

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 09. SZÁM

2017. szeptember

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



ÚJ-HOLLYWOOD

DOYLE KAMERÁJA • JACK NICHOLSON



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Aki Kaurismäki: A remény másik oldala – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



JACK NICHOLSON

Nicholson jól ismeri a „Method”-színészetet, de egészen más technikával dolgozik, mint példaképe, Marlon Brando: alaposan készül egy szerepre, de lényegében önmagát játssza, nagy belső szabadsággal és nem egyszer improvizálva. – Az idén 80 éves Jack Nicholson Új-Hollywood hullámain lett nagy színészé.

Roman Polanski: Kínai negyed (Jack Nicholson) – 4. oldal



AKI KAURISMÄKI

Aki Kaurismäki egyike a ma élő legnagyobb filmrendezőknél, és talán az egyetlen olyan alkotó, aki az évtizedek folyamán a leghűségesebb tudott maradni saját magához, stílusához és a mondanivalójához egyaránt. *A remény másik oldalában* két ember keresi új identitását: egy finn és egy szír férfi. Kaurismäki – mint mindig – most is a reményvesztettek pártjára áll.

Aki Kaurismäki: A remény másik oldala (Sherwan Haji és Sakari Kuosmanen) – 40. oldal

DUNKIRK

Christopher Nolan második világháborús filmjével létrehozta a „ketyegő órák” suspense-narratívák *par excellence* darabját, ambíciója a 2001. *Úrodisszeiát* megalkotó Kubrickéhoz mérhető. A tökéletes feszültségpezet titkát keresve fészlösöpri a szigorú linearitást és a tér-idő viszonylagos egységét megtartó íratlan műfaji szabályokat.

Christopher Nolan: Dunkirk (Kenneth Branagh) – 50. oldal



2017 szeptember FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 09. SZÁM

HOLLYWOODI RENESZÁNSZ

- Pápai Zsolt:** A katasztrófamusical diszkrét bája (*Robert Altman: Nashville*) 4
Forgách András: Egy vérprofi faun (*Jack Nicholson*) 10
Varró Attila: Reneszánsz ember (*Hal Ashby*) 15

MAGYAR MŰHELY

- Morsányi Bernadett:** Életem filmjei (*Beszélgetés András Ferenccel – 1. rész*) 18
Székfü András: Csak ne a Marseillaise (*Beszélgetés Radványi Gézával*) 22
Varga Zoltán: A praktikum panorámája
(Fülöp József–Kollarik Tamás: Animációs körkép) 25
Várkonyi Benedek: Érzelmes Bartók (*Beszélgetés Sipos Józseffel*) 26

ÚJ RAJ

- Margitházi Beja:** Érzékeny extrémek (*Miranda July és Lucile Hadzihalilovic*) 28

A KÉP MESTEREI

- Vízkeleti Dániel:** Közel Chrishez (*Christopher Doyle*) 32

PIER PAOLO PASOLINI

- Harmat György:** A város peremén
(Pasolini stilizált dokumentarizmusa – 2. rész) 37

AKI KAURISMÄKI

- Szalkai Réka:** „Egyedül hatékonyabb vagyok”
(Beszélgetés Aki Kaurismäkivel) 40
Baski Sándor: Szemben az árral (*Aki Kaurismäki: A remény másik oldala*) 42

TELEVÍZIO

- Kránicz Bence:** Búcsú a férfaktól
(Bryan Fuller–Michael Green: Amerikai istenek) 44

FESZTIVÁL

- Baski Sándor:** Kényszerkapcsolatok (*Karlovy Vary*) 46

FILM/REGÉNY

- Pethő Réka:** Bájós lányregény, gótikus mese (*Thomas P. Cullinan: Csábítás*) 48
Varró Attila: Gyilkos szüzek (*Sofia Coppola: Csábítás*) 49

KRITIKA

- Andorka György:** Isten gyorsan örlő malmai (*Christopher Nolan: Dunkirk*) 50
Barkóczi Janka: A fekete özvegy (*William Oldroyd: Lady Macbeth*) 52
Huber Zoltán: Varázstalanság (*Nikolaj Arcer: A setét torony*) 54
Varga Dénes: Átkattan valami az agyban (*Csupó Gábor: Pappa Pia*) 55

MOZI

56

DVD

61

PAPÍRMOZI

64

A címlapon: Aki Kaurismäki: *A remény másik oldala*

(Sherwan Haji, Sakari Kuosmanen) – A Cirko Film szeptemberi bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSAK
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/hirlap/elofizetes

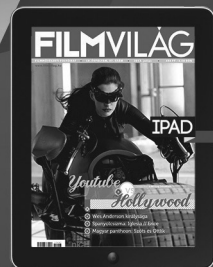
KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Dísz tér 3.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR17-0071

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 **videók** **linkek** **hírek** **kritikák**
elemzések **videók** **linkek** **hírek** **kritikák** **elemzések**
zések **képek** **videók** **linkek** **hírek** **kritikák**
elemzések **videók** **linkek** **hírek** **kritikák**
elemzések **videók** **linkek** **hírek** **kritikák**
elemzések **képek** **videók** **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: FILMVLÁG 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!

'56, TE SUHANC

Forradalom és magánélet. Foci és forradalom. Zsáner és forradalom. Kádár noir. 56 titkos parabolái. A forradalomról virányelven. A magyar új hullám 56 képe. Bűn, ártatlanság és áldozathozatal... 1956-nak, mint minden nagyformátumú és sorsfordító drámai történetnek sokféle megközelítése és értelmezése lehet. Amiről tilos volt beszélni évtizedeken át, arról az átok csak akkor vehető le, ha újra és újra gondolkodunk és vitatkozunk róla. A Szűk Balázs szerkesztette kötet ebben segíti olvasóit, amikor a „magyar játék-, tévé-, animációs és kísérleti filmek tükrében” mutatja meg az 1956-os forradalom és szabadságharc szellemiségét.

DEBRECENI MŰVELŐDÉSI KÖZPONT – FÓNIX KÖNYVMŰHELY, 2017.

A kötet kereskedelmi forgalomba nem kerül, a szerkesztőnél rendelhető meg: 30/2781010, balazs@svetits.hu

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 szeptemberi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HOLLYWOOD RENAISSANCE

The Discreet Charm of a Disaster Musical (*Nashville* by Robert Altman) by Zsolt Pápai, p. 4. **A Professional Faun** (Jack Nicholson) by András Forgách, p. 10. **The Renaissance Man** (Hal Ashby) by Attila Varró, p. 15.

Altman, Nicholson and Ashby – three different approaches to the rebellion against the studio structure of Old Hollywood but they share the intensity of their personal self-expression and devoted political protestation against the establishment.

HUNGARIAN WORKSHOP

Films of My Life (A Talk to Ferenc András – Part One) by Bernadett Morsányi, p. 18. **Anything But the Marseillaise** (A Talk to Géza Radványi) by András Székfi, p. 22. **Panorama of Practicality** (*Animation Panorama* by József Fülöp and Tamás Kollarik) by Zoltán Varga, p. 25. **Bartók, the Sensitive** (A Talk to József Sipos) by Benedek Várkonyi, p. 26. **Two Hungarian film directors, Géza Radványi from the fifties and Ferenc András from the seventies recall the first steps and success of the film-making career.**

NEW BREED

Sensitive Extremes (Miranda July and Lucile Hadzihalilovic) by Beja Margitházi, p. 28.

The British Miranda July and the French Lucile Hadzihalilovic: two woman filmmakers of different cultural background, visual aesthetics and personal sensitivity but they are breaking the patriarchal boundaries with the same intensity.

MASTERS OF LIGHT

Close to Chris (Christopher Doyle) by Dániel Vízkeleti, p. 32.

PIER PAOLO PASOLINI

On the Edge of the City (Pasolini's Stylized Documentarism – Part Two) by György Harmat, p. 37. *Pasolini employed the subjective camera in a very particular way and he aimed it to the ordinary Italian people on the fringe of society.*

AKI KAURISMÄKI

I'm More Effective by My Own (A Talk to Aki Kaurismäki) by Réka Szalkay, p. 40. **Against the Flow** (*The Other Side of Hope* by Aki Kaurismäki) by Sándor Baski, p. 42.

As one of the greatest contemporary filmmaker, Aki Kaurismäki stalwartly faithful to his own style and message: the newest brilliant example of his integrity. The Other Side of Hope tells the story of a Syrian refugee in Finland.

TELEVISION

Farewell to Men (*American Gods* by Bryan Fuller and Michael Green) by Bence Kránicz, p. 44.

FESTIVAL

Forced Relationships (Karlovy Vary 2017) by Sándor Baski, p. 46.

FILM/NOVEL

Charming Gothic Tale (*Beguiled* by Thomas Cullinan) by Réka Pethő, p. 46. **Virgin Homicide** (*Beguiled* by Sofia Coppola) by Attila Varró, p. 49.

REVIEWS

God's Mills Grind Fast (*Dunkirk* by Christopher Nolan) by György Andorka, p. 50. **The Black Widow** (*Lady Macbeth* by William Oldroyd) by Janka Barkóczi, p. 52. **Magickless** (*The Dark Tower* by Nikolaj Arcer) by Zoltán Huber, p. 54. **A Click in the Mind** (*Pappa Pia* by Gábor Csupó) by Dénes Varga, p. 55.

CINEMA

p. 56.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: *The Other Side of Hope* by Aki Kaurismäki – A Cirko Film release

ROBERT ALTMAN:
NASHVILLE



A KATASZTRÓFAMUSICAL DISZKRÉT BÁJA



Pápai Zsolt



A NASHVILLE SOKSZÁLÚ TABLÓFILMJÉVEL ALTMAN SZEMBEMENT A HAGYOMÁNNYAL: A SZTORIELLENESÉG, A NÉZŐI AZONOSULÁS KORLÁTOZÁSA, A RIPTJELLEG EGYARÁNT ANTIHOLLYWOODIÁNUS MEGOLDÁS.

Az amerikai filmtörténetben új korszakot nyitó 1967-es év – a *Bonnie és Clyde*, a *Diploma előtt*, a *Hidegvérrel*, a *Bilincs és mosoly* bemutatójának éve –, és az utána következő szűk nyolc esztendő a művészi energiák kiáradását hozta. Az Új-Hollywoodra keresztelt korszak Hollywoodi Reneszánsznak nevezett, 1975-ig tartó szakaszában a helyi műfaji hagyományok randevúztak az európai művészfilmes inspirációkkal, különleges mozgóképi alakzatokat teremtve. Az évtized közepére azonban kifulladás a lendület és elapadt az invenció, ráadásul az újabb filmek gyakran a pénztáraknál is sikertelenek voltak. A Hollywoodi Reneszánsz az évtized második felére elhalt. Robert Altman korszaktemető *Nashville*-jének a bemutatója azonban egyúttal örömművet volt, ez a film ugyanis összegezte mindazt a törekvést, amely a Hollywoodi Reneszánszot különlegessé tette az amerikai mozi történetében.

JELENTÉSES FORMÁK

Altman a hetvenes évek legelején került a hollywoodi rendezők vezérkarába, és egyike volt ama direktoroknak, akik a kor politikátörténeti – és nem utolsósorban filmtörténeti – válságkorszakából művészileg sokat profitáltak. Fő témája a többrétegű és többirányú politikai és társadalmi krízis analízise – jóllehet közvetlenül politikáló, illetve a

szinkronidejű politikai eseményeket nagyító alá vételező filmje alig volt.

Nem is igazán munkái témáival, sokkal inkább azok formájával gyakorolt kritikát. A klasszikus hollywoodi műfajokat újrastrukturálta, cselekményüket fellazította, továbbá a klasszikus hősöket megfosztotta hagyományos talentumaiktól, amikor meggyengítette, és célorientált figurákból kóborló árnyalakokká alakította őket. Altman legfőbb törekvése a hetvenes évek elejétől az volt, hogy filmjeinek a formáját kritikai jelentésűvé tegye, és ennek a törekvésnek (is) a csúcsműve a *Nashville*.

A Paramount stúdióban készült, közel háromórás film az Egyesült Államok egyik szent helyén, a countryzene fellegvárában játszódik, végig eredeti helyszíneken, számos egybeszövődő és szétartó cselekményszállal. Mintegy kéttucat szereplőt vonultat fel, akik többsége önmagát alakítja, és akik közül jó néhány még közvetett kapcsolatba sem kerül a többiekkel: a találkozások esetlegesek, a vonzások és választások alkalmiak.

A *Nashville*-t megelőzően Altman filmjei jobbára besorolhatók voltak egy-egy klasszikus hollywoodi műfajba, a *Nashville*-vel azonban olyan mozgókép-típus, a tablófilm körvonalazódott az életműben, amelynek a hollywoodi hagyományban kevés előképe volt. Ezt a filmfajtát sokan a rendező saját találmányaként értékelik,

jóllehet az olyan, számos beszélő szereplőt mozgató és sok cselekményszálal futtató mozik, mint a klasszikus hollywoodi *Grand Hotel* (1932), vagy a francia lírai realizmus zárótételét jelentő *Szerelmek városa* (1945), hasonlítanak rá.

Mindazonáltal ezekre még a sokszálúságuk ellenére is kevésbé jellemző a formai radikalizmus, szemben az altmani tablófilmekkel. A *Nashville*-ben – majd később a formai leleményeit szintén alkalmazó *Esküvőben*, *Rövidre vágóban*, *Divatdiktátorokban* – gyakran nagyon sok szereplő van, annyira sok, hogy főszereplőt nemigen lehet kijelölni, és ez számos következménnyel jár. Nem kis kihívást jelent a mégoly soványka és ráérősen előtagoló cselekmény követése, illetve – mivel kevés időt kapnak az egyes figurák – nehéz azonosulni bárkivel. A sztoriellemesség és az azonosulás lefojtása egyaránt antihollywoodiánus megoldás, a filmek riportjellege szintűgy.

Utóbbi éppen a *Nashville*-ben a legdominánsabb valamennyi Altman-film közül. A riportjelleg fő forrása a realista közelítésmód, míg a film realizmusát mindenekelőtt az improvizatív jelenségek erősítik.

IMPROVIZÁLT STÚDIÓFILM

Altman az improvizációval a véletlent kívánta a filmbe kódolni. Az amerikai filmben korábban csak a partvonalon mutatkozott szándék a véletlen filmbe építésére – Andy Warhol vagy Shirley Clark művei példázzák ezt, illetve olyan, kezdetben a fősodron kívül álló alkotók munkái, mint Scorsese (*Ki kopog az ajtómon?*) vagy DePalma (*Üdvözetek, Dionysus*) –, ezek a kísérletek azonban nagyon periférikusak voltak. Ellenben egy hollywoodi stúdiófilmben kísérletezni a véletlenszerűséggel önmagában szubverzív gesztusnak számított.

A speciális szűsépítési megoldásokon és az improvizatív forgatási módszereken kívül a véletlenszerűség, illetve a véletlenszerűség *látszatának*, továbbá az esetlegesség benyomásának a megteremtése érdekében Altman két kézzelgőrtékű trükkjét is bevetette a filmbe: a dinamikus kameramunka volt az egyik, a valós térzetet generáló zörejdramaturgia a másik.

Ha van formanyelvi eszköz, amely Altman munkáinak zömét jellemzi – azaz nem csupán a Hollywoodi Reneszánszban, hanem az ezt követően készült filmjeiben is megtalálható –, akkor az

a mérsékelt dinamizált kameravezetés, illetve az ezzel kombinált finom varióhasználat. A „svenk plusz varió”-technika kiváltképpen alkalmas a néző elbizonytalanítására, ugyanis míg a varió a fontos információk képerkenet belüli kiemelésével kecsegtet (a korszakbeli amerikai alkotók jobbra erre is használták), addig a folytonos gépmozgások ennek éppen ellenkezőjét, a stabil orientálódási pontok hiányát, az információk bizonytalanságát, megfoghatatlanságát nyomatékosítják (a hetvenes években a *Nashville* mellett kivált a *Képekben*, a *Hosszú búcsúban* és a *Három nőben*).

A *Nashville*-ben a dinamikus plánépítkezés azzal kelti fel a véletlenszerűség és eset-

„Az Államok egyik szimbolikus centruma”
(Scott Glen)

legesség illúzióját, hogy folytonosan a képmezőn kívüli – láthatatlan és, elvben, ellenőrizhetetlen – tér megmutatásának szándékát sugallja. A kompozíció nem szükségszerűen középponti, azaz a képsíkján eltűnnek a hangsúlyok a különböző információk között (minden fontos és semmi sem az), ráadásul Altman tovább megy, és a képek *mélyégi* tagolásában is hasonló stratégiát érvényesít. A film riportjellegét – illetve a plánok (imitált) véletlenszerűségét – erősíti, hogy az előtérben és a háttérben lejátszódó események között kiegyenlített a viszony. Altman az előtér és a háttér közötti alá-fölérendeltség megszüntetésével azt a folyamatot viszi végpontig az amerikai (hollywoodi) filmben,

amely még a negyvenes évek elején kezdődött, és elindítása – részben Jean Renoir inspirációjára – elsősorban Orson Welleshez (*Aranypolgár*), illetve William Wylerhez (*Életünk legszebb éve*) köthető. Deleuze írja *A mozgás-képben*: „A széles vászon és képmélység [...] lehetővé tette a független adatok megszoszorozódását, odáig menően, hogy a mellékjelenet játszódhat az előtérben, míg a főjelenet a háttérben zajlik (Wyler), vagy úgy, hogy már egyáltalán nem lehet különbséget tenni főjelenet és mellékjelenet között (Altman).”

Az aboriginális Altman-filmekben nemcsak a képelemek, de a hangelemek közötti hierarchia is törlődik. A direktor már a hatvanas-hetvenes évek fordulójától azon dolgozott, hogy újraépítse a





hollywoodi filmek hangkulisz-száját és kitérítse a médium kifejezési lehetőségeinek a határait. Az összetettebb és életszerűbb hatás elérése végett

több sávra vette a hangot, hogy keverés-kor a háttérbeszélgetéseket is érthetővé tehesse, illetve megtartsa az eredeti polifóniát (*'multitrack recording'*). A *Nashville*-ben nyolc mikrofont használt a szimpla beszélgetések felvételekor, tizenhatot a koncertjelenetekben. „Az ember a minden oldalról rá zúduló hangzavar közepén áll – írta Wim Wenders. – A *Nashville* egyben a zaj filmje is, azé a sajátosan amerikai zajé, ami zenéből, beszédből, közlekedésből, rádióból és televízióból tevődik össze.”

A *Nashville*-ben a jelenetek zöme az improvizatív színészi jelenlét és improvizatív kameratechnika mellett is megrendezett, mindazonáltal akadnak a filmben olyan snittek is, amelyekben a véletlenszerűség és esetlegesség szerepe kitérítetten nagy. A *Nashville* utolsó felvételei a televíziós helyszíni tudósítások eszközhasználatát idézik. Az improvizatív, sőt dokumentaris-

„A vonzások és választások alkalmiak”

(Keith Carradine)

tának tetsző – pontosabban a dokumentarista *ellesettséget* imitáló – technikák mélyítik el a már a *Nashville* előtti filmekben is markáns Amerika-kritikát.

Részben éppen azért, hogy Altman ha-
óvatosan is, de kilép a fikciós filmek já-
tékeréből. A *Nashville* zárójelenetében
ugyanis olyan hétköznapi emberek
vesz *véletlenszerűen*, akik vagy nincse-
nek tudatában a kamera jelenlétének
vagy tudatában vannak ugyan, de nem
törődnek vele. Ezek a film legvégén
álló plánok nyomatékostíják igazán a
klasszikus hollywoodi szerkezet meg-
semmisülését, és egy új filmalakzat, a
véletlent is integráló – jóllehet előre
megtervezett – forma születését. Egy
formáét, amely örült világot mutat
ugyan be, de van benne rendszer.

A SZÓRAKOZTATÁS ELLENMÍTOSZA

A *Nashville* realizmusának megteremté-
sében döntő szerepet játszik a teljesség-
gel manipulálatlannak tetsző, kizárólag
hasznos hangot tartalmazó hangsáv. A
dalok egytől-egyig valóságos módon
hangzanak fel, a maguk természetes,

normális (azaz elvárt) közegében: hang-
stúdióban, klubokban, szabadtéri kon-
certeken. Az a tény, hogy Altman vala-
mennyi közül éppen az egyik leginkább
realizmusellenes klasszikus műfajt – a
musicalt – töltötte fel nagy adag realiz-
mussal, jól mutatja ellentmondásos vi-
szonyát a műfaji hagyományokhoz.

A hagyományos művészmusical (azaz
a művészeket szerepeltető zenés film),
amely műfajhoz távolról a *Nashville* is
tartozik, egyszerre de- és remítizál, ám
Altman filmje e szempontból igencsak
rendhagyó. Jane Feuer írja alapvető
tanulmányában (*Az önreflexív musi-
cal és a szórakoztatás mítosza*), hogy a
tradicionális művészmusicalek azál-
tal szórakoztatnak, hogy „leleplezik,
mi történik a színpalok mögött a szín-
házban vagy Hollywoodban, vagyis
demisztifikálják a szórakoztató ter-
mék előállítását”, ugyanakkor viszont
a filmek remítizálják is azt, aminek a
leleplezésére vállalkoztak, hiszen – A
jazzénekestől a Zenevonatig – jobbra
sikeres produkciók megszületését me-
séli el. „A musical célja végső soron
a szórakoztatás felértékelése; az aura

tönkretétele, az illúzió csökkentése a szórakoztatás mítoszának elpusztításával is járna.” Feuer plasztikusan írja le a művészmusicalek kettős természetét, és megállapításainak tükrében még feltűnőbb Altman művének ellentmondásos műfajisága. A *Nashville* egyrészt „musicalesebb” minden korábbi hollywoodi zenés filmnél – ez volt ugyanis az első hollywoodi film, amelyben az elhangzott zeneszámokat a forgatás közben a szereplők előadásában rögzítették –, másrészt meg is tagadja a művészmusicalek hagyományát. Leértékeli ugyanis a szórakoztatást, illetve nem remítizál: a rendezője tönkreteszti az aurát, csökkenti az illúziót, részben azzal, hogy kudarcokról vagy félsikerekről tudósít, továbbá azzal, hogy extrém módon realizitikus szemléletet érvényesít.

A *Nashville* a musicalen túl egy másik műfajhoz is kapcsolódik. Jim Hoberman amellet érvel tanulmányában (*Nashville Contra Jaws, Or „The Imagination of Disaster” Revisited*), hogy a film a hetvenes évek meghatározó műfajával, a katasztrófafilmekkel tart rokonságot. Bármily meghökkentő a premissza, az érvelésmód szellemes. Hoberman szerint Altman ugyanúgy a Pax Americana végét diagnosztizálja, mint a hetvenes évek katasztrófafilmjei, és ez az állítás akkor is elgondolkasztó, ha tudjuk, hogy a korszak más reprezentáns műfajaival kapcsolatban is érvényes. Hoberman másfelől a *Nashville* újdonságaként kezelt sokszálú narratíva eredetére hivatkozik: nézete szerint ezt a hetvenes évek elejének katasztrófafilmjei dolgozták ki, az *Airport*, a *Poseidon-katasztrófa*, a *Pokoli torony*, a *Földrengés*. Hoberman érvelését hatásosan látszik alátámasztani a *Nashville* egyik talányos jelenetsora: a film elején a reptérről a városba menet több szereplő karambolozik az autópályán, azaz tömeges baleset – katasztrófa – részei lesznek.

Azonban bármily izgalmas a hobermani felvetés, a *Nashville*-ből hiányzik a hetvenes évek amerikai katasztrófafilmjeinek kötelező eleme, az erős narratív szál, illetve a klasszikus hollywoodi dramaturgia által megkövetelt csúcspontokat sem találunk a cselekményben. Egészen pontosan csupán egyetlen ilyet találunk benne, a zárlat nyílt színi merényletét, amelynek a pozíciójával – néhány perccel a végefőcím előtt látható – éppenhogy szintén a klasszikus hollywoodi logikát fricskázza meg a rendező.

Mindez már nem csupán azt kérdőjelezi meg, hogy a *Nashville* katasztrófafilm-e, hanem felveti a kérdést: műfaji filmnek tekinthető-e egyáltalán? Nem véletlen, hogy a *Nashville* megközelíthető musicként és katasztrófafilmként is, azaz két olyan műfajhoz áll közel, amelyek éppenhogy meglehetőst távol állnak egymástól. Altman filmje mindkét korpuszba beszuszakolható ugyan, de mindkettőből kilóg. A *Nashville*-ben ugyanis a műfaji jelleg olyan sok ponton és olyan jelentékenyen sérül, hogy ez már a műfaji öntőformákat (is) alkalmazó európai modernistákat idézi. A *Nashville* ezért különbözik a rendező más műfajjaitól, a háborús filmek struktúráját újraíró *M.A.S.H.*-től, a westernzsáneret átfogalmazó *McCabe és Mrs. Millertől*, a *Hosszú búcsú* rendhagyó noirjától, a *Kaliforniai pókerparti szabálytalan buddy movie*-jától: már nem egyszerűen revizionista műfajfilm – azaz a műfaji sémakészletet megőrizve-megtágadva felépülő, rendhagyó zsánerfilm –, hanem modern művészfilm.

A SZABADSÁG CSÖMÖRE

Az F. Scott Fitzgerald *epitheton ornans*át elnyerő, gyakran „cinikus idealistaként” emlegetett Altman politikatudatossága már a hetvenes évek legelejétől megmutakozott, de korai műfajjaitól jórészt közvetetten beszéltek a kortársi Amerikáról. Vagy úgy, hogy a vietnami háború örületére reflektálva a koreai háborúban játszódó szatírákat forgatott, amely az amerikai heroizmust a fonákjáról mutatta be (*M.A.S.H.*); vagy azzal, ahogyan az ország-alapítókat és az Amerikai-mítosz kreátorait lefokozta múlt idejű munkáiban (*McCabe és Mrs. Miller*, *Buffalo Bill és az indiánok*).

A *Nashville*-t megelőző időszakának egyetlen közvetlenül politikáló filmje a posztmodern műfajmixeket idéző és bizarr referenciákkal (*Bullitt*, *Óz, a csodák csodája*) teli *Brewster McCloud* (1971). Az excentrikus címszereplő Ikarusz (poszt) modern kori utóda, aki szárnyakat szerel magára, hogy elmenekülhessen környezetéből. A film az ő veszködésének bemutatása mellett aktuálpolitikai regiszteren is megszólal, a *Brewster McCloud* ugyanis szállkás szatíra, nem is annyira kódolt rendszerkritikával töltve: a titokzatos bűnesetekkel szemben tetehetetlen rendőrség bemutatása magáért beszél, az egyik kulcsszereplő – Haskell Weeks (William Windom) – a *Nashville*-beli

Hal Philip Walker kampánymenedzserének előképe. A *Brewster McCloud*ról írta Andrew Sarris: „Ez az első amerikai film, amely megfelelő tónusban és stílusban beszél korunk abszurditásáról.” A *Brewster* azonban csak prólogus volt Altman legdirektebben politikus mozi-jához: a *Nashville* nem csupán a korszak formaépítő tendenciáit összegezte és radikalizálta, de a teljes Hollywoodi Reneszánsz politikakritikai törekvéseit is betetőzte.

Újszerű elem Altmannál, hogy végig nyíltan rendszerkritikus kijelentések hangzanak el, az ügyvédek által megszálalt kongresszus éppúgy terítékre kerül, mint Watergate vagy Vietnam. A cselekmény helyszíne a nemzeti önazonosság fontos elemeként ismert – tipikus amerikai – countryzene fővárosa, melynek a politikai súlya is nagy: az Államok egyik szimbolikus centruma. „Egy időben az amerikai Athénként emlegették Nashville-t” – jegyzi meg az egyik szereplő a záró nagyjelenet elején, a Parthenon lépcsőin haladva.

A *Nashville* – elvben – a Függetlenségi Nyilatkozat 200. évfordulójára készült, Altman azonban nem egy hőseposzt forgatott. Jellemzően a countryt sem a nemzeti imázs erősítésre használja, ezt a nyitány és a zárlat összehasonlítása érzékelteti. A stúdióban felhangzó nyitódal ugyan töretlen optimizmust sugall („Biztosan jól csináljuk, ha kétszáz évig kihúztuk!”), de már itt finom iróniával el-lenponozza a szöveget a feketék – azaz közvetve a faji problematika – megidézése a szomszédban daloló gospel-kórust mutató párhuzamos montázzsal. A nyitányt azonban a zárlat kontrázza meg igazán: „Azt mondom, hogy nem vagyok szabad, de én ezzel nem törődöm!” – szól a neves country-énekesnő elleni merényletet követően a Parthenon színpadáról. Az egész Altman-életműben nincs szívszorítóbb és torokszárítóbb képsor, mint a *Nashville* fináléja, pedig csupa csupamosoly embert látni: a boldog reflektálatlanságról szóló dal közben kizárólag boldogan reflektálatlan – önfeledten tapsoló – fiatalokat vesz a kamera. Hurrápesszimista képsorok egy leszázalékolt nagyhatalom polgáiról.

A *Nashville* a politikai modernizmus (off-)hollywoodi oldalágának csúcspotokciója. Amellet, hogy politikakritikus film, egyben a kritikai attitűd bírálatát is nyújtja. A zárlatban erősödik fel igazán a film önreflexív jellege: az itt feltűnő

emberek végtelen részvétlenséggel közlitenek egy olyan – normális esetben traumatizáló erejű – eseményhez, mint a nyílt színi fegyveres merénylet, és közönyük, illetve a közös dalolásban megnyilvánuló felszínességük egy optimizmusában homogén tömegnek mutatja őket. Olyan tömegnek, amelynek ellenállásán megtörik minden bíráló hang: a szereplők reflektálatlanságának a foka így végső soron a velük szembeni kritikai álláspont hiábavalóságára, természetlenségére mutat rá. A *Nashville* ekképpen a politikai modernizmus céljainak kiürülését jelzi. Soha nem volt boldogtalanabb, deprimáltabb a happy end egy Altman-filmben.

KESERÉDES MOZI

Többek között éppen a politikai modernista törekvések betetőzése, egyúttal kritikája teszi ezt a filmet nem csupán a rendezői életműben, hanem az egész Hollywoodi Reneszánszban egyedülállóvá. A *Nashville* a hollywoodi hagyományok helyett inkább azon európai filmek trendjéhez kapcsolódik, amely a 68-as várakozások és remények vesztével, az életmódforradalmak elültével, és az újhullámok levonulásával született. Az úgynevezett csömörfilmek (*Dillinger halott, W.R. – Az organizmus misztériuma, A nagy zabálás, Sweet Movie, A megalkuvó, Az utolsó tangó Párizsban, A mama és a kurva, Saló, avagy Sodoma 120 napja, A szabadság fantomja, Magánbűnök, közérkölcsök* stb.) felfoghatóak úgy is, mint a 1968 utáni helyzetről szóló parabolák, de a konzumkultúra bírálata mellett gyakran általánosabb kritikát fogalmaznak meg, és az egész csődbe jutott európai kultúráról, illetve civilizációról beszélnek. A hetvenes évek európai csömörfilmjei közül Altman munkája kettőt is megidéz: szerkezete *A szabadság fantomjára* (Luis Buñuel, 1974), politikatudatossága pedig a *Sweet Movie*-ra (Dušan Makavejev, 1974) emlékeztet.

A *Nashville*-ben nem csupán a képpozíciókból és a hangsávról, hanem a dramaturgiából is eltűnnek a hangsúlyok, és ez is a riportjelleget erősíti. A hétköznapiság a sokszálú narratíva eredője: mivel kitértett figurák és szituációk nincsenek, úgy tetszik, mintha a film találomra kiválasztott embereket mutatna be, merő véletlenségből talált élethelyzetekben. A *szabadság fantomja* sok szempontból hasonló építkezésű. A szüzsé Buñuelnél is nagyon lazán köz-

pontozott, és a jelenetek egymáshoz kapcsolódása esetleges: a film különböző szereplőket felvonultató epizódok sorából áll, amelyek között az egyetlen kapcsolat, hogy időben egymás után következnek. A szerkezet tehát ahhoz hasonló, mint amit Kovács András Bálint – egy szintén hetvenes évekbeli, de magyar filmről, Jeles *A kis Valentinójáról* értekezve – eseménylánc-dramaturgiának nevez, és amelynek a lényege, hogy értéknélküliséget közvetít, hiszen nincsenek benne kitéve a hangsúlyok. „Ez a dramaturgia nem logikátlan – írja Kovács –, [...] megvan a maga logikája, csak nem egy meghatározott értékrendből lehet levezetni, hanem éppen egy ilyen értékrend hiányából.” *A szabadság fantomjában* az értékhiány dramaturgiai hiánnyá válik, csakúgy, mint a *Nashville*-ben, továbbá mindkét filmben a klasszikus dramaturgia által hagyományosan jelentéktelennek tekintett események fel-, míg a jelentékenyek leértékelődnek.

Politikatudatossága okán gyümölcsöző lehet a *Nashville* párhuzamba állítása egy másik csömörfilmmel, Makavejev *Sweet Movie*-jával. Több szempontból hasonlít a két, csaknem egy időben készült film: szerkezetükben, improvizatív jelenetépítésükben, dokumentarizmusukban, továbbá a politikai modernizmust ironikusan kritizáló attitűdjükben.

Mindkettő szakít a hagyományos narrációval, és erősen epizodikus: a *Nashville*-ben párhuzamosan futnak a cselekményszálak, amelyek ritkán érnek össze, a *Sweet Movie*-ban pedig a két cselekményszál csak egy vágókép erejéig találkozik a film végén. Mindkét film részben improvizáció eredménye, sőt bizonyos jeleneteik dokumentumértékűek (a *Sweet Movie*-ban a ténylegesen létező kommuna orgiáiról tudósító felvételek, a *Nashville*-ben a zárlat képei ilyenek).

A filmek rokonságát kivált a politikai modernizmushoz fűződő viszonyuk jelzi. Csakúgy, mint Altman, Makavejev sem kötelezte el magát egyetlen mainstream és tételes ideológia mellett sem, és kevés hozzá hasonló filmrendező akadt a hetvenes évek első felének Európájában. („Hogy egy eszméért meghalj? Előbb megý át a teve a tú fokán!” – szól a filmben főszerepet játszó Survival hajó dala, és ez akár Makavejev filozófiai alapvetéseként is értékelhető.) Míg Nyugat-Európában a protest filmek majd mindegyike a fogyasztói társadalom kritikáját baloldali alapállásból hajtotta



végre, addig a kelet és nyugat, szocializmus és kapitalizmus közötti határhelyzetben lévő Jugoszláviából származó Makavejev a baloldaliságot is kritizálta. Godard-ral, Pasolinivel, Markerrel ellentétben nem baloldali, hanem kétirányú kritikát gyakorolt azzal az elnyomó hatalommal szemben, amely – függetlenül a színétől, az ideológiájától – az ember kihasználására, kizsigerelésére, vég-eredményben megsemmisítésére tör. Makavejev, úgymond, dialektikusan közelített hát a hetvenes években sokakat foglalkoztató társadalmi-politikai-ideológiai problémákhoz, amikor azt állította, hogy kommunizmus és konzumizmus között csak technikai a különbség: az eszközök mások, az eredmény ugyanaz, vagy legalábbis nagyon hasonló. Ezt fejezte ki a *Sweet Movie* zárlatában a csokoládéreklám forgatásán önkielégítő és a csokoládétengerben fuldokló lány képe utáni attrakciós montázs a katyíni tömegsír feltárásáról készült dokumentum-felvételekkel.

Ez a jelenet mindazonáltal a politikakritika ironikus kommentárja, amennyiben a film médiumát és a képrögztés



technikáját is bírálja, nem csupán az általuk bemutatott világot. Makavejev a maga filmjét is a közönséget megvezető médiaüzlet kontextusába helyezi azáltal, hogy – már a nyitánytól

kezdve – folyamatosan reflektál magára a médiaüzletre, a zárlatban pedig a film médiumát tematizálja. A fokozott önreflexivitás a *Nashville*-nek is sajátja: Altman Makavejevhez hasonlóképpen jár el, hiszen műve önmaga – vagyis a *Nashville* című film – hirdetéseként indul. Ezzel a megoldással Altman már a főcímben azon világ termékeként tétélezi a maga munkáját, amely világ kritikáját aztán megfogalmazza.

A fősodorbeli ideológiák mellett nyílt elköteleződés hiánya, az erős politikatudatosság, továbbá a politikakritikus attitűd ironikus kommentálásának gesztusa Makavejevet és Altmant egymás szellemi rokonává avatja. Nem arról van szó, hogy a *Sweet Movie* feltétlenül és közvetlenül hatott a *Nashville*-re (jóllehet ez sem kizárt), inkább arról, hogy Makavejev és Altman – ha más-más politikai, társadalmi, kulturális közegeben is –, de sok szem-

„Örült világot mutat ugyan be, de van benne rendszer”

(Karen Black)

pontból hasonlóan reagált a hetvenes évek válságjelenségeire. A *Sweet Movie* és a *Nashville* viszonya azt illusztrálja, hogy a filológiai hatáskutatás szellemében értelmezendő – gyakran csupán történeti érdekességként szolgáló – kapcsolatok mellett milyen erős párhuzamok találhatóak a nemzetközi filmművészeti kommunikációban.

'75 HIDEG NYARA

A *Nashville* a Hollywoodi Reneszánsz csúcspontja, mégis a legkevésbé „előremutató” film Altman korabeli munkái közül, legalábbis a hetvenes évek művészfilmes trendjeit, a filmművészeti változások főáramát tekintve. Az 1975-ös *Nashville* (továbbá az 1977-es *Három nő* és az 1978-as *Esküvő*) inkább lezárt egy korszakot, míg Altman korábbi filmjei (a 1970-es *M.A.S.H.*-től az 1974-es *Kaliforniai pókerpartig*) egy újat előlegeztek meg. Altmannak – és a Hollywoodi Reneszánsz más rendezőinek – a revizionista műfajfilmjei a hetvenes évek második felétől a nemzetközi porondon megerősödő, a történetmondás és a műfajiság

problematizálását vállaló középfajú művészfilm vagy szerzői közönségfilm (midcult) legfontosabb előzményei közé tartoznak.

A *Nashville* azonban nem revizionista műfajfilm, mert a műfaja nehezen megjelölhető, illetve mert a korlátozott információközvetítés és más művészfilmes technikák erodálják a (beazonosított) műfaj(ok) alapjait. A *Nashville* az európai modernista paradigmához sokkal közelebb áll, mint a revizionista műfajfilmekhez, ezért lehet a formaépítő törekvések betetőzője a Reneszánszban, egyúttal ezért zsákutcsás film. És nem csupán az amerikai, hanem a nemzetközi viszonylatokat tekintve is zsákutcsás. A történetmesélés (újra)legitimizálódásának és a műfajiság problematizálásának a hetvenes évek derekán felerősödő tendenciái nem kedveztek a *Nashville* által reprezentált formaépítésnek. Talán nem véletlen, hogy Altman filmje, illetve az új korszak origójának tekinthető Spielberg-opusz, a *Cápa* premierje csaknem egy időben, 1975 júniusában volt. •

JACK NICHOLSON



EGY VÉRPROFI FAUN



Forgách András



A HITELESSÉGRE TÖREKVŐ ÚJ-HOLLYWOOD MEGTEREMTETTE,
MEGTALÁLTA A SZÍNÉSZEIT IS. JACK NICHOLSON IDÉN 80 ÉVES.

„Hagyd, hogy a ruha játssza el a karaktert. Te csak játszd önmagadat” – hangzott a még be nem futott, de szakmailag meglehetősen magabiztos Jack Nicholson sokat idézett tanácsa, amit egy forgatáson (*Lovasok forgószélben* – *Ride in the Whirlwind*, 1966) kedvelt kollégájának, a nála tizenegy évvel idősebb Harry Dean Stantonnak adott, aki abban a filmben egy rablóbanda félszemű vezérét alakította, és azután is rengeteg filmben játszott érdekes mellékszereplőket: például felbukkan a *Missouri fejevadászban* is, tíz évvel később, Nicholson oldalán, szemben a vérnősző Marlon Brandóval, aki egy saját maga tervezte különös hajítófegyverrel kivégzi Stantont, az égő házból kimenekült, sebesült rablót, valósággal a fatörzshöz szögezi. Szívesen írnék arról, mi mindent művel Brando ebben a filmben (a kritikusok annak idején fanyalogtak) – a filmet 1978-ban láttam először, Párizsban, és most, csaknem negyven évvel később másodszer –, de még szívesebben átadom a szót Jack Nicholsonnak, aki a 2004. augusztus 19-i *Rolling Stone* magazinba írt nekrológot Brandóról, akit mellestleg a világ legnagyobb színészének tartott, ebből soha egy jótányit sem engedett. Aki ezt nem ismerte el, azzal szóba se állt. Több-ször előadta, hogy *A rakparton* című Brando-filmet annyiszor nézte meg, ahányszor ment a moziban, naponta

tehát legalább kétszer, ahol jegyszédőként dolgozott, és azt is, hogy a Metro Goldwyn Mayer udvarán leselkedett utána. Az eszményképe volt.

„A legkeményebb élményem Brandóval a *Missouri fejevadász* forgatásán történt. Többször szó volt már közös projektekről az évek során, de ez az egy jött ténylegesen össze. Azt hiszem Marlon az összes mozija közül legjobban a *Missouri fejevadász* forgatását élvezte. A stáb minden tagját kedvelte. Kint voltunk Montanában. Azon a ranchon élt, ahol a filmet forgattuk. Szeretett közel lenni a természethez. Ott volt elemében. Én viszont teljesen magam alatt voltam. A tudatalattimban mélyen ott lappangott a gondolat: 'Egy szép nap dolgozni fogsz Marlon Brandóval, és jobb, ha készen állsz rá, Jack.' Egyébként egész jól kezdődött. Az első közös jelenetünkben ő a gyilkos, én pedig bujkálok előle. Nagyon jól passzolt a jelenethez a megfélemlítettségem. Aztán egy rákövetkező éjszakán nagy hibát követtem el: megnéztem Brando néhány muszterét. A jelenetben John McLiammal üldögél. Megnéztem a jelenet kilenc vagy tíz felvételét. Önmagában mindegyik egy külön művészfilm volt. Ott ültem, és teljesen lenyűgözött a változatossága, a mélysége, hogy némán is milyen gazdagon artikulálta a jelenet értelmét. Abban minden benne volt. Ilyen örületes dolgot még életemben nem

láttam. Másnap teljesen rombadőlvé keltem föl. Éjjel a totális katasztrófa érzete zuhant rám. 'A rohadt életbe, mit képzelsz magadról, Jack? Egy filmben játszani Marlon Brandóval!' Meg voltam semmisülve. Azt gondoltam: 'És ha kinyírnak, mert vagyok olyan örült, hogy egy országban éljek ezzel a fickóval, netán egy filmben játszszak vele?' Arthur Penn, a rendező, sokáig ápolta a lelkeket, nehogy kiszálljak a filmből.”

Számomra ugyanolyan rokonszenves a kezdő Nicholson hetyke magabiztossága, mint a *Szelíd motorosokkal* (*Easy Rider*, 1969) berobbant, és a *Száll a kakuk fészke*re című filmmel (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) végleg befutott, színész önmagát mardosó kételye: (a vásznon és az életben is, Nicholsonban mindig van valami kis hetykeség, kivagyiság, az „ide nekem az oroszlánt is” magabiztossága, de fölényérzet sose), rajongása Brandóért kérlelhetetlen, miközben elmondja, hogy bár jól ismeri az ún. „Method”-színészetet, aminek Brando volt a leghíresebb címerállata, és fiatalon maga is elsajátította a fogásait, de ő tulajdonképpen egészen más technikával dolgozik: bár alaposan készül egy szerepre, de ő lényegében önmagát játssza, nagy belső szabadsággal és nem egyszer improvizálva, ha úgy alakul. Amikor rendezett – Nicholson három filmet rendezett eddig: *Drive, He Said*, 1971, *Irány délre* (*Goin' South*, 1978), és a *Cinikus hekus* (*The Two Jakes*, 1990), ez utóbbi a *Kínai negyed* (*Chinatown*, 1974) folytatása volt, a tervezett harmadik rész nem készült el, mivel a film nem volt elég sikeres – mindig azt a tanácsot adta kezdő vagy amatőr színészeinek, hogy bátran engedjenek az első impulzusnak, rögtönözzenek, mert a spontán energiának van igazsága, ha véletlenül nem lesz jó a felvétel, na bumm, akkor legfeljebb majd megismétlik. Amikor Nicholson rendez, valósággal tobzódik a színészi önkifejezés, a legkülönbözőbb színészi stílusok lehetőségeiben, még azt sem bánja, ha időnként a paródia határát súrolja, ami a vásznon történik, látszik, hogy folytonos ötletekkel bombázza a szereplőit, és amikor magát rendez, egy picit vékonyabbá és laposabbá válnak saját figurái a lehetségesnél. Nicholson színészi nagysága csak nehézsúlyú rendezőkkel való konfliktus-

tusban bontakozhatott ki. Azzal a bizonyos Bob Rafelsonnal, akinek egyik legfontosabb filmjét köszönheti, az *Öt könnyű darabot*, nem beszélve *A postás mindig kétszer csenget-ről*, saját állítása szerint folyamatosan összeveszett (hottalán nem állt Nicholsonhoz művészi vízióját tekintve közelebb rendező – vagy talán éppen ezért).

A Harry Dean Stantonnak adott híres tanács tömörebb változata így szólt: „Te ne csinálj semmit, elég, ha a ruhád a színész.” Hogy a fiatalabb adott az öregebbnek színésztechnikai tanácsot, és nem fordítva történt, az nyilván Nicholson helyzeti előnyéből fakadt: hiszen nem csupán játszott abban a 1966-os filmben (egy zöldfülű cowboyt, a film végére magányos túlélőt, aki elég naivan keveredik bele az egzisztenciális csiki-csukiba, aminek során nem csak a rosszak, de a jók is megbűnhődnek), és nem csupán a forgatókönyvet írta, hanem a film egyik producere is ő volt, magarián, már elég fiatalon

abszolút rálátása volt az egész gyártási folyamatra. Nem ez volt az első forgatókönyve, és nem is az utolsó, jött utána a *The Trip*, 1967, amiben együtt játszott Peter Fonda és Denis Hopper, és mintegy előtanulmány volt az *Easy Rider*hez, mindenestre megalapozta az alkotópáros bizalmát Nicholsonnal szemben, mert a forgatókönyv nagyon tetszett nekik, ellentétben az elkészült filmmel; az abszolút expermintális film, a *Head*, 1968, amit Bob Rafelsonnak írt, a legteljesebb belső szabadsággal; és végül a már említett *Drive, He Said*. A *The Trip* című film írása közben történt meg az a monológ, ami végül bekerült a *Ragyogásba* (1980), amikor Nicholson azt próbálja Shelley Duvall fejébe verni, hogy ne lépjen be a hallba, ha hallja az írógép kopogását: állítólag ez szó szerinti idézet volt első és egyetlen házassága idejéből. Nicholson úgy képzelte, hogy ha színészként nem lesz elég sikeres, akkor legfeljebb forgatókönyveket fog írni. Kubrick azt emelte ki Nicholson színészi kvalitásai közül, hogy

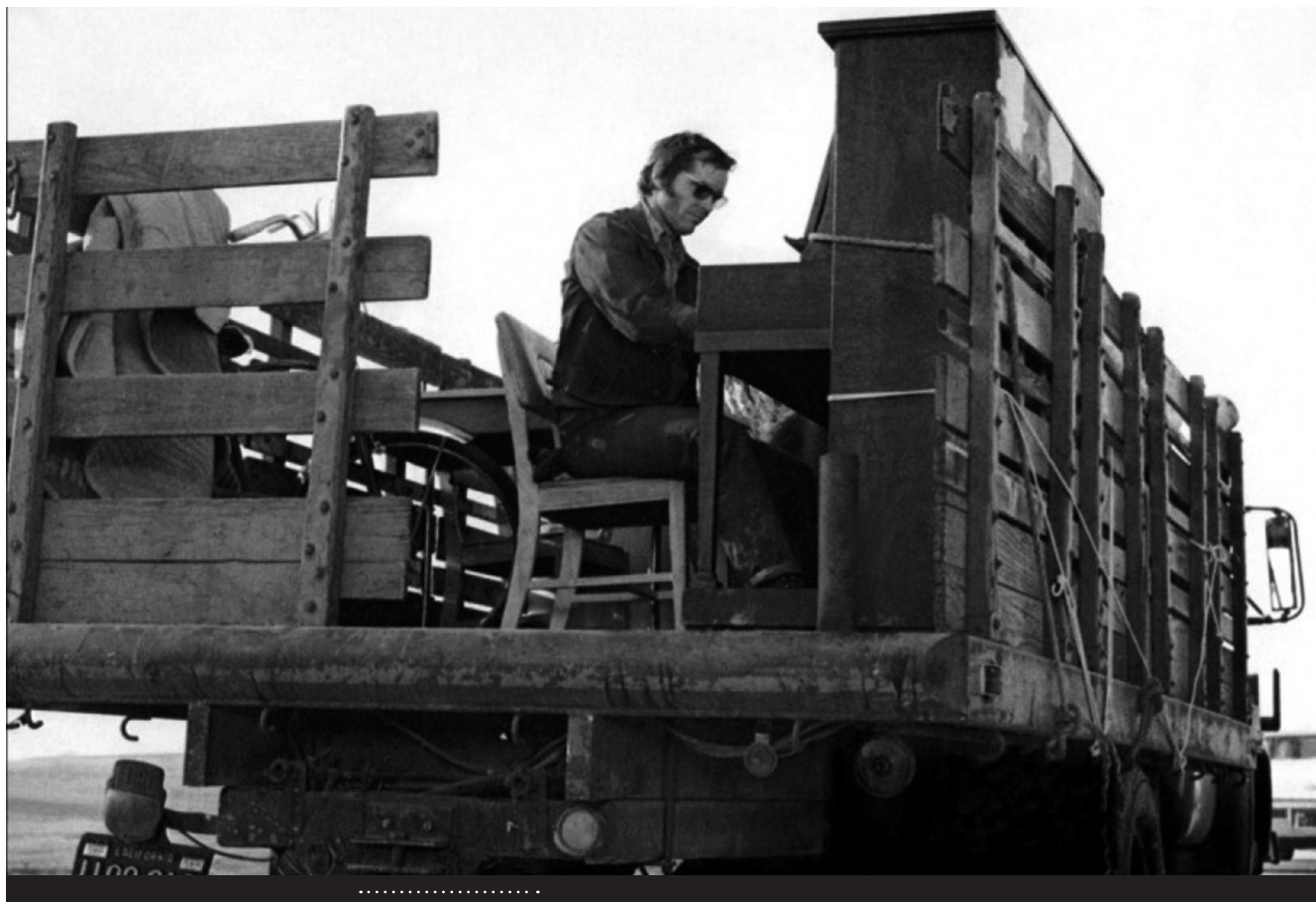
neki a *Ragyogásban* elhisszük azt is, hogy ő egy író, márpedig ezt pusztá színészettel nem lehet megteremteni, kell hozzá valamilyen szellemi aura.

A *Lovasok forgószélben*-nek van egy ikerpárja, az ugyanabban az évben (1966), ugyanolyan kis költségvetéssel leforgatott *Vadászat (Shooting)*, egy meglehetősen rövid kamaradarab, amelyikben Nicholson bizarr viselkedésű, elegáns fickót alakít a prérin, egy perverz ízlésű, különc mesterlövész, akinek a film utolsó perceiben egy a vizespalackért (vagyis inkább a folyton billenő helyzet uralásáért) folytatott verekedésben kővel szétverik a jobb kézfejét, hogy soha többé ne tudja használni, de azért érdeklődve és élvezettel közelíti meg, még így, szétromcsolt kézzel is, mondhatni rendíthetetlen optimizmussal, a várva-várt zárójelenetet, amelyik egy meredek sziklafalon játszódik, és aztán velünk együtt végignézi, ahogyan az üldözőből üldözött lesz, a potenciális gyilkosból áldozat. Felbukkan egy illető, a helyg tetején, aki egyetlen lövéssel ki-

„A ruha játssza el a karaktert”

(Arthur Penn:
A missouri fejvadász
– Marlon Brandoval)





végzi a film egyik rossz elő-
zetekkel megvert szereplőjét
(eredeti foglalkozására nézve
aranyásót és fejjavadaszt), aki,
talán a följajánlott mesés fi-
zetség hatására, vagy mert
a sors elől amúgy sem lehet kitérni,
egy megfejthetetlen indítékokkal és
ugyanakkor határozott elképzelések-
kel bíró fiatal nő mellé szegődik veze-
tőül a prérin, egy ellentmondást nem
tűrő csinos amazon mellé, aki aztán
a záróképben szintén végignézi az ő
halálát. Mintha az egész film ennek a
mit sem sejtő szereplőnek állított élet-
csapda volna, egy Akárki-mese, egy kü-
lönös parabola – sokkal inkább vízió,
mint könnyen megfejthető sztori. Mind
a *Lovasok forgószeiben*, mind a *Vadász-
zat* függőben hagyott, nem eldönteni
kívánt morális kérdéseket feszegetnek,
cselekménynek, pontosabban wes-
ternnek álcázva, olyan szereplőkkel,
akik a film időtartamára valamilyen
civilizációs senkiföldjére keverednek.
A pár hét alatt legyártott, összecsapott
filmek kifejezetten tehetségesen fe-
szegetik a műfaj határait, igazi szelle-

**„Pusztá színészettel
nem lehet
megteremteni”**

(Bob Rafelson:
Őt könnyű darab)

mi tétjük van. Meglepően :
fogalmaz Nicholson a *Lo-
vasok forgószeiben* forga- :
tókönyvéről egy 1986-os
Rolling Stone-interjúban :
„Amit olyan elbizakodot-
tan írtam eredetileg, fiatalemberként, :
a *Lovasok forgószeiben*, a sziszifuszi
hegységéről szólt. Feltuszkolod a sziklát :
és legördül. Újra feltuszkolod. Az ember
méltósága a hegyről lefelé menet :
nyilvánul meg, akkor, amikor újra neki-
lát a munkának. Állítólag a művészek
erre vannak, nem föltétlenül arra, hogy :
boldoggá tegyék az embereket, inkább
arra hogy a vitalitásukat fokozzák.”

•
Egy húsz évvel későbbi interjújában
(*Film Comment*, 1985 május-június),
Nicholson „szikár újhullámos wes-
tern”-nek nevezi ezt a két korai filmjét
(amivel arra akart célozni, hogy az eu-
rópai film hatása erősen érezhető raj-
tuk), mindkettőben Monte Hellmannal
kollaborált, és mindkettő producere
Roger Corman volt, Nicholson volta-
képpen felfedezője. Nagy élvezettel
meséli, hogy Cormant ő meg Hellmann

szándékosan becsapták, amikor, kom-
merszebb sztorikat ígérve, előadták
neki a két film szüzségét. Corman pe-
dig szívesen kockáztatott, és nem ve-
szített túl sok pénzt ezekkel a filmek-
kel. Afféle Balázs Béla Stúdiós cowboy
filmek voltak ezek. Amerikában nem
igazán, de Európában felfigyeltek a
két filmre, és a filmekkel együtt a 29
éves Nicholson is eljutott Európába,
és, ahogy még ugyanabban interjúban
előadja: „A filmeket nagyon jól fogad-
ták. Jót tettek Monte reputációjának
és engem meg elröpítettek Európá-
ba, ahol találkozhattam Godard-ral,
Rivette-tel, és a többi új hullámmal...
Fred Roos hitelkártyájával mentem
Párizsba, 400 dollár volt összesen a
kártyán. Őt országban hét hónapot él-
tem ebből a 400 dollárból.” Valamint:
„Folyton Pierre Cottrell házában lóg-
tam. Ő minden párizsi moziba elvitt,
minden filmfesztiválra a környéken.
Cottrell segítségével kábé minden-
kivel találkoztam Európában, aki a
moziban számított...” A fiatal színész-
forgatókönyvíró világot lát. Jókora van
jó helyen. És csak azután jött a nagy

cannes-i fölfedeztetés. Igaz, Nicholson összesen csak két európai rendezővel, Formannal és Antonionival dolgozott (*Száll a kakukk fészkére* és *Foglalkozása: riporter*, mindkét film 1975-ös), de érzékelhető, ahogy ez a gimnáziumból 17 évesen érettségi nélkül lelépett fiatalember, aki egy szép napon fogta magát és a nővére (vagyis az anyja) után ment Los Angelesbe, hogy kezdjen valamit az életével, és színészi pályára lépett, folyamatosan képezi önmagát, és soha nem adja föl azt az álmát, hogy a színészkedést nem egyszerűen valamilyen narcisztikus tripnek, hanem szellemi kalandnak élje meg. Erről egy izgalmas Nicholson-idézet tanuskodik, amelyikben (a már idézett *Film Comment*-interjújában) a filmszínészetet az íráshoz hasonlítja és még Nietzsche-re is hivatkozik: „Életemnek abban az elméleti időszakában kezdtem arra gondolni, hogy a legigazibb modern író a filmszínész. Ez az ötvenes évek szellemében történt, amikor egyfajta nagyon irodalmiatlan irodalom kezdett teret hódítani... Valamiképpen hittem abban, amit Nietzsche mondott, hogy amit nem az ember véérével írtak, azt nem érdemes elolvasni; az csak afféle rádióhullám-szennyezés. Ha írsz, egyetlen verset írsz egész életedben, ne olvassa el senki, és aztán égdes el. Ez, tudom, nagyon fiatalemberes gondolkodásra vall, de ez volt életem döntő pillanata. Ez volt a kollázs időszaka a festőművészetben, Duchamp és mások hatása érvényesült. Az idealisták között nagyon erős volt az a gondolat, hogy nem szabad emlékműveket építeni. Tudtam, hogy a filmművészet sokat hanyatlott. Mindezen gondolatjátékok és ifjúkori költészet révén kezdtem azt hinni, hogy a filmszínész kora nagy „irodalmára”. Tudni vélem, hogy mire is gondolhattam...”

Ugyanitt azt is elmondja, hogy miért nem akart sohasem színpadi színész lenni: „A Los Angeles-i színházi színészet színvonala akkoriban nagyon magas volt, annak köszönhetően, hogy rengeteg színész röpködött a keleti part és Hollywood között. Bárkit megnevezhetett az ember – legalábbis, aki nem volt sztár – egy 80 férőhelyes színházban. De mindig zavart, amikor valaki lejött az előadás végén a színpadról, és mindenki arról beszélt, hogy milyen nagyszerűt alakítottak. Valójá-

ban nem is voltak olyan nagyszerűek, véleményem szerint. Akkor kezdtem arra gondolni, hogy szemben a szokásos vélekedéssel, a film a színész művészetének igazi médiuma, nem a színpad. A színpad valóban egy bizonyos fegyelmezettséget kíván. De ami a standardot illeti, a film sokkal nagyobb követelményeket támaszt, mert az ember utána megnézheti önmagát, és az ember önmaga legkeményebb kritikusa. Nem akartam úgy lejönni a színpadról, hogy ki legyen szolgáltatva annak, hogy valaki más mondja meg, mit csináltam.”

Ha az idén nyolcvan éves Nicholson eddig elkészült filmjeit nézzük, jól látható, hogy legtöbbször milyen okosan választ magának szerepet (néhány hiba persze óhatatlanul becsúszik, egy-egy szentimentális okokból, vagy anyagi okokból elfogadott szerep, vagy pusztán azért, mert érzi, hogy már régen csinált filmet és muszáj benne maradnia a praxisban), és hogy ellentétben sok hasonló státuszú kollégájával milyen gyakran a kihívás (elsősorban a rendező, másodsorban a forgatókönyv, harmadrészt az esetleges színészpártner) minőségét tekintti egyedüli mércének, és nem törődik azzal, hogy sztárként esetleg csak mellékszereplő a filmben, és nem az ő neve szerepel az első helyen. Az 1989-es *Batman* legalább annyira művészi, mint kommerciális siker volt, és a filmmel állítólag ötvenmillió dollárt keresett, mert Nicholson a gázsin túl százalékot is kap a filmjei után, ezt a jogot már pályája elején kiharcolta magának – „köztudott, hogy értek a pénzhez” ez visszatérő mantrája, és tényleg. A *Szelíd motorosok* gázsijából így tudta megvenni Mulholland Drive-on levő házát a medencével, Marlon Brando szomszédságában, és az egész canyont alatta, hiszen az a film potom 400.000 dollárba került, viszont 40 millió dollár bevételt hozott. Egyes értesülések szerint, mióta nem forgat olyan sűrűn, Nicholson fest, és közismert, milyen értékes modern műgyűjteménye van. A pénz is elsősorban azért érték a számára, mert a szellemi függetlenségét védi vele. Más színészeket a szerepeik definiálnak, Nicholson viszont a szerepeit. A személyisége dramaturgiai erő, történet-szervező erő, maga a tárgy.

De vissza Harry Dean Stantonhoz. Stanton a jótanácsot örökre megjegyezte magának, és minden lehető alkalommal idézte. Ha valakinek nem ugrana be a színész karakteres lóarca: ő játszotta a *Paris, Texas*-ban Travis Hendersont, kevés főszerepei egyikét. Ő volt Nicholson esküvői tanuja, amikor Nicholson Sandra Knightot feleségül vette, és amikor hat évvel később, az *Easy Rider* évében, 1968-ban Nicholson elvált, beköltözött Stantonhoz, és két és fél évig a két jóbarát együtt lakott (és dorbézolt). A Harry Dean Stanton név annyira tetszett Nicholsonnak, hogy HDS monogram több filmjében is felbukkan, mint afféle mágikus jel: legelőször az *Easy Rider*-ben, a kisvárosi fogdában, a priccs fölött olvasható az összefirkált falon, ahol Nicholson mint George Hanson, fiatal alkoholista ügyvéd felébred (a világhírré).

A kollégának szóló jótanács markánsabb változata így hangzott: „Ne csinálj semmit, elég, ha a ruhád színészkedik.” „Légy önmagad” – pompás tanács, de nagy kérdés, ki is ez az „önmagad”? Hogy ki az a lény, ki az a létező, aki előttünk megnyilvánul? Azt tudjuk, hogy a szakmai áttörés, az *Őt könnyű darab* (1970) forgatókönyve kifejezetten Nicholsonra íródott, a szerepet nem csak hogy neki írták, hanem részben róla mintázták, az ő személyiségéből gyúrták, akkor kristályosodott ki, hogy milyen típusú szerepet kell játszania ahhoz, hogy feltündököljön, és tudjuk, hogy maga Jack is bedolgozott a forgatókönyvbe – a film végén az apának előadott monológot saját állítása szerint ő írta. A forgatókönyvet az a Carol Eastman jegyzi, akivel Nicholson a *Vadászatban* (1966) dolgozott először, és aki Jackkel és Harry Dean Stantonnal egyidőben részt vett egy bizonyos hollywoodi garázsban tartott színésztanfolyamon, amit egy letiltott exkommunista filmszínész, Jeff Corey tartott. A tanfolyamon részt vett Robert Towne is, a *Kínai negyed* forgatókönyvírója. Mindezt csak azért mondom itt el, mert Nicholson színészi és emberi minőségéhez nagyon hozzátartozik a barátaihoz és a kollégáihoz való évtizedeken átívelő hűsége – persze a nőkhöz való hűtlensége szintűgy, a Nicholson-legenda egyik fontos komponense: a „több mint kétezer kaland” mémje, és

amikor *A téгла* (*The Departed*, 2006) című Scorsese-filmben egy feketén ragyogó hatalmas műfaszt a slicéből elővarázsolva lép be a sötét nézőtérre a pornófilm-moziban, ahol Matt Damonnal, a rendőrséghez beépült emberével találkozik konspiratív, akkor ennek a kissé perverz ötletnek büszke kitalálójaként beszél önmagáról: a filmben számos jelenetet valószínűleg csak azért írtak (és a filmben ez az erotikus aura csakis Nicholson körül lebeg, pedig két fiatalember is van a filmben rajta kívül, nála főbb szereplők), hogy megmutathassa, a rendezővel karöltve, egy hetven éves ember (és megrögzött bűnöző) nem mindig fölemelő szexusát. Nicholson ábrázolásában az erotika is egyfajta szellemi misztériummá alakul. Természeti erővé. Meglepő, hogy Mike Nichols filmje, a közvetlenül az *Őt könnyű darab* után készült, tehát annak Jack Nicholson-ikonját kiaknázó *Testi kapcsolatok* (*Carnal Knowledge*, 1971), mennyivel kevesebbet mutat meg ebből a testiségből, ebből a mély erotikából, az Erőszből, inkább egyfajta szociológiai-kulturális kirándulás a hetvenes évek Amerikájában, közvetlenül *Woodstock*, és a „Make love, not war” után. Nicholson legnagyobb színészi pillanata akkor érkezik el, amikor barátjáné arra céloz, hogy elvehetné feleségül, és Nicholson egy hosszú monológban – a hosszú és vágatlan jelenetek Nicholsonnal hatalmas utazások: legjobban Kubrick aknázza



ezt ki a *Ragyogásban* – a kapcsolatok szükségyszerű gravitációja elleni mérhetetlen ellenszenvét adja elő, egy csodálatos partnerrel, Ann-Margrettel szemben, ami egyszerre hihetetlenül erős önparódia is.

• És ez a bizonyos Jeff Corey ajánlotta be a 21 éves Jacket a nagyon gyengére sikeredett *Nyafogós gyilkos* (*The Cry Baby Killer*, 1958) főszerepére, pontosabban a meghallgatásra, de Jack sokszáz ember közül megkapta a főszerepet, és meg volt róla győződve, hogy a pályája a film után tüstént el is indul (ebben tévedett), és így ismerkedett meg Roger Cormannel, aki a *The Cry Baby Killer* producere volt (és a *Rémségek kicsiny boltjában*, 1960 egy mulatságos szere-

pet adott Nicholsonnak). Csalhatatlan érzéke vezette embertől emberig: olyan embereket talált a filmiparban, akik megéreztek a személyiségéből áradó összetéveszhetetlen tehetőséget, már akkor is, amikor még csak energia és nem szakmai tudás formájában nyilvánult meg.

• Arra készült, de nagyon, hogy Antonionival, a kopár, titokzatos, tipikus Antonioni-filmszerű közös munkájuk után egy vígjátékot csinálnak, gyűjtötte rá a pénzt, de aztán valahogy mégsem jött össze. De ezt sem öncélúan, hanem kíváncsian, a szinte összeférhetetlen ellentétek kollázsának szellemi kalandjára éhesen tervezgette, és állítólag

„Összeférhetetlen ellentétek kollázsza”
(Hal Ashby: Az utolsó szolgálat - Otis Young és Jack Nicholson)

Antonioni sem idegenkedett a gondolattól: ez Jack (nagyon szereti, ha Jacknek hívják a nőket az ágyban, a „jack” az angol szlengben ugyanis hímvesszőt jelent) egyik rögzésmeje volt. Nem a lázadót és nem a kívülállót ünneplem Nicholsonban, így, a nyolcvanadik születésnapja után (április 22-én volt), hanem a személyes jóbarátomat, akivel, néha úgy érzem, bármit megbeszélhetnék. Brando egy gyönyörű antik szobor, Meryl Streep ezer- és egyetlenarcú, de Jack, nos Jack olyan, mintha együtt jártunk volna általános iskolába, mintha együtt rúgtunk volna be, mintha közös emlékeink lehetnének. Jack hatalmas illuzionista, eléri, hogy azt higgyem, mi ketten haverok vagyunk. •

HAL ASHBY



RENEZÁNSZ

EMBER



Varró Attila



HAL ASHBY 70-ES ÉVEKBEN KÉSZÜLT REMEKMŰVEIVEL
SZERÉNY ZSENIJE VOLT SZERTELEN KORÁNAK.

Tartozzon a televízió aranykorából származó első nemzedékhez vagy a tévén felnőtt és európai művész-filmeken táplált másodgenerációhoz, az Új-Hollywoodi Auteur alakja mindig is egyfajta bálványát jelentette a szerzőiségnek, látványos tanúbizonyságát adva, hogy a stúdiórendszerre épülő álmogyári filmkészítésből is kinőhetnek bergmanok és godardok – elég hozzá, ha emberfeletti alakjukkal szétfeszítik a műfaji kereteket, klasszikus vizuális és/vagy narratív szabályokat, stúdió-törvényeket. Az amerikai auteur személyisége többnyire eltölpül a személyessége, pontosabban a személyessége demonstrálása mellett: fontosabb, hogy *mi ellen* szólnak filmjei, mint hogy *miről*. Talán ezért lehet, hogy mindazok a Hollywood bel- és peremvidékén dolgozó rendezők, akik a Rendszerben egyfajta otthont láttak és nem börtönt, egyéniségük és érzékenységük ellenére sem igen számíthatnak babérokra az utókortól – életművük háttérbe szorult, akár náluk középszerűbb, egyhangúbb és szegényesebb szerzők mögé, akiknek elég volt jó időben bevetniük innen-onnan ellesett renegát fogásokat és hangzatos *anti-establishment* szólamokat, hogy bebetonozzák magukat az „elsőkre” és „formabontókra” építő kánonokba. Különösen fájdalmas ez a szelekcio, ha olyan rendezőket foszt meg az utóéletüktől, akiknek munkássága egyébként megbecsült, elévülhetetlen vagy akár rajongott alkotásokkal

dicsekedhet – és egyenesen érthetetlen, ha kerek egy évtizeden át kizárólag ilyenekből állt.

Ebbe a szűk – talán csak egyfős – csoportba tartozik Hal Ashby (1929-1988), Új-Hollywood legfőbb névtelen auteurje, akinek 70-es években készült hat filmje mai napig az évtized elismert művészi alkotásai közé tartozik, sőt legalább egy (*Harold és Maude*) igazi kultuszdarab lett. Az útszéli hobóbból rangos vágóvá (60-as évek), fővágóból szerzői rendezővé (70-es évek), majd szerzőből küszködő iparossá (80-as évek) vált Ashby negyven(!) évesen forgatott elsőfilmje (*The Landlord*) és utolsó négy munkája (*Second Hand Hearts*, *Lookin' to Get Out*, *The Slugger's Wife*, *Nyolcmillió halál*) kivételével szakmailag elismert – sőt többnyire piacilag is sikeres – játékfilmekkel gazdagította az amerikai stúdiófilmet (*Harold és Maude*, *Az utolsó szolgálat*, *Sampon*, *Dicsőségre ítélve*, *Hazatérés*, *Isten hozta, Mr!*). Hogy rangos életműve ellenére az „Ashby-film” mégsem vált holmi új-hollywoodi védjeggyé, nem csupán annak tudható be, hogy következetesen elzárkózott a szerzői imázs-építéstől (szinte alig adott interjúkat), önálló témaválasztás helyett minden filmjét megrendelésre készítette (jócskán leszűkítve ezzel művészi mozgásterét) és kortársainál jóval lelkesebben szolgálta rangos alkotótársai tehetségét: habár Ashby-nél öntörvényűbb és önpusztítóbb jellem nem nagyon akadt az Álomgyárban,

olyan sem sok volt, aki nála jobban vágyott volna a biztonságra, befogadásra és normalitásra. Ennek köszönhető a 70-es évek Ashby-műveire leginkább jellemző sajátos vonás, amelyet valóban csupán a szívével lát az ember: a hagyományos keretrendszer határain belül tartott lázadás melankóliája, a törvények szerint elmesélt öntörvényűség. Apa nélkül felnőni, majd felnőttkorban egyre csak erős, befolyásos apafigurákat kergetni (William Wylertől Norman Jewisonig); évekig állásról állásra, államról államra, asszonyról asszonyra vándorolni a felelősség és kontroll elől, majd foggal-körömmel helyet keresni Hollywood-Felső kőkemény hierarchiájában; szexszel, droggal, itallal teli hippí-életbe menekülni a valóság elől, közben napi húsz órát tölteni a valóság megragadásával munkamániás filmkészítőként – ezek az életrajzi szélsőségek pontosan jelzik az Ashby-filmek sajátos oximoronját, a *konzolidált szubverziót*.

Végigtekintve a 70-es évek Ashby-filmjein a széles műfaji skála (politikai szatíra, veterán-dráma, romantikus komédia, életrajzi film, road movie) és a szinte enciklopédikus igényű korabeli társadalomkritika (az *Isten hozta Mr!*-ben a washingtoni elit kerül célkörbe, a *Sampon*-ban a gazdag nagypolgárság, a *Hazatérés*-ben a vietnámi háború, a *Dicsőségre ítélve* esetében a szórakoztatóipar, *Az utolsó szolgálat*-ban a hadsereg, a *Harold és Maude*-ban pedig nagyjából valamennyi) ellenére felismerhető egyfajta egység, mind műfaji, mind tematikai tekintetben. Ahogyan Sam Peckinpah összes filmje western a felszín alatt, úgy Ashby zöld legelője a románc – pontosabban a *meghiúsult románc*, amely egy kivételével (*Az utolsó szolgálat*) valamennyi férhőséget összeköti egymással a *Landlord* gazdag, fehér bérháztulajdonosától (aki megváltó fekete szerelméről kénytelen lemondani a férj javára) az *Isten hozta Mr.* fogyatékos kertészéig (aki érzelmileg képtelen reagálni vendéglátónője szerelmi közeledéseire). Az akadály, amely a tipikus Ashby-hóst elválasztja a nő(k)től sosem a viszonzatlanság: a *Dicsőségre ítélve* életrajzi filmjében a zenész Woody Guthrie házasságát saját politikai küldetésstudata dönti romba, az ifjú Harold lelkes esküvői terveit a 80 éves Maude öngyilkossága hiúsítja meg, a *Hazatérés*

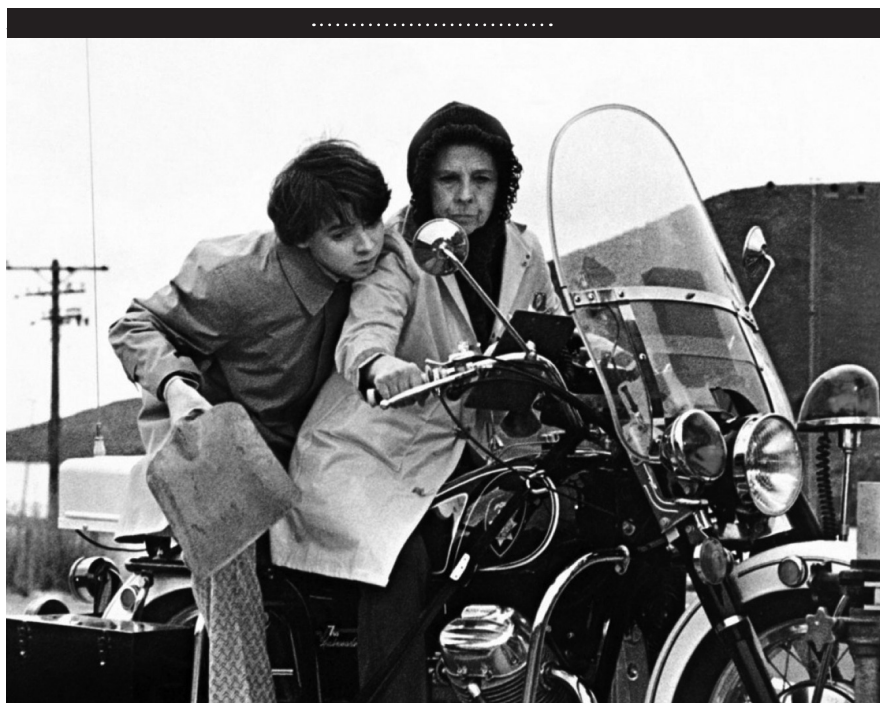
szívszorító szerelmi háromszögében a rokkant veterán amolyan *Casablanca*-fináléban szakad el a háborús traumától sújtott katonaférjet választó szerelme-től, a *Sampon* szasszon-kaszanováját sa-ját promiszkuitása fosztja meg a (talán) őszintén szeretett nőtől. Tovább erősíti a közösséget, hogy a központi nőalakok így vagy úgy anyafigurák (miközben a valódi anya zsarnoki alakja a *Landlord*tól és a *Harold és Maude* után eltűnik az életműből): többnyire egy erősebb, hatalmasabb férfi asszonyai (*Landlord*, *Sampon*, *Hazatérés*, *Isten hozta Mr!*), akik gondoskodnak a testileg vagy lelkileg sérült hősről (ráadásul Ashby előszere-tettel erősít rá hősei gyermeki vonásaira Harold óriásbébijétől a rokkant Luke-on át az infantilis Mr. Kertészig) – vagy akár konkrétan anyák (Guthrie felesége épp anyaként dönt úgy, hogy fontosabb a kisgyermekével, mint a férjével való törődés), sőt nagyanyák („ám ön anyja helyett egyenesen a nagyanyjával kíván szeretkezni” – hangzik Harold pszicho-analízise). Míg a klasszikus Hollywood auteurjeinél a szeretett nő gyakorta a Művészet metaforája, akit meg kell sze-rezni, ki kell szakítani a Hatalom felleg-váraiból, ezekben a filmekben inkább a vágyott otthont jelenti a hősnek, menedéket, ahol szeretik, értik és megbecsülik őt, akár épp azokért a vonásaiért, amelyek el-

„A törvények szerint elmesélt öntörvényűség”
(Harold és Maude
– Bud Cort és Ruth Gordon)

idegenítik a társadalomtól: lásd az idős Maude bizarr művészi alkotásokkal tele-zúfolt vagonját, amelyben Harold egy-szerre talál megértésre és inspirációra. Ha Ashby számára a hollywoodi film-készítés Szerelem és Család határozó-nájában mozog (miként Peckinpahnál a Vadon és Civilizáció peremén), ez a visz-szatérő fiú-anya-apa háromszög (amely konkrét *love story* nélkül még *Az utolsó szolgálat* katonahármasában is felismer-hető) egy rendszerben helyét kutató szerző vallomásairól mesél ezerféle ku-darcaival: a művészi szabadság eszmé-nye intézményes formában sosem tud megvalósulni, a Házasság nem jelent járható utat, bármennyire vágyik rá a férjhős (Harold, a *Sampon* Roundy-ja, a veterán Luke, Woody Guthrie vagy akár a *The Slugger's Wife* baseballjátékosa), a biztonságot nyújtó keretein kívül reked.

Ashby tartózkodása a markáns formai szabályszegeésektől, filmnyelvi újítások-tól részben ebből az integrációs igény-ből, nem a kreativitás és kísérletező szellem hiányából fakad: debütfilmje a *Landlord* még bővelkedett olyasféle újhullámos truvájokban, amelyekből ak-koriban túlcordult Új-Hollywood, élen a kifulladásig használt rendhagyó vágás-technikával; a *Dicsőségre ítélve* kétperc-es kamera-mozgása az idénymun-kások között a Steadicam első példája; az *Isten hozta*

Mr! záróképének transzgresszív trükkje vagy a kamerába kacsintó Harold gegje a rendező formabontó ötletéből fakadt. Ráadásul rögtönzésekre építő stratégi-ája miatt Ashby kiváltképp adaptív al-kotónak számított, nem csupán abban a tekintetben, hogy a korszak kiemel-kedő írói (mint Robert Towne), operató-rei (Haskell Wexler, László Kovács, John Alonzo) és színészei Jack Nicholson-tól Warren Beatty-ig szabadon kiélhették mellette elképzeléseiket. Alkotói mód-szere alapját jelentette, hogy a rábízott sztori, főként a karakterek és a köztük lévő kapcsolatok határozták meg az adott film stílusát („A legrosszabb, ami történ-het velem, hogy elszakadok az emberek-től”, jelenti ki Guthrie a *Dicsőségre ítélve* végén) – nem pedig egy egységes látás-mód, amely más szerzőknél minden tör-ténetre rátelepszik: zúfolt veteránkór-házban vagy nyüzsgő vegasi kaszinóban Altmanként ragadja meg a közeg eredend-ő káoszát, a *Harold és Maude* vagy az *Isten hozta Mr!* nagypolgári otthonaiban Antonioni-féle üres terek és szigorú geo-metriák uralkodnak, *Az utolsó szolgálat* urbánus dokumentarizmusa és impro-vizatív jellege Cassavetes árnyait idézi. Következtesen tartotta a három lépés távolságot hőseitől (filmjeiben elvélve akad közelkép), beállítás-hosszai jóval a korszakátlag felett mozognak és szin-te minden művében található legalább egy párhuzamos montázs-szekvencia, ahol két ellentétes világot ütköztet egy-mással (a *Landlord* fekete gettójának életét a hófehér nagypolgári villával, a járásképtelen veteránok csapatát a reggeli futását végző katonaférjtel, Har-old és Maude „fináléját”) – ám ezek a visszatérő formai jegyek sem feltűn-ők, sem kényszeresek: pusztán arról szól-nak, hogy Ashby számára minden világ egyformán komplex és ellentmondásos, amelyeket csupán kellő távolságból és kitarító figyelemmel lehet megérteni. Ezt az *ars poeticát* fogalmazza meg a *Haza-térésben* a Vietnamból visszatért férj, a „milyen volt a háború” kérdésre: „Hogy milyen volt, azt megnézheted a tévében, én azt tudom, *mi* volt!” – márpedig Ashby ezt a személyes „mi”-t kutatta, ahelyett, hogy a „milyen”-t és a „ki”-t helyezte volna középpontba. Rendezőként örö-kösen a háttérbe húzódott (néha túlzot-tan is, mint ezt a Beatty által kisajátított *Sampon* példája mutatja), lázadása a tartalom könyörtelenül feltárt, végigjárt szubverzítással jelent meg: legfőképp





hőseiben, akik idegenként mozognak saját világukban, ám látványos kitörések helyett belső szabadságukat keresik benne.

Talán semmi sem bizonyítja ezt a hozzáállást szebben an-

nál, hogy a 70-es évek legrebellisebb álomgyári szex-jelenetei pont ehhez a szerény és szeretetihés szerzőhöz kötődnek: a *Landlord* tabusértő fekete-fehér szeretkezése; Harold és Maude elliptikus násza a maga hatvan évnyi korkülönbségével (amelyet a hatalom minden képviselője egyöntetű undorral fogad anyától katonanagybácsin át a papig), a *Hazatérés* forradalmi *cunnilingusa* a tolószékes főhős és a katonafeleség között (amelynek leforgatása Ashbynál szokatlan szerzői párharcnak bizonyult az orális gyönyör pártján álló Fonda és a hüvelyi orgazmus mellett kardoskodó rendező között), valamint az *Isten hozta Mr!* elképesztő epizódja a tévénező Mr. Kertész mellett visítózva-fetrengeve önkielégítő Shirley MacLainnel. Ha Ashby életművében a szerelem a szerzői önkifejezés, a házasság ennek az önkifejezésnek intézményes keretek közötti (vágyott, de rendre megghiúsuló) megvalósulása, akkor a szex a művészi szabadság eksztatikus csúcspontja: bensőből fakadó formabontás, amely az előírások és konvenciók tagadását nem öncélú aktusnak mutatja (Harold nem holmi perverzió vagy rebellió miatt fekszik le Maude-dal), hanem férfi és nő, művész és alkotás közötti tökéletes

„Csupán kellő távolságból lehet megérteni”

(Isten hozta Mr!
– Peter Sellers)

összhangnak, *függetlenül* attól, mennyire normasértő. Ez a revelatív összhang bukkan fel *Landlord*tól a *Hazatérés*ig Ashby filmjeiben, ez hiányzik látványosan a *Sampon* Beatty-filmjéből (ahol a fodráshős és ex-szerelme közötti szex

rendre megszakad vagy csupán lázadó gesztusként jelenik meg: „itt és most szeretnék neki egy jót oboázni”) – majd ez fordul keserű inverzébe az utolsó fontos szerzői művet jelentő *Isten hozta Mr!* önkielégítés-jelenetében, ahol a férfi már a *milýenséget* árasztó televízió katatón bábja, miközben a nő egyedül vergődik a padlón. A rendező románcai az őszinte, megváltó erejű szerelmi kapcsolatok fájdalmas megghiúsulásaitól egy lépésben eljutottak a szerelemre teljesen képtelen, totálisan passzív kisgyermek-pozícióba zárt főhősig: Mr. Kertész a történet végére öntudatlan eszközzé válik a politikacsinalók kezében, akik ostobán szajkózott kert-metáforáiban a népszerűség kulcsát látják.

Ashby 70-es évekbeli filmjeiben a szerzői önarcképek azonban nem csak a románc műfaji tükré által homályosan láthatók. Hősei markáns alkotói alteregók, szinte kivétel nélkül osztoznak a kívülállásban és erőteljes önkifejezési vágyban (lásd *Az utolsó szolgálat* szabadszájú Buddusky örmesterét, a *Nyolcmillió halál* lecsúszott magánnyomozójának alkoholist

a *Hazatérés* háborúellenes szószólóvá váló hadirokkantját), sőt ez a vonásuk nem egyszer konkrét szakmai/művészi kontextusba ágyazódva jelenik meg. A *Dicsőségre ítélve* Woody Guthrie-portréja a neves folkzenész korai pályaszakaszát meséli el arról az időről, amikor a megélhetést biztosító rádióadások/haknik ideológiai börtönéből kilép, hogy akár az éhezés és veszélyek árán is saját dalait énekelhesse; a *Sampon* sodródó, léha fodráshősének egyetlen következetesen hajszolt célja a saját fodrázstúdió megnyitása, ahol végre kiélheti személyes frizura-elképzeléseit; a *Landlord* ifjú főbérője számára a megvásárolt harlemi bérház felújítása jelenti az önállóság első lépését, míg Haroldnál a különféle kreatív öngyilkossági performanszok meddő gesztusaitól vezet az út Maude szerelmén és halálán át a szabad vándorzenész élet felé (ez a motívum még a 80-as évek elején készült *Lookin' to Get Out* történetében is központi helyet kap, amelynek megszállott szerencsejátékos

sa egy vegasi nagy dobás segítségével próbál megszabadulni a maffia-adósság kalodájából) – alkotójuk nem véletlenül köt hőseihez hol hangszereket, hol különféle vágóeszközöket (Harold kései, Roundy fodrászollója vagy Mr. Kertész távkapcsolója). Ashby szimbolikus mikrokozmoszai veteránkórháztól frizuraszalonnal át kaszinóig nem elsősorban társadalmi/politikai kritikát tükröző mini-Amerikák, mint Altman esetében (bármilyen következetesen bukkannak fel a háttérben Nixon-képek akár keretben, akár képernyőkön), inkább stúdió-jelképek, a filmkészítés reflexiói (amelyekbe előszeretettel illeszti saját mellékalakjait egy-egy hitchcocki *cameo* erejéig). Számára Hollywood nem legyőzendő, kifigurázható, megreformálásra szoruló rendszer, hanem egy összetett világ a maga jó és rossz oldalával, amelynek elsődleges funkciója a fontos történetek hiteles, érzékeny átadása a közönség felé Chaplin és Griffith hőskora óta. Elsősorban ez a hozzáállás, nem műfaji/tematikai sokszínűsége, szerteágazó műveltsége és kortársai között szinte példátlan humanizmusa teszi Hal Ashby-t igazi reneszánsz emberré – a törekvés, hogy egyéni, önkifejező filmjeiben ugyanakkor újjászülessenek a klasszikus Hollywood értékei, és a modernizmus szerzői hittételei, művészi dogmái közepette inkább a mese számíton, ne a mesélő. •

BESZÉLGETÉS ANDRÁS FERENCCEL – 1. RÉSZ

Életem filmjei

MORSÁNYI BERNADETT

ANDRÁS FERENC ELSŐ NAGYJÁTÉKFILMJÉT (VERI AZ ÖRDÖG A FELESÉGÉT) 40 ÉVE, 1977 NYARÁN MUTATTÁK BE. A KOSSUTH- ÉS BALÁZS BÉLA-DÍJAS FILMRENDEZŐ IDÉN ÜNNEPLI 75. SZÜLETÉSNAJÁT.

• *Sümege*n a Múzeumok éjszakája keretében megrendezett Kossuth-díjasok éjszakáján a meghívott vendégeknek „ajándékot” kellett hozniuk; *Te a Veri az ördög a feleségét* című filmeddel érkeztl.

Múlt szombaton, június 24.-én vetítették a filmet Sümegen, de olyan érzésem volt, mintha tegnap készítettük volna. *A Veri az ördög a feleségét* számomra szerelemgyerek, s ebben a filmben van a kedvenc megrendezett jelenetem, amikor Kajtárék délután kiviszik a televíziót a verandára. Ebből a jelenetből megérted, hogy mi volt a szocializmus. Három Kossuth-díjas sümegei születésű művészt hívtak meg a *Múzeumok éjszakájára*, Miller Lajos operaénekest, Tót Endre képzőművészt és engem. Hatvanvalahány év után visszakerültünk az alma materbe. Nem is tudom szavakba foglalni, milyen felemelő érzés, hogy egy faluból, egy kisvárosból is el lehet indulni, s lehet vinni valamire.

• *Gyerekkorod óta a mozgókép rabja vagy. Milyen filmeket vetítettek akkoriban Sümege*n?

A Petőfi Filmszínház volt a legfontosabb kulturális, gazdasági, szellemi, filozófiai központ Sümegen. Naponta kétszer vetítették, este hatkor és nyolckor. A hatosra még úgy ahogy be lehetett lógni a gyerekeknek, a nyolcra már nem engedtek be általános iskolásokat. Sümege jóformán falu volt, annyira el voltunk zárva, hogy még a következő, három kilométerre lévő faluba sem jutottunk el, mert nem voltak járművek. Csak oda tudtunk menni, ahová elvitt a vonat. Édesanyám megengedte, hogy moziba járjak, és számomra a világ, ebben a sümegei moziban tágult ki, állan-

dóan moziba jártam, moziőrült voltam. Ekkor volt csúcson az olasz neorealizmus – elég sok neorealista filmet láttam –, s nagyon sok magyar filmet is, a *Mágnás Miskától* (1949) a *2x2 néha 5-gig* (1954), de vetítettek Makk Károly-filmeket is, például a *Liliomfit* (1954), a *Mese a 12 találatról-t* (1956), és a *Füre lépni szabad* (1960) című filmet.

• *Hogyan kerültél Budapestre?*

Apám „bélistázott” katonatiszt volt. Harminchat éves korában kettétört a karrierje, onnantól kezdve vesszőfutás volt az életünk, mert három-négy napra felvették egy munkahelyre, de rögtön kirúgták azzal, hogy „Horthy-fasiszta”. Sümegen és környékén minden munkalehetőséget kipróbált, 1953-ban feljött Budapestre, a legrosszabb munkahelyeken dolgozott, a kénsavgyártól a csepeli csögyárig. Rettenetes sorsa volt szegénynek, ameddig lehetett a nagyszüleimnél maradtam Sümegen, de '56-ban a szüleim után jöttem, szörnyű körülmények között éltünk, de legalább együtt voltunk. Zuglóban laktunk albérletben, nem messze a filmgyártól. Tudtam, hogy ott készítik a filmeket, ezért elkezdtem a környékén sündörögni, majd egyszer csak megszólítottak, s behívtak egy statisztaválogatásra, ahol több száz fiatal várakozott. Ranódy László *A tettes ismeretlen* (1957) című filmjéhez kerestek gyerek-szereplőket, a kislány főszerepet Moór Marianna kapta meg. Ebben a filmben nem szerepeltem, de bekerültem a statiszták névsorába, s innentől kezdve kaptam „diszpókat”. Herskó János filmjébe, a *Két emelet boldogságba* (1960) már beválogattak. A filmgyárnak volt egy klubja a Gyarmat utcában, a stábok

oda jártak musztert nézni, ott szóra-koztak a biliárdasztaloknál, kezükben egy-egy korsó sörrel. Ebben a helyi-ségben folyt a szereplőválogatás. Semmit sem tudtam, azt sem, ki a rendező, de megérkezett egy alpakka öltönyös, amerikaias frizurájú, kefehajú fiatal-ember forgatókönyvvvel a hóna alatt. Azt mondta, Rényi Tamásnak hívják, ő a másodasszisztens, nem igazán érdeklí a rendező elvtárs filmje, mert már sa-ját filmet akar készíteni. Ránk nézett, s kijelentette, hogy mi leszünk a Guszti bandája. Rényi Tamás volt az első film-rendező, akivel találokotam. Később ki-derült, hogy Gusztit Mécs Karcsi alakít-ja. A házibulis részben szerepeltem, de valószínűleg kívágták a filmből, s egy másik jelenetben is részt vettem, egy kelenföldi gyárkapun mentem keresz-tül. Innentől kezdve csak az érdekelt, hogy bekerüljek a Filmgyárba. Nagyon nagy élmény volt látni a kamerát, a da-rut, hogy fenn van valaki, aki magyaráz, aki mutogat – először azt hittem, hogy a rendező, de kiderült, hogy az operatőr –, a rendezőt alig lehetett látni, az első és a második asszisztens dirigált. Aztán eltelt pár év, leérettségiztem, segéd-munkás is voltam, betanított revolver-esztergályos és anyagmozgató, később irodában dolgoztam. A főiskolán csak négy-öt évente indult rendező-osztály. Azt tudtam, ha valamennyire a praxis-ban vagyok ebben a szakmában, köny-nyebben felvesznek a főiskolára (akko-riban százszoros túljelentkezés volt). A barátaim szülei révén bekerültem a te-levízióba ügyelőnek. Hasznos időszak volt, mert a televízió akkor még egyben volt, nem volt szétszedve, s mindenki mindent csinált. Azok, akik érdekesek és fontosak voltak az országban, meg-fordultak a televízióban, Illyés Gyulától Hofi Gézáig. Emlékszem Hofi első próbafelvételeire. Egy napig ült Luis Armstrongnak kifestve és beöltöztetve, aztán este hatkor azt mondták, köszön-jük szépen, majd holnap lesz a felvétel. Megismerkedtem Ferencsik János kar-mesterrel, Székely Mihály operaéne-kessel. Másfél év múlva már rám bíztak tízperces interjúkat. Rengeteg beszél-getést készítettem írókkal, például Veres Péterrel, Sánta Ferencsel, Goda Gáborral. Később mindent csináltam, a sorozattól a drámáig, a játékfilmtől a költészetig, a Karácsony-esti műsortól az Anyák-napjáig. Mindenevő voltam, zenei közvetítést is tudtam rendezni.

Nagyon jó iskola volt a televízió, az itt szerzett kapcsolatok révén kerültem a filmgyárba, s óriási előnyt jelentett, hogy ennyi embert ismerek.

• *Egy interjúdban azt nyilatkoztad, azért örülsz annak, hogy annyi idős vagy, amennyi, mert szemtanúja lehettél az '56-os forradalomnak.*

1956 az egyik legnagyobb élményem, hálás vagyok a sorsnak, hogy átélhettem, s ezt nem veheti el tőlem senki sem. Apám mindenhová magával vitt, kapott is a fejére anyámtól, hogy miért kell elrángatnia, amikor érzékeny, idegileg gyenge gyerek vagyok, de apám azt mondta, legalább látom az eseményeket. Azokon a helyszíneken jártunk, amik tulajdonképpen gyűjtőpontjai voltak '56-nak. Megrázó élmény volt, de egyúttal egy csoda: október 23. egy szerelmi robbanás volt, olyan szerelmi aktus, amihez nincs fogható. Tizennégy éves voltam, de tágra nyitott szemekkel bámultam. A szörnyű megtorlások kétségbeesett fájdalmat okoztak, az embertelenség olyan megnyilvánulásaival találkoztam, amibe majdnem beleőrültem. Egy évre vissza is mentem Sümege, nem bírtam Pesten az utcákon végigmenni, mert rettenetes dolgokat láttam. A Keleti pályaudvarnál, a Capitol mozi mellett, átmertünk az úton apámmal, s egyszer csak egy bányász, vājártanuló fiatal – tizenhat éves lehetett –, fejbőltek, elzuhant mellettünk, s kilocsant az agyveleje. A Dózsa György út sarkán egy benzinkútnál kiégett orosz tankok álltak, s a tankokból csonkokra összeégett orosz katonák lógtak ki mésszel lekenve. A mész és a gázolaj fura bűze facsarta az orromat, s ez a szag évekig fojtogatott. A jó élményeket viszont elraktároztam. Teljesen felnőttként szemléltem az eseményeket, politikailag pontosan tisztában voltam azzal, ami történik. Gyűjtöttem az újságokat, amiket a rekamiém aljában dugdostam évtizedeken keresztül. 1957 nyarán a Vöröskeresztnél dolgoztam. Hihetetlenül jól fizettek, hét forintot óránként, ami akkor nagyon nagy pénznek számított, pláne kamaszkorban. Két-három évvel idősebb srácokkal dolgoztam, akik a Radio Luxembourgot hallgatták, s egész nap Bill Haley-slágereket énekeltek. Megismerkedtem a rock and roll-lal, és ezáltal kinyílt egy másik világ. Amerikai szubkultúra volt tulajdonképpen, ez

korlátlan szabadságot jelentett nekünk, egy új nyelvet, ami megváltoztatta és összehozta a világ ifjúságát. Voltak attribútumai, megfelelő jelzői, az énekek, az énekesek, a zenekarok. Egyszerűen tudtunk egy olyan nyelvet, amit a világ fiataljai beszéltek, ez volt a legnagyobb forradalom a reneszánsz óta. Ez egy másik olyan élmény, amit nem cserélnék el senkivel sem. A harmadik meghatározó élményem a magyar film aranykora, aminek a csodálatos világába én is belekerültem. Atyai, testvéri barátokra találtam, olyan szimbiózisban éltem le az életemet, amire büszke vagyok, holott rengeteg kudarccal, problémával kellett megküzdenem. Illés Györggyel majdnem, hogy családi kapcsolatban voltunk, együtt töltöttük a Húsvétot, a Karácsonyt és a szilvesztert. A Filmgyárnak volt egy alkotóháza Leányfalun, oda járt a Fábri család, az Illés család, Makk Károlyék, Kovács Andrásék, Szécsényi Ferencék, Bajusz Jóskaék. Föld Ottóval is hihetetlenül jó emberi

kapcsolatom volt. Nagyon tiszteltem az idősebbeket. Szerencsére még vannak olyan barátaim, kollégáim, akikkel együtt tudok emlékezni. Sára Sándor több mint negyven éve nagyon közeli barátom. Kósa Ferivel is sokat beszélgetünk, Dobai Péterrel, Makk Károllyal, Szomjas Gyurival, Mészáros Mártával vagyok még jó barátságban.

• *1968-ban vettek fel a Színház- és Filmművészeti Főiskola Televízió filmrendező- és operatőr szakára Szinetár Miklós osztályába. Milyen emlékeket őrizöl a főiskoláról?*

A főiskola nagyon nagy élmény volt. Szöllősy Évától, Hegedűs Gézától, Petrovics Emiltől sokat tanultam. A művészettörténetbe a főiskolán szerettem bele, az italo-mániám akkor alakult ki, de a rendezést, a szakmát nem ott sajátítottam el. Fábri Zoltán volt a mesterem, aki mellett öt évig voltam asszisztens, és egyfajta magatartást, munkamorált, erkölcsöt, gondolkodást, filozófiát tanultam tőle. Híresen jó főiskolai osztályom volt, a gyakorlati órákon ketté

András Ferenc: Veri az ördög a feleségét
(Pécsi Ildikó)



JÁVOR ISTVÁN FELVÉTELE

voltunk osztva, de egyébként az egész napot együtt töltöttük. A tévéseknek Makk Károly, Szinetár Miklós és Horváth Ádám tartotta a szakmai órákat, az osztály másik felének Herskó János, miután ő disszidált, Fábri Zoltán és Simó Sándor. Fehér Györggyel és Edelényi Jánossal voltam jóban az osztályból. Gyuri olyan közeli barátom volt, mint akkoriban Magyar Dezső, akivel a televízióban ismerkedtem meg. Az idősebbek közül testvéri kapcsolatom volt Huszárik Zoltánnal. Zolival sorsközösséget éreztünk, ő is vidékről, a legmélyebb bugyorból került fel Budapestre. Zoli lírai alkat volt – ha meglátott két öregasszonyt, akkor órákig el tudta nézni őket, csokit, virágot vett nekik –, elomló, lágy, szeretetre méltó, még azok a nők is szeretették, akik elhagyták. Édes pali volt, és imádta a nőket. Fiatalabb voltam nála tíz évvel, ezért atyai tanácsokkal látott el. Azt javasolta, hogy mindig legyen egy olyan barátnőm, aki vagy pincérnő, vagy fodrász. Megkérdeztem, hogy miért, erre Zoli azt válaszolta, mert kapnak borravalót, s estére már összegyűlik egy százas, s azt el lehet tőlük kérni és el lehet inni. 1977-ben, a *Veri az ördög a feleségét* bemutatója után Zolival és Jankura Péterrel Gdańskba utaztam egy filmfesztiválra. Gdańskban tudtukon kívül bekerültünk a történelembe. Egy lengyel rendező, Marek Piwowski meghívott minket a *Bocsánat, itt vernek?* (1976) című filmjének a bemutatója. Utána ankétot tartottak a Lenin hajógyárban. Itt indult meg az egész sztrájkmozgalom. Kiültünk háromezer ember elé a dobogóra. Felállt egy bajuszos fickó, Lech Wałęsa, s azt mondta, köszönjük magyarok, hogy itt vagytok, mert a ti filmjeitek utat mutatnak, s elkezdte sorolni a magyar filmeket. Anna Pawlikowska is felszólalt. Itthon csináltuk a filmeket, néha lejátáztatták a Toldi moziban, vagy filmklubban a szakmának, de igazából nem volt foganatja, Gdańskban viszont hatott. Kósa Ferenc Balczó Andrásról készített portréfilmjét, a *Küldetést* (1976), mint a Bibliát, kézről-kézre másolták. A balázsbelás filmeket is ismerték, mert akkor nagyon élénk és baráti kapcsolatban voltunk a varsói magyar intézettel Papp Pali, Krasztel Pisti, Andrzej Rutkowski jóvoltából. A következő évben is kint voltunk Zolival Lengyelországban, akkor a *Csontváryhoz* (1979) kerestünk színészt. Zoli szolt, hogy elakadt a forgatókönyvvel, mert nem ta-

lálja Császár Istvánnal a közös hangot. Dobait én ajánlottam neki, s Zoli nagyon hálás volt, mert úgy érezte, hogy Péter az ő embere.

• *Dobai Pétert és Magyar Dezsőt a Balázs Béla Stúdióban ismerted meg?*

Bódy Gábor és Magyar Dezső nagyon jó barátom volt, s általuk ismertem meg Dobai Pétert. Dezsővel és Bódyval már a BBS előtt ismertük egymást, mert mire a stúdióba kerültem már dolgoztam öt évet a Filmgyárban. Dezső hívott az *Agitátorokba* (1969), de pont akkor vetek fel a főiskolára, s kevés volt a szabadidőm. A BBS azért volt fontos állomás az életemben, mert multikulturális találkozóhely volt, ahol ellenzéki gondolkodású művészek jöttek össze. A dokumentarista irányzat nem igazán hatott rám, mert a napi politikánál izgalmasabbnak találtam azt, amit Dezsőék csináltak.

• *Pedig a BBS-ben forgatott filmed, a Dózsa népe (1973) egy negyvenperces dokumentumfilm. A filmben a Dózsa-évforduló tiszteletére a „parasztevérről” elnevezett iskolák emléktúrát szerveznek, de látható, hogy a diákok unják a kirándulást (zötykölődnek a buszon, kiszállnak koszorúzni és rántott húst enni).*

A *Dózsa népe* után feljelentettek, tárgyalásokra kellett járnom. Az iskolai igazgató úgy érezte, hogy becsaptuk őket, mert arra számított, hogy egy habcsókos történetet lát majd viszont. A Filmfőigazgatóságról Stenczer Noémi jött a tárgyalásra, ott volt egy kiküldött pártbizottsági tag, és Padisákné, az oktatási osztály vezetője. Megkérdezte az igazgatót, hogy van-e olyan a filmben, ami nem felel meg a valóságnak? Az igazgató azt válaszolta, hogy nincs, erre Padisákné azt mondta, maguk felnőttek, felnőttként kellett viselkedniük egy dokumentumfilmben. S ezzel lezárta az ügyet.

• *Első nagyjátékfilmeket 33 évesen készítettél, miért kellett ennyi ideig várnod?*

Amikor a BBS-be kerültem már nem huszoneves voltam, hanem harminc, iparkodtam, hogy saját filmet csinálhassak. Dobaival megírtuk a *Csontmolnár* forgatókönyvét, Péter *Tartozó élet* című kötete nyomán a *Szál és csomót* – amiből húsz év múlva *A felderítő* írtuk –, de ezekből semmi sem lett. Nemeskürty István biztatott minket, de mikor elkészültünk a forgatókönyvvel, azt mondta, inkább ne csináljuk meg. Péterrel később több forgatókönyvet is írtam, a *Magyar keresztből* (2000) nem készült

film, de a Csáth Géza életéről szóló, *A fürdőorvosból* (1996) sikerült öt millió forintból egy negyven perces tévéfilmet készíteni *Morfium* (2004) címmel. Tehát éjjel-nappal a Filmgyárban dolgoztam, Kovács Andrásnak és Keleti Mártonnak voltam az első asszisztense. Sosem álltam le, családom volt, kisgyerekem, idős szüleim. Nem voltam álmodozó típus, de akkor már az érdekelt, hogy nagyjátékfilmet készíthessek. A *veri az ördög a feleségét* témáját a magánéletemből merítettem. Sümeg is inspirálta a történetet – a Kajtár, a Jolán, a Mák Dodó sümegi nevek –, nagyapám, apám, anyám karaktere is megjelenik. A családom révén ismertem egy minisztert, aki egészen kiváló ember volt, Aczél és Kádár benne bízott meg, mint orvosban. Huszonkét évvel idősebb volt nálam, de nagyon jóban voltunk, róla mintáztam Vetró elvtárs karakterét. Kajtárné „ne igyál”, „mit iszol” fontoskodása pedig édesanyámtól jön, de Jolán karakterét is ő inspirálta. Anyám minden szüretre egy teljesen idegen társasággal érkezett meg, leginkább a főnökeit szerette meginvitálni. A nagyapám tőlem kérdezgette, hogy kik ezek? A szüret nem túl látványos, elég koszos munka, hajolni kell, vágni, de a végén van gulyás, bukta, dióskalács sütés, ajándékmust...

• *A Veri az ördög a feleségét elfogadása körül voltak bonyodalmak. Kinek jutott eszébe, hogy leküldje a filmet a balatonöszödi pártüdülőbe?*

Ez csak legenda, amit harmadkézből hallottam. Az elfogadó vetítésen annyian voltak, hogy még a csilláron is lógtak az emberek, amikor vége lett a filmnek, kitört a vastaps, s ahogy kijöttem a vetítőtől, nem tudtam végigmenni a folyosón, mert mindenki (többek közt Tóth János, Sándor Pali, Zolnay Pál, Kardos Fercsi) ölelt, gratulált. Viszont Köllő Miklós, a Hunnia Stúdió vezetője közölte, hogy ma, csütörtökön nem kap a film értékelést, csak jövő hétfőn. Álltunk Bereményi Gézával és Koltai Sutyival leforrázva. Elmentünk a János pincébe, tépelődöttünk azon, hogy vajon, mi lesz, kirúgnak, vagy szentté avatnak. Elérkezett a hétfő, cidrizve bementünk a stúdióba. Felállt Szabó B. István filmfőigazgató és egy olyan beszédet vágott le, amibe – jó értelemben – beleborzongtam. Azt mondta, hogy ennek az egész szocialista korszaknak két alapvető embertípusa van, az egyik a *Rozsdámetőben* jelenik meg, a Hábeter csa-

BARTÓK ISTVÁN FELVÉTELE



András Ferenc:
A nagy generáció
(Eperjes Károly)

ládon keresztül a hábetlerizmus, a lumpen proletárság, a másik típus, *A veri az ördög a feleségétben*, a Kajtár-féle harácsolás, a kajtárizmus. Kiderült, hogy már tudományos ideológiát is gyártottak arra, miért jó ez a film. A MOKÉP igazgatója azt mondta, hogy a film zseniális, de Révész Miklós, a Filmgyár igazgatója behívatott magához. Nézte, mondta, annyi minden elhangzott, ez egy jó első film, de nem kell ezt annyira komolyan venni. Abban a pillanatban, hogy fölemeltek, már le is tapostak, és végig ezt játszották. A szektásoknak nem, a modern elvtársaknak nagyon tetszett a film. Eltelt egy kis idő, és valaki részegen kifecsegte, hogy a MOKÉP igazgatójának jutott eszébe, hogy le kell küldeni a filmet Balatonöszödre a pártüdülőbe. Tíz perc dermedt csend után egy nő felkacagott, s onnantól kezdve bugyborékolta a nevetés. Kádár azt mondta: elvtársak, ilyen jó kis magyar filmet már régen láttam, de honnan ismeri a rendező elvtárs a miniszter elvtársat? Innentől kezdve

zsenik lettünk, de a film el is tűnhetett volna a süllyesztőben.

- *A Veri az ördög a feleségét külföldön is nagy sikert aratott, a New York-i Museum of Modern Art gyűjteményébe is bekerült.*

1978-ra a film már szerepelt Karlovy Varyban, Mannheimben, Cannesban. A barátaim egy része külföldön látta a filmet, Szabó Laci Cannes-ban, Ventilla István pedig New Yorkban. A film politikumát külföldön is értették, Lengyelországban például sokkal inkább, mint itthon. '78-ban Magyarországra jött Adrienne Mancina a Museum of Modern Art filosztályának a vezetője. Felhívott Surányi Vera a Hungarofilm-től, hogy szombat délután, három órakor találkoznom kell vele, mert megvette a múzeumnak a *Veri az ördög a feleségét*. Adrienne egy nagyon decens ötven és hatvan közötti úriasszony volt, mondta, hogy nagyon tetszik neki a film. Fél óra beszélgetés után megkérdezte, mennyit kaptam a filmért. Akkoriban húsz forint volt egy dollár. Mondtam, hogy a forgatókönyvért húszezer forint jogdíjat kaptam, az ezer dollár, a rendezésért harminc ezret, az ezeröttszáz dollár. Erre rám nézett és azt mondta, magának nagyon jó humora van. Azt hitte, csak viccelek.

- *François Truffaut Les films de ma vie (Életem filmjei) című könyvében a Veri az ördög a feleségét Truffaut száz legjobban kedvelt filmje között szerepel.*

Truffaut üzent, ha Párizsban járok keressen fel, mert nagyon tetszett neki a *Veri az ördög a feleségét* és a *Dögkeselyű* (1982) is. A Hyères-i filmfesztivál olyan volt, mint nálunk a Pécsi Filmszemle, a *Veri az ördög a feleségét* elsőprő sikert aratott, Humor-díjjal jutalmazták. Truffaut a *Dögkeselyű*ről valószínűleg Jeanne Moreau-tól hallott, aki a film vetítése után fogadott, s egy fél délutánon át beszélgettünk. Truffaut irodájában a falon egyetlen kép lógott, a *Jules és Jim* (1962) japán plakátja. Mondtam Truffautnak, milyen nagyra becsülöm, s

elkezdtem sorolni a műveit, erre félbeszakított, s azt mondta, Párizsban már mindenki elfelejtette, hogy miket csinált. Annyira belelkesedett, hogy összeölelt. Viszont mikor Godardra terelődött a szó, elkomorodott, s azt kérdezte, ő még él? Mindenféle jelzőkkel illette. Nem sokkal később, 1985-ben, találkoztam Godarddal Velencében. Egyedül ült, nagy szivar lógott ki a szájából. Lelkesen odamentem hozzá, s mondtam, hogy Párizsban találkoztam Truffaut-val. Erre Godard azt felelte, hogy nem ismer ilyen nevű embert. Sorolni kezdtem a közös pontokat, *Cahiers du Cinéma*, Cinémathèque, de rázta a fejét, hogy nem tudja, kiről beszélek. A magyar filmművészetről pedig azt mondta, hogy nem is létezik. Még egyszer találkoztam Godarddal, amikor az *Üdvözlégy, Mária!*-t (1985) rendezte Párizsban és Szabó Laci kivitt a forgatásra.

- *Godard ötvenedik születésnapjáról készítettél egy dokumentumfilmet, de nem sikerült megszereznem.*

Bezúgta a Magyar Televízió, mert Godard akkor túrt alkotó volt nálunk. Háromnapos magyarországi látogatásra jött, s bele esett ebbe a három napba az ötvenedik születésnapja. Árvai Jolán elhatározta, hogy csinálunk egy filmet Jean-Luc Godardról. Kaptunk kamerát, tolmácsot, összeállt egy stáb. Elég hosszú anyagot készítettünk, még a születésnap party is benne volt. Farkas Évával vágtuk a filmet, amikor a televízió kultúrrovat vezetője benyitott az ajtón, s megkérdezte, hol tartunk az anyaggal. Mondtam, hogy már keverjük, erre kérte, hogy inkább ne fejezzük be. Sokkolt, mert nem egy fafejű elvtárstól érkezett a tiltás, ráadásul a feleségével, évekig dolgoztam együtt a *Cimborában*.

- *Egy időben fontolgattad, hogy folytatód a Veri az ördög a feleségét történetét. Munkácsi Miklóssal meg is írtad a forgatókönyvet Még mindig veri az ördög a feleségét címmel.*

A színészek kedvéért írtam meg a forgatókönyvet, de azzal utasították el, hogy senki sem emlékszik már a filmre. Én úgy voltam vele, hogy nem erőltetem, nincs kétszer ötös a lottón. A *Dögkeselyű* folytatásáért is nyúztak, de milyen folytatása lehetne egy öngyilkos történetének? Ha valami megvan csinálva jól, nincs szükség második részre, a *Hamletet* sem kell még egyszer megírni.

(Folytatjuk)

BESZÉLGETÉS RADVÁNYI GÉZÁVAL

Csak ne a Marseillaise

SZEKFÜ ANDRÁS

HETVEN ÉVE KÉSZÜLT A MAGYAR FILMTÖRTÉNET KLASSZIKUSA, A VALAHOZ EURÓPÁBAN. RÉSZLET A RENDEZŐ 1972-ES INTERJÚJÁBÓL.

Ott maradtunk Magyarországon, vártuk a [háború] végét, jött az ostrom, ott tanultam sokat. Ami nehéz volt, hogy én teljesen makkegészséges voltam egész életemben, és soha nem voltam katona. Semmi körülmények között nem leszek katona, bármi történik, én katona nem leszek. A végén már nagyon nehéz volt, a Szálasi-időokban. Akkor már mindenkét behúztak, akkor már nagyon nehéz volt lógni. Az utolsó két hetet már befelezve töltöttem a pincében. Bejöttek a pincébe az oroszok, malenkij robot, elmentünk a szomszédba, aztán jött a nagy séta két hónapig. Vittek, vittek, vittek bennünket. Nagyon érdekes dolgokat éltem meg az oroszokkal. Az egész két hónap alatt azt se kérdezték, hogy ki vagyok, hogy hívnak. Nekik kellett a létszám, akiket visznek. Ez volt a nagy körséta. Egész a román határig jutottunk, aztán megint vissza. Aztán megint Ceglédre, aztán megint vissza. Nem volt táboruk, hogy hova rakjanak bennünket. Aztán volt ez a víz-őrület, félték, hogy a németek megmérgezték a kutakat, nem volt mit inni, a szomszárság volt borzasztó. Én nem vagyok sportember, de nagyon jól bírtam ezt a napi 30-40-50 kilométeres gyaloglást, cipő nélkül (a cipőt azt elvették), és hideg volt és tél volt, és még egy náthát sem kaptam. [...]

Már a pincében azon gondolkodtam, hogy én egyszer hallottam, amikor a *Marseillaise*-t énekelték, több száz-ezer ember a Place de la République-en Párizsban, évekkel azelőtt. Rettenetesen megkapott az a kép és az a hang, és elhatároztam, hogy ha csinállok egy filmet, abban benne lesz a *Marseillaise*. Ezt nem is szabadna elmondani, mert olyan, mintha nem

lenne igaz. Amikor visszafele jöttem az oroszoktól, egyedül a fogságból, és mentem az országúton, akkor találkoztam először ilyen sráccokkal, ilyen lógós sráccokkal. Roppant kedvesek voltak, három napig voltam velük, loptak nekem egy kabátot, adtak enni. Hosszú szakállam volt, és úgy néztem ki, mint egy rettenetes öregúr. Nagyon kedvesek voltak a srácok. És amikor visszajöttem Pestre, akkor elhatároztam, hogy na, ha még egyszer csinállok filmet, akkor ezekről a srácokról. De nem tudtam, hogy mit. [...]

Akkor jött az ötlet, hogy a *Valahol Európában* kell megcsinálni, és ezzel több szerencsém volt. Nem maradt semmink, az utolsó plédemet eladtam, hogy elmehessek Bécsbe, valami külföldi tőkét keresni, külföldi eladást, ahhoz, hogy lehessen nyersanyagot kapni a filmhez. 5000 dollárért eladtam volna az egész filmet! De nem volt 5000 dollárja senkinek, aki megvette volna. Így csináltuk aztán otthon. Tudod, a film az én saját produkcióm volt.

• *Beszéljünk még egy kicsit a Valahol Európában születéséről. Azt már elmondtad, hogy az országúton találkoztál ezekkel a lógós gyerekekkel... A magyar filmtörténeti szakirodalomban erről további két adalék van, hogy ekkoriban voltál Olaszországban és ott a neorealista filmek jelenthettek valamiféle hatást, a másik pedig Balázs Béla személye és hatása.*

Mikor a filmet csináltam, 1946–47-ben, nemhogy nem voltam Olaszországban és nem láttam egyetlen neorealista filmet sem, még írni sem lehetett egymásnak. Utána mentem Olaszországba.

• *Nem voltál ott előtte?*

Hát hogy az istennyilába lettem volna? Egy fenét voltam kint. A *Sciuscia*-t láttam, amikor már kint voltam Locarnóban a filmmel.

• *Mindenféle legendák terjednek, és én azért vagyok itt, hogy megkérdezzem...*

A Béla Balázssal [*sic*] a helyzet a következő volt: Béla a gyerekelem volt, annak ellenére, hogy sokkal idősebb volt, mint én. Volt egy megállapodásunk, hogy én nem olvasom el a könyvét, ő nem nézi meg a filmjeimet, és maradunk jó barátok. És akkor beteg lett a felesége. És nem volt a Bélának egy vasa sem. Kinn volt a DEFA-nál akkor Berlinben, és nem volt pénze. És akkor azt mondtam a Bélának, idehallgass: mint művészeti tanácsadó bejelentelek a filmbe, s akkor ki tudunk az Annának vágni egy ötzetrest ezen a címen. „Jaj, nagyon jó, nagyon jó!” Bélának annyi köze van a filmhez, hogy mikor utána a film készen volt, össze volt vágva teljesen, ő akkor látta a filmet, és el volt ragadtatva. Ez Bélának minden szerepe a filmben. Mielőtt kiment volna [Berlinbe] és én már beszéltem neki róla, akkor őneki volt egy ötlete, hogy a Somlai figurája ne zenész legyen, hanem államtitkár. Ez volt a Béla ötlete, egy államtitkár a Népjóléti Minisztériumból, és ő hozza a megoldást. Akkor még ez a hülye dolog ment, hogy mindent a kormány old meg. Béluskám, mondtam, nálam államtitkár nem jön, én nem csinállok egy államtitkári filmet. Aztán jött a Hont [Ferenc], azzal, folyton, hogy ne a *Marseillaise* legyen benne filmben, inkább a *Giovinazza*. Azt mondta: csak ne a *Marseillaise*, mert az rossz, mert az volt akkor a szociáldemokratáknak a himnusza. Aztán jöttek a Beethoven *Kilencedikkel*... De nekem volt ez az emlékem, és ezért megmondtam, hogy a *Marseillaise* nélkül nem csinálom meg a filmet.

Később ez még egyszer előkerült. Jött hozzám egy rendőr azzal, hogy a miniszter, Rajk László hívat. Akkor bementem Rajkhoz, és Szebenyi [Endre, államtitkár] fogadott, leültetett. Azt mondja, kéretett a miniszter, várd már meg.

Rajk angyali volt, aranyos volt. Leültetett, és azt mondta: Kérem, Radványi úr... Mesélt nekem a filmről, részleteket, mondatokat idézett, és láttam rajta, hogy nagyon megtszik neki. Azt mondtam, nagyon megtisztelő, hogy tetszett Önnek a filmem, de biztos nem ezért hívatott. Valami baj van, ki

kell vágni valamit? Nem, semmit, így marad minden, ahogy van.

Hát csak ezért hivatott, hogy ezt megmondja? Nem, szeretnék magától valamit kérdezni.

Mondja, kérem, amikor maga ezt a filmet csinálta, jött-e magához valaki, hogy csinálja ezt így vagy úgy? Próbálták magát befolyásolni?

Hát persze, egész nap ott ült a Hont, és a Feri küldte a legjobb nőket, hogy főzzenek meg engem, hogy ne a *Marseillaise*-t. De én nem tudtam, hogy [Rajk] most mit akar. Mondtam, nem.

„Gondoljon egy kicsit vissza” – azt mondta. „Nem jött magához valaki a Párttól, a Kommunista Párttól? És nem mondta magának, hogy csinálja így vagy úgy a filmet?” Ezt kérdi tőlem az ÁVO főnöke, a belügyminiszter? Azt mondtam: nem, nem jött senki. (Mind-en éjjel ott voltak.)

Na jó. Hát idefigyeljen... És föl volt írva egy cetlire egy telefonszám. Ez a telefon, ez egy direkt telefon. Ide hallgasson, maga egy önálló művész, érti? Maga úgy csinál filmeket, ahogy akarja. Érti? Ez a cetli arra szól. Ha maga egy filmet csinál itt, és jön valaki a Párttól, vagy bárki, és azt mondja, hogy csinálja így vagy úgy, akkor maga odaadja ezt a telefonszámot, érti, és a többi az én dolgom. Rendben van? (Mondja nekem az ÁVO.) Persze ezt aztán elfelejtettem.

Amikor már lent voltam Rómában, már akkor megvolt a siker és minden, jött ki Hont Feri Rómába, meg egy újságíró – már nem tudom, hogy hívták –, akivel a Pudovkint küldték.

• **Molnár Miklós.**

Molnár Miklós jött ki. De előzőleg volt a Pudovkin. Ré m aranyos volt, nagyon jól beszélt franciául, egész éjszaka beszélgettünk, angyali volt. Azt magyarázta nekem, hogy egy művész nem élhet az országán kívül... Mire mondtam, én soha nem éltem otthon, ez az igazság, Magyarországon voltam életemben két évig, vagy három évig – nem, négy évig. De különben mindig kinn voltam, egész életemben, mindig *valahol Európában* voltam. Azt hiszem, innen a cím.

Szóval kijött Rómába a [Hont] Feri, Molnár Miklóssal, meglátogattak, nagyon kedvesen ment a beszélgetés reggel háromig, és akkor reggel háromkor egyszer csak azt mondta a Feri,



hogy áruló vagy, és ez és az Valahol Európában és amaz..., és ha nem jössz haza... Rákosi becsületszavát hozom neked, hogy akkor mégy el, amikor akarsz. Akkor még nem volt Rákosi-korszak. Mondom, honnan tudom, hogy Rákosi meddig marad?! Mit ér nekem a becsületszava, ha hazajövök és kirúgjátok, akkor mi van?!

Aztán egy nap telefonál a Hont, hogy megint megállt az egész filmgyártás, nem tudják, hogyan menjenek tovább, jöjjenek haza három napra. Hazamentem, akkor ott volt valami film, valamilyen parasztfilm, erre azt mondtam nekik, ebből lehet valamit csinálni, csináljátok ezt meg, megadtam a címet: *Talpalatnyi föld*, ez volt a novellának a címe, tegyétek rá és csináljátok meg. Szóval ilyen hülye tanácsadás volt ez.

Tehát hazamentem három napra, ez volt kikötve, hogy három napra jövök haza. De amikor hazajöttem, a határon elvették az útleveletem, akkor volt még az a háromszögletű vörös pecsét, amivel ki lehetett utazni. De akkoriban mindenkinek elvették az útlevelét a határon, szóval nem csodálkoztam raj-

ta. Amikor megérkeztem Pestre, másnap rögtön fölmentem az Eötvös utcába, hogy adják vissza az útleveletem, mert három nap múlva utazom vissza. Megnézték az iratokat, igen, itt az útlevele – jöjjön két hónap múlva! Priorálni kell, vagy valami ilyen. De hát itt van a Filmhivatal levele, hogy három nap után kiutazhatok... Akkor menjen a Filmhivatalba. Azt nem mondták, hogy menjen a sóhivatalba...

Amikor kiléptem – persze a cetli már nem volt meg – eszembe jutott, hogy mit mondott Rajk másfél évvel azelőtt. Átmentem az Eötvös utcán szemben egy kocsmába és telefonáltam a Belügyminisztériumba. Szebenivel beszéltem, azt mondja, gyere föl. Fölmegyek, mondom, hogy a miniszterrel szeretnék beszélni. Azt mondja, a miniszter nem fogad téged. Tudtam, hogy most benn vagyok a kelepcebén, most aztán „aus”. De hazajöttem. Az megvolt.

Azt mondtam [a Filmhivatalban] a [Hont] Ferinek, hogy mi ez, mi van e mögött? Akkor ő kihúzta a fiókot és kivette az én útleveletem. Emiatt jöt-

tél? Emiatt. Rám nézett: „Ide hallgass Géza. Ha mi most benyomjuk ezt a pöcsétet és ha most elutazol, akkor soha többet nem látunk?” És én tudtam, hogy „most lopja életét Kanizsa, Rozgonyi”, most játszom az élettemmel, most mit válaszolok rá?! És ösztönszerűen azt mondtam, hogy soha többé. És akkor azt mondta, hogy menj. Mi az hogy „menj”, add ide az útlevelet! Azt mondtam, hogy menj! De már akkor dühösen. Hát mentem.

Szaladtam Kodályhoz, Zathureczkyhez, Művészeti Tanácshoz. Kodály nem volt otthon, Zathureczky nem volt otthon. Most kihez folyamodjak, hogy valami csoda történjen, hogy adják ki az útlevelemet?! Hazamentem a Királyi Pál utcába, édesanyám volt a lakáson, sápadtan fogad, hogy az államrendőrség van itt. Bejövök, és ott áll egy harcsabajuszú pali egy másikkal, azt kérdi, maga Radványi? Mondom igen. Azt mondja, a minisztériumból küldik ezt magának. Boríték, kinyitom, benne volt az útlevél. „A miniszter elvtárs üzeni, hogy a délutáni gyorsal utazik Bécsbe.” Már csak két óra volt a gyorsig. Nem volt mit bepakolni, egy-két könyv, egyebek... Még Hegyeshalomig nem értettem, hogy mi van. Egyedül voltam a vagonban, ki utazott akkor már ki, senki nem utazott már akkor külföldre. Bejöttek a határőrök, megnézték az útlevelemet, szalutáltak és elmentek. Amikor Bécsbe megérkeztem, nem akartam elhinni, hogy ez *van*. A

Radványi Géza a Valahol Európában forgatásán
(balról a harmadik, fehér ingben)

Rajk-ernél tudtam meg, hogy ő sok embernek segített így, hogy kimehetett, mikor nem tudta, hogy hogyan megy ki. Persze, hogy benne volt Rajkban, hogy egy nap majd ő veszi át a Rákositól a dolgokat. Ha ír a Radványinak, vagy telefonál, vagy telegrafál, bárhol vagyok, hogy „emlékszik, amikor az Eötvös utcában nem tudott kimenni? Jön haza egy filmet csinálni?” Azonnal mentem volna. Jól spekulált. Így ülök itt. Csak a Rajknak köszönhetem. (...)

• *Térjünk vissza még Balázs Béla szerepére...*

Nézd, a Balázs Bélával nekem nagyon kínos a dolog, mert a Balázs Béla nekem nagyon jó barátom volt és meghalt. Miért ne legyen benne Balázs Béla a *Valahol Európában*-ban? Semmi kifogásom! Tudod, hogy hány emberről hallottam, hogy ő csinálta a *Valahol Európában*-t?

• *De az stimmel, hogy Máriaassy Judit beledolgozott a filmbe?*

Gépelte! Gépelte azt, amit én diktáltam. Az első tizenöt oldalt. Ezt már hallottam, ezt a Máriaassy Juditot. Máriaassy Judit titkárnő volt és gépelt. A Máriaassy [Félix], a [későbbi] férje, ő viszont velem vágta a filmet. És nagyon jól vágta. De Juditnak a világon semmi köze nem volt hozzá. Akkor még Fejér Tamásnak volt a felesége, és csak segíteni akartam, miért ne keressen egy százast... Itt annyi ember él már ebből [a filmből].

Később Béla Balázstól [sic!] kaptam egy levelet Salzburgból. Bemutatták a *Valahol Európában* valamilyen alkalomból Salzburgban. És a Béla írt nekem egy expressz levelet, hogy „Gézukám, bemutatták a filmet, olyan örült siker volt, ne haragudj, azt mondtam, én csináltam...”

• *Meg is van ez a levél?*

Valahol megvan... Balázs Bélának nagyon sok érdekes levele van nálam... [...] Béla nekem nagyon sokat írt, levelet, mindig hívott, hogy jöjjenek haza. Az utolsó levelének a PS-e ennyi volt: „És ne felejtse el soha, hogy jó szocialista az ember csak egy kapitalista országban lehet.” Szóval, őt agyonnyomták. [...]

• *Tudnál még Balázs Béla akkori helyzetéről mondani valamit? A Filmakadémián is együtt dolgoztatok.*

Béla később jött az Akadémiához, ő akkor a DEFÁ-nál volt, nem volt itthon, mert Magyarországon nem engedték őt szóhoz jutni. Nem tudom miért, azt hiszem, a Honttal sem volt jóban. Ő mindenkinek, mindig megmondta – nem volt egy diplomata a Béla. Aztán mindig voltak nőügyei, ilyen borzasztó nőügyei, néha a rendőrségtől kellett kihúzni... Béla angyal volt, én nagyon szerettem. Azért hagyjuk is ezt. Írta Balázs Béla? Írta Balázs Béla. Legyen. De [Máriaassy] Judit nem írta...

Balázs Béla annyiból írta, hogy én a Balázs Bélával rengeteget vitatkoztam, éjjeleken át, filmről. Így ko-autor a Béla, hogy az ember sokat beszélt [vele] filmről. De én a könyvét nem olvastam soha.

• *És az Út az életbe [Nyikolaj Ekk, 1931] hatását nem Balázs Béla közvetítette?*

Bocsánatot kérek, a *Chemin de la vie*-t azt én láttam, de sok-sok évvel azelőtt már, persze hogy láttam! De hol van az megírva, hogy gyerekekről csak az oroszok csinálhatnak filmet?! Gyerekek a háború után – erről mindenki csinálhat, száz filmet! Ezt én éltem meg a gyerekekkel. És ahogy a gyerekek nekem mesélték, az összes srácok, voltaképpen minden srác – autor! Mikor megadták a Kossuth-díjat, azt mondtam, adják oda a Kossuth-díjat [a pénzt] a gyerekeknek, akik ezt a filmet azáltal, hogy élték, megírták... Ezt válaszoltam táviratban. Nem tudom, odaadták-e...

MÜNCHEN, 1972. MÁJUS 8.



FÜLÖP JÓZSEF – KOLLARIK TAMÁS (SZERK.): ANIMÁCIÓS KÖRKÉP

A praktikum panorámája

VARGA ZOLTÁN

A MAGYAR MŰVÉSZETI AKADEMIA ANIMÁCIÓS TANULMÁNYKÖTETE PRAKTIKUS ÖSSZE-FÜGGÉSEK HÁLÓZATÁBAN TÁRGYALJA AZ ANIMÁCIÓT.

Tíz évvel ezelőtt joggal jegyezte meg Pápai Zsolt, hogy „a magyar animációtörténetről alig készült használható szakmunka” (*Filmvilág* 2007/8), az eltelt idő során azonban szerencsére sokat javult a helyzet. Napvilágot látott azóta egy-egy meghatározó alkotót bemutató monográfia (Kovácsnai Györgyről és Macskássy Gyuláról); digitális tananyagként férhető hozzá a Budapesti Metropolitan Egyetemhez kötődő Kiss Melinda és M Tóth Éva animációtörténeti munkája (*Animációs mozgóképtörténet I-II*); a *Metropolis*-folyóirat is szentelt egy összeállítást a magyar animációnak (2015/3); a Herczeg Zsófia által két éve indított *Dot & Line* blog széleskörű animációs érdeklődésében kiemelt szerepet kap a hazai vonatkozású fejlemények követeése – és e sorok írója is megkísérelte rendszerbe foglalni a hazai animáci-

ós film történetét (*A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti közelítések*).

Ebbe a vonulatba illik a Magyar Művészeti Akadémia gondozásában megjelent *Animációs körkép* főcímet viselő kötet. A kereskedelmi forgalomba egyelőre nem került (az intézménytől azonban megrendelhető) kiadványt a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem rektora, Fülöp József és a Médiatanács Mecenatúra programjának koordinátora, Kollarik Tamás szerkesztette. A könyv irányvonalait kevésbé a címdoldal geometriai tankönyvekre illő ábrája előlegezi meg, sokkal inkább a kissé zsúfolt alcím tájékoztat a tényleges tartalomról: *A magyar animáció oktatási, intézményi, forgalmazási és pályázati lehetőségei – rövid történeti kitekintéssel*.

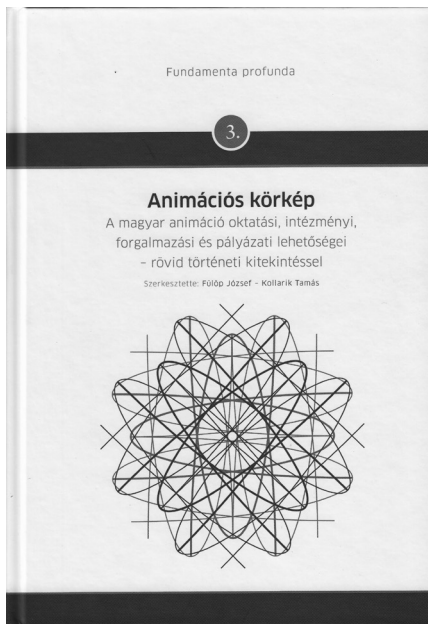
Az idei KAFF-on debütált kötet valóban meglehetősen sokszínű *körkép* felvázolására, sőt részletes áttekintésére törekszik; Jankovics Marcell személyes hangütésű bevezetőjét követően tizennégy szerző tizenegy tanulmánya kalauzolja az olvasót az animáció legáltalánosabb kérdéseitől kezdve a kortárs alkotások finanszírozási lehetőségeinek lajstromozásáig. Nemcsak a témakörök változatosak, az összeállításban résztvevő írók is sokfelől érkeztek: a szövegeket is jegyző szerkesztőkön kívül akadnak közöttük az animációs szakmában évtizedek óta dolgozó prominensek (Mikulás Ferentől kezdve Temple Rékán át Varsányi Ferencig), a forgalmazás és a televíziós műsorszerkesztés felől érkező közreműködők (Takács Ildikó Katalin, illetve Horváth Márta és Horváth Ádám Márton), film- és médiaügyekben jártas jogászok (Vincze Zsuzsanna, Taba Miklós), vagy éppen fiatal film- és média-kutatók (Orosz Anna Ida, Kárpáti György,

Ringeisen Dávid). A közelítésmódok sokféleségében ezúttal „alulmarad” az esztétikum fürkészése: mindössze három tanulmány foglalkozik – akár a nemzetközi, akár a magyar – animáció jellegzetességeivel, sajátos jegyeivel; a kötet zöme így elsősorban gyakorlati összefüggésekbe, különösen a támogatási és oktatási szisztémák, valamint a megjelenési felületek (fesztiválok, televízió, internet) ágas-bogas kérdéskörébe ágyazza a hazai animáció áttekintését. Alighanem ez a praktikus irányultság az *Animációs körkép* leginkább hiánypótló aspektusa; az animációt a filmszakma számokban konkretizálható, mérhető adatok tömkelegével körülírható részeként ragadja meg a kötet (s éppen ezért nem mindig kerül el, hogy túlságosan is szárazsá váljanak bizonyos szövegek vagy passzusok). Az egyes tanulmányokat adatokat fölsorakoztató és/vagy folyamatokat modellező ábrák kísérik, s ezt a minuciózusságot koronázza meg a közel ötven oldalas Függelék nagyívű táblázat- és információhalmaza.

Az írások többsége magas szakmai színvonalon megírt munka, nincs különösebb hiányérzetünk, kivéve az egyetemes animáció összefoglalását megkísérlő Kárpáti György-szöveget. Bármennyire hátatlan feladat is alig húsz oldalba belesűríteni százhusz évet, mégis vannak mérföldkövek, amelyek nélkül értelmezhetetlen az animációtörténet. Elképzelhetetlen például, hogy Grimault, Trnka, Norstejn és a rajzfilmet forradalmasító UPA stúdió éppen csak említésre kerüljön (az utóbbi is csak lábjegyzetben), s döbbenetes aránytalanság, hogy míg *A Simpson család*ot övező kultuszról fél oldalon (!) keresztül olvashatunk, addig szűk két oldalra szorítjuk a számítógépes animáció fejlődéstörténetének átfutását.

Az *Animációs körkép* hozzáértő szövegei sem mentesek a hibáktól: hiányos és téves adatok szerepelnek például a sorozatok táblázatában a *Leo és Fred*nél; a *Süsü, a sárkány* nem animációs bábsorozat; s az egészestés animációk nézettségét mutató táblázat furcsa módon nem tud az *Egon & Dönciről*, első egészestés CGI-animációnkról. Ámde ezek a szépség hibák sem vonják kétségbe, hogy az *Animációs körkép* haszonnal forgatható kiadványként maga is hozzájárulhat a kortárs magyar animáció sikereihez.

MMA MŰVÉSZETELMÉLETI ÉS MÓDSZERTANI KUTATÓINTÉZET, 2016.



BESZÉLGETÉS SIPOS JÓZSEFFEL

Érzelmes Bartók

VÁRKONYI BENEDEK

BARTÓK BÉLA ZENÉJE EGYÁLTALÁN NEM ÉRZELMES. DE SIPOS JÓZSEF BARTÓK PORTRÉFILMJE TELE VAN ÉRZELMEKKEL, MERT A ZENESZERZŐ A KISEBBIK FIA, BARTÓK PÉTER BESZÉL APJÁNAK SZEMÉLYES ÉLETÉRŐL.

• *Ez nagyon személyes film, mert Bartók Péter beszél az apjáról. Bartókról ritkán készítenek filmet; miért ezt a személyes megközelítést választotta?*

Bartók Béla karakterét nem nagyon ismerik. A zenei munkásságát igen, és rájöttem, hogy a személyes élete legalább olyan izgalmas, mint a szakmai, mert nagyon furcsa és bonyolult korban élt. Az érdekelt, hogyan él abban egy olyan ember, akinek nagyon különleges világa van, és amit eddig a zenéjén keresztül ismertünk. Egyre jobban kibomlott számomra, hogy milyen Bartók Béla karaktere. Rájöttem, az ő élete nemcsak arról szól, hogy zenét szerzett és hogy a népzene gyűjtötte és kutatta, hanem arról is, hogy milyen volt a világhoz való viszonya. Nagyon erős volt ez a viszony, nagyon erős élménye volt a világról. Azt gondoltam, hogy az emberek ismerjék meg ezt a nagyon különleges, nagyon finom lelkületű és nagyon érdekes karakterű embert, és ebből mindenképpen filmet kellene csinálni, szereplőkkel. Rudolf Péterrel elkezdtünk gondolkodni – aki szintén imádja ezt a bartóki világot –, ő nagyon szeretett volna olyan filmet, amelyben Bartókot játszhat.

• *Ezért lett ő Bartók hangja ebben a filmben?*

Igen, de még mindig nem tett le róla a vágyáról, én sem. Egyre beljebb mentem a bartóki világban, kiderült, hogy azt, amit szerettem volna elmondani róla, alig ismerem, mert zárt életet élt. Kellott találnom valakit, aki segít megteremteni a forgatókönyv alapjait. Meg akartam találni Bartók fiát, mert ő minden titkok tudója, mert ő élt együtt az apjával, ráadásul Amerikában, ahol igen nehéz életük volt.

Azt mondták, Bartók fia elérhetetlen Magyarországon számára. De aki filmmel foglalkozik, ennél sokkal nehezebb dolgokon is átjutott. Egy hónap után jött egy email Bartók Péter egyik legközelebbi munkatársától, nem volt elutasító. Végül garanciát adtam arra, hogy nélküle semmi nem történik. Elmondtam, szeretném, ha elmesélné az édesapja történetét, ahogyan ő látta és átélte. A feleségemmel összekaptuk magunkat, ő a producercsapatban ebben a munkában. Stábot nem is tudunk vinni, ketten mentünk tulajdonképpen én voltam a stáb: a hangmérnök, a rendező, a gépkocsivezető, az operatőr. Ugyanis nem kaptunk semmilyen támogatást; beadtam pályázatokat az MTVA-hoz, de mindig elutasítottak. Valamiért nem akartak a Bartók-filmemre pénzt adni, nem is nagyon értettem, mi ennek az oka. Így mindent a saját pénzükből fizettünk. Nagy rizikó volt, mert nem tudtuk, Bartók Péter hogyan tud beszélni, tud-e jól magyarul, mert gyakorlatilag hetvenöt éve az Egyesült Államokban él. De úgy véltem, megéri a kockázatot. Végül is úgy gondoltam, ő az egyetlen ember, aki ebben a filmben hitelesen tud beszélni az édesapjáról. És neki lehetnek olyan dokumentumai is, amelyeket esetleg még senki sem látott. Egy film akkor érdekes, ha új dolgok vannak benne, és ő tudott ilyeneket mesélni.

• *Nem félt attól, hogy így az egész film túlságosan személyes lesz? Vagy éppen az volt a cél, hogy nagyon is személyes legyen?*

Természetesen megnéztem Gaál Istvánnak a Bartókról készült három részes filmjét, amely nagyon pontosan átgondolt, végigvitt mű. Nagyon jó

arra, hogy megismerjék Bartók munkásságát. De neki nem volt lehetősége arra, hogy Bartók személyes karakteréről beszéljen, nekem viszont éppen ez volt a célom. És ezzel nemcsak őt ismerik meg, hanem azt a Magyarországot is, amelyben a háború előtt élt. Egy-egy elkapott levélből és mondatból fontos üzenetet tud adni a mai magyaroknak is. Amikor megérkeztünk Amerikába Bartók Péterhez, ott ült beöltözve, fehér ingben, kis mellényben. Megható volt, hogy készült erre. Ahogy először megláttam, az jutott eszembe, hogy ez az utolsó elszámolás a világgal és az étellel. Annyira őszinte és annyira erős a jelenléte, hogy ezt egyáltalán nem érzem dokumentumfilmmel. Azt persze nem gondolom, hogy egy dokumentumfilm kevesebb vagy több lehetne.

• *A film akkor nemcsak Bartók személyes vonásait mutatja meg, hanem eddig nem ismert dokumentumokat is?*

A beszélgetés közben sok minden kiderült. Elmonda, hogy Bartók Béla eredeti kéziratait egy ideig valaki elbitorolta, és csak bírósági végzéssel tudta visszaszerezni őket. Bartók Péter az egész anyagot végül Svájcban helyezte el, a bázeli Paul Sacher Stiftung archívumában. Itt a világ nagy zeneszerzőinek a kéziratait, levelezését őrzik. Ezek az emberi kultúra hatalmas alkotásai. Bartók Péter jóvoltából eljuttattam ebbe az archívumba, mert a filmhez szükség volt erre. Bázisban a kezemben voltak Bartók levelei és bizonyos kottái. Például a III. Zongoraverseny, amit az utolsó pillanatban az ágyon a fiával fejezett be. Tehát nagyon sok mindennel találkoztam ott, amit soha senki nem látott.

• *A film készítése közben gondolkodott azon, hogy kinek akarja megmutatni Bartóknak ezt a nagyon személyes arcát?*

Amikor a felvételek elkészültek, hazajöttünk, és elkezdtem szkriptelni az anyagot, hogy megnézzem, mi az, ami használható belőle. Négy órányi anyag készült Bartók Péterrel, és ebből rögtön összeraktam egy kétórás változatot, ez szűkült azután tovább. Ezt egészítettem ki a hozzá tartozó levélrészletekkel, üzenetekkel. Megvallom, azt gondoltam – és ez talán látszik a film formáján is –, hogy inkább fiataloknak szól. Az volt a tervem, hogy a moziforgalmazással megismerik, és ha megnézik, talán megértik, miért aka-



rom a fiatalokhoz eljuttatni. De amikor a kész filmet megmutattam Vikárius Lászlónak, a Zenetudományi Intézet Bartók Archívum vezetőjének, azt mondta, szeretné, ha megkaphatnák, mert ez nagyon fontos volna nekik. Őszintén szólva félttem attól, hogy mit fognak mondani a zenei szakemberek. Először persze elküldtem Bartók Péternek, meglepő volt a reakciója, mert azt mondta, hogy most néztem negyedszer; nagyon sokszor megnézem, mert visszajönnek azok az élmények, amelyek az életéről és az apáról szólnak, akivel még most is nagyon szoros a kapcsolat. A személyes életük nem mentes a családi torzalkodásoktól sem, de átüt a nagyon erős szeretet. Azt hiszem, ez érdekes film, főleg nekünk, magyaroknak, mert Bartók talán a legnagyobb magyar. Hetven országban van elnevezve róla utca.

• *Megható az a rész, amikor Bartók Péter az apja haláláról beszél, és hetven évvel a halál után sírva fakad. Ez a film az érzelmekre akart hatni, vagy inkább tárgyilagosan elmesélni Bartók személyes életét?*

A terv az volt, hogy tárgyilagos legyen, de az élet előhozta az érzelmes részt. Bartók Péter reakcióit nem lehetett kiszámítani, erre nem lehet ké-

szülni. Szerintem ő sem készült erre. A felvételek elején még elég kedélyesen, mesélve, talán az egészre rálátva beszélt. Ahogy egyre mélyebbre mentünk az emlékekben, úgy éreztem, hogy egyre mélyebbről jönnek a történetek. És egyre közelebb kerül életének legfontosabb eseményeihez. Ahogy mondja: „sokkal jobban emlékszem azokra az időkre, amikor még élt az apám”. Az ilyen mondatokat nem kértem tőle, hiszen fogalmam sem volt, hogy mit fog mondani. Benne hagytam a filmben, mert nagyon fontosak. Azt akartam velük megmutatni, hogy Bartók Béla milyen erős nyomot tudott hagyni. Nagyon különleges ember volt. Ezt persze eddig is tudtuk, de azt nem, hogy ennyi idő után is ilyen erős érzelmeket tud kihozni a fiából. Végére egy kilencvenhárom éves ember már nem játszik, nem viccel, őszinte. Semmi oka nincs, hogy mást mondjon, mint amit érez. És látni is lehet, hogy mindez belülről jön. Azt gondolom, a film legnagyobb értéke Bartók Péter őszinte vallomása, amelyben elmeséli saját családjának az apjának a történetét. Végül is nem akárkiről van szó, hanem Bartók Béláról.

• *Nem félt attól, hogy az egész filmet „elviszi” a monológ?*

De, félttem tőle. Volt olyan tervem, hogy eljátszunk különböző jeleneteket. De aztán vágás közben rájöttem, hogy ezt nem lehet eljátszani. A valóság mindig sokkal erősebb, mint a játék.

• *Gondolja, hogy ez a film majd Bartók zenéjét is közelebb viszi azokhoz, akik megnézik?*

Hiszek abban, hogy akik megnézik, meg fognak hallgatni Bartók műveket, és egészen másképpen fogják értelmezni azokat. De úgy gondolom, hogy ez nem is annyira az én filmem. Én csak médium voltam, elhelyezője annak a világnak, amely Bartókról szól. Ez Bartók Péter filmje. Ha ennek a filmnek van valamilyen elfogadottsága, akkor azt Bartókéknak tulajdonítom, én csak lebonyolítója voltam.

• **Bartók** – magyar portréfilm, 2017. Rendezte: **Sipos József**. Írta: **Bartók Péter** és **Sipos József**. Zene: **Bartók Béla**. Társrendező: **Kriskó László**. Kép: **Tóth Zsolt, Csincsi Zoltán, Kriskó Gergely**. Vágó: **Bartha Annamária, Kriskó László, Koncz Gabriella, Mózes Gyula**. Hang: **Oláh Ottó, Heidrich Roland**. Közreműködők: **Bartók Péter, Rudolf Péter, Galambos Péter, Sztarenki Dóra, Menszátor Magdolna, Bartók László, Kovács Péter**. Producer: **Détár Krisztina, Sipos József**. Gyártó: **Filmnet, Lúmiere Film, PCN Film Produkció**. 60 perc.

Érzékeny extrémek

MARGITHÁZI BEJA

ÍGÉRETES INDULÁS, ZAVARBA EJTŐ MUNKÁK, SZABÁLYTALAN KARRIER – AZ AMERIKAI FÜGGETLEN FILMES ÉS A FRANCIA FORGATÓKÖNYVÍRÓ, RENDEZŐ ÉLETMŰVÉNEK CSAK A STRUKTÚRÁJA ÉS AZ INTENZITÁSA HASONLÓ.

Bár alkotói stílusukban és elképzelt világaikban kevés az érintkezési pont, mindketten az atmoszféramentés mesterei, és nem a tömegekhez szólnak, de míg July-t az érzelmek és érzések dinamikája, és ezek kommunikálása izgatja, Hadzihalilovic a néző érzékszerveit és fantáziáját tartja folyamatos készenlétben. A két ezredfordulós női karrier egy sok változáson áteső filmszakmában formálódik, és annak ellenére épül, hogy néha több év is eltelik két na-

gyobb munka között. Bármi is a téma, nem félnek a tabuktól, de a lehelletnyi finomságoktól sem; filmjeiket egyszerűre jellemzi érzékenység és extrémítás.

KÍNOS HELYZETEK, IRÓNIA

„Egyáltalán nem vagyok cinephile. A filmjeim nem idéznek filmeket. A ritmus és az érzelmek jobban érdekelnek.”

„Sosem végzett filmiskolát”

(Mirandy July: *Te meg én* - Miranda July)

Amikor 2005-ben a *Te meg én és minden ismerősünk* című elsőfilm Cannes-ban négy díjat is elvitt, sokak-

nak kellett rákeresni Miranda July sosem hallott nevére. A több szálon futó, mozaikos történet a magány és szerelem chat-korszakos esélyeit firtatta, egy szétesőben lévő kisvárosi család és ismerősei hétköznapjait követve, csupa gondosan komponált, kínos és rendszerint kudarcba fulladó barátkozási kísérleten keresztül. July sosem végzett filmiskolát, Sundance programon fejlesztette forgatókönyvét, és maga játszotta el a főszereplő, hiperérzékeny videóművész szerepét. Filmje annak ellenére vette le a lábáról több rangos fesztivál zsűrijét és közönségét (köztük a hazai Titanic-ét is), hogy sem témája, sem formanyelve nem volt mellbevágóan új; hangütése és atmoszférája sok kritikust készített a „besorolhatatlan, hóbortos, fura” jelzők használatára, provokatív, mégis mélyen érthető gyerek-, kamasz-, szingli- és idős szereplői megosztották a közönséget. De a figyelem, amivel különö karaktereit és a jelentéktelen részletek felé fordult, valamint az egyszerűség, amivel bonyolult érzelmi dinamikákat mártott abszurd humorba, ígéretes folytatásra engedtek következtetni.

Bár erre tudatosan nem törekedett, July filmje tulajdonképpen a *quirky cinema* jellegzetes képviselője lett, melyet az ezredforduló utáni mozi





olyan rendezői rajzoltak körül, mint Michel Gondry, Wes Anderson, Spike Jones, Charlie Kaufman, de amely sok hasonlóságot mutat a low-budget, improvizáción alapuló *mumblecore* (Joe Swanberg, Andrew Bujalsky, Lynn Shelton) mozgalommal is. Ezek az „új szenzibilitás” ernyője alatt feltűnő trendek egyes kritikusok szerint a kilencvenes évek krízis-hangulatát rögzítő amerikai *smart cinema*-ra adott válaszreakciókként olvashatók, de Neil LaBute, Todd Solondz, Alexander Payne fekete humorral, iróniával átítatott filmjeinek fatalista, önnön helyzetük és jellemük lehetetlenségével és időtlenségével tökéletesen tisztában lévő hősei valójában sok rokonságot mutatnak az újgenerációs lúzerekkel.

Bármennyire is ismeretlen volt a filmvilágban, July ekkor már számtalan performance, rövidfilm, novella és multimédia projekt ötletgazdjaként tette magát közismertté a tengerentúli képzőművészeti körökben. Egyetem helyett feminista underground hálózatot épített ki a kilencvenes évek elején, így került kapcsolatba más, hozzá hasonló független filmesekkel: a VHS-korszakban a *Joanie4Jackie* levelezőköre videokazettákra másolva köröztette a feliratkozó lányok és nők rövidfilmjeit, akik így ismerték meg sorstársaikat. Jellemző gesztus: a ke-

„Önnön külseje is munkafelület”

(Miranda July: *A jövő*
- Miranda July)

egyéb munkáiban is rendre visszaköszön, művészi identitása meghatározásában is fontos elem.

A „Miranda July” név is egy öndefiniálási aktus: híres, kiadóalapító szülei családnévét (Grossmann) hátrahagyva kedvenc hónapjából alkot magának új vezetéknevet. July számára önnön külseje is munkafelület: testét tudatosan használó művészként adottságaira szabta imidzsét. Az óriási kék szemek, karakteres arc, göndör bubifrizura, tejfehérre sminkelt bőr, vékony sziluett együttese sugallta babaszerepűséget gondosan válogatott, campbe hajló vintage ruháttárral ellensúlyozza, a látszólagos törekenységnek performanszai, nyilatkozatai, fáradhatatlan munkakedve és több műfajban sikerre vitt projektjei mondanak ellent. A felvállalt, reflexiómentes iróniával keretezett esetlenség filmszerepeiben is fontos kiindulópont: bár úgy tűnhet az álmodozó cipőbolti eladóba beleszerelmesedő, videóival a helyi múzeum kurátoránál házaló Christine (*Te meg én*) és a táncban önkifejezést kereső, minden környezetből kilógó Sophie (*A jövő*) Miranda alteregói, mindkét karakterből hiányzik az a

vésbé harcos, mint inkább empátikus, szociálisan érzékeny, összefogásra és közösségteremtésre koncentráló feminizmus July

céltudatos határozottság és kitarás, amivel July kitalálta, megrendezte és végül eljátszotta őket.

Második játékfilmje világossá tette, hogy July végképp a szabálytalanságait felvállaló filmes karrier mellett tette le a voksát. *A jövő* (2011) harmincas párja az elköteleződés maximumaként egy sérült macskát tervez örökre fogadni, de hétköznapi egzisztenciájuk már a csupán elképzelt felelősség súlya alatt összeroppan: álmaik megvalósítása helyett munkájukat és egymást is elveszíteni látszanak. Jason feladja telefonos operátori állását, és tökéletesen improduktív környezetvédelmi ügynökként fákkal kezd el házalni, Sophie pedig hiába mond fel munkahelyén, képtelen elkészíteni megálmodott táncvideóit, így inkább viszonyba keveredik egy ötvenes, lányát egyedül nevelő reklámügynökkel. July rendre a macska búskomor monológjával (!) szakítja meg az egyre lankasztóbb történetet, amivel nézőjét sikerül a totális elidegenedés és lemondás határáig juttatnia; mikor azonban hervasztóbb már nem is lehetne a helyzet, olyan váratlan fantáziával és kreativitással operál, amivel végül egy másik dimenzióba katapultálja a filmjét. Az idő megállítása, az örök visszatérés lebegtetése, a jelentéktelen részletek felértékelődése olyan történetté állnak össze, amely lényegében az általános

lúzerség mélyen emberi oldaláról, a magány, zavar, és kínzó kételyek bárki számára ismerős érzéseiről szól.

July számára a film és a mozgókép egy olyan nagyobb, több platformon épülő, multimédia életmű egyik kirakósdarabjaként olvasandó, amelyben egyes motívumok telefonos applikációk, on-line fotógyűjtemény, interjúk, rövidfilmek sorában köszönnek vissza. A rendszert az a kitartó munka tartja össze, amivel July folyamatosan keresi az intimitás, érzékenység felvállalásának finoman ironikus formáit; a végeredmény pedig alaposan átfigurálja a „női rendező”-ről vagy a „független filmes”-ről alkotott hagyományos elképzeléseket.

ÁRTATLAN KLAUSZTROFÓBIA

„Állandóan hadilábon álltam a valósággal. Nem tudok szabadulni a képzeletemtől... és ez így jó, mert nem is szeretnék.”

A szülei révén boszniai gyökerekkel rendelkező Lucile Hadzihalilovic egy elit párizsi filmiskolában, a La Fémisben tanulta a szakma alapjait, ami ott a nyolcvanas évek elején filmtörténeti, -elméleti és -technikai kurzusokon túl network-építési, önmenedzselési és vállalkozói ismereteket is jelentett.

Itt találkozott Gaspar Noé-val, akivel pályafutásuk elején vágóként, illetve operatorként gyakran bedolgoztak egymás filmjeibe, majd 1991-ben megalapították Les Cinémas de la Zone nevű közös produkciós cégüket. Hadzihalilovic első komolyabb munkája, melyet maga írt, rendezett és vágott, Noé pedig fényképezett, több díjat is begyűjtött. A *La Bouche de Jean-Pierre* (1996) főszereplője egy 10 év körüli kislány, akit anyja öngyilkossági kísérlete után nagynénje vesz magához szűk tömbházlakásába, melyet aktuális szeretőjével oszt meg. Miminek a magány mellett a felnőttek furcsa szexuális szokásaival kell szembesülnie, amit egy zaklatási kísérlet tetézt. A közel egyórás „rövidfilm” sokat megelőlegez Hadzihalilovic későbbi stílusából: a hűvös, kívülről álló pozícióból létrehozott nyomasztó atmoszféra, a fojtogató tér, a kevés, de hatásos elemmel (minimális párbeszéd, váratlan közelképek, erőteljes vizuális szimbólumok) megteremtett feszültség későbbi nagyjátékfilmjeiben kidolgozottabban és érzékibben köszönnek vissza.

Hadzihalilovic ezredforduló utánra kitolódott „indulása” egybeesett a francia film megújulásával, melyet a szokásnál is több elsőfilmes,

illetve női rendező feltűnése fémjelzett. A francia filmgyártás a mai napig világelső abban, hogy aktív filmrendezőinek közel egyharmada nő, ami önmagában is egy vibrálóan változatos csoportot jelent. Az ekkoriban jelentkező új extrémizmus (Francois Ozon, Gaspar Noé) meghatározó rendezői között is ott vannak (Catherine Breillat, Claire Denis, Marina de Van), és markáns kézjegyüket otthagyják a horrorisztikus hatásokat előszeretettel használó, szexuális, fizikai és pszichikai szélsőségeket kameraközébe hozó mozin. A direktornők munkáiban a *cinema du corps* kínokat, félelmeket, perverziót testekre vetítő, nézői érzékszerveket sokkoló attitűdjén túl a kiskorúakra fordított figyelem is meghatározó tényező. A gyerek-történeteken keresztül egy marginalizált, perifériára szorult nézőpontból mutathatók be a társadalmi visszasságok, friss szemzőgből láttathatók a hagyományos férfi- és női szerepek, illetve megkonstruáltságuk, ezeken a szereplőkön keresztül ráadásul magától értetődően bontható le a patriarchális, férfiközpontú látásmód.

„Perifériára szorult nézőpontból”

(Lucile Hadzihalilovic: *Innocence*)

Az *Innocence* (2004), Hadzihalilovic első nagyjátékfilmje, ezen ars poetica misztikus, érzékeny





komponált mintadarabja. A történet Wedekind novelláiból inspirálódott, a vizuális megvalósítás nyíltan utal Dario Argento és Victor Erice filmjeire, valamint Sally Mann fotóira. A vastag fallal bekerített erdőrészen, több épületben működő bentlakásos iskolában kizárólag hat és tizenkét év közötti lányok tanulnak. Biológia, tudományok, balett szerepel a tantárgyak között, a nagyobbak felügyelik a kisebbeket, és a két tanár nő kifogástalan modorban okítja a korosztályok szerint szervezett osztályokat. Az olajozottan működő rendszernek csak az oka és célja marad mindvégig homályban: a kislányok koporsóban érkezők, és fogalmuk sincs arról hogyan és miért kerültek oda; évekig nem hagyhatják el a helyet, látogatókat nem fogadhatnak. Hadzihalilovic halmozza a rejtélyeket, kísérteties atmoszférát és festői kompozíciókat kreál, és minden kérdést megválaszolatlanul hagy – helyette hosszasan követi a lányok napi rutinját, és az évszakok váltakozásával burjánzó, majd elhaló flórát és faunát. Anyagok textúráján, közel hozott, érzéki materialitásukon időz el, így és

„A végső válaszok elmaradnak”

(Lucile Hadzihalilovic: *Evolúció*)

le természet és civilizáció mélyen húzódó érintkezési pontjáig. A bizarr rituálék, a normalitás és rejtélyek furcsa elegye megosztotta az

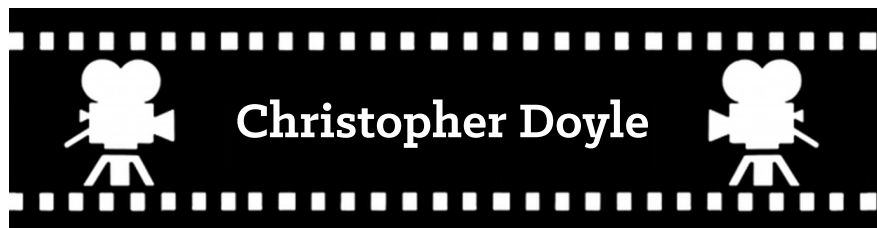
Innocence közönségét, sokan pedofil asszociációkat emlegettek, amely reakció – a film címe és állítása szerint – nem más, mint a működő társadalmi sztereotípiák hű tükrö.

A szokatlanul hosszú idő után elkészült, sci-fi és horror elemeket nyíltabban felvonultató *Evolúció* (2015) szoros szálakkal kötődik az előző darab témájához és vizuális motívumaihoz, de ezúttal egy lépéssel tovább jutunk a rejtélyek felfedésében. Az *Innocence*-ben is hangsúlyos víz az időben és térben ismét elhelyezhetetlen történet meghatározó anyaga lesz, amit újra hosszú, felszín alatti snittek kereteznek a film elején és végén, a tenger maga pedig rejtélyes organizmusok otthonaként és alternatív létteréként, születés és halál közegeként jelenik meg. A serdülő Nicolas anyjával egy falu egyszerű, fehérre meszelt házában él a parton. Az idillt mesteri fokozatossággal adagolt, nyugtalanító jelek roppantják össze: a faluban kizárólag anyák és

azonos korú fiúk laknak, akik mindig együtt tisztálkodnak az öbölben; a vörös hajú, szőke szemöldökű nők ruhája kísértetiesen hasonló szabású és színű, mindennap ugyanazt az algás moszat-pürét főzik gyerekeiknek, és éjszakánként furcsa rituálékra gyűlnek össze. A főszereplő Nicolas nyomába eredve tárulnak fel a helyi kórház faji és nemi hibriditást, misztikus biológiai manipulációt sejtető, hátborzongató procedúrái és kellékei. A kékes-zöld, sárga és szürke tónusokban tartott, gyakran centrálisan és szimmetrikusan komponált belső terekben valóság és képzelet keveredik, az elbizonytalanító víziók és hallucinációk Cronenbergi testhorrorot idéznek, de a végső válaszok ezúttal is elmaradnak.

A műfaji arsenált egyedül szerzői kézjegyekkel vegyítő Hadzihalilovic a felfüggesztett *coming of age* rendezője lett nagyjátékfilmjeiben; a közös időben készült rövidfilmjei (például a *Nectar*) és egyéb forgatókönyvírói munkái (a Noé rendezte *Enter the Void*, 2009-ben) alapján borítékolható, hogy hipnotikus mozijában értelmezés helyett továbbra is a belemerülés lesz a lehető legjobb nézői döntés. •

VÍZKELETI DÁNIEL KÖZEL CHRISHEZ



**DOYLE OPERATŐRI MUNKÁSSÁGÁBAN NEM KÖNNYŰ MEGTALÁJNI
A FÓKUSZT, HÁROM BIZTOS PONT MÉGIS VAN A SZERTEÁGAZÓ ÉLETMŰBEN:
A KÍSÉRLETEZŐ KEDV, A TÁVOL-KELETI KULTÚRA ERŐS HATÁSA
ÉS AZ EMLÉKKÉPEK KITŰNTETETT SZEREPE.**

Nincs filmkészítő akivel kapcsolatban gyakrabban írták volna le: „a világ egyik legjobb operatőre”. Christopher Doyle Wong Kar-wai állandó operatőreként vált világhírűvé. Stílusukat több kritikus teljesen újszerűnek, előzmény nélkülinek tekinti a filmművészetben. Nyugatiként a keleti-kultúra iránti szenvedélyes elkötelezettsége mellett Doyle arról híres, hogy lázadó, folyamatosan új utak keresését célzó kísérletező kedvét soha nem veszíti el.

Amikor megkérdezték tőle, hogy mi a titka? Hogyan lehet ennyire szoros együttműködést kiépíteni a film rendezőjével? A Doyle-os válasz így hangzott: „Drink together.” Kritikus kirohanásai és nem titkolt alkohol-imádata mellett szenvedélyes munkaőrülete – a 65. életévét betöltött operatőr eddig 34 év alatt, 81 mozgóképet forgatott – egy öntörvényű, intuitíven dolgozó, extravagáns, azaz az örült művészszeni mítoszt szőtték Doyle köré, miközben megvilágosult keleti mesterként is hivatkoznak rá. De nemcsak személye, hanem életműve is bővelkedik ellentmondásokban. Felsorolhatatlan a rengeteg általa fényképezett film, évente átlagban kettőt-hármat, de volt olyan év, amikor ötöt-hatot készített, viszont a hongkongi filmművészet renitensével, Wong Kar-wai-jal közös iszogató gyümölcse ebből csak mindössze nyolc nagyjátékfilm. Doyle valóban egyszerre nagyszájú iszákos – magát egy helyütt a filmmű-

vészet Keith Richard-jának titulálta –, és csendes, filozofikus, keleti elmélkedő. A Wong Kar-wai-jal közösen kialakított stílusban készített filmjei – amelyek megérdemelten az egyik leghíresebb rendező-operatőr párossá avatták a két alkotót – csak töredékét teszik ki, az egyébként sokkal inkább visszafogott operatőri megoldásokat tartalmazó életműnek.

Doyle szerint is kettős identitással bír személyisége. „Újjászületésnek” („birth in art”) nevezi azt a pillanatot, amikor keleti mestere új névvel ajándékozza meg. Azóta kínai nyelvű filmjeit Du Ke-feng, azaz „Mint a szél” névvel készíti; nyugati munkáit – több mint 20 különböző nyelvű filmkultúrában dolgozott – pedig Christopher Doyle-ként. Ez a kettősség sajátos szocializációjának eredménye. Véleménye szerint a véletlenek köszönheti, hogy miután bejárta a világot, többek között orvosként, valamint mezőgazdasági munkásként is dolgozott, végül operatőr lett. Amikor Tajvanon Csang Kaj-sek (1975) halála után lazulni kezdett a diktatúra, a szigetország a 80-as évekre a nemzetközi filmkultúra egyik legizgalmasabb helyévé vált. Ekkoriban Doyle fényképezéssel is foglalkozott, miközben különféle művészek társaságában bárokban ütötte el szabadidejét. Így találkozott a tajvani újhullám legnagyobb rendezőjével, Edward Yanggal, aki barátságuknak köszönhetően őt kérte fel korai opusza, az *Aznap a strandon*

(1983) fényképezésére. Munkásságát a térség egyik legsikeresebb és legnagyobb hatású filmművészettel rendelkező államában, a brit koronagyarmaton, a Kínától még teljesen független Hongkongban folytatta. Ott ez idő tájt erősödött meg az a rendezőgeneráció, akik a 79-ben induló hongkongi új hullámban kezdtek, és a filmre, mint független identitásuk fontos alapjára tekintettek – Új-Hollywood vizuális trükkjeit, dinamikus történetmesélését a hongkongi populáris műfajokkal ötvöző, időnként társadalmi-politikai állásfoglalással is szolgáló filmek sorát készítve. Doyle a hongkongi élcsapat vezéregyéniségének, Patrick Tam-nek lett az operatőre (*Égő hó*, 1988), majd pályájának nyitó szakasza a Wong Kar-wai-jal forgatott első közös film, az 1990-es *Vadító szép napok* elkészítésével ért véget – ami az anyagi bukás ellenére rögtön meghozza az alkotópáros számára a kritikai sikert és a világhírt.

Aktív és szoros együttműködése Wong-gal meghatározza Doyle pályájának második szakaszát – noha ebben az időszakban is készített más fontos rendezővel filmet: többek között akkor dolgozott először Amerikában, a *Psycho*-remake operatőreként, Gus Van Sant-tel. Wong Kar-wai filmjeiben tovább ment a *Vadító szép napokkal* kitalapított ösvényen: minden szabályra fittyet hányó kézikamera-használat, szokatlan objektívtípus- és nyersanyagválasztás, rendhagyó képkompozíciós eljárások (a szereplőket sokszor a kép szélére komponálja, nem azt látjuk, aki beszél, a jelenetbe belépő szereplőnek sokáig csak a hátát mutatja, a 180 fokos szabályt teljes figyelmen kívül hagyja stb.), valamint különleges világítás, színtónushasználat tette izgalmassá ezeket a munkákat. Elkészült a *Csungking expressz* (1994), ami mindmáig a legnépszerűbb filmjük, majd az ars poeticának is beillő *Emlékekre hangolva*, ezt követi a még kötetlenebb kamerakezeléssel és nagylátószögű objektívvel felvett *Bukott angyalkák* (1995), majd a fekete-fehér képeket is használó *Édeskettes* (1997). A korszak csúcsa a *Szerelemre hangolva*, amellyel példátlan kritikai és közönségsikert érnek el: csak David Lynch *Mulholland Drive*-ja (2001) előzi meg azon a 2016-os listán, amelyen a világ filmtermésének 2000 után készült darabjait rangsorolta a világ minden részéről a BBC



Culture által felkért 177 kritikus (*The 21st Century's 100 greatest films*).

Az ezután következő harmadik szakasz a legkülönfélébb munkák sorát hozta el számára, szinte minden típusú és műfajú filmben kipróbálta magát. A nagyjátékfilmek mellett készített kisjátékfilmeket (*Meeting Helen*, 2007, *I am Here*, 2014), rövid- és egészestés dokumentumfilmeket (*Naamsaang-neuiseung*, 1998, *Hoeng gong saam bou kuk*, 2015), szuperprodukciókat (*Hős, A csendes amerikai*, 2002) és klipeket (*White Sand: Dirty Beaches*, 2011, *Justin Timberlake: Sexyback*, 2006). Ebben az időszakban lazul meg kapcsolata Wonggal. Egyetlen nagyjátékfilmet készítenek közösen a *Szerelemre hangolva* után, a *2046*-ot (2004), az első olyan közös munkájukat, amelyben igazi, stilisztikai értelemben is vett újítás nincsen, sőt, mind a tematikát, mind a formanyelvet tekintve egy kissé önismétlőek. Wong ekkor készíti el első nyugaton játszódó, nyugati színészeket foglalkoztató filmjét, a *My Blueberry Nights*-ot (2007), Doyle pedig szintén ebben az időszak-

ban készíti legtöbb Nyugaton forgatott filmjét (*Pofozó pénzmósók*, 2001, *Lány a vízben*, 2006, *Paranoid Park*, 2007), a *My Blueberry Nights*-nak mégsem ő az operatőre, hanem Darius Khondji. Míg a rendező életművében a diadalmas előremenetelés után először tapasztalható megtorpanás, addig Doyle számára mintha most nyílt volna ki a világ igazán. A legkülönfélébb műfajokban dolgozik: a melodráma és gengszterfilm mellett, készíti wuxiát (*Hős*), musicalt (*Stockholm, My Love*, 2016, *The Madness of the Dance*, 2006), fantasy-t (*Showtime*, 2010), de elsőre talán tőle idegennek tűnő horrorfilmeket is: *Rémálom-sziget*, (2013), *Three Extremes* (2004). Legjobb nyugati filmjei, *A csendes amerikai*, *A fehér grófnő*, (2005) vagy az *1200 mérföld hazáig* (2002) a nyugati és keleti kultúra találkozásából fakadó konfliktusokról szólnak, azaz munkaválasztásban való következetességét bizonyítják. Nem Wong Kar-wai az egyetlen akinek több filmet is készített: több alkalommal is

„Kettős identitással bír személyisége”

(Wong Kar-wai:
Édes2kettes
– Leslie Cheung és
Tony Leung)

ült például Eric Kot, Stan Lai, Gus Van Sant, Pen-Ek Ratanaruang, Philipp Noyce kamerája mögé; dolgozott igazi nagymenőkkel, mint Neil Jordan (*Ondine*, 2009) vagy Jim Jarmusch (*Az irítás határai*, 2009), még olyan élő legendával is, mint Alejandro Jodorowsky (*Poesia sin fin*, 2016) – sőt maga is írt és rendezett filmeket (*Away with Words*, 1999, *Warsaw Dark*, 2008, *Hong Kong Trilogy: Preschooled Preoccupied Preposterous*, 2015). Jelenleg is a rendezői széken osztozva, Jenny Suen-nel, dolgozik következő, előkészületben lévő munkáján, a *The White Girl*-ön (2017). A film egy hongkongi halászfaluban élő három ember kapcsolatáról szól: egy művészlőről, aki menekül a valóvilág kihívásai elől, egy utcagyerekről, aki gazdag szeretne lenni, és egy lányról, aki allergiás a napfényre. Az eddigi pálya egyedülálló, nyelveken, kultúrákon és gondolkodásmódokon átívelő sokszínűsége nehezíti a szerteágazó pályakép fókuszpontjának meghatározását.



A jellegzetesnek tartott Doyle stílusjegyek ugyanis (izgatott kézikamera-, szokatlan objektívtípus-, nyersanyagválasztás és képkompozíciós eljárás, valamint különleges világítás, szín- tónushasználat) igazából csak néhány Wong Kar-wai film jellegzetességei. Könnyen kijelenthetnénk, hogy semmilyen hasonlóság nincs azok, és mondjuk a kosztümös történelmi dráma, a *Fehér grófnő*, vagy az avantgárd dokumentumfilm Mark Cousins által rendezett *am Belfast* (2016) operatóri munkája között. Ám az életmű egysége könnyen bizonyítható egy összehasonlítással: a kezdeti munkák közül az *Aznap a strandon*, a *Szívem az örök rózsza* (1989) és a *Vadító szép napok*, valamint a *Szerelemre hangolva* egy-egy jelenetét összevetve látványosan megmutatkozik a külső stílusjegyek mögötti sajátos operatóri munkamódszer. Első filmje, az *Aznap a strandon* komoly iskola volt Doyle számára: egymásba ágyazott narrációs szintjei miatt az általa fényképezett alkotások legbonyolultabbikával kezdte a szakmát. A film kiindulópontja két nő beszélgetése, amelyhez rendszeresen visszatérünk a majd három óras

játékidőben, képet kapva két nő sorsról: beszélgetésük szembenézés egy beteljesületlen és egy beteljesült szerelemmel (lásd erről bővebben Stóhr Lóránt nagyszerű film- és korszak elemzését: *Távoli képek, csendes életek – Tajvani hullámok*, Filmvilág, 2015/12-2016/02). A többször is nézőpontot és narrátort váltó film középpontjában a múltban történt események állnak, amelyek az óceán partján játszódnak, és a szereplők emlékképeiként jelennek meg. A fiatal Doyle igen erőteljes atmoszférát teremt: például sötét, alulexponált képekben mutatja be a családi vacsorát, majd a fiatal pár beszélgetését, és felbukkan benne egyik előszeretettel használt képi eszköze is: az üvegfelületen keresztül fényképezett arc, amely egyfajta belső montázként működik – az üveg visszatükrözi a város hideg geometrikus épületeit, ami így összeolvad a kifelé tekintő arccal. Nagyon hatásos a záróképsor: a két beszélgető nő elválásának pillanata az utcán, az egyik hosszan néz a másik után, aki elsétál, és közben arról beszél, hogy mostantól nem izgatja magát a ba-

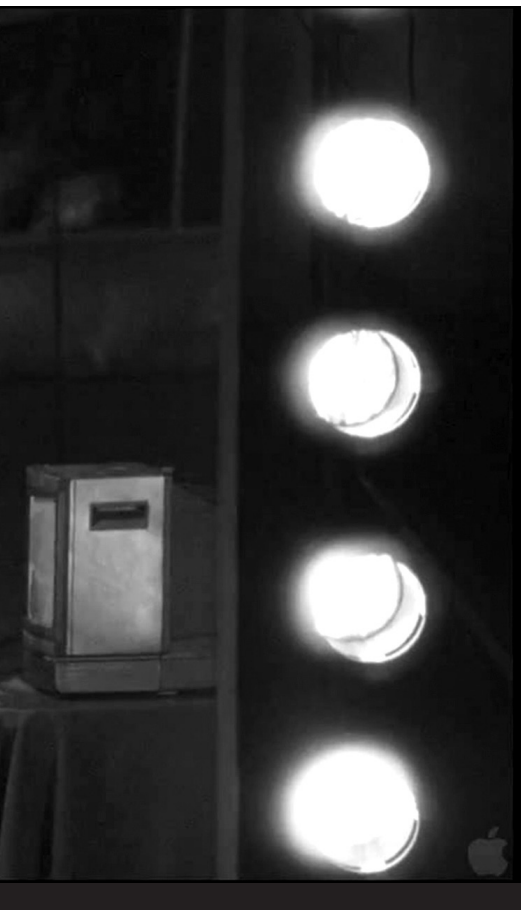
„Csak később derül ki, hogy fikció”

(Mitch Glazer: *Végjáték* - Mickey Rourke és Megan Fox)

rátja eltűnése miatt, mert lányból asszonnyá érett a beszélgetésnek köszönhetően. Ez alatt az elsétáló elegáns kosztümös nőt látjuk, akit Doyle kissé alulról

fényképez, és szemből követ, majd visszavág a narrátorra, végül a távolodó nő kimerevített totálját látjuk. A narrátor nő olyan, mintha egy jól sikerült terápia után lenne: továbblépett a múlton, és ezt a filmben látható egyetlen lendületes kameramozgás fejezi ki, amelytől rendkívül hatásossá válik a jelenet.

Ebből a korszakból Doyle másik jelentős teljesítménye a *Szívem az örök rózsza* Patrick Tamtól, amely szöges ellentéte az *Aznap a strandon*-nak: már-már zavarba ejtő módon megjelenik szinte az összes olyan képi elem, amely a Wong Kar-wai filmekben is megtalálható. Kézikamera-használat, kimerevített képkockák, áttűnések, visszatükröződő felületek mögül fényképezett és/vagy a kép szélére komponált szereplők, legkivált a jellegzetes szín- (kék neon, harsány piros, egyéb fakó színek) és tónushasználat. A hasonlóság nem véletlen, ugyan-



is többszörös összefonódással állunk szemben: Patrick Tam, Wong Kar-wai mentora volt – aki ebben az időben forgatókönyvíróként is dolgozott mestere mellett (*Final Victory*, 1987). De a közös filmekbe nemcsak Doyle érkezik Patrick Tam gárdájából, hanem a kiemelten fontos szerepet betöltő látványtervező, William Chang is, aki állandó munkatársa a párosnak. Nemcsak a képi világ, hanem a hangvétele és a tematika is teljesen a korai Wong Kar-wai filmekre hajaz. A közelebbi, lassítások és kimerevítések a nézőre tett primer hatások, azaz legtöbbször a feszültséget fokozzák. De a Wong-ra jellemző elkalandozásokra, elidőzések-re is akad példa. Ilyen a kék neonokkal kivilágított klub-jelenet: a maffiának végletekig kiszolgáltatott főszereplő lánynak muszáj énekelnie a színpadon. Miközben fellép, belassul a kép és Doyle körözni kezd körülötte, kissé alulról fényképezve. Bár egy érzelmes számot ad elő, nem annak képi megerősítése, hanem a lány magányosságának a kifejezése az elsődleges cél. Talán még jobban zavarba jövünk, ha megnézzük Wong Kar-wai első nagyjátékfilmjét az *Ahogy peregnék*

a könnyek-et (1988). Habár azt még nem Doyle fényképezte, képi világa, stílusa, hangvétele, de még a témája is igen hasonló a *Szívem az örök rózsá-é*-hez, mint ha ugyanaz az alkotó készítette volna. Vagyis ha a *Szívem...* alapján azt gondolnánk, hogy Doyle-ra tipikusan jellemző stílusjegyeket látunk, amelyeket majd átment a Wong Kar-wai filmekbe, akkor tévedünk: azok már abban a filmben is ott vannak, amelyet még nem is ő fényképezett – ugyanakkor Wong számlájára sem tudjuk írni a sajátos stílust. Kétségeink sem lehetnek afelől, hogy ezek a képi megoldások a hongkongi gengszterfilm és melodráma műfaji hagyományából építkező és az új hullám zászlaja alatt továbbgondoló Patrick Tam felől érkeznek a *Vadító szép napok*-ba, aminek a vágója maga a mester, miként a későbbi *Emlékekre hangolva* című filmjüknek is. Miben volt a *Vadító szép napok* mégis egyedi, amire felfigyelt az egész világ? Egyrészt a lehangoló vizualitás miatt: például hosszas, egysíntes kocszást látunk, amely az utca forgatagából indul a belső térbe, fel a lépcsőn, elképesztő hosszan, több szobán és termen keresztül, mire megtalálja a kamera hősrünket, akit csak ezután kezd hátulról követni, majd megállapodik a beszélgetésen a főhős és egy másik szereplő között, ami ugyanebben az egy beállításban zajlik le. Egy ilyen snittnek már pusztán a bátorsága önmagában dicséretre méltó: Doyle előtt nem sokan merték ennyire szabadon használni a kamera mozgatását. Ezen kívül radikálisan megnő a Tamnál csak minimálisan jelen lévő elidőzések, elkalandozások játékeje: már-már az a gyanúnk támad, hogy az alkotók számára nem is a történetmesélés a legfontosabb.

Doyle és Wong sajátos gondolkodásmódját jól szemlélteti a pálmafák motívumának használata a *Vadító szép napok*-ban: a lassan pásztázott pálmardő nagytotálja a film során többször visszatér, fokozatosan belső tájjá lényegülve át, amely egyfajta álomnak tűnik. Aztán a film valós helyszínként is megjelenik: a főhős igazi anyja, aki elhagyta, ebben a pálmardőben lakik: a luxuskörülmények között élő nő nem kíván találkozni soha nem látott fiával. Lassítva látjuk, amint a sértett fiú dühödten gyalogol haza, körülötte a pálmardő, amely ekkor már inkább egy meghatározó emlék helyszínét jelenti – a narrátor szövege is múlt idejű, nyomatékosítva, hogy egy emlékről van

szó, és a film a 60-as években játszódik, miközben már maga a címadás is a nosztalgiára erősít rá. Azaz az örökölt formavilágot a Wong-Doyle páros egyedülálló lélektani tömörség közvetítésére használja fel. Doyle voltaképpen a *Vadító szép napok*-ban az addigi tapasztalatait összegzi: Edward Yang-tól hozza a szereplők lelkivilágának a megmutatására való igényt, és az egzisztencialista szemléletet, Tam felől pedig a műfaji filmre (gengszterfilm és melodráma) való fogékonyságot: mindezek találkozása a *Vadító szép napok*.

A *Szerelmemre hangolva* a közös gondolkodásmód legszebb példája. Talán nem ez a legjobb filmjük, de az kétségtelen, hogy ez a legtömörebb, ebben sikerül a legszárkább kifejezésmódot megtalálni, és a két szerelmes közötti kapcsolatot a lehető legegyszerűbb eszközökkel, mégis a legtöbb dimenzióval felruházva bemutatni. Lassítások, elidőzések, elkalandozások ugyan itt is vannak, de minden korábbinál komolyabb hangsúlyt kap a színészek jelenléte. A csapat nagyon egyszerű, visszafogott megoldásokkal dolgozik: például a főszereplő nő férjét mindig csak hátulról, ansnittben fényképezve látjuk. Az egyik jelenetben a nő számon kéri és faggatni kezdi, hogy valjára be, van-e szeretője, a férfi először tagad, majd bevallja. Ám ezután a férfi közelijére vágunk, és nem a nő férje, hanem a film férfi főszereplője ül vele szemben. A pillanatnyi zavart hamar helyre teszik, és fellélegzünk, hogy nincs igazi dráma: csak az éppen közösen írt regény egyik jelenetét próbálták el. Erre a lehetőségre azért nem is gondoltunk, mert eddig a film következetesen építette azt, hogy amikor a nővel szemben, háttal, ansnittben látunk egy férfit, akkor az mindig a férje, ezért átélünk egy valóságosnak hitt szakítást, amiről csak később derült ki, hogy fikció. A filmjelenet zárómondataként azt mondja a nő: „Eddig nem is gondoltam, hogy ennyire fájdalmas ez”. Pontosan átéljük, hogy mire gondol, mert azt hittük egy ideig, hogy „valódi” szakítást látunk, és vele éltük át az egészet, ami után mi is könnyen erre az álláspontra juthatunk. Az alkotók egy igen egyszerű képi és narratív trükkkel érnek el mély érzelmi azonosulási lehetőséget. Az, hogy a kihűlt házasságukban csalódott, egymásba szerető főszereplők házastársai nem kapnak arcot, szintén azt az érze-

tet keltik, mintha egy emlékező elme szelektálná életének ezen szakaszának eseményeit, aki a nem fontos részeket, embereket, a jelentékenyekkel szemben kirosszolja. A lassított jelenetek, és mozgóból állóvá merevített képsorok is ezt a logikát erősítik, ráadásul ez a film is a 60-as években játszódik – Doyle képi gondolkodásában az emlékek ki-tüntetett szerepe van.

A 2000-es évektől kezdve, amikor igazán aktívan munkálkodott a nyugati filmvilágban, Doyle az extravagáns stílusjegyek helyett, a szemléletet és munkamódszert exportálja. A nyugati filmeknek is mindig az elidegenedés témája áll a középpontjában. A hősök a szerelemben reménytelenül a saját megváltásukat keresik (bármelyikük lehetne akár egy Wong Kar-wai film szereplője is): *A fehér grófnő* sanghaji maffiával szövetkező vak amerikai diplomatája és az orosz nemesi családból származó, lecsúszott, kismemizett prostituált között szövődő szerelem, az *Ondine* román drogcsempész nője és az ír alkoholista halász közötti kapcsolat, vagy a *Végjáték* (2010) kiégett jazz zenésze és cirkuszi látványosságként mutogatott „torzszülöttje” közötti románc. A világsztárokkal és legkülönbözőbb nagy rendezőkkel forgatott filmjeiben is mindig komoly szerepet

kap az igazság feltárulását szolgáló emlék, az emlékezés aktusa. Az emlékeket Doyle nagyon markánsan más stílusú képekkel választja el a film többi részétől: például a gyilkosságban vétkes visszaemlékező kamaszának naplószerű feljegyzéseit életre keltő *Paranoid Park*-ban az emlékezés metódusát azzal teszi érzékivé, hogy azokat teljesen más nyersanyagra, és más stílusban forgatta. Az *Ondine* kulcsjelenét ugyanezzel a technikával különíti el a film többi részétől: a vízből kihá-lászott rejtélyes nő, Ondine titkához vezető megoldást, azaz a film kezdete előtti pillanatokat, a nő megelevenedő emléke meséli el, rámutatva vízbe kerülésének profán okaira. A *Végjáték* egésze voltaképpen egy, a főhős, Nate Poole, halálának pillanatában lepörgő lázalom, ami a halál tényének elfogadásáról szól, azaz a cselekmény pusztán alibit szolgáltat arra, hogy elmerüljünk egy visszaemlékező „fejében”.

Amikor a forgatások szünetében készült fotóiból kiállítást rendezett, azt a címet adva a tárlatnak, hogy *Közel Chris*-hez, azt nyilatkozta, hogy halálra rémíti a gondolat, hogy egy darabot tár önmagából a közönség elé. Pedig pontosan ugyanezt teszi az általa fényképezett filmjein keresztül is. Doyle intim közel-

ségével azt a hatást éri el, amit nagyon pontosan fogalmaz meg a *Szerelemre hangolva* záró-mottója: „A letűnt évek olyanná lettek, mintha poros ablakon át szemlélne őket. A múlt porát le nem törölné az üvegről. Csak nézte, nézte, mint homályosodnak egyre.” Szereplőit a hétköznapi világban fényképezve, egy leheletnyi elmozdulással, egészen újszerű köntösbe bújtatva mutatja be. Képei olyanok, mintha valakinek az emlékeiben kalandoznánk. Addig filmez, amíg a szereplők a vásznon önmaguk emlékképeként meg nem jelennek. Az emlék szűrőjén át a lényeges pillanataikat mutatja fel. Ennek a legpontosabb kifejezését a nyugat által gyarmatosított keleten, a foszladozó Coca-Cola feliratok alatt, neonfényekkel megvilágított sikkátorokban bolyongó szerencsétlenek életének bemutatásán keresztül találta meg, de látomása metaforaként az egész globalizált, gyarmatosított kolóniaként működő világra kivetíthető. Mi az, ami modern világ színtalpai mögött van? Doyle víziója szerint: egy emlék, az áttetsző, koszos felületek mögött felsejlő egyre halványuló, szeretni vágyó, de

„Mintha valaki emlékeiben járnánk”
(Christopher Doyle a You Mean the World to Me forgatásán)

arra már régóta képtelen, fáradt, magányos emberi arcról. Egy emberről, aki mindenek ellenére mégiscsak a jövőben bizakodva néz bele Chris kamerájába. •





PASOLINI STILIZÁLT DOKUMENTARIZMUSA – 2. RÉSZ

a város peremén

HARMAT GYÖRGY

PASOLINI VALÓSÁGHŰSÉGE MÁS, MINT NEOREALISTA ELŐDEIÉ: AZ EMBERI NYOMORÚSÁG PROFÁN KÖZNAPISÁGÁBAN MAKACsul KERESI A SZENTSÉG JELENLÉTÉT. FILMJEIBEN ANGYAL ÉS ÖRDÖG CIVAKODIK AZ EMBERÉRT.



Báméskodók sereglete figyel egy eseményt. Valaki a tömegből arra törekszik, hogy minél jobban lásson, mozognia kell, mert gyakran fejek takarják a távoli történéseket. A részletek alig kivehetőek, a hangok alig hallatszanak, nehéz értelmezni, mi is zajlik tulajdonképpen. Éppen ezért emberünk olykor közelebb merészkedik megfigyelése tárgyához – kiválva a sokaságból.

Én vagyok a kamera – mondhatná, mivel Pasolini (hiszen az ő módszeréről van szó, melyet néhány mitikus-történelmi filmjében alkalmaz) párhuzamosan mutatja a szemlélőt, a „tökéletlen szemtanút” meg azt és úgy, amit és ahogy az lát.

Pier Paolo Pasolini játékfilmek jeleneit alkotja meg ily módon, de a kamera billegése, bizonytalan mozgása, részvétele egyfajta dokumentumfilmre emlékeztet. Annak operátőre próbál meg így

helyezkedni, mivel azonban nincs kiemelt pozícióban (emelvényen például), csak korlátozott lehet a látása, az értelmezése. Innen az elnevezés, melyet a jelenségnek adtam: „a tökéletlen szemtanú”.

A FIGYELŐ SZEMPÁR

PPP kortársi történetei során nem használja e megoldást, ám – tartalmilag-formailag egészen más funkcióval – a megfigyelés motívuma már debütáló filmjének utolsó harmadában is fontos tényezővé válik. Az 1961-es jelenben játszódó Csóró címszereplője kültelki napoló, strici. Maddalenát futtatja, aki egy évre börtönbe kerül. A lány ott egy idő után megtudja, hogy Csóró (Accattone) immár új áldozatra lelt, a szép, naiv Stel-lával él, őt küldi az utcára. Maddalena bosszúból beköpi a férfit a rendőröknek.

„A szépet nem hajkurássza, egyszerűen találja”
(RoGoPaG. A túró
– Orson Welles)

Ettől kezdve Accattone – anélkül, hogy tudna róla – bizonyos értelemben felügyelet alatt áll: ráállítanak egy nyomozót. Az a különleges, hogy Pasolini

e cselekményelemet – annak ellenére, hogy ez vezet Csóró filmvégi halálához – egyáltalán nem hangsúlyozza (mint egy krimi tenné), „csak” mutatja. Szórványosan elhelyezett, igen rövid beállításokkal is el tudja érni, hogy folyamatosan érezzük a megfigyelő jelenlétét. Speciálisak az eszközei.

A szegényes külvárosi közegben feltűnő ruházatú, öltönyös-nyakkendő nyomozót először secondos közeliben pillantjuk meg: egy ivókúthoz hajol le, de tekintését felemeli. Szemrevételez. E képkivágásban még nem látszik, hogy a csinos fiatalember erősen kopaszodik,

már itt is szemei uralják a plánt. Egyelőre ártatlan történet tanúja: Csóró (Franco Citti) takaros, ám nyomorúságos házikóba költözteti Stellát. Most már tágabb, de nem egész alakos kép mutatja a nyomozót. Később ugyanilyen beállításban látjuk: falnak támaszkodik, keresztretjényt fejt. Azt lesi, amint Csóróknak éppen munkát szerez szorgos öccse. Ekkor következik az a szuperközeli (a nyomozó szeméről), mely majd még többször visszatér.

Pasolini, a homoszexuális művész megtalálja a fiatalember arcának legvonzóbb részletét: igéző szemeit. E szempár azonban nemcsak szép, hanem fürkész, követ, figyel is. A homoerotikus árnyalat sötétebbre, fenyegetőbbre színeződik. A nyomozó szemei hősnünket fenyegetik, gyaló, bűnös hősnünket, Accattonét. Ékes, általánosítható példaként igazolja e kis mozzanatot: Pasolini homoszexuális látásmódja mindig a mű, a nagy egész szolgálatában áll.

Legközelebb akkor jelenik meg a nyomozó, amikor Csóró – egy gyötrően fárasztó munkanap után, leszámolva a becsületes pénzkeresés lehetőségével – lopni indul. A fiatalember – a szempár szuperközeli apró bevillanásai jelzik – végig Accattoné nyomában halad: látja, ahogy az két társat verbuvál, majd amint a kis csapat kézikocsihoz nekivág, hogy kipróbálja szerencséjét. A nyomozó tanúja a szánalmasan kisszerű rablásnak, részt vesz a tettesek letartóztatásában, és jelen van, mikor Csóró – menekülését és végzetes motorbalesetét követően – kileheli a lelkét.

Mennyire különbözik a nyomozó szerepe „a tökéletlen szemtanú” módszerétől (mely majd a *Maté evangéliumával* kerül be PPP eszköztárába)! Ez a szempár nem a néző szemeit képviseli a vásznon. Ez a szempár egy idegené. Amit lát, azt nem szubjektív kamerával követi az operatőr. A nyomozó csak a *Csóró* utolsó harmadában kerül a történetbe, feladata nem a megértés, hanem a leleplezés. A néző azonban addigra már másként tekint Accattonéra: teljes embert lát, nem csak egy bűnözőt, ismeri, átélte érzéseit, belső motívumait, kényszereit, megnyomorítottágát. Így rendülhet meg végül egy bűnös lélek halálán. Elkárhozásán vagy felemelkedésén. Csóróknak nem volt más útja. Nem kis részben őrá is érvényes az, amit az Orson Welles alakított a *Rendező* mond, amikor *A túró* (a *RoGoPaG* című film Pasolini-epizódja) – Accattonéval ellentétben büntelen –



főhőséből, Stracciból kiszáll az élet: „Megkrept. Más-képp nem tudott emlékeztetni rá, hogy ő is él.”

„Már a kezdet kezdetén a halállal kacérokodik”

(Csóró – Franco Citti)

JÉZUS KRISZTUS VAGY AZ ÖRDÖG?

Csóró már a kezdet kezdetén a halállal kacérokodik. Egy cimborájával arra fogad, hogy ő túléli azt a vállalat, melybe egy vagány elődje, Barberone belepesztült. Hőségek, bőségek étkezés után, egy hídról a Teverébe veti magát – bámuló tömeg szeme láttára. Megnyeri a fogadást. Egy haver szerint Szent Barberone védte meg Csórókat. Ugyanő teszi fel a kérdést: „Ki vitte el Barberonét? Jézus Krisztus vagy az ördög?” A válasz: „Harcolnak érte.” E párbeszéd a *Csóró* mottóját visszhangozza, mely idézet az *Istini színjáték*ból. A Dante-szövegben egy halott számol be angyal és ördög civakodásáról: kié is legyen ő? Ám Jó és Gonosz küzdelme nem csak holtában folyik az emberért: életében is.

Úgy tűnik, Csóró aztán mindenestül az ördögé: hazudik, enyves a keze (saját kisfiát is megfosztja nyakláncától), prostituálja az ártatlan Stellát, akit pedig a maga módján még szeret is. Éppen a lány iránti kölcsönös szerelme készítené egy becsületesebb életre, nem képes rá. Az utca nevelte, aminek törvénye pedig: aki gyenge, annak jaja! (A *Csóró*ban suhancok gúnyolnak, bántalmaznak egy időse embert.)

A második Pasolini-opus, a *Mamma Róma* címszereplője, az ötvenes utcalány (Anna Magnani) elérte célját: zöldség-

standja van a piacon, lakása a külvárosi Rómában. Ám mindez csak eszköz arra, hogy magához vehesse végre vidéken nevelt, 16 éves fiát, Ettore-t. Leg-

hőbb vágya ugyanis, hogy gyermekének tisztességes sorsot biztosítson. Ennek érdekében még arra is képes, hogy törbe csaljon és megszaroljon egy „köz-tiszteltben álló” polgárt, aki így pincéri álláshoz juttatja Ettore-t. Minden hiába: a körülmények hatalma legyőzi a mégoly szívós, kitartó anyai erőfeszítéseket is. Ettore lop, elfogják, a börtönben súlyosbodik tüdőbetegsége, lekötözve, krisztusi pózban éri a halál.

A következő „fél film”, *A túró* című *RoGoPaG*-epizód Straccija már egyenesen a keresztfán szenved ki. Színes, bibliai témájú mozgóképet forgatnak az első két Pasolini-alkotásban már alaposan bejárt elővárosi mezőkön. A statiszták szintén ismerőseink: Rómakörnyéki parasztok, római munkások, lumpenproletárok: ők népesítették be eddig rendezőnk filmi világát. Stracci szerepe az egyik latoré, akit Jézus mellett feszítenek keresztre. Stracci az ellátmányként kapott ételcsomagokat sorra családtagjainak viszi, ő maga éhes marad. Amikor végre túróhoz és egyéb finomságokhoz jut, agyoneszi magát, ezért leli aztán halálát a kereszten, forgatás közben.

Láthatjuk hőseink sorsán: a Jó létezik, de folyvást vesztesre áll. Így hát e Pasolini-művekben – még a *Maté evangélium*a előtt – a blokkházak közti el-

vadult réteken megterem a mártírium (a nincstelenség): Ettore, Straccié, tán még Csóróé is. Az ő halálakor rablótársa bilincsbe vert kézzel vet keresztet. Ez a Csóró utolsó képe.

A SZENT, A PROFÁN ÉS A SZÉP

PPP életművének vezérlő ellentétpárjaiból (együttal paraleleleiből) kettő is meghúzódik e problémakörben: profán kontra szent; modern kontra ősi. A rendező első „két és fél” filmjének hangja sajátossága, hogy a kísérőzene kizárólag klasszikus (Csóró: Bach; *Mamma Róma*: Vivaldi; *A túró*: a *Dies irae* dallama, Verdi *Traviatájából* egy áriarészlet – *Sempre libera* – zenekari átíratban). A modern zene (jazzes táncmuzsika a Csóróban; a *Violino tzigano* című közkedvelt dal, majd csacsacsca, „népi zenekar” a *Mamma Rómában*; twist *A túróban*) mindig funkcionális, tehát helyszínen szóló – lemezzel, rádióból, élőben. *A túró* már jelzi az elmozdulást a későbbi *Madarak és ragadozó madarak* (1966) groteszk stílusa felé: a burleszkyszerű gyorsított felvételekhez a *Sempre libera* mulatságosan felgyorsított változata dukál.

A zenehasználat is egyfajta stilizáció, itt többek között a magasztos és a profán, az ősi és a modern összekapcsolásának eszköze. A sűrűn megszólaló barokk muzsika emelkedettsége olykor ellentéppontként szolgál a közeg sivárságával, az erőszakkal, a történések romlottságával, aljasságával szemben. Gyakorta, igen gyakorta azonban éppen ellenkezőleg: segít felismerni a meggyötört emberi szépséget a gyarló figurákban és cselekedeteikben, villanásszerűen, mégis folytonosan felragyogtatni a szakralitás fényét a profán világban. Képi szinten ugyanezek az összefüggések figyelhetőek meg. Gondoljunk a *Mamma Róma* kezdetén a parasztesküvő beállítására, mely *Az utolsó vacsora* leonardói megformálását idézi emlékezetünkbe. Az olasz főváros periferiáján játszódó alkotásai-ból PPP kiiktatja a képeslapok historikus nevezetességeit, ám például a *Mamma Róma* kültelki helyszínein, a modern lakótelepek közti óriási beépítetlen területeken hangsúlyozottan ábrázolja az ókori vízvezetékek, egyéb romok jelenlétét.

Pasolinitól rendkívül távol áll a szépelgés, a szépet nem hajkurássza, mint oly sok rendezőtársa, hanem egyszerűen találja, akár a kövek közül vagy a beton réseiből kisarjadó virágot. Ennek forrása: valóságHITE. „A város peremén” élő

„megalázottak és megszorítottak” sorsában lel meg szentet, ősit, szépet. Franca Pasut (ő a Csóró Stellája) félénk szökevényében, madonnai arcában könnyű felfedezni a szépséget, ha azonban Ettore Garofolót nézzük (ő Ettore a *Mamma Rómában*), már nem ez a helyzet. A PPP szülőföldjéről, Friuli tartományból származó Pasut nem az egyetlen amatőr, akit Fellinitől „vesz át” rendezőnk, *Az édes élet* vége felé, az orgia jelenetében találkozhattunk vele, ott debütált filmen.

Pasolini maga idézi fel, hogy Garofolo viszont az ő felfedezettje: „Az étteremben láttam meg, ahol pincérkedett [...], pontosan úgy, ahogy a filmben is ábrázolom, gyümölcsös tállal a kezében, mint egy Caravaggio-figurát.” Ettore inkább csúnyácskának mondaná az ember. Ha nevet, akkor szebb. De ritkán nevet. Mégis: nemcsak *Mamma Róma* anyai tekintete találja meg a bájt ebben a hányaveti mozgású, nyegle, többnyire mogorva sihederben, hanem – Pasolini instrukciói nyomán – Tonino Delli Colli kamerája is. Meg a mártíromságra szánt szépséget – a nézővel együtt.

TÚL A NEOREALIZMUSON

A zene alkalmazása, a képi megoldások, a kérdésfeltevés, a tartalmi vezérmotívumok – mind-mind jelzik, hogy PPP filmes életművének már eme korai periódusában túlnő a neorealizmuson. Ezért neveztem korábban ezeket az alkotásokat „álneorealistának”. Nem abban az értelemben, hogy hamisak lennének. Nem *akarnak* neorealistának látszani, felülettes rápillantásra mindazonáltal annak látszanak. (Természetesen semmi bajom a neorealizmussal, mely a filmtörténet egyik legjelentősebb, leginspirálóbb erejű irányzata – s így Pasolinire is hatott. Csak éppen fontos tisztázni, hogy mi micsoda és mi nem.)

Hogy mi újat hozott a Csóró a mozgókép művészetébe, arra kitűnő összehasonlítási alapot nyújt egy Pier Paolo Pasolini regényéből Paolo Heusch és Brunello Rondi rendezésében készült filmalkotás, melynek címe azonos az irodalmi műével: *Egy erőszakos élet*. A forgatókönyv megírásában PPP nem vett részt. A film premierje a Csóró és a *Mamma Róma* bemutatása közötti időben, 1962 márciusában volt.

A regény és az adaptáció főhőse Tommaso. A fiatalember egy siralmas nyomornegyed szülőtte és lakója. Társaival a kommunista párt helyiségé-

ben szórakoznak, ám újfasiszta akciókat hajtanak végre. Tommaso részese kocsilopásnak, verekedésnek, rablásnak, gyilkossági kísérletnek, másfél évre börtönbe is kerül. Egy lány kedvéért megpróbálkozna azzal, hogy jó útra térjen, de elviszi a tüdőbaj.

Szembeszökő a hasonlóság a Csóróval: közeg, téma, cselekmény, protagonista tekintetében egyaránt. Így mérhetőek le igazán a két film közti különbségek, melyek nagyrészt abból adódnak, hogy az egyiket Pasolini rendezte, a másikat nem. *Az Egy erőszakos élet* neorealista alapokra épülő, a modernizmus felé igencsak közelítő, mégis lényegesen konvencionálisabb alkotás, mint a Csóró. Jól sikerült produkció, nem is erőtlen, de távol áll PPP filmes eredetiségétől, remekléstől, miközben – s ezt ne felejtsük el – az ő regényének feldolgozása. Pasolini művészetében például egyszerű sokkal tárgyyszerűbb és mondhatni ünnepélyesebb a bűn, a büntettek ábrázolása, mint Heusch és Rondi alkotásában. Izgalmas összevetést kínál, hogy az *Egy erőszakos élet* főszerepében is az amatőr Franco Citti látjuk: a Csóróban debütált, ez a második filmje. Alakítása itt „realistább”, gesztus-, részletgazdagabb, mint PPP-nél, aki egy sajátos, nem „természetes”, hanem zsigerileg hiteles játékmód híve.

A *Mamma Rómában* ott van Anna Magnani, *A túróban* Orson Welles, a Csóróban azonban nincs hivatásos színész. És nincs rendezőnk első mitikus-történelmi filmjében, a *Máté evangéliumában* sem. (*A túró* fekete-fehér kortársi történet, a bibliai jelenetek csak színes, forgatási betétek benne, élőképek.) Nem színészek kellett Pasolininek az újtestamentumi adaptációhoz, hanem arcok, személyiségek. Esze ágában sem volt ugyanis a szokványosan veretes, fennkölt Biblia-filmek számát szaporítani. Egyfajta magasztosságot ugyan sugároz magából a *Máté evangélium*, nem is ritkán, ám ennek forrása jórészt a hétköznapi, mégpedig a mából transzponált hétköznapi. Ezen alkotás szentsége ugyanabból az anyagból vétetett, mint a korábbi külvárosi filmeké. Melyeknek felszíni hasonlósága (ennek következtében egybemosása) a neorealizmussal az ábrázolt közeg, az amatőr szereplők vászonra vitele és az egyszerűnek vélt formanyelv révén alakulhatott ki.

(Folytatjuk)

BESZÉLGETÉS AKI KAURISMÄKIVAL

„Egyedül hatékonyabb vagyok”

SZALKAI RÉKA

A REMÉNY MÁSIK OLDALÁBAN KÉT EMBER KERESI ÚJ IDENTITÁSÁT: EGY FINN ÉS EGY SZÍR FÉRFI. KAURISMÄKI – MINT MINDIG – A REMÉNYVESZTETTEK PÁRTJÁRA ÁLL.

A ki Kaurismäki egyike a ma élő legnagyobb filmrendezőknél, és talán az egyetlen olyan alkotó, aki az évtizedek folyamán a leghűségesebb tudott maradni saját magához, stílusához és a mondanivalójához egyaránt. Kiolt-hatatlan humanizmussal mutatja be a nagyvilág számára láthatatlan emberek egyéni élethelyzeteit, sorsát, veszteségeit; és ez legújabb filmjében – melyet sajnós a rendező legutóbbi megnyilatkozásai során utolsónak is titulált- sincs másképp. *A remény másik oldalában* két ember keresi új identitását: az utazó vígécéből étteremtulajdonossá avanszált Wikström és a szíriai menekült Khaled. Kaurismäki filmjében sorsuk visszafordíthatatlanul egymásba fonódik a csöppet sem barátságos finn jelenvalóban.

• *Mi keltette fel az érdeklődését a menekültek, bevándorlók sorsáért?*

A felháborodás. Szerintem a menekültekhez való hozzáállás elfogadhatatlan Finnországban. Mindenki attól retteg, hogy jönnek ezek a szerencsétlen emberek, s kirabolnak minket. Ellopják az autónkat, a házunkat, a feleségünket. Mindegy is mit, a migránsok mindig ellopnak valamit. És ezt a gondolatmenetet sajnós állami – és európai szinten is rengeteg hangadó politikus támogatja, hangoztatja, hát hogy várhatnánk el a mindennapi,

országa médiáján szocializálódó és hangulatában létező kisembertől, hogy okosabb legyen ennél, s tudja, ez egyáltalán nincs így. Remélem, a filmem – legalább annak, aki elmegy és megnézi –, demonstrálja, a bevándorlók is csak olyan emberek, mint mi.

• *Mennyire gyökerezik a valóságban a filmben levő szír menekült, Khaled története?*

A válaszom, szomorú, de igen, szinte száz százalékban az élet írta az egészet. Csak a város nevét változtattuk meg, ahonnan a hősünk származik, de amúgy az

Aki Kaurismäki:
Kikötői történet
(André Wilms és Blondin Miguel)

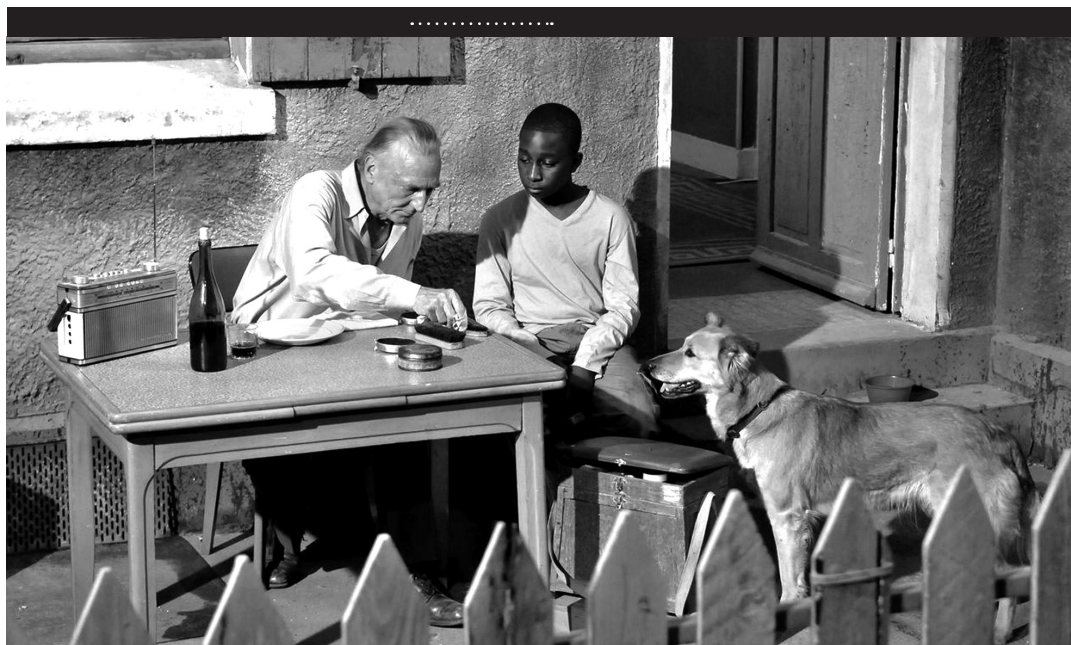
intézményektől kezdve egészen a deportálásig, történetünk minden szava, mozdulata, jelenete megtörtént eseményeken alapul – erről beszéltem az előbb is, ez a mai Finnország, de Európa sok más szegletében is hasonló a helyzet, önnek szintén ismerős lehet.

• *Elég pesszimistán tekint a mai Európára...*

Igen, hiszen borzasztó helyzet uralkodik a kontinensünkön, önzők és rosszak vagyunk, a porhoz közelítünk emberi minőségünkben. Vegyük csak az EU-t: ma már egyáltalán nem beszélhetünk nemzetek egységéről, inkább csak országok léteznek egymás mellett, mindenki csak a magáét fújja; a határok eltörlése, a hatalmas sztrádák és az óránként induló repülőjáratok nem termelnek mást, csak még több fogyasztót és környezetszennyezőt. Amilyen idioták vagyunk, lassan teljesen tönkreteszük a természetet magunk körül. Nem kell sokat várni, s már víz sem lesz: se folyó, se tenger, se óceán.

• *A közvélemény egy része szerint pont emiatt is lehet problematikus az iszlám térhódítása a kontinensünkön: ilyenkor a közelmúltban egyre gyakrabban előforduló terrorcselekményekre is utalnak. Ön az úgy nevezett „iszlamizálódást” egyáltalán nem tartja veszélyesnek?*

Rám például biztosan nem az. Inkább csak örülök a vérfrissítésnek, a különböző kulturális színeknek, és minden egyébnek, amit az arab világ például hozzánk,





finnekhez eljuttatott: sokkal érdekesebb így itt élni. De ezt nem nevezném „iszlamizálódásnak”, még kulturális értelemben sem. Ami pedig a terrorcselekményeket illeti: ez az egész egy adok-kapok játszma. Gondoljunk csak számos ország bevándorlás-ellenes politikájára: már II. Fülöp Spanyol Birodalmában is így volt, az arabok ellen hozott törvényekkel csak a saját és a nómenklatúrája bűneit akarta eltakarni a keménykezű 16. századi király.

• *A Wikströmöt játszó Sakari Kuosmanen* *gyakorlatilag az egyik legelső filmje óta együtt dolgozik, Khaled szerepében viszont egy teljesen új „ismeret-séget”, a szír származású Sherwan Hajit láthattuk. Mennyire változtatta meg ez a munkafolyamatokat?*

Nálam már minden eldől a színészválogatás során. Egyrészt hiszek a szerencsében – ne feledjük, már Sakarit is a pusztán véletlennek köszönhetően fedeztem fel egy hajókirándulás alkalmával, másrészt pedig egy színészt elsősorban az aktori képességei miatt választok ki egy adott szerepre. A forgatás során már csak hagyom, hadd játsszon, ahogy mondani szoktam: a kamera úgy-

is eldönti majd, a barátja lesz, vagy az ellenfele – ez csak azon múlik, hogy tud-e a színész játszani, vagy sem. És itt visszakanyarodhatunk a jó színészválasztáshoz: nem attól függ, hogy az adott színészt hány éve ismerem.

• *Ezek szerint gyakorlatilag önjáróak a színészei a felvételek alatt.*

Pontosan. Nem rángatom őket ide-oda, nem magyarázok nekik folyamatosan. Megkapják a forgatókönyvet, ilyenkor csak annyit mondok, „nyugalom, aggodalomra semmi ok, minden rendben lesz.” Majd elkezdődik a forgatás, és ez tényleg így is van. Nagyon ritkán ismétlek meg egy-egy felvételt, egyszerűen nem tehetem meg. Tudja, ha az ember filmre forgat... de inkább legyen ez, mint azok a cigarettásdoboz-méretű digitális kamerák. Ha mégis ismételni kell, akkor maximum annyit mondok, ebből egy kicsit többet, vagy éppen kevesebbet kérek. Azt ki nem állhatom, ha túljátszanak valamit.

• *Említette a forgatókönyvet, milyen egy Kaurismäki-szkript?*

Fekete betűk fehér papíron. Tegyük azért hozzá, nem mindig írok forgató-

Aki Kaurismäki:
A remény másik
oldala
(Sherwan Haji és Marko Haavisto)

könyvet, de ha megteszem, igyekszem azt a lehető legpontosabban megalkotni, instrukciókkal a különböző részletek – megvilágítás, zene,

hang számára. Sőt, ilyenkor még a színészek részére is írok egy-két jó tanácsot, szerintem hogyan kellene játszaniuk az adott jelenetet. Bár mindennek egy része persze formalitás. Például említette Sakarit, vele ugye szinte a kezdetektől fogva együtt dolgozom, de ott van az operatőröm, Timo Salminen is. Ő már a legelső filmemben is ott volt, és 35 év alatt eljutottunk arra a szintre, ha a megvilágításban megegyezünk, utána akár magára is hagyhatom. Nyugodtan beülhetek valahova egy-két sörre: mikor visszajövök, ugyanaz a kép lesz az eredmény, mint amire én gondoltam.

• *A kilencvenes évek végéig számos filmjét, sőt, még a 2006-os Külvárosi fényeket is saját maga vágta, A remény másik oldalában viszont megint nem ez volt a felállás. Mennyire nehéz, vagy éppen más kiadni a kezéből a filmkészítés egyik legutolsó, jelentős szakaszát?*

Csak annyi a különbség, hogy sokkal lassabban megy az egész. A *Kikötői történetet* például hat hétig vágtuk Timo Linnasalóval, gondoljon csak bele. Egyedül mindig is sokkal gyorsabban dolgoztam, hiszen volt, hogy egy évben (1990 – Sz.R.) két filmem is született: A *gyufagyári lánnyal* nyolc nap alatt megvoltam, a *Bérgyilkost fogadtam* című filmemet pedig kevesebb, mint két hét alatt megvágtam. Egyedül hatékonyabb vagyok.

• *Őn igazi filmfanatikus hírében áll, aki szinte minden fontos filmet látott a mozgókép történetében. Van kedvenc alkotója?*

Tény és való, már ifjúkorom óta habzsolom a filmeket. Akkoriban hat filmklubban voltam egyszerre tag, manapság inkább – bár szégyellem bevallani – DVD-ken nézem őket. Emlékszem, amikor még suhanckoromban elstopoltam egészen Párizsig, hogy ott megnézzem Chaplin *A párizsi nőjének* a vetítését, hazafelé meg szinte végig gyalogoltam: tényleg fanatikus voltam. Azóta is ő az egyik kedvencem, illetve Harold Lloyd, és persze Buster Keaton. Nagyon szeretem a némafilmeket, mostanában is egyre többet nézek belőlük.

• *Erről az jut eszembe, hogy az Ön filmjeiben se túl beszédesek a szereplők.*

Persze, hát nem azért járunk moziba, hogy a színészek fecsegését hallgassuk, és még fizessünk is érte...Komolyra fordítva a szót, teljesen lenyűgöz Chaplin munkássága, ahogy öregszem, egyre jobban megértem őt, és inspirál, ahogy pontosan ráéreztem, hogyan keverje bele a tragédiát a komédiába; hiszen tudta, a rendező elsődleges célja a szórakoztatás. Buster Keaton filmjein is többet sírtam, mint nevettem. Ő is egy igazi hős a szememben: egyrészt nagyra tartom a gyorsaságát. Másrészt, amikor bejött a hangos film, őt meg kívágták Hollywoodból, elkezdett madarakat tenyészteni. Most én is egy baromfiudvart építék: ez egyelőre sok időmet leköti – nagyon szeretem a tyúkokat, ne értsen félre, nem megenni, csupán nézni szeretem őket

• *Nyugtasson meg, a hírvérsek ellenére, emellett azért lesz ideje elkészíteni a Kikötői történet és A remény másik oldala után a tervezett trilógia harmadik részét is.*

Vagy pedig ez lesz a világon az első olyan trilógia, mely csak két részből áll. A filmezéshez ugyanis jó alapanyag kell, és itt nem csak a 35 mm-es Kodak-tekercekre gondolok. •

A REMÉNY MÁSIK OLDALA

Szemben az árral

BASKI SÁNDOR

AKI KAURISMÄKI TÁRSADALOM PEREMÉRE SZORULT HŐSEI EMBEREK MARADNAK AZ EMBERTELENSÉGBEN IS.

Kikötőben játszódott Aki Kaurismäki utolsó filmje (*Kikötői történet*), és Kikötőben indul a legfrissebb. Teher szállító hajó érkezik Helsinkibe, gyomrában több ezer tonna szénnel. A rakomány teteje megmozdul, a sötétségből egy férfialak emelkedik ki. A fekete hajú, kormos képű figura beveti magát a városba, idegenként, mégis feltűnés nélkül, céltudatosan halad előre. Megjelenése ebben a (film)világban valami újnak, valami másnak a kezdete.

Harminchat pályán töltött év és húsz film után az a rendező is nehezen tudja meglepni a közönséget, aki nem ugyanazt az egy filmet forgatja egy életen át, a vállaltan monomániás Aki Kaurismäkitől pedig már nem is várja el senki, hogy új utakat keressen. A szokatlanul szimbolikus, egyszerre burleszkszerű és baljós hangulatú nyitányt követően *A remény másik oldala* is visszszakanyarodni látszik a több évtizede kitaposott nyomvonalra.

A Külvárosi fények vagy *A múlt nélküli ember* időn kívül rekedt, sosemvolt Helsinkijében játszódik ez a történet is, társfőszereplője bármelyik korábbi Kaurismäki-filmből kiléphetett volna. Wikström (Sakari Kuosmanen) is a vesztes pozíciójából indul, igaz, saját maga dönt úgy, hogy befejezi utazóügynöki munkáját és elhagyja alkoholista feleségét – Kaurismäki mindezt természetesen dialógok nélkül meséli el. Hősünk, minden mindegy alapon, felteszi az összes spórolt pénzét egy pókerjátzmára, nyer, és a bevételből – ismét csak a vakvéletlen közreműködésével – megvesz egy csőd szélén tántorgó, leharcolt külvárosi éttermet a hozzátartozó háromtagú, a lúzerség fogalmát szintügy kimerítő személyzettel együtt.

Fapofával előadott fanyar egysorosok, menetrendszerűen érkező zenei betétek, stilizált világítás, mozdulatlan kamera, visszafogott szekond plánok – a Kaurismäki-féle auteur-katalógus minden tétele kipipálható, de nemcsak a stílus, komplett történetszálak is visszszakosznak az életműből; az étterem mint az újrakezdés helyszíne és lehetősége például a *Gomolygó felhők*ből.

Ha nem mászna elő a szénrakományból Khaled, a szíriai menekült, akkor *A remény másik oldala* csupán mérsékelt izgalmas önremake lenne, így viszont egyenes folytatása a 2011-es *Kikötői történetben* feldobott témáknak. Utóbbiban egy idős cipőpucoló a hatósági retorziókat kockáztatva saját házában bújtat egy kitoloncolásra ítélt afrikai kislányt, az új filmben pedig Khalednek kell Wikström irgalmára hagyatkoznia. A nagy találkozásra azonban csak a film harmadánál kerül sor, a szír férfit előbb még beszipantja a finn menekültrendszer purgatóriuma. Önként jelentkezik a rendőrségen, menekülttáborba kerül, ott összebarátkozik egy sors- és honfitársával, majd hetekkel később megkapja a verdiket: mivel Aleppóban a hivatal szerint nincs háború, kiutasítják. Kaurismäki egy még tőle is szokatlanul morbid geggel kommentálja a döntést: amíg Khaled a táskáját pakolja, a háttérben egy aleppói kórház felrobbantásáról tudósít az egyik tévéhíradó.

A finn rendező már a *Kikötői történetben* sem rettent vissza attól, hogy beemeljen egy új, ellentmondásos témát a Kaurismäki-univerzumba, 2011-ben ugyanakkor a menekültkérdés csak annyira volt aktuális, mint 5 vagy 10 évvel korábban. Az időtlenség illúziójáról

A remény másik oldalában sem mond le teljesen, a tárgyi környezet és a miliő alapján a 60-as és a 80-as évek közt bármikor játszódhatna a történet – a barátságtalan bürokrata a bevándorlási hivatalban még mindig írógépet püföl –, mégsem hagy kétséget afelől, hogy 2015-16 környékén járunk. Khaled részletesen elmeséli, hogyan jutott el Szíriából Helsinkibe Szerbia és Magyarország érintésével, és milyen megpróbáltatások érték közben – Kaurismäki ennyire konkrét és direkt korábban soha nem volt.

Radikális szemléletváltásról még sincs szó, sőt a finn rendezőnek sikerült úgy megnyilvánulnia Európa egyik legforróbb közügyében, hogy mondandója, modora tökéletesen konzekvens az a világ- és emberképpel, amit egész életműve képvisel. A szokásos, sors által sújtott Kaurismäki-hős – legyen magányos éjjeliőr, szerelmes kukás ember vagy névtelen amnéziás –, pontosan az, aminek kinéz: egy társadalom peremén vegetáló szerencsétlen, akinek egyetlen célja a puszta túlélés. Hátsó szándékai, titkai nincsenek, teljesen pórén áll a kamera előtt, neheztelni rá így esetleges bűnei és gyarlóságai ellenére sem lehet.

Khaled is hasonló figura, néhány apró, de fontos különbséggel. Ő nem született lúzer, a politika és a háború kényszerítette bele az áldozatszerepbe, és nála szó szerint a lét a tét – vesztére nem (csak) a hagyomá-

nyos Kaurismäki-antagonisták törnek (hatósági személyek, behajtók, alvilági elemek), de a helyi szkinhedek és náci is. A rezignált Kaurismäki-hősökkel ellentétben neki ráadásul van miért és kiért küzdenie: a régi életét és a menekülés során elveszített hűgát akarja visszakapni, ami még jobban megkönynyíti a nézői azonosulást.

Talán ennek, a nagyobb személyes tétnek és a drámaibb alaphelyzetnek köszönhető, hogy a rendező – bár nem mond le sajátos, az érzelmi reakciók minimalizálását célzó színészvezetési stílusáról – a menekültet alakító (valóban szír származású) Sherwan Hajinak szélesebb mozgásteret biztosít. Khaled egyrészt tökéletesen otthon érzi magát a lepukkant étterem balekcsapatában, és nem is tűnik ott tájidegennek, de ő képviseli a Kaurismäki-univerzum (ön) ironikus külső szemszögét is. „Mosolyog, mert a mélabúsatat küldik vissza először – tanácsolja neki a menekültszállón megismert honfitársa – csak ne az utcán, mert akkor azt hiszik, hogy örült vagy.”

Nála tehát a Kaurismäki-féle depimáció nem létállapot, csak – jó esetben – átmeneti állomás. „Beleszerettem Finnországba, de nagyon örülnék, ha el tudnál innen vinni” – mondja a barátjának, amikor besokall, és úgy érzi, mégsem ez az ő világa. Hogy ő, mint egy idegen kultúra képviselője, még hisz a kitorés lehetőségében, nem annyira meglepő, annál szokatlanabb

„A mélabúsatat küldik vissza először”
(Sherwan Haji)

az első blikkre ortodox Kaurismäki-hősnek tűnő Wikström kitartó próbálkozása. Önként ugyan, de az idősödő férfi is elhagyja otthonát és új életet kezd. Az étterem megnyitása a rendező korábbi filmjeiben talán már fel is ért volna egy részleges happy enddel, de itt és most, a nemzetközi helyzet fokozódása közepette, ennyi nem elég az üdvösséghez.

Wikströmnek az emberségét kell bizonyítania. Első találkozásukkor majdnem elgázolja Khaledet, a második az étterem kukáinál, a szír férfi átmeneti lakhelyén, ütésváltással végződik. Semmi oka nem lenne rá, hogy befogadja az idegent, mégis megteszi. Nem azért, hogy jobb embernek érezhesse magát a gesztustól, hanem mert ez tűnik magától értetődőnek. Bújtatja a hatóságok elől, hamis személyit gyártat neki, és segít megtalálni a hűgát. Szolidaritásból és altruizmusból – az étterem három dolgozójával együtt – jelesre vizsgázik, el is nyeri méltó jutalmát. Céltalan sodródása véget ér, visszatál saját magához és feleségéhez.

Megszámálhatatlanul sok film készült a menekültválság apropóján az utóbbi években, de arra aligha tippelt bárki is, hogy épp Kaurismäki verziója lesz a legreménykeltőbb. A kultúrák találkozása az ő olvasatában nem az apokalipszis kezdete – a berlini világpremiert követő sajtótájékoztatón a „vérfrissítést” egyenesen jótékonynak és szükségesnek nevezte –, amit saját alkotói evolúciója is bizonyít. A megszokásba belefásult, életválságba jutott Wikströmhöz hasonlóan ő is kimerészkedett a komfortzónájából, kiszélesítette az eszköztárát, új nézőpontokat invitált be, és hagyta, hogy a letargiából kirángassák a friss impulzusok. *A remény másik oldala* pályafutása leginkább közönségbarát filmje lett, és ehhez a szerzői identitását egy pillanatra sem kellett feladnia. Maradt az, ami eddig is volt: megrögzött humanista.

A REMÉNY MÁSIK OLDALA (Toivon tuola puollen) – finn, 2017. Rendezte és írta: **Aki Kaurismäki**. Kép: **Timo Salminen**. Szereplők: **Sherwan Haji** (Khaled), **Sakari Kuosmanen** (Wikström), **Tommi Korpela** (Melartin), **Niroz Haji** (Miriam), **Ilkka Koivula** (Calamnius), **Wille Wirtanen**, **Janne Hyttiäinen**, **Kati Outine**. Gyártó: **Oy Bufo Ab / Sputnik / ZDF**. Forgalmazó: **Circo Film**. *Feliratos*. 100 perc.



AMERIKAI ISTENEK

Búcsú a férfiakról

KRÁNICZ BENCE

A NEIL GAIMAN-REGÉNY RÉGÓTA TERVEZETT SZOROZATADAPTÁCIÓJA NEMCSAK RÉGI ÉS ÚJ ISTENEK HÁBORÚJÁRÓL, HANEM A NEMI SZEREPEK VÁLTOZÁSÁRÓL IS TUDÓSÍT.

2001-es megjelenése után röviddel Neil Gaiman regénye a kortárs fantasy hivatkozási alapjává vált, a képregényes szubkultúrában akkoriban már sztárnak számító szerzőjét pedig prózaíróként is a műfaji irodalom legnépszerűbb alkotói közé emelte. A *Tükör és füst* kötet néhány remekbe szabott novellája mellett az angol író az *Amerikai istenek*ben dolgozta ki legalaposabban és tette mai napig vonzóvá annak az *urban fantasy* névre keresztelt alműfajnak a nyelvét, amely legalább annyira támaszkodik hétköznapjaink kisrealista megfigyelésére, mint különféle mítoszok kreatív újrahasonítására, sőt erejét éppen e két világérezéssel, kétféle nézőpont ütköztetéséből nyeri. Gaiman korábbi regényében, a *Soseholban* is hasonló műfajkeveréssel kísérletezett – elvégre az urban fantasy a zsánerek keresztezéséből született, a purista szépirodalom-szemlélet szerint fantasztikus elemei horgonyozzák inkább a fantasy-hez –, ám az 1996-os könyvet olyan szorosan meghatározták a londoni tér tapasztalat és középosztálybeli életvitel jellemzői, hogy al- és felvilág találkozása nem hozott valódi robbanást; a nemzetközi olvasóközönség számára mindkét világot csodabogarak lakták.

Mint életműve legsikerültebb darabjaiban rendszerint, Gaimannek az *Amerikai istenek* esetében is az önéletrajzi ihletés segítette tökéletesíteni a számos irodalmi előkép, köztük Ray Bradbury, Michael Moorcock és Stephen King egyes munkáinak művészi megoldásait is újrahasonosító urban fantasy receptjét. Az *Amerikai istenek* akkor keletkezett, amikor szerzője már befutott íróként egyre több időt töltött az Egyesült Államokban, olyannyira, hogy végül a

tengerentúlra költözött és állampolgárságért folyamodott. Regénye tehát az amerikaivá válás örökké ellentmondásos feladványának megoldási kísérlete, hiszen Gaiman nemcsak írói módszerében, de sejtetően érzelmi működését tekintve is korábbi fikciós műveken keresztül vezet be önmagát bármely élethelyzetbe. Az amerikai identitást pedig igencsak hasonlóan találta saját művészetszményéhez: mindkettőt a különféle fikciók keveredése, a lehetőségek végtelen tárházának kaotikus veszélyei és mámorító esélyei, a személység folytonos újratemtésének ígérete határozza meg.

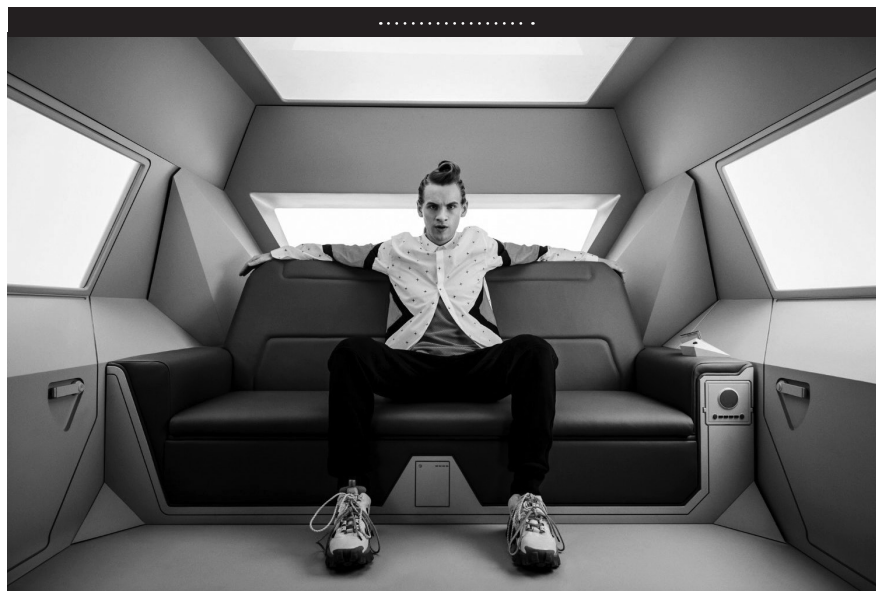
Arról nem is beszélve, hogy a bevándorlók által az Újvilágba hozott régi istenek, mint Odin, Húsvét vagy a leprikónok háborúja a Technológia, a Média és a modernitás más új istenei ellen a történet szintjén minden korábbi

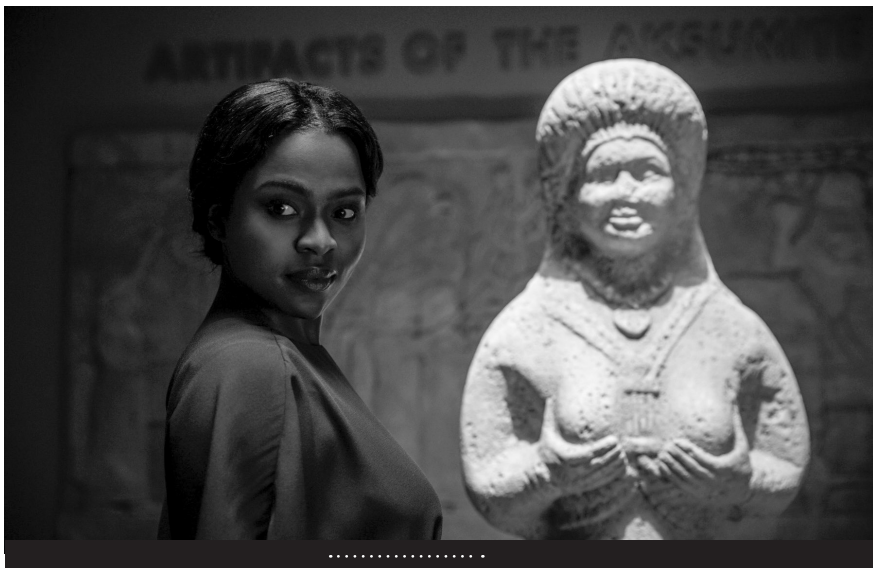
kísérletnél pontosabban leképezi az urban fantasy műfaji mechanizmusait. Az istenek háborúját előbb értetlenül szemlélő, majd eldöntő (vagy legalábbis a döntés illúzióját elnyerő) főhős, Árnyék viszonylag problémamentesen olvasható Gaiman alteregójaként, aki természetesen a képzelet, a mese, a jótékony hazugság, a „tükör és füst” oldalára, vagyis a régi istenek mellé áll. Az *Amerikai istenek* és a gaimani életmű fénytörésében e szövetség a modernitás diadala után elkerülhetetlenül együtt jár a bizonytalan narratív identitású hősökkel és a melankolikus, nosztalgikus hangoltsággal – többek között emiatt válhatott Gaiman *par excellence* posztmodern, és így roppantul divatos szerzővé.

Az első évadát szinte egyöntetű kritikai sikerrel és elfogadható nézőszámokkal maga mögött hagyó tévésorozat egyik legnagyobb kérdése, hogy a részben eleve utánérezésként, idézetként, nosztalgia-komplexumként működő alapanyag az adaptáció során nem válik-e végképp erőtlenné; megtartja-e határozott kontúrjait, vagy önmaga árnyékává válik? Ellentmondásos helyzet: Bryan Fuller kreatornak (*Hannibal*) és a sorozat társíróinak – köztük a producerként is beszálló Gaimannel – utólagosan kellett kidomborítaniuk és híven újratertemteniük a regény alapvonásait, hogy azokhoz képest aztán hangsúlyozni tudják saját verziójuk egyediségét. Az első feladat aligha lett volna teljesíthető egy nagyjátékfilm keretei kö-

„Kisrealizmus és mítoszkinck”

(Bruce Langley)





zött. Noha Gaimant saját állítása szerint több nagyobb nevű rendező („legalábbis olyanok, akiknek azonnal fölvettem a telefont”) ke-

reste meg az adaptáció ügyében, végül mindannyian meghátráltak, felismerve, hogy a szövevényes központi történet mellett a regény világát élővé-lélegzővé formáló betétnovellákkal együtt az *Amerikai istenek* igen nehezen ültethető mozgóképre. Az író 2011 óta beszélt az egyre biztosabbá váló sorozatadaptációról. Előbb az HBO tűnt befutónak, végül a Starz csatornán készülhetett tévés változat, amely komolyan vette az aprólékos feldolgozás feladatát: a nyolcrészes első etap nagyjából az eredeti cselekményének harmadát fedi le, igaz, több önálló történetszállal gazdagítja az elbeszélést.

Ahogy előző sorozata, a szintén népszerű zsánerszerző művei alapján készült *Hannibal* esetében, úgy Bryan Fuller ezúttal is a kortárs presztízssorozatok derékhadánál bátrabban mer kísérletezni a vizuális stílussal. Az *Amerikai istenek* hivalkodó digitális esztétikája elsősorban az egyes istenek múltbeli Amerikába érkezését és jelenlegi ténykedését bemutató jelenetekben tűnik meggyőzőnek: Anubisz sivatagi túlvilága, a Bilquis vaginájának mélyén rejtező univerzum, vagy az arab utazó ügynök és a dzsinn szeretkezője egyszerre szürreális, álomszerű epizód és az erotikus fűtöttséget hangsúlyozó-parodizáló, a *camp* stíluskevercséhez közel kerülő szerzői betét. Árnýék és Szerda úr történeté-

„Gaiman fantasy-jének igenis van neme”
(Yetide Badaki)

ben viszont ugyanez a digitális expresszivitás lejárt, tíz éve meghaladott formanyelvet idéz, a bőséggel ontott, pixelenként haragosvörösre festett vér miatt

leginkább talán a 300 tesztoszteronidús rajzfilmerőszakjára hasonlít.

A jobb pillanatokban kreatív vízióként, rosszabb esetben egyszerű porhintésként értelmezhető telített vizualitás volna hivatott elterelni a figyelmet arról, hogy a történet csomagg, mint a *Trónok harca* középső évadai – a szereplők úton vannak, de nem érnek oda sehova. Valódi történéseket, érzelmi íveket a flashback-betétek tartogatnak, amelyek a szezon előrehaladtával egyre hosszabb játékidőt harapnak ki az aktuális epizódból, és egyre bátrabban mernek elszakadni Gaiman regényétől. A csúcspontot Árnýék feleségének, Laurának a háttértörténete, illetve a nő őseinek-elődjének Amerikába érkezése és a leprikónnal, Bolond Sweeney-vel kötött szövetsége jelenti. Laura története sokkal gazdagabb, mint a könyvben, az Emily Browning által játszott karakter pedig fokozatosan Árnýékkal egyenrangú hőségévé válik a tévés *Amerikai istenek*nek.

A változtatás markánsan jelzi az adaptáció újdonságát: a régi és új istenek harca Fuller verziójában a tradicionális nemi szerepek újraosztását is magában hordja. A nőcsábász Szerda úr, a fizikumával érvényesülő Árnýék, Bolond Sweeney vagy Csernobog mind egy olyan konzervatív férfiképet testesítenek meg, amelyet az alkotók a régi isteneket övező nosztalgiával mutatnak be,

ám értik és jelzik, hogy ezek fölött a régi férfiak fölött eljárt az idő. Az új világ a halálból visszatérő, a síron túl is önálló nőké, mint Laura, vagy a hangsúlyozottan nemnélkülüként vagy nemváltóként bemutatott új istenségeké – gondoljunk csak a David Bowie-ként és Marilyn Monroe-ként is páváskodó Médiára Gillian Anderson alakításában, vagy Világ úrra, akit Hollywood Tilda Swinton utáni második számú androgün színésze, az öregedni képtelen Crispin Glover játszik. Szerda úr szívből jövő bölcsessége – „inkább legyek halott, minthogy elfelejtsenek” – nemcsak a művészek örök fohászát visszahangozza, hanem a régi istenekhez tapadó férfiaságesszmény elmúlását is regisztrálja, mégis megőrizve azt a fikció birodalmának. A szexualitás tévés mézőnyben kifejezetten merésznek mondható ábrázolása szintén ezt az értelmezést támogatja, ahogy Gaiman vékonyka filmes életművének keretei is, elvégre a Robert Zemeckisnek írt *Beowulf* szintén a tradicionális, vagy tán sosemvolt, mesei Férfi összecsapását meséli el a szupernővel, akinek nőiessége ott embertelenséget, szörnylétet takart.

Az új *Amerikai istenek* ígérete, hogy a bukkott férfi az erős női társ segítségével alkalmazkodhat, sőt ismét dominánssá válhat az új világban. Ehhez elsősorban le kell számolnia saját felsőbbrendűségének mítoszával. Akik képesek erre – és itt egyelőre sem Árnýékat, sem a meglepetéseket tartogató Szerda urat, azaz Odint nem szabad leírunk –, azok megélhetik, hogy elmesélik halott férfitársaik történetét. Fuller olvasatában Gaiman fantasy-jének igenis van neme, és ahogy a másik, hetedik évadán túljutó, kitartóan népszerű fantasy sorozatban, itt is kulcsfontosságú kérdés, melyik nem képviselőjét illeti majd a korona a trónok harcának végén.

AMERIKAI ISTENEK (American Gods) – amerikai tévésorozat, 2017. Kreátor: **Bryan Fuller, Michael Green**. Rendezte: **David Slade, Adam Kane, Vincenzo Natali, Floria Sigismundi**. Írta: **Neil Gaiman, Maia Melnik**. Kép: **Darran Tiernan, Jo Willems**. Zene: **Brian Reitzell**. Szereplők: **Ricky Wittle** (Árnýék), **Emily Browning** (Laura), **Crispin Glover** (Világ úr), **Bruce Langley** (Technológia), **Yetide Badaki** (Bilquis), **Pablo Schreiber** (Bolond Sweeney), **Ian McShane** (Szerda úr), **Peter Stormare** (Csernobog), **Gillian Anderson** (Média). Gyártó: **Canada Film Capital / Freemantle**. Forgalmazó: **Starz!** 8 x 60 perc.

■ KARLOVY VARY

Kényszerkapcsolatok

■ BASKI SÁNDOR

LÉLEKELŐ HAGYOMÁNYOK, FELDOLGOZÁSRA VÁRÓ TRAUMÁK, ÉS A TOVÁBBLÉPÉS ESÉLYE A FESZTIVÁL LEGIZGALMASABB VERSENYFILMJEIBEN.

Az „A”-kategóriás filmfesztiválok, már csak a méreteik miatt is, szűkszerűen eklektikusak, de Karlovy Vary még ebből az erős mezőnyből is kitűnik markáns kontrasztjaival. Profilja, hitvallása szerint a keleti régió mozgóképeit szemlézi – nem csak az „East of the West” szekciót, de a hivatalos versenyprogramot is a kelet-európai filmek dominálják –, a legnagyobb sorok ugyanakkor a francia fesztiválkedvencek, a skandináv komédiák és az aktuális Sundance-szenzációk vetítéseit előtérbe helyezik. Egy grúz szociodráma családias hangulatú sajtóvetítése után beülni egy amerikai dramedyre a Thermal Hotel 1200 férőhelyes nagytermébe, zavarba ejtő, mégis tanulságos élmény. Kiderülhet például, hogy hiába választja el 9 ezer kilométer a két világot, a főszereplőknek hasonló akadályokat kell legyűrniük.

A fesztivál nyitófilmjében, a *The Big Sick*ben és az „East of the West” szekcióban szereplő *Dina választásában* (*Dede*) is a kényszerházasság intézményéből fakad az alapkonfliktus, csak a hangvétel és a végkicsengés tér el gyökeresen. Kumail Nanjiani stand-up komikusból lett színész (*Szilícium völgy*) feleségével közösen írt forgatókönyvet megismerkedésük történetéből; a pakisztáni származású férfi hiába akad rá a tökéletesnek tűnő nőre, nem akar csalódást okozni szüleinek, akik elvárják tőle, hogy muszlim párt válasszon magának – azon jelöltek közül, akiket ők prezentálnak neki –, így inkább a szakítás mellett dönt. Romkom lévén persze elképzelhetetlen, hogy a film ne torkollijon happy endbe, a megoldás kulcsa, hogy Kumail végül képes leszámolni az örökül kapott hagyományokkal.

Ugyanez a kísérlet a grúz *Dina választásában* törvényszerűen tragédiához vezet, holott a szerelmeseket itt még kulturális és vallási különbségek sem választják el. A főszereplő Dina bűne mindössze annyi, hogy nem a nagypja által kiválasztott férjbe, hanem annak katonatársába és barátjába, Gegibe szeret bele. A visszautasítás szégyenét elviselni képtelen férjfelölt öngyilkos lesz, de Dina ezzel csak átmenetileg nyeri el a szabadságot. Gegivel egy másik faluba, a férfi családjához költözik, a gyászoló rokonok azonban nem felejtenek, bosszút állnak a hagyományok elárulásáért.

Mariam Khatchvani a filmben látotthoz hasonló hegyi faluban nőtt fel, a történetet pedig saját nagymamája élete ihlette, de a *Dina választás*át nemcsak az író-rendező személyes érintettsége teszi figyelemre méltóvá, hanem a balladisztikus hangvétel is. Khatchvani a 19. században rekedt közösség elnyomó mechanizmusaira nem egy „felvilágosult” kívülálló szemszögéből csodálkozik rá, hanem megváltoztathatatlanul tűnő világrendként látta azt – vagyis pontosan érzékelteti, milyen fullasztó miliőben kénytelen Dina a személyes szabadságáért küzdeni.

Ugyanezen a napon vetítettek egy harmadik filmet is a tiltott szerelemről, egy harmadik országból. A koszovói születésű Edon Rizvanolli a bevándorlók identitásproblémáira is reflektál a saját verziójában, főhőse, Alban, egy Amszterdamban élő, albán származású, beilleszkedési zavarokkal küzdő tinédzser, aki egy új kapcsolatban megtalálja a nyugalmat. Alban már Hollandiában szocializálódott, őt nem zavarja, hogy barátnője, Ana

szerb, sőt nem is érti, hogy anyjának mi ezzel a problémája. A fiát egyedül nevelő Zana képtelen az óhazából hozott, húsz éven át cipelt traumáitól megszabadulni, nem hisz abban, hogy az egymást gyűlölő népek fiai és lányai tiszta lappal indulhatnak az új világban, túllépve a törzsi szembenállásokon. A *Kitaszított* (*T'padashtun*) legizgalmasabb aspektusa, hogy kérdésfeltevésével még a nézőjét is elbizonytalanítja, így kiváló vitaalapként szolgálhat a történelmi és személyes bűnök megbocsáthatóságáról szóló diskurzusokban.

A menekültválság kapcsán boncolgat hasonlóan fajsúlyos témákat a török *Több* (*Daha*) is, amely szintúgy egy attitűd átörököhetőségére kérdez rá. A helyszín egy kis falu az Égei-tenger partján, ahol a zöldségkereskedő Ahad mellélállásban szíriai menekülteken nyereszkesedik. A pincéjében, embertelen körülmények közt tartja őket, üzleti filozófiájába az empátia és az irgalmasság nem fér bele. Kamasz fia kitörne ebből a környezetből, Isztambulban akar továbbtanulni, a tehetsége és a szorgalma is meglenne hozzá, de apja inkább a családi migránsbizniszben számít rá. A feltevéstől lett rendező, Onur Saylak teszi a kérdés: kiölthetjük-e magunkból az emberséget felsőbb utasításra, és a film végi válasza a legkevésbé sem szívderítő.

Egy toxikus apa-fiú kapcsolatról szól a beszédes című orosz *Hogyan vitte el Viktor, a „Fokhagyma” Alekszejt, a „Csődört” az otthonba* is. Alekszandr Hant szocioszatíraba oltott road movie-ja a nagy orosz rögválót stilizálja, így egyszerre tud mélységesen lehangoló és mulatságosan morbid lenni. Főhőse, Viktor egy igazi, töröltszett tuskó, agresszív, kötekedő, kocsmázással és kurvázással mulatja az idejét, miközben otthon feleség és gyerek várja. A fiatal férfi egy kis pénzért a saját apját is eladná – szó szerint. Amikor kiderül, hogy a rég nem látott Alekszej (a kiváló Alekszej Szerebrjakov jutalomjátéka) lebénulva ugyan, de még él, fia úgy dönt, beadja egy idősek otthonába, hogy övé lehessen apja lakása. A sok száz kilométeres kocsiút során világossá válik, hogy Viktorból azért lett az, aki, mert felnövésközben semmilyen pozitív apai mintát nem kapott, sőt Alekszej

annak idején még a családját is elhagyta. A nagy utazás végül megbékélés- és megváltástörténetbe fordul át, anélkül, hogy jelentős hangnem- vagy tónusváltás következne be. Hant mellőzi a nagy szavakat és a hatásvadász pillanatok, filmjének legnagyobb bravúrja, hogy a néző a fináléra megkedveli – és ami talán még fontosabb –, megérti Viktor figuráját.

Pontosan ez, a megértetés szándéka lehetett egy másik orosz rendező, Borisz Hlebnyikov célja is. A *Szívritmuszavarok* páros portré a román új hullám modorában, egyik főszereplője Oleg, a harminc körüli mentőorvos, a másik a felesége, Kátya, aki a helyi kórház sürgősségi osztályán dolgozik. A férfi elsőre nem tűnik túl szimpatikusnak, betegeit lelkiismeretesen el látja, de mintha hiányozna belőle az empátia, életunt, mogorva, és ez – állandó alkoholizálásával súlyosbítva – feleségével való kapcsolatára is kihat. Kátya közli vele, hogy válni akar, de amíg nem találják új albérletet, kénytelenek továbbra is egy fedél alatt

lakni szegényes paneljükben. Oleg szeretne egy második esélyt, de fogalma sincs, hogy meg tud, vagy egyáltalán meg akar-e változni.

Hlebnyikov a klasszikus melodramai szituációt a műfajban megszokott-nál nagyobb érzékenységgel bontja ki, messzire elkerülve a kliséket. Nem ítélkezik, mindkét szereplőjét megérti, kapcsolatuk válságát a maga kontextusában, vagyis a hétköznapok monoton-ájában láttatja, és közben, nem mellékesen, az orosz egészségügyi rendszer visszasságaiból is izelítőt ad. A mentősök új főnököt kapnak, aki a központi direktívának megfelelően bürokratikusabbá és gépiesebbé akarja tenni a rendszert, ami ellen az öntörvényű Oleg gondolkodás nélkül fellázad – nála mindig a beteg az első. Alekszandr Jatsenko megérdemelten kapta a fesztivál legjobb színészenek díját, az ő alakításának köszönhetően lesz zsigerig hatoló élmény a *Szívritmuszavarok*.

Olegéhez hasonló a román *Breaking News* főszereplőjének helyzete: televíziós riporterként őt is azért

fizetik, hogy idegenek életébe lépjen be és ki, lehetőleg minél gyorsabban, producere pedig ugyanolyan érzéketlen az egyéni emberi sorsok iránt, mint a mentősök főnöke. Alexet nem egy válás, hanem kollégája halála zökentti ki a napi rutinól. Operatőrét a jelenlétében, munka közben éri tragikus baleset, főnökei pedig azzal bízzák meg, hogy keresse fel az elhunyt vidéken élő rokonait, és forgasson velük egy megemlékező riportot. A gyászoló családból senki nem akar nyilatkozni, de azt így is sikerül Alexnek megtudnia, hogy szinte semmit nem tudott arról az emberről, akivel nap mint nap együtt dolgozott. Kollégája elárvult kamasz lánya végül szóba áll vele, és segítségével mégis sikerül megrajzolnia egy posztumusz portrét – de ezzel az anyaggal már nem a tévének, hanem saját magának tartozik. Lulia Rugina filmjének kérdésfelvetései a másik ember megismerhetőségéről vagy a média morális felelősségéről annyira érvényesek, hogy még a túlságosan lekerékített finálét is meg lehet neki bocsátani.

A *Cukrász* (*The Cakemaker*) címszereplője nem vidékre, hanem egy másik országba utazik el azért, hogy megtudja, ki is volt valójában elhunyt szerette. A huszonéves Thomas Berlinben, egy kis cukrászdában dolgozik, ide tér be egy nap Oran, az izraeli üzletember. Viszony alakul ki köztük, amelynek csak a férfi halálos balesete vet véget. Thomas képtelen feldolgozni, hogy elvesztette szerelmét, maga sem tudja, miért, Jeruzsálemba utazik, ahol megismerkedik Anattal, Oran özvegyével. A nő, anélkül, hogy tudná, ki az a rejtélyes idegen, felveszi a kávézójába, és a kezdeti, kollegiális viszonyuk szinte észrevétlenül válik egyre intimebbé. Közös fájdalmuk kimondatlanul is összeköti őket – Thomas nem beszélhet Oranról, a nő pedig nem akar –, míg nem a titok lelepleződik.

Ofir Raul Graizer rendező, aki maga is Izrael és Németország közt ingázik, elsőfilmesként szokatlan érettséggel és érzékenységgel nyúl a giccsveszélyes melodramai témákhoz, filmje ráadásul a migránsélményt és a kulturális különbségek feloldhatóságának dilemmáját is kommentálja. A *Cukrász* az ökumenikus zsűri díjával távozott Karlovy Varyból, de a Kristály Glóbuszt is maximálisan megérdemelte volna. •

Borisz Hlebnyikov:
Szívritmuszavarok
- Alekszandr Jacenko



CSÁBITÁS

Bájos lányregény, gótikus mese

PETHŐ RÉKA

CULLINAN LÁNYREGÉNYNEK ÁLCÁZOTT REGÉNYE SÖTÉT MESÉT REJT.

A Csábítás címmel magyarul most először megjelenő Thomas P. Cullinan-regény 1966-ban íródott, 1971-ben elkészült első filmes adaptációja Clint Eastwood főszereplésével (*A tizedes háreme*), azóta pedig gyakorlatilag elfelejtődött. A mindössze négy regényt és néhány színdarabot jegyző író művei mind történelmi témát dolgoznak fel, a *Csábítás* esetében sincs ez másként. Ami miatt ez a mű mégis különösen érdekes, az a lélektani közeg, amelyet női hősei segítségével Cullinan megfest: a magát teljes terjedelmében bájos lányregénynek álcázó mű sötét, gótikus mesét rejt. A történet az amerikai polgárháború idején játszódik, amikor egy déli lányiskola egyik növendéke az erdőben egy sebesült északi katonát talál. John McBurney tizedest az iskola lakói, őt növendék, az iskola két vezetője és fekete szolgálójuk befogadják azzal az indokkal, hogy keresztény kötelességük ápolni a férfit, amíg annak sérült lába meg nem gyógyul. A valóságban azonban arról van szó, hogy örülnek mindannak az izgalomnak, amit a férfi érkezése jelent.

Cullinan úgy meséli el a történetet, hogy minden fejezetet más-más szereplő beszél el: mind a tanulók és a szolgáló, mind az intézet két vezetője – kizárólag a nők, a tizedes csak az elbeszélés tárgya, sosem az alanya. A folyamatos nézőpontváltás mellett is nagyjából lineárisan haladó narratíva a könyv lélektani mélységét gazdagítja: amikor az egyik lány a felszínen, a többiek számára zsugoriként jelenik meg, akkor saját fejezetében megtudjuk, milyen belső vívódás készíti erre a viselkedésre. Amikor valaki más szegyéntenelen vi-

selkedik, akkor a következő epizódban azt is látjuk, hogyan próbálja ezt saját maga előtt is eltitkolni, kimagyarázni. A lányok szemszögéből látjuk azt is, ahogy McBurney hamar ráérez mindegyikük gyenge pontjára, könnyedén elcsábítja és leveszi őket a lábukról. Amikor Miss Martha, az intézmény vezetője egy szavazat esetén is eltávolítaná a férfit a házból – mindenki hallgat. Az egyes fejezetek úgy hangzanak, mintha egy bűnügyi nyomozást kísérő kihallgatások jegyzőkönyvei lennének, ezzel is előrevetítve, hogy valami sötét dolog van készülődben.

A történet különös báját az adja, ahogy fokozatosan megismerjük a lányokat, egyéni történeteiket, amelyek egyébként szépen megrajzolják a történelmi közeget is. Pikírt megjegyzéseikből megismerjük, miként gondolkodnak a rabszolgatartásról, miközben mindenki elveszített már valakit, vagy izgul valakire, aki a frontokon harcol. Mind az öt lány azért maradt az iskolában a háború alatt is, mert nincs hova menniük. Szereplőink a maguk módján mind ártatlannak, egyszerű és unalmas világukban nagy eseményt jelent a sérült ellenség megjelenése a zeneszobában. Mindannyian előveszik legcsinosabb ruhájukat, ékszereiket, folyamatosan csipkelődnek egymással, megjegyzést tesznek a másik megváltozott viselkedésére,

az olvasó előtt pedig lassan kibontakozik, kinek mit jelent a férfi érkezése. A bájos hangon megszólaló idilli elbeszélés azonban egy egyre sötétebb történetet fest meg, vérfertőzéssel, családi drámákkal tarkítva, amíg eljut a brutális végkifejletig.

Az adaptációk nem hivatalos törvénye szerint jó könyvből csakis rossz film készülhet (és fordítva, rossz könyvből lehet jó a film), ám ezúttal Sofia Coppola egy olyan adaptációt írt és rendezett, amely nagyon hasonló élményt ad, mint az alapjául szolgáló regény. Ezt pedig azzal érte el az amerikai alkotó, hogy a könyvnek elsősorban a hangulatát ragadta meg, és adta vissza tökéletesen mind a film vizuális világával, mind a színészvezetéssel. Rengeteg sűrítéssel és kihagyással dolgozik – teljes cselekményszálak és két jelentős szereplő marad ki az adaptációjából –, ám úgy rajzolja fel a karaktereket és a történet ívét, hogy az tökéletesen visszaadja a regény világát. Háttérbe szorul a politikai közeg – ezért tűnik el teljesen a fekete rabszolga karaktere –, központi szerepet kap az elfojtott női sexualitás, amellyel Coppola izgalmasan játszik el. Szemben *A tizedes háreme* macsó adaptációjával, igazi női filmet rendezett egy olyan történetből, ahol a cselekmény szervezői és elbeszélői mind nők, méltó párt állítva ezzel Cullinan regénye mellé.

„Az aranykalitka ezúttal is a hősnőkre zárul”

(Kirsten Dunst, Nicole Kidman és Elle Fanning)

ATHENAEUM KIADÓ, 2017



SOFIA COPPOLA: CSÁBÍTÁS

Gyilkos szüzek

VARRÓ ATTILA

SOFIA COPPOLA ÚJ KORSZAKOT NYIT ÉLETMŰVÉBEN KIFORDÍTOTT HÁREM-FILMJÉVEL.

Tizenhét év telt el Sofia Coppola szív-szorító debütje, az *Öngyilkos szüzek* óta és idei, hatodik nagyjátékfilmjével a rendező végérvényesen nagykorú lett: jelentse ez a filmnyelvi eszköztár hivalkodó pózoktól (*Made in Hollywood*) és kamaszos szertelenségtől (*Marie Antoinette*) mentes, érett alkalmazását, a filmadaptáció és szerzőiség tökéletes összhangját vagy épp a hollywoodi stúdióvilágba történő integrációt, amely során alapanyag, sztár és népszerű műfaj egyaránt megkapja az illendő bánásmódot – egy multiplexben és artmoziban egyformán életképes, fordulatos és szépséges alkotásban. A *Csábítás* Coppola második regényfeldolgozása az elsőfilm után, ráadásul a Thomas Cullinan vaskos művéből készült polgárháborús thriller-románc ugyancsak egy összezárt leányközösségben játszódik, amelyet anyai szigorral irányít a virginiai(!) Fansworth Leányiskola

nyársat nyelt igazgatónője, mígnem a fér-fijelenlét – egy sebesült északi baka alakjában – betolakodik a fruska-kommuna elfojtásokkal teli, önpusztító közegébe és a frivol szexuális érdeklődés lassacsckán véres tragédiába fordul. Mintha a rendező egy ismerős történetiszövegben próbálná újraszózni szerzői képét, módosításaival jelezve megváltozott viszonyát a filmkészítéshez és önkifejezéshez: ami 1999-ben még érzékeny, fuldokló valomás volt a kertvárosi leányszobából a korlátok áthághatatlanságáról (akár a szülői hatalom, akár a férfitekintetek szabják), az 2017-ben fülledt, érzéki manifesztum az erejére találó nőieségről, amely ugyanolyan hatékonyan képes tárgyasítani férfialanyát (felhasználva teljes hatalmi eszköztárát véres erőszaktól szexuális kezdeményezésen át a mozgáster leszűkítéséig), ahogy ezt a klasszikus Hollywood, köztük a Cullinan-regény első feldolgozását jegyző Don Siegel (*A tizedes háreme*) teszi nőalakjaival.

A *Csábítás* persze nem egy forradalom himnusza, az aranykalitka ezúttal is a hősnőkre zárul, de immár a nők kezében a kulcsa. Míg az öngyilkos szüzek halálukkal menekülni próbáltak a totális passzivitás elől, a gyilkos szüzek (beleértve az anyafigurát is) aktív tettstársakként végzik a rács mögött – legyen bár motivációjuk csalódottság, bosszú vagy önvédelem, ebből a világból a cselekvés, az erőszak révén sem lépnek ki. A vonzó tizedes a szabadulás, az új élet lehetőségét kínálja: mindenki megpróbálja saját vágyaihoz, igényeihez szabni (a Siegel-adaptáció kétszínű, manipulatív jenkijéhez képest sokkal jóvalvalóbb és tehetetlenebb figura), legyen az a kép hősszerelmes, szerető apa vagy ádáz szerető – ám a vetélkedés során megmentőből eunuch lesz kezük között és az adott műfaji heppiendek helyébe a Coppola-

drámák csendes, kollektív melankóliája lép. Míg a rendező leghatározottabb szerzői munkái (*Elveszett jelentés*, *Made in Hollywood*) a műfaji elvárások tagadásáról szóltak, a *Csábítás* csupán a záróképre, egyfajta tanulságként jut el ugyanerre a pontra: addig rendezőnője könnyed eleganciával váltogat a *Southern gothic* és női melodráma, románc és thriller között, korábbi művei eseménytelenségét és repetitívitasát feltartóztatlan erővel sodródó cselekményre cserélve. Ha a debütfilm még arról szólt, milyen érzés egy Coppola-lánynak saját helyét keresni az álomgyári háremben, az idei adaptáció/remake (nehéz megállapítani, melyik forráshoz áll közelebb) szüzei már a műfaji fegyvertárat felhasználva küzdenek céljukért, majd közösen csaldódnak a férficsábításban (az eredeti cím árulkodóbb módon „ámítást” jelent), lemondva arról az illúzióról, hogy a szeretett férfival kéz a kézben távozzanak az álomgyári naplementébe – egy utolsó vacsora keretében újra egymásra találnak, erőt nyerve és megtisztulva a magukba plántált romantikus kliséktől.

Míg az 1971-es *A tizedes háreme* a Siegel-Eastwood szerzőpáros kezében keserű tagadása volt a hollywoodi értékeknek, akár a kalandorientált western, akár a kosztümös melodráma felől közelítjük meg, Coppola kortárs női olvasatában Cullinan története nem a műfaji dekonstrukció, inkább a szerzői rekonstrukció eszközévé válik: egy újrakezdés mérföldkövének tűnik, ahol az önkifejezés saját zsáner-lehetőségeit keresi (lásd a *Nagyítás* vagy a *Gloria* példáját) nyitottan és érzékenyen az idegen terep szabályaira – Siegelnél mindenki egyformán negatív, Coppolánál senki sem az. Mintha csak a rendező azt üzenné új filmjével: kitanulta a mesterségét, otthonosan mozog a zsánerdíszletek között, egyenrangú filmkészítő bármilyen téren bármelyik férfikollégával, de *egyelőre* köszöni, nem kér a fősodorból – inkább visszahúzódik saját szűk mesevilágába, az apró gesztusok, selymes csendek és szelíd rítusok közé, jelentsenek börtönt vagy menedéket.

CSÁBÍTÁS (The Beguiled) – amerikai, 2017. Rendezte: **Sofia Coppola**. Írta: **Thomas Cullinan** regényéből **Sofia Coppola**. Kép: **Philippe Le Sourd**. Zene: **Phoenix**. Szereplők: **Nicole Kidman** (Martha), **Kirsten Dunst** (Edwina), **Elle Fanning** (Alicia), **Colin Farrell** (McBurney). Gyártó: **American Zoetrope**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 94. perc.



DUNKIRK

Isten gyorsan őrlő malmai

ANDORKA GYÖRGY

CHRISTOPHER NOLAN EZÚTTAL MEGTÖRTÉNT ESEMÉNYEKET BESZÉL EL, DE FILMNYELVÉVEL ISMÉT JÁRATLAN UTAKRA MERÉSZKEDIK.

„**N**e mondja vissza a stúdiónak, de ez lesz az eddigi legkísérletesebb filmem. Utcahosszal.” – incselkedett Nolan a francia *Première* magazinnak adott tavaszi interjújában. A sztárrendező, aki nagyjából *A sötét lovag*-trilógia után elérte a pontot, hogy saját nyaralását is lefilmezhetné, ha kedve tartja, ezúttal beváltotta jószerevével hibátlan életművével kiérdemelt biankó csekkjét. Láthatatlanban sokan fogadtak volna rá, hogy a dunkerki evakuációról – az 1940. május 26. és június 4. közötti napok a brit nemzet tudat számára meghatározó, a globális történelmi emlékezetbe mégis talán kevésbé beleivódott, „csodába” fordult katonai katasztrófájáról – nagyeposz készül a műhelyben (nem titok, mennyire rajong David Leanért); amivel azonban Nolan tromfolt minderre, az egyfelől Miller új *Mad Max*-ével rokonítható adrenalinfutam, más részről Bressonból és némafilmekből inspirálódott, minimális dialógokkal ellátott, gyakorlatilag hagyományos filmes karakterek nélküli mozi. A stúdiónak szánt *pitch*-ben a rendező a projektet a „virtuális valóság-film” hívószóval adta el, amelynek manapság extrémén jó csengése van – az utóbbi években a testi „belemerülés” paradigmáját hirdető alkotások diadalmenetének lehetünk szemtanúi a hatalmas kritikái és/vagy anyagi sikert bezsebelő *Avatartól* a *Gravitáción* át a *Visszatérőig*. Ne feledjük, a Grauman’s Chinese Theater deszkáiig még Nemes László is „szelfi” Holocaust-filmjével katapultálta magát.

Külön esszé tárgya lehetne a fenti hullám és viszonya a korszellemmel, és Nolan e tekintetben nem is találta fel a spanyolviaszt: bravúros nyitószekvenciája flottul hozzá a *third person*

shooter esztétikát – a karakterre tapadó kamera megágyaz a frontvonalak mögé *in medias res* ledobott néző elvárásainak, aki lélekben felkészül a további másfél óras karfamarkolásra. A *Dunkirk* azonban sokkal érdekesebb abból a szempontból, amit a későbbiekben felülír mindebből. Nolan számtalan filmhez fordult inspirációért, *A félelem bérértől* *A nyolcadik utas: a halál*-on át a *Féktelenül*ig, a tökéletes feszültségézet titkát keresve – saját dolgozatában azonban, nem éppen triviális húzással, a szigorú linearitást és a téridő viszonylagos egységét megtartó iratlan műfaji szabályokat a felvezetés után laza kézmozdulattal félresöpri, és mondanivalóját egy három szálon futó, tablószerű elbeszélésbe tágitja ki. Mindezt szerfelett merész időkezeléssel kombinálja, ahol az egymást átfedő szálak különböző időtartamokat fognak át – egy hét, egy nap és egy óra, a majdani csúcsponttól visszafelé számolva. A furcsa, spirális narratívájú filmszörny behúzza nézőjét az örvénybe, hogy a legvégén kivesse magából, és mindaddig előre-hátra dobálja, meglehetősen kognitív diszsonanciát indukálva – hiába fuldoklunk egyik pillanatban még hőseinkkel együtt, az óramutatóba belenyúló isteni ujjak folytonosan visszarántanak, hogy egyszerre (metaforikusan is) madárperspektívából tekintsünk az előttünk/alattunk elterülő káoszra.

Az első blikkre esztétikai öngyilkosságnak tűnő stratégiára a magyarázatot *A tökéletes trükk*ben és *A sötét lovagban* is alkalmazott Shepard-skála (vagy pontosabban Shepard-Risset glissandó) rejti, amelyet a végletesen formatudatos Nolan ezúttal az egész filmritmus és montázs szerkesztés refe-

renciájaként állított maga elé. Az ábráról pofonegyszerűen megérthető, kissé nehézkesen leírható hangillúzió alapja, hogy egymástól oktávnnyira eltolt, emelkedő (vagy süllyedő) skálatörédek úgy halkulnak/hangosodnak egymáshoz képest, hogy egymásra rétegzésük folytonosan, látszólag a végtelenségig emelkedő (vagy süllyedő) hangmagasság érzetét keltse. Ennek az ötletnek a filmbe transzponálása lebegett Nolan szeme előtt, amikor a tervezőasztalhoz ült, hogy létrehozza a „kettyegő óras” suspense-narratívák *par excellence* darabját, amilyen kubricki ambíció mentén; a hollywoodi és nolani szférákban különösen rövid, 105 perces játékidő is precíz, a célnak alárendelten kikalkulált, mondván, ezt érezte a végső határnak, ameddig képes fenntartani nézőjében a folyamatos feszültséget. (Itt óhatatlanul eszünkbe ötlük *A műalkotás filozófiája*, amint Poe – talán némi iróniával – leírja, hogyan állapítja meg a publikum szemhatárának és a magaskritika látókörének megfelelő „a tervezett költemény célszerű hosszúságát, mintegy százsornyi terjedelemben”). A metafora ismerete megvilágítja az olyan, furcsának tűnő döntéseket, mint amikor a film elején Nolan egy feszültségcsúcson lévő szálat (a bajtársukat hordágyon cipelő szereplők egy hajóra igyekeznek feljutni a tűz alatt tartott mólón keresztül) a másik két szál laposabb expozíciójával vág párhuzamosan, crescendósan építkező zeneszönyeg mellett; és érthetővé teszi a rendszer működését a továbbiakban, amikor a föld-levegő-víz epizódok hasonló módon dobálják egymásnak a labdát, miközben Zimmer kíséretére hárul a feladat, hogy fenntartsa a folyamatosságot, és blokkokat szervezzen az időben ide-oda ugráló masszából. Mindez nem gyökeres újdonság a rendező formanyelvében, hanem a korábban már próbálgatott megoldások kiélezése: a *Csillagok között* e tekintetben a *Dunkirk* közvetlen formai előképe, amennyiben Nolan – *A tökéletes trükk*, majd az *Eredet* egymásba ágyazott szálaiban elért mennyiségi komplexitáslimit után – a filmidő jelentős részét kitöltő, nagyon erősen zeneileg strukturált montázsszekvenciákkal kezdett kísérletezni, és egyúttal óvatosan fellazítani a közvetlen kauzális kapcsolatokat, a tiszta audiovizuális hatást helyezve előtérbe. Azonban míg

LADY MACBETH

A fekete özvegy

BARKÓCZI JANKA

AZ ELMARADOTT OROSZ VIDÉKRŐL A VIKTORIÁNUS ANGLIÁBA ÁTÜLTETETT LESZKOV-KISREGÉNY ÉPPOLY KEGYETLEN, MINT AZ EREDETI.

Katyerina Lvovna általában hihetetlenül egykedvű volt: nem törődött azzal, hogy világos van-e vagy sötét, nem különböztette meg a jót a rossztól, semminek sem örült, sohasem unatkozott. Senkit sem szeretett, még saját magát sem.” – jellemzi hősnőjét Nyikolaj Szemjonovics Leszkov, akinek szikár kisregénye az unalomba süppedt orosz vidéken kibontakozó sorozatgyilkosság története. A *Kisvárosi Lady Macbeth*, mely 1865-ös első megjelenése óta számtalan feldolgozást ért meg, most a viktoriánus Angliába helyezve éled újjá, William Oldroyd rendezésében. Az elsőfilmes Oldroyd verziója éppoly kíméletlen, mint az eredeti, de a személyes tragédiák helyett itt a gender-szempontra kap kitüntetett figyelmet.

Lady Macbeth, azaz Katherine, a férje és apósa rabságából kitörni vágyó fiatal nő, igazi Shakespeare-i karakter, akinek kilátástalan helyzetéből csak szenvedély és önzés sarjad. Mindenkit pusztulásba dönt a környezetében, miközben szem elől veszi az eredeti célt, és eggyé válik önmaga legsötétebb árnyékával. Míg Leszkov szövege sokat merít az orosz népi vallásosságból, és mágiikus elemekkel átszőtt pszichológiai drámát épít az emberi lélek megjósolhatatlansága köré, a brit filmváltozat azért marad higgadt és tényszerű, mert egy egész rendszert vádol. A hősnő ebben az esetben elsősorban a körülmények áldozata, emiatt pedig mások válnak az ő áldozatává. Balszerencséje, hogy olyan korba és olyan társadalomba született, amelynek műveltsége kifinomultan európai, de a nőt még vagyon- és fétistárgyként kezeli, majd gyereklányként férjhez ment egy tisztas házba, ahol szigorú rendszabályok sok mindent lepleznek, többek között

a családfő impotenciáját. A szabadulni vágyó fiatalasszony előbb-utóbb belebolondul az uradalom egyik sármos munkásába, és az unalomból, dacból és kíváncsiságból induló kapcsolat kezelhetetlen vonzalomra fejlődik. A lány és szeretője így mindent egy lapra tesznek fel, és sorra likvidálják az összes arra járó, alkalmatlankodó személyt.

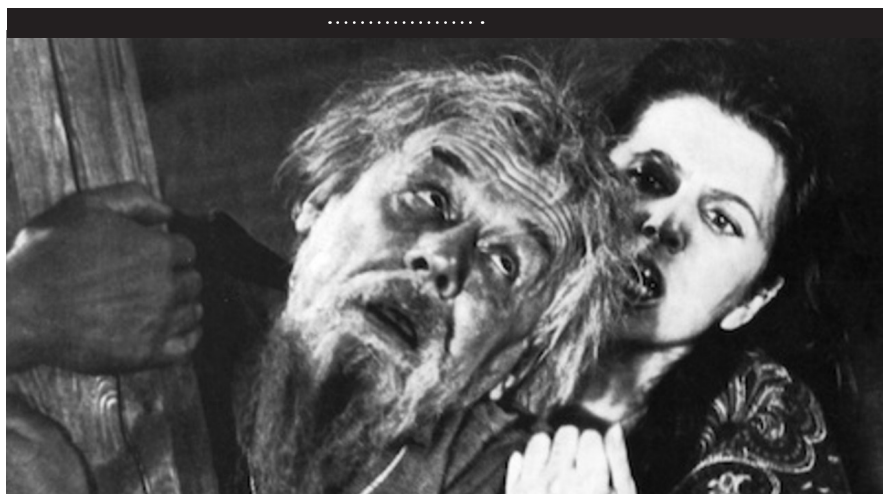
A történet önmagában is hihetetlenül tág asszociációs teret nyit meg. A Shakespeare-nél megbújó nőalakok előtérbe lépnek, kulisszaként a gótikus rémmesék világa és az *Üvöltő szelek* drámái tájai tárulnak ki, és az is érthetővé válik, miért tartják Leszkovot sokan a keleti James M. Cain-nek. Mára már az eredeti sztorira épülő adaptációk során is külön legendáriuma van, melyek kétségtelenül hatnak minden újabb feldolgozásra. A legismertebb talán a cenzúratörténet egyik klasszikus példajaként emlegetett Lady Macbeth-affér, amely a regény alapján népsze-

„A félresiklott lázadás filmje”

(Andrzej Wajda: *Kisvárosi Lady Macbeth* – Olivera Markovic)

rű operát komponáló Sosztakovics és Sztálin között esett meg. Az ambiciózus zeneszerző ugyanis szerette volna megalkotni a szovjet Niebelung gyűrűjét egy-egy nőfigurával a tetralógia operáinak középpontjában, melynek ez lett volna az első része. 1934-ben mutatták be a művet, amit hamarosan az egész világon nagy sikerrel játszottak, míg 1936-ban egyszer csak maga Sztálin el nem látogatott az előadásra. A tekintélyes Pravda két nap múlva cikket közölt egy névtelen szerző tollából, mely mélyen elítélte a darab primitív és vulgáris stílusát, és azt, hogy az elbeszélés módja óhatatlanul is szimpátiát kelt a bűnös hősnő iránt. Míg a közönség rajongott a zenéért, a korabeli kritikai fogadtatás nehezen kezelte a dallamok lüktető, füledt erotikáját, egyes tengerentúli lapok pedig egyenesen „pornofóniát” emlegettek. A Pravda értékelése után természetesen betiltották az operát, Sosztakovics pedig mellőzötté vált és a következő három évtizedben nem is vehette elő a szerzeményét újra. A fojtott szexualitás feszültsége ezzel együtt olyan erős védjegyévé lett a sztorinak, hogy az Oldroyd-féle mozgóképes olvasatot is főleg ez mozgatja. Itt azonban a zene helyett a képek viselik a terhet, különösen a feszülő és leomló textilek, a súlyos bársony mély ragyogása, a fehér vásznak vibrálása, az ódon szobák és a természet burjánzó vadsága.

Nagyjából azzal egy időben, hogy újra terítékre került az opera feldolgozása, egy másik kelet-európai alkotó szintén elővette a témát. Andrzej Wajda *A kisvárosi Lady Macbeth*-je jugoszláv produkcióban készült 1962-ben,





mivel a lengyel rendezők otthon akkoriban nem nyúlhattak szovjet-orosz szerzők műveire. A főszerepeket Olivera Marković és Ljuba Tadić alakította, az erős kontrasztokkal játszó, expresszív felvételek Aleksandar Sekulović operatort dicsérik. Az izgalmas látványú

film végül azonban magának Wajdának is csalódást okozott, későbbi nyilatkozataiban mindig úgy emlegette, mint amiből minden jószándék és az anyag iránti lelkesedés ellenére sem sikerült kihozni a maximumot. Az eredeti elbeszélés két nagyobb egysége, az elkövetett bűnök és a szibériai fogság felé vezető vándorút valóban erősen leválik egymásról, mintha kétféle drámaiságot két mesét kényszerítene egyetlen szűk keretbe. A 2017-es verzió, talán elődje hibájából tanulva, drasztikus módon kezeli ezt a problémát. A bűnt meghagyja, de a bűnhődést elengedi, így nemes egyszerűséggel csírájában elmetszi az egész szibériai sztorit, hogy a tragikus lezárás helyett a történet feloldatlansága legyen fontos.

A *Lady Macbeth* a félresiklott lázadás filmje, és ahogy a szereplők feszegetik a határokat, úgy szabadul el benne bizonyos formai játék. A nagy színházi múlttal bíró rendező a mereven és teátrálisan megkomponált, nyomasztóan szimmetrikus beállításokat lassan lafiz-

„Nem a nő létezés sötét oldalát kutatja”

(William Oldroyd: *Lady Macbeth*
– Florence Pugh)

és dinamikussá, mert a kötött vizuális keretek egyben a fogság határai is. Hasonló érzéseket kelt a vágás ritmikája, mely a nemrég bemutatott *Stefan Zweig*-filmben már látott trendet követi. Nick Emerson vágó olyan érzést akart kelteni, mintha mindig kicsit későn érkeznének a jelenetbe, és mindig túl korán hagynánk el azt. Így a kisebb szekvenciák is zaklatottá, lezáratlanná válnak, ami minden statikusság ellenére, a nagyobb egész mozgalmasságát érzékelteti. Az okos formai megoldásokat finom színészi játék kíséri, különösen a lady-t alakító Florence Pugh és a fekete bőrű szolgálólányt játszó Naomi Ackie kettőse lenyűgöző. Mindkét nő inkább ösztönlény, mint racionális polgár, de az ösztönök egészen más irányba hajtják őket. Míg az úrnő ismeri, de nem ismeri el a társadalmi lét morális törvényeit, az alkalmazott nem tudatosítja, mégis érzi azokat. A kettőjük között kialakuló néma játszma talán a film legizgalmasabb vetülete, amely szinte megfoghatatlan, mégis nagyon ismerős ember.

ja fel, azzal párhuzamosan, ahogy a szenvedély kényeszeríti magának a szabadságot. Ari Wegner operatőr statikus képei csak a szabad akarat ritka pillanataiban válnak imbolygóvá

Bár a klasszikus tragédiához ennek a történetnek ténylegesen elég kevés köze van, Leszkov azért emlegeti *Lady Macbeth*-et kisregénye címében, mert úgy véli, hogy egy nő saját magától nem, csak Shakespeare fiktív hőseként lehet képes a leírtakhoz hasonló gonoszságokat elkövetni. A *Lady Macbeth*, összhangban az eredeti *ars poetica*-val, nem a női létezés sötét oldalát kutatja, hanem a férfialom, a zárt és érzéketlen közösség számlájára írja a gyilkosságokat, melyben évszázadok óta mozgástér nélkül léteznek a jobb sorsra érdemesek. A ház elbutításra szánt, bezárt asszonya, az esélytelen szolgaszemélyzet és a különböző rasszba tartozók ugyanolyan eséllyel válhatnak bűnözővé, és szinte csak a véletlen műve, hogy közülük éppen ki lép erre az útra. Oldroyd bravúrja, hogy moderált és kiszámított módon, mégis intenzív élményként teszi vizuális költészetté kritikáját, szerencsére úgy, hogy a sorozatgyilkos ettől még nem lesz szimpatikus.

LADY MACBETH (Lady M) – brit, 2016. Rendezte: William Oldroyd. Írta: Nyikolaj Leszkov kisregényéből Alicia Birch. Kép: Ari Wegner. Zene: Dan Jones. Szereplők: Florence Pugh (Katherine), Cosmo Jarvis (Sebastian), Christopher Fairbank (Boris). Gyártó: BBC Films / BFI. Forgalmazó: magyarhangya. Feliratos. 89 perc.

A SETÉT TORONY

Varázstalanság

HUBER ZOLTÁN

HA FELDOLGOZÁSNAK NEM IS JÓ, KÓRKÉPKÉNT PONTOS AZ ÚJ KING-ADAPTÁCIÓ.

Ahollywoodi producerek manapság nem zseniális koncepciókról vagy csillogó sztárokról álmodnak, hanem olyan romlatlan alapanyagok után sóvárognak, melyekből az örökkévalóságig táguló fikciós univerzumok növeszthetők. Túlélésük biztos zálogát és az anyagi biztonságot a stúdiók a büszkén birtokolt franchise-opciók számában és becsült potenciáljában vélik megtalálni, ami alapjában véve erősen tudathasadásos állapot. A filmes döntéshozók egyszerre szeretnének soha nem látott új világokat építeni és nullára redukálni az ezzel járó alkotói és pénzügyi kockázatokat, ám e két szék között igen gyakran a padlón végzik. Miközben a megfilmesítési jogokat hímesztójásként dédelgetik, a forrásműveket addig lúgozzák, míg a jól bevált paneleket vissza nem kapják. A teremtő kreativitás helyett a lehető legkisebb ellenállás a cél, az eredeti víziókból és témákból így a legtöbbször csak néhány előzetes-kom-

„Csökkentett merészséggel kell számolnunk”
(Tom Taylor)

patibilis szókapcsolat, marketingre optimalizált tulajdonnév marad.

A műanyagítás elméletben azt szolgálná, hogy a produktum minél szélesebb közönséget érjen el, a clevelandi nagypapától a pekingi kiskamaszig. A nagy erőbedobással beharangozott adaptációk így körülbelül olyanok, mint a kézműves egyediség ígéretével hirdett gyártósori termékek: az üzembiztos minőség egyre nyomasztóbb unalmát az ikonikus figurák, kedvelt alkotók vagy régi nagy kedvencek csillogó márkánévként való megidézése hivatott elfedni. Gyakorlatilag mindegy, hogy épp a szellemirtók térnek vissza, egyiptomi múmiák támadnak fel vagy jobb sorsra érdemes írók műveit fosztogatják. Ha a produkcióval kapcsolatban a „franchise”, a „brand” és az „esetleges folytatások” címszavai bukkannak fel, fékezett habzású fantáziával és csökkentett merészséggel kell számolnunk.

Stephen King látomásos fantasy-folyamának uniformizált, kínosan kidekázott adaptációja gyakorlatilag csak azért érdemelhet némi figyelmet, mert hibátlanul példázza a fenti módszer törvénytörő csődjét. Nem véletlen, hogy a projekt már jó tíz éve fejlesztési fázisban aszalódott, hisz az elsősorban thriller-szerzőként ismert író csodálatosan szerteágazó (más vélemények szerint szörnyen dagályos) regénysorozatának fő erejét épp a szabálytalansága jelenti. King elsősorban a saját maga szórakoztatására keveri fel a számára kedves motívumokat és műfajokat, végigzongorázva számos külön ötletet, ami a tökéletes ellentéte az adaptációval kapcsolatos gyártói elvárásoknak.

A *setét torony* filmverziójával korábban J.J. Abrams és Ron Howard dolgozott és e két név mindennél árulkodóbban szemlélteti a kítűzött irányvonalat. Az, hogy a feladatot végül a dán Nikolaj Arcel végezte el és a forgatókönyvbe még a honfitárs Anders Thomas Jensen is bedolgozott, senkit ne tévesszen meg. A bérmunkát a skandinávok az áhított hollywoodi kreditekért tiszteséggel elvégezték, azaz King szertelen meséjéből a létező legközhelyesebb „young adult” sztorit vették ki, klisék közé erőltetve, erősen lebutítva és túlmagyarázva néhány önkényesen kiragadott motívumot és figurát. Az igazán meglepő mégsem a történet sematikus unalma, hanem a párhuzamos valóságok rendkívül energváltó vizuális ábrázolása. King hallucinogén szövegei (és a belőlük készült képregények) bőven nyújthattak volna inspirációt, a végeredmény képileg mégis a kilencvenes évek hasonló tematikájú tévéfilmjeit idézi. A *setét torony* egyetlen említhető erénye a valóban izgalmas színészválasztás, ami néhol még a figurák zavarosságát is ellensúlyozni tudja. Idris Elba eszményi pisztolyforgató lehetne, ha nem degradálnák javarészt passzívan viselkedő mellékszereplővé. Az egész vállalkozásból végül Matthew McConaughey jön ki a legjobban, az antagonistája még úgy is szórakoztató, hogy egészen röhejes módszerekkel kell gonoszkodnia.

A dolog igazi pikantériája mégis az, hogy végül mintha már maga a finanszírozó stúdió sem hitt volna a saját filmjében. A hivatalosan 60 millió dollárban meghatározott költségvetés ebben a műfajban kimondottan alacsonynak számít és nyilvánvalóan a tisztas profit bebiztosítását hivatott szolgálni. A pusztaság közepén álló torony éppen ezért nem Stephen King univerzumát őrzi, hanem kinyújtott középső ujjként jelzi, miként vélekednek a képzelet szabad áramlásáról a mai hollywoodi üzletemberek.

A SETÉT TORONY (The Dark Tower) – amerikai, 2017. Rendezte: **Nikolaj Arcel**. Írta: **Stephen King** műve alapján **Alkiva Goldsman** és **Anders Thomas Jensen**. Kép: **Rasmus Videbaek**. Zene: **Junkie XL**. Szereplők: **Idris Elba** (Roland), **Tom Taylor** (Jake), **Matthew McConaughey** (Walter), **Katheryn Winnick** (Laurie). Gyártó: **Sony Pictures / Imagine Entertainment / Weed Road Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált: 95 perc.



PAPPA PIA

Átkattan valami az agyban

VARGA DÉNES

A MUSICAL RENESZÁNSZÁT ÉLI, DE MEGÚJÍTÁSÁHOZ MINŐSÉGI MUNKA KELL.

A western mellett a musicalt is szokás temetni, avíttnak és kínosnak mondván a zenés-táncos műfajt. Aztán persze mindig jön egy jól sikerült darab, amely rácsafol a vádakra: a *Kaliforniai álmom* fülbemászó dalokkal, fantáziadús és szívhez szóló módon mesélt a hollywoodi karrier hajszolásáról, magyar részről pedig legutóbb a *Made in Hungaria* (2009) bizonyította, hogy van még erő a zsánerben. Fenyő Miklós szerzeményei remekül illettek a lázadó ifjúság időtlen témájához. A *Pappa Pia* megálmodói a közönségsikert úgy próbálták bezizósítani, hogy hazahívták Amerikából a Hollywoodban nagy karriert befutott Csupó Gábort, főszereplőnek pedig a *Made in Hungáriában* remeklő Szabó Kimmel Tamást tették meg. Nagy kár, hogy értékelhető forgatókönyvre már nem futotta, és azt a komoly hibát is elkövették, hogy az elmúlt évtizedek magyar slágereit világos koncepció nélkül dobálták egymás után. Egy vidám musicalnél elengedhetetlen a lazaság, a *Pappa Pia* azonban megdöbben-

tően hanyag munka: mintha arrogáns módon úgy gondoltak volna, hogy a slágerek megvételével és újrahangszerelésével el is végezték a feladatot, a táncosokkal felpimpelt *Induljon a banzájra* meg a még erotikusabbá tett *Miu-Miújságra* úgyis tódulni fog a nép. A koreográfia néhol valóban tetszetős, a számok átírásával viszont csak azt érték el, hogy beleszürkítették őket a kereskedelmi rádiók jellegtelen, masszaserű zenefolyamába.

Szabó Kimmel (aki a rémes körítés ellenére természetes és megnyerő tudott maradni, és arcvesztés nélkül úszta meg a filmet) egy nyughatatlan és vagány zenészt játszik, aki három év távollét után az öregek otthonában élő nagyapja hívó szavára tér vissza Magyarországra. Tomi a Papi roskatag Duna-parti csónakházából próbál romkocsmát csinálni, így akarja megakadályozni, hogy a családi tulajdon a szomszéd diszkót üzemeltető nagymenő gengszter-vállalkozó, Wizy kezére kerüljön. Ez a későbbiekben egyre logikátlanabb és idiótább fordulatokat

„Úgyis tódulni fog a nép”

(Szabó Kimmel Tamás)

kat tartalmazó történet utalhatott volna a Római-part árterének tönkretételére, az élénk fantáziájú nézők akár még az Auróra bezárását is beleláthatják. Ám sajnos az egész nem több másfél órányi, jobbára az X-Faktor színpadáról ellesett műanyag bohóckodásnál. Stohl András eltűzött gesztusokkal, magából ördögi kacagásokat kiprélve játssza el a szórakoztatón az éjszakai életet uraló maffiózót, Reviczky Gábor a színpadra újból és újból felkéredzkedő, ügyefogyott vécés bácsiként csinál magából hülyét, a korlátozott énektudással bíró Nagy Feró pedig talán a világ végét is előidézte volna, ha nemcsak pár sort énekel el a *Mizuból*, hanem az egészet. A 2012-es X-Faktorból ismert Kováts Veráról kiderült, hogy színészként is elbűvölő jelenség, de a borzasztó forgatókönyv vele is elbánt: kénytelen volt egy bugyuta fruskát eljátszani, aki azért örül, mert végre szóba állt vele egy pesti srác. A legrosszabbul a női főszereplőt megformáló Ostorházi Bernadett járt: előnytelen ruhákba öltöztették és karót nyelt, karrierista nőként, csöpögős slágerek eléneklésével küzdött a nézők szimpátiájáért.

A színészeket mégsem érdemes bántani, mindannyian otromba karikatúrákat voltak kénytelenek eljátszani, az pedig tovább rontotta a helyzetüket, hogy az egész filmet bántó szexizmus lengi be. Az még érthető, hogy Stohl András olyanokat mond, hogy a pulthoz nem referencia, hanem csöcs kell, ez a stílus passzol a bunkó karakteréhez, de arra például már nincs mentség, hogy az egyik női mellékszereplőnek arra korlátozódik a szerepe, hogy minden alkalommal, amikor meglátja Szabó Kimmel, megcsókolja őt. Akár nézhetetlennek is lehetne nevezni a *Pappa Piát*, de olyan töménységben követik egymást benne a kínos és hüledezést kiváltó részletek, hogy bizarr módon mégiscsak élvezhető filmélmény kerekedik ki belőle. Ez a musical van olyan rossz, hogy átkattan tőle valami az agyban, és utána már mulatni lehet azon, hogy mennyire elfuserálták az egészet.

PAPPA PIA – magyar, 2017. Rendezte: **Csupó Gábor**. Írta: **Divinyi Réka**. Kép: **Tóth Zsolt**. Zene: **Rakonczai Viktor** és **Kozma Katalin**. Vágó: **Csillag Manó**. Producer: **Tózsér Attila** és **Kálomista Gábor**. Szereplők: **Szabó Kimmel Tamás** (Tomi), **Nagy Feró** (Papi), **Ostorházi Bernadett** (Mara), **Stohl András** (Wizy), **Mózes András** (Tibó), **Kováts Vera** (Zita). Forgalmazó: **InterCom**. 105 perc.





Bébibumm

Telle mère, telle fille – francia, 2017. Rendezte: Noémie Saglio. Írta: Agathe Pastorino és Noémie Saglio. Kép: Pierre Aim. Zene: Matthieu Chedid. Szereplők: Juliette Binoche (Mado), Camille Cottin (Avril), Lambert Wilson (Marc), Catherine Jacob (Iréne). Gyártó: Gaumont / Flamme Films / France 2. Forgalmazó: Vertigo Média. Szinkronizált. 94 perc.

A kommersz francia filmipar és termékei népszerűségének kulcsa, hogy olyan rafináltan képes belőni a célközönségét, amelyre a nyugati filmgyártás vezetői hatalmai csak irigykedhetnek. Épp ezért képesek többé-kevésbé rentábilissá tenni filmjeiket és engedhetik meg maguknak, hogy ontsák nézőikre a bájos-kedves vígjátékokat. Noémie Saglio *Bébibumm* című filmje ennek remek példája, és annak ellenére, hogy csöppet bágyadt és csupán pazar szereposztása miatt nevezhető minőségi darabnak, a nyári limonádék közt elvégzi a dolgát és lezseren szórakoztatja a 30-pluszos női közönséget.

Saglio vígjátéki vállalkozásában a bonyolult anya-lánya kapcsolat visszasságait fejtegeti, ám sajnos arra nem veszi a fáradságot, hogy mélyre ásson a témában: az

Fiú a vonaton

The Boy on the Train – amerikai, 2016. Rendezte: Roger Deutsch. Írta: Randy Cashmere és Roger Deutsch. Kép: Kís Gravi András. Zene: Holtai Gábor. Szereplők: James Eckhouse (Roger), Tóth Barnabás (János), Szervét Tibor (Antal), Herczenik Anna (Kata), Wéber Kata (Eszter). Gyártó: Otto Films. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 80 perc.

Roger Deutsch formabontó filmjeinek summázata: semmi nem az, aminek látszik. Az amerikai születésű, de ma már Európában (jelenleg Budapesten) élő és alkotó rendező legtöbbször a dokumentum és a fikció határainak elmosásával kísérletezik. Saját, évekkel vagy olykor évtizedekkel korábban rögzített dokufelvételeit használja fel narrációs játékaihoz, olykor azzal az egyértelmű szándékkal, hogy a nézőt – ahogy a *mockumentary* műfajban szokás – megtévevssze, vagy legalábbis összezavarja. Első Magyarországon forgatott játékfilmjében ennek a gyakorlatnak a morális aspektusaira reflektál.

A Roger névre keresztelt amerikai rendező a rendszer-váltás környékén a magyar gyermekvasutakról forgatott. Több mint húsz évvel később visszatér Budapestre, hogy bemutassa a filmet, amelyben titokban rögzített felvételek is vannak (ezeket annak idején valóban Deutsch készítette). A vetítés után János, egy harmincas férfi megkeresi és azt állítja, ő az egyik rossz színben feltüntetett kisfiú a filmben. Szerinte Roger csúsztatott és hazudott, magyarázatot és bocsánatkérést követel. A rendező beleegyezik, hogy kettesben leutazzanak vidékre a férfi családjához, hogy menetközben tisztázhassák a félreértéseket.

A rögtönzött *road trip* elején Deutsch beinvitálja a suspense-t is a történetbe – alteregója arra gyanakszik, hogy János bosszút akar rajta állni –, amitől még a művészek felelősségét taglaló hosszas diskurzus is feszültséggel és tétellel telítődik. A rendező ugyanakkor Roger szándékainak őszinteségét illetően is elbizonytalanítja a nézőt, aki joggal gyaníthatja: a filmes semmit

nem bánt meg, és csak azért vállalta az utazást, hogy megfigyelje leendő exploitation projektje alanyát a „természetes környezetében.” Ugyanígy Deutsch álláspontja sem derül ki, ő csak a kérdéseket teszi fel. Filmje mégis bátor vállalás: az avantgárd kifejezőmódokról lemondva – a képi világ talán már túl konvencionális is – mindent a színészekre tett fel, és elsősorban a Jánost alakító Tóth Barnabásnak köszönhetően, bejött a számítása.

BASKI SÁNDOR



ókat kreatívan kamatoztató kortárs horror-élvonaltól (*Valami követ, Vaksötét, It Comes at Night*), de a franchise-on belül szokatlanul eredményes darabnak számít. Miközben igyekeznek minimumra szorítani a dupla- és tripla sokkokkal operáló sápatag rémisztgetést (lásd *Annabelle 2.*), távol tartja magát a *splatter*-trend vériszamos Aja-élményeitől is, és a félelmet inkább a bizarr családi édeshármás érzelmi viszonyatával színegeti, egészen az inkább szív- mint gyomorszorító fináléig. Khalfoun szerény szerzői horrorja bevalótlan az eredeti *Rettegés háza* köveiből építkezik (a DeFeo-prologustól a légyrajzason át a pincebontásig), szerencsére kószza mémeken túl a családi szét-hullás-történet dinamikáját is áttemelve – csak épp a talajvesztett apa és fojtogató lakáskölcsön szürke, hétköznapi farkasembereinek helyét átveszik az anya-lány gyűlölet és a szexuális kiszolgáltatottság fekete angyalai.

VARRÓ ATTILA

Annabelle 2: A teremés

Annabelle: Creation – amerikai, 2017. Rendezte: **David F. Sandberg**. Írta: **Gary Dauberman**. Kép: **Maxime Alexandre**. Zene: **Benjamin Wallfisch**. Szereplők: **Talitha Bateman** (Janice), **Stephanie Sigman** (Charlotte nővér), **Lulu Wilson** (Linda), **Miranda Otto** (Esther), **Anthony LaPaglia** (Mullins). Gyártó: **New Line Cinema / The Safran Company**. Formalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 110 perc.

David F. Sandberg (*Amikor kialszik a fény*) filmje egyszerre *spinoff*-ja a *Démonok között*-duológiának, folytatása a 2014-es *Annabelle*-nek és egyben eredettörténete is, amelyek közül az utóbbi a domináns, ugyanis stílszerűen régisulis horrorról van szó, aminek legközelebbi rokona talán Dario Argento *Sóhajokja*. A negyvenes években járunk,



a helyszín egy árvaháznak kiadott tanya a semmi közepén. Egy babakészítő és felesége elvesztették gyermeküket, majd pár évvel később egyfajta helyettesítésként elszállásolnak féltucat fiatal lányt és nevelőnőjüket, akik mintha a „Sóhajok anyjának” balettiskolájába csöppentek volna, csak éppen boszorkányok helyett a halott gyermek szelleme kísérti őket a címszereplő baba képében. A ház úrnője ugyancsak több alkalommal eszünkbe juttatja Argento filmjének fő antagonistáját: a feleség elbaldachinozott ágyban rejtőzik a külvilág elől, később pedig két lány halálra rémül, amikor lefekvés előtt, a paplan alatt sutyorogva viccesen megidézik őt (kísértetiesen hasonló módon a *Suspiria* hálótermi jelenetéhez, amely a „Sóhajok anyjának” belépője is egyben).

A film stílusában is retró, meglepően kevés benne az olcsó CGI-jal odakent ijesztgetés és ahhoz társuló fülsiketítő hangeffekt, helyette a rendező kameramunkával és hangvágással kelt baljós atmoszférát. Az *Annabelle 2*-nek akadnak egyszerre váratlan és merész fordulatai, például a felénél főhőst cserél, és meglehetősen sok karakterrel dolgozik, akik javarészt nők. Annak, hogy nincs egyetlen fő protagonistája, persze hátrányai is vannak, például a finálé

konfrontációjában kevésbé érdeklő a nézőt a karakterek sorsa. Cserébe Sandberg alkotásának meglepően jó a humora, ami a kortárs hollywoodi horror átlagszínvonalára felé emeli a rémfilmes dolgozatot.

CSIGER ÁDÁM

47 méter mélyen

47 Meters Down – brit, 2017. Rendező: **Johannes Roberts**. Forgatókönyv: **Johannes Roberts** és **Ernest Riera**. Kép: **Mark Silk**. Zene: **tomandandy**. Szereplők: **Mandy Moore** (Lisa), **Claire Holt** (Kate), **Matthew Modine** (Taylor), **Yani Gellman** (Louis), **Santiago Segura** (Benjamin). Gyártó: **The Fyzz Facility, Tea Shop & Film Company**. Formalmazó: **Vertigo Media Kft. Feliratos**. 85 perc.

Steven Spielberg *Cápája* óta tudjuk, hogy a tenger mélyén még a biztosnak hitt acélketrec sem véd meg minket a vérszomjas ragadozóhalak támadásaitól. Erre a koncepcióra építi fel az angol horrorfilmes Johannes Roberts (*Elégtelen, Az ajtón túl*) *47 méter mélyen* című legújabb túlélőfilmjét. A túlélőfilmek a katasztrófafilm és a horror zsánerével rokon műfaja csak látszólag könnyű falat, mivel a természet erőivel viaskodó kevés szereplőt olyan személyiséggel kell felvértezni, hogy a néző valóban izguljon a hősök életben maradásáért. Ezt az akadályt sikeresen vette a *127 óra*, még inkább a *Minden odavan*, azonban igazán ment a *Backcountry*-nak, és Johannes Roberts szigonya is a hősbábrázolásba törik bele. A *47 méter mélyen* főszereplő testvérpárosa egyszerűen nem elég izgalmas: Lisa a tipikus félénk lány, szerelmi bánata miatt passzív, ám a tengerfenéken még a karakánabb Kate is megtörik lelkiileg, Lisának kell átvennie a stafétabotot. Aki látta Spielberg *Cápáját* vagy a *Gyilkos túrát*, az már jól ismeri a karakterfejlődés főbb állomásait.

A *47 méter mélyen* tehát drámaként leszerepel, ám hatásos thrillerként relatíve jól működik. A ketreceben alámerülő Lisa és Kate legnagyobb ellenségei



nem is a cápák, hanem a közel 50 méteres mélység félhomálya és a rozsdás, egyszerre zárt és nyitott ketrec. Emellett rendkívül feszültté teszi a film cselekményét az oxigénszintet jelző készülék, főként mert nagyjából a film valós ideje szerint fogy a hősnők levegője. Sajnos Johannes Roberts a feszültséget csupán hatásvadász és komikusan ostoba fordulatokkal képes fokozni, bár a cselekmény végi csavar illik a fullasztó tengermélyi közeghez. A 47 méter mélyen így nem kerül be a műfaj nagyjai közé, azonban másfél óra alatt a néző is garantáltan levegő után fog kapkodni, feledve a sematikus történetvezetést és karaktereket.

BENKE ATTILA

Anyák elszabadulva

Fun Mom Dinner – amerikai, 2017. Rendezte: **Alethea Jones**. Írta: **Julie Rudd**. Kép: **Sean McElwee**. Zene: **Julian Wass**. Szereplők: **Toni Collette** (Kate), **Molly Shannon** (Jamie), **Bridget Everett** (Melanie), **Katie Aselton** (Emily), **Adam Scott** (Tom). Gyártó: **Voltage Pictures / June Pictures**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. Szinkronizált. 89 perc.

Alegénybúcsús vígjátékok Anyomában szorosan létrejött lánybúcsús komédiák/női bulifilmek fő különbsége az előbbiekhöz képest, hogy a féktelen mulatozás helyett az egymás közti kapcsolatok és önismereti kérdések kerülnek előtérbe. Hiába volt nagyon mulatságos a *Koszorúslányok*, végső soron egy barátság és egy emberi jellem méretetett meg benne. Ahogy a *Lánybúcsúban* is csak színleg volt a központi konfliktus a koszos menyasszonyi ruha, valójában a főhősnők viszonyai, titkai és múltja álltak a középpontban. Mivel igény az volt rá, csakhamar megszületett a női bulifilmek mamiverziója, amikor az élet kezdetén álló nők helyett már abba jócskán beletaposott asszonyok tolják



a bulikát. A *Rossz anyák* után (de még a hamarosan érkező folytatás előtt) újabb műalkotója gondolta úgy, hogy belemerül a keményen dolgozó anyák ritka, ám annál durvább kicsapongásainak bugyraiba. Alethea Jones női rendezőként jobban belelát a női kapcsolatokba, és ugyanebben a minőségében nem kevés érzékenységről is tanúbizonyságot tesz.

Filmje középpontjában négy, külsőre is igen különböző anya áll: van köztük látványosan idősebb és testesebb is, de erre egyetlen árva poén erejéig sem történik semmiféle utalás. Ugyanennek az érzékenységnek a jegyében szanaszét ugyan nem fogjuk röhögni magunkat a vidám pillanatokon, de nagyon finom fejlődési ívet követve kapjuk meg egyetlen részeg éjszaka sztoriját: nem történik semmi különös, csupán minden jóra fordul. A négy nő négy különböző problémája, nagyon piciben ugyan, de orvosolva lesz. Akit folyton lebecsültek, kap egy kis megbecsülést; akinek kihűlt a házassága, forró flört lesz a kárpótlása; aki magányos, (potenciális) társra talál; végül aki leépítette a kapcsolatait, új barátokra lel. Ennél többet sem anyaként, sem nézőként nem érdemlünk egy laza mami vacsától – és még így is többet kaptunk, mint vártuk.

VAJDA JUDIT

Az Emoji-film

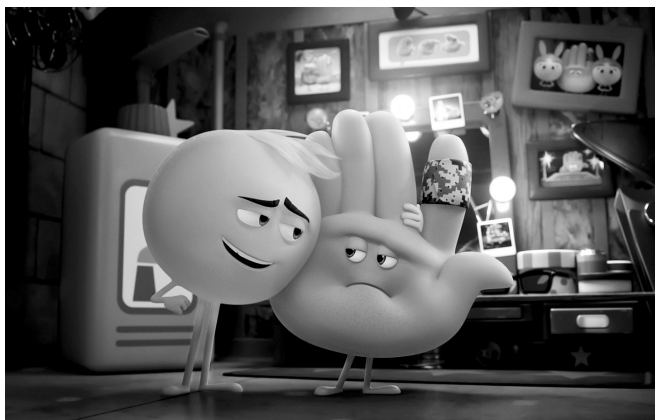
The Emoji Movie – amerikai, 2017. Rendezte és írta: **Tony Leonidis**. Zene: **Patrick Doyle**. Gyártó: **Columbia Pictures / Sony Pictures**. Szinkronizált. 86 perc.

Tekintve, hogy a kortárs CGI-animációban manapság olyan figurák avanszálhatnak főszereplőkké, mint például a New York utcáin korzózó, popsírázó jegesmaci (*Norm, az északi*), az élelmiszerbolt polcain orgiázó enni- és tömnivalók (*Virsliparti*), vagy éppen a 80-as évek slágereire riszáló miminánók (*Trollok*), már szinte meg sem lepődhet a publikum, hogy az emotikonok is megkapták a maguk egészestés CGI-filmjét. A *Hotel Transylvania*-filmeket is jegyző Sony Animation legújabb eresztése, *Az Emoji-film* az okostelefonok belső világában „élő” és dolgozó, érzelmekifejező emblémák kezdetben

gondtalan mindennapjaiba vezet be – ám egy gimnazista srác telefonjának normál működését veszélybe sodorja egy többféle érzelm kifejezésére képes, emiatt identitásválsággal birkózó emotikonfiú.

Míg a főhős konfliktusa a CGI-animációk egyik leggyakrabban variált kliséjére épül (a normakövetés és a közösség elvárásának ütköztetése a személyes vágyakozással és identitásválasztással), a galiba helyrehozásának folyamata, az okostelefon mikrovilágának fölnagyítása és kiszínezése olyan konkrétabb előképekből táplálkozik, mint a *Tron*, a *Rontó Ralph*, vagy távolabbról az *Agymanók* – anélkül, hogy erényeikből *Az Emoji-film* akár csak egy keveset is képes lenne áttemelni. Az infantilis (és meglehetősen kevésbé működő) humor, a tökéletesen kiszámítható cselekményépítés és a tarkabarka látványalkotás szerencsétlen együttese kétségbe vonja, hogy a gigantikus okostelefon-reklámként felfogható filmből épékláz mozgókép születhetett volna. Az alkotók kifinomultságáról sokat elárul, hogy a mellékkarakterek egyike egy csokornyakkendős széket, „akit” az eredeti változatban érdekes módon Sir Patrick Stewart szólaltat meg. Alighanem *Az Emoji-film*et övező internetes gyűlöletlavina lesz az egyetlen, ami ezt a produkciót emlékeztetéssé teheti.

VARGA ZOLTÁN





Psyché

Magyar, 1980. Rendezte: Bódy Gábor.
Szereplők: Patricia Adriani, Udo Kier, Cserhalmi György. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Filmarchívum.
261 perc.

A *Psyché* korát megelőző – és Anem utolsó sorban saját korát meghazudtoló mű. Bódy még az analóg technika idején kitalálta mindazt, amit majd a video- és digitális technika fog tökéletesíteni (s amelynek jelentőségét elsőként ismerte fel, ahogy ezt a halála évében készült, az extrák között helyet kapó beszélgetés is bizonyítja). Előfutára a néhány évvel később kibontakozó új érzékenységnek: az irányzat fő művét, a *Kutya éji dalát* szintén ő forgatja le, az új narrativitás koncepciójával pedig annak legfőbb teoretikusa lesz. De tágabb, európai kontextusban a rendező a posztmodern film megalapozójának is tekinthető, olyan nemzetközi híru alkotók kortársaként, mint

Peter Greenaway vagy Derek Jarman. Hozzá kell ehhez tenni, hogy az irodalmi alampól, Weöres Sándor 1972-ben megjelent verses regénye, valós és fikatív idézetkollázsával, a (ki)talált dokumentumokat többszörös keretbe helyező önreflexiójával, játékos mimikrijével legalább ennyire korát megelőző, a posztmodern prózaforodulat felé mutató alkotás. S a *Psyché* ugyanakkor 1980-ban, az éppen kibontakozó új akadémizmus idején (a *Mephistóval* párhuzamosan) születő, a DVD-n található teljes változatában majd' négy és fél órás nagyköltségvetésű szuperprodukciónak, amelyet egy, addig a Balázs Béla Stúdióban dolgozó kísérleti filmes jegyez (s aki egyébként az experimentalizmushoz mindvégig ragaszkodik, mint ezt a másik extra tartalom, a *Psyché* évében keletkező *Mozgástanulmányok* tanúsítja). Ráadásul operatőre az a Hildebrand István, aki korábban a népszerű történelmi filmek, elsősorban a Várkonyi-féle Jókai-adaptációk mestereként vált

ismertté, s aki most végre szabadon élheti ki képalkotói kreativitását. A mellékszerepekben pedig felvonul a korabeli félnyilvános kulturális szcéna színe-java, Pilinszkytól Erdély Miklósig.

Hogyan jöhetett létre ez a Kádár-korszak szürke ege alatt? Miképpen keletkezhetett akkortájt egy ennyire, a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt színes, nonkonformista, szabálytalan, provokatív film? Nos, a zavarba ejtő újabb információk nyomán adódhatnak nem kevésbé ellentmondásos válaszok, az viszont továbbra sem kétséges, hogy a *Psyché* töretlenül őrzi szabad és felforgató szellemét.

Mivel? – vetődik fel az újabb kérdés. Az analóg technikai trükkök ma már talán olyanoknak hatnak, mintha filmműzeumban járnának, s egy régi képrögzítési korszak gazdag illusztrációs anyagára csodálkozni rá. A film 88 éves operatőrének közreműködésével készült digitális felújításnak köszönhetően valóban

csodás dolgokat láthatunk. A múzeumi látványossággal szemben viszont a *Psyché* történelemfilozófiája és emberképe ma is érvényes, izgalmas és elgondolkodtató. Bódy, ahogy korábbi és későbbi munkáiban, a kettő „egymásra fényképezésében” képes a magyar történelem és társadalom alakulását egyetemes értelmezői dimenzióba helyezni, márpedig ez igen kevés rendezőnknek sikerült. Történelemfilozófiája a magyar polgári progresszió másfél százados küzdelmét fogja át a felvilágosodás korától a fasizmus megjelenéséig (s ezzel kongeniálisan kitégítja az eredeti weöresi mű idődimenzióját). E nagyszabású víziót hasonló léptékű, mitizált szereplők történeteként meséli el, akiket nemcsak az avat különlegessé, hogy százötven év alatt sem öregszenek meg, hanem az is, hogy karakterük az örök emberi létezés alapeszméit testesíti meg: Psyché a szerelem és a szabadság, Nárcisz a szellem és a zártság, Zedlitz báró az anyagi világ és a rend eszméjét. Az ő archetipikus – s ily módon műfaji mintázatot öltő – szerelmi háromszögtörténetükre íródik, jobban mondva vetítődik rá a magyar történelem legnagyobb formátumú, ígéretes, fényes korszaka. Avagy megfordítva: személyes történetük – amint ezt Psyché és Zedlitz szerelmi jelenete kárpótol megfogalmazza – a világmindenség színpadán bonyolódik.

A *Psyché* ezt a korszakot és ezt a fajta szellemi és kulturális dimenziót állította saját korával szembe. S ez az ellentét és nagyságrend mintha még ma is aktuális lenne...

Extrák: Bódy Gábor: *Mozgástanulmányok (1880–1980)* (1980, 18 perc); Bonta Zoltán: *Kinematográfus a videográfusról* (Bódy Gábor és Walter Gramming beszélgetése) (1985, 38 perc)

GELENCSÉR GÁBOR

A viskó

The Shack – amerikai, 2017. Rendezte: **Stuart Hazeldine**. Szereplők: **Sam Worthington, Octavia Spencer, Avraham Aviv Alush**. Forgalmazó: **Freeman**. 132 perc.

2008-ban kiadtak egy könyvecskét az Egyesült Államokban az eladdig ismeretlen, kanadai William P. Young tollából, ami egymillió példányban fogyott, bestseller-listák élén tanyázott, és a jelentősége túlnőtt az irodalmi berkeken. A *viskó* különlegessége mindenekelőtt az volt, hogy a XXI. században korszerűtlen témát adaptált népszerű közegbe, tömeg- és popkulturális díszletek közé: keresztény hittételeket magyarázott krimi-, thriller- és melodramasémákat felhasználva, és annyira hatásosan tette mindezt, hogy egyes teológusokat és kultúrfilozófusokat is megszólalásra késztetett. A közérthető nyelven megírt, kurta regény több lett, mint egyszerű könyv: jelenséggé vált. A művet, melyben a kislányát elveszítő, derék átlagpolgár előbb istentelenedik, majd pedig gyász munkája során mégis csak visszatalál a Mindenhatóhoz, titulálták teológiai lektőrnek, ami hittételeket ponyvásít, de nevezték a XVII. századi allegorizáló irodalom (John Bunyan és Comenius

munkái), sőt a III–IV. századi remeteirodalom kortársi örökösének, popkulturális leágázásának is. Az író célja az volt, hogy, úgymond, napjaink embere számára megfoghatóvá tegye az isteni igazságot, és sokszor együgyűnek tetsző, illetve teológiailag is problematikus munkájával olyan kérdésekre adott válaszokat – mégpedig kifejezetten logikus, nem pedig hagyományos, lila válaszokat –, amik a mezői hívőket, sőt: számos elvadult hitetlent is foglalkoztatnak. (Például: miért van annyi gonoszság a világban, ha Isten mindenható és éppenséggel meg is akadályozhatná a gaztetteket?; hogyan szeretheti az Isten a legelvetemültebb bűnök elkövetőit is?)

Young (egyik) csele az volt, hogy a krimiszálat vörös herringként használva vezette el az olvasót el a keresztény tantételek kiveséséhez, és ezt a módszert a regényt közel egy évtizeddel annak megjelenése után adaptáló Stuart Hazeldine rendező is követte. Macket, a mintaapát titokzatos üzenet hívja abba az erdőmélyi viskóba, ahol négy évvel korábban megtalálták egy sorozatgyilkos által elrabolt, óvodás kislánya véres kabátkáját. A gyermek sem élőként, sem holtként nem került elő azóta, így Mack enged a kísértésnek, és felkeresi a rettenetes helyet, ahol a

fogcsikorgató télen kívül semmit sem lel. Elalszik a padlón, és tavaszra ébred, ráadásul három ismeretlennel is találkozik, akiket hamarosan a keresztény Szentháromságként azonosít. Az Atya kedélyes fekete asszony, a Fiú derűs szaracén, a Szentlélek mongoloid bombázó, és ebben a társaságban kel neki, Macknek – fehér angolszász protestánsként – a lelki purifikáció során eljutnia a megbocsátásig. Az adaptáció hűségesebb mondható, a film a főbb tantételek taglalásakor municiózusan követi a regényt, melynek cselekményétől csak néhány ponton tér el (elmarad például a földi intézmények tagadásáról szóló dialógus – ami annyira fontos a könyv vízenjárás-jelenetében –, továbbá a krimiszál elvárása is hiányzik, amivel az alkotók többértelművé teszik a történetet, megengedik ugyanis azt a magyarázatot, hogy Mack lázalmában találkozott a Szentháromsággal).

A film legalább annyira megosztja a közönséget, mint a regény. A – mondjuk így – rendhagyó alapszituáció, azaz a tavaszolás a Szentháromsággal önmagában taszító erővel bírhat egyesek számára, ráadásul Hazeldine direktor a világábrázolásban bőségesen alkalmazza az Édesvíz-könyvek dombornyomású egyenborítóit idéző ezoterikus kliséket, és bizony a hő-

sök lakhelyeül szolgáló millió CGI-színei is joggal borzolhatják a kedélyeket. A film, bár a nemzetközi kritikusok körében menőnek számít meg rugdosni, mégis bír némi vonzerővel. Az első húsz perc után vágányra áll a tempó, a könyvet nem ismerő néző számára a cselekmény kifejezetten fordultatos, továbbá a dialógusok is működnek, és nem csupán azért, mert jócskán felülítik a coelhoi szentenciák vagy a New Age-es falvédő-bölcsességek szintjét. A *viskó* attraktivitását növeli műfaj-tudatossága is: főlényesen levezenyelt, ideáltipikus műfaji film, a férfimelodráma iskolai szemléltető ábrája, melyben a főtéma – visszatérés a hithez – pazarul egybevág a mindenkori melodramák alaptémájával, a boldogságvágy felülvizsgálatával.

Extrálc: Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT

Áldozat!

Elle – belga, francia, német, 2016. Rendezte: **Paul Verhoeven**. Szereplők: **Isabelle Huppert, Laurent Lafitte, Anne Consigny**. Forgalmazó: **Bontonfilm**. 126 perc.

Pályája alkonyán Paul Verhoeven újra meglelte gyökereit: az *Áldozat?* a rendező korai, Európában fogant és többszörösen tabusértő „szerelmi” históriáinak (*Török gyümölcsök*, *Forró verejték*, *A negyedik férfi*) örököse. Ennek ígéretét rögtön a megrázó nyitány felcsillantja: a középkorú főhősnőt, Michelle-t (Isabelle Huppert) otthonában megtámadja és bestiálisan megerőszakolja egy símaszkos betörő, ám az asszony ahelyett, hogy értesítené a rendőrséget, halálos nyugalommal folytatja napi rutinját. E bizarr alapszituáció nem hagyományos thrillernarratívát eredményez, hiszen az elkövető kilétére idejekorán fény derül, s Verhoeven a második játékreszben immáron



Visszatért a Hahota

A túlérett Kádár-rendszer emlékezetes humorlapja volt a *Hahota*, amely nemcsak lejárt szavatosságú vicceket közölt, hanem bemutatkozási, publikálási lehetőséget biztosított a nyolcvanas évek kezdő karikaturistáinak és képregényalkotóinak. Az újság 1992-ben szűnt meg, és idén tűnt fel újra az újságosoknál. A visszatérés elsősorban Gyöngy Kálmánnak, a régi *Hahota* munkatársának és a magyar karikatúra hagyományörzőjének köszönhető, aki az internetes újraközlések után elérkezettnek látta az időt, hogy nyomtatásban is próbát tegyen a lappal.

Az ünnepi ötvenedik szám veszélytelen, lapos, langymelig tréfákat tartogat, sejtethetően ugyanolyanokat (vagy éppen azokat), amelyeket 1984-ben, az alsóbélatelepi strandon lehetett olvasgatni az akkori *Hahotában*. Még Hofi-vicceket is találunk, mintha meg sem történt volna az elmúlt harminc év. De mi a helyzet a képregényekkel? Vegyes benyomásaink lehetnek: öröm látni a magazin veteránja, Marabu bármelyik rajzát és Dodó-képsorát, mint ahogy annak is örülünk, hogy Fritz Zoltán *Korhelyhajhászata* bekerült a lapba (igaz, ez már sokadik közlése ennek a remek kis képregénynek). Rajtuk kívül

elsősorban Téjlor képregényei jelentik az újság csúcspontjait, de a többi képregény között egyaránt akad igénytelen munka és szexista ámokfutás (Podmaniczki Ferenc novellájában legalább a rajzok szépek). A tördelés is szerencsétlen, a hosszabb képregények oldalai közé szöveges rovatok ékelődnek.

Az új *Hahotának* mégis érdemes esélyt adni, mert kiváló képregényesek munkáit is közli, és talán új olvasóközönsséggel ismerteti meg a nevéket. Kedvező ára miatt bízhatunk benne, hogy a piacon marad az újság, ahogy abban is, hogy frissebb, aktuálisabb tartalmakat közöl majd. Jelenlegi színvonala alapján egyelőre inkább csak egy darabka múlt, amire jó szívvel azért ritkán gondolunk vissza.

Hahota 50. Színes, puhafedeleles zsebkönyv, 112 oldal. Kiadó: Ábra Kkt.

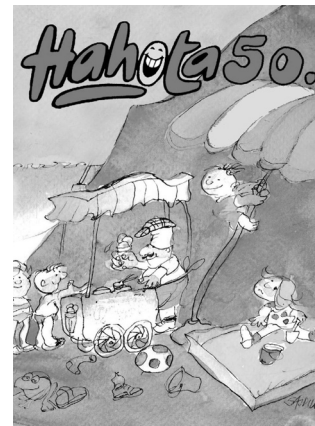
FRANCIA NOIR

Ismerve a francia képregényeket övező lanyha hazai érdeklődést (az örök kivétel: Astérix), a *Blacksad* fogadtatása több mint kellemes meglepetés. A kétezres évek francia-spanyol sikerének tavaly jelent meg a magyar fordítása, az első kötetet pedig olyan sokan keresték, hogy a kiadó a vártnál gyorsabban kihozta a folytatást. A *Hófehér* nemzet alcímet viselő második rész ugyanabban az aprólékosan kidolgozott, rendkívül egyéni, a műfaj kedvelői számára azonnal otthonos noir-fantáziavilágban játszódik, mint a nyitány, története viszont fordulatosabb és több rétegű. A melodramai csavarokat tartogató nyomozás során a negyvenes-ötvenes évekbeli amerikai rasszizmus bugyraiba merülhetünk, és mivel szereplőink állatok, ezért a fehér fajvédők és a sötétebb bőrű kisebbségek is ügyesen kitalált állatseregletekbe rendeződnek. A *Blacksad*et nemcsak a képregények között illeti megkülönböztetett figyelem: aligha kapható ma jobb noir a magyar könyves piacon.

Juan Díaz Canales – Juanjo Guarnido: Blacksad – Hófehér nemzet. Színes, keményfedeleles, 56 oldal. Kiadó: Pesti Könyv.

ONLINE/OFFLINE

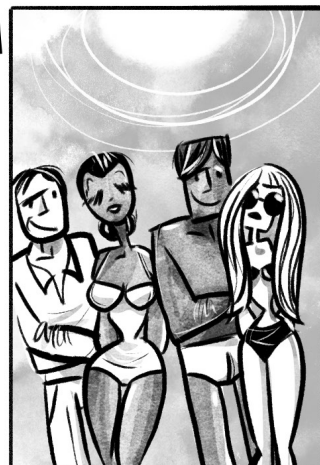
Az internet is okozhat függőséget, a leszokást pedig Magyarországon is segítik különböző foglalkozások és táborok. Sőt, már az internetfüggőségről szóló képregényünk is van, Ghyczy Csongor írta és rajzolta. Oktatóképregénynek tűnik, és valóban, az egyik netfüggőséggel foglalkozó szervezet támogatta az alkotót. Ennek megfelelően a történet tanmese jellegű, egy netelőnóra küldött lány a főhőse.



Nehéz megbarátkozni a komolykodó, patetikus párbeszédekkel – amelyek nem egyszer csetablakokba íródnak, ez is másodlagos frissességű ötlet –, ugyanakkor hiba lenne a reklámújságok közé száműznünk Ghyczy munkáját. Kevés színre redukált, mégis vibráló képi világa szinte lidérces élménnyé teszi a lapozgatást, összhangban azzal, hogy kamasz szereplőit mintha korunk zombijaiként ábrázolná. A végkicsengés nem egyértelműen pozitív, de elrettentő tanmesezáratról sincs szó, annál hétköznapibb és éppen ezért lehangolóbb a befejezés. Különös kísérletként mindenképp említésre méltó Ghyczy Csongor netfüggőség-kalauza.

Ghyczy Csongor: Online/Offline. Színes, puhafedeleles, 24 oldal. Kiadó: Comicsmania.

KRÁNICZ BENCE



DOUDACHE.HU