

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) tizenek 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 belső 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 belsőben 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 operatőrrre hagyta, hogy felvétel közben a folyamatosan mozgó kamerával megtalálja a jelenet ritmusát.

A mű a belső világításának is magasiskolója. 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 nyersanyagra 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

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 kamerakezelésében 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 tablók, 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, művészé 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, írt 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-