglia ugyan sikeres, csak másképp. Kisköltségvetésű filmjeinek, egyemberes Off-Broadway monológdarabjainak, stand up-jainak kálváriatörténetei a kudarcaival teli önmarcangolás mikroszkopikus töredékeiből építkeznek rekeszizomgyilkos vagy épp kesernyés katarzisokig.

A BUKÁS ELKERÜLHETETLEN

Mint minden komikus, Birbiglia is szeretett volna befutni. A '90-es évek stúdiómekekájában humoristaként tarolni pedig egyféleképpen lehetett: szitkossal. Birbiglia írt is egy önélet-

„Őszintesége nem kirakat-őszinteség”

(Mike Birbiglia:
Sleepwalk with Me
- Mike Birbiglia)

rajzi ihletésű vígjátéksorozat-tervet, amit a döntéshozók felvizeztek, kilúgoztak, és beállították a sorba, rögtön a *Szeretünk, Raymond*, Bill Cosby sorozatai, és a *Seinfeld* mögé, hogy azok farvizén érje el hamvába holt célját: a néptömeg szórakoztatását. De aztán mégse lett belőle semmi (ahogy példaképe, Mitch Hedberg sorozatából sem). Szerencsére. Birbiglia elzakózott a filmipar lábtörlőjén, de rájött, hogy a sikerenek van hollywoodi szemmel nem látható változata is. Meg lehet csinálni *kicsiben* is. Számos kortársa, barátja és kollégája ma már sorozatszár, de Birbiglia mintha élvezné, hogy John Mulaney (*Mulaney*), Aziz Ansari (*Master of None*),

Amy Schumer (*Inside Amy Schumer*), Bill Burr (*F is for Family*), Nick Kroll (*The Kroll Show*) árnyékában megbújva teremthet igazi értéket. Ez az érték az önterápiás monologizálásban testesült meg.

Első, 2008-as *What I Should Have Said Was Nothing* (Amit mondanom kellett volna, az a semmi) című fergeteges stand up különkiadása (melyet öt lemez előzött meg) a bukás ontológiájának önfeledt mélyelemzése, melyben apró, éles emlékszilánkokból formálódik tömör egésszé egy olyan komikus önarcképe, aki életképtelenségének minden késhegynyi momentumában a lelkiismereti, morális, magánéleti elérhetőség aspektusait kutatja. Gondoljunk csak bele, milyen lehet egy leukémiában haldokló beteg motivációs beszéde után kiállni és megpróbálni a lehetetlent: vicceket mesélni. Az amerikai baseball-liga díjátadó gáláján véletlenül megalázni egy vakot? Pipa. Egy humorosnak vélt mondattal nemi erőszaktevőnek beállítani magunkat új szomszédunk előtt? Pipa. A pofára esés – legyen az picike vagy atavisztikus, szó szerinti vagy metaforikus – Birbiglia életművének vezérmotívuma lett. Az elbukás elkerülhetetlen, majd-hogynem kötelező. A padlón feküdni és azon merengeni, hogy mit is szúrtunk el, avagy miért is cseszett velünk ki a világ, terápiás folyamat. A tévutak és zsákutcák ugyanis bizonyos szögekből nézve a járható utat mutatják meg. A járható út Birbiglia esetében pedig járhatatlan volt. A rendszeren kívül született stand up fellépéseinek, publikációinak és rádiószerepléseinek meghökkentő érzékenysége, intimitása, keserű és a műfajban egyre ritkább optimizmusa, színdarabjainak és filmjeinek humanitása és szenttelen önkeresése ugyanis páratlan.

AZ ALVAJÁRÁS MELANKÓLIÁJA

Birbiglia 2012-es rendezői debütálását, a *Sleepwalk with Me* sajátos romantikus stand-up vígjátékát (*Alvajárás velem* lehetne a jó fordítása) azonos című kishízi monológjából és könyvéből írta vászonra. Vallomásos önéletrajzi mű ez, mely az élő- és írott szóban elmeséltek felépítését visszhangozza. Míg a *What I Should Have Said Was Nothing* során Birbiglia emléktöredékeit egy alá- és fölérendel szerkezetbe tömörítve beszél a személyiségét és humorát formáló bukásokról, addig a

Sleepwalk With Me másfél órás humorreszkében a megható, kínos, de mindvégig kacagtató kudarc-szituációk spirálisan, asszociációk mentén körözve építik fel a cselekményt: egy reménytelen, de élehetetlen szerelem szétmállását. A film főhőse természetesen Birbiglia (azaz Matt Pandamiglio), aki épp rettentően törekszik arra, hogy sikeres stand up komikussá váljon. Ebben barátja, Abby (a nagyszerű Lauren Ambrose) támogatja, amennyire csak tudja. A lánynak azonban egyre inkább úgy tűnik, hogy a tántoríthatatlanul, de esetlenül próbálkozó Matt számára az utazó humorista-életmód fontosabb, mint az elköteleződés. Olaj a tűzre, hogy Matt saját komikusi hangját kapcsolatuk buktatóinak közhírré tételében találja meg. Poénjai ütnek, ahogy lelkiismerete is. Egy ponton túl büntudatát két vállra fekteti, és megcsalja Abbyt, előtte azonban sokadszorra töri át a negyedik falat, és szól ki hozzá: „Emlékezzetek, ti az én oldalamon álltok...”. Az ő oldalán azonban nehéz állni, főleg miután a zokogó lány kezét csak azért kéri meg, hogy az ne szakítson vele. Matt romba dönti Abby életét és kapcsolatukat, de ezt az árat meg kellett fizetnie azért, hogy befusson. Abby pedig megbékél a gondolattal, hogy ő segítette kibontakozni a férfit, hogy nem volt hiába minden. Mint romantikus komédia, a *Sleepwalk With Me* az *Annie Hall* életszerű fatalizmusát idézi. Nem sablonkapcsolatot ábrázol, nem sablonfigurákkal, akikre minden gyarlóságuk és hülyeségük ellenére is szeretve lehet tekinteni. A *Sleepwalk With Me* egy olyan esendő, erőlködő férfit láttat, aki magát akarja megtalálni, de ehhez kényszeresen menekülnie kell a kötődés, a felelősség, a csalódások elől.

A menekülés motívumát erősítik Matt szürreális álomjelenetei is. Ahogy kapcsolat a és karrierje egyre inkább csúszik ki kezei közül, úgy válnak egyre meredekebbé álmái. Kezdetben még csak olimpiai érmet kap porszívózásból, a mélypontot elérve viszont rálőnek egy rakétát. A baj csak az, hogy Birbiglia – és így tehát Matt is – egy olyan ritka és veszélyes alvászavarban szenved, melynek köszönhetően öntudatlanul eljártssza-átéli a legeszementebb álomszekvenciáit is. A rakétától Birbiglia egy hotel második emeleti ablakán kivetve magát „menekült meg”, amibe majdnem belehalt. Revelációként ható metafora ez mind a néző, mind pedig Matt/Birbiglia számára,

aki folyamatosan igazolni akarja, hogy miért iszolok betegsége, barátja és hétköznapi élete elől (inkább pizzát eszik az ágyban).

A *Sleepwalk With Me* emberközeli romantikázása mellett hasonlóan részletesen beszél a világ egyik legnehezebb előadói formájáról is. A kezdő – vagy a stadionfellépésektől elvből távol maradó – stand up komikusok nélkülözéssel teli, nem épp normális életét Birbiglia egy ellentétező szerkezetben ereszti össze a normalitás normáival, az elköteleződéssel és a letelepedéssel. Olcsó motelek és kaják, zéró közönség a legkevésbé humor-kompatibilis helyeken (sulimenza), a semmi közepén lerohadó autó, folyamatos távollét a komfortzónáktól, mocsadék fizetésért. Ez nem Judd Apatow *Ki nevet a végén?* című terjenegs-dagályos ódája a stand uphoz, ahol mindenkinek van a színpad mögött saját öltözője. Birbiglia stand up-világa *valóságos*, szépnek beállítani ezt az életet pedig csak egyféleképp lehet, pátosszal. Noha Birbiglia sajátos komikusi stílusát mindig meghatározta ez a pátosz, azt mindig keserűes önreflektív melankóliába, és kirobbanóan empatikus gondolatokba csomagolva finomította. Nincs ez másként első filmje esetében sem, melynek kissé széttartó és sokat vállaló formáját Birbiglia fogja össze magával ragadó, karizmatikus monológ-narrációjával. Őszintesége nem kirakat-őszinteség, nem „brand”. Birbiglia megváltó őszintesége emberibb, közelebb és hatásosabb, mint bármelyik híres sztárkomikusé, akit ezzel a jelzővel szokás illetni.

FELADNI MAGUNKAT MÁSÉRT

Vallomásos-feltárulkozó komikusi pályájának csúcsa a 2013-as *My Girlfriend's Boyfriend* (*A barátnőm barátja*) című stand up előadás, mely a *Sleepwalk With Me* eszmei folytatásaként a humorista párkapcsolati kálváriáját meséli tovább. Annak ellenére, hogy formáját tekintve monológ, a *My Girlfriend's Boyfriend* túllép a műfaj kötöttségein és egyfajta egyszemélyes szindarabba oltott romantikus komédiává alakul, melynek egyik főszereplője Birbiglia, a másik a komikus által szentséges hangon megszólaltatott Jenny, Birbiglia felesége. A díjnyertes stand upban Birbiglia elmeséli, ahogy megismerkedtek, ahogy összejöttek, ahogy összeköltöztek, és ahogy – minden agresszív elvi ellenérzése ellenére – megkérte a nő kezét. A fabulát

nézve a darab pofonegyszerű, a szűzsét tekintve viszont közel sem az. A *My Girlfriend's Boyfriend* ugyanis nem csupán a *Sleepwalk With Me* tematikus utódja, formájában is idézi a filmet. Birbiglia lineárisan kezd, és az első stand up kölönszámához hasonlóan asszociatív kapcsolatokat épít a humorepizódok között. Ez azonban csak bemelegítés. Míg a *Sleepwalk With Me* esetében alvászavarának jelenetei köré fonódtak a történet kulcsmomentumai, addig a *My Girlfriend's Boyfriend*ben egy új, ugyancsak megtörtént trauma, egy karambol a szerkezet katalizátora. A baleset megvilágosodás-élménye indítja útjára a csapongónak *látszó* spirális gondolat- és emlékfolyamot, mely maga az előadás.

A szerelem és a révbé érés motívuma mellett Birbiglia a *What I Should Have Said Was Nothing* kudarc-központú cselekményvezetését is új szintre emeli. Az emléktöredékek mindegyike egy-egy apró, de jelentőségteljes bukás, csalódás, botlás felidézése, melyek már nem egymásra rétegződnek, hanem szétnyílnak és minden elhangzott vagy elhangzó történettel kapcsolatba lépve erősítik, árnyalják, vagy módosítják szerelmi életének megpendített aspektusait. Elhanyagja magát egy körhintán az első gyermekkori randi közben, megtudja, hogy a lányok szerint borzasztóan csúkol, egy csajnak ő csak a második pótcsője, tehetetlenül alulmarad nevetségesen egyoldalú vitákban. Egy tucatkomikus egymás után sütné el ezeket a poénokat. Birbiglia azonban szövegfolyamában megaláztatásaiból világot épít, melyben egy repülőgép lekésésének vaskos szimbolikus jelentéstartalma kerekedik.

A történet elemei ismerősek ugyan, de Birbiglia az ismerőst ismeretlen szögek-ből közelíti meg színésztől, képmutatótól, póztól mentes őszinteségével és csodálatos magabiztosságával. A szilánkosra tört káprázatos cselekményvezetés (egy másfél órás „viccről” van szó) és a számtalan rekeszizom-gyilkos anekdota mögött pedig egyre jobban felsejlik egy keserűségével vakmerően szembe néző Charlie Brown-alteregő lelki, mentális, érzelmi felnövése. Birbiglia széttépi a kudarcaihoz vezető személyes diszpozícióit, prekoncepcióit és sületlen gyermeki önzőségét hátrahagyva feladja elveit egy másik emberért. A lenyűgöző pedig az – a könnyfacsaró katarzison túl – hogy a darab radikális intimitásának ellenére Birbiglia mindenki számára

megfogható bölcsességeket fogalmaz meg a világ legmegfoghatatlanabb valamijéről. Aki szerelmes, vagy volt már szerelmes, esetleg szeretne szerelmes lenni, annak Birbiglia darabja többet mondhat és jelenthet bármilyen romantikus komédiánál vagy Müller Péter-könyvnél. A *My Girlfriend's Boyfriend* és a *Sleepwalk With Me* egyértelmű párdarabja 2016-os stand upja, a *Thank God for Jokes (Istennek hála a viccekért)*, melyben a komikus sajátos, spirális, töredezett, de mégis koncentrált történetmesélésével a viccek és a nevetetés iránti szerelmének eredetét és a jó vicc kémiaiját fejtegeti a tőle megszokott introspektív, intim, kitárulkozó módon.

ÉREZNI, NEM GONDOLKODNI

Második filmje, a tavalyi *Don't Think Twice (Ne gondold túl)* az improvizációs komédiaszínházak színterét mutatja be. Birbiglia középiskolás éveiben az improvizátorokban találta meg a tökéletes menedéket a tinédzserlét ocsmányságai előtt, és stand up karrierje mellett a mai napig fellép ilyen színházakban. Aki nem ismeri ezeket a helyeket és az improvizációs előadások szabályait (mindig mondj igent, helyezd a csoportot magad elé, ne gondolkodj), az ettől még a filmet mozgató központi – Birbiglia életművében visszatérő – érzéseket és gondolatokat bizonyára igen. A komikus ugyanis a *Sleepwalk With Me* után újfent a siker hajszolásá-

ról, a bukások és az elfeledettség félelméről, a kudarcok útmutatásáról beszél, de sokkal finomabban, elképesztő részletességgel és keserű drámai súllyal. A *Don't Think Twice* improvizátorainak élete és „egy mindenkiért, mindenki egyért” mentalitáson alapuló közösségük akkor bomlik fel, mikor Jacket, az egyik tagot (Keegan-Michael Key) leszerződte egy *Saturday Night Live*-ot idéző fiktív komédiasorozatba. A tagok között terjedni kezd az irigység, a féltékenység, az elkeseredettség, az ambíció téveszméje, a fájdalmas tehetetlenség és a beletörődés az elmúlásba. Jack nélkül a csapat nem funkcionál tisztességesen, előadásai működésképtelenné válnak, és apránként mindenki arra a sikerre kezd szomjazni, amiben Jacknek *látzólag* része van. Kivéve Samet (Gillian Jacobs), Jack barátnőjét, akit behívnak a meghallgatásra, de nem megy el. Nem azért, mert fél a szituációtól, hanem azért, mert fél a társulat elenyészésétől. Jack és Sam egymás támogatása közben széteső kapcsolata érezhetően a *Sleepwalk With Me* alapkonfliktusára játszik rá és hasonlóan fanyar véget is ér. Birbiglia olvasatában minden önletrajzi ihletésű, még az is, ami nem.

„Egy mindenkiért, mindenki egyért”

(Mike Birbiglia: *Don't Think Twice*)

A komikus-rendező azonban ösztönös arányérzéssel végig-egyensúlyozza a filmet a derű- és borúlátás között. Hősei emberként és nem forgatókönyv-szereplőként

viselkednek. Szokás elsütni ilyen esetekben azt a lózungot, hogy „hús-vér karakterek”, de Birbiglia színészeinek alázatos, inspirált alakítását elnézve jelentéktelenné válik ez a frázis. Mintha mindegyik főszereplő egy-egy részlete lenne Birbiglia személyiségének. Míles (akit ő alakít) megkeseredett féltetheység. Sam művész, aki feláldozza a felszínes sikerélményeket a bukásra ítélt színház megmentése érdekében. Jack ambiciózus és minden áron be akar futni. Társait hátrahagyva tudja, hogy nélküle vége a társulatnak, de azt nem, hogy a társulat nélkül neki is vége. A törés helyrehozhatatlan, de Jack nem kárhozik el, a barátság megmarad, azonban sanyarú távolságtartás férközik közéjük. Bill (Chris Gethard) a társulatba *menekül* saját középiskolája miatt érzett szomorúsága előtt („A húszas éveink a reménykedésben telnek. A harmincas éveinkben pedig rájövünk, hogy mekkora hülyeség is volt reménykedni.”), akárcsak *Sleepwalk with Me* „hőse” a stand up komédiába. Mellette ott rajzolgat füzetébe Allison (Kate Micucci), aki mindenbe belekezd, de semmit sem fejez be és Lindsay (Tami Sagher), akinek megvan mindene, nincs veszteni valója, és így különösebb motivációja sincs. A semmiből semmi perc alatt teremtett viccek csodája fogja össze őket közösséggé (előadásai alatt ezt a színpadi kameramunka is erősíti). Nincsen rossz ember köztük. *Csak emberek. Csak emberek* alig látni manapság filmekben.

Birbiglia pedig úgy viszonyul hozzájuk, ahogy mindenkinek kellene mindenkinek. Szeretettel, kedvességgel, nagylelkűséggel és támogatással. Ezért nem kerekedik gejl melodráma a filmből, és ezért hagy mély nyomot. Jó ugyanis azon elagyalni a stábilistába meredve, hogy milyen lenne, ha Hollywoodban (vagy akárhol) mindenki egy kicsit kevesebbet gondolkodna, és többet érezne. Ha nem csak a látható és pénzze tehető valami – gondoljunk itt most egy nyári slágerfilmre – jelentené a sikert, hanem mondjuk az, ha egy komikus segít felállni olyan élethelyzetekből, melyekből *rohadatul* nem egyszerű ezt megtenni. Birbiglia ugyanis vicceivel, stand up előadásaival és filmjeivel nem csak a saját életét akarja élhetőbbé tenni. •



VOLT EGYSZER EGY REMEKMŰ

Tollszedők

BALÁZS ATTILA

TALÁLKOZTAM BOLDOG CIGÁNYOKKAL IS AZAZ MALADILEM SHUKARE ROMEJA. 50 ÉVES ALEKSANDAR PETROVIĆ JUGOSZLÁV FEKETEHULLÁMOS RENDEZŐ FILMJE.

Mind a világsajtóban, mind a honi szerbben (utóbbiban természetesen jóval hangosabban) megjelent, hogy az idei *Cannes Classics* elnevezésű fesztiváli kísérőprogramban tucatnyi újra előszedett régi film között levetítették az 1967-es cannes-i nagydíjas, a következő évben pedig Oscar-díjra jelölt alkotást, a *Találkoztam boldog cigányokkal is* címűt, az egyik legismertebb „jugoszerb” rendező, Aleksandar Petrović híres, csaknem az egész földkerekséget egykor körbeutazó művét. Petrović romafilmjét, olvashatjuk, napjainkban felújították, megtisztították, és Szerbiában már nem egy helyen vetítik ismét, miközben Franciaországban újult érdeklődés mutatkozik iránta a francia forgalmazók részéről. A fesztiváli műsorfüzet sommás kísérőszövege szerint a történet valahol a Balkánon játszódik, tollgyűjtő cigányok zárt világában. A szereplők a szigorú törvények és hagyományok ellenére szabadnak érzik magukat. A főhős Boro beleszeret egy cigánylányba, feleségül akarja venni, a lány apja, Boro üzlettársa azonban megtiltja a házasságot, s ez további bonyodalmakhoz vezet. Vegyük szemügyre közelebbről.

Szomorú igazságnak tűnik, de valahogy így van: hogy bár a történelemben voltak vígabb korszakok is a Balkánon és környékén (ún. kisamerika-szocializmus meg egyéb), a szegény emberek többsége tollszedéssel foglalkozik ma is, akár átvitt értelemben. Ami keresetben szomorúan kicsi, úgy látszik, mégis fel tud valahogy dicsőülni minden szinten, magasztosulni a jobb sorsra érdemes lelkekben, más nem, a politikai be-
szédek „mágikus realizmusa” révén. S

döcög valahogy a szekér tovább. Néha egyenest lelkesen: röpül, jójózik, akárha egyetlen félig felfújt pótkeréken. Közben, ha háborúk jönnek-mennek is, szétesik a putri, lerakéttázzák a háztetőt, nem számít. Éhesen kornyikálnak a purdék, döglök a ló, fő az, hogy az amerikaiakkal ellentétben itt mi szabadok vagyunk, s akár dalra is fakadhatunk, nem tiltja senki. Csak éppen nem mindig van kedvünk énekelni, míg a kéményen vígan gomolyog a füst kifele, és a fazékban főddögél: a nagy semmi. De az legalább tisztára a mienk (míg a vajda end fia end kompani mercibencsel furikázik). Miként az is a mienk, ha sírva mulatás közben az asztalra csapunk, s a törött üvegszilánkoktól véres lesz a tenyerünk (meszterien játssza: Bekim Fehmiu).

„Ha háborúk jönnek-mennek is”

Meg véres lesz az énekesnő ruhája is (magával ragadó, csábos, búgó hangon énekel: Olivera Vučo). Mert mulatni tudni kell, földhöz vagdosva a törékeny poharakat, babonázottan bámulva a saját gőzölgő vértócsánk rezgő tükrébe. A cigányzene vad, mámorító erejétől transzban. Egyáltalán a muzsikaszó delejétől, bút-bánatot alkohalmámorban katarziszig felszrófoló hatásától ittasultan. Végül az se marad el – részben ugyan filmen kívül, részben mégis benne –, hogy megszólaljanak a hadi/törzsi tamtamok, sor kerüljön a hosszú, éles késre, és egymás torkának essünk. (Forgatókönyvét írta: A. P., meg maga az élet.)

És akkor röpül a toll, ki tudja, hol áll meg. Hol pilinkél véresen az ugyan-csak véráztatta földre. Arrébb fújja-e a szél? Egyáltalán. S kell-e még úgy a tollszedőknek?

Hol állunk meg. Ha egyáltalán valaha is. A mi kis csergáinkkal. A mi kis megvadult, beesett horpaszú lovainkkal. De főképp azzal az imbolygó számárkordéval, behúzza a kézféket. Végül jégbe fagyva, mint egy pillanatkép, ha az önnön sarkaiból kifordult líra vérontásra, vérfertőzésre hajlamos apát ábrázoló hatásával akarunk élni. (Nem kevésbé zseniális színészi alkotás a filmben néhai Bata Živojinoviće.) Végül aztán kámforra leszünk, mint aki nem is létezett soha. Még





a rendőrség is szép lassan elfelejt. – Elfelejt, ki is volt az a riválisát eltakarító gyilkos. Az a Beli Bora, késével hadonászó bitang, kártyás lúzer, közönséges agyatlan bálgúnár (siptár Odüsszeusz), aki imádtá a hófehér zakókat, s akiről azonban/amúgy igazából nem is tudott soha semmit. Mert nem is akarta.

Sosem is akarja. Mert minek is? Egyáltalában őrizni egy senkiházi emléket. Legkevesbé egy szív alakú mézeskalács tükröcskében az őrszoba falán (vásári kisplasztika), amelyet a pipázó cigányasszonyok tudnak árulni az élet örök, zsidobongó vásárain.

Nos, mondom ezt így, ahogy, mert most volt valahogy: ötven éve annak (a szerb sajtó megünnepelte), hogy Aleksandar Petrović anno kiátkozott, ugyanakkor a nagyvilágban nagy harsanással díjazott „feketehullámos” vagy „újhullámos” szerb rendező leforgatta a *Skupljači perja* című erősen dokumentum-jellegű, ugyanakkor stilizációktól sem mentes nagyfilmjét, amellyel örökre beírta magát, úgy tűnik, a Nagy Filmkönyvbe. Egy örökké a peremen mozgó, ott vegetáló, jóléttel nem, viszont annál több mítosszal és félreértéssel terhelt-megvert népszerűség, kisebbség Nagy Könyvébe mindenképp. Meg tulajdonképpen

„Kiszorulnak a harsány színek”

(Bekim Fehmiu és Olivera Katarina)

mindenkiébe. Mert tkp. kimeríthetetlen és végelethetetlen a sora annak, hol, mikor és hogyan lehet az egyén átkos, akár sokszoros kisebbségben, halmozott hátrányban dupla vagy semmi alapon, bárhová tartozzék is amúgy. Bárki legyen is.

Nehogy már, tényleg, határtalan és felhőtlen boldogsága kerekedjen! Haj, Devla-Devláré. *Djelem-djelem*.

Úgy tűnik, maga a rendező se volt sose, pillanatig sem az a boldog otthonra lelő ember, aki végül megnyugvásra talál a haza oltalmazó ege alatt, hogy ott zavartalanul töprengjen az élet fonákságain, a kis kankalinjait öntözgetve, de aki az ég első morajlására befuthat a védelmet nyújtó téglaházba. Aleksandar Petrović – ahogy ma lehetne mondani – jól megszívta Jugoszláviában a filmjeivel. Ha nem is a forrongó hatvanas években rögtön, amikor pályája kiteljesedni látszott, de a hetvenes évek derekán mindenképp. A bulgakovi *Mester és Margaritával* oly mértékig magára haragította a titói Jugoszláviát, hogy mennie kellett vissza oda, ahol született a körülmények folytán, mert ő is vándorcsalád sarjaként jött a világra: Párizsba’.

Franciák közé a francba’, ahol ma is látogatható – sok híresség mellett – a Père Lachaise temetőben. (Cinéma vérité.)

Figyelemre méltó, szabad (öntörvényű) lényével rímél, hogy jómaga soha semmilyen közösséget nem akart vállalni Slobodan Milošević Szerbiájával. A kilencvenes években elhagyta a csonka országot, s – hátra se pillants, fiam! – visszatent a szülőföldjére onnan, ami amúgy sem volt soha szülőföldje: a vele időnként kutyául bánó Szerbia. Ilyen formában hazátlan ember volt jómaga is, annak ellenére, hogy hosszú ideig Jugoszláviában élt, ahol azért nem mondhatni, éppenséggel, hogy mellékes szerepet játszott volna a filmgyártásban. Egyáltalában a filmkultúrában, csak hát gyanúsra sikerült az összes, javarészt könyörtelen meglátásokkal teletűzdelt szerzői filmje. A már eleve rosszul hangzó *Röptünkben a mocsár felett* című dokumentum-darabtól kezdve – a Mester és Margaritáig.

Dögöljön Bulgakov. Vesszen Aleksandar Petrović! Éljen Josip Broz! ÉLJEN TITO!

Amúgy csemegézni való bulvármotívum, hogy a még oly remek filmeket jegyző Petrović, amilyenek a *Hamarosan világvége* meg a Heinrich Böll családrégénye alapján forgatott *Csoportkép hölgygel*, forgatókönyvíróként kereste hullámvásút pályájának némely le szálló ágában a kenyerét a kommersz filmipar zavaros vizein. Így a krónika feljegyezte róla, hogy például ő írta az *Emanuelle* bongyor, csigavonalas, puha és meleg, mélyen sóhajtozó, testiség-ről felületesen filozofálgató erotikus műalkotás második részét. Mentségére szolgáljon, mondják, hogy lenyűgözte a főszerepben domborító Sylvia Kristel ifjúi hamvas, valahol mégis kissé kurvás szépsége, amilyen a boldog cigányokban is a tolszedő Beli Bora szerelmét alakító Gordana Jovanović. Fényképezte Tomislav Pinter, a jugó film Zsigmond Vilmosa. A képek csakugyan mesteriek, ahonnan teljes mértékben kiszorulnak a harsány színek. Az alkotás részleteiben – minden dokuserűség ellenére – feltűnnek a stilizáció elemei, amelyeket Pinter később a Jancsó Miklóssal való együttműködésbe is belevitt. Egyébként a szürrealisztikusig menő stilizációt a prágai szerb (esetleg muszlim? /vicc!/) iskola másik nagymestere, Emir Kusturica vitte tőkélyre. Sőt, azon is túla. Viszont ő egy másik történet. (Itt Aleksandar (Saša) Petrovićra emlékeztünk. •

/// **TITANIC**

Hozamkorlát

/// **HUBER ZOLTÁN**

A VERSENY EGYRE ÉLESEDIK A FESZTIVÁLOK KÖZÖTT, AZ IDEI ÁRAMVONALASABB PROGRAMMAL KIHAJÓZÓ TITANIC AZONBAN ELKERÜLTE A JÉGHEGVEKET.

A filmrajongók kegyeiért a Titanic már nemcsak a legális és illegális internetes forrásokkal száll versenybe, de az erősödő hazai versenytársakkal is. Különbőféle filmnapokból, filmhetekből és fesztiválokból szerencsére egyre több van, az őszi Cinefest pedig évről-évre nívósabb és izgalmasabb kínálattal jelentkezik. Az aktuális nemzetközi trendek olyan metszetét adni tehát, ahol máshol nem látható ingyencségek, ismeretlen kultpotenciálok és váratlan meglepetések futnak be, ma gyakorlatilag lehetetlen. A szervezők idén úgy próbálták megoldani a feladatot, hogy a megnyírást áldozták fel minőség oltárán. Kevesebb alkotással találkozhatott a közönség, de a merítés mélysége számottevően nem csökkent, sőt, sikerült néhány valódi csemegével szolgálni.

Hiába ismerhették sokan a tavalyi év egyik legjobbjaként számos helyen kiemelt *Kongszongi siratót*, moziban, vásznon látni az utóbbi évek egyik legizgalmasabb horrorját így is különleges élmény volt. Már ha egyáltalán rászíthető ez a műfaji címke, hisz a film pont az éles kanyarjaival és stílusváltásaival hozza zavarba a közönséget. A fordulatossá és kiszámíthatatlanságra csavarodó cselekmény valahol a krimi, a családi melodráma, a természetfeletti mesék és sötét rémtörténetek határvidékén játszódik, jó adag fekete humorral és igen komplex utaláshálóval lepve meg a legedzettebb nézőket is.

Na Hong-jin rendező nem tesz engedelményeket a könnyebb érthetőség kedvéért, a markáns helyi motívumokkal ártó sztori a jó és a rossz közötti határvonal elmosódását a távol-keleti hiedelemvilágon keresztül ábrázolja. A

szellemek, démonok és sámánok felbukkanásával a racionális ok-okozati láncokban gondolkodó nyugati néző végleg elveszíti a megszokott kapaszkodóit. A film az érzelmeinken és ösztöneinken keresztül cserkész be, különösen az ördögűzés intenzív szertartásai emlékeztetnek. Bár a masszív két és fél órás játékidő nem feltétlenül indokolt, a méregerős finálé mindenért kárpótol és jó darabig nem fogjuk elfelejteni. Az is rendkívül beszédes, hogy az interneten több tucat videó és fórumok sora foglalkozik a lehetséges megfejtésekkel és magyarázatokkal.

A dél-koreai filmipar energiája láthatóan nem csökken, már közel másfél évtizede megbízhatóan szállítja a jobbnál jobb darabokat. A Titanic idei programjának másik biztos befutója is innen érkezett, az *Árnyak ideje* mives kémtörténete lazán felvette a versenyt a szuperköltészetű hollywoodi produkciókkal. A japán megszállás nemzeti traumája mostanában rendre felbukkan a távol-keleti ország filmekben, az árulásokkal és kettős játszmákkal teletűzdelt látványos eposz az ellenállásnak állít emléket, de a lokális viszonyoktól függetlenül is tökéletesen működik.

A vérgőzös bosszúdramák és éjsötét bűnfilmek után a csavaros történelmi thrillerek jöttek divatba, Kim Jee-woon alkotása egyértelműen az új trend eddigi csúcsteljesítménye. A dél-koreai sztárokkal teletűzdelt, rendkívül látványos mű tökéletesen bizonyítja, hogy az ország alkotói egyre magabiztosabban beszélnek az amerikai blockbusterek nyelvét. Bár a titkos földalatti mozgalom vezetői és az öt üldözött rendőrök macska-egér küzdelme hangulatában a szesztilalom alatt

játszódo gengszter-mozikat idézi, a japán katonai diktatúra rémuralma végig ott lappang a háttérben. A film hibátlanul egyensúlyoz a drámai komolyságra, a patetikus heroizmusra, a kényeztető vizualitásra és a szórakoztatás minőségei között, nem véletlen tehát, hogy hetekig uralta a hazai pénztárakat és sikerült komolyabb nemzetközi figyelmet keltenie.

Ahogy azt az elmúlt időszak fesztiválszereplései is bizonyítják, a helyi ízek és globális műfaji formák hatásos keverésében Argentína is az élen jár. A spanyol közreműködéssel készült *Az alagút végén* ugyan nem ér fel az ország huszadik századi traumáit feszes thrillerekkel boncolgató világsikerekkel, de kimonodtan izgalmas és élvezetes alkotás. Mozgáskorlátozott főhősünk a pincéjében egy nap különös zajokra lesz figyelmes, a háza mellett ugyanis bankrablók ásnak alagutat. A férfi a rendőrség helyett inkább az újonnan beköltözött albérlőjét vonja be és végül a zsákmány megdézsmálása mellett döntenek, amiért nyilván súlyos árat kell később fizetniük.

Mivel egy toloszékhez kötött figura próbálja átvérni a legkevésbé sem szimpatikus bűnözőket, a néző törvényszerűen neki szurkol, különösen azután, hogy apránként feltárul a karakter tragikus múltja. A rablás eltérése és a terv megvalósítása fokozatosan az elveszített cselekvőképesség és önértékelés, a családi boldogság visszaszerzésével lesz egyenértékű, elegánsan igazolva a főhős nem feltétlenül tisztességes szándékait. A film a *Hátsó ablak* alapszituációját a *heist*-filmek szokásos dramaturgiájával keresztezve tartja fent a feszültséget és bár Rodrigo Grande író-rendező az utolsó felvonásra kissé túlcavarja az eseményeket, az okos alapképlet simán elviszi a hátán az egész művet.

Ismerős alaphelyzetből építkezik a dán *Shelley* is, bár az elsőfilmes, iráni származású Ali Abbasi inkább a fenyegetően rideg atmoszféra megteremtésében jeleskedik és a témában rejltársadalomkritikus lehetőségeket szinte teljesen zárójelezi. A jó pénzért bérnyaságot vállaló román Elena és a különc dán házaspár furcsa viszonyában nem nehéz megpillantani a bevándorlók és befogadók igen elentmondásos viszonyát, az alkotók



rendre kihagyják a kínálkozó ziccereket. A *Rosemary gyermeke* fontosabb dramaturgiai elemeit újrashasznosító film lassan bontakozik ki és rengeteg kulcsinformációt hallgat el, így próbálva megnyitni a történetet a különféle értelmezések számára.

Abbasi sok energiát fordít a szürke vidéki környezet ábrázolására és a két nő közötti párhuzamok és különbségek aprólékos bemutatására. Az egyre sűrűbb rejtély és a fokozódó feszültség a játékidő utolsó harmadára számtalan érdekfeszítő irányba elvihető lenne, az addigiakat felülíró finálé azonban meglepően konvencionális megoldást kínál. A gazdag nyugati ország és az oda áramló keleti munkaerő ambivalens szimbiózisa helyett az anyaság univerzális témájában sikerül egy már unalomig ismert horror-közhelyet elismételni. A meghökkentő reveláció helyett a film beváltatlan ígéret marad.

Nem úgy a *Huszedik századi nők*, mely a nőiség nagyon is aktuális gender-témáit képes volt többfajta fénytörésben, eltérő nézőpontokból vizsgálni. Az író-rendező Mike Mills már önmagában azért komoly dicsé-

retet érdemel, mert úgy mutat be három igen összetett női figurát, hogy a körülöttük felbukkanó férfiak csupán passzív szemlélődők. A sztori középpontjában álló tinédzser fiút ugyanis három nő, az anya, a nővér-pótlék és a barátnő formálják, folyamatosan ütköztetve az egymástól igen eltérő világlátásukat. A film ráadásul 1979-ben, az Egyesült Államok erkölcsi- és értékválsága csúcán, a macsó-kultusz hivatalos ideológiáivá emelő Reagan-korszak előestéjén játszódik, tovább árnyalva a szereplők viselkedését.

Ahogy a cím is eligazít, a patinás, szebb napokat látott kaliforniai házban együtt élő nők a huszedik század három kulcsfontosságú pillanatában születtek, így a fájdalmas társadalmi krízisre is máshogyan reagálnak. A klasszikus férfiideál eltűnésével szembesülő anya, az önmegvalósításra fókuszáló harcos feminista albérlő és a bonyolult, kaotikus tinédzser lány rendkívül erős és árnyalt jellemek, a reakcióikat és döntéseiket figyelve egyre inkább megértjük és megismer-

Na Hong-jin:
Kokszongi sirató
(Kwak Do-won és
Chun Woo-hee)

jük őket. Ez pedig sajnos még mindig ritkán fordul elő női figurákkal az amerikai fősodor filmjeiben.

A különféle gender-szerepek dilemmái szerencsére egy pillanatra sem tűnnek tételszerűnek, a remekül megírt forgatókönyvet kiváló színészek keltik életre. Mills nagy bravúrja, hogy a keserű kamaszdrámán keresztül nemcsak az őt felnevelő nők előtt hajt fejet, de egy kitüntetett történelmi pillanatot, egy eddig kevésbé hivatkozott kulturális fordulópontot is képes érzékletesen megragadni. A *Huszedik századi nők* az amerikai független film legszebb hagyományait folytatja, a kollektív változások és személyes problémák összefüggései rendkívül hatásosan rajzolódnak ki.

Hasonló nézőpontból mutatta meg a mai kínai társadalom egészségtelen torzulásait a tíz éves kora óta Kanadában élő Johnny Ma is. Bemutató filmje, a *Halálos adósság* testközelből, egy becsületes kisember vívódásán keresztül készíti szomorú pillanatképet egy névtelen kínai városról, illetve a deformálódó családi és társadalmi

kapcsolatokról. Taxisofőr hősrünk a belső erkölcsi tartását követve nem hagyja magára a véletlen baleset áldozatát még akkor sem, mikor kénytelen egymaga fizetni az egyre tetemesebb kórházi költségeket.

Hiába a kollégák, a rendőrség és a feleség felől érkező jelzések és a folyamatosan kínáló kiutak, ő inkább marad a többség szemében balek, de szeretne segíteni a másikon. Bár a dilemma ismerős, a lényeg ezúttal a részletekben rejlik. A sztori háttérében ugyanis feltárul Kína egy ritkán látható arca, a lepukkant kocsmák, a koszos utcák, a párás irodák világa, ahol az ügyét intézni kívánó kisember hajlongva tukmálja cigarettával a hivatal dolgozóit. Ha a személyes és kollektív morál súrlódásairól nem is mond sok újat a film, kéretlen realizmusa és elkapott hátterei miatt mindenképp érdekes színfoltja volt az idei kínálatnak.

Szintén különleges csemege volt a finn sufni-chambara, a *Kisvárosi szamuráj* is, ami a japán kardforgatók szigorú világát a gyéren lakott északi

kisváros unalmával keresztelte, igen különös módon. Az alkotók dicséretére legyen mondva, a durva és erőszakos, hangsúlyosan alkoholista hős bukását sikerült egészen meghökkentő módon elmesélniük. A szamurájszerepek motívumait és stílusát úgy imitálják, mintha gyerekek játszanának újra egy ilyen történetet, az idézőjelezés vagy a hű reprodukció helyett így egy egészen bizarr világot teremtenek. A csapongó, szertelen játékoság a film legnagyobb előnye és hátránya is egyben, de a hol nézhetetlen káoszba, hol zseniális látomásokba átcsapó jelenetek egyediségéhez kétség sem férhet.

Pont ellentétes okokból, de hasonlóan felemás élmény volt a felhozatal egyik legjobban várt filmje is. Ben Wheatley legújabb munkájával látványos lépést tett a szélesebb közönség felé, ami viszont nem feltétlenül vált a *Keresztűz* előnyére. Az egyetlen helyszínen, gyakorlatilag valós időben pergő morbid akciókomédia egy balul sikerült fegyverügylet ólommal jól megszórt utóhá-

tásait követi úgy, ahogyan az a műfaj nagykönyvében meg van írva. A csípős párbeszéd, a hetvenes évek barkói és öltöneyei, az egymásra tüzet nyitó gengszterek kétségtelenül szórakoztatóak, csak épp nagyjából két évtizedet és egy lecsengett Tarantino-divathullámot késtek.

Wheatley hibátlan utánérzése minden tekintetben laza, gördülékeny és végtelenül profi munka. A színészgárda remekel, a folyamatosan változó frontvonalak fenntartják a feszültséget, a pontosan érkező poénok és beszólások ülnek, a film nagyszerűen néz ki. Ha mindezt a kilencvenes évek második felében látjuk, bizonyára lelkesítőbb a hatás és talán még a kultusz sem kizárt. A *Keresztűz* remek kora esti program, de az önfelelt nevetgélést és a kellemes pillanatokat leszámítva nem okoz maradandó emlékeket, ami a brit rendező eddigi életművét ismerve mindenképp csalódás.

•
Könnyedséggel biztosan nem lehetett vádolni az idei Titanic fő attrakcióját és menetrendszerű hype-mágnesét, a

Julia Docournau:
Nyers
(Garance Marillier
és Ella Rumpf)



francia *Nyers* előzetes híre csurig megtöltötte a nézőteret. A film rafinált promóciója a felzaklató előzetes mellett taktikusan játszott rá a kannibalizmus témájára és a vetítések utáni rosszulletekkel és hányásokkal csinált étvágyat az emberhúsa fanyalodó egyetemista lány történetéhez. Ha hangos öklendezés és látványos kivonulás végül nem is volt, sőt, többen zavartalanul majszolták a pattogatott kukoricát, a cinikus felnövéstörténet és a zsigeri *gore* keveréke célba talált és még a fináléra is maradt benne energia.

Julia Ducournau író-rendező az új francia horror törekvéseit viszi tovább, brutális és sokkoló eszközeivel elementáris hatást gyakorol a nézőre. Egy levágott ujj elfogyasztása, a hősnőből előtörő kannibál-ösztönök olyan extrém allegóriák, mely a betagozódás és a közösségi elvárások húsba vágó témáit boncolgatják, igen erőteljes eszközökkel. A vegetáriánus szűz lány az állatorvosi egyetem kollégiumában kénytelen felvenni a közösség szokásait és értékeit, miközben a gyakran egymásnak is ellentmondó elvárások között őrlődik. A *Nyers* rendkívül frap-páns és a maga módján irtózatosan humoros és gúnyos hangon reflektál a mindenkit folyamatosan irányító paszszív hatalmi struktúrákra, hisz a hősnőjéből emberevő csúcsragadozót farag.

Bármennyire is didaktikusnak tűnik, hogy egy testileg és lelkileg is ártatlan vege tinédzser az állatorvosi egyetemen izleli meg a társai húsát, az egyszerre felkavaróan közvetlen és éjfeketén vicces film új megvilágításba helyezi a témát. Különösen a nőikkel kapcsolatos társadalmi nyomás ízekre szedése tetszetős, a szorongató teljesítménykényszer, gyantázás vagy az első buli borzalmai ritkán jönnek át a vásznon ennyire érzékletesen. Ducournau alkotása ugyan a húzósabb jelenetei miatt kapott hírverést, ám a sorok között a *Nyers* egy vériszamos, végtelenül kiábrándult szatíra arról a társadalomról, mely a szabadságot és az egyéniséget tűzi a zászlajára, miközben ellentmondást nem tűrve próbál uniformizálni, különös tekintettel a nőkre. Ennyiben a főhős és az író-rendező harapós válasza is érthető, az már más kérdés, hogy a megfelelően erős gyomor vagy a kellő távolságtartás nélkül nem biztos, hogy működni tud a szarkasztikus, epés poén. •

Amanda Kernell:
Számi vér
(Lene Cecilia Sparrok)



Számi vér

A 24. TITANIC VERSENYPROGRAMJÁNAK FŐDÍJASA.

A számi származású, nyugdíjas éveiben járó Elle Marja évtizedek után először tér vissza szülőföldjére, hogy részt vegyen a húga temetésén. Mogorván és ellenségesen viselkedik, nem hajlandó a rokonokkal szóba állni, hiába kérik, hogy töltsen náluk az éjszakát, inkább egy közeli hotelben száll meg.

A nézőben jogosan merül fel a kérdés: milyen ember az, aki hátat fordít a saját népének, és egyáltalán, a befogadó kultúrájáról híres Svédországban mi oka lehet arra bárkinek is, hogy megtagadja a származását? Amanda Kernell elsőfilmje a jelenben játszódó prológu után visszaugrik a 30-as évekbe, hogy megkeresse a válaszokat.

A 14 éves Elle Marja a tradicionális számi közösségből egy svéd bentlakásos iskolába kerül, ahol a kitörés esélye csak látszólag biztosított. A jó eszű, átlagnál tehetségesebb lány tovább szeretne tanulni, de tanárnője közli vele, hogy mivel a lappoknak kisebb az agyuk, jobb, ha ilyesmiről nem is álmodik. Támogatást otthonról sem

remélhet, anyja is azt akarja, hogy az alapoktatást követően térjen vissza a családjához és a rénszarvastyénészteshez. Elle Marja egyetlen menekülési útvonalat lát csak: elszökik otthonról, elhagyja a tradicionális számi viseletet és megpróbálja magát svédnek kiadni.

A *Számi vér* elsősorban a rasszizmus fogalmát árnyalja és katalogizálja. Megmutatja a legszigoribb verzióját (svéd fiúk egy csoportja nyíltan kigúnyolja a főszereplőt), a tudományos köntösbe öltöztetett formáját (az iskolában megalázó rasszkutatási vizsgálatokat végeznek el a számi gyerekeken), és azt is, amikor a magukat felvilágosultnak tartó svéd szülők gyerekei önkéntelenül hozzák kínos helyzetbe Elle Marját.

Dühödtt vádirat helyett Amanda Kernell filmje mégis inkább költői felnövéstörténet. Az író-rendező dramaturgiai és vizuális érzéke is dicsérendő, de a *Számi vért* az empátiája – és a kirívóan tehetséges Lene Cecilia Sparrok alakítása – emeli a műfajtársak fölé. Kernell az asszimiláció és az identitás absztrakt problémáit a lehető legegyszerűbb eszközökkel teszi személyessé és átélhetővé, az epilógusban így már másként tekintünk az idős Elle Marjára, mint a film elején. Ha gyerekkori döntésével esetleg nem is azonosulunk, pontosan értjük, miért lett belőle az, aki.

BASKI SÁNDOR

GRAZ

Mi marad a filmből?

BUGLYA ZSÓFIA

A DIAGONALE, AZ OSZTRÁK FILMEK FESZTIVÁLJÁNAK ALAPELVE: A FILMKULTÚRÁT CSAK A PÁRBESZÉD, A KÉTSÉGEK KÉRDÉSEKRE VÁLTÁSA VIHETI ELŐBBRE.

Kit érdekel? Az osztrák film népszerűsége és teljesítőképessége belföldön – ezzel a provokatív címmel rendezett szakmai találkozót az osztrák film kitüntetett fóruma, amely idén sem hazudtolta meg ethoszát, amennyiben ismét a filmkultúra rendszerszintű megértésére tett kísérletet a legújabb filmek pusztá felvonultatása, megmértetése helyett. Régi, legalább húsz éves hagyomány ez – pontosan ennyi éve, hogy a Diagonale Grazban vert gyökeret, ahol az aktuális filmek mellett évről-évre komoly kísérőprogramok várják a szakmabelieket és a cinefileket. Mivel az a figyelem, ami ilyenkor Ausztriában a hazai filmre irányul, kivételes, a mindenkor fesztiválintendánsok legfőbb célja ennek a figyelemnek a megragadása és irányítása – például a marginalizált műfajok vagy egyes finanszírozási anomáliák vagy a szakmán belüli hátrányos megkülönböztetések középpontba állításával. A Diagonale így nem merül ki a műsorban és a díjakban, túlmutat önmagán: szakmai együttműködések kezdemenyéz, év közbeni kutatásokra és felmérésekre ad megbízást, kiadványok létrejöttét segíti.

Mivel az osztrák film megújódása a modern európai művészfilm fénykora utánra, a hetvenes-nyolcvanas évekre esett, nemzetközi híre pedig csak a kétezres évek elején – Barbara Albert, Michael Haneke, Ulrich Seidl akkori fesztiválsikeréi révén – újult meg, történetét is csak az utóbbi húsz évben kezdték alaposabban feltárni. Ebben a megismerési, értelemadási folyamatban masszívan részt vállalt a Diagonale is, amely a filmmúzeummal és a filmarchívummal együttműködve a filmtörténet vakfoltjaira – emigráns rendezők egész sorára,

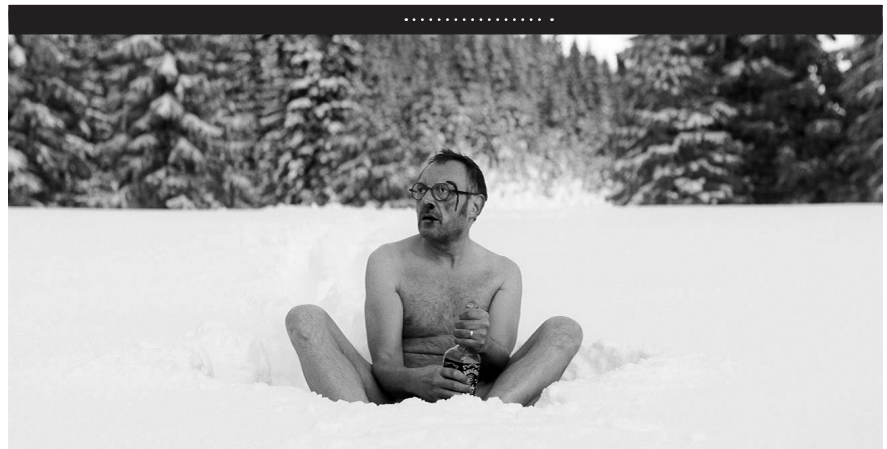
a legendás osztrák avantgárd alkotóinak munkásságára, a könyvekből kimaradt női életművekre – hívta már fel a figyelmet. Ez a retrospektív érdeklődés, amely a nagy hiatusok kitöltése után egyre több kuriózumot is elének tár – idén például a film és a(z ausztró)pop kapcsolata volt a téma –, újabban sokat foglalkozik a filmkincs materiális megőrzésének lehetőségeivel. Az idei fesztivál másik nagy kérdése éppen ezzel volt kapcsolatos: *Mi marad a filmből?*

De maradjunk egyelőre a *Kit érdekel?*-nél. Az említett szakmai találkozó felkért előadói – alkotók, forgalmazók, mozi-sok, kritikusok – arra keresték a választ, mit lehet kezdeni azzal (bele kell-e törődni), hogy a díjakkal elhalmozott, immár két Oscarral is elismert osztrák film hazai nézőszámait kiábrándítóak, a filmek kétharmada a komoly marketing és a fesztiválkarrier ellenére sem éri el a tízezres küszöböt, sokuk pedig alig pár ezer, olykor pár száz nézőhöz jut el. Hogy kicsit számszerűsítsük, lásuk néhány nálunk is bemutatott film eredményeit: a német-osztrák *Toni Erdmann*, amely végigtartotta a

világ fesztiváljait, 71.000 nézőt, a szintén koprodukciós *Stefan Zweig – Búcsú Európától* mintegy 63.000 nézőt számolva az erős középmezőnyben végzett 2016-ban; Ulrich Seidl *Szafarija* viszont már csak 6.500 nézőt, a magyar témát feldolgozó *Mérges Buddha* kevesebb mint ezer nézőt vonzott az osztrák mozikba. Az idei év eddigi nézőszám-bajnoka, a Berlinálén debütált *Wilde Maus (Mérgezett egér)* című értelmiségi midlife-crisis komédia (rendező-főszereplője a Stefan Zweiget is alakító Josef Hader) a kivételt erősítve jutott a toplisták élére: februári premierje óta már 260.000 mozinézőnél tart. De miről árulkodik mindez? Lehet-e értékmérő a nézőszám, különösen a mozilátogatók száma, amikor annyi platform versenyez a nézőkért párhuzamosan? A filmekkel vagy a közönség elérésével van-e baj? Szabad-e erről nyíltan vitázni, és lehet-e anélkül, hogy pillanatokon belül eljussunk a piaci és a művészi szempontok összeegyeztethetlenségének sokszor hallott konklúziójához?

Megkerülhetetlen tény, hogy évről-évre egyre több film érkezik a mozikba: Ausztriában 2015-ben 431, 2016-ban 450 cím (heti 8-9 film) versenyzett a közönség kegyeiért. Az amerikai bemutatók száma nagyjából stabil – a filmek harmada, ami a bevételek 70 százalékát realizálja –, a piac maradék harminc százalékán évi 50-60 osztrák produkció, valamint a masszív európai forgalmazási támogatásoknak köszönhetően egyre nagyobb számú európai film osztozik (a hazai filmek piaci részesedése 5 % körül). Messzemenőig ismerős a helyzet, hogy a filmek áradatával nehéz lépést tartani. Hozzászó-lásban hangzott el, hogy **Mérgezett egér** a forgalmazók maguk sem

Josef Hader: **Mérgezett egér**





feltétlenül hisznek a felvállalt filmekben, ami elidegeníti a gyártókat; forgalmazói tapasztalat, hogy a támogatások nem felelnek meg az értékesítési utak sokféleségének, a kommunikációs csatornák bővülése pedig szinte követhetetlen, mivel az újak nem váltják ki a régiakat; mozis példa, hogy minden hazai bemutatóhoz eseményt, közönségtalálkozót kell szervezni, ami nem fenntartható. A közönség hozzáférése, avagy a filmek társadalmi hasznosulása tehát bizonytalan, ami – fesztiváldíjak ide vagy oda – az alkotók és a szakma számára is frusztráló, hiszen odahaza akár a teljes visszhangtalanság lehetőségével is számolniuk kell.

Egyszerű válaszok az egymásnak feszülő kérdésekre nyilván nincsenek, de a tapasztalat az, hogy a Diagonale konstruktív vitákat gerjeszt: néhány éve a filmtámogatási rendszer egészéről és hibáiról készítették átfogó tanulmányt, majd a belföldi filmfesztiválok értékeremtő erejét tették elemzés tárgyává. A nézettségi mutatók ügye még feltáratlan, a vita inspiráló. Elhangzik, hogy indokolt lenne a projektfejlesztési és a terjesztési pillérek erősítése, a forgalmazás árnyaltabb, több platformra kiterjedő támogatása, a tartalomszolgáltatók bevonása a társfinanszírozásba. Érdeemes lenne a fesztiválok szerepét még komolyabban venni, egy-egy film potenciális közönségét megtalálандó pedig a szakmán kívüli szereplőkből (írókból, szociológusokból, tanárokból) álló „think tank”-eket létrehozni. Átgondolandó az is, érdemes-e minden filmet moziba erőltetni, sőt mozira formatálni. Amiben konszenzus

Michael
Glawogger:
Cím nélkül

van, az az, hogy a filmek sokfélesége, műfaji, tartalmi változatossága érték, ami – szemben a filmek számával – nem megkérdőjelezhető.

Nem hiányozhatnak az olyan kuriózumfilmek sem, mint a fesztivált megnyitó *Untitled (Cím nélkül)*, amely sosem fog nagy tömegekhez elérni, de a fesztiválon érthető módon került fő helyre. A Balkán és Észak-Afrika országaiban (kis részben Magyarországon) forgatott esszefilm a kíváncsiság himnusza és tisztelgés a forgatás során maláriában elhunyt közep-generációs rendező, Michael Glawogger előtt. A hagyatékban maradt felvételekből összevágott, a diktafonba mondott rendezői jegyzetekkel kiegészített, minden narrációs kényszertől mentes úti filmben a szerző visszavonja, átengedi magát a történesek töredékes igazságának, a filmszem a világok sokféleségét rögzíti. A toplistás vígjátékoktól a Velencében díjazott *Whores' Glory*-ig gazdag életművet maga után hagyó Glawogger filmje a skatulyákkal szembeni szent ellenállás manifesztuma, nyitófilmmé emelése a szakma számára ezért identitás- és közösségteremtő gesztus.

Abban, ami Grazban a fesztivál hat napja alatt a vászonra kerül, a sokféleség és a műfajoktól független igényesség a legszebb. Önmagában lenyűgöző a tavalyi non-fiction felhozatal. Újabb filmekkel gazdagodott Nikolaus Geyrhalter és Ulrich Seidl szerzői életműve: Geyrhalter főszereplője ismét a táj, a *Homo Sapiens* az emberiség után maradó tárgyi világot (romokat) veszi leltárba, míg Seidl a *Szafariban* megint önmaguk megformálására kész szereplőit hozza helyzetbe, ezúttal osztrák hobbiadásokat

kísérve el Afrikába. A seidli életmű gyűjteményes (18 lemezes!) DVD-kiadásának megjelenése alkalmából a grazi közönség néhány korai mű – például az 1997-es megejtően személyes és groteszk *Der Busenfreund (Kebelbarát)* – révén szembesülhet a szerző következetes konfrontativitásával. Elengedhetetlenek a történelem tanúit megszólaltató filmek, mint az *Egy német élet (Ein deutsches Leben)*, ami a magyar forgalmazásban sajnos épp a mondanivalóval ellentétes *Egy német sors* címet kapta), és a nagy gazdasági-környezeti összefüggéseket érthetővé tevő látványos produkciók, mint az osztrák és az európai parasztgazdaságok válságát bemutató, nagyon szemléletes *Bauer unser (A mi parasztunk)*, ami mellel egy tavalyi év egyik sikertörténete, hiszen már 84.000 fő feletti látogatottságnál jár a moziban.

Michael Palm *Cinema Futures* című, 2016-ban Velencében bemutatott filmjénél érdemes megállnunk. Az Osztrák Filmmúzeum kezdeményezésére született, a világ számos pontján, archívumában és mozijában forgatott dokumentum a filmmegőrzés kérdését helyezi széles szakmai kontextusba. Restaurátorok és adatmentők, valamint Martin Scorsese-től Tom Gunningig tekintélyek sora keresi a választ arra, mi lesz a filmmel mint kulturális formával, hogyan menthető át autentikusan és biztonságosan a predigitális (és a digitális) akár a posztdigitálisba is. A film jelzésértékű, Ausztriában a filmmegőrzést sikerült ügygé, a filmszakma lobbijének köszönhetően a politika számára is fontos ügygé tenni. Tavaly az utolsó, magánkézben lévő filmlabor bezárásakor az állam megmozdult, felvásárolta a gépparkot, a kulturális tárca pedig bejelentette egy európai léptékű kompetenciaközpont létrehozásának tervét. A Film Preservation Center Austria, amely tesztüzemmódban idén decemberben kezdheti meg működését, hivatalosan pedig 2018-ban nyílik, várhatóan nemcsak a kutatók első számú célpontja lesz a térségben. Fellélegezhetnek az osztrák kísérleti film celluloidban gondolkodó alkotói is. Őket a bérmunkák révén megtarthatja, a térség más művészetit pedig elcsábíthatja majd az FPCA, amely ismét a szakmai párbeszéd hatékonyságáról és az erre építő kultúrpolitikáról árukkodik. •

DAVE EGGERS: A KÖR

A cápa, amelyik fölfalja a világot

PETHŐ RÉKA

A KÖZÖSSÉGI MÉDIA ÉS ÁRNYOLDALA.

Kaz, aki használta már a Facebook-on azt a funkciót, amellyel meg lehet nézni, bizonyos ismerőseink mikor voltak utoljára bejelentkezve? Aki most gondolatban azt válaszolta, „én igen”, annak érdemes elolvasnia Dave Eggers 2013-ban megjelent, *A Kör* című könyvét, mert ő már elindult azon a spirálon, amelyről az amerikai író mesél. Eggers a magyarul is megjelent, káfkai *Hologram a királynak* után ebben a regényében is olyan témához nyúlt, amelyről mindenkinek van véleménye, és bár bizonyos pontokon egészen a ponyvairodalom szintjére süllyed mind stílusban, mind szóhasználatban, nem szabad szó nélkül túllépni rajta.

A *Kör* ugyanis nem az a regény, amit szépirodalmi értékei vagy igényessége miatt olvasunk el, hanem azért, amiről szól. Olyan témát és kérdéseket vet fel, amelyek a jelenben, folyamatosan alakítják át a világot – csak éppen az nem egyértelmű, hogy ez a fejlődés meddig üdvös. A regény főhőse egy 24 éves lány, Mae, aki a globális Kör nevű vállalatnál kezd dolgozni. Annál a cégnél, amely követi minden internetes tevékenységünket, kereséseinket, és uralja a közösségi médiát. Mae az ügyfélszolgálaton kap munkát, ám a tevékenységi köre hamar bővülni kezd: miközben munkaasztalánál a monitorok száma egyre csak nő, eljutunk a teljes átláthatóságáig: reggeltől este 10-ig van rajta egy kamera, amely folyamatosan élőben közvetíti őt és amit lát. Ő lesz a vállalat arca, aki bemutatja a cég működését a világnak.

A regény igazi értéke abban rejlik, ahogy Eggers fokról fokra haladva

építkezik és szép ívben rajzolja fel a digitális világ egyre nagyobb uralmát Mae-n – vagy bármelyikünkön. Eleinte mindannyiunk számára ésszerűek a folyamat előnyei: az ügyfélszolgálat munkáját egy kérdés megválaszolása után az ügyfél azonnal értékeli egy százas skálán, a munkatársnak pedig igyekeznie kell, hogy bizonyos átlag fölött maradjon. Így az ügyfélszolgálatos motivált, hogy jól dolgozzon, az ügyfél pedig színvonalas szolgáltatást kap. A teljesítményünk pontosan mérhető, és ez hasznos. Mae-nek ezzel párhuzamosan részvételi rangja van a cégnél, ez az a pontszám, amely a közösségi médiás tevékenységéből áll össze: mennyi tartalmat osztott meg, mennyien kedvelték az ő tevékenységét, mennyi eseményhez fűzött megjegyzést. Ez határozza meg a népszerűségét a vállalatnál, kollégái ennek alapján alkotnak véleményt róla. A teljesítménye tehát számoszítható. De ennek nagy ára van.

Eggers nagyon szépen egyensúlyoz azon a vékony határvonalon, ahonnan kilátás nyílik a közösségi tér, a széles körű elérés és az online világ minden előnyére, de a privát szféra felszámolásának, a valós élmények digitálisra cserélésének árnyoldalára is. A sorra érkező technikai újítások mind a mai valóságból táplálkoznak – *A Kör* utópiája nem sci-fi –, alkalmazásuk kapcsán Eggers újabb és újabb kérdéseket rajzol fel. Visszaszoríthatók a gyermekrablások, ha minden gyerek csontjába beültetünk egy chipet, amellyel örökké követhető, hogy hol van. De hová vezet az, ha egy emberről mindig meg lehet mondani, hogy éppen hol

tartózkodik? Mae apja gyógyíthatatlan betegségben szenved, ezért az orvosok bekamerázzák a szülői ház minden szegletét, mert a folyamatos megfigyelés közelebb visz a betegség megértéséhez, és ezáltal gyógyításához. De lehet-e úgy élni, hogy minden cselekedetünk látható mások számára?

Az utópia azonban disztópiába fordul, amikor a bosszantó apróságok nyomasztó hitvallásként kezdenek működni. Mae gyerekkori barátja, a Kör világának didaktikus ellenpontjaként a digitális világot elutasító „analóg” Mercer tart eleinte tükröt a lány átalakulásának, kimondva az ítéletet: „Az az igazság, hogy már nem vagy valami érdekes. Ülsz az íróasztalnál napi tizenkét órát, mégse tudsz felmutatni semmit a végén, csak egy-két számot, ami egy hét múlva elavul, és nem emlékszik rá senki.” A Mae kamerái elől menekülő Mercer öngyilkossága után a lány levonja a következtetéseket, amellyel Eggers végül állást foglal az addig nyitva hagyott történetben: ebben az új, szabad világban épp csak választási lehetőség nincs – a kimaradás nem opció.

A sötét és bántóan összezsapott befejezésig azonban alapvetően élvezetes regény *A Kör*, ha hajlandóak vagyunk túllépni az időnként megmosolyogatóan gyenge epizódokon. Számos érdekes gondolatot vet fel, amelyek esetében azt lenne igazán izgalmas megvizsgálni, hogy melyik olvasó számára mikor válik abszurd túlzássá mindaz, amit Eggers vizionál.

EURÓPA KÖNYVKIADÓ, 2016.



JAMES PONSOLDT: A KÖR

Az utópia öröme

SEPSI LÁSZLÓ

PUHAFEDELŰ ADAPTÁCIÓ A KÖZÖSSÉGIMÉDIA-FÜGGŐSÉGRŐL.

Hogyan magyarázná el a Kört a nagymamájának? – hangzik el a kérdés James Ponsoldt filmjének azon jelenetében, amikor a súlyozottan hátrányos helyzetű hősnő rész vesz egy állásinterjún. Természetesen a kissé naiv, ugyanakkor talpraesett, intelligens és jó szándékú Emma Watson – akinek regénybeli verziójáról mindez kevésbé mondható el – kivágja magát a helyzetből, de a HR-es rutinfeladat kellemetlen szelleme mindvégig ott lebeg Dave Eggers bestsellerének adaptációja felett. A nagymamához kapcsolódó előítéletei mellett *A Kör* saját nézőjét is olyan emberfajtnak tekint, aki csak lassan és tagoltan előadott sarkos világmagyarázatokat képesek felfogni, melyeket az addigi bevett életmód végével kecsesgető kiadós rémisztgetés húz alá.

„Bekebelezi a közösségi média”
(Emma Watson)



James Ponsoldt karrierje 2013-ban lódult meg *Az élet habzsolva jó* részeges *coming-of-age* sztorijával, és a rendező azóta is az ott bevált stratégiát alkalmazza. A viszonylag sikeresnek, vagy legalább elismertnek mondható könyvek nagyjából hűséges adaptációi (Tim Sharp *The Spectacular Now*-ja után David Lipsky és David Foster Wallace interjúkötete következett, majd Eggers *A Kör*-je) eleve bírnak némi előre szavatolt presztízzsel, így az igazán látványos bukás lehetősége elviekben – habár *A Kör* eddigi fogadtatása épp ezt cáfolja – csekély. Az Eggers regény ebből a szempontból pazar alapanyag egy Ponsoldt-féle *adaptátornak*. Úgynevezett fontos, az egész nyugati társadalmat izgató problémáról szól, fellelhetőek benne egy jól körülhatárolható identitásmintázat jellemzői (a „tehetséges, de terhelt vidéki srác”, „a nyegle, mindent agyonbeszélő csúcserőtelmiségi” után ez most „a multiban a szebb jövőt látó huszoneves lány”), ráadásul a hősnő közösségimédia-függősége könnyedén párhuzamba állítható a rendezőt az *Off the Black* című debütfilmje óta kísérő alkoholbeteg-tematikával. Hogy ez a látszólag mennyekben kötetett frigy végül mégis művészi kudarcba torkollik, az csak részben indokolható az alapanyag silányságával. Habár Eggers könyve egy másodvonalbeli *young adult* regény bumfordiságával megírt tanmese a privát szféra árucikké válásáról a kapitalista médiacégek karmai közt, azt a folyamatot legalább logikusan végigvitte, ahogyan utópiából disztópia, idealista munkavállalóból a hatalom agymosott avatárja válik. A filmverzió épp ennek az ívnek a felvázolásáról mond le, és a legnagyobb

fordulóponttól kezdve – a hősnő volt barátjának halála – radikálisan át is írja a cselekményt, aminek két igen könnyen körülhatárolható funkciója van. Egyrészt, megakadályozza, hogy a hősnő egyértelműen negatív karakterre váljon (a regényben Mae biztatja a technofób munkásfiú után indított hajtóvadászat résztvevőit; a filmben próbálja leállítani őket), másrészt nem csak a főszereplőt, de a kukkoló online csűrhet is felmenti bármiféle felelősség alól, végül egyszerűen a gigacég vezetőiben jelölve ki a leleplezendő gonosztevőket, akik saját önös érdekeik miatt térítették el a megfigyelésalapú szép új világ kiépülését. Miközben az új világrénd kiteljesedik a film zárlatában – ezzel sugallva, hogy a technikai fejlődésből fakadó társadalmi változások elkerülhetetlenek –, a könyv befejezésével ellentétben ezt pozitív előjellel teszi, a záróképeken elhatalmasodik az utópia mérsékelt gyanús öröme. Így *A Kör* filmváltozata amellett, csaknem kritikátlanul emeli át a közösségi oldalak örömeit, a „pozitív gondolkodást” szorgalmazó ideológiáját a filmvászonra (például azáltal, hogy nem firtatja a kollektív felelősségét), világbábrázolása is a szigorúan szabályozott közösségi oldalak jellegzetes sterilitását követi. Míg például a hősnő a regényben szexuálisan aktív karakter, a filmverzió még csak nem utal olyan időtöltéseire, amelyek képei fennakadhatnának az Instagram tartalomszűrőjén (miközben a vég kezdetét itt is a szülők véletlenül kilesett pasztorórája jelenti). A közösségi média kritikájának szánt *Kört* végül bekebelezi a közösségi média esztétikája: Ponsoldt filmje egy percig sem hagyja felfeslni a céges bulik partyfotóiból, sportélményekből, feldolgozhatatlan mennyiségű kommentből és közösen utált bűnbakokból összeálló képáradatot. Még a végén felkavarná az ideggyenge nagyanyóként elképzelt nézőt.

A KÖR (The Circle) – amerikai, 2017. Rendezte: **James Ponsoldt**. Írta: **Dave Eggers, James Ponsoldt**. Kép: **Matthew Libatique**. Zene: **Danny Elfman**. Szereplők: **Emma Watson** (Mae Holland), **Tom Hanks** (Eamon Bailey), **Karen Gillan** (Annie), **John Boyega** (Kalden), **Ellar Coltrane** (Mercer). Gyártó: **Imagination Abu Dhabi / Likely Story**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. *Szinkronizált* 110 perc.

JULIETA

Hátborzongató bútorkatalógus

VINCZE TERÉZ

PEDRO ALMODÓVAR EZ ALKALOMMAL ALICE MUNRO ELBESZÉLÉSEIBEN TALÁLTA MEG JELLEGZETES HŐSEIT ÉS MOTÍVUMAIT.

A spanyol mozi biztos kezű mesterre tavaly készült filmjében, a tőle megszokott hangfekvésben és megbízható minőségben ismét női sztorit mesél a felső-középosztálybeli Julietáról, akivel novellába illő, jellegzetesen huszadik század végi dolgok esnek meg. Julieta élettörténete az extrém és a totálisan hétköznapi között ingadozik – ahogy ezt is megszokhattuk már Almodóvartól. Az alapanyagot ezúttal Alice Munro, a 2013-ban irodalmi Nobel-díjjal kitüntetett kanadai novellaíró, három, egymással cselekményében eredetileg is összefüggő novellája képezi. A rendező a három novella filmtörténetévé összegyűrásában a főhős naplóíró-visszaemlékező tevékenységét teszi meg vezérfonálnak, így flashback-ekben tárulnak fel a múlt hol kevésbé, hol erőteljesebben hátborzongató és drámai epizódjai. A felhasznált

novellákban feltűnő motívumok – a rejtélyes és érthetetlen öngyilkosság, idegenek a vonaton szerelembe esnek, hűtlenség, tragikus halál a tengeren, spirituális szekta által szétszakított család, váratlan találkozás feltépte sebek – első ránézésre mind jellegzetesen Almodóvar-szerűnek tűnnek.

Ez a film pedig egy kimondottan tipikus Almodóvar film, nem különösebben kiemelkedő, nem különösebben emlékezetes, egy a sok „almodóvaros” hangulatú, kinézetű és atmoszférájú darab közül. A hősök nem igazán hasonlítanak valódi emberekre, inkább meszerű figurák, egyenletesre csiszolt felszínnel, karakteres vonásokkal, melyek éppen, centire kiszámítottan, alkalmasak a modern mesei fordulatok eljátszására, megtestesítésére. Mindez nem meglepő, nem szokatlan, hiszen Almodóvar figurái általában ilyenek – di-

„Mintha egy IKEA-katalógust lapozgatnánk”
(Adriana Ugarte)

vatlapokra és reklámokra emlékeztető sminkben, frizurával és öltözékben jelennek meg, alternatív zenekar divattudatos énekesnőjének néznek ki még akkor is, ha klasszika filológiát tanítanak és Nietzsche-t olvasnak a vonaton. Mindent egyenletesen bevon a nagyon dizájnos Almodóvar-szerűség, ami képes akár teljes filmeket olyanná varázsolni, mintha egy IKEA katalógust lapozgatnánk, amiben néha fura és hátborzongató részletek bukkannak fel a hátsó szobában. Persze nagyon is tudatos ez Almodóvarnál, részben ezért is szeretjük. Ebben a filmben néha szinte már az önparódia szintjére fokozza a mozgóképdizájnt, elég ha csak a nyitó és a záró képet szemügyre vesszük: a film egy lágyan mozgó, finom vörös kelme hosszan mutatott közelijével indul, bármely öblítő-reklámban helye lenne (de hogy itt mi értelme van, rejtély); a zárókép hegyvidéki tája pedig leginkább egy utazási katalógusra emlékeztet.

Szórakozik velünk a derék mester, vagy komolyan gondolja? Nyilván pont ez a lényege a hatásmechanizmusnak, amire Almodóvar munkái építenek: nem érdemes ilyesmit kérdezni. Az efféle kérdések értelmetlenné tételére szolgálnak nála az olyan reflexív csavarok, amelyek eltávolítják, többszörös keretbe helyezik az emberi cselekvéseket, például a szereplők tevékenységén keresztül: filmrendezés, forgatókönyvírás, regényírás, naplóírás.

A nehezebb kérdés az, hogy pontosan mi és hogyan teszi ezt a jól bejáratott dizajn- és dramaturgia-gépezetet néha emlékezetes filmmé, máskor ön-maga paródiájának látszó, egyenletesen kattogó, csillogó felszínű ürességgé. Ez a mostani film sajnos az utóbbi kategóriába tartozik: sormintaként tölti ki színes kosztümökkel és karakteres arcú spanyol színészekkel az üres időt az Almodóvar-hangulatra vágyó mozinézó számára addig is, amíg valami eredeti és érdekes mondandója támad a mesternek.

JULIETA (Julieta) – spanyol, 2016. Rendezte: **Pedro Almodóvar**. Írta: **Alice Munro** elbeszéléseiből **Pedro Almodóvar**. Kép: **Jean-Claude Larrieu**. Zene: **Alberto Iglesias**. Szereplők: **Emma Suárez** (Julieta), **Adriana Ugarte** (A fiatal Julieta), **Michelle Jenner** (Beatriz), **Darío Grandinetti** (Lorenzo). Gyártó: **Sony Pictures Classic, Echo Lake Entertainment**. Forgalmazó: **Cinetel**. Szinkronizált: 99 perc.



LICHTER PÉTER: FAGYOTT MÁJUS

Félelemmel vegyes

SZALAY DOROTTYA

„AHOL A CIVILIZÁCIÓ ÖSSZEOMLIK, ODA VISSZATÉR AZ ERDŐ.” LICHTER PÉTER EGÉSZ-
ESTÉS AVANTGÁRD HORROR-FILMJE.

Az erdő – habár alapvetően olyan ösz-
szetett fogalmak társulnak hozzá,
mint a végtelen, az időtlen és az ismeretlen – a modern, nyugati populáris kultúrában egyre gyakrabban a fenyegetés forrásaként jelenik meg. Egy olyan ősi, pre-modern világot reprezentál, amit a „civilizált” ember az évszázadok alatt tudatosan félresöpört, de melynek újbóli térhódítása állandó veszélyként leselkedik rá. Ahogy Holmes Rolston fogalmaz: „Ahol a civilizáció összeomlik, oda visszatér az erdő.”

Ebből következően szinte magától értetődő, hogy az erdő potenciáljának kiaknázása az elmúlt évtizedekben a zsigeri félelmekre alapozó mainstream horror egyik legtöbbször ismételt panelje lett. Az átláthatatlan, kiismerhetetlen rengeteg és a magára hagyott protagonista küzdelme a pszicho-horrorról a slasher filmekig a zsáner valamennyi alműfaját meghihlette. Az erdő az ipari filmgyártás periferiáján egyensúlyozó avantgárd filmesek körében is kedvelt

téma, de a kísérleti filmes esztétikában a horror műfaját domináló, negatív sémával szemben inkább a vadon sokszínűsége, illetőleg kétértelmű természete válik hangsúlyossá. A horror narratívát az avantgárd esztétikával vegyítő *Fagyott május* az izolált hős bőrébe bújó néző és a jelentésrétegek sokaságát hordozó erdő párbeszéde.

A *Fagyott május* a több mint tízéves kísérleti filmes múlttal bíró Lichter Péter első hosszabb, egészestés mozgóképes munkája. Lichter, aki alkotói pályája során számos avantgárd filmes trenddel koketált, a kézműves found footage filmek világából (*Félálom*, *Kazetta*, *No Signal Detected*), egy kis konceptuális kitekin-
tással (*Non-Places: Beyond the Infinite*) érkezett el a nagyjátékfilmhez. Lichter korábbi filmjeinek, elméleti munkáinak és avantgárd filmes esztétikai preferenciáinak ismeretében a *Fagyott május* a korábbi formai kísérleteket összegző alkotás, és egyben a rendező első jelentős nyitása a narratív struktúra irányába.

„A civilizált ember rémálmanak megvalósulása”

Az experimentális hagyományoknak áldozva azonban a történet szinte alig lép túl a szinopszisban felkicccelt alapszituáción. Az új világrendet előidéző bu-
kás körülményeit titok fedi, és a láthatatlan ellenséggel viaskodó hős személyes kálváriájáról is csak töredékinformációkat szivárogtat az alkotó. Az elbizonytalanított néző a műfajtól elvárt kapaszkodók hiányában a beláthatatlan rengeteget fürkésző hőssel kerül egy szintre, mely fúziót a következetesen alkalmazott szubjektív beállítás szentesíti. A néző saját, aktív szerepének felismerése a film első valódi próbatétele. A tradicionális befogatói attitűd hátrahagyása, a horror tematika sugallta zaklatott keresés és az avantgárd esztétika által megteremtett, önfeledt szemlélődés feszültségének megélése ugyanis a film emocionális és intellektuális élvezetének kritériuma.

A *Fagyott május* önálló horrorfilmként nem működik. Bár ezért részben a folyamatosan botladozó, majd a film fináléjában nyíltan elhasaló történetvezetés is okolható lenne, valójában azonban arról van szó, hogy a film nem is szándékozik kizárólag az ismert műfaji eszköztárra és a narratíva kirakós játéka alapozni a hatást. A horror tematika „mindössze” az a kitaposott csapás, melyről Lichter folyamatosan eltereli a nézőt, bele az ismeretlenbe, hogy aztán egy hirtelen vágással visszakényszerítse a járt út rendezett valóságába. A rengeteg fenségességét ünneplő, lebegő képsorok, a végtelen csendek és az éteri zenei kompozíciók együttese önreflektív merengésre készíti, míg a történetet támogató, szigorú, nyugtalan szekvenciák célzott kutatásra ingerlik a nézőt. Ez utóbbival Lichter az idegen (vadon) baljós voltát erősíti, ez előbbivel pedig annak felderíthetlenségét, komplexitását és újdonságát hangsúlyozza.

Lichter filmje a civilizált ember rémálmanak megvalósulása: a beláthatatlan rengeteg és a megszokás kényelméből kiszakított, modern ember territóriumainak újrendeződése. Egy új világrend kialakulásának dokumentációja, melyben az ismert (indusztriális, narratív) vonalán fokozatosan bekúszik az ismeretlen (független, avantgárd).

FAGYOTT MÁJUS – magyar, 2016. Rendezte: Lichter Péter. Írta: Bartók Imre és Lichter Péter. Kép: Gelencsér Dávid. Zene: Horváth Ádám Márton. Szereplők: Lichter Bertalan, Pálos Hanna. Gyártó: Boddah / Otto Films. 76 perc.



HAVANNA, CSAK ODA

Mentek, maradnak

KRÁNICZ BENCE

BREIER ÁDÁM DOKUMENTUMFILMJE A LEGJOBBKOR KÉSZÜLT EL.

Fidel Castro 2016 novemberében halt meg. A tényleges hatalmat nyolc évvel korábban adta át öccsének, Raúlnak, aki beiktatási beszédében már arról beszélt, változások lesznek Kubában. Ma is megoszlanak a vélemények, hogy a kétezertizes évek lassú erjedése valódi rendszerváltáshoz vezet-e majd a kitartóan kommunista országban, vagy a legújabbkori „periódó especial” sem forgatja fel fenekestül a többnyire tisztességes szegény- és közélsztréba élők helyiek mindennapjait.

A szabad piac felé tett óvatossági lépések, a társadalmi átalakulás nyomai Breier Ádám dokumentumfilmjében is látszanak, elsősorban azonban három idős magyar nő életébe nyerünk bepillantást. Breier jól

ismeri Kubát, ott végezte rendezői tanulmányait – az egyik utolsó Filmszemlén vetítették is *Marea* című kisfilmjét, amelyet a hiteles kubai közeg tett izgalmassá. Nincs alkalmasabb ember a fiatal magyar filmesek között, aki a kubai magyarok életéről és az átalakuló kubai mindennapokról csinálhatna dokumentumfilmet. Persze attól még, hogy egymásra talál téma és rendező, lehetne felszínes vagy képeslapszerű a végeredmény, Breier és stábjja viszont ragyogó érzékeléssel találták meg azokat a figurákat, akiknek érdemes elmesélni a történetét. A *Havanna, csak oda* főszereplői olyan erős egyéniségek, hogy zárójelbe kerül minden, ami nem az ő személyes sorsukról szól. Vagyis végső soron a komoly gazdasági és társadalmi változások is másodlagos jelentőségűek a filmben.

„Építeni akarta a szocializmust”



Három asszonyt ismerünk meg, akik még a magyarországi szocializmus éve alatt költöztek a testvéri országnak számító Kubába. Kubai férfiakhoz mentek feleségül, vállalva, hogy maguk mögött hagyják a családjukat. Egyikük, Irén kifejezetten építeni akarta a szocializmust, éppen azért, mert látta, hogy annak magyar változata recseg-ropog. Hitt abban, hogy tanárként szak tudásával segíteni tud Kubai fejlődésében. Eközben sem ő, sem Havannába szakadt honfitársai, Ágnes és Zsuzsa nem élték át a magyar politikai változásokat. Számukra a szocializmus mindennapi

valóság maradt, és éppen mostanában, a film készítésének idején, napról napra élik át privát rendszerváltásukat.

Ez a különleges és drámai helyzet önmagában is méltó volna a figyelemre, ám hőseink, ezek az erős, önálló, független nők abban a korban vannak, hogy amikor az életükről mesélnek, számvetést is tartanak. Az ország, amelyről hírt kapnak, vagy ahova nagy néha elutaznak, már nem az ő Magyarorszáruk – ahogy Ágnes fogalmaz, a magyar nyelv is megváltozott, nemcsak a politikai rendszer. Kuba, ahol évtizedek óta élnek, éppen most változik meg. Családtagjaikkal ritkán vagy egyáltalán nem találkoznak, alig van a közelükben valaki, aki határhelyzeteiket, súlyos magányukat enyhíteni tudná vagy akarná. Talán Breier Ádám és párfsós csapata tudott csak igazán segíteni ezeknek az embereknek, hogy feldolgozzák, átbeszéljék egy olyan élet tapasztalatait, amelyet immár végérvényesen az emigráció, a kultúrák közötti közvetítés, a kívülállószerp határoz meg.

Eközben frappáns mozaikokat is kapunk a sokszínű havannai hétköznapokból (operatőr: Blaumann Edit), találkozunk rokonszenves autóbolondokkal, büszkén maszkoló vendéglőssel, elolvashatjuk a jópofaságukban is dermesztő graffitiket („Szocializmus vagy halál!”). Breier minél alaposabban meg akarja mutatni a mai Kubát, de bölcs hősnőit is néznénk még tovább. Talán az sem túlzás, hogy külön-külön is megérdemelnének egy dokumentumfilmet, mert bármilyen fontos is a kubai állapotok rögzítése, Irénék története erősebbnek tűnik. A *Havanna, csak oda* mégsem hagy hiányérzetet, inkább utat nyit olyan témák és sorsok felé, amelyekről a magyar film nem tud eleget. A kivándorlásról az utóbbi években született néhány nagyszerű dokumentumfilm. Breier munkája oda kívánczik ezek mellé. Hiába szól más világról és más történelmi helyzetről, a személyes történetek ismerősek lesznek mindenkinek, akiben felmerül néha, érdemes-e hinnie a hazájában.

HAVANNA, CSAK ODA – magyar dokumentumfilm, 2017. Rendezte: **Breier Ádám**. Kép: **Blaumann Edit**. Vágó: **Haragónics Sári**. Hang: **Vadon Zoltán**. Producer: **Vodál Vera, Juhász Péter**. Szereplők: **Suskó Irén, Nagy Ágnes, Pócsi Zsuzsa**. Gyártó: **Klorofil, VS.hu**. 52 perc.

cserés helyzetkomikum kitalapostott ösvényére, már bőven túlhaladtak azon a ponton, ahol a nézőnek még nevetni van kedve a bánatos amorózóból kétségbeesett voyeurré váló idős férfi reménytelen románcán (nagy részt épp Richard csendes meggyőző alakításának köszönhetően). Robelin ezúttal is elhelyez a végjátékban egy szép, könnyfakasztó jelentet, cyber-Cyrano sztorigja mégis a vígjátékban próbálja közös nevezőre hozni 60-pluszos és 30-mínuszos célközönségét, inkább Alex korcsoportjának kedvezve – Roxane-ja szívesebben lesz hősnő egy mai Tinder-mesében, mint egy múlt századi öregfiú nosztalgiafilm-szalagjain.

VARRÓ ATTILA

Határidős esküvő

Laavor et hakim – izraeli, 2016. Rendezte és írta: Rama Burshtein Kép: Amit Yasour. Zene: Roy Edri. Szereplők: Noa Koler (Michal), Ronny Merhavi (Feggie), Oz Zehavi (Yos), Irit Sheleg (Michal anyja). Gyártó: Avi Chai. Forgalmazó: Cirklo Film. Feliratos. 110 perc.

Rama Burshtein az egyik legizgalmasabb alkotó a kortárs indie-mozi közegeben; mert nem elég, hogy ő az első ultra-ortodox zsidó nő, aki szélesebb közönségnek csinál filmeket, de képes saját zárt, konzervatív erkölcsű közegének nüanszeit és rituáléit általános emberi problémák megrajzolásának szolgálatába állítani, anélkül, hogy haszid-szafarivá zsugorítaná filmjeinek miliójét.

Burshtein első nagyjátékfilmje még ortodox szokásjogokon keresztül boncolgatta a család / közösség és egyén viszonyát, míg második egészestés darabja a *Határidős esküvő* egy harmincas szingli férjkeresési virsaftját meséli el. Miután Michal vőlegénye az eljegyzés után



kihátrál a hön áhított frigyéből, a tüzes természetű lány némileg pragmatikusan úgy dönt, hogy mégsem mondja le a szertartást, tekintettel arra, hogy a képletből csak egyetlen komponens, a vőlegény hiányzik. Michal tehát elszánt keresésbe kezd; egyik (vak)randevú jön a másik után, a tanulságos beszélgetések, ismerkedések közepette a főhős nő egyre közelebb kerül önmagához. A *Határidős esküvő* szerencsére eltekint műfajtársai ordenáre tipizálási szokásaitól, finom karakterrajzokon izgalmas dialógokon keresztül fixírozza főszereplője lelkének tusáit. Nyers, manírintemes darab, csók és a rózsaszín kód nélkül mesél a férfi-női kapcsolat bonyodalmairól, ráadásul senkit nem hoz méltatlan helyzetbe, egyik nemet sem alázza porig, mély empátiával és szeretettel fordul mindenki felé. Ennyi bőven elég, ahhoz, hogy a feszültség a film végéig kitartson: a befutó vőlegény bárki lehet, vagy éppen a nő függetlenség jegyében senki nem jelenik meg a hüppe alatt. Burshtein felismerte, hogy a 19. századi erkölcsök mennyire a javát szolgálják egy ilyen történetnek, forradalmi hangvétele csupán annyi, hogy képes úgy szórakoztatni, hogy története az emberi szívre, alapvető vágyakra koncentrált.

ALFÖLDI NÓRA

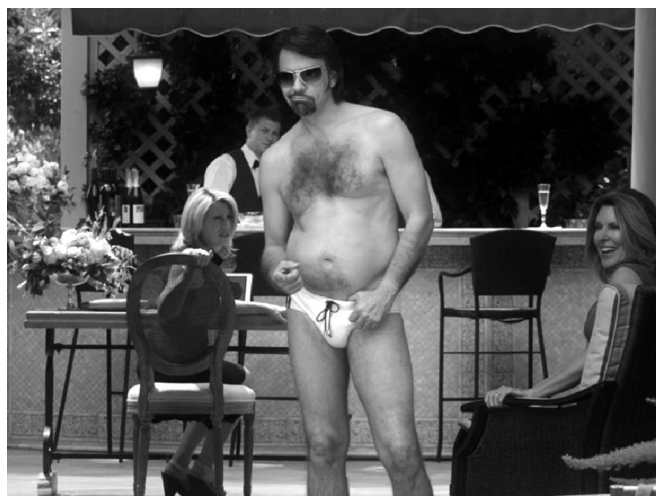
Hogyan legyél latin szerető

How to Be a Latin Lover – amerikai, 2017. Rendezte: Ken Marino. Írta: Jon Zack. Kép: John Bailey. Zene: Craig Wedren. Szereplők: Eugenio Derbez (Maximo), Kristen Bell (Cindy), Salma Hayek (Sara), Raquel Welch (Celeste). Gyártó: 3Pas Studios. Forgalmazó: BBMedia. Szinkronizált. 116 perc.

Adam Sandler-vígjáték Adam Sandler (és Rob Schneider) nélkül. A *Hogyan legyél latin szerető* elsősorban a mexikói származású (hazájában szupersztárnak számító) színész-jutalomjátéka, aki sokszínű filmkészítői karrierje legnagyobb sikerében éppen az apaszerepbe váratlanul

belekényszerülő macsó kálváriáját énekelte meg, az éretlen férfi és a bölcs gyerek kettősén keresztül (*No se aceptan devoluciones* – író-rendező-producer-főszereplő). Itt azonban szó sincs a mit sem sejtő apa küszöbére letett mózeskosárról, csupán annyi történik, hogy a kiöregedett selyemfiút vénséges vén felesége lecseréli egy fiatalabbra, így aztán Maximo kénytelen egyedülálló hűgához és annak kisfiához bekérkedni. A szívet melengetően kispolgári új életben persze hiányzik neki a luxus és a semmittevés, ezért megpróbál egy másik milliommot elcsábítani, szabadidejében pedig kisiskolás unokaöccsének lesz apja helyett apja, miközben – javarészt önző érdekből – arra okítja, hogyan legyen gípolo.

Maximo pótapává és érett(ebb), családyszerető férfivá érése az a tematika, amely a hazánkban egyébként teljesen ismeretlen színész, Derbez filmográfiájának szerves részévé teszi a *Hogyan legyél latin szeretőt*. Néhány szórakoztató geget és Salma Hayeket (Maximo húga) leszámítva azonban a film tökéletesen blőd és bugyuta, különösen a Rob Lowe-ra és Kristen Bellre bízott mellékszálak. Nem



seiről is elmélkedésre késztet. Bár a főszereplők közül az idegent madárszerű mozgással és bájos naivitással megformáló Jeff Bridgeset méltatták inkább (s terjesztették fel Oscar-díjra), a melankolikus Jennyf alakító Karen Allené sem kisebb színművészi bravúr, sőt. A finálét – az elkerülhetetlen búcsú nagyjelenetét – a kék-piros fények és Jack Nitzsche éteri kísérezeneje mellett mindenekelőtt Karen Allen arcának közelképe teszi lúdbőröztetően széppé.

Extrák: Audiokommentár John Carpenter és Jeff Bridges közreműködésével; werkfilm; az *All I Have To Do Is Dream* című dal Karen Allen és Jeff Bridges által énekelt, a filmben is elhangzó változatának klipje.

VARGA ZOLTÁN

A csodanő

Wonder Woman – amerikai, 2009. Rendezte: **Lauren Montgomery**. Forgalmazó: **Warner Home Video**. 73 perc.

William Moulton Marston az amerikai képregénytörténet izgalmas figurája: egyszerre volt pszichológus, író és feltaláló, de leginkább „közgondolkodó”, keleti parti értelmiségi, akinek mindenről megvolt a véleménye, oktatni és provokálni is szeretett, publikációs listájánál pedig csak az egója lehetett nagyobb. E szórakoztató férfiú a negyvenes évek elején úgy döntött, a kor villámgyorsan népszerűvé vált műfajában, a szuperhősképregényekben is leteszi a névjegyét. Wonder Woman karakterében a visszaemlékezések szerint ötvözve felesége és szeretője jellemvonásait, akikkel nem melleleg közös háztartásban élt. Az amazonok hercegnőjeként bemutatott, zárt női közösségét elhagyva Amerika és az egész világ védelmére kelő lasszós szuperhősnő történeteivel Marston a kamaszlányok szellemi betevőjéről kívánt gondoskodni, miközben néhány elemző



szerint finoman az általa jótékony hatásának vélt szexuális dominanciajátékokat, konkrétan a kötözös szexet (!) is népszerűsítette.

Gondoljunk bármit Marston életművéről, Wonder Woman igenis alkalmassá vált a feminista ikon szerepére, éppen ezért fájó, hogy a filmesek azóta sem tudtak méltó adaptációt készíteni kalandjaiból. A bemutatás előtt álló, élőszereplős szuperprodukció hírére kiadott 2009-es rajzfilm is csüggesztően sótlan darab, amelyben csak az antik mítoszok levegőjét árasztó jelenetek érnek valamit – Árész például úgy szabadul ki az amazonok börtönéből, hogy száz évig tartó csábítással édesgeti magához őret. A modern világunkban bonyolódó cselekmény viszont érdektelen csihipuhiba fullad, mitikus és reális milió pedig sehogy sem szervesülnek egymáshoz. A fantáziátlan látványvilágról nem érdemes szót ejteni, és a nemi szerepekre tett, kínálkozó megjegyzéseket is a közhelyszótárból másolhatták ki az alkotók. Akit kicsit is érdekel a figura, annak inkább a sötét hangvételű bűnügyi történeteivel nevet szerzett, de az amazonok szigetén is boldoguló Greg Rucka Wonder Woman-képregényeit ajánljuk az ismerkedéshez.

Extrák: Két kisfilm Wonder Womanról, audiokommentár, a következő DC-rajzfilm (*Batman és Harley Quinn*) ajánlója.

KRÁNICZ BENCE

A Sötét Igazság Ligája

Wonder Woman – amerikai, 2017. Rendezte: **Jay Oliva**. Forgalmazó: **Warner Home Video**. 73 perc.

ADC-Warner konglomerátum elkezdte hadrendbe állítani egységeit, hogy megtisztítsák a terepet a novemberi nagy durranásnak szánt *Igazság Ligája* előtt. Ebben az animációs részlegnek is megvan a maga szerény szerepe, de a DC-képregények okkult vonulatából összeállt *Sötét Igazság Ligája* a cím és a nyitány cameói ellenére legalább valamelyest törekszik a nagy testvértől függetlenül is értékelhető világ megteremtésére. Ezen vállalásában a legfontosabb fegyvertény a horror műfaji elemeinek és a szuperhőstörténetek jellegzetességeinek vegyítése: bár a két hagyomány nem áll távol egymástól (lásd Batman gótikus gyökereit), az ezredforduló után készült mozgóképes feldolgozások csinján bántak a rémfilmes kitérőkkel. *A Sötét Igazság Ligájának* erőszakábrázolása

emiat messze intimebb, mint a szuperhőssztoriktól megszokott attraktív bunyók, a felütésben a pokoli látomásoktól megtévelyedő átlagemberek tragikus rémtettei jóval közelebb állnak az Alan Grant-féle *Batman*-képregények és a *Hellblazer* nagyvárosi pusztulatóhoz, mint a jelenkor blockbustereinek esztétikusan leomló fém-üveg felhőkarcolóihoz. John Constantine reflektorfénybe emelése kellemesen kiábrándult alaphangulattal javítja fel a sztorit, de hiába szorul a karakter karizmája mögött státsziszerepbe a mágikus comandó többi tagja, *A Sötét Igazság Ligája* bő hetven percében mérsékeltlen meggyőző eredménnyel feszül egymásnak a két műfaji hatásmechanizmus. Míg a kórházi vécéből feltörő fekáliaszörny ellen vívott csata pazar elegye a gigantomán heroizmusnak és a horror perverzióinak, addig a zárlat városrombolása lila erőterekkel és energialabdacsokkal már a visszazuhanást jelzi a multiplexekben is egyre unalmasabb paradigmához. *A Sötét Igazság Ligájának* bizarr túlzásai és a világát belengő gótikus fatalizmus épp annyira elég, hogy ne füljön teljes érdektelenségbe – a *Batman Superman ellen* és az *Öngyilkos osztag* után itt is úgy tűnik, egyelőre az excesszus az egyetlen plusz, amit a DC filmjei fel tudnak mutatni a konkurenciával szemben.

Extrák: Semmi.

SEPSI LÁSZLÓ





Mosolyogva

Raina Telgemeiernek gyermekkorában egy buta bal eset miatt kiesett a két első foga. Éveken át elhúzódó tortúra következett a kislány életében: beültetés, fogszabályzó, fejpánt, összehúzás, további kisebb műtétek. Mire aztán végre normálisnak nevezhető fogsora lett megint, lecserélte a baráti körét, kitálalta önmagát, megerősödött az önbecsülése, és átvitt és szó szerinti értelemben is megtanult mosolyogni. Lehet ebből a történetből bő kétszáz oldalas képregényt készíteni? Nemcsak, hogy lehet, hanem még Eisner-díjra érdemesnek is találhatják. Raina Telgemeier önéletrajzi műve a weben indult, ám a lelkes fogadtatás hatására hamar könyv lett belőle. Beleszeretett a *New York Times*, és a képregények közül

elsőként a *Boston Globe* gyermekkönyveket jutalmazó Horn Book-díját is elnyerte. Nyilván nem érdemtelenül. Bár igaz, hogy az 1989-es San Francisco-i földrengést leszámítva a nagyvilág problémáitól védett környezetben, az amerikai tinédzserek gondtalan közösségében játszódik a történet, annyira őszinte, bájos és minden didaktikus szándéktól mentes, hogy tökéletesen átjön a motíváló tanulsága. A Budapesten élő olasz képregényrajongók által alapított Frike Comics jól választotta meg első „nem horror” témájú kiadványát.

Mosolyogj! Színes, puhafedeles, 220 oldal. Kiadó: Frike Comics.

ÚJ STAR WARS

Sokan üdvözölték, hogy ismét a Marvel kezébe került a *Star Wars*-képregények kiadása, és legalább ugyanannyian szitkozódta, hogy búcsút inthetnek a Dark Horse Comics által pártolt „kibővített univerzumnak”. Az új sorozat kezdésekor kőbe lett vésvé, hogy ezentúl minden másképp volt, viszont ezentúl minden egyeztetve lesz. Így hát megint a kályhától indultunk el: a Halálcsillag felrobbantásától olvashatjuk Luke, Leia, Han, Chewbacca, no meg Darth Vader és a többiek „új” kalandjait. És az eredmény egész jó lett. Ahhoz képest, hogy Jason Aaron írónak mennyi kötöttségnek kellett megfelelnie, egy kifejezetten

izgalmas és lendületes sztorival állt elő, amelyet annak dacára tudunk élvezni, hogy előre tudjuk, Leia és Han össze fog jönni, Luke talál majd valakit, aki kiképezi jedi lovagnak, és C3PO sem kerül a szemétdombra.

Star Wars: Skywalker lesújt. Színes, keménytablás, 152 oldal. Kiadó: Szukits.

MÉG TÖBB BATMAN

Egy igazi rajongónak fél fogára sem elég a kéthavi *Batman*-magazin, pláne, hogy a Denevérember osztozni kénytelen benne egy másik sorozattal. Szerencsére évente legalább egyszer van belőle egy hosszabb különszám. A valójában Igazság Ligája-történet *Bábel tornya*, a *Karácsonyi ének* és a *Nevető ember* után most egy talán kevésbé ismert, de igen jó sztorira (*Csak egy fadarab*) esett a Kingpin kiadó választása. Ed Brubaker az egyik kedvenc comics-író, és eddig sajnálatosan kevés munkája jelent meg nálunk. Az (eddig) hatszoros Eisner-díjas Brubaker specialitása a hagyományos krimi és a noir, bár nem egyszer bizonyította már, hogy akkor sem jön zavarba, ha szuperhősökkel kell kezdenie valamit. Most is ez a helyzet, hiszen Batman és Gordon főfelügyelő párhuzamos nyomozásához az eredeti Zöld Lámpás (Alan Scott) aszisztál, és szükség esetén beteti a képességét. Igaz, nem ez

a legnagyobb rejtély, amit „a világ legjobb detektívje” megoldott karrierje során, de nincs benne egyetlen unalmas oldal sem, profi munka, amely igazán nem tolakodó módon ütközteti a türelmes nyomozást és a szuperhősökre gyakran jellemző találmokra odacsapást.

Batman különszám 2017/1. Színes, irkatúzott, 68 oldal. Kiadó: Kingpin.

VASAKARAT

Eltelt egy teljes év, és annyit már bizonyítottunk látunk, hogy Hosszú Katinka nem csak a sportban tart ki minden akadály ellenére: a fantáziavilágbeli alteregójára összpontosító képregény még mindig megbízhatóan kijön a hónap első munkanapján. Azt is meg kell hagyni, hogy a kalandjait jegyző csapat képes tanulni a kritikákból, a történet már sokkal követhetőbb, nem annyira töredezett, az egyes füzetek megállnak annyira önállóan a lábukon, mint egy átlagos amerikai sorozat epizódjai. A rajzra azonban még mindig bőven ráférne némi egyszerűsítés, tisztulás. Az oldalkompozíciók túl sűrűk, és ha minden oldalon van vizuális kiemelés (sokszor nem is egy), ezek kioltják egymást, szétzilálják a drámai hatást. Szóval van még hová fejlődni, de a helyzet nem reménytelen.

Iron Lady. Színes, ragasztókötéses, számonként 32 oldal. Kiadó: Iron Comics.

BAYER ANTAL

SÖRGYÁRI CAPRICCIO (180)



Jobban kell ügyekeznie, gondnok úr!

Unatkozik? Vásároljon mosómedvét!



Szétrúgom a csucsáját, apróra!



Hol fenyves ébred, mély, homályos.



Istenem, istenem... A gömbölyű nő térd a szentlélek másik neve.

DOUDACHE.HU