

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 01. SZÁM

2018. január

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

TECHNIKA ÉS MÁGIA

BÁNKY VIKTOR / MAKAVEJEV / LANTHIMOS



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Andrej Zvjagincev: **Szeretet nélkül** – Mozinet Kft.

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

TECHNIKA ÉS MÁGIA

A spirituálisan kiüresedett, digitális eszközökben tobzódó modern fogyasztó öntudatlanul is éhes a mindennapi életéből hiányzó spirituális élményekre, ám ilyen jellegű tartalmak a hollywoodi filmekben rendre a számítástechnikai virtualitás jegyeivel felruházva és eszközeivel ábrázolva jelennek meg.

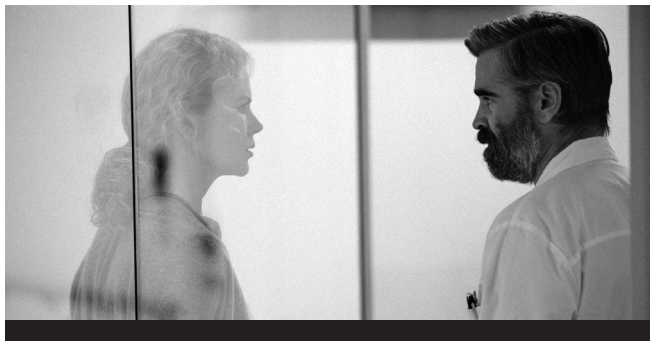
Rian Johnson: *Csillagok háborúja: Az utolsó jedik* (Daisy Ridley és Mark Hamill) – 4. oldal



YORGOS LANTHIMOS

Yorgos Lanthimos nem arról híres, hogy könnyen emészthető filmeket készít: egyedülálló ötleteivel hamar megragadja a nézők fantáziáját, hogy aztán alaposan próbára tegye a teherbírásukat. Napjaink egyetlen világszerte ismert görög rendezője ráadásul karrierje első koprodukciós munkájánál is megőrizte egyéni látásmódját, és bravúrosan elkerülte a csapdát, hogy europudingot készítsen.

Yorgos Lanthimos: *Egy szent szarvas meggyilkolása* (Nicole Kidman és Colin Farrell) – 22. oldal



DUŠAN MAKAVEJEV

Titoszlávia – ahogy Jugoszláviát a 60-as években bizonyos értelmiségi körökben nevezték – arra a nemzeti vagy inkább állami és pártmitoszra épült, hogy az országot a partizánok minden segítség nélkül szabadították fel. Ezt a mítoszt tépázza meg a rebellis Makavejev harmadik játékfilmje, az 1968-as *Védtelen ártatlanság*.

Dušan Makavejev: *Szerelmi ügy...* (Eva Ras és Slobodan Aligrudic) – 30. oldal



2018 január

FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 01. SZÁM

TECHNIKA ÉS MÁGIA

Borbíró András: Digitális délibábok (<i>Technokrata mágia</i>)	4
Hirsch Tibor: Sejtfal kontra műszerfal (<i>Fantasztikus tudomány</i>)	8
Huber Zoltán: Zsugorfóliás csomagolás (<i>Alexander Payne: Kicsinyítés</i>)	11

FILMEMLÉKEZET

Pápai Zsolt: Janus-arcú boldogság-iparos (<i>Bánky Viktor elfeledett filmjei – 1. rész</i>)	12
Jean-Luc Godard: Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe (<i>részlet</i>)	18
Vajda Judit: Ocsúból a tiszta bűzát (<i>Mark Cousins: A filmművészet története</i>)	20

ÚJ RAJ

Roboz Gábor: A hiányzó másik (<i>Yorgos Lanthimos</i>)	22
Varró Attila: Trójai faló (<i>Yorgos Lanthimos: Egy szent szarvas meggyilkolása</i>)	25

FILM/KÉPREGÉNY

Ádám Péter: Tintin én vagyok (<i>Hergé papírmozija</i>)	26
---	----

BALKÁN EXPRESSZ

Szűjártó Imre: Szerelmi ügyek (<i>Dušan Makavejev pályakezdése</i>)	30
Balázs Attila: A magányos szervezet titka (<i>Makavejev, a rebellis</i>)	32

MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás Dénes: Az ember, akit háromszor is meg lehet ölni (<i>Beszélgetés Szász Jánossal</i>)	34
Zalán Vince: Csataterek (<i>Rózsa János doku-trilógiája</i>)	36
Tóth Klára: „Miért ne legyek tisztességes...?” (<i>Tóth Péter Pál: A Gulyás testvérek</i>)	38
Kornis Anna: Élet-minta (<i>Kármentő Éva: Muszter</i>)	40

FESZTIVÁL

Kovács Patrik: Képekbe fojtva (<i>Verzió</i>)	42
Baski Sándor: A nő megfizet (<i>Sitges</i>)	44
Bartl Dóra: A kapitalizmus határai (<i>Jihlava</i>)	46

TELEVÍZIÓ

Huber Zoltán: Jóban, rosszban (<i>Vince Gilligan: Better Call Saul</i>)	48
---	----

KRITIKA

Kránicz Bence: A mi fiunk (<i>Antal Nimród: A Viszkis</i>)	50
Vincze Teréz: A miniszter asszony félrelép (<i>Sally Potter: A vendégek</i>)	51
Huber Zoltán: Erre tovább (<i>Túri Bálint Márk: Legjobb úton</i>)	52
Beretvás Gábor: Légembólia (<i>Pólik József: Életem legrosszabb napja</i>)	53
Barkóczy Janka: A társalgás logikája (<i>Claire Denis: Jöjj el napfény!</i>)	54

MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Andrej Zvjagincev: *Szeretet nélkül* (Maryana Spivak) – Mozinet Kft.

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@chello.hu
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlapelofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR17-0125

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

képek **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

Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.
A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap


SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez idén különösen nagy szükségünk van a filmszakma támogatására. A Nemzeti Kulturális Alap 2018-ra szóló filmművészeti lap/honlap pályázata ugyanis lapzártakor még nincs kiírva.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen 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 azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

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

Kérjük olvasóinkat, legyenek a honi filmkritika mecénásai, személyi jövedelemadójuk 1 %-ával támogassák a Filmvilágot. Az akadozó támogatási rendszerben ez különösen nagy segítség.

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

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 januári előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

TECHNOLOGY AND MAGIC

Digital Mirage (Technologic Magic) by András Borbíró, p. 4. **Cell Walls and Dash Panels** (Fantastic Science) by Tibor Hirsch, p. 8. **Shrink Film Wrapping** (Downsizing by Alexander Payne) by Zoltán Huber, p. 11.

Devoid of spiritual values the Modern Man of consumer society starves for transcendent experiences: Hollywood wraps them into the computer generated images of science fiction films.

FILM MEMORY

Janus-Faced Happiness Maker (Forgotten Films of Viktor Bánky – Part One) by Zsolt Pápai, p. 12. **Introduction to a (True) History of Cinema** by Jean-Luc Godard (Excerpt) p. 18. **All That Glitters Is Not Gold** (The Story of Film by Mark Cousins) by Judit Vajda, p. 20.

One of the most controversial filmmaker of Hungarian cinema, Viktor Bánky (1899–1967) directed servile political propaganda films and sensitive portraits about the angs in the Horthy Era.

NEW BREED

The Missing Other (Yorgos Lanthimos) by Gábor Roboz, p. 22. **A Trojan Horse** (Killing of a Sacred Deer by Yorgos Lanthimos) by Attila Varró, p. 25.

Lanthimos' original high concept films grab the audience's attention from the very start but they put our psychological strength to the trial until the last moment.

FILM/COMICS

Tintin, That's Me! (Hergé on Film) by Péter Ádám, p. 26.

BALKAN EXPRESS

Love Affairs (First Films by Dušan Makavejev) by Imre Szijszartó, p. 30. **The Secret of a Lonely Organism** (Makavejev the Renegade) by Attila Balázs, p. 32.

With his radical and myth-wrecking early films Makavejev proved to be the pioneer of Yugoslavian black cinema.

HUNGARIAN WORKSHOP

That Man Who Could Be Killed Thrice (A Talk to János Szász) by Tamás Dénes Soós, p. 34. **Battle-grounds** (János Rózsa's Documentary Trilogy) by Vince Zalán, p. 36. **Why Should I Not Be Honest?** (The Gulyás Brothers by Péter Pál Tóth) by Klára Tóth, p. 38. **Life-Model** (Film Footage by Éva Kárméntő) by Anna Kornis, p. 40.

FESTIVAL

Drown by Pictures (Verzió Documentary Film Festival) by Patrik Kovács, p. 42. **Women Paying Back** (Sitges Festival) by Sándor Baski, p. 44. **The Borders of Capitalism** (Jihlava Festival) by Dóra Barta, p. 46.

TELEVISION

For Better or Worse (Better Call Saul by Vince Gilligan) by Zoltán Huber, p. 48.

REVIEWS

Our Boy (The Whisky Robber by Nimród Antal) by Bence Kránicz, p. 50. **Yes, Mrs. Minister!** (The Party by Sally Potter) by Teréz Vincze, p. 51. **This Way Ahead** (No Place Like On The Road by Bálint Túri) by Zoltán Huber, p. 52. **Air Bends** (The Worst Day of My Life by József Pólik) by Gábor Beretväs, p. 53. **The Logic of Conversation** (Let the Sunshine In by Claire Denis) by Janka Barkóczi, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Maryana Spivak in *Loveless* by Andrey Zvyagintsev – A Mozinet Release

TECHNOKRATA MÁGIA

Borbíró András

DIGITÁLIS DELIBÁBOK

Technokrata ideológia és transzcendens világkép egyre szorosabban fonódik össze a népszerű amerikai szuperhősfilmekben és sci-fikben.

Aspirituálisan kiüresedett, digitális eszközökben tobzódó modern fogyasztó öntudatlanul is éhes a mindennapi életéből hiányzó, megismerésen túli élményekre, ám ilyen jellegű tartalmak a hollywoodi filmekben rendre a számítástechnikai virtualitás jegyeivel felruházva és eszközeivel ábrázolva jelennek meg.

Az információs technológiák fejlődésének vágtája olyan mértékben alakította át az elmúlt bő két évtizedben életünk megannyi területét, gyermekkortól tartó tanulástól és mindennapi munkavégzéstől kezdve tömegkommunikáción, médiafogyasztáson, szabadidős elfoglaltságokon át egészen intim szféránk működéséig (párkeresés, személyes problémák és élmények közzététele), hogy azzal se közhelyek és falfirka-bölcsességek, se tudományos-fantasztikus művek nem tudnak lépést tartani.

Gondoljunk bele: a mai harmincasok még a nyugati világban is úgy érték el a félkész kamaszkor-állapotot, hogy a „világháló” szövegek és képek egzotikus, nehezen hozzáférhető, tétova bolhapiaca volt. Az elmúlt évtizedben mobillal a kézben született gyermekek jelentős része ezzel szemben előbb tanulja meg mobilos operációs rendszerek használatát, mint érthetően beszélni, írni. Elsőre talán nem is fogtuk fel, milyen hatalmas a különbség az asztali számítógépek és a mobiltelefonok kínálta

tevékenységek között. Az előbbi elé kell ülni, be kell kapcsolni, sőt még várni is kell rá, az utóbbi pedig időt szakít magának a miénkből, soha nincs kikapcsolva, jelzéseivel és értesítéseivel pedig folyamatos figyelmet igényel.

2017-es felmérések szerint az USA-ban élő felnőtt lakosság naponta három-négy órát használja mobiltelefonját aktívan, de Európa sincs sokkal lemaradva. A nyugati társadalmakban a tizenkét éves gyerekeknek több mint fele aktívan okostelefonozik, és jelentős részük megélte már az online létezés miatti kevesebb alvást, elmaradt étkezést, valamint a netezésre fordított idő sikertelen csökkentési kísérletét, röviden: a függőség élményét.

A trendeket nézve nincs lassítás: aki lemarad, kimarad. Egyre fontosabb evolúciós fegyvertény az érintőképernyővel szembe fordítható hüvelykujj, a jövő vagyonos, befolyásos rétege a technokrácia. Vágyaink tárgyai mind elektronikus eszközök (és még el sem jött az élethű szexrobotok kora). Hiszen kinek ne lenne szüksége kétszer annyira sávszélességből, pixelből, vagy más műszaki paramétereiből, ha elérhető? Egy filozófus vagy társadalomtudós szemüvegén át nézve mégis meglepő, milyen készségesen elfogadjuk értékrendünk növekvő műszaki jellegét, miközben láthatatlan, anyagi helyzet és műszaki affinitás által kijelölt hártják

osztják a társadalmat digitális szociális státusz szerinti rétegekre.

Különösen érdekes megfigyelni a technokrata ideológia felbukkanását a közgondolkodást egyszerre befolyásolni és követni igyekvő azon hollywoodi tömegfilmekben, melyek ettől a gondolkodásmódtól idegen, transzcendens tapasztalatokat vagy természetfeletti jelenségeket dolgoznak fel.

EGY ÚJ VILÁG FURCSA DOKTORA (DOCTOR STRANGE)

Az emberiséget mindig is foglalkoztatta a valóság befolyásolása, cselekvőképességünk érzékszervek és végtagok testi korlátjain túli kiterjesztése. A sámánizmus, boszorkányság, népi babonák és hiedelmek, önjelölt varázstudók vélelmezett varázserije még jellemzően nem azonnali eredményeket ígért, praktikus okokból. A mozgókép születése óta előszeretettel ábrázolja a mágia különböző formáit, legyen szó közvetlen hatásoktól mentes bájolásokról és átkoktól, avagy a filmtrükkök – a közönséget akkor és azóta is rendületlenül lenyűgöző – lehetőségeit tetszés szerinti mértékben kiaknázó alakváltásokról és más természetfeletti fogásokról.



Doctor Strange 2016-ban kapott önálló egész estés filmet a Marvel Studios-tól. A 60-as években indult fantáziadús, pszichedelikus vizuális elemekben bővelkedő képregénysorozat garantálta az elvárt számú CGI-petárdát, ugyanakkor a misztikus ázsiai mester által kinevelt mágus kellő mértékben eltér az olyan, vagyonuk és speciális ruháik által hatalomhoz jutó karakterektől, mint Bruce Wayne és Tony Stark, vagy a spirituális beágyazottság nélküli, ily módon sterilebb erejű Clark Kent és Peter Parker.

A film elején Dr. Stephen Strange-t kirívóan intelligens, arrogáns, Tony Stark playboy zsenijét idéző gazdag idegsebésznek ismerjük meg, aki rendelkezik az emberi agyról a nyugati orvoslás által összegyűjtött minden ismerettel. Mikor azonban autóbalesete elvágja finom kezét igénylő szakmájának gyakorlásától, és kollégái, az Egyesült Államok legjobb agysebészei is csak a vállukat vonogatják, Dr. Strange egyre reménytelenebb gyógyulási lehetőségek után kutat, így hamarosan a Himalája egy eldugott szegletében találja magát.

A labda fel van tehát adva egy kis keleties elmélkedéshez türelemről, alázatról

és az ősök tiszteletéről. A nyugati világ türelmetlenségétől hajtott sebészt nyilván átformálják majd a misztikus tanok és a mély spirituális tartalmat rejtő fizikai edzésterv...

A film azonban hamar eltér e várakozás szerinti ívről. Ennek csak felületes magyarázata a sokadik szuperhősfilmre ellankadó nézői figyelem fenntartása, az eredettörténetek unalomig ismert elemeinek sietős, zanzásított elmesélése. Valójában a film készítőit cseppet sem érdekli jobban a vulgárfilozófia vagy a mágia működésének pontos szisztémája, mint Dr. Strange-t, aki folyamatosan felesel és panaszkodik mestereinek, alázat helyett pedig csupán a mohó kíváncsiság és tudásvágy fűti a titkos tanokat illetően, melyekkel majd a film második felében, átvéve a sötét erők által elcsábított mestere helyét, meg tudja védelmezni a világot.

A látszólagos természetfeletti elemek azonban meglepően egységes szimbólumrendszerre állnak össze, mely nem is eshetne messzebb transzcendens élményektől: az informatikai területére vezető párhuzamok a maguk valójában legfeljebb cyberpunk mű-

vekben bukkanhatnak fel. A főszereplő valódi sorstársa nem Tony Stark, hanem Neo, a felébredt programozó, aki megtanulja meghekkelni a valóságot. A Kamar-Tajban élő szerzetesektől hősünk nem világszemléletet sajátít el – a világ átírására. Visszatekintve régi szakmája is új színezetet nyer: a kizárólag nyugati módszerekben bízó öntelt agysebészből hardveres mérnökké válik, aki a húst már jól ismeri, már csak szoftveres félműveltségét kell kiegészítenie. Miután problémája fizikai szinten megoldódott (a csont beforrt, az idegek újraépültek), csupán szoftveres fejlesztésre van szükség, amennyiben a testben történő adattovábbításra, vezérlésre szolgáló idegek vezetékeinek kell ügyesebb parancsokat küldenie kezének.

E szimbolikát tovább erősíti a valódi világ műszaki jellegű ábrázolása, melyre a (virtuális gép informatikai fogalmát idéző) Tükördimenzó ad módot. A számítástechnikai architektúrák környezetidegen megjelenését a film elegáns megoldással kerüli el, mely jobban illeszkedik a varázsló archaikus képéhez is: a

„Csupán szoftveres fejlesztésre van szüksége”

(Scott Derrickson: Doctor Strange)



Mátrix fémjelezte, zöld színű nyomtatott áramkörök megjelenésén alapuló dizájn helyett, a *Dark City*-től és az *Eredettől* (*Inception*) kölcsönözve, steampunk látványelemeket használ. Így válnak az épületek, padlófelületek és lépcsősorok precízen összekapcsolódó fogaskerekké, gyilkos óraművé, melyeken a hekker, azaz (William Gibson *Neurománc*ból kölcsönzött terminológiával) a Művész harcol, játszik.

A hardver (test) és szoftver (lélek) fogalmának különválasztását hangsúlyozza az Asztrálsík létezése is, ahova a testből való kilépéssel jut el az ember (és amely egyúttal gyönyörű pszichedelikus képsorokra is lehetőséget ad). Mint ahogy a szoftver is függetleníthető egy adott hardvertől, úgy Dr. Strange szelleme is végig tudja asszisztálni saját testének visszahozását a klinikai halálból. Ez a virtuális valóság egyúttal olyan vérbeli sci-fik vállaltan szoftveres VR tereit idézi fel, mint a *Mátrix* vagy a *Tron*.

E technokrata mágia leglátványosabb bizonyítéka a téridőnek való parancsolás. Ennek eszközei közé egyaránt beletartoznak a Föld távoli pontjait fizikai hiperlinkként összekötő térkapuk nyitása – melyek valódi világunkra vetítik az internet alapját képező virtuális kapcsolódásokat – és az időutazás, mellyel Dr. Strange végül döntetlenre kényszeríti Dormammut, a Sötét Dimenzió legyőzhetetlenül erős urát. Az időhurok mint patthelyzetet garantáló fogás a végtelen ciklus programozói alaphibáját emeli hősi tétté (mely talán sosem hozott nagyobb szolgálatot az emberiségnek...), és silányítja egyben videójátékos meghalás-újraéledés jelenséggé az emberiség megmentéséért tett krisztusi önfeláldozást.

A film tanulsága így sem szerénységről és hatalmas erők tisztelétéről, sem elmélyült bölcsességről nem szól: azoknak áll az új világ, akik értenek a nyelvén. Dr. Strange eleve ideális hekker volt: számolókapacitása, multitasking képessége (műtét közben popkulturális versengést szít) eddig is legendás volt, kezének sebessége már a film elején fetisizált. Lelki katarzisa nincs se mód, se igény: a kontroll-mániás, önző, barátnőjével egyúttal élni képtelen orvosból kontroll-mániás, önző, egyetlen új barátját elidegenítő varázsló lett.

A digitális varázsvilágban az aktorok már nem a cyberpunk szakadt konzolzsokéi, akik csak próbálják meglo-

vagolni az eseményeket, hogy minél tovább túléljék őket, hanem világmérterű játszmák utilitarista, hataloméhes, különös sebészei.

A TERMÉSZET PROGRAMNYELVE (AVATAR)

Az *Avatar* hőse szintén megnyomorodott, a filmben hangsúlyos módon teljes értékűvé váló férfi, akit ehhez ezúttal technológiai vívmány segít hozzá, méghozzá tudatának áthelyezésével. Az „Avatar projektben” testvére helyét elfoglaló Jake-et egy speciálisan létrehozott ember/Na’vi hibrid lénybe, azaz avatárba költöztetik, hogy segítse a fajok közötti kommunikációt az ember által lakhatatlan Pandora bolygón. Az ép test által újra fellelt szabadság csak a kezdet: a főhős egy új, elfogadóbb, harmonikusabb közösségre, majd a szerelemre is rátalál a Na’vik között, míg végül az emberi hódítók mohóságának, pusztításának következtében virtuálisan felvett fájának oldalára áll.

Az *Avatar* hatalmas költségvetésű, két és fél órás opusza több párhuzamos történetszálon fut. A *Rómeó és Júliát* és *Pocahontast* idéző romantikus dráma, az emberek oldalán megjelenő, sci-fi filmekből jól ismert tudós-katona ellentét, valamint az őslakosok törzsében két alfahím (hősünk és egy tisztavérű Na’vi) között, ellenségesből testvéribé forduló viszony váltakozó mértékű izgalmat és meglepetést kínáló minitörténetek. A film fókusza azonban korunk égető problémáján, ember és természet viszonyán, pontosabban a mohó, önkontrollt nem ismerő, pusztító magatartásunkon van.

James Cameron annyira biztosra akart menni az öko-dráma üzenetével, hogy egy teljesen irracionális természetképet alkotott meg. Eme idealizált világban nincs hely a nagy számok törvényének, a kíméletlen szelekciónak, ahol egyedek, csordák, fajok pusztulnak és születnek folyamatosan. Pandora szelencéje nem veszélyes gondolatokat, hanem a gyerekbiztos pecséttel ellátható, nyugalom megzavarására alkalmas képsorokat kerülő állatos dokumentumfilmek világát rejti. A természet nem csíp, harap és rúg, hanem kiszolgál. Legalábbis azokat, akik beszélnek kódnnyelvét.

A rendező – aki lehengetően látványosnak szánt filmjével állítása szerint megvárta a szükséges tudású CGI technika kifejlesztését – a bolygó megjelenítésében is maximalista, külsőségeket

túlbecslő beállítottságról tett bizonyosságot. Az ökoszisztéma élőlényei közötti harmóniát olyan hibamentes, abszolút kompatibilitásként ábrázolja, szembe állítva az emberi gépfetiszizmussal és terraformálási habitussal, mely még a műszaki életben is elérhetetlen. A Na’vik hajfonat-szerű csápja nem csak saját fajtársaikkal, de a bolygó faunájának és flórájának más képviselőivel is képes összekapcsolódni, sőt kommunikálni is: így válik irányíthatóvá lószzerű hatásuk és a repüléshez használt sárkánylány. Idomítás, összeszokás, viselkedési minták megtanulása helyett tehát a Na’vik csápjaik végén bimbózó szervek erőszakos egymáshoz csatlakoztatásával hajtanak akaratauk alá egy másik lényt. A szerencsétlen módon erőszaktevésre emlékeztető aktus valójában egy elektronikai berendezés adatkábelén át történő feltörésének biológiai megfelelője. De a Na’vik a Lelkek Fáján keresztül még Eywával, a bolygó ökoszisztémáját képviselő lélekkel is képesek kommunikálni. „Turn on, tune in, drop out”, szöveg a pszichedelikus korszak jelszava, de az életfára mint biológiai szerverre rácsatlakozott, eufórikus törzsi tudatorgiaszertartásban részt vevő Na’viknak már ugyanúgy nincs szükségük szerekre a ráhangolódáshoz, mint az interneten keresztül társadalmi életet élő modern embernek. Nehéz technokratább világképet elképzelni, mint amelyben egy bolygó uralkodó létformája egy testrészüket képező, univerzális kábelén keresztül közvetlen kapcsolatba tud lépni istenével, és rajta keresztül az összes többi élőlényvel. Pandora egységes kommunikációs protokollja és interfésze egyszerűen túl szép, hogy igaz legyen.

A cselekmény többi eleme, ha kevésbé látványosan is, de ugyanezen ideológiáról árulkodik. Az ember-Na’vi románc rejtett üzenete, hogy a nemiség egy virtuális vonzalom, mely leszakítható az egyedek testgépének beépített impulzusairól, a minket felgerjesztő hormonokról és fajfenntartó ösztönökről. Ámor nyila nem húsba, hanem szellembe talál, két intelligens tudatot összekapcsoló vonzalom hídja alatt cserélhetőek a faji jellegzetességek.

AZ ÁLOM METAFIZIKÁJA (EREDET)

Christopher Nolan az elmúlt két évtizedben magabiztos szerzői kézjegyekkel dolgozó, de Hollywoodnak is megfelelően képes, megbízható rendezővé avasztált,



kinek Achilles-ina pontosan e két elvárásrendszer közötti folyamatos egyensúlyozás, kompromiszsum-keresés.

Az *Eredet* műfajilag nehezen besorolható high-concept filmje két, eltérő jellegű történet-mérsz házasítási kísérlete: kívülről virtuóz műfaji zsonglörködést prezentáló, csavaros akciófilm, melynek mélyén pszichoanalitikai tárgyú dráma lapul.

Az események középpontjában egy olyan eljárás áll, amely során droggal elkábított emberek képesek egymás tudatába belépni. (Az alapötlet Philip K. Dick regényéből, a *Figyel az égből* lehet ismerős, ott még véletlen eseményként.) Egy specialistákból álló csapat ily módon igyekszik behatolni egy elkábított férfi, Robert Fischer tudatába, és elültetni benne az általa örökölt cégbirodalom felosztásának szándékát. Az éltélhető moralitású küldetés sikerénél könnyebb a főhős személyes drámájáért izgulni, melynek tétje: szembe tud-e nézni Cobb a tudattalanjában kísértő halott kedvesével, múltbeli hibájának áldozatával?

Nolan az elmebúvárkodás részleteit szándékosan nem pontosítja, azokat a pergő ritmusú, akciódús cselekmény kiszolgálásának érdekében néhány egyszerű szabályszerűséggel írja le. Az akció megtervezésének és végrehajtásának blazírt, heistfilmes stílusa azonban mérőben idegen az álmos szurreális, időn kívüli világtól. Freud megfigyelése szerint álmainkra jellemző, hogy legerősebb érzelmeink ritkán jelennek meg egyér-

„A tudattalan több rétegén át kell gázoljon”

(Christopher Nolan: *Eredet*)

telműen, a maguk valójában. Gyakorinak találta azt is, hogy látszólag független tényezők távoli, közös jellemzők alapján álmainkban összekapcsolódnak.

Csak hogy az akciójelenetektől fulladó, megalomán cselekmény a szereplők tudattalanjának több rétegén is át kell gázoljon, mire Mr. Fischer eljuthat manuális pszichoanalízissel kikényszerített katarzishoz, Cobb pedig szembenézhet múltjával. Az ehhez a tempóhoz szükséges egyszerű szabályok a pszichés folyamatok steril, mérnöki megvalósítását igénylik. Az *Eredet* világában nincs se hely, se idő elfojtott frusztrációkra, fogalmi helyettesítésekre, zavaros emléktöredékekre. Az agy redős labirintus helyett hagymaszerkezet egymásra boruló rétegeiből áll, hogy kiszolgálja az akció végrehajtásának három színre komponált effektparádéját.

Eközben pedig sorjázna a műszaki, informatikai ihletettséggé szimbólumok. Legmélyebb titkaink elrejtési mechanizmusát kóddal nyitható széf jelképezi, csak elég mélyre kell küzdenie magát a behatolónak (síléces kommandósokat lövöldözve) a bedrogozott célszemély agyában. A hőseinket felébresztő „rúgások” kritikus időzítésének heistfilmes hatáseleme az emberi tudat másodpercre kiszámítható, órajelvezérelt működését sugallja, és bináris eredmény hoz (teljes siker vagy teljes kudarc). A tudat védekező mechanizmusai pedig egy az egyben

megfelelnek a Mátrix személytelen, legyőzhetetlen, csak programként létező ügynökseregének.

Neo még felébredni próbált gépi álmanak mélyéről, Cobb és csapata pedig ellenkező irányba mozogva precíz óraműre bukkan az emberi tudat mélyén.

A példaként kiválasztott népszerű hollywoodi zsánereknél – az uralkodó technokrata ideológia lenyomatai mellett – hasonlóságok is megfigyelhetők. A hátról kettőben a főhős motivációját testi fogyatékosága, harmadikban maradandó lelki sérülése jelenti, a gyógyulást pedig minden esetben technológiai jellegű folyamatok teszik lehetővé, melyek test és tudat szétválaszthatóságán, illetve utóbbinak informatikai jellegű módosításán alapulnak. A test hardvere javítható, a tudat szoftverre átírható.

Amint a képkalkotó eszközök piaci megapixel-versenye sokszor elfed fontosabb, de kevésbé számszerűsíthető jellemzőket (mint például az optika minősége), úgy az emberi létezés egyes aspektusairól szerzett megfigyeléseink is gyakran elsőbbséget adnak a vásznon látványos, számszerűsíthető, a „homo informaticus” számára azonnali fogyasztásra kész fogalmaknak és hatáselemeknek. Szerző legyen a talpán, aki – fenyegető bevételi adatoktól és nézőszámoktól nem rettenve – megpróbál a lelki és szellemileg kiéhezettett emberhez szólni a túltáplált fogyasztó helyett. •

SEJTFAK KONTRA MŰSZERFAK

Rosszkedvünk jövőképei és a rosszkedvő tudomány.

A sztártörténész, Yuval Noah Harari szerint, az emberiség mindig is képzetes valóságok között élt, fejlődött, és erre akár büszke is lehet. A jövő éppen csak annyiban más, hogy ezt a virtuális világot holnap vagy holnapután már okos gépek, algoritmusok konstruálják ártatlan és haszontalan tömegek számára, miközben az okos gépek mögött ott lesz – most már tényleg ott lehet – a kicsit kevésbé okos, de magát mégiscsak okosnak gondoló elit, a maga küldetésűdátával, vagy anélkül. Falanszter és Virtualitás tehát jegyben járnak. És a Falanszter közel van, filmes jövőképei kiváltképp.

Kezdetben volt az igazi sci-fi, elején diszkrét évszámjelzéssel, pontosan datálva a megjósolt jövőt. Festhetett boldog vagy boldogtalan társadalmat, lehetett utópia és disztópia. Aztán egy időre elment a kedve az emberiségnek (következésképpen Hollywoodnak is) a jövőbelátástól. Már ami az igazi, kikövetkeztethető futurumot illeti. A klasszikus tudományos fantasztiikus sikerműfajai helyét negyedszázadra átvette a technoadventure, öntudatosan maszatolva teret és időt: már rögtön a korszaknyitó opuszban úgy bolondozva, hogy a csillagrombolók messzi-messzi galaxisban, de réges-régi múltban száguldoznak – ami persze lehetne jövő is, jelen is – vizkereszt, vagy amit akartok.

Aztán ennek is vége lett.

Nem a tudományos-fantasztiikus kalandfilm műfaji diadalútjának, az tart azóta is. De a régifajta, jövőképben utazó fantasztiikus mozi mégiscsak visszatért, és világsikereket halmoz – utópiaként is, disztópiaként is. Évszám talán nincs a főcím után, de attól még a filmcsináló igazi

jövőt akar mutatni, közelit és kigondolható, harminc és háromszáz év között. És ilyenkor technikai tanácsadó, CGI-guru – és persze rendező – megint büszke rá, hogy képes kitalálni a harminctől és háromszáz évig esedékes tudományos-technikai csodákat, jót és rosszat egyaránt.

Ennek viszont mostanra új szabályai lettek. Ha utópia – akkor a szép jövő kemény anyagba (vezérlőpultba és hajtóműbe) költözik. Ha disztópia – akkor a csúf jövő belekódolódik a puha emberi húsba (programozott idegekbe, meghekkelt génekbe).

Részletesebben: ha az elképzelt csodával űrutazni, energiát termelni lehet, ha hófehér védőpanelek, napra irányított szilícium vitorlák, és főleg ha sok-sok drágaköként csillogó ledfény mögé búvik, akkor az első képsoroktól tudhatjuk, hogy többé-kevésbé *optimista* jövőképbe kirándulunk. Ilyenkor a 3D-szélesvászonról lesugárzik a következő évtizedek, évszázadok okos ketyeréit kikövetkeztető, és róluk valószínű modellt, hihető kulisszát gyártani képes filmesek büszkesége. És ha a büszkeség megvan, akkor általában a cselekmény szerint is jó dolgok várnak ránk az említett harminc és háromszáz év közötti időszakban. Több is ez, mint büszkeség: már-már gyermeki dicsekvő kedv, melyet először Stanley Kubrick *2001 Űrodüsszeiájában* értek tetten a kritikusok lassan ötven esztendeje, és most, tényleg néhány évtizednyi szünet után, ez a bocsánatos dicsekvő kedv újra képes teltházat csinálni a multiplexek nagytermeiben csak ezzel, mármint a közeljövőt előrelátó technokrata hitelesség által. Nem csak ettől, de ettől is lett sikeres alig néhány évvel ezelőtt Cuarón *Gravitációja*, Ridley Scott *Mentőexpe-*

díciója. Ez tehát a kortárs tudományos fantasztiikus filmek egyik útja, ha tetszik gyengéje, amikor a tudományt elegánsan cselekményébe emeli: a jókedvű, a dicsekvős. És ez az út van fenntartva a hideg vasnak és a led-gomboknak.

Ami a disztópiát illeti, annak divatja is visszatért. A rossz jövőképhez valaha ugyancsak a gépek látványa tartozott, természetesen „rossz gépeké”. Gonosz erők persze ma is hódíthatják a kozmoszt csilivili járművekkel, vezetheti az emberiséget kárhózatba egy-egy beteglelkű szuperszámítógép. Mégis, egy mai negatív utópia alapvetően más. Látványként is. Más benne a főtrend, ahogy a szorongásnak és technikának egysültnie illik, ahogy vizuálisan meg kell mutatnia magát. Merthogy az ilyen filmekben ma leginkább két tudományos diszciplínának kell találkozni. Az egyik ezek közül társadalom- és politikatudományi: ez volna egy beteg, és összességében a gazdasági szűkösség állapotában agonizáló világ vezetéstechnikája, ordítóan igazságtalan logisztikája. Ehhez jöhet még a cselekménybe épített jóslat az alkalmazott kommunikációtudomány dicstelen jövőjéről is: a rabslolga-milliókat különösen rafinált és elképzeltetlennül romlott média manipulálja, tartja ideig-óráig féken.

Aztán ezek így együtt – logisztika és média – találkoznak a szokásos igazi sci-fi komponenssel, a természettudománnyal. Csakhogy nem azzal, ami a Testet kijuttatja a Kozmoszba, az marad az utópiáknak, sokkal inkább azzal, ami belepiszkal a Testbe.

Vagyis az újabb, de mégis legalább másfél évtizede érvényes trend szerint a disztópiikus jövőről szóló mesékben a gonosz falanszter-logisztika és a még gonoszabb biológia, kémia és a vele egy-lényegű „virtuális élet szakmérnökség” volnának az erős szövetségesek.

Az *Éhezők viadala* trilógiájában (2012-től) nem azok a gadgetek hitetik el a nézővel, hogy a filmesek tényleg megálmodták a világ évszázadok múlva esedékes technikai kulisszáit, melyek kézzelfogható anyagból vannak. Azokban nincs semmi új, és főleg, nincs olyan, amit egy új típusú horrorvilág friss védjegyeként fogadna el a néző. A Capitolium lebegve lövöldöző monstrumaihoz hasonlót minden fiúóvodás rajzol, úgy fél évszázada. Ami viszont ezekben a filmekben tényleg új: a viadatok szörnyűséges küzdőtere, ami virtuális

is, meg nem is, mesterséges is megtermészetes is. Ott vannak benne a mű és valódi fenevadak, mondjuk a szintetikus, de azért biológiai elvárások szerint gyilkoló darászfaj, ott a genetikailag programozott gyógyulás és halál, ott a személyiség lelki-szellemi oda-vissza kódolása.

Ez, így együtt, már igen, az ilyesmi a mai moziközönség szorongásaiban már szépen passzol a baljós jövőhöz. Ugyanis ma már pontosan így képzeljük el a világ-körzetek fölött uralkodó disztópikus szuperdiktatúrát. Hogy tudniillik, annak legfontosabb fenyítő-fenyegető eszközei a valóság és majdnem-valóság közti beteg átmenetet produkáló trükkök, csapdák, halálos megtévesztések. Ez megy, legalább a *Mátrix* óta, vagyis immár majdhúsz esztendeje.

És az ilyen világokban a fémketyerék harcánál tényleg fontosabb a biológikum vagy legalább a képzet és ellenképzet, melyet a testre ható szerek idézhetnek elő, a kék és piros pirulák, de újabban ennél is látványosabb és fájdalmasabb eszközök, melyekkel be lehet avatkozni a Test – az emberi test – dolgaiba.

A Test körüli matatás: látványban, és dramaturgiában tehát erről ismerjük meg a kortárs disztópia jövőképe. Ami pedig testen belüli, az alapesetben olcsóbb a testen kívülinél. Konkrétan: a génsébészi látvány a mérnökinél, vagyis a rossz hírt hozó sci-fi jövőképe olcsóbb a jó jövőt jósoló mozgóképnél. Az alkar bőrére varázsolni egy számot, még ha világot is, még ha látványosan pörögnek is rajta a nullák – maszköltségek és komputertrükk-

ár szempontjából nyilván sehol sincs az emlegetett optimista úrszerkezetekhez képest. A nem túl sikeres *Lopott idő* (2011) puritán látványvilágában vagyunk. A bőrön fényeskedő számsor azt jelzi, mennyi ideje van hátra a szűkösségben élő globál-falanszter polgárának. A szegényeknek talán csak napok, órák, percek, a gazdagoknak akár évszázadok. És az időt, vagyis az életet adni-venni, munkával megkeresni, elrabolni, sőt a film meséje szerint elnyerni, visszanyerni lehet. Ehhez jön még a plusz információ, hogy bár az életidő eloszlása a világban ordítóan igazságtalan, cserébe mindenki fiatalnak látszik: az évekig élő szegény, és az évszázadokig élő gazdag egyaránt. Ilyen az igazi nulla költségvonzatú biológiai film-gadget: egy láthatatlan ízé, amiről csak el kell hinnünk, hogy mindenben ott ketyeg, egyszerre genetikus pokolgép és szuperkozmetikum, születéskor valahogy beépítik, hogy vigyáz a bőr örökös hamvasságára, de közben menedzseli a belékódolt halált. Látunk például rögtön a nyitójelenetben egy anyát, aki fiatalabbnak látszik a fiánál. Ennyi a jelzés, és mégis hat rendszeren: a biológiai alapú sci-fi-tudomány akkor is tud hátborzongató lenni, ha nem mutatják meg, hogyan is működik, de van kép a következményekről. Ennél, a másik oldalon, még egy hiteles szakfander-sisak is drágább.

És mire is használatos minden esetben a rossz jövőt építő politikai rendszerek számára a sci-fi biológikum? Órizni a status quo-t. Ahol a

jövendő világban szűkösség van, oda kell a történetek szerint a falanszter és központ, a Körzetek és Capitolium. Ahol „retteg a szegénytől a gazdag s a gazdagtól fél a szegény”, ott szó szerinti és szimbolikus sündisznóállásokba vonulnak a kiváltságosok. Hol kitámadnak portyázni, megfélemlíteni, büntetőexpedíciózni, hol visszavonulnak rettegni. Nem csupán falakat, kerítést, védőkupolát emelnek (*Sziget*, 2005; *Beavatott*-sorozat, 2014), terrorkülönítményt működtetnek (*Éhezők viadala*, 2011), védett bolygóra költöznek (*Elysium*, 2013), hanem, hogy a fortélyos félelem tényleg igazgatni tudja a rendszert, ahhoz kellene nekik a jövő test-tudományainak mindenféle leleményei.

Új trendről lehet szó, de nem akármilyen előképekkel. A gonosz tudós valamit kotyvaszt, a politikus megrendeli, kipróbálja csakis a nagybetűs Rend érdekében. Ősi disztópia-képlet, melynek fejlődési útja a mostani boomig csupa klasszikus filmmel van kikövezve Fritz Lang *Metropolis*-ától (1927) mondjuk a *Mechanikus narancsig* (1971). Ez utóbbi különösen érdekes, belegondolva, hogy ugyanaz a Stanley Kubrick szinte egy időben álmodik filmre *Űrodüsszeiát* és *Narancsot*, a testen kívüli technikával dicsekvős, és a testen belüli matató tudománnyal rémisztgetős sci-fik egy-egy etalonját. Az egyikben a kiszámíthatóan szabályos gránittömb emel minket mindig magasabb emberi dicsőségre, tiszta ideák nevében, a másikkban kiszámíthatatlan hatású büntetőszérum ránt

„Genetikailag programozott gyógyulás és halál”
(Neill Blomkamp:
Elysium - Terry Chen
és Matt Damon)

le emberalatti nyomorúságába – nem, dehogyis ideák, hanem a szintiszta falanszter-pragmatizmus nevében. Végül is lehet látványos ez is, az is: az egyikben maga a tudományos objektum, a másikkban csak a következménye: Hideg fém és kő emitt, forró bűn és kín amott.

Vissza a közelmúlthoz: az elmúlt másfél évtized filmesekbe álmodott piruláinak, szérumainak, jövő számára kigondolt boralatti matatásainak leginkább az a dramaturgiai feladata, hogy segítsenek hamis valóságot teremteni, vagy ha már megvan, eligazodni benne. A falak, melyek elválasztják a disztópiák elitjét és pórnépét akár vegyesen épülhetnek fallüllzőkből és fogható fém-kő-üveg szerkezetekből. A Capitoliumot, az *Elysium*ot – az egyszerre valóságos és nem való-





ságos fizikai távolság a még valószínűsőbb védművek, és a virtuális csapdák védik, a legeslegvalóságosabb halálveszélyel. A *Szigetben* ez ugyanilyen határoló technikával, éppen csak fordítva működik. Mutánsokat tenyésztenek, a kiváltságos megrendelők (megint az elit!) leendő szervdonorai-ként, és minden csatornán, minden eszközzel – fogható-tárgyi, pszichológiai, virtuális médiatechnikai trükkökkel – építik föl számukra rövid életük hamis narratíváját: hogy ők globális katasztrófatúlélők volnának, már-már a szerencsés kiválasztottak, akik hamarosan még jobb és szebb helyre kerülhetnek. Eközben persze vár rájuk a steril embervágóhíd, az ilyen jövőbeli rémmesékbe jól passzoló biológiai-genetikai sci-fi gadget.

Vagyis már 2005-ben sikerfilm lett az új jövőmesék cselekményépítő szentháromsága: Test, Falanszter, Illúzió. A Testbe kell nyúlni a páriák büntetéséhez és hasznosításához, Falanszter kell az élet forrásainak szűkössége okán, az Illúzió pedig, vagyis a hihető hazugság – származhat VR-technikából, vagy jöhet bőr alá fecskendezve, mindegy: amíg hat, az elit biztonságban van. A Neil Burger és Robert Schwentke rendezte *Beavatott*-filmek frissebb filmadaptációk frissebb sikerkönyv alapján, de a képlet ugyanaz: van a bezárt világ, kettős, ellentétes szándékkal épített fallal körülvéve: a kintiektől véd a belső, pórias beton építmény, a becsapott bentiek hamis illúziója szerint, vagyis fölöslegesen. Viszont a bentieket szigeteli el a láthatatlan-misztikus védmű, valóságos igény szerint, itt is egy kinti elit védelmében.

„A jövődő világban szűkösség lesz”

(Alexander Payne: *Kicsinyítés*)

És a nagy egész megint a három tényező gonosz harmóniája által működik olajozottan, legalább ideig-óráig. Először: Chicagóban, mint hatalmas kísérleti telepen, falanszterrend működik, aminek fenntartásához több ponton is kell a második komponens, a sci-fi-biológia. És hogy mindezt az itteni bentlakók, akárcsak a *Sziget* donor-áldozatai, éppen fordítva lássák, vagyis a börtönt majdnem-szabadságnak, a rabszolgaságot önkéntességnek – ehhez kell a harmadik eszköz, a hazugságyár. Hagyományos agymosó rituálékkal, testen kívüli illúziókkal, és testen belüli tudatmódosítással – mikor melyikkel. A különbség csak annyi, hogy itt az elnyomottak és becsapottak belső világán belül, messze az elit manipulációs boszorkánykonyháitól, az önkéntes kísérleti alanyok körében is működik egy saját boszorkánykonyha, itt piszkálják ki az új rabszolgánövendékek agyából, hogy inkább okosak vagy inkább empátikusak, inkább józanok vagy inkább agresszívek, hogy a hűségesek vagy bátrak értelmetlenül eszközölt kasztjaiba passzolnak-e inkább? És persze a testbe kell nyúlni ahhoz is, konkrétan gonosz bio-hipnózissal babrálni a legharciasabb csoport tudatában, ha az embertelen rendbe valaki még embertelenebb rendtelenséget vinne, azaz megpuccsolná a kasztok hamis harmóniáját.

Szerek – bőr alá, vagy intravénásan, kés és lézer a műtőasztalnál, esetleg láthatatlan hullámok, baljós zúgással tehetetlen agyakra irányozva – ez is régi nóta: a poszt-apokaliptikus sci-fi-ben a múlt technikai roncsai – például a *Beavatott*-filmekben Chicago kiégett

felhőkarcolói – sokkal látványosabbak, mint a jövő emberi bőr alatt érvényesülő a technikája, pedig hát, ezekben filmekben mégiscsak ez a nanotechnológia kínálja az igazi fordulatokat.

Megérkezünk a jelenbe. Az újdonság a műfajváltás. A *Kicsinyítés* (2017) bizarr sikervígjáték, melyben ott a két emlegetett komponens: matatás odabent a testben, és a média manipulációja odakint a világban. Ugyanakkor talán mégiscsak attól lehet vígjáték, hogy hiányzik a harmadik összetevő. Van ugyan szűkösség, de a válasz rá nem a falanszter-logisztika. Vagy, ha valaki azzal érvelne, hogy a zsugorítás, hiába illeszkedik a manapság trendi sci-fi-biológiai ötletek közé, ab ovo vicces, mesefordulatként is, hát még CGI-látványként, tehát úgysem passzolna rosszkedvű narratívákba, akkor erre a válasz visszavisz ahhoz a bizonyos harmadik komponenshez, amit, ha nagyon keresünk, mégiscsak megtalálunk. Hiszen a *Kicsinyítés* meséje azért megint csak a jövő fenyegető szűkösségéről szól.

Egyeseket liliputivá varázsolni, másokat nem, majd az aprónépet összeszeresíteni az óriásokkal: akár a kasztok a *Beavatottban*, akár a körzetek az *Éhezők viadalában*, csak az ottani élet-halál harcok (vagyis a szociáldarwinista alap) itt be van csomagolva a gyepet nyíró suburb-szomszéd szokásos amerikai műmosolyába.

Önkéntes emberkicsinyítés – mégiscsak ugyanaz a falanszter-logisztika. Vagyis megvan a harmadik összetevő – vígjátékra hangszerelve. Merthogy a filmbéli hirdetések, üzleti bemutatók mögött ott a más filmekből ismert világ-falanszter suttagó üzenete: most még jöhetsz önként, de a készletek fogynak. Lesz majd rosszabb is, és ha majd rosszabb lesz, annak lesz jobb, aki még időben a miniatürizált húsosfazék mellé ügyeskedte magát. Vígjáték? Disztópia? A lécs rezeg. Ahol a testben matatnak, és közben tréfás tv-spotokban üzenik meg a hamarosan eljövendő hét szűk esztendő, ott a néző mosolya keserédes.

Még jó hogy van szerelmi szál. Az mindig van. Chicago romos felhőkarcolói között élők, az életidejüket tetoválva viselő, vagy az egymással halálos harcra kényszerített körzetlakók között egyaránt. Vagyis a majdnem-falanszter majdnem-kertváros határvidékén is működik. Önkéntes törpék között holnap, kényszer-törpék között holnapután. •

ZSUGORFÓLIÁS CSOMAGOLÁS

**Az okos fogyasztói szatíra és az üres bohóckodás
nehezen férnek meg egymással.**

Aváltozatos amerikai helyszínek és a felbukkanó figurák különcségei ellenére Alexander Payne mindig olyan határhelyzetekbe sodorja a karaktereit, ahol végül önmagukkal kell számot vetniük. Akár stréber fruskáról, illúziókat kergető borfanatikusról vagy életunt biztosítási ügynökről készít filmet, hősei az érzelmi háritás és önámítás nagymesterei, a rájuk ereszett konfliktusok így az újrakezdés lehetőségét jelentik. Payne a jól bevált dramaturgiai képletet egészen a groteszk komédia és a tragikum izgalmas találkozásáig vitte, most azonban látványosan hangnemet és stílust vált, ami nem feltétlenül tett jót a végeredménynek. Nemcsak a tudományos-fantasztikum birodalmába lép át, de a zsáner könnyebben dekódolható, kevésbé finom megoldásait is átveszi.

A *Kicsinyítés* átlag-amerikai főszereplői azért döntenek a saját testük összezsugorítása mellett, mert a drasztikusan csökkenő méretüknek hála a szerény

**„A Mennországban
sincs kolbászból
a kerítés”**

(Neil Patrick Harris)

vagyonukból életük végéig luxuskörülmények között élhetnek. A forradalmi eljárást kifejlesztő norvég kutatók nem melleleg a Földet szerették volna megmenteni a túlfogyasztástól, de ahogyan az egyik miniatűr mellékfigura fogalmaz, nem a zöld maszlag, hanem a boldogabb élet ígérete a lényeg. Payne a legutóbbi filmjeihez hasonlóan most is abból indul ki, hogy a szereplők a rájuk váró gazdagságban látják a saját boldogságuk kulcsát, ám a finom együttérzés helyett ezúttal rendkívül vastagon karikíroz.

Az író-rendező legjobb munkáiban épp az a különleges, hogy mesterien képes egyensúlyozni a karikatúra, a szatíra és a hétköznapi realizmus között. Gondoljunk csak a *Nebraska* közép-nyugati nyugdíjára, aki egy szakállas reklámtrükköt vesz komolyan, de a fiával közös külső-belső

utazásuk mégsem komikus, mert nagyon együtt tudunk érezni a kissé furcsa, de nagyon is emberi figurákkal. A *Kicsinyítés* legnagyobb problémája, hogy a megváltást az anyagi gyarapodástól váró kisembert szó szerint értve helyezi nagyító alá, azaz nem az egyediségük miatt érdekes karakterekben, hanem egy széles gesztusokkal érvelő, szándékolatlan vicces példázatban gondolkodik.

Payne rutinos kézzel vezeti főszereplőit az ígéret földjére vezető kicsinyítő kamráig, de a nagy metamorfózis után semmi érdekfeszítő nem jut az eszébe. A *Kicsinyítés*

abszurd alapötletéből a mindent felzaboló fogyasztói mentalitás fricskázása ugyanúgy kibontható lenne, mint a túlzásba vitt ökológiai fetiszmus paródiája, épp ezért keltenek csalódást a később felsorakoztatott közhelyek. A méretkülönbségekből fakadó poénok is elsősorban vizuálisan izgalmasak, majd a játékidő előrehaladtával fokozatosan veszítenek a frissességükből. A szituációk és figurák egyre kiismerhetőbbé válnak, a kreatív ötletek száma arányosan csökken.

Ahogy az ennél a történet-típusnál lenni szokott, a miniatűr mennországban sincs kolbászból a kerítés. Új életében hősünk (akit ki más játszhatna, mint a szimpatikus amerikai átlagember hollywoodi színímájája, Matt Damon) a legkevésbé sem lett boldogabb, ám a megváltás lehetősége váratlanul a szomszédból érkezik, a szó konkrét és átvitt értelmében is. A Christoph Waltz alakította kelet-európai seftes felbukkanásával a ripacs bohóckodás is betör a történetbe, majd a sanyarú sorsú vietnami minimigránsal a sztereotíp sablonok és lapos bölcsességek végleg átveszik az uralmat a film felett. A méretes egzisztencialista tragikomédia helyett olyan műtyűrvíjátékot kapunk, ami sokkal nagyobbban és okosabban próbál látszani. A közvetlenebb humorral és az egyértelműbb politikai állásfoglalással Payne vélhetően a szélesebb közönséget kívánja megszólítani, de a jólét ürességéről és az egészséges emberi kapcsolatok fontosságáról a nyilvánvalón kívül most semmi újat nem tud mondani. Bár az idilli városka falain túl élő, testi fogyatékosága ellenére is életvidám és aktív bevándorló hölgy kellemes színfoltja a történetnek, a főhős lelki újjászületése hamiskásan cseng. Hiába jó az alapötlet, szimpatikus a szándék és érthető Payne irányváltása, a *Kicsinyítés* mégsem lesz több mint egy helyenként vicces, de csak a kötelező tanulságokat ismételtető sci-fi szatíra.

KICSINYÍTÉS (Downsizing) – amerikai, 2017. Rendezte: **Alexander Payne**. Írta: **Jim Taylor** és **Alexander Payne**. Kép: **Phedon Papamichael**. Zene: **Rolfe Kent**. Szereplők: **Matt Damon** (Safranek), **Christoph Waltz** (Mirkovic), **Kristen Wiig** (Audrey), **Jason Sudeikis** (Dave), **Hong Chau** (Ngoc). Gyártó: **Ad Hominem Enterprises**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 135 perc.



BÁNKY VIKTOR ELFELEDETT FILMJEI – 1. RÉSZ

Janus-arcú boldogságiparos

PÁPAI ZSOLT

MINDEN IDŐK LEGELLENTMONDÁSOSABB PÁLYÁJÚ MAGYAR FILMRENDEZŐJE HOL SZERVILISEN SZOLGÁLTA KI A POLITIKA IGÉNYEIT, HOL SZENZITÍVEN MUTATTA BE SZORONGÁSOS KORÁT.

Aligha van még egy olyan európai filmtörténet, mint a magyar, melynek első fele-harmada mintha nem is létezne. Az 1901-től 1944-ig tartó éra lényegében feldolgozatlan: a némaszakasz azért, mert a filmek eltűntek, megsemmisültek, a hangosfilm első periódusa (1931–1944) pedig azért, mert a művek zömét máig becsméri, lenézi, megveti a tudós utókor.

Jóllehet a közönség nem is olyan kicsi része igencsak kedveli a harmincas és a korai negyvenes évek magyar filmjeit. A minőségnek persze nem feltétlenül indikátora a nézők szeretete, megkockáztatható ugyanakkor, hogy a '45 előtti magyar hangosfilm nem csupán a *Hyppolit*, a *lakájjal*, a *Tavaszi záporral* vagy az *Ember a havasonnal* teremtett értéket. Számos apró kincs lakozik a mélyben, melyek talán méltán nem kerültek a magyar filmtörténet panteonjába, viszont a teljes feledésnél többre érdemesültek. Minden idők legellentmondásosabb pályaképpő honi alkotójának, a rendszer székértelőlőjének és elvtelen propagandistájaként elhíresült Bánky Viktornak (1899–1967) az életműve is rejt ilyen gyöngyszemeket.

A kétrészes cikk az első kísérlet a hazai szaksajtóban Bánky Viktor alkotói portréjának felvázolására.

NAGYDOROGTÓL HOLLYWOODIG

A Horthy-korszak politikai-ideológiai szempontból legproblematisabb filmjeit éppúgy Bánky forgatta, mint a legkiválóbb vígjátékok közül számosat, továbbá néhány munkájával – kiváltképpen rendhagyó melodrámaival – mindenki másnál hatékonyabban mutatta meg a görcsökkel és elfojtásokkal

teli korszellemet. Az egyfelől elvtelen és érzéketlen konjunkturalovag Bánky másfelől a látszatboldogságokra éhes közérzület kritikusa volt. A kor legideológikusabb és leginkább ideológiakritikus játékfilmjeinek Janus-arcú rendezőjeként életművében mintegy egybesűrítette korának ellentmondásait.

Életútja fehér foltokkal van tele. Már fiatalon a filmkészítés közelébe került, nővére Bánky Vilma neves hollywoodi némafilm-színésznő, aki *A fekete sashan*, *A sejk fiában* a kor legnagyobb férfisztárja, Rudolph Valentino mellett játszott főszerepet, és elismertségét jelzi, hogy csillagot kapott a hollywoodi Walk of Fame-en. A Koncsics Viktor néven a Tolna megyei Nagydorogon született, a józsefvárosi Práter utcában nevelkedett Bánky 1920-ban elhagyta az országot, és előbb Münchenben kapott kisebb szerepeket, majd rövid havannai kitérő után Hollywoodba ment, ahol nővére segítségével a Goldwyn Picturesnél statisztamunkákhoz jutott. Másfél év után visszatért Európába, a berlini Universalnál dolgozott vágóként és segédrendezőként.

1933-ban jött haza, és hamar bekapcsolódott a gyártásba: rendezőasszisztens volt *A bor*, vágó az *Egy éj Velencében* című filmekben. Közel húsz további filmet editált 1938-ig, amikor a *Bors Istvánnal* rendezőként is bemutatkozott. Ugyanezen évben megpróbálta jobbról előzni a regnáló rezsim szolgáloit, és belépett a Nyilaskeresztes Pártba, amikor azonban a szükség úgy hozta, a legitim hatalom szolgálatába állt. Karrierje azt követően ívelt fel, hogy 1939-ben megtörtént a magyar filmszakma „árjásítása”, amiben a Színház- és Filmművészeti Kamara tagja-

ként hathatósan közreműködött. Nem ismert korlátokat, ha az érdekeiről volt szó: a kamara egyik leggátlástalanabb bürokratájaként több ízben jelezte az illetékeseknek, hogy elégedetlen a zsidótörvények érvényesítésének ütemével, illetve amikor úgy vélte, hogy a megváltozott szisztéma nem biztosítja a megfelelő körülményeket, követelte, hogy úgymond „a magyar filmgyártás részére megadassanak ugyanazok a kedvezmények, amelyeket a zsidó filmgyártás a múltban élvezett.”

Bánky a zsidó származású alkotók kiszorítása nyomán megüresedett játékeret ezután egészében bejátszotta, és *oeuvre*-je hat év alatt hatalmasra duzzadt. A *Bors István* után, 1939 és 1944 között húsz (!) nagyjátékfilmet rendezett, minden kollegájánál többet. Akadt év, amikor fél tucat filmet forgatott, így alaposan kitanulhatta mesterségét, illetve megismerkedhetett a műfajok hatásmechanizmusával. Egyes rendezéseiben már-már „szerzői” pozícióban dolgozott: vágóként (*A miniszter barátja*, *Ma, tegnap, holnap*, *András*, *Régi keringő*) vagy forgatókönyvíróként is szerepet vállalt (*Áll a bál*, *A miniszter barátja*, *Tokaji aszú*, *Ma, tegnap, holnap*, *Boldoggá teszlek*).

Amennyire állt neki a zászló '39 és '44 között, annyira gyorsan tűnt el a magyar filmtörténet süllyesztőjében. 1944 után egyetlen filmet sem forgatott. 1948-ban Nyugat-Németországba távozott, és ott is halt meg, ötven évvel ezelőtt.

MINISZTEREK BARÁTJA

A harmincas évek végéig a vígjáték műfaja dominál a magyar filmben, melyhez 1939-től felzárkózik a melodráma, továbbá megjelenik a melodramai alapszituációt katasztrófába fordító tragikus románc (*Halálos tavasz*, *Néma kolostor*, *Egy asszony visszanéz*, *Szováthy Éva*), valamint a krimi (*5 óra 40*), a (kém)thriller (*Ismeretlen ellenfél*, *Szabotázs*), a sci-fi (*Szíriusz*), a kalandfilm (*Ördöglovas*). Bánky maradt a vezérműfajoknál, egy-két kivételtől eltekintve nem kacsingatott más zsánerek felé. Rendezői életművének húsz plusz egy tétele lényegében három csoportra – pontosabban *két és fél* csoportra – osztható. Az elsőbe a humoros filmek – jobbára romantikus vígjátékok, illetve screwball comedyk – sorolhatók (*A miniszter barátja*, *Igen vagy nem?*, *Az ör-*



63

dög nem alszik, Régi keringő, Kölcsonkért férjek, Makacs Kata, Házassággal kezdődik, Makkhetes, Boldoggá teszlek), a másodikba a melodramák és tragikus románcok tartoznak (Eladó birtok, Tokaji aszú, Ma, tegnap, holnap, Keresztúton, Kölcsonadott élet, A Benedek-ház, továbbá a speciális státuszú Áll a bál, melyben a melodramai konfliktus kémthiller-elemekkel épül egybe), míg elkülöníthető egy laza kontúrú harmadik csoport is, az úgynevezett „népi filmek”, melyek a kortárs műfajtudat szerint (férfi)melodramák ugyan, de Bánky idején sajátosan „magyar” tematikai jegyekkel bíró alakzatokként értékelték őket (Bors István, András, Dr. Kovács István, Szerető fia, Péter).

A három filmcsoport természetesen átmetszi egymást: a „népi filmek” és a melodramák közös halmaza kiváltképpen nagy, továbbá egyes művek végjátékként és melodramaként is megközelíthetők (miközben romkomnak aligha nevezhetőek: Régi keringő, Toka-

„A boldogság öl”

(Ma, tegnap, holnap – Szilágyi Szabó Eszter és Jávor Pál)

tartalmazó játékfilmjei közé tartozik, egyúttal kifejezetten antiszemita irányultságú, és e nemben szinte egyedülálló a korabeli magyar filmben.

Bánky a kurzus ünnepezt rendezőjévé a „faji témát” körüljáró „népi filmjei” miatt lett, amiket joggal lehetne inkább „korporatív melodramáknak” nevezni, hiszen a társadalmi osztályok közötti kibékíthetetlen ellentéteket elimináló melodramai struktúrát alkalmaznak, mégpedig kritikátlan hurraoptimizmust érvényesítve. Ritkán annyira fals a happy end egy filmben, mint a „magyar faji öntudat” emlékművének szánt Dr. Kovács István, vagy a paraszt-ság és a felsőbb társadalmi osztályok megbékéléséről szóló Szerető fia, Péter és Bors István esetében. A filmek átideologizáltságát mutatja – egyúttal mindenféle politikai ideológia romlottságát és hipokrizisét szemlélteti –, hogy

ji aszú). Az életmű huszonegyedik tétele az 1942-ben készült Őrségváltás, amely a Horthy-korszak kevés, direkt politikai propagandát

Bánky némelyik „népi” munkája a rövidebb később, az ötvenes évek legelején megszületett, és a teljes magyar filmtörténet egyik mélypontját jelentő kommunista termelési filmek (Gyarmat a föld alatt, Teljes gőzzel, Becsület és dicsőség stb.) előképévé vált. Az Andrást például a szabotázstematikája miatt és öntudatos „népi” hősének a termelést akadályozó erővel megívott harca okán, jobboldali irányultsága ellenére, afféle „proto termelési filmnek” is nevezhetjük, továbbá az Őrségváltás is sok párhuzamot mutat a termelési filmekkel (lásd itt is a szabotázst- illetve konspirációmotívumot, valamint a régi, „romlott” igazgatóság és az új, naiv vezetők konfliktusát), csak éppen az osztály alapú helyett faji alapú tisztogatás adja a vezérszólamát. (Az Őrségváltásnak csupán egyharmada – szűk félórás töredék – maradt fenn, de a termelési filmeket előlegező motívumai ennek alapján is szembetűnőek.) Bánky „proto-termelési filmjei” és a szocialista termelési filmek között szerkezetileg alig van különbség,

mindössze annyi, hogy míg a sematizmus darabjaiban a hősöknek jobbra nincs magánéletük, addig Bánkynál a közéleti mellett a magánéleti szál is erőteljes, következképpen – a korabeli filmtörténeti tendenciákkal harmonizálva – a melodramai konfliktusok is hangsúlyosak a filmekben.

Sándor Tibor 1997-es *Őrségváltás után – Zsidókérdés és filmpolitika 1938–1944* című könyvében írja, hogy Bánkynak a világháború után mindössze egy művét, az *Őrségváltást* tiltották be, és a rendezőt népellenes büntetésben is elmarasztalták miatta, fél év börtönt kapott. A további húsz filmjét viszont nem zárták dobozba, sőt az egyiket, a *Szerető fia, Pétert*, amit az úri osztály ábrázolása miatt 1943-ban, két hét vetítés után, betil-

tottak, éppen hogy kivették onnan. A Várkonyi Zoltán – a későbbi kiváló filmrendező, a *Keserű igazság*, a *Foto Háber*, az *Egri csillagok*, a *Kárpáthy Zoltán* alkotója – által megformált léha és kivagy arisztokratasarj viselkedése nem harmonizált az úri középosztály ízlésével, annál inkább imponált az 1945 után a cenzúrát felügyelő kommunistáknak.

MÉRGEZETT ASZÚBOR

Mindaddig a Bánky-életmű csupán egyetlen szeletét, a „népi filmeket” vizsgálták a magyar filmtörténészek, azokon belül is elsősorban a *Dr. Kovács Istvánt* elemezték, lásd Karsai Kulcsár István írását a *Filmkultúra* 1985/11. számában, vagy Sándor Tibor 1992-ben megjelent könyvének (*Őrségváltás. A magyar film és*

a szélsőjobboldal a harmincas–negyvenes években) vonatkozó fejezetét. Ezek az írások az ideológiai és a propagandisztikus elemeket kutatták – és mutatták ki ragyogóan – a filmben, mégpedig nem csak a nyílt, de a látens tartalmakat is: Sándor Tibor például éleslátóan tárta fel a film rejtetten antiszemita komponenseit.

Mindazonáltal Bánky korának politikailag legelkötelezettebb direktoraként is került a direkt agitációt a munkáiban, alig néhány rendezése van, melyben nyíltan aktuálpolitikált, uszító filmje pedig az *Őrségváltás*on kívül nincs. Egyes vonalasabb filmjei nem is igazán – vagy nem kizárólag – a propagandatartalmuk miatt visszatetszőek, sokkal inkább egy magasabb – általánosabb – szinten: ellentmondásos értékszemléletük miatt.

„A házasság kiségitenő a slamasztikából”

(Tokaji aszú – Fedák Sári és Bordi Bella)



SZENTE LÁSZLÓ FELVÉTELE



Annak megvilágítására, hogy mi képpen torzulhat a filmi értékstruktúra, érdemes rövid kitérőt tenni Bánky egyik olyan műve felé, mely szervilisen szolgálja ki a politika és a község vélt igényeit, jóllehet kevéssé agitatív. A társadalmi osztályok közötti szakadékmély konfliktusokat elsímító melodramai szerkezet legmarkánsabb példája az életműben a mára joggal elfeledett *Tokaji aszú*, amelyben a melodramai értékszemlélet – a boldogság keresését jelentő főtéma – „hitelét” nem is igazán a propagandatartalom, inkább a figurák amoralitása gyengíti. Mindez annál inkább feltűnő, mert a melodramazsáner célja hagyományosan éppenhogy az erkölcs diadalának bemutatása.

A *Tokaji aszú* azonban a teljes morális értékzavar melodramája, egyrészt mert egy minden ízében érdekorientált világot mutat be, másrészt, mert még ezt az értékszemléletet sem következetesen ábrázolja. A film hőse Lidi, Tarczali Darázs Katalin (Fedák Sári) nagygazda-asszony négy lánya közül az egyik, aki vidékről azért megy Budapestre és áll szolgálónak, mert az anyja kitagadja, miután nem volt hajlandó hozzámenni a kiszemelt kőrőhöz. Pesten szerelmes lesz kisaszszonya udvarlójába, Szeniczey Pistába, akinek arisztokrata családja éppen a Tarczaliék szomszédságában birtokol kastélyt és földet. Lidi egy nap hosszú évek után váratlanul hazatér, mégpedig gyermekével, egy kisfiúval egyetemben. Anyja visszafogadja, mire Lidi elmeséli neki, hogy a gyermek apja Szeniczey Pista. A Szeniczeyek elszegényednek, ingatlanjaikat Lidi anyja veszi meg, és „megkéri” lánya számára Pista kezét annak apjától. A dolyfős Szeniczey papa nem hajlandó egy felkapaszkodott paraszt lányához adni a fiát, jóllehet a házasság kiségitené a családját a slamasztikából. Tarczaliné megsértődvén Szeniczeyék intézőjét szemeli ki Lidi számára, fittyet hányva arra, hogy Lidi szerelmes Pistába, illetve – mint hamarosan kiderül – Pista is viszontszereti a lányt. A felek hajlíthatatlannak tűnnek, de végül a helyzetet feloldja – és az osztályellentéteket eltünteti – egy az előzményekből aligha következő happy end.

A boldog véget Bánky a legkevéssé sem képes motiválttá tenni, de nem csak ez a probléma a filmmel. A *Tokaji*

aszú némi romantikus vígjátéki hatással fűszerezett melodramának tetszik, azonban a műfaji hitelét mindenképp előtt éppen a szerelemképe csorbítja. Lidi és Pista szerelme „jobb híján” születik meg, legalábbis a férfi részéről feltétlenül. Pista ugyanis a film exozíciójában imádott úrhölgyét várja lakosztályában, de helyette Lidi állít be a nőtől származó üzenettel, és Pista mintegy unalmában, illetve az üzenet nyomán született letargiától motiválva kínálja alkohollal a kis szolgálólányt, akit aztán mindjárt magáévá is tesz. A szerelem ábrázolásának ez a módja bizony köszönőviszonyban sincs a szerelmi melodramák patternjeivel, és Pista és Lidi viszonyának illetően nyitánya végig megkérdőjelezi a férfi érzelmeinek komolyságát, azzal együtt, hogy Pista a film második felében mármár mániákusan a Lidi iránt érzett szerelméről győzködi környezetét. Pistának a Lidi elcsábításakor megmutatózó amoralitása mellett a film másik problémája Lidi anyjának amorális viselkedése. Tarczaliné nem csak leánya, de az unokája érdekeit is sutba dobva végig a Szeniczeyék intézőjét akarja Lidi férjéül, annak ellenére, hogy Pista örömmel feleségül venné Lidit. Tarczaliné viselkedését osztályszempontok indokolják (módszá és tehetősé vált parasztként nem hajlandó megalkudni az elszegényedett arisztokratákkal), és nem is igazán a lánya boldogságát ellehetetlenítő viselkedése a problematikus, hanem az, ahogyan a semmiért sem felelős unokájának az érdekeit figyelmen kívül hagyja. Hasonló mondható el Szeniczey papáról is, igaz, ő egy idő után beadja a derekát, és hajlandó gatszólni Tarczaliné előtt. Az osztályszempontok és privát érdekek útvesztőjéből nincs kiút, és nyilvánvalóan a film javára szolgál, ha ezt érzékeltetné egy katasztrofális fináléval – azaz tragikus románcként lenne értelmezhető –, azonban a kurtafurcsa boldog véggel ezt a lehetőséget is elveti Bánky.

MEG SEM TÖRTÉNT TÖRTÉNETEK

A *Tokaji aszú* olyan melodráma, amelyben egyrészt a happyend-irányultság mintegy „túlteljesítve” mutatkozik meg, másrészt az ellentmondásos elemek amorf műfaji struktúráját eredményeznek, így a film tehetségtelen és minimális műfajismerettel sem ren-

delkező alkotót sejtet. Ennek azonban éppen az ellenkezője igaz. Bánky műfajtudatossága és műfajismerete kimagasló volt honfitársai között, és számos momentum arra utal, hogy sem a klasszikus filmzsánerek boldogságképeinek kritikája, sem a történetmesélésért problematizálása nem állt tőle távol. Egyes munkáiban hol nyíltabban, hol rejtettebben kérdőjelezte meg a korabeli magyar filmek reprezentáns műfajainak – a melodráma mellett a vígjátéknak is – az ideológiáját, értékorientációját.

Hogy mennyire foglalkoztatta a műfajiság és egyáltalán a történetmesélés reflexiója, azt ragyogóan illusztrálja korai vígjátéka, az 1941-ben forgatott, 1942 februárjában bemutatott *Kölcsönként férjek* nyitánya és zárata. A film meglepő jelenettel indul, középkorú úr néz bele a kamerába, és szekondplánban a következőket mondja: „Hét esztendővel ezelőtt három kislány feljött ide az irodába a főnökömhöz. A lányok édesek voltak, mint a tavaszi napsütés, A főnököm pedig... hát... Főnökről vagy jót vagy semmit... Tehát semmit... Szegény kislányok, szörnyű nagy bajban voltak... De miért is szaporítom itt a szót! Nézzek meg személyesen, mi történt! Parancsoljanak beljebb fáradni!” Utolsó szavait tettekkel kíséri: kinyit egy ajtót az irodában, és pár intéssel a nézőt a szobába invitálja, ahol Komlós igazgató éppen a három lányt oktatja ki arról, hogy ha nem fizetik vissza a tőle kapott kölcsönt, elárverezik a házukat. A kamerába nézés és a néző direkt megszólítása – azaz a kiszólás a filmből – ugyan nem ismeretlen a korabeli világfilmben (a korai hangosfilmek néha egy „felkoffal” nyitottak, melyben egy személy mintegy bevezette a hang és a mese világába a nézőt [*Frankenstein*, 1931], sőt az első, részleteiben beszélő magyar film – Gaál Bélától a *Csak egy kislány van a világon* – is így kezdődik), a *Kölcsönként férjek* azonban két szempontból is rendhagyónak tűnik. Egyrészt mert itt az egyik szereplő beszél, aki mintegy beépül a nyitójelenetbe (tehát nem egy semleges, a filmben később fel nem tűnő személy szólítja meg a közönséget, mint a *Frankenstein*ben), másrészt mert a nyitányra rálicítal a zárlat. Az utolsó képsor ismét önreflexív, illetve tematikailag és formailag egyaránt visszautal a nyi-

tányra. Itt már maga Komlós igazgató szólítja meg a nézőt: „Bocsánat, csak egy pillanatra! Valamit el kell mondanom! Kérem, én a pénzemet nem kaptam meg... Illetve nem is kaphattam meg, mert ez a történet meg sem történt... A lányokat ne is keressék ezen a világon. És hogyha ebben a kitalált történetben valaki mégis hasonlítana valakihez, hát, higgyék el nekem, ez merő véletlenség. Nem szándékosság. Csak ezt akartam mondani. A viszontlátásra!”

A néző megszólítása a nyitányban, továbbá boldogságigényének reflexiója a zárlatban, ha szikár szerzői tudatosságot nem is, de a történet és a történetmesélés problematizálásának szándékát jelzi. A mese hitelének egyértelmű megkérdőjelezésére a korabeli magyar filmben kevés példa akad, efféle direkt és nyílt megoldással pedig végképp alig találkozni. (A kevés példa egyike György Istvántól a *Göre Gábor visszatér*, melyben a hősök ellátogatnak a saját sorsukat feldolgozó játékfilm [!] forgatására, és kommentálják a látottakat, mire a rendező megjegyzi: „Ez csak játék...”; vagy említhető Ráthonyi Ákos rendező önreflexív gegje a *Kádár kontra Kerekes* elejefőcímének végén: „Mint a legtöbb valószínűtlen történetet, ezt is az élet írta... Ennek a fele se tréfa – az egész az” – szól a csacska felirat, de annyira pici betűkkel, hogy szinte alig látszik).

Míg ezeknél a rendezőknél az önreflexív elemek alkalmiak – mind György Istvánnál, mind Ráthonyinál csupán egyetlen filmben tűnnek fel –, addig Bánky nem csak a *Kölcsönkért férjekben* kérdőjelezte meg a bemutatott események hitelét. Keresetlenül és direkt önreflexív egy másik filmje, a *Régi keringő* záróinertje is: „Ez a film csak mese. Semmi köze a valósághoz. Akikről szól, azok nem élnek. Nem is éltek soha.” Ez a négy mondat azt bizonyítja, hogy a *Kölcsönkért férjek* önreflexív megoldásai nem egyszerűek és véletlenek az életműben.

A rendező máskor egyéb módon torpedózta meg a happy endet. Már legelső vígjátékában kritikát fogalmazott meg a boldog véggel és a (látszat) harmóniát kikényszerítő dramaturgiai megoldásokkal kapcsolatban. A *miniszter barátja* (1939) a szegénysorsú mérnök, Kovács János (Páger Antal) felemelkedésének története, akinek

sorsát egybeesések sorozata kormányozza révbe. Véletlenül eljut egy bálba, ahol fél másodpercre a szintén jelenlévő miniszter mellé kerül, és ezt a pillanatot – ismét csak véletlenül – egy fotóriporter lefotózza, majd közli a másnapi újságban. A munkahelyén előzőleg már Kovács kirúgását fontolgató igazgató a fotó láttán Kovácsot a miniszter barátjának hiszi, ezért mégsem bocsájtja el, hanem megteszi főmérnöknek, sőt rábízta a kapcsolattartást a minisztériummal. A minisztériumba tett első látogatása alkalmával Kovács valóban jó viszonyba keveredik a miniszterrel. A film két szinten is kritikai élű, azt állítja ugyanis, hogy az érvényesüléshez a világban nexusokra és a véletlenek összjátékára van szükség, legalábbis ezek meghatározóbbak, mint az egyén kvalitásai. A film slusszpoénja azonban, amikor a zárlatban a miniszter summázza a tanulságokat, és a bemutatott eseményekkel mindenben ellentétes következtetésekre jut. „És senki se higgye, hölgyeim és uraim, hogy a karrierhez frakk, meghívó vagy buta véletlen szükséges. Nem. A karrierhez tehetség kell, szorgalom, szív, ész, és a Kovács Jánosok hite kell. Higgyék el, kérem, hogy nekem az a célom, hogy itt minden ilyen ember karriert csináljon. Persze arról én nem tehetek, hogy életben ehhez néha egy kis szerencse is kell.” Ez a miniszteri (!) beszéd önmagában is ellentmondásos, ráadásul a megállapításai teljességgel ellentétesek a filmbeli események tanulságaival, ekképpen megkontrázzák a happy endet, megkérdőjelezzik annak „hitelességét”.

Nem szabad túlértékelni ezeknek a reflexív attitűdöknek a jelentőségét, de annyi kétségkívül látszik belőlük, hogy a segítségükkel Bánky óvatosan kikezdi a moziillúziót, finoman idézőjelezi a filmjeiben bemutatott világot és megkérdőjelezi a hősök boldogságvágyának realizálhatóságát. De nem csupán a romkomjaiban teszi ezt: melodrámaiban cizelláltabb és szubtilisebb módszerekkel él.

A BOLDOGSÁG ÖL

A hazai teoretikusok a korszak melodramáit (illetve a sommásan melodramaként *felcímkezett* alkotásokat) jobbakra konfliktuskerülő, és a happy enddel a problémákat megoldhatónak hazudó filmekként tárgyalják, jól-

lehet, bizonyos aspektusaik igencsak kritikusak azon korral kapcsolatban, melyben elkészültek. A klasszikus műfaji képlettel szemben az 1939 után készült magyar melodramák némelyike nem a boldogság maradéktalan beteljesüléséről, valamint a boldogságopciók közötti szelekcióról szól (például azt mesélve el, hogy a hős miként találja meg az anyagiak vonzása helyett az igaz érzelmek vonzását), illetve csak a felszínen szól azokról. A mélyben egyes művek – *Fekete hajnal* (Kalmár László), *Az első* (Cserépy László), *Egy fiúnak a fele* (Hamza D. Ákos) – rettenetes szorongásokat fogalmaznak meg, mégpedig paradox módon azzal együtt, hogy látszólag megtartják a klasszikus hollywoodi melodramák happyend-irányultságát.

Ekképpen ezek a filmek azokra a háború alatt készült hollywoodi melodramákra emlékeztetnek, amelyek alkotói – bár hőseiket elnavigálják a happy endig – ugyancsak a tradicionális boldogságmitológiával kapcsolatos képteleneiknek adnak hangot. A *Megtalált években* (Mervyn Le Roy, 1942) a torzult memóriájú és fals identitású férfinak dukál csak a boldogság, a normális tudatúnak nem, a *Mr. Skeffingtonban* (Vincent Sherman, 1944) a kiöregedett, de megvénülten is nárcisztikus vamp azért szeret bele korábban gyűlölt férjébe, mert az időközben megvakult, ezért nem látja a nő ráncait. Ezek a filmek – amiket joggal nevezhetünk „szorongásmelodramáknak” – úgy felelnek meg a boldogságmitológiának, hogy a figyelmesebb nézőt éppenséggel elbizonytalanítják, és az érzelmi megtisztulás ajándéka helyett inkább bizonyos, néha igen nehezen definiálható aggályokat és balsejtelmeket plántálnak belé.

Az 1939 utáni honi szorongásmelodráma láthatóan szinkronban van tehát a műfaj átalakulását jelző tenge-
rentúli tendenciákkal, annak ellenére, hogy a két filmkultúra közötti kommunikáció 1941-ben megszakad (a hollywoodi filmek importja a magyar-amerikai hadiállapot beálltával, '41 decemberében szűnik meg). A hollywoodi és a magyar szorongásmelodráma csak az eszközeiben különbözik némiképp. A dramaturgiai megoldottságokat idézőjelező cselekményvezetési trükkök az amerikai és a magyar filmek is megtalálhatók ugyan, viszont



a desperált tónusú dalok nyomatékos alkalmazása és a nem kifejezetten melodramai főtémák (lásd például a féltékenységtematika túlsúlyát) a magyar filmekre inkább jellemzőek, mint az amerikaiakra.

A magyar szorongásmelodráma legjelentősebb alkotója Kalmár László mellett Bánky Viktor volt. Bánky számára a legfontosabb lépés a szorongásmelodramák világa felé egy megrendítően végződő, a hős pusztulását regisztráló film jelentette, amely ugyan inkább tragikus románc, semmint melodráma, viszont már előrejelezte, hogy a rendező nem kizárólag konfliktusmentes világok felépítésében képes gondolkodni. A töredékben fennmaradt, jó darabig inkább helyzetkomikumra épülő, majd pedig a zárlatra egyre inkább elkomoruló *Ma, tegnap, holnapban* (1941) Téry doktor (Somlay Artúr) meg kívánja kímélni a sokktól Bende László gyárigazgatót (Jávor Pál), ezért nem árulja el neki, hogy halálos beteg, és utazni, élni küldi. Egy szállodában Bende találkozik Wágner Edit doktorral (Szilágyi Szabó Eszter), akibe beleszeret. A nő viszonzza érzéseit, de férjnél van. Amikor nagy nehezen úgy dönt, elvállik, kiderül, hogy férje nem más, mint Téry doktor. Téry lemond Editről, mert látja, hogy meny-

„Nexusokra van szükség”

(A miniszter barátja – Páger Antal és Vágóné Margit)

nyire szerelmes, azonban egyszeriben visszakozik, amikor megtudja, hogy kicsoda Edit választottja. Nem akarja elkeseríteni a feleségét, ezért nem árulja el neki, hogy Bende halálos beteg, mire Edit – férje hirtelen pálfordulását feltámadó féltékenysége jelének véltve – heves szócscata után elviharzik. Lerohan a szálloda halljában várakozó Bendéhez, aki láncdohányzással és némi konyakkal oldja a várakozás stresszét. A szerelmesek összeölelkeznek, de csak pár másodpercig, ugyanis Bende holtan esik össze.

A film Bánky korai találkozása a románci tragikummal, és a későbbi munkái fényében erőtlennek tűnik (kivált a színészezetése gyenge), mindazonáltal a boldogságtematika kritikájával a rendező későbbi, kiváló munkáit, a *Keresztútont* és a *Kölcsönadott életet* – részben a *Régi keringőt* – előlegezi. Az eleinte félreértésekben és helyzetkomikumban gazdag filmben a tragikus tónus folyamatosságát egyfajta suspense biztosítja, nevezetesen az, hogy a néző már az exoziccióban megtudja: a főhős halálos beteg, ezért bár hogyan és bárhol keresse a boldogságot, azt bizonyosan csupán alkalmilag és átmenetileg, de tartósan soha nem fogja megtalálni. A zárlat jelképes:

pontosan akkor távozik a férfiből a lélek, amikor megtudja, hogy Edit immáron valóban az övé. A boldogság öl, szól a film tanulsága, amely mindazonáltal finoman visszautal a nyitányra, arra a jelenetre, melyben Téry megmagyarázza orvoskollégájának, hogy miért nem mondta meg az igazat halálos beteg páciensének: „Az élet legfőbb ajándéka, hogy nem ismerjük a jövőt” – hangzik a magyarázat, amit a zárlat finoman megkérdőjelez. Az élet legnagyobb ajándéka egyúttal a legszörnyűségesebb is – a *Ma, tegnap, holnap* nem csak a cselekményével (a szerelem realizálatlanságának bemutatásával), de a nyitány e központi mondatának zárójelezésével is finoman relativizálja a zsánerfilmek boldogsághitét.

Már a *Ma, tegnap, holnap* tragikus románcja is a boldogságtematika kritikáját nyújtotta, a boldogságproblematika legrétegzettebb és legelmélyültebb analízisét azonban Bánky nem ebben a filmben, hanem két ezután készült melodramájában végezte el. A *Kölcsönadott élet* és a *Keresztúton* egyaránt a boldogság realizálódását mutatta be, de olyan módon, hogy a rendező kivonta a vágyak teljesüléséből a katarzist, ezáltal éppen azt az illúzióhitet vette revízió alá, amit kurzusfilmjeivel vagy egyes vígjátékaival gerjesztett.

Folytatjuk

BÁNKY VIKTOR NAGYJÁTÉKFILMJEI:

- Bors István* (1938–39)
- Áll a bál* (1939)
- A miniszter barátja* (1939)
- Igen vagy nem?* (1940)
- Tokaji aszú* (1940)
- Eladó birtok* (1940)
- Ma, tegnap, holnap* (1941)
- András* (1941)
- Kölcsönkért férjek* (1941)
- Az ördög nem alszik* (1941)
- Dr. Kovács István* (1941)
- Régi keringő* (1941)
- Őrsékváltás* (1942)
- Keresztúton* (1942)
- Szerető fia, Péter* (1942)
- Házassággal kezdődik* (1943)
- Kölcsönadott élet* (1943)
- Makacs Kata* (1943)
- A Benedek-ház* (1943)
- Boldoggá teszlek* (1944)
- Makkhetes* (1944)

JEAN-LUC GODARD

Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe

„A FILMBEN A LEGFONTOSABB DOLOG A VÁGÁS.”

Jean-Luc Godard filmtörténetének első kötete a rendező 88. születésnapján (december 3-án) jelenik meg a Francia Új Hullám Kiadó „Szerzőifilmes Könyvtár” sorozatában. Godard 1978-ban Serge Losique-kal, a montreali filmművészeti konzervatórium igazgatójával és az egyetem diákjaival beszélgetett. A következőkben Godard bevezető gondolataiból közlünk részletet. Az eredeti hangfelvételek alapján lejegyzett teljes beszélgetés angolul is olvasható. (<https://www.caboosebooks.net/true-history-of-the-cinema>).

JLG: 1978 szeptemberében Serge Losique, a montreali filmművészeti konzervatórium igazgatója arra kért, hogy folytassam a munkát, amelyet Henri Langlois az azt megelőző évben az intézményünkben elkezdett. Azt javasoltam Losique-nak, ahelyett, hogy olyan filmkurzusokat tartanánk, melyek manapság a világ minden egyetemén megtalálhatóak, fogjuk fel az egészet úgy, mint egy üzleti vállalkozást, egyfajta koprodukciót, mintha egy filmsorozatot készítenénk a következő címmel: *Bevezetés a film és televíziózás (valódi) történetébe.*”

Amikor ide jöttem (Montreálba – A szerk.), azt gondoltam, hogy egyfajta film- és televíziózás-történetet fogok előadni, a saját használatomra, és az lesz a címe, „*Aspect inconnu de l'histoire du cinéma*” (A filmtörténet ismeretlen aspektusa). Aztán rájöttem, hogy először is hozzá kéne jutnom a filmekhez, ami számomra nem könnyű. Ilyesmit akartunk csinálni Langlois-val, de ez még Párizsban is nehéz volt. [...] Az az ötletem támadt,

hogy a film történetét nem pusztán kronologikusan, hanem mintegy archeológiai, vagy biológiai aspektusból is szeretném elmesélni. Megmutatni, hogyan mentek végbe a különböző változások. Akárcsak a festészetben, mintha a festészet történetét kéne elmesélnünk: hogy alkották meg a perspektívát, mikor találták fel az olajfestéket, vagy másvalamit, de beszélhetnénk ugyanígy a zene történetéről is. Hasonlóan, a film történetében sem esetlegesen történtek meg a dolgok. A filmet is férfiak és nők alkották meg, akik valamilyen társadalomban éltek, és egy adott pillanatban megpróbálták magukat kifejezni, és lenyomatot készíteni erről a kifejezésről, vagy éppen a benyomásaikat kifejezni. Ez pedig egyfajta geológiai réteget hoz létre, váltakozó kulturális rétegeket. Persze a vizsgálathoz jó lenne valamilyen erre alkalmas eszköz, ami megszűrné, átvilágítaná a filmeket, és analizálná őket. Ez az eszköz azonban, mint ahogy arra rájöttem, nem létezik. Ötven éves vagyok, és úgy érzem, az életemet befejeztem, van még talán harminc évem, hogy, ha úgy tetszik, ennek az ötven éves befektetésnek a kamataiból megéljek. Szóval most kezd kamatozni a dolog. Engem pedig az érdekel, hogy megnézzem, mit csináltam, és mivelhogy filmeket forgattam, kihasználjam ennek előnyeit, hiszen, gondoltam magamban, akkor ez így talán egyszerűbb lesz. Annak, aki nem készített filmeket, és úgy néz vissza az életére, a családjá életére, legfeljebb fényképeket nézegethet – már ha volt nekik –, de mindent nem fog tudni visszaneézni. A munkájáról például, azt hiszem, nem nagyon, ha

mondjuk a General Motorsnál dolgozott a futószalagnál, vagy valamelyik biztosítótársaságnál, esetleg pilótaként. Vagy éppen háziasszony volt, hiszen szerintem egy nő, aki háztartást vezetett húsz éven át, gyerekeket nevelt, persze biztos vannak fényképek a gyerekekről, de azt nem hiszem, hogy arról is, milyen munkát végzett nap mint nap, a mosogatásról, mosásról, bevásárlásról. Ilyen képekből biztos csak nagyon kevés van. Ilyeneket nem fog tudni nézegetni. Hangokat hallani hozzá meg főleg nem fog.

Szóval, úgy gondoltam, persze tisztában vagyok vele, hogy ez is csak illúzió, hogy a film segítségével nekem könnyebb lesz, hiszem filmet forgattam, ami arról szól, hogy fotósorozatokat rögzíték, újra tudom nézni őket, és akkor abból a múltból legalább kiindulhatok, hogy visszaneézzek a sajátomra. Egy kicsit mintha a magam pszichoanalitikusa lennék, magamat analizálnám, és azt, hol is a helyem a filmművészetben. És rájöttem, hogy maga a filmtörténet, ami látszólag a világ legegyszerűbb dolgának tűnik, valójában nem látható. Persze az ember megnézhet egy filmet, és beszélgethet róla, mint ahogy itt is azt tesszük, de ez a módszer nem vezet sokra. Valami mással kell próbálkoznunk. De lehet, hogy nem fog rögtön menni.

Amikor Serge-zsel megérkeztem ide, akkor jöttem rá, hogy tulajdonképpen egy kutatást tervezek. Volt pár témám: például, hogy a filmben a legfontosabb dolog a vágás, bár az emberek nemigen tudják, mi az. A zenéhez, festészethez vagy irodalomhoz viszonyítva a vágás a filmkészítés sajátossága, illetve ma már a televíziózásé is. A vágásnak rejtve kell maradnia, mert maga a folyamat nagyon is meghatározó, ez hozza összefüggésbe egymással a dolgokat, ezzel tudunk láttatni. Példának okáért: amíg egy férfi, akit a felesége megcsal, nem látja a férfit, akivel a felesége találkozgat, azaz nem lát két képet, a másik férfi és a felesége képét, vagy éppen a másik férfi képét és a sajátját, addig semmit sem lát. Az embernek mindent kétszer kell megnéznie. Ezt nevezem én vágásnak – azt, hogy a dolgokat összehozzuk egymással. Ez a különleges hatalma a képnek, és a hozzá tartozó hangnak, vagy éppen a hangnak, és a hozzá tartozó képnek. Szerintem en-



nek története, ennek geológiája és geográfiája az, amit a film történetében keresnünk kell, csak hogy ez láthatatlan. Ugyanis nagyon fontos, hogy ne legyen látható. Úgy vélem, életem hátralévő részét filmek közt fogom tölteni, és megpróbálom majd megfigyelni, mindenekelőtt azt, hogyan vonatkozik mindez rám, hogyan illenek bele az egészsébe az én filmjeim.

Szóval, még mielőtt belevetnénk magunkat, hogy megnézzük, hogy csinálja mindezt Griffith, Eisenstein és Murnau – hogy a legismertebb példákat vegyük – csak azt akartam mondani, mindez nehéz, mert nincsenek meg az ehhez szükséges anyagi, tárgyi forrásaink. Az ideális az lenne, hogy megnézzünk egy filmet, lelassítjuk, megnézzük, mi történik bizonyos pillanatokban, hogy mozdul Griffith – vagy épp más – közelebb a színészhez, hogyan hozza létre, vagy éppen szisztematizálja a premier plánt, hogyan teszi stilisztikai eszközé, hasonló módon, mint ahogy az írók megalkotják az írás szabályait. Aztán ahhoz, hogy ezt az eszközt összehasonlítsuk Eisensteinnel, szükségünk van a Griffith-filmre, időre, hogy megtaláljuk a Griffith-filmben azt a pillanatot, ahol azt gondoljuk, történik valami, és észrevesszük, hogy ez a valami nagyon hasonló ahhoz –, vagy éppen nagyon is különbözik attól –, ami majd később történik... [...] Ahhoz viszont meg kell találnunk azt a filmet, amelyben Eisenstein ezzel élt, és nem szabad sajnálni az időt, hogy megkeressük, hogy aztán

„Nem szabad sajnálni az időt”
(A *Kifulladásig* forgatása, 1959 augusztus)

zeim azonban nincsenek hozzá. Henri Langlois meghalt; vele kellett volna ilyesmit csinálnom. Ő mindent pontosan meg tudott volna mutatni, remek memóriája volt, és nagyon jól ismerte a filmtörténetet. Rögtön mondta volna, hogy „ja, ehhez ezt meg ezt a filmet nézd meg, ebből meg ebből a korszakból”. [...] Az volna érdekes, ha meglátnánk valamit, és aztán meglátnánk egy másik premier plánt, de a kettőt egy időben. De még nem ismerem elég jól a filmeket ahhoz, hogy bele merjek vágni, hogy megmutassak maguknak egy tekercsnyit a *Bukott angyal*ból (*Fallen Angel*, 1945), aztán a *Kifulladásig* (1960) egy tekercsét. Egy kicsit önkényes ugyan, de érdekes lenne kipróbálni, mert húsz perc után talán világos lenne, hogy nincs ott semmi. [...] A filmtörténet valójában –, ha nekiáll az ember – teljesen feltérképezetlen terület, ki tudja hol eltemetve. Elvileg a világ legegyszerűbb dolga, hiszen csak képekről van szó, mintha fotóalbum lenne. A fotóalbum létezik ugyan, de nincs olyan eszköz, amellyel át tudnánk lapozni.

Szóval elég nehéz ez az egész. Úgyhogy végül azt mondtam magamnak, először is meg kell nézni újra a filmeket, kihasználni a konzervatórium támogatását, a saját hasznomra, és ha másokat is érdekel, én szívesen elmondom hangosan is, mi jár a fejemben,

megmutathassuk mindkét pillanatot. Mindezt ráadásul nem egyedül, hanem másokat bevonva kell csinálnunk, amennyiben valóban látni akarjuk, hogy tényleg van ott valami. Ha nincs, hát akkor máshol kell keresni. Pont, mint ahogy a kutatók csinálják a laboratóriumban. Ez a laboratórium azonban nem létezik. A gyógyszerészetben meg az orvostudományban folyik csak ilyen tudományos kutatás, vagy az egyetemeken, de ezeknek meg a hadsereghez van köze. Ott lehet kutatni, és még eszközöket is adnak hozzá. A filmben nincs ilyesmi.

Itt, ha ilyesmit akarunk, Serge, akkor a módszerhez ötletem van, eszkö-

mert ez az önanalízis egy formájának is tekinthető, illetve a saját munkám pszichoanalízisének. Hogy újra nézem a filmjeimet, másokkal, mások előtt, ha nem is a múltamat, de az elmúlt húsz év filmjeit. És megpróbálom más szemmel nézni azokat az éveket, kicsit mintha tudatlan lennék, kicsit szisztematikusan, mindig egy-egy filmmel. Kihaszználni a lehetőséget, hogy újra nézhetem, vagy először látni, ha nem láttam korábban, esetleg olyan régen, hogy már elfelejtettem; azt a filmet, vagy olyasfélé, amelyre úgy emlékszem, hogy olyan film volt, amelyre az enyém is utal. És az elején kezdeni.

Ma pedig, az előbb úgy éreztem magam, mintha először mennék a pszicháterhez, vagy éppen állásinterjúra. Kicsit zavarban voltam, nem akartam túl sok mindent látni. Meg akartam nézni a *Bukott angyalt* újra, de végül nem mertem többet megnézni, mint fél órát. Beleukkantottam, és fél óra múlva azt gondoltam, szóval ez tetszett nekem annyira 20-25 éve, ezt akartam csinálni, ez volt a példám. Olyan érzés volt, mintha családi albumot nézegetnék, és kicsit zavarban lennék, főleg, hogy mások is ott vannak. Mintha az ember átlapozná a családi fotóalbumot, és a végén csodálkozna, hogy kicsoda családba született. Ezt a két filmet nem is igazán látom tisztán, most kicsit mintha kívülálló lennék. De persze igazából pont ez a célom...

Minden alkalommal két filmet fogunk megnézni: holnap délelőtt nézzük meg a második filmemet, a *kis katonát* (1960), amely az algériai háborúról és Franciaországról szól. És választottam egy másik filmet, amelynek nincs is valós kapcsolata azzal az időszakkal. [...] Azt hiszem, annak idején nem gondolkodtam el rajta különösebben, de Fritz Lang egyik utolsó filmjei közül való, amiket elkészített, mielőtt elhagyta Németországot. Nagyon individualista film. Úgyhogy talán mégis van közös pont. Amiért az *M – egy város keresi a gyilkost* (1931) a *kis katoná* mellé választottam, annak okát bennem kell keresni. Azt kérdeztem magamtól, nincs valami ebben a két filmben, ami segíthetne ma nekem rájönni valamire? Hát ezért választottam őket –, ha valakit esetleg érdekel –, mert mondanivalót szolgáltatnak számomra...

MAGYARI ANDREA FORDÍTÁSA

A FILMMŰVÉSZET TÖRTÉNETE – EGY ODÜSSZEIA

Ocsúból a fiszta búzát

VAJDA JUDIT

A FILMTÖRTÉNELEM 120 ÉVÉT ÁTTEKINTENI OLYAN MONUMENTÁLIS VÁLLALKOZÁS, AMIBE JÓFORMÁN CSAK BELEBUKNI LEHET.

Miközben a Thompson–Bordwell-féle *A film történetétől* kezdve a Gregor és Patalas által írt *A film világtörténetén* át az olyan könnyed olvasmányokig, mint *A film krónikája* vagy az *1001 film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz*, számos filmtörténeti kötet áll rendelkezésre, amelyet a művészeti ág szerelmesei bibliaként forgathatnak, nincs olyan tévésorozat, amit hivatkozási alapként emlegethetnénk. Holott a tájékozódás napjainkban egy széles réteg számára átkerült az írott médiumok területéről a mozgóképes anyagokéra, ráadásul egy sorozat még azt a hátrányt is kiküszöbölhetné, hogy a filmtörténeti munkák néhány év után óhatatlanul elavulnak (az évek múltával egyszerűen új epizódokat lehetne forgatni hozzá).

Az M5 csatornán futó 15 részes széria, *A filmművészet története – Egy odüsszeia* a kritikusként és filmesként egyaránt tevékeny ír Mark Cousinsnak a Channel4 számára készített munkája, amely címében is jelzi, milyen monumentális vállalkozásról van szó. És az alkotónak igaza van: a mozi 1895-ös születésétől a 2011-ben bemutatott sorozatban említett utolsó filmig, a 2010-es Eredetig eltelt 115 évet nem túlzás a görög hős látszólag soha véget nem érő utazásaihoz hasonlítani. Amit az is remekül bizonyít, hogy Odüsszeuszhoz hasonlóan ugyan ő is hazatér, azaz eljut mondókája végéig, ám ahogy megpróbál végigküzdeni bő egy évszázadnyi filmtörténeten, az nem minden vétség nélkül való.

Ráadásul annak ellenére, hogy a minden részben elhangzó bevezetőben mindössze annyit ígér, azt ismerteti, milyen csúcsteljesítményeken keresztül jutott el a mozi a kezdeteitől addig a többmilliárd dolláros biznisszig, aminek

napjainkban tekinthető, Cousinsnak kettős a célja. Amellett, hogy le akarja futni a kötelező köröket, vagyis bemutatni az évtizedek során a filmkánon részévé vált, sokak által ismert legfontosabb alkotókat és alkotásokat, a posztkoloniális és feminista szemlélet jegyében egy eddig jórészt láthatatlan és ismeretlen filmtörténetet is be kíván vezetni, azaz hiánypótlást is végez.

Az *Apu vad napjai* című 2007-es film egyik jelenetében azt láthatjuk, hogy a főhős testvérpár idős édesapja levetíti a többieknek az öregek otthonában kedvenc filmjét, *A dzsesszénekest*. És ami 1927-ben még normálisnak számított, az érthető módon felháborítja az intézet heterogén közönségét: nevezetesen, hogy a fehér főszereplő egy rasszista gesztussal úgy játszik benne afroamerikai, hogy feketére festi az

arcát. Mivel *A dzsesszénekes* volt a filmtörténelem során az első, teljes egészében hangos egész estés film, nemcsak az *Apu vad napjai* idős hősének a kedvence, de minden filmtörténeti kurzuson kötelező megnézni – Cousins viszont egy radikális húzással kihagyja munkájából. Ahogy nem hallgatja el azt sem, hogy D.W. Griffith örökbecsű alkotása, az első történelmi filmpozs, az *Egy nemzet születése* 1915-ből szintén mélyen rasszista mű. Habár már *A dzsesszénekes* mellőzése is beszédes gesztus, sokkal fontosabb, mi az, amit az alkotó nem kihagy, hanem beletesz művébe. A már említett bevezetőben röviden felsorolja, pontosan kikről lesz szó az előttünk álló összesen több mint 900 percben, és a világ minden tájáról említett filmeseket: az amerikai Stanley Donen, az *Ének az esőben* direktora mellett minden epizód elején felbukkan az új-zélandi rendező, Jane Campion, a japán színésznő, Kyôko Kagawa és az indiai színész, Amitabh Bachchan. Kagawát úgy mutatják be, mint aki szerepelt a filmtörténelem legjobb filmjében (a *Tokiói történetben*), Bachchant pedig mint a világ leghíresebb filmsztárját.

Ez a szemléletmód pedig nem csupán póz a rendező részéről, hiszen a feminizmust és a posztkoloniális filmelméletet mindvégig érvényesíti művében. Megtudhatjuk például, hogy az első forgatókönyvírók nők voltak, sőt az első igazi filmrendező is (Alice Guy-Blaché), hogy legalább egy Griffith-nek tulajdonított mű-

„Ne legyünk képmutatók”
(Mervyn Le Roy:
Pénzvadászok
1933)





vet valójában egy filmrendező, Lois Weber rendezett, és hogy az első egész estés fikciós filmalkotást nem Franciaországban vagy Amerikában mutatták be, hanem Ausztráliában (az 1906-os *A Kelly banda történetéről* szintén nem

túl sokat hallani a filmtörténetórákon). Cousinsnak köszönhetően megismerhetjük azokat a filmeseket, akik ugyan egzotikus, az eddig a filmtörténetet írók által elmaradottnak tekintett országokban éltek, mégis nagyban hozzájárultak a világ filmművészetéhez: a Burkina Faso-i Gaston Kaborét, a szenegáli Ousmane Sembéné, a brazil Mário Peixotót, a mexikói Fernando Fuentest és számos más, a filmes lexikonokból kimaradt alkotót.

De ne legyünk képmutatók! Ezek a nehezen kiejthető nevek nyilván semmit sem mondanak a legtöbb amerikai és európai nézőnek, így az érdeklődést is nehéz felkelteni irántuk. Cousins erre is gondolt, így az általa említett alkotókat és alkotásokat mindig köti valahova. Jellemzően az egész sorozatot egy, a *Ryan közlegény megmentéséből* származó jelenettel vezeti fel, amihez aztán tényleg bárki tud kapcsolódni. Ez a hozzáállás a későbbiekben is jellemző rá: gyakran mutatja meg például, hogyan néz ki napjainkban az a stúdió, ahol egyes művészek alkottak, és az is rendszeres, hogy ismert és ismeretlen filmalkotásokat úgy köt egymáshoz, hogy megmutatja, miként befolyásolta az utóbbi az előbbit. Ennek a kapcsolati hálónak a felrajzolása során az alkotó néha túlló a célon, hiszen az olyan titulusok, mint a kínai Greta Garbo, az indiai Orson Welles vagy a hongkongi Louis B. Mayer,

„Hiánypótlást is végez”

(Ousmane Sembene: Fekete lány - Mbissine Thérèse Diop)

amellett, hogy erőltetettek, éppen ellentétesen hatnak, és a posztkoloniális nézőpont helyett kifejezetten „gyarmatosító” hozzáállásról tanúskodnak. Ugyanilyen ellentmondásos hűzés, hogy miközben a sorozatban elvileg a kanonizált filmtörténeti egyéniségek trónfosztása zajlik, Cousins időnként úgy választ hozzászólókat, hogy azok semmi érdemlegeset nem mondanak a témáról (például Lars von Trier Ingmar Bergmanról), csupán mindenkinek ismerősek, és jól hangzik a nevük.

Az ide-oda utalgatások asszociációs láncát sokszor kifejezetten nehéz is érteni. Az alkotó ugyan időrendben dolgozik, de a sok kapcsolódás miatt a 70-es években kerül elő például a *Mátrix*, a mozi születésénél a *2001: Űrodüsszeia*, az *Aranypolgár* pedig az 1918 és 1928 közötti időszakot tárgyaló részben. Ezek az ugrások gyakran elég merészek: mire egyet pislantunk, Leni Riefenstahl után máris Hitchcock műfaji innovációinál tartunk. Ez az önkényesség, az alkotás saját belső logikája pedig időnként szakmai hibákat és hiányosságokat is eredményez. Cousinsnál nem hangzik el sem Új-Hollywood, sem az angol *free cinema*, hiszen az alkotókat külön (és meglehetősen hiányosan) említi. Az *Érzékek birodalma* kapcsán sem merül fel a szexuális forradalom, mivel a filmet egyszerűen a 60-as évek japán filmművészeténél sorolják fel, nem pedig az olyan filmeseknél (Pasolini, Bertolucci), akikkel sokkal inkább tartozik. A sorozat együtt tárgyalja ezenkívül a négy nagy európai rendezőt, Bergmant, Bressont, Tatit és Fellinit,

ahol már eleve kérdés, miért pont őket együtt emelik ki, de hogy emiatt az összemosás miatt Bressonnál (aki ars poeticája szerint azt akarta megvalósítani, mintha egy láthatatlan kéz rendezne) személyességet emlegetnek, az ennél is fájdalmasabb. Ugyanígy érthetetlen, Hitchcocknál miért éppen hét nagy vívmányról esik szó, de ezen még viszonylag könnyen túl lehetne lépni – azon már kevésbé, hogy az általa bevezetett *suspense*-t ‘*fear*’-ként (félelem) definiálják.

A filmművészet története – *Egy odüsszeia* a „sokat markol, keveset fog” tipikus esete. A fent említett hibák is kiküszöbölhetőek lettek volna, ha az alkotó van annyira bátor, hogy egyszerűen hagyja a kötelező köröket, a mindenki által ismert filmkánont másra (hiszen arról ezer másik forrás áll rendelkezésre), és ha már felvállalta a feminista és posztkoloniális szemléletet, kifejezetten erre koncentrálna egy alternatív vagy „ellen-filmtörténetet” vizsgálatra. Ha így dönt, talán nem lenne olyan érzésünk, hogy a sorozat gyorsvonatként robotog át velünk 115 év filmtörténelmén, miközben egyes részekre csak címszavakban tér ki, más dolgoknál viszont érthetetlen módon részletez (vannak olyan alkotások, ahol konkrét jelenetelemzésekre is belemennek, miközben máskor csak egy név és egy cím hangzik el – utóbbi esetben elég nehéz a nézőnek átélnie, miért fontos az adott mű).

Egy mindent bemutató, a film több mint 120 éves történelméről átfogóan mesélő mozgóképes alkotásra így továbbra is várunk kell. Főleg, hogy Cousins *Odüsszeiája* máris elavult, hiszen a filmművészetet meghatározó mai trendek nála már nem szerepelnek – márpedig elég furcsa a 2010-es években egy olyan filmes ismeretterjesztő műsort nézni, ami nem ejt szót a szuperhősfilmekről és képregény-adaptációkról vagy a folytatások és remake-ek uralmáról. Addig is itt van nekünk *A filmművészet története – Egy odüsszeia*, amely elsősorban azoknak ajánlható, akiknek van idejük 15 órányi anyagból kiválogatni a valóban érdemi és hasznos tudást.

A FILMMŰVÉSZET TÖRTÉNETE – EGY ODÜSSZEIA (Story of Film – An Odyssey) – brit, 2011. Rendezte és írta: **Mark Cousins**. Gyártó: **Hopscotch Films**. Az **M5 csatorna** bemutatója. *Feliratos*. 15x60 perc.

A hiányzó másik

ROBOZ GÁBOR

A KORTÁRS GÖRÖG FILM KULCSFIGURÁJA AKKOR SEM KÖT
KOMPROMISSZUMOKAT, HA NEMZETKÖZI PIACRA FORGAT.

Yorgos Lanthimos nem arról híres, hogy könnyen emészthető filmeket készít: egyedülálló ötleteivel hamar megragadja a nézők fantáziáját, hogy aztán alaposan próbára tegye a teherbírásukat. Napjaink egyetlen világszerte ismert görög rendezője ráadásul karrierje első koprodukciós munkájánál is megőrizte egyéni látásmódját, és bravúrosan elkerülte a csapdát, hogy europudingot készítsen.

„Nem léphettek ki
kertesházuk kapuján”
(Kutyafog)

CSALÁDBÓL KI, CSALÁDBA BE

Lanthimos 2005-től kezdve forgatott egészestései láttán az még akár eszünkbe is juthatna, hogy a rendezőnek a kilencvenes években kísérleti színházas produkciókban is benne volt a keze, de reklámfilmes múltjáról legfeljebb az árulkodik, hogy művészfilm mes létére hollywoodi iparosokat megszegyenítő high-conceptekben gondolkodik. Az athéni Hellenic Cinema and Television School Stavrakoson végzett alkotó sa-

ját bevallása szerint olyan rendszerben szocializálódott, ahol nem épült fel életképes filmes infrastruktúra, így a filmkészítés iránt elkötelezett emberként hosszú évekig kénytelen volt bérmunkákon megtanulni a különböző szakmai fogásokat. Négy évvel első, sajátjának tekintett egészestése előtt még egy közönségfilmen is dolgozott társrendezői minőségben: az ország egyik legbefolyásosabb hírességének tartott Lakis Lazopoulosszal készítette el a *My Best Friendet* (*O kalyteros mou flos*, 2001) egy felszarvazott férj odüsszeiájáról, a bárgyú vígjáték ugyanakkor nyilvánvalóan nem több egy felkészülési folyamat utolsó állomásánál.

Az – IMDb szerint – évente átlagosan 20–30 egészestés produkciót kitermelő görög filmkultúra külföldön elsősorban vígjátékairól ismert (már ahol tudnak róla bármit is), az 1973-ban született rendező debütfilmje azonban még saját későbbi munkáihoz viszonyítva is mentes a humortól. A rögtön nivós fesztiválok (Toronto, Berlin) vetített *Kinetta* (2005) minden művészfilm-gyűlölő tökéletes céltáblája lehet: az egy elhagyatott tengerparti szállodában és környékén játszódó produkció főszereplőiről szinte semmit sem tudunk meg, a nagy mértékben elliptikus cselekményt néhány szóval is össze lehet





egyik legemlékezetesebb ilyen jelenetben magát Filippou-t, az állandó forgatókönyvíró társát láthatjuk). Az egytől egyig sérült embereket felvultató *Alpok*ban bizonyos értelemben a fordítottja történik annak, amit a *Kutyafogban* látunk: a korábbi film legelejétől sejtethető, hogy a családból való kitérés kísérletnek leszünk szemtanúi, Lanthimos harmadik egészestése azonban központi szálát épp a családba való betörési kísérletre futtatja ki.

EGYEDÜL NEM MEGY

Bár *A homár* (*The Lobster*, 2015) Lanthimos angol nyelvű bemutatkozásaként 18 producer és gyártócég együttműködésével készült, poétikai értelemben épp annyira egységes, mint a korábbi munkái, és hiába szerepelnek benne A-kategóriás színészek (Colin Farrell, Rachel Weisz), túlzás lenne azt állítani, hogy a rendező közönségbarátra hangolta volna alkotói stílusát. A forgatókönyvéért Oscarra jelölt film ugyan tartalmaz az előzőekhez képest jelentős tartalmi eltéréseket (például nem mutat be nőket uraló férfiakat) és új formai elemeket, mint a kísérőzene és a narráció, ezeket sem az unásig ismert közönségfilmes felfogással használja (az előbbivel például gyakran ellenpontoz, az utóbbival cseles játékot játszik), és a rendező természetesen a lassításokkal sem csak nyomtatókosít. Az újabb félreismerhetetlen

alapötletre építő produkció karaktereinek 45 napja van arra, hogy párt találjanak maguknak, ennek leteltével kénytelenek állatként folytatni az életüket, a nemrég megözvegyült főszereplő azonban más útra téved, mint a többség. *A homáré* Lanthimos eddigi legkomplexebb világa, viszonylag sok időt is igényel sajátos szabályrendszerének és rituáléinak bemutatása, de érezhetően nem ezért szorulnak háttérbe a thriller elemek: ugyan a szerkezetben ráismerhetünk a határidő-dramaturgiára, ahogy valamelyest az üldözöttséggel járó feszültség is jelen van, a rendező alapvetően nem a műfaj hatásmechanizmusára épít. A produkció nem nevezhető sem tisztán disztópiának, sem romantikus filmnek, de valószínűleg épp a történet több irányba is nyitott természete – és a Lanthimos korábbi munkáinál egy fokkal kevésbé intellektualizáló humora és színészei természetesebb játéka – az oka annak, hogy vaskalapos szaklapoktól geek oldalakig több közönségre teget is megszólított. *A homár* ragyogó példája annak, hogyan tudja egy minden technikai fogást ismerő rendező népszerű színészek bevonásával tömegekhez eljuttatni kompromisszummentes vízióját, amely ráadásul éppen a társkeresés témáját dolgozza fel, gyakran az abszurd színházat idéző módon.

„Kénytelenek állatként folytatni az életüket”
(A homár)

Ugyan Lanthimos a kritikusi címkézés-kényszer eredményeként már évekkel ezelőtt bekerült a greek weird wave kis létszámú alkotói csoportjába, az elnevezés nagyjából annyira informatív, mintha azt mondanánk, a rendezőt az emberi kapcsolatok foglalkoztatják. Ettől még természetesen igaz, hogy Lanthimosnál mindig a Másik iránti elemi szükséglet, illetve a Másiknak való kiszolgáltatottság mutatkozik meg más-más fénytörésben: a *Kinetta* szereplői érdemi verbális kommunikációra szinte képtelenek, leginkább csak mechanikusan végzik a dolgukat, a fotós törődése a szobalánnyal azonban mintha képes lenne feltörni a burkot; a *Kutyafogban* az oltalmazó szeretet a totális kontrollgyakorlás eltorzult formájában jelenik meg, ahol a szülők csak kölykeik bedomításával tudják fenntartani saját létezésüket. Az *Alpok* helyetteseinek személyisége a segítségre szorulóknak szempontjából lényegtelen, kizárólag az általuk betöltött szerep számít, miközben erre a viszonyra maguk a szerepjátékosok is rászorulnak; *A homár* pedig hiába abból az alapötletből indul ki, hogy a civilizált társadalom tagjainak kötelező feladata a párkapcsolat kialakítása, a rendező azt mutatja be, hogy még a mesterséges körülmények között is kialakul a kötődés természetes igénye, de naiv romantikusnak azért persze nem bizonyul. •

Trójai faló

VARRÓ ATTILA

LANTHIMOS SZIMBOLIKÁJA MOST IS TALÁNYOS, DE NEM KATARTIKUS.

Egy szent szarvas meggyilkolása – foglalja össze címével Yorgos Lanthimos újabb brit filmjét, sokadik állatmetaforájához egy iskolai dolgozattal gondosan kontextust is illesztve a görög mitológiából. De melyiké? – kérdezhetné joggal a néző, attól függően, hogy Agamemnon meséjét veszi alapul, aki Artemisz szent állatának levadászása miatt imádott leánya feláldozására kényszerül vagy az *Iphigenia Auliszban* Euripidész-tragédiájának zárlatát, ahol ugyanez az Artemisz utolsó pillanatban egy szarvasra cseréli a feláldozott leányt. Első esetben a „pszicho-thriller” csalóka címkéjével multiplex-barátnak feltüntetett film főhőse egy nagyhatalmú sebész-apa, akit egy részeg műhiba miatt elárvult kamaszfiú kényszerít rejtélyes átokkal saját családjá egyik tagjának megölésére: egy művészfilmes bosszútörténet pereg a vásznon, eszközlődő erőszakkal és vésszenes ketyegő határidő-dramaturgiával. Második esetben egy feszítválkedvenc rendező újabb szerzői szürreáliájában egy tini-hősnő keresi helyét saját családjá (szülői szeretet)

„Már csak egy modern művészeti galéria hiányzik”
(Colin Farrell és Barry Keoghan)

és az átkot rájuk bocsátó ifjú antagonista (első szerelem) érzelmi ütközőzónájában: szerzői berkekben népszerű *coming-of-age* sztori a központ, egyben egy súlyos ógörög leány-dráma modernizált változata, amelynek alapkérdése az érzelmi kapcsolatok őszintesége a családtagok között. Két különböző szarvas, két különböző film – a kérdés, hogy melyik szenved ki a játékidő végére: vajon egy thriller-történet ürügyén hiteles és megrázó emberi dráma élményével távozhat a néző vagy egy divatos társadalomkritikai mázzal leöntött izgalmas erőszak-történet próbálja megnyerni magának a mind erőteljesebb hatásokhoz szokott artmozi-közönséget.

Lanthimos alkotása mindkét lehetőség előtt kitér: ugyanakkor még erős jóindulattal sem nevezhető hipnotikus erejű, elliptikus filmcsodának, amely úgy szippantja magába a tanácstalan befogadót, akár a (szintén a „csodatévő idegen a családban” toposzával élő) *Teoréma* – főként mivel a közhelyesen használt kubricki geometriájú látványvilág, a társalgási zsebkönyveket idéző dialógok és a bressoni modellel próbálkozó színészi játék (ezúttal álomgyári sztárok marionett-bábjaival előadva) képtelen olyasfajta szuggesztív atmoszférájú világot teremteni a mese köré, amely saját, belső logikával pótolná a nézői elvárásokét (miként *A homár* disztópiája esetében). A műfaj és művészet határán ingadozó opusz már félúton két szék között végzi. Rejtélynarratíváját a szülők inadekvát viselkedése hatástalanítja, akik vagy passzívan vagy bosszantóan ostobán állnak

a problémához (lásd a teljesen értelmetlen kínzás-jelenetet), mintha csak előre tudnák, hogy ennek az átoknak sem racionális magyarázata, sem bármilyen lehetséges ellenszere nem létezik. Inentől feszültséget sincs miért érezni az egyre súlyosbodó helyzet miatt: akár egy kórházi műtő duplafalú üvegablaka mögül néznék a kegyetlen eseményeket és tehetetlen áldozatokat. Hasonlóan az *Éjszakai ragadozók*, a *Funny Games* vagy a *Négyzet* példáihoz, inkább egyfajta jól megérdemelt büntető hadjárat zajlik, amely során primitív vademberi indulatok törnek szilánkokra a művelt, gazdag nagypolgárság illúzióvilágát, mindennemű nézői együttérzéstől kartávolságon kívül tartva – már csak egy elidegenítően steril modern művészeti galéria hiányzik a képből.

Lanthimos antropológiai távolságtartása a személyes drámát sem igyekszik konfliktusokkal, netán jellemekkel mélyíteni: alig pár percet pazarol arra a nem épp triviális családfői dilemmára, hogy vajon kit ítéljen halálra szerettei közül (míg Euripidész Agamemnonjánál komoly erkölcsi döntést jelent az áldozat végrehajtása, itt a hős végül egy inkább nevetséges, mint szívszorító orosz rulettre bízta a választást); a lány felkínalkozása családja megbüntetőjének pusztá túlélési kísérlettel silányul elkenve a korábban felvázolt szerelmi konfliktust; a férj és feleség közötti elhidegülésből pedig nem kapunk mást egy bizarr szexuális aktus ismétlődő metaforájánál és Nicole Kidman egyre szoborszerűbb arcánál. Az *Egy szent szarvas meggyilkolása* precízen illeszkedik a kortárs művészfilm rideg indulatú társadalomkritikus trendjébe (Seidltől Noén át Östlundig), biztos kézzel adagolt polgárpukkasztás és fen-sőbbbséges ítélkezés lélektelen mechanizmusa – nem az ógörög tragédia emberi áldozatvállalásról, egyetemes morális kérdésekről tanúskodó szarvasa, inkább csak trójai faló, amelynek újgörög alkotója egy rangos kulturális termék dekoratív álcájában csempészi mozikba a meddő emberundort.

•
Egy szent szarvas meggyilkolása (Killing of a Sacred Deer) – brit-ír, 2017. Rendezte: **Yorgos Lanthimos**. Írta: **Efthymis Filippou**. Kép: **Thimios Bakatakis**. Szereplők: **Colin Farrell** (Steven), **Barry Keoghan** (Martin), **Nicole Kidman** (Anna), **Raffey Cassidy** (Kim), **Sunny Suljic** (Bob). Gyártó: **Film4 / Hanway Films / Element Pictures**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 121 perc.



Hergé papírmozija

TINTIN -ÉN VAGYOK

Ádám Péter

„ÉN FILMNEK LÁTOM MINDEGYIK TÖRTÉNETEM.” – HERGÉ.

A párizsi Grand Palais a világhírű belga képregényrajzoló, Hergé (Georges Remi 1907–1983) életművének szentelt centenáriumi tárlata 2016 őszétől 2017 januárjáig fogadta a látogatókat. A rangos intézmény – amely a közelmúltban olyan művészek életművét mutatta be, mint Picasso, Monet, Hopper vagy Braque – a kiállítással a XX. századi belga-francia képregény legnagyobb alkotóját is beillesztette a modern művészet kontinuumába.

1929 januárjában a *Le Vingtième Siècle* (A Huszadik Század) című jobboldali katolikus brüsszeli napilap hétvégi melléklete Milou névre hallgató kutyájával Szovjet-Oroszországba küldi legjobb riporterét, Tintint. Ezzel kezdődött a meghatározhatatlan életkorú képregény-hős kalandorozata, amely – az 1930-ban közreadott és akkor még fekete-fehér *Tintin a szovjetek földjén* című albumtól a befejezetlenül maradt és csak a szerző 1983-ban bekövetkező halála után megjelenő utolsó albumig – jó öt évtizeden át nem kevesebb, mint huszonnégy nagysikerű képregény-albumnak lett nyersanyaga.

A bricsesz nadrágot viselő örökifjú Tintin nemcsak száguldó riporter, nemcsak az igazság félelmet nem ismerő bajnoka, árvák és özvegyek gyámoltója, nemcsak az egyik legismertebb képregény-hős, de egyben mítosz is. Több száz könyv, cikk, tanulmány, egyetemi

disszertáció, konferencia foglalkozik a szerző Hergével, a sorozat főhősével és mellékszereplőivel, a képregények meseszövéssel, mélypszichológiai hátterével, „filozófiájával”. Emellett írók, művészek, filozófusok, filmrendezők lelkesedtek és lelkesednek ma is a sorozatért, amely igen nagy hatással volt a belga-francia képregényre és a műfaj legnagyobb alkotóira. Tintin kalandjai csaknem száz nyelven olvashatók (többek közt magyarul is), az eladott példányok száma pedig már a kétszázötven-milliót is eléri: a felnőttek körében is népszerű Tintin-albumoknak többszáz millió olvasójuk van szerte a világon. Ekkora nemzetközi siker talán csak Antoine de Saint-Exupéry *Kis hercegével* vetekedhet...

Tintinnek meg a sorozat többi szereplőjének figurája, a művészi grafika, az igényes dialógus meg a fordulatos meseszöveg a belga Georges Rémi tehetségét dicséri (az Hergé művésznév tulajdonképpen a szerző nevének felcserélt két kezdőbetűje, franciásan ejtve). Hergé, aki száztíz éve 1907-ben született Brüsszel Etterbeek negyedében, mindössze huszonnégy éves, amikor legismertebb képregényhőse megszületett. Hergé a szélsőjobbhoz húzó mélyen katolikus brüsszeli középpolgárság szülötte. Autodidakta művész, akinek tehetségét a szintén szélsőségesen jobboldali napilap, a *Le Vingtième Siècle* főszerkesztője, Norbert Wallez, ismertebb nevén Wallez

abbé (1882–1952) fedezte fel (maga a rajzfigura is Wallez atya ötlete). A Mussoliniért lelkesedő abbé nemcsak munkát és lehetőséget ad a fiatal Hergének, de ezzel egyidejűleg politikai nézeteit és szellemi fejlődését is befolyásolja.

Igaz, bármennyire közel állt is Hergé a két háború közötti belga szélsőjobbhoz, idegen tőle minden politikai aktivizmus, ahogyan a pártfegyelem meg a nyájszellem is idegen tőle. Őt a szórakoztatás százszorta jobban érdekli, mint a politika. Meglehet, ez a magyarázata annak, hogy az 1940 májusától 1944 nyárutójáig tartó német megszállás alatt Tintin kalandjai változatlanul folytatódnak, mintha mi sem történt volna. Igaz, nem a háború kezdetekor megszűnő *Le Vingtième Siècle*, hanem a kollaboráns *Le Soir* hasábjain. A napilap hetente megjelenő ifjúsági mellékletét teljes egészében Hergére bízta. Akinek nem kevesebb, mint négy képregényalbuma jelenik meg a megszállás alatt.

Brüsszel 1944 szeptemberében felszabadul. A megtorlások idején a kollaboráns elbarátokat sorra letartóztatják, néhányat közülük ki is végeznek. Hergét is előveszik, többször kihallgatják, sőt, egy éjszakára be is zárják, de – jöllehet még az apolitikus sporttudósítótakat meg az irodalomkritikusokat is felelősségre vonják – végül futni hagyják. A *Le Soir* kollaboráns újságíróinak tárgyalásán egy ügyvéd fel is teszi a kérdést: „Miért nem ül Hergé is a vádlottak padján?” Mire az egyik hadbíró: „Mit képzél! Csak nem fogjuk magunkat kinevetetni!” Nevetséges is lett volna a hatóságok részéről egy képregényfigurát elítélni. Mert akkorra már Hergé és Tintin valójában egy és ugyanaz.

A szélsőséges politikai meggyőződés, az antiszemita és idegengyűlölő fél-fasiszta ideológia, amelyet Hergé sohasem tagadott meg, természetesen a képregények világába is beszivárgott. De a képregény-sorozatot sok minden kiemeli ebből a sötét közegeből. Kiemeli, legelőször is, a történeteket meg a grafikus ábrázolást belengő humor és költészet, és kiemeli a szerző soha le nem vetkezett naivsága, az a cserkész-ethosz, ami egyik legjellemzőbb tulajdonsága Tintin karakterének. Mindamellett az is igaz, hogy a Tintin-sorozat képregényeinek rejtett erők és titokzatos társaságok által irányított fantáziavilága, amelyben mindenná-

posak az árulások és összeesküvések, nagyon is közel áll a két háború közti belga (és nemcsak belga) szélsőjobb paranoiás életérzéséhez.

Az első világháború utáni értékváltság a józanész mindenhatóságába és a felnőtt-társadalom megfontoltságába vetett hitet is aláásta. Minden úgy történik, mintha – gondoljunk csak sok egyéb mellett Erich Kästner *Emil és a detektívek* című 1928-as regényére – a felnőttek velejéig romlott világa már csak a gyermekkortól remélhetne megváltást. Ekkor jelenik meg a Tintin-féle igazságosztó gyerek-hős a képregényben és irodalomban. Azzal a céllal, hogy ott is megállja helyét, ahol a felnőttek elbuktak. Így leplezi le Tintin a szovjet propagandát (*Tintin a szovjetek földjén*), vet véget Kongóban a törzsi háborúnak (*Tintin Kongóban*) vagy juttatja rács mögé Al Caponét

(*Tintin Amerikában*), hogy csak ezt a három hőstettet idézzük. Igaz, ha lázad is minden igazságtalanság ellen, Tintin nagyon is konformista. A kamasz Tintin, aki már nem gyerek, de még nem felnőtt,

„Mintha világa időtlenné dermedne”

(Jean-Jacques Vierne: Tintin és az aranygyapjú - Jean-Pierre Talbot és Georges Wilson)

tulajdonképpen egyesíti magában a gyerek meg a felnőtt tulajdonságait. Bármennyire gúnyt űz a felnőtt társadalomból, alapjában véve ennek értékeit tűzi zászlajára.

A mítosz általában a régmúltba helyezi az általa közvetített eseményeket. Hergé eredetisége abban rejlik, hogy ő nem a régmúltban, hanem a jelenben – de valamiféle időtlen jelenben – helyezi el mitikus hősét. Hozzátartozik a mitikus figura karakteréhez, hogy az autótól a repülőig egyetlen közlekedési eszköz se fog ki rajta. Tintin nem kalandor, inkább valamiféle *superkid*: nemcsak nem öregszik, és nem engedelmeskedik a felnőtt társadalomnak, de mintha az a világ is időtlenné dermedne, amiben felbukkan. És amilyen időtlen hős Tintin, olyan örök jelenben élő időtlen hős a kalandok többi szereplője, Milou, a drótszőrű foxterrier, a nagy nyelvi fantáziával káromkodó korhely Haddock kapitány, a szórakozott Tournesol professzor, Dupond és Dupont, a két idióta detektív, az énekesnő Bianca Castafiore stb.

Hogy mitől olyan magával ragadó ez a fantáziavilág,

nehéz megmondani. Annyi bizonyos, hogy minden egyes album sajátos ötvözete fikciónak és valóságnak, akciónak és humornak. Erősen kihúzott kontúr (az úgynevezett *ligne claire*), erős kontrasztok, semmi árnyék – alighanem ez az Hergé-féle stílus lényege. Plusz a lendületes tempó. Ez a fajta képregény Hergé előtt nem létezett. Az első albumok még fekete-fehérek, a művész, a Casterman kiadó kérésére, csak a megszállás alatt tér át a színes technikára. Hergé legtöbbször valós helyszínre és valós történelmi események darázsfészkebe irányítja hősét, akinek a *Tintin Kongóban* albummal például a gyarmatosított Afrikát, *A két Lótuszban* a kínai-japán háborút, a *Tintin Amerikában* című albummal a gengszterek világát kell megtapasztalnia. Tintin emellett képzeletbeli országokba (*Ottokar jogarja*, *A Tournesol-ügy*), sőt, az amerikaiakat tizenöt évvel megelőzve, a Holdra is eljut (*Megjártuk a holdat*).

„Mozi-nézőnek lenni, nekem ez a világ legszebb mestersége” – mondta Jean-Pierre Melville. Márpedig Hergé kora gyerekkorától űzte ezt a gyönyörű „mesterséget”. Nem csoda, hogy a



Tintin-albumok képi világa rengeteget köszönhet a mozinak. A gyerek Hergére nagy hatással voltak a Chaplin-féle burleszkfilmek meg az első westernek, ezért próbálja később, immár ceruzával a kézben, felidézni ezeknek a vetítéseknek az élvezetét. Nem véletlen, hogy Tintin 1929-ben született, vagyis abban az átmeneti időszakban, amikor a hangosfilm fokozatosan kiszorítja a némafilmet. Amely egyébként sohase volt teljesen néma. És itt nem az élőzenei aláfestésre, nem a filmet kísérő zenekarra vagy zongorára gondolok, hanem a mára csaknem elfelejtett „mozgóképmutogatóra”, aki – miközben pereg a film – pálcával a kézben értelmezi, kommentálja, magyarázza a vásznon látottakat.

A „mozgóképmutogató” (franciául *bonimenteur*, angolul *lecturer*) lefordítja az inzerteket, imitálja a zörejeket, eljátssza a dialógust. Valójában adaptálja a filmet a helyi kultúrához. A gyerek Hergének tehát az előszóval kísért mozi az első nagy filmélménye, és ebből az élményből születik – párhuzamosan a hangosfilm

születésével – a figurákat megszóllató és minden narrátor nélkül kibontakozó Hergé-féle *bande dessinée*. Ilyenformán egyáltalán nem abszurd az a feltevés, amely szerint az Hergé-féle képregény nem is annyira a hangosfilmmel egyidőben, mint inkább a hangosfilm *ellenében*, a hangosfilm alternatív változataként jött létre. Olyan változataként, amely – ha tudatlanul is, de mégiscsak – valamiféle ellenállás a hangosfilm eldologiasodott „modernségével” szemben, és amely – a már említett „mozgóképmutogató” némafilm mellett – a sajtókarikatúra, valamint a detektív- és kalandregény műfajának is adója.

Akárhogy is, Hergében – és ebben nincs semmi túlzás – egy filmrendező meg egy operatőr veszett el: ő mindig megtalálja a legmegfelelőbb nézőpontot, amiből a képet megrajzolja, és amilyen gondosan ügyel a beállításra meg a képsíkra, olyan gondosan ügyel a képkivágatra is. Egyrészt neki a kisujjában az egész filmnyelv, másrészt az általa alkalmazott filmi technikák sohasem öncélúak, mindig

a történetmondást szolgálják. A nevezetes filmi megoldások közé tartozik *A hét kristálygömb* nagytotálja (23. o.), a Tintint követő „előrekocsizás” *A titokzatos csillag* nyitó oldalán, a *714-es járat Sydneybe* című album elején a ráközelítés (zoom) a repülőgép ajtajára. Vagy amikor a *Tintin Tibetben* album 35. oldalán a három egymást követő kocka a cinémascope-eljárás imitációjával, a képet széthúzva, „szélesvásznos” ábrázolja a tájat, miközben a hősök kockáról kockára távolodnak a lassan balra csúszó szemszögtől. És a sort folytathatnám. Hergé, semmi kétség, sokszor használja úgy a ceruzát, mintha kamera volna. Meglehető, ez is közrejátszik abban, hogy olyan sok filmrendező kedveli Tintint. Mint például – hogy csak az ismertebbeket említsem – Alain Resnais, Roman Polanski, Philippe de Broca, Peter Jackson, a *Le fabuleux destin d'Amélie*-t rendező Jean-Pierre Jeunet, Patrice Leconte és természetesen Steven Spielberg.

Az már csak a háború után derül ki, hogy a Tintin-albumok rajzfilmként is nagyon jól megállnák a helyüket. Ezt

„Árulás nélkül nincs adaptáció”

(Steven Spielberg: Tintin kalandjai)



maga Hergé is érzi, ezért határozza el 1948 tavaszán, élete egyik nehéz pillanatában, hogy levelet ír Walt Disney-nek. A levélhez hét albumot is mellékel az addigi tizenháromból. A levélben, amelyben megfilmesítésre ajánlja a képregény-sorozatot, még arra is felhívja a figyelmet, hogy ő mindig „realista síkon” ábrázolja Tintin kalandjait, szemben a Walt Disney-féle rajzfilmek költői-meszeszerű ábrázolásmódjával. A levélre, két hónap elteltével, nem Walt Disney, hanem a stúdió reklámfőnöke válaszol. Udvariasan közli, hogy a következő négy évre már megvannak a tervek, és hogy elejét vegye a félreértésnek, visszaküldi mind a hét albumot. Az Újvilág nem fogékony Hergé rafinált művészetére. A belga Tintin meg az amerikai Miki egér történelmi találkozása elmarad...

De az álom mégis megvalósul. Igaz, az első rajzfilmkísérletek, még az ötvenes években, már a technika kezdetlegessége miatt sem tudják visszaadni a sorozat humorát és költői varázsát. Amikor, már a hatvanas években, végre az amerikai rajzfilmstúdiók is felfigyelnek a Tintin-albumokban rejlő lehetőségre, a technika ugyan már tökéletesebb, de az amerikaiak fafejűsége miatt a rajzfilmváltozat sok ponton eltér a képregénytől. Az amerikaiak kihagyják például Haddock kapitány alkoholizmusát (ő whisky helyett kénytelen kávéval beérni), kihagyják Tournesol professzor süketségét, és így tovább. A tizenhárom epizódos sorozatból kiderül: az amerikaiak semmit sem értettek Tintinből, aki az ő szemükben olyan, mint *Bugs Bunny* vagy a többi amerikai rajzfilmfigura. A hatvanas-hetvenes években több hosszabb-rövidebb rajzfilm-adaptáció is készült, a legutóbbi, ezt Stéphane Bernasconi jegyezte, 1991-ben született. Sajátos kísérlet az 1972-ben bemutatott *Tintin et le lac aux requins* (*Tintin és a cápák tava*), amely a vízzel elárasztott falvakat állítja a cselekmény középpontjába. A rajzfilmet, amely sok mindent átvett a különböző Tintin-albumokból, nem Hergé-képregény, hanem Michel Greg eredeti forgatókönyve alapján rajzolták.

Az ötvenes-hatvanas években volt a Tintin-képregények fénykora. Ez az időszak egybeesik a háború utáni francia mozi első nagy korszakával. Ekkor merül fel először egy színészekkel

forgatott Tintin-film ötlete. Két Tintin-filmet is forgatnak ebben az időben: a *Tintin és az Aranygyapjú titka* (*Tintin et le mystère du Toison d'or*, 1961), valamint a *Tintin és a kék narancsok* (*Tintin et les oranges bleues*, 1964). Ami az elsőt illeti, Miután több felkért rendező – köztük Alain Resnais is meg Philippe de Broca is – visszalépett, a producerek végül a fiatal és tapasztalatlan Jean-Jacques Vierne-t bízzák meg a rendezéssel. Tintint az amatőr Jean-Pierre Talbot, Haddock kapitányt (kiválóan) Georges Wilson alakítja. A *Tintin és az Aranygyapjú titkáról* – amely Hergétől csak a képregény-sorozat „szellemiségét” meg a történetek hőseit vette át – sok rosszat lehet mondani (előre látható fordulatok, egyenetlen tempó, kevés izgalom), és mégis: az egész filmet kétségtelenül belengeli az Hergé-albumok varázslatosan ironikus hangulata.

A szintén színészekkel forgatott *Tintin és a kék narancsok* – ennek Philippe Condroyer a rendezője – a rajzfilm hangulatára és látványvilágára épít. Sokan ezt a második Tintin-mozit jobbnak tartják az elsőnél. Nekem más a véleményem. Míg az elsőben a kaland állt a középpontban, itt a rendező, sajnós, a humor, a komikum, a karikatúra meg a burleszk felé csúsztatja Hergé világát, ráadásul az erőltetetten jópofáskodó színészi játék erre még rá is tesz egy lapáttal; ennek következtében a film, pedig a bemutatása idején egyáltalán nem volt sikertelen, ma már csaknem nézhetetlen. Egy darabig szó volt harmadik Tintin-filmről is, az ötletből azonban nem lett semmi. Akárhogy is, mindmostanáig az amatőr színész Jean-Pierre Talbot az egyetlen, akinek megadatott, hogy Tintin figuráját életre keltse.

A szintén Tintin-rajongó Steven Spielberget 1982-től foglalkoztatta, eleinte csak producerként, egy Tintin-film ötlete. Ő – a *Tintin és az Aranygyapjú titka*, illetve a *Tintin és a kék narancsok* nyomvonalán haladva – eleinte szintén színészekkel dolgozó mozifilmre gondol. A nehézségek láttán azonban ő is megfutamodott. Ebbe, meglehetősen belejátszott, hogy a felkért rendezők – Roman Polanski, Alain Berbérian, Jean-Pierre Jeunet és Patrice Leconte – hosszabb-rövidebb idő után végül mind nemet mondtak. Jó mozifilmet forgatni, ráadásul híven Hergé világá-

hoz – a feladat az ő szemükben kivitelezhetetlennek látszott. Míg nem a kétezres évek elején, feltehetően a Peter Jackson-féle *King Kong* hatására, fel nem merül egy számítógépes grafikával előállított Tintin-film gondolata. Az elképzelés annyi év után végre hátszelet ad a terv kivitelezésének, és a *Tintin kalandjai* (*The Secret of the Unicorn*), amelynek előkészületeit éveken át a legnagyobb titokban tartották, 2011-re el is készül.

A nyitó képben egy utcai művész (maga Hergé) dolgozik az előtte ülő ismeretlen portréján. „En nagyjából így látom magat” – mondja, azzal az elkészült rajzot átnyújtja az ismeretlennek, aki nem más, mint Tintin. Csakhogy ez a Tintin már nem rajz, hanem számítógépes grafikával előállított figura. A jelenet azt sugallja, hogy a kettő egy és ugyanaz. Tény, hogy Spielberg a filmbe beleadott apait-anyait. Legapróbb részletig kidolgozott és több albumot is magába olvasztó forgatókönyv, káprázatos képi világ, pergő cselekmény – és mégis, mintha a frenetikus tempó az izgalom rovására menne (nemhiába a sivatagi bolyongás a film legjobb jelenete). Amit nyerünk látványban, elveszítjük feszültségben. Amikor kalózik támogatják meg Haddock kapitány felmenőjének hajóját, az Unikornist, a kalózik szemüveges-szakállas vezérének arcvonásaiban nem nehéz felismerni magát Spielberget. Az Unikornist kifosztó kalózvezér mögött ott az Hergé-életművet „kifosztó” filmrendező. Aki mintha finoman jelezne: nagyon is tisztában van vele, hogy áruulás nélkül nincs adaptáció. De ha így van, vajon a két Tintin, az Hergé által rajzolt meg a számítógépes grafikával életre keltett csakugyan egy és ugyanaz?

„«Bovaryné én vagyok», mondogatta Flaubert, és ugyanígy én is elmondhatom – Hergé 1975-ös interjúkötetéből idézek –, Tintin én vagyok [...], legalábbis abban az értelemben, hogy csakis én tudok belé életet lehelni. A Tintin-történeteket nem lehet futószalagon előállítani. Ugyanolyan személyes alkotás ez, mint egy festő vagy író életműve. Lehet, hogy mások még jobban csinálnák, lehet, hogy nem, ki tudja. Egy biztos: nem úgy csinálnák, mint ahogy én, következképp az a Tintin, amit mások keltenek életre, so-hase lesz Tintin...” •

DUŠAN MAKAVEJEV PÁLYAKEZDÉSE

Szerelmi ügyek

SZÍJÁRTÓ IMRE

MAKAVEJEV PÁLYAKEZDÉSE EGYBEESIK A JUGOSZLÁV FEKETE HULLÁM INDULÁSÁVAL. MÁR ELSŐ JÁTÉKFILMJEIVEL FORRADALMASÍTOTTA A FILMES GONDOLKODÁST.

Az 1932-ben született Dušan Makavejev filmográfiája négy amatőr filmmel és egyes források szerint tizenhárom, mások szerint tizennégy kisjáték- illetve dokumentumfilmmel kezdődik. Az első nagyjátékfilmjét 1965-ben készítette a szerb mester: *Az ember nem madár* (*Čovek nije tica*) bő évtizeddel követte az első munkáit, amelyeket amatőrfilmes műhelyben forgatott.

Makavejev pályakezdésével és a fekete hullám ezzel tulajdonképpen egybeeső elindulásával kapcsolatban érdemes felidézni azt a társadalmi légkört, amely a 60-as évek közepének Jugoszláviáját meghatározta. Titoszlávia – ahogy az országot akkoriban bizonyos értelmiségi körökben nevezték – arra a nemzeti vagy inkább állami és pártmítoszra épült, hogy az országot a partizánok minden segítség nélkül szabadították fel. Ezt a mítoszt tépázza meg Makavejev har-

madik munkája, az 1968-as *Védtelen ártatlanság* (*Nevinost bez zaštite*), amelyben dokumentumfelvételeken jelennek meg a német megszállás alatt élő Belgrád mindennapjai, de a hatalomnak hasonlóan kényelmetlen Puriša Đorđević *Reggele* (*Jutro*, 1967), hiszen a Vörös Hadsereg háború alatti jelenlétét és a háború végétével berendezkedő jugokommunista rendszert mutatja be. A különutas, szovjetellenességre alapozott, antisztálinista sztálinizmus az Informbüro időszakában alakul ki – az 50-es évek elejének mindennapjait érzékletesen mutatja be Emir Kusturica 1985-ös *A papa szolgálati útra ment* (*Otac na službenom putu*) című filmje. Makavejev és társai ebben a 60-as évek közepi társadalmi környezetben egyrészt a szovjet kultúra felé tájékozód-
nak, másrészt megmutatják az önkormányzó szocializmus racionális emberképének ellentmondásait, azaz az emberi természet sötét oldalát. Makavejev második

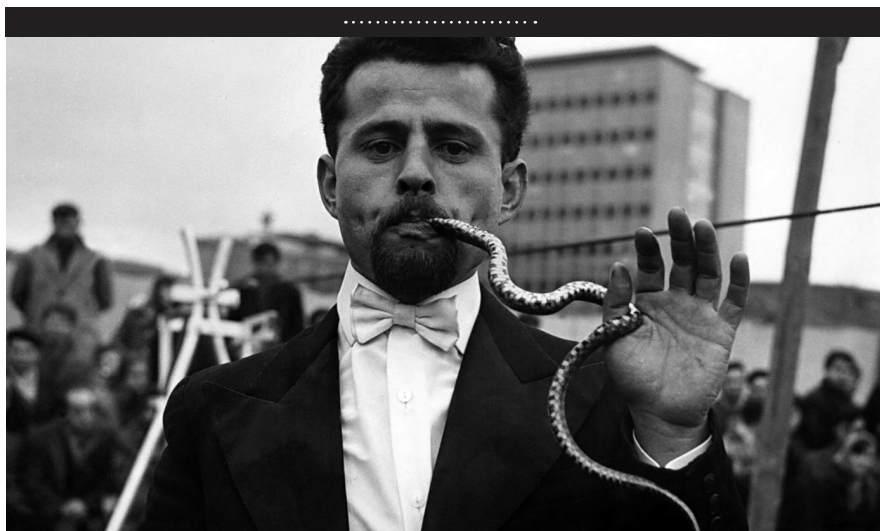
„A modernista kígyó képes önfarkába harapni”

(Dušan Makavejev: *Az ember nem madár*)

filmjében (*Szerelmi ügy, avagy a postás-kisasszony tragédiája – Ljubavni slučaj ili tragedika službenice P.T.T.*, 1967) látjuk ezt a legélesebben: vonzó és kiszámíthatatlan főhősnőjének sorsa különös fekete komédiába torkollik.

Ma egyebek között azért indokolt újranézni Makavejev korai filmjeit, hogy tanulmányozhassuk, mennyire forradalmi a nők ábrázolása. Az „embertestű szocializmus” (Daniel J. Goulding szellemes szava) kiáltványai ezek a filmek, amelyekben Milena Dravić és Eva Ras színésznőként, *Az ember nem madár* Fatimája pedig a maga színpadi valójában keltette fel milliányi délvidéki férfi érdeklődését. Fatimáról, a munkáskocsmá művésznőjéről a mindenkori nőszakértő, egy teherautósófor mondja azt találoán, hogy maga a „szexbizottság”. Makavejev filmjeiből derül ki tehát, hogy a párt iránt érzett erotikus vonzalmak – amelyeket *A papa szolgálati útra ment* főszereplője is átél – milyen módon tevődnek át fodrászlányra (*Az ember nem madár*) vagy telefonközpontosra (*Szerelmi ügy...*). A férfiakat hihetetlen módon béklyózza a jugoszláv filmekben a politika és a munka, azaz mindazok a társadalmi szerepek, amelyeket az öngazgató szocializmus építése rájuk rótt. Makavejev pályakezdő munkáiban ezek a férfiak rendszerint idősebb, komoly és meglelt emberek, akik alig tudnak mit kezdeni a nők megjelenítette szabadsággal – a *Szerelmi ügy...* úriembere valamiféle mozgalmi bikkfanyelven modern nőnek nevezi az egyébként vajdasági magyar Izabelát. És itt kell megemlítenünk a fekete hullámnak azt a felfedezését, amelyről Željimir Žilnik beszél az egyik előadásában: ezek a filmek azt is megmutatják, hogy Jugoszlávia nemcsak a szlávok országa. Persze az új film és Makavejev mutat vagy másként mutat egyéb térségeket is: *Az ember nem madár* például egy ipari központban játszódik a bolgár határnál.

A *Szerelmi ügy...* német forgalmazója állítólag rövidnek tartotta a filmet a német szabványokhoz képest, ezért ugyancsak állítólag az anyagba utólag belevágták Makavejev 1962-es tízperces *Felvonulás* (*Parada*) című munkáját. Ilyen módon a németek nagyszerűen a kezére játszhattak Makavejevnek, hiszen az eset különösen éles fényben mutatja be korai filmjei mögött meghúzódó gondolkodást. A *Felvonulás*ban ugyanis



MAKAVEJEV, A REBELLIS

A magányos szervezet titka

BALÁZS ATTILA

ÖNTÖRVÉNYŰ, MINDENRE FITTYET HÁNYÓ, KÉSŐBB A BOLDOG JUGÓ PARADICSOMBÓL „MEGÉRDEMELTEN KIEBRUDALT” RENDEZŐ.

Úgy látszik, jó idők járnak az egykor volt jugoszláv újhullámos vagy „fekete filmre”, még nem ment feledésbe. Emlékeztetőül: mindkét elnevezést használták arra a hatvanas években kibontakozott irányzatra, amelynek oszlopos tagjai mások mellett Aleksandar Petrović és Dušan Makavejev, hogy ne rukkoljunk elő teljes lajstrommal. Ők közel maradván a dokumentumfilm és az alacsony költségvetésű filmek szerényebb eszközeihez, olyan mozit hoztak létre, amely otthon, az egykori Jugoszláviában jócskán felpaprikázta a vörös hatalmi réteget, mintegy kiprovokálta a saját bezárását – szinte még mielőtt a kinyomtatott plakátokon megszáradt volna a festék. Utóbbinak, Makavejev rendezőnek, forgatókönyvírónak és producernek ezt a kapitalista országok némelyikében is sikerült később különösebb erőfeszítés nélkül elérnie provokatív műveivel. Noha az ilyesmi arrafelé soha nem volt oly gyakran előforduló jelenség, mint a boldog kommunizmus országokban, ahol ezeket az „elidegenedett elemeket” destruktív alkotásaikkal – mint kártékony démonokat, ártó szellemeket – zárt palackban igyekeztek tartani.

Vastag falú ládában, hatalmas lakat alatt.

Ülepedjék csak szépen rájuk a por, szője köréjük hálóját a pók.

Hála a sorsnak, szellemkiszabadító módon alakult a helyzet az idén Karlovy Varyban úgyszintén, ahol – Aleksandar Petrović tollszedőinek újbóli sikeres cannes-i vetítése után amott – most Makavejev úszott be nagy hanggal, ha visszafogottabb reflektorfényben is, de erőteljes karcsapásokkal a világ filmfesztiváli képébe. (Megjegyzendő, hogy ezek a szemlék

soha nem is zárták be kapuikat említett rendezők előtt, csak már túl sok idő múlt el régi szereplésük és ünneplésük óta, Petrović már nincs is az élők sorában.) Dušan Makavejev *W. R., avagy az organizmus misztériuma* című, egykor nagy port kavart, minden lehetséges szemszögből istenkáromlónak tartott 1971-es alkotását a *6 kritikus, 6 film* kísérőprogramban pergették le, arra keresvén a választ, ha szubjektív szemszögből is, de melyik hat film lenne minden idők világmozijának hat legszuggesztívebb alkotása. A *W. R.* ezek közé került be.

Egyes mozinéző embertársak akkor még meg se születtek, mások már netán el is felejtették, milyen idők uralkodtak '68 és '71 között mind keleten, mind nyugaton, amikor ez az ugyancsak öntörvényű, mindenre fittyet hányó, később a boldog jugó Paradicsomból „megérdemelten kiebrudalt” Makavejev részben Jugoszláviában, részben az Egyesült Államokban leforgatta nihilista-anarchisztikus, munkásosztály-ellenes, szocializmus-ellenes, épész-ellenes, egyetemeserkölcs-ellenes, önmaga-ellenes mélypornográf filmjét. Mert ez lett a megítélése odahaza a *W. R.*-nek, ha most csak erre a megítélésre és elítélésre összpontosítunk. Mert ugyebár felső parancsra az elvtársak összeültek, összedugták a fejüket, megtanácskozták a dolgot, közös véleményt alkottak, majd ítéletet hoztak és hirdettek, melynek nyomán Makavejevnek jobb volt, tanácsosabb lett elhagynia az országot. Egészsége sebb, ahogy mondták akkoriban.

Később ugyan – nagy kegyelmi pilanat – visszatérhetett, de hosszú életének az a szegmense már csak kis darabkájával tud netán érdemleges

részévé lenni a mi kis szükségszerűen korlátozott terjedelmű írásunknak. Mindenesetre ott tartottunk, tartunk: nyúlfarknyi időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy a *W. R.*-ről negatív pártállásfoglalás szülessen. Mármost távol attól, hogy az ítélőszék tagjai rendre ostoba tájékozatlanok lettek volna, mert az tényleg messze az igazságtól. Annyi azonban biztos, hogy az „egyöntetű” többségben, amelyben hüvelykujjával mindenki a föld felé mutatott, nyilván nagy számban ültek olyanok, akik életükben nem hallották Wilhelm Reich mester, osztrák-amerikai pszichiáter és pszichoanalitikus nevét, kinek tanai az *orgonnak* elnevezett, világuniverzumot, illetve a mikro- és makrokozmoszt egyaránt befolyásoló szexuális energiáról szólnak – kapcsolatban a szexuális világgforradalom elképzelésével, amely alapvetően átalakítja bolygónkon az erőviszonyokat, s felszabadítóan hat az egyénre.

Persze, másképp, mint a kommunizmus. Meg másképpen, mint a kapitalizmus. Meg másképp, mint az összes elnyomó hatalmi szerkezet.

A bírának nem volt idejük könyvet venni a kezükbe, valószínűleg nem is volt szokásuk, csak követték az utasítást. És közben mérvadó módon aligha eshetett szó az „eszmei kártékonyaságon” túl a film újszerű képi világáról, a kifordított látásmódról, az átbillentett hangsúlyokról. Zenei kifejezéssel élve: *off beate*kről. A montázs jellegében és dinamikájában Eisenstein és Dziga Vertov hatásáról, mert kik is ezek az utóbbi elvtársak. Elvtársak-e egyáltalán? „Ez az Einstein meg emez... Biztos valami osztályellenség megint.” Jó, ne essünk túlzásba, de nyilván idegesítette őket már egyszemélyes látásmódjuknál fogva is mindaz, ami feketehumor, görbe tükör, groteszk travesztia, kifordított szemlélet, főleg amikor úgy érezhették, a dolog odavág. (Hazavág.) Mindenesetre nem is láthatták másképp, amikor határozott, célirányos nyomás nehezedett rájuk. Ahogy tulajdonképpen ma is nehezedik az egyénekre különféle grémiumaival együtt a döntéshozatal folyamatában, mely eszközről a hatalom, úgy látszik, sose feledkezik meg, s gyakorolja is, amikor csak szerét ejtheti. Illetve: megpillantja benne a maga érdekét. És ez nem más, mint



puszta megfélemlítés, zsarolás, melynek eredménye az egyén elviselhetetlen szorongása. Ám ezzel a kígyó a saját farkába harap végül, a kör bezárul, zártatos lesz. Erről beszél Makavejev és Reich. Következésképp, ha mást akarunk, ki kell bújnunk valahogy a prés alól a jövőreható lélektorzulás előtt – a *W. R., avagy az organizmus misztériuma*, avagy a szervezet működése, avagy az egyén kétségbeesett örök magánya erről szól.

Mérget vehetünk rá, s ez a méreg kifejezéssel együtt egy másik „sötét lelkű”, manapság ismét vetített filmet hoz elő. Összeköttetésben a *W. R.*-rel, meg az összes többivel, amit ez a Dušan Makavejev nevű, ördögtől származó, istentől elrugaskodott ember rendezett – nem is az organizmus, hanem a felszabadító erejű ORGAZMUS sokféleségének és misztériumának jegyében tehát. Meg a végképp megmérgezett kapcsolatokat követő VÁLÁS jegyében. Címe: *Montenegro*.

Nos, Montenegrót, azaz Crna Gorát crnogoracok, azaz vajdasági magyar kifejezéssel élve: „cérnák” lakják. Az egykori vicc szerint a cérnák mik lennének? Bosnyákok de luxe. (Elnézést, hogy Makavejev filmjeinek vizsgálá-

„Másképp, mint a kommunizmus”

(Dušan Makavejev: *W. R., avagy az organizmus misztériuma* - Milena Dravic)

takor nem a kronológia, hanem az asszociáció visz tovább bennünket, de erre buzdít maga a téma.) Tehát a montenegróiak, akik manapság még nem tudták bebizonyítani Amerikában

az ezzel foglalkozó bizottságnál, hogy ők egy nyelvileg is a szerbektől teljesen különálló nép, ilyenből álló nemzet, ők olyan majdnem... tehát mégse szerbek, a bosnyákoktól mindenesetre életszínvonalban és a szellem színvonalában, ügyességben és másban nagyságrendileg jobbak. Olyanok, akik bár maroknyian, de nem egyszer útjába álltak nagy hősiességgel az ellenségnek, például a törököknek. Többféleképp magyarázható vicit félre, meg azt, hogy akkor tulajdonképpen miből is áll ezek szerint a civilizációs létrafokon alacsonyabban lévőnek nézett bosnyák, a montenegróiak képesek voltak rá nem csak bátorságuknak, hanem a szigorú patriarchális renden alapuló tradicionális összetartásuknak, katonás életfelfogásuknak köszönhetően mindig is megmaradni kemény kis szigetként a történelmi sodrásban. A majdnem semmi közepén.

– Jó, de mi történik akkor – jött a kérdéssel Makavejev, ha netalán ez az egész színes társaság, jugoszláv „testvériségi”

modell a maga jó és rossz oldalával, összes ellentmondásos együvé tartozásával, amolyan északra tolt végvárként, egy jóléti világban (Svédországban) találja magát – a maga „reprezentatív” keresztmetszetében?

Melyben persze a többség szerb, akikre ugyanakkor áll a montenegróikkal kapcsolatban eddig elhangzott összes megállapítás. (Ebben a kontextusban legalábbis.) A helyzet, válasza szerint, súlyos plusz-romlás esik át, miközben a régi erkölcsök torzulnak. Legalábbis ami belőlük megmaradt, még jobban deformálódik. Megváltoznak a célkitűzések, illetve aránytalanul áthelyeződnek az akcentusok. Kiszámíthatatlanná válnak a viszonyok, s ijesztő rémfigurák születtek, akiknek igazából még csak nem is róható fel, hogy olyanok, amilyenek. Akikben a gazdag svéd társadalomból odatévedt, odacsöppent hölgy elébb csak azt a híres balkáni lángoló szabadságvágyat látja, a laza más milyenséget, majd rá kell jönnie arra, hogy alapvető célkitűzéseiben ez a közösség sem különbözik a többitől. Már minden mérgezett, s akkor legyen is az.

No, de akkor mi a magyar? Azaz mi a montenegrói? Újravetített filmektől függetlenül óvatosan várjuk mások válaszát erre. Közben észrevehető, hogy valójában nem csak a megnevezett filmekről, egészében Dušan Makavejev szemléletéről beszélünk. Furcsa egyéni gondolkodásáról, filmnyelvéről, melyben épp a nyelvnek többféle szerep jut a szellem villódzó röptében, meg a test nyákos labirintusában. „*Oh, sweet movie!*” •

DUŠAN MAKAVEJEV JÁTÉKFILMJEI

Az ember nem madár
(*Čovek nije tica*, 1965)
Szerelmi ügy, avagy egy postáskisasszony tragédiája (*Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.*, 1967)
W. R., avagy az organizmus misztériuma (*W.R. – Misterije organizma*, 1971)
Sweet Movie (1974)
Montenegro (1981)
A Coca Cola kölyök (*The Coca-Cola Kid*, 1985)
Manifesto (1988)
A gorilla délben fürdik (*Gorilla bathes at noon*, 1993)

BESZÉLGETÉS SZÁSZ JÁNOSSAL

Az ember, akit háromszor is meg lehet ölni

SOÓS TAMÁS DÉNES

„EZT NEM LEHET LÁGYSZÍVÜRE CSINÁLNI. MERT A VILÁG NEM OLYAN.”

A *Félvilág* és *A martfői rém* után újabb múlt századi gyilkosság kerül mozikba. A fehérterrorista csendőr, az egykori prostituált, és az általuk behálózott hentes történetéből Szász János forgatott húsba vágó drámát.

• Már főiskolásként megfilmesítetted a *Léderer-ügyet*. Mi fogott meg annyira benne, hogy 30 évvel később visszanyúlj hozzá?

Hogy van egy ember, akit kétszer-háromszor is meg lehet ölni. Tudja, hogy el fog pusztulni, de dolgozik benne valami örület, amitől nem nyugszik, és meg akarja szerezni azt a nőt magának. *A hentes, a kurva és a félszemű* számomra egy *Csodálatos mandarin*-történet, amelynek csak másodsorban érdekelt a brutalitása, elsősorban a szenvedélye fogott meg. És az, hogy olyan filmet csináljak, amelyben a szereplők nem lesznek szimpatikusak, mert becsapják egymást, hogy feleljenek a mai kor kihívására: a pénzre, az átverésre, az árulásra.

• *Léderernét* mégis közelebb hoztad a nézőhöz: neki olyan érzelmei, kiszolgáltatottsága van, amihez lehet kapcsolódní.

Gryllus Dorkával egészen különleges módon dolgoztunk együtt. Az utolsó pillanatban került be a filmbe, és azt mondta, nem akarja elolvasni a forgatókönyvet, mert nem akarta tudni, mi fog történni: el akart veszni a szerepben. Életem egyik legszebb munkája volt ez színészekkel. Dorka, de Hegedűs D. Géza és Nagy Zsolt is közel engedte magához a figurát, a jeleneteket pedig laborban kísérleteztük, csiszoltuk ki. Előfordult, hogy szóltam

Gézának, hogy ordítsa le Zsolt fejét, és ő leordította, hátha megszületik valami pillanatban. Ez a bizalom: a színész odaad egy erős pillanatot a rendezőnek, ami esetleg rossz, de tudja, hogy akkor nem fogja bevágni, ha viszont jó, akkor él vele.

• *Gryllus Dorka ezt úgy fogalmazta meg, hogy túltoltad őket a határaikon.*

Nem akartam elleplezni a történet brutalitását. Egy érzékeny színész pedig kiakadhat azon, hogy órákon át Hegedűs D. Géza testrészeit kell aprítani, vagy öt-hat férfi izzadt testét viselni magán három napon keresztül. Ezeknek a helyzeteknek a zavarán át kellett esni, de épp azért volt jó a munka, mert olyan periódusban találkoztunk, amikor ők is kíváncsiak voltak rá, mi van a határaikon túl.

• *A nagy füzetet és a Wittman fiúkat is az a kritika érte, hogy nem lett olyan nyers, erős, kegyetlen, mint az eredeti szöveg. Most viszont nem fogtad vissza magad, és mindent megmutatsz: lefejezést, feldarabolást, koponyába állított fejszét, állatias szexet.*

A *Wittman fiúk* kapcsán nem érzem igazságosnak a kritikát, *A nagy füzet*nél viszont valóban kihagytunk jeleneteket. De nem azért, mert szemérmes rendező lennék, hanem mert nem lehetett megcsinálni. Amikor Kovács Lajos vallatta a gyerekeket, arra gondoltam, vigyenek el a rendőrök, hogy ilyen filmet csinálók. Minden reggel véresre festették őket, a jelenetben pedig úgy ütötték, vallatták a gyerekeket, hogy zokogtak, mert átérték ennek a borzalmát. Hogy mi a brutális egy filmben, az kívülről másnak tűnhet, mint a forgatáson. A gyerekekkel való

munka sokszor határt szab egy rendezőnek. Japánban így is kivágták a felét annak a jelenetnek, amikor a fiúk együtt fürödnek a lánnal. Ez a film nem ért volna el addig, ameddig, ha durvább ennél. *A hentes, a kurva és a félszemű* viszont nem irodalmi mű alapján készült, és tudtam, hogy ezt nem lehet lágyszívűre csinálni. Mert a világ nem olyan. Hanem rohadt, kegyetlen, szemét, közömbös. Az emberek megnézik a neten, ha felrobbantanak háromszáz embert, de ha feldarabolnak egy műhullát, és gumikést állítanak egy színész fejébe, azon már kiakadnak. Ez még mindig hatni tud rájuk.

• *Kiábrándultabb vagy, mint akár négy évvel ezelőtt?*

Változom. Hatvanéves leszek, és már nincs időm figurázni, olyan filmet csinálni, amivel csak a nagy lóvét söpröm be. Engem a kihívások érdekelnek. Sok helyen jártam, sok szépet csináltam, és sok mindent elrontottam. Most ott tartok, hogy jó bátornak lenni. Mert előfordult, hogy nem voltam az.

• *Mikor?*

Például *A nagy füzet*ben. Nem voltam elég bátor kiállni dolgokért, vagy abbahagyni az egészséget. De ezek inkább csak érzések. Van egy családom, rendezek színházban, és ez biztos hátteret ad. A film az én őrlés szenvedélyem. Abban nem akarok mérsékleletet tanúsítani.

• *Úgy érted, meg se kellett volna csinálni A nagy füzetet?*

Meg kellett, mert sokat tanultam belőle, és mert meglepő volt az útja. Azt hittem, hogy bemutatjuk, és utána kész, ember nem fogja megnézni, és ez így van jól. De sokan értékelték azt a filmet. Magától jutott el oda, ahova: ha nyomták volna, az öt Oscar-jelölt közé is bekerült volna. Fontos volt az is, hogy találkoztam a két Gyémánt-fiúval, akik egy messi faluból és nehéz családi helyzetből jöttek, de a film után kaptak egy lehetőséget a kitörésre: találtak nekik egy kollégiumot. Egyikük élt is vele. *A nagy füzet*ben csodálatos volt, amit a színészekkel, Molnár Piroskával, és a remek nemzetközi csapattal együtt alkottunk, az elkészítése viszont maga volt a pokol, mert a két vezető producer egyszerűen magamra – magunkra – hagyott. De erről nem akarok többet mondani.

• *Milyen ajtókat nyitott ki előtted a film sikere?*

Az összes ajtó kinyílt, amikor bejutottunk a kilenc közé a legjobb külföldi film kategóriájában, és az összes bezárult,

amikor nem válogattak be az öt Oscar-jelölt közé. Azt rossz volt megélni. Szívesen mentem volna Amerikába, előtte 13 évig tanítottam ott. Pár évvel ezelőtt is úgy volt, hogy családostul kimegyünk, mert kaptam egy ajánlatot a Yale-től. Ezen a fakultáción élethosszig szólnak az állások, és hát ez a világ legjobb drámaiskolája. Végül nem én kaptam meg az állást, pedig már a lakásokat nézegettük. Jobban is fáj, mint hogy az ügynökök rám csapták az ajtókat.

• *Angliában azért sínre került egy filmed, a Cross My Mind.*

A nő főszereplő megvan, de kiesett a fiú, Jack Lowden, aki nagyon tehetséges, lecsapott rá Spielberg is. Erre mindig készen kell állni. Hatalmas kitartás kell egy filmhez, menni mindig a külföldre, három-négy napot dolgozni a színpadokkal, majd várni, összeáll-e a produkció. Nem is árurom el, kié most a főszerep, mert lehet, hogy holnap kiesik. Sokáig Kristin Scott Thomasé volt, aki imádta a forgatókönyvet, de aztán kiszállt. Erotikusan túlfűtött sztori ez egy ötvenes nőről, aki egy fiatal barátnőjét, egy kvázi-prostituát helyettesít egy vak katonánál, aki a hazatérése után összekeveri őket. A nő már nem hisz abban, hogy szép lenne és izgalmas, de a fiatal fiú szemében érdekes és gyönyörű, ezért belemegy a játékba.

• *A szenvedély, a kívánság A hentes...-ben is hangsúlyos: Hegedűs D. Géza olyan kiskirály, aki mindent bekebelez, amire ráveti a szemét. Hegedűs húsz kilót hízott a szerepért, de Nagy Zsolt is elváltzott: sebhelylyel az arcán játszik, olyan vágás fut végig a szeménél, mintha náci lenne egy hollywoodi filmben. Miért volt fontos, hogy fizikailag is elváltzottad a külsejüket? Ezzel is archetipizálni akartad a történetet?*

Abszolút. Nem finom lélekábrázolásra törekedtem, hanem egy durva történetet próbáltunk kifaragni. A világ tele van borzalmas bűnökkel, bűnügyekkel. Csak nyisd ki az újságot. Minden a lóvéról szól és a kapzsiságról, a kapcsolatok végletesek, piások, nyomorultak, kétségbeesettek, a színészek külseje pedig a szélsőséget kell, hogy visszatükrözze. És hát nem akartuk langyunalomban tartani a három figurát. Három vámpírról van szó, aki mindig csak elvesz a másiktól. Becsapják egymást folyamatosan. Adni nem tudnak – talán csak a nő.

• *Egy év alatt két kiskirály is felbukkant a magyar filmben, aki mindent behabzsol, úgy uralkodik a környezetén: Rudolf Péter után Hegedűs D. Gézáé is remek alakítás. Nem kaptál a fejedhez az 1945 láttán, hogy elsütötték a karakteredet?*

Engem ez nem izgat. Egy filmnek megvan a maga útja; a lényeg, hogy sokan megnézzék. Amikor az Ópium kijött, én voltam a legbüszkébb ember a világon. A lányom a Politechnikumba járt, és amikor egyszer hazavittem, az egész iskola rohant felém, mert el akarták újságotolni, hogy látták az Ópiumot. Még nem voltak 16 évesek, de abban a filmben rejtett valami tabu, ami megragadta őket. Hatvanezer nézője volt a filmnek, ennek több mint hetven százaléka 16 év körüli. Remélem, A hentes... is eljut ide, és megnézik a fiatalok; és azt is, hogy most végre megcsinálhatom az Utas és holdvilágot, mert ez a mai generációnak kulcsregénye. Feldolgoztam volna húsz éve is, de a jogok egy másik rendezőnél voltak, aki nem csinált belőle filmet. Két éve lejártak a szerzői jogok, úgyhogy be is adtam rögtön a pályázatot, de visszadobták. Mérgező helyett elgondolkodtam rajta, miért, és rájöttem, hogy fontos lenne kooperálnom fiatalokkal, ezért a TÁP Színház-as Vajda Vili mellett a tanítványommal, Nagy Lilivel, és a lányommal, Hannával kezdtük el írni. Megkaptuk a támogatást a forgatókönyvre, és egy olasz koprodukciós partnert is találtunk. Merészen szeretnék bánni a regénnyel. A hentes... egy szépen fotografált fekete-fehér film, az Utas és holdvilágot viszont örült, elmebeteg

A hentes, a kurva és a félszemű

(Nagy Zsolt és Hegedűs D. Géza)

képekben kell feldolgozni. Bertolucci – lenyilatkozta – sosem csinálta volna meg az Álmodozókat, ha nincs ez a regény: abban gyakorlatilag az Ulpius-ház kel életre.

• *A fekete-fehér képi világgal ellene dolgoztok annak, hogy minél többen megnézzék A hentes...-t.*

Kezdetből fogva fekete-fehérnek képeztük el: vissza akartunk menni a régi világba. Ugyanakkor a film maga nem régies, nem konvencionális, mert akkor nem csináltak ilyen filmeket. Ha színésben forgatjuk, túl durva lett volna. Akkor nem 18-as, hanem 25-ös karikát adnak neki. A fekete-fehér színvilág elemelte, eltolta a balladák felé. Nem annyira reális, inkább egy kis költészet van benne.

• *A karaktereid általában háború előtt (Wittman fiúk), alatt (A nagy füzet), vagy után léteznek (A hentes...), mintha a világgégés lenne az alaptapasztalatuk.*

En '58-ban, a forradalom után születtem: azóta háború nem volt, csak a rezsimiek váltják egymást. A szüleim erősen érintve voltak a II. világháborúban, ezért engem a kíváncsiság és a lelki furdalás is hajt, hogy visszanyúljak arra a területre, ahol nem járhatok. De közben rettenetesen vágyom arra, hogy mai filmet csináljak. Tervezek egyet Dragomán György Kalucsni című novellájából, amely Ceaușescu bukása előtt játszódik, és egyet a nyilas uralomról az Orgia című regényből, de az angol film, a Cross My Mind már jelen idejű történet. Jellemzően a külföldi filmterveim a maiak.

• *Sokáig azt mondtad, nem akarsz jelen idejű filmet csinálni, mert a stilizáció felé hajlik a kezed, és a múltbeli történeteket könnyebb elemelni.*

Nekem nagyobb kihívás mai filmet csinálni, mert nem találtam meg hozzá az irodalmi alapanyagokat; talán nem is kerestem igazán. Ami ma van Magyarországon, ahhoz egyébként sem akarok hozzácsófolni, mert remélem, hamar elmúlik, és akkor nincs értelme pénzt és időt vesztegetni rá. De hogy melyik film lesz „mai”, az nem attól függ, mikor játszódik. Az Utas és holdvilág szerintem nagyon mai lesz, és ezt mondták a Woyzeckre is, mert úgy vélték, fantasztikus parabolája a kommunista rendszernek. Pedig akart a fene parabolát csinálni.

• *Volt, amikor parabolát akartál forgatni? Igen: most. Ebből a filmből remélem kiderül, milyen az a kor, amiben élünk.*



RÓZSA JÁNOS DOKU-TRILÓGIÁJA

Csataterek

ZALÁN VINCE

„BIZONYOS TERÜLETEN KÜLDETÉSÜNK VAN”. RÓZSA JÁNOS DOKUMENTUMFILMJEI PONTOS LÁTLELETÉT ADTÁK A KÁDÁR-KORI TÁRSADALOM BETEGSÉGEINEK.

Nem emlékszem, hol olvastam az egykori német új filmről azt a jellemzést, amelyben a szerző úgy rajzolta meg karakterét, hogy annak a szeme Wim Wenders, a homloka Werner Herzog, a szíve Rainer Weiner Fassbinder, és így tovább. Ha hasonló módon kellene nekem a hatvanas évek elejének-közepének fiatal magyar új hullámát jellemeznem, akkor azt mondanám, hogy a fiatal magyar film „esze”, legkövetkezetesebben gondolkodó rendezője, Rózsa János volt. (A többiek más és más erényekben voltak kiválóak, persze nekik is megvolt a magukhoz való eszük.) Természetesen tudom, hogy egy művész esetében a gondolkodás minőségét és korrektségét dicsérni „nem elegendő”, s kissé kétes dolog is, de annyi azért bizonyos, hogy elengedhetetlen feltétele a kiemelkedő művészi teljesítménynek. Rózsát a tárgyra, vagyis a filmre vonatkozó rendkívüli intellektuális tehetség jellemezte (s azóta is, mindvégig) és ezzel összefüggésben némi érzékeny tartózkodás a világgal szemben, amelyet finom, hogy ne mondjam „bűbajos” iróniával fűszerez – szinte majd mindegyik dokumentumfilmjében.

Állításom megerősítésére szeretnék emlékeztetni arra, hogy Rózsa János hány és hány játékfilmnek volt a vágója, s nem is akármilyeneknek, Szabó István első szép filmjeinek (*Apa, Tűzoltó utca, Budapesti mesék*), Kardos Ferenc talán legfontosabb alkotásainak (*Ünnepnapok, Petőfi '73, Hajdúk*), Sára Sándor két filmjének (*Holnap lesz fácán, Könyörtelen idők*). Mert a magam szerény véleménye szerint egy-egy film alkotóinak, készítőinek „nagy triász” a rendezőből, operatőrből és (!) a vágóból áll, mert ez utóbbinak szintén át kell látnia az egész filmet,

és javarészt az ő tehetségén fordul a film szerkezetének és ritmusának kialakítása, konkrét megformálása. Rózsa János esetében nyilván nem „divatról” volt szó – emlékezhetünk: a hatvanas években jó néhány filmrendező ült a vágóasztal mögé – hanem kivételes „szerkezet-látó” és azt kimunkálni tudó tehetségéről, amelyek fényes bizonyítékai a hetvenes évek (nagyjából) első felében rendezett, a kortársi magyar dokumentumfilm sajátos típusát kialakító látleletei.

Elsőként a *Tanítókisasszonyok* című filmjét említeném, amely 1971-72-ben a Riport- és Dokumentumfilm Stúdióban készült. A kamera egy kis Bihar megyei faluba, Irázra kalauzol minket. A falu – annak ellenére, hogy 1912-ben (!) a nagyváradi káptalan jelentős településfejlesztést hajtott végre (iskola, templom – hatvan évvel később, a forgatás idején szomorúan lepusztult, sivár és színtelen, s ezt Ragályi Elemér felvételei tárgyilagosan bizonyítják. Mindazonáltal a *Tanítókisasszonyok* nem szociológiai tanulmány, ugyanakkor szinte története (cselekménye) sincs. Egy mindennapi szóbeszéd nyomába ered, miszerint a faluba frissen érkezett tanítónők, akik egy lakásban laktak, esténként helybéli, fiatal férfiakat fogadnak, amiről csak azért „érdemes” beszélni, mert egy alkalommal a falu párttitkárának fia és barátja ittasan rájuk törték az ajtót. Persze erről sem lehet tudni pontosan, hogy hogyan is történt. A rendező sokakat meghallgat, a párttitkárt, az iskolaigazgatót és annak (az iskolában tanítóként dolgozó) fiát, a tanácselnököt s persze a lányokat is. Mindenki elmondja a magyarázatát. De mintha Rózsa Jánost nem érdekelné igazán a történet, nem érdekelné a „pletyka”, vagy csakúgy „má-

sodlagosan”. Amire igazán figyel az a megkérdoztetek gondolkodása, cselekedeteiknek indítóokai, érveléseik és hivatkozásaik. Egyszerűen szólva: hogy mi van a fejekben negyedszázaddal „a szocializmus győzelme” után, hogyan írják le, mondják el a megkérdoztetek életüket, mindennapjaikat. A válaszolók persze nem kerülhetik el, hogy ne csak személyes dolgairól beszéljenek. Néhány példa. Az igazgató fia: „Szerintem ott volt a nagy hiba, hogy először kellett volna a KISZ-be menni és ott tevékenykedni, és utána barátokat... megismert barátokkal rendezni összejöveteleket”. Az egykori kántortanító, most igazgató: „A szovjet irodalmat nagyon szeretem. Én a szovjet irodalmat a *Távol Moszkvától*, azon keresztül szerettem meg.” A párttitkár: „Ha valamilyen oknál fogva az én felsőbb szerveim, akinek én kötelezett vagyok beszámolni, a magánéletemről is be kell számolni! És történetesen a közvetlen családi életéről is”. Az egyik „tanítókisasszony”: „Itt tanultam meg, hogy az embernek közömbössé kell válnia, egymással szemben is, és a főnökeivel szemben is, és egyáltalán bármilyen problémával szemben, másképpen nem tud itt maradni, mert csak piszkálják és sértegetik”. Igen figyelemre méltó, hogy Rózsa dokumentumfilmese rendezése kerüli az adott korban oly divatos szembesítés módszerét. Filmjében nincsen közvetlen konfrontáció. Viszont a vágással pontosan tudtukra adja, hogy kik (és mi!) áll szemben egymással, s hogy a különböző megnyilatkozások egymás tükrében milyen önleleplezők (is). E sajátos rendezői módszerhez tartozóan: kommentárok, „ráerősítő” vagy éppen bíráló, „elígazító” megjegyzések sincsenek a filmben. Tartózkodik attól, hogy ki is mondja, amit látat. Vagyis gondolkodásra készíti a nézőt, aki meg tudja és meg is akarja látni-hallani, amit a rendező látat, az bizony pontos látleletet kap a kortárs magyar társadalomról. Talán nem véletlen, hogy az illetékesek, ismereteim szerint, egy évig „vonakodtak” a film bemutatásától.

A *Tanítókisasszonyok* után majd egy évvel később készült el következő dokumentumfilmje, a *Botütés, saját kérésre*, immáron a Balázs Béla Stúdióban. A *Botütés saját kérésre* helyszíne egy vidéki kollégium, ahol a fizikai körülmé-



nyek semmivel sem különbek, mint a Bihar megyei iskolában (szinte cselédszoba méretű hálók, emeletes ágyakkal, csempézetlen, csövekkel szabdalt „fürdőszoba”, stb.), s amelyben – egy sajátos tanár-diák „egyezség” révén – különös divat járja: a diákok a rájuk kiszabott büntetést (leggyakrabban a kimenő-megvonást, hazautazás tiltását) pálcázással (ülepre mért, megfelelő számú botütéssel) „megválthatják”. A rendezés, hasonlóan az előző filmhez, nem magára az „esetre” koncentrálna, hanem képi bemutatására. Rózsa montázstechnikájának jóvoltából, nemcsak egy hiteles leírást kapunk, hanem többletjelentést indukáló szerkezetet is. A történet részletes felidézésénél fontosabb, hogy kiderüljön a konfliktusba kerülő diákok, tanárok viselkedésének rejtett mozgatórugói, a magatartások ritkán dokumentálható dimenziói. Az áporodott és megváltoztathatatlan tünő iskolai szellem, a diák önkormányzat formális működése bizony táptalaja a filmben megismert egyezségnek, nemkülönben annak a tanári magatartásnak, amely szigorúbb

„A 'pálcás' tanárt várják vissza a diákok”
(Botütés sajtó kérésre, 1972)

honvédtiszti próbálkozásai után miért „váltana át” szívesen politikai pályára. S hogy miért is lehetséges, hogy ezt az – iskolából távozni kényszerült – „pálcás” tanárt várják vissza a diákok. A valóság dialektikája lesz felismerhető a *Botütés sajtó kérésre* képsoraiban.

1976-ban mutatták következő dokumentumfilmjét, címe: *Csatatér*. A több mint egyórás film producere – ritka kivételként – az Objektív Játékfilm Stúdió. Témája a mohácsi csatavesztés 450. évfordulójára készült emlékmű létrejötte és felavatása. Módszertanilag, alkotástechnikailag igen hasonlít Rózsa előző két filmjére, csakhogy tárgyválasztása azoknál sokkal szerté-ágazóbb és bonyolultabb.

Az „alap” természetesen a díszünnepség, ahol megjelennek az állami és pátszervezetek funkcionáriusai, katonai vezetők, beszédeket mondanak és köszörűznek, emlékező sortűz dördül, fel-

adminisztratív intézkedések bevezetését követeli. Nem csodálkozhat, de elgondolkodhat a néző azon, hogy a már-már főszereplővé váló tanárember a sikertelen

Természetvédelmi Hivatal elnöke, aki az egész „akció” kezdeményezője, indíttatván attól a zavartól, hogy külföldi partnereinek nem tudta megmutatni a „mohácsi vészt”, amit annyiszor hallottak emlegetni. Ebben a filmben már valóban a „szisztémáról” szólnak a képsorok, amely a politika, a pénz, a szakma és a tudatlanság egymásnak feszülő akarataból alakul. Például úgy, hogy a félig feltárt sírokat patkánymétréggel szórják be. Ami igazi újdonság a *Csatatér*-ben, az a történelem, a történelemről való gondolkodás bekalendázása a jelen idejű dokumentumfilmbe. Annak egyértelművé tétele, hogy nem igazodunk el mindennapjainkban sem, ha nem tisztázzuk viszonyunkat saját, történelmi múltunkhoz. E tekintetben a *Csatatér* méltó előfutára a nyolcvanas évek nagy történelmi dokumentumfilmjeinek, Sára Sándor, Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza alkotásainak.

Rózsa János dokumentumfilm-trilógiája mintha kissé háttérbe szorulna népszerű játékfilmjei mögött, de ma már kimondható, hogy szerves részét képezi a magyar dokumentumfilm történetének. Méghozzá letagadhatatlanul. •

TÓTH PÉTER PÁL: A GULYÁS TESTVÉREK

„Mért ne legyek tisztességes...?”

TÓTH KLÁRA

NAGYHATÁSÚ DOKUMENTUMFILMJEIK KELETKEZÉSTÖRTÉNETÉN KÍVÜL A GULYÁS TESTVÉREK FILMES ODÜSSZEIÁJA IS KIRAJZOLÓDIK A KITŰNŐ MONOGRÁFIÁBÓL.

A magyar kultúra meghatározó eleme a centrum és a periféria mindenkori viszonyrendszere, hiszen az innováció, a művészeteket megtermékenyítő újdonság nagyon gyakran a lenézett félresöpört, gyanakvással szemlélt perifériáról érkezik. A Gulyás testvérek egész életműve ragyogóan szemlélteti ezt a viszonyt, hiszen egy perifériára szorult műfajt, a dokumentumfilmet vitték be a fősodorba, ráadásul a perifériáról, a szakmán kívülről érkezve. Ennek a rendkívül gazdag, összetett, de mindig egy irányba mutató életműnek a feldolgozására nehezen lehetett volna alkalmasabb személyt találni Tóth Péter Pálnál. Ő ugyanis nemcsak a dokumentumfilmezés rögzös útját járja évtize-

Gulyás János (kamerával) és Gulyás Gyula a **Ne sápadj!** forgatásán

dek óta, mint hősei, de mellelleg szakíró, kritikus is. Nem volt könnyű dolga, hiszen még élő, kortárs alkotókról írni sokszor kényes feladat, ráadásul alkotópárosról, akiknél érzékenyebb, sebezhetőbb, ellentmondásosabb művésztípus talán nincs is.

Dárday István írta laudációjában Gulyásékról a következő mondatot, amikor átvették a Magyar Örökség díjat: „Gulyás Gyula és Gulyás János a magyar filmművészet olyan meghatározó alkotópárosa, akiknek életútja, filmekért vívott küzdelmei s maguk a művek a magyar vizuális kultúra minden ellentmondását, keserves küzdelmét és ragyogó mélységeit magában hordja.”

A szerző lényegében ezt a mondatot formálja könyvvé, amikor végigköveti az életművet, s a műelemzéseken túl kitér a filmek megvalósításáért folytatott küzdelemre, s a művek nem kisebb harcokkal járó utóéletére is. Természetesen nem vállalhatja föl a mennyiségileg is impozáns életmű minden darabjának bemutatását, de a hangsúlyokat többnyire a megfelelő helyekre, a bőven sorjázó remekművekre teszi.

A könyv kronologikusan követi az életművet, majd amikor elválnak az alkotók útjai, külön fejezetben tárgyalja az immár önállóan készített műveket. Gulyásék a szinte gyerekkorban kezdett amatőrfilmes lét során is a legkülönbözőbb műfajokban próbálták ki magukat a filmetűdtől a játék és dokumentumfilmen át az animációs filmig. S hogy mennyire nem időtöltés volt ez számukra, hanem tétre menő „játék”, ez kiderül már a *Tanítványok* című játékfilmből is, amely

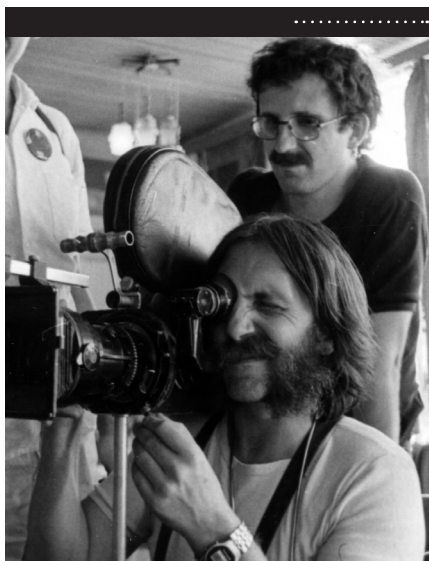
még felújításakor 1999-ben is revelációként hatott. Te jó isten, mit tudtak a Gulyásék már 1967-ben! Bejutni a Színház és Filmművészeti Főiskolára, ehhez a Don Quijote-i alkatú Gulyás Gyula esetében ez persze nem volt elég, mert kellett a hely az ismerősök, barátok, káderek gyerekeinek. „Az allegorikus történet, mint arról korábban szó volt, személyes tapasztalatokon alapul, ám az alkalmazott, roppant különös filmnyelv révén messze túlmutat a kamaszlét gyötrelmeinek bemutatásán. Egy egész társadalmi rendszernek, sőt magának a zsarnokságnak lesz a parabolájává.”

Már az első emblematikus film a *Vannak változások* kapcsán a gyártástól a forgalmazáson át a befogadásig mindenről részletesen beszámol. A könyv kis magyar kultúrpolitika-történetnek is beillik, hiszen filmről filmre lehetőség van a hatalom ördögi működésének bemutatására, a papíron nem létező cenzúra leleplezésére. Aránytévésztést talán csak a *Kísérleti iskolánál* érzek, mintha a tény, hogy a filmet a mai napig nem mutatták be, személyiségi jogokra hivatkozva, kissé megnövelné a mű nimbuszát.

A könyvben a történelmi dokumentumfilmek – *Magyarok az I. világháborúban*, *Törvénytörés nélkül*, *Málenkij robot* – kapcsán szó esik a dokumentarizmus hallatlan jelentőségéről a társadalmi tabuk feltárásában, s ezzel lényegében a rendszerváltó tudat kialakításában betöltött fontos szerepéről is.

Gulyásék e filmek elkészítése során rendre megvívják a maguk harcát a történész társadalommal, de ma már senki nem kérdőjelezi meg, hogy a történelmi dokumentumfilmek, és nem csak az övéik, hanem Sára Sándor, Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, Erdélyi János, Zsigmond Dezső *oral history* módszere, sok lépéssel előtte jártak a történettudománynak. A könyv következetesen szerkesztve minden részletesen tárgyalt filmnél először a dialóglistánál idéz egy-egy döbbenetes részletet, mintegy kedvcsinálóként.

Habár a szerző kitűnő filmelemzéseket ír – lásd például a Szentjőby Tamás *Kentaurjáról* írottakat (a filmnek Gulyás János volt az operatőre) – bőven idéz a Gulyás-életmű gazdag recepciójából, elsősorban Gergely A. András történésztől, Szekfű András filmtörténésztől és Zana Ferencről, aki elsősorban a szociográfia felől kö-



KÁRMENTŐ ÉVA: MUSZTER

Élet-minta

KORNIS ANNA

KÜLÖNÖS HELYZET, HA A VÁGÓNAK SAJÁT ÉLETTÖRTÉNETÉT KELL EDITÁLNI.

Muszter a címe Kármentő Éva könyvének, így, magyar helyesírással. A belső fülszövegben rögtön meg is magyarázza a jelentést: „német eredetű szó, jelentése minta. A filmes szakzsargonban az előző nap leforgatott, másnapra előhívott, felhangosított, de még vágatlan anyag elnevezése”. Ha a szótárban rákeresünk, akkor is ezt a jelentést kapjuk: minta. Legfeljebb még szóösszetételeket találunk: *Musterbetrieb* – mintautazás, *Musterehe* – mintaházasság, *Musterstück* – mintadarab, stb. Az alcím: *Kis magyar család- és filmtörténet a vágóasztal mellől*. De mondhatnánk erre is, hogy muszter, „család-muszter”, és ha nem is filmtörténeti muszter, de egy filmcsináló életének a musztere. Család-minta többféleképpen is. Egyrészt – mint a magyar filmszakmában sokan mások, fotósok, sminkesek, gyártásvezetők – Kármentő Éva is a szülők és rokonok nyomába lépve választotta a filmes szakmát. Édesapja, Singer László a harmincas években jó nevű fővilágosító volt a Hunniában. Ez volt a magyar filmgyártás első aranykora. Ekkoriban indult meg a magyar hangosfilm, új műterem is épült, az úgynevezett III.–IV.-es, a papa szinte csak aludni járt haza, annyira sok munka volt. A legtöbb korabeli híres rendezővel, operatőrrel és színésszel dolgozott együtt. Köztük volt Eiben István operatőr is, akinek egy nap beajánlotta sógorát. Illés Györgynek hívták, aki a háború utáni magyar film – mondhatjuk, hogy a második aranykor – egyik legnagyobb operatőre, majd későbbi generációk (mára szintén híressé vált operatőrök) mestere volt. Nem csoda hát, hogy Kármentő Évából (akkor még Singer Éva) szintén filmes lett. Későbbi osztálytársa, Kardos Ferenc viccesen

meg is jegyezte egyszer: „Könnyű neked, te az anyatejjel szívta magadba a filmszalagot!”

De család-muszter más összefüggésben is. Éva elmeséli, milyen volt egy zsidó polgári család élete a háború előtt és alatt, és – mint sok más hasonló családot – hogyan érintették őket a zsidótörvények, és a háború borzalmai, a holokauszt, aminek édesapja, nagypapa és több más rokona is áldozatul esett.

Minta a háború után elkezdődő élet is. Ami egy édesapa nélküli élet volt – később az ő halszájkás felöltőjéből varrtak kabátot és szmokingjából kosztümöt Éva édesanyja számára. (Ezeket később Éva megörökölte és sokáig viselte.) És minta a felnőtté válás is, a mama és nagymama betegségével és halálával.

Amikor Kármentő Éva bejelentette a családjának, hogy filmes szeretne lenni, nagybátyja, Illés György a vágói pályát javasolta neki. Persze akkoriban még az, hogy egy nőből vágó legyen, elég reménytelen ötletnek tűnt, mivel a szakmát idősebb és tapasztaltabb férfiak uralták. Ráadásul abban az időben hozták azt a rendeletet, amely szerint vágó (más művészeti szakmákhoz hasonlóan) csupán diplomával lehet valaki. Ez afféle „fából vaskarika” helyzet volt, ugyanis ekkor még nem létezett vágó szak a főiskolán. Éva 1956 tavaszán felvételizett rendező szakra, de hangsúlyozva, hogy vágó akar lenni. Abba az osztályba nyert felvételt, amelynek hallgatói közül a magyar filmművészet későbbi nagyjai kerültek ki: Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössi Imre, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János és Szabó István. (Család-muszter az is, hogy az osztálytársak nagy része szintén apa nélkül

nőtt fel.) Szabó István később osztálytársairól, Éváról és a többiekéről min-tázta az *Álmodozások kora* című filmjének alakjait.

Éppen csak elkezdődött a tanítás, amikor jött 1956. október 23-ika. Ez pedig a felnőtté válás musztere – „... az én gyerekorom október 23. estéjén ért véget”, írja Kármentő Éva. 1957 januárjában indult újra a tanítás. Sokan tanították, volt köztük néhány életre szóló élmény is, például Hegedűs Géza irodalom-, és Szöllősy Éva művészet-történet-órái – Szöllősyt egyébként operatőrök generációi emlegetik meszterük, Illés György mellett. Jó osztály volt, együtt jártak moziba, színházba, és mindent megbeszéltek egymással. „Akkor még azt hittem – írja erről Éva nosztalgikusan –, hogy a főiskolai barátságok érvényesek maradnak.”

De a diploma megszerzése után sem lehetett azonnal vágó – a „szamárlétrát” végig kellett járni. Először jó ideig vágóasszisztens volt Morell Mihály, Boronkay Sándor és Kerényi Zoltán mellett.

Szerencsére az asszisztenskedés mellett volt lehetőség filmet vágni az akkor induló Balázs Béla stúdióban. Többek között Elek Judit *Meddig él az ember-ét* és Gyarmathy Livia *Üzenetét* vágta. Ezek a filmek több fesztiválon is díjakat nyertek.

A nagy lehetőség 1966-ban jött el, amikor Kerényi Zoltán – betegsége miatt – kénytelen volt átadni a munkát. Ez a film a Herskó János rendezte *Szevasz Vera* volt. Kármentő Éva ezt írja erről: „Ez volt az én vágói kiképzésem befejezése. Ez alatt tanultam meg Herskó Jancsától minden lényegeset, amit a főiskolán nem állt módomban megtanulni.” A film 1967-ben FIPRESCI díjat nyert a San Sebastian-i Nemzetközi Filmfesztiválon.

Ez az időszak volt a magyar film újabb nagy korszakának ideje. A könyv fülszövege szerint a magyar film második aranykora – bár lehet, hogy inkább a harmadiknak kellene neveznünk. Az első az volt, amelyben édesapja, Singer László dolgozott. A második a felszabadulás utáni időszak, amelynek legendás operatőre Éva nagybátyja, Illés György volt. A harmadik korszak pedig, amelyben Kármentő Éva dolgozott, a hatvanas évektől kezdve, amikor a magyar film új utakra tért, a megszokottaktól eltér-



KÁRMENTŐ ÉVA MUSZTER

KIS MACYAR CSALÁD- ÉS FILMTÖRTÉNET A VÁGÓASZTAL MELLŐL

MULTÉSZÖVŐ



rő kifejezésmódokat keresve és használva. Mondhatjuk hát, hogy a család szinte az egész eddigi magyar filmtörténetben szerepet kapott.

Innentől kezdve beindult – ahogy Kármentő Éva mondja – a „mókuskerék”: egyik film jött a másik után. Ez annak is volt köszönhető, hogy a volt osztálytársak és más fiatal rendezők nem szívesen dolgoztak az idősebb vágókkal, és inkább újabb megoldásokat próbáltak ki, Kármentő Éva szerint amolyan „hályogkovács” módon.

A könyvet olvasva betekintheünk egy vágószoba életébe is. A borító képei között láthatjuk Évát fehér köpenyben, amit sokan használtak abban az időben. Ez azért volt, mert „a munkakópiát hónapokig húztuk-vontuk a vágóasztalon meg a földön” és estére sokszor fekete volt az ember keze és ruhája.

Ízelítőt kapunk az akkori stúdiórendszer működéséből, megtudjuk mi is az a „musztifeszti” milyen nagy munka volt a keverőszalagok elkészítése, hogyan zajlott a hangkeverés (hol volt még akkor a digitális technika!), milyen nagy izgalom volt egy-egy elfogadási vetítés és az azt követő „ítéletelirdeztés” (hogy mit kell kivágni a filmből), és milyen jó hangulatú bulik voltak a filmbemutatók után a Gorkij (ma Városligeti) fasori Filmklubban.

Éva 1967-ben dolgozott először Sándor Pállal. A *Bohóc a falon* óriási

szerepet kapott. Nemzetközi sikert ért el, különböző fesztiválokon számtalan díjat kapott, többek között a Chicagói filmfesztivál nagydíja. 1983-ban amerikai koprodukcióban készült a *Hosszú vágta*. Amikor az amerikai zeneszerző megérkezett a zenével, „nem győzött csodálkozni, hogy nálunk a képet is, zajokat is és a zenét is ugyanaz az egy ember vágja. Amerikában ez legalább öt-hat ember munkája”.

Az elsőfilmes rendezők sorát szaporította a Gyarmathy Lívia-Böszörményi Géza házaspár, akiknek négy-négy filmjét vágta és akikkel baráti viszonyba is kerültek.

Gyakorlatilag éveken keresztül folyamatosan vágott, néha évente két-három filmet is. Simó Sándor, Bácskai Lauró István, Kósa Ferenc, Huszárik Zoltán és a többiek egymásnak adták a vágószoba kilincseit. Minden film más stílus, más hangvétel, a rendezők is mind más habitusúak, bizonytalanok, túl határozottak vagy csak egyszerűen képtelenek elengedni az anyagot. Nem könnyű mindehhez egyrészt alkalmazkodni, másrészt mégis alkotó munkatársnak lenni.

Bacsó Péterrel 1977-től tíz játékfilmben és két TV sorozatban működtek együtt. Az első 1977-ben a *Riasztólövés volt*, az utolsó 2001-ben a *Hamvadó cigarettavég*. Az osztálytársak közül Kézdi-Kovács Zsolttal is dolgozott, 1980-tól. 2002-ben készítették az *Az a*

siker volt a szakmában és a nézőknek is nagyon tetszett. Amolyan kultuszfilm lett, ahogyan a *Régi idők focija* is, a „kell egy csapat” szlogenel, és a *Ripacsok* az „egyedül nem megy”-gyel. Az évek során nyolc játékfilmet készítettek együtt. Az utolsó a *Szerencsés Dániel* volt, ami az 56-os téma miatt még a nyolcvanas években is kényes dolognak számított. Elismerték itthon és külföldön is (1983. Cannes – FIPRESCI-díj).

A volt osztálytársak közül Gábor Pállal dolgozott legszívesebben, akinek hat filmjét vágta. Ezek közül az *Angi Vera* (1979) óriási magyar és

nap, a miénk című dokumentumfilmet 1956 október 23-ról, arról, hogy elsős főiskolásként hogyan éltek meg a nap eseményeit. Leghosszabb ideig – 1975-től 2004-ig – Mészáros Mártával dolgozott. A közösen készített filmek közül több is díjat nyert rangos külföldi fesztiválokon. Első közös munkájuk, az *Örökbefogadás* – a berlini Arany Medvét kapta meg. Nemcsak az általa vágott filmeket díjazták, hanem ő maga is több elismerésben részesült. Kármentő Éva 1984-ben Balázs Béla díjat, 1989-ben Erdemes művész és 2003-ban Életmű díjat kapott.

A „mókuskerék” lassulni kezdett, de Éva nyugdíjba vonulása után is tovább dolgozott.

A digitális technika elemi erővel tört be a világon mindenbe, és nem volt ez másképp a filmes szakmával sem. Újabbnál újabb kamerák, hangfelvevő és keverő rendszerek és nem utolsósorban vágóprogramok. Ilyen az AVID, amit annak idején a mérnökök és vágók közös munkájával fejlesztettek ki. Éva a vágók közül az elsők között kezdett ezzel dolgozni. Óriási dolognak számított ez akkor, mert sok, nála fiatalabb kolléga kényszerült elhagyni a pályát, akik képtelenek voltak megbirkózni a digitális vágási technikával.

Mint tudjuk, a filmgyártás nyelve nálunk eredetileg a német volt. A *Fahrt* (kocsizás), a *Schnitt*, a *Blickrichtung* (nézésirány), stb. mind a németből kerültek a magyar szakzsargonba. Az amerikai film térhódításával aztán egyre inkább az angol kifejezések kerültek előtérbe. Így lett a diszletről *set*, az előzetesből *trailer* és a muszterből *rushes* vagy *dailies*. De ezek az utóbbiak csupán a napi felvett anyagot jelentik, és nem tudjuk más jelentésekkel összekötni őket, mint a „muszter” szót. Pedig ez a könyv példa lehet, hogy milyen minták révén válik valaki azzá, ami lesz, nevezetesen kitűnő vágóvá. Egy újabb szóösszetétellel *Musterwerk*, azaz mestermű, de lehet példa, vagy minta-munka is. Mintája egy olyan sorsnak, amelyben a történelem nagy szerepet játszott. Egy asszony, aki a háború alatt gyerek volt, 1956 után lett felnőtt, akinek helyt kellett állni a családban és a szakmájában is, amelyben (legalábbis a kezdetekben) férfiak voltak többségben. És példa, sőt példaértékű a bátorság is, ahogy mind ezt őszintén és bátran leírta.

MULT ÉS JÖVŐ KIADÓ, 2017.

VERZIÓ

Képekbe fojtva

KOVÁCS PATRIK

A 14. VERZIÓ LEGERŐSEBB DOKUMENTUMFILMJEI A TÁVOL-KELET NEMZEDÉKI KONFLIKTUSAIRÓL ÉS SZÍRIA POKLÁNAK CIVIL HŐSEIRŐL TUDÓSÍTANAK.

Huan Hui-cheng *Szimpla beszéd* című alkotását messze megelőzte jó híre: imponzáns berlini fesztiválszereplést követően érkezett a Verzióra (odaát a legjobb dokumentumfilmnek járó Teddy-díjjal jutalmazták), s nem is cáfolt rá a magas várakozásokra. A tajvani rendező első egész estés dokuja egyszerre merész és lenyűgöző antré: középpontjában saját édesanyja, a leszbikus Anu áll, akivel – jóllehet egész életüket egy fedél alatt töltötték – hűvös, szeretet nélküli kapcsolatban élnek. Hui-cheng nyitányban megfogalmazott verdiktje, miszerint a középkorú asszony empátiahiányban szenved és képtelen a meleg anyai szeretetre, egyrészt drámai premissza, másfelől rendhagyó hozzáállás is, hiszen a kínai kultúrkörben tabunak számít a hagyományos szülői erények megkérdőjelezése. A két nő közös felfedezőútra indul, méghozzá Anu szűkebb pátriájába, hiszen a rendezőt komoly ambíciók fűtik: a múlt rekonstruálása révén óhajtja megérteni anyja ellentmondásos személyiségét. A rokonsággal és a hajdani barátrnőkkel, szerelmekkel készített interjúk, valamint közvetlen beszélgetések rajzolják ki a viharos sorsú édesanya profilját, ám Hui-cheng közelítésmódjának nagyszerűsége nem abban áll, hogy a mássággal szemben táplált helyi előítéletek ismertetésére szorítkozna. Ellenkezőleg: a rövidre szabott, ám sokkolóan őszinte riportokból az derül ki, hogy Anu – miután két kislányával együtt megszökött züllött életű, erőszakos férjétől – női partnerekkel kötött szerelmi kapcsolatait is eltékozolta.

A rendező ugyan egyszerre aktív részese az eseményeknek, narrátorhangja folyamatosan kommentálja is a helyzetet, mégsem a személyes érintettség teszi élményszerűvé,

sőt néhol egyenesen líraivá a *Szimpla beszédet*, hanem a hétköznapok trivialisát kidomborító képek (melyek spontán szituációkban, nagyrészt családja körében ábrázolják a főhősnőt), továbbá a bravúros anyagkezelés. Hui-cheng roppant tudatosan, szinte játékfilmes eszközökkel formálja a dramaturgiát: miután elővezeti édesanyja talányos karakterét, fokozatosan egyre több részismerettel árnyalja Anu motivációit és múltbéli tetteit, hogy aztán anya és lánya lélektani hadviselése az asztali beszélgetés sallangmentes, mégis könnyfacsaró jelenetében hágjon tetőpontjára. Ekkor kerülnek terítékre a Hui-cheng által visszatartott információk: kitudódik, hogy néhai apja mellestalta a rendezőt, s alkalmasint e szörnyű tapasztalat is hozzájárult Anu elhidegüléséhez. A statikus képkompozíciónak és a pókerarcú édesanya szuggesztivitásának köszönhetően a jelenetet egy percig sem érezzük meszterkéltnak, ellenben szinte már bergmani mélységű – a *Suttogások és sikolyokra* és az *Őszi szonátára* emlékeztető – dráma bontakozik a szemünk előtt.

Hasonló tematikát érvényesít Wang Jiu-liang *Plasztik Kínája* is: a többszörös díjnyertes mozi egy műanyag hulladékokat újrahasznosító üzemben forgott, és az ott robotoló két család életét követi nyomon. A műhely tulajdonosa, Kun végtelenül anyagias és érzéketlen férfi: még saját szerettei problémái sem foglalkoztatják különöseb-

ben, ugyanis egyetlen álma, hogy öszszesparólt pénzéből új autót vásároljon magának. Beosztottja, Pen csekély fizetését rendszerint alkoholra költi, miközben kisgyermekai a család hegyvidéki szülővárosába vágnak vissza, s arról ábrándoznak, hogy végre beülnek az iskolapadba. A *Plasztik Kína* főhőse Pen 11 éves kislánya, Yi-jie, aki egyszerre próbál szeretetre lelni és legalább a betűvetést megtanulni a sivár hulladéktelepen. Míg a *Szimpla beszéd* esetében a generációs ellentét családon belüli traumákból fakadt, addig Jiu-liang opusában a pénzcentrikus és perspektíva nélküli felnőttek eltérítik gyermekeiket a társadalmi felemelkedéshez vezető útról. Balgaságukért pedig még csak nem is hibáztathatja őket a néző, hiszen szemmel láthatóan nem rendelkeznek a felelős szülői döntésekhez szükséges szellemi tőkével. A direktor legnagyobb érdeme azonban, hogy nem elégszik meg a lélekölő rabszolgamunka bemutatásával, a gyermekek látószögéből filmez: Yi-jie és társai számára a fölējük tornyosuló hulladékhegyek a játszótér és az iskola szerepét töltik be. Játékbabák, magazinok és kiszuperált kacatok segítségével fedezik fel az üzem kapuin túli világot, s az azzal együtt járó, számukra ismeretlen életnívót.

A kiberbiztonság, az internet kormányzati manipulációja és a korszerű digitális eszközhasználat ellentmondásai állnak Nicholas De Pencier *Fekete kód* című dolgozatának középpontjában. Elsőre úgy tetszhet, a rendező túlságosan széles mozdulattal merít a virtuális kommunikációval összefüggő részproblémák közül, ám rögtön önkorlátozással is él: a nyugati nagyhatalmakra

Firas Fayyad:
Aleppo a végsőkig





nem terjeszti ki vizsgálódását. (Az Edward Snowden-botrányról például csak futólag, a WikiLeaksről viszont egyáltalán nem esik szó.) A fejlődő országok tekintetében viszont rendkívül tágra állítja a fókusz: Kínától Pakisztánon és Etiópián keresztül egészen Brazíliáig terjed a körkép, a film pedig egymáshoz lazán kapcsolódó, hol meghökkentő, hol csak szimplán szórakoztató esettanulmányokból építkezik. Kiváltképp figyelmet érdemel Sabeen Mahmud pakisztáni emberi jogi aktivista ügye, aki 2015-ben azért lett merénylet áldozata, mert az internetes véleménynyilvánítás szabadsága mellett kardoskodott. Szintén említésre méltó a Mídia Ninja elnevezésű politikai aktivista-hálózatról szóló epizód, mely a Brazília szívében zajló utcai demonstrációkba és tüntetéssorozatokba kalauzol. A *Fekete kód* talán egyetlen hibája, hogy a digitális információközlés túl sok, egymástól távol eső aspektusát veszi górcső alá. Nyelvezete azonban közérthető és mellőzi a szakzsargont, s képileg is pazar a film (nem véletlen, hiszen De Pencier maga is operatorként kezdte), mivel furfangosan ötvözi a színes, stilizált montázsokat a lassú archív felvételekkel, továbbá remek ötlet, hogy néhol Youtube-és Twitter-felületek, valamint online stream-ek gördítik előre a narratívát.

Milyen következményekkel jár, ha egy futballklubot a saját rajongói bázisa hagy cserben? E kérdésre ad választ Maya Zinshtein *Szintiszta csapat* című

Nicholas De Pencier:
Fekete kód

darabja. A film nagyítólenccsével követi végig a Beitar Jerusalem izraeli focicsapat egyetlen idényét. A tulajdonos 2013-ban két csecsen muszlim játékost importált az együttesbe, ennek hatására pedig felhorgadt a rasszizmus a Beitar szélsőjobboldali szurkolótáborában, a La Familiában, és rengeteg hívő elpártolt a csapattól. A rendező lefojtott szenvedélyességgel viszonyul a tárgyhoz: úgy képes mesélni a fanatikus tömeg mérgező indulatairól, hogy közben megőrzi pártatlanságát, nem is szólva arról, hogy filmje szétfeszíti a hagyományos rasszizmus-téma kereteit, és általánosabb érvényű, de izgalmasabb állításokat fogalmaz meg a futballal mint civil („rajongói”) közösséggel kapcsolatban. Láthatjuk, miként fonódik össze a xenofóbiáját nyíltan vállaló La Familia bizonyos politikai érdekekkel, hogyan válnak kegyvesztetté az addig nagy becsben tartott sztárjátékosok, míg végül a szurkolók ádáz ellenállása az egész csapatot megmetyeljezi.

Természetesen a mustra nem nélkülözötte a szíriai polgárháborút testközelbe hozó produkciókat sem. Firas Fayyad *Aleppo a végsőkig* című mesterművében – mely a 2017-es Sundance Filmfesztiválon elhódította a zsűri nagydíját – az ostrom alatt álló Aleppo „fehérsisakosok” néven elhíresült mentőalakulatának ténykedését örökíti meg. Az osztag civil polgárokból rekrutálódott, akik szívükből ádáz ellenállásuk sorsát még akkor is, amikor már nem-

csak az Asszad-rezsim erői, de orosz légi bombázások is fenyegették szerezett városukat. A rendező és stábja nem cizellálják ábrázolásmódjukat: hosszasan követik a bátor önkénteseket a terepre, és nemcsak a halálveszélyben tartanak ki mellettük (az egyik jelenetben egy kigyulladt autó robban fel a kameraman közvetlen közelében), de a szavakkal elmondhatatlant is képekbe fojtják – a felvevőgép például több ízben is rögzíti, ahogy az alakulat halott gyermekeket emel elő a törmelékekből. Fayyad mindeközben arra is gondot fordít, hogy hiteles portrét fessen a szervezet tagjairól: különösen a főszereplő, Khaled Omar Harrah nő hozzá a néző szívéhez. Dilemmája, hogy családostól továbbra is vállalja-e az állandó életveszélyt vagy legalább gyermekeit menekítse Törökországba, mindvégig szívszorító, a befejezés és a záróinert pedig tragikus hőssé emeli nemcsak őt, de rendíthetetlen bajtársait is.

Vizuális stílusát tekintve is elsőrangú az *Aleppo a végsőkig*: a romokban álló várost pásztázó totálképek mellbevágóak, csakúgy, mint némely szűkebb plán. A kamera az egyik ihletett jelenetben például lassú daruzással mutatja meg egy romhalmazzá amortizálódott lakóház két szintjét, majd azt is, ahogy a hajdani tulajdonosok – bizonyára az újrakezdés reményétől áthatva – békésen sétálgatnak otthonuk maradványai között. A stáb azonban következetesen tartózkodik attól, hogy közel merészkedjen a háború tűzfészkeihez: inkább csupán a hangkulissza vagy néhány Aleppo légtérét átszelő orosz repülőgép képe sugallja, hogy a forgatástól nem messze véres harcok dúlnak, néhol azért láthatunk – biztonságos távolságon belüli – felvételeket a város bombázásáról is. Ezen alkalmakkor az operatőr többnyire esztétikus képekben mutatja meg – és fokozza elviselhetetlenné – a rettentet: jó példa erre az emlékezetes képsor közvetlenül a zárlat előtt, melyben a gyilkos lövedékek, majd a nyomukban keletkező detonációk szinte delejező tűzijátékként hasítják ketté az éjjeli eget. Az *Aleppo a végsőkig* a 14. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál koronagyémántja: nemcsak megdöbbentő látélet a szíriai polgárháború kulisszá mögött, de ragyogó mozgóképes dokumentációja is mindannak, amit ember szolidaritásnak hívunk. •

SITGES

A nő megfizet

BASKI SÁNDOR

A MAGYAR SIKERREL VÉGZÖDÖTT FESZTIVÁLON JUTOTT HELY A NEVES SZERZŐI RENDEZŐK MŰFAJI KÍSÉRLETEINEK ÉS A NŐI BOSSZÚTÖRTÉNETEKNEK IS.

Műfaji babérokra törő szerzői rendező számára aligha létezhet komolyabb visszaigazolás annál, ha meghívják Sitgesbe, a zsánerfilmek katalán Mekkájába, pláne, ha még a fődíjat is elviszi. Mundruczó Kornélnek a *Jupiter holdjával* sikerült ez a bravúr, sőt a rendezői különdíjat és a legjobb effektekért járó elismerést is megkapta.

Az idén már az 50. születésnapját ünneplő fesztiválon valóban piedesztálra emelik a komoly mustrákon hanyagolt fantasyket és rémmozikat; ezzel akkor szembesül először a messziről jött filmturista, amikor a vetítés alatt a műértő közönség megtapsolja a véresebb jeleneteket, vagy amikor személyesen is tanúja lehet a Takashi Miikét övező rajongásnak. Nem véletlen, hogy a japán kulturrendező szinte hazajár Katalóniába, sőt legfrissebb mangaadaptációját (*Jojo's Bizarre Adventure*) részben Sitgesben forgatta.

A sitgesi mezőnyben ugyanakkor bőven elférnek a műfajokat kitágító, szerzői ihletésű produk-

ciók, Mundruczó mellett ilyen filmekkel érkezett Alejandro Jodorowsky, Joachim Trier és Kiyoshi Kurosawa is. A szurrealizmus chilei nagymestere a *Végtelen költészetet* (*Poesía Sin Fin*) szó szerint ott folytatja, ahol tervezett önéletrajzi trilógiájának első részét, *A valóság táncát* (*La danza de la realidad*, 2013) abbahagyta. A gyermeki éveit után a függetlenségét és a szellemi eszmélését meséli el, az anarchista-költő-korszakától a cirkuszi karrierjén át addig a pontig, amíg úgy dönt, Párizsba emigrál. Noha a történet szorosan követi Jodorowsky valós életútját (ifjúkori énjét ráadásul saját fia alakítja), a *Végtelen költészetet* aligha lehet összekeverni egy ortodox biopic-kel. Érzéki hangulata és bohém figurái Fellinit idézik, a kézműves vizuális sziporkák Michel Gondrynak is dicsőségére válnának, miközben maga a direktor is tiszteletét teszi a filmben – hasonlóan, mint Jancsó

Joachim Trier:
Thelma
(Eili Harboe és
Kaya Wilkins)

Miklós a Kapa-Pepe ciklusban –, kommentálja az eseményeket és tanácsokat ad fiatalkori énjének. A *Végtelen költészet* egy pártatlan életfilozófia szórakoztató

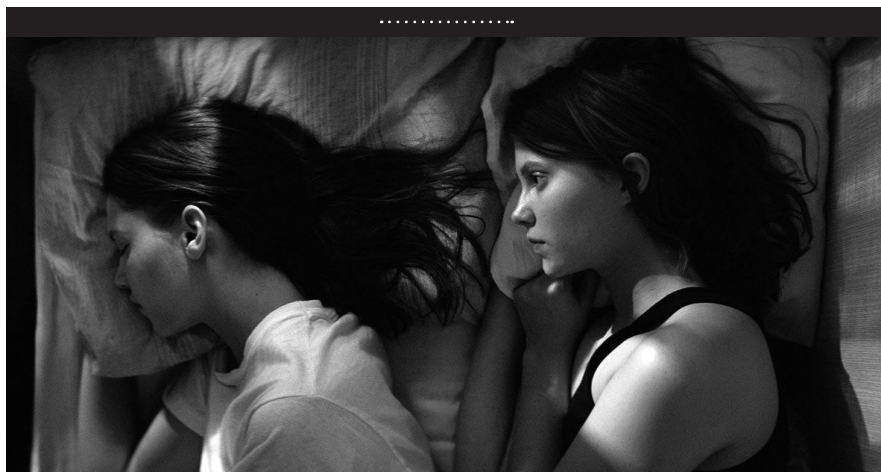
manifesztuma, pszichológiai önboncolás és egyben a mítoszépítési szándék határozott kinyilvánítása.

Egy óceánnal arrébb Kiyoshi Kurosawa filmje is a végső kérdéseket teszi fel – mi mozgatja az embereket, mire van szükségük az elfogadható élethez, és mi történik, ha kiszakadnak a beprogramozott rutinból? –, amihez szintúgy külső nézőpontot választ: külön művészzené helyett valódi idegenekét. A *Mielőtt eltűnünk* (*Sanpo suru shinnyakusha*) története szerint földönkívüliek veszik át néhány ember tudatát, egyfelől, hogy előkészítsék az inváziót, másrészt, hogy így, belülről értsék meg az emberi életet a munkától a szerelemig. Egyetlen érintéssel képesek ezeket a fogalmakat kísérleti alanyaik tudatából törölni, és meg is teszik, egyiket a másik után, amíg nem marad semmi.

Kurosawa, pályafutása során nem először, zavarba ejtő, besorolhatatlan filmet készített, részben a klasszikus testrbló sci-fik hagyományaira épít, részben a szerzői apokaliptiszviziók (*Melankólia*, *Adás*, *Vakság*, *A homár*) sorát gyarapítja, és közben a satíra eszközeivel is él, nem engedi viszont közel szereplőit a nézőkhöz, így könnyebb elemezni a végeredményt, mint lelkesedni érte.

A norvég Joachim Trier gondoskodik róla, hogy az érzelmi bevonódás már a legelső snitt során megtörténjen: a *Thelma* nyitányában egy apa vadászat közben, minden magyarázat nélkül, az őz helyett saját kislányára irányítja a fegyverét. Mi kell ahhoz, hogy egy szülő eljusson idáig? Trier nem sieti el a választ, ugrik helyette tíz évet az időben, amikor a címszereplő a család vidéki házából Oslóba költözik, hogy megkezdje egyetemi tanulmányait. A vallási szigorban felnevelt, félnék, visszahúzódó lányt eleinte kulturális sokként éri az új környezet, de idővel felveszi a tempót, egyre többször marad ki éjszakára, és közben vonzódni kezd egyik évfolyamtársnőjéhez. Thelma boldog is lehetne, de nem az, minél jobban gyötri a szülői kontroll táplálta bűntudat, minél jobban próbálja „bűnös” vágyait elfojtani, annál jobban szaporodnak a természetfeletti jelenségek a környezetében.

A történet érvényes és következetes akkor is, ha Thelma ön- és közveszélyes képességeire valós mutációként tekintünk, de akkor is, ha mindezt freudianus allegóriaként értelmezzük, a kétféle megközelítés ugyanakkor nem kizárja,





hanem erősíti egymást. A *Thelma* minőségi ugrás Trier karrierjében, egyben a tavalyi év egyik legstílusosabb és legérzékenyebb műfaji filmje, amelyet jogosan lehet Polanski pszichológiai horrorjaival és De Palma *Carrie*-jével egy mondatban említeni.

Női (fel)szabadulástörténetből akadt még jó pár a sitgesi mezőnyben, csak a *rape and revenge* alszáner képviselőiből meg lehetett volna tölteni egy külön szekciót. A bosszúfilmek túlsúlya egy műfaji mustrán aligha meglepő, ha készülnének statisztikák a legkedveltebb dramaturgiai sémákról, alighanem magasan vezetné a listát. A kínálat bőségének köszönhetően a mérce is magasabbra került, aki ki akar tűnni a tömegből, annak kisebb-nagyobb módosításokat kell eszközölnie a formulán.

Az elsőfilmes francia Coralie Fargeat a túlzásra építő grindhouse-esztétika csúcsra járatását és a nézői elvárások kiforgatását választotta. A *Revans* eleinte mintha szándékosan be akarná skatulyázni főszereplőjét a „felszínes, buta szőke nő” sztereotípiájába. Jen kitartott szeretőként él egy sivatagi luxusvillában, a néző így akár bocsánatos bűnnek is gondolhatja, hogy a kamera szemérmetlen nyíltsággal legel az alulöltözött testen, hiszen csak „azt kapja, amit megérdemel.” Ezt gondolják Jen barátjának vendégségbe érkező haverjai is, és a

Damien Power: **Killing Ground** (Harriet Dyer, Riley Parkes)

házigazda távollétében megerősölköznek a nő – és ezzel Faraget a (férfi)nézőknek is bevisz egy gyomrost, akik bűnrészesnek, de legalábbis felbujtónak érezhetik magukat. Talán ezért is okozhat az indokolt nagyobb elégtételt végignézni, ahogy a szakadékba taszított, halottnak hitt Jen szisztematikusan leszámol az agresszorokkal.

Vérmocskos alakjának, megszállottságtól sugárzó tekintetének, és annak a ténynek köszönhetően, hogy a halálból tér vissza, már-már egy túlvilági, bosszúálló démonnak tűnik a nő. A spanyol Yayo Herrero rendezése, *Az egér (El Topo)* is a természetfelettit mozgósítja, miközben a létező történelmi traumákat is a szűzsé szolgálatába állítja. Selma, egy fiatal bosnyák nő, német barátja, Alex társaságában visszatér Boszniába egy temetésre, de a hazafelé tartó úton aláaknázott erdőben rekednek, téreőr nélkül. Találkoznak két segítőkész szerb férfival, akik vállaltják, hogy eljuttatják a párost a legközelebbi faluba. Alex köszönettel fogadja a felajánlást, és nem érti, Selma miért akarja menekülőre fogni. A hideg, lelelős atmoszférát lassan, jelenetről jelenetre fokozó rendező jó ideig nem árulja el, megalapozott-e a nő félelme, vagy csak máig kísértő traumája miatt – a háború alatt a szerbek majdnem az egész családját kiirtották – csavarodik be. Amikor kiderül, hogy

barátjára nem számíthat, a tradicionális muszlim amulett, a *hamajlija* mágikus erejét hívja elő.

A női bosszútörténetek lényege, hogy a főhősöknek egyedül kell boldogulniuk az ellenséges férfivilágban, és ezt a keserű tanulságot az ausztrál *Killing Ground* közvetíti a leghatásosabban mind közül. Damien Power rendező is a legősibb műfajközhelyektől rugaszkodik el – a *Gyilkos túrától Az utolsó ház balrán át az Eden Lake - Gyilkos kilátás* -ig terjed a spektrum –, mielőtt alaposan megkavarná őket. Nála nem egy, hanem két gyanútlan városi család táborozik az erdei tó mellett, csak nem egy időben. Sam és Ian, a fiatal, frissen eljegyzett pár már csak egy elhagyatott sátrat talál – és később egy magára maradt csecsemőt –, az ő kálváriájukat a jelenbéli történetekkel párhuzamosan meséli el a rendező, a harmadik szálát pedig a feltételezett gyilkosoknak szenteli.

A *Killing Ground* egyik különlegesége, hogy a műfajban megszokottnál hosszabban ágyaz meg a borzalmaknak, az első egy órában kizárólag karakterépítés zajlik, ami a két redneckfigura esetében a legizgalmasabb. A *rape and revenge*-történetekben az elkövetők többnyire karikatúrák maradnak, Powernél viszont személyiséget és háttérstoryt kapnak, olyannyira, hogy a néző akár el is bizonytalanodhat a bűnösségüket illetően – és épp ezért hat kijózanító erővel, amikor már a jelenben, a szemünk láttára követik el újra a borzalmakat. A hosszú felvezetésnek köszönhető az is, hogy az áldozatok fájdalmát jobban átéljük, és ehhez nem kell a rendezőnek premier plánban közvetítenie a véres jeleneteket.

A film szórványos feminista felhangjai – a női szereplőket már azelőtt is abúzusok sorozata éri, hogy a valódi szörnyűségek elkezdődnének – a végén csúcsosodnak ki. A gyilkosok kezébe kerülő Samet a vőlegénye cserbenhagyja, inkább a saját bőrét menti, amit a nő először el sem tud hinni, végül, jobb híján, egyedül vívja meg a harcot. A *Killing Ground*ban nem a gyilkosok felfedése az igazi fordulat, az könnyen kitalálható a többi csavarral együtt, hanem az, hogy a történet végül egy bizalomvesztéses párkapcsolati krízisre fut ki; Damien Power rendezésének valójában nem a *Gyilkos túra* vagy az *Eden Lake* a legközelebbi rokona, hanem Ruben Östlund zseniális *Lavinája*. •

JIHLAVA

A kapitalizmus határai

BARTAL DÓRA

A 21. JIHLAVAI DOKUMENTUMFILM FESZTIVÁLON ELŐTÉRBE KERÜLTEK A FIKCIÓS DOKUMENTUMFILMEK ÉS A MINDENNAPI HŐSÖKRE FIGYELŐ TÖRTÉNETEK.

A tavalyi húszéves jubileum után a jihlavai fesztivál kurátorai betartották az ígéretüket és valóban továbbvitték azt a gondolatot, hogy ideje kitágítani a dokumentumfilm értelmezési határait. Ez a szándék markánsan megjelent abban a változásban, hogy sokkal több fikciós dokumentumfilm, vagy még inkább dokumentumfilmes szemlélettel készült nagyjátékfilm került be az „Opus Bonum” vagy a „Cseh öröm” szekciókba ezzel megszüntetve a „Dok-fi” önálló programot, ami a korábbi években kizárólag a hibrid filmekre fókuszált. Hogy hosszú távon milyen eredményeket hoz ez a lépés, miképp alakítja át a közönség vagy az elemzők dokumentumfilmről alkotott képét, még korai lenne eldönteni. Mindenesetre az idén bemutatott hasonló jellegű filmek, mint a *Skokan* vagy a *Minden klassz lesz (Všechno bude fajn)* határozottan kilógtak az esszéfilmre és kísérleti dokumentumfilmekre szakosodott versenyből. Több más új cseh filmhez hasonlóan az utóbbi kettő is szerepelt a nemzetközi kategóriákban, mivel a hazai filmeknek külföldön is nagyobb figyelmet szeretnének szerezni, viszont a látszólag nagyobb költségvetés ellenére sem könnyű elképzelni, hogy Csehországon kívül működőképesek legyenek a honi viszonyokat karikírózó filmek.

Az előbb említett két tematikailag is hasonló filmben vállaltan konstruált situációkat, improvizációkat vagy megrendezett jeleneteket látunk. A cseh társadalom egy szegletét pécézik ki és üznek gúnyt a szereplőikből, abszurd helyzetekbe keverve őket. A *Skokan*ban (Petr Václav) egy börtönből szabadult roma férfi indul el nyugatra szerencsét próbálni, egyenesen

Cannes-ig stoppol, hogy színész lehessen, a *Minden klassz lesz* (rendezte: Robin Kvapil) pedig vádirat a morvaországi Brno városában megszilárdult korrupció és kispolgári provincializmus ellen. Az utóbbi bátor film is lehetne, mivel nyíltan kritizálja a városi vezetés simlisségeit, a tekintélyvel működő hatalomgyakorlást, ami nem csupán helyi jellegzetesség, hanem szinte minden poszt-szocialista országra jellemző. Mégis a filmek szándéka kérdőjeles marad, mivel azon kívül, hogy neveltség tárgyává teszi a szereplőket, ambíciójukat vagy a közegüket, nem futnak ki a történetek sehová, a fikció és a dokumentumfilmes jelleg nem tud szervesen összefonódni.

Nem lehet elmenni a Vít Klusák rendezte *A világ Daliborek szerint (Svět podle Daliborka)* mellett sem, amely szerencsére nem került be a versenyprogramba, de a Karlovy Vary-i bemutatása óta már nagy port kavart. Klusák szintén fiktív eszközöket használt dokumentumfilmjében, beállított jelenetekben sze-

replőivel újrájátszatja az életükben korábban megtörtént eseményeket, de mégsem ez okozza hibrid módszerének legnagyobb ellentmondását. A helyszín ismét egy vidéki cseh város, ahol szűkösek a lehetőségek, és ahogy Klusák sugallja, az emberek is szűklátókörűek maradtak, nem is akarnak kitörni a helyzetükből.

Daliborek neonáci nézeteket vall, tudása internetes olvasmányokból táplálkozik és szintén az interneten keres közösséget hasonló gondolkodású emberekkel. Videókat oszt meg, melyekben agresszívan fenyeget, vagy épp részegen éneklí a cseh himnusz, amíg rá nem parancsol az anyukája. A közeg és a főszereplő – akit „érzékeny neonácinak” neveznek a film marketingkampányában – ábrázolása súlyos etikai kérdéseket vet fel. Klusák trash televíziós műsorral alacsonyítja le a témáját, kizsákmányolja hőseit és azok naiv szereplési vágyát.

Daliborek az anyjával él, aki állandón babusgatja. Férfiasságát veszített, szánni való figuraként jelenik meg, a kamera a testét többnyire csúfnak és torznak látatja. Pszichológiai profilja tisztázatlan, nincs valódi magyarázat arra, miért talált öngazolást a cigányok gyűlöletében, a holokausztagadásban. Klusák provokatív már-már szürreális helyzetekbe helyezi a szereplőket, például Daliborek egyik roma kollégája ellen gyilkosságot tervez, vagy a film végén Auschwitzba kirándulnak, ahol Daliborek egy túlélőre zúdítja a történelmet tagadó meggyőződéseit. Tipikus példaként bemutatni Daliboreket kockázatos, mivel az álhíreket olvasó, összeesküvés-elméletekre hangolt polgárok nem feltétlenül olyan excent-

Apolena Rychlíková:
A munka határai



2014/01/11 21:16:20

rikus figurák, mint ő, hanem átlagemberek, akihez magával sodort az intézményesített gyűlölet. Természetesen nem a portréfilmmel, mint műfajjal van probléma, hanem a felelőtlen ábrázolásmóddal, amivel a rendező elken és komolytalanná tesz egy valódi társadalmi problémát.

Egészen más eszközt választott az etnikai konfliktusok vizsgálatához Travis Wilkerson és Gürcan Keltok – a szubjektív politikai esszé. A *Meteorok* (*Meteorlar*), ami az „Első fények” versenyprogram megosztott díját kapta, egy kurd faluról mesél, melyben kitor a fegyveres konfliktus, és a török katonák a civil lakosságot bombázzák. A felkelés kitorését látjuk, majd a túlélők nyilatkoznak romok között és a főszereplő lírai reflexiói kísérik a fekete-fehér zajos képeket, melyekben a tragédia – a nyelv vagy a művészetek által – megfogalmazásának lehetetlenségéről elmélkedik. Mindeközben kirajzolódik egy különös és elszigetelt világ, ahol a bombák helyett lehulló meteorok csodája felül tudja írni a múlt borzalmait és összekötheti a történetüket a világmindenség örök folyamataival.

A pályája kezdete óta határozott politikai elkötelezettséget vállaló Travis Wilkerson, legújabb filmje, a *Tudod ki húzta meg a ravaszt?* (*Did You Wonder Who Fired the Gun?*) egy eltussolt családai bűntény nyomozása. Wilkerson nagyapja faji alapon gyilkolt Alabamában (1946-ban), vélhetően több alkalommal is, amiről a rokonok nem szívesen beszélnek még ma sem. Az esetek feltárása és az utódok lelkiismeretének analízise a film sarokköve. A nyomozás a déli múlt sötét, de korántsem lezárt fejezeteibe vezet, a rendező szuggesztív narrációja és a stilizált eszközök (felkavaró zene, harsány piros szín) használata miatt lesz igazán hatásos és az aktualitása miatt hűsbavágó élmény a film. Vidám családai archív mozgóképek lényegülnek át így az amatőrfilmezés korabeli fehér privilégiumának leleteivé és párosulnak a napjainkban készült felvételekkel erről a kísérteties, bűntől terhes vidékről. Wilkerson célja egyértelmű, emléket állítani a rasszizmus egyik áldozatának, Bill Spann-nak, akit sok más társával együtt hidegvérrel megöltek a saját felsőbbrendűségükben hívó hérek. A fajgyűlölet ma is pusztít, az



Egyesült Államok fekete történelmének megírása ezért éppúgy feladata a fehér többségnek, a rasszisták gyerekeinek és unokáinak, mint a rasszizmust elszenvedő feketéknek.

A mai huszonéves generáció váratlanul történelmi és politikai káoszban találja magát. A populizmus és a nacionalizmus terjedésének témáját emeli ki Dimitrij Bogolubovtól *A fal* (*Stena*), aki a Sztálinért tartott felvonuláson figyel meg közléről az egykori diktátor híveit, valamint az *Opera Lengyelországról* (*Opera o Polsce*; Piotr Stasik), ami tablószerű vízió a kortárs lengyel társadalomról. A jelenlegi globális kapitalizmus bírálata is felbukkan a jihlavai filmekben, leggyakrabban fiatal alkotóktól. Legyen szó a görög gazdasági válság következményeit poszt-apokaliptikus, ember utáni világgként lefilmező *DisAstró*ról (Leo Metcalf), az alapjövedelem bevezetésének sürgetéséről az osztrák *Ingyenebéd Társaságban* (*Free Lunch Society*; Christian Tod), vagy a gazdasági rendszer alján elhelyezkedő, de azt működtető kétkezi munkásokról szóló portrékról. Az utóbbiak közé tartozik a „Cseh öröm” szekcióban különdíjas *Tomáš Hisem utolsó műszakja* (*Poslední šichta Tomáše Hisema*) Jindřich Andrš rendezésében illetve a fődíjat és a közönségdíjat is elnyerő *A munka határai* (*Hranice práce*) Apolena Rychlíkovától. Andrš egy kamerát ad bányász főhősének, akivel kúszva-mász-

Vít Klusák:
A világ Daliborek szerint

va mozgunk a klausztrófóbányában, és átéljük, milyen lehet lehúzni akár pár órát is ebben az életveszélyes munkakörnyezetben. A *Hisem* így rögzíti a bezárás előtt álló bánya egyik utolsó napját, a film pedig mementója lesz a nyugati világban mára már szinte teljesen megszűnt hivatásnak.

Rychlíková filmjének kiindulópontja az *AZlarm* magazinban megjelent *A kapitalista munka hősei* című riportsorozat. A *munka határai*ban Saša Uhlová újságíró indul tapasztalatokat szerezni az alacsonyan képzett és minimálbérért dolgozók világába. Rejtett kamerával jutunk be a baromfi-feldolgozó üzembe, kórházi mosodába, szupermarketbe vagy a hulladékválogatóba és halljuk Saša alkalmi kollégáinak történeteit, velük eszik és lakik, megfigyelve a környezetüket, miközben az újságíró is átesik ugyanazokon a pszichológiai és testi megterheléseken. Naplószerű valómásaiból kiderül, hogyan lehet kibírni az intenzív fizikai munkával eltöltött, tíz-tizenegy órás, szünet nélküli műszakokat, vagy azt, hogy a gyerekével csak napi pár percet tud együtt lenni. Az újságíró visszaterhet a viszonylagos jólétbe, de alkalmi munkatársai számára nincs kiút, robotolnak tovább, úgy érzik, esélyük sincs jobb életre. Valamennyi remény azért mintha mégiscsak lenne: a szegyéntenül alacsony munkabérek kérdéséről már kezd kialakulni a párbeszéd Csehországban is. •

BETTER CALL SAUL

Jóban, rosszban

HUBER ZOLTÁN

A KULTIKUS *BREAKING BAD* SPIN-OFF-JA SAJÁT JOGÁN IS KIVÁLÓ SOROZAT.

A *Breaking Bad* (Totál szívás) utolsó évadait övező hisztéria csúcán vélhetően kevesen fogadtak volna arra, ha valamelyik karakter önálló szériát kapna, az pont a simlis Saul Goodman lenne. Nem mintha a csodálatosan ízléstelen és kellően dörzsölt zugüggyvéd ne lenne remekül megírt karakter, ám mégiscsak olyan parodisztikus mellékszereplőnek számított, akiből szándékosan hiányzott a főhősök lehangoló összetettsége. A *Breaking Bad* szülőapja, Vince Gilligan így kétszeresen is hatalmas fába vágta a fejszét, mikor írótársával, Peter Goulddal úgy döntöttek, a Saul Goodman körül bonyolódó előzménysorozattal a már bevált fikciós univerzumban maradnak. Nemcsak az instant klasszikussá lett előd nyomasztó árnyékával kellett megküzdeniük, de az addig elrajzolt figurával is. Bár az első néhány epizódban még tapintható a lehetséges irányok keresése, a *Better Call Saul* gyorsan megtalálja a hangját és saját jogán lesz lebilincselő.

Az eddig elkészült három évad ismeretében persze rögtön érthető a döntésük, az ügyvéd felemelkedése (és már ismert bukása) köré tekert sztori igen komoly írói kihívásokat tartogat magában, amiket az alkotók látható élvezettel teljesítenek. A *Better Call Saul* éppen azért annyira kiváló, mert az előzőhöz hasonló drámai metamorfózist az alkotóknak nehezített pályán kell levezényelniük. Nemcsak arról van szó, hogy a halálos beteg kémia-tanár után a főbb szereplők sorsa ezúttal is determinált (hisz tudjuk, mi vár rájuk akkor is, ha nem ismerjük *Breaking Bad* fináléját), de ezúttal egy karikatúrisztikus, egydimenziós karakterből kell tragikus hőst faragniuk. Míg Walter White esetében a diagnosztizált rák, a szerető család és a rendezett kertvárosi életvitel automatikusan garantálta a közönség szimpátiáját és állandó kontrasztot jelentett

az egyre tudatosabban vállalt bűnözői léttel, addig ez eredetileg Jimmy McGill néven induló, majd a Saul Goodman névre keresztelt csiricsáré ál-személyiséget választó figura esetében a nagydumás szélhámos agyonhasznált típusából kellett kiindulniuk.

A Gilligan és Gould vezette íróstáb szép fokozatosan építi fel az újabb narratív óraművet, az első évad végére pedig képesek elérni azt a bravúrt, hogy a néző szíve egy minden hájjal megkent ügyvéddért vérzik. Míg ugyanis a *Breaking Bad* arról szólt, mi az ára annak, ha engedünk a sötét oldal csábításának, addig itt az ellenállás következményeit figyelhetjük meg. Walter White felfedezi magában a zseniális bűnözőt és mintha csak egy kémiai reakciót figyelnénk, fokozatosan átengedi magát a Heisenberg névre keresztelt alteregójának. Jimmy McGill ellenben pontosan tisztában van azzal, hogy nagyon tehetséges csaló, de közben próbál tisztességes maradni, egyre kevesebb sikerrel. A hős tragédiája, hogy alapvetően jót akar, így végül kénytelen letérni a helyes útról, amivel egyre súlyosabb helyzetekbe manőverezi magát.

A *Better Call Saul* alapkonceptiója első hallásra jóval könnyedebbnek tűnhet, mint a *Breaking Bad*, ám a szereplők sorsa valójában sokkal ellentmondásosabb és komplexebb. A helyes és a helytelen közötti határ vonal, a nagyobb jóért vállalt rossz, a tetteinkért vállalt felelősség kérdései a vallás és a filozófia örök dilemmái, melyekkel a sorozat szereplői is kénytelenek folyamatosan szembenézni. Jimmy McGill egyszerre próbál megfelelni a környezetének és saját lelkiismeretének, ám közben zseniális hazudozó, aki élvezettel választja a csúszosabb kerülőutakat (nem egyszer szó szerint). Hősünk gondosan megtervezett stíkljei valóságos műalkotások (lásd a gerilla-

módszerekkel forgatott reklámjait), ám ha akaratlanul az arra érdemteleneknek is bajt okoz, végül mindig a szívére hallgat és inkább feláldozza magát. Jimmy a saját értékrendje alapján ugyan mindig helyesen cselekszik, sosem tudja tökéletesen felbecsülni a várható következményeket. Walther White a tudomány embereként az előre nem láthatóval is számolt a döntései során, McGill mindig utólag próbálja kijavítani a hibáit. A sorozat keserédes tónusát épp az garantálja, hogy a néző pontosan tudja, hová vezet mindez. Hősünk végül feladja az elveit és Saul Goodman bőrébe bújva végleg lemond a tisztességes életéről.

A főszereplőt az írók hasonlóan izgalmas mellékszereplőkkel veszik körbe, miközben fokozatosan tárják fel a múltja kulcsfontosságú eseményeit. Jimmy jellemvonásait finoman árnyalja a sikeres jogi céget alapító idősebb testvér, Chuck McGill alakja, aki bizarr pánikbetegsége mellett az öccsével szemben táplált féltékenységgel is kénytelen szembenézni. Hasonlóan fontos figura a két testvér közé szorult cégvezető, aki támogatná Jimmy ügyvédi ambícióit, de nem akar lemondani Chuck tudásáról sem. A legérdekesebb mellékszereplő talán Kim Wexler, aki hősünket minden erejével a helyes irányba próbálja terelni, miközben a saját karrierjét próbálja egyengetni.

A feszült családi és szakmai viszonyrendszerek már önmagukban megtartanák a sorozatot, de a Gilligan és Gould vezette kreatív stáb nem elégedett meg ennyivel. Mivel tulajdonképp a *Breaking Bad* előzményeiről van szó, egyre több ikonikus szereplőjével találkozhatunk. Bár az elsődleges fontosságú csapásirány a McGill/Goodman metamorfózis, már rögtön az első részben elindul egy hasonlóan erős mellékszál. Az idős exzsaru, Mike Ehrmantraut egészen más apóroból ugyan, de hasonló erkölcsi dilemmákkal szembesül, mint Jimmy. A motivációit nemcsak egy teljes önálló epizód tárja fel, de a csendes alámerülése a helyi alvilágba valamiféle hidat képez a *Breaking Bad* és a *Better Call Saul* eltérő megközelítésmódjai között.

Hiába hasonlóak a morális kérdésvetetések, az új sorozat zsenialitása a tragikomikus hangvételében rejlik. Míg ugyanis az alapsorozat Shakespeare királydrámáinak világát idézte, itt sokkal visszafogottabb, kevésbé kihegyezett és látványos eszközökkel bontakozik ki a

dráma. A *Better Call Saul* borítékolhatóan nem kavar akkora hullámokat és kevesebben fogják értékelni, holott legalább akkora bravúr, mint a legendás *Breaking Bad*. Jimmy McGill világában a morális kapaszkodók szinte teljességgel láthatatlanok, a követendő és elkerülendő cselekvési módok csak utólag rajzolódnak ki. A figurákat hiába vezérli a legártatlanabb szándék, a saját belső-külső korlátaik miatt szinte mindig tökéletesen döntenek. Látszólag szabad akaratukból cselekszenek, a lehetőségeik mégis előre adtak és erre csak akkor döbbenek rá, mikor már késő. Korrigálni próbálnak, mégsem menekülhetnek, ami végtelenül komikus és tragikus egyszerre.

Léteznek helyes utak, de nincsenek jó döntések. E feloldhatatlan paradoxon mindenki számára ismerős lehet, a sorozatot átítató kínzó kettősségek könnyedén átélhetők. Az a különös helyzet áll elő, hogy egyszerre szurkolunk azért, hogy Jimmy vagy Mike tisztességes maradjon, és azért, hogy lépje át a törvény határait. Az ambivalens viszonyra remek példa, mikor az ügyvéd ártatlan nyugdíjasokat környékez meg és bár a ravasz trükkjeivel tulajdonképp az ő érdekeiket is szolgálja, a járulékos veszteségekkel nem számol. Szívszorító a jelenet, mikor

Jimmy megpróbálja visszacsinálni az okozott kárt és ezért nem viszi végig a mesterien kitervelt akcióját. Egész egyszerűen képtelenség nem szeretni ezt a kisszerűségében is nagyszabású figurát.

A *Better Call Saul* hatásához persze elengedhetetlen, hogy az elsőrangú írói munka tehetséges társalkotók kezei között kelhet életre. Hálás feladat a színészeké, hisz még a villanásnyira feltűnő figurák is aprólékosan kidolgozottak. Az idősebb testvér Michael McKean nagy visszatérése, de Steve Banks is méltó módon bonthatja ki a szótlan Ehrmantraut karakterét. A legnagyobbat persze törvényszerűen a címszerepben brillírozó Bob Odenrick alakítja, végig fantasztikusan egyensúlyozva az idegesítő ripacs, a szélhámós és a tragikus hős szélsőséges minőségei között.

A sorozat vizuális világa túlzás nélkül új minőséget képvisel a televíziós sorozatok között, Albuquerque napszítta, rikitóan giccses színeitől a lélegzetelátlító kompozíciókon át az innovatív beállításokig itt tényleg minden a legapróbb részletekig átgondolt. Hasonló szuperlatívuszokkal lehet jellemezni a vágást is, szinte minden epizódban kapunk egy-egy zseniális montázs-szekvenciát, melyek a kontextusból kiragadva

is teljes értékű műremek. Az elegánsan elővezetett popkulturális idézetekkel és a *Breaking Bad* rajongóit ravaszul kiszolgáló utalásokkal pedig tényleg hájjal kengetik az efféle játékokra fogékony közönséget.

Igaz, az alkotók tudatosan szembenemennek a hajmeresztő fordulatokra és elbeszélői truvájokra koncentráló uralgó trendekkel, hisz kifejezetten lassan, kevésbé hivalkodóan építkeznek. A sorozat elsősorban a figurákra fókuszál és inkább elsőrangú karaktertanulmányként, afféle modern moralitásjátékként működik. Bár még két évad várhatóan hátra van, az már most borítékolható, hogy ez a produkció hatalmas nézőszámokat ugyan nem fog elérni, a kultusza már most garantált. A *Better Call Saul* kétségtelenül az egyik legjobb kortárs széria és tökéletesen mutatja, miért sokkal kreatívabb és érdekfeszítőbb az, ami manapság a kisebb képernyőn történik.

•
BETTER CALL SAUL – amerikai tévésorozat, 2015-2017. Kreátor: **Vince Gilligan, Peter Gould**. Kép: **Arthur Albert, Marshall Adams**. Zene: **Dave Porter**. Szereplők: **Bob Odenkirk** (Jimmy McGill), **Michael McKain** (Chuck), **Rhea Seehorn** (Kim), **Jonathan Banks** (Mike), **Mark Margolis** (Hector Salamanca). Gyártó: **High Bridge / Crystal Diner**. 30x45 perc.

„Felfedezi magában a bűnözőt”
 (Bob Odenkirk)



A VISZKIS

A mi fiunk

KRÁNICZ BENCE

HIÁBA REMÉLTÜK, NEM ANTAL NIMRÓD FILMJÉBŐL FOGJUK MEGÉRTENI, HOGYAN LETT HŐS A BANKRABLÓBÓL A 90-ES ÉVEK MAGYARORSZÁGÁBAN.

A klasszikus hollywoodi műfajok közül a gengszterfilmben a legellentmondásosabb a hőssel való azonosulás kérdése. Igenis lehet teljes erőbedobással szurkolni egy bűnözőnek, hogy érje el a céljait, de létfontosságú, hogy e nézői pozíció kialakításához a hősnak olyan motivációt kell biztosítani, amely jócskán túlmutat a pénzszerzés elemi, de nemtelen igényén. A gengszternek meg kell torolnia barátja halálát (*A közellenség*). A gengszternek helyre kell állítania a család békéjét, és jogos bosszút kell állnia nála erkölcstelenebb riválisain (*A keresztapa*). A gengszternek meg kell mentenie az ártatlanokat vagy a nála gyengébbeket, mint az utóbbi évek két legjobb amerikai gengszterfilmjében, a *Drive*-ban és a *Good Time*-ban.

A példák esetlegesek, mégis megmutatják, mikor van igény igazán a gengszterfilmre: amikor a társadalom intézményei látványos kudarcot vallanak, és egyértelművé válik, hogy nem tudják

„A társadalom intézményei látványos kudarcot vallanak”
(Szalay Bence)

megvédeni az állampolgárokat, mi több, maga az *establishment* teszi kiszolgáltatottá a kisembert. Ezt tükrözte az amerikai közhangulat a harmincas, a hetvenes és a kétezertizedes években, és ez van a levegőben negyed századdal a magyarországi rendszerváltás után. Antal Nimród rendezőt a kétezres évek közepe óta foglalkoztatta „a viszki rablóról” szóló film terve. Akkor a valós történesek friss emléke miatt lett volna helye a filmnek, a mai magyar társadalmi klímában viszont talán még nagyobb sikerre számíthat. Az utóbbi években készített felmérések alapján egyértelmű, hogy a legtöbb magyar ember számára a rendszerváltás értékvesztést hozott: az állami gondoskodás akolmelegét nem pótolták az egyéni érvényesülés lehetőségei, tisztességes úton nem sokan tudtak meggazdagodni. A *Viszki*s bűnöző, igaz, de legalább ki tudta játszani az igazságtalan rendszert, kedvére cicázott a rendőrökkel, és „nem bántotta” az egyszerű embereket.

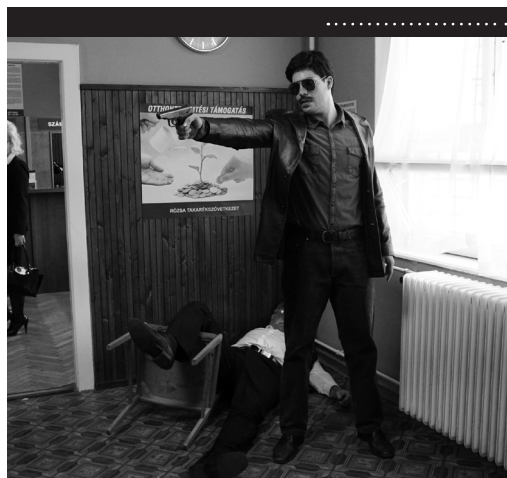
Legalábbis ezt a képet építi fel Ambrus Attiláról Antal Nimród forgatókönyve. Legyünk nagyvonalúak: nem baj, hogy nincs szó a szájába dugott pisztolyocsó miatt éveken át bevezelő biztonsági őrről, vagy a megpofozott nőkről, nem dokumentumdrámát nézünk. Antal következően a *Viszki*s oldalára áll, és nyomatékosítja, hogy Ambrusnak jóformán nem maradt más lehetősége, mint a bankrablás. Állampolgárságáért cserébe kenőpénzt kell fizetnie, becsülettel ellátott törvényes munkája aprópénzt fial, ráadásul szerelme tehetős szülei is nincstelen senkinek tartják. Antal a film fe-

lég példás ritmusban vezeti fel a *Viszki*s karriertörténetét, a kora kilencvenes évek kolorlokáljával otthonosra hangolva a bűnbe csúszás elkerülhetetlenek és megbocsáthatónak tűnő stációit.

De mi történik az első és a huszonnyolcadik bank kirablása között? Hogyan válik egy „rendes gyerek” megélhetési bűnözővé? Miért fogadjuk el, hogy az addig igen találékony emberként bemutatott Ambrusnak az első megszerzett milliók után sincs jobb ötlete a bankrablásnál? Erre a kérdésre Antal Nimródnak nincs válasza, *A Viszki*s-ből ezért nem lesz sem emlékezetes gengszterfilm, sem mélyreható látélet az elrontott Magyarországról. Párperces montázsokat látunk arról, hogy a *Viszki*s elutazgatja és eljuttassa a pénzt, majd a hős mindezt el is mondja az öt faggató nyomozónak. Felszínese, olcsó megoldás, nem méltó az addig ügyesen épített karakterhez, a hiteles bűnözőkarrier-történetet ígérő felvételhez. Ezen a ponton a főszerepet játszó Szalay Bence karizmája és színészi eszköztára is kimerül, arról pedig szó sincs, hogy a főszerepet átvegye tőle az egysíkúan ábrázolt rendőr (Schneider Zoltán) figurája, noha azzal a megoldással talán több szempontú, komplexebb társadalomképet mutató elbeszélés kerékedett volna.

A játékidő utolsó harmadára igényes illusztráció marad csak a *Viszki*s átgondoltan induló, társadalom- és életrajzot frappánsan összefésülő történetéből. Ide is jut egy remek akciójelenet (a szökés képsorai), de Antal tehetségesebb rendező annál, hogy beérjük tőle néhány profi, Hollywoodtól tanult szakmai fogással. A mai magyar nézőkben könnyű együttérzést csíholni a *Viszki*s iránt: emlékszünk még, miért lehetett megkedvelni őt, és felismerjük, hogy ma sem viszonyulnánk hozzá másként. Évek múlva talán több bizalmunk lesz a hazánkban, és *A Viszki*s-ből akkor már nem fogjuk megérteni, hogyan lett hős egy bankrablóból.

A VISZKIS – magyar, 2017. Rendezte és írta: **Antal Nimród**. Kép: **Szatmári Péter**. Zene: **Yonderboi**. Vágó: **Kovács Zoltán**. Látvány: **Hujber Balázs**. Producer: **Hutlassa Tamás, Hutlassa Barnabás**. Szereplők: **Szalay Bence** (Ambrus Attila), **Móga Piroska** (Kata), **Klem Viktor** (Géza), **Schneider Zoltán** (Bartos), **Gazsó György** (Bota), **Kaszás Gergely** (Attila apja), **Pogány Judit** (Annuska). Gyártó: **Viszki Film / Film Force Team**. Forgalmazó: **InterCom**. 126 perc.



/// **LEGJOBB ÚTON**

Erre tovább

/// **HUBER ZOLTÁN**

RENDSZEREN KÍVÜL, MINIMÁLIS PÉNZBŐL ITTHON IS LEHET JÓ FILMET CSINÁLNI.

A harmincadik születésnap környékén általában eljön az első komolyabb számvetések ideje, ezért aztán törvényszerű, hogy egyre több Y-generációs közérzeti jelentéssel találkozhatunk mostanság. Míg tőlünk nyugatabbra az énkérés és öndefiniálás még mindig inkább a kusza szakmai és magánéleti problémákkal egyenlő, Európa keleti felén az univerzális nemzedéki bonyodalmak fellelt folyamatosan ott villog a „menni vagy maradni” nagy dilemmája. Bár az elvándorlás témája szerencsére egyre hangsúlyosabb a hazai fikciós filmekben, óriási súlya miatt még mindig hiánypótlóak a kérdést boncolgató alkotások (A dokumentumfilmben, mindenekelőtt a 2012-ben elindított *Menjek/maradjak* dokumentum-sorozatnak köszönhetően, egy fokkal jobb a helyzet.)

Túri Bálint Márk játékfilmes bemutatkozása, a hazai finanszírozási rendszeren kívül készült és önállóan forgalmazott *Legjobb úton* persze jóval többről szól, mint a jóléttel csábító külföld és az itthoni boldogulás kilátástalanságának kínzó

kontrasztjáról. A rendező és a főszereplő-zeneszerző Cservenka Ferenc közösen írt történetében az a legjobb, hogy egy életszagú figurán és remekül megtalált szituáción keresztül, kínos erőlködés vagy mesterkéeltség nélkül képes felvillantani az útkeresés jellegzetes kihívásait. Önjelölt zenész hősünk több évnyi sodródás után, egy újabb vízumra várva kénytelen néhány hetet otthon tölteni, kényszerűen szembesülve azokkal a konfliktusokkal és kihívásokkal, melyeket addig épp az állandó úton levéssel próbált feledtetni.

A *Legjobb úton* különleges road movie, hiszen annak ellenére, hogy az utazás a film központi motívuma, a főszereplő tulajdonképpen végig egy helyben toporog. Igaz, néha vonatra vagy buszra száll és különféle magyar települések között ingázik, de valójában nem jut el sehova, hisz a döntései elől bujkálva két világ között ragadt. A szülői ház, a gyermekkor helyszínei afféle purgatóriumként működnek, ahol mintha megállna az idő, a várakozó álláspont-ra helyezkedő, passzívan sodródó hős körül sorra bukkannak fel az életét meghatározó emberek. A film legnagyobb erénye, hogy képes a sajátos érzelmi állapot hangulatát megragadni és azt a nézőre is át tudja ragasztani.

A ráerősen hömpölygő fekete-fehér képeket álomszerű színes animációs betétek ellenpontozzák, a finoman lüktető kísérezetén a női főszereplő Walters Lili dalai egészítik ki. A mindent átható célta-

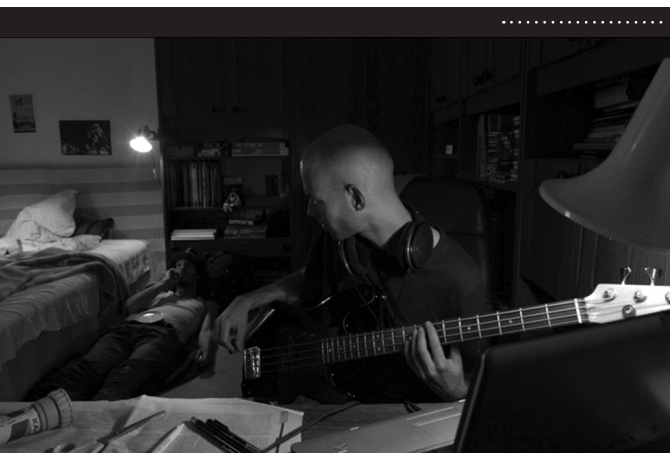
lanság keserű szépsége folyamatosan ott lappang a figurákban, ahogyan a bénító bizonytalanság is mindvégig vibrál, így a szláv baráthoz hasonló elnagyoltabb karakterek, az olykor papírízű párbeszédék és a hirtelen lezárás sem zavaróak. A *Legjobb úton* őszintesége és hitelessége persze már csak azért is adott, mert az alkotók a megélt tapasztalataikból építkeznek és érezhetően a saját léthelyzetükre reflektáltak.

A film világa és létrejöttének körülményei organikusan kapcsolódnak össze, ami jótékony hatással volt a végeredményre. A bő hatvan perces alkotás teljes egészében a megszokott gyártási kereteken kívül készült és a forgalmazása is önerőből szerveződik. A vállalkozás még 2014-ben, a rendező külföldi tanulmányai alatt, a Holland Filmakadémia mesterképzésén, diplomamunkaként indult és az elhúzó utómunka miatt három évig tartott befejezni. A nyitóképen angolul megjelenő cím (*No Place Like On The Road*) így akaratlanul is aláhúzza a szereplőket (és nyilván az alkotókat is) kísérő döntéshelyzeteket.

Az egyszerre kicsi és torz hazai filmgyártásban, ahol a pénz szinte mindig felülről lefelé csordogál, nem állami forrásból csak elvétve készülnek valóban jó filmek. A máshol kimondottan hívogató „független” címke itthon inkább negatívan cseng, a *Legjobb úton* létrejötté így már önmagában azért is örömteli, mert egy nagyon fontos alternatíva életképességét mutatja és a vetítések esemény-jellege miatt a film remélhetőleg a közönségét is gyorsan megtalálja majd.

Túri Bálint Márkéé példája látványosan bizonyítja, hogy a megfelelő téma, műfaj és stílus megtalálásával (plusz nyilván rengeteg baráti segítséggel és extra munkával) igenis ki lehet kerülni a mikro költségvetés csapdáit. Az pedig külön öröm, hogy a rendező saját bevallása szerint a következő filmjét mindenképpen itthon szeretné megcsinálni, akár a hagyományos módon jön össze neki, akár nem.

LEGJOBB ÚTON – holland-magyar, 2017. Rendezte: **Túri Bálint Márk**. Írta: **Cservenka Ferenc** és **Túri Bálint Márk**. Kép: **Kóródi Dámiel**. Vágó: **Kövári Szabolcs**. Zene: **Cservenka Ferenc**. Producer: **Böszörményi-Nagy Orsolya**. Szereplők: **Cservenka Ferenc** (Nándi), **Walters Lili** (Szilvi). 63 perc.



„Két világ között”
(Cservenka Ferenc)

/// **JÖJJ EL NAPFÉNY!**

A társalgás logikája

/// **BARKÓCZI JANKA**

ÚJABB PONTOS LÉLEKRAJZ CLAIRE DENIS NŐI SORS-ALBUMÁBÓL.

Isabelle frissen elvált, közepesen sikeres festőművész, aki hirtelen jött szabadságában egyik férfi karjából a másikba omlik. Érett, ám rendkívül vonzó nőként már pontosan tudja, hogyan szerezzék meg azt, amit akar, de még fogalma sincs arról, hogy kit és miért kellene megtartania. Előbb egy gazdag bankárral bonyolódik állati-
asan viharos kapcsolatba, majd egy szépreményű színészfiú szomorú tekintete ragadja meg az érzékeit. Persze mindkét választottja nő, sőt, családos ember, így a félórás mennyországot után Isabelle-nek újra csak az üres lakás és az egyre súlyosabb depresszió marad. A harmadik férfi jó tancos, de független és karizmatikus különc, aki tulajdonképpen senkit sem kíván beengedni az életébe, a negyedik joviális galériás, akit könnyen követhet az ötödik és sorban mind a többi. Az asszony kétségbeesett kapkodása, mellyel az igaz szerelmet keresi, oda vezet, hogy félmegoldásokkal is gyorsan kiegyezik, és

„Megbabonázza a nézőt”

(Juliette Binoche)

olyan kompromisszumokat köt, melyek rövidtávon sem ígértesek. Miközben elméletben és gyakorlatban próbálja megfejteni saját végzete és a vonzalom általános törvényszerűségeit, egyre zavarosabb következtetésekre jut, és a pánik csak nő benne.

Juliette Binoche, akárcsak Isabelle Huppert nemrég *Az eljövendő napokban*, szinte lubickol az életkorára és karakterére szabott szerepben. Nem elég, hogy pillanatok alatt lejátssza a vászonról az összes partnerét – ez alól talán csak a bankárt alakító Xavier Beauvois a kivétel –, már-már megbabonázza a nézőt, ahogy a határozott, de végtelenül magányos felnőtt érzelmi életének különböző regisztereit bejárja. A női sorsok drámai bemutatásától amúgy nem idegenkedő veterán rendező, Claire Denis, ezúttal a hétköznapi romantikájának abszurd humorát is megcsillantja, de összességében mindent inkább egyfajta könnyű bánat leng be. A hosszú, Agnès Godard operatőr által gyakran egyetlen snittben felvett, fecsegésnek tűnő beszélgetések a Rohmer-filmek alakjainak párbeszédeire emlékeztetnek. Történjen az egy bárpulznál, ebéd közben, a női mosdóban vagy éppen az ágyban, a forma meghatározza a tartalmat. A társalgás logikája csak akkor működik, ha a társalgók karaktere tökéletesen ki van dolgozva, amihez az emberi természet ismerő, a megfigyelésre időt szánó rendező és színészek kelljenek. Mind Denis, mind Binoche rendelkezik az ehhez szükséges alázat-

tal, ami a *Jöjj el napfény!* bölcsességét adja, még akkor is, ha a keresett természetesség egyes jelenetekben modorossá válik. Az a bátorság, ahogy ezek csevegések a maguk teljességében megjelennek filmben, közel hozza és el is távolítja a nézőt, aki komoly energiákat fektet abba, hogy megpróbálja jól érteni azt, amit eleve lehetetlen. Az elhangzó szövegek a háttérben erős irodalmi anyagot sejtetnek, mely ízekre szedi egyetlen érzélem, a vágy, megfogalmazási módjait, olyat, ami különböző nézőpontokból, de egymással egyenértékű módon képes látatni ugyanazt.

Ez az anyag Roland Barthes *Beszéd-töredékek a szerelemről* című műve, mely inspirálta ugyan a forgatókönyvet, de ez semmiképp sem jelent klasszikus értelemben vett adaptációt. Barthes szövegének hatása leginkább a szerkezet mélyebb rétegeiben érvényesül, ahol megteremti azt a töredékességet és kiszámíthatatlanságot, ami a szerelem kimondott és szavak nélkül beszélt nyelvére egyaránt jellemző. A helyzetek és párbeszédok látszólagos esetlegessége a történet végére mégis egységes egészzé alakul, vagyis egy tökéletes, ám teljesen irracionális rendszer lesz belőle, jól jellemezve az állapotot, ahol a legbanálisabb dolgok is könnyen megkérdőjeleződnek.

A *Jöjj el napfény!* csúcspontja kétségtelenül a szintén eléggé szöveg-hangsúlyosra megkomponált utolsó jelenet, melyben pár percre Gérard Depardieu tűnik fel. Depardieu ebben a meglehetősen lezárásban modern vajákost alakít, aki auralátással és ingalnetéssel mutat utat Binoche-nak. A tisztánlátó briliáns monológja, ahogy a stáblista lefutása közben, mintegy mellesken, megválaszolja, de legalábbis megnyugtatóan semlegesíti az addigra megszámlálhatatlan mennyiségben feltoluló kérdéseket, olyan végtelenül szabad és játékos megoldás, mely közvetlenül a legjobb francia filmhagyományhoz kapcsolódik.

JÖJJ EL NAPFÉNY! (Un beau soleil intérieur) – francia, 2017. Rendezte és írta: **Claire Denis**. Kép: **Agnès Godard**. Zene: **Stuart A. Staples**. Szereplők: **Juliette Binoche** (Isabelle), **Xavier Beauvois** (Vincent), **Josiane Balasko** (Maxime), **Philippe Katerine** (Mathieu). Gyártó: **Curiosa Films**. Forgalmazó: **Cinenuovo**. Feliratos. 94 perc.





Fortunata

Fortunata – olasz, 2017. Rendezte: Sergio Castellito. Írta: Margaret Mazzantini. Kép: Gian Filippo Corticelli. Zene: Arturo Anneschino. Szereplők: Jasmine Trinca (Fortunata), Stefano Accorsi (Patrizio), Alessandro Borghi (Chicano), Edoardo Gheo (Franco). Gyártó: HT Film / Indigo Film. Forgalmazó: Mozinet. Feliratos. 103 perc.

Ha izgalmas alkotópárost keresünk Olaszországból, mindenképp érdemes megismerkedni Sergio Castellito és Margaret Mazzantini közös munkáival. Castellito már tekintélyes színészi múlttal rendelkezik, amikor a rendezés felé fordult, író-társa a regényeket és önálló forgatókönyveket egyaránt jegyző Mazzantini – a magánéletben egyébként házasság. Eddig hat közös filmjük született, ebből három Mazzantini regényeinek adaptációja (a *Ne mozdulj!* és az *Újjászületés* magyarul is megjelent), három eredetileg filmre íródott (köztük az idei *Fortunata*). A páros filmjei mind egy-egy életutat tárnak eléink, ahol az alkotók azt próbálják megfejtetni, milyen érzelmi változásokon mennek keresztül hőseik a megrázó események hatására: míg maguk a történetek és a társadalmi közegek különböznek egymástól, az a mód, ahogy

Floridai álom

The Florida Project – amerikai, 2017. Rendezte és írta: Sean Baker. Kép: Alexis Zabe. Zene: Lorne Balfe. Szereplők: Brooklynn Prince (Moonee), Bria Vinaite (Halley), Willem Dafoe (Hicks), Valerie Cotto (Jancey). Gyártó: June Pictures. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 109 perc.

Míg első hullámuk idején a neorealizmusok különösen vonzódtak a szegény sorsú lurkókhoz a De Sica-filmektől (*Fiúk a rács mögött*, *Biciklitolvajok*), a mexikói *Elhagyottakon* át az Apu-trilógiáig, a kortárs amerikai rögváló-drámák szívesebben helyeznek fókuszukba fruskákat, ezzel is hatványozva a peremlét kiszolgáltatottságát és kíméletlenségét, legyen szó túlsúlyos fekete gimnazistáról (*Precious*), tini országúti nomádról (*American Honey*) vagy hurrikánsújtott hatévesről (*A messzi dél vadjai*). A marginális Amerika elhivatott *low-budget* krónikását jelentő Sean Baker két férjhezvált ggettó-odüsszeia után (*Take Out*, *Prince of Broadway*) ugyancsak gendernézőpontot váltott, kameráját a női szexmunkások többszö-

rösen kizsákmányolt életére irányítva. A *Starlet* pótanyára találó pornosztárocskája és a *Tangerine* transzvesztita prostipárosa után az idei ketős portré tárgyai az orlandói Disneyworld árnyékában strichelő leányanya és hétéves csemetéje – a családi kapcsolatot felszíne alatt azonban holmi tanulságos fejlődéstörténet helyett inkább két kiskorú öribarinő lazán epizodikus meséje perog, akik egyformán védtelenül, felelőtlenül és öntörvényű életörömmel próbálják átvészelné a nyomor napi traumáit.

Baker első stúdiófilmjében is minden ítélezéstől mentesen kezeli hőseit, noha nem csupán életművében, de a közelmúlt amerikai művészfilm-termésében sem akad példa a *Floridai álom* infantilis anyafigurájánál ellenszenvesebb nőalakra. Korábbi brutál-dokumentarista stílusánál árnyaltabb, rugalmasabb formanyelve és a választott szereplőkhöz precízen igazodó nézőpontok segítségével az író-rendező stabilan és lenyűgöző hitelességgel tartja szerzői pozícióját (egészen a mesebeli utolsó kocsizásig) – sem túl közel, sem túl távol, végig a szentimentalizálás Szkül-

laja és a kritika Kharübdise között. Mintha éppen ezt a direktori hozzáállást testesítené meg az – életmű első hollywoodi sztárja által alakított – motelvezető (Baker mindig sajátgyűjtésű amatőrökkel dolgozik), aki botcsinálta problémamegoldóként és érzékeny rezonőrként követi a partvonalról a hanyatló Magic Castle sokszínű lakóinak életét: hol megvédi szeretett különceit a külvilág támadásaitól és saját főnökétől, hol a háttérből támogatja-terelgeti őket, hol pedig korlátait, tehetetlenségét beismerve maga is vereséget szenved velük.

VARRÓ ATTILA



ler-elemeket az első részben szinte teljesen kilúgozza a *slow cinema*, miközben végigkövetjük a nagyapjától frissen megörökölt, kopár nagybirtokra érkező bukaresti Romant a helyi erőviszonyok reménytelen kimatekozásában. Legszívesebben eladná a területet, de a racionalista városi mentalitást eleve bukásra ítélt, törvényen kívüli, posztkommunista senkiföldjén a szereplők fogyatkozó száma arra figyelmeztet, hogy az már nagyon is másoké. Amit azonban a szűkeklűen mért információkkal és eseményekkel látszólag elveszítünk az első félidőben, azt az egyre erősebb atmoszférában kapjuk vissza: mire az események felgyorsulnak, az addigi üres járatok, enigmatikus karakterek és minimalista párbeszédetek olyannyira megtették hatásukat, hogy a forgatókönyvet is jegyző Mirică a felgyűlt feszültséget elemi erővel robbanhatja be a katartikus fináléhoz.

MARGITHÁZI BEJA

Loving Vincent

Loving Vincent – francia-lengyel, 2017. Rendezte és írta: **Dorota Kobiela** és **Hugh Welchman**. Kép: **Tristan Oliver** és **Lukasz Zal**. Zene: **Clint Mansell**. Gyártó: **Break Thru Productions / Trademark Films**. Forgalmazó: **DCI. Feliratos**. 95 perc.

Csak a festményeink be- „szélhetnek a nevünkben” – írta a modern festészet atyja. Vincent Van Gogh alakja és legendája leginkább két okból szokott felmerülni beszéd-témaként. Egyrészt művészi zsenialitása kapcsán, akkor leginkább talán az 1888-ból származó ragyogó, lángmeleg színekkel festett *Napraforgók* című alkotása kerül szóba – vagy pedig afféle korabeli celebként, anekdotahős figurájaként a meg nem értett zseninek, aki levágott fülének köszönheti hírnevét. Dorota Kobiela és Hugh Welchman



alkotása közelebb hozza Vincentet a nézőhöz: eleven és szenvedélyes, komplex személyiségként ábrázolja, noha az alkotás nem a művész-dokumentumfilmek panteonját gazdagítja, hanem a filmtörténet első kézzel festett festményekből álló animációs filmjeként eleveníti meg Van Gogh vibráló világát.

A *Loving Vincent* Orson Welles *Aranypolgárát* idézve a főhős halála után indul, interjúkon és leveleken alapuló detektívstorit mesél el, Armand Roulin (Van Gogh egyik modellje egy ismerős arles-i családból) főszereplésével, aki apja kedvéért magánnyomozásba kezd a festő halála ügyében. Vincentről kiderül, hogy már gyerekként beilleszkedési problémái voltak, zűrös családi háttérrel rendelkezett, azonban a „meg nem értett művész” élete vége felé látszólag barát-ságos, és a művészetére inspirálóan ható környezetet lelt. Bár a cselekmény a halál lehetséges okait kutatja (gyilkosság? öngyilkosság?), és az egymásba fonódó, olykor ellentmondó elbeszélések viszik előbbre a történetet, a film gyengéjét pont ez a kusza és vonatott nyomozás adja. A képi világa azonban lenyűgöző: teljesen Van Gogh stílusát és konkrét képeit követi, amire még nem volt példa a filmművészetben (miközben a flashbackek a filmekben megszokott fekete-fehér formában elevenednek meg). A CGI-

túlادagolt néző szemének igazi vizuális orgia a pezsgő poszt-impreszionista világ a vásznon, a film azonban ettől még nem lesz több mint egy újabb pazar poszter a színek szerelmese *Napraforgók*-járól.

ZSUBORI ANNA

Szex, ex, szerelem

Les ex – francia, 2017. Rendezte és írta: **Maurice Barthélémy**. Kép: **Laurent Machuel**. Zene: **Philippe Morino**. Szereplők: **Jean-Paul Rouve** (Antoine), **Patrick Chesnais** (Didier), **Stéfi Celma** (Julie), **Judith El Zein** (Audrey), **Maurice Barthélémy** (Serge), **Claudia Tagbo** (Lise). Gyártó: **Radar Films / Alter Films**. Forgalmazó: **ADS Service. Feliratos**. 84 perc.

Franciaországban olyan sok film készül évente, hogy a készletbe értelemszerűen rosszabbul sikerült alkotások is becsúsznak: a *Szex, ex, szerelem* ezek közé tartozik. Maurice Barthélémy jóval több filmben szerepelt, mint ahányat ír-

rendezőként jegyez, és ez meg is látszik a művén. Több szalon futó romkomjából hiányzik a fantázia, a ritmus, a jól megírt párbeszédetek – és úgy általában a jól megírt forgatókönyv is, noha egy 2008-as olasz sikerfilm alapján készült. Mint ha csak odáig jutott volna el, hogy forgat valami vicceset az exekről, de a téma kidolgozására már nem maradt ötlete és energiája. Így művében egyedül a színészi játék értékelhető: a *Tétova tangó*ból ismert Patrick Chesnais ezúttal is nagyszerű, és öröm nézni a népszerű karakterszínészt, Jean-Paul Rouve-ot is. Barthélémy magára is osztott egy szerepet, és színészként igen jól teljesít, ám filmjét ez sem menti meg.

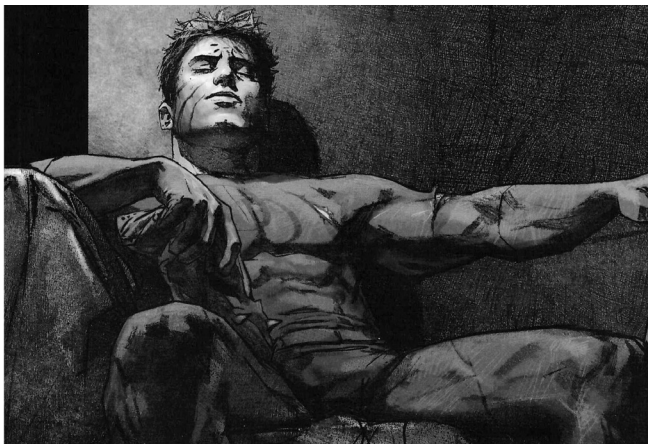
Az alkotás öt szerelmi szála a többhősű narratívát használó filmek szabályainak megfelelően ez esetben is kapcsolódik egymáshoz. Mindegyik cselekményelem középpontjában egy-egy pár áll, melynek tagjai valamilyen, volt szerelmükhöz kötődő kihívással szembesülnek. Alapötlet szintjén mindez rendben van: elég frappáns az exe kutyáját befogadó fiú, az esküvője szervezése közben egykori szeretőjével a pap személyében szembesülő lány vagy a két kamaszlánnyal magára maradó apa sztorija is. De amint a bonyodalom kifejtésére kerül a sor, a történetek elveznek életszerűtlenségük miatt. Miért nem szól a völegénynek a menyasszony, hogy az atya a régi szerelme, esküdjének inkább másol? Miért



Fenegyerek fénykora

Brian Michael Bendis író 18 évi közös munka után igazolt át a Marvel kiadótól a DC-hez. Döntése érthető, a Marvelnél jóformán mindent megírhatott, amit csak akart. Most, hogy ottani életműve lezárult, már kijelenthető, hogy legnagyobb sikerű sorozata a kétezres évek közepén megjelent *Fenegyerek* volt, ez a lélektanilag és szociológiailag egyaránt megalapozott, okos, komplex szuperhősnoir, amely eleinte a krimi, később egyre inkább a gengsztertörténet zsáneréhez került közel. Ha filmes párhuzamot keresünk, nem túlzás a *Fenegyereket* a *Dróttal* együtt emlegetni. Magyarul ezek a történetek az utóbbi évektől jelennek meg, az új kötetben éppen a Vezér tér vissza, akit nemrég saját fia és felesége próbált eltenni láb alól. A maffiózó most egyszer és mindenkorra leszámolna Fenegyerekkel. Az erkölcsi kérdésekről, hatalmi játszmákról, sőt párkapcsolati dinamikákról szóló sztori Alex Maleev sűrű, fojtogató atmoszférát teremtő képei miatt szinte zsigeri hatást vált ki – Bendisék *Fenegyereke* kihagyhatatlan darab, a szuperhősműfaj kortárs csúcsa.

Brian Michael Bendis – Alex Maleev: Fenegyerek – Hatalomátvétel. Színes, puhafedeles, 112 oldal. Kiadó: Kingpin.

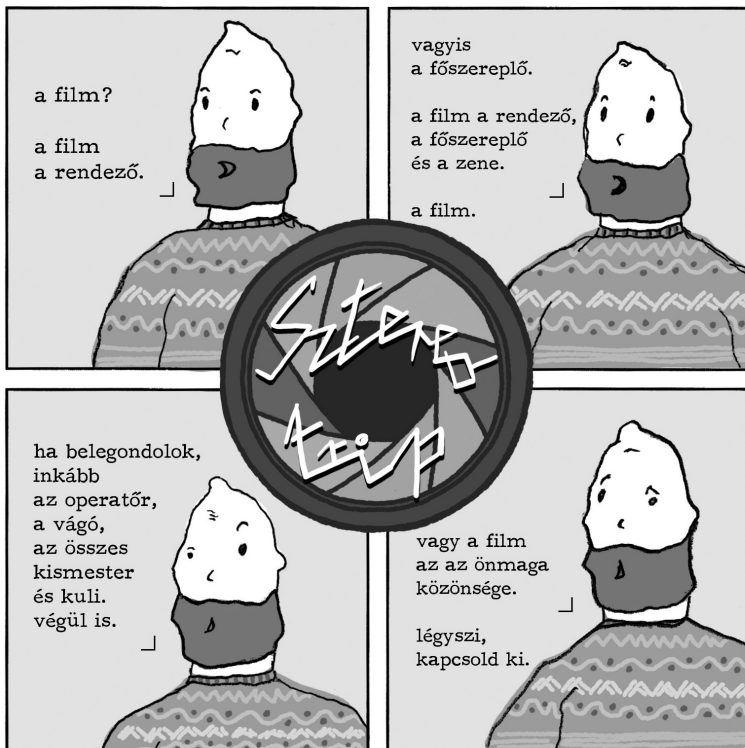


VÁMPÍRVADÁSZOK AFRIKÁBAN

Az olasz *Dampyr* sorozat új kiadójának bevált a rendezvényes és könyvesbolti terjesztés, ezért a *Dylan Dog* mellett ezzel a *fumettóval* is hosszabb távon terveznek. A kétrészes *A csontvázak partjával* vissza is kanyarodtak a kezdetekhez, az eredeti széria 6-7. epizódját fordították le. Ez nem zavarja az olvasást: a *Dampyr*, miként élőhalottakból és félvámpirokból toborzott szereplőgárdája, bizonyos tekintetben időn kívül áll, csak a karakterek viszonyaiból derül ki, hogy hőseink nem olyan rég verődtek össze.

Az aktuális fenyegetést egy Namíbiában rejtőzködő vérszívó jelenti, aki gyémántbányájában sanyargatja az uralma alá került szerencsétleneket. Az embereken élőködő vámpírfigurája a helyszín miatt az afrikaiakat kizsákmányoló fehér emberrel kerül párhuzamba, az író, Mauro Boselli azonban tartózkodik a helyi társadalmi viszonyok mélyebb elemzésétől, és inkább a véres leszámolásokra koncentrál. Ez utóbbihoz a főhős, Harlan és társai kéretlen segítséget kapnak a namíbiai térség fekete ösvámpírjától. A kevés meglepetést tartogató akcióhorror leginkább az aprólékos, realiztikus rajzok miatt érdemes elolvasni. Maurizio Dotti nemcsak az ár-

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



nyékokat, fényeket használja virtuóz módon, hanem az arczórteket, frizurák és különféle ruhaanyagok ábrázolását is nagy kedvvel oldotta meg, kezdő grafikusok rengeteget tanulhatnak tőle.

Mauro Boselli – Maurizio Dotti: Dampyr – A csontvázak partja. Fekete-fehér, puhafedeles, 188 oldal. Kiadó: Frike.

MÉG EGY VÁMPÍR

Nem számoltam meg, de az utóbbi pár évben alighanem Koska Zoltán készítette el a legtöbb képregényoldalt fiatal alkotóink közül. Legújabb füzetének már a címe is mutatja, hogy tét nélküli „örömképregényről” van szó. A *Wéregző Walken Wámpír Wejtélye*ben a legutóbbi Koska-művekben megismert debil nyomozócsapat tér vissza, hogy összefussanak a vámpírrá vált, esetleg csak vámpírnak öltözött Christopher Walkennel. A habkönnyű kergetőzésből álló sztori leginkább a jeles színész előtt tett főhajtásként értelmezhető, valamint bizonyítja,

hogy Koska a cikkírással töltött csütörtök délelőttömből is szórakoztató képregényt tudna csinálni. Lelkesedése és formaérzéke előtt le a kalappal, de nem elég szigorú szerkesztője saját magának: ezt a viccet nem sok értelme volt negyven oldalra húzni. Alig várom, hogy Koska Zoltán igazi történetmesélő képregényt készítsen, és ne kocsmai beszélgetésekben felmerülő poénokra pazarolja kivételes tehetségét.

Koska Zoltán: A Wéregző Walken Wámpír Wejtélye. Fekete-fehér, irkatúzott, 44 oldal. Szerzői kiadás.

ÚJ STRIPEK A FILMVLÁGBAN

Dudás Győző sorozata után 2018-ban Lénárd László képregényeit közöljük a *Papírmózi* rovatban. Az író-rajzoló nem feltétlenül egyes filmekre koncentrál, inkább a mozgókép működéséről, a filmek iránti rajongásról szóló, vicces képsorokat ígér. Ezeket a digitális *Filmvilág* olvasói színesben is láthatják, a színezés Koska Zoltán munkája.

KRÁNICZ BENCE