

FILMVILÁG

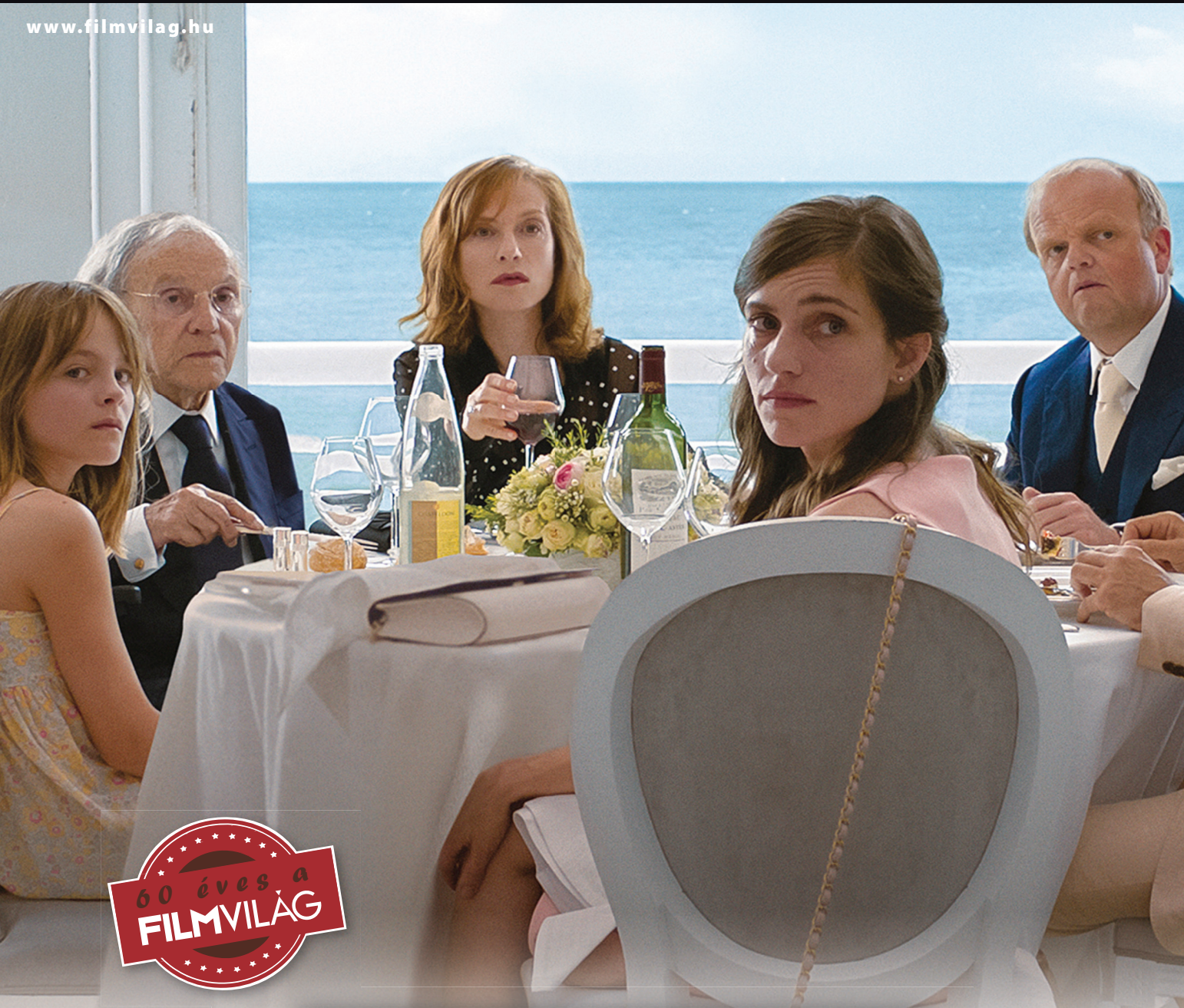
FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 11. SZÁM

2017. november

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



60 éves a
FILMVILÁG

MAKK KÁROLY

Jeanne Moreau • Blade Runner 2049

Michael Haneke: Happy end – Cirko Film



nka
Nemzeti Kulturális Alap

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

MAKK KÁROLY

Az első Makk-trilógia, a *Megszállottak*, az *Elveszett Paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* azonos stílusban megfogalmazott közös gondolata a modern ember válsága. A változást, az elmozdulást a filmekben e gondolat egyre tisztább, egzisztencialista színezetű kifejtése jelenti, amely együtt jár a modern stílusesszékők mind fokozottabb alkalmazásával.

Makk Károly: *Elveszett Paradicsom* (Törőcsik Mari és Pálos György) – 4. oldal



A JÖVŐ ÁRNYÉKÁBAN

2019 disztópiájához képest a 2049-es *Blade Runner* jövőképe még komorabb, még sívárabb. Kietlen pusztulat ily lélegzetállító soha nem volt még a vásznon (felderengnek John Ford klasszikus westernjei), a Budapesten forgatott belsők klasszicista hangulata harmonikusan ellenpontozza a kopár külsőket – ez a nyomasztó, méltóságáteljesen lepusztult világ ízig-vérig Philip K. Dick világa.

Denis Villeneuve: *Szárnyas fejedelmek 2049* (Ana de Armas és Ryan Gosling) – 12. oldal



JEANNE MOREAU

A legszebb, legvonzóbb, legprofibb francia filmszínésznő? Ki volt Jeanne Moreau? Csak egy biztos, a legtalányosabb, aki körül mindig vibrál a filmvászon. Kiemelkedő alakítása Catherine a *Jules és Jim*-ből. A fiús csábító, akinek semmi köze Moreau „gonosz nő” szerepeihez, a hagyományos, „veszedelmes viszonyos” hideg szívtiprúkhöz.

François Truffaut: *Jules és Jim* (Jeanne Moreau és Henri Serre) – 28. oldal



2017 november

FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 11. SZÁM

MAKK KÁROLY (1925-2017)

- Gelencsér Gábor:** Keretjáték (*Makk modernizmusa*) 4
Szekfű András: „Nem éreztem cinizmust”
(*Beszélgetés Makk Károssal – 1. rész*) 8

A JÖVŐ ÁRNYÉKÁBAN

- Parragh Ádám:** Diszkrét zendülés (*Az elnyomás allegóriái*) 12
Géczi Zoltán: Rekonstruált csoda
(*Denis Villeneuve: Szárnyas fejedelmek 2049*) 16
Zalán Márk: Gyógyító határátlépések (*Denis Villeneuve*) 18

A KÉP MESTEREI

- Benke Attila:** Egy rousseau-i fényíró (*Néstor Almendros*) 21

MICHAEL HANEKE

- Szabó Ádám:** Kamera által láthatatlanul (*Haneke és a thriller*) 24
Baski Sándor: A burzsoázia fantomja (*Michael Haneke: Happy end*) 27

JEANNE MOREAU

- Bilkácsy Gergely:** Tükröm, tükröm (*Jeanne Moreau 1928-2017*) 28

MAGYAR MŰHELY

- Erdélyi Z. Ágnes:** „A titkoltok szabadulni kell”
(*Beszélgetés Mészáros Mártával*) 32
Kolozsi László: Budapest Confidential (*Beszélgetés Gárdos Évával*) 34
Bilsiczky Balázs: Amíg világ a világ (*Beszélgetés Buvári Tamással*) 36
Bokor Ágnes: A legjobb játék (*Beszélgetés Deák Kristóffal*) 38

KÖNYV

- Varga Zoltán:** Hegeltől a texasi láncfűrészességig
(*Király Jenő: A mai film szimbolikája*) 41

PANORÁMA

- Lénárt András:** Autonóm kamerával Hispániában (*A mai katalán film*) 42

FESZTIVÁL

- Baski Sándor:** A megoldás: empátia (*CineFest – Miskolc*) 46

FILM/REGÉNY

- Kolozsi László:** Fagypon alatt (*Jo Nesbø: Hóember*) 48
Sepsi László: Hidegítés (*Tomas Alfredson: Hóember*) 49

KRITIKA

- Jankovics Márton:** A történelem fekete doboza
(*Mészáros Márta: Aurora Borealis – Északi fény*) 50
Bilsiczky Balázs: Az újrakezdés lehetőségei (*Buvári Tamás: Szeretföld*) 52
Nevelős Zoltán: A pokol kapuja (*Martin Koolhoven: Megtorlás*) 53
Ádám Péter: A zseni árnyékában (*Jacques Doillon: Rodin*) 54

MOZI

- DVD 61

PAPÍRMOZI

64

A címlapon: Michael Haneke: *Happy end* – A Cirko Film 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
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlapelofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR17-0100

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap


SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez 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!

KÖSZÖNET AZ OLVASÓKNAK

Köszönjük azoknak a nagylelkű és szolidáris olvasóinknak a segítségét, akik 2017-ben adójuk **1 %-át** lapunk támogatására ajánlották fel!

A 889.694 forintot a Filmvilág megjelentetésének költségeire fordítjuk.

**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 novemberi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

KÁROLY MAKK (1925-2017)

Framing Device (Makk's Modernism) by Gábor Gelencsér, p. 4. **I Didn't Feel Any Cynicism** (A Talk to Károly Makk – Part One) by András Szekfű, p. 8. *Károly Makk opened the Hungarian New Wave with a modernist trilogy and he closed it with an artistic mind film-trilogy.*

SHADOW OF THE FUTURE

Discreet Mutiny (Allegories of Oppression) by Ádám Parragh, p. 12. **Reconstructed Miracle** (*Blade Runner 2049* by Denis Villeneuve) by Zoltán Gécz, p. 16. **Healing Transgressions** (New Breed: Denis Villeneuve) by Márk Zalán, p. 18.

The future in contemporary science-fiction looks disillusioning: compared to the world of Blade Runner, the sequel shows much bleaker and darker things to come.

MASTERS OF LIGHT

A Rousseau-like Painer of Light (Nestor Almendros) by Attila Benke, p. 21.

MICHAEL HANEKE

Invisible by Camera (Haneke and the Thriller) by Ádám Szabó, p. 24. **The Phantom of Bourgeoisie** (*Happy End* by Michael Haneke) by Sándor Baski, p. 27.

Haneke's new film is a new variation of family cataclysm, violence and hypocrisy.

JEANNE MOREAU

Mirror, Mirror (Jeanne Moreau 1928-2017) by Gergely Bikácsy, p. 28.

Who was Jeanne Moreau? Maybe the most gorgeous and professional French actress? One thing is for sure: she is the most mysterious.

HUNGARIAN WORKSHOP

Shaking off the Secrets (A Talk to Márta Mészáros) by Ágnes Z. Erdélyi, p. 32. **Budapest Confidential** (A Talk to Éva Gárdos) by László Kolozsi, p. 34. **Until the End of the World** (A Talk to Tamás Buvári) by Balázs Bilsiczky, p. 36. **The Best Game** (A Talk to Kristóf Deák) by Ágnes Bokor, p. 38.

BOOK

From Hegel to Leatherface (*The Symbolism of Contemporary Cinema* by Jenő Király) by Zoltán Varga, p. 41.

PANORAMA

Independent Camera in Hispány (Contemporary Catalan Film) by András Lénárt, p. 42.

FESTIVAL

The Solution is Empathy (Cinefest 2017) by Sándor Baski, p. 46.

FILM/NOVEL

Below Zero (*The Snowman* by Jo Nesbø) by László Kolozsi, p. 48. **Growing Cold** (*The Snowman* by Tomas Alfredson) by László Seps, p. 49.

REVIEWS

The Black Box of History (*Aurora Borealis* by Márta Mészáros) by Márton Jankovics, p. 50. **The Opportunities of Starting Over** (*Loveland* by Tamás Buvári) by Balázs Bilsiczky, p. 52. **The Gate of Hell** (*Brimstone* by Martin Koolhoven) by Zoltán Nevelős, p. 53. **In the Shadow of a Genius** (*Rodin* by Jacques Doillon) by Péter Ádám, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p.61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: *Happy End* by Michael Haneke – A Cirko Film release

Keretjáték

GELENCSÉR GÁBOR

NOHA A HATVANAS ÉVEK MAGYAR ÚJ HULLÁMÁBÓL KIMARADT, A MODERNISTA STÍLUSKORSZAK SAROKTÉTELEI MAKK KÁROLY NEVÉHEZ FÜZŐDNEK.

B. Nagy László az *Isten és ember előtt* című Makk-filmről szóló kritikájában, tehát már 1968-ban kiszámíthatatlannak látja a rendező akkor még alig másfél évtizedes pályafutását, s ezt az állítását további írásával is igazolja: korábban lelkesen méltatta a *Megszállottak* újszerűségét, korszakos jelentőségét, az *Isten és ember előttre* viszont egyszerűen nemet mond, majd a *Szerelemmel* kapcsolatosan már „mestersége korlátait érzékeli”, annyira elképzelhetetlennek tartja a film kvalitásához méltó kritika megírását. Noha Makk Károly későbbi, a hetvenes évektől utolsó munkájáig, a 2010-es *Így, ahogy vagytok*-ig ívelő pályafutása nem mondható oly mértékben kiszámíthatatlannak, mint első, ötvenes-hatvanas évekbeli szakasza, a fogalom mégis rányomja a bélyegét az egész életműre. Ám ez a „bélyeg”, úgy tűnik, személyes alkatától sem állt távol: szívesen azonosult a kiszámíthatatlansággal, amelyet, persze, tekinthetünk sokszínűségnek, változatosságnak is. A több mint fél évszázados életmű legsűrűbb, filmtörténetileg legjelentékenyebb első felében találunk vígjátékot (*Liliomfi*, *Mese a 12 találatról*, *Füre lépni szabad*, *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*, *Bolondos vakáció*) és komor lélektani drámát (*Ház a sziklák alatt*), társadalmi parabolát (*A 9-es kórterem*) és mozgalmi filmet (*A harminckilences dandár*), közéleti kritikát (*Megszállottak*) és melodramát (*Elveszett paradicsom*, *Utolsó előtti ember*), politikai (*Szerelem*, *Egymásra nézve*) és nosztalgikus múltidéztést (*Macskajáték*, *Egy erkölcsös éjszaka*). A műfaji, stílári és tematikus sokszínűség mellett azonban felfedezhető egy valódi, filmtörténeti léptékű kiszámíthatatlanság, amennyiben Makk Károly – minden jogos előzetes elvárás ellenére – nem aktív részte-

vője a magyar új hullámnak, „csupán” keretezője, azaz előkészítője és folytatója. A hatvanas évek derekán készült munkái, a *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*, a *Bolondos vakáció* és az *Isten és ember előtt* sem az életműben, sem a magyar film történetében nem játszanak jelentős szerepet, szemben a modernizmust előkészítő trilógiával (*Megszállottak*, *Elveszett paradicsom*, *Utolsó előtti ember*) és az új hullámot követő, a hetvenes években kibontakozó, szintén trilógiává szerveződő három filmmel (*Szerelem*, *Macskajáték*, *Egy erkölcsös éjszaka*). Ráadásul, a „kiszámíthatatlanság kiszámíthatatlanságaként” a kétszer három film stílusa határozott egységet mutat, továbbá szorosan kötődik a filmtörténeti folyamatokhoz: az első trilógia a modernista új hullám előkészítője, a második egy sajátos szerzői filmes műfaj, a tudatfilm vagy mentális utazásfilm, illetve (az *Egy erkölcsös éjszaka* révén) a hetvenes évek esztétizáló irányzatának betetőzése. Az alábbiakban e két trilógia modern stílus eszközeinek „sűrűsödési pontjait” vizsgálom. Makk ugyanis e munkáiban ezeket az eszközöket egy-egy jelenetben, szerzői kézjegyként esszenciális formában is alkalmazza. Mindez a filmek stíluserejét bizonyítja, amikor is a cseppben valóban látszik a tenger.

A SEMMI ÁGÁN

A *Megszállottak*, az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* azonos stílusban megfogalmazott közös gondolata a modern ember válsága. A változást, az elmozdulást a filmekben e gondolat egyre tisztább, egzisztencialista színezetű kifejtése jelenti, amely együtt jár a modern stílus eszközeinek mind fokozottabb alkalmazásával, az esszenciális modernista szekvenciák

egyre hosszabb és hangsúlyosabb jelenlétével. De együtt jár mindez a filmek némiképp kimódolt szimbolikusává válásával is – s ez nem kedvez az esztétikai minőségnek –, ahogy együtt jár a sajátosan magyar filmtörténeti kontextus elhagyásával, miszerint a krízis motivációja a külső, társadalmi és politikai erők helyett belső, lélektani összetevők körül sűrűsödik. Az elvont szimbólumokkal dolgozó forma a film mediális természetétől, az egzisztencialista emberkép a magyar filmtörténeti hagyománytól idegen. Talán ezek a körülmények is magyarázzák, hogy a három film közül a legjelentősebb az aktuális társadalomkritikát a modern egyén – ugyancsak társadalmilag motivált – személyes krízistörténetébe ágyazó *Megszállottak*. Az *Elveszett paradicsom* mintegy átmenetként jóval általánosabb értelemben jelzi az első generációs értelmiségi „minden túl könnyen ment” karrierjének válságát, s itt már felbukkannak az erős szimbolikus elemek is (halottmosdatás a történet fordulópontján, fakivágás a zárlatában). Végül a három film közül a legkevésbé erős *Utolsó előtti ember* egyáltalán nem sejteti a társadalmi körülményeket; itt már tisztán magánéleti és egzisztenciális krízisről van szó, igencsak felfokozott „repülés-zuhanás” szimbolikába ágyazva. A társadalmi és a személyes felé történő elmozdulást fejezi ki egyrészt a főhősök érzelmi-szerelmi motivációja: a *Megszállottak*ban ez csak vázlatos és kidolgozatlan kísérőköri körülmény, az *Elveszett paradicsomban* középpontba kerül és sorsfordítónak bizonyul, az *Utolsó előtti emberben* előbb csak az elidegenülés kísérőjelensége, végül (szimbolikus) megoldása lesz. Másrészt a krízis jellegét jelzi annak fokozódó tétje, a főhősök által okozott, nem szándékos, ám belső meghasonlottságukból következő halál – orvosi műhiba az *Elveszett paradicsomban*, végzetes ejtőernyős versengés az *Utolsó előtti emberben* –, illetve erre „válaszként” az öngyilkosság gondolata.

A *Megszállottak* ily módon nemcsak stílári, hanem tematikus értelemben is az új hullám előképe: cselekvő hősök állnak a történet középpontjában, akik nem adják fel a küzdelmet – s nem adják fel kommunista meggyőződésüket sem. Nem az ideológiával van bajuk, hanem

a bürokratikus rendszerrel; ennek megfelelően termelési konfliktusukat az állami ideológiát reprezentáló parlamenti képviselő felülről oldja meg, mintegy átnyúlva a bürokrácia feje fölé. Hogy a *Megszállottak* mindennek ellenére mégsem vonalas, az ötvenes évek emléké műfaját idéző termelési film (noha minden elem megvan hozzá), az a legkevésbé sem az új bürokratikus elittel szembeni – egyébként bátor – kritikájának köszönhető, hanem karakterábrázolásának és stílusának. Kecskés igazgató alakja Szirtes Ádám érzelmdús, már-már romantikusan lángoló megformálásában jobban felidézi a termelési filmek haladó kommunistáit, ám azok szoborszerűségével szemben nagyon is életteli, eleven, szenvedélyes figura. Bene László vízmérnök Pálos György alakításában az „ingadozó” szerepkörét idézi, amely már a termelési filmekbe is vitt némi dinamikát (noha az ingadozó választása nem lehetett kétséges). Itt viszont az ő karaktere teljesen új szint,

jelentést és nem utolsó sorban a következő Makk-filmekre, továbbá a hatvanas évek korszakára érvényes mintát hoz a történetbe. Ez pedig az

„Nem az ideológiával van bajuk”

(Makk Károly:
Elveszett paradicsom
– Pálos György és
Töröcsik Mari)

ötvenes években felnőtté váló, a „fényes szelek” által szegénysorból kiemelt első generációs értelmiségi, aki súlyos erkölcsi árat fizet ezért a társadalmi státusváltásért, 1956-ban választút elé kerül, s ha az itthon maradás mellett dönt, úgy a hatvanas évek – a *Megszállottak* forgatása idején még csak érlelődő – konszolidációját meghasonlasként, az egykori forradalmi remények megcsúfolásaként, válságként éli meg. Méghozzá a modern ember válságaként, többszörös értelemben. Először is a fent vázolt, egy nemzedék számára hasonló karriert kirajzoló sorstörténet a jellegzetes kelet-európai, államszocialista–személyi kultuszos feltételrendszer mellett rendelkezik egy általánosabb érvényű körülménnyel, magával a rendkívül gyors modernizációs életformaváltással, amely szintén próbára teszi az egyén tűrőképességét. Elmaradott falusi szegénysorból pár év

alatt fővárosi értelmiséggé avanszálni, sokszor a szó szoros értelmében a mezítlábra cipőt húzni, szekérről autóba ülni, a hagyományos családmódelből egy jóval nyitottabb, promiszkuus kapcsolatrendszerbe átlépni, helyén kezelni a fogyasztói társadalom kihívásait és ellenállni az egyre jobban elérhető élvezeti-érzéki örömeknek – nos mindez nem kevés kihívást jelent a hatvanas években meglelt emberré váló generációnak. Másodsor pedig modern konfliktusként fogalmazódik meg mindez azért is, mert túl vagyunk a drámai háborús és a (Kelet-Európában hasonlóan drámai) ötvenes években, valamint az 1956-os forradalmon. Belépünk a hatvanas évek jóléti, konszolidálódó világába, amelynek legfőbb jellegzetessége, alapszava a kompromisszum: nincsenek már drámai konfliktusok, tompulnak az élek, elkenődnek a határvonalak, nyúlóssá, masszaserűvé, semmilyen né válik az élet. A hatvanas évek közepére még mintha feléledne a társadalomban valamiféle reformremény, de 1968 után ez is végképp szertefoszlik. Makk ekkor

már nem forgat ilyen témájú filmeket; az ő hőseit a közeli '56-os forradalom eltiprásának reménytelensége hatja át. S ebben még drámai hős sem lehet az ember, legfeljebb egy értelmiségi melo-dráma hőse, aki – Kovács András Bálint meghatározása szerint – a Semmivel néz farkasszemet. Sok ebben a közös pont a nyugat-európai elidegenedéssel, a jóléti társadalom válságával – többek között ezért is mozoghat ekkortól a magyar film párhuzamosan az európai modernista új hullámokkal, s lesz fogékony több rendezőnk (Gaál a *Sodrásban*, Jancsó az *Oldás és kötés* és Makk a trilógia forgatásakor) Antonioni korabeli stílusára. Az évtized magyar filmjei a modern ember krízisének igen összetett, helyi történelmi és általános európai elemeket egyaránt felsorakoztatott motívumai alapján a lehetséges reakciók széles tárházát vonultatják fel, méghozzá jellemző módon a modernista értelmiségi melo-dráma műfajában: a cinizmusét (Fejér Tamás: *Kertes házak utcája*), a szembenézés és a tradícióktól való elszakadás elkerülhetetlenségét (Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*), a depresszióét (Zolnay Pál: *Próféta voltál szívem*).

EBBE a sorba illeszkedik, pontosabban ezt a sorozatot alapozza meg Makk 1961–62–63-ban forgatott modernista trilógiája. Ő egyre elvontabbá teszi a témát: a *Megszállottak* mérnök-karakterének személyes krízise még inkább a termelési konfliktust formálja átélhetővé, hitelessé, míg az *Elveszett paradicsomban* már csupán a főhős back storyjában jelenik meg társadalmi múltja, a „honnan hova és miként” generációs útja, egészen a jelen tragédiába torkoló kiábrándulásáig, a mindent feladó, mindenről leváló végső szakításig – amelyetől talán csak egy tiszta szerelem mentheti meg. *Az Utolsó előtti ember* ejtőernyős kiképzőjének ennyi társadalmi kontextusa sincs; ő egy pedagógiai megfontolásból végrehajtott végzetes ugrás, s ezzel az általa okozott (?), provokált (?) haláleset következtében néz szembe önmagával, szembesül saját életének megoldatlanságával, s jut el a film végére a halálos ugrás inverzeként a szerelem, a szeretet általi megváltáshoz, ahogy erről az ezúttal kinyíló két ejtőernyő szimbolikus záróképe tudósít. Makk kollégái azonban nem ezen az úton folytatják az általa elkezdett tematikát; ők a *Megszállottaktól* indulnak tovább:



elhagyják annak termelési konfliktusát, ám nem mondanak le hőseik krízisének társadalmi-politikai motiváltságáról.

A modernista stílusművelet átfogó, az egész műre kiterjedő alkalmazása terén ugyancsak a *Megszállottak* bizonyul a legegységesebbnek. Mi fejezhetné ki jobban kiábrándult főhősünk lelki sivárságát, mint a pusztai homok, amelynek megöntözése lesz a termelési küzdelem tétje? A történet konfliktusába beépülő, azt minden elemében beborító homok motívuma így kerül el a direkt szimbolikát – anélkül, hogy lemondana a benne rejlő többletjelentésről. S a fő motívumot még számos, a bezárkózásra és a kiüresedésre vonatkozó kisebb jelzés gazdagítja a Cybulskitól és Belmondótól „örökölt” sötét céltalan lövöldözésig. Az *Elveszett paradicsom* már hangsúlyosabban, egy-egy jelenet vagy kép erejéig alkalmazza a hős állapotát kifejező modernista lelki tájat: ilyen a befagyott Balaton a parton meredő magányos fával, vagy a móló fáinak kopasz ágai, amelyek mintegy grafikus keretbe foglalják a szereplők szerelmi vergődését. (Külön esszét érdemelne Makk balatoni tájbrázolása a *Liliomfi* vidám színeitől a *Ház a sziklák* alatt komor tónusán át az *Elveszett paradicsom* elidegenítő lelki tájáig.) Végül az *Utolsó előtti ember* az ejtőernyős sport szimbolikájába építi bele a modern ember szorongását.

De lássuk a filmek esszenciális modernista jeleneteit: ezek vallanak ugyanis már-már demonstratívan Makk új hullámos stílusáról!

A *Megszállottak* egyfajta bevezetést nyújt ebbe a stílusba a film főcímét kísérelő hosszú szekvenciával, amelynek önállóságát az is kifejezi, hogy még a stábtagnak nevei után is folytatódik. A történet hőseit látjuk mindvégig háttal, tétován, cél nélkül ögyezlegni a hajnali, esőáztatta pesti flaszteren. A Fényes Szabolcs dzsesszes futamival kísért, erős atmoszférájú képsor a modern ember elidegenedését írja le: a nagyvárosi környezetet, a mondán életet, amelyből el kell menekülni minél messzebbre – ahogy ezt a film történetét elindító első kép vizuális ellenpontja határozottan állítja. A város a későbbiekben is csak negatív jelentést hordoz: itt találkozunk főhősünk volt feleségével, aki egy térben sem képes megmaradni vele; itt zajlanak a kiábrándító munkahelyi viták. A vidéki

környezetnek ezzel szemben drámai karaktere lesz: a homokos táj miképp fordítható termővé – a kiürült lélek pedig tevékenyé. Ez a képi motívum oly mértékben hatja át a film teljes történetét, hogy a bevezető képsorhoz hasonló „sűrítőmennyre” a későbbiekben már nincs is szükség.

Az *Elveszett paradicsom* nyitánya – igazi szerző gesztusként – variáció a *Megszállottak*éra. Itt is háttal látjuk a főhőst, amint egy korszerűen berendezett lakásban izgatottan pakol, gyógyszerrel tesz egy orvosi táskába, nagy köteggel gyűr a zakózsabába – mindeközben idegesítően cseng a telefon –, majd végül lesiet a lépcsőn és kilép a kapun. Erre vágja rá Makk – szintén a *Megszállottak*hoz hasonlóan – a vidéki helyszínt, ahogy a városi kapu kinyitására folytatásaként a derűs Mira nyitja ki az ablakot – s kezdi el a történetet. A bevezető képsor nemcsak egy lelkiállapot pontos rajza, hanem egyúttal a képi információközlés mesterpéldája is. Az *Elveszett paradicsom* azonban – a korábban idézett szimbolikus képekhez hasonlóan – újabb önálló jelenetet szentel az elidegenedés kifejezésének, méghozzá rendkívül radikális módon. A férfi a történet vége felé magára hagyja kedvesét, s mielőtt visszatérne hozzá, sétára indul a Balaton parton. Hosszú bolyongása során táncmulatságba téved, amelyben néma pantomimmal vesz részt, majd a magányát ironikusan ellenpontozó „társasági élet” után folytatja céltalan útját. Klasszikus modernista epizód ez, amely nem vezet sehonnán sehova – legfeljebb egy kiégett lélek mélyére.

Az *Utolsó előtti ember* nyitójelenete már dramaturgusabb formában sűríti magába a modernista stílust. Ebben a főhős (Pálos György *Megszállottak*- és *Elveszett paradicsom*-beli szerepkörét itt Nagy Attila veszi át) azzal a szereplővel beszélget egy kávéházban, aki önvesszélyes vagánykodásával sérti a csapat fegyelmét. Orodán úgy próbálja Petit jobb belátásra bírni, hogy a következő ugrásnál maga is csak az utolsó pillanatban nyitja ki az ernyőjét, s mivel társa előbb ugrik ki a gépből, előbb is kell nyitnia. Nem teszi meg – így szörnyethal. Nos, ezt a beszélgetést úgy rögzíti Makk, hogy a másik szereplőnek, Petinek csak a hangját halljuk és a hátát látjuk, az arcát nem. Ezzel egyrészt elveszi a tragédia személyes élet, hiszen azt nem tudjuk kihez kötni, másrészt mindezt a főhősre vonatkoztatja,

aki a beszélgetés során olyannak tűnik, mint aki magával, vagyis a tükörképével vitatkozik – s a szembenézésnek ezt a lélektani útját fogja kibontani a történet. A film szintén tartalmaz egy, az *Elveszett paradicsom*éhoz hasonló hosszú bolyongásjelenetet, csak hogy itt ez is dramaturgusabb. Orodán elköltözik hazulról, s az utcán belebotlik egy magányos nőbe. Elválnak egymástól, majd véletlenül újra összefutnak; a nő egy barkóba játék keretében megtudja a férfi lelkét nyomó titkot; végül felviszi a lakásába, s együtt töltik az éjszakát. Ez az elidegenült melodramai kapcsolat – és az azt megfogalmazó éjszakai jelenet képi stílusa – a film legmodernebb eleme, szemben az egzisztenciális természetű lélektani konfliktust szentimentálisan feloldó, kevésbé hiteles románcszerző zárlattal. Különös esztétikai igazságszolgáltatás: mintha a stílus kifejező ereje jelezné, hol igaz és hol hamis a történet.

TÜNT IDŐK

Makk új hullámot követő, hetvenes évekbeli filmjeit ugyancsak egy modernista formaelv köti össze: a *Szerelem* és a *Macskajáték* történetét az asszociációs gyorsmontázsra épülő időrendfelbontó elbeszélésmód szervezi meg, s noha ezt a módszert az *Egy erkölcsös éjszaka* nélkülözi – a film egyetlen flashbacket tartalmaz –, a századfordulós szecessziós közeg, s annak felfokozott ornamentikája mégis rokonítja az előző két filmmel, így joggal beszélhetünk újabb, formai alapon szerveződő trilógiáról.

Különös módon a három film tematikus mozgása megegyezik a korábbi trilógiáéval: a *Szerelem* drámai konfliktusát politikai esemény motiválja, így a film szervesen illeszkedik a magyar film társadalmi kontextusú hagyományába, míg a *Macskajáték* és az *Egy erkölcsös éjszaka* nélkülözi a társadalmi motivációt, s egyéni-morális konfliktusokat helyez előtérbe. Bizonyára ennek is köszönhető, hogy ezúttal is a sorozat első darabja a legértékesebb, sőt, a *Szerelem* az egész életmű és a teljes magyar filmtörténet kimagasló alkotása.

Az első trilógiában a modernista értelmiségi melodráma műfaja hatotta át a filmeket, s ebbe ékelődtek bele az elidegenedés létállapotának képi megfogalmazásai. A második trilógia első két filmje szintén azonosítható egy modernista műfajjal, a mentális utazásfilmmel, míg a három mű közös vonása már egy sajátos

BESZÉLGETÉS MAKK KÁROLLYAL – 1. RÉSZ

„Nem éreztem cinizmust”

SZEKFÜ ANDRÁS

„FINOM PEDAGÓGIAI MÓDSZEREKKEL PRÓBÁLTAK RÁBESZÉLNI, HOGY MENJEK EL EGY GYÁRBA DOLGOZNI.” A BESZÉLGETÉS 1971 FEBRUÁRJÁBAN KÉSZÜLT.

Egy kis városban, vagy egy nagy községben születtem – Berettyóújfaluban. De tulajdonképpen azon túl, hogy ma is megkülönböztetem a búzát a roztól, az árpát a zabtól, hogy ma is szívesen odamegyek a lovak és tehének közé, hogy általában nem félek a kutyáktól, hogy tudom, hogyan herélnek ki egy kakast, hogy kappan legyen belőle – ezen túl erről nem tudok sokat beszélni.

Számomra azt jelenti ez az ifjúkor, melyet vidéken töltöttem, hogy otthon vagyok egy közegben, mely ma is eleven számomra, és az úgynevezett urbánus közeget én megismerni vagy felvenni 18 éves korom után kezdtem. Ma már ebben is otthon érzem magam, ritmusában, életformájában. Számomra a falu nem tabu, nem szentség, nem egy nosztalgikus lehetőség valami ellen vagy valami mellett, hanem az élet egyik területe, melyet megismertem és még ma is jól ismerem.

• *Valahol azt olvastam, hogy édesapjának mozija volt, ahol rengeteg filmet néztek meg gyermekkorában...*

Valóban, apámnak volt egy kis vidéki mozija, és én valóban elég sok filmet néztem, de nem tudom becsületszóra kijelenteni, hogy „azért lettem filmrendező, mert moziba jártam”... Nem is jártam olyan sokat moziba. Tíz éves koromtól tizenkilenc éves koromig egy rendkívül szigorú papi internátusba jártam Debrecenben, melynek kapuját minden hónap első vasárnapján lehetett elhagyni, szülői kísérettel. Amikor otthon töltöttem a szünidőket, évente tehát két és fél hónapot, minden héten elmentem kétszer moziba. Az egészben tehát van valami olyan kellemes vagy jópofa túlzás, mely színházi bulvárlap közhelyeként talán megállja a helyét... de én nem érzem igaznak.

• *Hogyan lett tehát filmes?*

Tizenöt éves korom táján váltam afféle eszelősen olvasó diákká. Olvastam mindent, ami a kezem ügyébe akadt. Talán akkor merült fel bennem, hogy szép ténykedés írni valakiről, felmutatni a sorsukat, kiállni az igazság mellett... Ezek romantikus és gyerekes szavak, de így éreztem. Ettől még elmehettem volna írónak is. Hogy azután, miért álltam én apám elé azzal, hogy filmes szeretnék lenni, és vesse be minden személyes nexusát? Lehet, hogy az a kis tény is belejátszott, hogy apám ismert néhány pesti filmkölcsönzőt, és ez legalábbis elindulási pontot jelentett. 1944 nyarán, érettségi után be is kerültem a Hunniába, úgynevezett üzemi gyakornoknak. Tébláboltam egy-két filmnél, majd a vágószobában egy darabig. A legidétlenebb, vesztésre álló háború közepén tapintatlan és hólyag filmek készültek.

Az igazi pályakezdés számomra 1945 volt. Még 1944-ben megismertem egy-két embert: Ranódy Lászlót és a feleségét, Szóts Istvánt, Makay Árpád operatőrt és másokat. Még 1944-ben beiratkoztam bölcsészhallgatónak is – a fősza- badulás után átiratkoztam Debrecenbe. Ranódy László egy levele vitt vissza a szakmához – ő akkor a parasztpárti filmvállalatot, a Sarlót vezette, és agilis fiatalembereket keresett. Így kerültem én is oda. Főleg híradókat készítettünk, új részletekkel átalakítottunk egy játékfilmet és egy egészségügyi filmet, azután elkezdődött a *Mezei próféta* forgatása, de én akkor már nem voltam ott. Beiratkoztam a főiskolára.

Korábban szerzett szakmai kapcsolataim és Radványi Gézával kialakult barátságom kapcsán az életem úgy rendeződött, hogy a főiskola mellett

számos film munkáiban is részt vettem. Végigjártam a „számárlétrát”, amit akkor én nem éreztem számárlétrának, hanem nagy ambícióval dolgoztam, hogy ügyelőből másodasszisztens, abból meg első asszisztens legyek. Ma is jóleső érzéssel gondolok rá, hogy keresett első asszisztens lettem. Most visszagondolva érzek valami kettősséget a helyzetemben, hiszen a főiskolán viszont részese voltam annak a kollektívának, vagy csoportnak, gengnek – a sokat emlegetett Bacsó-Kovács-Fehér-Banovich-Nádasy-Hildebrand-Teuchert-osztálynak, mely egészen más mentalitású társaság volt. A tanulás, szakmai munka meglehetősen mellékes volt számunkra, hiszen valóban egy elementáris, nagy mozgás részesei voltunk. Természetesnek éreztük, hogy minden akkor indult, szerveződött, tabuk rombolódtak le, a diákok azt mondták különböző tanároknak, hogy ezek ne tanítsanak bennünket, elhagytuk azokat az elméleti órákat, melyeket untunk, és beültünk a Nemzeti Színházba próbára, ahol éppen Gellért Endre, vagy Major Tamás rendezett, a főiskola tehát nem annyira tanoda volt, hanem egy kulturális rohamcsapat funkcióját töltötte be. Mind a két dologban nyakig benne voltam.

• *Mint rohamcsapat – ütöttek és ütések kaptak?*

Nézze, tulajdonképpen – nem szeretném, ha profánnak venné – főleg mi ütöttünk. Ütések nem nagyon kaptak ez az együttes. Én személy szerint kaptam, de a tipikus az volt, hogy annál inkább ütöttünk, minél közelebb voltunk a hatalomhoz.

• *Milyennek ismerte meg Balázs Bélát?*

Úgy ismertük meg, mint a Balázs Béla bácsit, aranyos, finom, charme-os, eleven öregúrként, aki a főiskolán nagyon ritkán volt benn. Mintha a főiskola vezetősége és öközötte súlyos ellentétek lettek volna. Lassan szorították a háttérbe, ez ellen indulatosan ki-kifakadt, de szinte nevetés tárgyává tették. Nem a képességeinek megfelelő feladatokat kapott – és végül egy szívroham elvitte.

• *Radványi Géza önnek mestere és személyes barátja is volt...*

Tudomásul kell vennünk, hogy Radványi hosszú időn át a „súgója”, vagy bábja volt az állami filmgyártásnak... Az ő tippje volt a *Talpalatnyi föld...* A háttérből ő valamiféle tanácsadói, művészeti irányítói szerepet töltött be en-

nél a filmnél... Persze, azt is tudni kell, hogy Balázs Béla szerepe a *Valahol Európában*-nál egyszerű reklámfogás volt, mert ő abban nem tevékenykedett. Mint jó ügyhöz, odaadta a nevét, hogy amennyiben ez segít, könnyítse az akadályokat.

• *Hogyan mert belevágni 1949-ben az Úttörőfilm forgatásába?*

A világ legtermészetesebb dolgának éreztük, hogy most forgatunk egy filmet.

• *Huszonhárom-huszonnégy évesek voltak...*

Egy ilyen megbízás lehetősége része volt a kor atmoszférájának. És éreztem is bizonyos képességeket, lehetőségeket magamban – még akkor is, ha később kiderült, hogy annyira azért nem voltam felkészült, mint gondoltam.

• *Ezt a filmet nem sokkal a befejezés után leállították és a kópia is megsemmisült.*

Igen, két vagy három forgatási nap lett volna még hátra.

• *Hogyan hatott Önre a leállítás?*

Amikor ez történt, 1949 őszén, a kor tele volt kisebb-nagyobb robbanásokkal, csillaghullásokkal. Személyi és politikai vonatkozásokban egyaránt. Mi magunk

is cselekvően benn voltunk abban, hogy ebben a korban embereket egyik pilanatról a másikra le kell váltani, mert nem képviselhetik azt, amire nekünk szükségünk van, magunk közül is el kellett embereket küldenünk, néha belső szándékból, néha felső intenciókra, amelyekben bízunk... Emberek eltűntek, feltámadtak, intézmények eltűntek és alakultak... Egy ilyen dinamikus korban, ha azt mondták, csináljatok egy filmet, aztán azt, hogy mégsem kell, ez vele járt az egész ügyvel...

• *...mondja Ön ma.*

Igen, mondom ma... Persze, gyerekes dolognak tartom, hogy filmeket így betiltsanak, hiszen tudjuk, hogy egy-egy film csak jótányival járul hozzá társadalmi helyzetek elmozdításához, vagy az emberek tudatának megváltoztatásához, érzem a mai agyammal – de hát ezt tették. Emberileg azután számos nemtelen, intrikus, kisztíli, saját bőrét menteni akaró szándék tárult itt fel előttem, ami az én huszonhárom-huszonéves, meglehetősen gyanútlan és gyerekes habitusomat meglehetősen megzavarta. Ekkor léptünk volna a főiskola negyedik évébe. Különböző helyekre szétosztottak bennünket gyakorlatra, Fehér Imre és én a Híradó- és Dokumentum Filmgyárba kerülünk. Megbízta egy filmmel a vasöntés sztahanovistáiról, de ezt képtelen voltam elkészíteni a megelőző események utáni lelkiállapotomban. Egyébként talán itt valóban belejátszik az okokba a falusi gyerekkor – engem a szabad természet, egy hajnal vidéken, vagy egy este – ilyenek vonzottak. Egy gyárban nem tudtam mihez fogni. A filmgyárban próbáltam is magyarázni, hogy tulajdonképpen olyan filmet kellene csinálnom, amihez értek. Tanultam például művészettörténetet az egyetemen, szívesen csináltam volna művészeti kisfilmet, de ez nem ment. A vasöntő-filmmel tehát befulladtam, szó

Makk Károly
(1961)

szót követett, végül behívtak a főiskolára, ahol a fegyelmi tárgyaláson közölték, hogy az anyaintézet egyelőre nem tart rám számot. Nagyon megrázott a dolog, bár arról volt szó, hogy nem véglegesen távolítsanak el, hanem egy időre: a főiskolán kívül, emberi magatartással be kell bizonyítanom, hogy alkalmas vagyok, és akkor visszakerülhetek.

• *Hogyan bizonyította be?*

Finom pedagógiai módszerekkel próbáltam rábeszélni, hogy menjek el egy gyárba dolgozni, és ott tegyem jóvá ezt az ügyet. Voltak értelmes barátaim, akik mondták, hogy ez képtelenség, hiszen a fizikai munka, ami mindennek alapja ebben a rendszerben, nem lehet büntetés! De hát nem filozófiai szinten ment az ügy. Végül úgy döntöttem, hogy elme-nyek egy gépállomásra dolgozni, ami közelebb áll hozzám egy gyárnál. Szabad levegő, ismertebb környezet, még némi romantikával is kecsgettettem... Szentendrén az alakuló gépállomáson dolgoztam néhány hónapon keresztül. Egyre jobban megnyugodtam, mert kikerültem az addigi körből: önmarcangolások, telefonok, új szálak keresése, hogy kinek lehetne még elmondani az igazságtalanságot, ami az *Úttörőfilmmel* történt... Itt fel kellett kelni, meg kellett fogni a 225 literes hordót, fel kellett rakni, el kellett menni Vácra, tele kellett pumpálni olajjal, fel kellett ülni a traktorra... Este közösen főztünk vacsorát a haverokkal, és villámgyorsan le kellett feküdni, mert reggel négykor keltünk.

Hozzá tartozik még a dologhoz, hogy amikor engem kitétek a főiskoláról, csak nevettem, mert akkor keresett asszisztens voltam a filmgyárban, és úgy gondoltam, ott folytatom a munkát. Persze, a szálak összefutottak, és a filmgyárban is rögtön közölték velem, hogy én oda a lábamat be nem tehetem... Végül egy véletlen oldotta meg a helyzetet: Máriássy Félix készítette elő a *Kis Katalin házassága* című filmet. Megbetegedett, a film forgatása ki volt tűzve, a téma is fontos volt, és Máriássy csak úgy vállalta a filmet, ha olyan asszisztense lesz, aki az ő betegsége alatt is tudja intézni az előkészületeket. Abban a pillanatban, amikor így a több milliós érdekről volt szó, mondanom sem kell, hogy az egész addigi pedagógiai és morális meggondolás a kútba esett, a filmgyár elintézte a főiskolával, és én kaptam egy táviratot Szentendrén. 1950 nyarán



tak cinikus öreg rendezők és voltak forradalmár ifjak”. Bán Frigyes például 1945 előtt csak egy rendező volt a sok között. Én nagyon sok eredeti, egyéni emberi képességet ismertem meg benne. Már nem volt fiatal ember, amikor a *Talpalatnyi földet* megcsinálta. Meg kellett éreznie, hogy ezzel olyan lehetőséget kapott, amelyet addig soha. Nyilvánvaló, hogy ez a következő filmjeinél is hatott rá, hogy ünnepelet ember lett, hogy számított a szava, hogy Révai József megkérdezte, Bán Frigyes hogyan gondolja ezt vagy azt.

A feladatok, amiket ekkoriban kaptak az emberek, alapvetően különböztek azoktól, amiket korábban kaptak. Mi volt a filmrendező feladata azelőtt? Lehet keresni 4-15.000 pengőig terjedő összeget, ha leforgatja ezt vagy azt a történetet. És most ugyanezeket az embereket arra szólították föl, hogy a lelkiismeretük szerint alkossanak. Sőt, hogy csatlakozzanak ehhez a nagy ügryhöz, az országépítéshez. És arra is felszólították őket, hogy most a szocdemeket ki kell nyírni, nyírjuk ki együtt. De ez még mindig magasabb szintű állampolgári tevékenység, mint azon vitatkozni, hogy fel lehet-e már venni az első előleget pengőben. Ez szinte észrevétlenül torzult tovább.

• *A Liliomfi előtt Ön Várkonyi Zoltán munkatársa volt két filmben. Mit kapott és mit adott Ön ebben az együttműködésben?*

Mint asszisztensnek, volt már szakmai biztonságom, tudtam, mikor, mit kell csinálnom, mondanom. Én ezt adtam, de Várkonyi ennél többet igényelt, igényelte a véleményünket, ami nagyon kellemes és élvezetes véleménycseréhez vezetett. Várkonyi hallatlanul szíves, dinamikus egyéniség, ezer ötlettel sziporkázott – jó baráti kapcsolat alakult ki köztünk. De azért azt nem merném mondani, hogy én ezekben a filmekben készültem, vagy gyűjtöttem dolgokat későbbi munkámhoz.

• *Érezték, hogy ez már másféle film, mint az addigiak?*

Természetesen. Elsősorban, itt volt egy ihletett irodalmi anyag, Déry írása... És még ha tartalmazott is helyenként sematikus elemeket, az egészet előntötte a tehetség csillogása... Hogy szép, hogy igazi humanizmus van benne, hogy más, amikor egy kismamát meg kell menteni, mint a korábbi savanyú „humanizmus”, amiről mindig kiderült, hogy nem az... Nagyon szép filmnek tartom a *Simon Menyhért születését*, legfeljebb annyira fenntar-

tásom van, hogy a természeti elemek nem elég végzetesek benne. Talán ha többet ülünk Csipkés-kúton... Ha ugyanezekkel a párbeszédekkel, hatalmasabb természeti nehézségek elé kerülnek a szereplők, egyszerűen eltűnhetett volna a hajszálfinom dramaturgiai konstrukció, és egy olyan világ keletkezett volna, ahol az ember, a növény, az állat, a hó tulajdonképpen egyetlen nagy kép egymás mellé rendelt egyenrangú elemei. Ez nekem azóta is mániám. Természetesen a politikai fordulat, 1953 júniusa nagyon erősen hatott a filmre. Én akkor éppen Nógrádverőcén voltam – Fábri Zoltánnal írtuk az ő *Életjel* című filmjének forgatókönyvét, amelyben én szintén társrendező voltam. Ott hallgattam a rádiót, és nagyon felkavart, amit hallottam. A magam részéről meg is voltam bántva, hogy először bizonyos nagy eszmék nevében megkéri az embert, hogy írjon alá különböző csekkeket, anélkül, hogy látná, mi van ezekre írva, és utána azt mondják neki, hogy hamis, vagy részben hamis csekkeket írtál alá... Ez engem nagyon megzavart, mert mi tényleg vállaltuk azokat a csekkeket...

Már az *Életjel*ben állandóan érezhető volt, hogy nem lehet úgy csinálni a filmet, mint azelőtt kellett volna. De volt egy másik téma, Vajda István kisregénye, az *AA 938-as esete*, melyből később a *Gázolás* lett. Filmtörténetileg ez a film az első jele – főleg formai, meg atmoszférikus szempontból – a változásnak. Tartalmilag még kísért benne a régi szemlélet – a bíró például olyan rezzentéslen arccal ítéli el a nőt – de módszerében...

• *... próbálta motiválni a nő magatartását. Pontosan. Ez már új dolog volt.*

• *Hogyan készült a Liliomfi?*

A *Liliomfi* előtt már több témám volt az első filmhez. Sándor András *Huszonnégyen kezdtek* című regénye, majd a *Tűzkeresztység*, melyet végül Bán Frigyes rendezett meg. A filmgyárban akkor Kovács András vezette a dramaturgiát, Bacsó Péter a munkatársa volt, és újra felvetődött, hogy valakinek már filmet kellene csinálni a generációkból. Mivel Kovács akkor filmgyári vezető volt, Bacsó pedig a forgatókönyvírásra specializálódott, én álltam a legközelebb a rendezői pályakezdéshez. A *Liliomfi* története elég prózai – elmentünk, megnéztük a darabot, már azzal a szándékkal, hogy ebből filmet

lehetne csinálni. Megkértük Mészöly Dezsőt a forgatókönyvírásra, és eldől, hogy film készül, és Darvas Iván játszása majd a főszerepet, aki akkor egy kis epizód színész volt a színházban... 1954 augusztusában elkezdte a forgatást. Hozzá tartozik még a helyzethez, hogy a párthatározat után nemcsak mi akartunk egyet lépni, hanem felülről is támogatták ezt.

• *Hangulatában a Liliomfit is egy nagyobb társadalmi mozgás folyamat részének érzem, de ez a kapcsolat számos filmjében ennél sokkal közvetlenebb. Milyen közös vonást, esetleg közös történelem-szemléletet érez filmjeiben?*

Nem abból az aspektusból készítek filmet, hogy ezek általános ars poeticát kifejezzék. Nem arról van szó, hogy nekem van egy alapvető hitvallásom, és minden egyes filmet úgy választok meg, hogy ezt kifejezze. Mégis, azok a filmjeim, melyek a legközelebb állnak hozzám, talán tartalmazznak valami közös vonást... bár, ismétlem, az az esztétikai tevékenység, melyet manapság sokan saját műveik elemzésével végeznek, tőlem teljesen idegen.

Akár a *Ház a sziklák alatt*-ot veszem, akár a *Megszállottakat*, akár a *Harminc-kilences dandár* ideális lehetőségeit – tehát, ha nem ünnepi alkalomra készül a film, amit én mindig szövére tettem, hanem a témában rejlő dolgokat tudtuk volna megcsinálni, vagy akár a *Szerelmet* – mindezekben a filmekben nehéz körülmények között, nagy külső nyomás alatt mozognak emberek. Részben olyanok, akik felismerik ezt a külső nyomást, részben olyanok, akik eszükkel nem tudják felfogni, hogy milyen helyzetben vannak, csak érzik, hogy ki vannak szolgáltatva. És végül is minél kibogozhatatlanabb az a helyzet és minél nagyobb a nyomás és minél szűkebb ezeknek az embereknek a mozgási tere, engem annál jobban érdekelnek, annál jobban szeretem őket, annál jobban ragaszkodom hozzájuk, annál jobban drukkolok nekik, hogy tudjanak valamit kezdeni, és annál jobban drukkolok magamnak, hogy én ezekből a témákból filmeket tudjak csinálni. Lehet, hogy említett filmjeim tematikusan, stílusosan homlok-egyenest eltérőek – de ebben a vonatkozásban érzek bizonyos affinitást köztük. Mindez legfeljebb egy észrevétlen vonalom volt bennem, én csak visszatekintve tudom így megfogalmazni.

(Folytatjuk)

AZ ELYNOMÁS ALLEGÓRIÁI

DISZKRÉT ZENDÜLÉS

PARRAGH ÁDÁM



AZ ALLEGÓRIA KORÁNTSEM AZ A POROS, KIHALT MŰFAJ, AMINEK HISSZÜK, KORTÁRS
SZERZŐI RENDEZŐK IS GYAKRAN HASZNÁLJÁK.

A zsarnokságról és a lázadásról szól a közelmúlt számos mid-cult filmje, melyek mégsem fognak az elnyomottak dühét könnyedén szelepesítő termékek polcára kerülni, mivel közvetett, elvonatkoztatott módon ábrázolják a kizsákmányolás különféle formáit.

A művész hazugságokkal mondja el az igazat, a politikai igazságokkal hazudik, üzente egy azóta lemeszelt belvárosi graffiti. Hogy szerzője egy politizáló művész, vagy egy alkotó politikus, mindegy, frappánsan foglalta össze a két hivatás érdekellentétét. Ha igaz Gyurica úr provokatív példabeszéde *Az ötödik pecsét*-ben Lucs-lucs szigetéről, és az emberek tényleg besorolhatóak két csoportba, lehetnek a megnyomorított alattvalók, névtelen senkik, vagy lehetnek zsarnokok, a jóval nagyobb lélekszámú, éppen ezért veszélyes szolgatömeg előtt a politikusnak el kell lepleznie az igazságtalanságot, az erőforrások aszimmetrikus elosztását, a művésznek viszont illik rámutatni ezekre a visszasságokra. A szókimondó művészetnek a diktatúrák idején leginkább a cenzúrával kell megküzdenie, ezért fordultak sokan a parabolikus vagy az allegorikus forma torzító eszközeihez, ami a fogalmilag nehezen megragadható társadalmi folyamatok jelölésére is alkalmas. A mai forgatókönyvírók és rendezők azért sincsenek sokkal könnyebb helyzetben, mert egy olyan, bonyolult szemérmetlen rendszer kellene konstruktívan kritizálniuk, ami a legdirektebb, legnyíltabb rendszerkritikából is üzletet csinál. Erősen kérdéses, hogy napjainkban milyen kulturális termék fogyasztása tekinthető lázadásnak, a közelmúlt számos szerzői filmese azért nekiveselkedett, hogy a javak és jogok

elosztásának aránytalanságát, az elnyomás és a zendülés aspektusait a hétköznapi igazságon erőszakot téve, vagyis a tőlük telhető, témájukhoz illő kódolási technikákkal ábrázolják.

Bong Joon-ho újvilági debütálása történetesen eléggé könnyen adja magát. A *Snowpiercer – A túlélők viadala* a közeli jövőben játszódó akció-sci-fi, háttérét egy erősen elbaltázott meteorológiai kísérlet mellékhatásaként előálló globális jégkorszak szolgáltatja, a helyszín egy földközi sínpályán robogó vonat, rajta az emberiség szerelvényekre/kasztokra osztott túlélőivel. A Jacques Lob és Jean-Marc Rochette graphic novel-jét, a *Le Transperceneige*-t erősen átdolgozó filmet ökológiai helyett társadalmi krízismenedzsment jellemzi (az alapszituációban természetesen épp úgy dorgálja Bong a környezetével önkényesen bánó modern embert, mint tette *A gazdatestben*), a kocsikban hátulról előre haladva rohamosan javulnak az életkörülmények, ám a szekciók közötti átjárás nem engedélyezett. A szerelvény utolsó vagonjaiba rekesztett szolgák lázadása során feltárul a kasztrendszer és a mechanisztikus világkép cinikus óraműve. A kötöttpályás, marxista disztópia szabályosan szel magába az ipari forradalomtól a globalizációig szemezgetve több ellentmondásos funkciót, mint amilyen a gyerekmunka, a mesterséges népsűrűség-szabályozás, vagy a sokterápia a nevelésben és az alsóbb kasztok provokációjában. A proletároknak a felsőbb osztályok vallásos imádatával övezett mozdonyhoz érve diadal helyett keserű tanulságok jutnak osztályrészül. A legszigeribb ösztönök, a felkelés spontánnak tűnő vágyai sem egyebek, mint rendeltetésszerűen for-

gó fogaskerekek, a totalitárius szabályozásnál vannak rosszabb állapotok, egy közösség tartós vezetéséhez pedig megengedhetetlen a humánus luxusa. Mindazonáltal a dél-koreai direktor nem merte annyira lehangolni nézőjét, mint tette olvasójával a nihilistább képregény, melyben nem a vonat siklik ki, hanem az emberek vesznek oda. A lokomotív tovább rohog.

Amennyire egyértelmű Bong egyetlen parabolája, annyira titokzatos és gubancos Shane Carruth második rendezése, a *Feltörekvő színek*. A vonaton világosak az okok és okozatok, érthetőek a szerepek, az absztrakció mindösszesen annyi, hogy a társadalom elnyomó és forrongó aktorai egy folytonosan mozgó, de zárt színtéren feszülnek egymásnak. Carruth elveti az összefüggő, pontos megfeleltetéssel kecsegtető allegóriát, kizárva a didaktikus sematizálás lehetőségeit. Inkább bizonytalan vonatkozású szimbólumokat halmoz, melyek komplikált körmozgásba hozzák hőseinek hétköznapi életét. Ez a „féreg-disznó-orchidea ciklus”: a Tolvaj, a Gyűjtő és a Botanikusok sajátosan haszonelvű tevékenységein keresztül manipulálják Krist. Virágföldben nevelt hernyó oldatával elkábítják, hipnotizálják, kifosztják, a testébe került élősködőt átműtik egy malacba, majd az állaton keresztül figyelik, ahogy összeismerkedik a vélhetően hasonló előéletű Jeff-fel. A hipnotizálás emlékeként előtörnek a természetimádó Henry David Thoreau eszképiasta *Walden*jének sorai, így a saját életük feletti kontrollt kereső pár erőfeszítései mintha akaratlanul is a társadalomból, az emberi civilizációból kifelé mutatnának. A film melankolikus hangulattal palás-



tolt feszültsége éppen abból fakad, hogy a kiszipolyozás precíz folyamatait a szerves körforgás jellemzi, miközben a szabadulni vágyó Kris áhítatosan mormolja az élet harmóniáján merengő Thoreau érzéki tájleírásait. A *Feltörekvő színek* lendületes nekifutásból értelmezhető éteri kapitalizmus-kritikának, itt-ott mintha felderengene a média, a tőke vagy a kormány homályos sziluetttje, inkább azonban határtapasztalatokkal szembesít. Carruth az életünket irányító folyamatok kiismerhetetlenségét érzékelteti. Ha olykor észrevesszük is a kezét a tagjainkhoz kötözött marionett zsinórok túlsó végén, a teljes ciklust, a kizsákmányoló erők öntudatlan szimbiozist – a leegyszerűsítő összeesküvés elméletek világmodelljeivel szemben – sosem láthatjuk át.

A magyarázat Carruth első filmjére (*A találmány*) is jellemző következetes hiánya ihlette Ben Wheatley *Valahol Angliában* című midnight movie-ját. Alejandro Jodorowsky pszichedelikus szimbolizmus találik Nicolas Winding Refn sterilre stilizált kompozícióival és Jancsó Miklós parabolikus kiáltványaival az angol polgári forradalom egyik csatateremögötti névtelen bozótban. Az alig

„Illik rámutatni a visszasságokra”

(Bong Joon-ho: *Snowpiercer* – Tilda Swinton)

fél tucat szereplőt mozgósító film vulgáris és transzcendens, egyszerre archaizáló szabadtéri színdarab és experimentális mozi, John Milton témái (a természetfölötti gonosz erővel való szembeállítás, a bűnbeesés), korabeli nyelvezet, a fénykép hőskorát idéző gesztusok (kimerevített pózok, csoportképek) és a fekete-fehér nyersanyag jellemzi, ugyanakkor a stroboszkóp-szerű vágások és tükrözött plánozás is megtalálható az eszköztárban. A boszorkánykörben kotyvasztott gombaleves utóhatásaként elhatalmasodó hallucinációk egy új kor kezdetének kaotikusságát, egzisztenciális bizonytalanságát hivatottak érzékelteni. A tizenhetedik század közepének forrongó Angliája képlekeny küszöbidőszak a nyugati világ számára: a feudális rendszeren jókora repedések futnak végig, a mezőgazdaság dominanciáját a manufaktúrák, az éledő iparosodás veszi át, a monarchiát leváltja a parlamentáris kormányzás. Ahogy a Jancsó rendezte *Égi bárány* kusza misztériumjátéka a történelmi kontextus („1919”) ismeretében olvasható a Tanácsköztársaság végnapjainak, a vörös és fehér terror modellezéseként, Wheatley filmjének értelmezése is háttérismereteket igényel. A

Valahol Angliában két főszereplőjének, a zsarnoki O’Neilnek és az alkímista Whiteheadnek mágikus cselszövésével és nyers erőszakkal átítatott, zűrzavarosnak tűnő harca a polgárháború történetét ismerők számára az önkényesen uralkodó I. Károly és a nép élére álló képviselő, Oliver Cromwell párviadalát idézheti fel. Az O’Neil parancsait sokáig renyhén követő pórnép lassan ébredező bajtársiassága és öntudata nyilván a puritanizmus mozgalmának kialakulását hivatott illusztrálni. Wheatley szürreális dolgozatának essenciája az uralkodói státusz, az, hogy ki kit akar uralni, és valójában kit ural. A hatalom gyakorlása arrogáns és mocskos melő. Az ember keze még akkor sem maradhat tiszta, ha csupán önmaga ura, és nem más szolgája akar lenni.

Kollektív kálváriát dolgoz fel a Neill Blomkamp rendezte *9-es körzet* (*District 9*) is, de nem a múltból, hanem a jövőből, és nem osztályharcot, hanem etnikai diszkriminációt. A film a nemzetek közötti távolságot nem egyszerűen a fajok közötti távolsággal szemlélteti, ahogy tette Franklin J. Schaffner (*A majmok bolygója*) vagy Art Spiegelman (*Maus*), hanem egy másik bolygóról származó faj segítségével. A technikai okokból hazamenni képtelen földönkívüliek

elgettősítése megrendítő hitelességgel idézi meg a Dél-afrikai Köztársaságba főleg Zimbabwéból bevándorló tömegek sorsát. Blomkamp inváziós sci-fije korábbi rövidfilmjére (*Alive in Joburg*) épül, melyben a híradók dokumentarista stílusában sorakoznak a rovarszerű idegenek és a velük konfrontálódó helybeliek képsorai. A hatperces szociográfiai dolgozatban megszólaló szereplők nem színészek, hanem a dél-afrikai többségi társadalom hús-vér tagjai, akik a környező országokból érkező menekültek kapcsán feltett kérdésekre válaszolnak. A földönkívüli idegenség allegóriája annyira tökéletesen fejezi ki a más rasszból való iránti érzelmeiket, hogy a feleletek lényegi módosítás nélkül kerülhetnek egy fantasztikus-tudományos rémtörténetbe. Blomkamp filmje annak fényében válik különösen elkésztetővé, hogy egy olyan országban játszódik, ahol Nelson Mandela regnálása előtt, az apartheid évtizedeiben egy életre megtanulhattak volna, milyen pusztító a fajgyűlölet.

A gyarmatosításnak köszönhetően behozhatatlan helyzeti előnybe kerülő „első világ” nemcsak pátoszos történelmi drámákkal könnyíti lelkiismeretén. Denis Villeneuve rövidfilmje, *A következő emelet* egyszerű, de roppant hatásos allegóriája a gyarmatai hasznából magát degeszre zabáló fehérembernek. Az arisztokratikus asztaltársaság a fokozottan veszélyeztetett fajokból készített ínycsalatoktól eltelve mindig zuhan pár szintet egy kihalt betonlétesítményben, majd alig bírja túrtörtetni magát, hogy az összecsukló földem porának elültével új fogásoknak eshessen. Enciklopédikus trilógiájában a szürke száz árnyalatában pompázó nyugati néplelket diagnosztizáló Roy Andersson is szentel egy metaforát a globális élősködésnek: *az Egy galamb leült egy ágra, hogy tűnődjön a létezésről* végén időskorú, nagystélyibe és szmokingba öltözött fehér hölgyek és urak szemlélik közönyösen, amint egy steam-punk jellegű óriás bádoghengerbe terelgetnek színes-bőrűeket. Kezükben pezsgő, miközben a forgó fémhordót alulról hevítik.

Az előbbiekkal szemben Alex van Warmerdam abszurd-szimbolista drámája, a *Borgman* kerülí az ilyen szépen rimélő képeket, inkább a természetfeletti ötletszerű használatával, tisztázatlan motivációkkal és bibliai motívumokkal

terheli a „misztikus idegen felfogatja a családot” alapkonceptiót. A drámai szituációnak komoly hagyománya van, Pier Paolo Pasolini (*Teoréma*), Jerzy Skolimowski (*Gyilkos kiáltás*), Takashi Miike (*Visitor Q*) mind a családi status quo-t, a nyugodt felszínt megzavarva szembesítették az otthoniakat mélyebb, valószínűbb énjükkel, és ennek legtöbbször a kezdeti rend (legyen az közösségi vagy lelki) látta a kárát. A címszereplő Camiel Borgman bukott angyal és erdőlakó hajléktalan, akit egy kiprovoált atrocitást követően sajnálatból befogad egy jómódú család asszonya. Camiel fokozatosan veszi át az irányítást a házban, hamar felbukknak alakváltó (egyszer emberek, másszor kutyák) ismerősei is, ténykedésük feszültséget kelt, anarchiához vezet. Merő poénból amortizálják le és szántják fel a modern burzsoázia különbejárátú édenkertjét. Meglehet, feleslegesen: a rideg, minimalista luxusvilla tulajdonosai a dialógusokból szivárgó büntudatba is belefulladnának előbb-utóbb.

Az analitikus szociálpszichológia a társadalmi osztályokon átívelő és a faji alapú elnyomás működését is a patriarchális családmódelel vezeti le, a kilencvenes évek talán legtöbbet hivatkozott szociológusa, Pierre Bourdieu szerint a férfiuralom minden uralom alapja, és a nyugati civilizáció egyetlen folyamatos uralmi struktúrája. Mellesleg az egyének szabadságát és egyenlőségét hirdető liberalizmus egyik első ikonja nem más, mint Eugène Delacroix lobogó keblű amazonja, így hát semmiképp sem volna ildomos megfedkezni korunk slágertémájáról, a nemek közötti egyenlőtlenségről – vagyis a nőről. A mozgóképes feminizmus már nem szakaszolható hullámokra, legkésőbb Ellen Ripley óta folytonos állapotá vált. A női problémák és megoldások, hősök és gonoszok fősodorbeli aránya impozánsan növekszik, hangúlyos jelenlétük nélkül nem készülhet széles közönségnek szánt film.

Ilyen volt többek között George Miller poszt-apokaliptikus road movie-ja, a *Mad Max: A harag útja*, a káprázatos kivitelű akciófilm a látványorientált szórakoztatást és a genderre vonatkozó, indirekt észrevételeket kivételes eleganciával ötvözte. Max Rockatansky és Furiosa menekülése Halhatatlan Joe maszkuin kultuszokkal övezett zsarnokságából, összekovácsolódásuk és visszafordulá-

suk íve maga az üzenet. A nők magvai a sivatagban elszáradnak, a hisztérikus kivonulás, a teljes elfordulás, a külön utak helyett a régi társadalom együttes rekonstrukciója javallott. Ironikus módon az allegória száznyolcvan fokos banálissá, Miller ideológiai hevületében néha elfelejti kiengedni a kéziféket. Nemcsak a film macsó zárógesztusánál merül fel a kérdés, hogy a határozott szerzői állásfoglalás milyen mértékben érvényesíthető a választott műfaj alapvetően szexista kódjaival szemben. Halhatatlan Joe birodalmában a nőnek két kiemelt szerepe lehet, egyrészt gyermeket szül, másrészt tejet ad azok táplálására. A két csoport elkülönítésére nem is találhattak volna látványosabb módot: a várandós anyák gyönyörűek, karcosúak, míg a tej mázsányi húst rejtő narancsbőr-torzókból fakad, és hogy-hogy nem, a film történetében a női szumó válogatottnak pár snitt jut a terhes Claudia Schiffernek központi szerepével szemben. A rútság démonizálásával és a szépség reflektorfényben tartásával (hiába vágja le Charlize Theron haját és egyik kezét) Miller éppen annyira mutat rá a női test, illetve a nő eltárgyasításának kizsákmányoló mechanizmusaira, mint amennyire maga is él vele.

Éppen erre hívja fel a figyelmet Blomkamp allegóriáját variálva Jonathan Glazer a Stanley Kubrick mérnöki hidegségével, ráérősen komponált *A felszín alatt*ban. Más planétáról érkező csoport csal lépre magányos pasikat köszönhetően egyikük impozáns álcájának, akit Scarlett Johansson alakít. Glazer választása a szerepre az alien-elégia kulcsmozzanata. A textíliától több ízben is teljesen megváltó színész nő eleinte csak olcsó kárpótlásnak tűnik azokért a jelenetekért, melyekben az áldozatok láthatóak a lehető legkiszolgáltatottabb, legmegalázottabb állapotban: meztelenül, erekció közben elsüllyedve egy bizonytalan halmazállapotú, hol üveggként, hol vízként viselkedő sötét anyagban. *A felszín alatt* monolitja ez az amorf, fekete tükör: felette megmutatkoznak a vágyott bájak, mélyén a férfiak elvesztik testüket, hártavékonyaságú, alakatlan bőrburkot hagyva maguk után. A film mintha Hamvas Béla definíciójára reflektálna, miszerint a tükör nem a világot és nem is az ént, hanem a kettő

közötti maszkot mutatja meg. A félvilági főszereplő nem kínál azonosulási lehetőséget a női nézőknek, férfialakot öltő fajtársai parancsára cselekszik, érzelmileg teljesen rideg. Az ötödik típusú találkozások valamiféle szüfrasztett revans helyett a prostitúció nyomorúságos gazdaságtanát vizsgálják. A saját meztelen testét a falitükörben, végül levedlett bőr formájában is furcsállva méregető színész nő az önnön testétől, szépségétől való teljes elidegenedés határállapotát mutatja meg. Férfiak milliói bálványozzák ezeket a domborulatokat, ezt a maszkot, melyet ő nem ért, és mellyel nem azonos.

A félig magyar származású Peter Strickland a két nem közötti munkamegosztást korántsem látja ennyire triviálisnak, a *The Duke of Burgundy* című pszichoszexuális drámája alapján legalábbis. Ironikus módon ennek a vélekedésnek a belátását épphogy megkönnyíti a film alaphelyzete, nevezetesen, hogy egy kizárólag nők által benépesített világban játszódik. Így ugyanis könnyebben lehet a figyelmet a biológiai nemről a társadalmi nemre terelni, és érzékelteti azt a Bourdieu által megfogalmazott elvet, miszerint a hatalmi rend, a permanens férfifölény nem

pusztán anatómiai, hanem azokon túlnyúló, társadalmilag konstruált különbségekre épül, és ezt a kreált jellegét mindig elleplezi a természetesség igénye. Az arisztokratikus Cynthia és bejárónője, Evelyn között kibontakozó szado-mazochisztikus kapcsolatban jelzésértékűen előjönnek a férfi és női princípiumok, de az erőviszonyok nagyon hamar megkérdőjeleződnek, korántsem olyan könnyű odasuhintani az ostorral. A páratlan kiállítású film belső metaforája a lepkegyűjtés, amely nemcsak az elveszett kontroll birtoklását, a lelkek és viszonyok precíz és eltökélt rendbe tételének szándékát hivatott kifejezni, a pillangók életfázisai diszkréten utalnak a ciklikusságra. Az elegánsan művi képi világ rájátszik az egyre inkább szeriális cselekményre, a gesztusok, a cselekedetek és a szerepek egyaránt konstruáltak, mi több, közmegegyezésen alapulnak. Evelyn és Cynthia gépies kényszerességgel előadott színjátékaiban Strickland leleplezi a szado-mazochizmus, a „romantikus erőszak” paradoxonját, egyúttal meghaladja Bourdieu férfiuralmi nézeteit. A takarító(nő) valóban nagy kedvvel veti magát alá a megaláztatásoknak, viszont az úr(nő) nemhogy nem kizárólagos szerzője, irányítója ezek-

nek a rítusoknak, de az is kérdéses, hogy mennyire és meddig tekinthető azok haszonélvezőjének. A *The Duke of Burgundy* a szerepek görcsös újratermelésének mozgatórugóit kutatja, minél jobban összemelegszik a zsarnok és a szolgálta, annál intenzívebb, erőltetettebb és hiteltelenebb az előadás. Kapcsolatuk épp annyira természetes, mint a pillangók pedánsan elrendezett preparátumai. A jelmezek alatt, lassan de biztosan, elszárad a viszony, a fölé-alárendeltség játéka. De nem baj, ha elfárad a zsarnok és lejár a szolgálta szavattossága, újratelezhető az egészet. Talán majd a következő ciklusban!

Az ártatlan gyerekfilmnek látszó *LEGO – a film* az elnyomás klasszikus képzetét jeleníti meg allegorikusan. A paternalista rendszer a társadalom végtelen variációjára képes elemeit infantilis, könnyen uralható állapotban akarja rögzíteni, így biztosítva be hatalmát – ragasztót a legóra! Legyenek szimbólumaik bármennyire is nehezen dekódolhatóak, legyenek akár túlságosan absztraktak, a *Feltörekvő színek*hez és a *The Duke of Burgundy*-hoz hasonlatos filmek, amelyek hajlandóak megkérdőjelezni a zsarnok-szolgálta viszonyt, illetve ennek a kapcsolatnak a folyamatos újratermelését fogalmazzák meg, sokkal közelebb állhatnak a valósághoz.

„Összemelegszik a zsarnok és a szolgálta”
(Peter Strickland: *The Duke of Burgundy* – Sidse Babbett Knudsen és Chiara D’Anna)



SZÁRNYAS FEJVADÁSZ 2049

REKONSTRUÁLT CSODA

GÉCZI ZOLTÁN



DENIS VILLENEUVE 35 ÉV ELMÚLTÁVAL FORGATOTT PAZARUL KIVITELEZETT FOLYTATÁST
A FILMTÖRTÉNET EGYIK LEGNAGYSZERŰBB KLASSZIKUSÁHOZ.

A középkori japán szamurájkódex szerint az a csatlós, kit a halálraítélt fegyvertárs kaisakunak, vagyis segédnek kért fel, szörnyű felelősséggel szembesült. A seppukuhoz való asszisztálás – melynek kulcsmozzanata a felvágott gyomrú, agonizáló szamuráj fejének egyetlen, gyors és pontos csapással történő elválasztása a törzstől – egyszerre volt megtisztelő és terhes feladat: a végső vágás tökéletesen időzített, precíz kivitelezése szemernyit sem növelte a kardforgató reputációját, ellenben a legcsekélyebb hiba is kophatatlan szégyenfoltot ejtett hírnevén, örökre megrekesztette katonai előmenetelét. Ugyanakkor a seppukura készülő harcos szempontjából csakis a legbiztosabb kezű szamuráj felelt meg a feladatra, mert az elhibázott végrehajtás nem csupán indokolatlan kínokat okozott számára, de a szakrális ceremónia tisztaságát is korrumpálta.

„AHOGY A PÓK SZÖVI A HÁLÓJÁT”

Hasonlóan borzongató feladat lehetett folytatást forgatni a tudományos-fantasztikus zsáner legnagyobb becsben tartott filmjéhez, amely a bemutatása óta elpergett 35 évben példa nélkül álló kultuszt teremtett, és évtizedek múltán is a proto-cyberpunk filmek legnagyobbikának, időtlen mesterműnek tartja a nemzetközi filmesztétikai kánon. A *Szárnyas fejevadász* komor jövőképe szemernyit sem vesztett szuggesztív erejéből, a biotechnológia, az MI-kutatás és a robotika fejlődésével éppen hogy korunk valósága konvergált Ridley Scott disztópikus víziója felé, melyből adódóan ma is újranezhető, eleven narratív-esztétikai entitás az 1982-ben bemutatott mozi.

Törvényszerű, hogy a folytatás jelentése komoly aggályokat keltett a filmbárátokban, de a produkciós stáb személyi összetételének nyilvánosságra kerülését követően az aggodalom óvatos derülítésbe fordult. Denis Villeneuve (*Fogságban*, 2013; *Sicario*, 2015) a kortárs hollywoodi rendezők azon maréknyi kisebbségéhez tartozik, akik nem csupán karakteres elképzelésekkel rendelkeznek, de esetükben a nélkülözhetetlen képzelőerő intellektussal, professzionális hozzáértéssel és szakmai fegyvelmel társul. Az 1982-es eredeti forgatókönyvét jegyző Hampton Fancher szerződtetése szintén bizalomépítő döntés volt, s bár ezek után Harrison Ford visszatérése már korántsem volt döntő hozzájárulás (az utóbbi években a veterán színész valamennyi ikonikus szerepét leporolta), a lehetőség karnyújtásnyi közelségbe került: a stáb, ha nem is tudja újratemetni az eredeti film sötétben ragyogó káprázatát, képes lesz érdemi hozzájárulást tenni a *Szárnyas fejevadász* neo-noir világához.

„KÜLÖNÖS MEGSZÁLLOTTSÁG”

A kortárs hollywoodi stúdiórendszer működését tekintve a *Szárnyas fejevadász 2049* tehetségben bővelkedő renegátok látványos diadala: Villeneuve nagy körültekintéssel megkomponált eposza az elmúlt évtized legfüggetlenebb és legszerzőibb stúdiófilmje, amely 180 millió dolláros költségvetése és sztárszereposztása ellenére is következetesen megyszembe a fősodorról. A rendező nem tett kinos engedményeket a finanszírozó irányába, eredeti ötletekben tob-

zódo víziója messze túlmutat a kortárs exploitation-divathullám szerencsésebb esetben csupán kellemetlen és termékletlen, rosszabb esetben gyalázatosan félresikerült szellemidézéseire (*Az emlékmás*, 2012; *Alien: Covenant*, 2017; *Páncélba zárt szellem*, 2017). Hampton Fancher és Michael Green forgatókönyve példamutató eleganciával teljesíti a folytatások alapvető követelményét, mégsem újrahasznosított kacat, nem élősködik parazita módon az eredetin. Ezeregy ponton, szervesen kötődik hozzá, megteremtve a kontinuitás érzését, kifinomult formában idézve meg a *Szárnyas fejevadász* szimbólumrendszerét és dramaturgiai motívumait, miközben a szerzők egy veterán bűvész könnyedségével fordították meg a narratív nézőpontot, korábban nem látott irányokat mutatva, friss és érvényes kérdéseket fogalmazva meg.

Kreatív design és technikai kivitelezés dolgában a *Szárnyas fejevadász 2049* évfolyamokon átívelő tanulmányi lehetőséget kínál a filmművészeti iskolák hallgatói számára. A díszletezés, a világítás, a jó arányérzékkel alkalmazott CGI-technológia, a zenei szerkesztés egyaránt osztályon felüli, Roger Deakins kameramunkája pedig az a filmrealizmus legnemesebb hagyományait eleveníti fel. A napjainkra beteges mértékben elterjedt, kapkodó vágás helyett hosszú snittekben fejlődik a cselekmény; az operatőri munka kellő teret és időt biztosít a narratíva számára, még ha sokak számára vonatottnak is tűnhet a film tempója. Deakins kamerája remekül teljesíti a zárt szobabelsőkben, miközben bátran nyit a külvilág felé: hori-

zonton túlterjengő, kietlen pusztulat ily lélegzetállító soha nem volt még a vásznon (felderengnek John Ford klasszikus westernjei), a Budapesten forgatott belsők klasszicista hangulata harmonikusan ellenpontozza a kopár külsőket – ez a nyomasztó, méltóságteljesen lepusztult világ ízigvérig Philip K. Dick világa. Technikai vonalon legfeljebb a szerkesztést lehetne kritikával illetni, mert a játékidő 10-15 perces megkurtítása kifejezetten előnyére vált volna a filmnek, a zárójelenet pedig vágóollóért ordít, bár valószínűsíthető, hogy a cselekmény hivatkozásrendszerének kifinomultságával összevetve méltatlanul nyilvánvaló, ezért felesleges finálé a fókuszcsoportos felmérések eredményeképpen született stúdiódöntés számlájára írható.

„EMBERIBB AZ EMBERNÉL”

A *Szárnyas fejvadász 2049* legnagyobb érdeme mégsem vizuális, hanem lélektani természetű: a magány, az elidegenedés és az elveszettség lépten-nyomon felbukkanó metaforái nemesítik egzisztencialista cyberpunk-drámává Villeneuve rendezését. A direktor megrázó empátiával ábrázolja a névvel nem, csupán gyártási számmal rendelkező fejvadász (Ryan Gosling) és virtuális barátnője, Joi (Ana De Armas elragadó játékával minden más színészt maga mögé utasít) viszonyát, zavarba ejtően intim jelenetek által engedve betekintést eme két, értelemmel és

„A vágy lidérces szépségű megtestesülése”
(Ryan Gosling)

öntudattal rendelkező, ám emberi érzelmekre képtelen identitás garzonlakásnyi magánmenedékébe. Az évfordulós ajándék átadását követő teraszjelenet zavarba ejtő pszichológiai sztriptíz, az avatár bevonásával zajló szex a vágy lidérces szépségű megtestesülése, a leginkább szívcsakasztó interakció azonban egy rövid dialógus, ami a menekülni kényszerülő K és az MI között zajlik le. A rémült nyomozó tiltakozik Joi javaslatára, hogy személyes biztonsága érdekében törölje a házi infokommunikációs rendszeren futó programot, hiszen tartalék adattároló hiányában, a mobil hordozóegység sérülése esetén menthetetlenül elveszíti őt. „Mi lesz velünk, ha baj történik az egységgel?” – kérdi kétségbeesetten, mire a hologram így felel: „Akkor örökre eltűnök. Mint egy igazi lány.”.

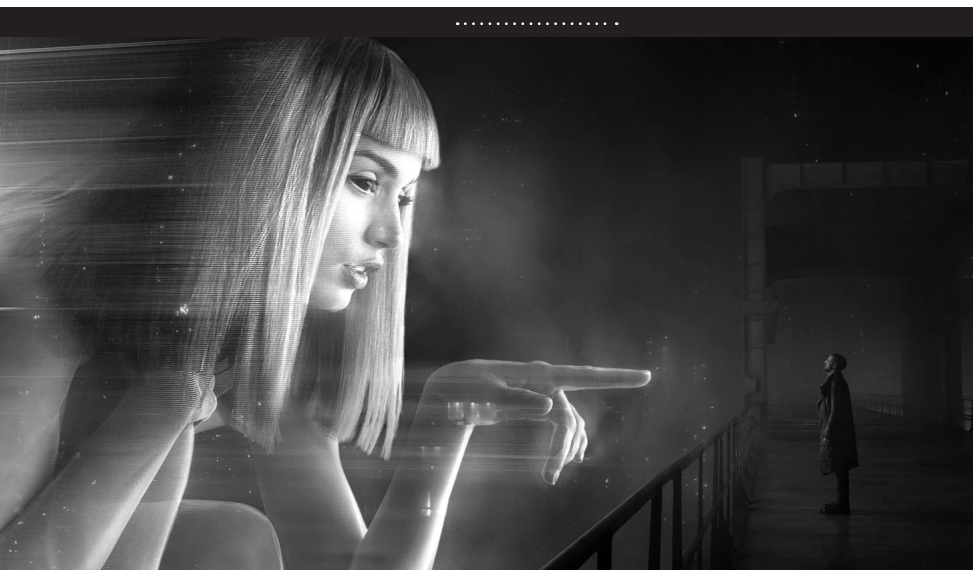
Valószínű, hogy a nézők többségéből általános emocionális zavart vált ki a laborban fogant android és a kódolt mesterséges intelligencia kölcsönös kötődése (Spike Jonze filmje [*A nő*, 2013] is hasonló reakciókat eredményezett), Villeneuve azonban tudatosan építi az *uncanny valley*-effektust – élve rendezői hatalmával, lélekkel ruházza fel mesterséges teremtményeit. Emberi karakterek hiányában – a cselekményben csak elvétve bukkannak fel humán szereplők – a replikánsok képviselik fajunk legnemesebb erőit és legalantasabb ösztöneit: Sapper (Dave Bautista) önfeláldozása a hit és a jövőbe vetett remény aktusa, a Williams Corporation biz-

tonsági főnökeként szolgáló Luv (Sylvia Hoeks) pedig céltudatos agresszivitása, pusztítás iránti vágya által válik gyűlöltető antagonistává.

„LÁNGOLVA HULLNAK ALÁ AZ ANGYALOK”

Paradox módon mégis szomorúság fog el a *Szárnyas fejvadász 2049* láttán. Mert hiába a mesteri kivitelezés, ha a stúdió által megfogalmazott igény már létjogosultságában is megkérdőjelezhető: olyan filmhez rendelték folytatást, amely egyáltalán nem igényelte azt. Adott volt az intellektus, a szakmai tudás és a stílusérzék, de az alkotó elmét béklyóba verte a nagy elődnek való megfelelő kényszer, holott a valódi klasszikusok létrehozásához nélkülözhetetlen a kreatív szellem impulzív csapongása, a hiba elkövetésének joga és lehetősége; a *Szárnyas fejvadász 2049* pedig pont ezt a kulcsfontosságú komponenszt volt kénytelen nélkülözni a bárminemű kockázatot kényszeresen kerülő stúdiósisztémában. A szóban forgó stáb ugyanezen produkciós feltételek mellett akár saját jogon érvényes remekművet is forgathatott volna, Villeneuve azonban, más lehetőség híján, valószínűleg lelkiismereti megfontolásból (hiszen valakinek el kellett végeznie a munkát), felvállalta a kaisaku egyszerre nélkülözhetetlen és dicstelen szerepét. A *Szárnyas fejvadász 2049* művés és kifinomult, intelligens és precízen kivitelezett mozi, amely nem kompromittálja visszamenőlegesen a méltán kultikus előd filmtörténelmi státuszát, legszebb pillanataiban még felnőni is képes annak nagyságához – magányos remekműként áll a gazdasági okokból életre hívott, a filmkészítés szabad szellemét kalodába záró, felesleges folytatások hosszú sorában.

SZÁRNYAS FEJVADÁSZ 2049 (Blade Runner 2049) – amerikai, 2017. Rendezte: Denis Villeneuve. Írta: Hampton Fancher és Michael Green. Kép: Roger Deakins. Zene: Hans Zimmer és Benjamin Wallfisch. Szereplők: Ryan Gosling (K), Ana de Armas (Joi), Harrison Ford (Deckard), Jared Leto (Niander Wallace), Sylvia Hoeks (Luv), Robin Wright (Joshi hadnagy), Mackenzie Davis (Marrinete), Hyam Abbas (Freysa), Dave Bautista (Sapper Morton). Gyártó: Columbia Pictures / Alcon Entertainment / 16:14 Entertainment. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 164 perc.



ÚJ RAJ: DENIS VILLENEUVE

GYÓGYÍTÓ HATÁRÁTLÉPÉSEK

ZALÁN MÁRK



DENIS VILLENEUVE TRAUMATIZÁLT HŐSEI SZÁMÁRA CSAK A SZABÁLYOK ÁTHÁGÁSA, A HATÁROK SZIMBOLIKUS VAGY KONKRÉT ÁTLÉPÉSE JELENTHET MEGNYUGVÁST.

Vigyázó szemeként érdemes időközönként Kanada filmművészetére vetni, ugyanis bizonyos alkotók a legrangosabb fesztiválokon jelentkeznek figyelemreméltó műveikkel. A mezőny rendkívül sokszínű, a legidősebb korosztályoktól kezdve (David Cronenberg, Denis Arcand), a közép-nemzedéken át (Jean-Marc Vallée) a legfiatalabbakig (Xavier Dolan) találhatunk példákat. Közéjük tartozik az idén ötvenéves Denis Villeneuve is, aki pár év alatt a szinte teljes ismeretlenségből vált a fősodorbéli filmpar megkerülhetetlen, műfajilag meglehetősen sokszínű, a szakma és a közönség által egyaránt megbecsült alkotójává. Az immár huszonhárom éve aktív filmrendező 2010 előtt forgatott művei ugyan több nivós fesztiválon is (Cannes, Toronto, Sundance) megfordultak, ám az igazi áttörést a legjobb idegen nyelvű kategóriában Oscar-díjra jelölt *Felperzselt föld* (*Incendies*, 2010) jelentette számára. Villeneuve felkapottságát jól mutatja, hogy ezt megelőzően tizenhat év alatt csupán négy nagyjátékfilmet, 2010 óta azonban (ha a *Szárnyas fejvadász 2049*-et is beleszámoljuk) összesen ötöt készített, a sebességváltás pedig a rendező megfogalmazása szerint, ellenkezik az általa jobban preferált lassú és aprólékos munkatempóval. Filmjeit látva azonban szerencsés módon a mennyiség nem ment a minőség rovására és Villeneuve az Amerikában készített műveiben is sikeresen megőrizte rendezői kézjegyeit.

AZ ERŐSZAK UTÁN

Villeneuve a Szent Lőrinc-folyó közelében, a Montréal és Québec között található Gentilly város-

ában született. Gyermekkori élményei közül meghatározónak számított, mikor apja egyszer éjjel háromkor kacsavadászatra vitte. A kis Villeneuve emlékezetébe kitörölhetetlenül bevődött a sötétség, az ijesztő csend, a tó feletti köd misztikussága, valamint a lövések hirtelen mennydörgése. A meglepetésszerű zaj és a kacsák pusztulásának látványa nagymértékben befolyásolták a már filmkészítő Villeneuve erőszak-ábrázolását. Egyes alkotásaiban kifejezetten brutális jelenetek láthatók, melyek rendre pillanatok alatt következnek be. Erre számos példát láthatunk a *Sicarióban*, de ide sorolható a *Polytechnique* megdöbbentő kezdő képsora is, melyben a békésen fénymásoló egyetemisták körében váratlanul lövések dördülnek el. A hatást, a befogadó komfortérzetének megzavarását Villeneuve tovább fokozza azzal, hogy az erőszakot sokszor nem jeleníti meg, hanem csak – általában kihagyásokkal, bizonyos esetekben vérfagyasztó sikolyokkal, hangokkal – utal rá, mint a *Felperzselt föld*, *Fogságban*, vagy a *Sicario* kínzásjeleneteiben. A rendezőt, elmondása szerint, azonban nem az erőszak nyers ábrázolása, hanem annak az egyénre gyakorolt hosszú távú hatása foglalkoztatja. Ez összefüggésben áll Villeneuve elsődleges és legjellemzőbb motívumával, a traumák feldolgozásával vagy feldolgozhatatlanságával. Első nagyjátékfilmjének, *A sivatag románcának* (*Un 32 août sur terre*, 1998) hősnője kishiján halálos balesete után átértékeli korábbi életét, felmond munkahelyén és gyermeket szeretne, terve kivitelezéséhez legjobb barátját választja ki. A

Maelström (2000) főszereplőjének az általa ittasan elűtött és cserbenhagyott idős norvég férfi halálát kell feldolgoznia, a *Polytechnique* (2009) diákjainak pedig az egyetemükön elkövetett kegyetlen mészárlás utóhatásait. A *Felperzselt föld* ikertestvéreinek édesanyjuk tragikus múltját, a *Fogságban* (*Prisoners*, 2013) hőseinek elrabolt gyermekeik hiányát, az *Ellenség* (*Enemy*, 2013) tanárának hasonmása felfedezését, a *Sicario* (2015) titokzatos bérgyilkosának családja meggyilkolását, az *Érkezés* (*Arrival*, 2016) professzornőjének pedig lánya fájdalmasan korai halálát kell feldolgoznia. A hősök tehát jellemzően valamiféle traumában szenvednek, Villeneuve pedig a feldolgozás vagy feldolgozhatatlanság különféle variánsait mutatja be. Ami közös bennük, hogy szereplői rendszerint csak úgy képesek megszabadulni a lelkükre nehezedő terhektől, ha áthágják a szabályokat, szembemennek a társadalmi elvárásokkal, esetleg annak közönyével, illetve szimbolikus vagy fizikai határokat lépnek át. Simone (Pascale Bussières) *A sivatag románcában* elutasítja, hogy visszatérjen a régi életéhez. Karrierjét tenné kockára, ha divatmodellként gyermeket vállalna, de ő mindezzel elszántan szembemegy és otthonát elhagyva, akár sivatag közepén is együtt hálna barátjával, hogy utódja születhessen. *A Maelström* hősnője, Bibiane (Marie-Josée Croze) cserbenhagyásos gázolása után először megpróbálja folytatni züllött életét, ám bűnét képtelen elfelejteni és valamiképpen el kell számolnia lelkiismeretével. Első lépésként felhagy korábbi kicsapongó,

felelőtlen életvitelével, majd az el-
 ütött férfi fiának bevallja tettét. Ezzel
 tulajdonképpen szembeszáll környe-
 zetével, hiszen korábban azt tanácsol-
 ták neki, hogy gázolását ne mondja
 el senkinek, barátnője pedig (aki már
 arra sem emlékszik, hány abortuszon
 esett át) apatikusan közli vele, hogy
 a traumákat idővel fel lehet dolgozni.
 Ahhoz, hogy Bibiane lelkében békes-
 ségre leljen, ellen kell szegülnie az őt
 körülvevő lelkiismereti sivárságnak,
 és noha joggal tart attól, hogy a fér-
 fi fia börtönbe juttathatja, az végül
 megbocsát neki.

A *Polytechnique* mind témájában és
 stílusában Villeneuve egyik kiemelke-
 dő filmje, mely a huszadik századi Ka-
 nada talán legtragikusabb eseményét
 dolgozza fel. 1989 decemberében a
 montreali egyetem műszaki karán egy
 ámokfutó tizennégy diákot ölt meg,
 többeket megsebesített, majd végzett
 magával. Az eset annyiban különbö-
 zik a többi iskolai mészárlástól, hogy
 a tettes célpontjai kifejezetten nők
 voltak, mert őket, valamint a feminis-
 tákat okolta élete sikertelenségéért.

Villeneuve nemcsak hatáso-
 san rekonstruálja a borzalmat,
 hanem a traumatizált diákok
 utóéletét is érzékletesen
 szemlélteti. A film férfi főhő-
 se, Jean-Françoise (Sébastien

Huberdeau) képtelen feldolgozni diák-
 társai elvesztését és öngyilkos lesz (a
 mészárlást túlélő hallgatók közül sajná-
 latos módon többen ténylegesen saját
 kezükkel vetettek véget életüknek),
 Valérie (Karine Vanasse), a női főhős
 azonban a súlyos fizikai és lelki sérü-
 lései ellenére élni akar. Megnyugvást
 azonban csak úgy találhat, ha a sztere-
 otipiákkal szembeszegülve, választott
 gépészmérnöki karrierjével (mely az
 őt körülvevő társadalom szerint nem
 „női” szakma) párhuzamosan családot
 alapít. Valérie-nek végül sikerül elérnie
 azt, amit nők sokaságának a fejlettebb
 társadalmakban sem: egyidejűleg si-
 keres pályafutást és gyermekvállalást.
 A *Felperzselt föld* testvérpárja (Mé-
 lissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette)
 lelkük nyugalmát és életük kiegyen-
 súlyozottságát csak azt követően nye-
 rik el, miután országhatárokat átlépve,
 kontinenseket átutazva, veszélyes tere-
 peket bejárva kikutatják anyjuk életút-
 ját, valamint felderítik apjuk, illetve har-
 madik testvérük hollétét. A *Fogságban*
 minden szülő legrettegettebb félelmét

veszi elő: fel lehet-e dolgozni a gyerme-
 künk eltűnését? Keller (Hugh
 Jackman), az egyik hirtelen
 eltűnt kislány apjának meg-
 győződése, hogy nem a ha-
 tóságok segítségével, hanem
 csak a bürokratikus és morális

szabályok áthágásával, a feltételezett
 elrabló kíméletlen fizikai zsarolásá-
 val szerezhet információkat gyermeke
 hollétéről. Az *Ellenség* meglehetősen
 társadalomkritikus olvasatában Adam
 (Jake Gyllenhaal), a kiégett történe-
 lemtanár csak tehetősebb hasonmása
 halálát követően, annak bőrébe bújva,
 más identitással képes békére lel-
 ni, kiszakadni monoton mindennapjaiból
 és feljebb jutni a ranglétrán. A *Sicario*
 zsoldosa, Alejandro (Benicio Del Toro) a
 törvények és az előírások megszegésé-
 vel, az amerikai-mexikói határ konkrét
 átlépésével tehet elégtételt a család-
 ját korábban kegyetlenül lemészároló
 rettegett drogbárón, Manoel Diazon, az
Érkezés hősnője, Dr. Louise Banks (Amy
 Adams) számára pedig az idegenek és
 az emberek közötti nyelvi határok el-
 törlése jelenthet megnyugvást. Utóbbi
 érdekessége, hogy megfordítja az ed-
 digi Villeneuve filmek dramaturgiáját
 abból a szempontból, hogy hősnőjének
 lelkét nem a múlt, hanem az eljövendő
 tragédia (lánya halála) súlya nyomja,
 viszont éppen jövőbe látása nyújt se-
 gítséget az idegenekkel folytatott kom-
 munikáció létrehozásában.

AZ „ERŐSEBBIK” NEM

A Villeneuve környezetében élő nők,
 megfogalmazása szerint különösen
 az egymással permanensen acsarko-

„Beleivódott a
 sötétség”
 (Szárnyas
 fejvadász 2049
 – Ryan Gosling)



dó nagymamái, valamint az évtizedek folyamán apránként matriarchálissá formálódó kanadai társadalom mély benyomást gyakoroltak rá. Ez az oka annak, hogy legtöbb filmjében (*A sivatag románca*, *Maelström*, *Polytechnique*, *Felperzselt föld*, *Sicario*, *Érkezés*) bátor, maszkulin környezetükkel dacoló, határozott és erős női karaktereket láthatunk. Villeneuve hősnői nemcsak rendíthetetlen magabiztosságukkal, hanem érzelmileg és morálisan is kitűnnek rendre lélektelen, erkölcsileg romlott környezetükből, amiben kőkler taxisofőrök, huliánok (*A sivatag románca*), közönyös embertársak (*Maelström*), hidegvérű gyilkosok (*Polytechnique*, *Felperzselt föld*) törvénytelen akciócsoportok (*Sicario*), bolygóközi háborúra készülő katonai vezetők (*Érkezés*) egyaránt megtalálhatók.

A céltudatos női hősök mellé ritkán társulnak hasonló fellépésű férfiak, Villeneuve-nél az „erősebbik” nem képviselői tökéletesen érzéketlenek és az empátiát hírből sem ismerik (*Polytechnique*, *Sicario*), vagy bizonytalanok, puhányok és megalkuvók (*A sivatag románca*, *Ellenség*). Mindazonáltal Villeneuve repertoárja nemcsak lelketlen vagy erőtlenné, hanem esetenként kifürkészhetetlen múltú karaktereket is felvonultat. A *Fogságban* Loki nyomozóját (Jake Gyllenhaal) nyugalmi állapotja és hirtelen feltörő indulatai között váltakozó habitusa, tetoválásai, irritáló pislogásai és a szabadkőműveseket szimbolizáló gyűrűje

„A horizonttal együtt születtem”
(Felperzselt föld
– Lubna Azabal)

formálják rejtélyessé, a *Polytechnique* anonim, kifejezéstelen tekintetű gyilkosának (Maxim Gaudette) háttérét is teljes homály fedi, csak a motivációi ismertek. Villeneuve tehát, mint az erőszak ábrázolásánál, itt is több alkalommal csak sejtet, de nem mutat meg, némely karakteréről alig közöl információkat. A Villeneuve-öt övező népszerűségnek pedig éppen ez az egyik oka, hogy nézőjével ritkán közli közvetlenül a tudnivalókat, inkább bevonja a rejtélyek lehetséges megfejtésébe, a traumák feldolgozásába, gazdagítva ezzel a szabad befogadói asszociációkat, és teszi ezt nemcsak a karakterek, hanem a vizualitás szintjén is.

„A HORIZONTTAL EGYÜTT SZÜLETTEM”

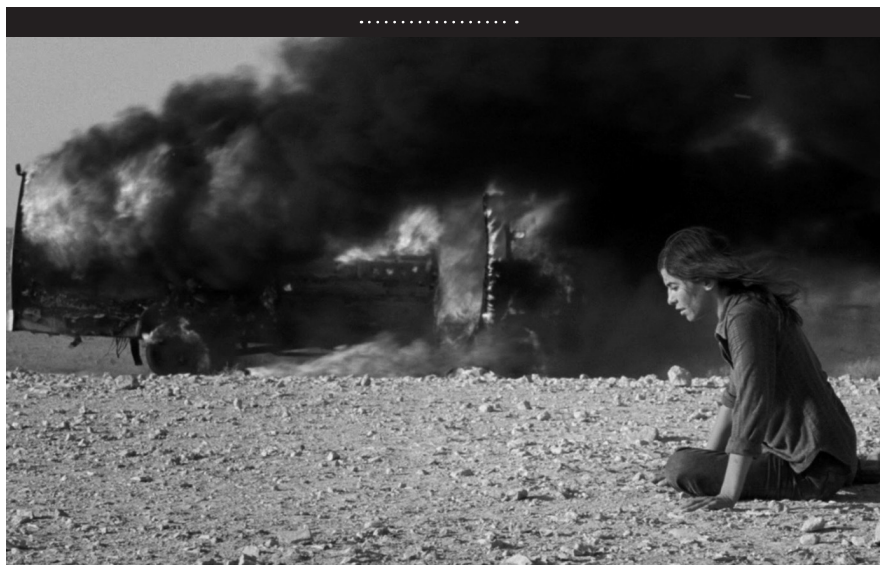
Villeneuve egyik meghatározó ismérve markáns vizuális stílusa, melyet sokban meghatározott a szülőhelye melletti tó látványa. Ahogy egyszer nyilatkozta: „A horizonttal együtt születtem.” Habár korai filmjeiben még sűrűn alkalmaz kézi kamerás jeleneteket, stílusához jobban passzolnak a pontosan beállított, tudatosan kimért mozdulatlan, avagy mozgó snittek, melyek nemcsak erős atmoszférát teremtenek, hanem dramaturgiai és szimbolikus funkciójuk is van. A *Polytechnique* záró képsorában a kamera fejjel lefelé halad előre az egyetem egyik folyosóján, hangsúlyozva a feje tetejére állt világot, a *Sicario* képíleg egyik legemlékezetesebb jelenetében pedig az akciócsoport tagjai bevetés és sötétedés előtt egyre lejjebb menetel-

nek az amerikai-mexikói határ alatt elhelyezkedő alagút felé, mely morális lesüllyedésük látványos illusztrálása. Ebből a szempontból Villeneuve ideális partnerre talált Roger Deakins személyében, akivel eddig három filmet (*Fogságban*, *Sicario*, *Szárnyas fejedelmű* 2049) készített együtt és hasonlóan vélekednek arról, hogy a képi világot az elbeszélésnek és a karaktereknek kell alárendelni. Villeneuve a képalkotás mellett filmjeinek zenesávja esetében is hasonló következetességgel jár el (évek óta a tekintélyes izlandi komponistával, Jóhann Jóhannssonal dolgozik együtt), nem véletlen a halk orgonaszóló a vallást számos ponton érintő *Fogságban* alatt, vagy a *Sicario* apránként építkező, egyre hangosabb, nyugtalanító és kísérteties feszültség-növelő zenéje az amerikai-mexikói határ átlépésénél. Villeneuve jellegzetes audiovizuális eszközei mellett filmjeiben gyakran váltogatja a nézőpontokat és idősíkokat is, valamint előszeretettel építi műveit a történeteket magukba foglaló ősi, mitikus szimbólumok köré (*Fogságban* – labirintus; *Ellenség* – pók).

Villeneuve, vezényeljen le akár alacsony vagy nagy költségvetésű darabokat Kanada és Amerika területén, csupán apró kompromisszumokra hajlandó, jellegzetes attribútumaiból nem enged, a tabukat ugyanúgy ledönti, a korábban felépített műfaji hagyományokat pedig nem ritkán ő maga lépi át (erről lásd Pápai Zsolt remek elemzését a *Sicarióról*: Filmvilág 2016/4).

Villeneuve *Szárnyas fejedelmű* 2049-cel tovább növelheti megbecsülését. Bevallottan keményvonalas rajongója Ridley Scott klasszikusának, de nem másolóként nyúl hozzá. Miközben a folytatás sikeresen tiszteletben tartja a *Szárnyas fejedelmű* szellemiségét, képes áttemelni alapvető motívumait és komplex formanyelvi stílusát, újat is tud adni az eredetihez.

Dennis Villeneuve személyében egy olyan következetes, határozott, karakán rendezői kézjegyekkel operáló kortárs alkotóval gazdagodott az elmúlt másfél évtized filmes világa, kinek munkásságát – kiváltképp, ha a felröppent hírek olyan művek adaptálásával hozzák kapcsolatba, mint Frank Herbert *Dűnéje* vagy Jo Nesbø *A fiúja* – mindig érdemes kiemelt figyelemmel követni. •



BENKE ATTILA

EGY ROUSSEAU-I FÉNYÍRÓ



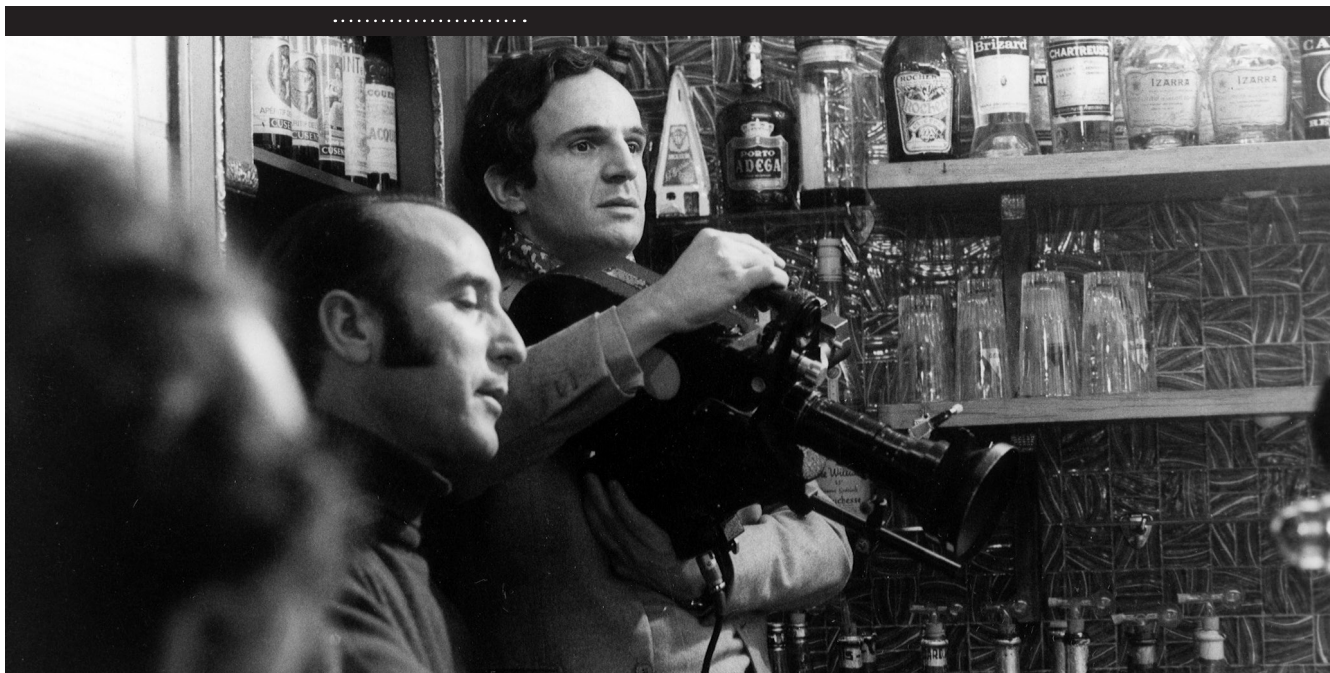
AKÁR A FRANCIA ÚJHULLÁM SZERZŐIVEL, AKÁR HOLLYWOODI RENDEZŐKKEL DOLGOZOTT EGYÜTT, NÉSTOR ALMENDROS A TERMÉSZETES FÉNYEK ELKÖTELEZETT HÍVE MARADT.

A rendező, a sztárszínész vagy a producer mellett sokszor háttérbe szorul az operatőr, pedig a fényíró nélkül nincs mozgókép, hiszen a film mindenekelőtt vizuális művészet. A filmtörténetben néhány operatőrnek azért mégiscsak sikerült kiemelkednie jól felismerhető saját stílusával. Ilyen operatőr Gregg Toland (*Aranypolgár*, 1941), Raoul Coutard (*Kifulladásig*, 1960), Sven Nykvist

(*Persona*, 1966), Sára Sándor (*Tízezer nap*, 1967), Kovács László (*Szelíd motorosok*, 1969), Gordon Willis (*Keresztapa*, 1972), Haskell Wexler (*Száll a kakukk fészkére*, 1975), Zsigmond Vilmos (*A Mennycsászár kapuja*, 1980), Emmanuel Lubezki (*Birdman*, 2014) vagy épp a spanyol származású Néstor Almendros, aki hivalkodó önreklám nélkül, csendben reformálta meg a fény művészetét.

„A természet és természetesség hívei voltak”
(François Truffaut-val a Húszévesek szerelme forgatásán)

„A világitási módszerem és a látásmódom realista. Nem a képzeletre hagyatkozom, hanem kutatok. Alapvetően saját valójukban, torzítás nélkül mutatom meg a dolgokat.” – körvonalazta ars poeticáját a spanyol operatőr. Almendros egyaránt megtapasztalta az európai modern művészfilm szabadságát és a hatvanas-hetvenes években bilincseit meglazító hollywoodi film profizmusát, azonban mindvégig szerényen, de határozottan kitartott elvei mellett. Néstor Almendrost joggal nevezhetjük rousseau-i fényírónak, minthogy olyan rendezőkkel dolgozott, akik hozzá hasonlóan a természet és természetesség hívei voltak: a környezet-tudatos Eric Rohmer, a szabad levegő megszállottja, François Truffaut, az „amerikai Antonioni”, Monte Hellman, a filmfilozófus Terrence Malick vagy a szemfényvesztő nyolcvanas évek realista rendezője, Robert Benton. A *férfigyűjtő* (1967), *A vad gyerek* (1970), *A völgy* (*La vallée*, 1972), a *Kakasviadal* (*Cockfighter*, 1974), a *Mennyei napok* (1978), a *Kramer kontra Kramer* (1979) vagy *A kék lagúna* (1980) valóságban hívő és humanista alkotók találkozásainak gyümölcsei, melyekben – mint Néstor Almendros megfogalmazta – a „tájak, arcok és tárgyak csak a saját szépségüket közvetítik, dísztelenül, pátosztól mentesen, mintha a világot először pillantanánk meg”.





MENEKÜLÉS A TERMÉSZETBE

„Másokkal ellentétben én soha nem támadtam az úgynevezett 'eszképista mozi'-t, mert úgy gondolom, hogy ez segíthet a szegény embereknek elviselni az életet, miként nekem is segített azokban a bizonytalan időkben” – emlékszik vissza Néstor Almendros a fasiszta Spanyolországban eltöltött gyermekéveire *Ember a kamerával* (*Un homme à la caméra*, 1980) című önéletrajzi írásában. Almendros édesapja a spanyol polgárháborúban (1936-1939) a baloldali kormány mellett állt ki, ezért Kubába kellett menekülnie. Mivel a család csupán 1948-ban követte, az apa nélkül töltött barcelonai évek alatt a fényíró az amerikai filmek világába menekült, de hamarosan találkozott Fritz Lang és Friedrich Wilhelm Murnau klasszikus némafilmjeivel, így *Az utolsó emberrel* (1927), mely realista stílus miatt nagy hatással volt Almendrosra.

A tengerentúlon Néstor Almendros sokáig nem találta helyét. Havannában fejletlen volt a filmkultúra, New Yorkban bár Almendros szerette Hans Richter óráit, de nem volt eszköz, amin gyakorolhatott volna, a híres római Centro Sperimentale di Cinematografia főiskola pedig csupán arra volt jó, hogy a szárnyait bontogató operatőrben kialakuljon a lázadó attitűd a bevett konvenciókkal szemben. „Elutasítom a negyvenes-ötvenes évek tipikus megvilágítási módszerét, mely a direkt fő-

fényre és kiegészítő mellékfényekre hagyatkozott” – írja Almendros önéletrajzában. Néstor Almendros szaktársaival nemcsak az akadémiázus, de a manírossá vált neorealizmus ellen is lázadt. Példaképüknek a rebellis ifjak G. R. Aldo operatőrt tartották, aki Luchino Viscontival (*Vihar előtt*, 1948) és Vittorio De Sicával (*A sorompók lezárulnak*, 1952) dolgozott együtt, bátran kísérletezve az eredeti helyszínek természetes fényviszonyaival.

A természetesség szeretete tehát már tanulóévei alatt kialakult a fényíróban, és csak megerősödött benne, mikor visszatért Fidel Castro forradalmi Kubájába. Almendros eleinte nagyon lelkes volt, hogy a Batista-rendszer megdöntését és az új rend felépítését a forradalmi kormány operatőr-rendezőjeként propagandafilmmel maga is segítheti. Azonban a hidegháborús feszültség és a Castro-rendszer igazi arcának felismerése arra készítette az operatőrt, hogy elkészítse *Ember a tengerparton* (1960) című, szenvedélyből, hétvégenként forgatott saját dokumentumfilmjét. Ebben Almendros a cinéma verité módszerével, rejtett kamerával forgatott a tömegben, mesterséges megvilágítás nélkül. És azt tapasztalta, amire már ráeszmélt a New York-i évei alatt forgatott éjszakai etűdjében is: a természetes fények szépek, és a régi módszerek alkalmazása nélkül va-

„Apokaliptikus jelentéssel bírnak”

(Terrence Malick: Mennyei napok - Brooke Adams és Linda Manz)

lami teljesen újszerű táru fel az emberről és a tárgyakról. A titok nyitja, hogy az operatőrnek alkalmazkodnia kell például a buszablakon besütő, vakító napfényhez, ne pedig vakító lámpákkal próbálja korrigálni a természet munkáját. Castrónak, illetve az államosított filmszakmának nem tetszett, hogy Néstor Almendros külön utakon jár, ezért fegyveres örök akadályozták meg az operatőrt az *Ember a tengerparton* vágásának befejezésében. Almendrosnak rá kell ébrednie, hogy Castro Kubájában sincs maradása.

AZ ÚJHULLÁM MEGLOVAGLÁSA

A nagy csalódást követően Néstor Almendros három évig tengődött Franciaországban alkalmi munkákból. A szerencse mellett Almendros az *Ember a tengerparton*nak köszönhetően kapcsolatba kerülhetett a francia filmművészettel. Az operatőr dokumentumfilmjét sikerült több fesztiválra bejuttatni, és emiatt felfigyelt rá a televízió, majd 1965-ben, a *Párizs, ahogyan látja...* című szkeccsfilm forgatásán találkozott Eric Rohmerrel és Barbet Schroederrel. Mivel az alkotóknak gondja akadt saját operatőrükkel, Rohmer szkeccsét már Almendros fejezte be, és Jean Douchet is felkérte őt etűdjének fényképezéséhez. Innen már csak karnyújtásnyira volt a fényíró első nagyjátékfilmjétől, *A fényfűjűjtőtől*.

A franciák közül a spanyol operatőr három alkotóval dolgozott együtt rendszeresen: Eric Rohmerrel, François Truffaut-val és Barbet Schroederrel, de kiemelkedő munkái közé tartozik Jean Eustache filmje, a *Kislány szerelmeim* (1974). Almendros bevallása szerint még *A férfigyűjtő* képi világát is inkább intuícióra hagyatkozva dolgozta ki Rohmerrel, ám az *Éjszakám Maudnál* (1969), a *Szerelmem délután* (1972), a Truffaut-val forgatott *A vad gyerek*, vagy a Schroederrel készített *A völg* (1972) fényképezése már nagyon tudatos művészi koncepcióról árulkodik. Almendros és a francia szerzők a maníros, stúdióban forgatott filmekkel szembefordulva az eredeti helyszíneken felvett történeteket preferálták. Így a spanyol operatőr következetesen természetes fényforrásokkal dolgozott, belsőknél a valós fényviszonyokat igyekezett reprodukálni, illetve fényvisszaverő felületeket (például fehér falakat) használt a színészeket elvakító reflektorok helyett. *A férfigyűjtő*-ben és Truffaut *A férfi, aki szerette a nőt* (1977) című klasszikusában egyaránt szerepel éjszakai jelenet, melyben a színészek arcát kizárólag az éjjeli lámpa, illetve a holdfény világítja meg. „Hiszek abban, hogy ami funkcionális, az szép, és hogy a funkcionális megvilágítás nagyon szép megvilágítás. Arra töreksem, hogy a fényeim logikusak, semmint esztétikusak legyenek” – vallotta Néstor Almendros.

De a spanyol operatőr nemcsak a fények alkalmazásában, hanem a keretezésben és kamerakezelésben is a realizmusra törekedett. Almendros karrierje szempontjából *A vad gyerek* az egyik legfontosabb film, Terrence Malick ugyanis emiatt figyelt fel a fényíróra, és Almendros ebben alkalmazta először a hosszú beállítású drámai, szimbolikus jelentésalkotáshoz. A történet elején a címszereplő fiú elfogásakor a kamera ijedten pásztázza az erdő fáinak lombkoronáit, szinte félti a beszélni nem tudó, vadászkuttyák elől menekülő, ágon csüngő, csupasz gyermeket. E jelenet az operatőr elesettek és kiszolgáltatottak iránti szolidaritásának képi kivetülése.

Ugyanilyen fontos és szimbolikus képsor a szintén Truffaut-val forgatott *Adèle H.-ban* (1975), mikor a féltékeny címszereplő a reménytelenül szeretett hadnagy után kémkedik egyik este. Az ideges svenkek és a bokrok között bujkáló, megszálton nyakát nyújtogató főhős képe az őrlt féltékenység hangulatát

közvetíti. Emellett pedig Adèle elméjének bomlottságát Néstor Almendrostól szokatlan megoldás, a hősnő fél arcát beborító, expresszív árnyék érzékelti. (Almendros kevés stilizált filmje közé tartozik Rohmer szándékosan színpadias *Perceval lovagja* [1978], Truffaut *Az utolsó metrója* [1980] vagy Robert Benton neonoirja, *Az éjszaka csendje* [1983]).

VALÓSÁG AZ ÁLOMGYÁRBAN

A spanyol fényíró azért nyerhetett megbecsülést az Álomgyárba, mert a hatvanas-hetvenes években Hollywoodban is a realizmus vált a rendezők új vallásává. Almendros Roger Corman felügyelete alatt az Európában forgatott *A vad versenyzőkben* (*The Wild Racers*, 1968), majd Monte Hellman *Kakasviadalában* megtapasztalhatta, milyen profi amerikai rendezőkkel dolgozni, illetve a természetes fényeket védelmezni a makacs technikusokkal szemben (Corman filmjéből majdnem ki is rúgatta Almendrost az egyik bevilágító). Hollywoodban Néstor Almendrost viszont többnyire olyanokkal hozta össze a sors, akik hasonlóan gondolkodtak a filmművészetről. *A Mennyei napok* forgatásán az operatőr csodálta Terrence Malickot higgadtságáért, illetve azért, mert minden tanácsot elfogadott Almendrostól. Ám mivel Malick filozofikus szerelmi drámája után 20 évre elhallgatott, így nem készülhetett több közös filmjük. Almendros ekkoriban Robert Bentonnal forgatott együtt rendszeresen, munkájuk gyümölcse többek között a *Kramer kontra Kramer* és a *Hely a szívemben* (1984).

Az Egyesült Államokban készített filmjei közül egyértelműen a legjobb operatőrnek járó Oscar-díjjal jutalmazott *Mennyei napok*, melyet bár Néstor Almendros mellett Haskell Wexler is fényképezett, ám ahogy a filmfilozófus Malick, úgy Wexler is mindvégig igyekezett hű lenni Almendros koncepciójához. A következetesen hajnalban és alkonyatkor forgatott *Mennyei napok* minden egyes képe egyszerre varázslatos és nyersen naturalista. Már az acélgyári nyitójelenet is beég a néző agyába az emberközpontú és mozgékony kamera, valamint az izzó fémolvadék képet uraló vörös színe miatt. De a legmerészebb képsorok egyértelműen a sáskajárás víziószerű jelenetében láthatók. Néstor Almendros itt ugyanúgy hagyta, hogy az embereket az éjszakai tűz természetes ellenfénye sziluetteké transzformálja, mint legelső, ösztönösen

forgatott *Emberek a tengerparton* című dokumentumfilmjében. Ám a *Mennyei napokban* ez a határozott képi megvalósítás már Malick és Almendros nagyon is tudatos döntésének eredménye. A sáskajárás és a lángoló búzatábla együtt bibliai, apokaliptikus jelentéssel bírnak, a főhősök közt lángoló veszélyes szenvedély, a lappangó düh érzését erősítik, és az osztályok közti konfliktus növekvő feszültségét hangsúlyozzák. A főszeplő gazda arcán cikázó narancssárga fények előrevetítik a film végi elkerülhetetlen tragédiát.

AKI FEJET HAJTOTT A NAP ELŐTT

„De mindenekelőtt soha nem feledkezhet meg arról [az operatőr], hogy a rendezőt hivatott segíteni. Habár az operatőr büszkélkedhet azzal, hogy saját stílusa van, soha nem szabad hivalkodnia vele” – ez volt Néstor Almendros másik fontos hitvallása. Mert Almendros nemcsak a természet híve, nemcsak humanista volt, hanem szolidáris is. Legyen szó Rohmerről, Truffaut-ról vagy Malickről, ez a rousseau-i fényíró soha nem kényszerítette rá akaratát egyik szerzőre sem, csendben harcolt a megcsontosodott konvenciók ellen. „Észben kell tartanunk, hogy mikor az emberek moziba mennek, nem szeretnék, ha egy műzumban éreznék magukat. A képek nem lehetnek tolakodók.”

Élete vége felé Néstor Almendros rendezőként két dokumentumfilmben is bizonyította az emberek iránti szolidaritását: a *Rossz magaviseletben* (1984) a kubai homoszexualitásokat érő atrocitásokról forgatott, a *Senki sem hallgatottban* (1987) Fidel Castro egykori elvtársainak bebörtönzését firtatta. „Vallásos áhitattal szereti a mozit; arra ösztönöz minket, hogy magunkévá tegyük ezt a hitvallást” – írta Almendrosról kollégája, François Truffaut. Néstor Almendros hitt a valóságban, és hitt abban is, hogy a film által a társadalom jobbá tehető. Erről tanúskodnak operatőrként elvállalt humanista játékfilmjei (*A vad gyerek*, *A völg*, *Mennyei napok*, *A két lagúna*) és említett politikakritikus dokumentumfilmjei. A fényíró emlékét éppen ezért nemcsak filmográfiája, de a Human Rights Watch Néstor Almendros-díja is őrzi, melyet a társadalmitag elkötelezett, bátor filmszervezőknek ítélnek oda minden évben. •

HANEKE ÉS A THRILLER

KAMERA ÁLTAL LÁTHATATLANUL

SZABÓ ÁDÁM

A HANEKE-FILMEK MŰFAJI ELEMEI PUSZTÁN SORVEZETŐK: AZ OSZTRÁK RENDEZŐ AZ ÚJRAGONDOLT THRILLER RÉVÉN AZ ETIKAI ALAPKÉRDÉSEKET IS MÁSKÉNT LÁTJA.

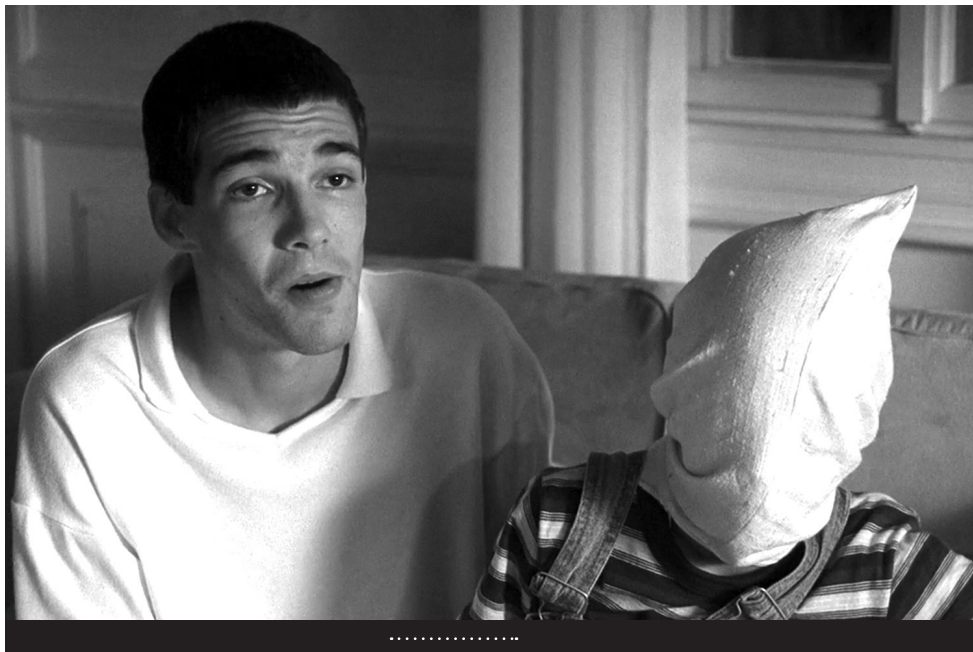
Michael Haneke nyomatékosan résztvevővé avatja közönségét. Arra készíti őket, erkölcsileg viszonyuljanak a látványhoz. Haneke minden filmjében kérdez, de sosem ad konkrét választ, cseppet sem véletlen, hogy a szerző az összes vele készült interjúban legendásan hártja a művei értelmezését firtató kérdéseket. Rendkívül lényeges fogalompart vezet be Catherine Wheatley a *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image* című monográfiájában. A szerzőnő örömről, illetve annak hiányáról értekezik. Előbbire a képbe, a narratívába vetett hit jellemző, míg utóbbihoz a biztos orientációs pontok felszámolása köthető. Teóriája ideális kiindulópontot nyújt bizonyos zsánerek, így a thriller áttekintéséhez, pontosabban a műfaj destrukciójához.

„Mi lenne, ha a filmekben azt vizsgálnánk, ami rossz érzéssel tölt el?” – teszi fel a kérdést Wheatley. Meglátása szerint Haneke kétféle stratégiával döbententi rá a szemlélőt saját pozíciójára. Objektív-realista műveleti sémákkal élő filmjei, mint az 1989-es *A hetedik kontinens* az első generációs, pontosabban az ún. szelíd modernizmus eszközeit vetik be. Hideg, lecupaszított, kihagyásokra épülő csömörfilmjei bazini realizmusigénnyel bírnak, Chantal Akerman (*Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23.*) trivialitásokon nyugvó filmnyelvére, Robert Bresson szikár formajegyjeire hagyatkoznak. Ilyenkor a néző elidőzhet a képen, és ráébred önnön helyzetére. Ezzel szemben a második generációs, agresszív reflexivitásban hívó modernizmus a Godard-iskola legszebb tradíciói szerint nyíltan belerántja a közönséget a filmbe. Haneke subjektív-realista fogásai az eisensteini montázselmélet szerint

sokkolják a nézőket. A rendező második kategóriába illő anti-thrillerjei a percepció különböző módjait is felmutatják. A kontrollt gyakorló, a képet totálisan uraló szemlélettelől (*Benny videója*) jutunk el a látvány minden szabályt áthágó manipulációjáig (*Furcsa játék*), hogy aztán a képpalkotás hátere burkolózzon láthatatlanságba (*Rejtély*), illetve konstrukcióvá, mesterséges, régműltből származó ereklyévé váljon (*A fehér szalag*). Személyiséghorrorja, a *Benny videója* rögvest Haneke vezértémájával, a modern ipari társadalmat és vele együtt az emberi kapcsolatokat szétziláló elidegenedettséggel foglalkozik. Ebben a filmben, akárcsak a direktor későbbi suspense-áfolataiban, a szereplők a valósághoz fűződő kapcsolatukat veszítik el. Címszereplője a szülői hiányát pótolja a kamerával és házi video-szentélyével. A *Benny videója* szerint a fogyasztói társadalom száműzte az intimitást. Olyannyira hétköznapivá vált az erőszak, hogy napjaink embere már immunis rá. Távolságtartó dráma ez, amit az érzéketlenség jeges iszonyata hat át. Benny számára a mozi öldöklések „műanyagból és ketchupból” állnak, ezért a saját apparátusát veti be egy ideális világ felépítéséhez. Fals etikája azonban nem tesz különbséget élet és halál között. Ugyanez jellemző a fiú szüleire. Kommunikációra, őszinte kötődésre képtelen, lelketlen nyárspolgárok, akik saját pozíciójukat féltve ugyancsak gyilkosságba keverednek. Pontosan ezért kritizálja Haneke a filmképet a *Benny videójában*. Az egyiptomi vakációszcénában összemósódnak a mozi diegézisén belüli valós pillanatok, illetve a címszereplő által rögzített snittek, ráadásul a külföldre utazó anya és gyermeke képtelenség fenntartani a kedélyes rokonok álarcát,

egymással szemben is bizalmatlanok. Összes *home video*-felvételük taszítóan hat. Haneke olvasatában a jómódúak pusztán a megvásárolható javak birtoklása révén őrzik látszólagos normalitásukat. A rendező azért bírja etikai viszonyulásra a nézőt, hogy világossá tegye: a *Benny videójában* az irányítás, a Filmkép feletti abszolút dominancia immár a jót, rosszat sutba vágó amorális tinédzser kezébe jutott. (Radikális ellentétben a Michael Powell-féle *Kameralessel*, a sorozatgyilkos Mark Lewis kamera-pengés öngyilkosságával.) A totális, egységgé formálható kép csupán illúzió. Beszédés zárójelenetben isteni szemszögből nézzük, hová lyukad ki a tizenéves srác ténykedése. Egyenesen a Törvény Kapuja elé, börtönrácsok, biztonsági kamerák rengetegébe úzi saját szüleit, feladja őket azért a gyilkosságért, amelyet az apa és az anya az ő védelmezése érdekében tusoltak el. Odavész a szereplők iránti rokonszenvünk, a történetben egyáltalán nincsenek hősök, thrillerbe illő aktivitás helyett az üresség a háttorzongató.

A *Furcsa játék* továbbviszi a kép iránti bizalmatlanságot. Peter és Paul, a jómódúakra rontó fehérruhás fiúk jőszerűvel életre kelt formanyelvi eszközök, brechti elidegenítő effektusok. Nézőpontváltás vehető észre: Haneke a rémtetteket nem az áldozat, hanem a gyilkosok szemszögből értelmezi. A suspense thriller arra fókuszál, ami történni fog. Centrumában egyetlen kérdés áll, nevezetesen az, sikerül-e a hősnak elkerülnie, lebírnia az őt fenyegető veszélyt? Hatáskeltő eszközök révén a főáramlatbeli néző a protagonistával együtt izgul, és miután a főalak győzedelmeskedik, a közönség megnyugodhat. A *Furcsa játék* megtagadja ezt a perspektívát. Haneke sorra teszi el láb



alól az azonosulásra méltó figurákat, így a „Mi következik be?” dilemma, a késleltetés helyébe a „Mi történt?”, vagyis a borzalom utáni történések tárgyilagos dokumentációja lép. Hanekét a következmény, a baljós események utáni sokk foglalkoztatja, sosem a feszültség-ábrázolás során létrejövő izgalmi állapot. A *Furcsa játék* Peterje és Paulja ledöntik a negyedik falat, fogadásra bírják a nézőt. Ténykedésük nem egy ponton szoros párhuzamba állítható a *Közönséggyalázás* című Peter Handke-szín-darab verbális inzultusaival. Haneke a műfaji filmek szabályait követelők ellen fordítja saját elvárásukat, ráadásul nem éri be ennyivel, hanem bűnrészességre is ösztönzi a zsánerrajongókat. Etikai csapdahelyzetet teremt a dramaturgia. Áldozat és gyilkos szerepcseréjével a suspense-dramaturgia visszájára fordul, ennek nyomán pedig az erkölcsi rend is fejre áll. Olyan elméleteket vet el a *Furcsa játék*, mint John G. Cawelti észrevételét, aki a zsánert a közönség rítusaként írja le, valamint Steve Neale felvetését is kritizálja, mely szerint egy műfaj valójában a gyártás, marketing és a befogadás szentháromságán alapuló nézői hipotézis. A thrillert nézve valakivel mindig azonosulnunk kell, és ha az áldozattal való együttérzésünk megszűnik, előbb-utóbb a gyilkosok társáivá leszünk. A direktor a család győzelméért óhajtozók közvetlen megszólításával arra utal, hogy ez sze-

„Életre kelt formanyelvi eszközök”
(*Furcsa játék* – Arno Frisch)

repcseré már meg is történt, a publikum bármennyire is erőszakellenesnek vallja magát, mégis kíváncsi a végkifejletre. A nézők ott maradnak a stáblistáig, cserébe viszont a rendező minden fellélegzésre okot adó pillanatot megtagad tőlük, így a szemlélők voltaképpen hozzájárulnak a Schober-família haláltusájához. Ugyanerre reflektál több thriller-momentum: a családot védelmező apa lábát az első percben ripityára török egy golfütővel, a támadójára vadászpuskát szegező kisgyerektől elveszik a fegyvert, az utolsó pillanatra időzített megmenekülés reményét jelentő, vitorlásra hagyott konyhakést pedig az anyával együtt tóba hajtják az agresszorok. Noha a *Furcsa játék* rendelkezik a suspense thrillererek „Mi fog történni?”-felvetésével, csupán a közönségépítő, mítoszon alapuló tömegfilm-stratégia ellenében teszi ezt. „Miért csinálják ezt?” – kérdezi az apa. „Miért ne?” – feleli Paul. A kurta párbeszéd esszenciálisan ragadja meg a direktor módszerét. Elutasítja a pszichológiai realizmust, óriási pofont ad az olyan célorientált hősokeket felvonultató *home invasion* thrillereknek, mint William Wylertől *A félelem órái* vagy a Curtis Hanson-féle *A kéz, amely a bőrcsőt ringatja*. Haneke a zsánerrövidfilm örömfelfogást kontrázza meg: egyik híres mondata szerint a háborús mozik, a horrorok és a pornó nem különböznek a propagandafilmtől, mivel viszolygás-

keltő eseményeket tesznek fogyaszthatóvá. Gondoljunk akár az agresszív modernista epizódokra (például a hírhedt távkapcsolós szcénára, amelyben Paul visszatekeri a filmet, így a kép feletti kontroll végleg a gyilkosokra száll), vagy a szelíd modernizmust idéző hosszú beállítási részekre (a tízperces vágatlan snitt az apa fájdalomművöltésével, az anya segítségért rohanásával, Schorschi, a kisfiú törbe csalásával és a gyilkosok visszatérésével), a moziban a támadóknak dolgozik az idő. Haneke mindmáig legprovokatívabb műve a *Furcsa játék*, bevallottan az összes íratlan dramaturgiai és erkölcsi szabály felrúgása volt a cél. Közel áll a *cinema verité* stílu-

sú, John McNaughton jegyezte *Henry: Egy sorozatgyilkos portréjához*, vagy a Gerald Kargl által rendezett, extrém kamera-beállításokban, belső monológokban bővelkedő sorozatgyilkospszichodramához, az *Angst*-hoz, Antonin Artaud könyörtelen színházának említése is helytálló, az alkotás befogadás-vizsgálati tézisdarabként veszi célba a néző pozícióját, a thriller és a zsánerral járó kulturális kép tarthatatlanságáról filozofál.

A *Rejtély*ben már azt sem tudjuk, ki az agresszor. A Laurent-család, Georges, Anne és fiuk, Pierrot normális, kifogástalan életet élnek, ám ez csak megtévesztő látszat. Belső feszültségük, széthúzásuk kezdettől fogva jelen van, az ismeretlen betolakodó által küldött videokazetták csupán felszínre hozzák az ellentéteket. A *Rejtély* egyszer sem ábrázolja a családra törő illetéktelen. Csakúgy, mint a *Furcsa játék*ban, Haneke a *home invasion* thrillernek narratív logikáját veti el. Ugyan kívülről érkezik a támadás, ám az igazi feszültség odabenn, a szülők és a gyermekek viszonyában rejtezik, így a direktor a családi melodramák ok-okozati láncolatát is semmibe veszi. Tudja, sokkal rémisztőbb, ha nem látjuk a támadót, így a Kép, amelyre Georges, a családfő vadászik, birtokolhatatlan. (Az erőszak-szcénák rendre képen kívül zajlanak le Hanekénél, a *Benny videója* disznóölő-pisztolyos és a *Furcsa játék* gyerekgyilkosságát sosem látjuk, a rendező ideg-tépő zajokkal teszi elviselhetetlenné a

borzalmakat.) Azt csupán egy, a szereplők és a néző által sem ismert figura tudja magáénak. Gyakran csupán állóképeket látunk, miközben más szereplők párbeszédét hallani. A kép és hang diszharmoniója nyomasztó érzést kelt, Haneke jó ideig nem tisztázza, kihez tartozik a beszédhang, sőt, gyakran egy a filmen belül létező képről derül ki, valójában csupán videóra rögzített anyag. A felvételekbe kísérteties emlékképek vegyülnek lefejezett kakasról, sötétben mozgó, baltával közelítő gyermekről. Georges traumájának forrása az elkendőzött múlt, évtizedekkel korábbi gaztette vet árnyékot az idilli jelenre. Hanekenél a szégyen, a bűntudat, a régmúlt gyalázat elfojtott emléke végül maguk alá gyúrik a *Rejtély* főszereplőjét és a film nézőjét is. Lehetetlen elhazudni a múltat, az emlékek fájdalmasak és önjáróak. Haneke emlékezetpolitikai narratívájában az 1961. októberi szajnai mészárlás emléke fenyegető rémkép, a lelkiismeret-furdalás szimbóluma. Míg akkoriban a gyermek Georges és szülei taszították el maguktól a vele nagyjából egykorú Majidot, több mint négy évtized múltán, 2005-ben a gazdag, nagypolgári, műsorvezetőként dolgozó férfi a rendőrséghez, pontosabban egy erőszakszervezethez fordul, egy olyan intézményhez, amelyik több mint 40 évvel korábban „bűdös arabokat” lövetett folyóba. A magabiztos felsőosztálybeli férfi magára marad, a múlt rémálmodok, valamint Majid felbukkasásának és váratlan, fix kameraállásból vett öngyilkosságának formájában lelkileg is gyöttri és felőrli. A nyugtalanság a zárlatban sem szűnik meg: Haneke távorról mutatja az iskola bejáratánál, egy tömegben beszélgető Pierrot-t és Majid fiát, dialógusukat azonban nem hallani. Végképp kikerült a nézők kezéből a kép uralhatóságának lehetősége. A *Rejtély* azért is értelmezhető burzsoázia-kritikaként, mert elárulja, a jó mód mögött valójában nem a szabadság és a testvériség, hanem az előítélet és a kirekesztés szelleme lakozik. Poszt-kolonialista nézőpontot érvényesít a *Rejtély*: vagyonosak lökik odébb az alacsonyabb sorúakat és a más etnikumúakat, miközben toleranciáról papolnak, státuszszimbólumokkal bátyázzák körül magukat. A műveltség és a pénz azonban nem mentik meg őket, ugyanis az alantas ösztönöket legfeljebb ideig-óráig képesek takargatni. A *Benny videója* hulladarakból álló egyenes folytatása A *hetedik kontinens*beli tárgyrombolásnak, a *Rej-*

tély borozása, sajtvacsorája, a Laurent-família értelmiségi póza, temérdek könnyű csupán a bennük lévő ürességet és agressziót palástolják. Ez a motívum ráadásul még lényegesebb A *zongoratanárnő* Elfriede Jelinek-adaptációjában, mely szerint a magaskultúra mögött megbúvó cinizmus és a szexuális devianciák egy töről fakadnak. Haneke a pszichózist titkoló, azt civilizált attitűddel és passzív-agresszív hozzáállással még jobban túllkompenzáló társadalmi rang semmis voltáról tudósít, és egyszerre utasítja el a melodráma, az erotikus thriller kulturális kódjait, valamint gondolja újra az örült nőket szerepeltető pszichothrillereket.

Történelmi drámája, a nyugodt vidéki életről szóló *heimat*-zsánert kritizáló A *fehér szalag* akár napjainkban bonyolódó családi thrillerként, *domestic dramaként* is megállná a helyét. Az I. világháború előtti, látszólag normális protestáns német faluban személyiségtorzulásról árulkodó gesztusok, rideg, gépies mozdulatok, dermesztő tekintetek hozzák közel a nézőhöz a pszichológiai erőszakot. *Whodunit*-sztori, vagyis a tettes személyét felderítő krimi helyett tanulmányt kapunk a perverziókról, mintha August Sander fotói és Pieter Breughel festményei kelnének életre, hogy a műalkotások az emberi természet legsötétebb bugyraiba merítsenek bennünket. A *fehér szalag* történelmi emlékezetfilmként a diktatúra eredetén töpreng. Haneke Hannah Arendt-hoz hasonlóan érvel: a jövő potenciális zsarnokai hétköznapi emberek, az élet banalitásában megrekedt, torz lelkű polgárok, a II. világháború gonoszsága takaros otthonokban lappang. Nemcsak a felnőttek plántálnak bűntudatot a gyerekekbe (a lelkész a címbeli fehér szalagot tüzi – egyfajta sárga csillagként – szerinte bűnbe eső fiára, lányára), a nagykorúak is bántják egymást (a bábát megalázó és a saját kamaszlányát megrontó doktor), később pedig a kiskorúak is erőszakosan rontanak társaikra (a vízbe lökés jeletere), így a mozi a kegyetlenség körforgásáról szóló erőteljes tanulmányként sem vall kudarcot. Habár a film vizualitása Ingmar Bergman és Sven Nykvist operatőr közös munkáira hajaz, az akadémikus külsín félrevezető, a poétikus beállítások szimulákrumokként hatnak. Haneke művészthrillerjeinek elismertsége párhuzamosan nőtt saját nemzet-

közi reputációjával. Lokális osztrák szerzőből nőtte ki magát a kortárs globális filmkultúra auteurjévé, aki filmjeit három nyelven – németül, franciául és angolul – forgatja. A *Funny Games U.S.*, akár Gus Van Sant 1998-as *Psychója*, kockáról kockára azonos átirat. Önremake is, és noha erre akadt már példa, George Sluizer (*Nyomtanulul – Nyom nélkül*), Ole Bornedal (*Éjjeli játszma – Éjjeliőr a hullaházban*), Géla Babluani (*A 13-as eltérő verziói*) bérmunkáival ellentétben Haneke nem a remake-ek hatásfokozó népszerűsítő esztétikáját választja, hanem az eredeti erényeit őrző produkciót vezényel le. Perspektívája leginkább a J-horrorokból ismert Hideo Nakata (*A kör, A harag*) módszerével rokonítható. A *Fürész*- és a *Motel*-típusú, explicit erőszakról szóló esküdő *torture porn*-termmel szemben Haneke és Nakata visszafogottak, minimalisták, észrevétlenül ültetik el a közönségben a félelmet.

A rendező világhírét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy anti-thrillerjei több független gyártású amerikai pszichomozit ihlettek az utóbbi években: a *Cold in July*-t dirigáló Jim Mickle a japán szellemhorrorok és a hanekei szigor frigyéből készítette a *Vagyunk, akik vagyunk* remake-jét, a színészből rendezővé avanzsált Joel Edgerton a *Rejtélyt* nevezte *Az ajándék* egyik fő inspirációjának. Haneke munkássága az európai színteret is befolyásolja: Paul Verhoeven nyíltan az osztrák rémdrámák mesterétől kölcsönözte az *Elle* bizzar, szenttelen atmoszféráját. •

„A támadóknak dolgozik az idő”
(Happy End – Isabelle Huppert és Toby Jones)



HAPPY END

A BURZSOÁZIA FANTOMJA

BASKI SÁNDOR

HANEKE ÚJ FILMJE EGYSZERRE ÖSSZEKÉZI ÉS LÁBJEGYZETE AZ ÉLETMŰNEK. A FELFORGATÁSBÓL RUTIN LETT, A TRAGÉDIÁBÓL KOMÉDIA.

Valószínűleg senki nem ütközött volna meg rajta, ha 2012-ben Haneke követi Tarr Béla példáját és lezárja rendezői pályafutását. Ahogy *A torinói ló* az elsőtétülés filmje és egy végpont elérése volt, úgy jutott el a kortárs osztrák film legnagyobb alakja is a teljes kilátástalanság nyugtázásáig a *Szerelemben*. Van-e még tétje a nagypolgárság pitiáner önbecsapásait taglalni – sokadszorra –, ha egyszer már a lét végső kérdéseit is feltettük?

Haneke igennel válaszolt, és visszatért ahhoz a világhoz, amelyet a legjobban ismer. Más-más névvel, de a *Happy End* diszfunkcionális családjának szinte minden tagjával találkozhattunk már az életműben, legyen szó a családi építőipari céget vezető jéghideg matriarcháról (Anne szerepében Isabelle Huppert), a kettős életet élő mintatestvérről, Thomasról (Mathieu Kassovitz) vagy a szociopata hajlamokat mutató unokahúgról (Fantine Harduin).

Az egyéni krízisek ezúttal is hűvös precizitással közvetített tragédiák apropóján kerülnek felszínre: a tékozló fiúnak, Pierre-nek köszönhetően súlyos baleset történik az egyik építkezésen, és ezzel a burzsoá státuszt, illetve a felszínes családi idillt szavatoló cég jövője is veszélybe kerül. Miután a nyitó totálképen – illetve annak egyik sarkában – megmutatja a balesetet, Haneke elkezd még egyszer a filmet, és ezúttal egy mobiltelefon kamerájának függőleges felvételét nézzük vagy öt percen át. A videó készítője, akiről később kiderül, hogy egy kamasz kislány, a saját anyját rögzíti titokban, és közben chaten kommentálja, nem kevés gúnyval, a látottakat. A nő később gyógyszertüladagolással kórházba kerül, Eve pedig az apjához, Thomashoz, aki már új feleségével él Anne calais-i világlában. A lány nyugtalanító közönnyel veszi tudomásul, hogy költöznie kell – Haneke nem mondja ki, csak sejteti, hogy ő mérgezhette meg az anyját –, egyedül leépülőfélben lévő nagyapja (Jean-Louis Trintignant) iránt mutat érdeklődést, aki bizalmába avatja, majd megkéri, hogy segítsen neki meghalni.

Ahogy egyetlen főszereplője, úgy határozott fókusz sincs a filmnek – mintha egy tehetséges Haneke-epigon próbálná kipipálni a rendezői védjegylista összes tételét az elidegenedéstől a képmutatáson át a kommunikációképtelenségig, egy-egy jelenet erejéig konkrétan megidézve az életmű fontosabb tételeinek központi motívumait. Így kerülnek elő újra a normalitás kulisszájával elfedett szexuális elhajlások (*A zongoratanárnő*), a kényszerű,

büntudatos szembesülés az idegenséggel (*Rejtély*), a halálvágy (*A hetedik kontinens*, *Szerelem*) vagy a technika, mint az elérzéktelenedés (segéd)eszköze (*Benny videója*).

Haneke meggyőzően mondja fel saját magát, de új nézőpontot csak akkor emel be, amikor a kommunikációs csatornák változására reflektál. Nem csak azért mutatja hosszú perceként a különféle kijelzőket, hogy belepillanthassunk a szereplők rejtett vágyait feltáró diskurzusokba – feszültséget is generál. Sokáig nem tudhatjuk, ki az üzenetek címzettje vagy feladója, ami alkalmat kínál a találgatásokra – egy házasságtörő viszonyról értesülünk így –, a rendező ugyanakkor az online kommunikáció személytelenségét és tétnélküliségét is kommentálja ezzel a módszerrel. A másik felfrissített motívum a migráció: Haneke a kellenél talán didaktikusabban nyúl a témához, amikor a társadalmi szolidaritásra kérdez rá – a büntudattól egyre jobban bekatantó Pierre az anyja megkérdezése nélkül menekülteket invitál a puccos családi fogadásra –, de tekintve, hogy a történet Calais-ban, a migránsválság legnagyobb európai gócpontjában játszódik, adekvátan tűnhet a direkter megközelítés.

Nem kétséges, hogy a 75. évében járó rendező megőrizte szellemi nyitottságát, de nem véletlen az sem, hogy a Cannes-i Filmfesztiválon a hasonló személyes és társadalmi élethazugságokat boncolgató Östlund-film vitte el az Arany Pálmát; *A négyzet* frissebb, provokatívabb és előremutatóbb, vagyis pont olyan, mint a *Furcsa játék* vagy *A zongoratanárnő* volt annak idején.

A *Happy End*nek ugyanakkor „mentsége” is van: a humor, amely átütőbb, mint a rendező bármelyik korábbi filmjében. Legjobb pillanataiban a tragédia buñueli komédiába fordul át, mintha Haneke a *Szerelemmel* mégiscsak elérte volna azt a végpontot, ami után az álarcokat viselő, kisstílű figurákat nem tudja többé komolyan venni.

HAPPY END (Happy End) – francia-osztrák-német, 2017. Rendezte és írta: **Michael Haneke**. Kép: **Christian Berger**. Szereplők: **Isabelle Huppert** (Anne), **Jean-Louis Trintignant** (Georges), **Mathieu Kassovitz** (Thomas), **Fantine Harduin** (Eve), **Franz Rogowski** (Pierre), **Toby Jones** (Bradshaw). Gyártó: **Les Films du Losagne / Wega Film / X_Filme**. Forgalmazó: **Cirkofilm Kft. Feliratos**. 107 perc.



JEANNE MOREAU (1928-2017)

Tükröm, tükröm

BIKÁCSY GERGELY

A LEGSZEBB, LEGVONZÓBB, LEGPROFIBB FRANCIA FILMSZÍNÉSZNŐ? KI VOLT JEANNE MOREAU? CSAK EGY BIZTOS, A LEGTALÁNYOSABB, AKI KÖRÜL MINDIG VIBRÁL A FILMVÁSZON.

„J'ai la mémoire qui flanche” („Megcsal a memóriám.”) – Jeanne Moreau egyik legsikeresebb szonja. E dal mögé bújva talán bevallhatom, hogy a *Felvonó a vérpadra*, egyik első nagy és egyik legnagyobb szerepében Trintignant-ra emlékeztem partnereként (holott Maurice Ronet játszotta). Utána nézve is alig akartam elhinni, hogy tévedtem, sőt: Trintignant-nal alig volt közös filmjük. Legismertebb természetesen Roger Vadim sikere, a *Veszedelemes viszonyok*. Később még egy: *Mata Hari*. A kémnő-szerep, és nem „általában”, hanem kimondottan Mata Hari, mintha Moreau-nak lenne kitalálva (első férje rendezte), kár, hogy a film nem vált legnagyobbjai egyikévé. Fel lehetne még támasztani, újra értékelve? Mata Harival ez is megtörténhet...

Most bogarászom: lehet, hogy nem is volt több párosuk? Hihetetlen... Az én saját bejáratú filmtörténeti emlékeim szerint több tucatnyi közös filmjük volt... nem a közös filmjük száma, hanem minőségük, fontosságuk, e filmek nagysága a döntő. Ők ketten, együtt: Jeanne Moreau és Trintignant határozották meg a francia filmet a hatvanas-hetvenes években. „Bolond Pierrot moziba megy”, és eltéved: „J'ai la mémoire qui flanche...”

Így jártam – a valóságban alig volt közös filmjük. E hiány köré gondolatoknak kell épülni, gondolatlabirintusoknak. Mert mi a „valóság”? Főleg, ha belépünk a filmvásznonra, belemerülünk képzelt és mégis hús-vér figurákba..., akkor Valóság lesz a saját képzeletünk is, mint az enyém Moreau-Trintignant számtalan fiktív (nem leforgatott) párosaival.

Trintignant – a *Veszedelemes viszonyok*ban és az *Előzésben* naiv, esendő, tétova kisfiús ifjú. Kevéssé hasonlít érett, nagy szerepeihez, ahol arcán a felnőttég, a kiábrándulás, a csalódások mélyülő ráncai, bélyege. Olyan női figurák teszik kiábrándulttá és keserűvé, mint akiket Jeanne Moreau játszott nagyon gyakran. „Az új hullám végzet asszonya” – írta most emlékező cikkében a *New York Times*. Kissé hangzatos, bár maga a cikk korrekt és értelmes. Ráadásul részben igaz.

Korai nagy filmjeiben gyakran hideg, könyörtelen szívtipró. Őszinte-érző szerelmesként még Malle két filmjében is kevéssé érzem eredetinek és igaznak: a szerelmes nő portréja kevéssé maradandó, mint volt (és lesz) gonoszoként más mozikban. Az éjszakai Párizsban bolyongó szerelem- és féltékenység-gyötörte hősnő affektálva suttog: „mon amour” „Julien, je t'aime” – de lihegő suttogásai csak hihetetlenül izgalmas jelenléte és mozgás-járástechnikája révén lendül túl sikeresen a giccsen.

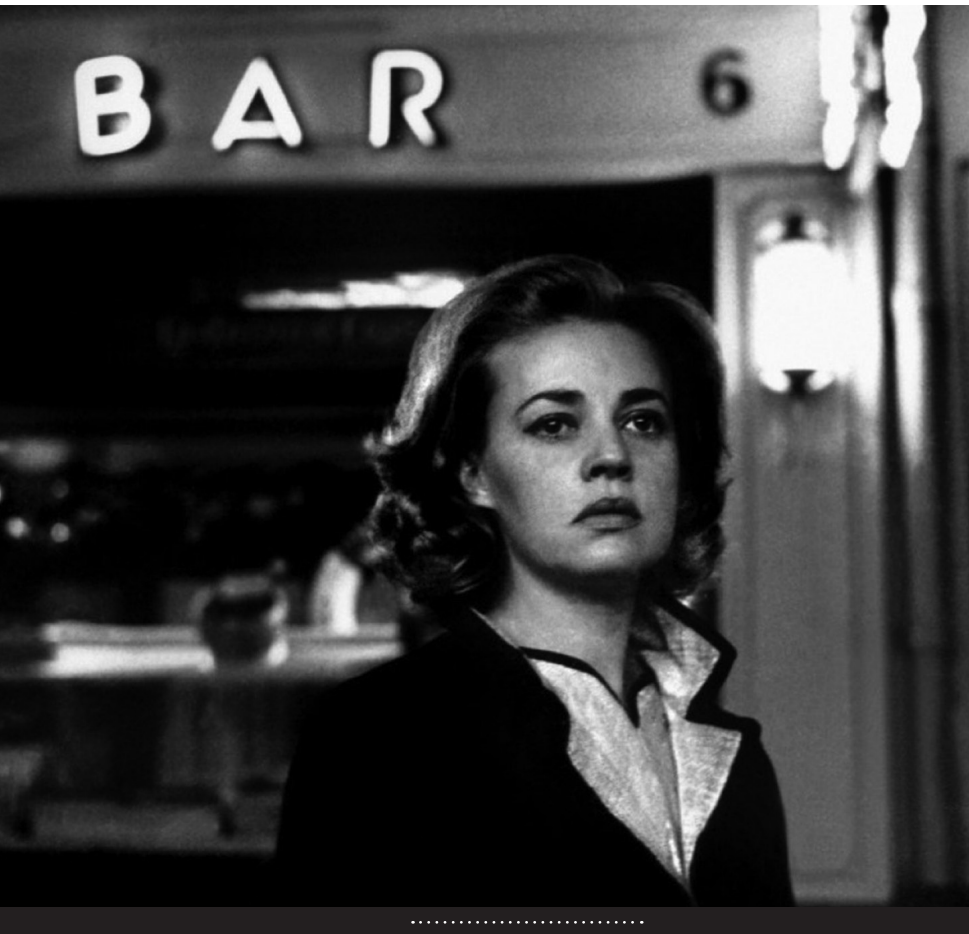
A *Veszedelemes viszonyok* születetén (?) gonosz Mme de Merteuil-ét bámulva ötven, harminc éve és tegnap is a színészi *adottságot* csodáltam-csodálom, a tehetség talán ebből fakadt. A tehetség persze azt is jelenti, hogy a színész hamarabb felismeri saját adottságait, mint bárki más, még előbb talán, mint a rendező. (A *Jules és Jim* aztán elfújta tanult és tudatos színművészeti gonoszságát.) A nálunk sajnos nem vetített Losey-film: *Eva*. Szintén erős példa. Itt valami éles könyörtelenséggel tesz tönkre és alázza meg egy sikeres író (egyébként

szánalmas plagizátor), lelki felmosó-rongyként vonszolja végig Velencében és Rómában („Mi érdekel a legjobban? A pénz!”) majd: „Nem kell a mocskos pénzed”. Ilyen egyszerű egy hideg csábítónak megtiporni a szánalmas férfiakat. Pompás, tévedhetetlenül számító fiatal nőket elevenít meg, ha ismételhetem a szót: tévedhetetlenül. Tanult és képzett színész, de ezt nem biztos, hogy csak tanulással, csak kívülről szerzett tudással ilyen kiválóan lehet eljátszani.

GONOSZ VAGYOK?

Profi, klasszikus gonosz nő: mármint sok filmjében: *Veszedelemes viszonyok*. Aki gonosz nevetést akar hallani, jól figyeljen. Ahogy a legjobb francia színiiskolákban, a legjobb színházakban tanítják. Gérard Philipe e híres filmben igazi bűntárs, de valahogy romlottságban elmarad a hozzá képest kezdő Moreau mögött: nincs bűn-arca. Bűn-nevetésben még inkább elmarad. Túláságosan „lefeagyverzően” neveti szembe áldozatait. Moreau viszont szénné égeti őket.

Nevetés a *Szeretőkben*. Ez bonyolultabb, nehezebben eljátszható jelenet. Megérkezik a kastélyba, ahol az érzelmi gonoszságba pácolódott figurák feddhetetlen eleganciával már várják. Jeanne egy a vendégeik előtt ismeretlen fiatalember autójából száll ki, és amint meglátja férjét (fenyegető, magas figura, a sátáni Cluny,) élesen nevetni kezd. „Mozgásban nevet”, elsétál oda-vissza a kis csoportozat előtt: az éles gúny és az önfeledt kamaszlány furán vegyülő kacaja. Eszébe jut ugyanis, hogy percekkel ezelőtt a fiatalembernek erős, fenyegető Medveként harangozta be a férjét. És íme, itt a medve, ráadásul valóban szigorú, fenyegető, tömbszerű. Mégis hamis most, a „Medveség” paródiája inkább. Enyhe rekedtség, csak felvezetőül az élesebb regiszterhez: mert az következik. Szünni nem akaró éles nevetéssel felmegy a szobájába, onnan néz ki felülről a továbbra is mereven ácsorgó csoportozatra. Aztán megriad, éles mozdulattal (még élesebben, mint az iménti nevetése volt) elhallgat és visszaugrik a függönytől. Ez már nemcsak a „profi”, nem a klasszikus, professzionális színész tanultsága, mint a *Veszedelemes viszonyokban*. Ez már saját, utánozhatatlan nevetés. Hisztérikus, de sokkal több is: ezzel a jelenettel



teremti meg, és zúzza szét a többiekét. A fölényes „medve-férj” is pojacává halványul. Érdekes kísér-

letet ajánlok: a Youtube-on feltalálható spanyol és portugál szinkronnal összevetni a *Szeretők* hangját. Hasonlít a külhoni színésznő hangja, de a „kéthangú, kétdallamú” nevetés csak igyekvő-iskolásan sikerül, harsányság mellett más szín alig fér bele, majdnem színtelen – nincs „igaz hazugsága” Jeanne Moreau mögött.

Truffaut elképesztő fordulata lett a *Jules és Jim*-beli Catherine figurája. A fiús csábító, a könyörtelen nőiség, aki nekem semmi köze a hagyományos, „veszedelmes viszonyos”, vagy a Losey rendezte *Eva*-féle hideg szívtiprókhoz. „Gonosz vagyok?” – faggatta magát egy nyolcvanas évekbeli tévéinterjúban. A riporter kérdését színezte át értelemmel és érzelemmel. Nem utasította el teljesen a magánéletre kiterjeszkedő érvénytelen és tolakodó élet. Csak a filmszerepeire válaszolt. A *Jules és Jim*-re nem vonatkozhat ez

„Elfojtotta a gonosz nőt”

(Louis Malle:
Felvonó a vérpadra)

a kérdés. Szerepeinek egy részében viszont az: maradandóan gonosz. Sanzonjaiban semmi nincs gonoszágából. Szomorúság? – keresgéli. Aztán a melankóliánál köt ki. A melankóliát tartja énekesnői tehetsége kulcsának. A *Jules és Jim*-ben öngyilkos lesz, magával rántva élete szerelmét. Kapkodó boldogtalan, melankóliát nem nélkülözve.

A *Jules és Jim*-ben a nevetések önfeléd, közös jópajtási, fuldoklásos kamaszkacajok vagy röhögcsélések. Legtöbbször a kisfiús Oscar Wernerrel nevet együtt. Pajtási barátság, fiús szerelem. Majd a híres betétdal előtt és után. Maga a betétdal játékos és egész enyhén melankolikus. Nem véletlenül maradt a film védjegye: „Az élet forgatagában”. (A forgatag itt jätékot, de örvényt is jelent, erről szól maga a film is.) Legszerethetőbben itt nevet, ezt valahogy utólag el is várjuk Truffaut-tól és Moreau-tól. Truffaut tudta és érezte, hogy van egy gonoszabb arca Moreau-nak. Orson Welles

azonnal felfedezte, érdekes, hogy *A perben* egy mérsékelten gonosz, inkább a polgári butaság józan figuráját bízta rá. Egyértelmű, hogy Moreau tökéletes film-gonoszsága más rendezők számára kincs, nem Truffaut-nak. Azért idézőjelben ő is adott neki gonosz-szerepet: *A menyasszony feketében volt*. Idézőjel nélkül Truffaut egyik filmjének sincs gonosz női szereplője. Bette Davies nem létezhetne az ő képzeletében.

Vagy elfojtotta a gonosz nőt. Igazán a *Négyszáz csapás* szeretetlen, szeretni nem tudó, hazugságba pácolódó, viszont kis vagy nagyobb kamasz-hazugságokba menekülő, férjét megvető, fiát nem értő, rideg anya-képe illene ide: nem gonosz, de talán rosszabb, kétségbe ejtőbb, mintha gonosz volna. (Moreau ezt a szerepet nem fiatalság miatt nem játszhatta, hanem mert az Anya közepes és kisszerű figura, nem az ő világa. Truffaut minden női filmjében Hitchcock tanítványa, ebben is. (a Mesternél a *Rebecca* gonosz főasszonya komor és ijesztő nőszemély – de az meg kortalan és szex nélküli...) Truffaut még ennyi kivételt sem tűr: életműve női szerepek életműve, holott (nem egy!) gyilkosságot is elkövetnek. Többször halálba rántják a szeretett férfit: bűnös szenvedélygyilkosok, de semmiféle számító gonoszság nincs bennük, ez ismeretlen számukra és Truffaut számára. *A menyasszony feketében volt*: a boszszúálló menyasszony, förtelmes férfibűnszövetkezeten áll bosszút, a *Kill Bill nouvelle vague*-os előképe. Igazságosztó, nem gonosz.

Itt az ideje, hogy a sírásról beszéljünk. A nagy színészek mind tudnak sírni, ám Jeanne Moreau legendás (kislányos, érett nő, vagy karcos) nevetése nem feledtetheti sírását. Ha van rendező, akinél ez a képessége a legfőbb, az (törvényszerűnek érzi az akkori, sőt a mai néző is) az nyilvánvalóan Antonioni. Ha Moreau éjszakai játékos, már a *Szeretők* óta, most Antonioni köréje komponál egy teljes filmet. Az *éjszaka* leginkább JM többször feltörő sírásáról szól, és arról a csendről, ami a sírásokat rejti. Olyan „értelmiségi polgárnő”, amelyet Antonioni vászna előtt nemhogy Itáliában, de talán Párizsban sem láthatott a néző. A hideg tudatosság, a józan értelmet egyszerűen kell éreztetni, mint az egykori, addigra foszló szenvedélyt.

Mastroianni is kiválóan hozza a saját gyávaságával küzdő nem igazán buta, de nem is értelmes író-férj alakját, de „orrhosszal” ha lehetek profán) elmarad Moreau mögött. Összehasonlíthatatlanul magasabb szinten olyan a színészi különbségük, mint a *Veszedelmes viszonyokban* Moreau és Philippe teljesítménye.

MOREAU ÉS DURAS

Furcsa páros. A Trintignant-párhuzam, bár sok sejtelmet igazol, csak képzeleti árnyjáték, fikció. Marguerite Duras viszont idővel Moreau közeli barátja lett. Közös műveik sorsa is érdekes. A *Moderato Cantabile* furcsa kisregény, belső monológja végig dialógusokra tördelhető. (Ilyen volt már a *Hiroshima* is, ahol Emmanuelle Riva játszotta Moreau szerepét, és valószínűleg nem kevésbé jól, mintha Duras már akkor rábukkan későbbi szellemi rokonára. Moreau és Riva szinte egy időben indultak, Riva Marguerite Duras fiatalkori hasonmásaként is elképzelhető. Az író nő igazi hasonmása idővel aztán Jeanne Moreau lett. Az idős Marguerite Duras bőrébe bújt. A hangjuk eredendően hasonlót. Moreau hangja fiatal színésznő korától egyedi, és bármely filmben meghallva, öszszetevészthetetlen, felcserélhetetlen. Csoda, hogy számtalan kis mellékszerepléseikor nem tűnt fel értéke.

Párhuzamos tragédiák: Trintignant-idős korában hatalmas tragédia sújtotta, lánya meggyilkolása. Ha távolnál is távolabbi, mégis mocorgó párhuzamokat keresünk életükben: Moreau egy régi tévé interjúban beszél fiával, nem volt jó anya, nem érdekelt az anyaság, a szülés után két nappal telefonált producerének, hogy készen áll azonnali forgatására. Duras is elbeszélhetne hasonló, művészetére is ható magán-tragédiát (meg is írta néhány kisregényében).

Marguerite Duras korai, csak ínyenc kritikusok becsülte, nézők elkerülte filmje, a *Nathalie Grangier*. Szürrealizmus? Duras sebészi pontossággal tud kisrealista alapra (vagy felszínre) szürrealis valóságot építeni. Ezért vonzotta a még fiatal és a profiknál többre, másra képes Depardieu és a vele együtt pályakezdő, képzett profiként is szintén beskatulyázhatatlan Moreau – aki e filmben nem a hangjával játszik: nevetésről szó sem lehet,

hanem ádáz hallgatásával tündököl (ha a filmre bármi tündöklés illene). Kertes vidéki ház, két tanítónő lakja, egy csavargó kislány története a töredezett háttérhelyzet és néhány baljós alig-információ. Lucia Bose, az egykor szépségkirálynő, később Antonioni hősnője, fekete ruhájában komor, mint egy görög dráma hőse. Elektra fajtája. Az egész filmnek, Duras-nál nem ritka végzetdráma hangulata van. Csakhogy minden pátosz nélkül. Moreau végzetes hangja fenyegető vagy közönyös hallgatássá változik.

Keressünk másik rendezőt, más csengésű filmet. Bertrand Blier a *Les Valseuses*-zel művészi rokona a korai Duras-nak (ha csak távolról is). Moreau itt klasszikusan „realista” játékkal teremt meg egy semmiből előkerült, nehezen meghatározható középkorú polgári küllemű hölgyet, akinek mintha semmi köze nem lenne a főszereplők, a két fiatal dúvad (Depardieu és Patrick Dewaere) vadul önkényes és magyarázhatatlan kalandjaihoz. Paródia? A csavargók (mellékesen nem úri kalandorok, hanem proletár-rablófiókák) elegáns tengerparti szállóba mennek ebédelni, és bámulva figyelik a velük teljesen ellentétes módon, választékosan viselkedő és öltözködő koldusnőt. Tényleg koldus, vagy a *Szeretők* világából eltévedt bolyongó társadalmon kívüli valaki, a képzelet asszonya? Annyi biztos, fölényesebben és véglegesebben kerülhetett kívülre a társadalomból, mint ők. Akárki volt, egy hármasszeretkezés nagyjelenete következik, a nem igazán jelentős, bár nagyon tehetséges film legkülönösebb és legjobb epizódja. „Hány évesnek néztek?” – kérdezi Moreau, száraz és a valóságot szürreálba rántó hangon a szeretkezés előtt. A néző úgy látja, tizenöt-húsz évvel több, mint a fiúk. Moreau filmjeiben többnyire megtalálja a figurához illő „második szándék” leplezett vagy provokáló erotikáját, itt nincs szükség kettős dallamra.

AZ IDŐS HÖLGY A TENGERBEN JÁR

Megdöbbentő hasonlóság. Inkább belülről. Jeanne Moreau fiatalkori nevetéséről és hangjáról sokat szóltunk már. Talán nem lepi meg a nézőt-olvasót, hogy az idősödő Moreau szemüveget föltéve – semmiféle maszknak, festés nem kell – kísérteties hasonmása Duras-nak. (A hazájában elismert

tévérendező, Josée Dayan sok tévé-szerep után rábízta Marguerite Duras megelevenítését. A külsőségeket talán más színésznő is tudná utánozni, de a gesztusok, a mozdulatok ritmusa és a hang, ehhez belső rokonság és a belső rokonságot mélyen eljátszani tudó, nemcsak beleérező, és értelmes színész is kell. Jeanne Moreau-nak sikerül a bravúr, de joggal bosszankodna, ha csak bravúrnak mondanánk. Valamivel több. Egyrészt az ő képességeivel és gyakorlatával kötelezőnek érezhette, hogy hasonmásává tegye az írónőt – másrészt megteremtse egy „párhuzamos életrajzot”. Párhuzamos portrék ismét. A fiktív Trintignant után egy valódi Duras-párhuzam. A *Viva Maria* két főszereplőnek összevetése kötelező gyakorlat, megtették mások (magam is a „Bolond Pierrot”-ban). Hadd adjak helyette egy másik párhuzamot (utoljára). Ha a „legek” gyakran hamis, néha azért értelmesebb filmtörténeti játéka merülnék, a játék csalhatatlanul bemutatná, hogy Catherine Deneuve és Jeanne Moreau a két „legfranciább” színésznő a filmvásznon. Az egész francia filmtörténetben, – ne is zárjuk őket évszámokba, Ők zártak be minket emléklarásukba. „Érdekesebbek” színésznők voltak náluk, jobbak nemigen. Pályájuk, szerepeik nem megvetendő tanulsággal szolgálnak. Mindketten a profik, a legképzettebb, legtudatosabb szín- és filmjátékosok. Mikor kellhet a színészi tudás mellé „amatőrség”? Van olyan szerep, olyan rendező, aki igényelheti. Ha kell, a nagy színészek az amatőrségből is éreztetnek, annyit, amennyi épp szükséges. Mindent tudnak, mindent képesek megeleveníteni.

Moreau időskori újrafelfedezésének nagy sikere, *Az idős hölgy a tengerben jár*. (Laurent Heynemann filmje nálunk, nem, de Amerikában óriási siker lett, a francia César-nagydíj mellett tucatnyi más díjat szerzett.) Hangja innen kezdve mélyen szól, cigarettásan („hatszivarosan”) rekedt és füstös. Ezt a karcosan megváltozott hangot humorosan találja, mintha humorérzékének cigarettás mellézköngéje lett volna öregségére, kicsit még rá is játszik.

DALOCSKÁK

Mégsem az idős Jeanne Moreau rekedt hangjával, ráncokba gyűrten is szép arcával szeretném befejezni. Inkább dalaival. Furcsa mód eleinte majdnem

kislányos a hangja. *Le Tourbillon* (Az élet forgataga). Nézzük újra, hallgassuk a *Jules és Jim*-ben Serge Rezvany (vagy művésznevén: Cyrill Bassiak) dalát. Maga a betétdal játékos és egész enyhén melankolikus. Nem véletlenül vált a film védjegyévé: „Az élet forgatagában” (A forgatag itt játékot, de örvényt is jelent: erről szól maga a film is.) Legszerethetőbben itt nevet, ezt valahogy utólag el is várjuk Truffaut-tól és Moreau-tól.

Nemrég egy új hullámos vetítésorozat vitaestjén, mint nagy idők nagy tanújaként kérdezett valaki, hogy egyetemista koromban, amikor először láttam Godard és Truffaut filmeket, kibe lettem, vagy lettem volna szerelmes, az *Éli az életét*, majd a *Bolond Pierrot* hősnőjébe, avagy Jeanne Moreau-ba. Válaszoljam meg, akár egy nemzedék nevében... A kérdés jogos, hiszen a filmet ezért találták fel, Mándy Iván a

Régi idők mozijában ezt írta meg. Dalocskát énekel Anna Karina a *Bolond Pierrot*-ban. Nehéz kérdés, vagy könnyű kérdés? Egy biztos, Anna Karinát sokkal közelebb éreztem magamhoz. Nekem Jeanne Moreau hihetetlen professzionizmusa, hangjának olykori támadó keménysége, néha hidegen elutasító arckifejezése hogy árnyaltan mondjam: „bizonyos távolságot teremtett”, „idegenséget keltett?” Lehűtötte későn érő naivságomat. Ezért is fontos példám *A szobalány naplója*. Buñuel mindig meglepetést akart, a színészek kiválasztásától, az első vágástól és dialógustól az utolsóig. Ilyen a *Viridiana*, melyben egy szép szőke apáca minden fordulatkor másképp viselkedik, mint várjuk. *A Szobalány naplója* – itt Jeanne Moreau erotikus (?), esendő (?), (csábító (?), milyen? Egyik jelző sem igaz rá önmagában. A kicsit jogosabb „eszes”, „okos”, „szigorú”, „bosszúálló” jelző

sem. Együtt mind igaz, de külön egyik sem. Féltem volna ettől a szobalánytól. Nem vagyok méltó e hideg, eszes nő bosszújára. Úgy sejtem, a francia új hullám bűvöletében élő akkori nemzedék javarésze érzett hasonlóan.

Ellenpélda. Karina elárulja, és a halálát okozza Pierrot-nak. Mégsem féltem tőle. Most, ötven év múltán megválaszolhatom a félnaiv (vagy beugrató) kérdést: szerelmesnek lenni a moziban? Kibe is? Ezt logikusan átgondolni nem lehet. Igen, mindvégig éreztem, aztán tudtam is, hogy az amatőr Anna Karina színészi tudásban és jelentőségben sehol nincs Moreauhoz képest... Jeanne Moreau-t csodáltam. Ma is csodálom. A szenvedély ott van benne, vele, tökéletesen megmunkálva és kidolgozva, de a zűrvaros szerelem, amit mi nézők jól ismerünk, nem itt lobog. Kivéve persze a *Jules és Jim* Catherine-jában. Ki volt Jeanne Moreau? Nincs rá könnyű választunk. •

„Szénné égeti őket”

(Peter Brook: Moderato cantabile – Jean-Paul Belmondóval)



BESZÉLGETÉS MÉSZÁROS MÁRTÁVAL

„A titkoktól szabadulni kell”

ERDÉLYI Z. ÁGNES

A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚ MÁR TÖBB MINT HETVEN ÉVE VÉGET ÉRT, DE AZ ELHALLGATOTT, MÉLYEN TITKOLT SÉRÜLÉSEKKEL MÉG MINDIG PUSZTÍT.

• Az Aurora borealis története mintha csak arra várt volna, hogy találkozzon Mészáros Mártával... Erre szokták mondani, hogy nincsenek véletlenek.

Sokáig két ország, Lengyelország és Magyarország között éltem. Nagyon úgy tűnt, hogy végül Lengyelországot választom, legalábbis többet dolgoztam ott, mint itt. De végül úgy alakult, hogy visszajöttem, mert a gyerekeim itt éltek, és látni akartam, ahogy az unokáim felnőnek. Dokumentumfilmeket rendeztem, Kéthly Anna érdekelt, róla szolt az *Utolsó jelentés Annáról* című filmem, de erősen foglalkoztatott Schlachta Margit élete is. Aztán egyszer olvastam egy osztrák kutatónőről, Barbara Stelz-Marxról, aki a háborús megszállóktól született gyerekek sorsának alakulásával foglalkozott. Van egy intézete Grazban, amelynek kifejezetten az a célja, hogy felkutassa az erőszakból született úgynevezett „háborús gyerekeket”, ugyanis a különböző háborúk foly-

tán akár százezrekre tehető a számuk az egész világon. Ausztria támogatja a kutatást, és segíti ezeket az embereket, hogy az életüket gyötrő titkoktól megszabadulva megtalálhassák a gyökereiket. Hogy végre feltárhassák a mélyen elrejtett valóságot és elsimuljanak a származásuk miatti feszültségeik. Nagyon szép történetekről olvastam. Volt, aki rátalált a féltestvérére, volt, aki új családra lett. Nagyon elkezdett érdekelni ez a téma. Dokumentumfilmet csináltam róla, Barbara volt a szakértő, ő keresett nekem interjúalanyokat. Sok emberrel talákoztam, akik immár boldog, kiegyensúlyozott személyiségek, megtalálták az identitásukat.

• Már ekkor megfordult a fejében, hogy játékfilmet forgasson ebből az anyagból?

Tulajdonképpen igen. És ez egybeesett azzal a vágyammal, hogy mindenképpen akartam egy olyan filmet készíteni, amelyben Törőcsik Mari az abszolút főszereplő. Ő ma is sok film-

Aurora Borealis
Wunderlich
József és Törőcsik
Franciska

ben látható, de mostanában nem jutott neki igazán nagy szerep, csak epizódok. A színházban jelentős alakításokat játszik el. Én méltó filmszerepet szerettem volna adni neki, megéreztem benne a lehetőséget, a vágyat meg az erőt, hogy legyen még egy nagy filmje.

• Nyilván számtalan fordulatot drámai történetet produkált az élet a háborús időkben. Anélkül, hogy elárulnánk a végző nagy fordulatot, érdekelne, hogy a film alapja valós történet vagy fikció?

Ez is, az is, a kettő együtt. Hárman írtuk, állandó társam, Pataki Éva, és Jancsó Zoltán. Kellett egy másik szemzőg, nemcsak a mi megszokott együttesünk. Egyszerű történetnek gondoltuk el, de nagyon nehéz volt végigvinni, hogy hiteles legyen, és ehhez kellett egy friss szem, aki pluszokat tesz hozzá, vagy netán vitatkozik velünk. Nem kellett sok kitaláció. Az alapok megvoltak, a nagy élmények megvoltak, csak össze kellett rakni a sztorit. Sokat kínlódtunk azzal, hogy van a történetben orosz, osztrák, magyar szereplő, és mindegyiknek más a háttere. Miután a főszereplőt a történet során tragikus sorscsapás éri, védekezésül a magyarországi korszakot lezárja, a történetet eltemeti magában (pedig nyilván nem felejtí el soha), és osztrák asszonyként folytatja életét egy rendes férj oldalán, de a titkát nem árulja el senkinek. Aztán ahogy öregszik, egyre fontosabbá válik, hogy megszabaduljon ettől a titoktól. Ez mindenkivel így van. Ezt láttam Jancsón is a halála előtt, de magamon is érzem. Hazugsággal élni nem érdemes. A filmbeli Mária is szeretné elmondani a titkát, még vár egy levelet. S amikor megkapja, és megtudja, mi történt a barátnőjével, kómába esik. Nagy szerencsével felgyógyul, és rájön, kapott egy esélyt arra, hogy elmondja a múltat.

• Hagymahéj szerkezetű a film, ahogy múlik az idő, újabb és újabb rétegek válnak le a titokról...

Nagyon fontos pillanat, amikor Mária lánya, Olga (Tóth Ildikó játssza remekül) rájön arra, hogy semmi sem úgy van, ahogy tudta, és valami nem stimmel az eddig mesélt családi történetben. A kómában fekvő asszony soha nem hallott neveket suttog, kutatni kell tehát, mert valami ismeretlen dolog rejlik a házban. Olga fia is megérzi ezt, aki amúgy nagyon szereti a nagyanyját. Nehéz volt megtalálni, megfogalmazni ezt a pillanatot, és úgy átadni a filmben, hogy hiteles legyen.



• *Múlt és jelen képei váltakoznak állandóan, és jól érzékelhető a generációk egymás mellett élése, külön világaik és kapcsolódásaik.*

Reméltük, hogy ez így lesz, mert nagyon nehéz volt megtalálni a fiatal Máriát, akit Törőcsik Mari mellé válogattunk. Legalább harminc jelöltet néztem meg, amíg egyszer csak bejött Törőcsik Franciska. Kértem, tegyen úgy, mintha elaltatná a gyerekét egy párnán, és az első pillanatban tudtam, őt kerestem. Összehoztam tehát a két Törőcsiket, mintha rokonok lennének, pedig nem azok.

• *Sok időt vett igénybe, amíg elkészült a film?*

Jó pár évig tartott. Nem kaptunk rá rögtön pénzt, de aztán elhárultak az akadályok. És szerencsémre nagyszerű munkatársakkal dolgozhattam. A díszlettervezőm, Lódi Csaba egyszerűen zseniális. Azonnal megértette, hogy mit akarok, hogy semmi ne legyen díszlet-szagú, hanem étellel teli. A filmbeli tavat is ő találta nekünk. Az elhagyatott tavacsoktat a falutól elég messze, bent az erdőben. Annyira megtetszett mindnyájunknak, hogy egy csomó jelenetet, ami zárt helyen játszódott, áthelyeztünk a partra, és elneveztük a tavat a Szerelem Tavának. Így is kezdődik a film, a tó partján, és később a komoly ügyvédasszony Olga is megfürdik benne, mert ez a tó a családi történelem része. Az erős képi világ Pjotr Sobociński érdeme. Ő egy igazi operatőr dinasztia legfiatalabb tagja. Már az édesapjával is dolgoztam együtt (aki Oscar-jelölést kapott Kieslowski *Három szín: Piros* című filmjéért), a nagyapja pedig Wajda *Az ígért földje* című klasszikusát, de Polanski *Őrületét* is fényképezte. A vágó, Komlóssy Szántó Annamari (EMMI díjas vágó) csak ezért a filmért utazott haza Amerikából, hogy együtt vágjuk meg a filmet.

• *Mostanában egyre több levelesláda nyílik meg, egyre több a visszaemlékezés, a feltárt titok. Mintha az élők gyorsan szeretnék mindent megtudni a háborúról, mielőtt eltűnik a szemtanú generáció.*

Személyes véleményem, hogy Magyarország furcsa ország, mert a történelmet nem folyamatában nézi, hanem mindig újakezdi. Lengyelországban ez másképpen van, ott a kommunizmus alatt is állt a Piłsudski szobra mindenhol, nem dobták ki, nem rombolták le, mert ő alapította meg az államot. Nálunk volt Rákosi-korszak, 56-os for-

radalom, Kádár-korszak, amikor nem lehetett 56-ról beszélni, manapság nem lehet Kádárról beszélni, a mai kormány úgy csinál, mintha régebben nem létezett volna ez az ország. Pedig létezett, voltak fantasztikus polgárai. Lengyelországban, Csehországban, Szlovákiában nem rombolják le a múltat, tiszteletben tartják a folyamatosságot. Inkább vitatkoznak, de tisztázzák a dolgokat. Azért is tetszett meg Mária sorsa, mert nem politika, hanem egy egyszerű asszony története, aki nem akar úgy meghalni, hogy nem mondja el a történetét.

• *Lenyűgöző, mégis ijesztő látványelemei a filmnek a babák, amelyek Mária meyeri házában „laknak”. Nyilvánvaló, hogy ő készítette őket, de vajon mit akar kifejezni velük?*

A babák, hát az érdekes történet. Van egy könyvem, a nagy örömgörög filmrendező-festőtől, Szergej Paradzsanovtól, *A gránátalma színe* és *Az elfelejtett ősök árnyai* rendezőjétől. Aki látta ezeket a filmeket, tudja, olyanok, mint a festmények. Paradzsanov szenvedélyesen gyűjtötte a tárgyakat, köztük a babákat is, és ebben a könyvben benne vannak. Hogy Mária miért készíti őket? Valójában ő is művész, azzal foglalkozik, ami benne él, a rajzait is láthatjuk a filmben, éppen az egyik miatt kezdi Olga keresni a titkot...

• *Mindig női sorsok érdekelték, és mindig különleges női sorsok: béranyaság, örökbefogadás... Hát ebben a filmben is igazán különleges női sorsok jelennek meg a három generáció életében.*

Mindig magamból indulok ki. Aki dolgozik és van hivatása, az megtaníthatja a gyerekeit arra, hogy ezt tartsák tiszteletben és ne vegyék rossznéven. Lehet, hogy a reggelit nem ő tálalja fel, mert éppen dolgozik, de ettől még nem rossz anya. A gyerekek megértik ezt is, ha nem hazudunk nekik. Három gyereket neveltem fel, hogy nagy barátok, az annak köszönhető, hogy őszinteség volt a kapcsolatunkban.

• *Többször említette, hogy az ön stílusa egy „realizmus feletti stílus”. Kifejtené, mit ért ezen pontosan?*



Tóth Ildikó és Törőcsik Mari

A régi olasz filmekben szuperrealista módon esznek, öltöznek az emberek, mindig látni, hogy valaki felkel, öltözik, elindul, főz. Nálam majdnem minden filmemben megterítenek, de soha nem nyúlnak hozzá az ételhez. Nem öltöznek, nincsenek bennük az élet apró pillanatai, a készülődés, vagy ahogy egy nő kifesti magát. Én ezt gondolom „emelt realizmusnak”, mert nem filozofikus, nem szimbolikus. Nem igazán realista, mindig egy kicsivel följebb van. Nekem Coppola filmjei azért tetszetek mindig, mert azokban is ezt a fajta realizmust véltem felfedezni. Ahogy például Brando meghal a kertben: megy, aztán elesik. Nincs kijátszva a haldoklás. Arra kértem az operatőr Pjotret, hogy amikor Mária kómában van, akkor legyen a legszebb. Zseniális, ahogy aztán felébred és kinyitja a szemét.

• *Törőcsik Mari ezt a valóságban is átélte...*

Törőcsik egy profi és egy főnixmadár. Hatalmas erő van ebben a kis nőben, látszik az arcán, a szemén, hogy mennyire erős. Nem fél semmitől, a haláltól sem, inkább talán érdeklí. Számomra Kertész Imre és Esterházy Péter mellett ő a legnagyobb kortárs művész, aki olyan dolgokat hagy maga után, mint a *Körhinta*.

• *Forog egy újabb film a fejében?*

Cserháti Zsuzsáról szeretnék filmet csinálni. A pályájáról, az életéről. Fantasztikus hang volt, egyike a legnagyobbaknak. És van egy legendája is, ami nagyon érdekel. •

BESZÉLGETÉS GÁRDOS ÉVÁVAL

Budapest Confidential

KOLOZSI LÁSZLÓ

„NAGYON ÉRDEKES EZ A RÉGI, HÁBORÚ ELŐTTI MAGYARORSZÁG. SOK FOLYAMAT AKKOR KEZDŐDÖTT EL A MAGYAR TÖRTÉNELEMBEN, AMIT AZ EMBEREK NEM LÁT- TAK, VAGY NEM AKARTAK LÁTNI.”

Kondor Vilmos népszerű bűnügyi regényét, az 1936-ban játszódó *Budapest Noirt* Gárdos Éva, az *Amerikai rapszódia* rendezője vitte filmre. Gordon Zsigmond bűnügyi újságíró Kolovratnik Krisztián alakítja. A főbb szerepekben: Tenki Réka, Törőcsik Franciska, Dobó Kata, Kulka János, Kováts Adél, Anger Zsolt. A film operatőre Ragályi Elemér. Zene: Pacsay Attila. Díszlet: Pater Sparrow. Jelmeztervező: Flesch Andrea. A filmet a Magyar Nemzeti Filmalap támogatja. A Big Bang Media november 2.-i bemutatója.

• *Mennyi volt a leghosszabb idő, amit Magyarországtól távol töltött?*

Hatéves koromban mentem el Magyarországról. Feltettek egy repülőgépre és egyszer csak Montréalban találtam magam a szüleimnél, akiket addig nem ismertem. Ezután eltelt

15 év, épp Párizsban nyaraltam, amikor azt éreztem, hogy nekem most mindenképpen vissza kell mennem Magyarországra. Ott, akkor, elfogott egy ellenállhatatlan vágy. Orient Expresszel jöttem haza. Az a vonatút volt az egyik legfontosabb utazás az életemben. Soha nem fogom elfelejteni. Akkor kezdtem megérteni, hogy ki vagyok én valójában.

• *Mi volt az, amire mindig jó szívvel emlékezett vissza?*

A magyarországi gyerekkoromra. A nevelőszüleimmel csodálatosan éltünk, nagyon szerettük egymást. Szinte idilli volt a harmónia, még csirkénk, kacsánk, sőt egy disznónk is volt. Mire másra vágyhat még egy kisgyerek?

Budapest Noir
(Tenki Réka és Kolovratnik Krisztián)

• *Melyek az első emlékei tihonról?*

Az a kis falu, ahol gyerek voltam. Sajnos nem tudom pontosan, hogy hol lehetett,

mindenki meghalt, aki meg tudná mondani. Kicsit távolabb volt Budapesttől. Emlékszem, egyszer a nagymamával elmentünk Pestre a Margitszigetre, óriási élmény volt, úsztunk is. Azóta is imádok úszni.

• *Mivel foglalkoztak a szülei, milyen emlékei vannak gyerekkorából?*

Az apámnak Magyarországon volt egy könyvkiadója, az anyám pedig a háztartást vezette. Amikor kimentek Kanadába, az első időkben apám egy gyárban dolgozott, később könyvelő lett.

A gyerekek nem szeretik a változásokat, és az a kiköltözés nekem óriási váltást jelentett. El kellett hagynom mindenkit és mindent, akiket addig szerettem, ami nekem fontos volt, és meg kellett tanulnom egy új országot, egy új nyelvet, új embereket. Nincsenek jó emlékeim azokból az időkbl.

• *Mennyiben volt önéletrajzi az Amerikai rapszódia? Milyen emlékeit mozgósította, amikor azon dolgozott?*

Az én életem a történet alapja, de természetesen nem pontosan ugyanaz a sztori. Az én szüleim például Kanadába mentek, míg a filmem Kaliforniában forgott. A valóságban a nagymama is kiment Kanadába, de elég sok viszontagság várt rá. Mivel én nagyon szerettem a nagymamát, a filmben Magyarországon hagytam. Gondoltam, ne menjen el mindenki.

• *Sok legenda keringett a filmről, a forgatásról. Ezek egyike, hogy bár a fiatal Scarlett Johansson nagyon kedves volt, és jól lehetett vele dolgozni, de az anyját nehéz volt elviselni. Milyen emlékeket őriz a forgatásról?*

Azt szoktam mondani, hogy ha az ember mindenre pontosan emlékezne egy-egy forgatással kapcsolatban, soha nem váгна újra bele... De természetesen sok mindenre emlékszem: például Galkó Balázs lenyűgöző volt, kristálytisztán érezte, tudta a filmbeli karakterét. Az utolsó felvétel Scarletttről is pontosan kirajzolódik előttem: a Hősök terén forgattunk és épp elkezdett havazni – gyönyörű volt. Arra is emlékszem, hogy egy akkoriban megismert új barátnőm (aki ma már persze régi barátnőnek számít), hozott nekem a forgatásra igazi magyar húslevest, amitől a halottak is feltámadnak, mert olyan ideges voltam, hogy csak azt tudtam megenni.

• *Gondolta volna Scarlett Johanssonról akkor, hogy az egyik legjelentősebb hollywoodi sztár lesz?*





Azzal pontosan tisztában voltam, hogy kimagaslóan tehetséges színész, a kamera is nagyon szerette, és roppant ambíciózus is volt. A Paramount sajnos nem tudta, szóval sok problémám volt velük.

• *Az a kor, amiben a Budapest Noir is játszódik, egy válság kora volt. Milyen hasonlóságokat lát a mai kor és a regény kora között?*

Azt szeretném, ha ezt a nézők dönténék el.

• *Ha jól emlékszem, nem Ön ajánlotta fel, hogy megfilmesíti Kondor Vilmos regényét, hanem Önt kérte fel a Filmalap a regény megfilmesítésére. Miért éppen Önre esett Ön szerint a választás?*

Los Angelesben vettem meg a könyvet, és angolul olvastam el, nagyon tetszett, sőt lenyűgözött a sztori is, és főleg benne Budapest. A regény olvasásakor azonnal megfogalmazódott bennem, hogy ezt nekem muszáj megfilmesítenem. Boldog voltam, hogy a Filmalap is úgy gondolta, hogy jó ötlet a regény megfilmesítése.

• *Szokott „hard boiled” regényeket olvasni, egyáltalán krimiket vagy van másik műfaj, ami jobban vonzotta?*

Hammett-et nagyon szerettem, de Raymond Chandlert is. Most éppen Graham Green műveit olvasom újra. Sokat utazok és nagyon tetszik, ahogy ír. Magyarul a *Bűnös Budapestet* olvasom Kondor Vilmostól, franciául pedig Jean Renoir könyvét, *Levelek Amerikából*.

• *Nézett-e filmeket a Budapest Noir-hoz? Ami a legjobban adja magát: film noirokat?*

Budapest Noir
(Kolovratnik Krisztián és Anger Zsolt)

Imádom a film noirokat, rengeteget láttam. A *Budapest Noir*-ra készülve elővettem a kedvenceimet, de csak a moderneket: *Kinai negyed*, *L.A. Confidential*...

• *Milyen filmeket szeret? Melyek azok a filmek, melyeket bármikor, akár ötször-hatszor is meg tud nézni?*

Godfather 1., 2., Night of the Hunter, Casablanca, The Third Man, Citizen Kane, In a Lonely Place, az első Star Wars, a Blade Runner.

• *Miért lehettek egykor olyan népszerűek a magyar forgatókönyvírók, rendezők Hollywoodban? Mint George Cukor, Kertész Mihály?*

A magyarok tehetségesek, és újat hoztak Hollywoodba. Kertész Mihály rendezte a *Casablancát*, ami egy nagyon szép, szomorú film. Bogart és Ingrid Bergman elképesztően jók együtt, azt az utolsó jelenetet senki sem fogja elfelejteni, ahogy a zenét sem.

• *Miért érdekes Ön szerint egy huszadik század elején játszódó krimi adaptálása? A kor hangulata fogta meg? A történet? Az alakok? Gordon nyomozó?*

A jó krimi nagyon izgalmas és sokrétű. Mindenkihez szól, mindenkihez eljut, mindenki megtalálhatja benne a saját élvezetét. A *Budapest Noir* karakterei nagyon érdekesek, és nagyon érdekes ez a régi, háború előtti Magyarország. Sok folyamat akkor kezdődött el a magyar történelemben, amit az emberek nem láttak, vagy nem akartak látni.

• *A regényben is nagyon fontos szerep jut a femme fatale-oknak, az erős nőknek. Hogyan, mennyi idő alatt választották ki a szereplőket?*

Jó pár hónapig castingoltunk. Először meg kellett találnunk Gordont. Sok tehetséges színésszel találkoztunk, de Kolovratnik Krisztián próbaszereplése után nem volt kérdés, hogy ki fogja eljátszani Gordont. Tenki Rékát az *Egy asszony* című előadásban láttam, nagyon kemény darab volt és Réka lenyűgözően alakított. Amikor bejött próbajátékra a *Noirba*, nagyon jól tudtak együttműködni Krisztiánnal. A *Budapest Noir*-ban nem egy, hanem egyenesen három femme fatale játszik.

• *Mennyiben támaszkodott a magyar stábra? Kik voltak a legfontosabb munkatársai?*

Az egész stáb magyar volt, fantasztikus volt velük dolgozni. Kemény Ildikó producer nagyon jó társ, ügyes producer, akivel fél szavakból értettük egymást. Ragályi Elemér operatőrrel már dolgoztam az *Amerikai rapszódia*-ban, nem véletlenül választottam újra, most is sokat tanultam tőle. Flesch Andrea jelmeztervező csodálatos, eredeti ruhákat készített, illetve bérelt a szereplőknek. Pater Sparrow volt a díszlettervező, roppant ügyes és kreatív, a munkabírása felejthetetlen, semmi sem volt neki sok. Pontosan megértette, hogy mit szeretnék látni. Mandel Helga casting directorral kezdődött minden, sokat jártunk színházba, rengeteg szereplőt megnéztünk, és nagyon jó lett a válogatás. Juhász Attila volt az asszisztensem, a világon mindenben segített. És persze minden egyes munkatársnak rengeteget köszönhetek.

• *Tarantino és más divatos amerikai rendezők a régmúltban játszódó filmekhez is mai zenét használnak. Az Amerikai rapszódiaiban is nagyon fontos az Andro Drom dala. Önök milyen zenét álmodtak meg a film alá?*

Egy barátomtól kaptam először Andro Drom CD-t, amit még Németországban vettek fel. Az Andro Drom és Sebestyén Márta is nagyon jól működött. Az a zene, azok a hangok igazán különlegesek. A *Budapest Noir* elejére és végére először jazzre gondoltam, és Pacsay Attila zeneszerző írt is egy gyönyörűt, de éreztük, hogy ehhez a filmhez egy modernebb zene kell. Végül a modernebb verziót használtuk. A zenét szerintem csak és kizárólag a kép mellett lehet kiválasztani. Ameddig nem látod, hallod együtt, addig nem lehet eldönteni mi fog működni valójában. •

BESZÉLGETÉS BUVÁRI TAMÁSSAL

Amíg világ a világ

BILSICZKY BALÁZS

IANCU LAURA ELSŐ VILÁGHÁBORÚS KISREGÉNYÉNEK TÖRTÉNETE MA IS AKTUÁLIS. A SZERETET MEGINT VESZTÉSRE ÁLL A GYŰLÖLETTEL SZEMBEN.

Szeretföld címmel, közösségi finanszírozással készítette el első nagyjátékfilmjét Buvári Tamás, akit főként az előző évtizedben forgott rövidfilmjei, többek között a 2002-es Vencei Biennálén is bemutatott *Poszt-katona*, vagy a 2006-os Filmszemle kísérleti és kisjátékfilm szekciójában fődíjjal jutalmazott *Kivégzés* révén ismerhetünk. A rendezővel a film keletkezésének körülményein túl a háborúk okozta traumák feldolgozásának lehetőségeiről is beszélgettünk.

• A 2000-es években készült rövidfilmjeidben a dokumentarizmus és az experimentalizmus jegyei is meghatározóak voltak, mintha még az alapvető műfajok közötti distanciát is elvetnéd és kizárólag az elkészült munka művészi értékét tartanád szem előtt. Honnan ez a hozzáállás?

Az embert különböző hatások érik, amikből kialakul egy sajátos látásmód. Felsorolhatnám ezeket én is, kezdve Tarkovszkijtól, Cassavetes vagy Bergman művészetén át, mondjuk a *Családi tűzfészekig*, de azt az elegyet, ami ebből létrejön, nem úgy kezdem el megközelíteni, hogy egy filmemet éppen milyen műfajhoz sorolom, hanem úgy, mint rátalálalást a saját hangomra. Ennek engedtem teret és így jöttek létre a szerzői filmjeim, Muhi András pedig, akivel elkezdtem dolgozni az Inforgnál, szintén nem az az ember, aki bármilyen határokat állítana fel a gondolkodást illetően.

Ugyanakkor azt is igyekeztem elérni, hogy ez a hang valamelyest letisztuljon, és például egy fikatív film, amit készítek, kimondottan játékfilmes legyen. Műfaji filmekkel nem próbálkoztam, akkoriban nem is volt rá nagyon mód. A 2000-es évek alapvetően a szerzői filmekről

szóltak, a mára jellemző megközelítés, jelesül a szerzői és a közönségfilm szerencsétlen ellentétbe (néhol még szerencsétlenebb párhuzamba) állításának elhagyása 2010 után jelent meg igazán. A többszólamúság mindig érdekelt, néhány éve kezdtem el komolyan foglalkozni azzal, hogy egy tisztán műfaji filmet írjak a maga szabályrendszerével – természetesen az egyéni látásmódommal fűszerezve, s ez a filmterv végül egy sci-fi lett.

• A többszólamúság ellenére is megkérdezem, hogy melyik alpműfaj állt és áll hozzád a legközelebb?

Az irány mindenképpen a játékfilm. Azt gondolom, hogy az első két televíziós játékfilmem, az *Életbevágó* és a *Várj! Vlagyimir*, vagy az utánuk következő rövidfilmek egyrészt mind a játékfilmes rendezés összetettségével, alaposságával készültek, másrészt önmagában nem érdekelt a dokumentumfilm vagy a kísérleti film. Ezekben a filmekben mindig szerepeltek civilek is a profi színészek mellett, de akár az ő vezetésüket, akár a képi és hangvilágot, vagy a forgatókönyvet nézem, ez mindenképp egy játékfilmes út volt.

• A játékfilmes zsánerek közül mit vagy miket részesítesz előnyben a többivel szemben?

Azt hiszem, a sci-fit. Mint mondtam, van egy filmtervem, amit először 2-3 éve adtam be a Filmalaphoz, akkor nem támogatták a forgatókönyv-fejlesztést. Hozzáteszem: teljesen elfogadható dramaturgiai indokok alapján. Néhány olyan, fontosabb kulcsmomentumra hívták fel a figyelmemet, amivel egyet tudtam érteni. Nyilván azt gondolom, hogy az én eredeti elképzeléseim szerint is jó lett volna a könyv, de az ő javaslataik az egyszerűsítés felé mutattak.

Maga a *Szeretföld*-projekt és az ezzel kapcsolatos közösségi finanszírozás ötlete viszont ugyanebben az időben jött be, ezért félre is tettem a sci-fi tervet. Egyrészt nem akartam a két dologgal egyszerre foglalkozni, másrészt nyilvánvalóan volt bennem egy adag csalódottság a visszautasítás miatt. A fejlesztés lényegét ugyanis épp az jelentette volna, legalábbis szerintem, hogy belevegyük a filmbe a Filmalap javaslatait, miközben ők támogatják a forgatókönyvírást. Egyébként most, hogy a *Szeretföld* elkészült és elindult a maga útján, egyre jobban foglalkoztat a gondolat, hogy elő kell vennem ezt a sci-fit és érdemes újra pályáznom vele, figyelembe véve a javasolt módosításokat.

• Ezek szerint tehát 2-3 évvel ezelőtt kezdte neki a *Szeretföld*-nek. Honnan jött az ötlet?

Úgy emlékszem, 2015-ben a mediamecenatúrás pályázatoknál előnyt élveztek az első világháborús vagy az '56-os témák, ezért egy olyan televíziós film ötlete merült fel bennem, amely összefüggésben van az első világháborúval. A háborús tematika nekem még kapóra is jött a korábbi filmjeim kapcsán, és nem is feltétlenül akartam én kitalálni a történetet, egy tévéfilm esetében jónak tartom, ha irodalmi adaptáció – ezek mentén kezdtem el tehát keresgélni, és így bukkantam rá Iancu Laura kisregényére. Ennek a műnek a sztorija lett tulajdonképpen az a vonal, ami a filmben *Szeretföldön* játszódik. Egyeztetünk Laurával, elkezdtem írni a forgatókönyvet, de ott volt bennem a félsz, hogy ha ezt sem támogatják, akkor tulajdonképpen megint feleslegesen dolgozom. Ezért kezdtem el rajta gondolkodni, hogy meg lehet-e ezt más módon is csinálni vagy sem.

2015 elején még nem nagyon lehetett látni semmilyen közösségi vagy alternatív játékfilmet, úgyhogy viszonylag eredetinek hatott az ötlet. Mivel Veszprém mellett élek, főként az ottani kulturális életben vagyok benne – először ott kezdtem el tapogatózni. Pillanatok alatt kiderült, hogy nagyon sok mindenkire bele lehet vonni a dologba, akár alkotótársként, mint színészt, operatőrt, zeneszerzőt vagy producere, akár a finanszírozást illetően, gondolok itt különböző helyi intézményekre vagy vállalkozásokra. Ezt tapasztalva döntöt-

tem úgy, hogy megpróbálom ilyen módon összehozni a filmet és nem adom be a pályázatra.

Ekkor már nem is tévé-, hanem nagyjátékfilmben gondolkodtam, és itt jött az ötlet, hogy az időtlenség és az aktualitás közötti átjárást, vagyis a „semmi nem változik” helyzetet jobban meg tudom úgy mutatni, ha van egy olyan kerettörténet, ami a mai korhoz passzol. Ennek az alapja a 2014-ben, Ukrajnában kitört háború lett, szűkebben véve az a folyamat, amelynek során nagyon sok magyar jött át Kárpátaljáról Magyarországra, vagy az őket ért atrocitások miatt, vagy azért, hogy elkerüljék a sorozást. Az ő menekült státuszuk adta ki a kerettörténetet, amelynek szereplői egy szociális munkás segítségével létrehozhat egy másik, fiktív történetet, amely egy szűk közösségnek a háborút követő talpraállásáról szól. Ezzel a szociális munkás mintegy tanítja a közösség tagjait, hogy nekik is sikerüljön ez a talpraállás, mert az élet a háború után is megy tovább, a múltban történt eseményeket pedig újra át kell élni és ezen keresztül feldolgozni.

Fontos döntés volt még, hogy a szeretföldi történet mégsem az eredeti, első világháborús környezetben, hanem egy időtlen világban játszódjon. Ennek főként anyagi okai voltak: egy első világháborús, kosztümös filmet néhány millió forintból biztosan nem lehetett volna megcsinálni. Egy-két katona szereplésével még igen, de itt egy teljes falu

közösségéről beszélünk, több főszereplővel és számos epizódszereplővel. A visszajelzések alapján egyébként nagyjából sikerült a terv, mert a kész filmben erősen ott van az a fajta időtlenség, amire gondoltam.

• *Ez a két, párhuzamos történet folyamatosan, oda-vissza reflektál egymásra a filmben. Ezzel erősödik az általad említett kortalanság, viszont egy ijesztően negatív kép rajzolódik ki a háborúk végeláthatatlanságáról.*

Igen, egyértelműen az látszik, hogy nincs megállás, és hogy az emberiség képtelen tanulni a történelemből, az anyagi érdekek felülírnak és irányítanak mindent. Ezért is jó, ha készülnek erre a problémára fókuszáló filmek, mert ha elmesélünk egy ilyen történetet, az talán figyelmeztetőleg hathat a nézőre. Persze ez csak úgy működik, hogy az egyes emberek, karakterek, tehát a szereplőid mélyére mész, mert általánosságban nem lehet erről beszélni. A gyűlöleten, vagy az ellenségeskedésen, ami minden háború alapja, csak úgy lehet változtatni, ha az egyén önmagába merül le és ott változik meg, annyira, hogy ezt követően nem hajlandó részt venni például a közhangulatban uralkodó, az ellentétekre alapozó eseményekben. Azt gondolom, hogy az ember önmagában elég erős ahhoz, hogy magában, legbelül megérintse vagy megértse a lényegét, ami nem más, mint az emberek egymás közöttisége, egy nagy, közös lélek,

Szeretföld
(Buvári Csege)

amit Istennek is hívhatunk, és megmutatja, hogy a világban valójában semmiféle gyűlöletnek nincs helye, csak a szeretetnek.

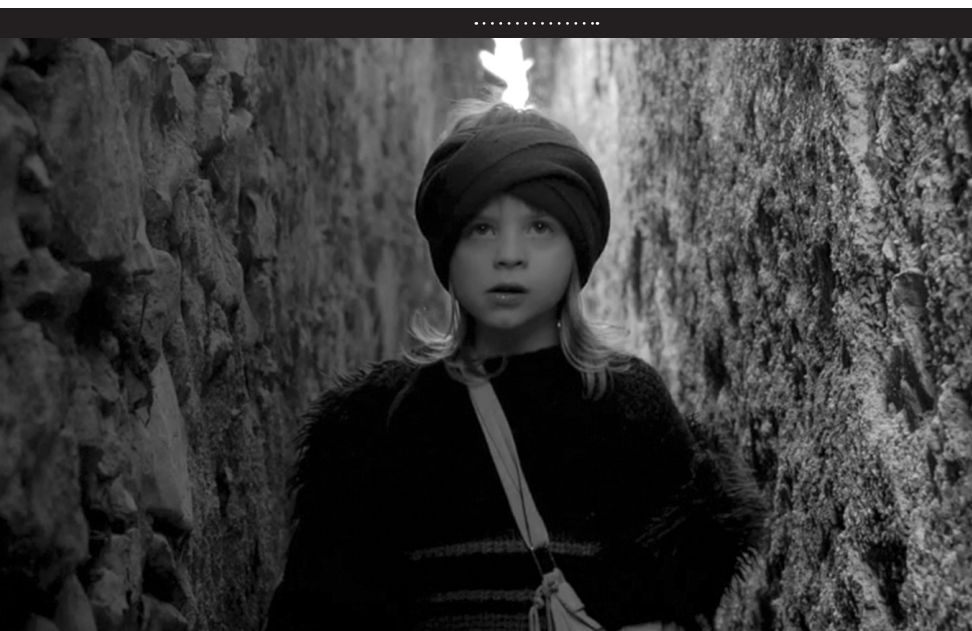
A filmben is fontos volt, hogy a főbb szereplőkről, mint például Magdolna, megmutassuk, hogyan tudja feldolgozni a történeteket, és a végén képes legyen azt mondani, hogy értek ugyan sérelmek, nem is akármilyenek, de akkor sem a bosszúnak vagy a gyűlöletnek élek, hanem megpróbálok a szeretetre koncentrálni. A kisfiú, Péterke történetét is ez határozza meg, csakhogy ő még gyerek, így ott a remény megmutatása volt a lényeg, hogy ha felnő, akkor talán hasonlóan fog gondolkodni, mint Magdolna. És ott van ugyanakkor a háborút végre maga mögött hagyó katona, aki szintén kísérletet tesz a békébe való visszatérésre, csakhogy ez nem sikerülhet mindenkinek.

• *Épp ez az, ami miatt szkeptikusabb vagyok nálad, mert itt nagyon súlyos traumákat kell vagy kellene feldolgozni.*

Ezért kell arra koncentrálnunk, hogy a társadalom minél inkább törekedjen ezeknek az embereknek a meggyógyítására, ha már a tragédiák nem akadályozhatóak meg. Mondok egy példát: ha százszor ennyi szociális munkásnak lenne, akkor is jutna feladat mindannyiuknak. És miért ne lehetne százszor ennyi? Akarat kérdése. Ugyanilyen fontos kérdés, hogy a jóléti társadalom mennyiben felelős azért, hogy egyszerűen otthagya az út szélén a segítségre szoruló embereket. És itt már túllépünk a háborún, mert gondoljunk csak a családon belüli erőszakra, vagy azokra, akik hajléktalanok, alkoholisták, hátrányos helyzetűek. Nem az jelentene egy valódi európai civilizációt, ha odafigyelnénk ezekre az emberekre és megpróbálnánk őket felemelni? A helyett, hogy cirkuszra költjük a pénzt és urizálunk, a szolidaritásra kellene jobban összpontosítani, elvégre ez tesz (vagy tenne) minket emberré.

• *Mikor és hol látható majd a Szeretföld?*

A közösségi finanszírozáshoz és a háborús gyerekfilm tematikához méltó módon, egy izgalmas fesztivál, az Off Biennálé Budapest programjaként kerül a mozik műsorára november elején. Budapesten a Art+Cinema fogja játszani, de vidéki nagyvárosok Art Filmszínházaiban, továbbá a Mozgómozzi műsorán is látható lesz. •



LADÁNYI JÁNOS FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS DEÁK KRISTÓFFAL

A legjobb játék

BOKOR ÁGNES

AZ OSCAR-DÍJAS DEÁK KRISTÓF KÉT ÚJ FILMEN IS DOLGOZIK.

Fél évvel ezelőtt az egész magyar sajtó egy kisfilmről és annak rendezőjéről cikkezett. A *Mindenki* be-
lepta magát a szívünkbe, Deák Kristóf nevét pedig egy életre megjegyeztük. A rendező a díj elnyerése után sem állt le, jelenleg két olyan filmen is dolgozik, amit a Médiatanács a Magyar Média Mecenatúra Programban támogatott. A *legjobb játék* című rövidfilm és a *Foglyok* című tévéfilm is társadalmi sajtóságra reflektál. Az alkotásokról, az Oscar óta eltelt időről és jövőbeni terveiről kérdeztük a rendezőt.

• *Fél évvel ezelőtt volt az Oscar-díj átadó, ahol a Mindenki kapta a legjobb rövidfilmnek járó díjat. Mi történt veled azóta? Mi változott? Milyen érzéseid, tapasztalataid vannak most?*

Továbbra is nagyon örülök a díjnak és büszke vagyok rá, minden nap motivál, ilyen szempontból nem sok minden változott. Remélem, hogy én magam sem változtam túl sokat. A világ körülöttem és az életem egy picit azért átalakult, kinyíltak a lehetőségek. Persze ugyanúgy kell dolgozni, nem repül az ember szájába a sült galamb egy ilyen nagy díj után sem. De csupa olyan dologgal foglalkozom, ami érdekel, ez mindenképpen jó.

• *Az Oscar hatására nyilván több lehetőséget kapsz, mint korábban. Mennyire tudsz élni ezekkel?*

Sok olyan projektet fut, ami jóval a díj előtt indult el. Azt érzem, hogy mostanra értek be amúgy is, talán a díj abban segített inkább, hogy az embereket és a döntőbizottságokat is jobban érdekli az, amit én próbálok filmre vinni. Magyar vonalon most leginkább a saját ötleteimen dolgozom, emellett Amerikában is tárgyalok több producerrel, olyan emberekkel, akik

szeretnének dolgozni velem. Vegyes, hogy milyen filmekről beszélgetünk, de engem a horroron kívül szinte bármi érdekel, ezért széles spektrumon mozognak a tervek, amikről tárgyalunk. Leginkább az fog meg egy ötletben, ha egy átléhető, nagyon személyes történeten keresztül tud reflektálni egy társadalmi jelenségre vagy a jövőre, mint például *A legjobb játék*.

• *A legjobb játék az új rövidfilmed, amit a Mindenkihez hasonlóan szintén a Médiatanács támogatott a Magyar Média Mecenatúra Program keretében. A történet szerint egy férfi a tudtán kívül tanít be egy biztonsági kamerát arra a munkára, amit ő végez, a kérdés pedig az, hogyan érinti a főhőst, ha megtudja, hogy a gép az ő állását is veszélyezteti. Hogy állnak most a munkálatok a filmmel?*

Deák Kristóf

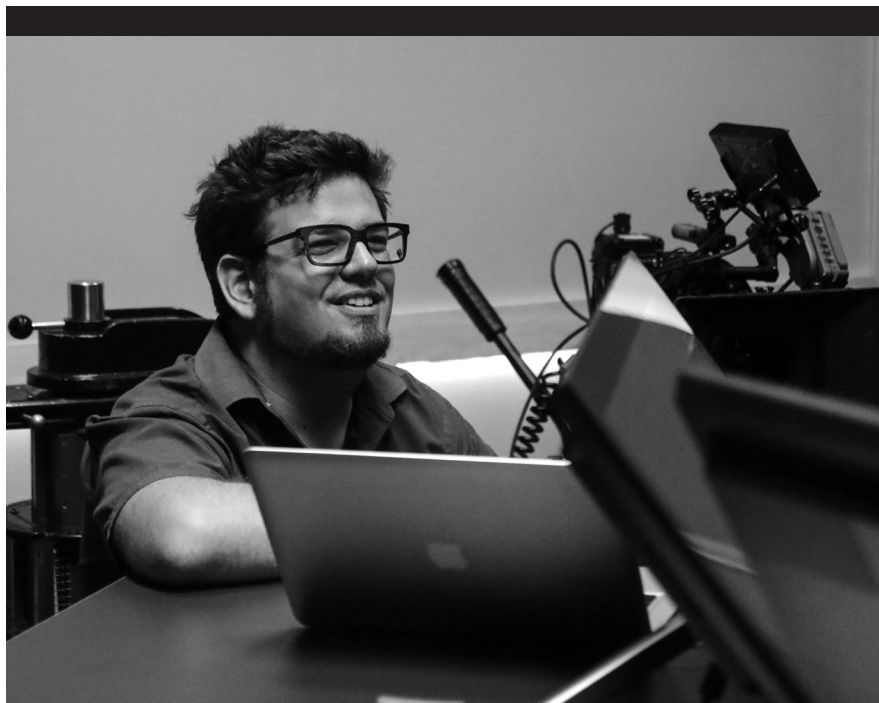
A film a vágóasztalon van, szóval pályán vagyunk. Késleltette a dolgokat a főszereplőnk, Rétfalvi Tamás balesete, meg kellett várnunk, hogy meggyógyuljon, és utána tudtuk leforgatni a film második etapját. Most pedig vágjuk szorgalmasan. Ez egy elég komplex vágói feladat. Talán már az írásnál is a vágói agyam volt az előtérben, hiszen a filmben emberek néznek kamerákon és képernyőkön keresztül más embereket. A történet egyébként a gépi intelligencia és az emberi játékoság találkozásáról szól.

• *Kik játszanak még benne Rétfalvi Tamáson kívül?*

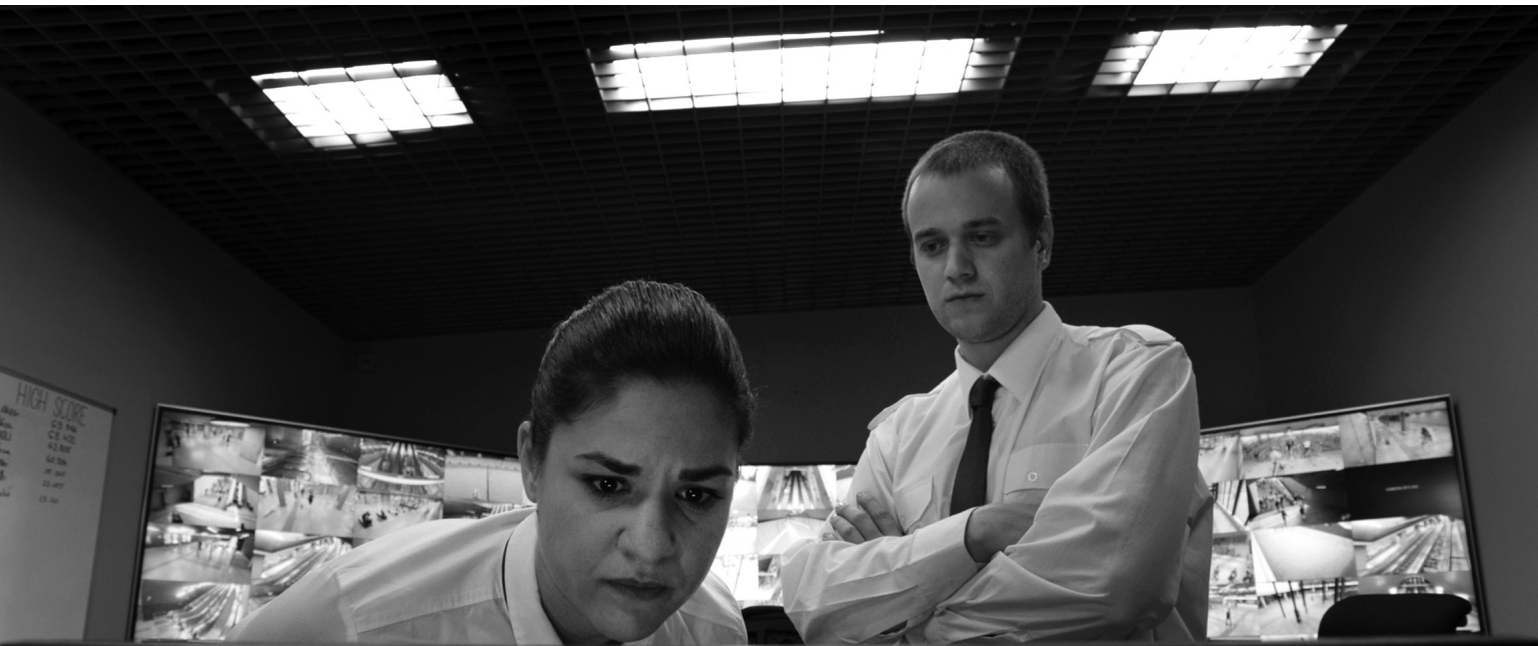
Szabó Irén, Patkós Márton és Horváth Lajos Ottó játsszák a főbb szerepeket.

• *Milyen volt a forgatás, hol forgott a film?*

Mindig belecsúszom abba a hibába, hogy ahelyett, hogy kitalálnék valami jó kis kamaradrámát három szereplővel, mindig az ambiciózusabb dolgok érdekelnek – *A legjobb játék* fináléjában is 150 önkéntest kellett mozgatnunk, ami nem kis feladat volt. A filmet egyébként teljes egészében Budapesten forgattuk, a négyes metró, a Keleti pályaudvar és a Kelenföldi pályaudvar volt a helyszín. Mivel a film a nagyon közeli jövőben játszódik, olyan helyeket próbáltunk keresni, amik Budapestnek a modern, betonos, fémes arcát mutatják meg.



BROZSEK NIKI FELVÉTELEI



• Említetted, hogy mindig van valami mögöttes, a társadalomra reflektáló tartalom a filmjeidben. Ez mi a legjobb játékban?

Éveken belül iszonyatosan durván fel fogja forgatni a társadalmat, hogy nem kezeljük helyén azt, hogy mennyi mindent automatizálunk. Az elmúlt években nagyon sokat gondolkodtam azon, hogy mit lehet tenni művészként ezzel kapcsolatban. Folyamatosan és elképesztő lépésekkel halad előre a technológia, egyre több olyan dolgot tudnak megcsinálni gépek, amelyekről azt gondoltuk, hogy csak emberek képesek rá. Olyan szakmákról beszéllek, amikért egyébként 5 évig járunk egyetemre, hogy megszerezzük őket: könyvelők, ügyvédek és újságírók munkáját végzik most már gépek. Nem tudom, hogy ez hova vezet, hogy az a sok ember mennyire fogja feleslegesnek érezni magát, amikor rádöbben: lehet, hogy az a gép csak egy dolgot tud csinálni, de azt viszont jobban, mint az ember. Ha ez a folyamat átlép egy határt, akkor nagyon nagy krízisbe fog kerülni a fejlett világ, én pedig ennek a

folyamatnak egy fordulópontját akartam bemutatni egy egyszerű srác szemszögéből, aki nem akar túl sokat az élettől.

• Te hogy viszonyulsz érzelmileg a témához? Mennyire vagy szkeptikus a gépesedéssel kapcsolatban?

Nagyon fontosnak találok, hogy mint társadalom reagáljunk erre és csináljunk valamit, még mielőtt megtörténik a baj. Hogy megtanítsuk az embereket és saját magunkat arra, hogyan tudunk adaptálódni. Könnyen megtanulunk olyan dolgokat, amik a kényelmünket szolgálják, viszont nehezen adaptálódunk mondjuk egy új társadalmi rendszerhez. Ezért nem tudunk mit kezdeni a globális felmelegedéssel sem, mert nem apró dolgokon kell változtatni, hanem az egész társadalom berendezkedésén, ami meg már be van rögzülve, és olyan érdekek rendszere van mögötte, amit nehéz kibillenteni. Szkeptikus vagyok azzal kapcsolatban, hogy az a kapitalista típusú berendezkedés, ami most működteti a világot, képes lesz-e megváltozni és idomulni. Hosszú távon a jelenlegi állapot egyéb-

A legjobb játék
(Rétfalvi Tamás és Szabó Irén)

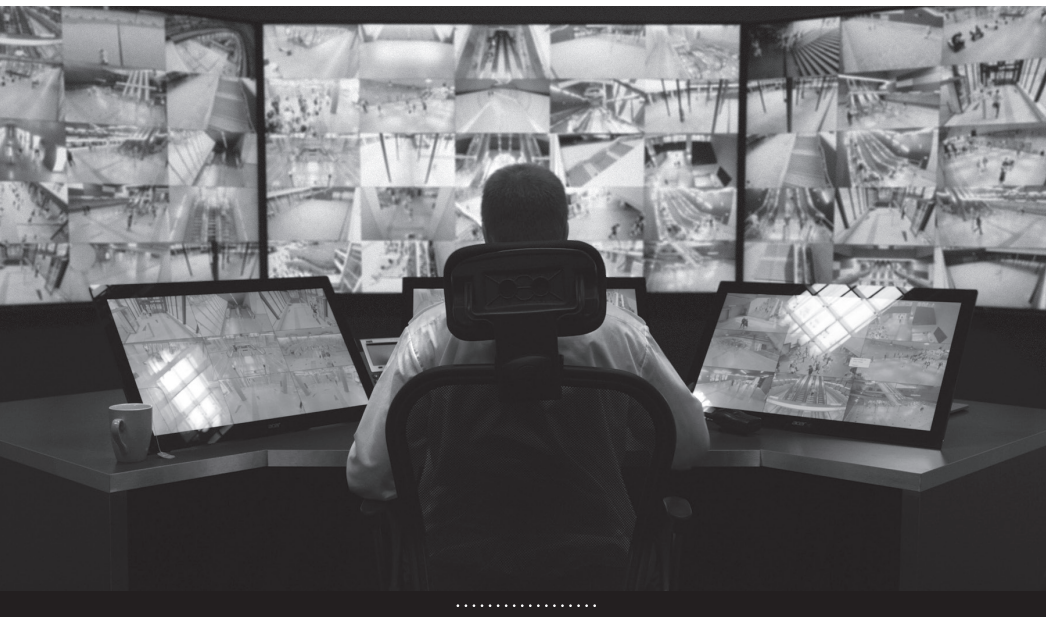
ként is fenntarthatatlan. Azok a megoldások érdekelnek engem a leginkább, amelyek arra irányulnak, hogy hogyan

tudjuk a véges rendelkezésre álló energiaforrásokat ésszerűen kihasználni. Ilyen például a közösségi autózás. Amióta Budapesten is létezik, nagyon alacsonyra lecsökkent a motivációm, hogy legyen saját autóm, mert praktikus, olcsó és természetkímélő is. Ezek a megoldások nagyon lelkesítenek engem, mert jó irányba lökik a társadalmat.

• Egy ilyen kiterjedt filozófia hogyan fér el egy 20 perces filmben?

Kompletten sehogy, nyilván nem így jelenik meg benne, de ez van mögötte. Én nem értek egyet azzal, hogy a fejlődés csak jó dolog lehet. Érdemes elgondolkodnunk azon, hogy tényleg jó-e, ha minden nap egy kicsivel jobb, mint az előző. Miért lenne akkora baj, ha nem jobb a holnap, hanem például csak ugyanannyira jó? Ezt gondolni szinte tabu a mai társadalomban.

• A Mindenkit tudom, hogy egy megtörtént eset inspirálta. Hogyan van ez a legjobb játékkal?



dés kicsit más, mint a Filmalpnál, bizonyos tekintetben szabadabb, mert nem fogja az ember kezét egy forgatókönyvíró bizottság, cserébe viszont meg tudja valósítani a rendező teljes egészében azt, amit elképzelt.

• *Van olyan vágyad, hogy hosszú távon Hollywoodban dolgozz?*

Arra vágyom, hogy itt is és ott is dolgozhassak. Sok múlik azon, hogy mire van az embernek szabadsága. Aki szerzői filmes beállítottságú, azt nagyon meg tudja gyötörni az a rendszer, ami Amerikában van, hogy egy nagyobb büdzsé esetén egy egész igazgatótanács nyírbálja meg a filmtervét. Én azt gondolom, hogy ezt a részét jobban bírom majd, de kicsit azért izgulok. Nem ahhoz ragaszkodom, hogy az én ötletem valósuljon meg először, in-

Egy angol nyelvű cikket olvastam, ami egy hasonló szándékfelismerő rendszerről szólt. Abban a cikkben láttam, hogy a gép lassan nagyobb pontossággal meg tudja állapítani, hogy ki mire készül, mint az emberek, akik betanították. Rám mindig nagy hatással volt a 19. századi ludditák története, ezért azon gondolkodtam, hogy mihez kezdene ilyen helyzetben egy 21. századi luddita.

Nagyon sok hollywoodi történet van, ahol öntudatra ébredt, emberszerű lényként ábrázolják a gépeket, ami logikus a sztori és a dráma szempontjából, én viszont úgy látom, hogy a gép nem kell, hogy öntudatra ébredjen és átmenjen a Turing-teszten ahhoz, hogy kompletten kihúzza a szőnyeget az ember lába alól, és megváltoztassa az életét. Így valószínűbb is a történet, hiszen a mesterséges intelligencia itt van a kezünkben, az okostelefonunkban.

• *A Foglyok témája is társadalomkritikus, csak nem a jövő, hanem a múlt társadalmán keresztül. Az 1951-ben játszódó szatirikus történet szerint egy családot átvéselt a lakásba érkező rokonok, ismerősök mögött is bezáródik az ajtó. Milyen sajátosságokat hoz magával a tévéfilmformátum? Hol tartotok a munkálatokban?*

Ez egy nagyobb projekt, nagyon sok színésszel. Hasonló hosszúságú dolgot csináltam már tévé sorozatban, de ilyen komplex és kosztümös filmet még nem, szóval ez új terep lesz. Nagyon fontos

számomra, hogy a forgatókönyv jó legyen, akkor érzem magam biztonságban. Most ezen dolgozunk történészekkel, dramaturggal együtt. Közben persze már azt is tárgyaljuk, hogyan tudjuk majd leforgatni a filmet. 1951-ben játszódik, úgyhogy valószínűleg kell majd hozzá díszletet építenünk. Sok kutatómunka kellett már eddig is, de most még jobban beleássuk magunkat a korszakba, hogy egy olyan színvonalú munkát tudjunk csinálni, ami nem csak a tévében, hanem akár a mozivászon is megállná a helyét.

• *A Mindenki, A legjobb játék és a Foglyok is a Magyar Média Mecenatúra Programban nyertek támogatást. Mi a véleményed a támogatási rendszerről?*

Én nagyon örülök annak, hogy van. A legfontosabb, hogy kisfilmeknek nincs is más támogatási ablak, de a tévéfilmek közül is készülnek olyan színvonalas alkotások, amelyek szinte felveszik a versenyt a Filmalap támogatta mozifilmekkel. Ez nagyon jó, mert kialakít egy egészséges versenyhelyzetet, ráadásul lehetőséget ad a tehetséges rendezőknek. Nagyon örültem, amikor megemelte a Médiatanács a kisjátékfilmek forgatására szánt keretösszeget a Huszárik-pályázaton, mert ez egy rendkívül fontos terep arra, hogy az ifjú tehetségek edzésben maradjanak, mielőtt lehetőséget kapnak arra, hogy nagyjátékfilmet rendezzenek. Akárki akármit mond, a fikciós rendezést is csak úgy lehet megtanulni, ha az ember csinálja. Gyakorolni kell, és erre most ez a legjobb lehetőség. Maga a műkö-

kább ahhoz, jó legyen a végeredmény, és ez nálam azért elég komoly szűrő. De így is több izgalmas projekt van kilátásban.

AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Deák Kristóf Angliában, a Westminster egyetemen végzett rendezői szakon. Rendezője volt a *Hacktion* című magyar sorozat néhány epizódjának, és vágóként dolgozott Angliában és Magyarországon egyaránt. A *Mindenki* előtt több kisfilmen is dolgozott, ez az alkotás azonban több díjat is hozott neki, például a tokiói rövidfilmfesztiválon vagy a chicagói gyerekfilmfesztiválon, és elnyerte vele a legjobb rövidfilmnek járó Oscar-díjat is. Deák Kristóf következő kisfilmjét, *A legjobb játékot*, valamint tévéfilmjét, a *Foglyokat* szintén a Médiatanács támogatta.

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

További interjúk és filmajánlók:

mediatanacs.blog.hu

Bővebben a támogatási rendszerről:

mecenatura.mediatanacs.hu



NMHH

Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság
Médiatanács
Magyar Média Mecenatúra Program

KIRÁLY JENŐ: A MAI FILM SZIMBOLIKÁJA

Hegeltől a texasi láncfűrészhez

VARGA ZOLTÁN

KIRÁLY JENŐ UTOLSÓ KÖTETE A FILM SEGÍTSÉGÉVEL, A PSYCHÓTÓL A SAUL FIÁIG VIZSGÁLJA KORUNKAT, AMELYBEN AZ EMBER LEGFŐBB TEHETSÉGE AZ ALJASSÁG.

Hat évvel *A film szimbolikája*-könyvsorozat IV. kötetpárosa után idén újabb kiadvánnyal bővült Király Jenő gigantikus filmkönyv-szériája, amely az utolsó is egyben. A szerző augusztusban elhunyt. Életművének tehát a zárótételeként vehetjük kézbe *A mai film szimbolikáját*: szemben a sorozat előző darabjaival, az érdeklődők ezúttal hozzáférhettek a kiadványhoz a könyvesboltokban, köszönhetően a művet megjelentető Eszmélet Alapítványnak. A szerkesztői munkákat újfent Balogh Gyöngyi, a lektori teendőket pedig az utószót is jegyző Varga Anna végezte. Közel 660 oldalas terjedelmével, hihetetlen ismeretanyagot mozgósító, egyszerre páratlanul kifinomult és mélyenszántó fejtegetéseivel a kötet az előző munkák továbbvitelének tűnhet, *A mai film szimbolikája* azonban némiképp átvárlja az eddig megszokott hangsúlyokat.

A korábbi könyvekben artikulálódó (nagy leegyszerűsítéssel nevezzük így) társadalomkritikai töltet immár dominánssá vált, így nem elsősorban a filmek elemzéséhez, a műfajrendszer vizsgálatához vagy a filmkultúra értelmezéséhez járulnak hozzá a „filmen kívüli” kortárs világot térképező megfigyelések, hanem éppen fordítva. A filmkultúra kínálata mintha csak sorvezető lenne a rendkívül vastag és sokrétű társadalmi, történelmi és politikai diagnózisnak, amely az eddigi Király-művek hasonló vonásaihoz képest sokkal nyíltabban és radikálisabban épül ki. Ez alapján *A mai film szimbolikája* nem is feltételezi szükségyszerűen a könyvsorozat korábbi kötetekben foglaltak ismeretét, érthető azok nélkül is; a tét ugyanis a globális turbókapitalizmus által formált (illetve deformált), elembertelenedett világ anomáliának a sebészkes pontosságával ható, ugyanakkor sokszor akasztófahumorról dúszított, tiltakozó hangú és akár forradalmi hevületű vizsgálata. Ennek jegyében a szerző olyan spektrumot fog át, amely a legkisebb privátaljasságtól a legkártekönyv kollektív történelmi gáztetkig ível – a hatalom patológiájától kezdve a politikai korrektség cenzurális terrorján át a nemi szerepek program-szerű összezavarásáig és így tovább. Király könyve élénk viták kiváltására feltehetően alkalmas társadalomtudományi alpmű is lehetne, ha kivennénk belőle a filmes anyagot; ahogyan a 211. oldalon olvashatjuk: „A globálterrorizmus nem más, mint a harmadik világháború, a globáldespotizmus ma az, amit világpolitikának neveznek.” *A mai film szimbolikája* nem csak tudományos mű – lázadás is egyszerűsre.

A kötet címe kissé megtévesztő, mert nemcsak a kortárs filmek közül

verbuválódnak a fejtegetések tárgyát képező és az állításokat erősítő-alátámasztó példák, hanem a filmtörténet egészéből, s immár nincs prioritása a műfajfilmeknek sem: a tömeg-, a *midcult*- és a művészfilm egyaránt jelen van a kötetben. Mégis találunk olyan korszakváltó művet, amely a perspektívatlanságnak és az elajlásodásnak a turbókapitalizmusban tetőző állapotait Király értelmezése nyomán szinte látnoki módon előre- vetíti: a nemcsak film-, de kultúr-, sőt léttörténelmi paradigmaváltást hozó Hitchcock-film, a *Psycho* több mint 40 oldalas lenyűgöző filmfejtés tárgya a könyv elején. A továbbiakban – mint azt Király olvasói, illetve előadásainak hallgatói megszokhatták – nem a kronológia vagy más lineáris(nak tetsző) kifejtéslogika alapján következnek egymásra a filmfejtések; mintha a társadalom- és filmtudományi gondolatmenet tudatfolyamként formálódna meg, amely arra ösztönözhet, hogy hagyjuk magunkat sodródni a Király-szövegben, s barangoljunk benne. A *Saul fiáról* szóló rész után a *Saló*-fejezethez lépünk át; később összekapcsolódó „filmcsokrok” alapján ismerjük meg a szenvedélybetegségek, az önpusztítás és a perverzciók kultuszát (a *Félelem és reszketés Las Vegasbantól a Hideg csó*ig). Az enigmatikus címelekkel ellátott fejezetek (például *Mazochista árnyvilág és szadista lélekbeszéd*; A flexibilis embertől a gyurmáig) is megvilágosító erejű betekintést nyújtanak olyan filmekbe, amelyeket jó eséllyel még soha nem tüntettek ki ilyen értő figyelemmel: legyen szó a *Psycho* nyomán színre lépő fűrészese és mészárosok őrjöngését taglaló Fulci-féle *New York-i hasfelmetsző*ről, vagy a „maszsa-, gumi- és takonyemberek” között dagonyázó Zemeckis-filmről, a *Jól áll neki a halálról*.

A mai film szimbolikája, akár csak előzményei, komoly szellemi energiabefektetést igénylő olvasmány, ráadásul – persze ez aligha a könyv bűne – a „világunkról” alkotott diagnózis könnyen elveheti maradék életkedvünket is. Ám éppen a Király-életmű és az ilyen könyvek (kivált a kötet végén megidézett westernműfaj emlékei) figyelmeztetnek, hogy még nincs veszve minden.

ESZMÉLET ALAPÍTVÁNY, 2017.



A MAI KATALÁN FILM

Autonóm kamerával Hispániában

LÉNÁRT ANDRÁS

**A TÖRTÉNELMI ÉS KULTURÁLIS INDÍTTATÁSÚ ÖNÁLLÓSODÁSI TÖREKVÉSEK HELYETT
A KATALÁN FILMMŰVÉSZLET MINDEDDIG MÁSHOVÁ TETTE A HANGSÚLYT.**

Katalónia Spanyolország egyik legnagyobb autonóm közössége, ennek a kulturális és turisztikai vonatkozásai mellett persze történelmi és aktuális okai is vannak: az elmúlt években egyre aktívabb, a teljes függetlenséget zászlajára tűző independentista mozgalom üzenetei külföldre is eljutnak. (A cikk még hetekkel a referendum előtt készült. Lapzártakor épp az igenek győzelmével jár, a madridi kormány által törvénytelennek tartott népszavazás után járunk. – A szerk.) A régió az Ibériai-félsziget történetében számos alkalommal szolgált kulcsfontosságú események helyszínéül, a kiemelkedő katalán művészek és gondolkodók pedig jelentős szerepet tölthettek és töltenek be számos téren.

Az autonóm régiók, nemzetiségek és kism nemzetek számára a művészi önkifejezés a létezésükre vonatkozó tanúságtétel egyik legfontosabb eleme: nem csak azt akarják bizonyítani, hogy ők is önálló entitások, de azt is egyértelművé szeretnék tenni, hogy vannak egyéni, hangsúlyosan megjelenő jegyeik. Különösen fontos ez az 1975 után demokratikussá vált Spanyolországban. A harminchat évig fennálló Franco-diktatúra tiltott mindent, ami „más”, ami eltér a nemzetikatólikus centrális-kasztíliai hagyománytól. A politikai spektrum egyszereplőssé zsugorítása mellett a kism nemzetek kultúrája, tradíciói és nyelve is üldöztetés alatt állt, azok gyakorlása súlyos büntetést vont maga után; természetesen a földalatti mozgalmakban és zártkörű szervező-

désekben ápták a hagyományokat, hogy aztán a rezsim puhulásával búvópatakként kezdjenek felszínre törni a regionális egyedi jellegek. A diktátor halála egyben új kezdetet jelentett az autonómiára törekvő területek számára, reményt és lehetőséget biztosítva arra, hogy elinduljanak a korlátozott önállóság (tehát autonómia, nem függetlenség) útján, amelyet a konszenzusok nyomán megszületett 1978-as alkotmány máig szavatol. Az más kérdés, hogy az önállóság mértéke és annak elfogadása változó. Bizonyos közösségek megelégednek azzal, amit a fennálló keretek nyújtanak (ilyen a spanyol *comunidadok* többsége), mások töreksenek a jogok kiszélesítésére, de csak módjával (mint Galícia), megint mások egyre elszántabbá válnak (lásd Katalónia elmúlt húsz évét), míg egyesek az erőszaktól sem riadtak vissza (a baszk helyzethez kapcsolódó terrorvéteknység végére csak a közelmúltban sikerült pontot tenni).

A spanyol filmművészetben sok „elsőséget” mondhat magáénak Gaudí szülőföldje. Fruktuós Gelabert szemléjében nem csak a katalán, de a spanyol filmművészet megalapítóját is tisztelik, nevéhez fűződik az első, cselekménnyel is rendelkező spanyol rövidfilm, valamint az első külföldre is eladott spanyol film elkészítése – ő és kortárs, a filmiparban egyértelműen úttörőnek tekinthető kollégái Barcelonában folytatták a tevékenységüket. A katalánok joggal tartják úgy, hogy alapvetően Katalónia a spanyol filmművé-

szet (egyik) bölcsője. A csecsemőkor után serdülővé is itt vált a spanyol filmipar: a korabeli kulturális életnek, a minden új iránt fogékonynak mutató katalán társadalomnak, valamint a technikai innovációknak és az előrelátó befektetőknek köszönhetően hamar Barcelona vált a spanyol filmipar központjává, Madrid minden szempontból a háttérben maradt egészen az első világháborúig.

Katalán filmművészetéről beszélni nem feltétlenül jelenti azt, hogy Spanyolország többi régiójától teljesen eltérő művekkel fogunk találkozni. Azt sem lehet egyértelműen kijelenteni, hogy mitől számít egy film katalánnak. A nyelv nem alapvető szempont: a legismertebb és legsikeresebb katalán munkák spanyol nyelven készülnek, így több esélyük van szélesebb közönséget elérni. Az alkotás finanszírozásában nagyobb részt vállaló produkciós cégek, vállalatok, a katalán önkormányzathoz kapcsolódó intézmények támogatásának mértéke, a stáb összetétele, esetleg a forgatás helyszínei tehetnek egy filmet katalánná, persze mindez százalékokban megadott előírások alapján. Többször képezte már vita tárgyát, hogy a Katalán Filmakadémia által minden évben Gaudí-díjjal honorált alkotások egyáltalán megérdemelten szerepeltek-e az adott kategóriában, vajon „eléggye katalánok-e”, miközben a szabályok egyértelműen meghatározzák a kritériumokat, meghagyva persze a szükséges kiskapukat.

A regionális és országos terjesztésen kívül a legtöbb katalán film nemzetközi forgalmazásra is aspirál, ezért a katalán mellett (vagy helyett) elsősorban spanyolul, néha franciául vagy angolul készülnek a művek. Egyik fő cél, hogy külföldi filmfesztiválokon is megjelenjenek. Nemzetközi sikert aratott a szintén katalán filmnek számító, de világsztárokat (Liam Neeson, Sigourney Weaver, Felicity Jones) felvonultató, angol és spanyol nyelven forgatott *Szólít a szörny* (Juan Antonio Bayona, 2016), valamint külföldi fesztiválsikereket ért el a francia nyelven készült *XIV. Lajos halála* (Albert Serra, 2016) is. Mindkettő koprodukciós alkotás. Előbbiről sokat hallhattunk és olvashattunk itthon ez év elején, utóbbi mű az ágyban fekvő, agonizáló Napkirály (Jean-Pierre Léaud lenyűgö-

ző alakításában) utolsó napjait mutatja be, melyek során a korlátlan hatalom és a tehetetlenség béklyói kerülnek szembe egymással. Bayona és Serra két világ találkozását hozzák elérhető közelségbe, míg előbbi a fantasztikumot vegyíti a való világgal, utóbbi az abszolút uralkodói sorson keresztül mutatja be, hogy a halandók mindannyian ugyanúgy végzik, társadalmi rangjuktól függetlenül.

A múlt és a jelen hiteles ábrázolását a spanyol filmművészet egyik elsődleges feladatának tekinti, így nem meglepő, hogy a közelmúlt és a történelmi emlékezet kérdései gyakran felbukkannak a hispán filmvásznakon. A katalánok is hozzáteszik a részüket e küldetéshez. Ebből a szempontból talán *A katalán álom* (Josep María Forn, 2015) a legfontosabb film, amely mostanában e régióban készült; Katalónia elmúlt száztíz évét öleli fel Forn munkája, és nem titkolt célja, hogy támogatást nyújtson a függetlenedési törekvéseknek. Hibrid alkotásról van szó:

„Minden pofon után felkel a padlóról”

(Antonio Chavarriás: A kiválasztott - Alfonso Herrera)

újonnan forgatott jelenetek, archív felvételek, valamint a rendező korábbi történelmi filmjeiből vett részletek keverednek, mindegyik a katalán történelem egy kiemelkedő eseményét vagy személyét eleveníti fel. A régió sorsának alakulása demokratikus és diktatórikus periódusokban, a katalán nemzet szimbolikus alakjai és hősei, valamint az autonómiához vezető út állomásai adják a fő pontokat, és a néző akár önállóan is arra a következtetésre juthat, hogy innen már csak egy apró, ugyanakkor szükséges lépés lehetne a teljes függetlenség kivívása. A rendező azt is érzékeltetni kívánja, hogy a történelem ismétli önmagát, szinte minden probléma, ami ma a katalánokat sújtja (önrendelkezési viták, katalán politikuskok harca, centrum és periféria viszonya), egyszer már megtörtént; a vívmányokat meg kell őrizni, a hibákat pedig nem szabad megismételni. A 87 éves rendező politikai kinyilatkoztatásnak és egyben filmművészeti végrendeletnek szánja a művét,

amelyet abban a reményben készített, hogy Spanyolország-szerte bemutatják azt, és mindenki ráébred Katalónia kiemelkedő szerepére.

A *kiválasztott* (Antonio Chavarriás, 2016) szintén történelmi munka, de nemzetközi vonatkozású: Ramón Mercader katalán kommunista alakját idézi meg, akinek jelentősége inkább a világtörténelem színpadán volt tetten érhető. Ő hajtotta végre az NKVD parancsát, és gyilkolta meg egy jégcsákánnyal Lev Trockijt Mexikóban 1940-ben. A mexikói koprodukcióban készült film a polgárháborús Barcelonában indít, ahol a szovjetek beszerzik a főszereplőt. A katalán város a testvérgyilkos háború egyik legfontosabb színhelye volt, ahol a köztársasági-baloldali csapatok nem csak a felkelő nacionalisták, hanem egymás ellen is harcoltak (a legbrutálisabb barcelonai tisztogatások egyik irányítója a magyar Gerő Ernő volt). Miután kiemelik Mercadert a háború sújtotta országból, követjük a kiképzését a Szovjetunióban és Franciaországban. Párizsban beleszeret egy kommunista lányba,



akivel később Mexikóban találkozik ismét; ekkor a lány már Trockij személyi asszisztense, így a leendő merénylő számára kulcsszemélyé válik. Bár a történet végkicsengését jól ismerjük, a rendezőnek sikerül a klasszikus kém-filmek és thrillerrek eszköztárának felhasználásával izgalmassá és feszültté tennie a hangulatot, elsősorban a főszereplőt játszó Alfonso Herrerának és a Trockijt alakító Henry Goodmannek (a Marvel-univerzum Dr. List karaktere) köszönhetően.

A jelen problémái is központi témául szolgálnak azon munkákban, ahol a rendező a szórakoztatás mellett a társadalmi felelősségvállalást is célul tűzi ki. A *Közlet az otthonodhoz* (Eduard Cortés, 2016) a 2008-ban kirobbant pénzügyi válság egyik, Spanyolországban legszembetűnőbb hatására fűzi fel cselekményét: a tömeges kilakoltatások mindennapi jelenséggé váltak, amely ellen a társadalom polgári engedetlenség keretei között próbál fellépni. Cortés filmjében a női főszereplőt és családját otthona elhagyására kényszeríti a hatóság, drámáját pedig a bank tisztviselői és a kilakoltatást végző rendőrség szemszögéből is láthatjuk. A rendező e sokakat érintő, felkavaró események elmeséléséhez a musical műfaját választotta, de távolról sem hivalkodó és tolokodó zenés-táncos betétekre kell gondolnunk: minden dalnak és táncjelenetnek súlya van, szervesen illeszkednek a személyes (és társadalmi) tragédia egyes elemeinek kibontásához, a nézőt egyetlen zenei rész sem fogja jókedvre deríteni. A hétköznapi valóság másik oldalát mutatja be David Illundain filmje, a *B* (2015), amely rávilágít Spanyolország egy érdekes tulajdonságára: ebben az országban a korrupció az egyik legsúlyosabb bűn, akár hivatalban lévő politikusokat is bilincsen visznek el a pártközpontból vagy a minisztériumból, ellenzékit és kormánypartit egyaránt, ha az ügyészség ezt indokoltnak tartja. Luis Bárcenas (a vezetéknevére utal a film betűcíme), a kormányzó Néppárt pénztárnokának ügye áll a film középpontjában, akit 2013 nyarán hallgatott ki másodszer a bíróság, amely során beismerő vallomást tett, megcáfolva a saját korábbi állításait (hazugságait). Kizárólag a bírósági jegyzőkönyvek felhasználásával készült a forgatókönyv és az alapjául szolgáló színdarab is, a vádlott és

a bíró közötti párbeszéd adja a film fő vonalát, amely tapintható feszültséget eredményez a vásznon. Ennek nyomán sorozatban robbantak ki a korrupciós ügyek, más letartóztatások is történtek. Bár a jobboldali párt a következő választást is megnyerte, de Bárcenas ügye a mai napig a modern Spanyolország egyik legnagyobb visszhangot kiváltó botrányának számít.

Más típusú problémára világít rá az *Egy fantasztikus nő* (Sebastián Lelio, 2017), melynek címszereplője több szempontból is válságba kerül, miután 20 évvel idősebb szerelme egy átmulatott éjszaka után meghal. A férfi családjá, a kórház dolgozói és a rendőrség is gyanakvón tekint Marinára, úgy vélik, köze volt a halálesethez. Nem csak megbízhatatlannak, de aberrálnak is tartják: Marina transzszexuális, és még egy elméletileg toleráns társadalomban is (márpedig a spanyoloknál nehéz elfogadóbb nemzetet találni) a másságnak szembe kell néznie az előítéletekkel. Több irányból is veszélyeztetik tehát a főszereplő identitását, akinek be kell bizonyítania önmaga és a külvilág felé is, hogy mind nőként, mind szerető partnerként helyt tud állni, valamint hogy jogában áll megválasztania, hogyan akarja élni az életét. Tehát azt, hogy ő valóban egy fantasztikus nő.

Katalónia legfőbb nevezetessége természetesen Barcelona, sokak szerint Európa egyik legvarázslatosabb városa, de Spanyolorzágnak mindenképpen kiemelkedő ékszere. Egy ízigvérig katalán történettel találkozunk az itthon is bemutatott *Hóesés Barcelonában* (Dani de la Orden, 2015) című vígjátékban, amely a hasonló munkáknak megfelelően sok szálon fut, és sok szereplőt mozgat, a középpontban pedig természetesen az emberi kapcsolatok állnak, azon belül is elsősorban a szerelem. A spanyol filmkritikusok szerint akár a brit *Igazából szerelem* katalán folytatásának is tekinthetnénk. Ami megkülönbözteti a filmet társaitól a hispán karaktereken túl, az a helyszín: Barcelona is főszereplővé válik, a lüktető, zsongó, multikulturális város összetéveszthetetlen atmoszférát nyújt, központi karakterré válik a szerzteágzó történetszálak forgatagában. Szintén ez a város adja meg az alaphangulatát egy felütésében drámaiabbnak tekinthető filmnek, amely, távolodva a belvárosi helyszínektől, Barcelona külváro-

sába és az ott élők sorsába kalauzol. A *Manolita, szerelmem* (Mireia Ros, 2015) a mindennapi betevőjükért harcoló taxisok világába vezet el az egyik sofőr feleségének történetén keresztül, akit a férje folyamatosan megaláz és bántalmaz. Amikor Sofia ráeszmél, hogy a hitvese még szeretőt is tart, úgy dönt, radikális változást hajt végre az életében. Filmjében. Habár az alaptörténet fajsúlyos drámára is lehetőséget adna, Ros inkább a vígjáték irányába szövi az események fonalát. Manolita új életet kezd, amelyben kizárólag tőle függ a sorsa, másoknak csak korlátozott beleszólást enged.

A Magyarországon is ismert Isabel Coixet (*Az élet nélkülém, A szavak titkos élete*) a katalán rendezőnők egyik úttörője volt, ma is megbízhatóan készíti filmjeit, megosztva idejét a spanyolországi és a külföldi forgatások között. Azonban mára már nem ő az egyetlen katalán hölgy, akit számon tart a szakma. Az elmúlt évek a katalán filmgyártásban a női rendezők megerősödését és a független produkciók elszaporodását hozták (ami ellentétes tendenciát mutat a „központi”, tehát madridi állapotokkal). Ennek legfőbb okai, hogy a Katalán Filmintézet a korábbiál nagyobb mértékben támogatja a független filmkészítőket, valamint a legfrissebb statisztikák szerint a számos katalán filmiskola tanulóinak között a nők közel 65%-os arányt tesznek ki. A 2017-es premerek közül több is ehhez a tendenciához kapcsolódik. Az 1993 nyara (Carla Simón Pipo) főszereplője egy kislány, aki szülei halála után vidékre kerül a rokonokhoz. A más filmekből ismert témát (a gyász feldolgozásának lehetőségei, új barátságok kialakulása) a rendezőnő a kislány lelkiállapotának szemszögéből közelíti, nagy hangsúlyt fektetve a spontaneitásra: a főbb szereplőknek (két gyermek és két felnőtt) szituációs gyakorlatokat kellett végezniük, hogy közösséggé formálódjanak, majd a felvételek során a kislányoktól azt kérte, hogy a forgatókönyv ismerete nélkül próbáljanak meg improvizálni. A rendezőnő nem utasításokat és iránymutatásokat adott, hanem helyzeteket vázolt fel, az ezekre adott reakciókból állt össze a film. Generációs röntgenképet ad a szintén 2017-es, katalán-német keveréccímmel rendelkező *Júlia Ist*, amelyben a rendező-főszereplő Elena Martín az Erasmus-nemzedék tagjaként



merül el az európai kultúrában. Mivel évek óta a spanyol egyetemisták vesznek részt legaktívabban a méltán népszerű ösztöndíj-programban,

a hispán közönség számára ismerős helyzetet vázol a Berlinbe kerülő Júlia története, aki életében először kerül messze Barcelonától. A témát könnyedebb stílusban tárgyaló munkákkal (mint a nálunk is ismert, egyébként éppen Barcelonában játszódó, 2002-es *Lakótársat keresünk*) szemben Martín filmje bemutatja azt a meghasonlott állapotot is, amikor egy fiatal hirtelen idegen közegbe kerül, mindenhol ismeretlenek veszik körül, és nem feltétlenül tud azonosulni az őt érő kulturális hatások minden elemével. Új életet, talán új identitást is fel kell építenie ahhoz, hogy boldogulni tudjon, megalkossa az új, független Juliát. Martín filmje általános érvényű gondolatokat és érzéseket fogalmaz meg, amelyeket valószínűleg már mindenki átélt, aki huzamosabb ideig külföldön folytatta a tanulmányait. Az összkép az esetek döntő többségében pozitív, a fiatalok

„A történelem ismétli önmagát”

(Josep María Forn:
A katalán álom)

nyelvi és kulturális szempontból gazdagabban térnek haza (ha egyáltalán hazatérnek), a baráti és kapcsolati hálózatuk pedig sokrétűvé válik. A nemzeti identitásuk mellé végérvényesen kialakíthatják magukban a valódi európai identitást is.

Anyagi és megvalósíthatósági szempontból természetesen nem a nagyjátékfilmek, hanem a rövid- és dokumentumfilmek gyártásában tud leginkább kibontakozni a tisztán katalán filmgyártás, ahol több esély van arra, hogy a gyártó vállalat, a nyelv és a stáb szempontjából tekintve is tisztán katalán produkciókkal találkozunk. Ezek többsége is, a játékfilmek vonalához hasonlóan, igyekszik egy aktuális problémára vagy élethelyzetre reflektálni. Középpontban általában a társadalom, a politika és a gazdasági helyzet áldozatai állnak: a bármely generációhoz tartozó kisember, valamint a fiatal nemzedék, amely a hatalmas munkanélküliségnek és a cél nélküli létezésnek köszönhetően napról napra próbálja átvészelné az életét. Az elke-

seredés azonban csak átmeneti, a spanyol és a katalán társadalom minden pofon után felkel a padlóról.

A filmtörténet kutatásában is élen jár az autonóm közösség: a barcelonai Film és Történelem Kutatóközpont Spanyolország és Katalónia mellett az egész világ filmtörténetéhez kapcsolódó kiemelkedő kutatásokat végez, könyveket és folyóiratot publikál, és egyedülálló nemzetközi konferenciákat szervez – e sorok írója számos projektben szorosan együttműködik a központ vezetőivel, így személyes tapasztalat alapján állítható, hogy nálunk bensőségesebb viszonyt kevesen ápolnak a filmkultúrával Európában. Ez utóbbi megállapítás túlnyúlik a szakmai körökön: a spanyol társadalom is a film szerelmese (*sociedad cinéfila*, ahogyan önmagukról mondják), Katalóniában pedig mindez hatványozódik azáltal, hogy a spanyol, az európai és a más kontinensek filmművészei mellett kitérítetett figyelmet fordítanak a saját, autonóm filmgyártásukra is. Mindez harmonikusan megfér egymás mellett, csak akarni kell. •

/// CINEFEST 2017

A megoldás: empátia

/// BASKI SÁNDOR

A 14. MISKOLCI MUSTRA PROVOKATÍV FILMEKKEL VÁRTA A KÖZÖNSÉGÉT.

Egyetlen fesztiválszervező sem tudja garantálni, hogy évről évre ugyanolyan színvonalú programot állít össze, de azt igen, hogy a változás során mindig ugyanazokat az elveket érvényesíti. Noha a Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál vonzerejét éppen az adja, hogy az A-kategóriás mustrák legjobbjaiból merít – vagyis, ha úgy tetszik, biztosra megy –, de a megosztóbb, rizikósabb filmek bemutatásától sem zárkózik el. A 2017-es felhozatalra mindez kiváltképp érvényes, idén talán minden korábbinál több közönségpróbáló, provokatív produkció került be a versenyprogramba. Külön szekciót lehetett volna szentelni a nők kizsákmányolását nyíltan tagláló filmeknek (*anyám!*, *Megtörlés*, *A bosszú anyyala*), a kispolgári kedélyeket borzoló melegdrámáknak (*Isten országa*, *Szólíts a neveden*), míg mások a hagyományos narratív konstrukcióknak új üzeneteket adtak (*Jeannette: Jeanne d'Arc gyermekkor*).

Utóbbi „kategóriában” indult *A zérus gyár* is, amely, kissé talán váratlanul, a Zukor Adolf-díjat is megkapta a Sopsits Árpád vezette zsűritől. A portugál Pedro Pinho rendezése már pusztán játékidejével elrettenhette a nézőket – a félházból a 177. perc végére negyedháza maradt –, akik aligha azt kapták, amire a szinopszis alapján számítottak. Az egyszerűnek tűnő, valós eseményeken alapuló történet szerint a Lisszabonhoz közeli, szanálásra ítélt liftgyárat elfoglalják a munkások, akik nem hajlandóak alkut kötni a tulajdonosokkal. Ebből az alaphelyzetből kerekedhetne Ken Loach-i szellemiségű, édes-bús szocreál tanmese, de Pinho szélesebb táblát képzelt el. Bemutatja ugyan, hogy a munkások miként vitatkoznak egymással az ellenállás legalkalmasabb módo-

zatairól, és közölünk hogyan fogadják el végül egyre többen a tulajdonosok alkuját, mégis kevés drámailag sűrített pillanatot akad a filmben.

A játékidő jelentős része a mindennapok lassúságával csordogál, a rendező egy idő után ott is hagyja a gyárat, hogy az egyik munkás, az amatőr punkzenész Zé családi hátterét is hasonlóan ráérősen rajzolja meg. A dokumentarista hangvételt erősíti, de meg is töri, hogy Pinho beemel a történetbe egy önreflektív rendezőkaraktert. A baloldali érzelmű olasz Daniele (akit valóban egy olasz rendező, Daniele Incalcaterra alakít) először csak a sztrájkolókat faggatja – az interjúszituációkat különösen izgalmassá teszi, hogy a filmbéli munkások többségét valóban gyári munkások alakítják –, majd egy ponton előlép *A zérus gyár* narrátorává, a film közepén pedig negyedórán át figyelhetjük, amint értelmiségi asztaltársaságával a kapitalizmus rendszerszintű problémáiról polemizál. És amikor a néző már azt gondolná, semmi nem lepheti meg, a szereplők a gyárban, egy szabályos musicalbetét keretében dalolni és táncolni kezdenek. Ha a túlnyújtott játékidő problémás is – indoklásában erre a zsűri is kitért – újszerűsége, frissessége és ambíciói valóban kiemelték Pinho filmjét a mezőnyből.

A Pressburger Imre-díjat is egy különös, a közönség várakozásaira rácaffoló produkció kapta. A *Vágyakozás* (2006) után tíz évet kihagyó Valeska Grisebach már a filmjének címével definiálja az alaphelyzetet, illetve a megidézett zsánert. A *Westernben* a messziről jött gyarmatosítók szerepe német ipari munkások egy csoportjának jut, a vadnyugat történetesen keleten, a bolgár vidéken van, valahol a görög határ mellett, a civilizációexportot pedig nem a

vasút, hanem a megépítendő vízerőmű jelképezi. A „bennszülötteket” lenéző arrogáns csoportvezető személyében akad antagonist is, de kapunk egy több hőstípust magába olvasztó főszereplőt is. Az ötvenes éveiben járó Meinhard hallgatagsága, karizmája és kívülről állósga Clint Eastwood Névtelen Emberét idézi, ráadásul a múltja is rejtélyes – korábban állítólag az idegenlégióban szolgált, és megjárta Irakot, Afganisztánt –, de közben ugyanolyan nyitottsággal fordul a helyiek felé, mint a *Farkasokkal táncoló* asszimilációt választó hadnagya. Amíg társai elmaradt szerencsétlenekként tekintenek a falusiakra, Meinhard egyre több időt tölt velük, az egyik „törzsi vezetővel” szoros férfibarátságot köt, a legpartiképesebb helyi nővel pedig intim viszonyba kerül, amit sem honfitársai, sem a falu bikái nem díjaznak.

A *Westernben* a beemelt műfaji toposzok közül egyik sem tűnik kényszeredettnek – még az sem, amikor Meinhard lóháton vonul be a faluba –, az „Új Berlini Iskola” nyomvonalát követő realista stílus tökéletesen hitelesíti a történetet. Grisebach amatőr szereplőkkel, részletes forgatókönyv nélkül forgatott; filmjét nem is a cselekmény teszi izgalmassá, hanem ahogy a két világ – nyugat és kelet, centrum és periféria – képviselői a kommunikációs szakadékot áthidalva – senki nem beszél a másik nyelvét – megpróbálnak egymásra hangolódni. Több dolog köt össze bennünket, mint ami elválaszt, sugallja a rendező azzal, hogy mindkét oldalon komplex, ellentmondásos figurákat vonultat fel, de a *Western* izgalmasabb akkor, ha nem téziszfilmként, hanem egy otthonkereső ember személyes drámájaként nézzük.

Nyugat és kelet ad randevút egymásnak a brit *Isten országában* is, ahol szintúgy egy vendégmunkásnak jut a katalizátor szerepe. Francis Lee filmje már a fesztiválkörútja első állomásán megkapta a „brit *Túl a barátságon*”-címkéjét, és nem teljesen alaptalanul. A férfiszerelem kulisszájaul itt is a vidéki környezet szolgál – vadregényes hegyek helyett egy yorkshire-i farm –, a családi gazdaságban dolgozó Johnny és a román Gheorghe kapcsolatát ugyanakkor nem a közösség rosszallása árnyékolja be. A 25 éves angol frusztrált és dühös, apja betegsége miatt

ráhárul a farm fenntartásának minden felelőssége, a kitörésre esélye sincs, alkalmi kapcsolataiban pedig képtelen az intimitást megélni. Vele ellentétben az idénymunkásnak szerződöttest Gheorghé teljesen önanonos, tudja, honnan jött és hova tart, örömét leli a munkában, egyedül a migránsléttel járó kiszolgáltatottság zavarja.

A meglehetősen egyszerű, fordulatoktól és ellipszisektől mentes történetet két körülmény teszi figyelemre méltóvá. Egyfelől az a dokumentarista hitelesség, amellyel a színészből lett rendező a farmerléttel bemutatja – a film ebből a szempontból önéletrajzi ihletésű, Lee máig egy ilyen gazdaságban él, ugyanezen a környéken –, másfelől annak a közérzületnek a megragadása, amely végül elvezetett a Brexithez. Az *Isten országa* aligha politikai kommentárnak készült, áthallásai a realista hangvételeből következnek, mégis beszédes, hogy Gheorghé nem a melegsége, hanem a románsága, vagyis az idegensége miatt kezelik a helyiek alsóbbrendűként.

Az autentikusság és a hitelesség maximumára törekedett Jonas Carpignano is, aki pont ott folytatta, ahol előző filmjével, a CineFesten is bemutatott *Mediterraneával* abbahagyta. Akkori főszereplője, az Olaszországba migráló afrikai Ayiva (Koudous Seihon) ezúttal epizodistaként tér vissza, kameráját az olasz-amerikai rendező egy másik marginális közösségre,

egy calabriai kisváros roma negyedére (innen az *A Ciàmbra* cím), illetve annak egyik, jobb sorsra érdemes lakójára irányítja. (Az amatőr szereplők ezúttal is szinte magukat alakítják, még a flmbéli rokonai viszonyok is megfelelnek többnyire a valóságnak.) A 14 éves Piót szó szerint az utca nevei, a rokonság kisebb-nagyobb lopásokból, betörésekből tartja fent magát, néha még a helyi maffiának is bedolgoznak, így amikor a bátyja börtönbe kerül (apja már ott van), a fiú úgy érzi, készen áll rá, hogy gondoskodjon a családról.

Bizonyos fénytörésből komikusnak is tűnhet, hogy miközben minden szituációban felnőtten – sőt nagybetűs férfit – próbál játszani, Pio még nagyon is gyerek, fél például a liftezéstől és a vonatozástól, és pont olyan ügyetlenül közeledik a lányokhoz, mint a kortársai. Mégis, a saját magára osztott szerepet olyan komolyan veszi, hogy állhatatosságával szép lassan kivívja a tiszteletet. Ez a felnövés- és beavatástörténet persze a legkevésbé sem szívderítő, Carpignano nem ringatja illúziókba nézőit, Pio sorsát determinálják a körülmények, és bár barátsága az apátólként is funkcionáló Ayivával felvillantja egy másik út lehetőségét, végül, a hiperrealista megközelítéssel összhangban, győz a papírforma. Carpignano, a *Mediterraneához* hasonlóan, megoldási javaslatok helyett ezúttal is „csak” empátiával tud szolgálni.

A 14. CineFest versenyprogramjából az említettekén túl ki lehetne még emelni a nem kevésbé életszagú *Szír-ritmuszavarokat* vagy az *April lányát*, de a fesztivál legmeggrázóbb bemutatóját ezúttal a Kitekintő szekcióban kellett keresni. Az *Aleppó, a végsőkig* dokumentumfilmje 110 hosszú percen keresztül időzik el a földi pokol egyik legmélyebb bugyrában, ahol a porig rombolt épületek alatt a „Fehér Sisakosok”-ra keresztelt civil mentőalakulat tagjai túlélők után kutatnak – legtöbbször hiába. Firas Fayyad rendező, aki két éven át forgatott Szíria második legnagyobb városában, két hétköznapi hőst követ. Egyikük, Khaled a háború előtt festőként dolgozott, most már családja van, mégis napról napra kockára teszi az életét, a fiatal Mahmoud egy mentőautóban járja a várost – szülei úgy tudják, hogy Törökországban él a bátyjával együtt.

Dramaturgiáról, esztétikáról a film kapcsán felesleges is lenne beszélni, amikor az emberek szó szerint a kamera előtt halnak meg, ezek a kategóriák érvényüket veszítik. Rójuk fel az operatőrnek, hogy miközben hullanak a bombák az égből, túl szűkre szabja a plánokat, vagy a rendezőnek, hogy nem vágta elég feszesre Khaled és a gyerekei sokadik skype-os beszélgetését? Mindez lényegtelen – az *Aleppó, a végsőkig* elsősorban kordokumentum, amelyet így, ebben a formában kellene vetíteni a televíziós híradótudósítások helyett. •

Pedro Pinho:
A zérus gyár



JO NESBØ: HÓEMBER

Fagypont alatt

KOLOZSI LÁSZLÓ

A HÓEMBERBEN A TÁRSADALOMKRITIKÁNÁL FONTOSABB A MAGÁNÉLETI KRÍZIS.

Amikor először jártam Svédországban (még a 80-as években) egy bevásárlóközpontban rácsodálkoztam, hogy a felvágott mellé lehet venni krimiket is. Az is meglepett, hogy a svéddek a kávéházakban otthagyják a kiolvasott és megunt krimiket. Mikor rákérdeztem, a pultos lány elmondta, hogy a svéddek sokat olvasnak, de nem gyűjtik otthon a könyveket. A krimiket vagy eldobják vagy továbbadják. A helyzet akkor sem változott, amikor a svéd krimi a világban kurrens cikk lett, vagyis Wallender felügyelő – a Mankell-regények – és *A tetovált lány* (Stieg Larsson) megjelenésével. Az egyik legjobb és legtöbbet író szerző, Håkan Nesser elmondja több interjúban is, hogy nem nagyon tud olyan krimiszerzőt mondani, aki ne lenne politikailag elkötelezett, vagyis balos, nem nagyon tud olyan szerzőt, aki ne a társadalmi egyenlőtlenségekből, a társadalom morális züllöttségéből, vagy a kapitalizmus, a demokrácia válságából vezetné le, hogy létezik és burjánzik a bűn (a skandináv országokban egyébként nagyon alacsony a bűnelkövetések száma). A krimiszerzők – és ebben is a Maj Sjöwall, Per Wahlöő páros volt az első – felvállalt küldetés, hogy felhívják az északi és egyáltalán a modern nyugati társadalmak problémáira a figyelmet, kitapintják a rendszer furkulusait.

Jo Nesbø sem volt kivétel: a focistaként, majd rocksztrárként sikeres szerző első sikeres (és legjobb) könyvei – *Vörösbegy*, *Nemeszisz*, *Boszorkányszög* – a társadalmi elfojtásokat, a múlt nyomainak eltüntetését kérik számon a norvég társadalmon; vagyis azt, hogy nem számolt el a náci múlttal, a kollaboránsokat védi. A nagyapák bűneivel szembesülő újabb generációk a múlt

terheit nem tudják elhordani, és összeroppanásuk következménye az általuk elkövetett erőszak. Ezzel, valamint a magánélet és a családi közösségek válságával, a modern élet kihívásaival szembesülő ember frusztrációival függ össze a szereplők agresszivitása, a főszereplő és más fontosabb figurák szenvedélybetegsége.

A Breivik-ügy kapcsán írt cikkeiből is kitetszik, hogy Nesbø is erősen balra húzott. Egészen a *Hóemberig*, a társadalmi szál fontos volt regényeiben. A *Hóemberen* érezni, hogy akkor született, amikor Nesbø a csúcson volt, amikor meglődült a nemzetközi karrierje. A 2007-ben írt regény alaptörténete már inkább azokra az izlandi krimikre játszik rá, melyekben mindenki rokona mindenkinek, melyekben az öröklés, nem csak a génállomány, hanem a bűnök és különös betegségek öröklését is jelenti. (Ezen a sztorivonalon egyébként a szintén megfilmesített Arnaldur Indriðason regény, a *Vérvonal* indult el először.)

A *Hóember* annak ellenére az egyik legjobb Harry Hole-krimi, hogy a társadalmi szálát a magánéleti helyettesíti. A szétesőben levő, teljesen elfáradt (később külföldre is menekülő), főnyomozó, Hole bőrre megy a játék: az áldozatai mellé hóembert építő sorozatgyilkos esete a legszemélyesebb ügye. Hóésés és tél, Oslóban és Bergenben: a modern épületek hideg fényben ragyognak, hatalmas üvegablakokon át látjuk a jeges kikötőt, az ember meg rázkódik, ha víz ér a bőréhez, szinte halljuk a jég recsegését. A gonosz egy gazdag és befolyásos és híres férfiban testesül meg, akinek ágyát a Misuku gyárban szabták méretre, a plafonról teafa ventilátor lóg, és forog lustán, a Bose hangszórókból a Cafe del Mar

zenéje szól. E mögött a high tech, iszonyatos jólétet sugárzó kulcsény mögött ugyanakkor mintha már egyre nagyobb területet foglalna el az enyészet. A *Hóember* mintha a jóléti társadalmak utolsó óráinak ábrázolása lenne – yachtokkal, felspécizett kocsikkal. Jól felépített és izgalmas krimi, amiből persze nem is a lakóházak nagyon pontosan megrajzolt képe, hanem az izgalmas jelenetek – különösen az a Hattyúnyak címre hallgató, amiben a gyilkos a Sylvia nevű áldozatát üldözi – maradnak meg. Ez az öt oldal a skandináv krimi egyik csúcspontja.

A befejezés, a történet megoldása egyébként erősen a *Híd* című – a regénynél négy évvel később született – krimisorozatot idézi. A realitástól jobban eltávolodik, mint a Nesbø krimik befejezése általában. Ha izgalmas is, nehezebben hihető. Ugyanakkor, és ezt is a *Hóember* pozitívumai közé sorolhatjuk, ebből a regényből derül ki, mely filmeket szereti Harry Hole: alulértékeltnek tartja a *Csillagközi inváziót*, a *Vonzás szabályait*, és a legjobb Coppola film szerinte – sőt, az egyik legjobb film – a *Magánbeszélgetés*. Itt érhető tetten, Hole mennyire Nesbø. Akinek szintűgy ezek a kedvencei.

ANIMUS, 2011.



HOEMBER

Hidegítés

SEPSI LÁSZLÓ

ALFREDSON AZ ERŐSZAK SOKKJA HELYETT AZ ELHIDEGÜLÉS TÉMÁJÁRA ÉPÍT.

Nehéz eldönteni, hogy a lerobbant, alkoholista detektív alakja fölött eljárt az idő, vagy egyszerűen csak Hollywood nem tud mit kezdeni a figurával. Ebből a szempontból Jo Nesbø *Hóember*ének feldolgozása nagyon hasonló tüneteket mutat, mint pár éve a *Sírok között* című Lawrence Block-regény adaptációja: a készítőik addig eljutottak, hogy koszos kabátot adjanak a jó érzékkel kiválasztott férfi főszereplőre, de ami ezen túl történik a vásznon, az alig képes meghaladni egy szerda esti krimisorozat aktuális epizódjának izgalmait. De mielőtt a részeges nyomozókat a tömegfilm

A presztízsrre törekvés fojtotta meg"

(Michael Fassbender)

panoptikumába számúznánk a kócos hajú örült tudósok és békepipát pófélékelő testes törzsfőnökök közé, nem árt figyelembe venni, hogy a karaktertípus otthontalanságát a mozikban nem annyira a korszellem okozta – mint az említett két esetben –, hanem hogy brutális traumákkal terhelt, önsorsrontó bűnüldözőkkel éppenséggel telített a szórakoztatóipar. Csak éppen nem a mozivásznakon, hanem a tévében és az online streaming-szolgáltatóknál: az

elvieken biztos közönségbázisra – hiszen Blocknak és Nesbønek is megvan a maga méretes olvasótábor – krimiadaptációknak így a könnyen hozzáférhe-

tő, és a mozijegynél jóval olcsóbb, de minőségi tartalommal kell versenyeznie, ahol skandináv krimi, botegyszerű procedural és kiterjesztett Coen-univerzum is egy kattintással elérhető.

A *Hóember* készítői mintha már felismerték volna, hogy ismert szerző ide vagy oda, egy jól futó regény, mint alapanyag önmagában kevés az üdvösséghez. Felhasználva ugyanazt a stratégiát, amivel a legismertebb kábelcsatornák is piacvezetővé váltak, a *Hóember* egyik kulcsfogalma a presztízsz lett: Oscar-díjas színészek még a mellékszerepekben is, producerként Martin Scorsese tüsténkedik, a rendező Tomas Alfredson pedig az *Engedj be!* és a *Suszter, baka, szabó*, kém után nyugodtan nevezhető az elmúlt évtized egy legmegbecsültebb adaptátorának. Ám a filmet felvezető kampány tolokodó name-droppingján túl a *Hóember* külsőben is igyekszik ráigérni a kisképernyős konkurenciára. Alfredson kimért stílusa, szimmetrikus keretekbe szorított szereplői és a behavazott táj távlatainak kihasználása messze meghatározóbb jellemzőjévé

válik a *Hóemberek*, mint a regényeredeti pervertált giallókat idéző kegyetlensége. Egy sorozatgyilkos-thrillertől szokatlan módon a kétórás játékidő második feléig a *Hóember* ellipszisben hagyja az erőszakjeleneteket, és csupán az eljegesedett holttestek megmutatására szorítkozik, ami tekinthető az alkotói elegancia valamiféle megnyilatkozásának, ám ezzel épp a műfaj alapvető attrakcióját számolja fel.

Párhuzamban a gyilkos praxisának szemérmes kezelésével, Alfredson a filmszöveg egészét alárendeli az elhallgatás és elhidegülés témájának. Bár a megrogyott házasságok nőtagjait büntető gyilkos kapcsán ezek maguktól értetődő választások, a *Hóember* elharapott, kopogós párbeszédeinek és minduntalan egy belső keret két oldalára szorult, eleve kissé robotszerű szereplőinek hála ez a művészi megfontolás végül teljesen maga alá gyúri az alapanyagot. Alfredson filmje nem csak azért kudarc, mert az elhidegülés színrevitelének jegyében merev arccal bámuló hóembert csinált minden szereplőjéből, hanem mert ez a formanyelvi és színészvezetési döntés – amely le Carré hűvös-mechanikus kémvilágához messze jobban passzolt – túlságosan is távol áll a Harry Hole-regények működésmódjától. Nesbø ravasz nézőpontváltásokon és információadagolási trükkökön alapuló, de mindig pergő cselekményvezetésének nyoma sincs Alfredson *Hóember*ének lassúvá dermedt világában, és a vérprofi krimiíró bűvészkedése nélkül hamar kiderül, hogy „Norvégia első sorozatgyilkosának” története el sem bírja azt a komolykodó fajsúlyt, amit az adaptáció rá akar testálni. A *Hóembert* végül pont az a terhes presztízsrre törekvés fojtotta meg, amit a stúdió a produkció legnagyobb feyvertényének szánt: habár egy lerobbant nyomozó köztudottan a jég hátán is megél, Alfredson most bizonyította, hogy kellőképpen hűvös körülmények közt még a legjobb balonkabát is használhatatlanra fagy.

HOEMBER (The Snowman) – amerikai, 2017. Rendezte: **Tomas Alfredson**. Írta: **Jo Nesbø** regényéből **Hossein Amini**. Kép: **Dion Beebe**. Zene: **Marco Beltrami**. Szereplők: **Michael Fassbender** (Harry Hole), **Rebeca Ferguson** (Bratt), **Chloë Sevigny** (Sylvia), **Val Kilmer** (Rafto), **J.K. Simmons** (Stop). Gyártó: **Universal Pictures / Working Title Films**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 120 perc.



AURORA BOREALIS – ÉSZAKI FÉNY

A történelem fekete doboza

JANKOVICS MÁRTON

MÉSZÁROS MÁRTA EGY MAI ELHIDEGÜLT ANYA-LÁNYA KAPCSOLATON KERESZTÜL VISZI BE A NÉZŐT A TÖRTÉNELMI TRAUMÁK SÚRÚJÉBE.

Nem engedhetjük, hogy a múlt tönkretégye az életünket” – hangzik el Olga szájából az *Aurora Borealis* – *Északi fény* tételmondata. Ez akár csenghetne üres és kissé didaktikus frázisként is a Bécsben élő menő ügyvédnö szájából, aki bankos meetingek, repülőterek és luxusautók belsőtere között cirkálva éli sikeres és fegyelmезetten boldogtalan életét. A kijelentésnek mégis hatalmas súlya van a film ezen pontján, Tóth Ildikó karaktere ugyanis nem társalgási közhelyeket puffogat, hanem egy nagyon is valós, elemi erejű fenyegetéssel száll szembe, ahogy Mészáros Márta hősnői szoktak. Nevezetesen azzal a fenyegetéssel, hogy egy újabb családot temeszenek maguk alá a történelem sötét bűnei, amelyek évtizedekig rejtőztek az elme legeldugottabb padlásszobáiban. Olga imperatívusza tehát kétségbeesett és elszánt kísérlet arra, hogy a jelenben gyógyítsák a múlt traumáit, mielőtt még azok túl nagyra nőtt gólemként pusztítják el a családnak nevezett emberi sorsköteget.

A kísérlet tulajdonképpen sikerrel jár, ám az ilyen történeteknek persze nem szokott happy endje lenni. Már ha happy end alatt azt értjük, hogy a fájdalom teljesen megszűnik, és a szereplők minden életproblémája elsimul. Mészáros Márta pontosan tudja, hogy a múltbeli tragédiák nyomait nem lehet végleg kitörölni az emberi lélekből. A legtöbb, amit tehetünk, hogy szembenézünk velük. Ez persze nehéz, és mély sebeket téphet föl, de még mindig kevésbé ártalmas, mint az elhallgatások és hazugságok lassan erjedő mérge, amely észrevétlenül itatja át a hétköznapiakat, és apró dóziszokban gyilkolja a kapcsolatainkat. Az *Aurora Borealis* is egy pusztító erejű titokról szól,

amelyet Olga anyja, az idős Mária majdnem a sírba visz magával. Még a halálos ágyán is alig képes megtörni a hallgatást, de végül kellenlül és akadozva mesélni kezd arról, ki is volt Olga igazi apja. Szemben azzal az idealizált képpel, amit fél évszázadon át hazudott neki.

Ez a téma Mészáros Márta egész életművén hangsúlyosan végigvonul, amelyben kezdetektől gyakran kísértik családi titkok, hazugságok és hiányok a szereplőket. Már első nagyjátékfilmjében, az 1968-as *Eltávozott napban* is egy gyermekotthonban felnőtt árva lány ered ismeretlen szülei nyomába. A Kovács Kati által alakított Szőnyi Erzszi Mészáros erős hősnőinek prototípusaként is felfogható: magányos nő, aki megpróbál letérni a társadalom által számára kijelölt nyomvonalról, hogy a saját útját járja. Ezt vitte tovább a berlini Arany Medvét elnyerő *Örökbefogadás* is, amelyben egy magányos özvegyasszony és egy nevelőintézeti lány szeretethiánya fonódik egymásba. A legteljesebben pedig az önéletrajzi ihletettséggű *Napló*-trilógiában bomlik ki a téma, amelyben a rendező saját fiatalkori küzdelmeit is felidézte a Szovjetunióban megárvult, majd hazakerült Juli makacs önkérésében. A *Napló*-filmek azt is túpontosan ábrázolják, miként hatja át egymást magánélet és történelem. Mert a titkok és hiányok legtöbbször nem maguktól keletkeznek, hanem a történelem léptei nyomán, amely a dicső jövő felé menetelve tipor bele az emberi életkebe. Nem véletlen, hogy Mészáros még Nagy Imre elítélését és kivégzését sem önmagában idézte fel, hanem az apahiány személyes szemszögén szűrte keresztül a *Temetetlen halottban*.

Az apahiány és annak betöltése az *Aurora Borealis* cselekményében is köz-

ponti szervezőelem. Ezúttal is a történelemkönyvek lapjai mögé pillantunk be, azonban már nem a vastagon szedett főcímeknél, hanem az apró betűs lábjegyzeteken járunk. A forradalom elsőszámú mártírjává váló, egyszerre idealizált és démonizált apafigura helyett itt a világháború hátterében meghúzódo névtelen tragédiákhoz lépünk közel. A láthatatlan generációról, szőnyeg alá söpört sorsok sokaságáról van szó. Egy olyan traumáról, amely hiába érintett százezreket, mégis tabutémává vált és hosszú évtizedekre kibeszéletlen maradt. A háború gyermekei közül sokan nem is tudták, de ha véletlenül igen, akkor is titkolták, hogy szovjet katona volt az apjuk. Hol a társadalmi nyomás, hol a nemi erőszak áldozatainak személyes szégyenérzete lehetetlenítette el az őszinte beszédet, így maradt a hallgatás, és a kegyesnek szánt – ám csak a büntudatot növelő – hazugságok.

A „láthatatlan generáció” már régóta foglalkoztatta Mészarost, akin pályája második felében többször is számon kérték, miért hagyta el korai filmjeinek dokumentarista stílusát. Ezúttal különválasztotta a feladatot, és két verziót is csinált a történetből. Pár éve dokumentumfilmben dolgozta fel Barbara Stelz-Marx osztrák történésszel, aki elsőkk között kezdte kutatni a háború gyermekeinek történetét Európában. Majd hosszú évekig küzdött azért, hogy nagyjátékfilmben is kibonthassa a kényes témát. Ennek lett eredménye az *Aurora Borealis*, amely egy elhidegült anya-lánya kapcsolaton keresztül viszi be a nézőt a történelmi traumák sűrűjébe.

Már csak azért is sürgette annyira Mészáros a filmet, mivel kizárólag az utóbbi években sokat gyengélkedő Törőcsik Marit tudta elképzelni az anya, Mária szerepében. És nem is tévedett, hiszen tényleg az ő jelenléte adja meg igazán a történet súlyát. A 82 éves Törőcsik arcán ott van egy élet minden öröme és fájdalma, az ifjabb Piotr Sobociński kamerája nem véletlenül időzik annyit ezen a ráncokkal barázdált, csodálatos tájon. A kórházi jelenetek különösen szívszorítóak, de a kómából ébredő Mária fanyar humora és makacs természete hamar kizökkent minket a túlzott meghatottságból. Nincs könnyű dolga lányának, a Bécsből hazalátogató Olgának sem, különösen, amikor ki akarja húzni belőle, milyen titkot is szeretett volna elmondani neki a telefonban.



Kettejük kapcsolata eleve fagypontról indul, és csak szép lassan olvad fel a film folyamán. Ehhez persze

őszinte beszédre és az igazság fájdalmas feltárására van szükség. „Fájni fog nekem, és neked is” – mondja Mária, mielőtt belekezd Olga fogantatásáról szóló történetbe. A film nem hagy kétséget afelől, hogy a fájdalom ellenére is ez az egyetlen út a megbékélés és a továbblépés felé.

A sokáig titkolt múlt nemcsak szavakban, a vásznon is megelevenedik. Míg az 50-es évek nagyhatalmak által felszabdalt Bécsben az emberi szenvedés legmélyebb bugyraiban járunk, addig a jelenben az emlékezés fájdalma mellé a szembenézés katarzisa is társul. A párhuzamos időkezelésnek köszönhetően mi is részévé válunk a családi nyomozásnak, és Olgával együtt döbbenünk rá az igazságra. Legalábbis sejtethetően ez volt a cél, de a kissé körülményes információadagolás miatt a néző sokszor előrébb jár a múlt megismerésében szereplőknél. Így bizonyos jelenetek nehézkessé válnak, mivel nem világos mennyi lenne az optimális nézői tudás azon a ponton. A nyomozás dramaturgiájánál sokkal jobban eltalált a folyamat lélektani ábrázolása. Nem pusztán anya és lánya

„Történelmi traumák sűrűjébe visz”

(Törőcsik Franciska)

egymásra találásáról van szó: Olga a saját életével is csak a múlt megismerése révén tud megbékélni, és rendezni kap-

csolatát fiával, valamint volt férjével is. Mintha a kimondatlan titok eddig is ott lebegett volna a feje fölött, a háttérből akadályozva, hogy őszinte alpra helyezze családi viszonyait.

A traumák átöröklődésének gondolata olykor kissé didaktikusan is megjelenik a filmben, például mikor Olga önkereső fiára egy bécsi kiállításon vetülnek rá a háború gyermekeinek archív képei. A túlstilizáltság amúgy is jellemző némileg az *Aurora Borealis*ra, pedig talán itt tényleg a dokumentarista szikárság hozná ki a legtöbbet az anyagból. Az éterire szűrözött képek és az olykor szentimentális vonások inkább elvesznek a történet drámai erejéből. Az érzelmi töltet annyira elementáris, hogy nincs szükség efféle külsődleges rásegítésre. A film legkarakterikusabb jelenetei épp azok, amelyekben Mészáros hagyja magukat a helyzeteket és az azokat belakó színészeket érvényesülni. Mert nemcsak az egyszerre törekeny és akaratos Törőcsik Mari alakítása megrendítő a filmben, Tóth Ildikó is hitelesen formálja meg a vívódó Olgát. Törőcsik Francis-

kának pedig készséggel elhisszük (holott csak névrokona Törőcsik Marinak), hogy ő a fiatal Mária, aki a határozaton át Bécsbe szökik a szabadabb, bolder élet reményében.

Az *Aurora Borealis* tehát témájában hiánypótló film, amely szervesen nő ki Mészáros Márta immár fél évszázadon át újra és újra feltett bátor, a hallgatást megtörő kérdéseiből. A stiláris és dramaturgiai egyenetlenségek ellenére is bővelkedik mélyen megrendítő pillanatokban, amelyek épp olyan váratlanul és tisztán ragyognak föl a vásznon, mint az északi fény a Balti-tenger felett.

AURORA BOREALIS – ÉSZAKI FÉNY – magyar, 2017. Rendezte: **Mészáros Márta**. Írta: **Mészáros Márta, Pataki Éva** és **Jancsó Zoltán**. Kép: **Piotr Sobociński Jr.** Zene: **Kovács Ferenc**. Hang: **Dévényi Tamás**. Vágó: **Szántó Annamária**. Producer: **Major István**. Szereplők: **Törőcsik Mari** (Mária), **Törőcsik Franciska** (A fiatal Mária), **Tóth Ildikó** (Olga), **Antonio de la Torre** (Antonio), **Ladányi Jákob** (Róbert), **Wunderlich József** (Ákos), **Hary Prinz** (Stefan), **Gáspár Tibor** (Mária apja), **Czinkóczy Zsuzsa** (Mária anyja), **Ewa-Maria Prosek** (Edith), **Leslaw Zurek** (Anton), **Fekete Ernő** (A doktor) **Cserhalmi György** (A festő), **Monori Lili** (A postás). Gyártó: **FilmTeam**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** 104 perc.

/// **SZERETFÖLD**

Az újrakezdés lehetőségei

/// **BILSICZKY BALÁZS**

MILYEN ESÉLYEL TANULHATJA ÚJRA AZ ÉLETET AZ, AKINEK BAKANCCSAL TIPORT BELE A MÚLTJÁBA A HÁBORÚ.

A 2000-es évek kezdetétől az Inforg Stúdióban alkotó Buvári Tamást már az elmúlt évtizedben készített rövidfilmjei egy részében is erősen foglalkoztatta a háború (és az előszere-tettel öldöklő ember) természete, illetve a háború utáni krízis és talpra állás folyamata. Nem meglepő tehát, hogy első nagyjátékfilmjével, a *Szeretfölddel* is ezt a vonalat viszi tovább, immár egészestés formátumban osztva meg a nézővel a fentiekhez fűződő gondolatait. A közösségi finanszírozásból megvalósult film alapjául lancu Laura kisregénye szolgált, amelyben az író az első világháború utáni állapotokkal foglalkozik. Buvári szerencséire nem ragaszkodott hozzá, hogy megmaradjon egy konkrét időszak lefestésénél, e helyett egy alternatív valóságba helyezte át a történetet. Egy térben és időben is beazonosíthatatlan falu, Szeretföld lakossága a véget ért háború után próbálja újratanulni azt a fajta életet, melyet nem a szakadatlan rettegés és a bizonytalanságtól való félelem, hanem az alapvetően nyugodt hétköznapiak jellemeznek. A vérontás és az

azzal járó egyéb borzalmak ugyanakkor olyan súlyú traumákat hagynak maguk mögött, amelyeket a falu lakóinak egy része csak nagyon lassan, vagy egyáltalán nem képes feldolgozni.

Buvári filmje azonban nem csak az ő történetükről szól. A rendező egy, (nagyjából) a jelenben játszódó kettőtörténetet húz a fentiek köré: Klet-Európát háború sújtja, aminek következtében sokan menekülnek Magyarországra, főleg Ukrajnából és Romániából. A film kezdetén egy szociális munkás érkezik egy határmenti menekültszállásra, hogy a művészet-terápia sajátos módszerével egy fiktív, mégis a háborúban átélteken alapuló történetet próbáljon meg közösen létrehozni a hazájukat elhagyni kénytelenekkel. A Szeretföldön játszódó történetet tehát a menekültek írják, felidézve saját sorsukat, mégis áthelyezve azt egy, a valóságban nem létező világba, ami – a terapeuta szándékai és elképzelése szerint – segít majd nekik elszakadni a valóságban történtektől, kívülről és távolról vizsgálva felül a múltjukban történt sérüléseket.

„Rémálmokkal küzdenek”

(Nagy Zsolt és Buvári Csege)



A minimális költségvetés dacára szépen, gondosan kivitelezett párhuzam-történet két vonalát eltérő eszközökkel húzzák meg az alkotók. A valóságban élő, dolgozó és segíteni próbáló szociális munkást folyamatos bizonytalanság lengi körül, köszönhetően feladata, küldetése a lehetetlen felé hajlásának, a „programban” résztvevők szkepticizmusából adódó, főként kezdeti kudarc-élményeknek. Ebből adódóan a szállón történő jeleneteket az imbolygó, követő kézikamerázás jellemzi, míg Szeretföldön lassabban zajlik az élet, ha nem is zavartalanul. Egyes szereplők visszatérő rém-álmokkal küzdenek és az önpusztítás lassú, de biztos eszközével próbálnak kilépni az életből, mások (így az egyik központi karakter, Magdolna) minden érezhető reménytelenség ellenére is bíznak a változásban, és szenvtelenül, összeszorított szájjal, de akkor is várják lelki sebeik összeforrását, vagy konkrét események bekövetkeztét – Magdolna például férje hazatérését a frontról.

A legnagyobb kérdőjel viszont egyértelműen Péterke sorsához köthető. Az erőszakban fogant, tízéves forma gyermek már pusztán létét is a háborúnak „köszönheti”, a sötét középkorhoz hasonlítható időszakban cseperedik fel, és nincs olyan figura az életében, akitől elsajátíthatná a békés együttélés és a szeretet mintáját. Péterkével mindent meg lehet csinálni, zokszó nélkül túrni például az őt nem gyermekükként, hanem rabszolgaként kezelő (tartó) házaspár kegyetlenkedéseit, és erősen kérdéses, hogy a jövőben van-e még esélye elsajátítani a „boldogság tudományát”. A végkifejlettel Buvári ugyan felvillantja a remény szikráját, mégis marad okunk a kétkedésre: milyen jövő várhat ránk egy olyan világban, ahol folyamatosság az emberek közötti fegyveres összecsapások (legyen szó milliőket érintő háborúkról vagy helyközi konfliktusokról), napról napra, percről percre növelve ez által a Péterkéhez hasonlóak számát?

SZERETFÖLD – magyar, 2017. Rendezte: **Buvári Tamás**. Írta: **lancu Laura** regényéből **Buvári Tamás**. Kép: **Ladányi János, Lovasi Zoltán**. Szereplők: **Turós-Máté Kinga** (Magdolna), **Nagy Zsolt** (Jeremiás), **Buvári Csege** (Péter), **Trócsányi Gergő** (Cikó), **Trokán Anna** (Cikóné), **Lipták Jeanne** (Anna), **Kőrösi Csaba** (Építésmester), **Lengyel Ferenc** (Lázár), **Módi Györgyi** (Luca). Gyártó: **Szeretfilm Stúdió**. 109 perc.

RODIN

A zseni árnyékában

ÁDÁM PÉTER

KÉT ÉVTIZED RODIN ÉLETÉBŐL.

Rodin, háttal a kamerának, szemben a hatalmas fakeretben elhelyezett gipsz-öntvényekkel, amelyből A pokol kapujának befejezetlenül maradó szobor-együttese fog kikerekedni. A szobrász szemtől szembe legnagyobb igényű alkotásával? Vagy inkább arról van szó, hogy ezen a kapun minden nagy művésznek keresztül kell menni? Akárhogyan is, ebben az első beállításban már ott az egész film: az érzékiség dimenziója, a sziszifuszi munka, az örök elégedetlenség meg a művész rögeszmés személyiségének végletes önzése. Jacques Doillon jó érzékeléssel mindössze két évtizedet akar Rodin életéből bemutatni. A nyolcvanas évek elejével indít, amikor a negyvenéves csaknem ismeretlen szobrász megkapja első hivatalos megrendelését, és a kilencvenes évek végéig idézi fel a művész pályáját. A film futólag utal a jól ismert művekre, A Gondolkodóra, A Calais-i polgárookra meg A Csókra, részletesebben csak az 1891-től 1897-ig készülő és a modern szobrászatot előrevetítő monumentális Balzac-emlékműre összpontosít, amelynek – a különféle változatokkal, botrányokkal meg a ké-

sei rehabilitációval – már önmagában is eléggé regényes a története.

Auguste Rodin tagbaszakadt alakját (Vincent Lindon) többnyire a műteremben látjuk, de a műterem börtön is egyben. És ahogyan a művész minden idegszálával csak munkájára összpontosít, mindent kiszikkaszt, mindent sivataggá változtat maga körül. A megszállott birkózás az alkotással, a mindig újat akaró zaklatottság, a rögeszmés alkotótevékenység kevés időt, teret, energiát hagy az intimitásnak, a magánéletnek, a szerellemnek. Az önbálványozó művész körül bolygóként két nőalak kering: Rose, a feleség státuszát birtokló tenyeres-talpas házvezetőnő (Sévérine Canele – a belga színésznőt Bruno Dumont 1999-es *L'humanité* című kitűnő filmjében láttuk utoljára), akit Rodin néhány hónappal 1917-ben bekövetkező halála előtt feleségül fog venni, és Camille Claudel (Izia Higelin), a tehetséges tanítvány, aki egyszerre asszisztense, múzsája, szeretője, majd vetélytársa a Mesternek.

„A műterem börtön is”
(Vincent Lindon)

Bár Jacques Doillon kameráját mindig a nagy alkotó iránti csodálat vezérli, az összkép korántsem olyan egyértelmű. A művész műterme általában a bohém rendetlenség, a boldog összevisszaság tanyája (a műterem ebből a szempontból ellentéte, ha ugyan nem megkérdőjelezése vagy elutasítása a filmben szintén látható nagypolgári enteriőr kínos rendezettségének). A filmbeli műterem azonban nem a művész belső világának kivételése, hanem egészen

más. Nem ellentéte a nagypolgári enteriőrnek, hanem visszája. Legalábbis annyiban, hogy már méreteivel és állandó nagyüzemével is a gyár, az ipari termelés képzetét idézi. Ez a műterem ráadásul egy férfi félisten szürke univerzuma, rideg és sivár birodalma. Akinek szemében közönséges hisztéria a szerelmi partnernek a teljes élet, vagyis a gyerek és házasság iránti vágya. A filmbeli Rodin szerelmesen simogatja a tölgycsók kérést, de látni valóan érzelemszegény a szerelmi kapcsolatokban: a nőt Camille Claudelben is mélyen lesajnálja, holtan elismeri, csodálja, sőt, talán irigylit is tanítványának tehetségét.

A rendezőt legfőképpen az alkotás misztériuma, a gejzirként feltörő ihlet foglalkoztatja, a kreativitás rejtélyéről azonban a film képtelen újat mondani. Látjuk a szebbnél szebb csupasznőt, látjuk, ahogy a modell beáll a kívánt pozícióba, és látjuk Rodint, ahogy összevont szemöldökkel buzgón nekilát a munkának, de semmivel sem jutunk közelebb az alkotás titkához, még akkor sem, ha Jacques Doillon a filmben többször is megismétli a mű születésének – furcsamód minden érzelmi töltéstől megfosztott – jelenetét. Végeredményében a Rodin/Camille Claudel alkotópáros viszonyának ábrázolása sem tudja visszaadni ennek a kapcsolatnak a tragikus mélységét és bonyolultságát (Doillon *Rodinje* ebből a szempontból mélyen alatta marad Bruno Nuytten 1988-as *Camille Claudeljének*).

Sokkal sikerültebb viszont, már a film vége felé, a Balzac-emlékmű születésével kapcsolatos jelenet-sor. A film azonban itt sem ad választ a rendező által felvetett kérdésre, nevezetesen arra, hogy egyáltalán lehet-e az alkotás folyamatát filmben ábrázolni. Hogy egyáltalán életre keltheti-e a filmi fikció az alkotót munka közben? Bár Jacques Doillon a kérdésre kétségtelenül az egyik legnagyobb francia férfi színésszel keresteti a választ, az ismert művész-kliséknél ő se tud többet adni.

RODIN – AZ ALKOTÓ (Rodin) – francia, 2017. Rendezte és írta: **Jacques Doillon**. Kép: **Christophe Beaucarne**. Zene: **Philippe Sarde**. Szereplők: **Vincent Lindon** (Rodin), **Izia Higelin** (Camille Claudel), **Sévérine Canele** (Rose Beuret). Gyártó: **Les Films du Lenedemaine**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 119 perc.



Szex, szerelem, gyengédség

A szép emléké Bravo magazin olvasói bizonyára emlékeznek a címben idézett rovatra, amely a rendszerváltás környékén született nemzedék számára bevezetést nyújtott a szexualitás rejtélyeibe, még jóval azelőtt, hogy az internetes pornó lerombolta volna illúzióinkat. Az *Eden* című kiadvány arra vállalkozik, hogy a kétezertizedes évek fiataljainak beszéljen őszintén a szexről, miközben valamelyest épít a kilencvenesévek-nosztalgiára is – bevallom, engem már a hátsó borítón olvasható *Titanic*-idézet, Jack Dawson örökbecsű pohárköszöntőjének részlete levett a lábamról.

Az *Eden*nek annak ellenére érdemes figyelmet szentelni, hogy nem ősz, hanem még tavaszi megjelenés (a második Ukmukfukk fanzine-fesztivál újdonsága volt), illetve csak részleteiben képregény. Elsősorban változatos formátumú, aktivista szellemű alkotói önvallomásnak és egyedi artbooknak tekinthető. Az örvendetesen megszorodó fanzine-termésből profi és szemet gyönyörködtető dizájnya emeli ki Szujó Alexandra és Muszka Máté kis kötetét, amely az eltérő vizuális stílusok dacára egységesnek mutatja a pornóellenes manifesztót, Csajk

jok-idézeteket és underground szexképregényeket vegyítő koncepciót. A szerzők köszöntőjükben világosan elmondják, mi a céljuk az *Eden*-nel: megszabadítani olvasóikat a szexuális tabukhoz fűződő frusztrációktól, megtanítani minket szabadon gondolkodni és beszélni önkielégítésről, biszexualitásról, csetszexről vagy a pornóról. Nem baj, ha laposak vagy fésületlenek, olykor nyelvtanilag hibásak is a szövegek (a kiadvány végig angol nyelvű), mert sugárzik belőlük az őszinteség, a rajzokból, kollázsokból, színekből, tipókból pedig a tehetség és kreativitás. A végeredmény túlzás nélkül gyönyörű és megható. Persze szubkulturális kiadványról beszélünk, amely csak nagyon kevés – a hátsó borító számozása szerint egész pontosan 125 – olvasóhoz juthat el, őket viszont aligha fogja hidegen hagyni.

Szujó Alexandra Julianna – Muszka Máté Gergő: Eden. Színes, ragasztott, 60 oldal. Szerzői kiadás.

A GYÍK VISSZATÉR

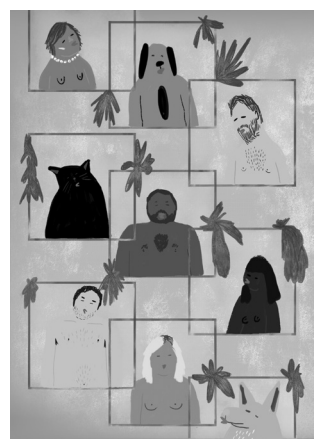
A magyar Pókember-sorozatban végéhez közeledik az *Egy új nap hajnala*, vagyis az a néhány éves időszak, amely során az írók megpróbálták a fiatalabb és gondtalanabb Peter Parker kalandjainak

hangulatát megidézni. Az olvasóközönség fiatalítását célzó ötlet rengeteg rajongót taszított, akik már megszokták, hogy kedvencük nő, és képes felnőtt ember módjára bonyolítani az életét. A most megjelent, Pókember régi elenségét, a Gyíkot felléptető történet a legjobb példa rá, hogy az írók sem tartottak ki a könnyedebb koncepció mellett. A *Vedlés* az utóbbi évek talán legkomorabb Pókember-sztorija, csúcspontján a főszereplő képességét (vagy akár a hollywoodi filmek) máig súlyos tabunak számító motívumra, a gyerekgyilkosság ábrázolásával. Ha azt is hozzávesszük, hogy sem a gyilkos, sem áldozata nem egyfűzetes epizodista, még bátrabbnak tűnnek a szerkesztők. A *Vedlés* ugyanakkor nem elég komplex vagy fontos történet ahhoz, hogy igazán megindokoljon egy ilyen fajsúlyos fordulatot – talán itt is volt az ideje egy újabb fejezetnek Pókember életében.

Zeb Wells – Chris Bachalo – Emma Rios: A Hihetetlen Pókember – Vedlés. Színes, puhafedeles, 100 oldal. Kiadó: Kingpin.

ASTÉRIX AMERIKÁBAN

Az Astérix-képregények leggyakoribb sémája az utaztató történet, ezekben Goscinnny kedvére parodizálhatta az európai nemzeteket, és néhány más népcsoportot is. Az



eredetileg az Egyesült Államok függetlenségi harcainak bicentenáriuma megjelene. *A nagy átkelés*ben hőseink halászni indulnak, de Amerikában kötnek ki. Emiatt a karikatúrák is egy fokkal támadhatóbbak, ugyanis a legismertebb indiánsztereotípiák kerülnek elő. Nincs szó arról, hogy a folyton tomahawkot lóbáló és haditáncot járó, sasorrú figurák ne lennének szórakoztatóak, ám ez tipikusan az a fajta ábrázolásmód, ami 1975-ben természetesnek számíthatott, ma viszont a főszereplő aligha jelenhetne meg így. Változnak az idők, de *A nagy átkelés* ettől még remek kötet – nem kiemelkedő, de Astérix-mércével az átlagos is nagyon jónak számít.

René Goscinny – Albert Uderzo: Astérix 22. – A nagy átkelés. Színes, ragasztott, 48 oldal. Móra Kiadó.

KRÁNCZ BENCE

