

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 09. SZÁM

2018. szeptember

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

MESÉVILÁGOK

TITKOS ITÁLIA · PERZSA TÜKÖR

BELÜL IS
SZÍNES!



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Nemes Jeles László: **Napszállta** - Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

A MESEÍRÓ MESÉJE

A 80-as évek óta a tömegfilmben egyre gyakrabban kerül elő a mese-teremtők (írók, rendezők) és hőseik közötti reflektív viszony, legyen szó Pán Péter-filmverziókról, Terry Gilliam átértelmezett meséiről vagy a mágikus realizmus alapműveinek filmadaptációiról Margaret Atwoodtól Angela Carterig: ahogy a klasszikus mesék posztmodern adaptációinak szövetén minden esetben átdereng a valóság, az élet-rajzi filmekben is rendre összemosódik alkotó és teremtmény világa. **Terry Gilliam: Az ember, aki megölte Don Quijote-t (Jonathan Pryce) – 24. oldal**



A TITKOS ITÁLIA

A Sziciliát uraló megszállók, a spanyol, pápai, osztrák és Bourbon-rendőrállamok évszázados tapasztalatai alakították ki ezt a mentalitást, amely ma ismét egykor létrehozta, ez a módszer azonban a demokráciával már semmiképp sem összeegyeztethető. A szicíliai maffia regionális problémából mára az olasz társadalom egészét sújtó átokká vált, így továbbra is filmek és tévésorozatok visszatérő témája. **Matteo Garrone: Gomorra (Ciro Petrone) – 32. oldal**



PERZSA TÜKÖR

Jafar Panahit, a ma élő legnevesebb iráni rendezőt pályakezdése óta vegzálják a hatóságok: már első nagyjátékfilmjét, *A fehér léggömböt* (1995) is nehezen tudta leforgatni, *A tükrök* (1997) elkészítése után pedig semmilyen állami támogatást nem kapott. 2010-ben végleg eltiltották a filmkészítéstől és házi őrizetre ítélték. Panahi azonban nem adta fel, négy filmet készített azóta.

Jafar Panahi: Három nő (Behnaz Jafari) – 42. oldal



2018 szeptember FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 09. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

- Soós Tamás Dénes:** Az utolsó modernista
(*Beszélgetés Nemes Jeles Lászlóval*) 4
- Pazár Sarolta:** Próféta voltál? (*Zolnay Pál portré – 2. rész*) 7
- Szívák Bernadett:** Sellők és Rinocéroszok (*Beszélgetés Traub Viktóriával*) 10
- Varga Zoltán:** Oroszlán/ídomár (*Leo és Fred animációs sorozat*) 13
- Tóth Péter Pál:** A Hugó (*Domokos János: Jutalomutazás Dárday Istvánnal*) 16
- Mészáros Márton:** Könnyű leckék (*Beszélgetés Zurbó Dorottyával*) 17

A SOÁ EMLÉKEZETE

- Ádám Péter:** A feledés mélyvizében (*Claude Lanzmann – 1925-2018*) 18
- Závada Pál – Rózsa János:** A szerződés (*filmterv*) 21

A MESEÍRÓ MESÉJE

- Fekete Tamás:** Mese-terápiák (*Meseírók filmes életrajzai*) 24
- Varró Attila:** A képzelet pikareszkjei (*Terry Gilliam meséi*) 27
- Pethő Réka:** Feminista mesevilágok (*Angela Carter-adaptációk*) 30

A TITKOS ITÁLIA

- Paár Ádám:** Szicíliai tragédia (*Olasz maffiafilmek*) 32
- Kovács Patrik:** Kallódó emberek (*Új raj: Paolo Sorrentino*) 37

PERZSA TÜKÖR

- Varró Attila:** Harminc madár (*Teheráni Filmfesztivál*) 42
- Kránicz Bence:** A tiltás virágai (*Jafar Panahi és a cenzúra*) 44
- Benke Attila:** Csador nélkül (*Iráni rendezők amerikai filmjei*) 47

FESZTIVÁL

- Schreiber András:** A változatlanág diadala (*Sehenswert/Szemrevaló*) 50

KRITIKA

- Baski Sándor:** Kijutni a labirintusból (*Kenyeres Bálint: Tegnap*) 52
- Czirják Pál:** Magányos kamaszok
(*Schwechtje Mihály: Remélem legközelebb sikerül meghalnod!)*) 53
- Kránicz Bence:** Az ébredő erő (*Spike Lee: Csuklyások – BlackKkKlansman*) 54

MOZI

DVD 61

PAPÍRMOZI

64

A címlapon: Nemes Jeles László: *Napszállta* (Jakab Juli) – A Mozinet szeptemberi bemutatója

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Kránicz Bence
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:
TPR18-0067
ISSN-0428-3872



A FILMES LÁTVÁNYTERVEZŐK MUNKÁSSÁGÁT ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZETI TÉMÁJÚ FILMALKOTÁSOKAT DÍJAZÓ FESZTIVÁLT OKTÓBER 16-21. KÖZÖTT RENDEZIK MEG SZOLNOKON, A TISZAPART MOZIBAN.

Peter Greenaway, a festői/képi filmes ábrázolás mestere, a brit mozi nagy hatású rendezője lesz a szolnoki fesztivál sztárvendége, filmes továbbképzését október 19-én tartja. A Mesterkurzus nyelve angol, a szervezők szinkrontolmácsolást biztosítanak.

Greenaway előadását megelőzően október 18-án mesterkurzust tart Allan Starski, lengyel származású produkciós designer, aki a *Schindler listája* című film díszletéért vihette haza az *Oscar-díjat*.

Október 17-én Rajk László, az *Oscar-díjas Saul fia* című film látványtervezője tart mesterkurzust. Rajk építészként is dolgozik és színpadi díszleteket is tervez.

A szakmájában világhírnevet szerző, magyar származású Alexandre Trauner képzőművész és *Oscar-díjas* díszlettervező munkássága előtt tisztelő esemény október 16-án Trauner-konferenciával és kiállítással nyit. Az esemény Marcel Carné francia rendező 1938-ban bemutatott *Külvárosi szőlő* című filmjének vetítésével kezdődik, amelynek látványtervezője Trauner volt. A konferencia díszvendége Didier Naert francia látványtervező, Trauner hagyatékának kezelője.

A fesztivál képzőművészeti versenyprogramjainak zsűrijét Gaál József képzőművész, M. Tóth Géza, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora, filmrendező és Richly Zsolt animációs rendező alkotják.

A fesztivál ideje alatt a TISZApART Mozi szervezésében tartott filmszakmai mesterkurzusokra filmszakmában dolgozókat, játékfilmes forgatókönyvírókat, rendezőket, producereket, filmes látványtervezőket, filmszakos és képzős egyetemi hallgatókat, képzőművészeket várnak a szervezők. A regisztráció szeptember elején kezdődik, a részletekről a szervezők tájékoztatják majd az érdeklődőket.

E-mail: press@tiszamozi.hu • festival.tiszamozi.hu • facebook.com/SzolnokiFilmfesztivalok

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap


SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi. Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti folyóirat fennmaradásához.

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

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

És akinek többre telik, többet is segíthet: FILMVLÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

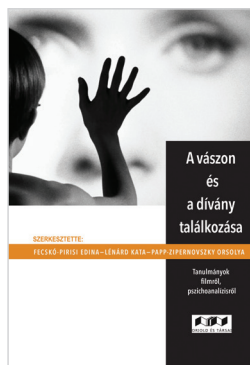
Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

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

A VÁSZON ÉS A DÍVÁNY TALÁLKOZÁSA

A kötet a pszichoanalízis és a film(tudomány) kapcsolatába nyújt betekintést, elsősorban hazai, a mélylélektan iránt érdeklődő filmalkotók, filmelméleti szakemberek és a filmművészetben jártas pszichoanalitikusok tanulmányai révén. A szerkesztők nagyrészt a 2006 óta két évente megrendezett Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián elhangzott előadásokból válogattak. Szerkesztette: Feckő Pirisi Edina – Lénárd Kata – Papp Zípernovszky Orsolya

Oriold és társai



CIRKO GEJZIR | Filmek, mint sehol máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

A borítónkon található mozijegy-sarok 50%-os kedvezményre jogosít a Cirko Mozi meghatározott szeptemberi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

The Last of Modernists (A Talk to László Nemes Jeles) by Tamás Dénes Soós, p. 4. **Were You a Prophet?** (The Films of Pál Zolnay – Part Two) by Sarolta Pazár, p. 7. **Mermaids and Rhinos** (A Talk to Viktória Traub) by Bernadett Szivák, p. 10. **Lion/Tamer (Leo and Fred)** by Zoltán Varga, p. 13. **The Hugo (Journey with István Dárday** by János Domokos) by Péter Pál Tóth, p. 16. **Easy Lessons** (A Talk to Dorottya Zurbó) by Márton Mészáros, p. 17. **After the Holocaust drama of Son of Saul, László Nemes Jeles tells a moving story about an earlier trauma of Hungarian history: in Sunset he follows the ordeal of a young hat maker girl in Budapest before the outbreak of World War I.**

SHOA ON FILMS

The Deep Water of Oblivion (Claude Lanzmann – 1925-2018) by Péter Ádám, p. 18. **The Contract** by Pál Závada and János Rózsa, p. 21.

TALES OF TALE-TELLERS

Tale Therapies (Film Biographies of Classic Story-tellers) by Tamás Fekete, p. 24. **The Picaresque of Imagination** (Terry Gilliam's Don Quixotes) by Attila Varró, p. 27. **Feminist Fantasies** (Angela Carter Adaptations) by Réka Pethő, p. 30. *Since the millenium the Hollywood biographies of famous story-tellers and the new adaptations of their classic tales tend to merge into one another.*

SECRET ITALY

A Sicilian Tragedy (Italian Mafia Films) by Ádám Paár, p. 32. **Misfits** (New Breed: Paolo Sorrentino) by Patrik Kovács, p. 37. *The Sicilian mafia started as a regional problem but in a few decades time it has swelled into a curse for the entire Italian society and the persistent topic for movies and television series.*

PERSIAN MIRROR

Thirty Birds (Teheran Filmfestival 2018) by Attila Varró, p. 42. **The Flowers of Taboos (Three Faces** by Jafar Panahi) by Bence Kránicz, p. 44. **Without a Chador** (Iranian Film-makers in the West) by Attila Benke, p. 47. *Although for the Western filmlovers the „Iranian film“ means mostly the famous modernist authors of Iran, the palette is more colourful - from hard realist social dramas to flamboyant genre movies.*

FESTIVAL

The Triumph of Uniformity (Seherswert Festival) by András Schreiber, p. 50.

REVIEWS

Out of the Maze (Yesterday by Bálint Kenyeres) by Sándor Baski, p. 52. **Lonely Teenagers (I Hope You'll Die Next Time** by Schwechtje Mihály) by Pál Czirják, p. 53. **The Force Awakens (BlackkkLansman** by Spike Lee) by Bence Kránicz, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Juli Jakab in *Sunset* by László Nemes Jeles – A Mozinet release

BESZÉLGETÉS NEMES JELES LÁSZLÓVAL

Az utolsó modernista

SOÓS TAMÁS DÉNES

A NAPSZÁLLTA ANNAK A TECHNIKAI CSODÁKKAL TELI, DE VARÁZSTALANÍTOTT, METAFIZIKAI ÚRBE HANYATLÓ XX. SZÁZADNAK A KEZDETÉN JÁTSZÓDIK, AMELY A LEGPUSZTÍTÓBB HÁBORÚKAT ÉS A HOLOKAUSZTOT HOZTA.

• Egy interjúban említetted, hogy hiányolod a nagy, mitikus ambíciókat a kortárs filmből, amik a hatvanas-hetvenes évek modernizmusában még megvoltak, de hogy te még úgy-ahogy hajlasz a kockázatvállalásra. A Napszálltával milyen esztétikai kockázatokat vállaltál?

Elősorban narratívát, mert nem úgy működik, mint egy hagyományos történelmi film, vagy egy felnövéstörténet, vagy ezeknek a kombinációja. Másféle típusú információkat közöl, mint amiket megszokhattunk, és a kevés magyarázat miatt sokkal több mindent bíz a nézőre. A szereposztás sem szokványos, amennyiben Jakab Juli nem klasszikus filmszínészi eszközökkel játssza el a főszerepet, inkább az eszköztelenség, és a személyiségében lévő, rejtett vibrálás érvényesül. Manapság annak alapján ítélik meg a színészeket, hogy mennyire kaméleonok, vagyis mennyire különböző karaktereket tudnak eljátszani, de én inkább Bressonnal szimpatizálok, akinél teljesen más régiókban mozgott az ún. színészi teljesítmény. Nála az volt a fontos, hogyan tudtak létezni az emberek a vásznon, míg manapság – valószínűleg a tévé hatására, és a figyelem lerövidülése miatt – a színészek részéről is a cirkuszi mutatványokat díjazták.

A harmadik, vizuális kockázatvállalás pedig abban áll, hogy megkérdőjelezzük az objektivitás filmbeli használatát, vagyis a külső nézőpontok, a magyarázó kamerapozíciók és a mindentudó narrátor kódjait, amit manapság a mozi már-már egyetlen lehetséges formájának tekintenek. Ahogy a *Saul fiából* is látszik, engem a szubjektív filmkészítés és a határok feszegetése érdekel. Számomra a mozi esszenciája a kaland, és annak meg-

kísérlése, hogy valami újat csináljunk, ne pedig a meglévő trendeket folytassuk tovább. Ahogy az elmúlt 20-30 évben az internet és a televízió visszaszorította a moziélményt, a film nyelvezete is leszűkült, és képarány, képminőség, színek és plánozás szempontjából egyre inkább kicserélhetők, összevághatók lettek egymással a filmek. Talán sosem volt még ennyire redukált a film nyelvezete, mint most, a láthatatlan filmkészítés csúcán, amikor már az európai művészfilmek és a függetlenfilmek is ugyanazokat a kódokat használják.

• A szubjektív, a főszereplő perspektíváját érvényesítő filmmelvel a Saul fiában a holokauszt ábrázolhatóságára adtál egy lehetséges választ. A Napszálltában mennyiben fakad ez a stílus a témából, és mennyiben kezd átalakulni a rendezői kézjegyeddé, a vizuális stílusoddá?

Amikor elmesélek egy történetet, megpróbálok belehelyezkedni a kitálatott figura sorsába, és elképzelni, milyen lehetett ott és akkor élni. Hogyan tapasztalta meg ez az ember a világot? A filmjeimben olyan világokat szeretnék teremteni, amelyeket immerzíven élünk át, és egészen elmerülünk bennük. Ezt pedig szerintem a szubjektív filmkészítéssel lehet a legjobban megvalósítani. Ez az esztétikai választás több mindenre, például azzal is összefügg, hogy mennyire tekintjük lezártnak, és így halottnak a múltat. Úgy nézzük a régmúlt korok embereit, mint halakat az akváriumban, vagy beléjük vetítjük magunkat? Egyáltalán: mennyit ismerhetünk meg a világból, milyen akadályok állnak a megismerés útjába? Azért érdekel ennyire a szubjektív filmmelvel korlátozott perspektívája, és ezen keresztül a redu-

kált létezőmód, mert ilyen az emberi tapasztalat: nem tudunk mindent. A szubjektív filmmelvel olyan érzéseket szeretnék átadni, amelyek megfelelnek valamiféle igazságnak – a szűk nézőpont ebben az esetben például az emberi kiszolgáltatottság érzésének felel meg.

• Miben érzed másnak a Napszálltát, mint a Saul fiát?

Nehéz ezt megfogalmazni – ehhez már látni kéne a filmet. Vizuális szempontból van kontinuitás, mert most is sok hosszú snittel dolgoztunk, és egy emberre koncentrálnak, éppen hogy csak megpillantunk valamit ebből a századeleji világból – emiatt nem lesz olyan képeslapszerű, mint a történelmi filmek többsége. De egyébként nagyon más típusú filmekről van szó, máshogy hatnak. A *Napszállta* a szépséget kutatja, és sokat foglalkozik azzal, hogy mennyire lehet szofisztikált és szép egy civilizáció, miközben a pusztítás vágyát is hordozza magával. Központi tematikája a filmnek, hogy milyen rétegek vannak a szépség mögött, és itt kap fontos szerepet a kalapbott, a női környezet, a viselkedési kódok, maga a főszereplő, aki keresi a testvérét, ezt a veszélyes embert, és emiatt olyan ismeretlen erőket mozdit meg, amelyeknek súlyos következményei lesznek.

• Te pedig mintha azt kutatnád állhatatosan, hogyan mond csődöt a civilizáció. A Saul fiával az európai civilizáció talán legnagyobb kudarcát dolgoztad fel, a *Sunset* pedig elmondásod szerint egy civilizációs bukásról szól.

Ezen a ponton megint összeér a két film. A *Saul fia* a végeredményt mutatja föl, a *Napszálltában* pedig visszamegyünk az időben, és annak a századnak a születéséről beszélünk, amelyik később a holokausztot is kitermelte. Ebben a történetben az izgatott, hogyan tud egy ennyire vibráló, sokszínű, optimizmussal teli világ egy pillanat alatt átfordulni sötétségbe és önpusztításba. Nagyon kontrasztos a film, a világosság és a sötétség között oscillál, a kettő között pedig ott ez a nő, aki választ keres arra, hogy képes-e az árnyalatokban létezni, a két véglet között. A végső kérdés pedig az, hogy a világunk képes-e az árnyalatokban létezni, vagy csak végletekben.

• Látsz párhuzamokat a két kor között? Látod az 1910-esben a 2010-es éveket?

Azért is érdekel a 20. század eleje, mert megtalálom benne a mai kort. A technológiába vetett hitet és végtelen optimizmust, a várakozást: érezzük, tör-

ténni fog valami, de hogy mi, azt nem tudjuk pontosan. Az 1900-as évek is egy olyan ritka pillanat volt a történelemben, amikor elképesztően szerteágazó erők dolgoztak a világban, és sokszínű politikai, szociális, ideológiai gondolatok érvényesültek egymás mellett, de ez a rengeteg ötlet és újítás mégsem előre vitte az emberiséget, hanem egy önpusztító mechanizmus fejlődött ki belőlük. Nem volt dekadens kor a századelő, de a civilizáció csillogása alatt már ott munkáltak a destruktív erők. Persze, nem én vagyok az első, aki ezt mondja: már a modernisták is sokat foglalkoztak azzal, milyen közel van egymáshoz a civilizáció és a pusztulás.

• *Úgy látod, ma is egy kataklizma előtt állunk?*

Azt nem tudom, csak azt, hogy rímek egymásra a két civilizációs helyzet. Akkor is valamiféle „varázstalanítás” zajlott, és eltűnt az isteni gondolat, ahogy a posztmodern ideológiai és technológiai burjánzása mögött is egy metafizikai úr lapul, és vele együtt talán az önpusztítás eddig felfedezetlen dimenziója. Ezt érzem, aztán lehet, hogy csak profetizálok.

• *Filmrendezőként hogyan érint téged ez a helyzet?*

A szakmámban is azt látom, hogy eltűnik a mágia, inflálódik és kiüresedik a kép. A képek

Napszállta
(Jakab Juli)

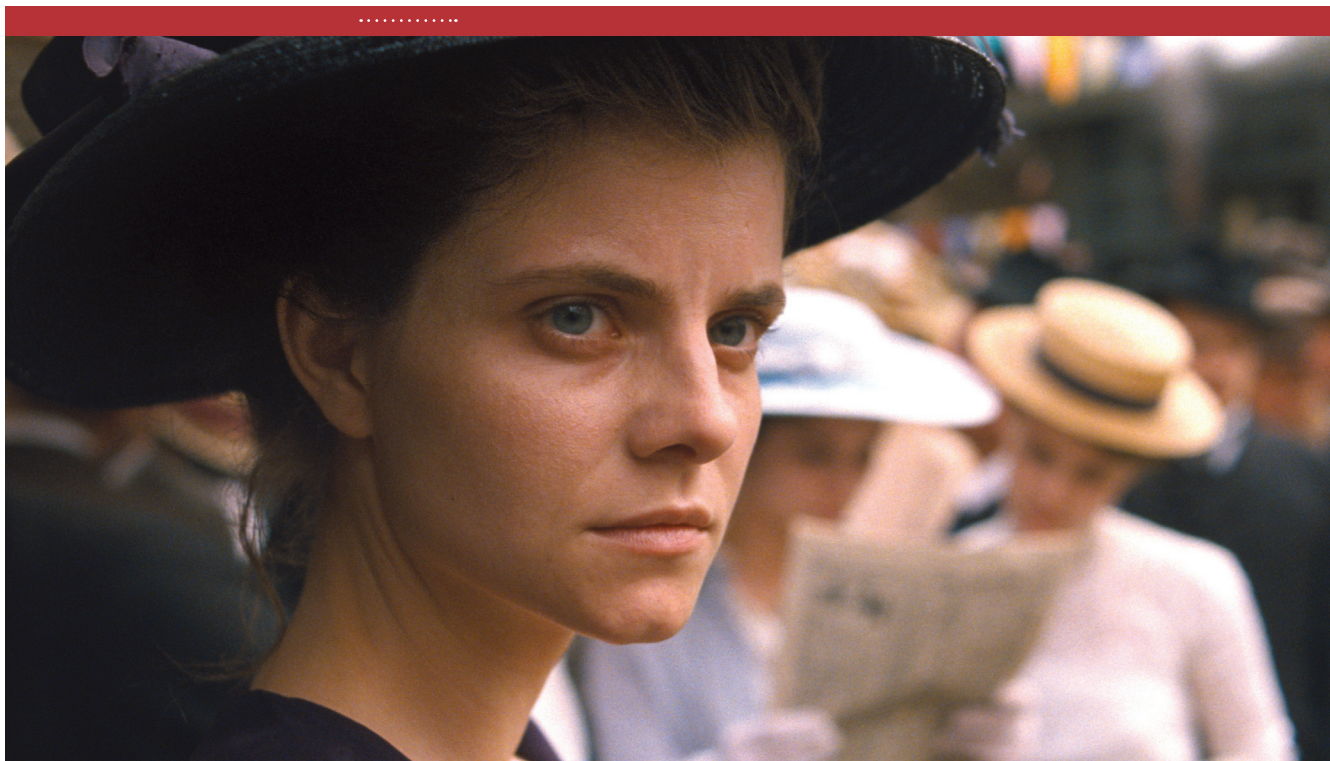
virtuálissá váltak, és húsz-harminc év múlva eltűnnek, mert csak virtuális adatokat termel a civilizáció, amikből semmi nem fog fennmaradni, így a későbbi korok nem fogják tudni visszafejteni, kik voltunk, mik voltunk. Az előremenekülés a technológiába, a fejlődésbe vetett hit, és a legyőzhetetlenség nárcisztikus érzése bizonyos módon most még primitívebben van jelen a társadalomban, mint a 20. század elején, és ez arra utal, hogy megint valamiféle sötét fordulat előtt állunk.

• *Nem vagy kultúrpeszsimista?*

Nem én vagyok kultúrpeszsimista, hanem a kultúra lett peszsimista. Az emberekben már nincs vágy, nincs várakozás, mert mindent megkapnak azonnal, a tárgyak pedig szinte megszűnnek létezni, mert minden virtuálissá válik. Nincs bennem nosztalgia a régi korok iránt, egyszerűen csak kiábrándít, amit az ember magával és a tárgyakkal művel, mert így elveszítjük az „álmodozást”, pedig az emberiségnek szüksége van álmodozásra. Ahogy a mozi is elveszítettük, és helyettesítettük a digitális filmmel és az internetes, virtuális világokkal. A celluloid likvidálása tökéletesen szimbolizálja a varázs elvesztését. A mágia hiánya olyan kiszáradáshoz vezet, ami nem az én peszsimizmusomat jelzi, hanem a helyzet szomorúságát.

• *Talán nem véletlen, hogy a Napszállta inspirációjaként Murnau Virradata mellett egy sajátos filmes korszak, a hetvenes évek amerikai filmjeit jelölted meg, a Kínai negyed, a McCabe és Mrs. Millert, és a Barry Lyndont.*

Nemcsak az amerikai film, hanem az az egész korszak fontos számomra. Ezek egyébként sem vegytiszta amerikai produktumok: a *Barry Lyndont* a Warner gyártotta, mégis európai szellemiségű alkotás, a *Kínai negyed* rendező Polanski lengyel, a *McCabe és Mrs. Miller* pedig Zsigmond Vilmos fényképezte. A klasszikus narratív filmkészítés egyik utolsó nagy kora volt ez, amikor még igyekeztek szórakoztatni a nézőt, de közben kitolni a rendezés, a szereposztás, a fényképezés vagy a vágás elfogadott határait. Ezeknek a filmeknek más a ritmusuk, más a hangulatuk, de még a képarányuk is: a *Barry Lyndon* 1:66-os, míg a *Kínai negyed* és a *McCabe* Cinemascope. Nem lehet felcserélni úgy a képeiket, mint a mai hollywoodi filmeket. Ráadásul olyan vizuális világokat teremtettek, amelyek mélyen megérintik a nézőt. Sokat tanulmányoztuk ezeket a filmeket Erdély Mátyással, hogyan keltik fel a mindennaposság érzetét egy történelmi környezetben. A *Kínai negyed*-ben azt figyeltük, milyen egyszerűen, és mégis milyen szofisztikáltan építették





fel a hosszú snitteket, amelyekben akadtak ugyan technikai hibák és esetlenségek, mégsem mondaná senki, hogy nem professzionális munka. A *McCabe és Mrs. Miller*ben pedig az érdekelt, hogyan tudott Altman immerzív filmes eszközökkel, a kép textúrájával vagy a világítással egyszerű és letisztult maradni, miközben szélesvászonra dolgozott.

• *Zsigmond Vilmos szabadalmi közül is felhasználtak valamit? Épp a McCabe és Mrs. Millerhez fejlesztette ki az elővilágítást, amitől a filmszalag érzékenyebbé vált, és jobban lehetett rá fényképezni sötétben.*

Próbálkoztunk vele, de már egy labor sem vállal elővilágítást. Minden szempontból megy össze a mozi. A filmszalagban az a jó, hogy bár korlátokat szab, mit lehet vele megcsinálni, azokon a határokon belül viszont bármivel lehet kísérletezni. A *Napszállta*ban mi például a világítással kísérleteztünk. Sok jelenetet 270, de olyan is akadt, amit 360 fokban világítottunk meg, és komoly kihívást jelentett, hogyan tudunk ebben a térben úgy mozogni a kamerával, hogy ne látszódjanak a lámpák. Mindez állandó invencióra kényszerített minket, és arra, hogy nagy tereket lefedő világítótesteket használjunk. Fel kellett áldoznunk bizonyos nézői és esztétikai elvárásokat azzal kapcsolatban, hogy mennyire kell szépek lennie egy képnek. Nem használtunk szemfényt, sem élfényt,

Napszállta
(Jakab Juli és
Vlad Ivanov)

ami megvilágítja a színészek fejét hátulról, hogy kissé esztétizáló hatást kölcsönözzön nekik, és hagytuk, hogy a figura, vagy legalábbis a szeme, eltűnjön a sötétben. Hogy a nézőnek keresnie kelljen. Ennek a filmnek a szépsége nem bizonyos képkockákban vagy beállításokban, hanem a dinamikában és a képek kapcsolódásában jelenik meg. Így inkább a néző fejében születik meg a szépség, mint a vásznon, ami összecseng a *Napszállta* tematikájával, a szépség kutatásával, és azzal, hogy milyen dimenziók tárulnak fel, ha megkapargatjuk a szépség külső kergét.

• *A Saul fia után a Hollywoodi Renaissance két emblemikus rendezőjével, Spielberggel és Scorsesével is lehetőség nyílt hosszan beszélgetni. Leszűrte ezekből olyan gondolatot, ötletet, amit esetleg a Napszálltában is tudtál hasznosítani?*

Inkább általános stratégiákról beszélgettünk. Spielberg első kérdése az volt, hogyan fogom növelni a film produkciós értékét. Őt mindig az érdekli, hogy ha tíz dollárja van egy snittre, az hogyan fog szólni a vásznon, hogy olyan régiók is feltáruljanak a néző elméjében, amik nem feltétlenül vannak ott megfoghatóan a filmben. Azt válaszoltam, hogy szeretnék port használni, mert az sok mindent elfed, de új rétegeket is behoz a filmbé. Nehéz vállalás volt, de azt akartuk, hogy a kép állandó mozgásban legyen, és a pornak köszönhetően vala-

mi mindig mozog a képen. Ugyanakkor el is takar dolgokat, ahogy a főszerelő is megpróbál eligazodni ebben a labirintusban és felfedezni az igazságot.

• *A Saul fia Cannes-ban indult diadalúttjára: megnyerte a zsűri nagydíját, egy évvel később pedig téged is meghívtak a fesztivál zsűrijébe. Hogyan éled meg, hogy a Napszállta a cannes-i helyett végül a velencei filmfesztiválon debütált?*

Nagyon jól. Az első kisfilmemet, a *Türelmet* is ott mutatták be, ráadásul Velence a filmes történelmével behozza azt a kort, amiről a *Napszállta* is szól. A filmfesztiválok közül többet is inkább a tematika érdekli, nem maga a film, de az idej velencei szelekcióból az derül ki, hogy ott még mindig szeretik a filmeket és az érdekes próbálkozásokat.

• *Egy Oscar-díjas film után mindenki azt várja tőled, hogy megint nagyot alkoss. Neked mik az elvárásaid magad és a film felé?*

Nincsenek elvárásaim. Csak azt szeretném, hogy minél több nézőhöz eljusson a film, minél több országban. Főleg ott, ahol tényleg szeretik a mozit, és nyitott szívvel fogadják a filmeket.

• *Nem leszel csalódott, ha a Napszállta nem nyer díjakat?*

Nem. A díjak a film karrierje szempontjából fontosak, hogy a híret vigyük és minél többen megnézzék. Nekem már az is óriási dolog, hogy egy ilyen erős versenyprogramban debütálhatok, mint idén a velencei. •

ZOLNAY PÁL (1928-1995) – 2. RÉSZ

Ráncok a lélekben

PAZÁR SAROLTA

KILENCVEN ÉVE SZÜLETETT ZOLNAY PÁL.

A *Próféta voltál, szívem* (1968) és az *Arc* (1970) eltávolodik ugyan a dokumentarista filmkészítéstől, ám a rendező személyes élményeit és a nemzedéki közérzetet pontosan dokumentálja. Az előző évtized cselekvő hőseit felváltják a hetvenes évek elbizonytalanodott, kiutat nem lelő, passzív, magányos hősei. A hatvanas évek filmjeire olyannyira jellemző nemzedéki önreflexió, önéletrajzi vallomás Zolnaynál is jelen van. Az *Álmodozások korát*, az *Apát* vagy *Tizezer napot* még áthatja a változtatás lehetőségének hite és romantikája, ami egyetemes érvényűvé és állásfoglalásra kényszerítővé teszi ezeket a műveket, a *Prófétában* ez a hit már

„Fellázad a közepszerűség ellen”
(*Próféta voltál, szívem* – Darvas Iván és Berek Kati)

nincs jelen, rezignált hangvételével a hetvenes évek közérzetfilmjeit előlegezi meg. Jóllehet a *Próféta voltál, szívem*-et adaptációként tartják számon (Somogyi Tóth Sándor regénye a közösen írt forgatókönyvből készült), ez a rendező legszemélyesebb filmje. Zolnay a saját személyes sorsát, a nőkhöz és alkoholhoz való viszonyát, házasságának kudarcát és a fősodortól különváló szakmai útját mintazza meg. Szabados Gábor (Darvas Iván), a tehetséges újságíró fellázad a közepszerűség ellen, de már nem az egész világot akarja megforgatni, mint ifjúkorában, nem kollektív megváltásra vágyik, megelégszik az egyéni boldogsággal. Nincsenek

nagyratörő tervei és vágyai: bőven elég a csábítás kalandja és az erős szeszek. Az „édes életnek” azonban hirtelen véget vet, hogy felesége elhagyja, sőt összeáll egy másik férfival: az egyébként nagyvonalú és önróniára képes donjuan ezt már nem tudja elviselni.

Zolnay elbeszélés-technikája hasonló az egyes szám első személyben elbeszélte regény tudatfolyamához, asszociatív és kihagyásos, kollázs-dramaturgiája széteső, nem is törekszik egységességre, a bemutatott miliő épp oly szaggatott és kusza, mint annak ábrázolása. Zolnay adaptációját a tudatregényhez képest súlytalannak tartotta a kortárs kritika, aminek kétség kívül van némi igazság alapja, mivel a prózában ez a tudatáram sokkal könnyebben megjeleníthető, mint filmen. A Szabados által elbeszélte történet sokkal frivolabb, ironikusabb és főleg gazdagabb szöveget eredményez. Zolnay értelmezésében a történet drámaibb, komorabb, újságírói meghasonlása, házassága válsága, súlyosbodó alkoholizmusa valósággal előnti, elsodorja a főhőst; pikareszk-dokumentum ez, alkoholgőzös epizódok és kórházi vallomások folyton széttöredező kaleidoszkópja. A film a regényhez képest sokkal lágyabb és érzékenyebb alkotói módszerre és fogalmazásmódra vall. Zolnay az ember védtelenségét látatja; az egyes szám, első személyt: én vagyok tehetetlen. Ezzel a filmjével fordul először a modernizmus felé, időfelbontásos szerkesztése a belső monológokkal együtt sem teszi könnyen befogadhatóvá. A tudatelemző film kulcskérdései ezúttal is – hasonlóan a *Négy lány egy udvarbanhoz* – a hazugság, az érzelmek elhallgatása, a cselekvés hiánya, a kötelességtudat és az érzelmi összeomlás köré szerveződnek.

Következő filmje, az *Arc* helyét kereső, cselekvésképtelen főszereplője sok tekintetben rokona Szabados Gábornak. Az *Arc* névtelen főhősének (Zala Márk) állapota azonban nem belső konfliktusból fakad, hanem külső okok, a második világháború során történt tragikus események következménye. Az elliptikus szerkesztésű film az 1944-es nyílas terror idején játszódik, főszereplője egy fiatal, megalkudni nem hajlandó ellenálló, a politikai foglyok börtönéből szökött, zilált lelki állapotú rab (Zala Márk játssza). A fiú képtelen a társadalomba, a rendszerbe beilleszkedni, cselekedne, küzdene, de kallódik, mert nem talál



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

társat a cselekvéshez, lázadáshoz, önálló akciója azonban értelmetlennek hat. A rendező nem mutatja be szereplőjét, nem motiválja érzelmileg, csupán az arcát pásztázza, rezdüléseit ismerjük meg. Az azonosíthatatlan főhős légüres térben való kényszerű tévelygésének követőivé válunk: a fiú külvárosi, gyártelepi környezetben bókászik a tél végi latyakban, a tettvágy hajtja, hogy hasznos tagja és részese legyen az ellenállásnak. Kapcsolatot, közvetítőt keresve járja a budapesti mozikat és nézi a híradókat, hátha közben megtalálja összekötőjét. Zolnay filmjébe egyedül a híradókon keresztül szüremkedik be a történelmi valóság közvetlen bizonyítéka, ezeknek azonban semmilyen hatása sincs a belső folyamatokra. A néma lázadás és ellenállás folyamatát nem a külső körülmények bemutatásával, hanem az emberi pszichébe férközve deríti fel Zolnay. A filmben minden a végső lecsupaszított állapotába kerül; Zolnay így teremti meg a szorongásos, fogódzkodók nélküli atmoszférát, amelyet főhőse is átél. Nem csupán ábrázolja az érzelmeket, hanem Ragályi Elemér kameráján keresztül érezteti is nézőivel, Zala Márk arcának grimaszai, rezdülései is jelentésteliek. „Az Arc első kockától az utolsóig egységes kompozíciójában megvalósult a régóta hiányolt, s mindaddig csak egy-egy részletben föl villanó nagyvárosi népköltészet” – írja Jancsó Így jöttem-ével összehasonlító kritikájában B. Nagy László.

Az Arc modernista stílusjegyeket mutat: az időfelbontást, a belső monológot, az egyes szereplők magyarázat nélküli eltűnését. A főhős érzelmszegény viselkedése és a drámai csúcok elhagyása a kortárs kritikát ugyan megosztja, de Ragályit a Filmszemle és a filmkritikusok operatóri díjával jutalmazták. Zolnay saját közérzetfilmje a hatvanas évek végén érzett társadalmi elbizonytalanodás lenyomata, melynek a negyvenes évek történelmi határhelyzetből táplálkozó parabolisztikus alapmotívumait Köllő Miklós és Zolnay saját kamaszkoruk háborús élményeiből merítik.

Zolnay kitartása a népköltészet, a paraszti világ mellett erős népnevelői, néptanítói magatartást feltételez, de a hetvenes évek második felében általánosabb, elvontabb, lételméleti filmköltszet felé mozdul, ami nehezen fér össze addigi dokumentarista érzékenységével. A hetvenes évek elejétől Zolnay feles-

gével, Berek Katival együtt rendszeresen készít televíziós költészeti műsorokat, részben ezek, részben pedig a Huszonötödik Színház *Don Quijote* átdolgozása ösztönzi a rendezőt kísérletezésre. A forgatókönyv és dramaturgiai szerkesztés teljes elhagyásával elkészített *Sámán* (1977) Zolnay legmerészebb és egyben legkudarcosabb kísérlete a műfajok, a stílárius elemek keverésére. Nem akar hétköznapi, „talált” emberi sorsokat és történéseket dokumentálni, nem akarja megismételni a *Fotográfánál* alkalmazott metódust, újszerű filmkészítési módszerrel kísérletezik. A képi és hangji ellenpontozással a filmnyelvet szeretné megújítani. A valóság és a játék, az álom és a költészet ötvözésével, szabad asszociációs technika alkalmazásával próbálja láttatni az anyag és a tudat szétválaszthatatlanságának bizonyítékát. Azonban ebben a stilizált és elvont, az élet mindennapi drámától elszakadó filmkészítésben Zolnay végül is nem találta meg önmagát; az elemelés, a formái virtuozitás és a költészet teljes elszeparálása a testtől, az anyagtól, az embertől végül is követhetlenné teszi a filmet. Mindazonáltal a *Sámán* bátor kísérlet: „A *Sámán* Pali életének legizgalmasabb vállalkozása volt. Filmen túli film, anyagtalan költészet. Kulcs a személyiségéhez. ... A saját lelkét tette oda a vászonra.” – mondja egy interjúban Zolnay Zsuzsa színésznő, Zolnay Pál testvére.

A *Sámán* az első film, ami írott forgatókönyv nélkül hivatalosan is leforoghatott, de több mint három évig készült. Hiába a filmyelvi újító kedv és lendület, láthatóan nem tartott ki a lelkesedés éveken át. Ragályi Elemér bravúros képei ellenére nincs a filmnek kohéziós ereje. Zolnay minden ambíciója ellenére sem sikerül olyan filmírát teremteni, amely vetekeket mutató Huszárik Zoltán filmjeivel, mindenekelőtt az *Elégiával*.

A *Sámánt* végül csak egyetlen kópiával forgalmazzák, a szélsőséges kísérlet hatalmas bukást hoz a rendezőjének, így egészen 1985-ig, az *Embriók*ig nincs lehetősége újabb játékfilmet készíteni. A *Sámán* a dokumentumnak, a költészetnek és a színháznak egészen egyedülálló kísérleti vegyítése. A rendező experimentális vállalkozása miatt kortársai között ismét társalanná válik. A nemzedéki korhangelület a nyelvi reflexió tárgyává tevő, szabad asszociációkra

és költői képekre épülő tudatfilm nem csak Zolnay életművében, hanem a magyar filmtörténet egészében egyedülálló kísérlet marad, némileg előre vetítve a nyolcvanas évek új érzékenységét.

RÁNCOK A TESTEN

Az *Embriók*, Zolnay Pál utolsó nagyjátékfilmje újabb tematikus és módszertani fordulópont után keletkezik, habár a *Sámán* bemutatásától eltelt években a rendező Magyar Televízióknak készülő filmjeinek központi témája a halál, az elmúlás, később pedig a születés, az anyaság. A világra jövetel és az e világról való távozás, az élet és halál fölötti rendelkezés összetartozó, párhuzamos témájában Zolnay mélyre merül. Az 1969-es *Kelj fel és járj* kórházi elfekvőben készített dokumentumfilmje után először az 1978-as *Ötvenesek I-II*-ben fókuszál újra a halál témájára. Ekkor kezd Zolnay kórteremről-kórteremre járva betegeket faggatni, sajátos kapcsolatokat és helyzeteket teremteni a páciensekkel. 1980-ban forgatja *Öngyilkosok* című dokumentumfilmjét, Zolnay karizmatikus ereje és kitartása következtében sorra megnyílnak neki az érintettek. Különleges együttérző képessége mellett vakmerő és elszánt filmkészítőként faggatja az életüket eldobni próbálókat. 1982-ben már az anyaság és a születés témája foglalkoztatja (*Anyatej*), nem sokkal később fogan meg egy húsz részes interjúfilm gondolata. A *Szexpatikát* nem sikerül elkészíteni, de az első epizód próbafelvételei alapanyaga lesz az 1988-as *Üzenetek AIDS-nek* és az 1989-es *Védtelemeknek*, Zolnay utolsó, végstádiumba került immunbetegekkel foglalkozó dokumentum-játékfilmjének.

Az *Embriók* készítési folyamatát tekintve visszatér a *Fotográfia* munkamódszeréhez. Alapos előtanulmányok és terepszemlék utáni improvizálásból születik a mű, színészeket és amatőr szereplőket vegyesen alkalmazva, szociológiai kutatásokat és valódi élethelyzeteket felhasználva. Az *Embriók*ban a profi és az amatőr szereplők játékának összeegyeztetése nem sikerül, a három színész közös jeleneteinek ereje teljesen elnyomja az amatőr szereplős epizódokat. A szülés és abortusz szembeállításának tematikáját Zolnay tételszerűen írja le. Pontosan elkülöníti a szociológiai, magánéleti, társadalmi előnyöket, hátrányokat, így fűzve össze az amatőr-

szereplős dokumentumokat a színészek által eljátszott drámai csúcspontokkal. A hűvös és kimért, érzelmeit rideg racionalizmussal tisztázni vágyó nő vívódása nem elég mély. Az egész filmen érződik a megszerkesztettség erőfeszítése, míg a rögtönzés könnyedsége hiányzik a műből. Zolnay mintha megpróbálná rávenni a sorsot, hogy újra megtörténjen velük a *Fotográfia* közben meglelt csoda. Az *Embriók*ban a szülésznő kimért-sége, merevsége csak a magnetofon felvételek visszahallgatása közben olvad fel. Az élet, a természetesség beszűremkedése még akkor is könnyít a film súlyán, amikor a szociológiai kutatásban megkérdoztetek valós hangfelvételeiről hallgatjuk vissza, hogy milyen súlyos magánéleti kríziseket élnek át és hogy milyen körülmények miatt készülnek elvetetni magzatukat. Zolnay igyekszik egyensúlyt találni az improvizálás és a fikció között, de ezúttal elbillen a mérleg nyelve, mintha a rendező már nemcsak a fikció, hanem a dokumentum erejében sem bízna eléggé, annak hitelességét is megkérdőjelezné. Az anyaság példázata ráolvad az improvizációs elemekre, a dokumentum-részletekre, és elemi erővel nyomja el azokat. Zolnay Pál 1995-ben bekövetkezett haláláig nem tud több nagyjátékfilmet forgatni.

„Szabad asszociációkra épül”

(Sámán – Jordán Tamás, Marsek Gabi és Zala Márk)

KISIMÍTOTT SPIRÁL

Zolnay Pál hősei a hetvenes évek nemzedéki közérzetfilmjeinek adottságaival bírnak már az egy évtizeddel korábban készült műveiben is. Az értelmiségi, sorsokra reflektálni tudó hősök általános jellemzője a passzivitás és sodródás, a kiszolgáltatottság, miközben társadalmi közegük filmenként változik.

A *Négy lány egy udvarban* tanítónője előképe az *Embriók* orvosnőjének, a társadalom ugyan megváltozik körülöttük, de kiszolgáltatottságuk a férfiak felé változatlan. A *Próféta voltál, szívem* főhősének végtelen rezignációja, elviselhetetlen passzivitása is visszaköszön az *Embriók* Tamásának jellemében. Az Arc névtelen hőse egyenesen a védtelenség és a magány mártírjává emelkedik. A *Sámán*ban pedig a társadalmi, történelmi és történelmi környezet stilizálása formálódik át a főszereplő poétikus álomképeivé. Zolnay minden esetben sorsokba tömöríti a szociológiai helyzeteket és eseményeket, hiszen a személyes konfliktusokat nem lehet leválasztani a társadalmiától. A paraszti élet sokkolóan gyors átalakulását, az elnéptelenedő falvak drámáját nem

fejthetjük le a *Hogy szaladnak a fák!* fiataljairól, Szabados Gábor összeomló intellektusát a budapesti értelmiségi elit korabeli hatalmi játszmáiról és szorongásairól, mint ahogyan az orvosnő

gyermekvállalási dilemmája sem független az elszegényedő, lepusztuló tanyasi környezet hatásáról. Zolnay – ha éppen nem a cinéma verité módszerével emeli be a valóságot a filmjeibe, akkor – a főhősei lelkebe ágyazza be a társadalom, a kor leírását; a környezet dokumentálását a szereplők érzelmeinek pontos rekonstrukciójával biztosítja. Zolnay a forgatókönyvek első vázlataitól kezdve együtt éli át a társadalom rákfenéit és buktatóit főhősével. A rendező érzékenysége az egyes emberi sorsok iránt és a néha már-már kegyetlenségig fokozott igazságérzete a fikciós filmek esetében is jól kitapintható.

Miközben Zolnayt jogosan említjük a magyar modernizmus filmrendezői között, okkal emeljük ki alkotói rokonságát Huszárik Zoltán és Tóth János filmköltészetével, okkal tekintünk rá, mint a lírai dokumentarizmus felfedezőjére és a hetvenes évek dokumentumfilm-eszközéi ihletőjére, valahogy mégis mindig kibillen kortársai közül, kimarad a főszordból. A nagy kihagyásokkal elkészített nyolc nagyjátékfilm egyike sem tartozik formanyelvileg vagy tartalmilag a hatvanas évek új hullámához és a hetvenes évek dokumentarista irányzatához sem, noha követendő például szolgált a nemzedéki közérzetfilmek rendezőinek és a Budapesti Iskola tagjainak egyaránt. A hagyományos dokumentumfilm történetében is fontos szerep jutott neki. Zolnay Pál életművét nem lehet dokumentum és fikció, epika és líra ellentétpárjával leírni. Ahogyan a fikciós filmjeibe be tudja emelni a dokumentarizmust, úgy tudja a dokumentumfilmekbe behozni a költőiséget. Zolnay műfajok és műnemek közti lavírozásának hátterében azonban komolyan vett és következetes koncepció állt, azt akarta bizonyítani, hogy a műfajok keveréséből is születhet éppoly értékes alkotás, mint egy-egy tiszta formájú műből.

Zolnay Pál minden művében – legyen az dokumentum, költészet, színház vagy fikció, akár ezek különös egyvelege – mindig az igaz és hazug pillanatokra, a világ materiális és a lélek poézise között szikrázó emberi érzelmekre figyel. Elég egy arc, egy tárgy, egy véletlenül ellesett mozdulat ahhoz, hogy előhívja Zolnay sajátos költészetét. A Zolnay-filmek egymásba szövődő műfajai, karakterei, stílusai, helyszínei és témái az életmű hatalmas spirálformájában mind egy felé tartanak és megtalálják helyüket. •



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS TRAUB VIKTÓRIÁVAL

Sellők és Rinocéroszok

SZIVÁK BERNADETT



Traub Viktória volt a munkamegosztás, hogyan tudtátok hármótok elképzeléseit véglegesíteni?

Dus Polettel és Gergely Dorkával közösen fejlesztettük a forgatókönyvet, és eléggé ki volt centizve, hogy mi minden kerüljön bele a végleges változatba. Én alapból kötődöm a metamorfózisokhoz, szeretek szurreális képekkel dolgozni, és ebben a filmben nagyon ki tudtam teljesedni. Rengeteg ötletem és rajzom volt, nagyon precízen kidolgoztam a metamorfózisokat, míg Dorka és Polett remek szerkezeti vázat tudtak kialakítani, és a racionalitás oldaláról közelítették meg a történetet. Biztos volt, hogy megjelenítjük az érzelmi dinamikák változását és azok szurreális ábrázolását. Ezért is olyan sűrű a film, és akkor lehet a legjobban élvezni, ha nem folyamatosan azon gondolkodsz, hogy mit látsz, hanem engeded magad érzelmileg sodródni benne. Ez a visszajelzések alapján is jól működik.

A jelenben játszódó történet lineáris, azt szövik át a múlt eseményei. A múltbéli jelenetek vizionáriusabbak: van egy szerelmi szál, ami aztán egy szerelmi háromszöggé alakul, mindezt a kislány – akit mi, alkotók Tildának hívunk – emlékképei adják. A jelenben a kislány a körülötte lévő világban megtalálja ugyanazokat az érzelmi katarziszokat és harcokat, amelyeket ő már átélt egyszer a családja felbomlásakor. A múlt eseményei sokkal töredezettebbek, mint ahogyan az emlékképek is azok.

VÁGYAINKBAN HABLEÁNYKÉNT VAGY ORRSZARVÚKÉNT JÁTSZUNK.

Szenvedély és bánat, múlt és jelen szurreális képsorokon elevenednek meg Traub Viktória új animációs rövidfilmjében. A Médiatanács Magyar Média Mecenatúra Programjában támogatott *Sellők és Rinocéroszok* hetente képviselteti magát a világ rangos, Oscar-kvalifikáló fesztiváljain, szerepelt az Annecy Nemzetközi Animációs Filmfesztivál versenyprogramjában, Indiában elnyerte a Bangalore Rövidfilm Fesztivál, az Egyesült Államokban pedig a California Women's Film Festival legjobb animációs rövidfilmnek járó díját is. A rendezővel a film sikereiről és elkészítéséről beszélgettünk.

• Mikor diákként Annecy-ben jártál, gondoltad volna, hogy egyszer egy filmed a versenyprogramban fog szerepelni? Ráadásul utoljára kilenc éve versenyzett magyar rövidfilm a fesztiválon.

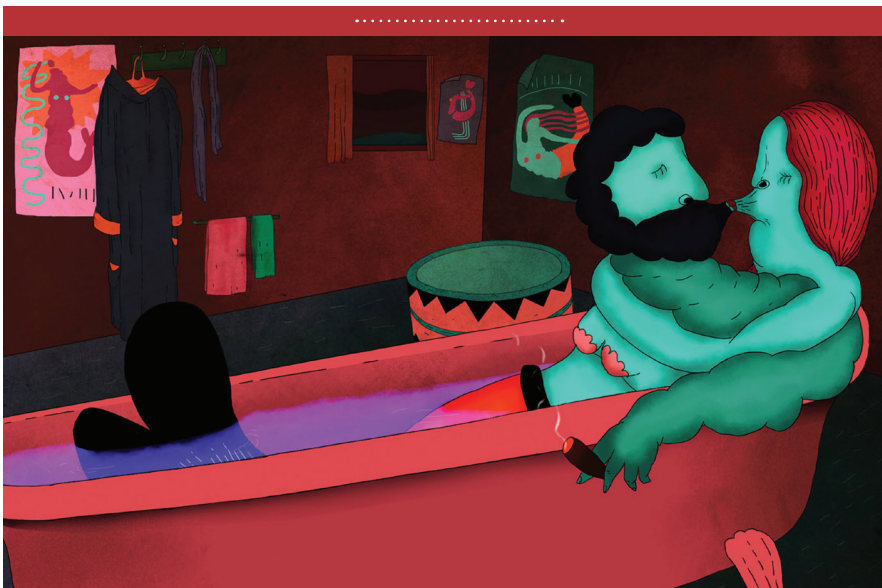
Nagyon örültem, hogy bekerültünk a versenyprogramba, és persze mindig vágytam erre. Minden alkotónak az a célja, hogy minél több nagy és neves fesztiválra jussanak el a filmjei.

• Melyik fesztiválon fog még szerepelni a film?

Többek között Kanadában az Ottawa Animációs Film Fesztiválon és Atlantában a Dragon Con rövidfilm fesztiválon. Szinte minden héten kapunk újabb hírt, hogy hol fog versenyezni a film, nemrég vetítették Braziliában az Anima Mundi Fesztiválon, mexikói Guanajuato Fesztiválon, Európában pedig számos helyen, például Olaszországban, Portugáliában, Bulgáriában, Svájcban és Ukrajnában. Valahova meghívtak minket, valahova pedig mi pályáztunk.

• Rengeteg szimbólummal dolgozik az animáció. Hárman írtátok a forgatókönyvet, milyen

Sellők és Rinocéroszok a forgatókönyvet, milyen





• A színekről is beszéljünk, hiszen remekül elválasztják a jelent és a jövőt. Hogyan választottátok ki az uralkodó színeket?

Az elejétől elterveztük, hogy a múltat és a jelent élesen el akarjuk választani egymástól. Szóba került, hogy akár úgy is megoldhatnánk, hogy a karakterek formái megjelenése lesz más a két idősíkban, de aztán a szín mellett döntöttünk. A jelen egy visszafogottabb, majdnem monokróm színvilág, a múlt pedig sok narancssárgából, vörösből, főleg meleg színekből áll, ahol minden karakter szinte vibrálóan élénk színű. Zágrábban megkérdezték, hogy miért ezt a kivitelezést választottuk, hiszen a legtöbb ábrázolásban a múlt fekete-fehér. De azon túl, hogy szerintem ez egy klisé, pont azért lett a múlt élénk színű, mert az érzelmi intenzitást szeretnénk volna hangsúlyosan ábrázolni.

Sellők és Rinocéroszok

ben két teljesen különböző karakter, az anya és a nagymama is sellőként van ábrázolva.

Az volt a célom, hogy a sellők és a rinocéroszok, mint a kapcsolatban, a vágyban betöltött szerepeket ábrázolják. A sellőségnek végül is három életkora jelenik meg a filmben. A kislány még a szexuális érés előtt áll, belőle még bármi válhat, ő még csak a felnőtt szerelmi játszmáinak nézője és szenvedő alanya. Az anyuka a kiteljesedett sellő-lét, aki arra vágyik, hogy szeressék, és kizárólag a szexualitása által határozódik meg. A nagyinál már háttérbe szorult a szexuális orientáltság, de ez sosem múlik el, és azért lássuk be, ő is az érzékek embere, hiszen folyton fürdik. (nevet) Neki már más jellegű emberi kapcsolatai vannak, ő az, aki a kislánnyal marad.

• Bevallom, engem kicsit összezavart, hogy a történet-

• A stáblistából kitűnik, hogy rengeteg munkafázisban részt vettél.

Nem tudom, hogy ez a gyengeségem vagy az erősségem, de szeretek mindenhol ott lenni egy projektben, meglehetősen fanatikusán dolgozom. A forgatókönyv-fejlesztéstől a figuratervezésen, animáláson át egészen a végéig. Akkor tudom jól érezni magam a rendező szerepében, ha mindenhol ott vagyok. Vagyis nem csak jóváhagyok, hanem valóban részt is veszek a munkában, de ez persze nem azt jelenti, hogy mindenhez értek. Ezért olyan emberekkel igyekszem magam körülvenni, akik hajlandóak elviselni ezt az attitűdöt, és akik az én hiányosságaimmal együtt elfogadják, hogy mindenhol ott akarok lenni. Igyekszem az összes munkafázisban tanulni.

A hang volt számomra a legnagyobb kihívás, de a zeneszerző, Chris Allan Tod, és a sound designer, Vadon Zoltán



közös munkájában is igyekeztem minél jobban részt venni. Az animátorok közül sokáig szinte senkivel sem találkoztam személyesen, mert az ország különböző pontjain dolgoztak, de napi telefonos kapcsolatban voltunk. A kreatív emberek sokszor éjszaka aktívak, én viszont inkább hajnalban dolgozom, így a többség éjfél környékén küldte az anyagot, amire én reggel 5-6 körül válaszoltam mindenkinek. Mindig tudtam, ha valakinél csőrepedés volt, vagy szakított a párjával, mert az ilyen élethelyzetek kihatottak a munkafolyamatra.

• *A film a mecenatúra program támogatásával készült. Mit gondolsz a pályázatról?*

Amikor lediplomáztam 2008-ban, kicsit azt éreztem, hogy nincs körülöttem lehetőség arra, hogy filmet csináljak. A mecenatúra program tökéletes lehetőség az alkotóknak, hogy filmet készíthessenek. Nagyon jó a program, nagyon sokat köszönhetünk neki. Az, hogy szigorúan tartott határidőkkel kellett dolgozni, bár nehéz volt, de mégis sokat segített. Én is és szerintem sok más filmkészítő is nehezen találja meg az alkotási folyamatban azt a pontot, amikor kimondja: kész van. Hiszen min-

Sellők és Rinocéroszok

den fejleszhető, a végtelenségig dolgozhatnék valamin, egy animáció mindig lehetne részletesebb, vagy bővíthetne új jelekkel. Hozzáteszem, nagyon elégedett vagyok a *Sellők és Rinocéroszokkal*, mindent beletettünk és mindenki a maximumot hozta a munka során, de mégis borzasztóan nehéz volt kimondani, hogy befejeztük.

• *Hogyan látod a mai magyar animáció helyzetét?*

Szerintem fantasztikusan ambiciózus és tehetséges animációs rendezőink vannak. Nagyon jó ezt látni, rengeteg a fesztiválszereplés és -siker, szinte folyamatosan. Örülök, és büszke vagyok arra, hogy sokakat személyesen is ismerek a rendezők közül. Nagyon örülök, hogy akárhová megyek a világban, a magyar animációról mint sikeres, erős alkotói műfajról kérdeznak és beszélhetek.

• *Hogyan tovább a Sellők és Rinocéroszok után?*

Szeretnék csinálni egy rövidebb, 4-5 perces filmet ritmusváltásként. Emellett Polettel közös tervünk egy egész estés animáció, de ez még fejlesztés és tárgyalás alatt áll. Az biztos, hogy a női tematikát szeretnénk folytatni.

AZ ALKOTÓRÓL RÖVIDEN

Traub Viktória rendező, 2008-ban végzett a MOME animációs szakán. Az *Eső* és a Médiatanács Macskássy Gyula-pályázatán támogatott *Vastojás* című alkotásai számos fesztiválon szerepeltek, utóbbi a San Diegó-i Nemzetközi Gyerekművészeti Fesztiválon nyerte el a legjobb rövidfilm kategória díját. Legújabb, *Sellők és Rinocéroszok* című animációja jelenleg folyamatosan szerepel nemzetközi fesztiválok versenyprogramjaiban.

A portré Hamarits Zsolt felvétele.
A képek forrása: Pi Produkció.

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

További interjúk és filmajánlók:

mediatanacs.blog.hu

Bővebben a támogatási rendszerről:

mecenatura.mediatanacs.hu



NMHH

Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság
Médiatanács
Magyar Média Mecenatúra Program

A LEO ÉS FRED-SOROZAT

Oroszlán/idomár

VARGA ZOLTÁN

TÓTH PÁL *LEO ÉS FRED*-SOROZATA ANIMÁCIÓS KURIÓZUM: LÍRAI HANGOLÁSÚ BARÁTSÁGTÖRTÉNET A DRÁMAIATLANSÁG ÉS A HOLT IDŐ IGÉZETÉBEN.

Hogyan lehet megijeszteni egy oroszlánt? – kérdezte Tóth Pál 1980-as kecskeméti rajzfilmje, amely útjára bocsájtotta a magyar animációtörténet egyik legkedvesebb „furcsa párosát”, az oroszlán és az idomár, azaz Leo és Fred duóját. Kettősükre rövidesen sorozat épült, ugyancsak Tóth Pál rendezésében; a *Leo és Fred*-szériát (1984–86) Giannalberto Bendazzi egyenesen „a világ egyik legihletettebb animációs sorozataként” méltatta. Szokatlan

„A tűnő hangulatok érdeklik”

(Tóth Pál: *Leo és Fred* – Bújócska)

módon a *Leo és Fred*ben az animációs rövidfilmekre jellemző szerzői közelítésmód a meghatározó, nem a sorozatjellegű építkezés, hiába áll közel a széria a főszereplők révén a mesei animációhoz, s hiába mutat némi párhuzamot stilisztikai kidolgozása a karikatúrisztikus rajzfilmmel. A *Leo és Fred* a cirkuszi oroszlán és az állat-idomár kettősét állítja középpontba, de nem válik valódi burleszkké; a „furcsa páros” komikus figuratípusára épít,

mégis folyamatosan elhárítja a komikus fogalmazásmódot, s szívesebben közelít szereplőihöz melankóliával. A meseanimáció ellenében hat a cselekményesség megkérdőjelezése – a sorozat egyik legmarkánsabb jegye – is, a karikatúrisztikusság pedig inkább csak néhány vizuális jegyben (különösen a vázlatosnak ható, de éppen ettől igazán megkapó figuraábrázolásban) érvényesül.

MEGÁLL AZ IDŐ

A *Leo és Fred* hősei a „furcsa párosok” nagy múltú sorába illenek; Tóth Pál szériája a furcsa párost emberi és állati ellentéteként realizálja, kiegészítve a szabványosabb magas és alacsony testmért, valamint a sudár és köpcös testalkat kontrasztjaival. Nyomatékosak a hasonlóságok is: a páros egyik tagja sem kifejezetten felel meg a szerepkörük által formált sablonoknak. Fred mint idomár kevéssé cselekvőképes és eredményes, Leo pedig sérülékeny, érzékeny lelkű és könnyen elbizonytalanítható. Kettjük közül Leo kifejezetten infantilis, de Fred sem mondható különösképpen felnőtt lelkületűnek. Elviekben a cirkuszi fellépések kínálhatnának alkalmat, hogy az oroszlán és az idomár kettőse „rendeltetésszerűen” működjön; ezek híján azonban az esendő, de esendőségükben is rokonszenvesre és bájosra formált kettős barátsága kerül középpontba, nem a cirkuszpordon sztárduója.

A várakozások felülbírálása a széria szervezőelveire is érvényes. A verbális humor vagy még inkább a szereplőket egyénítő szinkronhangok hagyományai felől nézve rendhagyó, hogy a *Leo és Fred* abba az animációs vonulatba illeszkedik, amely a némafilm örökség – kivált a burleszfilm – továbbgondolásaként hangosfilmjellegű ugyan, de lemond a szavakról (a szereplők megszólalásáról és a narrátorszövegről egyaránt), hogy a vizuális és a nem-verbális építőelemek összekapcsolásán alapuló történetmesélés és figuraalkotás mellett kötelezze el magát. A szereplők „alakításában” különösen fontos a mimika (jelen esetben a szem, a szemöldök és a száj pozícióinak változásai) és a gesztusok (kivált a kézmozdulatok, mutogatások). A két főhős és a mellékkarakterek a metakommunikációs esz-



közök segítségével „értenek szót” egymással (illetve olykor a zene, a zenélés segít kifejezni az érzéseiket). A figurák animálásában ezért fölértékelődik a komplex testnyelv – Tóth Pál animátorként is jegyez néhány epizódot, de legtöbbször Balajthy László és Király László nevét olvashatjuk a stáblistán animátorként; a Leót középpontba helyező, az érzelmek szokatlanul széles skálájával operáló epizód, az *Ünnepi ebéd* esetében pedig Horváth Mária látta el az animátori feladatokat.

Sorozatanimációhoz képest kifejezetten feltűnő, hogy a *Leo és Fred* inkább a cselekményesség leépítését, mintsem fenntartását vagy fokozását célozza. Egyik legjellegzetesebb vonása a drámaiatlanság, amely mindekelőtt abban a „hiányban” érhető tetten, hogy a cirkuszi előadások jobbra nem képezik az epizódok cselekményének részét, legfeljebb az előkészületek láthatók. Az attrakciók mellőzése további stratégiákat hoz magával, amelyek hasonlóképpen a drámaiatlanságot erősítik: az alapszituációk banalitását, az ismétlésalapú cselekményépítést és a holt idő kihangsúlyozását. Az epizódok jórészt meglehetősen hétköznapi problémára épülnek, apró-cseprő, triviális kihívásokra (például szűnyogcsipésekre, horkolásra, elalváásra), amelyeket éppen a főszereplők nem megfelelő reakciója – vagy nem mindig ésszerű problémamegoldó terve – nagyít fel.

Az animációs sorozatok esetében kétségkívül kivételes eljárás a cselekmény előrehaladását gátló, felfüggesztő, látszólag semmiféle fontos eseményt vagy történést nem tartalmazó holt idő favorizálása. Egyes epizódoknak a kezdesében nyomatékos ez az idő- és eseménykezelés – amikor a főhősök úgyszólván csak „néznek ki a fejükből”, mert tél van (*Fogyókúra*), vagy esik az eső (*Festés*). Más epizódokban ez a jelenség a képépítkezésben is a kiüresítéssel, illetve az alakok margóra szorításával vagy elrejtésével párosul. Az utóbbi figyelhető meg a *Bújócska* frappáns képsorában: a sértett Leo duzzogva különválik a csoporttól, hogy magányosan rejtőzzön el a bokrok közé – s egy kitartott fix beállításban a mozdulatlan, a nézőnek hátat fordító Leo látható, miközben a képező alsó sávjában, szép lassan, csiga csúszik tovább. A holt idő alkalmazá-

sának drasztikusabb esete, ha egész egyszerűen nincsenek az adott epizódban – de legalábbis egy részében – cselekvő szereplők. A *Horkolásban* és a *Csendben* Leo mindvégig alszik (bár ebből legalább Frednek származik néhány megoldandó problémája), s a *Botrány* viszi végig, mi lenne akkor, ha mindkét főszereplő álomba merülne. Ez a szituáció az epizódnak majdnem a felét (!) tölti ki. Ugyanezen epizód remek poént is tartogat a holt idő reflexiójaként: míg Leo és Fred alsznak, csak az őket körülvevő közegből hallunk hangokat – többek között az óra ketyegését. Az óra hangja azonban egyszer csak megszűnik; alig feltűnő mozzanat ez, amely nincs kiemelve képileg (nem mutatják, hogy megáll az óra), pedig ez okoz majd bonyodalmakat. A *Botrány* e reflexív mozzanata mintha azzal a gondolattal játszana el, hogy a holt időt mi mással is lehetne igazán érzékletessé tenni, ha nem a működésképtelenné váló óraszerkezettel – hiszen ha az idő nem is lehet a szó szoros értelmében holt, az idő mérésére alkalmas masina viszont már fölmondhatja a szolgálatot.

A CIRKUSZSÁTOR MÖGÖTT

A vizualitás, a hang és az elbeszélés-mód jellegzetességeiből következő *minimalizmus* nem ad teret a sorozatban a cirkuszi látványosságoknak és a burleszkes műfaji hagyományok célirányos alkalmazásának – helyettük a tűnő hangulatok, mulékony élmények érdeklík inkább a szériát, nem a nagy attrakcióvá stilizálható illúziók. A cirkuszi attrakciók mellőzésével a sorozat felülírja azt a műfaji logikát, amelyet címszereplői révén kézenfekvő módon érvényesíthetne – akár a Chaplin-féle *Cirkusz* (1928) nyomdokaiban is járhatna a széria, a sokat idézett oroszlanos jelenet (amelyben a Csavargó betéved az oroszlan ketrecébe) „kibontásaként”, továbbbírásaként is elgondolható lehetne. A *Leo és Fred* sokkal inkább antiburleszk: nemcsak a burleszk alapjául szolgáló cirkuszi attrakciókról mond le, hanem hiányzik belőle a burleszkrajzfilmek amerikai változatának „kötőanyaga”, a komikus színezett erőszak (lásd a *Tom és Jerry*-rajzfilmeket). A rajzolt figurák testét átmenetileg deformáló robbanások, esések és püffölések, valamint a hajsza szituációja elképzelhe-

tetlen volna a *Leo és Fred* alapvetően békés világában.

A sorozat burleszkhez fűződő ambivalens viszonyának foglalataként hozható szóba ismét a *Botrány*-epizód, melynek a főhősöket a játékidő jelentős részében passzív pozícióba helyező cselekményvezetése maximalizálja a holt idő kiaknázását. Ugyanakkor ez az epizód kínálja az első évad egyetlen bemutatott cirkuszi attrakciós képsorát is, még ha ennek bizonyos értelemben a fonákjával találkozunk: Leo és Fred felsülnek, nem sikerül a megszokott-elvart produkciót megvalósítaniuk. De azért így is csinos burleszk-szekvencia kerekedik a szerencsétlenkedéseikből – középpontban azzal, hogy ami elromolhat, az el is romlik, s ami félresikerülhet, az föltre is sikerül; mi több, a fellépés elején Frednek még azzal is meg kell küzdenie, hogy elhitesse a közönséggel, hogy a még alvó Leó már ébren van. A *Botrány* különlegessége tehát, hogy egyszerre szolgál a sorozat legkevésbé burleszkes és a burleszkhagyományokat a legnyíltabban alkalmazó képsoraival.

Az első *Leo és Fred*-évad befejező része, a *Koncert* is értelmezhető a cirkuszmilió mellőzésének gesztusa alapján. De egyetemesebb élményeket is megfogalmaz – lényegében elgyászolja főhőseit; nemcsak az alkotó, Tóth Pál tesz így, hanem maguk a szereplők is elgyászolják önmagukat. Hasonlóan kezdődik, mint a *Szűnyogcsipés* című rész, de a plakátragasztó „új idők új előadójának” hirdetéseit ragasztja ki, majd kisvártatva személyesen is megjelenik a fiatal idomár és az ereje teljében lévő oroszlan. Csak ezután látjuk Leót és Fredet, akik kollégáikkal ellentétben megöregedtek, s kiégve, szárnyaszegetten szemlélik a jövővények antréját. Ez a tisztázatlan háttérű időbeli „törés” alapozza meg a *Koncert* különös atmoszféráját, álomszerűségét: miért öreg Leo és Fred, ha mindenki más, akit a többi epizódban láttunk, éppen olyan, mint amilyen volt? Rossz álom, netán képzelgés lenne, hogy eljárt felettük az idő? Esetleg metaforikus megjelenítése a sikertelenségnek, s hogy a közönség rájuk unt? Az új generáció, a „trónkövetelők” érkezése minősítené „lejárt szavatosságúvá”, „el- és kiöregedetté” az előttük alkotó nemzedéket?

Leo és Fred nem csupán a szakmai ranglétrán csúsznak le, térben is marginalizálódnak: egyszer csak elvontatják őket, s ezzel mintha száműznék, ki- vagy eldobnák a duót. A kettős már csak a háttérből tekinthet egykori munkahelyére – és otthonára. Mivel a cirkuszigazgató nem tart igényt új produkciójukra sem – zenei duettel lépnének fel: Leo szájharmonikázik, Fred gitározik –, a páros továbbáll. Még háromszor csapják rájuk az ajtót. A kitaszítottság, a hasznavehetetlenség-érzés és a méltatlan bánásmód élményei keverednek a szépre kicsit sem fogékony, az érték iránt érzéketlen, az emberi iránt közömbös show-business részvéttelenségének és arctalanságának láttatásával. Vándorútjuk után a főhősöket saját cirkuszuk árnyékában látjuk viszont: este, elhagyatva, tűz mellé telepedve, a csillagos égbolt alatt. Eddig (például a *Botrányban* vagy *Az elefánt fogában*) tárgyi elem volt a csillagokkal dekorált bordó függöny a cirkuszsátor bejáratánál, most viszont a kulissza körülöttük a valódi csillagtapéta, amely kozmikus függönyként borul rájuk. Leo és Fred borongva bambulnak a tűz mellett, s a lángok táncoló fénye világítja meg a sötétséget által körbeölelt,

„Inkább antiburleszk”

(Tóth Pál: Leo és Fred – Koncert)

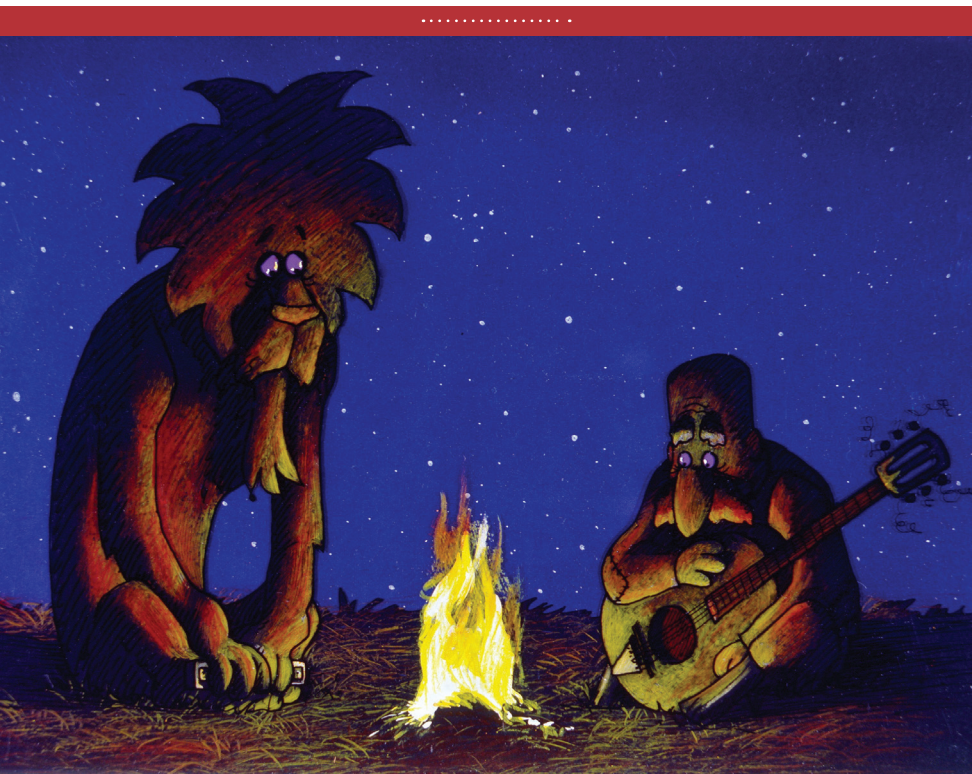
némán ülő alakokat. A Leo szemén tüköröződő-villózó kis fehér fények óhatatlanul a könnycseppek asszociációját keltik. Ekkor kezdenek bele hőseink szép lassan a muzsikálásba – nem közönségnek szánt előadásként, hanem saját maguknak és saját magukról szóló szimbolikus gyászzeneként.

Így veszi kezdetét a képsor, amelyet talán nem túlzás a magyar filmművészet egészének egyik legszebb jeleneteként méltatni. A duó magányos zenélése csakhamar közönséget vonz; egyre többen és többen tűnnek fel Leo és Fred körül, előbb az egykori kollégák, utóbb már a publikum is körülöttük sereglük. Csak az igazgató nem érti, mi történik, de végül ő is feléjük indul. Az elhagyatottak szomorúságát és zenéjük melankóliáját ellenpontozza a szolidaritás váratlan élménye és a bensőségeség, a közös lelki ráhangolódás tapasztalata – s mindezt Tóth Pál olyan vizuális kidolgozásba ágyazza, amely egyrészt képes új értelmet adni agyonhasznált vizuális kliséknek, másrészt pedig általa a költészet régiójába emelkedik a rajzfilmpézipód végkifejlete. Az előbbit illetően arról van szó, hogy a rajzfilmes képalkotás egyik „őskövületének” számítógéget – amikor a rajzfigurák szempárja a sötétben is látszik – a *Kon-*

cert végének képsorai átveszik ugyan, de nem humoros módon, nem a komikus hatáskeltés eszközeként használják. Azzal pedig, hogy a Leo és Fred köré gyűlő embereknek csak a szempárja látható a sötétben, az a vizuális rím bontakozik ki, amely az emberi szem és az éji égbolton világító csillagok egymásra felelését kínálja. Ezáltal a záró képsorok a szem, a csillag és a lélek egymásba kapcsolódó motívumaira építenek, felidézve akár – persze nem direkt módon citálva – József Attila verssorait (*Reménytelenül*): „A semmi ágán ül szivem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek szeliden / s nézik, nézik a csillagok.”

Ilyen bravúros záróképpel kevés sorozat büszkélkedhet, ám mégsem ez a *Leo és Fred*-animáció végzava. A sorozatnak még egy évada készült 1993-ban, amelyet – Tóth Pál belgiumi távollétében – Weisz Béla jegyzett, s a Kecskemétfilm és a német Helthaller International koprodukciójaként készült (az utóbbi ösztönözte a folytatást). A második évad az eredeti széria és a gyerekközönséget célzó hagyományosabb rajzfilmsorozatok kompromisszumaként közelíthető meg. Megtartja a főszereplőket, többé-kevésbé a közeget is, miként a banalitások iránt mutatott érdeklődést – mérséklődve – itt is tapasztaljuk, s ezúttal sem hallható tagolt beszéd. Ám azokból a rendhagyó elvekből, amelyek Tóth Pál keze alatt jellemezték a sorozatot, viszonylag kevés maradt érintetlen. Ezúttal részletgazdagabb és kifejezettebb élelnek színeket tartalmazó látványok adják a vizuális anyagot; a címadó figurák megformálása – elsősorban jellemrajzokra gondolva – ugyancsak módosul. A legnagyobb eltérés viszont, hogy a mellékalakok jelentősége drasztikusan megnövekszik – és ezzel együtt a cirkuszi aktivitás is jobban beépül az epizódok szűzséjébe. Míg Tóth Pál a történeteket leginkább a címadó kettősre szűkíti le, Weisz Béla fordítva jár el: folyamatosan tágítja a főhősöket körülvevő karakterkészletet és a mozgásterüket. A lírai hangolású, egyszerre derűs és szomorkás barátságkrónika az eredeti, Tóth Pál-féle *Leo és Fred* védjegye maradt.

Részlet a szerző készülő könyvéből. A kutatást a Magyar Művészeti Akadémia által biztosított Fiala Művészek Ösztöndíja támogatta.



JUTALOMUTAZÁS DÁRDAY ISTVÁNNAL

A Hugó

TÓTH PÉTER PÁL

DOMOKOS JÁNOS PORTRÉFILMJÉNEK HŐSE NEM ÁLL PIEDesztÁLON, A TÁRSADALMI CSAPDÁKRA FIGYELMES ÉLETMŰ MAGÁÉRT BESZÉL.

A címben hivatkozott *Jutalomutazás* a Dárday István – Szalai Györgyi rendezőpáros 1970-es (óvatosan ír le ilyesmit az ember, de ezúttal nincs kétség:) remekműve. Kevés film készült, nem csak Magyarországon, de egyáltalán, amely ilyen tömörséggel adja vissza a létezett szocializmus nevetségesen pi-tiáner, mégis fenyegető, kisszerű és beszűkült, mégis a társadalom teljességét a jelentéktelen alávetettektől a felső vezetőkhig átható, joviálisan nyomasztó atmoszféráját. Ez az „ajtókat berúgó” elsőfilm: élesen fogalmazó satíra, breugeli bölcsességű, megbocsátóan szomorú körbetekintés a belső igényné vált szolgái létezés szálnalmas megnyilvánulásain, egy-szersmind a végtelékig kontrollált társadalmi szerepek

köréből való kitörés s az alattvalói beletörődés önpusztító sémáiból való szabadulás képtelenségét felmutató dráma. Ha Dárdayék filmjeire gondolok, nem csupán a szociális helyzetek érzékeny megközelítése ragad torkon (bár kevés játékfilm akad, amely az egyszerű ember perspektívatlanságát olyan erővel kényszeríti átélni, mint a *Filmregény*, amely a társadalmi cselekvés lehetetlenségét olyan nyilvánvaló tapasztalatként fogalmazza meg, mint a *Harcmodor*), hanem ez a minden kudarcos küzdelemre együttérzéssel tekintő alkotói attitűd.

Ezt az attitűdöt próbálja megragadni Domokos János a rendező-páros „egyik feléről”, Dárday Istvánról készített filmjében. Amelyben – jelentős életmű ide, díjak és elismertség oda

„Minden kudarcos küzdelemre együttérzéssel tekint” (Dárday István)

– Dárday nem áll semmiféle piedesztálon. A filmes körökben csak kamaszkori ragadványnevéen, Hugóként emlegett Kossuth-díjas egészen Hugó-szerű. Olyan egyszerűen fogalmaz, mint aki a haverjaival beszélget, sőt, vitat meg dolgokat – hiszen csakugyan a haverjaival, velünk, a nézőkkel beszélget. Nem leereszkedően, hanem mint egyenrangúakkal, lényeges gondolatokat fordítva le konyhanyelvre, hogy az is értse, aki nem beszél értelmiségijül.

A portré szükségképpen töredékes és a tempó nézőbarát frissessége érdekében számos kihagyással él. Hogy mik voltak a 78 éves akadémikus életének és munkásságának fordulatait, azt a film csak felvillantja – a teljes életút-interjú, mint minden MMA-s portrénál, egy archívumban áll az utókor rendelkezésére. Itt csak annyiban jelenik meg a származás (a proletárdiktatúrában kényszerűen deklaszálódott arisztokrata családi háttér), a magánélet (alkotótársa egyúttal élettársa is volt), a pálya (nem csak filmjeiről beszél aránylag keveset, de produceri tevékenysége is csak a Társulás Stúdió vonatkozásában van érintve), amennyiben segít megérteni az említett attitűdöt. Egy elmélázás a felvételek szünetében, a napozás élvezete, egy szálla eltávolítása felesége (a filmesztéta Tóth Klára) kezéből van olyan fontos itt, mint a művekről való értekezés. Az, hogy *hogyan* lép be gyermekkorának helyszínére, a ma óvodaként funkcionáló kastélyba, többet mond el a saját nemesi háttérét kívülállóként szemlélő rendezőről, mint akárhány, mégoly érdekes sztori. S a portréfilm készítőinek (a rendező-vágón kívül az operatőr Dömötör Péternek) van szeme észrevenni és van bátorsága a film voltaképpeni tárgyává tenni azt a belső utazást, amelynek csak leképezése a formailag egyféle road movie-ként kivitelezett portré, amely fizikailag Cserhátsuránytól a fővárosra át Pápasalamonig, majd Komlóskáig tart, szellemi értelemben pedig a társadalomkritikus – szarkasztikus humorú vagy a jogos felháborodásra apelláló – játékfilmeketől az egyszerű emberek által teremtett értékeket felmutatni kívánó dokumentumfilmekig ível.

JUTALOMUTAZÁS DÁRDAY ISTVÁNNAL – magyar portréfilm, 2017. Rendezte: **Domokos János**. Kép: **Dömötör Péter**. Vágó: **Domokos János**. Hangmérnök: **Faludi Sándor, Kapcsos Vince**. Gyártó: **MMA**. 52 perc.



BESZÉLGETÉS ZURBÓ DOROTTYÁVAL

Könnyű leckék

MÉSZÁROS MÁRTON

ZURBÓ DOROTTYA DOKUMENTUMFILMJE, A KÖNNYŰ LECKÉK EGY SZOMÁLIAI MENEKÜLT LÁNY FINOMAN ÁRNYALT TÖRTÉNETE.

• Szükség van egy olyan filmre, mint amilyen a Könnyű leckék, a mai Magyarországon?

Minden dokumentumfilmre szükség van, ami közelebb hoz a nézőkhöz egy embert, akinek vágyai, érzései, céljai és küzdelmei vannak. A dokumentumfilmek segítségével megtapasztalhatunk olyan élethelyzeteket, amelyeket a saját szociális és kulturális közegünkben nem lenne lehetőségünk. Kafia történetével az volt a célom, hogy megmutassam egy idegen kultúrába való beilleszkedésnek azt az oldalát, amit a médiából nem ismerünk. A hétköznapi helyzetekről és nehézségekről akartam mesélni, arról, amit egy idegen a saját bőrén megtapasztal, kezdve a nyelvtanulás nehézségeitől a kulturális dogmák ledöntéséig.

• Ezért is nem egy konkrét jelenséget, hanem egy arcot, egy embert helyezett a fókuszba.

Az európai és a magyar közbeszédben gyakran utalunk a menekültekre homogenen tömegként. A dokumentumfilmeknek pont az a dolga, hogy arcot adjanak ennek a tömegnek, hogy megmutassák benne az individuumot, az egyéni sorsokat és vívódásokat.

• Segítik a dokumentumfilmek az integrációt?

Igen, segíthetik, hiszen a filmnézés során megismerhetünk olyan sorsokat és élethelyzeteket, amelyek üzenetértékűek lehetnek. Azt hiszem, az érzelmi bevonódás és a katarzis jó esetben empátiát szül, és talán a saját előítéleteink újragondolására készítenek.

• Miként talált rá Kafára, a szomáliai otthonából tizenöt évesen – a jobb élet reményében – elmenekült lányra, akinek egy VIII. kerületi gyermekotthonban és egy középiskolában történő beilleszkedését követte nyomon a dokumentumfilm?

Négy évvel ezelőtt, amikor a DocNomads Nemzetközi Dokumentumfilm-rendező Mesterképzés keretein belül Brüsszelben tanultam, a diplomafilmemet olyan menekült gyerekekről szerettem volna forgatni, akik szülői támogatás nélkül, egyedül érkeztek Európába. Film aztán nem lett belőle, de elhatároztam, hogy a témával itthon is fogok foglalkozni. Így jutottam el egy magyar gyermekotthonba, ahol „kísérő nélküli menekült kiskorúakkal” foglalkoznak: itt ismerkedtem meg a hősnőmmel. Több száz kamasz között csak ketten voltak lányok. Majd 2015 augusztusa után a Keleti pályaudvaron kitört válság idején szinte minden fiatal elhagyta a gyermekotthont, nyugati országokban kerestek menedéket, ám Kafia úgy döntött, nem megy tovább. Ekkor határoztam el: ő lesz a filmem hősnője, innen indul a történet.

• Miért preferálja a megfigyelő dokumentumfilmes módszert? Előző filmje, A monostor gyermekei, amelyet a bhutáni Arun Bhattaraival közösen rendezett az ázsiai országban élő buddhistákról, szintén interjú nélküli jelenetekből épül fel.

Egyik filmem sem teljesen megfigyelői dokumentumfilm. A monostor gyermekeiben is van olyan jelenet, ahol a szereplők közvetlenül a kamerába beszélnek, ahogy a Könnyű leckékben is. A Könnyű leckék esetében fontos volt, hogy tudatosítsam a nézőben a filmkészítési folyamatot. Érezni kell, hogy jelen vagyok

a helyzetekben, azokra gyakran hatással is vagyok. A film Kafia belső – hangstúdióban felvett – monológjaira épül, ami az édesanyjához címzett vallomása. Ez az ő ötlete volt egyébként.

• A dokumentumfilm alanya nem kerül szembe előítéletekkel, sem a környezete, sem a média nem szembesíti azzal, hogy a magyar lakosság jelentős része alapvetően elutasítóan közelít a menekültkérdéshez. Szándékosan apolitikusak a dokumentumfilmekben bemutatott szituációk, kérdések?

A film egy integrációs folyamatról szól, amiben Kafiat nagyon sok „segítő” vette körül. Az intézmények és a rendszer nem minden esetben működik hatékonyan és gyakran abszurd helyzeteket szül, ám benne az egyén maga dönt arról, miként viszonyul egy kiszolgáltatott személyhez, akármilyen is a politikai közhangulat. Ezeket a helyzeteket és árnyalatokat szerettem volna lencsevégre kapni.

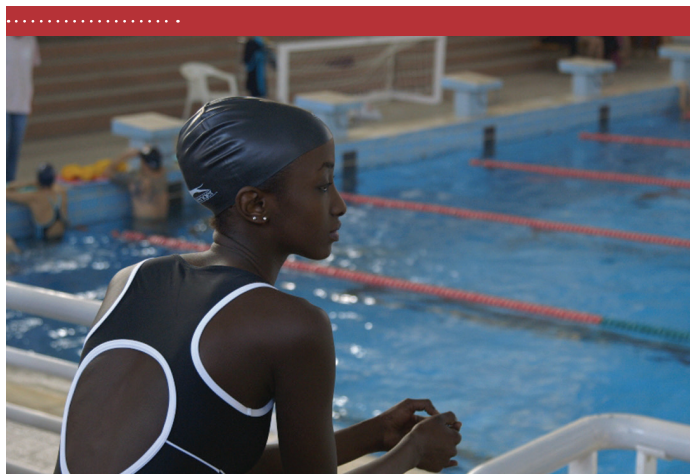
• Előző két produkciója (A monostor gyermekei, Vasárnapi ebéd) több nemzetközi filmfesztiválon megfordult, a Könnyű leckék pedig a Locarnói Nemzetközi Filmfesztivál Kritikusok Hete szekciójának versenyprogramjában debütált augusztusban. Mit jelent a kiemelt figyelem?

A monostor gyermekei, annak köszönhetően, hogy az Amszterdami Nemzetközi Dokumentumfilmfesztiválon (IDFA), Európa szakmailag legelismertebb dokuseregszemléjén debütált, további fesztiválmeghívásokat kapott, nyáron pedig a japán mozikba is eljutott. A fesztiválmeghívás mindig jót tesz a filmek promóciójának, de a Könnyű leckék bemutatkozását mégiscsak a nézői reakciók miatt várjuk.

Könnyű leckék

(Mahdi Said Kafia)

AZ ELF PRODUCTIONS BEMUTATÓJA, OKTÓBER 11.



CLAUDE LANZMANN (1925 – 2018)

A feledés mélyvizében

ÁDÁM PÉTER

A SOÁ, MELY ELSŐKÉNT MUTATTA MEG DUKUMENTUMFILMEN AZ ÁLDOZATOK SZEMSZÖGÉBŐL A ZSIDÓSÁG MEGSEMMISÍTÉSÉNEK POKOLI FOLYAMATÁT, NEM TÖRTÉNELEM-LECKE, NEM A MŰLTÉRŐL SZÓL, HANEM A JELENRŐL, NEM ARRÓL, HOGY MI VOLT, HANEM ARRÓL, HOGY MI VAN.

„Mit hoz neked a bűvár,
ha fölbukik a habból?”
Kosztolányi Dezső (1933)

Be a Mensch! – próbálja emberségre tanítani Dreyfus doktor a Billy Wilder-féle *Legénylakás* (1960) egyik jelenetében az általa csapodár férfinak tartott B. B. Baxtert. A jiddis kifejezést nem könnyű magyarul visszaadni. A szó körülbelül olyan talpig becsületes férfit jelent, aki tisztában van a többiek iránti felelősségével. Ha csak egyetlen szóval kéne megmondani, ki is volt a kilencvenkettedik évében elhunyt Claude Lanzmann, az embernek legelőször ez a jiddis szó jut az eszébe. És csakugyan: az író, újságíró, filozófus Lanzmann mindezekelőtt Mensch volt, fáradhatatlan, izága, megfékezhetetlen Mensch, emellett Sartre és Simone de Beauvoir barátja, éveken át a *Les Temps Modernes* főszerkesztője, és nagy filmrendező, akinek munkásságát hiba volna egyetlen remekműre, a *Soára* szűkíteni.

Már az élete is valóságos kalandregény. Felmenői az oroszországi pogromok elől menekülnek Nyugat-Európába. Anyja az Odesszából Marseille-be tartó hajó fedélzetén született, apai nagyapja alig tizenhárom éves, amikor búcsút mond egy Minszk melletti *stetl* szűk világának. Az első világháborút megjárt apja, aki kiváló specialista a vészhelyzetekben való túlélés művészetének, még a német megszállás előtt kioktatja gyerekeit a tudnivalókra. Ami, persze, nem jelent megfutamodást, sőt. 1943-ban Lanzmann még a Clermont-Ferrand-i Blaise Pascal középiskola végzős diákja, de már bekapcsolódik az

ellenállásba, röpcédulát osztogat, fegyverrel teli bőröndöket cipel, majd 1944 nyarán apjával együtt csatlakozik a partizánokhoz.

A háború után filozófiát tanul, előbb a Sorbonne-on, majd a tübingeni egyetemen, végül 1948-ban a berlini Freie Universität lektora. De ő az a fajta, aki szereti időnként elfűrészelni az ágat, amin kényelmesen csücsül. Amikor a kelet-berlini *Berliner Zeitungban* cikket ír arról, hogy az amerikai szektorban levő Freie Universität-en még mindig sok a náci, elveszti állását. Újságíró lesz, nem is akármilyen. Az NDK-ról szóló cikksorozatára Sartre és Simone de Beauvoir is felfigyel, Sartre meg is hívja a *Les Temps Modernes* szerkesztőbizottságába; Lanzmann így ismerkedik meg a legendás írópárossal, és keveredik hét évig tartó szerelmi kapcsolatba *A második nem* nála másfél évtizeddel idősebb szerzőjével. A fiatal újságírónak ez a szerkesztőség egyszerre „család” és intellektuális háttér, második egyetem és „érzelmek iskolája”.

Lanzmann – Sartre és Beauvoir oldalán – alaposan kiveszi részét az ötvenes-hatvanas évek politikai küzdelmeiből. Elkötelezett baloldaliként ellenzi a halálbüntetést, harcol a gyarmatosítás ellen, aláírja az algériai háború ellen tiltakozó *121-ek Kidáltványának* (ekkor eljárást is indítanak ellene). De legszenvedélyesebb harcait Izrael fennmaradásáért, vagy ahogyan ő mondaná, *túléléséért* vívta. Ezt az érzésem szerint némi elfogultságtól sem mentes kiállását Izrael mellett csak azért említem, mert ez is közrejátszott abban, hogy ötvenes éveinek elején minden előképzettség nélkül

kezébe vette a kamerát (a legfontosabb fogásokat operatőrjétől, a Godard-ral és Jacques Rivette-tel is dolgozó William Lubtchanskytól tanulta).

1967 nyarán jelent meg a *Les Temps Modernes* „Az izraeli-arab konfliktus” című különszáma, amiben nem kis feltűnést keltett Maxime Rodinson cikke. Ebben a szerző gyarmatosítással vádolta a huszonöt éves zsidó államot. Lanzmann, pár évvel később, azért vágott bele első filmjének forgatásába, hogy a valóság, a banális hétköznapiok bemutatásával válaszoljon a kemény vádra. Az interjúmozaikokból álló jó háromórás *Pourquoi Israël* (1973) azonban nem propaganda-film. Bármennyire is rabja az ország konfliktusmentes jövőjével kapcsolatos illúzióknak, Lanzmann igyekszik őszintén és hitelesen bemutatni a fiatal zsidó államot. A film a Jad Vasem emlékműzeumban kezdődik, és ott is ér véget: a „Nevék csarnokában” forgatott nyitó és záró kép mintegy keretbe foglalja a jó háromórás dokumentumfilmet. Lanzmann mindössze öt-hat filmet forgatott, de az *oeuvre* – a már említett *Pourquoi Israël*, az izraeli hadseregről forgatott ötórás *Tsahal* (1994), valamint az Észak-Koreában forgatott *Napalm* (2017) kivételével – valójában egyetlen húszórás film-monstrum, amelynek a *Soá* emlékezete, illetve a tragédia következményeként születő zsidó állam áll a középpontjában.

A *Pourquoi Israël* bemutatója után Lanzmann magához kéreti az izraeli külügyminiszter, és arról próbálja meggyőzni, milyen fontos volna végre az áldozatok nézőpontjából bemutatni az európai zsidóság megsemmisítését. Lanzmann kötélnak áll. De egykettőre kiderül: nem tudta, mekkora feladatra vállalkozik. Csak a felkészüléshez három év kellett. Ráadásul ahhoz a nézőponthoz, amiből a témát fel akarja dolgozni, alig talál dokumentumokat. 1976 és 1981 között tizennégy országban készít interjúkat, filmez tájakat és arcokat, pályaudvarokat és vonatokat. Összesen háromszázötven órányi musztert vesz fel. Ebből a hatalmas anyagból vágja össze a tízórás *Soát* (1985), a maradékból készült öt kisfilm pedig egy kicsit olyan, mint a *Soá* hatalmas tömegéből kiszakadt és a főtéma körül keringő öt kisbolygó.

Feltehetően az is közrejátszott ennek a remekműnek a létrejöttében, hogy Lanzmann alapján vége mindvégig megmaradt újságírónak és amatőr filmesnek. Újságírói rutin nélkül aligha

„Az elveszett meg a megtalált idő között”
(Claude Lanzmann: Soá)



tudta volna szóra bírni az örökre eltemetett fájdalmat. Profi filmsként aligha lett volna mersze minden további nélkül túltenni magát a szakma arany szabályain, és sorra felrúgni a legszentebb filmes tabukat. Kezdvé azon, hogy minden előzetes terv nélkül kezdett forgatásba, és halmozott fel az évek során óriási mennyiségű nyersanyagot. Profi filmes valamilyen kísérőzenében gondolkodott volna, profi filmsnek nem lett volna bátorsága csaknem tíz órás filmhez, a meginterjúvoltaknak kellő időt hagyó lassú ritmushoz, a nagy hallgatásokhoz, a képeket kísérő hosszú csendhez, ami pedig a film egyik legfontosabb jellemzősége. És akkor a szokatlan (mert

sokszor a helyzet által kikényszerített) kameraállásokról nem is beszéltünk.

Lanzmann a hideg tárgyilagosságot meg a pátoszt egyformán alkalmatlannak tartotta a náci genocídium felidézésére. A fájdalmat – és jórészt ebben áll a film ereje – a múltat állandóan jelennel keverő költészet közvetíti. Az az egész filmet átszövő, szívszorító költészet, amelynek köszönhetően a borzalom rekonstruálása egyformán távol áll a fikciótól meg a dokumentumtól. Ezt már a film első értelmezője, Simone de Beauvoir is észrevette. „El se tudtam volna képzelni – írta az 1985-ös bemutató után –, hogy a borzalmat így össze lehet ötvözni a szépséggel. Ráadásul a

szépség egyáltalán nem a borzalom eltakarására, hanem – épp ellenkezőleg – a kiemelésére szolgál...” Nemkülönben a történész Pierre Vidal-Naquet is abban látta a film nagy újdonságát, hogy Lanzmann képes volt Proust múltszemléletét beépíteni a kutatásba. „Az elveszett idő meg a megtalált idő között – mondja – ott a műalkotás, továbbá (...) az a tény, hogy ha a történész nem tudja egyszerre tudósként és művészként feltárni a múltat, óhatatlanul odavan az igazság egyik darabja.” Aligha véletlen, hogy a XX. század legsúlyosabb bűnét csak a filmmel, XX. század *par excellence* művészeti ágával lehetett a hatmillió áldozathoz méltón bemutatni.

Lanzmann-nak, tudjuk, az volt a véleménye, hogy a zsidóság tragédiáját se dokumentumban, se fikcióban nem lehet ábrázolni. Ezért marasztalta el annak idején az 1978-ban sugárzott és nagy feltűnést keltő négyepizódos amerikai *Holocaustot* is, a Le Monde hasábjain mutatva rá a forgatókönyv tévedéseire és hiányosságaira. Ugyanilyen szigorúan ítélte meg és nevezte „közönségesnek” a Steven Spielberg-féle *Schindler listá*-ját (1993) is, hogy Roberto Benigni *Az élet szép* (1998) című filmjéről már ne is beszéljünk. Míg a *Schindler listá*jával az volt a baja, hogy miközben a rendező egyedi történetet dolgoz fel, a film semmit sem mond a zsidóság kollektív tragédiájáról, *Az élet szépet* „szégyenletes történelemhamisításnak” tartotta: a film csak „fogyaszthatóvá és émeszthetővé” tette Auschwitzot. A sommás elutasításban hiba volna önteltséget vagy pláne irigységet látni. Hogy Lanzmann részéről mindhárom esetben nem féltékenységről, hanem esztétikai-erkölcsi megfontolásokról van szó, azt jól példázza, hogy a 2015-ös cannes-i filmfesztiválon kitüntetett *Saul fia* viszont tetszett neki, a magyar film szerinte is újat hozott az európai zsidóság elpusztításának filmi megjelenítésében.

A *Soá* egyrészt interjúkból, tanúvalomásokból és a történész Raul Hilberg kommentárjaiból, másrészt a felidézett helyszínek mozaikcserepeiből van összerakva. A *Soá* nem „történelmi” film (nem az események felidézése, rekonstruálása a rendezői szándék), hanem ismeretelméleti. Auschwitz – ahogyan nálunk, sajnos, még ma is – csak homályos információ, száraz adathalmaz volt a hetvenes évek végének Franciaországában. Lanzmann nem a történetek szikár felidezésére törekedett, ő nem a tragédia miéértjét, hanem a hogyanját akarta filmen bemutatni. Az volt a célja, hogy az eseményről való elvont tudásunkat átérzhető-átélhető konkrét tudássá változtassa. Ez a magyarázata annak, hogy a *Soá* nem a múltról szól, hanem a jelenről, nem arról, hogy mi volt, hanem arról, hogy mi van. Lanzmann már csak emiatt sem használt archív felvételeket, és annak is részben ez a magyarázata, hogy ebben a közép-európai zsidóság megsemmisítéséről szóló filmben, ellentétben például Alain Resnais félórás *Nuit et brouillard*-jával (*Éjszaka és kód*, 1956), egyetlen holttestet sem látni.

Lanzmann *Soája* legelőször is a nevek filmje. Nemcsak azért, mert a rendező

rengeteget töprengett azon, hogy milyen nevet lehetne adni az európai zsidóság megsemmisítésének (a Holokauszt elnevezést, a szó vallási konnotációja miatt, elfogadhatatlannak tartotta), és milyen címet az erről szóló filmjének (a *soá* szónak a héberben [természeti] katasztrófa a jelentése). Azért is, mert a filmben különleges szerep jut a neveknek. Annak a pár névnek, amit a rendezőnek nagy nehezen sikerül megtudnia egy-egy lengyel falu vagy kisváros lakóitól. Míg a tülvilágot megjáró Dante minden nehézség nélkül azonosítja az útjába kerülőket, a filmben elhangzó, valamint a lefilmezett bőröndökön olvasható nevek mögött nincs sem arc, se család, se rokonság. Ezek a nevek semmire sem utalnak, ha csak nem egykori viselőik nyomtalan eltűntére. Ezek a nevek „üresek”, ezek a nevek – ahogyan Éric Marty írja a filmet elemző kitűnő esszéjében – legfeljebb „a senki szinonimái”.

A filmben nincs különösebb látvány azon kívül, hogy premier plánban mutatott arcok nagytotálban filmezett tájakkal váltakoznak: ami keveset látunk, az is inkább csak vezérmotívum, mint például a tehervonat, aminek természetesen a megsemmisítő táborokba szállítandó „emberrakomány” a metonimiás jelentése. Az üres tehervonat azonban több egyszerű jelnél, a megsemmisítés óramű pontossággal működő gépezetének *allegóriája*. Az allegória Walter Benjamin szerint akkor jelenik meg, amikor a történelem már nem képes az eseményt homogén és megnyugtató mítosszá gyúrni. Lanzmann, látnivaló, nemcsak Auschwitz fikcióként való *mimézisét* utasítja el, ugyanígy elutasítja Auschwitz modern mítosszá alakítását is.

A vonat mellett másik vezérmotívuma is van a filmnek, ez pedig a természet. Amilyen gyakran jelenik meg a filmben a vonat, olyan gyakran látni tájat, rétet, erdőrészetet a mozivászonon. Az egykori krematórium helyét kereső Simon Srebnik például egy réten vág át, és úgy mondja, szinte önmagának: „Látni nem látni semmit, de valahol itt lehetett...” A természet jelentése azonban egészen más, mint a vonaté. A vonatot a film általában rögzített kamerával mutatja, vagy úgy, hogy a kamera is a vonaton van, vagy úgy, hogy a táj egyik pontjából filmezi le a mozgásban levő tehervonatot. Amikor viszont a tájat látni, a természet egyszerűen helyezett kamera sokszor egyszerűen mozog az éppen beszélővel,

mintha – együtt a visszaemlékező túlélővel – a kamera is keresne, kutatna valamit. Csakhogy amit a hosszú előrekocsizások, ráközelítések, a felfelé néző alsó vagy a lefelé néző felső kameraállás eredményeként felfedezünk, az vagy a nagy semmi, vagy valami egészen jelentéktelen dolog. Ahogyan a tájat felsebző „esemény” távolodik az időben, úgy heged be a tájon ütött seb is. Mintha nemcsak a túlélők, mintha nemcsak a közönyös utókor, de maga a táj is felejteni akarna, úgy keríti újra hatalmába a borzalom helyszínét a bozót, veszi birtokba újra az erdő, és próbál a táj visszatalálni eredeti állapotába.

A kamera kétségbeesett dühvel pásztázza a réteket meg a fák lombzatát, dühödten tör utat magának a bokrok között, mintha nem volna más célja, csak hogy újra meg újra bejárja a semmit. Azt a semmit, amit évről évre újra reprodukál a minden beborító dús vegetáció. Mintha a kamera ezzel a vad konfrontációval azt akarná a nézőben tudatosítani, hogy a halál, az elmúlás korántsem merevség, mozdulatlanság, eldologiasodás, hanem – épp ellenkezőleg – a természet mindent eltüntető, mindent feloldó, mindent felemészítő szakadatlan mozgása, és mintha az európai zsidóság elpusztítását – a gengszterfilmek „takarítójának” módjára – a természet maga fejezné be azzal, hogy örök körforgásával még a nyomait is eltünteti a megnevezhetetlen tragédiának. A film a természet közönyét, szenvtelenségét, érzéketlenségét ugyanolyan fájdalmasnak és felháborítóan tartja, mint az utókorét.

Egy római régész 1968 nyarán fedezte fel Paestum mellett a „tökéletes bűvár” sírját: a sírt lezáró kőlap belső oldalán talált freskó – egy bűvár fejest ugrik az ismeretlen jelképező tengerbe – egyik nagy élménye volt Claude Lanzmannnak, aki Cousteau kapitány hajóján egy alkalommal szintén belekóstolt a mélytengeri bűvárkodásba. Nemhiába adta 2012-ben a *La tombe du divin plongeur* (*A tökéletes bűvár sírja*) címet összegyűjtött írásainak. De a csodálatos paestumi freskó Claude Lanzmann egész életének is jelképe lehetne. Ahogyan a levegőben szinte lebegő fiatal férfi, ő is fejest ugrott az ismeretlenbe, a XX. század borzalmainak mélyvizébe, hogy a feledés nehézbűváráként felszínre hozzon valami értékeset, ami nélkülözhetetlen a múltat sok szempontból ismételni látszó jelen megértéséhez. •

ZÁVADA PÁL – RÓZSA JÁNOS

A szerződés

EGY FILMTERV SZINOPSZISA. A TÖRTÉNET 1944. MÁRCIUS 18.-ÁN KEZDŐDIK.

Filmtervünk valóban megtörtént eseményeken alapul. 1944 tavaszán a Weiss Manfréd Művek örökösai, az ország legnagyobb vállalatbirodalmának tulajdonosai zsidó származásuk miatt üldözöttekké váltak. Hogy megmenekülhessenek, átadták hadiüzemként működő gyáraikat és birtokaikat az SS-nek, a náci birodalom pedig Portugáliába, illetve Svájcba szöktette az örökösök családtagjait. Filmünket ezek a történelmi tények és valós személyek ihlették, a fontosabb szereplők azonban fiktív alakok, a magánéleti szálak pedig kitalált események.

A történet a német megszállás előtti napon kezdődik.

Dr. Konrád, az iparbáró esti összejövetelt tart a palotájában. Fényűző a berendezés, és előkelők a vendégek. Jelen van a házigazda két befolyásos sógora, Artúr

és Félix, a többiek részben rokonok, részben közéleti szereplők, bankárok, felsőházi tagok, vezérkari tisztek – köztük Rajczy vezérőrnagy –, illetve hozzártozóik.

Különös feszültség van a levegőben – a kormányzó még mindig Németországban tárgyal Hitlerrel, már rég haza kellett volna érnie. Artúr azt feltételezi, hogy a németek megneszelték a magyar vezetés kiugrási terveit. Félix báró pedig úgy tudja, hogy a nyugati kapcsolatokkal a befolyásos zsidókat vádolják. Vagyis veszélybe került az életük.

A hölgyek külön, jó hangulatban mulatják az időt. Lola rejtélyes telefonról számol be: Egy barátnője hívta föl az imént, és arra figyelmeztette, hogy holnap váratlan vendég fog érkezni. Virágnyelven beszélt, amit Lola nem tud értelmezni.

Utasszállító gép 1931-ből



A FORTEPAN FELVÉTELEI

Másnap hajnalban a német csapatok megszállják az országot.

Izgatott telefonok, letartóztatások, tanácsstalanság, menekülés.

A kiterjedt család tagjai keresztény rokonoknál, barátoknál bujkálva remélik átvészelni a vézskorszak heteit, hónapjait. Egy vakmerő unokaöcs, Lexi vöröskeresztes autón menekíti azt, akit tud. Nem hajlandó üldözöttnek tekinteni magát.

Artúr az utolsó pillanatban helyezi el feleségét és fiát egy rejtéklakásba – ő maga pedig szeretőjének, Lolának a segítségével bujkál. A fiatal özvegy szintén a rokoni körbe tartozik, de félig árjaként védettnek érzi magát.

Az egyedülálló Judit testvéreinek gyerekeiről igyekszik gondoskodni.

A rokonság családfejének tekintett Konrád báró viszont hiába próbál elrejtőzni, hamarosan az Astoria szálló vállaltoszobájában találja magát, majd egy ausztriai lágerebe kerül. Sógorát, Félix bárót szintén elviszik, ismeretlen helyre szállítják.

Közben Krüger ezredes, aki Budapesten az SS gazdasági ügyeinek felelőse, megteszi az első lépéseket, hogy befolyást szerezzen a legnagyobb magyar vállalatbirodalom fölött – ennek fejében fölajánlja a tulajdonos családtagok külföldre menekítését. A megalázott, összevert Konrád bárót Krüger személyesen hozza ki a lágereből, és hazaszállítja Budapestre. Dr. Konrád rövidesen a saját villájában kezdi meg a tárgyalásokat a német ezredessel, aki időközben beköltözött az iparbáró „elhagyott” palotájába.

A nagy értékű gyárat Himmler, az SS főnöke Hitler hozzájárulásával a maga számára kívánja „legálisan” megszerzeni – gondolva a győztes háború utáni időkre. Dr. Konrád számára azonban hamarosan világossá válik, hogy Krüger ezredes, aki megjárta a keleti frontot, a „zsidómentéssel” saját maga számára is biztosítani szeretné a „túlélést” a vesztes háború után. Konrád tehát úgy gondolja, hogy saját tárgyalási pozíciója ezért meglehetősen kedvező.

Az illegális lakásban bujkáló Artúrt Lolán keresztül arra figyelmezteti régi ismerőse, Rajczy vezérőrnagy, hogy az SS meg akarja szerezni a konszernt. A tiszt azt ajánlja, hogy helyezték a

vállalatot a magyar állam oltalma alá, és akkor a kormány garantálni fogja a tulajdonos családok biztonságát. Artúr tudatja ezt az ajánlatot a rokonság pénzügyi fejével, Konrád báróval.

Konrádnak nincsenek illúziói, nem tartja hitelesnek a magyar kormányt, amely még saját tagjainak biztonságát sem képes megvédeni. Ő az SS emberében, Krüger ezredesben bíz, és nincsenek skrupulusai, amikor maximális előnyöket igyekszik kisajtolni a németekkel való alkuban: A magyar gyár pótolhatná a lebombázott német gyárakat, és repülőgépeket is gyárthatna a hadseregnek.

Artúr megpróbálja megnyerni a Rajczy-féle tervnek a rokonság egy részét, szinte okosabb volna a magyaroktól mentességet kicsikarni a vállalat formális átengedése fejében – azon az alapon, hogy „aki időt nyer, életet nyer”.

A két mentőterv közül befutónak az SS-é látszik, amelyet Dr. Konrád támogat. Ezért – részben a kalandor Lexi segítségével – összeszedik a szanaszét, „biztos” helyeken bujkáló rokonságot, mert a szerződést a németekkel minden részvénytulajdonos családtagnak alá kell írnia.

A családtagok rémülten érzékelik lelepleződésüket, Konrádot hibáztatják, biztosak benne, hogy ez csak egy szimpla csel, a németek nem fogják betartani szavukat, nyilván minden csak arra irányul, hogy az aláírásuk után egyszerűen likvidálják őket.

A szintén örökös Judit egyik tervet sem tartja elfogadhatónak. Vállalhatatlan, erkölcstelen és céltalan lepaktálni azokkal, akik deportáltak már a vidéki zsidóságot.

Más családtagok is késhegyig menő vitákat folytatnak arról, hogy egyáltalán szabad-e tárgyalni gyilkosokkal, akár csak a látszatát is kelteni az együttműködésnek, és milyen eszközökhöz szabad nyúlni, ha életveszélyben vagyunk. Judit hisztérikusan zokog: Mit tegyen az, akinek nincs pénze megvásárolni az életét? Hogyan nézhetünk a tükörbe, ha túl is éljük ezt a borzalmat?

Konrád hidegen közli: Senkin sem segítünk azzal, ha mi is itt

döglünk meg, mindenki úgy mentse a saját életét és családját, ahogyan tudja. Ezt az alkalmat nyilvánvalóan ki kell használni.

Hírek, rémhírek keringenek a családi körben. Folyamatosan indulnak emberekkel tömött marhavagonok ismeretlen célok felé; nők, férfiak, gyerekek – vidéki zsidók, válogatás nélkül.

A rokonság fiataljai közül egy tizennyolc év körüli fiú hallani sem akar a távozásról, nem hagyná itt tizenhét éves „örök” szerelmét – anyja rémületére inkább szökéssel fenyegetőzik.

A legkisebbek zokognak, nem értik, mi történik körülöttük, hová tűnt a megszokott jó világ egyik napról a másikra. Mi az, hogy zsidó, amikor ők nem is azok?

A rokonság egyik különc tagja, a gyáva Tamás egy szót sem szól. Félrehúzódva lapul, és hallgatagon bámul maga elé. Ez kelti fel Artúr gyanúját: Lassan kiderül, hogy Tamás szerint Krüger ezredes a pusztulásba viszi őket, ezért

ő merényletet tervez az SS-tiszt ellen. Ettől fogva valakinek mindig rajta kell tartania Tamáson a szemét, hogy ezt megakadályozhassák.

A feltételek tovább szigorodnak. Krüger ragaszkodik ahhoz, hogy túsók is hátramaradjanak, akik majd csak bizonyos idő elteltével követhetik családtagjait – nehogy a külföldre távozók nyilvánosságra hozzák az ügyletet.

Az itt maradó túsók kiválasztása – szívszorító jelenetek sora.

Judit nem hajlandó a családdal menni, inkább túszként marad itthon. Lola arra számított, hogy Artúr őmellé áll, és kettesben, külön menekülhetnek el. Artúr azonban gyáván viselkedik, felesége és rokonsága jelenlétében nem mer a szeretője érdekében megszólalni. Lola ezért kijelenti, hogy ő is itthon marad.

Artúr végül mégis önként vállalja az itthon maradó túsú szerepét – csak a családja, a felesége és a fia meneküljön meg. Döntésében persze az is szerepet

**Horthy Miklós
kormányzó és
Chorin Ferenc**





Katonai teherautó a WM művekből

játszik, hogy Lolával legalább egy ideig még együtt marad-hasson Pesten.

Ha netán túléljük ezt a borzalmat, nem akarok többé ebben az országban élni, mondja Artúr.

Konrád báró titokban ampullákat csúsztat oda egyes családtagoknak. Úgy látszik, ő sem biztos a dolgában. Cián, végszükség esetére. Judit véletlenül észreveszi, hogy a nővére, Elza éppen megkapja az ampulláját.

További vita tárgya, hogy „kit vigyünk magunkkal”, és ki nem fér már bele a megmentendők keretébe. Különös szempontok ütköznek.

A legidősebb örökös, Elza gazdag és sérthetetlen özvegyként viselkedik, őt „nem érdekli a politika”, de azt ellenzi, hogy a szerződést nyélbe ütő ügyvéd meg annak a szülei is a megmentendők közé kerüljenek. Az ügyvéd apja úgyszólván fogorvos, nekik pedig gyerekorvosra lesz szükségük odakint.

Egy másik hölgy a barátnőjéhez ragaszkodik, hogy odakint is meglegyen a bridzs-parti – többen szégyellik ezt az ötletet.

Az alku megkötéséhez és a menekítési akcióhoz ismét összehívják a rokon-

ságot, a részvényes családtagoknak végül egyenként alá kell írniuk a szerződést. Eszerint az SS megszerzi a rokonság gyárát és egyéb ingatlanait – ennek fejében svájci és portugál semleges területre szállít minden családtagot, és ellátja őket jelentős készpénzzel is.

Krüger ezredes felelősséget vállal a tűszok életéért.

Az utolsó pillanatban meghozzák Mauthausenből az összetört Félix bárót.

A vélemények még az aláírás pillanatában is összecsapnak. Félix világosan látja, hogy amit tesznek, az életmentés ára, kollaborálást jelent a náci Németországgal, aminek súlyos következményei lesznek – ha egyáltalán túléljük az egészet.

Az egyedülálló Judit viszont egyre kétségbeesettebben ragaszkodik erkölcsi választásához – ő képtelen elfogadni ezt az életmentő alkut. Erre Félix annyit mond, hogy megérti és osztja is Judit aggályait, de a megmentendő gyerekek érdekében próbálja meg eltemetni magában a fenntartásait, és csinálja végig az egészet némán. Majd hozzáteszi, hogy másképp beszélne Judit, ha csak két hónapot is eltöltött volna egy olyan táborban, ahol ő vendégeskedett.

Fölsorakoznak a német személyautók, beültetik a családtagokat, és elindulnak a

repülőtérre. Ott azonban kiderül, hogy még nem jöttek meg a vízumok. A várakozás idejére a németek – hogy a társaságot elszállásolni és őrizni tudják – a repülőtér mellé egy vonat-szerelvényt vontatnak, amelybe baljós körülmények között betelerlik a családtagokat.

Krüger ezredes nincs jelen, a férfiak és nők hisztérikusan tiltakoznak, az akcióba be nem avatott SS-ek gorombán, durván bánnak a gyanús zsidó társasággal.

Judit rohángál, mindenben segít, amit tud, gondoskodik a legkisebbekről, mindamellett igazolva látja balsejtelmeit.

A tűszként visszamaradt Artúr megjelenik a repülőtér mellett álló szerelvényen, és hozza a hírt: A magyar katonai titkoszolgálat meg akarja hiúsítani a szöktetési akciót. Nemsokára meg is jelenik két katonájával

Rajczy vezérőrnagy, aki lecsap a rokon csoportra, és bejelenti, hogy a konszert, amelyet a család külföldi kézre akart játszani, ő a magyar állam javára lefoglalja. Hazaárulással vádolja Dr. Konrádot és az egész családot az akció kiterveléséért.

Váratlanul Krüger ezredes is megjelenik a repülőtéren. A magyar vezérőrnagy, Rajczy éppen telefonálni készül, hogy lemondja a családtagokért már elindított repülőgépet, amikor az SS-ezredes, Krüger főbe lövi őt. Majd pedig – Artúr tiltakozása dacára – mindkét katonáját is kivégzi. Artúr összerándul: Miért...?! Önvédelemből – feleli hidegen az ezredes.

Megérkezik a repülőgép, megkezdődhet a beszállás – az akció tehát sikerrel végződik, és a rokon csoport megmenekül.

Judit elbúcsúzik mindenkitől, visszaszalad a vonatfülkébe, majd amikor magára marad, beveszi a nővérétől ellopott mérget, és meghal.

A tűszként itt maradt Artúr visszamegy szeretőjének, Lolának a lakásába. A fiatal özvegyet azonban addigra már – Rajczy vezérőrnagy utolsó parancsára – elhurcolta a magyar titkoszolgálat.

Meseírók filmes életrajzai

Mese-terápiák

Fekete Tamás



**A MESEÍRÓKRÓL SZÓLÓ KORTÁRS ÉLETRAJZI
FILMEK EGYFAJTA TERÁPIAKÉNT ÁBRÁZOLJÁK A HÍRES
GYERMEKMESÉK MEGÍRÁSÁT ÉS ADAPTÁLÁSÁT.**

Hollywood friss trendjéhez igazodva az utóbbi egy évtizedben az animációs és gyerekfilmek területén is elburjázott a remake-ek és folytatások száma. Az induláskor minden évben friss és eredeti ötlettel jelentkező Pixar ma már legszívesebben jól megismert karaktereit rajzolja meg ismét (*Szenilla nyomában*, *Verdák 3.*, *A Hihetetlen család 2.*), a Disney pedig korábbi sikeres rajzfilmjeit hasznosítja újra, élszereplős változatban (*Alice Csodaországban*, *Hamupipőke*, *Elliott, a sárkány*, *A dzsungel könyve*, *A Szépség és a Szörnyeteg*). Ebben a folyamban tűnik fel időről időre egy-egy olyan mű, amely az eredeti forrásanyagot kiindulópontként kezelve továbbgondolja – vagy épp megelőlegezi – irodalmi hőseinek kalandjait (lásd az *Óz a hatalmas prequeljét*, a 2015-ös *Pánt* és az idei *Mary Poppins visszatért*). Ezekhez hol szorosabban, hol lazábban odasimulva kerülnek moziba azok az életrajzi filmek, melyek a szerző alakját idézik meg – ez a párosítás a *Return to Neverland* és az *Én Pán Péter* egy éves különbséggel történt bemutatásával indult az ezredfordulón; idén tavasszal került mozikba az Oscar Wilde utolsó éveit a *Boldog herceg* mesével párhuzamba állító *The Happy Prince*; legfrissebb példája pedig a *Viszlát, Christopher Robin* után alig pár hónappal elkészült *Barátom, Róbert Gida*, amelyek egyaránt Milne fiát helyezik történetük középpontjába.

Az 1985-ös *Dreamchild* rendhagyó Lewis Carroll-filmje óta egyre gyakrabban kerül elő ez a meseíró és hősei közötti reflektív viszony: ahogy a klasszikus mesék posztmodern adaptációinak szövetén minden esetben átdereng a valóság, az életrajzi filmekben is rendre összemosódik alkotó és teremtmény világa.

MEGTALÁNI SOHAORSZÁGOT

A 2004-ben bemutatott *Én, Pán Péter* című film Allan Knee darabjának adaptációja, rendezője pedig az a Marc Forster, aki a *Barátom, Róbert Gidával* idén visszakanyarodott a gyermekirodalmi tematikához. A történet kezdetén J. M. Barrie éppen legújabb színművének bukását igyekszik kiheverni, pedig (ahogy arra a színház tulajdonosa felhívja a figyelmét) a visszhang csak azért lett ennyire negatív, mert a kritikusok túlságosan komolyan vették azt a darabot, amiben a színészek csak játszottak. A letaglózott író ekkor találkozik a Davies családdal, akik ténylegesen a családás keltette úrtöltik be: főhősünk azon a színpadi keretként is értelmezhető ablakon keresztül pillantja meg őket először, amelynek helyéről nem sokkal korábban a cseléd-lány gondosan kivágta újságjából az egyik földbe döngölő kritikát. Az apa nélkül maradt négy fiú és a sokszor gyerekként viselkedő Barrie számára a játék lesz a közös nyelv, méghozzá nem csupán a szó elsődleges, de az angol

kifejezés színdarabra utaló értelmében is: a közös szerepjátékok révén születhet meg végül a Pán Péter színjátéka is, majd a kis Peter Davies számára is a saját színdarab megírása és előadása lesz a kulcs saját személyiségének megtalálásához, illetve az édesanya halála utáni gyász feldolgozásához. Noha a magyar cím Pán Péter alakját szeretné megfejteni, az eredeti angol (*Megtalálni Sohaországot*) már a képzeletbeli birodalmat kívánja elhelyezni az ihlet térképén. És ahogy Pán Péter alakja is egyaránt megfeleltethető Barrie írófigurájának vagy a kis Peter Daviesének, Sohaország is minden felfedezőjének mást jelent. A gyerekek számára ez a mesés hely maga a Túlvilág, ahova édesanyjuk a családi ház nappalijában előadott színdarab előadása közben átlép (vagyis a színpad kétszer lényegül át, először kézzelfogható valóságba kerül, majd egy valóságon túli világ nyílik belőle), Barrie felesége előtt pedig Sohaország egy titkos világ, ahol az ötletek a levegőben lebegnek, és ahová a zsenik eltűnnek.

NŐI MESÉK FÉRFIKÉZBEN

A 2013-as *Mr. Banks megmentése* cselekményének idején már készen áll a nagy mű: a *Mary Poppins* majdnem 30 éve megjelent, és népszerűsége változatlan. Az író, P. L. Travers csaknem két évtizednyi könyörgés után hajlandó végre rászánni magát, hogy engedélyezze Walt Disney számára az adaptációt, ám személyesen szeretné felügyelni a forgatókönyv megszületését. Travers és Disney, illetve az utóbbi elképzeléseinek szolgálatában álló írók és dalszerzők állandó harcban állnak egymással – oldalról oldalra, mondatról mondatra küzdenek saját verziójuk létjogosultságáért, felvetve a szerzőiség kizárólagosságának kérdését: vajon a filmváltozat ki(k)nek a szellemi terméke? Mennyire érvényesülhet egy másfajta ízlésbeli és vizuális megközelítés, különösen, ha ez egy merőben más médium által jelenik meg, és vajon alkotórésze lehet-e itt olyan elem is (az animáció), amely ellen az alapmű írója határozottan tiltakozik, ám az adaptáló személyétől lényegében elválaszthatatlan? A válasz nem csak a *Mary Poppins* 1964-es verziójának ismeretében, hanem jelen film gyártója, a Walt Disney Studios miatt is egyértelmű, ahogy azt a befeje-

zésben is látjuk: a táncoló rajzolt pingvinek végül csak bekerültek a filmbe, Disney legnagyobb meglepedésére. Bár a *Mr. Banks megmentéséből* lát-szólag hiányzik a könyv megírásának folyamata, mélyebb rétegében mégis benne van: Travers az adaptáció folyamán ugyanis rákényszerül saját regénye bűjtatott rétegeinek feltárására. Épp a filmrevitel folyamata alatt kell megértenie, hogy a regénybeli apuka, Mr. Banks valójában saját apja képmása; Herbert Goff szintén banki alkalmazott volt, ám súlyos alkoholizmusa egyaránt rányomta bélyegét munkájára és a család

életére. A filmben mindvégig össze-mosódik a két idősík, a forgatókönyv készültének folyamata és Travers gyermekora, különösen apjához fűződő, szeretettel és csodálattal teli, mégis némileg ellentmondásos viszonya. Am a gyermekkor felidézése jóval több egyszerű flashbacknél, a két idősík állandóan reflektál egymásra, a néző számára akár már az első másodpercekben világos lehet a *Mary Poppins* életrajzi ihletettsége: a film a musical egyik betétdalának szövegével nyit, ám azt a Travers édesapját alakító Colin Farrell narrálásában

halljuk. A forgatókönyv elkészültének folyamata – így a *Mr. Banks megmentésének* cselekménye – voltaképpen egyfajta pszichoterápia Travers számára. „Furcsa álmaim vannak, üldöz a tudatalattim, amiért eljártam a gondolatral, hogy aprópénzre váltom” – panaszkodik ügynökének, hogy aztán nem sokkal később egy óriás Miki egér-plüssfigurát átkarolva aludjon el. A terapeuta pedig maga Disney lesz, aki Londonba utazva az író nő nappalijában, egy rögtönzött ülésnek is beillő beszélgetés keretében tárja fel neki a valódi és a fiktív apafigura azonosságát, és megígérje neki, hogy a filmváltozatban megkapja azt az elégtételt és

„A játék lesz a közös nyelv”

(Marc Forster: Én, Pán Péter – Johnny Depp és Freddie Highmore)



boldogságot, ami az igazinak nem adott meg. Hasonlóan egyfajta terápiás jellegű adaptációs párkapcsolat jelenti a Beatrix Potter életéről szóló *Miss Potter* gerincét, ahol a vénlánysorsra kárhozott meseíró-rajzoló hősnőt a kiadó lelkes és ötletgazdag ifjú munkatársa nemcsak elindítja a siker útján azzal, hogy a nő képzeletében nyüzsgő állatmeséket képeskönyv formátumra ülteti, de őszinte szerelmével kiszabadítja a szívélyes szülői zsarnokságból is (ezt a párkapcsolatot fordítja visszajára a *Nyúl Péter* idei filmadaptációja, amelyben a nyúlgyűlölő agglegényhőst a vidéki szomszéd illusztrátornő – kedves állatsereglete segítségével – kiragadja a magányból).

BÚCSÚK A PAGONYTÓL

A *Pán Péter* és a *Mary Poppins* eredetével szemben a *Micimackó* esetében köztudott, hogy a medve gazdája, Róbert Gida valójában az író, A. A. Milne fia, a könyvben szereplő állatok pedig mind a kisfiú játékaik voltak. Így a *Viszlát, Christopher Robin* esetében már nem az az izgalmas, hogy ki inspirálta a felnőni nem tudó kisfiút, vagy a banktisztviselő családapa karakterét, hanem a mű valódi keletkezéstörténete és utóhatása. A film szerint a *Micimackó* apa és fia egymásra találásának története, ahogy a gyermekével magára maradó férfi kezdetben szinte kényszerűségből, kötelező apai teendőit gyakorolva népesíti be képzeletbeli állatokkal a környékbeli erdőt. Ez a teremtő folyamat egyben a kiutat jelentő súlyos alkotói válsággal küzdő Milne számára is, aki hamarosan ráébred, hogy a kitalált kalandok akár a nagy nyilvánosság elé is tárhatók. Az előző két mű esetéhez hasonlóan ugyancsak központi szerepet kap a terápia motívuma: a poszttraumás stresszben szenvedő író számára a rovarzűmmögés már nem a lövészárkot ellepő legyeket idézi fel, hanem a méz körül repdeső méheket, és amíg egy véletlenül kidurranó léggömb pisztolylövés hangjaként cseng vissza a fülében, ha kisfiával közösen pukkasztják ki a lufikat, megsemmisítheti a rossz emlékeket.

A gyógyulással is felérő siker azonban visszaüt, és újabb lelki válságot eredményez, ám ezúttal nem a szerző, hanem a modell életében: a népszerűség pokollá teszi a kis Christopher életét, akinek épp ön maga fiktív másával kell megküzdenie. Nem is elsősorban az interjúk és közös képek végeláthatatlan igényei zavarják (amelyek lassan ismét megnyitják a szakadékot apa és fia között), hanem az, hogy minduntalan a regénybeli Róbert Gidával azonosítják. Épp ezt a fiktív személyt szeretné magáról leválasztani, ezért is választja a bentlakásos iskolát, majd jelentkezik később önkéntesként a hadseregbe, ahol úgy érzi, teljesen maga mögött hagyhatja a mese főhősének alakját. „Milne közlegény akarok lenni. 607841... Névtelen, egy igazi ember” – mondja bevonulása előtt, tudatosan vállalva azt a frontszolgálatot, amely apját negyed századdal korábban kis híján megsemmisítette.

Ezzel szemben a frissen mozikba került *Barátom, Róbert Gida* Disney-opusza a közismert életrajzi adatokat és tényeket teljesen semmibe veszi, sőt, még azokat az eseményeket is megmásítja, melyek amúgy a történet szempontjából közömbösek lennének: az 1956-ban elhunyt író halálának dátumát mintegy húsz évvel korábbra datálja, a valóságban könyvkereskedéssel

foglalkozó Christopher Robinból pedig egy utazóböröndökkel kereskedő cég hivatalnokává lesz. A film a tények mellett az immár nagyra nőtt Róbert Gidát is a fikciók birodalmába küldi. Pán Péterrel ellentétben főhősünk igenis fel tudott nőni, és most egykori barátainak kell megjelennie életében, hogy visszavigyék gyerekkorába, a fantázia és a játék birodalmába – az elődök személyes traumái helyébe csupán a *Hook*-ból ismerős és ezerszer elkoptatott klisé kerül a lelkünkben rejtőző gyermek megtalálásáról a boldogsághoz, mindezt különösen gyengítve apa és lánya párhuzamosan futó, egymással alig érintkező, mégis ugyanoda érkező történetzálával. Író és teremtmény különösen izgalmas viszonya a *Micimackó* megszületésének alkotó folyamatában itt már egyáltalán nem jelenik meg, ráadásul a szerző személye mellett a szellemisége is bántóan hiányzik a filmből – amely valójában nem is Milne klasszikusát, hanem a Disney-rajzfilm-adaptációt tekinti forrásának.

BARÁTOM, RÓBERT GIDA (Christopher Robin)

– brit-amerikai, 2018. Rendezte: **Marc Forster**. Írta: **Tom McCarthy, Alex Ross Perry** és **Allison Schroeder**. Kép: **Matthias Koenigswieser**. Zene: **Klaus Badelt**. Szereplők: **Ewan McGregor** (Róbert Gida), **Hayley Atwell** (Evelyn), **Brone Carmichael** (Madeline), **Mark Gatiss** (Winslow). Gyártó: **Walt Disney Pictures**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 110 perc.



Terry Gilliam meséi

A képzelet pikareszkjei

Varró Attila



A GYALOG-GALOPP ÉS A BRIAN ÉLETE KOLLEKTÍV MONTY PYTHON-MUNKÁI ÓTA A GILLIAM-ÉLETMŰ GERINCÉT AZ ÁTMESÉLÉS JELENTI.

Még a klasszikus mesékhez eredendő vonzalmat tápláló szürrealista szerzői rendezők körében is (Cocteau-tól Švankmajeren át Tim Burtonig) páratlan az az elszánt következetesség, amellyel Terry Gilliam időbanditája bő negyven éve fosztogatja a mítoszok és meseirodalom kimeríthetetlen kincsestárát, újabb és újabb közismert fantáziatörténetet kisajátítva látásmódjához az Arthur-mondakör darbjaitól Don Quijote történetéig. Ugyanakkor ez idáig egyetlen valódi adaptációt sem rendezett (legyen szó akár olyan elrugaskodott kísérletektől, mint Švankmajer vagy Burton *Alice Csodaországban*-vállalkozása). Az alap-történetek narratíváját minden esetben újraálmodja: egyszerűbb esetben saját keretbe helyez néhány kiemelt klasszikus epizódot (mint Münchhausen báró és a Grimm-fivérek krónikáiban), máskor gyökeresen eltérő kortárs szűzsebe illesztve újrajrja a fabulát (lásd a Halászkirály legendáját vagy az Alice-hommage *Tideland* esetét), netán mérészen ötvözi a két stratégiát (*The Man Who Killed Don Quixote*). Már a *Gyalog-galopp* és a *Brian élete* kollektív Monty Python-munkái óta a Gilliam-életmű gerincét az átmesélés jelenti, a híres-neves mesékből elsősorban a köztudatban legerősebben megragadt és leggazdagabb táptalajt jelentő motívumok izgatják, amelyeket többnyire laza utazásnarratívákba foglalva fordít ki. Míg disztópia-trilógiájának science-fiction opuszait szigorúban szerkesz-

tett egységbe zárja, a mesék racionalizálatlan fantasztikuma teret enged neki a szürreális csapongásokra: egyedi, formabontó feldolgozásai a kollektív képzelet pikareszkjei. Végigtekintve ezeken a filmeseken mégis felfedezhető egyfajta következetes folyamat, amely párhuzamosan zajlik a narratív stratégiában és a Gilliam-alapséma („hétköznapi kisembert magával ragad egy mesehős saját képzelete birodalmába, hogy kiszabadítsa félresiklott, üres élete csapdájából”) evolúciójában.

Tulajdonképpen a *Brian élete* indítja azt a történetmodellt, amely az *Időbanditáktól* az ideji Don Quijote-filmig meghatározza Gilliam rendhagyó mese-adaptációit: Júdea egyszerű fia, Brian végigbotladozik a Názareti Jézus egész életútján, kiszabadulva kispolgári hétköznapijaiból megtapasztalja a hit (vagy inkább a kollektív képzelőerő) hatalmát, amely az evangéliumi kalandok végén dalos-naplementés mártírhallállal jutalmazza meg. Habár ebben a filmben Krisztus még nem vezetni kézen fogva a főhóst a megváltásig, éppen hiánya hívja fel a figyelmet arra, miként tekint Gilliam legendás mesehőseire: Agamemnon király, Münchhausen báró, Perceval lovag lenyűgöző erejű mentális konstrukciók egy emberi alakra vetítve, akik fantasztikus tetteiket nem saját emberfeletti képességeiknek, hanem a csodákra szoruló néző(k)nek köszönhetik (esetleges kudarcukat pedig a közönség közönyének, mint Dok-

tor Parnasszus fausti alakja bizonyítja). Ezért látjuk az *Időbanditákban* pusztán a mítoszimádó kisfiú szemén keresztül a Minotaurusz legyőzését, a színpadon mesélő Münchhausen „valódi” kalandjait maga a hallgatóság jeleníti meg és a csólakó Perry/Perceval is csak a büntudattól szenvedő, alkoholmámoreos Halászkirály Jack szemében válik megváltó-gyógyító lovaggá. A képzelet legfőbb hatalma nem abban rejlik, hogy határtalan hőstettekre teszi képessé a hősöket, hanem abban, hogy a kellően fogékony elmékbe áterjedve konkrét változásokat eredményez a valóságukban. Sajátos szerzőiség-felfogása szerint Gilliam „auteur” helyett inkább egyfajta „fill-eur”, aki mindössze megtölti egyéni álmaival a nézők agyát: a valódi szerzői munkát ők végzik azzal, hogy adaptálják őket saját igényeikhez – a rendező személyes önkifejezés helyett a befogadó eszközkévé válik.

Persze ez a rokonszenves alkotói filozófia nem csak, hogy nem zárja ki, de következetes jelenlétével egyenesen bizonyítja, hogy Gilliam igen határozottan közvetíti saját személyiségét az életműben, csak éppen ez a személyiség eredendően kooperatív természetű, legyen szó akár a filmek megvalósításáról (nem szíveli az autoriter rendezői munkamódszert), akár a nézőkkel való kapcsolatáról. Nem véletlen, hogy a mesékről és mesélésről szóló filmjei kezdettől *párkapcsolatokról* szólnak, közelebbről a közönséget jelentő hétköznapi ember és a víziót közvetítő „mesealak-mesélő” közösen átélt kalandjairól. Gilliam jellegzetes hőspárosa eleinte egyszerű képletet követett: az *Időbanditák* és a *Münchhausen báró* kiskorú hősei eredendően nyitott befogadók és gyermeki fantáziájuk révén ideális alanyai az álomutazásoknak; a nagyformátumú mesehős-kalauzok pedig céltudatos, feltartóztathatatlan szerzőalteregők (az *Időbanditák* törpegalerije esetében még egyfajta Monty Python-féle alkotócsapat), akik pontosan eligazodnak a fantasztikum világában és csodákról csodákra repítik ifjú útítársukat.

Az Amerika-trilógiát indító – egyben Gilliam első stúdiófilmjét jelentő – *Halászkirály legendájában* azonban (a *Brazil* Tuttle-Buttle párosának átmenetét követően) megváltozik a képlet és az egyértelmű határvonal a néző és mesehős között eltűnik, egyetlen közös alkotófigurába olvasztva őket. A lecsúszott,

egocentrikus rádiószár és az utcán élő Grál-fantasza egyazon traumatikus eseményből született két alkotói személység, egyfajta művészi tudathasadás eredményei: a saját sikerésége áldozatává vált Jack arra kényszerül, hogy hollywoodi *blockbuster*eket kínáljon az embereknek az új otthonát jelentő videotékában (Gilliam csípős gesztussal a téka valamennyi filmjét a *Halászkirályt* jegyző nagystúdió készletéből válogatta össze), míg a pincebogár Perry korlátlan képzelőerővel és személyes szabadsággal, de nélkülözésben és kitalálva vívja napi harcát a Vörös Lovaggal. A Halászkirályt évszázados sebéből kigyógyító Perceval lovag immár a kreatív alkotói oldal, aki bizarr vízióival kiszabadítja a karrierizmus csapdájából az aktív, gyakorlatias ént – közös meztelen felhőbámulásuk a film végén a sikeres eggyé válás tanúbizonysága egy mesevilággá álmódott beton-metropolisz zöldellő parkszívében, amely mintha csak a piacorientált Álomgyárba beilleszkedő öntörvényű vizionárius magánparadicsomát jelképezné. Hasonló folyamat zajlik a *Grimm* osztott főhőspárosa esetében is, ezúttal a meseíró testvérpár Willhelmje a pragmatikus, sikerorientált törtető, Jacob pedig az érzékeny lelkű fantasza, aki egyfajta csatornát jelent az ősi germán tündérmesék betöréséhez a felvilágosodás francia diktatúrájába (a bátyja szerint az elvarázsolt erdő olyan, „mintha Jake fejében járnánk”, és a végén Jacobnak kell „befejeznie a történetet”, hogy Will életét megmentve a talmi csillogást kínáló bányától kompromisszumot teremtsen a képzelet sötét hatalma és a józan észszerűség között). Ezzel szemben a *Doktor Parnasszus és a képzelet birodalmának* szokatlanul sötét valóságában az erőeres mesemondó már kudarcot vall az ifjú életművész megváltásával: miként az embereknek sincs már szükségük igazi mesékre, úgy boldogulni sem lehet a csodák relatív hatású prezentációja révén.

Ezt a két pályaszakaszt, amely a 70-es/80-as években készült független szerzői filmek korszakából és a rögzös hollywoodi karrier szűk két évtizedéből áll, azonban nem csak a főhős-párok kapcsolatán keresztül lehet szétválasztani az életműben: legalább ilyen látványos és konzekvens az a mód, ahogy Gilliam a fantasztikumot kezeli erősen önreflektív meseilmjeiben. Ha-

gyományosabb álomgyári produkciói esetében narratív és formai módon jelzi a határvonalat a képzelet és valóság között: a *Halászkirály* elszórt csodás pillanatait a Grand Central össznépi kerítőjétől a Vörös Lovag összes felbukkanásáig a kamerába néző Perry képsorával szubjektíválja; a *Grimmben* az exozicció hazug boszorkányúzése után a külső objektív nézőpont jelzi, hogy minden csodás lény *valóban* létezik az elvarázsolt erdőben (míg a film előképét jelentő 1977-es *Jabberwocky* egyetlen fantasztikus eleme, a címszereplő szörny csupán a főhős hangsúlyos szubjektív nézőpontjából tűnik fel a végénél); a *Doktor Parnasszus*nál pedig a transzgresszív egyértelmű jelzésének eszköze az imaginárius tükre, amelyen átlépve bármilyen csoda megeshet az emberrel, rajta kívül azonban csak a koszos londoni rögzölés létezik, ahol még a Sátán is csak egy rosszul öltözött rüpc.

Míg ezekben a szerzői dilemmáról mesélő stúdióopuszokban a csodának szigorúan megvan a maguk helye, addig a korai Gilliam-mesék még bátran eljátszottak a nyitottság stratégiájával. Az *Időbanditák* esetében kalandról kalandra jutunk egyre mélyebben az irracionálisba (Napóleon kifigurázott történelmi alakjától Robin Hood legendás hősen és a szörnyetegölő Agamemnónon át egészen a Gonosz varázslatos birodalmáig), hogy aztán az utolsó helyszínen röpké célzást kapjunk arra – a főhős szüleinek felbuklásával –, itt bizony a a kisfiú képzeletében járunk. Majd ez a szubjektív világ robban szó szerint bele a valóságba, miután a hosszú álomból felriadó kis Kevin családi otthonát megsemmisíti a Gonosz magával hozott darabkája. A *Münchhausen báró* már többszintes keret-szerkezettel ver hidat a két világ között: a fantasztikus események elsőként a Báró színházi meséjében bukkannak fel (a deszkákon megelevenedő nyitókalandnál a szultánnak öltözött színész egyetlen beállításán belül átsétál a színpadi térből a mesevilágba), majd átadják helyüket a kis Sally fantáziájában folytatódó „valódi” kalandoknak, aztán az igazán hajmeresztő mesevilágba egy álomba merüléssel kerülnek át, ebből az álomból felébredve jutnak vissza az ostrom helyszínére, végül a mesés győzelem és a Báró halála után ismét a színházi előadáson találjuk magunkat, abban a biztos tu-

datban, hogy Münchhausen fantasztikus kalandjai tényleg egy mesemondó agyszüleményei voltak – a záróképeken azonban a rejtélyesen eltűnt török hadsereg táborán átvágtató Báró egyszerre köddé válik a horizonton, mintha csak a film utolsó mondatára válaszolna: „ez nem csak egy mese volt, ugye?”. A fiatal Gilliam inkább a nézőre bízta a döntést, vajon minden racionalizálástól függetlenül szárnyaló mesének vagy csupán látomásnak szeretné tekinteni filmje eseményeit, ravasz csapdákkal arra készítve, hogy akár menet közben felülírja a hozzáállást (ennek filmtörténeti példája a *Brazil* híres álomfínaléja az ébredés brutális csattanójával) – ezzel szemben a középkori álomgyári szerző megfosztotta meséit ettől a varázsos nyitottságtól, engedményt téve a gyűlölt rendszernek a biztosabb státusz érdekében.

Az idei *The Man Who Killed Don Quixote* az idős Gilliam eddigi csúcsteljesítményét jelenti, amely egyben a teljes életmű összegzése is – elvégre hosszasan elnyúló, hányatott megvalósulása még 1989-ben indult, újabb lendületet az ezredfordulón vett (lásd a *Lost in La Mancha* dokumentumfilmjét), majd számos nekifutás után végül 2017 nyarán került leforgatásra. Végigtekintve a három különböző filmterven, jól követhető a szerzői evolúció: a 80-as évekős-*Don Quijote*je a *Münchhausen* párdarabjaként indult, szorosabban kapcsolódott a Cervantes-mű korához és narratívájához, középpontban a lovagregények mesevilága és a hétköznapi valóság közötti ingázással. A 90-es évek derekán újraindult projekt főhőse már nem a fejében élő mesehóst követő kisember, hanem egy *Halászkirály*-féle New York-i reklámszakember-juppi, aki véletlen időutazást tesz Don Quijote korába, majd botcsinálta Sancho Panzáként szembesül saját kiüresedett életével, és a lovag-fantazmagóriák elhosszabbítja a megváltását. Az idén mozikba került európai független produkció megőrzi az álomgyári Gilliam művész-hőspárosát, de *La Mancha* kortárs valóságába helyeződik és a rendező szavait idézve „elkeveredik saját életem eseményeivel”. A karrierista alkotóhős, Toby Gisoni immár idős reklámfilmet rendezőszár, aki épp egy drága reklámfilmet forgat a szemlalomharc-epizódból, a Lovag pedig egy helyi cipész, akit Toby hajdani „passion



project"-jéhez, egy kísérletező szellemű Don Quijote-amatőrfilmhez talált tíz éve – ám az öreg Javier azóta megbolondult és La Mancha lovagjának képzelve magát egy ócska *one-man-show* színpadán ripacszkodik, a Los Suenos-ra („Álmok”) keresztelt kisvárosban. Kettőjük kényszerű utazása – túllépve a Grimm-film és a Parnasszus-imaginárium varázstükrének film-metafóráján – immár egy konkrét filmrendező és egy megszemélyesített filmterv közös hanyattatása (Gilliam számos egyenlőségelet tesz a cipész-lovag és az ezredfordulón elvetélt vállalkozás közé: Javier vászonra vetített filmképe mögül tűnik elő Jean Rochefort jelmezében, Toby többször is szemére veti útjuk során, hogy „én írtalak téged!”), majd kétségbeesetten próbálja visszaszerezni a finanszírozó despoták kezéből, sőt az öreg halálakor egy konkrét utalás is elhangzik a 2000-es forgatást meghiúsító égszakadásra).

A *The Man Who Killed Don Quijote* a *Tideland* vadszürreális, nézőpróbáló filmkísérlete után heroikus vállalkozás arra, hogy a tömegfilmes befogadói elvárásokat eredményesen ötvözze egy olyan elbeszélői komplexitással, amely Gilliam korai pályaszakaszának álomnarratíváit is jócskán felülmúlja. Egyetlen korábbi művében sem volt még ekkora kihívás szétszálazni a képzelet

és valóság síkjai között hullámvasutazó cselekményt – ám ami első látásra öntörvényű káoszknak tűnik, valójában egy sokatmondó struktúrát követ, amely fokról-fokra mossa össze a forgatási helyszínen zajló valódi vándorutat és a rendező-főhős belső utazását (a szélmalomharc emblematikus motívumának verzióival tagolva). Először a régi amatőrfilm jelenik meg képernyőn/vászonon, amelynek monokróm képsorait fokozatosan felváltják Toby színes emlékképei a tíz évvel korábbi forgatásról; azután a film felénél belépünk az első mesés vízióba, ahol megelevenedik a fikatív, múltbéli La Mancha, ám ezt még világosan jelzi a főhős álomba merülése (ébredése után azonban meghökkenve látja, hogy Javier az *ő álmát* meséli az érdeklődőknek). Az eztán következő, utolsó forgatási flashbackről már csak utólag derül ki, hogy egy újabb álom része volt csupán, végül a hatalmas jelmezbálon játszódo kollektív szerepjáték során (amelynek célja a lovag népszórakoztató megalázása) már folyamatosan és figyelmeztetés nélkül ugrándoznak a vásári kavalkád és Toby kavargó képzeletvilága között – egészen Javier haláláig, amelyet a főhős megőrülése követ és a néző végleg az

„Egyetlen közös alkotóalakkká olvasztja őket”

(Terry Gilliam: Az ember, aki megölte Don Quijotét – Adam Driver és Jonathan Pryce)

elméjében ragad, ahol valóban vérszomjas óriásoknak látjuk a szélmalomokat. Az időskori pályaszakaszában újra független filmessé váló Gilliam ezzel a duplán is álom-projektnek számító filmmel egyszerre próbál visszatérni fiatalkori renegát énjéhez (lásd az eszményített amatőrfilmet), valamint két virtigli művészfilm után újraéleszteni ezredfordulós műveinek közönségvonzó erejét (lásd a gyűlölt reklámfilm), egyfajta bizonyításképpen a filmes *establishment* felé (a rideg racionalitás diktatúráját jelképező antagonistákat mára felváltotta a pénz mindenhatóságát jelképező orosz oligarcha alakja) – miközben persze iszonyú büntudat gyöttri emiatt (innen a cím). A rendezőhős fokozatos elmerülése a Quijote-mese és az irracionális képzelet örvényébe megrázó önvalómatást jelent egy megtisztulási folyamatról, amelyet jóformán kezdettől kudarcra ítél egyfelől a korrupt, pénzéhes rendszer, másfelől maga a művész, akit fogva tartanak saját tömegfilmes ambíciói és felettébb költséges filmálmai – az egyetlen kiutat az örület jelenti, ahol a termékeny, közönségbarát képzelet kétszemélyes cellává szűkül az Álmodó és az Álom(nő) körül. •

Angela Carter

Feminista mesevilágok

Pethő Réka



A BRIT ÍRÓNŐ A TÜNDERMESÉK TEMATIKÁJÁT FORDÍTOTTA KI, HOGY RÁMUTASSON, AZOK MILYEN MÓDON TÜKRÖZIK VISSZA A PATRIARCHÁLIS VILÁGKÉPET.

A mese szerepe a szórakoztatás mellett mindig is az volt, hogy a gyerekek tanulságokon, példamutatásokon keresztül megismerjék a hagyományos társadalmi szerepeket, megtanulják, kitől milyen viselkedés elvár: kinek hol a helye, mi a jó modor és az illem. A számos klasszikus minta között az egyik leggyakoribb a fiatal lány története, aki büntetésben részesül, akit mőresre tanítanak azért, hogy belássa, semmi értelme ellenkezni, fellázadni. Az áldozat szerepe az övé, az események passzív elszenvédője. De mi a helyzet akkor, ha Piroska kilép az áldozat szerepéből, önként kínálja oda magát a farkasnak, és fekszik gyöngéd mancsai között?

Angela Carter, a pályáját a hatvanas években kezdő brit író fantasztikus vagy éppen mágikus realista regényében a klasszikus tündérmesék tematikáját használta fel és fordította ki, hogy rámutasson, milyen módon tükrözik vissza a patriarchális világképet, hogyan erősítik meg azokat a tradicionális normákat, amelyekben a nő nem más, mint a férfi által konstruált, idealizált nő-kép, akinek vágyait, céljait kizárólag a vele szemben támasztott hagyományos elvárások határozzák meg. A tündérmesei koncepció betetőzése *A kinkamra és más történetek* című novelláskötet, amelyben Carter olyan klasszikus meséket ír újra, mint a *Piroska és a farkas* vagy a *Csizmás kandúr*. Célja ezzel nem az volt, hogy új verziókat készítsen, hanem, mint mondja, hogy „felszínre hozza a tradicionális

történetek rejtett tartalmát”. Regényei és novellái közül többet átdolgozott forgatókönyvvé is (ezek az író halála után négy évvel, 1996-ban megjelent a *The Curious Room: Plays, Film Scripts and an Opera* kötetben érhető el), és két alkotásából elkészült a filmváltozat is. 1984-ben Neil Jordan rendezte meg a *Farkasok társaságát*, ami *A kinkamra...* kötet három *Piroska és a farkas* novella-átírata alapján készült, majd 1987-ben mutatták be a *The Magic Toyshop*-ot David Wheatley rendezésében, amely Carter 1967-ben kiadott, második regényéből készült.

A *The Magic Toyshop* egy tizenöt éves lány, Melanie történetét meséli el, akinek szülei halálos balesetét követően két testvérével zsarnok nagybátyjuk otthonába kell költöznie, ahol elnyomott, néma nagynénjük és annak két testvére vár a gyerekekre. A regény számos tündérmesei elemet vonultat fel: három elárvult testvér, akik egy (nagy) utazás során jutnak el új életük helyszínére, ahol a nagybácsi egyre látványosabban veszi fel a szörny szerepét. A mesei keret Carter azonban úgy használja, hogy ezen keresztül mutatja meg, a klasszikus tündérmesék milyen módon tükrözik vissza a patriarchális világrendet, minden esetben megfosztva a női hősöket saját identitásuktól.

Mindezt elsősorban azzal éri el, hogy az események gyűjtőpontjába Melanie-t helyezi. A történet elején a gyermekkor és a nővé érés határán álló fiatal lány kezd felfedezni saját testét: a tükörben

nézegeti meztelen önmagát, különböző pózokban, végigsimítva teste vonalain. Miközben leendő férjéről álmodozik, felpróbálja anyja esküvői ruháját, és kiszökik benne a kertbe. Amikor véletlenül kizárja magát és pánikba esik, csak a ruha tönkretétele árán sikerül visszajutnia szobája biztonságába. Másnap érkezik a hír, hogy szülei meghaltak, ami őt és testvéreit a zsarnok játékkészítő, Philip nagybácsi otthonába repíti. A tragédia és annak következményei tehát a fiatal lány büntetéseként jelennek meg, amiért nőiségében kontrollt igyekezett szerezni saját teste fölött, hogy végül elkerüljön egy olyan helyre, ahol a nőket „némán szeretik” (Philip bácsi felesége az esküvő napján elnémult, és azóta sem tud beszélni, hogy aztán a történet végén egy szimbolikus, felszabadító pillanatban nyerje vissza beszédképességét), nadrág helyett kizárólag szoknyában. Az elnyomó légkörben töltött élet szimbolikus tetőpontja a nagybácsi bábjaival rendezett színházi előadás, ahol a *Léda és a hattyú* sajátos prezentálásában a címszerepet a lány játssza el, ám a mitológiai történettel ellentétben a (nagybácsi által mozgatott marionett) hattyú nem elcsábítja, hanem erőszakot tesz rajta: ebben az új világban Melanie nem más, mint a színdarab egy kelleke, látványelem, bábú.

A film úgy teszi meseivé a bemutatott világot, hogy szurreális fantázia-elemekkel emeli el a valóságtól: fabábok kelnek életre, a szobornak kicsordul a könnye, a fényképek alakjai mozognak, a kutya, beleugorva a róla készült festménybe, képmásával együtt menekül el. A pályáját festőként kezdő Wheatley (akinek egyik első rendezése egy René Magritte-ről szóló költői portréfilm) ezzel a nagyon gazdag és telített vizuális világgal jelzi, hogy mindazt, amit látunk, nem szó szerint kell venni, hanem meg kell fejteni: a film átírt befejezése, a szó szerint eltűnő alakok némileg direkt módon húzzák alá a néző számára, itt minden szimbólum.

Mindez a szimbolizmus még közvetlenebb módon jelenik meg Carter novelláskötetében, a klasszikus mesék átírataival. A *Piroska és a farkas* három novellában (*A farkasember*, *Farkasok társasága*, *Farkas-Alice*) is megidézi, kijelölve mindazokat a sarokpontokat, amelyeket problémásnak ítél. Úgy csavarja ki a mese történetét, hogy abból feminista metafora legyen: Piroska, aki vonzódik az emberi alakot öltő farkashoz, tudja, hogy nem tápláléka ennek a lénynek. Kineveti,

mikor az felfalással fenyegeti, és végül ő győz: a nagyanyó ágyában fekszik a farkas ölelésében. Carter ebből a három novellából írta meg a *Farkasok társasága* forgatókönyvét, amelyben a meseszerűség úgy válik hangsúlyossá, hogy a megelevenedő történet a főhősnő, Piroška, vagyis Rosaleen álmaként tárul elénk. A kislány egy erdei faluban él szüleivel, ahol a rengetegből időről időre megjelenő farkasok fenyegetik őket. Az erdön keresztül jár át távolabb lakó nagymamá-jához, aki ijesztő történeteket mesél neki farkassá változott férjekről, elhagyott, bosszúálló szeretőről, aki mindenkit farkassá változtat, és mind közül a legveszélyesebb: arról a lényről, aki belül szőrös. Ő csak akkor ember, ha úgy is öltözik, a kislánynak óvakodnia kell hát, ha meztelen férfit lát. Rosaleen ezzel a fajtával találkozik egyik erdei útja során, ám a találkozás során nem válik áldozattá, paszszív Piroškává, végig kontrollálni képes a helyzetet. Elpusztíthatná a farkast, de nem teszi. Megsajnálja a két világ között vergődő lényt, és aktív hősként ő maga is történetek elmesélőjévé, ezen keresztül pedig a farkas társává válik.

A *The Magic Toyshop* megelevenedő tárgyainak elidegenítő szerepét ezúttal a negyvenes-ötvenes évek mesterségségét idéző festett díszletek és szándékolatlan művi horror elemek veszik át. A bujaságot sugárzó, Samuel

Palmer erotizáló festményeit idéző tájképek egyértelművé teszik, hogy ismét egy metaforával van dolgunk, amelynek középpontjában nem az emberből farkassá alakulás metamorfózisa áll, hanem az az átváltozás, amelynek során a nő hős áldozatból az események irányítójává válik.

Carter többször elmondta, hogy alapvetően félreértik a munkásságát, amikor történeteit felnőtt meseként értelmezik, és nem foglalkoznak azzal, hogy politikai műveket írt. Mágikus realista világában a fantasztikum segítségével mondja el mindazt, amit számára a feminizmus jelent. Kilépett a hatvanas évekre jellemző realista regényirodalom keretei közül, és mesés világokat teremtett, amelyek formanyelve különbözik a megszokottól, valamint sokkal jobban kapcsolódik a filmes elbeszélés mód eszköztárához. Gyönyörű allegóriákat használ, élen az *Esték a cirkuszban* című (magyarul is megjelent), utolsó előtti regényével, amelyben egy olyan nő történetét meséli el, akinek szárnya van. Cirkuszban lép fel a „produkciójával”, világszenzáció. Egy újságíró csatlakozik a társulathoz, hogy megírja Fevvers történetét,

„Elpusztíthatná a farkast”

(Neil Jordan: *Farkasok társasága* – Sarah Patterson)

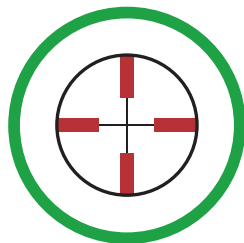
ám szándéka valójában az, hogy leleplezze a nagy átverést. Miközben beleszeret a nőbe, világhosszú számára a dilemma, hogy mi a tét: ha kiderül, hogy

a szárnyak hamisak, Fevvers szimbolikus nő marad, és ilyen formán jelentéssel rendelkezik; ha azonban a szárnyak igaziak, akkor nem lenne többé rendkívüli nő, hanem csak torzszülött, és egyszerű anomáliaként már nem bír jelentéssel. A regény, amely a 19-20. század fordulóján játszódik, ahol az új évszázadtól az „új nő” megjelenését várták, egy grandiózus, félreérthetetlen monológgal zárul. Fevvers elmondja, hogy az új világban minden nőnek szárnya lesz, letépik magukról a saját elméjük által kovácsolt láncokat, szárnyra kapnak, és továszállnak. Ez lesz az az időszak, amikor többé már nem lesz egyedi, kivételes lény, kiagyalt fikció, pusztán hétköznapi valóság.

Az írónőről idén készült dokumentumfilmben (*Angela Carter: Of Wolves & Women*) elhangzik, hogy Carter azért válik napjainkban különösen népszerűvé, mert amikor megírta a történetét, még jóval a saját kora előtt járt, és a közönség csak most kezdi utolérni őt. A filmes adaptációk pedig azért különösen érdekesek, mert direkt fogalmazása és filmszerű elbeszélés módja mellett Angela Carter világát tökéletesen egészítik ki az elidegenítő és szürreális képi elemek, amelyeken keresztül még jobban láthatóvá válik, ahogy Margaret Atwood disztópiáit és Ursula K. LeGuin fantasy-történeteit idéző finomsággal és szórakoztató hangnemben mond el igazi feminista történeteket. •



A SZICÍLIAI TRAGÉDIA



A SZICÍLIAI MAFFIA REGIONÁLIS PROBLÉMÁBÓL AZ OLASZ TÁRSADALOM EGÉSZÉT SÚJTÓ ATOKKÁ VÁLT, ÍGY MINDMÁIG FILMEK ÉS TÉVÉSorozatok VISSZATÉRŐ TÉMÁJA.

Maffia. Szicíliában és Olaszországban évtizedeken át rettegett volt e szó. Miként reflektált az olasz filmművészet a maffia, vagy ahogyan a szicíliai maffiózók nevezik saját szervezetüket, a *Cosa Nostra* („Mi ügyünk”) tevékenységére? Ez a kérdés már csak azért is érdekes lehet, mert a maffia árnyék-ként végigkísérte a *Risorgimento* („új-jászerveződés”) névvel illetett nemzeti egyesítési törekvések győzelme utáni olasz történelmet: lehetett alkotmányos monarchia, fasiszta diktatúra vagy köztársaság, a titkos társaság megőrzte regionális befolyását az olasz politika felhőrégiójában bekövetkező változások ellenére. Bár a világ úgy tudta, hogy Cesare Mori, Mussolini erőskezű prefektusa az 1920-as években kiirtotta a maffiát, az villámgyorsan újjászerveződött a II. világháborút követően. Azóta többször beharangozták a szervezet végleges meggyöngyölését vagy bukását, ám eddig az olasz kormány adós maradt ennek bizonyításával. Hogy a maffia milyen mértékben része az olasz politika félmúltjának, azt jelzi, hogy a bíróság 2018-ban tett pontot egy 25 évvel korábbi maffiaügy végére: többek mellett egy szenátort és egy csendőrtábornokot ítélték el, mert az 1990-es évek elején paktumot kötöttek a *Cosa Nostrával*.

Tekintettel a filmes feldolgozások sokszínűségére, a tematikát az eredeti maffiára, a szicíliai titkos társaságra szűkítem. Tehát amikor a maffia kifejezést használom, akkor mindvégig a „történelmi” társaságot és annak utódját, a *Cosa Nostrát* értem a maffián, és nem foglalkozom az egyéb itáliai bűnöző csoportok (a nápolyi Camorra, a calabriai 'Ndrangheta, az apuliai San-

ta Corona unita stb.), valamint a más nemzetiségű (amerikai-ír, kínai, japán stb.) maffiák filmes ábrázolásával.

HA EGY ÜZLET BEINDUL

Az olasz *mafia* szó, illetve ennek magyarosított, két *f* betűvel írott alakja Giuseppe Rizzotto 1863-ban bemutatott színdarabja óta karriert futott be. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint a szó elterjedtsége, széles körben való használata olyan titkosan, sőt illegálisan működő társaságokra, amelyeknek semmi közük a névadó eredeti szicíliai szervezethez. A szervezett bűnözés és politika kapcsolata előbb-utóbb minden régióban megjelent, így a „maffiák” is elburjánoztak. A társadalomkutatók manapság a maffián egyre kevésbé az eredeti, történelmi szicíliai titkos társaságot értik. Az utóbbi évtizedekben a tévénézők és a bűnügyi rovatok olvasói megismerkedhettek az észak- és dél-amerikai, orosz, ukrán, kínai, japán maffiával. Mi több, az I. világháború idején Tomás Masaryk és Eduard Beneš cseh emigránsok „Maffiának” keresztelték el az Osztrák-Magyar Monarchia ellen harcoló cseh emigránsok titkos mozgalmát. Ebből a példából érzékelhető, hogy a maffia szóval alapvetően olyan szervezetet illetek, amelynek jellegzetessége a titkosság és a titoktartás, bizonyos gazdasági, politikai célok (a fenti példában a függetlenség) megvalósítása érdekében. A hangsúly tehát a 19. század végén és a századfordulón nem a bűnözésen volt; az csak később kapott szerepet a társaság tevékenységében.

A történészek egyetértenek abban, hogy a Szicília szigetét behálózó titkos társaság régebbi, mint maga a *mafia* név, és egészen a középkorig kell visszafelé haladni az időben, ha meg akarjuk találni a szervezet gyökerét.

Szicília állandó célpontja volt az idegen hódítóknak: a bizánciakat arabok, normannok, németek, franciák, spanyolok követték. A 18. század története különösen viharos volt, amikor a sziget többször gazdát cserélt. Végül a francia eredetű Bourbon-dinasztia spanyol ága került hatalomra mind Szicíliában, mind Nápolyban, és a két terület Nápoly-Szicíliai Kettős Királyság néven 1816-ban egyesült, hogy aztán néhány évtized múlva az egész Bourbon-királyságot elnyelje az egységesedő Itália.

A mindenkori hódítók azonban csak a nagyvárosokat és a tengerpartot voltak képesek uralni, a sziget belsejében a lakosság ugyanúgy élte életét, mint évszázadokkal korábban. A szicíliaiak látszólag meghódoltak a mindenkori megszállóknak, de ragaszkodtak hagyományaikhoz. Nem csoda, hogy a szigetnek, miként egész Itáliának, megvoltak a maga betyárhagyományai: a zsványokra gyakran itt is hősként tekintettek, nem bűnözőként, mivel a nép felfogásában az „idegen” államtól raboltak. Nem volt ez másként 1861-ben, az Olasz Királyság kikiáltásakor sem: a szicíliai társadalom és az elit nagy része szemben állt a Savoyai-dinasztia által kieroszakolt egyesítéssel. A szicíliai arisztokrácia, nemesség és főpapság az „északi” liberális államtól és a parasztmozgalmaktól egyformán rettegve megszilárdította formális és informális hatalmát a szigeten. A két országrész elitje megkötötte a maga alkuját, amelyet Giuseppe Tomasi di Lampedusa kiválóan ábrázolt *A párdúc* című regényében: a régi elit megőrzi hatalmát és intézményeit, cserében passzívan bár, de elfogadja az egységes olasz államot.

A MAFFIA, HŐSKORA”

A 19. század végén olaszok százezrei vándoroltak ki az Egyesült Államokba, elsősorban a szegény Dél-Itáliából. A szicíliaiak és dél-itáliaiak magukkal vitték hagyományaikat, beleértve az *omertát* (a hallgatás törvénye) is, amely szerint az állammal és annak erőszakszervezeteivel való minden együttműködés kizárt és büntetendő. A spanyol, pápai, osztrák és Bourbon-rendőrállamok évszázados tapasztalatai alakították ki ezt a mentalitást,

amely azonban a demokráciával már nem összeegyeztethető. Ez összezárta az olasz közösségeket, de bizalmatlanságot szült a fogadó társadalom oldaláról, amely tele volt bevándorlás-ellenes előítélettel. 1891. március 14-én New Orleans véres olaszellenes lincselés helyszíne volt: a tömeg, amely felháborodott a helyi rendőr-főnök meggyilkolásával vádolt olasz bűnözők felmentésén, betört a börtönbe, kihurcolt 11 olasz foglyot, és meggyilkolta őket. (ez a lincselés ihlette az 1999-es *Vendetta* című filmet). Az „olasz” és a „bűn-

„Látszólag meghódoltak a megszállóknak” (Francesco Rosi: Salvatore Giuliano)

zés” közé egyenlőségjel került az amerikai közvélemény széles részében.

Nem csoda, hogy az első némafilmet, amelynek a maffia a témája, az Egyesült Államokban forgatták. Wallace McCutcheon 1906-os filmjében (*A fekete kéz*) az olasz maffiózók elrabolják egy hentes lányát, és váltságdíjat követelnek a visszaadásáért. A hentes azonban öntudatos polgárként nem hajlandó fizetni, hanem értesíti a rendőrséget, akik lecsapnak a bűnözőkre, és kiszabadítják a lányt. A 11 perces némafilm épített az olaszokkal szembeni előítéletekre: a szereplők

jellegzetes bajuszt viselnek, sokat gesztikulálnak, a maffiózók pedig borozgatva sütik ki aljas tervüket, és a gyerekrablást követően is látványosan töltik magukba a bort. Az italnak itt különös jelentősége van: összekapcsolódik a korabeli amerikai „puritán” erkölcsnevesítő mozgalomban „démonként” ábrázolt alkohol a bűnözéssel és a primitívnek tartott, nevelésre szoruló bevándorlókkal. Az öntudatos, félig már amerikai polgárként viselkedő hentes és az egyébként meglehetősen pitiáner gengszterek öltözékének különbözőségében is tetten érhető az értékítélet: előbbi részben szakmai, részben polgá-

rius viselete ellentétben áll a sötét képű maffiózók rongyosabb, a népi olasz viselethez közelebb álló öltözékével. Ha a film mint művészeti ág egyik feladatának az edukációt tekintjük, akkor *A fekete kéz* alkalmas volt ennek ellentétéként a még kevésbé integrált olaszokkal szembeni előítélet terjesztésére.

A szesztilalom elvileg két legyet ütött volna egy csapásra: a társadalom morális és egészségügyi állapotának javulását és a bevándorlók „jó amerikaiává” nevelését, természetesen a protestáns értékek alapján. Az 1920-ban életbe léptetett prohibíciós törvény azonban súlyosan elvétette eredeti célját: sorra alakultak a *speakeasy* néven elhíresült titkos bárók, és az olasz, ír, német, zsidó maffiózók új nemzedéke igazi monopolkapitalista logikával trösztökbe tömörült, érdekei érvényesítésére. Ekkor született meg *A Keresztapából* jól ismert maffiafőnök-karakter, aki kifogástalanul öltözködik, panamakalapot és öltönyt visel, szivart szorongat ujjai között, és akihez kézcsókra járulnak a férfi családtagok meg a „becsületes emberek”.

A filmbeli keresztapák külsejét olyan maffiafőnökök ihlették, mint Lucky Luciano vagy éppen a kisebb súlyú, bár a populáris kultúrában ismertebb Al(fonso) Capone, akik tudták, hogy a stílus



maga az ember, ezért – a régi banditák-tól eltérően – adtak az öltözködésre, a reprezentációra. Nem véletlen, hogy a szicíliai eredetű maffiózók szerepelnek a legtöbb amerikai maffiafilmben (*A Keresztapa*-trilógia, *Corleonétól Brooklyn-ig*, *Bronxi mese*), más filmek pedig a végyes, olasz-amerikai családi és maffiakapcsolatokat helyezték a filmek középpontjába, mint a *Véres kapcsolatok* (1968) vagy *A testvériség* (1968).

FEKETE ÉS VÖRÖS

Míg a maffia fénykorát élte az Egyesült Államokban, addig Olaszországban a fasiszmus éveiben a szervezet a föld alá kényszerült. Mussolini a sziget prefektusává Cesare Morit nevezte ki, aki erőskezű, sőt kegyetlen eszközökkel látott neki a sziget megtisztításához. A Paviából származó Mori felismerte a korábbi észak-olasz rendőrtisztviselők alapvető szemléleti hibáját: a maffiát egyszerű rendőri, nem pedig társadalmi és kulturális kérdésnek tekintették. Az

„Megvoltak a maga betyárhagyományai”

(Cesare Mori, a vasprefektus – Vincent Perez)

új prefektus rájött, hogy ha az állam győzni akar ebben a harcban, akkor el kell nyernie a szicíliai lakosság bizalmát. Ha ez sikerül, semmi nem állhat, ahogyan mondta, a „harcos, a savoyai, a fasiszta Szicília” álma megvalósulásának útjába. Az éjszakai tömeges letartóztatások, egész családok és lakónegyedek deportálása mellett Mori ezt a célt a parasztság körében végzett kampánnyal vélte megoldhatónak. Az erőteljes fellépésnek volt hatása: a szicíliai nagybirtokosok egyre nagyobb része kollaborált a fasiszta rendszerrel. Mori harcát két olasz filmben is megörökítették: a Pasquale Squitieri által rendezett *Vasprefektus* (1977) és a RAI tévésorozat, a *Cesare Mori, a vasprefektus* (2012) állított emléket a fasiszta bürokratának, aki ténylegesen sokat tett azért, hogy kiérdemelje a szicíliai parasztoktól a kedveskedő „parasztprefektus” jelzöt. A maffia elleni harc és a szicíliai fejlődés érdekében tett szolgálata miatt sokan hajlamosak megbocsátani neki, hogy mégiscsak

Mussolini rendszerét szolgálta, igaz, a rendszer kezdetén és végén szemben állt a Duce politikájával.

A maffia az 1943-as amerikai partra szállással lépett ki a homályból. Néhány évig a titkos társaság az olasz történelem főszereplője lehetett. Az olyan maffiózók, mint a Don Calòként elhíresült Calogero Vizzini, Villalba polgármestere, aki a Kereszténydemokrata Párt helyi erős embereként és megbecsült tagjaként hunyta le szemét 1954-ben, élvezték a hidegháború első éveiben az amerikai hatóságok és az olasz jobboldal rokonszenvét. A fasiszmus bukása után társadalmi forradalom fenyegetett Délen, és az amerikai megolvasz hatóságok úgy vélték, hogy a kommunista fenyegetéssel szemben még mindig a maffiózó *luparája* (farkasölő puskája) a legbiztosabb védelem.

A maffia ezen „hőskorát” több olasz film megidézte. Mindenekelőtt ki kell emelni – már csak a főszereplő karaktere miatt is – a Salvatore Giuliano személye által inspirált filmeket. Francesco Rosi *Salvatore Giuliano* című





1961-es és Michael Cimino *A szicíliai* című 1987-es (amerikai) filmje a sokak által Szicília hőséneke ábrázolt maffia-vezér életét ábrázolja. Ugyanebből a témából Lorenzo Ferrero zeneszerző operát szerzett.

Mivel érdemelte ki Giuliano az érdeklődést? Egyrészt sokan afféle Robin Hood-ot láttak benne, aki a gazdagoktól rabol. Valójában rabolt mindenkitől, kivéve bajtársai családját. Csak annyiban volt igazság a mendemondában, hogy a fasizmus éveiben érinthetetlennek tekintett szicíliai arisztokráciát is fosztogatta, és a botrányos eseteket a lapok felkapták. Másrészt fiatalon, mindössze 28 évesen halt meg egy összecsapás során. Harmadszor, sorsa tragikusan összefonódott az ekkori szicíliai politikával. Giuliano belekeveredett a titkos szicíliai szeparatista mozgalomba, amely 1945-47-ben komolyan fegyverkezett, hogy egy kommunista választási győzelem esetén kiválik Olaszországból. Giuliano azonban súlyos hibát követett el azzal, hogy 1947. május 1-jén egy kommunista népgyűlés résztvevőit halomra lövette, köztük parasztokat, aszszonyostul, gyerekestül. A Purtedda dâ Ginestra-i mézárálás már a szeparatista mozgalomnak is sok volt, és az olasz közvélemény Giuliano fejét követelte. Hogy a maffia végül is „átadta Giuliano

fejét” (annál is inkább, mert a fél-zsvány, fél-gerilla parancsnok túlon túl is sokat tudott a maffiának a korabeli olasz jobboldal vezetői köréhez fűződő kapcsolatairól), vagyis ők „dobták-e fel” a csendőrségnek, és pontosan ki adta le rá a végzetes lövést, honnan, a bűvóhelyét bekerítő csendőrök-e, vagy más, mai napig Szicília megoldatlan rejtélye.

PUSKA ÉS PÉNZ

A maffia és a társadalmi forradalom konfliktusával indul a *Corleone* című 1978-as film. A filmet ugyanaz a nápolyi születésű rendező, Pasquale Squitieri jegyzi, mint a *Vasprekettus*-t és megannyi maffiás, camorrás, valamint dél-itáliai témájú filmet. A *Corleone* bemutatja a szicíliai parasztleány, Vito Gargano maffia-vezérré emelkedését. Gargano barátja, Michele Labruzzo kommunista agitátor lesz, aki a háború után lelkesen vezeti a szegényparasztokat és cselédeket De Micheli báró földjére. A háború után a parasztok jogosan érezték úgy, hogy részesedniük kell a hatalmas latifundiumokból, hiszen ők dolgoztak, izzadtak rajta évszázadokon át a tűző „afrikai” nap alatt, amíg uraik Palermóban és Nápolyban heverésztek. Csak-

„Hiába vágják le egy-két csápját”

(A szicíliai lány – Marco Amenta: Veronica D'Agostino)

hogy Labruzzo nem számol azzal, hogy nem a Szicélián kívül él, nem sok vizet zavaró báró és családja az igazi ellenség, hanem a maffia, amely az „urakat” védelmezi. A jószágigazgató, egyúttal helyi „becsületes ember”, Don Giusto fegyvereseivel védi a latifundiumot a „vörösöktől”. Don Giusto joviális szavakkal próbálja eltéríteni Labruzzót szándékától. „Tisztellek, mert parasztok fia vagy” - mondja a fiatal forradalmárnak dicséretbe burkolt fenyegetéssel.

Labruzzo lelkesítő beszédet intéz a tömeghez, amelyre puskacsövek szegeződnek. A néző már egy új Purtedda dâ Ginestra-i mézárálásra számít, de végül a konfliktus feloldódik, amikor a „közrendű maffiózók” belátják, hogy a parasztok értük is küzdenek, és eldobják a puskájukat. Don Giusto azonban zsarolással ráveszi Garganót a barátja meggyilkolására. Gargano egyre feljebb emelkedik a maffiában, építési vállalkozások irányítójaként, közmunkák elosztójaként részese lesz a háború utáni „olasz csodának”, köszönhetően egy másik barátjának, egy kereszténydemokrata képviselőnek. Egy alkalmas pillanatban leszámol Don Giustóval, és helyére lép a szervezetben. Ám a siker nem tart örökké: bár a bíróság felmenti súlyos

bűnök (gyilkosságra és gyerekrablásra : felbujtás, zsarolás, vesztegetés) vádja alól, hála a kereszténydemokrata politikai kapcsolatainak, ám bekövetkezik ugyanaz, mint Giuliano esetében: az olasz politikában a széljárás megváltozik, Gargano tettei miatt a jobboldali kormány bekeményít, mire a maffia is „leírja Garganót”. A nemrég nagyra becsült maffiavezér nagy titkok tudójaként kényelmetlenné válik, ezért villámgyorsan a táplálkozási lánc aljára kerül, és végül kisfia szeme láttára végeznek vele.

Egy Vizzini-féle karakter jelenik meg az 1968-as *Mint a bagoly nappal* című maffiatörténetben. A filmet az a Damiano Damiani rendezte, aki az 1980-90-es évek népszerű *Polip*-sorozata révén lehet leginkább ismerős a magyar néző számára. A cselekmény az 1960-as években, az „olasz gazdasági csoda” éveiben játszódik. Megváltozott a gazdasági, társadalmi környezet, és így a maffiózó karaktere is: már szó sincs a Salvatore Giuliano-féle „primitív lázadóról” (Eric Hobsbawm történész fogalmával), aki gyilkol ugyan, de lelkét nemes érzések hevítik, úgymint a bajtársak és családjuk védelme, a lokálpatriotizmus, a női becsület megóvása. A puska helyett a pénz diktál, a szenvedélyek átadják helyüket a nyers üzleti érdekeknek, párhuzamosan azazal, ahogyan Olaszország, és benne Szicília a konszolidáció útjára lépett.

A nagyhatalmú maffiózó, Don Mariano kezében tartja a kisvárost. Akárcsak Gargano, ő is a közmunkák elosztásával tartja fenn uralmát, és kész átlépni minden jogi és politikai intézményen, ami fenyegetné. A kisváros lakossága atyaként néz fel rá, és hajlongva, integetve köszöntik, amikor megjelenik az erkélyen. A film felveti az északi politikai elit felelősségét is, amelynek jól jön, hogy a polgármester magára vállalja a szociális gondoskodást. A Franco Nero által alakított fiatal, ambiciózus, észak-olasz csendőrkapitány hiába akarja együttműködésre bírni a kisváros lakosait. Mindenki valamilyen szinten Don Mariano lekötelezettje, vagy a közmunka, vagy a segély, vagy egyéb támogatás (például ajánlás egyetemi felvételig) révén. A maffiózó sajátos etikát képvisel: szerinte a gyilkosság csak akkor bűn, „ha az illető valóban ember volt”. Az emberiséget öt fokozatba osztja, amelynek elítjét

az „egész emberek” alkotják, legalját pedig a „hápgó kacsák”. Mindezt nem tartja ellentétesnek a vallásossággal, hiszen ő minden vasárnap ott van a misén, és maga is buzgón adakozik az egyház számára.

Az emberbarát csendőrkapitány két tűz közé kerül. Egyik oldalon a bizalmatlan kisvárosiak állnak, másik oldalon a régi vágású csendőr, aki az 1945 előtti nevelés jegyében a „tartóztassunk le mindenkit, aki gyanús” szemléletét követi, és az antifasiszta ellenállásért egykor letartóztatottakat egy kalap alá veszi a bűnözőkkel. A kapitány – megtapasztalva, hogy nem képes érvényt szerezni a jogrendnek – végül felörlődik a harcban.

A FORDULAT

Az „olasz gazdasági csoda” évtizedében a maffia beette magát az olasz állam szervezetébe. Az 1980-as években az észak-olasz közvélemény egyre kevésbé legyinthetett a témára, mint valami déli jelenségre: a szervezet beépült Milánó bankjaiba és vállalkozásaiba. Egyre kevésbé lehetett a maffiára olyan titkos mozgalomként tekinteni, amely kizárólag Szicília érdekeit védelmezi afféle illegális lobbisoportként. A maffia a legközönségesebb bűnök útjára lépett, és most már nem regionális vagy társadalmi, hanem rendőri kérdésként kezelték. A *pentitók*, azaz a kiugrott, az *omerta* törvényét megtörő maffiózók révén a hatóságok egyre több információt szereztek a titkos szervezetről, aláásva tekintélyének fő forrását, a titkosság misztikumát. Damiano Damiani nagy sikerű sorozata, *A polip* talán minden más filmnél többet tett a maffia titkainak leleplezéséért és ezzel az ellené vívott küzdelemért. A sorozat első évadát 1984-ben készítették. A nézők négy évadon át izgulhatták végig a maffia elszánt ellenfelének, Corrado Cattani felügyelőnek a maffia-ellenes hadjáratát, majd az 5. évadtól, Cattani halála után Davide Licita nyomozó és Silvia Conti bírónő folytatja a harcot, egészen a 10. évad végéig, 2001-ig.

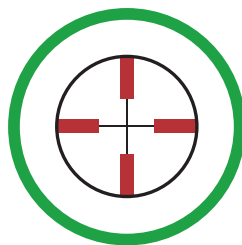
Már a sorozat címe jelzi a küzdelem reménytelenségét: hiába vágják le a polip egy-két csápját, miként a puhatestű tengeri ragadozó, a maffia is újranöveszti végtagjait. A film keresztmetszetet ad a maffiáról, érzékelte, hogy nem csupán primitív,

szadista bűnözők bandájáról van szó, hanem egy jól felépített, a társadalom minden rétegében jelen lévő szervezetről: vannak a maffiának ügyvédei (Terrasini), az első három évad elegáns Don Mariano-szerű „főgonosza”), bankárjai (Carlo Antinari, Tano Cadditi), politikai kapcsolatai (Salimbeni szenátor), és persze rengeteg kis hal, valamint együttműködő. A film alapvetően rendőri kérdésnek tekinti a maffia létét, de az első évadban Cattani felügyelő egy tévéinterjúban történelmi áttekintést nyújt a maffiáról, és pedzegeti, hogy maguk a polgárok tehernének a maffia ellen. Ezzel utal arra, hogy a maffia végső soron a hallgatás kultúrájában gyökerezik, amelyet az évszázados megpróbáltatások, idegen megszállások alakítottak ki a szicíliai társadalomban. A riporter visszakérdez: a felügyelő besúgásra ösztönzi-e az állampolgárokat? Cattani azt válaszolja, hogy a rendőrség nem megoldás mindenre – ha az állampolgárok maguk nem érzik szükségét a törvény betartásának, akkor a rendőrség is tehetetlen.

Az 1990-es években már egyre nyíltabban lehetett ábrázolni a szicíliai maffiát, és a filmrendezők nem is mulasztották el ezt a lehetőséget. Tévéfilm örökítette meg a maffia halálos elenségének számító Giovanni Falcone bíró küzdelmét és példátlan brutalitással történő 1992-es meggyilkolását, amely a szervezet elleni rendőri harc új fejezetét nyitotta meg (*Falcone*, 1999). A 90-es években az állam és a maffia viszonya elfajult, maga II. János Pál pápa is felemelte szavát a bűnszervezet ellen. A téma utolsó darabja, a 2008-as *A szicíliai lány*. A szicíliai maffia mint filmtéma tehát túlélte a szervezet fénykorát. (A nápolyi *camorra* viszont nagyon is aktív maradt, lásd a *Gomorra* dokuregényként, mozi-filmként, majd tévésorozatként elért sikerét.) Habár mára a szicíliai maffia presztízse megingott, köszönhetően részben saját erőszakosságának, a 90-es évek robbantásos merényleteinek, részben pedig az ügyészek, bírák, rendőrök hatékony munkájának, de mindaddig, amíg Dél-Olaszország nem zárkózik fel teljesen az Északhoz, a maffia az olasz állam számára potenciálisan probléma, és így a társadalom problémáira fogékony filmesek számára izgalmas téma marad. •

PAOLO SORRENTINO // KOVÁCS PATRIK

KALLÓDÓ EMBEREK



SORRENTINO KORUNK EGYIK LEGNAGYOBB VIZIONÁRIUSA,
FILMJEIBEN SODRÓDÓ FÉRFIHOSSÖKRŐL MESÉL.

Életműve még csupán hét nagyjátékfilmet számlál, azonban Paolo Sorrentino máris az olasz mozi új klasszikusa. Ezt a címet persze nem könnyű kiérdemelni, folyik a vita, hogy korszakos zseniről vagy tehetséges kóklerről van-e szó. Sorrentino ugyanis bravúros stilisztá, műveinek delejező formanyelve pedig elleplezheti, hogy voltaképpen minden alkalommal ugyanazt a témát viszi filmvászonra: lecsúszott férfinőkről mesél, akik képtelenek tájékozódni az ezredforduló zűrzavaros forgatagában, elszakadnak környezetüktől és túsul ejti, majd felemészti őket saját magányuk. Ráadásul akár azt is mondhatnánk, hogy Sorrentino csupán korszerűsít egy témavonulatot, mely a huszadik századi mozgóképhasztás hagyomány jelentékeny része (gondoljunk csak az amerikai gengszterfilmekre, film noirokra vagy épp az európai modernizmusra). Mindebből kiindulva csábító lehet Sorrentinót monomániás szerzőnek – vagy akár szemfényvesztő mesterembernek – titulálni, a teljes oeuvre szemrevételezéséből azonban kitűnik, hogy munkái nemcsak több stílusregiszteren szólalnak meg, de tematikailag is rétegzettek. Sőt, ez utóbbi szempontból az életmű két markáns korszakra bontható.

ANTONIO KETTŐS ÉLETE

Jóllehet a direktor első nagyjátékfilmje, *A felesleges ember* (*L'uomo in più*, 2001) még csupán „ifjúkori zsenge”, mégis előlegezi későbbi narratív- és stílusteremtéseit. Két kiégett

férfi, egy popsztár (Toni Servillo) és egy futballista (Andrea Renzi) áll a történet középpontjában. Nemcsak a nevük azonos (mindkettejüket Antonio Pisapiának hívják), de aktuális élet helyzetük is: immár túljutottak karrierjük zenitjén, és bármily szívósan próbálnak visszakapaszkodni a csúcra, kísérleteik kudarcba fúlnak. A koncepció némiképp Kieslowski *Veronika kettős élete* (*La double vie de Véronique*, 1991) című mozijára emlékeztet, és bár ezúttal is egy misztikus, sorsszerű kapocs fogja egybe a főhősöket, Sorrentino nem hozza működésbe a jól ismert doppelgänger-tematikát, ehelyett visszafogott eszközökkel dom-

borítja ki a két életút párhuzamait. A *felesleges ember* stiláris szempontból is fegyelmezettebb, semlegesebb munka, mint az azt követők, ám egynemely spontánnak ható ötlete (például a balerinák táncának velős, de annál figyelemreméltóbb szekvenciája) már a későbbi vizuális sziporkákat ígéri.

Érettebb, egyszersmind súlyosabb darab a három évvel későbbi *A szerelem következményei* (*Le conseguenze dell'amore*), melyben Sorrentino immár beveti a védjegyéül számító stílusművészetek teljes arzenálját. Titta di Girolamo szerepében a rendező fétisszínésze, Toni Servillo látható: magányos tőzsdeügynököt játszik, aki hajdanán anyagi veszteséget okozott a maffiának, ezért egy svájci luxushotelbe száműzték, ahol a Cosa Nostra vagyonát kezeli. Girolamo titkára csak a film második felében derül fény, s a fordulat műfajcserét is eredményez: kezdetben bergmani indítatású egzisztenciális dráma perag a szemünk előtt, Titta váratlan szerelembe esése és lelepleződése viszont feszült thrillernarratívának ágyaz meg. A hős elszigeteltségét nemcsak konkrét élethelyzetek nyomatékosítják (beszédes például, hogy önmagával játszik véget nem érő sakkpartikat), de a jelenetek folytonosságát megszakító emléképek, sőt az invenciózus ka-

„Felemészti őket a magányuk”
(A szerelem következményei – Toni Servillo)



merakezelés is: nevezetes momentum, amikor Titta beinjekciózza magát heroinnal, s a kamera 180 fokos szögben megfordul függőleges tengelye körül, miként követi a férfi lehanyatló fejét.

A *szerelem következményeiben* a főként elektronikus zenéből, poszt-rockból és diegetikus zörejekből kikevert hangsáv már számos funkciót lát el: kitölti a háttérrel, fokozza az érzelmeket, ellenpontoszza a képeket vagy épp azok ritmusát diktálja (mint például a Titta ifjú szerelmének autóbalesetét ábrázoló montázs szekvenciában, melynek tempóját különböző zajok szervezik). Ugyanak-

„Politikai rockoperát akart”

(*Il divo – A megfoghatatlan* – középen: Tony Servillo)

kor Sorrentino előszeretettel ad hősei szájába dévaj bonmot-kat és velős életbölcseleteket, melyek többnyire szimplák, olykor mégis mély jelentésűek. „Nem hiszek a balszerencében, az a vesztesek találmánya” – mondja például Titta *A szerelem következményeiben*. A hős született túlélőként tekint magára, s valóban: eleinte vasmarokkal szorítja a sors gyeplőjét, ám érzelmi kitérődésével – önsorsrontó módon – kicsavarja azt saját kezéből.

Amikor pénzt sikkaszt a maffiától a fiatal pincérlány kedvéért, azzal olyan eseményláncolatot indít el, mely fonák

módon egyszerre tartogat számára morális felmagasztosulást és fizikai bukást.

NOSFERATU ITÁLIÁBA MEGY

„Nem hiszek a véletlenekben, csak Isten akaratában” – ezek már Giulio Andreotti (Servillo) szavai Sorrentino *Il divo – A megfoghatatlan* (2009) című munkájában. Nem nehéz felfedezni a két ars poetica szoros kapcsolatát. Andreotti hét alkalommal volt Olaszország miniszterelnöke, s neve a múlt század utolsó évtizedeiben összefonódott a helyi korrupcióval és szervezett bűnözéssel. *A megfoghatatlan* nem hagyományos politikai életrajz: bár jegy-



zökönypontosságú dokumentációja a korszak főbb közéleti botrányainak (olyannyira, hogy a néző sokszor elvész a témérek felemlített név és esemény tengerében), a rendező epés gúny és méla undor tárgyává teszi a hajdani talján kormányfőt, s ezáltal radikálisan elidegeníti a befogadótól. Jelzésértékű a karakter fiziognómiája (elálló, szinte hegyes fülei és púpos háta ördögi lélekről árulkodnak) éppúgy, mint a jellemében megbúvó kettősség: egyszerre gyámolításra szoruló óriáscsecsemő és machiavelliánus gazember. Környezetével nehézkesen kommunikál, mimikamentes tekintete szinte karikatúrába illő, ám amikor e csalóka pszicholó-



giai maszk mögé tekinthetünk (lásd a rendhagyó „gyónásjelenet”), infernális mélységek nyílnak meg.

„Amikor találkoztam vele, rádöbentem, hogy életét titokzatos, sötét irodákban élte le. Nosferatu képe rémlett fel előttem” – nyilatkozta Andreottiról a rendező. E nyomasztó hangulat határozta meg az atmoszférépítést is. Alulexponált képekben mutatkozik meg a miniszterelnök árnyas, múzeumszerű dolgozószobája: az ódon szobrok gyűjteményében töprengő Andreotti az időtlen romlottság szimbólumává lép elő. Ugyanakkor el is távolodik e közegtől: a kormányfői rezidencia tág enteriőrjeiben idegenként mozog. Sorrentino egyébként *A megfoghatatlan*ban tőkélyre fejleszti az addig kikristályosított formanyelvi apparátust. Főként Scorsese és Tarantino inspirálta a velős, de intenzív akciószekvenciákat (lásd a nyitánybéli maffia-leszámlások) és a kissé mesterkéltné, ám stílusos lassításokat is (Andreotti és stábjának tagjai ugyanolyan „rээрősen” haladnak végig egy díszes folyosón, akár a *Kutyaszorítóban* gengszterei Tarantino kultuszművében). A direktor ragyogó, olykor többértelmű montázsszekvenciákkal béleli ki a cselekményt (gondoljunk a párhuzamos montázsra, mely felváltva ábrázolja a lóverseny izgalmaiba belemerülő főhőst és egy aktuális politikai gyilkosság képeit), de kimagasló formatudatosságát példázza a híres vizsgálóbíró, Giovanni Falcone halálának átstilizálása is (ez utóbbi nemcsak a steadycam, de az asszociációs montázs alkalmazása szempontjából is ritka bravúr). A zenehasználat ezáltal különösen eklektikus – a rendező elmondása szerint e téren Scorsese és Fellini munkássága bizonyult mérvadónak –, hiszen impulzív elektropop keveredik a rock különböző válfajaival, valamint klasszikus zenei tételekkel. E döntés azonban tökéletes összhangban áll nemcsak Sorrentino közelítésmódjával (aki bevallottan egyfajta „politikai rockoperát” akart készíteni), de Andreotti kaleidoszkoposzerű személyiségével is.

Andreotti – Tittához hasonlóan – határpozíciójú hős: az egyik pillanatban még domináns férfi, a másikban a szerencse kipereg az ujjai közül, akár a homok. Speciális helyzetének érzékletes metaforája, hogy krónikus

migrén kínozza, akárcsak *A család barátja* (*L'amico di famiglia*, 2006) főhősét. Geremia (Giacomo Rizzo) pitiáner uszorás: kis összegű kölcsönöket nyújt pénzszűkében lévő ügyfelek számára, ám ha a törlesztés késik, hősünk rátelepszik az adott kliensre és annak családjára, s kizsigereli őket úgy érzelmileg, mind anyagilag. Amikor megkörménykezi a fiatal helyi szépségkirálynőt, s amaz kényszerűségből rááll a viszonyra, Geremia fejében merész terv fogan: hogy magához láncolhassa az anyagias lányt, bombaüzletet köt egy feltörekvő iparmágnással. Csakhogy nem minden úgy alakul, ahogy elképzelte, s mohóságáért drágán megfizet. *A család barátja* Sorrentino leggroteszkebb alkotása, s ez már Geremia fazonírozásán is tetten érhető. A rút küllem (alacsony és tömzsi alkat) testi fogyatékokkal (begipszelt kar, sánta láb) párosul, s ha ehhez hozzávesszük a miliórajzot – a mocsárvidékre épült Mussolini-korabeli kisvárost –, valamint a nyirkosnedves képeket, David Lynch stílusa juthat eszünkbe. Geremia a leginkább archetipikus Sorrentino-hős: kicsinyes kapzsisága Ettore Scola *Csúfak, piszkosak és gonoszak* (*Brutti, sporchi e cattivi*, 1976) című klasszikusának ravasz Giacintóját (Nino Manfredi) idézi, *A család barátja* valódi gyökerei azonban az egyetemes folklórban találhatók. A bizarr szerelmi szál ugyanis olyan kulturális előzményekre utal vissza, mint *A szépség és a szörnyeteg* és a *Tűzmanócska* tündérmeséi vagy a *Pygmalion*.

A TÖKÉLETES TRÜKK

Sorrentino életművében a *Helyben vagyunk* a vízvonalstó (*This Must be the Place*, 2011). Az eddig tárgyalt filmek – különböző módokon ugyan, de kivétel nélkül – a bukást állították középpontba, ráadásul olyan hősök bukását, akik ősi motivációjukat – a rideg kalkulációt és a kapzsiságot – sikertelenül próbálták érvényesíteni az őket körülvevő modern közegben. Az új korszak azonban dezorientált, kallódó férfikaraktereket sorakoztat fel, kik egyúttal szerényebb célt tűznek maguk elé: saját identitásuk feltérképezését. Ez egyrészt az eddig uralkodó bűnproblematika kiiktatását, másrészt a csellen-gés és az utazás dramaturgiáját hozza magával. *A Helyben vagyunk* egykori



rocksztárja, Cheyenne (Sean Penn) írországi otthonát hátrahagyva Amerikába utazik, hogy felkutassa azt a náci háborús bűnöst, aki egykor

lelkileg megnyomorította apját egy koncentrációs táborban. Azonban a hős bosszúvágya mellékesnek bizonyul: az izgalmas úticél csupán ürügy egy csendes beavatástörténet kibontakoztatásához. A kaland végeztével Cheyenne a megértés és megismerés magasabb fokára jut el egy sor problémával (családi múlt, kommunikáció, egyén és közösség viszonya) kapcsolatosan. Sorrentino nem újítja meg a formanyelvet e filmben, ám érdemes megemlíteni, hogy az eddigiekhez képest is feltűnően kevés a kötött gépmozgás: a svenkek, billentések és variók kombinálása folyamatosan változó, dinamikus nézőpontot teremt, s a kamera egyébként is örökösen mozgásban van. Ugyanígy Cheyenne identitása is folyton alakul, formálódik.

A *Helyben vagyunk* azonban csupán előtanulmány volt Sorrentino

„A semmiről akar könyvet írni”

(A nagy szépség – Francesca Amodio)

első igazi mesterművéhez, *A nagy szépséghez* (*La grande bellezza*, 2013). Jep Gambardella (Toni Servillo) a római társasági élet emblemikus figurája; cinikus és kiábrándult értelmiségi, akinek hírnevét egy hajdani sikerregénye alapozta meg, ezt követően viszont nem jelentkezett újabb könyvvel, hanem léha bulvárújságírónak állt. A jómódú, ám elidegenedett karakterek rajza Antonioni nagy korszakát idézi, de a legmarkánsabb Fellini klasszikusának, *Az édes életnek* (*La dolce vita*, 1960) a hatása. Sorrentino persze határozottan cáfolja, hogy tudatosan mímelte volna nagy elődjét, s valóban: *A nagy szépség* jóval több, mint furfangos pastiche. Az alapszituációban, a hangnemben és bizonyos karakterviszonyokban ki is merülnek a hasonlóságok. Másrészt *Az édes élet* mélyen személyes indítatású: Fellini saját szorongásait és dilemmáit gyúrta mozgóképpé. *A nagy szépség* fogalmazásmódja viszont sokkal általánosabb: a XXI. századi mű-

vészet válsága áll középpontjában. Jep kacérkodni kezd a gondolattal, hogy esetleg visszatér az írói pályára. Örökifjú agglegényként rója Róma fényűző negyedeit, s közben szivacsként szívja magába az ihlethez szükséges élményeket. Kalandjai során olyan művészeti formákkal találkozik, melyekkel nemigen tud azonosulni. Egy konceptuális művész fátyollal a fején, anyaszült meztelenül nekifut egy ódon oszlopnak, majd lefejezi azt. Egy kislány felindultságot mímelve festékesdobozokat hajít egy üres vászonra, majd szétmázolja azok tartalmát: rendhagyó festmény születik a közönség szeme láttára. Egy fotóművész kiállítást nyit évtizedeken keresztül napi rendszerességgel készített önportréiból, melyek gazdagon illusztrálják felnövekedését. Mit üzennek Jep számára ezek a művészi kifejezésmódok? Nyilvánvalóan a posztmodern tartományában járunk: egyrészt az említett alkotások – a deleuze-i szerialitás jegyében – tetszőlegesen ismételhetők, reprodukálhatók, másrészt dokumen-

tájják saját keletkezésüket, sőt: ezekben az esetekben maga a keletkezés elválaszthatatlan része a művészeti produktumnak. Ebből is adódik, hogy ezek a műalkotások csak egy adott kontextusban, térben és időben tekinthetők műalkotásoknak.

Az első performansz mit sem érne a fejre aggatott fátyol és a csupasz test nélkül; a második is érvénytelené válna, ha a festéket ecsettel vinné vászonra a kislány; a harmadik pedig csupán egy adott térbeli elrendezés (manipuláció) révén töltheti be a szerepét, egy történet elmesélését. Fizikai kellékek nélkül értelmüket vesztenék, de létrejöttük után rögtön tárgyiasulnak is: ezerszer „meghalnak” és „újjaszületnek”, de nem tudnak függetlenedni eredendő anyagszerűségüktől. És látszólag mindhárom alkotás improvizáció eredménye, valójában viszont nagyon is tudatos eszközökkel készültek (a vászonra mázoló kislány dühe például szemmel láthatóan hamis gesztus), e tudatosságot persze ipari sokszorosításuk meg is követeli. Jep szemben áll e posztmodern nihilizmussal. Ugyan nem veszi olyan komolyan a művészetet, mint barátai, a színházcsináló Romano (Carlo Verdone) vagy a fiatal Andrea (Luca Marinelli), aki bele is hal ebbe a véres komolyságba (ezért figurája jól rímel *Az édes élet* Steinerére), de mégis hisz abban, hogy – annak ellenére, amit e három performansz sugall – a művészetben érvényesül egyfajta univerzális elv, hierarchia. Jep alapélménye azonban az üresség. Nem meglepő, hogy „a semmiről” akar könyvet írni (ahogy a filmben többször említi, Flaubert is próbálkozott ilyesmivel). És mi más lenne a semmi, mint maga is egyfajta totalitás?

A modernizmusban a Semmi – miként Kovács András Bálint kifejti – egy metafizikai dimenzió maradványa, egyfajta hiány, mellyel a művész képes szembenézni, s ezáltal azt produktív erővé alakítani. Jep számára azonban a Semmi csupán semmi, és nem rejt magában mélyebb réteget, ezért az alkotás folyamatát sem képes előmozdítani. Az egyik jelenetben azonban Jep találkozik egy bűvésszel, aki épp egy zsiráf eltüntetésére készül. A hős azt kéri tőle, őt is tűntesse el úgy, mint az állatot, mire a férfi közli vele, hogy ez csak egy trükk, valójában

senkit sem tud eltüntetni. Jep ezután beszélgetésbe elegyedik Romanóval, majd mire visszafordul a bűvész felé, a zsiráf már eltűnt. A mű (vagy az illúzió) keletkezésének fázisa ebben az esetben tehát rejtve marad a néző számára, ellentétben a korábbi művész performanszokkal. Mindez az örökös ismétlés problémájára is gyógyír, hiszen eltűnni csak egyszer lehet, ráadásul ehhez még fizikai eszközök sem szükségesek, mivel a semmivé válás áthágja tér és idő törvényeit. A főszereplő számára ez a tapasztalat igazolja: megvalósítható a hierarchia és a teljességigény a művészetben, de csak akkor, ha a művészet irracionálisnak és metafizikainak mutatkozik a befogadók előtt. Ez látszólag viszatérést jelent a modernitás romantikus pátoszához, de valójában mégsem, mivel az elidegenedett valóság előtt Jep nem a Semmibe „menekül”, hanem csak létrehozza ama illúziót, mintha a műve mögött rejtőzne egy metafizikai dimenzió is, s nem csupán a semmi. De ennek eléréséhez pusztán mesterségbeli tudásra támaszkodik. „Ez csak egy trükk” – mondja Jep narrátorhangja a készülő könyvről a film végén. A hős „lázado modernizmusát” Sorrentino egyébként is szelíd iróniával csorbítja (a Jep által hajszolt „nagy szépség” az egyik csúsjelenetben például az erkélyre telepedő flamingók képében mutatkozik meg), s e kettősségnek is köszönhető, hogy Jep művészet a modern és a posztmodern izgalmas ütközőzónájában helyezhető el, akárcsak a rendező. Hiszen valamennyi mozija jellegzetesen XXI. századi létélményt közvetít, ám eközben erősen támaszkodik korábbi mozgóképes tradíciókra is, kiváltképp a modern művészfilmre.

VARIÁCIÓK ZAJSZIMFÓNIAIRA

Kissé másképp, de mégis e témavonalat folytatja az *Iffjúság* (*Youth*, 2015) is, melyben egy visszavonult komponista, Fred (Michael Caine) és filmrendező barátja, Mick (Harvey Keitel) nyári vakációját tölti az Alpok lábánál elterülő luxushotelben. Fred már lezárta életművét, Mick azonban egy utolsó mozi elkészítésén fáradozik, melyet szellemi végrendeletének szán. Fred a rendező pókerarcú, túlélésre született karaktereinek újabb típusa, míg az impulzív és tetterős Mick számára

az alkotás sorskérdés: bele is pusztul. Az *Iffjúság* még élesebben szembeállítja az önkifejezés tárgyias formáit, a testkultuszt (lásd az ifjú masszórlány delejező tánca vagy az elhízott Diego Maradona bámulatos labdajátéka) az elidegenedett környezetben is hatni képes művészettel (erre remek példa a jelenet, melyben Fred a képzelete segítségével zajszimfóniává alakítja a természet hangjait), de tematikailag nem annyira egységes, mint *A nagy szépség*, ellenben formailag szikárabb. *A nagy szépség* cselekményépítése epizodikusabb, az *Iffjúság*ban jóval több a kerekre formált jelenet, ráadásul Sorrentino kevesebb vizuális truvájt is vet be, mint a korábbi műveiben, sőt megszokasodnak a statikus képkompozíciók. Sorrentino állandó operatőre, Luca Bigazzi azonban ezúttal is halmozza a gyönyörű stílabravúrokat, a Paloma Faith elképzelt videoklipjét bemutató montázs talán az egész életmű leginkább lázálomszerű pillanata. Az *Iffjúság* részleteiben, *A nagy szépség* pedig egészében tökéletesebb munka.

Sorrentino pályáján fontos állomás volt *Az ifjú pápa* (*The Young Pope*, 2016) című tévésorozat is, mely újabb árnyalattal gyarapította az életmű sokszínűségét; a rendező ezúttal különösen ingoványos területre merészkedett: a modern pápaságnak, s korunk Janus-arcú katolikus egyházának természetrajzát vázolta fel a közeljövőben folytatódó sikerszériában. Következő nagyjátékfilmjével azonban Sorrentino visszatér a politikai életrajz műfajához: a *Loro* (2018) a híres médiamágnás és politikus, Silvio Berlusconi (Toni Servillo) nagyszabású portréja, melyet két részben tekinthet meg a közönség. A mozinak különösen pikáns ízt kölcsönöz az érdekes tény, hogy Berlusconi idén megpróbált királycsinálónaként visszatérni az olasz nagypolitikába, ám kudarcot vallott. Sorrentino azonban aligha jut hasonló sorsra újabb magnum opusával. Sőt, korunk egyik legkiválóbb mozdirektora az elmúlt években révbe érkezett: nemzetközi szinten a legnagyobbak között jegyzik a nevét, megvetette a lábát a tévésorozatok manapság kulcsfontosságú terepén, *A nagy szépség* pedig még az Oscar-díjat is elhódította néhány éve. És még számos ígéretes esztendő áll előtte. •

TEHERÁN – FAJR 2018
VARRÓ ATTILA

Harminc madár

AZ IDEI TEHERÁNI FESZTIVÁL HAZAI KÍNÁLATA IGEN
SOKSZÍNŰ KÉPET MUTAT AZ IRÁNI FILMRŐL.

A legnagyobb múltú ázsiai filmfesztivál, a Teheránban megrendezésre kerülő Fajr („hajnal”) nagydíja, a Kristály Szimurg a perzsa mítoszvilág legcsodásabb lényéről kapta nevét, egy karmos-pikkelyes óriássasról („sin murgh” – sasmadár), amelyet általában az őselemekkel, sőt magával Istennel azonosítanak: a levegő mindenható ura, aki megtisztítja a vizeket, termékenyvé teszi a földet és 1700 évente újjáéled saját lángjaiból. Van azonban a nevének egy másik jelentése is, amely nem hatalmas isteni mivoltára utal. Ferid ed-Din Attar szufi teológus és költő híres műve, a 12. században íródott *A madarak tanácskozása* című allegorikus történet szerint egy nap a Föld madarai elhatározzák, hogy felkeresik a Nagy Szimurgot a Kaukázus bércei között és felkérlik, legyen az uralkodójuk. Miután átkelnek hét szörnyű völgy akadályán, több ezerről harmincra fogyatkozva elérik úti céljukat: a szimurg helyett azonban egy (tó) tükör fogadja őket, benne saját képmásukkal („si murgh” – harminc madár). Az elmúlt harminc évben az „iráni film” kifejezést Nyugaton egyfajta vallásos hódolattal emlegetik a filmművészet templomaiban, főként mivel a 60-as évek nagy modernista hullámának legjelentősebb kortárs továbbélését látják benne, hála a szentháromságát jelentő Kiarostami, Makhmalbaf és Panahi munkásságának. A 2018-as Fajr tekintélyes nemzetközi kínálatába beválogatott hazai alkotások tanúbizonyossága szerint azonban a kép ennél jóval gazdagabb, árnyaltabb és ellentmondásosabb. Harminc idei fesztiválopusz közös tükrében az „iráni film” nem a Lét egyetemes kérdéseit boncolgató

önreflektív szerzői mesterművekből kialakított nyugati (isten)képet mutatja – sokkal inkább egy évi százegynehány nagyjátékfilmet produkáló nemzet sokszínű szemléljét, amelynek egyaránt része a pénzhajhász Bagoly és az uralkodó kezéből lakmározó Sólyom, a pazar szépségű Páva és a szerény Veréb, a szerelmes szívű Fülemüle és a harcos lelkű Sakseselyű.

Noha a Kulturális Minisztérium szűrőjén átjutott filmek között egyetlen kiemelkedő alkotás sem akadt – nem csak a hazai kultúrpolitikában mostohán kezelt triumvirátus műveihez, de bármelyik A-kategóriás fesztivál kínálatához képest sem (ahol manapság olyan iráni kuriózumok akadnak, mint a torokszorító *Asphyxia* vagy *A disznó* szürreális fekete komédiája) –, az összkép mégis egy meglepően erős és érdekes nemzeti filmtermésről tanúskodik. Ennek legnyilvánvalóbb oka az lehet, hogy még a helyi kaszszasikernek szánt tömegfilmek között sem akadt gyenge vagy kínos darab, még akkor sem, ha messziről virít róluk a propagandacélzat. A *Szélhámos* (Kamal Tabrizi) politikai szatírája például vérbő, helyenként abszurd humorral pellengérez ki a konzervatív ideológia szólamai mögé rejtőző hatalomvágyat és primér emberi ostobaságot (leplezetlen utalásokkal az idén januárban letartóztatott Ahmadinejad ex-miniszterelnökre); a *Nagyobb játék* (Abbas Nezam Doost) klausztrófó thrillerre egy gyilkos (a filmben: „vérfarkasos”) társasjáték kedvéért összegyűlt baráti kör valódi büntényig fajuló drámájában a rejtélyt nyitva, a nézőt pedig magára hagyja egy olyan

világban, ahol mindenki egymás (vér) farkasa; a *Damaszkuszi idő* (Ebrahim Hatamikia) bombasztikus akciófilmje pedig egy nemes szívű iráni pilótát küld a vérszomjas ISIS-terroristák karmaiból szökni próbáló szíriai menekültekért egy leharcolt orosz utas szállítóban, hogy aztán számtalan robbanás, tűzharc és lefejezés után egy meglepő fordulattal feláldozza főhősét, akit – akcióhóستól merőben idegen módon – teljesen összetörnek a vallási fanatikusok rémtettei. Az alig féltucat kommersz zsánerfilm a maga módján mind keményen fogalmazó, sötét darab: miközben egyszerre igazodnak a Kulturális Minisztérium és a multiplex-közönség elvárásaihoz, nem érik be súlytalan szórakoztatással – élen a friss Asghar Farhadi-trendet követő farsi *noirok*kal, lásd a filmszakos diákok emberrablási büntörténetéből generációs drámáig fajuló *Félreértést* (Ahmad Reza Motamedi) vagy a két fiatal pár közös éjszakáját nyomon követő *Kalaptrükköt* (Ramtin Lavafi), amely egy buli utáni rejtélyes gázolástól jut el a kapcsolatok kíméletlen feltárásáig.

Hasonló kíméletlenség jellemezte a 36. Fajr páváit és verebeit is. Azok a presztízsfilmnek szánt fesztiváldarabok, amelyek a közel-keleti filmművészetre széles körben jellemző ornamentalizmusban látják a siker zálogát, idén nem pompáztak olyan festői színekben – mintha a meséikből áradó kilátástalanság letompította volna lenyűgöző vidékek és színes életképek káprázatát. Majid Majidi indiai koprodukcióban készült melodráma, a *Felhőkön túl* visszanyúlt a neves alkotó nemzetközi rangját hozó gyermekdrámákhoz (*A mennyország gyermekei*, *A Paradicsom színe*) és a rájuk jellemző dekoratív formái megoldásokhoz (amelyek közé még egy bollywoodi táncbetét is befért), ám ahogy 18 év körüli testvérpár-hősei is idősebbek és romlottabbak tisztaszívű elődeiknél, úgy Mumbai végtelen nyomornegyedeinek erős színvilágú, bravúrosan komponált képsorai sem tükrözik már a rendező vidéki mikrovilágainak hajdanvolt idealizmusát. Szintén egy törvényen kívüli kamaszfiút követ nyomon a *Hendi és Hormoz* (Abbas Amini) fejlődéstörténete is, párja azonban nem börtönbe került nővér, hanem általánosba járó feleség: a tizenévesen – megélhető-

si okból – összeadott gyerekpár reménytelen küzdelme a boldogulásért a Perzsa-öböl lenyűgöző szépségű sziklapartjain zajlik, ám égővörösben és mélykékben úszó nagytotál-világánál fesztivál legkomorabb városi sorsdrámái sem tudtak festeni – legyen szó kőkemény *chiaroscuró*ban ábrázolt iskolai zaklatás-sztoriról (*Ordukli*, Behrouz Gharib Pour), amely elegáns hosszú beállításával, díszletszerű tereivel és színpompásba váltó flashbackjeivel a fesztivál legerősebb vizualitású darabját jelentette, vagy a minimalizmus idei csúcspontjának nevezhető *Andranic*ról (Hossein Makham), amely egy nagyrészt szűk belsőben zajló szellemi-lelki párbajt mutat be egy frissen kinevezett rendőrfőnök és egy örmény pap között, a környéken rejtegetett forradalmárköltő ügyében.

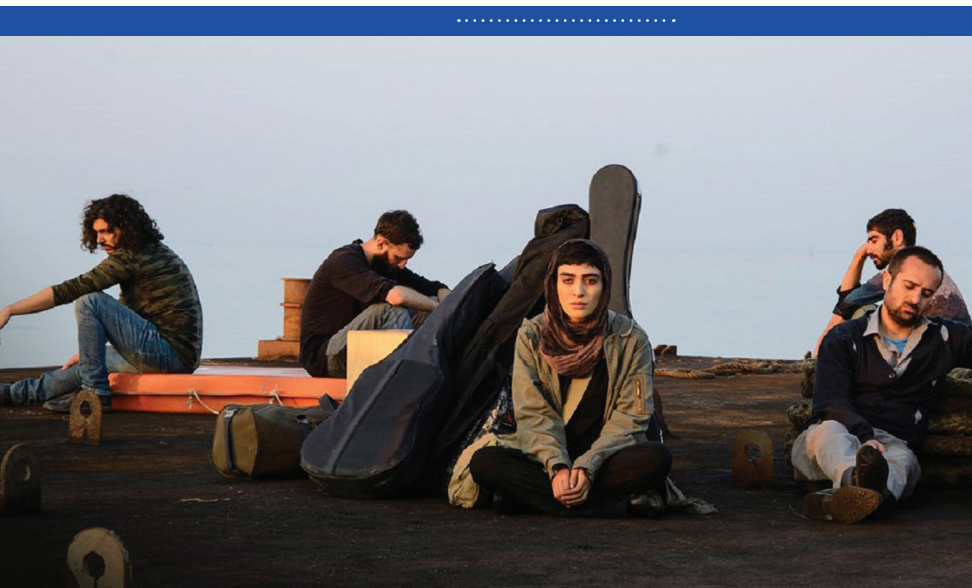
A fesztiválfilmek másik bejáratott útját jelentő naturalista sorsdrámák közül került ki a Fajr Legjobb Ázsiai Rendező díját kiérdemlő *Terasz* (Maryam Bahrololumi) és a 47 (Ahmad Otrhaghchi) című alkotás, amelyek egyaránt a férfivilágban identitásukat kereső hősnők sorsát követik nyomon (az utóbbi egyszerre háromét). A két legszárkább és legkeményebb női történet azonban nem a házasság és karrier ütközésénél szorult asszonyokról mesélt, hanem szerelemre, családra fittyet hányó renegát-lányokról, akik akár az állam törvényeivel is szembe fordulnak, hogy megtalálják

egyéni szabadságukat (majd egyformán rádöbbennek a belső határokra, amelyek minden külső korlátnál erősebbnek bizonyulnak). A *Dresszírozás* (Pooya Badkoobeh) elidegenedett fruska-hősnőjét kizárólag imádott lovához fűzik mélyebb érzések, míg nem egy huli-gánbanda unatkozó tagjából egyetlen éjszaka bűnrészes lesz egy súlyos testi sértéssel párosuló rablásban és az elfajuló események végül saját lázadó énjével fordítják szembe; a *Kötéltánc* (Ahmad Reza Motamedi) underground zenésznője egyedül a disszidálásban lát lehetőséget álmai megvalósítására, ám a zenésztársak árulásával, képmutatásával, élethazugságaival szembe-sülve belátja az antitézisét jelentő ifjú népzénesz erkölcsi igazát. Fésületlen, apró epizódokra épülő, időnként kézből vett jeleneteikkel ezek a filmek mintha egy egész másfajta Dogma tételeit is követnék a teokratikus államé mellett, ugyanakkor távol tartják magukat a művészi pózoktól és elidegenítő effektek-től: jellegtelen képsoraik és egyszerű történetvezetésük felszíne alatt mély-séges empátia rejtőzik.

A harminc madár között természetesen akadt egy mutatóba a modernista iráni filmművészet osztályából is, méghozzá a fesztivál fő tematikáját jelentő szerelmi krízis-történetek köréből (mint az *Asztigmatizmus* har-sány családi drámája, amelynek válási sztoriját a tanárnőjébe szerel-

mes kisfiuk tragédiába forduló sztorija ellenpontozza vagy az *Afrikai ibolya* csendes háromszög-története egy új-raházasodott asszonyról, aki új otthonába fogadja a magatehetetlenné vált első férjét); a *Termeszek* Kiarostami-féle *road movie*jében egy harminc körüli szerelmespár szeli át terepjáróján az északi Alborz-hegységet, ám (belső) útjuk során olyan váratlan események-be ütköznek, amelyek rendre a stáb és a rendező aktív beavatkozását igénylik elakadt, meghibásodott járművektől a két főszereplő között kipattanó szak-mai vitáig. Helyenként a Woody Al-len-filmek kikacsintó önreflexivitását idézi a fesztivál talán legszerethetőbb alkotása, Alireza Motamedi színész-író elsőfilmje, a *Reza*, amely ugyancsak egy válás keretében helyezi szerelmi törté-netét, méghozzá egy édesbűs komédia formájában, amely akár az *Egy elvált férfi ballépéseinek* iszfahani párdarabja is lehetne. A szakítás/elválás mellett a másik legnépszerűbb tematikát jelentő irak-iráni háború filmjei is számos kü-lönléte látásmódot képviseltek: a skála egyik szélén a rekordmennyiségű ha-zai díjat nyert *Elveszett szoros* (Bahram Tavakkoli) látványos-mozgalmas ka-landtörténete helyezkedik el, afféle perzsa *Ryan közlegény megmentése*-ként, amelyben öt katonatárs a háború utolsó napjaiban kerül szolgálatának legvéresebb összezapásába az Abu Gharib szorosnál, hogy aztán heroikus-hazafias szólamok közepette sorra éle-tüket veszítsék egy szimbolikus jelen-tőségűvé vált ütközet során – a másik véglet a *Ciprus a víz alatt* (Mohammad Ali Bashe Ahangar) lehengerlő erejű, költői képsorokkal megtűzdelt melo-drámája, középpontban egy fiatal ka-tonamártír holttestével, amelyet egy adminisztrációs tévedés folytán egy-szerre két család is magának követel. Bármilyen műfajból kerültek ki, stílust követtek vagy eszméket képviseltek, a Fajr szimurgját alkotó harminc madár minden hibája ellenére ott hordozott valami pozitívumot magából az iráni filmművészetből, legyen az szociális ér-zékenység, expresszív formanyelv, erő-teljes verbalitás – sőt a fesztivál végére az is kiderült, mi az a közös érték, amely egységet teremt sokszínű seregükből: a szenvedély, amelyet nem indulatok vagy vágyak hajtanak, inkább a mára divatjamúltnak tartott hit abban, hogy a film hegyeket mozgat. •

„Mind keményen fogalmazó, sötét darab”
(Ahmad Reza Motamedi:
Kötéltánc
– Andishe Fooladvand)



JAFAR PANAHI ÉS A CENZÚRA
KRÁNICZ BENCE

A tiltás virágai

JAFAR PANAHI NYOLC ÉVVEL EZELŐTT TILTOTTÁK EL A FILMKÉSZÍTÉSTŐL ÉS ÍTÉLTÉK HÁZI ŐRIZETRE. NÉGY FILMJÉT MUTATTÁK BE AZÓTA.

Jafar Panahi, a ma élő legnevesebb iráni rendező nem 2010-ben kezdett csatározni az iráni cenzúrával. Karrierje során jóformán végig végzalták a hatóságok: már első nagyjátékfilmjét, *A fehér léggömböt* (1995) is nehezen tudta leforgatni, *A tükör* (1997) elkészítése után pedig semmilyen állami támogatást nem kapott. 2000-ben, a velencei filmfesztivál fődíjával jutalmazott *A kör* bemutatója után a filmjeit betiltották Iránban, és négy évig nem rendezhetett újra. Tudván tudva, hogy a fundamentalista jobboldal közellenségének számít, Panahi 2009-ben a zöldpárti jelölt, Mirhossein Mousavi kampányát támogatta, és nyilvánosan vitatta a választás tisztaságát, amely politikai ellenfele, Mahmoud Ahmadinejad újraválasztását hozta. Ezután, 2010 márciusában törtek rá a házában a rendőrök, hogy családjával és az éppen nála vendégeskedő barátaival együtt letartóztassák.

A következő hónapok kálváriájáról a nyugati sajtó is beszámolt, igaz, az iráni rezsim vádakozásainak megfelelően, egyre kisebb lendülettel. Panahit előbb meg nem nevezett okok miatt tartották fogva, majd miután a legbefolyásosabb filmesek – Steven Spielbergtől Martin Scorsesén át Robert De Níróig – petícióban követelték a szabadon bocsátását, az iráni hatóságok államellenes bűncselekményekkel és propagandával vádolták meg a rendezőt. Az ítélet: hat év börtön és húsz évi eltiltás a filmezéstől. A kialakuló nemzetközi botrány hatására a felsőbb bíróság, noha helyben hagyta az ítéletet, a börtönbüntetést házi őrizetre enyhítette. A politikai vezetés

várakozásai szerint Jafar Panahi karrierje 2011-ben véget ért volna: a bírósági döntés értelmében nem írt és nem rendezhetett, az otthonát évekig nem hagyhatta el. A filmezéstől való eltiltásra Panahi azzal válaszolt, hogy azóta korábbi munkatempójánál is sürűbben, két évente csinál filmet.

MUSZAJ-FŐHŐS

A Panahi-filmek története innentől kezdve több is, kevesebb is egy szuverén szerző művészi munkájának történeténél. Több, amennyiben minden film a diktatúrának mutatott középső ujj: amíg nem zártok börtönbe, vagy nem állítotok mellém őrséget, filmet fogok csinálni. A művek megítélése szempontjából nem kellene, hogy számítson, mégis rendre bekerül a hírekbe, rendezőjük hogyan csempészi ki a filmeket az országból, milyen szolidaritási akció szerveződik a fesztiváloktól távol maradó Panahi miatt, és mit mondanak neves és szabad művész kollégái a tartahatatlan helyzetről. Az *Ez nem egy filmet* (2011) tartalmazó pendrive tortába csomagolva jutott el a Cannes-i fesztivál előzsűrijéhez, a *Három nő* (2018) premierjén ugyanott üresen maradt egy szék a rendezőnek. A nemzetközi forgalmazók finom falatok kíséretében egyezhettek meg a film bemutatásáról az első vetítést követő fogadáson, miközben a rendező még mindig nem hagyhatja el a hazáját. Az efféle farmuci helyzetek leválnak a filmekről, a szélesebb közvélemény számára – és olykor a fesztiválokon Panahiról nyilatkozó filmeseknek is – mégis fontosabbak, mint maguk a művek.

Ha a bemutatás körülményei egyszerre növelik a Panahi-filmek hírérté-

két és terelik el a figyelmet művészi értékeikről, úgy a cenzúra kijátszásának kényszere szintén ellentmondásos helyzetet teremt: a korlátozások gúzsba kötik a rendezőt, de nyilvánvalóan inspirálják is. A tiltás életbe lépése óta bemutatott filmek eltávolodnak a pályát nyitó gyerektörténetektől és a kétezres évek szikáran társadalomkritikus, az önreflexiót jobbra nélkülöző Panahi-műveinek hangvételétől, és a szerzőt állítják előtérbe. Mondhatni, jobb híján, mert ha Panahi nem kap lehetőséget, hogy komoly stábbal, változatos helyszíneken forgasson, akkor azt filmezi le, amit tud, vagyis végső soron saját magát. A házi őrizet magányosabb tette a rendezőt, a magány pedig felnyitotta saját művészi szíznáját: Panahi szereplőként is feltűnik mind a négy, 2010 óta készített filmjében, az *Ez nem egy film* és a *Taxi Teherán* (2015) esetében pedig egyenesen ő a főszereplő és a főhős.

Ez nem jelenti azt, hogy újabb filmjei ne kapcsolódna ezekkel a korábbiakhoz, ugyanannak a szerzői életműnek szerves részeit képezve. Az *Ez nem egy film* története éppen úgy banálisan hétköznapi és kívülről szemlélve jobbra eseménytelen, mint *A fehér léggömbben* a zsebpénze után kajtató kislány délutánja. Panahi megreggelizik, elbeszélget a beugrós gondnokkal – csupa jelentéktelen, mindennapi esemény, amely itt a cselekvésképtelenség jele, a rendezőt ugyanis otthonülésre kárhoztatták. Szinte ösztönös önvédelmi reakció, hogy teljes emberi és művészi lefokozottságának pillanatában Panahi kidomborítja és közszemlére teszi művészi öntudatát: lakása fogságában arról beszél a kamerát tartó operatőr barátjának, milyen filmet tervezett volna leforgatni, ha nem hozna el-lene ítéletet, és szóba hozza *A tükör* híres trükkjét, amikor a kislány főhős egyszer csak kiszáll a filmezés nevű játékból, és a „valóságban” is hazaindulna. A rendező azt sugallja, neki is itt lenne az ideje abbahagyni a szerepjátszást, ám valójában éppen ezzel a párhuzammal tesz hitet a továbbforgatás igénye mellett. A 2010 utáni Panahi-filmekben *A tükör* előzménye után még kuszábbá válik fikció és valóság viszonya: Panahi folyton dokumentarizmust mímél, a képbe komponálja és a cenzúra mementója-



ként viszi színre magát, eközben megrendezett szituációkat filmez le. Amit látunk, egyszerre a külső, diktatórikus valóság, és belső művészi szabályok szerint működő fikciós világ. Olyan zárt játéktér, amelyet az *Ez nem egy film* hőse is felrajzol maga köré, hogy egy soha meg nem valósuló film jeleneteit eljátszhassa.

A dokumentarista attitűddel folytatott játék és a bonyolult önreflexiós stratégia ugyanakkor nemcsak a Panahi művészi öntudatát megerősítő terápia eszköze, illetve a kényszerítő erejű intézkedésekből adódó egyetlen lehetséges alkotói válasz, hanem a modernista iráni film hagyományához való kapcsolódás jele is. Ahogy mestere, Kiarostami, úgy Panahi is magától értetődően mozog abban a kulturális tradícióban, amelyet az iráni filmrendezők társadalmi presztízse, sztárustátusza tesz különlegessé. Éppen akkor, amikor a törvény erejével szakítanak el ettől a hagyománytól, Panahi visszatér hozzá. Nemcsak közéleti megnyilvánulásaiban, ha-

„Jobbára megfigyelő marad”

(Három nő – Behnaz Jafari és Jafar Panahi)

ha ebben a szerepben nincs ironia, ha Panahi szinte eltelni látszik saját művészi fontosságának tudatával. Ilyenkor nyugodtan jusson eszünkbe, a rendező milyen árat fizet a tanító-mester státuszáért.

Köztiszteltetben álló és az emberek között közvetíteni hivatott figuraként jelenik meg Panahi a *Taxi Teherán*ban is. A film forgatása idején már elhagyhatta a lakását, csak az országot nem, így aztán lakása helyett egy másik, bezártságra utaló térben, egy autó volánja mögött látjuk viszont. Ahogy utastól utasig, kerülettől kerületig követik egymást a film epizódjai, egyre egyértelműbbé válik, hogy a mutatott kép a Nyugatnak szól: Panahi kedélyes kalauzként villantja fel a teheráni mindennapok egy-egy társadalmi problémáját, a kisemberi frusztrációkat. Művészileg éppen azért gyengébb a film, mert a szerkezet túlságosan

mesterkelt és egyszerű, a rendező pozíciója pedig egyoldalú. Az életműre utaló reflexiók – jelentőséggel bíró aranyháltól öntudatos kislányig – inkább tűnnek a Panahi-katalógus fel-lapozásának, mint a történet szerves részeinek, és ugyancsak keresettek a társadalomkritikus futamok a halál-büntetés-párti bűnözőtől a taxi végső kirablásáig.

Az utolsó utas, a Panahi rendező-kollégája mellett kiálló, a hatóságok fenyegetésében élő művészekkel szolidaritást vállaló nő jelenete nyílt panaszlevél: újabb és újabb értelmiségek kerülnek kiszolgáltatott helyzetbe, miközben külső segítség aligha várható. A rendező egykedvűen tájékoztat a körülményekről, a képviselő kedvéért viszont lemond a tőle megszokott, összetett formanyelvről. Az eltöltés óta forgatott dokufikciós filmjei közül az *Ez nem egy film* lassabb, bonyolultabb, a *Taxi Teherán* a drámainak szánt jelenetek – elsősorban a haldokló férfi története – ellenére szórakoztatóbb és felszínesebb, a lefajtott düh viszont mindkét film mögött érezhető.

PÁLYÁN KÍVÜL

Formai szempontból az a 2010 utáni Panahi-film a legizgalmasabb, amely a legtávolabb jut az iráni társadalmi problémák tárgyalásától, és egy olyan művészi élethelyzetet mutat be, amelynek első látásra nincs köze a diktatúrához. Ahogy az *Ez nem egy film* esetében a kamerát tartó Mojtaba Mirtahmasb, a *Behúzott függönyök* (2013) stáblistáján egy másik alkotótárs, A körforgatókönyvét is jegyző Kambuzia Partovi van feltüntetve társrendezőként. A Berlinlén Ezüst Medvét nyert filmben Partovi elsősorban mégsem társrendező, hanem színész és író, e két szerepe pedig össze is csúszik: egy olyan íróat játszik, aki bezárkózik magányos víkendházába, hogy nyugodtan dolgozhasson. Nem sokkal később egy testvérpár jelenik meg a házban, akik egy tüntetés után a hatóságok elől menekülnek (ezeket a jeleneteket nem Panahi, hanem valóban Partovi írta). A valódi fordulat viszont nem ez, hanem amikor megsejtjük – előbb vizuális nyomokból, például filmplakátok láttán –, hogy valójában Jafar Panahi háza a történet helyszíne. Majd felbukkan maga Panahi is, a név nélküli íróhős és a vele maradó, forradalmár attitűddel lázongó nő pozíciója pedig elbizonytalanodik.

A film elején könnyen átláthatóan mutatkozik a szerzői szándék: az író Panahi alteregója, az alkotói válság leküzdésére szolgáló, önként vállalt rab-ság Panahi cseppet sem önként vállalt elszigeteltségének tükré. A rendező bátor és rokonszenves vállalása szerint az egyedüllét, legyen bár kényszerű vagy szabadon választott, lehetőséget ad az alkotásra, a művészi megújulásra. Panahi felfogása szerint a munkától való eltiltás érdekében kiszabott házi őrizet valójában pont, hogy serkenti a munkát, hiszen magányában mást sem csinálhat, csak dolgozni tud. „Más is van az életben, mint a munka” – okítja az utcáról betoppanó lány az íróat. „Igen, de számomra minden más idegen” – feleli a férfi, és bizonyára Panahit visszhangozza. A nő viszont arra akarja rávenni az íróat, hogy politikai értelemben is foglaljon állást, segítsen a házba bekeredezkedő testvérpárnak. Hiába zárja ki a külvilágot vastag, fekete függönnyel, a valóság rendre betör hozzá. A képlet mégsem ilyen egyszerű, mert a testvérpár státusa is bizonytalan. A báty egyik pillanatban még a házban van,

majd eltűnik, húga pedig gyanúsán úgy viselkedik, mint aki kifejezetten az író akarta felkeresni, nem csak véletlenül tört rá a házában.

Panahi mint szereplő megjelenése végképp összegabancolja a szálakat: noha egy fedél alatt jár-kezel velük, nem találkozik az ideológiai vitába keveredő íróval és a nővel. Nem többek ők a rendező fejből kipattant szereplőknél, jelentőségük mégsem gyengül, mert kettejük történet szála továbbra is tétlen bír, miközben Panahi voltaképpen nem csinál semmit. A rendezőt tétlenségre kárhoztatják, de figuráinak megvan a saját életük. Panahi egyszerre hívja fel a figyelmet saját fogságára és hívja ki a szabadságát azáltal, hogy filmjei szereplőjeként táltalja magát. Ugyanazt a játékot folytatja, amit *A tükrökben* kezdett el: egyszerre fokozza le és emeli fel szereplőit, néha a Valóság, néha a Fikció feliratú dobozba pakolja őket, míg végül sem a figurái, sem ő, a néző meg pláne nem tudja, melyik dobozban is volna a helyük. Van egyáltalán doboz?

A ravasz önreflexiós hálózat felépítése mellett Panahi karrierje egyik legviccesebb jelenetét is leforgatja a *Behúzott függönyökben*. Az író kutyája érdeklődve nézi a híradót, amelyben éppen a kötelezőt érvénnyel befogott teheráni kóbor kutyákról beszélnek. A kutya a tévében figyel, amint a rendszer ellenségévé válik, az ő helyzete mégis kivételes, mert háziállatként jó-módban és biztonságban élhet, igaz, bezárva. A csattanó: az író kutyáját Jafar Panahi viszi magával, mikor a film végén elhagyja a házat.

Legújabb filmjében, a *Három nőben* Panahi ugyancsak a háttérbe húzódik, és az *Ez nem egy filmmel* vagy a *Taxi Teheránnal* ellentétben másnak engedi át a főhösszerepet. A történet középpontjában ezúttal egy színésznő áll, aki rejtélyes videóüzenetet kap: egy kamaszlány segélykiáltása jut el hozzá, amelyben a lány elmeséli, hogy ő is színészi pályára akart lépni, ám ezt a családjá megtiltotta, ezért az öngyilkosságba menekül. A hősnő nem tudja mire vélni az üzenetet, de aggódik, így megkéri Jafar Panahit, hogy vigye el a lány falujába. Rég láttuk Panahit ilyen nagy utat megtenni egy film kedvéért, nem véletlen, hogy szerettei féltik is a bajtól. „Ugye nem csinálsz filmet már megint?” – kérdezi tőle telefonon

rosszat sejtő anyja. Panahi nem árulja el az igazat, mert természetesen forgatni indul, északnyugatra, a török határ közelébe. Noha vidéken is sokan felismerik, és egyesek nyíltan azt várják tőle, hogy oldja meg a problémáikat, a rendező ezúttal jobbra megfigyelő marad.

A *Három nő* nem az ő története, hanem három nőé. Három nemzedék nőalakjainak, három színésznőnek jut fontos szerep a történetben: a kamaszlány pályája el sem kezdődhetett, a hősnő éppen a pálya csúcán van, a falu szélén élő, idős színésznő pedig már visszavonult. Panahi társadalmi problémafelvetései a *Taxi Teheránnal* ellentétben itt nem kimódoltak. A *Három nő* a női önállóság és érdekérvényesítés lehetőségeiről, az érvényesülés érdekében hozott áldozatokról és felvállalt hazugságokról, a béklyóvá váló családi kötelekekről szól. Ezek a témák persze párhuzamba állíthatók a rendező korlátaival és dilemmáival, mégis üdítően hat, hogy Panahi nem nyíltan önmagáról beszél, hanem szerényebben, visszafogottabban vesz részt a produkcióban – miközben a hősnő az idős színésznő házában vendégeskedik, ő az autójában vár. Eközben letagadhatatlanul az ő filmjét látjuk, ugyanazokat a küzdelmes női sorsokat, mint *A körben* vagy a *Pályán kívül* (2006) futballszurkolóinak történetében. Mintha Panahi az eltiltás óta most először nem elégedne meg azzal, hogy távirati stílusban tájékoztat az iráni közélet botrányairól, hanem mélyebbre megy, bonyolultabb társadalmi csapdákat mutat be, és tartózkodik az ítélekezéstől. „A legfontosabb, hogy mindent megmutass” – mondja neki operatőre az *Ez nem egy filmben*, mikor bekapcsolva az asztalon hagyja a kamerát. A *Három nőben* Panahi elrejti a saját méltatlan helyzete miatt érzett fájdalmát, hogy azokról beszéljen, akik nála rosszabb körülmények között, még több korlátozástól fojtogatva élnek. Azért persze a diktatúráról is van véleménye: szerinte azt csak bekapcsolt kamerával lehet megdönteni.

HÁROM NŐ (Se rokh) – iráni, 2018. Rendezte: Jafar Panahi. Írta: Jafar Panahi és Nader Saeivar. Kép: Amin Jafari. Szereplők: Behnaz Jafari, Jafar Panahi, Marziyeh Rezaei. Gyártó: Jafar Panahi Film Productions. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 100 perc.

IRÁNI RENDEZŐK AMERIKAI ZSÁNERFILMJEI
BENKE ATTILA

Csador nélkül

A KORTÁRS IRÁNI SZÁRMAZÁSÚ NYUGATI RENDEZŐK AZ AMERIKAI FILMIPAR MŰFAJAIT A ZSARNOKSÁG ÉS SAJÁT KULTURÁLIS IDENTITÁSUK ELEMZÉSÉRE HASZNÁLJÁK.

Ne adjunk a kezükbe olyan veszedelmes játékszert, mint a filozófia meg a társadalomtudomány, melyek segítségével a tényeket esetleg kapcsolatba hozhatnák egymással. Ez az út vezet a búskomorság felé. Bárki, aki szét tud szedni és össze tud rakni egy tv-falat, s erre ma már majdnem mindenki képes, boldogabb annál, aki a világmindenséget méregeti, és egyetlen képletbe akarja sűríteni, aminek az ára az embertelen egyedüllét. Tudom, mert megkíséréltem... a pokolba az egészszel!" – ecsetelte a kiégett, nihilista Beatty kapitány a kételkedő könyvégető Guy Montagnak Ray Bradbury 1953-as *Fahrenheit 451*-ében. Bradbury bevallása szerint negatív utópiája a gondolkodásellenes, a kis szabadságokkal és látszati-

léttel tömegeket manipuláló diktatúráról szól, és nem a Szovjetunió, hanem éppen az Egyesült Államok McCarthy-korszaka ihlette, amikor az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság (HUAC) társadalomkritikus műveik miatt rendezőket, írókat és más művészeket vádolt kommunista kollaborációval.

Ray Bradbury később saját maga is adaptálta és aktualizálta regényét, melyből egyértelműen a tömegmanipuláló fogyasztói kapitalizmus kritikája vált időtállóvá. Ezért is készülhetett el a François Truffaut-féle 1966-os filmváltozat, és többek között emiatt rendezett a könyv alapján az iráni származású amerikai Ramin Bahrani egy friss HBO-tévéfilmet. A 2018-as *Fahrenheit 451*-ben már nem olyan könnyű elpusztítani a veszélyesnek tartott irodalmat,

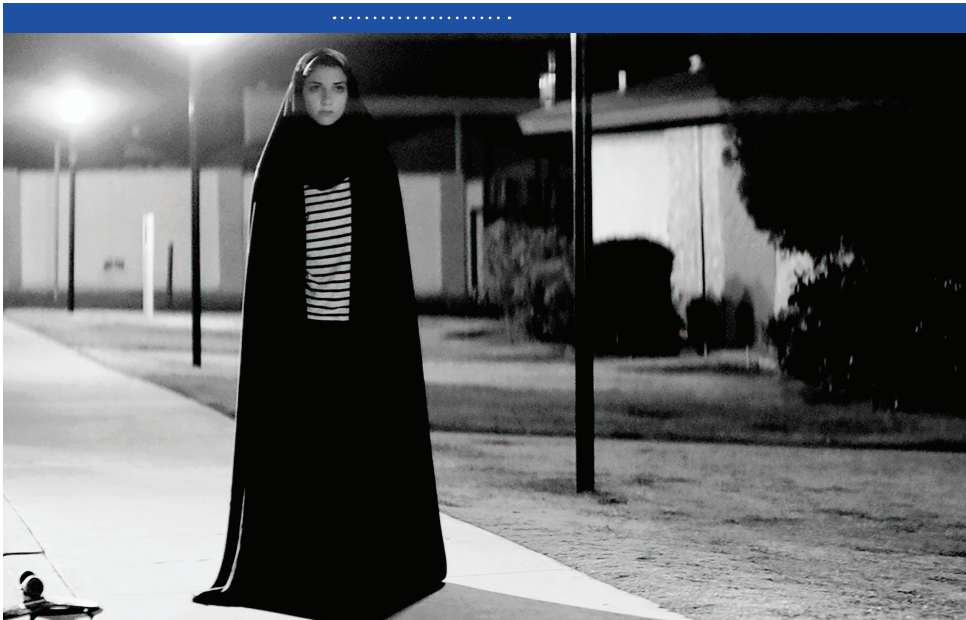
„Kettős identitás és otthontalanság”
(Ana Lily Amirpour:
Csadoros vérszívó
– Sheila Vand)

mint korábban, hiszen a digitális technika vívmányainak (könnyű sokszorosíthatóság, világháló, felhő alapú tárhelyek stb.) köszönhetően bárhol és bármilyen formában hozzájuthatnak az emberek a szépirodalomhoz és a filozófiához. Bahrani ötletes újítása szerint a történetbeli tűzoltók már nem szimplán könyveket vagy adattárolókat semmisítenek meg. Az új *Fahrenheit 451*-ben a könyvégető karhatalom egyfelől felhőkarcolókra kivetített interaktív showműsorrá változtatja a barbár akciókat, másfelől a *the 9* névre keresztelt internetet a rendszer végletekig leegyszerűsíti, hogy az embereknek csak a szűrt hírek szalagcímét kelljen elolvasnia, és valódi szöveg helyett csupán *emojikkal* (hangulatjelekkel) kelljen kommentálniuk például a kultúra elpusztítását.

Ramin Bahrani filmje többek között a napjainkban a nyugati demokráciákban és Kínában, valamint Iránban is egyre direkter cenzúrázott és lebutított online médiakultúrára reflektál. Érdekes módon interjúkban kevés iráni származású nyugati rendező (jobbára csak a teheráni születésű Hossein Amini és Babak Najafi) beszél nyíltan a vallási dogmák és a törvénykezés összefonódása miatt börtönszerű anyaországról, ahonnan sokak szülei az 1979-es Nyugat- és Amerikaellenes forradalom miatt menekültek el. Viszont ahogy Ramin Bahrani *Fahrenheit 451*-ében, úgy Zal Batmanglij *Sound of My Voice*-ában (2011), Ana Lily Amirpour *Csadoros vérszívójában* (2014), Nima Nourizadeh *Beszerveve* (2015) című filmjében vagy Babak Najafi *Bérgyilkos Maryjében* (2018) is megjelenik az elnyomás mellett a kettős identitás, az identitáskrisis és az otthontalanság érzése. Azaz a Nyugaton dolgozó, iráni származású rendezők amerikai műfajfilmjeikben a műfajjegyek felhasználásával fogalmaznak meg társadalomkritikát és beszélnek ellentmondásos státuszukról.

A DIKTATÚRA ÖRÖK

Az iráni származású nyugati rendezők filmjeihez a kulcs a Ray Bradbury könyvében allegorikus formában megjelenő párhuzam az antidemokratikus útra lépő nyugati demokráciák és a keleti diktatórikus rendszerek között. Az ötvenes években



a McCarthy-korszakban a kommunista-ellenes hatalom ugyanúgy ideológiai alapon vonta felelősségre a hollywoodi filmeseket (Edward Dymtryk, Abraham Polonsky, Carl Foreman, Dalton Trumbo stb.), mint ahogy a Szovjetunióban és a kelet-európai országokban a nyugatellenes rezsimiek a reakciónak bélyegzett rendezőket (lásd például nálunk Szóts István és Magyar Dezső ellehetetlenítését, az 50-es illetve a 70-es években).

A diktatórikus és antidemokratikus gyakorlat nem változott, csak kifinomultabbá vált. Az 1979-es iráni forradalom után például alkotmányba foglalták a korlátozott, az iszlámot és az emberi jogokat nem sértő „szabad” véleménynyilvánítást. A szólás- és sajtószabadság persze a gyakorlatban nem létezik a közel-keleti országban, a Reporters Without Borders szervezet jelentése szerint Iránban évente rendkívül sok újságíró kerül börtönbe. Emellett a szigorú vallási dogmák (fatvák) alapján kormányzott országban a jelenlegi Legfőbb Vallási Vezető, Ali Khamenei ellensége a szabad internetnek, ezért aztán korlátozzák a letöltési sebességet, ami miatt rengeteg külföldi oldal elérhetetlen. Továbbá ismeretes, hogy Jafar Panahi filmrendezőt jó ideig házi őrizetben tartották, és Panahi *Taxi* (2015) című filmjében is elhangzik, hogy a rendszer nem tűri a „rút realizmus”-t. Ezért nem meglepő, hogy mint a *Fahrenheit 451* disztópiájában, úgy a jelenkori Iránban is számos könyv (például Salman Rushdie: *Sátáni versek*, Dante Alighieri: *Pokol*, Jean-Jaques Rousseau: *A társadalmi szerződés*) van tiltólistán, és a Teheráni Nemzetközi Könyvvásáron gyakran előfordul, hogy hazai és külföldi írók művét nem engedik bemutatni. „A könyvégetések korának leáldozott... és egy napon a kiadatlan könyveink el fognak jutni az olvasókhoz” – jelentette ki Yaqma Golrouyi költő, az egyik kitiltott mű szerzője.

A keleti és a nyugati diktatórikus vagy antidemokratikus módszerek ma is párhuzamba állíthatók, ahogy arra Noam Chomsky vagy Sheldon Wolin rávilágítanak. Wolin ezért is használta az amerikai Bush-rezsimre a „kifordított totalitarizmus” (*inverted totalitarianism*) fogalmát, mert a szerző szerint ugyan nem nyílt diktatúráról (hanem „menedzselt demokráciá”-ról) van szó, de az ideológiai kontroll közvetetten érvényesül az élet minden területén. Ennek eleme, hogy az alkotmányosan szabadnak nyilvánított sajtóban és a médiában szűrt hírek jelennek meg,

és hogy a 9/11-re és a terrorveszélyre hivatkozva a hatalom behatol az egyén privátszférájába a digitális technika eszközein (okostelefonok, laptopkamerák stb.) keresztül. De Chomsky és Wolin állításaival konform a Donald Trump által is támogatott menekült- és arabfóbia, melynek ürügyén az Egyesült Államok társadalmát a kormányzat kerítéssel és fallal „védi meg”. Ennek eredményeként erősödnek Amerikában az alternatív jobboldali mozgalmak, és elszaporodnak az olyan xenofób támadások, mint a júliusi Los Angeles-i eset, mikor egy fiatal nő egy időse mexikói férfire támadt „menj vissza Mexikóba” kiáltással.

VARIÁCIÓK AZ ELYNYOMÁSRA

A diktatúra iráni és amerikai változata is megjelenik az iráni származású rendezők filmjeiben. Ramin Bahrani a *Fahrenheit 451*-et bevallottan többek között az új szélsőjobb riasztó erősödése miatt készítette el, és a tűzoltók megjelenésükben és mentalitásukban is sokkal határozottabban fasisztoidok, mint Truffaut 1966-os adaptációjában. Truffaut-nál Beatty kapitány nem örült vezér, inkább a népet és Guy Montagot „helyes” útra terelő racionális atyafigura. Bahraninál a szögletes arcú és magas Michael Shannon által játszott, a *Mein Kampf*ot is előszeretettel forgató Beatty jóval kegyetlenebb negatív hős, aki felsőbbrendűnek, szinte istennek képzei magát, mert szerinte ő emelte ki a szürke tömegből a nélküle semmit nem érő Montagot, aki Bahrani filmjében történetesen színesbőrű.

Izgalmas Ana Lily Amirpour két disztópikus története, a *Csadoros vérszívó* és a *The Bad Batch* (2016) is. Előbbiben egy Bad City nevű, Mexikót és Iránt egyaránt idéző fiktív város a fő helyszín, ahol egy magát csadorral és hidzsábbal álcázó vámpírlány bünteti meg a kiszolgáltatottakon élőködő elnyomókat. Utóbbiban pedig szintén egy fiatal nő a főszereplő, akit kitoloncolnak egy sivatagba valahol Texas és Mexikó határán, és kannibálok, majd egy örült diktátor fogságába kerül. Mindkét filmben a nőket szexuálisan kizsákmányoló férfiak képviselik az elnyomó hatalmat, ám a *Csadoros vérszívó* beszédes motívumai (csador és egyéb keleti tárgyak) miatt, Amirpour szándéka szerint is inkább az iráni hatalmi berendezkedést kritizálja és figurazza ki. A *The Bad Batch* a kerítés, az amerikai déli határ illetve a Jason

Momoa által alakított másik számkivett antihős mexikói származása miatt egyértelműen az amerikai migránsellenes társadalmi-politikai klímát stilizálja a posztapokaliptikus sci-fi zsáner eszközeivel. (A 2016-os film még az elnökválasztás előtt készült.)

Direktebben jeleníti meg a régóta világban levő amerikai demokrácia egyik fő problémáját Nima Nourizadehtől a *Beszerveve*, mely a *mandzsúriai jeleltől* (1962) is sokat merít, hiszen egy manipulált fiatal fiúból, a drogos Mike-ból csinál szuperügynököt a CIA. Nourizadeh műve a paranoiathriller és a komédia eszközeivel mutatja be a kétes hírnevű Központi Hírszerzés által behálózott Amerikát, ahol senki, még akit elvileg addig szeretett (Mike barátja, Phoebe) sem az, akinek látszik, és ha valami miatt veszélyesnek bizonyul, bármikor kitörlik őt a létezésből is.

A *Beszerveve* nem annyira kifinomult, akciófilmes formában mutatja be az állandó ellenőrzést, megfigyelést, a demokrácia maszkja mögött megbúvó totalitarizmust. Sokkal érdekesebb azonban Zal Batmanglij és Brit Marling két közös filmje, a sci-fi *Sound of My Voice* és a politikai thriller *A Kelet* (2013), melyek egyaránt a beépülésről szólnak, és tulajdonképpen az iráni és az amerikai modellt szintetizálják. Az Alan J. Pakula thrillerjeiért (*A Parallax-terv*, 1973, *Az elnök emberei*, 1976) rajongó Batmanglij és Marling közös élményükből (hosszabb időt töltöttek el egy anarchista csoporttal) merítettek ihletet a két filmhez, azonban nem lehet nem észrevenni a *Sound of My Voice* és *A Kelet* vallási, fundamentalista felhangjait. Előbbiben a jövőből érkezett, fehér csadorszerű ruhában megjelenő Maggie nevű nő által alapított szekta áll a cselekmény centrumában, utóbbiban pedig az élővilágot mérgező nagyvállalatok ellen merényleteket elkövető ökoterrorista csoport a főszereplő. Mindkét filmben az elvileg rossz oldalon álló antihősök (Peter és Lorna, a Maggie lejárataján dolgozó újságírók, Sarah, a Hiller Brood nevű cég ügynöke) beépülnek a szélsőséges csoportokba, melyek átformálják a protagonisták gondolkodását, vagy inkább rájuk kényszerítik saját dogmaikat. A *Sound of My Voice*-ban és *A Kelet*-ben is hangsúlyosak a különböző manipulatív csoportrituálék: előbbiben a szekta épületébe lépés előtti fürdés, a jellegzetes, több fokozatú kézfürdés, és mind-

két filmben a válogatott alapanyagokat tartalmazó ételek fogyasztása. A legerősebben persze a *Sound of My Voice* idézi fel az iráni teokráciát, hiszen Maggie egy prófétaszerű „legfőbb vallási vezető”, aki nem tűr semmiféle alternatív véleményt, a kételkedőket (mint Petert) nyilvánosan megbünteti, vagy végleg száműzi. A *Keletben* viszont erősebb a „menedzselt demokrácia” motívuma a teljhatalmú, gátlástalan nagyvállalatok jelenléte miatt. Mindkét film fanatikus csoportja végső soron ugyanolyan diktatórikus, mint a rendszer, ami ellen harcolnak.

ITT IS OTTHON VAGYUNK?

Az iráni származású rendezők disztópiában és politikai thrillerjeiben tehát a teokratikus iráni diktatúra és az amerikai „menedzselt demokrácia” modelljei érhetők tetten. A diktatórikus és antidemokratikus berendezkedések pedig az alkotók másik közös tapasztalatával, a kettős identitás és a határpozíció problémájával hozhatók összefüggésbe. A *Fahrenheit 451*, a *Sound of My Voice* és *A Kelet hősei* a forradalmi, szektás és szélsőséges csoportokkal találkozási meghasonlanak, ugyanakkor az új önazonosságot közvetítő közösséggel is szembe kerülnek a cselekmény során (ez utóbbi alól kivételt képez a *Fahrenheit 451*, melyben a könyvmegőrző ellenálló, az Eelek abszolút pozitív figurák). A *Csadoros vérszívóban* szép szimbólum, mikor a vérszívásra és éjszakai életre kényszerülő önbíráskodó főhős lány találkozik a Drakulának öltözött kisstűlő Arash-sal, a másik főszereplővel. A vámpírizmus mindkét figura esetében a magányt és a kirekesztettséget szimbolizálja, csak éppen a lány tényleg vámpír, míg Arash csupán pozícióját tekintve az, mivel nem találja helyét a szürke Bad Cityben. A *The Bad Batch*ben Ana Lily Amirpour ugyanúgy két magányos, bolyongó, traumatizált lélek kapcsolatát bontja ki, ám itt a főszereplők otthontalansága és identitáskrizise az Egyesült Államok latin-amerikai és arab menekültjeinek és etnikumainak diszkriminációjával hozható összefüggésbe. Ahogy természetesen a *Beszervezve* CIA által üldözött, egy jelszóra halálosztóvá változó, menekülő hősének identitásvarát is az állandó utazás, a megállapodás hiánya és a bizalmatlanság okozza.

Ám az identitásválság és az otthontalanság témája legmarkánsabban a



két teheráni születésű, Nyugatra szakadt rendező, Houssein Amini és Babak Najafi műveiben, a klasszikus nőiök és Michelangelo Antonioni filmjeinek nyomdokában járó *Kétarcú*

januárban (2014) és a John Cassavetes *Gloriája* (1980) által ihletett *Bérgyilkos Maryben* (2018) jelenik meg. Az elnyomás motívuma a Patricia Highsmith bűnregényét adaptáló *Kétarcú januárban* legfeljebb a három főszereplő kapcsolatában érzékelhető, a *Bérgyilkos Maryben* pedig az antagonistá Benny bűnszervezete tekintélyelvű klasszikus maffiafamilia, nem az iráni vagy amerikai modell szerint működik. A Svédországban felcseperedett Babak Najafi családja szétszakadására (testvérei és nagyszülei maradnak Iránban) emlékezett vissza egy interjúban meghatározó traumaként, míg az Egyesült Királyságban új hazára lett Houssein Amini a sötét világlátását meghatározó iráni forradalmat, szülei válását és az idegen országba költözés megrázkódtatását jelölte meg forgatókönyvei (például a *Drive*, 2011) és a *Kétarcú január* legfőbb ihletforrásaként.

Ezért nem véletlen, hogy Najafi *Bérgyilkos Maryjében* egy elárvult fekete kisfiú, a bűnözőknek dolgozó utagyerek Danny az egyik főszereplő, akinek szülei haláláért éppen a fiút lelkiismereti okokból felkaroló magányos címszereplő felelős. Dannyben és Maryben közös, hogy lelkileg megnyomorítottak, újra és újra feladni kényszerülnek korábbi életüket, hogy megmeneküljenek az őket üldöz

„A demokrácia maszkja mögött megbúvó totalitarizmus”

(Ramin Bahrani: 451 Fahrenheit – Michael B. Jordan)

gengszterek elől. A *Kétarcú januárban* szerelmi háromszög és egy baleset láncolja egymáshoz a gazdag amerikai kalandort, Chestert, annak feleségét, Collette-et és a görög-amerikai idegenvezetőt,

Rydalt egy forró görögországi éjszakán. A történet a két férfi, Chester és Rydal ellentmondásos kapcsolatára, rivalizálására van kihegyezve, minthogy a riválisok tulajdonképpen egymás tükörképei, ugyanaz a probléma sodorja őket a bűn útjára: az idegenségérzet. A csalásért és emberölésért körözött Chester idegen Görögországban, ugyanakkor bűnei miatt nem térhet vissza Amerikába. Rydal határpozíciója miatt egyik kultúrához sem tud igazán tartozni, és hiába beszél folyékonyan a helyiek nyelvét, a hatóságok és az átlagemberek őrá is ferde szemmel tekintenek, amiért az amerikai Chesterrel tart, ráadásul önhibáján kívül tettétárássá válik.

Ezek a zsánerfilmek tehát az iráni származású, kettős identitású alkotók félelmeit és traumáit fejezik ki. A műfajfilmekbe csomagolt önvallomások pedig folytatódhatnak a jövőben. Ramin Bahrani a *Fahrenheit 451* témáját kívánja kiterjeszteni Aravind Adiga regényéből a Netflix számára készülő Indiában játszódó filmben, a *A fehér tigrisben*. Elmondása szerint Ana Lily Amirpour is rákapott a sötét disztópiákra, így tőle is számíthatunk még valamilyen különleges műfajfilmre. Houssein Amini és Zal Batmanglij pedig folytatják a témába vágó tévésorozataikat (*McMafia*, 2018, *The OA*, 2016). •

SEHENSWERT/SZEMREVALÓ

A változatlanság diadala

SCHREIBER ANDRÁS

IDÉN IS A NÉMET ÉS OSZTRÁK FILM SZÍNE-JAVÁT HOZTA MAGYARORSZÁGRA A SZEMREVALÓ FILMFESTIVÁL, AMELYNEK LEGIZGALMASABB DARABJAIT SIKE- RÜLT EGY TÉMÁRA FELFÜZNI.

Legyen szó történelmi helyzetet újragondoló filozofikus mozgóképről, road-movieről, kíméletlen akciófilmről, áldokumentumfilmről vagy művészportréről, aki az idei Szemrevaló alapján próbálja lemérni, mi foglalkoztatja leginkább a német nyelvű (német és osztrák) filmeseket a 2010-es évek végén, az könnyen arra a következtetésre juthat, hogy az egyes darabok valamiféle új-egzisztencialista felfogásban a legújabb konzervativizmus mentén rendeződnek össze. Feltéve, hogy

sem az új-egzisztencializmusnak, sem a neo-konzervativizmusnak az égvilágon semmi köze a nagy és kis politikához, legfeljebb a történelemhez: egyszerűen arról a felismerésről van szó, hogy ha az ember kapkodva-hirtelen akar élethelyzeteket megoldani, akkor rosszabb lesz minden, ezért inkább maradjon, ahogy van. Vagy, hogy eleve elrendeltetett – ugyanazokat a köröket futjuk, unos-untalan. Az új-egzisztencializmus és legújabb konzervativizmus a német filmben tulajdonképpen neo-klasszicista: a

„Ítéletre vár a Purgatóriumban”

(Christian Petzold:
Tranzit – Paula Beer és Franz Rogowski)

mozgókép korai (német) melodrámáinak szellemében szólnak arról, hogy az ember akárhogy is próbál a fényre törni, valami, vagy valaki (gyakorta önmaga) visszahúzza a sötétségbe; és ugyanígy, az árnyékban is látjuk a fényt (a Szemrevaló történelmi filmjei mindkét esetre hoznak példát).

Christian Petzold, a Berliini Iskola legkiemelkedőbb alkotója tulajdonképpen formailag és tematikailag is erre épít a kezdetektől: az újat és a réggit (formanyelvet, történelmi analógiákat) összeolvastva ébreszti rá nézőjét a folyamatosságra, az újraismétlődésre. Legújabb alkotása, az Anna Seghers regénye alapján készült *Tranzit* hőse a náciak elől menekülve próbál átjutni Franciaországon, csak hogy ez nem a második világháborús Marseille, elektromos autók cikáznak a modern épületek között, a dialógus kortalan ugyan, de a filmnyelv anakronisztikusan a negyvenes éveket idézi: mintha a háború soha nem is ért volna véget, a fenyegetettség a mában is ugyanaz, a menekülés folyamatos, csak épp megérkezni nincs hová. Vagy ahogy a filmbeli anekdota is szól, amelyben a bűnös ember megérkezik a purgatóriumba és az ítéletre vár, mi lesz a sorsa az örök időköz – évszázadnak tűnő idő után derül ki számára, hogy már a pokolban van, és az ítélet tulajdonképp maga az értelmetlen várakozás. Az ember egy egész életet le tud élni úgy, hogy változásra vár, és közben próbál úgy tenni, mintha csinálna valamit: Petzold filmjében a szerelem is csak átmeneti időtöltés, ki kell tölteni az időt, csak hogy az idő nem múlik, minden nyomasztóan folytonos, a végfőcím is a Talking Heads zenéjére pereg, úton vagyunk a semmibe.

Az osztrák Hans Weingartner (*Edukatoren*) road-movieja, a *303* ugyan épp egy „idillikus” nagy utazást elevenít fel, amelyben véletlenül egymás mellé sodródó fiatalok osztják meg egymással a címben megidézett Mercedes modellt, és magvas gondolataikat olyan súlyos témákról, mint az öngyilkosság, a drogfüggőség, a konzumerizmus vagy a háború, és ahol a lány és a fiú eltérő okból indult útnak, de végül együtt érnek célba. Weingartner első blikkre könnyű szerelmes road-moviet készített, csak hogy nagyon is komoly dilemmából kiindulva: sorszerű, vagy akarattal irányítható-e a szerelem?



A szabad akarat és az eleve elrendeltetés ütköztetése pedig – nem véletlen a rengeteg társadalomfilozófiai dialógus, amivel tulajdonképp a rendező kitölti a filmjét – más élethelyzetekre is átültethető (ahogy az sem véletlen, hogy a 303 csak a kerettörténet dilemmáját igyekszik feloldani).

Az egymásra ismerő szerelmeseknek még könnyű dolguk van, átveregődnek a semmin, de annak, aki „bűnre van ítélve” biztos a végzete, és az út is rögs. Legalábbis, ha hihetünk a másodgenerációs német-török Özgür Yildirimnek. A hamburgi iskola fenegyereke már erőszakban tobzódó debütálásával (*Chiko*, 2008) is igyekezett bizonyítani, hogy otthonosan mozog a német alvilág bugyraiban, legújabb filmje (*Nur Gott kann mich richten*) sem nélküli az efféle csontig hatoló hitelességet. A gengsztermozik szabályai szerint a bukás elkerülhetetlen, persze szó sincs Tony Montana kaliberű nagymenőkről (ráadásul a királydrámákra hajazó gengszterfilmek felemelkedés-bukás-történetében – legalábbis kafei és petzoldi olvasatban – is a felemelkedés csak illúzió, a nagymenők a hatalmat hajszolva észre sem veszik, hogy már a pokolban vannak), csupa kisstílus alak próbál előrébb jutni. Az utolsó nagy dobás (az albán drogmáfia látszólagos kirablása) balul sült el, aki csak belekeveredik az ügybe, rajta veszt. Csak isten ítélkezhet – állítja a cím, de Yildirim jéghideg, sötét világa nélküli a spirituális utazást, nincs megtérés, sem megváltás, de még katarzis sem, legfeljebb eleve elrendelt kárhozát, hiába próbálnak a frankfurti üldözés szereplői a tisztességtelenségben is tisztességesek maradni, épp a legemberibb bűnük és erényük, a ragaszkodás (szeretet) okozza a vesztüket.

Yildirimnél a gengszter és a rendőr egyaránt a körülményei és az azokból eredeztethető saját rossz döntéseinek áldozatául esik. A Szemrevaló legszórakoztatóbb filmjében, a *Lux* – A fény harcosában az első német szuperhős az internetes médiagépezet elvárásai miatt hajszolja magát egyre kellemetlenebb helyzetekbe, s hagyja magát eltéríteni eredeti missziójától. Daniel



Wild szatírájában az egyszerű berlini árufeltöltő szuperhős-kosztümöt készít magának, és Lux néven segít a rászorulóknak, élelmet visz a hajléktalanoknak, beszerzi a szükséges gyógyszereket, demonstrációt szervez a kilakoltatások ellen, az őt felfedező filmesek viszont a naiv balekot látják benne, akiből olcsó viccet csinálva tudnak nézettséget és profitot termelni. És akkor sem ijednek meg, amikor a projekt kicsúszik a kezük közül – a show-businessben mindenki pótolható, még Németország első igazi szuperhőse is. Wild szerint a videómegosztókkal nem csak a szenzációhajhász „realityk” száma, de a közönség cinizmusa is megnőtt. Hol van már a *Truman Show* megnyugtató zárata, amikor a tévézők egy emberként szurkoltak, hogy Jim Carey megtalálja az ajtót a stúdió végtelen horizontjánt?! Ha egy show főhőséből bohócot lehet csinálni, akkor ugyan kit érdekel, miféle tragédiák áldozata, és milyen nemes ügyeket karol fel – egy a lényeg, az instant szórakozás, a káröröm diadala. A *Lux* a szuperhősfilmek zsánerét is a feje tetejére állítja, vagy legalábbis azt mutatja meg, hogy a valóságban egyáltalán nincs szükségünk szuperhősökre, aki maszk mögé bújva visz véghez nemes cselekedeteket, az nem lehet más, csak kiröhögni való balek, vesztes, kevesebb a nézőnél, hiszen az internet szokásjoga szerint, aki nem vállalja magát, az hazudik. Aki pedig le akarja leplezni a producerek

„A showbizniszben mindenki pótolható”
(Daniel Wild: *Lux* – Franz Rogowski)

mesterkedéseit, az csupán sértődött konteogyáros, amit mi sem bizonyít jobban, mint youtube-csatornájának számtalan nézettsége.

A *Fény* hősnője is leginkább addig érdekes közönsége számára, amíg tehetségéhez fogyatékoság is társul. Barbara Albert filmje a gyerekkorában megvakult Maria Theresia Paradisnak (1759-1824) állít emléket, annak az osztrák zongoraművésznek, akinek játéka Mozartot is lenyűgözte (neki ajánlotta a Zongoraverseny op. 18-at), s akit Franz Anton Mesmer sikeresen kezelt huszoneves korában. Paradis visszanyerte a látását, de Albert filmjében a látással tehetségromlás párosul, Paradis maga akar visszatérni a megnyugtató sötétbe, hogy csak a hangokra koncentrálhasson. A csoda nem a látás, hanem a tehetség visszanyerése, a visszatérés a biztos recepthoz – a nem túl szép, kiválóan zongorázó nő senkit nem érdekel, talán még a kérőket sem, de egy vak zongorista: kuriózum. Albert persze nem is annyira Paradisra koncentrál, hanem a nők helyzetére a 18. századi Bécsben, de a feminista dráma tágabb értelemben a mindenki számára elfogadható állapotok konzerválását pártfogolja. Beletörődő hozzáállás ez ma a német filmben, lecsengtek a nagy forradalmak, a változással sokszor többet veszítünk, mint nyerünk – ez az új-egzisztencialista legújabb konzervativizmus, csendes belenyugvás abba, hogy a nap nem miattunk kel fel. •

TEGNAP

Kijutni a labirintusból

BASKI SÁNDOR

NYOLC ÉV UTÁN KÉSZÜLT EL KENYERES BÁLINT MAROKKÓBAN FORGATOTT PSZICHOLÓGIAI THRILLERE, AMELY KÖVETKEZETES FOLYTATÁSA A RÖVIDFILMES ÉLETMŰNEK.

Kenyeres Bálint debütáló filmjében egy középkorú építész egy letűnt szerelem emlékét kutatja kitarótan és reménytelenül. Talán maga sem tudja, miért keresi, mit remél tőle, de a vágy, hogy megtalálja, legyűrhetetlen. Csábító gondolat Victor Ganz küzdelmét az alkotóéval párhuzamba hozni – a rendező a pályakezdést követően közel másfél évtizedig hajszolta a nagyjátékfilm álmát, és az ötlet megfogása után is még nyolc évre volt szükség, hogy a *Tegnap* eljuthasson a bemutatóig. És ahogy Victor, úgy Kenyeres sem feltétlenül azt találja meg az út végén, amit keres, az igazi sikert, jobb híján, az útvesztőből való kijutás pusztá ténye jelentheti.

A *Tegnap* majdnem minden szempontból logikus folytatása a páratlanul sikeres rövidfilmes életműnek. A *Zárástól* a *Hajnal előtt*ön át a *A repülés történetéig* fokozatosan tágult ki a tér, így jutottunk el a kocsmától a búzamezőn át a normandiai tengerpartig, miközben a rendező formai eszköztárát nem cserélte le, csak bővítette. A *Tegnap* már egy egész ország-

részben, Marokkó különböző városaiban és sivatagában játszódik, de a prizma, amin keresztül ez az európai szemnek idegen világ feltárul, látszólag ugyanaz. Kenyeres nagyjátékfilmes bemutatkozásában is az Antonionival induló modernista iskola hagyományait követi, az esztétikai folytonosságot többek közt a hosszú beállításokra építő elbeszélői stílus szavatolja. Kamerája most sincs összekötve a főszereplővel (a román Vlad Ivanov ideális választás volt), Viktort sokszor egy biztonsági kamera szemszögéből, kilométeres totálból figyelhetjük, máskor a kocsijából a forgalmas utcára kiszálló férfit csak a szelvédőn keresztül követjük – ezek a megoldások nyilván a gerillaforgatás nehézségeit is áthidalják egyben. Kenyeres konkrét vizuális-tematikai motívumokat is átment rövidjeiből: az emlékezés folyamatát madeleine süteményként beindító kulcsjelenet a *Zárásban* látotthoz hasonló kocsmai milőben játszódik; az idő nem csak itt, de mintha a *Tegnap* egész világában megdermedt volna. Noha a műfaji elemekkel feldúsított cselekmény jóval komplexebb, mint a *Hajnal előtt*ben vagy *A repülés történetében*, a körkörös szerkezetű dramaturgiában ezúttal is a véletlen a legfőbb katalizátor.

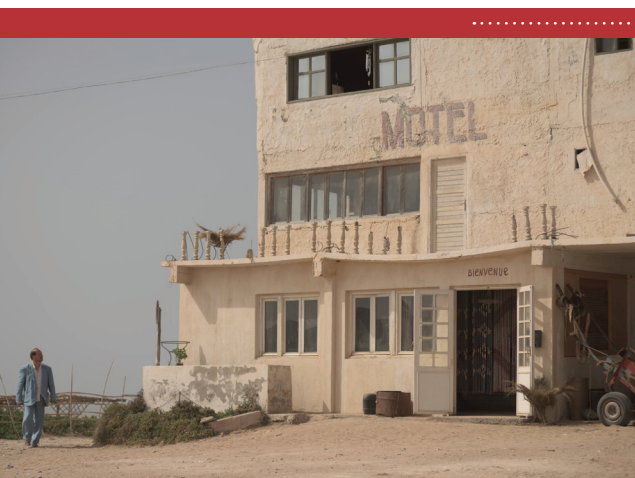
Lényeges különbség ugyanakkor, hogy az utazás most nem kívülről, hanem belülről vezet, az egzotikus marokkói környezetet ugyan realista kulisszaként fényképezi Fillenz Ádám kamerája, de attól a pillanattól kezdve, hogy a film elején Victor kilép a portálként funkcionáló kompgyomrából, egy életszagú,

mégis metaforikus térbe kerül. A húsz éve nyomtalanul eltűnt rejtélyes nő után kutatva minduntalan múltja és tudata egyre mélyebb rétegeibe vezető ajtókon, kapukon kell áthaladnia. Fizikai mozgása valójában látszólagos – emlékezetes beállítás, ahogy a szállodai futópadon egyhelyben lohol –, nyomozása illúzió csupán. A nővel folytatott viszonyáról tanúskodó régi, megsárgult fotók, amelyeket bizonyítékként lobogtat, információkat nem, csak hangulatokat közvetítenek, egyedül számára jelentenek bármit is. A *Tegnap* ilyenformán hiába vonultatja fel a noirthrillerek sötét figuráit, és kecsegtet a megfejtés reményével, a műfaji jelölők csak álcaként szolgálnak. A zsánerközhelyeket ezzel ugyan elkerüli Kenyeres, de a főhős útjának állomásai így is ismerősek: először mások szavahihetőségét, személyét kérdőjelezi meg – kezdve azzal, hogy barátjának új feleségében a régit látja –, végül saját emlékeinek hitelessége, és ezáltal identitásának alapjai is megrendülnek.

Rövidfilmjeiben Kenyeres nem várt el azonosulást a közönségtől, a szereplőktől függetlenül, önálló pályán mozgó kameraszemszög ezt nem is tette volna lehetővé, helyette inkább tesztelte, provokálta a nézőt. A *Zárás* vagy a *Hajnal előtt* fő kérdése, hogy milyen hatással van ránk, ha egy drámai eseményt szenttelen, külső szemszögéből vagyunk kénytelenek végignézni. A *Tegnap*ban a rendező elvileg emeli a tétet, a felszín körbesvenkelése helyett a főszereplő fejébe akar behatolni, de ahhoz, hogy a nézőt érdekelje ez a pszichológiai mélyfúrás, az azonosulás, de legalábbis az együttérzés feltételeit is illene megteremteni. Ha nem lepeződne le idejekorán, hogy a műfaji kontós csak kamuflázs, könnyebben befogadható és sokkal izgalmasabb is lenne Victor utazása, de ahogy a rövidfilmes, úgy a nagyjátékfilmes Kenyeres sem hajlandó kompromisszumokat kötni.

TEGNAP (Hier) – német-magyar, 2018. Rendezte és írta: **Kenyeres Bálint**. Kép: **Fillenz Ádám**. Vágó: **Arányi Vanda**. Producer: **Taschler Andrea** és **Jamila Venske**. Szereplők: **Vlad Ivanov** (Ganz), **Djemel Barek** (Djemel), **Jacques Weber** (Werner), **Gamil Ratib** (Virgile) **Féodor Atkine** (Miniszter), **Johanna ter Steege** (Klara). Gyártó: **Mirage Film Production / ONE TWO FILMS / Traviss Film / Rotterdam Films**. Forgalmazó: **MITTE Communications**. 112 perc.

„Egész világában megdermedt”
(Vlad Ivanov)



CSUKLYÁSOK – BLACKKKLANSMAN

Az ébredő erő

KRÁNICZ BENCE

SPIKE LEE FÉKEZHETETLEN ENERGIÁJÚ KRIMIVÍGJÁTÉKÁBA ELLENTMONDÁSOS POLITIKAI ÜZENETET CSEMPÉSZETT.

Spike Lee akkor is izgalmas rendező, mikor rossz filmeket csinál. Termékeny alkotóként ez meglehetősen gyakran megtörtént vele bő harmincéves pályafutása során. Különösen a kétezres években veszett el, erre az évtizedre datálható az életmű talán leggyengébb filmje, a stílárú ízléstelensége miatt fájó emlékként kísértő *Utál a csaj*. Meglepő, hogy Lee nagy visszatérése, a rangos cannes-i díjat nyert *Csuklyások* voltaképpen ennek a nagyot bukott 2004-es filmnek a receptjét hasznosítja újra, amennyiben egy abszurd elemekkel tarkított, hajmeresztő fordulatokat sorjázó komédiát kombinál dühösen társadalomkritikus, propagandajellegű üzenetével. A két film kontextusa persze a társadalmi környezet és a rendező pozíciója szempontjából is egészen más. Lee 2018-ban közel sem számít olyan jelentős rendezőnek, mint a kétezres évek fordulóján, mikor az *Egy sorozatgyilkos nyara* és *Az utolsó éjjel* dupla bravúrával bizonyította, hogy nemcsak a fekete közönség szószólója-

ként tarthat rá számot Hollywood, hanem szélesebb közönséghez szóló – ha úgy tetszik, „fehér” – midcult-filmek avatott szerzőjeként is. A legutóbbi években viszont a bukást bukásra halmozó Lee visszaszorult a függetlenfilmes színtérre: a *Chi-Raq* vagy a *Da Sweet Blood of Jesus* műfajjátékai leginkább csak elkötelezett rajongóit érdekelték, miközben egy ideje már az afroamerikai közösség sem nála, hanem Jordan Peele vagy Donald Glover produkcióiban látja meg aktuális helyzetének tükörképét.

A jelentéktelenné válástól tartva Lee arra a belátásra juthatott, hogy ismét a nézők szélesebb köréhez kell intéznie intelmeit, ezekben viszont esze ágában sem volt lemondani a hangsúlyosan fekete nézőpontról. A hetvenes évek végén a Colorado Springs-i Ku Klux Klan-sejtbe beépült fekete rendőr, Ron Stallworth története eszményi alapanyagot szolgáltatott a rendezőnek egy maximálisan közönségbarát krimivígjátékhoz, amelyben a blaxploitation-hagyományokhoz híven nagy-dumás és tiszteletlen főhős összehaverkodik fehér kollégájával, hogy együtt leplezzék le a környékbeli fajgyűlölők kisszerűnek és szánalmasnak ábrázolt társaságát. A történet kifogásolható pontja éppen az, hogy nincsenek igazán magasra helyezve a tétet: noha Lee a végjátékra halálos veszélyeket és thrillerszituációt tartogat, ez kissé kimódoltnak tűnik, és alig feledtetni, hogy Stallworth akciójának lényege valójában néhány rasszista vidéki bunkó elnászpángolása, nem valódi bűnözők kézre kerítése.

„Lankadatlan éberséget kíván”
(John David Washington)



A takaréklángon tartott feszültség azonban belefér abba a történetbe, amely Lee műfaji megközelítése szempontjából szócsatákkal tarkított kedélyes *buddy cop* nyomozósdi, ideológiáját tekintve pedig a „fekete felsőbbrendűséget” bizonyító tételfilm. Valójában nincs racionális magyarázat arra, Stallworth miért kockáztatja a lebukás veszélyét azzal, hogy a kapcsolatfelvétel után nem adja át az akciót fehér munkatársának. Erre csak szimbolikus válasz adható: mert ő azt is megteheti, hogy fehér fajgyűlölőnek adja ki magát, annyival okosabb mindenkinél. A történet végén szereplők és nézők egyként kénytelenek belátni, hogy a kedvenc színük a fekete, függetlenül attól, hogy ők maguk milyen bőrszínű vagy társadalmi hátterű emberek. A rendező legnagyobb leleménye az, hogy a remek poénokkal teli, fékezhetetlen energiájú *Csuklyások* valóban mindenkire szól, sem a blaxploitation-gettóba, sem a függetlenfilmes kispályára nem szorul be – sőt Cannes-ban is versenybe válogattak egy olyan felhőtlen vígjátékot, amelytől Lee egyébként joggal várhatja karrierje legnagyobb bevételeit.

A laza és lendületes *Csuklyásokat* bárkitől szívesen néznénk, didaktikus üzenetet viszont csak Spike Lee alkotói karaktere hitelesítheti. Vagy még ő sem: az epilógusként a múltbeli történethez csapott aktuális kitekintés a charlottesville-i tragédiára és napjaink rasszista bűncselekményeire ugyanolyan merész és propagandisztikus képzettársítás, mint az *Utál a csaj* párhuzama a Watergate-botrány és a Bush-kormányzat intézkedései között. Régi szokását felelevenítve Lee most is fekete testvérei arcába üvölti, hogy lankadatlan éberséget kíván tőlük. Mindenki döntse el maga, hogy a könnyed műfajgyakorlathoz illesztett direkt politikai felhívást a multiplexekbe zseniálisan becsempészett trójai sötét lónak látja, vagy a film művészi érdemeit leromboló, primitív indulatkeltésnek.

CSUKLYÁSOK – BLACKKKLANSMAN (BlacKkKlansman) – amerikai, 2018. Rendezte: **Spike Lee**. Írta: **Kevin Willmott, David Rabinowitz** és **Charlie Wachtel**. Kép: **Chayse Irvin**. Zene: **Terence Blanchard**. Szereplők: **John David Washington** (Ron Stallworth), **Adam Driver** (Flip Zimmerman), **Laura Harrier** (Patrice), **Topher Grace** (Duke), **Corey Hawkins** (Kwame Ture). Gyártó: **Blumhouse / Monkeypaw / Filmworks**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 135 perc.



rei nem képesek eljuttatni egy kielégítő tetőpontig. Amennyiben az eredeti címben szereplő Ezüst-tó a mozivászon, Mitchell megragad a csillogó felszínén – mélyének kincsei kartávolságon kívül maradnak.

VARRÓ ATTILA

A jelenés

L'apparition – francia, 2018. Rendezte: Xavier Giannoli. Írta: Jacques Fieschi és Marcia Romano. Kép: Eric Gautier. Szereplők: Vincent Lindon (Mayano), Galatée Bellugi (Anna), Patrick d'Assumção (Borodin), Elina Löwensohn (Villeneuve), Alicia Hava (Meriem). Gyártó: Curiosa Films. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 144 perc.

Amostani francia filmdömpingben egyre rosszabb alkotások jutnak el hozzánk. Az egy kaptafára készült érdektelen-humortalan romkomokhoz képest üdítő kivételt jelent Xavier Giannoli alkotása – mert máshogy rossz, mint a közelmúltban látott francia művek. *A jelenés* súlyos dráma, amely a hit kérdését járja körül. Főhőse egy francia riporter, aki a legveszélyesebb háborús zónákban tevékenykedik, és az életveszélyes munka során nemrégiben veszítette el egy közeli kollégáját. Ha tehát valakire ráférne egy kis hit és vigasz, az épp Jacques Mayano, akit szinte karmikusan talál meg egy vati-

Kaliforniai rémálom

Under the Silver Lake – amerikai, 2018. Rendezte és írta: David Robert Mitchell. Kép: Mike Gioulakis. Zene: Disasterpeace. Szereplők: Andrew Garfield (Sam), Riley Keough (Sarah), Laura Leigh (Mae), Zosia Mamet (Troy), Topher Grace. Gyártó: Pastel Productions / Stay Gold Features. Forgalmazó: Cinetel. Feliratos. 139 perc.

Miután David Robert Mitchell a 2015-ös *Valami követtel* visszacsempészte az álomszerűséget a kortárs amerikai horrorfilm fősodrába (utat nyitva a *Tűnj el!* vagy az *It Comes at Night* sikerének), meredeken felívelő pályájának *Ponyvaregényében* rögtön a posztmodern zsáner-hommage-ok és szerzői manírok aprópérezére is váltotta. A *Kaliforniai rémálomban* ezúttal a James Ellroy nevével fémjelzett modern Los Angeles-noir dekonstrukcióját végzi el az álomlogika láncfűrészével, valahol *A nagy Lebowski* és a *Kék bársony* határsávjában. Huszonéves *slacker*-hőse a szemben lakó dögös szom-

széd lány váratlan eltűnése után hobbinyomozásba kezd, egyre mélyebbre süllyedve a Silver Lake bohémnegyed sötét és zavaros mélyvizébe, ahol bizarr bűnözők szedik áldozataikat öleb-sorozatgyilkostól bagolyfejű *femme fatale*-ig – a rejtély kulcsa helyett azonban csak újabb és újabb pop-kulturális összeesküvés-elméletre talál, a *noir-mystery* pedig átadja helyét a horromisztikumnak.

2012-es *low-budget* első filmje óta Mitchell elkötelezett krónikása az amerikai kamaszálmok mögött rejtőző végtelen ürességnek, filmjeiben elveszett illúziókat katalogizál. Első Szerelemről (*The Myth of American Sleepover*), Örökifjúságról (a *Valami követ* könyörtelen szörnyetege maga az elkerülhetetlen felnőtté válás, amelyet a szex-szel, utazással, baráti bulikkal csupán kissé elodázni lehet, elszökni előle soha), vagy éppen a Korlátlan Szexuális Kalandokról, amelyet a *Kalifornia rémálom* nyomoz-

zása ígér recskakezű *voyeur*-hősének – ám valódi beteljesülések helyett csupa *coitus interruptus* lidércnyomások kudarcaival szembesíti. Mintha csak maga a film is egy ilyen megszakított aktusba vonná a nézőt, a talányosabbnál talányosabb epizódok érzéki élmények áradatával ingerlik szexi filmidézeteiktől kihívó formai truvájokon át a Lynch-bazár minden csábkellékéig (lopakodó zoom, édesbús dízőz-szám, matroska-szerkezet), ám sem érdektelenné váló története, sem sablonos központi karakter-



nos iskolás biológiai ismeretekkel is kiszűrhető blódségekért sajnos a tengert vörösre színező vér és a leszakadó végtagok bűnösen szórakoztató látványa sem kárpótolhatja a nézőt.

BASKI SÁNDOR

Mission: Impossible: Utóhatás

Mission: Impossible – Fallout – amerikai, 2018. Írta és rendezte: Christopher McQuarrie. Kép: Rob Hardy. Szereplők: Tom Cruise (Ethan), Henry Cavill (August), Simon Pegg (Benji), Ving Rhames (Luther), Rebecca Ferguson (Ilsa), Sean Harris (Solomon), Alec Baldwin (Alan), Vanessa Kirby (Fehér Özvegy). Gyártó: Bad Robot Productions, Alibaba Pictures. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 147 perc.

A filmtörténet szuperügynökei Amostanában nem teljesítenek túl jól. A ráncfelvarráson átesett James Bond ismét elfáradt, Jason Bourne visszatérése sem sikerült, Jack Ryanre pedig már nem is emlékszünk. A *Mission: Impossible*-filmsorozat főhősét, Ethan Huntot viszont makacsul életben tartja a fáradhatatlan Tom Cruise. Im már a széria hatodik epizódjánál járunk, és az *Utóhatásban* a *Titkos nemzetet* is jegyző Christopher McQuarrie még több teret engedett az önreflexív humornak.

McQuarrie filmje ugyanis inkább Guy Ritchie *Az U.N.C.L.E. emberét* idéző, komolyan vehetetlen kémthriller-paródia (talán nem véletlen, hogy itt is Henry Cavill az egyik főszereplő). Ethan Hunt ezúttal az új világrendet hirdető Szindikátus utódával, az Apostolokkal kerül szembe, és előlük szeretne elcsenni pár plutóniumtöltetet. Mivel Hunt a társai és egy triviális dramaturgiai baki miatt elszúrja az akciót, kénytelen együttműködni a CIA ügynökével, Augusttal, és a Fehér Özvegy által vezetett bűnszervezettel, majd egy kicsit a rettegett Szindikátus-veze-



tővel, Solomon Lane-nel is. Az *Utóhatás* minden korábbi epizódénál több triplacsavarral sokkolja a nézőt, ám a sok logikátlan fordulat olykor indokolatlanul is önparódiává silányítja a legújabb *M:I*-epizódot. Ebben a filmben tényleg senki sem az, akinek látjuk, és komikus módon Ethan önmaga identitását is kénytelen megkérdőjelezni. Persze az akciójelenetek új-fent látványosak, McQuarrie pedig igyekszik némi drámát csempészni a cselekménybe a szuperügynök és ex-felesége rövid találkozása révén. Ám Ethan és Julia melodramája sablonos és összecsapott, elvégre az *Utóhatás* mégis csak egy modoros *Mission: Impossible*-akciófilm, ami pont azt nyújtja, amire a rajongók húsz éve vágnak: bő kétórás szórakozásra amúgy kiszámítható nagy átverésekkel és kiélezett határidő-dramaturgiával.

BENKE ATTILA

A védelmező 2.

The Equalizer 2 – amerikai, 2018. Rendezte: Antoine Fuqua. Írta: Richard Wenk. Kép: Oliver Wood. Zene: Harry Gregson-Williams. Szereplők: Denzel Washington (McCall), Pedro Pascal (Dave), Ashton Sanders (Miles), Bill Pullman (Plummer). Gyártó: Columbia Pictures / Escape Artists. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 121 perc.

Tony Soprano egy valamiben biztosan tévedett. Az „erős, csendes hóstípus” korántsem tűnt el az amerikai tömegkultúrából, mostanában a hallgatag, bölcs tekintetű Denzel Washington az ügyeletes sheriff a városban. A fajsúlyosabb bűndrámák és a feledhető egynyári akciófilmek között ingázó Antoine Fuqua (*Kiképzés, Brooklyn mélyén*) a Kurosawa-stílus és a komor színek mellett frekvenciátlan épít Washington átható jelenlétére. Bár a konzervatív maskulinitást bálványozó rendezői életműben a hősök alapállása nem nagyon változik, a páros most először tényleges folytatást készített.

Igaz, a nyolcvanas évek tévésorozataiból átemelt önzetlen igazságosztó már korántsem

az a gépszerű megszállott, akit négy éve láthattunk. Az étteremben magányosan olvasgató, a gonoszt a lassított esőben pokolra küldő McCall ezúttal kimondottan érdeklődik az embertársai iránt, sőt, néha egyenesen csacsog velük. A sófőrként dolgozó férfi afféle szociális szuperhősként hallgatja az utasai panaszait. Két fuvar között rendre segít a rászorulóknak, legyen az prostituált, idős holokausztúlélő, művészi hajlamú gettólakó vagy a saját meggyilkolt ismerőse. A hurrikánba álmódott finálét leszámítva Fuqua lentebb csavarja a Tony Scott-féle esztétikát és a véres akciókat is a takarékos minimumon tartja. A könnyen kisakkozható, néhol kissé következetlen és széttartó történet tempója ráérős, a hangsúly a súlyos nézésekre és a nagyívű életbölcsekre kerül. A rendező minden korábbinál többet bíz Washingtonra, aki láthatóan élvezi a nagyvárosi bosszúállóként reinkarnálódott zen ronin szerepét. Fuqua a köpenyes-gummimaszkos slágerekre adna hagyománytiszteletlen férfias választ, kísérlete mégsem mutat túl a megbízható középszeren. Elsősorban fétisszínésze vibráló tehetségén múlik, hogy az efféle keménykedésekre fogékony célközönség úgy érezheti, megkapta jegye ellenértékét.

HUBER ZOLTÁN





Az én hősöm

Le retour du héros – francia, 2018. Rendezte: Laurent Tirard. Írta: Gregoire Vigneron, Declan May és Laurent Tirard. Kép: Guillaume Schiffman. Zene: Mathieu Lamolety. Szereplők: Jean Dujardin (Neuville), Mélanie Laurent (Elisabeth), Noémie Merlant (Pauline), Christophe Montenez (Nicolas). Gyártó: JD Prod / Studio Canal / Nexus Factory. Forgalmazó: Big Bang Média. Szinkronizált. 90 perc.

Durván általánosítva a vígjátékokkal gyakran az a probléma, hogy nincs meg a forgatókönyvben az a plusz munka, amitől a humor szellemes lesz. Ami összetettebb, mint a puszta jellem- vagy helyzetkomikum, túlmutat az olcsó nyelvi humoron és nem igyekszik altesti poénnal megúszni az igényes szórakoztatás feladatát. Időnként azonban szembejönnek olyan darabok, amelyeknek az arányai tökéletesek, ahol a gondosan felépített karakterek és a bennük kódolt feszültségek jó ritmusban adagolt konfliktusokban gerjednek össze, és a nézőtér felhangzik az önefeledt nevetés. Mint például az *Az én hősöm*.

A napóleoni háborúk idején a francia vidéki arisztokrata család kisebbik lánya, Pauline kezét megkéri a magabiztos és sármos Neuville kapitány.

Csak hogy amint a lány igent mond, a kapitánynak el kell mennie háborúba, és hiába ígéri, hogy minden nap írni fog, egy sor sem érkezik felőle. Az idősebb lány, Elizabeth sejteti, hogy a link kapitány azonnal elfelejtette a hűgát, ezért amikor Pauline belebetegszik a bánatba, elkezd Neuville nevében leveleket írni a testvéreinek: egyre vadregényesebb kalandokban ábrázolja a férfit, míg nem a kapitány egyszer csak lerongyolódva, dezertőrként hazatér. Ekkor Elizabethnek választania kell, hogy lelepleződik vagy tovább aszisztál a hazugsághoz.

A francia vígjátékokon és családi filmekben edződött Laurent Tirard forgatókönyvíróként és rendezőként is jegyzi a filmet, így az elismerés jó része őt illeti - különösen azért, hogy a képes volt úgy az emberi esendőségre és jellemhibákra koncentrálni, hogy egy pillanatra sem lesz cinikus vagy gúnyos. Sem pedig giccses, mert amikor éppen túlcserdülne a romantika, valamilyen frappáns fordulattal fájdalommentesen kijózanítja a nézőjét. Ráadásul a Neuville-t és Elizabethet alakító Jean Dujardin és Mélanie Laurent kettőse is remek: amellet, hogy mindkét szerep jutalomjáték, a két színész szinte vibrál együtt a vásznon.

SÁNDOR ANNA

Végállomás: esküvő

Destination Wedding – amerikai, 2018. Rendezte és írta: Victor Levin. Kép: Giorgio Scali. Zene: William Ross. Szereplők: Keanu Reeves (Frank), Winona Ryder (Lindsay), Dj Dallenbach (Menyasszony), Ted Dubost (Vőlegény). Gyártó: CISS / Company 3 / GreenSlate / Snap Sound / Tunnel Post. Forgalmazó: Vertigo Média. Szinkronizált. 90 perc.

Az utóbbi években látványosan kibővülő esküvői szolgáltatások olyan letaglózó ütemben differenciálódtak, hogy ezzel még a piaci réseket különösen érzékeny amerikai filmgyártás sem tudott versenyezni. A *Bazi Nagy Lagzi*-mozik, *Másnapossággal* járó legénybúcsú-darabok és megrázó *Koszorúslány*-eposzok trendkövető termékei után viszont most a filmkínálat kerülhet lépéselőnybe, hiszen elkészült az esküvőellenesek esküvői vígjátéka.

Victor Levin író-rendező kisköltségvetésű munkája a násznép két kevésbé lelkes tagjának (a megbántott ex-menyasszony és a gyűlölködő féltestvér) találkozásán keresztül szólítja meg a házasság kőszá ötletére is grimaszolva legyintő, cinikus közönséget. Ráadásul mindezt egy valóban formabontó *screwball comedy* keretében teszi – hiá-

ba tűnik fel egy Párdubébi is a ceremónia egy pontján. A kiállhatatlan természetű főhősöknek egy háromnapos lagzit kell átvészelnüök a kaliforniai borvidéken, de ők a kötelező udvariasságra sem ügyelve vonják ki magukat a buliból, hogy inkább kibeszéljék feloldhatatlan világfájdalmukat és hangot adjanak az emberi kapcsolatok iránti általános megvetésüknek.

Végig nyílt titok: ez a film a drámaíró parádéja. Az író-rendező Levin gyakorlatilag egy másfél órás színpadi dialógot görget az andalító díszletetek között, melyben nemcsak a hírhedten faarcú színészek (Winona Ryder és Keanu Reeves) kapnak feltűnően kevés mozgásteret, hanem a kamera is megdermedve figyel, ahogy tapintatot hírből sem ismerő ripszjtjaikat hadarják. Legyenek bár az idilli dombokon, intim helyzetben, vagy a vendégseregnek szervezett kínai talpmasszázs, válogatott sértéseik szövegfolyamatát a műfaji szabályok által előírt gyengéd érzelmek megszületése sem tudja kikölkenteni. A megrögzötten szkeptikus szingliknek így egy pillanatra azt is elhithetjük, hogy már az esküvői filmekben sincsenek csodák.

ÁRVA MÁRTON





Tébolult

Unsane – amerikai, 2018. Rendezte: Steven Soderbergh. Szereplők: Claire Foy, Joshua Leonard, Jay Pharoah. Forgalmazó: Gamma Home Entertainment. 98 perc.

Több mint két tucat nagyjátékfilm és negyven sorozatepizód megrendezése után Steven Soderbergh-et ugyanaz a pionírszellem vezeti, mint nyolcvanas évekbeli indulásakor. Legújabb munkájában a thriller műfaj különböző altípusainak leltárját nyújtja, egyúttal új fényképezéstechnikákkal kísérletezik. A *Tébolult* az avantgárd lendülettel, extrém rövid idő alatt, uzsonnapénzből forgatott munkái sorát gazdagítja (mindössze tíz nap alatt készült, alig másfél millióból), és már a bemutatója előtt szép híre kelt, ugyanis Soderbergh – aki nem csak rendezőként, de operatőrként és vágóként is jegyzi a filmet – egy iPhone-nal (egy iPhone 7 Plus kamerájával) vette fel az egészet. Ez önmagában elég lenne ahhoz, hogy érdekessé tegye a filmet, de a *Tébolult* szerencsére nem csak emiatt érdekes.

A történet hőse Sawyer Valentini (az őt alakító Claire

Foy épp mostanában lép át a tévés szerepek világából a nagyköltségvetésű filmekébe), akit szörnyű múltja kísérti, egy szexuális zaklatás emléke gyötör. Hogy szabaduljon ettől, új városba költözik, és új munkát keres, mégis démonai foglya marad, ezért elmegy egy pszichiátriára, ahol viszont nem segítenek rajta, ellenkezőleg: bentmarasztalják, és pokoljárásra kényszerítik.

A *Tébolult* szabályos filmtörténeti enciklopédia: mintha Soderbergh a Fuller-féle *Shock Corridor* ötvenéves Polanski *Izonyatáival*, de közben a klasszikus thriller hagyományaira is épít. Kivált a műfaj egyik legrégebbi változatára, a 'woman-in-peril'-formulára, illetve a pszichothrillerek tradíciójára alapoz, de a protagonista sármjától megbabonázott antagonistát mozgó borzongatósmozikát is megidézi (*Végzetes vonzerő, Játszd le nekem a Misty!*). Az ágasbogas filmtörténeti referenciák többretegű szerkezetet rajzolnak ki. A *Tébolult* egyik díszjele a struktúrája, az, hogy jóllehet van egy világos, minden momentumában tökéletesen érthető és könnyűszerrel felfejthető rétege (eszerint a film egy szörnyű

konspirációról szól, aminek Sawyer a szenvedő anyja), de értelmezhető – mégpedig végig! – tudatfilmként is, melyben tehát a jelenetek a főhősnő fejében játszódnak.

A tudatfilmek világának megteremtéséhez jött jól az iPhone, amely ragyogóan deformálja, szűkíti-tágítja a teret, az pedig kiváltképpen szimpatikus, hogy Soderbergh végig önmérsékletet mutat, és meg sem próbálja a kézből vett, kócos snittekkel operáló filmek divatját követni. A zárlat néhány képsora kivételével végig statikus – jobbára nagy mélységű – kompozíciókat épít, amiket néhol a személyek és tárgyak szokatlan elhelyezésével bolidít, önfeledten, de nem öncélúan játszva a képsíkokkal. Amiképp ez a játék, úgy az is jól

áll a filmnek, hogy Soderbergh maradéktalanul kiaknázza az elmeegógyintézetek enteriőrjeinek eredendő szürrealiáját, sőt alkalomadtán – mint a kék színű gumiszobában játszódó jelenetekben – rá is erősít erre, mintegy előkészítve a kékbe pácolt végkifejletet.

A *Tébolult* korántsem tökéletes, itt-ott öreg klisék ballasztja nehezíti el, máskor – és pedig épp a tetőponton – a feszültségadagolása nem perfekt, mégis fontos film, már azért is, mert „üzenetnek” sincs híján: elkap, megmutat valamit a szexuális zaklatás áldozatokra gyakorolt hatásából és lélekpusztító természetéből.

Extrák: Werkfilm.

PÁPAI ZSOLT

M:I-1 Mission: Impossible

Mission: Impossible – amerikai, 1996. Rendezte: Brian De Palma. Szereplők: Tom Cruise, Jon Voight, Emmanuelle Béart. Forgalmazó: Gamma Home Entertainment. 106 perc.

Már már egyértelmű, hogy a *Mission: Impossible*-franchise valódi szerzője maga Tom Cruise, a filmek producere és sztárja, a most bemutatott hatodik epizód, a *Mission: Impossible – Utóhatás* kapcsán mégis érdemes felidézni, hogy a sorozat egykor éppen az egymást folyamatosan váltó rendezők eltérő látásmódjának köszönhető frissességét és életképességét. Cruise ugyan a kezdetektől fogva személyes ügyként tekintett a klasszikus



Csak most kezdődik

Just Getting Started – amerikai, 2017. Rendezte: Ron Shelton. Szereplők: Morgan Freeman, Tommy Lee Jones, Rene Russo. Forgalmazó: Bontonfilm. 91 perc.

Joggal támad balsejtelmünk, ha egy filmet „eldugnak” a kíváncsi kritikusok elől, mielőtt mozikba küldenék, márpedig a *Csak most kezdődik* esetében nem előzte meg sajtóvetítés az amerikai premiert. Sajnos a kész mű igazolja is rossz előérzetünket. Ron Shelton, a kilencvenes évek tisztességes iparos (*Ilyen a boks, Zsákolj, ha tudsz!*) másfél évtizedes szünetet követően ült újra a rendezői székbe, ám visszatérése dicstelen: akárha korábbi kudarca, a *Hollywoodi őrjárat* szerényebb kivitelű variációját látnánk. A *Csak most kezdődik* két öregúr története: Duke (Morgan Freeman) valaha a maffia szennyest mosta, ám a tanúvédelmi program keretében új életet kezdett, s egy időseknek fenntartott luxusotthon élére helyezték; ide érkezik meg Leo (Tommy Lee Jones), a veterán FBI-ügynök, s nemcsak a lakók életét bolydítja fel, de a két férfi egyúttal versengeni kezd egy szép, ám hívős nő (Rene Russo) kegyeiért.

Shelton meg sem próbálja kiaknázni a papírvékony történetben rejlő korlátozott lehetőségeket, ehelyett minden terhet a színészek vállára helyez. Jones és Freeman játéka azonban részben épp az elégtelennek bizonyuló rendezői instrukciók miatt lesz nyögvényelős, és a két nagyagyú mellé harmadikként felsorakozó Russo is csak rutinalakításra képes. Ennél is súlyosabb probléma azonban, hogy a film dramaturgiai szerkezete aránytalan. A *Csak most kezdődik* sehogyan sem akar elkezdődni: a rendhagyó expozíció (mely az alapszituáció felvázolásán túl a főhősök rivalizálását is elmé-



lyíti) a játékidő bő kétharmadát teszi ki, a fennmaradó néhány perc pedig kevésnek bizonyul a bonyodalmak kifejtésére (végül feltűnik a színen a maffia, és Duke fejét követeli). Ugyancsak zavaró, hogy a cselekmény során rendszertelenül cserélődnek a különböző műfaji minták: Shelton eleinte tétován lavíroz a szerelmi komédia és a buddy movie keskeny határmezsgyéjén, majd néhány szegényes látványvilágú akciószekvenciával zárja le a filmet. Mindez hiányérzetet eredményez: a rendező elfelejti elvarnani nemcsak az érzelmi szálát, de a két főhős kapcsolata is átláthatatlanul kusza marad, a végjáték lomha autós üldözése pedig kiábrándító. Nemkülönben az, hogy Jones és Freeman, valamint korosztályuk többi színész-nagysága lassacskán már csak hasonló geronto-komédiákban (*Született gengszterek*, *Last Vegas*, *Vén rókák*) kaphat főszerepeket.

Extrák: Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK

Lázadók

Kings – amerikai, 2018. Rendezte: Deniz Gamze Ergüven. Szereplők: Halle Berry, Daniel Craig. Forgalmazó: Gamma Home Entertainment. 98 perc.

Deniz Gamze Ergüven 2011-ben írta meg a *Lázadók* első forgatókönyvét, de finanszírozási nehézségek miatt csak 2016-ban indulhatott el

a kamera; s miután a két időpont között sikerült egy César-díjat és egy Oscar-jelölést (a legjobb idegen nyelvű film kategóriában) begyűjtenie a *Mustang* című debütáló munkájával, immáron nemzetközi sztárokat (Halle Berry, Daniel Craig) is be tudott vonni a produkcióba. A *Lázadók* szerzői és fesztiválfilm, nem mainstream stúdióprodukció, de témaválasztása így is aggályosnak mondható: a török származású francia filmes az 1992-es South Central-zavargásokról, pontosabban egy, az adott Los Angeles-i városrészben élő afroamerikai család hányattatásairól óhajtott történelmileg hiteles, szociológiai igényű művet forgatni.

Ergüven végig keresi, de nem igazán találja a súlypontokat: igyekszik bemutatni a nyolc gyermeket egyedül gondozó hivatásos nevelőszülő kálváriáját, a különböző generációkhoz tartozó fiatalok hétköznapi ví-

vódásait, a fekete környéket és a fekete közösséget, miközben a háttérben elhelyezett tévékészülékek a botrányos kimenetelű Rodney King-pert közvetítik, hogy biztosítva legyen a lassan kibontakozó konfliktus narratív háttere. Egyes jeleneteiben működik, akadnak megrázó és valóban vicces szkeccsek, de a sablonos karakterek nem válnak a tablószerű szerkezet előnyére. A felkaváró nyitány ereje s feszültsége gyorsan megtörik, a lehetetlenül idilli családi életképek mellett elsikkad a kétségbeesés és a rasszista erőszak egyébként hatásos ábrázolása, s miután a kulcsfontosságú jelenetekben nem jut messzebb a sztereotípiák és közhelyek felsorakoztatásánál, a film végső soron zavaros torzó marad. Az elhibázott alkotói döntések legkirívóbb esete, hogy az egyébiránt remekül játszó Halle Berryt az élet által jócskán megtaposott, falkányi gyermeket istápoló nevelőszülővel azonosítani még akkor is túlzó elvárás a befogadóval szemben, ha a fodrász, a sminkes és a kosztümös mindent megtett a kívánt hatás elérése végett. Ilyen ez a film: nem hibázik az alkotói szándék, méltányolandó a feminista nézőpont, de egy feketékről szóló, szociológiai természetű, all american tragédia valahogy nem illik egy európai író-rendezőnk kamerájára.

Extrák: Semmi.

GÉCZI ZOLTÁN



Az első szerelem

Craig Thompson *Blankets* című, vaskos képregénye a kétezres évek egyik legnagyobb amerikai sikere volt. A szakmában akkor éppen csak ismert Thompson gyerek- és kamaszkori élményeit dolgozta fel leplezetlenül, de lefegyverzően érzelmes stílusban. Legfontosabb témái a hit és az első szerelem: az előbbivel való küzdelem mélyen vallásos családjá miatt nyomasztotta, és az utóbbit, a Raina nevű lánnyal folytatott kapcsolatát is formálta. Thompson olyan közegben nőtt fel, ahol Jézus feltétlen imádata és a testi fenytés kéz a kézben járt, a művészi ambíciók helyett pedig a lelkesi hivatást támogatták. A testi vágy ébredésének itt egészen más tétje volt, az író-rajzoló pedig hamar eléri, hogy mélysegesen komolyan vegyük a kamaszhős világfájdalmát.

Noha Thompson megkapó motívumokkal hangolja líraivá a *Blankets* hétköznapi történetét – a címbeli takaró mintái és a hóborította wisconsini táj absztraktba hajló jelenelekben mosódnak össze –, az igazi bravúr mégis a terjedelemhez illő rajzstílus kimunkálása. 600 oldalt (!) végigrajzolni egyszerűsített, de nagyon is egyéni és lélegző figurákkal,

valamint gördülékenyen és izgalmasan elmesélni a legfinomabb lelki redőzéseket olyan elmélyült és kitartó munkát kívánt, amire a legjobb képregényesek közül is csak kevesen képesek. Thompson nagy kedvvel rajzol bibliai jeleneleket és expresszív álombeteleteket is, igazi terepe viszont a konyha és a garázsbeálló, a kisrealista amerikai életképek megragadása. Olykor oldalakon keresztül szöveg nélkül bont ki egy egyszerű szituációt – például azt, amikor Raina apja rájön, hogy lánya és Craig együtt aludtak, miközben az ő házassága menthetetlenül tönkrement –, a kompozíciók ritmusa, a keresetlen hangnem miatt pedig szinte úgy tűnik, bárki könnyedén képregénnyé formálhatná a mindennapjait.

Ez a megtalált természetesség valójában cseppet sem magától értetődő, és ez teszi különlegessé Thompson végre magyarul is olvasható munkáját. **Craig Thompson: Blankets – Takarók.** Fekete-fehér, puhafedeleles, 592 oldal. Kiadó: Vad Virágok Könyvműhely.

A MAGYAR INDIANA JONES
Mostanáig azt hittük, a magyar Indiana Jones Kalyber Joe, Pilcz Roland képregényhőse. Ám kiderült, hogy Kalyber mentora, az egzotikus nevű Yorn Kayrah Xemovrah – vagyis becenevén Kay – még Kalybernél is jobban hasonlít a halhatatlan kalandorra. Pilcz 2012 óta pihenteti Kalyber történeteit, és készül a nagy fináléra. *A csapda* alcímű füzet sem az még, hanem *spin-off* és előzmény egyben, a félszemű veteránként megismert Kay fiatalkori kalandjairól szól. Az író-rajzoló időközben rendszeresen bedolgozott amerikai sorozatokba, fő-

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



leg színzőként, megszerzett rutinja pedig világosan látható új füzetén, amely rajzilag Pilcz eddigi legjobb munkája: gördülékeny panelkezelése, változatos plánjai, jól egyénített figurái a tengerentúli fősodorból sem lógnának ki. A sztori bevallottan sablonokból épül fel – *Az elveszett frigidláda fosztogatóit* és *A holnap markában* James Bond-filmjét is megidézi –, de könnyedén teljesíti a műfajjal szemben támasztott alapvető elvárásokat. Egyéni ízt a szerzőre jellemző bumfordi bölcsészhumor kölcsönöz a képregénynek, igaz, a szövegek olykor kevésbé viccesek, inkább modorosak.

Pilcz Roland: YKX 1. – A csapda. Színes, irkatúzott, 28 oldal. Szerzői kiadás.

MENEKÜLTEKRŐL A GYEREKEKNEK

Amikor a magyar média jelentős része átveszi a menekültellenes kormányzati uszítás nyelvét (amely a dehumanizáló „migráns” szó térnyerésével kezdődött), meglehe-

tős bátorságra és küldetés-tudatra vall kiadni egy nagyobb gyerekeknek szóló képregénykötetet arról, milyen méltatlan és életveszélyes körülmények között kell az afrikai vagy közel-keleti bevándorlóknak túlélniük a jobb élet reményében. A kétezres évek népszerű fantasy-sorozatát, az *Artemis Fowlt* író Eoin Colfer és csapata didaktikus és kiszámítható, de messzemenően tisztességes képregényt készítettek egy ghánai kisfiú hosszú útjáról Olaszországba, amely magától értetődő szolidaritásra nevel. Felnőtt olvasóként kifogásolhatjuk a hatásvadász megoldásokat, a célközönség tagjait viszont bizonyára megérintik és elgondolkodtatják majd Ebo szomorú kalandjai, az *Illegál* alkotói pedig nem is akarnak többet.

Eoin Colfer – Andrew Donkin – Giovanni Rigano: Illegál. Színes, keményfedeleles, 144 oldal. Kiadó: Centrál Média csoport Zrt.

KRÁNICZ BENCE

