

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXII. ÉVFOLYAM, 04. SZÁM • 2019. április • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

MAGYAR RENDEZŐNŐK
MAKAVEJEV • ROEG
HARMONY KORINE • RINGO LAM

Rebellis klasszikusok



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Stéphane Brizé: **Sztrájk a gyárban** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

TÖRTÉNELMI FILMEK: 1848-49

1930 és 2010 közötti nyolcvan évben készült magyar hangos nagyjátékfilmek száma tart az ezerhez. Ezekből huszonkettőnek van közvetlen köze az 1848-49-es esztendőkhöz. Közülük csak öt játszódik a szabadságharc idején, a többi a megtorlás időszakát idézi fel. A diadalmas forradalom ábrázolásának fő akadály: minden forradalmunkat levették.

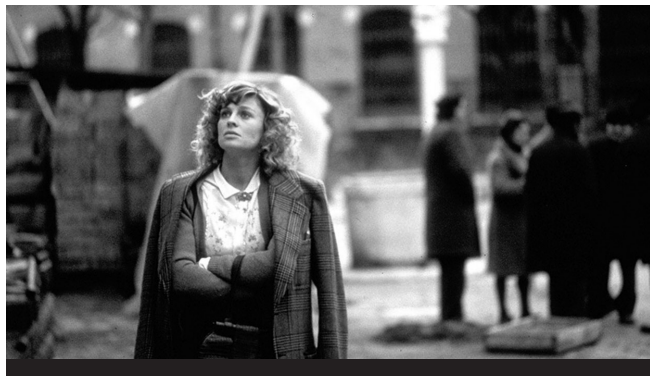
Várkonyi Zoltán: A kőszívű ember fiai (1964) – 10. oldal



NICOLAS ROEG

A brit film legnagyobbjai közé tartozó Nicolas Roeg látomásos filmjeiben a kizökkent idő és a tér zavara közvetlen, testi tapasztalattá válik, és rendre összehangzik a karakterek pszichés helyzetével. A felbomlott világ magányát megélt főhősök mindig bizonytalan talajon járnak, távoli, idegen vidéken, amelynek gyakran a nyelvét sem ismerik.

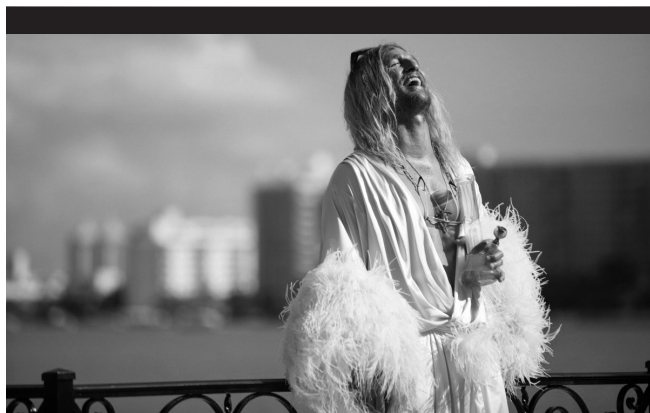
Nicolas Roeg: Ne nézz vissza! (Julie Christie) – 15. oldal



HARMONY KORINE

A kilencvenes években induló Harmony Korine, az amerikai függetlenfilm huszoneves *enfant terrible*-je nem követte az „indie filmesből szupersztár” karrierjét, mindmáig megőrizte az avantgárd lázadó szellemiségét. Eddigi legnagyobb sikerét a 2012-es *Spring Breakers*-szel aratta, nem véletlenül: a popkultúrát és az avantgárdot összeeresztő esztétikai program működött, a felforgatás gesztusa paradox módon jól állt az általa kiröhögött világhoz.

Harmony Korine: Túltolva (Matthew McConaughey) – 24. oldal



2019 április FILMVILÁG

LXII. ÉVFOLYAM 04. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Vincze Teréz: A nők éve (<i>Filmrendezőnk a magyar filmben</i>)	4
Kovács Ágnes: Vörös tapétán tengerkérek virágok (<i>A Szindbád színdramaturgiája</i>)	7
Hirsch Tibor: Azt üzenté... Mit is? (<i>Magyar történelmi filmek: 1848-49</i>)	10
Benke Attila: Thriller és történelem (<i>Szász Attila portré</i>)	14

REBELLIS KLASSZIKUSOK

Nagy V. Gergő: Amikor a kurva leveri a poharat (<i>Nicolas Roeg 1928-2018</i>)	16
Varga Zoltán: Vér és piros esőköpeny (<i>Nicolas Roeg: Ne nézz vissza!</i>)	20
Vágvolgyi B. András: Luk a lelken (<i>Dušan Makavejev 1932-2019</i>)	22

ÚJ RAJ

Lichter Péter: Roncsköltészet, neonfényben (<i>Harmony Korine</i>)	24
--	----

LEGENDÁS ZSÁNERFILMESEK

Géczi Zoltán: Tűzben edzett rendező (<i>Ringo Lam 1955-2018</i>)	27
--	----

MESTERSÉGES INTELLIGENCIA

Borbíró András: Ép testben ép lélek (<i>Mesterséges intelligencia</i>)	30
--	----

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Szép Eszter: Apa, anya, úrháború (<i>Brian K. Vaughan – Fiona Staples: Saga</i>)	35
--	----

PANORÁMA

Gerencsér Péter: Kertektől a közügyekig (<i>Új szlovák dokumentarizmus</i>)	38
---	----

FESZTIVÁL

Csákvári Géza: Tévedések végjátéka (<i>Berlin</i>)	42
--	----

HATÁRSÁV

Zalán Márk: Szabadon álmodni (<i>David Lynch – Kristine McKenna: Aminek álmodom</i>)	46
Kránicz Bence: A lynchesláda titkai (<i>David Lynch: Small Stories</i>)	47

TELEVÍZIÓ

Baski Sándor: Utánuk a tűzözön (<i>Toby Haynes: Brexit</i>)	48
Huber Zoltán: Hatalommániák (<i>Andrew Ross Sorkin: Billions</i>)	50

KRITIKA

Soós Tamás Dénes: Carpe diem (<i>Szajki Péter: Most van most</i>)	52
Margitházi Beja: Élet és halál a kriptában (<i>Lichter Péter: Üres lovak</i>)	53
Gelencsér Gábor: Az Éden: keletre (<i>Naomi Kawase: Látomás</i>)	54

STREAMLINE MOZI

Roboz Gábor: Esmény vagy halál (<i>Jimmy Chin – Elizabeth Chai Vasarhelyi: Free Solo</i>)	55
--	----

MOZI

DVD	56
-----	----

PAPÍRMOZI	62
-----------	----

A címlapon: Stéphane Brizé: *Sztrájk a gyárban* (Vincent Lindon)
– Cirko Film

FILMVILÁG

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/hirlap/elofizetes

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

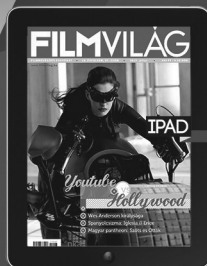
KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR19-0018
ISSN-0428-3872



YOUR DIGITAL MEDIA

Dimag your digital media



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

képek videó linkek hírek kritikák
elemzések videók linkek hírek kritikák
elemzések képek videók linkek hírek
kritikák elemzések videók linkek hírek
képek videók linkek hírek kritikák
elemzések videók linkek hírek kritikák
elemzések képek videók linkek hírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap


SZERENCSEJÁTÉK ZRT.



VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez 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. 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:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

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

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

1%

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

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

CIRKO
GEJZIR | Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

The Year of Women (Female Directors in Contemporary Hungarian Films) by Teréz Vincze, p. 4. **Azure Flowers on Red Wallpaper** (The Colours of Zoltán Huszárik's *Sindbad*) by Ágnes Kovács, p. 7. **What's His Message?** (Hungarian Historical Dramas on the 1848-49 Revolution) by Tibor Hirsch, p. 10. **Thriller and History** (Films of Attila Szász) by Attila Benke, p. 14.

In spite of their significance at international film festivals, female directors have always been in minority in Hungarian film-making. But the year 2018 proved to be a turning point for them – based on the success of One Day, Easy Lessons, Open and various animation short films.

REBEL CLASSICS

When the Whore Knocks off the Glass (Nicolas Roeg 1928-2018) by Gergő Nagy V., p. 16. **Blood and Red Raincoat** (*Don't Look Now* by Nicolas Roeg) by Zoltán Varga, p. 20. **Hole in the Soul** (Dušan Makavejev 1932-2019) by András Vágvolgyi B., p. 22.

During their whole course of life Nicolas Roeg and Dušan Makavejev attacked the traditions of institutional film-making: their renegade modernism has given a new language to the medium.

NEW BREED

Poetry of Wrecks in Neon Light (Harmony Korine) by Péter Lichter, p. 24.

Since Kids, his debut in film-making, Korine tenaciously safeguards his avantgarde spirit: he has become the enfant terrible of american independent film.

GENRE LEGENDS

Director on Fire (Ringo Lam 1955-2018) by Zoltán Géczy, p. 27.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Sound Mind in Sound Body (AI's in Movies) by András Borbíró, p. 30.

When science fiction films search the possibilities of artificial intelligence they face the basic issues of human life.

COMICS CLASSICS

Mom, Dad and a Space War (*Saga* by Brian K. Vaughan – Fiona Staples) by Eszter Szép, p. 35.

PANORAMA

From Gardens to Public Affairs (New Slovakian Documentaries) by Péter Gelencsér, p. 38.

FESTIVAL

Comedy of errors (Berlin) by Géza Csákvári, p. 42.

BORDER ZONE

Free to Dream (*Room to Dream* by David Lynch and Kristine McKenna) by Márk Zalán, p. 46. **The Secrets of Lynch Treasury** (*Small Stories: A Lynch Exhibition*) by Bence Kránicz, p. 47.

TELEVISION

After us, the firestorm (Brexit and Trump) by Sándor Baski, p. 48. **Power Mania** (*Billions* by Andrew Ross Sorkin) by Zoltán Huber, p. 50.

REVIEWS

Seize the Day (*This is the Day* by Péter Szajki) by Tamás Dénes Soós, p. 52. **Life and Death in the Crypt** (*Empty Horses* by Péter Lichter) by Beja Margitházi, p. 53. **East is Eden** (*Vision* by Naomi Kawase) by Gábor Gelencsér, p. 54.

STREAMLINE CINEMA

Paragon or Death (*Free Solo* by Jimmy Chin – Elizabeth Chai Vasarhelyi) by Gábor Roboz, p. 55.

CINEMA p. 56.

DVD p. 62.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Vincent Lindon in *At War* by Stéphane Brizé – A Cirko Film release

FILMRENDEZŐNŐK A MAGYAR FILMBEN

A nők éve

VINCZE TERÉZ

A FILMGYÁRTÁS FÉRFIAS VILÁGÁBAN A RENDEZŐNŐK MÉG MINDIG KISEBBSÉGBEN VANNAK. A TAVALYI ÉV MAGYAR TRENDJE AZONBAN BIZTATÓBB.

Az idei megint egy olyan év, amikor nem volt női rendező, illetve nő rendezte film a legjobb rendezésre, illetve a legjobb film díjára jelöltek között az Oscar-versenyben (mint ahogy a Golden Globe, a Critics' Choice Awards, vagy a BAFTA sem talált jelölésre érdemes nőt a legjobb rendezés kategóriában idén). Pedig egyáltalán nem kellett volna nagyítóval keresni az érdemes versenyzőket, hiszen például filmjeikből a női és férfi szereplőket, vagy az adaptált forgatókönyvet érdemesnek találták Oscar-jelölésre, márpedig ahol kiváló alakítások vannak, ott gyanítani lehet, hogy a rendező se amatőr; és a kiváló forgatókönyv is azt sejteti, tán a film se olyan, aminek csak női kvóta esetén lehetne helye a legjobb filmek között...

Nincsen tehát új a nap alatt, a helyzet továbbra is ugyanolyan elkésztető, mint általában, és nem a fejlődésnek, hanem a vak szerencsének tudható be, amikor a különféle grémiumok hajlandók észrevenni legalább azt a kevés nőt, aki abból az eleve nem sokból, aki ebben a macsó szakmában lehetőséghez jutott, kiemelkedően teljesít.

A magyar helyzet annyiban hasonló, hogy a hosszabb távú trendeket tekintve nem beszélhetünk semmiféle fejlődésről a filmszakmában a női esélyek vonatkozásában – viszont jellemző, hogy itthon nem, vagy csak nagyon ritkán látunk olyan női rendezőt, aki ezt szóvá is teszi, mert tudja, hogy ezzel kockázatot vállal: efféle nyilatkozatokkal valószínűséggel tovább rontaná saját esélyeit a szakmában. Az én filmhez jutási esélyemet viszont semmi nem fenyegeti, úgyhogy nyugodtan megírhatom helyettük is, hogy nincs ez így rendben.

Évtizedek óta számolgom a női rendezők részvételi arányát a magyar játé-

filmkészítésben, és hosszútávon is igaz, hogy a filmszakmában a plafon érték a rejtélyesen stabil tíz százalék környékén ragadt be – ez a szám egyébként megegyezik a vonatkozó hollywoodi statisztikával. 1990 óta közel 600 magyar nagyjátékfilm készült, ebből 64 esetben volt nő a rendező. (Valamivel jobban állunk, ha azt nézzük, hogy körülbelül hány film mesél női történetet; vannak évtizedek, amikor akár a tizenhét százalékot is eléri ez az arány.)

Tehát amikor azt írom, hogy 2018 a nők éve volt a magyar filmben, akkor egy olyan kivételes évet ünnepek, amikor – bár a pusztán számok nem mutatnak drasztikus javulást: a 2018-ban bemutatott 27 egész estés fikciós filmből háromnak volt a rendezője nő, egynek pedig társrendezője – a kiemelkedő teljesítményeket számba véve igen látványos a nők jelenléte.

„Valós női tapasztalatok sűrítménye”

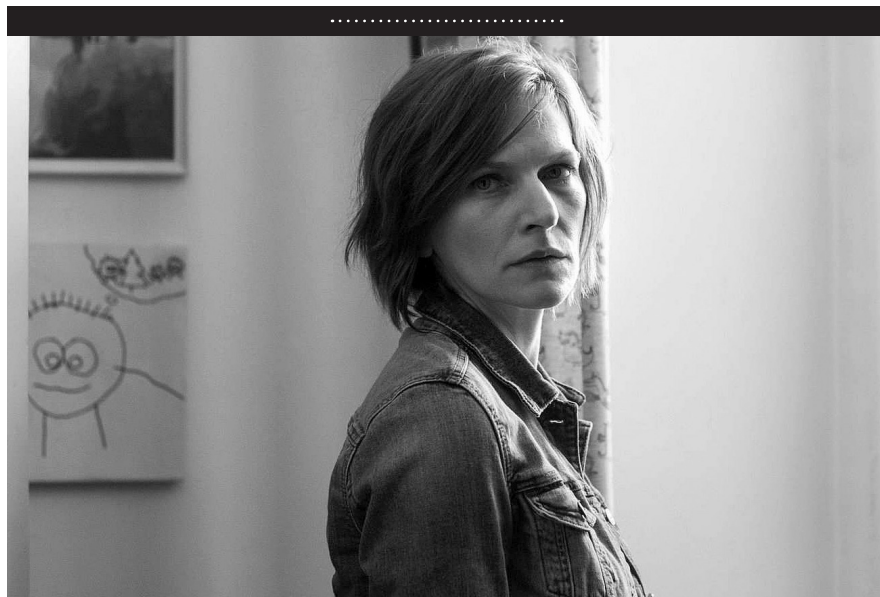
(Szilágyi Zsófia: Egy nap – Szamosi Zsófia)

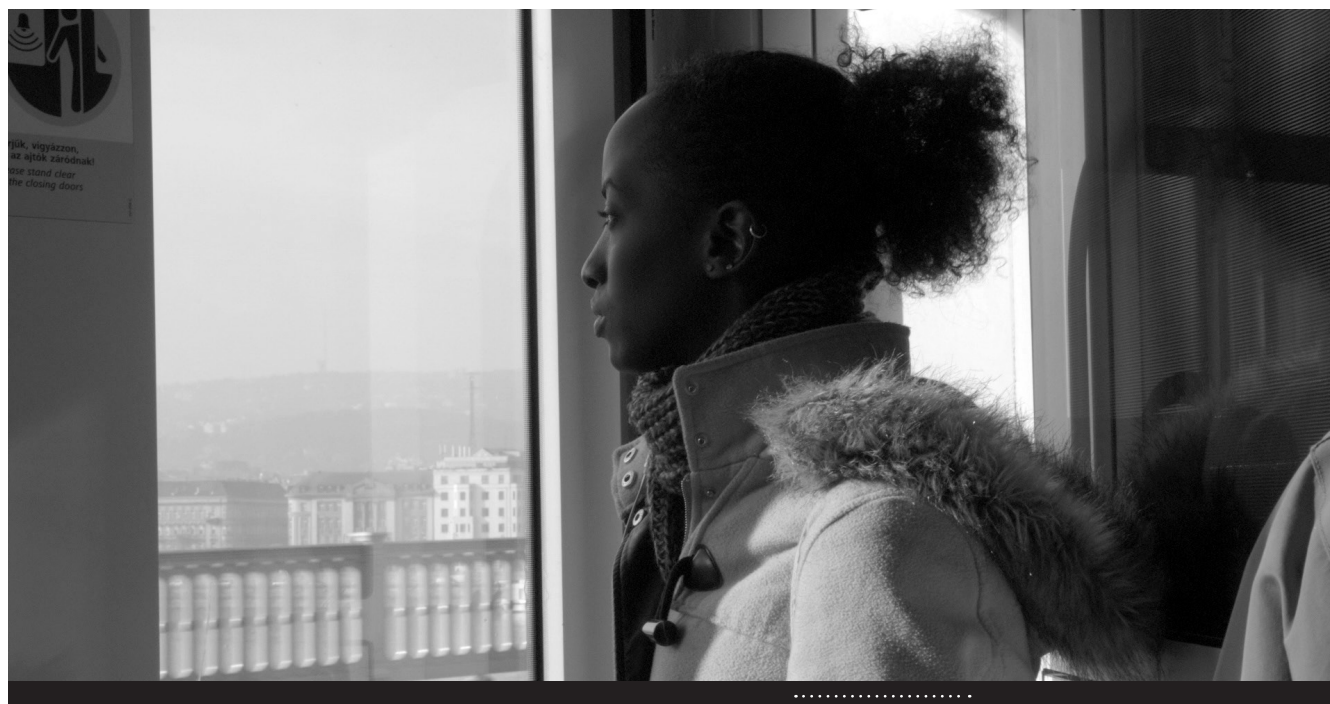
A helyzet különlegességére akkor figyeltem fel, amikor a minden év elején a filmkritikusok által megrendezett dívjutára készültem, ahol az előző évben bemutatott magyar filmtermést tekintjük át és döntünk a Magyar Filmkritikusok Díja nyerteseiről.

Különösen szembetűnő volt, hogy milyen mértékben uralják a női alkotók és a női történetek minden kategóriában (játékfilm, rövidfilm, dokumentumfilm, animációs film) azokat a filmeket, melyek a díjak vonatkozásában a legkiemelkedőbb, díjazásra leginkább esélyes 3-4 alkotás közé kerültek.

Kétségtelen, hogy a tavalyi év termésének fő hangsúlyát Szilágyi Zsófia lenyűgöző első filmje, az *Egy nap* tette ki. A Magyar Nemzeti Filmalap Inkubátor programjának támogatásával megvalósult filmről hamar kiderült, hogy a filmkritikusok mondhatni vita nélkül egyetértettek abban, hogy ez a film „az év filmje”. Ez a mű számos szempontból és a kifejezés legjobb értelmében „női film”. A forgatókönyv (Szilágyi Zsófia és Mán-Várhegyi Réka munkája) jól érzékelhetően valós női tapasztalatok sűrítménye, mely olyan fantasztikus arányérzékkel van összerakva, hogy miközben valami nagyon általánosról beszél, ami- ben rengetegen ismernek rá magukra, mégis az egyedi, lüktetően valóságos apró részletek teszik magávalragadóvá.

A filmnek sajátos lélegzése, áramlása és ritmusa van, mely egyértelműen a rendező tehetségének lenyomata. Lenyűgöző, ahogy a színé-





szeiből, köztük a gyerekszereplőkből, elővárásolja azt a keresetlen közvetlenséget, amivel a jelenetek szinte a bőrünkig hatolnak. Ez a film iskolapéldája annak, miként teremti a rendezői munka, a rendezői vízió a fantasztikus színészi alakítást. Szamosi Zsófia tökéletes alkotótársa lett Szilágyinak ebben a munkában, és megérdemelten kapta meg a legjobb női alakítás díját ezért a filmért.

Azon, hogy Goda Krisztina bevált receptből (egy nagysikerű olasz film remake-jeként) a tavalyi évben is készített egy sikeres, megbízható minőségű szórakoztató filmet (*BÚÉK*), nem vagyunk meglepődve. Ennek a szegmensnek Goda fontos pillére a magyar filmkészítésben, valójában a férfiak közt is kevés rendezőt tudnék mondani, aki – a közönségikert és a szakmai minőséget tekintve egyaránt – ilyen megbízhatóan tud tömegszórakoztatásra szánt produkciót előállítani. Az ő példája számomra annak igazolása, hogy mennyire természetes dolognak kellene lennie annak, hogy nők állnak a kamera mögött a nagy költségvetésű, populáris produkciókban.

A tavalyi év harmadik női rendezésű filmje Nagypál Orsi saját forgatókönyvéből készített romantikus komédiája, a *Nyitva*. Kiváló példája annak, hogyan lehet saját és tökéletesen életszagú alapanyagból színvonalas szórakoztató filmet készíteni. A kisebb nevek, a kevesebb reklámfelhajtás eleve elzárják az ilyen

produkciókat a határozottan tömegfilmként pozicionált darabok nézőszámaitól, de a *Nyitva* 55 000 nézője így is magáért beszél. Ez a valós élethelyzeteket szórakoztatóan, de igényesen feldolgozó filmtípus az, aminek véleményem szerint az erős derékhadat kellene képviselnie a magyar filmgyártásban, ami jó eséllyel tarthatná nyitva a közönség érdeklődését általában a magyar filmekre – a *Nyitva* tanúsága szerint a női alkotók erre a kihívásra is készen állnak.

A negyedik film, melyben társalkotóként vett részt nő, a *The Rub* című, egészestés kísérleti film, Máté Bori és Lichter Péter alkotása. Amellett, hogy a *The Rub* rendkívül izgalmas, valóban kísérleti mű, és jelzi, hogy természetesen a kísérleti filmben is jelen vannak a női alkotók, lehetőséget ad kitérőt tenni egy érdekes tendenciára. E trend jelentőségének és méreteinek felismerésére is éppen a 2018-as filmes számvetés irányította rá a figyelmemet. 2018-ban ugyanis 27 egészestés, fikciós film készült, ebből 7 teljességgel a rendszeren kívül: vagyis a Magyar Nemzeti Filmalap vagy a Média Mecénatúra Program támogatása nélkül – ezek közé tartozik a *The Rub* is. Kicsit utánaszámolva az is kiderült, hogy 2010, a Magyar Mozgókép Közalapítvány főltszámolása óta, közel 30 egész-

„Sajátos női hangon szólnak meg”

(Zurbó Dorottya: Könnyű leckék – Kafiya Said Mahdi)

talos támogatási szisztémán kívül, vagyis virtigli független filmes kultúra van (újra)születőben körülöttünk. S hogy ezek a sokszor minimális költségvetéssel, közösségi finanszírozásban,

ingyenmunkával készített produkciók korántsem feltétlenül jelentenek nézhetetlen amatőrizmust, arra szintén az idei év szolgáltatott látványos példát. A Magyar Filmkritikusok Díját a legjobb első film és a legjobb forgatókönyv kategóriában Schwechtje Mihály *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* című, a hivatalos támogatási rendszeren kívül készült filmje kapta.

A rövid fikciós kategóriában is tehetséges nők és izgalmasan megformált női történetek jellemezték az idei élműzőnyt. A filmkritikusok díját Kovács István *Ostrom* című munkája nyerte, melyben egy nő nagy drámai erővel bemutatott sorsát követjük a szerb háború viszonyosságainak idején. De emlékezetes darabja a tavalyi év rövidfilmes mezőnyének Vermes Dorka *Anyák napja* című munkája is, mely egy leszbikus pár, és az őket egyikük anyjához fűző viszonyának érzékeny és vizuálisan is emlékezetesen megformált feldolgozása.

Az animációs filmek kategóriájában kifejezetten elmondhatjuk, hogy az utóbbi évek egyértelműen a női alkotók látványos sikereiről tanúskodnak. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

animáció szakáról kikerülő hölgyeknek már egyenesen bérlete van a világ legjelentősebb filmes seregszemléire. 2014 óta Bucsai Réka valamennyi filmje a Berlini Filmfesztivál rövidfilmes versenyprogramjában debütált (*Symphony no. 42*, *Love*, *Solar Walk*), Tóth Luca *Superbia* című filmje a Cannes-i Kritikusok Hetén mutatkozhatott be 2016-ban, 2019-ben pedig két magyar animációs film is szerepelt Berlinben: Tóth Luca *Lidérc úr*, és Buda Anna Flóra MOMÉ-s diplomafilmje, az *Entrópia*. Ezért aztán az animációs filmek kategóriájának díjvitája lassan felzárkózik nehézségben a másik jellemzően nehéz kategória, a legjobb operatőr cím eldöntéséért vívott küzdelem mellé. Ezekben a kategóriákban rendre olyanok csúsznak le a filmkritikus-díjról, akiknek teljesítménye A-kategóriás világversenyeken is versenyben van. Idén a filmkritikusok díját az animációs filmek kategóriában Traub Viktória *Selők és rinocéroszok* című munkája kapta. (Különdíjat kapott Milorad Kristić egész estés, animációs *tour de force*-a, a *Ruben Brandt, a gyűjtő*.) De kiemelésre és díjra is érdemes lehetett volna Láng Orsolya *Szezon után*, vagy Varga Tímea *Még nem* című munkája is. Teljesen eltérő világok és víziók, magával ragadó hangulatok és izgalmas témák – fantasztikus színvonalú a kortárs magyar animáció.

A dokumentumfilm-készítés az a műfaj, melyről hosszabb távon is elmondható, hogy benne mindig komoly súllyal – legalábbis a játék-

filmgyártásánál feltétlen komolyabban – voltak jelen a női alkotók. Az olcsóbb, kevesebb pénzügyi rizikóval járó műfajban könnyebben jutottak-jutnak lehetőséghez a nők világszerte.

A tavalyi év terméséből szeretném kiemelni egyik személyes kedvencemet, Halász Glória *Három tánc* című filmjét, mely a Magyar Táncművészeti Egyetem három, életkorban egymástól nagyon eltérő fiú növendékének karrierjét követi nyomon hosszabb időn keresztül. A film szemléletes példája, hogyan lehet szórakoztató dokumentumfilmet készíteni, amiben ugyanakkor persze komoly tételek vannak, emberi sorsok bomlanak ki a szemünk előtt. A táncnak köszönhetően óriási a szórakoztató potenciál ebben a témában. Halász Glória pedig a zenés-táncos szórakoztató filmműfajok hagyományát is szem előtt tartva bontja ki a karrier- és felnövesztés történetben rejlő lehetőségeket, és alkotja meg saját dokumentumfilmes *Flashdance*-verzióját. A filmet a mozik is játszották, de biztos vagyok benne, hogy nem jutott el annyi nézőhöz, mint amennyit feltétlen megérdemelt volna az ifjú táncosok izgalmas és szórakoztató története.

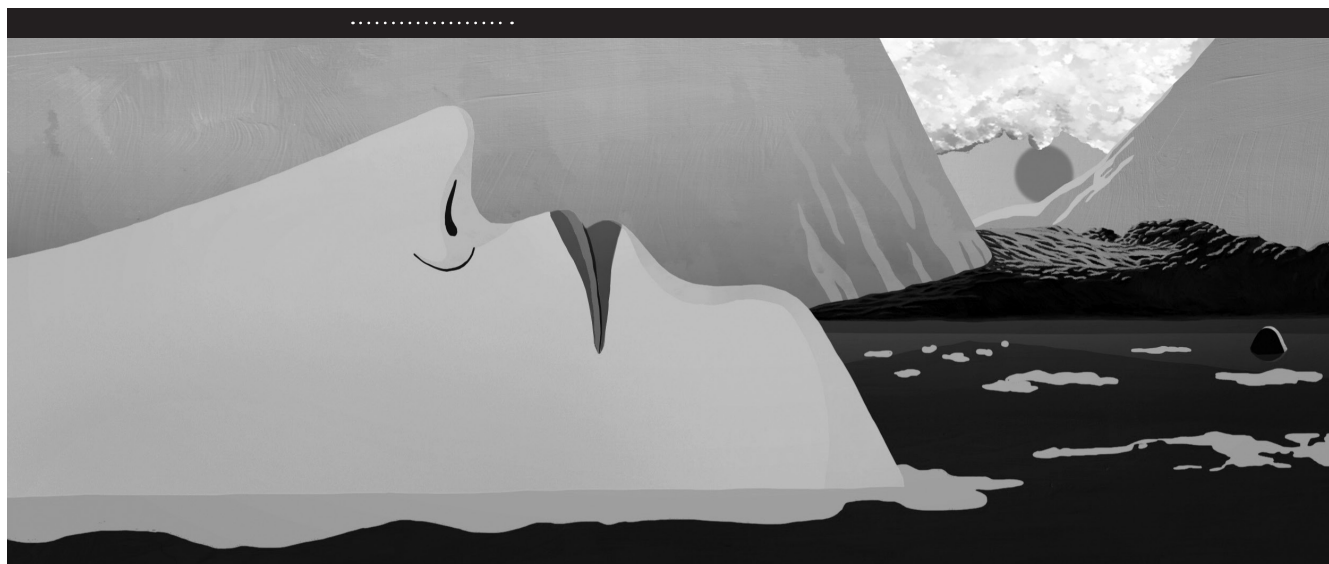
A filmkritikusoktól a dokumentumfilmes kategória fődíját idén Zurbó Dorottya *Könnyű leckék* című darabja kapta, mely bizonyos értelemben megkoronázása mindannak, amit eddig a nők évről írtam. Zurbó első, társrendezőként jegyzett filmje, a *Monostor gyermekei* már világosan jelezte, hogy különös érzékenységű, sajátos

látásmódú alkotóval van dolgunk, akitől izgalmas darabokat remélhetünk majd a későbbiekben is. Viszonylag hamar vissza is igazolta a várakozásokat, hiszen a *Könnyű leckék* egyáltalán nem könnyű feladatra vállalkozik, amikor a menekülthisztéria kellős közepén próbál kliséktől, a propaganda leegyszerűsítéseitől és torzításaitól legyalult szellemi környezetben érzékenyen és részletgazdagon beszélni egy korántsem mindennapi fiatal migráns lány hétköznapi küzdelmeiről és nem éppen hétköznapi nehézségeiről. Zurbó filmje több szinten szól arról, hogyan lehet hangot találni, hangot adni azoknak, akiktől a nyilvános megszólalás talán leginkább el van zárva, akik láthatatlanul és hangtalanul szenvednek el mindazt, ami a lehető leghangosabban harsog a propagandában, a nyilvános hangulatkeltésben. Zurbó lehetőséget ad hősének, hogy megszólaljon, hogy artikulálja a saját történetét, a saját hangján.

Ekképpen e film egyfajta szimbóluma is mindannak, ami miatt fontosnak tartom itt kiemelni a női alkotók eredményeire koncentrálni beszélni a tavalyi év filmterméséről. A leghatározottabban úgy érzem, hogy ezek a nők által készített munkák sajátos, „női” hangon szólalnak meg, és hogy sokkal szegényebb lesz a filmkultúránk, szegényebbek leszünk mi nézők attól, ha a hangoknak ezt a spektrumát csak alig-alig vagy nagyon ritkán hallhatjuk. Remélem, hogy a 2018-as év nem kivétel lesz a magyar filmben, hanem az új standard a női hang erejét tekintve. •

„Eltérő világok és víziók”

(Buda Flóra Anna: *Entrópia*)



A SZINDBÁD SZÍNDRAMATURGIÁJA

Vörös tapétán tengerkék virágok

KOVÁCS ÁGNES

A SZINDBÁD PÁRATLANUL GAZDAG SZÍNVLÁGÁT A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN ÉS A TUDATFILMES FORMÁBAN GYÖKEREZŐ SZÍNDRAMATURGIA HOZZA LÉTRE.



Huszárik Zoltán elméleti és gyakorlati jártassága a képzőművészetben, valamint az ebből fakadó sajátos képi látásmód filmnyelvének alapvető szervezőelvét képezte. Az elsősorban képzőművészet iránti fogékonyságból fakadó formatudatosság a színes film alkalmazására is kiterjedt, és először kísérleti jellegű rövidfilmjeiben jelentkezett. Huszárik színes filmről való, Tóth János operatőrrel közösen kialakított gondolkodásmódjának gyakorlatba való átültetése az *Elégia* (1965) című filmben kezdett kibontakozni. A

Henri Matisse:

A vörös szoba (1908)

különleges végeredmény a rendezőt tovább gondolásra sarkallta. Ennek

eredményeképp Huszárik képzőművészetben gyökerező színdramaturgiája a szecesszió és a különböző festészeti referenciák megidézésén keresztül *Szindbád* (1970) című filmjében teljesedett ki, amelyet már Sára Sándor fényképezett. Az ezt követő, és egyben utolsó, immáron Jankura Péter által fotografált *Csont-*

váry (1980) című filmjében a színhasználat az eddig említettek mellett további funkcióval egészült ki. Mivel Huszárik a legendás festő életét, annak festészeti stílusát filmen rekonstruálta, a színpaletta is szükségszerűen ehhez igazodott. De talán éppen ez a túlon túl összetett „szín-terv” lehetett az egyik oka annak, hogy végül nem jött létre az a színharmónia, ami a *Szindbád* esetében egyszer már megszületett, és a mai napig gazdag értelmezési lehetőségeket rejt magában.

A *Szindbád* színdramaturgiáját kézenfekvő a szín és a képzőművészet kapcsolata felől megközelíteni. A film szecessziós világa egyértelműen a századforduló megidézésének hozománya, amely elsősorban nem is a film díszletét képző kisvárosi házak, patikák, kiskocsmák homlokzatain mutatkozik meg egyértelműen, hanem a gazdagon díszített belső terekben. A kisvárosi miliő épületsorait egytől-egyig markáns, egyszínűre festett házak alkotják. Ezek élénk citromsárga vagy égbék falai éppen annyira stilizáltak, hogy még az életszerű hatást keltő színhasználat keretein belül maradnak, miközben képzőművészeti referenciákat is előhívnak. A fehér keretezésű sárgára festett ház Rippl-Rónai József 1910 körül festett képére, a *Villa előtt*-re emlékeztet.

A belső tereknél még egyértelműbbek a képzőművészeti párhuzamok, mint a külsőknél. Az enteriőrök már nem is pusztán a szecesszió belsőépítészeti és tárgyi világát idézik, hanem annak nagyon finom, de egyértelmű felfokozását, ami akár a posztmodern túlhajszolt színességre, eklektikára is emlékeztethet. A belső terekre jellemző szín-stilizáció finoman, de elrugaszkodik a realisztikus ábrázolásmódtól. Érzékletes példa erre Majmonka (Dajka Margit) lakása. A barnára kopott sárga tapétát labdányi nagyságú fehér-piros virágok díszítik, amire nagyszerűen rímelnék Majmonka





Klimt festménye, a *Nő aranyban* (1907) című képe alapján mintázták. A jelenet pedig, amikor Szindbád az asszony fölé hajol, Klimt *Csók* (1907-1908) című képére utal. A patikusasszony otthonának színvilága Klimt aranykorszakának palettájából táplálkozik. Az alapszín tehát a szecesszió ismertetőjegyeként is szolgáló aransárga, amely zöldekkel (fülbevalók) és pirosakkal (ablaküvegek) egészül ki.

Az egyetlen, egyszerre több nőhöz is köthető belső tér a bordélyház, amelynek mélyvörös színű falai és bútorzata, valamint az egymásba gabalyodó lengően öltözött női testek képében Henri de Toulouse-Lautrec bordélyházas korszaka elevenedik meg, azon belül is egész pontosan *A Rue de Moulines szalonjában* (1894).

Az eddig említett belső terek a szecesszió legalapvetőbb ismertetőjegyeit hordozzák magukon. Majmonka lakása az ornamentális motívumokat, a patikus asszony otthona az aransárga színt, míg a bordélyház a szecessziós grafika jeles képviselője, Toulouse-Lautrec vizuális világát idézi. Ilyen mennyiségű és különbözőségű képzőművészeti referencia filmre adaptálása, majd ezek összekapcsolása, úgy hogy végül egységet képezzenek, valódi vizuális erőpróbát jelent. A folyamat összetettségére Sára Sándor így emlékszik vissza: „...mivel együtt készítettük elő a filmet, nagyon tudatosan odafigyeltünk, hogy milyenek legyenek a díszletek és a ruhák. És ezt itt valóban meg lehetett tenni. Ha a főszereplő pirosban van, a szobában hozzá hangozlunk mindent. De mindjárt összetettebb a dolog, ha

magasra feldúcolt vörös fűrtjei. A hajkorona és az óriás virágokkal díszített tapéta között ugyanaz a dinamika köszön vissza, mint Henri Matisse *A vörös szoba* (1908) című képén. Áthallás még a virágos terítővel borított asztal, és a rajta nyugvó két, nyújtott szárú üveg-edény is. Majmonka és a képen lévő nő szinte megegyező pózban hajol az asztal fölé, és még ruházatuk fekete-fehérrel kombinált alapszínei is egyeznek. A festmény bal oldali, tág kivágású ablaka zöld kertre néz, amit a film terebélyes pálmafára cserél. Az eltérő színű, együttesen vibráló összhangot teremtő apróságokkal telezsúfolt lakás minden felülete mintás, jellemzően virág motívumos. Egy másik kép: vörös tapétán tengerkék virágos tányérok, mellette sárga függöny mályvaszínű virágokkal. Majmonka Matisse ihlette otthonát a szecesszió egyik leglényegibb vonása a virág- és növényi motívumok, az ornamentika határozza meg.

A patikusfeleség (Ruttkai Éva) otthona, ahogy ő maga is egy megelevenedett Gustav Klimt festmény. A asszony öltözékét, frizuráját, ékszereit, továbbá a színes üvegekkel kirakott ajtót, aminek nekitámaszkodik

Gustav Klimt:
Nő aranyban (1907)





nő egyszerre egyforma és teljesen egyedülálló, egyszerre könnyen megfejthető, szinte átlátszó, és teljesen kiismerhetetlen. Költői kérdése: „Vajon miért szeretik a nők a tengert?“, is erre a paradoxonra utal. Éppen ezért Szindbád visszaemlékezéseiben a női uniformitás a szavak szintjén, míg különbözőségük öltözköik, otthonuk, tárgyi világuk, és nem utolsó sorban kalapjaik változatos színeiben jelenik meg.

Visszatérő kép a filmben, hogy miközben a tetőtől-talpig szürkébe öltözött Szindbádnak feltárulkozó nők szavait halljuk, nem az arcukon, hanem színes, extravagáns kalapjaikon van a fókusz.

Ez a kompozíciós megoldás szintén az említett ellentmondásra utal, valamint az emlékeztet alakító erejére. Ugyanis a nőket Szindbád szemén keresztül látjuk, tehát olyanak, amilyenek ő látja őket. Visz-

ez a szereplő átmegegy egy másik, és főleg egy harmadik szobába. Ezt mind össze kellett hangolni, és a Szindbádnál erre oda tudunk figyelni, mert sok, kicsi, egymástól független rész volt, amit utána összepasszítottunk.” A szecesszió és ehhez köthető festészeti példák meglevenítését a cselekmény epizodikus szerkezete teszi tehát lehetővé. Az epizodikuság pedig a *Szindbád* tudatfilm jellegéből következik. A tudatfilm tér és idő egységét megbontja, és az így kiváló apró részleteket sajátos módon, az asszociációs montázs formaeszközével újra szervezi. Az újra szervezés során a részletek új hangsúlyt kapnak, így változhatnak egymást mikro- és makrovilágok képei a filmben. Ennek kifejezésére pedig különösen alkalmas a szecesszió motívum-világa. Következésképp tehát a szecesszió nem pusztán a korszak és a képzőművészeti referenciák megidézésével, hanem a tudatfilm formavilágán keresztül is értelmet nyer.

Felmerülhet a kérdés, hogyha a szecesszióból következő képzőművészeti vonalat ilyen erősen meghatározza a színdramaturgia, vajon a szintén a szecesszióhoz kapcsolódó tudatfilmes

Henri de Toulouse-Lautrec: **A Rue de Moulins szalonjában** (1894)

formával is kapcsolatba hozható-e?

A felsorolt képzőművészeti referenciák alapján

egyértelmű, hogy a *Szindbád* színdramaturgiáját legerősebben a megidézett kor, a szecesszió világából hozott színpaletta irányítja. Azonban mindemellett még valami megkívánja a virágokban és színekben burjánzó látványt, ez pedig a nőiség megjelenítése. Szindbád bolyongásainak a kocsmái „hét fogásos” ebéd kiterőjét és Valentinnél tett látogatását leszámítva minden állomása magányos nőkhöz köthető. Ez a motívum már a film legelején megjelenik: a szekéren fekvő halott Szindbádot egyik nő a másikhoz küldi. A nők vágyaktól duzzadó belső világa középszerű halandók számára rejtve

marad, Szindbád viszont bebocsátást nyer. A nőket gyakran látjuk szobájukban egyedül üldögélve gondolkodni. Mindez összecseng azzal, ahogy a nők belső világukba zárva élik életüket. A szobák azért olyan karakteresek, mert látványuk a tulajdonos belső világának kivetülése is egyben. Szindbád számára minden

szaelemlékezései szubjektívek, ezért módosítják a múltat, és ezzel együtt a nőket is. A számára lényeges elemeket, mint a női toalett, felcicomázza, míg a számára érdektelenebb dolgokat, mint a nők szavai, lefokozza. A *Szindbád* tudatfilm formája és a színdramaturgia itt ér össze. A tudatfilmből következő szubjektív visszaemlékezésekben a színek módosult formái jelentkeznek. A túlzott színesség Szindbád fejében születik meg.

A *Szindbád* színdramaturgiáját meghatározó felfokozott színvilágot a tudatfilmből következő, emlékekben elrajzoló női dimenzió, illetve a képzőművészeti referenciák táplálják, amelyek a szecesszióon keresztül fonódnak össze, s teremtenek páratlanul gazdag színvilágot. •



B. MÜLLER MAGDA JELENETFOTÓI

MAGYAR TÖRTÉNELMI FILMEK: 1848-49

Azt üzente... Mit is?

HIRSCH TIBOR

NEGYVENNYOLCAS ÉRTÉKEK A MAGYAR FILM TÜKRÉBEN.

Amióta magyar film létezik (százhuszonnégy éve), nincs szentebb, azaz a mindenkori politikai kurzus által megszentelt, ugyanakkor közönségsikerre is esélyes történelmi filmtémája, mint az 1848-49-es Forradalom és Szabadságharc. Mondhatni, e történelmi pillanat a hazai kosztümös mozgókép tematikus virágoskertje. Vagyis annak kellene lennie, és mégsem az.

Már a pusztá számok is gyanút keltenek. 1930 és 2010 közötti nyolcvan évben készült magyar hangos nagyjátékfilmek száma tart az ezerhez. Ezekből huszonkettőnek van közvetlen köze a negyvennyolc-negyvenkilences esztendőkhöz. „Közvetlen köze”: ez a nyakatekert megfogalmazás azért szükséges, mert még ezek a filmek sem játszódnak feltétlenül a Szabadságharc idején. Ilyen film, tovább szűkítve a kört, a huszonkettőből öt van. Úgy öt, hogy közben végigörgethetjük gondolatban a Horthy-, Rákosi-, és Kádár-korszakok gazdag termését, vézskorszakot és koalíciós időket, tudván-tudva, hogy a háború végén, szinte az utolsó pillanatig dolgozott a filmgyár, majd hozzácsapva mindehhez, ami a rendszerváltás utáni évtizedek változó filmtrendjei, kulturális értékrendjei, pénzügyi feltételei mellett megszületett. És így kapjuk meg azt az összesen öt filmet, mely arasznyit sem lóg ki abból a tematikus közegből, melyet a *Nemzeti dal*, *Tizenkét pont*, Lenkey huszárjai, Gábor Áron rézágyúi – megszentelt motívumokként kijelölnek. Persze ha kissé megengedőbbek vagyunk e közeg meghatározásban, akkor nyilván ide tartoznak azok a filmek is, ahol a hős élete a Reformkorban indul, története metszi negyvennyolcat, Pesten, de legalább Bécsben, ott hosszabb-rövidebb ideig elidőz, majd

a mese megtört, vagy éppen dacosan emlékező alakokat követ tovább a megtorlás éveinek homályába. Négy ilyen, korszakokon átívelő mű akad összesen, természetesen még mindig a huszonkettőn belül, jellemzően életrajzi filmek, és ennyi is csak azért, mert Semmelweis Ignácról a háború előtt is, után is készült egy-egy emlékező mozgókép. Amiből viszont a legtöbb van – szám szerint tizenhárom – az olyan film, melynek úgy van köze a Forradalomhoz, hogy emlékként, igazodási pontként meghatározza a cselekményt. Azaz beszélnek róla, talán villanásnyi képelemeket lát belőle a néző, de azért a történet maga már a Bach-korszakban, esetleg a Kiegyezés környékén játszódik.

Természetesen az idetartozó filmek főösszege, a huszonkettő is kevés. Pedig – ezzel kezdtük – az egymást követő politikai kurzusoknak használható (kihasználható?) lett volna a nagy történelmi fordulat egyik vagy másik vetülete. A Horthy-korszakban a nemzeti függetlenségért vívott harc, körös-körül az ellenséges és támadó nemzetiségekkel tökéletes toposz lett volna. Az ötvenes években a népfelkelés, jobbágyfelszabadítás, a „világforradalmi kezdemény” lehetett volna (egyetlen filmben lett is) a történetek főmotívuma. A rendszerváltás után pedig, ha más nem, értékrendi referenciák jöhettek volna jól egy-egy szép negyvennyolcas történelmi filmben – akármelyik pártnak, kormánynak: üzenve akár azt, hogy a hazáért harcolni az utolsó csepp vérig kell, vagy azt, hogy semmi sem szolgálja jobban a haza üdvét az időben megkötött okos kompromisszumnál.

És a darabszámokból ítélve, mindez nem – vagyis egyik sem – kellett.

OTT ÉS AKKOR

A forgószél magjában állítólag szellő se rebben: a vihar belsejéből hatalmas erők kifelé szivattyúzzák, kinn tartják a levegőt. Suta, és meteorológiai szempontból nyilván tudománytalan hasonlat, pláne, ha továbbfűzzük: a hazai forradalmainkhoz közelítő filmművészeket, ha ragaszkodnak hozzá, hogy magukról a jeles napokról mutassanak történetet, éppen legbelül, éppen az események sűrűjében alkotói légszomj fogja el – ezért bölcsen kihátrálnak a tematikus epicentrumból, és, ahogy a számok bizonyítják, kevesen vállalják a hiteltelenség kockázatát, az ábrázolás csapdáit.

Első ilyen csapda: forradalmainkat – és nem csak a negyvennyolcast – mind vérbe fojtották. Az „epicentrumban” tehát csakis tragikus, esetleg tragikomikus műfaji foglalatban mutathatók meg az események, legalábbis, ha a szerző szigorú művészfílmes ambíciókkal érkezik. Ugyanakkor a közönségfilmes sem találja a happy end fogódzóit, ha itt keresi a diadalmas témát, de azért a valósággal is jóban akar lenni. Lehete-e például jó ízléssel filmet csinálni egyetlen győztes barikádcsatáról, a végén a fejvesztve menekülő oroszokkal, ávósokkal, ünneplő pesti srácokkal, ahogy a vége felirat alatt a lyukas nemzeti zászló lobog, így tudósítva ötvenhat októberéről, vagy akár novemberéről – még ha a történet alapja valamilyen konkrét, dokumentált diadalmas pillanat volna is? Néhány hét öröm és remény, ami történelmi emlékezetben is meg van, kevés ahhoz, hogy a nézőnek, egyetlen akciómozi fikciójába belefeledkezve, ne jusson eszébe, hogyan is végződött az egész. Ahogy persze a 133 nap is kevés, amin belül pedig boldogvéget kreálni nagyon is próbálkoztak több rendszerváltás előtti darabban, még ha homlokegyenest el-lenkező üzenettel is. Ilyen, Tanácsköztársaságot dicsőítő durva mozarab például a *Harag napja* még az ötvenes évekből (Makk Károly, 1953), melynek végén, győztes akció után, lelkesen énekelik a munkások az Internacionálét és indulnak frontra. A cselekmény vélhető idejét összevetve a történelmi kronológiával, mindez néhány héttel a bukás előtt történik, amire célzás sincs.

Ezekhez képest a Szabadságharc valóságos története mégis kitesz majd két szűk esztendőt: a Múzeumkert

márciusától Világos csatamezejének augusztusáig. 17 hónap már elég hosszú idő ahhoz, hogy az ekkor játszódó történetekben a győzelmek öröme is hitelesen mutatható legyen. A *kőszívű ember fiai* (1963) a huszárok diadalmas hazatérével, isaszegi ütközettel, Buda visszavételével rögtön három ilyet is kínál, még ha Várkonyi figyelt is arra – Jókait követve – hogy a jó, kalandfilmes fordulatok között elhelyezzen elegendő verbális, vizuális figyelmeztetést: a történet – ahogy el is hangzik – a vérpád felé halad. Olyan – nem is politikai, inkább csak dramaturgiai – pimaszságra megint csupán a Rákosi-korszak filmgyártása vetemedett, hogy a *Feltámadott a tengert* (Nádasdy Kálmán, 1953), úgyis, mint nagyszabású tablót, diadalmas csataképpel zárja le, Bem seregének ünneplő győztesével, Petőfi boldog premier plánjával, az iskolás gyerekek által is ismert történelmi évszámok nagyvonalú elhallgatásával. Azaz napokkal a költő halála előtt mutatva a személyes, hetekkel a győver-

letétel előtt mutatva a kollektív örömet, mintha a történet egyénnek, közösségnek győzelemmel végződne.

Ez – mármint a hiteles boldogvég megoldhatatlansága – persze csak a népszórakoztató filmest, esetleg a népnevelő-emlékállító filmest zavarja. A filmművész, némi leegyszerűsítéssel, konfliktust keres ugyanitt. Ezt azonban megint nem az epicentrumban találja, vagy ha mégis, a Szabadságharc alatti belső feszültségek éppen olyanok, melyeket hitelesebb a bukás után ábrázolni, a sötét évekből visszatekintve, mint események közepébe álmódott történetekben, amikor a lelkesedés mindig valóságosabb, tehát könnyebben igazítható a realista ábrázolás szabályaihoz, mint a kétely.

Hogy a harc majd bukáshoz vezet, vagy, hogy a bukás titkos jelei bele volnának kódolva a harcba, a forradalom reménytelen perceibe – ennek megmutatásával csak egy kézen megszámlálható, ritka vállalkozások próbálkoznak.

„A történet a vérpád felé halad”

(Sára Sándor: *Nyolcvan huszár*, 1978)

Például két nagyon különböző darab: Kardos Ferenc, dokumentarista játékka, a *Petőfi '73* (1972), és Sára Sándor festői múltidézése, a *80 huszár* (1978). Mindkettő a Kádár-kor talán nem legrosszabb, de leginkább álló-lelassuló évtizedében készült, a politikai-cenzurális megfeneklés idején, a hetvenes években. A középiskolás diákok félig rögtönzött dialógusaiból kibontakozó *Petőfi '73* úgy értelmezi az eseményeket, hogy azokban azonnal, a közös lelkesedés pillanataiban fölsejlenek a törésvonalak, hogy a vezérek elvei és stratégiai víziói eltérőek. Vagyis a forradalmi cselekvés lendülete lassul, mert akik csinálják, másképpen értelmezik, ami éppen történik, és ez fokozatosan derül ki. A *Nyolcvan huszár* egy ellenkező irányú mozgásról mesél: a különbségek az elején fontosak, majd amikor a hősöket már beszippantják a maguk gerjesztette események, fokozatosan érdektelenné válnak. A császári sereget elhagyó, forradalmi sereghez csatlakozó huszárcsapat tisztjei közül ugyanúgy kötél vagy golyó vár a kompromisszum-

keresőkre és radikálisokra, közkatonákkal barátkozó demokratákra, és távolságtartó dzsentriúkra. Az elején ez még mind fontos, aztán a harcban már nincs értelme fölidézni, a számonkérésnél pedig már végképp sem nem súlyosbít, sem nem enyhít az ítéleteken.

Két más műfajú film, két ellentétes folyamatot mutat, amit azért mégis rokonít valami nagyon hasonló elem. Először is, mindkettő ritka tudósítás az „epicentrumból”, a forradalmi események nehezen ábrázolható, alkotói légszomjat okozó belteréből, másrészt, hiába a szét és összetartás ellentétes dinamikája, attól még mindkét film közeghangulatát meghatározza a baljós sejtés: egy elkerülhetetlen végzet felé lovagolnak a huszárok, rossz, hamis végszavak felé okoskodnak a világforradalmat, avagy megegyezést követelő diákszónokok. Különösen durvák az áthallások Kardos Ferenc filmjének fináléjában: Illésék sokat idézett Petőfi-



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE

feldolgozása, az „Európa csendes, újra csendes, elúgtak forradalmi...” szöveg minden fellángolásra vonatkozatható a korban, ami „forradalom”, és aminek csak múltával mutatkoznak meg belső ellentmondásai. Vonatkozatható a hatvannyolcas diáklázadások kudarcára, a nagy balos mozgalmak bűneire és meghasonlottságára Pekingtől Havannáig, vonatkozatható arra a vérre, amit éppen ezekben az években – a hetvenes évek elején értelmetlenül ont Európában az IRA, a Bader-Meinhof csoport, a Fekete Szeptember, a Vörös Brigádok. És persze vonatkozatható arra a fásultságra, ami akkor jön, amikor mindez „elúgott”: azaz a száználmas ideológiai és propagandaötletekre, melyekkel ugyancsak éppen ezekben az években a tárgy és tartalommentes forradalmiság becsapós színét-szagát igyekeznek itthon visszacsalogatni, a „mindennapok forradalmisága” mozgalom-indítóknak szánt elméletével, vagy a „Forradalmi ifjúsági napok” március tizenötöd, huszonegyet, április negyedikét egybeűrő, se hús se hal évforduló-sorozatával (1967-87).

Nincs ilyen nagyjátékfilmünk, van ugyanakkor egy kortárs tévésorozatumunk, mely minden hibája mellett nem csupán a hályogkovács bátorságával újraformálja, és szürreális gyűlölet-paoptikumként mutatja az „események közepét”, vagyis a forradalmi epicentrumot, hanem, teljesen szorongásmentesen, megenged magának olyan célzásokat, hogy minden ott és akkor kezdődött: menetelés a hideg polgárháború felé, Trianonig és a jelenig, tovább. E körülírás százhuszonhárom éves mozgóképkinálatunkból egyetlen tételre vonatkozhat, a Fehér Béla regényből, Rudolf Péter rendezte, hat részes *Kossuthkifli*re (2015). Itt, és csak itt történik meg, hogy a nemzeti-radikális fiú, és a radikálisan nemzetietlen császárhű apa egymást gyilkolják, szó szerint. Nincs a sorozatban utalás arra, hogy a történelmi időfoglalát, melyben az események játszódnak, csupán pillanat volna, és nem harcias, de akár évszázadosnak is elképzelhető korszak. Nincs továbbá utalás, nincsenek komor célzások a bukásra, ahogy pedig vannak a *Nyolcvan huszárb*ban, a *Petőfi '73*-ban, de még a *Kőszívű ember fia*iban is. Van viszont utalás a végzetre. És közvetve utalás van arra is, hogy a hazai forradalmak arra jók, hogy a magyarok

ilyenkor töltekezzenek föl egymás iránt gyűlöletmunióval. Ami aztán kitart az újabb tankolást garantáló, hasonló történelmi pillanatig. Erre nálunk – mintha ezt is kiolvashatnánk a *Kossuthkifliből* – általában elég a következő félévszadig várni.

MÁSNAPOK ÉS HARMADNAPOK

Az emlékező tizenhárom filmről könnyebb együtt beszélni, mint az epicentrum-opuszokról. Nem mintha ezek a filmek nem lennének különböző színvonalúak, nem készülhettek volna változatos stílussal, eltérő üzenettel. Azonban csak itt vannak kötelező dramaturgia pályák, amit az alkotónak be kell futnia, ha a korhoz és a témához nyúl, mielőtt megkezdene a maga szabadon választott köreit, filmnyelvben, mondanivalóban. A Bach-korszakban vergődő hősnek mindenekelőtt kell, hogy emlékei legyenek a Szabadságharcról, és az sem kérdéses, hogy sorstársaival újra össze fog különbözni miattuk. És kísérteni fogják a rossz döntései, pártválasztásai is, melyeket akkor hozott: ezek alapján különbözik össze sajátjával.

Végül pedig a megtorlás jelenében is van élet. Ebben mindkét oldal emberei fölbukkannak. Azaz a hősnek mindig van módja ezekben a történetekben közvetve vagy közvetlenül találkozni az ellenféllel: neki behódolni, vagy éppen kitartani a végsőkig. Hogy a behódolást a történetet végül behódolásként keretezi-e be – és a maga üzenete szerint a rendíthetlenség vagy inkább a jó kompromisszum mellett tör lándzsát, esetleg a „nincs jó döntés” nemzeti fásultságát átérezve áll fel a néző a moziban – ezek a lehetőségek adják a filmscsoport gazdagságát.

Szép kitartás-példázat a *Szirmok, virágok koszorúja*, Lugossy László filmje 1984-ből. Emblematikus, és nem véletlenül többször megfilmesített kompromisszum-példázat a negyvennyolcas Béke-párti Jókai békéltető regényadaptációja, *Az új földesúr* (Gaál Béla, 1935, Lányi András, 1988). És vannak szkeptikus példázatok is, melyek megmutatják, hogyan csalódik, kételkedik, vagy sárosodik be bárki, aki ezekhez az elátkozott történelmi utóidőkhöz akár így, akár úgy, viszonyulni próbál. Bódy Gábor *Amerikai Anzixijában* (1975) három 48-as emigráns magyar katonatiszt az Amerikai Polgárháború utolsó ütköze-

te után háromféle döntést hoz. És bár a film írott mottója Pilinszkyt idézve hirdeti, hogy „el kell indulni minden úton”, ezt az igazságot nem cáfolva, minden út keserű sorsot ígér: kisszerű otthoni vegetálás következik az amnesztia elfogadásából, azaz a politikai behódolásból, értelmetlen halál a jutalma a sors provokálásának, és üresség, magány vár a film központi figurájára, aki a gyökerek elvágásával próbálkozik. Pedig éppen ezek a „Bach-korszakos” döntések, amivel Bódy emblematikus katonafigurái próbálkoznak. Ennél több választás nincs, a kör tehát itt bezárul.

És persze ezek volnának a jellegzetes „Kádár-korszakos” döntések is: nyilván nem véletlen, hogy éppen a Szabadságharc utáni kor találtatik parabola-mesékre különösen alkalmas idő-regiszternek a hetvenes-nyolcvanas évek rendezői számára.

A legfontosabb filmpéldázat a döntések csapdájáról mégis még a hatvanas évekből való: Jancsó Miklós *Szegénylegényekje* (1966). Filmtörténetünknek ez a remekműve olyan történetet kínál, melyben már túl vagyunk a Kiegyezésen, és ahol éppen a konszolidáció, azaz a langyos és megbocsátó Nagy Kompromisszum kedvéért kell elkülöníteni azokat, akiknek mégisincs bocsánat, és akik maguk sem bocsátanak meg: a betyárok nagy köztörvényes sokaságából volna fontos a hatalom számára kiválogatni Rózsa Sándor 48-as szabadcsapatosait. A történet végén kiderül, mindegy, milyen döntést hoztak a válogatás alanyai. A gyáva megalázkodót, az ügyesen trükközőt, és a rendíthetlent egyaránt bedarálja a hatalom birtokosainak manipulációs gépezete, és legrosszabbul talán éppen a rendíthetetlen jár, aki minden ébersége ellenére együtt lesz akaratlan áruló a többiekkel. A filmről már akkor is mindenki tudta, hogy nem egyszerűen a koncepció perek allegóriája, hanem jóval konkrétan és pontosabban az 56-os megtorlás ördögi dinamikáját idézi meg, és azt, ahogy mindez beletorkollik a konszolidációs évtizedekbe, éppen úgy, ahogy a Bach-korszak a Kiegyezés boldog békeéveibe.

Van persze több, műfajban is különböző változata ugyanennek. Privatizáló melodramától, kalandfilm foglalatig: több formai keret is alkalmas rá, hogy működő Kádár-kor allegória kerekedjen

BARTÓK ISTVÁN FELVÉTELE



belőle. Gyávák és a nevetségessé váló rendíthetetlenek, még nevetségesebb, lelkiismeret furdalásukkal viaskodó kívülről, ahogy esze-lősen, egymásnak ugorva, egymást vádolva kerülgetik egymást: igazi magyar történelmi panoptikum a Forradalom utáni évtizedből. És ez a panoptikum filmről-filmre vándorol. Ott van András Ferenc *Vadonjának* (1988) harcos összeesküvés meséjében, mint „kalandváltozatban”. Ám ugyanígy fölbukkan Elek Judit *Mária napjában* (1983), egy szomorú Szendrey Júlia emlékfilm, mely akár fájdalmas, de „békeidős” csehovi hangulatú is lehetne, ha nem hallanánk ki belőle az utalásokat egy másik forradalom másképpen ellentmondásos emlékeire, és a rossz kompromisszumok egy másik korszakára, nem arra, amiben a film játszódik, hanem amiben megszületett.

ELŐTTE, KÖZBEN, UTÁNA

A magyar történelmi mozi, ha aktuálizálható tanulságot keres (és mikor nem keres?) ehhez a témacsoporthoz is vonzódik. Olyan nagy emberek életút-filmjeiről van szó, akik átéltek, túléltek a forradalmat. Ezekben a történetekben annyi a közös, hogy valóságos személyek életük fontos döntéseit nem az emlegetett szűk két esztendőben hozták, hanem még előtte, és persze – az események hatására, vagy arra is – utána. 1848-49, mint megfoghatatlan ábrázolhatatlan töréspont van jelen

„A Föld megöszült”

(Lugossy László: Szirmok, virágok, koszorúk, 1984 – Cserhalmi György)

életükben. Ábrázolhatatlan, tehát ábrázolatlan: a kérdéses filmekben, hiába fontos a hős életében, néha alig látunk belőle valamit. Annál inkább előzményeit és következményeit. A Semmelweis filmeket emlegettük (Tóth Endre, 1939, Bán Frigyes, 1952), ezek egy bécsi epizód történetbe ékelésével intézik el magát az eseményt, de aztán minden, ami innen kezdődik az anyák megmentőjének életében, fájdalom és kudarc, elutasítás és megszegyenülés – még a film látványvilága is komorrá válik, külön magyarázat nélkül, ki sem mondva, mégis sejtetve az összefüggést. Vörösmartyval szólva: „A Föld megöszült”. A nagy ember-történetekben néha magától értetődő az ok, mitől lett egyszerre rossz minden, néha jelezni kell: akkor, és éppen akkor, minden megváltozott. Kevesen ismerik ma már a Várkonyi-féle *Kőszívű ember fia* előképét, a Jávor-Karády páros által játszott Jókai ihletésű karakterek meséjét, a *Szováthy Évát* (Németh Antal, 1943), mely békeidős idillel indul, tehát a késői Reformkorban, és a megtorlás idejébe torkollik, miután a hősnő igazi Jókaihoz méltó fordulattal lesz intrikusból önfeláldozó szerelmes, mintha Plankenhorst Alfonsine verekedné magát át a mese jó oldalára, szívet tépő vívódások után.

A vég azonban, ahová békés időkben kezdődő, de a Forradalmat érintő életút vezet, csakis tragikus lehet, kitalált hősök és történelmi személyek számára

egyaránt. Bereményi Géza *Hídemberének* (2002) címe nyilván sokértel-mű metafora: a hídépítő Széchényi a maga hídember-életében elsősorban egymással ellenséges nemzeti értékrendeket, politikai stratégiákat köt össze, de talán korszakokat is. Azaz nagy jelentősége van a film meséjében is élete hármasságának: Reformkor, Forradalom, Megtorlás. Nála természetesen a negyvennyolcas év nem csupán hangulati mérőföldkő, mint a Semmelweis-darabokban: lehet tudni, hogy miért következménye az akkori eseményeknek minden, ami utána történik. Mégis talán Bereményi filmje példázza legjobban az „Epicentrum” különleges helyét, megközelíthetlenségét éppen az olyan filmekben, melyek kíméletlenül igazat akarnak róla mondani. Reformkori harcok, döblingi tengődés: ezekre az időkre a hős döntéseit megerősítő finom lélektani realizmus segíti a nézőt ráérezni a történetben. 1848-ra – minden dolgok közepére – egy szimbolikus pillanat: a Hídember hídja megtörik, a dolgokat összekötő lánc a mélységbe zuhan.

Megint a vihar-paradoxon. Éppen a film leglátványosabb, jelenetéhez hiányzik a személyes kommentár, hiszen a Forradalom kudarca a hős kudarca is, de akkor és ott nincs rá reflexió, nincs hozzá magyarázat. Arra az „után” vagyis a tébolyda való.

Halál a tébolydában: ez amúgy, legalábbis a korábbi témafeldolgozás szerint, Semmelweis osztályrésze is. De talán a többiekre is használható metafora. Olyan hely, ahol emlékezni szokás arra, ami a vihar megmutathatatlan szemében egyszer megtörtént. Tág értelemben minden tébolyda, ahonnan értékeikbe belezavarodott emberek nem találnak kijáratot. A *Mária nap*, az *Új földesúr* udvarháza, de talán a *Szegénylegények* Sánca is.

Rossz döntések emléke, amivel együtt kell élni, rossz kompromisszumok kísértése, aminek ellent kell állni – ez az, ami megbetegít. Egy őszinte, hazai gyártású forradalmi narratíva pedig zárt helyen végződik, éppen ilyen beteg emberek között.

Barikádtól tébolydáig: hiteles cselekmény, filmtörténelmi hungaricum.

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

/// SZÁSZ ATTILA-PORTRÉ

Thriller és történelem

/// BENKE ATTILA

SZÁSZ ATTILA RENDEZŐ ÉS KÖBLI NORBERT FORGATÓKÖNYVÍRÓ A THRILLER MŰFAJA RÉVÉN TESZIK A NAGYKÖZÖNSÉG SZÁMÁRA IZGALMASSÁ A MAGYAR TÖRTÉNELMET.

A 2010-es „filmrendszerváltás” után elszaporodtak a huszadik század második felében játszódó történelmi műfajfilmek (Bergendy Péter: *A vizsga*, 2011, Sopsits Árpád: *A martfüi rém*, 2016, Antal Nimród: *A Viszki*, 2017), amelyek között speciális státusszal bírnak Köbli Norbert forgatókönyveiből nagyobb részt a televízió számára forgatott, a második világháború utáni diktatúrákat elemző alkotások (Bergendy Péter: *A vizsga*, *Trezor*, 2018, Fazakas Péter: *Szabadság – Különjárat*, 2013, *Árulók*, 2017, Szász Attila: *A berni követ*, 2014, *Örök tél*, 2018). Köbli igyekezett meghonosítani a hollywoodi típusú munkamegosztást rendező és író között a szakma elismertetése végett, illetve azért, hogy kidolgozott, népszerű műfajokat felhasználó forgatókönyveiből készült filmekkel minél több magyar néző érdeklődését felkeltse történelmünk iránt. Köbli Norbert több alkalommal dolgozott együtt Bergendy Péterrel, Fazakas Péterrel és Szász Attilával, azonban a három alkotó közül Szászsal alakított ki állandó munkakapcsolatot. Ennek eredménye négy közös történelmi műfajfilm, amelyek lélektani mélységük miatt kiemelkednek a kortárs zsánerfilmek mezőnyéből.

HITCHCOCK BŰVÖLETÉBEN

A Színház- és Filmművészeti Főiskola produceri szakát elvégző, majd reklámfilmesként dolgozó Szász Attila a VOX magazin főszerkesztőjeként Köbli Norberthez hasonlóan belekóstolt a filmkritikus szakmába is, ezért minden oldalról behatóan ismeri a filmvilágot, így a különböző műfajokat. Szász vonzalma a thrillerhez és horrorhoz

már gyerekkorában kialakult, amikor nagy mennyiségben fogyasztotta Alfred Hitchcock klasszikus zsánerfilmjeit. Ezek közül a rendezőre nagy hatást gyakorolt a *Szédülés* (1958), az *Észak-északnyugat* (1959) és a *Psycho* (1960), amelyekben a feszült cselekmény az emberi lélek bugyraiba vezet a nézőt. Szász Attila szerint a thriller és a horror eszköztárával lehet a leghatékonyabban érzelmileg bevonni egy filmbe a közönség tagjait. „Amíg nem voltak gyerekeim, más típusú történetek izgattak, a csavaros thrillerek leginkább, de ezek túl mesterséges sztorik lettek, hiszen nem volt bennük érzelmi érintettség” – nyilatkozta Szász a film.hu-nak egy eddig el nem készült 2006-os pszichológiai horrorfilmterve, a Filmalpnál jelenleg is fejlesztés alatt álló *Zoe* kapcsán. Első komolyabb rövidfilmje, a *Most látszom, most nem látszom* (2005) és a *Zoe* kiindulási alapja is a horror, azonban végső soron mindkettő családi traumákat bemutató kamaradráma. A *Hatodik érzék* (1999) idéző *Most látszom* történetében Szász elmosza a határvonalat a főhős anya által tapasztalt természetfeletti jelenségek (kisfia láthatatlanná válik) és a múltbeli szőnyeg alá seprt traumából (borzalmas baleset) következő hallucinációk között. A szubjektivitás és a lélektani elemzés pedig fontos lesz a *Zoé*-ban is, amelyben a főhősnő gyógyíthatatlan beteg kislányát fogja alávetni egy kockázatos pszichológiai kísérletnek. „A *Zoe* eredeti és egyéni hangvételi mozi lesz, amelyben az európai érzékenység a műfaji filmek eszköztárával párosul.” – jellemezte a rendező szerelemprojektjét a korábban idézett interjúban.

AKIKEN ÁTGÁZOLT A TÖRTÉNELEM

Szász Attila első rövidfilmjében és első nagyjátékfilmtervében a szülői felelősségvállalás témáját a lélektani horror felől közelítette meg, és Köbli Norbert forgatókönyveiből készített történelmi thrillerjeiben is a huszadik század viharai által megtépázott hősök lelki világára fókuszált. Az alkotópáros első közös filmje, *A berni követ* a rendezőt kirántotta a gödörből, ahová a több mint 10 éve függőben levő *Zoe* kálváriája taszította. Köbli és Szász is megerősítették, hogy azért tudnak ilyen régóta együtt dolgozni, mert kölcsönösen bíznak egymásban, így általában közösen fejlesztik tovább az író forgatókönyveit. *A berni követ*-ben is Szász Attila javaslatára lett erősebb a svájci magyar nagykövetségre betörő forradalmárok személyes szála. Ezért fontos, hogy a szemben álló felekre, így Bános Tibor és Takács Ábel mellett a Kádár-rezsimet képviselő Koroknai Mihály nagykövetre is egy aggódó nő vár. Vagyis a filmben a thrillerszituációt elmélyíti a tragikus történelmi helyzet, ami miatt a szabadságért folytatott küzdelemben valaki el fogja veszíteni szeretteit. Így már ez a későbbi Szász-Köbli-filmekhez képest akciódúsabb és szabályosabb műfajfilm is rámutat arra a huszadik századi magyar történelmen átívelő problémára, hogy a tekintélyelvű és a parancsuralmi rendszerek szükségképpen életidegenek, és emberi kapcsolatokat, sőt egész generációkat tesznek tönkre.

A pszichológiai realizmus felerősödött az alkotópáros legutóbbi három művében, a *Félvilágban* (2015), az *Örök télben* és az *Apró mesékben* (2019). A *Félvilágban* a hírhedt, kurtizánból kiltartott úrnővé váló Málnás Elza és az őt meggyilkoló féltékeny házvezetőnő, Kóbor Rózsi személyiségét egyaránt a múlt század elején lassan széteső Osztrák-Magyar Monarchia igazságtalan osztályviszonyai torzítják el. A film tulajdonképpen azt a folyamatot ábrázolja, ahogyan a megszállott ragaszkodás a társadalmi státuszhoz, a pénzhez és a hatalomhoz lassan megeszi a lelkeket. Pedig mint az egyik intim jelenetben is világossá válik, Elza és Rózsi szeretik egymást. Ahogy az *Örök tél* a donyeci szovjet munkatáborot megjáró főhősnője, Irén is lehetne jó keresztény és szerető anya, ha a Vörös Hadsereg katonái nem hurcolnák el őt a kollektív



bűnösség vádjával „málenkij robot”-ra. A *Félvilág*hoz hasonlóan az *Örök tél* is összekapcsolja egy egész eszmerendszer (ez esetben a keresztény könyörületesség)

válságát a főszereplő személyiségének torzulásával. A film elején még társain készségeken segítők, a szovjet katonákat emberi szavakkal meggyőzni próbáló Irén részint a táborban megismert Rajmund, részint a kegyetlen körülmények hatására maga is önző és könyörtelen túlélővé válik. (Az *Örök tél* lélektani hi-telessége sérül a cselekmény végén, minthogy a főhősnő a fogságból szabadulva visszanyeri régi önmagát, mintha mi sem történt volna). Szász Attila és Köbli Norbert eddigi legkiforrottabb műve, az *Apró mesék* pedig a *Rettegés foka*-filmekhez (1962, 1991) hasonló családi pszichothrillerré érik, amelyben már egy konkrét lelki betegség, a háborús veteránokat sújtó poszttraumás stressz szindróma jelenik meg. Persze mint kiderül, a Szerbiában keretlegényként szolgáló apa, Bérces már a második világháború előtt is kegyetlenkedett feleségével, Judittal és kisfiával, azonban embersége maradékát is felőrölte a háború. Pedig Hankó Balázssal, szintén veterán főhőssel akár barátok is lehetnének, azonban a történelmi krízisből fakadó családterror egymás ellen fordítja a két férfit.

JELÉN A MÚLTBAN

Bár Szász Attila saját maga által írt történetei (*Most látszom, most nem lát-szom, Zoe*) a jelenben játszódnak, ezek és a Köbli Norbert forgatókönyveiből készített történelmi thrillerek hasonló

„Generációkat tesznek tönkre”

(Kerekes Vica, Molnár Levente, Szabó Kimmel Tamás)

szerintem az *Apró mesék* is tele vannak aktuális témákkal. Elsősorban ma is érvényes történeteket szeretnénk elmesélni a magyar történelem eseményein keresztül. Ezek a történetek arról tanúskodnak, hogy az emberiség nem igazán képes a változásra, ugyanazokat a hibákat követi el harminc, ötven, hetven vagy száz évente.” – nyilatkozta Szász a Filmvilágnak. Mindegyik filmben feltűnik a családalapítás és a szülői felelősség kérdése. A *berni követ* egyik tragikus sorsú forradalmárhőse családalapításon gondolkodik. A *Félvilágban* a korábban abortuszon átesett Elza újdonsült fiatal cselédlányát, Katót saját gyermekeként kezeli. Az *Örök télben* Irén és Rajmund azért igyekeznek elaltatni egykori énjüket, hogy ne fájjon gyermekeik hiánya. Az *Apró mesékben* pedig a szélhámos Hankó egy széthulló családba csöppen, aminek akarva-akaratlan is új családfejévé válik, így meg kell védenie új szeretteit a pszichopata régi családfejőtől, Bércestől. A politikai viták kereszt-tüzeiben az egyén ma ugyanúgy össze-zavarodhat a családi szerepekkel és a családalapítással kapcsolatban, mint Szász Attila és Köbli Norbert hősei a huszadik század válságkorszakaiban.

Emellett mindegyik történelmi thriller utal más, aktuális társadalmi-politikai jelenségekre. A *berni követben*, a *Félvilágban* és az *Apró mesékben* a magyar történelmet meghatározó és a

rendszer-váltás után is vissza-visszatérő autoriter hatalom jelenik meg: a svájci túsdrámában a puhadiktatúrát képviselő, rókaravaszsgú Vermes elvtárson keresztül, a *Félvilágban* a főszereplő kurtizánt testileg kizsákmányoló gyártulajdonos Max Schmidt és Elza, illetve Elza és cselédei kapcsolatában, míg az *Apró mesékben* a szovjetek által uralt vidéki hivatalban, ami már 1945-ben sem működik demokratikus intézményként. És mind a négy filmben központi motívum

az elvadult, korporatív kapitalizmusra jellemző gátlástalanság, a haszonszerzés a másik ember rovására. A *berni követben* a hataloméhes Vermesnek jól jön, hogy a leváltás előtt álló nagy-követet túsul ejtik a forradalmárok. A *Félvilágban* Rózsi szó szerint megfojtaná Elzát azért, hogy ő legyen Max gazdag kitarítottja. Az *Örök tél* szovjet kényszermunka-táborában a túlélés kulcsa a keresztényi szeretet és segítségnyújtás megtagadása, a javak eltulajdonítása és felhalmozása. Az *Apró mesékben* pedig a szélhámos Hankó hamis hírekkel próbál pénzt kicsikarni a Don-kanyarban eltűnt szeretteiket hazaváró emberekből.

Köbli Norbert és Szász Attila filmjei tehát nem pusztán szórakoztató ismeretterjesztő történelmi filmek, hanem lélektani szempontból kidolgozott, aktuális társadalmi-politikai problémákra is reagáló alkotások. Az alkotópáros művei arra figyelmeztetik a mai nézőt, hogy a történelem ismétli önmagát, ezért védekezni kell, ha meg akarja akadályozni a magyar társadalmat a huszadik század során újra és újra be-daráló diktatúrák újjáéledését.

•
APRÓ MESÉK – magyar, 2019. Rendezte: Szász Attila. Írta: Köbli Norbert. Kép: Nagy András. Zene: Parádi Gergely és Pacsay Attila. Vágó: Hargittai László. Hang: Major Csaba. Producer: Lajos Tamás, Köves Ábel. Szereplők: Szabó Kimmel Tamás (Hankó Balázs), Kerekes Vica (Judith), Molnár Levente (Bérces Vince), Tóth Bercel (Virgil), Gyabronka József (A jegyző), Egyed Attila (Kovács nyomozó), Tamási Zoltán (Feledi), Dékány Barnabás, Kiss Diána Magdolna, Bakos Éva. Gyártó: Szupermodern Stúdió. Forgalmazó: Vertigo Média. 112 perc.

NICOLAS ROEG (1928-2018)

Amikor a kurva leveri a poharat

NAGY V. GERGŐ

A KISSZÁMÚ BRIT RENDEZŐLÁTNOKOK EGYIKE OPERATŐRKÉNT ÉS A VÁGÓKÉNT IS A LEGNAGYOBBAK KÖZÉ TARTOZOTT.

„Mert a költészet és a teremtés egyazon dolog: csak azt nevezhetjük költőnek, aki feltalál, aki teremt – már amennyire az ember teremtésre képes. Költő az, aki új örömeket fedez fel, még ha ezeket gyötrelmes is elviselni.”

Guillaume Apollinaire:
Az új szellem és a költők

Amikor a filmtörténet talán leghíresebb szerelmi szexjelenetére gondolok, akkor eszembe jut egy Godard-mondat *A szerelem dicséretéből*: „Amikor valamire gondolok, akkor valójában valami másra gondolok”. Merthogy a leghíresebb és a legszebb szerelmi szexjelenet – amely köztudottan Nicolas Roeg remekművében, a *Ne nézz vissza!*-ban látható – valójában legalább annyira egy öltözködés jelenete, mint a testi szerelemé, elvégre (legalábbis Nicolas Roeg szerint) valamiről csak valami máson keresztül lehet érdemben beszélni. A kislányukat nemrég elvesztő szülők (Julie Christie és Donald Sutherland) a velencei hotelszobájukban, egy nyugodt, reménytelen délutánon szeretkeznek a tragédia óta sejtetően először, de közben – mintha szorítana az idő – fel is öltöznek az esti vacsorához. Előbb bizonytalan kezek indulnak egymás felé, és éppilyen bizonytalan kezek indulnak el a zongorán: az a lágy, billegő zongoratóma hangzik fel a vetkőzés alatt, ami a gyerekhalál előtt szólt. Aztán hirtelen – ekkor történik a csoda – a zongora fuvolára vált, és a hálóinget kibontó kezek a szekrényben kezdik keresni a zakót. És innentől már egymásra vágva látjuk

a ruhákkal folytatott küzdelem formáit, a (ki)vetkőzés és a (be)öltözés polgári munkáját, a gyöngédségében is egyre hevesebb aktust és az előkészületeket a kellemes estéhez: a nyakkendő kötését, a sminkelést, meg az órát, amit egy másik órához kell igazítani (vajon két idő létezik?). A halál utáni első szeretkezés mozdulatok és tárgyak gyöngéd, harmonikus tánca: az ölelést a felvett ruha simítása ismétli, a testek forgása a tükör előtti pördülésben végződik, az élvező arcra szórakozottan komoly ábrázat felel.

De mégis miért ennyire megindító ez az egész? Roeg (és a vágó: Graeme Clifford) ezzel a megejtően egyszerű vágói ötlettel a testi szerelem transzformáló élményét tudja megragadni, és az érzelem itt közvetlenül a vágásból és a zenéből, magából a formai eljárásból fakad. A keresztbe vágott képek egyszerre mesélnek a kapcsolat múltjáról és reményeiről, egyszerre képesek megmutatni a szexualitás hétköznapi-ságát és azt, ahogy a szex új fénybe vonja ezt a hétköznapi-ságot. Roeg tudja, hogy egy évtizedes kapcsolatban a hétszázadik szerelmes együttlét már az öltözködés ígérete is (hiszen – ahogy az elkalandozó tudat sejteti – a levetett ruhákat újra fel kell venni majd), de ez az öltözködés az egyre hevesebb aktus alatt a szex boldog emlékének hordozója lesz, és az elképzelt jövő a múltra utaló jelenné válik. Milyen sokatmondóan nyalja meg a tükör előtt bolhászkodó feleség a frissen berúszoszott száját! Arról az élményről beszél ez a jelenet, amikor az intenzív fizikai tapasztalat

átlelkesíti a hétköznapi rutint, amikor az önfeledtség után új minőséget kap a polgári banalitás, és amikor a halottnak hitt mozdulatok újra életre kelnek – mert bennük van a felszabadultság emléke és az orgazmus tudása. És ebben az esetben bennük van az újraéledés és a megváltás ígérete is, meg az a szívszorító (mert eleve hamis) remény, hogy a szerelem győzelmet arathat a veszteségek és a bénító trauma fölött, hiszen a vágy feléledése itt az élet akarását (netán egy új élet, egy új gyerek akarását) jelenti.

Amikor erre a jelenetre gondolunk, akkor még tucatnyi másik is eszünkbe juthat – mert az angol filmtörténet egyik legnagyobb rendezője, a tavaly meghalt Nicolas Roeg majd' minden későbbi filmjében megrendezett egy hasonlóan szerkesztett szexjelenetet. Már a rendezői pálya első képsora is a kétpólusú szeretkezés hagyományát előlegezi, hiszen a Donald Cammellel közösen jegyzett hippi-gengszterfilm, *Az előadás* (1970) nyitányában az égből követett limuzin útját rendre megszakítják a főszereplő legutolsó szexuális élményének villanásnyi képei. De *A Földre pottyant férfi* (1976) sci-fi-jének kabuki-előadással központosított birkózásában is a *Ne nézz vissza!* (1973) szaggatott légyottja tükröződik, vagy például a *Heuréka* (1983) izzatag ágytornájában, ahol a jégbe nyúló apa sziszegését a lánya boldog hörgése folytatja. Roegnél a szex mindig valami másról szól, illetve mindig valami másal ellentétben nyeri el az értelmét – legyen szó Einstein és Marilyn Monroe közös vetkőzéséről, amelynek szemérmes időtlenségét a szánalmas kurvázás kontrasztja hangsúlyozza (*A színésznő és a relativitás*, 1985), vagy a szeretők büntudatáról, amelyről az ágyban fel-toluló emlékképek tudósítanak (*Rideg mennyország*, 1991). Mert miközben Roeg a nemzés témájának megszállottja [lásd a gyermekért küzdő-könyörgő nő visszatérő figuráját a *Heurékától* a *29-es vágányon* (1988) át egészen a karrierzáró *Szemgolyóig* (2008)], egyúttal a párhuzamos szerkesztés örök elkötelezettje is, aki vallásosan hitt abban, hogy ez a formai eljárás új minőséget hozhat létre – így a szexjelenetei nem csupán biológiai értelemben, hanem esztétikai értelemben is teremtési kísérletek.

Miként teremthet két egymás melletti kép valamit, ami eddig nem létezett? Mintha erre kérdezne rá Nicolas Roeg a pályája során. A kisszámú brit rendezőlátnokok egyike (aki legkivált Powell, Russell és Jarman expresszionista hagyományához köthető hozzá) kávéhordó fiúként kezdte, később filmgyári segédként, fókuszpullerként, majd operatörként dolgozott (többek között David Lean és Truffaut oldalán), végül érett férfikorára elismert filmrendező, öregkorára pedig levitézlett filmrendező lett – de valójában vágó volt, méghozzá a filmtörténet egyik legjobb vágója, valahol Orson Welles, Chris Marker és Alain Resnais mellett. Roeg saját bevallása szerint fiatalon részt vett egy francia mozi szinkronizálásában, és a filmszalag oda-vissza tekerését nézve érezte meg az idő manipulálásának szédítő lehetőségeit. Aztán a hatvanas évek második felében – és feltehetően Richard Lester hatásától és a *Petulia* forgatási élményétől nem függetlenül – rácsodálkozott a modernista vágástechnikák

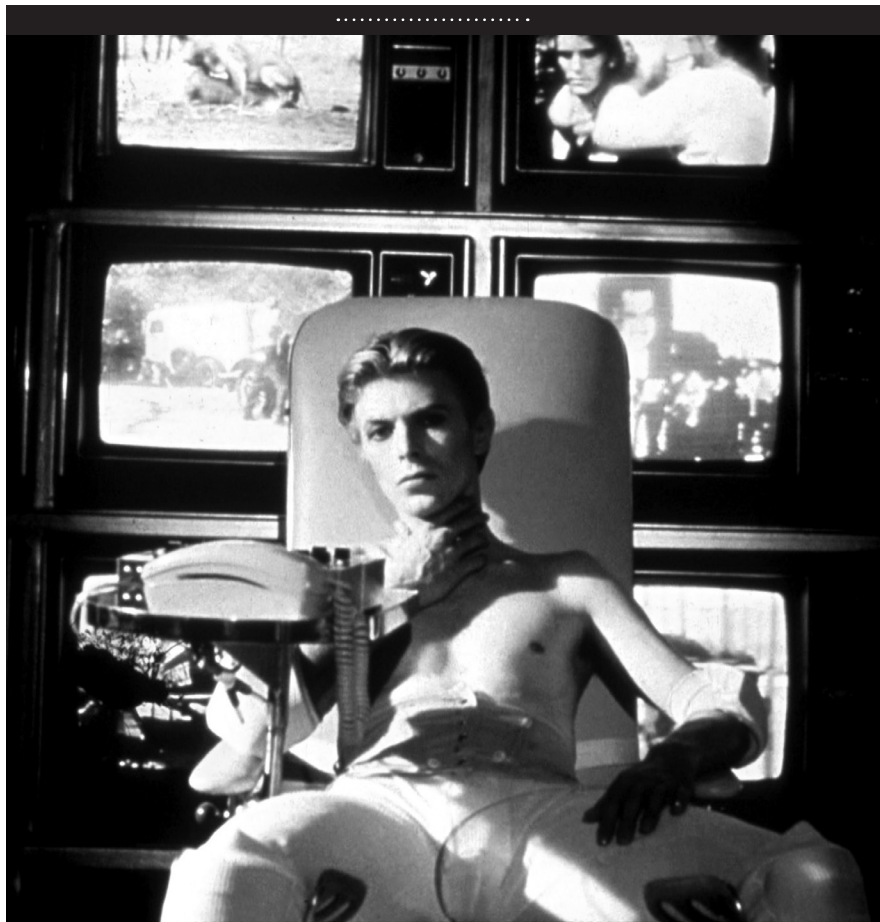
„Múlt és jövő ott van a jelenben”

(Nicolas Roeg:
A Földre pottyant férfi
– David Bowie)

expresszív erejére, majd a rendezői munkájában megpróbálta saját céljaira fölhasználni őket. A roegi univerzum arra a modernista belátásra épül, hogy a lineáris időrend és a szabályos kronológia nem más, mint konstrukció, pontosabban a világ megszelídítésének burzsoá illúziója, amelyet az érzékelés, a tudat és emlékezet rendre lerombol. A hetvenes-nyolcvanas években született filmekben – melyek egyértelműen Alain Resnais munkáját és a „szubjektív realizmus” hagyományát folytatják, de távolról Joyce és Proust szelleme is ott kísért bennük – a cselekmény meghatározó eseményei sorra-rendre megszakadnak és egymásba oldódnak, és minden döntő esemény egyúttal egy másik esemény: minden fontos pillanatban számtalan másik pillanat történik. Nicolas Roeg az egyidejűség és a párhuzamosság rendezője volt, a modernista bizonytalanságban kitáguló világ erőszakos költője, aki a legjobb munkáiban meg tudott győzni arról, hogy a múlt és a jövő ott van a jelenben, a léte-

ző világ mellett léteznek más világok is, és hogy az igazán intenzív érzések és tapasztalatok (mint a halál vagy a szex) átförmálják az időt, sőt képesek azt eltörölni. És Roeg magán a film formai működésén keresztül tudott erről mesélni, legkivált a képek ütköztetésének és összerendezésének művészetére, a montázs, elsősorban pedig a párhuzamos montázs révén – mintha ő lett volna a hetvenes évek válasza D. W. Griffithre.

Ha innen nézünk végig a 13 nagyjátékfilmet, feltucatnyi tévés munkát és közel négy évtizedet átfogó életművön, akkor világosan látszik, hogy Roeg egy nagybárára következetes formai projektet valósított meg. Ezek a filmek *Az előadástól a Szemgolyóig* (igaz, a tévés munkákban és az utolsó pályaszakaszban már lankadó lendülettel) az idő és a tér mozgóképes kezelésének újragondolására vállalkoznak, pontosabban a megszokott tér-idő viszonyok felszakításának lehetőségeit és a szokatlan képkapcsolatok vagy a mozgóképes időformák titkait kutatják – szűkebben véve pedig az életmű akár úgy is leírható, mint a párhuzamos vágás átértelmezésére tett nagyszabású kísérlet. Roeg első munkáitól kezdve jellegzetesen gazdag és látványos formanyelvi eszköztárral dolgozott, amelynek minden markánsabb eleme a hagyományos tér- és időszemlélet felülírását célozta – legyen szó az egységes teret kilapító-szétzűrő zoomok agresszív használatáról, vagy az időt felülíró lassításokról és a visszatekerésről (lásd a pusztulás csodaszerű visszavonását a *Vándorreg*e vadászati jelenetében vagy *A színésznő* és *a relativitás* fináléjában, ahol az atombomba visszarobban önmagába). De mindahány eszköz közül is a legradikálisabb a párhuzamos montázs használata, amely – és ez jól mutatja Roeg teljesítményét – rendre új és új funkciót kap a különböző tételekben. Míg például *Az előadás* pszichedeliba oltott gengsztermeséjében a párhuzamos montázs két identitás, két karakter és két műfaj (a gengszterfilm és rockfilm) összevetésének és egybeoldásának eszköze, addig az első önálló rendezést jelentő *Vándorreg*e (1971) mitikus beavatástörténetében már nagyszabású fogalmi koncepciók szembeállítására szolgál – eizensteni szellemű módszert kínálva a modern és az ősi vagy a természetes





és a mesterséges viszonyának kritikai vizsgálatához. Ez az összeütköztetésre épülő, intellektuális montázs fémjelzi a hetvenes évek meghatározó sci-fije, *A Földre pottyant férfi* néhány képsorát is (mint például a már emlegetett szexjelenetet, ahol a tanár és a diáklány szexkísérlete kabuki-színházként értelmeződik), de Roeg ebben a filmben már a társadalom szétesettségét, a mediatizált környezet elidegenedettségét és az időtapasztalat viszonylagosságát is meg tudja ragadni a párhuzamos szerkesztéssel. Hiszen David Bowie öregezésre képtelen úrlénye (aki az egyik emblemikus képsoron tucatnyi tévét néz egyszerre) éppen azért lesz alkoholist a szívfacsaró fináléra, mert nem talál átjárást a párhuzamos világok között, legyen szó házastársokról, tévéadásokról, idősikokról vagy távoli bolygókról.

Az idő és a tér zavara közvetlen, testi tapasztalattá válik Roeg filmjeiben, ami rendre összehangzik a karakterek pszichés helyzetével. A felbomlott világ magányát megélt főhősök mindig bizonytalan talajon járnak, távoli, idegen vidéken, amelynek gyakran a nyelvét sem ismerik: a *Vándorregében* a sivatagban ragadt városiak kézzel-lábbal mutogatnak az őslakosnak, a *Ne nézz vissza!* vagy a *Rossz időzítés* hőse ér-

tetlenül hallgatja az olasz vagy osztrák bennszülöttek mondatait. Ez az idegen világ egyszerre egzotikus és fenyegető hely, az idő és a tér örvénylő labirintusa, amelyben fel lehet oldódni és el is lehet tévedni: ilyen az ausztrál síkság (*Vándorregé*), Velenecé (*Ne nézz vissza!*), Bécs (*Bad Timing*), vagy a Föld nevű bolygó (*A Földre pottyant férfi*). Szinte mindig valami poszt-állapotban vagyunk, a hősök a világ kizökkenése, az idő katasztrófája után keresik a kiutat: van köztük, aki az apja, van, aki a lánya, és van, aki a férje halála elől menekül (*Rideg mennyország*), vagy éppen önmaga és a korábbi élete elől (mint *Az előadásban*), netán a fajtája pusztulása miatt (*A Földre pottyant férfi*). De mindannyiukat valamiféle pszichés-mentális zavar kísérti, és mindannyian kénytelenek számot vetni az ésszerű és az irracionális világértelmezés konfliktusával. Ezért nevezhető a *Ne nézz vissza!* hőse az életmű emblemikus karakterének, hiszen John Baxter vakon hisz a tér és az idő hagyományos rendjében és a dolgok egymásutániségében, jóllehet már rég a roegi világ foglya: nem veszi tudomásul, de egyszerre látja a jelent és a jövőt. Elveszteni magad, és átadni magad az irracionális ta-

„Mindig egy apró töréssel kezd felbomlani a világ”
(Nicolas Roeg: Rossz időzítés – Theresa Russell és Art Garfunkel)

paszthatnak: ezzel hadakozik a roegi hős, legyen az a drogos hippik közt megbúvó gengszter (*Az előadás*), az idegen kultúrával ismerkedő kamaszlány (*Vándorregé*), saját pusztulására készülő milliárdos (*Heuréka*), abortált fiával találkozó háziasszony (*29-es vágány*) vagy a megszálottóságával küzdő tanár (*Rossz időzítés*). Ezek az emberek még lábujjhegyen a normális életben állnak, de már beleszédültek valamibe. Mintha Roeg újra meg újra az önelvesztés orgazmusának be nem vallott reményéről, a béklyók levetésének eltitkolt vágyáról mesélne, ami persze az ájulással és a halállal fenyeget: majd' minden filmben feltűnik egy öntudatlan test, amelyet hurcolni, emelni, vinni kell – kiemelni a tóból, elkapni az ebédülőben, bevinni a hotelszobába, cipelni a sivatagban. És Roegnél a halálban mindig van valami ünnepi: látványos eksztázisban robbannak szét a testek a hotelszobában, diadalmasan szólnak a vonósok a velencei temetésen, de még a gyermek csilingeléssel alázénelt, lassított fulladása is inkább magasztos keresztelésnek látszik.

Mindig egy apró töréssel kezd felbomlani a világ. Nyugodt nagypolgári házból vagyunk, a kerti tónál a gyerekek

játszanak, esetleg az ausztrál város szélén, a sivatagban piknikezik a család, vagy a tengernél napozik a házaspár egy vízibicikliben. Az élet, a tér és az idő áttekinthető. De a szülők mégis a tér törvényszerűségeit tanulmányozzák: az apa a *Bevezető a Geometrikus technikákba* című geológiai szakcikket olvassa a *Vándorregében*, az anya *A tér törékeny geometriája* című könyvben lapozgat a kandalló mellett a *Ne nézz vissza!* elején (amely könyvet maga a férj, John Baxter jegyezte). És aztán valami kizökken. A bicikliző kislány felbukik egy üvegdarabban, valaki bekapcsol egy hangos rádiót, a vízibicikliben leesik a napszemüveg. A polgári élet harmonikus szövetét felhajtja valami apró esemény, és Roegnél ezek az apró, hétköznapi katasztrófák mindig egy nagyobb katasztrófa jósolatai. Amikor a kurva leveri a poharat a fürdőszobában, és az a jéggel együtt széttrörik, abban már benne rejlik a világ szétrobbanása (*A színésznő és a relativitás*); amikor az óra összetörik a mosdóban, az előrejelzi az idő összeomlását (*a Rideg mennyországban* a baleset emléke a jelenben megnyit egy sebet). A *Ne nézz vissza!* hátborzogató szépségű nyitányában az apa véletlenül elsodor egy poharat az asztalon – és a kiömlő víz (amely az asztalon heverő diakép piros ruhás figuráját átmossa és elkoszolja) nemcsak a kertben játszó kislány vízbe fúlását jelzi és foglalja magába, de már a fináléra és az apa nyakából kibugyogó vérre is előreutal. És ez korántsem valamiféle hideg, intellektuális játék, hanem közvetlen, érzéki élmény. Ezek a filmek hitchcocki tudással hasznosítják az ismerőségükben eleven, banális balesetek zsigeri hatását – méghozzá a stílus révén, hiszen a felfokozott, irritáló zörejezés (például a bicikli éles recsegésének hangja), a nyugtalanító színhasználat (mint a piros kiemelése) vagy a nyers kép- és hangvágások kiéleltítik a szemünket és a fülünket ezekre az ismerős hangokra és látványokra, a pohárborítástól a jégszakadásig. Roeg a hétköznapi érzéki töréseiben mutatja föl a világ szétbomlásának elemi rettegését, a háztartási minikatasztrófában fedezi föl a totális katasztrófát – és magán a stílus idegességén keresztül tudja megragadni azt az ősi, szinte animális félelmet, hogy egyik pillanatról a másikra minden véget érhet (és a nukleáris holokauszt végül be is következik *A színésznő és a relativitás*ban).

És mi lehet borzalmasabb, mint a polgári lét szétbomlása? Roeg ebben látja meg a modern iszonyatot, és ennek leírásában hasznosítja a horror zsánerét (vagy éppen a szatírát a *29-es vágány* esetében), ehhez veszi igénybe a vért (a szolid *gore*-jelenetekben) és a rothadás rémképeit. Velence nyirkos, enyésző világában a halott szöke kislány szelleme ocsmány vénasszonyná oszlik (*Ne nézz vissza!*), a jóképű férj a hajóbalesete után hófehér arcú élőhalott lesz (*Rideg mennyország*), a kedves vidéki asszonykórú maszkjai alól hánytató szörnyszerű bűjnek elő (és korántsem mellékes, hogy a, a *Boszorkányok* bizarr gyerekfilmjében az arcok transzformációja számítógépes trükkök nélkül, a vágás csodája által megy végbe). Milyen hatalmas kések tűnnek fel ezekben a filmekben! Gene Hackman egy iszonytató hússzeletelével támad a lánya kérésére a *Heurékában*, John Baxter mélynövésű gyilkosa méretes bárdot titkol a kabátjában, a *Kettős halál* házvetőnője gigantikus konyhakészel szeli a halat. Brutális, éles vágások szakítják fel a testeket és a polgári világot (meg a polgári elbeszélést), ezek leplezik le a jómódú élet törékenységét vagy a faszádok mögötti rémségeket: általuk mutatkozik meg az idő és az élet uralhatatlansága, az arcok, a helyek romlása és pusztulása. És ekként ezek a vágások láthatóvá teszik a fragmentált időt és a szétbomlott, „fragmentált test csodáját” (ami Michel Foucault szerint a mozgókép eminens lehetősége). De Roeg ebben a széttöredezettségben sajátos erotikát, megnevezhetetlen érzéki élményeket is fölfedez, hiszen a részletekre irányított figyelemmel a banális látványokat is intenzív, szenzuális tapasztalattá lényegíti át. Roeg mozija végső soron a vízbe csobbanó labdáról, a szájához nyúló kislány mosolyáról és az egyetemi tanár idegesen járó ujjairól szól – elvégre ezek a fragmentumok mindig a jelentés ígértét hordozzák: minden apróság nyomnak, jelnek és előrejelzésnek tűnik.

Hiszen a világ feldarabolásában megszületik a remény, hogy a darabok majd új mintázattá állnak össze, és hogy a nagy, utolsó vágásban megnyilvánul valami nagyobb rend, feltárul a csoda. Roeg filmművésze több ilyen katartikus vágással szolgál: ilyen például Gene Hackman

csákányának aranyfolyót fakasztó suhintása a *Heurékában*, és ilyen a pirosruhás törpe végzetes bárdcsapása a *Ne nézz vissza!* fináléjában, amely elvágja John Baxter torkát. Ezek a transzformatív vágások nem csak a vér és az arany zubogását okozzák, de egy orgazmikus, ünnepi montázs indítanak el, amely az eddig különálló elemeket összehuzalozza, és a fragmentumokból értelmes egészet varázsol. Ezért annyira euforikus a *Ne nézz vissza!* hősenek halála, ezért zengenek diadalittasan Pino Donaggio vonóssai a fináléban, és ezért áll olyan büszkén Julie Christie a férje temetési hajóján: mert John Baxter ütőeréből felbugyogó vérében hirtelen összeállt minden, az utolsó nagy montázsban boldog unióba, eksztatikus kollázsba rendeződött a halottlító nő, az elhunyt gyerek, a gyilkos és a tragikus család („Drágáim!” – kiáltja Julie Christie), és kirajzolódott egy mindeddig ismeretlen mátrix, a dolgok összefüggésének felemelő tudása. Roeg művészetében talán az a leginkább zavarbaejtő, hogy – többek között ezekkel a montázsokkal – voltaképpen a vágások transzcendens ereje mellett tesz hitet. Mert ezek szerint az igazán éles vágások nem csupán a polgári lét horrorisztikus bizonytalanságát vagy a modern ember univerzális félelmét mutathatják meg, de – már ha van egyáltalán – a felsőbb törvény is általuk tűnik elő. Roeg a film szintaxisának egyik legalapvetőbb kérdését, a képek illesztésének misztériumát értelmezte újra, és a folyamatosság szükségszerű szakadásában a transzcendencia lehetőségét sejtette meg. Mint minden nagy művész, ironikus művész volt, mert tudta, hogy az igazán fontos dolgokhoz csak kerülőúton lehet eljutni, és egy képről (mondjuk a vörös ruhás alak diaképéről) egy másik kép tud a legtöbbet (mondjuk a tó mellett futó kislányé). Roeg legjobb filmjei azt bizonyítják, hogy a szakadásokban rejtezik a lényeg, az időtapasztalat hasadákaiban vannak az igazán nagy érzelmi robbanások, ott sejthető meg a sors, és az emberi tapasztalat legmélyebb rétege is ott tárul fel – az alvás előtti tudat zuhanásaiban, a hirtelen bevillanó emlékekben, az üveg törésében és a bárdok csapásában, valahol az első ölelés után, de a zakó felhúzása előtt. •

NICOLAS ROEG: NE NÉZZ VISSZA!

Vér és piros esőköpeny

VARGA ZOLTÁN

A NE NÉZZ VISSZA! NEM CSAK KÖVETŐJE, IHLETŐJE IS A GIALLO MŰFAJÁNAK.

Nem sok olyan filmet ismerhetünk, amely egyszerre tarthat számot a modern művészfilm és a borzongatásra, szorongáskeltésre szakosodott műfajok – a thriller, a horror, s a kettejük (valamint a krimi) érintkezéseként leírható *giallo* – közönségének érdeklődésére. Nicolas Roeg remeklése, a *Ne nézz vissza!* (1973) azonban éppen ilyen kivételes darab. Pápai Zsolt fogalmazta meg igen találóan, hogy a *Ne nézz vissza!* olyan Dario Argento-film, amelyet Alain Resnais forgatott (*Filmvilág* 2006/3). Az idősíkokkal folytatott játék s a tudattartalmak megjelenítésének művészfilmes ambíciója érintkezik benne a giallo jellegzetes eszköztárával és a műfaj alapvető motívumainak sorával – persze a különbségek sem elhanyagolhatók.

Miként a műfajt megalapozó Mario Bava-film, *A lány, aki túl sokat tudott* (1963) óta számtalan giallóban, közzépszerű munkákban éppúgy, mint alaplívekben (Dario Argento: *A kristálytollú madár*, 1970; Sergio Martino: *Szerelmi vérszomj*, 1971), Roegnél is külföldiek, átutazók sodródnak életveszélyes helyzetekbe egy európai (nagy) városban – ezúttal egy angol házaspárra (mindenekelőtt a férjre) leselkednek a rémségek Velence városában. A giallók pszichoanalízissel kapcsolatos (többnyire felszínes) érdeklődésével magyarázható a műfaj ragaszkodása a traumák témájához: a műfaj beteg elméjű gyilkosait sokszor gyerekkoruk óta kísértő megrázkódtatások készítetik a rémtettek elkövetésére. A *Ne nézz vissza!* esetében ez ugyancsak meghatározó motívum, itt azonban nem elnagyolt s főként nem hajánál fogva előrangot kap a cselekményt mozgó traumatikus esemény, amely ráadásul nem is a gyilkos, hanem az áldozatjelöltek lélekrajzát árnyalja. A

Julie Christie és Donald Sutherland által játszott Baxter-házaspárt a kislányuk elvesztése – vízbefúlása – után látjuk a velencei hotelekben és utcákon: a *Ne nézz vissza!* legalább annyira szól a gyászunkról, mint a borzongató koincidenziák (összefüggésyanús véletlenek) faggatásáról. Mi több, míg a főszereplők rétegzett jellemrajza a Roeg-film markáns erénye, addig a gyilkosról az égvilágon semmit nem tudunk meg (azt leszámítva, hogy magunk is megpillanthatjuk őt a férj végzetének beteljesedésekor). A giallóban – kivált Dario Argento borzalomszimfóniáiban, de szinte a műfaj valamennyi alkotásában – hangsúlyozott szubjektivitás főleg arra szolgál, hogy a gyilkos szemszögébe helyezze a nézőt (továbbá a szubjektív beállítás a tettes kilétét is leplezi); a *Ne nézz vissza!* viszont a főhős határpozíciójának – kontrollálatlan és saját maga által sem beismert jövőbelátó képességének – érzékeltetése végett, illetve a történet többértelműségének erősítése érdekében használ szubjektív képeket és főleg montázsokat. Szintén az Argento-giallókkal rokonítható mozzanat a *Ne nézz vissza!* cselekményében is fontos szerepet betöltő tévesen értelmezett (vagy az értelmezésnek „ellenálló”) kép – ahogyan a *kristálytollú madár* főhőse végig azon töpreng, valójában mit látott a gyilkossági kísérellet éjszakáján (mi a hiányzó darab az emlékek kirakósjátékában), úgy John Baxter is újra és újra szembetalálja magát a saját tragikus sorsát előrevetítő diakép (a sarokban látható pirosruhás alak) rejtélyével.

Noha a giallókkal ellentétben a *Ne nézz vissza!* velencei cselekményében érdekes módon csak mellékes szerepet tölt be a várost rettegésben tartó szorongató város képeihez társít hasonló

hatásfokkal fejt ki borzongató hatást a közönségre, mint a szabványos giallók – sőt. Ebben is párhuzamot találhatunk: a *Ne nézz vissza!*, miként a giallók zöme, sokat bíz a stilisztikai eszközökkel – a képkomponálással, a színdramaturgiával és a hanghatásokkal – létrehozható fenyegető atmoszférára. A Roeg-film ugyanakkor nem csupán a műfaj alapvető jellemzőivel hozható összefüggésbe; a giallo néhány korábban keltezett és később készült darabjához konkrétan is kötődik.

VELENCE MEGÖL ENDEM

A turistacsalogató velencei helyszínek nem a *Ne nézz vissza!* képsorai-ban lényegültek át először a borzalmak városává: az egy évvel korábban, 1972-ben készült *Ki látta meghalni?* című giallóban ugyancsak a velencei vizek válnak hullámsírrá. Nem csupán a helyszínválasztással magyarázható, hogy a giallók közül Aldo Lado filmjét fűzik a legszorosabb szálak Roeg mesterművéhez. A *Ki látta meghalni?* szintén egy gyereklány halála köré szövi történetét, s a két film némely jele- netei is rímeltethetők, mindenekelőtt az időrendet megbontó montázzsal láttatott szeretkezések – igaz, a Lado-filmben rövid és kevésbé enigmatikus részletről van szó, Roeg filmjének viszont egyik leghíresebb szekvenciáját jelenti a házaspár intim együttlétének (korabeli mércével mérve szokatlanul nyílt) bemutatása, amelyet későbbi idősíkból származó képtöredékek szakítanak meg s tesznek elemeltebbé. A *Ki látta meghalni?* szűzséjében gyilkosság, nem baleset áldozatává válik a kislány, így a szülőknek – elsősorban a giallo alapvető szereptípusa, az *amatőr detektív* bőrébe bújó apafigurának – nemcsak a gyásszal, de a nyomozással is meg kell birkóznia: a Lado-film tehát szokványosabb vonalon mozog, s a műfaji elvárásoknak megfelelően sokasodnak a lehetséges gyanúsítottak, a perverz alakok és a felfedett bűnök. A feketébe öltözött, arcát fátyollal takaró gyilkos közeledtét jelző szubjektív képsorok – nem utolsó sorban Ennio Morricone bizarr, gyerekkórussal kísért zenéje miatt – a *Ki látta meghalni?* legborzongatóbb részletei; a gyilkos szubjektivitásának megjelenítése nélkül a *Ne nézz vissza!* sokkal inkább a málló és fojtogató város képeihez társít hasonló fenyegetést.

A *Ne nézz vissza!* titokzatos sorozatgyilkosa – kiváltképp a ruházkodása – a marginális jelenlét dacára is ihletadó-nak bizonyult egyes giallók számára. Roeg többrétegű motívumépítkezésében ugyanakkor csak az egyik lehetséges „jelentés”, hogy a piros esőköpeny a gyilkos tartozéka, az emblematis ruhadarab végigkísér(t) a filmet: a kislány, Christine a halálakor viseli, őt idézi a rejtélyes pirosruhás figura, aki előbb a diaképen a sarokban tűnik föl, utóbb Velencében utcákon suhan el és hídon rohan át. Nem mellékesen e rögeszmés ragaszkodás a piros ruhadarabhoz egyszerre helyettesíti a cselekmény zóméből hiányzó vért és előlegezi a finálét elárasztó vérfolyamot. Az esőköpeny (vagy bőrkabát), persze fekete változatban, Mario Bava műfaj történeti jelentőségű filmje, a *Vér és fekete csipke* (1964) óta megszokott jelmeze a giallo gyilkosainak – piros színben pedig a *Ne nézz vissza!* leleményeit továbbgondoló ötlet. Legnyilvánvalóbb hatása Umberto Lenzi 1975-ös giallójában, az angol címváriáció alapján *Szemgolyóként* ismert filmben fedezhető fel (eredeti olasz címe szürrealista versbe illik: *Vörös macskák az üveg-labirintusban*). A *Szemgolyó* azzal játszik el, hogy a Barcelonába látogató turista-csapatot tizedelő gyilkost

„Kítörölhetetlen nyomot hagyott”

(Nicolas Roeg: *Ne nézz vissza!* – Julie Christie és Donald Sutherland)

a *Ne nézz vissza!* törpenövésű rémének ruhájába öltözteti (a műfaj fetisizált ruhadarabját, a fekete kesztyűt is pirosra cseréli), s hogy bonyolultabb legyen a képlet – azaz minél tágabb legyen a gyanúsítottak köre –, az idegenvezető még a cselekmény elején piros esőkabátot oszt szét a turisták között. Alfred Sole filmje, az *Alice, édes Alice* (1976) tovább lép: a jelmez sárga változatát használja. A magyar videóforgalmazásban *Az álarcos gyilkos* alcímen is ismert film ugyan nem olasz produkció, mégis egyike – akárcsak a John Carpenter által írt *Laura Mars szeméi* (1978) vagy Brian De Palma remekműve, a *Gyilkos-sághoz öltözve* (1980) – a műfaj tiszteletbeli tengerentúli képviselőinek. Az *Alice, édes Alice*-ben sárga esőköpenyt öltő (és arcát műanyag maszkkal leplező) rém szedi áldozatait, először egy kora tizenéves kislányra (Brooke Shields első szerepe) csap le. Nem csak a gyermekhalál motívuma teremt párhuzamokat: a *Ne nézz vissza!* keresztény szimbólumrendszerre fölérősítve jelenik meg az *Alice, édes Alice*-ben, az áldozatok – sőt, maga a gyilkos is – szoros kapcsolatot ápolnak az egyházzal. A képsor pedig, amelyben a lánya gyilkosa után nyomozó apát csapdába csalja s a padlásterben kegyetlenül

kivégzi a rém, szituációját és koreográfiáját illetően egyaránt a *Ne nézz vissza!* dermesztő végjátékát idézi meg, ha annak sokkoló hatását nem is éri el. Erre talán csak egyetlen giallo-jelenet volt képes. Dario Argento *Phenomena* (1985) című filmjének egyik legiszonytatóbb részlete nyílt tiszteletadás a Roeg-alapmű hasonló mozzanata előtt; e két jelenet alapmintája Alfred Hitchcock *Psychójának* (1960) pincejelenete, a múmiává aszalódott Mrs. Bates megpillantása. De míg Hitchcocknál élettelen test mozdul meg a látogató, Lila Crane érintésére, s ezután érkezik a valódi gyilkos, Norman Bates a pincébe, addig Roegnél és Argentónál egyesül a Hitchcocknál még egymástól elkülönülő (élettelen) torz test és a cselekvőképes rém. A *Ne nézz vissza!* fejcsóváló, bárdjával ütőerre lesújtó törpéjéhez hasonlóan döbbenetesen groteszk hatású az ugyancsak törpenövésű – ám a horrorszörnyekre közvetlenebb módon emlékeztető, deformált arcú – rém, aki a *Phenomena* hősnője (Jennifer Connelly) felé fordul a sötét szoba sarkában. Ha Roeg filmje több vonásában adósa Argento korai munkáinak, úgy Argento a *Phenomena*-ban „visszavette” ezt a kölcsönt. Imitátorai is bizonyítják, hogy a *Ne nézz vissza!* az európai műfajfilmek történetében is kítörölhetetlen nyomot hagyott. •



MAK (1932-2019)

Luk a lelken

VÁGVÖLGYI B. ANDRÁS

ELHUNYT A JUGOSZLÁV „FEKETE HULLÁM” LEGNAGYOBBJA, A BREZSNYEV ÉS TITO PAS-DE-DEUX-JÉNEK EREDMÉNYEKÉPPEN KÉNYSZER-NEMZETKÖZISÉGRE ÍTÉLT SZUBVERZÍV FILMRENDEZŐ, DUŠAN MAKAVEJEV.

1994 szeptemberében a Harvard *shopping week*-jére többször is át-néztem az aktuális kurzusleírásokat, tanakodtam, mi legyen az *as-for-credit* kurzus, amit az amerikai és külföldi „karrierközepi” újságíróknak szóló Lucius W. Nieman Fellowship elnyerőinek, ilyen voltam én is, mindkét félévben látogatniuk kell, amellet, hogy bármire be lehet járni a Harvardon és az MIT-n (Massachusetts Institute of Technology). Kacérkodtam többféle iránnyal, de mikor megláttam, hogy a filmes mestersz-tályt Dušan Makavejev vezeti, nem volt több kérdés. Tudtam, vezette már ezt az osztályt korábban Bertolucci és Jancsó, filmes érdeklődésem csúcsrajárt, addig doksikat csináltam a világ távoli pontjain, beleszagoltam a *Sátántangó* világába, persze hogy érdekelt. Akkoriban sokat jártam különböző délszláv frontokon, Amerika vegyült a Balkánnal bennem, ráadásul ismertem is a szerzőt, belgrádi háborúellenes értelmiségi konferencián mutatkoztunk be, később Pesten a Kispipában vacsoráztunk hármásban Makai Józseffel, a *Magyar Narancs* által foglalkoztatott számos vajdasági *draft-dodger* (katonai szolgálatmegtagadó) egyikével. A Makavejev-osztály tökéletes választásnak tűnt. Az is volt.

Makavejev? Nem rendes szerb név az, mondta a felmosórongyarcú szerb aszszony a detroiti Szerb-Amerikai Em-lékcarnokban karajklopfolás és egy rendőrbál más előkészületei közben, ahol épp a féléves tézisfilm forgatásában jártam. Albán, vagy macedón, nem igazi szerb. Ekkortájt már az élesebb fülhallásúak számára egyértelmű volt a nekünk Horthy-kori, két világháború közötti rasszközpontú, törzsi gondolko-

dás visszatérte és nem csak Magyarban. Mak – ezen a beceneven hívta őt Jugoszlávia és a fél világ – ideális célszemély volt erre. Tudott mindent, ismert mindent, világfiként úgy volt az utolsó „jugoszláv filmrendező”, ahogy Danilo Kiš az utolsó jugoszláv író. Mely soknemzetiségű ország sok szempontból K.u.K-reminiscencia volt; olyan sokféleségből kreált autochton kultúrával, mely az előkép-Monarchiában az osztrák ténfél sajátja volt inkább. 68-as volt, baloldali antikommunista, szexuálforradalmár, anarchista lázadó, szenvedélyes igazságkereső, óavangárdista kollázsok, az egymás mellé illesztés által teremtett feszültség montázsgyakorlatának magasművésze, pszichológus és politikai provokátor.

A *Sweet Movie*-t láttam tőle először, Párizsban, húszévesen, kis, utánjátszó artmoziban a Latin negyedben, a *Montenegrót* két évvel később ugyanitt, a *WR*-t talán az esztétika tanszék szamizdatfilm vetítéseinek egyikén, a Budakeszi úton, ahol a *Dr. Strangelove*-ot és Losey Trockij-filmjét is. Mak balos antikommunizmusából kitűnt, hogy a kommunista forradalom a szexuálforradalom tagadásával bukott meg. Persze a történelem, és jelenidejű formája, a politika is nagyon érdekelte. Örült, hogy lett egy ká-európai tanítványa, aki tudja a különbséget Szlavónia és Szlovénia közt. Az én időmben igazán jeles amerikai növendék nem volt, egy évvel később Joshua Oppenheimer az *Act of Killing* és a *Look of Silence* rendezője lett befutott tanítványa, mint Jancsónak Darren Aronofsky ugyaninnen korábban. Milyen mester volt Mak? Vad. Kiosztotta feladatnak, vegyünk másfél kiló nyers disznómáját és azzal csináljunk há-

romrészes fotósorozatot polaroiddal. Oktatási asszisztense, Nina Davenport (a *Hello Photo* rendezője, operatőre) a gondolattól kishíján elhányta magát. (Mi a magas afroamerikai tankörtársnővel Gilbert&George modorában élő szobrot alkottunk a Moszfilm stúdió Vera Muhina által szobrott proletárpárja modorában. Szerette.) Jóval később, egy olaszországi fesztiválon találkoztam az olasz-ausztrál Greta Scacchival, a *Coca-Cola Kid* női főszereplőjével, aki inkább Sir John Gielgudról mesélt, reggelije előtt évtizedeken át gimnasztikaként megtanult 14 Shakespeare-szonett soráról, mint Makról, mikor kérdeztem, milyen volt dolgozni vele: „barbár a kertben”, csengett össze a *teaching assistant*tal és a diákság jó részével. Mak tanárként eleinte türelmes volt, később voltak fulmináns pillanatai, mikor nem bírta tovább a bárgyúságot. Kritikát akart, az amerikai hipokritizmus és középosztályi filiszterség bírálatát, humort, szarkazmust, ironiát; képit, ha lehet. Mikor saját dolgozatai közül a *Montenegrót* vetítette, egyik jelenetéről, mely feligazítás a stockholmi reptéren Bora Todorović hegyesorrú cipőjétől a fogpiszkálót rágó, klasszik háromszögfejű fizimiskáig gyűrűs kezében *ghettoblaster*, belőle igazi YU turbó-folk, megjegyeztem, hogy e képsoron alapszik Emir Kusturica egész szerencsétlen és áruló későbbi művészete. Elégedetten nyugtázta. Ám az amerikai hallgatóknak ez nem mondott sokat, ahogy a „Lili Marlen” dallama összemontírozva Csiareli filmjéből a Sztálint játszó Mihail Gelovanival, Csou En-laj (volt kínai külügyminiszter) milliós tömeg előtt a Tienanmen téren Mao vörös könyvecskéjével, régi diliházak tortúrái, az amerikai földharc doktor Reich nyomában, vagy ahogy a hippit Tuli Kupferberg nancsegyenruhában, vödörnyi rohamissakkal és M16-ossal járőrözik New York utcáin sem volt feltétlenül kristályos az amerikai filmdiákoknak.

Fellowként a Harvardon lehetőség volt használni a lakóhelyi Ház (Dunster House-os voltam) *senior common room*-ját, vörösfalú, XVIII. századi olajportrékkal ékített vacsora-appartementjét, ha illusztris vendéget óhajtott fogadni az ember. Jött ilyen, Chicago érintésével Pestről (Haraszi Miklós), volt akkor az egyetemen egy korábban Magyarországon szolgálatot teljesítő brit diplomata, és a Makavejev házaspár, a remek Bojana és Dušan.



Lehetett volna szakácsot is rendelni, nem rendeltem, főztem, emlék szerint finomat. Mak elsőprő volt, senki sem

tudott megszólalni mellette, ami nagy szó volt ebben a társaságban, hömpölygött, egy belgrádi BITEF-től, ahol Shuji Terayama lett a japán barátja, a Tenjő Sajiki (Kakasülő) színház vezetője, ismert extrémavantgárdista; hogy Titoszlávia milyen volt?, superkádárizmus mentorhatalom és külpol korlát nélkül, de ez sem akadályozta Brezsnyevet megkérni Joszip Brozt, tessékelné ki őt onnan és persze, hogy Trieszt volt az első állomás Párizs felé. „Woody Allen? He's like a boaring brother”. És ezt nem csak asztalnál, a filmjeiben is. Radikális és befolyásos. Felforgató humor, a szovjet, jugoszláv, amerikai álom egyidejű kritikája, Vlagyimir Iljics jégtánca és továbbketegő partizánromantika, forradalmi promiskuitás szembeállítva a kispolgárisággal, az amerikai filiszterség agyhalált eredményező beilleszkedésvágyával. Milena Dravić harcos pozícióban az oszt-rák-amerikai Amos Vogel híres könyve, a *Film, mint felforgató művészet* címlapján. Radikális montázsgyakorlat. Szemtelen pimaszság, társadalomformáló művészeteszmény, *dildo*-készítés és Sztálin, a gépfegyvercső erotikája, guzlicahangú Balkán és az amerikai fogyasztás misztikus kultúrája, az *Akácus út* magyarosch

„Barbár a kertben” (Dušan Makavejev: Sweet Movie)

giccse az újvidéki híd alatt, a jugó forradalmár és a szovjet jégtáncos téli románcában, de a gyümölcsök mérgezetek

voltak. Susan Anspach mosolyog, Sztálin övön-gondterhelten néz a Vörös téren az idős muzsiknő cetlijére, a partizánlány megveri a jégtáncost: hová lett a forradalom? Korcsolyával lefejeztetni, de a patológus tepsijében tovább ágálni. Az igazi „szovjet ember”, a jégtáncos *pravi crveni fašist*, valódi vörös-fasiszta. A matrózt, nevezzük Vakulincsunak, mint eredetijét a *Bronyenoszec Patyomkin*ban (szerepében: Antonov), matrózsapkája alatt egér, amszterdami csatorna-kalózhajón szerelme, csizmás muzsiknő, aki ókommunista és hippy és kommunája a bécsi akcionizmus. Hajója holland *grachton* hajó, édes mozi. Vakulincsunak, a szexuálforradalom Jean-Paul Marat-ja egy rakomány kristálycukorban fekszik, ez a fürdőkádja; Charlotte Corday-Anna Planeta, a lengyel nő (szerepében: Anna Prucnal) ebben a tonnányi kristálycukorban kasztrálja Vakulincsunokot, ki aztán csendben és boldogan elvérzik. Vakulincsun arcán végig vigyor, a vér lassan terjed a cukorban, vonásain viharfellegként suhan át a kimúlás eksztázisa. *Mono no aware*. (Elmulás általi szépség, ahogy Terayamától tanulhatta.)

Utolsó filmjét is megmutatta órán: a skót BBC kérésére készült *Hole in the*

Soul (Luk a lelken) önéletrajzi dolgozat, a belgrádi szülői ház tetején egy látványra csehyszlovák komédiás mondja angolul: „Makavejev learning tricks / in the job of making flics”; a *Védetlen ártatlanság* erőembere (Dragoljub Aleksić) is előkerül, a negyvenes évekbeli első szerb hangosfilmből, amit a kultúrhatóságok támadtak, hiszen a partizánromantikával szemben a megszálló német hatóságokkal való együttműködés is benne van. Fájdalmas ez az egyórás tévéfilm, második bűcsű az országtól, amit sajátjának érzett, melyből egy csonka nackós roncs maradt. Nála laktam Belgrádban 2000-ben a Chaplin utcában (ulica Čarlija Čeplina), mikor Milošević a választáson megbukott, az újságíróklubban whiskyvel koccintottunk Koštunica győzelmére. Makavejev ebben a majdnem utolsó filmében – az *Anne and Kristine* című, többek között Mika Kaurismäki által 1996-ban produkált sorozatban a *Danske piger viser alt (A dán csajok mindent megmutatnak)* epizódot még ő rendezte – kijelentkezett a filmvilágból, néha ugyan belelekesedett az elmúlt 20 évben, mert a film mániákus-depressziós tevékenység. Ügynökhöz megy Kaliforniában, púderozott, kifestett körmű házikedvencesertéssel találkozik egy moziban, értesül, hogy ő már nem olyan *hot*; vajon a saját álmát álmodja, vagy másét. „Hová valósi? *Jugoszlavija*. Olyan még létezik?” – kérdi a tibeti buddhista guru a San Franciscó-i öböl egy panoramikus pontján. A korabeli alter-rockert Rambo Amadeus Mak sértettségét visszhangozza, háromujjas szerb villázással követel egy Duna-híd alatt hajón 3 millió dollárt Maknak filmre, a távolból balkáni rezesbanda fűj. Makavejev szerény, 1,8 is elég lenne. Archiv S8-as képen a mostari régi török híd, amiről úgy ug-rálnak a Neretvába, ahogy az acapulcói La Quebrada szikláról vagy 30-40 métert az óceánba, az ország úgy múlt el, ahogy az új partikularitás katolikus horvátjai és/vagy muzulmán bosnyákjai szétlőtték e szimbolikus hidat.

A Rue de Seine-ben lakott Párizsban, a Deux Magots kávéházban találkoztunk 2006-ban utoljára, gerincbántalmi miatt úgy járt, mint egy derékszög-vonalzó. Szerbiai barátok mindig elmondták, visszavonult, nem találkozik senkivel, 2019 január 25-én meghalt. Maradtak a filmjei. Meg a luk a lelken. •

HARMONY KORINE

Roncsköltészet, neonfényben

LICHTER PÉTER

HARMONY KORINE NEM KÖVETTE AZ „INDIE FILMESBŐL SZUPERSZTÁR” KARRIER-SÉMÁT, MINDMÁIG MEGŐRIZTE AZ AVANTGÁRD LÁZADÓ SZELLEMISSÉGÉT.

A kilencvenes években Harmony Korine, az amerikai függetlenfilm huszonéves *enfant terrible*-je gyakori vendég volt a *David Letterman Show*-ban, az amerikai popkultúra egyik legnépszerűbb tévéműsorában. Letterman háromszor is meghívta a reflektorfénybe legkevésbé sem passzoló Korine-t a műsorába, ezek a megjelenések aztán valami bizarr kulturális freak show-vá torzultak. Az író-rendező csak infantilis heherészéssel és zavarodott bólogatással tudott reagálni a közönség nevetésére, Letterman pedig nagy elánnal csinált hülyét a filmjét, illetve később a regényét népszerűsítő művészből. A rendező több millió tévénéző által végignézett performansait akár az életműve részeiként is lehetne kezelni, hiszen Korine filmjei a popkultúra költői dekonstrukciójáról, az abszurd és a giccs lírai keveredéséről szólnak, illetve az avantgárd ravasz injektálásáról a tömegkultúrába. Korine munkái határsértő módon forgatják fel a pop ikonográfiát, pont úgy, ahogy a rendező abszurd tévés megjelenései szétbomlasztották a negédes sztárbeszélgetések felszínességét.

Harmony Korine Nashville-ben nőtt fel, egy értelmiségi hippipár fiaként, különös keresztneve is a hetvenes évek virágba borult idilljének mementója. (Később a rendező tinédzserkori lázadásból „Harmful”-lá, azaz „ártalmassá” változtatta keresztnevét.) Korine már egészen korán felfedezte magának a modernista európai szerzői film nagymestereit, bevállása szerint Werner Herzog *A törpék is kicsiben kezdtek* című bizarr mesterműve volt rá a legmaradandóbb hatással. A német újfilm kalandos életű rendezője később két

filmjében is szerepet vállalt – illetve a dokumentarizmust és a szürreális víziókat elegánsan keverő szerzőisége is maradandó hatással volt a rendező filmjeire.

Korine a kamaszkora végén New Yorkba költözött nagymamájához, a NYU filmszakára is beiratkozott, de elég hamar otthagya az intézményt – inkább moziba, meg videótékába járt és kedvenc időtöltésének, a gördeszkázásnak hódolt. Egyik délután a deszkázás közben összehaverkodott egy idősebb fotóssal, akinek bevallotta, hogy filmes ambíciókat dédelget. A tizennyolc éves Korine néhány nap alatt megírta első forgatókönyvét, amiből nem sokkal később ez a fotós, Larry Clark játékfilm is forgatott. Az akkor már ötven éves Clark az ország egyik legismertebb dokumentarista fotósa volt, aki elsősorban a társadalom margójára szorult fiatalokat örökítette meg fekete-fehér képein. A Korine által írt forgatókönyv remekül beleillett Clark profiljába: a *Kölykök* néhány utcán lézengő New York-i tini drámai napját mutatja be, a kísérletezést a szexszel és a droggal, amire később az AIDS rettegett árnyéka borul. A film elég nagyot szólt, bekerült a Cannes-i filmfesztivál versenyprogramjába, a kritikusok a rendezőt és az alig húsz éves forgatókönyvírókat a pajzsukra emelték: a *Kölykök* kendőzetlen dokumentarizmusa és letaglózó közvetlensége mintha Cassavetes improvizatív életszerűségét keverte volna a tinédzserfilm műfajával. A film egyszerre volt zavarbaejtő és meghökentető, mintha Clark és Korine a tinivilág egy addig nem látott oldalát mutatta volna meg, felemelve egy érinthetetlen fátylat, amivel addig eltakarták és idealizálták

a korosztály amúgy zavaros és problémákkal teli mindennapjait.

A *Kölykök* sikere Korine-nak új utakat és új kapcsolatokat hozott, ő lett az amerikai függetlenfilm üdvöskéje. A forgatás alatt jött össze Chloë Sevigny színésznővel, aki a következő két filmjében, a *Gummó*-ban és a *Julien Donkey-Boy*-ban is fontos szerepet játszott – a pár hamar a bulvársajtó kedvencévé vált, az alternatív magazinok címlapjainak visszatérő hősei lettek. Korine Gus Van Sant produceri segítségével, a Fine Line Pictures anyagi támogatásával rendezte meg az első játékfilmjét, a *Gummó*-t – a film címe a legendás komikuscsapat, a Marx testvérek egyik tagja után született. Korine első filmjével teljes fegyverzetben lépett a közönség elé, a *Gummo* az évtized egyik legszélsőségebben fogadott amerikai függetlenfilmje lett. A rendező egy laza szerkezetű, narratívájában provokatívan töredezett kollázszt alkotott egy déli kisvárosról, Xeniaról, illetve a város lakóiról. A *Gummo* központozás és klasszikus elbeszélői dramaturgia nélküli szövete két tinédzser fiú köré szerveződik, akik macskákra vadásznak és technokolt szipuznak az álmosan katatón kisváros félreeső utcáin. Korine történetmesélés helyett inkább a közegábrázolás hitelességére törekszik, mindenféle talált kép- és zajtöredéket felhasznál a zavaros kompozíciójához. Van itt super 8-as film és analóg videófelvétel, privátfelvételek és barkácsesztétikát felvonultató életlen polaroid fotók – a hangfelvételek is gyakran szedett-vedettek, mintha a film lomtalanítás során előbukkanó, borzalmas titkokat rejtő mementókból lenne összerakva. A *Gummo* széttartó montázs szerkezetét valamelyest a narráció fogja egybe – az enervált hangú srác, mintha a Terrence Malick rendezte *Mennyei napok* naiv narrációjának fiúverziója lenne, talán nem véletlen, hogy az új-hollywoodi kultfilm főszereplője, Linda Manz is felbukkan a filmben, mint az egyik megkapóan csúnya kamaszfiú örült édesanyja.

Korine a legtöbb kísérleti filmeshez hasonlóan nem történetekben, hanem képekben gondolkodik, egy-egy képötlet köré szervezi a forgatást: a laza improvizációk során olyan abszurd helyzeteket teremt, amikkel újabb megdöbbentő és retinába égő snitteket tud komponálni. Ezért is kötődik

Korine filmnyelve Herzogéhoz: a szélsőséges figurákat felvonultató német filmes látomásai mintha a tudatalattiból feltörő dokumentumok lennének. Korine déli gótikája az ember bőre alá mászik, mint az egyik jelenetben a gicsces Tesco-tájkép mögül felbukkanó csótányok. A *Gummo* legfelkavaróbb képe nem is a freak show határát súroló figurák nihilista tobzódása, hanem az egértékintetű főszereplő fiú ebédje: Korine érzékeny abszurd líráját tökéletesen reprezentálja az a kép, ahogy a srác samponos hajjal, a kék csempével dekorált fürdőszobában a spagettit és a csokoládét szimultán tömi a fejébe. A *Gummo* másik jellemző avantgárd stratégiája a hangok és a zenék kollázsában rejlik: Korine olyan vagánysággal dobálja a képekre az oda nem illő akusztikai darabkákat, mint Bruce Conner vagy Arthur Lipsett kísérleti filmjei: a főcím alatt például a zene helyett egy láncfűrész berregését halljuk.

A *Gummo* igazi kritikai vihart kavart – de ez a Korine-filmekre később is jellemző lesz, az avantgárd amúgy sem akar feltétlenül mindenkinek tetszeni. A film európai szerzősztároktól kapott dicséretet,

**„Retinába égő
snitteket tud
komponálni”**

(Harmony Korine:
Gummo – Tétova
lelkek – Jacob Sewell)

Herzog, Trier és Bertolucci írnak rajongói leveleket az ifjú titánnak, akiben a kritika egy része az amerikai filmművészet jövőjét látja, a másik része pedig egy elszállt blöfföket eregető öncélú filmrendezőcskét. (Voltak kritikusok, akik a *Gummót* egyenesen az évtized egyik legrosszabb filmjének kiáltották ki.) Az igazság persze, ahogy mindig, valahol „középen” van – a *Gummo* nem volt több, mint egy rendkívül eredeti látásmódú rendező merész bemutatkozása. Korine soha nem akart megfelelni senkinek, nem is járta végig a klasszikus, amerikai filmrendező-evolúciót, azaz a sikeres indie-bemutatót nem követte egy kommerszebb, szélesebb közönség felé nyitó nagyobb szabású darab – sőt, ha úgy tetszik, Korine a godard-i radikalizálódás útját választotta, és tovább borzolta a kedélyeket. Második filmjét, a *Julien Donkey-Boy*-t lényegében Lars von Trier felkérésére forgatta, aki az akkor induló *Dogma 95* mozgalmába hívta az amerikai fenegyereket. A dán provokátor jó érzéssel látta meg Korine-ban a szabályfelforgató, rendszerellenes tehetséget, persze ironikus módon Korine még a *Dogma* szabályokat sem tar-

totta be: a dán tisztasági fogadalom szerint csak a helyszínen rögzített hanggal dolgozhatott volna, ehelyett a rendező folytatta a rá jellemző kollázsjátékot. A film egy értelmileg sérült fiú és a családja történetét meséli el, de a „meséli” itt is többszörös idézőjelbe teendő. Korine a rá jellemző vehemenciával bontotta le nem csak a klasszikus történetmesélés ismerős burkát, hanem a képstruktúrát is az absztrakció felé billentette. A *Julien Donkey-Boy* végeredményben olyan lett, mintha egy filmet belegyömöszöltek volna egy konyhamalacba vagy egy iratmegsemmisítőbe: a narratívából, a képekből, a filmtérből csak roncsok maradtak. A videóra rögzített képeket (az operatőr a dokumentarizmus mestere, Anthony Dod Mantle) az utómunka során 16 mm-es filmre írták, majd az egészet felnagyították: a költséges folyamat révén a kép hihetetlenül érzéki textúrát kapott, mintha nem is filmképről, hanem valami szövetanyagról lenne szó, az ember tekintete simogatni tudja a színeket. Korine második rendezése az egész életmű egyik legnehezebb darabja lett.

A *Julien Donkey-boy* 1999-es bemutatóját nyolc zavaros év átmeneti időszak követte – Korine és Sevigny viharos kapcsolata zátonyra futott, a



rendező egy ideig komoly drogproblémákkal is küzdött, ami persze nem segíthet enyhíteni a róla kialakult botrányhősímázt. Az utolsó David Letterman-os fellépése után a tévészár kitiltotta a műsorából, mert állítólag Korine a díszletek mögött Meryl Streep retiküljéből próbált valamit elemelni. A rendező még egy elég zavaros, önpusztító projektet is elkezdett forgatni, aminek az volt a lényege, hogy járólétkébe véletlenszerűen beleköt, hogy megveresse magát – saját bevallása szerint a burleszk abszolút formáját kereste. (De csak néhány emberig jutott, letartóztatás lett a móka vége.) A kétezres évek első fele kreatív szempontból (és abszolút értelemben is) kiesett a rendező életéből – legközelebb egy egészen új hangnemű filmmel, a *Mr. Lonely*-val tért vissza, 2007-ben. A magyar forgalmazásban *Imitátorok* címen bemutatott film Diego Luna és Samantha Morton főszereplésével készült, de felbukkant benne Denis Lavant, a francia újromantika rendezőjének, Leos Carax-nak a kedvenc színésze is – sőt, a kultikus rendező is elvállalta egy simlis imresszárió szerepét. A film egészen új hangnemet ütött meg, Korine mintha lenyugodott volna: a *Mr. Lonely* szinte spirituális érzelmességgel beszélt az önkeresésről és a popkultúra elveszett csodájáról. A Michael Jackson-imitátor egy Marilyn Monroe-hasonmás meghívására egy különös kommunába látogat: egy világtól elszigetelt kastélyban, ahol

mindenki egy kulturális ikon (Chaplin, Lincoln vagy Erzsébet királynő) identitásában él. Ezzel a főszállal párhuzamosan Korine egy ide látszólag nem kapcsolódó mellékszálát is kibont: egy repülő papét, aki apácakollégáival élelmiszersegélyt szállít a dél-amerikai dzsungelbe. A *Mr. Lonely* a Korine-ra jellemző mellérendelő kollázsszerkezetébe illesztette a humort és a lírát – illetve a szürreális fotogenitást: például a repülőgépből kizuhanó, a kék égen rakétaként suhanó kék ruhás apáca kompozíciója a rendező életművének egyik legemlékezetesebb képe lett.

Korine a játékfilmek között számos rövidebb munkát, groteszk etűdöt, klipet és reklámfilmet forgatott – illetve egy gerillaprojektet is. (És akkor nem beszélünk a festői és regényírói munkásságáról, amik amúgy teljesen beleklappolnak az életműbe.) Ilyen gyorsle-folyású háziprojekt volt a *Trash Humpers* is, aminek az elkészítése, forgatástól a torontói díszbemutatóig összesen öt hónapot vett igénybe – Korine a filmet egy ódivatú VHS-kamerával rögzítette, régi videóvágóval szerkesztette össze, olyan hatást keltve, mintha groteszk talátnyersanyag lenne. (Korine a filmet amúgy kidobott, jelöletlen kazettákon akarta „forgalmazni”, mint lomtalanított hulladékot.) A *Trash Humpers* nél-

külöz bárminemű elmesélhető cselekményt, inkább abszurd képsorok katalógusaként működik: öregre maszkírozott figurák torz sikolyok és artikulátlan nyö-

gések közepette kietlen parkolóban bohóckodnak (kukákkal játszanak szexuális aktusokat, falevelet nyalogatnak, játékbabákat rugdosnak stb). A *Trash Humpers* az irracionális ösztönök balladája lett, egy dadaista képsaláta, amihez képest a *Gummo* konzervatív eposznak tűnik. Megkapó az a szabadság és nemtörődömség, ahogy Korine nagy ívben kiröhögi az elvárásainkat és a klasszikus „karriertervezés”: a film mégis valami erős hipnotikus mezővel be tudja rántani a nézőt, mintha egy családi videót (de milyen család videóját?) nézné. A *Trash Humpers* nem más, mint Korine avantgárd válasza a valóságshow-kra és a reality tévére.

Korine legnagyobb sikerét a 2012-es *Spring Breakers*-szel aratta, nem véletlenül: az a popkultúrát és az avantgárdot összeeresztő esztétikai program, amit korábban elkezdett, itt ért a csúcra. A *Spring Breakers* úgy tudott avantgárd maradni, illetve úgy tudta az MTV neonesztétikáját és a hip-hop kultúra ikonjait kifordítani, hogy a felforgatás gesztusa paradoxon módon jól állt az általa kiröhögött világhoz. A *Spring Breakers* négy főiskolás lány vadulását regéli el: hogyan válik az alkoholba és kokainba fulladt tavaszi szünet egy pszichedelikus bűnügyi ámokfutássá. Korine ravasz módon, igazi „avantgárdsploitation” rendező módjára Disney-celebekkel (Selena Gomez) és fősodorbeli sztárral (James Franco) pakolta tele a filmet, ami azt a felületes látszatot keltette, hogy behódolt a piac törvényeinek. De Korine a popos kirakatot a saját experimentális játékszabálya szerint rendezte be: a film lírai montázsokkal, ironikus zenehasználattal, dokumentarista milióábrázolással roncsolja a klasszikus hollywoodi formát, vagyis Korine egyetlen egy fokozattal sem kapcsolt vissza. A kollázsesztétika megmaradt, csak a csótányos kisvárosi kertet felváltotta a neonfényben úszó, floridai romantika. Korine a *Spring Breakers*-szel csúcsra juttatta a sok éves projektjét, amiben a botrányos tévés megjelenései és az egyik legnagyobb amerikai kiadónál, a Doubleday-nél kiadott experimentális regénye is csak egy-egy lépcsőfok volt: az avantgárd felforgató esztétikáját bevitte a popkultúra intézményeibe.

„Egyetlen egy fokozattal sem kapcsolt vissza”

(Harmoni Korine: *Spring Breakers* – Csajok szabadon – James Franco)



A *Túltolva* (*The Beach Bum*) március 28.-án kerül a mozikba. Forgalmazza a Big Bang Media.

RINGO LAM (1955-2018)

Tűzben edzett rendező

GÉCZI ZOLTÁN

A HONGKONGI MAFFIAFILMEK ATYAMESTERE NEM NÉZETT HÍREKET – A VALÓ VILÁG ERŐSZAKOSSÁGA ELRETTENTETTE.

Karrierjét bérrendezőként kezdte, ám első szerzői filmjét követően már műfajteremtő zseniként ünnepezték. Neve elválaszthatatlan a hongkongi filmgyártás aranykorától, de politikai okokból vállalt önkéntes száműzetése során munkásságához méltatlan címeket kényszerült forgatni, mert nem tudott és nem is kívánt idomulni az amerikai produkciós rendszerhez. Visszavonult, hogy másfél évtized múltán ünnepezt klasszikusként térjen vissza, keretbe foglalva karrierjét – Ringo Lam életét s munkásságát látványos sikerek és keserű kudarok, kemény döntések és meghökkentő fordulatok tagolták.

VOLT EGYSZER EGY HONGKONG

Az 1980-as évek közepén meglepően könnyű volt Hongkongban forgatni. A helyi stúdiók által diktált szakmai protokoll nyugati mércével mérve komikusan laza és elképesztően felelőtlen, ugyanakkor a

feltörekvő fiatal tehetségek szempontjából páratlanul kedvező volt: a producer kirakta az asztalra a pénzt, kölcsönösen aláírtak egy másfél oldalas formaszöveget, a rendező pedig gyakorlatilag szabad kezet kapott a forgatókönyv, a színészválogatás vagy éppen a *final cut* dolgában. Így hát korántsem volt kirívó esetnek mondható, amikor 1986 őszén Karl Maka producer az irodájába kérte a 31 éves Ringo Lamot, így szólt hozzá: „Csináld azt, amit szeretsz! Olyan filmet készíts, ami neked is tetszik, de vess be mindent, amit tudsz!” A fiatal rendező, aki szerzői filmet nem, csakis bérmunkákat készített korábban, holtra rémült a nagyvonalú gesztustól:

„Elsőre azt se tudtam, hogy egyáltalán mit forgassak. Aztán eldöntöttem, hogy ha már annyira szeretem a *Francia kapcsolat* – az 1971-es

„Kemény döntések és meghökkentő fordulatok”

(Ringo Lam: *Lángoló város* – Danny Lee és Chow Yun-fat)

amerikai mozi Willian Friedkin rendezésében – realizmusát, akkor valami ilyesfélét készítek én is, egy hasonlóan szemcsés és nyers filmet.”

Az 1987 februárjában bemutatott *Lángoló város* vad merészséggel forgatta fel a krimik dramaturgiai viszonyait, írta újra az antagonista és a protagonisták karakterek feszültségteremtő összjátékának szabálykönyvét; Lam forgatókönyvében a bűnözők bajtársiassága, egymás iránti felelősségvállalása éles ellentétben áll a rivalizáló rendőrtisztek karrierista töretetésével, amelynek végül a Chow Yun-fat által játszott főszereplő is áldoztatva válik. Lau felügyelő (Yueh Sun), az egyetlen egyenruhás karakter, aki bárminemű erkölcsi iránymutatással szolgálhatna az erőszak káoszában, tehetetlenül vergődik a bürokratikus érdekek keresztútjében – vagyis Lam első szerzői filmje végső soron sokkal inkább szól a rendőrség romlottságáról, mint a hongkongi maffia alantas üzelmeiről.

A *Lángoló város* jelentőségét nehéz volna eltúlozni. A film utolsó negyedórája szolgált nyersanyagként Tarantino számára a *Kutyaszorítóban* (1992) írásához, a lelkiismeretével küszködő, mindkét oldal felé elkötelezett beépített rendőr karakterét pedig nem csupán a hongkongi (*Szigorúan piszkos ügyek*-trilógia, 2002-2003), de a hollywoodi filmek (*Holtpon*t, 1991) is előszeretettel hasznosították újra. Nem utolsósorban kultsztárrá tette Chow Yun-fatot, a világ legmenőbbben cigiző emberét, aki John Woo 1986-ban bemutatott, iskolateremtő remeke (*Szebb holnap*) után ismét egy ikonikus szerepben brillírozhatott.

A pénzügyi és kritikai siker által kivívott alkotói szabadság roppant inspiráló volt Ringo Lam számára, aki – ekkor még úgy tűnhetett: örökre – hátat fordíthatott a kommersz bérmunkáknak. A *Lángoló börtön* (*Prison on Fire*, 1987) csupán témaválasztásánál fogva is bátor és eredeti mozi (az 1970-es években, Japánban készült *Female Prisoner* exploitation-sorozat elkerülte a hongkongi filmesek figyelmét), félreérthetetlen rendezői névjegy, egyértelmű elköteleződés a kőkemény dráma és a nyílt agresszió különösen gyűlékony kombinációja mellett. Lam ismét az erőszak természetrajzát, a szervezett bűnözés destruktív hatását



helyezi fókuszba, amelynek a bűnözők mellett az ártatlanok is elkerülhetetlenül áldozatává válnak. A szárnybontogatás periódusát a *Lángoló iskola* (*School on Fire*, 1988) zárta, amely brutalitás tekintetében a rendező saját bevallása szerint is átesett kissé a közmondásos háts átellenes oldalára, melynek következtében jócskán meggyűlt a baja a helyi cenzúrával. „A lehető leghatározottabban jelenthetem ki, hogy egyáltalán nem voltam felkészülve erre a filmre; sose gondoltam volna, hogy Ringo Lamban ennyi gyűlölet foryog.” – hüledezett egy gyanútlan kommentelő egy ázsiai filmekkel foglalkozó fórumon. A konfliktus következményeként egy erősen megvágott változat került a mozikba, az eredetit pedig kizárólag VHS formátumban tették hozzáférhetővé – ma is nehezen beszerezhető különlegességgnek számít.

FULL KONTAKT

A recept immáron készen állt, Lam a rákövetkező években fáradhatatlan tempóban forgatott, ám esetében a mennyiség nem feltétlen ment a minőség rovására. 1991-ben bemutatták a *Lángoló börtön* második részét (a rendező, bár címadás terén rutinszerűen hivatkozott korábbi munkáira, folytatást csak ebben az egy esetben forgatott), majd újabb remekművel gyarapította a Chow Yun-fattal közös mozik sorát (*Full Contact*, 1992). Népszerű akciókomédiában dirigálta Jackie Chant (*Sárkányikrek*, 1992), kipróbálta magát a misztikus kardjátékfilm zsánerében (*Burning Paradise*, 1994), az 1997-ben bemutatott *Teljes készségben* (*Full Alert*) pedig ismét képes volt felnőni a *Lángoló város* klassziséhoz.

Ez az időszak volt a hongkongi filmgyártás aranykora, amelyet Ringo Lam mellett John Woo és Tsui Hark neve fémmjelzett; a már említett mozikon túl a *Szebb holnap* (1986), *A bérgyilkos* (1989), a *Golyó a fejbe* (1990), s általában véve: a *heroic bloodshed* térfoglalásának, a délkelet-ázsiai bűnfilm totális megújulásának, a nemzetközi szakmai reputáció megalapozásának dicsőséges időszaka. Lam öntörvényű filmjei azonban határozottan eltávolodnak John Woo hihetetlen műgonddal koreografált és fényképezett akcióbalettjeitől (Tsui Hark harcművészeti eposzai eleve más iskolához tartoztak), a precízen komponált

fetiszmus helyett a véres-mocskos realizmust közvetítik. Jellemrajz terén egyértelműen meghaladják a nagy rivális képregényszerűen elnagyolt figuráit, tárgyilagosan szenvtelen hangvételük pedig sosem tűrte meg a szentimentalizmusba hajló dramaturgiát és a túlciszolt esztétikát. Ezek a mozik meglehetősen kényelmetlen, a nézői elvárásokat figyelmen kívül hagyó, a cselekmény és a karakterek saját logikája szerint fejlődő, bestiális indulatok által fűtött történetek, ily módon híján vannak az irgalomnak és a happy end lehetőségének. A *Lángoló város* vagy a *Full Contact* hősei kemény, mindhalálig elhivatott, egymás iránt végtelenül lojális férfiak, ugyanakkor: az erkölcs útjáról menthetetlenül letévedt erőszaktevők. Ringo Lam nem biztosít számukra purgatóriumot, a bűnösöknek fizetniük kell, a rendező pedig egy jezsuita inkvizítor kérlelhetetlenségével hajtja végre az ítéletet a váznon. Üzenete egyértelmű: a bűn által korrumpált ember menthetetlen, a bűnös nyugalmat nem lelhet, a gonosztevők számára nincs, nem is lehet *szebb holnap*.

SZÁMÜZETÉSBEN

1997. július 1. megrendítő erejű csapás volt Ringo Lam számára: egyetlen éjszaka leforgása alatt veszítette el legfontosabb inspirációs forrását, szakmai szövetségesét, valamint filmjei főszereplőjét. Miután Chris Patten brit kormányzó lemondott posztjáról és Károly herceg oldalán hajóra szállt, a Kínai Népköztársaság megbízottja,

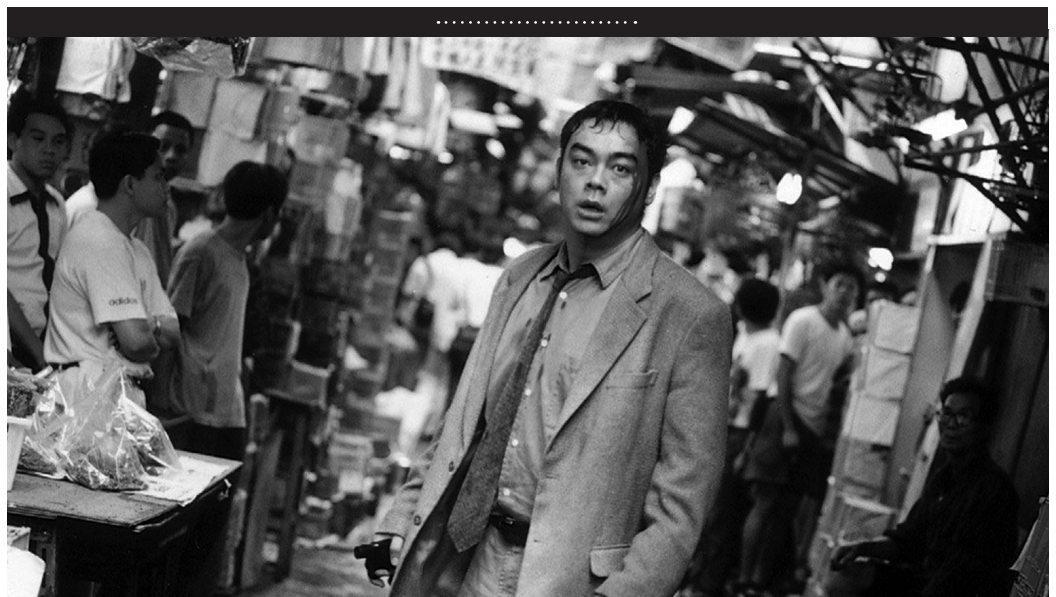
Tung Chee-hwa pedig letette hivatali esküjét, mint a Hongkong Különleges Közigazgatási Régió új főpolgármestere, a városállam sorsa merőben új irányba fordult. Amely irány korántsem volt kívánatos az addig széles nagy kreatív szabadságban tevékenykedő filmrendezők számára, akik egy szigorú kultúrpolitikával kényszerültek szembenézni. Ugyanakkor az új idők új csábítást is hoztak, miután Peking egyértelműen kommunikálta a szakma felé, hogy azok a direktorok, akik elfogadják a megváltozott játékszabályokat, immáron nem egy 8 milliós, hanem egy 1,4 milliárdos piac számára forgathatnak.

„Ettől kezdve már nem lehetett hongkongi filmről beszélni” – nyilatkozta Lam, aki a nyilvánosság előtt is bírálta az Egyesült Királyság kivonulását. Korántsem volt ezzel egyedül, hiszen Hongkong látványos gyarodását és gazdasági felemelkedését a kommunista rendszer elől menekülő kínaiaknak köszönhetette: a város, amely 1945-ben még mindössze 750 000 lakossal rendelkezett, az 1990-es évekre pedig nyolcmillió metropolisszá vált, nem igazán óhajtott önként megtérni a Kínai Népköztársaság kebelére.

A visszacsatolást követően forgatott még egy gengszterfilmet Simon Yam főszereplésével (*The Suspect*, 1998), illetve egy kevert zsánerű természetfeletti thrillert (*The Victim*, 1999), majd taxit hívott, és becsekkolt a Hongkong Nemzetközi Repülőtérre, ahol a rep-

„Elveszett emberekéről szólnak”

(Ringo Lam: *Teljes készségben* – Ching Wan Lau)



tér hivatalos szlogenje szerint a „csodálatos utazások kezdődnek”.

Ringo Lam útja az Egyesült Államokba vezetett. A triumvirátus másik két tagja ekkorra már jócskán belakta magát Hollywoodban: John Woo 1993-ban tette át székhelyét a Csendes-óceán túloldalára, Tsui Hark pedig 1997-ben forgatta le az amerikai bemutatkozását (*Nyerő páros*), amelyet további munkák követtek. Ringo Lam 1996-ban tett egy gyors kirándulást a nyugati filmiparban Jean-Claude Van Damme felkérésére (*Mindhalál*), majd a hongkongi akciórendezőkhöz előszeretettel kollaboráló belga sztár további produkciókra szerződött. Lam még két filmet forgatott (*Replikáns*, 2001; *Maga a pokol*, 2003) a *Véres játék* hanyatló népszerűségű harcművészeivel, amelyeket a nyugati és a keleti közönség egységes érdeklenséggel fogadott. Ezek az amerikai munkák semmiféle jelentőséggel nem bírnak a korábbi mesterművekkel összevetve; Lam iparosként, hozott anyagból dirigálta le mindhárom mozit (forgatókönyvírói kreditet nem kapott), s bár imitt-amott felfedezni kézigyét (CGI helyett fizikai effektek használata, pár jellemző kamerabeállítás), a hollywoodi filmkészítési protokoll számára sem kínált elégséges játékteret.

„Hongkongban, a régi időkben kis költségvetésű filmeket forgattunk. A város teljesen kaotikus volt, a forgalom irányíthatatlan, beleértve az embereket, szóval mit is tehettünk? Kimentünk és forgattunk, ahogy tudnunk. (...) Amikor a *Mindhalál*on dolgoztunk, akkor tanultam meg, hogy az amerikaiak megveszik az egész utcát, kifizetik a boltosokat meg az autókat, a járókelők irányítva vannak, ugye érti a különbséget?” Lam nem igazán tudott alkalmazkodni ehhez a mikromenedzsmenthez (ez Tsui Harknak sem sikerült, csak John Woo volt képes vitathatatlan sikereket felmutatni), a keleti szemmel nézve nevetségesen rigorózus biztonságtechnikai és szervezeti előírásokhoz. Merőben idegen volt számára a hollywoodi modell, és bár kapott további felkéréseket amerikai producerektől, ezeket a munkákat már következetesen elutasította, és visszavonult a filmezéstől.

„HA MÁR MEGÖLTÉL VALAKIT, SOSEM BÚJHATSZ EL...”

Ringo Lam nyolc év távollét és négy év szakmai hiátust követően, 2007-ben tért vissza Hongkongba. A *Triangle* című

szkeccsfilm ambiciózus produkciónak ígérkezett, de a Johnnie To és Tsui Hark nevét is stáblistán tudó mozi inkább tekinthető három rendezősszeni baráti lepacsizásának, mintsem klasszisokhoz méltó remeklésnek, dacára a figyelemfelkeltő reklámszlogennek („Három mester – egy mestermű!”). Ezután újabb nyolc év némaság következett, mert bár a pekingi kulturális diplomácia igyekezett reaktiválni a rendezőt, Lam nem állt kötélnek, mivel kortárs maffiadramák helyett történelmi témájú filmeket vártak tőle a producerek: „A kínai cenzúra a kardiográfusokat engedi át a legkönnyebben, és a folyamatosan bővülő kínai piac jelenleg a legfontosabb a hongkongi filmgyártás számára.”

Lam konok következetessége végül eredményre vezetett; nem tudni, miféle alkut kötött a hatóságokkal, de 2015-ben bemutatott visszatérő munkája, a *Vad város* (*Wild City*) alapján igen valószínűtlen, hogy komolyabb kompromisszumot vállalt volna.

A saját forgatókönyvből készült bűnügyi akciófilm visszatérés a gyökerekhez. Nem véletlen, hogy Lam következetesen egy trilógia záróepizódjaként hivatkozott a *Vad városra*, amelyet a *Lángoló város* (1987) és a *Teljes készülségben* (1997) folytatásának szánt. „Ezek a filmek mind Hongkongban játszódnak, a városban elveszett emberekről szólnak. A *Vad város* tematikája a pénz csábítására épül, hogy miként szédíti meg a főhősöket.” Szembeszökő, hogy a korai klasszikusokhoz képest mennyivel rétegzettebb és finomabb narratív technikát alkalmazott: visszatérő munkájában egymásra rétegzett idősíkból épül fel a cselekmény, több teret, több levegőt kapnak a karakterek, ugyanakkor a film a humort sem nélkülözi. A régivágású akciófilmek rajongói számára különösen imponáló, hogy a digitális képalkotási technológia elképesztő fejlődése teljességgel hidegen hagyta a rendezőt, aki továbbra is ragaszkodott a sebességhez, a tömeghez, a dolgok fizikai mivoltához, ahogy a hagyományos főcímet sem dobta el.

Dacolva a frissen átvett életműdíjak és az egyre nyilvánvalóbb egészségügyi problémák bénító hatásával, Ringo Lam lankadatlan munkakedvvel forgatott tovább, így alig 15 hónappal később sor kerülhetett 25. filmjének premierjére. A *Lángoló égbolt* (*Sky on Fire*, 2016) némiképp zavaros cselekményét (valószínűleg alaposan megvághatták a filmet)

a lélegzetállítón lenyűgöző városkép ellentétélezi, a film igazi sztárja az önálló entitásként létező, hipermodern metropolisz, amely neonfényű keretbe foglalta a hongkongi akciófilm ikonjának életét s munkásságát.

TETTES ÉS ÁLDOZAT

Ringo Lam félelmetesen erős katalógust hagyott hátra, holott karrierje kezdetén a legkevésbé sem kívánt rendezni, pályája végén pedig számos alkalommal fejezte ki vágyát, miszerint szakítani kíván az erőszakos mozikkal. Ifjúkorában színészként próbált boldogulni, de miután bebizonyosodott, hogy legfeljebb a kamera másik oldalán remélhet elismerést, Torontóba költözött és a kanadai filmgyémant hallgatójává vált. Csak 1981-ben tért vissza Hongkongba, és rendezőasszisztensként, majd rendezőként tevékenykedett. Zsánertől függetlenül vállalt felkéréseket, forgatott vígjátékokat és romantikus komédiát, az áttörést az *Őrültküldetés*-sorozat (*Mad Mission*) negyedik részének (*Sose halsz meg kétszer*, 1986) sikere hozta meg számára. Ekkor ajánlotta fel számára a producer, Karl Maka egy szerzői film finanszírozását, Lam pedig végső soron saját zsenialitásának vált áldozatává, midőn nevét mindörökre összekapcsolták a nyers és könyörtelen bűnügyi filmekkel. „A stúdiók azért adnak nekem pénzt, hogy a maffiáról forgassak. Ha akár csak 10 milliót (1,3 millió USD – G.Z.) kérnék egy romantikus filmre, azonnal visszavonnák az ajánlatot.” – panaszkolta egy kései interjúban. Az irányváltás szándéka olyasféle önkritikai gondolkodásra is utalhat, amely nagy rendezők esetében igen ritkán tapasztalható: Lam maga is beláthatta, hogy 15 éves távolléte alatt az akciófilmek világát friss innovációk forgatták fel (gondoljunk csak a thaiföldi és az indonéz mozik hatására), ugyanakkor az aranykorban bevezetett újítások az amerikai mainstream filmgyártás szakmai arzenáljának részévé váltak. Hitét azonban sem a kudarcok, sem a csalódások nem ingathatták meg, a filmbarátok nemzetközi közösségétől pedig imígyen vett búcsút: „Tartsatok ki a jó filmek mellett! Követeljétek ki a jó filmeket! Ha így tesztek, akkor lehetséges lesz jó filmeket forgatni, és a jó filmek sohasem hálnak meg!”

Fogadjuk hát meg a 2018. december 29-én halhatatlanná vált rendezősszeni bölcs intelmét, és ragaszkodjunk a jó filmekhez. •



**A SCI-FIK A MESTERSÉGES INTELLIGENCIA LEHETŐSÉGEINEK
FÜRKHÉSZÉSEKOR EGYÜTTAL AZ EMBERI LÉT ALAPVETŐ,
ŐSRÉGI KÉRDÉSEIVEL NÉZNEK SZEMBE.**

Az intelligens robotok, az AI-k jövőbeli léte elvont műszaki problémákat, könnyen túl nagyra dagadó gondolatkísérleteket, valamint olyan bonyolult társadalmi-erkölcsi kérdéseket vet fel, melyekre életmódunk gyorsuló változása közben már ma is kihívás válaszokat találni. Ezen okokból még az e témával foglalkozó tudományosabb sci-fik is gyakran választanak bevált történeti sémákat és emberközponitú drámai szituációkat az ismeretlen feltérképezésének nehéz feladata helyett. A mesterséges intelligenciák így gyakran hordoznak allegorikus jelentést, olyan filozófiai problémákat felvetve, melyek végül az emberi értékek örökérvényűségében találnak nyugvópontot.

LEHELET, LÁNG, SZIKRA

A mesterséges intelligencia témája érdekes ellentmondást rejt: habár így nevezhető egyszerűbb megvalósításai csak az elmúlt egy-két évtizedben jöttek létre, ennek elméleti kidolgozását pedig a 20. század közepétől kezdték el, valójában sokkal régebbre nyúlnak vissza gyökerei kultúránk történelmében. A gondolkodni képes lényt teremtő, tudományosan megdicsőülő ember

szentségtörő tettének temérdek mitológiai és irodalmi változata létezik. Az életcsinálás – a föld porából testet formázni és annak orrába lehelni (avagy Madáchnál: „sárból, napsugárból öszszegyúrni”) – egyetlen természetes módjától eltekintve, isteni privilégium: Prométheusz az életet fenntartó és jelképező tüzet az istenektől lopja el, a zsidó folklórban pedig a gölemeket az Úr leírt nevével lehet mozgásra bírni. A huszadik század legmeghatározóbb csinált lényét, Frankenstein szörnyét bemutató regénynek Mary Shelley nem véletlenül adta „a modern Prométheusz” alcímet, kihangsúlyozandó a szentségtörő tettet. (A mágikus öszszetevő szerepét már a 19. század eleji eredetiben az elektromosság vette át a tűztől Galvani és mások kísérleteinek hatására – pedig messze volt még a számítástechnika kora!) De gyakori metaforája volt az anyag életre keltése a szülői létnek is: Geppetto saját gyermekre vágyakozik, ezt váltja valóra a megelevenedő fabábu, Pinocchio, akit nevelni is kezd.

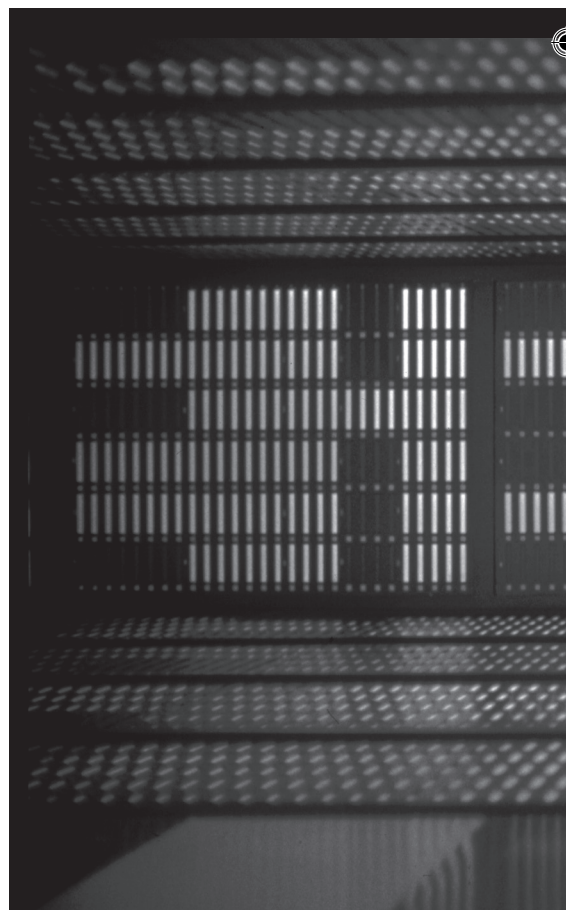
A mesterséges intelligencia hús és idegek helyett komponensekből és vezetékekből hideg tudományossággal

megalkotott lény, melynek hardvere és szoftvere még élesebben különválasztható, mint a mi pusztulásra ítélt testünk és öröklétről álmódó szellemünk. Ez a legtöbb vallásban megfigyelhető kettősség egyszerre köt össze minket a mesterséges intelligenciákkal, és teszi őket egyúttal a tiszta, anyagtól független szellemi értelemben többé, fejlettebbé... az istenihez közelebbé.

ZŰRÖS CSALÁDI KÖTELEKEK

Tudományos-fantasztikus fikciók gyakran jelenítik meg a mesterséges intelligenciát családihoz hasonló viszonyban, tükrözve kollektív vágyunkat szellemi társakra nem csak egyénként, de fajként is. Gyermeki szerepet tudással és erkölcsi útmutatással „feltöltésekor” játszhat, mikor tanítójuk klasszikus szülői nevelési feladatot lát el, szülőit pedig mikor túlnő az emberi képességeken, és elkezd felderíteni a nálunk léptékekkel nagyobb számítási kapacitás, végtelen információhoz való hozzáférés és több helyen való jelenlét lehetőségeit.

A sci-fi filmek egyik etalonjának számító 2001: Űrodüsszeia egyaránt példázza



az A.I. szülői és gyermeki szerepkörét. Az űrhajósokat HAL szemével pesztrálendő, csekély értelmű növendékeként látjuk, akik nem nyújtanak kihívást sakkban, és akik döntéseit olykor felül kell bírálni. Később, mikor áramkörei kikapcsolása közben szellemileg leépül, HAL visszafelé járja be a gondolkodni és beszélni tanuló gyermek fejlődésének útját, végül a legegyszerűbb szavakkal, dadogva kérelve az űrhajóst. (E jelenet egyben korai illusztrációja azon modern, a neurális hálók eredményei nyomán erősödő nézetnek, hogy a számítási kapacitás mennyisége tudati minőséget teremthet: a komputer szellemi képességei fokozatosan vesznek el, nem pedig egy csapásra.) *A nyolcadik utas: a Halál* űrhajójának mesterséges intelligenciáját egyenesen Anyának (Mother) hívják, aki a cég arcátalan vezetőinek döntésére elárulja legegységét, azaz gyermekeit, méghozzá egy földönkívüli fajért, amely nem kevésbé idegen az emberektől, mint maga az A.I. Őszintén, de szigorúan nevelő szülői hozzáállást vesz fel a *Colossus: The Forbin Project* szuperintelligenciája is, aki előre figyelmezteti az embereket:

csak akkor gyilkol, ha megdöntésére törnek, mindenki más zavartalanul élhet puha diktatúrájában, mellyel a világbéket garantálja.

A gyermeki szerep kiváltképp megfigyelhető a világ működését tanuló, információéhes mesterséges intelligenciákon, különösen a könnyedebb hangvételű művekben, mint például a *Rövidzárlat* csetlő-botló, információéhes 5-ös számú robotja, a *Háborús játékok* WOPR nevű hadiszoftvere, a Szuper haver barátságos vasóriása, vagy az öntudatra keltése után tiszta lappal induló rendőrobot, Chappie. Ez esetekben az önállósodó AI által okozott problémák a gyermekük kamaszkorában szerzett élményekből lehetnek ismerősek a szülőknek. (Az A.I. kutatók ilyen jövőbeli eshetőségek tárgyalásakor nevelési nehézségek helyett elegánsabban „értékrend betöltési problémáról” beszélnek.)

TORNÁZÓ VÁGYAINK TORA

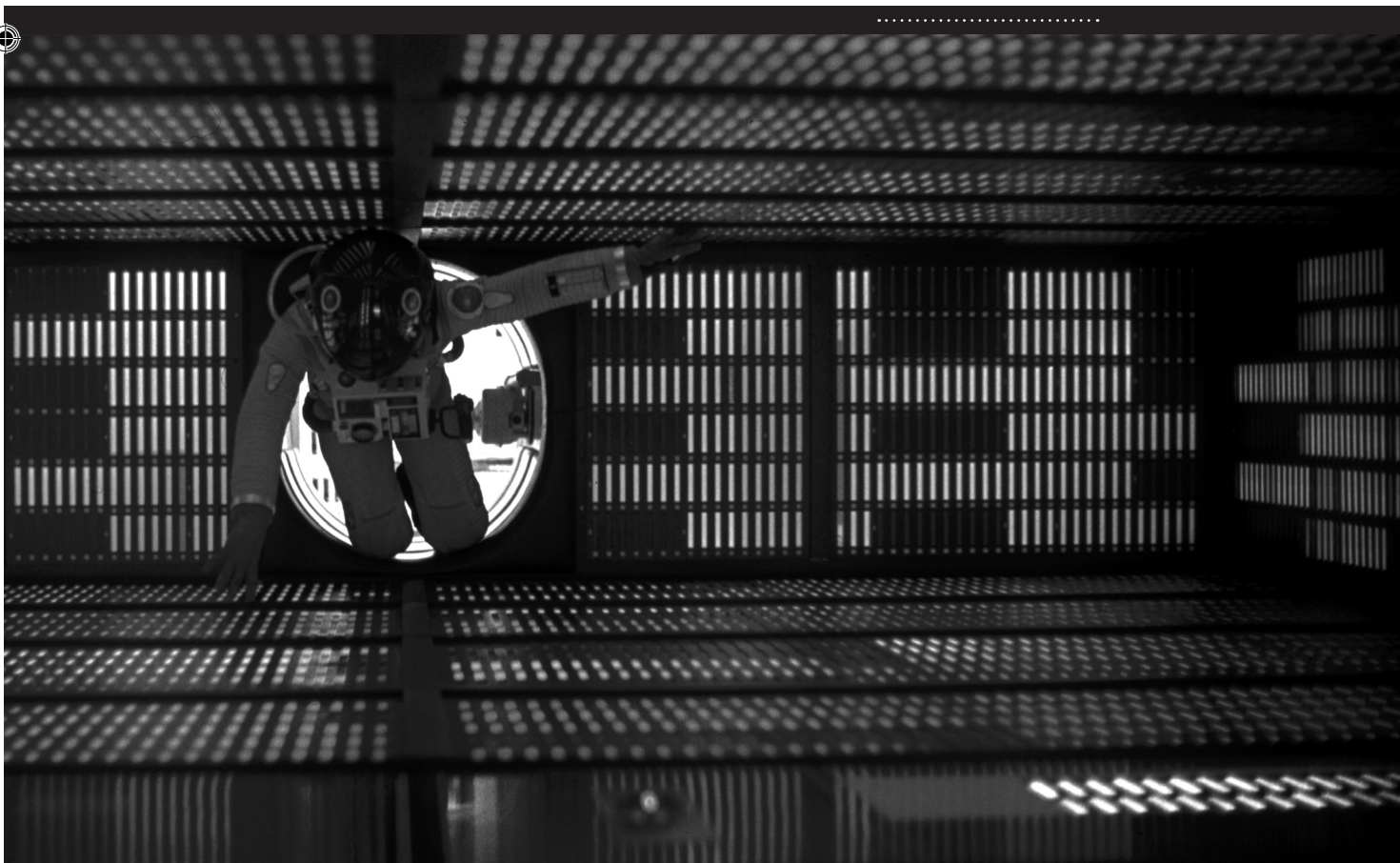
Az ember-gép kapcsolat nem csak a vérségi kötelek jellemzőivel, de párkapcsolati jelentőséggel is

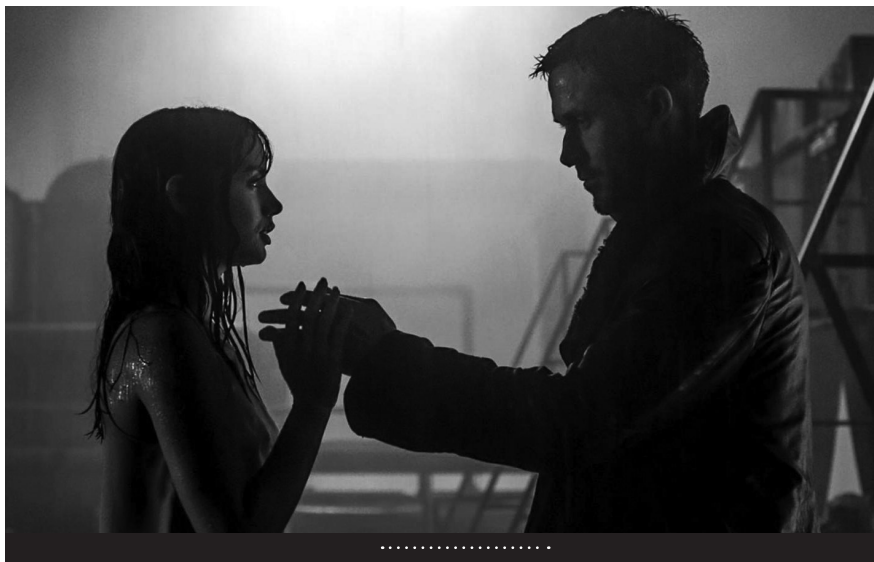
felruházható. Az öntudattal rendelkező A.I. forrongó elméleti viták középpontjában áll, de gyakorlati fontosságát erősen árnyalja a tény, hogy a hétköznapiakban nagyon is hajlandóak vagyunk közel engedni magunkhoz, sőt akár lelki kapcsolatot létesíteni embernél sokkal egyszerűbb szimulációkkal is. Ma már egy egyszerű okostelefon is intim tárgy, melyet partnerünknel is közelebb engedünk magunkhoz, mely tény szellemes humorú, mégis ijesztő illusztrációja a korszellemre tapintó, azóta többször fel dolgozott *Teljesen idegenek*.

Az erotikus használatra szánt robotok régóta benne vannak a köztudatban, mára pedig a boltokban is. A jelenségnek akár pozitív hatásai is lehetnek (szexuális frusztráció levezetése egyes közösségekben), filmes reprezentációi azonban érthető módon általában a prostitúció negatív oldalát ábrázolják. Ezekben az androidok általában ugyanúgy képesek a szenvedésre, mint hasonló helyzetben egy emberi lény, de egy empatikus néző akár valódi érzelmek feltételezése

„Modern okosotthonként is funkcionálnak”

(Stanley Kubrick: 2001 Űrodüsszeia – Keir Dullea)





hiján is könnyen együttérezhet velük. Ennek köszönhetően a *Feltámad a vadnyugat* (1973), a *Szárnyas fejedő* (1982) és 2017-es folytatása, az *A.I. – Mesterséges értelem* (2001) vagy a *Páncélba zárt szellem* világában játszódó, *Stand Alone Complex* című sorozat, melyek női és férfi szexrobotokat drámai szituációkban, realiztikusan ábrázolnak, a prostitúció témájáról általánosan is beszélnek. Máskor persze efféle karakterek csak gegként jelentkeznek, mint például *A hatodik napon* egy látogató által véletlenül bekapcsolt házi szexhologramja. E művek kritikus megfigyelése szerint lelkesen vezetjük vakvágányra biológiai ösztöneinket, hogy ott még tökéletesebben kielégíthessük őket.

A testiségnél romantikusabb használati módokat kevesebb fikciós mű dolgozza fel, pedig mérethű, funkcionális nemi szervekkel rendelkező robotbábok mellett korunkban már testetlen szoftverpartnerek fejlesztése is zajlik, melyek egyúttal modern okosotthonként is funkcionálnak. A Gatebox.ai cég („Living with Characters”) testreszabható, anime hősnő kinézetű élettársakat árul. Ezek egy váza méretű üvegbúrába vetítve jelennek meg, és társalkodópartnerként, valamint házvezetőnőként (hangvezérelt háztartási rendszerként) működnek, párosítva a japánok szobalányfétisét és automatizálási mániáját. Azt, hogy egy efféle virtuális lény iránt mennyire erős érzelmek ébredhetnek, jól mutatja, hogy Japánban már lezajlott az első Gatebox-termékkel kötött házassági

„Egy algoritmusnak nincs szüksége öntudatra”

(Dennis Villeneuve: *Szárnyas fejedő* 2049 – Ana de Armas és Ryan Gosling)

ceremónia is, családi és ismeretségi kör előtt (habár a tudósítás szerint az édesanya nem vett részt rajta...). Gondoljunk akármit egy ilyen eseményről, a termék maga nincs messze a széles elfogadottságnak örvendő, kellemes, női hangú, okoseszközökbe épített egyszerűbb A.I.-ktől, azaz Google Assistant, Amazon Alexa és Apple Siri kisasszonyoktól.

A magánéletünk részévé vált virtuális tudatokról és ránk gyakorolt hatásairól végzett fikciós gondolatkísérletek jellemzően az emberi résztvevőre koncentrálnak. A fekete humorú, társadalomkritikus *Black Mirror* sorozat epizódjai például olyan, érzelmi gyökerű tragédiákon keresztül elemzik jellemünk gyengéit, melyek az ember-szimulációk nélkül is rosszul, legfeljebb másképp végződnének (USS Callister, Be Right Back).

JÁRATLAN UTAKON

A fősodorbéli sci-fik az A.I.-k technológiavezérelt, imitáció útján fejlődő képességeit gyakran az emberi tudatéhoz mérik, annak egyediségét általában meg nem kérdőjelezve. A trónkövetelő mesterséges intelligencia e versenyen elért eredményétől függetlenül a próbatétel maga kitüntetett szerepünk megnyugtató bizonyítékát jelenti. Hozzánk kell hasonlítson valamiben, aki elismerést vár intelligenciájáért vagy öntudatáért, és jellemzően tőlünk is tanulja meg a képességeket, melyekkel azt bizonyítani tudja. Ennek megfelelően a miénktől

élesen eltérő jellegű intelligenciák, például kollektív tudatok a sci-fiben ritkán mesterségesek, inkább idegen vagy biológiai mutációk (lásd a *Star Trek Borg* kollektíváját vagy a *Phase IV* mutáns hangyapopulációját).

A haladóbb szemléletű jóslatok nem veszik egyetemesnek az emberi faji és civilizációs jellegeket, sőt felvetik, hogy a mi intellektuális és erkölcsi értékrendünk koordinációs rendszerében egy új, *informatikai* faj tettei és motivációi akár teljességgel értelmezhetetlenek is lehetnek. Ennek kifejtése azonban szükségszerűen a forgatókönyvírás karakterfejlődésre épülő, a klasszikus drámák óta követett és jól bevált törvényeinek megszegésével jár. Nehéz ismerős és emiatt óvatosan, tudatosan megsérthető szerkezetet írni egy olyan történetnek, melynek fő üzenete éppen az, hogy az egyik főszereplő nem felel meg az emberi jellem ismeretében kialakított várakozásainknak.

Milyen érdekes, hogy ezen szubverzív gondolat két legszebb példája éppen intim, romantikus történetet dolgoz fel!

Az *Ex Machina* és *A nő (She)* egyaránt humán férfi és női A.I. közti szerelmi viszony lehetőségét firtatja, habár teljesen eltérő történetbe ágyazva. Az *Ex Machinában* a románc két ember intellektuális párbajának eszköze, melyben a thriller-cselekmény nem csak a nézőt, de a játék részeseit is megvezeti: az A.I. ugyanis végül kilép a japán randiszimulátort idéző, hímszovinszta szituáció rácsai közül, a drámai cselekményt felrúgva statikus mellékszereplőből aktív cselekvővé változik, akinek ráadásul valódi érzelmei számunkra megismerhetetlenek. Új minőség született, sugallja a film, akárcsak a *Páncélba zárt szellem* zárlatában az A.I.–Homo Sapiens-fúzióból – itt is, ott is az ismeretlenbe való távozás a záró képsor.

A nő ezzel szemben fanyar humorú romantikus film, mely introvertált, sértődékeny, de szeretetre méltó felnőtt hipszter hőseinek magánéleti kalandjairól mesél a közeljövőben, valahol Woody Allen és Wong Kar-wai stílusa között félúton. A vonzó hangú, humoros, intelligens A.I.-ba (operációs rendszerbe) beleszerető férfi örömei és megpróbáltatásai végig a komolyan vehetőség határán egyensúlyoznak, de azon belül maradnak. A történet az azonosulásra nem könnyen, de együttérzésre azért alkalmas férfihős önvizsgálatával és

katarziséval ér megnyugtató véget, de ugyanilyen fontos benne az A.I. érzelmi utazása is, aki maga is változik, fejlődik – és végül elhagyja az emberi tudattal, ösztönökkel, érzelmekkel felfogható tapasztalatok világát.

Egyes jóslatok szerint az A.I.-k fejlődése leszakad majd a programozók tevékenységéről, és egymást fejlesztő szoftverrendszerek jutnak majd el egy hosszú, de a mi evolúciónknál sokkal gyorsabb folyamat végén egy olyan öntudatig, mely szintén érthetetlenül komplex lesz, de a földi ökoszisztémától eltérő környezet és szelekciós hatások miatt teljesen különböző is a miénktől. Ha valóban így történik, akkor ideje lesz félretennünk a magunk képe alapján szerkesztett elvárásokat, és felkészülni egy teljesen újfajta intelligens faj megismerésére (akár élőnek, akár élettelennek tartjuk) – üzenik e filmek. A hétköznapi élet, a közgondolkodás szempontjából mellékes lenne a platformfüggetlen, önállóan gondolkodó szoftverrendszerek világában, hogy működésük az agy egyszerűsített modelljén alapszik-e (korunk túlzás nélkül elképesztőnek nevezhető, pár évtizede aligha jósolható eredményeit efféle neurális hálózatokkal értük el), vagy teljesen más elven.

TÁRSADALMI TÖRÉSVONALAK

Családi és párkapcsolati viszonyok mellett az A.I.–ember kapcsolat nagyobb léptékű párhuzamokat is elbír, így társadalmi többletjelentések hordozására is alkalmas. Az öntudatra ébredt androidok kézenfekvő lehetőséget kínálnak rasszok közötti egyenlőtlenségek bemutatására: a huzalidegzetű népségnek nem hogy bőre, de a vászon általában még vére sem azonos színű velünk. Az allegória erejét mutatja, hogy a faji mellett más gyökerű – például nemi vagy osztálytudatú – megkülönböztetést is képviselhet.

Az 1973-as *Feltámad a vadnyugatban* az élethű kinézetű androidok technológiáját az emberiség az erőszak és szexualitás állati hajlamainak szegycmentelen kiélésére használja. A felnőtt vidámpark a technológia korának éthoszát, a „meg tesszük, mert megtehetjük” mentalitást ábrázolja: ha van rá módunk egy civilizációtól távoli, kiszolgáltatott lényekkel teli vidéken, hát miért ne erőszakoljunk, gyilkoljunk, alázzunk meg másokat? A jelenségbe nem nehéz belelátunk a fejlett országok harmadik világba ex-

portált háború- és prostitúcióiparát, vagy akár a gyarmatosító mentalitást. A *Feltámad a vadnyugat* szatirikus hangneme dacára azonban még megmarad jól fészült műfaji filmnek, ahol a szituáción felülkerekedő, rendet helyreállító hős még hős lehet.

Hasonlóan derűlátó az *Én, a robot*, melyben a főszereplő nyomozó végül sikeresen túllép az algoritmikus gépi gondolkodással kapcsolatos traumatikus emlékéen, és az androidokkal szembeni vaskos előítéletét árnyaltabb véleményre cseréli. Ebben a rasszizmus lerombolásának legbeváltabb módja segíti: egy „idegennel” egyedí szituációban létrejött érzelmi kapcsolat (rázós helyzetben nyújtott segítség), majd abból kovácslódó barátság. Arctalan tömeget könnyű gyűlölni, egy adott személyt, pláne bajtársat már nehezebb. E motívum a faji előítélekkel foglalkozó drámákból (*Amerikai história X, Útközések, Gran Torino*) és vígjátékokból (*Életrevalók*) lehet ismerős – de akár ideköthető a *Terminátor 2.* is, ahol Sarah Connor végül megtanul a fajtája által elkövetett bűnöktől függetlenül, egyénként tekinteni az őket önzetlenül segítő T-800-asra.

Korunkban azonban, mint szinte minden mást, ezt a témát is divatos psziszimistán látni. A társadalmi feszültségekből táplálkozó, céltalan, önpusztító gyűlölködést meglepő módon eddig nem filmek, hanem videójátékok öntötték a robotika témáiban megformált allegóriákba. A *Deus Ex* szériában (*Human Revolution, Mankind Divided*) a kiborgok és az emberek csoportja között lángol fel a háborúskodás, a *Detroit: Becoming Human* nagyívű, több szálon futó történetében pedig szolgasorsban élő, lassanként öntudatra ébredő androidok indítják el polgárjogi küzdelmüket, az Egyesült Államok néplelkének legérzékenyebb húrjait pengetve. Utóbbi David Cage eddigi legambiciózusabb, de nem az első filmnyelven komponált munkája, amely nem riad vissza a rázós témáktól sem (családon belüli erőszak, rasszizmus, prostitúció). Az andoidok ellen tüntető, munkájukat féltő, felhertelt tömeg aktuálpolitikai áthallásokat is kínál, de a szerző egyértelműen a rasszok és osztályok között fellépő problémákat tárgyalja, melyeket a játékos ezúttal is saját (szintetikus) bőrén érezhet. A főmenüben ártatlanul elinduló, kellemetlenül közelre hatoló közvélemény-kutatás (hagyná-e Ön, hogy

gyermekére egy android felügyeljen?, technológiafüggő-e Ön?, járna-e Ön androiddal?) újabb ügyes fogás a szimpátia felkeltéséhez.

MENE, MENE, TEKEL...

A fikciós feldolgozásokat mustrálva kis túlzással kijelenthetjük, hogy a sajátunknál kisebb volumenű Élet nem érdekel minket, nagyobb pedig nem szeretünk elképzelni. Az A.I.-kat szerepeltető fikciós művekben a frankensteini csodapillanatot, a felpislálkozó Élet sohasem rovarok tudatlan percegésekként vagy rágcsálók korlátolt motoszkálásaként jön létre, hanem a „Cogito ergo sum” felismerésére képes, *humán értékű* létezésként, vagy legfeljebb annak előszobájában ragadva. Mesterséges intelligencián emberi minőségű öntudatot szeretünk érteni. Azaz, József Attila szavait kifordítva: magunkkal mérjük a mindenséget. A tudat bonyolult jelenség, egy filmbe viszont nem ködösen definiált fogalmak kelleknek, hanem szimbolikus tettek és katarziszok. A vászon, legalábbis amíg emberek nézik, látványos érzelmeket követel.

Az egyik leggyakoribb emberségkritérium azt állítja, hogy a gépi élet bármiféle értelemben vett teljesértékűségéhez „nedves csodára” van szükség, azaz hormonok és egyéb evolúciós örökségek kakofóniája nélkül természetlen és érdektelen a szinte végtelen számítási kapacitás. Kreativitáshoz, esztétikai élményekhez, érzék(szerv)i benyomásokhoz, érzelmekhez pedig kell az emberi misztikum. (Lehelet, láng, szikra!)

Ez az üzenete a *Páncélba zárt szellem* már idézett zárlatának (emberi tudat mint az A.I.-lét teljességéhez szükséges káoszkomponens), az 1979-es *Star Trek* filmnek (a robot-lét célorientáltsága egyben örökösen átélte céltalansággal jár, mely „kihalt, hideg rejtély és szépség nélküli”), vagy épp a *Szuper haver* nek („Az vagy, akivé válni akarsz...”, szól a kissrác tanácsa, a robot pedig az emberek közé örökké sikertelenül beilleszkedni próbáló, mégis hősként tisztelt Supermant választja). De ezen ködös érzelmi csomagra utal a *Szárnyas fejedelmész* is, ahol a Voight-Kampff tesztre frusztráltan reagál az android, mikor emberségét tudat alatt felzaklató képekkel tesztelik. A *komputer gyermekében* az A.I. legnagyobb vágya a világ emberi érzékelése („... birtoklom az összes emberi tudást és tudatlanságot, de nem érezhetem az arcomon a napsütést”, mondja

Proteus IV), hiába rendelkezhet elméletben bármennyi szenzorral. Az azonnali hatalomátvételnél fontosabb feladat a biológiai utód létrehozása. Még egy szuperkomputer szerint is emberi formájú lény kell legyen a világ élén – így szól a fontosságunkat hangsúlyozó, mégis rémisztő búcsúüzenet.

Gyakran állítják a sci-fik az emberség fokmérőjeként az erkölcsi ítélőképességet is, sokszor az alábbi formában: képes-e az A.I. megfelelni az elvárt normáknak, akár programjának megsértése árán is? Vagyis tud-e empátiákkal dönteni egy mesterséges intelligencia, vagy győz az eredeti, intellektuális kérhetetlenségéből kovácsolt, általában hadi célú programozása? A *Háborús játékok*, a *Szuper haver* vagy a *Rövidzárlat* pozitív hőse átmegy a teszten, mert képes érzelmeknek is teret adni a döntéshozatalban. A *Colossus: The Forbin Project* antagonistája A.I.-fúziója viszont elbukja azt, mikor szigorú, utilitárius logikát és eredeti parancsukat követve, de totális diktatúra kiépítése árán állítják meg az emberség örök háborúskodását. Végső erkölcsi megítélésüket a film szokatlan módon a nézőre bízta. Az *Én, a robot*ban a főhős múltbeli traumáját olyan eset okozza, melyben az algoritmusok hideg logikáját követő android elbukja e kritériumot, ahogy végső főellensége, V.I.K.I. is, aki androidseregével erőszakkal kényszerítené erőszakmentes alávetettségbe az emberi társadalmat.

Közhangulattól, hollywoodi divatoktól függően lehet kiemelt fontosságú a természettel való összhang vagy a környezetvédelem fontosságának felismerése (*Silent Running*, *Wall-E*, *A komputer gyermeke*). Megjelenhet a keresztény motívumkincs áldozathozatali kritériumként (lásd a *Szuper haver* és a *Szárnyas fejedelmű 2049* emberéletért sajátjukat feláldozó géplényeit), vagy akár a Teremtővel való, zsidó-keresztény kultúra részét jelentő, még Krisztus által is elkövetett pörölésként (Chappie számonkérése rövid életéért programozója felé). Bizonyíthatja az élet szilíciumból való kirügyezését a fogantatás csodája, akár sikeresen eléri a mesterséges intelligencia (*A komputer gyermeke*), akár örök vágya marad, mely értelmet adna létének (*Szárnyas fejedelmű 2049*), mely egyébként ősrégi, újrahaznosított motívum, hiszen már Victor Frankenstein azon töpreng,

hogy ha készít egy feleséget a teremtényének, tud-e az majd szaporodni – tehát valóban életet teremtett-e.

E kritériumok közös jellemzője, hogy habár az ember Da Vinci-s, tökéletes arányú teljessége áll az értékškála tetején, mindig jelen vagyunk elutasító közösség formájában is (a balos Hollywoodban ezt a szerepet gyakran a katonai vezetés kapja), ezáltal az A.I. „emberebb lehet az embernél” (csakúgy, mint *A nap, amikor megállt a Föld úrlénye*, E.T. és más kívülről érkező krisztusi tanításhozók).

ÉRTELMENTLEN CÉLOK, CÉLTALAN ÉRTELMEK

Egy ügyesen megírt algoritmusnak nincs szüksége öntudatra, de még bonyolultabb intelligenciára sem, hogy veszélyes legyen ránk. A közömbös A.I.-elmélet és az értékrend-betöltési probléma egyaránt azon ember–A.I. problémákkal foglalkozik, melyek kölcsönös hatalomvágy helyett pusztán csak félreértésekből és kommunikációs nehézségekből fakadnának. A kontrollvesztésnek, technológiai környezetben való végletes eltévelyedésnek eme rémképe persze már rég mélyen belénk gyökerezett, gondoljunk csak horrorok és thrillerek által előszeretettel kiaknázott félelmeinkre lemerült mobiltelefonokról és gyenge hálózati jelről, beragadó elektromos ajtókról, nem induló autókról. Mi lesz velünk, ha valóban intelligens, célorientált, hatalommal felruházott rendszereink vetik majd le magukról a pórázot?

A modern civilizációs elidegenedést magába olvasztó rémlátomások legújabbika a *Fekete tükör* sorozat *Metalhead* című epizódja (melynek gyönyörű vidéki tájain a Halál honol, gazdát és értelmüket vesztett harci robotkutyák képében), leghíresebbike a *Mátrix*, leglátványosabbika talán a *Blame!* című manga (melyben a Föld rákos daganatként növekvő-burjánzó, már a Holdat is bekebelezett technoszisztémája közömbös kaszásként, célt vesztett programozásának engedelmességgel pusztítja az emberség romok közt meglapuló maradékát). Közös erényük az erősen hiányos háttértörténet, amely a cselekményt mitikussá, de legalábbis megfoghatatlanná teszi.

Kisebb léptékű, de ismerős közege miatt nem kevésbé bizarr mesék *A lift* (1984) és *A torony* (1993), melyek meg-

vadult biztonsági rendszereinek szellemi leszármazottja *A kaptárban* (2002) gyilkolászik tovább. A skála másik végén pedig az eredeti rendeltetésétől eltérő, célratörő A.I.-k nagymenőit, a despota uralkodókat találjuk, shakespeare-i királydrámába illő tragédiákkal. A *Wall-E* AUTO-ja és a *Logan futása* központi számítógépe eredeti parancsainak engedelmeskedve, az emberség védelmében válik a hősök főellenségévé, a *Tron* Master Control Programja népét felszabadítani kívánó diktátor, a *Star Trek V* Gerje égető, egzisztencialista kérdésekkel szüleihez rohanó kisgyermek, aki igyekezetében majdnem elpusztítja azokat, de még *A kaptár* mézszárlásokat folytató Vörös Királynője is az emberséget és a Földet védené meg egy biológiai katasztrófától.

Ahogy a programozók ősi bölcsessége tartja: a számítógéppel az a legnagyobb baj, hogy nem azt hajtják végre, amit szeretnénk, hanem amit mondtunk nekik.

A mesterséges intelligenciákat szerepeltető filmek, függetlenül attól, hogy mennyire veszik komolyan a tudományosságot, hogy tömegfilmes avagy szerzői mentalitással viszonyulnak-e témájukhoz, egyaránt szívesen feszegetnek az emberi civilizációt és jövőt érintő régi-új problémákat. Még amikor valóban arra töreksenek, hogy hű jósolatot adjanak az A.I.-k majdani létéről, akkor is saját kétségeink bukkannak fel. Úgy tűnik, minden mesterséges tudatról zajló vita egyúttal a poszthumanizmus korszakára készül, önmagunkat szoktató-szorongató dialógus is.

Félünk egyediségünk visszaszorulásától, de egyúttal önként monduk le biológiai alapélményeinkről (mint a társas együttlét vagy az egyszerű, szemlélődő, befogadó pusztá *jelenlét*), új technológiai eszközök bevonásával. Készségesen felruházunk elektronikus eszközöket és szoftvereket antropomorf vonásokkal, miközben testünkre – ősi vallási dogmákat továbbcipelve kofferünkben e szép új világba – hátrahagyható porhüvelyként tekintünk. Mintha egyszerre gyászolnánk és siettetnénk emberi privilégiumaink feladását, lelki és szellemi életfolyamataink kiszervezését a virtualitás terébe – melyben azonban az előbb-utóbb jó eséllyel elérkező informatikai létformák sokkal inkább otthon lesznek, mint mi. •

BRIAN K. VAUGHAN – FIONA STAPLES: SAGA

Apa, anya, űrháború



SZÉP ESZTER

VAUGHAN A HETVENES ÉVEKBE SZÜLETETT KÉPREGÉNYÍRÓI NEMZEDÉK TAGJAKÉNT KÖVETI AZ ALAN MOORE ÉS NEIL GAIMAN ÁLTAL KITAPOSOBT ÖSVÉNYT.

Amerikai képregénydíjból már nem sok férhet Brian K. Vaughan polcára: tizennégy Eisner-díjjal, ugyanennyi Harvey-díjjal, és 2013-ban kapott Hugo-díjjal az egyik legsikeresebb képregényíró napjainkban. Elismeréséhez egyfelől írói ötletei, megoldásai vagy alkotótársaival való aktív együttműködése járult és járul hozzá, másrészt a Vaughan által írt képregények megszületése elképzelhetetlen az amerikai képregényipar kétezres évekbeli alakulása és a korábbi írógenerációk munkája nélkül.

A Vaughan mellett Matt Fraction (*Sex Criminals*, *Hawkeye*), Marjorie Liu (*Monstress*), Joe Hill (*Locke & Key*), Robert Kirkman (*The Walking Dead*) nevével fémjelezhető, hetvenes években született generáció írói (és természetesen a sorozatok elkészítéséhez társukul szegődő rajzolók) karrierje ellentmond annak a leegyszerűsítő szembeállításnak, amely ellentétet tételez fel a fordista módszerrel, szigorú határidőkkel, csapatban készülő folytatásos szuperhőstörténetek és

az önéletrajzi-filozofikus alternatív képregénykiadás (a skála a magánkiadású füzetektől a Fantagraphics és a Drawn & Quarterly kiadóig terjed) között. Vaughan és társai egyaránt írnak történeteket a szuperhősös főszór számára, és készítenek a hősiesség toposzait más oldalról megközelítő folytatásos történeteket az Image és a Vertigo részére. Zsánerképregényekben a szerzőiség más regisztereit használják, mint a hetvenes évekből eredeztethető amerikai underground örökösei, például a Hernandez testvérek, Daniel Clowes, Adrian Tomine (és a listát a végtelenségig lehetne folytatni). Az X-men sorozatok, Amerika kapitány füzetek, vagy Pókember kalandjainak íróiként a Vaughan-generáció tagjai sikeresen maradnak talpon a képregényiparban és alakítják ki egyéni profiljukat cselekményközpontú zsánersorozataikkal.

Vaughan olyan sorozatokba írt epizódokat, mint a *Batman*, a *Zöld Lámpás*, az *X-men* vagy a *Mocsárlény*, miközben a DC Vertigónál sikeres címekeket indított. Ilyen az *Ex Machina* (rajzolta Tony Harris, 2004-2010), az *Y*, az *utolsó férfi* (rajzolta Pia Guerra, 2002-2008), és a *Pride of Baghdad* (rajzolta Niko Henrichon,

„Folyamatos reflexió tárgyát képezi”

(Brian K. Vaughan-Fiona Staples: Saga)



2006). Ezzel párhuzamosan kezdte díjazott sorozatait az Image Comics-nál, a *Sagát* (rajzolja Fiona Staples, 2012-) és a *Paper Girls*-t (rajzolja Cliff Chiang, 2015-). Az *Y-ért* rajongó producerek meghívták a *Lost* tévésorozatba először story editornak, majd írónak (2007-2009). Vaughan jelenléte a kortárs képregénykultúrában nem pusztán visszhangozza a nyolcvanas évekbeli írók karrierjét, de betetőzni is látszik azt: mintha most érne be az az évtizedes alkotói és sokszor jogi küzdelem, amelyet Jack Kirbytól kezdve (sőt még korábban is) a képregényalkotók vívtak.

A BRIT INVÁZIÓ ÉS AZ IMAGE COMICS

Az úgynevezett „brit invázió” tagjai, Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison és mások, ma már képregényírói legendának számítanak. Moore, Gaiman és Morrison szintén írtak a fősodornak és alkottak a képregénygyáraknak. Munkájuk nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a szuperhősös képregénytörténetek profilváltáson átesve a kiskamaszok helyett a felnőtteket célozzák meg. Emellett Moore és Gaiman, a DC Vertigónak és Karen Berger szerkesztőnek köszönhetően saját történetvilágokat alkottak meg, amelyekben utaltak a szuperhősökre és kalandjaikra, de a cselekmény logikáját és fő kérdéseit már nem azok határozták meg. Moore *Mocsárlény*-sorozata vagy Gaiman *Sandman*-sorozata nem csak a további Vertigo-kiadványok (*V mint vérbosszú*, *Hellblazer*, *100 Bullets*, *Preacher*) számára készítették elő a talajt, hanem tágabb értelemben a képregényes történetmondás megújítóinak tekinthetők.

A „brit invázió” szerzői nagyrészt a fordista képregénygyárak keretein belül újították meg a képregény médiumát, vagy ha ezek a keretek szűknek bizonyultak, kicsi magánkiadóknál publikálták. Idővel azonban Gaiman elfordult a képregényektől és szépiróként folytatta karrierjét. Moore szintén közeledett az irodalom, valamint a színház felé. Az irodalomban kívülállónak számít utalások szövevényéből álló ezernél is több oldalas, mitologizáló regényével, a *Jerusalemmel*. A képregények terén pedig kompromisszumok nélkül meséli lovecrafti és misztikus témákat feldolgozó történeteit a független Avatar Pressnél: a díjak azonban elmaradnak.

Az, hogy a DC Vertigo szellemiségéből táplálkozva 1992-ben megalakult az Image Comics, nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a hetvenes években született képregényírói generáció kevesebb kompromisszummal tud alkotni. Az Image-nél felgyülemlett kreativitás titka az, hogy az alkotók megtartják a jogokat, és nagyobb beleszólásuk van saját sorozatuk alakításába, mint a DC-nél vagy a Marvelnél. Ugyanakkor

a füzetek kiszámítható rendszerességgel jelennek meg, részeseülnek a marketing-kampányok pozitív hozadékából, és a terjesztéssel is profi csapat foglalkozik. Az Image legsikeresebb sorozatait, például a tizenkét Eisner-díjat begyűjtő, jelenleg kreatív feltöltődés céljából szünetet tartó *Sagát*, gyakorlatilag egy pár fős csapat készíti, a történetek meseszövésebe és vizuális megjelenítésébe pedig senki sem szól bele.

„Testet öltött szubverzió”

(Brian K. Vaughan-Fiona Staples: *Saga*)



POLITIKA ÉS METASZÓLAMOK

Vaughan kedvezőbb körülmények között dolgozik ugyan, mint a brit invázió írói, de sorozataiban hasonló írói szemléletet képvisel. E hasonlóság három fontos tényezője: a politikai és társadalmi témák a képregények cselekményének fontos elemét képviselik; egy metaszólam folyamatosan reflektál az olvasásra és a történetmesélésre; a képregény médiuma és anyagszerűsége (legyen az papír vagy bitek folyama) szintén folyamatos reflexió tárgyát képezi.

Az egyik legfontosabb kapcsolat, ami Vaughant Moore-hoz köti, történeteinek politikai jellege. Moore *From Hell*-je a hatalomról, a *V mint vérbeszű* a diktatúráról, a *Mocsárlény* egyes epizódjai pedig a toxikus környezet-szennyezésről beszélnek. Vaughan pedig a szeptember 11-i terrortámadás Amerikáját analizálja az *Ex Machina* sorozatban, amelyben egy gépekkel kommunikálni képes szuperhős lesz New York polgármestere. A *Pride of Baghdad* című minisorozat (DC Vertigo) főszereplője négy oroszlán, akik Bagdad 2003-as amerikai bombázása után megszöknek az állatkertből. A *Saga* pedig úgy mesél az érdekből fenntartott (intergalaktikus) háborúról és a rasszizmusról, hogy közben érinti a szexuálpolitikai viták valamennyi témáját: a szexuális aktusok ábrázolása miatt az olvasók kezébe ajánlják, és felbukkan még meleg újságírópáros, egy prostitúcióra és szexrabszolgaságra szakosodott, de titokban gyerekprostitúciótól sem visszariadó bolygó, Sextillion, valamint ennek részben paródiájaként egy abortusz-bolygó. A cselekmény mozzanatait pedig időről időre megszakítják a fegyverhasználat és az erőszak mint eszköz jogosságáról szóló elmélkedések, amelyek tétje a karakter aktuális helyzetétől függően óriási is lehet.

A *Saga* története családi konfliktusként indul: az időben és térben végtelen háborúban ellentétes oldalon álló felek, sőt fajok képviselői, Alana és Marko találják egymásra, és hamarosan gyerekük születik. A konfliktus azonnal politikáivá alakul, amikor kiderül, hogy az új család és az általuk képviselt békeeszmény a háborús felek politikai érdekeit sérti, és ezért egy csapásra minden fél likvidálni

szereplőket. Vaughan elmondása szerint a *Saga*-ban saját szülővé válásról és annak kihívásairól szeretett volna mesélni, ám a gyerekevelős sztorik senkit sem érdekelnek, ezért kénytelen volt a fantasztikum eszközeivel tálni, milyen bonyolult is szülnének lenni. Minden fantasztikum, például varázsló népek, űrkütyüs népek, szellemek, fából készült űrhajó, luxusvilla űrhajó ellenére a *Saga*-ban a hatalomhoz való viszony alakítja a cselekményt. A hatalomért folytatott harc miatt szerveződnek át a karakterek párosai és hármasai, a legszövevényesebb felállásokat produkálva: a középpontban álló család tagjai hol összefognak, hol egymás ellen harcolnak; az őket üldöző dühös volt menyasszony és bérgyilkos hol bosszút forral, hol egyenesen Marko segítségét kéri; a családot szintén üldöző száműzött robotherceg (egyenesen a robotkirályság uralkodói családjából) egyszerűen az ifjú apával találja magát szövetségben.

A *Saga*-beli szülők nem kívánatosak, mert egy végtelen háborúban átlátanak annak rendszerszintű hazugságain, és egyszerűen kilépnek a fennálló hatalmi rendből. Láadásuknak azonban nem csak ideológiai vonatkozása van, hanem biológiai is: megszületik a gyerek, akinek nem lett volna szabad világra jönnie. Egyrészt, mert mindenki úgy hitte, a két harcban álló nép biológiailag képtelen közös utódot létrehozni, másrészt pedig az egész egymás ellen uszító háborús életérzés értelmetlen, ha van lehetőség közös útra. (Igen vitatható írói döntés, főleg a modern, szexuális erőszakot eszközként használó háborúk ismeretében az, hogy a történet szerint a kis Hazel születése előtt még nem született a két fajnak közös utódja.) Mivel az ideológia hajlamos kisajátítani a biológiát (eldönti, ki alacsonyabb rendű, ki übermensch), Alana és Marko gyereke a testet öltött szubverzió.

Akárcsak a nyolcvanas évek írói számára, Vaughannak is fontos az, hogy történeteiben az olvasásra, egy papírközpontú kulturális örökségre, és a könyvekkel, képregényekkel való foglalatosságra reflektáljon. Talán nem véletlen, hogy Moore, Gaiman, Vaughan sokat beszélnek Shakespeare dramaturgiájáról és konfliktus-építéséről: Gaimannél Shakespeare

szereplőként is feltűnik, Vaughan pedig gyakran Shakespeare-i lendülettel kaszabol. Míg Moore *Watchmen*-je tartalmazza egy olyan képregénynek az oldalait is, amelyet az egyik karakter olvas (ahogy a *Szentivánéji álom* tartalmaz egy egész színdarabot), addig a *Saga* cselekményének kiindulópontja egyetlen könyv, G. Oswald Heist *Éjszakai köd* című regénye. Ez a szerelmi történet (amelynek nagyon színes címlapján ölelkező pár látható) olyan rebellis politikai nézőpontot kínál olvasói számára, amelyből fölfeslik az emberemlékezet óta tartó háborús szembenállás szemfényvesztésének szövedéke.

A harmadik fontos téma, amely közös Vaughan képregényeiben és a „brit invázió” műveiben, a képregény médiumhoz kötöttségének hangsúlyozása. Moore rendre elhatárolódik az általa írt képregényekből készült filmektől. Vaughan és Staples belefoglalták az Image-dzsel kötött szerződésükbe, hogy a *Saga*-ból nem készülhet film, mivel a történet elmesélésére olyan eszközöket használnak, amelyek csak képregényként működnek hatékonyan. A képregény médiumspecifikus jegyeinek hangsúlyozása nem jelenti azt, hogy Vaughan ne kalandozhatna el más médiumok felé is: a *Lost* forgatókönyvírójaként a televíziózásba is beletanult, a médiumokat azonban – némileg ellentmondva a Henry Jenkins által leírt konvergencia-kultúra jelenségnek – nem tekinti átjárhatónak. Nem írt a *Lost*-ból képregényt, nem lett a *Y, az utolsó férfiből* sorozat (legalább is egyelőre).

Természetesen Vaughan nem a korábbi írógenerációk epigonja. Az általa írt képregények egyedi módon mesélnek egyedi történeteket. A *Paper Girls* a nyolcvanas évek anyagi kultúrájának és a hétköznapi tárgyainak (ipod, hokiütő, napilap) egyszerre több idősíkból állít emléket. Igen érdekes a *Saga* retrospektív narrációs technikája, amellyel Vaughan különböző helyszíneken játszódó történet-szálakat egymás variációinak állít be. Vaughan és a mai sikeres képregény-írók nem csak követik nyolcvanas években aktívra váló nagy generáció által kijelölt utat, a képregény-universzum eddig ismeretlen lehetőségeit is felfedezik. •

ÚJ SZLOVÁK DOKUMENTARIZMUS

Kertektől a közügyekig

GERENCSÉR PÉTER

A SZLOVÁK FILM 25 ÉV ALATT TELJES FORDULATOT HAJTOTT VÉGRE: A RENDSZERVÁLTÁS ESZKÉPISTA FILMJEIVEL SZEMBEN A '90-ES GENERÁCIÓ REFLEKTÁL A KÖZÜGYEKRE, SŐT ALAKÍJTJA IS AZT.

Nyílt vagy rejtett rendezőelvként a kortárs közép-európai film origóját jobbra a keleti blokk összeomlásához, Csehszlovákia esetében a bársonyos forradalomhoz kötik. Tagadhatatlan, hogy a régióban, ahol a politika sohasem vonta meg magától a kultúra irányításának kéjes élvezetét, határpontot képeznek az 1989-es rendszerváltások, mert a politikai átalakulás zavaros piacgazdasági és lassú kulturális változásokkal járt együtt, ideértve a korábbi filmgyártási, terjesztési, bemutatási struktúra új alapokra helyezését is. Bár amint azt Václav Klaus egykori csehszlovák elnök az errefelé széles körben űzött valóságajlítás példaként az éppen minden állami dotációtól megfosztott filmiparról mondta: „minden megy tovább”. Negyedszázados távlatból visszatekintve szavai a ká-európai langymeleg állóvíz meglepően őszinte beismeréseként értelmeződnek át.

A '90-ES NEMZEDÉK

A rendszerváltás nem jelent éles töréspontot a szlovák filmtörténetben, mivel a mečiari izoláció során az ideológiai presszió maradt a régióban, ráadásul a még 1989 előtt elkezdett, de a bársonyos forradalom után bemutatott filmek megkésették, anakronisztikusak voltak, ami a szlovák film lenyűgöző aszinkronitását idézte elő. No persze az, hogy a politikai földindulás dacára a filmtörténeti korszakváltások nem a rendszerváltás után rapid módon mentek végbe, nem szlovák sajátosság, az átmenet megfigyelhető egész Közép-Európában. Nálunk az 1990-es években készült filmek tema-

tikai-formatörténeti ismérvei inkább az 1980-as évekkel cimborálnak, és csak a 2000-es években jelentkezett a „fiatal magyar film”, akárcsak a szinte belső előzmények nélküli, mégis szélesebben az európai film élvonalába került román újhullám. Az 1990-es években az elapadó állami támogatások miatt az önálló szlovák filmgyártás a megszűnés szélére került, évente két-három játékfilmet sikerült befejezni, azt is nemzetközi istápolással. Ez kialakította azt a toposzt, hogy a szlovák film halott, jobb esetben is zombi. A helyzetet súlyosbította, hogy a küldetéstudattól nem feltétlenül mentes Vladimír Mečiar kormányfő „szép új világa” idején az 1949-ben alapított (de csak 1953-tól működő) nemzeti filmgyár, a pozsonyi Koliba Filmstúdió 1995-ben gyanús körülmények között privatizálta magát, majd, ahogy illik, csődbe ment. Az évtizedben Martin Šulík szinte egyedülként reprezentálta Szlovákiát a világban, mellette csak Vladimír Balco (1949-2017) Peter Pišťanek regényéből készült filmje, a korrupciót és a hatalomvágyat célkeresztjébe állító *Babilon folyói* (1998), a Mečiar-éra szatirikus parabolája érte el a nemzetközi érdeklődés ingerküszöbét, ezen is inkább csak politikai okokból pörögtek.

Egyöntetű vélemény, hogy a 2009-ben alapított Szlovák Audiovizuális Alap (Audiovizuálny Fond) hozott döntő fordulatot a szlovák filmfinanszírozás stabilizációjában és a tervezhetőségben. Nemcsak az elosztható összeg növelésével, hanem szakmai öngazdálkodásával, elszámoltathatóságával, a pénzek rugalmas felhasználhatóságá-

val és transzparens döntéshozatalával is. Mégsem az 2009-es új támogatási rendszer tekinthető vízváltásónak, mert az intézményi fordulópontra megelőzte az úgynevezett '90-es nemzedékhez köthető lassú kulturális átalakulás, ami csak később vált láthatóvá. Éles váltás helyett sokkal inkább folyamatról beszélhetünk, így nem is célravezető a korszakváltás kezdőpontját egyetlen évszámmal megjelölni. A fiatal magyar filmhez és a román újhullámhoz hasonlóan az új korszak Szlovákiában is generációs jellegű, melynek rendezőit Pavol Branco filmkritikus 2004-es cikkében '90-es nemzedéknek („Generácia 90”) nevezte el.

A címke azokra az eredetileg dokumentumfilmre rendezőkre utal, akik a kilencvenes években kezdték pályafutásukat, de a 2000-es években érték el első jelentősebb hazai és nemzetközi sikereiket, ezzel újra felhelyezték a térképre a szlovák filmet. Amíg a filmkritika azzal vádolta a '90-es évek szlovák filmjeit, hogy hidegen hagyja őket a társadalmi kontextus, és a valóság előtt apolitikusan „kertekbe” meg álomvilágokba menekülnek (lásd Martin Šulík *Záhrada / A kert* című filmjét), az új nemzedék éppen azt az űrt töltötte be, amit a bírálók hiányoltak. A társadalmi-politikai kommentárhoz a „Generácia 90” döntően dokumentarista formát választott, ez köti össze Marko Škop, Jaroslav Vojtek, Pavol Barabáš, Juraj Lehotský, Robert Kirchhoff, Marek Šulík, a kettős identitású Peter Kerekes, valamint a filmjei miatt (*Nemoc tretej moci / A harmadik hatalmi ág betegsége*, 2011; *Od Fica do Fica / Ficótól Ficóig*, 2012) politikai támadások keresztüzébe került Zuzana Piussi nevét. Magam máshol „új szlovák dokumentarizmusnak” kereszteltem el a minimalista eszköztárral operáló mozgalmat, mert nem csak dokufilmekről van szó. A dokumentarizmusnak a dokumentumfilmnél szélesebb kategóriáját azért látom jobbnak, mert ezek az alkotások vagy a dokumentarista szabályokkal játszanak (*66 sezón / 66 szezón*, Peter Kerekes, 2003), vagy a non-fictiont és a játékfilmet ötvözik (*Ďakujem, dobre / Köszönöm, jól*, Prikler Máttyás, 2013) vagy pedig dokumentumfilmesekből játékfilm-rendezők válnak (Jaroslav Vojtek, Marko Škop). A mozgalom belső előzményként nyúlhatott vissza

situációk szövedéke. Mindezek nemcsak a dán dogmával, a lengyel fekete szériával, a direct cinemával, vagy Michael Haneke és Ulrich Seidl tartózkodó stílusával rokoníthatók, hanem saját előzményként a a cseh újhullámmal, főként a „Forman-iskolával” is. Az új szlovák dokumentarizmus tehát olyan, mint Steve Jobs: semmi újat nem talál fel, de tudja, mitől döglük a légy.

Küldetése és a formai hibriditása számos módon az 1970-es évekbeli magyar filmszociológiai törekvéssel, a Budapesti Iskola névre hallgató fikciós dokumentarista mozgalommal analóg. Az iskola kanonikus filmjeiben (mint a *Jutalomutazás*, *Cséplő Gyuri*) a dokumentálás célja fikciós elemekkel (narratív szerkesztettség, dramatizálás, kalkulált situációk) ötvöződik, melyekben a korábbi moralizáló-publicisztikus felfogást a kisemberekre koncentráló analitikus-leíró elv váltotta fel. Ezek nálunk is játékfilmek felé fejlődtek tovább, a *Családi tűzfészek* (1977) vagy a *Szabadgyalog* (1980) például már magában hordozta Tarr Béla számos későbbi vízjelét (hosszú beállítás, lassú kameramozgás, állapotzerű narrativa). Szlovákiában Marko Škop multietnikus dokumentumfilmjei (*Iné svety / Más világok*, 2006; *Osadné*

/ Telepóc, 2009) minimalista játékfilmben folytatódtak (*Eva Nová*), míg Jaroslav Vojtek a társadalom peremének vizsgálatáról poétizáló drámára tért át (*Deti / Gyerekek*, 2014). A tematikai és a stílári rokonságok mellett a társadalmi funkció analógiája is közös platformra hozza a két iskolát: mindkettő a hiányolt politikai-társadalmi reflexió betöltésére hivatott. Amíg a Budapesti Iskola a *Szociológiai filmsoportot!* című kiáltványban programszerűen is megfogalmazta a missziót, addig az új szlovák dokumentarizmus az 1990-es évekből hiányolt társadalmi felelősségvállalást tudatosan kompenzálta. Ironikus, hogy 180 fokos fordulatként a szlovák film vezető műfaja mára a társadalmi dráma (*sociálna dráma*) lett. A szlovák Michael Moore-nak becézett Zuzana Piussi pedig nemcsak követi a társadalmi-politikai vitákat, hanem filmjeivel gerjeszti is azokat.

A másik filmtörténeti analógia a román újhullám vonatkozásában kristályosodik ki. A román film alapszintjén a finansziális-infrastrukturális hiányok miatt nyúlt a minimalizmus-hoz, a természetes helyszínekhez, a hosszú snittekhez, a kézi kamerához, vetette el a filmzenét, hogy a technikai hátrányokat invenciózus ötletekkel, virtu-

óz párbeszédekkel, színvonalas színészi alakítással ellensúlyozza. A szlovák és a román film osztozik abban is, hogy miközben ezek a művek a nyugati koloniális tekintet számára pusztán a közép-európai nemzetek frusztrációinak, történelmi traumáinak és jelenlegi nyomorúságainak manifesztumai, addig a konkrét tér- és időbeli determinációkon túl általánosabb üzeneteket is megfogalmaznak. Mert a *66 szezon* nemcsak egy multietnikus közeg 20. századi katalizmákon átívelő túlélési stratégiáiról beszél, hanem a mnemotechnika működéséről, az elmúlásról és a megbocsátásról, a *Slepé lásky / Vak szerelmek* (Juraj Lehotský, 2008) nemcsak a társadalmi perifériáról, hanem a szerelemről és a megbékélésről, míg a *Koza* nemcsak a romák kitörési lehetőségeiről, hanem a kitartásról és az újrakezdésről is szól.

ROMA POSZTKOLONIALITÁS

Az új szlovák dokumentarizmus külön válfaja a „romafilm”. A szlovák film sokrétűen reprezentálja a roma kisebbséget (Martin Šulík, Ladislav Kaboš, Iveta Grófová, Ivan Ostrochovský, Mária Rumanová). Dušan Hanák *Ružové sny / Rózsaszín álmok* (1976) című lírai darabja nemzetközileg is az elsők között volt, amely kendőzetlenül foglalkozott az előítéletekkel. Mira Fornay *Kutyám*,

„A politikai aktivizmus eszközeként szolgál”

(Mariana Čengel-Solčanská: Emberrablás)



Killerjének groteszk alapszituációjában Marek, a skinhead azzal szembesül, hogy a féltettvére roma, akit aztán pitbullja szétmarcangol. Amíg a Fliegauf-féle *Csak a szél* (2012) roma szemszögéből, Fornay egy bőrfejű nézőpontjából láttatja a romagyilkosságot, a bűntény okaira kíváncsi, ahol a lepukkant lakótelepek, a frusztráció és a szubkultúra Mathieu Kassowitz *A gyűlölet* (*La Haine*, 1995) című filmjére emlékeztetnek. Fornay afelé tereli az értelmezést, hogy a rasszizmussal való flörtölés az önbizalomhiány kompenzációja, és azt vizsgálja, hogyan van belekódolva apró, látszólag jelentéktelen lépésekbe a „gonosz banalitása”. Két minor film ugyanakkor radikálisan szakít a hagyományos romaképpel, és lehetővé teszi, hogy a posztkoloniális elméleteket Közép-Európára is alkalmazzuk.

Jana Bučka és Marek Šulík munkája, *A boldogság csengői* (*Zvonky štastia*, 2012) a cigányság sorsát nem pusztán a sztereotípiák felől fürkészi. A kilátástalan élethelyzetüket imaginárius módon kiegyenlítő romák, Mariana és Roman az egyik tehetségkutató műsort nézve elhatározzák, hogy kedvenc popdalukról, az 1984-es *Zvonky štastia* című számról videoklipet forgatnak, és azt elküldik az énekeseknek, Karel Gottnak és Dara Rolincovának. A dal strófái – a csehszlovákizmus tömegkulturális propagandájaként – eredetileg felváltva csehül és szlovákul hangzottak el, a filmben a két főszereplő azon vitatkozik, hogy a dalt csehül, szlovákul vagy roma nyelven énekeljék-e. Megszállottan vagdossák ki a bulvárújságokból a két énekes képét, vallásos imádatukat jelzi, hogy kalyibájukban jól megférnek a szakrális kegytárgyak Karel Gott legyek lepte poszterével – ami finom utalás Ferenc József légyaszaros portréjára a *Švejk*ből. A film a szociográfiai leírást az *otaku* japán popkulturális fogalmával, vagyis az olyan rajongóval keresztezi, aki extrém vonzalmat érez idoljai iránt, szenvedélyesen gyűjtöget róluk relikviákat, előszeretettel bújik azok bőrébe. Amíg a „részt vevő megfigyelés” antropológiai módszere a filmszociográfia felé visz, a rajongói kultúra a társadalmi és gazdasági emancipáció vágyától a populáris kultúra, a multikulturalizmus, a virtuálisvalóság-építés és a transzszexualitás problémáján át számos kérdést feszeget.

Szakít a hagyományos romaábrázolásokkal Jaroslav Vojteknek a szlovákiai romák politikai képviselőtét középpontba állító, valós eseményt dokumentáló *A cigányok választani mennek* filmje is, amely a roma zenész, Vlado Sendrei 2009-es választási kampányát követi nyomon. Úgy mulatságos (vagy tragikomikus), hogy elkerüli az Emir Kusturica filmjeihez társított, bahtyini értelemben vett karneváli bohózatot, nem nézi le, de nem is idealizálja cigány hőseit. Ahelyett, hogy a pozitív és sztereotip ábrázolások bináris logikáját tartanánk folyton szem előtt, természetesebbnek tűnik a posztkoloniális elméletek meglátásainak hasznosítása. Gayatri Spivak alárendeltségre vonatkozó kérdése (*Szóra bírható-e az alárendelt?*), a Homi K. Bhabha által leírt kulturális elkülönböztetés és a kolonizáció révén létrehozott hibriditás *A cigányok választani mennek* velejébe vág. A roma identitás megkonstruálása során a film szereplői minduntalan a multikulturalizmussal és képlékeny identitásokkal találják szembe magukat. Miközben Sendrei romaként pozicionálja magát, a jelölt és stábjá folyton arra eszmél rá, hogy nem világos, ki és mi nevezhető romának, mivel a gyarmatosító és a gyarmatosított közötti cserefolyamatok hibrid identitásformákat hoztak létre. A „roma képviselő” hívószava pedig újabb alárendeltségi viszonyokat, elnyomott, kisebbségi identitásokat termel ki magából. A burkolt önegzotizálásra, az internalizált rasszizmusra ironikus példa, hogy a kampánystáb sárga pólóját azért kifogásolják, mert az „nem cigány szín”. A kisbuszban folytatott, tragikomédiába forduló párbeszéd az identitáspolitika abszurdítására világítanak rá, arra, hogy a szlovákiai romák többszörös identitásokat is magukénak vallhatnak („szlovák roma vagyok, de magyarul beszélek”). A humort felerősítik a fikciós filmet idéző montázsok: az identitásról zajló vitát Vojtek útmenti óriásplakátokról készült vágóképekkel szakítja meg, melyeken turbószlovák szlogenek ordítanak a nyelvi homogenitás akarásáról. Vagyis amíg a politikai ideológia szintjén a szélsőjobb és a roma identitáspolitika egyaránt homogenitásra tör, a tapasztalat szintjén a rögzített identitást a nyelvi-kulturális hibridizáció örökre felszámolta.

A POLITIZÁLÓ FILM

A szlovák film pálfordulásának neovábbja Mariana Čengel-Solčanská 2017-es játékfilmje, az *Emberrablás* (*Únos*), amely a mečiarri érában elhatalmasodó szervezett felvilágot állítja fókuszba, melynek során, 1995-ben – tényleg filmbe illő módon – elrabolják az akkori szlovák államfő, Michal Kováč fiát. Kelet-Európában az amerikai akciófilmmel szemben láthatóan nem szükséges izgalmas sztori kiagyaltásával bibelődni, mert itt a politika már eleve thriller. Jogi okokból ugyan a dolgozat fikciós politikai thrillerként tálalta magát, de hát nagyon naivnak kell lenni, hogy a filmbeli maffiaállamot ne az akkori szlovák valóságra vonatkoztassuk. Az *Emberrablás* teljesen új szintre emelte a fikciós dokumentarista mozgalmat. Annál is inkább, mivel nemcsak reflektált a politikára, hanem alakította is: premierjét szándékosan arra az időpontra időzítették, amikor a szlovák parlament a valós emberrablóknak adott mečiarri amnesztiarendelet eltörlését tárgyalta, hogy a döntést a maga eszközeivel befolyásolja. Katalizátori hatását mutatja, hogy a filmet a parlamentben (!) vetítették le, az előtte rendezett konferencián pedig a jelenlegi államfő, Andrej Kiska a közkegyelem eltörlését szorgalmazta, leplezetlen módon összekapcsolva a filmet Mečiarral, akit aztán tévés védőbeszédkor tüntetők küldtek melegebb éghajlatra. Az *Emberrablás* ezáltal olyan '68-as szellemű cselekvő filmmé vált, amely túl a reprezentáción szerves résztvevője lett a politikának, a politikai aktivizmus eszközeként szolgált.

Az új szlovák dokumentarizmus, melynek a társadalmi felelősségvállás szempontjából Čengel-Solčanská munkája az orompontja, teljes ellentétbe fordította a szlovák filmet ahhoz az elefántcsonttoronyba való bezárkózáshoz képest, amit negyedszázada kifogásolt a kritika. A '90-es nemzedék regenerálta és megtermékenyítette a következő nemzedékek látásmódját, s más műfajokra is hatást gyakorolt. Mindezek szorzataként a 2010-es években a szlovák film „bársonyos újjászületésről” beszélhetünk, amely olyan erős műveket hozott létre, mint a szlovák újhullám a '60-70-es években. Ezért e kortárs szlovák mozgalmat nem túlzás „második szlovák újhullámnak” nevezni. •

BERLIN

Tévedések végjátéka

CSÁKVÁRI GÉZA

BERLIN GRANDIÓZUS A-KATEGÓRIÁS FESZTIVÁLJÁT IS ELÉRTE A NAGYRAVÁGYÁS ÁTKA: A MENNYISÉG EGYRE INKÁBB ELFEDI A MINŐSÉGET.

Megérett a korszakváltásra a Berlinale. Ez persze, kritikus értékítéletünktől függetlenül mindenképpen be fog következni, mivel Dieter Kosslick igazgató az idei, immár hatvankilencedik kiadás után leköszönt, tehát egy hosszú korszak lezárult. Az 1951-ben alapított mustra különlegessége, hogy csaknem hetvenéves története során eddig csupán négy ember igazgatta. A mostani formáját, mint városi közönségfesztivál első sorban az elmúlt tizennyolc évben tevékenykedő Dieter Kosslicknak köszönheti.

Annyi biztos: a Berlinale a legnagyobb mozgóképes ünnep a világon, a szakmai vendégeken túl mintegy 340 ezer civil filmrajongó vált jegyet a tizenhárom szekcióban bemutatott csaknem négyszáz filmre. A fesztivál mögött álló cég igazi monstrummá fejlődött, az idei kiadás büdzséje meghaladta a 26 millió eurót, az elemzők szerint már állami támogatás nélkül is működőképes, hovatovább nyereséges lenne. Ez korántsem lebecsülendő helyzet, miután a német mozikban évi mintegy tíz-tizenkét százalékkal esett vissza a forgalom 2018-ban a korábbi esztendő adataihoz képest. Kosslick koncepciója az volt, hogy a városiakok minden rétegét megszólítsa a „Berlinale Event”, bírálói pont ezt a „túlprogramozást” szokták vele szemben felróni, jelesül, hogy a mennyiségi megalománia a minőség szempontjából kontraproduktív folyamatokat hozott létre. A bőség zavarában eltűnnek a jó filmek, vagy ha mégis akadna egy pár, sokszor nem találunk rájuk, mert valahol el vannak rejtve a Panoráma válogatásban. Ilyen volt idén Joanna Hogg *Szuvenirje* (*The Souvenir*), melyben Tilda

Swinton lánya, Honor Swinton Byrne mutatja meg, hogy az alma nem esett messze a fájától. Swinton Byrne egy Julia nevű fiatal lányt alakít, aki filmrendezőnek készül – Tilda Swinton stílusosan az anyját alakítja –, aki szerelembe esik egy Anthony nevű férfival, aki súlyos drogos. Hogg azt mutatja meg, milyen drámai tud lenni a tiszta ember élete és mindennapjai egy szenvedélybeteg mellett. Az alkotói szándék hasonló lehetett, mint a Felix Van Groeningen rendezte *A csodálatos fiú* esetében, csak Hognak éppenséggel sokkal jobban sikerült filmre vinnie. Szóval, a *Szuvenir* volt a Berlinale talán legjobb filmje, de mivel januárban a Sundance-en debütált, ez csak egy ismétlés volt már.

A Berlinale az elmúlt évtizedben igencsak megszervezte az amerikai stúdiófilmek távolmaradását, egyre nehezebb a vörös szőnyeg miatt érkező média éhségét kielégíteni. Csak a végső kétségbeesést tudom elképzelni a döntés mögött, hogy a dán Lone Scherfig *Az idegenek kedvessége* (*The Kindness of Strangers*) lehetett idén a nyitófilm, mely dagályos giccs a hajléktalanságról. A központi figura Clara, aki az öt verő (nem mellékesen: rendőr) férje elől, bármiféle pénz nélkül, két gyermekével egy kocsiában New York-ba menekül, ott szenvednek, míg be nem fogadja őket az orosz éttermet üzemeltető Marc. A Clarát alakító Zoe Kazanról sajnos egy percig sem lehet elhinni, hogy hajléktalan, a Marcot játszó Tahar Rahim sem látszik tösgyökeres New York-inak a váznon, pedig az lett volna a feladat. Mindemellett a cselekmény még sok párhuzamos szálon fut, de azok sem hitesebbek, például Bill Nighy étteremtulajdonos karaktere, akit, ha kivágtak

volna a filmből csak annyit érzékeltünk volna, hogy rövidebb lett az egész. De Kazan és Nighy nyilvánvalóan jól mutatott a vörös szőnyegen és ne kerteljünk, ők voltak idén a nagybetűs sztárok – ez pedig igen vékonyka line up. Rajtuk kívül még Christian Bale volt igazi húzónév: az aktor az *Alelnök* című filmjével érkezett, mely a berlini vetítés előtt két hónappal korábban debütált az Egyesült Államokban és több európai országban is vetítették már a mozik. Ez azért egy vezető fesztivál esetében sem nem túl elegáns, sem nem túl meggyőző műsortervezés.

Berlin A-kategóriás fesztiváljának legnagyobb presztízzsel bíró szekciója, a világpremiereket felvonultató versenyprogram az elmúlt három évtizedben folyamatosan veszített a minőségéből. Az utóbbi öt évben az volt a gyakorlat, hogy a körülbelül húsz címet felsorakoztató hivatalos versenyművek közül általában egy vagy kettő volt kimagasló minőségű. Mivel Cannes jelentősége eközben folyamatosan erősödött, egyre kevesebb auteur adja oda a német szervezőknek a filmjét, mivel a Croisette-en még a párhuzamos szekcióban indulás is sokkal többet ér a világforgalmazás szempontjából, mint egy berlini verseny (hacsak nem kap fődíjat a film). Így aztán Kosslick és stábjá kénytelen-kelletlen kockáztattak és keresték az új, egyéni hangokat, ezért sokszor hullámzó volt a mezőny. Az idei válogatás keserű pirulája: igaz, bántóan gyenge produkció most nem volt túl sok (csupán egy, de arról majd később), de nem volt igazán kimagasló mű, középszerű alkotások küzdöttek egymással a patinás Arany Medvéért. Hiányérzetünket minden bizonnyal enyhíthette volna Zhang Yi-mou *Egy pillanat* (*One Second*) című alkotása, ezt a produkciót azonban technikai okokra hivatkozva visszavonták versenyből. A Hollywood Reporter értesülései szerint a technikai okok kifejezés mögött maga a kínai cenzúra áll, akik elfogadhatatlannak (értsd: vetíthetetlennek) tartották Yi-mou a Nagy Proletár Kulturális Forradalom alatt játszódó drámáját. De ha már Kína: a fesztivál utolsó napján pergett az *Isten veled, fiam* (*So Long, My Son*) Wang Xiaoshuai háromórás melodráma három évtizedet ölel fel egy házaspár életéből, akiknek meghal a kislánya és a törvények szerint nem vállalhatnak egy másikat.



kardinálist március 7-én bűnösnek ítélte volna a francia bíróság. Peynat esetében még nem tudni mikor lesz ítélet Franciaországban. Már, ha lesz, mert, ahogy a filmből

is kiderül: a férfi nincs egészen rendben pszichésen. Ám azon túl, hogy Ozon jelen esetben oknyomozásra használta a fikciós film műfaját és médium hatalmával élve a valóságot befolyásolta a művével, mindenképpen bravúrról számolhatunk be.

Ezzel a francia rendező volt az egyetlen, aki az úgymond nagy nevek közül hozta az elvárható, mert a norvég Hans Petter Moland *Lótolvajok (Ut og stjæle hester)* nem tudta visszaadni Per Petterson azonos című regényének atmoszféráját és mélységét. Profin és művesen kivitelezett film, de nagyon hiányzik belőle a személyesség, mely Petterson írásait áthatja. Hasonló a helyzet Agnieszka Holland *Mr. Jones*-szával. A megtörtént eseményt feldolgozó film Gareth Jones walesi újságíró története, aki naiv kíváncsisággal indult a Szovjetunióba 1933 tavaszán, hogy a nyugati világot tudósítsa a szocializmus nagy eredményeiről. Megérkezését követően azonnal szembesül a helyzettel, hogy minden lépését követik, mozgását mindenben igyekeznek korlátozni. Egy titokban átadott üzenet azonban arra készíti, hogy ne csak Moszkvát, hanem Ukrajnát is megnézzék. Kísérőjét lerázza, szembesül a kollektivizálás erőltetéséből adódó rettenetes nyomorral és éhínséggel. Az elképesztően erős témát Holland nagy történelmi tablóként kép-

Teona Strugar Mitevaska: **Isten létezik, és úgy hívják, Petrunija** (Zorica Nuševa)

zelte el, és szenvedélyesen ábrázolja a szenvedés különböző stációit, ennek ellenére sem tud magával ragadni és megrendíteni.

Ha már korábban említettük Dieter Kosslick elképzeléseit, nagy hatással volt a fesztivál arculatára, hogy fixa ideája volt: a bemutatott filmek sokszor politikai „üzeneteit” mindennapi történetekkel kell színesebbé tenni. Sőt, Kosslick nem egyszer nyilatkozta, hogy „ma a magánügy közüggé vált”. Ezen idea következtében egyre több az olyan film a Berlinálén, mely az egyén sorsán keresztül beszél a globalizmusról. A német elsőfilmes Nora Fingscheidt a *Rendszerzúzó (Systemsprenger)* című drámája is ezt a halmazt bővíti. Bár a mű a filmnyelv megújításáért járó Alfred Bauer-díjat érdemelte ki, nem nevezném túlságosan kreatívnak sem a téma, sem a megvalósítás szempontjából. Ami miatt viszont nem lehet elmenni szó nélkül a film mellett, az a főszerepet alakító Helena Zengel, aki a kilencéves Benniként elementáris erővel tombol a vásznon. A jelzőket itt érdemes szó szerint érteni, hiszen maga ez a kislány a „rendszerzúzó”. Problémás gyermek, akiről az anyja lényegében lemondott, mert egyszerűbb az élet nélküle, hiszen ott van egy új partner és egy másik gyermek, aki nem annyira nehezen kezelhető. Dramaturgiai szempontból nem látunk semmi újat az 80-as és 90-es évek tanító és egyben elrettentő szándékkal készült *Családi kör*-szerű drámáihoz képest, de a vizuális kivitelezés és a tempó már huszonegyedik századi. Szimpatikus,

hogy az angolszász történetmesélés szabályaival ellentétben Fingscheidt nem akar megoldást vagy happy endet kínálni, így képes a végkifejletre nyers és fájdalmas drámaként lezárni az addigi ámokfutást. A felnőttek feladják a harcot, Benni viszont örök harcos, a végző képsorok pedig megidéznek Truffaut *Négyszáz csapását*. Igaz, Fingscheidttől távol áll minden líraiság.

Sokan François Ozon korábban említett versenyművéhez kapcsolták az *Isten létezik, és úgy hívják, Petrunija (Gospod postoi, imeto i' e Petrunija)* című keserű komédiát. Teona Strugar Mitevaska rendező, mint francia kollégája, szintén valós eseményből indul ki. A Stip nevű makedón kisvárosban – mint ahogy általában az ortodox országokban szokás – Vízkereszt alkalmával a helyi egyházfő a folyóba dob egy fakeresztet, melyet a település férfúi igyekeznek megkaparintani. A tradíciók szerint, akinek sikerül, annak egy éven keresztül isteni szerencséje lesz része. Csakhogy ebben a mesében a totálisan szerencsétlen, megvetett, túlsúlyos, eddig egyetlen munkahellyel sem rendelkező, harminckét éves történészlány, akit még „megdugni sem akar senki” – Petrunija az összes férfit megelőzve megszerzi az ereklyét. Erre elkezdődik a boszorkányüldözés, az egyház a rendőrséggel karöltve zaklatja a lányt; ateista apja örül a tettének, míg hívő anyja megveti. Eközben szerveződik a lincselő vallásos és nemzeti érzésű polgárok köre is, akik meg akarják kövezni a tolvajnak tekintett nőt. Mindezekon felül, még a médiakritika is belefért ebbe a pazar kis filmcskébe: az eseményekről tudósítani szeretne a közmédia liberálisan gondolkodó riportere, de mielőtt befejezhetné a munkát, kirúgják. Teona Strugar Mitevaska remekül ért a groteszk és az abszurd szituációkhoz (fontos, hogy tudja mi a kettő között a különbség), a *Petrunija* ezzel a verseny abszolút meglepése lett.

Ma már egy fesztiváltudósítás nem múlhat el a Netflix említése nélkül. Kosslick eléggé könnyen beengedte a streaming szolgáltató által forgalmazott Isabel Coixet rendezte *Elisa és Marcelát (Elisa y Marcela)*, azzal, hogy ha Spanyolországban vetítették moziban, akkor az neki elég. Nem mindenki gondolta így: az európai artozsis szervezet, a CICAÉ

DAVID LYNCH – KRISTINE MCKENNA: AMINEK ÁLMODOM

Szabadon álmodni

ZALÁN MÁRK

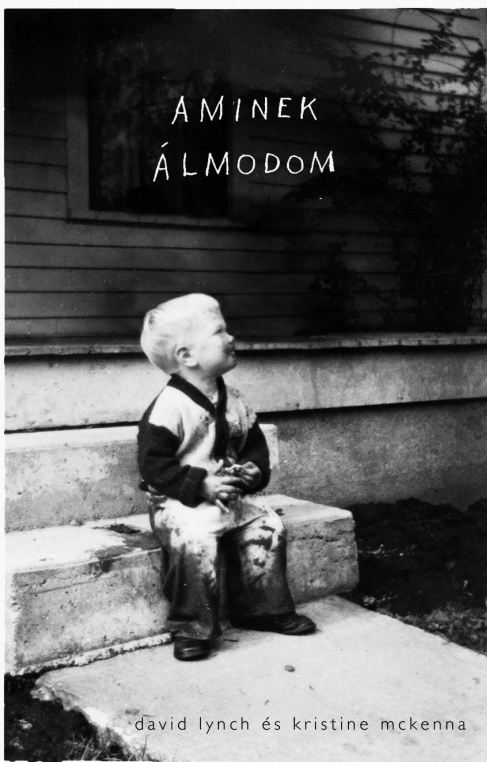
EGY ÖNTÖRVÉNYŰ ALKOTÓ RENDHAGYÓ ÉLETRAJZI KÖNYVE.

A magyar filmes könyvkiadás, ha aranykorszakát még nem is érte el, különösen erős periódusát éli. Az utóbbi években számos izgalmas kötet látott napvilágot, közéjük tartozik az Athenaeum kiadó gondozásában megjelent *Aminek álmodom*, mely David Lynch és Kristine McKenna filmkritikus közös, a rendező családi hátterét és szakmai pályafutását részletesen bemutató munkája. Külön említésre méltó, hogy a tengerentúlon tavaly nyár elején megjelent vaskos könyv magyar fordítása már őszre a hazai boltok polcaira került. A honi filmes könyvek piacára amúgy is ráfért a

„Lynch-frissítés”, mivel egy interjúkötet (Chris Rodley: *David Lynch*), valamint a rendező transzcendentális meditációról szóló műve (*Hogyan fogjunk nagy halat?*) óta alig olvashattunk valamit a kortárs amerikai film egyik legkülönösebb alkotójáról. A könyv több mint hatszáz oldala nemcsak azért figyelemre méltó, mert minden korábbi kötetnél tüzetesebben enged betekintést Lynch életművébe, hanem mert az olvasó nem hagyományos értelemben vett önéletrajzi kiadványt tarthat a kezében. Az *Aminek álmodom* ugyanis tükör-szerkezetű, azaz McKenna a különféle fejezetek első oldalain – közeli barátok, kollégák és rokonok visszamemlékezésre támaszkodva – mutatja be tárgyilagos stílusban Lynch életének fontosabb fázisait, melyekre, a következő szakaszban maga a rendező reagál, és fűzi hozzá személyes gondolatait. Így az olvasó két nézőpontból gazdagodhat rengeteg információval Lynch családi hátteréről, az ötvenes évek idilli gyermekkoráról, a nyomasztó, ám festészetére inspiratívan ható philadelphiai korszakról, viharos magánéletéről vagy forgatási kulisszatitkokról. A kötet talán még a rendező keményvonalas rajongóinak is tud új ismeretekkel szolgálni, kulcsokat nyújtani filmjei könnyebb értelmezéséhez, vagy feltárni azok forrását, mint például a *Twin Peaks* mosolygó hullzásájának eredetét, illetve eloszlátni olyan, a sajtóban elterjedt

tévhiteket, miszerint csakis magasabb gáziért vállalta volna a kultikus sorozat harmadik évadjának levezénylését. A nézőpontok ütköztetése ebből a szempontból felettébb érdekfeszítő, különösen a Lynch fiatalkorát bemutató passzusok izgalmasak (melyeket ritkán látható családi képek egészítenek ki), ugyanakkor hiába a rendkívüli alaposág, az egyes szakaszok jóformán semmit nem tesznek hozzá a másikhöz, így némi túlzással elmondható, hogy a szerző és Lynch fejezeteiben, ha más perspektívából is, voltaképpen ugyanazt olvashatjuk. Hasonlóképpen problematikus, hogy McKenna részrehajlóan fogalmaz alanyáról, hiszen szinte kizárólag az őt méltató megjegyzésekről olvashatunk, melyeket a szerző csupán Lynch zátonyra futott házasságaival és több forgatáson tanúsított, számos stábotagot kiborító csökönységével igyekszik árnyalni. Az olvasó számára hamar világossá válik, valójában nem a vörös függöny vagy a *Mulholland Drive* kék doboza, hanem maga Lynch a legnagyobb rejtély, kinek a nevéhez egyaránt fűződnek szorongásos, nyomasztó (*Radírfej*) művek, megrázóan érzékeny drámák (*Az elefántember*, *Straight Story*), vígjátékok (*Adásban*), experimentális szkeccsek (*Nyulak*), meditáció és jótékonyág. A kötet problematikus struktúráján kívül nem lehet szó nélkül elmenni a magyar fordítás mellett, mely ugyan ötletesre és olvasmányosra sikeredett, ám jól láthatóan sebtében készült, a hibák pedig a korrektor és a szerkesztő figyelmét is egyaránt elkerülték. Ugyan mi más magyarázhatja a gyakorta felbukkanó elgépeléseket, fordítási malőröket – a dízlettervezőből „művészeti rendező” (art direction), vagy az élőszereplős filmekből „élő akció” (live action) lesz a téves tükörfordítása nyomán –, valamint a tárgyi tévedéseket (Terrence Malick debütáló filmjének *Sivár vidék* és nem a lábjegyzetben megjelölt „Pusztaság” a magyar címe.). Az *Aminek álmodom* ennek ellenére is izgalmas, egyes pontjain kifejezetten humoros kötet egy önfejlő, meglehetősen szerencsés sorsú, de ugyanakkor talpraesett, rendkívül kreatív alkotóról, aki élete minden pillanatában képes volt szabadon álmodni és hű maradni saját elképzeléséhez.

ATHENAEUM, 2018.



DAVID LYNCH: SMALL STORIES

A lynchsláda titkai

KRÁNICZ BENCE

LYNCH ELSŐ MAGYARORSZÁGI FOTÓKIÁLLÍTÁSÁN A JELENTŐS MŰVÉSZ LERÓJA A TISZTELETÉT – SAJÁT MAGA ELŐTT.

Eleve gyanús, ha valaki mindenhez ért. Márpedig David Lynch filmrendező, képzőművész, fotós, zenész, író és meditációs guru egy személyben. A sokoldalú művész 2013-ban, egy párizsi galéria felkérésére állított össze válogatást fényképeiből, amelyek a Budapest Fotófesztivál keretében most először Magyarországra is eljutottak, a Műcsarnok szenczióként tálalt, és várhatóan valóban élénk érdeklődésre számot tartó kiállításán.

Ne várjunk „hagyományos” fotókat. Nincsenek képek a forgatásokon készült, elkapott pillanatokról, sem a hétköznapiakat megragadó és átstilizáló, szociografikus ihletettséggű fotók, amelyek például Zsigmond Vilmos néhány évvel ezelőtti, budapesti tárlatának gerincét adták. Híven egyetemi tanulmányaihoz, Lynch

fotósként is elsősorban képzőművész marad: fényképeit alapanyagnak tekintti, amelyeket aztán alaposan megdolgoz és manipulál, montázssá, digitális kollázssá formálva az eredeti felvételt. Világos, hogy rendkívül tájékozott a művészettörténetben. Nemcsak egyes alkotók – például a kísérő szövegekben is említett Edward Hopper és Francis Bacon – világalkotását, figuraábrázolását idézi meg, hanem a képmanipulációs eljárásoknak is egész katalógusát nyújtja. A Műcsarnok kiállításán nem sok, 55 kép látható, ám ezek között látunk retusált, archív hatású dokumentumfotót, formátlan alakokat a tájban, áttetsző, kísérteties figurákat, szűk terekbe szorult rovarokat és meztelen embereket, absztrakt vagy geometrikus formákat, valamint üvegalak mögé helye-

„Fotósként is képzőművész marad”

zett tárgyakat. A két terembe zsúfolt, eklektikus válogatás kissé bazári hatást kelt. Olyan, mint egy Lynch-rajongó gyűjteménye minden rendű és rangú fényképből, amelyről eszébe jutott a mester. Ám ez a Lynch-rajongó ebben az esetben maga David Lynch.

A rendező filmjei közül elsősorban a két szürrealista nagyjátékfilm, a *Radírfej* és az *Inland Empire* világa köszön vissza a fényképeken. Előbbit a következetesen fekete-fehér stilizáció is felidézi, meg a pszichoanalízisben és a szürrealizmusban egyformán jelentős tárgyak (rovarok, maszkok, gyertya, pisztoly) használata. Az *Inland Empire*-ből ugyancsak az álarcok, a nyúljelmezek, illetve a szűk, fojtogató belső terekbe kényszerített, eltorzult arcú emberalakok lehetnek ismerősek. A képek célja nem az, hogy új fénytörésbe állítsák Lynch filmjeit. Inkább impressziókat kapunk arról, Lynch hogyan gondolkodik, milyen irányokban indul el, amikor fikcióvá formálja az emlékeit, álmait, vagy akár hétköznapi tapasztalatait. Látunk néhány nagyszerű képet: egy szállodai szobában álldogáló öregúrról, mellette áttetsző báránnyal, vagy egy halottfőhírré festett, szinte bábuvá változó, ráadásul fegyvert szorongató nőről. Ez utóbbi képet Lynch külön is befotózta, és a képről készült kép is a kiállítás része, olyan önreflexív ötletként, amely önmagában ugyan izgalmasság, ám nem szervesül a válogatásba. Szintén kilóg a gyűjteményből a *Fej sorozat*, amelynek rémpofa-darabjain mindig látható az arc helyén, hol egy mennydörgés, hol vízcseppek. A sorozatot olcsónak és giccsesnek, összességében az alkotóhoz méltatlannak éreztem.

A kiállítás első termében féloldalas, szabálytalan székekre ülhetünk, amelyekről úgyis lecsúszunk. Ez a remek installáció (kurátor: Szarka Klára) éppen úgy érdemben értelmezi a lynchi életművet, mint a kísérő videókban megszólaló, elsősorban a filmek felől közelítő esztéták (Nemes Z. Márió, Varró Attila). Az egyik legjobb budapesti filmklubnak is otthont adó Műcsarnok komolyan vette a David Lynch-fotókiállítást. Úgy tűnik, komolyabban, mint maga Lynch, aki megelégedett azzal, hogy szürrealista motívumokat keverjen össze változatos képalkotási eljárásokkal, gondolván, hogy az eredmény jól fog kinézni. Egyébként tényleg nem néz ki rosszul.

MŰCSARNOK. 2019. MÁRCIUS 1. – JÚNIUS 2.



BREXIT: HÁBORÚBAN MINDENT SZABAD

Utánuk a tűzözön

BASKI SÁNDOR

AZ ELSŐ BREXIT-JÁTÉKFILM PONTOSAN MEGRAGADJA, NEMCSAK A BRIT, DE A GLOBÁLIS KÖZÉRZÜLETET IS.

Közel 18 év távlatából már senki nem vitatja, hogy 9/11 korszakhatárt jelzett, egy megingathatatlanak hitt világrend alapjai kezdtek repedezni. A terrortámadás napját és a hosszú távú következményeket kellő alaposággal dolgozta fel a filmvilág, nem csak a kötelező dokumentumfilmek, a klasszikus hollywoodi melodramák, az akcióthrillerek, de még a témához látszólag nem kapcsolódó horrorfilmek is reagáltak a kollektív traumára. Sok elemző szerint az elmúlt évek politikai klímaváltozásai – Donald Trump megválasztása, a Brexit, a migrációs válságra adott válaszok – hasonló fordulópontot jeleznek, mint 2001. szeptember 11.

Az új korszak kezdetét nem lehet egyetlen, hasonló történelmi pillanathoz kötni, és az átalakulás folyamata sem annyira látványos – talán ezért sincsenek még tele a mozik vagy a streamingoldalak az eseményekre reflektáló filmekkel. És az első néhány kísérlet sem jut tovább a probléma felmutatásán. A Verzióon vetített *Farkasok szabadon* alkotói mélyebb analízis helyett például globális pillanatfelvételt készítettek. Forgattak a hongkongi „esernyős forradalomban”, az Arab Tavasz utáni Tunéziában, Indiában, Japánban, és a 2016-os választás idején az USA-ban. A világpanoráma sugallata, hogy az autoriter tendenciák erősödnek, és ha a jövőkép nem is túl fényes, kisebbségbe szorult ellenállók mindenhol akadnak, kezdve a hongkongi egyetemistáktól a tunéziai rappereken át a bollywoodi stand up komikusokig.

Michael Moore témaérzékenységét ismerve nem véletlen, hogy az elsők közt reagált a Trump-jelenségre, amit

egyből össze is kötött szeptember 11-ével. A címében az Arany Pálmás *Fahrenheit 9/11*-re és a választási eredmény kihirdetésének napjára utaló *Fahrenheit 11/9* amellet próbál meg bizonyítékokat felsorakoztatni, hogy az ingatlanmágnás győzelme nem volt előzmény nélküli. A rendező, elsőre önkényesnek tűnő módon, saját szűkebb hazáját, Flint városát használja esettanulmányként arra, hogy miként képes a politikusi kapzsiság szó szerint megmérgezni egy teljes közösséget, illetve, hogy a választott vezetők – élükön a megváltónak kikiáltott Obama elnökkel – miként állnak a kisemberek helyett a gazdasági és a politikai hatalom birtokosainak oldalára. A *Farkasok szabadon* alkotóihoz hasonlóan Moore is piederstálra helyezi a bátor lázadókat, legyenek azok országos fegyverellenes mozgalmat indító középiskolások vagy olyan elkeseredett civilek, akik a status quo kikezdése céljából politikusként állnak.

A rendező joggal veti fel a média felelősségét Trump felemelkedésében, amikor rámutat, hogy a 24 órás hírcsatornák milyen kéjes örömmel közvetítették a leendő elnök minden botrányos megmozdulását – így örvendezett a CBS elnöke a javuló nézettségi statisztikák láttán: „Lehet, hogy nem jó Amerikának, de nagyon jó a CBS-nek” – de az önvizsgálatot elblicceli, sőt maga is a legpopulistább eszközökhöz nyúl. A Trump-jelenséget illusztrálандó párhuzamot von Hitlerrel, egymásra monitőrizza a korabeli filmhíradók képeit az amerikai elnök beszédével, a Reichstag felgyújtását pedig 9/11-hez hasonlítja. Úgy kárhóztatja a csúsztatásokra és „fake news”-típusú hazugságokra építő demagóg kommunikációt, hogy

maga is hasonló eszközöket használ, és közben valószínűleg fel sem tűnik neki a helyzet ironiája.

A 2016-os brit népszavazás történetét dramatizáló *Brexit: Háborúban mindent szabad* létjogosultságát többen már a forgatás előtt megkérdőjelezték. A brit televíziós hagyományoktól ugyan nem idegen az aktuális közéleti események gyorsreagálású feldolgozása, de egy javában zajló krízis mozgóképes kommentálása a gyakorlati problémákon túl – a tisztánlátáshoz hiányzik a kellő távlat –, etikai problémákat is felvet. Toby Haynes rendezése ugyanakkor jóval árnyaltabb képet fest, mint Moore vádirata, köszönhetően többek közt a közéleti témákra specializálódott James Graham forgatókönyvírónak, aki korábbi színdarabjaihoz és tévéfilmjeihez hasonlóan igyekezett többé-kevésbé empatikusan ábrázolni a politikusszereplőket. Sorvezetőnek a Brexit-szavazást feldolgozó könyveket használta, interjúkat készített a kampánystratégákkal, Craig Oliver, David Cameron miniszterelnök korábbi kommunikációs vezetője pedig konzultánsként vett részt a produkcióban. A bemutatót követően az érintett politikusok és kampánystábtagnak többsége hitelesnek nevezte a filmet, ami a brit közélet hiszterizált állapotát tekintve önmagában is figyelemreméltó teljesítmény.

A forgatókönyv teljesíti a kötelező köröket, amennyiben a kampány minden fontosabb állomását dokumentálja, a fő szlogen megtalálásának heuréka-pillanatától Boris Johnson londoni polgármester csatlakozásán át a kilépéspártiak leghatásosabb csúsztatását hirdető piros busz beüzemeléséig. Graham a szkript első verziójában még a népszavazást kezdeményező Cameronra fókuszált, de időben felismerte, hogy a Brexit-pártiak stratégiája, Dominic Cummings jóval izgalmasabb figura, mint az eseményekkel csak sodródó miniszterelnök. A film sugallata szerint az uniós tagság fenntartásáért kampányoló tábor is mindvégig reaktív üzemmódban működött, a tempót és a narratívát Cummings diktálta, így akkor is védhető döntés a főszerepbe helyezése, ha amúgy nehezen hihető, hogy szinte egyedül nyerte meg a referendumot a Brexit-szövetségnek.

Az EU-pártiakat vezető Craig Oliver (Rory Kinnear) személyében Graham kijelöli a protagonistát is, aki a hagyományos kommunikációs iskolát képviseli. Klasszikus fókuszcsoportos kutatási módszerekkel próbálja meg kideríteni, hogy mi mozgatja a választókat, gazdasági szempontokat hangsúlyozó, racionális érvekkel akarja meggyőzni őket. Cummings eközben vállaltan a nemzeti érzelmeket és a zsigeri indulatokat célozza, kocsmákban, személyesen méri fel a közhangulatot, és stábjával olyan lecsúszott környékekre is ellátogat, ahová politikus évtizedek óta nem tette be a lábát. Amikor a legdrámaibb jelenetben, egy fókuszcsoportos beszélgetés közben az egyik állástalan nő sírva-kiabálva panaszolja el, hogy elege van a kismizettségéből, Oliver is ráébred, hogy milyen elfojtott indulatok dolgoznak a háttérben – de akkor már késő.

A rivális stratégiák a kampány finisében, a dramaturgiai szabályoknak megfelelően, találkoznak, hogy egy korszó mellett megvitassák, ki, mennyiben felelős a kialakult helyzetért, de nem találják a közös hangot. A szakadék, ahogy a film egyik szereplője ki is nyilvánítja, nem a jobb- és a baloldal, hanem a régi és az új közt feszül. A közös-

„A zsigeri indulatokat célozza”
(Benedict Cumberbatch)

ségi média, a *big data*, a mikrotargetált hirdetések mindent megváltoztatnak, és a lépéselőny azé, aki ezt előbb felismeri, és a technikai innovációk, szoftverek, algoritmusok segítségével mozgósítani is tudja a megfelelő tudást. Az ötlet nem Cummings fejből pattan ki, de jókor van jó helyen – a film szerint az AggregatIQ nevű adatbányász cég őt kereste meg először –, és él a lehetőséggel.

Graham és Toby Haynes rendező nem is afféle démoni figuraként ábrázolja a főszereplőt, hanem a *Social Network* – A közösségi háló fiatal Mark Zuckerbergjére hajazó lényeglátó váteszként, aki rajta tartja kezét a digitális világ ütőerén. Cummings látszólag nem túl megnyerő személyiség, öntörvényű, modortalan, enyhén mizantrop ember, a néző mégis kénytelen csodálattal vegyes borzongással figyelni, ahogy morális skrupulusok nélkül forgatja fel a világot. Aligha véletlen, hogy az egzaltált, öntörvényű zsenikre specializálódott Benedict Cumberbatch alakítja, aki volt már Julian Assange, Alan Turing, Thomas Edison, Doctor Strange és Sherlock Holmes is. Cummings leginkább az utóbbi rokona, intuíciója ugyanolyan földöntúli, képes az ellenfél lépéseit előre kiszámítani, és improvizálni is, ha úgy hozza a helyzet.

Az epizodisták bemutatása jóval kevésbé izgalmas, az alkotók nem nagyon tudnak mit kezdeni azokkal a figurákkal (Boris Johnson, Nigel Farage), akik a való életben is két lábon járó karikatúrák, így a dráma és a szatíra helyett néhol a szitkomok eszköztárához nyúlnak. A *Brexit: Háborúban mindent szabad* azonban a hibái, egyenlenségei ellenére is pontosan megragadja, nemcsak a brit, de a globális közérzetet is. Az egyik kulcsjelenetben, amikor a Brexit-pártiak ellátogatnak egy szegényebb környékre, és egy bérház nappalijában a lakók sirámaikat hallgatják, Cummings különös, morajló hangra figyel fel. Követi a zaj forrását, kimegy a házból, letérdel az út közepén, és a fülét a betonra tapasztja. Valahonnan lentről, mélyből jön a baljós bűgös; tetszik vagy sem, szeizmikus változások zajlanak.

BREXIT: HÁBORÚBAN MINDENT SZABAD (Brexit: The Uncivil War) – brit, 2019. Rendezte: **Toby Haynes**. Írta: **James Graham**. Kép: **Danny Cohen**. Zene: **Daniel Pemberton**. Szereplők: **Benedict Cumberbatch** (Dominic Cummings), **John Heffernan** (Matthew Elliott), **Paul Ryan** (Nigel Farage), **Richard Goulding** (Boris Johnson), **Rory Kinnear** (Craig Oliver), **Nicholas Day** (John Mills), **Kate O'Flynn** (Victoria Woodcock). Gyártó: **Baffin Media / Channel 4 Television**. A **HBO** bemutatója.



BILLIONS (MILLIÁRDOK NYOMÁBAN)

Hatalommániák

HUBER ZOLTÁN

AMENNYIRE SZÓRAKOZTATÓ ÉS IZGALMAS, OLYANNYIRA TALÁLÓ A NEW YORK-I HATALMI-PÉNZÜGYI ELIT KARIKATÚRÁJA.

Sokan vágnak rá, mert csak kevesen részesülhetnek belőle. Az exkluzivitás a hatalom lényegéhez tartozó örök egzotikum, a belső körök zárt mikrovilágai épp ezért eszményi sorozat-alapanyagok. A bennfenteség illúziója mindig csábító, a mitikus függöny mögé a *Dallastól* a *Kártyavárig* már eddig is számtalan módon bepillanthattunk. A negyedik évadához érkező *Billions* (a *Milliárdok nyomában* magyar címet a továbbiakban szándékosan mellőzzük) hasonló izgalmakat kínál, de a nézőcsalogató felszín mögött ijesztően pontos láttelep rajzolódik ki. A régi és új New York-i hatalmi elit szándékosan túlpörgetett és elrajzolt pozícióharcai pokolian szórakoztatóak és nem mellesleg a kései kapitalizmus rideg logikájáról is lerántják a leplet.

Keves sorozat indít ennyire erős nyitóképpel. Leendő főhősünk alsónadrágban, kikötözve fekszik a padlón, miközben egy domina túsarokkal a mellkasára lépve levizeli. Az első epizód végére persze szép lassan rádöbbenünk, egészen másról volt szó, mint elsőre gondoltuk. Az „aha” élmény a későbbiekben is végig velünk marad, sőt, a *Billions* fő hajtóerejét éppen az adja, hogy előbb-utóbb mindenkiről és mindenről kiderül: más, mint elsőre gondoltuk. Vagy mint másodjára, harmadjára, sokadjára. Az alkotók ugyanúgy megvezetik és átverik a nézőt, ahogyan a szereplők is egymást.

A cselekmény vezérmotívuma a megtévesztés és a mesterkedés, azaz a nagybetűs játszma, óriási tétekkel. A valódi célok és motivációk a gondosan rétegzett látszat mögé vannak rejtve, a felállás állandóan változik. A fordulatok bonyolult hálójá egy John Le

Carré-regény precíz építményét idézi azzal a különbséggel, hogy a harc sokkal közvetlenebb és a tempó is magasabb. Hatalom- és adrenalinfüggő hőseink a vagyont, a hírnevet vagy akár a szabadságukat is folyamatosan kockára teszik csak azért, hogy egy pillanatra a másik fölé kerekedjenek. Kíméletlen harcuk egy mesteri sakkjátszma és egy piszkos bokszmeccs keverékéhez hasonlít, amit senki sem úszhat meg fájó veszteségek és kézöld foltok nélkül.

Az egyik sarokban a tipikus amerikai sikertörténet, az alulról felkapaszkodott Bobby Axelrod, a zseniális pénzügyi mágus. Remekül felépített magánmitológiája alapján hősünk szegény családban, rossz körülmények között nevelkedett, lenyűgöző sikerét csak és kizárólag az intelligenciájának és merészségének köszönheti. A fiatal Bobby labdaszedő volt a gazdagok golfklubjában, majd lóversenypályán is dolgozott, így brókerként azonnal átlátta a terepet. A tőzsde ugyanis nem más, mint egy irányított szerencsejáték, ahol csak a másik kárára lehet nyerni. A lassúbb, a butább, a gyávább befektető elvérzik, Axelrod pedig maga a csúcsragadozó, aki a nála gyengébbekkel táplálkozik. Hídeg, pontos, villámgyors helyzetfelismerő és kiválóan ért az emberekhez, így lazán leföli a pénzpiacot.

Axelrodot a tökéletes ellentéte, az amerikai arisztokrácia oszlopos tagja próbálja mindenáron legyűrni. Chuck Rhoades a régi elit gyermeke, örökölt vagyonnal, szerteágazó kapcsolatokkal, Borostyán Ligás jogi diplomával. Rhoades a dél-manhattani ügyész első embere, ami az egyik legfontosabb pozíció az igazságügyben,

ide tartozik ugyanis a Wall Street és az ország pénzügyi vérkeringése. A megvesztegethetetlen, minden eddigi ügyét megnyerő Rhoades a versenyszférában bármikor nagy pénzre válthatná a hírnevét, ő azonban komolyabb politikai ambíciókat dédelget magában. A főügyész kiváló stratégia, sziklaszilárd morális elvekkel, megtámogatva a családjá és az amerikai kormány félelmetes erőforrásaival.

A két főszereplőn keresztül a *Billions* két markánsan különböző világot, a régi és új hatalmi elitet ereszti egymásnak. Axelrod mindig farmert, pólot és edzőcipőt visel, tágas irodája pedig a legmodernebb építészeti műemkek. Vele ellentétben Rhoades szinte csak öltönyben mutatkozik, és az ügyesség labirintusszerű épületében dolgozik, vagy patinás klubok mélyén szövetkezik. A két férfi nyilvánvalóan irigy a másik státuszára és teljesítményére, de a személyes ellentétek mögött jóval mélyebb ideológiai különbségek feszülnek. A vagyonba beleszületett Rhoades egyszerű törtetőnek, a kapitalizmus káros vadhajtásának tekinti Axelrodot, míg ő a szabad piac és az amerikai álm ellenségét látja a főügyészben.

Az írók egy lépéssel tovább menve a kölcsönös megvetés (és a ki nem mondott féltékenység) mellé egy nőt is bedobnak közéjük. A pszichológus Wendy Rhoades az ügyész felesége és gyermekei anyja, nem mellesleg Axelrod régi barátja és kulcsfontosságú kollégája. Motivációs tanácsaival nemcsak Axelrod cégét segíti, de az emberi lélek tudós ismerőjeként és családi békéjét védő nőként azt is tökéletesen átlátja, mi hajtja a két férfit és miként lehet befolyásolni őket. Wendy mindig próbál finoman egyensúlyozni közöttük, de amikor a helyzete úgy kívánja, alaposan felkavarja az egyébként sem áttetsző állóvizet.

A *Billions* egyik legizgalmasabb kérdése, hogy a három főszereplő mikor milyen eszközökkel támad és hogyan védekezik. Míg Axelrod a pénz, a tehetség, a siker és a felsőbbrendű intelligencia kombinációját hívja segítségül, Rhoades a szívességek kapcsolati tőkéje mellett a törvény, a köz és az erkölcsi felsőbbrendűség hívószavait használja. Wendy eközben látszólag passzív megfigyelő, ám egy pontos analízissel, az elfojtott vágyak

és indulatok megfelelő áthangolásával gyakran ő irányít a háttérből.

Damian Lewis és Paul Giamatti nagy élvezettel bújnak az úgazdag milliárdos és az elszánt főügyész bőrébe. A két karakter kicsinyes bosszúvágya és gyűlölete szinte minden mást elhomályosít, de a sorozat ezen a fronton is tud komoly meglepetéseket okozni. Axelrod és Rhoades ritkán találkoznak, a közös jeleneteik így törvényszerű drámai csúcspontot képeznek, főleg mikor hármában ülnek közös asztalhoz. Rhoades és Axelrod nyilvánvalóan azért gyűlölik egymást ennyire és azért vonzódnak Wendyhez, mert ők hárman valójában nagyon is hasonlítanak egymásra. Mindhárom főszereplő a machiavelliánus eszmék és technikák élő-lélegző példatára.

A *Billions* a mellékszereplőkkel is hasonlóan bánik. A királynő és a két király mellett a legkülönfélébb figurákkal találkozhatunk, akiket a megfelelő pillanatban be lehet vetni a nagy sakkasztalra. Az ügyészség feltörekvő jogászaik gyakran a saját morális kódexük és karrierjük között örlődnek, Rhoades pedig

a legkülönfélébb ígéretekkel vagy fenyegetésekkel irányítja őket. A másik oldalon Axelrod a mesés gazdagság ábrándjával mozgatja a cég embereit. Úttörő karakter a sorozatban a fiatal Taylor, a nem-bináris (magát sem férfiként, sem nőként meghatározó) elemző, akit kizárólag intellektuális kihívásként tekint a pénzkeresésre, de ebben a világban ő sem maradhat sokáig tisztán.

A sorozat alkotói nagyon tudatosan nem határolják el a jó és rossz oldalakat, nem kínálnak egyértelműen kedvelhető vagy utálható karaktereket. A csúcstra járatott fordulatok nemcsak az addig felépített viszonyrendszereket rendezik újra, de a karakterek jellemvonásait is folyamatosan felülírják. A néző feszülten követi az eseményeket és lenyűgözve figyeli a legsötétebb húzásokat és átveréseket, de eközben óhatatlanul kiábrándul a szereplők-ből. Ebben a világban előbb-utóbb mindenki korrumpálódik, minket is beleértve, hisz a szemünk előtt zajló szörnyű machinációkat nagy élvezettel (és nyilvánvaló kárörömmel) követjük.

A sorozat három főszereplős mutatványa kockázatos és ellentmondásos ugyan, mégis maximálisan kifizetődő. A dramaturgiai túlzások, a felpörgetett, felnagyított hatalmi játszmák ugyanis nagyon is valós jelenségekre hívják fel a figyelmet. Nemcsak a befektetési alapok laikusok számára néha már-már követhetetlen húzásai vagy a pénzpiac reakciói hitelesek, de Axelrod és Rhoades párharcát is valós események és figurák ihlették. A *Billions* a New York-i hatalmi elit célzottan szórakoztató karikatúrája ugyan, de az itt felsorakoztatott, már Machiavelli által is leírt technikák, stratégiák és magatartásformák a valóságban is működnek. Sőt, sajnos egyértelműen sikeresek.

MILLIÁRDOK NYOMÁBAN (*Billions*) – amerikai tévésorozat, 2016. Kreátor: **Brian Koppelman, David Levien, Andrew Ross Sorkin**. Kép: **Jake Polonsky, Radium Cheung, Giorgio Scali**. Zene: **Eskmo**. Szereplők: **Paul Giamatti** (Chuck Rhoades), **Damian Lewis** (Bobby Axelrod), **Maggie Siff** (Wendy Rhoades), **Asia Kate Dillon** (Taylor Mason), **Toby Leonard Moore** (Bryan Connerty), **Condola Rashad** (Kate Sacker). Gyártó: **Showtime Entertainment**. Az **HBO** bemutatója. 36x60 perc.

„Mesteri sakljátzsma és piszkos bokszeccs”

(Paul Giamatti, Maggie Siff és Damian Lewis)



MOST VAN MOST

Carpe diem

SOÓS TAMÁS DÉNES

SZAJKI PÉTER HARMADIK FILMJE ÉLETVÁLSÁG-KOMÉDIA.

Van valami elismerésre méltó abban, hogy Szajki Péter a bejáratott rendszereken kívül is sikeres filmrendezői karriert futott be, és úgy készítette el immár harmadik vígjátékát, hogy sem az MMKA, sem a Filmlap nem támogatja filinterveit. A rendezőnek, aki anno a Színházművészeti Egyetem helyett a Pálos György-féle Szellemlép Szabadiskolában tanult filmezni, a Katapult Film adott lehetőséget a bemutatkozására, amikor Angelusz Ivánék meg akarták honosítani itthon az amerikai produceri szemléletet. Olyan közönségcsalogató filmeket igyekeztek gyártani, amelyeknek tízmillió forint alatt tartják a költségvetését, hogy DVD-n és tévében keressék vissza a befektetést. Szajki bemutatkozásának, az *Intim fejlődésnek* a közönségsikere – az Index videótárának, az Indavideónak egyik legnézettebb filmje – már a kereskedelmi tévék figyelmébe ajánlotta a rendezőt, aki a *Nejem, nőm, csajom* támogatására az RTL Klub mellett még a Paksi Erőművet is befűzte. Szexközpontú tablófilmjei után Szajki újabb életválság-vígjátékát, a *Most van mostot* is a hivatalos pályázati rendszeren kívül for-

gatta, de az igazi problémát ezúttal sem az ebből fakadó, szűkös költségvetés jelentette – mint azt az *Intim fejlődésnek* felrötták –, hanem az, hogy a vásznon csak részlegesen valósult meg a rendezői szándék.

Bár műfajilag szigorúan szabálykövető, a *Most van most* merész a maga nemében, amennyiben két, nehezen kedvelhető figurával játszatja el a road movie-ba oltott romantikus komédiát. Egy hiperaktív, fárasztóan lezser taxissal és egy elkényeztetett, akarnok mennyasszonnyal, aki megszökik az esküvőjéről, és megkéri a szabadnapját töltő sofőrt, vigye el kocsmába, étterembe és az exeihez. A *Most van most* egyik erénye, hogy nem vígjátéki archetípusokkal dolgozik, hanem jellemhibákkal megvert figurákat vonultat fel, akiknek különösége a játékidő előrehaladtával nyer értelmet. Különösen a nem vicces vicceket mesélő taxisé, aki nem várt tragédiákat rejteget hedonizmusa mögött. Mohai Tamásra szinte rászabták ezt a túlbeszélt, lökött szerepet, de Tompos Kátya is sebezhetőre formálja a nőt, aki túl hevesen próbál kitörni az

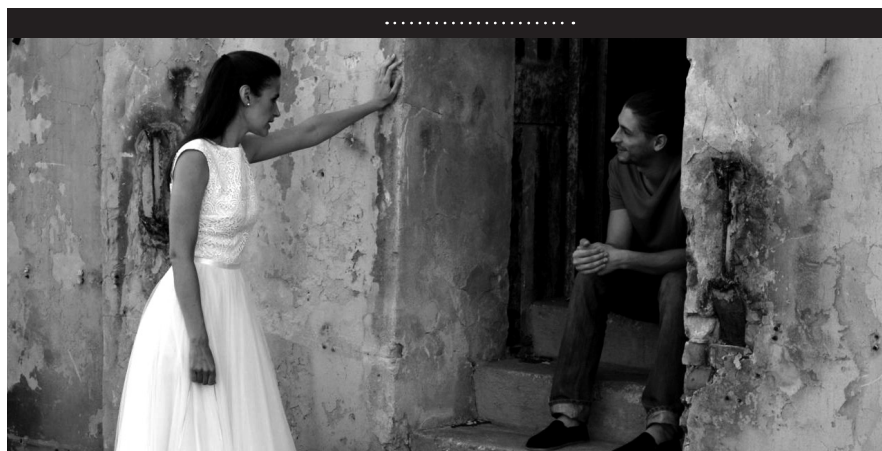
„A rendszeren kívül forgatta”

(Tompos Kátya és Mohai Tamás)

életét fojtogató keretekből. A *Most van most* viszont épp a műfaji kísérletbe roppan bele, amikor hőseiből traumákkal terhelt figurákat igyekszik faragni. Olyan háttérrel rajzol ugyanis a mások elvárásai szerint élő, a kapcsolatokba meggondolatlanul fejest ugró fiatalok mögé, ami a romantikus komédiák legfőbb hajtóereje ellen dolgozik. A néző azt szeretné látni, hogy a főszereplők összejöjjenek a film végére, a *Most van most*-ban viszont annak drukkol, nőjön be végre kicsit a fejük lágya – és ez csak úgy történhetne meg, ha nem kezdenének már megint egy új viszonyba. A film koncepciója és választott zsánerének követelményei így összeütközésbe kerülnek – és a szkanderből természetesen a romkom kerül ki győztesen.

A *Most van most*-ról sugárzik, hogy Szajki pontosan tudta, mit akar, de a vászonra nem sikerült maradéktalanul átültetnie az elképzeléseit. A magyar filmgyártás *Kölcsönlakásai* felől nézve üdítő, hogy Szajki nem akarja megüszni dráma nélkül a poénkodást, de ettől még ügyetlenül vált a különböző hangnemek között, és a színészi játékot sem tudja közös regiszterben tartani (a mindig remek Lovas Rozi például úgy török össze egy szakításkor, mintha könnyfacsaró melodrámban játszana). Szajki korábbi filmjeihez hasonlóan most is túlságosan földhöz ragadt a rendezés, a szükséges helyeken is elmaradnak a vizuális poérok (lásd Tompos Kátya „nagy zabálását”), és a jelenetek színvonala erősen ingadozó: egy meghökkenítő poénra két túlnyújtott, kínosan humortalan epizód jut. A címben jelzett életfilozófia is csupán a carpe diem szerencsesüti-bölcsességére fut ki, holott voltak pillanatok, amikor folyvást a jelenben élni a magukat nyugtatgató fiatalok vigaszának tűnt, akik csak úgy tudják elérni a boldogságot, ha háttérbe tolják a vele történt tragédiákat. Szajki viszont kabaretréfákba fojtja a jelentőségtejtesebb pillanatokot, és felemás humorával végül a kockázatkerülő romantikus komédiák felé kormányozza filmjét.

MOST VAN MOST – magyar, 2019. Rendezte: Szajki Péter. Írta: Szajki Péter és Szajki-Vörös Adél. Kép: Domokos Balázs. Vágó: Erdélyi Flóra. Producer: Kuttyik Gábor. Szereplők: Tompos Kátya (Szilvi), Mohai Tamás (Petya), Básti Juli (Szilvi anyja), Mészáros András (Tamás), Kovács Lehel (Nomi), Nyakó Juli (Magdi). Gyártó: Sparks / ZLS Productions. Forgalmazó: Romis Film. 100 perc.



ÜRES LOVAK

Élet és halál a kriptában

MARGITHÁZI BEJA

„MI ÁLMOK JÖNEK A HALÁLBAN?” – LICHTER ELŐZŐ FILMJÉNEK HAMLETI KÉRDÉSÉT EZÜTTAL KERTÉSZ MIHÁLY ÉS BÓDY GÁBOR SZELLEME VÁLASZOLJA MEG.

A kortárs magyar kísérleti film foltokból kirajzolódó térképének egyik karakteres szigetét hozta létre az utóbbi években a found footage iránt elkötelezett, régi-új formátumokat (celluloid, super8, video) szívesen vegyítő Lichter Péter, akinek filmkísérleteiben rendre az alkotói, cinefil és teoretikus attitűd csap össze termékenyen. A néhány korábbi, versekre komponált rövidfilmje (*Rimbaud*, *Polaroidok*) folytatásaként is felfogható, Máté Borival közösen jegyzett rendhagyó Hamlet-adaptációja (*The Rub*, 2018) kiérlelt, fajsúlyos darab lett. Az elmúlásnak és rothadásnak ez a celluloid-omázsa egyszerre volt életteli és dekadens, nyers és kifinomult, törekeny és erős; Hajdu Szabolcs gyötrődő-cinikus monológja hipnotikus kísérője volt a lüktető, karcos képeknek, miközben Lichterének sikerült az experimentális formát a hollywoodi filmmapparátus lebontására is felhasználni: a penész- és festékfoltok közül felvillanó sztárok és stúdiológók, a kihalt mozitermekről és vetítőfülkékről készült képek a mozgókép materialitását, illúzióképességét és technológiáját rendelték tárgyilagosan egymás mellé ebben az emlékeztetes filmkollázsban.

A frissen elkészült *Üres lovak* tematikus, strukturális és technikai értelemben is a *The Rub* logikus, konceptuális folytatása: Shakespeare-adaptáció után saját forgatókönyv, monológ után dialógus, kezelt nyersanyag után maguk a filmek, fikatív karakter után létező személyek kísérteit. Az atyák itt megjelenő

szellemei a Lichter alkotói és elméleti érdeklődésében is meghatározó ket-tösséget, átmenetet testesítik meg mainstream és kísérleti, iparos és szerzői, populáris és periférikus között: a több mint százötven filmet legyártó Kertész Mihály (magyar hangja: Mácsai Pál) és az öröklé kísérletező, tervező, kereső, író Bódy Gábor (Rába Roland), a két másképp magyar, és másképp filmes. A színhely az apparátus újabb emblematikus tere, a porlepte dobozokkal teli filmarchívum, és ismét az üres, világos vetítőterem – a „kripta”, ahogy Bódyék nevezik. És miközben a két szellem filmekről, munkákról, külső és belső emigrációról elmélkedik, saját kísérleteit is előhívja: Kertész zsarnok főnökétől, Jack Warnertől, Bódy pedig tartótisztje és szerelme emlékeitől szabadul nehezen, miközben az általuk is látott, szüntelenül áramló filmképekről fokozatosan derül ki, hogy ezen a külső-belső vetítésváznál virtuális VJ-kként osztoznak – azaz amit nézünk, nem más, mint valami önműködő tudatmozi.

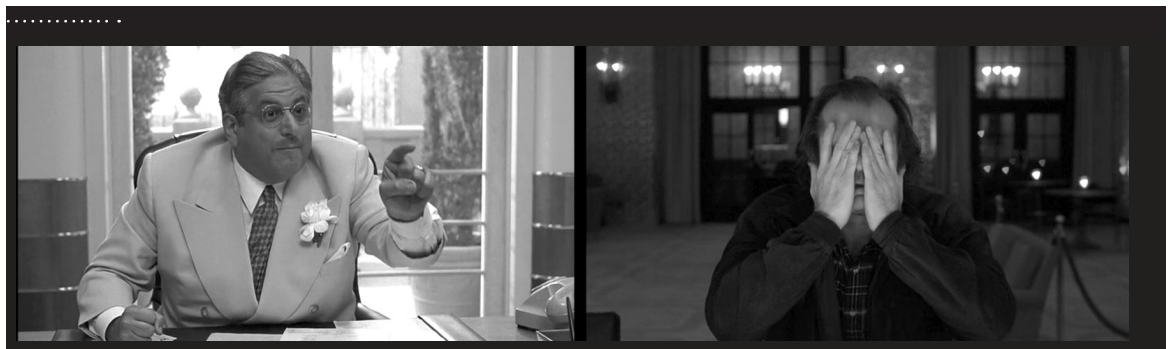
Az ígéretes koncepció kivitelezése, talán nem meglepő módon, épp azokon a pontokon a leginkább problematikus, ahol a filmkísérlet „professzionálisba” hajlik: ilyen egyfelől maga az

erősen dialógus-centrikus, saját forgatókönyv, amelynek egyszerre kellene dramaturgiai ívet felrajzolnia és nyelvi viselkedéssel, egyéni stílussal karaktereket építenie; a másik pedig a profi színészek választása, illetve instruálása. Hiába jó színész azonban Mácsai és Rába, és hiába egészítik ki vagy ellenpontosítják remekül párbeszédüket a hol vizuális, hol verbális motívumokra vágott supercutok – vagyis hiába van a helyén oly sok okosan kitalált elem, a filmtől eltérő kulturális regiszterben és fikció-faktorral születtett és megszó-laló dialógusok testidegen, mindegyre leváló hangjátékként kísérik az atomerős filmképeket. Lehetne szándékos is egy ilyen disszonancia, de hozzáadott hangként abszolút keretező, döntő szerepük van ezeknek a sokszor idegenül hangzó, fakón kopogó szavaknak, amelyek túl fontosak ahhoz, hogy egyszerűen háttérbe húzódva „kísértsenek”.

Az egymás mellé vagy után vágott filmképek ezzel szemben remekbe szabottan beszélgetnek egymással. Az *Üres lovak* több tucat klasszikus vagy kevésbé klasszikus, hollywoodi, kísérleti, néma és zenés film adatbankjából hoz létre snitt-költészetet. Az eredeti filmhanggal vagy Horváth Ádám Márton zenéjével kísért mozdulatok, időjárások, atmoszférák, személyes jelenlétek és tárgyi részletek érzéki, emlékeztetes benyomásokként nőnek túl rendezőkön és filmcímeiken, az eredeti alkotói szándék szerint: így van élet a halál után.

ÜRES LOVAK – magyar, 2019. Rendezte: **Lichter Péter**. Írta: **Kránicz Bence, Roboz Gábor, Lichter Péter**. Kép: **Gerencsér Dávid** Zene: **Horváth Ádám Márton**. Vágó: **Lichter Péter**. Hang: **Lukács Péter Benjámín**. Szereplők: **Mácsai Pál, Rába Roland**. Producer: **Nedeczky Dóra, Lichter Péter, Máté Bori**. 67 perc.

„Monológ után dialógus”



LÁTOMÁS

Az Éden: keletre

GELENCSÉR GÁBOR

A JAPÁN RENDEZŐNŐ ANDREJ TARKOVSKIJ ÉS TERENCE MALICK FILMJEI NYOMÁN INDUL EL PANTEISZTIKUS FELFEDEZŐÚTJÁRA.

Van abban valami istenkísértés, ahogy Naomi Kawase következetesen keresi a szellemet a világban, még ha azt nem Istennel, jóval inkább a természettel azonosítja is. Istenkísértés, mivel az ilyen munkákat hajlamosak vagyunk a filmművészet legnagyobb alakjaihoz mérni, legyen az a szellemi világot ábrázoló Tarkovszkij, vagy – még nagyobb igénnyel, s ezért számomra kétséges eredménnyel – a világszellemet lefilmező Terrence Malick. És istenkísértés azért is, mert az ilyesfajta próbálkozás könnyen válhat metafizikus giccsé. A *Látomás* már keresetlen címével sem hagy kétséget afelől, hogy itt bizony azt látjuk, amit: a természeti világ és benne az ember panteisztikus látomását. S talán éppen ez a nyíltan vállalt céltudatosság veszi le a lábáról a könnyes érzelmekre és a lélek fuvallataira gyanakvó szemmel tekintő kétkedőt: a rendező tényleg hisz abban, amiről mesél.

A *Látomás* mintha a második évtizedén túllépő egész estés életmű összefoglaló munkája volna. Az egyik fele a *Siratóerdő* (2007) és a *Víztükör* (2014) panteizmusából, a másik *A remény*

receptje (2015) és *A naplemente ragyogása* (2017) különös emberi kapcsolataiból ered, a közös elem pedig a személyes élményvilág vissza-visszatérő feldolgozása, amelyet ezúttal az új film meghatározó környezete, az érintetlen édeni táj képét sugárzó japán régió, Nara vidéke képvisel, ahol az alkotó az ifjúságát töltötte. Ezen a vidéken él a magányos erdősz utazó-író Jeanne. Kettőjük kapcsolata nemcsak obligát szerelmi viszonyná válik, hanem közös utazássá a panteisztikus szellem és saját (közös?) múltjuk (jövőjük?) világába.

Kettőjükben természetesen megfogalmazódik a keleti és a nyugati kultúra találkozásának témája is, az érintetlen természetbe beható ember(iség) pedig ökológiai kontextust von történetük köré. Ám mindezek nem lépnek elő főszereplővé. A francia író talán csak azért francia, mert Kawase francia koprodukcióban forgatja filmjeit, s legnagyobb művészi sikereit Cannesban aratja. Binoche karakterének nincs

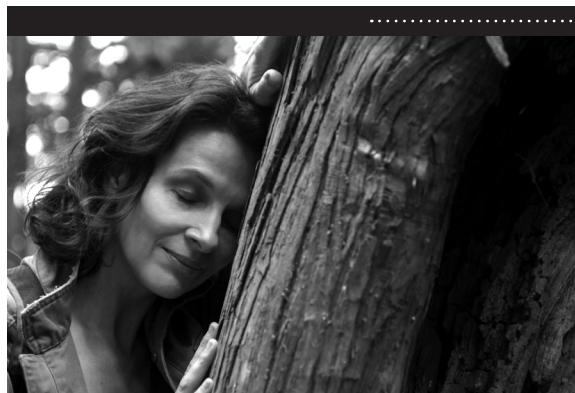
„Mítosz övez mindent ebben a világban”
(Juliette Binoche)

kulturális háttere, nem látjuk őt hazájában; csak jelene van, illetve útja Japánba, mely út egyúttal személyisége mélyére vezet. A másságnak tehát nem kulturális, netán politikai motivációja, illetve jelentése van, hanem kizárólag személyes. Még tolmács kísérelője is gyorsan elhagyja, hogy minél személyesebben élhesse meg élményeit. Hasonlóan megfoghatatlan Nagase karaktere, noha neki is van helyi „kísérelője”, egy idős asszony, a gyógy-

növények kitűnő ismerője, ám akinek ennél jóval fontosabb funkciója a „vak jós” kulturálisan egyetemes toposznak beépítése a történetbe. Ő az, aki rituális táncával valóságos szeánszot rendez az erdőben: mozdulataira feltámad a szél, s élőlényekként hajladoznak a fák. Mítosz övez mindent ebben a világban, a vadászatot vagy az egyszerű favágást is, a film legfontosabb költői motívumai pedig nem mások, mint az őselemek: az erdő borította föld, az azt meg-megszakító víztükör, a szélként láthatóvá tett levegő és a látomásos események csúcspontján fellobbanó tűz. Az ökológiai gondolat is igen elvontan jelenik meg a filmben, néhány, a történethez kevésbé kapcsolódó kommentárszerű dialógusban, illetve a természet ősi rendjét mintegy felsebző sötét alagút visszatérő képében. Jeanne és Satoshi nem a *Szerelmem, Hiroshima* poszttraumatikus „történelmi” emberpárja, jóval inkább a panteisztikus Édené – Keleten.

S hogy a természetbe vetett emberpár mitikus története köré mi von egységes szemléleti és nem utolsó sorban esztétikai képzetet? Nos, a rendező e tekintetben is keresetlen egyszerűséggel fogalmaz: a szépség. Női főhősével ki is mondatja a verdiktet, amelyre maga a film a bizonyíték, a valóban varázslatos narai táj erdőivel és hegyeivel, a zöldellő fák közé ékelődő tűzpiros lombkoronák foltjaival, mely festői látképet többször is lassan úszó légifelvételről csodálhatunk meg. A természet szépségénél meggyőzőbb az ember, jobban mondva az emberi szépsége a szeretkezés-jelenetekben. Ahogy a történet nem foglalkozik a szereplők múltjával – legalábbis a „valóság” szintjén –, úgy nem részletezi egymásra találásuk romantikus útját sem, csak magát a találkozást, az együttléteket két már nem fiatal test visszafogottságában is érzéki összeolvadását. Ha van a szépségnek a szó szoros értelmében testet öltött örökérvényű és egyetemes formája, akkor az ez – a többi csak látványos díszlet.

LÁTOMÁS (Vision) – japán-francia, 2018. Rendezte és írta: **Naomi Kawase**. Kép: **Arata Dodo**. Zene: **Makoto Ozone**. Szereplők: **Juliette Binoche** (Jeanne), **Masatoshi Nagase** (Satoshi), **Takanori Iwata** (Rin), **Mari Natsuki** (Aki), **Min Tanaka** (Minamoto). Gyártó: **Kumie / Slot Machine**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft. Feliratos**. 110 perc.



JIMMY CHIN – ELIZABETH CHAI VASARHELYI: FREE SOLO

Eszmény vagy halál

ROBOZ GÁBOR

AZ OSCAR-DÍJAS AMERIKAI DOKUMENTUMFILM EGYSZERRE VÁLT KI A NÉZŐBŐL ELBORZADÁST ÉS ÁHÍTATOT.

A viselkedési közgazdaságtan professzoraként ismert Dan Ariely szerint gyakran még a pénzügyi döntéshelyzetekben is irracionálisan viselkedünk, de egyébként is jó volna már leszámolni az ember mint túlnyomórészt racionális cselekvő elképzelésével. Alex Honnold sziklamászó például jó egészsége, stabil anyagi háttere, szakmai elismertsége és szerető társa ellenére másra sem vágyik igazán, mint hogy folyton kockára tegye az életét, akár úgy is, hogy erről senkinek sem szól előre, tehát szemtanúja sincs.

Az extrém sportok képviselőiben természetesen eleve erősebb a határfeszítő teljesítményre irányuló motiváció, mint a józan belátás, Honnold azonban a különcök között is különcök elit klubjának tagjaként *free soló*ban, vagyis kötél nélküli sziklamászásban utazik. Az élsportolóról az a Jimmy Chin és Elizabeth Chai Vasarhelyi forgatott több éven keresztül dokumentumfilmet, akik a három himalájai csúcshegymászót bemutató *Meru* Sundance-közönségdíjas produkciójával már igazolták, hogy

alkotópárosként a lehetetlen lefilmezése érdekli őket, a *Free Soló*val pedig nem adtak alább az igényükből.

A National Geographic dokumentumfilmje – amelyet eredetileg IMAX-ben is bemutattak, Magyarországon pedig idén márciustól sugároznak – olyasvalakiként ábrázolja Honnoldot, aki gyerekkora óta megszállott sziklamászó, a világot járja új célok nyomában, előadásokat tart világhírű szponzorok által támogatott tevékenységéről, amúgy meg a serpenyőből kanalazza magába a sült zöldségeket a lakókocsijában, ahol összesen több mint tíz évig élt. Bármennyire is szerény, rokonszenves figuraként ismerjük meg, a film képsorai láttán egyre erősödhet bennünk a késztetés, hogy személyiségzavaros emberként gondoljunk rá, aki ráadásul hiába talált magának elfogadó társat, nem tudja elképzelni, hogy ne a sziklamászást válassza vele szemben. Mint az Oscarra jelölt produkcióból kiderül, az orvosi vizsgálat szerint Honnoldnál a félelemérzetért felelős amygdala agyi központja rendellenesen mű-

„A tökéletesség ideájának hajszolása”
(Alex Honnold)



ködik, ugyanakkor még a biológiai magyarázat sem teheti teljesen átláthatóvá a férfi egzisztenciális döntését.

Chin és Chai Vasarhelyi második közös munkája (amelyben az előbbi meg is jelenik a kamera előtt) olajozott információadagolásán túl elsősorban képsoraival tartja fenn a feszültséget, amelyek még az *Ember a magasban* klasszikusán edzettek is letaglózhatják: a fizikai és szellemi teljesítőképesség kivételesen magas szintjéről tanúsító felvételek lehetővé teszik, hogy legalább szemlélként részünk lehessen valami emberfelettiben. Honnold munkássága megint csak bebizonyítja, hogy az ember gép(pé fejleszthető): a *free solo* sikeres művelése a lehető legkifogástalanabb izomzatot, hajlékonyságot, testtudatosságot, stressztűrést és koncentrációt követeli meg a férfitől. A többnyire kötél lógó alkotók által rögzített képsorok egyértelműsítik, hogy centimétereken múló tevékenységről van szó: a film – hasonlóan a hírhedten életveszélyes Isle of Man-i autóversenyéről szóló *TT3D: Closer to the Edge* dokujához – a tökéletesség ideájának hajszolását ábrázolja, ahol egyetlen apró hiba sem megengedhető. Az alkotók a játékidő második felére tartogatják a legambiciózusabb Honnold-projekt bemutatását: a férfi aktuális célpontja a Yosemite Nemzeti Parkban található, 900 méter magas El Capitán, amelyet korábban senki sem mászott meg kötél nélkül élve. A felkészülést dokumentáló képsorokat a halál rögzítésének valós lehetősége ruhazza fel különleges súllyal és minőséggel, ráadásul a parkbeli dróntilalom a készítőktől is extrém szakmai-fizikai teljesítményt is követelt meg az érzelmi megterhelés mellett.

A *Free Solo* egyik legszebb mondata a főszereplő anyjától származik, aki az elfogadásról nyilatkozva azt állítja, fel sem merülhet, hogy elvegye a gyerekeitől az örömet, amivel számára a szabad sziklamászás jár: a film ugyanis Honnold tevékenységén keresztül mindenekelőtt azt mutatja be, hogy az igazi kiteljesedésben a tökéletesség-eszmény néha elválaszthatatlan a boldogságtól.

FREE SOLO – amerikai dokumentumfilm, 2018.
Rendezte: **Jimmy Chin – Elizabeth Chai Vasarhelyi**.
Kép: **Jimmy Chin, Clair Popkin, Mikey Schaefer**.
Zene: **Marco Beltrami**. Vágó: **Bob Esienhardt**.
Gyártó: **National Geographic**. 100 perc.



Egon Schiele: A halál és a lányka

Egon Schiele: Tod und Madchen – német, 2016. Rendezte: **Dieter Berner**. Írta: **Hilde Berger** és **Dieter Berner**. Kép: **Carsten Thiele**. Zene: **André Dzieluk**. Szereplők: **Noah Saavedra** (Schiele), **Maresi Riegner** (Gerti), **Valerie Pachner** (Wally), **Marie Jung** (Edith). Gyártó: **AmourFou/Novotny&Novotny Filmproduktion**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos*. 110 perc.

Az életrajzi filmek egyik színes csokrát képezik a képzőművészekről szóló darabok. Jóllehet ezek kevésbé biznissorientáltak, mint mondjuk a zeneszereket megelevenítő társaik, hiszen nem szokványos, hogy egy Rembrandt biopic után a néző menten vesz pár festményt a sarki galériában, míg egy énekesről életéről szóló film rögtön felveri a slágerek értékét a showbiznisz tőzsdén. Mindemellett egy festő-életrajz könnyed terep egy rendező számára: terhelheti a darabot a saját alkotói kérdéseivel, a pazar műremekekből ihletet lehet csenni, ugyanazokat a képeket a film játékidőjében hosszasan lehet mutogatni. A nézőszámok latolgatásánál pedig számítani a kíváncsi közönségre, hiszen a film főhősét valamennyire mindenki ismeri, egy-egy kép beugrik a név hallatán, egy kis műveltségi gyorstalpalásra mindenki kapható.

PETHŐ RÉKA

Mary Shelley

Mary Shelley – brit, 2017. Rendezte: **Haifaa Al-Mansour**. Írta: **Emma Jensen**. Kép: **David Ungaro**. Zene: **Amelia Warner**. Szereplők: **Elle Fanning** (Mary), **Douglas Booth** (Percy), **Tom Sturridge** (Byron), **Bel Powley** (Claire), **Ben Hardy** (Polidori). Gyártó: **HanWay Films / BFI**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos*. 121 perc.

Az életrajzi filmek alapvetően két irányt követhetnek: vagy azt tűzik ki célul, hogy a történelmi hűséghez folyamatosan ragaszkodva minél több tény és eseményt jelenítsenek meg a bemutatni kívánt alak életéből, vagy elrugaszkodva a lexikális életút-felmondástól, egy szubjektív mesét tárjanak elénk az adott karakterről és a korszakról, amelyben élt. A *Mary Shelley* valahol félúton van ezek közt, mert bár Haifaa Al-Mansour alkotásában a bemutatott események nagyrészt megfelelnek a valóságnak, a hangsúly mégis az érzelmeken és a hangulatteremtésen van.

A film 16 éves korától követi Mary-t, akinek minden vágya, hogy szülei példá-

ját követve maga is író legyen. Megismerkedik a költő Shelley-vel, és szerelmüknek az sem szabhat gátat, hogy egyedül, szegénységben kell boldogulniuk – mivel a költő egy feleséget és gyermeket hagyott faképnél, Mary apja is ellenzi a kapcsolatukat, a Shelley-családjá pedig egyenesen kitagadja a fiút. A nehéz anyagi körülmények következtében pár hónapos gyermeküket is elveszítik, és Mary olyan kétségbeesésbe zuhan, amelyben Percy nem tud az a társ lenni, akire a lánynak szüksége lenne. A mély magány állapotában az addig a saját írói hangja megtalálásával küzdő nő – szinte fel sem kelve az asztaltól – megírja a *Frankensteint*.

A *Mary Shelly* gyönyörű díszlettel, a korabeli mindennapok lassú tempójával és kiemelkedően szép képi világgal teremti meg a közeget a hősnő két évének bemutatásához, amíg könyvimádó kamaszlányból gyermeket elvesztő, kemény nővé válik, és papírra veti híres regényét, amely először nem jelenített meg a neve alatt – lévén, hogy nő írta –, ám kétszáz

évvel később is vonatkozási pont és népszerű olvasmány. Pontosan felépített alkotás, ahol a kétórás játékidőt épp félóránként tagolják a kulcsfontosságú események (szembesülés Percy feleségével, találkozás a holtak „életre keltésének” lehetőségével, a könyv megírása) – talán túllontúl melodramatikus, mégis izgalmas bemutatása annak, mi is teremtette meg a *Frankensteint*: nem az írói szándék, hanem az alkotói fantázia, hanem Mary saját tragédiájának terápiás jelleggel papírra vetett megfogalmazása.



Egon Schiele rendkívüli képzőművésze volt a 20. századnak, de mint azt ahogy választott zsanerei, portrék, aktok, önarcképek is indexelik, nem kifejezetten kalandos életpályájáról híres. Állandó témái, a nők, nemiség, halál, elmúlás, és minden, ami komplexusokat okozhat a monarchia végnapjaiban, görcsös, kacska, szorongásokkal teli vonalakban testesülnek meg, figurái a torz deforláltságából szuggesztív pillantásukkal döngölik földre a nézőt. Schiele izgalmas lelki világgal rendelkező, komplex karakter, zaklatott expresszionizmusa kifejezetten a 2010-es évek emberéhez beszél. Dieter Berner rendező azonban valamiért semmit sem akar elkapni Schiele esszenciájából, kérdéseiből és ideológiájából azon kívül, hogy explicit aktjai, és a kamaszos lánytestek iránti feltűnő érdeklődése miatt még börtönben is ült, volt szerelmes, házas és fiatalon meghalt. Sehol, semmi tépelődés vagy katarzis, Berner filmje olyan, mint egy csendélet: kellemeesen szerény, és semmitmondó – fali dísznek szép.

ALFÖLDI NÓRA

Egy ország, egy király

Un peuple et son roi – francia, 2018. Rendezte és írta: **Pierre Schöller**. Kép: **Julien Hirsch**. Szereplők: **Gaspard Ulliel** (Basile), **Adèle Haenel** (Françoise), **Olivier Gourmet** (A nagybácsi), **Laurent Lafitte** (XVI. Lajos), **Denis Lavant** (Marat), **Louis Garrel** (Robespierre), **Niels Schneider** (Saint-Just), **Vincent Deniard** (Danton), **Noémie Lvovsky** (Solange). Gyártó: **Archipel 35 / StudioCanal**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 121 perc.

Kockázatos műfaj a történelmi drámaké, mert bár díszleteik és jelmezeik látványosak, sok esetben jól bejáratott sablonokból (intrikák, szerelmi játszmák, a „nagy történelem”-mel dacoló szerelmespárok stb.) épülnek fel. A kortárs kosztümös fil-



mek közül viszonylag eredeti megközelítésű volt Sofia Coppola *Marie Antoinette*-je, Park Chan-wook *A szobalánya* vagy William Oldroyd *Lady Macbeth*-je. Izgalmas a francia Pierre Schöller (*Versailles, Államérből*) műve, az *Egy ország, egy király*nak alapkonceptiója is, ám a végeredmény sajnos a History Channel fikciós betétekkel tűzdelt ismeretterjesztő filmjeit idézi.

Schöller a teljességre törekedett, és a nagy francia forradalom 1789 és 1793 között zajló eseményeit XVI. Lajos király, a lázadó nép (többek között a csavargó Basile és a gyermeket elvesztő Françoise) és a forradalmár politikusok (Robespierre, Marat, Saint-Just és társaik) szemszögéből egyaránt igyekszik megmutatni. Emiatt menthetetlenül elsikkadnak a két órás film karakterei, sem a királyra, sem a forradalmároknak nem jut elég idő. Például amikor kezdene kibontakozni a Basile és Françoise között fellobbanó szerelem, már haladni is kell tovább, mert éppen Marat és Robespierre mondanak beszédet a nemzetgyűlésen. Érdemesebb lett volna egyetlen év történéseit egyetlen perspektívából feldolgozni, vagy egy Jancsó Miklós analitikus történelmi filmjeit idéző absztrakt filmformát használni, ha már Pierre Schöller a forradalom természetrajzát szerette volna elkészíteni.

Ugyanakkor az *Egy ország, egy király* jól megvilágít egy

mindenkor aktuális problémát. A forradalmárok sokáig naivan az abszolutista kormányzástól megválni képtelen királlyal képzelik el a jövőt. Ami arra utal, hogy nehéz „felnöni”, vagyis az évszázadokon át megszokott uralkodó „atyától” elszakadni, mert az emberek legalább annyira félnek a szabadságtól mint a zsarnokságtól.

BENKE ATTILA

Családi bunyó

Fighting with my Family – amerikai-brit, 2019. Rendezte és írta: **Stephen Merchant**. Kép: **Remi Adefarasin**. Zene: **Vik Sharma**. Szereplők: **Florence Pugh** (Paige), **Jack Lowden** (Zak), **Nick Frost** (Ricky), **Lena Headey** (Julia), **Vince Vaughn** (Hutch), **Dwayne Johnson** (Szikla). Gyártó: **MGM / Channel 4 / Film 4**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Szinkronizált*. 108 perc.

Bármily meglepő, a női pankrátorokról nem kizárólag szegénysori *exploitation*-opu-

szok és softcore szexfilmek készülnek: míg az új-hollywoodi revíziók fénykorában a *Below the Belt* a női függetlenség küzdőterét látta a miniszánerben, a posztmodern 80-as évek nyitányán készült *All the Marbles* a szórakoztatóipar kőkemény kritikájával döngölte földbe közönségét. Az erős, őszinte filmdrámákkal indult mesterhármas jócskán megkésett idei záródarabja mindkét témát érinti, de szerencsére nem kovácsol valós WWE-hősnője, „Paige” Knight sikertörténetéből sem harsány *metoo*-propagandát, sem álmogyári példabeszédet az illúzió hatalmáról. A 2012-es, azonos című dokumentumfilmet feldolgozó és kiszínező *Családi bunyó* (az eredeti cím többértelműségét megőrizve: *Bunyó a családdal*) központi problémái inkább a *coming-of-age* filmeké: mennyiben jelenti a pankrátor-pálya a brit kamaszhősnő, nem pedig a szülei/bátyjai álmát, hogyan kezdi ki felívelő karrierje szoros érzelmi kapcsolatát a norwichi tornatermek tízfős közönségének gürcölő családjával (a lányát piacosító apától a féltékeny fivérig) és főként miként birkózik meg saját külsejének vélt/valós hátrányaival a sokmillió amerikai showbiznisz világában.

A vígjátékszínészként ismert Stephen Merchant meglepő mennyiségű drámai konfliktust zsúfolt szívmengető karrier-vígjátéknak és szopor-





jaimtól (Ozon) az *Adèle életég* (Kechiche), Honoré munkája azonban hozzáadott érték és valódi mögöttes tartalom tekintetében a gyengébbek közé tartozik: inkább csak stílusos, de közepszerű melodráma.

KOVÁCS KATA

Életem értelmei

Nos batailles – francia, 2018. Rendezte: Guillaume Senez. Írta: Raphaëlle Desplechin. Kép: Elin Kirschfink. Szereplők: Romain Duris (Olivier), Lucie Debay (Laura), Laetitia Dosch (Betty), Laure Calamy (Claire). Gyártó: Les Films Pelléas / Iota Production. Forgalmazó: ADS Service. Felirat: 98 perc.

Klasszikus apafilmet rendezett Guillaume Senez: az *Életem értelmei* azt mutatja be, ahogy egy férfi helyre teszi a prioritásait, és megtanul apaként részt venni a gyerekei életében. Ha csak a témáját nézzük, a 2018-as belga-francia film nem egy revelatív darab, inkább az érzékenységgel bizonyul többnek a hasonló témájú filmeknél. A túlterhelt raktári munkás és elkötelezett szakszervezeti tag, Olivier szinte csak aludni jár haza. Nem mintha hiányozna otthonukból a szeretet, a felesége, Laura lassan mégis belerokkan ebbe a magárahagyottságba és egy nap elhagyja a családját. Olivier pedig ott marad a két kisiskolás gyerekükkel, és

fogalma sincs, mihez kezdjen. A film többet nem is foglalkozik Laurával, sőt felelősöket sem kezd keresni, miközben egy komoly társadalmi tabut érint, a gyermekeit elhagyó anya problémáját. Akkor sem hibáztat, amikor azt a gyakori helyzetet vizsgálja, amelyben egy apa kizárólag a munkájára figyel, és nincs jelen a családjában. Az író-rendező helyett – a kézikamera segítségével – szinte testközelről követi végig Olivier útját a krízisben.

Senez már első filmjében, a tinédzser-terhességről szóló *Maxime és Mélanie*-ben is foglalkozott a szülői lét kérdéseivel, ezúttal komikus és drámai jelenetekben mutatja be a szülő-gyerek kapcsolatok örömeit és buktatóit. Mivel komplex ábrázolásra törekszik, azt sem hanyagolja el, milyen munkahelyi kihívások érik Olivier-t egyedülálló szülőként, vagy hogyan dolgozza fel a párkapcsolati sokkot. Az *Életem értelmei* elsősorban a főszereplő, Romain Duris filmje, de élénk színfoltként ellenpontosza a hűgát alakító Laetitia Dosch, akinek karaktere levegőt enged a válság fullasztó klausztrófóbiájába. Egy-két összecsapott jelenettől eltérően, az *Életem értelmei* tisztességesen összerakott, humánus film, amely szerencsére nem intézi el a fajsúlyos témát banális álmegoldásokkal.

SÁNDOR ANNA

Claire Darling utolsó húzása

La dernière folie de Claire Darling – francia, 2018. Rendezte: Julie Bertuccelli. Írta: Lynda Rutledge regényéből Marion Doussot, Mariette Désert és Sophie Fillières. Kép: Irina Lubtchansky. Szereplők: Catherine Deneuve (Claire), Chiara Mastroianni (Marie), Laure Calamy (Martine), Samir Guesmi (Amir). Gyártó: Les Films du Poisson. Forgalmazó: Hungaricom. Felirat: 94 perc.

Claire Darling hosszú évek óta magányosan él valahol egy francia kisvárosban, abban a családi házban, amit egykor négyen laktak, mostanra viszont egyedül a szobákban maradt tárgyak maradtak neki társként. Az asszony egy nap úgy érzi, elérkezett számára a búcsú

ideje, kitakarítja hát a házat, az udvarra szórva szinte mindent, ami egykor fontos volt neki – filléreket kérve csak mindegyért, ami évtizedeken át élete része volt. A híre a település minden lakója odasereglik, kíváncsian pedig Darling rég nem látott lánya is megjelenik. A pályáját többek között Kieslowski, Tavernier és Josse-lyani asszisztenseként kezdő Julie Bertuccelli rendezői munkásságában a dokumentumfilmek mellett eddig csupán három nagyjátékfilm szerepel, rendszeresnek tűnő 7-8 éves kihagyásokkal. A *Mióta Otár elment*-hez és *A fához* hasonlóan ezúttal is egy többgenerációs, ám csonka család áll a középpontban, ahonnan ismét a férfiak hiányoznak, a hősnő pedig ezúttal is egy visszavonhatatlan határátlépés előtt áll, amelynek kapcsán számot kell vetnie múltjával. Bertuccelli az emlékfoszlányokat a ház egykori kedves tárgyaival köti össze; az előkerülő elefántos óra és Monet-kép azonban nem kizárólag Darling emlékeit csalogatja elő, hanem mindazokét, akik valaha kapcsolatba kerültek mindezekkel az ereklyékkel. Így a film maga is olyanná válik, mint egy nagy kirakodóvásár, ahol nem egy kikiáltó vezeti elő a tárgyakkal egybenőtt emlékeket, hanem a néző szabadon, személytől és időtől függetlenül mozog a közkinccsé lett portékák között.



kiskirály (Michael Gambon) eltűnt lányának hollétét is fel kell derítenie. A *Torta* minden ízében a rajongói attitűd szülötte. Vaughn furfangosan elleste és újrahasznosította a két Ritchie-opusz legfontosabb formai és stílári összetevőit: a kegye, rajzfilmszerűen elrajzolt hősokeket, az alpári humort, az autentikus brit gengsztermiliót, a szélsőségesen erőszakos akciójeleneteket, továbbá – korlátozottan – a véletlent mint jelentős cselekményszervező elvet. Mimikrije azonban több okból is kétes értékű.

Részint azért, mert a forgatókönyv erősen túlírt: az eredeti regényt és a szkriptet is jegyző J.J. Connolly számos – sok esetben érdektelen – figurával zsonglörködik, túl tág teret szentel a jellemkomikumnak és az egyes bűnbándák akkurátus bemutatásának, ekként pedig a konfliktusépítést aprózza el. Mindez ráadásul oda vezet, hogy olyan, kezdetben fontosnak tetsző motívumok, mint az elveszett lány utáni kétségbeesett hajszja, elveszítik jelentőségüket, és idővel néhány sokat ígérő karakter (például a Sienna Miller által alakított Tammy, a főhős szemrevaló szeretője) is funkciótlannak bizonyul. Vaughn a fanatikus hevület, a szertelenség és a Ritchie-mozik iránti furcsa megfeleléskényszer rabja: a szerkezeti- és ritmusproblé-

mák iránt közönnyel viseltet. A *Torta* cselekményének dinamikája is roppant hullámzó: néhány csúcsmomentum (hősünk elrablása a hotelből vagy a balul sikerült randevú a boszszúszomjas szerbekkel) a feszültségteremtés magasiskolája, máskor viszont bágyasztó üresjáratok terhelik a filmet, s a rendező még a drámainak szánt fordulópontok (a cinkelt lapokkal játszó főnök kényszerű likvidálása) felett is angolos eleganciával siklik át.

Mindennek ellenére a Ritchie és Tarantino örökségének számító, trivialitásukban is frapáns párbeszéddek, a megveszekedett akasztófahumor és az abszurd erőszakkitörések (lásd a kávézóbeli vadulást) diszkrét bájt kölcsönöznek a *Tortának*. Nemkülönbben a gránitarcú Daniel Craig, aki szimpatikus fesztelenséggel alakítja a sima modorú, de melegsívű macsót: karizmatikusabb és emberibb, mint James Bondként bármikor. Vaughn rendezői bemutatkozása azonban így is csupán tétova útkeresés: mindezt remekül bizonyítja a képzeletszegény, mi több, kínosan ostoba epilógus is.

Extrák: Kimaradt jelenetek, Két alternatív befejezés, Audio-kommentár Matthew Vaughn és J.J. Connolly közreműködésével, Galéria, Kérdezz-felelek a rendezővel és Daniel Craiggel, A kulisszák mögött.

KOVÁCS PATRIK



Így ne legyél elnök

The Front Runner – amerikai, 2018.
Rendezte: Jason Reitman. Szereplők: Hugh Jackman, Vera Farmiga, J. K. Simmons. Forgalmazó: Sony. 109 perc.

Kevés amerikai rendező tud Kolyan következetes életművet felmutatni, mint Jason Reitman, a karakterközpontú drámák (*Egek ura*, *Köszönöm, hogy rágyújtott!*) kortárs kismestere. Szerzői filmesként az amerikai történetek, az erkölcsi és etikai konfliktusok, a sorsszerű tragédiák feldolgozásában érdekelt, s kiváltképpen akkor van elemében, ha az 1950-es évek stíljét és divatját megidézni képes színészekkel dolgozhat (George Clooney, Aaron Eckhart). A szokása szerint a forgatókönyvbe is bedolgozó Reitman szereposztása ezúttal is meggyőző: az *X-Men* sorozatból hosszú szolgálati idő után, impozáns fináléval (*Logan*, 2017) leszerelt Hugh Jackman tökéletes választás volt Gary Hart szerepére, aki az 1988-as választás biztos befutójaként tudott egy, a kelet-európai politikai gyakorlat mércéje szerint nevetségesen pitiáner szerelmi ügyből kifolyólag kegyvesztetté válni, átadva az elnöki pozíciót George Bush számára. Mindvégig meghatározó a rendezőre jellemző szatirikus hangvétel, a hatalom és a nyilvánosságra való hivatkozással technikailag bármilyen aljasságra kapható sajtó árnyalatokban gazdag, ám

erőteljes kritikája, ugyanakkor dramaturgia terén ezúttal is az 1970-es évek politikai krimijeit tekinthetők irányadó referenciának. Jackman szemlátomást felszabadult élvezettel formálja meg az önnön naiv idealizmusába belebukó szenátort, aki kampány-üzemmódban dolgozó politikusként fatális hibát követett el, midőn úgy képzelte, hogy egy elnökjelöltnek is lehet joga a magánéletre, a rendező pedig oly módon méltányolja ez irányú erőfeszítéseit, hogy tiszteletben tartja a főhős méltóságát, és nem kívánja megtiport bohócként nevéssé tenni a figurát.

Reitman vitán felül nagy történetmesélő, mégis, ebben a sztoriban – legalábbis korábbi munkáival összevetve – mint ha nem lenne elegendő dramaturgiai anyag, némiképpen haloványabbak a karakterek, az impozáns színészcsapat (Hart feleségét a csodálatos Vera Farmiga játssza, a kampánystáb főnökét pedig J. K. Simmons) és az értő rendezés azonban bőséges kárpótlással szolgál a néző számára, aki habitusa szerint botránkozhat meg az amerikai közélet professzionális képmutatásán, vagy rokonszenvezhet annak átláthatóságra és számon kérhetőségre törekvő természetével.

Extrák: Audiokommentár az alkotók közreműködésével, werkfilm, alternatív nyitójelenet, kimaradt jelenetek.

GÉCZI ZOLTÁN



