

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 12. SZÁM

2017. december

490 FT / 8,60 RON

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



## DETEKTÍVMOZI

Nepp-korszak // Shinkai-anime



17012

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Sally Potter: A vendégek – Cirko Film

CIRKO  
MOZI-JEGY

50%

## DETEKTÍVMOZI

A hagyományos krimi, legyen elsősorban *whodunnit*, *howdunnit* vagy *whydunnit*, kérdőszóra épül: a kíváncsiság ősi érzelméből táplálkozik, amely kezdettől az invenció alapját jelentette az emberiség szellemi evolúciójában. Minél érdekesebb a rejtély, annál jobban leköti a nézőt a megoldás folyamata: a műfaji népszerűség titkai tehát igen egyszerű, izgalmas, csavaros és szokatlan megoldást kínáló talánnal kell székéhez szegezni a publikumot – még ha a kortárs nyugati tömegfilm immár nem is hisz benne.

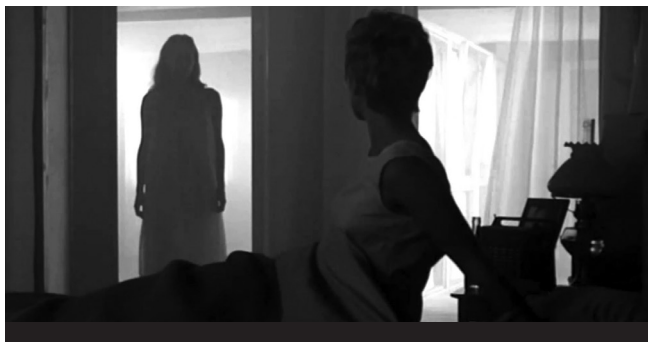
**Kenneth Branagh: Gyilkosság az Orient expresszen (Johnny Depp) – 4. oldal**



## SVEN NYKVIKST

Sven Nykvist több mint száz filmet számláló operatőri munkássága (*Tükör által homályosan*, *Persona*, *Suttogások, sikolyok*, *Fanny és Alexander*; *Áldozathozatal*) szorosan kötődik az európai modernizmus-hoz: onnan indul ki, s oda tér vissza. A színrajzok fekete-fehéretől az olajfestmények koloritjáig, avagy Bergmantól Hollywoodig ível a svéd operatőr életműve.

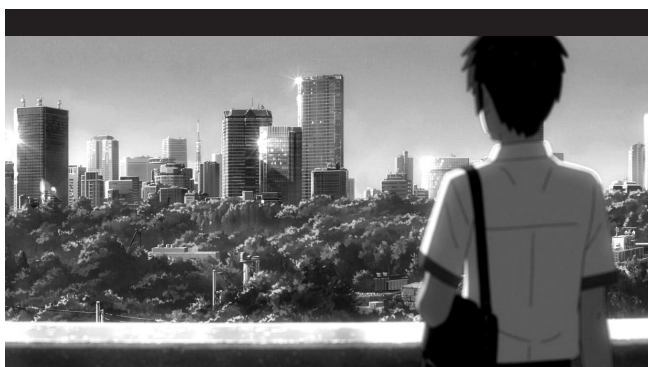
**Ingmar Bergman: Persona – 28. oldal**



## MAKOTO SHINKAI

Makoto Shinkai 2016-os rajfilmje, a *Kimi no Na Wa (A neved)* az elmúlt egy évben sorra döntötte meg a japán nézettségi rekordokat, a valaha készült legnagyobb bevételű japán filmek versenyében megelőzte a korábban utolérhetetlennek látszó *Chihiro Szellemországban*. Ő lenne a Miyazaki utódja?

**Makoto Shinkai: A neved – 36. oldal**



2017 december

# FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 12. SZÁM

## DETEKTÍVMOZI

Varró Attila: Bezárt szoba ( <i>Kortárs krimik</i> )	4
Schreiber András: Tykwer, Alexanderplatz ( <i>Tom Tykwer Babylon Berlin</i> )	6
Kránicz Bence: Kopott kalap, gyűrtött ballon ( <i>Gárdos Éva: Budapest Noir</i> )	8

## MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás Dénes: „Ne legyen rabja saját legendájának” ( <i>Beszélgetés Antal Nimróddal</i> )	10
Varga Zoltán: A hét törpe rémálma ( <i>Nepp József – 1934-2017</i> )	12
Szekfű András: „Nem éreztem cinizmust” ( <i>Beszélgetés Makk Károllyal (1971) – 2. rész</i> )	15
Cserhádi Zoltán: Trükkökről és függőségekről ( <i>Beszélgetés Odegnál Róberttel</i> )	20
Varga Zoltán: Száll az ének képről képre ( <i>Arany-animációk</i> )	23
Barkóczi Janka: A zuglói Hollywood ( <i>Filmgyári centenárium</i> )	26

## A KÉP MESTEREI

Gelencsér Gábor: A széntől az olajig ( <i>Sven Nykvist 1922-2006</i> )	28
--	----

## FILMZENE

Pernecker Dávid: Beszédes dallamok, üvöltő csendek ( <i>Carter Burwell</i> )	32
--	----

## TÁVOL-KELETI ANIMÁCIÓ

Lovas Anna: Távoli hangok ( <i>Új raj: Makoto Shinkai</i> )	36
Varró Attila: Világok határán ( <i>Koreai animáció</i> )	39
Sepsi László: Fogd a pénzt ( <i>Jian Liu: Have a Nice Day</i> )	41

## FESZTIVÁL

Schubert Gusztáv: Foxtrott a halállal ( <i>Velence</i> )	42
Huber Zoltán: Büszke befogadók ( <i>Toronto</i> )	46

## KÍSÉRLETI MOZI

Máté Bori: Az őselmény horrorja ( <i>Stan Brakhage kísérleti dokumentumfilmjei</i> )	48
---	----

## TELEVÍZIÓ

Baski Sándor: Rémálomban élni ( <i>David Lynch: Twin Peaks</i> )	50
--	----

## FILM/REGÉNY

Pethő Réka: Horrorba fulladva ( <i>Yrsa Sigurðardóttir: Emlékszem rád</i> )	52
Benke Attila: A krimi megkísértése ( <i>Óskar Thór Axelsson: Emlékszem rád</i> )	53

## KRITIKA

Kolozsi László: Hétköznapi férfiak hétköznapijai ( <i>Politzer Péter: Férfikor</i> )	54
--	----

## MOZI

DVD	55
-----	----

PAPÍRMOZI	64
-----------	----

**A címlapon:** Sally Potter: *A vendégek* (Kristin Scott Thomas) – 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](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

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

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

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

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

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

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

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR17-0117

## YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media  
**Dimag**



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

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

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

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

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

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

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

*A szerkesztőség*

**képek** **videó** **link** **hírek** **kritikák**  
elemzések **videó** **link** **hírek** **kritikák** **elem**  
**zések** **képek** **videó** **link** **hírek**  
kritikák **elemzések** **videó** **link** **hírek**  
**képek** **videó** **link** **hírek** **kritikák**  
elemzések **videó** **link** **hírek** **kritikák**  
**elemzések** **képek** **videó** **link** **hírek**

# FILMVILÁG

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

## Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

  
SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

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

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

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

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

**Utalás külföldről:**

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

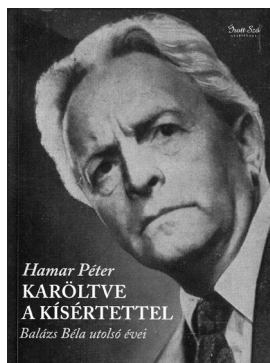
Külön köszönet ismeretlen szponzorunknak, aki évek óta minden hónapban átutal nekünk ezer forintot.

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

## HAMAR PÉTER: KARÓLTVE A KÍSÉRTETTEL

Az új évezred mintha elfeledkezett volna Balázs Bélaról. Csak a törvényszerűen bekövetkező felejtési folyamat számlájára írható a *Nyugat* első nemzedékéhez tartozó szerző hírnevének csökkenése, vagy ebben más okok is szerepet játszanak? Erre és más kérdésekre is választ keres Hamar Péter filmesztéta, irodalomtörténész munkája, amely az emigrációból hazatérő művész életének utolsó éveit mutatja be 1945-től 1949-ben bekövetkező haláláig.

**Írott szó Alapítvány, 2017.**



Hamar Péter  
KARÓLTVE  
A KÍSÉRTETTEL  
Balázs Béla utolsó évei

**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 decemberi előadásaira.**

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### DETECTIVE FILMS

**The Locked Room** (Contemporary Mystery Films) by Attila Varró, p. 4. **Tykwer, Alexanderplatz** (*Babylon Berlin* by Tom Tykwer) by András Schreiber, p. 6. **Worn Trilby, Wrinkled Drizzler** (*Budapest Noir* by Éva Gárdos)

*In the heyday of superheroes and slasher killers the classical murder mystery more than unfashionable: it is a daring revolt against the adrenaline-driven and genre mixing tentpole cinema.*

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Escape from His Own Myth** (A Talk to Nimród Antal) by Tamás Dénes Soós, p. 10. **The Nightmare of the Seven Dwarfs** (József Nepp, 1934-2017) by Zoltán Varga, p. 12. **I Didn't Feel Any Cynicism** (A Talk to Károly Makk – Part Two) by András Szekfű, p. 15. **On Tricks and Habits** (A Talk to Róbert Odegnal) by Zoltán Cserhádi, p. 20. **The Song of the Pictures** (Animation Films Based on Poems by János Arany) by Zoltán Varga, p. 23. **Hollywood in Zugló** (Centenary of the Hungarian Film Industry) by Janka Barkóczi, p. 26.

### THE MASTERS OF LIGHT

**From Coal to Oil** (Sven Nykvist 1922-2006) by Gábor Gelencsér p. 28.

*Sven Nykvist's art rooted in the earth of European modernism: it grows from the early Bergman-films and it crowns the famous auteur films of New Hollywood.*

### FILM MUSIC

**Eloquent Tunes and Screaming Silences** (Carter Burwell) by Dávid Pernecker p. 32.

### FAR EAST ANIMATION

**Distant Voices** (New Breed: Makoto Shinkai) by Anna Lovas, p. 36. **In Border Zones** (Korean Mainstream Animation) by Attila Varró, p. 38. **Take the Money** (*Have a Nice Day* by Jian Liu) by László Sepsi, p. 41.

*With his box office hits and prestigious festival awards, Makoto Shinkai emerges as the new Miyazaki of contemporary anime industry.*

### FESTIVAL

**Foxtrott with Death** (Venice) by Gusztáv Schubert, p. 42. **Proud Hosts** (Toronto Film Festival) by Zoltán Huber, p. 46.

### EXPERIMENTAL CINEMA

**The Horror of Primal Scene** (Stan Brakhage's Experimentalism) by Bori Máté, p. 48.

### TELEVISION

**Living in a Nightmare** (*Twin Peaks* by David Lynch) by Sándor Baski, p. 50.

### FILM/NOVEL

**Drown in Horror** (*I Remember You* by Yrsa Sigurðardóttir) by Réka Pethő, p. 52. **Temptation of Mystery** (*I Remember You* by Óskar Thór Axelsson) by Attila Benke, p. 53.

### REVIEW

**Ordinary Days of Ordinary Men** (*Manhood* by Péter Politzer) by László Kolozsi, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

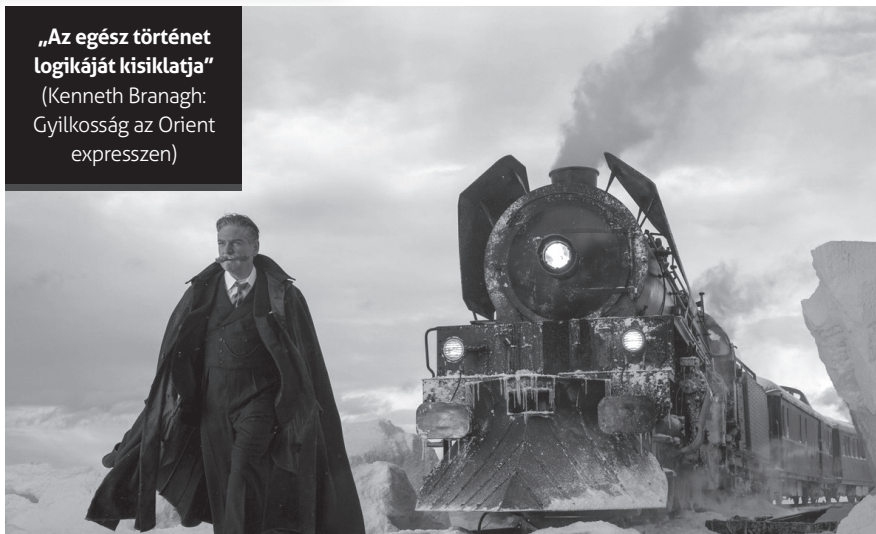
**On the Cover:** Kristin Scott Thomas in the *The Party* (A Cirko Film Release)

## BEZÁRT

## SZOBA

A KORTÁRS KRIMI KUDARCA KÉT FRISS AGATHA CHRISTIE-ADAPTÁCIÓ HASADT TÜKRÉBEN

„Az egész történet logikáját kisiklatja”  
(Kenneth Branagh: Gyilkosság az Orient expresszen)



Krimi vagy thriller? Sosem volt még olyan fontos különbséget tenni közöttük, mint manapság, amikor az előbbi lassacskán már csak a másik áruhájában számíthat sikerre – miközben az utóbbi egyre messzebb távolodik a meghatározási keretét jelentő bűnügyi műfajcsoporttól (katasztrófa-thrillertől háborús thrilleren át a *supernatural* thrillerig). Amennyiben a krimi műfaját a detektívregény filmes megfelelőjének, azaz detektívfilmnek tekintjük, óhatatlanul a nyomozót, mint főhőst tesszük meg a zsánerdefiníció alapjának – mindössze annyi engedelménnyel, amely a professzionális bűnfelderítők (rendőrnnyomozók, magádetektívok, nyomozó újságírók) mellett helyet enged bárki másnak is, akinek a cselekménybe betöltött szerepe elsődlegesen a bűneset(ek) felderítését célozza, legyen az kotnyeles vénasszony, elkötelezett védőügyvéd vagy akár ferences rendi szerzetes. A definíció alapja mindenképp tematikai, de nem a státusz, hanem a tevékenység (Ferrara *Mocskos zsaruja* épp annyira távol áll a krimihőstől, akár Lumet *Serpicoja*), márpedig ez a tevékenység jóformán a műfaj kezdetétől kétféle motíváció mentén zajlik: a főhős dolgozhat bűnügyek megoldásán vagy azok megakadályozásán, tettei irányulhatnak a múltra vagy a jövőre, fontos különbséget teremtve két műfaji halmaz, a *krimi* és a *detektív-thriller* között, ahol az előbbi célja alapvetően a rekonstrukció, míg az utóbbinál egy veszélyforrás semlegesítése a nyomozás segítségével – és itt lép be a hatásmechanizmus a képbe. A klasszikus krimi bármikor élhet az utóbbival (*Sátán kutyájától az ABC-gyilkosságokig*), de egy tömegfilm működésénél lényegi szempont, hogy mi okozza az élvezetet: a néző „beéri” az intellektuális izgalmakkal vagy a cselekmény eredendően feszült-

séggel dolgozik (túl azon, hogy a fináléba becsempész némi élethalálharcot, lásd számos klasszikus Sherlock Holmes-film esetét) – azaz a bűn felderítésének fizikai kockázatát és létfontosságú tétjét folyamatosan érezteti a befogadóval, legyen szó határidő-keretről (mint az *Embervadász* teliholdas gyilkosánál), suspense dramaturgiáról (mint a *Sakál napja* kétszálú narratívájában) vagy egyszerűen a központi szereplőket fenyegető veszély állandó jelenlétéről (mint az Alistair McLean-adaptációban). Tekintve, hogy az elmúlt évtizedekben detektívtörténettel jóformán csak utóbbi formájában találkozunk a mozikban (miközben a tévéképernyőn igen népszerűek a különféle nyomozó-sorozatok), felvetődik a kérdés: beszélhetünk-e a krimi (mozi)haláláról, miként a western is elföldelték a 80-as években, vagy ez az évszázados műfaj még mindig életképes tiszta formájában.

Az idei Halottak Napja két klasszikus krimi filmváltozatának világpremierjével az utóbbit látszik bizonyítani: egyfelől mindkét alkotás a műfaj királynőjének tartott Agatha Christie hamisítatlan detektívtörténetéből készült, másrészt A-kategóriás sztárgárdájukkal és magas produkciós színvonalukkal egyértelműen Felső-Hollywood multiplex-delegált-

jai. A Kenneth Branagh-féle *Gyilkosság az Orient expresszen*, valamint a *Ferde ház* (*Crooked House*) a számos díjnyertes filmdrámát jegyző Gilles Paquet-Brennertől már a rendezőválasztással azt ígéri, nem kell tartanunk egy nuncsakuzó Poirottól vagy szaftos horrorverziótól – a filmszínházi létjogosultságot ezúttal más tényezők kínálják, más örömökre épül a remélt vonzerő. Abból kiindulva, hogy minden műfaj forrását eredendően valamilyen  *attrakció* típus jelenti, amely a percnyi ősfilmek idején még a történetmesélés mankója nélkül vitte sikerre az alkotásokat (ahogy a komédiák sora valahol a *Megöngyöztött öntözőnél* indul, a western története az *Annie Oakley célbalő*-típusú cirkuszi bravókkal kezdődött, minden fantasztikus műfaj bőlcsoit az első trükkfilmecskek jelentik, sőt még a musical korai csírái is megtalálhatók a kurta kis táncfilmekben), akkor a legkorábbi fennmaradt Sherlock Holmes-ősfilm látványos bizonyítéka annak, eredendően mire jó a mesterdetektív, ha a közönséget kell rabul ejteni. A *Sherlock Holmes Baffled* egyperece még messze nem volt alkalmas arra, hogy egy bűnügy rekonstruálásáról szóljon, beérte azzal, hogy egy trükkfilm keretében szembesítse címszereplőjét egy szobájában varázslatos módon feltűnő/eltűnő huncut tolvajjal – azaz a kisfilm központi

attrakciójának a *rejtélyt* tette meg, még-hozzá mindennemű magyarázat vagy megoldás nélkül. Talán nem véletlen, hogy az angolszász terminológiában mai napig *mystery* néven tisztelik a krimi műfaját: azzal, hogy az 1899-es kisfilm a népszerű stoptrükköt egy bűntény (lopás) és egy nyomozó (Holmes) kontextusába helyezte, krimitalányt faragott belőle, amely nem csupán a látványosan fejét törő ő-Holmes-nak, de a befogadónak is feladja a leckét. A hagyományos krimi, legyen elsősorban *whodunnit*, *howdunnit* vagy *whydunnit*, kérdőszóra épül: a kíváncsiság ősi érzelméből táplálkozik, amely kezdettől az invenció alapját jelentette az emberiség szellemi evolúciójában. Minél érdekesebb a rejtély, annál jobban leköti a nézőt a megoldás folyamata, a műfaji népszerűség titkai tehát látszólag igen egyszerű: csavaros és szokatlan megoldást kínáló talánnyal kell székhez szegezni a publikumot – még ha a kortárs nyugati tömegfilm immár nem is hisz ebben.

Rejtély tekintetében az *Orient expressz* és a *Ferde ház* egyaránt kiemelkedő helyet foglal el a Christie-életműben: előbbi egy bravúros mennyiségi túlzás révén a *Tíz kicsi néger* thrillerének (*nincs* nyomozó, *egy* gyilkos van és *mindenki* áldozat) precíz krimi-inverze, utóbbi pedig az elkövető személyében szolgál példátlanul kegyetlen meglepetéssel. Ám ezek a rejtélyek mára sokat veszítettek erejükből: az *Orient expressz* megoldása jóformán olyan közismert, mint a *Psychoé*, a *Ferde ház* gonosztevőjének kiléte pedig manapság már nem szolgál azzal a döbbenettel, mint hetven éve. Mivel gyilkost mégsem illik változtatni, az alkotók a rejtély terén inkább magára az elkövetés és felderítés módjára, a *how*-ra építhettek volna a *who* helyett: azonban az alapregényben felvonuló logikai talányok és deduktív bravúrok felerősítése helyett inkább megsza-baldultak tőlük, mintha csak holmi műfaji terhelő bizonyítékok lennének. Túl azon, hogy érdekes módon mindkét feldolgozás hozzáírt a műhöz egy plusz-sztorit (Branaghnál egy jeruzsálemi Siratófalnál történő villámnyomozás, a *Ferde házban* egy antikommunista mellékszál), ezek inkább a mának szóló politikai „vörös heringek” – ugyanakkor nyom nélkül tűnnek vagy sikkadnak el olyan apróságok, mint az *Orient expressz* kézzel írt levele, a retesz-állás hibája vagy a francia nyelvű kikiabálás célja, valamint a *Ferde ház*

végző megoldásának kulcsát jelentő kis-zék. Különösen árulkodik erről a rejtély-közönyről a két mű „bezárt szoba”-motívumának elhanyagolása: Branagh nem sok játékidőt szán arra a kérdésre, amely Christie-nél a középső harmad egyik fő eleme (mégis hogyan jut ki a gyilkos Cassetti fülkéjéből, ha sem a két belülről bereteszelt ajtó, sem a félrevezetésből nyitva hagyott ablak nem jöhet szóba?), Paquet-Brenner feldolgozásában pedig a végrendelet-probléma kibontása (a mindenki szeme láttára aláírt okiratról a széfből történő előkerülés után hiányzik az áldozat kézjegye) szorul háttérbe. A szellemi munkát igénylő – vagy egyszerűen csak megjelenítő! – részletek eliminálása egy krimi-adaptációban ezúttal mégsem bűnös mulasztás, inkább áruló bűnjel: olyan alkotók ujjenyomata, akik tisztában vannak vele, hogy sikerük titka nem a logikus felépítésben rejlik, hanem abban a szemfényvesztésben, amellyel körülveszik.

A kortárs detektívtörténetek nem bíznak a néző elé állított szellemi kihívásokban: ahelyett, hogy eredeti rejtélyeket helyeznének a nyomozástörténet fókuszába (lásd a *Törés* esetét), inkább a nyomozás eseményeit próbálják érdekfeszítőbbé tenni – divatos zsánerkollázsok szokatlan kontextusaiba illesztve (*Aljas nyolcas*, *Sinister*, *Úrvihar*) vagy más műfajok érzelmi hatásaival dúszítva: vesztélyekben bővelkedő (akció)-thrillert, szórakoztató komédiát vagy könnyes melodramát varázsolnak belőlük. Elég mindössze Agatha Christie tetemes és műfajilag elképesztően színes bűnügyi életművét, pontosabban a belőlük készült mozi-adaptációkat szemügyre vennünk, hogy kiderüljön ez a mind népszerűbb kerülőutas stratégia. Christie nem csak hagyományos krimiket helyezett más zsánerközegbe (mint az Ó-Egyiptomban játszódó *Ha eljő az éj*, a *Láthatatlan kéz* románctörténete vagy az *Úti célja ismeretlen* kémsztorija), épp úgy kötődnek nevéhez virtigli thrillerek (élen a *Tíz kicsi négerrel*), mint sötét noir-történetek (lásd az *Örök éj* késői remekművét), ráadásul műveiben szívesen élt egyéb népszerű műfaji hatásokkal: a Tommy és Tuppence-krimik például bővelkednek vígjátéki elemekben, míg a *Hétvégi gyilkosságok* akár melodramaként is olvasható. A múlt századi tömegfilmben ezek a renghagyó művek kisebbségben voltak a népszerű Poirot- és Miss Marple-

adaptációkhoz képest, a 90-es évektől egészen mostanáig azonban csak olyan Christie-művekhez nyúlt a mozifilm-ipar, amelyek nem kizárólag a rejtélymegoldáson és büntelődésen alapultak, többféle kiutat kínálva a kisképernyőkre száműzött krimiből. A francia Pascal Thomas napfényes Beresford-trilógiájában (*Titkok háza*, *A bűn a munkánk*, *Bűntársak*) eleve Christie legkönnyedebb történeteit adaptálta, ám a 2007-es *Nulladik órája* már árulkodóbb példa az agresszív vígjátékosításra. Az *Éjfél* című Battle felügyelő-történet az életmű egyik legzordabb darabja egy démoni szerelmi háromszögről, amelyben az idős arisztokratahölgy agyonverése csupán egy megszállott bosszú eszközt jelent – Thomas ezzel szemben hol felerősíti az alapmű szórványos humorát (lásd a nyitány balul elsült öngyilkossági jelenetét), hol bizarr burleszketéteket erőltet bele (a házastársi veszekedésnél például a haragos asszonyka „je t’aime” feliratú ragasztószalaggal tekeri körbe férjét). Ugyanezt a komor krimi alakítja viharos szerelmi melodramává az 1995-ös *Ártatlan hazugságok*, élen azzal a módosítással, amely miatt a Christie-család levette az író nevé a stáblistáról: a háromszög egyik csúcsa ezúttal nem a megszállott férj ex-felesége, hanem saját kishúga, akivel régóta vérfertőző viszonyt folytat, mígnem a barátja rejtélyes halála ügyében nyomozó brit rendőrfelügyelő is végzetesen belebolondul ugyanebbe a lányba. Legalább ilyen sötét és bizarr sorsra jutott az ezredfordulón túl a *Tíz kicsi néger* is, amelyet 1965 és 1989 között a brit Henry Allan Towers producer háromszor is filmre vitt, maximálisan kiaknázva a Christie-thrillerben rejlt kalandfilmes elemeket (havas sziklabérctől arab sivatagon át afrikai szafariútig) – az egyetlen 21.századi mozifeldolgozásnak nevezhető *Devil* azonban már véres horror farag belőle, sőt a rejtélymegoldást is kapásból kiiktatja a kezdettől hangoztatott természetfeletti magyarázattal (a toronyház-liftbe szorult bűnösccsapattal egyenként végző gyilkos maga a köztük rejtőző Sátán).

Noha Paquet-Brennertől a *Sötét helyek* női *domestic thrillere* után inkább ilyesféle, hideglelés hatásdúsítást vár-nánk, érdekes módon ő kezeli zsánerhí-vebben az irodalmi alapanyagot: a *Ferde ház* nagyrészt megőrizi az eredeti detektív-narratívát (egy dúsgazdag pátriárka családon belüli megmérgezésének rejté-



# TYKWER.

lyét a rettegő lányunoka civil vőlegénye deríti fel a Scotland Yard segítségével) és a fizikai veszély kalandja is csupán a kissé átírt fináléban jelenik meg egy röpké autós üldözésben, amely során egy felolvasott levélből fény derül a valódi gyilkos személyére (aki egy füst alatt életével fizet bűnéért). A francia rendező műve inkább a regény melodramai vonalát erősíti fel, különös tekintettel a bűnhődés könnyfakasztó jelenetére, ahol épp annak kell végeznie az eltorzult lelkű gyilkossal, aki érzelmileg a legközelebb állt hozzá – méghozzá az ifjú örökös nő szeme láttára, aki a leginkább szerette mindkettőjüket. Míg a *Ferde ház* esetében ezek a drámai túlzások csupán apróbb kitérőket okoznak a feldolgozásban, az idej *Gyilkosság az Orient-expresszen* elszánt thrilleresítése nem csak durván lecsökkenti és leegyszerűsíti a Christie-regény óramű-precízen felépített rejtély-megoldását (miből jön rá Poirot, hogy mind a 12 utas gyilkolt, ha egyszer a jócskán megkurtított vallomásokból nem derül ki a komplex alibi-hálózat, amelyben szinte mindenki valaki mást igazol), de helyenként az egész történet logikáját kisiklatja egy-egy olcsó veszélyhelyzet kedvéért (miért is áll a tettesek érdekében Hubbardné megajtszott háta szúrása, ha egyszer azt akarják elhíttetni, hogy a gyilkos egy kívülálló, aki már nem tartózkodhat a szerelvényen). A Christie-rajongók számára nyilván külön fájdalmas élmény lehet a kis belga detektívet akcióhősként látni (üldözés a vonatot tartó roskatag fahíd pillérei közt, ádáz ökölharc a poggyászkocsiban) vagy épp teátrális nagymonológót harsogni az igazság szentségéről a hómezőn (szemben a regény csodásan szűkszavú zárlatával) – de mindezek eltörpülnek számos, krimiben megbocsáthatatlan vétek mellett, mint mondjuk a következetlen térkezelés (Hardman detektív kukucskáló lyukát nem takarhatta el Ratchett ajtaja, mivel nem mellette lakott) vagy a nézői tudás összemosása a detektívével (Poirot saját fülkéjéből nem láthatta a Marquez táskájából kicsúszó áruló fényképeket) egy gyors és frapárs fordulat kedvéért.

A két adaptáció sikerstratégiája azonban nem merül ki a krimin túli műfajok hatáselemeinek – akár destruktív – bemutatásában: esetükben a rejtély attrakciójának veszteségeiért részben a pusztán látvány attrakciója igyekszik kárpótolni

a nézőt. Főként ezért nem aktualizálják a korabeli történeteket, hiszen a digitális retró-városképek vagy a pompásan kidolgozott vonat- és kúria-enteriőrök igazi csemegét jelentenek a szemnek, pláne ha elegáns ruhákba bújtatott világsztárok serege parádézik bennük, mint valami tematikus elit-divatbemutató színpadán. Kiváltképp ékes bizonyítéka ennek a *Ferde ház*, amelyben a különös főúri kastély összes szobája erőteljes és egyéni stílusban igazodik lakójához, az ifjú özvegybarbi rózsaszín giccsszalonnától a dühöngő ifjú *mod*-kuckóján át a doktornő modernista, sterilfehér lakosztályáig – mintha csak egy „Az 50-es évek brit belső építészetét” tárlatot is kínálna a mozijegy áráért, miközben szerencsésen (és Christie szándékához híven) túlrözi a bizzar család „ferde” tagjainak eredendő inkompatibilitását és a köztük tátongó generációs, társadalmi és jellembeli szakadékokat is (míg Branagh vonata csupán öncélú vizuális truvajok zsúfolt tehervagonja). Pazar luxus, gyönyörű emberek, műves tárgyi világ, amelyek elrejtik a narratív következetlenségeket és vázlatosan felkicccelt karaktereket: miként a kortárs science-fiction is effektparádék és üres moralizálások ürügyévé silányult Hollywoodban (lásd a friss *Szárnyas fejedelmű* bombasztikus közhelygyárát), megfosztva a műfajt eredendő intellektuális tartalmától, a krimi is csak akkor kerülhet komoly dollármilliókba, ha – az idej Poirot szavaival élve – nem az észre hallgat: inkább a gyomorszorítás, szívfacsarás vagy szemkápráztatás a célja. Persze halott műfaj nincs, legfeljebb hibernálódott: jelen állapotában a detektívfilm maga is egyfajta bezárt szoba az álmogyári zsánerpalotában, padlóján a rejtély hullájával és számos félrevezető jeggyel telepakolva – csupán olyan alkotókra vár, akik kezükben a helyes kulccsal újra megnyitják a nagyközönségnek, felkeltve lustuló érdeklődését a tiszta szellemi izgalmak iránt.

**GYILKOSSÁG AZ ORIENT EXPRESSZEN (Murder on the Orient express)** – amerikai, 2017. Rendezte: **Kenneth Branagh**. Írta: **Agatha Christie** regényéből **Michael Green**. Kép: **Haris Zambarloukos**. Zene: **Patrick Doyle**. Szereplők: **Kenneth Branagh** (Poirot), **Michelle Pfeiffer** (Mrs. Hubbard), **Judi Dench** (Dragomiroff hercegnő), **Johnny Depp** (Ratchett), **Daisy Ridley** (Mary). Gyártó: **Kinberg Genre / Scott Free Production**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált*. 114 perc.

**F**ritz Lang szelleme kísért a *Babylon Berlin* világa felett. Mintha csak a *Mabuse*-mozikát, az *M*-et, illetve az amerikai korszakból a *Tébolyt* meg a *The Big Heat*-et turmixolták volna egybe, és öntötték volna rá egy olyan sorozatra, mint például a *Maffiózók*, megfűszerezve nem kevés chandleri noirral. Már a főcím is a német expresszionista időket idézi, persze ebben nem kell feltétlenül pont Lang szellemét keresni, a húszas évek német mozijára (például a *Metropolis*ra) hajazó tipográfiát egyszerűen a korhűség igénye szülte.

Merthogy a *Babylon Berlin* alkotói törekedtek a történelmi átélhetőségre: minden külső és belső helyszín, minden kosztüm és frizura, minden egyes kellemes a húszas-harmincas éveknek megfelelő (na jó, az első évadban felbukkanó, eltérített DR 52-es mozdony nem, ez a modell csak a negyvenes években állt szolgálatba), hogy a weimari időkbe helyezett, a fikciót a történelmi tényekkel ügyesen elegyítő bűnjáték hitelességéhez kétség se férjen. Berlin, 1929: talmi csillogás a lokálokban, csontig hatoló nyomor a külvárosokban, minden társadalmi réteget át- és behálózó morális válság, nemzeti és nemzetközi összeesküvések, szociális feszültségek és politikai játszmák. 1929-ben ért véget a weimari köztársaság aranykora, a sorozatban is megidézett „véres május elseje” nagyon is valóságos esemény volt. Ahogy az is tény, hogy a köztársaság bukását egyaránt kívánták az erősödő munkásmozgalmiak és a mindinkább jobbszélre sodródó, a birodalmi időket visszakívánó polgári pártok, miközben a küszöbön álló világválság nélkül is óriási volt a munkanélküliség, és minden gazdasági és szociális (fél)reform ellenére a németek nem tudtak kigyógyulni a világháborús traumából.

## SCHREIBER ANDRÁS // BABYLON BERLIN

### ALEXANDERPLATZ

S a germán „roaring twenties” minden traumájának és egyenlőtlenségének, képmutató bigottságának és csillogásba menekülő önfelédtségségének legfőbb helyszíne Berlin, amit „egyszer mindenkinél látnia kell”. Ebbe a fővárosi hervadó virágbúzába érkezik Kölnből Gereon Rath felügyelő (Volker Bruch), hogy a berlini erkölcsrendészet segítségével megszerezzen egy kompromittáló szexfilmet, s miközben egyre mélyebben bukik alá a nagyváros szímfóniájába, újabb és újabb bűnügyekbe keveredik. A több szálon futó cselekményben felbukkannak a negyedik internacionálé trockista emigránsai és az őket üldöző sztálinisták, a revízióra készülő Wehrmacht összeesküvői és a politikát, rendőrséget, művészvilágot sakkban tartó (örmény) „maffia”.

Apropó 1929. A húszas évek fővárosi alvilágát, a pitiáner kilátástalanságot, a tisztességtelenség elkerülhetetlenségét éneklő meg, mintegy pokolbeli Odüsszeiaként, Alfred Döblin 1929-ben megjelent regénye, a *Berlin, Alexanderplatz* is, amelyből ötven évvel később Fassbinder rendezett szeniális tévésorozatot. Döblin – Fassbinder szavaival – nagyvárosregényt írt, és ez a nagyvárosregény-igény mutatkozik a *Babylon Berlin* aprólékos, minden részletre ügyelő cselekményvezetésében is. Ezt persze a sorozat alkotói a kiindulópontul szolgáló regény(ek)ből örökölték át: a széria alapja Volker Kutscher Gereon Rath-krimisorozata (a regényfolyamból az első kettő magyarul is megjelent), márpedig a

KRIMI ÉS TÖRTÉNELEM – A WEIMARI KÖZTÁRSASÁG IDEJÉN JÁTSZÓDÓ NÉMET BŰNÜGYI SOROZAT FELRAJZOLJA BERLINT CHICAGO MELLÉ A GENGSZTEREK TÉRKÉPÉN.

kölni szerző szeret elmerülni a részletekben, hosszas leírásokban tobzódva ad bizonyosságot az olvasónak pszichológiai, történelmi és szociológiai ismereteiről, miközben a krimi izgalmáról sem feledkezik meg. Mindezt úgy, hogy Kutscher saját bevallása szerint Döblin regénye éppúgy hatással volt rá, mint két másik, mozgóképes „forrás”, *A kárhozat útja* és az *M*, illetve a *Maffiózók*-sorozat.

A *Babylon Berlin* (a sorozat címét egyébként az első Rath-regény – a magyar fordításban a nem túl fantáziadús *Tisztázatlan bűnügy* címet viselő – *Der nasse Fisch* angol „verzija” adta) alkotóinak tehát nem volt túl nehéz dolguk: Sam Mendes és Fritz Lang filmjei eleve kottául szolgáltak ahhoz, hogy az angol-szász noir és a német társadalmi krimi randevújának szerelemgyermekét világra segítsék. Úgy, hogy mindeközben a három forgatókönyvíró-rendező, Tom Tykwer, Achim von Borries és Hendrik Handloegten kézjegye is meglátszik. Ez a minden egyes epizódra vonatkozó szerzői csapatmunka szerencsére nem okoz káoszt, az egyes részek végig feszesek maradnak. Persze, a *Babylon Berlin* azért leginkább Tykwer életművébe passzol (nem kisebbítve ezzel a másik két szerző érdemeit) – a sorozat lassú-gyors-gyors-lassú tempója és kendőzetlen ábrázolásmódja sokban emlékeztet a *Parfümre*, a véletlenek összjátéka pedig több Tykwer-filmnek (*A lé meg a Lola*, *Téli alvók*, *A harcos és a hercegnő*) is témája. Márpedig a *Babylon Berlin* cselekményét nagyban mozgatják az egymással sorszerűen összebogozódó véletlenek.

A bűnnel fertőzött világ rendezetlen – a nyomozó dolga, hogy rendet vágjon a káoszban. Csakhogy a noir-hagyományokat is követő széria univerzumában a rend öre is privát démonokkal küzd. A háború – és azzal összefüggésben egyes

magánéleti zavarok – kiváltotta poszt-traumás stressz nem szül tiszta hősokeket. A kézremegést morfiummal csillapító hős esendő, és csak kevésbé romlott, mint az erkölcsstelenségen némi ellenszolgáltatásért cserébe szemet hunyó, pozícióféléző társa. Legfeljebb még az igazságba vetett hitével is vívódik, még inkább kiszolgáltatva magát ezzel a véletleneknek. Ha máshonnan nem, hát a történelemkönyvekből tudjuk, Berlin a húszas-harmincas évek fordulóján valóban Babilon volt, ahol az emberek már a torony leomlása előtt is elbeszéltek egymás mellett, de 1933-al kezdődően az egész világra kiterjedt a káosz. Tykwerék sorozatának hőse ebben a modern Babilonban keresi a saját szavait, szembesül mások és a saját gyarlóságával, miközben Mabusék alakítják a véletleneket a háttérből.

A *Babylon Berlin* nem pusztán történelmi korba helyezett krimi, de fikciós szociológiai tabló is. Feszültsége nem csak az egyes bűnügyi szálakban rejlik, hanem abban is, hogy valóság szemléletében és atmoszférateremtésében finoman becsempészi a kései német expresszionizmus látásmódját. Nem szembeütő hivalkodással, az irreális geometriai vonalvezetéssel helyett a mélyre ható realizmus uralkodik – a szex az szex, a mocsok az mocsok –, ellenben kifinomult tempóváltásával, feszültségteremtő hangkulisszával és a cselekményhez igazított megvilágítással. Lehetséges, hogy ez az épp csak nyomokban megidézett expresszionizmus mindössze azt a célt szolgálja, hogy ezzel is korba helyezzék az alkotók a nézőt, mégis, enyhe álomszerűséget eredményez. Mintha a néző, Gereon Rath felügyelőhöz hasonlóan, tudatmódosítóval fűszerezett hipnózisban merülne alá egy valóságosnak tűnő, megtörtént eseményeken alapuló álomba. A *Babylon Berlin* a korábbi német krimisorozatoknál (*Derrick*, *Tetthely*, *Az öreg*) sokkal kendőzetlenebbül vall a bűn természetéről, s mindezt a történelmi kullissza miatt: kockázatmentesen.

**BABYLON BERLIN** – német tévésorozat, 2017. Rendezte: **Tom Tykwer**, **Achim von Borries**, **Hendrik Handloegten**. Írta: **Volker Kutscher**. Kép: **Bernd Fischer**. Zene: **Johnnye Klimek**, **Tom Tykwer**. Szereplők: **Volker Bruch** (Gereon Rath), **Liv Lisa Fries** (Charlotte Ritter), **Peter Kurth** (Bruno), **Leonie Benesch** (Lena), **Severija Janusauskaite** (Svetlana). **Misel Maticevic** (Örmény). Az HBO bemutatója. 8x45 perc.

„Lang szelleme kísért”  
(Volker Bruch)





## KOPOTT

## KALAP, GYÜRÖTT BALLON

ELSŐ KÖNYVÉNEK FILMADAPTÁCIÓJÁVAL LEGINKÁBB KONDOR VILMOS LEHET ELÉGEDETT: SIKERÜLT NÉPSZERŰVÉ TENNIE A MAGYAR HARD-BOILED KRIMIT.

**A**z egymilliárd forintból készült presztízs-filmadaptációval sikeresen lezárult a Kondor Vilmos álnevű szerző nagy vállalkozása, amely tíz éve, a *Budapest noir* című regény 2008-as megjelenésével vette kezdetét. Kondor célja az volt, hogy reális magyar környezetbe, a harmincas (a folytatásokban a negyvenes, majd az ötvenes) évekbe helyezze az egykorú amerikai hard-boiled krimi műfaji elemeit, elsősorban a bűn vonzásában vagy a törvényesség szürkezónájában mozgó karaktereket és a cinikus, illúziótlan világtérképet – ez utóbbit a bűnügyi újságíróként dolgozó főhős, Gordon Zsigmond alakja hivatott közvetíteni. Vagyis a szerző kevésbé műfajként, mint inkább sajátos szenszibilitásként értelmezte az annyi mindenre ráhúzható noir címkét (a noir szerteágazó értelmezéséről lásd Roboz Gábor *Minden fekete* című írását a *Filmvilág* 2016/11. számában).

Kondor olyan regényvilágot épített, amelyben kikerülhető, vagy legalábbis zárójelbe tehető a Horthy-rendszer ideológiájának és társadalmi viszonyainak elemzése. A *Budapest noir* tétje az volt, hogy műfaji eszközökkel dolgozzon fel egy sokat vitatott történelmi korszakot, vagyis populáris mítoszt teremtsen ott, ahol addig legfőképp a történelmi vagy publicisztikus értelmiségi analízisnek volt tere. Kondor nem kerülte ki a valós történelmi személyiségek figuráit – ezt nyomatékosítja, hogy az első regény és a mostani filmváltozat is Gömbös Gyula halálával jelöli ki a történet idejét –, és bátran felvállalta a társadalmi igazságtalanságok és ideológiai konfliktusok bemutatását, ám mindezt a központi bűnügyi konfliktus alá rendelte. Elsősorban a krimi műfaji kívánalmainak tett eleget, e sötét szűrőn keresztül beszélt a Horthy-rendszer mindennapjairól.

„Büntanyák és úri szalonok”  
(Törőcsik Franciska)



Vérbeli posztmodern műfaji kísérletről van szó, az elbeszélő hangsúlyozza is, hogy Amerikából importált a hard-boiled recept. Gordon Zsigmond Chicagóban töltötte ifjúkorát, és felnőttként tér vissza Budapestre. Úgy öltözik és úgy beszél, mint Sam Spade vagy Philip Marlowe, és nyomozni is hasonlóan nyomoz: rámenősen kérdezősködik, megvereti magát, vagy ő ver meg valakit. A *Budapest noir* konkrét idézetekkel is kapcsolódik a klasszikus Dashiell Hammett-krimikhez, a madám Vörös Margó leírása szinte teljesen megegyezik a *Véres aratás* hasonló tartalmú részével. Igaz, Gordon nem magádetektív, hanem újságíró, vagyis egy lépéssel közelebb áll az értelmiségi státuszhoz és a vele járó társadalmi elemző attitűdhez. Riporterként azonban ugyanúgy al- és felvilág között közvetít, mint Spade és társai, így Kondor a harmincas évek büntanyáira és úri szalonjaiba is elkalauzolhatja az olvasót. Regényei valóban nem ideologikusak, de a cselekmények mind erősebben kötődnek a politikai változásokhoz. Az első kötet bűnügyének hátterében a fokozatosan törvényerőre emelkedő antiszemizmus áll, később a nyilas- majd

az ÁVH-féle terror alakítja az eseményeket, Gordon visszatérő ellenségévé pedig egy olyan karakter válik, aki jobb- és baloldali diktatúrák kiépítésében is készségesen segít.

A *Budapest noir* és egy évvel később megjelent folytatása, a *Bűnös Budapest* fényes sikert aratott mind a Kondor kísérletét értékelő kritikusok, mind a primér krimiizgalomra fogékony olvasóközönség körében. A sorozat legjobb kötete valójában nem is a nyitány, hanem a *Bűnös Budapest*, amely a szériából legközelebb áll a noir műfajhoz: igazi femme fatale-t léptet fel, világszínésze pedig kiábrándultabb, sötétebb, mint az előzményé. A harmadik kötet, *A budapesti kém* a kémregény műfajával variálja az alapképletet, a további epizódokban pedig Kondor nem is igen talált ki más újdonságot. A *Bűnös Budapest*-ciklus hátralévő két része a már ismert karakterek sorsát kerekítette le, és a magyar történelem további fordulópontjainak kondori zsánerképét adta, 1956-tal bezárólag. A Gordon Zsigmond további kalandjait elmesélő novelláskötet éppúgy a megtalált receptet használta fel invenciók nélkül, mint az éppen csak

említésre méltó, Gordontól független Szent Korona-ciklus regényei. A váltás szükségességét Kondor is érezhette, mert 2015-ben kortárs krimit adott ki, *A büntől keletre* azonban az író eddigi legrosszabb könyve, túlírt, közhelyeket sorjázó, a közéleti kulcskérdésekben ugyanakkor kínosan finomkodó regény. Legújabbban, részint a sikertelen újítások, részint a *Budapest Noir*-film reklámértéke miatt, Kondor visszatért Gordon alakjához, és a nemrég megjelent *Szélhámos Budapestben* a Bűnös Budapest-ciklus előzményét mesélte el. Az író kipipálta az utolsó, még parlagon hagyott bűnügyi műfajt, a gengszertörténetet azzal, hogy a főhősnek a nagy átverésekben utazó svindlerek közé kell beépülnie.

A hatszáz oldalas *Szélhámos Budapest* pontosan mutatja, milyen irányba mozdult Kondor Vilmos írói érdeklődése. A Horthy-korbeli városképről, szórakozási, étkezési, öltözködési szokásokról, alá-fölérendeltségi viszonyokról, kommunikációs formákról szerzett, egyre behatóbb ismeretei kötettről kötetre jobban feszítik szét a szikáran induló bűnügyi narratívákat, mintha a szerző már nemcsak krimiíróként, hanem kultúrtörténészként is tekintene magára. Nem valós példáról van szó, de úgy írhatjuk le a *Budapest noir* és a *Szélhámos Budapest* közötti különbséget, hogy amíg az elsőben az elbeszélő azt írja, Gordon Zsigmond leült az Abbázia kávéház asztalához, az új könyvben hozzátesszi, hogy az asztal tömör ébenfából készült, lábát szecessziós faragványok díszítik, kivéve azon a helyen, ahol a főpincér Helmut nevű dakszlija kikaparta a mintát, amely baleset miatt az eb két napig nem kapott enni az Abbázia berendezésére kényes gazdájától.

A hasonlóan körülményes leírásokat Kondor már az első kötetbe is becsempészett rejtői humorral oldja. Rejtő hatása kivált a kontúros mellékalakokon érezhető, például az abált szalonnát igen kedvelő Pazár doktoron, titkárnőjén, Rekenye Babán, vagy a Skublics Izsó, esetleg Kragujevics Spázó nevű szereplőkön. Világos tehát, hogy Kondor Vilmos könnyedén előállíthat még tíz, Horthy-korszakban játszódó bűnügyi regényt, mert a háttértudása már bőven megvan hozzá. A kérdés csak az, hogy az első rész kemény krimijét megkedvelő olvasók a folytatásban is értékelik-e az író egyre terebélyesedő kultúrtörténelmi ambícióit.

Az átalakult Kondor-regények mellett a *Budapest Noir* filmváltozata az alapregény egyszerűségéhez, szigorú műfaji világához való visszatérést ígérte. A feldolgozás háttérében a Filmalap azon célkitűzése állhatott, hogy az üzembiztosan működő vígjátékok mellett a rendszerváltás után szintén jól teljesítő kosztümös történelmi filmek gyártását is napirenden tartsa. Ám amíg a *Honfoglalás*, *A Hídember*, a *Sorstalanság*, vagy akár a Kondor-adaptációt is jegyző Gárdos Éva debütfilmje, a koprodukciós *Amerikai rapszódia* a múltlemező középfajú művészfilmek stílusában készült, addig *A martfői rém*, a *Kincsem*, a *Budapest Noir* vagy *A Viszki*s történeteinek erősebb a műfaji karaktere, a pénzosztók és forgatókönyv-fejlesztők tervei szerint ugyanis így szólítható meg a nagyközönség.

A *Kincsem* hatalmas sikere őket igazolta, holott már Herendi Gábor filmjében is problémát okozott az, ami a *Budapest Noir*-ban jóval erősebben érezhető. Az egymilliárdos költségvetés itthon rendkívül magas, de féltő, hogy a kosztümös műfaji környezetben csak steril díszletekre, pár másodperces totálképekre és színházi kelléktárból kölcsönzött jelmezekre elég. Ha a költségek nem a markáns rendezői elképzelést szolgálják, akkor óhatatlanul lelepleződik szegényességük, márpedig Gárdos Évának mintha semmilyen ötlete nem akadt volna azon kívül, hogy a lehető legegyszerűbben felképezze a regény cselekményét – bár ennek a feladatnak a nagyját elvégezte helyette a forgatókönyvíró, a tavaly elhunyt Szekér András. A noir mint vizuális stílus csak elvétve, egy-egy kép erejéig

jelenik meg a filmben, amely sokkal inkább kelti egy tisztességes vasárnap délutáni tévéfilm, mint komoly presztízszű mozarab benyomását.

Gárdos Éva filmje sem a zsáner hagyományait felidéző, erőteljes vizualitással, sem a történet fordulópontjait érzékletesen, jó tempóban elővezető krimidramaturgiával nem büszkélkedhet. A rendező a központi bűnügy fináléját, a titokzatos lány halálának magyarázatát is egy tónusban tartja a megelőző epizóddal, szinte késve vesszük észre, hogy már a megoldást látjuk. Leginkább a színészek játékában lehet bízni, a szereplőgárda pedig szavatol azért, hogy végül fájdalommentes élmény maradjon a *Budapest Noir*. Ezt annak ellenére elérik, hogy éppen a főhőst adó Kolovratnik Krisztián találja legkevésbé a helyét: nyers, macsó férfiasága valóban remekül mutat egy hard-boiled krimiben, de semmit nem mutat meg Gordon ravasz észjárásából, analitikus alkatából. A *Budapest Noir*-al végeredményben egyedül Kondor Vilmos lehet elégedett. Nagy műfaji kísérletének sikerét regényének filmváltozata igazolja vissza, arról pedig egyáltalán nem tehet, hogy az adaptáció mélységesen középszerűre sikerült.

**BUDAPEST NOIR** – magyar, 2017. Rendezte: **Gárdos Éva**. Írta: **Kondor Vilmos** regényéből **Szekér András**. Kép: **Ragályi Elemér, Ragályi Márton**. Zene: **Pacsay Attila**. Szereplők: **Kolovratnik Krisztián** (Gordon Zsigmond), **Tenki Réka** (Krisztina), **Töröcsik Franciska** (Fanni), **Kulka János** (Szöllősy), **Kováts Adél** (Szöllősyné), **Anger Zsolt** (Gellért), **Dobó Kata** (Vörös Margó). Gyártó: **Pioneer Pictures**. Forgalmazó: **Big Bang Média**. 95 perc.



„Úgy beszél, mint Sam Spade”  
(Tenki Réka és Kolovratnik Krisztián)

## BESZÉLGETÉS ANTAL NIMRÓDDAL

## „Ne legyen rabja saját legendájának”

## SOÓS TAMÁS DÉNES

MIT ÉR A BANKRABLÓFILM, HA MAGYAR? ANTAL NIMRÓD A VISZKIS KAPCSÁN EREDETI AKCIÓJELENETEKÉRŐL ÉS HOLLYWOODI LEHETŐSÉGEKRŐL IS MESÉLT.

• *Pár éve említetted, hogy fiatalon húzódoztál reklámfilmes munkákat vállalni, de a sznob művésszel szemben szerencsére az éhes csávó nyert benned. A Viszkist is az éhes Antal Nimród rendezte?*

Már a *Kontroll* után a *Viszkissel* akartam foglalkozni, de sajnos akkor másnak adták el a filmjogokat. Ha tíz éven át mégis dolgozott bennem az akarat, hogy megcsináljam, akkor könnyen eldönthető, ki nyert bennem – már ha létezik még ez a kettősség. Szerintem nem. Csak egy ember van, aki azért dolgozik, hogy eltartsa a családját, de közben szeretne jó történeteket mesélni. Ambrus Attiláé pedig ilyen. Több minden is megfogott benne: először, hogy médiaszenzáció alakult ki egy bankrabló körül, majd a merészség, amivel a bűnözéshez közelített, és ahogy megszökött a börtönből, végül pedig eljutottam az ítélkező emberekig, akik magas lóról osztják az ésszt.

• *Mennyire okozott nehézséget, hogy belepasszintsd egy műfaji sémába egy valóság ember történetét?*

Egy alkotóra hatalmas felelősséget ró, ha egy valódi személy történetét dolgozza fel. Attila viszont úgy állt hozzá, hogy azt kell csinálni, ami jó a filmnek, és ez engem is felszabadított. Előtte kicsit nehezebben ment az írás, de amikor rájöttem, hogy nem kell egy az egyben elmesélnem az eredeti történetet, helyére került a dramaturgia.

• *Melyik pontnál kellett elengedned a valóságot?*

Nekem sok olyan film tetszik, amit egyesek művészfilmnek neveznek, és

sok olyan is, amit a rosszindulatúak kommersznek bélyegeznek, a legjobban viszont azok, amik a kettő közti határmezsgyén mozognak. Készíteni is ilyen filmeket szeretnék. Az amerikai filmekben ezt kevésbé tudom megvalósítani, mert ott hűségeseznek kell maradni egy-egy zsánerhez, a magyarokban viszont jobban képviselhetem ezt a filmtípust, ami igenis hordoz magában értéket, de szórakoztató és pörgős is egyben. Amikor a lehető legnagyobb valóság-hűséggel próbáltam elmesélni a *Viszki*s történetét, az egy lassabb ritmust kényszerített a forgatókönyvre, hiszen ha valakinek az életét mutatjuk be, muszáj a gyerekkorát is elővenni. Az első draftoknál azt vettem észre, hogy a könyv túlságosan hajlik az egyik irányba, és nem találja el azt a középpontot, amit szeretnék megcélozni, ezért kellett rajta változtatni: hogy kibontakozzon az üzenet is, de legyen ritmusa és ereje a filmnek.

• *Ez a célkitűzés mostanában fogalmazódott meg benned? Már a *Kontrollt* is azért dicsérték, mert egyensúlyt tartott a műfaji és a művészfilmek között, és miközben ügyesen zsonglörködött különböző zsánerelemekkel, a történet mélységeit és szimbólumrendszerét is érdekesen kidolgoztad.*

Már akkor is úgy gondoltam, hogy jól sülnhet el, ha keverem a zsánereket. Ennek persze megvan a veszélye: ha egy forgatókönyvben túl sok a szereplő, akkor nincs idő egyiket se bemutatni, egyikbe se tud a néző beleszeretni. Ugyanez a helyzet, ha túl sok műfajt és

témát érint a film. A *Viszki*sben pedig sok minden előkerül: a magyar kisebbség helyzete Erdélyben Ceaușescu alatt; az átmenet a kommunizmusból egy új rendszerbe; a rendőrség állapota, akik nem voltak felkészülve arra a merész fellépésre, amit Ambrus képviselt; és az is, ahogy Magyarországon a máshonnan érkezettekkel bánnak (számomra legalábbis furcsa, ha egy magyar románnak nevez egy erdélyit). Igyekeztem rátalálni a fő vonalra, ami mellett elégánsan lehet bemutatni ezt a sok témát, és ebben nagy segítségemre volt Kovács Zoltán vágó. Gyakran előfordul, hogy az ember úgy gondolja, megvan a forgatókönyvben az egyensúly, és csak a forgatás után veszi észre, hogy nincs, akkor pedig a vágóasztalon kell helyrebillenteni a dolgokat.

• *A *Viszki*s a rendszerváltás után játszódik, amikor az emberek még elhitték, hogy a kommunizmus után egy szép új világ jön, amiben meggazdagodhatnak, de a nagy reményeket nagy pofára ésés követte. Ambrusnak viszont, ha illegális eszközökkel is, sikerült megvalósítania azt a kollektív álmot, ami a 90-es évek magyar társadalmában élt: az erdélyi szegénygyerekek megcsinálta a szerencséséjét. Talán ez is hozzájárult a népszerűségéhez amellet, hogy udvarias, szerethető bűnözőként lépett fel.*

És ne felejtjük el azt sem, hogy a bankok nem feltétlenül szeretettel bántak és bánnak az emberekkel. Azért is lehetett bennük egy enyhe öröm, mert látták, hogy valaki keresztbe tesz nekik. Ki ne élvezné, ha a kisember feláll a nagy, gonosz rendszerrel szemben?

• *Ha Amerikában forgattad volna, mi-ben lenne más A *Viszki*s?*

Akkor borzasztó lett volna. Az igazán jó filmek több országban is működnek, de a *Viszki*s helyzetét nehezíti, hogy egy nagyon konkrét időszakot dolgoz fel, és tele van olyan elemekkel, hangulatokkal, amiket jobban értékelnek azok, akik tudják, milyen volt a 90-es évek Magyarországa. Az amerikai közönség nem valószínű, hogy ráérez ezekre a finomságokra, és talán az amerikai színészek sem tudták volna igazán beleélni magukat a történetbe. Meg hát hogyan forgattuk volna le: amerikai színészekkel, akik magyar akcentussal próbálnak angolul szí- nészkedni? Csinálhattunk volna filmet

szimplán egy jégkorongos bankrablóról, de az már nem az a történet lett volna, amit én el akartam mesélni a Csíkszeredán nevelkedett kissrácról, aki feljön a nagyvárosba, és bankokat kezd rabolni.

• *Az amerikai filmekben a legutolsó hajszálig élethűen keltik életre a valós személyeket (például Lincolnt), te viszont úgy instruáltad Szalay Bencét, hogy ne vegye át Ambrus gesztusait, manírját, inkább azt a szellemiséget teremtsd meg, amit ő képviselt. Miért?*

Mert az csak a fűszer az ételen, nem a főfogás. Egy srác, aki a 2000-es években, egy nagyvárosban nevelkedett, ritkán hordozza azt a súlyt, mint Ambrus, akinek kőkemény élete volt. A szülei elhanyagolták, nevelőintézetbe került az ezeréves határon túl, ahol két magyar gyerek volt és több száz román, majd egy vonat aljába kapaszkodva szökött át a határon, hogy aztán itt a jobb életet belengető ígéretek helyett egy kemény és gyilkos világ fogadja. Ezt a fajta keménységet gyakran közhelyekkel teremtik meg a vásznon: a színész pattogtatja a mellizmát, vagy összeszorítja az állkapcsát, hogy rángjon az arca. De azok a nehéz sorsú emberek, akikkel én találkoztam, nem játszották az alfahímet. Hordták magukban a múltat, de ezt nem mutatták kifelé. Bencének ezt a befelé megélt keménységet kellett eljátszania, és elképesztően jól oldotta meg a feladatot. Hálás vagyok, hogy ő alakította Ambrust; inspirált az a szerénység, amivel a filmezéshez közelített.

• *Ambrust éveken keresztül nem tudták elkapni a magyar rendőrök, amiben volt valami tragikus, de*

*mélységesen komikus is. Az akciójelenetek stílusába is igyekeztek belekomponálni ezt a kelet-európai ízt?*

Papíron könnyű felvenni egy akciót: sok snittet kell más-más pozícióból rögzíteni és dinamikusan összevágni, hogy pörgős legyen. De mitől tud egy film elrugaszkodni a megszokottól? Farkas Balázs kaszkadőrszakértővel hosszan ötleteltünk ezen, de a forgatáson történt valami, ami más irányba vitte az akciókat. A kocsi egy kaszkadőr vezette a hátul elhelyezett gázzal, fékkel és kormányval, de a sofőrülésen Bence ült, akinek a forgatás előtt még jogsija sem volt, mi pedig beledobtuk egy éles szituációba, ahol valódi autók nagy sebességgel csapódtak egymásba. Az arcán minden érzelme lejárásodott, amit egy ember átélhet ebben a helyzetben, így inkább a félelem dominálta a jelenetet, nem a keménykedés. Más filmben talán úgy vették volna fel, hogy a bűnöző arcán lefolyik egy izzadságcsepp, miközben kifehéredett öklével szorítja a kormányt, nálunk viszont az látszódtott rajta, hogy „Úristen, én nem akarok itt lenni!”. Hiába is próbáltunk Hans Zimmer-től megszokott, dörögdelmes zenét aláfektetni, az inkább utóíznek tűnt, úgyhogy Yonderboi elvitte egy teljesen másik irányba, és nem feszült és dobokkal teli, hanem már-már melankolikus zenét pakolt alá, ami kontrázta a képet, és így hirtelen minden a helyére került: egy eredeti hangvétele akciójelenet született, ami szembement a sablonokkal.

• *Másképp méri a sikert a magyar, mint az amerikai filmjeid esetében?*

**A Viszki**  
(Szalay Bence)

Már nem. Rengeteg energiát elszívta, hogy túl sokat foglalkoztam a negatív véleményekkel. Azért csinálom a filmeket, mert kényeszt érzek rá, és nem azért, hogy megfeleljek másoknak. Most már igyekszem inkább azzal foglalkozni, hogy mi lesz a következő munkám. Elértem azt a pontot az életemben, hogy egyfolytában dolgozni akarok. Nem pihenni egy film után, hanem több és többféle filmet csinálni. Húszat, harmincat, ha lehet.

*Hollywoodban viszont nehezebb most munkát találni, hiszen épp azok a középkölt-*

*ségtvetésű, 20-40 millió dolláros zsánerfilmek szorultak ki a piacról, amilyeneket te is rendeztél.*

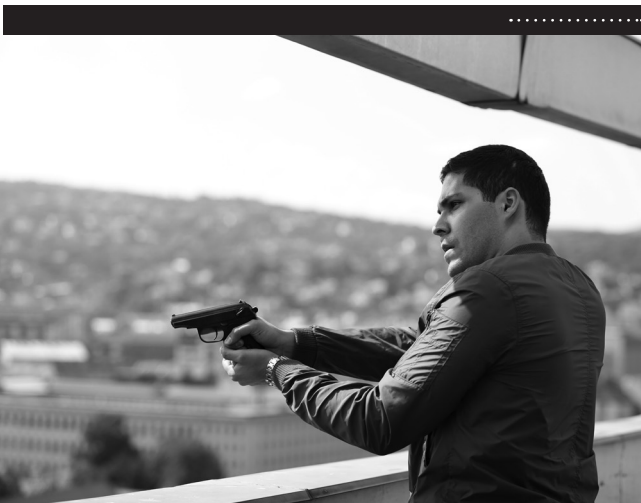
Valóban, az elmúlt tíz évben egyre kevesebb ilyen film készül, mert vagy 5 millió dollárnál alacsonyabb, vagy 100 millió feletti költségvetések vannak. Ennek ellenére az a film, amivel talán legközelebb foglalkozom, 50 millió környékén mozog. De hogy mi lesz ez, azt még nem árulhatom el.

• *Az is trend, hogy egy független filmmel nagyot robbantó rendezőket szerződtesse a hollywoodi szuperprodukciónak. Könnyebb most nagyot lépni Hollywoodban?*

Nem. Trendektől függetlenül óriási kitartás és sok szerencse kell, hogy az ember munkához jusson az amerikai rendszerben, mert kevés lehetőség adódik, nem készül manapság annyi film. Semmiképp sem szeretném elhittetni azt a fiatal rendezőkkel, hogy elég egy kisköltségvetésű filmet készíteniük, és ők kapják a következő *Csillagok háborúját*. Ha azt nézem, hány rendező dolgozik Hollywoodban, elenyésző azok száma, akik ilyen lehetőséghez jutnak. Az, hogy egyszer csináltál valamit, mint én a *Kontrollt*, nem sokat számít. Minden filmmel újra bizonyítani kell. Egy barátom mondta, hogy nagyon óvatosnak kell lenni, hogy az ember ne legyen rabja a saját, elképzelt legendájának. Ez különösen igaz a rendezőkre. Ha senki nem foglalkozik veled, akkor még keményebben kell dolgoznod.

• *Egy magyar filmmel is újra felfigyelhetnek rád most Amerikában, hogy a Saul fia Oscarja óta egyébként is több reflektorfény irányul a magyar filmekre?*

A *Kontroll* hosszú évekig biztosított nekem munkát, és úgy néz ki, A *Viszki* is ezt a szerepet fogja betölteni. De idealisztikus azt gondolni, hogy egy egész szakma kamatoztathatja egy ember tevékenységét. Sem egy *Viszki*, sem egy *Saul fia* nem fogja megváltoztatni egy ország filmkészítésének az irányát, erre csak sok ember munkája képes. Olyanoké, mint Török Ferenc, Pálfi György, vagy Ujj Mészáros Károly, akik mind remek filmeket készítettek az elmúlt években. De folytathatnám a sort – például a *Kojottal*, aminek a nyitójelenete szerintem filmtörténeti jelentőségű –, mert rengeteg tehetséges magyar filmes dolgozik most. Hogy merre mozdul a magyar film akár otthon, akár külföldön, az rajtuk áll. •



SZABÓ ADRIENNE FELVÉTELE

NEPP JÓZSEF (1934–2017)

# A hét fürge rémálma

VARGA ZOLTÁN

**NEPP JÓZSEF GROTESZK HUMORÚ ÉLETMŰVE A MAGYAR TÖMEGKULTÚRA FONTOS FEJEZETE, FORGATÓKÖNYVÍROI SZEREPVÁLLALÁSA IS MEGHATÁROZÓ JELENTŐSÉGŰ.**

„Mindenesként”, „jolly jokerként” emlegette a szakma Nepp Józsefet, aki felbecsülhetetlen szerepet játszott a hazai animációs film formálásában. A 83 éves korában elhunyt művész ugyanis nem kizárólag rendezőként tevékenykedett, alkotótársaként is nagy munkát végzett: gyakran segítette kollégái munkáit forgatókönyvíróként, animátorként, háttértervezőként, sőt olykor zeneszerzőként is. A Pannónia Filmstúdió egészségügyi animációi közül alig akadt olyan produkció, amelyhez ne lett volna köze (legkivált forgatókönyvíróként); az országos népszerűségnek örvendő, nemzedékek számára meghatározó élményt jelentő tévésorozatok számos tétele is Nepp nevéhez fűződik – közülük a legismertebbek a hivatalosan *Üzenet a jövőből* főcímet viselő, a köztudatban *Mézga család*-ként rögzült széria (és két folytatása), valamint a Dr. Bubó figurájáról elhíresült *Kérem a következőt!*.

Nepp rendkívül termékeny forgatókönyvírói működése a 60-as évek elejétől, első műveitől és az első *Gusztáv*-szériától egészen a 2000-es évek végéig, a második *Macskafogó*-ig terjed. A humoros közelítésmód – amely a szelídebb komikumtól és az iróniától a groteszken át a morbid és abszurd humorig ível – Nepp József egész életművén végigvonul, a mások számára írt munkákban is. Az alkotó sokoldalúságát és alkalmazkodó-készségét egyaránt bizonyítja, hogy íróként-ötletadóként a legkülönbözőbb habitusú, művészi alkatú kollégákkal dolgozott együtt, Foky Ottótól (*Egy világhírű vadász feljegyzései*) Dargay Attiláig (*Lúdas Matyi*, *Szaffi*, *Az erdő kapitánya*), Ternovszky Bélától (*Macskafogó*-

*kafogó*-filmek, *Egérút*) Gémes József (*Vili, a veréb*). Nepp azt nyilatkozta egyszer, hogy – csepeli munkáscsaládból érkezve – úgy képzelte, dolgos évtizedeit egy gyárban fogja tölteni. Valóban így alakult – ám szerencsénkre ez a gyár a *rajzfilmgyár* lett.

## KISEMBEREK KÜZDELMEI

1957-ben, az Iparművészeti Főiskola díszítő-festő szakának elvégzése után került Nepp József a Pannónia Filmstúdióba, s noha kezdetben bábfilmek díszlettervezőjeként szeretett volna elhelyezkedni, a rajzfilmeknél kötött ki: *A telhetetlen méhecskében* (1958) részben általa tervezett hátterek láthatók. Első saját rendezéseire döntő hatást gyakorolt Karinthy Frigyes humora, illetve a szórakoztatás és a társadalmi jelentőségű kérdések, leginkább az emberi tulajdonságok vizsgálatának – főként karikírozásának – összekapcsolása.

„A megfelelő zsebekbe csepegtetik” (Oxidia)

Nepp kezdettől fogva a nagyközönséget célzó animációs filmek mellett állt ki, s ez így maradt egész pályáján. A rendezői debütálást jelentő *Szenvedély* (1961) a felszínen közegészségügyi problémák ironikus láttelepe, a nikotinfüggőséggel a középpontban: dohányzó főhőse orvosi utasításra megpróbál felhagyni „szenvedélyével” – hiábavalóan. Mélyebb szinten izgalmasabb kérdéskörök is megjelennek az első Nepp-rajzfilmben: egyén és társadalom, ember és város, üdvözülés és elkárhozás ellentétei fogalmazódnak meg benne. Stílusa tovább árnyalja a Macskássy Gyula és Várnai György műveiben (*A ceruza és a radír*, *Párba*) körvonalazódott karikatúrisztikus rajzanimációt, s ez nemcsak a képi világ szikárságára értendő, hangban még merészebben, kihívóbban él a zörejekkel és effektekkel, mint az addig készült magyar rajzfilmek. Rövidfilmjei zömében Nepp később is elsősorban zenét és zörejeket használt, beszédet kevészer.

A következő Nepp-filmek közül a *Holnaptól kezdve* és a *Mese a bogárról* (mindkettő 1963-as) viszi tovább ezt a stílust, s mindkettő a kisemberek győtrődéseivel foglalkozik – e filmek által vált Nepp a hazai karikatúrisztikus animáció egyik vezéregyéniségévé. A *Szenvedély* és a *Holnaptól kezdve* alapozta meg azt a figurát, aki a magyar animációs film történetének egyik legnevezetesebb hőse, illetve antihőse lett: Gusztávot. Nepp és alkotótársai, a nála idősebb Dargay Attila s a fiatal-





labbb Jankovics Marcell „tri-  
umvirátusa” lépteti színre  
a 60-as évek során mozis  
bemutatásra kerülő sorozat  
címadó figuráját, aki az  
emberi vétkek, gyengeségek és hibák  
kinevettetését teszi lehetővé. A Nepp  
által rendezett *Gusztáv, az állatbarát*  
(1964) indította világhódító útjára a  
karaktert, akinek talán legmeghatározóbb  
tulajdonsága, hogy nincsen (leg-  
alábbis alig van) lehatárolt egyénisége:  
epizódról epizódra más jellemvonások  
hangsúlyozódnak benne.

Gusztáv kalamajkái olykor az egyedi  
filmes előképeket is megidéztek.  
A *Gusztáv pesszimista* például fekete  
humorú lázálommá fokozza, hogy a fő-  
hős minden szituációról, találkozásról,  
tárgyról – egyszerűen bármiről – a lehető  
legrosszabb lehetőségekre gondol  
(saját halálát vizionálja akár még a  
fagylaltozástól is); a parkban kezdődő  
asszociációsor, amelyben Gusztáv egy  
kötögető hölgyről mint feleségéről  
fantáziál, egyértelműen a *Mese a bo-  
gárról* egyik képsorát gondolja újra. Az  
1970-es évek második felében, immár  
a televízió számára készülő *Gusztáv*-  
sorozatban is Nepp József maradt a  
vezető alkotók egyike – ekkorra azon-  
ban már más szériák révén is megismer-  
merhetette az ország a rendező nevét.  
Legelőször is egy budapesti kispolgári  
familia fergeteges kalandjainak kö-  
szönhetően.

„A rajzolt testek  
feletti animátori  
teljhatalom”  
(Öt perc gyilkosság)

### BOLYGÓKÖZI KIRÁNDULÁSOK

A XX. századi magyar tömeg-  
kultúra legemblematikusabb  
figuráiként idézhetjük mind a  
mai napig a *Mézza* család tagja-  
it, akik egytől egyig Nepp József fejéből  
pattantak ki, tőle származott a televízió  
számára készítendő első szórakoztató  
animációs sorozat koncepciója. Az epi-  
zódok forgatókönyvét is Nepp jegyezte  
– jóllehet a dialógokban előtérbe kerülő  
szójátékos humor Romhányi József köz-  
reműködését dicséri, akárcsak a széria  
folytatásaiban. A *Mézza család* (1968–  
69) a tévékészülékkel rendelkező nézők  
otthoni élményvilágába bevezette a  
science fiction műfaját: a nagy hagyomá-  
nyokkal bíró kispolgári komédia – *Mézza*  
Géza előképeként Kabos Gyulát szokás  
emlegetni – a magyar mozgóképben  
meglehetősen mellőzött tudományos-  
fantasztikummal dúsol a szériában, ösz-  
szekötve a kortárs közeget a jövő vízi-  
ójával, a mindennapok problémáit az  
idők távolából érkező csodamasinákkal.  
Az első folytatást jelentő *Mézza Aladár*  
különös kalandjai (1971–72) nemcsak  
továbbviszi, de föl is fokozza a sci-fi  
elemeket, Aladár álom- és meseszerű  
bolygóközi felfedezőútjaira cserélve a  
földi familia budapesti csetlés-botlásait.  
A *Vakáción a Mézza család* (1977–79) is-  
mét fókuszba helyezi valamennyi figurát,  
Máris szomszéd karakterével kiegészül-  
ve. Ritkaság az animációs szériákban,  
hogy az epizódok összefüggő történet

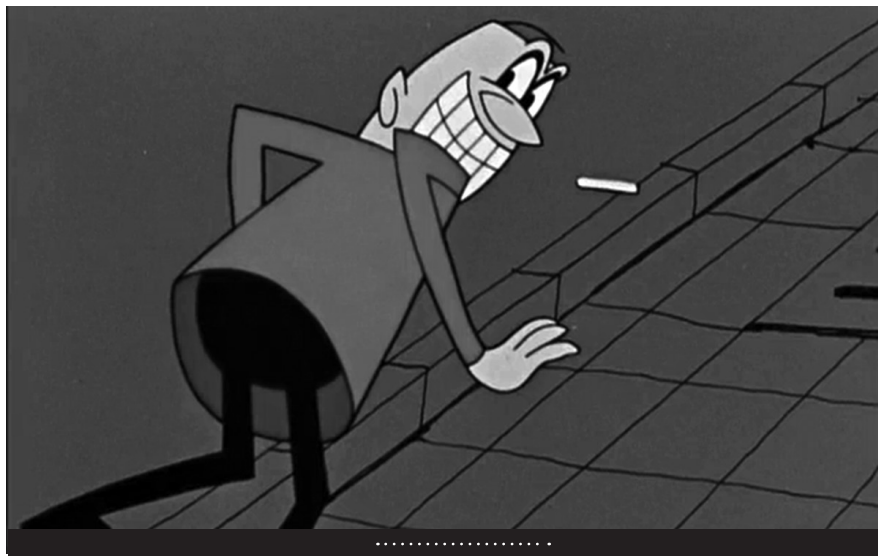
részeiként kapcsolódnak egymáshoz:  
*Mézza* géék világszerte nyaralása a legkü-  
lönösebb melléfogások és szerencsét-  
lenkedések miatt mulattató megpróbál-  
tatások sorozatává válik. A dzsungelben  
átélt kalandok és a terrorizmus témája  
már itt megelőlegezik Nepp és a széria  
elkészítésében ugyancsak kulcsszerepet  
játsszó Ternovszky Béla közös főművét, a  
*Macskafogót* (1986).

Az első két *Mézza*-sorozat sci-fi han-  
golása nem előzménytelen Nepp József  
munkásságának egyedi filmes vonula-  
tában. Sőt, a rendező sok tekintetben  
legnagyobb szabású rajzfilmje készült  
ebben a műfajban: a 13 perces *Oxidia*  
(1965) monumentálisnak ható, telített  
látványvilágával – nem kevesebb, mint  
130 háttérével – a többi Nepp-animáció  
vagy a *Gusztáv*-széria lecsupaszított-  
ságával éles kontrasztba állítható. A  
szemlélet azonban a megszokott, itt is a  
szatirikus közelítésmód dominál. Repülő  
robothőse az emberlakta Oxidiába érke-  
zik bolygóközi bolyongása során, s olajra  
lenne szüksége, hogy továbbállhasson;  
ezen a planétán azonban az olajozás  
nem olajjal történik, hanem pénzzel:  
a megfelelő zsebkebe vagy táskákba  
„csepegtetve” a megfelelő pénzmeny-  
nyiséget, minden (bármilyen) elintézhető.  
Beindítható a csigalassúsággal haladó  
építkezés, jókedvre deríthető a fásult  
hölgypartner, de még az éjszakai portás  
cinkos hallgatását is megvásárolhatják a  
betörők. Nem is azért kerül bajba a robot,  
mert a valódi olaj reményében maga is  
próbálkozik e „megvesztegetéssel” – ha-  
nem mert a kenőpénzből nem juttat a  
nagyvállalat egyik aligazgatójának.

Az *Oxidia* a pénz körül forgó korrup-  
társadalomnak mutat görbe tükröt robot-  
szemszögön keresztül; itt még a robot is  
elevenebb, mint az emberek, ő a legke-  
vésebbé automataként működő karakter. A  
sci-fi íránt mutatott vonzalom Nepp má-  
sok számára készült forgatókönyveiből  
sem hiányzik: főleg Foky Ottóval közös  
különös munkái említhetők itt (*Így lö-  
vünk mi*, 1965; *Bizonyos jóslatok*, 1967;  
*Babfilm*, 1975), de Gémes Józsefnek is  
írt megvalósulatlan „ürmesét” – nem  
mellesleg a *Csongor és Tünde* átdolgo-  
zásaként.

### MACSKANYELV, KUTYABESZÉD

A Nepp-rövidfilmek egyik legtöbbet  
idézett darabja, az 1966-os *Öt perc*  
*gyilkosság* a bűnügyi műfajok kigúnyo-  
lásaként az ugyanazon évben készült



Foky-tárgyanimáció, az *Ellopták a vitaminomat* párdarabja, de radikálisabb, amennyiben az öncélú erőszak karikírozását helyezi középpontba, s eközben magáról a rajzfilmes formáról is vall – az animációban megvalósítható abszurd humorról, a rajzolt testek feletti animátori teljhatalomról, a rombolás esztétikájáról. Önreflexív kerettörténetében filmrendező ígéri közönségének a gyilkosságok iránti igény maradéktalan kielégítését: a legkülönfélébb kivégzési módok sorjáznak előttünk, egymás keze által hullanak az emberek – alig hét percben az animációs (rövid)film történetének egyik legmagasabb *body count*-ját látjuk (a kifejezés az áldozatszám jelölésére használatos). Az *Öt perc gyilkosság* ötletei Nepp forgatókönyveiben is folytatódtak, a Ternovszky által rendezett *Modern edzés módszerek* (1970) és a Szórády Csaba nevéhez kötődő *Rondino* (1977) vitte tovább önálló rövidfilmként a végletesen groteszk erőszakbrázolást. De Nepp sem lett hűtlen hozzá: a *Mézőga Aladár Krimibolygó*-epizódjának bűnözők, áldozatok és rendőrök folyamatos szerepcseréjére építő világa és a *Macskafogóban* a négy gengszterpatkány klipjének egérhaláljstroma az *Öt perc gyilkosság* szolidabb verzióit kínálják.

Az egészestés *Hófehér* (1983) folytatja a legmerészebb, mondhatni: leginkább ízlésborzoló módon a morbiddal dúsitott abszurd humorú Nepp-rövidfilmeket. A *Hófehér* csúfondáros Disney-paródia egyfelől; mindenféle rendszert, államberendezkedést, királyságot pellengérré állító szatíra másfelől: nem gyereknézők

**„Csepeli munkáscsaládból érkezett”**  
(Szenvedély)

szemének való felnőttmésége hatalmi intrikákról és kívül-belül rothadt uralkodókról s szolgálókról szól, ahol a hagyományos „boldogan élnek”-típusú befejezés fanyar gesztus lehet csupán, vagy inkább átok, amely a hét törpét sújtja. A *Hófehér* volt Kovásznai György renegát *Habfürdője* mellett a Pannónia Filmstúdió legelutasítottabb egészestés animációja – a *Filmvilág* hasábjain is kísérte polemikus pengéváltás (lásd *Filmvilág* 1984/7 és 10). Az utókor kegyesebb volt hozzá: akárcsak a *Habfürdő*, a *Hófehér* is kultuszfilmmé érett, megtalálta a maga rajongótáborát.

A *Hófehér* igazi ikerdarabja lehetett volna Nepp megvalósulatlan egészestés animációs terve, Sade márki *Justine*-jének rajzfilmes feldolgozása (Kovácsnai szintén el nem készült *Candide*-adaptációja juthat erről eszünkbe), amely állatfigurákként formálta volna meg a karaktereket. Ennek híján a Nepp-féle groteszkszatirikus humorra építő *Macskafogóra* utalhatunk úgy, mint a forgatókönyvíró legsikeresebb, már bemutatásakor is kitörő lelkesedéssel fogadott művére. A macska–egér harc méltán agyonidézett variációja felfogható annak a vonzalomnak a betetőzéseként, amelyet Nepp az intrikus szerepkörben feltűnő macskafigurák iránt mutatott: gondoljunk még *Az erdő kapitánya* (1987) karizmatikus macskabűnözőjére, Zéróra, a *Vili, a veréb* (1988) Cilizére és Krampuszára, vagy az utóbbira emlékeztető Dromóra, az *Egérút* (1999) mellékkarakterére. A *Macskafogó* közvetlen előképre is visszavezethető, a *Megalkuvó macskákra* (1979). Nepp

egyik legnépszerűbb műve egerészésre alkalmatlan „macska-duettet” léptet fel, Hofi Géza és Koós János előadásában – kettősük macskaként megrajzolt alteregójával. Az énekes-komikus duó reménytelen küzdelmet folytat a ház repedéseiben rejtőző rágcsálókkal, mindig a macskák húzzák a rövidebbet – miközben ügyetlenkedéseiket a múlt slágereinek töredékei kísérik, alkalomhoz szabott parodisztikus változatban („Találkozás a régi egeremmel...”). Saját filmjei közül Nepp ezt a művet tartotta a legtöbbször, megítélése szerint itt jutott a legközelebb ahhoz, hogy a film figuramozgatása elérje a Disney-animációk színvonalát. Érdekes módon, ha nem is esztétikai, de technikai-szakmai értelemben Disney-t tekintette példaképének.

A macskarajongás fényében igen meglepőnek tűnhet, hogy Nepp második – és egyben utolsó – rendezőként is jegyzett egészestés animációja, a televíziós bemutatásra készített *Gréti...! – Egy kutya feljegyzései* (1986) nem a címszereplő választ főhőst. De magyarázatul szolgálhat, hogy Nepp saját élményeit használta fel a filmhez (a Józsefre keresztelt férfi hősben nem is nehéz felfedezni Nepp vonásait), annak folyamatát mutatva be, hogy a befogadott németjuhász kutya miként illeszkedik be egyre jobban a család életébe. Mindvégig humorforrásként szolgál, hogy ez kutyaszemszögből, a címszereplő értelmezésében bontakozik ki (kutya és ember viszonyának parodizálásában előzményt jelent az 1974-es *Tartsunk kutyát*, amelyet Nepp írt és Ternovszky rendezett). A *Gréti* különlegessége a beszédhang torzítása, amely az emberszereplőkhöz társul; értelmes, tagolt szöveget csak kutyáktól hallunk – a címszereplőt Bánsági Ildikó zseniális hangjátéka szólaltatja meg.

Nepp Józsefet 1983-ban Giffoniban Életmű-díjjal tüntették ki, itthon többek között megkapta a Kossuth- és a Magyar Mozgóképmestere-díjat. Mintegy húsz évvel ezelőtt mondta egy interjúban, hogy kezdetben jobb filmeket akart csinálni, mint Walt Disney, később jobb filmeket akart készíteni, mint Dargay Attila, végül már csak a nyugdíjba vonulást szerette volna megérni – ami sikerült is. Nekünk, életműve nézőinek és tisztelőinek nem kell ilyen szerénynek lenni: túlzás nélkül jelenthetjük ki, hogy Nepp Józsefnek ennél összehasonlíthatatlanul többet sikerült elérnie. •

## BESZÉLGETÉS MAKK KÁROLLYAL (1971) – 2. RÉSZ

## „Nem éreztem cinizmust”

SZEKFÜ ANDRÁS

„A FILMGYÁR AKKORI IGAZGATÓJA MEG AKARTA MENTENI EZT A FILMET, ÉS SAJÁT KEZÜLEG BELEÍRT EGY JELENETET.”

• *Mikor kezdtek el foglalkozni a Ház a sziklák alatt-tal?*

1956 nyarán. Kovács András hívta fel a figyelmemet Tatay Sándor novellájára. Megismerkedtem az íróval, és elkezdtünk forgatókönyvet írni. Elkészült egy vagy két változat, de 1957 elején mindenféle elbizonytalanodás vett elő bennünket, és valahogy elhagytam a dolgot. Azután megint elővettem, újra dolgoztunk rajta Tatayval – nagyon kellemes, harmonikus együttműködés volt – és 1957 szeptember végén elkezdtük a filmet forgatni egy kis nyári jelenettel. A további részeket november-decemberben forgattuk Badacsonyban, utána Pesten a műtermi részeket, és 1958 március második felében ismét helyszíni felvételekkel fejeztük be.

• *Miért ütközött ez a film annak idején olyan éles vitákba?*

A filmgyár akkori igazgatója [Darvas József író] megnézte a félig elkészült filmet, és rendkívül furcsán kezelte az ügyet. Tulajdonképpen nagyon pozitívan, mert ezt mondta: „Nézzé, ez megítélésem szerint egy nagyon szép film. Vannak benne politikai problémák. Én most magával nem vitatkozom, én beleírok magának egy jelenetet, amit le fog forgatni.” Meg akarta menteni ezt a filmet, és saját kezűleg beleírt egy jelenetet, azt a cselekményszálát, amelyben Szirtes Ádám szerepel, aki egy más helyen földet kap, gazda lesz belőle – szóval egy pozitívabb szálát. Ezt a jelenetet tehát teljesen nyíltan beleerőltették a filmbe, de a mai napig is hálás vagyok érte, mert ez volt a záloga annak, hogy a *Ház a sziklák alatt* elkészüljön. A kész filmet eleinte kedvezően fogadták, azután megtámadták.

Fesztiváldíjat nyert Amerikában [San Francisco, 1958], és míg ma az újjagdagok naiv dicsekvésével mutogatunk

minden fesztiváldíjat, akkor olyan hangulatot keltettek a filmmel kapcsolatban, hogy nem kell nekünk külföldi fesztiváldíj, ne kacsingassunk oda. Azt is mondták a filmre, hogy antihumanista. De úgy látom, azóta megtalálta a helyét a *Ház a sziklák alatt* is, és a magyar film eredményeként emlegetik.

• *Nemrég alkalmam nyílt megnézni a 39-es dandárt. A film egészének értékei mellett is nagyon zavart a befejezés dramaturgiai törése, a magyarózó felirat...*

Karikás Frigyes, akinek írásaiból a film készült, nagytehetségű műkedvelő volt. Remek figurákat írt meg, például Korbély Jánost, és volt érteke a nemes tragikumhoz. Szíves örömet vállalkoztam erre a filmre. Évfordulói film volt, és kiderült, hogy nem lehet öntörvényű drámát csinálni, hanem egy évforduló előtt kell tisztelegni. Én, mint rendező tudom azt, hogy tisztelegni igazán csak hibátlan, pontos, jó munkával lehet. Mások viszont úgy tudják, hogy a művészek pesszimisták, és érdekes módon sosem a szépre, a vívmányra, hanem mindig a bukásra gondolnak. És ekkor következik a kör négyszögesítése: csináljuk meg a Tanácsköztársaság bukásáról, ebből az emberi, társadalmi tragédiából azt a filmet, amelyik azért megmutatja, hogy lám, negyven év után hol tartunk. Ha az ember már belefogott, reméli, hogy négyszögesíteni tudja a kört, de hát nem lehet. Ez nem politikai kérdés, mert – bocsánat – ki az a marha, aki elvállal egy filmet, és nem vállalja azt a politikát, aminek jegyében készül? Ilyen nincs! Én azért vállaltam ezt a filmet, mert – hogy mondjam – eszmeileg 1001 százalékosan egyetérttem az üggyel. De mint rendező, tudtam, hogy csak szuverén módon lehet méltó filmet csinálni, és a cselekmény-

nek végig kell haladni lépésről lépésre azon a végzetes és visszavonhatatlan módon, ahogy a véghez eljut. Ez a művészet belső törvénye.

• *Milyen érzés egy filmrendező számára, hogy amit készít, a film, egyrészt ára miatt, másrészt hatása miatt állandóan a legnagyobb figyelemben részesül?*

1945-től mi azt szívtuk magunkba, hogy egy olyan művészeti ágat képviselünk, ami a „legfontosabb”, közérdekű ügyet képvisel, hogy döntéseink a véleményalkotás szintjén országos jelentőségűek – mi azonosultunk ezzel a helyzettel. A dolog természetéhez szorosan hozzátartozónak érezzük – akkor is, amikor már rendkívül kellemetlen. Mit ad egy filmrendezőnek ma az ország? Nem túl sok pénz – bármilyen furcsán hangzik! – és egy közéleti szerepet. És ebben a szerepben vagy úgy közéleti valaki, hogy el van ismerve, vagy éppen úgy, hogy nagy nyomás nehezedik rá. De mindenképpen egy ügyet képvisel, és ez az ember értékét emeli. Szívesebben vitatkozom egy akármilyen kultúrpolitikussal arról, hogy lehet-e filmet csinálni a Szerelemből, mint egy nagyon dörzsölt producerrel arról, hogy mit lehet keresni egy filmen. A magam részéről én csak ezt az alternatívát látom. Én dolgoztam Nyugaton, és most is úgy néz ki, hogy dolgozni fogok. Nem sikerült összetalálkoznom azokkal a producerekkel, akik a művészfilmeket készíttetik – akikkel én találkozom, azok elő akarnak állítani egy árut, és ennek a folyamatnak egyik része vagyok én. Ezt a szerepet tartósan nem tudnám vállalni. Tudom vállalni, mint egy kirándulást, mint az erők összemérését, mint egy kísérletet, hogy hogyan tudjuk egymást becsapni, ő engem így, én őt amúgy, mint az életnek egy számomra még új területét – de nem tudnám ezt a két szerepet felcserélni.

• *A 39-es dandár után egy könnyed vígjátékot készített, ez volt a Füre lépni szabad, majd ismét a drámai témákra váltott. Vajon az életérzésében is ilyen hullámvásznak felel meg?*

Nem hiszem, hogy az országos közhangulat és egy ember hangulata, aki bizonyos produktumokat létrehoz, egy az egyben megfelelne egymásnak. Én azt hiszem, hogy azért egy művész – nem szívesen használom ezt a kifejezést – szuverénebb, sem hogy ilyen direkt kapcsolata legyen a történelemmel. És egy filmrendező pályájához nemcsak azok a filmek tar-





fényképezte reflektor nélkül az egész filmet, nappalt-éjszakát... Nem volt ez olyan új találmány. Talán annyi volt az új benne, hogy elkezdünk tudatosan alkalmazni. Nagy segítséget jelentett Illés György operatőri munkája, akinek halhatatlanul széles a stílus-skálája. Vele csináltam a *Ház a sziklák alatt*-ot, ahol éppen az ellenkezőjét: egy szűk-mozgásos, rögzített plános zárt, erősen komponált filmet csináltunk, és ő ráértett a *Még szállottak* hangulatára is.

A *Még szállottak*ban, amit én eredetinek és szépnek érzek, az a két férfi kapcsolat. Ha hamarabb felismerem ezt, akkor a lány szerepét teljesen kiiktattam volna a filmből, hogy az egész film világosabb, egyszólamúbb, elemibb legyen. Mindazt, mit ebben a filmben elmondtunk, mint ellentmondást felvetettünk, kár, hogy ez a

toznak hozzá, amelyeket megcsinált, hanem azok is, amelyeket szeretett volna, amelyekkel már foglalkozott. A *Füre lépni szabad* és a *Még szállottak* között például kiesett egy forgatókönyvem: *Az ezeregyedik esztendő*, mely Galambos Lajos *Gonoszkátyú* című regényéből készült. Ez a *Ház a sziklák alatt*-hoz hasonlított volna, bár konfliktusa némileg konkrétebb volt.

Foglalkoztam a *Két féldió a pokolban*nal is, melyet végül Fábri Zoltán készített el, és a *Katonazenével*, melyet Marton Endre. Rényi Tamástól viszont én kaptam meg Huszty Tamásnak egy forgatókönyvét, *Árnyék napfényben* címűt, mely erőteljes, izgalmas dolog volt, nagyon szerettem, de végül is lefújták. A *Még szállottak*hoz úgy jutottam hozzá, hogy Máriássy Félix megbetegedett – ő rendezte volna a filmet – és én megkaptam a nagyon gyenge forgatókönyvet, bevágtam a sutba, magammal vittem Galambos Lajost, és átírtuk a filmet, úgy kezdtük el forgatni. Így született a *Még szállottak*, és hogy olyan lett, amilyen, abban – nem tagadom – alapvető szerepet játszott a kitolásoknak az a sorozata, ami velem az előző másfél évben történt. Azt csinálók velem, amit akarok – mondták – de a végéhez nem lehet hozányúlni. Ez volt az egyetlen kikötés.

**Még szállottak**  
(Pálos György,  
Szirtes Ádám  
és Pap Éva)

• Arról a befejezésről volt szó, amikor fekete autóban megjelenik a képviselő...

Igen, mennyből az angyal, és Molière szerint minden elrendeződik. Az akkori igazgatónak [Horváth Márton] talán az volt az álláspontja, hogy az adott helyzetben nem lehet egy „lázító” filmmel előállni, hanem a legélesebben fel kell vetni a problémákat, azután simítsuk el, és akinek egy kis esze van, úgyis ért a dologból.

• Tudatosan törekedett stílári fordulatra is ebben a filmben?

Nem. Csak egy meghatározhatatlan ösztönnel, részben a forgatókönyv helyenyészettsége miatt, részben a helyszínek, részben a módszer hatására. Mindig az előző napon írtuk meg a következő nap jeleneteit... Mindez már az első muszterek után visszahatott rám. Olyan musztereket láttam, amik egy kicsit különböztek az előző filmjeimtől, ezek megtetszettek, és elkezdtem a filmet ebbe az irányba lökni, amit azután tudatosan a vágásnál is érvényesítettem.

• Hogyan vetemedtek arra a „hallatlan merészségre”, hogy kézikamerával és reflektorok nélkül forgattak?

Hát nézze, a *Valahol Európában* is így csináltuk... Hegyi Barnabás járt körbe egy Arriflex-szel a hóna alatt, és azzal

heppiendre varázsolt befejezés elhomályosítja, de az az érzésem, hogy teljesen áthúzni nem tudta. Bizonyos kritikákban a fejemre olvasták, hogy ők-e a kor hősei – én fontosnak tartom, hogy ők voltak annak a kornak a hősei.

• Azt hiszem, B. Nagy Lászlóé az érdem, hogy akkori kritikájában felismerte, a *Még szállottak* valahogy korszakkezdő film. Ön néhány év után egy nyilatkozatában azt mondta, hogy a *Még szállottak* után szükségszerűen az *Elveszett paradicsom*nak és az utolsó előtti embernek kellett következnie. Ezzel én vagy nem tudok egyetérteni, vagy egyszerűen nem értem, miért kellett ezeknek következniük?

Kialakult egy fikció nálunk, mindkét részből. Egyrészt a riporter felteszi a kérdést a rendezőnek, ő hogyan látja saját működését, filmjét, hitvallását. A dolog másik része, ahogy egy rendező erre válaszol. Hogy tisztán látja, pontosan meg tudja mondani, mit miért csinált. Ez egy olyan társasjáték, ahol nincs tét. Nem a tényeket kell napvilágra hozni, hanem csak egy társasjátékot kell eljátszani. Meg merem kockáztatni, hogy a rendezők nyilatkozatainak nagy része – nemcsak az enyémet, máséi is, bár vannak kivételek – nem felel meg a valóságnak. Nem azért, mert hazudni akarnak, hanem mert eleget akarnak tenni egy elvárásnak, és ők is úgy gondolják, hogy nekik

erre válaszolni kellene tudni. És akkor megválaszolják, hiszen rendezők, művészek, fantáziájuk van, konstrukciós érzékük van, és megteremtik azt a világot, amiben ők ezt és ezt csinálnak.

Ezért van az, hogy én mostanában meglehetősen elzárkózom a saját műveimet illető esztétikai kérdésektől, vagy az „életművem” alakulására vonatkozó kérdésektől. Sokkal esetlegesebben hozok létre filmeket, és az élet konkrét tényeinek olyan erős befolyásuk van a munkámra, amit nehezen lehet ezzel az „életút” vagy a „folytatás” vagy az „egyik filmből a másiknak hogyan kell következnie” elmélettel megközelíteni. Nem rendelkezem egy olyan határozott irányvonallal, hogy ha most a *Megszállottak*at megcsináltam, akkor ebből szervesen következik az *Elveszett paradicsom*, vagy *Az utolsó előtti ember*.

• És ez a kísértés volt az oka, hogy arra a kérdésre azt válaszolta?

Bevallom, hogy vállalkoztam arra a fikcióra, hogy ha nekem kérdéseket tesznek föl, akkor „milyen rendező az, akiben nincsenek meg az ezekre a kérdésekre vonatkozó

igazságok”?! Bennem nincsenek meg, ezt be kell vallanom.

Őn, mint filmtörténész kimutathatja, hogy a *Megszállottak* után ennek vagy másnak kellett volna következnie, de ehhez én nem adhatok olyan segítséget, mint amit az idézett kérdés elvár tőlem.

• Mik a tények?

Sarkadi Imrével nagyon jó barátságban voltam. Ő eljött egyszer hozzám, hozott egy novellát, és azzal elmentünk Darvas Józsefhez, a filmgyár akkori igazgatójához, aki Sarkadinak jó komája volt, de a novella nem kellett neki. Ez volt az *Elveszett paradicsom*. Később megírta rádiójátéknak is, ezt odavittem Horváth Mártonnak, akkor már ő volt az igazgató, átnézte, és azt mondta, majd egyszer visszatérünk rá. Közben Sarkadi megírta a darabot, én elvittem Horváthot a Madáchba, megnéztük a darabot, nagyon tetszett. Akkor nekiálltunk, és megírtuk a forgatókönyvét. Arra akarok tehát kilyukadni, hogy az *Elveszett paradicsom*, mint szándékom, vagy vágyam, korábbi, mint a *Megszállottak!*

**Szerilem**

(Darvas Lili és Törőcsik Mari)

• Milyen irányban mozdította el a drámához képest a filmváltozat hangsúlyait?

Egy alapvető változást még Sarkadival együtt határoztunk el. Azt, hogy a film folyamán az apa meghal. Nekem ugyanis kicsit joviálisnak tűnt ez a nagyon szép szerep, az apa, aki a fiúnak minden néhez helyzetében a maga humánus érzékenységével tanácsot ad. Leárnyékolta volna a főhős, az orvos cselekvési szabadságát. Engem zavart, hogy az orvos nem volt olyan magára hagyott, olyan nehéz helyzetbe hozott, hogy a döntése azután tízszeres érvényű legyen. Magára kellett maradnia ezzel a nagyon friss, még éppen csak bontakozó kapcsolattal, amit a lány jelentett. Sarkadi ezzel a változtatással teljesen egyetértett.

• A filmben kissé hiányzik a férfi előző élete, az, hogy miért rontotta el az életét. A szindarab sem tér ki erre, de a filmben a hiány feltűnőbb.

Akart ebben valami társadalmi kritika lenni. Hogy az emberi energia gyakran azért válik önemésztővé, azért fordul visszafelé, mert kifelé nem fordulhat. Van, aki ezt észrevette. Nem fogadták túl barátságosan ezt a filmet. Ahogy a *Ház*



MARKOVITS FERENC FELVÉTELE



Nem lehet. A létrehozó és a létrehozott film között olyan intim viszony van, talán a legintimebb viszony, ami kiveti magából a kívülről való beleszólás lehetőségét. Megcsináltam az *Isten és ember előtt* című filmemet, melyet a kritika nagyon rosszul fogadott. Mondhatni ledorongolt. De nem tudtam ebből úgy profitálni, hogy ha legközelebb filmet csinállok, akkor milyen tanulságok vannak. De abból se tudok kiindulni, amit most a *Szerelemről* írnak. Nem tudják megoldani egy leendő produktummal születendő intim kapcsolatot. A dolgot bonyolítja, hogy ezt az intim kapcsolatot nem egyedül hozom létre, hanem egy íróval, egy operatőrrel, a színészekkel együtt. Ők bele tudnak szólni – de ez benne van a folyamatban. A személyiségük, a jelenlétük beleépül a filmbe.

Furcsa viszonyban vagyok a kritikusokkal: valami többlet-szubjektivitást érzek, néha kontra, néha pro értelemben. Ha egy filmem nem sikerül, rögtön meg szokták kérdezni, hogy mi ez a tragikus hullámvölgy? Ha pedig egy olyan filmet sikerül csinálnom, mint a *Szerelem*, amit nagyon szerettek, akkor pedig a kritikai tevékenységen túli szimpátiával találkozom, ami ismét szubjektív tényező, és legalább olyan mértékben külön jól esik, mint amennyire bánt az ellenkezője.

• *Mint rendezőnek, milyen kapcsolatai vannak a társadalommal, hogyan informálódik, milyen szálak fűzik a filmgépson kívüli világhoz?*

Az életem meglehetősen szűkre zárt, kis területen mozgó élet. Viszonylag kevés emberrel érintkezem, meglehetősen belterjesen. Az igényeim, vagy a nosztalgiaim szerint ez egészségtelenül szűkös. Viszont egymásba fonódó köröknek vagyok tagja. Ami az élet különböző területein fontos, ha nem is közvetlenül, de közvetve eljut hozzám, kapcsolatom van ezekhez a területekhez. Barátokom ötven olyan emberrel, vagy hússzal, akik tovább barátkoznak olyan ötszázzal, akik tovább barátkoznak olyan ötvenezerral... Reménytelenül értelmiségi kör, amiben mozogok, nosztalgiaim vannak, hogy ki kellene ebből kerülni, ugyanennek az életnek meg kellene teremteni egy igazabb, színesebb változatát... De gyakorlatban azért így meg tudom oldani az informáltság problémáját.

• *És a nemzetközi kulturális életben?*

Nem érzem magamat benne. Tudomásul kell vennünk: mi Kelet-Európa vagyunk. Minden más – hamis képzel-

a sziklák alatt esetében éppen az antihumanizmust kellett elnászpángolni, ekkor éppen divatos volt az egzisztencializmus, ebben a cipőben jártunk.

Mindig van valami divatos „izmus”, amit a filmjeimben ki lehet mutatni. Cefetül leegzisztencialistáztak, a film megkapta a magáét, nem azokért a hibái miatt, amelyek valóban benne voltak, hanem ilyesféle szempontok miatt. A minap végignézttem ebből a filmből egy részt – sok minden zavart benne. Manírosnak, különnek éreztem a viselkedéseket. Mai rögeszméimmel – az eszközök takarékosága, a fegyelem – már nem így szeretnék dolgozni. Az *utolsó előtti embert* nem láttam mostanában, meg kellene nézmem – az a gyanúm, hogy lényegesen jobb film, mint az *Elveszett paradicsom*. Bonyolultabb és izgalmasabb képlet is.

• *Ezután hosszabb szünet következik pályáján, melyet csak egy vígjáték – Mit csinált felséged 3-5-ig? – és egy mástól átvett film befejezése – Bolondos vakáció – szakított meg. Szeretném általában is megkérdezni: milyen életforma a filmrendezőé, aki hosszú időn át készül egy-egy filmre, vár, azután gyors és hajszolt munkában elkészíti a filmet?*

Bármennyire furcsának hat számunkra az, hogy egy béka víz alatt és víz fölött is huzamosabb ideig tud tartózkodni, az ő számára ez egy abszolút természetes ál-

### Elveszett paradicsom

(Pálos György és Törőcsik Mari)

lapot. Azért nem mondtam maradarat, mert nem szeretem a felengzős hasonlatokat. Nekem mindez természetes állapot, még akkor is, ha a feszültsé-

geit erősen érzem. De egy kazánkovács, egy nőgyógyász vagy egy berepülő pilóta éppúgy érzi a saját foglalkozásának stresszeit – ha átéli ezeket.

• *Melyek a filmrendezői foglalkozás sajátos stresszei?*

Az egyes számú stressz, eldönteni, hogy miről akar filmet csinálni. A kettes számú stressz, hogy ezt meg tudja-e csinálni rajta kívül álló okokból. A hármas, hogy rajta álló okok miatt meg tudja-e valósítani. A négyes számú stressz, hogy sikerült-e. Az ötös számú stressz, hogy elfogadták-e. A hatos számú stressz, hogy ki ő tulajdonképpen?!

• *A filmtörténészek és kritikusok ennek a hatos számú stressznek a súlyosbító tényezői?*

Ha szegény lennék és aktot kellene állnom egy főiskolán, hogy lerajzoljanak, akkor úgy kellene felfognom, hogy itt nem arról van szó, hogy én, mint ember, pucéran, a többiek ruhában, és milyen kiszolgáltatott állapot ez – mert tulajdonképpen ilyen az ember helyzete – hanem, hogy ez velem jár az élettél.

• *Volt már olyan kritika, amelyből Ön profitált valamit?*

gés. Kelet-Európában vagyunk otthon, azt ismerjük igazán, azok ismernek minket, és ezt kell vállalni és bevallani. „Benne lenni a világban”, és hogy ez a piciny Magyarország is lám, mindenben versenyez a művelt nyugattal a vécék tisztaságától kezdve a szállodaportás aranysújtásos egyenruháján keresztül a szellemi életig – erről a talmi csilló-gás-igényről én lemondtam.

• És például a kelet-európai pályatársakkal szót értenek?

Andrzej Wajdával szót értek. Vladimir Párral szót értek. De nem kell szót értenem velük ahhoz, hogy tudjam, mi a helyzet! Van egy életforma, ami Kelet-Európában a különbségek mellett is egyforma. Ez adódik abból is, hogy mi vagyunk a szocialista tábor. Ennek vannak gazdasági és politikai kritériumai, melyek megszabják az életformánkat. Ha megérkezem Prágába, Varsóba, vagy akár Kelet-Berlinbe, ismerem a dörgést, átlátom a helyzetet, tudom, hogy hogyan kell a portással beszélni és hogyan a filmgyár igazgatójával, és tudom, hogyan kell kérni tüzet az utcán. És bár elég sokat vagyok Nyugaton, ott tulajdonképpen nem ismerem, nem látom át az ügyeket, nem látok bele az emberekbe, a mentalitásukba, és mindig van közöttük distancia. Azzal együtt, hogy minden tisztességes művész, vagy em-

ber, aki produktumokat hoz létre, és hajtja őt az ambíció, világos, hogy nemcsak Magyarországon akar sikert aratni, hanem Európában másutt is szeretne filmet rendezni, meg Amerikában is... Mint ahogy ki az a súlylökő, aki nem a húsz métert akarja megdobni!?

• A Szerellemmel kapcsolatban: hogyan alakult ki ebben a filmben az Ön előző filmjeihez képest is szokatlanul gazdag tárgyi világ?

A Szerelemben az öregasszony világa a szoba. Tóth Jánosnak, a film operatőrének olyan különös érzéke van a tárgyi világ iránt, olyan mértékben tudja egymás mellé rendelni (tehát nem kiemelni külön!) a színészt, aki a szöveget mondja, és a tárgyakat – annyira együtt látja ezeket, hogy az én alapvető, ilyen irányú igényem mellett az ő szívós és rendszeres munkája kezdett ebben a filmben jelentkezni, és ezt én éppúgy felismertem, mint a *Megszállottakban* azt a másfajta stiláris többletet, amit Illés György hozott. Olyan ábrázolási móddal ismerkedtem meg, amit nem szeretnék elhagyni.

• Hogyan épültek fel a színészalakítások, az apró mozzanatoktól a szerep egészéig?

Én, aki Fábrival és Várkonyival dolgoztam együtt, akik a színháztól jöttek, hosszú ideig ambicionáltam azt a fajta munkát a színész-

szel, ahol az ember feltárja a figura lelki életét, nagy összefüggésekre mutat rá, megmagyarázza a színésznek helyét az egész filmben. Ezt én abbahagytam. Arra szorítokozom, hogy a színésznek konkrétan megmondjam, mit várok tőle. A legtárgyszerűbb instrukciókat adom, konkrét mozgásokat, arckifejezéseket, hangsúlyokat kérek. Ennek apropójából néha meg-megvillantok egy távolabbi mutató instrukciót, de a „lelki életet” a minimálisra csökkenttem. A professzionista színészek azt akarják tudni, mit csináljanak. Azok a kategóriájú színészek, akikkel én szívesen dolgozom, a ráérzésnek és az ösztönnek olyan készségével rendelkeznek, hogy ha én azt mondom Darvas Lilinek: Lili, magának tulajdonképpen nem ízlik ez az étel, turkáljon benne kicsit – akkor ő már sínen van. Ha azt mondom Darvas Ivánnak, hogy Iván, ne játssz nekem most semmit, akkor ő megérzi, hogy az az elképzelésem, hogy most nem kell a színészet. És ha azt mondom neki, hogy húzódj be a taxi jobb sarkába, és ne középen ülj, akkor ő ebből már eljuttatja a bizonytalant és a félénket. Ez a munka a képességek kölcsönös tisztelésén alapul. Természetesen nem egyoldalúan: én kérek valamit, a színész eljuttatja az ő elképzelését, és esetleg megállapodunk egy harmadik változatban.

• Ön tanít a főiskolán. Mit lehet a rendezői mesterségből tanítani?

Filmrendezést tanítok, és a gyerekek filmeket csinálnak. Megbeszéljük a forgatókönyveiket, a filmjeiket. Elmondom a véleményemet a dolgokról, és ezzel igyekszem bennük felébreszteni a választás igényét – válasszanak, hogy milyen irányba mennek. Esmét kell velük cserélni – ők rengeteg információt hoznak nekem a világról – én ezt elszedem tőlük. Másrészt, átadom nekik, amit tudok a szakmáról. Ez nem alá-fölrendelt viszony, hanem mellérendelt kapcsolat, még akkor is, ha én ezt a mellérendelt kapcsolatot időnként felfüggesztem, taktikai vagy stratégiai okokból.

• Azt hiszem, a kérdések végére értünk...

Van egy kérésem. A magnetofon-felvétel átírásánál ügyeljen arra, hogy én bizonyos szavakat nem használok. Nem mondom, hogy alkotás, mű – legfeljebb produktum. Film. Azt sem, hogy művészet. Rendező vagyok, és ez a mesterségem. Ezt csinálom. •

**Az utolsó előtti ember**



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS ODEGNÁL RÓBERTTEL

# Trükkökről és függőségekről

CSERHÁTI ZOLTÁN

**AZ EGYJÁTÉKOS MÓD EGYSZERRE SZOLGÁL SZÁMÍTÓGÉPES JÁTÉKOK KRITIKÁJAKÉNT ÉS MUTAT TÜKRÖT A MODERN TÁRSADALOMNAK.**

Az M2/Petőfi Tv októberben mutatta be Odegnál Róbert új kisjátékfilmjét. A Magyar Média Mecenatúra Program Huszárík Zoltán-pályázatán készült *Egyjátékos mód* témája a számítógépes játékfüggőség, a rövidfilm azonban nem csak az ifjúság, hanem az egész társadalom számára tükröt tart az emberi elszigetelődés problémájáról. A korábban képregényeket rajzoló, jelenleg is aktív tanárként dolgozó rendezővel a premier apropóján a fiatalokat érintő nehézségek mellett a magyar „filmtrükközés” magyarországi lehetőségeiről is beszélgettünk.

• *A mecenatúrapályázat beadásakor még A játéközvegy volt a film tervezett címe, ebből végül Egyjátékos mód lett a végeredmény, ami a filmben angolul, Single player elnevezéssel jelenik meg. Mi indokolta a változtatást?*

A „játéközvegy” kifejezés angolul mint „game widow”, egy létező formula. Leginkább azokra a nőkre használják, akiknek a párja, férje teljesen rákattan a számítógépes játékokra, és nem foglalkozik a másik féllal. Angolul ez jól hangzik, de magyarul szerencsétlen kifejezés, és be kellett vallanunk, hogy nem megfelelő.

Ezekben a játékokban annyira általános az angol nyelv használá-

lata, hogy vért izzadtunk az új elnevezésért, végül *Egyjátékos mód* lett, mert mindenképp magyar címet szerettem volna a filmnek.

• *Honnét jött a film ötlete?*

Grafikus tanárként dolgozom egy középiskolában, és van egy kolléganőm, akinek az elmondása alapján hasonló a helyzete, mint a filmbéli anyának. Ez a személyes élmény adódott össze az évek során, mígnem filmtervvé nőtte ki magát.

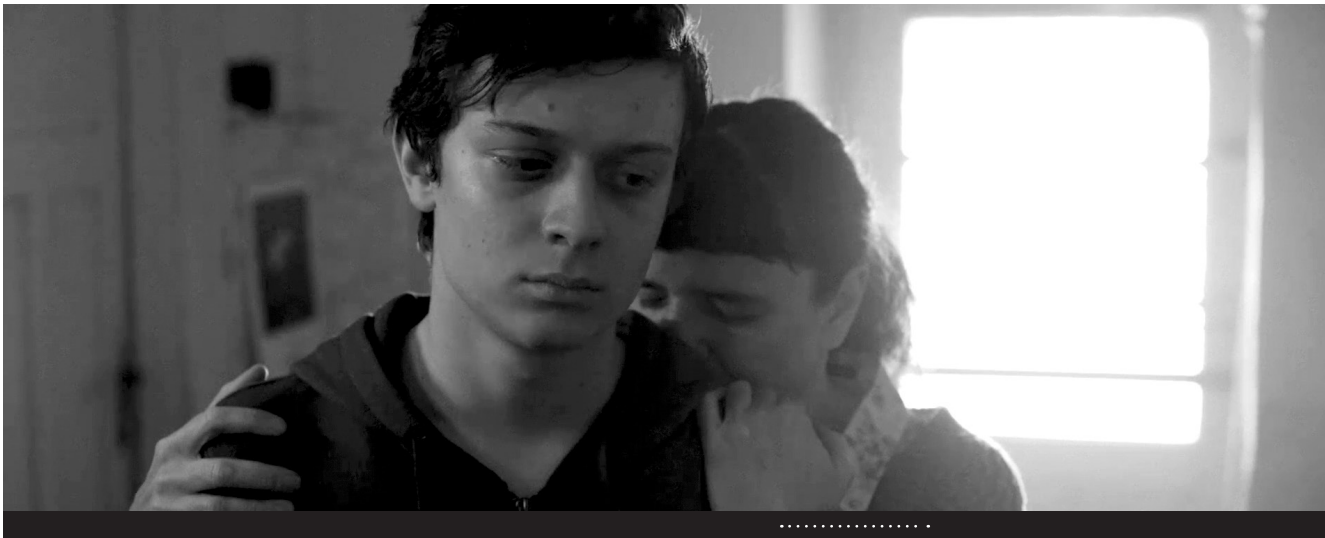
*Személy szerint neked van vonzódásod az ilyen játékok iránt? Táplálta ez is a filmötletet?*

Volt egy idő, hogy játszottam én is, de függő nem voltam sosem. Imádom a grafikát, és figyelem a játékok művészi kivitelezését. De ma már kifejezetten nem szeretem ezt a tevékenységet, hiszen egyébként is rengeteg időt töltök a számítógép előtt, akár tanárként, akár filmkészítőként, és nem szeretem a szabadidőmet is erre elpazarolni. A fiatalok konfliktuskerülésből táplálkozó kattánását, problémák előli menekülési módját viszont tanáremberként is látom, és értem a „bekattanás” hátterét. Az iskolában 15 és 22 év közötti diákokat oktatok, és köztük is sokan vannak, akiket óra közben is nehéz levakarni a játékokról.

• *És a tanáremberséggel hogyan jön össze a filmkészítés?*

**Egyjátékos mód**





Gyerekkorom óta rajzoltam képregényeket, majd művészeti iskolákba jártam – főleg az illusztráció végett –, és idővel megtetszett a filmtrükk-készítés is, amiből jött maga a filmkészítés. A kisfilmjeimben ötvöződik a trükkök látványvilága és a sztori vonala, ugyanakkor a jövőben szeretnék majd ettől távolodni. Nem akarom, hogy ez erőltetett legyen, és csak a trükkökről szóljanak, azokkal mossák össze a filmjeimet.

• Feltétlenül szemet szűrő és magyar filmekben ritkán tapasztalható, hogy a néző

ilyen erős, vizuális trükkökre építő megjelenéssel szembe-sül. Ebből fakadóan a filmeknek van egy erős nyitánya...

Minden trükköt magam csináltam minden filmemben. Ha lenne mögöttem egy stáb, akkor ezeknél sokkal jobbakat lehetne létrehozni. Nyilván ez azt is jelenti, hogy a forgatás után nem átlagos idejű utómunka van velem, hanem határidőig folyamatosan dolgozom rajta.

• Nagy nemzetközi produkcióban előfordul, hogy egy-egy filmes grafikus vagy akár csapat hónapokig egy trükkön dolgozik. Ehhez képest te egy egész filmet viszed keresztül ezt. Nem kis terhet jelenthetett mindez.

Aki ért hozzá, az láthatja, hogy például egy Harry Potter-film esetében mennyire kidolgozottak a trükkök. Nyilván én, aki nagyon figyelem ezeket, látom, hogy nem is hasonlíthatóak hozzájuk az én filmjeim. Ugyanakkor az elmondható, hogy ma már ott tart a világ, hogy – mint az Egyjátékos mód esetében is – akár egy laptopon el lehet készíteni ezeket a speciális effekteket. Technikailag már nincs lehetetlen Magyarországon sem, a szakmai tudás és a hozzáértők száma viszont erősen meghatározó. A magyar filmekből nyilván azért hiányoznak ezek legtöbbször, mert sok pénz és rengeteg meló van benne. Én a trükkökkel pont ezért talán kicsit ki tudok tűnni. Ezeknek a filmeknek a lényege, hogy minden trükköt pontosan előre meg kell tervezni, ki kell találni, hogy hol használunk zöld hátteret, és mindezeket pontosan végig kell beszélni az operatőrrel. Ugyanakkor a jövőre nézve nem szándékom, hogy a filmjeim csak a trükkökről szóljanak.

**Egyjátékos mód**  
(Nagy Zétény és Szabó Réka)

• A hazánkra és korunkra jellemző társadalmi problémák erősen megjelennek a filmekben. Lásd a játékküldetés mellett az alkoholizmust

vagy a szétszakadt családot. Az alapsztori mellett mennyi volt ebben a tudatosság?

Minden műfajnál fontosnak tartom, hogy szóljon az aktuális helyzetről is. A függőségeket különösen súlyos problémának tartom, és filmjeimben, illetve ötleteimben ezek gyakran előjönnek, de nem akarok feltétlenül mindig direkt, akut társadalmi problémákra utalni, jelen esetben viszont ezek ott heverték a téma mellett. Az iskolában személyesen is gyakran találkozom ezekkel a társadalmi problémákkal. Az egyik magányos lány például annyira nem találta a helyét a suliban, hogy amikor a folyosón ettalálta egy pingponglabda, észre sem vette, annyira nézte a telefonját. Ez persze adott helyzetben akár vicces is lehet, ugyanakkor valójában végtelemül elszomorító. Amikor utánajártam, kiderült persze, hogy a lány is családi problémákkal küszködik otthon. És a közegetben jellemző az is, hogy például a játékküldetés elodázza a felnőtté válást, és harmincas éveik elején járó emberek ragadnak bele.

• A filmben végigvonul egy erős párhuzam a játékbeli és a valósként ábrázolt világ között. Miért épp ez a harcoss játékvilág jelenik meg a filmekben?

A hívó címmel van egy képregényem, amelyhez készítettem egy filmet is. Egyrészt nagyon szeretem ezt a képi világot, másrészt a gyártást is gyorsította a megléte, sok elemet újra tudtam használni belőle, és tökéletesen passzolt a témához. Ebből a szempontból



személyes korlátok közé vagyok szorítva, hiszen látnom kell, hogy mi az, amit meg tudok csinálni, illetve feltétel, hogy viszonylag belátható időn belül tudjam megtenni.

• *A filmvégi csattanó könnyed képzettársítással vezethetett volna más végkifejlet-höz is. Gondolkoztál ezen?*

Több változata is készült a forgatókönyvnek. Nekem nem is feltétlenül ez volt az első választásom. Ugyanakkor erősen meghatározott minket a film rövid ideje is, márpedig 14 percben korlátozottak a lehetőségek, így nem lehetett mindegyik szereplő oldaláról részletesen kibontani a történetet.

• *A filmnek nem a verbális része az, ami dominál, hiszen a főszereplőtől például csupán egy mondat hangzik el a film-ben. Nehéz volt ehhez megtalálni a színeseket?*

Van egy csapatunk, a Blue Duck Arts csoport, amelyben segítjük megtalálni a megfelelő művészeket egy-egy feladathoz. Ennél a filmnél konkrétan a lakásomban volt a casting, több fiatal, már ismert tehetséggel is, és én ezen keresztül is éreztem, hogy a film-és sorozatszínészet mennyit fejlődött hazánkban. Úgy érzem, hogy Nagy Zéténnel és Szabó Rékával remekül működött a film, és nagyon jól hozták, amit kellett. A film létrejöttéhez ugyanakkor sokat hoztatt a Film-art és a Sparks is, akik biztosították a profi hátteret és csapatot.

• *Te magad is megjelenesz a filmben mint a Harcos. Ez a színészi ambíciók kiteljesítése?*

**Egyjátékos mód**  
(Odegnál Róbert)

Az az igazság, hogy szerettem volna egy nagydarab szereplőt, egy óriást, de végül úgy alakult, hogy az a személy, akit kiválasztottunk, nem tudott megjelenni a filmben, így végül ez egy kényszerlépés volt. És természetesen költségkímélő volt. És szervezési szempont is: jó volt, hogy csak magammal kellett például ruhapróbát egyeztetni. *(nevet)*

• *Említetted, hogy a jövőben készítenél olyan filmeket is, amelyekben nem feltétlenül hangsúlyosak ennyire a trükkök. Milyen terveid vannak?*

Az író társammal most egy olyan filmterven dolgozunk, amely a testépítők világáról szól, ami a fiatalok szintén nagy százalékát érinti. Ez egy vígjátéknak készül. Érdekes, hogy ebben a világban miként boldogulnak az emberek: nyilván van egy pozitív vetület, ami a sportról szól, viszont van egy másik oldal is, amely veszélyeket jelent a testkép számára. Benne vagyok más projekteken is, de legszívesebben a saját terveimen dolgozom, mert szeretek elmerülni ezekben, ez kiváltja számomra azt, amit korábban a képregényrajzolás jelentett.

• *Mi a véleményed a mecenatúraprogramról?*

Szerintem remek. Két éve őszintén megdöbbentem, amikor úgy kaptam támogatást, hogy tényleg csak egy kisfilm volt mögöttem. Most sincs különösebben nevem, de akkor még főleg így volt, és nagyon hálás voltam, hogy lehetőséget kaptam. Nagyon pozitív, hogy kezdőfilmeseink lehetőséghez juthatnak, hiszen egyébként

nem nagyon van módjuk rá, hogy elinduljanak ebben a szakmában. Ami zavar, hogy a megjelenítésben nincs egységes koncepció. Mástól hallottam, de jó ötlet, hogy például a mecenatúrák kisfilmeket érdekes lenne egy blokkba fogni, és abból már kijön gyakorlatilag egy egész estés tartalom, aminek szerintem megfelelő beharangozással értékesebb műsorsávban is lenne közönsége.

## AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Odegnál Róbert 2003-ban diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem tervezőgrafika szakán. Miután elvégzett egy forgatókönyvíró és egy filmrendező kurzust, több kisfilmet is forgatott. A *hívó* című sci-fi képregénye alapján készült rövidfilmje több nemzetközi díjat nyert 2014-ben.

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

További interjúk és filmajánlók:

**mediatanacs.blog.hu**

Bővebben a támogatási rendszerrel:

**mecenatura.mediatanacs.hu**



**NMHH**

Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság  
Médiatanács  
Magyar Média Mecenatúra Program



## ANIMÁCIÓS ARANY-ADAPTÁCIÓK

## Száll az ének képről képre

VARGA ZOLTÁN

## ARANY JÁNOS ELBESZÉLŐ KÖLTEMÉNYEI ÉS BALLADÁI AZ ANIMÁCIÓSFILM-RENDEZŐKET GYAKRAN MEGIHLETTÉK.

Száll a madár, ágrul ágra, / Száll az ének, szájrul szájra” – Arany János halhatatlan szavaihoz bátran hozzátehetjük, hogy képről képre is száll az ének, a költő életműve ugyanis az animációs filmet is meghihtette. A *Rege a csodaszarvasról* nyitása például Jankovics Marcellt, aki a *Magyar népmesék* főcímét bevallottam a fenti sorok alapján dolgozta ki, s később az *Ének a csodaszarvasról* (2001) jelene- teiben is megidézte. Ugyanezen versre készített mozgóképes adap- tációt Neuberger Gizella a Kecskemétfilmnél 1996-ban: azonos című alkotásában a refrénhez társított képsorok-

„Beszéd nélkül képzelte el”

(Gémes József: Daliás idők)

ban láthatunk mozgásba hozott rajzo- kat (a szkíta szarvasábrázolást idéző stilizált figurákat), a film egyéb képso- rai László Gyula rajzait és festményeit használják fel – állóképként.

Az Arany-szövegekre visszavezet- hető animációs filmek egyrészt meny- nyiségileg számottevőek: alighanem Arany János a(z egyik) leggyakrabban adaptált szerző a hazai animációban; másrészt pedig – és ez izgalmasabb jelenség – művei meglehetősen sok- féle feldolgozásra adtak le- hetőséget, értve ezen akár az alkalmazott adaptációs stratégiát, akár a felhasznált animációs formákat vagy a

vizuális stílus jellegzetességeit. Különösen szembeötlő, hogy Arany az egymástól különböző habitusú és érdeklődésű rendezőket egyaránt meghihtette – az elsősorban mesefilm- jeiről ismert Dargay Attilától kezdve a karikatúrisztikus festményanimáció remekműveit készítő Gémes József, a képzőművészeti kötődésű Lisziák Elektől a számítógépes animációval debütáló Bogdán Zoltánig. A választott Arany-művek is széles skálát fed- nek le: kispikái művei – köztük két balladája – ugyanúgy képviseltetik magukat az adaptációk között, mint a *Toldi-trilógia*. Az Arany-animációk zöme rövidfilm, szinte valamennyien tíz perces alkotások, kevésbé megle- pő módon éppen a kispikái szövegek adaptációi: Dargaytól a *Pázmán lovag* (1973), Lisziáktól a *Fülemile* (1984), Bogdántól az *Edward* (2009) és a Gé- mes-féle *A walesi bárdok* (2011). A mai napig a Gémes nevéhez fűződő *Daliás idők* (1982–84) az egyetlen egészestés animációnk, amely Arany-alkotás(ok)- on alapul – a *Toldi-trilógián*. Minden bizonnyal különös értékkel gazdagod- hatott volna az Arany-animációk sora, ha a *Vízipók-csodapókot* jegyző Szabó Szabolcs elkészítheti a kései Arany egyik – vagy talán a – legrejtelmesebb balladája, a *Vörös Rébék* animált vál- tozatát, a filmet azonban támogatás híján nem valósíthatta meg a rendező.

## AZ ANIMÁLT ARANY

Az Arany-animációk sorát Dargay Attila *Pázmán lovagja* nyitja, amely a költő komikus hangolású művei közül víg- balladáját választja alapjául – s ugyan- csak a mulattató Arany-költemények egyikét, a *Fülemilét* látjuk rajzfilmként kibontakozni Lisziák Elek adaptáció- jában. Mindkét film a karikatúrisztikus animáció eszköztárát érvényesíti az adaptációs folyamat során, de más- más lehetőségeket részesít előnyben: Dargay a figuraalkotást és az ún. ani- mációs effekteket, míg Lisziák a képi átváltozásokat.

Az eredeti Arany-szöveg Darvas Iván búbjajos előadásában hallható a *Páz- mán lovagban*; így a narrátorhang és a képi világ párhuzamosan eleveníti meg a címszereplő komikus histó- riáját, amelyben Pázmán felszarva- zott, pontosabban a féltékenykedést komikusan „túlpörgető” férjként és „lóvá tett lovagként” egyaránt nevet-





ség tárgyává válik. A karikatúrisztikus rajzfilmek figurastilizációs jellegzetességei – kivált a normál testarányok eltorzítása-eltúlzása, a jellemző vonások komikus hatású sűrítése – különösen Pázmán hosszúlábú, de tömzsi testének megformálásában, Éva kerekded fejformájának és sima arcfelületének kihangsúlyozásában, valamint a király helyére ültetett bolondfigura bőrének halványzöld színezésében érhetők tetten. A *Pázmán lovag* látványalkotásában a legfeltűnőbb mégis az animációs effektek – a történéseket nyomatékosító akcióeffektek és a villanásnyi mozgásokat kiemelő utóeffektek – szokatlanul nagy szerepe. A karakterek lépéseit, suhintását, elpüföklését és egyéb mozgásait pillanatokra megjelenő csillagok, buborékok „tűzijátéka” kíséri a képeken – mindez bizonyos értelemben anakronisztikus feszültséget eredményez a megidézett milió és az ábrázolására szolgáló eszközök viszonyában: a lovagkori közeget a karikatúra parodisztikus szűrőjén át láthatjuk. Ezt figyelembe véve, a *Pázmán lovag* a *Variációk egy sárkányra* (1967) szellemi folytatása a Dargay-életműben, s egyúttal előzménye a rendező által írt és tervezett (de Hernádi Tibor által megrendezett) *Sárkány és papucs* (1989) című egészestés rajzfilmnek.

A rossz szomszédságot megéneklő *A fülemile*, melynek történetében Péter és Pál a madárdal „tulajdonjogán” kapnak össze, Lisziák Elek kidolgozásában számos képi poénnal kísért szatíráként bontakozik ki. A Lisziák-rajzfilm figurái megmosolyogtató alakváltozásokat produkálnak egyes snittekben, például az egyik ház a benne élő családtagokká formálódik – ez mintha új értelmet adna a „családi ház” kifejezésének is. Ám a képi humor akkor a legszellemesebb, amikor modern elemeket citál: Péter és Pál tettelegességgé fajuló összezólalkozását focimeccsekhez dukáló szurkolás kíséri, míg az elagyabugyált Péter kalapja televíziókészülékké formálódik, amely megeleveníti a történeteket (e képek nem harmonizálnak azzal, amit a néző láthatott: Arany finom ironiájára Lisziák vi-

zuálisan is ráerősít). Végül pedig – lezárva az Arany által eredetileg nyitva hagyott sztorit – láncfűrésszel vágják ki a keserűséget hozó diófát.

A *fülemile*-rajzfilm legizgalmasabb vonása az, hogy magát Arany Jánost – pontosabban rajzolt, Barabás Miklós 1855-ös kőrajzából formálódó alteregóját – „alkalmazza” a képsorokon is megjelenő narrátorként. A költő játékos megidézését szolgálja még az is, hogy Arany János *druszája*, Gálvölgyi János szólaltatja meg a verssorokat. Az animált Arany vezeti be a filmet, amikor szinte szó szerint a tintatartójából pattannak ki versének szereplői, s később is egyazon beállításokban látható elbeszélő és elbeszél figura, a történet terébe rendre belép az Arany-karakter is. Ezáltal Lisziák ahhoz a gazdag animációs hagyományához csatlakoztatja *A fülemilét*, amely a narrátor és az elbeszél világ többirányú határátlépéseivel játszik el (ennek szisztematikus alkalmazása Macskássy Gyula *Okos lány* című 1955-ös rajzfilmjével jelent meg a magyar animációban). Mi több, Lisziáknál az Arany-figura nemcsak költő, narrátor, hanem voltaképpen animátor is, aki a film rajzolt képeit is a kezében tartja, s tollával nemcsak írhat – rajzolhat is. Ehhez kapcsolódóan *A fülemile* csak úgy sorjázza az animációtörténeti idézeteket, a Norman McLaren-klasszikus *Szomszédoktól* a Fleischer fivérek *Ki a tintatartóból*-sorozatán

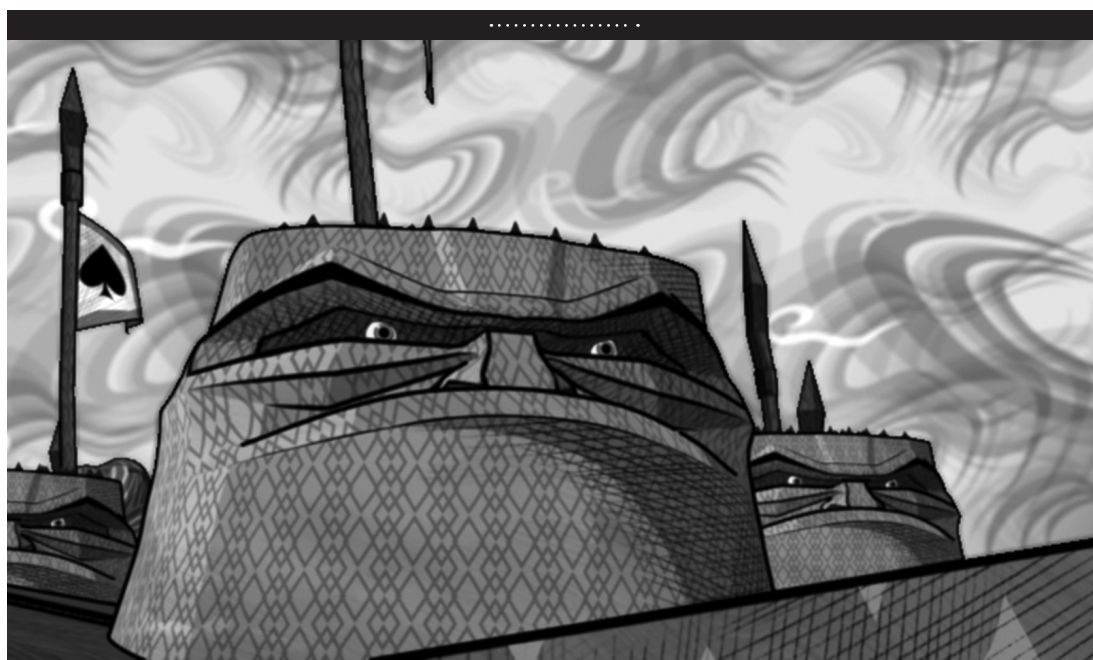
és a *Csontváz tánc* Disney-klasszikusán át a *Magyar népmesék* nyitó főcíméig – a sorozat elindításában amúgy Lisziák is segédkezett: így válik teljessé *A fülemile* önreflexivitása.

## A LOVAG KORA

Gémes József grandiózus műve, a *Daliás idők* tényszerűen a *János vitézzel* (1973) megkezdett és a *Lúdas Matyi*-val (1976) folytatott adaptációs sorba illik, megformálása azonban markánsan egyedivé teszi: merészen szakít a nagyközönséget célzó fogalmazásmóddal, s ennek leglátványosabb velejárója az alkotó által választott formavilág. A *Daliás idők* festményanimációként készült, s világszerte úttörőnek bizonyult az egészestés animációs film történetében; Gémes és csapata – élen társalkotójával, Békési Sándorral – a négy éven át készült filmhez több mint húszezer (!) festett képet használt fel. A rendező életművében felfedezhetők az előképek is: a *Koncertissimo* (1968) remekműve és a kitűnő *Díszlépés* (1970) a karikatúrisztikus stílust újragondoló festményanimációk voltak. A *Daliás idők* felfogható e korai Gémes-filmek kiterjesztéseként – annál is inkább, mert nemcsak a festményanimációs

„Rendszerszerű anakronizmus”  
(Bogdán Zoltán: Edward)

forma, de a tömegjelenetek iránti érdeklődés is kapocs közöttük. A milió persze drasztikusan eltérő: Arany „kilenc-tíz ember-öltő régi-



ségben” virágzó lovagkorába vezet a *Daliás idők*, leginkább a 19. század végének és a 20. század elejének magyar táblaképfestészetére emlékeztető vizualitással – a *Toldi*, a *Toldi szerelme* és a *Toldi estéje* eseménysorát követve.

Sem a *Daliás idők* adaptációs megoldásait, sem festészeti kidolgozását nem fogadta osztatlan elismerés; éppen a *Filmvilág* hasábjain (1984/8) jelent meg két éleslátó írás, amely a film problematikus vonásaival foglalkozott, Szilágyi Ákos irodalmi adaptációként vizsgálta, Szemadám György képzőművészeti aspektusból mérlegelte. Szilágyi egyik leghangsúlyosabb kifogása – joggal – a *Daliás idők* narrátorszövege, amely egyrészt Aranytól idegen szöveg, másrészt magát a (filmben amúgy névtelen) főhóst teszi meg saját krónikásaként. Bár a *Daliás idők* véglegesített változatának valóban része a kísérszöveg, rendezője eredetileg beszéd nélkül képzelte el, koncepciójában szó sem volt narrátorszöveg alkalmazásáról. Ez már önmagában is különlegessé teszi, tette volna a *Daliás idők* az Arany-adaptációk között, hiszen minden más esetben az alkotók közvetlenül felhasználják a költő eredeti sorait. A forgalmazás jóváhagyása érdekében, a Műsorpolitikai Bizottság elvárásainak megfelelően került végül a filmbé szövegkíséret – a hangréteg hiába segíti a látottak követését, az összhatást sajnos kétségkívül gyengíti.

Gémes deklaráltan nem Arany műveinek hűséges megfilmesítését ambicionálta, hanem saját *Toldi*-vizióját kísérelte meg vászonra álmódni. A *Daliás idők* három, számos szempontból jelentős különbségeket mutató elbeszélő költeményt olvaszt magába; ebből ered a film sokszor felrótt – más tényezők által a vizuális kidolgozásban is érvényesülő – egyenlensége, amit jól érzékeltethet a trilógia részeinek elrendeződése. Míg a *Toldi* cselekményének átvétele, megőrződése a legteljesebb a filmben (az első félóra anyagát adja), addig a következő negyven percben a *Toldi szerelme* szerteágazó és meglehetősen elnyújtott cselekményvezetése lényegesen lerövidül (olyan epizódok maradnak ki, mint például Rozgonyi Piroska tetszhalála, találkozása a kriptában Toldival, valamint a hős nevének bemocskolása a sírablás büntetével), s végül a *Toldi*

*estéjét* éppen csak megidézi az utolsó tíz perc. A *Toldi estéjének* e minimalizálódása már csak azért is meghökkentő, mert Zalán Vince megfontolandó felvétele szerint (*Filmvilág* 2013/7) Gémes alighanem az idős Toldi alakjával azonosult volna, de „megtortant ebben az azonosulási folyamatban”. Zalán találoán „kelet-európai torzóként” emlegeti a *Daliás idők*et, de legalább ilyen indokolt volna „beteg nagy filmként” utalni rá. François Truffaut használja ezt a fogalmat legendás Hitchcock-interjúkötetében, s a nagy rendezők „elvetélt remekműveit”, félresikerült-ségük ellenére is jelentős alkotásait érti alatta – amelyek az igazi *cinéfilek* számára olykor becsebbek is, mint a makulátlan mesterművek. Gémes renthagyó Arany-adaptációja, a *Daliás idők* minden bizonnyal a magyar animáció egyik „beteg nagy filmje”.

### A BÁRDOK SZELLEME

A kortárs animációból sem hiányoznak az Arany-adaptációk, de míg egyikük harmonizál a „korszellemmel”, a másik szándékoltan ódivatúnak hat. Ezt a kontrasztot határozottan fölerősíti, hogy egyazon szöveg, a *walesi bárdok* feldolgozásairól van szó: választott formáját és vizuális eszközkészletét tekintve úgyszólván a posztmodern szellem szülötte Bogdán Zoltán *Edwardja*, míg Gémes József mintha a *Daliás idők*et folytatta volna saját *A walesi bárdok*-változtatával – ezúttal az életművet lezáró festményfilmmel gyarapítva az Arany-adaptációk palettáját.

Bogdán előzőleg olyan jelentős CGI-animációk közreműködője volt, mint a *Maestro* (2005) és az *Ergo* (2009), s a KGB stúdióban készült *Edward* is a számítógépes animáció stilizációs eszközeinek dús tárházát kínálja. Az *Edward*-ban hiába hangzik el Arany szövege – Kárpáti Tibor előadásában –, s hiába követi a cselekmény az eredeti balladát, a legfeltűnőbb mégis az Arany-műtől – látszólag – teljesen önálló életet élő különleges látványvilág, amely egyszerre *eklektikus* és *szimbolikus*, legyen szó a figurák, a tárgyi világ vagy a terek megformálásáról. Fehér-szürke leigáztak és pirosban-vörösben léptető s vágató hódítók, szellemszerűen gomolygó bárdok és kötömbként araszoló katonák népesítik be az *Edward* világot – a címszereplő bankárnak vagy brókernek inkább beillene, mint király-

nak –, s az elnyomók közeget a világot Las Vegas-szá változtató kaszinó- és pénzzsimbólumok borítják be. Bogdánál teljesen rendszerszerűvé válik az anakronizmus a film vizuális világában, ezért nem csoda, hogy többek szerint elveszett a filmből Arany szelleme és a walesiek drámája (lásd Muhi Klára fesztiválbeszámolóját: *Filmvilág* 2009/9). De ahogyan az Arany-szöveg *lehetővé teszi*, hogy *A walesi bárdok*at a levert szabadságharc utáni Magyarországra vonatkoztassuk, úgy az *Edward* is különböző korok összekapcsolásával körvonalazza a saját korára adott reflexiót: a pénzközpontú világ látleteként és a (talán) még mindig lehetséges lázadás víziójaként értelmeződik a bárdok balladája. Bogdán Zoltán szikrázó *Edwardja* az egyik legbátrabb és leghihetősebb adaptáció a magyar animációs film történetében.

Gémes Kecskeméten készült változata – a forgatókönyvet a rendező Jankovics Marcellel együtt írta – minden tekintetben az *Edward* szöges ellentéte. A ballada cselekményét és látványelemeit pontról pontra követi (itt Sinkovits Imre előadásában hallható a vers), s *A walesi bárdok* soraihoz asszociálható középkori miliőt kínál a képalkotás. Gémes animációja tehát alázatosan ragaszkodik a forráshoz, még a költő arcképét és aláírását is feltünteti, valamint azt a lábjegyzetet, amelyet maga Arany illesztett a művéhez. A film mégsem merül ki az Arany-sorok hűséges animációs tolmácsolásában. Gémes adaptációjának legpezsdítőbb vonása a tűz megjelenítése; természetesen ez is az Arany-szövegre vezethető vissza, de ahogyan Gémes a figurákhoz társítja, illetve a képi stilizáció fokozására – egyúttal szimbolikus tartalmak kifejezésére – használja a tüzet, azzal szuverén művészi utat is bejár. A walesi lakoma háttérben még Edward mögött égő kandallótűz valóságos tűzfüggönnyé válik a király körül, miután máglyára küldi a bárdokat; a kettős expozíció révén fátyolszerűen lobogó lángnyelvek érzékeltetik, hogy a tűz Edwardot is elemészti, bűne visszaszáll reá – a walesi bárdok szelleme mindig kíséreteni fogja a zsarnok(ság)ot.

Az írás az Emberi Erőforrások Minisztériuma Móricz Zsigmond irodalmi alkotói ösztöndíjának támogatásával készült.

FILMGYÁRI CENTENÁRIUM

# A zuglói Hollywood

BARKÓCZI JANKA

## SZÁZÉVES A MAGYAR FILMGYÁRTÁS.

A magyar filmművészet legendás intézménye, a különböző korokban más-más néven, mégis folyamatosan működő fővárosi Filmgyár idén ünnepli alapításának 100. évfordulóját. A legtekintélyesebb hazai műhely, melyet már a korai időszakban is csak „zuglói Hollywoodként” emlegetett a köznyelv, hosszú története során felbecsülhetetlen értéket teremtett és mostanra maga is jelképpé vált.

### A KEZDETEK

Janovics Jenő, a kolozsvári Nemzeti Színház vállalkozó kedvű igazgatója 1916-ban döntött úgy, hogy saját filmgyárat alapít, hiszen korábbi komoly sikerei nyomán számára is nyilvánvalóvá vált, hogy a mozgóképpel nem csak új művészet, de új ipar született, melynek szüksége van a megfelelő infrastruktúrára. A Corvin néven létrehozott cég vezetésére egy fiatal és ambiciózus újságíró, Korda Sándort kérte fel, aki egyúttal a főrendezői feladatokat is ellátta. A nagy lendülettel induló vállalkozás az első évben már 18 némafilmet gyártott, köztük olyan nívós sikereket, mint a Csiky Gergely színművéből adaptált *A nagymama*, melynek főszerepében Blaha Lujzát csodálhatta a közönség. Bár *A nagymama* felvételei még a Pannónia és Sziget (ma Radnóti Miklós) utca sarkán álló üvegműteremben készültek, a Corvin néhány hónappal később meglelte végleges otthonát.

1917 tavaszán az inkább Erdélyhez kötődő Janovics megvált a cégtől, és Korda a frissen belépő Pásztor M. Miklóssal együtt teljes jogú tulajdonossá vált. A szépreményű vezetők ekkor döntöttek úgy, hogy felépítik saját műtermüket a Gyarmat utca 35-37. (ma Róna utca 174.) alatti címen, ahol a városközponttól nem túl távol, mégis nagy szabad terekkel rendelkező, külső felvételek készítésé-

re is alkalmas zöldövezetben folytathatták a munkát. Az ékszerként csillogó üvegépület köré hamarosan számos kiszolgálóegység települt, és Zuglói ligetei között valódi kis filmváros nőtte ki magát. A háborús évek konjunktúrája lehetővé tette, hogy a kiszámíthatóan megjelenő tőkét az eszékparkba forgassák, így a minden tekintetben jól el látott gyár, a nemzetközi piacon is gyorsan versenyképes szereplővé vált. Azt, hogy a két világháború között elterjedő Hollywood-hasonlat nem teljesen légből kapott, a *Színházi Élet* munkatársának 1920-as látogatása érzékelteti igazán: „Átmegyünk az előtér kertjén és belépünk az asztalosműhelybe. Borzalmas zaj, láрма fogad itt bennünket. Sivítanak, zúgnak a gyalugépek, készülnek a díszletek, állványok, oszlopok. A sarokban egy villanyerőre berendezett esztergagépből két perc alatt egy erkély teljes váza kerül ki. Innen az öltözősorokhoz érünk. Egyetlen pesti színháznál nincsenek ilyen öltözők. Finom selyem tapéták, tükrök, pamlagok, kényelem, higiénia minden egyes öltözőben. A szobrászműhelybe lépünk. Egy óriási két méter magas Buddha szobor vigyorog felénk, oldalt még három életnagyságú Buddha és mindenféle szobrok, görög vázák, egyiptomi istenszobrok. Valamennyit itt faragták gipszbe, itt készült a szobor negatívja és pozitívja. A kasírozóműhely következik, ahol a fűrge munkáslányok kezéből tömör márvány és bronzoszlopok kerülnek elő, természetesen — papírból. Az amerikai rendszerű és berendezésű laboratóriumhoz érünk. Egyik szoba következik a másik után, úgy, ahogy a film készül és mindegyikben a vegyszerek más és más illata, és mindenütt fantasztikus vörös világítás. A mozi boszorkánykonyhája ez, meglepő az egész, szinte félelmetes. De



„30-40 film készült évente” (Hunnia Filmgyár, 1936)

a Corvin-gyár leggrandiózusabb része, csak most következik. A műterem ez, az óriási üvegcsarnok. Pokoli hőség fogad bennünket. Szédítő magasságban soha nem látott nagyságú villanylámpák égnak, csigák, kerekék, emelők khaosza a tetőn és földszinten — egy teljesen berendezett színház.”

### AZ ÜVEGHEGYEN TÚL

A nyugati technológiához már a kezdetektől olyan intellektuális háttér társult, mely állandó biztosítéka volt annak, hogy az itt születő munkák ne csak technikai, de művészi szempontból is magas színvonalúak legyenek. Korda ügyelt rá, hogy minden feladatra a legjobb szakembereket szerződtesse le, nem ritkán kizárólagosságot kérve tőlük. A janovicsi koncepció szellemében folytatták a klasszikus irodalmi művek adaptálását, így született meg 1917-ben a Karinthy Frigyes által némafilmre írt *A golyakalifa*, a *Szent Péter esernyője*, a *Piros bugyellárás*, majd 1918-ban *Az aranyember*, ám igyekeztek saját, eredeti forgatókönyvekkel is előállni. Az ide szerződött színészek között meg kell említeni többek között Rátkai Mártont, Várkonyi Mihályt, Beregi Oszkárt és Gombaszögi Fridát, az írói munkát Vajda László felügyelte, de a Corvin-nak dolgozott ekkoriban operatőrként Eiben István és Kovács Gusztáv is.

A szép remények ellenére a háború után lassan mégis beköszöntött a válság. A nagy vizionárius, Korda Sándor, a Tanácsköztársaság idején vállalt filmpolitikai szerepe miatt kénytelen volt elhagyni az országot, a kereslet visszaesett, és a hazai produciók hiányát leginkább külföldi bér munkával lehetett pótolni. A tőkeinfúziót jobbra német bankok biztosították, az egyre intenzívebb kül-

földi kapcsolat viszont egyúttal a magyar szakemberek kiáramlásának is kaput nyitott. 1922-ben a gyártás elérte a mélypontot, és annak ellenére, hogy a *8 Órai Újság* még a következő évben is „szé- dületesen nagy, amerikai stílusú” munkaszervezésről ír, valamint megemlíti a stúdió mögött felépített, 18 házból álló, különböző korok szerint öltöztethető díszletutcát (melynek végén egy későbbi beszámoló szerint esetenként magára a tengerre nyílt kilátás), a pajzsos lovag emblémájával büszkélkedő, klasszikus minőséget képviselő Corvin túl volt már fénykorán. A vezetőség lassú agónia után végül 1926-ban jelentett csődöt, azonban az állam, és elsősorban a Filmipari Alapot képviselő, rendőrkapitányból lett filmszakember, dr. Bingert János épp ekkor látta meg a helyben a fantáziát.

### A HUNNIA ÉS A HANGOSFILM KORA

A Filmipari Alap árverés útján jutott az értékes területhez, ahol 1928-tól a felügyelete alatt álló Hunnia Filmgyár Rt. kezdte meg működését, és hamarosan beköszöntött a második virágkor. Ez az indulás sem volt egyszerű, hiszen épphogy belefogtak az újjászervezésbe, megtörtént a mindent felborító hangosfilmes váltás. A stúdió falait sürgősen hangszigetelni kellett, hangfelvevő és utószinkronizáló berendezésre volt szükség és minden egyéb szempontból is szükségessé vált a

hangos felvételek kívánalmaihoz igazítani a környezetet. Mindez aligha lett volna lehetséges, ha nincs az 1931-es bankzár- lat, mely jelentős külföldi pénzeket fagyasztott be az országban, melyeket így átmenetileg meg lehetett forgatni a nagy bevétellel kecsegtető filmiparban. Az ügyes manőverek következtében Bingert igazgató úr nemsokára büszkén mutat- hatta meg a sajtó képviselőinek Európa egyik legmodernebb, régi-új „atelié”-jét, ahol éppen az első hangosfilm, a *Kék bál- vány* forgatási munkálatai zajlottak.

Ettől kezdve gőzerővel folyt a munka, és egyes leírások szerint a kihasználtság akkora volt, hogy olykor a díszletraktár- ban is stábok dolgoztak. Sorra születtek a 30-as évek ma már klasszikusnak szá- mító filmsikerei. A kapacitás növelésére 1936-ban egymillió pengő beruházásá- val teljesen felszerelt, két szinkronizáló teremmel ellátott ikerműtermet építet- tek, melyet szükség szerint egybenytva még nagyobb légtérben lehetett dol- gozni. Az év másik különleges szerze- ménye Lohr Ferenc hangmérnök álma, az „ördögös csodagépnek” számító

#### „Versenyképes szereplővé vált”

(A gólyakalifa forgatásán – balra, fehér kalapban: Korda Sándor, mellette Beregi Oszkár és Kovács Gusztáv, 1917)

hangmixer volt. Ez a drá- ga eszköz virtuóz keze- lőjének irányítása alatt lehetővé tette a hely- színi hangkeverést, amit korábban csak Bécsben, előzetes megrendelésre és hosszú idő alatt tud- tak elvégeztetni.

A profi technikára szükség is volt, mert időközben nem csak a magyar, de a külföldi gyártók is felfedezték a Hunni- ában rejlő lehetőségeket. A hazai piacot szinte teljesen uraló vállalatnál 30-40 film készült évente, melyből több nem- zetközi, elsősorban német koprodukció. Hiába tiltakoztak időről időre különböző filmszakmai szervezetek az egyre nyil- vánvalóbb monopolisztikus törekvések ellen, a külföldről bevonzott pénzek olyan jelentősek voltak, hogy nem lehe- tett elég nyomós érv, ami velük szem- ben latba eshetett. „Versenyképes ma- gyar filmet csak úgy lehet előállítani, ha külföldi produkciókhoz kapcsolódunk. A magyar tőke önmagában nem bírja el az előállítás fantasztikusan nagy költsé- geit, szükséges tehát a külföldi segítség. A szegényes anyagi eszközökkel készí- tett magyar filmek sorsa csak a csúfos bukás lehet. A közönség csak a jó film- re kíváncsi, ebből a szempontból nem ismer hazafiasságot.” – nyilatkozta az *Ország-Világnak* 1932-ben dr. Bingert. Konceptiója szerint az év bizonyos hó- napjaiban magyar filmeket forgatnak, a fennmaradó időben pedig bérbe adják a műtermet és igény szerint biztosítják a jól képzett szakembergárdát. Ha egy külföldi cég a hazai piac számára egyú- tal magyar verzióban is leforgatja a film- jét, az államtól és a Hunniától egyaránt kedvezményeket kap. Sokat mondó az is, hogy a cikk szerint ezzel felcsillan a lehetősége, hogy olyan magyar szár- mazású, idehaza immár megfizethet- lennek számító szupersztárokat foglal- koztassanak, mint például Fejős Pál és Székely István.

Az elképzelés jól működött, 1941- re pedig ennek folyamányaként újabb gyártóhellyel gazdagodott a cég, amikor a Star tulajdonában álló pasaréti műter- met is a Hunnia alá rendelték. A háborús viszonyok így azonban végképp nem hagyhatták érintetlenül a fokozatosan duzzadó, állami kötődésű vállalatot, melyből pillanatok alatt hadiüzem lett, 1944 nyaratól pedig új vezetőséggel, nyilas felügyelet alatt folytatta a munkát. A korszak végén a háború okozta fizikai és mentális rombolás a filmgyártat is súlyosan érintette, és csak hosszú idő után állhatott talpra ismét. 1948-ban meg- történt az államosítás és megszületett a Magyar Filmgyártó Vállalat, vele együtt pedig egy új világ, mely nevében már nem, de helyében és szellemében sokat átmentett a zuglóli elődök örökségéből. •



KOVÁCS GUSZTÁV OPERATŐR HAGYATÉKA / MNFA

# GELENCSÉR GÁBOR A SZÉNTŐL AZ OLAJIG



**A SZÉNRAJZOK FEKETE-FEHÉRÉTŐL AZ OLAJFESTMÉNYEK KOLORITJÁIG,  
AVAGY BERGMANTÓL HOLLYWOODIG ÍVEL A SVÉD OPERATŐR ÉLETMŰVE.**

Sven Nykvist több mint száz filmet számláló operatőri életműve szorosán kötődik az európai modernizmushoz: onnan indul ki, s oda tér vissza, a kettő között pedig modernista képi szemlélet hatja át a hazáján kívül készült munkáit. E mozgás pontosan leírja a filmtörténeti folyamatok változását. Első, alapvetően Ingmar Bergmanhoz kapcsolódó korszaka tekinthető operatőri stílusa megalapozásának és legradikálisabb alkalmazásának. A nemzetközi sikerek nyomán megnyíló lehetőségek (két Oscar-díj, az első a *Suttogások, sikolyok*, a második a *Fanny és Alexander* fényképezéséért) stílusának konszolidációját hozzák el. A hetvenes évek közepétől az európai vagy amerikai szerzők nyilván a Bergman-filmekben megcsodált képei miatt adják kézről-kézre, miközben alkalmazkodnia kell az adott rendező, illetve filmgyártás igényeihez is. Sikerének titka az egyéni „szerzői” és a külső „műfaji” elvárások szintézise: kézjegye a legtöbb külföldi filmjén felismerhető, miközben igen különböző stílusú alkotókkal és eltérő gyártási körülmények között képes professzionálisan dolgozni. A pálya utolsó, rövidebb szakasza végül visszatérés a bergmani gyökerekhez, de immár klasszicizáló formában. Ekkor többek között olyan svéd rendező mellett dolgozik, mint Lasse Halström (*Szóbeszéd*), vagy olyan Bergman-színész mellett, mint Liv Ullmann, akinek *Négyszemközti beszélgetések* című filmje ráadásul Bergman önéletrajzi elemeket is fel-

használó *Öt vallomás* című kisregénye nyomán készült. S egyfajta hazatérés Nykvist öt önálló rendezése közül az utolsó, az 1991-es *Az ökör is*, a főszerepet alakító Stellan Skarsgård mellett olyan jól ismert régi színészbarátok közreműködésével, mint Liv Ullmann, Erland Josephson és Max von Sydow.

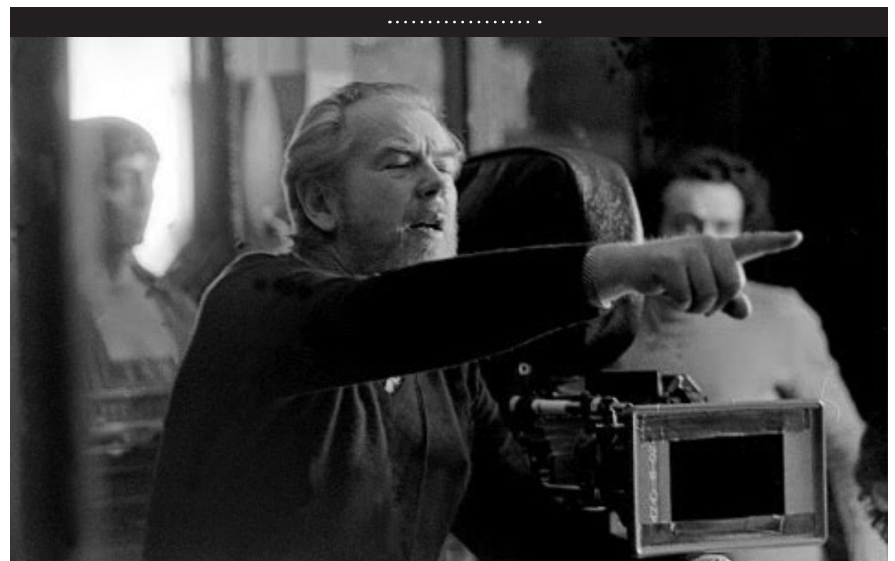
Nykvist nemzetközi operatőri karrierje párhuzamba állítható néhány kortársának kényszerű vagy önként vállalt nemzetközi rendezői karrierjével, és hasonló mintázatot mutat. Forman, Polanski (akivel Nykvist *A lakót* forgatja Franciaországban), Bertolucci vagy Szabó István, a Nykvisttel dolgozók közül pedig Volker Schlöndorff és Louis Malle úgy csinált hollywoodi vagy holly-

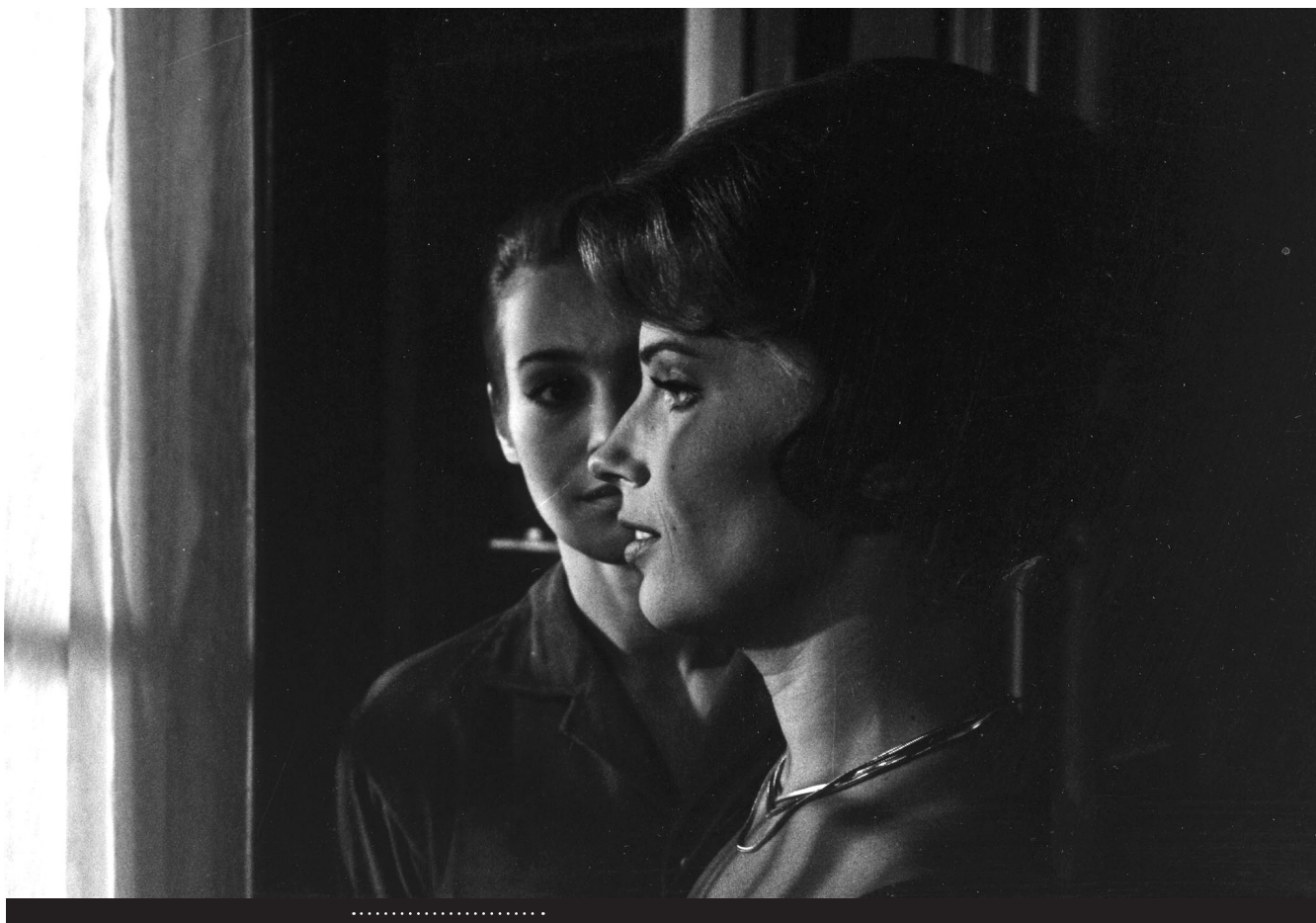
woodi típusú filmeket, hogy közben többé vagy kevésbé megőrizte egyéni stílusát és szemléletmódját. Az amerikaiak között pedig olyan alkotókat látunk – többek között Woody Allent, Bob Rafelstont, Paul Mazurskyt vagy Alan J. Pakulát –, akik az európai szerzői filmet tekintették példaképnek. Ugyanakkor az is jól látható, hogy operatőrként könnyebb ezt az utat végig járni, mint rendezőként, elég, ha magára Bergmanra gondolunk. Keveseknek sikerült azonban ennyi és ilyen sokféle rendezővel együtt dolgozni, mint Nykvistnek; a legtöbben a nemzetközi szintén is megmaradtak „egyrendező” operatőrnek, mint például Forman kongeniális munkatársa, Miroslav Ondříček.

## KÖZEL (I) S TÁVOL (I)

A második világháború után induló életmű első szakasza alapvetően Bergmanhoz kötődik. Első közös filmjüknek, a *Fűrészpor és ragyogásnak* – talán a film „vegyes” fogadtatása miatt, ahogy Bergman *Képek* című visszaemlékezésében olvashatunk erről a szerinte „zűrzavaros” filmről – nem lesz rögtön folytatása; a Bergman pályáján fordulatot hozó *A hetedik pecsét* és *A nap végét* még első korszakának állandó operatőre, Gunnar Fischer fényképezi. Nykvisttel a szoros, Bergman egész hátralévő mozi pályáját felölelő, húsz filmet eredményező filmtörténeti együttműködésük csak fél évtizeddel később, a *Szűzforrással* kezdődik, s egészen a *Próba utáni*g tart.

**„Szerzők adják  
kézről-kézre”  
(Sven Nykvist)**





A hatvanas évek elején a kevésbé jelentős filmeket továbbra is Fischer fényképezi. A nagy modernista művek viszont – a trilógia-ként emlegetett *Tükör által homályosan*, *Úrvacsora* és *A csend*, aztán a *Persona*, utána a sziget-trilógia (*Farkasok órája*, *Szégyen*, *Szenvedély*), a közé ékelt *Rítus*, végül a *Szenvedéllyel* indult színes korszak nagy filmjei, az amerikai produkcióban forgatott *Érintés*, továbbá a *Suttogások*, *sikolyok*, a *Jelenetek egy házasságból* tévésorozat és mozifilmes változata, *A varázsfuvola*, a *Színről színre*, a német produkciók (*Kigyótojás*, *Őszi szonáta*, *A bábok életéből*), s végül a nagy összefoglaló mű, a *Fanny és Alexander*, epilógusként pedig *Próba után* című tévéfilm – már Nykvist operatőri közreműködésével valósulnak meg. (Bergman utolsó filmjében, a *Sarabande*-ban a régi barát és alkotótárs hiányát majd' féltucat operatőrrel igyekszik pótolni). Hogy lehet röviden összefoglalni ennek a kivételes rendezői és operatőri remeklésnek a lénye-

**„A közelgő vihart előre vetítik”**

(Ingmar Bergman: *A csend* - Ingrid Thulin és Gunnel Lindblom)

szénrajzok és lendületes vonalakkal és foltokkal felrajzolt kontraszt, méghozzá a képalkotás többféle értelmében is. A legerősebb és legkifejezőbb a közelik és távolik kontrasztja. Bergman arcközelije művészetének legfontosabb kézjegye, s e közelikben, az arcok sokszor kíméletlen, ugyancsak kontrasztos megvilágításában, máskor lágy, a közelgő érzelmi vihart előre vetítő „derítésében” bizonyul Nykvist a svéd mester mellett mesteri operatőrnek. Bergman a standfotók tanúsága szerint szinte szuggerálja színészeit, s ennek az intim közelségnek szükségszerűen az operatőr is a része, tanúja. Ám a fotókon az is jól látható, hogy Nykvist egy lépéssel mindig hátrább áll, csendes megfigyelője a próbafolyamatnak, majd hasonlóan visszafogott rögzítője a jelenet-

gét – különös tekintettel Nykvist ezzel párhuzamosan elinduló, nemzetközi pályafutására?

A fekete-fehér filmek legerősebb stílusjegye a faktúráját idéző, drámai és lüktető kontraszt, méghozzá a képalkotás többféle értelmében is. A legerősebb és legkifejezőbb a közelik és távolik kontrasztja. Bergman arcközelije művészetének legfontosabb kézjegye, s e közelikben, az arcok sokszor kíméletlen, ugyancsak kontrasztos megvilágításában, máskor lágy, a közelgő érzelmi vihart előre vetítő „derítésében” bizonyul Nykvist a svéd mester mellett mesteri operatőrnek. Bergman a standfotók tanúsága szerint szinte szuggerálja színészeit, s ennek az intim közelségnek szükségszerűen az operatőr is a része, tanúja. Ám a fotókon az is jól látható, hogy Nykvist egy lépéssel mindig hátrább áll, csendes megfigyelője a próbafolyamatnak, majd hasonlóan visszafogott rögzítője a jelenet-

nek. Bravúros gépmozgások ugyanis nem jellemzik a képeit, annál inkább a tónusok és kompozíciók kidolgozottsága. A kontrasztok másik, ritkábban alkalmazott képi megfogalmazása az uralkodó közelik közé vágott totálók kijózanító, eltávolító hangsúlya. Erre a legerősebb példa a szinte végig belsőknben és premierplánban forgatott *Úrvacsora* halászának öngyilkossági jelenete, amelyet csak egyetlen kitarított totálban mutat a kamera. *A csendben* a távoli, felső gépállású beállítás az idegen város utcájáról a maga zsúfoltságával és kuszaságával nyomasztóan fojtogatóvá teszi még ezt a tágabb képkivágást is, ahogy a *Persona* tágas tengerparti képei is feszültséggel telítettek. A *Rítus* – alkalmazkodva a tévéfilmes képi fogalmazásmódhoz – aztán már ki sem lép a közelik és az éles fény-árnyék kontrasztok feszítő szorításából.

A kontraszt másfajta megvalósítását, a kép fényvel kialakított keménységének és lágyágának ütköztetését láthatjuk Nykvist szinte valamennyi



fekete-fehér filmjében, néha egyetlen beállításon belül. A *Tükör által...* testvérpárjának érzelmi egymásra találását a partra vetett hajóroncsban kemény fény-árnyékok, az expresszionizmust idéző éles és ferde formák keretezik, miközben a két riadt és megilletődött fiatalember arcközelije lágy és békés. S ez a kettősség ismerhető fel Karin megőrülés-jelenetében ugyancsak a szoba környezetének, a tapétának vibráló, kontrasztos idegességével szembeállítva a látomásába belefelejtkező, a hisztérikus kitörés után elernyedő testen és arcon.

Az első, hagyományos módon készült színes film, a *Nem beszélve a nőkről* után az első „szerzői” színes vállalkozás, a *Szenvedély*, Bergman visszaemlékezése szerint számos technikai nehézséget, s ennek következtében súlyos feszültséget okozott az egyébként mindig nagy egyetértésben dolgozó rendező és operatőr között. Ahogy Bergman a *Képekben* írja, „valójában fekete-fehér filmet szerettünk volna csinálni színesben, helyenként erős tónusokkal egy

nagyon visszafogott skálán. Nehezen ment” – teszi hozzá lakonikusan, s valóban, az ezt követő színes filmek ha nem is erős, de telített színekkel dolgoznak. Különösképpen a *Suttogások, sikolyok*. A lélek Bergman által vörösnek képzelt belsejében megjelenő négy fehér ruhába öltöztetett nőalak olyan filmkép, amely a maga egyszerűségében és tisztaságában magával ragadó, s mint ilyen, kitörőhatetlen a filmtörténeti emlékezetből. A modernista korszakában főképp kortársi történeteket forgató Bergman ezzel visszatér a korai filmjeiben gyakori, múltban játszódó, kosztümös miliőhöz. A hangsúly a kosztümökön, díszleteken van, hiszen a *Suttogások...* történetének múlt századfordulós kora legfeljebb a Csehov allúzió miatt lehet érdekes, „történelmi” jelentősége, illetve jelentése nincs. A kosztümök és a díszletek viszont lehetőséget nyújtanak olyan „észrevehetetlen” képi stilizációkra, amelyek jóval nagyobb játékeretet nyitnak meg rendezőnek és operatőrnek egyaránt. Ez fog kiteljesedni és

**„A táj is kötelez”**

(Andrej Tarkovszkij: *Áldozathozatal*)

egyfajta nagyzenekari hangzást ölteni a vizualitás terén is összefoglaló műnek tekinthető *Fanny és Alexander*-ben. Elég csak az Ek Dahl család lágy, vörösbe hajló, bensőséges fészekközegét összevetni a püspök házának szürke vagy inkább fakó, a korai fekete-fehér filmek tónusos és kompozíciós kontrasztját árasztó rideg világával: együtt látjuk benne a Bergman–Nykvist filmek szélső stilisztikai pólusait, méghozzá a kontrasztok megőrzésével és dramaturgiai elmélyítésével.

**ÁTMENETEK**

Nykvist külföldön forgatott filmjeit könnyű párhuzamba állítani a Bergman-filmekkel: találunk közöttük a *Suttogások, sikolyokat* és a *Fanny és Alexandert* idéző, legtöbbször kosztümös történeteket, amelyek az olajképek gazdag, inkább lágy színvilágát és szabályos, lekerekített kompozícióit idézik, de számos film készül a hétköznapok apró rezdüléseit, arc- és testjatekkeit megfigyelő, azaz a *Jelenetek*

egy házasságból „észrevétlen” kameramunkáját alkalmazó módszerrel is. A fekete-fehér ekkor már természetesen nem játszik jelentős szerepet az operatőr munkáiban, jobban mondva szép gesztusként az egyik utolsó filmjét, a *Sztárral szemben* fekete-fehérben forgatja, egy évtized kihagyás után ismét Woody Allennel, még hozzá a rendező legsajátosabb nagyvárosi értelmiségi művészközegében – s a húsz évvel korábbi *Manhattan* grafikus rajzolatú képi világában.

A látványos és rendkívül artisztikus filmek közé a múltat elsősorban nem történelmileg, hanem hangulatilag megidéző filmek tartoznak. Sokat mond Nykvist operatőri stíluséről, hogy az igen különböző korokban és helyszíneken játszódó, különféle alkattú rendezők által irányított munkáin is képes átütni vizuális szemléletmódja egyéni mintázata. Így például *A postás mindig kétszer csenget* második, Bob Rafelson féle hollywoodi feldolgozásán és Volker Schlöndorff Proust-filmjén, a *Swann szerelmén*. Mindkettő lágy, opálos színbe foglalja a szerelmi szenvedély történetét, az előbbit nyersebb, az utóbbit egyszerre lírain lebegő és ironikus kiábrándító tónusban. S ez az *árnyalatnyi* eltérés pontosan leírja a két alaplumú különbséget: J. M. Cain feszesen megírt „hard boiled” bűnügyi melodramájának végzettörténetét és Proust áradó, a véres zárlat helyett a betörődő időtlenséget prolongáló meséjét és az azt kifejező „végtelenített” szépírói poétikáját. A stilizált történelmi filmek sorába tartozik az operatőrrel több filmben együtt dolgozó Louis Malle *Csinos kislány* című, az 1910-es évek New Orleans-ában játszódó, igen bizarr morált közvetítő története. A gyereklány prostituált zavarba ejtően nyers sorsát, a kamasz meztelenség ugyancsak zavarba ejtő nyílt ábrázolását Nykvist chiaroscuro és sfumato technikával igyekszik enyhíteni. Hasonló bravúrokat hajt végre korábbi közös filmjükben, a *Fekete Holdban*, ám Malle erőltetett, túlfeszített allegorikus disztópiáján ez sem tud segíteni. Különös operatőri sors: Nykvist művészetének leglátványosabb képi megoldásai egy bosszantóan semmitmondó filmben kaphatnak helyet.

Sven Nykvist azonban nem a tolokodó vizualitású operatőrök fajtájából való. Ezt bizonyítják legnagyobb szám-

ban készült nemzetközi filmjei, a bergmani értelmiségi melodramák stílusát folytató „amerikanizált” értelmiségi melodramák. Ennek egyik korai példája Alan J. Pakula rendezésében az *Egy elvált férfi ballépései*. Egy középkorú házaspár keserűdes válási komédiáját és a férj küzdelmes új partnerkapcsolatát bemutató film alkalmanként harsány, szinte abszurd humorra vált, s ezekben a jelenetekben az erről az oldaláról kevésbé ismert Nykvist is jó partnernek bizonyul a groteszk helyzetek képi megfogalmazásával. Líraibb karakterű Paul Mazursky *Willie & Phil* című *Jules és Jim* hommage-a. Mazursky sajnos mindent kimond, amit Truffaut csak sejtet, de ugyanez nem állítható Nykvist képeiről. Saját stílus-hommage-a ismét új operatőri oldalát tárja fel: a filmet hosszú beállításokban, kézikamerával fotografálja. E „bevezetők”, azaz városi értelmiségiek érzelmi viharait könnyed realista stílusban lekövető történetek után – nem beszélve olyan motívumokról, mint a *Willie & Phil*ben felbukkanó, igen frivolan exponált zsidó sors – logikus fejlemény volt Woody Allen és Sven Nykvist találkozása, amely végül csak három és fél filmet eredményezett (a fél, pontosabban harmad film a *New York-i történetek* című szkeccsfilm utolsó, Allen rendezte epizódja, az *Ödipusz, mi fáj?*). Nykvist felkérése Woody Allen részéről nemcsak a kiváló operatőrnek, hanem *Bergman* operatőrének szólt. Ismeretes a New York-i neurotikus értelmiségi rajongása a lelki viviszekciót végző svéd rendező iránt. S ha már, akkor Nykvisttel – az utolsó közös fekete-fehér munkájuk kivételével – bergmani ihletésű filmeket forgat. Különösen igaz ez az *Egy másik asszony* lélektani kamaradramájára, Woody Allen egyik legbergmanibb filmjére, amelyben Nykvist bensőségesen komponált képei segítségével svéd mesteréhez hasonló könnyedséggel lépi át jelen és múlt, valóság és képzelet határait. De jól kitapintható a bergmani hatás a *Bűnök és vétkek* jellegzetes Woody Allen-i miliójében játszódó, a rendező ismert színészi karakterét is felsorakoztató történetében is, amely igen komoly filozofikus kérdéssel szembesít (elsőként, de nem utolsóként az amerikai rendező pályáján): elküldhető-e bűn – bűnhődés nélkül. A Bergmanhoz méltó problematika ugyanakkor, s ez

Allent és Nykvist egyaránt dicséri, nem Bergman modorában, hanem a rendező – operatőre hathatós támogatásával megvalósított – személyes stílusában fogalmazódik meg.

Nykvist tehát elsősorban európai érzékenységű hollywoodiak és Hollywoodban dolgozó európaiak alkotótársa lesz Amerikában. De még ez sem fest teljes operatőri szinképet gazdag munkásságáról. Hiszen forgat klasszikus műfaji filmeket, akár keményebb fajtákat is, friss, gyors, energikus képekkel, mint amilyen Bob Fosse *Egy aktmó-dell halála* című erotikus drámája, de készít hagyományosabb életrajzi filmet is, mint a *Chaplin* Richard Attenborough rendezésében, amely tág lehetőséget ad a némafilmes burleszket idéző operatőri jutalomjátékra.

Az igazi jutalomjáték egy Bergman mellett jelentős művésszé érő, majd a szakmát immár önálló szerzői operatőrként mások mellett is folytató pályafutás során minden bizonnyal Andrej Tarkovszkij felkérésével érkezett el Nykvist számára. Az *Áldozathozatal* nemcsak az orosz rendező életművében foglal el különös helyet, nyit meg egy végül nem folytatódó korszakot, hanem a svéd operatőr repertoárjában is egyedülálló. Úgy kell a rendkívül határozott vizuális elképzeléssel ezúttal Svédországban forgató Tarkovszkij alkotótársának lennie, hogy megőrizze annak szerzői stílusát, ugyanakkor érvényesítse a Bergman mellett és hazája tájain szerzett saját vizuális tapasztalatait, még hozzá anélkül, hogy Tarkovszkijt esetleg Bergman epigonizmusba rántaná. Ez, mondjuk, nehezen elképzelhető az orosz klaszszikusról, miközben a táj is „kötelez” (ahogy korábban az olasz táj is ezt tette a *Nosztalgia*ban). Nos, Tarkovszkij mellett mindenekelőtt a nemzetközi pályafutása során a legkülönbélebb rendezőkhöz jól alkalmazkodó Nykvist érdeme, hogy az *Áldozathozatal* Tarkovszkij-film maradt, ahogy az ő érdeme az is, hogy Tarkovszkij stílusa a svéd környezetből, s az ezen a módon megjelenő bergmani hagyományból is képes meríteni, s ezáltal gazdagodik, változik, újabb formát ölt. Bergmannal és Tarkovszkijjal filmet forgatni önmagában is kivételes operatőri teljesítmény volna. De a két korszakos, modern szerző stílusát szintetizálni – erre csak Sven Nykvist volt képes. •



CARTER BURWELL

# Beszédes dallamok, üvöltő csendek

PERNECKER DÁVID

**CARTER BURWELL FILMZENÉI NÉLKÜL NEM CSAK A COEN TESTVÉREK FILMJEI LENNÉNEK KEVESEBBEK. TÖRTÉNETET, JELLEMKEKET ÁRNYALÓ ZENÉJE NÉLKÜL NÉHÁNY KITŰNŐ FILMET NEM IS IGAZÁN ÉRTENÉNK.**

## RÁERŐSÍTENI A LÁTVÁNYRA

Carter Burwell visszafogott vagy épp ironikusan harsány, intelligens, kiszámíthatatlan, inventív és megkapó filmzenéi a vásznon pergő cselekmények, érzések és jelentések új rétegeit képesek felfejteni. Mikor nem fogják a kezét álmogyári szerződésekkel (gondoljunk itt az *Alkonyat*-filmek zenéire), aláfestő muzsikája feltámad, és feltámasztja a filmeket is. Első munkája, a Coen testvérek 1984-es *Véresen egyszerű* című örökbecsűjéhez írt zenéje jó példa erre. Burwell a gyilkos félreértésre épülő, elementáris kapzsiság által motivált vérgőzös noir-ponyvathriller komor hangulatát a film főszereplőinek (Frances McDormand és John Getz) bizarr, bosszúvágytól motivált kapcsolatára rímelteti. Abby és Ray is saját zongoramelódiát kaptak, melyeket Burwell a cselekmény legfontosabb álmomásain egymásba folyat, ezáltal egy új, összetettebb, de mindvégig éjfelelte dallamot létrehozva, mely felerősíti a filmben ábrázolt végzetes és pusztító házasság földbeállítását. Párhangú témáinak kíméletlen repetitivitása a *Véresen egyszerű*ben Bernard Hermann (Psycho) idézi, míg finoman moduláló szintimelódiáival Morricone és John Carpenter előtt hajtja meg fejét.

Annak ellenére, hogy következő Coenékkel közös munkája, az 1987-es *Arizonai ördögfióka* során is az atmoszférára erősít rá, aláfestő zenéje újfent eltér a bevett megoldásoktól. A szó szerint bűnösen romantikus

kultfilm zenesávján ugyan Beethoven ugyanúgy helyet kapott, mint Pete Seeger bendzsójátéka, vagy John R. Crowder jódlizása, a nyughatatlan film nyughatatlan zenéje mégsem a források kiválasztásának eklektikussága miatt válik említésre méltóvá. Egy jó filmzeneiparos H. I. McDunnough (Nicholas Cage) és Ed (Holly Hunter) kapcsolatát dagályos hegedű és lantdallamokkal követi, Burwell azonban a vonósokat ritmushangszerre fokozza le, az egymást tébolyultan követő zenei betétek közé pedig észrevétlenül csempészi be a szerelmespár fafúvósokkal megszólaltatott lágy főtémáját, melynek üzenete ráerősít a látottakra: ez nem szokásos romantikus komédia.

Ez a kísérletezés az 1990-es *A halál keresztútján* zenéjéből hiányzik, noha a Coen testvérek neo-noir gengsztereposza még az elvétve felbukkanó fekete komédia jegyei ellenére sem kívánja meg a zenei játékosságot. Vasikos, drámai kompozícióival, katartikus crescendóival, fúvósoktól, vonósoktól, harangoktól szétfeszülő hangszerelésével, valamint az 1930-as gengszterévek ingoványos moralitását és a történet szereplőinek ír gyökereit éreztető folkbeütésű darabjaival *A halál keresztútján* zenéje a mai napig Burwell egyik legszabályosabb aláfestő-műve, melynek minden szépsége és ereje mellett felróható, hogy – akár csak a film – a kellelénél komolyabban veszi magát.

Burwell a tradicionális álmogyári filmzenéhez Spike Jonze 2009-es *Ahol a vadak várnak* című felnövés-meséjében is közel került. Jonze ugyan filmjének zenesávját többnyire Karen O kissé didaktikus érzelem és értelemkövetítő dalaival töltötte meg, a film utolsó és legmegindítóbb jelentében mégis Burwell műve hasít a nézők szívébe. Ahogy Max (Max Records) áll a parton hazatérése előtt, megindul egy elhangzott és elhangozhatatlan érzéskétől megannyi irányban szétömlő érzelmi lava, melyet Karen O szerzeményeivel képtelenség lett volna elég hatásosan megjeleníteni. Az ötperces jelenetben közel húszszor változik meg az érzelmi tónus, melyet Burwell úgy volt képes lekövetni és ábrázolni, hogy szerzeménye szírupossága ellenére is egységes maradt. Ami pedig ennél is több, zenéje a gyermeki gondolkodáshoz tapad. Mintha csak Max könnyező szívéből szakadnának ki ezek az útkereső, felzaklatott, fel-emelő dallamok. Ettől függetlenül az *Ahol a vadak várnak* Karen O filmje, a Burwelltől megkövetelt érzelemhangsúlyozó motívumok amolyan biztonsági hálóként vannak jelen.

## BEETHOVEN, PROTESTÁNS HIMNUSZOK, BURWELL

A burwelli filmzene a filmek szereplőivé válva módosítja vagy árnyalja a cselekmény fordulatait, a történet és az egyes jelenetek hangulatát, a szereplők egymáshoz és közegükhöz fűzött viszonyát, összehorcolja kicsit a filmnyelvet. Még akkor is ezt teszi, amikor nem saját műveivel épít az elbeszélésen, a látottakon és hallottakon túli zenei világokat. A 2001-es *Az ember, aki ott sem volt* gyilkos félreértésekből kibomló lakonikus noir bűndrámájának zenéjéhez Burwell Beethoven hívta segítségül. A Coen testvérek remekművének szóltan, egykedvű, érzelemmentes zsaroló borbély (Billy Bob Thornton) a végzetet szabadítja magára, melynek kézzelfoghatóságához elengedhetetlen a Holdfény-szonáta első, végtelenül szép, ugyanakkor baljóslattal teli tétel. Burwell Beethoven műveit saját visszatérő, minimalizmusában és ciklikus ismétlődésében is a szonátára rájátszó szerzeményével köti össze, így pedig egy olyan hangokból és hangulatokból vert erkölcsi börtönt

alakít ki, melyből a film antihősét egy percre sem ereszti ki. *Az ember, aki ott sem volt* párdarabja a 2010-ben készült *A félszemű*, melyben Burwell keresztény himnuszfeldolgozásai emelik ki az apja halála miatti bosszúszomjtól vezérelt lány (Hailee Steinfeld) és a kevély békebíró (Jeff Bridges) vadnyugati kalandját a szabálykövető klasszikus westernek közül. Nincs harmonika, nincs Morricone-parafázis, *A félszemű* zenéje nem western-zene. Charles Portis eredeti regényében a bájosan makacs narrátorlány saját történetét és tetteit folyamatosan a Biblia passzusaival igazolja, a Coen testvérek adaptációjában azonban a bibliai allúziók, valamint Mattie valóságossága majdhogynem jelzetlenek. Ezt az űrt töltik ki többek között az Anthony Showalter és Elisha Hoffman által 1887-ben írt protestáns himnusz, a „*Leaning on the Everlasting Arms*” burwelli feldolgozásai, legyenek azok lesújtóak vagy felemelőek, vidám, szószakozott átíratok. A templomot Burwell zenéje hozza vissza a történetbe. Az Úr vigyázó szeme Burwell fúvósokra, brácsára, zongorára és vonósokra átírt himnuszának dallamaiban úszva vetül Mattie-re, a lány és a békebíró története ótestamentumi jelentéstartalmakkal bővül.

### BURWELL, A FELÁLDOZHATATLAN

Burwell zenéje-a fentieknél még hatékonyabban lép narratív erőre a Coen testvérek 1996-os mesterművében, a *Fargóban*. A *Fargo* esetében komoly kihívás volt, hogy a fivérek miként képesek hihetően eladni és előadni, hogy tucatnyi blőd, bizarr és esetlegesnek tűnő gyilkossággal telített tragikomikus noir-thrillerük – a valósággal ellentétben – megtörtént eseményeket dolgoz fel. El kellett hitetni, hogy a sorban hulló ártatlan vagy épp bűnös figurák élő-lélegző emberek és el kellett érni azt is, hogy a publikum ne vessen is rajtuk. Mindez csak és kizárólag Burwell zenéjének segítségével sikerülhetett. A *Fargo* zenéje a filmmel ellentétben egy percre sem válik humorossá, játékosá, kedélyessé. Ugyanakkor a harmonikaszóra, cselesztára, száncsengőre és vonósokra komponált elégikus kamarazenéket idéző mű veretes, tántoríthatatlan komolysága nem lép túl a komolyság szükséges határain. Viszszafogott szomorúsága, a belőle áradó gyász, az elmúlás és elveszejtés megállíthatatlanságának érzete végtelenül drámai, melynek súlya a cselekmény humoros esemé-

nyeit észrevétlenül az abszurd sötét oldalára repíti. Azonban zenéje nem abszurd módon túlzó. A *Fargo* zenéje a történetet és a szereplőket mozgató értelmetlen, egyetemes emberi bűn zenéje, nem pedig az azt elkövetők esetlenségének és sületlenségének illusztrációja, és mint ilyen, feláldozhatatlan. Csak Burwell csodásan bús dallamaival együtt áll össze a filmélmény, a zene tartja kordában a film nem mindennapi hangulatát.

Hasonlóképp történik ez *A John Malkovich menetben* is. Jonze 1999-es furcsa, idézőjeles tudományos-fantasztikus filmjéhez Burwell olyan zenét írt, mely a Malkovich fejébe vezető dimenzióportálban utazók örült történetének örültségét visszafogja, és hihetővé teszi. Burwell nem a fantasztikumot, a bizarrt, a valótlan zenésíti meg, pedig ez logikus lenne. A cselekmény legmeredekebb spekulatív tényezőitől és aspektusaitól elegánsan távol maradv

### „Elmulás és elveszejtés megállíthatatlanságának érzete”

(Ethan és Joel Coen:  
Az ember, aki ott sem volt  
– Billy Bob Thornton és  
Scarlett Johansson)

inkább a hősök és antihősök kreatív, magánéleti, egzisztencialista válságaira koncentrálna írt intim, csendes, melankolikus melódiákat, melyekben a figurák minden nem evilági fordulat ellenére is hihető, mindennapi emberre tudnak válni.



A zene fontos alkotó szereplővé válik az *Égető bizonyíték*ban is. Coenék 2008-as anti-kémfilmben oltott fekete komédiájának hősei a maguk módján nagyjából egytől egyig olyan hülyék, mint a *Fargo* karakterei, hűlyeségüket ugyanakkor a zene nem palástolja. Amit Burwell nem tett meg a *Fargo*ban, azt kiéli itt: bombasztikus, grandiózus, fontoskodó kémfilmzene paródiájában élet-halál harcot vívnak a zenei motívu-

**„Végtelen hangfelhőben vész el”**

(Todd Haynes: Carol - Cate Blanchett és Rooney Mara)

mok és hangszerek. Eszelősen hangos többszólamú dobolás (még japán harci taiko-dobok is vannak), elektronika, nagyzenekari csinnadratta dől rá hegyekben a magukat kémnek képzelő, de mindent elbarmoló főszereplőkre és idióta tetteikre. Burwell zenéje nem az *Égető bizonyíték* zenéje, hanem azé a fiktív, kisiklott kémfilmmé, amibe a szereplők magukat képzelik. A Quincy Jones, Glenn Branca, Philip Glass, és a no-

wave hullám hatását egyaránt éreztető neurotikus és paranoid muzsika a kacagtatóan ironikus túlzenélés és a túlzó komolyság vicces gesztusaival tökéletes keretet ad ahhoz, hogy a szereplők rajzfilmszerű debilitását ne lehessen egy vállrándítással elfogadni és elfelejteni (nagyon hasonló ehhez az *Ave, Cézár!* komikumára ráerősítő harsány Rózsa Miklós-hommage). Az *Égető bizonyíték* cinikus darabjai közül kilóg azonban egy finom szimpátiával és érzékenységgel megírt téma,

melyet Burwell a film egyetlen szerethető és szeretettel is ábrázolt figurájához, a Frances McDormand által alakított Lindához kapcsol. Az ilyen élesen kiemelt karaktermelódiák ritkák Burwell életművében, noha egy hasonló funkciót betöltő dalmocskát írt Brian Helgeland gengszterfilmjéhez, a *Legendához* is. A Tom Hardy által megformált Kray testvérek egyike, az elmebeteg és erőszakmániás Ronnie kapott Burwelltől egy lírai melódiát, mely ellenpontozza ösztönállati agresszióját és jelzi, hogy valamennyi lélek és főképp szeretetesség azért szorult a kattant alakba.

**ZENÉVEL A KIMONDATLANT**

Burwell művei több esetben beszélnek a film, és a szereplők helyett. Todd Haynes 2015-ös *Carol*jának gyönyörű zenéje arról mesél, ahogy a két főszereplő (Rooney Mara és Cate Blanchett) '50-es években tiltott tabuszerelmének emocionálisan kimerítő szóltan szituációiban miként oldódik fel az idő és a tér dimenziója. Burwell minimalista zongoradarabjában a bal kéz játsza a ritmust, melynek hangjai finoman egymásra kúsznak, az időt jelző ütem és lüktetés pedig végtelen hangfelhőben vész el. Ahogy az intim részleteken pásztázó kamera egy hajfűrtben, egy szőrmebunda redőiben, egy hangtalanul kirobbanó félmosolyban is a szerelem erejét érezteti, úgy tárja fel a megindító kapcsolat képekben és szavakban el nem beszélhető szenvedélyét Burwell zenéje is. A két hangból és pár akkordból álló



zenei főtéma variációi a pillantásokból és gesztusokból kibontakozó szerelem jeleneteibe érzékenyen eszik be magukat és sugallnak olyan érzéseket, melyeket Carol és Therese nem mernek kimondani. Egy billentyű elszálló visszhangjában ott a magány, egy másikban az emlékezés, a poliritmikus, oboával és klarinétal kísért szerzeményekből pedig viszonyuk komplexitása és nehézsége árad. A főtéma szétbomlik két külön dallammá – az egyik Therese, a másik Carol dallama lesz –, hangulatuk megváltozik a nők egyedüllétére és a vágyakozásukra reflektálva. Mikor együtt beülnek a taxiba, a karakterekhez kapcsolt pár hang összeér, új kompozícióvá érve, tele felhasználódott érzéssel, feszültséggel, izgalommal és elragadó szépséggel.

Ennek a kommunikatív, új árnyalatokat felfestő zenének az előképe a *Véresen egyszerűen* is hallható, de a *Carol* előtt ilyesmit Burwell az *Erőszak*ban is csinált. Martin McDonagh 2008-as fekete komédiájának introvertált bérnyilkosai a *Carol* hősnőjéhez hasonlóan képtelenek kimondani az őket emésztő érzéseket, helyettük a zene beszél. Burwell teszi őket mélyebb, vívódóbb, szomorúbb, és szerethetőbb figurákká. Helyettük sír, helyettük mesél, helyettük nyílik meg. Még egy példát találni a zeneszerző életművében erre, ez pedig Charlie Kaufman és Duke Johnson 2015-ös *Anomálisája*, melyben Burwell zongora és vonósközponitú zenéje a depressziós bábfőhős (David Thewlis) melankóliáján keresztül nem csupán a hotelszobába – azaz saját destruktív gondolataiba – zárt szereplő állapotát illusztrálja, hanem annak kimondatlan okait, valamint azt a láthatatlan külvilágot is, melytől a létválságban szenvedő karakter elvágtá magát. Burwell szuggesztív, fájdalmas, de mégis tiszta, szellős zenéje megnyitja a báb szívét, aki ettől retteg, aki fél szembenézni azokkal a gondolatokkal és érzésekkel, melyek közel sem konkrétan, de ott rezonálnak az atipikus, szeszélyes tempóban írt kamarazenei és minimalista darabokkal teli hangsávon, ami így az időből és térből kiesett hős gondolati világának metaforájává válik.

## ZENÉN INNEN, ZAJON TÚL

A csend, az alig hallható hangok Burwell munkáiban hatalmas szerepet játszanak. A zene majdhogynem tel-

jes hiánya uralkodik a Coen testvérek 2007-es remekművén, a *Nem vénnek való vidéken*. Burwell nagyjából negyedórányi kompozíciója inkább csak hangeffektnek nevezhető tételekből áll, melyekre akkor figyelhet csak fel a Cormac McCarthy brutális történetében elmerülő néző, mikor ezek a susmorgó, ingerküszöb alatt bekúszó nem-zenék elhallgatnak. Mikor a filmtörténet leghitelesebb pszichopata gyilkosa, Anton Chigurh (Javier Bardem) megfagyasztja a vért a benzinkúti eladóban, csak némi statikus, kreált szélsuhogást hallani, ami észrevétlenül mászik rá feszültségével a suspense-től amúgy is szétvetett jelenetre. A légkondi és a hűtőszekrény gépi surrogásába vesző szélhang zeneisége leplezett, de hatása érződik. Ugyanígy hallani zeneszerűséget a kocsik kereke alatt ropogó kavicsok zajában is. A zene belépése és kilépése viszont mindig jelzetlen és szinte észlelhetetlen a filmben. Azért, mert nincs rá szükség. Azért, mert a zene megpuhítja a nézőket, emlékezteti őket arra, hogy éppen egy filmet néznek. A *Nem vénnek való vidék* biblikus, éjfékete morális példázata nem mindennapi thriller, melyhez nem illik semmilyen thriller-zene. Bármilyen tapintható dallam kiölné a filmből azt a végítéletyszerűséget, amitől a mai napig rázza a hideg a film (és a könyv) rajongóit. McCarthy ura a világvége csendjének, Burwell pedig nagyon jól érti ennek okát.

A hangeffektek zeneivé, a zene hangeffektszerűvé válik a *Hollywoodi lidércnyomás*ban. Coenék 1991-es örökbecsűjében a zene egybeolvad a jelenetek atmoszférateremtő zöreijeivel. Az álomgyári filmzenetrendekkel szembehelyezkedve, a zene és a zaj homogén egészet alkotva szolgálja a cselekményvezetést. Amikor Skip Lievsay hangvágó és hangeffekt-mester (ő mutatta be Burwellt Coenéknek) magas frekvenciájú sípolással vagy zúgással dolgozik, Burwell alacsony frekvenciájú zenei hangokkal felel és vice versa. Azon túl, hogy ez a zeneietlen zene a film tonalitásának kifejezőeszközevé válik, Barton Fink (John Turturro) személyiségét is árnyalja. A kreatív mélypontokkal és a kommersz filmírás szennyével viaskodó forgatókönyvíró téveszmékkel, zavarokkal, frusztrációkkal teli hasadt

elméjének történetét a testvérek a lehető legszubbjektívabb szemszögből, Fink szemén keresztül meséli el, aki minden jelenetben jelen van. A sajátos filmzene pedig szintúgy, minden percben ránehezedik az íróra. Burwell egy oktávokat ugró bizarr dallammal (melyet mintha játékgongorán játszana) a nagyravágyó művész naivitását és gyermekdedségét emeli ki. Mert hát, Barton Fink egy nagy gyerek, aki beképzeltségében és tettettett intellektuális fölényében nem látja be, hogy semmit nem tud a világról. Ezzel pedig Burwell szimpátiát ébreszt az arra nem érdemes figura iránt. A film fő helyszíne, a hotel is Lievsay és Burwell zajzenéjétől kel életre és válik a film fontos mellékszereplőjévé. A Fink szobájának falán látható tengerparti fotó megtévesztően idilli és valami reményt keltő hullámverés-hangjai a folyosón is hallatszanak, némi fúvós és zongorahangokkal egyetemben. Ahogy Fink kilép szobája ajtaján, vagy egy liftajtón, nem evilági szél fúj át a hotelen, mintha vákuum hangja lenne, ami elkeveredik a recsegésekkel, ropogásokkal, nyekergésekkel, búgásokkal. A hotel mintha szétesne, mintha elmúlna, mintha csupán Fink elméjének kivetülése lenne. Fink pedig ezt észleli is, és csak még jobban befordul félelmei felé. Szobáját a hangok légtüres térként festik fel, melyben egy dolog képes megélni: az írói válság őrzítő ötlettelensége. A szunyogdöngetés idegesítő hangja lassan betölti a szobát, Burwell alig hallható-érezhető zongoralüktetése ugyanakkor sötét ómenné gyúrja a rovarzajt. Barton számára nincs menekvés. Rozoga alapra épített idealizmusa megmérgezte elméjét, melynek jelei már nem csak bel- hanem külvilágát is szétmarják. Lievsay és Burwell a címszereplő Barton Fink pszichéjének zenéjét írták meg, melynek beszédessége nélkül aligha lehetne megérteni, hogy mi történik ezzel a szerencsétlen figurával. Burwell tehát azon ritka zeneszerzők egyike, aki nem csak a látottakat díszíti fel és nyomatékositja zenéjével, hanem a nem láthatót is. Új információkat, új történeteket, új élményeket ad, melyek nélkül nem csak a vele dolgozó szerzők munkássága és filmjei lennének kevesebbek, hanem azok is, akiket ezek a dallamok gondolkodásra készítetnek. •

## TÁVOLI HANGOK

LOVAS ANNA

FIGYELŐ MACSKATEKINTET ÉS SZÍVFACSARÓ DRÁMÁK  
EGY FELFELÉ HULLÓ CSILLAG PÁLYÁJÁN.

Makoto Shinkai 2016-os filmje, a *Kimi no Na Wa* (A neved) az elmúlt egy évben sorra döntötte meg a japán nézettségi rekordokat, a valaha készült legnagyobb bevételű japán filmek versenyében megelőzte a korábban mindent vivő *Chihiro Szellemországban*, több mint húsz hazai és nemzetközi filmes díjra jelölték, amiből tízet meg is nyert, és már J.J. Abrams is bejelentette az amerikai remake igényét. De hogyan jutott el alig húsz év alatt az egyetemről frissen kikerült videójáték-animátor a „következő Miyazaki” címig?

Az *A neved* elképesztő nézettségi és kritikai sikere a rendezőt lepte meg a legjobban, aki kicsit még mindig csodálkozva tapasztalja, mennyivel megterhelőbb egy teljes stábot irányítani, mint egyszemélyes indie alkotóként a teljes film minden részletét egyedül kidolgozni. Bár első egészestés hosszúságú filmjét 2004-ben küldte a mozikba (*Kumo no mukou, yakusoku no bashou*, azaz *A felhők mögött, az ígért helyen*), magát csak a 2011-es *Csillaghajszka* (*Hoshi o ou Kodomo*) óta tartja rendezőnek, vagyis számítása szerint a nagysikerű *A neved* a harmadik mozifilmje.

A Naganóban nevelkedett Shinkai a japán irodalom szak elvégzése után az egyik legnagyobb videójáték gyártó cégnél, a Falcomnál vállalt munkát: ő tervezte és animálta több, főleg *fantasy* elemekkel felturbózott erotikus-szerpjáték összekötő klipjét illetve nyitó videóját. Itt tanult bele a számítógépes animációba és ismerkedett meg a később többször is partnerévé váló zeneszer-

zővel, Tenmonnal. Tehetségét igazán 1999-ben mutatta meg, mikor elkészítette első önálló animációját, a *Kanojou to Kanojou no Neko – Their Standing Pointst* (*A lány és a macskája – Kettejük nézőpontja*), egy négyperces fekete-fehér rajzfilmet, melyben egy macska szinte szerelmes figyelemmel követi fiatal gazdája életét. A figyelő macskatekintet aztán a későbbiekben is fontos szerepet tölt be. A *Dareka no Manazashi* (*Valakinek a tekintete*) című 2013-as hatpercesében egy apa-lány kapcsolat elevenedik meg előttünk a család vénülő macskájának elbeszélésében; a *Kanojou...* remake-jeként is felfogható 2016-os *Kanojou to Kanojou no Neko – Everything Flows* (*A lány és a macskája – Minden áramlik*) minisorozat (négy-szer hét perc) egy fiúcica nézőpontjából mesél a lassan önálló lábra álló lány és az anyja közötti viszonyról, magányról és felnőtte válásról; a *Neko no Shuukai* (*Macskák gyűlése*) című egypercesben pedig a felbosszantott kisállatok bosszút esküsznek gazdáik ellen. Nagyjátékfilmjeiben is minduntalan fontos szerepet kapnak a szőrös kedvencek: a *Kanojou...* Chobi nevű macskája visszatér a *Másodpercenként 5 centiméterben*, a *Csillaghajszkában* pedig egy Mimi nevű macskaszzerű lény válik ideiglenesen a hősnő familiárisává. Shinkai egy interjú kérdésére, miszerint cica-bolondnak tartja-e magát, így válaszolt: „egész életemben macskák éltek körülöttem, így aztán magától értetődő volt, hogy a filmjeim szereplőinek életében is fontos szerepet kapnak”. A mindig jelen lévő, de az események alakításából kimaradó négy lábú karakterek a cuki-faktoron kívül a nézői megfigyelést hangsúlyozzák, egy olyan szerető karaktert hoznak a történetbe, akinek érzéseivel

a szereplők nincsenek tisztában, de mégis vigaszt hoz a jelenlétük. Mintha Shinkai így tenne minket passzivitásunk ellenére is fontos szereplővé, akiknek a jelenléte már önmagában is garantálja, hogy a történetet elmesélhesse.

Az 1999-es *Kanojou...* több díjat is megnyert, ezzel bátorítva a pályakezdő fiatal, hogy a falcomos munkák mellett saját történeteiben is dolgozzon. A videójátékok, klipek és reklámok világában már kipróbált animátor egy mobilcég segítségével jutott lehetőséghez, hogy nekiálljon a huszonöt perces *Hoshi no Koe* (*A csillagok hangja*) megvalósításának. Shinkai egy személyben írója, rendezője, szinkronhangja a filmnek, és máig nosztalgiával gondol vissza arra a gyötrelmesen nehéz, ugyanakkor stressz-mentes hét hónapra, amikor még az alkotás minden eleméért ő felelt. A rövidfilmben ott van minden, ami hosszú ideig meghatározta Shinkai animációs világát: már-már giccsesen szép tájak; egy fájdalmasan szép érzelmi kötelék; az idő és a távolság akadályai a kommunikációban, és a már említett Tenmon az érzelmes japán popzenéjével. Shinkai filmjeiben ugyan szinte mindig szerepet kapnak a japán tradíciók, a kulturális érdekességek (akár az irodalmi utalásokban, akár a tárgyak, épületek, városképek bemutatásában), de a *Csillaghajszát* kivéve nem egy modern technológiától elszigetelt, nosztalgikus világban járunk, hanem követjük – néha meg is előzzük – a világ változását. A 2002-ben elkészült *A csillagok hangja* tini főszereplői egy intergalaktikus háború miatt kerülnek több bolygónyi távolságra – még ha nem is szakadnak el teljesen, hiszen mobilon keresztül továbbra is tudnak emaileket küldeni. A távolság ugyanakkor folyton nő, így a le-





velek is egyre lassabban érkeznek meg, és a film felveti a kérdéseket, melyek aztán a mai napig meghatározzák rendezőnk világát: Meddig lehet várni valakire? Meddig leküzdhető a távolság? Létezik-e olyan, hogy „örökké”? Az elmúlt tizenöt évben újabb témák is beépültek az életműbe, de a rövidfilm alapkérdései mindvégig megmaradtak – és máig nem kaptak választ.

2004-ben még mindig a sci-fi háttérrel használva írja meg Makoto Shinkai első egészestés filmjét, a *Felhők mögött...*-et, mely szinte folytatása lehetne *A csillagok hangja* történetének. Főszereplője két középiskolás fiú, aki az ország közepét elfoglaló Unió által felhúzott, ismeretlen funkciójú óriás toronyhoz akar elrepülni, és megígérik szerelmük közös tárgyának, hogy magukkal viszik az útra. A gyönyörű tájfestés, az álomtematika és a fiatalok közötti, az idő múlásával sem halványuló erős kötelék Shinkai későbbi filmjeiben is visszatér, legtisztábban a három epizódból hatvanperces filmmé összeálló *Másodpercenként 5 centiméterben* (*Byousoku 5 Centimeter*, 2007). A tekintetüket az ég felé fordító, egymástól fényévnnyi távolságban lévő szerelmesek történetét ebben a filmben mutatja be a legszívszorítóbban.

2008 változást hozott a rendező életében. A *Másodpercenként 5 centiméter* megjelenése után egy évet Londonban töltött, ahol egyrészt új vizuális világ tá-

rult fel előtte, másrészt továbblépett az emberek közötti kötelékeket vizsgálva. A Londonban elkezdett forgatókönyv, mely 2011-re valósult meg a *Csillaghaj-sza* című egészestés filmként, új témát hozott be, új korosztálynak, új helyszínre. Ez a film ott kezdődik, ahol Shinkai korábbi filmjei nem mertek véget érni: a vesztés után, mikor a gyászt kell elfogadni. A földalatti túlvilág, Agartha megfestése sokat köszönhet Shinkai londoni időszakának, így nemcsak Miyazaki Laputája érődik benne erősen, hanem a British Museumban tanulmányozott ősi kultúrák, a közel-keleti, indiai és dél-amerikai hatások.

Csodálatosan felfestett hátterei egyébként is külön említésre érdemesek: Shinkai és csapata a valós tokiói és vidéki helyszíneket fotók alapján, szinte teljes mértékben számítógépes technikával készítik el, és ebbe kerülnek be a kézzel, papírra rajzolt szereplők – akiket aztán ismét számítógéppel animálnak. Legtöbb filmjében az őszi naplemente – már a valóságban is túlzó – színei dominálnak, ez alól a 2013-as *Kotonoha no Niwa* (*Szavak kertje*) élénkzöldje a kivétel, mely a csillagok, felhők és a naplemente helyett egy esőáztatta japán kert szépségét hangsúlyozza ki. A szavak kertjében, kizárólag az esős napokon találkozik egy gimnazista fiú és egy nála jó pár évvel idősebb nő, és a két magányos szereplő a tokiói megvárosnak ebben az elszigetelt kis pa-

radicsomában egymásra talál. Míg a *Csillaghaj-sza*-ban inkább nyugati hatás érődik, a *Szavak kertjében* Shinkai olyan nemzeti tradíciókat kívánt megörökíteni, mint a japán kertépítés, a Manyoshu versek, illetve a nyugati „romantika” helyett a szomorú vágyódást jelentő „koi” (tradicionális japán szó a szerelemre).

A tavalyi film, a 2016-os *A neved* így aztán egyrészt összegzése a korábbi életműnek, másrészt meghaladása is. Főszereplőnk egy tokiói fiú és egy vidéki lány, aki megmagyarazatlan okból néha testet cserél egymással. Először leginkább bosszantják a másikat, majd megváltoztatják a másik életét, és egy nagyon erős kötelék szövődik közöttük – ahogy azt a tradicionális japán fonatkészítő-technika, a „kumihimo” hangsúlyozott jelenléte is jelzi. A két fiatal – a *Csillagok hangjához* hasonlóan – a mobiljuk, és jegyzetek segítségével kommunikál egymással, ám egyszer a beszélgetés megszakad – és itt lesz más ez a történet Shinkai eddigi meséitől. Rendezőnk egészen a *Szavak kertjéig* kizárólag egyéni – és igen egyedi – sorsokat tárgyalt, de ez a film továbblép, és míg az első fele a korábbiakhoz hasonlóan egy egymásba szerető, de egymástól távol lévő párról mesél, egy ponton egy tragédiát szenvedő város sorsát ismerjük meg. Shinkai a szemléletmód-váltást a fukushimai katasztrófának tulajdonítja: „Mindenkire hatással volt, rám is”, mondja egy inter-  
júban. „Szerettem volna valamiféle csodát teremteni.” Szerepel a filmben az összes korábban említett tematika – az erős érzelmi kötelékek, az idő és a távolság leküzdhetetlensége, a kommunikáció fontossága, a japán hagyományok és a szívszorítóan gyönyörű látványvilág –, ugyanakkor Shinkai mintha letudta volna a pubertás-kort, és kezdene felnőni. Filmje nemcsak kérdésekkel, be nem tartott ígéretekkel és bizonytalansággal van tele, hanem aktív szereplőkkel és konkrétan megfogalmazható célokkal, illetve rengeteg humorral. Ahogy korábban is, Makoto Shinkai az érzelmeinkre akar hatni, és most már egyre profibb eszközök állnak rendelkezésére, mind vizuálisan, mind a történetek kidolgozásában. A zsebkendőket még mindig ajánlatos a közelben tartani. •

„Mintha letudta volna a pubertáskort” (A neved)



# VILÁGOK HATÁRÁN

VARRÓ ATTILA

A KORTÁRS KOREAI RAJZJÁTÉKFILM SZERZŐI SAJÁT HELYÜKET KERESIK KELET ÉS NYUGAT, PIAC ÉS MŰVÉSZET HATÁRÁN.

**N**oha Dél-Korea a stúdiók számát és természetességét tekintve a világ harmadik legnagyobb animáció-gyártójának számít, mai napig egyetlen rajzfilmfigurájával sem találkozunk gyorséttermi papírpoharainkon, hazai forgalmazásig csupán egy mozifilmjük jutott (*Wonderful Days*), de még a *cosplay*-bemutatók színpadára is legfeljebb a tetemes *manhwa*-termés képregényalakjai révén kerülhet mifelénk. Ennek az ismeretlenségnek legfőbb oka minden bizonnyal abban rejlik, hogy a mintegy 160 stúdió a 80-as évek derekától szinte kizárólag amerikai és japán rajzfilmek kivitelezéséből tartotta fenn magát. Az 1967-ben bemutatott első egészestés koreai animációs film, a *Hong Gil Dong* óta három évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy a századvégen megcsappanó külföldi bedolgozások és a példátlan méretű állami támogatás (húsz százalékos adókedvezménytől nemzeti kvótarendszeren át a fesztiválok és oktatási programok létrehozásáig) hátszelével lendületbe kerüljön a saját közönségének, saját történeteket kínáló *aeni* – és nem csupán a kedvezményeket leginkább élvező televízióban, de a mozivásznakon is. Koreában a mai napig nem jött létre olyan animációs stúdióóriás, mint a Disney vagy a Ghibli, nagyrészt épp az egészestés animációs filmek kis száma miatt, amelyek siker esetén meghozhatták volna a bővüléshez szükséges extraprofitokat. A nagy halaknak számító cégek jórészt csak

a 2000-es évek elején debütáltak a mozikban: a *Simpson-család*, az *Én kicsi pónim* és *Batman*-rajzfilmek négerét jelentő AKOM a *Chung*

*császárnő* látványos népmese-adaptációjával indított (az első olyan mozifilmként, amit az ország déli és északi felén párhuzamosan bemutattak), a japán piacra dolgozó Tin House (*Macross Zero*) és a főként tévéreklámokra szakosodott Independence Studio elkészítette a *Wonderful Days* ökológiai akció/scifijét, a Sunwoo Entertainment pedig szekéderéknyi *Csipet csapat*-, *Fecsegő tipegők*-és *Family Guy*-epizód után a *Mari története* című nosztalgikus kiskamasz-drámával próbált szerencsét. Bár mindhárom film csúfosan megbukott hazájában, a nemzetközi (fesztivál)közönség végre képet kaphatott arról, mit várhat az önállósuló koreai rajzfilmtől – majd az elmúlt tíz évben (a létezés bizonyításán túl) egyre színesebbé és árnyaltabbá vált ez a kép.

A továbbra sem túl bőséges rajzjátékmű-kínálat alapján (amelyet tovább szűr a nemzetközi forgalmazás) határozottan úgy tűnik, hogy az *aeni* egyik legmarkánsabb jellemzője egy olyasfajta stiláris/tematikai sokszínűség, amely egyformán távol áll a hollywoodi piacot domináló Disney/Pixar mesekomédiáktól és a mainstream anime jóval egységesebb univerzumától – részben abból kifolyólag, hogy eltérő mértékben mindkettőt használja, ötvözi, sőt parodizálja műveiben. Az ezerféle amerikai és japán alkotásban pályára került alkotók hol megpróbálják precízen követni a külföldi sikerrecepteket (lásd az *Oseam* és az *Azok a csodálatos napok* (*Green Days*) jellegzetes *slice-of-life* anime-történetét a vidéki környezetben első önálló lépéseit megtevő félénk kamaszhősökről), hol tovább gondolva és saját képre formálva koreai verziókat teremtenek belőlük (ennek legszebb példája Lee Seong-gang eddi-

gi életműve, amelynek minden opusza Ghibli-filmekre épül: a *Mari története* a *Totoro*-t, a *Yobi* a *Vadon hercegnőjét*, a *Kai* pedig a *Nauszikát* és a *Laputát* ötvözi eredeti történeteivel). Ez a határozottan a két animációs nagyhatalom között különösen akkor szül látványos eredményt, amikor a koreai alkotók kíméletlenül gúnyt űznek kenyéradóikból. A Studio Flying formabontó vulgárdisztópiája, az *Aachi és Ssipak* például egyfajta *Beavis & Butthead*-optikán keresztül ábrázolt *Akira*-persziflázs: stílusában már-már fásztót intenzitással keveredik a hiperrealisztikus *mecha*-ábrázolás és a párvonalas *Rugrats*-karakterdizájn, a lenyűgöző tempójú/térhatású akció és a *South Park*-féle börtölszekerőszak. Maga a történet is kajánul reflektál milderre, miközben ötpercenként megidéz egy kultikus hollywoodi vagy japán filmet (köztük a *Tiszta románc* híres „mindenki-mindenki-ellen” tűzharcát a szállodai lakosztályban): a közeli jövőben, ahol az emberi ürről vált a gazdaság alapjává, két motoros vagány és egy pornósztár próbál gengszterkarriert építeni két elnyomó hatalom között lavírozva – egyik oldalon egy szuper-*kawaii* anime-kislány és ádáz Robotzsaruja által irányított véreskezű diktatúra, másik oldalon a sivatagi nomádok *Mad Max*-seregét vezető *Casshern*-gonosztevő, világhatalmi tervekkel. Az *Aachi és Ssipak* totális tagadásával és amorális antihőseivel vérbeli punk-kiáltvány, a „nincs múlt/nincs jövő” filozófia animációs székfoglalója, amelyben minden a székletre épül: az író-rendező Jo Beum-jin pontos láttelepet ad a koreai animáció kaotikus rabszolgasorsáról, a bedolgozás rémuralmából az anarchia menekülőútjára szavazva.





Az *Aachi és Ssipak* egész történetén végigvonuló alapmotívum, a Szépség és Szörnyeteg közé tett egyenlőségjel (legyen szó a zsarnok *bishójo*-ról vagy a Beautiful névre hallgató álnok pornócicáról) azonban más *aenik*ban is tetten érhető, méghozzá a legkülönbözőbb műfajokban – mintha csak a helyi animációs szerzők szemében a dekorativitás, a vonzó külalak óhatatlanul a hatalom és a kizsákmányolás szinonimája lenne. A koreai mozirajzfilmek élvonalbeli alkotásai meglepő gyakorisággal vonzódnak a fizikailag bizzartaszító főhősökhöz, akik számára a szépség egyszerre jelenti a vágyott célt és fenyegetést – legyen szó akár egy fejőstehénné változott félénk zenészfiúról, aki az iskola leghelyesebb lányát próbálja visszahódítani jóképű udvarlójától, miközben meg kell szabadulnia egy életveszélyt jelentő, sármos-férfias varázslótól, aki mágikus célokból a májára vadászik. A karikatúra-bőrleszk, a science-fiction és a bizzar akciókomédia elegyéből kikevert *A szatellitlány és a tehén* egy olyan világban játszódik, ahol a szívfájdalom állattá rajzolja át az embereket, egyúttal rögtön prédát is teremtve belőlük (lásd a *Homár* disztópiáját): a főhős csak akkor találhatja meg a boldogságot ebben a szélsősé-

gesen polarizált környezetben (boldogság/szépség – bánat/csúfság), ha sikerül elszakadnia a vonzó külső csapdájából és azt a lányt választja, akivel lelkileg közös hullámhosszon vannak – még akkor is, ha történetesen egy műholdból átalakult robotlányról van szó. Jang Hyeong-yoon rajzfilmje romantikus végkicsengése ellenére épp olyan formabontó és hagyománygyalázó darab, mint Jo groteszk punk-*aenija* (a daliás Merlin például vécépapírtekercs formájában segíti hősünket, időnként akár új rendeltetése szerint is), sőt a klasszikusok elferdítése sem áll távol tőle (szeméttelapi leszámolásában a robotlány és a lépegető óriás-hulladékégető között például csipkelődve megidézi a *Páncélba zárt szellem* szívszorító akciófőhőzét) – csak épp ezúttal a szerelem felülkerekedik az attraktivitáson, és a „jól csak a szívvel lát az ember” alapelv jegyében a fejőstehén-fiú végül visszanyeri emberi alakját. Ugyanez a szerelem már melodramai konfliktusként marja szét három fiatalember régi barátságát, miután egyazon lányba szeretnek bele a *Life is Cool* (eredeti címén: *Gyönyörű lány volt*) romantikus drámájában (Korea első egészestés rotoszkóp-animációsfilmjében): a Szépség ezúttal is destruktív ha-

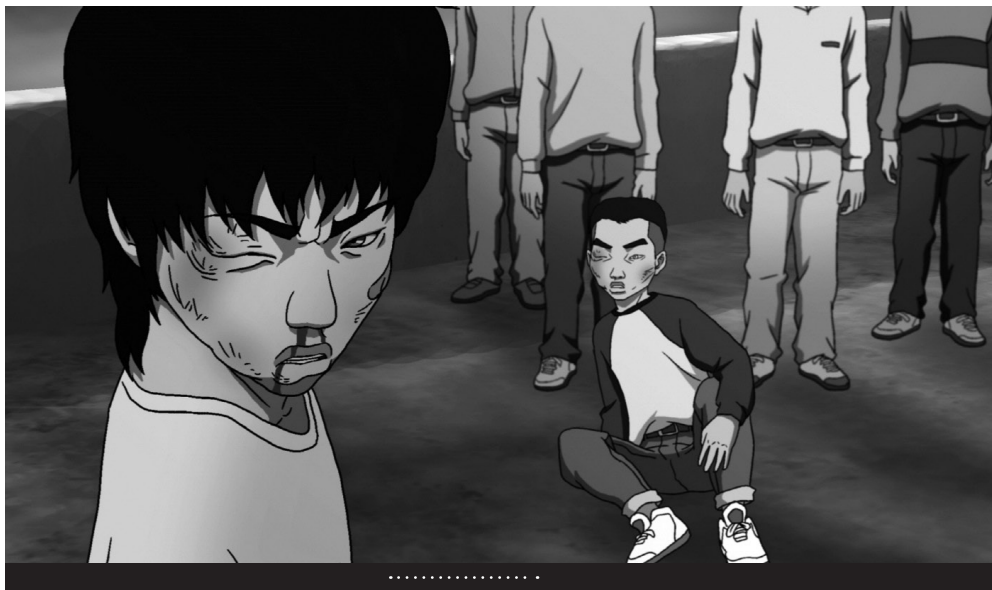
talom, amely fájdalmat és kudarcot tartogat a kevésbé attraktív udvarlónak, miközben a hősök szerethetősége pont fordított arányban áll fizikai vonzerejükkel a győztesként távozó léha nőcsábásztól a lomha, szemüveges hősszerelmesig.

A szépség kritikája egyetlen koreai animációs rendezőnél sem jelenik meg olyan markánsan, mint a kortárs *aeni* legjelentősebb és legegényibb *auteurjét* jelentő Yeon Sang-honál, akire a nyugati nagyközönség csupán tavaly figyelt fel első élszereplős filmje, a *Train to Busan* című zombiopusz révén. Korábbi három egészestés animációja, köztük a sikerdarab *prequeljeként* készült *Szöuli pályaudvar* (amely a zombijárvány kitörését meséli el), épp olyan távol helyezkedik el az *Aachi és Ssipak*-féle karikatúra-komédiáktól, mint a japán *coming-of-age* animék példáját követő dekoratív nosztalgia-fesztáktól – debütfilmje, a *Disznók királya* épp ez utóbbi sikerzsáner kegyetlen (és személyes élményekből táplálkozó) kifordítása, ám paródiának halvány árnyékát sem találni benne: kiskamasz főhőse, a csúf, szegény és gyáva Jong-suk tehetetlenül tűri népszerű és gazdag osztálytársainak megalázó

**„Vérbeli punk-kiáltvány”**  
(Jo Beum-jin:  
*Aachi és Ssipak*)







bánásmódját, mígnem felbukkan az osztályban egy nála is hátrányosabb helyzetben élő fiú, Chul, aki az első pillanattól brutális kegyetlenséggel reagál

a zaklatásokra és egyfajta mentora, „királya” lesz az elnyomottaknak – mígnem a feltartóztathatatlanul dübörgő események előbb egy véres leszámolásba torkolnak (ahol Chul bosszút áll az iskolai önkormányzat szuperhelyes főszadistáján), majd egy váratlan gyilkossággal érnek véget. A Yeon-rajzfilmek visszatérő férfihősei nem csupán erőszakos, de egyben visszataszító ösztönlények: rútságuk és agresszivitásuk egyfajta fegyver a hatalom túlkapásai ellen, amelyet jólfélt-jól öltözött elitszeméltádák képviselnek (a *Hamis* című filmben például egy primitív, mucsai bűnöző száll szembe egy sármőr szélhámos és egy angyali szépségű pap párosával, akik egy vallási mozgalom keretében zsákmányolják ki a hiszékeny falusiakat) – nem véletlenül táborozott le az elmúlt években a zombifilmnél, amelynek rothadó élőhalottjai ocsmány igazságosztó/bosszúálló figurák, megérdemelt büntetésként a lealjasult emberiség számára (lásd a *Szöuli pályaudvar* duplacsavaros és hiperkeserű apa-lány fináléját). Egyszerű, ám igen expresszív karaktereivel, színtelen, kiüresített tereivel Yeon egy olyan világ ábrázolására használja fel az

„Rútságuk fegyver”

(Yeon Sang-ho: A disznók királya)

„kutyák” (ahogy a *Disznók királyában* elhangzik) – és ahol az indulatoktól eltorzult vonások a lázadás kitörési pontjait jelentik a külsőben bújtatott elnyomás ellen.

A Szépség iránt érzett ambivalencia mellett az *aeni* a Valósággal is elég ellentmondásos kapcsolatot ápol: a népszerű meseadaptációktól eltekintve (élen a tyúkanyó-kiskacsa párosról szóló *Leafie* gyermekrajzfilm első nagy hazai sikerdarabjával) az alkotók jobban vonzódnak a történelmi eseményekhez, bűnügyekhez és emberi drámákhoz, miközben alig akad olyan mű ezek között, amelyet ne festenek át a szürrealitás, az álomszerűség árnyalataival. Nincs általánosabb motívum a koreai mozi-rajzfilmekben a vízió/álmajelenetnél: túl azon, hogy kiváló lehetőséget kínál a vizuális stílusbravúrokra (egyben erősítve a filmek formai sokszínűségét), szépen szemlélteti, hogy a szerzők egyszerre tekintenek az animációs fantáziákra menekülésként és a valóság szerves részeként. Miközben mind tartalmilag, mind képilesen igen eltérő világnak ábrázolják a szubjektív víziókat (a *Green Days* szivárványszínű dinóseregétől az *Aachi* és *Ssipak* hollywoodi film-fantáziálásain át a *Disznók királyában* sorakozó hátborzongató lidércnyo-

másokig), szívesen mossák össze a hétköznapi jelenségekkel, bizonytalanná téve a határokat. A *Mari történetében* a nyolcadikos főhős alkalmi kiruccanásai egy különös mesevilágba például éppúgy lehetnek valódi utazások, mint a képzeletnek teremtményei, hatásuk azonban egyre konkrétabb és nyilvánvalóbb lesz hétköznapi életében, egészen addig a pontig, míg az érzelmi traumák feldolgozásán túl már egy sikeres mentőakció részévé válnak – a *Disznók királya* felnőttkori flashback-szekvenciákban felépülő kamasztörténete pedig előszerttel helyez egy-egy jele-

netet az emlékezés és a képzelet közötti homályzónába. Különösen szép és összetett példája ennek a jellegzetes *aeni*-vonásnak a *Bocsánat úr története* című egyórás fantáziafilm, amelynek disztópikus közeljövőbe helyezett hőse (egy nyomorult fültisztító szakmunkás) bizarr irracionális fordulat során csipetnyivé zsugorodik, majd munkája során rábukkan egy titkos helyiségre kliensei fejében, ahol beléphet álmaik szülőhelyére. A karkai hangulatú rajzfilm hagymaszerkezetének külső rétege egy fekete-fehérben megrajzolt televíziós show-műsor, a színesben megelevenedő flashback-történeten belül pedig külön szintet jelentenek a szürreális látványvilágú álomszobák és a főhős múltbeli emlékei az imádott nővérről – mígnem a sokkoló fináléban a kétféle szubjektív szint egybeolvad, miután az egyik ügyfél fejében a címszereplő szembetalálkozik saját elfojtott emlékeivel és a szépség sötét oldalának megismerése szörnyet teremt belőle. Legyen szó ilyesféle avantgarde művészfilmről vagy nagyközönséget célzó, konvencionális műfaji darabról, az *aeni* kortárs élvonala csupa elszánt szerzői kísérlet az öndefiníálásra, a saját felségterület, mozgástér meghatározására egy többszörös határsávban: ezek az alkotók legalább annyira keresik saját helyüket keleti és nyugati piac, kommersz és művészet között, mint műveik a Szépség esztétikuma és a Rútság őszintesége, az Álmodó revelatív hatalma és a Valósággal történő kíméletlen szembesítés átmeneti zónájában. •





JIAN LIU:  
HAVE A NICE DAY

# FOGO A PÉNZT

SEPSI LÁSZLÓ

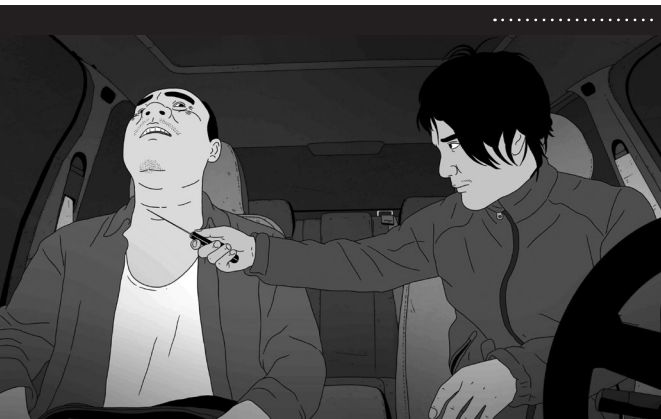
JIAN LIU RAJZFILMJEI ÉS HŐSEI EGYARÁNT A NYUGATI MINTÁT KÖVETIK.

Jian Liu *Piercing I* című munkáját az első olyan kínai egészestés animációként mutatták be, amelynek finanszírozásában nem vállalt részt a kínai állam. Ez egyrészt azt is jelentette, hogy a produkció hazájában nem kerülhet moziforgalmazásba – így elsősorban fesztiválokon kereste közönségét –, másrészt arra is rámutatott, hogy az „indie”, mint nem csak intézményi, hanem esztétikai kategória, nem kötődik kizárólagosan az Egyesült Államok filmgyártásához. A *Piercing I*-ban a kínai külvárosokban csellengő lecsúszottak és rosszéletűek ugyanazzal a véletlen-dramaturgiával és fekete humorral verték át és gyilkolták egymást egy banánosládányi pénz megszerzése érdekében, amivel angolszász kollégáik a kilencvenes években töltötték meg a független stúdióknál készült megannyi komédiába hajló neo-noirt. Idén Liu a *Have a Nice Day*-jel megint elsőzött, második filmje az első kínai animáció, amely elindult

Berlinben az Arany Medvéért, stílusát tekintve pedig a *Piercing I* egyértelmű folytatása, játszódhatnának akár ugyanabban a fikciós univerzumban is. A nyugati független gengszterfilmek analógiájánál maradva azt is mondhatjuk, hogy a *Kutyaszorítóban* és a *Ponyvaregény*, vagy a *Ravasz, az agy...* és a *Blöff* pályaindító filmduóinak bukkant fel a keleti büntársa.

A maga szűk hetven perces játékidejével a *Have a Nice Day* nem ígér sokkal többet előzményénél, leginkább annak alaptémáit és motívumait variálja. Ugyanúgy egy lepukkant külvárosban járunk valahol Dél-Kínában, ahol újra félvilági figurák ölik egymást banánosláda helyett most egy táska pénzért. Liu egyik legszembeűnőbb változtatása, hogy második filmjében még kevésbé jelöl ki egyértelmű főhőst – a *Piercing I* hazavágó, de a körülmények miatt folyton akadályoztatott huszonévese még valamiféle generációs életérzést is hordozott –, és a *Have a Nice Day*-ben felvonultatott karakterek egy fokkal közelebb kerültek az angol és amerikai bűnfilmek közhelyeihez. A kínzás közben rezignáltan nosztalgizáló bandavezér vagy a legyőzhetetlennek tűnő hentesbérnyilkos lokális árnyalásokat nélkülöző variációk a műfaj bevett szereplőtípusaira, akiknek ismerőssége így épp annyira előny, mint hátrány: jelenlétük

„Ismerőssége épp annyira előny, mint hátrány”



egyszerre ébreszthet otthonos nosztalgiát a zsáner húsz évvel ezelőtti formája iránt, és fenyeget azzal, hogy Liu nem tud túllendülni az utánérzések halmozásán. Mind-eközben a *Have a Nice Day* rajzstílusá reflektál is arra a kettősségre, amit a realizmusigénnyel ábrázolt helyi közeg és az abban mozgó konzervkarakterek hordoznak: az aprólékosan kidolgozott, olykor kifejezetten zsúfolt hátterek előtt jóval egyszerűbben megrajzolt alakok mozognak, akiknek jellegzetes vonásai és kevés mozgásfázisa is azt erősíti, hogy készen kapott, újrahasznosított archetípusok.

Mint számos nyugati kollégájánál, Jian Liu piti bűnözői is részben alkotói szerepmetaforák, ügyeskedésükben és karrierizmusukban felismerhető az a céltudatosság, amivel az író-rendező igyekszik megvetni a lábát a filmiparban. Ebből a szempontból árulkodó a *Have a Nice Day* hangsúlyeltolódása, hiszen itt már nem elsősorban bűnbe csábult átlagembereket látunk, mint a *Piercing I*-ban, hanem a helyi alvilág profi-félprofi gengsztereit. De amellet, hogy szereplőinek szintlépése a bűnözői ranglétrán párhuzamba állítható a rendezői pálya alakulásával, a lopott júanok hajszolása ugyanannyire bír konkrét társadalmi áthallásokkal. A *Have a Nice Day* gengsztereinek vágyai meglehetősen banálisak – plasztikai műtét a barátnőnek vagy egy hétvége egy luxushotelben –, és szinte mind a nyugati kapitalista értékrendhez kötődnek, ahogy magában a heist-film műfajában is rendre elválaszthatatlan az önmegvalósítás az anyagi javaktól, tehát az aktuális nagy lóvé megszerzésétől. Mint azt az egyik szereplő meg is fogalmazza a *Have a Nice Day* gondolati magját adó monológban, háromféle szabadság létezik: a sarki piac szabadsága, a szupermarket szabadsága és az online vásárlás szabadsága – annyira vagy szabad, amennyit ezeken a helyeken költ-hetsz. Jian Liu filmjeiben a fogyasztói társadalom egyes értékeinek és vívmányainak kínai importja így jár együtt az ezeket kritizáló műfaji kódok kisajátításával: egy zsák pénz és egy rakás hulla az óceán mindkét oldalán ugyanazt jelenti.

**HAVE A NICE DAY (Hao ji le)** – kínai, 2017. Rendezte és írta: **Jian Liu**. Gyártó: **Jiamei Spring Pictures / Le Joy Animation Studio**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** Feliratos. 77 perc.

VELENCE

# Foxtrott a halállal



SCHUBERT GUSZTÁV

**A FILMŰVÉSZET TOVÁBBRA IS A SZABADSÁGRA, SZOLIDARITÁSRA, JÓZAN ÉSZRE VOKSOL, NEM A VAKHITRE ÉS A PUSZTÍTÓ ELŐÍTÉLETEKRE.**

A velencei Mostra rég volt ennyire naprakész és probléma-érzékeny mint idén. Rengeteg film választott forró témát, mint a rasszizmus (*A víz érintése* – Guillermo Del Toro fődját kiérdemlő szép és szörnyeteg meséje, George Clooney véresen komolytalan *Suburbicon*-ja, az ausztrál bennszülöttek jogfosztottságát megidéző *Sweet Country*), az évtizedek óta nyugvópont-ra nem jutó háborúk és polgárháborúk (*Foxtrot*, *Inzultus*, *Ez itt Kongó*), a migráció (Ai Wei-wei *Emberfolyama*, vagy a Líbiában játszódó olasz film, *A dolgok rendje*), a nőikkel és gyerekekkel szembeni erőszak (*Három óriásplakát Ebbing határában*, *Recy Taylor megerőszkolása*, Xavier Legrand sokkoló elsőfilmje, *A lát-hatás joga*, egy kínai lányka nagyvárosi kálváriája *Az angyalok fehérbe öltöznek*, vagy *A familia* újszülöttjeiket eladó párosának életből vett története). Mint ez utóbbi film mutatja, a témaválasztás bátorsága önmagában nem érdem, mert igaz ugyan, hogy „növeli, ki elfödi a bajt”, a világ sorskérdéseit se perc alatt megválaszoló tézisfilm nemhogy nem segít a problémák megértésében, de pontatlan diagnózisával, üres vagy patetikus dialógusaival, erőltetn képeivel kioltja az érdeklődést. A tabukhoz és az elgennyesedett sebekhez csakis „éles, gyógyító művészettel” szabad hozzányúlni.

A fenti krízisképek közül a zöld gondolat ihlette mozik voltak a leggyengébbek, az egyetlen *Kicsinyítés* (*Downsizing*) kivételével. Alexander Payne öko-szatírájának alapötlete ugyanis zseniális. Ha természeti erőforrásainkat felelőtlenül feléltük, és növelni már semmiképp sem tudjuk a termelést, marad még egy pofonegyszerű megoldás, kicsinyítsük le a homo sapienst. Korlátok persze még a fantá-

zia birodalmában is léteznek. Az ember le lehet kicsinyíteni, az egóját nem. A liliputi erények és vétkek szükségképpen emberléptékűek maradnak. Payne szatírája után azért marad egy súlyos hiányérzetünk, mi mindent tudott volna kihozni ebből a lépték-váltásból Swift.

„Örült időket élünk. Hamarosan 8 milliárd ember él a bolygón, miközben az ökoszisztéma összeomlik, menekültáradat rengeti meg a kormányokat. És mindeközben, skizofrén módon, éljük tovább az eddigi életünket, tagadva a bolygót fenyegető veszedelmeket.” – kommentálta filmjét Darren Aronofsky. Mindebből az *Anyám!*-ban jószerivel semmi sem látszik, legfeljebb a zsigeri félelem a sötét jövőtől. A rendező véres danse macabre-ig fajuló családi horrorral idézi meg a globális, sőt kozmikus összeomlást (mi sem egyszerűbb, ha az ifjú pár történetesen az alkotói válsággal küzdő Atyaisten és a terhességi stressztől megbolydult Anyatermészet). Aronovsky ótestamentumi ihletésű alegóriájától mi sem áll távolabb a dokumentarista hűségénél.

Ezt a mikrorealista megközelítést Ai Weiwei *Emberfolyama* kolportálta: Aronofsky helyett az Arany Oroszlánért folyó versenybe. A rebellis kínai művész a kommunista kultúrpolitika cenzúrája és folyamatos zaklatásai miatt már jó ideje elhagyta szülőföldjét, tehát személyes tapasztalata van arról, mit jelent menekülni. Ettől ugyan, immár világhírű alkotóként, nyugodtan választhatná az életművészet örömeit is. Nem ezt tette, szolidaritást vállalt a zsarnokság, a polgárháború vagy az éhség elől menekültekkel. Egy éven át, hóban, fagyban, sivatagban, 23 országban (Szíriától a görög szigetekig, Burmától Kenyáig, a mexikói-amerikai határtól a magyar vas-

függönyig) forgatta dokumentumfilmjét. A menekülttáborokban és a kétségbeesett emberfolyamot követve tapasztalt rémségeket nem kommentálja, nem mond ítéletet sem a menekültek, sem az őket kirekesztők fölött. Nem állítja, hogy az idegen szép, csak azt, hogy bajbajutott, akin segíteni kell. Nem kicsinyli le a migrációs hullám okozta gondokat sem (feliratokkal, számokkal is bemutatja, mekkora a baj: jelenleg 65 millió menekült él táborokban, a felmérések szerint többnyire hosszú évekig), de nem riogat a statisztikákkal, hanem jelzi, sürgősen megoldást kell keresni. Jelen van, és megmutatja, ami a menekülttáborokban körülvieszi, amit a célzatosan szerkesztett híradókban sohasem lehet látni, hogy a menekültek – emberek. Godard sokat idézett mondása, miszerint „az, hogy hová tesszük le a kamerát, erkölcsi kérdés”, az *Emberfolyamot* nézve világos és szuggesztív értelmet nyer.

Van rá példa, hogy a kamera olyan közegebe kerül, ahol legkevésbé sem várnánk a tisztánlátás és a szolidaritás eshetőségét, ám annál nagyobbat szól, ha az irgalom mégis testet ölt. Guillermo del Toro szörnyfilmjében éppen így történik. *A víz érintése* (*The shape of water*) többféle zsánerből összegyúrt mozi. *A Szép és a Szörnyeteg* meséjének hidegháborús paranoiafilmből oltott variánsa. A bestiát Beljajev „kétlétű embere” és egy klasszikus hollywoodi rémfilm, *A fekete laguna szörnye* (1954) ihlette. A szépséget az angol film realista életképekből ismert „rút kiskacsája” Sally Hawkins játssza. Szerepe szerint takarított egy titkos katonai bázison, ahol egy Amazonasból kifogott „haleMBER” a hidegháborús vágy titokzatos tárgya. A szó szoros értelemben, mert a laboratórium vezetője Strickland ezredes (Michael Shannon) szétszerelendő csodafegyvernek tekinti. Shannon természetesen zsigerből rémesebb, mint a mocsári szörny. Elisa (Hawkins) is így gondolhatja, mert a zord külső alatt nemcsak a (hal)embert, hanem a férfit is megpillantja. Nyelvi nehézség nem adódhat, mert Elisa néma, ezért jelbeszéddel és némi főtt tojással férkőzik a ridegen tartott szörny bizalmába. (A rajongók szerint ez a hangosfilm történetének leghatásosabb szótlán színésznői alakítása, a velencei zsúri ugyan Charlotte Rampling hosszú csendjeit a *Hannah*-ban még beszéde-sebnek találta, annyi biztos, hogy Sally



Hawkins tökéletes választás erre a szerepre.) Amikor Elisa Esposito megtudja, hogy halemberére élvezoncolás vár, akcióba lép, hogy kiszabadítsa. Segítői hozzá hasonló kisemberek, sőt lenézett kisebbségek, Zelda, a fekete takarítónő, Giles, Eliza meleg szomszédja. Mindehhez az izgalomhoz, szörnyűséghez és szépséghez del Toro tökéletes korhangulatot varázsol. És a mai korszellemet is tökéletesen érzékeltte: ha már 2017-ben visszazuhantunk a paranoiás félelem keltette gyűlölet korába, legalább legyen annyi elégtételünk, hogy e 1962-ben játszódó hidegháborús tündérmesében győznek a gyengék és jólelkűek. Nemcsak az Arany Oroszlánt nyerte el *A víz érintése*, hanem a nézők bizalmát is: kultfilm született.

Hidegháborús időutazás és különös műfaji ötvözet George Clooney hatodik rendezése, a *Suburbicon*. A film két kisvárosi família párhuzamos történetét meséli el: a szőke, angolszász Lodge-ék igazi amerikai mintacsalád, új szomszédjaik, Meyers-ék nemkülönben, épp csak egy végzetesnek bizonyuló különbséggel, bőrszínük fekete. És ennyi épp elég is, hogy a tip-top kisváros lakói – miután felocsúdtak a döbbenettől, hogy hófehér kisvárosukba „niggerek” költöztek – feledve törvényt és felebaráti szeretetet a lincselésig jussanak (nem rajtuk áll, hogy felháborodásuk végül is nem fajul a gyilkossággig). Eközben Gardner

**Samuel Maoz:**  
**Foxtrott**  
(Itay Exlröad)

Lodge (Matt Damon), a mintaaapuka egy megrendezett túsdráma segítségével megszabadul feleségétől, hogy bezsebelhesse busás életbiztosítását, és feleségül vehesse felesége ikertestvérét (mindkét szerepben Julianne Moore). Az apuka, ha már így rákapott a gyilkosságra, nem áll meg féltőn, mindenkít lemészárol, aki bűnét rábizonyíthatná, a biztosítási nyomozót, a két ál-rablót, akik zsarolni kezdik, végül hajsza hóján még a kisfiát is, aki az egyetlen normális emberi lény az egész családban. A fenti leírásból nem derül ki, de a filmből nagyon is, hogy véresen komolytalan történetet látunk, nem a *Hidegvérrel*, hanem az *Arizonai ördögfióka*, vagy még inkább a *Fargo* párdarabját. A *Suburbicon* ugyanis a Coen testvérek egy korai forgatókönyvéből készült, amit annak idején félretekettek. De Clooney emlékezett rá, mert ő játszotta volna abban a soha el nem készült Coen-opuszban a csavaros eszű, dörzsölt biztosítási detektívet. A 2016-os elnökválasztás, a „Make America Great Again” kampány szlogenje, a „fehér felsőbbrendűség” újraéledő téveszméje eszébe juttatta a forgatókönyvben megrajzolt ideális amerikai kisváros véresen vicces balesetét. És még valami beugrott neki: a „one size fits all” egyenlőségét megtestesítő ideális kisváros nemcsak a képzeletben létezett, hanem a valóságban is. William Levitt építési vállalkozó áldotta meg és építette fel a modu-

lokból összeállított, gyorsan felépíthető házakból álló „Levittown”-okat, amelyeknek az volt a célja, hogy a második világháborúból hazatérő, családot alapító veteránokat olcsó családi házhoz juttassa. 1948 és 1958 között kilenc ilyen „tervezett” városka épült Long Islandtól Illinois-ig. Csakhogy a tervekben nemcsak építészeti szempontok szerepeltek, hanem „társadalomtervezés” is folyt: az amerikai álmvárosoknak nem lehetett fekete lakója. Levittown-ban feketék nem vásárolhattak házat, és a fehér tulajdonosok sem adhatták el nekik a házukat, habár időről-időre akadt néhány szabályszegő. Ez történt a Philadelphia állambeli Levittown-ban is, ahová 1957-ben beköltözött az első afro-amerikai család. Myersék érkezését az amúgy normális helybeli polgárok őrgöngve fogadták, épp ahogy azt Clooney filmjében látjuk. A *Suburbicon*ban hiteltelenség tartott Mayers-szál tehát nagyon is valóságos. Ettől persze felidézése még lehetne hiteltelen, erőtlen, de nem az. A Mayers-családról valóban alig tudunk meg valamit, de ez tudatos választás. A *Suburbicon* épp arról szól, hogy beköltöző feketék története, jelleme, viselkedése Levittown-ban senkit nem érdekelt. Bőven elég volt annyi, hogy a bőrük nem fehér, tehát „nem lehetnek rendes emberek”. Az előítélet nemcsak „meg nem gondolt gondolat”, súlyos érzékelési zavar is. *Suburbicon* lakói – miközben mindenféle köztörvényes bűnököt

fantáziálnak az egyébként barátságos, művelt, jómódú, senkinek sem ártó fekete családról, Garden Lodge ámokfutását még akkor sem veszik észre, amikor már az utcán veri agyon áldozatát. Hiszen „ilyet egy fehér ember nem tesz”. Clooney-t nem a politikai elfogultság vezette, hanem az előítéletes gondolkodás (gerjessze akár pozitív előítélet) ön- és közveszélyességének felismerése, az előítéletekbe bódult és butult Amerika láttán érzett harag.

Ugyanez a harag fűti a *Három óriásplakát Ebbing határában* (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*) szabadszájú és kökemény amazonját Mildred Hayes-t (Francis McDormand), csak épp másfajta előítélettel kell megküzdenie. Mildred lányát hét hónappal korábban brutálisan megerőszakolták, majd felgyújtották Ebbing határában, épp ott, ahol a címben említett három, fából készült, lerobant hirdetőtábla áll. A kisvárosi rendőrség már rég lezárta az ügyet, de az anya nem az a fajta engedelmes asszony, aki annyiban hagyná, hogy lánya gyilkosa szabadon cserkészhessen új áldozatok után. Kibérel a három plakáthelyet és rajtuk üzen a helyi seriffnek (Woody Harrelson): „Megerőszakolták, miközben haldoklott.” – olvasható az első táblán: „Letartóztatás nem történt.” – tájékoztat a második. „Mi lesz, Willoughby seriff?” – kérdi a harmadik. „Ez hadüzenet!” – teszi hozzá Dixon járőr (Sam Rockwell), a lomha észjárású, ámde igen agresszív zsarunak kivételesen igaza van. Csak azt nem tudhatja, amivel Mildred sem számol, hogy a kisváros egyáltalán nem a gyereket elvesztett anya pártját fogja, hanem a törvény öre mellé áll. Egyrészt, mert a rendőrt nem kritizáljuk, másrészt, akit megerőszakolnak, az a férfias (?) közhiedelem szerint magának kereste a bajt. Mildred azonban az egész világ ellen is kész harcra szállni, nemhogy egy kisvárossal. Meglepő módon épp Willoughby seriff a legengedékenyebb, egyrészt mert érzi, hogy nem tett meg mindent a sikeres nyomozásért, másrészt mert halálos kór gyötri. Öngyilkossága még inkább Mildred ellen hangolja a közösséget. Mildred nem épp érzelmes alkat, nem rendíti meg Willoughby halála, ahogy a betegsége sem, de azért az rést üt a magabiztosságán, hogy a seriff, nem az akinek hitte. És ugyanez a megsejtetés éri majd Dixon esetében is. A *három óriásplakát ... az előítéletektől*

szabadulás, a megvilágosodás története. De nem abban a véresen mozgalmas és ironikus formában, mint ahogy azt az *Erőszakokban* láttuk. Martin McDonagh harmadik filmjét inkább a tartását, kultúráját veztetett Dél nagy íróője, Flannery O' Connor szkeptikus szelleme járja át. A lányát elvesztő anya fékezhetetlen igazságkeresése a hitében megrendült hívő haragja is, miféle világ az, amiben fiatal lányokat erőszakolnak meg és égetnek el, és miféle Isten az, aki eltűri ezt.

A *három óriásplakát ...* minden furcsasága ellenére beleillik a bosszú-zsánerbe, de sokkal több és gazdagabb annál, semhogy beskatulyázhatnánk a *rape and revenge* filmek közé: ha látni akarjuk, hogyan lényegít át a színészi játék egy – viszonylag egyszerű – történetet, hogyan ad neki egyéni hangot, ízt, stílust, hitelt, most megtapasztalhatjuk. Francis McDormand a *Fargo* óta nem kapott ekkora lehetőséget, és ráadásként mellette a legutolsó mellékszereplőig mindenki más is maximumot hozza, Harrelson és Rockwell kiváltképpen.

Hogyan szabadulhatunk az előítéleteinktől, ez a kulcskérdése a libanoni-francia *Inzultusnak* is. Nem egykönnyen: az előítélet a túlélőkészletünk része, adottság, mely mindegyikünkben ott lapul, mert a hétköznapi életünkben nélkülözhetetlenek a berögzült sémák, a feltételes reflexek, ha minden órák

vasztó, ebből a kényelmes rutinból idővel már képtelenség visszaváltani „sapiens” üzemmódba. Különösen, ha a kultúra, amibe beleszületünk, csak végletekben, makulátlanul jóban és velejéig gonoszban tud gondolkodni. Libanon ugyan nem volt mindig ilyen, sőt évszázadokon át képes volt a legkülönbébb kultúrák, hitek sokszínűségével békében élni, az elmúlt negyven év háborúi, polgárháborúi azonban megtanították az itt élőket zsigerből cselekedni. Ziad Doueiri hazáját puskaporos hordónak látja, amit egyetlen szikra is újra felrobbanthat. Elképesztően pitiáner vita lobbantja lánggra a filmbeli gyújtószínt: Tony, a bejrúti autószerelő épp az erkélyét locsolja, a vízelvezető csövön lefolyó víz a környék rekonstrukcióján dolgozó munkások nyakába zúdul. Művezetőjük, Yasser dühösen becsönget az első emeleti lakásba, és elmagyarázza Tonymak, hogy törvénytelen és illetlen dolgot művel, duguljon el a lefolyójával együtt. Tony rácsapja az ajtót. A vita a garázsban folytatódik, Tony Yasser képébe vágja: „Nagy kár, hogy Ariel Sharon nem söpört ki mindnyájukat.” Merthogy Yasser palesztin menekült. Tony meg őshonos libanoni, keresztény falangista. Mindkettőjüket az előítéleteik és a negatív tapasztalataik sodorják. Egyre messzebbre az eredeti affértól: a szócstatát tettlegesség követi, Yasser kiüti Tonyt, a sértésből per lesz, a perből nemzeti ügy, amit persze a pártpolitika és a média egyre inkább felturbózza, Bejrút utcáin tömegek tüntetnek Tony, vagy épp

**Martin McDonagh:**  
**Három óriásplakát**  
**Ebbing határában**  
(Francis McDormand)





Yasser mellett. A per végül salamoni döntéssel ér véget, az utcákon lenyugszik az indulat (könnyes összeborulás azért nincs), de ez

nem a politikusoknak, hanem egy bölcs bírónak, és elsősorban a két sértett fél lassú kijózanodásának köszönhető. Az őket szétválasztó etnikai, vallási, ideológiai ellentétek mögött ugyanúgy felismerik a sorsközösséget, mint Doueiri előző filmjének (*The Attack*) főhőse, egy Izraelben dolgozó – asszimilálódott – palesztin sebész: „Minden zsidóban van valamennyi arab, és minden arabban valamennyi zsidó.” Doueiri nem hurráoptimista: a következő jelenetben bomba robban Tel Avivban, a doktor felesége is a halottak között van, a férfi hamarosan azt is megtudja, az asszony nem áldozat, ő volt az öngyilkos terrorista.

A Mostra versenyprogramjában szereplő izraeli film, a *Foxtrott*, az *Inzultus* ikerfilmje. Inkább szellemi rokonság van köztük, az abszurd-szürrealis izraeli történet stílusában gyökeresen különbözik a mikrorealista libanonitól. Samuel Maoz elsőfilmje, a *Libanon*, 2008-ban Arany Oroszlánt nyert, most az ezüstöt kapta meg. Okkal, a *Foxtrott* egészen különös szerkezetű és világlátású mozi. Tánc a sorssal – három fejezetben. A triptichon nyitánya hideg verítékben fürdik. A jómódú Feldman házaspár lakásának ajtaján három katona kopogtat, az asszony, ahogy megpillantja

**Guillermo del Toro:**  
**A víz érintése**

(Sally Hawkins és  
Doug Jones)

őket, összecsuplik, a hivatalos látogatás nem jelenthet mást, mint hogy fiukkal, aki épp kötelező katonai szolgálatát tölti, valami nagy baj történhetett, a

férj a halálhír hallatán szintén sokkos állapotba kerül, meg sem tud szólalni, összeszorított foggal hallgatja, ahogy a segítőkéz gyász-kommandó rutinosan elősorolja a „tényállást és a teendőköt”, például, hogy a férfi óránként igyon meg egy pohár vizet, különben „dehidratálódik”. Egy másik katona a gyászszertartás menetét részletezi, egy automata hangposta pontosságával és süketségével. Az apa lelkét csak egyre fokozódó dühe tartja egyben, meg a tűzforró víz, amit a csapból kezére ereszt, hogy még elviselhetőbbé váljon. A csengőfrászt a rokonok lamentálása súlyosbítja. Míg végül a parancsnokság helyreigazítja a kizökkent világot: a fiú él, tévedés történt, egy névrokona halt meg.

A második fejezet a gyászoló szülők klausztofóbiás, abszurd kamara-dramájának ellenpólusa, minimalizmus után tömény szürreália, a kiégett felnőtt elvágólagos, geometrikus rendje, szürke fegyelme után az ifjonti álmok harsány színeiben látjuk a világot. Csakhogy a hadsereg abszurdításában hamarosan kifakulnak az álmok. A közepe epizód a fiúról szól, aki a haza védelmében unatkozik valahol északon, a szír határnál, egy jelentéktelen ellenőrző ponton, ahol naponta csak egy-két

palesztin autó halad át, vagy épp egy elkóborolt teve előtt kell megemelni a sorompót. A holtnak hitt fiúnak semmi baja, csak épp beledöglük az unalomba. Az elfecsérelt életerő egy fergeteges táncban csúcsoad ki, Jonathan egyik bajtársa Perez Prado vérpezsdítő tropicanájára (*Que rico mambo*) pörög be, a puskáját szorítja magához kedvese helyett. Mikor leszáll az ég, már valódi vér folyik: vidám palesztin fiatalok merdzsója érkezik, bulizni mennének, de egy gránátnak látszó sörösdoboz kigurul a kocsiból, és katonák tévedésből szitává lövik őket. Előljáró érkezik: semmi baj, fiúk, a háború már csak ilyen mocskos, homokot rá, a Mercedest és utasait ellepi a sivatag.

A film epilógusa egy ősi arab példázat, a *Találkozás Szamarrában* variánsa, és a foxtrott lépésrendjének beteljesítése, a táncos a lépések végén a kiindulóponton jut vissza. Jonathan eltávozásra mehet, kárpótlásul, amiért halálhírért költötték. De a sorsot nem lehet kijátsszani, a halál nem kapta el az Isten háta mögötti checkpointon, mert már les rá a hazaúton.

A való világ is tartogatott két slusszpoént a fesztiválhoz: miközben Samuel Moaz *Foxtrott*-ját az izraeli kultuszminiszter a haza ellenségeit erősítő filmnek bélyegezte, a libanoni hatóságok a bejrúti reptéren letartóztatták az *Inzultus* arab rendezőjét, a vád szerint Doueiri „az izraeli ellenség pártjára állt”. A cenzúra egy és oszthatatlan. •

TORONTO

# Büszke befogadók

HUBER ZOLTÁN

**TORONTO IMÁDJA A KULTURÁLIS SOKSZÍNŰSÉGET, A GONDOLKODÁS SZABADSÁGÁT, ÍGY A FILMFESTIVÁLJÁÉRT IS RAJONG.**

A világnak több Kanadára van szüksége! – olvasható pólón, vászontáskán és törülközőn a nem is teljesen komolytalan szlogen. A nagy szomszéd árnyékából kilépő, egykori provinciális státuszát rég maga mögött tudó hatalmas ország, élén a tökéletes PR-hadjáratot vezénylő Justin Trudeau miniszterelnökkel joggal érezheti magát a béke egyik utolsó szigetének az önmagából kifordulni látszó nyugati világban. Torontóban szinte tapintható, mennyire büszkék a helyiek a városuk sokszínűségére és nyitottságára, illetve arra, hogy a félelem és butaság korában náluk azért is nagyon jól működnek a máschol kiátkozott liberális értékek. Az idén már negyvenkettedik alkalommal megrendezett Torontói Nemzetközi Filmfesztivál (TIFF) hangulatában és kínálatában is hűen visszatükrözte az itt élők általános közérzetét.

A város nyilván joggal büszke a hagyományosan szeptember elején megrendezett mustrára, hiszen a fesztiválok fesztiváljaként indult vetítés-sorozat az észak-amerikai kontinens egyik legfontosabb filmes rendezvényévé nőtte ki magát. A kora őszi időpont azért sem mellékes, mert Toronto az egyre hosszabbra nyúló, hagyományosan az Oscar-gálával véget érő díjszezon egyik első állomása, ahol a stúdiók először dobják a mélyvízbe a potenciális jelöltjeiket. A vörös szőnyeges vonulásokkal megtámogatott hollywoodi nagyvadak persze csak a csillogó felszínt jelentik, a teljes fesztiválprogram a bőség zavarával sokkolja a látogatót. Hetvennégy országból kétféleképpen nagy és nyolcvannégy rövidfilm, a világpremierek száma bőven száz felett, de ebben még nincsenek

benne a dokumentumfilmek vagy az olyan speciális, elsősorban a tege-rentúli szakmának szóló események, mint a *Testről és lélekről* vetítése.

Számos független amerikai alkotás forgalmazási jogai találnak itt gazdára, de a nemzetközi kitekintés is lehengetlő, nem is beszélve az olyan szekciókról, mint a sötétebb darabokat felvonultató „midnight madness” vagy a kiszámíthatatlanabb kalandokat ígérő „discovery”. Természetesen van külön kanadai merítés is, illetve az aktuális trendekre érzékeny mustraként ma már a kisebb képernyő sem marad ki a programból. A két nemzeti kincs, Margaret Atwood és Sarah Polley együttműködésével készült *Alias Grace* szorozatpremierjét hatalmas érdeklődés kísérte, de David „Drót” Simon várva várt új szériája (*The Deuce*) is itt mutatkozott be.

A közel fél évszázados története alatt a fesztivál tehát igen komoly rangot szerzett, a legnagyobb erősségét talán mégis az adja, hogy organikus része, fontos eseménye az otthont adó nagyváros életének. A szórakoztató negyed erre a pár napra teljesen átalakul, a patinás színházakba vásznak kerülnek, a fő ütőeret jelentő King Street a mustra hivatalos utcájává alakul, ahol az autók és villamosok helyett vörös szőnyegek, színpadok és a szponzorok reklámstandjai sorakoznak. A TIFF ráadásul nemcsak két szeptemberi hétvégét és néhány hétköznapot jelent, mozikomplexumként és állandó kulturális térként ugyanis folyamatosan működik. Szeptemberben többek között Villeneuve-retrospektív és Guillermo Del Toro munkásságát bemutató kiállítás volt terítéken, biztosítva, hogy a négy betűs rövidítés

(TIFF) a minőségi mozizás márkaneként rögzüljön a köztudatban.

Toronto lakói szemmel láthatóan szeretik a fesztiváljukat és nemcsak sűrűn látogatják, de abszolút a magukénak érzik. A kigyózó soroknál és telt házaknál talán sokkal beszédesebb, hogy a programok zökkenőmentes lebonyolításában több száz önkéntes segítette. Akár forgalmat irányítottak, a sorban állást szervezték vagy csak útba igazították a közönséget, a gimnazistáktól a nyugdíjasokon át a fogyatékkal élőkig mindenki kapott valami feladatot. Ezek után természetes, hogy egytől-egyig mosolyogva feszítettek a „festival volunteer” feliratú pólójukban, a közönség pedig minden alkalommal, még az utolsó napokban is hatalmas tapsal juttalmazta a filmek elé besúrt, nekik köszönetet mondó szpotot. Az aktív befogadás, a markáns tetszénnyilvánítás jellemző a vetítésekre, még akkor is, ha csak a sajtó vagy a forgalmazók képviselői voltak jelen.

Amennyire várták például George Clooney új rendezését, olyan fagyos lett végül a *Suburbicon* fogadtatása. (Filmvilág 2017/11.) Csalódás volt a szintén nagyon várt *Darkest Hour*, a Churchill sorsfordító napjait dramatizáló alkotás is, mely Nolan filmjéhez hasonlóan a dunkirki csata idején az angol kormányzat háborús dilemmáit feszegeti. A rendező Joe Wright sajnos nem tudott ellenállni a kínálkozó pátosznak és giccsnek, Winston Churchill portréja így nem tud túllépni az ismerős paneleken, sőt, a film mélypontjában a mogorva angol miniszterelnök leszáll a nép közé, és a metrón heroikus költeményt idéző fekete munkás hatására jut a megfelelő döntésre. A fő attrakció persze Gary Oldman ihletett alakítása, aki klasszikus Oscar-kompatibilis átváltozást hajt végre, játéka így tulajdonképp megmenti a filmet.

A színészek munkája miatt igazán érdekes a *The Mountain Between Us* is, ahol Kate Winslet és Idris Elba zuhan le egy kiséggel a semmi közepén, hogy aztán egymást segítve próbálják túlélni a fagyos hegyvidéki vadont. Az izraeli Hany Abu-Assad filmjének első két harmada lehengerlő műfaji fúzió, a romantikus kapcsolati drámák és a fesztes túlélés-filmek ritkán látható elegye. A gondok akkor kezdődnek, mikor kifogy a feszültség a történetből, amit

az alkotók a múltbeli titkok és bizonytalanságok feltárásával próbálnak pótolni, növekvő hiteltelenséggel és csökkenő eredményekkel.

Jóval lelkesebben fogadta a kanadai közönség Alexander Payne új filmjét. A *Downsizing* hasonló témákat pedzeget, mint az alkotó eddigi filmjei, de az amerikai kisember útkeresésébe ezúttal sokkal komolyabb közéleti kritika vegyül. Hőseink jövedelme nem túl nagy, ezért egy forradalmi eljárással hozzákicsinyítik magukat, hiszen így kevesebbet fogyasztanak, azaz a pénzükért luxus körülmények között élhetnek. Az idilli minivárosban persze mégsem felhőtlen az élet és a boldogság sem az anyagiakon múlik, ami korántsem forradalmi állítás, de Payne keserédes komédiája célba talál.

Az idei TIFF egyik legváratlanabb meglepetése a világhírű amerikai stand up komikus, Louis C.K. titokban forgatott, napokkal korábban elkészült filmje volt. Az *I Love You, Daddy* pontosan ott folytatja, ahol a *Louie* című sorozata abbahagyta, csak épp izgalmasabb a formátum. C.K. maga kereste meg a szereplőket és saját pénzből finanszírozta a produkciót, így teljes kontrollal dolgozhatott, ami jótékonyan befolyásolta a végeredményt. Az apaság és a showbusiness motívumaival operáló komédia Woody Allen jobb munkáival rokon, miközben tökéletesen illeszkedik C.K. világába.

Hasonlóan okos, ám sokkal élesebb humorral operált a kiváló *Veep* kapcsán ismert Armando

lannucci rendezése, a *The Death of Stalin*. Az azonos című képregényből készült film az abszolút hatalom abszurditását járja körül és morbid fénytörésben képzeli el, vajon mi játszódott le a rettegett generalisszimusz halálakor. Aki ismeri a fentebb már említett szériát, nagyjából tudhatja, mire számíthat. A szituációk időzítése hibátlan, a szereposztás elsőrangú és a poének is ülnek, közben pedig szép lassan kirajzolódik a hatalomkoncentráció törvénytörő impotenciája is.

E két említett alkotás mellett a TIFF legnagyobb sikerét Martin McDonagh új filmje aratta, mely végül a közönség szavazatai alapján el is nyerte a fesztivál legfontosabb díját (People's Choice Award). A *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* az ír alkotó saját bevallása szerint kimondottan Frances McDormand és Sam Rockwell számára íródott, akik lélegzetelállító alakításokkal hálálták meg a bizalmat.

A sötétebb oldalon találkozhattunk S. Craig Zahler új filmjével, ami a *Csontok és skalpok* után ismét brutálisan behúzza a nézőt a gonoszság szívébe. A *Brawl in Cell Block 99* lassan csordogáló, sokkoló fordulatokkal teli darab, Vince Vaughn és Don Johnson jutalomjátékával elsősorban azoknak, aki szerették a rendező előző horror-westernjét.

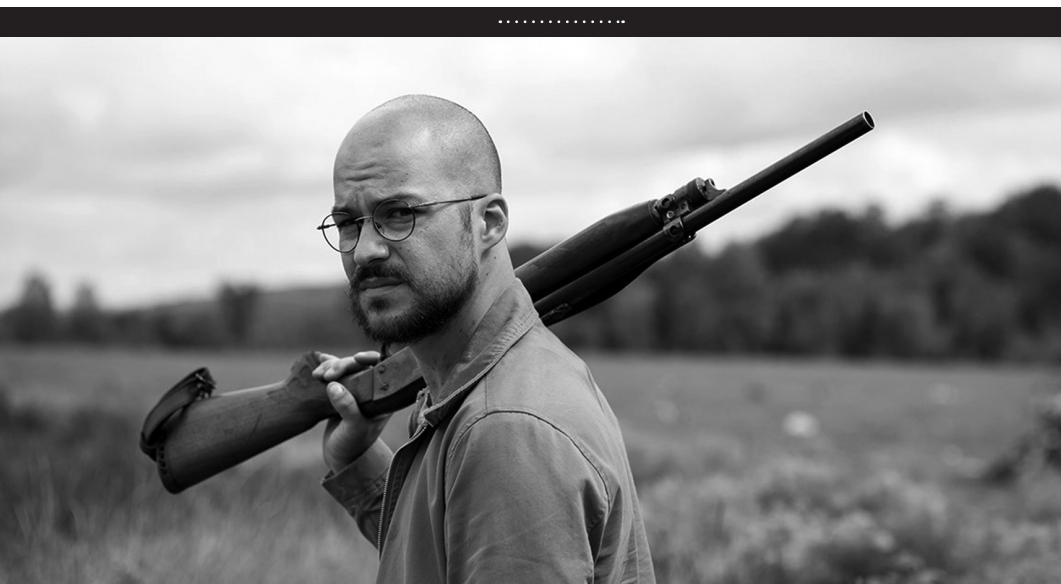
A program felelősei az éjféλι mozikhoz sorolták James Franco némileg váratlan remekléseit is, mely a kultikus trash *The Room* (Tommy Wiseau, 2003) készítését dolgoz-

za fel, rendkívül akkurátusan. Franco nagy bravúrja, hogy miközben elképesztően viccesen rekonstruálja a hírhedten rossz jeleneteket, empatikus az elkövetőkkel. A *The Disaster Artist* pontosan azért működik, mert a készítő végül fejet hajtanak az önjelölt művészek előtt, akik a végeredmény minőségétől eltekintve mégiscsak összehoztak egy olyan mozgóképet, amiről mind a mai napig beszélünk.

A legkülönlegesebb találat talán mégis a kanadai *Les Affamés* (*Kiéhezettek*) volt, mely ismét bizonyította, hogy bőven van még kraft a zombifilmek mostanság kissé túlhasznált műfajában. A „québécois” alkotás a legrégebbi, éppen ezért a legjobbban működő eszközökkel, a kiszámíthatatlan tempó- és hangnemváltásokkal dolgozza meg a nézőt. Robin Aubert műve nem véletlenül nyerte el a legjobb kanadai filmnek járó díjat, hisz a nemzetközi porondon is komolyabb figyelmet keltet. A gyönyörűen komponált, statikus életképek elemi erővel ragadják meg a ritkán lakott vidék csendes hangulatát, amibe időről-időre berobban a felfoghatatlan apokalipszis. Aubert eléri azt, ami csak keveseknek sikerül ebben a műfajban: filmje egyszerre egzisztencialista láttelel, izgalmas műfaji variáció és elgondolkoztató lábjegyzet ahhoz az örülethez, ami jelenleg a világban zajlik.

Az általános felforduláshoz, az öngerjesztő gyűlölethez a legszebb kommentárt mégis az a Guillermo del Toro fűzte, akit az utóbbi időben kissé mostohán kezelt a kritika. A *The Shape of Water* a mozihoz fűzött szerelmeslevélként, nosztalgikus műfaji kalandozásként és aktuális kiáltványként is izgalmas. A mexikói rendező a szépség és a szörnyeteg ősi történetét a régi hollywoodi rémfilmek és inváziós sci-fik stílusában meséli újra, miközben ismét a saját alkotói világát építi fel. Az idegentől nem rettegni kell és nem zsigerből elpusztítani, hanem nyitni felé és megismerni, mondja a mese, amire mostanság nagyon nagy szükségünk van. Amíg ugyanis készülnek ilyen filmek és vannak ilyen fesztiválok, ennyire lelkes és befogadó közönséggel, addig messze nincs veszve minden. •

Robin Aubert:  
**A kiéhezettek**  
(Marc-André  
Grondin)





STAN BRAKHAGE KÍSÉRLETI DOKUMENTUMFILMJEI

# Az őselmény horrorja

MÁTÉ BORI

## A KÍSÉRLETI FILM TESTKÉPÜNK TABUIVAL IS SZEMBESÍT.

Az avantgárd film húszas évekbeli virágzását közel két évtizedes szünet követte: az experimentális filmművészet legközelebb a második világháború után vett új lendületet, központja ekkor már nem a megtépázott Nyugat-Európában, hanem a gazdaságilag prosperáló Egyesült Államokban volt. Az egyszerűen kezelhető, olcsóbb felszerelésekhez, mint például 16 mm-es kamerához vagy vetítógépekhez való könnyebb hozzáférés lehetővé tette a filmgyártás demokratizálódását: ez volt az avantgárd film „második hullámának” egyik legfontosabb hajtóereje. A kor rendezői, mint ahogy ez az avantgárd korábbi időszakában is jellemző volt, erőt és ihletet merítettek a kortárs képzőművészetből. Az absztrakt expresszionizmus intenzitása például segített egy olyan kameramozgás kifejlesztésében, mely elsősorban az izgalmat, valamint a látás és egyéni önkifejezés fontosságát volt hivatott kiemelni. Az emberi jogokért folytatott küzdelem, a vietnami háború okozta növekvő feszültség az Egyesült Államokban minden művészeti formában (experimentális zene, beat költészet, irodalom), így a kísérleti filmben is kifejezésre jutott (Scott MacDonald: *Avant-garde film*, 1993). A „60-as évek művészeti szcénájában kialakuló *testi fordulat* nyomán az évtized elejére, az amerikai avantgárd filmben is komoly változásokon esett át az emberi test ábrázolásának módja. A korszak filmkészítői provokatív és érzéki képek megalkotásával közelítettek a testiség felé. Céljuk többek között a *materiális* megtapasztalásának felfedezése volt, melynek segítségével igyekeztek megsemmisíteni a határt a vásznon és a közönségben jelenlévő testkép között.

Az irányzat egyik legkorábbi és legfontosabb példája Stan Brakhage 1959-es dokumentumfilmje, a *Window Water*

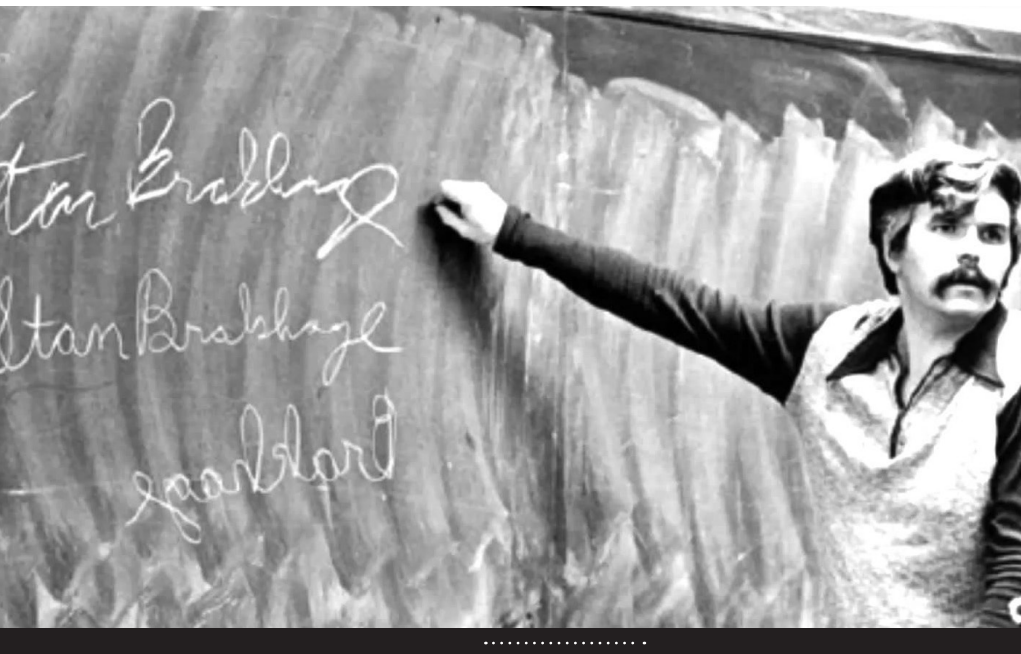
*Baby Moving*. Brakhage, aki leginkább későbbi absztrakt filmjei miatt vált szélesebb körben is ismertté, karrierjének elején megszállottan igyekezett megragadni a szexualitás, születés, élet, halál és testiség esszenciáját. Noha korai munkái még nem absztraktak, legalábbis nem teljes egészében, mégis magukon hordozzák a későbbi brakhage-i látásmód egyértelmű jeleit. Az impresszionisztikus befogadói élmény mellett kiállva Brakhage azt vallja, hogy a kép érzékelése álomszerűen történik, mintha a befogadó emlékfoszlányok birtokában válna tudatossá a színekre és a csupán feltételezett alakokra. A színek és formák ilyen kavalkádjának érzékelése azokhoz a szín- és fényfoltokhoz válik hasonlatossá, melyek csukott szemhéjunkon vibrálnak. Ezek a képek sokkal inkább benyomásszerűek és absztraktak, mintsem konkrétak. Minthogy Brakhage *kamera szeme* az „elme szeme” – ahogy azt Ara Osterweil írja *Flesh Cinema* című könyvében – a *Window Water*

„Az abszolút jelenlét igénye”  
(*Window Water*  
*Baby Moving*)

*Baby Moving*-ban azt rögzíti, amit valójában lát, nem pedig azt, amire trenírozták. A film Brakhage első gyermekének születéséről szól. Felesége vajúdását filmezve a szülés közben egyébként rejtve maradó testi funkciók minél valószínűsőbb, kendőzetlenebb megragadására törekszik. Döntött kameraállásból vagy éppen kézből felvett, néha 180 fokban elforgatott képsorok keverednek a női testről készült közelikkel és szuperközelikkel. Felesége arcának, hátsójának, vaginájának, szinte tapintható közelképei meglehetősen erős fizikai reakciókat válthatnak ki a nézőből. Brakhage valóságához és annak ábrázolásához való viszonya, sem a korszak egészségügyi oktatófilmjeinek szellemiségéhez, sem pedig a klasszikus dokumentumfilmek vagy a '60-as években induló és az angolszász területeken elterjedő *cinéma direct* „fly-on-the-wall” objektivitásra törekvő attitűdjéhez nem hasonlatos. Egyetlen pillanatra sem próbálja a tárgyilagosság illúzióját kelteni. Sokkal inkább az eseményekben való abszolút jelenlét pillanatait vagy ennek igényét rögzíti, hiszen a szülés természetéből kifolyóan a férfi mindig kívülálló marad. Brakhage későbbi absztrakt filmjeiben a valóság és anyag metamorfózisa egyszerre érhető tetten, a *Water Window*...-ban azzal együtt, hogy a filmnek mint a képet hordozó materialitásnak jelentős szerepe van, inkább a valóság, a valóság érzékelésének átváltozásáról van szó.

Brakhage az olyan *haptikus* („megragadó”, „megtapintó”) formanyelvi eszközökkel, mint a remegő kézi kamera, a sok közeli és szuperközeli, eléri, hogy a néző a tárgy anyagi





Brakhage látásról és valóságérzékelésről vallott *ars poeticája* absztrakt filmjeiben nyeri el tökéletes formáját. Az 1993-as *Stellar* elkészítéséhez üres celluloidot használt. A filmszalag megfestésével, kaparásával és egyéb módokon történő roncsolásával absztrakt festményre emlékeztető képsorokat alkotott. A fénypontok és egymásba olvadó színek sűrű kavalkádja, a kozmosz bennünk élő belső képét örökíti meg. Ezekkel az eszközökkel, ahogy *Metaphors on Vision* (1963) című könyvében említi, valamiféle nyelv előtti állapot megragadására törekszik, és a tanult dolgokon túli, zsigeri szinten próbál kapcsolódni a befogadóhoz.

A *Stellar* izgalmas ellenpontját képezi Takashi Makino 2009-ben készített *Still In Cosmos* című alkotása. Mindkettő az absztrakt fil-

jelenlétére, materialitására koncentrálnon, miközben a tárgyat csupán a részletei alapján kellene felismernünk, és emiatt szinte lehetetlen azonosítani. Ugyan az így

megalkotott látvány nem egyezik a néző által valóságnak vélt környezet képével, mégis képes közelebb vinni őt az operatőr szubjektív befogadói élményéhez. A „haptikus filmelmélet” vezéralakját, Laura U. Marks-ot idézve, mivel „a néző nem testetlen szem”(The Memory of the Senses, 2000), ezért a befogadás a test teljes felületén történik, különösképpen, ha erőteljes haptikus képeken keresztül kapcsolódik a látványhoz. A zsigeri hatások következtében, melyek az érzékek memóriájára, az érzékszervekben elraktározott emlékekre nagyban támaszkodnak, az elme és a test egyaránt reagál az elé táruló képsorokra. A rendező szubjektív valóságátapasztalata ily módon aktivizálja a befogadó testi szinten elraktározott élményeit, melynek eredményeként a nézők könnyebben kapcsolódnak az eseményhez és talán valóságosabbnak is ítélik, mintha ugyanazt az eseménysort egy alapvetően távolságtartó, objektív nézőpontból szemlélnék.

Ahogy Marks a *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (1999) című könyvében írja, egyes dokumentumfilmek célja – különös tekintettel az experimentális dokumentumfilmekre – megragadni azt, ami pusztán a látásra támaszkodva elsiklik a szemünk előtt, ám más érzékszervek ak-

„Ne azt lássa, amire trenírozták” (Stan Brakhage, 1964)

tív bevonásával (tapintás, szaglás.) megismerhető. Brakhage későbbi filmjeiben is törekszik erre a zsigeri érzékelésre. *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) című filmje a *Water Window*-hoz hasonló formanyelvi eszközökkel igyekszik megragadni egy boncolás élményét. A zaklatottan remegő, töredékes képsorok felerősítik azt a kényelmetlen nézői pozíciót, amibe a tabu látványa kényszeríti. Az ember ösztönösen vonzódik a társadalom által tiltott témák iránt, ugyanakkor fél is tőlük, hihetetlen ellenállást fejt ki a halállal, az elmúlással való találkozás során. A meztelen, kiszolgáltatott, halott férfi testének látványa, amelyen szenttelen kezek rutinosan végzik kórboncnoki munkáját, támadást intéz a kimondható és kimondhatatlan, látható és láthatatlan látszólag kibékíthetetlen ellentétpárjaira épülő társadalmi tabuk ellen. Brakhage nem csupán a formával és a szinte tapintható képekkel próbálja lerombolni az ellenállás falát, arra ösztönözni a nézőt, hogy nézzen szembe félelmeivel, hanem a test pozicionálásával is erre törekszik. A boncaszatra fektetett test helyzete, melyet enyhe alsó kameraállásból, a talpak felől fényképez, erős hasonlóságot mutat Andrea Mantegna *Krisztus siratása* című festményének Krisztus-alakjával. A halál brutálisan testi életeseménye egyszerűsmind szakrális pillanat is.

mek kategóriájába sorolható, és mint ilyenek, a valóság színekre és formákra történő leképezésére törekszenek. Alapvető különbség azonban a két film között, hogy míg Brakhage kizárólag üres filmszalagot használ, melyet ő maga fest meg, így a film analóg technikával készül, a japán Makino analóg és digitális technikát egyaránt alkalmaz. Ebben a munkájában több különböző réteg („layer”) látható, egyik réteg maga a *materiális* filmszalag, a másik réteget a digitális géppel fényképezett természeti képek adják. A rengeteg egymásra helyezett réteg, a közelik és a rétegek más-más ritmusban történő mozgása absztrakttá teszik a témát. A *Stellar*al Brakhage inkább belső utazásra invitálja a nézőt, mintsem, hogy a környezet újraalkotása után annak zsigeribb megtapasztaltatása lenne a célja, bár elmélete szerint ezek a mozgóképként nézett absztrakt festmények állnak a legközelebb a valósághoz. Ezzel szemben a *Still in Cosmos* közelebb hozza a valóságélményt azáltal, hogy időről-időre felvillant egy-egy, a befogadó saját valóságából ismert képet, ebben az esetben faágak, lombkoronák részleteit, de olykor a filmszalagra helyezett falevelek formái is kirajzolódnak a mozivászonon. A sötétben körülölelő képsorok a legbelsőbb emberi félelmekre rezonáló zenével párosulva, a természeti élmény horrorját tárják a néző elé, mely során újraélheti a fény és meleg utáni kétségbeesett vágyat. •

TWIN PEAKS

# Rémálomban élni

BASKI SÁNDOR

**A KULTIKUS SOROZAT FOLYTATÁSÁBAN LYNCH NEMET MOND A NOSZTALGIÁRA, ÖSSZEGZI AZ ÉLETMŰVÉT, ÉS ÚJRA FELFORGATJA A TELEVÍZIÓS SZABÁLYOKAT.**

**A** *Twin Peaks* harmadik évadában Normának, a Double R Diner tulajdonosának egy ajánlatot kell mérlegelnie. Adja-e nevét egy olyan étteremlánchoz, amely a Double R-ban megszokott ízeket és hangulatot próbálja reprodukálni – gyengébb alapanyagokból –, vagy tartsa saját felügyelete alatt a brandet, és ragaszkodik az elveihez, akkor is, ha így leszűkíti a célközönségét?

Lynch ezzel a történetzállal alighanem saját alkotói pozíciójára is reflektált. Már a tévétörténelmet író első évad is egy kompromisszum eredményeként született meg: Lynch, a nagybetűs Szerző vállalta, hogy alkalmazkodik egy kereskedelmi médium epizodikus történetmesélésre épülő sorozatformátumához, cserébe kedvére tágíthatta, feszegethette a műfaj határait. Az alkut a csatorna a második évadban felrúgta – a csökkenő nézettség miatt arra presztízionálta az alkotókat, hogy fedjék fel a gyilkos kilétét, vagyis hódoljanak be a legfőbb krimikonvencióknak –, Lynch távozott is a produkcióból, és csak a finaléra tért vissza. Tanult az esetből, így amikor 2014-ben befutott a Showtime ajánlata, szigorú feltételeket szabott. Teljes alkotói kontrollt kért, és – némi közjáték után – kapott is.

Lynchnek és régi-új alkotótársának, Mark Frostnak tehát semmilyen megrendelői elvárásnak nem kellett megfelelnie – a csatorna illetékesei talán azt gondolták, amikor rábólintottak a mérőben szokatlan konstrukcióra, hogy az eredeti sorozatot övező óriási kultusz úgyszólván behatárolja a páros mozgásterét. Rosszul gondolták. Lynchék nem rajongói elvárásokat kiszolgáló nosztalgiajáratként képzelték el a sorozatot, hanem formát bontani, felforgatni és

meghökkeneni akartak – nagyjából úgy, ahogy azt az eredeti tette 26 évvel korábban. Nyilván tisztában voltak vele, hogy a *Twin Peaks* komplex és zavarba ejtő világából a közönség leginkább a sajátos ikonográfiát, a szerethetően különc karaktereket és a kávévégzős, idilli pillanatokat helyezte a kultusz oltárára, de ahelyett, hogy behódoltak volna a népakaratnak, tükröt tartottak neki.

A legradikálisabb, nézőpukkasztó gesztus kétségkívül a kultikus rajongás övezte Dale Cooper parkoló pályára helyezése volt. A Fekete Barlangból 25 év után kiszabaduló FBI ügynök a 18 epizódból 15-öt katonán állapotban tölt – ráadásul nem is *Twin Peaks*-ben, hanem Las Vegasban –, új identitása mögül egy-egy pillanatra elővillan régi éne, azzal hitegetve a nézőket, hogy a kávé és a pite íze, illetve a sheriffjelvény látványa felébreszti a Dougie Jones nevű alteregó bőrében vegetáló nyomozót, de Lynchék újra és újra megtagadják, illetve késleltetik a katarzist.

A *Twin Peaks*-ben játszódó jelenetek sem az ismerős hangulatokban való elmerülés lehetőségét kínálják, az új évad szürkébb és varázstalanabb helynek láttatja az ikonikus kisvárost, ahol legfeljebb a sheriff irodája és a Double R Diner őriz még valamit a régi milióból. Az évad utolsó harmada végül kárpótolja valamelyest a múltidézésre vágyó rajongókat – Cooper ügynök feleszmélése a 16. részben éppen a késleltetés miatt válik a széria egyik csúcspontjává, ahogy Norma és Ed évtizedes románcának beteljesülése is megérdemelt –, az új évad ezzel együtt radikálisan szakít azzal a kortárs sorozatesztetikával, amelynek még a *Twin Peaks* ágyazott meg 1990-ben.

Az eredeti széria, minden formabontó tendenciája ellenére, szilárd műfaji alapokra épült, egy szappanopera vázára húzták fel benne a lynch-i szurreáliával átított krimi, thriller, horror, komédia és melodráma elemeit. A 2017-es *Twin Peaks*-ben már nincsenek hasonló fogódzók, a több idősíkon és szálon – *Twin Peaks* mellett New Yorkban, Las Vegasban és Dél-Dakotában –, játszódó történet stílusait, tónusait, zsánereit Lynch nem keveri el résmentesen, csak egymás után rendeli őket, látszólag teljesen ad hoc módon, felrúgva minden létező televíziós szabályt. Az új évadot nézve úgy érezhetjük magunkat, mintha Tati-komédiát, kábítószeres szociodrámat, *X-akták*-epizódot, avangárd etűdöt, szuperhős-film-paródiát és politikai teleshopadást sugárzó tévécsatornák közt kapcsolgatnánk kényszeresen – és ezzel kétségtelenül jobban reagál a tömegkulturális korszellemre a sorozat, mintha visszatérne az eredeti *Twin Peaks* 80-as évek tévés trendjeire reflektáló esztétikájához.

Amíg az eredeti széria mikroszinten még nem kezdte ki a dramaturgiai konvenciókat – a ritmus, a vágás, de még a karakterépítés is hagyományosnak volt mondható –, addig az új évad a mainstream televíziózás legalapvetőbb konszenzusaival is leszámol. A Kaurismäki-filmeket idéző tempó már önmagában felforgatásnak minősül, de Lynch néhol még a cselekményt is zárójelezi. Hosszú perceként átfigyelhetjük, amint dr. Jacoby lapátokat fest arany színűre, vagy ahogy egy takarító a Roadhouse padlóját söprögeti, sőt még a kvázi-főszereplő, Dougie Jones cselekményszála is üresjáratok füzérének tűnhet. Lynch a hosszú beállításokkal nem a kitért pillanatok drámaiságát, hanem éppen ellenkezőleg, a hétköznapiságot és a banalitást hangsúlyozza – erre a módszerre a szerzői filmekben találhatunk példát bőven, a sztorivezérelt sorozatok világában viszont aligha. Ugyanilyen szokatlan eljárás a karakterek „kiüresítése”, nincs a pszichológiai profiljuk megrajzolva, fogalmunk sincs, mi jár a fejükben, nem ismerjük a motivációikat, és a dialógusok sem segítenek besorolni őket a jól ismert archetipusokba. Annyit tudhatunk róluk, amennyit a reakcióik elárulnak – a gesztusaik majdnem olyan fontosak, ha nem fon-



A metódus csak a tévében számít újnak, Lynch valójában a saját kottájából játszik, hasonlóan épült fel a *Lost Highway* és a *Mulholland Drive* is, ahogy szinte az összes feldobott téma ismerős lehet korábbi munkáiból a doppelgänger motívumtól az identitáscserén át az önmagába csavarodó szerkezetig. Az új *Twin Peaks* leplezetlen életműösszegzés, ugyanakkor nem önisméltás – nemcsak a Lynch-univerzumra reflektál, hanem az ún. valóságra is; annyira a jelenben játszódik, amennyire korábban a rendező egyetlen műve sem.

A *Kék bársony*ban és a belőle kinőtt *Twin Peaks*ben Lynch még azt illusztrálta, hogy miként üti fel a fejét a romlottság a fehérkerítéses idill mögött egy ismerős, de sosemvolt – az 50-es és a

tosabbak, mint a szavaik; a két kulcsfigurára, Dougie-ra és gonosz Cooperre mindez hatványozottan igaz.

Lynch valójában a némafilmek eszköztárát mozgósítja, a narratív helyett a vizuális logikára épít, és a trükköket is ennek rendeli alá. Más rendező a valószerűség illúziójának megteremtésére használja a CGI-t, hogy minél hihetőbbnek, egységesebbnek tűnjön a bemutatott világ, Lynch ellenben nem integrálni, kellemes látványossággá transzformálni akarja a természetfelettit, hanem kizökkenteni vele a nézőt a kényelmes befogadói pozíciójából, amihez szándékolatlan fapados, hol a 20-as évek filmes expresszionizmusát, hol a 80-as, 90-es évek videoklipjeit idéző képi megoldásokat használ. A hangsáv is az elidegenítés eszközéül szolgál, nem véletlen, hogy Angelo Badalamenti andalító „fikciós zenéje” csak néhány kiemelt pillanatban szólal meg, helyette csend és a – Lynch által dizájnolt – experimentális hangkulissza biztosítja a nyugtalanító atmoszférát, hogy az epizódok végén, a nézőket végképp összezavarva, egy-egy koncertközvetítés törje át a negyedik falat.

Elidegenítő effektusai ellenére az új évad mégis következetes folyta-

„A kávé és a pite íze talán felébreszti”

(Kyle MacLachlan, Laura Dern, David Lynch)

tása az eredetinek. A *Twin Peaks* eltérő műfajokat és regisztereket összeházasító univerzumában a rejtélyek és megválaszolására váró kérdések jelentették a habarcsot – ezért is bizonyult végzetes baklövésnek a gyilkos személyének felfedése –, és nincs ez másként az új sorozatban sem. A *Twin Peaks* köpönyegéből előbújt sorozatok a *Lost*tól a *True Detective*-en át a *Wayward Pines*-ig mind építettek a lynch-i alaptételre („a titok mágnes”), de egyikük sem tudta elkerülni, hogy a kérdések megválaszolásával elillanjon a varázs. Lynch és Frost az új évadban átvágja a gordiuszi csomót: olyan puzzle-darabokat prezentálnak, amelyek összeilleszthetőnek tűnnek, így a néző örömmel és a siker reményével vág bele a játékba, az önmagukban jelentéstelnek látszó kirakóelemek azonban nem, vagy nem csak egyféleképpen rakhatók össze. Míg az ortodox krimikben az az elszórt nyomok és utalások funkciója, hogy megfejtésükkel a szereplők és a nézők kikeveredjenek a labirintusból, az új *Twin Peaks*ben az illúzióteremtés a feladatuk: azt kell elhithetniük a közönséggel, hogy ha a gyakorlatban esetleg feltörhetetlennek is bizonyulna a kód, elvileg létezhet tökéletes magyarázat.

80-as évek esztétikájából összegyúrt – zárt közösségben, 26 évvel később viszont egy olyan világot mutat be, amelyben szabadon tombol a gonosz, és már a felszín sem idilli. Ópiátkrízis, mélyszegénység, betegség, demagóg népszónokok, becsődölt amerikai álmok – két szurreális vizuáltrip közt Lynch páratlanul nyomasztó tablóképet fest egy összeomlás felé tartó társadalomról.

Feloldást, reményt a duplafinálé sem kínál. A 17. részben a visszatérő hős vezetésével összegyűlnek végre a jók, és a gonosz legyőzetik, de gyanúsan könnyen – mintha a rendező csak karikírozni akarná a közönség vágyait, hogy az utolsó epizódban bevitt gyomros annál jobban fájjon. A happy end lehetősége, ahogy a nosztalgia is, csak illúzió, egyedül a trauma az, ami újra és újra átélhető – ez a felismerés visszhangzik Laura Palmer utolsó sikolyában.

**TWIN PEAKS – THE RETURN** – amerikai, 2017. Rendezte: **David Lynch**. Írta: **David Lynch** és **Mark Frost**. Kép: **Peter Deming**. Zene: **Angelo Badalamenti**. Szereplők: **Kyle MacLachlan** (Cooper ügynök), **David Lynch** (Gordon Cole), **Sheryl Lee** (Laura Palmer), **Miguel Ferrer** (Albert Rosenfield), **Laura Dern** (Diane Evans), **Naomi Watts** (Janey-E Jones), **Robert Forster** (Frank Truman), **Michael Horse** (Hawk). Gyártó: **Showtime**. 18x60 perc.

YRSA SIGURÐARDÓTTIR: EMLÉKSZEM RÁD

# Horrorba fulladva

PETHŐ RÉKA

## KÍSÉRTETHISTÓRIA A FAGYOS ÉSZAKRÓL.

gazi nemzetközi exportcikke Izlandnak Yrsa Sigurðardóttir, aki amellet, hogy a jól bevált skandináv recept szerint szerveződő krimiket ír, nagyon erősen él a hely és a környezet adta lehetőségekkel. Adott a nagy hideg, ami ellen az idegen nem is tud megfelelően felöltözni (*Az utolsó rítus*), vagy ami miatt hőseink teljesen egyedül maradnak egy szigeten, nem tudnak segítséget kérni, ezzel teremtve meg a horror közegét (*Emlékszem rád*). Közben pedig folyamatosan helyet kap a napi időjárási körülmények részletezése. Az izlandi író folytonosan érzeti velünk, turistákkal azt, amit amúgy is gondolunk, hogy ők ott Izlandon milyen intenzív küzdelmet folytatnak minden egyes nap az elemekkel.

A klasszikus és már szinte futószalagon érkező skandináv krimikhez képest azonban Sigurðardóttir mást ad, mint amit megszoktunk, azáltal, ahogy a thriller és a horror műfajainak határán egyensúlyoz. *Az utolsó rítus* felépítését és végül a megoldást tekintve thriller, amelyben egy gyilkossági ügyben nyomoz a két főhős, ám a körülmények, amelyekkel eközben találkozunk, az okkult rémtörténet lehetőségét villantják fel. A *Gének* is a horror elemivel dolgozik a történet során, amely attól válik különösen ijesztővé, hogy az a hely, az otthon veszíti el benne a biztonságosság érzetét, amelyet épp ezzel a fogalommal azonosítunk. Az *Emlékszem rád* két párhuzamos szálon futó története ezzel szemben már a horrorhoz áll közelebb, hiszen itt már halott gyerekek térnek vissza, sikoltva fenyeget a szél, és a történet egyetlen központi eleme az ijesztgetés.

Yrsa Sigurðardóttir pályája nem itt indult azonban: az izlandi alkotó mérnöknek tanult, és hivatásában a mai

napig tevékenykedik. Gyermekregényekkel indult, az első könyve 1998-ban jelent meg. 2005-ben váltott a felnőtteknek szóló irodalomra, és ekkor kezdett krimiket írni. Ebben a sorban az első műve *Az utolsó rítus*, amelynek főhőse Thóra Gudmundsdóttir ügyvédnő – a Thóra-széria már hat kötetet számlál (magyarul csak *Az utolsó rítus* jelent meg). Ugyanez a helyzet a 2014-es *Génekkel*, ez a Freyja & Huldar széria első kötete, azóta még kettő készült el, magyarul ebben az esetben is csak az első könyv olvasható. Ezekon kívül az író három önálló kötetet jegyez, ezek egyike a 2010-es *Emlékszem rád*.

A könyvek hatásmechanizmusát az teszi érdekessé, hogy Sigurðardóttir hétköznapi dolgokkal kelt félelmet. Az *Emlékszem rád* esetében a magányos gyermekszellemek jelentik a félelem forrását, *Az utolsó rítusban* a gyilkossági nyomozás során a főhős egy olyan, boszorkánysággal próbálkozó egyetemista csoport után kutat, amely emberi testrészekkel végez rituálékat, ám végül a megoldást nem itt, hanem egy sokkal prózaibb befejezésben találja meg. A *Génekben* pedig olyan tárgyak válnak a félelem okozóivá, amelyek a mindennapjaink részei, és valószínűleg soha nem gondoltunk még úgy rájuk, mint veszélyforrásra. Ezek a megszokottól eltérő, egyedi megoldások emelik ki az írónőt a skandináv krimik sűrű tengeréből, és valószínűleg

ennek köszönhető, hogy egyike lett azon nagyon szűk számú izlandi írónak, akiknek műveit más nyelvekre is lefordítják.

A magyarul 2014-ben megjelent *Emlékszem rád* áll tehát a legközelebb a horrorhoz. A cselekmény két szálon fut, egyrészt követünk egy három fős csapatot, akik Izland egyik, ma már csak üdülőhelyként működő szigetén vásárolnak meg egy házat azzal a céllal, hogy felújítsák és vendégházat nyissanak benne a nyárra. Mivel hőseink télen érkeznek, egyedül vannak a szigeten, ahová a megbeszélés szerint egy hét múlva jön értük egy hajó. Amint elkezdnek dolgozni, furcsa események sora veszi kezdetét: egy gyerek szelleme követi őket, a telefonjuk pedig lemerül, így segítséget sem tudnak hívni. A másik szálon egy pszichológust követünk, aki egy óvodai vandalizmust követő nyomozásban vesz részt. Az ügy furcsa módon kötődni kezd a saját, három évvel korábban eltűnt gyermeke esetéhez, akinek aprócska szelleme is feltűnik.

A magyarul megjelent kötetek közül az *Emlékszem rád* szolgál a legkevesebb kreatív megoldással, csak a folyamatos ijesztgetésről szól. Ha szeretnénk megismerkedni az izlandi krimiíró nővel, érdemes máshol kezdenünk az olvasást.

ANIMUS KIADÓ, 2014.

### „A horrorral lép frigyre”

(Anna Gunndis Gudmundsdóttir)



OSKAR THÓR AXELSSON: EMLÉKSZEM RÁD

# A krimi megkísértése

BENKE ATTILA

AZ ÉJSÖTÉT SKANDINÁV ZSÁNERFILMEK LEGÚJABB IZLANDI DARABJA TÚL SOKAT MARKOL A FILMRE VITT REGÉNYBŐL.

Az utóbbi években a skandináv bűnügyi filmek aranykorukat élik, ennek ékekes bizonyítékai az *Egy gyilkos ügy* és *A híd* tévésorozatok mellett a dán (Jussi Adler-Olsen Q-ügyosztály történetei), svéd (Stieg Larsson: *A tetovált lány*-trilógia) vagy norvég (Jo Nesbø Harry Hole-széria) sikerregények adaptációi. A *tetovált lány* (2009), a *Nyomtalanul* (2013), a *Fácángyilkosok* (2014), de még a gyengébben sikerült *Palackposta* (2016) és a nemrég bemutatott *Hóember* (2017) származási helyüknek köszönhetően igen különleges atmoszférával bírnak. A lenyűgöző, misztikus, egyben félelmetes északi tájak kiváló helyszínek krimikhez és thrillerrekhez, kétségbeesett nyomozásokhoz és fagyos pokoljárásokhoz.

A *Hóember* rendezőjének, Thomas Alfredson *Engedj be!* (2008) című vá-

pírfilmjét és az izlandi Óskar Thór Axelsson második nagyjátékfilmjét, a krimiből kísértethorrorba hajló *Emlékszem rád*ot is a táj teszi különlegessé. Axelsson már 2012-ben megajándékozott minket az „izlandi *Aljas utcákkal*”, a Magyarországon sajnos mindössze a 2013-as Titanic Nemzetközi Filmfesztiválon bemutatott *Éjsötét játszma*val (2012). Az izlandi rendező második nagyjátékfilmjében pedig a hangulat ugyanúgy a helyén van, mint az *Éjsötét játszma*ban vagy a *Hóember*ben, azonban Axelsson ugyanabba a hibába esik, mint Alfredson.

Óskar Thór Axelsson az izlandi író, Yrsa Sigurðardóttir azonos című regényét dolgozta fel. Sigurðardóttir skandináv társaihoz hasonlóan krimisorozatokat (illetve gyerekkönyveket) készített, a Magyarországon is megjelent 2010-es *Emlékszem rád* azonban rendhagyó módon a horrorral lép frigyre. A regény és a film cselekménye is két szálon fut: míg Gardar, Líf és Katrín egy elhagyott település titkait kutatja, addig a közeli kisvárosban a pszichiáter Freyr szeretné kideríteni, hová tűnt – addigra feltehetőleg már halott – kislánya. Sigurðardóttir és

Axelsson művei között csak apróbb eltérések vannak, a film nagyjából hűen követi a regény cselekményét, így a vásznon is négy karakter drámája és egy borzalmas múltbeli bűn története bontakozik ki.

Az *Emlékszem rád* hangulata kétségtelenül a helyén van. Az izlandi nyirkos-fagyos tengerparti táj, illetve a fjord árnyékában elterülő lakatlan település düledező viskóival

szellemek nélkül is kísérteties és nyomasztó, akár a hófödte Oslo a *Hóember*ben. És az alapanyagnak köszönhetően a filmben érdekesebbnél érdekesebb karakterdrámák bontakozhatnak ki. A skandináv krimiket általában azért szerettük, mert a bűnügyi történet mellett képesek voltak a sokszor személyesen is érintett főhős lelke mélyére ásni. Óskar Thór Axelsson horror-drámája azonban nem tudja jól felrajzolni a karaktereket. Katrín és Freyr egyaránt gyermekük elvesztésének traumájával küzdenek, de kettejük közül Katrín lenne az érdekesebb figura. Ám míg Freyrt nem sikerül izgalmassá formálni, addig Katrín sztorijára és lélekrajzára jóval kevesebb idő jut.

Érződik, hogy a rendező több száz oldalas regényt szeretne belesűríteni egy óra negyvenöt percbé. A két cselekményszál kétségtelenül jól kiegészíti egymást, ám Óskar Thór Axelsson művét nézve végig olyan érzésünk lehet, hogy ebből a sztoriból két külön filmet kellett volna forgatni, akár a Stephen King-féle *Az esetében*. Ebben a formában az *Emlékszem rád* túl sűrű, nem jut idő átélni benne sem a hősök fájdalmát, sem a túlvilági lakatlan falu borzalmait. Mert bár a filmbeli horrorjelenetek működnek, de a két szál közti ugrálás megzavarja a műfaj hatásmechanizmusát. Az elhagyott településre kivonult fiatalok kamaradrámája kiváló alapanyag lenne egy csontig hatoló kísértet-horrorhoz, de a Freyrféle nyomozós sztori minduntalan kizökkent Katrín és társai pokoljárásából. Így az *Emlékszem rád* szerkesztésmódja éppen a feszültség ellenében dolgozik, és inkább frusztráló az állandó változtatás. Axelsson adaptációja frappáns és katartikus zárójelenete ellenére sem maradandó alkotás, csupán egyszer nézhető film, mely szétesik drámai, nyomasztó és sokkoló epizódokra. Az izlandi alkotó krimi-horrorja jó példa arra, hogy olykor éppen az alapregény tiszteletben tartása válik az adaptáció kárára.

**EMLÉKSZEM RÁD (Ég Man Þig)** – izlandi, 2017. Rendezte: Óskar Thór Axelsson. Írta: Yrsa Sigurðardóttir regényéből Óskar Thór Axelsson, Ottó Geir Borg. Kép: Jakob Ingimundarson. Szereplők: Jóhannes Haukur Jóhannesson (Freyr), Thor Kristjansson (Gardar), Ágústa Eva Erlendsdóttir (Líf), Anna Gunnís Guðmundsdóttir (Katrín). Gyártó: Zik Zak Kvikmyndir. Formalmazó: Vertigo Média Kft. Szinkronizált. 105 perc.



**FÉRFIKOR**

# Férfiak hétköznapi

**KOLOZSI LÁSZLÓ**

**POLITZER PÉTER ELSŐ EGÉSZESTÉS RENDEZÉSE TUD ÚJAT MONDANI A FÉRFILÉTRŐL.**

Az egyik legnevesebb amerikai forgatókönyvírás guru szerint, annak a forgatókönyvnek, ami nem a hős életének legfontosabb időszakát meséli el, nem sok értelme van. A forgatókönyvnek a hős legfontosabb egy hetét, de ha lehet, ragaszkodva Arisztotelészhez, nem is ilyen hosszú időszakot, hanem csak egy sorsdöntő napját kell elmesélnie. Azt a drámai időszakot, amikor a hős belátóképessége és a körülmények oly módon ütköznek, hogy abban felvillan valami mélyen és megrázóan tragikus. Azt a pillanatot kell megmutatnia, amikor a főszereplőnek úgy kell döntést hoznia, hogy nem is sejtji, mi fog történni, mert nem látja át a feltételeket.

Politzer Péter három karakteres, lelapogatható háttértörténettel rendelkező férfinővérnek ugyan nem a legfontosabb napját látjuk, ugyanakkor a film a Robert McKee és Arisztotelész támasztotta feltételeknek egyebekben megfelel. Ugyanis a szereplők mindenképpen sorsfordító vagy sors egy szakaszát vagy egészét meghatározó, azt lezáró eseményeket élnek meg a kissé komótosan haladó fekete-fehér epizódok-

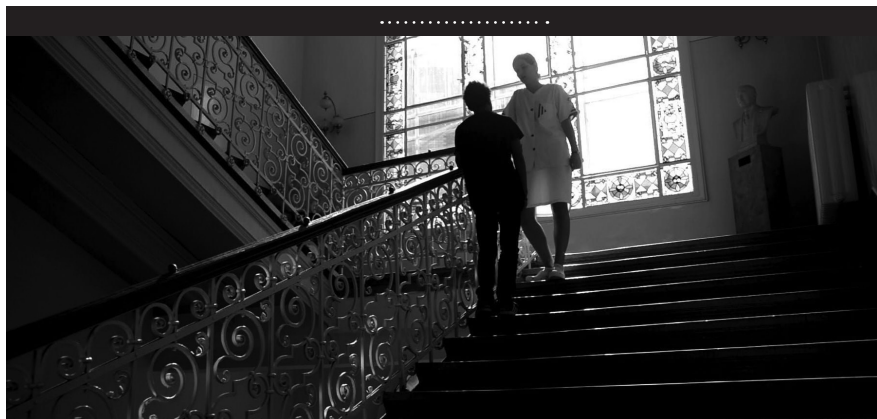
ban. A három férfinővér három életkort és három életstációt jelenít meg: az önállóságot próbálgató gyermekkort, a középkorú nagybőgős kamarazenesét, a házasság krízisét éli át, az öregember, a külsejére még kilencvenegy évesen is adó fotográfus az időskori magányt, az egyedül maradtok csöndes rémületét. Mintha Gustav Klimt *Három életkor* című festményének mozgóképes férfi-verzióját látnánk, egy-egy életút jellegzetes napját. Stációkat, melyek elvezetnek valamiféle megoldáshoz, az életszakasz lezárásához, de ezekben a stációkban nem elsősorban a beszűkült belátóképesség vagy a körülmények összjátéka nyilvánul meg, hanem a karakter. Elég sokat megtudunk a férfinővérek háttéréről, vagy azért, mert a drámai szituációk egyértelművé teszik, mi történt velük, vagy azért, mert a maga szereplő mondja el, mi és hogyan esett meg vele. Ez utóbbira a példa a fotós, Szipál Márton, aki mindvégig monologizál, elbeszéli az életét (álnév mögé bújva ugyan, de időnként érezhetően a saját életét idézi fel): különösen tragikus házasságát a jeles zongoristával, akinek mintegy

**„Felvillan valami mélyen tragikus”**

vigaszképpen, kárpótlásképpen hamisított lemezeket, és ezekkel a hamisított lemezekkel ért el, nem sokkal a halála előtt, a feleség hamis – kettőjüknek a sorscsapás elviseléséhez erőteljes – sikereket. A színházban játszó remek zenész, Frank – a jazzbőgős Vass Péter alakítja – krízise nem ilyen megrázó: kizárja magát a lakásból, nehezen indul a napja. Róla egy a gyerekekre vigyázó nagyival folytatott beszélgetésből derül ki, hogy félrelépett, majd később egy barátjával folytatott beszélgetésből az is, kivel. A bőgős epizódjai olykor annyira suták, mint maga a bőgős. Ám éppen a jelenetek és magának a bőgősnek a sutasága az, ami megfogja, a történetre érzékennyé teszi a nézőt.

Ez az abszolút hétköznapi hős, akitől távol áll minden beképzeltség, minden kivagyiság, a korai Szabó filmek naiv hőseire, illetve a rendező Politzer Péter vágta némely film hétköznapi hőseire, a Hajdu Szabolcs filmek hőseire emlékeztet. A valóságtól legel-emeltebb, legköltőibb, mindenképpen az anyukája balesete miatt egyedül maradó, az első szerelemszerűségbe belezuhanó kisfiú, Samu néhány epizódja. Fischer Samu a véltéhen improvizatív jelenetekben érettebbnek tűnik, mint az idősebb férfiak, és bár a három karakter külsőre, minden szempontból nagyon különböző, mintha valamiféle előképét adná az örök és változtathatatlan férfinővérnek is. Éppen ettől a zavarba ejtő zárlattól olyan különös és erős film a *Férfikor*, lesz több egyszemélyes szkeccsfilmnél. Samu jelenetein keresztül lehet megérteni, mi is lehetett egyik legtöbbet foglalkoztatott vágónk szándéka, amikor ezt a filmet megrendezte: arról szólni, ami a férfinővérekben megváltoztathatatlan, ami állandó, és időtlen. És ebből a szempontból Politzer filmje rokona az egy fiú sorsát éveken át követő Richard Linklater különleges biográfijának (amire a cím nem is túl halványan utal), a *Srácok*nak.

**FÉRFIKOR** – magyar, 2017. Rendezte és írta: **Politzer Péter**. Kép: **Kósa Péter**. Zene: **Chris Allan Todd**. Vágó: **Politzer Péter**. Producer: **Angelusz Iván, Ferenczy Gábor**. Szereplők: **Szipál Márton (Dezső), Vass Péter (Frank), Fischer Samu (Samu), Esztergályos Cecília, Bodó Antónia, Keres Emil**. Gyártó: **Katapult Film**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** 78 perc.





## Django

Django – francia, 2017. Rendezte: Etienne Comar. Írta: Alexis Salatko. Kép: Christophe Beaucarne. Zene: Warren Ellis. Szereplők: Reda Kateb (Django Reinhardt), Cécile De France (Louise), Gabriel Mireté (Lévêque), Palya Bea (Naguine), Bimbam Merstein (Negros). Gyártó: Fidelité Films / Pathé. Forgalmazó: Cinenuovo. Szinkronizált. 117 perc.

**K**usztust építeni és ápolni a korszektárással (is) lehet, az elmesélt és az elhallgatott részletek funkciója ugyanaz. Az elmúlt évszázad talán legismertebb francia énekesnőjéről készített biopic (*Piaf*, 2007) alkotói úgy döntöttek, kifejejtik a nácikkal való kollaboráció kényelmetlen epizódját, míg a 20. század másik legendás frankofón zenéslegendájának életéből pont a német megszállás idejét gondolta kiemelendőnek Etienne Comar rendező. A döntés mindkét esetben érthető – az erkölcsi bukásnál az ellenállás jobban passzol a mítoszba, még ha utóbbi szcenáriónak is megvannak a maga buktatói.

A *Djangónál* ez a túlságosan ismerős sztorivonalak csábítása. Comar, illetve az adaptáció forrásául szolgáló regény szerzője, Alexis Salatko nagyvonalúan bánnak az életrajzi tényekkel, hogy megidézhes-

## Jesus

Jesus – chilei, 2017. Rendezte és írta: Fernando Guzzoni. Kép: Barbara Alvarez. Szereplők: Nicolas Duran (Jesús), Alejandro Goic (Hector), Sebastian Alaya. Gyártó: Burning Blue / Don Quijote Films / JBA Productions / unafilm. Forgalmazó: magyarhangya. Feliratos. 85 perc.

**2**012-ben egy néhány huszonéves által elkövetett homofób gyilkosság híre rázta meg Chilét, amely a Zamudio-ügyként vonult be a köztudatba. Az eset egyértelművé tette, hogy szükség van a régóta napirenden levő antidiszkriminációs törvény azonnali beiktatására és a helyzet körültekintő elemzésére. A számvetésre vállalkozó munkák egyre szélesedő közönséget szólítottak meg, így a tényfeltáró könyv, a helyi tévésorozat és a színdarab után tavaly két játékfilm is készült, melyek már a nyugati fesztiválok nyilvánossága előtt boncolgatják a korántsem helyhez kötött problémát. Míg a színes neonfényekkel és stílusos zené-  
nékkel díszített *You'll Never Be*

*Alone* az áldozat elszigeteltségét és elszomorító családi háttérét vizsgálja, a harsány K-pop táncversennyel nyitó *Jesus* komor tónusú képein az elkövetők sok szempontból hasonló körülményei tárulnak fel. Mindkét film érzelmi és anyagi tekintetben is szűkre szabott hétköznapiakba, érzéketlen apák árnyékába és a kilátástalanság generációs élményébe helyezi intim drámáját, de Fernando Guzzoni rendezése merészebben ábrázolja a tragédia ígéretétől terhes közeget.

Noha a sorsfordító éjszakáig vezető, intoxikált hetek kábulata a címszereplőre fókuszáló közelképeken – odatámaszkodó társak, arcon csattanó pofonok és testre tapadó ajkak ritmustalan egymásutánjában – sejlik fel, a rendező eltávolodik a tényektől, és bűnbakkeresés helyett inkább a rendszerszintű tünetek észlelésében érdekelt. Az olykor nehezen követhető jelenetek sodrásában néző és szereplő előtt sem villantja fel a tisztánlátás vagy az ítéletalkotás lehetőségét (mindezt a nyitányban elhagyott szemüveg motívumá-

val is hangsúlyozza), viszont sokatmondó rutinként utal az eltussolás, az árulás és a fenyegetés hidegvérű gyakorlatára (finom áthallást képezve *Dog Flesh* című filmjével, melyben szintén a remek Alejandro Goic alakítja a Pinochet-diktatúra vétkeket cipelő apát). A *Jesus* gyomorba markoló diagnózisra így arra figyelmeztet, hogy a történelem bűneiből és a jövőtlenség frusztrációjából táplálkozó erőszak aligha elégszik meg egyetlen ártatlan áldozattal.

ÁRVA MÁRTON







jos sztárszínészt alakító John Turturro-ról – még aligha sejtették, hogy két év múlva milyen különösen szól majd például az a vicces mondat, amely az ő szájából hangzik el, miután a repülőtérről a római belváros felé az autóban elalszik, majd felriadva a következőt meséli Margheritának: „Ó, Istenem, mi csoda rémálom! Kevin Spacey megpróbált megölni!”

KOVÁCS GELLÉRT

## Rossz anyák karácsonya

A *Bad Moms Christmas* – amerikai, 2017. Rendezte és írta: Jon Lucas és Scott Moore. Kép: Mitchell Amundsen. Zene: Christopher YOUNG. Szereplők: Mila Kunis (Amy), Kristen Bell (Kiki), Kathryn Hahn (Carla), Susan Sarandon (Isis), Christine Baranski (Ruth). Gyártó: STX Entertainment / Huayl Brothers Pictures. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált. 104 perc.

2017-ben végleg hivatalossá vált, hogy a karácsony nem az adventtel kezdődik; halottak napja végeztével tulajdonképpen, ha nem is kötelező, de legalábbis javallott belevágni a dekorálásba, az ajándék-listák tételeinek beszerzésébe és a begyűrt linzertészták lefagyasztásába, így majdnem két hónapon át tarthat a tébolyult robogás a pirosetűs ünnep felé. Karácsonykor a biedermeier hangulat jegyében mindennek tökéletesen mesésnek kell lennie. Igen nagy szomorúság tehát, hogy *A rossz anyák karácsonya* című vígjáték – amely arra hivatott, hogy az elgyötört anyai lelket masszírozza kicsit – nem kifejezetten az igényesség híve. Igaz, az sem elképzelhetetlen, hogy egy bizonyos fokú idegösszeroppanás és fáradtsági szint felett élvezhetőek a teljesen érdektelen, összefüggéstelen, ad hoc adagolt poénon és a fantáziátlan, minden díszet nélkülöző fabula.

A tavalyi *Rossz anyák* folytatásáról annyi mindenest-



re elmondható, hogy sikerült majdnem minden figurát viszszaacsbítani a karácsonyi különkiadás erejéig. Mi több, három igazi hollywoodi díva is komoly szerepet vállalt a projektben, ők játsszák ugyanis a főhőseinkhez karácsony előtt kéretlenül betoppanó anyákat, akik aztán – így vagy úgy – elrendezik felnőtt lányaik életét, lehetőleg oly módon, ahogy azt ők jónak látják. Ebből természetesen óriási veszekedések, kínos helyzetek és végül kellemes meglepetések is származnak az anyósvicceknek is alulmúló sablon-poénon, sorjáznak az ordenárén elrajzolt karakterek és konfliktusok, de sehol egy olyan történetzsal, ami egy kicsit is érdekfeszítő lenne. A *Másnaposok*-széria alkotóitól ugyan nem várunk mélyintellektuális humort, kifinomult ízlést, vagy parádés vonalvezetést, de némi örült mulatságot igen – sajnos az anyáknak ebből nem jut, ami nagy kár, hiszen a gondoskodásban megcsömörlött mamik tébolya elméletileg igen hálás vígjátéki alapanyag lehetne.

ALFÖLDI NÓRA

## Eszeveszett esküvő

*Le sens de la fête* – francia, 2017. Rendezte és írta: Olivier Nakache és Eric Toledo. Kép: David Chizallet. Zene: Avishai Cohen. Szereplők: Jean-Pierre Bacri (Max), Gilles Lellouche (James), Jean-Paul Rouve

(Guy), Eye Haidara (Adèle), Suzanne Clément (Josiane). Gyártó: Ten Films / Quad / Gaumont. Forgalmazó: Mozinet. Feliratos. 115 perc.

Az Eric Toledano-Olivier Nakache rendezőpáros a 2011-es *Éltrevalókkal* vált világsztárrá (melyből 2017-ben A-listás hollywoodi remake készült *The Upside* címmel), első sorban talán azért, mert a profizmuson túl eddigi filmográfiájuk kulcsszava az életigenlés, fő témáik pedig a tolerancia és az esendőség, mindegy, hogy épp ifjúsági tábor lakóiról (*Volt egyszer egy nyár*), lebényt, idősödő milliomosról (*Éltrevalók*), vagy egy szenegáli bevándorlóról (*Samba*) legyen szó. Az *Eszeveszett esküvő*vel a *Volt egyszer egy nyár* könnyed, helyzet- és jellemkomikumra építő világához térnek vissza, a központban pedig itt sem egy karakterpáros, mint inkább egy millió katalógusa áll, rengeteg gyorsan, de gondosan kidolgozott szereplővel és mellékszál-

al, valamint feszes időkerettel. Max a rendezvényszervezés veteránja, hatalmas stábjával egy patinás kastélyban tartott vidéki lakodalmat visznek, és az esemény során természetesen minden megесik, ami egy esküvőszervező (hát még az ifjú pár) rémálma.

A film rendezői az *Éltrevalók* világsikere kapcsán bizonyára megtanultak egyet s mást a szórakoztatóipar fény- és árnyoldalairól, mostani filmjük ugyanis elsősorban erről kíván beszélni. A könnyed hangnem mellett jelen van ugyanaz a nagylátószög és a társadalmi érzékenység, mint a többi filmnél – mintha a *Samba* nyitójelenetében járnánk, ahol a kamera az elegáns parti ünnepeltjeitől a háttérben mértani precizitással dolgozó séfeken át egészen a leghátul mosogató bevándorlóig pásztáz. Hogy az esküvőszervezésben a vendéglátás és a show biznisz kíméletlen elvárásrendszere egyesül, és hogy a benne dolgozóktól elképeszthető álló- és tűróképességet követel, szinte már közhely, az *Eszeveszett esküvő* a hiteles és nagyon szórakoztató figuráknak, a sok abszurd helyzetnek és az igazán pörgős forgatókönyvnek köszönhetően mégsem fullad unalomba egy pillanatra sem, a vegytiszta romantika melletti őszinte kiállása pedig – ahogy a szerzőpáros korábbi filmjeinél megszokhattuk – végül feledtetni a benne megforduló összes klisé és lapos jelenetet.

KOVÁCS KATA







**A** *Fűrész*-sorozat az elmúlt évtized meghatározó horrosikere volt, a 2004-ben bemutatott első film meglepően jó fogadtatása hatására sűrű egymásutánban hat folytatás készült. A legutóbbi *Fűrész 3D* után joggal érezték úgy a gyártók, hogy a legvégső fájdalmas nyögést is kipróbálták, az utolsó vércseppet is kifacsarták a projektből, és lezárták a szériát.

Eltelt közben néhány év, a mai mozis időszámításban szinte egy örökkévalóság, és láss csodát, itt az újabb *Fűrész* film, egy következő folytatás, ami a hosszabb szünet miatt egy új kezdet is. A horror és sci-fi területén jártas Spierig fivérek (*Daybreakers – A vámpírok kora*, *Időhurok*) a rendezők, a forgatókönyvért felelős Goldfinger és Stolberg is tapasztalt szakemberek, munkájuk gyümölcse mégis fantáziátlan, unalmas és erőltetett. Nyolcadik alkalommal azért csak szükség lett volna némi vérfrissítésre, de a recept a szokásos. Most is szűkös helyiségben összezárt idegenek küzdenek az életükért betegesen agyafűrt próbatételek során, miközben a másik történet szálon a szintén levégőtlen kórbonctani laborban folyik a nyomozás a megcsontított áldozatok gyilkosa után. El se hinné az ember, a sorozat kulcsfigurája, a „Kirakós gyilkos” már a harmadik rész óta halott, de ezúttal is felbukkan

természetesen, nélküle nincs *Fűrész*. Nem csak Tobin Bell, de a többi kötelező hozzávaló is mind kipipálva: a szado-mazo hajlamainkra és félelmeinkre építő kínzóeszközök, a klauszrofóbiánkat kihasználó rendezői megoldások mind régről ismerősek, ráadásul ezúttal talán kevésbé is megrázóak.

Minden filmes franchise dilemmája ez: hogyan lehet az újdonság erejével hatni, ha közben az elvárásoknak is meg akarunk felelni. Láttunk már rá példát, hogy ez sikerült. Most nem.

KOVÁCS MARCELL

## Thor: Ragnarök

**Thor: Ragnarök** – amerikai, 2017. Rendezte: Taika Waititi. Írta: Eric Pearson, Craig Kyle és Christopher Yost. Kép: Javier Aguirresarobe.



Zene: Mark Mothersbaugh. Szereplők: Chris Hemsworth (Thor), Tom Hiddleston (Loki), Cate Blanchett (Hela), Tessa Thompson (Valkűr), Idris Elba (Heimdall), Mark Ruffalo (Banner). Gyártó: Marvel Studios / Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 131 perc.

**S**zámos újrakiadás és megshatott emlékezés jelent meg idén a 100 éve született, legendás képregényrajzoló, Jack Kirby tiszteletére, arra azonban nem számítottunk, hogy az évi Marvel-termés legüditőbb darabja is az ő stílusát fogja megidézni. A *Thor 3* felhőtlen bolygóközi kalandja ugyanolyan színesen és könnyedén zsonglörködik a skandináv mitológiával és a superhősuniverzummal, mint Kirby első Thor-képregényei.

A többnyire tudományos-fantasztikus talajon álló superhősök táborában a valóságtól minden szempontból elrugaszkodott Thor nemcsak isteni hatalma miatt számít különocnek (lásd az új film vizs-zatőr poénját arról, ki a legerősebb Bosszúálló), hanem azért is, mert igazi műfaji otthona inkább a fantasy mesei birodalma. Amíg a hasonló zsá-nervonzásban élő Dr. Strange feltalálja magát az ezotéria és a pszichedelikus utazások iránt határozott érdeklődést mutató modern nagyvárosban, addig az asgardi herceg akkor is be-

vándorló marad a földi vidéken, ha munkaerejére egyébként számot tartanak a bennszülött superhősök. Így voltaképpen kézenfekvő, hogy a Marvel-üzletbe kívülről érkezett, új-zélandi illetőségére büszke rendező, Taika Waiti (*Vadembe-rek hajszája*) köpenyes-pallosos menekültparancsnokként találja ki újra Thort, aki egész népének kénytelen új hazát keresni.

A részben Kirby által ihletett, vattacukorszínekben pompázó látványvilág és a jelenlegi menekültválságra finoman utaló történet első látásra nehezen békíthető ki egymással, a bármilyen tematikát befogadó vígjáték azonban közös nevezőre hozza az alkotói szándékokat. A *Ragnarök* humora harsányabb, mint a cinikus egysorosokat dobáló Vasember vagy a stréber poénokat eregető Pókember filmjei: hőseink többször közel járnak hozzá, hogy kezeslábasba búj, remekül szórakozó filmsztárokként lepleződjenek le, ám a jópofa mellékalakok ilyenkor is kihúzzák őket a csá-vából. Úgy fest, a Marvelnél komikus és kozmikus között valóban csak egy betű a különbség, a kérdés tehát, hogy az ugyancsak csillagközi inváziót ígérő, harmadik *Bosszúálló* ismét komolykodó pátosszal fáraszt-e majd, vagy nekifutásból kiröhögi a Föld leigázására készülő, aktuális hódítót.

KRÁNCIC BENCE





## Robert Bresson filmjei

**Egy falusi plébános naplója.** Francia, 1951. Szereplő: Claude Laydu, Armand Guilbert, Marie-Monique Arkell. 111 perc.

**Vétlen Baltazár.** Francia, 1966. Szereplők: Anne Wiazemsky, Walter Green, François Lafarge. 91 perc.

**A pénz.** Francia, 1983. Szereplők: Christian Patey, Caroline Lang, Vincent Risterucci. 80 perc. Forgalmazó: Etalon Film Kft.

Bresson filmjeivel mostohán bánt a hazai DVD-forgalmazás: csupán a *Zsebtolvaj* jelent meg mindezülig. Most az Etalon Film jóvoltából mindjárt három lemez is hozzáférhetővé vált. Nehéz megítélni a válogatás koncepcióját, de nem a Kiadó munkája, hanem Bresson művészete miatt. Tőle ugyanis egyrészt bármit szívesen néz meg vagy néz újra az ember, másrészt nehéz volna az életmű darabjai között fontossági sorrendet felállítani, korszakokat kialakítani, íveket húzni. Bresson valamennyi (mindösszesen tizenhárom) filmje magaslati

pont a modern filmművészetben, független a filmtörténeti korszakoktól (így magától a francia új hullámtól is), stilisztikailag pedig rendkívüli egységet mutat (talán csak a stílust megalapozó első két egészestés film, *A bűn anyagai* és *A Bois de Boulogne hölgyei* tér el a folytatástól, noha az alkotói szemléletmód már ezekben is jól felismerhető). A mostani válogatás kétségtelen erénye, hogy keresztmetszetet nyújt Bresson művészetéből: az érett stílus első darabja az *Egy falusi plébános naplója*, a *Vétlen Baltazár* hetedik filmként az életműnek nemcsak a középpontjában, hanem szemléleti és stilisztikai radikalizmusával zenitjén is áll; végül *A pénz* az utolsó, az oeuvre-t méltón módon lezáró mű.

Miben is áll Bresson szemléleti és stilisztikai radikalizmusa, illetve mit mutat fel ebből a most kiadott három film? A francia rendező az emberi élet alapvető kérdéseit feszeget-

ti – s ezzel vagy semmit, vagy túl nagyot mondtunk, holott valóban erről van szó, s ha ezt megpróbáljuk beleszuszakolni valamiféle filozófiai (egzisztencializmus) vagy teológiai (janzenizmus) rendszerbe, épp e szemléletmód lényegét tévesztjük szem elől. Bresson az emberi sors alapkérdéseire is le, amelyek túl vannak, avagy fölülte állnak a történelmileg, társadalmilag, politikailag, de még pszichológiailag is meghatározható kérdéseken: bűn, kegyelem, s főképp mindebben a kiszolgáltatottság és a szabadság mintázata, amely mintegy kirajzolja sorsunk pályáját. Kötött pálya ez; Bresson műveiből valóban sugárzik az eleve elrendeltetés gondolata. Ám filmjei mégis végigvisznek egy úton, amely ugyan „eleve” oda, végső és megmásíthatatlan rendeltetéséhez vezet, ugyanakkor megkerülhetetlenül személyes és egyedi, így azt – bármilyen közhelesen hangzik is – sorsnak kell neveznünk. Bresson művészetének nagysága, hogy

ez a közhely mélységet, távlatot – jelentést kap.

Stílusa szorosan illeszkedik ehhez a szemléletmódhoz. Mi fejezhetné ki jobban az emberi sors megfosztását a történelmi, társadalmi, politikai és pszichológiai aspektusuktól, hogy ily módon láthatóvá váljék annak lényegi középpontja, mint a végsőig lecsupaszított, kiüresített stílusesszék sora – amelyet megint csak fogyatékosan írhat le a minimalizmus fogalma vagy az aszketizmus metaforája. Noha erről van szó az elbeszélésmódtól a képi világon át a jól ismert modellszerű színészi játékig filmjeinek minden mozzanatában, így például – hogy csak egyet emeljek ki a számosból – a zenehasználatban, amikor is „nagy zenéket” használ, de csak rövid részletek erejéig, s gyakran a zajok vagy a zörejek „zenélnék”, sőt hangok mesélnek el a képeket, mivelhogy mi nek megmutatni azt, amit már úgyis tudunk. Hosszú lett ez a mondat, mivel hosszú volna felsorolni Bresson valamennyi stílusesszékét. A minimalizmus nála nem a formamegoldások kis számából adódik...

E szemléletmód és stílus természetes módon vonzódik a vallási tartalmakhoz és – legalábbis egyfajta – spirituális stílushoz. A három film e tekintetben is jól reprezentálja az életművet. Az *Egy falusi plébános naplója* közvetlen kapcsolatot mutat a témával (ahogy a *Jeanne D'Arc pere* is), a *Vétlen Baltazár* profán passiótörténete közvetett, míg *A pénz* világa még ezen a közvetett módon sem érintkezik a vallással és a spirituálisal – miközben, mint Bresson valamennyi filmje, az emberi élet végső, a halálig vagy – mint *A pénzben* – a gyilkosságig és a teljes önfeladásig vitt tragikus kérdésével szembeállít. A többi: kegyelem.

*Extra:* Eredeti mozielőzetesek.

GELENCSER GÁBOR

## Az utolsó szolgálat

**The Last Detail** – amerikai, 1973.  
Rendezte: Hal Ashby. Szereplők: Jack Nicholson, Otis Young, Randy Quaid.  
Forgalmazó: Sony. 99 perc.

A hatvanas-hetvenes évek amerikai filmjében kevés alkotó volt képes olyan bravúrosan tükröztetni a klasszikus hollywoodi hurraóptimizmust és annak kritikáját, mint Hal Ashby. Így tett a buddy movie, road movie és férfimelodráma háromszögébe helyezhető *Az utolsó szolgálat*ban is, amelyben két tengerészgyalogosnak (Jack Nicholson és Otis Young) börtönbe kell kísérenie a negyven dollár ellopása miatt a hadbíróság által nyolc év börtönre ítélt társukat, az éretlen, infantil Meadowst (Randy Quaid). A nyers stílusú, de érző szívű katonák fordulatos kalandtúrává változtatják az utazást rabjuk számára, aki egy hét leforgása alatt megízleli az élet korábban általa egyáltalán nem ismert édességeit.

Miként az egy évvel előtte készült, ritka kiváló *Harold és Maude*, Ashby ezen munkája is rendhagyó beavatástörténet. Szépen megférnek benne a hétköznapiságukban is érdekes pillanatok (játsozójának jégpályán, buszon vagy a világ legjobb szendvicset adó büfében) és az extrémebb szituációk (bizarr szektaszéansz az önjelölt próféta jelenlétében, férfitve avatás a vendégmarasztaló kuplerájban), de legyenek a bemutatott helyzetek bármily

humorosak sokszor, Ashby sírva vígad. Hiszen egy olyan országról beszél, ahol negyven dollár ellopása nyolc év börtönt ér.

A társadalombírálat nem csak az alapszituációba van belekódolva, hanem a jelenetek kivitelezésén is látszik. Kevés dermesztőbb buddy movie-t ismer Hollywood története, *Az utolsó szolgálat* fagyos, libabőrös mozi, amelyben a legderűsebb pillanatok katarziszt is rendre meggyengíti a kolorlokál. Járjunk külsőben vagy belsőben – utcán, parkban, bárban, hotelszobában –, a színek tompák, a miliő elnyűtt, az enteriőr roskatag: Michael Chapman kamerája már-már dokustílusban mutatja be a traumái nyomán kifakult és megroggyant Államokat. A belsőben is szinte párállik a lehet, míg a külsőkben – ha vannak – a szemhatárt tágitó totálók is inkább a hősökre zárják, mintsem rájuk nyitják a világot (lásd például minden idők legnyomorultabb kerti partiját a zárlatban).

Mi a jobb? A lét izgalmasságát nem ismerve vonulni ki a világból, vagy az élet örömeit siratva kivonódní onnan? A börtönének túlélésének az esélye nyilván akkor nagyobb, ha az elítélt nem tudja, hogy mit veszít. De mit ér a túlélés, ha nincs miért élni? Míg Meadows a film elején közönyösen veszi tudomásul szabadságának brutális megvonását, az utazás végére tudatosan benne annak a veszteségnek a mértéke, amit elítélése nyomán a jövőben el kell szenvednie. Nem véletlenül próbál a zárlatban



megszökni őrzi elől, illetve nem véletlen, hogy csak ekkor próbál szökni. Próbálkozik, de sikertelenül – Ashby a boldogtalan véggel azt sugallja, hogy a fiú rosszul járt a boldogságtúrával. Mindez már nem egyszerűen társadalomtudas, hanem kemény ideológiakritikai gesztus: a hollywoodi film boldogságmitológiájának érvényességét vitatja.

*Extrák:* Nincsenek.

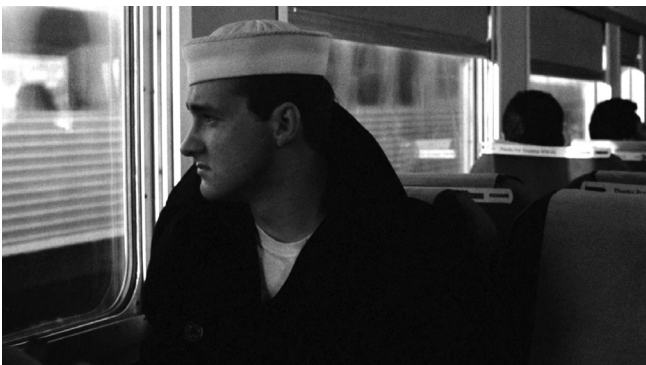
PÁPAI ZSOLT

## A mentőcsapat

**The Rescuers** – amerikai, 1977.  
Rendezte: Don Bluth, Milt Kahl, John Lounsberry, Wolfgang Reitherman, Art Stevens. Forgalmazó: BVHE. 75 perc.

Különleges helyet foglal el *A mentőcsapat* a Disney-animáció történetében. A Walt Disney halálát követő évtizedekben, a stúdió monopolhelyzetének meggyengülése során ez a bájos rajzfilm aratta a legnagyobb sikert, noha sem élénk reklámhadjárat, sem kiterjedt *merchandise* nem kísérette. *A mentőcsapat* lett a hatyúdala annak az animátor-és rendezőgárdának (a „kilenc öregúr”-ként emlegetett művészeknek), akik a klasszikus Disney-stílus kiérlelésében kulcsszerepet játszottak. Közülük Wolfgang Reitherman és – a bemutató előtt elhunyt – John Lounsberry a film rendezésében vett részt, míg Milt Kahl és Ollie Johnston egy-egy figurát animált: előbbi a Szörnyella DeFrászt megidéző intrikust,

utóbbi az önporréként megformált idős macskát. A hatvanas évek eleje óta tervezett adaptáció Margery Sharp mesekönyveiből 1977-re készült el; a rajzfilm két kiségere a rágcslók nemzetközi segítő szervezetének kötelékében vállalkozik arra, hogy egy palackba rejtett üzenet nyomába eredve megtalálják Pennyt, az elrabolt árva kislányt – a déli mocsárvidéken a hisztérikus Madame Medusa őt kényszeríti abba a barlangba, ahol kalózok kincse rejtezik. Földön, vízen, levegőben zajló kalandok kerekednek mindebből, mégsem a mérsékeltlen izgalmas – kergetőzések és furfangos menekülések igazán megragadóak, hanem a főszereplő egérpár rokonszenves kettőse. Az óvatoskodó, babonás Bernard és a lelkes, bátor Bianca egymást kiegészítő elmentétei a karakteranimációt, a cselekményépítést és a humort egyaránt jól szolgálják. Bianca személyében a mentőszervezet magyar tagját (!) tisztelhetjük, akinek valóban Magyarországról elszármazott színész, a *Macskarisztokraták* anyacáját is megszólaltató Eva Gabor kölcsönözte a hangját. *A mentőcsapat* a másodvonalbeli Disney-rajzfilmek közé tartozik – ott azonban az élbolyt erősíti. *Extrák:* A film egyik betétdalának karaoke-változata mellett három kisfilm kapott helyet a DVD-n. A Disney-gonosztevőket neveléses másfél percben felvillantó szösszenet mellett látható az 1952-es *Vizi madarak* Oscar-díjjal kitüntetett fél-







## Erdélyi sci-fi

Az első erdélyi képregény-havilapként határozzák meg alapítói a *Fantomatikát*, amely az idei év legizgalmasabb magyar nyelvű képregényes kezdeményezése lehet. Szabó Kriszta és Sárosi Máttyás megunták, hogy Erdélyben alig kapni képregényt, a magyar megjelenések elvétve jutnak el hozzájuk, így aztán saját sorozatot indítottak. Az idősebbek emlékezhetnek, hogy volt persze Erdélyben magyar nyelvű képregény, legkivált a *Napsugár* gyerekújság és Rusz Livia munkái juthatnak eszünkbe. A *Fantomatika* viszont nem kisiskolásoknak szól, inkább az európai sci-fi szép hagyományait eleveníti fel (a lap címét is Stanisław Lemtől kölcsönözték a szerkesztők).

Távlati terv a tehetséges magyar alkotók felkarolása, de az első történetet a szerkesztők jegyzik. Magyarországi olvasóként a felvezetésben nem is a bolygóközi romantikus sztori ígérete fogott meg, hanem az a szellemes megoldás, ahogy az itthon gyakorta emlegetett, számos elemében hamis Erdély-képpel eljátszik a történet. Paraszti környezetet ismerünk meg, mezőn heverésző, csillagokat bámuló erdélyi legény a főhősünk – néhány oldal után majdnem elcsüggesztett

az egyoldalú és sematikus ábrázolás. Ám mindez, szerencsére, csapda. A folytatás meglepetéseit nem árulnám el, legyen elég annyi, hogy filmes párhuzamként *A falu* ugrott be.

Sárosi Máttyás rajzaiban még nem forrt egységbe az eltérő stílusvilágok hatása: erős fények vetülnek a holtápadt arcokra, különböző festési technikákkal felvitt hátterek, kollázsszerű kompozíciók teszik sűrűvé, egyúttal nehezen megragadhatóvá a látványt. Sárosi mintha minden lehetőségét bele akarta volna zsúfolni az első számba. Ez a telítettség nem is áll rosszul a történetnek (elvégre abban fenekestül felfordul a főhős élete), de némi visszafogottság jót tenne a rajzoknak, ahogy az is, ha a világszépnek kikiáltott hősnő a rajzokon is vonzó lenne.

A *Fantomatikára* kisebb hibái ellenére is érdemes odafigyelni. Úgy tűnik, az erdélyi magyar sajtó szívesen foglalkozik a lappal, az alapítók pedig a magyarországi terjesztésről is gondoskodtak, úgyhogy reméljük, sikerül fenntartható és hosszú életű vállalkozássá fejleszteni a magazint.

**Fantomatika 1.** Színes, puhafedele, 36 oldal. Kiadó: Fantomatika.

### FRANCIA SCI-FI

A képregénypiacra még a könyvesnél is fokozottabban

igaz, hogy szinte kizárólag a kortársak találnak olvasóra, éppen ezért örömteli, hogy a Nero Blanco Comix legalább néhány francia alpművet elérhetővé tesz. A *Barbarellát* mai szemmel olvasva az tűnik fel, hogy a hatvanas évek szexuális forradalmának művészi lenyomatai mint ha merészebbek lennének, mint a 2010-es évek popkultúrájának hasonló termékei. A csúcson minden értelemben az, amikor a hősnőt egy embernagyságú szexrobot próbálja halálos orgazmusba kergetni, de a vadul kanyargó cselekményben se szeri, se száma az efféle pajzán kalandoknak.

A címszereplő a felütés szerint szerelmi csalódás miatt indul bolygóközi felfedezőútra, de a történetről nincs értelme többet beszélni, az ugyanis teljes sületlenség. Az eseményeket inkább a szurreális álomlogika szervezi, és egy másik fontos korabeli társadalmi jelenség, a pszichedelikus kábítószeres hatásáról árulkodnak. A *Barbarellát* akkor olvassuk helyesen, ha hagyjuk magunkat sodródni a történetekkel, és ámulunk a felbukkanó furcsa figurákon, akik közül talán a fontos, vak angyal, Pygar a legemlékezetesebb. Az írórajzoló, Jean-Claude Forest is

inkább a karaktertervezésnél érezhette magát elemében, a díszletek, hátterek sematikusak vagy jelzesszerűek. A *Barbarella* színesben lenne igazán lenyűgöző, ám akkor talán túl sok lenne az inger, a sztori így is könnyen fárasztóvá válik. Azért megértjük, Forest képregénye miért kavart botrányt megjelenése idején, 1962-ben – a kikapós hősnő visszahozni nem, csak felidézni tudja azt a kort, amikor a műalkotások még társadalmi felháborodást tudtak kelteni. A magyar kiadással szemben egyetlen apró kifogással élhetünk: fájoan hiányzik belőle a képregényt kontextusba helyező tanulmány vagy utószó. Jean-Claude Forest: *Barbarella*. Fekete-fehér, puhafedele, 72 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

KRÁNICZ BENCE



## CSILLAGOK HÁBORÚJA (1977)



DOUDACHE.HU