

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 10. SZÁM

2017. október

490 FT / 8,60 RON

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



## PARANOIA-THRILLER

◆ ◆ ◆ PASOLINI ◆ FÁBRI 100 ◆ ◆ ◆



17010

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Ruben Östlund: **A négyzet** – Cirko Film

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## FÁBRI 100

Körhinta, Hannibál tanár úr, Édes Anna, Két félidő a pokolban, Húsz óra, Utószezon, A Pál utcai fiúk, Isten hozta, őrnagy úr!, Az ötödik pecsét, Fábrián Bálint találkozása Istennel. Fábri Zoltán életműve stílusosan nem rendeződik egyetlen szerzői ívbe. Világszemléletében annál inkább egységes. Fábri a történelem által tragikus helyzetbe sodort kisember küzdelme érdeklí a mindenkori önkénnyel szemben.

Fábri Zoltán: Isten hozta, Őrnagy úr! (1969) – 4. oldal



## PARANOIA-THRILLER

Az ötvenes-hatvanas-hetvenes évek belpolitikai eseményei – mint Mccarthy ideológiai boszorkányüldözése, a Kennedy-gyilkosságok és a Watergate-botrány – alapjaiban ingatták meg az amerikai emberek államba vetett bizalmát és biztonságérzetét, amire Hollywood egy új műfaj kikísérletezésével reagált.

Henri Verneuil: I, mint Ikarusz (1979) – 10. oldal



## RUBEN ÖSTLUND

Ruben Östlund az első cannes-i Arany Pálmás, aki bevallottan az interneten megosztott videók alapján építi fel alkotói koncepcióját. A svéd rendező filmjei tükröt tartanak az ezredforduló óta radikálisan megváltozott társadalmi érzékenységnek és mozgóképfogyasztási szokásoknak.

Ruben Östlund: A négyzet (2017) – 22. oldal



2017 október

# FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 10. SZÁM

## FÁBRI 100

Gelencsér Gábor: Egy modern klasszikus (Fábri Zoltán 1917-1994)	4
Fábri és a cenzúra (Barabás Klára: A történelem körhintáján. Fábri 100)	9

## PARANOIA THRILLER

Benke Attila: Belső ellenségek (Kortárs amerikai politikai thrillerek)	10
Sepsi László: B-gyilkos (Michael Cuesta: Amerikai bérgyilkos)	13
Fekete Martin: Összeesküvések Z-től I-ig (A francia paranoiafilm)	14
Barkóczy Janka: Lázás város (Tarik Saleh: A kairói eset)	19
Teszár Dávid: Fehér gallér, zöldhasú (Koreai politikai thrillerek)	20

## ÚJ RAJ

Árva Márton: Megfontolt felforgató (Ruben Östlund)	22
--	----

## A KÉP MESTEREI

Vincze Teréz: A fenséges realizmus mestere (Lee Ping-bin)	26
---	----

## PIER PAOLO PASOLINI

Harmat György: A talált tárgy felmutatása (Pasolini stílizált dokumentarizmusa – 3. rész)	30
---	----

## MAGYAR MŰHELY

Morsányi Bernadett: Életem filmjei (Beszélgetés András Ferencsel – 2. rész)	34
Cserhádi Zoltán: „Megfogott a kuflik humora” (Beszélgetés Jurik Kristóffal és Molnár Ágnessel)	38
Varga Zoltán: A király meséi (Újváry László 1945-2017)	41
Mészáros Márton: Humorra hangolva (Beszélgetés Vékes Csabával)	42
Vajda Judit: Színház az egész világ (Vékes Csaba: Hetedik alabárdos)	43

## FESZTIVÁL

Várkonyi Benedek: A fény művészete (Szolnoki Nemzetközi Tudományos Filmfesztivál)	44
Buglyta Zsófia: Krízis és terápia (Szemrevaló/Sehenswert)	46

## KÖNYV

Sághy Miklós: Át a labirintuson (Gelencsér Gábor Magyar film 1.0)	48
Murai András: Forradalmi kötet (Szűk Balázs szerk.: '56, te suhanc)	49

## FILM/REGÉNY

Varró Attila: Elvarázsolt kastélyok (Stephen King: Az)	50
Sepsi László: Megmutatni Azt (Andy Muschietti: Az)	51

## KRITIKA

Varró Attila: Anyasági vizsgálat (Darren Aronofsky: Anyám!)	52
Pápai Zolt: Búcsúfilmzés (Steven Soderbergh: Logan Lucky – A tuti balhé)	53
Baski Sándor: Ozon-réteg (François Ozon: Dupla szerető)	54

## MOZI

## DVD

## PAPÍRMOZI

55

61

64

A címlapon: Ruben Östlund: A négyzet (Terry Notary) – A Cirko Film októberi bemutatója

# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

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

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümeghy Éva

**LAPTERV**  
Lajta Viktor

**CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

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

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

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

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

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

**ONLINE MEGRENDELÉS**  
[www.posta.hu/hirlapelofizetes](http://www.posta.hu/hirlapelofizetes)

**KÜLFÖLDÖN TERJESZTI**  
Batthyány Kultur Press Kft.  
1014 Budapest, Disz tér 3.  
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303  
[batthyany@kultur-press.hu](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

**KIADVÁNYT GONDOZTA**  
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR17-0082

## YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media  
**Dimag**



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // [UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU](mailto:UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU)

## A Filmvilág immár e-journal változatban is előfizethető és letölthető a [www.dimag.hu](http://www.dimag.hu) honlapon.

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

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

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

*A szerkesztőség*

képekvideólinkkhírekkritikák  
elemzésekvideólinkkhírekkritikák  
elemzésekvideólinkkhírek  
kritikákvideólinkkhírek  
kritikákvideólinkkhírek  
elemzésekvideólinkkhírek  
elemzésekvideólinkkhírek

# 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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

  
SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

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

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

**És akinek többre telik, többet is segíthet:**  
**FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY**

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

**Utalás külföldről:**

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

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

**A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz. Aki filmes, velünk tart!**

## KÁRMENTŐ ÉVA: MUSZTER

A kitűnő vágó, Kármentő Éva „aktív élete egybeesett a magyar film egyik fénykorával. Történeteiből nemcsak híres rendezőkről, színészekről hallhatunk, hanem megismerhetjük a 'szürkék' munkáját is, első asszisztensekét, fővilágosítókét, kameramanokét... akik a hátukon hordták a filmeket, sokszor szó szerint is. Szobrot érdemelnének, de csak a feledés jutott nekik.”

*A Muszter*, „kis magyar család- és filmtörténet a vágóasztal mellől”.

MÚLT ÉS JÖVŐ KIADÓ, BUDAPEST, 2017.



**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 októberi előadásaira.**

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### FÁBRI 100

**A Modern Classic** (Zoltán Fábri 1917-1994) by Gábor Gelencsér, p. 4. **Fábri and the Censorship** (*The Carousel of History* by Klára Barabás) p. 9. *The main motif of Fábri's films is how the ordinary men struggle with the strikes and sorrows of tyranny.*

### POLITICAL THRILLERS

**The Enemies Within** (Contemporary American Political Thrillers) by Attila Benke, p. 10. **B-Killer** (*American Assassin* by Michael Cuesta) by László Sepsi, p. 13. **Conspiracies from Z to I** (French paranoia thrillers) by Martin Fekete, p. 14. **City in Fever** (*The Nile Hilton Incident* by Tarik Saleh) by Janka Barkóczy, p. 19. **White Collars, Long Greens** (Korean Political Thrillers) by Dávid Teszár, p. 20. *After the Kennedy-assassination and Watergate the American people lost their faith in the State – and Hollywood immediately created a new genre for the new angst.*

### NEW BREED

**The Thoughtful Perturbator** (Ruben Östlund) by Márton Árva, p. 22. *In his provocative films the Swedish director, Ruben Östlund reflects to the radically changed social sensibilities in the new Millennium.*

### THE MASTERS OF LIGHT

**The Master of Majestical Realism** (Lee Ping-bin) by Teréz Vincze, p. 26.

### PIER PAOLO PASOLINI

**Ostention of a Found Object** (Pasolini's Stylised Documentarism – Part Three) by György Harmat, p. 30.

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Films of My Life** (A Talk to Ferenc András – Part Two) by Bernadett Morsányi, p. 34. **I Was Captivated by the Humour of Kufliás** (A Talk to Kristóf Jurik and Ágnes Molnár) by Zoltán Cserhádi, p. 38. **The Tales of a King** (László Újváry, 1945-2017). **Tuned to Humour** (A Talk to Csaba Vékes) by Márton Mészáros, p. 42. **All World is a Stage** (*Behind the Column* by Csaba Vékes) by Judit Vajda, p. 43.

### FESTIVAL

**The Art of Light** (International Science Film Festival in Szolnok) by Benedek Várkonyi, p. 44. **Crisis and Therapy** (Sehenswert 2017) by Zsófia Buglya, p. 46.

### BOOKS

**Through the Maze** (*Hungarian Film 1.0* by Gábor Gelencsér) by Miklós Sággy, p. 48. **A Revolutionary Book** (*56, You Nipper!* edited by Balázs Szűk) by András Murai, p. 49.

### FILM/NOVEL

**Haunted Palaces** (*It* by Stephen King) by Attila Varró, p. 50. **Revealing It** (*It* by Andy Muschietti) by László Sepsi, p. 51.

### REVIEWS

**Maternity Test** (*Mother!* by Darren Aronofsky) by Attila Varró, p. 52. **Goodbye Filmmaking** (*Logan Lucky* by Steven Soderbergh) by Zsolt Pápai, p. 53. **Ozon Layer** (*Double Lover* by François Ozon) by Sándor Baski, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

**On the Cover:** Terry Notary in *The Square* by Ruben Östlund (A Cirko Film release)

FÁBRI ZOLTÁN (1917–1994)

# Egy modern klasszikus

GELENCSÉR GÁBOR

**A SZÁZ ÉVE SZÜLETETT RENDEZŐ KLASSZIKUS BEÁLLÍTOTTSÁGA ELLENÉRE MINDIG IGYEKEZETT LÉPÉST TARTANI A KORSTÍLUSSAL.**

**H**a a jelentős, stílussteremtő szerzőkhöz egy-egy emblematisz filmet kell társítanunk, legtöbbször könnyű a dolgunk. Jancsó – *Szegénylegények*, Jelles – *A kis Valentinó*, Tarr – *Sátántangó*. Ám mi a helyzet Fábrival? *Körhinta*? Igen, legtöbbünknek talán ez a film jut elsőként eszébe róla, de aztán rögtön, akár egyenrangúként a *Húsz óra*, az *Isten hozta, őrnagy úr!*, *Az ötödik pecsét* vagy akár *A Pál utcai fiúk*. Fábri Zoltán stílusa nem írható le egyetlen filmjének címével, s ez lehet pályafutásának akár sajátossága is. Ugyanakkor ez a körülmény fosztja őt meg attól, hogy a fenti, kanonikus névsorba magától értetődően bekerüljön – noha egyik vagy másik filmje alapján ott volna a helye, csupán az életmű egésze nem rendeződik egyetlen szerzői ívbe, legalábbis stilisztikai szempontból. Gondolatiság tekintetében azonban annál inkább. Ahogy erről valamennyi munkája és számos interjúja tanúskodik, Fábri a történelem által tragikus helyzetbe sodort kisember küzdelme érdekli a mindenkori önkénnel szemben.

A stílus változatossága következhetne a rendező nevével összeforrott adaptációs gyakorlatból: a 21 mozifilmlet számláló életműben mindössze három film születik eredeti forgatókönyvből, s ezek közül csak a *Két félidő a pokolban* (1961) jelentős, az első két opus, a *Vihar* (1952) és az *Életjel* (1954) még a szocialista realizmus béklyóját viseli magán (a *Vízivárosi nyár* című 1965-ös tévéfilm szintén eredeti forgatókönyv nyomán készül). Ráadásul Fábri igen változatos stílusú és világú írókat, sokféle műfajt adaptál: klasszikusok, mint Kosztolányi, Móra, Kaffka vagy Molnár Ferenc és kortársak, mint Déry, Örkény, Sarkadi, Sánta, Palotai vagy Karinthy Ferenc műveit a néhány oldalas novellától a többkötetes

regényig. Szerzővé azonban, mint tudjuk, nem az eredeti forgatókönyv avatja a rendezőt; a változatos alapanyagok ellére létrejöhet egy-egy szerzői életmű, amilyen Fábrié is, aki gyakran az irodalmi művet saját látásmódjához igazítja.

A rendező stílusának változatossága jóval inkább korstílust követő igyekezetéből fakad. A legendás főiskolai tanár egyúttal eminens diák: gyorsan elsajátítja a modern film stílus eszközeit, mindenekelőtt az időrendfelbontó elbeszélésmodot és a szubjektív tudati folyamatokat ábrázoló formát. Fábri korai korszakára jellemző stílus, a szocialista realizmus sematizmusát leváltó *Körhintától* (1955) e stílus kifáradásának jeleit mutató, s ekként már a maga idejében korszerűtlennek ható *Dúvadig* (a film 1959-ben készült, de csak 1961-ben mutatták be) inkább klasszikus, a drámai hatást fokozó, nagy kifejezőerejű, expresszív formaeszközöket alkalmaz. A *Két félidő a pokolban* groteszk történelemképe után – amely majd az *Isten hozta, őrnagy úr!*-ban (1969) nyer stilisztikailag radikális formát – következik modernista korszaka, mindenekelőtt az időrendfelbontó elbeszélésmodjával trilógiát alkotó *Nappali sötétség* (1963), *Húsz óra* (1965) és *Utószézon* (1966) című filmekkel, amelyeket szintén e forma további, a tudatfilm felé elmozduló „fokozása” követ: a *141 perc* A *befejezetlen mondatból* (1974), *Az ötödik pecsét* (1976) és (ismét némi megkésettiséggel) a *Requiem* (1981). Fábri utolsó jelentős vállalkozása, a szorosan összetartozó *Magyarok* (1977) és *Fábián Bálint találkozása Istennel* (1980) című filmpár a korai művek drámai–expresszív stílusához tér vissza. Az életmű közepe táján pedig azok a darabok találhatók, amelyek stilisztikailag kevésbé illeszkednek egyik vagy másik folyamatba (*A Pál utcai*

*fiúk*, 1968; *Hangyaboly*, 1971; *Plusz-mínusz egy nap*, 1972), illetve ilyen még a *Hannibál tanár úr* (1956) és az *Édes Anna* (1958) között 1957-ben forgatott, de csak 1959-ben bemutatott *Bolond április*, valamint az utolsó film, a *Gyertek el a névnapomra* (1983) is.

Fábri leginkább sajátjának tekinthető stílusa tehát a modernista korszakot megelőző filmtörténeti paradigmába illeszkedik, annak nemzetközi szinten is jelentős képviselője (gondoljunk a *Körhinta* cannes-i sajtóvisszhangjára, köztük Truffaut lelkes szavaira), ugyanakkor modern szerzőként inkább csak alkalmaz bizonyos formákat, ám ezt is, kiváltképp a *Húsz órában*, nagy kifejezőerővel teszi. A filmekben jól látható, hogy a rendező számára az expresszív–drámai forma áll igazán kézre; ez a modernista stílusú filmjeiben is helyet kap (így a *Húsz órában*; talán emiatt a szintézis miatt is ez Fábri modern korszakának – és a magyar új hullámnak – az egyik legjobb alkotása); s végül utolsó jelentős filmjeiben ehhez tér vissza. Fábri tehát a modernizmust megelőző korszak meghatározó alakja – ezért is szorulhat ki a modern szerzők panteonjából.

Az életmű gondolati ívét evidenciának tekintve az alábbiakban a rendező két nagy, klasszikus és modern stíluskorszakát tekintem át, s végül kitérek egy olyan, Fábri művészetével kapcsolatosan kevésbé hangsúlyozott mozzanatra, amely búvópatakként vonul végig az életművön, változatos stílusú filmekben bukkan elő, s ekként akár a rendező titkos – avagy elfojtott – szerzői kézjegyének is tekinthető.

## A KLASSZIKUS RENDEZŐ

A szocialista realizmust követő megújulás hosszú, a modernista új hullámhoz vezető korszakának Fehér Imre, Makk Károly, Máriaássy Félix, Ranódy László, Várkonyi Zoltán nevével fémjelzett korszakában – Máriaássy neorealista ciklusa mellett – Fábri hoz létre több filmből álló, egységes stílusú sorozatot. A *Körhinta* és a *Hannibál tanár úr*, majd a közbe ékelődő vígjáték, a *Bolond április* után az *Édes Anna* és a *Dúvad* filmtörténeti szempontból és az életmű tekintetében egyaránt fontos korszakot fed le. Filmtörténetileg a szocreál ideologikus forgatókönyvcentrikussága után visszahozza a rendezői stílus, a sajátos filmnyelvi megoldások, vagy ahogy a korban nevezték, a filmszerűség létjo-

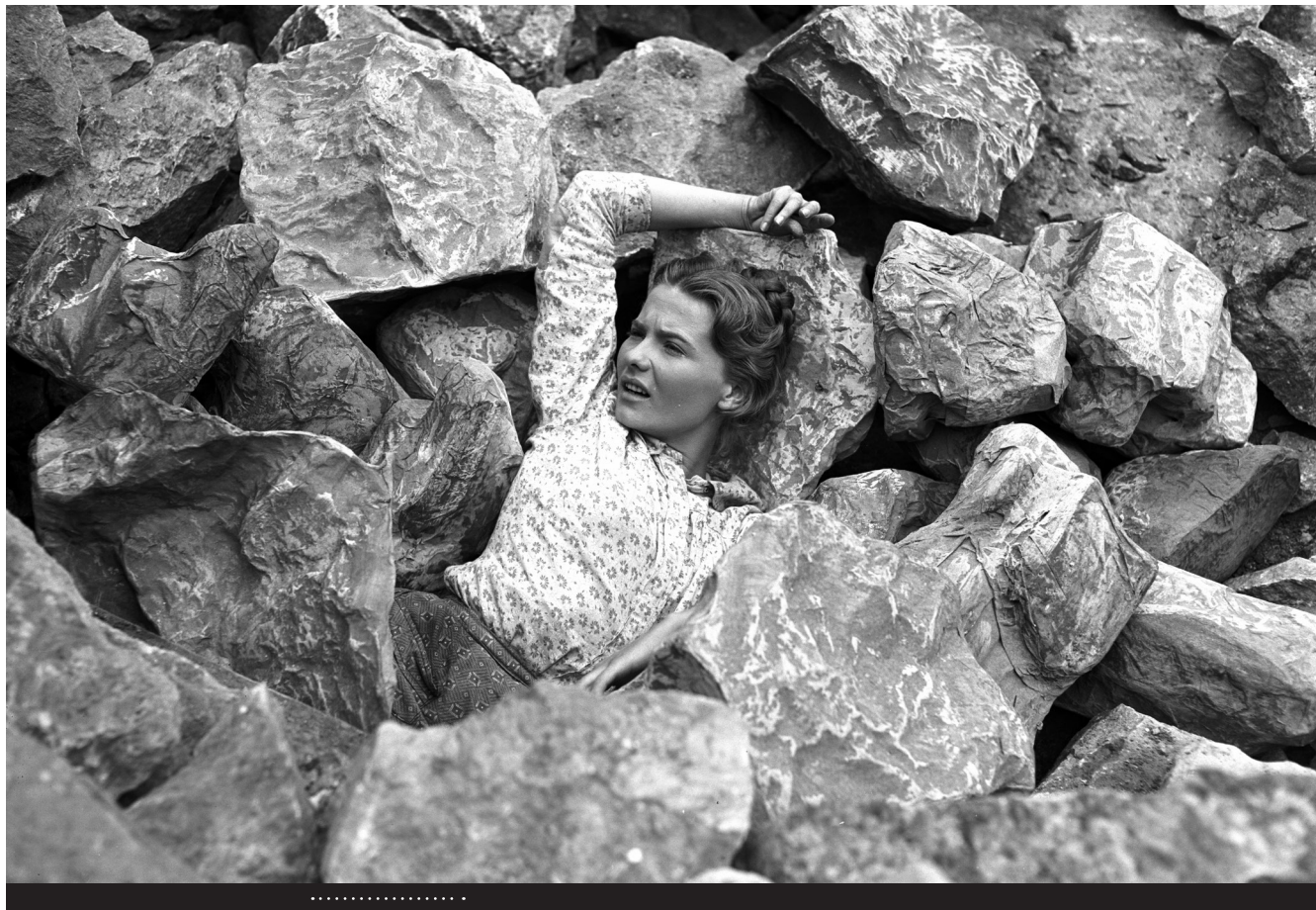
„Kiszorul a modern  
szerzők panteonjából”  
(Utószezion – Páger Antal)  
DOMONKOS SÁNDOR FELVÉTELE

יחי מתוך  
ÉLNEK A TE VÉRTANUID

BUCHENWALD

ACZEL OLIVÉR	1898	ABONYI BÉLA	1901	ADLER MÁNÓ ÉS NEJE WEINTRAUB BER
BALASSA ISTVÁN	1911	BARTOS ÖDÖN	1906	ADLER GYÖRGY
BALINT GYULA	1887	DE BOLGAR DÉLA	1884	BAJÁN ARMIN
BERGER GYÖRGY	1898	DE BREUER PÁL	1903	DECK KÁROLY
BERGER TAMÁS	1929	DÉNES OZSKAR	1887	BERENYI EDE
BIRÓ SÁNDOR	1886	DONATH ALADÁR	1902	BERKOVITS GYULA
BLAU JENŐ	1804	ELEK KÁROLY	1888	DARVAS DEZSÓ
BOLGÁR MIKLÓS	1895	FENYVES JÁNOS	1884	ERŐD ENDRE
BORNSTEIN GÉZA	1891	FENYVES GYÖRGY	1914	EHRENFELD TAMÁS
BOROVITZ EDE	1902	FLEISCHMANN MÁRTON	1890	EISENBERGER SÁNDOR
BÖHM JENŐ	1899	FÖLDES JAKAB	1903	EISENBERGER SAMUEL
BRAUN ISTVÁN IMRE	1903	GROSZ JENŐ	1890	FARKAS ÁRPÁD
DE BÜCHLER JÓZSEF	1889	GROSSMANN ÁRPÁD	1888	FODOR ELEK
CSILLAG RAFAEL	1885	GOLDSTEIN GÁBOR	1897	FRIEDMANN ELEMÉR
DACSÓ GUSZTÁV	1901	GOLDSTEIN FERENC	1928	FRIEDMANN MÁRTON
DELEJ LAJOS	1925	HALÁSZ LASZLÓ	1909	GRÜBLER ALADÁR
DOROGI ELEMÉR	1896	HÖNG SÁNDOR	1909	JÓKÁS ÖDÖN ÉS NEJE SZÉVESZ ERZSÉB
DOROGI TIZSUZANNA	1917	JÓKÁS NATHÁN	1901	HAJÓS SÁNDOR ÉS GYULA
ELBOGEN ANDRÁS	1901	KALMÁN LEÓ	1896	HELL JÓZSEF
ENDREI ERNŐ	1885	DE KELEMEN KÁROLY	1888	HELL BÉLA
FALUDI JENŐ	1902	KELETI JENŐ	1899	KORNISCH ALFRÉD
FEHÉR LÁSZLÓ	1898	KLEIN IZSÓ	1896	KRÁMMER MÁRTON ÉS LEÁNYA
SINGER GÉZA	1896	KLEIN MÁRTON	1886	LENGYEL IMRE
FISCHER BÉLA	1895	KOMLÓS MOZÉS ÉS FIA MIKLÓS	1896	SOLTESZ ENDRE
FLEISCHMANN JENŐ	1893	KOVÁCS JENŐ	1899	HAJÓS ISTVÁN
FODOR DEZSÓ	1893	KRÖNEMER DÁVID	1896	D <sup>o</sup> SOLTESZ FERENC
FODORNE SCHLEIFER OLGA	1908	KRÖNEMER DEZSÓ	1899	LEVANOVSKY SÁNDOR
FODOR KATIKA	1927	CENOVER LAJOS	1909	DARVAS SÁNDOR ÉS GYÖRGY
SCHLEIFER MIKLÓS	1900	KRETSCH DEZSÓ	1900	MIHÁLY ILLES
FORGÁCS JENŐ	1895	LAMPEL JÓZSEF ÉS RUDOLF	1896	PLITZER JÓZSEF
FÖLDES FERENCZ	1902	LENÁRT ANDOR	1884	REISE ALBERT
FRIEDL GYULA	1891	DE MARGITAI RICHÁRD	1900	ROSENTHAL FELŐPNE ÉS FIA MA
FRIEDMANN FARKAS	1890	MAYER ÁRPÁD ÉS FIA GYÖRGY	1896	ROSTA ANDOR
FÜRST SÁNDOR	1895	MOLNÁR JÁNOS	1901	SCHNITZ EMIL
DE GOLDBLATT GÁBOR	1906	NAGY FERENC	1908	SCHISCHA IZIDOR
GOLDBER SÁNDOR IGNACZ	1922	POTOK HERMANN	1888	SZALAI EDE
DE GROSZ JENŐ	1886	QUITTNER ALADÁR	1889	KALLAI GYÖZÖ
GROSZ ZOLTAN	1890	RAJNAI PÁL	1903	TESZLER SÁNDOR
GROSSMANN DEZSÓ	1898	REDLICH NÁNDOR	1908	VAGÓ MÁRTON ÉS ISTVÁN
GRÜNHUT HERBERT	1894	REDLICH ZOLTAN	1905	VARGA LAJOS
DE HELLER TIVADAR	1884	REICH ERNŐ	1894	WELLSCH LEÓ
HANDLER GYÖRGY	1923	REICHER PÁL	1901	GASPAR IMRE
HERSCHEKOVITS JENŐ ÉS LEÁNYA ERTH	1896	ROTTENBERG HENRIK	1892	DÉNES MIKLÓS
KARDOS JENŐ ÉS FIA LASZLÓ	1896	SALAMOS SÁNDOR	1897	SZILÁRD PÉTER
KLEIN GYULA	1899	SCHLESINGER BÉLA	1893	ZALA TIBOR
NEUMANN ADOLF ÉS IZIDOR	1907	SCHNABEL GYULA	1907	SZEMERE VILMOS
GÖRTNER MIKLÓS	1897	SCHÖNFELD ZSIGMOND	1909	SZEMERE IMRE
DE KOMLÓS MIHÁLY	1880	SCHWARZ VILMOS	1890	WEISS MOZÉ MARCELL
DE LACZÉR DENES	1896	SEDMILL MÓR	1883	OHILMANN SÁNDOR
ALLERHAND JENŐ	1903	STEIN LEÓ	1896	HILLINGER IRÉN
STEIN ADOLF	1886	STEIN RUDOLF	1896	BOKOR ALADÁR
KOHN SIMON	1885	SIMKO ALBERT	1886	EISENSTADTER MIKSA
DE LINDSMANN PÁL	1906	SINGER MARTON	1889	DE EISENSTADTER GYÖRGY
LINDSMANN JENŐ ÉS NEJE HELLERAMA	1906	SOMOGYI EMIL ÉS FIA PÁLKÓ	1896	EISENSTADTER KÁROLY
KOZÁLEK IMRE	1921	SPATZ ERNŐ	1898	WEISS RICHÁRD
LEFKOVITS OZSKAR	1889	STARK GYÖZÖ	1900	WOLLAK LAJOS
LEITNER GYULA	1889	SZAMOSI ÁRMÁN	1900	WERTHEIMER JÓZSEF
LENGYEL LASZLÓ	1902	DE TOLNAI FERENC	1891	DRÜCKER KÁLMÁN
DE MARGULIT GYÖRGY	1921	TOTTIS SÁNDOR	1902	GLASNER ERNŐ
WEISSELS JENŐ	1902	TÖRÖK IGNÁC	1888	REVEZS RÓTH IMRE
MÜLLER VILMOS	1909	VAJDA IMRE	1902	NEUMANN HERMÁN
DE ZOLTAN ÉS NEJE MARGITAI LILY	1886	VIDOR JÓZSEF	1887	LEDERER ÁRMÁN
DE JOVANNI MÁNÓ	1886	WEINER MIKSA	1897	DEUTSCH JÓZSEF
LINKER DEZSÓ	1887	WEINBERGER JÓZSEF	1895	SIBAI LASZLÓ
LINKER PÁL ÉS NEJE GERŐ LIVIA	1887	LINKER MIKSA	1895	DOMÁN BÉLA
LINKER PÁL ÉS NEJE GERŐ LIVIA	1887	WEISZ ANDRÁS	1895	RATTIN ZSIGMOND
SZEKELY MIKLÓS	1903	WEISZ ÁRPÁD	1882	MÜLLER ZSIGMOND
SZILÁGYI REZSÓ	1892	WEISZ ISTVÁN	1897	FABIAN BORBÉ
TREBITSCH GYULA	1885	WEISZ SÁNDOR	1903	MÁCH TIVADAR
UNCZAR IMRE	1887	WEISZBERGER LAJOS	1904	ROSENBERG SALAMON
VAJDA DEZSÓ ÉS JANCSI FIA	1887	WESSEL FERENC	1884	BERENYI EDE
WEISZ SÁNDOR	1887	UNCZAR SÁNDOR	1894	DE ROTHMANN ARTUR
ILLES SÁNDOR	1895	MERBOWSTEIN ADOLF ÉS NEJE RUTH	1897	DEUTSCH JÓZSEF ÉS ROSÁ
GEREI ARTHUR	1895	KALLOS JÓZSEF	1896	FODOR ANDOR
VARADI GÉZA	1897	ARANY OZSKAR	1901-1945	DEUTSCH JÓZSEF ÉS ROSÁ
DE BAUER ANDOR	1889	DE FERAT JENŐ	1901-1945	REGINA
BÉRI GYÖRGY	1894	PESTI ENDRE	1896-1945	VILMOS
SZAFIR LASZLÓ	1927			





gosultságát a mozik vásznára. A drámai konfliktusok kiélezésére fogékony életmű pedig – amelyre már a *Vihar* című nyitó-jelenetnek párhuzamos montázsa és az *Életjel* fesszes határidődramaturgiája a sematikus szüzsék ellenére is egyértelműen utal – e konfliktusok vizuális megfogalmazásának gazdag tárházát alakítja ki. Ezeket a filmeket ugyanakkor egyértelműen klasszikus stíluselemek uralják. Máriássy éppen csak ütmenyi késéssel készíti neorealista filmjeit, Makk a hatvanas évek elején már modernista műveket forgat, Fábri viszont egy korábbi, Magyarországon csak elvétve megjelenő, addig csupán Fejős Pál és Szóts István, valamint Bán Frigyes *Talpalatnyi földje* által képviselt klasszikus stílusműveket teljesíti ki az 1955 és 1959 közötti fél évtized alatt keletkezett négy filmjében.

Saját, szerzőinek mondható, ám paradox módon a klasszikushoz vonzó stílusműveit pontosan jelzi adaptációs stratégiája. Az eredeti művek ugyanis

**„A lélek  
kiismerhetetlen  
szakadékába  
telint”**

(Édes Anna –  
Törőcsik Mari)

egy-től-egyik lehetőséget kínálának a modernista megoldásokra, ám a rendező (ekkor még) ellenáll ezeknek, legfőképpen jelzesszerűen él modern eszközökkel, meghatározó formaszervező elvként azonban ragaszkodik a klasszikus stílusmegoldásokhoz (ez a belső arány aztán a hatvanas évektől megfordul).

A *Körhinta* történetének két Sarkadi-elbeszélés a forrása. Közülük a *Kútban* kifejezetten egzisztencialista színezetű írás, amelyben a címben jelzett reménytelen élethelyzet készletlen hosszasan mentálásra és emlékezésre a főhőst. Ebből a befelé figyelő tudatáramlásból Mari alakja őriz meg valamit a filmben, amikor anyja szomorú életét saját jövőjeként vizionálja. A pergő kukoricaszemek, a csöpögő csap képe és a felhangosított óraketyegés azonban meglehetősen konvencionális motívumokkal jeleníti meg a szereplő tudatállapotát, igaz, ezt legalább tisztán audiovizuális eszközökkel teszi. Fábri nem a tudat belső, hanem jóval inkább a drámai konfliktus külső, látványos helyzeteit hangsúlyozza, még-

– magával ragadó kifejezőerővel és igen összetett módon. Természetesen a film emblematisz nyitányáról és drámai csúcspontjáról, a körhinta- és a lakodalmi táncjelenetről van szó. A jól ismert képsorok elemzése helyett ezúttal csak az *és-t* hangsúlyozzuk, azaz a két jelenet *formai* alapon szerveződő rímeltetését, amely már a modernizmus felé mutató megoldás lehetne, ha a rendező klasszikus ízlése nem lépne közbe, s a többször megjelenő hang- és képi áthúzásokkal nem hívná fel külön a figyelmet az amúgy is meglévő kapcsolatra. Hasonló mondható el a film különleges és egyszerű, a modernista lelki tájat előlegező beállításáról, amely felső gépállású totalban mutatja egy sártenger közepén a reménytelen helyzetben vergődő szerelmespárt – hogy aztán néhány pillanat múlva Máté szóban is kifejtse a hasonlatot. Mindezek a példák azonban nem csökkentik a film értékét, sőt, Fábri korszerűbb formák iránti vonzalmáról, nyitottságáról vallanak, amely majd a hatvanas évektől teljesebb ki.

Hasonló mondható el a további három film viszonyáról az eredeti irodalmi

műhöz, illetve azok egyes stílusmegoldásairól. Móra *Hannibál feltámasztása* című kisregényének fiatalember főhőse egyes szám első személyben, cinikus hangon mesél 1920-as évekbeli politikai hányattatásáról, ám keserű sorsa mégis elkerüli a tragédiát. Fábri könnyed ironia helyett tragikus groteszkben ábrázolja középkorú, ügyefogyottan esendő, mártírrá váló tanárhőst, a húszas éveket pedig a jóval kiélezettebb harmincas évekre cseréli (s ezzel parabolikus kapcsolatot teremt az ötvenes évek más színezetű politikai históriájával). Az író szubjektív látásmódját a víziók és az álmok megint csak igen konvencionális, trükkkel kivitelezett tudatképei igyekeznek kifejezni, már a maga korában is meglehetősen régimódi stílusban, ezzel szemben az amfiteátrum-jelenet itt is rendkívül nagy kifejezőerejű képi megoldásokat alkalmaz, különösképpen a gépállások és a plánok tekintetében.

Kosztolányi *Édes Annájának* egzisztenciális mélységét nem kell bizonygatni: az író miközben felveti a történet szociológiai és politikai értelmezésének lehetőségét, nem áll meg itt, hanem a lélek kiismerhetetlen és megfejthetetlen szakadékába tekint. Fábri tekintete nem ér el ideig, de ez igazságtalan elvárás egy világirodalmi színvonalú mű adaptálásakor, amelyre talán csak Bresson lett volna képes. Amit lélektani drámaként kapunk, az sem kevés, sőt igen gazdag és árnyalt anyag, ismételten hangsúlyosabb klasszikus, s kevésbé hangsúlyos, ám annál figyelemre méltóbb modern formamegoldásokkal. Előbbire Anna lázálmának képi megfogalmazása lehet példa, utóbbira Vizyék lakásának az ott élők társadalmi-lélektani helyzetét pontosan visszaadó tagolása a mélységbeli kompozíciók segítségével.

A *Dúvad* esete az előzőekétől bonyolultabb és ellentmondásosabb, ám ennek nem feltétlenül a film az oka. Sarkadi *Tanyasi dúvad* című kisregényének befejezésében a régi világ zárványaként a szocialista viszonyok közé beilleszkedni képtelen nagygazda gyeregyilkos szörnyeteggé válik, ezzel szemben a filmben egy melodramai konfliktus áldozata lesz. A melodráma egyértelműen a modernizmus felé mutató műfajválasztás a korszakban, amellyel Fábri csak ebben a filmjében él (melodramai konfliktust tartalmaz még a *Nappali sötétség*, ám a film elbeszélés módja már nem követi a műfaji elvárásokat). Az előző filmekhez

hasonlóan a *Dúvad*ban is találhatunk klasszikus és modern stílusmegoldásokat: az egykori kedves visszahódításának és a már asszonnyá lett nő érzéki megingásának drámai jelenetét tikkasztó hőség vezet ki, a szó szoros értelmében igen külsődleges módon; a lány korábbi kiszolgáltatottságát, kétségbeesését és végül új élethelyzetét viszont jóval visszafogottabban fogalmazza meg a pusztán közepén álló sorompó képe. A motívum metaforikusságát a tárgyszerű leíróból kilépő, a szereplő belső világát megjelenítő szerzői beállítások hangsúlyozzák. Mindaz azonban, ami az ötvenes évek második felében, a szocialista realizmust követő években még korszerű volt, a hatvanas évek elején (amikorra a film bemutatója Bessenyi Ferenc 1956-os politikai tevékenysége miatt szerencsétlen módon eltolódott), az új hullám előestéjén már nem az. A *Dúvad* olyasféle módon korszerűtlen, mint a címszereplője – ám ez aligha a rendező szándéka szerint alakult így.

### A MODERN SZERZŐ

A hatvanas évek Fábri-filmjei két trilógia metszetében helyezhetők el: az egyiket a második világháború témaköre (*Két félidő a pokolban*, *Nappali sötétség*, *Utószezon*), a másikat az időrendfelbontó forma szervezi meg (*Nappali sötétség*, *Húsz óra*, *Utószezon*). A rendező stílusának vizsgálatakor az utóbbira érdemes fókuszálni, kitekintéssel az időrendfelbontást a hetvenes évektől folytató filmekre (*141 perc* *A befejezetlen mondatból*, *Az ötödik pecsét*, *Requiem*).

A *Dúvad* korszerűtlenségét érzékelő rendező a nyugat-európai modernizmushoz, mindenekelőtt Alain Resnais művészetéhez fordul inspirációért. Ám az időrendfelbontás alkalmazásakor nemcsak figyelmes tanulónak, hanem e forma filmről-filmre történő fejlesztésével, radikalizálásával lelkes újítónak is bizonyul. Ennek az útnak a leglátványosabb, a szüzsét is érintő új eleme a mentális képek megjelenítése. A *Nappali sötétség* és a *Húsz óra* még valós múltképek mozaikjából rakja ki történetét, az *Utószezontól* kezdve viszont a valós képek mellett megjelennek az álmok és víziók, illetve – s ennek a stílusmegoldásnak ez a legfontosabb formai következménye – átjárhatóvá válik (rém)álom és valóság, eltűnnek a köztük húzódnó határok. Fontos megje-

gyezni, hogy Fábri ezt az eszközt nem elvont filozófiai, hanem nagyon is konkrét lélektani és/vagy történelmi síkon alkalmazza – ebben is eltér a formát előtérbe állító modern szerzőktől.

A *Nappali sötétség* még konvencionális módon használja a flashbacket; legfeljebb gyakorisága, az egész elbeszélést átszövő jelenléte hat újszerűnek. Az eljárás motivációja is egyértelmű: a visszaemlékezés a múlttal leszámolni, felejteni igyekvő lelkiismeret drámája; a külső készletésre elinduló, majd belső igénnyé formálódó visszaemlékezés voltaképpen a főhős pszichodráma, a múlt traumájának újraelése: hogyan vesztette el 1944-ben, a vészkorszak következtében a lányát és vele egyidős kedvesét. A háborús lelkiismeret traumáját fogalmazza meg az *Utószezon* is, ám már a magánéletin túlmutató, osztársadalmi szinten: Fábri játékfilmszerűen elsőként tárja fel a magyar társadalom felelősségét a holokausztban, ami azóta is kibeszéletlen maradt (ezért is olyan fontos és aktuális a téma legutóbbi exponálása Török Ferenc 1945 című filmjében). Az időrendfelbontóból tudatfilmben hajló formát ezúttal is a trauma súlya és a holokauszt képi ábrázolásának esztétikai kihívása motiválja: a múltidézés a lelkiismeret drámája, a víziókat – a természetükből fakadó stilizációknak köszönhetően – az ábrázolhatatlan botrány ábrázolásának lehetősége. Az *Utószezon* másik meghatározó stilizációs rétege, a groteszk és szatirikus látásmód kevésbé harmonizál az időrendfelbontással; első sorban ebből fakad a film művészi értékének ellentmondásossága.

A *Húsz órában* is egymás mellé kerül két stilizációs elv, ám itt szerves és erős egységet alkot. Talán azért is sikeresebb ez a megoldás, mert ezúttal Fábri nem két, alapvetően elidegenítő formát kapcsol össze. A rendkívül radikális, igen bonyolult, több emlékező és több idő-sík jelöletlen kapcsolatából építkező – a Sánta-regényből átemelt – narratívában helyet kap ugyanis egy-egy önálló, hagyományos felépítésű, a rendező korábbi klasszikus korszakát idéző drámai képsor. Ilyen a részletek után folyamatosan is bemutatott gyilkosságjelenet, majd Elnök Jósának a gyilkos Varga Sándorra zúduló tumboló dühe, s mindenekelőtt ilyen a film nagyjelenete, Jóska és Balogh Anti keserű, a mérhetetlen indulat kiborbanását és levezetését egyszerre kifejező verekedése. Az időrendfelbon-



tást ebben a filmben már nem az egyén, hanem a történelem „lélektana” indokolja: a különböző társadalmi státusú visszaemlékezők, a múlt különböző narratívái a történelem összetettségét, az igazságok sokféleségét fejezik ki, méghozzá – s ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni – egy modernista formaelv segítségével. Mindezzel legfeljebb azt lehet szembe állítani, hogy a sokféle igazság közül azért kiemelkedik a kádári konszolidációt képviselő Elnök Jóska igazsága – ám ez nem a *Hűsz óra* rendkívüli stíluserejének a „bűne”, hanem a korszaké, amelynek támogatása nélkül a film meg sem valósulhatott volna. (Az ötvenes és a hatvanas években a már nagytekintélyű rendezőknek több filmtervét is elutasították.)

A 141 perc... epikus nagyrealizmusát – ismét a regényből átemelt formamegoldással – tudati képek ellenpontozzák, illetve vonnak be ezen a módon a történetbe újabb és újabb idősíkokat és jeleneteket. Ám ahogy a prousti technika Dérynél sem jut el az elvont idő ábrázolásáig, úgy Fábri adaptációja sem lesz „mentális” film: az álmok és víziók kizárólag a főhős, Parcen-Nagy Lőrinc karakterét és tetteit hivatottak árnyalni, motiválni. Az *ötödik pecsét* tudatképei különös módon nem hatják át az (alapvetően Fábri drámai expresszív stílusában fogant) egész történetet, csupán egyetlen szereplő, a könyvügynök lelkiismeret-furdalásos lázalmát jelenítik meg az ismert Bosch-festmény groteszk parafrázisaként. Hasonló, de ennél is rövidebb, dramaturgiailag ugyanakkor

#### „A történelem lélektana indokolja”

(Hűsz óra – Páger Antal és Görbe János)

fontos szerepet kapnak a rémálommá fajúdo tudati emlékképek Fábrián Bálint életében: a talján katona megölésének traumája végül öngyilkosságba kergeti a szerencsétlen sorsú címszereplőt. Az időrendfelbontáshoz Fábri a *Requiem* novellányi történetének kibontásával tér vissza, némileg szépelpőően és – a *Dúvad*-hoz hasonlóan – stílustörténetileg megkésetten. A formát lezáró kései epilógus azonban – e tekintetben is a *Dúvadot* idéző módon – mit sem von le modern stílusú filmjeinek értékéből, amelyekben az időrendfelbontást és a tudati képeket is sikeresen állította a szerzői gondolat kifejtésének szolgálatába.

#### A REJTŐZKÖDŐ MŰVÉSZ

Fábri komoly művész. A rendező monográfusa, Marx József a *Bolond április* című könyved szerelmi vígjátékot „botlásnak” tartja, mégpedig joggal. Ugyanakkor akad az életműben egy harsány szatíra, az *Isten hozta, őrnagy úr!*, valamint néhány tragikus groteszk, mint a *Két félidő a pokolban* és a *Plusz-mínusz egy nap*. Kétségtelenül ezek is drámai példázatok a történelemnek, az elnyomó hatalomnak kitett kisember áldozati sorsáról. Sőt, mintha ezek a történetek arról vallanának, mennyire lehetetlen a történelem könnyedebb, ironikusabb, távolságtartóbb megélése; hogy az mindig és szükségszerűen visszavezet az elkerülhetetlen tragédiához. Jól szemlélteti mindezt az *Utószezon* lelkiismeret-furdalástól szabadulni képtelen főhősének és környezetének,

mindenekelőtt a múlton könnyedén túllépő, a jelenben kiválóan boldoguló egykorú felbújtójának szembeállítására. Ugyanez mondható el a *Plusz-mínusz egy nap* főszereplő párosáról, Baradla Géza, a lelkileg sérült háborús bűnös és életvidám egykori bűntársa, Obrád Simon alakjának és gondolatvilágának konfliktusáról. S amíg az *Utószezon* egész stílusát áthatja a burleszket idéző groteszk ironia, addig a *Plusz-mínusz...* hideglelősen kegyetlen zárlatában, a háborús bűn „újra játszásában” mindez már kérlelhetetlenül szertefoszlik, s a tragikumot a film (az *Utószezon*hoz hasonló) ironikus címe ellenére sem próbálja feloldani. Vagy idézzük fel a groteszk érzeki víziókkal küszködő, s velük szemben alulmaradó könyvügynök alakját Az *ötödik pecsét*-ből! A nagy erkölcsi megmérettetést végül ő is kiállja, s drámai hősként végzi. Ahogy halála groteszk körülményei ellenére Hannibál tanár úr is.

Az örkényi groteszket (illetve a *Két félidő...*-ben Bacsó Péter szatirikus forgatókönyvét) kongeniálisan adaptáló Fábri komoly művészetéből sem hiányzik tehát az ironikus látásmód, a szatirikus hang. Néha az irodalmi mű ellenében felerősödik (mint az *Utószezon* esetében), néha visszaszorul (mint a *Hannibál...*-ban), néha rejtőzködik, néha epizódnyi szerepet kap, s persze, sokszor teljes mértékben hiányzik. Mégis, a jelenlétére vagy akár a hiányára utaló jelek, illetve az ironikus, groteszk, szatirikus elemek „alulmaradása” a tragikummal, a drámai hangoltságú és végkimenetelű konfliktusokkal szemben, árulkodnak valamiről. Egyrészt arról, hogy Fábri mégsem annyira egyoldalúan „komoly” művész, mint amilyenek a felületes szemlélő számára látszik (természetesen nem a téma, hanem a látásmód „komolyságát” értve ez alatt). Másrészt arról, hogy művészetének kizárólagos tárgya, a 20. század elnyomó rendszereiben vergődő kisember sorsa nem engedi meg számára a „komolytalanságot”. A 20. század történelme pedig volt annyira borzasztó, hogy groteszkért, ironiáért, szatíráért, sőt abszurdért kiáltson. Fábri az *Utószezonban* a legbotrányosabb esemény, a holokauszt kapcsán el is mozdul ebbe az irányba, egészen az abszurdig, az életmű egésze azonban nem azonosul e szemléletmóddal, hanem klasszikus, expresszív stílusesszűközökkel ábrázolja a modern kor drámai eseményeit. •



INKEY ALICE FELVÉTELE

BARABÁS KLÁRA: A TÖRTÉNELEM KÖRHINTÁJÁN – FÁBRI 100

# Fábri Zoltán és a cenzúra

RÉSZLETEK A CENTENÁRIUMRA MEGJELENT FÁBRI-KÖNYV CENZÚRA FEJEZETÉBŐL.

• *Úgy tudom, Önnek is sok gondja volt a cenzúrával, több forgatókönyvét betiltották...*

Van egy jegyzékem a könyveimről, amelyekből nem lehetett film. Hát, legalább hét megvalósulatlan tervem volt, és közülük legalább három-négyből biztos nagy film lehetett volna. (A hét letiltott filmterv: *Dávid és Góliát*, 1954; *Tizenegyedik parancsolat*, 1959, *Fekete karnevál*, 1960; *Milyen madár volt?*, 1961; *Aludni is tilos*, 1963; *Egymás mellett, akár a fókák*, 1967; *Kaland* (Kertész Ákos: *Makra*). – A szerk.)

A *Két félidő a pokolban* című filmünk után, amely '61-ben készült, írtunk egy forgatókönyvet Bacsó Petivel, az volt a címe, hogy *Milyen madár volt?* Igen jó forgatókönyv volt, még legfőbb kulturális ideológusunk is tudomást szerzett róla, hogy ezen dolgozunk. Arról szólt, hogy az illegális idők életveszélyeket megélt pártmunkásai a felszabadulás után hatalomba kerültek, és teljhatalomra tettek szert. A mi főszereplőnk például egy kisvárosban, ahol született. Az öccse mártír lett, megölték, azóta utcát is neveztek

el róla. Ennek a rendkívüli befolyású, nagytekintélyű, teljhatalmú pártembernek a fia egy huligán. Mindent megenged magának, például leállít egy locsolókocsit a haverjaival, fölülnek rá és mindenkit lelocsolnak az utcán. Az emberek nem mernek panaszt tenni ellene, mert félnek, de ez még a legkevesebb. Azt is megcsinálják, hogy egy trafikos 16-17 éves szűz lányát, aki hetente két alkalommal egy réten át jár a másik városrészben lakó hegedű-tanárnőjéhez, egyszer meglesik, megrohanják, beviszik a bokrok közé és ötven végigmennék rajta. Ettől a kislány olyan sokkot kap, hogy kórházba kell vinni. Egy fiatal orvos lett volna a történet főszereplője, aki nekimegy az egész gázságnak, és összeakasztja a horgot a nagyhatalmú apával.

Az említett főideológus barátunk tehát megtudta, hogy egy ilyen témájú filmkönyvet írunk, és azt mondta, hogy mivel ez nagyon fontos téma, ő is be szeretne kapcsolódni a munkába. Úgy kapcsolódott be, hogy miközben a könyvet írtuk, konzultált velünk háromszor vagy négyszer, biztosított bennünket az egyetértéséről, és azt mondta, szenzációs lesz a könyv. Persze azért mindig akart valamit, hogy ez ne így legyen, az meg úgy legyen, még bele kellene venni ezt vagy azt stb. Úgyhogy toldozgattunk, foltozgattunk, elvettünk, hozzátettünk a béke kedvéért... mert hát meg akartuk szerezni az egyetértését, ha már beszállt a buliba. Elkészült a könyv. Leadtuk. Megkaptuk rá az előkészítési engedélyt, próbafelvételeket csináltunk, aztán kiosztottam a szerepeket, leszerződöttük az összes színészt, a filmgyár két nagy műtermében öt vagy hat díszlet már fel volt építve. És két nappal a forgatás megkezdése előtt jött a telefon, hogy nem forgathatunk. Le van állítva a film.

• *Ki állította le?*

Hát ő, a konzultáns barátunk. A pártfogónk, Aczél György. (...)

1967-ben írtam egy forgatókönyvet *A megérkezett* című Sükösd-novella alapján. A *Kortársban* olvastam, és azt mondtam: „Te atyaisten! Ez aztán a téma! Mert ez aztán a mai élet sűrűjébe vág!” Én azt a címet adtam neki, hogy *Egymás mellett, akár a fókák*. Giraudoux *Sellő* című darabja ihlette, amely a legboldogabb munkám volt fiatalkoromban, a Nemzetiben. Ebben mondja a Sellő Hansnak, a lovagnak: „Ha egyszer a fókák párba álltak össze, Hans, soha többé nem hagyják el egymást (...).”

• *Miről szólt ez a forgatókönyv?*

Arról, hogy egy egyetemista lány 1956 októberében ijesztően drámai körülmények között elhagyja Magyarországot és Svédországba kerül, ahol hozzá megy egy svéd gyárhoz. A lány gyűlölte az apját, egy magas intellektusú egyetemi tanárt. Rektor is volt, de olyan, mint egy politikai szélkakas, mindig arra fordult, amerről a szél fúj. Örökké mimikri játékot játszott, hol erre, hol arra, s ezt a lány nem bírta elviselni. Ezért ment el... Aztán évek múlva megtudja, hogy az apja haldoklik, és a svéd férjével hazajön az apja betegágyához. Találkozik a hajdani szerelmével is. Nem történik közöttük semmi, csak mindkettőjükön úrrá lesz a fájdalmas, nosztalgikus emlékezés, és föltáruul az egész '56 előtti és '56-os szituáció.

Azt gondolom, ha ezt a filmet megcsinálhattam volna, talán ez lett volna a legjobb filmem. Egy technikai könyvem maradt meg belőle, mert már megvolt az előkészítési engedély. Latinovits játszotta volna az egyik főszerepet, emlékszem, nagyon-nagyon tetszett neki a könyv. (...) Megvolt a teljes szereposztás, már a helyszínek is ki voltak választva (...) És akkor hivatalba lépett Orbán László mint új miniszterhelyettes, és első dolga volt, hogy fölkérte a forgatókönyvet, elolvasta és letiltotta. Azt mondta, azért nem engedélyezi, mert lejáratja a pártot, hiszen olyan kétkulacos, képmutató alakok vannak benne, mint például az egyetemi tanár. Ezt a szerepet Major Tamással akartam játszani.

BARABÁS KLÁRA:

A TÖRTÉNELEM KÖRHINTÁJÁN – FÁBRI 100  
MAGYAR MŰVÉSZETI AKADÉMIA, 2017.



Barabás Klára  
A TÖRTÉNELEM KÖRHINTÁJÁN  
FÁBRI 100

## KORTÁRS AMERIKAI POLITIKAI THRILLEREK

## BELSŐ ELLENSÉGEK

BENKE ATTILA

A SNOWDEN-ÜGY ÓTA AZ AMERIKAI THRILLEREK BEN A TÁRSADALMAT NEM KÜLSŐ ERŐK  
VESZÉLYEZTETIK, HANEM A MINDENT LÁTÓ HÁTTÉRHATALOM.

**M**agyarországon 2015-ben mutat-  
ták be Laura Poitras rendező  
felkavaró dokumentumfilmjét,  
a *Citizenfour*. Poitras művét eleinte  
egyszerű oknyomozó riportnak szánta,  
azonban mikor az előkészületek közben  
felkereste őt Citizenfour fedőnéven Ed-  
ward Snowden, az amerikai Központi  
Hírszerzés (CIA) és a Nemzetbiztonsági  
Ügynökség (NSA) egykori szakembere, a  
rendezőnk dokumentumfilmje hirtelen  
történelmi jelentőségű politikai film-  
mé érett. A még 2020-ig Oroszország  
politikai védelmét élvező Snowden  
megdöbbentő információi a 2001.  
szeptember 11-i terrortámadások utáni  
világ szimbólumaivá váltak. Persze ta-  
nulmányaikban Jürgen Habermas vagy  
Christopher Latsch már 2013 előtt is a  
privátszféra válságáról értekeztek, ám  
Edward Snowden állítása szerint az in-  
ternet, az okostelefonok és a digitális  
technika korában mindenki könnyen  
lehallgatható a készülékekbe épített  
kamerákon, mikrofonokon és helymeg-  
határozókon keresztül. Alig harminc éve  
ért véget a hidegháborús paranoia kor-  
szaka, ám a 9/11 utáni világban újfent  
nem érezheti magát biztonságban nyu-  
gati ember, amíg van títka (magánélete)  
a hatalom előtt.

Az amerikai, illetve hollywoodi filmek  
átalakulása is a 2000-es évek elején  
indult meg, és a 2013-as NSA-botrány  
kirobbanásának környékén elszaporod-  
tak a politikai thrillerek a fősodorban.  
A 2010-es évek thrillerjeiben sokszor  
nincsenek is a nyugati világon kívülről  
érkező terroristák, hanem különböző  
háttérhatalmak küzdenek egymással,  
melyeknek az egyén kiszolgáltatottjává  
válnak. A kérdés csak az, hogy az ember  
képes-e valódi hőssé válni, és megszi-  
títani a rendszert, vagy sziszüphoszi

küzdelemben, abszurd hősként elbukik.  
Utóbbira a legszemléletesebb példa  
Anton Corbijn-tól *Az üldözött* (2014), de  
a trendhez csatlakozik a két legfrissebb  
politikai thriller, *A Bourne-rejtély* (2002)  
alkotójának, Doug Liman igaz törté-  
neten alapuló *Barry Seal: A beszállító*  
(2017) című filmje és a társadalomkriti-  
kus műfajfilmekre szakosodott Michael  
Cuesta *Amerikai bérgyilkosa* (2017).

## HIDEGHÁBORÚ ÚJRATÖLTVE

A 2010-es években újra elszapo-  
rodnak a hidegháború alatt játszódó  
kémtrillerek, mint a *Kémekek hídjai*  
(2015), *Az U.N.C.L.E. embere* (2015),  
az *Atomszöke* (2017), de ide sorolha-  
tó a *Barry Seal* és közvetetten, egyik  
főszereplőjén keresztül az *Amerikai  
bérgyilkos* is. Továbbá a két klasszikus  
thrillersorozat legutóbbi folytatásai-  
ban, a *Mission: Impossible – Titkos nem-  
zetben* (2015) vagy a tavalyi James  
Bond-filmben, a *Spectre*-ben (2016) is  
a politika felett álló háttérhatalmaké és  
konspirációké a főszerep. A CIA egyik  
szervezetének volt bérgyilkosa, Jason  
Bourne pedig egy erkölcsileg meg-  
kérdőjelezhető küldetés miatt válik  
egykori munkaadóinak célpontjává *A  
Bourne-rejtélyben*. Bourne-t hosszú idő  
után tavaly újra láthatták a nézők ak-  
ció közben a *Jason Bourne*-ban (2016),  
melynek történetében kulcsszerepet  
kap az egyén magánszférája ellen for-  
dított csúcstechnika, és a CIA szuper-  
titkos információinak kiszivároztatása.  
Miként a Bourne-filmekben általában,  
úgy a *Jason Bourne*-ban sem lehet bízni  
a CIA-ben, melynek tagjai még egymást  
is képesek elárulni a hatalomszerzés  
és a kompromittáló adatok eltüntetése  
érdekében. A legújabb thrillerben, az  
*Amerikai bérgyilkosban* pedig a címsze-

replő Mitch egy Ghost nevű rejtélyes  
férfivel kerül szembe, aki a közel-keleti  
háború kirobbantásán dolgozik.

A politikai thrillerekhez szorosan kap-  
csolódnak bizonyos szuperhősfilmek  
is. Már az *X-Men 2*-ben (2003) is sokkal  
veszélyesebb a hataloméhes, háttérből  
manipuláló katonai szakértő, William  
Stryker a radikális terrorista Magnetónál.  
*Az eljövendő múlt napjaiban* (2014) sem  
a szélsőséges mutáns, hanem egy poli-  
tikai kapcsolatokkal bíró tudós, Bolivar  
Trask az igazi ellenség, aki a mutánsirtó  
Örrobotokat használja fel az X-csapat  
és az emberi társadalom közti háború  
kirobbantására. Míg az *Amerika Kapi-  
tány* (2011) a második világháborúban  
játszódó klasszikus kalandfilm, addig  
*A Tél Katonája* (2014) már a képregény  
két ellenséges szervezete, a Hydra és a  
S.H.I.E.L.D. konfliktusát paranoiathriller-  
ként mutatja be, melyben az antagonista,  
Alexander Pierce a S.H.I.E.L.D. kötelé-  
kébe épült Hydra-ügynök. Az *Amerika  
Kapitány* harmadik része, a *Polgár-  
háború* (2016) is inkább thriller, mint  
szuperhősfilm, melyben egy Helmut  
Zemo nevű terrorista személyes bosz-  
szútól vezérelve egymás ellen fordítja  
Vasembert és Amerika Kapitányt.

A mindent manipuláló háttérhata-  
lom új világrendje tehát többé nem  
egy összeesküvés-elmélet fantom-  
ja, hanem – miként azt az Edward  
Snowden által szolgáltatott informáci-  
ók is bizonyítják – félelmetes valóság,  
mely még az infantilisnek bélyegzett  
szuperhősfilmekre is hatást gyakorol.  
Sheldon Wolin társadalomtudós, a ter-  
rortámadások utáni Amerika, illetve a  
Bush-kormányzat egyik legnagyobb  
kritikusa a 9/11 mítoszáról és az ame-  
rikai demokrácia („fordított totalitariz-  
mus”) bukásáról ír például *Democracy*



*Incorporated* című könyvében. Wolin szerint George W. Bush, egykori amerikai elnök (2001-2009) politikai retorikájában és a médiában szándékosan törekedett arra, hogy a terrortámadások miatti pánikot erősítse, és megte-  
remtse a társadalmi szintű paranoiát a totális kontroll kiépítése érdekében. Ennek egyik tünete volt a 2003-as „Plamegate-botrány”, mely amiatt robbant ki, hogy egy ex-CIA ügynök, Valerie Plame diplomata férje leleplezte a Bush-rezsim hazugságát a nigéri-iraki uránüzletről, mellyel az Egyesült Államok iraki invázióját kívánta igazolni a kormányzat. Ennek a történetét meséli el Valerie és férje szemszögéből a *Barry Seal* rendezőjének, Doug Liman korábbi thrillerje, az *Államtrükkök* (2010).

A huszonegyedik század másik nagy amerikai botránya a Snowden-ügy lett, melyhez közvetlenül a 9/11 után hozott úgynevezett patriotatörvény (USA PATRIOT Act) vezetett. A módosításokkal még a Barack Obama elnök alatt (2009-2017) is hatályos patriotatörvény lehetővé tette, hogy az amerikai rendfenntartó és nemzetbiztonsági szervek bírósági végzés nélkül is meg-

**„Mérsékelt hatalomkritikát fogalmaz meg”**

(Doug Liman: *Barry Seal*: A beszállító - Tom Cruise)

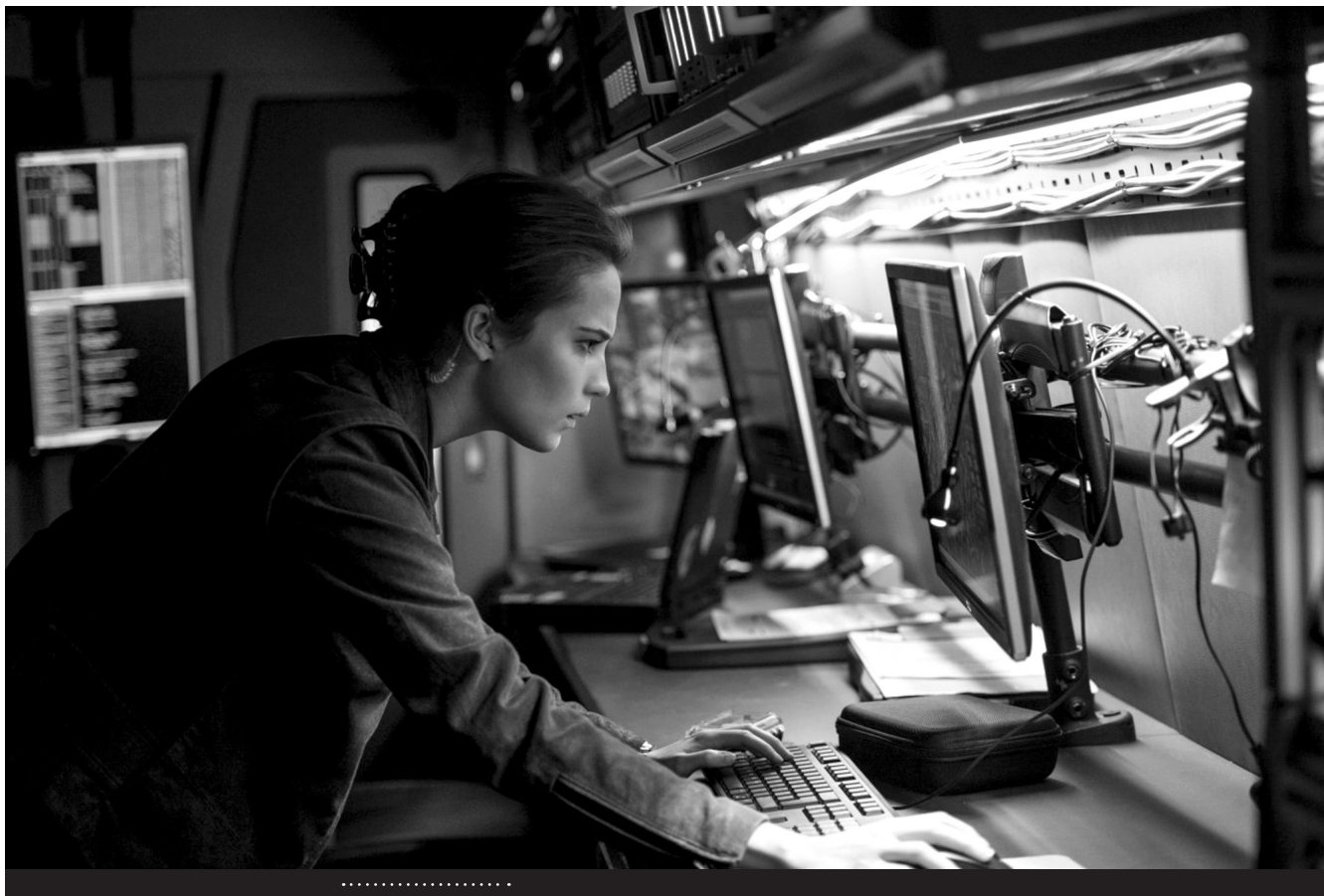
figyelhessenek veszélyesnek ítélt telefonvonalakat, e-maileket, és hozzájuthassanak személyes adatokhoz. Emellett a törvény megalkotta a belföldi terrorizmus fogalmát (ebbe beletartoznak az offenzív szóbeli vagy írásbeli kijelentések, és az internetes bűnözés is), mely gyakorlatilag minden amerikait gyanúsítottá tett. Volt már példa a közelmúltban arra, hogy egy ártatlan, terroristafenyegetésnek vélt Facebook-üzenet miatt kommandósok törtek rá tinédzserekre. Mint a *Citizenfour*ból és Oliver Stone *Snowden*jéből (2016) is kiderül, a lehallgató készülékeket immáron nem specialistáknak kell elhelyeznie az otthonokban, hanem maguk a gyanútlan polgárok viszik be önként privátszférájukba a digitális csúcstechnika bűvöletében megvásárolt eszközökkel.

**A CIA HOLLYWOODBAN**

A *Barry Seal* a Snowden-ügyhöz és a 9/11 utáni világhoz látszólag csak lazán kapcsolódik, hiszen története a hetvenes évek végén és a nyolcvanas években játszódik, és Ronald Reagan kormányzatának egyik legnagyobb botránya, az Irán-Contra-ügy szolgáltatja

alapkonzfliktusát. A címszereplő Barry remek pilóta, éppen ezért felfigyel rá a CIA, és a Központi Hírszerzés embere. A rejtélyes Monty Schafer beszerzezi a címszereplőt, hogy készítsen légi felvételeket Latin-Amerikában a Reagan-rezsim által kommunistának és szovjetbarátnak bélyegzett baloldali államok tevékenységéről. Panamában azonban a naiv pilótát falhoz állítja a Medellín drokartell is, így Barrynek „kettős ügynök”-öt kell játszania. Azonban az Egyesült Államokba szállított drogcsomagokból egyre gyarapodó illegális vagyon és az időközben kirobbanó nicaraguai konfliktus bonyolítja Barry helyzetét.

A *Barry Seal*ben ugyan nincsenek webkamerák, okostelefonok vagy internet, viszont a film fináléjában kulcsszerepet kap egy rejtett kamera, melyen keresztül maga a címszereplő is megfigyeltté válik, és még akkor is ellene fordul az eszköz, ha amúgy tud a létezéséről, mivel a drokartell lebuktatása végett készített képeket bemutatják a tévében is. Ez pedig megpecsételi a főszereplő sorsát, mivel így a latin-amerikai gengszterek is tudomást szereznek árulásáról. Vagyis Barry saját szervezete és kormánya



áldozatává válik, melyeket addig többé-kevésbé híuen szolgált. Nem is történhetett másként. Habár Schafer első látásra jókedélyű, laza

ügynöknek tűnik, azonban a CIA irodájában játszódó jelenetekben lehull a lepel, kiderül, hogy elvtelen, rókatermészetű technokrata, aki szenvtelenül dobja oda emberét a drokartellnek.

Tom Cruise így tőle szokatlan karaktert játszik: egy nem éppen tisztességes átlagembert, aki nem ért a harchoz, nem tud szembeszállni kisebb hadseregekkel, mint a *Mission: Impossible*-sorozat szuperügynöke, de kétségtelenül kiváló pilóta. Cruise figurája tökéletesen kiszolgáltató az amerikai hatalmat ténylegesen birtokló rendfenntartó és nemzetbiztonsági szerveknek (FBI, DEA, CIA), melyek Doug Liman művében inkább működnek egy Martin Scorsese-film gengszterbandájához (és a latin-amerikai bűnszervezetekhez) hasonlóan, semmint az amerikai társadalmat védelmező titkosszolgálatként. Jóllehet, Barry megpróbál a maga módján visszavágni, és titokban videófelvételeket

**„Gyanútlanul viszik be a privát-szférájukba”**

(Alicia Vikander)

készít, melyekben kitalál a vele történekről (a CIA törölte az aktáját, így gyakorlatilag nyoma sincs annak, hogy Seal náluk dolgozott).

A megfigyelés, a háttérhatalmak működése, a politikai retorika és a valós cselekedetek konfliktusa (az amerikai kormány által támogatott Contrák nem antikommunista felszabadítók, hanem bűnözők), valamint az egykori CIA-alkalmazott magányos küzdelme a nagykutyaákkal: ezek Doug Liman művének központi motívumai, melyek miatt a nyolcvanas években játszódó *Barry Seal* a 9/11 és a Snowden-ügy utáni Amerika indirekt kritikájaként fogható fel. A *Barry Seal* szerint a kisember eleve kudarcra van ítélve a rendszerrel folytatott küzdelemben, még akkor is, ha a tények és az igazság mellette állnak. Ezzel a *Barry Seal* olyan korábbi filmekhez csatlakozik, mint az *Államtrükkök*, a *WikiLeaks-botrány* (2013) vagy az *Amerikai bérgyilkos* rendezőjének előző, szintén az Irán-Contra-botrányról szóló thrillerje, a *Jobb, ha hallgatsz* (2014). A *Barry Seal*hez hasonlóan mindegyik mű

igaz történeten alapul, és azt mutatja be, hogy a hatalom milyen (médiá)stratégiákat alkalmaz az igazság szőnyeg alá seprése érdekében. A három említett film közül Michael Cuesta műve a leginkább pesszimista, mert abban nemcsak a Contra-ügyet leleplező Gary Webb újságíró karrierjét teszik tönkre, de a férfinak szeretteivel is végleg megromlik kapcsolata.

A CIA-vel szembe forduló átlagemberek történetei közül csupán Oliver Stone *Snowdenje* mutatja be sikeres történetként az Amerikában egyszerre hazaárulónak tartott és hősként ünnepeelt címszereplő megigazulását és keresztes hadjáratát, a *Barry Seal* és társai jellemzően antihősök sziszüphoszi bukásáról szólnak. A legtöbb szuperügynök mozi, a *Mission: Impossible – Titkos nemzet*, a legutóbbi James Bond-film, a *Spectre*, a *Jason Bourne*, az *Atomszőke* vagy akár az amerikai rendfenntartó szervekről a szovjet titkosrendőrségen keresztül értekező *A 44. gyermek* viszont klasszikus hősöket szerepeltetnek, és azt állítják, hogy egy különleges képességű, erkölcsi tartása miatt a megromlott szerve-

zettel szembekerült egyén ténykedése révén a hatalom megreformálható.

Jóllehet, mint azt Sheldon Wolin is kifejtette több írásában, a média már rég nem független az Egyesült Államokban, a híreket szűrten kapják meg az emberek, és a politikai botrányokat a huszonegyedik században a tömegkommunikációs eszközökkel lehet a leghatékonyabban eltussolni. Nick Shou oknyomozó újságíró jelentése szerint pedig Hollywoodban igen nagy a befolyása a CIA-nek és a Pentagonnak, melyek elviekben csak technikai segítséget nyújtanak a filmekhez, azonban a Vasember-filmek, a Bosszúálló-filmek, a James Bond- és Mission: Impossible-sorozat tagjai, az *Argo*-akció (2012), a *Zero Dark Thirty* (2012) vagy éppen a terrorelhárítás témakörével foglalkozó *Homeland* (2011-) tévésorozat a CIA-t vagy az amerikai hadsereget alapvetően pozitív színben tüntetik fel.

Egy friss interjúban Doug Liman is feltűnően mentegeti a CIA-t, annak ellenére, hogy a *Barry Seal* Központi Hírszerzést és más nemzetbiztonsági szervezeteket is a hatalomnak kiszolgáltatót egyén kiszípolozójaként mutatja be. „Sokkal óvatosabbnak kell lennem azzal kapcsolatban, hogy mire kérem az embereket a jövőben” – magyarázta Doug Liman, majd így zárta az interjút: „továbbra is megszerzem a szabályokat, de már előre magyarázok emiatt”. És bár Liman mindezt főleg arra értette, hogy nem repül hirtelen a stábjával veszélyes háborús övezetbe, mint azt az *Államtrükkök* forgatásán tette, azonban Liman témái merészségét tekintve is óvatosabb lett az évek során. A rendező az *Államtrükkök*ben még egy aktuális politikai botrányt dolgozott fel, a *Barry Sealle* viszont biztonságosabb történelmi közeget választott, és mérsékeltbb hatalomkritikát fogalmazott meg a gengszterfilmbe hajló történeten keresztül. A Snowden-ügy óta és a hatalom filmipari kapcsolatainak ismeretében pedig érdemes is óvatosnak lenni, mert a Nagy Testvér ma már tényleg mindent lát.

**BARRY SEAL: A BESZÁLLÍTÓ (American Made)** – amerikai, 2017. Rendező: **Doug Liman**. Írta: **Garry Spinelli**. Kép: **César Charlone**. Zene: **Christophe Beck**. Szereplők: **Tom Cruise** (Barry Seal), **Domhnall Gleeson** (Monty Schafer), **Sarah Wright** (Lucy Seal), **Jed Rees** (Louis Finkle). Gyártó: **Cross Creek Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 114 perc.

## AMERIKAI BÉRGYILKOS

# B-gyilkos

SEPSI LÁSZLÓ

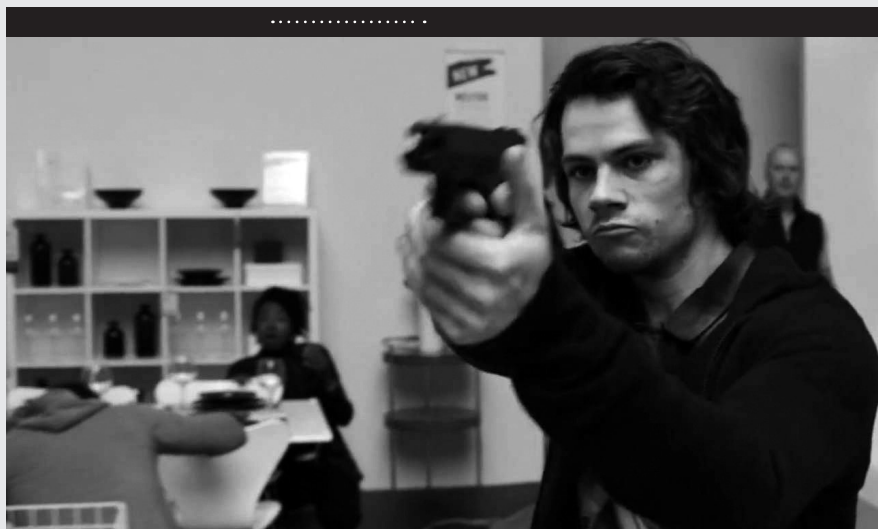
### A JOBB, HA HALLGATSZ KESERŰ CIA-KRITIKÁJA A MŰLTÉ.

Ahol az amerikai titkosszolgálatról való beszéd domináns formái a paranoia és a túlkapasokat érintő kritika, egy eredményes hős vázontára vitele szükségképpen retrográd vállalkozásnak tűnik. A Vince Flynn regénysorozatának első kötete alapján készült *Amerikai bérgyilkos* mégis ragaszkodik a minden különösebb nehézség nélkül CIA-propagandának tekinthető szűzséhez. Hőse egy terror-támadásban elveszíti frissen eljegyzett feleségét – a jelenet nyíltan felidézi a 2015-ös tunéziai mézárhlást, és ezzel messze Michael Cuesta filmjének legjobb képsora –, bosszút esküszik, ám még mielőtt megölehetné magát az egyik felszámolni kívánt terrorista sejtettel, a mindent látó és mindig figyelő CIA megmenti és beszervezi. Az *Amerikai bérgyilkos*ban kevés nyoma akad olyasfajta ambivalenciának, amely a közelmúlt kémthrillereit jellemezte, így némi

„A kétértelműség teljes hiánya” (Dylan O'Brien)

paranoiával akár arra is következtethetnénk, hogy az ezredfordulón remek független drámákkal (*L.I.E.*, *Tizenkettő*) indult, de mára tévés bérrendezővé laposodott Cuesta egy háttéralku révén így teszi jóvá *Jobb, ha hallgatsz* című előző filmjének keserű CIA-kritikáját. Amikor már James Bondot és Amerika kapitányt is maguk alá temetik a kulisszák mögötti konspirációk, a kölyökgyakapú szuperügynök célirányos – és az erős, megbízható titkosszolgálat által folyamatosan támogatott – ténykedése legjobb esetben is csak valamiféle nosztalgikus paródiaként nézhető, ahol a kiképzőtisztek kemények, de igazságosak, a terroristákat messziről ki lehet szűrni, mert arabok, a nők pedig leginkább arra jók, hogy tragikus halált halva motiválják az alafhímeket. A kétértelműség teljes hiányának hála az *Amerikai bérgyilkos* kémfilmként érdektelen, akciómoziként viszont túlságosan elnyújtott és körülményes, amin csak az szépít valamelyest, hogy a finálé kevéssé elterjedt módját mutatja be a szokás szerint időzítővel ellátott plutóniumbomba hatástalanításának. A terepen dolgozó profi gyilkosok közt Cuesta hőse végül nem az *Amerikai mesterlövész*, hanem az *Amerikai nindzsa* leszármazottjának bizonyul.

**AMERIKAI BÉRGYILKOS (American Assassin)** – amerikai, 2017. Rendező: **Michael Cuesta**. Írta: **Vince Flynn**, **Edward Zwick**. Kép: **Enrique Chediak**. Zene: **Steven Price**. Szereplők: **Dylan O'Brien** (Mitch Rapp), **Michael Keaton** (Stan Hurley), **Sanaa Lathan** (Irene Kennedy), **Taylor Kitsch** (Ghost). Gyártó: **CBS Films**. Forgalmazó: **Freeman Film**. *Feliratos*. 111 perc.



FRANCIA PARANOIATHRILLEREK

# ÖSSZEESKÜVÉSEK Z-TŐL /-IG

FEKETE MARTIN

**ÖSSZEESKÜVŐK, TITKOS SZERVEZETEK, POLITIKAI MERÉNYLETEK – AZ OAS AKCIÓI,  
A DALLASI ELNÖKGYLKOSSÁG, AZ OLASZ MAFFIA ÉS A P2 ÁRNYÉKHATALMA  
A HATVANAS-HETVENES ÉVEKBEN ÚJ FILMES ZSÁNERT IHLETETT.**

A francia paranoiathriller 1969-től 1979-ig tartó virágkorát két remekmű foglalja keretbe: míg Costa-Gavras Z-jének újításai a műfaj hollywoodi képviselőire is komoly hatást gyakoroltak, addig Henri Verneuil *I, mint Ikarus* már nemcsak formai megoldásait, hanem témáját is Amerikából kölcsönözte.

**AMERIKAI PARANOIA**

Az ötvenes-hatvanas-hetvenes évek belpolitikai eseményei – mint a mccarthyizmus, a Kennedy-gyilkosságok és a Watergate-botrány – alapjaiban ingatták meg az amerikai emberek államban vetett bizalmát és biztonságérzetét, amire Hollywood egy új műfaj kikísérletezésével reagált. A film noirokból és az európai modern művészfilmekből merítő paranoiathriller alkotói oly módon gondolták újra a klasszikus kémthriller hitchcocki képletét, hogy felkeltsék, illetve felerősítsék a néző jogos bizalmatlanságát az átláthatatlan, ellenőrizetlen hatalommal szemben.

A változás jól szemléltethető a két alműfaj dramaturgiájának összehasonlításával. A kémthriller hőse belekeveredik egy összeesküvésbe, aktivizálódik, s az elé gördülő akadályok legyőzésével eljut a szálakat mozgó bábjátékos leleplezéséig. Hitchcock és követői a suspense kiterjesztésével fokozták az izgalmakat: már a játék-  
idő felénél felfedték a néző előtt az antagonista kilétét, aki a tisztességes polgár álcája mögött, látszólag a szim-

patikus főhős segítőjeként működött, így közös jeleneteikben végig ott lebegett a háttámadás lehetősége. A paranoiathrillerben hiába aktivizálódik a hős, a filmek többségében a happy end elmarad: *A mandzsúriai jelölt*ben sikerül felszámolnia az összeesküvést, ám az antihős sorsa beárnyékolja a zárlatot; *A Keselyű három napjában* felülkerekedik sötét ellenfelén, viszont teljesen bizonytalan helyzetbe kerül; *A Magánbeszélgetésben* életben marad, de az összeesküvés eléri célját; *A Parallax-terv* pedig abszolút *unhappy end*del, az összeesküvők győzelmével és az utánuk nyomozó főhős halálával végződik. Az alkotók arra törekedtek, hogy a néző minél jobban átélje a hős kilátástalan helyzetét, s ebben kulcsszerepet játszott az információadagolás: a szubjektív elbeszélésmódnak köszönhetően ugyanannyi információval rendelkezett a cselekményt bonyolító összeesküvésről, mint a főhős, de a filmet ihlető valós eseményekről a sajtóból megszerzett tudása révén tisztában volt azzal, hogy az összeesküvők leleplezése lehetetlen küldetés.

**A BELSŐ ELLENSÉG HAZÁJA**

A hatvanas-hetvenes évek Európájában Franciaország és Olaszország termelte ki a legváltozatosabb műfaji palettát. Bár mindkét filmgyártás rendkívül fogékony volt a tengerentúlról érkező hatásokra – elég csak Jean-Pierre Melville gengszterfilmjeire vagy Sergio Leone westernjeire gondolni –, az első

olasz és az első francia paranoiathriller, az 1967-es *Mindenkinek a magáét* (*A ciascuno il suo*) és az 1969-es *Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája* alkotói – Elio Petri illetve Costa-Gavras –, nem az 1962 és 1966 között készült amerikai paranoiathrillereket vették alapul, hanem olyan poszt-neorealista darabokat, mint Valentino Orsini és a Taviani-testvérek *Égetnivaló embere* (*Un uomo da bruciare*, 1962), és Francesco Rosi *Gyilkosság Szicíliában* (*Salvatore Giuliano*, 1962) című filmje, ezzel pedig szolgálai másolatok helyett a műfaj őshonos európai változatának prototípusait készítették el.

Arra, hogy az amerikai paranoiathriller kezdetben semmilyen hatást nem gyakorolt az európaire, és a két változat egymástól függetlenül fejlődött a hetvenes évek elejéig, jó bizonyíték az összeesküvők származása. A hatvanas évek politikai tematikájú amerikai paranoiathrillerei a hidegháborúból merítettek, így ezekben külső ellenség, a Szovjetunió állt az összeesküvések mögött. A hidegháború enyhülésével az alkotók politikailag motivált bajkeverők nélkül maradtak, ezért 1964 és 1973 között az üzleti életben zajló pozícióharc mozgatta a konspirátorokat, s mivel az említett időszakban csupán John Frankenheimer *Második lehetősége* és Alan J. Pakula happy enddel végződő (!) *Klute*-ja képviselte a műfajt, a paranoiathriller kikopni látzott a hollywoodi körforgásból. Míg Amerikában alig készült paranoiathriller, addig Európában a *Mindenkinek a magáét* és *Z* követői is kitermeltek egy-egy filmciklust, melyek közös antagonistái a hatalom megtartása érdekében még a szervezett bűnözői körökkel is szövetségre lépő állami vezetők.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy az amerikai belpolitikai botrányok mellett a legjobb idegennyelvű film Oscar-díjával jutalmazott *Z* hatalmas tengerentúli sikere is kellett ahhoz, hogy Michael Winner 1973-as *Skorpiója* ismét politikai tematikát válasszon és a CIA-n belüli CIA bemutatásával új lendületet adjon a műfaj amerikai változatának, mely olyan eredményesen adaptálta a belső ellenség motívumát, hogy megoldásait hamarosan az öreg kontinensen is átvették, s a hetvenes évek végére az európai paranoiathriller teljesen amerikanizálódott.

**Z, AVAGY EGY POLITIKAI GYILKOSSÁG ANATÓMIÁJA**

Ahogy a paranoiathrillerek hősei rosszkor voltak rossz helyen, úgy a görög Costa-Gavras is véletlenül keveredett bele a műfaj franciaországi történetébe, ugyanis biztosan kijelenthető, hogy nem úgy állt neki harmadik nagyjátékfilmjének, hogy paranoiathrillert akart forgatni.

Életműve alapján a politikai machinációk világa foglalkoztatta leginkább, de hasonló érdeklődésű pályatársával, az olasz állam és a maffia összefonódásait szinte oknyomozó újságíróként, jegyzőkönyvszerűen, hideg távolságtartással bemutató Francesco Rosival ellentétben érzelmi azonosulásra csábító hősökkel, legtöbbször bűnügyi műfajok felhasználásával mesélte el történeteit.

A krimi iránti fogékonyságáról már első filmjében, a Sébastien Japrisot regényéből forgatott *A tökéletes bűntényben* tanúbizonyságot tett, mely egyes elemeiben a későbbi paranoiathrillereket is megelőlegezi. A Marseille-ből Párizsba tartó vonat hatfős kupéjában megölnek egy fiatal lányt, s az ügyben nyomozó felügyelő a többi utas nyomába ered, mert úgy gondol-

ja, hogy a gyilkos köztük van, de valaki egyenként végez velük még mielőtt a rendőrök kihallgathatnák őket. Az utolsó két életben maradó utas nyomozásba kezd, s a film végén kiderül, hogy az egyik rendőr és a kupéban utazó színész nő szeretője követte el a gyilkosságokat. A nő vagyonára pályáztak, s azért ölték meg a fiatal lányt, hogy úgy állítsák be a későbbi gyilkosságokat – köztük a színésznő megölését –, mintha a tanúk elhallgattatása motiválná az elkövetőt. Utóbbi motívum, azaz a cselekményt indító gyilkosság szemtanúinak likvidálása a politikai merényleteket feldolgozó amerikai paranoiathrillerek állandó eleme lesz, míg a gyilkosok azon törekvése, hogy félrevezessék a főhős (és a néző) nyomozását az olasz paranoiathrillerek antagonistáinál köszön majd vissza.

Míg *A tökéletes bűntény* (*Compartment tueurs – A gyilkosok kupéja*, 1965) teljes mértékben fikciós alkotás, a *Z* megtörtént eseményt dolgoz fel, Grigorisz Lambrakisz görög baloldali képviselő 1963-as meggyilkolását – Vaszilisz Vasziliosz azonos című regénye alapján, meglehetősen formabontó módon.

A film egyik lényeges újítása, hogy nincs igazi főszereplője, ugyanis három olyan főhős is feltűnik benne, akivel a néző teljesen azonosulhat. A küldetését végrehajtó, ám tragikus sorsú Doktor (Yves Montand) köré szerveződik a játékidő első harmada; a fiatal Vizsgálóbíró (Jean-Louis Trintignant) lelkiismeretes nyomozását követhetjük figyelemmel a film második felében; s végig ott van az események közvetlen közelében a későbbi amerikai paranoiathrillerek visszatérő hősét megelőlegező bátor Újságíró (Jacques Perrin). Az összeesküvés szálai a Konsztantinosz Mitszuról mintázott Parancsnokig (Pierre Dux) vezetnek, aki végérvényesen le akar számolni a világnézeti peronoszpórának minősített baloldalisággal, s a Dokort a Nyugat-Európai Királypárti Keresztények nevű szervezetbe tömörülő köztörvényes bűnözőkkel gyilkoltatja meg. A Doktor felesége, Hélène (Irene Papas) a film politikamentes jeleneteinek feszültségforrása: házasságukat

beárnyékolja a férfi hűtlenségére tett homályos utalás, vele azonosul a néző, amíg a kórházban férje életéért küzdenek.

**„A happy end elmarad”**  
(Costa Gavras: Z – Yves Montand)





Costa-Gavras hősábrázolással folytatott kísérletezése a cselekményvezetésre is kihatott: több szálon futó, a linearitást időnként flashbackekkel megszakító elbeszélés mód született, melyre a továbbiakban Z-dramaturgiaként fogok hivatkozni. Fontos újítása, hogy már az expozícióban felfedi az antagonisták kilétét és célját: az állami tisztségviselők és a katonai vezetők gyűlésén a Parancsnok arról beszél, hogy le kell számolniuk a baloldali eszmékkel. A sztori ezután kettéágazik, egyik szála a Doktor és a rendezvény nehézségei köré szerveződik, míg a másikon a „királypárti keresztények” készülődését látjuk, majd megtörténik a merénylet. A pozitív főhősök közötti fókuszváltásra a Doktor kórházba szállításától a Vizsgálóbíró fellépéséig tartó történetrészben kerül sor, mely izgalmas és feszült események gyors egymásutánjával fedeli el, hogy igazából nincs főszereplője. A harmadik egység nyomozása már többnyire egy szálon fut, a flashbackek pedig az események rekonstruálására szolgálnak.

A Z lezárása legalább olyan peszsimista, mint az 1973 után készült amerikai paranoiathrillereké: ugyan a Vizsgálóbírónak sikerül bizonyítania, hogy a Doktor összeesküvés áldozata lett, de az enyhe ítéletek miatt kitörő közfelháborodás elsöpri a kormányt, hiába fognak össze az ellenzék erői, katonák ragadják magukhoz a hatalmat és diktatúrát vezetnek be, melynek első áldozataivá a Doktor hívei válnak.

## Z-FILMEK

A Z sikerének titka talán pont a hősábrázolás és a cselekményvezetés konvencióinak megsértésében rejlett, s bár a szabálytörő filmeket szinte lehetetlen sikeresen másolni, másodvonalbeli iparosok, a főleg bűnügyi filmekben utazó Yves Boisset és Philippe Labro mégis megpróbálkoztak vele, előbbi az 1972-es *A merénylet*ben, utóbbi az 1973-as *Az örökös*ben.

Costa-Gavras-hoz hasonlóan mindkettőn valós eseményből merítettek ihletet, azonban míg *A merénylet* a Z-hez hasonló módon dolgozta fel Ben Barka Marokkóból száműzött ellenzéki politikus 1965-ös elrablását és megölését, addig *Az örökös* csupán a cselekmény beindítására használta Enrico Mattei AGIP-igazgató 1962-es repülőgépbalesetét, jöllehet a hős

acélmágnás apja és az olasz üzletember sorsa közötti párhuzam gazdagabb a baleset puszta újrajátszásánál: Cordell ügyanyag nem akarta külföldi kézre játszani cégbirodalmát, ahogy Mattei az olajvállalatot.

Boisset *A merénylet*ben kettőre redukálja a protagonisták számát: az áldozattá váló ellenzéki politikust, Sadielt a karizmatikus olasz színész, Gian Maria Volonté játssza, az aktivizálódó és nyomozásba kezdő újságírót, Francois Darient pedig ismét Jean-Louis Trintignant. A rossz szándékú ellenfél működésén nem változtat: a marokkói belügyminiszterről, Ufkir tábornokról mintázott Kassar ezredes (Michel Piccoli) egy kétes hírű kereskedő villájában kínoztatja halálra Sadielt. Darien barátja (Jean Seberg) viszont fontosabb szerepet kap, mint Hélène a Z-ben: a játékidő előrehaladtával a hős legfontosabb segítőjévé válik.

Labro *Az örökös*ben sajnos hitelteleníti a főhős jellemzését azzal, hogy a különböző karaktertipusokat sűrít Bart Cordell, „az örökös” figurájába (Jean-Paul Belmondo), aki így egyszerre lesz playboy, sportember, az emberkínzást az algériai háborúban sem tűrő humanista és az igazság bajnokaként Amerikából hazatérő tékozló fiú; az összeesküvés szálait pedig apósa, Galazzi mozgatja, aki a negyvenes évek olasz-német ipari tengelyének újraegyesítésén dolgozik, s azzal, hogy a második világháború idején részt vett a római zsidók deportálásában, az amerikai paranoiathrillerek náci háborús bűnös antagonistáit előlegezi meg. A Z-vel és *A merénylet*kel ellentétben *Az örökös* a női szereplők számát sokszorozza meg, s ez okozza a hős vesztét: hiába nyilvánvaló a kapcsolat a call-girl és Galazzi között, a többször felkeresi, ahogy az idősebb Cordell szeretőjével is viszonyba kezd, így felesége talán épp a sorozatos megcsalások miatt áll apja mellé a film zárlatában.

*A merénylet* gazemberei jóval konkrétan fogalmaznak az expozícióban, mint a Z Parancsnoka: el kell érni, hogy Sadiel Párizsba jöjjön, s ebben Darien lehet segítségükre. Be is szervezik, majd egy tévéműsor ürügyén felveszi a kapcsolatot a célszeméllyel, s az első harmad végére eléri, hogy hazatérjen. Darien hiába vár Sadielre, ezért elmegy a kereskedő villájába, ahol világossá válik számára, hogy

csapdába csalta barátját, ezért menekülőre fogja, a zárlatban pedig megpróbálja leleplezni az összeesküvést.

Boisset láthatóan igyekszik átmeneteni filmjébe a Z-dramaturgiát, ellenében Labróval, aki nagyon leegyszerűsítve alkalmazza *Az örökös*ben. Az örökös expozíciójában a merénylet már végrehajtották a néző számára még ismeretlen tervük első lépését: Hugo Cordell meghalt az általuk előidézett repülőgépbalesetben. A flashbackek apa és fia kapcsolatát mutatják be, az elbeszélés mód pedig, a zárlatot leszámítva, egy szálon fut. Labro a hármas tagolást őrzi meg a leginkább: az első egységben folytatott nyomozás zátonyra fut, s a második elején feltűnő informátor döbbsenti rá Bartot arra, hogy apósa áll az összeesküvés hátterében, akivel a harmadikban igyekszik leszámolni.

Boisset és Labro filmjei egyedül az *unhappy end* kivitelezésében közelítik meg a Z-t. *A merénylet*ben Sadielt már jóval a film vége előtt megölik, míg Dariennel egy amerikai tévétudósító, a később a *Maraton életre-halálra* című amerikai paranoiathrillerben is feltűnő Roy Scheider karaktere végez, így az ellenzéki politikus sorsára sohasem fog fény derülni; *Az örökös*ben pedig hiába áll minden készen a Galazzit leleplező cikksorozathoz, Bartot lelövik a repülőtéren, s nem tudni, hogy fia, a kiskorú Hugo szembe fog-e szállni anyjával és nagypapjával.

A Z-filmek Costa-Gavras remekéhez képest alacsonyabb színvonalra hasonlón hosszú hiátust eredményezett a francia politikai paranoiathrillerek sorában, mint a hidegháború enyhülése a műfaj amerikai képviselőinél. 1973 és 1977 között egyedül Pierre Granier-Deferre vállalkozott arra, hogy új életet leheljen a ciklusba, de a rendőrhírekből is merítő *Agyó, haver!* nem hozta meg az áttörést. A tapasztalt Verjeat felügyelő (Lino Ventura) és a fiatalabb Lefèvre nyomozó (Patrick Dewaere) egy rendőrgyilkost akarnak kézre keríteni, ám a társuk megölésével gyanúsított közismert bűnöző, Antoine Portor védelmet élvez, ugyanis a befolyásos politikus, Pierre Lardatte kampányát segíti. Mivel a közelgő választás megnyeréséhez szüksége van Portor munkájára, Lardatte igyekszik ellehetetleníteni a nyomozást, s amikor már nem marad más eszköze a szívós Verjeat-



val szemben, áthelyeztetni egy másik kapitányságra. A felügyelő hiába próbálja késleltetni a dolgot, el kell hagynia a várost még mielőtt elkaphatná Portort, aki a film zárlatában Lardatte ellen fordul és túsul ejti, Verjeat azonban ekkor már nem tud, és nem is akar közbelépni.

#### AMERIKAI HATÁSOK

Mialatt a francia paranoiathriller tetszalott állapotban volt, a műfaj amerikai változata *Az elnök embereivel* eljutott a legfelsőbb ellenségig, a Watergate-betörés ügyét eltussolni igyekvő Richard Nixonig és a legjobb filmnek járó Oscar-jelölésig, a csúcra vezető út pedig olyan remekművekkel volt kirakva, mint a *Magánbeszélgetés*, *A Parallax-terv* és *A Keselyű három napja*.

Amikor a hetvenes évek második felében a francia zsánerfilm első vonalának alkotói, Georges Lautner és Henri Verneuil újra felfedezték a paranoiathrillert, már nem Costa-Gavras és a Z diktálta a trendeket, hanem az előbb felsorolt amerikai darabok. Bűnügyi filmes múltjuknak köszönhetően a biztos kézzel nyúltak a műfajhoz, s a tenge-

#### „Valós eseményből merítenek ihletet”

(Yves Boisset: A merénylők – közösen: Jean-Louis Trintignant és Philippe Noiret)

rentúli változat minél több újítását igyekeztek beépíteni filmjeikbe.

Az 1977-es *Egy gazember halála* főhőse, Xav (Alain Delon) alibit biztosít legjobb barátjának arra az estére, amikor megölte főnökét, a kompromittáló információkkal teli titkos naplójával egész Párizst sakkban tartó Serrano-t, aki Philippe-et is megszarolta.

Lautner lineáris és szubjektív elbeszélésmódot alkalmazott, s az amerikai paranoiathrillerekből átemelt megoldásokkal bonyolította a cselekményt. *A Parallax-terv* és a *Maraton életre-halálra* dramaturgiájától megihletve, nem riadt vissza a főhőssel egyenrangúként felléptetett jóbarát, Maurice Ronet által alakított Philippe korai meggyilkolásától, s az igazság után nyomozó főhős elmagányosodását és elszigetelődését nyomatékosítandó olyan fontos karakterek váltak még áldozattá, mint Philippe felesége és a Klute örömlányát megidéző szeretője, akiket szintén sztárok, Stéphane Audran, illetve Ornella Mutti formáltak meg. Xav működése Joe Turnert juttathatja eszünkbe *A Keselyű három napjából*, ugyanis senkiben sem bízik, aki a tit-

kos napló kapcsán keresi meg, legyen az a barátja felesége, a rendőrség vagy a felsőbb hatalom közvetítőjeként fel lépő Nicolas Tomski (Klaus Kinski), s ahelyett, hogy átadná valamelyiküknek, inkább saját szakállára szivárogtat ki belőle részleteket a sajtónak.

A film befejezése szintén Sydney Pollack filmjét idézi: a gyilkosságok mögött áll Moreau felügyelő meghal, Xav pedig átadja a rendőrségnek a titkos naplót, amivel megteremti a benne rejlő információkkal való visszaélés lehetőségét.

A Henri Verneuil rendezte *I, mint Ikarusz* (1979) a francia paranoiathriller amerikanizálódásának végpontja abban az értelemben, hogy már nemcsak formai megoldásokat kölcsönöz a tengerentúlról, hanem témát is.

Bár az elnökgyilkosság ügyében zajló nyomozás története egy fikatív államban játszódik, Verneuil jól felismerhetően a John F. Kennedy ellen elkövetett dallasi merényletet dolgozza fel, amire olyan motívumokkal hívja fel a figyelmet, mint az amerikai lobogóra hajazó zászló, a Zapruder-filmre emlékeztető amatőr felvétel a tragédia pillanatáról, a merénylet kivizsgálására létrejövő Warren-bizottságot idéző



Heiniger-bizottság, illetve a bizottság által tettesnek kikiáltott Daslow neve, ami a Kennedy-gyilkosságot állítólagosan elkövető Lee Harvey Oswald vezetéknevének anagrammája.

Az amerikai paranoiathrillerek erőteljes hatását mutatja a Volney által kezdeményezett tévévita jelenete, melyben Verneuil *A mandzsúriai jelölt* invenciózus videóképhasználatát gondolja tovább, hogy még negatívabb képet festve mutassa be a médiában rejelő manipulációs lehetőségeket. Verneuil az *Akción az elnök ellen* és *A Parallax-terv* jeleneteit idézi az elnök valódi gyilkosára felfigyelő kilenc tanú sorsában, akik rejtélyes körülmények között veszítik életüket miután jelennek, hogy mit láttak.

Az *I, mint Ikarusz* cselekményvezetése túlnyomórészt az amerikai paranoiathrillereket idézi, de megtalálhatóak benne a Z-dramaturgia maradványai is. Az expozíció nem rántja le a leplet a szálakat mozgó összekülvőrökről, ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi, hogy Daslow csupán balek, s az elnök összeesküvés áldozata lett. Az Yves Montand által megformált Henri Volney felhatalmazást kap a vizsgál-

**„Túl közel kerül az igazsághoz”**

(Henri Verneuil: *I, mint Ikarusz* – Jean-Pierre Bagot és Yves Montand)

lat újbóli lefolytatására. A műfaj tengerentúli változatára jellemző szubjektív elbeszélésmód linearitását ebben az egységben az események rekonstruálására szolgáló flashbackek törnek csak meg. A nyomozás során előkerül egy amatőr felvétel, melyen az a kilenc ember látható, aki észrevette a toronyház ablakából tüzelő másikkal mérénylet. Az egyetlen életben maradt tanú azonosítja a helyszínen tartózkodó bűnözőt, Carlos de Palmát, aki a párhuzamos montázzsal bemutatott étteremjelenetben végez a mesterlövészessel. A második szakasz különálló epizódként is értelmezhető: Volney megtekinti azt a pszichológiai kísérletet, amelyben Daslow engedelmességének határait tesztelték a merénylet előtt. A harmadik harmad elején pedig kiderül, hogy Carlos de Palma nem sokkal az elnökgyilkosság előtt szabadult, méghozzá a titkosszolgálatok parancsára. Volney emberei betörnek a szabadon bocsátását jóváhagyó titkosszolgálati vezető lakásába, s az onnan elhozott kazettán található kódolt üzenetből nyilvánvalóvá válik, hogy ők állnak a merénylet mögött. Az összees-

küvés leleplezése azonban elmarad, mert ahogy a címben említett Ikarusz túl közel merészkedett a Naphoz, úgy Volney túl közel került az igazsághoz, s ezért az életével fizet.

A hősével azonos monogrammű alkotó, Henri Verneuil pedig annyira közel vitte a filmjét az amerikai változathoz, hogy az teljesen magába olvasztotta, s a műfaj Z-vel induló, egykor sikeres francia változata szárnyaszegetten hullott alá, s kopott ki az ország filmgyártásából a következő években.

**FRANCIA PARANOIATHRILLEREK**

- Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája* (Z, 1969) – Costa-Gavras
- A merénylet* (*L'attentat*, 1972) – Yves Boisset
- Sokkos kezelés* (*Traitement de choc*, 1973) – Alain Jessua
- Az örökös* (*L'héritier*, 1973) – Philippe Labro
- Agyő, haver!* (*Adieu, poulet*, 1975) – Pierre Granier-Deferre
- Egy gazember halála* (*Mort d'un pourri*, 1977) – Georges Lautner
- I, mint Ikarusz* (*I... comme Icare*, 1979) – Henri Verneuil

A KAIRÓI ESET

# LÁZAS VÁROS

BARKÓCZI JANKA

TARIK SALEH POLITIKAI THRILLERE MEGMUTATJA, MI TÖRTÉNIK, HA MEGSZÚNIK A JOGÁLLAM ÉS RELATIVIZÁLÓDIK AZ IGAZSÁG.

2008-ban az egész arab világot sokkolt a hír, hogy a libanoni származású popdívát, Suzanne Tamimot vérbe fagyva lelték meg dubai lakásában. Később kiderült, hogy az énekesnő, aki még a 90-es évek közepén tűnt fel egy népszerű tehetségkutató műsorban, ekkoriban történetesen az egyiptomi elnök belső köréhez tartozó ingatlanmágnás szeretője volt. A brutális gyilkosságról szóló beszámolók az egész közel-keleti médiát bejárták, de az egyiptomi sajtó mindenről mélyen hallgatott. Egy idő után váratlanul letartóztatták a milliárdost, és ezzel párhuzamosan Kairóban is kipattant az ügy, ami addigra már annyira szövevényessé vált, hogy egy skandináv krimiszerző keresve sem találhatna ennél sötétebb inspirációt. Nem véletlen, hogy éppen Tarik Salehnek, az egyiptomi származású svéd rendezőnek sikerült olyan erős thrillert készítenie a művésznek halálán alapuló sztoriból, hogy azzal rögtön meg is nyerte a Sundance fesztivál nagydíját és a műfaj legnagyobbjainak nyomába eredt.

A kairói eset egyszerű whodunitként indul, és úgy alakul

szép lassan nyomasztó paranoiafilm-mé, hogy az tankönyvi példának is tökéletesen lenne. A tragédia ezúttal egy hotelben történik meg, ahol a kocsiját tologató ártatlan szobalány személyében véletlenül akad egy szemtanú. Noredin, a bűntény felderítésére kirendelt nyomozó először egyszerű szerelmi gyilkosságra gyanakszik, de a részletek sehogy sem állnak össze. Míg megszállottan próbál a titok végére járni, óvatlanul olyan erők játékterébe téved, melyek szándékait és befolyását nem számíthatja ki előre. Maga sem veszi észre, de üldözőből egyszer csak üldözötté válik, és esélytelensége a velejéig korrupit rendszerbe van kódolva. Bár a hajsza során többé-kevésbé a zsáner sablonjai sorjáznak, minden hangulat, minden figura, minden gesztus érdekes, mert összességében bármilyen abszurd is, külön-külön hitelesnek tűnik. A rendező, aki egyben a film forgatókönyvét is jegyzi, hosszú időn át gyűjtötte az anyagot Egyiptomban, összecsipegetve a lustra délutánokon terjedő kávéházi pletykák és az otthonokban esténként elsuttogott ijesztő példázatok töredékeit, hogy elkészítse a modelljét ennek az igazság nélküli világnak.

„Minden ismerős és minden idegen”  
(Fares Fares)

A csavaros mesében feltűnő és eltűnő számtalan karakter mind remekül van elhelyezve, és a Noredint alakító, sasorrú Fares Fares éppen azért tud még újat mutatni a kisiklott életű, szomorú tekintetű, tagbaszakadt rendőr kon-

stans figurájával, mert láthatóan van vele mondanivalója. A filmnek azonban van egy, a színésszel egyenrangú másik főhőse, ez pedig nem más, mint maga a helyszíni szolgáltató metropolisz. A turistáknak kínált olcsó hűtőmágnesektől, a piramist formázó gipszöntvényektől és az idegenvezetők bábeli kántálásától mentes Kairó, ahol minden ismerős és minden idegen egyszerre. Furcsa lázálomban cikázunk a sikátorok között, a kétes panziók és a vibrálóan zöld golfpályák tereiben, ahol sajátos játékszabályok szerint zajlik az élet és mindent ugyanaz a különös fülledtség leng be. A gyűlölettel ismertté vált Pierre Aim operatőr mintha közvetlenül az atmoszférában koncentrálna mind a bűn okait, mind az abból fakadó következményeket. Michael Mann Los Angeles-e és Sidney Lumet New York-ja hasonlóan idegen és egzotikus, mint ez a rejtőzködő nagyváros, melynek utcáin szinte tapintani lehet a veszélyt. Erre a szorongásra csak ráerősít az a tény, hogy a film jelentős része éppen azért nem az eredeti helyszínen, hanem Casablancában forgott, mert az egyiptomi hatóságok cseppet sem nézték jó szemmel a rendőri korrupcióval foglalkozó stábot.

Saleh moziját az intelligensen adagolt valóság mozgatja, mely kíméletlenül bemutatja, hogy mi történik, ha megszűnik a jogállam és relativizálódik az igazság, és milyen az, amikor egy egész nemzetet a törvényen kívülről igazgatnak. A nyomozás háttérbe fokozatosan úszik be az Arab Tavasz izgalma, előbb csak a tévéből jelentett aggasztó hírekkel, majd az egyszeri taxis zsörtőlődésén keresztül, míg a Tahrír térhez közeledve ki nem derül, hogy tulajdonképpen ez a kairói eset fő motívuma. A rendező interjúiban rendre megjegyzi, hogy filmjével Lumet művészetét előtt kíván tisztelni, és a 2010-es évtized, úgy tűnik, ismét kiváló anyagot szolgáltat a mesternek tetsző, nyugtalanító thrillerekhez.

**A KAIRÓI ESET (The Nile Hilton Incident)** - svéd-egyiptomi, 2017. Rendezte és írta: **Tarik Saleh**. Kép: **Pierre Aim**. Zene: **Krister Linder**. Szereplők: **Fares Fares** (Noredin), **Mari Malek** (Salwa), **Yasser Ali Maher** (Kammar), **Hania Amar** (Gina). Gyártó: **Atmo Production / Chimney**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** Feliratos. 96 perc.



KOREAI POLITIKAI THRILLEREK

# FEHÉR GALLÉR, ZÖLDHASÚ

TESZÁR DÁVID

**A PIRAMIS CSÚCSÁN A KOREAI MOZIK TANÚBIZONYSÁGA SZERINT NINCS SZABÁLY: A SZEREPLŐK ALJASSÁGBAN ÉS KEGYETLENSÉGBEN LICITÁLJÁK FELÜL EGYMÁST.**

A milyen gyakran kerül a nemzetközi figyelem gyújtópontjába Észak-Korea és annak ellenséges retorikája, olyan ritkán irányul érdeklődés Dél-Korea belpolitikai viszonyai felé. Ugyanez igaz a filmes világra is: a testvérháború és megosztottság témája előbb termel ki globális kritikai és/vagy közönségsikert (Kim Ki-duk vonatkozó darabjaitól a *Harcosok szövetségéig*), mint a Koreai Köztársaság belső viszonyait taglaló alkotások, noha számos filmre kívánczó sztorit szolgáltatott az élet. Kim Young-sam (1993 és 1998 között Dél-Korea elnöke) az ellenzéki oldal egyik meghatározó egyénisége volt harminc éven át egészen addig, amíg 1990-ben a saját pártja be nem olvadt a kormánypártba: e meglepő politikai áruulás eredményeképp foglalhatta el az elnöki széket három évvel később. Kim Dae-jung (1998 és 2003 között Dél-Korea elnöke), a másik ellenzéki hatalmasság mindent túlél, noha számos alkalommal akarták likvidálni; ült börtönben, volt házi őrizetben, de végül ő lett az, aki megszervezte az első észak-déli csúcstalálkozót 2000-ben, amellyel utóbb kiérdemelte a Nobel-békedíjat. A korrupció vádja felmerült valamennyi déli elnök esetében, mióta szabad választásokat tartanak (1987. december): emiatt lett öngyilkos az elnöki ciklusát letöltő (2003-2008) Roh Moo-hyun, és ebbe bukott bele az országot 1961 és 1979 között vaskézrel irányító Park Chung-hee diktátor lánya, Park Geun-hye (2013-2017). Park 2016 őszén kezdődő korrupciós kálváriája az elmúlt harminc év legsúlyosabb belpolitikai válságát idézte elő az országban, amely nem utolsó sorban magával sodort olyan, korábban érinthetetlennek gondolt személyeket is, mint a Samsung-csoport alelnöke (Lee Jae-yong). Az elmúlt néhány esz-

tendő koreai mozijait szemrevételezve két markáns trend rajzolódik ki: a japán gyarmati időszakot (1910-45) kulisszául választó zsánerfilmek, valamint a legmagasabb szinteket elérő, korrupciós témákkal foglalkozó politikai thrillerek és a politikumhoz szorosan kötődő bűnügyi filmek.

**ESEMÉNY ELŐTT**

A *Bennfentesek* (*Inside Men*, 2015) a koreai kosztümös palotadramák nagyvásznon és sorozatformátumban egyaránt komoly népszerűségnek örvendő dinamikáját menti át a jelenkorba, amikor is válogatott intrika és teatrális áruulás sor-tüzebe állítja valamennyi főszereplőjét: a bosszúszomjas gengsztert (Lee Byung-hun), az ambíciózus ügyészt (Jo Seung-woo), a mesteri manipulátor napilap-főszerkesztőt (Baek Yoon-sik) és az elnöki babérokra törő politikust (Lee Gyeong-young). A rendező Woo Min-ho ars poeticájáról sokat elárul, hogy a legkevésbé

ellenszenves főhős itt a kegyvesztett gengszter, aki vendettára esküszik, és ezt lovagolja meg ideiglenes jelleggel az ügyész, hogy megkezdhesse a romok eltakarítását az elitnek nevezett körök morális atomkatasztrófája után. Kiválóan megírt, 130 perces játékejeje ellenére is végig gördülékeny, bosszú- és bírvágy-meghajtású blockbuster a *Bennfentesek*, amely a tárgyévben a negyedik legnézettebb filmnek bizonyult Dél-Koreában, összesen pedig több mint kilenc millió nézőig jutott, amely azt jelzi, hogy a téma – legalábbis ezen a kivitelezési színvonalon – rezonált a közönséggel. Az *Egy erőszakos ügyész* (*A Violent Prosecutor*, 2016) hasonlóképp az igazságszolgáltatás és a vérbosszú filmje, négy szólam helyett ezúttal két szólamra hangszerelve: a főhős ügyészre (Hwang Jung-min) ártatlanul rákennek egy gyilkosságot, de a börtönben találkozik egy csavaros eszű csalóval (Kang Dong-won), akivel megegyezik, hogy idő előtt kijuttatja, amennyiben segít neki kideríteni az igazságot az őt besározó, politikai pályára készülő egykori kollégájával kapcsolatban. Lee Il-hyung alkotása kedélyesebb és konvencionálisabb, mint a sötét és kegyetlen *Bennfentesek*, de a kényszer szülte *buddy movie* kulisszája mögött mégiscsak arra megy ki a játék, hogy leleplezzék a közszolgálat maskarájában páváskodó, fehér galléros bü-nözőt. A börtönben megismert, jóképű

**„Nincs különbség politikus és gengszter közt”**

(Han Jae-rim: A király – Jo In-sung)

smúzbajnok lehetőséget ad a rendezőnek, hogy némi kritikával éljen az úgynevezett „elit” látszatéletével kapcsolatban, hiszen megfelelő márkájú ruházatban,





elnökasszony védeljének elbírálása a dél-koreai alkotmánybíró-ságon), de említhetnénk a rituális jósjelenetet is, amelyben a helyi sámán a következő elnök személyét próbálja beazonosítani (ez azért érdeget, mert az egész korrupciós lavina elindítója és kulcsszereplője, Choi Soon-sil a Park Chung-hee alatt sámánista szektavezérként meggazdagodott Choi Tae-min lánya, aki gyermeki barátnője volt a bukott elnökasszonynak). A király rokon a Bennfentesekkel abban, hogy itt is maffiamódszereket látunk a törvény mindkét oldalán, és nincs lényegi különbség politikus, ügyész és gengszter között: valamennyien egy hatalmi rend részei, amelynek számvitelében eszköz oldalon az anyag, forrás oldalon pedig az ember áll. Faék egyszerűségű képlet lehengerlően magas színvonalon gyöngvászsonra írva, nem véletlenül lett ez a munka

megfelelő szavakkal és gesztusokkal előadva, megfelelő pillanatban elhintett elitegyetem és magas pozícióban lévő személy nevének megemlékse nyomán könnyedén kinyílnak az ajtók a született pozór előtt. Az Egy erőszakos ügyész a Bennfentesekhez hasonlóan igazi kasszasikernek bizonyult, és a 2016-os év második legnézettebb helyi filmje lett.

#### AZ ESEMÉNY

A 2016 őszen kirobbant korrupciós botrány alkalmával példátlan esemény történt Dél-Koreában: soha annyi ember (2 millió) nem tüntetett még az országban, mint a novemberi és a decemberi hétvégi gyertyafényes összejöveteleken. Arra már volt példa, hogy egy dél-koreai elnök ellen alkotmányos védeljéről kezdemenyessen a szülői nemzetgyűlés (Roh Moo-hyun, 2004), ezt azonban anno elutasította az alkotmánybíró-ság, így Roh letölthette az elnöki mandátumát. Park Geun-hye esetében azonban olyan bizonyítékok kerültek elő, amelyek nyilvánvalóvá tették a súlyos visszaéléseket, így az alkotmánybíró-ság helyet adott a kezdeményezésnek: Park tisztsége ezzel megszűnt és büntetőeljárás indítottak ellene. A vér nélküli „gyertyafényes forradalom” sikerrel járt, így Dél-Korea történetében először mozdították el az ország első emberét demokratikus eszközökkel. Az

#### „Megkezdí a romok eltakarítását”

(Woo Min-ho: Bennfentesek – Lee Byung-hun)

előrehozott választáson az az ellenzéki párti Moon Jae-in nyert, aki a 2012-es elnökválasztáson alulmaradt Parkkal szemben. Ezek után kevésbé meglepő, hogy a statisztikák tanúbizonysága szerint a koreai nézőközönség idén kiemelten érdeklődik a politikai tartalmú közönségfilmek iránt.

#### ESEMÉNY UTÁN

A király (The King, 2017) a '90-es évek elejétől kezdve több mint húsz év politikatörténetéről tudósít két hataloméhes és korrupt ügyész szemszögéből. Egyikük (Jo In-sung) elitegyetemet végzett zöldfülű, aki nem rendelkezik kapcsolatokkal, de mindent megtenne azért, hogy felverekedje magát a „nagyokhoz”: az ő narrálásában ismerkedünk meg az igazságszolgáltatás legfelsőbb köreivel, köztük a jéghideg, örökösen kalkuláló sztárügyésszel (Jung Woo-sung), aki a szárnyai alá veszi őt. Han Jae-rim nagyívű rise & fall mozijának stílusa és eleganciája Scorsese Nagymenőkjét idézi, miközben az idő múlását és a politikai szelek változását archív felvételeken kísérhetjük nyomon, ami a külföldi nézőnek valószínűleg nem sokat mond, mindazonáltal meghökkenítő szinkronitásokat tartalmaz. Ilyen például a Roh elnök alkotmányos védeljéről készült felvétel (ez azért figyelemreméltó, mert A király januári premierjekor javában zajlott Park

az idej esztendő első koreai sikerfilmje. Az ország elmúlt három évtizedének legsúlyosabb belpolitikai botránya után ezen a nyáron csapott össze először a két meghatározó, kurrens koreai filmes trend a vetítőtermekben. Megállapítható, hogy a politikai vonal kiütéses győzelmet aratott a japán gyarmati korszak szuperprodukciónál: Ryoo Seung-wan nagyköltségvetésű A hadihajó-szigete (The Battleship Island) még a 6,5 milliós nézettség ellenére sem termelte vissza a gyártási- és marketingköltségeket, míg az Egy taxisofőr (A Taxi Driver) e sorok írásakor 12 millió nézőnél jár, és ezzel az idei év legnézettebb hazai gyártású alkotása. Jang Hun megtörtént eseményeken alapuló mozija egy egyszerű taxisofőrt (Song Kang-ho) tesz meg főhősnek, aki egy német újságíróat fuvaroz Szöulból a messzi Gwangju városába: nem sejt semmit arról, hogy épp 1980 májusában bontakozik ki az a demokráciát követelő diáktüntetés, amelyet a regnáló katonai diktátor, Chun Du-hwan ejtőernyős csapatok bevetésével lövetett szét. A több száz halálos áldozatot követelő esemény a gwangjui mészárlás néven került be a helyi történelemkönyvekbe. A „gyertyafényes forradalom” gyermekei úgy tűnik, nagyra értékelik azt, hogy a változás ígéretéért anno emberek haltak meg, míg a jelen generáció erőszak nélkül, demokratikus úton tudta leváltani az ország vezetőjét. •

# Megfontolt Felforgató

ÁRVA MÁRTON

**A SVÉD RENDEZŐ A CELLULOID UTÁNI MOZIKULTÚRA ÖNTUDATOS NYELVÚJÍTÓJA, HŐSEI IS A DIGITÁLIS FORRADALOM NYOMÁN ÁTALAKULT KÖZTEREKET JÁRJÁK BE.**

Ruben Östlund az első cannes-i Arany Pálmás, aki bevallottan az interneten megosztott videók alapján építi fel alkotói koncepcióját. Filmjei tükröt tartanak az ezredforduló óta megváltozott társadalmi érzékenységek és mozgóképfogyasztási szokásoknak.

A negyvenes éveit járó svéd rendező munkássága ékes bizonyítéka annak, hogy a mozgóképkultúra digitális forradalma messze túlmutat a fantázia-világokba kalauzoló pixelfestmények uralmán. Östlund ahelyett, hogy a hétköznapi valóságot feledtető látványvilágokat hozna létre, épphogy azt kutatja az átalakuló technológia segítségével, miként válik közvetlen környezetünk egyre többféle képen megfigyelhetővé, illetve milyen viselkedésformáló hatásai lehetnek az újfajta digitális eszközöknek. Pályája kitüntetett pillanatban, a DV-kamerákkal felvértve demokratikusabb filmkészítést ígérő Dogma-mozgalom kifulladására és a hálózati készített videók terjesztését új dimenziókba repítő YouTube indulása közti átmenetben vett rajtot. Ez a köztes pozíció szerzőiségének meghatározásakor is kulcsfontosságú: miközben egyedi stílusú filmjeiben kirívó formanyelvi megkötésekkel kísérletezik, inspirációit a legtöbbször videómegosztó honlapokon találja meg, és szemrebbenés nélkül parafrázálja vagy akár ki is sajátítja a felhasználók feltöltéseit. Megnyerően öntörvényű munkáival kitartóan ügyködik azon, hogy felszámolja a mozgóképtípusok közötti

hagyományos megkülönböztetéseket. Témáit is hasonló szellemben választja: a nyugati kapitalista demokráciákban adottak hitt elvek, értékrendek és identitásformák viszonylagossága mellett érvel, és leleplező szándékkal teszi láthatóvá társadalmi szerepek és kapcsolatok ellentmondásos jellegét. Östlund a celluloid utáni mozikultúra öntudatos nyelvújítója, képein az ábrázolási és történetmeselési konvenciók felforgatása szorosan összekapcsolódik a szociális környezet szabályainak megkérdőjelezésével.

## MINDÖRÖKKÉ SUHANCOK

Östlund punkos lendületű debütálásának (*Gittarmongot*, 2004) nyitányában adáshibát sejtető képzajok tokolodnak egy svéd tévécsatorna műsorába, majd a házak tetején – mintegy szerzői alteregóként – feltűnik egy kockáspulcsis kisfiú, aki szándékosan rongálja meg a parabolaantennákat. A forgatókönyv nélkül, egyetlen A4-es lapnyi ötletből készített film szereplői a fentihez hasonló, megejtően értelmetlen akciókkal próbálnak egy kis izgalmat csempészni a túlszabályozott nagyvárosi rutinba. És bár a saját fejükhöz sörösüveget vágó, héliumos lufit szívó vagy tűzoltókészülékkel randalírozó kamaszok jelenetei inkább emlékeztetnek egy Jackass-válogatásra, mint egy programadó művészi bemutatkozásra, az abszurdba hajló, gyerekes felelőtlenség és a normák kereteinek feszegetése iránti vonzalom a rendező jobban fésült munkáinak is lényeges motívuma marad.

Az *Akaratlanul* (*De ofrivilliga*, 2008) sosem találkozó párhuzamos cselekményszáláiban különböző figurák hoznak a korukat meghazudtolóan éretlen döntéseket. Meglett férfiak változnak vissza kábultan viháncoló sihederekké, és csak akkor vetnek véget kompromittáló mutatványaiknak, amikor valaki meg akarja örökíteni a kivetkőzésüket. A házassági évfordulóját ünneplő hatvanas családapa annak ellenére sem hajlandó orvoshoz menni, hogy fejen találta egy elkallódó tűzijáték-rakéta. A távolsági busz függönyét véletlenül leszaggató színésznő tétlenül nézi végig, hogy helyette egy ártatlan kissrác viszi el a balhét. A megszegyenüléstől rettegő felnőttek magatartása még a lerészegedő platinaszőke tinilányokénál is gyerekesebb, hiszen ők – még ha dacosan is – legalább szembenéznek a szülői dorgálással. A *Lavina* (*Force majeure*, 2014) kényelmetlen kérdésfelvetését is a háritás infantilis reflexe élezi ki igazán. Tomas azzal mélyíti el a családi válságot, hogy szégyenszemre eliszkol a gyerekei és a felesége mellől, miután veszélyesnek ítéli a feljűk közelítő hócsuszamlást. Mindezt azzal tetézi, hogy a sokkot feldolgozó beszélgetésekben konokul tagad, és így egymás után szalasztja el az alkalmakat, hogy visszanyerje tekintélyét önmaga és a környezete előtt. A férfiként és apaként is összeomló Tomas kisfia vállán talál menedéket, és a megtisztulást is az önsajnáló bömbölésben keresi, mintegy beismerve, hogy maguk alá temették a családban betöltött szerepéhez kapcsolódó feladatok. Hozzá hasonlóan *A négyzet* (*The Square*, 2017) múzeumigazgatója sem képes felnőthöz méltó módon belátni a hibáját, és őt is egy gyerek emlékezteti a felelősségére. Christiannak a GPS-koordináták segítségével sikerül lokalizálnia ellopott telefonját, de nem tudja pontosan, melyik lakásban találja meg. Ezért a beazonosított lakótelep minden lakásába bedobja a tulajdonát visszakövetelő üzenetet, így rengeteg lakót önkényesen vádol meg. Amikor viszont az alaptalan gyanúsítás egyik áldozata, egy videójáték-megvonással büntetett, karakán kisiskolás számonkéri, a sarokba szorított értelmiségi inkább kihátrál a helyzetből.

Östlund felnőtt hőseit is gyakran ábrázolja gyermeteg, a magukra vállalt



szerepek felelősségével küzdő figuraként, ezáltal a társas közegben megjelenő kötelességek, célok és elvárások rendszere sajátos játékokra kezd hasonlítani filmjeiben. Ezeknek a hétköznapi konfliktusokból kiinduló játszmáknak pedig éppen olyan nehezen megfoghatók a szabályai, mint az emberi közösségek civilizált együttélésének.

### FURCSA JÁTÉKOK

Östlund életművében egyetlen olyan tételt találunk, amelyben valóban gyerekek keverednek rendhagyó játékba. A *Play – Gyerekjáték?* (*Play*, 2011) jómódú kamasztríója azért válik kiszolgáltatottá a másodgenerációs bevándorlók összeszokott csapatával szemben, mert azok hasraütésszerűen hozzák és változtatják meg a „közös játék” szabályait. A sztereotípiákat tudatosan használó, cinkelt kártyákat keverő banda úgy alázza meg és fosztja ki a középosztálybeli srácokat, hogy azok előtt végig ott lebeg a menekülés hamis illúziója. A Haneke klasszikusára rimelő cselekményvezetés szűkmar-

### „Ott lebeg a menekülés hamis illúziója”

(*Play – Gyerekjáték?*)

Tét nélküli játék és vérkomoly erőszak pólusai kerülnek vészes közelségbe egy olyan társadalmi térben, melyben a külvilág (vagyis a felnőttek, illetve az állampolgárok) feladata lenne különbséget tenni a két szélsőérték között, vagyis lefektetni a konfliktusmentes és biztonságos közösségi lét működőképes elveit. Ennek kudarcára utalnak az egész életműben szép számmal sorakozó érzéketlen vagy tanácstalan szemtanúk. Ahogy a *Play*-ben segítségül hívott pincérnők, úgy az *Akaratlanul* férfimolesztálása közben néhány méterrel odébb nevetgélő haverok, a *Gitarmongot* oroszrulett-epizódjának közönyös szemlélői vagy az *Incidens egy banknál* (*Händelse vid bank*, 2009) Berlinben díjazott rövidfilmjének járókelői egytől egyig alkalmatlanok a konstruktív reakcióra.

Ezek a szolidaritás és a társadalmi felelősségvállalás lehetőségeit kutató filmek arra hívják fel a figyelmet,

hogy ha a többség nem hajlandó részt venni az együttélés szabályainak tevékeny alakításában, azzal utat nyit az önbíráskodás és az erőszak előtt. A tömegközlekedési járműveken zajló atrocitások előtt láthatatlanságba húzódó utazóközönség (*Akaratlanul; Play*) és a provokációra süket sétálgatók (*Gitarmongot*) állnak valójában Östlund nyugati urbánus társadalomkritikájának célkeresztjében, ami persze a székében kényelmesen hátradőlő néző megszólításaként is érthető.

Ez a bírálóat *A négyzet* nagyjelene-  
tének sokkoló majom-performansa mellett a már említett rövidfilmben jelentkezik a legtömörebben. Az *Incidens egy banknál* tíz percét egyetlen snittben, több mint 90 szereplő mozgásának aprólékos koreográfiába rendezésével vették fel, és a film egy valószínű bankrablási kísérletet dolgoz fel. A kisfilmet keretbe záró párbeszédekben a távolból felvett készítő férfiak kommentálják az esetet, akik a rendőrség értesítése helyett inkább a kamerájuk teljesítményével foglalkoznak. A lassan mozgó totálképen az éles lőfegyverrel hadonászó rablók közvetlen közelében



zavartalanul gyalogló aktatáskásokat, tétován nézelődő deszkásokat és bulizó egyetemistákat is látunk, miközben az egyetlen, aki megpróbál közbeavatkozni, egy sántító ősz bácsi. Az ingerküszöb megemelkedése, a digitális képflonyam terebélyesedése és a társadalmi felelősségvállalás csökkenése közötti összefüggésekből indul ki *A négyzet* szatírája is. A filmben sorakozó gegek – a YouTube-ra feltöltött botrányvideótól a koldus szendvicsrendeléséig – a virtuális vagy valós közösségi tereken kialakítható szolidaritás és az egymás iránti figyelem szokatlan próbatételei. De legújabb munkájában a rendező már nem csomagolja a kérdésfelvetéseit furfangosan kiagyalt játzmákba és a kifejezőmódot árnyaló képkompozíciókba. Egyszerűen nekünk szegezti: „Mennyi kegyetlenség kell ahhoz, hogy felébredjen bennünk az emberség?”

### MAGÁNÜGYEK KÖZTEREKEN

Östlund olyan társadalmi játszótérket hoz létre filmjeiben, melyekben az egyéni döntésekkel közösségi felelősség is jár, és ettől a jelenetek többségében megkérdőjeleződik a privát és a nyilvános szféra közti határvonal. Már a köztéri események dokumentációjának álcázott (lásd a képen utómunkával kitakart arcok poénját) *Gitarrrmongot*ban is feltűnik ez

a gondolat. Az *Oroszlánkirály* betétdalát óbégató utcazenész kisfiú, vagy a biciklijét kereső, szellemi fogyatékos nő képsora nemcsak a közeg lesújtó közönyét rögzíti, hanem azt az agressziót is, amit a segítségkérés a járókelőkben kelt. A rendező legfrissebb munkája ugyanezekhez a problémákhoz tér vissza. *A négyzet* címadó installációja közterekből választ le egy szabályos részt, ahol – a koncepció szerint – feltétlen szolidaritásnak kell érvényesülnie: aki a négyzeten belül helyezkedik el, azt minden arra járónak kötelessége lenne segíteni.

Az Östlund-filmekben az egyén közterbe lépésének szituációja különféle hangütesekkel tér vissza. Az *Akaratlanul* buszsofőrje kínosan feszengő helyzetet teremt, amikor felesége búcsúlevelét a fiatal idegenvezető orra alá dugja. Néhány perccel később már tizenévesek pózolnak kihívóan a webkamera előtt, és a színésznő is szembesül az egyre zsugorodó privát tér kényelmetlenségével, amikor egy gyanútlan buszút közben két lelkes filmszerető nyugdíjas kezdi őt személyes kérdésekkel ostromolni.

Végül a Solomon Asch nevével fémjelzett csoportpszichológiai kísérlet elevenedik meg: a megszeppent diák nem meri fenntartani különvéleményét az osztály előtt. *A négyzet* köny-

nyed hangvételi jelenetében Christian és Anne a zakatoló gépektől hangos múzeumban szabályosan beleordítják magánügyeiket a nyilvános térbe. *A Lavina* síparadicsomban vakációzó családján belül viszont komoly feszültség harapódik el, amikor élményeiket nagyobb nyilvánosság (rég barátok, utazótársak vagy a szűrés tekintetű takarítószerélyzet) előtt kell formába önteniük. *A Play*-ben pedig a kiskamaszok kegyetlen szigorral büntetik a csoportból kikívánkozó, saját utat választó társaikat, legyen szó a vegzáló banda játékból kiszálló tagjáról vagy a menekülni próbáló áldozatról.

Ismét egy rövidfilmet érdemes felidézni annak szemléltetésére, hogy az Östlund-filmek gondolati világában milyen kiemelt helyet foglal el a szociális és egyéni ambíciók összeegyeztetésének harca. *A 6882-es számú önéletrajzi jelenet* (*Scen nr: 6882 ur mitt liv*, 2005) korai ujjgyakorlatában egy kisebb baráti társaság sétál át egy hídon, amikor az egyikük a fejébe veszi, hogy leugrik az alattuk kanyargó folyóba. A férfi a csapat erősödő veszélyérzete és egy arra

járó motoros intelmei miatt lefújná az akciót, de mikor rádöbben, hogy ezzel osztozna a társai gyávaságában, hirtelen mégis leveti magát a hídról. A nyolcperces szösz-

**„Az egymás iránti figyelem szokatlan próbatételei”**  
(*A négyzet* – Dominic West és Terry Notary)



szenet előre jelzi a csoportpszichológiai fókusz felerősödését a rendező pályáján: az *Akaratlanul* és *A négyzet* problémafelvető összeállításoknak, a *Play* és a *Lavina* pedig teljes hosszukban megfilmesített kísérleteknek is tekinthetők.

## BIZONYÍTÓ EREJŰ FELVÉTELEK

Östlund filmjei persze nemcsak a tematikus következetesség, hanem a képi megformálás miatt is tűnhetnek fikcióba ágyazott viselkedéstan kísérleteknek. A rendező a digitális korszakban elterjedt amatőrvideók és az automatikusan rögzített mozgóképek vizuális jellegzetességeiből is kölcsönöz. Így kerülhetnek nála az elbeszélésbe drónfelvételekre, sissakkamerás snittekre vagy éppen netes videózenetre emlékeztető képsorok, illetve ezért szervesülhet a jelenetekbe egy-egy olyan beállítás is, amely a mentőautók fedélzeti kameraképeit vagy a térfelügyelő rendszerek által előállított látványt utánozza. Az amatőr véletlenszerűséget illetve a gépesített rögzítést idéző vizuális világ könnyen felkelti az objektivitás illúzióját a nézőben, amitől Östlund kísérletei még hatásosabbá válnak. A korai munkákban rendszeresen jelentkező „képi hibák” ötletesen aknázzák ki ezt a tárgyilagosság-érzetet. A mozdulatlan keretből kilógó, egymást eltakaró, a kamerának háttal fordító vagy épphogy a lencsébe néző szereplők, az emberi alak helyett a környezeti tárgyakat élesen mutató fókusz, az értést zavaró tükröződések, a részletek felismerését megnehezítő távolság vagy a figurák haladását pontatlanul követő kameramozgás mind azt a benyomást kelti, mintha nem is játékfilmre szakosodott operatőrök készítenék a felvételeket, hanem kevésbé befolyásolható (és nem kifejezetten az emberi alakokra érzékeny) gépek. Ugyanakkor az üvegajtókon keresztültekintő snittek a már említett nyilvánosprivát ellentétet újrafogalmazó szerzői kommentárokként is érthetők, az arcképeket elrejtő keretkezések pedig az emberi viselkedés vizsgálatának személytelen jellegét hangsúlyozzák.

Mindezt átgondolt hangkeverés egészíti ki. A (beszéd)hangok forrásának elrejtése, a képen kívüli tér hangok általi kiemelése, az információk összezavaró, késleltetett vagy hiányos adagolása a valóságosra hajazó, véletlenszerű és katótikus hatást kelt, így a nézőtől fokozott odafigyelést kíván. Az üresjáratokkal tagolt hosszú snittek pedig a rendezői és

a vágói munkát is a kiszámíthatatlanság illúziójának szolgálatába állítják. A gondosan koreografált jelenetekben az események olykor hektikus egymásutánban zajlanak le, mint a *Play* emlékeztető buszozása alatt, amikor valós időben követhetjük a vörös rasztahajú fiú végzálását, a hirtelen megjelenő ismeretlenek agresszív megtorlóakcióját, végül pedig azt, ahogy az egyik utas felajánlja a tanúvalomását a kavargás után hátramaradt megszeppent főhősnek.

A kispólt személyneveket és elhomályosított arcképeket is felvonultató *Gitarrmoggottal* Östlund még bevallottan arra törekedett, hogy a nézője ne tudja eldönteni, fikciót vagy dokumentumot lát. A *Play* elkészítése óta azonban a rendező határozott léptekkel halad a szokványosabb filmes fogalmazás felé. A *Lavina* családi drámája már a szereplőket jellemző közelképekkel, hangulatfestő zenei montázsokkal és expresszív környezetábrázolással, *A négyzet* szatírája pedig rövidebb snittekkel és jóformán minden korábbi formanyelvi különbségtől megfosztott ábrázolásmóddal dolgozik. Ezek a műfaji és vizuális értelemben is szabálykövetőbb munkák ismertették meg a svéd rendező nevét a nagyközönséggel. Előbbiért Cannes-ban az „Un certain regard”-szekció díját és kis híján Oscar-jelölést, utóbbiért pedig az idei cannes-i fődíjat érdemelte ki.

## ISMERETLEN MESTEREK

Östlund már a nagyobb fesztiváldíjak besöprése előtt gondoskodott arról, hogy szerzőként hivatkozzanak rá. Vértelbeli konceptuális művész, aki nemcsak a formanyelvi és tematikai ötletei felfrissítésére, hanem a munkája körüli diskurzus generálására is magabiztosan használja a digitális mozgóképkultúra újításait. Interjúiban előszeretettel fedi fel inspirációs forrásait, és gyakran magára vállalja az elemző szerepét is. Olykor szikár és kegyetlen, de a humorra is nyitott hozzáállása miatt Michael Haneke és Roy Andersson örökösének mondja magát. Előbbi előtt azzal tisztelgett legnyitabban, amikor a *Lavina* egyik epizód szerepét Brady Corbeter, az amerikai *Funny Games* Peterjére bízta, utóbbi pedig tanára volt, hatása érződik egy sor fanyar humorú, abszurd szituációkat ábrázoló totálképen.

A filmtörténeti nagyságok mellett azonban Östlund különös hangsúlyt fektet az internet ismeretlen alkotóinak

megidézésére is, és rendre beszámol a videómegosztókon történt felfedezéséről, melyeket filmjeibe is beépíti. Ha például valaki rákeres az *Idiot Spanish busdriver almost kills students* keresőszavakra, ma is láthatja a *Lavina* zárlatának eredetijét, ahonnan a helyzet dramaturgiája és kis finomítással a képi bemutatása is származik. De ezen kívül is egymást érik az interjúkban azonosított internetes referenciák (a *Play* nyitósniittjének kameramozgásától a *Lavina* aláfestő zenéjéig), melyek egyrészt izgalmas értelmezési szinteket nyithatnak meg a rajongók előtt, másrészt még szövevényesebben kötik az életművet a digitális mozgóképek interaktív közegehez. A köztudottan cinefil filmrendezők (mint Tarantino vagy Del Toro) által kitaposott úton haladva Östlund is megidézi kedvenceit. Csakhogy ő filmtörténeti kánonformálás helyett *A négyzet* Christianjához hasonlóan afféle kuratori munkát végez, és névtelen kortársak műveit válogatja össze saját elképzelései alapján.

Az utóbbi években még szorosabbra fűződtek a szálak a YouTube és az Östlund-jelenség között, amikor a rendező produkciós cége is feltöltött a videómegosztóra egy hatperces kisfilmet, amin az Oscar-jelölésről lemaradt *Lavina* készítőinek (eljártszott vagy valós) hisztérikus kifakadása látható. A fesztiválokra küldött mozgóképes köszönőbeszédekben és egyéb sajtómegjelenésekben is rendületlenül építgetett művész-perszóna az idei Cannes-i Fesztiválon ért a csúcsra. A múzeumi reklámként használt YouTube-videókat beékelő filmje elkápráztatta a Lumière-terem közönségét, a rendező pedig sorban adta az interjúkat, melyekben – aktuális forrásai mellett – arra is kitért, hogy minden eszközt meg kell ragadni a figyelemfelkeltésre. A megfontolt felforgató a legnagyobb presztízsű filmfesztivál vásznaira is eljuttatta kedvenc internetes videóit, és annak ellenére kiáltották ki győztesnek a frakkba öltözött elitpublikum előtt, hogy maró kritikája éppen a frakkba öltözött elitpublikumot célozza.

•  
**A NÉGYZET (The Square)** – svéd-német-dán, 2017. Rendezte és írta: **Ruben Östlund**. Kép: **Fredrik Wenzel**. Szereplők: **Claes Bang** (Christian), **Elisabeth Moss** (Anne), **Dominic West** (Julian), **Terry Notary** (Oleg). Gyártó: **Plattform Produktion / Film i Väst / Minorordningen**. Formagalmazó: **Circo Film Kft.** *Feliratos.* 142 perc.

# VINCZE TERÉZ A FENSÉGES REALIZMUS MESTERE



**A TAJVANI OPERATŐR HÍRNEVÉT A TERMÉSZETES FÉNYEK BRAVÚROS HASZNÁLATA, A KIFEJEZŐ SZÍNDRAMATURGIA, A LASSÚ KAMERAMOZGÁSSAL KIBONTOTT LÁTVÁNYVILÁG ALAPOZTA MEG.**

**A** 2016-os év vizuális tekintetben legkiemelkedőbb film-élménye számomra a kínai Yang Chao rendezte *Crosscurrent* (Az áramlással szemben) volt. A lenyűgöző filmköltemény egy rejtélyes szállítmánnyal hajózó, rozoga bárka útját követi végig a fenséges Jangce folyón Sanghajtól a forrásvidékig. A nem túl eseménydús cselekmény tele van mélyen szimbolikus epizódokkal (a főhős apjának halála, a gyászunka folyamata, egy rejtélyes óriáshal, egy nő kísérteties, mindenhol felbukkanó alakja), s a szerkezet költői jellegét a változó helyszínekhez kapcsolódó versrészek elhangzása/megjelenése is tovább hangsúlyozza. A *Crosscurrent* valódi operatőr film – ha van értelme egyáltalán ilyesmiről beszélni, ez a film mindenképpen remek példa lehetne. A film lényegében végig szélsőséges fényviszonyok között, sokszor már-már képtelenül minimális fénynél, általában a természetben felvett lenyűgöző képek sorozata. Az alkonyat, éjszaka és hajnal fényei hol a fenségesen káprázatos természet háttere előtt, hol a koránt sem esztétikus, ám a maga módján ugyancsak lenyűgöző iparosodott Kína kulisszái között teremtenek erőteljes atmoszférát. A film főszereplője – számomra egyértelműen – a monumentális folyó misztikus látványa, amit

az operatőr Lee Ping-bin fantasztikus technikai tudása, arányérzéke hozott létre. S ha van film, amelyre igaz, hogy óriási vásznon, sötét moziateremben kötelező nézni – ez a film bizonyosan ilyen. Lee filmben nyújtott teljesítményét fontos szakmai elismerések is aláhúzták – a berlini filmfesztiválon kiemelkedő művészi teljesítményéért Ezüst Medvét, a kínai nyelvű filmek Oscarján, a Tajvanon megrendezett Golden Horse Filmdíjon, pedig a legjobb fényképezésért járó díjat kapta.

Bevallom, Lee Ping-bin nevét (további névváltozatok, melyeken filmjeit jegyzi: Mark Lee Ping-bing, Mark Lee) csak 2015-ben jegyeztem meg Hou Hsiao-hsien *The Assassin* (A bérgyilkos) című filmjének megtekintése után. A film (melyért Hou Cannes-ban a legjobb rendezés díját kapta) tele volt olyan lenyűgöző vizuális megoldásokkal, melyek kifejezetten az operatőr világítási trükkjeinek, a kamera előtt létrehozott „kézműves” megoldásainak volt köszönhető. Egyértelmű volt, ez a film legalább annyira az operatőrre, mint amennyire a rendezőre – a Golden Horse Filmdíjon ezért a filmért is elnyerte a legjobb fényképezés díját.

Pedig Lee már évtizedek óta alkot, és mint azóta rájöttem, számos, akár évtizedes távolságból is mélyen emlékeztetembe vésődött képek, hangulatnak,

érzésnek ő volt szigorú értelemben a létrehozója, az ő technikai tudása, művészi arányérzéke és kamerája teremtette ezeket az emlékezetes képeket. Az egyik legfontosabb példa bizonyosan Wong Kar-wai *Szerelmem hangolva* (2000) című filmje. Ez a tény akár még a Wong filmjei iránt rajongókat is meglepheti, hiszen köztudott, hogy Wong rendszerint Christopher Doyle-lal dolgozik, és Doyle neve a *Szerelmem hangolva* főcímén is szerepel. Azonban a film iradatlanul hosszúra nyúló forgatási munkálatai közben (ami nem szokatlan Wong-nál) Doyle-nak távozni kellett, és így a filmnek körülbelül hetven százalékát valójában a Doyle helyett beugró Lee vette fel. Habár nem lehet pontosan tudni, mi az pontosan, amit ő rögzített a felvételek közül, de az a fajta „glamúros realizmus”, melyet éppen az 1990-es évek végén, a tajvani Hou Hsiao-hsien rendezővel közösen fejlesztenek tökélyre, minden más Wong-filmnél erőteljesebben van itt jelen. A folyamatosan, lassan mozgó, szereplőket követő kamera (Lee kifejezetten a fahrsínre szerelt kamerát kedveli, a Doyle fényképezte Wong-filmekben a kézikamera hangsúlyosabb), a Doyle által inkább kedvelt képsébség manipulálási technika (az ún. step printing) helyett a „szimplább” lassítás alkalmazása, s a belső világításának néhány jellegzetessége is talán Lee keze nyomát viseli magán.

Lee 1954-ben született Tajvanon, a szakmát gyakornokként kezdte Tajvan központi, állami filmgyártó cégénél, amelynek bábáskodása mellett az 1980-as évek elején szárba szökkenett, a hamar nemzetközi figyelmet is kelendő, ún. tajvani újhullám. 1984-ben másodmagával jegyzi operatőrként a *Run Away* című filmet, melyért rangos ázsiai operatőri díjat nyerne – jellemző módon már ekkor a sajátos, kevés fényt használó stílust emeli ki az indoklás.

1985-től számíthatjuk önálló operatőri pályájának indulását, és ez az év rögtön egy meghatározó művészi együttműködés kezdetét is jelzi – ekkor fényképezi Hou Hsiao-hsien *A Time to Live, a Time to Die* című filmjét. Az azóta készült tizenöt Hou-filmből (13 nagyjátékfilm és 2 rövidfilm) tíznek Lee volt az operatőre. Amellett azonban, hogy a tajvani filmművészet

legmeghatározóbb alakjának állandó alkotótársa lett, Ázsia más fontos rendezőivel is emlékezetes darabokat hozott létre: köztük a legismertebb nevek a hongkongi Ann Hui és a már említett Wong Kar-wai, a kínai ötödik generációhoz tartozó Tian Zhuang-zhuang, a japán Koreeda Hirokazu, és Vietnam legjelentősebb rendezője: Tran Anh Hung.

Interjúinak tanúsága szerint Lee határozott álláspontja, hogy a film a rendező – vagyis maga tudatosan arra törekszik, hogy ne valamiféle saját stílust teremtsen, hanem arra büszke, hogy képes a rendezőket követni, az ő stílusukat elsajátítani. Legfőbb törekvése, hogy a különböző rendezők vízióját tárja fel kamerája segítségével. Ez a hozzáállás nyilvánvalóan fontos összetevője annak, hogy sikeresen tudott együttműködni különböző karakterű alkotókkal, és az eltérő látványvilág és dramaturgia támasztotta körülmények közt is mindig nagy intenzitású képeket teremtett.

A legkitartóbb és legösszetettebb művészi együttműködés honfitársához, a tajvani újullám és egyben a tajvani filmművészet legmeghatározóbb alkotó egyéniségéhez, Hou Hsiao-hsienhez köti. Kettőjük közös munkájában is megfigyelhető: ahogy Hou nagyon eltérő témákhoz fordul, eltérő korok felidézését és atmoszféra megteremtését tűzi ki célul, úgy változik a célokkal

összhangban a vizuális megformálás. Ugyanakkor a filmek során átívelve kirajzolódnak bizonyos vizuális tendenciák, melyek talán Lee alapvető operatőri karakterét, vizuális stílusát mégis látszani engedik. Az egyik ilyen, hosszabb távon észrevehető stilisztikai változás, ahogy a lassan, szinte áramlásszerűen mozgó kamera fokozatosan meghódítja Hou filmjeit. E jellegzetesség kibontakoztatásában Hou ideális partnerre talált Lee-ben, miközben e tendencia azokra a filmjeire is igaz volt, melyeket más operatőrrel forgatott.

Ami együttműködésük egyik Lee-től eredeztethető összetevőjének látszik, az a természetes fénynél fotografált külsők jelentősége. Második közös filmjükben, a *Dust in the Wind*-ben (1986), fontos szerephez jutnak a természetben felvett távoli (sőt, nagyon távoli), emberi figurát nem is ábrázoló beállítások. A film lassú ritmusa, töredékes szerkezete valamiképp a természet jelenlétével kapcsolódik össze, a társadalomról a természetre terelődő hangsúly Lee látásmódjától sem áll távol. Egy interjúban fontos tapasztalatként emlékszik erre a munkára, mint olyanra, ahol Hou segítségével igazán megérezte, hogyan lehetséges a fényképezéssel, az atmoszféra segítségével emberi érzéseket kifejezni.

**„Technikai tudás, művészi arányérzék”**  
(Lee Ping-bin)

A Hou stílusát általában jellemző „lassúság” rész-

ben annak köszönhető, hogy sok filmje kifejezetten hosszú beállításokkal dolgozik. A rendező bevallása szerint ezt egyrészt egyfajta objektív, távolságtartó beszédmód megvalósítása érdekében választotta, ami ugyanakkor a nem professzionális színészeket (akikkel gyakran dolgozott) is segítette a játékban; és nem utolsósorban egyszerűbb, gyorsabb, olcsóbb volt kevés közelivel, a jelenetek felplánozása nélkül forgatni. A hatékony, improvizációnak is teret adó munkastílusra vonatkozóan jellemző Lee megjegyzése abban a dokumentumfilmben, mely *Let the Wind Carry Me* címmel készült róla 2009-ben. Arról beszél, hogy amikor Hou-val dolgozik „minden nap megfelelő nap” – vagyis a külső felvételeket gyakran az eredeti tervekől eltérő időjárási körülmények közt is felveszik, és az ilyen improvizációtól a film sokszor kifejezetten jobb lesz a végén. Ugyanez a portréfilm megörökíti Lee rajongását a kínai festészet, valamint a porcelánok és porcelánfestés iránt – a színekkel kapcsolatos ismereteit, érzékét ebből a rajongásból eredezteti.

A *Dust in the Wind* után Lee egy évtizedig főleg Hongkongban dolgozott, s a korszak néhány fontos Hou-filmje az ő közreműködése nélkül készült. A hongkongi időszakban sok akciófilmet forgat, megtanul nagyon gyorsan dolgozni, és komoly gyakorlatot szerez a kézi kamera használatában is. Ekkoriban készít három filmet a hongkongi újhullám fontos alkotójával, Ann Huival is.

1993-ban hazatér Hou *The Puppetmaster* című filmjének munkálataira, mely a tradicionális tajvani bábművészet és annak egyik kiemelkedő alakjának élettörténetén keresztül mesél a huszadik század első felének tajvani történelméről. Időközben, más operatőrökkel együtt dolgozva is fokozatosan növekedett Hou filmjeiben az átlagos snitthosszúság, azonban a *Puppetmaster* az első nagyon látványos lépés Hou hosszúbeállításos stílusának kiteljesedése felé. Ebben a filmben 82 másodperc az átlagos snitthossz, ami bármely korábbi filmjéhez képest kétszeres hosszúságot jelent. A technika kidolgozásához ismét csak ideális partnere lesz Lee.

Ugyancsak ebben a filmben kapnak először kiemelkedő szerepet Lee színekre vonatkozó ismeretei. Saját





bevallása szerint a rendező teljes mértékben rábízta a film színpalettájának kidolgozását, melyet a bábművészeti kötődés és a korszak hangulatának hiteles megidézése vezérelt. Az atmoszféra megteremtése érdekében minden korábbinál tompább fényekkel kellett dolgoznia – ami a későbbi közös munkáikat is figyelembe véve, egyáltalán nincs Lee ellenére. Különösen emlékezetes és érzékletes, ahogyan a belsők világításában a különféle háztartási fényeket (lámpák, gyertyák, tűzhelyek) használja a tér plasztikussá tételére.

A hongkongi korszaka után, 1996-ban dolgozik újra együtt Hou-val a *Goodbye South, Goodbye* című filmben, mely a kortárs Tajvanon játszódik, kistílű bűnözők között. Lee operatőrként másodmagával jegyzi a filmet. Az állandó mozgásban lévő szereplőket folyamatos mozgásban követi a kamera, mintha csak a Honkongban elsajátított gyors, kézikamerás munkastílusnak lenne mindez folytatása.

Az 1998-as *Flowers of Shanghai*-tól kezdve aztán mindmáig valamennyi

Hou-film operatőre Lee lesz. A *Flowers* alkotói együttműködésük egyik fontos csúcspontja, és egyben jó példája annak, ahogy a témák változását követve folyamatosan alakítják át a vizuális stílust. Az 1880-as években, egy elegáns sanghaji bordélyházban játszódó film végig belsőkben készült. Egyetlen beállítás kivételével a kamera folyamatos mozgásban van, miközben az átlagos snitthosszúság eléri a 160 másodpercet – a film nyitóbeállítása több mint 8 perces. Lee elmondta, hogy a rendkívüli hosszúságú snittekben a kamera kezelését, a komponálást a rendező teljesen rábízta. Hou kidolgozta a jelenetet a színészekkel, majd az operatőrré hagyta, hogy felvétel közben a folyamatosan mozgó kamerával megtalálja a jelenet ritmusát.

A mű a belsők világításának is magaskiskolája. A rendező a korszakot idéző olajlámpák fénye mellett akarta felvenni az egész filmet, ami technikailag megoldhatatlan volt, de Lee-nek sikerült tökéletesen megidéznie más eszközökkel a kívánt fényhatást.

**„A természet jelenlétével kapcsolódik össze”**  
(Hou Hsiao-hsien: *The Assassin*)

A film egészének fénydinamikáját remekül emelik ki a minden jelenetet záró elsötétülések, melyek a fényfoltok különös játékát hozzák létre a film egészén

átívelve. Hou egyik monográfusa egyszerűen csak a „filmtörténet leggyönyörűbben világított filmjének” nevezte a *Flowers of Shanghai*-t.

A 2003-as *Café Lumière* – amellet, hogy tisztelgés Ozu Yasujiro munkássága előtt a japán rendező születésének 100. évfordulóján – ahogy arra a cím is utal, a fények filmje is. Miközben a Tokiót sűrűn behálózó, lenyűgöző geometriájú kompozíciókra lehetőséget adó vasút- és metróhálózat pompás terep volt Lee szabadon áramló kameramunkája számára (a forgatás egyébként nem hivatalosan, amúgy „futtában” zajlott, mivel nem volt engedélyük a vasúttársaságtól), az utazások során a szereplők körül a bonyolult egymásra rétegződő vonat- és ablakfelületek sokszoros tükröződések és fényjátékok terévé teszik a filmképet. Lee mesteri módon alakítja

vizuális költeménnyé a metropolis jellegzetes motívumait.

Eddigi utolsó közös munkájuk, a 2015-ös *The Assassin*, együttműködésük újabb csúcspontjának bizonyult. Ahogy korábban is minden közös munkájuk, ez a film is 35 mm-es nyersanyag-  
ra forgott, és Hou bevallása szerint, azon kívül, hogy néhány jelenetről levették a színt, semmilyen egyéb utólagos, digitális trükköt nem alkalmaztak. Ez különösen annak láttán ámulatba ejtő, ahogy egy dramaturgiailag fontos jelenetben egy párafolt tökéletes és kecses ko-reográfiaival úszik keresztül a hegyszirt sziluettjét és a szereplő alakját követve – szinte lehetetlen elképzelni, hogy ez utómunka trükk nélkül létrehozható. A kifejező tájképfotografálás, Lee egyik kézjegye, új csúcspontot dönt ebben a filmben. Ugyanakkor a belsőben, gyertyafények és áttetsző, lebegő fátylak erdejében felvett bravúros beállítások, ahol a textilek sokszorozva visszatükrözni látszanak a gyertyák lángját – Lee kézműves mesterségbeli tudásának lenyűgöző példái. A film egyik, dramaturgiailag meghatározó eleme – a rejtőzködés, láthatatlanság és láthatóvá válás konfliktusa – az operatőr munkájának köszönhetően válik valódi súllyal bíró, vizuálisan megfogalmazott motívummá.

**„Egyszerre tűnik absztraktnak, távolságtartónak és fenségesnek”**

(Tian Zhuang-zhuang: *Springtime in a Small Town* – Hu Jing-fan)

A Hou-val közös munkákon kívül még két emlékezetes, Lee keze nyomát határozottan viselő darabot emelnek ki. 2002-ben mutatták be az ún. kínai ötödik generációhoz tartozó Tian Zhuang-zhuang rendezésében a *Springtime in a Small Town* című filmet. A mű a kínai filmtörténet meghatározó jelentőségű filmjének (*Spring in a Small Town*, 1948, rendezte: Mu Fei) remake-je. A kamaradráma jellegű szerelmi háromszög-történet felvételeihez Lee mind a külsőben, mind a belsőben fahrszíneket épített. A filmet alkotó valamivel több, mint 90 snittből kettő kivételével valamennyi mozgó kamerával készült. A leghosszabb beállítás hat és fél perces, egy asztal körül zajlik négy szereplővel – a folyamatosan mozgó kamerával ritmust komponáló Lee-t érzékelhetjük. A történet szerint a jelenetben éppen nincsen áram, ezért olajlámpákkal világítanak – Lee mesterien teremt meg a fényforrások játékát, miközben látványos átkeretezésekkel váltakozó táblókat komponál. A film különös és izgalmas párhuzamot teremt a külsőben felvett jelenetek, melyek döntő része alkonyatkor vagy pirkadatkor készült, és a belsőik lefojtott légköre és annak fényei között.

Limitált mennyiségű fényvel mesterien gazdálkodni – ez a legkülönbözőbb rendezőkkel való együttműködésekben is visszatérő elem, és mint ilyen, Lee egyik operatőri kézjegyének tűnik.

A folyamatos, lassú kameramozgás következtében egymásra rétegződő, mélységben is komponált terek, melyekben a színészi játék kibontakozását kissé távolabbról figyeli a kamera – ez a komponálás, saját bevallása szerint is, Lee kedvelt technikája. Ezekben a helyzetekben a kamera távolsága teret hagy a színésznek, és mivel a kamerát maga mozgatja, folyamatosan képes a keretézéssel meghatározni a ritmust. Ebben a filmben a folyamatosan áramló, mozgó snittek hosszú sora különösen beszédes és rendkívüli dramaturgiai hatás elérésének válik az eszköze: a film drámai konklúzióját az a vizuális gesztus fejezi ki, hogy a 114 percen keresztül folyamatosan mozgó kamera váratlanul, az utolsó két snittben fix képre vált.

Hasonlóan emlékezetes darab a 2010-ben, Tran Anh Hung rendezésében, Haruki Murakami regénye nyomán készült *Norvég erdő*. A film kamerakézelésében látványosan váltakoznak a Lee kézjegyének számító, lassan áramló, folyamatos kameramozgások, és az érzelmek dinamikáját átvevő, lendületes futamok, dinamikus részek.

A lebegő textíliák segítségével a levegő áramlásának „lefényképezése” több Lee fényképezte műhöz hasonlóan itt is felbukkan. Egyes jelenetsorok kifejezetten látványos színdramaturgiájának, a hideg és meleg színek váltakozása adta ritmus és atmoszféra kidolgozásában nagy valószínűséggel szintén fontos alkotótársa volt Lee a rendezőnek. Azonban a legemlékezetesebb képek újra csak a természetben rögzített, lenyűgöző táblók, melyek a színek, formák és fények Lee-re olyannyira jellemző, egyszerűnek és naturalisztikusnak tűnő, de mégis rendkívüli érzelmi hatást közvetíteni képes kompozíciói. Mintha a tradicionális kínai festészetben is tetten érhető paradox kettősség lenne Lee vizuális stílusának lényege – egyszerre tűnik nagyon is absztraktnak, távolságtartónak és fenségesnek, lényegét tekintve azonban mélyen realista. •





# a TALÁLT TÁRGY FELMUTATÁSA

HARMAT GYÖRGY

MINT A RÉGÉSZ A MAGA LELETEIT, FILMJEIBEN ÚGY TÁRJA ELÉNK PASOLINI A JELEN ÉS A MÚLT SPECIÁLISAN MEGALKOTOTT FIGURÁIT, TÖRTÉNETEIT.

Egy interjúban Pier Paolo Pasolini maga rajzolja meg azt az ívet, mely nemcsak életében, de filmművészetében is nyomon követhető. Az észak-olasz Friuli tartományban töltött gyermek- és ifjúkori (ahogy ő mondja) „földműves évek” után 1950-ben édesanyjával Rómába „menekül” a (homoszexuális) megrontás és szemérem-sértés rendőrségi vádja, valamint paranoiás apja dührohamai elől. „Itt értek a városi élet első fájdalmas tapasztalatait,” – vallja – „miközben soha egy percre sem hagyott el a szántóföldek utáni kínzó honvágy. A római lumpenproletariátus mellesleg a város határán élő, rosszul beilleszkedett paraszti rétegekből alakult ki. [...] Lassacskán ideológiává érett bennem a föld iránti szeretet, és az lett a vége, hogy [...] gyakran utazom a harmadik világ országaiba, melyeket örök földművesként szeretek.”

## A FELFEDEZŐÚT ÉS A VÉGE

Hiába nevezte önmagát „földművesnek”, születése szerint Pasolini mégiscsak polgár. Mégpedig vidéken felnőtt polgár, aki értelmiségivé, művészévé nevelte magát, szolidaritást vállalt a parasztsággal, így szembekerült a burzsoáziával. Vonzó személyisége, kiemelkedő képességei révén tiszteletet váltott ki mindkét társadalmi osztályban, ámde kívülálló maradt itt is, ott is. A parasztkat ismeri, de nem az. Rómába kerülve a munkásság, lumpenproletárság részben idegen számára, részben annyira ismerős, amennyiben ez a két réteg rokon a parasztsággal. A jelenség ismétlődik: a külvárosok népével szolidáris, szimpatizáns, de kívülálló lesz a fővárosban is.

Ahogy PPP tapasztalatai során értelmiségi szemmel fölfedezi – ebben a

sorrendben – a parasztságot és a városi proletariátust, úgy tágul a láthatára más („harmadik világ”-beli) kultúrák irányába. Rokonságot lát egyrészt az itáliai alsóbb társadalmi osztályok és a fejlődő országok néprétegei között, másrészt pedig ugyanezen embercsoportok jelenkori és múltbéli állapotában. Így aztán amikor érdeklődése a mitikus-történelmi témák felé fordul, azok forgatási helyszíneit, szereplőit, vonatkoztatási pontjait egyre inkább ázsiai és észak-afrikai közegekben leli meg.

Filmjeiben Pasolini viszonya a valósághoz egyszerre elméleti, szinte tudósi és éppen ellenkezőleg: érzéki. Mégpedig realitáshűen, „földszagúan” érzéki. A két véglet között (számára) a kapocs: a fiúk, a férfiak. Felfedezendők érzékileg, szexuálisan, „antropológiailag”, társadalmi, történelmi, artistikus vonatkozásban. Hogy a szexualitás, a nemi vágy a művészi (és egyéb) alkotóerő igen jelentős motorja, azt nem csak általánosságban tudjuk, PPP önmagára vonatkoztatva jó néhány-szor beszélt, irt erről.

Mielőtt 1975. november 2-ára virradóra, az ostiai tengerparton, meggyilkolásával tragikus véget ért volna Pasolini felfedezőútja, művészetében, gondolkodásában már bekövetkezett a végső(nek bizonyult) fordulópont. Ugyanez évben leforgatta a filmművészetét tartalmilag, formailag visszajára fordító alkotást, a *Salò, vagy Szodoma 120 napját*. Június 15-én pedig megírta esszéjét *Az élet trilógiájának megtagadása* címmel. („Az élet trilógiája” három darabját – *Dekameron*, *Canterbury mesék*, *Az Ezeregyéjszaka virága* – 1971 és 1974 között mutatták be.)

Fájdalmas ez a megtagadás, hiszen PPP mélyeséges csalódottságában nem

csak a triptichonnal, de addigi művészi törekvéseivel, sőt egész életútjával számol le itt, azzal az imént vázolt folyamattal, mely a friuli „földműves évek” során vette kezdetét: „A történelem által éppen csak túlhaladott, de (Nápolyban, a Közel-Keleten) fizikailag még létező emberi közegben ábrázolt nemiséget személy szerint, mint író és ember, elbűvölőnek találtam. Mostanra minden megfordult. [...] Az ártatlan testek »valóságát« megerőszakolta, manipulálta, meghamisította a fogyasztói hatalom. [...] Ha a római lumpenproletariátus fiataljai és kamaszai – hiszen őket plántáltam át az ősi és mindennek ellenálló Nápolyba, aztán pedig a harmadik világba – mára emberi szemétté változtak, az azt jelenti, hogy már *akkor* azok voltak...”

## A JELEN ÉS A MÚLT RÉGÉSZE

Ha azonban Pasolini mozgóképi életművéről beszélünk, annak túlnyomó többsége mégiscsak a „megtagadás” és a *Salò* fordulata előtti 14 eszten-dő 15 játékfilmje. Azokban pedig – s ezt a művek éppúgy igazolják, mint alkotójuk szavai – a mítosz alapja mindig a valóság, a múlté a jelen. Egy a PPP-filmekben gyakorta megjelenő motívum is bizonyosság erre: a foghíjas férfi (nemritkán fiatalé). Akit még nem értek el bizonyos civilizációs vívmányok, pénze, lehetősége, igénye sincs arra, hogy rendbe hozassa a fogait. Szabálytalan fogsor, fogak közti rés, foghíj: szembetűnően sokszor találkozunk ilyen figurákkal a kortársi történetekben (Csóró) és a mitikus-történelmi alkotásokban (*Dekameron*) egyaránt, jelenben, múltban, különböző kultúrákban. „A foghíjasság eszté-



tikája” – nevezhetnénk így is – a művészi igazság, a valóság-hűség, egyfajta dokumentarizmus mintapéldájaként, szinte szimbólumaként végigvonul az egész életművön. Hisz mit is jelent ez: rendezőnk nem szépít, mutatja, amit lát, elfogadja (valamelyest tán csodálja is) a maga természetességében.

Nem tökéletes a hasonlat, hiszen Pasolini nagyon is az élőt, az életet vizsgálja, de mégis: úgy tisztítja meg ő – óvatos mozdulatokkal, a régészecset gondos használatával – a ráakódott földtől, portól akár a mítosz, a történelem, a harmadik világ, akár jelenkora olasz külvárosi-vidéki valóságát, arcait, személyiségeit, szokásait, rítusait, életmódját, mint a régész a maga kikutatott leleteit. S miután azok értékesek, nyilvánosságra kíváncsoznak, fel is mutatja őket: íme, ezt találtam!

Ez a folyamat azonban csak képletesen „megtalálás”, tulajdonképpen „megalkotás”, mégpedig sokrétű módon az. Pasolini dokumentarizmusa stilizációk sorozata révén jön létre. Filmjei „nyersnek” tűnnek, holott „megt munkáltak”, azaz a nyersség megmunkálás eredménye. A valóság lényegéhez csak így lehet eljutni, a felszínen át a mélyrétegekhez. Azért nem könnyen befo-

**„Megtalálja a múlt lenyomatát”**  
(Disznóól – Jean-Pierre Léaud)

gadható PPP alkotásainak többsége, mert művészként a lényegét akarja láttatni. A stilizáció, a „megalakítás” aktusa nyilvánvalóbb, látványosabb akkor, amikor rendezőnk a létezett (de mégiscsak elképzelt) vagy „sosemvolt” múltba (mítoszba) merül. Ám nincs lényegbevágó stilizációs különbség a kortársi és a történelmi filmek között, az életmű rendkívül egységes (csak a *Salò* üt el a többi alkotástól). Ez természetesen nem jelenti azt, hogy nincsenek erős módosulások hangnemben, problematikában, az „álneorealista” darabok például igencsak más karakterűek, mint *A Föld a Holdról nézve* (A boszorkányok egyik epizódja 1967-ből) meseszerű, abszurd burleszkje vagy a *Médea* bár szertartásregije.

A történelmi és a „külvárosi” opusok „egylényegűsége” különösen szembeeszkő, ha a *Máté evangéliumát* nézzük. A bibliai adaptációk – a mitológiai és a historikus filmek általában – hozzászoktattak ugyanis egyfajta dramaturgiai rendhez, megformáltságához, lekerékítetttséghez. Pasolini ábrázolásmódja gyökeresen eltér ettől a hagyománytól: a jelenetek hirtelen, mintegy „elharapva” érnek véget, nem hosszan

kitartott képpel, nem lecsengető szünettel vagy zenével. Ez a töredezettség a kezdetektől fogva része PPP „amatőrízmusának”. (A *Salò* e vonatkozásban is kivétel.)

Ugyanezt a módszert használja Pasolini filmjei befejezésében is. Lezárásai rövidek, gyorsak: mint egy felkiáltójel! Az utolsó kép éppen csak leheletnyit van kitartva, utána hirtelen következik a fehér alapon fekete FINE felirat, az sem hosszan, és nem követi vége főcím. Gyakori, hogy a zárómondat utolsó szavának elhangzása után máris jön a rövid felirat. A nézőnek a főhős (Jézus a *Máté evangéliumában*, a címszereplő a *Médeában*, Nureddin Az *Ezeregyéjszaka virágában* stb.) utolsó megnyilatkozása marad a fülében, így, a filmben elfoglalt helyéből adódóan kap hangsúlyt az „elharapott” zárlat. Ez nemcsak az elhangzó szavakra, ha-

nem az utolsó képekre is érvényes. (A „Pasolini-befejezés” szabályától csak a *Madarak és ragadozó madarak* parodisztikus és a *Salò* áttűnősen lezárása tér el.) E módszer nem adja meg a befogadónak azt a megnyugvást, hogy lassan, fokozatosan búcsúzzon el a filmtől. De hiszen tudjuk, látjuk az alkotásokból: Pasolini nem megnyugtató, hanem felzaklatni akar.

Ebből is adódik, hogy filmnyelvének integráns része a szabálytalanság. Gyakori nála az a beállítás, amikor az emberfigurákat – különösen, ha többen vannak – a kép legaljára komponálja, feltűnően disszonáns módon. Az alakoknak csak a felső harmada, fele látszik, följük tornyosul az ég vagy egy várfal (vagy mindkettő, mint a *Disznóól* kannibáljainak ítélethirdetésekor), szinte összenyomva őket.

Filmes tankönyvek alapvetése az ún. tengelyszabály: honnan kell fotografálni a szereplőket ahhoz, hogy a néző tisztában legyen azzal például, ki kihez fordul, beszél. PPP ezt is gyakorta áthágja (amire a legtöbb precedenst talán a *Médea* nyújtja), jóval azelőtt, hogy a posztmodern és követői megszakoták a szabályszerűt. „Indokolatlanul” váltja a nézésirányokat, ez az amatőrízmusban előforduló,



de a profi filmezésben akkor még tiltott eszköz elbizonytalanítja a nézőt a térvizonyok (és az emberi viszonyok) tekintetében.

### AZ ARC FELMUTATÁSA

Megtalálás és megalkotás viszonyát szemléltetően világítja meg az, ahogy PPP filmjeiben az arcra bányik. A módszer az egész filmes oeuvre-ben megtalálható, de a legpregnansabb példákat ismét a *Máté evangéliuma* szolgáltatja, már csak azért is, mert minden szereplője amatőr, meg kellett találni őket, mielőtt a vászonra kerültek volna. A felnőtt Jézusnak először az arcát látjuk meg (premier plánban). Csend van, sem zaj, sem zene. Előbb ő indul el (még mindig közeliben tartva) Keresztelő János és a Jordán vize felé, csak aztán halljuk a Bach-muzsikát. Az arc a legfőbb valóság; a stilizáció, az értelmezés csak utána következik.

A betlehemi gyermekgyilkosság döbbenetes erejű képsora is arcon premier plánját látatja (lovass katonák totálja után), azokét, akik a szörnnyeteket el fogják követni. Fialat tekintetek, átlagosak, ha valami, legfeljebb elszánás, némi meditatív szomorúság látszik rajtuk, nem vérszomj. (A kamera habozva igazít át egyik arcról a másikra.) Egy sikakos társuk fűtyszavára zúdul le a lejtőn a vészjósló tömeg, hogy megkezdje a mézszárlást. Pasolini – másutt is – általában először az arcot, a figurát mutatja föl, némán, mozdulatlanul, mielőtt megszólalna vagy cselekedne. Kiindulópontul szóljon a meglelt és vászonra delegált személyiség önmagában, nyilvánítsa ki pusztán látványával: milyen is valójában. Rendezőnk előőrsként a valóságot vezényli csatasorba: álljon helyt magáért filmen.

Ugyanez érvényes a díszletek használatára is, ebben a tekintetben Pasolini művészete mintha az egyik összekötő kapocs lenne a neorealizmus és a dán Dogma 95 mozgalma között. Ez utóbbi szabályzata, fogadalmak mondja ki: „A felvételeket a valódi helyszíneken kell készíteni. [...] A történetnek nem ott kell játszódnia, ahol a kamera van; a kamerának kell ott lennie, ahol a történet játszódik.” PPP ritkán forgatott díszletben. A kezdeti kortársi, „kvázi-neorealista” filmeknél ez szinte természetesen, a külvárosok, falvak népe saját környezetében, azzal együtt hiteles. Ám ő mitikus-histori-

kus műveihez is eredeti helyszíneket keresett és talált: Olaszországban, Angliában, Ázsiában, Afrikában. Kiválasztotta, hol játszódna története, és oda vitte a kamerát. Belsőket filmezett díszletben (*Az Ezeregyéjszaka virága* készítésekor például), külsőket esetében azonban legfeljebb átalakításokat, részletpótlásokat hajtatott végre.

### AZ ŐSIDŐK BARBÁR KÖLTÉSZETE

A helyszínválasztás, a „megtalálás” voltaképpen nem más, mint a „megalkotás” kezdete, első fázisa. Ahogy a *Máté evangéliuma* cseppet sem emlékeztet a Jézus-történet hagyományos mozgóképi ábrázolásaira, úgy Pasolini két görög mitológiai tárgyú filmjében (*Ödipusz király*, *Médea*) sem találjuk nyomát annak a fajta klasszicitásnak, mely korábban az ilyen tragédiaadaptációkat jellemezte. Nála a hellén világ nem az a virágzó, zöld, dús növényzetű, finom, civilizált univerzum, amelynek elődeinkkel együtt elképzeljük. Ő ugyanis nem az alapul szolgáló drámák íróinak (Szophoklész, Euripidész) periódusába, az athéni demokrácia aranykorába – i. e. V. század – nyúlt vissza, hanem maguknak a mítoszoknak az ősidejébe. (Az más kérdés, hogy alighanem az a bizonyos „aranykor” is közelebb állhatott PPP víziójához, mint a bennünk élő idealizált képhez.)

Az, hogy Pasolini Marokkóban forgatja az ókori görög témájú *Ödipusz királyt*, szemléletből fakadó döntés, ám szoros összefüggésben azzal, hogy ez képileg milyen fontos következményekkel jár. A kamera ősi, barbár világot mutat. Földrajzilag (a tájélmény szempontjából: csekély növényzet, sivárság, „kővilág”), etnográfiailag (emberek, népszokások), építészetiileg (a sivatagi homok színét viselő, napégette, erődszerű paloták) más vidéken, Észak-Afrikában járunk: PPP nem kis részben kortársi „harmadik világot” csinál az antik Görögországból.

Egy esküvői jelenetben – ahol Ödipusz befogadott vendég – afrikai rítusokat látunk, miközben tempós, hangszeres román népzene szól. De hallunk a filmben tradicionális japán muzsikát is. Ruhák, épületek, énekek, szertartások: a marokkói környezet különböző más, egzotikus, jobbára nem keresztény kultúrákat fogad be PPP megjelenítésében. A rendező mixtúrája ősvé stilizált, egyetemessé tágit.

Most már Pasolini egész (a *Salòig* terjedő) filmes életművére vonatkoz-

tatva: ő az operatőr felvevőgépével leírja a tájakat, városokat, embereket, szokásokat, mintha egyszerre végezne kutatást, és tárná annak eredményét a nézők elé. A „tudományos” kutatás objektivitása, hidegsége áll szemben egyrészt a képek(-hangok) érzelmi voltával, másrészt a történetek emberi szenvedélyességével. Ez egyike a mesterünk művészetét mozgó paradoxonoknak. Nála a hűvös leírás mindig átüt a személyes, alkotói tűz.

A tudósítás dokumentarizmusa párosul a végzetes tett(ek) hevületével Ödipusz ámokfutásának szekvenciájában. A fiú nem tudja, hogy az, akinek parancsszavára nem hajlandó félreállni a királyi kordé előtt a Thébaiba vezető országúton, valójában az apja, Laiosz. Egy hatalmas kővel térden dobja a felé induló katonát (aki összeesik), majd irtózatos ordítással rohan előre, mögötte a királyi kíséret. Ödipusz jókora előnnyel, ám egyre lankadva fut a köves-sziklás pusztaság övezte úton, kénytelen bevárni leggyorsabb üldözőjét, majd a súlyos kardokkal vívott párbajban legyőzi. Tovább menekül, hogy aztán mégis sorban végezzen az összes ellenfelével. Vissza a kordéhoz, ahol végül Ödipusz megöli a királyt is, csak a kíséret fegyvertelen tagja tud elfutni dühöngő haragja előtt. A képek (a szétlőtt s lépésektől porzó út, az ősi öltözékek, fegyverek, a kifáradás, az erőfeszítések, a gyilkolás), a hangok (lihegés, ordítás) dialógus nélkül, szikáran, hűen közvetítik a sorsszerű harc menetét és tétjét: élet vagy halál. Az egyetlen stilizációs eszköz a bizonyos kulcspillantásokban a kamerába villanó, elvakító napfény.

Az az igazi „dokumentumfilm” vagy „tisztá film”, amit itt látunk, a *Médeában* (elsősorban a kolkhiszi királylány környezetének ábrázolásában) és a *Disznóól* középkori vonulatában uralkodóvá válik. Pasolini semmit sem magyaráz – a szereplői sem! –, mindent csak mutat. Kihagyásokkal dolgozik, s ha ezeket az üröket nem töltjük ki képzeletünkkel, létre sem jön fejünkben a cselekmény. A szereplők nem indokolnak, csak cselekszenek, párbeszéd nem segíti a megértést. Ez a módszer kontrasztál – ugyane két film során – mindennek az ellenkezőjével, egyfajta túlbeszéltséggel (próza „áriakkal”), ideologizálással, amit a *Médeában* főként a Kentaur és történetészala képvisel, a *Disznóólban*

pedig a modern rész és figurái. A korábban említett, művészükre jellemző paradoxon újabb vetületét mutatja: a konkrét áll szemben az elvonttal.

Durva szövésű anyagokból összeállított öltözékek, hancstárgyak, durva kőből emelt épületek, durva hegyek a horizonton, durva rítusok, durva (elemi) viszonyok, durva tettek: nem csak az *Ödipusz király* marokkói helyszínére (és ábrázolásmódjára) érvényes e leírás. A barbár idők a *Médea* törökországi és szíriai, sőt a *Máté evangéliuma* és a *Disznóól* olaszországi színterein is tárgyiasulnak. Pasolini, a művész mutat, ábrázol. Pasolini, az elméleti ember, a tudós esztéta szavakban is megvilágítja, honnan is, miért is e törekvése: „Mi mást fedezhetnénk fel a filmkészítés eszközeiben, mint az ősidők barbár, szabálytalan, erőszakos, látomásos költészetét: ez a régi hagyomány most a költői nyelvvel újra polgárjogot nyert.”

### KÖTÁBLÁBA VÉSVÉ

Ha már költészet: szó és kép poézise ötvöződik a *Disznóól* első (főcím előtti) beállításában. Narrátorhang mondja a bevezető szöveget, mely két kötéblán is megjelenik, a kamera egyikről mozdul át a másikra, annyi időt hagyva, hogy el is olvashassuk az írást. A szöveg, amely kettős formában élénk kerül, csak költészetként értelmezhető, arról szól, amiről a film, és így kezdődik (apa szól a fiához): „Lelkiismeretünk szigorú vizsgálata után úgy döntöttünk, megesszünk téged...”

A két kötébla az Etna feketés lávahajmuján fekszik, azon a homokon, mely bizonyos emberi létezés sivatagának szimbólumaként a *Disznóól* egyik szálának, a középkori kannibáltörténetnek fő helyszíne, de hangsúlyosan visszavisszatér a *Teorémában* is, majd a *Canterbury mesék* végén a pokol-látomás színtere.

A kötéblák szélei töredeztettek, repedésekkel, elszíneződésekkel hordozzák magukban az idő nyomait, ez és a betűk vésésének stílusa azt sugallja: a régmúltból valók. Holott a rajtuk látható szöveg tartalma – a felszínén legalábbis – a *Disznóól* modern szálához kötődik, Hitlerről és az 1960-as évek NSZK-járól is esik szó benne.

Mintha ez a film – tágabban értelmezve: a *Salò* kivételével minden PPP-játékfilm – talált tárgy lenne, lelet a múltból. Tény, adat, fel kell fedezni, megtisztíta-

ni, felmutatni. (A csavar az, hogy persze meg is kell alkotni.) Így válaszol Pasolini – holtában is – korábban kifejtett „régész-hasonlatomra”. Sajátos, mert az övé, és sajátos, mert ha múltat teremt, akkor is a mából indul visszafelé. Ezért aztán, hogy akár ókort (*Ödipusz király*, *Médea*), akár középkort (*Dekameron*, *Canterbury mesék*) idéz elénk, hasonló – korábban ecsetelt – eszközökkel teszi. Különbség viszont, hogy az előbbieken a szertartásszerűség, az utóbbiakban az életszerűség az uralkodó (nem véletlenül, hiszen ezek „Az élet trilógiájának” részei).

Hogy alkotónknál a „múlt” alapját a „ma” adja, arra látható, szemléltető bizonyítékot nyújt a vásznon megjelenő személyek kiválasztása – főszerepektől a legpróbbakig. Ókori és középkori témájú filmjeiben a mellékszereplők, a statiszták teljes egésze („Az élet trilógiájában” a főszereplők egy része is) helybéli, mégpedig természetesen a forgatások jelenidejéből (1960-as, '70-es évek). Olaszok, angolok mellett arabok, törökök, észak-afrikaiak, irániak, nepáliak, indiaiak. Hozzák, a rendező rendelkezésére bocsátják a maguk kortárs kinézetét, gesztusait, sőt szokásait, rítusait is. Pasolini – „etnoscziografikus” érdeklődésével, látásmódjával – megtalálja a mában a múlt lenyomatát, s visszahelyezi az egykori történelembé és a mítoszba.

Két kedvenc „színésze” – eredetileg amatőrök voltak mindketten –, Franco Citti és Ninetto Davoli (mindössze két filmjében nem szerepelt egyikük sem) esetében is megfigyelhetjük ugyanezt a jelenséget. PPP a szó hagyományos értelmében nem „természetesen” játszatja őket, ugyanakkor persze alapoz személyiségükre. Citti viszonylagos zártága, gesztusszegény-sége Ödipuszként, Ördögként, Démonként éppúgy kortársi, olasz, (lumpen) proletári, mint ahogy Davoli nyíltsága, gesztusgazdagsága Andreuccióként, Perkinként, Azizként is kortársi, olasz, paraszti-(lumpen)proletári.

### A TÖRTÉNELEM SZÖRNYŰ VÉGE

Az egyik Pasolini-játékfilm, amelyben nem láthatjuk sem Cittit, sem Davolit: az 1975-ös *Salò*. Jó néhányszor utaltam rá az eddigiekben, hogy ez az utolsó opus nagyban különbözik az összes többitől – akkor is, ha nyilvánvalóan ezer szállal

kötődik az életműhöz. A formai változás összhangban áll a tartalmival: „Az élet trilógiája” visszavonásával. Az elbeszélés-mód rendezőnkre eddig oly jellemző töredezettségét itt a folyamatosságot hangsúlyozó tradicionális filmeszköz oldja, az áttűnés, melynek használatától PPP korábban jórészt tartózkodott. Még a nála ugyancsak szokatlan kifehéredéssel is találkozunk.

A film fő helyszíne a kastély szalonja, ahol irtóztató történetek meséltetnek, irtóztató dolgok cselekedtetnek, az elnyomó urak gyönyörére, az elnyomott áldozatok rontására. E díszes szalon gyakran visszatérő (emberekkel zsúfolt, végül emberektől megfosztott) „látképe” szép, szimmetrikus kompozíció, Pasolinótól meglepő. „Finomul a kín”, de nem „a szabadság békessége” jön el, mint József Attila versében, éppen ellenkezőleg: minden eddiginél szörnyűbb barbarizmus, mellyel az ábrázolásmód célzatosan kontrasztban áll. Az „ősidők barbár költészetének” (a dokumentarizmusnak, az amatőrizmusnak) helyét átveszi egy másfajta megformáltság, „Finomul a kín”: mintha domesztikálódna, mívesedne, cizellálódna a barbarizmus.

A korábbi mitikus-történelmi filmeket az is megkülönbözteti a *Salò*tól, hogy azokban PPP teremt ősi, kollektív, organikus-„természetes”(nemegyszer barbár) szertartásrendszert, mítoszt, itt pedig a fasiszták teremtenek maguknak (és másoknak) ősinek látszó, egyéni, önkényes, mesterséges, barbár szertartásrendszert, mítoszt – a kifinomultság álarcában vagy éppen annak különleges, túlrejtett formájaként. (Nem feledhetjük persze, hogy ez utóbbit is Pasolini hozza létre.) Éppen ezért az utolsó film nem is sorolható a mitikus alkotások közé. Hisz hiányzik, kiirtódik belőle a transzcendencia.

Felmerül a kérdés: mivel a *Salò* gondolatilag, művészig az addigi életmű ellen fordul, megsemmisíti-e azt? Meggyőződésem szerint nem. Pasolini egész oeuvre-je, élete (az utak, melyeket bejárt) és halála egységesen érvényes.

A művész arra (is) való, hogy túlérzékeny legyen, meg vátesz, ha szükséges. Pier Paolo Pasolini ez is, az is volt. Műalkotásokba foglalt jóslatai a harmadik világ jelentőségéről, a fogyasztói társadalom elembertelenítő hatásáról, egy újfajta fasizmus veszélyéről nem csekély mértékben igazolódtak. •

## BESZÉLGETÉS ANDRÁS FERENCCEL – 2. RÉSZ

## Életem filmjei

MORSÁNYI BERNADETT

**ANDRÁS FERENC ELSŐ NAGYJÁTÉKFIKCIÓJÁT (VERI AZ ÖRDÖG A FELESÉGÉT) 40 ÉVE MUTATTÁK BE. A KOSSUTH- ÉS BALÁZS BÉLA-DÍJAS FILMRENDEZŐ IDÉN ÜNNEPLI 75. SZÜLETÉSNAPOJÁT.**

• *A legtöbb forgatókönyvet Dobai Péterrel, Bereményi Gézával és Munkácsi Miklóssal írtad. Milyen volt velük dolgozni?*

Gézával jó volt együtt dolgozni, mindig közösen írtunk. Munkácsi elvonulós típus, egyedül írja a forgatókönyvet, aztán megsértődik, mert kivágok részeket, a film bemutatója után persze már örül. Dobai is egyedül ír, de utána azt mondja, hogy nyugodtan húzhatok belőle, mert tudja, hogy hajlamos a túlírásra. Péter *Vadon* című regényét Pesaróban olvastam a tengerparton és nem tudtam letenni. Őt évembe telt, míg elértem, hogy hozzá lehessem nyúlni. Szerencsém volt, mert *A nagy generáció* (1986) hatalmas siker lett, s akkor megengedték, hogy drágább filmet csináljak, ez negyven milliót jelentett. Az olasz szint lehetetlen volt megcsinálni, rengeteg pénz kellett volna ahhoz, hogy rekonstruáljuk az egykori helyeket, és sok szereplő kellett volna hozzá. Az, hogy akkor Olaszországban forgassunk egyébként is kizárt lett volna. Idén március 15-én a Tabán mozi vetítette a *Vadont*, olyan hihetetlenül szép, érett, komoly film. Többen kérdezték, hogy miért van eldugva? Mondtam, hogy nincs eldugva, csak, amikor bemutatták, akkor Nagy Imre újratemetése volt az érdekes, nem pedig a történelem. Ha egy évvel előbb kerül moziba, akkor nagyobb lett volna a visszhangja. 1989. március 15-én volt a bemutató, aznap, amikor Csengey Dénes és Cserhalmi György kora délután a TV-székház előtt elmondta a *12 pontot*. Este a Puskinban ládbogósos siker volt a bemutató, utána reggelig ültünk Cseh Tamásék házában egy éjjel-nappal nyitva tartó bárban. Forradalmi volt a hangulat, de akkor az ávósok leleplezése volt teríték. Van egy jelenet a filmben, amikor a solferinói győztes csatának a híre eljut

a somogyi légióhoz. Dobai játszotta az osztrák tisztet, aki közli a magyarokkal a győzelem hírért. A filmgyári vetítőben néztem a musztert, s akkor vettem észre, hogy Péter a felvételen elordítja magát, hogy éljen Maléter Pál! Azt hittem ott azonnal infarktust kapok. Nem tudtam, hogy ki van fent a vetítőben, reszkettem, hogy ebből, mi lesz. A gyártásvezetőm, Elek Andris, aki fiatalabb nálam tíz évvel, megkérdezte, ki az a Maléter Pál? Ez még jobban szíven ütött. Nagy Imre, Maléter Pál, Gyimes Miklós nevét évtizedekig nem lehetett kimondani. Nekem a *Vadon* 1956-ról szól.

• *1979-ben Te is tiltakoztál a Charta '77 aktivistáinak elítélése ellen, s ezéret évekkel kellett várnod arra, hogy játékfilmet készíthess.*

Leforgattam a *Végkiárusítást* (1978), s utána még egy tv-filmet készítettem, *A legnagyobb sűrűség közepét* (1980), ennek a forgatása közben vittek kihallgatásra Pozsgay Imréhez, a miniszterhez. A petíciót tizenegyen írtuk alá, többek közt Dobai Péter, Sára Sándor, Makk Károly, Zsámbéki Gábor, Valló Péter, Sándor Pál, Simó Sándor, Marx Józsa és én. Leültünk egy asztalhoz. Pozsgay mondta, hogy őt bízták meg a kormánytól azzal, hogy ki nyomozza, miért csináltuk. Neki nincs kifogása, csak az, hogy a *Le Monde* címlapján jelent meg a tiltakozás, s a franciák előbb olvasták, mint ők itthon. Mindenki elmondta az egyéni véleményét, Pozsgay azt mondta, rendben, s még egy Csoóri Sándor versből is idézett. Mámorosan összehoztuk a jöttünk ki, örültünk, hogy milyen rendes miniszterünk van. De a Filmgyárban is összehívtak egy gyűlést, ahol ordenáré módon beszéltek velünk, szinte leköptek. Palásthy György ordított, kretén, hülye bandának nevezett minket,

de nem foglalkoztam az ügygel, mentem vissza a Hiltonba forgatni. A *Végkiárusítás* hatalmas siker volt, egy szombat este vetítette le a televízió, öt millióan nézték meg. De aztán írtam Gion Nándor *Latroknak is játszott* című regényéből egy kétrészes filmet. A művészeti tanácscon elhangzott, hogy ilyen jó forgatókönyvvel még nem találkoztak, de nem forgathattam belőle filmet. S ez így ment évekig, de közben a tévénél dolgozhattam. 1990-ben, egy délután ültem otthon, s csöngött a telefon. Egy Gáspár Tiborné nevű hölgy telefonált a Történelmi Igazságtétel Bizottságtól, s megkérdezte, milyen kárpótlást szeretnék kapni azért, hogy öt évig nem csinálhattam filmet. Mondtam, hogy ezt sem lehet kárpótolni.

• *Második játékfilmedet, a Dögkeselyűt – melyet Munkácsi Miklós Kihívás című regénye inspirált – így csak 1982-ben készíthetted el.*

Munkácsi Miklóst a *Végkiárusítás* után két évig nem láttam. Egyszer csak felcsöngetett hozzám, és az asztalra csapott egy paksamétát, azzal, hogy most vágta ki vele Nemeskürty István. Nagyon ritka, hogy elolvasok egy könyvet és felforrósodom tőle, mert baromi jó. Bementem a Filmgyárba, pont összefutottam Nemeskürtyvel, megkérdezte, miért kerülöm. Mivel elutasította a Dobaival írt forgatókönyveimet tényleg kerültem, és inkább Bacsó Péterhez mentem a könyvvel. Bogács Antal volt a Dialóg Stúdió vezetője, Bacsó pedig a fődramaturg. Odaadtam Bacsonak az elbeszélést, erre azt mondta, nagyon jó, mutassam meg Bogácsnak. Bogács éppen Szófiába ment, de azt mondta, elolvassa a repülőn, s ha visszajön, megbeszéljük. Mikor hazajött azt mondta, Ferikém elolvastam a könyvet, de ez egy lektúr. Erre azt válaszoltam, a lektűrökből lehet a legjobb forgatókönyvet írni. Megkérdezte, mit akarok csinálni belőle, elmondtam, erre azt mondta, csinálj. Rögtön összeállítottam egy baráti csapatot, Kardos Pityuval, Kóródy Ildikóval lementünk Leányfalura, s ott kiszedtem a könyvből, ami kell. Beleépítettem a történetbe egy apát, egy budaörsi telket – a saját apám sosem értette, hogy ez a lepukkant telek, miért nem tetszik nekem –, s akkor kezdett a történet másról szólni. A főhős nem tanár lett, hanem mérnök. Akkoriban váltam el, a volt feleségem elperelte tőlem a gyerekeket, ez az élmény is belekerült a filmbe.

• *Ez a motívum a Végkiárusításban és az általa írt Családi körökben is megjelenik.*  
Igen, mert a saját történetemet is be-  
leírom a játékfilmjeimbe. De a filmjeim  
többsége a pénzről szól, a szocializmus-  
ban mindig azt hangoztatták, hogy nem  
fontos a pénz, én meg bemutattam az  
ellenkezőjét. Egyébként semmi sem vál-  
tozott, a *Dögkeselyű* ma is aktuális, ahogy  
a *Veri az ördög a feleségét* is.

• *Ez igaz arra a mondatra is, amit a kira-  
bolt taxisofőrt alakító Cserhalmi György  
mond, mikor a rendőrségen feljelentést  
tesz: „És én még azt hittem, hogy csak a  
bűnözők érzik magukat itt kínosan”.*

A becsületes embernek nem volt hite-  
le, és ezt senki sem feszegette akkor. A  
*Dögkeselyűt* bemutatták itthon, de utána  
csak másfél év múlva került ki a fesztivá-  
lokra, onnantól kezdve viszont minden  
héten vetítették valahol, összesen negy-  
vennyolc országban. A berlini fesztivál  
bemutatóján ültünk Cserhalmival, ami-  
kor láttam, hogy az egyik páholyból ki-  
megy valaki. Még nem fordult elő, hogy  
a *Dögkeselyű*ről valaki elmenjen, ezért  
kíváncsi lettem, ki lehet az. Az  
előtér üres volt, de aztán ész-  
revettem, hogy valaki a ruha-  
tári pulton ül, s lógazza a lábát.

Bódy Gábor volt az. Felhúzza a nadrágját,  
s mutatatta, hogy hatalmasra van da-  
gadva a bokája. Jaj, Fricikém, mondta, jó,  
hogy kijöttél, mert akarok veled dumálni.  
Meggérdeztem, miért nem nézi meg a  
filmet, erre azt válaszolta, hogy ne hara-  
gudjak, de még nézni sem bírja a szörnyű  
magyar valóságot. Panaszkodott, hogy  
Magyarországra nem tud visszamenni,  
Berlinben pedig nem tud megmaradni,  
pedig azt remélte, hogy ő lesz az új Fass-  
binder, de nem hagyják, hogy az legyen,  
s Bódy Gábor itt egy senki. Bódy nagyon  
keserű volt, aztán azt mondta, hogy haza-  
megy bablevest főzni, örülne, ha felugra-  
nék, de tudja, hogy nem érek rá premier  
este. Gábort ekkor láttam utoljára.

• *A Dögkeselyűt Japánban is bemutatták,  
hogyan fogadta a japán közönség?*

Az Akai központban volt a film bemuta-  
tója. Ez egy húszemeletes épület, alul ha-  
talmatlan koncertteremmel. Az emeleteken  
előadótermek, galériák vannak, amiket ki  
lehet bérelni. A *Dögkeselyűt* a magyar-ja-  
pán kulturális hét keretében mutatták be  
Tokióban. Küldöttség utazott ki Japánba,

Keserű Ilona, Bencsik István  
szobrász, Ránki Dezső, Keller  
András hegedűművész, Sebő  
Erika fuvolás, P. Szűcs Julianna,

mint a *Mozgó Világ* főszerkesztője, s mint  
művészettörténész, Jancsó Miki bácsi és  
én. A *Dögkeselyű* bemutatója utána pár  
nappal, vasárnap délben előadást tartot-  
tam két témában, az egyik a Balázs Béla  
Stúdió volt, a másik a magyarok hatása a  
korai Hollywoodra. Jött értem egy autó  
a szállodába, s bevitt az Akai központba.  
Teljesen üres volt a terem, akkor kezdtek  
berendezni. Kiderült, hogy az előadást  
csak egy óra múlva kell megtartanom,  
a sofőr elnézte az időt. A Tokai-i japán  
egyetem rendezett egy magyar kiállítást.  
A terem tele volt tulipános, pulikutyás,  
gemes kutas Hortobágyot ábrázoló ké-  
pekkel, de a leghátsó képen Latinovits  
Zoli és a Ruttkai Éva álltak a házuk tera-  
szán, egy fehér bohócbabával. A fényké-  
pen látszik, hogy fújta a szél, mert Zoli haja  
picit borzos. Ott álltam tizennyolcyezer ki-  
lométerre a hazától, távol mindenkitől,  
s viszont láttam azokat, akiket a legjobban  
tiszteltem. Ez annyira megfogott, hogy el-  
eredtek a könnyeim. Itt éreztem először  
azt az iszonyatos kint, hogy milyen az, ha  
nincs kivel megosztanod az élményedet.  
Visszamentem az előadóterembe, egy  
hosszú asztalon virágok heverték. Azt  
hittem, hogy senki sem lesz kíváncsi az  
előadásra a vasárnapi melegben, de egy-  
szer csak megtelt a terem.

A széksorok felől, egy „ezer  
éves” apóka indult el felém.  
Magyarul szólalt meg, azt  
mondta, ő volt a tokiói Turul  
szervezet elnöke 1938-ban,  
s azóta nem volt magyarok  
között, s csak arra lenne kí-  
váncsi, hogy Márai Sándor  
még él-e? Mondtam, hogy  
Hála Istennek él, pont egy  
hete az öccsével, Radványi  
Gézával készítettem interjút.  
Meggörzönte az információt  
és kiment a teremből. Ekkor  
megjelent egy gyönyörű, sár-  
ga kimonós nő. Nagyon szép  
csokor rózsát hozott, amit  
letett elém. Mondtam, hogy  
nálunk nem szokás férfinak  
rózsát adni, erre azt válaszol-  
ta, hogy náluk igen, s elment.  
Az előadás után a nézők a  
szocializmusról kezdtek kér-  
dezni. A *Dögkeselyű* éppen  
ment a Szindzsuban, ezért  
javasoltam, hogy nézzük  
meg együtt. A harminc fős  
japán társasággal elmentem  
megnézni a filmet. Utána

#### Dögkeselyű

(Bács Ferenc és  
Cserhalmi György)



egy teaházba ültünk be beszélgetni – a Nippon film vezérigazgatója ült mellett –, és ez másnap délig tartott. Valaki a társaságból megkérdezte, hogy Magyarországon mindenki lop? Azzal a közismert magyar mondással válaszoltam, hogy ha nem lopsz, akkor a családodat lopod meg. Ezután élesen kritizálták a szocializmust, azon a véleményen voltak, hogy nem megreformálható, s egy ilyen társadalomban nem lehet élni, bele kell döglelni. Nagyon értették a filmet, hiszen erről szól. Több szocialista országban levágták a film végét, amikor a főhős öngyilkos lesz. A csehek az egészet újraforgatták cseh színészekkel, ebben a változatban a főhős nem taxisofőr, hanem vezetősként, s a történetnek ott lesz vége, hogy a túsul ejtett nő, Maria Gladkowska, kiszabadul.

• *Maria Gladkowska játszotta a Vadon női főszerepét. Miért egy lengyel színésznőt kértél fel a szerepre?*

Udvaros Dorottya játszotta volna a női főszerepet, Cserhalmi Gyuri pedig a férfi főhősét. Február 21-én kezdtünk el forgatni, zuhogó hó kellett, s ezen a télen csak aznap esett hó. Felépítettünk egy díszletet 2.5 millióért, ami ott maradt, mert áprilisban folytattuk a forgatást. A színház közölte, hogy februárban Udvarosnak felújító próbája van, ezért nem adják ki a forgatásra. Felhívtam Zsámbéki Gábort, aki fel volt háborodva, hogy túlfizetjük a színészeit, egy vacak filmért többet kapnak, mint egész évben a színházban. Tehát nem állt túl pozitívan a forgatáshoz, viszont nem lehetett halogatni. Gyuri együtt játszott Udvarossal a *Katonában*, ezért írt egy levelet, hogy ha Dorottya nem, akkor ő sem szerepel a filmben. Maria Gladkowska bevált a *Dögkeselyűben*, ezért azonnal Varsóba repültem hozzá. Szerencsére ráért, s már másnap Magyarországra jött. A *Vadon* előtt forgattam az *Itéletidő* (1987) című tévéfilmet, amiben Oszter Sándor is szerepelt. Oszter jóképű volt, tudott lovagolni és stimmelt Péter regényéhez. Persze egy másik film lett volna, ha Cserhalmi a főszereplő, de Gyuri inkább modern, Oszter pedig romantikusabb alkatú színész.

• *Filmjeidet rangsorolva egyszer azt mondtad, hogy A veri az ördög a feleségét a szerelemgyerek, a habitusodnak leginkább A nagy generáció felel meg, viszont a Vadon forgatásának volt a legjobb hangulata.*

A *Vadon* forgatása nagyon jó emlék, forradalmi hangulat volt végig. Vidéken forgattunk nagy stábbal, de nem volt széthúzás. Mezey Mária és Latinovits Zoltán szeretett volna egy szeretetszínházat létrehozni, ami azon az elképzelésen alapult, hogy mindenki szereti egymást, s ebből érdekes dolgot lehet kihozni. Elhatároztam, hogy csinálók egy szeretetfilmet. Gyöngyöspatán voltunk két hetet, egy hónapot pedig a somogyi „vadonban”. Együtt ettünk, ittunk. Szeretek így forgatni – *A veri az ördög a feleségét*-nél és a *Végkiárúsítás* esetében is bevált –, jó elmenni Pestről és csak a filmre koncentrálni. Életem legnagyobb dicséretét ezen a forgatáson kaptam. Az Avar szállóban odajött a segédoperátor, s azt mondta, már két hete forgatunk, és még senki sem mondta, hogy hülye vagy. Ez hihetetlen bók volt, s éreztem is, hogy mindenki 210%-ban akar teljesíteni. Jó volt a légkör, igazi csapatmunka volt. A levegőben benne volt a rendszerváltás előszele, s a *Vadon* történetében is benne van, hogy a bukott forradalom után, újra megpróbáljuk.

• *Miért A nagy generáció a kedvenced?*

Mert szimbolikusan rólam szól, adott esetben egy DJ szakmája hasonlít a rendezői hivatásra. Ugyanolyan megszállottsággal végzik a munkájukat, szórakoztatnak, kicsit örültek. Egyébként ebben a filmemben is a saját életemből merítettem. Az útlevelellopás és a disszidálás megtörtént a baráti körömben.

• *A film népszerű volt a közönség körében, de a magyar kritikusok közül voltak, akik fanyalogtak. Egy ezzel kapcsolatos érdekesség, hogy Zöldi László az Élet és Irodalom akkori kritikusja A nagy generációról először egy negatív, majd nem sokkal később egy elismerő kritikát tett közzé.*

Zöldi László ott volt a San Sebastian-i filmfesztiválon. Nem tudtam, hogy írt egy negatív kritikát csak érzékeltem, hogy lapít. A fesztiválon olyan sikere volt *A nagy generációnak*, hogy egy virágokkal ékesített díszkapu alatt kellett átmennünk Eperjes Károllyal, két nagyszerű spanyol színésznő, Ángela Molina és Marisa Paredes kíséretében. Közben népi ruhás baszk lantzenekar játszott. A hat szintes operaház tele volt, a film a zsűri különdíját kapta meg. Zöldi a fesztivál után írt egy másik kritikát, ami arról szólt, hogy milyen jó volt San Sebastianban magyarul lenni. A közönség nagyon szerette a filmet, a gimnáziumokban nagy generáció fan clubok alakultak, érettségi tétel

lett. *A nagy generáció* világszerte sikerrel szerepelt, Chicagóban Arany Plakett díjat kapott, Bergamóban Bronz Rózsa-díjat, Strasbourgban nagydíjat. Egy-két magyar kritikus fanyalgott, a nálam öt-hat évvel idősebbek nem értették, mi a rock and roll életérzés, s miért „a nagy generáció” a cím. De a kritikusok nem minden esetben érdekeltek, egyedül B. Nagy Lászlóval voltam közeli barátságban. Az utolsó éjszakáját együtt töltöttük. Hajnali háromig egy étteremben ültünk, hagymás zelleres salátát ettünk. Rébuszokban beszélt, például, hogy „gazemberek vigyázzatok a lányomra”. Főrgeteg Balázssal másnap indultunk a kőszegi fesztiválra, ahol a *Dózsa népét* vetítették, a filmről Laci írt kritikát, amit nem engedtek leközölni. Kőszegen Rózsa Jancsi odajött hozzám, s megkérdezte, hallottam-e, hogy B. Nagy Balatonszárszónál leszállt a vonatról és aláugrott.

• *A vergődő értelmiség karaktere, aki a környezete áldozata lesz egy tévéjátékodban, a Magellánban (1976) is megjelenik.*

A *Magellán* valójában a kommunizmus parabolája. Az egész film Magellán lelkiismereti vívódásáról szól: van-e jogod gyilkolni még akkor is, ha tudod, ha nem teszed meg, téged ölnek meg. Magellán nagy kaliberű férfi volt, de a filmben a társai megölik, aztán persze elneveznek róla egy szorost. Jézus története ugyanez. Az utolsó vacsoránál elárulják, aztán megteszik példaképnek. Semmi sem tud jobban összefogni egy közösséget, mint az egyik társuk elárulása, mert az egy olyan titok, amit csak ők ismernek, együtt követték el, s ebből hasznot tudnak húzni.

• *Dobai Pétertől tudom, hogy 1989-ben gróf Zichy Mihály festőművész kaukázusi munkásságáról írtatok forgatókönyvet Tbilisziben, de a film végül nem készült el.*

Zichy Mihályról harminc éve szeretnék filmet készíteni, most kaptam 7 millió forintot rá, de ebből csak egy dokumentumfilm-szerű portét tudok készíteni. Zichy örületes géniusz volt, abszolút vivő, szerelemes démonok üldözték, az egész élete a szerelem és a szexualitás jegyében zajlott.

• *A festészet iránti érdeklődésed jelenik meg A Szent Lőrinc folyó lazacai (2002) című filmedben, melyben Ország Lili művészete hangsúlyos szerepet kap.*

A *Szent Lőrinc folyó lazacait* Ország Lili miatt csináltam meg. Enzo Lauretta szicíliai író megkeresett azaz, hogy van pár regénye, amiből csinálhatnánk filmet.



Elmentem Szicíliába, megírtunk egy jó forgatókönyvet, s már színészeket, helyszíneket kerestünk, majdnem

hogy forgatásra kész volt az előkészítés, amikor a producer visszaküldte a forgatókönyvet, s Enzo Laurettát nem írónak, hanem konzulensnek tüntette fel. Enzo nagyon megsértődött, s ez odáig fajult, hogy végül nem csináltuk meg a filmet. Lauretta fél év múlva megint megkéréselt egy könyvével. A történet két magyar nőről szól, akik 1963-ban Nizzába utaznak, s az író alteregójával találkoznak. Áthelyeztük a történetet a mába és Magyarországra, hogy olcsóbb filmet lehessen belőle készíteni. A két fiatal nő nem Nizzába érkezik, hanem hazalátogat Budapestre, s két olasz férfi hozzájuk csapódik. Az identitáskeresés problémáját, s hogy az egyik lány zsidó származású, én találtam ki. Nagyon szeretem Ország Lili munkáit, aki egyébként Örkény István unokatestvére volt. Lili művészetének egyik fő problematikája az identitáskeresés, ezzel a szállal emeltem be a történetbe. Mikor a film ötlete felmerült, a zsidó származású embereknek rossz volt a közérzete, sokan azon a véleményen voltak, hogy el kell költözniük Magyarországról. A film arról is szól, hogy vissza lehet jönni, megtalálni a gyökereket, s jövőt építeni.

• *Vezetője voltál a MAFILM-állományú színészeknek, a Dialóg Stúdióknak, s a*

**Vadon**  
(Maria Gladkowska és Oszter Sándor)

*Duna Televízió szinkronstúdiójának. Mennyire állt közel hozzád ez a szerep?*

A MAFILM-állományú színészek vezetését élveztem, hasznos is volt. Magyarország legjobb színészei gyűltek össze, többek között Törőcsik Mari, Garas Dezső, Cserhalmi György, Bujtor István, Balázsovits Lajos, Margittai Ági, Temessy Hédi, Pásztor Erzszi, Madaras Jóska. A Dialóg Stúdiót vezetni egy darabig jó volt, de a rendszerváltás után az állami stúdiókat megfojtották, így egy vesszőfutás volt az egész, a végén már nem bírtam. Aztán Sára Sándor hívott művészeti igazgatónak a Duna TV szinkronstúdiójába, egy nagyon jól működő műhelyt hoztam létre, de végül azt is megszüntették.

• *Egyszer azt nyilatkoztad, hogy addig nem akarsz meghalni, amíg nem rendezed meg az Utas és holdvilágot.*

Most már átadom bárkinek a stafétabotot, aki meg tudná csinálni a filmet. Amikor a film ötlete felmerült, a nyolcvanas évek közepén, ezek a városok még romlatlan öreg etruszk városok voltak. Ma felújított, csicsás, Gucci üzletekkel vannak tele. Megszűnt Gubbio, Perugia, Spoleto, Spello etruszk jellege. Egyedül Velence tartotta meg az ősi formáját, a többi várost újra kéne építeni, s ez csak egy amerikai szuperprodukciónak keretében lenne lehetséges. A nyolcvanas években még lett volna rá esély, hogy megcsináljam a filmet. Amerikai-olasz koprodukci-

óban gondolkodtam. 1985-ben az olaszok felterjesztették a *Dögkeselyűt* David di Donatello-díjra. Egy szombat este vetítették a legnagyobb római moziban. Fellinitől kezdve mindenki ott volt, aki számít. Elkezdtek vetíteni a filmet, de a hang bugyborékol. Felrohantam a gépházba, senkit sem találtam ott, mert a magyar kultúratásé Nagy Sándor elvtársat várta, akinek nem tetszett a szobája. A Hungarofilm kiküldött egy hibás kópiát, és ezt vetítették le az olasz köztársasági elnök előtt. Ennek ellenére második lett a film, de ha jó a minőség, biztos vagyok benne, hogy első lett volna. Szabó B. István a Hungarofilm vezérigazgatója rákérdezett arra, hogy mi történt Rómában. Írtam jegyzőkönyvet, s mondtam, hogy be kellett volna avatni minket Ragályi Elemérrel, mert akkor kontrolláltuk volna a kópiát. Szabó B. megígérte, hogy kivizsgáltatja az ügyet, de sosem derült ki, hogy mi történt. Két hónap múlva az amerikai producer kiszállt, az olaszok meg azt mondták, ha nincs dollár, ők sem akarják a filmet.

• *Több filmed is a Balatonon játszódik, s az idő nagy részét Kővágóörsön töltöd. Mennyire illik még a Káli-medencére a magyar Hollywood jelző?*

A Káli-medence sokáig egyben tartotta a magyar filmszakmát. Én forgattam ott először a *Veri az ördög a feleségét*, de akkor még kifejezetten taszított Kővágóörs. Beomlott falu, összehorpadt nádtejtős, gazzal fölvert, elhagyatott falvak voltak a Káli-medencében. Olyan mélyen nem hatott rám. Aztán Szomjas Gyuri leforgatta a *Rosszembereket* (1978), s vett egy szép házat Kővágóörsön. Köveskálón Sára Sándor vett házat. Illés Gyuri bácsinak garzonja volt Csopakon, akkor volt kicsi a lányom, s lementünk hozzá. Kardos Pityu is lejött, s mondta, hogy a bátyja, Kardos Feri vett egy házat Kővágóörsön. Átmentünk hozzá, tüneményes, szemeskályhás parasztháza volt, nagyon megtetszett. Kerestem Pityuval egy eladó parasztházat és megvettem. Cseh Tamás és Simó Sanyi is Kővágóörsön vett nyaralót. Kende János, Eröss Tamás, Cserhalmi, Presser Gábor Kékkúton vett házat. *Az utolsó nyáron* (1991) Cserhalmi Gyuri házában játszódik. De mára megszűnt a régi hangulat, sokan meghaltak, idősek lettünk, minden megváltozott. Egyébként most éppen egy Balaton témájú történet megfilmesítése foglalkoztat. Czető Bernát László írt egy vad krimit, ami egy balatonai borászaton játszódik. •

BESZÉLGETÉS JURIK KRISTÓFFAL ÉS MOLNÁR ÁGNESSEL

# „Mefogott a kuflik humora”

CSERHÁTI ZOLTÁN

**A KUFLIK KEDVES, SZERETHETŐ LÉNYEK. A DÁNIEL ANDRÁS MESÉI ALAPJÁN KÉSZÜLT ANIMÁCIÓS SOROZAT MÁR A MOZIKBAN IS LÁTHATÓ.**

**E**gy kupac kufli címmel új animációs gyermekfilm-sorozat készült a KEDD Animációs Stúdióban. A Médiatanács által a Magyar Média Mececnatúra program Macskássy Gyula- és Dargay Attila-pályázatán támogatott animációs sorozat első 13 epizódját júliusban és augusztusban mutatta be a közszolgálati mesecsatorna, az M2, majd a kuflik – akik a meghatározás szerint „nem is kiflik, nem is kukacok, nem is babok, de még csak nem is kavicsok, egyszerűen csak: kuflik” – a nyár végén beköltöztek a mozikba is. A furcsa, de nagyon is szerethető lények meglevenedéséről a sorozat rendezője, Jurik Kristóf és a gyártásvezető Molnár Ágnes mesélt a Médiatanács-bloknak.

• Az *Egy kupac kufli* Dániel András meséi alapján készült a KEDD Animációs Stúdióban. Hogyan jut el egy mesekönyv odáig, hogy adaptálják, és így meglevenedik animációban?

**Molnár Ágnes:** A Pagony könyvkiadó és a stúdióknak között együttműködés van. A Pagony évről évre felvet témákat, amik érdekesek lehetnek számunkra. Ennek alapján kerestük fel az írókat, Dániel Andrást, és megállapodtunk vele. Jellemzően olyan könyveket keresünk, amelyek esetében írják és rajzolják is a könyveket, folytatásos történetekben gondolkozunk. Olyan történeteket választunk ki, amelyekben sok a fantázia, könyvben is jól fogynak, tehát van rá kereslet és – talán a legfontosabb – hogy látjuk rajta, animációban is „megél”.

**Jurik Kristóf:** A kuflik már mesekönyvben is tetszettek, és úgy gondoltuk, hogy feltétlenül érdemes lenne belőlük rajzfilmet készíteni, mert a

meséknek van mondanivalója, a figuráknak közösségformáló ereje, mögötük pedig egy egymást elfogadó világ tűnik fel.

**M. Á.:** A könyvek eredetisége rendkívül megnyerő volt. Kevés ennyire színes, vidám hangvételű és közben értékekben gazdag művet találni.

• *A rajzokat a könyveket író és illusztráló Dániel András készítette. Miként zajlott az együttműködés vele? Mennyire engedte, hogy beleszóljatok a meséibe?*

**J. K.:** Mi a mesekönyv alapján véglegesítettük a figurákat és a környezetet, hogy azok a többszöri felhasználás, a „gyártás” során is mindig egységesen ugyanolyanok legyenek. Ennek a supervisorja, ellenőre volt András, hiszen ezek az ő alakjai. Természetesen kikértük a véleményét a mesefigurák

mozgásában, viselkedésében, ezt is vele együtt dolgoztuk ki.

**M. Á.:** Az alapot egy karakterbiblia jelentette, amit András készített.

**J. K.:** Olyan ez, mint egy műszaki rajz, ami rögzíti a figurák mozgásterét. A rajzfilm teljesen digitálisan készült, és forgatás közben végig ezekhez az alapokhoz illeszkedtünk. Az ugrálásról – mert ezeknek a lényeknek, a kufliknak nincs lábuk – több körben egyeztetünk, hogy kialakuljon mindegyik karakternek az ugrása. Mondhatni, hogy a könyvekben megismert alapszemélyiségeket az animációban még inkább kibontottuk.

• *Mennyire éreztétek könnyűnek vagy nehéznek a kuflik kész világába belekérülni, és ezen belül alakítani a történeteket?*

**J. K.:** Úgy gondolom, ez az alkotóktól függ.

**M. Á.:** András és Kristóf hamar megtalálták a közös hangot.

**J. K.:** Valóban könnyen megértettük egymást. Jellemző volt a közös ötletelés. Volt, hogy a film egy-egy ötlete is változtatott a könyvön, és András a sorozat folytatásában alkalmazta a vonalat a sztoriban. Alapvetően viszont elmondható, hogy amennyire csak tudtunk, illeszkedtünk a könyv történeteinek, próbáltunk hűek maradni a szöveghez. Természetesen a kuflikat könyvben megkedvelő gyerekeknek sem szerettünk volna csaló-





dást okozni. A film mint műfaj ugyanakkor indokolt néhány változtatást a történetben is. Ez leginkább úgy kell érteni, hogy egy-egy ötlet, ami nem volt benne a könyvben, az animációban megjelent. Vagy fordítva. A könyvet nem másoltuk, hanem filmnyelvre fordítottuk. Nagyon sokszor spontán jöttek az ötletek, és szinte egymásra licitáltunk. Nem emlékszem olyanra, hogy bármelyiküknek ne tetszett volna egy poén. Inkább az volt a jellemző kérdés, hogy a film szempontjából melyik a jobb, melyik maradjon bent. De a történetet előrevivő fordulatokra koncentráltunk. Fontos volt, hogy ne magunkat szórakoztassuk, hogy a történetmesélés ne csapjon át öncélú szórakoztatásba.

• *Ti miért szeretitek a kuflikat? Szerintetek miért érdemes bemutatni őket?*

**M. Á.:** Tetszenek az abszurd humorú történetek és a stílusa, ami egyszerre természetes, magával ragadó, ám mindig tud újat mondani. A stúdióban a kuflik körül forognak a napjaink. Egész nap kreatív ötletelés zajlik, tényleg a kuflikkal kelünk és fekszünk. Teljesen a

mindennapi életünk részévé vált, és ez azért lehet így, mert még a mi korosztályunk számára is van mondanivalója. Elsősorban gyerekeknek, az óvodás korosztálynak szól a mese, mégis úgy véljük, hogy bárki számára élvezhető.

**J. K.:** Ami engem megfogott a kufvilágban, az a humora. Nagyon is tudatos döntés volt, hogy a könyv hangnemét az animációba is megpróbáljuk átültetni. A humor révén a történetek kilépnek a formából, és a kiszólások nagyon ülnek. Érződik, hogy András önmagát is szórakoztatta írás közben.

**M. Á.:** Nagyon fontos, hogy ezek a kiszólások nem a gyermekek háta mögött történnek, ők is értik már ezeket a gondolatokat. Nincs összekacsintás a kicsik háta mögött, ők is tudnak ezzel azonosulni.

• *Mennyi idő alatt lesz a mesealakokból rajzfilmfigura a gyakorlatban?*

**M. Á.:** A könyv 2015-ben került először a kezünkbe, az első két rész 2016 közepére készült el. Ez a két rész ingyenesen megtekinthető a YouTube-csatornánkon is, mert fontosnak tartjuk, hogy kedvcsinálóként lehetőséget

adjunk a gyerekeknek és szüleiknek a megtekintésre. A nyárra befejeződött az első évad, ami látható volt a televízióban, illetve átdolgozott verziója jelenleg is fut a mozikban.

**J. K.:** Tizenegy részt egy év alatt készítettünk el. A bő stáb több mint negyven fő volt, de a szűken vett kör, aki intenzíven foglalkozott a sorozattal, az mintegy tíz fő. Ebben benne van Dániel András, Scherer Péter, aki a hangját kölcsönzi a figuráknak és Alpár Balázs is, aki a zeneszerző és „hangdesigner”.

• *Az első két részt még Pálfi Szabolcs rendezte. Te, Kristóf látványrendezőként szerepeltél, ám a folytatásban elkészült tizenegy epizódra már előléptél rendezővé. Ennek mi volt az oka?*

**M. Á.:** A rendezés egész embert kívánt ennél a sorozatnál. Fontos volt, hogy olyan munkatársunk vigye a kuflikat, aki végig velünk tud lenni. Szabolcsot egyéb munkák, feladatok máshova is szólították, ezért közös megegyezéssel úgy döntöttünk, hogy olyan rendezővel vágnak neki a tizenegy résznek, aki kezdetől fogva jelen volt a projektben és végig is tudja csinálni.





• Valójában mi a feladata egy rendezőnek egy animációs filmnél?

**J. K.:** Az egész produkció legkisebb területein is döntéseket kell hozni. Ez lehet akár egy geg, akár egy történet-ábrázolási kérdés, illetve a megvalósítást összhangba hozni a gyártási lehetőségekkel, figyelembe véve a saját korlátainkat. Irányítani kell a stábot, instruálni az animátorokat, megteremteni az összhangot, hogy egészben jól működjön az anyag. Persze onnantól kezdve, hogy a kuflik életre keltek, ez már nem olyan nehéz feladat, mert szinte „megmondják ők maguk”, melyik jelenetben hogyan viselkedjenek.

• Scherer Péter zseniális hanggal viszi a meséket. Fontos volt a mesélői hangvétel? És mennyire volt nehéz őt megtalálni erre a feladatra?

**M. Á.:** Alapvető koncepció volt, hogy egy mesélőt szeretnénk, aki amolyan tréfas nagybácsiként elmondja a mesét a gyerekeknek. Tartottunk egy castingot, amelyre több színészt elhívtunk, és azt kértük tőlük, hogy hét karakter hangját hozzák. Péter már akkor olyan hangokat hozott, hogy egyértelművé tette a döntést.

• Nemcsak Scherer nagyszerű, egészen megragadó a mese hangvilága. A gyerekek imádják a fura, színes zörejeket, zajokat, és ez erőssége a kufliknak. Ezeket milyen kreatív módon lehetett elérni?

**J. K.:** – Attól még hogy az életben egy jelenségnek egy hangja van, a mesékben nem kell lemásolnunk a

valóságot, és szabadabban alkothattunk. A „hangfelelősünk”, Alpár Balázs nagyon tehetséges ebben és nyitott is az új dolgokra. A hangok önmagukban is érdekesek, viccesek lettek, ez is humorforrását adta a mesének, és véleményünk szerint összességében a sorozat „brandértékét” is növelte.

• Augusztusban a mozikba is bekerültek a kuflik. A filmet a televíziós verzió, a tizenhárom rész összefűzése adta ki, vagy egyéb változtatásokat is végrehajtottatok?

**M. Á.:** A mozi többet jelent a televíziós sorozat első évadánál. Egy „egész estés” film, történetek hetvenegy percbe fűzve. Már a projekt elején is alapvető szempont volt, hogy a magyar mozikba be tudjuk vinni a sorozatot, örülünk neki, hogy ezt sikerült megvalósítani.

**J. K.:** Országszerte több mint negyven moziban mutatták be a filmet, és még most is megtekinthető. Az a véleményünk, hogy a kuflik igazi családi programot, amolyan ünnepséget jelentenek.

• Úgy hírlík, lesz folytatás, lehetett hallani külföldi nyitásról is. Mit lehet erről tudni?

**M. Á.:** Ötvenkét részt szeretnénk készíteni a sorozatból. Azért is ennyit, mert ez egy fontos célszám a nemzetközi forgalmazáshoz, ennyi epizóddal lehet esély külföldre kikerülni. Arról még korai lenne beszélni, hogy milyen irányba, melyik országokba, de azért is szeretnénk ötvenkét epizódig

eljutni, hogy erre legyen valós esélyünk.

• A sorozatot két pályázaton is támogatta a Médiatanács, mi a véleményetek a Magyar Média Mecenatúra program rendszeréről?

**M. Á.:** A rendszer szerintünk nagyon előre mutató, de vannak korlátai, amiket jó lenne, ha levetkőzne. Például azon filmek esetében, amelyeknél van már referenciaanyag, segítség lenne minden pályázónak, hogy ezeket be tudják mutatni. A pályázati rendszer megújulása óta több korlátot észleltünk, különösen a feltöltő rendszer tekintetében. Jó, hogy sok minden digitalizálódott, ám például a DVD-ket és a blu-rayt továbbra is személyesen kell beadni, és nem tudjuk, megnézi-e bárki.

## AZ ALKOTÓKRÓL DIÓHÉJBAN

**Jurik Kristóf** 1990-ben született Budapesten. A Képző- és Iparművészeti Szakiskolában animációt tanult, majd a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem animáció szakán diplomázott. Azóta a KEDD Animációs Stúdióban dolgozik tervezőként, rendezőként. Mottója: „Az animáció a világ egyik legjobb dolga, mert bármilyen világot megteremthetünk!”

**Molnár Ágnes** 2014 óta gyártásvezető a KEDD Animációs Stúdióban. Főbb munkái: *Egy kupac kufli; Siegfried; A walkür; Bartók Plusz Operafesztivál – Bartók-maraton; KEDDvencsek.*

Az interjút készítette és a megjelenését támogatta a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság.

További interjúk és filmajánlók:

**mediatanacs.blog.hu**

Bővebben a támogatási rendszeréről:

**mecenatura.mediatanacs.hu**



**NMHH**

Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság

■ ÚJVÁRY LÁSZLÓ (1945–2017)

# A király meséi

■ VARGA ZOLTÁN

ÚJVÁRY LÁSZLÓ, A KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓ JELENTŐS ALKOTÓJÁNAK NEVE ELVÁLSZTHATATLAN A MÁTYÁS KIRÁLY-SOROZATTÓL.

Végigtekintve a magyar animációs sorozatokon, azt tapasztaljuk, hogy meglehetősen kevés az olyan rajzfilmsorozat, amelyet rendezőként egyetlen alkotó jegyez – és még kevesebb az ilyen széria, ha a forgatókönyvírás és részben a mozdulattervezés szerepkörét is ugyanazon személyhez társítjuk. Az idén elhunyt Újváry László egyike azoknak, akiknek a neve a hazai animáció történetében egy bizonyos sorozattal forrt össze: az Újváry-életmű középpontjában a *Mesék Mátyás királyról*-széria (1981–83) és a belőle szerkesztett egészestés moziverzió, a *Mátyás*, az *igazságos* (1985) áll.

Újváry László 1945-ben született az ausztriai Klagenfurtban; Óbudán nőtt fel, gimnáziumba viszont Kecskeméten járt – nem meglepő tehát, hogy a Pannónia Filmstúdió 1971-ben alapított kecskeméti műhelyéhez Mikulás Ferenc invitálására az elsők között csatlakozott, miután korábban többek között technikusként, műszaki rajzoló-

ként, autó- és repülőgép-szerelőként kereste kenyerét. Animátorként, tervezőként a 70-es években olyan alkotók keze alatt dolgozott, mint Nepp József, Jankovics Marcell, Gémes József vagy Ternovszky Béla – társrendezőként is jegyzett szériaepizódokat, például a *Gusztáv közlekediket* és a *Vakáción a Mészga családból az Egy rossz húzást*. Újváry egyedi filmes bemutatkozását, az 1979-es *Nagyvárosi szerelem* című „krúdys-szecessziós nosztalgiafilmjét” (Székely András, *Filmvilág* 1980/5) a Neoton zenéje, valamint az urbánus közeg és a városlakók iránti érdeklődés ihlette. A leggyakrabban azonban továbbra is sorozatok főcímén lehetett találkozni Újváry nevével – a *Mátyás*-szérián kívül különösen a *Magyar népmesékben*, de említést érdemel, hogy

„Derút és bölcsességet ötvöz”  
(*Mesék Mátyás királyról*: Mátyás király Gömörben)

a későbbiekben animátorként hazai részvétellel készült egészestés rajzfilmekben (*A majmok kastélya*, 1999) és külföldi produkciókban (*Békavári uraság és barátai*, 1995) is közreműködött. Mindazonáltal Újváry a nyolcvanas éveket követően rendezőként már nem jegyzett animációkat.

A többek nevéhez fűződő (jóllehet indulásakor Jankovics által vezetett) *Magyar népmesék*-epizódokhoz kötődő szerepvállalása sok tekintetben megelőlegezte Újváry László saját *Mátyás király*-szériáját. Túl azon, hogy a folklór képzeletvilága értelem-szerű kapocs a két sorozat között, az *Eb, aki a*

*kanalát meg nem eszi* (melynek Újváry a tervezője volt) és *A bíró okos lánya* (amelyet Újváry már társrendezőként készített) az álruhába bújó és országról inkognitóban tájékozódó uralkodó motívumát nyomtatékosítja, s kirajzolja a tréfákat kiötlő, szellemességeiről ismeretes Mátyás király alakját is – e két mesemotívumra épülnek a *Mátyás*-széria részei is. Ám, ha lehet, talán még érdekesebbek a *Magyar népmesék* más témakörben született Újváry-epizódjai: *A székely asszony meg az ördög* és *A talléros kalap* furfangos történeteit remek humoruk, míg *A pulikutyát* bizarr fordulatokban gazdag bűnhődési és kiengesztelődési históriája teszi emlékezetessé.

A mesét és a történelmet vegyítő – eseményeiben az előbbihez, közegeábrázolásában viszont az utóbbihoz közelítő – *Mátyás király*-sorozat egy évadot (tizenhárom epizódot) élt meg; a kecskeméti animáció harmadik nagy sorozata (a *Vízipók-csodapók* és a *Népmesék* után) több szempontból is újdonságot hozott a stúdió szériatermésében. Újváry sorozata első ízben választott főhőseinek kizárólag emberfigurákat, kivonva szervezőelvéiből a varázs- és az állatmesei elemeket is. Helyette, bár megtartotta a néphagyomány idealizált „igazságos Mátyás királyát”, olyan módon idézte meg a XV. századi Magyarországot, amely nemcsak a kecskeméti, de a hazai sorozatanimáció egészében különlegesnek mondható. A reneszánsz művészet vizuális hagyományaival – kivált a festészet perspektivikus ábrázolásmódjával – állítható párhuzamba a mélységi kompozíciók rendszeres jelenléte, valamint a szintén a térélményt kihangsúlyozó átélezések használata. A *Mesék Mátyás királyról* ilyen értelemben az ún. *full animation* velejáróit kínálja a sorozatanimációs keretek között – s ez már önmagában is figyelemre méltóvá tenné. A nagyközönség persze – különösen a gyerekpublikum – nem efféle technikai-stiláris törekvései miatt zárta a szívébe, sokkal inkább a széria derút és bölcsességet ötvöző eleganciája és könnyedsége miatt. A *Mátyás*, az *igazságos* közel félmillió nézőszáma is erről árulkodik. A magyar animáció történetében Újváry László és Mátyás király neve mindig is elválszthatatlanul össze fog tartozni. •



BESZÉLGETÉS VÉKES CSABÁVAL

# Humorra hangolva

MÉSZÁROS MÁRTON

**VÉKES CSABA. ELSŐ NAGYJÁTÉKFILMJE, A HETEDIK ALABÁRDOSA A RENDEZŐ-FORGATÓ-KÖNYVÍRÓ SZÍNHÁZBAN ELTÖLTÖTT ÉVEIBŐL TÁPLÁLKOZIK.**

• „Mi ennek az esszenciája”, kérdezi a rangidős színész a *Hetedik alabárdosban*. A kérdést a filmjére vonatkoztatva is feltehetjük.

A kérdés úgy folytatódik a filmben, hogy „mi ez a szar”. Erre próbálok válaszolni. Szűken nézve egy történet, amiben egy kis ember megharcol az ő nagy lehetőségével, színházi közegben. Ennek ismert és kevésbé ismert buktatóival fűszerezve, ami akkor, ha szimpatikus a hős, magával ragadó lehet. Tágabban nézve a *Hetedik alabárdos* a mai színházi helyzetről is mesél, ugyanakkor benne van a kőszínház a politikai függéssel együtt, de az alternatívabb színházi közeg is, ami egyik napról a másikra próbál fennmaradni, megküzdeni a berozsdásodott színházi formákkal.

• A főhőse, aki szindarabot ír és rendez, határozottan megpróbál szólni valamiről, kevés sikerrel. Nehéz feladat a művészi önkifejezés?

Igen. Annál is inkább, mert rém szubjektív. És magunkban sem vagyunk biztosak: amit ma leírtam, azt holnap kitörölöm, és ezt csinálom addig, amíg van rá időm. Tegnap tehetségesnek tűntem, ma dilettánsnak. A könyv írása alatt sokat beszélgettünk arról, hogy a hősünk tehetséges legyen-e, vagy teljesen béna. Na, de mihez képest? Én megírom, hogy szuper tehetséges, ha viszont a nézőnek teljesen más a színházi izlése, akkor nem ezt fogja gondolni.

• A film erősen építkezik a vígjátékelemek és a színházról szóló alkotások kliséiből. Hogyan viseli a néző a változatos ságot?

Melyik néző, és milyen változatos ságot? Talán nem az a fő kérdés, hogy bizonyos kliséket mennyire unnak, hanem az, hogyan működnek, működ-

nek-e egyáltalán? Ha erre pozitív a válasz, akkor fel sem merül, hogy már megint egymásé lett szerelmes. Persze, gondolom lesz ilyen, lesz olyan néző is. Ennek az arányán nem kevés múlik.

• Alapvetően színpadi színészként és rendezőként dolgozik, ezért volt ennyire szívügye a színházról szóló történet?

Magyarországon nem válik külön a filmszínész és a színpadi színész, csak színész van. És igen, a színházi közegben irreálisan sok időt töltöttem. Erről tudok úgy mesélni, hogy az egészet a magaménak tudjam mondani, s még, ha a filmben bőven eltűlözva is, de hitelesen jelenjen meg.

• Mi fogta meg a vígjáték műfajában?

Nem műfajban gondolkodom, történetet mesélek. Számomra ez humor nélkül elképzelhetetlen.

• Többek között Herendi Gábor filmrendező mellett Ön is producere volt a filmnek. Milyen feladatot látott el ebben a minőségben?

Az általam létrehozott Blue Duck Arts forgatókönyvíró műhely alapítása óta kilenc év telt el. Azóta lényegét tekintve folyamatosan végzek produceri tevékenységeket, így természetes volt, hogy a *Hetedik alabárdos*nál is részt veszek benne. Támogatókat hoztam a filmbe, akik anyagi segítséget vagy egyéb szolgáltatást nyújtottak, részt vettem a pályázat megírásában, a stáb összerakásában, a tárgyalásokon. Később a gyártási folyamat alatt Fancsikai

Eszter és Péter átvettek minden ilyen jellegű terhet a vállamról.

• A *Filmalap* által pályakezdők számára indított *Inkubátor Program* első támogatójaként, 62 milliós gyártási támogatással forgatott. Elégnek találta az összeget egy mozifilmhez?

Ahhoz, ami támogatást megnyertünk, még sikerült minimális többletforrást bevonni. Alacsony költségvetésnél hatványozottan igaz, hogy minden forint számít. Húsz napot forgattunk, ami egy mozifilmnél nagyon-nagyon kevés, így feszített munkatempóban dolgoztunk. Nem engedhettünk magunknak csúszást, túlórárt sem nagyon.

• Miért éppen a 41. *Montreali World Filmfesztivál* elsőfilmes versenyprogramjában tartják a *Hetedik alabárdos* világpremierjét?

Miután elkészült a film, a *Filmalappal* próbáltuk belőni, melyik az a rangos fesztivál, ahol keresnivalója lehet ennek a filmnek. Fontos szempont volt az is, hogy a külföldi megmértetés időben is stimmeljen a hazai bemutatóhoz. *Montreal* minden szempontból adta magát. Észak-Amerika legrangosabb fesztiválja, bemutató előtt három héttel debütál a film, és már voltam ott *Á(l)lomás* című kisfilmmel. Megpróbáltuk, bejött, ezt hívják szerencsének. Biztos volt, hogy a miskolci Cinefestre is nevezünk, hogy a *Hetedik alabárdos* Magyarországon is lehessen fesztiválon. De vannak további tervek is, pár helyre biztos elküldjük.

„Nehogy véletlenül csattanjon az a poén”  
(Nagy Ervin és Bánki Gergely)



HETEDIK ALABÁRDOS

# Színház az egész alvilág

VAJDA JUDIT

**A SZÍNHÁZI KÖZEG SOK VÍGJÁTÉKOT SIKERRE VITT, DE NEM 100%-OS A GARANCIA.**

**R**emekül kezdődik Vékes Csaba bemutatkozó nagyjátékfilmje, a Filmalap Inkubátor Programjának első elkészült alkotása. Minden van benne, ami a nevetéshez kell: szerencsétlen színpadi statiszta, véletlenül levágott lábujjú sztárszínész és egy összeesküvés, amibe szegény hősünk tudtán kívül belekeveredik. A színházi közeg több filmnek is szerencsét hozott már, a *Lenni vagy nem lenni*-től kezdve a *Producereken* át a *Szerelmes Shakespeare*-ig. A *Hetedik alabárdos*-ban ugyan egy jelentéktelen, örök statisztaságra kárhozott figura áll a középpontban, ami annyira nem nézőcsalogató ötlet, de csakhamar kiderül, hogy a sajnálatra méltó főhős előtt megnyílik a lehetőség arra, hogy berobbanjon, és kis senkiből a vidéki színház kulcsalakjává váljon, hiszen megrendezheti darabját, a *Hetedik alabárdost* – a felemelő vagy épp vicces

karriertörténetek pedig mindig sokakat érdekelnek.

De Vékes Csaba rendező biztosra akart menni, és a szatirikus kiindulási alap mellé a már említett *Producerek* című musicalből ismert sztorit is lenyúlta: főhősünk „lila ködös fos” darabját (idézet a színházigazgatótól) ugyanis arra szánják, hogy hatalmasat bukjon. Sőt eleve azért esett rá a választás, mert totális csődöt jósolnak neki, ily módon pedig könnyedén át lehet játszani a színházat az ukrán maffiának, akik valami sokkal profitábilisabb műintézményt akarnak nyitni az épületben: egy wellness szállót.

A kitűzött célig eleinte kifejezetten jól sikerült jeleneteken át vezet az út: nagyon ötletes az egész sztori miértjét megfogalmazó képsor, amikor a kétbalkezes statiszta véletlenül elszabadult alabárdja nagyon rossz helyre talál, vagy amikor a saját darabját színre vivő fontos rendezővé avanszáló karakter egy csocsómeccs keretében próbálja megtalálni a közös hangot új csapatával. Úgy általában frappánsnak nevezhető, ahogy a címben is említett fegyver többször is előkerül a cselekmény során, és mindig valamilyen sorsdöntő eseménynek vagy akciónak lesz az elindítója.

Csakhogy ahogy telik-múlik a játékidő, egyre több lesz az olyan jelenet, aminek semmi köze a cselekményhez, nem árnyalja a karaktereket, nem vicces, és úgy általában nem igazán érthető, mit is akartak vele mondani. Ilyen a színház

nagy öregje és a főhős közös berúgása vagy a statisztatárs váratlan megjelenése: ezeknek a részeknek a mibenlétét azért is nehéz megfejteni, mert közben viszonylag célirányosan halad a cselekmény is, így még feltűnőbbé válik ezen epizódok céltalansága, értelmetlensége.

Hogy a rendező még nem beszéli igazán jól a filmnyelvet, ezen kívül az is bizonyítja, hogy nem tud mit kezdeni az olyan feladatokkal, mint egy suspense kitaratása vagy egy visszatérő poén jókor és jó helyen elsütése. Azt, hogy a főhős darabját bukásnak szánják, a néző az elejétől kezdve tudja, a központi figura viszont nem, ezért jogosan várhatnánk, hogy látványos körülmények között derüljön ki, vagy legalábbis megmozgasson valamit emberünkben. Ehelyett az történik, hogy mikor a színházigazgató feltárja Miki előtt az igazságot, ő kis túlzással csak megvonja a vállát. Ami pedig a humorral való bánásmódot illeti: több jeleneten keresztül okoz kínzó kíváncsiságot a közönségben, hogy miért van a bonvivánt hozó Nagy Ervin arca folyamatosan barnára festve. Erről egy színésztársa rántja le a leplet (nagy sikerrel játszotta Othellót, és fél, hogy a barna maszk nélkül nem ismernék fel az utcán a rajongók), de olyan rosszul időzítve, mintha a vicces bemozdást inkább elrejteni akarták volna, nehogy véletlenül csattanjon az a poén.

És ez így megy a játékidő végéig: minden jó megmozdulásra jut egy fájoan kínos, ráadásul tovább rontja a helyzetet, hogy a két végső csattanóból legalább az egyik könnyedén kitalálható (a nagy színkritikus meghívásához kapcsolódó), így a film végül részleteiben és egészében véve is csalódást okoz. Kár, mert csak egy kicsit kellett volna még csiszolni rajta, a kölcsönzött ötletek helyett a sajátokra fókuszálva, és a *Hetedik alabárdos* abszolút működőképes kis magyar szatírra lehetett volna.

**HETEDIK ALABÁRDOS** – magyar, 2017. Rendezte és írta: **Vékes Csaba**. Kép: **Bálint Dániel**. Zene: **Kovács Márton**. Vágó: **Gotthárdi Balázs**. Producer: **Herendi Gábor, Fancsikai Eszter, Fancsikai Eszter, Vékes Csaba**. Szereplők: **Bánki Gergely, Sárközi-Nagy Ilona, Bezerédi Zoltán, Murányi Tünde, Kalocsay Mercedes, Ujlaki Dénes, Nagy Ervin**. Gyártó: **Hetal Film**. Forgalmazó: **Skyfilm**. 87 perc.



■ SZOLNOKI NEMZETKÖZI TUDOMÁNYOS FILMFESZTIVÁL

# A fény művészete

■ VÁRKONYI BENEDEK

**MIKÖZBEN A TUDOMÁNY ÁLDÁSAI SOKKAL ÉLHETŐBBÉ TESZIK AZ ÉLETÜNKT, EGYRE TÖBBEN VÁGYNAK VISSZA A SÖTÉTSÉG, A HIEDELMEK ÉS A BABONÁK KORÁBA.**

A régi korok embereinek tudományos eszközeik nemigen voltak. Az előttük föltáruló jelenségek jó részét nem tudták megmagyarázni, nem maradt hát más számukra, mint a csodák birodalma. Ám a tudós más szemmel nézett a rejtelmes világra; kísérletekre és bizonyítékokra építette világképét, így azután az évszázadok alatt szép lassan egy másik csodavilág tárult elénk: a valóságos világ csodája. Ma már nem misztikus magyarázatokban hiszünk, hanem a valóság addig ismeretlen, rejtett összefüggései kápráztatnak el bennünket. Többé már nem hiszünk, hanem tudunk. Halász Gábor, a két világháború közötti kor nagy esszéistája már 1943-ban a korszerű filmes technika szép metaforáját használja egy angol irodalmi antológia bevezetéséhez: „Tudományos kisfilmekről emlé-

szünk a szemünk előtt kihajtó, nyíló és megérő virágokra. Valahogy így hat az irodalom fejlődése is, egy kötetnyi szemelvény tükrében.”

A tudós, persze, többnyire a külvilágtól elzárt laboratóriumban dolgozik, és szakzsargonban fogalmaz. Szerencsére a filmkészítő kíváncsi természet, igyekszik beférkőzni oda is, ahová mi nem tudunk, vagy eszünkbe sem jut. Így közelebb hozza hozzánk mindazt, amiről nélküle talán nem is tudtunk volna. A tudományos ismeretterjesztő film – az erre szakosodott természettudományos vagy historikus tévécsatornákon keresztül – már mindennapjaink része lett. Mindez sötétséget oszlat, tanít és szembeáll az egyre terjedő hamis tanokkal.

Balázs Gergely - Lerner Balázs:  
**A dunavirág mentőakció**

Egy tudományos filmfesztivál szerepe is hasonló, egy szerre ad nekünk sok-sok tu-

dást, amit a hétköznapokon legfőleg csak csöpögtetve kapnánk, és azon a nyelven szól, amit a laikus néző is megérthet. Nem is beszélve a mozgókép adta óriási lehetőségekről. A Szolnoki tudományos-ismeretterjesztő Fesztivál kínálata pazar; nemcsak az impozáns szám miatt – körülbelül hetven alkotást mutat be –, hanem azért is, mert sokféléket kínál. A klasszikus ismeretterjesztés magától értetődően kezdettől sokszínű, hiszen magába foglal minden társadalom- és természettudományt. Csakhogy ma már nem a klasszikus, *Gyöngyvirágtól lombhullásig* tempóban és kissé romantikus eszközökkel hozza elénk a természetet, hanem a ma használatos pergő vizuális nyelven és hihetetlenül fejlett operatőri technikával. Ugyanakkor a számítógépes animáció, a HD-felbontás és a legfrissebb tudományos eredmények felhasználása nem a ráció felé tolt a korszerű tudományos ismeretterjesztést, a tudományosság mellett szinte mindig ott van az alkotó világlátása. És ugyanezt a személyes részvételt szeretné a nézőből is előcsalogatni. A kortárs ismeretterjesztő filmezés nem a leckét magoltatja be, hanem a kíváncsiságunkat ébreszti fel.

A *dunavirág mentőakció* (Balázs Gergely-Lerner Balázs, 2016) például nemcsak bölcs példabeszéd, hanem izgalmas kalandfilm is, arról, miként próbálja a dunavirág nevű lényt megmenteni az önnön túlhatalmától, az emberi faj természetátalakító képességétől. A természetvédő tudós jelenik meg előttünk; de nem úgy, ahogyan sokszor találkozunk türelmetlen vagy harcias természetvédőkkel. Valóságos nyomozás részesei vagyunk; először csak egy érthetetlen jelenség tárul elénk: miért pusztul el a dunavirág a fényes lámpákkal teli hídon, ahelyett, hogy a folyó vizére szállna. A kutató feladata kideríteni a titkot, azt, hogyan működik a természet. Furcsa dolgokat mutatnak nekünk: például polarizált fényt, amelyet a rovarok jól látnak, mi több, az alapján tájékozódnak. Rendszerint nem szoktuk érteni az efféle tudományos fogalmakat, de ezt most értjük. Mert a tudós, aki abban a világban mozog, nemcsak jól ismeri azt, hanem jól, érthetőn is beszél róla. A film készítőinek érdeme, hogy megtalálta a kíváncsi kutatókat, és el is kísérte őket fölfedező útjukon. És hogy egyáltalán eszükbe jutott a dunavirág,





amelyet alaposan becsapott a civilizáció. Ez a film azután végig vezet bennünket azon az úton, amelynek végén a rászedett állat végül visszakapja saját területét. És igazán elgondolkodtató, ahogyan egy parányi lény – melynek igencsak rövid élet adatott – végül visszakapja állati méltóságát is.

A *Bogaras film* (Hortobágyi Júlia, 2016) hasonlóan kíváncskodó alkotás: az állatkerti *inszektárium*ba visz el bennünket. Kockázatos vállalkozás, mert a rovarokkal rendszerint hadban állunk, sőt fóbiáink között is előkelő helyet szereztek maguknak. Ám a rovarok, bogarak gondozója olyan természetességgel, mi több, lelkesedéssel beszél róluk, és mutatja is őket, hogy megint csak el kell gondolkodnunk arról, hogy mivégre is ez az egyoldalú háború köztünk. A *Bogaras film* valóságos filozófiai töprengéshez juttat el bennünket. Hogy esztétikai kérdés-e a rovarok iránt érzett – egyébként teljesen jogtalan – megvetésünk; hogy jogunk van-e „szépekre” és „csúnyákra” osztanunk ennek a világnak a lakóit. Mindössze tíz perc a film; de ez a röpke idő mintha csak metaforája volna a pár hétig, hónapig élő bogarak villanásnyi létének. Pedig ők is teljes életet élnek, ahogyan egy tízperces filmecke is lehet ugyanolyan teljes, mint egy tízrészes sorozat.

Úgy 85 millió évvel repít vissza a múltba a *Dino in veritas* (Babinszki Edit, 2016). A dinoszauruszok világa

Hortobágyi Júlia:  
**Bogaras film**

inkább meseszerűnek látszik, bár Spielberg óta nagyon jól tudjuk, hogy ez a mese nagyon véres. Ebben a mostani mesében a kutatók őslakatokat rekonstruálnak; a csontok, földből előkerült maradványok alapján fölépítik az egykor létezett jószágokat, és végül – mint egy szépen megírt forgatókönyv befejezése – meg is mozdulnak. Bizonyára Spielberg állatai is hasonló gondoskodással készültek. A legnagyobb különbség azonban alighanem az, hogy míg a *Jurassic Park* dinoszauruszai arra szolgáltak, hogy a néző hátrahőköljön és megborzongjon, a magyar kutatókat szigorúan kötötte az őslénytan feltárta valóság. Így is óriási teljesítmény ez, miközben persze az ő dinóik is a valamelyest költészetben mozognak. Némi disszonanciát okoz, hogy miközben a tudósok a legmodernebb eszközökkel dolgoznak, a narrátor olykor a hatvanas évek filmhíradóinak hangján beszél.

Egészen más birodalmakba visz el bennünket a történettudomány. Rákosi Mátyás Szovjetunió-beli éveit vetíti elénk az a film, amely a kommunista pártvezér életét mutatja meg nagyjából 1956 júliusától egészen a haláláig. A *Diktátor száműzetésben* (Bartal Csaba, 2016) érdeme, hogy egy igen kevésbé ismert történetet idéz meg, ráadásul egy amatőr némafilm segítségével élénk tárja Rákosi kazahsztáni mindennapjait. Rákosi öccse, Bíró Ferenc ugyanis 8 mm-es néma, de szí-

nes filmre vette diktátor-bátyját, és ezeket a felvételeket most láthatjuk először nyilvánosan. A történetírók dokumentumokkal dolgoznak; korabeli levelekből, főljegyzésekből, iratokból rajzolják meg a múltat. Ám egy korabeli mozgókép egészen más hatású, sokszor többet mond, még ha néma is. Ez az amatőr filmfelvétel a gerince ennek a dokumentumfilmnek, amely erre a gerince csodálatosan részletes és megdöbbentő történelem-testet épített föl. Látjuk, amint Rákosi túri a megpróbáltatásokat, vagy legalábbis azt mutatja, hogy egy erős vezető nem törhetnek meg a száműzetés viszontagságai. Az evezés vagy a főzés kedélyes pillanatai között viszont alighanem két-

ségeesetten gépeli kérvényeit, hogy megfelelő gyógykezelést kaphasson, hogy kissé közelebb kerüljön Moszkvához. Mert a legnagyobb cél, hogy visszatérjen Budapestre, reménytelen. De ezt csak mi, nézők tudjuk, mert a karcos, alkalmi filmfelvételek között nagyszerű magyarázó és eligazító tablót kapunk a korról, az ötvenes-hatvanas évek szovjet és magyar politikai vezetőiről.

Hetven ismeretterjesztő mozgókép (ebből 17 versenyfilm), sokféle világlátás és filmes vérmérséklet. De az biztosan közös mindegyikben, hogy tudást ad. És erre egyre nagyobb nagy szükségünk van, mert vele belevilágíthatunk a rohamosan növekvő sötétségbe. Egyre gyorsabban terjednek a tévtanok; miközben a televíziók pompás és nagyszerű tudományos filmjeikkel az igaz ismereteket, okkult, babonás, jövendőmondó, távgyógyító adásaikkal semmibe is veszik azokat. Az internetes összeesküvés-elméletek az ál-dokumentumfilmjeikkel sokszor ugyanazokat a technikai eszközöket használják, mint a tudósok, kutatók és tudományt és a tudást népszerűsítő filmesek. Nagy súly ez és nagy felelősség, drukkolnunk kell nekik. A felvilágosodás korát nem követheti az elsötétedés. A film a világhossz, a fény („lumiére”) művészete.

NEMZETKÖZI TUDOMÁNYOS FILMFESTIVÁL  
SZOLNOK  
2017. OKTÓBER 12-15.

/// SZEMREVALÓ/SEHENSWert

# Krízis és terápia

/// BUGLYA ZSÓFIA

## A MAI NÉMET NYELVŰ FILMEK EGYIK LEGIZGALMASABB TÉMÁJA AZ INTEGRÁCIÓ.

A hivatalos statisztikák szerint Németországban 2016-ban 256, Ausztriában 46, Svájcban pedig 88 egészestés játék- és dokumentumfilm készült. Noha az adatok a koprodukciókat is tartalmazzák, ami a három ország filmipari kapcsolatait ismerve számos átfedést sejtet, kétségtelen, hogy ez a filmfelhozatal az összeurópai filmtermés tükrében is jelentős. Egy ilyen komoly korpuszról néhány vetítésben átfogó képet adni lehetetlen, ilyesfajta reprezentativitás egy filmhétől nem is várható. A reális cél sokkal inkább a kultúráközvetítés lehet: a mozgókép segítségével megmutatni valamit a német nyelvterület országainak kultúrájából, közös vagy eltérő hagyományyaiból, az alkotókat (támogatókat) foglalkoztató kérdésekről, a közönség érzékenységéből. Annál is inkább így van ez, mivel a magyar moziba néhány jelentős mozikereken (például *Fák jú, Tanár úr!*) és nemzetközi fesztiválszágeren (*Toni Erdmann*) kívül kevés cím jut el az érintett országokból – szemben az egész évben jelen lévő, szélesebb skálán mozogó francia és francia nyelvű produkciókkal. Valószínűleg éppen ezzel magyarázható, hogy míg a Frankofón Filmapok a művészfilmek irányába mozdul el, a német nyelvterület új filmjeit bemutató *Szemrevaló* „mindenevő”: a gyerekfilmeketől az ismeretterjesztő filmekig vetít mindent, amit érdekesnek, hiánypótlónak gondol.

A filmhetet, melynek alcíme *Új filmek Ausztriából, Németországból és Svájcban*, 2012 óta rendezik meg közösen az Osztrák Kulturális Fórum, a Goethe Intézet és a Svájci Nagykövetség. A vetítések zömmel Budapesten zajlanak, de 2014 óta néhány egyetemi városban, Debrecenben, Pécsen és Szegeden is bemutatnak néhány filmet. Idén tizennyolc alkotás került a programba, többségük tavalyi-idei bemutatás, de külön szek-

ció foglalkozik Fritz Lang életművével, és ennek keretében két klasszikus mű, az *M – Egy város keresi a gyilkost*, valamint a 1934-es *Liliom* is vászonra kerül.

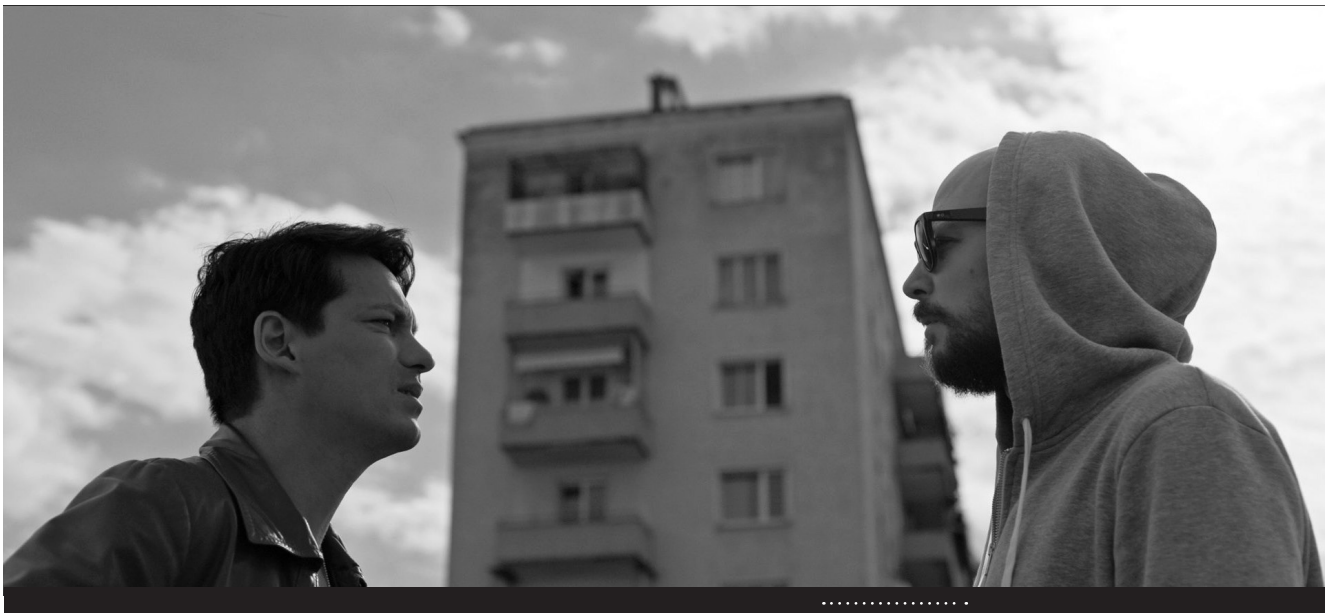
Az alábbiakban három címet emelek ki a tizennyolcból, amelyeket a kortárs téma rokonít. Érvényes és kevésbé érvényes, de mindenképp érdekes reflexiók a menekültválság és a lehetséges integráció témájára. Ha a filmkultúrának van ma feladata, akkor az éppen az, hogy hiteles és lehetőleg sokak számára hozzáférhető válaszokat adjon, vagy legalább kérdéseket fogalmazzon meg e tárgyban, ahogy teszik ezt megannyian, Vranik Rolandtól Aki Kaurismäkin át Ai Weiwei-ig. A kínai művészt új dokumentumfilmje, a Velenében bemutatott *Human Flow* egyfajta végpontnak tekinthető, hiszen szinte minden artisztikumról lemond, és teljes mértékben a felvilágosítás szolgálatába állítja a film médiumát. Bejárja kamerájával a krízisövezeteket, és szembesít a számokkal: 65

millióra becsülik a menekültek számát világszerte, 34.000 ember veszíti el az otthonát naponta. Fontos pillanatképfelvétel, globális leltár ez, amely azonban nehezen befogadható. Az érzelmi bevonódáshoz egyéni, átélhető történetek, hiteles miliók és karakterek kellenek. Találunk-e ilyeneket a *Szemrevaló* vonatkozó filmjeiben?

A svájci-német koprodukcióban készült *Marija* (rendezte Michael Koch) a locarnói fesztiválon debütált 2016-ban. A film egy fiatal ukrán nő történetét beszéli el, aki Dortmundban próbál megkapaszkodni, először szállodai takarítónőként, majd – miután lopáson kapják, és nem tudja fizetni a lakbért – a testét is cserealappá téve. Az alaphelyzet idáig teljesen sablonos, a kelet-európaiság egy prostituálódó nő személyében ölt testet. Csakhogy *Marija* nem egydimenziós személyiség. Öntörvényű és céltudatos (az álma egy fodrászüzlet), aki kiszolgáltatottságában sem csak áldozat, hiszen mérlegeli az áldozatokat, amelyeket meghoz – éppen ettől válik érdekessé, sőt olykor zavarba ejtővé. Akiktől segítségre számít, az Cem, a török főbérő, és Georg, a helyi vállalkozó, akik a maguk módján mindketten a népvándorlásból élnek. Cem lakásaiban menekültek szüfolódnak, akiket könyörtelenül kitesz az utcára, ha nem fizetnek, mert mint mondja: „ha te nem veszed le őket, ők vesznek le téged.” Georg orosz befektetőknél dolgozik feketén, és természetesen nem jelenti be az építkezésen dolgozó menekülteket. Az elsőfilmes svájci rendező rengeteget bíz a színészekre – Margarita Breitreiz,

Michael Koch:  
**Marija**





Sahin Eryilmaz és Georg Friedrich is tökéletes választás – a kamera rájuk tapad, ott ül Marija tarkójában, követi őt a szűk terekbe, majd vissza az utcára. A pontos párbeszéd és a hangkulissza – a fényes nappal a szomszédos lakásokból átszűrődő hangzavar (mindenki otthon van, hisz nincs munka, nincs iskola) – a közeg jó ismeretéről árulkodik. A román új hullám alkotásainak feszült atmoszféráját idéző film egy olyan világról mesél, amelyben a totális bizalmatlanság az úr, mindenki csak magára számíthat, az érzelmek pedig csak hátráltatják az embert.

Ellentétes végkicsengésű az *Isten hozott Németországban!* (*Willkommen bei den Hartmanns*) című német vígjáték (rendezte Simon Verhoeven), amely az integráció meséje. A filmet több mint 3,5 millióan tekintették meg hazájában, egyedül Bajorországban több mint 800 ezren látták. A Münchenben játszódó történet azt meséli el, hogyan fogad be egy felső középosztálybeli család (főorvos apa, nyugdíjazott tanárnő anya, ügyvéd fiú és egyetemista lány) egy nigériai menekültet. Természetesen konfliktusok árán, hiszen Diallo más, mint „a németek”, habár az igazság az, hogy ők is elég sokfélék, és nemhogy egymást, magukat sem ismerik. A papa az öregségtől retteg, botoxol és ismerkedik. A mama feleslegesnek érzi magát, ezért jótékonykodik, és habár a neve Angelika, és nem Angela, a névadás nem lehet véletlen, hiszen ő a befogadás idealista motorja. Philipp, a fiú, munkamániás, elvált, a fiával nem törődik. A húga, Sofie

képtelen elvégezni az egyetem, és menekül mindenfajta felelősség elől. Ebbe a kom-

pániába csöppen bele a traumatizált Diallo, és a találkozásból (a sok rácsdálkozásból) végül mindenki megerősödve kerül ki. Kiderül, az ellentétek gyakran látszólagosak, és mindenképpen meghaladhatók. A helyzet ismert, legutóbb a francia-belga *Romazuriban*, Christian Clavier főszereplésével láthattunk hasonlót. De ilyesfajta integrációról mesélt már a *Füre lépni szabad* is (Makk Károly rendezése), csak ott, 1960-ban nem menekültek, hanem munkásokat fogadtak be a jómódba, és nem a felvilágosult nyugat, hanem a szocializmus volt az a tető, amely alatt a generációs és osztályellentétek elsimultak. Az *Isten hozott* ezt a bevált sablont tölti meg mai sztereotípiákkal. A siker meglepő, a sztárszereposztáson túl valószínűleg azzal magyarázható, hogy a film egy valós krízisérzést artikulál. „Krisz is van”, „mindenki össze van zavarodva”, mondják a szereplők, és e közös tapasztalat kimondása, újrafogalmazása az, ami akár terápiás hatású is lehet. Nem elhanyagolható az sem, hogy a film abszolút pozitív, cselekvő hőse végül egy másodgenerációs bevándorló értelmiségi lesz, ami a társadalom integratív erejének megnyugtató bizonyítékaként értelmezhető, sok néző számára pedig bátorítás, pozitív példa lehet.

A humor nyelvén, de a pro vagy kontra migránsok leegyszerűsítő dilemmáján túllépve közelít a migráció kérdés-

Arman T. Riahi:  
**Idegesség**

köréhez a *Die Migrantigen* című osztrák vígjáték (rendezte Arman T. Riahi), amely

magyarul – az eredetiben rejlő lefordíthatatlan szójátékot érzékeltető – az *Idegesség* címet kapta. A felszínen a politikai inkorrekttség lehetőségeivel játszó antiintegrációs komédia főhősei, Benny és Marco átlagos fiatalok, akik migrációs háttérrel rendelkeznek ugyan, de Bécsben nőttek fel, beilleszkedési problémáik nincsenek. Csupán azért öltik magukra hirtelen ötletből a deviáns migráns karakterét, hogy szerepet kapjanak egy doku-soapban, amely a bevándorlók lakta (fiktív) Rudolfsggrund életét kívánja bemutatni kendőzetlenül. A hamis szerep természetesen megfelel a sztereotípiákat sulykoló, szenzációéhes tévécsatorna elvárásainak, amely így maga is karikatúra tárgy lesz. A film az identitásképzés bizonyolultságára, személyiség és szerep különbségére, a médiában hangoztatott szélsőséges előítéletek fiktív voltára hívja fel a figyelmet. Hiába karikatúra, amit látunk, a karakterek, a párbeszéd életteli, ami annak is köszönhető, hogy egy rendkívül fiatal stáb személyes élményvilága, megélt tapasztalata, a közösségi alkotás öröme köszön vissza a jelenetekben. A filmet Ausztriában tavaszi premierje óta több mint 55 ezren látták. Magyarországon a három film közül jelen állás szerint egyedül az *Isten hozott Németországban!* kerül moziforgalomba. •



GELENCSÉR GÁBOR MAGYAR FILM 1.0

# Át a labirintuson

SÁGHY MIKLÓS

## MAGYAR FILMTÖRTÉNET MINDENKINEK.

**G**elencsér Gábor *Magyar film 1.0* című kötete a Holnap Kiadó ismeretterjesztő sorozatának részeként jelent meg. Az ötödik könyvnél tartó széria célja, hogy a magyar művészet- és művelődéstörténet elsősorban szakmai körökben született (és publikált) eredményeit a szélesebb érdeklődő közönség számára is hozzáférhetővé és érthetővé tegye. Gelencsér magyar filmtörténetet tárgyaló munkája jól követhető gondolatmenetével, olvasmányos stílusával maradéktalanul harmonizál a sorozat fontos, kultúra- és tudománynépszerűsítő törekvéseivel.

A *Magyarfilm 1.0* összetett szempontrendszerrel vizsgálja közel százhusz év magyar filmtermését. A különböző (elméleti, történeti) megközelítésmódok mindig szervesen igazodnak az éppen

szemügyre vett korszak vagy jelenség sajátosságaihoz, vagyis ha szükséges, akkor a technika-, intézmény-, stúdió-, politika- vagy társadalomtörténet elemző eljárásait alkalmazza a szerző, ám ha a téma megközelítése más módszerrel célravezetőbb, akkor többek közt a narratológia, stílustörténet és műfajelmélet módszereit helyezi előtérbe. E több-szemponthuság (mely messze elkerüli a módszertani inkompatibilitást) a vizsgálat tárgyának árnyaltabb leírását teszi lehetővé, hiszen a filmek különböző társadalmi, kulturális és művészettörténeti hatások viszonyrendszerében születnek, melyek koronként eltérő intenzitással és dominanciával határozzák meg a mozgóképi alkotás folyamatát. A korai hangosfilm korszakában például a film-finanszírozás magánjellege miatt a gazdasági tényező a meghatározó, vagyis a filmek profittermelőkénsége (ezért oly gyakoriak a nagy közönségre számító műfaji filmek), míg az 1945 utáni időszakban a politika a döntő szereplő a filmtörténeti fejlemények alakulásában.

A komplex megközelítés arra is lehetőséget ad a kötet szerzőjének, hogy olyan izgalmas összefüggésekre mutasson rá a magyar mozgókép történetét meghatározó folyamatok rendszerében, mint, teszem azt, a korai hangosfilmek hangrögzítési (azaz technikai) nehézségei, valamint az ebből következő statikus, zárt (stúdióban felvett), színpadias, főképpen verbális humorra épülő filmstílus. Fontos azoknak a párhuzamoknak a meggyőző bemutatása is a könyvben, melyek a nemzeti és a nemzetközi folya-

matoknak a rokonságára világítanak rá. A magyar új hullám ugyanis nemcsak a „belső” politikai enyhülés, hanem az európai modernizmus nélkül sem értelmezhető kellő árnyaltsággal, mint amiképpen a '80-as évek új érzékenysége is nehezen volna leírható az egyes országok határain messze túlmutató posztmodern jelensége nélkül.

A *Magyar film 1.0* történeti narratíváját különböző „ráközelítések”, vagyis a fontos részletek, elbeszéléselemek kibontásai tagolják. A problémaárnyaló elméleti kitérők, társadalom- vagy intézménytörténeti háttérmagyarázatok stb. – melyeket a kötet színekkel és tipológiai módszerekkel különít el a főszövegtől – nagyon jó ritmusban épülnek be az átfogó történeti elbeszélésbe. A rövid rendezőportrék például – melyek szemléletesen mutatnak rá egy-egy életmű sajátosságaira, időbeli alakulásra – alapvetően az átfogóbb filmtörténeti folyamatok minta-példáiként kerülnek fókuszba, illetve az elméleti vagy éppen stúdiótörténeti „kitérők”, „mélyítések” az érdeklődő (ámde nem szakmabeli) olvasóban az átfogóbb elbeszéléssel kapcsolatban jogosan felmerülő kérdésekre adhatnak megnyugtató válaszokat.

A könyv imént vázolt struktúrája akár az internetes világból ismert olvasási módot is felidézheti, ugyanis a „közelítések” a (net)szövegbe épített, kapcsolódó információk felé vezető linkek „megnyitásaiként” is értelmezhetőek. Szintén a világhálóval hozható összefüggésbe a kötet címe, hiszen az 1.0 jelzés általában a netes alkalmazások (korai) verziószámát jelöli. Persze ez esetben nem a kezdetlegességre vonatkozik az 1.0, hanem sokkal inkább arra, hogy a szép kivitelű és gazdagon illusztrált kötet a „belépőt” jelentheti a magyar filmtörténeti korszakokban történő mélyebb elmerüléshez. Ám ez utóbbi tevékenységet már inkább a 2.0 jelölhetné. A tényleges továbblépést segíti egyébként a kötet függelékében gazdagon felsorolt vonatkozó szakirodalom és filmlista. Mindazonáltal a jövőbeli elmélyülés csupán egy lehetőség, amit udvariasan felajánl a könyv. Filmtörténeti narratívája ugyanis önmagában is kerek egész, mely élvezetes és olvasmányos stílusban kalauzolja végig érdeklődő befogadóját százhusz év magyar filmtörténetén.

HOLNAP KIADÓ, BUDAPEST, 2017.



'56, TE SUHANC

# Forradalmi kötet

MURAI ANDRÁS

**A SZÚK BALÁZS SZERKESZTETTE KÖTET ELSŐKÉNT TEKINTI ÁT AZ '56-OS FORRADALOM HATVAN ÉVNYI FILMES MEGJELENÍTÉSÉT.**

Az '56-os forradalom önálló tematikai vonulatként szeli keresztül az elmúlt hatvan év magyar filmtörténetét. A témában az első film, az *Éjfélkor* rögtön a forradalom leverését követően 1957-ben, még bizonytalan politikai környezetben, a megtorlások előtt készült, Révész György rendezésében; eddig az utolsó munkák egyike az 1958-ban játszódó, thriller-hatásokkal is dolgozó, túsdráma történetet elbeszélő 2014-es *A berni követ*. Az '56, te suhanc című kötet (a „suhanc” negatív jelentése miatt első ránézésre talán zavarba ejtő cím Déry Tibor forradalom alatt született írásából a magyar ifjúságra vonatkozó kifejezését fordítja át '56-ra) e két dátum és film között nagy számban, és a politikai tiltásoknak, tűréseknek és támogatásoknak kiszolgáltatottan változatos stílusban készült játékfilmek áttekintését tűzte ki célul – könyvként először a hazai filmes szakirodalomban. Filmtörténész, történész, kultúrákutató, médiatanár, összesen 19 szerző 35 hosszabb-rövidebb írásából (és Sára Sándor bevezető gondolatiból) áll a hiánypótló kötet. E szép számú írás ellenére se várjon az olvasó teljes körű, minden filmre és összefüggésre kitérő könyvet: ehhez mindenekelőtt konszenzusra volna szükség az „'56-os film” fogalmának értelmezésében.

Hol a határa az „'56-os filmnek”? Bár ezt a kérdést ilyen direkt formában talán kevés írás (például Hirsch Tiboré, vagy Sepsi Lászlóé) veti fel, a tanulmányok témaválasztásaikból adódóan is foglalkoznak vele. Tudjuk jól, ha '56-os filmekről beszélünk, semmiképp sem szabad leragadnunk a történelmi eseményeket színről színre rekonstruáló rendezéseknél – ezekből amúgy elég kevés készült –, hisz épp a Kádár-kori cenzurális viszonyoknak köszönhetjük a legszebb, rejtjelekkel dolgozó '56-ra reflektáló műveket. Valószínű-

leg ez az oka, hogy a kötet (megálmodója és első számú szerkesztője Szűk Balázs) koncepciója szerint a lehető legtágabb értelmezéssel dolgozik. Az '56-os tematikába beleférnek azok a történelmi parabolák is, amelyek indirekt módon utalnak a forradalomra, vagy a korai Kádár-rendszer megtorló intézkedéseire, vagy azon is túl, a kádári konszolidáció megalkuvásokon alapuló társadalmára. Így lehetséges, hogy 115 '56-os játékfilmet említ tanulmányában Szűk Balázs – érdemes lett volna azonban ezt az '56-os film-értelmezési koncepciót valahol világossá tenni. Ha máshol nem, akkor a könyv végén található, precíz adatolt filmográfiahoz kapcsolódóan mindenképpen kellett volna magyarázatot fűzni, hogy az olvasó számára érthető legyen, hogyan kerül az *Amerikai anizs*, *A tanítványok*, vagy épp *A hidember* az '56-tal foglalkozó filmek listájára, vagy miért *A tanúból* vett kép szere-

pel a belső borítón – ami fontos, de nem kifejezetten '56-os film.

A könyv két nagy egységből épül fel, az első filmismertetésekéből, a második át-fogó tanulmányokból áll. Az első rész 25 filmet mutat be, a művek keletkezésének időrendjét követve. Nem azonos minőségűek ezek az esszék, többségük a cselekmény elbeszélésre teszi a hangsúlyt, de vannak közöttük remek elemzések, mint Hirsch Tibornak a forradalom és a szatíra viszonyát vizsgáló írása a *Szamárköhögés* kapcsán, Győri Zsolt Koltai-filmek „kisember motívumát” végiggondoló szövege, vagy Szabó Elemérnek a film noir nyomait kereső írása a *Kolorádó kid*-ről. A rövid esszék olyan filmekre is felhívják az érdeklődő figyelmét, amelyek szinte egyáltalán nem kerülnek szóba az '56-os filmes tematika kapcsán, mint például a rövidfilmek, vagy az animációs rendezések.

A második része a könyvnek nagyobb lélegzetű tanulmányokat tartalmaz, és a már említett tág határokkal értelmezett tematika izgalmas témaválasztásokat eredményezett. Például Deák-Sárosi László *1956 titkos parabolái* címmel olyan filmekről ír, amikről nem feltétlenül a forradalom jut eszünkbe, ő viszont meggyőzően érvel *A nagyrozsdási eset és a Négyen az árban* '56-os vonatkozásai mellett. Szintén a „mi az '56-os film?” alapvető kérdését veti fel Benke Attila a parabolákat és allegóriákat többek között a *80 huszáron* és a hazai hibrid műfajhoz, az easternhez tartozó *Rosszembereken* keresztül vizsgáló írása. Különösen izgalmas Hirsch Tibor szövege a Kádár-rendszer '56-os filmjeinek „műfaji foglalatairól”, a melodráma és a groteszk alkalmazási módjairól. Hiszen míg az utóbbi években gyakran készült műfaji formákat alkalmazó film a forradalom eseményeiről, vagy az azt követő bosszú időszakáról, a rendszerváltás előtti időben inkább a szerzői filmes, és nem a zsáner-feldolgozás a meghatározó.

Bár az '56, te suhanc című kötet kevésbé tudja az '56-os téma ábrázolásának változásait, az emlékezés és a felejtés viszonyát és okait egységes gondolati ívbe szerkeszteni, kitűnően megmutatja a forradalom megjelenítésének sokféleségét, felhívja a figyelmet az eddigi filmes kánonhoz kevésbé, vagy egyáltalán nem sorolt művekre, és új szempontokat is érvényesítő tanulmányokkal gazdagítja '56 (filmes) szakirodalmát.

FÓNIX KÖNYVMŰHELY,  
DEBRECENI MŰVELŐDÉSI KÖZPONT. 2017.



STEPHEN KING: AZ

# Elvarázsolt kastélyok

VARRÓ ATTILA

**STEPHEN KING GRANDIÓZUS RÉMREGÉNYE EGYSZERRE SZÁMOL LE A GÓTIKUS HORRORRAL ÉS A GYERMEKKORRAL.**

**H**a csupán egyetlen szóba kellene belesúríteni Stephen King 1981 és 1985 között megírt nagyregényét, amely nem csupán az életmű, de a modern amerikai horrorirodalom grandiózus programművét jelenti, talán az „ördögűzés” tölthetné be leginkább ezt a posztot: szerzője nem csupán számba veszi lapjain addigi életművét és a horror alapjának tekintett szörnymeséket, de egyben leszámol mindazzal, amit a műfaj pályafutása első évtizedében jelentett számára. Három idősíkon hat főhős, tucatnyi klasszikus szörnyeteg és egy egész maine-i város áll össze egyetlen komplex egységbe, hogy aztán az utolsó oldalakra a rossz-emlékű gyermekkori otthonukba visszatérő rémvadászok totális amnéziával távozzanak diadaluk színhelyéről; semmivé váljon a kiskamasz-éveiket megkeserítő univerzális Gonosz összes monstrumalakjában kudarcot vallva; a vadászterületét és fészket jelentő Derry pedig egy szörnyű természeti csapástól jóformán eltörlődjön a föld színéről. A nemes egyszerűséggel Az-ra keresztelt regénye után King témát vált és a populáris monstrumok helyett az emberi lélek démonainak szenteli elkövetkező műveit (*Tortúra, Halálos árnyék, Dolores Clairborne*). Irodalmi ördögűzésének fő áldozatai ezek az emblemikus rémek lesznek, akiknek korábban kivétel nélkül szentelt egy regényt vámpírtól (*A borzalmak városa*) a farkasemberig (*Ezüst pisztolygolyók*), élőhalottól (*Állattemető*) kísértetház-lakókig (*Ragyogás*), gyilkos állattól (*Cujo*) túlvilági démonig (*Végítélet*). A Derry csatornahálózatának mélyén élő, gyermekfaló, bohócforma Az maga az irracionális borzalom, aki újabb és újabb alakba bújtatja a személyes félelmeket: gennyedző élőha-

lott a hipochondernek, kísértet-kisöccs a büntudattól szenvedő bátynak, vért okádó lefolyó a pedofil apjától rette-gő kislánynak, farkasember a felnőttlét elől szerepjátékokba menekülő móka-mesternek. Nem holmi önplágium miatt köszönnek vissza a dekameronszerűen sorjázó mikrotörténetekben konkrét King-mesék (a salemi vámpíröccs, az ezüst pisztolygolyóként száguldó kerék-pár, a ragyogó Dick Halloran): a rémek és a rémregények közé egyenlőségjelet téve King egy egész műfajverziót számol fel életművében, ahogyan egy menekülő sereg égeti fel maga mögött módszeresen a hidakat.

Mert hogy az Az központi motívuma épp egy folyókkal és csatornákkal szabdal-tal kisváros: a King otthonát jelentő maine-i Bangor fiktív verziója, amelyet nem csak ismerős épületek (víztorony, könyvtár, Paul Bunyan szobor), de híres bűnesetek idéznek meg (lásd a Bradey-leszámolást 1937-ben vagy a főtéri hídon meggyilkolt meleg férfi esetét) egyfajta bizarr bédékkerként. Derry

komplex hálózata, ahol minden helynek saját rémtörténete van, a klasszikus horrorirodalom várostérképe, ezernyi kapcsolatá-  
val, szintjével – ugyanakkor egy műfaji stratégia reprezentációja is, amely a primitív mesékből évezredes evolúcióval kialakult archetípusokra épít. Ahelyett hogy a borzalmat a maga hétköznapi valóságában ragadná meg, metaforákba, szimbólumokba kódolva szembesíti velük közönségét, ahogyan King is az irracionális tereivé alakítja a sarki romos házat, a félhomályos könyvtárfolyosókat, a szoboróriást és gazos csator-

nanyításokat, minden sűrke bangori zugot mitikusra nagyítva/színezve. Ahogyan a Universal-horror gótikus meséi a fantázia biztos kerítését kínálják a madarak és láncfűrész mészárosok realisztikus rémtörténeteikhez képest, úgy Derry is csupán egy *képzelt* hely King számára (alig 30 mérföldre a *valódi* Bangortól), amelyben minden szörnyűség egy-egy szörnyetegre fogható. Ettől a képzelet-védőhálótól szabadul meg az író 1300 oldal végén egy óriási vízözönnel, a mítoszok, mesealakok kollektív álomvilágát maga mögött hagyva, akár Cronenberg tette a *Légyben*, Fritz Lang Hollywoodban vagy akár Peckinpah a *Pat Garrett és Billy a kölyökben*. És még valamitől: egy olyan szellemalaktól, amelynek jelenléte áthatja korai műveit Carrie-től Christine-ig: a gyermekkor poklától. Az Az kiskamasz hősei 38 éves fejjel végigjárva a hajdani rémhelyeket szisztematikusan kiűzik magukból mindazt a beléjük kapaszkodott traumát, amelyből képzeletükkel szörnyeket teremtettek (a szülői közönyt, túlféltést vagy erőszakot, az iskolai kínzásokat, a nyomort és diszkriminációt) – végül vagy belehalnak ebbe vagy teljes értékű felnőttként távoznak, immár készen a gyerekvállalásra. King regénymonstruma ettől a szívserítő szépséggel megfestett, megkésített *coming-of-age* történettől válik kiemelkedővé az életműben, főként annak az ambivalens viszonyának köszönhetően, ahogy a szerző egyforma meggyőző erővel ábrázolja a gyermekévek minden iszonyatát és gyönyörűségét – elszüllyesztve és elsiratva az „elvarázsolt kastélyokat”, amelyek romjaira immár „bankok épülhetnek”.

EURÓPA KÖNYVKIADÓ, 2017.



AZ

# Megmutatni Azt

SEPSI LÁSZLÓ

## AZ ÚJ FILMADAPTÁCIÓ NEM KÖVETI A REGÉNY IDŐBONTÁSOS SZERKEZETÉT.

Stephen King 1986-os regénye, az életmű első másfél évtizedének magnum opusa, egyszerre műfaji enciklopédia és magánkatalógus. Az Azban King nemcsak leltárba vette mindazokat a konfliktusokat és félelmeket, melyek (szerinte) a horror műfaját működtetik, és belesűrítette egy rögzített alak nélküli, démoni monstrumba, de eközben mintegy listaszerűen gyűjtötte egybe az életművét meghatározó mániákat és fixációkat. A gyerekkori traumák továbbélése, az elátkozott hely, mint jellegzetesen amerikai élettér (lásd még a *Ragyogás* szállóját vagy az *Állatmetőt*), a középnegyuti kisváros korrumpált közössége teli bullykkal, számkivetettekkel, meggyötört írakkal és mindemögött afféle fröccsöntött háttérként a huszadik század popkultúrája mozivásznonról leugró mumusokkal, Ramonesszel és Schwinn márkájú biciklikkel egyetlen évtizedeken átívelő eposzban sűrűsödik össze – és ahogy Manovich írta az *Odüsszeiáról*, min-

„Huszonhét évente feltámadó szörny”

den eposz történetbe bújtatott tudástár. A *Setét torony* nyári fiaskója a másik – és még nagyobb – King-enciklopédia kapcsán már szomorúan illusztrálta a katalógus-formából fakadó megfilmesíthetlenség problémáját, és az Az 1990-es tévéverziója is csupán Tim Curry alakításával tudta ellensúlyozni a szöveg adaptálás közben elvesztett és kivágott rétegeit. Az idei változat talán legradikálisabb döntése, hogy a kétepzódos formát megtartva elhagyja az eredeti időbontásos szerkezetét, amivel terjesztési szempontból bizonyosan sokat nyer – hiszen nem egy félbevágott filmmonstrum két epizódja, hanem két összefüggő, de önállóan is nézhető történet kerül a vászonra –, ugyanakkor épp az eredeti katalógus-jellegétől, az emlékezés nem-lineáris logikájától fosztja meg a Vesztesek Klubjának és a rájuk vadászó rém küzdelmét. Ennél művészileg kockázatosabb, de szintén főképp piaci szempontokkal – egészen pontosan a *Stranger Things* nyomán új erőre kapott nosztalgiával a nyolcvanas évek iránt – igazolható választás volt a történet első idősíkjának áthelyezése az ötvenes évekből három évtizeddel későbbre. Bár ez a fajta aktualizálás harmonikusan illeszkedik a huszonhét évente feltámadó szörny ciklikus természetéhez, mégis önkéntelenül rákérdez arra, hogy mennyiben avultak el King mégiscsak egy jól körülhatárolható korszakban – Amerika az ötvenes és nyolcvanas évek közt – gyökeredző elképzelései félelemről, közösségről és gyermekorról.

Andy Muschietti Az-feldolgozásának egyik legmeglepőbb tulajdonsága, hogy szörnyfilmként

működik a legkevésbé. A korszellemnek megfelelően brutalizált képsorok – mint Georgie letépett karja (a tévéverzió ezt még nem merete mutatni) vagy a lefolyóból a vérrel együtt előtörő nyálkás hajcsápok Beverly jelenetében (ez viszont a könyvhöz képest is fokozás) – ugyan decens sokk-faktorral bírnak, ám a gyerekevő csatornabohóc alakja mintha nem bírná el a rátestált terheket. Tim Curry huszonhét évvel ezelőtti tévészerepe jó érzékkel a monstrum performatívására helyezte a hangsúlyt: az első pillanattól kezdve nyilvánvaló volt, hogy a tréfák és cirkuszi gegek pusztán elfednek valami iszonyatosat és megmutathatatlant, amit végül a finálé megpróbált filmre vinni, sikertelenül – nem véletlen, hogy King regénye is látomásszerű, mitizáló tudatfolyamba torkollik. Muschietti új filmje bravúrosan teremti meg az elátkozott kisváros atmoszféráját, melyet minden szinten áthatnak a testi és lelki erőszak formái, és ahol Az rémálomszerű támadásai és a vérvörös lufi visszatérő szimbóluma emelik át a hétköznapi gonoszság képeit egy elvontabb, általánosabb síkra. Ezt a teljes szeretetlenségben fuldoló világot ellenpontozza a hét főhős idealizált barátsága, ám onnantól, hogy szembekerülnek a rém konkrét megtestesülésével – a film készítői Az állatias jellegére (lásd a rágcsálószerű metszőfogakat) és a speciális effektusokra helyezték a hangsúlyt –, a gonoszság megragadhatatlan lebegése is szertefoszlik, átadva helyét egy sokkal klasszikusabb és kissé avitt szörnykergetésnek. Mivel az idei film még csak az első fele a teljes projektnek, korai volna még végleges ítéletet mondani az Az új változatról, ám az már most egyértelműnek tűnik, hogy a határlelmes, bár olykor túlságosan is kerek popcorn-horror és az annál maradandóbb filmélmény között a torokszorító lebegés és a prózai kergetőzés arányában rejlik.

**AZ (It)** – amerikai, 2017. Rendezte: **Andy Muschietti**. Írta: **Stephen King** regényéből **Gary Dauberman**. Kép: **Chung Chung-hoon**. Zene: **Benjamin Wallfisch**. Szereplők: **Jaeden Lieberher** (Bill), **Finn Wolfhard** (Richie), **Jeremy Ray Taylor** (Ben), **Sophia Lillis** (Beverly), **Jack Dylan Grazer** (Eddie), **Chosen Jacobs** (Mike), **Bill Skarsgard** (Pennywise). Gyártó: **New Line Cinema**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 135 perc.



ANYÁM!

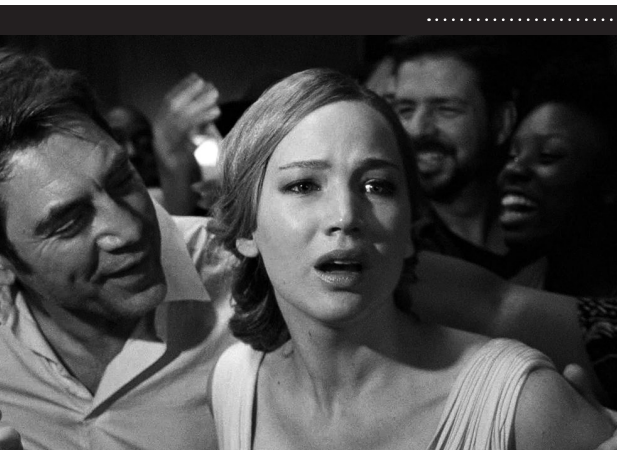
# Anyasági vizsgálat

VARRÓ ATTILA

ÚJ FILMJÉVEL ARONOFSKY ÚJABB LÉPÉST TETT A TOTÁLIS DEKONSTRUKCIÓ FELÉ.

**H**a első látásra nem is nyilvánvaló, de a *Noé* után cseppet sem meglepő, hogy Darren Aronofsky idej pszichohorrorja a *Pi* matematikai világtól eljutott a bibliai példázati: mindazok számára, akik nem ismertek rá az eldugott vidéki házban élő írószeni alakjában az Atyaistenre, odaadó és otthonteremtő fiatal feleségében az Anyatermeszetre, a házba betolakodó agresszív családban pedig Ádámra, Évára, Ábelre és Káinra, azoknak a rendező készségesen felkínálja az olvasatot interjúiban. Gyanús ez a szerzői előzékenység, főként mivel a szabályos műfaji cselekményt álomszerű szubjektivitásra, a narratív kauzalitást pedig egyre öntörvényűbb módon kavargó jelenetfűzre cserélő rendező értelmezési keretekért üvöltő művében jóval világosabb és kényelmetlenebb párhuzamok kínálkoznak egy önreflektív interpretációra, ahol a Javier Bardem alakította középkorú művészitán egyfajta eszközként használja Jennifer Lawrence romlatlan, áldozatkész rajongóját egy újabb remekmű létrehozásához. Közös otthonuk a harmonikus együtt-

„Alkotását felfalja fanatikus tömeg”  
(Javier Bardem és Jennifer Lawrence)



lét nyitányától a megtermékenyítés, terhesség és kihordás mind pusztítóbb alkotási folyamatán át végül a megaláztatott, kiszípolozott, összevert anyalyahalálával járó tűzvészig jut – újabb csodás gyémántba sűrítve a Ház mikrovilágát, amelyet a férfhős személyes kincsestárának polcára tehet. Félretéve a vaskos Bovaryné-közhelyet a minden hőséiben magát mintázó szerzőről, igencsak szembetűnő, mennyivel jobban hajaz az *anyám!* íróalakja magára a rendezőre, mint mondjuk egy kiöregedett pankrátor, skizofrén balett-táncosnő vagy megszállott próféta özönvíz idején (miközben a történet is direktbben reflektál a szerzői filmkészítés folyamatára, mint mondjuk a bárkaépítés kreatív tevékenységének meséje) – szóval Aronofsky maga az úristen, rendben: a kérdés kínosabb része inkább az, hogy ebben az értelmezésben kinek jut az Anya szerepköre.

Végigsodródva a helyenként nézhetlenséggel határos epizódokon a házat fokról-fokra előzőnő emberiségéről rögtön adódik a kézenfekvő megoldás: Lawrence egyre értetlenebb és tehetetlenebb alakja maga a néző, aki a film (precízen felépített) első felének rejtély-narratívájában még éppen úgy létrehozta saját interpretációját, ahogyan a művész magjából az anyában is kicsírázik egy közös gyermek. A Polanski-filmeket (a *Rosemary* gyermekének házassági pszicho-horrorjától az *Az öldöklés istene* inváziós kamaradrámájáig) idéző groteszk történet egyre abszurdabb fordulataival könnyedén foglyul ejti a szerzői truvájokra fogékony néző képzetét, és minden bizarr csavarral közelebb viszi a megoldás hönáhitott megszületése felé – ez

a szellemi izgalom azonban a filmbeli gyermek világra jöttével átadja helyét a teljes talajvesztésnek, ahol a rendező inkább a horrorfilmes hatásmechanizmust igyekszik felhasználni a néző megtartására (sokk-halmozástól a kökemény brutalitáson át a *gore*-tetőpontig), miközben a teljesen tanácstalan, kiszolgáltatott és elkínzott áldozat szerepét osztja rá. Nehéz megállapítani, mennyire volt célja a filmnek ez a provokatív nézői elidegenítés (a *Fekete hatyú* hasontollú női téboly-horrorja minden álomszerűségével és nyitottságával együtt végig megőrzi koherenciáját), mindenesetre maníros formanyelvi megoldása a közelképek és szubjektív felvételek skálájára építő kézikamerás követéssel egy ilyesféle káosz-narratívával párosítva nem épp az intenzív azonosulás élményét váltja ki (mint a *Mediterraneo*, a *Saul fia* vagy akár a *Pankrátor* rögrealista művei esetében) – sokkal inkább a fejetlenség és az öncélúság érzetét kelti.

Amikor a koros első emberpár eltöri az író féltve őrzött ékkövét, nem nehéz ráismerni az elveszett paradicsom motívumára – Bardem figurája ezt a paradicsomot kívánja újra megteremteni egy művészi alkotással, ám az újabb ékkő nem imádott könyvből, hanem leégett otthonából születik meg, miközben a feleség „alkotását” felfalja a fanatikus tömeg. Mintha csak az *anyám!* szerint remekmű nem művész és közönség összhangjából, hanem a meg nem értésből és rombolásból (rövidebben: a dekonstrukcióból) fakadhat. Aronofsky idej filmje ezt a totális dekonstrukciót hozza el hollywoodi világsztárokkal és családka horror-ígéretekkel a plázák népének, újabb határozott – már a *Forrás* óta sejtethető – lépést téve a Malick-univerzum felé, amelynek fennmaradását immár kizárólag a színész-istenek/istennők jelenléte biztosítja. Ennek tudatában pedig egy jóval egyszerűbb és kíméletlenebb magyarázat is adódik a Jennifer Lawrence-figura kilétére: talán egyszerűen maga Jennifer Lawrence az eszköz és áldozat, ez esetben pedig a nézőnek nem jut más szerep az analógiában, mint az ostoba, bálványozó zombisereg.

**ANYÁM! (mother!)** – amerikai, 2017. Rendezte és írta: **Darren Aronofsky**. Kép: **Matthew Libatique**. Szereplők: **Jennifer Lawrence** (Anyá), **Javier Bardem** (Ő), **Ed Harris** (Férfi), **Michelle Pfeiffer** (Nő). Gyártó: **Paramount Pictures / Protozoa**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos*. 121 perc.



DUPLA SZERETŐ

# Ozon-réteg

BASKI SÁNDOR

A FRANCIA RENDEZŐ HITCHCOCKOT, POLANSKIT ÉS VERHOEVENT MEGIDÉZVE KÉSZÍTETT ÉRZÉKI MŰFAJI PASTICHE-T.

Joyce Carol Oates álnéven írt regénye, *Az ikrek élete* nem sok időt veszteget az expozícióra, rögtön az első oldalon vázolja az alapközlítust: a történet fiatal női főszereplője megtudja, hogy pszichiáter barátja, akivel nemrég költözött össze, elhallgatta előtte ikertestvére létezését. A férfi azt állítja, nincs vele beszélő viszonyban, azért nem tartotta fontosnak megemlíteni. A nőt nem elégti ki a válasz, titokban nyomozni kezd, megismerkedik az ikerrel, aki különös módon szintén praktizáló pszichiáter, és előbb a páciense, majd a szeretője lesz. A két férfi közt őrlődve végigéli a bizalom, a kétely és a gyanakvás összes stációját, míg nem a nyitva hagyott fináléra eljut odáig, hogy pisztollyal a kezében próbálja két szeretője identitását tisztázni.

Eddigi életműve ismeretében nem különösebben meglepő, hogy épp François Ozon vállalkozott a regény adaptálására. Már pályáját is egy lélektani drámába oltott thrillerrel nyitotta (*Nézd a tengert!*), és időről időre visszatér ehhez a műfaj-

hoz (*Bűnös szerelmesek, A házban*), ahogy az összetett, konfliktusos női karakterek (*Uszoda, Angel, Menedék, Született feleség*), illetve a nemi szerepekkel és a szexualitással való kísérletezések (*Fiatal és gyönyörű, Az új barátnő*) is izgatják. A regény kitarukkozó narrátor főhősével szemben az ő androgünre sminkelt Chloéja igazi enigma. A gyönyörű, 25 éves exmodell kamaszkora óta csak sodródik, orvosa a rejtélyes gyomorpanaszait is lelki okokra vezeti vissza, ezért pszichológushoz küldi. Néhány foglalkozás elég ahhoz, hogy beleszeressen a kimért modorú, sármos Paulba (Jérémie Renier), akivel hamarosan össze is költöznek. A megbízhatónak és háziasíthatónak tűnő férfi tökéletes ellenpontjaként – ha úgy tetszik, tükörképeként – mutatja be Ozon az ikertestvért. Louis először csak páciensként veszi Chloét kezelésbe, de módszerei, ahogy a nőt erre figyelmezteti is, radikálisan különböznek a bátyjéétól. Az elmélkedő, passzív Paullal szemben domináns

„A női vágyak két szélső pólusa”

(Jérémie Renier és Marine Vacth)

alfahímként gyűri maga alá a nőt a pszichoterápiának álcázott szadomazo foglalkozásokon, és később azon is túl.

A testvérpár a regényben is a női vágyak két szélső pólusát jeleníti meg, Ozon ugyanakkor eljátszik azzal a lehetőséggel is, hogy Louis valójában csak az egyre instabilabb Chloé képzeletében létezik. Aligha véletlen, hogy új frizurájával Marine Vacth – aki a *Fiatal és gyönyörű* címszereplőjeként hasonló útját járta be az az önfelfedezésnek – Mia Farrow-t idézi meg a *Rosemary gyermekéből*, Chloé ráadásul ugyanolyan elveszettnek és kiszolgáltatottnak érzi magát a Paullal közös új apartmanjukban, ahol még a szomszédok is gyanús barátságosak. Ozon, pályája során nem először, Hitchcockhoz is visszanyúl – ezúttal a *Szédülés* kapcsán –, de még a 90-es évek erotikus thrillereinek hatása is kimutatható, élen az *Elemi ösztönnel*. A francia rendező olyan sok helyről merít, mintha szándékosan katalogizálni próbálná a műfaj alapvetéseit a *Nővérektől a Két test, egy lélekig*, de Cronenberget, Verhoevent és De Palmát stílárisan is kannibalizálja – utóbbit a bravúros osztottképernyős terápiajelenet teszi nyilvánvalóvá.

Ozon a szimbólumokhoz is bátran nyúl, tele a film tükörökkel, megduplázott képekkel, olyan alig vagy egyáltalán nem leplezett metaforákkal, mint a főszereplő ikerterhes macskája, de a szürreális, szexuálisan túlfűtött álmjelenetek is Chloé kálváriáját hivatottak kommentálni. A *Dupla szerető* annyira sűrűn használja ezeket a helyenként kifejezetten elcsépelet motívumokat, mintha saját magát és a műfajt is karikírozni akarná, ráadásul több vizuális megoldás – mint a vaginális nyitókép vagy a lány belső működését szó szerint feltáró orgazmusjelenet – a meghökentés és a neveltségesség határán egyensúlyoz. A film mégsem fordul át paródiába – Ozon írói gátlástalansága ezúttal is elegáns és érzéki rendezéssel párosul, a túlzások, idézetek és a szemérmetlen képi gegek így végül sajátos camp minőséggé állnak össze.

**DUPLA SZERETŐ (L'amant double)** – francia, 2017. Rendezte: **François Ozon**. Írta: **Joyce Carol Oates** regényéből **François Ozon**. Kép: **Manuel Dacosse**. Zene: **Philippe Rombi**. Szereplők: **Jérémie Renier** (Paul/Louis), **Marine Vacth** (Chloé Fortin), **Jacqueline Bisset** (Chloé anyja). Gyártó: **Mandarin Film / FOZ / Mars Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. Szinkronizált. 107 perc.





## Wind River – Gyilkos nyomon

**Wind River** – amerikai, 2017. Rendezte és írta: Taylor Sheridan. Kép: Ben Richardson. Zene: Nick Cave és Warren Ellis. Szereplők: Elisabeth Olsen (Banner), Jeremy Renner (Lambert), Julia Jones (Wilma), Kelsey Asbille (Natalie), Graham Greene (Ben). Gyártó: Acacia / Film 44 / Thunder Road Pictures. Forgalmazó: Vertigo Média. Szinkronizált. 107 perc.

Két éve a *Sicario* bemutatása a hollywoodi bűnfilm ünnepe eseményét jelentette: Denis Villeneuve rendezése az akcióthriller és a „gyilkosok gyilkosa” típusú gengszterfilm zsáneréhez is eredeti módon nyúlt, sötét színekkel átfestve e két egyébként sem habkönnyű műfaj világát. Pápai Zsolt helyi értékén méltatta a filmet tanulmányában (*Filmvilág* 2016/04), ám ő sem szentelt figyelmet Taylor Sheridan forgatókönyvíró érdemeinek. Sheridant egyébként is zavarhatta, hogy a *Sicarióra* Villeneuve remekléseként hivatkoztak a kritikusok, mert a *Wind River* a korábbi film párdarabjának, variációjának

tűnik. És bár a *Sicarióval* való összevetésben óhatatlanul alulmarad, Sheridan személyében a bűnügyi műfajok új, markáns hangú kismesterét üdvözölhetjük.

A régóta Hollywoodban sertepertelő, főként színészként dolgozó Sheridan már rendezett egy *Fűrész*-típusú túlélőhorror (*Vile*), amikor a 2010-es évek derekán új fejezetet nyitott karrierjében. *Apré-ri urai* és a *Sicario* forgatókönyve, illetve a *Wind River* alapján a thriller, a krimi és a gengszterfilm határvidékén érzi otthon magát, szikáran brutális bűnügyi történetei szerzőjük kiábrándult társadalomszemléletét tükrözik, valamint elmoszák és részlegesen érvénytelenítik a tradicionális hőstípusok (védelmező, nyomozó, bandita) kategóriáit. A *Wind River* vadásza a wyomingi indiánrezervátum lakója, ám az öntudatos FBI-ügynöknő oldalára állva önbíráskodóvá válik, akár sajátjai ellen fordulva. Egy helyi indián lány halála indítja be a nyomozást, és a cammogó második

lott gyermekeiket sirató apákat látunk: nézik a lenyűgöző és viaszgatalan wyomingi hegyeket, amely között olyan könnyen utat tévesztenek azok a szépséges és törékeny indián lányok.

KRÁNICZ BENCE

## New York-i afférok

**The Only Living Boy in New York** – amerikai, 2017. Rendezte: Marc Webb. Írta: Allan Loeb. Kép: Stuart Dryburgh. Zene: Rob Simonsen. Szereplők: Callum Turner (Thomas), Jeff Bridges (Gerald), Kate Beckinsale (Johanna), Pierce Brosnan (Ethan), Cynthia Nixon (Judith). Gyártó: Big Indie Pictures / Amazon Studios. Forgalmazó: Cinetel. Feliratos. 88 perc.

Szerelmet hajszó, saját útját kereső huszonéves fiú történetével indította rendezői pályáját Marc Webb (*500 nap nyár*), majd ugyanerre az alaphelyzetre építve szuperhősfelnövéstörténetet forgatott (*A csodálatos Pókember*), hogy legfrissebb filmjében elmeséljen egy újabb variációt. A *New York-i afférok* főszereplője, a frissen diplomázott Thomas ideje nagy részét azzal tölti, hogy megpróbál kitörni a barátzónából – a bájos Mimi nem szeretné komolyabb síkra terelni a kapcsolatukat, ráadásul elfogadott egy külföldi ösztöndíjat is –, másrésztől kilépne sikeres könyvkiadó apja árnyékából is, akiről megtudja, hogy

harmadot leszámítva Sheridan magabiztosan tartja kézben a szálakat, a főszereplővé előlépő, fenséges téli táj képei pedig kísérik ott, ahol alább hagy a feszültség. A kétfélcős finálé – előbb a bűnügyet magyarázó flashback, majd a *Sicarióhoz* hasonlóan rendhagyó végső leszámolás – pedig túlzás nélkül a Villeneuve-film nagyjeleneteihez mérhető. Kár, hogy az epilógusban Sheridan disszonánsnak ható engedményt tesz a happy endre szomjazó plázaközönségnek, ám a lúdbőröztető záróképpel visszatalál saját ösvényére. Ha-





szeretót tart. Találkozik a nővel, rá akarja venni, hogy abortálja a kapcsolatot, de végül ő is viszonyt kezd vele.

A mérsékelt tehetséges, mégis sokat foglalkoztatott Allan Loeb forgatókönyve, előző munkájához, a *Váratlan szépség*hez hasonlóan több sebből vérzik. Eleve nehéz azonosulni a sosemvolt New York után nosztalgizáló, privilegizált helyzetű, koravén és arrogáns Thomasszal – a jó megjelenésű Callum Turnert egy előnytelen szemüveg hívatott vívódó fiatal értelmiségivé transzformálni –, a közhelyes dialógok pedig csak tovább súlyosbítják a helyzetet. Nem a legeredőbb ötlet Jeff Bridges filléres életbölcsségeket pufogató narrátorának és mentorkarakterének beemelése sem, akiről már első feltűnésekor sejthető, hogy kulcsszerepet kap a végén.

Marc Webbnek ezzel együtt sikerül mentenie a menthetőt. Amíg a *Váratlan szépség* hasonló tónushibákkal terhelt szkriptjét nem tudta kompenzálni David Frankel rendezése, addig Webb ismét bizonyítja, hogy kiválóan képes hangulatot teremteni és színészt vezetni. Pierce Brosnan, Kate Beckinsale, Jeff Bridges, de legfőképp a depresszióval küzdő feleséget alakító Cynthia Nixon hozzá tudnak adni egy-egy plusz dimenziót a karakterikhez. Nekik köszönhető, hogy a *New York-i afférok*ban nem a felnövéstörténet, hanem a felnőtté válás története az érdekes.

BASKI SÁNDOR

## Tulipánláz

*Tulip Fever* – amerikai-brit, 2017.  
Rendezte: Justin Chadwick. Írta: Deborah Moggach regényéből Tom Stoppard. Kép: Eigil Bryld. Zene: Danny Elfman. Szereplők: Alicia Vikander (Sophia), Dane DeHaan (Jan), Holliday Grainger (Maria), Christoph Waltz (Cornelis). Gyártó: Paramount Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 105 perc.



Alig egy évvel Park Chan-wook *Afinomhímezésű Szobalánya* után mozikba került Hollywood fapapucsos verziója a kosztümös „szerelmi négyes”-thrillerre, amelyben a tehetséges, ifjú hősnő összefog szolgálólányával, hogy kijátszva idős urát-parancsolóját, külföldre szökhessen egy vonzó, ám nem éppen feddhetetlen fiatalember oldalán. Noha a nyugati opusz szintén színvonalas irodalmi alapanyagból született (sőt Deborah Moggach író maga is részt vett az adaptálásban), és a főszerepeket játszó színészek játékában (élen a végre karaktert váltó Christoph Waltz-cal) sem marad el a keleti párdarabtól, a mérleg mégis jócskán Park javára billen.

Az egzotikus vidékek és korok szakavatott iparos-rendezője, Justin Chadwick (*A másik Boleyn-lány*) ugyanis épp azt hanyagolta el leginkább az alapműből, ami – különösebb fordulatok és látványosabb indulatok híján – a fő vonzerejét jelenti: a 17. századi amszterdami tulipánláz aprólékos részletekből felépülő kontextusát, valamint beszédes párhuzamait az ugyancsak ekkoriban virágzó németalföldi festészettel – a szépség iránti rajongás két, igen eltérő formájának ütköztetését. Pedig a gyönyörű modelljébe beleszerető Jan van Loos (feltehetően Jacob van Loo fiktív verziója), aki rangos portréfestői pályáját

elhagyva hagyományokhoz áll, hogy kiszolgálva a mulékony csodák iránti divathóbortot meggazdagodjon, nem sokban különbözik az álomgyárakba betagozó művészek szomorú példáitól – köztük azzal a Tom Stoppard (film)íróval, aki a tömegfilm igényeknek tett hivatag engedelményeivel (mint a Judi Dench nagyszony számára kinkeservvel beillesztett extraszereplő vagy a hősnő pozitív vonásaira rászegett módosítások) immár igen csak távol került a *Rosencrantz és Guildenstern halott* hajdani remekétől. A *Tulipánláz* kétségkívül igényes képi világú, látványos keretbe illesztett alkotás, ám ahelyett, hogy átlényegítené és időtlenné tenné különleges virágát, csupán mutatós képeslap-reprodukciót pingál belőle.

VARRÓ ATTILA



## Viktória királynő és Abdul

*Victoria & Abdul* – brit, 2017.  
Rendezte: Stephen Frears. Írta: Shrabani Basu könyve alapján Lee Hall. Kép: Danny Chen. Zene: Thomas Newman. Szereplők: Judi Dench (Viktória), Ali Fazal (Abdul), Olivia Williams (Churchill bárónő), Michel Gambon (Lord Salisbury), Eddie Izzard (Bertie). Gyártó: Cross Street Films / Working Title Films / BBC. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Feliratos. 112 perc.

A trailert látva félő volt, hogy ebben a filmben egy gyümölcs lesz a harmadik főszereplő. Dacára annak, hogy Judi Dench (pláne, hogy 20 évvel ezelőtt egyszer Oscar-jelölést érdemlően eljátszotta a fiatalabb Viktóriát is a *Botrány a birodalomban* című filmben, amikor is a férjét gyászoló uralkodónő skót segítőjével gabalyodik érzelmes kapcsolatba) bármikor képes bármilyen mutatós képeslapot megtölteni étellel, Stephen Frears (*Veszedelemes viszonyok*, *A királynő*) filmje előzetesen igencsak súlytalanul ígérkezett. Az indiai tisztviselő, Abdul Karim beszélget az idős királynővel: közvetlenségével, vonzó szelídségével közel kerül hozzá, mesél neki például a mangóról, majd Viktória rendel is egy ilyen egzotikus csemegét, ám mire



az megérkezik Indiából, már kissé meglepetésszerű. Úgy tűnt, Frears hiába tud szinte bármilyen társalgásból filmszerűt kerekíteni, itt bizony a mangó körüli felhajtás szolgáltatja majd a fő konfliktust. Vagy valami ahhoz nagyon hasonló.

Jó ideig sétálunk is komótosan a mangó felé, ám ennek a szlogenszerű történetnek szerencsére tétje is van, nem csak hangulata. Egy indiai férfi Viktória legjobb barátja, lelki tanácsadója lesz, milyen szépen is hangzik... Csakhogy a film azt sem titkolja el, mi a helyzet például azzal az indiai férfival, Mohammeddel, aki Abdullal érkezett a palotába: vele nem beszélget őfelsége, sanyarú is lesz a sorsa. Közben a személyzet és a fontos emberek vicces hüledezése komoly ármánykodássá változik és a néző mosolygása jó eséllyel megrendültebb figyelemmel alakul át. Innentől a magányról, a képmutatásról, a kiszolgáltatottságról, a rasszizmusról is erőteljesebben értekezik Frears – ami addig kedélyes-míves tévéfilmnek tűnt, akár már meghatározó moziélménnyel is szolgálhat. Olyannal, ami ugyan kockázatot nem vállal, de képes arra, hogy ne csak Judi Dench találékony varázsát és a csodálatos kosztümök emlékét vigyük magunkkal belőle. Bár az sem lenne kevés.

KOVÁCS GELLÉRT

## Borg/McEnroe

**Borg/McEnroe** – amerikai, 2017. Rendezte: Janus Metz. Írta: Ronnie Sandahl. Kép: Niels Thatsum. Zene: Jonas Struck, Jon Ekstrand és Carl Johan Sevedag. Szereplők: Sverrir Gudnason (Borg), Shia LaBeouf (McEnroe), Stellan Skarsgård (Bergelin), Tuva Novotny (Mariana), David Bamber (Barnes). Gyártó: Nordisk Film / SF Studios / Film i Väst. Forgalmazó: A Company Hungary. Feliratos. 100 perc.

**B**jörn Borg és John McEnroe nevét nagy valószínűséggel már azok is hallották, akik egyáltalán nem járatosak a profi tenisz fehér pólós világában. A jéghideg svéd fenomen és az impulzív amerikai tehetség a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának két legmeghatározóbb játékosaként és ahogyan az ilyenkor lenni szokott, egymás tökéletes ellentétei, ellenfelei és végül legjobb barátai. Az 1980-as wimbledoni döntőben epikus csatát vívtak egymással, ami nemcsak a sportág történetének egyik legtöbbet hivatkozott meccse, de valószínűleg tálcán kínálja magát a vászon számára. A két férfi híres rivalizálásában ugyanis minden adott, ami köré egy nagybetűs sportfilm felhúzható (lásd a *Hajsza a győzelemért* Lauda-Hunt párosát): Borg az érzelemmentes bajnok, a mindig nyugodt profi, aki so-

hasem hibázik, míg McEnroe a feltörekvő, csupa tűz kihívó, aki képtelen uralkodni heves természetén. Hiába azonban a markáns habitusbeli különbségek, a versengésük épp azért annyira izgalmas alapanyag, mert a zöld füves pályán valójában nem egymás ellen, hanem a saját démonaikkal küzdenek.

Az eddig kizárólag televíziós produkciókat és rövidfilmeket jegyző Janus Metz tökéletesen ismeri a műfaj szabályait, azaz hibátlanul meséli el az egymást formáló és kölcsönösen megváltó riválisok örök meséjét. A vizuálisan is izgalmas, méregérintő színészi alakításokat felvonultató film egyszerre működik árnyalt karaktertanulmányként és adrenalintól csöpögő sportközvetítésként. A dán rendező legnagyobb érdeme mégis az, hogy könnyed kézzel, visszaemlékezések és mellékszereplők egész során keresztül magabiztosan vezeti a hőseit az ominózus döntőig, így mire egymással szemben állnak, mindkettőjükért egyformán szorítunk. A mésszel jelölt gyepdarabból így végül valami sokkal magasabb szintű játékteret születik, azaz a film képes szétfeszíteni a választott zsáner kereteit, ami ebben a sportágban legbiztosabb jele a győzelemnek.

HUBER ZOLTÁN

## Az igazi törődés

**Hjertestart** – norvég, 2017. Rendezte: Arild Andresen. Írta: Hilde Susan Jaegten. Kép: David Katznelson. Zene: Jonas Struck. Szereplők: Kristoffer Jones (Kjetil), Marlon Moreno (Tavo), Kristoffer Bech (Daniel), Ellen Dorrit Petersen (Camilla). Gyártó: Motlys / GOFilm. Forgalmazó: Cinenuovo. Feliratos. 102 perc.

**A**z örökbecfogadás hazánkban tabukkal övezett témája a norvég Arild Andresen (*Lyukaskezű*) filmjének kiindulópontja, méghozzá egy olyan család történetén keresztül vizsgálja azt, amely – az anya tragikus halálának eredményeképpen – váratlanul széthullik. Amikor az apa, Kjetil egyedül marad kolumbiai származású kisfiával, hamar kiderül, hogy a kettőjüket igazán összekötő, egyetlen kapocs az édesanya volt. A férfi először a nagyszülőkhöz próbálja elpasszolni a gyereket, ám amikor ez nem sikerül, elindul vele Kolumbiába, hogy felkeresse a fű véré szerinti édesanyját, abban a reményben, hogy annak mostanra talán mégis kell a gyerek.

Az apa-gyerek felnőtté válásának (akár a könnyedebb válfajú *Egy fiúról*, *Derült égből apu*, akár az Andresen-filmhez közelebbi melodramák, lásd *Kramer kontra Kramer*) közép-







a készítőik számára is csupán távoli emlék lehet: szűk marokkal mért erőnyeiket ugyanis már nem sikerült átmenekíteni. Hőseink egytől-egyig arany szívű férfiak, akik már az első pillanatban természetesnek veszik a fitfti-fifti osztozást maguk és a bosnyák nép között, és végig e szerint is cselekednek. A fordulatokban meglepően szegény történetben az írói tanácsstalanság jeleként fel tűnik még antagonistaként egy gonosz szerb tábornok is, akinek sorsa egyetlen, felülről jövő gombnyomás következtében végeztetik be. Az ötlet és a szándék hiánya azonban még az arany fényénél is erősebben csillog.

FEKETE TAMÁS

## Sokkal több, mint testőr

**The Hitman's Bodyguard** – amerikai, 2017. Rendezte: Patrick Hughes. Írta: Tom O'Connor. Kép: Jules O'Loughlin. Zene: Atli Örvarsson. Szereplők: Ryan Reynolds (Bryce), Samuel L. Jackson (Darius), Salma Hayek (Sonia), Gary Oldman (Dukovich), Elodie Young (Amelia). Gyártó: Millenium Films / Skydance Media. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált. 118 perc.

**A** *Deadpool* pofátlan anti-szuperhősének hatalmas sikerű alakítása óta felfelé ívelő, ám a „tripla A-besorolású” sztárestátuszának még csak sarokról integető Ryan Reynolds és a „mothefucker”-t saját nyelvként használó Samuel L. Jackson leszerződése a *Sokkal több mint testőr*be a maximum volt, amit a produkciós cég tehetett a filmért. Kár, hogy ennél több nem nagyon történt az ausztrál Patrick Hughes (*Red Hill, The Expendables 3.*) akciófilm-rendező idei nagyjátékfilmjében.

Önparódiának (is) szánt, eltűzött akciójelenetek és nevetségessé tett romantika kíséri két főszereplőnket; a rakétavetőik között könynyűszerrel átszalomozó, pofátlanságában is szerethető



bérgyilkost, és a védelmére állított hajdani elit-, ám mostanra lecsúszott testőrt. Kettősük egy fehéroroszlós diktátor gyilkos hadjárata elől menekülve szelik át Európa nyugatibb felét: miközben megpróbálják néhol tényleg nevetető, néhol inkább csak kínos poénok között nem kinyírni egymást, közösen megválaszolják az élet nagy kérdéseit, legyen szó erkölcsről, a jó és a rossz viszonyáról, vagy a szerelemről. Persze sosem túl komolyan, nehogy elbillenjen a mérleg nyelve a minidramák felé az akció helyett, és hogy a film készítői a korlátozott költségvetést kihasználva a létező összes, emberi transzportálásra alkalmas eszközre ráültethessenek egy kaszkadőrt, aki karambolozik, zuhan, robban, vagy éppen motorcsónakon száguld végig az amszterdami kanálisokon. Bár a Ryan Reynolds és Samuel L. Jackson között meglepően jól működő kémia végig kitart a majdnem kétórás játékidőn, még ez a se veled-se nélküled bromance sem segít megfedkezni a semmitmondó

történetről, a jelentéktelen mellékszereplőkről (kivéve talán a bérgyilkos feleségét alakító Salma Hayeket) és a bugyuta humorról.

LOVAS ANNA

## Nyílt tengeren: Cápák között

**Cage Dive** – amerikai, 2017. Rendezte és írta: Gerald Rascionato. Kép: Andrew Bambach. Zene: The Newton Brothers. Szereplők: Joel Hogan (Jeff), Josh Potthoff (Josh), Megan Peta Hill (Megan), Pete Valley (Greg). Gyártó: Just One More Productions / Exit Strategy. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 80 perc.

**K**evés elhibázottabb *found footage* horrokkonceptiót lehet elképzelni, mint az Ausztrália partjainál hajótörést szenvedett fiatalok haláltusájának áldokumentumai. Miután bekövetkezett a katasztrófa – egy hatalmas hullám felborítja a hajójukat –, a *Cápák között* kénytelen a nyílt vízben tempózó hősök arcközelijeire szorítkozni, majd mikor az éj is leszáll, a beállótétés még a síró-ordító arcképekkel a csekélyke attrakciójától is megfosztja a nézőt. A totális

minimalizmussal tüntető *Nyílt tengeren*-franchise – mely csupán annyit ígér, hogy emberek fognak a vízbe esni, majd ott megeszik őket a cápák – és a „talált filmes” forma összeboronálásában a két hagyomány alulfogalmazottsága végül új minőség létrehozása helyett leginkább kioltja egymást.

Az eseménytelenség csapdáját a minimál-cápahorror 2003-ban feltaláló *Nyílt tengeren* úgy kerülte ki, hogy a rémfilm felől a melodráma felé mozdult, az állathorror monstrumaiba bele-sűrítve egy foszladozó párkapcsolat minden rettenetét (lásd még a korlátozott mozgástér és az állattámadások illetően használatát a *Véres hétvégétől* a *Cujóig*). Ebbe az irányba indul az elsőfilmes író-rendező Gerald Rascionato is, ám a *Cápák között* párkapcsolati drámája nem merészkedik beljebb a part menti sekély vizeknél. Bár Rascionato mintha megsejtette volna, hogy ötletei nem elegendőek egy egészestés horror megtöltéséhez, de sem a hősök halvány szerelmi háromszögéből, sem pedig a szövegbe illesztett utólagos visszaemlékezésekből és ál-sajtóhírekből nem képes olyan érzelmi dinamikát csíholni, mely kirántsán a holtpontról megfeneklett filmjét. A *Cápák között* úgy viszonyul az ausztrál állathorror gazdag hagyományaihoz, mintha valaki úgy szállt volna versenybe a bordás krokodilokkal és dülő vadkanokkal, hogy a barátaival lefilmezzék pár halat a kert végi tavacskában.

SEPSI LÁSZLÓ





## Egyes nők

**Certain Women** – amerikai, 2016. Rendezte: **Kelly Reichardt**. Szereplők: **Michelle Williams, Laura Dern, Kristen Stewart**. Forgalmazó: **SPHE**. 108 perc.

Egyes nők szerint, és véleményüket jó pár férfi is osztja, a feminizmus célkitűzései megvalósulni látszanak. A nőjogi törekvések harmadik, kilencvenes években kezdődő hulláma lassan partot mos: egyre többet beszélünk a nemek közötti bérezési egyenlőtlenségekről, a törvényhozás vagy vállalatvezetés nemi aránytalanságairól, a párkapcsolati erőszak hétköznapi pokláról. A feminista kiáltványok egykori jelszavai beépültek a fősodorbeli média nyelvébe. Hollywood is érzi az új idők szelét, az utóbbi évek legsikeresebb vígjátékai közül számos női alkotóhoz (Melissa McCarthy, Amy Schumer, Elizabeth Banks) kötődött. Ugyanakkor a feminista kultúratudományok kutatói közül többen állítják, hogy éppen mostanában válik visszavonhatatlanul árucikké a feminizmus – amire a mainstream ráteszi a mancsát, azt meg is bénítja.

Ebben a klímában Kelly Reichardt filmjei a hiteles női

művészet tiszta, hús vívű forrását jelentik. Az ötven fölött járó rendező a modernista minimalizmus legszebb hagyományait folytatja, hasonló irányban, mint függetlenfilmes férfikollégái közül Jim Jarmusch vagy Gus Van Sant. Kánonba vésett férfiak, akik alkalmankénti bukásaik dacára is évtizedek óta háborítatlanul építhetik szerzői filmes életművüket, míg Reichardt 1994-es, Sundance-en futott bemutatkozása (*Fűfolyó*) után tizenkét évig nem rendezett, mert nem kapott lehetőséget. Kétezres évekbeli, második pályakezdése óta viszont megtalálta a közönségét, és támogatókra is szert tett, noha a „pénzügyi siker” kifejezést továbbra sem lehet egy mondatban említeni a filmjeivel. Ám vannak sztárok, akik melléállnak, elsősorban a három filmjében is főszerepet játszó Michelle Williams, aztán Jesse Eisenberg és Dakota Fanning (*Sötét húzások*), vagy Kristen Stewart és Laura Dern (*Egyes nők*). Mindez egyelőre kevés hozzá, hogy Magyarországon is moziforgalmazásba kerüljön valamelyik filmje, de fesztiválvetítéseket, sőt egy pár napos retrospektívet már kapott, lehelletfinom remeklése, az *Egyes nők* pedig dvd-n érkezik.

Reichardt kamaradrámájának három főhőse van, három erős, határozott női karakter: a túszul ejtett ügyvédnő, a családi építkezést szervező feleség és az esti iskolába járó farmerlány. Felettük-mögöttük pedig ott a negyedik főszereplő, a végtelenre nyíló montanai táj, ahol folyton fúj a szél, rengeteget kell utazni, hogy eljussunk valahova, az égbolt pedig úgy borul az apró, didergő emberek fölé, mint Isten túlméretezett takarója. Kísszerű, jelentéktelen, semmi kis történeteket látunk, amelyek mégis túllépnek a banalitáson, általuk nemcsak a hősnők gazdagodnak valami kiküzdött-megélt belső tapasztalattal, hanem magunk is. Miben áll ez a tapasztalás? Talán abban, hogy kitartóan keresni

kell a kapcsolódást a másik emberhez, ahogy a film legerősebb szálán a fásult oktatójához közeledő Jamie is teszi, de ha egyedül vagyunk, úgy is jó. Ha békében elszívhatunk egy cigit a kisteherautó platójának dőlve, már elértünk valamit. Az *Egyes nők* a csend, a befelé figyelés filmje, önmagunk elviselésének mindennapos feladatáról szól. Új-Hollywood kevesebbet emlegetett, halk szavú, énkereső filmjeire hasonlít, az *Öt könnyű darabra*, Altman *Három nőjére*. Mélabús, mint egy téli western, és céltalan, mint egy Monte Hellman rendezte road movie. Kelly Reichardt korábban egyetlen mesterművet rendezett, a *Járatlan utat*, amely éppen western és road movie volt egyszerre. Az *Egyes nőkkel* újra a csúcsra ért, de ez a csúcs ködös és hideg. Valószínűleg nem sokan veszik észre, hogy ő már ott van.

**Extrák:** Nincsenek.

KRÁNICZ BENCE

## A kőszívű ember fiai

Magyar, 1965. Rendezte: **Várkonyi Zoltán**. Szereplők: **Sutyok Mária, Bitskey Tibor, Tordy Géza**. Forgalmazó: **Magyar Nemzeti Filmpalpa** Filmarchívum Igazgatóság. 159 perc.

A hatvanas évek magyar új hullámát sajátos „pozitív diszkrimináció” sújtotta: a kritika, s ennek következtében a filmtörténeti kánon kizárólag az új hullámok szerzőkre, a mo-



dernista stílusra összpontosította figyelmét. Joggal, persze, hiszen itt valóban nagyszerű értékek, újszerű formák születtek. Ám létezett ekkor (még) a magyar filmgyártásnak egy másik, szórakoztató filmes, populáris vonulata, amelyre a kritika nemcsak kevésbé figyelt – ez még érthető hozzáállás a filmművészet forradalmi megújulását eredményező korszakban –, hanem jórészt ellenszenvvel tekintett. A kiegyensúlyozatlan helyzetet a közönség billentette helyre, akik csak azért is szerették és tömegesen nézték a nekik szóló filmeket. Jók és rossz munkák nyilván akadtak mindkét oldalon, ám szembeállításuk, egyoldalú fel- és leértékelésük mindenképp aránytvesztéshez vezetett. Márpedig az arányok tekintetében épp a hatvanas évek mutatott máig példátlan kiegyensúlyozottságot a népszerű és a magas filmkultúra tekintetében. Az 1965-ös év, az új hullám zenitje pedig akár jelképesnek is tekinthető, témájában rokon, ráadásul ugyanabban a stúdióban megvalósuló filmpárt produkált: a *Szegénylegényeket* – és *A kőszívű ember fiait*. (Jancsó és Várkonyi nevének egymás mellé rendelése meglepőnek tűnhet, noha nem az. Az extraként a lemezen helyet kapó riportfilmben Nemeskürty István, a két mű „szocialista producere” elmeséli, hogy amikor a felzabálás 15. évfordulójára rendelt tőlük filmet a minisztérium, Várkonyi azzal a feltétellel vállalta a megbízatást, ha pályakezdek is szerepet kapnak benne. Így született meg a *Három csillag* című szkeccsfilm, amelynek egyik részét Jancsó rendezte.)

Ha a hatvanas évek populáris filmjeinek teljes korpuszáról nem is, de *A kőszívű ember fiairól* biztosan elmondhatjuk, hogy méltó alternatívája az új hullámnak. Várkonyi a hatalmas Jókai életmű egyik legjobb darabját biztos kézzel, a történelmi kalandfilm műfaji

szabályait fölényesen uralva adaptálja. Pergő ritmusban követik egymást a gazdag kiállítású belső és külső felvételek, de egy-egy jelenetnek is megvan a maga dramaturgiája a felvezető „tételmondattól”, a beékkelt gegeken át a drámai végkifejletig. Az akciójelenetek látványosak, Hildebrand István képei, a díszletek, a jelmezek – a digitálisan felújított képnek köszönhetően különösképpen – szemet gyönyörködtető, a színészek játéka kifejező. Az 1848–49-es forradalom és szabadságharc történelmi eseményei a műfaj szabályai szerint egy romantikus család-történetbe íródnak bele, de sem a történelemkép, sem a családtörténet nem idealizált: a hadvezetés, s ezen keresztül a racionalitást becsvágyra cserélő magyar mentalitás kritikáját is megfogalmazza a film; a záróképen pedig a bátyja helyett életét feláldozó legkisebb fiú golyó ütötte véres mellényére boruló anyát látjuk. Nincs happy ending; a korszak romantikus volt, ezt nem tagadja sem Jókai regénye, sem Várkonyi filmváltozata, a történelmi valóság viszont nem az, s ennek kifejezése sem hiányzik *A kőszívű ember fiaiból*.

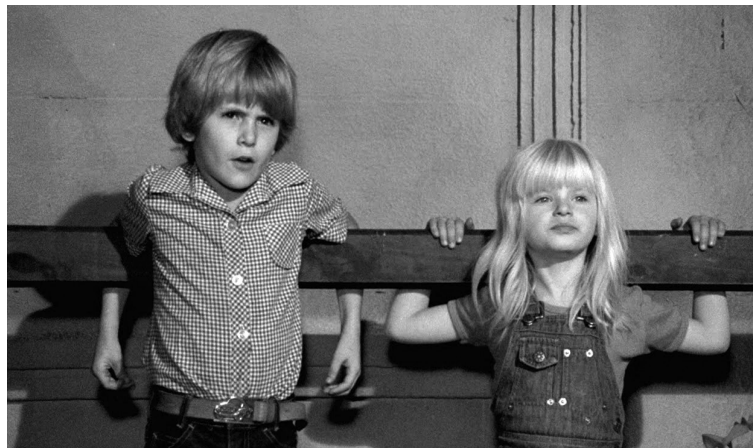
Extra: Lestár János: *Vallomások Várkonyiról* (1986, 22 perc)

GELENCSÉR GÁBOR

## Égigérő fű

Magyar, 1979. Rendezte: **Palásthy György**. Szereplők: ifj. **Hintsch György**, **Máriáss József**, **Ujlaki Dénes**. Forgalmazó: **Magyar Nemzeti Filmalap Filmarchívum Igazgatóság**. 80 perc.

Néhány bátortalan próbálkozást leszámítva a rendszer-változás után nem születtek kísérletek a patinás múltú honi ifjúsági film reaktiválására. A műfaj iránt érdeklődőknek ezért a dicső aranykor – a hetvenes és nyolcvanas évek – bő terméséből kell



szemezgetniük. Erre nyújt remek alkalmat az *Égigérő fű*, Janikovszky Éva *Málnaszörp és szalmaszál* című regényének adaptációja. Palásthy György munkájának középpontjában az élénk fantáziájú kisfiú, Misu (ifj. Hintsch György) áll, aki nagybátyja (Máriáss József) lakóhelyén, a budapesti bérházban tölti vakációját. Unalmát elűzendő nagyszabású tervet eszel ki: úgy akar tisztelegni szomszédjuk, a fél évszázados parkőri szolgálatból nyugdíjba vonuló Poldi bácsi (Rajz János) előtt, hogy zöld gypet telepít az udvar keramikockái helyébe. A kivitelezésbe a környék jellegzetes figurái is bekapcsolódnak, s a vállalkozás hamar közösségi szeretetmisszióvá alakul.

Palásthy a zsáner specialistája, s cselekményépítésén érződik is a felhalmozott rutin. Mérnöki alaposággal kidékázott fordulatok elegyednek a hol naívan bájos, hol kissé negédes (ám sosem tolokodó) humorral. Jóllehet az *Égigérő fű* históriája nem rugaszkodik messze a valóság talajától, a rendező – a mesei fantasztikumot hangsúlyozandó – néhány mozzanatot mégis látványosan stilizál. Ilyen az elrabolt „aranyhajú tündér” utáni képzeletbeli hajsza a nyitányban, vagy a milió bizonyos visszatérő elemeinek (a felkelő és lenyugvó napnak, a ház felett szálló madaraknak) animációs formában történő megvaló-

sítása. Az előbbit már csak a televíziós esztétika kötöttségei miatt is zavaró ügyetlenségek tarkítják, az utóbbi pedig felesleges vizuális blikkfang, s mindkét megoldás élesen eltér a film földhözragadtabb képi stílusától. Igaz ugyanakkor, hogy Palásthy néha a humor révén is kilép az *Égigérő fű* szűkebb stilisztikai tartományából, és ez kifejezetten jól sült el – gondolok itt az Oszkár (Ujlaki Dénes) és idős édesanyja (Dajka Margit) labirintuszerű otthonában játszódó epizódra, mely már-már szürrealista árnyalattal festi meg a film szövetét.

Habár a kollektív célok fontosságáról szóló történet akár az elvtársi szolidaritás (vagy tágabban: a szocialista állam-eszmény) himnuszaként is értelmezhető, a film olykor óvatos rendszerkritikát is megfogalmaz (például a hivatalbéli sorban állás jelenetében, mely ragyogóan illusztrálja a kádári pangás betonszürke mindennapjait). E sokrétűség az *Égigérő fű* időtálló mivoltát bizonyítja, akárcsak az, hogy képes hidat verni több generáció közé: a mai negyveneseket felülteti a nosztalgia hullámvasútjára, gyermekeiket pedig szinte észrevétlenül nemesíti és pallérozza.

Extrák: *Ha én felnőtt volnék...* – Szoboszlai Péter Janikovszky Éva írása nyomán animációs rövidfilmje.

KOVÁCS PATRIK

## Lángoló agy

**Brain on Fire** – amerikai, 2016. Rendezte: Gerard Barrett. Szereplők: Chloë Grace Moretz, Thomas Mann, Carrie-Ann Moss. Forgalmazó: Independent. 88 perc.

Gerard Barrett ifjú titánként tűnt fel az ír filmkészítés Olümposzának környékén, amikor 2012-ben, 24 évesen előállt első nagyjátékfilmjével, a *Pilgrim Hill*-lel. Aztán következett a *Glassland* 2014-ben, ezt is szerette a kritika. Magyarán, Barrettnak minden esélye megvolt, hogy felmásszon a hegyre.

És akkor 2016-ban hozzányúlt Susannah Cahalan önéletrajzi ihletésű regényéhez, a *Lángoló agy*hoz, ami nem véletlenül lett a New York Times bestsellere: a fiatal újságíró nő lefegyverző stílussal meséli el különös betegségének drámai történetét, amelyet jó ideig alaposan félre diagnosztizáltak és -kezelték. A szöveg óhatatlanul magával ragadja olvasóját: könnyen elképzelem, hogy én kezdek egyre furcsábban viselkedni, rám néznek egyre furcsábban szüleim, szerelmem, munkatársaim, rám néz egyre tanácsaltalanabban a fehér köpenyes mentőangyalok hada.

A filmben azonban éppen ezt a személyességet nem sikerült adaptálni. Hiába érzi a néző, hogy itt valami súlyos tragédia bontakozik ki, és ez a kedves, életvidám lány hamarosan meghal, ha valami csoda nem

történik. Hiába tesz meg minden tőle telhetőt a Susannah Cahalant alakító Chloë Grace Moretz, hiába hozza a törődő munkatársnő figuráját Jenny Slate, hiába téblábol amolyan papírból kivágott formába kényszerítve Thomas Mann (a társ), Richard Armitage (az apa) és Carrie-Ann Moss (az anya). A dráma meghal a kórházi ágyon.

A film első kétharmada arról szól, hogyan sülyed Susannah egyre mélyebbre, válik hol görcsben rángó vitustáncos-sá, hol sarokban gubbasztó agyhalottá. Az utolsó harmadban természetesen megérkezik a csodadoktor, és mintegy véletlenül rálel az orvosi titok nyitására. Közben szenved mindenki. Csak éppen ezt az (amúgy teljesen érthető és átérezhető) agóniát és a gyógyulást kísérő extázist képtelen Gerard Barrett átvinni a mozgóképre.

A *Lángoló agy* képi világa sem innovatív: Yaron Orbach operatőr igyekszik az igaz történethez illő realista képeket komponálni, Susannah delirált pillanatait pedig a kamera rángatásával illusztrálni, de az örület képei leválnak a realista drámáról.

A film kezdő mondatait parafrazálva: megtörtént már, hogy olyan filmet néztél, amely az istennek se tudta felkelteni érdeklődésed? És próbáltál menekülni? Ha igen, akkor tudod, mit tegyél. Ha nem, itt egy jó tanács: olvasd el a könyvet, jobban jársz vele.

**Extrák:** Semmi.

SZÁNTAI JÁNOS



## A tehetség

**Gifted** – amerikai, 2017. Rendezte: Marc Webb. Szereplők: Chris Evans, McKenna Grace, Lindsay Duncan. Forgalmazó: Fox. 101 perc.

Ha van amerikai indie-film, ami nagyon szót az elmúlt évtizedben, akkor az *(500) nap nyár* ilyen volt. Marc Webb mozija nem csak mesteri meseszövege és a különböző lelki relációk végletesen egyszerű jelenetekben megmutatott mélységei, hanem a kortárs filmkultúra ikonikus hőstípusának mondható „Manic Pixie Dream Girl” újszerűbb ábrázolása miatt lett maradandó. Webb ezután tett két kitérőt a fősodor felé (*A csodálatos Pókember 1–2.*), de most visszakanyarodott a függetlenekhez, és leforgatta a *Good Will Huntingot* és a *Család kicsi kincsét* is megidéz, illetve megugró, egyúttal a MPDG-t szerepeltető mozik egyfajta variánsaként is értelmezhető *A tehetség*, amely ékesen bizonyítja, hogy jóllehet számos megoldás mostanra rojtosra kopott az újvilági független szcénában, egyes alkotókban még mindig van szusz és invenció. A történet hőse a nagybátyja által nevelt, árva matekzseni, a kis Mary, aki épphogy kilépett a hátulgombolósok kö-

zül, és máris az öltönyös akadémikusok ajtaján kopogtat. Frank, a nagybácsi a hétköznapi gyerekek életét szeretné biztosítani Mary számára, de nagyjanyjának, Evelynnek más tervei vannak: a zsenik sokszor keserű kenyerét etetné vele. A dráma több szinten bontakozik ki (Frank és Evelyn, Mary és Frank, továbbá Frank és a hozzá közel álló két hölgy között), és a direktor remek ritmusban emeli a dráma tétet, filmjének még az is megbocsátható, hogy éppen a konfliktusok kiélézésben főszerepű dramaturgiai megoldás (az Evelyn és Frank között meginduló harc első állomásának tekinthető bírósági tárgyalás lezárása) bicebóca, mert léletszerűtlen kicsit. Ugyancsak felejthető, hogy a dialógusok között akad néhány szegényesebb (például a Frank és a Mary tanárnője között a kocsmában zajló tereferé ostobácska), hiszen a párbeszédék jobbára ülnek, egyszerűségükkel együtt mélyek, sokszor azért, mert humor és dráma elegyét kínálják. *A tehetség* ugyan nem ér fel az *(500) nap nyárig*, de így is az egyik legszerethetőbb film az idényben, olyan mozi, aminek még a hibái is szimpatikusak. **Extrák:** Kimaradt jelenetek, werkfilm (több részletre törölve), előzetes.

PÁPAI ZSOLT





# Batman-ünnep

Jeph Loeb és Tim Sale a kilencvenes évek legelején találkoztak először. A DC kiadó egyik szerkesztője hozta össze őket, aki kivételesen tehetségesnek találta a szabadúszó illusztrátorként dolgozó Sale-t, noha a rajzoló addig mindössze egyetlen nyomtatásban megjelent sorozattal, a *Thieves' World* című, hamar elfelejtett fantasyvel szerénykedhetett. Loeb, az író Hollywoodból érkezett a képregényiparba. Épp kezdte bedarálni a stúdiórendszer, bár néhány sikert is felmutathatott, többek között a *Kommandó* című Schwarzenegger-klaszszikusba is besegített. Az alternatív közegben mozgó, ismeretlen művész és a hollywoodi medencés bulikból elmaradhatatlan író nem is állhattak volna távolabb egymástól. Aztán kiderült, hogy tökéletes párost alkotnak, és az utóbbi negyed század szuperhősképregény-történetének legszebb fejezteit írták együtt.

Bemutakozó sorozatuk, a *Challengers of the Unknown*, majd a Marvelnek készített *Wolverine & Gambit* után tehetek próbát Batmannel. Előbb egyrészes, halloweeni történetekkel arattak sikert, innen jött az ötlet, hogy egy hosszabb szériában is az év jeles napjai köré építsék fel a történetet. A *Hosszú Halloween* titokzatos

sorozatgyilkosa ünnepekkor öl, Batman pedig tanácstalan. Nyomozásában az egyre fásultabb és elcsigázottabb Gordon felügyelő és az igazságvágytól fűtött fiatal ügyész, Harvey Dent segítik – a Batman-rajongók sejtetik, hogy rossz vége lesz a történetnek. Ám a melankolikus, felejthetetlen zárlat előtt felvonul a Batman-kánon színe-java, Jokertől Rébuszon át a Macskanőig. A *Hosszú Halloween* forgatva úgy érezhetjük, a Batman-mítosz párlatát, esszenciáját olvassuk. Ez részben Loeb műfaji zsonglőrmutatóványainak köszönhető: a központi krimiszál összefonódik a Falcone család gengszter-történetével (*Keresztapa*-utalásokkal gazdagon), fokozatosan pedig a Batmanhez közel álló hősök is életveszélybe kerülnek, a krimi intellektuális feszültségét a thriller zsigeribb izgalmai váltják. És ne higgyük, hogy Loeb paragon hagyná bármelyik bűnügyi zsánert: csak az utolsó fejezetben jövünk rá, hogy voltaképpen noirt olvastunk, Dent/Kétarc elkárhozásának történetét.

Egy belevaló Batman-kalandhoz ennyi is elég lenne, remekművé azonban Tim Sale rajzai teszik a *Hosszú Halloween*-t. A fősodorbeli szuperhősképregények rajzi világa a hetvenes évektől fokozatosan a

realizmus mind megtévesztőbb illúziója felé haladt. Sale markáns, olykor szürreálisba hajló stilizációja ennek szöges ellentéte: eltorzuló, a környezettel összemosódó alakok, alapjellegzetességeikre redukált, karikatúrisztikus figurák (lásd a csupafog Jokert), hosszan megnyúló, lúdbőröztető árnyékok uralják Sale Gothamjét. Nem véletlen, hogy ez az értelmezés azóta is Batman legtöbbet idézett és másolt változatai közé tartozik. Tim Sale úgy emlékszik, nem sokkal a sorozat megjelenése után, egy közönségtalálkozóra tartva megmondta Loebnek, hogy ennél jobbat már úgy sem fognak csinálni. Ennél jobbat talán tényleg nem, de ugyanilyen jót azért az azóta eltelt bő húsz év alatt igen, és reméljük, előbb-utóbb a *Daredevil: Yellow*, a *Superman for All Seasons* vagy a *Spider-Man: Blue* is megjelenik magyarul.

**Jeph Loeb – Tim Sale: Batman: Hosszú Halloween 1-2. Színes, keményfedeles. 2x200 oldal. Kiadó: Eagle Moss.**

## MAGYAR SZAKLAP

Ha tudjuk, hogy a *Buborékhámozó* című, elemző cikkeket közlő képregényes szaklap 100 példányban jelenik meg, szerzői pedig lelkesedésből dolgoznak, akkor nem érdemes kötekednünk a kiadvánnyal. A suta vagy nyakatekert mondatokat, modorosságokat tudjuk be a



rajongói elfogultságnak. Bayer Antal szerkesztő azt közli, amit küldenek neki, a változatosságra pedig nem lehet panasz: új magyar megjelenésekről (*Csatorna, Nyugat mínusz zombik*), képregénytörténeti érdekességekről (William Hogarth narratív festményei) és külföldi trendekről is szó esik a friss lapszámban – bár ez utóbbi, a kilencvenes évekbeli comics-divatok visszatéréséről szóló írás alaposabb utánajárást és nagyobb teret érdemelt volna. Külön ki kell emelni Lénárd László cikkeit, aki az osztrák Csatornáról és a *Filmvilág* stripsorozatairól is szabadon mer asszociálni, hol közéleti kérdésekre, hol a képregény alapvető hatásmechanizmusaira. A színvonal tehát egyetlen, ezzel együtt a *Buborékhámozó*-nak minden száma ajándék.

**Buborékhámozó 15. Fekete-fehér, tűzött, 32 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.**

KRÁNICZ BENCE

## SZÁRNYAS FEJVADÁSZ (1182) (RENDEZŐI VÁLTOZAT)



DOUDACHE.HU