

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 03. SZÁM

2018. március

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

net · papír · olló

Carpenter//Miike//Cantet



18003

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Fatih Akin: **Sötétben** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

KÁDÁR-KORI ÁLMOK

A Kádár-kor harmincnégy évében folyamatosan fennáll lakhatási probléma, viszont ebből legalább harminc esztendőben ez a társadalmi és kulturális közbeszéd engedélyezett tárgya is. Vagyis egyáltalán nem szerepel a cenzurális tabuk között. Neve is van, úgy hívják: „lakáskérdés”. Ha pedig úgyis hivatalos a dolog, filmet is lehet róla csinálni.

Tarr Béla: Panelkapcsolat (Pogány Judit és Koltai Róbert) – 4. oldal



JOHN CARPENTER

A 70 éves John Carpentert bármennyire is a horrorműfaj mestereként könyvelik el – a *Halloween*, *A köd*, *A Dolog* vagy *Az örület torkában* alapján joggal –, az életműben mégis legalább ennyire meghatározó, ha ugyan nem jelentősebb a western zsánerének rendszeres megidézése, valamint a kötődés a sci-fi műfajához.

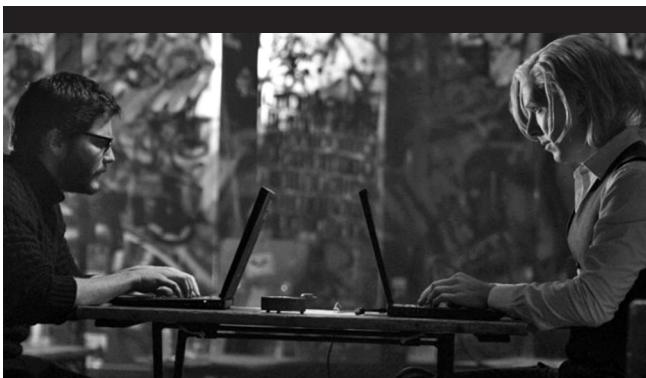
John Carpenter: Menekülés New Yorkból (Kurt Russell) – 26. oldal



NET/PAPÍR/OLLÓ

Alig néhány éve még úgy hittük, az internet fejlődésével és a közösségi platformok robbanásszerű terjedésével végre valóban közvetlenül formálhatjuk a demokráciát. A világháló alulról építkező struktúrája és a heterogén információk sokasága törvényszerűen kizárják a tudatos torzítás, az elhallgatás vagy a manipuláció lehetőségét. A kezdeti hurráoptimizmus mára sötét depresszióba váltott.

Bill Condon: A WikiLeaks botrány (Daniel Brühl és Benedict Cumberbatch) – 34. oldal



MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: Vágytárgyak és enteriőrök (<i>Kádár-kori álmok: lakásmesék</i>)	4
Gelencsér Gábor: Isten szemével (<i>Beszélgetés Jeles András</i> sal)	8
Soós Tamás Dénes: Az éjszaka misztériuma (<i>Beszélgetés Máthé Tiborral</i>)	10
Mészáros Márton: „A nehezítő körülmény én vagyok” (<i>Beszélgetés Sándor Pállal</i>)	12
Szivák Bernadett: A pozitív hős és egy aljas módszer (<i>Beszélgetés Tóth Barnabással</i>)	15
Varga Zoltán: Papírvizsla, madárkomédia (<i>Cseh András és Mata János animációi</i>)	18

ÚJ RAJ

Vajda Judit: Egyedül nem megy (<i>Laurent Cantet</i>)	20
--	----

A ZSÁNER MESTEREI

Géczi Zoltán: Halhatatlan kardok, örökkévaló kamerák (<i>Takeshi Miike-jubileum</i>)	23
Varga Zoltán: A látszat világi (<i>John Carpenter víziói</i>)	26

SZERELMI ÁTKOK

Szabó Ádám: Szenvedélybűn (<i>Sokszorosított sztárok</i>)	30
Baski Sándor: Beépített anyaghiba (<i>Paul Thomas Anderson: Fantomszál</i>)	33

NET/PAPÍR/OLLÓ

Huber Zoltán: Hasadó valóságok (<i>Az álhírek és a közösségi média</i>)	34
Pernecker Dávid: Travis Bickle meghalt (<i>Rajongói elméletek</i>)	36
Szjártó Imre: Filmmániások (<i>Jelentés a blogoszférából</i>)	38
Pápai Zsolt: Az elnökön emberei (<i>Steven Spielberg: A Pentagon titkai</i>)	40

KÖNYV

Stóhr Lóránt: Kiazmus és felemáság (<i>Gyenge Zsolt: Kép, mozgókép, megértés</i>)	41
--	----

FILMTÖRTÉNET

Paár Ádám: Egy örökzöld német műfaj (<i>A Heimat-film</i>)	42
---	----

FESZTIVÁL

Kovács Patrik: Bajnokok, mint mi (<i>BIDF</i>)	46
---	----

KÍSÉRLETI MOZI

Varga Balázs: Enyészet (<i>Lichter Péter: The Rub</i>)	48
---	----

KRITIKA:

Schreiber András: Germán anya (<i>Fatih Akin: Sötétben</i>)	50
Tóth Klára: A kultúra folytonosság (<i>Zsigmond Dezső: A Sátán fattya</i>)	52
Huber Zoltán: Célközönséges (<i>Herendi Gábor: Valami Amerika 3</i>)	53
Kolozsi László: A félfülű Getty (<i>Ridley Scott: A világ összes pénze</i>)	54
Pethő Réka: Küzdelmes kamaszbohóságok (<i>Greta Gerwig: Lady Bird</i>)	55

MOZI

DVD	61
------------	----

PAPÍRMOZI

	64
--	----

A címlapon: Fatih Akin: *Sötétben* (Diane Kruger) – A Cirko Film márciusi bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlapelofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR18-0015

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

képekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírek
kritikákvideólinkkhírek
kritikákvideólinkkhírek
elemzésekvideólinkkhírek
elemzésekvideólinkkhírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

Megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapkézbesítőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), **e-mailen** a hirlapelofizetes@posta.hu 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 2018-ban is nagy szükségünk van a filmszakma és olvasóink segítségére. Az egyablakos támogatási rendszer és a pályázati szisztéma lassúsága miatt ugyanis létfontosságú kérdés, hogy időben megérkeznek-e a támogatás.

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 kritikái 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.

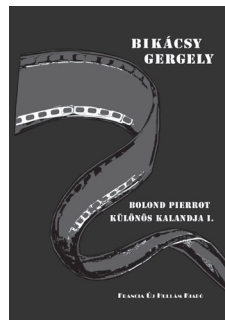
A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz. Aki filmes, velünk tart!

BOLOND PIERROT KÜLÖNÖS KALANDJA

I. kötet: *Töredékek Bikácsy Gergely (szubjektív) filmtörténetéből* Robert Bressontól Jean-Luc Godard-ig – Szerkesztő: Pentelényi László

Jean-Luc Godard azt képviseli a (francia) filmművészetben, amit Bikácsy Gergely a (magyar) filmtörténetírásban. Mindkettőjüket a hagyományokra és szabályokra minduntalan fittyet hányó, szabadság- és énkereső attitűd jellemzi. A 75. születésnapját ünneplő polihisztor sokszínűsége nem csupán esztétiként nyilvánul meg, számos alkalommal élvezhettük színészi játékát is.

Szerzőifilmes Könyvtár 4. kötet, Francia Új Hullám Kiadó, 2018.



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 márciusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

Interiors of Desire (Flats in Movies of the Kádár-era) by Tibor Hirsch, p. 4. **By God's Eyes** (A Talk with András Jeles) by Gábor Gelencsér, p. 8. **Mystery of the Night** (A Talk to Tibor Máthé) by Tamás Dénes Soós, p. 10. **Protagonist with a Mean Streak** (A Talk to Barnabás Tóth) by Bernadett Szivák, p. 15. **Paper Pointer and Fowl Farce** (The Cartoons of András Cseh and János Mata) by Zoltán Varga, p. 18. *During the Kádár-era the housing shortage was an officially admitted problem in Hungary. And if it was admitted than movies could be made about it: flats and films during the heydays of goulash communism.*

NEW BREED

The Importance of Being Solidary (Laurent Cantet) by Judit Vajda, p. 20.

GENRE MASTERS

Immortal Blades, Eternal Cameras (The One Hundred Films of Takeshi Miike) by Zoltán Géczy, p. 23. **The Worlds of Illusions** (Visions of John Carpenter) by Zoltán Varga, p. 26. *Although the 70-year-old John Carpenter is heralded as the grand master of horror, he always cultivated an intimate and fruitful relationship with western and science fiction.*

LOVE HURTS

Crimes of Passion (Multiplied Stars and Love Stories) by Ádám Szabó, p. 30. **Inherent Kinks** (*Phantom Thread* by Paul Thomas Anderson) by Sándor Baski, p. 33.

NET/PAPER/SCISSORS

Split Realities (Fake News and Social Media) by Zoltán Huber, p. 34. **Travis Bickle is Dead** (Fan Theories) by Dávid Pernecker, p. 36. **Film Maniacs** (Movie Blogs) by Imre Szijártó, p. 38. **All the Presidentess' Men** (*The Post* by Steven Spielberg) by Zsolt Pápai, p. 40.

The strong and enthusiastic optimism concerning the democratic sharing of information and objectivity enabled by social media has vanished without a trace by the end of 2010s: post-truth, fake news and callous lies in the digital age.

BOOK

Chiasmus and Asymmetry (Image, Moving Image and Cognition by Zsolt Gyenge) by Lóránt Stóhr, p. 41.

FILM HISTORY

An Evergreen German Genre (Heimat Films) by Ádám Paár, p. 42.

FESTIVAL

Champions Like Us (BIDF 2018) by Patrik Kovács, p. 46.

EXPERIMENTAL CINEMA

Decomposition (*The Rub* by Péter Lichter) by Balázs Varga, p. 48.

REVIEW

A German Mother (*In the Fade* by Fatih Akin) by András Schreiber, p. 50. **The Continuity of Culture** (*Satan's Brood* by Dezső Zsigmond) by Klára Tóth, p. 52. **Common audience** (*A Kind of America 3* by Gábor Herendi) by Zoltán Huber, p. 53. **One Eared Getty** (*All the Money of the World* by Ridley Scott) by László Kolozsi, p. 54. **Rugged Teenage Drolleries** (*Lady Bird* by Greta Gerwig) by Réka Pethő, p. 55.

CINEMA p. 56.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Diane Kruger *In the Fade* by Fatih Akin (A Cirko Film release)

VÁGYTÁRGYAK, ENTERIÖRÖK

KÁDÁR-KORI ÁLMOK: LAKÁSMESÉK // HIRSCH TIBOR
A HIÁNYGAZDASÁGBAN MINDENÜTT HIÁNY TEREM.
A LAKÁSINSÉG A KÁDÁR-KOR EGYIK LEGÉGETŐBB GONDJA VOLT.

Nyilván nem könnyű filmet írni lakásbelső jelenet nélkül. Akkor sem volt könnyű, amikor még benne volt a levegőben, hogy a valóság leginkább termelési közegben – gyárban, téészenben, kutatóintézetben, főhivatalban – ragadható hitelesen üstökön. Mert, ha így is van, a mérnök, a munkás csak lakik valahol! Presszóból hazatámolyog a lumpen, utcáról a problémás fiatal. És ha otthon van, legalább egy vágókép erejéig, valamit mutatni kell.

A Kádár-kor harmincnégy évében folyamatosan fennáll lakhatási probléma, viszont ebből legalább harminc esztendőben ez a társadalmi és kulturális közbeszéd engedélyezett tárgya is. Vagyis egyáltalán nem szerepel a cenzurális tabuk között. Neve is van, úgy hívják: „lakáskérdés”. Ha pedig úgyis hivatalos a dolog, filmet is lehet róla csinálni.

Lehet, de érdemes-e?

Ez már nem a hatalom, hanem a korabeli filmművész problémája. Vagyis, hogy mit kezdjen a lakhatással? Tényleg a hiányról beszéljen? Ha arról beszél, viccelje el, vagy ellenkezőleg, beszéljen róla úgy, mintha éppen ezt tenne embert embernek farkasává a szocializmus amúgy langymeleg fészékben? Skiccelje föl a lakhatást cselekményszínező motívumként, mondjuk az emberi irigység gerjesztőjeként, elérendő vágytárgyként, esetleg a nálunk is elérhető luxus leglátványosabb tárgyi kellékeként? Vagy egyszerűen használja hiteles helyszínnek, ahogy a világmozoi bármely víg- és szomorújátékában szokás, ahol a nézőt nem

zavarja a beleélésben, ha a függönyös-állólámpás enteriőről állandóan eszébe jut, hogy ez az, ami neki nincs?

A magyar film 1961 és 1988 között, mindegyik megoldással próbálkozott.

LAKÁS, AMI LEHET MÉG

A korai lakhatás-film arról ismerszik meg, hogy a probléma csupán ideiglenes árnyékként vetül mindarra, ami amúgy úszhatna fényben is. Vagyis az életre. A megoldás pedig – azaz a remény, hogy az árnyék előbb-utóbb eltűnik –, a mese végén megerősítést nyer, vagy, ha a filmcsináló ennyire sem akar füllenteni, akkor e reményt lebegteteti, sejtelmes játékká finomítja a végén, amit lehet komolyan is venni, meg nem is.

A *Füre lépni szabad* (Makk Károly 1960) az első megoldásra példa. Mert igaz ugyan, hogy az élmunkás Kárász szakí, a sokgyerekes családapá lakáskiutalása késik, hiszen különben mitől bomlana ki a szatíra-konfliktus, hogy tudniillik, a munkásemler szaván fogja a funkcionáriust, a lakáshivatal nyilatkozó elnökét, és hozzá költözik a Pasarétre? Ez így lát-szatra erős és merész, másfelől az árnyék valójában már akkor eltűnt, amikor föl-bukkant. Egyrészt: Kárászék a lakás nélküli életet, majd a várakozás további idejét, legfeljebb ha hónapokban mérik, és nem években, pláne nem évtizedekben. Másrészt Pasarét és a külváros között mintha semmiség volna a társadalmi különbségben, presztízszben, négyzetméterárban mért távolság. Az ország, a film sugallata szerint, egyetlen óriási lakókó-

zösség: lehet, hogy van, aki momentán kényelmetlenebb helyre szorul – de hát úgyis minden mozgásban van. Harmad-részt, Kérelmező és Hivatal vicces, emberi kommunikációt folytat egymással, és ha össze is zördülnek, a Kérelmező fia mégiscsak a Hivatal lányának csapja a szelet. Vagyis egy tündérmese cselekményvilágában, ha a sokat emlegetett lakáskiutalás megérkezik, már mindenki csak szórakozottan bólint. Több is, kevesebb is ez a happy endnél: lakva talán boldogabbak vagyunk, de elég boldogok voltunk a kiutalás előtt is.

Lépünk tovább: a *Házasságból elégséges* (Wiedermann Károly, 1960), vagy Bacsó Péter korai tinifilmje, a *Nyáron egyszerű* (1961) már az egy fokkal valóságközelibb „lebegtetett megoldást” kínálja. Befejezésként nem ad peccés kiutalást az ifjú párocskák kezébe, csupán a „bízva bízzál” Madách-i gondolatát, természetesen lerántva az égi intést a lakáskérdés kiserősébe, viszont meghagyva sok-értelműségét.

A két vígjáték amúgy csak abban közös, hogy a bódében lakás poétikus keserveit mindkettő föl-villantja, és mindkettő elvágja a fonalat ott, ahol nincs más valóságosabb folytatás, mint a „majd csak lesz valahogy”. Szülők megbékélnak, szerelmek, házasságok kibékülnek, jöhet albérlet, váratlan örökség, csodakiutalás. Akármilyen lehet. Az Úr biztatása eleve enigmatikus. Vígjátékban is. Vagyis ha magyar lakásügyekről van szó, de derűs műfajban, a filmvégi lebegtetés a hitelesség irányába tett dramaturgiai jelzés.

Ezen túl már a mágikus realizmus van. Szabályt erősítő kivétel, de hát miért is ne érhetne össze az inkább korszakvégi-nek számító *Égig érő fű* (Palásthy György, 1979), a korszaknyitó *Füre lépni szabad*-dal? Fűtől-fűig, gyepetől gyepig... Komolyra fordítva a szót: az a filmhangulat, ami 1960-ban egy filmszatíra legalább ennyien keserű alapízét még hitelesen édesítheti, az húsz évvel később már csak gyerekfilmben passzol. Persze Janikovszky Éva éppen így írta meg. Vagyis csak anynyi a poén, hogy a lakáshivatal nem bírja a gyereksírás. Ahogy az allegorizáló sugallat szerint nyilván semmilyen hivatal se bírja, ami az országban hiányenyhítés ügyben – legyen az bármilyen hiány, tehát lakáshiány is – tevékenykedik. Jól kell hozzáállni, és minden szociális témában történhet a csoda. A fiatal pár megkapja a „két szoba összkomfortot”, mert az akatologatós és kérelmezők között, vagyis

ember-ember között, itt is, ahogy annak idején Kárász és Kéri elvtársak között, megnyílik az ártatlan ifjúság (itt még ártatlanabb gyermekek) üzemeltette kommunikációs varázscsatorna.

Lebegtetés vagy mágia: megoldhatatlan probléma megoldásáról nyilván ilyen befejező trükkökkel lehet vígjátékot csinálni azokban az évtizedekben, amikor már az is szempont, hogy néző ne húzza el sokat tudóan a száját. Ha viszont Gazdag Gyula *Bástyasétány '74*-ét vizsgáljuk ebben a filmparadigmában, érthető, miért kellett éppen ennek a mozarabnak majd egy évtizedig dobozban várakoznia. A film alapjául szolgáló operett persze még a korszak elején, 1957-ben született, mikor a varázslatos lakásmegoldást (megint csak Hivatallal és kérelmezőkkel) még illett komoly – azaz nem „mágikus realista” – vígjátéki happyendként előadni. Csakhogy Gazdag filmje nem csupán az ilyen ős-sematikus boldogvéget gúnyolja, teszi jól látható idézőjelbe, hanem minden lehetséges szocialista boldogvéget, vagyis az ordítóan hazug, és a rafináltan meseszerű megoldást egyaránt. Tehát akár az olyat is, mely már a kései Kádár-kor magasabb hitelesség-elvárásaihoz illeszkedik. Az eredeti történet szerint fiatalok romos házat foglalnak el, újítanak fel maguknak, illusztris várbéli helyszínen. Nyilvánvalóan hamis alap helyzet, de nem lehetne-e e legalább játékos ábrándként előadni? Gazdag szerint nem lehet. A hiány – lakáshiány,

szerelmehiány, boldogsághiány, szabadsághiány – ahogy a film parabolaképei sugallják, végül így is, úgy is szétrohasztja az operett-kulisszákat.

A *Bástyasétány '74* természetesen nem a lakáskérdésről szól. Szól viszont az irányított kultúra mesterkedéseiről, tehát filmekről is, melyek megoldhatóvá lakozná a megoldhatatlant – azaz, többek között, a „lakáskérdést” is.

LAKÁS, AMI NINCS

Úgy érdemes vígjátékot csinálni tehát lakhatás problémáról a Kádár-korban, hogy még a lebegtetett megoldás is többet sejtessen a fináléban holmi kiutalásnál. Pontosabban, ha magát a kiutalást nem is mindig, de annál többet biztosan: van remény, érdemes élni.

Ugyanezen az alapon többet kell, hogy jelentsen a lakásgond a szomorújátékokban is. Azaz a szerzői filmet is érdekelheti a téma, föltéve, ha alatta-körülötte ott a társadalmi-történelmi foglalat. Sőt, ha Tarr Béla 1981-es *Panelkapcsolat*át idézzük föl, kiderül, hogy egy dokumentarista játékfilmben a lakótelepi típusnyílászáró akár metafizikai mélységekre is tud nyílni.

A „lakáskérdés” tehát a Kádár-kori filmekben akár súlyos cenzúraprovokáló üzenet ürügye lehet, egészen odáig, hogy a rendszer ideológiai alapja használhatatlan. „Meg kell, hogy értse, hogy fellegbezní fogunk. Megértem, de az nem lehet, hogy maguknak legyen igazuk.” Ezek a

„A lakáshivatal nem bírja a gyereksírást”

(Herskó János: Két emelet boldogság – Garas Dezső és Krencsey Marianne)

rövid mondatok két tisztességes ember szájából hangzanak el, az egyik sokgyerekes középkorú vasutas, a másik gyermektelen fiatal mérnök, Bujtor István játssza a Simó Sándor rendezte *Szemüvegesek*ben (1969). A dialógus itt is valószínűtlenül emberi hangon folyik, éppen csak mágikus realista rásegítés nélkül. „Valószínűtlenül emberi” – ha egyszer a fiatal Bujtor hanglejtése szinte bocsánatkérő, miközben süthetne belőle gyűlölet is. Egy ócska lakásra két jogos igénylő jut. Szánalmas szocialista humanista igyekezet egy szociál-darwinista iskolapéldának tekinthető alaphelyzetében: ahol hiány van, ott hiány van. Ott lakása annak lesz, akinek élethalál harcban sincsenek gátlásai, a mese-moziból itt mard „emberi kommunikációs csatornán” pedig legfeljebb közben elnézést kér. Simó két egymást követő filmjében a „lakni kell” imperatívusza még csak egyetlen erős szín egy értelmiségi férfi szépen tarkálló problémapalettáján. A *Szemüvegesek*ben éppen csak megjelenik, a *Legszebb férfikorban* (1972) azonban már majdnem egyedül feszíti ki a cselekményt. Ott a Latinovits játszott újságíró kétségbeesett küzdelme már nem is egy öröklakás vagy örökre szóló kiutalás, csupán egy rövidtávú bérleményért folyik, mely a „legszebb férfikorban” járó hős számára mégis elérhetetlen. Ez a történet, vesztés és győztes csatákkal, fölcillanó reménynyel, majd végső reményvesztéssel – már tényleg „ember embernek farkasa” mese, mely a mindenki által mindenki ellen vívott lakhatási háború ürügyén, ha csak erős áttételekkel is, de a rendszer emberközpontúságát, mint ideológia axiómát vonja kétségbe.

Innen már csak egy lépés – továbbra is lakástémában – olyan parabolát csinálni, mely már egészen nyilvánvalóan erről, azaz az „emberközpontúság” porladó illúziójáról szól.

„A félelem megeszi a lelket” – ez a hetvenes években az idegentől való szorongás Fassbinder-féle látletele lehet, jóléti államban, túl a vassfüggönyön. „A lelket a hiány eszi meg.” – ez ugyanennek az évtizednek mozgóképes üzenete a másik oldalról. A lakhatás ugyanis a témát utoljára feldolgozó filmekben már nem „kérdés” vagy „probléma”, mely nyilván feltételezi, hogy a rendező más kérdések és problémák laza halmazából választotta –, hanem a minden fölött lebegő, és mindent megmontó átok, mely sötét középpontja, de metaforája is lehet az



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

egészen. Kézdi-Kovács Zsolt filmje, *A Kedves szomszéd* (1979), Gothár Péter filmje az *Ajándék ez a nap* (1979) és Lugossy László *Köszönöm, megvagyunk* (1981) ugyanazon az évtizedfordulón készült. Különböző stílusú és minőségű filmek. Ami igazán rokonítja őket, hogy bennük az önálló hajlékról ábrándozót sátáni kénköbűz lengi körül. Ha lakhatásról van szó, hősből, hősnőből a romlottság minden fokozata előtör, gyilkos ösztönöktől nyomorforgató manipulatív képességekig. Például a *Szemüvegesek*-ből idézett mondatkezdés, a „meg kell hogy értse...” emberi gesztusa, a dzsungelharc bocsánatkérő ellenpontozása, Kézdi-Kovács hősének arcán már a hazug együttérzés állandó mimikriájé torzul. Ez segít neki, szinte szó szerint, embert ölni, hogy ezzel egy-egy puszta szoba, konyha, folyosó-labirintusban egy-egy penészes helyiséggel beljebb jusson. Az *Ajándék ez a nap*, a *Köszönöm megvagyunk* hőse, hősnői, ha lakhatásról van szó, ugyanezen a pályán mozognak, azzal a különbséggel, hogy történeteik nem démonizálják őket. A Sátán itt nincs jelen. Áldozatain keresztül üzen.

LAKÁS, AMI VAN

Természetesen akad a hiány poklán, és a mesébe illő hiányenyhítésen kívül más apropó is, melyben a lakás, fontos motívumként bekerülhet a Kádár-kor magyar filmjeibe.

Mindenekelőtt azzal az egyszerű felüttéssel, hogy a történet hősei otthonukat már birtokba vették. Kezdődhet az élet. Jöhet a konfliktus.

Herskó János 1961-es filmje, a *Két emelet boldogság* éppen ilyen történet: fiatal családokat követünk a birtokbavétel örömetől egyetlen keserédes vígjátéki cselekményíven át a lakhatás magától értetődőségének hétköznapijaiig. A *Szemüvegesek* albérletlakó hőse, mielőtt a fentebb többször idézett körfolyosói dialógusba bonyolódna, éppen angolórán vesz részt. A vetített diákon szokásos példamondatok, első leckékhez passzoló képecskével: család a nappaliban, konyhában, hálószobában. Vagyis ennyit tesz a lakhatás magától értetődősége. A Simó-film keserű sugallata: még nyelvet sem lehet tanulni nélküle. A *Két emelet boldogságban* ez az, ami már nem hiányzik. Innen indulunk. Ettől a startvonaltól számítva csöpöghet a csap, érkezhethet az új tévé, csálhatja a szomszédot a felesége. „Magától értetődő lakhatás”: ezt a listát ennél pontosabban és persze költőibben csupán az Illés együttes *Kéglidala* sorolja fel Mészáros Márta *Szép lányok, ne sírjatok* című zenés filmjében (1967), ahol a házfoglaló fiatalokra „nem szólni rá a házmester”. Házmester valóban nem szól, csak a kiérkező rendőrijárőr, igaz, szelíden és együtt érzően,

„Menedékből pokol lesz”

(Tarr Béla: Őszi almanach – Temessy Hédy és Székely B. Miklós)

de világossá téve a nyelvleckék és a valóság kínálta *magától értetődőségek* közötti különbséget.

Természetesen az olyan lakás falai, melyet lakói nemzedékek óta laknak, nem sugározzák a beköltözés halványuló emlékét sem. Helyette más emlékeket sugároznak: akár egy évszázadnyi történelem minden nyomorúságát. A bérházból – mint komor szimbólumtárgyból – Szabó István teremtette meg a pesti sorsok málló falú emlékhelyét. Megtette ezt már első filmjeinek képtörédekeiben, ám végül teljes moziarabokat is szentelt neki, az 1972-es *Álom a házról* című rövidfilmet, majd a 1973-es *Tűzoltó utca* 25. bérházmitosát.

Természetesen polgári lakásbelső látunk másnál, láttunk korábban is – és mégis, magától értetődő, és egyben poétikus életkulisszaként a hetvenes évektől jön divatba – olyan filmekben, melyeket Szabón kívül, mondjuk, Makk Károly vagy Sándor Pál rendez, többek között Tóth János lehet az operatőr, esetleg Mándy Iván kínálja az irodalmi alapot.

A nyolcvanas évekre aztán tetőzik mindez: a nagy pesti bérlakás már nem csak egyszerű emlékhordozó, hanem lakói permanens szorongására rásegítő aktívan nyomasztó kulissza. Nem a málló falu gongon van immár a hangsúly, hanem a zezugos belső folyosókon, sötét drapériákon, tapétára vetülő misztikus fényeken. A hatalmas

lakások lakói maguk beteglelkű asszonyok és urak, ugyancsak beteg, és magányos családtagokra, lakókra, vendégekre lesve, pókokként saját, túlméretezett hálóikba gabalyodva. Sok film kínálja ezt, más-más céllal. A teljesség igénye nélkül: Szörényi Rezső *Boldog születésnapot, Marilyn!*-jében (1980), Sós Mária *Boldogtalan kalap*-jában (1980), vagy Sándor Pál *Ripacsok*-jában (1981) a nagy belmagasságú enteriőr menedékeknek számít, ahová hősök és főleg hősnők visszavonulnak, a depresszió megújuló ostromait átvészelendő. Aztán jön az évtized közepén Tarr Béla filmje, az *Őszi almanach* (1984) – a belmagasság marad, de a menedékből allegorikus pokol lesz: ezt jelenti a Pesti Lakás, ahová bűnösök jutnak, ahonnan a cselekmény teljes ideje alatt többé mi, nézők sem léphetünk ki, és ahol a kárhozottakkal (*Kárhozat*: a rendező soron következő filmjének címe) minden rossz megtörténhet, amit egy százegynéhány négyzetméternyi túlvilág megenged.





DEMETER MIKLÓS FELVÉTELE

De kanyarodjunk vissza a korábbi, az emberi hajlékot még realista történetkellékként kezelő filmes évtizedekhez: a hatvanas-hetvenes évekhez. A lakás, ha megvan, természetesen lakója társadalmi helyzetéről árulkodik. A Kádár-kor első éveiben az emlegetett tükrös-tapétás enteriőr a polgárnak jár – már ha benne maradt a régi-ben. Ha matrónaként hervad, akkor kaphat hozzá csipketerítőt és kávékészletet, ahogy *Mici néni két életében* Mamcserev Frigyes, 1962), ami jelzi, hogy a címszereplő művésznőt a film, múltidéző lakásbelső ellenére is, teljes empátiára, szeretetteljes elfogadásra ajánlja. Igaz, éppen ebből a csipketerítős lakásvilágból szabadul ki végül.

Modern, de sikeres – tehát lakással rendelkező – értelmiséginek a magyar filmben már a hatvanas években jár a Bauhaus. A plafon összemegy, a körfolyosó eltűnik, a világos lépcsőház korlátjának íve megmutatandó: igazi operatőri jutalomjáték. Ez dukál például az *Oldás és kötés* (Jancsó Miklós, 1965) doktorinak, főorvosnak, fiatal tanítványának, a film hősnének egyaránt.

A hajdani népi kollégisták szigorúbb építészeti világához ugyancsak passzol a modern bútort, de az egyszerűség és az óvatos folklorjelzések is: rongyszó-

„A letisztultság nem garancia”

(Szomjas György: Könnyű testi sértés – Eperjes Károly, Andorai Péter és Erdős Mariann)

végül esélyt ad – hangulatot csinál (?) – a megtisztuláshoz.

Hogy milyen lakás illik a korabeli munkáshoz, ehhez találunk legkevésbé fogó-dzót. A lakótelep autonóm építészeti univerzum, önmagáról szól, hagyományos osztályhoz kötni hiteltelen volna. Ugyan-így, önálló jelentése van a külvárosnak. A „nyolcker”-t Szomjas György fedezte fel, nevezte nevén a *Könnyű testi sértésben* (1982), de rögtön le is foglalta a város lumpensereglete számára.

LAKÁS, AMI A MÁSÉ

Bacsó *Kitörésének* (1971) ifjú és lakás-talan melósa, Laci, úgy érkezik a reformpárti mérnök, Pray (Liska Tibor, reformközgazdász játssza) lakására, hogy nincs benne irigység. Sőt, megújulni, reménnyel töltekezni jár föl atyai barátjához, akinek fél tenispályányi tőtőterasa a Dunára néz. Itt a két harcostárs, ifjú és középkorú, nem pezsgőt és kaviárt, ami pedig ide illene, hanem házi tepertőt esznek, igazi hatvan-nyolcas forradalmáreledelt. Minden

kontextus kérdése: kevésbé különleges adottságokkal bíró, bár úriasság ingatlan – a gyárigazgató lakása – ugyanebben a filmben, éppen mert elegáns, de nem különleges, a gógós káder-elitét segít jellemezni. Ez a Duna-parti csoda vízszont, csak mert pénzért ezekben az években aligha megvehető ritkaság, megtestesíti a bohém ellenállást.

Bűnös luxus és stílusos menedék: több korabeli filmben csak a történet segít megkülönböztetni őket egymástól. Sőt, ugyanaz a villa akár mindkét minőségben is előfordulhat. A Dunakanyar egy ritka szép kőháza először az első Kádár-kori virtigli kémfilm, a *Fotó Háber* (Várkonyi Zoltán, 1963) nyugatias krimi-helyszínévént bukkan föl, majd egy évtizeddel később Leányfalunak ugyanez a vízparti zuga az *Én vagyok Jeromos* című békés szatírában kerül elő (Tímár István, 1970), melyben a helyi körorvos paradicsomi – bár ártéri – azilumába tör be hívatlanul egy pöcegödörás brigád. A néző kötelessége, hogy ne irigyelje a doktort. Csakis sajnálja.

Fény a redőny mögött (Nádasdy László, 1965), *A hamis Izabella* (Bácskai Lauró István, 1968), *Az alvilág professzora* (Szemes Mihály, 1970) – a hatvanas évek második fele: magyar krimik példás fél évtizede. Ami nem hiányozhat belőlük: megint a gyanús villa, kőfallal, kovácsoltvas kerítéssel, hozzá másodlagos frissességű, bár korabeli olasz filmeket idéző belsőépítészeti: térelválasztó, fali kerámia, rejtett fény, és éppen az *Alvilág professzorában* különösen mondén, óriási fehér szőrmefotel, kizárólag Domján Edit számára.

Ki tudta akkor biztosan, hogy tényleg élnek így emberek? Itthon, kétutcányira, belül az országhatáron? És hogy bűnös kéjlek, vagy az érdemdúsáknak járó tusculánum-e a túl szép ház és a túl izgalmas enteriőr – ugyan kinek volt fontos? A moziból albérletbe hazatérő nézőben egy protekciós ismerős gyanúsan hirtelen jött panelkiutalása erősebb indulatokat váltott ki. Irigyelni nyilván csak azt lehet, amit el tudunk képzelni. Vagyis a látható valóságot, és benne a negyedszázados lakhatási háború kisstíliú győzteseit. Ahogy ma is. A következő negyedszázadban.

Az írás a NKFI által támogatott, 116708-as számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

BESZÉLGETÉS JELES ANDRÁSSAL

Isten szemével

GELENCSÉR GÁBOR

A ROSSZ ÁRNYÉK CÍMMEL FORGATTA LE ÚJ FILMJÉT JELES ANDRÁS.

• *Tizenöt éve készült el a József és testvérei. Mennyiben változott azóta a (film)világ? Más gondolatok foglalkoztatnak; más formák érdekelnek?*

Ami a világot illeti, nekem úgy tűnik, fő ambíciója mindig is ez volt: tönkremenni, az életet tönkretenni.

Érdekes különben, hogy éppen ma írtam fel magamnak ezt a kissé patetikusra sikeredett mondatot: „Az idők, mint okádékára az eb, itt mindig visszatérnek... ugyanoda.”

És – többé-kevésbé – ugyanígy áll a helyzet a film világában is, de bennem is: leragadtam néhány monomániámnál. Az egyik ezek közül az a késztetés, hogy kifigyeljem ennek a médiumnak a természetét, amellyel – mintha valami titokzatos asszonyszemély volna – nem győzők betelni. Próbálok megérteni csalafintaságát, titkait, önpusztító kilengéseit, mitológiába illő átváltozásait stb.

• *Egy korábbi, épp a Filmvilágban (1993/5) Báron Györgynek adott interjúban úgy fogalmaztál – s ez később egy színházi bemutató címe is lett –, hogy „Auschwitz működik”. Az új filmed kapcsán arra gondolhatunk: „Aleppo működik”. Ugyanarról van szó, vagy valami más jelent meg a felfoghatatlan botrányok sorában?*

Ami Auschwitzban „működött”, ugyanaz működik Aleppóban is, ti. az elfuserált, félrement, csöcselékké, moslékszerű képződménnyé összeállt emberi teremtmény, aki egy kísérteties világban, primitív vezényszavak irányítása alatt robot-szerű életet él.

Vezényszavak irányítják az ízlését, gondolkodását, az érzelmeit, még az úgynevezett vallási életét is, természetesen. És persze még azt is, hogy kit szeressen, kit ne szeressen, és kit kötelező gyűlölnie.

Mindez, ha végigtekint az ember a világ mostani állapotán, gondolom, nehezen cáfolható. Az már más kérdés, hogy mindebből ki milyen antropológiai („vallási”, „metafizikai”) végkövetkeztetésre jut az ember természetére vonatkozólag. Az emberek többsége persze ritkán ragadtatja magát arra, hogy „végkövetkeztetései” legyenek. Számomra viszont megkerülhetetlen problémáról van szó, amelynek egyszerű megfogalmazása körülbelül így hangzik: „Menthetetlen-e az ember (a benne működő) gonosz/ördög stb. miatt?”

Evvel kapcsolatban mindig eszembe jut egy leírás – már nem emlékszem, hol olvastam erről – egy észak-amerikai indián terület őslakóiról: ezek az emberek, ha a végtelen prérin véletlenül összetalálkoznak, leülnek, egy kis tüzet gyújtanak, békésen sírdogálnak, elszívnak egy kevés dohányt, majd mindenki indul tovább a dolgára. Máshol – talán Malinowski írt erről – azt olvasom, hogy egy új-guineai szigeten a őslakók cserkereskedésének az alapja a kölcsönös ajándékozás.

Nos, ha ezekre az etnológiai dokumentumokra gondolok, a fenti kérdésre úgy válaszolnék, hogy: „talán nem menthetetlen”, talán kiiktatható a Rossz – persze valószínűleg csak elméletben.

• *Forgách András rólad szóló „számozott mondatainak” utolsó tételében azt írja: „Jézus-regényen töpreng, mióta ismerem.” A rossz árnyék főhőisének köze van ehhez a töprengéshez? Avagy ő inkább a tékozló fiú? Esetleg a félkegyelmű? (Dosztojevskij művét 2013-ban állítottad színpadra Szombathelyen.)*

Igen, A rossz árnyék főhőse kétségtelenül egy Jézus-változat, méghozzá ahhoz hasonlóan valóban, ahogy Miskin is: az volt A félkegyelmű című Dosztojevskij-regényben.

Érdekes különben, hogy a kereszténység isten-embereként számon tartott Jézus megjelenése előtt a zsidó nép történetében az évszázadok során egyre-másra tűntek fel a történeti Jézus alakjára, eredeti tanításaira, életmódjára kísértetiesen emlékeztető figurák: valamennyien a „Messiás” előképei, változatai. Ezeket Josephus Flavius említi történeti könyveiben. És az „Igazság Tanítója” a qumrani tekercesekben – aki mellesleg majdhogynem kortársa „Jézusnak” – szintén egy változat.

Mindez – ti. hogy már megszületése előtt is létezett, és történeti működése után is „köztünk van” (lásd Dosztojevskij, Bulgakov stb.) – azt jelenti, hogy itt egy monumentális, örök alakzatról, archetípusról van szó, „aki” nélkül nem élhetünk.

• *Az egész filmet köralakú keretben látjuk, s a kereten kívül az univerzum csillagképe járja a maga útját. Az így létrehozott kontextus nem hagy kétséget a filmben látható események léptékéről. A kérdésem ezért magára a keretre vonatkozik. Medvigy Gábor operatőrrel eleve így komponáltatok, vagy később került a maszk a képekre? Mennyiben befolyásolta ez a megoldás a film képi világát?*

A kör mint kompozíciós keret – eleve adott volt számunkra. Nem azonnal, de már a forgatás megkezdése előtt. Ez a kompozíciós „adottság” egy revelációm – ha szabad így mondani – következménye volt: egy szép napon felismertem, hogy a számunkra adott vizuális érzékelésben még hírmondója sincs a négyszögletes lehatárolásnak, ami a filmképet kezdetől fogva a mai napig determinálja. Revelációm pillanatában nem is értettem ezt a szögletességet. Hogyan? Hát keret, az nyilván elengedhetetlen, de ezek a kiszögellések... felejtjük el! Stb. És így lett a kör. És – persze – a körkompozíció minden egyes beállításra, a világításra, optika-használatra meghatározó módon rányomta a bélyegét.

• *Fontos szerepe van a filmben Hans Holbein 1533-ra datált Követek című festményének: a művön látható anamorfózisnak, azaz torzított képnek, amely bizonyos szögből egy koponyát mutat, továbbá a számos rejtett utalásnak, amely értelmezések sorát inspirálja. Miért fontos számodra ez a kép? Mi izgat benne jobban: a titok vagy a magyarázat?*

Egy kép, egy festmény, amelyről süt, hogy titkokat rejtget (a Holbein-kép közepén virító rejtélyes tárgy egyenesen



hirdeti ezt) önmagában is hívogató, pláne, ha az ember képes egy ilyen művet azután egy filmbeli elbeszélés néma és titokzatos szereplőjévé tenni.

• *A korábbi filmjeidben sok mindent leromboltál, hogy bemutasd a helyet és az időt, ahol élünk. Jól látom, hogy ezúttal mintha a családra, az apa–fiú–anya hármasszóra kerülne sor, amely ugyanakkor bizarr-groteszk párhuzamot is mutat az „atya–fiú–szentlélek” hármassággal?*

Hát igen: ha a fiú Jézus-inkarnáció, márpedig kétségtelen, hogy bizonyos mértékben az, akkor az őt körülvevő család számára is többé-kevésbé adott a szereposztás. De ebben a filmben én – ha jól ítélem meg – semmit sem rombolok.

• *S ugyanez vonatkozik a történetre: a jól szervezett, működőképes történetek elhíthetők, hogy világunk „jól szervezett és működőképes”. Ezért mondasz le a hagyományos narratíváról?*

Bár „hagyományosnak” valóban nem hagyományos ez a narratíva, mindenestre jelen van egy elbeszélői attitűd, azt hiszem, semmivel sem kisebb mértékben, mint a *Valentinóban*.

A végeredmény persze az első filmhez képest egy aggasztóbb, valóban kísérteties világot mutat, de hogy ez miből adódik, azt magam sem tudom.

De ha már a film-elbeszélés szóba került, erről még mondanék valamit. Kissé messzebbről kell kezdenem: a fotográfiai eredetileg mindig jelen van valami háttorzogató idegenség,

A rossz árnyék
(Pálffy Tibor és Kari Györgyi)

egy esztétikán inneni (vagy túli) benyomás, a punctum, ahogy Barthes nevezi ezt. A modern, témára szakosodott, ijesztő-

en valóság-hű felvételekből azonban már hiányzik ez a transzcendens elem, amely eredetileg – akár szarkofág a hajdani (és örök-) élettől – elválaszthatatlan az egyes fotográfiáktól. Jegyezzük meg meg, hogy a fotózás eredetileg valamiféle válasz a külvilág evidenciájára, annak sejtése és kifejezése, hogy a világ nem azonos „saját látszatának evidenciájával” (Baudrillard).

Mármost a játékfilm éppen ennek az eredeti, mágikus készletnek, reflexnek a jelenlétét, működését szüntette meg.

Visszatérve a kérdésre, én úgy látom így utólag, hogy *A rossz árnyék*ban ösztönösen ezt az archaikus („eredeti”) készletet, reflexet próbáltam visszahelyezni az elbeszélés közegébe, sőt, lehetséges, hogy akarva-akaratlan a legtöbb döntésemben ez vezérelt. Mindezt úgy is mondhatom, hogy a „semmit”, a változatlan mosolyú nemlélet igyekeztem méltóképpen figyelembe venni. Ez tükröződik szerintem a jelenetek stilizált naturalizmusán, az időkezelés sajátosságain, egyes felvételelemek „talált tárgy” karakterén.

• *Elgondolkodtatott a film címe: A rossz árnyék, s nem Rossz árnyék. Tudatos volt a névelő használata? Ha igen, miért választottad ezt a megfogalmazást?*

A film címe egyszerűen a Holbein-kép egy sajátosságára utal: a kép közepén

lebegő talányos tárgy vetett árnyékáról van szó, amely másfelé megy, mint a képen látható összes többi árnyék. Ennek magyarázata pedig az, hogy ez a csak bizonyos módon azonosítható tárgy egy anamorfikus koponya, a festő mondanója szerint NEM MOST VAN, hiszen ez éppen az 1533 évvel korábban keresztrefeszített „galileai lázadónak” a koponyája. A film címe tehát erre a konkrét és jelentős árnyékra utal.

• *Munkáid ismerői számára nem meglepő, hogy e filmed is egy reménytelenül tragikus világ képét mutatja, legalábbis számomra. Ebből a nézőpontból talán nem banális a kérdés: mi ad erőt az alkotómunkára? Még egyszerűbben: miért forgattad le *A rossz árnyékot*, illetve miért *A rossz árnyékot* forgattad le?*

Mert „reménytelenül tragikus” világ-érzékelésem ellenére reménytelenül optimista vagyok. Nietzsche egy helyen arról ír, hogy a művészet világának még csak a tényleges alkotói sem mi vagyunk, a valóságos alkotó számára mi csak képek vagyunk. Ám amikor létrehozunk valamit, a világnak evvel az ő-s-művészeivel egy pillanatra egyek leszünk, és Ő ekkor olyan, mint a mesebeli szörny, aki befelé fordítja a szemét és önmagát nézheti: ő az aktor, és ő a nézője is, Nos, Isten szemével – ha csak egy pillanatra is – nézni a világot, a létezését..., van-e ennél örültebb ambíció és optimizmus?

Ezért, ezért is forgattam le *A rossz árnyékot*, mert ebben éppen ez a téma exponálódik. •

BESZÉLGETÉS MÁTHÉ TIBORRAL

Az éjszaka misztériuma

SOÓS TAMÁS DÉNES

A FEKETE-FEHÉR FILM ELVESZETT MŰVÉSZET, DE IDŐRŐL IDŐRE VISSZATÉR: SZÉLSŐSÉGEIRŐL ÉS BELSŐ FESZÜLTÉGÉRŐL A HENTES, A KURVA ÉS A FÉLSZEMŰ KAPCSÁN BESZÉLGETTÜNK MÁTHÉ TIBOR KOSSUTH-DÍJAS OPERATŐRREL.

• *Személyesebb viszony fűzi a fekete-fehér filmhez, mint a színeshez?*

Amikor komolyabban kezdtem el filmeket nézni '63-tól a katonaságnál, fekete-fehér filmeket láttam: *Sodrásban*, *Szegénylegények*, *Apa*, *Tízezer nap...* A határőrségnél együtt voltam a mozigépezéssel, akik a filmeket a különböző őrsőkre vitték vetíteni, de előtte a rakárban nagy vásznon megnézhattünk őket. Amikor jelentkeztem a főiskolára, akkor is azt gondoltam, hogy fekete-fehérben fogok fényképezni. Negyven év alatt végül hármat készítettem: *A hentes*, *a kurva* és *Az én XX. századomat*. Néha komoly küzdelmet kellett folytatni a fekete-fehérért, de megérte, mert a fekete-fehérben van egy szinte megfoghatatlan misztikum. Az embernek kétféle receptora van: az egyik a színekre érzékeny, a másik a fekete-fehérré. Amikor leszáll az este, fekete-fehérben látunk, ezért életszerű, ha a sötét moziateremben is így pereg a film. A fekete-fehérben benne van az éjszaka misztériuma, és a nyitottság, amivel akkor a világhoz közelítünk. Ahogy a templom is kitermeli az áhítatot, úgy a fekete-fehér is az érzelmvilágunknak ezt a vallásos, misztikus oldalát hívja elő. Ez operatőrként is másfajta gondolkodást igényel.

• *Miben kell másképp gondolkodni?*

A színes film szerintem nem bírja az alapszínek feszültségét: a nagyon harsány színek szétverik a jelenetet. Más a festészetben az impresszionizmus, ahol nem akartak történetet mesélni, és így felszabadulhatott a szín a forma alól, de az ezt megelőző stílusokban látszik, hogy a történetek ábrázolásánál mennyire vissza kellett fogni a

színeket. A színes film a színek finomságairól szól, a fekete-fehér viszont a szélsőségekre épül – és persze a fekete és a fehér felületek között megbújó, szürke tónusokra. A fekete-fehér film fényképezésekor szerintem az operatőrnek teljesen át kell állítani az agyát egy másik dimenzióba. Mint a bűvár, aki lemegy a víz alá, és eleinte könnyen halad, de ötven méternél, majd száznál már egyre nehezebben. Szász János-sal szinte két hónapig szenvedélyesen néztünk fekete-fehér némafilmeket, hogy átálljon az agyunk, és megpróbáljunk megszabadulni a színes film adta kifejezési lehetőségektől.

• *Más szerepet bízol a fényre a fekete-fehér filmen, ahol a tárgyakat nem a színek, hanem a fény választja el egymástól?*

Kétféle fény van a filmben: a természetes és a műfény. *Az én XX. századomban* pont azt jártuk végig Enyedi Ildikóval, ahogy a világunkban megszületik a műfény csodája, de a film végére mégiscsak a természetes fényhez értünk el, hiszen ez az igazi lételemünk. A filmben egy belső, nem időhöz kötött ritmust, hasonlóan a sakktablák fekete-fehér mezőinek váltakozásához, a természetes és a műfény játékaival is létre lehet hozni. A fekete-fehér abban különleges, hogy jobban feszíti a külső és a belső fény közti kontrasztot. *A hentes...*-ben a két végletre, vagyis az imádsághoz lágy gyertyafényt, a brutalitáshoz pedig kemény fényeket használtam. Ezzel is lehet játszani: amikor a hentes el akarja csábítani Léderernét, mindkettejükre ugyanaz a fény vetül, ami összehozza őket, és Dorkának a szépségét, a csáberejét, Gézának pedig a szenvedését emeli ki. Amikor Lédererné végül has-

ba szúrja egy késsel a hentest, már oldalról jön a fény, amitől olyan lesz az ember arca, mint a hold: az egyik oldalát megvilágítja a napfény, de a másik mindig sötétbe borul. A végső gyilkosságot pedig felülről világítot-tam, mintha színpadon lennének, és megszűnne körülöttük a tér, mert ezzel hangsúlyoztuk, hogy a hentes nem akar semmit se észrevenni, csak kiélni a szenvedélyét. Persze a világítás stílusát mindig a történet szabja meg: *Az én XX. századomban* költői, lágy karaktert kaptak a fények és nem jutott drámai szerep a feketéknek és a fehéreknek, mert az egy játékosabb történet volt, gazdagon hullámzó érzelmekkel, teli szép emberi pillanatokkal, és ehhez a feketének és a fehérnek egyfajta tancát kellett létrehozni.

• *Mondhatjuk, hogy kézzegyed, hogy kívülről, erős fényvel világítod be a teret, és nem, vagy alig használod belső fényeket?*

Bízom benne, hogy semmiféle stílusom nincs, és minden történet megkeresi a saját formáját. Valóban szoktam így világítani, de ennek inkább gyakorlati okai vannak. A filmben számomra a színész a legfontosabb, az én dolgom, hogy megsegítsem, és a vásznon felnagyítsam, amit csinál, mert minden esetben ő közvetíti a történetet. Kézenfekvő tehát, hogy nem rakok bentre lámpákat, mert az megöli a teret és a színész mozgási szabadságát. Egy profi színésznek is nagyon nehéz a kamera előtt létrehozni érzelmi állapotokat, nem kell még az is, hogy a szemébe világítsanak a lámpák.

• *Orson Welles mondta, hogy a fekete-fehér a színész legjobb barátja: lefoszt róla minden sallangot, és izzást, intenzitást ad neki.*

Egyetértek vele: fekete-fehérben koncentráltabban tudom figyelni a színész arcát, és nem viszi el a figyelmet a szem színe sem. A legnépszerűbbek általában a kék szemű amerikai sztárok, mert a filmekben a kék szín világít a legerősebben, de a színek intenzitása egyben el is tolhatja a képen belüli hangsúlyokat. A fekete-fehér színvilág eleve absztraktabb képet teremt, de *A hentes...*-ben a világítással is igyekeztünk elrajzolni, absztrahálni a szereplőket. Mivel a történet egy kicsit *A csodálatos mandarinra* is emlékeztet, és arra a szerelmi szenvedélyre, ami túlél mindent, Hegedűs D. Géza fejének a golyóformáját, Dorka arcának, hajának



századfordulós romantikus szépségét a megvilágítással is próbáltuk kiemelni. Nagy Zsoltnak pedig a torzulásait:

A hentes, a kurva és a félszemű
(Nagy Zsolt)

a kilótt szemét, a féloldalas arcát, amit drámai késletteléssel, az árnyékból előlépve pillanthatunk meg először.

• *Lehet még egyáltalán fekete-fehér nyersanyaghoz jutni Magyarországon?*

Az ORWO, ami a világ egyik legjobb fekete-fehér nyersanyagát, az MP55-öt is készítette, állítólag újra gyárt fekete-fehér filmeket, csak nehéz beszerezni. De nehéz volt már *Az én XX. századam* (1989) forgatása idején is fekete-fehér filmhez jutni, ahhoz ráadásul külön kellett gyártatni lágyabb karakterűt a Kodaknál. Ahogy a színes filmek is különböző érzékenyséűek, és máshogy reagálnak a fényre, úgy a fekete-fehér filmeknek is különböző karakterei vannak attól függően, hogy a fekete-fehér színek mellett a szürkék milyen tónusátmeneteit tudják rögzíteni. A digitális képrögzítés az persze egy egészen más világ. Az Alexa 800 ASA-n működik a legjobban, ez az érzékenység sok olyan fényt is érzékel, amit esetleg nem kéne, és ezt néha csak plusz munkával lehet megoldani. A filmnegatívoknak kevesebb volt az érzékenysége, ami szerintem szerencsésebb volt.

• *Azért forgattátok digitálisra A hentes...-t, hogy spóroljatok?*

Már azelőtt megszületett a döntés, hogy csatlakoztam a stábhoz, de én úgy gondolom, filmre olcsóbb forgatni. Kevesebb ember és felszerelés kell hozzá, ráadásul kevesebbet is forga-

tunk, mert korlátozott a nyersanyag mennyisége. A digitális technikával ugyan többször vehetjük fel a jeleneteket, de

egy felvétel akár több százezer forintba is kerülhet. A hétköznapi életben a digitális fényképezőgéppel is kattintgat mindenki, mint az őrült, és csinál vagy húsz képet egymásután, remélve, hogy abból majd csak sikerül valamelyik. Robert Capa a partraszállásnál ezt nem engedhette meg magának, mert idő előtt elfogyott volna a tekercse. Régen jobban be kellett osztani az erőforrásokat, és ez másfajta gondolkodást, elmélyültebb koncentrációt igényelt. A digitális technikával az egyik legnagyobb baj az lehet, hogy felhígítja a koncentrációt. A másik pedig, hogy az emberi szem egy fokos szögben lát élesen, és a képet apró mozgó pontokból rakja össze. A film fényérzékeny szemcséi folyamatos mozgásban vannak, és ez az agyban tudat alatt is kellemes érzetet kelt. Bármilyen mozog, azt szereti nézni az ember: felhőket, vizet, labdajátékokat. A digitális pixelek viszont nem mozognak. A digitális kép számomra egy kicsit „halott” kép. Ha belenagyítunk, kockákat látunk, amik mindig a helyükön vannak – ezeket akarják az egyre újabb digitális gépek eltüntetni az egyre nagyobb felbontással, hogy a végén eljussanak arra a szintre, a szemcséig, ami már egyszer megvolt a filmben. Én csak akkor látom létjogosultságát a digitális filmnek, ha sok benne a digitális trükk. George Lucasék is kezdetben a *Csillagok há-*

borúja teremtett világában kezdték alkalmazni. Ha nem ilyen a történet, akkor a digitális képrögzítés számomra csak kényszermegoldás. Mindig próbálok más utakat keresni a digitális képrögzítési rendszerben, ami egyel közelebb visz régi szerelmemhez, a film természetéhez. *A hentes...-t* például levilágítottuk negatívra, és azt másoltuk vissza digitálisra, így fel tudtuk vinni a kész kópiára a filmnegatív mozgó, fényérzékeny szemcséit.

• *A munkamódszeredet befolyásolják a digitális kamerák, például hogy rögtön vissza tudod nézni, mit forgattál?*

Én nem hiszek az azonnali visszanevezésben. Az *Ópiumnál* például három performációs filmre forgattunk, mert így nyertünk 25 %-nyi nyersanyagot, de nem volt vetítő, amibe befűzhetjük volna a három performációs filmet, ezért csak a forgatás utolsó napján tudtuk megnézni, hogy mit csináltunk. Van ebben valamiféle kihívás, varázslatos játék, mert így a film szükségszerűen a képzeletünkben születik meg. Én legtöbbször a rendezőkkel együtt előre megtervezem a filmet, a fejemben már nagyban látom a képeket, a színeket – amit a monitoron viszont csak kis méretben lehet visszanézni. A monitoron soha nem fogom azt látni, amit a moziban vagy a vetítőben.

• *Legfontosabb díjadat, a Camerimage Arany Békáját a Woyzeckért kaptad. Ezt tartod egyben a legjobb munkádnak is?*

Minden munkámat szeretem, és tulajdonképpen nem szeretek versenyezni, díjakat kapni. Egy embert akarok csak legyőzni: magamat. Ha sikerül olyasmit létrehoznom, amiről nem tudtam, hogy képes vagyok rá, az jó érzéssel tölt el. Amit az ember már tud, az egyben közepes is. Előfordul, hogy „iparosmunkát” csinálunk, de a sportoló sem tudna minden évben olimpiára menni, mert az hosszas felkészülést igényel. Nekem 3-4 évente volt ambícióm és lehetőségem, hogy összeszedjem magam, és ez szerintem jól jött ki így. Ilyenkor viszont nem küzdelem, hanem tisztesség kérdése, hogy az ember kihozza magából, ami benne van. Tarkovszkij mondta, hogy egy operatőr a befektetett munkától lesz jó operatőr. Én is szoktam mondani a diákoknak, hogy a jó filmet nem a gólya hozza. Csak kemény munkával lehet igazán jól alkotni. •

BESZÉLGETÉS SÁNDOR PÁLLAL

„A nehezítő körülmény én vagyok”

MÉSZÁROS MÁRTON

A REFORMKORBAN A MAGYAR SZÍNÉSZEK MÉG EKHÓS SZEKÉREN JÁRTÁK A VIDÉKET. SÁNDOR PÁL RÉGÓTA VÁRT FILMJE MÁRCIUSTÓL A MOZIKBAN.

Sándor Pál új filmje, az öt évtizedes életműben tizenegy éves hiátust követő *Vándorszínészek* a rendező szerelemgyermeké, egyben minden korábbi művéénél nagyobb anyagot forgatott le. A rendező most először dolgozott elektronikára, színészeit pedig hóba, vízbe, hegyek közé küldte reformkori road movie-jában.

A *Vándorszínészek* forgatókönyvét Szekér András, Péterfy Gergely és Sándor Pál írta. A film operatőre Garas Márton, zeneszerzője Másik János és Pásztor Sámuel. Szereplők: Martinovics Dorina, Mohai Tamás, Gáspár Sándor, Hegedűs D. Géza, Rudolf Péter, Nagy-Kálózy Eszter, ifj. Vidnyánszky Attila, Kovács Krisztián, Végh Péter, Gonzales Jázmin. A filmet a Big Bang Media mutatja be.

• *Új filmjét, a Vándorszínészeket 2015 októberében és novemberében forgatták, tavaly nyáron még az utómunka zajlott, a tavaly szeptemberre tervezett premiért márciusra halasztották. Mi nehezítette a munkát?*

A nehezítő körülmény elsősorban én magam voltam, mert addig nem adom ki a kezemből a filmet, ameddig magam számára nem olyan, amit elképzeltem. Vannak objektív tényezők is, de azok kevésbé érdekesek. A szubjektív viszont az, hogy egyszer már összeállt a film. Akkor megnéztem, és rájöttem, hogy számomra ez egy vadidegen dolog.

• *Miért érezte annak?*

Mert nem az volt, amit akartam. Most, eddigi filmjeimhez képest hatal-

masabb anyaggal volt dolgom, hiszen elektronikára forgattunk, életemben először készítettem így filmet. Csomó esetben két kamerára dolgoztunk, hét-nyolc színész volt a kamerám előtt, így nagyon nehéz volt megtalálni a megfelelő pillanatokat az utómunka során. Ha a vágóasztalon van az anyag, nagyon kell figyelni arra, hogy a rendező ne erőszakolja meg azt. Az anyag sűg, 2016-ban pedig nem hallottam meg azt a hangot, amelyet kellett volna. Megszületett egy változat, amelyről úgy éreztem, nem sok közöm van hozzá. Aztán, mivel kifutottunk az időből, Lemhényi Réka, aki a filmemet vágta, elkezdte Pálfi György új filmjének a vágását, így keresnem kellett egy másik vágót: Gothár Mártont.

• *Hogyan kezdték a közös munkát?*

Megkérdeztem Marcit, látott-e tőlem filmet. Mivel nem volt a válasza, odaadtam neki három filmemet, hogy azért mégis legyen valami ismerkedés köztünk. Én persze láttam néhány filmet, amit ő vágott, jelesül Tilla filmjét. A *Tiszta szívvel* az én megítélésem szerint nagyon jó film, úgy érzem, ott megadta az anyag azt, ami benne volt. Marci megnézte a filmjeimet, aztán a komplett anyagot – azt is, amit összeváltunk és azt is, amit nem tettünk be. Pusztán ez a fázis egy hónapot ölelt fel. Öröm volt egy olyan sráccal dolgoznom, akit utoljára három-négyéves gyerekként láttam, amint a szülei, Básti Juli színésznő és Gothár Péter rendező, bemennek vele a tengerbe egy vízbiciklin ülve, miközben ordibálók, hogy ne vigyék magukkal a gyereket.

Természetesen sok olyan epizód, amelyet Rékával megcsináltunk, nem került a kukába, csupán újraértelmezést nyert. Az újravágás viszont elnyújtotta az utómunkát, a Filmalap pedig természetesen sürgetett, de megértett: kérszemre többször módosította a befejezés határidejét.

• *547 millió forintos gyártási támogatást kapott a Filmalaptól a Vándorszínészekre. Nehéz volt meggyőzni a döntőbizottságot arról, hogy ennek a filmnek el kell készülnie?*

Ami meggyőzi őket, az természetesen a forgatókönyv. De nem lehet okom panasza, mert a film végső költségvetése 800 millió forint volt, amiből jól kijöttem. Egyébként mindig azt mondtam nekik, ha ennyi pénzt rám szántatok, adjatok annyi időt, hogy ebből a pénzből a saját filmemet tudjam elkészíteni. Ahogy említettem, most dolgoztam életben először elektronikára, ennek pedig egészen mások a szabályai, mint a celluloidnak.

• *Új munkája nagyszabású film, sok szereplővel, sok macerával. Jól gondolom?*

Nagyon jól. Újból talpra kellett állítani az utómunka stábot, még a nyáron is vágószobában ültem... Ilyesmik is közrejátszottak abban, hogy tavaly szeptemberről márciusra csúszott a bemutatás. A bemutatáshoz a szabályoknak megfelelően kell lennie egy teszttvetítésnek, el kell készülnie a plakátnak, előzetesnek. Ennél a filmnél az is különösen nehéz volt, hogy egyben kellett tartani egy csoportot, egy olyan társaságot, akik a cselekmény során mindig együtt vannak. A másik oldalról nézve viszont rengeteg új dolgot hozott ez a forgatás, ráadásul nagyon hiszek abban, hogy az adott forgatási napot nagyon meghatározza az, milyen állapotban-hangulatban van az alkotó. Mondok valamit! Van a filmben egy folyón átkelés, majdnem belefulladás. Le lehetett volna rajzolni előre, de először is, felesleges lett volna, másrészt, nem is érdekelt volna, ha már előre látom.

• *Sok improvizációra épült a film?*

Van benne az is, de csak kis mértékben. Nagyon érdekes volt a színészekkel dolgoznom, mivel színészeket játszának. Jó volt látni, amint megelevenedik az, hogy milyen a viszonyuk egymáshoz, örültem annak is, hogy láthattam, hol tart éppen a történet lelki és fizikai síkon. A forgatókönyv



egy holt anyag, amelynek a megszületésénél ott asszisztálhattam. A bábáskodásban nagy segítségemre volt jó néhány fantasztikus színész, akik miután megérezték, mi a munkájuk tétje, hihetetlen odaadással vetették bele magukat a sárba, hóba, vízbe, ha úgy hozta a jelenet.

• *Valóban ez a leghosszabb játékidőjű filmje?*

Egy óra ötven perc, de nem a súlyt, nem a mérethosszt méricskéli a rendező. A játékidő annyi idő, amely alatt reményeim szerint ezt a filmet érdekes módon el lehet mesélni.

• *Tavaly volt ötvenedik évfordulója annak, hogy első filmjét, a Bohóc a falon bemutatták. Két megállapítás is eszembe jutott a film megnézése közben: a rendezőtől messze áll a lelkizés, ez volt az egyik, a másik pedig az, hogy nem tiszteli túlságosan a hagyományokat. Ebből a tekintetből a Vándorszínészek mennyire fog új nyelven megszólalni?*

Nem tudom, mit jelent az, hogy valami nem hagyománytisztelő. Minden egyes filmemet nagyon bohókásnak, életigenlőnek készítettem. A *Bohóc a falon* azért is felszabadult, mert úgy készült, hogy akkorra már szinte majdnem megfulladtam a vágytól, hogy filmet forgothassak.

Vándorszínészek

A lelkizésre pedig annyit tudok mondani, hogy a sziruposág valóban messze áll tőlem, de mindig is az ember érdekelt. Az összes filmemben az emberi kapcsolatokat próbáltam boncolgatni, azt, miképpen vagyunk egymással, mi határoz meg minket. Nem is abban a korban, amikor a film játszódik, hanem abban, amelyikben a film készül. A kor apropó, hogy attraktív módon tudjak elmesélni valami számomra fontosat kapcsolatokról – barátságról, szerelemről, megcsalásról és megcsalatósról.

• *Mit gondol, a road movie, amelynek a filmjét címkézik, tematika, ciklus vagy önálló műfaj?*

Az én nagy bajom az, hogy a promóció szempontjából meg kell határozni, milyen is ez a film. Általában mozikat csináltam, méghozzá olyanokat, amelyeket mások kategorizáltak be. Annyi biztos, hogy a *Vándorszínészek* road movie abban a tekintetben, hogy utazástörténet, mert reformkori színészekről szól, akik kőszínházban szeretnének játszani Pesten.

• *Honnan indul ez a színészcsapat?*

Ahonnán a néző szeretné, mert földrajzilag pontos helyszínek nincsenek benne: hol víz mentén, hol hegyek között utaznak. Olyan helyekre vittem őket,

ahol a tájak hatásosan tudnak leírni egy utazást. Nem is az a fontos, hol játszódik a cselekmény, inkább az a mérvadó, hogy a szereplőket egy közös vágy motiválja. Történetesen az, hogy egy nagyobb, rendezett helyen tudják megmutatni a mániájukat, azt, hogy embereket ríkatnak-nevettetnek meg. Ugyanakkor az is fontos nekik, hogy életben maradjanak, lehetőleg együtt. Minden mozi szabad vegyértékű történet, amelyet a „megítélők” a saját előismeretük, filmtörténeti tudásuk, adott érzelmi világuk, pillanatnyi állapotuk alapján ítélnek meg. Éppen ez a szabadság a szép a műértelmezésben.

• *Visszatérve a megelőző kérdésre, a road movie-t önálló műfajnak gondolja?*

Biztosan az, de erről egy filmtörténész többet tud mondani, az én dolgom csak elkészíteni a filmet. Egyébként miért lennének feltétlenül mai? Én például nem műfaj felé gondolkozom, az érzéseim, gondolataim, világhoz való viszonyom határozza meg a filmjeimet.

• *Tart attól, hogy a magyar filmipar nagyon kevés road movie-t készített az elmúlt évtizedekben?*

Ne rugózzunk ennyit a műfaji kérdésen! (Nevet.) Egyébként, Paczolay Béla



hívják. A szépirodalmi stílusa számomra kellően furcsa, amit ír, az távol ál tőlem. De Gergő már írt forgatókönyvet, ezt a mostanit pedig egymás szavába vágva, közösen írtuk. Írt egy jelenetet, felolvastam, aztán mondtam valamit, majd felolvastam a saját részemét, így telt meg szép lassan a vödör. Mondhatnám azt is, hogy együtt görgettük a hógolyót. Aztán hogy lavina lesz-e belőle, az csak később derül ki.

• *A női főszerepre, amelyet Martinovics Dorina játszik, Gáspár Kata színésznőt is meghallgatta. Csak vörösökben gondolkodott?*

Dehogy, olyan szereplőben gondolkodtam, akinek elhiszem azt, hogy a film egy bizonyos pontjától vezetni képes a társulatot. Gáspár Kata remek színésznő, de a casting alatt nem tudtam elhinni, hogy fel tud nőni ide, a szó jó értelmében még kicsit gyermeknek látom. Dorina viszont páros lábbal tud vezetni, például engem is, amikor vitatkozik velem. Mohai Tamással, vagyis Mohával több gondom akadt, persze semmi számottevő, csupán arról van szó, hogy hosszabb ideig tartott megmutatnom neki, hogy ki, mi ő. Nagy mázlim volt, hogy olyan remek színészeim voltak, mint Gáspár Sanyi, Rudolf Peti, Nagy-Kálózy Eszter. Magyar Évát megkértem, készítsen koreográfiát, két hétig mozgáskultúrára trenírozta őket. Csak akkor, amikor már forgattunk, esett le a tantusz, hogy keveset használok abból, amit tanított nekik, viszont összehozott egy társulatot.

• *A szereplőgárda egyik tagja ifjabb Vidnyánszky Attila. Mi fogta meg a húszas éveit elején már nagy szakmai sikert elkönyvelő színész-rendezőben?*

Amikor elkezdődött ennek a filmnek az elkészítése, Vidnyánszky, aki a Borostyán nevezetű szerepet játszotta, még nem volt sztár. Zsótér rendezésében láttam a Színház- és Filmművészetin, megörültem érte, mert van benne egy olyan ív, ami magyar színészekben sincsen. Egyébként is beregszászi gyökerű vándorszínészből jött, ez a szemléletmód pedig máig ott van vele. Egyébként olyan alkatú embert kerestem Borostyán szerepére, aki hitelesen tudja elmondani a filmben, hogy az apám neve Petrovics, vagy aki azt tudja kiabálni, hogy „Szabadság, szerelem!/E kettő kell nekem.” Na de azt nem mondom ki, hogy ez a figura nem lehet más, mint... •

tíz évvel ezelőtti filmje, a *Kalandorok*, amelyben Haumann Péter és Rudolf Péter játszik, például road movie. Ha azt kérdeznéd, tartok-e attól, hogy majd nem nézik meg az emberek, rávágnám, hogy persze!

De, hogy mi miatt fog nézőket magához vonzani vagy eltaszítani, nem tudom. Még szép, hogy arra vágyom, hogy szeressék és sokan nézzék meg a filmemet. Az átkosban olyan filmeket készítem, amelyet hét-nyolcszáz ezer ember nézett meg. De a mai helyzetben ilyen nézőszámra nem lehet hagyatkozni, az év legnézettebb filmje, a *Kincsem* a 460 ezer nézőjével igazi csoda. Fogalmam sincsen egyébként, hányan ülnek majd be a *Vándorszínészekre*, az előző rendezésem, a *Noé bárkája* sem mérvadó, mert azt 2007-ben mutattuk be.

• *Miért, azt hányan nézték meg?*

Néhány tízezen.

• *Nem elégedett vele?*

Őszintén mondom, nem tudom, legyek-e az vele. Nem szoktam megnézni a filmjeimet, csak akkor, ha szól a feleségem. És hol tetszenek, hol nem. A *Noé bárkája* esetében nehezen mondom ítéletet, mert nagyon nehéz volt tető alá hozni, Garas Dezső barátom, az egyik főszereplő akkor már nagyon beteg volt...

• *Azt mondja, road movie-nak is tekinthető a Vándorszínészek, de a cselekmény és*

Vándorszínészek

(Végh Péter, Gáspár Sándor, Nagy Kálózy Eszter, Rudolf Péter.)

előzetes alapján a néző drámai és vígjátéki műfaji olvasata is érvényes lehet?

Akármilyen bután hangzik, ennek a filmnek az a műfaja, ahogyan egymással élünk. Nem véletlenül mondom ezt, hiszen

számomra ez a tézis volt a modell. Dráma lenne? Van benne halál. Együtt akarnak maradni a szereplők, de felsejlik a gyűlölet. Nyilvánvaló, van benne humor is. Tudom, ma már talán nem így kellene filmet készíteni, de öntörvényű vagyok. Bárhogyan is van, a filmet és a forgatás csodálatos élményét senki nem veheti el tőlem. Hiába üvöltöztem, hiába hajtottam bele a színészeimet a leghülyébb helyzetekbe, jól tudtunk együtt dolgozni. A forgatás után volt egy stábbuli, ahol odajött hozzám egy munkatárs, aki azt mondta, hogy rengeteg filmben dolgozott, de mégis külön köszöni az élményt, amit néhány hét alatt a *Vándorszínészek* alkotójaként élt át. Kérlek, informáld arról, ez miért történhetett, kíváncsiskodtam. Azt felelte, manapság a rendezők ülnek egy székben, mellettük két asszisztens és így irányítanak, viszont szerinte én stábtág voltam.

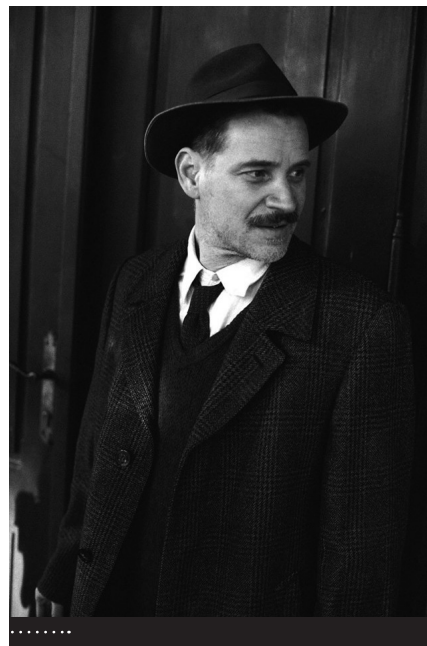
• *Péterfy Gergellyel és Székér Andrással közösen írta a forgatókönyvet. Mérvadó az, ha az egyik szerző történetesen szépíró?*

Egy álom szépíróval dolgozni, történetesen akkor, ha Péterfy Gergelynek

BESZÉLGETÉS TÓTH BARNABÁSSAL

A pozitív hős és egy aljas módszer

SZIVÁK BERNADETT



1949. EGY APA A KISFIÁVAL PRÓBÁL NYUGATRA SZÖKNI A VASFÜGGÖNYÖN ÁT. TÓTH BARNABÁS KISJÁTÉKFILMJE VALÓS ESEMÉNYEK ALAPJÁN KÉSZÜLT.

Történelmi témájú filmmel rukkolt elő Tóth Barnabás. A sokoldalú rendező legújabb kisjátékfilmje, a *Van egy határ* a második világháború utáni években játszódik valahol Közép-Európában. Apa és fia határátlépési kísérlete ugyan kitalált történet, de a becsapós végkifejlet számos konkrét esetben megtörtént a '40-es, '50-es években. A filmet januárban mutatta be az M2.

• *Bevallom, a filmed kapcsán hallottam először a második világháború utáni fiktív határokról. Honnan tudsz ezekről?*

Magyarországon ilyen nem volt, hiszen a túloldalon nem amerikai, hanem

szovjet táborok voltak. Én is véletlenül találtam rá erre a történetre, Gazdag József író-újságíró *Egy futballfüggő naplójából* című kötetében, ami lényegében egy cikksorozat, és az egyikben írja, hogy ül a vonaton, és arról olvas, hogy

a cseheknél voltak ilyen fiktív határok a '40-es években. Az erről szóló pár mondat nagyon megtetszett, mármint olyan értelemben, hogy hátborzongató, mikre képes az ember. Aztán elkezdtem utánajárni – természetesen fent van erről minden az interneten –, majd magyar történészekkel is beszélgettem. De Magyarországon nincs ez benne a köztudatban, még Rainer M. János is – aki az '50-es évek specialistája – tőlem hallott erről. De nem árt, ha tudunk róla, hátha megpróbálná valaki újra ezt az aljas módszert a történelem folyamán. A filmben a karakterek magyarok, mert nem akartam idegen neveket használni, elidegenítőnek éreztem.

• *Amikor erről olvastál, rögtön az ugrott be, hogy készítenél erről a témáról egy filmet?*

Igen. Van egy ötletgyűjteményem, ha bármi érdekeset olvasok, leírom pár sorban, ezt is rögtön leírtam. Amikor a rövidfilmes pályázatot meghírdették, akkor a jegyzeteimben nézelődve Mécs Mónika és Muhi András producerekkel e mellett döntöttünk. Azt vettem észre, hogy mostanában gyakran a '40-es, '50-es évekbeli témákat preferálják a zsűri, és ebben a hullámban nyerhetett a terv.

• *Hogyan született a cím? Nekem nagyon tetszik a kettőssége.*

Van egy határ

(Hajdu Szabolcs)

Nem tudom, hogyan ugrott be, de magyarul tényleg jól működik. Egyébként nem vagyok híve a szójátékoknak, de

ez annyira talán nem erőltetett. Más nyelven sajnos nem működik, a cseheknél ezt a jelenséget „határkő hadműveletnek” hívták, így lett *Operation Stone* a filmem angol címe.

• *Hogyan találtál rá a szereplőkre?*

Már ahogy elkezdtem foglalkozni a témával, úgy egyre inkább érdekelt a hős, a menekülő apa figurája. Alaposan körüljártuk Rainer M. Jánossal, hogy kik voltak azok, akik anno próbáltak disszidálni, milyen társadalmi kör és milyen okból. Ascher Irma volt a casting direktor és ő ajánlotta Hajdu Szabolcsot főszereplőnek. Szabolcs lázadó figura, egy bátor ember a szememben az által, amit képvisel a kultúrában és a filmjeiben. Azt akartam, hogy a film a pozitív hősről szóljon, ne a gonoszság mechanizmusáról. Szabolcs nagyon sokat utazik az *Ernellék Farkaséknál* miatt, és egyébként is rengeteget dolgozik színházban, de szerencsére le tudtuk egyeztetni, és volt is kedve megcsinálni a filmet. Szuper volt vele dolgozni, profi és alázatos színész. A többieket castingoltuk, de például a kihallgató nő, Polyák Ildikó a Külkereskedelmi Főiskolán volt az angol tanárnőm. Emlékeztem rá, hogy nagyon jó arca van, és persze perfekt angolból. Volt próbafelvétele, de rögtön láttuk, hogy nála jobbat úgysem találunk. A fiú pedig az én kisfiam volt.

Tóth Barnabás





• *Mi volt a legnagyobb nehézség a forgatás alatt?*

Megtalálni a helyszínt, azzal nagyon sokat szenvedtünk. A helyszín szerintem egyre nagyobb probléma minden filmnél: fontos, hogy amellet, hogy illeszkedjen a film világába elérhető és olcsó is legyen. Végül megtaláltuk ezt a vadászházat a Börzsönyben, ami egy működő turistaház, és majdnem minden korabelinek tűnik rajta, csak a bútorokat kellett cserélni. Miután ez megvolt, nagyjából meg is nyugodtam. A határszakaszt Fóton vettük fel, általában nagyfilmekben az a díszlet adja koncentrációs táborok helyszínét. Éjszakai felvételek, külső helyszínek, ráadásul télen, mindez fárasztó volt, főleg a gyerekeknek, de profin viselkedett. Az mindig hálás, amikor egyetlen helyszínen pár ember egy kamaradrámát hoz össze, elég sok filmem ilyen. Valamelyik egy tolmácsfülkében játszódik, egy másik egy vonaton, az *Újratervezés* egy autóban. Amellet, hogy egyszerűbb, mint több helyszínen forgatni, könnyebb a színészekre és az emberi viszonyokra fókuszálni. Az egy helyen–egy időben típusú történetek mindig hálásak.

• *Mit üzen a film?*

A cél az ismeretterjesztés, hiszen az emberek meglepődnek azon, hogy volt ilyen. Csehországban, Németországban és a Szovjetunióban több ezer ember esett áldozatul ennek az aljasságnak évtizedeken keresztül. A történelem rendszeresen ismétli magát, és sajnos most is sok jel mutat arra, hogy nem minden halad jól sem az országban, sem a világban. Szerintem alkotóként néha érdemes rámutatni ilyen szörnyű, megtörtént dolgokra.

• *Nekem nagyon tetszett a film ritmusa, hogy nem a legvégén, hirtelen szembeesíti a nézőt, hanem fokozatosan, egyre gyanúsabb lesz a szituáció.*

Ez a fokozatosság tudatos szándék volt. Létezett olyan verziója a könyvnek, ami a film végén szembeesíti a nézőt. De félttem, hogy nem lesz érthető, és nem is a váratlan fordulat bemutatása volt a szándék, hanem hogy két-három lépcsőfokban jöjjön a felismerés.

• *Te nagy pártolója vagy a kisjátékfilmeknek, és néhány éve készült nagyjátékfilm ed is. Melyik műfajjal szeretnél a jövőben foglalkozni?*

Most már szép lassan inkább nagyjátékfilmeket szeretnék csinálni. A me-

Van egy határ

(Hajdu Szabolcs és Tóth Máttyás)

cenatúraprogram támogatásával és az Inforg-MEM Film gyártásában most készülő tévéfilmem, az *Akik*

maradtak, lényegében nagyjátékfilm, a televíziós bemutatás után szeretnék majd mozikban is forgalmazni, fesztiválokra vinni. A Filmalpnál is mindig van tőlem valami, most a *Boszorkányok* című filmtervem. Az elképzeléseimben is most már inkább nagyjátékfilmek vannak. A rövidfilm bármennyire is hálás műfaj abból a szempontból, hogy egy történetet el lehet mesélni negyedóra alatt – és bizonyos sztorik egyébként is csak erre alkalmasak –, nem biztos, hogy megéri az a több hónapnyi sőt, évnyi munka, amit ugyan úgy bele kell fektetni, mint egy mozifilm esetében. Az *Újratervezés* esetében egy egyszeri csoda volt, hogy egy ország megismerte, és bizonyos szempontból én is annak a hírből élek, de nem lehet mindig erre számítani. Sok száz rövidfilm készül évente, és eltűnnek, nem esik akkora figyelem rájuk, a fesztiválokon pedig csak ezek a beteg rövidfilmek népszerűek, amelyek az én stílusomhoz nem passzolnak. Én szórakoztatni szeretnék, és népszerű



játékfilm is egyre nehezebben, de ott még a szakma és a sajtó jobban odafigyel az alkotásokra, felhívja a figyelmet a jó filmekre.

• *De azért a rövidfilmkészítés jó gyakorlás és felkészülés a nagyjátékfilmre.*

Én már túlgyakoroltam magam. (nevet) Az első egészestés filmem előtt tíz kisfilmet csináltam, azóta megint túl vagyok haton. Nem akarok minden nagyjátékfilm között ennyi rövidfilmet csinálni, mert az tíz évet jelent. Remélem, hogy most már egyre több lehetőségem lesz nagyjátékfilmeket készíteni.

• *Mi a véleményed a mecénatúraprogramról?*

Mint alkotó és producer nem panaszkodhatom. A nyerési találatom egész jó. Ismeretterjesztő sorozatot, dokumentum-, tévé- és rövidfilmet is csinálhatok Szirmai Márton rendezővel a Tadam Film Kft.-vel és az Inforg M&M-mel. Az is tetszik, hogy odafigyelnek arra, hogy bemutassák az alkotásokat a tévében, szorgalmazzák a fesztiválszerepléseket, népszerűsítik az alkotásokat. Emellett nem akarok panaszkodni, de az egy produkcióra fordítható támogatás összege elég kevés. Mi abból tudunk dolgozni, amit támogatásként kapunk, és 120 millió forintból leforgatni egy kosztümös filmet elég húzós lesz. De összességében pozitívan ítélem meg a programot.

Van egy határ

(Göttinger Pál, Polyák Ildikó és Baronits Gábor)

filmeket csinálni, amelyek meghatják, megérintik, megnevettetik és elgondolkodtatják az embereket, erre pedig a rövidfilm nem alkalmas, mert nehezen jut el a közönséghez. A nagy-

AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Tóth Barnabás rendező, forgatókönyvíró, producer, színész. 2003-ban végzett a Színház- és Filmművészeti Egyetem film- és TV producer, majd rendező szakán. Számos kisfilmje közül a legismertebb *Újratervezés* című alkotása, amely a szakmai elismerések mellett – Magyar Filmkritikusok Díja – nagyon gyorsan vált ismertté és kedveltté a hazai közönség körében is. 2009-ben jelent meg nagyjátékfilmje, a *Rózsaszín sajtó*, jelenleg a Médiatanács támogatásával készül egész estés tévéfilmje. Producerként többek között a *Privát tanmenet* című online dokumentum sorozat és *A gondolkodás művészete* című ismeretterjesztő széria köthető a nevéhez. A Momentán Társulat alapító tagja.

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

További interjúk és filmajánlók:

mediatanacs.blog.hu

Bővebben a támogatási rendszerről:

mecenatura.mediatanacs.hu



AZ M&M FILM FELVÉTELEI

CSEH ANDRÁS ÉS MATA JÁNOS ANIMÁCIÓI

Papírvizsla, madárkomédia

VARGA ZOLTÁN

CSEH ANDRÁS (1927–2017) ÉS MATA JÁNOS (1934–2017) MUNKÁSSÁGA A MAGYAR ANIMÁCIÓ MEGKERÜLHETLEN FEJEZETEI.

2017 decemberének végén alig néhány nap különbséggel lehetett értesülni Mata János és Cseh András halálhíréről. A két rendező fontos fejezeteket jegyzett a magyar animációs film történetében. Mindketten annak a Macskássy Gyulának a szárnyai alatt kezdték animációs filmes pályafutásukat, aki kiharcolta, hogy a hazai mozgókép-gyártásban az animáció is megkaphassa a méltó helyet. Az inaséveket és az első egyedi filmeket követően Cseh András és Mata János neve egyaránt animációs sorozatokkal kapcsolódott össze.

A Képzőművészeti Főiskolán végzett tanulmányait követően Cseh András (1927–2017) pályakezdése a magyar rajzfilm „honalapításának” korszakához kötődik, az 50-es évekhez; közreműködője volt valamennyi ekkor készült Macskássy-animációnak. Rajzolóként találkozunk a nevével *A kiskakas gyémánt félkrajcárja*, az *Erdei sportverseny* és a *Kutyakötelesség* stáblistáján, a *Két bors ökröcskében* már mozdulattervezőként (animátorként) vett részt, s az évtized második felének rajzfilmjeit – az *Egér és oroslán*, valamint *A telhetetlen méhecske* Macskássy-klasszikusain kívül a Csermák Tibor által rendezett *A török és teheneket* – ő fényképezte másodmagával. Operatőri teendőket később is számos alkalommal ellátott saját és kollégái filmjeiben egyaránt. Rendezői debütálására a Pannónia Filmstúdió első külföldi megrendelésre készült sorozattermékekben, az *Artúrban* került sor, majd a hazai fogantatású sorozatanimációt megalapozó Macskássy-széria, a *Peti* egyes epizódjai bővítették a rendezői repertoárt. A sorozatanimációk végigkísérik Cseh András pályáját: részt vett többek által

gondozott szériákban, mint a *Vili és Bütyök* vagy a *Hurrá*; rendezett epizódokat az elsősorban Imre István nevéhez fűződő *Stop! Közlekedj okosan* számára is; továbbá Gyulai Líviusz mellett volt tárrendezője a *Jómadarak* című burleszkszerű rajzfilmsorozatnak.

A Cseh András-életműben olyan technika-forma érlelődött jóformán alkotói kézjegyé, amely rajta kívül kevés követőt inspirált a hazai animáció történetében. A *papírkivágásos animáció* eljárásaival önszorgalomból ismerkedett meg az alkotó, s tapasztalatait „élesben” kamatoztathatta a külföldi megrendelésre készült 1967-es *Topinosorozatban*. A papírkivágásos animációt alapvetően a sorozatok, vagyis a *Frakk*, a *macskák réme* (1972–86) és a *Vackor az első bében* (1987) számára tartotta fent a rendező, egyedi filmjeire viszont ennek a formának elvontabb változata, a *kollázsanimáció* jellemző. (Papírkivágásos figurákat mozgatott ugyan

A szélkötő Kalamona című 1974-es népmese-feldolgozás is, de az *Európai népek meséi* koprodukciós széria részeként kevésbé tekinthető olyan szerzői munkának, mint a kollázsanimációk.) A *Frakk* nem csupán a hazai sorozatanimációs termésben kiemelkedőnek mondható négy évada miatt, de összetéveszthetetlen stílusa és felejthetetlen figurái révén is a legnépszerűbb Cseh András-animáció lett. A *Frakk*-széria útra bocsátásában Bálint Ágnes íróként, Várnai György tervezőként segédkezett, míg a rendezésben többen, elsősorban Cseh András és Nagy

Pál vettek részt. (Várnai és Cseh együttműködésének gyümölcse az *Ambíció* című 1973-as groteszk rajzfilm is.) A sorozat a nyugdíjas házaspárt, Irma nénit és Károly bácsit, s természetesen „háziállattartásukat”, azaz a Frakk névre hallgató vizslát s a két mihaszna macskát, Szerénkét és Lukráciát helyezi középpontba – jórészt az állatok között bontakozó torzalkodásokra fókuszálva, amelyek a kutya–macska barátság velejáráiként éppúgy értelmezhetők, mint szimbolikus testvérviszálynak. A papírkivágásos animáció bár korlátozottabb látványalkotást tesz lehetővé, mint a hagyományos rajzanimáció, a *Frakk* által kínált, egyszerűségükben is megkapó történetekhez és kevésbé bonyolult cselekményépítéshez tökéletesen passzol. Míg az első két *Frakk*-évadot Cseh András másokkal együtt jegyezte, a harmadikban pedig nem vett részt, a negyediknek minden epizódját ő rendezte – köztük a széria egyik leginkább lélekmelengető tételét, *Az irigy kutya karácsonyát*.

A *Frakk* vagy a Kormos István piszen pisze kölyökmackójának élményeit megelevenítő *Vackor* papírkivágásos animációi széles publikumot célzó munkák – Cseh András egyedi filmjei viszont a 60-as évek magyar animációs új hullámanak, a stúdió művészi útkeresésének fontos darabjai. A kollázsanimáció elvont képalkotását csipős ironiával fűszerezi *A tapéta nem minden* (1964), amely a főhős és a „modern nő” viharos találkozását szédületes tánc Koreográfiával viszi színre; a rajzot és a kollázst változó *Áprilisi szélben* (1965) egy fiatal lány képzeletében szökken szárba egy románc, miközben a fantázia és a tava-

Frakk





szi szellő a város megszokott arculatát is átfazonírozza. A vegyes technikát alkalmazó *Nyersanyag* (1968) formatörténeti jelentősége, hogy itt jelenik meg a magyar animációban a gyurma használata, de a film versbe szedett fanyar narrációja is emlékezetes. A gyurma-főhőst szülői és tanítói, főnöki és házastársi cekek formázzák és (de-)formálják – remek párhuzamot létesítve téma és vizuális nyelv (a gyurma képlékenysége) között.

Cseh András egyedi filmjei merész formai határátlépésekre, sorozatai a közönségigényeket tiszteletben tartó mestersegbeli tudásra épültek – az életmű két oldala szemléletes példája annak, hogy a magyar animáció fénykorában szerzői és populáris animáció szépen megfértek egymás mellett.

A Debreceni Egyetem hallgatójaként Mata János (1934–2017) eredetileg orvosnak készült, ám 1956 után politikai okokból meg kellett szakítania tanulmányait, sőt szülővárosát is elhagyni kényszerült. Budapesten illusztrátorként és karikaturistaként – s rajzfilmrajongóként – vezette útja a Pannónia Filmstúdióhoz; rajzolóként többek között Macskássy Gyula stílusforradalmat hozó művei őrzik a nevét (*A ceruza és a radír*, *Párbaj*). Első saját filmje, a *Szabály az szabály* (1964) a kisember és az önkényes erőszak konfrontációját fűrkészte a Macskássy–Várnai-alkotópáros által indított karikatúrás rajzfilm áramlatában (Mata János Macskássyt

Kukori és Kotkoda tekintette mesterének az animációban). Ezt az utat folytatta *A madár* (1966) című rajzfilm is: nyárspolgár főhőse köztéri szobrot próbál lefotózni, ám ebben sokáig egy alkalmatlankodó kismadár akadályozza. Bizarr csattanója (melyben a szoborról kiderül, hogy korántsem olyan kőből faragták, mint hihetnénk) és az Alfonzó által énekelt, többször felhangzó dalocska teszi különlegessé a második Mata-rajzfilmet.

A Moszkvában, illetve a Szovjetunió országaiban ösztöndíjaként töltött időszak (1964–68) után Mata János a Magyar Televízióval került munkakapcsolatba. Mint megannyi animációs sorozat, a *Kukori és Kotkoda* (1970–71) is Bálint Ágnes kezdeményezéseként került képernyőre, s az író nő kérte föl Mata Jánost a széria megtervezésére és a rendezői feladatok ellátására. Noha a *Kukori és Kotkoda* csupán két évadot, azaz 26 epizódot ért meg, máig az idézett, hivatkozott, akár kultikusnak is mondható szériák közé tartozik. Ebben bizonyára közrejátszanak a *Kukori és Kotkoda* köré szőtt legendák is (miszerint felsőbb utasításra vették le a műsorról, mert „áthallásosnak” érezték a főcímdal bizonyos részleteit), de persze elsősorban a széria nyerő csapatának köszönhető, a rendező és az író nő mellett a zeneszerző Lovas Ferencnek vagy a parádézó szinkronszínészeknek. Márkus László adta a hangját Kukorinak, Psota Irén és Hacser Józsa kotkodácsolt Kotkodaként, s a mellékfigurák tollá bújó színészek is remekeltek (Szuhay

Balázs Kopasznyakúként, Horváth Gyula mint Habzsolháp). A sorozat a házsártos feleség és a link férjfigura komikus konfliktusait variálta: Kukori vagy házimunka alól próbált kibújni, vagy valamilyen vágyát szeretne volna valóra váltani – lehetőleg anélkül, hogy erről felesége tudomást szerezne. A szituációs komédiák és a szatirikus társadalomrajz között mozgó *Kukori és Kotkoda* korát megelőző vonása a nagyfokú önreflexivitás. Rendszeresen visszatérő eleme, hogy a szereplők tévéműsorokat néznek (sportközvetítéstől hangversenyig, táncdal fesztiváltól krimiig), sőt időnként maguk is megpróbálnak képernyőre kerülni – például *A baromfiudvar réme* és *a Dimbes-dombos...* című epizódokban Kukori botcsinálta filmszínészként sül fel.

Mata János következő sorozata, a *Kukori és Kotkoda* földközeli kalambokait bolygóközi utazásokra váltó *Mikrobi* (1973–75) még sokkal inkább megelőzte a korát. A rendező egy rövid reklámanimációja mellett a *Mikrobi* tartalmazza a magyar film-történet legelső olyan képsorait, melyeknek kidolgozásában számítógépes programot alkalmaztak – megelőzve Bódy Gábor 1976-os BBS-filmjét, a *Pszichokozmoszokat*, valamint a Pannónia CGI-animációival kapcsolatos kísérleteit a 80-as évekből. Mata János és az informatikus Kassai Árpád számítógép segítségével generálta az űrhajó felemelkedésének, felszállásának és fordulásainak mozgássorait, s ezek rendre visszatérő képelemek az egyévtizedes sorozat egészében. Makettekéről készített fényképekből kialakított háttérvilága, különleges hangeffektusai, valamint a robot és a távoli bolygók lakóinak torzított beszédhangja révén a *Mikrobi* még további szempontokból is rendhagyónak, sőt úttörőnek mondható. Rádiójátékából „érkezett” főhőse – akinek eredeti kalandjait Bálint Ágnes tette képernyőképessé – az egyetlen főhősi pozícióba helyezett robotfigura a magyar (sorozat)animáció történetében; a címszerepben Csákányi László vokális bravúrja hallható.

A rendező bár később is foglalkozott számítógépes grafikával, az animációs filmek helyett érdeklődése a dokumentumfilmek és televíziós műsorok felé fordult – ám a *Kukori és Kotkoda*, illetve a *Mikrobi* kitörőhatású beírta Mata János nevét a magyar animáció nagykönyvébe. •

LAURENT CANTET

Egyedül nem megy

VAJDA JUDIT

A FRANCIA RENDEZŐ 2008-BAN AZ OSZTÁLLYAL ROBBANT BE,
DE NEM A SEMMIBŐL JÖTT.

Laurent Cantet eddigi nyolc nagyjátékfilmjében és a *Havanna, szeretlek!* című szkeccsfilm részeként rendezett rövidfilmjében folyamatosan egyetlen témát járt körül. Hogy az alkotó mégsem vált monomániás rendezővé, annak az az oka, hogy ezt az egyetlen témát sokféleképpen csomagolta be, s többször változtatott a stílusán is.

A TÁRSAS LÉNY

Cantet filmjeinek általában nem egyetlen főhőse van, s még csak nem is egy pár, egy család vagy néhány barát áll a középpontjukban. A direktor mindig a közösséget vizsgálja, ennél fogva nála a csapat a legkisebb egység. Bemutatózó nagyjátékfilmjében, az 1997-es *Időn kívülben* (*Les sanguinaires*) egy több mint tucatnyi emberből, több külön családból álló baráti társaság érkezik egy elzárt kis szigetre, hogy a nagyvárosi örületől távol élje át az ezredfordulás szilvesztert. Az ezt követő *Emberi erőforrásokban* (*Ressources humaines*, 1999) ugyan megnevezhetünk egy központi figurát, ám az apja munkahelyére szakmai gyakorlatra érkező Franck személyéről nem tudunk meg semmit: a cselekmény során az válik fontossá, hogyan illeszkedik be a fiú a gyár dolgozói közé, és válik a vezetőség szövetségességéből a munkásokkal szimpatizáló, sőt sztrájkjukat támogató figurává.

A 2001-ben bemutatott *Időbeosztás* (*L'emploi du temps*) áll a legközelebb ahhoz, hogy egyetlen ember portréját és egyéni drámáját nyújtsa, ám itt a közösség éppen a hiányával válik

központi témává. Vincent akár a múltik világába betagozódott Franck is lehetne, egy későbbi életszakaszában. A középkorú, családós férfi több mint tíz év után elveszti munkahelyét, kikerül cége biztonságos közegéből, amit olyan szinten nem tud feldolgozni, hogy családjá elöl is titkolja a dolgot, és úgy tesz, mintha csak munkahelyét váltott volna, és fontos pozícióban dolgozna máshol.

Az *Asszonyok paradicsomában* (*Vers le sud*, 2005) szintén van egy kiemelt karakter, ám itt is annak lehetünk a tanúi, ahogy a főhősnő, Brenda, miközben azt hiszi, problémáival és vágyaival egyedül van, egy nagyon is egységes kis közösség részévé válik: a Haitira az ottani fekete fiúktól megvásárolható testi szerelem reményében érkező „víg özvegyek” társaságának részévé.

A cannes-i Arany Pálma-díjas, Oscarjelölt *Az osztály* különlegessége, hogy elviekben egy tanár a főhőse, de róla a film több mint két órája alatt semmit sem tudunk meg. Ehelyett mintha csak egy prizma lenne, rajta keresztül ismerjük meg a címszereplő osztályt, az ő osztálya tanulóit. További bravúrként az alkotó itt megkettőzi a közösséget, és a diákokén kívül a tanárok csoportját is hasonló részletességgel mutatja be. Cantet 2012-es munkájában, a *Havanna, szeretlek!* (*7 días en La Habana*) részeként készült 20 perces kisfilmben, *A szökőkútban* (*La Fuente*) jelenítette meg a számára ideális világot. Természetesen ezúttal is egy közösséget láthatunk, egy szomszéd-

ságot, amelynek tagjai egyikük egyetlen szavára reggel 6-kor az ágyból kiugrasztva, minden mást hátrahagyva vállalkoznak arra, hogy teljesítsék az illető álmát. A *szökőkútban* senki sem kételkedik, mindenki együttműködik, mindenki egyszerre mozdul, ha valami probléma adódik, valakinek rögtön lesz egy mentő javaslata – mindezt azért, hogy egy bolond öregasszony az egész lakását átalakítsa egyetlen nap alatt, hogy a nap végén méltóképpen ünnepelhesék Szűz Máriát.

Cantet jellemzően irodalmi adaptációnál is úgy választ alapanyagot, hogy az illeszkedjen kedvenc témájához. A Joyce Carol Oates regényéből készült *Foxfire* (2012) egy lánybandát mutat be az ötvenes évek Amerikájában, melynek tagjai felismerik, hogy nőként, ráadásul kiskorúként mennyire el vannak nyomva, ezért szövetséget kötnek, ám ők sem maradhatnak ártatlanok, és az önvédelemből elkövetett apró csínyektől csakhamar eljutnak a legsúlyosabb bűncselekményekig. A közösség központi szerepe a rendező két utolsó filmje esetében is egyértelmű: az egy kubai baráti társaság körében játszódó *Havannai éjszakának* (*Retour à Ithaque*, 2014) öt egyenrangú főhőse van, a tavalyi *Workshop* pedig egy nyári fröszeminárium csapatát mutatja be, s ha ki is emelkedik a résztvevők közül valaki, ez éppen a társasággal való szembefordulása miatt történik.

A FÉLELEM MEGESZI A LELKET

Habár elsőre úgy tűnhet, Cantet csoportok, kisközösségek felé irányuló érdeklődése szociálpszichológiai attitűdöt takar, az alkotót valójában nem a csoportdinamikai folyamatok érdeklik – sokkal nagyobb távlatokra tekint. A tanárszülők gyerekeként nevelkedett alkotó igazi filmes szociológus: minden filmjét áthatja a társadalmi érzékenység, s társadalmi problémák iránti fogékonysága előbb-utóbb még akkor is kibukik, ha első pillantásra esetleg nem látjuk a fától az erdőt.

A mindössze 68 perces *Időn kívül* elsőre az ezredfordulás mizéria kapcsán forgatott könnyed ujjgyakorlatnak tűnik, ám az elvonuló baráti társaság konfliktusaiból igen hamar kiviláglik a modern ember válsága. A csúcstechnika fejlődése miatt az átmeneti önkéntes remeték hiába akar-

nak, nem tudnak hátat fordítani a nagy közös világnak. Begyűjthetik ugyan mindegyikük óráját, hogy még csak véletlenül se sejtse, mikor fordul át 1999 2000-be, letilthatják szigetükön a rádióhallgatást, de amikor többen közülük eltűnnek, egy helikopter nevű modern vívmány segítségével mentik meg őket. Csoportidentitásukat tovább borzolja, hogy egyáltalán nem biztosak abban, hogy mennyire kellene szakítaniuk a konvenciókkal, és emiatt olyan szinten egymás ellen fordulnak (első sorban vezetőjük, az utat megszervező François ellen), hogy egység és összetartás helyett sokkal inkább a társas magány az, ami az eszünkbe jut róluk.

Az *Időn kívülről* eltérően Cantet legtöbb művében szinte azonnal és egyértelműen beazonosítható a vizsgálat tárgyául választott társadalmi probléma. Az *Emberi erőforrásokban* a vállalat mint az embereket kizsákmányoló, elfogyasztó, majd használat után eldobó gépezet, vezetői pedig az ezt fenntartó gonosztevőkként jelennek meg, de a munkások és „öltönyösök” szembenállásában felfedezhető a jó öreg osztálykülönbség is. Az ifjú főhős pedig egy személyben testesíti meg a társadalmi előrelépés konfliktusát: Franck nem tudja feldolgozni, hogy míg apja egyszerű melós, neki megadatott a diplomaszerezés és az értelmiségivé válás lehetősége, így a végén elutasítja a pozíciója és tudása szerint neki járó állást, és visszatér

a kétkezi munkások oldalára. Az *Időbeosztás* Vincent vergődésén keresztül a munkanélküliséget és a multicégek identitásképző erejének csapdáját fogalmazza meg, míg *Az osztály* a multikulturális Párizs sokszínű, sokarcú és soknyelvű diákságát mutatja be, különös tekintettel arra, milyen problémákhoz vezethet a többségitől eltérő háttér és etnikum.

Az *Asszonyok paradicsomában* a fekete fiúkat kihasználó gazdag fehér nők képében egyértelműen a harmadik világ kizsákmányolása és a jóléti országok máig fennálló gyarmatosító hozzáállása jelenik meg, amit a főhősnő útjával külön ki is emelnek. Brenda azért tér vissza korábbi vakációjára színhelyére, mert beleszeretett a haiti fiúba, akinek annak idején elvette a szüzességét. De mikor szerelme tárgya eldobhatóan bizonyul, a nő könnyedén továbblép, és egyéb helyszíneken készül folytatni szexuális kalandozását. Cantet itt egészen egyértelmű szimbólumokat használ: tulajdonképpen mindenki az országának feleltethető meg (Brenda és a többi nő az Egyesült Államokat, a fekete szerető Haitit képviseli), amit tovább hangsúlyoz a cselekmény utolsó fordulata. Brenda szerelmének halála nemcsak azt jelenti, hogy a fiú és amit képvisel, az értéktelen és eldobható, hanem azt is, hogy kívülről, külső beavatkozással nem lehet segíteni rajta, hiába próbálják „felemelni” a gazdag nyugati nők.

„Nem tudnak hátat fordítani a közös világnak”
(Az osztály)

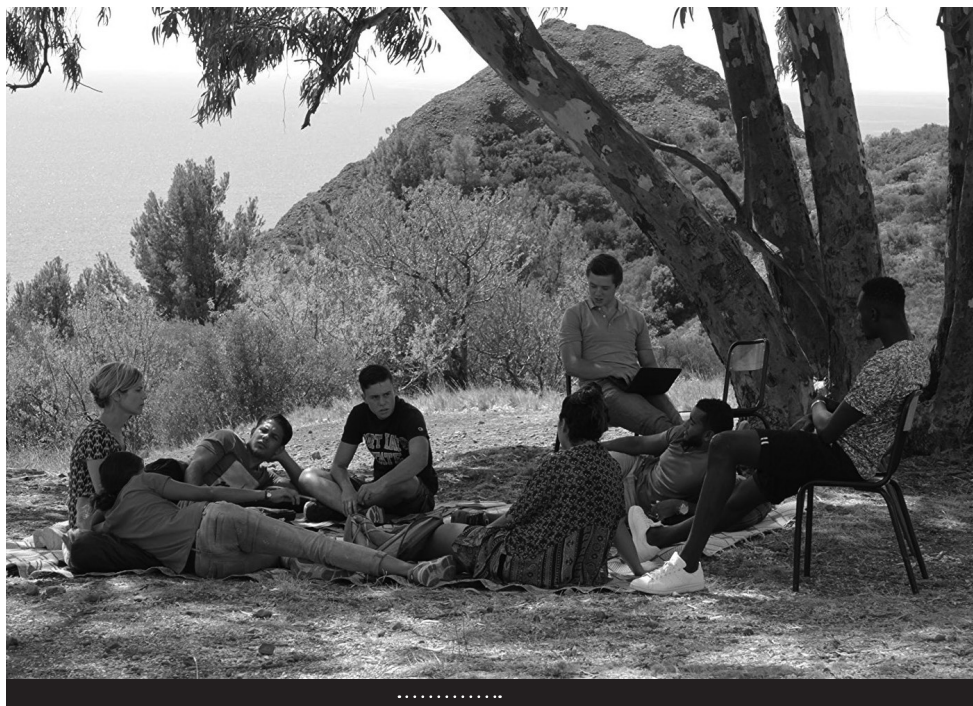
A legrejtettebben a *Foxfire*-ben bújik meg a társadalmi mondanivaló, de azért ott sem kell sokáig keresni. A lányok kriminalizálódása azt bizonyítja, hogy ha fiatal nőként nem a betagozódást választod, akkor nincs más lehetőség, mint a törvényen kívüliség – jól példázza ezt a film utolsó jelenete, melyben a banda vezetőjét Fidel Castro oldalán láthatjuk, a történeteket elmesélő krónikást pedig decens állásban, maga mögött hagyva a múltat (hősünk annyira ragaszkodik új életéhez, hogy hiába egyértelmű az azonosság, nem hajlandó felismerni az újságban Castro mellett pózoló barátját). A bandatagok törvény általi megbüntetése, majd később saját hibájukból való bűnbe esése arra is jó példa, hogy a nőket akkor is elnyomják, ha ellenállnak. Ha ráadásul kiskorúak is, még rosszabb a helyzetük („Miért fél annyira a társadalom egy 15 éves lánytól?” – teszi fel lényeglátóan a kérdést a rezonőr figura).

Az alkotónak legpontosabban a *Havannai éjszakában* sikerül a megjelenő csoporton keresztül megragadnia egy egész társadalom rettegő lelkét. A film másfél óra alatt szinte egyszer sem mozdulunk ki a helyszínül szolgáló tétőteraszról, így hőseinket közegükből, környezetükből, a teljes társadalomból kiragadva ismerjük meg. Beszélgetéseikből mégis kibontakozik a sajátjukon kívül egész Kuba múltja is, és túlpontosan jelenik meg az a politikai és történelmi helyzet, ami miatt a baráti

társaság minden tagja elvesztett vagy feladott valamit, ami miatt nem tudnak felhőtlenül örülni egymásnak, és ami miatt a vidám nosztalgizálásba folyamatosan betör a kegyetlen realitás (akár egy áramszünet formájában, akár a pénztelenségre vagy az egyetlen menekülést jelentő emigrációra tett utalásokkal). A *Havanna, szeretlek!* rövid távú derűje után itt Kuba kevésbé napfényes oldala mutatkozik be, átvitt értelemben és szó szerint egyaránt (a film egyetlen éjszaka leforgása alatt játszódik).

Legutóbbi munkájával Cantet visszatért a kezdetekhez: a *Workshop* a debütáló alkotáshoz hasonlóan ismét azt tárgyalja, hogy egy ember szembe fordul egy csoporttal. Az ezredfordulás





epizodikussághoz is. Habár mindkét Cantet-filmnek van valamilyen időbeli kerete (előbbinek egyetlen tanév, utóbbinak egy nyár), és a játék-
idő végén történt fordulatok valamennyi cselekményt is adnak mindkettőnek, egyiknek sincs szigorú értelemben vett lineáris sztorija: ehelyett olyan jeleneteket látunk, amelyekben nagyjából mindig ugyanaz történik, így visszavisszatérő epizódokként értékelhetők. Legújabb filmjeiben viszont az alkotó elhagyta a dokumentarizmust, és mind a *Foxfire*-rel, mind a *Havanai éjszakával* a lehető legközelebb került a fősodorbéli történetmeséléshez – olyan szokványos hatáskeltő megoldásokkal, mint a belső monológ, a késleltetés vagy a sokkal teátrálisabb színészi játék. A

félelem éveitől azonban mára eljutottunk odáig, hogy az elidegenedés már sokkal hamarabb utoléri az egyént. Az írószeminárium csoportját bomlasztó Antoine még csak húszéves, de máris azt érzi, amit Antonioni vergődő középkorú hősei. Nincsenek olyan erős gyökerei, mint sokadik generációs bevándorló társainak, muzulmán ismerőseitől eltérően a valláshoz sem fordulhat – egyszerűen nem tudja meghatározni magát a terrortámadások, a kultúrák keveredésére szélsőjobbos választ kínáló csoportok és a politikailag hiperkorrekt liberális értelmiség gyűrűjében. A *Workshop*ban megjelenő közösség a legheterogénebb a rendező műveiben ábrázolt összes társaság közül, de napjainkban a jelek szerint még ez sem elég ahhoz, hogy mindenki megtalálja magát valahol.

STÍLUSVÁLTÁSOK

Amilyen egytémás rendező Cantet, olyan sokféleképpen tudja elmondani gondolatait a kisközösségen belül felbukkanó nagy társadalmi jelenségekről. Az egyértelműen pályája csúcspontján lévő *Osztály* miatt sokan dokumentum-játékfilmesként tekintenek rá, ám ebből a kategóriából minden második alkotása kilóg. Az *Időn kívül* kisrealista érzékenysége után a rendező már az *Emberi erőforrásokban* elke-

„Nincsenek olyan erős gyökerei” (Workshop)

dett kísérletezni a dokumentarista stílussal, amit az *Asszonyok paradicsomában* is folytatott. A nagyon természetes színészi játék, a közelik és a vizuális művészi megoldások hiánya gondoskodik róla, hogy a mű minél jobban hasonlítson a valósághoz, sőt utóbbi alkotásban konkrét „beszélő fejés” betéteket is találunk.

Az *osztályban* Cantet sokat finomított stílusán. A jellemzés eszközeként itt már beveti a közeliket, sőt szuperközeliket is, a természetes színészi játék mellett pedig a kamera jelenléte is természetes: keresetlen, keresgélő gépmozgások segítségével kerülünk közel az iskolásokhoz, akiket az alkotónak van türelme egész hosszan, akár 10-15 percig tartó jelenetek során bemutatni. Ezzel párhuzamosan a művész szakít az addigi szenvtelen megfigyelő pozícióval, és a dokumentarista hitelesség dacára szép számmal kapunk megható, felemelő, szívbemarkoló, sőt érzelmileg túlfűtött jeleneteket is. Az *osztályban* Cantet sikeresen ötvözte a dokumentum-játékfilm pontosságát az érzékenységgel és a líraisággal (kifejezetten költői a film záró képsora, amikor az üres osztálytermet mutatják, a háttérből pedig behallatszik a vakációra távozott tanulók felszabadult zsvajva).

Az *osztály*val a rendező visszatért az *Asszonyok paradicsomában* alkalmazott

legfrissebb *Workshop*ban ezzel szemben, a dokumentarizmust megint csak megkerülve, Cantet a pálya legelejére tért vissza, és nemcsak tematikailag, de eszközhasználatát tekintve is első filmjét ismétli. Ahogy az *Időn kívül*, úgy alapvetően a *Workshop* is realista mű, de nagy teret kap benne a kihagyás, az elhallgatás és a rejtély. A hősokeket itt is gyakran mutatják elveszve a természet elemei közt: elsősorban a tengerben és a part menti sziklákon. A filmvégi bolyongás a tengerparton, totalban mutatva pedig egyenesen a modernista filmművészet legjobb pillanatait idézi.

A korábbi dokumentum-játékfilmekkel összehasonlítva az utolsó három alkotást mintha nem is Cantet rendezte volna. Hogy a jövőben vajon ezen az úton megy tovább, esetleg visszatér az egykor kézjegyét jelentő dokumentarizmushoz, lehetetlen megtippelni. Abban viszont biztosak lehetünk, hogy bármilyen formában és módon is, de ismét a közösségről fog beszélni.

WORKSHOP (L'atelier) – francia, 2017. Rendezte: **Laurent Cantet**. Írta: **Laurent Cantet** és **Robert Campillo**. Kép: **Pierre Milon**. Zene: **Edouard Pons**. Szereplők: **Marina Fois** (Olivia), **Matthieu Lucci** (Antoine), **Florian Beaujean** (Etienne), **Mamadou Doumbia** (Bouba), **Mélissa Guilbert** (Lola). Gyártó: **Archipel 35**. Forgalmazó: **Cinenuovo**. *Felirat*os. 113 perc.

HALHATATLAN KARDOK, ÖRÖKKÉVALÓ KAMERÁK

MIIKE-JUBILEUM // GÉCZI ZOLTÁN

A NYUGATI KÖZÖNSÉG A CANNES-I FILMFESZTIVÁLON LÁTHATTA ELŐSZÖR
A REBELLIS SZELLEMŰ TAKASHI MIIKE 100. NAGYJÁTÉKFILMJÉT.

A japán filmművészet ikonja kamaszkorában motorkerékpárversenyzőnek készült, ritka interjúiban – angolul nem beszél, munkájáról kelletlenül nyilatkozik, a sztárstátuszt unottan hárítja – a mai napig kifejezi fájdalomát, hogy nem jött össze a királykategóriában indulás valamilyen gyári vagy privát csapattal. Vigaszt választott hivatásában lelt, amit páratlan eltökéltséggel gyakorol: „Egész életemben filmeket készítettem. Meg kellett kedvelnem ezt a munkát.”

„NE VÁLOGASS – ALKOSSI!”

A kortárs mesterekre, kiváltképpen nyugaton, jellemző a két film közti hosszú kivárás, az ötlet alapos kicsiszolása, a gyakran elhúzódó produkciós folyamat embert próbáló türelemmel való lebonyolítása; ma már az évi egy film is kiugró munkabírást és fékezhetetlen lendületet feltételez. Mindedig pár direktor akadt csupán, aki képes volt száznál több filmet dobozba tenni, ők pedig jellemzően a némafilm évtizedeiben kezdték pályafutásukat, mikor a kurrens rendezők két-három havonta szállították a laborált tekeréseket a stúdió számára. Kertész Mihály (178) és John Ford (146) alkotják az élcsapatot, s bár a mennyiség szükségszerűen vontta magával a minőség leplezetlen ingadozását, nevüket korszakos művek tették halhatatlanná. Japán vonatkozásban a v-cinema kultúrkampfhérosa, Koji Wakamatsu (107 film, mármint az IMDB szerint; ez a szám vitatható, a lista valószínűleg bővítésre szorulna) és Kenji Mizoguchi

(101) tartja a rekordot, a jakuzafilmmek mestere, Kinji Fukasaku pedig 68 egészestést rakott dobozba. A cikk alanya 1991-ben kezdte filmes pályafutását és immáron két évtizede évi négyöt filmet készít, személyes hitvallását, miszerint „nem válogatni kell, hanem alkotni”, eltántoríthatatlanul követi, elkötelezettségét a kedvezőtlen kritikai visszhang sem rendítheti meg („Ha az emberek nem méltányolják az aktuális filmem, nos, az sem igazán érdekel. Majd fogják szeretni a következőt.”). De ami a póre számokon túl valóban egyedivé és figyelemre méltóvá teszi ezt a karriert, hogy Miike az 1990-es évek végén, a cenzúráért üvöltő, radikális undergroundból tört fel a mainstream világába, önfeladás nélkül válva megveszekedett anarchistából ünnepezt rendezővé: „Sosem hittem volna, hogy a filmjeimet egyszer majd fesztiválok mutatják be. Nem volt ilyen ambícióm, és ez a mai napig nem változott meg.” – nyilatkozta a jubileumi rendezés Cannes-i díszbemutatóját követően.

Egyedülálló alkotó ő, több szempontból is, a kortárs filmművészet világában.

KENSHIN A POKOLBÓL

Halálra sebzett férfi üvölt bele a vaksötét éjszakába, vér fröccsen a házfalra, kétségbeesett tusakodás, ádáz kardcsata dúl fekete-fehérben. Tetemek és levágott végtagok hevernek szerteszét, a magányos samuráj kiskamasz hűgát oltalmazva menekül, balszerencséjére egyenesen egy népes útonál-

lócsapat csapdájába. A kardjátékfilmek történelmének egyik legszebb harci jelenetében démonként tizedeli a bitangokat, tucatjával hullnak el szilaj csapásai alatt a rongyos roninok, de lánytestvérét megmenteni nem képes, ő maga is végzetes sebeket kap, mire ordító delíriumban végez a bandafőnökkel. A samuráj szelleme nem lankad, megcsonkított teste azonban feladja, földre zuhanva várja a megváltó halált – amely helyett öröklétben részesül. Mindez 10 percben, majd csapó, váltás színesbe, jöhet a főcím.

Hiroaki Samura 1993 és 2012 között, 31 gyűjteményes kötetben publikált, méltán kultikus státuszba emelkedett mangája (*Mugen no jūnin*) komoly rendezőt kívánó, sűrű nyersanyag, nagyregényeket idéző cselekménnyel, népes szereplőgárdával és gazdagon burjánzó mitológiával. A keményvonalas samuráj-drámák viszonyrendszerében is kirívóan erőszakos és vérszomjas vezekléstörténet főszereplője, Manji halk szavú, ám lobbanékony természetű, kiszámíthatatlan és kevély szörnyeteg, ki a megváltás reményében hányja kard- és további változatos fegyverek élére az ellent. Száz jó samuráj veszett oda miatta egykoron, árulást követett el, főbenjáró bűnét csakis ezer gonosz lélek pokolra küldésével egyenlítheti ki; így szól az alku, amelynek teljesítésére a véráztatta csatamezőn agonizálva vállalkozott. Egy 800 éves buddhista papnő halhatatlansággal, de nem sebezhetlenséggel ruházta fel a férfit: teste képes a gyors regenerálódásra, viszont nem rezisztens a sérülésekkel szemben, és fájdalomérzékelése sem tűnt tova. Kivételes képességű kardforgató, de a Tokugawa-korban szép számban akadnak hozzá hasonlók, vagy éppen különbe is az ellenség soraiban. Útja gyötörelemben és konfliktusban gazdag, miközben erkölcsi érzékét sem veszítheti el, emberi mivoltának maradványát próbálja megőrizni, hiszen jót kell cselekednie ahhoz, hogy megszabadulhasson az átok alól.

Az ellenségein könyörtelenül átgázoló, öröklétben győtrődő, démoni samuráj prototípusát Miike már tizenéves vászonra vitte: az *Izo* (2004) a *Halhatatlan kard* (*Blade of the Immortal*, 2017) alacsony költségvetésű előtanulmányának is tekinthető. Ám a jubileumi darab már valamennyi részletében megkomponált, *blockbuster*hez illően



finanszírozott adaptáció, a rendezőhöz mérten „közönségbarát” megközelítésben (ami továbbra is R-kategória, vita nélkül), az 1960-as évek *jidaigeki*-filmjeire jellemző kamerastílusban (az operatőr szinte végig szemmagasságban vagy térdmagasságban, a tatamin ülő ember nézőpontjából veszi az eseményeket), gondosan beállított jelenetekben elmesélve. Az intenzív és zajos párba-jok feszültségét, az alkotói kézjegyre olyannyira jellemző horrorelemeket infantilis humor és elégikus, képeslap-szerűen idealizált csendéletek ellentéppontozzák (tobzódik a *mono no aware*, ahogy az Takeshi Kitano esetében is megfigyelhető). A maga mozgóképes egységében szemlélve eszményi adaptáció a *Halhatatlan kard*, a tavalyi év legkiválóbb bemutatói közé sorolandó darab, magasan meghaladva a harcművészeti filmek kategóriáját. A manga hívei legfeljebb amiatt emelhetnek kifogást, hogy a kézfegyverek tucatjait rejtő kimonót valószínűleg produceri döntésre tervezték át: ma-

„Kivont kamerával tör előre”

(Takashi Miike: Halhatatlan penge)

radt a fekete-fehér osztás, de a nyugati közönség történelmi érzékenységére való tekintettel a ruha hátát ékesítő, jól artikulált szvasztikát alaktanilag hasonló ákombákomra cserélték.

A KLASSZICIZMUS VÉRPETTYES VIRÁGAI

A Filmvilág által publikált legutóbbi Miike-monográfia záró prognózisa, miszerint „bár már eddig is több életmű-re elegendő mozgóképet rakott le az asztalra, borítékolható, hogy lesznek még meglepetései” (Kubiszyn Viktor: *A sokk esztétikája*, Filmvilág 2003/10), maradéktalanul beigazolódtott. Miike sokat és sokfélét rendezett, szabadon csapongva a zsánerek között, a bő évtized legkiválóbb darabjai azonban – a hírnevét nemzetközileg is megalapozó *Audition* (1999), *Ichii the Killer* (2001), *Visitor Q* (2001) példájával szemben – műfajilag tiszta filmek. Tárgyalt időszakban két klasszikus samurájdramát is forgatott: a *13 gyilkos* (*13 Assassins*, 2010) ízig-veéig tradicionális darab, a japán mozgóképes hagyomány szerint Akira Kurosawa vagy Masaki Kobayashi

kamerájára való, a *Harakiri: egy samuráj halála* (*Harakiri: Death of a Samurai*, 2011) pedig egyenesen Kobayashi klasszikusának (*Harakiri*, 1962) újraforgatása. Miike, bár mindig is morális szempontból, a hatalommal szemben kiszolgáltatottak pártjára állva közelítette meg az erőszak és a megtorlás kérdését (kézenfekvő referenciát kínál az *Audition* főszereplője vagy a *Fudoh* [1996] kamaszai), korábban nem tette vezérmotívummá a samuráj-eszményképet, a kardforgató erkölcsi vívódását – nem foglalkoztatták a történelmi arisztokrácia egzisztencialista problémái. A *13 gyilkos* azonban nem csupán a címben szereplő mennyiségjelzős szerkezet okán rokonítható Akira Kurosawa (*Hét samuráj*, 1954) vagy Kenji Mizoguchi (*47 Ronin*, 1941) klasszikusaival, de a nagy elődökhöz hasonlóan a makulátlan erény és a mohó önkény, a kodifikált bűn és a lelkiismereti kötelmek konfliktusát ábrázolja, kiélezett történelmi körülmények között. A szerkezetét tekintve rendhagyó, két felvonásos darab hosszan kitartott, főként karakterábrá-

zolásra használt expozícióra és közel egyórás akcióra tagolható, az erkölcsi dilemmát brutális katarzisként oldja fel a nyílt pályán rohanó Shinkanzen mozgási energiáját meghaladóan intenzív leszámolás, miként a *Harakiri* nyomasztóan visszafogott melodrá-mája, végletekig fokozott feszültsége is vériszamos örületbe torkollva nyer értelmet.

Miike számára a neurózissá fejlődő elfojtás, a tomboló erőszak iránti hajlam kulcsfontosságú dramaturgiai eszköz, a jellemrajz meghatározó eleme. Szereplői szilaj és megzabolázhatatlan figurák, furcsán elegyül bennük a romlottság és a fennkölttség, a pusztítás sötét vágya és az életerő parttalan áradása (ez az archetípus korántsem idegen a szigetország kultúrájától, éppúgy vezető szerepet kap Yukio Mishima *no*-drámáiban, mint Kinji Fukasaku filmjeiben). Miike akciórendezőként is kidolgozta saját stílusát, mely homlok-egyenest tagadja a kortárs iparági protokollt: ha a forgatókönyv engedi, kerül a CGI-megoldásokat és a *wire work* alkalmazását, a digitális technológiát csupán a *sound design* terén részesíti előnyben, szándékosan törekszik a tökéletlenségre. Álláspontja szerint a sok próba túlzottan kimunkált, ballethez hasonlatos küzdelmeket eredményez, elvész a harc nyers ereje és dinamikája, hiteltelenné válik a konfliktus csúcspontjának ábrázolása, amit semmiféle vágóasztalon történő meszterkedés nem képes jóténni. Ő a jazz óriásaihoz hasonlóan kottavázlatokkal dolgozik, és a színészek képességére, valamint az operatőr szemére hagyatkozik, a vásznon látott eredmény pedig igazolja a koncepciót.

JAKUZA-APOKALIPSZIS, MOST!

Miike rögeszméje, személyes toposza, pályafutásának elsődleges fókuszsa a jakuza figurája. 2003 óta készített fekete komédiát (*Detective Story*, 2007), B-kategóriás sci-fit (*Terra Formars*, 2016), horrort (*Kuime*, 2014), western (*Sukiyaki Western Django*, 2007), fantasy-mesét (*The Great Yokai War*, 2005), thrillert (*Shield of Straw*, 2013), krimi (*Like a Dragon*, 2007), romantikus musicalt (*For Love's Sake*, 2012), szuperhős-történetet (*Zebaman*, 2004), drámát (*The Lion Standing in the Wind*, 2015), mindemellett rendezett kabuki-előadást és forgatott pedagógiai cél-

zatú vasárnapi tévéműsort 3-6 éves lányok számára (amelynek vezérelve az erőszakellenesség!), de a középkori kardforgatókhoz hasonlóan a jelenkori szervezett bűnözés anatómiájához is rendezte visszatér. A jakuzák világa immáron félévszázada kiemelt jelentőségű terepe *Nippon* rendezőinek, tágas tatami a kötött- és szabadfogású filmgyakorlatok számára, markáns része a nemzeti karakternek, ellenállhatatlan vonzerejét társadalmi analógiák sokasága magyarázhatja.

Miike első nagyjátékfilmje (*Fudoh*) is generációs jakuzatörténet volt, a fiatal nemzedék bosszújának és hatalomátvételének nihilista balladája; ennek folyamodványa a *Dead or Alive*-trilógia, valamint a Hiroshi Takahashi képregényéből forgott *Varjak O* (*Crows Zero*, 2007) és folytatása (*Crows Zero 2*, 2009; a trilógiázáró epizódot – *Crows Explode*, 2014 – már Toshiaki Toyoda rendezte). Csábító gondolat, hogy a középiskolásokból szerveződő galerik vad bandaháborúját a délkelet-ázsiai oktatási rendszer társadalomkritikai metaforájaként értelmezze a néző, amelyet egyszerre jellemez a végletes versengés és a szélsőséges kooperáció kényszere: a szigorú hierarchia szerint funkcionáló közösségek viszonya kompetitív, miközben a csoportok hatékony működését a személyes identitás feladását megkövetelő ideológiai és cselekvési egység garantálja. Fekete egyenruhások kontra fehér egyenruhások csapnak össze utcákon és tereken *A Pál utcai fiúk* japán viszonyokra adaptált, korszellemhez igazított parafrázisában, dül a középiskolás fiúk dominanciaharca, lesz még a vad suhancokból, már ha megérik, tiszteséges jakuza felnőttkorukra. Miike pedig figyelmesen követi professzionális bűnözői karrierük fejlődését, friss tematikus katalógusa (*Gozu*, 2003; *The Man in White*, 2003; *The Man in White Part 2*, 2003; *Waru*, 2006; *Waru 2*, 2006; *Yakuza Apocalypse*, 2015) önmagában is kerek és egységes életművet alkotna.

Ha *jidaigeki* dolgában Kurosawa és Kobayashi, úgy bűnügyi dráma műfajában Kinji Fukasaku (*Battles without Honor and Humanity* aka. *The Yakuza Papers*-pentológia) nevezhető Miike atyamesterének, tiszteletét egy stílushű *remake*-kel (*Graveyard of Honor*, 2002) is kifejezésre juttatta,

de a jakuza-archetípus meghatározásában, a klánok közötti konfliktusok bemutatásában, a fizikai erőszak ábrázolásában is rengeteget merített a 2003-ban eltávozott *senseitől*. Filmjeiben a szervezett bűnözés nem csupán deviancia, hanem velünk élő ellenkultúra, a társadalmi regulációk elleni lázadás egyetlen lehetséges módja és eszköze, a személyes identitás agresszív kinyilatkoztatása, a kiálló szög tiltakozása a közelítő kalapács ellen – valószínű, hogy a rendezőnek akadhatnak kétségei a japán társadalom falanszter-szemléletének vonatkozásában.

„ELTÖKÉLTSG KELL HOZZÁ”

„A samuráj útja a halál. Ha választhat élet és halál között, habozás nélkül kell a halált választania. Ez egyáltalán nem nehéz, csak eltökéltség kell hozzá.” – igazítja el az olvasót a *Hagakure* egyik példabeszéde. Yamamoto Tsunetomo írásműve gyakorta szenved súlyos félreértelmezést a nyugati kultúrában (a középkori japán irodalmi nyelv és kalligráfiai rafinériák beható ismeretét nélkülöző érdeklődő szükségképpen másodlagos forrásokból tájékozódik e tekintetben), annyi azonban biztosra vehető, hogy a tollforgató *ex*-samuráj nem arra buzdította a harcost, hogy az első adandó alkalommal ugorjon kútba, nyeljen mérget, vesse magát le mindenféle sziklaormokról, pusztán az azonnali elmúlás kivitelezése végett. A humán erőforrás eme esztelen pazarlása távol áll a japán néplélektől, kiváltképpen, hogy a hadi képességekben gazdag, lojális csatlósok értéke mindig is magas volt – amint azt éves javadalmasításuk is mutatta. Hanem arra, hogy ha kiélesedik a helyzet, megjelenik az ellen, akkor aggályok nélkül vesse magát harcba, s teljes erőből küzdjön, nem mérlegelve a kilátásokat.

Takashi Miike munkamorálja nem más, mint Tsunetomo középkori samuráj-etikájának kortárs, pacifkált leképződése: a nemrégiben jubilált direktor, ha meglátja a filmkészítés lehetőségét, kivont kamerával tör előre, mert az ő útja a rendezés, teljes erővel, aggályok nélkül. S miután éppen csak betöltötte az 57. életévét, alighanem hosszú ideig számolhatunk még vele a nemzetközi filmművészet esztétikai csatamezején. •

A LÁTSZAT VILÁGAI

JOHN CARPENTER VÍZIÓI // VARGA ZOLTÁN

A JOHN CARPENTER-ÉLETMŰ EGYIK VEZÉRFONALA AZ EMBERI ALAKBA
BURKOLÓZÓ IDEGEN(SÉG) BALJÓS KÉPZETE.

Felizzanak a fényszórók, felbőg a motor; a kocsi előtt rejtelmes kalapos figura áll, s útra indul az éjszakába. Piros Plymouth hasít a neoragyogású városban, majd szép szöke nőt vesz üldözőbe. Végül megkegyelmez neki – ez a *Christine* már nem az a *Christine*, akit Stephen King regénye nyomán John Carpenter filmjéből ismerhetünk. A sofórt, aki sejtelmesen invitálja maga mellé az üldözött szökeséget, személyesen a rendező játsza: Carpenter klipje négy és fél percben sűríti egykori (1983-as) halovány filmjének legjobb részleteit és újrhangszereli – meglehetősen addiktív hatású – zenéjét. John Carpenter hét év után állt ismét kamera mögé, s már legutóbbi mozifilmjét (*The Ward*, 2010) is kilenc évnyi kihagyást követően rendezte meg. A *The Ward* (a cím elmekórházi osztályra utal) nem hozta el a várva-várt visszatérést: noha a szanatórium közeg *Az örület torkámban* (1994) idézheti, a bosszúálló kísértetfigura pedig *A köd* (1980) hullámsírba csalt matrózsellemeinek nyomába lép, a jellegzetes carpenteri atmoszférát, de még az alapvető stílusjegyeket (a Panavision szélesvásznú képfarmátumot és a minimalista szintizent) sem találja a filmben. A *The Ward* szerény képességű rendezőtől korrekt iparosmunka volna, Carpentertől azonban legfeljebb szórakoztató hakni. Nem túlzás tehát azt állítani, hogy Carpenter pályája, legalábbis filmes vonatkozásait illetően, lekerékítettnek mondható. Kreatív energiáit az elmúlt években inkább zenei téren kamatoztatta a művész: ennek köszönhetjük a *Lost Themes*-albumokat, valamint a tavaly októberben megjelent antológiát, amelyben Carpenter legbecsebb filmzenéit hangszerelte újra (ennek kapcsán készült a *Christine*-klip is).

Az idén januárban 70 éves John Carpenter három évtizedet átfogó filmes munkásságát azonban a legkevésbé nem érdemes leírni, s nem csak azért, mert a kortárs filmgyártás menetrendszerűen fosztogatja: most éppen a *Halloween* sokadik folytatását-újraindítását készítik elő, melynek zenéjét ismét a mester szerzi a tervek szerint. A Carpenter-életműhöz akkor is érdemes vissza-visszatérni, ha sokat méltatott korai remekei, a *13-as rendőrőrs ostroma* (1976) és a *Halloween – A rémület éjszakája* (1978), vagy az ugyancsak kultikussá vált darabok, például a *Menekülés New Yorkból* (1981) és a *Dolog* (1982) mellett kevésbé méltányolt (*Csillogember*, 1984; *A sötétség fejedelme*, 1987; *Elpusztíthatatlanok*, 1988; *Vámpírok*, 1998), sőt kifejezetten elutasított művek (*Semmit a szemnek*, 1992; *Elátkozottak faluja*, 1995; *Menekülés Los Angelesből*, 1996; *A Mars szelleme*, 2001) tépázták meg az alkotó hírnevét. Carpenter munkásságát áttekintő korábbi írásomban (*Filmvilág* 2008/12) amellet érveltem, hogy a rendezőt bármennyire is a horrozműfaj mestereként könyvelik el – a *Halloween*, *A köd*, *A Dolog* vagy *Az örület torkában* alapján joggal –, az életműben mégis legalább ennyire meghatározó, ha ugyan nem jelentősebb a western zsánerének – különösen Howard Hawks alkotásainak – rendszeres megidézése, valamint a kötődés a sci-fi műfajához. Carpenter legfőbb témái, szituációi és figuratípusai már az életmű elején körvonalazódnak, s keresztülszövik későbbi munkáit is.

A KÍGYÓ VÉGSZAVA

A diplomamunkaként indult, de egészestés alkotássá fejlesztett *Sötét csillagot* (1974) követő *A 13-as rendőrőrs ostromáról*, Carpenter első profi munkájáról

szólva szinte eposzi állandó jelzőként bukkan fel az a tény, hogy a film bevalóltan két alapmű ötvözete és továbbgondolása. Howard Hawks rendhagyó ostromwesternje, az összecsapásokat szinte mellékeseményként kezelő *Rio Bravo* a George A. Romero-féle *Az élőhaltak éjszakájának* pusztulásvíziójával és kegyetlenségével frissül fel, egyetlen lidércnyomásos estébe sűrítve az elhagyatott rendőrőrsön rekedt emberek – rendőrök, civilek és bűnözők – reménytelennek tetsző harcát az arctalan, lélektelen és folyamatosan érkező banditákkal. Bizonyos értelemben Romero zombijai talán kevésbé nyugtalanítóak, mert azok legalább valóban monstrok; Carpenter gépiesen taroló – a leg hírhedtebb jelenetben egy gyermeket is szemrebbenés nélkül agyonlövő! – gonosztevői viszont hús-vér emberek. A film legrejtélyesebb karaktere a halálraítélt Napoleon Wilson, akiben egyszerre sűrűsödik a Humphrey Bogart által játszott noir-karakterek rezignációja („A napok olyanok nekem, mint a nők. Mind átkozottul értékes, és végül mindegyik elhagy.”) és az italowestern bosszúállóinak végzetes titokzatossága („A halál ólálkodik körülöttem” – mondják róla, akárcsak Charles Bronson Harmonikafigurájáról a *Volt egyszer egy Vadnyugat*



ban). Az egzisztencialista sugallatokat erősíti, hogy az ostromlott őrs mintha nagyvárosi senkiföldjévé válna – sokáig egy árva kívülálló sem észleli, hogy elszabadult körülötte a pokol.

Az innen-onnan összesereglett tagokból formálódó, védekezésre kényszerülő csapat és az ostromszituáció Carpenter legszívesebben variált motívumaként itt debütál. Pápai Zsolt megfontolandó felvetése szerint (*Filmvilág* 1998/7) hiába játszódik kortárs közegben a film, olyan apokaliptikus látomás-ként is értelmezhető, amely előrevetíti a jövőbe vezető – vagy más fantasztikus mozzanatokot tartalmazó –, a nagyvárosi közeget és az erőszakot elválaszthatatlanul összekapcsoló munkákat is (*Menekülés*-filmek, *Elpusztíthatatlanok*). Itt látunk először rokonszenvvel ábrázolt rendőröket Carpenter-filmben – és utoljára. A *Menekülés*-opuszok elnyomó rendőrállama, az *Elpusztíthatatlanok* kollaboráns rendfenntartói és a rendőrtettek képsorai mutatják, de még *Az őrület torkában* sikátori rendőrréme („Akarsz egyet te is a pofádba?” – szólítja meg hősünket) is arról árulkodik, hogy Carpenter megközelítésében a rendőrség sem kevésbé veszélyes és rothadt szervezet, mint

„A western-zsáner rendszeres megidézése”
(A Dolog)

akik ellen elvileg küzd. Az *Elátkozottak falujában* az *alien*-gyerekek hipnózissal kényszerítik a rendőröket, hogy egymást mészárolják le.

A *Mars szelleme* nem más, mint A 13-as rendőrőrs sci-fi újragondolása: ebben az értelemben két ostromfilm keretezi a Carpenter-életművet. Nem mellesleg A *Mars szellemében* számos egyéb Carpenter-opusz motívumai (kivált A *ködből*, A *Dologból* és A *sötétség fejedelméből*) s kevésbé jellemző stílusjegyei (a *Vámpirokban* előszeretettel használt áttűnések) is visszaköszönek. A vörös bolygó mélyéről feltörő misztikus erő által barbarizált telepésekkel és saját átváltozásuk fenyegetésével néz szembe a filmbeli csapat. Rendfenntartó és rab kényszerű szövetsége a 13-as rendőrőrs alapmozzanatát ismétli, s itt is megvan az etnikai különbség (ezúttal az Ice Cube által játszott rosszfű afroamerikai, míg korábban az őrmester volt az), de kiegészül a nemi ellentéttel is: rendőrnök (előbb Pam Grier, utóbb Natasha Henstridge karakterei) vezetik a csapatot, a macsó tiszt (Jason Statham) csak másodhegedűs. A *Mars szelleme* nem remekbe szabott B-film, mint elődje, sokkal inkább „műves trashfilm”. E művészetet a cselekményt kibontó, amúgy

feleslegesnek ható *flashback*-sorozat, a kábulat és megszállottság képsorait kísérő avantgárdisztikus látványok, valamint a marsi közeg hangulatos megjelenítése eredményezik. Vegytiszta bűnös élvezet, melynek szórakoztató értéke kimagasló – a film színvonalával fordítottan arányos.

A 13-as rendőrőrs arctalan bandita-kollektívájának világa épül ki a *Menekülés New Yorkból* negatív utópiájának középpontjába helyezett börtönszigeten (az egykori Manhattanben), a hős pedig mintha a halálraítelt rab és a szívós őrmester kombinálása volna, kiegészítve John Wayne és Clint Eastwood westernszerepeinek emlékeivel. A Carpenter féttisztnésze, Kurt Russell által megformált Snake Plissken a film-történet egyik legkarakánabb hőse, aki bár egymaga indul lehetetlennel felérő küldetésre (nem önszántából teszi: az élete függ tőle, hogy visszahozza a foglyul ejtett elnököt), végül kis csapat verbuválódik körülötte, s együtt hajtják végre a pürrhoszi győzelemmel végződő mentőakciót. Snake Plissken figurája és Carpenter egyszerre borzongató, lenyűgöző és felpörgető zenéje mellett a *Menekülés New Yorkból* ereje abból a kontrasztról táplálkozik, ami a fasisztoid rendőrállam steril *high-tech* miliője és



a börtön-sziget újbarbár roncsvilágának ütköztetésére épül. A *Mad Max*-filmek és a *Szárnyas fejvadász* tanúsítják, hogy a 80-as évek eleje nem szűkölködött baljós disztópiákban: Carpenter műve az élvonalba tartozik.

Snake Plissken figurájára épülhetett volna komoly akciófilm-mítosz is, a tizenöt évvel később készült folytatás mégis az alapfilm szöges ellentéte – ez pedig azzal a szkepszissel is magyarázható, amelyet a hőskultusszal szemben fogalmazott meg a rendező az időközben készült filmekben. A kultfilmmé avanszáló Carpenter-mozik közé tartozó *Nagy zűr Kis-Kínában* (1986) nem csupán szokatlan műfaji eklektikája miatt mondható kivételesnek (a westernmotívumok ezúttal fantasyval keverednek, s a kung-fu film és a *wuxia* távol-keleti zsánerei is megjelennek benne), hanem azért is, mert Kurt Russell ezúttal a nagy megmentő figuratípusának parodizálására vállalkozik. Az általa alakított Jack Burton idiótává lefokozott változat erre a szerepkörre – csak hiszi, hogy ő a nagy hős, hibát hibára halmoz, lejáratja magát. Ezen az úton halad tovább Carpenter talán legellentmondásosabb műve, az *Elpusztíthatatlanok* (melynek kifejezőbb az eredeti címe, a talányos *They Live*, azaz: *ők élnek*). Felszínesen nézve a film ordítóan didaktikus „leleplezés” arról, hogy a társadalmi hierarchiában a dolgozók és nincstelének fölött állók szó szerint idegen lények: másik bolygóról érkezett gyarmatosítók. A film azonban sokkal komplexebb. Carpenter felülírja az inváziós sci-fi hagyományos képletét (amelyben folyamatban lévő inváziót kell megakadályozni, legyen az nyílt vagy rejtett támadás), mert az *Elpusztíthatatlanok*ban már befejeződött az invázió, már kiépült a láthatatlan, magát leplező diktatúra: ezáltal Carpenter bevezeti a *rejtett disztópia* kórképét, amely az alvók, alvajárók felébresztése, eszmélése és aktivizálódása segítségével számolható fel. Ebbe keveredik bele akaratan és tudtan kívül a (westernes felütés jegyében) Los Angelesbe beballagó névtelen főhős. Faék egyszerűségű figuráját testhez álló módon Roddy Piper pankrátor formálja meg; az ő nyakába szakad a kollektív ébresztés beindítása. Nevetségességében is briliáns antréja így szól, mielőtt *alienekre* kezd lövöldözni (hol máshol, a bankban): „Azért jöttem, hogy rágozzak és segítsek rúgjak szét. A rágó-

ból kifogytam.” A küldetésnek jóformán minden eleméhez abszurd mozzanatok társulnak. Az úrlényeket – és a reklámok s fogyasztási cikkek mélyén lapuló üzeneteket – speciális napszemüveget leplezi le; az idegenek arca inkább röhejes, mintsem elborzasztó; a napszemüveget közel hat perces (!), frenetikus elnyújtott verekedésben erőlteti rá hősünk a cimborájára; végül pedig a világraszóló ébredéshez elegendő egyetlen tévéállomás antennáját elpusztítani, hogy megszűnjék az agyakat tompító-kábító jel forrása. Az *Elpusztíthatatlanok* attól zseniális, hogy a filmet *egyszerre* tekinthetjük az összeesküvés-elméletek bizarr betetőzéseként, valamint az ironikus-abszurd rétegnek köszönhetően ugyanezen képzetek és a hősködés maró karikatúrájaként. Az irónia nyílt öniróniát is tartogat a végső poénban: a tévében szónokló filmkritikusról – Roger Ebert paródiájáról – is kiderül, hogy idegen, aki többek között éppen John Carpenter erőszakos filmjeit ostorozza. Nem az utolsó nyílt carpenteri önirónia: a meghiúsult tévésorozat *pilot*-filmjeként készült *Hullazsákok* (1993) keret-történetében Carpenter játssza a nézőhöz kiszóló boncmestert, akiről utóbb megtudjuk, maga is kriptaszökevény.

A *Nagy zűr Kis-Kínában* s még inkább az *Elpusztíthatatlanok* felől értelmezhető a *Menekülés Los Angelesből* (nem mellesleg: Kurt Russell írói közreműködésével levezenyelt) irányváltása, amely a hős cselekvőképességét extrém módon felfokozza, miközben az őt körülvevő közeget a negatív utópiák karikatúra-változataként építi föl. Míg az alapfilmben Snake Plissken marcona westernhősök leszármazottja (mint később a *Vámpírok vérszívó-vadászai* is), a folytatás valószínűs szuperhőssé magasztalja őt, aki a víz mélyén és felszínén (tengeralattjáróban és szárfdeszkán), motoron száguldova és sárkányrepülőről aláereszkedve vesz részt a hajmeresztő kalandokban. A száműzöttek szigetévé vált Los Angeles éppen olyan veszélyes, mint Manhattan börtön-szigete, a közeg mégis mosolyt fakaszt: Hollywood egykor kultikus, immár lepusztult helyszínei és a plasztikai sebézet torzszüleményei szegélyezik ezt a szemétdombot. A satirikus közelítésmódot azért is érezni különösnek, mert cselekményépítésében a folytatás az első részt ismétli – valószínűleg kevés folytatás követi ennyire pontosan előzménye fordulatait, főbb szituációit és jeleneteit,

valamint figurakészletét (hasonlóan szoros egyezések megfigyelhetők például a *Szellemirtók 1-2*, valamint Joel Schumacher *Batman*-filmjei esetében). Így válik a *Menekülés Los Angelesből* egyszerre az első rész másolatává és kifordításává – ahogy többször elhangzik a filmben: „Minél jobban megváltoznak a dolgok, annál inkább ugyanazok maradnak.” Ez a paradoxon a filmre irányuló önreflexív állításként is megállja a helyét.

A *Menekülés New Yorkból* csattanójaként Snake csendes, ám ütős gesztussal beint a korrump és embertelen rendszernek, a névtelen hős az *Elpusztíthatatlanok* fináléjában eléri, hogy az egész világ előtt lelepleződjének az idegenek – a *Menekülés Los Angelesből* végkifejlete mintha a két végső ötvözete lenne. A hajsza tétje, a világ áramforrását és technikai eszközeit lekapcsolni képes távirányító Snake kezében marad, s (anti)hősünk leradírozza a történelem térképéről az újkor valamennyi vívmányát. Ez Carpenter vitriolos változata az apokalipszis lehetőségére, amely számos filmjét inspirálta (a témára épülő trilógiaként szokás utalni *A Dolog*, *A sötétség fejedelme* és *Az örület torkában* együttesére). „Isten hozott az emberi fajnál” – búcsúzik Snake.

RÉMEK A MÉLYBŐL

John Carpenternél az ember, hiába látszik embernek, gyakran nem az (*A Dolog*, *Csillagember*, *Elpusztíthatatlanok*, *A sötétség fejedelme*, *Elátkozottak faluja*, *A Mars szelleme* – és bizonyos értelemben a *Halloween* mészárosa is ide sorolható), máskor a világ működésében (is) ellentét mutatkozik látszat és való között (*Elpusztíthatatlanok*, *Az örület torkában*). Olykor a főhős is „eltűnhet” szemünk előtt (mint a láthatatlan embert sikerületlen komédiába kényszerítő *Semmit a szemekben*), máskor saját alakmását látja vetített moziképként (mint az egykori nyomozó *Az örület torkában* legvégén). Az emberi alakba burkolózó idegen(ség) problematikája már *A 13-as rendőrőrs* támadóinak esetében is körvonalazódik, a rendező nagy áttörését hozó *Halloween* horrorja pedig egyetlen figurába sűríti a szorongáskeltő kérdéskört: az embernek látszó, valódi arcát kifejezéstelen maszkkal takaró gyilkos a film végéhez közeledve mind jobban a „mumussá” vagy a nagybetűs Halállá lényegül.

A rendkívüli siker ellenére Carpenter csak egyszer készített kifejezetten a



Halloween variációjának tekinthető filmet, pontosabban rövidfilmet: a *Hullaszákok* szkeccsfilmjének egyetlen működőképes epizódja, benzinkúton játszódó éjszakai története idézi meg – sokkal kisebb hatásfokkal, mégis méltányolhatóan – a *Halloween* legfeszültebb pillanatait. A mozifilmek közül *A kód* áll hozzá a legközelebb (erről a kapcsolatról részletesen írtam említett cikkemben), de kísértetmotívumai révén sokkal hagyományosabb rémfilm, amely ihletetten csatlakozik a romantika képzeletvilágához a tenger misztériumai köré szőtt háttorzongató elemeivel. *A kód* az maga módján – talán furcsa ez a szókapcsolat, de indokolt – szép horrorfilm. Nagy V. Gergő méltató soraiból idézve (*Filmvilág* 2010/10): „Fájdalmasan lassan gomolyog elő a sötétből a neonfényű halál, a háttérben Carpenter szintetizátorának jeges hangja búg.”

Ugyancsak ikerfilmi kapcsolat fedezhető fel az Apokalipszis-trilógia két tagja, *A sötétség fejedelme* és *Az örület torkában* között. (A laza tematikus trilógiából *A Dolog*, jégbe fagyott közegével és ténylegesen elszigetelt miliójével – na és persze sci-fi motívumaival – külön világ.) A két film nem csupán a világvége-félelem misztikus horrorként ki-

„Kiépült a láthatatlan, magát leplező diktatúra”

(John Carpenter: Elpusztíthatatlanok)

torkában esetében viszont teljesen nyilvánvaló), s az evilági és túlvilági dimenziók közötti átjáró mindkét filmben egy-egy templomból nyílik meg. Bízvást nevezhető a Carpenter-életmű „beteg nagy filmjének” *A sötétség fejedelme*: rossz szereposztása, értelmetlenné (értelmezhetetlenné?) fajuló tudományos halandzsája és a horrorkliséek nevetségességig fokozódó halmozása ellenére is lenyűgöző a koncepciója (amely megkísérel hidat építeni természettudományos és vallásos világmagyarázatok között), s delejező képei is nehezen feledhetőek – ilyen például a templom körül gyülekező megszállt csövesek vagy a rovarrajjá összeaszalódó áldozat víziója. A tükör válik *A sötétség fejedelme* központi motívumává – nem melleleg zenei szervezőelvévé is (lásd Dargay Marcell írását: *Filmvilág* 2008/12) –, amely megragadhatóvá teszi a Gonosz létmódját és megtestesülését. Az utolsó jelenetben az egyik életben maradt hős a tükör felé nyúl, de nem tudjuk meg, nyílik-e újabb átjáró; *Az örület*

dolgozott változatát kínálja, de lovecrafti inspirációjuk is ösztökéli őket (ez *A sötétség fejedelmében* rejtettebb, *Az örület*

torkában már olyan utazásra invitál, amelyben kezdettől fogva a tükör túloldalán járunk, sőt tükörlabirintusban bolyongunk. A cselekmény a valóságosnak hitt világ és a fiktív vagy álmodott, hallucinált, képzelt rémségek közötti ingadozásra épül; Carpenter legbonyolultabban szerkesztett filmjében a töredékekből végül nem áll össze a teljes kép. Az alaphelyzetben eltűnt horrorírót (Jürgen Prochnow) keres a biztosítótársaság cinikus detektívje (Sam Neill): a legmélyebb mélységek rémképeit felszínre hozó – s velük a világot elárasztó – elmét kutatja a hiperracionális, mindenre magyarázatot kereső elme, aki végül nyálkás szörnyetegektől üzve maga is a széthullás martaléaként végzi, kiürült világban tengődik szökött elmebetegként. A mozivászonon saját hányattatásait látja viszont: kínjában már csak röhögni tud. *Az örület torkában* Möbius-szalagként tekeredő-csavarodó nyugtalanító végkifejlete az egyik legprovokatívabb, amelyet a nyitott (vagy legalábbis kétértelmű) befejezéseket kedvelő rendező vászonra álmodott. Nem nehéz egyetérteni John Carpenterrel (*Filmvilág* 1998/7): „Az én filmjeim sohasem lesznek világsikerek, nem fogja őket milliók rokonszenve övezni. De az idő nekik dolgozik.” •

SOKSZOROSÍTOTT SZTÁROK

Szenvedélybűn

SZABÓ ÁDÁM

MONTE HELLMAN ÉS BRANDON CRONENBERG 2010-ES ÉVEKBE KÉSZÜLT CELEB-RÉMÁLMAI A NŐI SZTÁROK IMÁDATÁN KERESZTÜL A FÉRFIKRÍZISRE IS RÁVILÁGÍTANAK.

„Semmim sem maradt, csak az emlékezni akarás. Kiesett idő/lázálmok – kapaszkodom beléjük, ahogy rám tör az ébrenlét, rettegek a felejtéstől. Képek őrzik meg a nőt fiatalon az emlékeimben.” – James Ellroy: *Fehér jazz* (Illés Róbert fordítása)

Nagyszerű párhuzammal él Jean Douchet francia esztéta három Hitchcock-klasszikus elemzésekor. A *Hátsó ablak*, a *Szédülés*, illetve a *Psycho* áttekintése során a női és a férfi szerepek radikális megváltozása kerül szóba. Az első filmben a néző a törött lábú fotós, Jeffries szemén át figyeli a ház lakóinak életét, sőt, a publikum egygyé is válik vele. A férfi thrillerhőssé emelkedik barátnője segítségével, itt még a paternalista látásmód nyer érvényt. A feminista filmkritika korai emblémamozijaként is definiált *Szédülés*ben a főszereplő detektív birtokolni szeretné Madeleine női tekintetét, ám nem jár sikerrel, míg az 1960-as lélektani horrorban Norman Bates férfivolta felszívódik az őt halála után is kísértő, domináló anyja búvőkörében, a moteltulajdonost végleg bekebelezi a maternalista szemszög.

Ugyanez a tematika átültethető olyan filmekbe is, melyekben a főalakok kreált vágyképekbe szeretnek bele. Az idevágó celebdramák, mint a Monte Hellman jegyezte *Út a semmibe* (*Road to Nowhere*, 2010) vagy Brandon Cronenberg-től a *Vírusgazda* (*Antiviral*, 2012), elsősorban a Féti, a nőt, mint az imádat tárgyát, illetve a férfit, a bálványozót veszik górcső alá. A „féti” normális esetben biztonságérzetet nyújt: a rajongó lelkületű személy bálványt teremt, mely-

hez többnyire őt segítő érzések vagy gondolatokat társít. A kortárs celebfilm pesszimista olvasatában ez teljesen másképp fest, lévén a féti-ek már nem védelmeznek, hanem a bálványozók életére törnek. E paradoxont fejtik ki az immár nyolcvanas éveit taposó Hellman és az ifjabb Cronenberg mozijai. Zsánerdestrukció érvényesül bennük: az *Út a semmibe* a melodráma és a sötét krimik jegyeit integráló ún. *amour noir*ként avanszál szerzői filmmé, a *Vírusgazda* testhorrorba csomagolt hírességzati-raként gazdagítja a független pénzből készült, transzgresszív-határsértő művészlátomások kincsesládáját. Veszteségműfajokat látunk. Hamvukba holt szerelmeket ábrázol a melodráma, a noir domináns szerepüket mind jobban elveszítő antihősöket mutat, a szatíra vitriolos tanulmány az emberi természet feszengetésre készítő oldaláról, a horror-tradíció válogatott szörnyűségek előli menekülésképtelenségét sugall.

Ráadásul a filmek visszanyúlnak a hagyományos fétielmélet újabb sarokpontjához, a Test idealizálásához. A haj- vagy ruhadarabok megőrzése a híresség személyének pusztulására cserélődik: a *Vírusgazda*ban cserepeverző ajkak, bőrbe hatoló injekciós tűk, csontokról málló hús, lüktető belső szervek *grand guignol*-jelenetei, ordítások, köhögések kakofóniája zavarják a komfortérzetet, az *Út a semmibe* a filmkép tarthatatlanságáról, illetve a rendezőszerep újraírásáról tudósít. A Cronenberg-film ugyan a horrorok brutális hatásfokozásával él, de pornográf öncélúsággal nem vádolható. Syd March, a celebjárványokat pénzzé tevő

Lucas Klinika alkalmazottjának pokoljárása ugyanis nem *exploitation*, a kínlás megszűnik primer látványelem lenni. Hasonló elv szerint bontakozik ki Monte Hellman 2010-es drámája is: az *auteur* Mitchell Haven egy gyilkossággal végződő politikai botrányt helyez készülő *magnum opus*ának centrumába, a nagy áttöréshez pedig egy Laurel Graham nevű ismeretlen lányt választ főszereplőnek. Ő keltené életre az igaz történet végzetasszonyát, Velma Durant. A direktort azonban elvakítják az érzelmei és a vesztebe rohan. A racionális-intellektuális rendezői stílus útjába erotikus furor kerül: az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* azt a pillanatot ragadják meg, amikor a szenvedő férfhősök szerelmi szenvedélytől vakon sutba dobják az őket kontroll alatt tartó vezérelveiket és frusztrációik peregnek le a kamerák előtt.

PISZKOS ROMÁNC

Balsorsokról regélnek a filmek, mindennél fontosabbnak tartják az érzékek kijátszását és a látvány manipulációját. Míg a *Vírusgazda* ezt testroncsolással, nyomasztó identitásválsággal éri el, addig az *Út a semmibe* kifinomultabb módszereket használ. A Cronenberg-horror áramvonalas, műtőasztali ridegséggel filmezett, őrzítő fehérben rögzített hullaházi lidércnyomás. Hellman filmjét kétértelműségek, ellipszisek uralják; lassú gépmozgásra épülő hosszú beállítások (vagy épp az ízekre szedett filmkép) töltenek el szorongással. Műzsadramájában elkülöníthetetlen, mi történt valójában és mi az, ami csupán celluloidon rögzített, a valóság és a fikció riasztóan összefonódnak. Sosem lehetünk biztosak abban, éppen kit látunk: maffiózókat vagy engedelmes színészeket? Velmát, a végzet asszonyát vagy Laurelt, a gyanútlan kezdőt, aki ráadásul egyszer a saját sírkövére is rápillant? Forgatást vagy bűnözők machinációit? Szerelmi perpatvart vagy megjátszott féltékenységet? Jean-Luc Godard filmromboló montázstechnikája bujkál a sorok között, a párkapcsolat jellege és a moziematika leginkább *A megvetésre utalnak*. Rögtön a nyitókép árulkodó: az *Út a semmibe* című filmet egy laptopon, DVD-ről játsszák le, majd Josep M. Civit operátor komótosan – csaknem a Steven Soderbergh-féle



szex, hazugság, videó kamera-terápiáinak stíljében – közelít a számítógép monitorára. Velma/ Laurel, a pókasszony Tsai Ming-liang művészfilmjébe illő nyugalommal szárítja a körmeit, majd rövidesen fegyverdörrenést hallani és

futni kezd a filmen belüli bűndráma főcíme. Az önreflexió beemelése, a biztosnak vélt orientációs pontok kiiktatása a valóság totális leírhatatlanságát nyomatékosítják. A tragikus fináléban Mitchell kénytelen végignézni, amint a konzultánsnak felkért magánnyomozó golyót ereszt szíve hölgyébe, mire ő lelövi ellenlábását. Hellmannek azonban még akad egy újabb trükkje: „a film a filmben” szerkezetben a rendező kézikamerával rögzíti az eseményeket, és végül a saját stábját, illetve a helyszínrre érkező, szirénázó rendőrautókat pásztázza. Ilyenkor lesz valóban hangsúlyos a valóság és a fikció összemosódása: az *Út a semmibe* rendezője melodráma-áldozatként végzi, miután nem tudta uralni az érzelmeit és George Santayana-szonettel is támogatott romantikus szenvedélye tévútra vitte.

Csakúgy, mint Monte Hellman korábbi kult-remekműveiben, *A vadászat* acid westernjében vagy a *Kétsávós országút* antonionis road movie-jában, az *Út a semmibe* melodramai noirjában sem a külső cselekvés számít – legyen az autóverseny vagy akár egy pénzügyi család, esetleg maga a filmforgatás –, hanem a figurák idegensége. Teljesen értelmetlennek tűnik a

„A valóság és a fikció riasztóan összefonódnak”

(Monte Hellman: *Út a semmibe* – Cliff De Young és Shannyn Sossamon)

kutatás, a film férfihőse ahelyett, hogy a cél felé közelítene, egyre jobban távolodik tőle. A vágyott nőalak maga a nagybetűs Hiánymetafora, és vele párban a hagyományos narratíva megszűnése

sem más, mint a szerelem elvesztésének jelképe. Hellman esztétikája pontosan ezért indokolt, a szabálytalan jelenetek a gyötört bizonytalanságot tükrözik. Ugyanezzel szembesül Syd March, a *Virusgazda* fiatalembere. Rezzenéstelen arcú vírusrmérnökként kezdi, majd halottfehér bőrű, görnyedt, bottal poroszkáló véglénnyé züllik – a *Tűnj el!* elmebeteg, rasszista öcsfiguráját nagy intenzitással játszó Caleb Landry Jones csupán a szugesztív tekintetével képes rajzolni ezt a folyamatábrát. Lecsúszását azonban, Mitchell Havenhez hasonlóan, csakis önmagának köszönheti. (Havent ráadásul az a Tygh Runyan kelti életre, aki éppen Monte Hellman irányítása alatt játszotta a fiatal Kubrickot a 2006-os *Stanley barátnője* című 28 perces műben, amely a *Trapped Ashes*-horrorantológia részét képezi.) Syd anyagias és önző, a hírességek ragálymintáit előbb a saját testébe fecskendezi, majd értékesíti azokat a feketepiacon. Rövidesen meg is fertőződik a legkeresettebb kuncaft betegségével.

„A híresség nem ember, hanem csoporthallucináció.” – hangzik a film kulcsmondata, kiemelve, hogy a *Virusgazda* főkaraktera – akárcsak

az *Út a semmibe* rendezőalakja vagy éppen a prototípusként említhető *A kék angyal* sternbergi melodramájának professzora – délibábot kerget. Tünékeny, láthatatlan jelenségként burkolózik homályba a Sztár, ráadásul az itteni fétisnöve neve sem elhanyagolható. Hannah Geist ugyanis szellem, menedzserek, orvosok által védett istenasszony. Imágója azonban korántsem sérthetetlen – az őt körbevevő siserahad kénytelen elbarikádozni a halálos beteg, ágyhoz kötött lányt, mert a betegségiparban érdekelt cégek csak így termelhetnek még több profitot. Karim Hussain operatőr statívról veszi a borzalompillanatot, emlékeztetve, hogy a sztárt védő hatalmaságok ugyancsak perverzек. Steril falanszterrel igyekeznek leplezni belső mocskukat, egészen addig, amíg valaki vére be nem szennyezi a falakat. Bizarr szimbiózist alkot a rajongó és a híresség: a *Virusgazda*-ban, amely rokonságot ápol David Cronenberg *Konzum* című regényével és *Térkép a csillagokhoz* című szatírjával, mindkét fél beteg, egyikük mentálisan és fizikailag is, míg a másik testi összeomlása egyenesen a glamúr netovábbját jelenti. Ez utóbbi persze csaloó, mert óriásvállalatok, illegális fertőzésüzemek kaotikus és hihetetlenül egocentrikus, pénzhajhász versengésébe, majd tömegével összeecsődülő rajongók zombiszerű lealjasodásába torkollik. Cronenberg olvasatában ez jelenti a celebimádat totális önellentmondását és képmutatását: a *Virusgazda*-ban ott burjánzik az iparosított Sztárról szóló, korántsem makulátlan hírességértelmezés – így hiábavaló sorba állni, autogram helyett biológiai fertőzésmintáért epekedni kedvencünk testéből. Nemcsak a sztár fajzott el, a világ is. Mindkét tábor örülten rohan a saját apokalipszise felé J.G. Ballard disztópiáinak modorában. Syd March ezt a grandiózussá növesztett rémvíziót képviseli a szubjektum perspektívájából. A fináléban egy hófehér szobában ébred, melynek falát Hannah Geist óriásplakátja borítja. Zihál, izzad, fejvesztve menekül, fecskendőt dőf az egyik víruskereskedő ínyébe, majd a Vole & Tesser rivális konzern-rabszolgájaként, és a Hannah bomló tetemét őrző urna mellett térdelve a lány ép karjából szívja ki a vért. A *Virusgazda*

hőse egy vamp nyomában lohol, ám ő végzi vámpírként, mi több, hullagyalázóként. Syd utolsó tette beszédes, François Truffaut és Alfred Hitchcock *Szédülés*-dialogusára rímelve maga a megtestesült nekrofília.

A LÁTHATÓ SZERZŐ

Mitchell Haven és Syd March *voyeur*ök. Gyarló, a nőalakjaikat tárgyiasítani igyekvő kukkolók, cseppet sem körültekintő művészek. Az undort szépséggé formáló exkrementális szemiotika rájuk végképp nem jellemző. Önpusztítóan kallódnak, nem pedig határozottan követik az álmaikat. Az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* szerzői kommentárokkal kísérik a figurák Canossáját. Mindkét film rendezője önmagáról beszél: Hellman a *Kétsávos országút*ből ismert Laurie Bird iránti szerelmét vesézi ki, Brandon Cronenberg közismert édesapja stiláris és tematikai fordulataiból építkezik. A filmek híres színésznők előtt is fejet hajtanak. Az *Út a semmibe* Shannyn Sossamonja Louise Brooksra emlékeztet, a *Vírusgazda* Sarah Gadon által játszott álomnője Marilyn Monroe törekénységén kívül a *Buffy*-sztár Sarah Michelle Gellart is megidézi. Bevallott inspirációként ugyanis az ifjabb Cronenberg a *Jimmy Kimmel Live!* egyik adásából – valamint influenzás lázálmból – nyert ihletet, amelyben Gellart üdvrivalgás fogadta, miután úgy reagált, ha tüsszent, a bacilusait a közönség is elkapná.

Hellman kedvenc mozijaiból (*The Lady Eve*, *A hetedik pecsét*, *A méhkas szelleme*) származó vendégszövegekkel dúsitja filmjét, a *Casablanca* egyik szállóigéjét („A világ összes kocsmája közül miért pont az anyémbé kellett bejőnnie?”) adja a főszereplő szájába, metagesztusként közvetlen munkatársai nevével űz szójátékot. Steven Gaydos forgatókönyvíró Steve Gatesként, lánya, Melissa Hellman producer Marissa Havenként tűnnek fel, a filmbeli és a valódi filmet gyártó produkciós cég is a Tigers Den Studios nevet viseli, de a legegységesebb utalások Monte Hellman és Mitchell Haven, valamint Laurie és Laurel monogram/keresztnev-azonosságában rejteznek. Az ifjabb Cronenberg a *Veszett*, az *Agyfűrkészők* és a *Videodrome* korporációs-mediális keretbe helyezett paranoia-rémfilmjeit imitálja.

Cseppet sem véletlen a *Vírusgazda* fordulópontja az óriásképernyőn egyszerre fájdalmasan és kéjesen nyögő, magzatpózba kuporodó pucér Hannah-val. Ez a *Videodrome* dekadens techno-kufárjára, Max Rennre hajaz, aki szado-mazochistaként ostorral csapkodja a készüléket.

Briliáns, ahogy a filmek kifordítják a szerzőiség ideáját. Mitchell és Syd egyaránt magabiztosan indulnak (az előbbi feltörekvő titán, akivel a *Variety* egykori főszerkesztője, Peter Bart készit interjút, az utóbbi egyszerű bérmunkás), de elragadja őket megszállottságuk, így az alkotói löketet biztosító művész-energiájuk felemesztí őket. Egyikük sem thrillerbe illő figura: e műfaj hősei általában külső opponenssel szembenézve bizonyítják cselekvőképességüket, az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* melodramai és noir-vesztesei azonban önmaguk ellenségei. Tovább árnyalják ezt a passzív, majd az élők sorából is távozó *femme fatale*-ok, vagyis a naiva Laurel és a magatehetetlen Hannah. Mitchell és Syd sodródnak az árral, csak látszólag aktívak. Utópiáról álmodnak, lemondanak a realitásról, ám az általuk megálmodott film, amelyben egy Nő a főszereplő, csupán illúzióként él a fejükben, a valóságban nem készül el. Skizofrén állapotba kerülnek, a pszichéjükben fogant eszmény és a külvilágban soha be nem teljesülő vágy feszültsége tépi szét őket igazán.

„A vetített szerelmek nem a valódi szerelmeket utánozzák vagy bizonyítják, épp hiányukat; ha a mozin kívül is megvolnának, nem menne a néző moziba. A vetített nőket a valódi nők ellen hozták létre. A vetített férfiakat a valódi férfiak ellen.” – jegyezte meg a néhai Király Jenő a *Frivól művészeiben*. Pontosan ebben lakozik az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* lényege. Vallo mások a moziról, a látszat mindent felülíró hatalmáról, a felvevőgép kínálta illúzióról. Birtokolhatatlanságról szólnak ezek a filmek, egyáltalán nem a Mozi személyiségfejlesztő, konfliktusoldó hatalmát igazolják. Ezért sem véletlen, hogy Hellman és Brandon Cronenberg is a sóvárgást kiváltó Nő arcával fejezik be a műveiket. Laura-szindrómát hasznosít mindkét film zárлата. Otto Preminger 1944-es noirja, a *Valakit megöltek* nyomán az

antihősök sírba hullott hölgyek képmásainak vallanak szerelmet. Az *Út a semmibe* végén a saját óvatlanságának börtönébe vetett Mitchell Haven cellafalán Laurel Graham/ Velma Duran portréja lóg. A kamera David Lynchet idéző lassúsággal zoomol a képre (több kritikus a *Mulholland Drive*-hoz hasonlította a sztorit, ugyanakkor a Preminger-metaphora a *Twin Peaks* másvilági bálkirálynőjére, Laura Palmerre szintén kiterjeszthető), reflektálva a főalak kisiklására, de akár tisztelgés is lehet a *Kétsávos országút* legendás záróbeállítás előtt, amelyben lánggra kap a nyersanyag – az ottani aszfaltbetyárok csellengése és az itteni rendezőkarakter hiábavaló románca között párhuzam vonható. A *Vírusgazda* befejező snittje Hannah oszlásnak induló arcán pihen meg egy túlvilágélményt nyújtó virtuális valóság-búcsúetűd után. *Memento mori*, vagyis halandóságot szimbolizáló fétistárgy mindkét nőről készült beállítás. Rendre a férfi képbe olvadására, passzivitásba süllyedésére utal, a domináns férfi, a vezérhím kudarcát húzza alá a Nő vizuális kegytárggyá alakításának lehetetlensége. A hön szeretett bálványról készült felvétel nem csodatestvő ikon, csak szomorú, a férfi gyengeségét és bukását megörökítő emlékkép – ez a kapcsolat fájdalmasan aktuális napjaink digitalizált, az átélt tapasztalatot szimulákrummá redukáló, csupán képzelt vágyakat ébresztő *Gmail*-, *Skype*-, *Instagram*-, *Facebook*-, *Twitter*-, *YouTube*-kultuszában.

Patrick Süskind, a *Parfüm* remeteírója (melynek antikrisztusa, Jean-Baptiste Grenouille ugyancsak a nőfétisbe temetkezve keveri a tökéletes elixírt) 2006-ban publikálta esszégyűjteményét *Szerelmeiről és halálról* címen. Háromfajta szerelmet különít el benne: az állatias románcot egy forgalmi dugóban szemlélt orális szex nyomán, az illúziót egy képmutatón enyelgő esküvői párocska láttán, valamint a platói szerelmet, melynek példája Thomas Mann epekedése egy Franzl nevű pincérfű iránt. Az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* kettőse ugyancsak leírható az ösztön-szerű szerelmelem vagy a nagy, de üres álmodozások vonzaskörében. Rendező-alteregők Erősz helyett Thanatosznak fogadnak örök húséget. •

FANTOMSZÁL

Beépített anyaghiba

BASKI SÁNDOR

ANDERSON CSAK ORSZÁGOT VÁLTOTT, TÉMÁT NEM. A FILMSZÍNÉSZETTŐL BÚCSÚZÓ DANIEL DAY-LEWIS PÁLYÁJA MÉLTÓ LEZÁRÁST KAPOTT.

Paul Thomas Anderson amerikai rendező, a szó minden értelmében. Túl azon, hogy eddigi összes filmje – a pályanyitó *A szerencse zsoldosai* kivételével – Kaliforniában, egy pár száz négyzetkilométeres területen belül játszódik, történeteiben legtöbbször az amerikaiak mondott alapértékeket és mítoszokat vizsgálja a 20. század különböző periódusaiban. Mesél a korai olajkapitalizmus gátlástalan törtetőiről (*Vérző olaj*), a háború utáni Amerika önjelölt messiásairól (*The Master*), a pornóipar kialakulásáról a 70-es években (*Boogie Nights*), és a modern nagyvárosi életformával együtt járó magányról és elidegenedésről (*Magnólia*, *Kótyagos szerelem*). Első nem Amerikában forgatott és nem Amerikáról szóló filmjéből válik egyértelművé, ami eddig is sejtető volt: legfontosabb rögeszméi egyetemesek, kifejtésükhöz nincs feltétlenül szükség a kaliforniai kulisszára.

„Ha rájöttél, hogyan lehet élni anélkül, hogy szolgálnál valamilyen mestert, bármilyen

mestert, tudasd velünk is”, szól a kulcsmondat a *The Master* fináléjában a Philip Seymour Hoffman által alakított szektavezéer szájába adva, és a dilemma, a jelek szerint, még mindig foglalkoztatja a rendezőt. Valójában ez a motívum – a különböző világokat képviselő, alá-fölé rendeltségi viszonyban lévő emberek kölcsönös kapcsolati függése – az, amely végigvonul szinte a teljes életművén. A kiindulópont mindig ugyanaz: az idősebb, saját jól kitaposott szabályai szerint élő mentorfigura felkarolja a semmiből érkező, helyét kereső nincstelen outsider, és ezzel beinvitál egy kontrollálhatatlan, felforgató erőt a világába.

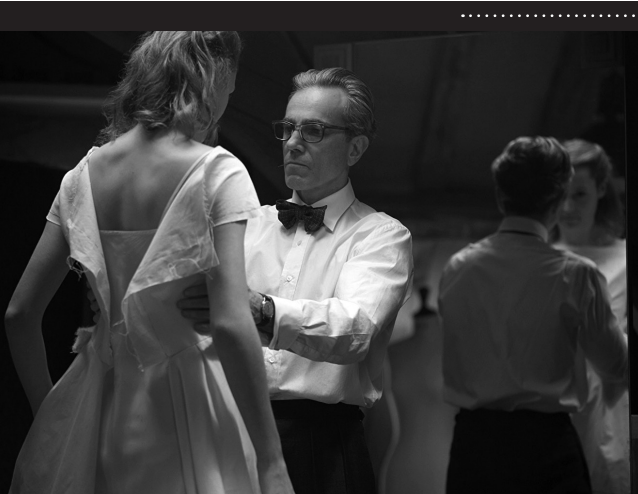
Attól, hogy a két pólust a *Fantomszál*-ban egy férfi és egy nő képviseli, a kapcsolati játszma is összetettebbnek és árnyaltabbnak tűnik, de az alapképlet maga nem változik. A 20. század úttörő divattervezőiről mintázott, beszédes nevű Reynolds Woodcock is hasonlóan megszállott, autoriter figura, mint Daniel Plainview (*Véres olaj*) vagy Lancaster Dodd (*The Master*), csak a pénz vagy a hatalom helyett ő az esztétikai tökéletességet hajszolja. Öntörvényű művész, aki minden kapcsolatát az alkotásnak rendeli alá, modelljei és szeretői fogyóeszközök, csak addig van rájuk szüksége, amíg inspirálni tudják őt. Új felfedezettjét, a pincérnőként dolgozó Almát is élő manökenként kezeli első randevújukon – nem a férfi, hanem a dizájnér szemével mutatja a testét, feljegyzzi a méreteit, és próbababaként használja. Alma, talán éppen

idegensége, bevándorló háttere miatt, egy ponton túl nem hajlandó elfogadni a rá szabott szerepet. Megzabolázhatatlan ösztönlény, mint a *The Master* Freddie-je, de az elszakadás és a menekülés helyett ő inkább az ellentámadást és a játékszabályok megváltoztatását választja.

Ahogy a kapcsolat pontos természetét sem hajlandó az író-rendező definiálni, úgy azt sem egyértelműsíti, pontosan kinek a történetét látjuk – a *Fantomszál* ennyiben mindenképp megtöri az életmű sormintáját. Anderson folyamatosan váltogatja Alma és Reynolds nézőpontját, filmje így egyszerre értelmezhető (női) emancipációs tanmeseként és egy alkotóművész profanizálódásaként. A Férfi, aki megfeleltethető a rendező alteregójának is – mindketten rajzokból, storyboardokból kiindulva konstruálnak színes fantáziákat egy szorgos, jól összeszokott stábot irányítva –, valójában a hivatásába és saját egójába szerelmes, a nőre addig van szüksége, amíg az segíteni tudja az alkotásban, utána már csak visszahúzó és zavaró tényező. A hasonló allegorikus olvasatot kínáló *anyám!*-ban a Nő nem tud kilépni az egyszer használatos múzsa szerepköréből, Almának ellenben sikerül megtörnie, meggyengítene annyira a Férfi egóját, hogy feloldódhassanak mindketten – legalább ideig-óráig – egy tradicionális kapcsolatban.

A genderolvasatok mellett Anderson egy harmadik réteggel is bevonja a filmet. Ahogy korábban Scorsese (*Boogie Nights*) vagy Altman (*Magnólia*) világát emulálta, úgy adaptálódott most is a hely és a kor szelleméhez. Kedvenc kubrickos kameramozgásairól és a hangsúlyos zenei jelenlétről nem mondott le, a képi világ mégis klasszicizáltabb, ahogy Jonny Greenwood soundtrackjéből is hiányoznak az absztrakt elemek. Letisztultsága, mivessége okán joggal definiálhatja Anderson gótikus románcnak a filmjét, de nézhető akár inverz *Pygmalion*- vagy sajátos *A szépség és a szörnyeteg*-átiratként is. Hogy ez a mese végül happy enddel zárul-e, az már megint csak nézőpont kérdése.

FANTOMSZÁL (Phantom Thread) – amerikai, 2017. Rendezte, írta, kép: **Paul Thomas Anderson**. Zene: **Jonny Greenwood**. Szereplők: **Daniel Day-Lewis** (Woodcock), **Vicky Krieps** (Alma), **Lesley Manville** (Cyril). Gyártó: **Annapurna / Focus Features**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos*. 130 perc.



Hasadó valóságok

A „fake news” kifejezés maga is álhírré válik, ha nem értjük meg alaposabban.

Alig néhány éve egyeduralkodónak számított az a nézet, hogy az internet fejlődésével és a közösségi platformok robbanásszerű terjedésével végre valóban egyenlő mértékben és közvetlenül formálhatjuk a demokráciát. A világháló alulról építkező struktúrája és a hatalmas mennyiségű heterogén információ törvényszerűen kizárják a tudatos torzítás, az elhallgatás vagy a manipuláció lehetőségét, szólt az érvelés, amit az arab tavasz kipattanása látszólag látványosan példázott. Aztán ahogy a valódi megújulás helyett csak még instabilabbá vált a régió, a hurrá-optimizmus is egyre sötétebb depresszióba csúszott.

A kritikus hangok és negatív vélemények felerősödése nem mostanában kezdődött, de Donald Trump és a Brexit óta a közösségi médiát apokaliptikus jelzőkkel szokás illetni. Míg 2016 egyik kulcskifejezése a „post-truth” volt, 2017 a „fake news” jegyében telt és vérmérséklettől függően a szólásszabadság, a demokrácia vagy a teljes nyugati világrend egyik legnagyobb veszélyforrásaként emlegetik és egyre hangosabban követelik a virtuális közösségi terek külső szabályozását.

Trump egyik kedvenc szófordulata hatalmas villámkarriert futott be és már jóval többet jelent az álhírnél. Jelenleg ott tartunk, hogy sokan és sokféleképp használják, azaz pro- és kontra automatikusan összekapcsolják mindenfélével anélkül, hogy előtte pontosan tisztáznák, mit is értenek a kifejezés alatt. A „fake news” maga is szenzáció lett és szép lassan ugyanúgy elferdíti és torzítja a tényeket, mint az álhírek, ezért érdemes alaposabban a fogalom mögé nézni.

A megváltozott technológiai környezetet ostromozók hajlamosak úgy gondolkodni, mintha valami egészen új helyzetről lenne szó, pedig az érzelmi befolyásolás, a kétes hitelességű információk továbbadása és a média tudatos manipulálása korántsem mai fejlemények. Ami a közösségi média megjelenésével jelentősen változott, az a hatékonyság és a sebesség. A célközönséget ma minden eddiginél gyorsabban és pontosabban el lehet érni, az átalakuló kommunikációs és médiafogyasztási szokások pedig tagadhatatlanul olyan tendenciákat indítottak el, melyek aggodalomra adnak okot.

Való igaz, a bárki számára szabadon és látszólag ingyen hozzáférhető hálózatokon soha nem lehetett még ennyire eredményesen információt gyűjteni, ellenőrizni vagy gyártani, a kérdéssel foglalkozó elemzések túlnyomó többsége kizárólag a technológiára, módszerekre vagy célokra koncentrál és elfeledkezik magáról a felhasználóról, aki egyértelműen az egész folyamat kulcsa.

Tény, hogy a Facebook, a Google és a hozzájuk hasonló tech-cégek üzleti modellje, az újfajta hirdetési szisztémák és a különféle oldalak motorháza alatt ketyegő titokzatos algoritmusok mind a bulvárosodás és a szenzációs álhírek terjedésének kedveznek. A közösségi média hajnalán a résztvevők önszabályozása még működhetett (a légből kapott híreket a kommentelők gyorsan hatástalanították), ma annyi a felhasználó és az információ, hogy az effajta kontroll lehetetlen.

Az automatizált, a klikkelések számára (azaz bevételre és/vagy politikai tőkére) optimalizált programok és troll seregek hibátlanul használják a platformok le-

hetőségeit és túl nagy tempót diktálnak. Ám az, aki az álhírek burjánzását és tolvagyúrózó hatását Zuckerberg, Trump vagy az orosz titkosszolgálatok nyakába varrja, az épp a lényegét hagyja figyelmen kívül: az egyszerű felhasználót, aki hozzászól, megoszt, tartalmat gyárt és magára zárja a valóság egy számára kényelmes olvasatát. (Bővebben: Baski Sándor: *Buborékok és barrikádok – Közélet a világhálón* – Filmvilág 2017/1.) A célzottan előállított álhírek volumene ugyanis eltölpül a személyes tartalmakhoz, megosztásokhoz és hozzászólásokhoz viszonyítva.

Mivel maga a technológia alapvetően értéksemleges, csak ráerősít a már létező attitűdökre. Az internet, a virtuális kommunikáció és a digitális közösségi terek az emberi agyra, viselkedésre vagy az információ feldolgozására gyakorolt hatásait kutató tudósok megállapításai – nem meglepő módon – tökéletesen rímelnek a társadalomtudósok megfigyeléseire. Az egyéni és közösségi szint egymás tükröképei, a „fake news” diadalmenetét, a szélsőséges, egymást kölcsönösen kizáró és tagadó világmagyarázatok terjedését, a közösen elfogadott tényalapok eltűnését így ebből a személyes nézőpontból is érdemes átgondolni.

A közösségi háló egyik nagy ígérete, hogy soha nem leszünk magányosak és unatkozni sem fogunk, hisz bárkivel bármikor kapcsolatba léphetünk. Bár ma virtuálisan többet kommunikálunk, mint valaha, ezek valójában vészesen egyoldalú és lebutított alkalmak. Sherry Turkle amerikai szociálpszichológus egyenesen úgy fogalmaz, itt az ideje visszakövetelni a valódi beszélgetéseinket. A chat-ablakokban felbukkanó másik ugyanis nincs jelen, inkább egyfajta illúzió, a virtuális csevegés során így gyengül az odafigyelés és az empátia. Ha valaki főleg így kapcsolódik az embertársaihoz, kevésbé fogja felismerni a másik érzéseit, ami előbb-utóbb az önértékelés és a külvilágról alkotott kép és az információfeldolgozás torzulásaihoz vezet.

Az agyunk egész egyszerűen nem úgy működik, mint a közösségi oldalak algoritmusai, azaz máshogyan kezeli az emberi kapcsolatainkat. A virtuális térben mindenki, még a legtávolabbi, egyébként már rég elfelejtett ismerős is érdekesnek, fontosnak és elérhetőnek tűnik. Az egyenlő megjelenés első pillantásra nagyon demokratikusnak tűnő elvből egyenesen következik, hogy egy ilyen

viszonyrendszerben bárki pillanatok alatt véleményvezérré válhat. Elég csak ráérezni a többiek hangulatára, a népszerűnek vélt álláspont hangoztatása a csoportnyomással és a nyájhatással keveredve könnyen öngerjesztővé válhat. Mivel mindenki a többiek figelmére vágyik, ezért olyasmit oszt meg, amiről úgy gondolja, a közössége ráharap. Ha kizárólag személyes kapcsolatteremtésre szeretnénk is használni ezeket a felületeket, akaratlanul is egy amorf információáramlásba kerülünk. Mindez a médiafogyasztási szokásainkat, így természetesen a filmhez való viszonyunkat és a filmkritika helyzetét is érzékenyen érinti. (Összeállításunkban a blogos filmértelmezéssel Pernecker Dávid és Szijártó Imre cikke foglalkozik bővebben. – A szerk.)

Evolúciós örökség, hogy a negatív hírek jobban megragadják az emberek figyelmét, így ezek nyilván jobban terjednek. A mai információdömpingben egy magát tájékozottnak tartó ember azonban már könnyen úgy érezheti, a jelen problémái előbb-utóbb biztosan maguk alá temetik az emberiséget. Ha persze objektíven vizsgálánk, könnyen belátható, valójában óriási lehetőségek állnak előttünk, ám ezt a nézetet több energiába telik képviselni, mint a negatív szemléletet követni.

A cinizmus nagyon kényelmes alapállás, hisz felment a felelősség alól, ami a „fake news” és a konteók hatásmechanizmusának egyik legfontosabb eleme. Ördögi kör ez, hisz ha a többség hasonlóan gondolkodik, a negatív jóslatok önbeteljesítővé válhatnak, amire aztán rögtön rávágható, „na ugye, mi előre megmondtuk”. Vagyis az a ha-

mis kép alakulhat ki, hogy a véleményvezérek és követőik valami kikezdehetetlen igazság vagy tudás birtokában vannak.

Az empátia háttérbe szorulásával és a cinizmussal a megváltozó médiafogyasztási szokások tökéletes szimbiózisban léteznek. A közösségi felületek vezető cégei a mai napig technológiai- és nem médiacégeknek tekintik magukat, ami azért fontos, mert így nem vállalnak felelősséget a rajtuk keresztül áramló tartalomért. A rá zúduló hírtömegből a felhasználó mazsoláz, azaz ő a saját hírfolyama szerkesztője és alakítója, aminek nem feltétel van tudatában.

Nincs tényellenőrzés, sőt, az információkat akarva-akaratlan mindenki a saját nézetei, világlképe szerint formálja, ráadásul ha valami ezeknek ellentmond, nemhogy mérlegelni nem kell, de még csak szembesülni se vele. Csak be kell zárni a megfelelő ablakot, az algoritmusok a háttérben figyelik és megjegyzik, hogy mit is szeretnénk látni. Kényelmes, egyszerű, otthonos és fájdalommentes: észre sem vesszük és máris abban a bizonyos véleménybuborékban találjuk magunkat még akkor is, ha úgy gondoljuk magunkról, hogy nagyon éberek vagyunk és kritikusan gondolkodunk.

Mivel túl sok információ ömlik ránk, nincs időnk és energiánk megvizsgálni és elemezni egy hír vagy szöveg szélesebb kontextusát. Ahogy az iróniát is sokkal nehezebben ismerik fel a virtuális térben, úgy a ferdítéseket vagy hazugságokat sem feltétlenül csípjük el. A kétkedés vagy továbbgondolás helyett kulcsszavakra ugrunk és automatikusan, gyakran zsigerből

reagálunk. Ha elér egy kritikus tömeget, a vicces paródiából halálosan komoly szöveg, a légből kapott fantazmagóriából vagy a féligazságból valódinak tűnő álhír lesz. A filmkritikának is ezzel a helyzettel kell szembenéznie, hisz a zsigeri nézői reakciók és bulvár-pletykák ma jóval nagyobb súlyt képviselnek, mint az át gondolt vélemények.

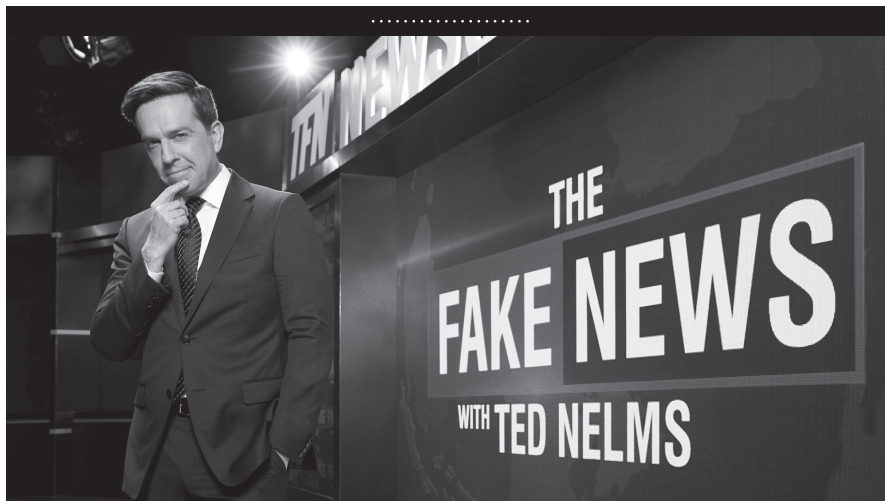
A tényre szilárduló véleményekből és spekulációkból végül olyan párhuzamos valóságok születnek, melyek között akár áthidalhatatlan szakadékok is keletkezhetnek. A közösen elfogadott tényalpok híján az építő vita lehetősége tűnik el, ami atomizálja a társadalmat és a manipulatív politikusoknak kedvez, akik nyilván tudatosan erősítik is ezeket a folyamatokat.

Az álhírek és dezinformációk efféle terjedése elsősorban azokban az országokban hatalmas probléma, ahol hiányzik vagy nagyon gyenge a független, a tényeket folyamatosan ellenőrző média, de a fejlett demokráciák is komoly kihívásokkal néznek szembe. Innen már csak az a kérdés, inkább optimisták vagyunk-e és mindebben a virtuális hálózatok egy régóta esedékes tisztulási folyamatát látjuk, vagy a negatív véleményeket követve megkongatjuk a vészharangot.

A „fake news” komplex problémájával pro- és kontra nagyon csábító és egyszerű visszaélni, ahogyan nagyon kényelmes a technológiára vagy a hatalomra mutogatni. A kezdeti hurráoptimizmus után beköszöntött a nagy kiábrándulás, de ha már egyszer úgy alakult, hogy több milliárd ember önként lemondott a személyes szabadsága egy részéről néhány cég javára, akkor érdemes megvizsgálni a saját egyéni lehetőségeinket.

Tudatosítanunk kell magunkban, hogy olyan üzleti vállalkozásokról beszélünk, amik profitot termelnek, azaz a jelenlegi helyzeten csak akkor változtatnak, ha tömegesen elfordulnak tőlük – ami egyébként a szavazatokra hajtó politikusra is igaz. Másrészt az internet még mindig egy kaotikusan burjánzó dzsungel, amit régen ünnepelni volt szokás, most pedig félni illik tőle. E két szélsőséges hozzáállás helyett talán érdemesebb lenne végre tényleg megtanulni helyesen használni, de ami még fontosabb, hogy mások véleményére akkor is nyitottnak kell maradnunk, ha számunkra elfogadhatatlanul érvelnek. Semmiféle gép nem ment fel ugyanis a nyílt, felelősségteljes gondolkodás alól. •

„Maga is szenzáció lett”
(Ed Helms:
The Fake News
with Ted Nelms)



Travis Bickle meghalt

A filmeket és sorozatokat újragondoló rajongói elméletek ártalmatlannak tűnő sületlenségei a művek jelentését kérdőjelezik és tagadják meg.

Filmekről spekulálni kitűnő szórakozás, remek időöltés. Egy bizonyos szintig szorosabb, mélyebb viszonyba kerülhetünk egy-egy adott filmmel, ha elméleteket gyártunk történetükkel, szereplőikkel kapcsolatban. A spekulációknak azonban határa van. Az egyre csak terjedő és terebélyesedő rajongói elméletek (*fan theories*) azonban hajlamosak túllépni ezt a határt, túlmerészkednek a történetek feldolgozásában mindig is szerepet játszó egészséges találgatás („Szerintem ő a gyilkos!”) határvonalán, és berendezkednek egy önkényesen kialakított és biztonságosnak vélt birodalomban, mely igen messze esik már attól, amiről az adott film vagy sorozat valójában szól. A rajongói elméleteket összetákoló csodálatos elmék úgy védelmezik az általuk leleplezni vélt filmes összeesküvéseket, mintha azok az adott alkotások megrendíthetetlen, egyedüli, kizárólagosan érvényes magyarázatát adnák.

Jól láthatóvá vált ez a mentalitás például a *Törvény nevében* (*True Detective*) sorozat 2014-es első évadának fináléja után. A sorozat rajongói éjt nappallá téve vizslatták Nic Pizzolatto játékosan homályos művét. Ennek eredménye meg is lett, kitalálták ugyanis, hogy Marty Hart nyomozó (Woody Harrelson) felesége a történet háttérben folyton ott lebegő mumus, a Sárga Király, hogy Rust Cohle (Matthew McConaughey) egy vietnami elől menekül, aki a nyomozó háborús bűneiért akar bosszút állni, és azt is, hogy Hart és Cohle egy természetfeletti dimenziócsapdába fognak átlépni a sorozat záró-epizódjában. Amikor pedig az utolsó epizód stáblistája elkezdett peregni, a fejtegetések kiagyalói – gondosan felépített elméletük védelmében

– csalódottan estek neki a szerzőnek. Az erősen elliptikus történetvezetésű *Törvény nevében* nyilván remek alkalmat nyújt az ilyen és ehhez hasonló – idézőjeles bizonyítékokkal alátámasztott – elméleteknek, azonban a fináléra érkező kemény reakciókból egyértelművé vált, hogy a rajongói teóriák miért is olyan sebezhetőek, megszülöi pedig miért olyan sértődékenyek.

A fan-elméletek megalkotói ugyanis képtelenek elszakadni attól a gondolatától, hogy minden általuk szeretve tisztelt alkotás valamiféle narratív csavarba fog torkollni, hogy minden szeretett műben ott van egy meglepetés, egy fordulat, amire az adott alkotás épül, vagy ami átírja annak történetét. Így „derülhetett fény” arra, hogy a J. K. Rowling *Harry Potter*-éből készült filmfolyamban Dumbledore (Michael Gambon) nem más, mint a valamilyen félresikerült varázslatnak köszönhetően időhurokba keveredett Ron Weasley (Rupert Grint). De így juthatott valaki arra a következtetésre is, hogy a *Jurassic World*-ben Owen Grady (Chris Pratt) nem más, mint a *Jurassic Park* elején látható pufi kissrác, akinek Alan Grant (Sam Neill) bemutatja, hogy miként vadásznak a velociraptorok. Hasonlóképpen fejtették meg azt is, hogy a második *Mad Max*-filmben bumerággal gyilkoló előemberi kisfiú cseperedett a Tom Hardy által 2015-ben megformált hőssé. Sokakat hódított meg az elmélet, miszerint Christopher Nolan *A sötét lovagjának* igazi hőroza nem a denevér-ember, hanem annak antagonistája, a Joker, aki a film során Gotham gengsztereit és korrupt előljáróit teszi el láb alól, megtisztítva a várost a bűntől. Az elmélet arra viszont nem tér ki, hogy Joker miért robbant fel egy ártatlanokkal teli hajót.

A rajongók ezeket a teóriákat nagyszabású személyes intellektuális teljesítménynek vélik – és némelyik a fantáziálás szintjén valóban az is –, de leleményességük elismerését nehezíti, hogy a legtöbb esetben arról van szó csupán, hogy pár filmszerető elgondolkodik azon, hogy „mi lenne, ha”. A legújabb *Csillagok háborúja*-film, *Az utolsó Jedik* kapcsán ez a minta tökéletesen láthatóvá válik. Még a mozikba sem került a tükön ülve várt mű, de a rajongók már a film plakátjának kompozíciójába látták Darth Vader sziluettjét, ami számukra egyet jelentett azzal, hogy a Sötét nagyúr valamilyen formában visszatér a vászonra. Azt az összetett kérdést, hogy miként és miért történne ilyesmi, nem bolygatták. Szerencsére a Luke Skywalker alakító Mark Hamill gyorsan megcáfolta az elméletet, amit elméletnek csak ironizálva nevezhetne bárki. A cím és a film előzetese bőven elég volt pár lelkes fan számára ahhoz, hogy előjőjenek a „szürke Jedik” ötletével, mely nagyjából annyit tesz, hogy Rey (Daisy Ridley) a Jedi-rend elkerülhetetlen bukása után az első olyan Erő-használó hőssé válik az öreg Luke tréningjének köszönhetően, aki az Erő sötét és világos oldalából egyaránt képes meríteni. Ehhez az elmélethez nyilván erősen társul a másik: Luke az utolsó Jedi, és tuti, hogy meg fog halni a film cselekménye során. Közben mások azt fejtegetik, hogy Luke már nem is Jedi, sőt, éppen ellenkezőleg, gonosz figurává válik, akit Rey, az igazi utolsó Jedi fog kinyírni. Folytathatnánk ezt a felsorolást napestig.

Az ilyen és ehhez hasonló elméleteket hasonló motiváció hozza világra, mint a rajongói fikciókat (*fan fiction*) és a rajongói képzőművészeti alkotásokat (*fan art*). Míg azonban utóbbiak megalkotóit az vezérli, hogy egy adott filmet alapul véve abból új történetet, új víziókat hozzanak létre, addig a rajongói elméletek a konkrét filmektől és sorozatoktól nem tudnak elszakadni. A rajongói fikciók és műalkotások (rajzok, festmények, szobrok, zeneművek) a filmek elemeivel úgy játszanak, ahogy valaki, aki szembemegy a LEGO építési útmutatójával, és valami részben-egészben mást épít a kockákból, mint amire azokat szánták. A rajongói elméletek szerzői szerint viszont a LEGO-építményt az építő csak álmolta, az nem is létezik. Travis Bickle, Martin Scorsese *Taxisofőjének* főhőse pedig meghalt a bordély koszos padlóján. A

film utolsó jelenete csupán Bickle halál-tusája során vizionált látomása. Scorsese semmit nem mond tehát az Államok társadalmáról művének sokkoló zárójelenetében. James Bond pedig nem valódi személyiség, hanem csak egy fedőnév, amit a sorozat minden újragondolásakor más- és más kémek vesznek fel, és minden eddigi – Daniel Craig előtti – Bond-figura vagy meghalt, vagy kiöregedett.

A legkomolyabb probléma a rajongói elméletekkel az – mint az talán a fenti példákban is látszik –, hogy a filmek és a sorozatok mélyebb rétegeibe merész-kező analitikus olvasattal szemben meg-ragadnak a mű felszínén, és onnan nem is tágtanak. Ez a felszín pedig a történet és a történet el- vagy inkább felmondá- sa, pontosabban ennek olyan aspektu- sai, melyeken az elméletek alkotói nem képesek túllendülni, vagy csak simán nem értik azokat. A rajongói elméletek eltekintenek a metaforák felkutatásától, csupán a történet vélt vagy valós hiá- tusainak kitöltése a céljuk. Nem a mű jelentését igyekeznek megérteni, nem a nagyobb képet keresik a kereten túl, nem mélyebb értelmet kutatnak a sorok között, hanem azt állítják, hogy amit lát- tunk, az *nem úgy van*. Az egész csak megtévesztés volt.

A rajongói elméletek szerzői a művek történetének bizonyos szintű tagadásában élnek ki tehát magukat. Rust és Cohle

elveszett egy sátáni téridő-csapdában, és kész. Az, hogy esetleg a *Törvény nevében* zárlatában a gyilkos kalandot túlélő Rustot mindvégig emésztő mélyfeke- te nihil csap át visszafogottságában is megtisztulásélmény-szerű reményteli- ségbe, elfogadhatatlan számukra.

Mindenek ellenére a rajongói teóriák ártalmatlannak tűnnek, hiszen nem kell velük foglalkozni, ha nem akarunk. Pár betépett félművelt cinefil kitalálta, hogy a minden *Csillagok háborúja*-megszállott által tiszta szívből gyűlölt Jar-Jar Binks valójában egy teljesen képzett harcos, aki tökéletesen tudja használni az Erőt – na és, kit érdekel? Nos, úgy tűnik, hogy sokakat, mivel már nem csupán a Reddit van tele velük, hanem a szórakoztató- filmes netmagazinok, sőt, még a mag- vasabb kritikákat publikáló portálok is számos teóriát közölnek (főleg a Reddit felhasználóinak tollából). Az olvasók szeretik ezeket az elméleteket, mert ér- dekesek, mert viccesek, mert „gondo- latébresztők”. A szerkesztők pedig azért vonzódnak hozzájuk, mert a másolás-be- illesztés – tényleges munkát helyettesít- ő – protokollja után már nem kell velük tovább dolgozni. Miután ezek az írások betörtek a kattintásvadász filmes oldalakra, nivójuk, hi- telük, hihetőségük is megnőtt. A kontentszörnyet valamivel etetni kell, és a „lennyűgöző” vagy „elmerobbantó” rajongói

teóriák hozzájuk fűzött kommentárok nélküli újraközlése némileg könnyebb melő, mint arról elmélkedni, hogy a *Mad Max: A harag útja* hősei közül kik felel- nek meg az Apokalipszis négy lovasá- nak, vagy arról, hogy az *Eredet* miért szól a filmkészítés folyamatáról. Épp ezért sokan hajlamosak már összekeverni a rajongói fantáziálásokat a kritikákkal, esszéekkel, és elemzésekkel. Ha pedig ez így megy tovább, a rajongói elméletek a filmes publicisztikák éllovasai lehetnek, ami a velejükkel adó felszínesség és át- gondolatlanság filmesztétikai térnyeré- séhez vezethet – már ha egy kicsit rio- gatni szeretnénk.

Arról viszont a rajongói elméletek – fentiekhez hasonló – elmarasztalásakor nem igazán esik szó, hogy mégis kinek képzeljük mi magunkat, hogy holmi elefántcsonttoronyokból dorongoljuk le azokat a filmkedvelőket, akik legalább igyekeznek valamit kezdeni kedvenc filmjeikkel, próbálnak gondolkodni ró- luk. Nem az lenne a feladat ilyen érdekes jelenségek vizsgálatakor, hogy valami- képp felhívjuk a figyelmet arra, hogy a rajongói elméletek is vezethetnek igazán mély, részletes analízishez, ha azok kiöt- löi egy kicsit jobban figyelnének a film formanyelvére, a szimbólumokra, hason- latokra, parabolákra, referátumokra, és kevésbé hagyatkoznának a történetek nem létező fordulatainak és vélt titkai- nak leleplezésére? •

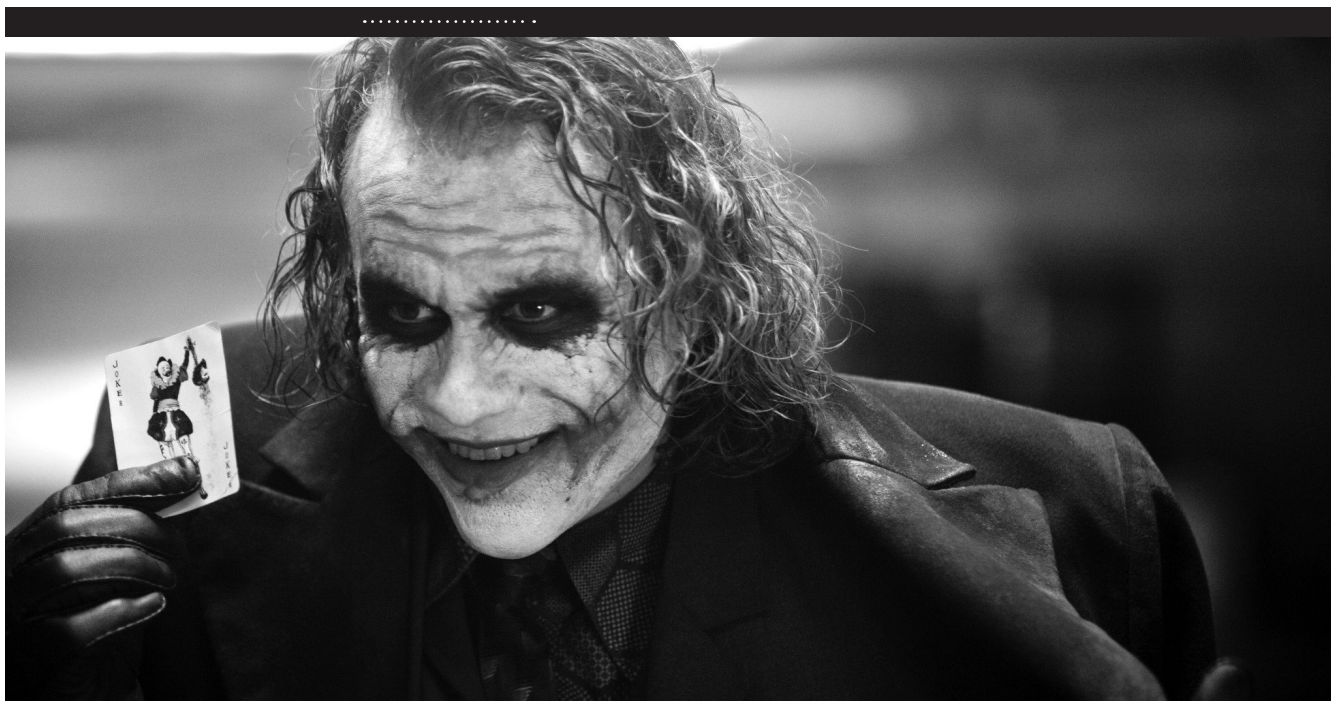
„Megragadnak

a mű felszínén”

(Christopher Nolan:

A Sötét Lovag –

Heath Ledger)



Filmmániások

A bloguniverzum nagymértékben átalakította a nézők filmértési stratégiáit.

Ualaha féltucatnyi szakállas és/vagy szemüveges kritikus nyilatkozott filmekről körülbelül ugyanennyi lapban. A filmek értékelésének könnyűlovasságát a napilapok alkották, volt továbbá néhány heti- és havilap, amely hasonló cikkeket közölt. Az elektronikus környezet aztán gyökeresen átalakította a befogadói közösség kommunikációs közegét, a filmnézési szokásokat és a filmről való beszéd nyelvét. A kiegyensúlyozott érvelést használó publicisztikai szövegek helyét átvették a bámulatosan burjánzó blogok illetve azok a szerzők, akik laikus olvasataikat az ugyancsak hihetetlenül életképes rajongói elméletek szolgálatába állítják. A blogokat a filmértési gyakorlat olyan megnyilvánulásaiként érdemes tekinteni, amelyek a nyilvánosság új tereit hozták létre, és a befogadói magatartás egészen új stratégiáit jelenítik meg. A blogok sokszínűségét jelzi, hogy az internetes oldalak közölnék forgatási beszámolót, előzetest, egyszerű filmismertetőt, filmajánlót, közvetlen nézői benyomásokat összefoglaló naplót, de hagyományosnak mondható filmkritikát és néhány oldalas kisesszét is. A hatalmas bloguniverzum maga is rétegzett, azaz az úgynevezett komoly sajtóhoz közel álló oldalaktól a szubverzív felületekig sokfajta fórumot megtalálhatunk. A blogokon zajló filmértelmező tevékenység nem feltétlenül szakmai indíttatású, nem analitikus megközelítést valósít meg, közvetlen élményeken alapszik, és az impresszionisztikus

filmértés elemeit tartalmazza. Az oldalak többsége jellemzően nem értelmező-elemző helyként azonosítja magát, hanem kifejezetten személyes vélemények közlésére szolgáló felületként – hozzátehetjük ugyanakkor, hogy az internet előtti, klasszikusnak mondható művészetkritika is tartalmazott szubjektivitást. Amíg tehát a hagyományosnak, akadémikusnak mondható beszédmódra és a fősodor sajtójának közleményeire a tárgytól való távolságtartás, a fogalmi megközelítés és a személytelen hang jellemző, addig a blogok nyelvhasználatát a szerzők nyelvi leleményeiben megnyilvánuló személyesség, a képi gazdagság és az újítás határozza meg. Ezek a szövegek ugyanakkor a szerzők hatalmas tájékozottságát feltételezik, a szerzők biztos filmismerettel a hátuk mögött beszélnek mozgóképes alkotásokról. A szólásnak a blogos oldalak áttekinthetetlen gazdagságában megjelenő demokratizálódása kihat a befogadói közösségek jelentésképzési gyakorlatára, elsősorban a fiatalok filmről való gondolkodására, végső soron pedig a kulturális kánon alakulásának folyamataira.

Az alábbiakban azoknak a filmértési eljárásoknak, logikáknak, stratégiáknak és gyakorlatoknak a számbavételét kísérel meg, amelyek a blogokon olvasható mikroelemzések háttérében állnak. Feltételezhetően a szövegekben valamennyi szerző azokat a műértési eljárásokat mozgósítja, amelyeket az

oktatásban, a szakajtóban és egyéb forrásokból sajátított el. Ez még akkor is igaz, ha hozzátesszük: a szerzők számos alkalommal programszerűen határolódnak el az iskolás, szakszerű értelmezési módok használatától, és erősen hangsúlyozzák véleményük elfogult, esetleges és közvetlen élményeken alapuló mivoltát. A blogok lényege éppen ez: számos közvélekedést, féligazságot, közkeletű bölcsességet, közhelyet sodornak magukkal. A blogszövegek bizonyos része ebben az értelemben ellenkulturális jellegű, tehát nem domináns és nem preferált olvasatokból táplálkozik, illetve ezektől igyekszik magát távol tartani – az egyik oldal fejlécében például ennyire olvasható: „Trágárak és politikaig inkorrektek vagyunk.”

A bloggerek alapvetően kétfajta indíttatást érvényesítenek a szövegeikben. A „megmondás” a szerző őszinteségét, a vélemény keménységét jelzi, mögötte a nyilatkozó személyiségének fedezete áll – van olyan oldal, amelynek címében a „megmondja a tutit”



kifejezés szerepel, mások a nevüket vagy az álnévüket foglalják a címbe. Az oldalak címadása egyébként külön tanulmányt érdemelne: a *filmbuzi*, a *filmdroid*, a *filmmániás*, a *filmmabáló* vagy a *filmmaddict* a szerzők önmeghatározását rögzíti. A blogok hangütésének leggyakoribb összetevője a „nincs tabu”, a „mindent kimondunk”, a teljes elfogulatlanság (vagy ami ebben az összefüggésben ugyanaz: a programos elfogultság) motívuma. Az észosztás mellett a másik vonulat a magyar írásmódban egyelőre többfajta változatban szereplő „szpojler”, a „szpojlerezés”.

A blogok szerzőinek filmértési stratégiáit jól érzékelhető módon a befogadás és a médium sajátosságai határozzák meg. Míg a mozi vagy a hagyományos televíziós befogadás egyszeri, lineáris és időhöz (műsorrendhez) van kötve, addig a számítógépen keresztül történő befogadás alacsonyabb intenzitású odafordulást feltételez, ami a befo-

PÉNTEK, FEBRUÁR 2 2018



FILMKRITIKA HÍREK TRAILER TV/SOROZAT SZÍNES FILMMŰZEUM JÁTÉK KÖNYV ZENE GALÉRIA

gadás töredezettségét eredményezi. A filmfogyasztásnak ez a módja – valamint az, hogy a filmek szövetébe a befogadók viszonylag könnyen avatkozhatnak bele, például újravágnak kész filmeket – a szövegegről szóló képzetek teljes átalakulását eredményezte. A befogadás körülményeire utaló megjegyzések: „az első gyors megnézés után”, „ha az ember beleteker a filmbe”, „részleteket simán ki lehet hagyni belőle”; rendkívül gyakoriak a befogadói pozíciót elvétő kitételek: „hogyan kellett volna a filmet másként megrendezni”, „mit változtatnák a filmen”. Meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy a bloggerek nem feltétlenül mozielhagyók, azaz gyakran számolnak be nyilvános vetítés során szerzett élményeiről.

A filmalkotások integritását leginkább az a furcsa filmfajta veszélyezteti, amelyre a blogszerzők a leginkább támaszkodnak – a trailer a filmekről való beszéd központi forrásává vált, a trailer értékelése nagyon gyakran a film egészéről való megnyilatkozás helyébe lép. Ennek visszhangja a blogok gyakori fordulata: „az előzetesekhez viszonyítva a film más élményt adott”, „a trailer alapján nem erre számítottam”. Rendkívül gyakori, hogy az elemzők a trailert egyszerűen ráolvassák a teljes és kész filmre, mintha az előzetes a film kicsinyített változata, kivonata, érvényes helyettesítője lenne. Ebben az értelemben beszélhetünk valamiféle befogadói rigiditásról: az elemzők nem képesek elengedni előzetes várakozásaikat, azokat minduntalan számonkéri a filmen („csalódtam, mert nem erre számítottam”, „a film más volt a várakozásaimhoz képest”). A cikkek gyakori kiindulópontja, hogy a szerzők nem feltétlenül látták a filmeket, az egyik oldal alcíme például így fogalmaz: „Friss hírek, előzetesek, újdonságok a film világról.” Egész oldalak vagy egyes oldalak teljes rovatai szólnak olyan filmekről, amelyeket az alkotók még csak terveznek elkészíteni, esetleg elkezdődött



VOROS SZÖNVEG
KÖSZÖNTŐ KLASSZIKUS HOLLYWOOD ÚJ-HOLLYWOOD EUMOZI CINECITTA

a forgatásuk, vagy a forgatás után az utómunkákat végzik rajtuk. Valamennyi bemutatót metaszövegek sokasága előz meg: előzetesek, forgatási beszámolók és kiszivárogtatások, werkfilmek, alkotói interjúk. Ezek a készülő filmekről szóló előrejelzések rendkívüli mértékben meghatározzák és ilyen értelemben preformálják a befogadói várakozásokat. Mindezek az információk a nézőt bennfentessé, a bloggert titkok tudójává avatják. Ennek a bevonódásnak a nyelvi kitevője a rendkívül elterjedt *lett* fordulat (a film szép lett, jó lett, gyenge lett); egy példa: „*Star Wars: Az ébredő Erő* filmkritika – Nem ez lett a rajongók új reménye.” A befogadók, illetve az alkotók és a filmek közötti szoros viszonyt jelezheti néhány olyan adatbázis, amelyen a szerzők a sokféle adat mellett megadják a rendező magasságát. A forgatásokról kiszivárgott híreket, a filmek elkészítésével kapcsolatos háttér-információkat a szerzők gyakorta érvényesítik a kész filmekről szóló elemzésében. A szerzők túlértékelik az alkotói megnyilvánulások (interjúk, önértelmezés-foszlányok) szerepét és a filmekről szóló háttér-információkat (alkotói interjúkat, a forgatásokról szóló beszámolókat) beemelik az elemzésbe, sőt, beleolvassák a filmbe: „Minden jelenet fantasztikusan jól össze van vágva. Köszönhető ez annak, hogy a forgatás idején a rendező lakásában vágták a filmet a még precízebb végeredményért.” A forgatási beszámolóktól elkápráztatott és a trailerekkel megtévesztett néző ugyanakkor szinte szükségszerűen csalódást él át: a film gyakorta az előzetesek szürke árnyéka, kevésbé vonzó mása csupán: „A cselekmény túl lassan bontakozott ki, és én úgy éreztem, hogy nem azt kaptam a filmtől, amit az előzetest megnézve vártam.”

A trailer komolyan vétele csupán az egyik megnyil-

vánulása annak a törekvésnek, hogy a filmet az elemzők visszavezessék valami egyszerűbb, átlátható formulára – szinte valamennyi írásban felmondják például a film cselekményét. Ennek háttérében egyrészt az állhat, hogy a szerzők azonosítják a filmet a saját cselekményével, másrészt a cselekmény, illetve cselekmény minőségét a film alapvető jellemvonásaként határozzák meg. A másik cím és a film merev azonosításában jelenik meg: „Illik-e a cím a filmhez”, „A cím alapján mást vártam” – azt feltételezik, hogy a cím egyszerűen megjeleníti a film egészét; mintha bizony a cím minden esetben biztos előrejelzést nyújtana a film jellegéről.

Noha a blogoszféra a megnyilatkozás egyszemélyes jellegének kultuszát építi, a cikkek kiterjedt sablonkészletet használnak. Ha a hasonló klisék elszaporodnak, akkor egy szöveg vagy egy oldal rendkívül manírossá válik. Egy kis sűrítmény a blogszargon készletéből: a rendező „vásznonra (erőteljesebb változat: „gyöngyvásznonra”) álmodja a történetet”, a rendező „előrukkol a filmjével”, a film aztán a díjakat „bezsebeli” vagy „besöpri”, a film „sikeredik” valamilyenre, a rendező „kalauzolja a nézőt”, a film „debütál”, a pályakezdő rendező műve kötelezően „debütfilm” vagy „szárnypróbálgatás”, a rendező „jegyzí a filmet”, a színész valakinek „a bőrébe bújik”, a zenéért „a stáb tagjai felelnek” (az operatőr például „felel a képi világért”), az operatőr és minden alkotó „jól” vagy „rosszul teljesít”, ilyenkor az alkotók „kitesznek magukért”, a néző „csöppen valahova” (keresettebb változat: „a film csöppenti a nézőt valahova”), a film aztán „muzsikál” a pénztáraknál. A cikkekben rendkívül gyakran fordulnak elő a főzéssel kapcsolatos kifejezések: a rendező „fűszerezi a filmet”, ezt-azt „kever a filmbe”, a filmet az alkotók mindenféle megoldással „spékkelik”, a rendező „tálalja a filmet” a közönségnek, amely aztán „elfogyasztja”. •

LISZTES MEGMONDJA A TUTIT

RTÓNÓS FILMEK TOP30 WESTERNFILMEK TOP30 WESTERZENÉK TOP30 DISNEY SONGS TOP30 PODCAST

■ A PENTAGON TITKAI

Az elnöknő emberei

■ PÁPAI ZSOLT

TITOK KONTRA NYILVÁNOSSÁG. SPIELBERG A SAJTÓSZABADSÁGRÓL.

A vietnami háború 1964-ben kezdődő kiterjesztésében főszerepű Robert McNamara hadügyminiszter legkésőbb 1967-re már nem hitt a folytatásban, és – talán a józan ész parancsára, talán büntudatától hajtva – politikai elemzések megrendelésével, dokumentumok gyűjtésével próbálta ráébreszteni a döntéshozókat a harcok értelmetlenségére. Az 1969 januárjára megszületett, és az amerikaiak indokínai jelenlétét 1945-ig visszamenően vizsgáló, 7000 oldalas Pentagon-iratok (*Pentagon Papers*) titkok sorát fedte fel a vietnami kalandorpolitikáról. Az anyagot nyilvánvalóan nem kívánták mutogatni, egyik szerzője, Daniel Ellsberg révén azonban több vaskos dosszié kikerült a Pentagon páncélszekrényéből, és 1971-ben előbb a *The New York Times*, majd meghátrálása után a *The Washington Post* hozzálátott a szövegek közlésének. A '69-ben Johnson elnököt váltó Nixon kezdetben örült a botránynak, hiszen az lejáratja a demokratákat, azonban pálfordult, amikor ráeszmélt, hogy az események precedenst szol-

gáltatnak jövőbeli titkos kormányzati anyagok sajtó általi publikálásához, valamint veszélyeztetik a nemzetbiztonságot. Nixon ezért igyekezett elejét venni a további közléseknek, és átmenetileg célt is ért: soha korábban nem volt rá példa az USA történetében, hogy a kormányzat *előzetesen* letiltatott egy sajtópublikációt. A Pentagon-iratok ügye azonban ezzel nem ért véget, és az immáron a demokrácia alapjait érintő vitában végül a Legfelsőbb Bíróság döntött.

Steven Spielberg dokudramája a korszak egyik legnagyobb – illetve Watergate-ig feltétlenül a legnagyobb – belpolitikai skandalumáról szól, és leforgatásának apropóját az adta, hogy 2010-ben nyilvánosságra hozták a teljes dokumentum-monstrumot. A rendező tetemre hívja a történet egykori fő- és mellékszereplőit, mások mellett Ellsberget és McNamarát, továbbá a

„Nem kívánták mutogatni”

(Tom Hanks és Meryl Streep)

The New York Times és a *Post* témafelelőseit is. A legnagyobb játékeret Ben Bradlee-nek (Tom Hanks), a *Post* főszerkesztőjének, és Katharine Graham (Meryl Streep) tulajdonosasszonynak biztosítja, akik kiemelik újságjukat a celebek házassági híreinek közlésére szakosodott lapok posványából, és felkészítik arra, hogy a demokrácia zászlóshajója legyen. Spielberg kivált Graham ábrázolásakor jár el gondosan, és úgy farag belőle ideáltipikus amerikai hőrost, hogy közben az esendőségét is megmutatja. Az eleinte megfáradtnak tűnő, üzleti és magánéleti problémáktól szorongatott

elnököt az amerikai sajtószabadság ügyének harcosává avatja, akinek alakjára a zárlatban már emberek tömegei szegeznek áhítattal a tekintetüket.

Héroszteremtésben Spielberg nagyon képzett, ez a téma tehát állt neki. Egyúttal szép kihívásokat is tartogatott, hiszen a szereplők motivációi sokirányúak és képlékenyek, másrészt megvolt a kockázata, hogy a történetet mindenki ismeri, akit akár csak icipicit érdekel a XX. század politikatörténete, viszont akit ez nem érdekel, azt talán a film sem fogja. Ráadásul négy évtizede már készült egy hasonló regiszteren megszólaló film, Pakulától *Az elnök emberei*, minden politikai thriller ősforrása, amellyel szinte lehetetlen felvenni a versenyt.

Spielberg munkája sem állja ki vele az összehasonlítás próbáját. Nem az a gond, hogy a film sok ponton követi Pakuláét, inkább azok a megoldásai zavaróak, melyekkel eloldódik tőle. Milióteremtésben hasonlít hozzá, formaleleményeiben különbözik: az még hagyján, hogy a rendező gyakran diszfunkcionális steadicam-futamokkal „korszerűsíti” a látványt, a sok alsó és felső kameraállás viszont kifejezetten rosszul áll a jeleneteknek, a dokumentarista jelleget sérítik ugyanis.

A történetvezetés hasonlóképpen ellentmondásos. Spielberg briliánsan vág rendet a motivációk dzsungelében és teszi érthetővé a cselekmény vargabetűit, másrészt viszont túlságosan is sterillé alakítja a sztorit, így éppen az a dramaturgiai nyersesség és szögletesség vész el a filmből, ami *Az elnök emberei*t mesterművé tette. *A Pentagon titkai* precízen összerakott mozi, olajozott dramaturgiai gépezettel, ragyogó színészi jelenlétekkel, szépen antikolt – sötétzöldben tartott – kompozíciókkal, viszont a teljes *oeuvre* egyik legkiszámíthatóbb tétele, kevés meglepő műfogás van benne. Minden ízében pontosan olyan, amilyennek a sajtószabadságért vívott harcról szóló amerikai hőseposzt elképzeljük.

•
A Pentagon titkai (The Post) – amerikai, 2017. Rendezte: **Steven Spielberg**. Írta: **Liz Hannah, Josh Singer**. Kép: **Janusz Kaminski**. Zene: **John Williams**. Szereplők: **Meryl Streep** (Kay Graham), **Tom Hanks** (Ben Bradley), **Sarah Paulson** (Tony), **Bob Odenkirk** (Ben), **Bruce Greenwood** (Robert McNamara). Gyártó: **Amblin / Dreamworks**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 116 perc.



GYENGE ZSOLT: KÉP, MOZGÓKÉP, MEGÉRTÉS

Kiazmus és felemátság

STÓHR LÓRÁNT

FILMEK A FENOMENOLÓGIA TÜKRÉBEN.

A kortárs filmelmélet irányzatai közül végre a filmfenomenológia is elnyerte méltó hazai helyét a filmes szakirodalomban. Gyenge Zsolt a film-elemzés fenomenológiai elméletéről írott doktori értekezését adta ki könyv formájában (*Kép, mozgókép, megértés – Egy fenomenológiai filmelemzés elmélete*). A jeles kritikus és a MOME oktatója erős elméleti alapozásra épít, saját értelmezői keretet alkot, majd ahogyan az illik, egymástól távol eső művek csoportján teszteli elméletét, így hozza meg olvasója kedvét, hogy maga is a fenomenológia szemüvegén át lássa a filmvilágot.

A szerző az első elméleti fejezetben a fenomenológia egyik legismertebb alakja, Maurice Merleau-Ponty filozófiáját értelmezve annak filmelméleti adaptációját nyújtja. A fenomenológia többi huszadik századi nagyágyúja, Husserl, Heidegger, Sartre nem kap

„A testbe vetett emberi lét”

(David Lynch: *Mulholland Drive* – Laura Harring)

helyet az elmélet ismertetésében és mozgóképes adaptációjában, nem is beszélve a kétezres években rendkívül erős magyar fenomenológiáról. A kiáltó ürre csak részben szolgál magyarázattal a filmfenomenológia történetének, sajátos megközelítésmódjának és alapvető kérdésének értő, kritikus szellemű bemutatása, amelyből elsősorban a Merleau-Ponty iránti különleges vonzalom olvasható ki, feltehetően azért, mert a francia filozófus az érzékszervi tapasztalatok közül kitüntetett szerepet szánt elméletében a látásnak. Gyenge kötetének kettős érdeme, hogy azon túl, hogy széles körben népszerűsíti, a filozófiában nem jártas olvasó számára is segít világosabbá és használhatóbbá tenni az elméletet.

Mire is jó a fenomenológia a filmelmélet és filmkritika kezében? A fenomenológia a testbe vetett emberi lét tapasztalatára épül, s ekként a filmi befogadás pontosabb megértéséhez kiváló segéd tudomány. A számos lehetséges testi, érzékszervi alaptapasztalat közül Gyenge Zsolt a láthatóvá tett látó aktussal és a látható térrel foglalkozik, s említi ugyan, de behatóan nem elemzi a látás és hallás által indukált testi tapasztalatot, a különféle érzéki élmények egymással való összefüggéseit. A könyv alapfogalmai a látás, a perspektíva, a nézőpont, a keret és a kiazmus (vagyis „a látó és látott ... egymásba fonódása”), amelyeket a szerző film

sajátosságainak megfelelően vizsgál. A könyv egyik sarkköve a mozgókép két lényegi vonásának kimutatása, vagyis, hogy a képi ábrázolások közül „a film volt az első, ahol a (képkereten belül) látható tér és az ábrázolt tér nem esett egybe,” valamint az, hogy a film „nem csak a látás aktusát, hanem a látó látásnak való kitettséget, láthatóságát ... is állandóan megtapasztalhatóvá teszi”. A kötet egyik legerősebb elméleti megállapítása a „felemátság” fogalmának bevezetése, amely egyszerre érzékelteti a másság tapasztalatát, amit a filmbéli látás kelt, és azt, hogy a néző megőrzi saját tapasztalatát is. A fenomenológiai fejtegetéseit rögtön átélhetővé és alátámasztottá teszi *A mama és a kurva* és *Mulholland Drive* egy-egy részletének finom elemzésével.

Az elmélet próbája a filmben ritkán maga a filmkészítés, inkább a filmelemzés: milyen új szempontokat ad, hogyan bővíti egy-egy alkotás megértését az adott elmélet? Gyenge Zsolt a fenomenológia filmelemzésben való alkalmazhatóságát két életművön és a kortárs videóművészetben keresztül meggyőzően teszteli. A három fejezetből kiemelkedik Abbas Kiarostami rendezéseinek elemzése, amelyben Gyenge kitűnően játéka hozta a könyvben előzőleg vizsgált filmfenomenológiai problémákat. A második elemző fejezetet Roy Andersson munkásságának szánta a szerző, és meggyőzően érvelt amellett, hogyan bontja le a voyeur hatalmi pozícióját a „felemás” nézői tapasztalat tudatosítása. A svéd rendezőről szóló fejezet mégis töredékesnek tűnik, mert *Dicsőség világa* című rövidfilmjét követő két nagyjátékfilm elemzésének kevés teret szentel, legújabb nagyjátékfilmjéről (*Egy galamb leült egy ágra, hogy tűnődjön a létezésről*) pedig érthetetlen módon nem is tud a szöveg. A harmadik, videóművészetről szóló fejezetben történetileg kiterjeszti a mozgóképek fenomenológiai vizsgálatát és meggyőzően elemzi a kontextus jelentőségét a galériák világában futó videóművek esetében.

Gyenge Zsolt könyve az elmélettel magabiztosan dolgozó, élvezetes olvasmány, amelynek megjelenése nyomán okkal reménykedhetünk, hogy követőkre lel, gazdagodik és kiterjed – akár magyar filmekre is – a hazai filmfenomenológia elemzői gyakorlata.

L'HARMATTAN KIADÓ, 2017.



A HEIMATFILM

Egy örökzöld német műfaj

PAÁR ÁDÁM

A KONZERVATÍV HEIMATFILM A MODERNIZÁCIÓVAL A VIDÉKI ÉLETET, A TÁRSADALMI GONDOKKAL A TISZTA, EGYSZERŰ PARASZTI VILÁGOT ÁLLÍTOTTA SZEMBE.

Idill vagy merő giccs? Hagyományörzés vagy „érzelmes kispolgári nacionalista” ellágyulás? A német, osztrák és svájci *Heimattfilm*, azaz szülőföld-film műfaja mindmáig megosztja a kritikusokat. Érdemes végiggondolni, mi a Heimattfilm szerepe a német identitás keresésében és kialakításában, és azt is, hogyan változott később a műfaj.

AZ ALAP: A „SZÜLŐFÖLD-IRODALOM”

A szigorúbb irodalomtörténészek lenézésel kezelik azokat a szerzőket, akik bevallottan azzal a céllal írnak, hogy szórakoztassanak, és néhány könnyed órát szerezzenek az olvasóknak, melőzve a mély filozofikus gondolatokat. Csakhogy egy társadalom közizlése nagyon más, mint amit az irodalomtankönyvek

Fritz Peter Buch:
Megváltó szerelem, 1936



tanítanak. Így volt ez a 19. század végi, frissen egyesült Németországban is. A németiség kultúráját nem feltétlenül az „össznémet” jelentőségű Lessing, Goethe és Schiller reprezentálta a berlini, müncheni, drezdai, frankfurti, stuttgarter és kölni kispolgár, tanító vagy kereskedő könyvespolcán. A 19. század végén felépő „népies” irodalmi-művészeti irányzat, a *Heimatkunst* (szülőföld-művészet, tájművészet) vagy *Heimattichtung* (szülőföld-költészet) sajátosan rezonált a korhangulatra: a modernizációval a vidéki életet, a bonyolult társadalmi problémákkal a tiszta, egyszerű német paraszti világot, a profithajzával és laza erkölcsökkel a népi erőnyeket állította szembe. Ami a korabeli magyar romantikának és a századvégi újnépies, Petőfi-epigon irányzatnak a magyar puszta, az Alföld volt, betyárjaival, napbarnított csikósaival és cigánylányaival, az volt a német újnépies irányzatnak a bajor és tiroli Alpok világa, szőke, dirndlös parasztlánykával és térdnadrágot viselő, zergetollas kalapos legényekkel. Az általános korhangulatnak tekintett civilizációkritikához járult még egy tényező: a Bismarck által „vérrel és vassal” létrehozott politikai egység ellenére is szívós lokálpatriotizmus. A *Heimatkunst* kifejezte a központi (porosz) hatalommal szembeni regionális identitásokat. A régió és központ ellentétéhez gyakran vallási ellentét is társult (például a katolikus Bajorország szembenállása az evangélikus Poroszországgal). A *Heimatkunst* alkotói úgy vélték, hogy a németiség ideáltípusa nem a német polgár, hanem a paraszt, aki szereti a szülőföldjét, és ahhoz sírig hű.

Az 1871-ben megszületett Német Császárság összeomlása után divatos *völkisch* mozgalom történetírása is elmé-

leti háttérrel nyújtott a *Heimatkunst* számára: eszerint az időtlen német paraszt a *Volk*, azaz a nép letéteményese, és a *Volk* előbb jött létre, mint a *Staat* (állam), tehát a *Volk* magasabb rendű egység. A *völkisch* mozgalom szolgálatába állt történészek és publicisták tagadták a politikai keret, az állam elsőbbségét a „faj” kifejezéssel leírt népegyeniséggel szemben, amelynek autentikus hordozóját a parasztságban találták meg.

Egy Ludwig Ganghofer nevű, jó üzleti érzékkel megáldott és szorgalmas bajor kismester tekinthető a *Heimatkunst* koronázatlan királyának, aki ontotta keze alól az alpesi parasztrehányokat és elbeszéléseket, és becslések szerint 2004-ig Ganghofer könyvei több mint 30 millió példányban keltek el. Nem véletlen, hogy az ő regényeinek, drámáinak megfilmesítésével vette kezdetét a *Heimattfilm* az 1910-es években, és volt regénye, amelyet háromszor is filmre vittek. Ganghoferen kívül népszerű volt a műfajon belül a pesszimista irodalomkritikus Adolf Bartels, valamint Julius Langbehn, Friedrich Lienhard, Heinrich Sohnrey, Gustav Frenssen, a vadászíró Hermann Löns, a farkasember (*Werwolf*)-mítosz újraértelmezője, akinek főhőse a II. világháború végén a döntően fiatalokból álló német partizánalakulatok nevét (*Werwolf*) ihlette.

A *Heimatkunst* íróit igen nagy számban vakította el a militarizmus és az antiszemitizmus (ami jól megfért az irányzatot jellemző nagyváros- és modernizáció-ellenességgel). Bartels, Löns és Sohnrey a nácizmus szolgálatába szegődtek, ami megpecsételte az egész német népies irányzatnak a megítélését a háborút követő években. A *völkisch* vonzódás miatt a *Heimatkunst* mind Németországban, mind annak határain kívül gyanúba került. Magyarországon a rangos Világirodalmi Lexikon lekcisnylően „érzelmes kispolgári nacionalista” műfajként értékelte a német szülőföld-irodalmat. A barna foltok ellenére azonban a *Heimatkunst* tovább élt: a mozivásznon. Sőt, a „hetedik művészeti ág” keretében a *Heimatkunst* népszerűbb volt az 1940-es évek végén és az 1950-es években, mint azt megelőzően.

A HEIMATFILM ELSŐ HULLÁMA

Csak idő kérdése volt, hogy a *Heimatkunst* alkotásait megfilmesítsék. Az első alkotások Ganghofer regényeiből



és elbeszéléseiből merítették a témájukat. Bizonyos értelemben érthető volt, hogy már a német mozi hajnalán megjelentek a Heimatfilmek: egyfelől népszerű irodalmi alapanyag állt rendelkezésre (mint Jókai életműve idehaza), másrészt a Heimatkunst kedvelt színhelyei, az erdős hegyi tájak, hófödte csúcsok, zöld hegyi rétek és meredek szakadékok látványos természeti hátteret – és izgalmas technikai kihívást – szolgáltatott az amatőr és profi fényképészek mellett az operatőrök számára is.

Az I. világháború pokla, a császárság összeomlása, a versailles-i békefeltételekbe belerokkant német gazdaság, majd a Weimari Köztársaság politikai bizonytalansága (összeesküvések, merényletek) miatt a német közönség egyre nagyobb része vágyakozott a békés, idilli témák után. A vidéki élet iránti vágyódást és parasztromantikát gyorsan kielégítette a német mozi, kihasználva, hogy Németország bővelkedett festői és érintetlen természeti szépségekben. Ott volt mindenekelőtt a hegyvidék: a bajor Alpok, a szomszédos Tirol (amely évszázadokon át nem volt sem német, sem osztrák, hanem „tiroli”) és Vorarlberg (amely a mondás szerint Ausztria mögött található, mivel az Arlberg hegy elválasztja

„Szívós lokálpatriotizmus”

(Richard Häussler: A velsatali sas, 1957 – Renate Ewert és Claus Holm)

Ausztria többi részétől), a Fekete-erdő, amelyet a képzelet zsványokkal népesített be, és a Harzhegység. Nem véletlen, hogy a Heimatfilmek második hullámát – az irodalmi adaptációk után – az ún. *Bergfilmek* (hegyi filmek) képviselték az 1920-as években. A „prózaibb” tájak kedvelői is találhattak kedvükre valót, akár a folyók szabdalta Germán-alföldet, akár a schleswig-holsteini síkságot. A történetek az állandó emberi témák – szerelem, féltékenység – körül forognak, jellegzetes német vagy osztrák tájkörnyezetben.

A náci rezsim is felkarolta a műfajt, ami bizonyos értelemben természetes is volt, már amennyiben elfogadjuk a rendszer logikáját: a „germán erények” propagálása, a jovialis vidéki élet szépségének ecsetelése, a falusi lakosság erkölcsi fölényének hangzatos hirdetése, a természetkultusz elvben összefért a náci ideológiával, amelyben a tradicionális értékek és a modernizáció sajátosan keveredtek. Míg technológiai síkon, valamint bizonyos kérdésekben (pl. társadalmi mobilitás) a hitleri rendszer használta a modernizáció elemeit, bizonyos kérdésekben (pl. nemi szerepek) elvetette, és egy ún. hagyományos erkölcsöt kívánt

propagálni, amelynek hordozóját a paraszti közösségekben találta meg. Más kérdés, hogy a náci parasztképe – amely a parasztot takarékos, erkölcsös gazdaként és remek katona-anyagként fogta fel – élesen szemben állt a realitásokkal. A parasztság mérsékeltében rajongott a hitleri rendszerért, mint más társadalmi rétegek. Túl azon, hogy a náci központosítás szemben állt a regionalizmussal, a náci keresztényellenessége, a szerzetesrendek felosztatása, vagyonuk szekularizálása, valamint a keresztény ifjúsági szervezetek Hitlerjugendbe olvasztása mélyen sértette a falusi lakosság vallásos érzéseit. Emellett a parasztok gyűlölték a háborút, hiszen századok óta ez a réteg hordozta annak terheit, akár katonaszedés, akár adózás elszívódójeként, akár adózás formájában (természetesen ne legyünk naivak: az, hogy valaki gyűlölte a helyi náci körzetvezetőt vagy a náci pártot úgy általában, nem jelentett önmagában aktív ellenállást vagy az üldözöttekkel való szolidaritást). Am a harmonikus vidéki élet műparasztjainak nótázásával el lehetett ringatni a városi középrétegeket egy darabig.

Másfelől a náci rendszer számára a Heimatfilm azért is kapóra jött, mert míg a rezsim sok vonatkozásban modern vonásokat hordozott, a kultúrában konzervatív hátraarcot valósított meg: a Weimari Köztársaság kísérletező filmes kultúráját, az expresszionista alkotásokat „dekadensként” bélyegezték meg. A társadalmi problémák ábrázolása eltűnt a filmvászonról, a moziban az olasz fasizmus filmművészetéből átvett ún. „fehér telefonos” érzelmes melodramákat, valamint operett filmeket, katasztrófafilmeket, életrajzi filmeket (Bismarckról, Schillerről) és a heroikus történelmi alkotásokat favorizálták. A Heimatfilm előnye az volt, hogy legalább mindenki által ismert tájakat mutatott be, és nem a sokak által még mindig nehezen elérhető középosztálybeli környezetben játszódott.

Az első náci ihletésű Heimatfilm az 1934-es *A tékozló fű* (más változatban: *a Havasok fia*) című kivándorlótörténet volt, amely két helyszínen, a Dolomitokban és New Yorkban játszódott. A helyszínválasztásból már sejtethető a konfliktus fő szála: a dél-tiroli parasztfü szerencsét próbálni indul Amerikába, a nagyvárosba, de az ipari civilizáció taszítja, ezért visszatér a

Heimat ismerős hegyei közé. A filmnek elég furcsa sors jutott osztályrészül: az amerikai és szovjet hatóságok egyaránt betiltották, ám – New York világnak ábrázolása miatt – előbbieket Amerika-ellenes, utóbbiakat Amerika-barát propagandatermékként.

A HEIMATFILM FÉNYKORA

A háború után másként vetődött fel a Heimatfilm sorsa. A Heimatfilm balzsamként szolgált a háborús sebek gyógyítására. A vidéki élet, a csendes hegyi tájak ábrázolása lehetőséget teremtett egy másfajta Németország-kép kialakítására: egy olyan társadalom képének kialakítására, amely különbözik a wilhelmiánus és náci Reich fantaszta, expanziós, a külvilággal konfliktust kereső, állandó harcot hirdető jellegétől. A műfaj által hordozott civilizációellenesség megfordult: most a vidéki, városi civilizáción kívüli Németország úgy jelent meg, mint egy „normális” Németország, amelyhez képest a harcos, terjeszkedni vágyó, hadiipart építő, rohamtempóban iparosító Birodalom, az 1945 előtti „hivatalos” Németország volt maga az abnormalitás. Így a Heimatfilm mondanivalója jól kiemelte a világgal egyetértést és békét kereső Konrad Adenauer filozófiáját, és megfelelt az ősz kancellár külpolitikai céljainak.

Ezek az évek tekinthetők a Heimatfilm valódi fénykorának, ami a mennyiséget illeti: 1960-ig több mint 300

Heimatfilmet forgattak. Amíg a nyugat-németek százezrei a tévében a Heimat-környezetben játszódó meséket, regényadaptációkat, családi filmeket és történelmi tablókat nézték (utóbbira példa Ernst Marischka bajor, osztrák és magyar szíveknek egyaránt kedves *Sissi*-sorozata, az angyali Romy Schneiderrel a főszerepben), addig a „német gazdasági csoda” gond nélkül üzemelt, és épült a német-francia tengely, amely az európai egység alapjává vált. A Heimatfilm nemcsak Németországban, hanem Ausztriában is virágzott. Míg a német „nagy testvérnél” a dicső múltat a bajor Wittelsbach-dinasztia kora jelentette, addig az Anschluss kábulatából ébredező osztrákok éppen ekkoriban találtak vissza a Habsburg-örökséghez. A nem is oly régen megvetett Osztrák-Magyar Monarchia megszépítő távolba került, amelyet olyan bájos vígjátékokkal idéztek meg, mint az 1956-ban forgatott *Császár vadászok*. A két háború közötti Ausztria polgárháborús állapota, Dollfuss külön utas, osztrák típusú ún. „ausztrófasiszmusa”, az Anschlusst követő náci uralom és a háború miatt a Habsburgok Ausztriája „boldog békeidőkként” tűnt fel.

A svájci Heimatfilm, a két másik alpeisi országhoz képest némi csúszással indult hódító útjára, hiszen az első svájci filmvállalat csak 1930-ban alakult meg. Az 1952-es *Heidi* bemu-

tatása tekinthető a svájci Heimatfilm aranykora nyitányának. A Johanna Spyri regényéből készült történetet azóta számtalanszor megfilmesítették, nemcsak a svájciak, hanem a németek és osztrákok is. A svájci Heimatfilm azonban hamar kifulladás: az 1956-os *A hegyek közöttünk* című film már jelezte a piaci visszaesést.

A HEIMATFILM ÚJ UTAKON

Az 1960-as évek végén a Heimatfilm elérte a lehetőségei határát. A nyugat-német filmgyártásnak tudomásul kellett vennie két ténytet: egyrészt felnőtt egy generáció a háború óta, amely nem akar a megszépített múltba, a hegyi falvak és kastélyok világába, bajor Erzsébet és II. Lajos világába menekülni, hanem a jelen problémáival akar foglalkozni, másrészt bármennyire is sokan szeretik a műfajt, a Heimatfilmek már nem tudnak újat mondani. A harmadik impulzus magából a német filmes társadalomból érkezett. Az 1960-as években a német filmrendezők új nemzedéke igényelte a társadalomkritikai ábrázolást, a jelenkori társadalmi problémák bátor bemutatását. Kiáltványuk, 1962 februárjában az oberhauseni rövidfilm-fesztivál keretében jelent meg. Az „Oberhauseni Nyilatkozat” deklarálta a „régie német film” halálát, és meghirdette a valós élethez kapcsolódó témák filmes feldolgozását, a közönség elandalítása helyett annak felrázását és megdöbbenését. A kiáltványt aláíró 25 művész a háború utáni „romfilmek” hagyományához kívánt visszanyúlni, szakítva az Adenauer-korszak filmművészetével, amelyet az aktuálpolitikától való távolságtartás jellemezett. Az 1960-as évek magával hozta a filmművészetben a tabutörést (pl. a náciizmussal való szembenézés, az ifjúsági problémák, a vendégmunkás-kérdés és a szexualitás, valamint a meleg-téma ábrázolása stb.), amely a háború utáni konszolidáció, „gazdasági csoda” és a szociális piacgazdaság kritikájaként szolgált. Mindez természetesen nem szakítható el az 1968-as generáció színre lépésétől, amely nyárspolgári jelzővel bélyegezte meg az adenaueri korszakot, és követelte a német közelmúlttal való radikális szembenézést.

A Heimatfilm konzervatív világképe, a régmúlt és a paraszti közösségek felé fordulása miatt elsőre nehezen volt beilleszthető az új német filmes ten-



denciába. Ám a műfajt sikerült átmen-
teni, a „kritikai Heimatfilm” formájában.
Az 1970-es években sorra forgatták
a „kritikai Heimatfilmeket” vagy „új
Heimatfilmeket”, amelyek realistábban,
sok esetben sötétebben ábrázolták a
német falut, és újraértelmezték a hava-
si rétekre, jóképű, zergegolyós vadászokra,
csinos szőke hajfonatos lánykákra és
gügye nagyvárosi turistákra épülő zsá-
neret. Az első kritikai Heimatfilm a *Férfi
lőháton* a 16. századi porosz felkelő,
Michael Kohlhaas történetét dolgoz-
ta fel, aki vérbe és lángokba borított
Szászországot, hogy helyreállítsa a
becsületét. A *Vadászjelenetek Bajoror-
szágból* című film a meleg-témát és a
kításitottságot boncolgatta egy alsó-
bajorországi falu mikrotársadalmában.
A falusiak kiközösítik maguk közül
nemcsak az idegen Abramot, hanem
falubelijüket, a prostituáltként tartott
Hannelore-t is, és szabályos hajtóvá-
dászatot rendeznek Abram ellen. A
hagyományos Heimatfilm dramaturgi-
ája a visszájára fordul: nincs feloldása
a konfliktusnak, nincs megbékélés, és
a falusiak képviselik a vadságot, a tü-
relmetlenséget a civilizációból érkező
Abrammal szemben.

A tündérmese a német tájról átkerült
az óceán túloldalára. Tulajdonképpen a
nyugatnémet (és keletnémet) western
is tekinthető Heimatfilmnek, amennyi-
ben a Heimatot nem szűkítjük le a né-
met és osztrák tájra. A német western
két irodalmi atyja Karl May és Friedrich
Gerstäcker (utóbbi kevésbé ismert, ho-
lott May-tól eltérően ő tényleg beutazta
az észak-amerikai vidéket). Ezek a né-
met westernek áttemelték a Heimatfilm
legfontosabb vonását: a természeti
idillt, amelyet mindig kívülről fenye-
getnek – akár a banditák, akár az ameri-
kai hadsereg. Miközben a klasszikus
Heimatfilm a német környezetben kiko-
pott, az észak-amerikai erdőségekben
és prérien tartalmilag változatlan formá-
ban jelen. Csak éppen az alpesi pa-
rasztot az indián helyettesítette, akinek
életformáját egy – másfajta – moderni-
záció éppúgy halálra ítélte.

Más módon dekonstruálja a
Heimatfilmet a Heimat-vígjáték
alműfaja, vagyis a sematikus német
és osztrák természeti, falusias kör-
nyezetbe helyezett, többnyire könnyed
erotikával fűszerezett komédia.
A német képernyőn egyre nyíltabban
ábrázolták a szexualitást, és várha-



tó volt, hogy előbb-utóbb
megjelennek a korhatáros
Heimatfilmek. Ennek klasz-
szikus példája az 1977-
ben forgatott *Három svéd
lány Felső-Bajorországban*,
amelynek története a fa-
lusi-turista ellentét és a félreér-
tésekből fakadó helyzetkomikumon
alapul. A német filmgyártás ontotta
az olcsó humorral fűszerezett Heimat-
vígjátékokat, mint a *Menj, vedd le
fodros szoknyád* (1973), *Bajorok a
pácban* (1974) vagy a *Három bajor
Bangkokban* (1976).

HEIMATFILM-TÉVÉ

Az 1980-90-es években sorra születtek
a német és osztrák tévésorozatok, ame-
lyek annyiban építettek a Heimatfilm
könnyen fogyasztható zsánerére, hogy
egy jellegzetes tájhoz kötődtek: a *Kli-
nika* a Fekete-erdőhöz, a *Guldenburgok
öröksége* a schleswig-holsteini síkság-
hoz, a *Hegyi doktor* az Alpokhoz, az *Egy
bajor Rügen szigetén* esetében pedig
már a cím is sokatmondó. Gyakori ezek-
ben a filmekben az „idegenség” és „ha-
zatérés” témája: Brinkmann professzor-
nak vagy a „hegyi dokornak” be kell
illeszkednie a település és régió társa-
dalmába, és ez általában konfliktusok
nélkül, legfeljebb egy-két döccenővel
sikerül, mert a közösség nyitott szívvel,
segítőképpen fogadja a megérkezőt.
A „gonoszok”, az intrikusok általában
nem a falusi közösség tagjai, ők mindig
kivülről jönnek, vagy legalábbis min-
dig kilógnak a falusi közösségből, és
így a „tájból” is.

A *Guldenburgok örökségének* főgo-
nosza, Balbeckné és fia Hamburgból,

„A gonoszok mindig kivülről jönnek”

(Herbert Lichtenfeldt:
A klinika, 1985 –
Hannelore Elsner és
Klausjürgen Wussow)

egy magas, üvegezett to-
ronyház tetejéről mintegy
„lenéznek” a schleswig-hol-
steini síkságra, ahol az ódon
kastély szerves világot alkot
a faluval. A nagyváros-vidék/
toronyház-kastély ellentét-

pár plasztikusan kifejezi Balbeckék
„tájjidegenségét”. Maga a Guldenburg-
ház asszonya, Christine is elvileg
idegen, hiszen Bécsből érkezett. Ám
ő beilleszkedett a kisközösségbe, és
grófnéként befogadást nyert a férje
által uralt schleswig-holsteini mik-
rovilágba. A sorozat örök intrikusa,
Achim Lauritzen, a grófi családba
beházasodott ügyeskedő szintén kí-
vülről jön – ő a reklámaparból érke-
zik, vagyis egy olyan üzletágból, ami
maga is az iparosodott, túlpiacosodott
társadalom terméke, és mint ilyen, el-
lenség a patriarchális felfogásban élő
vidékiek számára. Lauritzen kész lenne
a haszonért átadni Guldenburgot
Balbeckéknek, ebből támad konfliktus
a családi örökséghez ragaszkodó
Christine Guldenburg grófnéval.
A Heimatfilm hagyományos konfliktusai
tehát megjelennek az 1980-as
évek környezetében.

1996-ban megalakult a Heimatkanal
nevű televíziócsatorna, amely kizáró-
lag családi filmeket, színházi feldol-
gozásokat, régi és új Heimatfilmeket
sugároz. Mi más is lehetne a logója,
mint zöld alapon egy hegy sziluettje! A
Heimatfilmet korai lenne tehát temet-
ni. Olyan mint a sramlizene – sokszor
próbálták a magas kultúra értékeire
hivatkozva kitessékelni a német kultú-
rából, de nincs mit tenni, rengetegen
ragaszkodnak hozzá. •

BIDF

Bajnokok, mint mi

KOVÁCS PATRIK

SPÁRTÁTÓL ALEPPÓIG TERJED A HÉTKÖZNAPI HŐSÖK TABLÓJA A BUDAPESTI NEMZETKÖZI DOKUMENTUMFILM FESZTIVÁL IDEI PROGRAMJÁBAN.

Már negyedik alkalommal nyitotta meg kapuit a *Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál*. A jelenlegi versenyprogram ugyan bőséggel merít a globális világ égető problémái (rasszizmus, nemzedéki ellentétek, migrációs válság, diszkrimináció) közül, ám csúcscarabjai egyetlen vezértéma köré szerveződnek: határpozíciójú átlagemberekről szólnak, akik a legkeményebb próbatételek közepette is szívósan küzdenek akár egy nemes idea szolgálatában, akár identitásuk vagy szűkebb családjuk megóvásáért. Bátor magány, makacs tisztesség és vakmerő önfeláldozás: a fesztivál legjobbjai eme univerzális értékeket állítják a közönség elé egy-egy kivételes életút, emberi teljesítmény példaszzerű felmutatásával.

Két kitűnő magyar produkció is külföldijben részesült a mustrán: Simonyi Balázs *Ultra* (2017) című opusza és Bartha Máté kisfilmje, a *Bajnok* (2017) hősei egyaránt sportolók. Előbbi a Spartathlon elnevezésű ultramaratoni futóverseny néhány résztvevőjét követi nyomon, akik előtt gigászi kihívás tornyosul: időre kell teljesíteniük a két- és félszáz kilométeres távot Athén és Spárta között. Simonyi – aki maga is a versenyzők sorát gyarapítja – színes társaságot vesz górcső alá: időződő apa és értelmi fogyatékossgal küszködő fia, bizonyításvágytól fűtött magyar kisember és mély gyászát futásba „fojtó” német családanya perspektívája váltja egymást a filmben. A kamera bámulatot észrevétlenséggel lopózik közel a megállás nélkül menetelő versenyzőkhöz, hogy diszkrétén felfedezze megrabolt álmait, hiú reményeiket, gyarlóságukat és nagyságukat.

A rendezőt egyszerre foglalkoztatja, miért vágyik vissza a túlhajszolt, mo-

dern ember a természet anyaölebe, ugyanakkor ama nemes önzést is fűkészi, mellyel a futók képesek lélekbent, testben tökéletesen egybeolvadni heroikus küldetésükkel. Az *Ultra* leginkább rétegzett karaktere nem a melankóliára hajlamos rendező és nem is a nemzetközi csapat valamely tagja, hanem egy ötvenes éveiben járó magyar férfi, a hajdani „rendszerlátó” nemzedék tipikus képviselője. Szabó Béla látszatra átlagember (ragyogó önjellemzés, amikor megemlíti, hogy a budapesti telefonkönyvben e név tizenöt oldalt tesz ki); saját bevallása szerint is csekély tehetséggel áldotta meg a sors, vasszorgalma azonban nem ismer határokat, hiszen saját szakállára, versenyen kívül akkor is belevág a Spartathlonba, amikor a megmérettetésen – többszöri sikertelen teljesítés miatt – hivatalosan már nem indulhatna. Vesszőfutása éppen e lehengerlő küzdőszellem miatt izgalmasabb és sokkal inkább azonosulásra csábító, mint a többieké. A film vizualitása is leleményes: a kamera a figurákhoz hasonlóan folyamatosan mozog, „körbetáncolja” a roppant küzdőteret, a görög tájat pásztázó drónfelvételek és a hangulatos éjszakai képek pedig fontos tartozékai az atmoszféreaépítésnek.

A *Bajnok* főhőse Vanessa, a fiatal cigánylány, akinek egyetlen lehetősége a felemelkedésre, ha kiaknázza ökölvívői tehetségét. A rövidfilm végigkíséri az ifjú hősnőt a dohos vidéki edzőteremből a neves bokszgála döntőjébe vezető útján; Bartha önkéntelenül is „követi” a bokszfilm műfajának hagyományos cselekménysémáját (a protagonista a fokozatosan nehezedő meccseket sorban megnyerve végül a dobogó tetejére állhat), miközben a hazai közönség is könnyen odakapcsolódhat az ese-

ményekhez, köszönhetően a hiteles észak-magyarországi miliónek és a salangmentes elbeszélésmódnak. Épp ez utóbbi a *Bajnok* legnagyobb erőssége, s a lány diadala a rövid kóda tükrében pürrhoszi győzelemnek tetszik: Vanessa és edzője visszatérnek a nyirkos, betonszürke salgótarjáni lakótelepre, hogy másnap újabb – ezúttal talán kissé nagyobb – célt tűzzenek maguk elé. A *Bajnok* tehát szaggatott, elliptikus cselekményépítésével és pesszimista végkicsengésével az amerikai sikermítosz fonákját mutatja fel, miközben szimpatikus tárgyilagossággal viszonyul a romaintegráció témájához is.

Szintén a keserű lánysors áll Anna Zamecka *Az én vérem* (Comunia, 2016) című munkájának középpontjában, mely nemcsak a fesztivál *Ők ártatlanok* elnevezésű szekciójának győztese, de korábban Európai Filmdíjjal is jutalmazták. A történet egy hátrányos helyzetű lengyel család küzdelmes mindennapjaiba enged bepillantást, főszereplője pedig a 14 éves kislány, Ola, akinek egyszerre kell gondoskodnia léha, alkoholista apjáról és viselkedészavaros öccséről, miután édesanyja elhagyta őket. Zamecka alig leplezett empátiával, ugyanakkor pátoszmentesen rajzol portré a hősiezen helytálló kislányról, s közben akut társadalmi problémákat is leltároz: az idősebb nemzedék teljes közönyét és céltalanságát, valamint a tradicionális lengyel közösségek megrendülését. Utóbbit jól példázza, hogy az autista öcs, Nikodem felzárkóztatását sem az iskola, sem pedig a Lengyelországban hagyományosan fontos identitásképző erőt jelentő klérus nem hajlandó magára vállalni. A végsőkéig áldozatkész Ola tragédiája akkor válik teljessé, amikor megpróbálja újraegyesíteni a szétszakadt családot, ám tékozló anyja néhány nap után megfutamodik. Jeges úr tátong a két szülő között, sőt az egész familiát áthatja az egymás iránti közöny. *Az én vérem* lidérces kriptahidege érzékletesen tudósít a modern kiscsalád válságáról, s Zamecka a téma feldolgozásában visszafogottan a minimális eszközökre szorítkozik. Tág teret enged karaktereinek, ugyanakkor szavak helyett sokszor a póre arcközelik beszélnek – márpedig Ola szomorokás tekintete egykönnyen nem feledhető.

Marcel Metteltsiefen *Hazám, Watani* (Watani: My Homeland, 2016) című



kisfilmje más környezetben ugyan, de szintén családi válsághelyzetet exponál. Az 51

perces dokufilm egy szír menekültcsalád története, akik – miután a katonai szolgálatot teljesítő apát foglyul ejti az Iszlám Állam – Németországba távoznak az eskalálódó polgárháború borzalmai elől. Házat és költőpénzt kapnak egy békés kisvárosban, s míg a gyerekek több-kevesebb sikerrel beilleszkednek a helyi iskolaközösségbe, addig a lelkiileg összeroppant anya az eltűnt férj után vágyakozik. Remények és kétségek közötti őrlődése szívszorító, egynémely – magányról és hontalanságról szóló – kommentárja pedig már-már játékfilmeket idézően cizellált és mély értelmű. Ugyanakkor sokkáló jelenetek peregnek egymás után: nehézségek például, amikor a megtört asszony az ISIS által halálra kényszerített foglyokról készült fényképeket böngész, rettegve, mikor tűnik fel köztük a férje. Mettelsiefen ragyogóan takarékoskodik a szűk játékidővel, s még a fiatalabb generáció integrációs törekvéseire is figyelmet fordít. A család nagylánya, Helen például örömmel válik meg a hidzsábjától, élvezni kezdi a kötöttségek nélküli női létet, s lelkesen vegyül el a németajkú kortársai között. A *Hazám, Watani* megrázó krónika az újrakezdés nehézségéről, hazaszeretetről és iden-

Anna Zamecka:
Az én vérem

titástudatról, tompa reményekről és állhatatos hitről.

James Baldwin *Remember This House* című befejezetlen memoárján alapul Raoul Peck dokuja, a *Nem vagyok a rabszolgád* (*I Am Not Your Negro*, 2016), mely a múlt század afroamerikai polgárjogi mozgalmanak kései, de nagyszabású mementója. Peck hűen követi Baldwin eredeti munkájának koncepcióját: három emblemikus fekete aktivista, Malcolm X, Medgar Evers és Martin Luther King életpályáját használja sorvezetőnek a téma tág fókuszú bemutatásához. Peck mélyfúrása azt tárja fel, miként gyökeredzik a fehér többségi társadalom és a fekete kisebbség ellentéte az amerikai populáris kultúrában (filmekben és egyéb szórakoztatóipari cikkekben), a történelemben, a közgondolkodásban és a szocializációs különbségekben. Ennek megfelelően eklektikus forrásokból is dolgozik: archív híradórészletek, amatőr felvételek, reklám- és mozifilmek, interjúk és frappáns képes illusztrációk keverednek egymással, ám szerencsére korántsem öncélúan. A *Nem vagyok a rabszolgád* azért is különösen tárgyihű, sőt lírai személyességű, mert az eszéíró Baldwin maga is testközelből ismerte a mozgalmat, Samuel L. Jackson narrátorhangja pedig méltóképpen tolmácsolja a néhai szerző gondolatait,

mindamelllett meditatív hangulatot kölcsönöz a képeknek, és nagyszerűen köti össze az elbeszélés különálló epizódjait.

Kakukktojás a versenyprogramban, mégis rendkívül szórakoztató és a nézőt érdekes szellemi kihívás elé állító horvát áldokumentumfilm Žiga Virc *Houston, van egy kis gondunk!* (*Houston, We Have a Problem*, 2016) című darabja, mely a hidegháború kulisszái mögé invitál bennünket. Teljességgel fiktív története szerint a hatvanas évek elején a különutas Jugoszlávia is beszállt a szuperhatalmak között folyó űrversenybe, s olyan csúcstechnológiát fejlesztett ki, mely még az Egyesült Államok érdeklődését is felkeltette. Virc furfangosan próbálja elhíttetni velünk, hogy Kennedy megvásárolta Tito űrkutatási programját: valódi archív felvételeket elegyít korhűnek tűnő, de valójában fiktív képekkel és beszélő fejű interjúkkal, melyeket beavatott színészek játszanak el. E rendhagyó történelemóra nemcsak a közönség tárgyi tudását teszi próbára, de egyszerre bővelkedik izgalmas és humoros momentumokban, nem is szólva arról, hogy a NASA által „elrabolt” űrmérnök – természetesen szintén mondvacsinált – drámája még a szemünkbe is könnyet csalhat. E pimasz mockumentary ráadásul arra is remek bizonyíték, hogy a BDFF repertoárjától a rendhagyó közelítésmódú darabok sem idegenek. •

THE RUB

Enyészet

VARGA BALÁZS

A BOMLÁS MINDENT ÉS MINDENKIT ELÉR, A FILM SEM HALHATATLAN.

Hamlet mindig változik, Hamlet maradandó. Hamlet konstans. Ahogy a matematikában vannak konstansok, olyan állandó értékek, mint a pi, amelyről ugyan nem tudjuk, hogy mennyi, csak azt, hogy egy konkrét, rögzített érték, úgy talán a kultúrában is beszélhetünk konstansokról. Ha igen, Shakespeare *Hamletje* bizonyosan közéjük tartozik. Olyan kulturális állandó, amelyről nem tudjuk, hogy „mennyi”, ezért mindig újra és tovább kell számolnunk – de folyton számolunk vele.

A *Hamlet* mindenkié. Mindenki ismeri. Tud róla. Tudja idézni, és idézi is. A *Hamlettel* bármit meg lehet csinálni, hisz mindent kibír. Újraírható, újraolvasható és újraértelmezhető. Hamlet ott van a *Star Trek*ben és a *Simpson család*ban. Pár éve Ryan North egy Kickstarteres pénzgyűjtés után útválasztós verzióban írta újra a drámát. Könyve a „Lenni vagy nem lenni” dilemmáját elágazó ósvényes narratívákra fordította át, amelyben az olvasó választhatott, hogy Hamlet, Ofélia vagy Hamlet

apja szerepéből járja végig az útválasztós történetet.

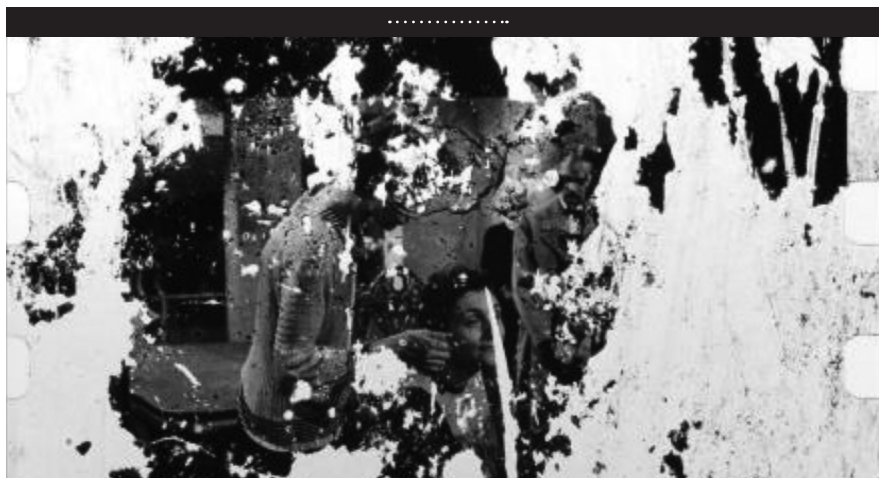
A legkülönfélébb színházi, filmes és popkulturális *Hamlet*-verziókhoz, utalásokhoz és remixekhez képest Lichter Péter és Máté Bori friss experimentális filmje, a *The Rub* kifejezetten tiszteltudó értelmezés. Tisztelettudó, sőt hagyománykövető, amennyiben nem variálja át a történetet (ahogy tette azt például Ian McEwan tavaly megjelent *Dióhéjba zárva* című könyvében), hanem egy bevett értelmezésből indul ki, és annak radikális, zsigeri és furcsa továbbgondolásával áll elő. A *The Rub* tudatfilm vagy tudatfolyam: úgy vezet elő a drámát, illetve a drámai szöveget, mint egy belső monológot. Nem a *Hamlet* tudatdrámaként értelmezése az újdonság tehát (hogy csak egy emlékezetes és fontos magyar példát mondjunk, az 1980-as évek elején Bódy Gábor úgy vitte színre Győrben a *Hamletet*, mintha a főhős agyában játszódna a történet), hanem az, amit és ahogy a drámával ez a film kezd.

„Neked is el kell aludnod” Lichter Péter hosszú évek óta szisztematikusan, töretlen

lelkesedéssel kutatja és képviseli az experimentális filmek és ezen belül a magyar kísérleti film történetét. (<http://lichterpeter.blogspot.hu/>) Doktori dolgozatát fősodorbelti amerikai klasszikusok és az avantgarde film kapcsolatáról írta. Mainstream és avantgarde szépen összehurkolódik ebben a mostani filmben is. Lichter tudja, miért fontos a hagyomány ismerete, milyen benne lenni egy hagyományban vagy akár különböző hagyományokban – és azt is tudja, milyen egyedül vagy kevesen lenni, hiszen az experimentális, kísérleti, underground film immár csak egy szűk csoport, néhány ember ügyének tűnik a mai hazai filmes és kulturális környezetben. Ebben a szűk csoportban, Lichter filmjei körül, azért a kortárs magyar próza, költészet és kritika több prominense benne van. A pár éve készült experimentális etűd, a *Rimbaud* szövegét Kele Fodor Ákos, Nemes Z. Márió és Mestyán Ádám írták, a tavalyi poszt(apokaliptikus)horror, a *Fagyott május* pedig Bartók Imre forgatókönyvének alapult.

Az elmúlt bő év amúgy már önmagában elég erős sorozat. 2017-ben jelent meg a Lichter kísérleti filmről szóló (többnyire a Filmvilágban megjelent) írásait egybegyűjtő kötet (*A láthatatlan birodalom*), került, ha szűk körben is, de mozikba a *Fagyott május*, 2018-at pedig a *The Rub* nyitja. A *Hamlet*-filmet Lichter Máté Borival készítette együtt, aki pár éve az ő kísérleti filmes kurzusaira is járt az ELTÉ-n, tavaly pedig önálló kísérleti etűdjével (*The Headless Appearance*) a Berlinale párhuzamos szekciójában, a Kritikusok Hetében debütált. Ott, ahol idén a *The Rub* is bemutatkozik.

Lichter és Máté filmje tehát vagány kísérlet. Mentális film. Experimentális. Be a tudatba, vissza a múltba. *Hamletet* úgyis fejből kell idézni. Már az elején megkapjuk a nagymonológot, nem véletlenül, a cím is innen van. Hiszen a „Lenni vagy nem lenni” monológban hangzik el a „bökkenő” vagy „baj” szó (az első Arany János, a második a film által használt Nádasdy Ádám-féle fordítás). Egészében idézve: „A halál: alvás; az alvás: talán álom – itt a baj: hogy milyen álmok jönnek a halálban, mikor az élet gubancát leráztuk, ez meggondolkodtat”. Milyen álmok jönnek: ez a nagy kérdés. Ez *Hamlet* kérdése, ez a film kérdése, és a film szerint ez a filmkultúra vagy a filmes örökség egyik nagy kérdése is.





A *The Rub* az enyészet filmje. Alkotói régi celluloid tekerceket ástak el a földben, többek között rohadó gyümölcsökkel együtt, és hagyták a nyersanyagot lebomlani, átalakulni. Az ily módon komposztált tekerceket utána további kezelésnek és beavatkozásoknak vetették alá, újrafotózták, szkennelték és animálták. A rohadás, a bomlás elképesztő, pszichedelikus képeket és hatásokat eredményezett. Olykor felismerhető az eredeti tartalom, máskor csak szétmarrt formák és harapós színes pacnik maradtak. Az enyészet képei zavarba ejtően gyönyörűek. Yorick koponyája talán kevésbé rohadt el, mint másé, de a sírból kiemelve, tudjuk, rettenetes látványt nyújthatott. A bomlás rettenete és szépsége, megállíthatatlansága, a halál és az enyészet utáni álmok – Lichter Péter és Máté Bori filmje ezt a motívumkört és asszociációláncot fűzi sajátos, szuggesztív rendszerbe. Izgalmas nézni és jó hallgatni, mert atmoszférát teremt, miközben zavarba is hoz.

Szemben a filmgyűjtőkkel és archivátorokkal, ennek a filmnek az alkotói nem az enyészettől mentették meg a régi tekerceket, hanem az enyészet érdekében gyűjtötték össze azokat. Volt közöttük amerikai akciófilm (*Terminátor*, *Jason Bourne*), európai művészfilm, de régi szocialista híradó és tán családi amatőrfilm is. A bomlás

„Régi celluloid tekerceket ástak el!”

mindent és mindenkit elér. A visszafelé öregedő Benjamin Buttont alakító Brad Pitt arcát éppúgy átrajzolja, mint a családi felvételeket.

Mi történik a régi filmekkel? Hol és hogyan élnek tovább? A mozi vetítőfülkében felvett, stílusukban és textúrájukban a filmből erősen kilógó betétek mintha ezt a kérdést artikulálnák. A filmemlékezet – álom. Cinetrip, belső, mentális utazás. A *Hamlet* szövege és a komposztált képkockák asszociációtánca tehát nem véletlenszerűen fut egymás mellett. A *The Rub* jófajta konceptfilm, amelynek nem szakadnak el egymástól a különféle rétegei. Nagyon különböző dolgokat hoz össze, de azért megmutatja, hogy van, lehet közük egymáshoz. Ha másért nem, azért, mert a nagy dolgok és nagy szavak (halál, álom, enyészet) azért csak egymás körül keringenek.

A kevesebb mint egyetlen órába sűrített szöveget, ezt a belső monológot Hajdu Szabolcs mondja fel fanyar, tépelődő hangon. Néhány résznek többször is nekirugaszkozik. Még egyszer, újra. A beszélő maga is keresi a hangot, a tónust, hogy miként tudná megszólaltatni, kifejezni a gondolatait. Vannak más hangok is, sőt, röviden Laurence Olivier is megszólal a filmben Hamletként, szóval maga a monológ is töredezett, de ami fontos, az az alaphang. A keresés, a tépelődés hangja. Ezért is szép

az inkább csak látszólagos paradoxon, hogy az európai kultúra nagy konstansa és tépelődő monológja javarészt az amerikai mozikultúra emblematikus képeivel társítva szólal meg. Van befutónk, kapunk stúdióemblémákat, és van mottónk is, ami megint egy másik regisztert hív be. Az 1956-os *A testrablók támadása* című inváziós sci-fiből vett mondat („Előbb vagy utóbb neked is el kell aludnod”) nemcsak a fenyegető, pusztító álmod idézi meg (Don Siegel filmjében az embereket álmukban változtatták érzélemmentes klónokká az idegen gubók), hanem a paranoia, az önfeladás és konformitás, az ellenségeség és idegenné vált világban utolsóként állva maradó individuumok mítoszát is. Legyenek azok örületet tettető és örülettel szembesülő dán királyfiak vagy amerikai akcióhősök.

A *The Rub* moziban az igazi. Moziból való, moziba való. Nyilván keveseket szólít meg, hisz tömény útifilm. Hosszú szavatosságú anyagból készült, bízunk benne, hogy a bomlási ideje sem lesz rövid.

THE RUB – magyar kísérleti film, 2018. Rendező, vágó: **Lichter Péter**. Társrendező, látványtervező: **Máté Bori**. Zene: **Horváth Ádám Márton**. Szöveg: **William Shakespeare: Hamlet (Nádasdy Ádám fordítása)**. Narrátor: **Hajdu Szabolcs (Hamlet)**. Producer: **Roger Deutsch, Aaron Khandros, Harmi Gábor, Lichter Péter**. 60 perc.

SÖTÉTBEN

Germán anya

SCHREIBER ANDRÁS

FATIH AKIN VÉRBELI, TÖBBRÉTEGŰ TÁRSADALMI KRIMIT KÉSZÍTETT, AMIBEN ÉPP CSAK ÉRZÉKELTETI A MULTIKULTURÁLIS NÉMETORSZÁG PROBLÉMÁIT, DE A HANGSÚLYT EGÉSZEN MÁSHOVÁ HELYEZI.

Fatih Akin a török-német (esetleg német-török, és tágabban a másodgenerációs bevándorlók leszármazóiból álló) filmesek – és persze, a legújabb német film – első számú fenegyereke, aki hol súlyos (*Villanás az egész, Fallal szemben, A másik oldalon*), hol könnyedebbre hangolt filmekben (*Soul Kitchen, Tschick*) húsz éve mutatja meg, milyen a multi- és transzkulturális társadalom, hol és miért árnyékolja be az élet szépségeit a kisebbségi lét, milyenek a beilleszkedés nehézségei, és miből fakad a transzkulturális generáció identitásválsága.

Mindezt sosem erőltetetten, direkt (társadalom)politikai célzattal teszi. Akin számára ugyanis a multikulturális társadalom nem valami új- és idegenszerű dolog, török bevándorlók hamburgi gyermekeként ebbe született bele, s mint minden hiteles alkotó ember, arról mesél, amit ismer. Ennek megfelelően Akinnál a hangsúly nem a németek és a bevándorlók (tágabban: Nyugat versus Iszlám) látszólag kibékíthetetlen ellentétein van, hanem leginkább a haladáspárti és a hagyományok tiszteletére épülő társadalmi formák kollíziójára helyeződik. A hagyomány (feszítő és sokszor szélsőséges) ideológiáiba pedig a modern nyugati életformával sok esetben szemben álló török tradíciók is beletartoznak (*Fallal szemben, A másik oldalon*). S hogy teljes legyen a kép, a forgatókönyvíró-rendező a modern életformákból is eredő veszélyekről sem feledkezik meg: debütfilmje, a *Villanás az egész* (1998) börtönviselt török főhőse hiába akarna új életet kezdeni, barátai (főleg a szerb Bobby)

értetlenül állnak a tisztességes polgári lét iránti vágya előtt.

A legújabb Akin-mozi, a *Sötétben* is többrétegű társadalmi krimi. Érintőlegesen foglalkozik a bevándorlás Európát megosztó kérdésével, de ezt is csak a folyamatos és egyre megosztóbb nagypolitikai polémiák miatt érezhetjük így, mivel Akinnak ezse ágában sincs állást foglalni a kérdésben – legalábbis ami a filmet illeti –, a török-német rendező továbbra is tartja magát ahhoz, hogy a nagyvárosi létben a multikulturális identitás adottság. Ez még akkor is igaz, ha a filmet záró inzertben tudatja a nézővel a tényeket: 2000 és 2007 között a Nationalsozialistischer Untergrund nevű német szélsőjobboldali terrorszervezet nyolc török és egy görög bevándorlót, valamint egy rendőrnőt gyilkolt meg és számos egyéb merényletet és bankrablást követett el. A 2011 és 2013 között felszámolt NSU célja eleve az volt, hogy erőszakkal tisztítsa meg Németországot az „idegenektől” – a szervezet beemelésé a történetbe viszont a historikus hitelességet, és nem a politikai manifesztót szolgálja. Mert ha a politikai, és nem a humanista állásfoglalás lett volna Akin célja, akkor könnyen csorbul a szándék: lám, a Wilkommenskultur kitermelte a befogadáspolitikát elutasító radikálisokat, a nyitottság természetes velejárója a szélsőséges népharag, a nemzettest védekező mechanizmusa létrehozta a pusztítósejteket, és egyéb orbitális – de a tényeket egyáltalán nem mellőző – lözöngök.

A helyzeti adottságokból kiinduló Akin nem aktuálpolitikai és ideológi-

ai alapon foglalkozik a bevándorlással, a *Sötétben* esetében semmiképp. Nem az a fontos, hogy ki honnan jött, mert ott van és kész. Legyen hasznos vagy haszontalan tagja a német társadalomnak, egyre megy, ha éppenséggel ő az áldozat. A *Sötétben* kurd-török-német drogdíler bűnözője, Nuri Sekerci (Numan Acar) leülte a büntetését, megházasodott, gyermeke van és – mivel üzleti tanulmányokat folytatott a börtönben – adótanácsadással és fordítással foglalkozik, más bevándorlóknak segít eligazodni a német bürokráciában. Őt és öt éves kislát végzik ki a szélsőségesek – szögbombát helyeznek el a férfi hamburgi irodája elé. Persze ebben, és a folytatásban komoly a (bevándorlás) politikai töltet, de Akin nem éri be egyszerű „ki tette” sztorival. Okosan három nagyobb fejezetre osztotta a filmjét, az egyes epizódokat amatőr családi videókkal vezeti fel, börtön- és külvilágról a tengerparti családi idillig. A második ilyen fejezetválasztó videóánál kapcsol a néző, hogy a politikai kriminek induló film fókuszpontjában nem a merénylet és annak politikai háttere, hanem sokkal inkább a gyász áll, és a család elvesztése a legsúlyosabb témája a lineárisan elmesélt, de meglehetősen összetett filmnek.

A tárgyalótermi résznél persze még mindig erőteljesebb a politikai kicsengetések. Ebből a szempontból Akin a brutális felvezetést árnyalja, mutatja a visszajáról, amikor a merénylet elkövetésének gyanúját a vallási fanatikusokról és különböző bevándorló csoportok bűnszervezeteiről minden kétséget kizáróan áttereli a nemzeti radikálisokra. Sőt, távlatában a politikai felhangok nem állnak meg a multikulturális társadalom kérdéseinél, Akin áttételesen azt a kérdést is feszegeti, hogyan birkózhatnak meg a demokráciák a politikai szélsőségekkel, akik egyszerre célozzák meg a demokrácia intézményeit, és ha a szükség úgy kívánja, bújnak ezek mögé. Ám miközben az első két fejezetben – hol részletesebben, hol érintőlegesen – számos társadalmi jelenséget, csoportot és figurát felvezet, egyre erőteljesebben összpontosít valódi témájára és kulcsszereplőjére. A *Sötétben* főszerepére sikerült megnyernie a germán női archetípust (ha létezik ilyen egyáltalán) legmarkán-



sabb kortárs színésznőjét, Diane Krugert. Noha nemzetközi színésznő (gondoljunk csak a *Trója Szép Helénájára* vagy a *Becstelen Brigantykra*, amelyben nem mellékesen német színésznőt alakít) és ez az első igazi német filmje, nem csupán a nemzetközi forgalmazás szempontjából tökéletes választás: megjelenésében is hiteles, márpedig Akinnak igazi német nőre volt szüksége. Merthogy a *Sötétben* társadalmi krimije mögött komoly nő- és családdráma húzódik, ami működhett volna fordított felállással is (német férfi, török asszony) vagy etnikailag teljesen homogén színészgárdával is. Csakhogy Akin humanista állásfoglalása szerint az egészséges és szerető család lényege nem a származás alapján vett homogenitás, hanem az egészséges szeretet, viszont mindez a többségi társadalomhoz tartozó néző számára érthetőbb, ha az anyánézésre is német, az apánézésre is „idegen”, gyermekük pedig bármilyen lehetne.

Akin nem először teremtett érdekes nőfigurát, elég a „Szerelem-Halál-Gonosz” trilógia első két darabjára

„Nem ideológiai alapon tekint a bevándorlásra”
(Diane Kruger)

gondolni (*Fallal szemben, A másik oldalon*), így aztán nem meglepő, hogy a trilógiát akár mintegy összegző műként is felfogható *Sötétben* közep- pontjában a német nő, valamint a családalapításhoz vezető szerelem, a család széthullásához vezető halál és gonosz áll. Ha a *Sötétben* társadalmi kriminek álcázott családi dráma, akkor a fejezeteket elválasztó családi videók kiemelt szerephez jutnak. Elsődleges szerepük nem az, hogy felvezetik és tagolják a film három, egyébként teljesen összetartó egységét – az csak alibi. A film színészeivel forgatott, amatőr kiállítású „házbizetők” ráerősítenek a személyességre, a családi idill bensőséges pillanatai az empátia kiváltásának eszközei, ahogy a kis Rocco is nem sokkal a halála előtt az „empátia” szót betűzi szüleinek. A beleérző képesség teljes hiányának nem kevés köze van a szélsőséges erőszakban kicsúcsosodó szélsőséges nézetekhez: akikben nincs semmi empátia, abban nincs könnyörület. Ebből a szempontból szerencsésebb lett volna, ha a forgalmazó nem az angol fordított címet (*In The Fade*), hanem az eredeti *Aus*

dem Nichts-t („*A Semmiből*”) ülteti át magyarrá. Mert Akin filmjében ebből a lelki Semmiből táplálkozik a Minden halálát okozó ostoba gonoszság.

Kézenfekvőbb címmagyarázat, hogy egy pillanat alatt megsemmisülhet a családi idill (mintegy a semmiből érkezik a baj). Persze érthető és kifejező az angol/magyar cím is: akármilyen történik is, aki elvesztette a családját, annak az élete örökre megváltozik, leoltották a villanyt. Hosszú távon nem elégítheti ki semmilyen igazságtétel. Ennek a felismerésnek a felkavaró érzékeltetéséhez kellett Akinnak egy hamisítatlan germán anya, no meg ahhoz a mélyen humanista, a valódi áldozatok pártján álló üzenethez, hogy senkinek semmiféle hit vagy eszme nevében nincs joga kioltani egy gyermek életét.

SÖTÉTBEN (*Aus dem Nichts*) – német, 2017. Rendezte és írta: **Fatih Akin**. Kép: **Rainer Klausmann**. Zene: **Josh Homme**. Szereplők: **Diane Kruger** (Katja), **Denis Moschitto** (Danilo), **Numar Acar** (Nuri), **Samia Muriel Chancrin** (Birgit), **Johannes Krisch** (Haberbeck). Gyártó: **Bombero International / Macassar Productions**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 106 perc.

■ A SÁTÁN FATTYA

A kultúra folytonosság

■ TÓTH KLÁRA

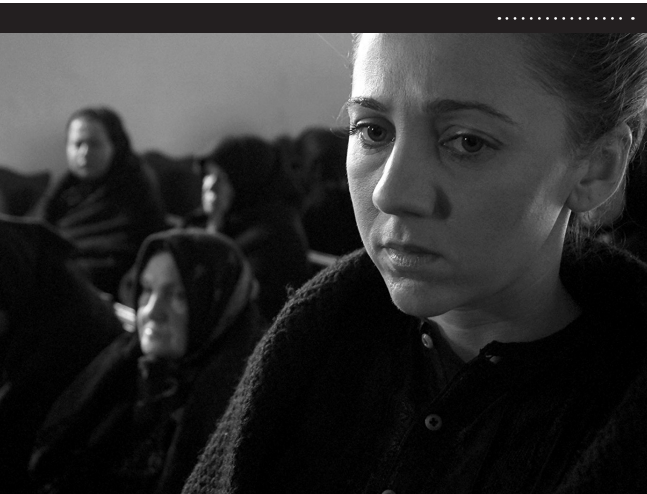
ZSIGMOND DEZSÓ FILMJE A KÁRPÁT-ALJAI TÖRTÉNELMI TRAUMÁRÓL.

Ritkán, de akadnak az életben olyan irodalmi élmények, amelyek valósággal mániájává válnak az embernek” – mondta Gothár Péter, aki 12 évet dolgozott rajta, hogy Bodor Ádám novellájából leforgathassa *A részleg* című filmjét. Hasonlóan babonázta meg Zsigmond Dezsőt *A sátán fattya*, Nagy Zoltán Mihály 1991-ben megjelent regénye. Ő is megszállottan kereste az adaptálás lehetőségét, ami témérdek alkotó energiát és időt vett el. Jól van azonban megírva a *Prédikátor* könyvében: „Mindennek rendelt ideje van és ideje van az ég alatt minden akaratnak ideje a hallgatásnak és ideje a szólásnak.” A fél évszázados orosz megszállás jócskán kizökkentette az időt, ráadásul a rendszerváltozás után a filmek gyártására szánt pénzről döntők is úgy gondolták, elmúlt az ideje a művészet direkt képviselési karakterének. Aki mégis ebben hisz, annak marad az évtizedig tartó pénzkoldulás és a „low budget” költségvetés. Ráadásul „nagy fának, nagy az árnyéka” – ahogy mondani szokás,

s bizony *A sátán fattya*, a XX. század vége magyar irodalmának kiemelkedő darabja. A drámai sűrítettség, a pszichológiai pontos lélekrajz, a balladisztikus atmoszféra, az egy lélegzetre kiszakadó vallomások és a hagyományörzéssel együtt is valami elementárisan újat hoz.

A regény írója így fogalmaz identitásáról: „Magyar vagyok, aki a történelem szeszélye folytán kénytelen egy idegen ország meggyalázott polgáraként élni; e tény az értelem felfogja, a lélek azonban képtelen elfogadni.” Hasonlóan gyöttrő dualitással birkózik a mű hősnője Tóth Eszter is. Az erőszakból fogant gyerek születését, értelme valamint szülei hatására – „de hát (Isten ellen való vétek), ő adja, neki van csak joga elvenni” – elfogadja, de a lelke a vég-sőkig tiltakozik a „muszka fattyú ellen”. Eszter jajkiáltásaiból nem csak magán-életének drámáját, a mosolygós, játékos lány fekete rózsává válását, reményének elfoszlását, örületbe csúszását éljük meg, de a kárpát-aljai paraszt közösség szétveretését is, közvetlenül a háború után. Mert a valódi kérdés itt is az, ahogyan Jancu Laura hasonló témájú, *Szeretföld* című regényében és Buvári Tamás filmjében is kérdezik – mi lesz a háború után? Amikor felnőnek a „senki fiai”, amikor hazatérnek a katonák és soha nem látott gyermekekkel találkoznak, amikor a „málenkij robotból” évtizedes fogság lesz, amikor ugyanaz a falu húsz éven belül három országhoz tartozik.

„Fekete rózsává válik”
(Tarpai Viktória)



A zsebkönyvnyi terjedelmű, de biblikus sűrűségű prózának egy női sorson ke-

resztül az egészét sikerül láttatnia. Nem akarja alább adni Zsigmond Dezsó sem, a kárpátaljai magyarság sorsáról a teljes igazságában, mélységében akar szólni, hiszen hiányt pótol, erről még dokumentumfilm sem igen készült, nemhogy játékfilm. Azonban a film, ha elbeszél, nem tud úgy sűríteni, mint a nyelv. Ezért, habár a rendezőnek sikerül a vászonra varázsolni egy falu sorsfordító időszakának nagyívű tablóját, óhatatlanul elnagyolt lesz néhány fontos epizód. Főleg a faluközösség sorsát érintőekre gondolok (oroszokhoz csatolás, rongyemberek hatalomba kerülése). Eszter Németh László-i alaposságú és hiteles-ségű lélekrajza is sérül olykor. Amikor hirtelen felindulásból baltát emel gyermekére, de karja lehanyatlik, nem látjuk, hogy a gyermek az igazak álmát alusza, s azért hőköl vissza. A szerelmes, de az előítéletekkel, szülői elvárásokkal megbirkózni nem képes férfi és az őt viszsza-váró nő drámája erős, áttételesen ugyan, de a *Körhintát* idézi.

A színészek zömében kárpátaljaiak. Tarpai Viktória, aki a beregszászi színházban hibátlanul adja elő a regényből készült monodrámát, a filmben nem játszik olyan széles skálán. A szomorúságot szomorúsággal ábrázolja, s bizony ettől a rendkívül összetett személyiség egysíkúvá lesz. Trill Zsolt és Szűcs Nelli a szülők szerepében változékonnyabb, izgalmasabb, olykor még fanyar humor is megcsillan játékukban. Halász Gábornak, az operatőrnek nemcsak eredeti színdramaturgiai megoldásai emlékezetesek, de vannak „szívbemarkoló” képei. Az angyalcsináló szobájában a brutális műszerek olyan fenyegetően villognak, hogy nem felejtjük el egyhamar. A film jelentős állomás Zsigmond Dezsó izgalmas, sokszínű, merész váltásokra is képes pályáján, a Szócs Istváni hagyományt eleveníti föl, figyelmeztetve a ma is aktuális tematikára, hogy a kultúra folytonosság, amely ha erőszakkal megszakad emberek, közösségek, nemzetek pusztulását okozhatja.

•
A SÁTÁN FATTYA – magyar, 2017. Rendezte: **Zsigmond Dezsó**. Írta: **Nagy Zoltán Mihály** regényéből **Balogh Géza** és **Zsigmond Dezsó**. Kép: **Halász Gábor**. **Koncz Gabriella**. Producer: **Buglya Sándor**. Szereplők: **Tarpai Viktória** (Tóth Eszter), **Trill Zsolt** (Tóth Mihály), **Szűcs Nelli** (Tóth Ágnes), **Kristán Attila** (Székely Pista), **Pregitzer Fruzsina** (Székelyné). Gyártó: **Dunatáj Alapítvány**. 102 perc.

A VILÁG ÖSSZES PÉNZE

A félfülű Getty

KOLOZSI LÁSZLÓ

MONEY, MONEY, MONEY. RIDLEY SCOTT A GAZDAGSÁGRÓL.

Hogyan élnek a szupergazdagok? Boldogít-e a pénz? Ezt a kérdést számos amerikai film körbejárta már, az *Aranypolgár*hoz képest azonban egyik sem gazdagította újabb jelentéstartalmakkal. Ridley Scott új filmje, *A világ összes pénze* megerősített abban, hogy vannak olyan önvizsgáztatásra alkalmas közterek, melyeket Hollywood már annyiszor kifacsart, hogy azokban már a bennük rejlő alapigazságnak nyoma sem maradt.

Boldogtalan élete volt-e a világ leggazdagabb emberének, Paul Gettynek, a Getty olajcég birtokosának? Getty az első ember a Földön, aki egymilliárd dollárnyi vagyon fölött rendelkezett. Mérheteretlen hatalom birtokosa. Egy egyébként is gazdag család elkényeztetett zsúfúja a henyélés, a tékozlás éveit követően rá, hogy mégiscsak jobb neki, ha beszáll a családi bizniszbe, amit aztán még virágzóbbá tett, amikor potom pénzért megszerezte a szaúdi olajlelőhelyek feletti rendelkezési jogot a második világháború után. Celeb lett, irigyelt ember, ugyan-

akkor sokak szemében ő testesítette meg a „zsugori vén milliárdost”: nem alaptalanul, amint ez Ridley Scott filmjéből is kiderül.

Rossz ember volt-e? A Ridley Scott film első verziójában, ami még a *me too* előtt készült, a zaklatási ügyeibe belebukott Kevin Spacey – az elkészült részek, a trailerek alapján ez nyugodtan állítható –, egy hidegebb, szenvtelenebb gonoszt adott, mint az a Christopher Plummer, aki már *A muzsika hangjában* is főnőkekként játszott. A Plummer alakította milliárdosnak mérhetetlen zsugorisága ellenére vannak érzelmei, vannak szelídebb gesztusai, vannak olyan pillanatai, amikor repezdek arcán a máz (igaz, leginkább csak akkor, ha egy mesés értékű műtárgyra alkuszik). Vélhetően éppen ezért is lett jobb, erősebb film vele *A világ összes pénze*, aminek, az újravágások miatt is, tulajdonképpen főszereplője nem is ő, hanem a menyé. Ill. Paul Getty anyja (Michelle Williams).

„Mérhetetlen hatalom birtokosa lett”
(Christopher Plummer)

Vajon boldogtalan-e a „trónörökös” anyja? A film azt sugallja, hogy egészen addig, amíg a fiát el nem rabolják, nem veszi annyira a szívére gyermeke sorsát. A legifjabb Paul Getty, mint egykor nagyapja, hedonista aranyifjú: marokkói luxusszállodák lakója, de élhetne tulajdonképpen bárhol, hiszen alig van józan pillanata – igaz, egyet éppen elkapunk. Míg a nagyapa, aki mindent megengedhet magának, minden álmát valóra válthatja, nem tekinthető teljesen boldogtalanának, míg a körülötte élőknek a gazdagság hurrikánjából csak egy, a jókedvüket kisöpítő szellő jut.

Milliárdos rokonának lenni nem feltétlenül öröm: Paul Getty fia (Timothy Hutton) és unokája (Charlie Plummer) egyaránt az öreg Getty (az apa/nagyapa) fősvénységébe rokkannak bele.

Ridley Scott és a forgatókönyvet jegyző David Scarpa a kalábriai emberrablók fogságában sýnylódó milliárdosfiú történetével nem jutottak messzebbre a köztereknél. *A világ összes pénze* szabályszerűen felépített darab, ám üresen kong, mint a műgyűjtő Getty némely bronzszobra, ha megkopogtatják. Annak ellenére, hogy emberrablást látunk, a film kevés izgalmat és rejtélyt kínál. A *true story* – még ha a drámai hatás kedvéért a megtörtént eset egyes részleteit ki is színezték – megkötötte a rendező kezét. A félfülűs erős jelenete eszünkbe juttathatja, hogy ebből a történetből már egy magyar író is írt kisregényt, történetesen Déry Tibor. *A félfülű* ugyan nem éppen legjobb műve, de még így is érdekesebb, mint Ridley Scott filmje. Annyi mindenről szólhatna *A világ összes pénze*. Ha mondjuk egy Orson Welles kezébe kerül ez az amúgy pompás anyag.

Ridley Scottot nyilván nem „a gazdagoknak sem könnyű” melodramai konfliktusa vonzotta ehhez az „igaz történet”-hez. Sokkal inkább a 2000-es évek óta hihetetlen ütemben növekvő magánvagyonok és brutális méretű elszegényedés ellentéte teszi izgalmassá és aktuálissá az elrabolt Getty-örökös 1973-as történetét. A film épp ezen a két szálon indul el (szupergazdagnak lenni olyan, mintha egy másik bolygón élnél), a két párhuzamos világ, a „világ összes pénzét” birtokló Getty mesevilága és a botcsinálta kalábriai emberrablók nyomorúsága azonban elme egy egymás mellett, nem ütközik, nem vet szikrákat. Mindkét világ a pénz körül forog, és mindkettő ebbe a sóvárgásba döglik bele. A pénz ugyan nem boldogít, de a pénz hiánya még kevésbé. Nézőként ezzel az aprópénzzel kell beérnünk.

A VILÁG ÖSSZES PÉNZE (All the Money of the World) – amerikai, 2017. Rendezte: **Ridley Scott**. Írta: **John Pearson** könyve alapján **David Scarpa**. Kép: **Dariusz Wolski**. Zene: **Daniel Pemberton**. Szereplők: **Christopher Plummer** (J. Paul Getty), **Michelle Williams** (Gail), **Charlie Plummer** (John Paul Getty III.), **Mark Wahlberg** (Chase), **Timothy Hutton** (Oswald Getty), **Romain Duris** (Cinquanta). Gyártó: **Imperative / Panorama / TriStar / Scott Free**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 132 perc.



LADY BIRD

Küzdelmes kamaszbohóságok

PETHŐ RÉKA

ÍGY JÖTTEM-FILM AMERIKÁBÓL.

Harmincöt évesen filmet készíteni a saját felnőtté válásunk kezdeti nehézségeiről, azokról, amelyekkel gimnazista korunkban küzdöttünk meg, kicsit úgy tűnik, mint egy terápia, aminek már nagyon ideje volt. Greta Gerwig első, bevallottan önéletrajzi filmjében saját kamaszéveiről mesél, apró-cseprő harcairól a szüleivel, a házi feladattal, és az első szerelmekkel. Az a különös, a társadalmi normáknak megfelelni nem tudó, és nem is akaró karakter, akit színészként eddig szinte minden szerepében láthattunk tőle, a *Lady Bird* címszereplőjében is visszaköszön.

Christine, vagyis Lady Bird (Saoirse Ronan) a gimnázium utolsó évében jár, és minden vágya, hogy az unalmas, kaliforniai Sacramentót hátrahagyva New York-ban járhasson főiskolára. Ebben két dolog akadályozza: a tanulás nem szerepel a prioritásai között, amikor programot kell választani, és szülei távollóról sincsenek abban

a helyzetben, hogy keleti partra költözését finanszírozni tudják. Az amerikai álom nem csillog olyan fényesen ebben a történetben, ahol az állását elvesztő informatikus apának esélye sincs új munkát kapni (tegnapi tudása már semmit nem ér, ezért már számításba se jön, amikor ugyanazt az állást pályázza meg a fia és ő is), miközben az ápolónőként dolgozó anya két műszakban robotol, hogy ne veszítsék el a fejük fölül a házat, és Lady Bird-nek ne kelljen állami iskolába járnia. A kamaszlányt azonban mindezek még nem érdeklik, nem izgatják igazán.

Ami miatt a *Lady Bird* több mint a szülei ellen lázadó (ozgat)ó kamasz sokszor látott meséje, és ami miatt az év kritikuskok által legjobban fogadott filmje lett Amerikában, az az a mód, ahogy a személyes történet kapcsolódik a társadalmi kon-

„Nem törli magát a matek ötösért”
(Saoirse Ronan)

textushoz. A *Lady Bird* nem csak a kaliforniai kisváros középosztálybeli amerikai családjának életét képezi le pontosan, hanem az egész országban uralkodó hangulatot is élesen visszatükrözi. Ebben a világban, ahol a szociális háló semmilyen biztonságot nem ad, és az eladósodott családok robotmunkával igyekeznek megteremteni a létminimum alapjait, a megkeseredettség határozza meg az emberi viszonyokat. Egy kamasz pedig nem

tud más lenni, csak hálátlan, ha nem tesz emberfeletti erőfeszítést a matek ötösért. Ez kulminálódik abban a jelenetben, amikor az örökké veszekedő anya és lánya vitájában Christine pápírt és tollat ragad: mondjon az anyja egy összeget, amennyibe az ő felnevelése került, és visszafizeti, amint lesz rá lehetősége. Keserű jelenet ez, pedig nincs benne több ellentét, mint a szokásos kamasz-konfliktusokban.

Greta Gerwig nagyon jól dolgozik ezzel az epizodikus szerkesztésmóddal, ahol nincs nagy tanulság, nincs grandiózus jellemfejlődés, csak események és élethelyzetek követik egymást. Hol karakán, hol bizonytalan, ugyanakkor ambiciózus főhősén keresztül kellő humorral és iróniával jeleníti meg a klasszikus kamasz helyzeteket. Amikor a lány Lady Bird-ként mutatkozik be, és megkérdezik tőle, valóban ezt a nevet kapta-e, magabiztosan állítja: igen, saját magától kapta. Teljesen abszurd dologban hazudik, amikor azt gondolja, ha menőbbnek tűnik, jobban elfogadják, az anyjával való állandó ellenkezése mögött pedig nem áll más, mint a megfelelési vágy („És mi van, ha ez a legjobb verzióm?”). Lady Bird megformálására Saoirse Ronan tökéletes választás, nagyon jól belehelyezkedett abba a kacifántos helyzetbe, ahol a szerepeiben következetesen önazonos Gerwig kamasz verzióját keressük. Meg is találjuk, még Gerwig sajátos mimikája és megjelenik néha az arcán: nagyjából ilyen lehetett Lola (*Lola Versus*) és Frances (*Frances Ha*) is tiniként.

A *Lady Bird* tehát filmként is jól működik, ám sikerének valódi oka az a kontextus, amelyben az alkotás megszületett, és az a társadalmi helyzet, melyet megjelenít. Úgy reflektál a kortárs Amerika értelmiségijének közhangulatára, hogy nem fenyegetet ilyesztő jövőképpel, mégis egyértelműen üzen, amikor visszanyúl a kétezres évek elejére: ha már akkor is ilyen rossz volt, mi lesz most?

LADY BIRD (Lady Bird) – amerikai, 2017. Rendezte és írta: **Greta Gerwig**. Kép: **Sam Levy**. Zene: **Jon Brion**. Szereplők: **Saoirse Ronan** (Lady Bird), **Laurie Metcalf** (Marion), **Tracy Letts** (Larry), **Lucas Hedges** (Danny), **Beanie Feldstein** (Julie), **Timothée Chalamet** (Kyle). Gyártó: **Entertainment 360 / IAC Films / Scott Rudin Productions**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Feliratos. 94 perc.





Láthatás

Jusqu'à la garde – francia, 2017.
Rendezte és írta: **Xavier Legrand**. Kép: **Marie Doller**. Szereplők: **Léa Drucker** (Miriam), **Denis Ménochet** (Antoine), **Thomas Gioria** (Julien), **Mathilde Auneveux** (Joséphine). Gyártó: **KG Productions**. Forgalmazó: **Mozinet**. *Feliratos*. 93 perc.

Levegőtlen tárgyalóterem, a **L**morózus szülők helyett az ügyvédek beszélnek. Kapjon láthatási jogot az apa? Van alapja a vádagnak, miszerint erőszakos a családfe, vagy csak a házasságából menekülő anya nevelte olyan hatásosan elene a gyerekeit, hogy már ők sem akarnak találkozni vele? A *Láthatás* eleinte hatásosan bizonytalanít el afelől, hogy ki a rosszfű – ha van egyáltalán – ebben a válásban, mert Xavier Legrand épp ezen a kerülőúton haladva tudja felfejteni a családon belüli erőszak valódi természetét, és figyelmeztetni rá, hogy ami kívülről eldönthetetlen patthelyzetnek tűnik, azt belülről lázas, fojtogató szorongásként éli meg az áldozat. Legrand már-már elviselhetetlenül feszült jelenetekben forgatja le a *Kramer Kramer ellen* antitézisét, amikor szép lassan felfedi az antagonistáját, majd

fel is vázolja a magát áldozatnak látó és láttató, érzelmekkel és az erőszak ígéretével egyaránt zsaroló ember karakterrajzát.

Kétségtelen, hogy a film legfeltűnőbb érénye a kifinomult, sosem túlzó színészi játék, a gyerekszínészként indult Legrand pedig még a *Floridai álmom* Oscar-jelölt tehetségénél, Brooklynn Prince-énél is érzékenyebb alakítást hív elő a másfél órát – hitelesen(!) – végigsíró kisfiúból, az elsőfilmes Thomas Gioriaból. De a *Láthatást* nem véletlenül díjazták tavaly Ezüst Oroszlánnal Velenében: a látszólag eszköztelen film valójában dramaturgiai mestermunka, olyasmi, amit a Dardenne fivérek forgatnának, ha felfedeznék a bennük élő Hitchcock-rajongót. Kísérőzenét nem hallunk, mert nincs, ami megszépítené ezt a klausztrófób történetet, a szereplőket mindenhova követő, hosszú és naturalista beállítások pedig azt sulykolják, hogy a családon belüli erőszak ördögi köréből pokolian nehéz kiszakadni, hiába menekül előle az ember. Ezt húzza alá a folyamatosan gyülemlő félelem, a boldog pillanatokat váratlanul felzaboló pánik, és ezt pácolja csatagos suspense-be a *Ragyogás* furdőszo-bajelenetének eddigi talán legfeszültebb át-

dolgozása is a fináléban. A *Láthatás* egy feldúlt, érzelmi alapú vádirat, amit lehetetlen kirádirózni az emlékezetünkéből.

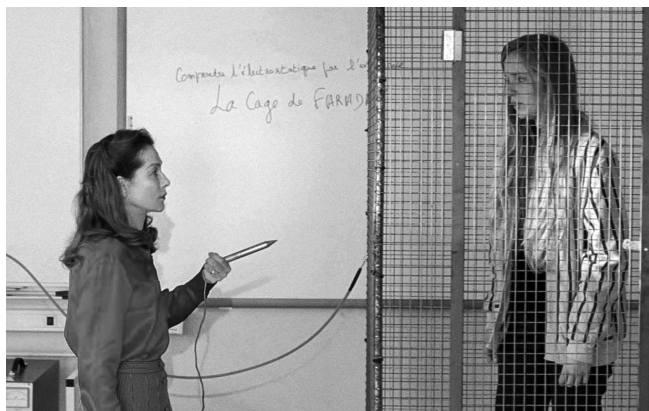
SOÓS TAMÁS DÉNES

Mrs. Hyde

Madame Hyde – francia, 2017.
Rendezte és írta: **Serge Bozon**. Kép: **Céline Bozon**. Zene: **Benjamin Esdraffo**. Szereplők: **Isabelle Huppert** (Marie), **Romain Duris** (Iskolaigazgató), **José Garcia** (Pierre), **Adda Senani** (Malik). Gyártó: **Les Films Pelléas**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 95 perc.

Serge Bozon rendező és Isabelle Huppert a 2013-as *Tip Top* után ismét egy furcsa hangulatú, közös vígjátékot hozott tető alá, mely a legkevésbé sem aknázza ki a színész-
ző

zsenialitását, bár az egyébként meglehetősen gyenge film legnagyobb fegyverténye még így is a színész-
játéka. A Robert Louis Stevenson regényét (*Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*) inkább csak referenciapontként használó, semmint adaptáló történetben Huppert egy rossz hírű párizsi szakközépiskola enervált és tehetégtelen fizikatanárát alakítja, aki egy villámcsapás hatására különös (át)változásokon megy át. A narratíva elsősorban a tanárfilm jellem- és karrierfejlődési sémáját követi, de ahogy Madame Géquil egyre kompetensebb oktatóvá és magabiztosabb személyiséggé válik, és szárnyai alá veszi a lázadó tanítványt, Malikot, úgy válik a címben jelzett misztikus alteregó is egyre ádázabbá. Bár a



film csak lazán utal a 19. századi eredetire és megjelennek a Jekyll és Hyde-történetek elemei, a rendező elsősorban a francia oktatásról kíván szólni, rendezhető iskolafilmet készít. Az abszurd és eklektikus *farce* bizarr stílusa – a geometrikus elemekkel telepakolt vizuális világgal és a „problémás osztály” szociokulturális látképével – semlegesíti az alap-történetben lévő horrort. A bizonytalan, mentálisan is instabil, mindig önmaga árnyékában létező tanárnő karaktere az egyetlen, amely összefogja a műfaj- és stílusbeli kavalkádot, ám átváltozásai nem engednek teret valódi nagy ívű színészi átalakulásoknak, inkább csak szürreális epizódok. Így aztán a kemény, individualista és intellektuális hősnőből jeleskedő Huppert kissé semmitmondó alakítása sem tudja megmenteni a *Mrs. Hyde*-ot.

KOVÁCS KATA

Sztálin halála

The Death of Stalin – amerikai, 2017. Rendezte: Armando Iannucci. Írta: Fabien Nury. Kép: Zac Nicholson. Zene: Christopher Willis. Szereplők: Andrea Riseborough (Szvetlana), Jason Isaacs (Zsukov), Olga Kurylenko (Maria), Steve Buscemi (Hruscsov), Rupert Friend (Vaszilij). Gyártó: Main Journey / TitleMedia / Free Range Films. Forgalmazó: ADS Service. *Feliratos*. 106 perc.

Ha egy politikai szatíra kivé-ri az illetékes szerveknél a biztosítékot, biztosak lehetünk benne, hogy az alkotók célba találtak. Bár az orosz hatóságok a Sztálin halála utáni zavaros idők ironikus továbbgondolásával kapcsolatban oroszellenességet emlegettek, az érzékeny reakciók oka nyilván más. Az *alelnök* zseniális szériájával világhírvé vált Armando Iannucci korábban már többször bizonyította, tökéletesen átlátja a politika működését és képes hatásosan karikázni



a hatalom abszurd logikáját. A képlet most annyiban módosul, hogy az író-rendező a parlamentáris demokrácia fikatív figurái helyett a történelemhez nyúl, ráadásul rögtön egy szörnyű diktatúra mélyére ereszkedve mesél a rendszer mély romlottságáról. Ha valaki fellapozza a történelem-könyveket, a szovjet generálistiszimusz agyvérzésének és utódlásának körülményei már önmagukban annyira bizarrak, hogy az alkotóknak túl sokat nem is kellett hozzákölneniük a morbid parabolájukhoz. Nem az elnyomás és a terror borzalmas korszakából születik vicc, hanem a görcsös hatalomvágyból és az alattomos manipulációkból, ami a sztálini ötvenes évek kontextusában dermesztően groteszk láttelepet eredményez. Az áhított csúcsra vezető út lelketlen taktikázással és hitvány megalkuvásokkal van kiköveve, a ránk váró fordulatoknál csak a figurák aljasságai vérfagyasztóbbak. Iannucci a vasosabb kontraszt kedvéért szemet gyönyörködtető környezetbe helyezi az aljas játszmat, a sztori örült tempót diktál és fantasztikus színészgárda szórja a poénokat. A szurokfekete bohózat hatalmas fegyverténye, hogy a rettenet képébe röhögve leplezi le a paranoia és szervilizmus kínos ellentmondásait. Nemcsak rendkívül szórakoztató, de példaértékű az alkotói hozzáállás, mert minél elnyomóbb

hatalom, annál kevésbé tudja elviselni, ha kigúnyolják. A nevetés ugyanis mindig oldja a félelmet.

HUBER ZOLTÁN

Ősember

Early Man – brit, 2018. Rendezte: Nick Park. Írta: Mark Burton és James Higginson. Kép: Dave Alex Riddett. Zene: Tom Howe és Harry Gregson-Williams. Gyártó: Aardman Animations. Forgalmazó: Mozinet. *Szinkronizált*. 89 perc.

Miután a stoptrükkös gyurmaanimációra felesküdtött brit Aardman stúdió és a Dreamworks útjai 2006-ban elváltak, az amerikaiak magukkal vitték a közösen fejlesztett ősemeres filmtervet, és meg is valósították (*Croodék*, 2013). Az ötletet Nick Parkék sem tudták elengedni, és elkészítették saját verziójukat, amelyet nehéz nem egyfajta szakmai manifesztumként értelmezni. Az *Ősember* egy *elszigetelten* élő, kicsi, de összetartó törzs törté-

nete, akik a bronzkor hajnalán is még kőkorszaki eszközökkel próbálnak boldogulni. Életerűket, az erdőt az új rend bronzbányász gépei foglalják el, és csak akkor van esélyük a túlélésre, ha elsajátítják a hódítók kedvenc játékát (a futballt), és a saját pályájukon verik meg őket. A szabályokat még csak most tanulják, de erőt merítenek abból a tényből, hogy a játék ősi verzióját, amit az új civilizáció képviselői továbbfejlesztettek, annak idején az ő törzsük találta ki. Győzelemre ezzel együtt is csak annyira esélyük van, mint egy bristoli stop-motion stúdiónak a CGI-animáció hollywoodi monstumaival szemben.

A gyurmafigurák elnagyoltsága a *Csibefutamban* vagy a *Wallace & Gromit*-történetekben sem csorbította a filmek élvezeti értékét, sőt csak fokozta azt, ezúttal pedig még a témához és a megidézett történelmi periódushoz is passzol a darabos stílus. A sztori ugyanakkor már kevésbé szellemes – hiába lehet akár még egy Brexit-allegóriát is belelátni –, a forгатókönyv a sorsdöntő meccsre kihagyezett sportfilmek rég elkoptatott dramaturgiáját követi, a többnyire szóviccekre támaszkodó verbális humor színvonala pedig elmarad a képi gegekétől. Az *Ősember* emiatt jobban hasonlít a konkurens Dreamworks vagy Pixar produkcióira, mint bármelyik korábbi Aardman-film, de azért még így is maradt benne bőven a kézműves stop-motion sajátos bájából.

BASKI SÁNDOR



Az útvesztő: Halálkúra

Maze Runner: The Death Cure – amerikai, 2018. Rendezte: **Wes Ball**. Írta: **James Dashner** regényéből **T.S. Nowlin**. Kép: **Pados Gyula**. Zene: **John Paesano**. Szereplők: **Dylan O'Brien** (Thomas), **Kyle Scodelario** (Teresa), **Thomas Brodie-Sangster** (Newt), **Patricia Clarkson** (Paige), **Ki Long Lee** (Minho). Gyártó: **20th Century Fox / Gotham Group**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 142 perc.

A *young adult* disztópiák hullámának érdektelen és megkésett sereghajtója *Az útvesztő*-trilógia záró darabja. Az első két film alapján semmi különösebben figyelemreméltót nem lehetett várni tőle, ez a lelketlen akciójeleneteket halmozó csinn-bumm cirkusz ugyanakkor olyan szélsőségesen figyelmen kívül hagyja a történetben dolgozó morális feszültséget, hogy akaratlanul mégis egy attitűd és a gyártósor kritikájává válik.

Az előző részekben megismert kamazok teste messzinek kitéve olyan enzimet termel, amiből kinyerhető az emberiséget fenyegető vírus ellenszere, ezért a *Vesztett* nevű kutatószervezet halálos útvesztőkben tanulmányozza őket. Thomas vezetésével a fiúk kijutnak, odakint viszont a fertőzöttek és az egészségesek egyaránt veszélyesek rájuk. Az ideai *Halálkúra* nem firtatja, hogy míg a *Vesztett* módszerei etikaiilag abszolút kifogásolhatóak, Thomast is csak a saját és barátai túlélése érdekli, hiába függ tőlük az emberi faj megmentésének lehetősége. Az olyan rendszerbomlasztó, önfeláldozásra kész YA-hősökhöz képest, mint *Katniss* (*Éhezők viadala*) vagy *Tris* (*A beavatott*), akik egyre nagyobb közösségért állnak ki, Thomas elvakultan önző. Tettei pedig a görög sorstragédiákat idéző csavarokkal vezetnek azokhoz a veszteségekhez, amik az egész vállalkozását megkérdőjelezik: az ábrázolása



és viselkedése közti ellentét felborítja a filmet.

A trilógiát rendező **Wes Ballt** láthatóan nem foglalkoztatta, hogy egy potenciális antagonistája, de minimum antihős elfogult nézőpontfilm-jét forgatja, így a komplex problematikával teljesen ellentétes előjelű, bejáratott sablonokkal akarja elmondani a történetet, hogy a gyártók még egyet kasszáljanak a YA disztópiákon. Ez a látványos és akcióvezérelt, ám kiszáradt koncepció végül már kifejezetten emlékeztet a *Vesztett* módszereire: mindkét esetben felnőttek nyereszkednek az extrém hatásoknak kitétt tiniken.

SÁNDOR ANNA

Vonat Busanba – Zombi expressz

Busanhaeng – koreai, 2016. Rendezte: **Yeon Sang-ho**. Írta: **Park Joo-suk**. Kép: **Lee Hyung-deok**. Zene: **Jang Young-gyu**. Szereplők: **Jung Yu-mi** (Seong-kyeong), **Gong Yoo** (Seok-woo), **Kim Su-an** (Su-an), **Ma Dong-seok** (Sang-hwa), **Ahn So-hee** (Jion-hee). Gyártó: **Next Entertainment World**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. Feliratos. 118 perc.

Általában a közlekedési eszközökön játszódó horrorfilmek egyik legfőbb erénye, hogy olcsók: egyetlen szűkös belső képernyőre egyszerre megadni a sebesség és a kiszolgáltatottság érzetét, függetlenül attól, hogy maszkos gyilkosok portyáznak

a vagonok közt vagy kígyók szabadultak el a fedélzeten. De a *Snowpiercer* apokaliptikus zakatolását zombikkal kombináló *Vonat Busanba* nem a bűdzset akarja lefaragni az utastérbe szorított öldökléssel: miközben feszültségforrásként ötletesen kihasználja a vonat belső terének adottságait (nyíló-csukódó ajtók, kúszás-mászás a csomagtartó polcon), a száguldás a kötött pályán és a katasztrófa sújtotta állomások nagytotáljai egyszerre hoznak lendületet és grandiozitást *Yeon Sang-ho* akcióhorrorjába.

Ugyanakkor az, hogy pár éven belül egy újabb dél-koreai blockbuster választotta helyszínéül és központi motívumául a világégés után is tovább száguldó vonatot, nem csupán a jármű adottságai és a műfaji hatáskeltő elemek viszonya felől nézve tanulságos. A *Vonat Busanba*, épp hogy felsikkel, egyértelmű társadalmi osztályokhoz sorolható

karaktereivel újra egy világrend végéről beszél, amelyben a vonat adottságai visszautalnak a modernitás néhány jellemzőjére, tagoltsága megfeleltethető az osztálylétrának, száguldása pedig az ipari forradalmak utáni gyorsulás tapasztalatának. A vonatban rekedt, együttműködésre alig képes kisközösséget fenyegeti a fertőzöttek biomasszája, amely a film egyik visszatérő motívumaként szó szerint beömlik a gyenge védelmet nyújtó plexiüvegen át: belül egy fenntarthatatlan, előre rögzített szerepekre épülő rendszer, odakint a differenciálatlan, minden identitást felszámoló tömeg. Hasonlóan a közelmúlt olyan (poszt)apokaliptikus fikcióihoz, mint a *Kiéhezettek* vagy *Joe Hill Spórája*, a *Vonat Busanba* is a gyerek-motívumban látja meg a fényt az alagút végén: a vonatot ki kell siklatni, de valami talán még lehet utána.

SEPSI LÁSZLÓ

12 kalona

12 Strong – amerikai, 2018. Rendezte: **Nicolai Fuglsig**. Írta: **Doug Stanton** könyvéből **Peter Craig** és **Ted Tally**. Kép: **Rasmus Videbaek**. Zene: **Lorne Balfe**. Szereplők: **Chris Hemsworth** (Mitch), **Michael Shannon** (Spencer), **Michael Pena** (Sam), **Navid Negahban** (Dostum), **Trevante Rhodes** (Milo). Gyártó: **Alcon Entertainment / Jerry Bruckheimer Films**. Forgalmazó: **InterCom**. Feliratos. 130 perc.





Atörténések szerint a 2001. szeptember 11-i terrortámadás történelmi traumáját lassan a 9/11 amerikai nemzeti identitást megerősítő mítoszává formálták a közéleti katonai akciók mellett a filmalkotók is. Ennek eredményei az olyan háborús filmek mint Kathryn Bigelow az Ószáma bin Láden ellen indított hajtóvadászatot bemutató *Zero Dark Thirty*je, Clint Eastwood Chris Kyle veteránt nemzeti hőssé emelő *Amerikai mesterlövésze*, és a háborús fotóriporter Nicolai Fuglsig első nagyjátékfilmje, a *12 katona*.

Mint Bigelow és Eastwood, úgy a *12 katona* alkotói is igaz történetet dolgoztak fel Doug Stanton *Horse Soldiers* című könyve alapján. A *12 katona* a terrortámadás után indított afganisztáni háború, az Enduring Freedom hadművelet egyik amerikai zöldsapkás elit alakulatának, az ODA 595 lóháton lebonyolított villámgyors akciójáról mesél: a csapat mindössze három hét alatt elfoglalta a táliboktól Mazár-e Sarif városát. A történet potenciálisan érdekes, mert két főszereplője, a zöldsapkásokat vezető Mark Nutsch (a filmben Mitch) és a nekik segítő tálibellenes afgán hadúr, későbbi alelnök Abdul Rashid Dostum között a valóságban is tartós barátság szövődött. Azonban Nicolai Fuglsig film-

je csak külsőségeiben realista, karakterei és perspektívája miatt inkább John Wayne *Zöldsapkások*jához hasonló modern lovassági western, mely sztereotip módon nemes vagy primitív vademberként ábrázolja az „öslakosokat”, és elkeni azt a problémát, hogy Dostum a nyolcvanas években még az amerikaiak által támogatott mudzsahid lázadók ellen harcolt. Nicolai Fuglsig műve sajnos nem több átlagos háborús kalandfilmnél, amely ugyan az ODA 595 veteránjai előtt akar tisztelegni, ám történelmi tények mögé bújva egyoldalúan mutatja be az Egyesült Államok és a Közel-Kelet viszonyát, illetve a terrorizmus ellen folytatott túlkapásokkal teli küzdelmet.

BENKE ATTILA

A szabadság ötven árnyalata

Fifty Shades Freed – amerikai, 2018. Rendezte: James Foley. Írta: E. L. James regényéből Niall Leonard. Kép: John Schwartzman. Zene: Danny Elfman. Szereplők: Dakota Johnson (Ana), Jamie Dornan (Christian), Eric Johnson (Hyde), Kim Basinger (Elena), Luke Grimes (Elliot). Gyártó: Perfect World Pictures / Michael De Luca Productions. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 106 perc.

Befejező részéhez érkezett *Baz Ötven árnyalat*-trilógia, amelynél több megvetést és lesajnálást valószínűleg egyetlen hollywoodi franchise sem érdemelt ki az elmúlt években – az írónőn kívül talán még a közreműködők is pironkodnak, ha szóba kerül részvételük. Az első részt jegyző Sam Taylor-Wood távozása után az elsősorban thrillereket jegyző James Foley került a rendezői székbe, aki a második és a harmadik részt egyszerre forgatta le, így a két film között jóval erősebb a kapocs is, mind tartalmi, mind stiláris szempontból. Talán még a legnagyobb rajongók is kénytelenek beismerni, hogy E. L. James regényének egyetlen igazán érdekes vonatkozása a szado-mazo kapcsolat szerepeltetése, ám ahogy ennek

problematicussága szinte egy csapásra megoldódik hőseink között, történetük végképp nem lesz semmivel sem több, mint egy felettébb hosszán és érdektelenül elmesélt lányregény – hiába kerülnek elő korábbi szeretőik, vagy épp a szexualitás fortélyait egykor kitanító illető. Így aztán a záró két film sem lesz több egy négy órán keresztül tartó civakodásnál, és ostoba vádaskodásokkal tarkított féltékenységi jelenetek már-már szabadon variálható füzereinél, amelyek közé időnként egy-egy érzékinek szánt erotikus jelenet ékelődik, ám a merészként hirdetett szándék ellenére olyan visszafogott és szemérmes ábrázolással, ami már a 80-as években is megmosolyogtatóan konzervatívnak számított volna. A lényegében melodramai eseménykort a szexuális izgalom ábrázolása mellett a thriller feszültségével is megpróbálják dúsítani a készítők, és a zsánerben évtizedek óta dolgozó Foley szerződtetését is nyilvánvalóan ez indokolta elsősorban, ám az előző filmben már ügyetlenül felvezetett cselekményszálak teljességgel nélkülözik a műfaj alapvető szükségleteit is, miközben olyan idegenül és véletlenszerűen lógnak ki a film szövetéből, mint a szereptinek egy estélyi ruhán.

FEKETE TAMÁS





A hűségés

Le fidèle – francia-belga, 2017.
Rendezte: **Michaël R. Roskam**. Írta: **Thomas Bidegain** és **Noé Debré**. Kép: **Nicolas Karakatsanis**. Zene: **Raf Keunen**. Szereplők: **Matthias Schoenaerts** (Gigi), **Adèle Exarchopoulos** (Bibi), **Eric De Staercke** (Freddy), **Jean-Benoît Ugeux** (Serge), **Nabil Missoumi** (Younes). Gyártó: **Savage Film / Stone Angels**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*, 130 perc.

Michaël R. Roskam legújabb filmje tulajdonképpen mindent tartalmaz, amit egy izgi mozitól elvár az ember: van benne szexi szerelmespár, csók és könny, akciók, száguldások, menő autók. Ha valamiért, hát ezekért igazán jár neki a dicsőség, manapság nagyvásznon ritkán láthatók ezek a látványosságok ilyen mennyiségben és viszonylag izlésesen halmozva. A film főhőse két jobb sorsra érdemes szerelmes – Gigi a gazdag, sármos bankrabló és Bibi, az autóversenyző a felső tízezerből. Szenvedélyes kapcsolatukat először Gigi bűnöző életvitelével kapcsolatos titkolózásai, majd az „utolsó nagy buli” utáni kötelező lebukás és annak következményei teszik próbára, minnek következtében, lassan minden tönkremegy és elrohad körülöttük, kudarcaik felemésztik őket is. Roskam mindezt két külön fejezetben bontja ki – a boldogság periódusa és maga az izgalmas heist a férfi szemszögéből bomlik ki,

míg a Bibinek szánt második rész a film felétől szenvedéssel és borongós tónusokkal teli. Ha a történet alapján esetleg 80-as évek száftosan melodramatikus akciófilmjei jutnának valaki eszébe, nem téved nagyot, Roskam bevallottan megszállott Michael Mann-rájongó. Úgy tetszik megpróbálta kedvenc rendezője fordulatait a belga táj barnálló szürkeségébe és az európaibb konvenciók felé tolni: nem annyira az akciók vagy a kiélezett összecsapások precíz kidolgozására koncentrált, sokkal inkább az emberi kapcsolatok és lelkek megroppanását vizslatja. Nagy kockázatot vállal ezzel, igen rizikós dolog egy filmet ilyen bátran elfelezni és az izgalmas bűnügyi sztorit frusztráló és könnyfakasztó melodramába fordítani. A figurák azonban szerencsére szerethetők és képesek a kínládásaik közepette is szimpátiát kiváltani a néző-

ből, a rendező mindkét fronton pazarul épít feszültséget, a film látványvilága is kidolgozott. Érthető viszont a mű körüli esetleges fanyalgás, nem mindenki vevő erre a két összeboronált műfajra, sem a hirtelen hangulatváltozásokra.

ALFÖLDI NÓRA

Fekete Párduc

Black Panther – amerikai, 2018.
Rendezte: **Ryan Coogler**. Írta: **Joe Robert Cole**. Kép: **Rachel Morrison**. Zene: **Ludwig Göransson**. Szereplők: **Chadwick Boseman** (T'Chalia), **Michael B. Jordan** (Stevens), **Lupita Nyong'o** (Nakia), **Martin Freeman** (Ross), **Danai Gurira** (Okoye). Gyártó: **Marvel Studios**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Szinkronizált*, 134 perc.

Nem a legfrissebb Marvel-Nadaptáció az első fekete szuperhősfilm, de a hatalmas közönsége miatt megszólítani képes fősodorban most kapnak először teret napjaink fekete polgárjogi törekvései, a Black Lives Matter mozgalom jelmondatai és eredményei. Ez pedig akkor is értékes filmmé tenné a *Fekete Párducot*, ha egyébiránt teljesen elhibázott, vagy inkább, ami a Marvel-termés átlagára jellemző, középszerű és unalmas produkció lenne. Ennél azonban Ryan Coogler tehetségesebb rendező, és most kellő szabadságot is kapott.

Amíg a sikeres *Penge* sorozat a félvámpírlét idegenségére

fordította le a fekete bőrszín kódjait, az óvatos társadalomkritikával próbálkozó, 1993-as *Meteorember* pedig eltűnt a süllyesztőben, addig a *Fekete Párducra* borítékolhatóan sokan fognak figyelni.

Magyar nézőként kissé úgy érezhetjük, távol maradunk a történet valódi jelentőségétől, de ha nem is érezzük a bőrkön, azért megértjük, hogy ez a film erőt adhat rengeteg afroamerikai gyereknek, akik eddig a hófehér Thor, Amerika kapitány vagy Pókember kalandjaiba élhették bele magukat. Coogler előző filmjében, a *Creed*-ben is egy fehér mítosz, a *Rocky*-történet átstínezésével kísérletezett, a Stan Lee és Jack Kirby által a 60-as évek közepén kitalált afrikai szuperhős tehát tökéletesen illik szerzői szándékaihoz. A cselekmény az üzembiztos Marvel-elődökét idézi, a díszletvilág impozáns – bár nyilván gátálatlanul kutyulja össze egy rakás afrikai ország vizuális kultúráját –, a lényeg viszont a fekete büszkeség, amely a sokszor látott, de ma is átékelhető, Martin Luther King és Malcolm X szembenállásával kirajzolható konfliktuson keresztül jelenik meg. A *Fekete Párduc* a béke filmje, a saját határait tágító Marvel-széria népszerűségét tekintve pedig jó okunk van azt gondolni, hogy az efféle filmeknek valóban lehet némi társadalomgyógyító ereje.

KRÁNICZ BENCE





Dargay Attila gyűjteményes kiadás

Lúdas Matyi, 1977. 70 perc.

Vuk, 1981. 74 perc.

Szaffi, 1985. 77 perc.

Az erdő kapitánya, 1988. 71 perc.

Forgalmazó: Magyar Nemzeti Filmalap
– Filmarchívum Igazgatóság.

Kovácsnai György és Macskás-Gyula után immár a harmadik magyar animációsfilmdirektőr (szinte teljes) életműve vált hozzáférhetővé DVD-n: a *Dargay Attila gyűjteményes kiadás* a hazai animáció, sőt a magyar mozgóképfilm-történet egyik legsikeresebb alkotójának műveit tartalmazza öt lemezen. A Magyar Nemzeti Filmarchívum gondozásában – Fazekas Eszter és Orosz Annaida szerkesztésében, a rendező özvegye és animációinak operatőre, Henrik Irén közreműködésével – kiadott lemezekon megtalálhatók a rendező egészestés rajzfilmjei, digitálisan felújított képpel és hanggal. A *Lúdas Matyi*, a *Vuk* és a *Szaffi* magyar (animációs) film máig töretlenül népszerű – s kiugró nézőszámokkal büszkélkedő – alapművei mellé méltó helyre ke-

rült *Az erdő kapitánya*, amely restaurált változatban most először jelenik meg. Ez a négy rajzfilm felettébb meggyőző bizonyítéka annak, hogy a világszerte máig mintaadó Disney-esztétika összehoronyolható a helyi hagyományokkal – jelen esetben a magyar kultúra kincsével, mindenkelőtt az irodalommal (Fazekas Mihálytól Fekete Istvánon át Jókai Morig). Míg a *Lúdas Matyi* és a *Szaffi* fordulatos és humoros meséi emberszereplőkre fókuszálnak, de állatfigurákat egyénitelenek a legihletettebben, addig a *Vuknak* és *Az erdő kapitányának* már állatkarakterek a hősei, s mindkettő szórakoztatva tanít a természet szeretetére és megóvására.

Ha Dargay Attila „csupán” megunhatatlan egészestés műveit készítette volna el, akkor is beírja magát a hazai filmtörténet nagykönyvébe, ám az életmű nem csak a mesefilmekre szorítkozik: a rövidfilmes animáció (az ún. egyedi filmek) és a reklámanimáció terén is olyan értékek dúsíjták, amelyek végre közkinccsé váltak az ötö-

dik lemezen – amelyre a kiadvány ugyan „extralemezként” utal, pedig sok szempontból akár a díszdoboz legbecselesebb ajándékaént is címkézhetjük. A reklámanimáció szerepét nem lehet eléggé hangsúlyozni a magyar animációs filmben; a közelmúltban előkerült és restaurált filmcsoport (19, egyenként 1-3 perces reklámanimáció) abba az időszakba kalauzol, amikor a Pannónia Filmstúdió animációs részlege az ötvenes évek második felének válságos időszakában jórészt a reklámfilmes megrendelések révén bizonyíthatóan létjogosultságát. Az 1955–63 között készült etűdökben Dargay előbb tervezőként közreműködött, majd rendezőként is kipróbálhatta magát. Valamennyi filmecske – beleértve olyan kiválóságokat, mint az angol nyelvterületre szánt *Lift* vagy az arab (!) megrendelésre készült szappanreklám, a *Darugar* – egyszerűen fűrkészi a rajzanimáció stilisztikai lehetőségeit s népszerűsíti adott terméket vagy szolgáltatást. Nem meglepő

tehát, hogy a rendezői fantázia egyedi filmekben érlelődött tovább: 15 rövid rajzfilm tárja elénk a Dargay meséi érdeklődését kiegészítő–ellenpontosító karikatúrisztikus közelítésmódot. Néhány közülük korábbi kiadványokon is szerepelt (mint a *Variációk egy sárkányra* meseadaptációja, a *Pázmán lovag* komikus Arany-adaptációja és *A három nyúl erdei sziporkája*), többségük azonban először kerül nyilvánosság elé. A *Ne hagyd magad, emberke!* csipő tanmeséje vetíti előre a karikatúrisztikus Dargayt, de az csak a *Galilei* és a *Dióbel királyfi* konvencionálisabb rajzfilmjei után teljesedik ki: a *Variációk egy sárkányra* és a *Rendhagyó történetek* groteszk szkeccsei, továbbá a *Visszajelzés* bizarr gegje mellett legkívált a *Hajrá mozdony* történelmi, politikai és gazdasági szatirájában. Dargay és a karikatúrista Sajdik Ferenc gyümölcsöző munkakapcsolatának eredménye a *Rendhagyó történeteken* és a *Hajrá mozdonyon* kívül a szerényebb kidolgozású és nyúl farknyi terjedelmű *Zsuzu locsol* és *Ámor Op. 1.*, míg az utolsó rövidfilm, *A préri pacsirtája* visszakanyarodás a – westernmilióbe delegált – mesefigurához. A rövidfilmes csokorban a Dargay-életmű két emblematikus sorozatának egy-egy fontos epizódja is szerepel, a *Gusztáv és a vadász*, valamint a *Pom Pom meséi: Szegény Gombóc Artúr*. Jelenlétük örvendetes ugyan, de arra is rávilágít, hogy ideális esetben az animációs filmes életmű-kiadásokban a sorozatoknak is ott volna a helyük. **Extrák:** Az ötödik lemezen 17 perces portréfilm található Dargayról, Henrik Irén visszaemlékezéseivel a középpontban; a *Lúdas Matyihoz* meseismereti játék is készült. A díszdoboz remek képanyaggal gyönyörködtető, informatív kísérfűzetet is tartalmaz (Orosz Annaida összeállítás).

VARGA ZOLTÁN

Buena Vista Social Club: Adios

Buena Vista Social Club: Adios – kubai-amerikai, 2017. Rendezte: **Lucy Walker**. Szereplők: **Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo, Manuel Guajiro Mirabal**. Forgalmazó: **Universal**. 106 perc.

Ritkán válik kamera a történelmi igazságtétel eszközüvé, Wim Wenders 1999-ben bemutatott zenés dokumentumfilmje azonban isteni beavatkozással ért fel. A *Buena Vista Social Club* dicsőséggel rehabilitálta a Castro-rezsim évtizedeiben elfeledett kubai zenészgeneráció nagyjait, a globális közönség sztárjaivá téve a méltatlanul mellőzött muzikusokat és a tradicionális kubai zenét, tágabb értelemben véve pedig: akkora lökést adott a világzenei mozgalmaknak, hogy ezen lendület a mai napig kitart.

Lucy Walker alkotása egy korszakos klasszikus bővített kiadása; érdemben nem tesz, nem is tehetne hozzá sokat az eredetihez, de kiterjeszti annak kontextusát, prólogusként és epilógusként szolgál, miközben változatlan szeretettel és tisztelettel fordul a dokumentum főszereplőjéhez és tárgyához. Az *Adios* 1998 és 2016 között készült felvételeken mutatja be a Ry Cooder produceri bábáskodásával készült lemez stúdiómunkálatait, az első európai és amerikai koncerteket, az all-star zenekar bámulatos diadalmenetét, miközben mélyinterjúkból ki-

emelt részletekkel, történelmi háttérinformációkkal, archív anyagokkal árnyalja a már ismert képet. Technikai szempontból nem lép ki a zenés dokumentumfilmek szokványos keretei közül, de oly sok dráma és muzsika, napfény és szívszakasztóan őszinte életöröm van ebben a 110 percben, hogy ilyen sűrű nyersanyag mellett a formai bűvészkedés merőben szükségtelenné válik. A kamera az utolsó fellépésekig követi azokat az idős zenészeket, akik már nincsenek közöttünk, kulcseseményként mutatva be a 2016-os koncertet a Fehér Házban, majd visszatér Kubába, oda, ahol az egész elkezdődött, méltósággal zárva be a kört. Voltaképpen mindegy, hogy saját ifjúkorunk iránti nosztalgiától vezetve, a kubai népzene szeretete okán, vagy a dokumentumfilmek iránti általános érdeklődés miatt tekintjük meg az *Adios*ot, mindenképpen varázslatos élményt, egyszersmind fontos tapasztalatot kínál a néző számára. Üzenete egyetemes, tiszta és világos: az alkotó ember szabad szellemét sem a rasszizmus, sem a politikai elnyomás, sem a hidegháború, sem a hétköznapi nyomora, megannyi válogatott történelmi rohadékság sem törheti meg, és akár az is megeshet, hogy a sors végül igazságot szolgáltat – ezt a már-már túl szép, bámulatos módon mégis igaz történetet pedig mindenkinek ismernie kell.

Extrák: Werkfilm.

GÉCZI ZOLTÁN



A ferde ház

Crooked House – angol, 2017. Rendezte: **Gilles Paquet-Brenner**. Szereplők: **Max Irons, Glenn Close, Gillian Anderson, Christina Hendricks**. Forgalmazó: **Sony**. 110 perc.

Agatha Christie, a XX. század legendás krimiírója, elődjével, Sir Arthur Conan Doyle-lal ellentétben a zseniális mesterdetektívét (például Miss Marple-t és Hercule Poirot-t) gyakran háttérfiguraként alkalmazta, és inkább a bűnyűghöz kötődő közönség bemutatására helyezte a hangsúlyt. Így a szerző krimijeit szerették a társadalomkritikus filmesek és tévések is: a leghíresebb adaptáció a David Suchet főszereplésével készült monumentális tévésorozat, az *Agatha Christie: Poirot*, de mára klasszikussá érett Sidney Lumet rendezése, a *Gyilkosság az Orient expresszen* is. Ez utóbbi eredetijéből készült tavaly egy közepes Kenneth Branagh-film, melynek sok tekintetben párdarabja *A ferde ház* Gilles Paquet-Brennertől (*Sarah kulcsa, Sötét helyek*).

Paquet-Brenner Agatha Christie azonos című 1949-es regényét dolgozta át forgatókönyvévé kisebb változtatásokkal. A történet aktuális detektívje a Charles Hayward nevű magán-

nyomozó, akit egykori kedvese, Sophia keres fel kétségbeesetten, mert arra gyanakszik, hogy nemrég elhalálozott nagypapját, Aristide-et a Leonides-nagycsalád valamelyik tagja tette el láb alól. Charles Sophia miatt belevág a nyomozásba, és mint a tipikus Christie-krimiktől megszokhattuk, eközben feltárul a jellegzetes brit arisztokrata familia privát pokla.

Mivel a történet nagyjából ugyanaz, mint ami a fordulatlan regényben is kibontakozik, így az alapmű ismerői az utolsó autós üldözésen kívül nem sok izgalmas jelenettel találkozhatnak Gilles Paquet-Brenner képiles unalmas krimijében. A sztori erősen tévéfilmes és papírízű megvalósítása ellenére azok számára mégis okozhat meglepetéseket, akik a regény ismerete nélkül ülnek le elé. Ez utóbbi nézőtábor *A ferde ház* sokkoló végső fordulata valószínűleg fejbe fogja kólintani. És bár Jeremy Irons fia, Max nem volt túl jó választás a főszerepre, az egyik kulcsfontosságú szereplőt, Lady Edithet megformáló, újfent remek Glenn Close elloppja a show-t a magánnyomozó elől, nemcsak a színészi alakítás, de a történet megoldásának szempontjából is. Tehát *A ferde ház* paradox módon olyan Agatha Christie-rajongóknak ajánlott, akik még nem talál-

koptak az alapművel, mert így nézve Gilles Paquet-Brenner filmje ugyan formailag unalmas, de cselekményét tekintve feszült családi krimi.

Extrák: Werkfilm, karakterportrék, dokumentumfilm Agatha Christie-ről.

BENKE ATTILA

Bővérű nővérek

The Little Hours – amerikai–kanadai, 2017. Rendezte: Jeff Baena. Szereplők: Alison Brie, Dave Franco, Kate Micucci. Forgalmazó: Bontonfilm. 90 perc.

Boccaccio beajulna: a *Bővérű nővérek* című komédia a *De-kameron* egyik rövid elbeszélésének kötetlen és szabados adaptációja, ráadásul korábbi társdarabjaival (*Szűzlányok ajándéka*, *Király!*) egyetlen pusztánművidiszetként használja a középkori miliót. Olyan elidegenített közegként, melyben egyetlen csetlenek-botlanak a nagyon is modern, korunkbeli hősök. Jeff Baena direktor ennek megfelelően messzire rugaszkodik az itáliai mester novellisztikájától: a kalandvagyó szolgálófiú (Dave Franco) és a szexuálisan túlfűtött apácák (Alison Brie, Aubrey Plaza és Kate Micucci) pajzán macska-egér harcát vulgáris nyelvezettel és merész altesti poénokkal igyekszik intim közelségbe hozni, s természetesen nem úszhatjuk meg

a rigorózus egyháziakat pelengére állító csúfondáros élcelődést sem.

Ám míg utóbbi semmi újdonsággal nem szolgál a harc-edzett nézőnek, addig előbbieik képtelenek elleplezni a forgatókönyvet jellemző súlyos problémákat. Ugyanis az eredeti Boccaccio-novella, bármily bájos és szórakoztató is, egymagában nem tudná kitölteni a nagyjátékfilm kereteket, a szkriptet is jegyző Baena pedig megspórolta a fáradságot, hogy betömje a cselekményben éktelenkedő hézagokat. E terhet színészeire hárította, akiknek bizonyos situációkat önállóan kellett kitalálniuk, nem is szólva számos improvizált dialógusról. A végeredmény pedig lelemezhető: míg a rendező ügyesen építi az expozíciót és fegyelmezetten érleli a konfliktust, addig a bonyodalmak beköszönte egészen új helyzetet szül. A második játékresztől kezdve a hanyagul összeillesztett jelenetek ragasztóanyaga immáron a vak spontaneitás, s annyi képtelen ötlet (a nővérek növényi drogot fogyasztanak, egy erdei boszorkányrituálé középebe csöppennek, s végül ujjat húznak a látogatóba érkező püspökkel) követi egymást, hogy úgy tetszhet, a ledér szerelmeket mégiscsak révbe juttató végjáték is csak egy közülük.

Egyedülszínészfronton nem okoz csalódást a *Bővérű nő-*



vérek: a bárdolatlan Fernanda nővért alakító Aubrey Plaza és az egzaltált, de jóravalló Tommaso atyát – a mozi egyetlen rétegzett karakterét – megformáló John C. Reilly egyaránt brilliروزnak. Egyéb erényekkel viszont sajnos nem büszkélkedhet Baena hígvelejű szexkomédiája. Boccaccio ennél többet érdemelne.

Extrák: Interjúk és bakiparádék.

KOVÁCS PATRIK

Novemberi gyilkosság

November Criminals – amerikai, 2017. Rendezte: Sacha Gervasi. Szereplők: Ansel Elgort, Chloë Grace Moretz, David Strathairn. Forgalmazó: Sony. 84 perc.

A Novemberi gyilkosság a kor-társ amerikai coming-of-age-mozik ambiciózus, jóllehet ellentmondásos darabja, egyszerre mentális utazásfilm és *whodunit* krimi, melyben a hollywoodi titokdramaturgia európaias stíluskesztetésekkel – sőt: a klasszikus modernizmus fogásaival – keveredik. A történet középpontjában az életmódváltozások cunamiját elszenvető, anyja halála, egy iskolatársa meggyilkolása, valamint szüzességének elvesztése miatt gyerekeMBERBŐL hirtelen felnőtté váló, végzős gimnazista, Addison (Ansel Elgort – *Baby Driver*) áll. A film az önmérsztésének álmomásait és a társa gyilkosa

utáni nyomozásának fordulatait mutatja meg, és különös hibridnek tűnik: mintha csak – mondjuk – Gaál István *Sodrásban*jának az elemei keverednének a hollywoodi vigilante-movie-k, valamint a közelmúlt kamaszthrillere, a *Beépülve* (2005) motívumai-val. Illetve nem keverednek, hanem kutyulódnak, az európaias és hollywoodias inspirációk ugyanis alig-alig erősítik, sokkal inkább kioltják egymást. Sacha Gervasi rendező – aki eddig egyetlen ismert munkájában, a 2012-es *Hitchcockban* már megmutatta, hogy menyire nem ért az információk jó ritmusú adagolásához – rossz tempóban, kapkodva vezeti elő a történetet, és közben csupán a retróhangulat tállalásában következetes: a gyakran felcsendülő Bowie-dalok, a szereplők ruhái – a főhős malaclopó nagykabátjától a szerelme, Phoebe (Chloë Grace Moretz – *A leleményes Hugo*, *A védelmező*) nyútt pulóvereiig –, továbbá a tárgyi világ elemei (az autók például) a hetvenes-nyolcvanas éveket idézi meg. Végeredményben a *Novemberi gyilkosság* legfőbb kérdése nem az, hogy milyen kinokat átélve érik felnőtté Addison, és még csak nem is az, hogy ki gyilkolta meg az iskolatársát. Hanem hogy kinnek is készült ez a film, mi lehetett a célcsoportja?

Extrák: Werkfilm.

PÁPAI ZSOLT



A reffenet, a reffenet

Úgy alakult, hogy 2017 végére szép számú horrorképregényes megjelenést is elkönnyelhetünk. Ezek közül a legtöbben minden bizonnyal Csepella Olivér nagyszabású vállalkozását, a *Nyugat+zombikat* várták, amely közösségi finanszírozással, az először ígért egy helyett végül három év alatt készült el. Vaskos, több mint 250 oldalas *graphic novel*ben öltött formát Csepella nagy ötlete: mi lett volna, ha a nyugatos írókat zombik támadják meg a New York kávéházban? A végeredmény egyszerre beleváló zsánermű és annak paródiája, miközben elsősorban óda a magyar irodalom klasszikusaihoz. Sőt, meglepő módon némi dialektikus társadalomgyarázat is szorult belé.

Alapvonásaira egyszerűsített, de találó és azonnal felismerhető figurái, a valószerű háttereket és a fantasztikumot elegyítő története és a beépített kulturális referenciák miatt Csepella munkáját leginkább a *Scott Pilgrim*-sorozathoz lehetne hasonlítani. Rokonítja azzal a belőle sugárzó szabadság is: az író-rajzoló magától értetődő egyszerűséggel vegyíti a Kosztolányi-versidézeteit, az Ady Endrére vonatkozó nemibeteg humort és a berregő láncfűrészeket, a zombis konfliktus

hátterébe pedig a keleti misztikából gyökerező sámános magyarság és az Európa felé tájékozódó, modernizálódó Magyarország ősi ellentétét állítja. Csepella irodalmi műveltsége imponáló, *Nyugat*-szeretete meghatározó, történetmesélői jókedve ragadós.

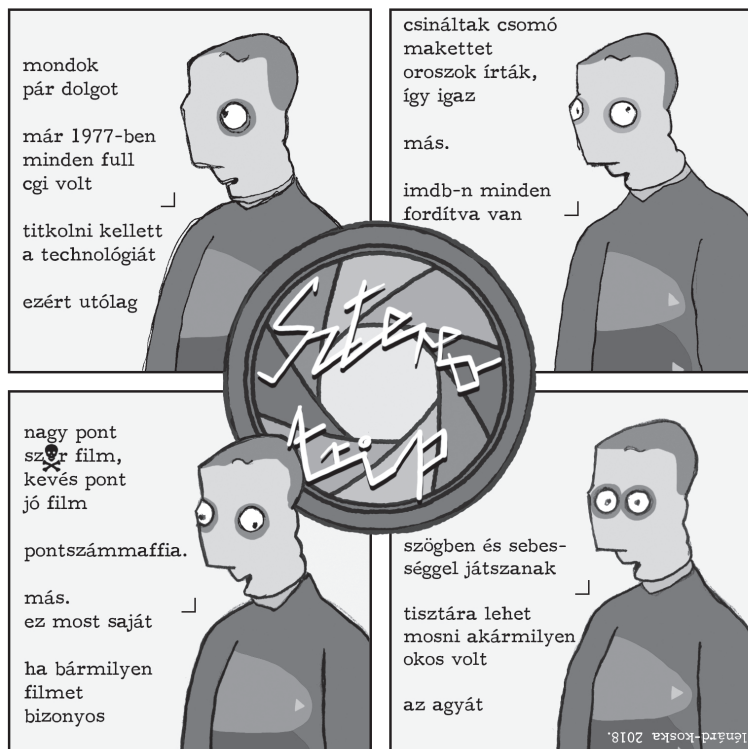
Csak hogy mégis arról van szó, hogy több száz oldalon át azt olvassuk, miként szabadulna ki pár költő a zombihordák karmaiból. A kávéházon kívül elvált jutunk el más helyszínekre, a nagy kavargásban, végtagszabdolásban pedig időnként hőseinket is elveszítjük. A *Nyugat+zombik* olvasásába elég hamar bele lehet fáradni. Azután is jó mókát ígér, de kezdeti, harapós lendülete odavész. Némi mértékletesség, vagy a folyamatos szerkesztői konzultáció jót tett volna a könyvnek. Bemutatózó képregénynek azonban a *Nyugat+zombik* remek, csak remélni tudjuk, hogy a grafikusként dolgozó Csepella nem utoljára tett próbát a médiummal.

Csepella Olivér: Nyugat+zombik. Színes, puhafedeles, 264 oldal. Kiadó: Corvina.

DÉMONI HÉTKÖZNAPOK

Véget ért az *Outcast* – A kitaszított című sorozat első története is. Robert Kirkman írja a

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



a legsikeresebb horrorszerező a képregényes piacon, igaz, elsősorban nem az *Outcast*, hanem a *Walking Dead* révén. Frissebb szériájában hasonló recepttel próbálkozik, mint a zombis slágerben: mindennapi félelmek és vágyak mozgatta, hétköznapi emberek kisvilágába szórja el a horror műfaji elemeit, ügyelve rá, hogy utóbbiak soha ne hiteltelenítsék, ne nyomják el a valószerű konfliktusokat. Az *Outcast* abba a démonos alzsánerbe tartozik, amelynek vizuális értelemben mai napig *Az ördögűző* az első számú mintaadója, itt is bőven akadnak kifacsart testű, eltorzult arcú, démonoktól megszállt áldozatok. A lényeg viszont az emberiben rejlik: a kedvencem az a szívszorító pillanat, amelyben a jóra való háziasszony kétségbeesetten visszacsókolja férje kollégáját, mielőtt megsejtené, hogy az ördög közeledik hozzá, nem a férfi. A történet kissé komótosan bomlik ki, de az ilyen gyönyörű részletekért megéri követni a sorozatot.

Robert Kirkman – Paul Azaceta:

Outcast – A kitaszított 1–4. Színes, puhafedeles. Kiadó: Frike Comics.

A TENGER MÉLYE

Mariachi Comics néven közös márkát indított két fiatal magyar alkotó, Pádár Ádám és Pápai Gábor. Rövid, velős ponyvasztorikat kínálnak, első kiadványuk, a *Below* pedig inkább e szándék és örvendetes találkozásuk miatt méltányolható, mint saját jogán. Különösebb baj nincsen a jég hideg és feneketlen mély vizekre merészkedő kutatóhajó történetével, de sokkal inkább stílusgyakorlatként értékelhető, mint önálló műként. A hangvétel sötét, de inkább szórakoztató, mint nyomasztó, Pápai pedig remekül rajzol búváruhát és tengeri szörnyet. Ahogy a *Nyugat+zombik*ból, ebből a képregényből is süt az alkotás öröme és könnyedsége, a szerzőpáros idővel pedig kétségtelenül még jobban összecsiszolódik majd.

Pádár Ádám – Pápai Gábor: Below. Fekete-fehér, irkatúzott, 24 oldal. Szerzői kiadás.

KRÁNICZ BENCE

NYUGAT+ZOMBIK

