

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXII. ÉVFOLYAM, 08. SZÁM • 2019. augusztus • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

Barbár idők

ALMODÓVAR // ROLAND BARTHES

SAM RAIMI // STAN LEE



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Chanya Button: **Vita és Virginia** – ADS Service

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

ALMODÓVAR

Almodóvar legjobb filmjeiben olyan felszabadultan és olyan pontos arányérzékkel keveri a reális és szürreális elemeket, hogy a nézőnek eszébe sem jut megkérdőjelezni azt, ami a szeme elé tárul. Valóság és valószerűtlenség, melodráma és paródia határán járunk és minden bizonytalansággal ez az egyik ok, ami Almodóvar stílárát eredetiségét biztosítja. **Pedro Almodóvar: Mindent anyámról (Eloy Azorin és Cecilia Roth) – 4. oldal**



BARBÁR IDŐK

A *Trónok harca* sorozat nyolc évadán úgy süvít keresztül a korszellem, a katasztrófa előérzete, hogy abba beleremegünk. Gondoljunk akár a klímapiánikra, a migrációs krízisre, a 2008-as gazdasági válságra és utóhatásaira az általános egzisztenciális bizonytalanságtól az értelem ellenében megválasztott varázsló-vezetőkhöz: az egyetemes katasztrófa réme miatti rettegésre bukkanunk.

David Benioff – D.B. Weiss: Trónok harca – 4. évad (Hafþór Júlíus Björnsson és Pedro Pascal) – 14. oldal



DOBAI PÉTER

Minden nemzet filmtörténete alatt ott húzódik egy széles telér, az el nem készült, le nem forgatott filmek története. A *Magyar kereszt*, Dobai Péter 1999-ben írott forgatókönyve tökéletes példa a láthatatlan magyar filmtörténetből, egyrészt, mert sohasem lett belőle film, másrészt, mert drámai súlypontját egy hajdani (1972-es) forgatás közben elkészült BBS-film története adja.

Dobai Péter: Együtthatók (1972) – 26. oldal



2019 augusztus

FILMVILÁG

LXII. ÉVFOLYAM 08. SZÁM

ALMODÓVAR

Csantavéri Júlia: Madrid transzban (*Pedro Almodóvar labirintusai*) 4
Alicia G. Montano: A film, amelyben élek (*Beszélgetés Pedro Almodóvarral*) 8

ROLAND BARTHES ÉS A MOZI

Darida Veronika: A film filozófiája (*Roland Barthes moziba megy*) 10
Roland Barthes: Garbo arca 13

BARBÁR IDŐK

Nemes Z. Márió: Az elveszett múltak (*Conan, a barbár*) 14
Greff András: Lady Macbeth a sárkányok ellen (*A Trónok harca-sorozat*) 18
Beregi Tamás: Tetemrehívás (*A Trónok harca és a fantasy*) 22

MAGYAR MŰHELY

Dobai Péter: Magyar kereszt (*Forgatókönyv-részlet – 1999*) 26
Kovács Ágnes: Örömlányok festményen (*Szindramaturgia: Egy erkölcsös éjszaka*) 30
Teszár Dávid: Sorsok és értékek (*Beszélgetés Miklós Ádámmal*) 32
Györi-Drahos Martin: Kezdő menet (*Bogdán Árpád: Gettó Balboa*) 33

A ZSÁNER MESTEREI

Varga Zoltán: Áldott átkozottak (*Sam Raimi démonai és szuperhősei*) 34

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Fekete Tamás: Pók-stratégia (*Stan Lee és a Pókember*) 39

NEOWESTERN

Szabó Ádám: Csak gyilkosok (*S. Craig Zahler westernjei*) 42
Nevelős Zoltán: Tíz év múlva (*Daniel Minahan: Deadwood – A film*) 45

FESZTIVÁL

Csiger Ádám: Kínai optimizmus (*Sanghaj*) 46
Beretvás Gábor: A rendszer gyenge pontjai (*Kolozsvár – TIFF*) 48

KRITIKA

Kránicz Bence: A jötevő (*Quentin Tarantino: Volt egyszer egy... Hollywood*) 50
Huber Zoltán: Vesszőből font emberek (*Ari Aster: Fehér éjszakák*) 52
Pethő Réka: Virginia Woolf arcai (*Chanya Button: Vita és Virginia*) 53
Vincze Teréz: Határ a csillagos ég (*Nathaniel Kahn: Senki többet*) 54

MOZI

DVD 55
PAPÍRMOZI 61
64

A címlapon: Chanya Button: *Vita és Virginia* (Gemma Arterton)
– Az ADS Service bemutatója

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
Sümegey 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, Díz 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:
TPR19-0048
ISSN-0428-3872



26. ORSZÁGOS DIÁKFILMSZEMLE

2019. AUGUSZTUS 21-25.

**HELYSZÍN: ARANYTÍZ KULTÚRHÁZ 1051
BUDAPEST, ARANY JÁNOS U. 10.**

web:

**<https://diakfilmszemle.polifilm.hu>
e-mail: diakfilmszemle@gmail.com**

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 megjelentetéséhez 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!



SZEMÉLYESSÉG, JELENLÉT, NARRATIVITÁS

Stóhr Lóránt

A kilencvenes években a rendszerváltás társadalmi és kulturális átalakulásának súlyos következményeivel küszködő magyar dokumentumfilm-művészet az ezredforduló után elkezdte tudatosan keresni az utat a széles közönséghez. Mi a nem-fikciós filmek új keletű sikerének titka? Milyen változások zajlottak le a kétezres években, amelyek nyomán e hagyományosan felvilágosító szerepkörbe utalt mozgóképes formában előtérbe került a drámai és a komikus hatáskeltés? A könyv a magyar dokumentumfilmben lezajlott paradigmaváltást kutatja széles perspektívában, a kulturális-társadalmi-politikai összefüggésektől eljutva egészen a részletekbe menő filmelemzéséig.

GONDOLAT KIADÓI KÖR, 2019.

CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

ALMODÓVAR

Trance Madrid (Almodovar's Film Mazes) by Júlia Csantavéri, p. 4. **The Film I Live In** (A Talk to Pedro Almodovar) by Alicia G. Montano, p. 8.

In his best movies Almodovar mixes real and surreal so evidently and enthusiastically, that his audience never queries the events: we are in the border zone of reality and absurdity, melodrama and parody – this is one of the key elements of Almodovar's style.

ROLAND BARTHES AND CINEMA

The Philosophy of Film (Barthes in the Cinema) by Veronika Darida, p. 10. **Face of Garbo** by Roland Barthes, p. 12.

French philosopher Roland Barthes disliked cinema but ungrudgingly analyzed the films: he was interested in their message, not the stars and stories.

BARBARIAN TIMES

The Lost Pasts (Conan the Barbarian) by Mária Z. Nemes, p. 14. **Lady Macbeth Against the Dragons** (*Game of Thrones*) by András Greff, p. 18. **Facing the Dead** (Contemporary Fantasy) by Tamás Beregi, p. 22.

The television series Game of Thrones undoubtedly reeks of zeitgeist: a pitch dark fantasy saga about an imminent global disaster, migration crisis and black wizard-leaders elected against any common sense.

HUNGARIAN WORKSHOP

Hungarian Cross (Excerpt of a Script from 1999) by Péter Dobai, p. 26. **Harlots on Paintings** (Colours in A Very Moral Night) by Ágnes Kovács, p. 30. **Fate Values** (A Talk to Adam Miklós) by Dávid Teszár, p. 32. **First Round** (*Gettho Balboa* by Árpád Bogdán) by Martin Györi-Drahos, p. 33.

MASTERS OF GENRE

Blessed and Cursed (Demons and Heroes of Sam Raimi) by Zoltán Varga, p. 34.

In the mind-blowing genre movies of cult-director Sam Raimi the demons and superheroes are much closer to each other than expected.

LEGENDARY COMICS

Spider Strategy (Stan Lee and *The Amazing Spider-Man*) by Tamás Fekete, p. 39.

NEOWESTERN

No More Than Killers (Westerns by S. Craig Zahler) by Ádám Szabó, p. 42. **Ten Years After** (*Deadwood – The Movie* by Daniel Minahan) by Zoltán Nevelős, p. 45.

FESTIVAL

Chinese Cheeriness (Shanghai Film Festival) by Ádám Csiger, p. 46. **Loose Screws in the System** (TIFF 2019) by Gábor Beretvási, p. 48.

REVIEWS

The Altruist (*Once Upon a Time In Hollywood* by Quentin Tarantino) by Bence Kránicz, p. 50. **Wicker Men** (*Midsommer* by Ari Aster) by Zoltán Huber, p. 50. **Faces of a Woolf** (*Vita & Virginia* by Chanya Button) by Réka Pethő, p. 53. **Sky Is the Limit** (*The Price of Everything* by Nathaniel Kahn) by Teréz Vincze, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Gemma Atherton in *Vita & Virginia* by Chanya Button (An ADS Service release)

MADRID TRANSZBAN

CSANTAVÉRI JÚLIA



ALMODÓVAR HŐSEINEK VILÁGA ELVÁLASZTHATATLAN A SPANYOL FŐVÁROS FÉNYEITŐL ÉS ÁRNYAITÓL.

Almodóvar filmjeinek egyik főhőse Madrid. A város, ahol 1980-ban *Pepi, Luci, Bom, és más lányok a tömegből* még gátlástalanul szégyentelen, pörgős, őszinte életüket élik, ahol ugyanennek az évtizednek a végére Pepiből Pepa lesz, gyereket vár és az állandóság felé kacsingat (*Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén*, 1988), ahonnan Manuela elindul Barcelonába, hogy a film végén megiscsak oda térjen vissza a harmadik Estebannal (*Mindent anyámról*, 1999). A város, amelynek a peremén vidékről felkerült asszonyok, a *Mit vétettem, hogy ezt érdemlem* (1984) Gloriája és a *Volver* (2006) testvérpárja próbálnak megkapaszkodni, és folytathatnánk. Almodóvar filmjei gyakran kezdődnek Madrid képével, a kibontakozó történet pedig követi a város geometriáját, külső és belső tereit, kerületeinek, kávéházainak, utcáinak kavalkádját, szívesen és hosszan időz mindenkorí fétistárgyain. Akár tényleges helyszíneken forgat a rendező, akár stúdióban rekonstruálja a Gran Viát, ahogy Pepa széles teraszáról látszik, a város karaktere összefonódik a szereplőkével, s mint a *Matador* szerelmesei, kölcsönösen meghatározzák egymást.

Almodóvar maga is vidéki srácként érkezett Madridba, amikor közvetlenül a Franco-rendszer bukása nyomán hirtelen támadt eufória érzéséből megszületett a Movida, az új generáció ellenkultúrájának robbanásszerű mozgalmá. A mozgalom beemelte az amerikai ellenkultúra legfőbb elemeit, az önkifejezés és a szexualitás szabadságát, a toleranciát, és a klérus szigorú tilalmaitól megszabadított

új erkölcsöt hirdetett. Az élő testként elképzelt város, az alkotás kitüntetett helye és egyben eszköze lett, az élet az utcán zajlott, a koncerteken, alternatív színházakban, éjszakai bulikban az improvizáció és a spontaneitás jegyében. A *Pepi, Luci, Bom...* és a *Szenvedélyek labirintusa* (1982) tükrözik ezt a nyíltságra és láthatóságra törekvő izzást, és Almodóvar 80-as években forgatott további művei is szorosan kapcsolódnak az ellenkultúra szelleméhez, sőt nyugodtan mondhatjuk, hogy bár a Movida az 1981-es katonai puccs után fokozatosan kifulladás és elhalt, Almodóvar egész életművének meghatározó alapja maradt.

Maga Madrid is. A filmek idomulnak a város változó, az örült pörgés után fokozatosan csendesülő ritmusához, a kerületek arculatához, amelyek állandóan változó helyzeteket és karaktereket kínálnak. Hőseik legyenek bár művészek vagy kurvák, háziasszonyok vagy kitarítottak, ilyen vagy olyan szexuális irányultságúak a heterótól a transzneműig saját identitásukat, a belső integritás szabadságát keresik és találják meg a városban akár, mint a *Matador* szerelmesei, haláluk árán is.

DIKTATÚRA UTÁN

Almodóvar erősen elrajzolt, fikció központú világot teremt, és nem nagyon foglalkozik politikával, mégis nyilvánvalóan reflektál a Franco után megkezdődött demokratikus átalakulásra, a szabadság lehetőségére. Filmográfiájában lényegében csak két olyan művet találunk, amely konkrétan is visszahivatkozik

a diktatúra éveire, de mindkettő nagyon hangsúlyosan teszi. Az *Eleven hús* (1997) hőse, Víctor, egy garázsba igyekvő madridi autóbuszszon születik 1970-ben a diktatúra által kihirdetett szükségállapot idején, és erről már a film elején pontosan értesülünk egy inzerben. Bár a történet húsz évvel később játszódik, Víctor ellenfelei, két mélyen frusztrált, az új világot szívből gyűlölő rendőr, egyértelműen a Franco rezsim hátramaradt túlélői. A *Rossz nevelés* (2004) az egyházi kollégium elnyomó világán keresztül idézi meg a 60-as éveket. Szereplőinek immár 1980-ban a múlt sötét titkaival kell szembenéznük egy olyan új világban, amelyben a megálmódott boldog felszabadulás helyett a közepszerűség, frusztráltság, rejtett agresszió, eltitkolt vágyak és bűnök irányítanak.

Am a konkrét hivatkozásoknál jóval fontosabb, amit Almodóvar a diktatúra ideológiájának két alappillérevel a családdal és a vallással kapcsolatban állít. A filmjeiben felbukkanó tradicionális családi helyzeteket gyakran egy agresszív, hatalmaskodó apa (*Mit vétettem, hogy ezt érdemlem, Beszélj hozzám!*, *Volver*) illetve egy önző, sérült, vagy elutasító, sőt kasztráló anya (*Tűsarok, Mindent anyámról, Matador*) uralja. Ezeknek a függéseknek mindig valamilyen erőszakos változás, gyilkosság, halál vet véget. Almodóvar történeteiben azok a „családok” működnek jól, ahol a vérségi köteleken és a konvencionális szerepeken túl vagy helyett a szolidaritás, az elfogadás és megértés mechanizmusai működnek. Már *A vágy törvényében* (1987) is egy férfiből nővé operált transzvesztita törődik anyaként a vér szerinti anyja által elhanyagolt kislánnyal. Később igazi családdá lehet Manuela, Rosa és a még meg nem született Esteban hármasa (*Mindent anyámról*), és válhat Manuela igazi anyjává Rosa gyerekének, sőt még arra is képessé, hogy végre elfogadja, saját halott fia apjaként is, a transzvesztita Lolát. A *Volver* bonyolult, gyilkosságok titkaival átszótt családi viszonyait is egyedül az elfogadás teszi elérhetővé.

A vallási utalások jelenléte nagyon erős Almodóvar 80-as években készült filmjeiben, de később is megmaradnak és leggyakrabban ironikus /szatirikus köntösben jelennek meg. Kritikája nem a vallás ellen irányul, hanem a hamis pátosz, az életidegenség, az egyház képmutatása, lelki és testi terrorja ellen. Szereplőinek vallásossága legtöbbször

pragmatikus jellegű. Azért imádkoznak, hogy Jézus segítsen elintézni valamely ügyes-bajos dolgot. A mindenütt jelenlévő kereszt puszta ikonikus tárgy, a hagyomány része, mely összeköti a paraszti és a popkultúrát, így kerülhet rá akár Marilyn Monroe képe a szent és a profán egymásra vetítésének szimbólumaként. Az *Áldott mélységek* (1983) apácai, akik drogot szívnak és botrányos történeteket irkálnak, paradox módon Krisztus tanításának nagyon is hű követői, akik ez által kívánnak közelebb jutni a megváltandó bűnösökhöz. Jó pár filmmel későbbi testvérük, Rosa (*Mindent anyámról*), addig-addig próbálja menteni a transzvesztita Lolát, míg teherben marad tőle. A másik oldalon az egyház elnyomásra, félelemkeltésre, a vágyak visszaszorítására illetve önző kizsákmányolására építő figurái. Nemcsak papok. *A vágy törvénye* Costantino atyája és *Rossz nevelés* Manolója mellett a túlérzékeny fiát a vallási restrikciónak szabályaival zsaroló anya, Berta is (*Matador*). Almodóvar a család különböző formái és a vallás esetében is az egyén szabadságán, a megértésen és elfogadáson alapuló közösséget ajánlja figyelmünkbe.

ALMODÓVAR TÖRTÉNETEI

A kérdés az 1975 utáni lázas években egyértelműen az volt, hogy hosszú évtizedek mesterségesen fenntartott bűnultsága után hogyan is kell modernnek lenni, sőt, hiszen az európai modernizmus eddigre már kifutóban van, ez a modernség már eleve „poszt” lett. Almodóvar a fősodorban éli át és közvetíti ezt a változást, amelyben a tradíció és az új életérzés bizarr elegyet alkot. Pepi és Bom tradicionális pil-pilt főzőcskéznek, miközben Bom leszbikus esküvőjét tervezik, a *Mit vétettem én, hogy ezt érdemlem?* vidékről érkező nagymamája remekül kijön dogterjesztő unokájával, az arab terroristák ügyeibe véletlenül belekeveredő barátnőjét védő Pepa, a hagyományos andalúz gazpacho segítségével iktatja ki a rendőröket. A vágyaik által vezérelt karakterek, mintha lebegnének múlt és jelen határán. Almodóvar posztmodern meséinek szereplői igen sokszor így vagy úgy, de visszatérnek, bár csak átmenetileg, elhagyott múltjuk külső és belső helyszíneire.

„Új erkölcsöt hirdetett”

(Pedro Almodóvar:
A vágy törvénye –
Carmen Maura)

tözve próbálja őt igaz szerelemre bírni. A helyzet abszurd, mégis magában hordja a boldogságra törő vágy lendületét és határokat lebontó erejét. Azonban Ricky azért akarja, hogy Marina minél előbb belé szeressen, hogy hazavigye őt a falujába és a régi házban kezdjenek új életet. Bár Ricky megvárja, míg Marina magától is hajlandónak mutatkozik a szexre, maga az ágyhoz kötözés ténye felidéz egy korábbi jelenetet *A szenvedélyek labirintusából*, amelyben az apa kötözi az ágyhoz a lányát, hogy megerősokolhasa. Úgy két évtizeddel és egy tucatnyi filmmel később a *Volverb*ben pedig itt van nekünk Raimunda, Almodóvar egyik legszuverénebb nőalakja, akit valaha az apja megerősokol és ezért meglépett a szülői házból. Rögtön a film elején azzal kell szembesülnie, hogy a lánya, aki egyben testvére is, hasonló okokból kénytelen volt leszúrni azt, akit az apjának gondolt..

Volverb. Visszatérni. Almodóvar filmjeinek labirintusában nemcsak a szereplők térnek vissza minduntalan valahová, hogy aztán onnan rugaszkodjanak neki valami újnak, de az alaptémák variációi is visszatérnek szinte megrögzött módon, néhol – mint a fenti esetben is – barokkosan megsokszorozva, sőt, a *Megtört*



ölelésekben (2009) készül, újravágandó film, a „Lányok és bőröndök”, pimaszul megismétli az *Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén* egyik kulcsjelenetét. Ezek a variációk nemcsak tükrözik egymást, de a témák, előbbi példánkban a férfi uralma a nő teste felett, állandóan új és új, váratlan és meghökkentő arcukat mutatják a nézőnek. Mert mihez is kezdjünk például a fenti témában Benignóval, (*Beszélg hozzá!*, 2002), ezzel a látszólag gyámoltalan fickóval, aki mégis tökéletesen urálja az eszméletlen Aliciát, és végül magáévá is teszi? Alicia a terhesség hatására meggyógyul, Benigno meghal, mi meg zavartan krárogunk. S bár a rendező elhúzza az orrunk előtt egy hollywoodi happy ending mézesmadzagát, Marco és Alicia boldog egymásra találásának lehetősége fölött már fenyegetően ott magasodik egy másik, ezúttal női erőszak réme. A balettimesternő, aki szintén Alicia testére pályázik.

A folyamatosan egymást tükröző témák jelölik ki Almodóvar labirintusának fordulóit, biztosítják a felépített fikció világszerűségét. Alaphelyzetei és karakterei egyszerre tűnnek bizarrnak és nagyon is ismerősnek. Ez annál is természetese-

sebb, mivel a filmeket átszövi a kulturális utalások hálója. Almodóvar tudatosan építi be filmek, irodalmi szövegek, zenék elemeit egy intertextuális hálóba, amelyben Pina Bausch puritán koreográfiája jól megfér egy filmen belül a melankolikus *Cuccuruccucú* Caetano Veloso interpretálásban érzelmektől szinte túlcorduló előadásával.

MÚFAJOK GAZPACHÓJA

Az elhagyott szerető az utcán egy véletlen kinyíló bőrönd tartalmából tudja meg, hogy hűtlen kedvesének felnőtt fia van, aki aztán szintén véletlenül betoppan hozzá, hogy kivegye a lakását (*Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén*). A fiát gyászoló anya Barcelonában összeakad egy apácánövendővel, aki épp attól a transzvesztitától terhes, aki az ő fia apja is. (*Mindent anyámról*) Egy kísértet legnagyobb gondja, hogyan fesse be a haját, később pedig bevallja, hogy valamikor ő okozta azt a tűzvészt, amelyben állítólag benne égett (*Volver*). Íme, néhány találmomra kiragadott példa Pedro Almodóvar univerzumából. Csupa olyan

motívum, amelyeket elutasítanánk, vagy kinevetnénk, túlságosan valószínűtlennek vagy éppen túlságosan triviálisnak tartanánk, de Almodóvar legjobb filmjeiben olyan felszabadultan és olyan pontos arányérzékkel keveri a reális és szürreális elemeket, hogy a nézőnek eszébe sem jut megkérdőjelezni azt, ami a szeme elé tárul. Valóság és valóságatlanság, melodráma és paródia határán járunk és minden bizonnyal ez az egyik ok, ami Almodóvar stílárís eredetiségét biztosítja. Úgy teremti meg a maga sajátos világát, hogy közben nagyon is épít a klasszikus filmes műfajokra, csak hogy egy-egy filmen belül keveri és váltogatja őket, még hozzá akár egyik jelenetről a másikra. Thriller, film noir, érzelmes komédia, dráma és melodráma szekvenciái váltják egymást, mindannyiszor kibillentve bennünket szokásos elvárásainkból. Kényes művelet, és az eredmény olyan, mint egy finom étel. Fontosak az összetevők, de ami számít, az arány. Ha minden jól megy, hamar feladjuk és átadjuk magunkat annak, amit a rendező mutat.

Minthogy az egyes műfajok meghatározott funkciót látnak

„Nagyon akar élni”

(Pedro Almodóvar:

A bőr, amelyben élek

– Elena Anaya és

Antonio Banderas)



el, és meghatározott módon beszélnek alapvető dolgainkról, közösségről és egyénről, vágyról, bűnről, hatalomról, szabadságról és korlátokról, a keverésük révén Almodóvar állandó határátlépésben van. Folyamatosan felajánlja és megkérdőjelezi e képzeteket, és ezzel váratlanul kitágítja a hősök és a néző szabadságát.

A dráma összecsúszik a komédiával, a *Mindent anyámról* esetében például Manuela világa a transzvesztita Agradóéval, máskor, mint a *Kika* alapvetően drámai megerőszkolási jelenetében a dráma egyik szereplője, itt éppen a megerőszkolt lány teljesen váratlan reakciója vált ki zavarba ejtően komikus hatást. Magát az agresszort is zavarba ejti. A komikusnak és szívszorítóknak ez az együttállása a filmes előzményeken túl Almodóvar világát a spanyol irodalom fontos vonulatához is köti.

A humor annak minden elképzelhető formájában kulcsfontosságú szerepet játszik abban, hogy Almodóvar képes a melodráma eredetileg konzervatív és humortalan műfaját felforgatni. Közben nagyon jól kihasználja azokat a tág lehetőségeket, amelyeket a műfaj gazdag története nyújt annak az ütközésnek az ábrázolására, ami az egyén önmegevalósító és szexuális vágyai és a családi, társadalmi környezet elvárásai és előírásai, valamint a generációk között végbemegy, megkérdőjelezi és a szélsőségig kiélezve paródiába fordítja a mese legpatetikusabb, legkonzervatívabb elemeit. Ennek érdekében bőven merít a műfajnak a tömegkultúrában kialakult toposzaiból, a boleroaktól a fotó- és képregények fordulatain át a tragikomikus bohózatokig vagy akár a ponyvákig. A történetben így létrehozott zökkenőkben aztán merőben új motívumok és egészen új értékek merülnek fel. Jól mutatja ennek működését a *Beszélg hozzá!* szövegébe beagyazott fekete-fehér némafilm, a *Zsugorodó szerető*. A már-már pornóba hajló, eleinte ellenállhatatlan mulatságos, a régi némafilmek modorában leforgatott filmecske nemcsak megelőlegezi Benigno összeolvadását fetisizált ápoltságával, de megsokszorozza az értelmezési kereteket, és a nézőt, azaz magát Benignót, valamint a valódi nézőtérrel üldögélő közönséget is fontos tabuk újragondolására készíti.

A tabu felrúgásáért Benignót börtönbe zárják. A végsőkig vitt határsértést a társadalom bűnként azonosítja. Almodóvar

saját szuverenitásuk visszaszerzéséért, teljességük megéléséért bármire képes hőseit, „vágyaik törvénye” hamar a periferiára sodorja, a konvenciók határain átlépve akaratlanul is a törvényen kívül, a kirekesztettek között találják magukat. Gyakran gyilkossá válnak. A zsarnoki férjét megölő Gloria (*Mit vétettem, hogy ezt érdemlem*), az anyja érdekében gyilkoló Rebecca (*Tűsarok*, 1991), a szerelmi riválisát kiiktató Antonio (*A vágy törvénye*), a *Matador*ban a szerelmi beteljesülésért a saját életét is beáldozó Diego és Maria történetében Almodóvar morális határainkat feszegeti, erkölcsi értékeinkre kérdez rá, belső biztonságunkat sodorja válságba, s végül magunkra hagy dilemmáinkkal. Természetes műfaji előképe tehát a noir és a thriller, és persze bőven idézi is a nagy elődöket Wylertől Renoiron át Buñuelig. Azonban a bűntett elemzésénél jobban érdekli a szereplők motívációja és a környezet reakciója, ezért a noir elemeket a komédia (*Mit vétettem, hogy ezt érdemlem, Tűsarok*) és/vagy a melodráma (*A vágy törvénye, Matador*) elemei oldják, vagy éppen átrendezik.

Ennek a többszörös dramaturgiai csavarnak legszemléletesebb megvalósulása az *Eleven hús*, amely első ránézésre leginkább hasonlít egy igazi noirra. Kezdetben van benne jó rendőr és rossz rendőr, drog, lövöldözés és egyszerre két femme fatal is. De hősünk, aki a szalakat önkéntelenül mozgatni kezdi, a tejfelesszajú Victor, egy alig húsz éves srác, egy prostituált fia, csak élete első igazi dugását szeretné végre összehozni a szőke lánnyal (ő az egyik femme fatal), akivel az előző este egy bár vécéjében már összejött. Ószinte és lelkes. Nagyon akar élni. Nem ő tehet róla, hogy makacs önfejűségével tragikus indulatokat, agressziót, féltékenységet, rivalizálást, bosszút szabadít el. Almodóvar Victorral felszámolja a noirnak a hőst övező pátozsát, ugyanakkor a bűnhöz tapadó komor képzeteket teljes egészében áthelyezi a rendőrök oldalára. A Victort övező ironikus hangsúlyok és a rendőröket övező aggasztó komorság különleges elegyet alkot, és a dolgok előrehaladtával a film egyre inkább egy melodráma kibontakozása felé halad.

SZÍNEK

Almodóvar mozija látványában is erősen eltér az európai filmnek a 20. század végén követett tendenciáitól. Első pillanattól kezdve színesebb, harsányabb,

ugyanakkor alapvetően rafinált és művi, a városi popkultúra kihívó formáit ebben a közegben talán csak egy paraszthajszál választja el a giccstől. Ha egyáltalán. Bár az életmű kibontakozása során ez a látvány sokat szelídült, még az Alice Munro elbeszélései alapján született *Julieta* (2016) képei is markánsabban érzékiek és romantikusabbak, meglepőbbek és kiszámíthatatlanabbak, mint azt az eredeti szöveg ismeretében várnánk. A vörös, ami egy elomló, fényes drapéria formájában már a főcím alatt megjelenik, és szinte mindvégig dominálja a visszaemlékező hősnőt, ebben a világban egyszerre a szenvedély és a fájdalom színe. Ugyanilyen vörös Manuela ruhája (*Mindent anyámról*) amikor elveszíti a fiát, de már a pasijának visszaszerzéséért küzdő Pepa (*Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén*) is vörösben jár, és vörös a telefon, amelynek segítségével a csalfa szerető hangját szeretné hallani. Ezt a színt látjuk a *Matador* asszonyainak tűzpirosra festett ajkán, nem is beszélve a *Tűsarok* és sok más film vörös cipellőiről.

Almodóvar különben is tiszta, letiltett színekkel dolgozik. A zöld, kék, sárga, narancs és fukszia persze már nem hordoznak a vöröshöz hasonlóan egyértelmű dramaturgiai jelentést, de felerősítik és kiemelik a tárgyak és a szereplők kontúrjait. A korai filmek csillogó kromatikája, gondoljunk csak a kék, zöld és piros orgiájára, ami a *Tűsarok* Beckyjének újra megtalált otthonát jellemzi, vagy a *Matador* szerelmi szentélyének barokkos szín-eklektikájára középpontjában Diego sárgán virító torrero jelmezével, még tiltakozás a korlátozó szürkeség, elfojtásokat rejtő sötétség ellen. A *Rossz nevelést* meghatározó vörösek, zöldek és sárgák már inkább fenyegetőek, a csalás, a rejtőzködés, a romboló indulat színei.

Legutóbbi munkája, a váratlanul lírai regiszteren megszólaló *Fájdalom és dicsőség* (2019), színei már korántsem ennyire markánsak. A látványt meleg és elegáns kromatika jellemzi, a gyermekkor heroinos álmokban felmerülő emlékképei mintha vízen át, csillogóan, a jelennél élelkebb árnyalatban mutatkoznak meg. Madrid, a fájdalom és dicsőség helye, ezúttal csak belső terekben vagy szűk utcárszletekben tűnik fel, de jelenléte mindvégig hangsúlyosan érzékelhető. El lehet menekülni belőle máshová, akár vissza a múltba, de előbb-utóbb muszáj visszatérni. •

A FILM, AMELYBEN ÉLEK

ALICIA G. MONTANO

A FÁJDALOM ÉS DICSŐSÉG ALMODÓVAR LEGNYÍLTABB ÖNÉLETRAJZI FILMJE.

Acannes- i zsűri az idei díjkiosztón világos üzenetet küldött az egyensúlyát kereső Európának az eltérő kultúrák iránti nyitottság és a szociális érzékenység megkerülhetetlenségéről. Megeshet, hogy Almodóvar új filmje, a *Fájdalom és dicsőség* ennek az állásfoglalásnak esett áldozatául, mint ahogy az is, hogy csak a cannes-i tradíció folytatódott tovább (Buñuel óta spanyol filmrendező nem nyert nagydíjat ezen a fesztiválon), de lehetséges, hogy esztétikai megfontolások álltak a mögött, hogy a La Mancha-i filmes hatodik alkalommal is Arany Palma nélkül zárta a szemlét, míg a film főszereplője, a rendező kedvenc színésze, Antonio Banderas a legjobb filmszínésznek járó díjat kapta.

A francia fesztiválbemutató előtt a rendező Alicia G. Montanóval beszélgetett legújabb munkájáról, amelyben egy alkotói válságban lévő, fizikailag meggyötört, fokozatosan elszigetelődő filmrendező (a fájdalmai csillapítására használt drogok hatására) gyermek- és fiatalkori emlékei felidézése során számot vet életével.

• *Nyugodtan hazudjon, állítsa csak, hogy Salvador Mallo nem azonos Pedro Almodóvarral!*

Ez a legszemélyesebb filmem. Nem doku, de mélyen személyes. Néha megremegtem. Túl szégyenlős vagyok ehhez, akár interjúról, akár a legközelebbi barátaimról van szó. Mégsem tettem mást: olyan részletek is előkerültek, amiket titokban akartam tartani. És győzött a fikció: ahogy leírtam, el is távolodtam magamtól; onnantól egyszerű forgatókönyvvé váltam, eggyé a sok közül. Viszont azt a félelmet, amit filmem főszereplője, én is átéltem: egyáltalán nem voltam biztos abban, hogy

fizikailag képes leszek leforgatni a következő filmemet, és a mai napig rettegek attól, hogy elvész belőlem a történetmesélés iránti eddigi szenvedély. A pusztán tény, hogy ezt a filmet megcsináltam, azt jelenti, hogy legalább egy időre túltettem magam ezen. Viszont nincs miért szó szerint venni a benne látottakat: én is beleszerethettem volna 9 évesen egy kőművesbe, de velem nem ez történt. Anyámmal sem ilyen volt a viszonyom. Kettőnk kulcsjelenetébe gyermekkorom egy tőle független, visszatérő emlékét írtam bele: a falubeliek, a társaim, a családom – másságomnak kijáró – idegenkedő tekintetét. Ám van olyan jelenet, ami az önfeledt gyerekkort idézi, egyik legnagyobb boldogságomat: a folyóparton mosó, vidáman beszélgető – éneklő, a polgárháború utáni Spanyolországot hátukon vivő nők társaságát. Ahogy 4 évesen kitergetek a gyepre, és érzem a száradó lepedők csombor-illatát.

• *Létrejöhett volna ez a forgatókönyv a hosszú, fizikai nehézségekkel teli időszak nélkül, amin Ön átesett?*

Kizárt. A világtól teljesen elszigetelő, a lakás foglyául ejtő fájdalom nélkül: biztos, hogy nem. Ebből született a forgatókönyv; az elszigeteltségből, az állandó migrénrohamokból, a gerincfájdalomból. Ha egyszer kinyitnak, már nem vagy a régi. (A gerincem megvasalva, csavarozva, orvosi cementtel tele.) De a filmet nem siránkozásnak szántam. Ezért fordultam Juan Gatti rajzaihoz, hogy játékosan, rövid idő alatt sok információval tudjam képbe hozni a nézőt. Nagyon is ismerősek a főszereplő fájdalmai, de az Antonio által játszott figura nem lesz ezek áldozata. Én még kevésbé. Persze, ha problémád van az életteddel, azt egyetlen film sem képes megoldani, de adott

esetben egy film lehet a legjobb megoldás az életed problémájára.

• *A filmben a heroin gyakorlatilag gyógyszer, amelynek mámorában – ott, ahol már nincs fájdalom – megindulnak a főszereplő emlékképei.*

Soha életemben nem hernyóztam. Mégis eljött a pillanat, amikor úgy gondoltam, használni fogom, mert annyira elegendem volt a fájdalomból. Végül mégsem tettem. Korábban se, soha, mert úgy éreztem, nem passzolna hozzám, se testileg, se lelkileg. Rengeteg barátom behalt a '80-as, '90-es években. A heroin volt a '80-as évek fiatalosságának „vietnami háborúja”, annyira védtelenek voltunk. A legveszélyesebb drog volt, ugyanakkor a nagybetűs szabadság maga. És senki nem beszélt nekünk a veszélyeiről. Ráadásul az idolkaink is mind drogoztak: David Bowie, Lou Reed, a Warhol Factory-sek, a punkok, a New Wave.

• *Nagyon sok jelenet koncentrál a '80-as évekre.*

Mert ott vannak Salvador igazi gyökerei. Ettől lesz később az, aki.

• *Mára szokás lett a Movida és az ellenkultúra jelentőségének megkérdőjelezése.*

Én meg örülök, hogy részese lehettem. Büszke vagyok az akkori filmjeimre és a féktelen kicsapongásokra, amikkel egy diktatúrát hagytunk magunk mögött. Hihetetlen szerencse, hogy pont akkor lehettem fiatal, amikor az élet minden területén addig elképzelhetetlen szabadságot élhettünk meg, nem csak a szólás-, de a szexualitás – és a gondolat szabadságát is.

• *Több akkori filmjében – mint a Kika, Kötözz meg ... – sűrűn előfordult nyílt szexuális erőszak, megalázás. Leforgatná ezeket ma is?*

Leforgatnám, de komoly forgalmazási gondjaim lennének. Abszolút feminizmus-párti vagyok, de a vadhajtásával vigyázni kell, nehogy a legrosszabb fajta cenzúrához: öncenzúrához vezessenek, mert ez megfojtja a kreativitást. A mozgalom hatalmas eredményeket ért el, és azt hiszem, nekünk, férfiaknak át kell gondolnunk a szerepünket, újra kell definiálnunk magunkat. Nem a két nem közötti háborúskodásra gondolok, pont az ellenkezőjére.

• *Úgy tekint a filmjeire, mint a spanyol társadalmi fejlődés kordokumentumaira?*

Jó érzés, hogy a '80-as években felvetett témák közül már sok teljesen

beépült a hétköznapiakba, mint például a szexuális irányultság sokféleségének elfogadása, de ennél még fontosabb volt az attitűdök megváltozása, ahogy egy egész ország megszűnt félni. Mostanában sokszor felteszik a kérdést, vajon ma előállhatnék-e egy olyan filmmel, mint az *Áldott mélység* volt? Ez önmagában jelzi, hogy olyan országban élünk, ahol a szólás szabadsága ma nagyobb veszélyben van, mint 40 éve.

• *És ami a demokráciát illeti?*

Mint minden honfitársamat, engem is elborzasztott a gyűlölködésnek és a gyalázkodásnak az a szintje, amit a politikusaink a képviselőtünkre hivatkozva megengedtek maguknak. De a választások után fellélegeztem. Előtte már rá sem ismertem arra az országra, amiért korábban mindnyájan anynyi mindent tettünk. Az eredmény arra utal, hogy mégiscsak léteznek az általam ismert, szeretett demokratikus Spanyolország.

• *Új filmje nézőinek óhatatlanul eszébe jutnak majd más rendezők alkotói folyamatait vizsgáló filmjei, mint Woody Allentől a Csillagporos emlékek (1980), Truffaut Amerikai éjszakája (1973) illetve Fellini 8 és ½-je (1963).*

Sok film szól rendezők alkotói váltságáról. De van egy, amihez nagyon erősen kötődik a *Fájdalom és dicsőség*. Ez pedig Iván Zulueta *Extázisa*, és nem annyira a heroin miatt, hanem mert mindkét filmen átüt a filmkészítés vámpír-természete, ahogy felfal, bekebelez, leigáz, ahogy rajta kívül nem marad(hat) semmi. Minden eltörpül. Amíg el nem kezdtem forgatni, nem is tudtam erről a párhuzamról. És hát mindkettőben ott van a drog hatására a gyermekkorig visszanyúló idő, annak emlékezete.

• *Nosztalgikussá vált?*

Életemben először 50 évesen, a *Rossz nevelés*-sel néztem vissza a múltba, amivel gyermekkorom legrosszabb emlékét meséltem el. A *Visszatérés*-sel a legjobbat. Ez a mostani más emlékekről, meg a jelenemről szól. Arról, hogyan élek, hogyan dolgozom. Azt hiszem, ezzel alaposan kimerítettem saját emlékeimet és életemet, a következő filmem más irányt vesz majd.

• *A munka abszolút főszereplője Antonio Banderas.*

Lélegzetelállító. Ez élete legjobb alakítása. Fiatalon zsigeri volt, a pusztá jelenlétével mindent vitt. Itt más. Érettebb,és túl van három szívmű-

téten. Nem változott meg, ugyanolyan életerős, vidám, mint annak előtte, de látom az arcán a tudást, hogy akár meg is halhatott volna. Más regiszterben, finom, apró gesztusokkal dolgozik. Lenyűgöző.

• *A Fájdalom és dicsőség másik fontos szereplője a magánya.*

Igen, az alkotás magánya. És egy másfajta is: a saját család, a gyerekek és – bizonyos helyzetekben – a barátok hiánya.

• *Visszavágyik fiatalkorába?*

Az életem tiltások sorozatává vált, és nagyon vágyom a fiatalkor energiájára. Nem nosztalgia. Pont olyan éjszakákat szeretnék, mint '82-ben. Majdnem 70 vagyok és azt hihetnék, ilyenkor már mások az ember szükségletei. Csak-hogy ez nem igaz. Sosem vagyunk párhuzamban az életkorunkkal. Elfogadtam ezt, dolgozom és élek, ahogy tudok, de nem szeretem a mostani életemet. Utat kell találnom hozzá: ezen vagyok.

• *Ijesztő az időskor az Ön számára?*

Nagyon. Nem leszek jó öregember. Van, aki felkészült rá, én nem. Philip Roth-tal értek egyet, aki szerint az öregkor nem nemes harc, inkább nemtelen ütközet.

• *Mikor érzi magát a legszabadabbnak?*

Amikor írok és forgatok.

• *És mikor a legfelszabadultabb?*

Ha jól sikerült a filmem.

• *Ezek szerint film és élet egy és ugyanaz?*

Igen. És ez borzasztó. Mert mindig csinálhatsz egy újabb filmet. Már előző filmem forgatása közben is, amíg dolgoztam, megszűnt bennem a fájdalom és félelem. Amikor készen lettem: visszajött.

• *Úgy értem, hogy a filmkészítés az Ön számára gyógyír?*

De nem úgy, hogy a film fontos az életemben, hanem úgy, hogy a film: az életem. Ezt átvittem Salvador alakjába is. Ezt. Meg az idő múlása feletti félelmemet.

• *Filmje happy enddel zárul.*

Meg kellett mentenem Antoniót, mert úgy éreztem, azzal magamat is megmentem. És van jobb módja a megváltásnak, mint egy reményt adó happy end?

www.fotogramas.es
www.okdiario.com

Pedro Almodóvar:
Fájdalom és dicsőség
– Antonio Banderas



BÁCSVÁRI KORNÉLIA FORDÍTÁSA

ROLAND BARTHES MOZIBA MEGY

A film filozófiája

DARIDA VERONIKA

ROLAND BARTHES SOHASEM MAGUKAT A FILMEKET VAGY AZ ALAKÍTÁSOKAT ELEMZI, HANEM AZT, AMIT KÉPVISELNEK.

Roland Barthes nem szerette a mozi. Legalábbis a róla szóló szakirodalmakban gyakran találkozhatunk ezzel a kijelentéssel, ami azonban távolról sem ilyen egyszerű és egyértelmű, ha egyrészt figyelembe vesszük a filmmel foglalkozó számos írását, másrészt azt a tényt, hogy legalább hetente egyszer moziba járt.

Roland Barthes a mozihoz fűződő kapcsolatát elsősorban ellenállásként írja le. Önéletrajzi művét (*Roland Barthes Roland Barthes-ról*) idézve: „Ellenállás a mozinak: a jelölő mindenhol jelen van, természetesen, folyékonyan, bármilyen is legyen a plánok retorikája, a képek megszakítás nélküli folytonossága, a filmszalag (a celluloid: ez a szakadás nélküli bőr) folyik tovább, ahogy egy beszéd-folyam, melyben lehetetlen a töredék, a haiku státusza. A reprezentáció erőszaka (mely a nyelv kötelező címkézéseivel analóg) azt parancsolja, hogy mindent érzékeljünk: egy a hóban sétáló férfi, mielőtt jelentéssel bírna, már teljes egészében adott számomra.”

Ebben a gondolatban pontosan látható az a kettősség, mely Barthes minden filmes írását meghatározza: egyszerre nyűgözi le a képek érzéki teljessége és utasítja el ezt a megtévesztő utánezést. A moziban ábrázolt test mindig saját helyrehozhatatlan távollétére utal, ahogy szintén itt olvashatjuk: „A mozi azokhoz a testekhez hasonlít, melyeket nyáron egy nyitott ing takar: nézz, de ne érints meg, mondják ezek a testek és a mozi, egyformán mesterkéltén.”

Philipp Watts könyve (*Roland Barthes' Cinema*, 2016), mely a szerző korai halála miatt befejezetlen maradt, az első olyan mű, ami ennek az el-

lentmondásos kapcsolatnak az alapos feltárására vállalkozik. Elsősorban azt vizsgálja, hogy Barthes filmes írásaiban a kezdetektől (néhány korai filmkritikától és a *Mitológiáktól*) a szintén lezáratlan életmű végéig (egy 1980-ban Antonionihoz írt levélíg), hogyan jelenik meg ez a vonzódás és elutasítás. Watts szerint Barthes egyfajta köztes pozíciót foglal el a francia filozófusok két generációja között. Az első generáció (Camus, Sartre, Merleau-Ponty) ugyan érdeklődik a film iránt (gondoljunk csak Sartre forgatókönyveire), de némiképp elitista módon elveti azt, hogy teoretikusan foglalkozzon vele. Ezzel szemben a második generáció (Deleuze, Rancière, Badiou, Žižek) már komoly filozófiai reflexiónak veti alá a korábban lenézett művészetet, mintegy megalkotva a film filozófiáját.

Barthes viszont – aki nem nevezte magát soha filozófusnak – mintha hezitálna, hogy távol tartsa-e magát a filmtől, vagy inkább engedjen a csábításának.

De mi teszi a filmet olyan veszélyesé vagy gyanakvást keltővé? Elsősorban az, hogy minden más művészetnél erősebben politikai és szociális meghatározottságú, és emiatt az ideológiai harcokban folyton felhasználják. A *Mitológiákban* (1957) Barthes arra törekszik, hogy az 1950-es évek tömegkultúrájának mítoszait lerombolja, vagy legalábbis demisztifikálja őket. Ebben a könyvében esik a legtöbb szó a filmiparról: akár a filmek (*A rakparton*, *Modern idők*, *A szép Serge*), a filmszínészek (Greta Garbo, Audrey Hepburn, Marlon Brando, a Harcourt stúdió színészei), vagy a filmes technikák (kinemaszkóp) kapcsán. Barthes egyrészt tisztán látja, hogy a polgári ízlést kiszolgáló iparág

hogyan próbálja, szinte észrevétlen, befolyásolni a közönséget. Ugyanakkor ő sem tud kitérni a hatása elől, ez pontosan érződik abban, ahogy Garbo vagy Hepburn portréját megrajzolja. Ez a két színészarc egyben a filmvilágban bekövetkező szemléleti változást is jelzi: míg Garbo a megközelíthetetlen, rejtélyes, „nemtelen” sztár, akinek maszkszerű arca maga a mítosz és az eszme, addig Hepburn egyedi, mozgékony, végtelen komplexitású vonásaiban már nincs semmi lényegi, ezért arca a színész és a nézők közötti egyenlőségre utal.

Barthes sohasem magukat a filmeket vagy az alakításokat elemzi, hanem azt, amit képviselnek. Nagyon szellemesen és egyben kíméletlenül mutatja be, hogyan reprezentálják a *Julius Caesarban* a szereplők homlokába lógó hajtincsek a rómaiságot, hogy *A rakparton* főszereplőjével (Marlon Brando rokonszenves munkásával) való azonosulás hogyan teszi manipulatívá a filmet, vagy hogy mitől lesz Chaplin *Modern időkje* egy anarchista alkotás. Viszont bizonyos jelenségek megítélésével kapcsolatban, köztük az Új hullám alkotóival, erősen bizonytalan. Ami abból is adódik, hogy ízlése alapvetően konzervatív. Ez kitűnik egyik első, 1943-as filmkritikájából is, melyet Bresson *A bűn angyalairól* írt, annak ideális aszkétizmusát, lényegi redukcióját, klasszikus mértéktartását dicsérve. Továbbá, más művészetekkel összevetve (a színházzal vagy a fotográfiával), a film mindig vereséget szenved. A filmre adaptált színház esete pedig még rosszabb, hiszen ez nem képes megközelíteni sem a kínai színház absztrakt algebráját, sem Sztanyiszlavszkij realizmusát, nem is beszélve Brecht színházának társadalmi elkötelezettségéről. Barthes szerint egyetlen olyan filmes alkotó van, akit Brecht nagyságához lehet mérni, ez pedig Eisenstein, aki iránt töretlen lelkesedést érez, és akinek egyetlen film (és egyben társadalmi) gesztusát sem kérdőjelezi meg. Vele kapcsolatban az 1973-as *Diderot, Brecht, Eisenstein* című tanulmányban (melyet André Téchinének ajánl) arról a folyamatos ujjongásról beszél, melyet filmjeiben a tökéletes pillanatok sorozata vált ki. Habár Barthes a filmművészet számos fontos alkotóját említi írásaiban (a teljesség igénye nélkül felbukkan: Go-

Roland Barthes és a filmesztétika. Roland Barthes és a

dard, Buñuel, Resnais, Chabrol, Fellini, Bertolucci, Rohmer, Bergman, Pasolini neve), azonban egyikük sem lesz számára állandó, visszatérő referencia.

Egy anekdotikus kitérőként, érdekes megemlíteni, hogy Godard eredetileg rá akarta bízni az *Alphaville* (1965) főszerepét, amit Barthes ugyan visszautasított, viszont „láthatatlanul” mégis felbukkant az egyik jelenetben, hallgatóként, az árnyékban meghúzódva (legalábbis a rendező tanúsága szerint). Ennél viszont sokkal észlelhetőbb kámeaszerepet vállalt barátja, André Téchiné, *Brontë nővérek* (1978) című melodráájában, ahol W.M. Thackerayt

alakította, méghozzá élete egyik legnehezebb periódusában, anyja halála idején. Ugyanakkor ez a két rövid jelenet bárkit meggyőzhet arról, hogy Barthes nagyon rossz (a kamerától szorongó, szövegtanulásra képtelen) filmszínész volt.

Watts könyve „fejlődéstörténetként” ábrázolja Barthes a filmhez és a mozihoz való viszonyát, melynek során a filmmel szembeni szkeptikus állásponttól eljut a mozi egyfajta epikureista élvezetéig. Ez utóbbi különösen *A moziból kijövet* című, 1975-ös esszéjében figyelhető meg, mely a következő szavakkal kezdődik: „Aki itt beszél, annak el

kell ismernie: szeret kilépni a moziból. Amint kilép a neonfényes, lassan elnéptelenedő utcára (mindig este megy moziba és mindig hétközben), majd lustán elindul a legközelebbi kávéház felé, szótlanul lépked...” Azonban ez a szöveg nem csak a kilépés, de a bent tartózkodás élményét is érzékletesen ismerteti, vagyis mindazt, amit a mozisötét, a fényvibrálás, a hangok és a többi test homályos jelenléte vált ki. Azt mondhatnánk, hogy Barthes-ot nem annyira a film érdekli, sokkal inkább a filmnézés körülményei, maga a szituáció. A filmmel szembeni bizalmatlansága azonban továbbra is megmarad, hiszen a mozisötétben látottakat egyfajta erősen erotizált álomhoz

„Vagy inkább engedjen a csábításnak”

(Jean-Luc Godard: *Alphaville* – Eddie Constantine)





vagy illúzióhoz hasonlítja, ahol a filmképek (Lacan imagináriusát idézve) képzeletbeliként jelennek meg. Ezért távolságot tart ezektől a képektől, miközben átadja magát a helyzet ér-

zéki tapasztalatának. A mozi így egyfajta hipnózishoz hasonlít, melyből végül ki kell lépni, ám épp ezáltal maradhat fenn a mozi *diszkrét* élvezete.

Roland Barthes tragikus hirtelenséggel lezárult életművének utolsó szakasza azonban azt is sugallja, hogy a fénykép és a filmkép közötti erős megkülönböztetés – ahol a filmkép látszattá degradálja a fotó „ez volt” noémáját – tovább alakulhatott volna. A *Világoskamra* végén olvasható jelenet legalábbis erre utal: „még aznap este, amikor anyám fényképeit nézegettem, elmentem megnézni Fellini *Casanova* című filmjét; szomorú voltam, untatott a film, de amikor Casanova táncra perdült a gépbabával, hirtelen mintha va-

„A film mindig vereséget szenved”

(Michelangelo Antonioni: *Nagyítás* – David Hemmings)

Ebben az esetben a film pontosan a fotográfia *punctum* hatását váltja ki.

Nem sokkal később, Barthes Antonioninak írt, lelkesen rajongó levele is a film iránti új érdeklődését jelzi. A neorealista rendező filmjeiben egyszerre fedezi fel a politikai ellenállást és a melankolikus reflexiót. Továbbá csodálja azt, ahogy Antonioni tisztán látja saját művészetének törekvését. Barthes szavaival: „A művész fő törekvése a következő: egy változó világ része, miközben ő maga is változik, ez ugyan banális hangzik, de a művész számára nagy kockázatot jelent, hiszen sohasem tudhatja, hogy az általa létrehozott mű a világ vagy saját szubjektivitása változásának az ered-

lami különös drog hatott volna rám; pupillám retentően, csodálatosan kitágult, nagyon világosan láttam, ízlelgettem minden részletet, valamennyi felkavart”.

ménye. Ön viszont mindig is tudatában volt az Idő ezen relativitásának...”

A *Nagyítás* utolsó előtti (hét perces) szekvenciájában pedig a „tekintet kitartását” dicséri, amivel ellenáll annak a kísértésnek, hogy egy adott jelentést közvetítsen, és így nyitva hagyja az értelmezések útját. Vagyis azáltal, hogy nem nyújt egy biztos magyarázatot, lehetővé teszi az észlelés és a képzelet erő együttes munkáját és szabad játékát: a gondolkodást.

Mindezek nyomán beláthatjuk, hogy az a gyakori vád, mely szerint Barthes nem szerette a mozit, alaptalan. Túlzás lenne persze Barthes tudatos filmelméleti érdeklődéséről beszélni, de mindaz, amit a mozi érzéki tapasztalatról és vonzásáról mond, ma is érvényes és meggyőző. Különösen igaznak tűnik úgy, hogy ezek a sorok Párizsban íródnak, ahol még mindig – most épp az új *Téchiné* film bemutatójakor – tömött sorok állnak a mozik előtt. •

ROLAND BARTHES

Garbo arca

Garbo mind a mai napig része a filmtörténet nagy pillanatainak, azoknak a pillanatoknak, amikor a kisajátított emberi arca még lázas izgatottsággal tekintettek a nézők tömegei, amikor szinte úgy megrészegültek az emberi arc láttán, mint ha szerelmi bájtalt ittak volna, és amikor még az arc volt az érzékiség legtöményebb kifejeződése, amit se birtokba venni nem lehet, se teljesen elfelejteni. Pár évvel korábban Valentino arca többeket kergetett öngyilkosságba; a Garbóé emellett az udvari szerelem világát is idézi, amikor a testiség egyet jelentett az elkárhozástól való misztikus félelemmel.

Semmi kétség, csodálatos műtárggyal van dolgunk; a *Krisztina királynőben* – a filmet pár éve nézhettük meg újra Párizsban – a vastagon felvitt hófehér festék

valóságos maszk; annyira, hogy már nem is kifestett arcról, sokkal inkább halotti maszkról van szó. Ez az arc nem is a körvonalakból, hanem a szín anyagiságából kerekedik ki; a két furcsa gyümölcsre emlékeztető, kifejezéstelen fekete szem, mint két pulzáló seb, úgy fest ezen a porózus és mégis tömör hótakarón. Ez a nem is annyira megrajzolt, mint inkább szobrászvésszővel kialakított, sima és porhanyós anyagból való, egyszerre tökéletes és mulandó arc még kivételes szépségében is közeli rokona Chaplin lisztes képének, érzelemszegény sötét szem-párjának és totem-arcának.

„Egyfajta plátói eszményt testesít meg”

(Rouben Mamoulian: *Krisztina királynő* – Greta Garbo)

Csakhogy a teljes maszk utáni vágy (ilyen például az ókori maszk) nem is annyira a titok motívumára utal (mint például az olasz fél-maszk), mint inkább az emberi arc archetípusára. Garbo egyfajta plátói eszményt testesít meg, csakis ez a magyarázata annak, hogy az arca, jóllehet kétértelműnek nem kétértelmű, miért van híjjával a nemiségnek. Bár az is igaz, hogy a film (*Krisztina királynő* ugyanis hol nő, hol ifjú lovag) nem mentes némi bizonytalanságtól; de ha így van is, Garbo sohaseme megy el a nemek felcsereléséig; mindig önmaga marad, minden színlelés nélkül viseli a korona vagy széles karimájú posztókalap alatt ugyanazt a hófehér és magányos arcot. A neve mellé illesztett *isten*i jelző nem is annyira a szép-

ség felsőfokát fejezte ki, mint inkább testi valójának leglényegét, amely a vakító fényben születő-formálódó dolgok magas egéből szállt alá. Ezt ő is jól tudta: hány meg hány színésznő törődött bele, hogy a nézők is szemtanúi legyenek szépségük nyugtalanító elvirágzásának. Ő nem: ennek az esszenciának nem volt szabad tönkremennie, az ő arcának sohaseme lehetett más valósága, mint a nem is annyira plasztikus, mint inkább intellektuális tökélyé. Az esszencia lassacskán elhomályosult, eltakarta a napszemüveg, a széles karimájú kalap meg az önkéntes száműzetés; de lényegét tekintve mindvégig ugyanaz maradt.

Csakhogy ebben a megistenült arcban mégis felsejlik valami, a maszknál is élesebben: valamiféle akaratlagos, következképp emberi viszony az orrlyuk görbülete meg a szemöldökív között, valami egészen ritka és egészen egyéni kapcsolat az arc két pontja között; a maszk valójában nem egyéb, mint az arcvonások összessége, az eleven arcban viszont mind-egyik arcvonás összefügg az összes többivel. Garbo arca azt a tünékeny pillanatot mutatja fel, amikor a mozi az esszenciális szépségből kibontja az egzisztenciális szépséget (az esszenciális szépségből átlép az egzisztenciális szépségbe, amikor az archetípus mindinkább elcsúszik a romlandó arc láttán érzett bűvölet felé, amikor az érzékiség lényegi ragyogása átadja helyét a nőiség poézisének.

Garbo arca valamiféle átmenet az ikonográfia két korszaka között, biztosítva az átjárást a nőktől való félelem világából a bájosan vonzó nők világába. Ma már nyilvánvaló, hogy e fejlődésvonal másik végpontján vagyunk: Audrey Hepburn arca például nagyon is egyéni, és nemcsak sajátos szerepkörének (gyerek lány, bújós cica), de személységének, valamint az arc majdhogynem egyedülálló különlegességének is köszönhetően; ez az arc, amelyben nincs semmi esszenciális, a morfológiai funkciók végtelen bonyolultságából áll össze. Ha nyelvként akarjuk meghatározni, míg Garbo egyedisége fogalmi volt, Audrey Hepburné anyagi természetű. Míg Garbo arca Eszme, a Hepburné Esemény.

ADÁM PÉTER ÉS KISS KORNÉLIA FORDÍTÁSA





CONAN, A BARBÁR

AZ ELVESZETT MÚLTAK

NEMES Z. MÁRIÓ

A „KARD ÉS BOSZORKÁNSÁG” ROMANTIKUS CIVILIZÁCIÓKRITIKÁJA
KORÁNTSEM ELLENTMONDÁSMENTES, A KARD EGYSZERŰ IGAZSÁGÁHOZ KÉPEST
A MÁGIA KIFINOMULT TUDOMÁNYA MAGA A DEKADENCIA.

A múlt század hatvanas-hetvenes éveiben új erőre kapó fantasy mozgalom egyik fontos öndefiníciós problémáját képezte, hogyan lehet ugyanabba az esztétikai univerzumba sorolni azt a két egyre inkább differenciálódó poétikai felfogást, melyet J. R. R. Tolkien és Robert E. Howard – szélső pontként egymással szembe helyezhető – életműve fémjelzett. A műfajelméleti megoldás Fritz Leiberhez kötődik, aki 1961-ben a *sword and sorcery* („kard és boszorkányság”) kategóriáját javasolta a Howard-féle vonal hősi fantasy-n belüli elkülönítésére. A megkülönböztetés a történetek, illetve a kvázi-mitikus világ alapvető dualizmusára utal, miszerint itt a kardforgató hős alakjában a heroikus és tiszta természeti erő helyezkedne szembe a tisztátalan természetfeletttel, amit a mágiahasználat okkult technológiája jellemez. Ezen felül a tipikus sŕs kardforgató több szempontból eltér a tolkien-i önfeláldozó és világmegváltó hősöktől, hiszen – akár Conan vagy Fafhrd, a rótszakállú barbár – mindig társadalmon kívüli „idegen”, akinek moralitása csak saját „önös” érdekeinek függvényeiben értelmezhető, és kalandjai sem feltétlenül a jó és a rossz univerzális történelmébe, hanem egy pikareszk világ színes eseményszötteibe illeszkednek.

A harmincas évek amerikai ponyva-irodalmából kialakuló irányzat második világháború utáni virágzása a műfaji keretek kialakítása mellett olyan átfogó kezdeményezéseket is beindított, mint a Lin Carter vezetésével létrejött SAGA (Swordsmen and Sorcerers Guild of

America). A SAGA egy informális szerveződés volt, mely számos a szubzsáner iránt elkötelezett íróat tömörített (többek között Poul Anderson, Michael Moorcock, André Norton, Jack Vance és Roger Zelazny is a tagsághoz tartozott) és több sŕs antológiát jelentetett meg, illetve egy külön díjat (Gandalf Awards) is létrehozott a szintér felélénkítése érdekében. Az irodalmi mozgolódás nem hagyta érintetlenül a vizuális kultúrát sem, ennek az összefüggésnek a talán leglátványosabb eredményei a nyolcvanas évek fantasy sikerfilmjei, a *Conan, a barbár* (1982) és a *Conan, a pusztító* (1984), de a számos egyéb – különösen olasz – zsánerdarab mellett ki kell emelni a Ralph Bakshi és a legendás Frank Frazetta együttműködése folytán létrejött *Fire and Ice* (1983) animációs filmet.

A *Fire and Ice* rotoszkopikus technológiával elkészített vizuális orgiáját azért fontos megidézni, mert nyilvánvalóvá teszi a képregény úttörő szerepét a szubkulturális irodalmi műfaj szélesebb közönség felé közvetítésében. A film forgatókönyvírói (Garry Conway és Roy Thomas) a Marvel Comics több Conan-történetet is jegyző tapasztalt szerzői voltak, Frazettáról meg csak szuperlatívuszokban lehet beszélni, ami a sŕs látványvilágának könyvborítókön és képregényekben való kidolgozásában elért érdemeit illeti. Ebbéli jelentősége talán csak Boris Vallejóéhoz mérhető, akinek hiperrealista fantasy-festészetét és felpumpált body-builder hőseit / hősnőit a nyolcvanas évek IPM magazinainak borítóirol a magyar közönség

is korán megismerhette. AZ IPM borítók, a kilencvenes években feltűnő Vallejo-albumok, majd a sŕs klasszikusok magyar fordításai mind-mind hozzájárultak ahhoz, hogy kitermelődjön itthon is egy rajongói bázis, de ha a Hapiend magazin rendszerváltás környéki kísérleteitől eltekintünk, akkor egészen máig kellett várni, hogy a klasszikus Conan képregények szakmailag gondozott formában kerüljenek a magyar olvasók elé.

A Fumax kiadó *Conan kegyetlen kardja* (2018) címmel megjelentett válogatása hivatott enyhíteni a magyar sŕs rajongók évtizedes kínjait. (A Fumax láthatóan szíven viseli a fantasy képregények kérdését, hiszen az idei újdonságok között több csemege is található, mint például Marjorie Liu és Sana Takeda *Monstress – Fenevad* című sikersorozata vagy Esad Ribic és Rob Lodi *Lokija*) A kötet a Marvel kiadó hetvenes évekbeli két nagy Conan-sorozatának, a *Savage Tales* és a *Savage Sword of Conan* magazin első öt számának történeteit gyűjti egybe. Howard eredeti szövegeit a már említett Roy Thomas adaptálta képregényre olyan rajzolók közreműködésével, mint John Buscema, Barry Windsor-Smith, Gil Kane, Alfredo Alcalá vagy Jim Starlin. A sztorik nagy része relatíve „hűséges” Howard-adaptáció, de van több az író-örökségével szabadon bánó történet is, mint például az egyik Fekete Turloch novellából Conan alakjára átírt *A sötét isten éjszakája*, vagy *A Koponya-folyó titka*, mely egy kifejezetten érdekes szempontból – erre még visszatérünk – tárgyalja újra a kard és boszorkányság műfajalkotó ellentétét, noha a szerzőség teljes egészében Roy Thomast illeti meg.

Conan alternatív történelmi világa az úgynevezett hiperboreai korba helyezhető, mely az Atlantisz elsüllyedése utáni (nem véletlen, hogy Conan és Howard másik sŕs hőse, az atlantisz Kull király között számos átfedés található) és az ismert ókori birodalmak létrejött előtti időszak közötti „homályzónának” felel meg. A hiperborea kifejezés a görög mitológiában egy titokzatos, Pindaros által is megénekelt, északi területet jelölt, melyet óriások népesítettek be. Ez a terra incognita számos spekulációnak adott teret már Howard előtt is, hiszen sokan az indoeurópai kultúra



„Degenerációnk
horrorisztikus
allegóriáját
pillantjuk meg”

(Roy Thomas:
Vasárnyak
a holdfényben)

MITRA
ANYJA!





Lemúriát meg a piktek szigeteit és a civilizáció dicső városait. Láttuk, mint építik fel a Piktség és Atlantisz túlélői kőkori birodalmukat, és mint omlanak össze romokban, véres háborúkban. Láttuk, mint zuhannak vissza a piktek barlanglakókká, az atlantisziak pedig újra majmökká. Láttuk, mint özönlenek déli irányba új vadak hódító hullámokban az északi sarkkör felől, hogy új civilizációt építsenek, új királyságokkal, melyeket Nemediának, Kothnak, Aquilóniának és hasonlóknak neveznek el.” (Robert E. Howard: *Az Elefánt Tornya*, fordította Nemes István) Vagyis a történelem fejlődés és visszafejlődés dialektikájától sújtott önmagába csavarodó esemény, mely Conan „jelenét” is számtalan elveszett múlt palimpszesztusává avatja. Ezeket a múltakat nem is lehet pontosan rögzíteni vagy leírni egymáshoz képest, inkább mellérendelt és idegen „ősiségek” lappangó burjánzásaként jelennek meg, melyek bármikor – romboló erővel – ki-robbanhatnak a jelen „alól”.

A történeti tudatban érzékelhető illeszkedési zavarok, perverz továbbélések és megemésztetlen utóidejűségek közelítik Howard kultúráképét a *weird fiction* (és a legfontosabb példaképként említhető H. P. Lovecraft esztétikája) felé. Az idegen ősiség, a *xenoarchaikum* berobbanása legtöbbször izo-

elveszett bölcsőjeként értelmezték, de a 19. század végi ezoterikus hagyomány (például H. P. Blavatsky, René Guénon és Julius Evola) az egész emberiség édeni és spirituális eredetvilágának tekintette. A Howard-szakértők között élénk viták folynak arról, hogy a hiperboreai kor vajon időszámítás előtt 10.000 vagy 30.000-re helyezhető-e, de a lényeg igazából az, hogy itt egy elveszett „téridőről” van szó, olyan hiányzó eredetről („retrotópiáról”), mely magába gyűjti és hibridizálja a történelem előtti-

„Megnyílik a kultúra előtti dimenzió”

(John Milius: Conan, a barbár – Arnold Schwarzenegger)

ket, vágyainkat és fantáziainkat. Vagyis vágyunk erre a korra és kísértetiesen ismerősként tapasztaljuk, ugyanakkor elborzadunk attól, hogy itt egy *egész* történe-

lem veshett el, mert hasonlóan a dinoszauruszokhoz, a hiperboreai korban is az emberiségtörténet sérülékenységét, saját kihalásunknak vagy degenerációnknak a horrorisztikus allegóriáját pillantjuk meg. „Láttuk, mint fejlődik ki az ember a majomból, és építi fel Valusia, Kamelia, Commoria fénylő városait és a többi. Láttuk, mint inognak meg a pogány atlantisziak, piktek, lemúrok rohamai előtt. Láttuk, mint emelkednek meg az óceánok, és nyeli el Atlantiszt,

lált terekhez, elhagyott romokhoz kapcsolódik, mint például a *Vasárnyak a holdfényben* című történetben, ahol John Buscema rajzain növényzet és épített terek kusza keverékeként jelenik meg az a titokzatos szigettemplom, mely egyfajta gótikus portálként nyitja meg az átjárást a heterogén idők között. Ez a történet többek között azért is érdekes, mert Howard antropológiájának rasszista vonásait is szemlélteti, hiszen a sziget „démonjai” szoborszerű fekete rémalakok, akik angyali fehér férfiakat áldoznak fel, miközben Conan „kötelező” szörnyellenfele egy emberszerűségében borzalmas sűrű gorilla.

Ebből a szempontból talán *A karma-szin körmök* a legjellegzetesebb darab



az antológiából, hiszen itt felvonul az összes Howardra jellemző (poszt)gótikus, illetve lovecraftiánus toposz. A kissé túlmesélt történetben Conan egy dinoszauruszszzerű lényektől körülvett ősi városba vetődik, ahol két degenerált törzs tagjai, a xotalankok és a tekuhtlik vívznak egymással generációkon átívelő élethalálharcot. A két törzs tagjai – kései jövevények lévén – maguk is idegenek saját városukban, nem ismerik annak valódi természetét, vagyis ott-honosság és az idegenség robbanásveszélyes elegyként sűrűsödik össze a zárt térben, melyet a kinti sárkányoktól és egymástól rettegve képtelenek elhagyni. Az idegen ősiség lappangó jelenléte ebben a klausztrófó térben az emberi vonások lassú elvesztéséhez vezet, degenerációhoz, melyet Howard előszeretettel köt össze a mágiával, illetve a természetfeletti hatalmakkal és lényekkel. A dehumanizáció és mágia közti kapcsolatnak majdhogynem karikatúrisztikus példája *A Koponya-folyó titka*, ahol Sophos nevű várúr alkímista praktikákba kezd, melynek egyik következménye közeli folyó megmérgezésén keresztül a környék lakóinak fizikai deformálása. De Sophosnak két mágikus módszerekkel mutált harci óriása is van, Hanumán és Grandal, akikben egyre halványabban pislákol kitörölt emberi múltjuk.

És itt térünk vissza a kard és boszorkányság dualizmusára, hiszen a mágia okkult technológiája Howardnál mindig az idegen ősiséghez, illetve a „természetellenes” civilizációhoz kapcsolódik, míg a kard a természetes és józan – alapvetően technológia előtti – emberi világ jelképeként működik. Vagyis itt egy nietzschei ihletésű kultúrkritikáról van szó, hiszen a hiperboreai kor magaskulturái és birodalmi Conan szempontjából dekadensek minősülnek. A dekadencia egyik forrása az intellektuális kifinomulás, és az ezzel összekapcsolódó, hiperkulturális tevékenységként felfogott mágia, mely az idegen ősiség felszabadítása miatt az emberi természetet és fizikai kondíciót radikálisan átforgatni képes destruktív hatalom. Conan „barbársága” ebben a kontextusban annak a kultúrától fertőzött tisztaságnak a médiumaként jelenik meg, melyben az élet vitális dinamikája és a szellemnek a szervetlen világ felé tartó halálösztöne egymásnak feszülhet.

Ha picit túl akarjuk feszíteni a gondolatmenetet, akkor úgy is fogalmazhatunk, hogy Conan minden csatájában a szörnyszerűnek látott kultúra és az igazi (vad)ember küzdelme jelenik meg. Miközben ez az ellentét nem áthidalhatatlan, hiszen a Howardhoz hasonló naturista gondolkodók nem feltétlenül az elaggott nyugati kultúra eltörlését várták az autentikus természetitől, hanem egyfajta „reformációt” vagy újjászületést. Itt válik el Howard esztétikai ideológiája Lovecraftétól, hiszen a kozmicista horrorszerező számára elképzelhetetlen volt az emberiség bármiféle megváltása. Az „egészség-nél” mindig ősbibb a „betegség”, hiszen már az emberi faj teremtése is a Nagy Öregeknek köszönhető, vagyis nincsen semmi autentikus az emberben, ami szembe helyezhető lenne a kozmikus idegenséggel. Lovecraft értelmiségi hősei számára az örület és a szörnynyé-válás alternatívája adódik csupán az idegen ősiséggel való konfrontáció során, míg Conan emberfeletti emberisége mindig képes legyőzni az emberen „túlit”, sőt a dekadens kultúrát „belülről” is képes megváltani, hiszen végül egy birodalom királyaként fejezi be heroikus pályafutását.

Ha Conant a kultúrát forradalmasító életerő hőseként akarjuk felfogni, akkor nem tudjuk megkerülni a barbár testképének értelmezését, hiszen a kard hőse a fizikum hőse is egyben, mely az idegen ősiség testet deformáló vagy testetlen erejével áll szemben. *A Conan kegyetlen kardja* számos eltérő értelmezést ad ezzel kapcsolatban, hiszen itt van például Barry Windsor-Smith már-már légiesen atletikus és lírai fiatal titánja, aki *A fagyóriás lányában* szinte egybeolvad a mitikus táj kietlen fenségével. John Buscema „kimériája már egy idősebb, viharvertbb képű, drabális erőszakfő, egy anatómiai szuperformába öntött élő tömeg, méltóságáteljes, masszív, megállíthatatlan és fenyegető, hercegnők egyetlen álma, feketeszívű kutyák és gonosz varázslók rémképe.” (Rusnyák Csaba: *Szemképrázttató bevezetés a kimmériai barbarizmus alapjaiba* – <https://geekz.444.hu/2018/11/22>) De aztán itt van Boris Vallejo is, aki a „drabális erőszakfőből” egy részletesen kimunkált fizikumú, szoborszerű testépítőt faragott ki, mely értelmezés a filmek miatt mértékadóvá vált

Schwarzenegger-váltohoz áll a legközelebb. Az utóbbi típusban érezhető egy furcsa paradoxon, miszerint ez a páncélosított testkép valójában épp az ellentéte bármilyen természeti nyersességnek, hiszen a nyolcvanas évek férfitest-ideáljaként megjelenő body builder egy hiperkulturális testfelfogást közvetít. Legalábbis abban az értelemben, hogy a testépítő a rendelkezésre álló kémiai és technológiai eszközök segítségével alakítja ki önmagát, vagyis egyfajta posztumán biokiborgként fogható fel. A nyolcvanas évek fantasy és posztapokaliptikus barbárjaiként fellépő testépítő koloszusok (lásd *Barbár fivérek*, 1987) már nagyon távol állnak a Howard-féle testeszménytől, hiszen épp annak a dekadens technológiának és „művéségnek” a teremtényei, melyet Conan meghalad, vagyis több közülük van a Hanumán és Grandal-féle meggyalázott monstroomokhoz.

Az egyik személyes kedvencem az a *Conan, a barbár* mozifilmbe is bemutatott, de eredetileg a *Szülessen boszorkány!* című történetből származó jelenet, ahol a foglyul ejtett Conant keresztre feszítik a sivatagban, de ereje még ekkor sem hagyja el a barbárt, és leharapja a testére rászálló keselyű fejét. John Buscema egy egész, rendkívül drámai oldalt szentel a jelenetnek, ahol Conan félőre tekintete és a szájából kilógó keselyű agonizáló pillantása úgy villan össze, hogy ezzel valóban megnyílik egy kultúra előtti dimenzió, ahol az emberi és állati egy közös határeseményben keveredik össze. A határesemény rituális jellegét a keresztre feszítés is felerősíti, noha itt egy olyan elveszett időben vagyunk, ami nem ismeri a keresztiség misztikumát, de mi mégis visszavetítjük rá. Vagyis Conan egyfajta Jézus előtti Jézusként támad fel a saját idők közötti idejében, de ezt a feltámadást nem valami transzcendenciának, hanem saját emberfeletti életerejének köszönheti. Ez az életerő nem csak emberi, hiszen közös a keselyűvel és a vadakkal, a természet egészével, de mégis képes emberi formát is öltetni. És ez a „forma” Conan, aki – történelem nélküli kimmériaként – még nem tudta eltéríteni magát ettől a közös eredettől. •



TRÓNOK HARCA

LADY MACBETH A SÁRKÁNYOK ELLEN

GREFF ANDRÁS

A TRÓNOK HARCA SOROZAT NYOLC ÉVADÁN ÚGY SÜVÍT KERESZTÜL A KORSZELLEM, A KATASZTRÓFA ELŐÉRZETE, HOGY ABBA BELE LEHET REMEGNI.

Évezredek óta ez a legnagyobb fenyegetés, amivel szembenézünk.” David Attenborough, a természetfilmzés becsületes matuzsáleme ezekkel a vészjósló szavakkal nyitja a BBC nemrég bemutatott, az ő hangjával kísért dokumentumfilmjét, amely a klímaváltozás civilizációroppantó súlyáról kívánja meggyőzni a publikumot. A feszültségterhes mondat azonban az évtized két legnépszerűbb, kikerülhetetlen kulturális jelenséggé terebélyesedett fikciós tévésorozatában is feltűnés nélkül elhangozhatott volna – sőt némiképp eltérő formában, de azonos tartalmat hordozva alkalmasint el is hangzott. Pedig sem a *The Walking Dead*nek, sem pedig a *Trónok harcának* nem a globális felmelegedés a tárgya – mégis, ha azt hisszük, hogy átütő sikerüknek semmi köze sincs ahhoz, amire az Attenborough-idézet utal, akkor éppúgy nem tudunk mi semmit, akárcsak Havas Jon Deresből, akinek fejéhez a *Trónok harca* nyolc évada során úgy három-négy epizódonként hozzávágták ezt a szolid sértést.

Mindkét sorozaton úgy süvít keresztül a korszellem, hogy abba bele lehet remegni. Gondoljunk akár a klímapiánikra, akár a migrációs krízisre vagy a 2008-as gazdasági válságra és utóhatásaira az általános egzisztenciális bizonytalanságtól az értelem ellenében megválasztott varázsló-vezetőkig, a nyugati világ minden szegletében tanácsstalanságra és az egyetemes katasztrófa rémétől való rettegésre bukkanunk. A kései, túlrejt szakaszába lépett, üvöltő igazságtalanságoktól és látszólag megoldhatatlan erkölcsi, mentális és társadalomszer-

vezési problémáktól rogyadozó kapitalizmusból ugyan még senki sem látja, merre is nyílna kiút egy élhetőbb világ felé, abban viszont széles körű az egyetértés, hogy a következő szakaszban, gyaníthatóan még a mi életünk során az összeomlás csúfos, véres napjait-éveit kell majd valahogy átvészelni. „Közeleg a tél” – ahogy a *Trónok harca* egyik emblemikus, refrénszerűen vissza-visszatérő mondata szól.

Egy ilyen ingatag világban elemi erővel támad fel ismét a mágia, a mítosz iránti igény, így nincs mit csodálkozni rajta, hogy a korszak két nagyszabású televíziós közösségi élményét olyan amerikai sorozatok kínálták, amelyeket vastagon beburkolnak a fantaszitikum delejes rétegei. A *Walking Dead* posztapokaliptikus miliójét benépesítő zombijaiba világnézetűl vagy társadalmi helyzetűl függetlenül éppúgy bele tudta (és tudja: a sorozat még most is fut) vetíteni mindenki aktuális legmélyebb félelmeit, akár a *Trónok harcában* színre lépő és szintén a teljes civilizációs bukás sötét ígéretét hordozó Másokba (akik lényegében úgyszintén élőhalottak voltak). Ám utóbbi sorozat páratlan népszerűségét hiba volna csupán erre az összetevőre szűkíteni.

SÁRRAL KEVERT VÉR

A 2011 és 2019 között futott, idén tavasszal lezárult, összesen 73 epizódot megélt *Trónok harca* univerzumában volt valami egészen bizsergetően közeli, ami sokkal lényegesebbnek mutatkozott a választott műfaj – a fantasy – mégoly egzotikus rekvizitumainál. A sorozat kitalált, de leginkább afféle alternatív késő-kö-

zépkorinak látszó királyságában és közelebbi vidékein a Mások jelentette külső fenyegetés árnyékában három rivális nemesi család, a Starkok, a Lannisterek és a mindössze két túlélővel, ám jelentős birodalmi ambíciókkal büszkélkedő Targaryenek estek egymásnak, az öldöklő harchoz pedig még egy sor család, klán, kalandor, továbbá különféle klasszikus fantasyteremtő élén három méretes sárkány is csatlakozott. De boszorkányok és jégzombik ide vagy oda, a *Trónok harcában* az ismerősen dágvány-, tyúkól- és pocsolyszagú elemek alapos győzelmet arattak a mesevilág felett.

A sorozat ezt a hitelességet nemcsak a mágikus elemek takarékos alkalmazásával, hanem már a helyszínválasztással is biztosította: az épített vagy épp számítógépekkel programozott díszleteket ugyanis képzelt miliók helyett rendre a létező emberi történelem egyebek mellett Dubrovnikban és Észak-Írországból kiválasztott, kőből és fából eszkábált vagy épp a természet által évszázadok során kialakított környezetébe illesztették. Nem Középfölde hangsúlyosan másvilági falvacskáiban és bányáiban járhattunk tehát, hanem lényegében hazatértünk egy olyan korszakba, amely már kellően civilizált, így nem túl távoli és idegen a mai nézőnek, de amelyben a napjainkat meghatározó viszonyokhoz képest az emberek csak tizedannyira leplezték az ösztönüket. A *Trónok harca* hírnevéhez nagyban hozzájárult, hogy epizódjaiban olyan kivételes lendülettel ölte, kínoztak, csaltak, raboltak, zabáltak és párosodtak (akár egészen közeli rokonokkal is), mintha mindig épp utoljára kelt volna fel a Nap a királyi birodalomnak otthont adó Westerosban. A testek e sajátos mozgásaihoz pedig a szellem vibrálása is alkalmazkodott. A sorozat csodálatos rezonőrfigurái, kifinomult vagy épp tenyeres-talpas, botcsinálta filozófusai (Tyrion és Cersei a Lannister-házból; Ser Bronn és Sandor Clegane, a két karizmatikus zsoldos; vagy Lord Varys, a metszően intelligens eunuch tanácsadó) illúziótlan, a szó létező összes értelmében fájdalmas tapasztalatok során érlelt szemléletük segítségével alaposan szembementek a XXI. század meghatározó önvédelmi mechanizmusaként felismerhető reflexszerű félrenézéssel, és az embert számító, önző, vesztélyes és vágyvezérelt féltő-ösztönlénynek festették



le sziporkázó dialógusaikban. Mi sem természetesebb ezek után, hogy a sorozat az egyik leglényegesebb konfliktus, vagyis az őszülő uralkodóosztály és az ifjú (tényleges vagy csak átvitt értelemben) trónkövetelők küzdelmének bemutatásakor is büszkén recsegett a diszszonáns hangokat: Joffrey Baratheon, a vadállatiasan romlott gyerekkirály vagy Daenerys Targaryen, a végül tömeggyilkossáig eljutó királynőjelölt-forradalmár sorsa nem sok kétséget hagyott afelől, hogy a *Trónok harca* mit is gondol a mindenkori új generációkba vetett remény idealizmusáról. Azt pedig, hogy a sorozat világszemlélete mindezzel együtt sem fordult át sivár, csontszürke nihilizmusba, bátran felvéshetjük a *Trónok harca* valódi bravúrjai közé. Akár egy egész kontinens, akár csak a család vagy egyszerűen csupán önmaguk sorsa izgatta is őket, a sorozat szereplői mind aktív, cselekvő individuumokként próbáltak igazítani valamit a maguk rémes világán, amiben élniük adatott.

De kétségtelenül nem a humanizmus volt az úr Westerosban: a sorozat egyfajta perverz, szadomazochisztikus vágybeteg-jesítéssel mindenekelőtt az emberi lények nagyon is létező éjszakai oldalának felmutatásában

jeleskedett, méghozzá igen változatos alakzatok sorba rendezésével, amihez tengernyi karakter állt a sorozat mindenkor kreatív erőinek rendelkezésére. A *Trónok harca* ugyanis nem maroknyi főszereplővel, hanem a sorozatok történetének talán legkiterjedtebb *ensemble cast*jével dolgozott: a nézőpont tizenegynéhány döntő jelentőségű, sokrétű figura és a mellettük sertepertelő hatvanhetven-száz nem kevésbé érdekesen megformált mellékkarakter között hullámzott egy térben és időben is nagy távolságokat átfogó elbeszélésben. Egyik legérdekesebb és talán legmaradandóbb vonása pedig éppen az volt, ahogyan magába tudta zárni az ütemesen múltó időt. Kifejezetten nagyszámú izgalmas karaktert ugyanis láthattunk azért már egyéb sorozatokban is (a *Drótban*, a *Deadwoodban* vagy a *Lostban*), de az idő a *Trónok harca* szereplőin végezte el leglátványosabban megfékezhetetlen munkáját. Évadról évadra mélyültek a ráncok, nővé és férfivá cseperedtek a gyerekek, ahogy a figurák viselkedését – nevetését,

„Közeleg a tél”

(Michel Huisman, Peter Dinklage, Emilia Clarke, Nathalie Emmanuel, Iain Glen)

szófordulatait, fegyverhasználatának módját – is alaposan átformálták az évek alatt megszerzhető tapasztalatok. Richard Linklater több

mint egy évtized során forgatott *Srácok*ának kivételes varázslata járta át a *Trónok harca* epizódjait is: a megtalált és fel is mutatott idő ellenállhatatlan, megszédítő ereje.



KARD, VARÁZSLAT – ÉS SZOKNYÁK

Ugyanakkor az idő a szó egy másik, korszakot jelölő értelmében is rajta hagyta a nyomát a *Trónok harcán*. A sorozaton kívüli világ, a velünk kortárs, eleven hétköznapi valóság ugyanis egy döntő ponton biztosan alaposan belebeszél a Hét Királyság hőseinek toborzásába. A korszak emancipatorikus mozgolódásaitól aligha függetlenül a sorozatban szokatlanul nagyszámú fajsúlyos, nem vagy távolról sem csak a férfiakhoz fűződő viszonyuk segítségével jellemzett nőalakot lehetett látni cselekményformáló szerepben. Mindenféle színben feltűntek: volt köztük nemes, mint Tarth-i Brienne, a leendő lovag; kíméletlen, de erkölcsében megingathatatlan, mint a profi bosszúállóvá cseperedő Arya Stark; velejéig romlott és éles eszű, akár a sorozat Lady Macbethje, a családjáért bármire hajlandó Cersei Lennister – és így tovább. Ennyiben tehát a *Trónok harca* tudott az elmúlt húsz évben alaposan



megváltozott nézői igényekről, és meg is felelt azoknak, sőt egy lépéssel talán tovább is ment, amennyiben a betetőző évadok végső konfliktusainak abszolút középpontjába kizárólag nőalakokat állított. Ugyanakkor a sorozat szemléletétől nem volt idegen a fájdalmasan avított tárgyiasítás sem, ami különösen az első néhány évadban lehetett szembeötlő. Ezekben a különféle nőalakok ha kellett, ha nem, újra és újra megszabadultak a ruhájuktól, hogy közhelyes beállításokban fedjék fel ódivatúan szexista szempontok szerint kiválasztott, egy Helmut Newton-fotó aktmodelljeit idézően makulátlan felépítésű, az ábrázolt brutális, véres-szutykos ántivilágban is szögmérvével-vonalzóval igazított szőrzetű testüket. Lehet persze azt mondani, hogy ezt a fajta önkéntelenül parodisztikus ábrázolásmódot a *Trónok harca* mintegy házon belül örökölte, hiszen ugyanez az ízlésficam jellemezte korábban az ezredforduló utáni népszerűbb, akciódús kosztümös szériák közül például a *Rómát* és a *Borgiákat* is, ez azonban sovány vigasz, főleg annak fényében, hogy ez a bornírtan szépeltő meztelenkedés lendületesen szembemasírozott a sorozat általános vezérlőelvét adó nyersen realista szemlélettel. A negatív kritikái és rajongói visszajelzések, valamint a társadalmi közbeszédet az évtized második felében egyre meghatározóbban alakító feminista mozgalmak hatására azonban a *Trónok harca* végül szakított ezzel a gyakorlattal, és a sorozat utolsó három évadából gyakorlatilag nyom nélkül száműzte az indokolatlan, infantilis pucérokodást, ami vastagon aláhúzza, mennyire együtt mozgott ez a látszólag megnyugtatóan távoli valóságot ábrázoló sorozat a nagyon is reális mindennapok történéseivel.

BÚCSÚ A KÖNYVEKTŐL

A kérdés, hogy a *Trónok harca* erényei és botlásai mindenekelőtt kinek a számlájára is írhatók, nem könnyű kapásból határozott választ adni. A sorozat egy amerikai fantasyszerző, George R. R. Martin 1996-ban útjára indított és az évek során szép lassan elismerésre méltóan népszerűvé vált regényfolyamának, öt vaskos kötetnek az adaptációja, mely munka oroszlánrészét két, a 2000-es években a filmkészítés univerzuma felé gravitáló amerikai



prózaíró, David Benioff és D. B. Weiss végezte el. Egészen addig a pontig, amíg volt miből dolgozniuk: mire ugyanis a sorozat a hatodik évadjához ért, elfogytak a könyvek, a történet viszont befejezés nélkül maradt – az ezzel kecsegtető két (vagy több) zárókötetel Martin ugyanis mindmáig adós. Vagyis a *Trónok harca* utolsó három (illetve az ötödik évad bizonyos részletei miatt inkább három és fél) évada már a Benioff/Weiss szerzőpáros autonóm alkotása, amelyet ugyanakkor nemcsak az addigi előzmények, hanem az alapkönyvek írójának számukra átnyújtott vázlatpontjai is keretek közé szorítottak. Ezen keretek szétfeszítésére a sorozat két éceszgébere látványos erőfeszítéseket tett aztán, kétes eredményekkel – de ne rohanjunk ennyire előre.

Ha a létező könyvfolyamat összevetjük azzal, ami a sorozatban látható volt, akkor a *Trónok harcában* az évtized egyik legbiztosabb kézzel irányított adaptációs projektjét ismerhetjük fel. Bizonyos szempontból a Benioff/Weiss páros előtt ki volt köveze az út, amennyiben a sorozat két legnagyobb ütőfegyverét, vagyis a könyörtelen világszemléletet (amelyhez a meghatározó szereplők mellbevágó, kiszámíthatatlan haláljelenetei és az ezzel járó "bármí megtörténhet" hangulat is szorosan hozzátartozott) és a háromdimenziós, egyénített beszédmódot, emlékeztető, élénken színes és szagos figurákból összeálló szereplőseeret teljesen készen vehették át a könyv-

„Végtelenül örömtelen győzelem”
(Kit Harrington)

oldalokról, de mint megannyi félresikerült adaptáció mutatja, egy ilyen szerencsés tény önmagában még egyáltalán nem garantálja a jegyet az adaptáci-

ós mennyországba. A tévésorozatot alkotói viszont alapos munkát végeztek. Mindegyik elismerésre méltó tehetséggel választották ki azokat a – javarészt angol – színészeket, akik olyan hitelességgel voltak képesek elfészkelni magukat a rétegzetten megírt figurák sok sebet kapó bőrében, mintha mindig is erre készültek volna. Egy számottevő és a világsikerhez alighanem elengedhetetlen módosítást pedig már a szereposztás során is elvégeztek: a sorozat néhány kulcsszereplője, mindenek előtt Tyrion, Cersei és Varys, de említhetnénk az egyik legizgalmasabb karakterívű, a brutális felszín alatt klasszikus Bildungsroman-hóstit rejtegető Sandor Clegane-t is, a könyvekben megismert változatokhoz képest egy diszkrét, de eltéveszthetetlen árnyalattal ugyanis *vonzóbbak* lettek – értve ezen úgy az őket játszó Peter Dinklage, Lena Headey, Conleth Hill és Rory McCann fizikai adottságait, mint a szakmai hozzáértésükből eredő tömény, sűrű jelenléteket. És bár a főbb szereplők közötti, fejezetenként eszközölt nézőpontváltással Martin kétségtelenül határozott vonalakkal vázolt útmutatót adott a sorozatkészítők kezébe az epizódok elbeszélési technikájának kidolgozásához, a magas színvonalú, jó tempójú jelenségek hosszú sorát eredményező sűrítés



vagy épp bővítés már mindenképp az ő arányérzéküket dicséri. A sorozat első számú alkotói dialógusokat tömörítettek, figurákat formáltak újjá, cselekményszálakat szőtték hosszabbra és karaktert kreáltak úgy, hogy közben hűen őrizték az eredeti szöveg szellemiségét.

Legalábbis így volt ez az elején. Kévsorozat esetében volt ugyanis annyira feltűnő, hogy valami számottevően megváltozott az alapokban, mint a *Trónok harca* esetében a hatodik évad után. Más lett a rezgésszám – de a *Trónok harca*t figyelemre méltó módon nem a nagyon sokadik állomásukig elvergődő széniák, franchise-ok triviális betegsége, a mintegy genetikai adottságként a DNS-ükbe kódolt *kifáradás* ingatta meg, hanem markáns elbeszélési sajátosságai vezették neki a falnak. Hiszen bár a tévés változatot a regényekhez képest kevésbé jellemezte a komótoság és az oldalirányú terjeszkedés, azért a sorozatban mélyen benne járva így is nyilvánvalóvá vált, hogy ha célirányos narratívát követünk is, az a bizonyos cél még mindig egy nagyon, de nagyon távoli, homályos partvidéken rejtőzik. A sorozat szereplői negyvenötven epizód után is vidáman élték életüket (vagyis öltek, csaltak és kínoztak), de míg sivatagokat, veszélyes vizeket és könyörtelen jégvilágokat is keresztül-kasul bejártak, legföljebb egy vagy két centivel kerültek közelebb két legfőbb életproblémájuk, vagyis a jeges zombik jelentette halálos fenyegetés és az ádáz trónviszály megoldásához.

Amikor Benioff és Weiss kifogyott a könyvekből, ezt a problémát érthető módon mihamarább orvosolni kívánták. Először is felpörgették a tempót, amivel sikeresen megakadályozták ugyan, hogy a cselekmény végképp zátonyra fusson, ez azonban a sorozat leglényegéhez tartozó, valószerűsítő fogások részbeni feladásával járt. Míg például a nagy földrajzi távokra irányuló utazások korábban jó néhány epizódnyi időt elvettek a szereplők és a nézők életéből, a váltás után hirtelen mindössze néhány jelenetnyire rövidültek, ezzel párhuzamosan pedig ritkábbá váltak a karakterjellemezők elmélyítését, egy-egy kulcsfordulat hitelesítését szolgáló, ráérősebb passzázsbetétek. Mindeközben pedig a végre-valahára karnyújtásnyira került célszalag bővítésében beengedték a sorozatba a pongyola hollywoodi zsánerfilmek összes típus-hibáját: az utolsó két évadban kaptunk deus ex machinát, nagy lendülettel, sokat

sejtetve felfestett, majd a semmibe hajított motívumot, csakis a forgatókönyvírók aktuális igényeiből következő, ennek megfelelően tetszés szerint változtatható karakterjegyeket, illetve a korábban következetesen mozgatott figurák helyén merőben szövetidegen cselekvéssorokat végző szereplőket. Hogy a *Trónok harca*ról még így sem lehet állítani, hogy a záró szakaszára kifejezetten gyenge nagyepikai próbálkozássá sápadt volna, abból következik, hogy még egy ennyire irodalmias erényeket csillogtató sorozatban sem csak az írás minőségén állt vagy bukott minden.

WILLIAM WALLACE GYERMEKEI

Sártenger, patakvér, trónviszály és züllesztés egy sereg atavisztikus télszörnyeteg és három lidérces sárkány árnyékában. Ha azt állítjuk, hogy amennyiben a Polanski-féle, goromba erőszakjeleneteit közvetlen közelből láttató *Macbeth*-be belecsúsztatjuk a *Sárkányölő* lathyak mesevilágának magisztrális főmonstrumát, úgy formai oldalról máris megtaláltuk a *Trónok harca* forrásvidékét a film-történetben, akkor leegyszerűsítettük ugyan a képet, de mindenképpen elvégeztük az alapvető tájolást. Már csak abból a szempontból is, hogy a *Trónok harca* rendezői (operatórei, vágói és stílárius jellemezőinek egyéb felelősei) legjobb pillanataikban nem az autonóm teremtés, hanem inkább a szintézis bajnokai voltak. Ezt persze nem a hosszadalmas kerekasztal-tárgyalásokon és a szintűgyű bágyszatóan neutrális stílusban láttott ide-oda vonulásokon, hanem sokkal inkább a sorozat valószínűleg legmaradandóbb pontjait adó, csekély számú, ám annál nagyobb szabású csatajelenetnél lehetett tetten érni. Két rendező epizódjait érdemes kiemelni. Az egyik Neil Marshall, aki *A kilencedik légió* című kosztümös játékfilmjének őriöngésig fokozott, de az epileptikus vágással sosem a koreografáltság hiányát elfedni igyekvő mérsárlásjelenetei révén kerülhetett be a körbe, a másik pedig az inkább tévés profiként jegyzett, bár egy mozis akció-sci-fi (Végrehajtók) is maga mögött tudó Miguel Sapochnik. Kettejük szívdobogatóan intenzív, a *Gyűrűk ura*-féle szuperprodukciónak szintjét el nem érő, de azok mögött a látványteremtésben csak kevés lemaradó epizódjai (*Feketevíz*, *A Fal őrzői*, *Fattyak csatája* és *A hosszú éjszaka*) lényegében minden akciódúsabb szándalos kalandfilmből és ráadásaképp

még néhány XX. századi csapást ábrázoló háborús moziból is kiszippantották a céltudatos tömegmozgató, a kavargó közelképek, az ostrom előtti grandiózus nagytalok, az atmoszféráfokozó árnyhasználat (a *Fattyak csatáját* leszámítva mindegyik epizód éjszaka játszódik), valamint a nézők magabiztos térbeli orientációjának mesterfogásait. És ha nem tudtak is érzékelhetően továbbhaladni azon az ösvényen, amelyet *A rettenthetetlen*, a *Mennyei királyság*, a *Káosz*, *Az örület határán* vagy a *Ryan közlegény* vágott a számukra, tévés viszonyok között mindenképpen kimagasló teljesítményt nyújtottak. Sőt: a merészen árnyékos *Hosszú éjszakában* Sapochnik végképp fittyet mert hányni a médium szabta keretekre, amikor határozottan egy igazán nagy vászon képzetéhez igazította az általa irányított jeleneteket, hogy ezzel a gesztussal létrehozza a *Trónok harca* talán (a sorozatok világában) leginkább előremutató epizódját.

A nagy – lovas, gyalogos és tengeri, köerődítmények és jégfalak közelében zajló – csatákon túl inkább csak arcok képei maradhettek meg bennünk – ebben a sorozatban az első osztályú színészgárdát mindvégig, még az igencsak egyetlen utolsó évadban is nagyon magabiztos kézzel vezették. És a végtelenül stílusos, de hiánytalanul funkcionálisnak ható kosztümök is minden apró szegletben kiemelkedőek voltak – ami egy világfestést célzó sorozat esetében igen fontos tényező. A *Trónok harca* nézői érezhették a kardok markolatának hűvösét, a bőrövek és a súlyos páncélatok szagát, a lefröccsent sár és vér nyirkos érintését. És a végén megérezhették azt is, hogy milyen egy igazán, végtelenül örömtelen győzelem. A gonoszok feje sárba hullt, és mintha a könyörtelen monarchia is tett volna egy szerény lépést egy elviselhetőbb föderalista berendezkedés felé, de nemcsak az áldozatok iszonyatosan magas száma keseríthette meg a túlélők szája ízét. Hanem annak sejtése is, hogy az árnyak, amelyekből bármikor kinyúlhat a nyakuk felé egy törre kulcsolt kéz, bizonyosan nem hagyták el a fenséges birodalmat. Valahol a végeken pedig még most is ott röpköd az egyik sárkány. Westerosban nem aludhat senki túl nyugodtan, de ezzel mi, nézők is ugyanígy vagyunk. •



TETEMREHÍVÁS

BEREGI TAMÁS

A TRÓNOK HARCA ÉS A FANTASY FILMEK VILÁGKÉPE.

A fantasy műfaja valamikor a huszadik század elején született meg a romantika és a viktoriánus korszak nagy álmozzói, E.T.A. Hoffmann, George MacDonald, William Morris, Lewis Carroll hol utópisztikus-idealista, hol ópiummámoros-szürreális meséi nyomán. Tolkien és Robert E. Howard kezei alatt formálódott aztán meghatározó irányzattá az epikus és a hősi fantasy. Frodó, a hobbit, az érzékeny és melankóliára hajlamos Európa szülőtte és Conan, a barbár, a szofisztikáltnak épp nem nevezhető amerikai fenegyerek különbözőnek egymástól, mint víz és tűz, egyben azonban mindenképp hasonlítanak: Joseph Campbell *Az ezerarcú hősének* útját járják végig.

A fantasy film a nyolcvanas években élte kamaszkorát. Hogy felnőjön, először el kellett szakadnia az ötvenes és hatvanas évek heroikus-mitologikus filmjeitől, melyekben antik meshősök, Herkules, Szindbád, laszón vívták csatáikat a tűző mediterrán napon Ray Harryhausen stoptrükkös hidráival, csontvázaival, hárpíáival, bronzisteneivel. A felnövés részben a D&D műfaj térhódításának, részben a trükk-technika fejlődésének, részben a *Csillagok háborúja* sikere nyomán újjáéledő filmes mesenarratíváknak köszönhető. Az út olyan alpműveken át vezetett, mint például Ralph Bakshi csonkán maradt animációs Tolkien-adaptációja (*A Gyűrűk Ura*, 1978), a Disney méltánytalanul elfeledett, meglepően nyers, sőt helyenként naturalisztikus *A sárkányölője* (Matthew Robbins, 1981), John Boorman Wagner műveit és a viktoriánus festészetet megidéző monumentális *Excalibur*-ja (1981) az Arnold Schwarzenegger izmait fetisizáló és a heroikus fantasy film iskolapéldájának számító *Conan, a barbár* (John Milius, 1982), a műfajt a családi filmmel ötvö-

ző *Végtelen történet* (Wolfgang Petersen, 1984) illetve a báb-animációs műfajjal keverő *A sötét kristály* (Jim Henson - Frank Oz, 1982) és a *Fantasztikus labirintus* (Jim Henson, 1986), a dark fantasy egyik előképnek tekinthető, Tom Cruise főszereplésével készült *Legenda* (Ridley Scott, 1985), vagy a fantasyt a vígjáték felé terelgető bájos *Willow* (1988, Ron Howard). A kilencvenes évek meglepően gyér termése után egészen a kétezres évekig kellett várni, hogy Peter Jackson *A Gyűrűk Ura* trilógiájával lendületet kapjon az epikus fantasy film és mozivászonra kerüljenek az olyan további klasszikus regények is, mint például a C. S. Lewis féle *Narnia Krónikái* (Andrew Adamson: *Az oroszlán, a boszorkány és a ruhásszekrény*, 2005), vagy az Ursula K. Le Guin-féle *Szigetvilág*-ciklus (Goro Mijazaki: *A Földtenger varázslója*, 2006). A *Harry Potter*-sorozat sikere nyomán születő családi fantasy filmek közé sorolható *Az arany iránytű* (Chris Weitz, 2007) az állatmeséket, fabulákat is megidézte, miközben a steampunk műfaj felé kacsingatott. *A faun labirintusa* (Guillermo del Toro, 2006) ugyanakkor inkább a dark fantasy felélesztésére tett kísérlet. De a színes műfaji kavalkád jegyében a kétezres években egyre népszerűbb lett a *urban fantasy* (Timur Bekmambetov: *Éjszakai őrség*, 2004), hogy az olyan nehezen besorolható filmekről már ne is beszéljünk, mint a romantikus tinifilmek, vámpírfilmek és az urban fantasy keverékének tekinthető *Alkonyat*-trilógia.

A közel fél évszázados fejlődés és az egyre átláthatatlanabb műfaji kavalkád ellenére a hagyományos értelemben vett hősi és epikus („high”) fantasy tulajdonképpen nem sokat változott az évtizedek során. Mintha csak a múltba, vagy a képzelt múltba révedés, az eszképzizmus kizárná a progresszió lehetőségét is. Jó

és rossz, fény és sötétség, barbár és a civilizált (vagy még barbárabb), fehér és fekete mágia csap össze, miközben a főszereplő végigjárja az ezerarcú hős útjának főbb stációit. A vonakodó, gyakran traumatizált karakternek a kalandrahívás (1.) ellenére eleinte esze ágában nincs kimozdulni békés kis világából, ám az ösztönös visszautasítást (2.) követően mégis elindul (3.) és a beavatás (4.) során, természetfeletti erők (5.), illetve különféle totemisztikus erejű állatsegítők (6.) közreműködésével győzedelmeskedik, megdicsőül, majd visszatér (7.). Campbell régmódinak tűnő, antik mítoszok, Freud, Jung és Frazer elméletein alapuló terminológiája a mai napig ráhúzható a műfaj legtöbb alkotására. Ez így is van jól: a nagy műfaji zagyvaságban és a nagy káoszban, amit a huszonegyedik század hozott, kevés nagyobb érték van annál az állandóságnál és biztonságnál, amit a hagyományos mesék teremtenek meg.

Valószínűleg nem véletlen, hogy ezt a hagyományt végül nem is egy mozifilm, hanem egy tévéfilm sorozat rúgta fel. Az epizodikus építkezés egyrészt lehetőséget teremt olyan aprólékos világ- és karakterábrázolásra, ahol a hangsúly már nem a heroizmuson van, hanem az emberi gyarlóságokon, a történelmi kullisszák mögött zajló hatalmi harcokon, politikai manővereken, generációs traumákon, apákról fiúkra öröklődő frusztrációkon és ahol végső nagy kép millió kis mozaik összekapcsolódásával áll össze. A tévé lehetőséget ad emellett egy olyan felnőtt tartalom kibontására és olyasfajta naturális ábrázolásmódra is, ami egy mozifilm esetében elképzelhetetlen lenne.

A NAGY DANSE MACABRE-SHOW

A Trónok harca-sorozat tulajdonképpen egyetlen, fantasy díszlet mögé bújtatott hatalmas reality-show. A versenyzők: királyok, hercegek, nemesivadékok, fattyak a Hét Királyságból nevezhetnek, a vetélkedő célja pedig a Vastrón elnyerése. A show-mesterek, David Benioff és D.B. Weiss epizódról epizódra különféle fizikai és morális kihívások elé állítják a versenyzőket. Ha azok átmennek a próbákon, továbbjutnak a következő epizódra, sőt, talán a következő évadra is. Ám ha rosszul döntenek, hamar elbuknak. Egy-két hiba talán még belefér, de a



halmozott hibákért, a valóságshow szabályai szerint kizárás jár.

A kizárás a *Trónok harca* világában egyenlő a szörnyű halállal. A sorozat szó szerint fetisizálja a kínhalált, a Hét Királyság birodalmában Thanatos ural mindent. Átszövi a mindennapokat, a valást, a próféciaikat, az álmok birodalmát, a szexet és a szerelmet is. A *Trónok harca* első néhány évadja a fantasy és a *torture porn* egyedi házasításából született, ebből a szörnyű világból még Conan is hanyatt-homlok menekülne, pedig ő aztán a meztelen hús és a meztelen kard gyermeke. Mintha az Arcnélküli Emberek által imádott Sokarcú Isten igazgatná az egész show-t, mintha Benioffék az ő számára építenék nekrofil panoptikumukat a levágott fejekből, megcsonkított és elszenesedett testrészekből. Apa a lányát, fiú az apját, hősszerelmes a kedvesét, fivér a fivéréét gyilkolja le, nem létezik semmiféle tabu ebben a világban. Ha elbukta, de életben hagytak, talán az a legnagyobb büntetés, ahogy azt a harmadik évadban láthatjuk, a szadista Ramsay Bolton karjai között fokozatos Reek-ké degenerálódó Theon átváltozásán keresztül.

Hogy mégis egyetlen nagy, kegyetlen játékról van szó, azt minden rész elején az eszünkbe juttatja az angol cím (*Game*

of Thrones), valamint a főcím alatt futó animáció is: a pásztázó kamera előtt 3D-s makettek emelkednek ki a térképből, mintha csak egy számítógépes stratégiai játék részesei lennének, ahol felülről, kívülről, a mindenütt jelenlévő isten szemével figyeljük az eseményeket. Ez a külső perspektíva az, amely alkotói részről ilyen végtelenül cinikussá, befogadói részről pedig ennyire nehezen elviselhetővé teszi a sorozat első néhány évadát. Kedvenc karaktereink már-már véletlenszerűnek tűnő, kiszámíthatatlan legyilkolásával Benioffék teljesen elbizonytalanítják, sőt, voltaképp megerősokolják a nézőt, akinek két választási lehetősége marad: vagy ellenkezik és menekül a show-ból, vagy hagyja, hogy a kiszámíthatatlanul meanderező történet vigye, amerre viszi, ezzel azonban kénytelen lesz eltolni magától pszichológiailag a karaktereket is. A Benioff-féle kiszavazó show az első évadokban gyakorlatilag a Tinder logikáját követve jobbra és balra húzogatja a karakterlapokat: egy mozdulat, és a szereplő örökre törlődik az emlé-

„A világ kibillent harmóniáját kell visszaállítani”

(Matthew Robbins: Sárkányölő – Yolande Palfrey)

kezetből, egy Like, és jó eséllyel továbbjutott a következő fordulóra. (Szuperlike nem létezik ebben a világban.)

A *Trónok harca* a high fantasy jól ismert angolszász elemeiből építkezik: kasté-

lyok, lovagok, jó és gonosz sárkányok, boszorkányok, óriások, varázserejű fegyverek, próféciaik alkotják a komponenseket, még ha a mágia csak lassan is szivárog a történetbe. Az első négy évad azonban teljesen a feje tetejére állítja a műfajt. C. S. Lewis és Tolkien a keresztény szimbolikából vagy épp kelta mítoszokból merítették történeteiket, mivel hanyatló világuknak példával akartak szolgálni: hőseik egy magasztosabb eszmében hisznek, Artúr király és Krisztus nyomdokaiban ezért küzdenek, ezért áldozzák fel magukat. Ezek a mesék *A Gyűrűk Urától* kezdve a *Narnia krónikáin* és *A Földtenger varázslóján* át egészen a *Harry Potter*-sorozatig és *Az arany iránytűig* a jó és a rossz harcáról szólnak, ahol a világ kibillent harmóniáját kell visszaállítani, a szerepek pedig a kezdet kezdetén le vannak osztva. Még a mindig magányos és folyton vicsgorogó, sértett óriáscsecsemő, Conan is szeretettel küzdelmében, mely fényt és a barbár közegben nehezen értelmezhető demokráciát hoz Hyboriába.

A *Trónok harca* elődeivel ellentétben nem példával akar szolgálni, hanem épp ellenkezőleg, tükröt kíván tartani korunk elé. Gonosz, cinikus, nihilista





táru elénk, melyhez képest Druon Az *elátzott királyok* ciklusa (Martin egyik ihletője) kedves dajkamese. Ebben a politikai intrikákkal, kicsinyes bosszúval átszőtt sötét közegben, szemben az epikus és a heroikus fantasy egyszerű világával senki és semmi sem fekete és fehér, hanem – ahogy a szerzők fogalmaznak – mindenki és minden szürke.

Csakhogy a szürke mégiscsak a fehér és a fekete kombinációjából áll össze. Benioffék hiába állítják, hogy árnyalt karaktereket teremtettek, szereplők végtelenségig stilizáltak maradnak, csak egy bináris rendszeren belül működnek és csak egy algoritmus részeként értelmezhetők. Ha lebontjuk ezt a rendszert egyes helyzetekre és egyes karakterekre, azt tapasztaljuk, hogy a jó és a rossz, a fehér és a fekete, mint egy kártyalap két oldala, sosem látható egyszerre, nem hat egymásra, gyakorlatilag egymástól függetlenül léteznek. Ettől aztán a váltások sokszor hirtelennek, öncélúnak tűnnek, a drámai helyzetek pedig mondvacsináltak, forgatókönyvízeik. A sorozat ebben is sok hasonlóságot mutat a régi „lapozgató” szerepjátékok, illetve a videojátékok logikájával, ahol a narratívát az „igen-nem”, „jobbra méz – balra méz”, „megölöd-életben hagyd” típusú döntések egymásutánja alakítja. A *The Walking Dead* sorozatról ismertté vált Telltale Games szoftverfejlesztő csapat nem véletlenül adaptálta később sikeres játékká a *Trónok harcát* is, ahol az epizodikus szerkezetű interaktív mozi pont ilyen drámai választások mentén bontakozhat ki. A hat epizód mindegyikében öt olyan helyzet található, ahol a játékosnak szignifikáns döntést kell hoznia: a Telltale szerverein keresztül aztán a játékosok össze is vehetik egymás döntéseit. Ugyanakkor a Telltale fejlesztői sokkal kegyesebbnek bizonyultak Beniofféknál, ugyanis egy „visszatekerés” opció lehetővé teszi, hogy a játékosok a megbánt döntést újrarendelve visszacséveljék a történetet a kritikus pontig. De megemlíthetném a mobiltelefonokon nagysikerű *Reigns* sorozat *Game of Thrones* című stratégiai játékát is, mely túlpontosan kifejezi a sorozat logikáját. A játékos a film valamelyik főhősét kiválasztva kártyalapok formájában elé kerülő bináris kérdésekre válaszol: ha balra húzza a kártyát, elfogadja a javaslatot, ha jobbra, elutasítja azt.

A fantasy filmekben általában fontos szerepet kapnak az állatok, amelyek néhány példától eltekintve (*A sárkányölő* gonosz Vermithrax sárkánya, vagy a *Hobbit*-trilógia zsugori Smaugja) általában a jó oldalon állnak, ősi tudás letéteményeiként, a hős segítőként jelennek meg: ilyen *A vadak ura* (Don Coscarelli, 1982) fekete tigrise, sasmadara és két vadászgörénye, a *Legenda* unikornisa, a Harry Potter-sorozat griffmadara, *Az arany iránytű* jegesmedvéje, a *Narnia krónikái* oroszlánja, a *Sárkányszív* (Rob Cohen, 1996) bölcs és önfeláldozó Darcója, az *Eragon* (Stefen Fangmeier, 2006) utolsó sárkánya, vagy a *Végtelen történet* plüsskutyája és sárkány háziasításából megformált Falkorja. Csakhogy a *Trónok harca* még ezt a tradíciót képes felrúgni. Miután az Éjkirály meggyilkolja Daenerys egyik sárkányát, Viseriont, az állat élőhalottá változva tulajdon teremtője ellen fordul.

Az Éjkirály lassan felemelkedő karja a „kelj fel és járj!” biblikus mozdulatot ismétli meg. Csakhogy az újjáéledésben nincs sok köszönet: barátokból és segítőkől ádáz ellenségek lesznek. A kék tűz, amely Viserion torkából ömlik és lángvágóként metszi el az útjába kerülő felületeket, a halálos show egyik leglátványosabb pirotechnikai kellékévé válik. A jó és rossz sárkányok összecsapása Deres ostrománál a *Sárkányok háborúját* (Courtney Solomon, 2000) idézi, ahol szintén a jó (arany) és gonosz (vörös) sárkányok csapnak össze a mindent eldöntő végső ütközetben.

MIUTÁN LESZÁLLT AZ ÉJ

A *Trónok harca* negyedik-ötödik évadjában történik valami, amitől a sorozat váratlanul több lesz öncélú *torture porn*-showműsornál, sőt, kifejezetten szerethetővé válik, talán még a javíthatatlan romantikusok számára is. Bizonyos szereplők addigra szinte önálló életre kelnek és olyan páncélt növesztenek, amely megvédi őket a további írói önkényeskedéstől. Havas Jon, Daenerys, Jaime Lannister, Arya Stark, Sansa Stark, Samwell Tarly, Tengerjáró Davos, Melisandre, Sandor Clegane, Jorah Mormot, Tarthi Brienne, Bran Stark, Tyrion Lannister konvergáló útjának és az események felgyorsulásának köszönhetően a filmsorozatok itt lesz végre tétje és Deres várának ostroma, az élők és holtak összecsapása olyan, gyönyörűen koreografált, helyenként kifejezetten szívszorító jelenetsorrá

fejlődik, amely még *A Gyűrűk Ura* monumentális csatajeleneteit is felülmúlja. A fantasy film eddigi történelme során mindig kíméletesen ábrázolta az ütközeteket: bár ezrek, tízezrek, százvezrek vesznek el, a történelmi filmmel ellentétben a naturalista halál mindig a kamerák mögött történt. A monumentális csatajelenetek Beniofféknak újra lehetőséget adtak arra, hogy szabadon engedjék szadista hajlamaikat, a naturalizmus azonban itt már egyáltalán nem öncélú.

Miközben a karakterek az előző években gond nélkül gyilkolják egymást, érdekes módon épp a haláltól való kollektív rettegés lesz az, ami hirtelen egyberántja nem csak a Hét Királyságot, de a narratívát is. Az Éjkirály birodalma egyes értelmezések szerint magát a halált szimbolizálja, amely előbb-utóbb mindenkiért eljön. Az öregedéstől, elmúlástól való félelem a mesék, fantasy filmek, misztikus történetek központi témája, a gonoszok tetteinek gyakori motiválója, egyben örülésük egyik fontos okozója Goethe Faustjától és Oscar Wilde Dorian Grayétől kezdve Hóféhéreke mostoháján át a *föltenger varázslójának* Cob mágiájáig és Terry Gilliam 2005-ös *Grimm*-jének boszorkányáig. A *Trónok harcában* teljesen más a helyzet: a halál igazából a jókat fenyegeti, az Éjkirály célja ugyanis a kollektív emlékezetet hordozó Bran életének kioltása. „Ez a halál, nemde?” – hangzik el a filmben. „Felejteti és elfeledve lenni.” Az Éjkirály uralma tulajdonképpen párhuzamba állítható a *Végtelen történetben* megjelenő Semmi-vel: ez utóbbi célja elpusztítani Fantázia világát, az előbbié megsemmisíteni az emlékezetet. Az emlékezés és a fantázia csak látszólag egymás ellentétei, valójában édestestvérek, át-meg áthatják egymást: emlékezés nélkül nincs fantázia és fordítva, a fantázia nélkül sosem lehet teljes az emlékezés sem.

Az Éjjeli Őrség hatalmas jégfala: az élet és a halál közti határmezsgye. Minden, ami a falon túl van, az idegen, riasztó, fenyegető, beleértve az Éjkirály elől menekülő Vadakat is. A migráció Középfölde, Narnia, Fantázia birodalmát is sújtja (egész népcsoportok kelnek útra Szauron és Miraz király meg a Semmi miatt) és hasonló a helyzet a Nagy-Britanniáról mintázott Westerosban is, amely még formájában is idézi a szigetországot, és ahol a Fal szinte geográfiailag is megfeleltethető a barbárok távoltartására



szolgáló Hadrianus-falnak. De eszünkbe juthat a falról *A Nagy Fal* című kínai-amerikai fantasy is (Zhang Yimou, 2016), ahol Matt Damon feladata megmen-
teni a mitikus Kínát a falon túl születő szörnyek újabb, min-
dent elsőpró rohamától. A Fal tehát nem csak élet és halál, hanem civilizáció és barbár világ határát is jelenti a fantasy filmekben és a sorozatban. Számos teória született arról is, hogy a *Trónok harca* Falon túlról, északról közelgő zombihordája, amelyről senki sem akar tudomást venni, tulajdonképpen egyfajta „kifordított” klímaváltozásra is utal: a fagy a küszöbön toporog már, Havas Jonon kívül mégsem foglalkozik vele senki sem. Ebben azért Benoiffék is ludasak, a sorozat nem tudja igazán meggyőzően bemutatni, miféle veszélyt jelenthetne a horda bárkire a westerosiakon kívül.

Az Éjkirály elleni győzelem után jö-
vünk rá arra, hogy mindazt, amit a történet fősodrának gondoltunk eddig, csak mellékcselekmény volt. A játék folytatódik, sőt az utolsó forduló most veszi a kezdetét: a világra a legnagyobb veszélyt nem is a halál, hanem maga az ember jelenti, mégpedig a Vastrónért hadakozó Cersei és Daenerys. Így válik a *Trónok harca* végül két nő adáz viadalává, így alakul át, ez a so-
káig hímsovinisztának láttatott világ két anyakirálynő, az emberi szörnyet

„Győztest nem lehet hirdetni”

(David Benioff és D.B. Weiss: *Trónok harca* – Emilia Clarke és Iain Glen)

ből barkácsolt iszonytató monstrum. Az R. R. Martin regényéhez készített eredeti illusztrációkban egy szikla méretű, göcsörtös trónus szerepel és bár a filmben jócskán redukálták a méreteit, megjelenése így is elrettentő. Hol vagyunk már Zeusz márványtrónjától, melyhez a szivárvány színeiben tündöklő lépcsők vezetnek és amelyet az eget szimbolizáló baldachín fed! A fantasy filmek despotáinak alabástromtrónusa, csontváztrónusa semmi ehhez az amorf fürmedvényhez képest. A szétálló kardok tövisökké válnak, melyek a trónon ülőt is körbeveszik, őt is szörnyé változtatják. Hogyan gondolhatta Daenerys naivan, hogy bőre hófehér maradhat, ha ráül erre a trónra? A Vastrón: Szauron gyűrűjének párdarabja, a hatalom lelket elemésztő erejét szimbolizálja. A Trónt sárkányok tüze forrasztotta egybe és a sorozat végén sárkánytűz is olvasztja el: hasonló véget ér tehát, mint Szauron gyűrűje, amelyet szintén tűz szült, és amely végül Mordor tűzhányójába hullik Gollammal együtt.

A show véget ért: győztest azonban nem lehet hirdetni ebben a verseny-

(Joffrey) nemző Cersei és a sárkányok anyja, Daenerys összecsapásává.

EGY TRÓN MIND FELETT

A Vastrón: legyőzött királyok, uralkodók, lovagok kardjai

ben, hiszen megsemmisült maga a díj is, amiért a küzdelem zajlott. Az új uralkodó, Bran Stark autisztikus tulajdonságokkal bír, aszexuális karakter. De talán pont ez a tulajdonsága a garancia arra, hogy nem ismétli meg adrenalin-túltengéses elődei hibáit és bölcs tanácsadója, Tyrion Lannisterre fog hallgatni a jövőben.

A sárkány tovaszáll, karjai között a halálában megszelídülő Daenerys-szel, miközben Havas Jon, a sorozat talán legszimpatikusabb karaktere szemét lesütve visszakullog az Éjszakai Őrségbe. Eddig talán Campbell hőségének útját követte, csakhogy ebben a világban nincs helye sem a megdicsőülésnek, sem a boldog hazatérésnek, sem pedig a színpadias mennybemenetelnek, az Avalonba vitorlázó Artúr király és a Tündérek földjére távozó Frodó nyomdokain. De tulajdonképpen még annak is örülni kell, hogy maradt ebben a borzalmas világban egy maroknyi túlélő hős, pár ajándékba kapott élet, és legfőképp egy könyvbe zárt történet, amelyet furcsa mód egy lovag, Ser Tarth-i Brienne fejez be. (Pedig Samwell Tarly valószínűleg alkalmasabb lett volna a feladatra...) A történet fennmaradt tehát. De kérdés, átmenti-e a tanulságot az utókornak is, amely felejtésből mindig jeleskedett, okulásból már sokkal kevésbé. •



DOBAI PÉTER

Magyar kereszt

RÉSZLET AZ 1999-BEN ÍROTT IRODALMI FORGATÓKÖNYVBŐL. A TERVEZETT FILM NEM KÉSZÜLT EL. A RENDEZŐ ANDRÁS FERENC LETT VOLNA.

Minden nemzet filmtörténete alatt ott húzódik egy széles telér, az el nem készült, le nem forgatott filmek története, melyről a közönség szinte semmit sem tud, pedig sorsuk nem kevésbé izgalmas, mint az elkészült filmeké.

Az MMA Kiadó leletmentő könyvsorozata, a *Láthatatlan filmtörténet*, nem csak a mindenkor cenzúra bűneinek feltárása miatt fontos, hanem mert rávilágít arra, hogy filmtörténetünk csakis a tervbe vett, de soha be nem teljesült filmekkel együtt lesz teljes. Nem pusztán azért, mert kordokumentum az el nem készült film is, hanem mert ez az árnyékvilág, ez az alternatív filmtörténet cáfolja azt a velejéig dogmatikus ideát, miszerint a történelemben mindig mindennek épp úgy kell történnie, ahogy történt.

A *Magyar kereszt*, Dobai Péter 1999-ben írott forgatókönyve tökéletes példa a láthatatlan magyar filmtörténetből, egyrészt, mert sohasem lett belőle film. Pedig az író igen jól értő filmes, András Ferenc rendezte volna, aki 1988-ban a *Vadont*, Dobainak a szabadságharc leverése utáni önkényuralmi korszakot megidéző nagyregényét filmre vitte.

Másrészt, mert a *Magyar kereszt* drámai súlypontját egy hajdani (1972-es) forgatás közben elkaszált film története adja. A filmbeli „elveszett (sőt a hatalom által ellopott) film”, az *Együtthatók* Dobai Péter második filmrendezése lett volna, a szilenciumra ítélt *Archaikus torzó* (1971) után. „Filmemet félkész állapotában betiltották.” A BBS-ben készülő, a dokumentumfilm, a filmes szociográfiát, a heppeninget, a fikciót ötvöző film sorsát megpecsételte és társadalomkritikája. A május 1-jei felvonulás valahogy nem úgy alakul vásznon, ahogy a kultúrpolitika látni szeretné, a részeg (!) felvonulók elhullajtják a szocializmust éltető transzparenszeket, a Gellérthegy oldalában fiataloknak rendezett koncerten pedig egy provokatívan körülhordozott vörös zászlót koboznak el Dobaiéktól a civilnek álcázott titkosrendőrök.

A *Magyar kereszt* egy elveszett, betiltott nemzedék, a „nagy generáció” sorsát is felidézi. Tényleg „nagy” volt ez a generáció? A kérdés jogos, de kinek címezzük? A művészeknek, a kultúrpolitikának? Nyilván az utóbbinak. Minden nemzedékben ott a lehetőség, hogy maradandót alkosson. Ha hagyják. A „nagy generáció” tagjai a „levegőtlen présből” előbb vagy utóbb nyugatra szöktek, elhallgattak, halálra itták magukat, az öngyilkosságba menekültek, vagy épp behódoltak. A cenzúra – lélekontás.

Lehet-e ott folytatni, ahol akkor abbahagyták velük a játékot, a filmezést, a szerelmet? – kérdi 1999-ben a *Magyar kereszt*. Hiszen a puha diktatúrának vége. A keserű választ Dobai egy szerelmi varázslatba rejtve adja meg: a vidéki remeteségbe visszahúzódott filmbeli rendezőt (Barth) harminc év múltán felkeresi zord magányában hajdani szerelmének lánya (Judith balesetben elhunyt anyjának tökéletes hasonmása), és beleszeret. Dobai „finom szövésű depressziójá”-val megfér a nosztalgia, de nem illik bele a heppiend: ami eltört, soha többé nem ragasztható meg.

SCHUBERT GUSZTÁV

A „SZÍNHÁZ”

Budapest: egy régi romos pincerendszer
Mennyezet nincs. A falak omladoznak, a padló korhadt deszkáin csak pallókon lehet áthaladni. Olyan az egész tér, mint egy lebombázott, szocreál kultúrház vagy egy régen elhagyott, amatőr „kamaraszínház”.

Barth kezénél fogva segíti Judithot. A lány lassan, óvatosan lépked a billegő, félrecsúszott pallókon. Fölréne egy „színpadszerű” dobogóra. Az emelvény, az egész „kis színtér” recseg-ropog valahányszor csak egy lépést is tesznek. Barth arcán szokatlan, mély derű, már-már valami „feszült jókedv”, izgatottság tükröződik. A lány arcán ellenben önfegyelemmel uralt félelem látszik, de a férfi sarkában igyekszik maradni, néha kénytelen belekapaszkodni „vezetője” karjába, nehogy a silány pallókon elvágódjon.

Barth (figyelmesen, szomorú nézéssel körülpillant a romos hodályban, a silány színpadon): Ne féljen, Judith! Hát ez maradt a szocialista realizmusból..., ez maradt a homo sovieticus, a homo kominternicus magyar változatából... Úgy néz ki az egész, mint Hitler kancelláriája Berlin ostroma után...

Judith: Tegezzen végre! Hányszor kértem már! Különben én nem félek... Mi ez a rémes hely? Mire használtátok ti „annak idején”?

Barth (felnevet, baljós nevetéssel): Ez a rom egykor kultúrpalota volt..., underground „kultúrpalota”... Hát nem látszik? Itt mutatták be első színdarabomat..., vagy nevezzük nagyképűen drámának? Anyád játszott benne a főszerepet. Nézd, éppen ott állt, amikor a monológot mondta..., aztán kicsit közelebb jött a nézőtérhez, és akkor ugyanazt a monológot elénekelte... Halász Péter rendezte a darabot, és ő is játszott benne egy szerepet... Egy bátor szerepet! Halász Péter ott állt, abban a falrepedésben... Itt Breznyik állt... Közelében Bálint Pista..., ott, ha jól emlékszem, Szentjóbó Tamás feküdt egy „hordozható lövészárokban”, ahogy ő nevezte azt a művét... Itt meg... (Barth bejárja a dobogót) igen, itt Hajas Tibor állt, Biki... Az ő szerepét is ő maga tervezte meg: felgújtotta önmagát... Aztán szerencsére a megriadt leányok, akik epizódszerepeket játszottak a darabban, tűzoltófecskendőkkel eloltották Hajast, még mielőtt szénné égett vol-

na, mint egy buddhista szerzetes... Itt állt a kamera, mögötte Lugossy István. Volt egy második kamera is, azt Forgács Péter kezelte... Na, és nézze! Itt állt Csengery Adrienne, aki bizonyos időközönként Monteverdi *Poppeájából* énekelt..., mellette a férje, Moldován Domokos... És a fő ember..., igen, itt ült egy karosszékben Erdély Miklós, és olykor beleszólt a rendezésbe, sőt néha még a színészeket is ő instruálta... Itt állt Máté Mari és még néhány egyetemista lány... Itt pedig egy nő állt, anyaszült meztelenül, feszes vigyázzban, fején második világháborús rohamsisakot viselt és részleteket mondott a *Himnusz*ból... És itt, kicsit a színpalak mögé rejtőzve, Bódy Gábor állt, figyelte, mi történik, és néha ő is beleszólt a rendezésbe, a színészek irányításába, sőt, ha jól emlékszem, egy-két fájdalmas strófát Bódy is elénekelt a *Himnusz*ból, bár erre senki nem kérte meg őt... A darabot persze azonnal, másnap betiltották, többeket beidézett a BM, és a darabról készült filmet elkobozták... Mehetünk, Judith!

szentendre

A több nemzedéket reprezentáló, gyűjteményes kiállítás vakító napfényben úszó terméi. Sok honi és külföldi lá-

togató járkál, néha meg-megáll a festmények előtt.

Judith: Nézd! Ott van, azon a falon, kinagyítva a te négysoros versed!

Barth (egy másik plakátot olvas, azon Erdély Miklós bemeszelt fényképe látható): AMI KÉSZÜL, AZ KÉSZ VAN! (nevetve) Milyen igaz! Bár az is lehet, hogy Erdély lusta volt..., nem volt türelme, kitartása befejezni elkezdett munkákat, talán ezért írta le ezt a bölcs mondatot: „Ami készül, az kész van!”
Zsabyay Judith eközben már egy másik vers-plakátot olvas.

Az akadémikusoknak, a humanistáknak
AZ ÖNKÉNTES, A VÁLASZTOTT HATALMASOKNAK
nehéz úgy élve maradni,
úgy élve maradni, ahogy meghalt
Szokratész. (Barth)

A termek tele vannak újjgazdag sznobokkal, alig lehet hosszabban szemlélni a kiállított festményeket. Barth a forgatagban mégis elidőzik egy festmény előtt. Judith odamegy hozzá.

Barth: Ezt a képet Gyarmathy Tihamér festette, a hatvanas évek elején, végén... Akkor persze nem állították ki, romantikus, lendületes absztrakció..., még a címe is szép: *Horizontális áramlás*, 1971. Erőtéljes, mégis

Együtthatók

(forgatás Halász Péter lakásszínházában – Lugossy István operatőr, Dobai Péter, Máté Mária)

„játékos” kép... De hogy került ennyi japán erre a szentendrei kiállításra...? (ezt nevetve kérdi Barth)

(NOTA BENE: erre a kiállításra részben magángyűjteményekből, részben az alkotók műterméből gyűjtötték össze több nemzedéknyi művész – egykor tiltott – festményeit. Ezt kell majd tennünk a film forgatása idején is!)

Judith a kiállítás mottójául választott, négysoros Barth-verset olvassa. Néha egy-egy japán, homlokához nőtt videokamerával, udvariasan továbbtolja Judithot a vers-plakát elől.)

Az igazi múzeumok a föld alatt vannak.

Az igazi képeket bemeszelte a tisztaság.

Az igazi Észak nem olvad.

Az igazi Dél halálos napszúrás. (Barth)

(NOTA BENE: ezt a nagyszabású, több festőnemzedék életművét legalább egy-egy művel bemutató gyűjteményes kiállítást ugyanaz a festőművész né szervezte meg nagy energiával, türelemmel és a művészet iránti alázattal, akivel már találkoztunk szentendrei műtermében!)

Erre a gyűjteményes kiállításra természetesen kivonult a televízió is. Egy egész stáb. De ők nem a kiállított festményeket filmezik, hanem az „új-előkelő” közönséget, a szépen öltözött hölgyeket, közeli képeket is készítenek egyik-másik föltűnően csinos nő arany és ékköves fülbevalójáról, drága nyakékéről, karperecéről, magasan felsliccelt szoknyájáról.

Judithnak feltűnik, milyen heves, kitörő örömmel látják viszont és üdvözlök (főleg nők) Barthot, akit hosszú évek óta nem láttak, azt sem tudták él-e, hal-e?

Különösen a galéria tulajdonosnője – Szolent Eszter – tesz meg mindent azért, hogy a festményeket sorra nézegető Barth közelében maradhasson. E célért – elég ingerülten – egy fiatal rádióriporternőt is elutasít.

Szolent Eszter: Édesem, én most nem érek rá... Hiszen látja! Itt van az egész kurva televízió is... Hívjon majd fel..., és akkor megcsináljuk a riportot! OKÉ!?

Ezzel le is rázza magáról a rádiós leányzót, magnetofonnal, mikrofonnal együtt. És elindul Szolent Eszter, át a termeken, hogy megtalálja Barthot.



Barth éppen egy olyan festmény előtt áll meg, amely őt ábrázolja. Meglehetősen agresszív, fiatalkori kép ez róla. Az arcvonások mögött, amelyek jól felismerhetőek, kusza, vibráló színekben nagyon intenzív háttér látszik. Amint Szolent Eszter odalép mellé, Barth nyers, szinte parancsoló hangon szól a nőre.

Barth: Eszter! Ezt a képet távolítsd el! Most! Azonnal!

Mintha magyarázatot várna, egy pillanatig a férfit ábrázoló festményre néz, aztán csodálkozó szemmel Barthra figyel, de nem szól. Int egy közelükben álló pincérfiúnak, az hozzást.

Szolent Eszter: Kérem, legyen szíves ezt a képet lekasztani és levinni a raktárba! Lehetőleg feltűnés nélkül tegye!

Pincérfiú: Igenis, asszonyom! Máris!

A tolongásban senki sem veszi észre, hogy egy festményt lekasztanak a falról és kiviszik a teremből...

...Szolent Eszter az egymásba nyíló termeken pillantást vet két-három festményre, megnézi magának a pezsgőző társaságot, aztán folytatja kissé elkésett kiállításmegnyitóját (most már hangosbeszélővel).

Hölgyeim és uraim! Én a legbelső szobát nem a honi festők képeivel rendeztem be... A hálószobámról beszélek, uraim! A magyar avantgarde alkotásait a szalonban, a folyosókon, a hallban láthatják! Most, hogy véget ért az évtizedes *atrófia*, véget ért a szellemi sorvadás, a ránk kényszerített pangás, tévelygés, véget ért szellemi száműzetésünk: kiállíthatjuk az évtizedeken át üldözött avantgarde alkotásokat is...

Hölgyeim és uraim! (Észre sem veszi, hogy nem messze tőle egy szép lány és egy még szebb fiú *seguidillát*, *hármast* ütemű, híres *spanyol táncot táncol*)...

Térjünk vissza, menjünk a hálószobámba! Ott látni fogják Franz von Stuck, Lovis Corinth és mások képeit. Ezek a festmények az én tulajdonomban vannak. És néhány csodálatos képet a római iskola mestereitől... De most nem ezért vagyunk itt! Hanem azért vagyunk itt, hogy az évtizedekig kirekesztett magyar avantgarde alkotásairól beszéljünk... Habár maga a nagy Winckelmann írta le: egy festményt szavakkal nem lehet megmagyarázni és nem is szabad!



De minek is beszéljek én önöknek, uraim? (Itt a hölgyekről Eszter már meg is feledkezik.) Minek tartsak én előadást az úgynevezett Szentendrei Iskoláról? Barcsay Jenőről, Kósa Sipos Lászlóról, Ferenczy Károlyról? Vajda Lajosról, Korniss Dezsőről, Deim Pálról? Vagy akár azokról, akik nyugatra mentek: Lakner, Gyémánt László, Méhes László, Tóth Endre, Csernus Tibor, Szabó Ákos... Sokakat közülük maga a „szocialista kultúrpolitika” szinte biztatott a távozásra, mert mind emberi, mind művészi szempontból *persona non graták* voltak... Hát akkor pedig menjenek, hiszen úgysem volnának képesek ábrázolni a „szocialista embert”..., a „szocialista esztétikát”..., a „szocialista erkölcsöt”..., tehát úgy szólván semmit nem lennének képesek „képviselni”... Ők pedig sorra, szépen el is mentek innen...

Hölgyeim és uraim! Köszönöm megtisztelő figyelmüket! A kiállítást ezenel megnyitom.

Szolent Eszter megnyitóját, Barth mindvégig *El Kazovszkijjal* beszélgetett. Judithot a tolongásban szem elől tévesztette. Barth és *El Kazovszkij* párbeszédét nem lehet hallani az általános hangoskodás, a „viták”, a zaj elnyomja hangjukat.

Szolent Eszter ismét egy *hanglemezt* tesz fel, ezúttal a kubai *Guantanamerát*.

Együtthatók

(Máté Mária, Hajas Tibor, Herényi Gabriella, Halász Arisztid és Dobai Péter)

Váratlanul, a műterem felől megjelenik egy nő, nem lehet eldönteni *egzaltált-e*, vagy *csupán spicces*, netán *tökrészeg?* A csigalépcsőn lefelé jövet, *verset* mond, francia nyelven.

Tel du bois refendu en tas, le monde s'amoncelle au sol, les choses compressent, écrasent, embrassent les unes les autres, ce qui les détermine toutes d'autant qu'elles sont.

Még néhány francia szót mond, ezek Gyarmathy Tihamér festménycímei.

Densification... Espace en expansion... Croissance... Rencontre des Espaces... Terek találkozása, Istenem!

Az iménti verset elmondó nő – *noha senki nem figyel rá* – tovább beszél.

Verset mondó nő: Ez József Attila verse! (Az *Eszmélet* negyedik strófája. – A szerk.) Én fordítottam franciára... Mindig is rajongtam a geometriáért és az integrálszámításért... a párhuzamosok! Ó, Bolyai János... (Az egyik szép szőke pincérlánynak int, az *odasiet*.) Hozzál, szívem, még egy pohár pezsgőt... Bolyai Jánosnak! Ahol az időknek vége, ott kezdődnek a terek!

Barth sokáig néz, „figyel” egy festményt. Jánosz Ferenc („*Firinc*”) képe ez, Bódy Gábor arcát idéző portré. Mellette Barth kézzel írt *mementó-plakátja*.

Kezdetben volt a halál – Bódy Gábor, 1946-85

Az igazi múzeumok a föld alatt vannak. Az igazi képeket bemészelt a tisztaság. Az igazi Észak nem olvad. Az igazi Dél halálos napszúrás.

Régen nem él már Bódy Gábor és már régen nem halott. Egykor úttörő, sőt megütközést keltő művei immár a filmkultúra szerves részévé váltak. Nem hiába. „Things don't finish just because they stop happening.” („A dolgok nem fejeződnek be pusztán azért, hogy megszűnnek történni.”) Mi több: amikor egy alkotó végleg elválik műveitől, azok attól kezdve igazán az övéi, nincs több beavatkozás, a beavatás veszi kezdetét. Bátor lehetne ezt az emlékeztést Ady egyetlen verssorával nyitni, miképpen zárni is, Gábornak bizonyára tetszene: „Ah, be minden élet mindegy.” Mi történt vele, miközben merészen mást akart? Ama sokat idézett Pasolini-mondat igazolódott volna be barátom sorsán, miszerint: *...az utazás megkezdődött, az út véget ért...* A kezdetek zárandoka az ember: visszatér régi helyekre, ha elmúlt, „lezajlott” időkre – „időségekre”, „Gezeiten – nincsen és soha nem is lesz visszatérhetése.

1. Egyetemi évek: Bódy filozófiatörténelem szakra, én filozófia és általános nyelvészet szakra jártam, 1965-ben láttuk egymást először ifjú Lukács-tanítványok harsány kórusában. Mindjárt két világitótorony mutatta meg nekünk az igaz irányt: Prof. dr. Zsilka János nyelvész, a jelentéstan legkiemelkedőbb tudósa és Prof. dr. Pier Paolo Pasolini, aki sok más alkotótevékenysége mellett ugyancsak nyelvész volt, a szemiotika és a szemantika professzora. Mondhatni: e két nagy férfiú a mi tanulmányainkban, vitáinkban, írásainkban találkozott egymással. Az ősforrások ők ketten voltak a hivatalosan, katedrákról oktatók, hirdettek *marxista esztétika, etika*, az úgynevezett *marxista filozófiatörténet* pártosmunkásörös-KISZ-es kényszer-tanainak vaksötétjében, mindennapi és eszmei világtalanságában.

2. Sok-sok olvasás és szép leányzó koszorúja körülöttünk. Regényes élet... Nem tarthatott sokáig.

3. Aztán lassan-lassan paradigma- és dimenzióváltás: a FILM.

4. A Balázs Béla Stúdió meghódítása: munkával, harccal, az ifjúság rohamával, éppen a Kádár-rezsim immár „irreverzibilis konszolidációjának”, szürkehályogos éveiben. Körülöttünk kiváló társak: Erdély Miklós, Hajas Tibor, Szentjóbó Tamás, Halász Péter és többen mások.

5. Az *Agitátorok* című játékfilm forgatása és azonnali betiltása 1969-ben. E műben Bódy Gábor forgatókönyvíróként, dramaturgként és színészként egyaránt munkatársa volt a rendező Magyar Dezsőnek.

6. Ha Bódy Gábor egyáltalán valaha is BM-ügynök (besúgó) lett (vagy valamely máig ismeretlen presszióval, zsarolással azzá tették), akkor e fatális lépés ezekre az időkre tehető. Oka? Lehet, hogy semmi több mint az, hogy az amúgy is nárcisztikus Bódy szerette volna megnézni tulajdon arcát a hatalom zavaros víztükrében. Lehet más oka is, kevésbé esztétikai (bár ki állítaná, hogy a hatalom nem szép?!), például az, hogy tudatosan integrálja sokat támadott személyét a hatalomba, onnan nyerjen támaszt, ha okulást nem is.

7. Szép leányzó koszorújából: menekülés a választott társ, a szerelem, a házasság vélt oltalmába.

8. Az alkohol. Bárok, kocsmák: ősi balkáni inspirációs erőter. Garázda, tékozló életmód és annak gyors megszokása, beidegződése, függés, megbélyegzettség.

9. „Rohanunk” a kompromisszumokba. Körkörös stressz. Az alkohol egyformán oldóan hat az összes receptorra.

10. A „marxista világnézet” erősebb oldala: önnön nemlétezése. A Vörös Téren végigdübörgő tankok, rohamlövegek, rakéták a „marxista világnézet” gyengébb oldalát jelentik, és pedig azt, hogy anakronisztikusan mégis „létezik” (terhére az emberiségnek...) egy olyan diktatúrafüggő eszmerendszer, amelyben az egyén csupán lánctalparab, tervgazdálkodási adat (élő, fogyasztó tény...), tovatűnő kondenzcsík... Mindennek tudatosítása még nem jelenti mindennek leleplezését is!

11. Érték- és idő-álló tévéfilmek, experimentális filmek, úttörő szemléletű dokumentumfilmek, videó-bravúrok, színházi rendezések után Bódy a klasszikus játékfilm felé fordul, reményei szerint magát a műfajt megújító. Az

idő fogy, de ez a nemzedék nem veszi észre, vagy nem törődik vele. (Holott az idő, a naptár, a határidő szintén a hatalom része!)

12. Bódy rövidre mért életében politikai „térfélcsere” következik: Berlin! Méghozzá a legendás és mesterségesen legendásított Nyugat-Berlin! Ez a város a hidegháború igazgyöngye, olyan kalózlobogós, régen bolyongó-hánykolódó hajók is révbe érhetnek itt, mint a Bódyé.

13. Kezdetét veszi a veszélyes ingázás Berlin és Budapest között, és nincs „nyomáskiegyenlítés”. Trapéz: immár háló nélkül. Bódy kihívó géniusza mégis megújul és újít, mind az elméleti, mind a gyakorlati filmforgatási munkák egymásutánjában robbanásszerű a kibontakozása. Mindegyre harcol a „privát” világnézetért, a bevallható és vállalható történelemért, miközben egyre tisztábban érzi, hogy immár pusztá élete múlik azon, amit családnak, feleségnek, gyermekeknek nevez a legősibb hagyomány, a világi és az egyházi erkölcsstan, az önvédelem, az illem és az Atyaisten is.

14. Észre sem veszi, hogy bizonyos politikai erők mintegy önmagával ölelik meg. Politika és konszenzus helyett: filozófiát akar és ahhoz – melleleg – új társadalmi rendszert, kifejezetten nem „pártállamit”! Az ilyen tervek mindenhol államellenesek, felforgatóak, a hatalom szempontjából életveszélyesen destruktívak. Bizonyos, hogy Bódy, az őrá igen jellemző flegmával (amit természetesen csakhamar szorongás és pánik követ) fogja fel, hogy ő sem több mint a nemzetközi filmipar szellemi ágyútölteléke. Folyamatosan pénzre van szüksége, mert a filmkészítés leginkább a háborúhoz hasonlít. Filmjeinek, videóinak, televíziós alkotásainak száma: 25! Egybegyűjtött filmművészeti, esztétikai és szemiotikai írásai három kötetet tesznek ki. Ha erre az életműre gondolunk, főhajtással kell elismernünk, hogy Bódy Gábor Pasolini „paradoxonát” annak mindkét értelmében beteljesítette: „Vagy kifejezést nyerni és meghalni, vagy kifejezetlenül maradni és halhatatlanul.”

A *Magyar kereszt* forgatókönyve, Dobai Péter bevezetőjével és az *Együtthatók* megmaradt jeleneteit tartalmazó DVD-melléklettel szeptemberben jelenik meg az MMA Kiadó és az MNF – Filmarchívum közös kiadásában.

SZÍNDRAMATURGIA: EGY ERKÖLCSÖS ÉJSZAKA

Örömlányok – festményen

KOVÁCS ÁGNES

AZ ÁTGONDOLT ÉS ÉRZÉKI SZECESSZIÓS SZÍNDRAMATURGIA A SZÁZADFORDULÓS KÖZEGBŐL ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZETI REFERENCIÁKBÓL TÁPLÁLKOZIK.

Makk Károly életművére nem jellemző, hogy trilógiákban gondolkodott volna, mégis egymást követő három filmjét, a *Szerelmet* (1970), *Macskajátékot* (1972) és az *Egy erkölcsös éjszakát* (1976) egyértelműen összefűzi a szecesszió, az öregség motívuma és a tudatfilmes forma. (Mindhárom filmet Tóth János fényképezte.)

A szecessziót minden film esetében az idős nők jelenléte hívja elő. Az idős hölgyek történetük szerint egytől egyik a századforduló idején voltak fiatalok. A *Szerelem* és a *Macskajáték* jelen idejű történeteiben egyaránt az idős főszereplőnk emlékképein keresztül bontakozik ki a szecessziós világ. Az *Egy erkölcsös éjszaka* története eleve századfordulós közegbe van ágyazva, ilyen szempontból tehát kivételt jelent. Másfelől mégis hasonlóságot mutat, ugyanis itt is a Mama (Makay Margit) figurája az, aki egy leütött kor különleges báját hordozza.

Az öregedés, az időskor motívuma a szecesszió megidézésén túl újabb funkcióval egészül ki, amennyiben a hozzá kapcsolódó emlékképek a folyamatos jelent megbontják. A *Szerlemben* a beteg, ágyban fekvő Mama (Darvas Lili) előtt lázálom formájában jelennek meg az emlék- és fantáziaképek. A *Macskajáték* Erzsije (Dajka Margit) a nővérel folytatott telefonos beszélgetések, levelek kapcsán emlékszik vissza ifjú korára, fiatalkori szerelmére és arra a bizonyos fényképre. Az *Egy erkölcsös éjszakában* szintén a levélírás motívumához kötődik a visszaemlékezés, ez esetben azonban nem a filmben szereplő idős nőhöz, hanem a fiatal Darinkához (Tarján Györgyi) kapcsolódóan. Az em-

lékképekkülönböző terekből és időkből kiragadott szinte kockányi snittjeiaz asszociációs gyors montázs és a flashback technika által illeszkednek egymáshoz, és hozzák létre a tudatfilmes formát, amely elsősorban a *Szerlemben* és a *Macskajátékban* kap jelentős szerepet. Az *Egy erkölcsös éjszakának* mindössze egyetlen epizódja, a levélírás jelenet utal a tér-idő felbontásra – amely ily módon egyfajta hommage-a az előző két filmnek –, ezt leszámítva lineáris az elbeszélés.

A filmekben feltűnő szecessziós közeget az emlékek, a cirádás enteriőrök, és az apró részleteken elidőző passzázsok mikro- és makrovilága közti váltakozás hívja elő. Makk Károly különös vonzalma a szecesszióhoz a három film közül az *Erkölcsös éjszakán* érezhető leginkább. A *Szerlemben* és a *Macskajátékra* is jellemző aprólékos díszlet- és jelmezegyüttesen túl az *Egy erkölcsös éjszaka* a szecessziós közeggel kiegészülve újszerű, erős látványt ad. (Jelmeztervező: Csengey Emőke, díszlet: Vayer Tamás.) Ezen felül a filmet olyan szecessziós színdramaturgia határozza meg, amely egyfelől a századfordulós közegből, másrészt képzőművészeti referenciákból táplálkozik, a két irány azonban eltérő funkciót tölt be.

A gazdag artisztikumú miliőhöz kapcsolható színvilág a „másképp látás” egyik segédeszköze. A filmbéli bordélyház ugyanis nem annak tűnik, ami valójában. A ház, de legfőképp a lányok szobái, berendezési tárgyaik és ruháik hihetetlen aprólékos felépítése, és mindennek színbeli megfogalmazása egy olyan kellemes „otthon” képét nyújtja, amiről finom fogalmazva nem egy nyilvános ház jut eszünkbe. Erről

a tisztaságot sugárzó csipkeözönről rántják le a leplet és hívják fel a ház valódi mibenlétére a figyelmet a filmben elhelyezett képzőművészeti referenciák és az abból fakadó színhasználat. A film ugyanis az örömlány témakörben készült festmények elsőrangú példáit vonultatja fel.

A másképp láttatás színvilága a fehér színhez és két markáns helyszínhez, a lányok hálószobáihoz és a fürdőszobához köthető. Mivel a lányok szobái jellemző módon az ébredés és a nyugovóra térés időpontjaiban tárnak fel, nem meglepő, hogy ilyenkor a különféle szabású, de egységesen fehér hálóingek és ptyolat paplanok kerülnek elő. A feltűnően tiszta hálószobák fénylő padlója, a hosszú, fehér, finom esésű csipkefüggönyök, valamint a fésülködő asztalokon sorakozó megannyi apró személyes tárgy, dísz, emlék, ékszer vagy gyöngyfüzér mind intimítást és ártatlanságot sejtetnek. A fürdőszoba szintén a tisztaság, megtisztulás motívuma. A dézsában fürdőző Bella (Carla Romanelli), a fehér törülközőbe bugyolált, nevetgélő Darinka és a vízzel fröcskölődő, egymást ugrató többi lány látványa inkább emlékeztet a kecsketejben fürdőző, gondtalan Kleopátrára és udvarhölgyeire, mint a századfordulós Kolozsvar kis nyilvánosházának éjjeli műszakosaira. A szinte irreálisan tágas fürdőszobában minden törülköző, függöny és kendő élére vasalt és makulátlanul fehér. A kivételes tehetségű Tóth János operatőr nemcsak a tárgyakat, motívumokat és a színeket, hanem a lányok megjelenését is úgy tudja fényképezni, hogy a képek kevésbé az erotikát, mint inkább a szépséget sugározzák. A munka előtti és utáni ébredés, megnyugvás, szépítkezés életképeit jellemző módon részletező passzázsok kötik össze. A gazdag hangulatképek lassú folyama egyedül a fürdőzés jelenetnél szakad meg a kirándulás rövid snittjeinek gyorsmontázsával. A bevillanó képek, amely mint később kiderül, Darinka képzelete szerint tűnnek fel, átkötést jelentek a két jelenet között. Ezt követően a film visszatér a passzázsok szemlélődő hatásához, amelyek lassúsága, „ejtőzése” ugyanazt a meghitt nyugalmat teremt meg, mint a ház fentebb részletezett miliője.

A film két kiemelt helyszíne, a bordélyház és a mezei kirándulás helyszínéül szolgáló virágos rét is képzőművészeti referenciákat hív elő. A bordélyház szalonja, amely az eredeti novella címéhez, *A vöröslámpás házhoz* igazodva vörös színben úszik, Henri de Toulouse-Lautrec mulatók korszakát idézi. Lautrec a bordélyházi élet mindennapjait ábrázoló festményein egyértelműen a mélyvörös szín dominál, amelyet néhol zöld árnyalatok egészítenek ki. Mivel az eltérő színfoltok átmenetek és tónusok nélkül illeszkednek egymáshoz, a kontraszt felerősödik, és a természetes hatástól eltávolodik. Ez a fajta stilizáció a legkülönfélébb szűrők használata által jelenik meg a filmben. A belső terek hol egyidejűleg, hol külön-külön, piros és zöld fényvel vannak megvilágítva. A Tóth János által létrehozott vörös és zöld színek rengeteg mindent hozzátesznek ahhoz, hogy a film helyszínéül szolgáló bordélyház esztétizált közegként tud megjelenni. A Mama érkezését követő átalakítások során a szalon piros alapszíne még bátrabb színskálával bővül, és egy szempillantás alatt a lila, piros és zöld legkülönözőbb árnyalatai tarkítják, miközben egy enyhe vörös

szűrő a lányok arcát is finoman megfesti. A belső terek határozott színvilága, a bordélyház belső udvarára is kiterjed. A ház körüli külsők legalább annyira ornamentek, színgazdagok, mint a belsők. A udvar egyszerre valós és festményszerű hatása szintén a világításban keresendő. Míg a nappali jeleneteknél szűrt fény simogatja az ébredező lányok kócos haját és pongyolás testét, addig az éjszakaiaknál harsány megvilágításban vonulnak a harci díszbe öltözött éjszakai pillangók. A belső udvar a vörös falak és a zöld zsalugáterek, valamint a leánderek között létrejövő kontrasztban veszi át a belső terek színdinamikáját. Az udvar gyönyörűen meggyötört felületeinek éke, a gang falára festett virágmotívumos freskó, amely szintén a szecessziós ornamentumok sorát bővíti. A mezei kirándulás külsőinél még mindig a zöld irányít, azonban a színek itt már egészen más, lágyabb karaktert hoznak, és a Lautrec-i idézeteket elhagyva egy impresszionista festő művészetét elevenítik fel. A kirándulás csúcspontját jelölő szalonnasütés jelenete, ahol az egyetlen férfit, Jenőket (Cserhalmi György) a virág-koszorús „tündérek” tejbelen-vajban fürösztik, Manet

című képének parafrázisa. De emellett a mezei kirándulás totáljai, a csónakázás és a természetközelség is mind szecessziós motívum.

A közeg mérhetetlen gazdagsága, amely egyszerre jelenít meg egy valódi kuplerájt és egy tiszta családi fészket, azt a színjátékot vetíti előre, amikor Jenőke védelmében a hely leánynevelő intézeté alakul át. Hiszen mintha maga a Mutter (Psota Irén) is csak akkor szembesülne vele, hogy egy kupiban van, amikor a kívülálló Mama megjelenik a színen. A játék, hogy a bordélyház másképp van láttatva, mint ami valójában, miközben a történet szempontjából realiztikusan motivált, esztétikai fogás is egyúttal. A különböző minőségek egymás mellé állítása, keverése, vagy éppen ütköztetése egy sztereotípiáktól mentes, új minőséget szül. Ezt az esztétikumot pedig többek között a századfordulós milióból és a képzőművészeti referenciákból összeálló szecessziós szindramaturgia hozza létre. Makk Károly és Tóth János ezzel a kettős színhasználattal két mérész állítást tesz: a kuplerájt mélysegesen emberséges közegként mutatja be, illetve eléri, hogy mindezt egyszerűen jölesik nézni.

„Szűrt fény simogatja” *Reggeli a szabadban* (1863)



MARKOVICS FERENC FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS MIKLÓS ÁDÁMMAL

Sorsok és értékek

TESZÁR DÁVID

PORTRÉFILM EGY EGYEDÜLÁLLÓ KÜLFÖLDI MŰVÉSZRŐL, AKINEK A MUNKÁSSÁGA EZER SZÁLLAL KAPCSOLÓDIK A MAGYAR KULTÚRÁHOZ.

Miklós Ádám az első magyar rendező, akinek az alkotását megvásárolta a Netflix: a tibeti buddhista szerzetesnőkről szóló *Dolma lányai* (2013) nagy sikeren bizonyult az Egyesült Államokban, és hasonlóképp kedvező fogadtatásban részesült a tibeti gyógyászatot bemutató *Menla hagyatéka* (2016) is. Legfrissebb munkája, *A magyar nóta belga mestere* egy olyan életvidám, vak hegedűművész portréja (Tcha Limberger), aki a magyar cigányzene kedvéért még a nyelvünket is tökéletesen elsajátította.

• *Hogyan lett belőled dokumentumfilm-rendező?*

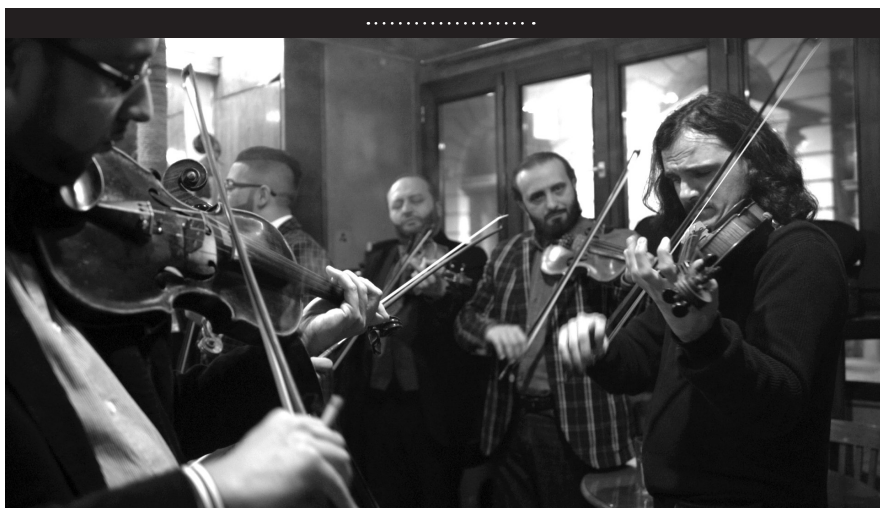
Eredetileg író szerettem volna lenni. Egy véletlen folytán fedeztem fel a filmet, még középiskolásként az egyik nyáron hülyéskedtem a haverjaimmal, csináltunk egy amatőr munkát, ezek után kezdett el érdekelni a filmzés. Amikor a skót St. Andrews

Egyetem filmszakán tanultam, akkor már tudtam, hogy én egyszer ennek a gyakorlati oldalával szeretnék foglalkozni, de a dokumentumfilm nem kifejezetten érdekelt. Az egyetemen vezettem egy filmes szakkört, ahol kéthetente kellett készíteni egy rövidfilmet. Harmadéves egyetemistaként jött egy megkeresés, hogy lenne lehetőség Tibetben forgatni, végül is ebből lett a *Dolma lányai*, ami nagyon nagy ugrást jelentett a korábbi, maximum kétperces kisfilmjeimhez képest, de szerencsére jól sikerült. A legtöbb nagy amerikai egyetem egyébként tart belőle kópiát, mert egy olyan speciális témáról szól, amelyről korábban még nem készült dokumentumfilm. Az egyik stábotagot nagyon érdekelte a tibeti orvoslás, rajta keresztül lett meg a *Menla hagyatéka* témája.

A magyar nóta belga mestere

(A Budapest Gypsy Orchestra és Tcha Limberger)

• *A hagyomány- és értékörzés jegyében áll A magyar nóta belga mestere is, bár ezzel az alkotással már magyar vizekre evezteél. Hogy találtál rá erre a különleges zenészre?*



Véletlenszerűen kaptam hozzá egy ajánlást a *Dolma lányai* után, és aztán találkoztam vele személyesen Brüsszelben. Engem a pozitív emberi történetek érdekelnek, amelyek értéket közvetítenek, és ezt az ő karakterében teljes mértékben megtaláltam. Limberger türelmes, nyitott más emberekre és kultúrákra, az egész lénye ezt közvetíti. Isteni szerencse, hogy rátaláltam.

• *Limberger egyébként más zenei stílusnak is a mestere?*

Róla egy ennél bővebb filmet is lehetne csinálni, bár a személyes érintettség okán (a volt felesége magyar) kitüntetett figyelmet szentel a magyar zenének. Emellett ugyanilyen magas fokon űzi a görög zenét, a gypsy jazzt és a flamencót is.

• *Mi történt a főszereplővel a forgatás óta?*

Azóta született még egy gyermeke a filmben is látható zenész hölgytől. Kár, hogy ez már nem kerülhetett bele a végső verzióba.

• *A filmeted júniusban bemutatták a Duna Worldön és az M5 csatornán is. Várható-e, hogy más formában is elérhető lesz a nézőknek?*

Most épp a nemzetközi fesztiválkörön dolgozunk nagy erővel. Az egyik magyar forgalmazó felvetette, hogy lehetne néhány vetítést tartani Budapesten, ez jelenleg szervezés alatt áll. Megmutatjuk az HBO Go-nak is, hátha megtetszik nekik. Természetesen az a célunk, hogy minél több emberhez eljusson a film.

• *Vannak játékfilmes ambícióid?*

Az a szerencsém, hogy az előző munkámhoz hasonlóan *A magyar nóta belga mesterének* is nagyjátékfilmes producere van, így volt már lehetőségem belelátni egy játékfilmes forgatásba. Régóta érdekel a játékfilm, de emellett nem szeretném elhagyni a dokumentumfilmes formát. Van egy rövidfilmes forgatókönyvem, annak az elkészülte után szóba jöhet majd egy potenciális nagyjátékfilm.

A MAGYAR NÓTA BELGA MESTERE – magyar dokumentumfilm, 2019. Rendezte: Miklós Ádám. Írta: Yvonne Bauer és Miklós Ádám. Hangmérnök: Császár Gábor. Szereplők: Tcha Limberger, Vivi Limberger, Fapy Lafertin, Coen De Cauter, Liana Gourdjia. Producer: Ferenczy Gábor, Muhi András. Gyártó: Focusfox. Támogató: NMHH Média Mecenatúra Program / MTVA. A *Duna World* bemutatója. 55 perc.

GETTÓ BALBOA

Kezdő menet

GYŐRI-DRAHOS MARTIN

A SZEGÉNYSÉG GETTÓJÁBÓL IS KI LEHET TÖRNI, KÖBRE EMELT AKARATERŐVEL.

Bogdán Árpád (*Genesis, Szép új élet*) a társadalom perifériájára szorult, vagy eleve oda született kisemberek szemszögéből meséli el szociálisan érzékeny történeteit. Ez alól nem kivétel első és legfrissebb dokumentumfilmje, a *Gettó Balboa* sem. A hatodik Magyar Filmhéten a legjobb dokumentumfilmnek járó Magyar Filmdíjat elhozó film esetében a rendező eddigi legkimagaslóbb minőségű filmjéről beszélhetnénk, ha nem érződne a dokumentumfilmes rutin hiánya.

A készítők a 2010-es évek derekának Budapestjén, a nyolcadik kerületi cigány gettóban, az egykori drogdíler, ex-gengszter Sipos Misi bácsi gyámsága alatt edző tehetséges fiatal bokszoló, Szabó Zoli izzadságos útját követik végig, amint tehetséges amatőről sokszoros profi világbajnok lesz. A kreatív címválasztással nem csak a *Rocky*-filmek lelkes rajongóit akarták becsalogatni a mozikba, hanem a két történet közti vitathatatlan hasonlóságra is utalnak. A film *log line*-ja még Hollywoodban is remekül megállná a helyét. Megtért gengsz-

ter, kiemelkedő tehetség a társadalom alján, amatőről profivá válás, edző és sportoló konfliktusa... Minden megvan, ami egy jó filmhez kell.

Az alkotóknak mégsem sikerült kihasználni ezt az igen komoly potenciált. Mintha nem tudták volna egyértelműen eldönteni, hogy kinek a történetét szeretnék bemutatni. A főcím és a film első fél percében látható *flash forward* Zoli sorsára utal, a film alapkonfliktusát meghatározó egységben, az expozícióban azonban hosszú percekig kizárólag Misi bácsit látni. Megismerjük pálfordulásának történetét, nyomorúságos élet- és edzőkörülményeit, küzdelmét egy állandó edzőteremért. A film majd húsz percen keresztül ezzel a szerethető és tiszteletreméltó idős férfival foglalkozik, de a tehetséges bokszolóról nem tudunk meg semmit.

Alapvetően azzal nincs probléma, ha egy film két ember történetét párhuzamosan szeretné bemutatni. A dokumentumfilmes forma kifejezetten alkalmas erre a célra. Bogdán Árpád és csapata a '70-es '80-as évek magyar

„Amatőrből sokszoros profi világbajnok lesz”
(Szabó Zoltán)

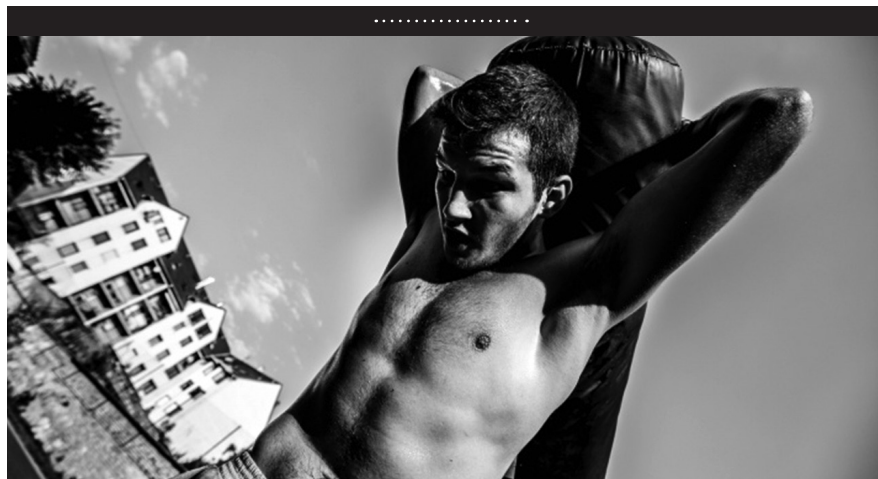
filmművészetet nagyban meghatározó fikciós dokumentumfilmek filmtípusához nyúlt vissza. A Budapesti Iskola néven is ismert filmes irányzatnak köszönhető Dárday István *Jutalomutazása*, Tarr Béla első egészestés filmje, a *Családi tűzfészek* és Schiffer Pál *Cséplő Gyurija*. E filmesek mindegyike ugyanazzal a módszerrel élt. Kicsi stábbal dolgoztak, általában több kézikamerával készítették a felvételeket, direkt (a helyszínen felvett) hangot rögzítettek és természetes fényt használtak. Az amatőr szereplőket hozzászoktatták a kamera jelenlétéhez, a filmezett szituációkat nem írták meg mondatról mondatra, így a szereplők saját szavaikkal tudták kifejezni magukat. A rendezők az életet mintegy narratív rendszerbe szervezték.

Ezek a technikák megtalálhatók a *Gettó Balboa*ban is, de a mozgalom klasszikusaival ellentétben mégsem sikerül a hitelesség érzetét kelteniük. A hitelatlenséget részben az amatőr szereplők felkészületlensége okozza. A szereplők párbeszédei rendkívül mesterkéltnek hatnak. A beszélgetések gyakran a kereskedelmi televíziók reality-sorozataira emlékeztetnek. Olykor az is felmerül a nézőben, hogy az alkotók adták a szájukba a mondatokat. A stáb jelenléte kínosan érződik a vásznon, ami feltehetően a megfelelő dokumentumfilmes rutin hiányából ered.

Bordás Róbert operatőr fekete-fehér felvételei kétségkívül hatásosak, egyszerű idézik meg A *gyűlölet* és a *Dühöngő bika* képi világát, ám egy történet elbeszélésekor nem lehet mindent a látványra építeni. Bármennyire szuggesztív is a film látványvilága, a dramaturgia hiányosságait és a dokumentumfilmes rutin hiányát nem képes teljes mértékben pótolni.

Szabó Zoli és Sipos Misi bácsi buktatókkal teli diadalútja rendkívül inspiráló, mozivászonra kíváncsodik, ha a civil szereplőket jobban felkészítik a stáb jelenlétére és átgondoltabb dramaturgiát választanak, az idős mester és a világbajnokká érő tanítványa története is nagyobbat ütne.

GETTÓ BALBOA – magyar dokumentumfilm, 2018.
Rendezte: **Bogdán Árpád**. Kép: **Bordás Róbert**.
Zene: **Víg Mihály**. Vágó: **Politzer Péter, Hernáth Csaba**. Szereplők: **Szabó Zoltán, Sipos Mihály**.
Producer: **Ferenczi Gábor, Kosztolnai Ildikó, Józsa László, Ponczók Attila**. Gyártó: **Focusfox**. Támogató: **NMHH Média Mecénázta Program / MNF**. 90 perc.



SAM RAIMI DÉMONAI ÉS SZUPERHŐSEI

Áldott átkozottak

VARGA ZOLTÁN

A KULTRENDEZŐ SAM RAIMI ÉLETMŰVÉBEN DÉMON ÉS SZUPERHŐS KÖZELEBB ÁLL EGYMÁSHOZ, MINT GONDOLNÁNK.

Az erdőmélyi kunyhóban démonokkal hadakozó, levágott kézfejét láncfűrésszel pótló fiatalember hajmeresztő hányattatásai és a New York utcáin, háztetőin gonosztevéket leckéztető, piros-kék jelmezben suhanó Pókember kalandjai első pillantásra a fantázia két pólusát jelentik, s drasztikusan más nézőközönséget feltételeznek. Míg a tömény horrorfantasztikum az olcsó rémisztgetésre fogékony, erős gyomrú publikumot célozza, addig a nagyköltségvetésű szuperhős-látványosság korhatár nélkül szólítja meg az érdeklődőket. Pedig a két véglet mégsem áll egymástól olyan távol, ha arra gondolunk, hogy a *Gonosz halott*- és a *Pókember-szériát* egyazon alkotó jegyzi: az idén 60. életévét betöltő Sam Raimi.

Korai rövidfilmjeit követően Sam Raimi és csapata – élen kabalaszínészével, a gyermekkori jóbaráttal, Bruce Campbell-lel – a *Gonosz halott* (közismert eredeti címén: *The Evil Dead*) hamar kultikussá váló, 1981-es horrorjával alapozta meg hírnevét. A következő nagyjátékfilm azonban, a *Bűnözési hullám* (1985) kis híján kisiklatta az alkotók pályáját, míg a *Gonosz halott 2* (1987) nemcsak segített kiköszörölni a csorbát, de új távlatokat is nyitott. Az 1990-es *Darkmant* már hollywoodi stúdió kötelékében – a Universalnál – jegyzi Raimi, miként a *Gonosz halott*-trilógia harmadik tételét, *A sötétség seregét* (1993) is. Ezt követően a jellegzetes „raimisi” stílusjegyeket egyre kevésbé mutató munkák következnek hollywoodi zsoldban: a *Gyorsabb a halálnál* (1995) westernjét a *Szimpla ügy* (1998) hófölte tájakon játszódó bűndrámája követi, *A pálya csúcán* (1999) baseball-filmjére a misztikumot tárgyalótermi krimivel oldó *Rossz álmok* (2000) felel. Az ezredfordulót követő leg-

ismertebb és legsikeresebb – egyúttal az alkotó tehetségét a megelőző műveknél jobban kidomborító – Raimi-filmek az újabb trilógia, a *Pókember-széria* darabjai (2002, 2004, 2007). Az elmúlt bő 10 év során egyaránt láthattuk a rendező visszatérését a horrorhoz (*Pokolba taszítva*, 2009) és újabb rácsatlakozását a kortárs fantasy-film trendjeire (*Óz, a hatalmas*, 2013). A 90-es évektől kezdve Raimi aktív televíziós producer is, olyan sorozatok fűződnek a nevéhez, mint a magyar közönség számára is ismerős *Herkules* és *Xena*; továbbá részt vett saját kultfilmjeinek újrahasznosításaiban is, mint amilyenek a *Darkman* videós folytatásai, a *Gonosz halott*-remake vagy az *Ash vs. Evil Dead*-sorozat.

A Sam Raimi-filmek stáblistáján rendre visszatérő neveket olvashatunk, köztük a rendező fivéreit: Ivan Raimi tűnik fel többször társíróként, Ted Raimi pedig epizódszerepekben látható (egy-egy filmben akár több alakban is). Mások mellett Robert Tapert producer, Bob Murawski vágó, Joseph LoDuca és Danny Elfman zeneszerzők ugyancsak fontos szerepet töltöttek-töltenek be a Raimi-életmű formálódásában. Mégis, talán a legmarkánsabb alkotói együttműködés Sam Raimi és a Coen fivérek (Joel és Ethan) között létesült: Joel Coen vágó-asszisztensként dolgozott a *Gonosz halott*-ban, később közösen írták a *Bűnözési hullámot* és *A nagy ugrást* (utóbbiból a fivérek készítettek zseniális filmet). Ez az együttműködés, bár rövidéletűnek tűnik, annál többet elárul.

Hasonlóan a Coen fivérek különösképpéhez, a Raimi-stílus extravaganciái is változatos műfaji szövegkörnyezetben érvényesülnek; de míg a Coen-filmek újra és újra a bűnügyi műfajokat (kiváltképpen a film noirt) vonják kérdőre, Raimi a

fantasztikum közegében – démonok és szuperhősök között – van igazán elemében. A Coen fivérek életműve elválaszthatatlan a klasszikus hollywoodi mozi hagyományainak drasztikus újraértelmezésétől – kiforgatásától, lebontásától, idézőjeles újratereemtésétől –, ezzel is magyarázható a munkásságukra alkalmazott leggyakoribb címke, a „poszt-modern”. Raiminél ilyen törekvések nem rendeződnek markáns vonulattá az életműben, ha nem is lehetetlen bizonyos hasonlóságokra rámutatni. Feltűnő legalábbis, hogy saját mítoszt teremtő filmfolyama, az *Evil Dead*-trilógia részei között – s a befejező tételt követően – Raimi is rendre megidézi a klasszikus hollywoodi mozimitológia alapműfajait: a film noirt parodizálja a *Bűnözési hullám*-ban, főként a klasszikus horrort



és részben a gengszterfilmet idézi a *Darkman*ben, s westernfilmet készít a *Gyorsabb a halálnál* esetében. A *Bűnözési hullám* azonban művészi kudarc a posztmodern műfajjátékok katalógusában, a *Darkman* inkább tiszteletteljes, semmint idézőjeles módon viszonyul a megidézett tradíciókhoz, míg a *Gyorsabb a halálnál* két szék között a pad alá esik: se nem eléggé régivágású, se nem eléggé felforgató jellegű (a párbajjelenetek stilizáltsága és Gene Hackman alakítása emeli a tisztes középmezőnybe). A műfajtradíciókkal folytatott játék tehát Raiminél, ellentétben a Coen fivérekkel, nem vált meghatározóvá – és gyümölcsözővé sem. A testvérpáros munkáinak a kezdetektől mindmáig jellemző vonása, a hangnemkeverés kitüntetettsége is kisebb szerepet tölt be Raiminél – bizo-

nyos filmjeiben alapvető fontosságú, ki-vált a pálya első nagyobb szakaszában (*A sötétség seregéig*), később azonban konvencionálisabbá oldódik Raimi hangvétele (amiről olyan „szürke” filmek tanús-kodhatnak, mint például *A pálya csúcsán* vagy a *Rossz álmok*). S míg a Coen-életmű az egyik állandó hivatkozási pontja lett a tömegfilm és művészfilm közötti ha-társáv, az ún. *midcult*-film jelenségének, Raimi sohasem hagyta el a populáris filmkultúra kereteit, az ő munkássága az erős műfajiságban gyökerezik, amely nem mozdul el a művészfilm esz-közhasználat felé.

Árulkodó lehet a művészi párhuzamokról és ellentétekről a *Fargo*, illetve a *Szimpla ügy* összevetése; mintha az utóbbi Raimi saját válasza

lenne a fivérek egyik legnagyobb sikerű filmjére. Közös a két alkotásban, hogy egyaránt hóborította miliőben játszódnak le bennük a – stílszerű módon – lavinaszerűen dagadó, egyre több emberéleletet követelő bűnügyi bonyo-dalmak, melyekben a véletleneknek is kulcsszerep jut. De míg a *Fargo*ban az események a valószínűtlenség és az abszurditás határán mozognak, s végig je-ges humor társul a vérengzésekhez – no meg a büntetteket ellenpontozó banális epizódokhoz –, addig a *Szimpla ügyben* a jóra valónának vagy ártalmatlan-nak hitt szereplők morális megsemmisülésének, elaljasodásának folyamata tragikus hangoltságot eredményez, amit semmi nem ellenpontoz, főként fekete

„Sosem hagyta el a populáris filmkultúra kereteit”

(Sam Raimi:
Gonosz halott 2. –
Bruce Campbell)





humor nem. A *Szimpla ügy* kitűnő film, de még a szívszorító testvérviszony súlya ellenére sincs olyan katartikus ereje, mint a *Fargónak*, vagy akár Raimi komolytalanabbnak tűnő, ám annál ihletettebb munkáinak.

AZ ERDŐ TEKINTETE

Aligha túlzás Sam Raimit az utóbbi néhány évtized amerikai filmjének legmarkánsabb stílusú alkotói között méltatni, legyen szó a függetlenekről és a hollywoodi főáramlatról egyaránt. Vizuális stílusuk azonnal fölismerhetővé teszi a hamisítatlan Raimi-filmeket. A *Gonosz halott* legendás formanyelvi bravúrja a szubjektív kamera számára nyit (akár szó szerint) új teret s új jelentéslehetőségeket társít hozzá – márpedig ez azért sem kis teljesítmény, mert kevés formanyelvi eszközt sajátított ki annyira a horror műfaja, mint éppen a szubjektív beállítást. Raiminél az éjszakai erdőben rejtőző démonok szemszögét veszi föl, a láthatatlan túlvilági erőket testesíti meg a kamera – a mocsárban gázoló, fák között suhanó, az őszi avarban rohanó „kameraszem” egyszerre válik a szereplőket érintő fenyegetés részévé s teszi elemeltebbé a legvéresebb rémségeket

is. A folytatások a kunyhón belül (*Gonosz halott 2*) vagy akár a nappali erdőben (*A sötétség serege*) ismétlik és fokozzák a démoni kameraszemszög nyargalásának sebességét. (Az extrém kameraszáguldások más filmekben a kilótt, eldobott, elhajított tárgyakhoz társulnak, például üvegvázához a *Bűnözési hullámban*, szöghöz a *Darkman*ben.) Raimi ezen formai bravúrja nem akármilyen követőkre talált: a korai Coen-filmekben viszontlátjuk e lidérces kameramozgást, a *Véresen egyszerűben* a férj támadását, az *Arizonai ördögfiók*ban „az apokaliptikus motorosának” színre lépését s a csecsemőrablás felfedezésének lázalmát kíséri ilyen képalkotás. Mint a Coen testvérekről írt portréjában Varga Balázs fogalmaz szellemesen, a korai Raimi-filmek a Coenhősök rémálmaiként foghatók föl (*Metropolis* 2011/1). De nem csak a Raimihez közvetlenül kötődő alkotótársakat ihlette meg ez a vizualitás: olyan, távolibb vidékekről származó követőket is megbűvölt, mint a hongkongi *Szellemharcosok* jegyző Ching Siu-tung vagy az új-zélandi Peter Jackson, aki az *Ízlésficamtól a Törjön ki a frászl*-ig rendszeresen idézi Raimi

„Rémek és megszabadítók világa szomszédos”

(Sam Raimi: *Pókember 3.* – Tobey Maguire)

stílusát. Ha nem is a kamerakezelési stílus átvétele miatt, de joggal említik párhuzamként a Stuart Gordon munkásságát megalapozó

Re-Animator is (lásd *Filmvilág* 2017/8).

Legalább ilyen jellegzetes képelem a ráközelítések és a döntött kameraállások kombinálása, ennek használatában valósággal tobzódnak a korai Raimi-filmek, a későbbiekben pedig ezt a zaklatott képalkotást eleveníti föl például a Dr. Octopus kórházi ébredését bemutató remek jelenet a *Pókember 2*-ben. (A Coen fivérek ezt a stílusalakzatot is átvették: *A nagy ugrás*nak abban a képsorában láthatjuk, amelyben megérkezik a rettegett „kék levél”.) A klasszikus hollywoodi elbeszélésmód egyik legismertebb fogását, a hosszabb időszakot sűrítő vagy folyamatokat tömörítő montázsszekvenciát is szívesen eleveníti föl Raimi, hogy eredeti formájánál stilizáltabbá tegye: többszörös expozícióval egymásra kopírozott képelemek suhannak el a vásznon, vagy az előtér és a háttér élesen elválik, elkülönül egymástól (mint például a *Darkman* vagy a *Pókember* több montázsszekvenciájában).

A Raimi-stílus a burleszkból (a rendező által imádott – nálunk ismeretlennek mondható – The Three Stooges bolondozásaiból), a képregényből és a rajzfilmből táplálkozik, utóbbit kiterjeszthetjük a stop-motion animáció felé is, a *Gonosz halott 2* és főleg *A sötétség serege* esetében legalábbis nyilvánvaló a Ray Harryhausen-hatás. Valójában az első öt Raimi-filmben található meg ez a stílus a legsűrítettebb változatban, s éppen ezért állítható, hogy ez a filmcsoport – még a *Bűnözési hullám* melléfogásával együtt is – az életmű művészi értelemben legizgalmasabb szeletét jelenti. A későbbi filmek a klasszikus képépítkezés és a Raimi-féle stilizáció kompromisszumai jegyében elsősorban a drámailag túlhevült jelenetekhez – mint a *Gyorsabb a halálnál* párbaj-részletei vagy a *Pokolba taszítva* másvilági fenyegetései – használnak ilyen túlzásokat. Egyéb filmek azonban lemondanak róluk: a *Szimpla ügyben* tűnik el először a jellegzetes Raimi-féle stílusarzenál, s még a *Rossz álmok* kínálkozó vízió-jelenetei sem sokat árulnak el alkotójuk igazi tehetségéről – a *Pókember*-trilógia viszont szerencsés lehetőségeket kínált a rendezői kelléktár (valamelyest visszafogottabb, de kreatív) alkalmazásához. Az *Őz, a hatalmas* teljesen nyilvánvalóan önreflexív meséje pontosan helyezi el az alkotót Új-Hollywood vidámparki vonulatában (amelyet Steven Spielberg és George Lucas alapozott meg), miközben a William Castle-féle gyököknek sem tagadja meg. A Sam Raimi-filmek élvezete a hullámvasút és a kísértetházak élményével rokonítható – s rendezők esetében ezeket a látványosságokat leginkább démonok és szuperhősök töltik meg.

DÉMONOK KÖZÖTT

Sam Raimi démonológiája a *Gonosz halott* ellentmondásos remekével vette kezdetét. Talán visszatzetszőnek tűnhet remeklésként aposztrofálni azt a filmet, amely sokak számára nem több a gusztustalan vérontás csimboraszójánál, melynek meglehetősen puritán cselekményében öt fiatal vergődése látható, amint az erdei kunyhóban töltött éjszaka során démoni megszállottság áldozataivá válnak – egyetlen túlélő, a Bruce Campbell által játszott Ash kivételével, aki talán maga is elvész a zárójelenetben. A filmet a hírhedt „videoförtelmek” listájára száműző, máshol egyenesen betiltó cenzorok mindenestre valóban csak

a felaprított démontesteket, az összevissza fröcskölő vért látták meg benne. Raimi vizuális kreativitása azonban más helyiértéket ad a legizléstelenebb megszállásnak is, arról nem is beszélve, hogy a mindent átható, mindenhová behatoló Gonosz sugalmazása legalább olyan erős – ha nem lényegesebb – pontja a filmnek, mint a túlcserdülő, már-már parodisztikus (de legalábbis sötéten komikus) erőszak halmozása. Raimi a független horrorok világából George A. Romero és Tobe Hooper örökségét elevenítette föl, továbbgondolta *Az élőhalottak éjszakáját* és *A texasi láncfűrészes megszárlást* (jóllehet azok közvetlen társadalomkritikai éléről lemondott) – s az izolált helyen életveszélybe kerülő fiatalok történet-sémáját a főáramlatbeli horrorban, *Az ördögűző* révén kelendővé vált démoni megszállottság motívumával kombinálta. Az eredmény a(z amerikai) horrorfilm történetének egyik legmerészebb és legihletettebb alkotása. A mintakövető *Gonosz halott* maga is mintaadóvá vált: nélküle – csak két ismert imitátort idézve – Lamberto Bava vériszamos *Démonokja* vagy a könnyedebb *Démonok éjszakája* elképzelhetetlen volna. Ehhez a „tisza” horrorhoz Raimi meglepő módon majdnem 30 évvel később tért csak vissza. Jóllehet sötéten komikus elemeket a *Pokolba taszítva* is tartalmaz (élen a groteszk spiritiszta szeánsszal), a *Gonosz halott* mellett és után a Lamia átkával megvert banktisztviselő-lány borzongató meséje áll a legközelebb a valódi horrorhoz a Raimi-repertoárban. Ebben bizonyára az is közrejátszik, hogy jelentős mértékben Jacques Tourneur 1957-es klasszikusa, *A démon éjszakája* inspirációja mutatható ki benne. Ódivatú játéka az árnyakkal, nagy hatásfokkal működő sokkeffektusai és az orális kiadásokra fixálódó gusztustalan mozzanatai első osztályú – ha nem is delejező – rémfilmmé állnak össze. Megkockáztatható, hogy a *Pokolba taszítva* azzal is sikeresen játszik el, hogy nézőjét a káröröm élvezetére vegye rá: a közönség az átok beteljesülésének éppúgy szoríthat, mint a rokonszenvesnek igen kevésbé mondható hősnő megmenekülésének.

Bár a *Gonosz halott 1-2* és *A sötétség serege* mint az *Evil Dead*-trilógia összefüggő egységet alkot, meglehetősen hézagosan illeszkednek egymáshoz az epizódok. A folyamatosságban mutatkozó törések magyarázata jórészt meglehetősen prózai: mivel nem Raimi birtokolta

az alapfilm jogait, nem használhatott föl belőle részleteket, hogy közvetlenül kapcsolja össze az első és a második részt; helyette dióhéjban mintegy összefoglalta – azaz újraforgatta – az előzményeket, s módosított is rajtuk: Ash-t nem négyfős társaság veszi körül, csak a szerelmével vonul el az erdőmélyi házikóba. A *Gonosz halott 2* így egyszerre folytatása és variációja az előző résznek, de még az ismétlődő motívumok ellenére sem „önremake”, mint olykor állítják, mert saját cselekményívre épít. Hasonlóképpen *A sötétség serege* is a megelőző epizód „zanzásításával” kezdődik, s megváltoztatja a középkorba került Ash fogadtatását is: míg a második rész végén megmentőként ünneplik, a harmadik fejezet elején rabszolgaként vonszolják. (Tovább bonyolítja a képletet, hogy *A sötétség serege*nek több alternatív változata is létezik.)

Az mindenestre biztos, hogy a *Gonosz halott 2* egyike a legkreatívabb, az elődjüket nem másoló, hanem továbbgondoló horrorfolytatásoknak (lásd *Filmvilág* 2018/10). Raimi a bukott *Bűnözési hullám* örült burleszkjével frissítette föl az erdei rémségeket, s teljesen nyilvánvalóan mozdult el a horrorkomédia – pontosabban az előzményekkel aligha rendelkező *horrorburleszk* irányába: miként a *Bűnözési hullám*ban, úgy a *Gonosz halott 2*-ben sem tagadható a legeszeveszettebb rajzfilmekről ismert Tex Avery hatása. Műfajkevercse középpontjában Ash figurája áll, akinek a komikus hatáskeltés szempontjából a leghálásabb – más nézőpontból azonban, a fizikai atrocitások elszenvedését illetően a legálátlanabb – szerep akkor jut, amikor egymaga kárhoztatik küzdelemre a démoni erővel. Főként akkor, amikor saját maga válik önmaga ellenségévé: önálló sodó kézfejjel folytatott küzdelme nem kevésbé, mint hisztérikus téblábolása a kabinban megelevenedő tárgyak között, igazi *egyszemélyes showműsor*, melynek intenzitását az új szereplők (a régész lányának és társainak) érkezése már csak mérsékelheti. A fröcskölő vérzuhatagok és a kipattanó démonszemek a Raimi-féle horrorhumor olyan kellékei, mint az igazi burleszkben a banánhéj vagy a habostorta.

A *Gonosz halott 2*-ben nem csak a – mégoly obszcén – humor értékelődik föl, valójában itt indul meg Ash karakterének átértékelése szuperhőssé, még ha botcsinálta szuperhősről van is szó.

Vagy még inkább, már *A sötétség serege* továbblépésére gondolva: *a szuperhős karikatúrájáról*. A levágott kézfejét láncfűrészrel pótló, a pusztát a hátrára erősítő meggyötört, de minden megpróbáltatás után talpra álló – ironikusan – délcegnek mutatkozó hős mintha egyenesen képregényből lépett volna elő: Bruce Campbell, akinek arca valóban képregények lapjaira kívánczik, élete nagy szerepét játssza itt. A harmadik rész, *A sötétség serege* mérsékli a horrort, a fantasy felé mozdul el, miközben a humort, ha lehet, még a *Gonosz halott 2*-höz képest is bőségesen méri, kiváltképpen ismét az Ash-t középpontba helyező szkeccenációkban. A középkori királyságba pottyant Ash-t mint megjövendölt megváltót ünneplik – hasonlóan, ahogyan majd a mesebeli birodalomba röpített mutatványost az *Óz, a hatalmasban* –, pedig nem megoldja, inkább súlyosbítja a bajt: gonosz alakmása lesz a vezére a sírból kikelő csontvázhadnak, melyet Ash a saját ügytelensége folytán éleszt föl.

Már a *Gonosz halott* 2-ben megjelenik az ingadozás Ash normális és átmenetileg feltűnő démoni alakváltozata között, s ez állandósul és mélyül el *A sötétség seregében* – a *Darkman* gondolatait továbbszöve szuperhős és rém rokonságáról –, amikor Ash gonosz tükörképe (pontosabban afféle „oldalbor-dája”) önálló életre kel. A sötét tükörkép motívuma a *Pókember*-filmekben is kísért: Norman Osborn, vagyis a Zöld Manó önmaga tükörképével társalog, a *Pókember 3*-ban pedig szó szerint sötét tükörképként látjuk először a később Venomként önállósuló fekete pókjelmezt. *A sötétség seregében* feltűnő de nevérszárnyú démon olyan rémeket előlegez, mint a *Pókember* Zöld Manója, valamint az utóbbit is megidéző Theodora – ismertebb nevén a Nyugati Boszorkány – az *Óz, a hatalmasban*. Ezek a mozzanatok arra utalnak, hogy Raiminél a démon-tematika már magában rejti a szuperhősöket – egyrészt ők jelentik a fényt az alagút végén –, de figyelmeztetnek is, hogy a rémek és a megszabadítók világa szomszédos, sőt átfedik egymást. Ez a felvetés már a *Darkman*ban körvonalazódik.

ÁLDÁS ÉS ÁTOK

Ha Ash szuperhős-torzó, akkor a *Darkman* főhőse a torz szuperhős. Sam Raimi szeretne volna *Az Árnyék* filmváltozatát elkészíteni, a jogokat azonban nem kaptá-

meg (a titokzatos hős kalandjaiból 1994-ben Russell Mulcahy készített alulértékelt filmet); előállt hát saját kitalációjával, a *Darkman*nek keresztelt figurával. Ez a hányatott sorsú karakter nemcsak az Árnyék rejtőzködő bűnüldözőjét idézi, hanem – még inkább – a klasszikus horrorfilm olyan alakjait, mint az operaház fantomja és a láthatatlan ember: a *Darkman* ily módon a sci-fi és a horror mitológiájából ismert figuratípus, az örült tudós karakterével kapcsolja egybe a szuperhőst. Hasonlóan ahhoz, ahogyan Ash újabb és újabb kínokon megy keresztül az erdei kunyhóban, az egykor Peyton Westlake néven élő tudós is (akit Liam Neeson játszik) pokolra száll, megjárja a testi szenvedés legmélyebb bugyrait (gátlástalan bűnözők lerombolják a laboratóriumát, őt magát pedig savba dobják és megégetik), de túléli a borzalmakat, s alteregója, *Darkman* segítségével képessé válik bosszút állni a gonosztevőkön. Bosszúját beteljesítve, Westlake végül maga ismeri be egykori menyasszonyának: nem csak külsőleg változott meg, a személyisége is eltorzult. Nem csupán a figura, a rejtekhelyeül szolgáló raktárépület is a klasszikus horrorfilmek gótikáját idézi, miközben a bűnözővezér, Robert G. Durant karaktere (már csak az őt alakító Larry Drake arcberendezése miatt is) a 30-as évek klasszikus Hollywood-jának gengsztereit, mindenekelőtt Edward G. Robinsont, *A kis cézár* címszereplőjét juttatják eszünkbe. Hasonlóan a *Batman* és a *Dick Tracy* korabeli képregényfilmjeinek városképéhez, a *Darkman* is a klasszikus gengszterfilm – Király Jenő kifejezésével élve – „örjögő nagyvárosának” emlékéit hívja elő, ahol még a vidámparki látogatás is lúdbőröztető borzadályba torkollik a Raimi-életmű egyik legbizarrabb, a hangnemkeverést maximálisan kiaknázó jelenetében.

A *Darkman* jelenti az összekötő kapcsolatot a *Gonosz halott*- és a *Pókember*-trilógia között, az eltúlzott-groteszk erőszak az előbbihez köti, a képregénybe illő szuperhős megalkotása az utóbbit vetíti előre. Sőt, a *Pókember*-filmek olyan antagonistái, mint Osborn (a Zöld Manó) és Octavius (azaz Dr. Octopus), Westlake-hez hasonlóan az örült tudós figuratípusát képviselik, míg a *Pókember 3* fináléja kísértetiesen emlékeztet a *Darkman* végkifejletére – ugyancsak a magasban, épülő felhőkarcoló állványai

között zajló összecsapás a végső ütközet, ahol a szeretett nő élete is kockán forog. A *Darkman* alapozta meg egyúttal Raimi és Danny Elfman munkakapcsolatát, amely – a *Szimpla ügy* után – az első két *Pókember*-filmben is folytatódott. A nemrég elhunyt Stan Lee közkedvelt képregényfiguráját mozivásznonra álmódó *Pókember*-filmek tetőzik be Raiminél azt a gondolatfolyamot, amely a szuperhős mítoszát fürkészi. Az akaratlanul is szuperhőssé magasztosuló Peter Parker „elődjét” nem elsősorban a démon/szuperhős határsávjában vergődő Ash vagy *Darkman* figurájában kell keresni, sokkal inkább a *Bűnözési hullám* lúzerében rejlő (igen mélyen szunnyadó) ígéretet váltja be. Míg a szerencsétlenkedő biztonsági őrnek végül sikerül megmentenie a szerelmét a hibbant bérgyilkosduótól, ő maga csak véletlenül menekül meg a villamosszéktől; a *Pókember* főhőisének viszont, átváltozása következtében, megvan a lehetősége, hogy emberfeletti tetteket hajtson végre. „Áldás és átok” – mondja Parker az erejéről az első rész végén, s ezzel a *Rossz álmok* Cate Blanchett által alakított jósnőjének dilemmáját is megidéz, aki segíteni szeretne különleges képességével, de másokra éppúgy bajt hoz vele, mint önmagára.

A széria fekete bárnyaként szokás utalni a *Pókember 3*-ra, amely többek között túlméretezettsége és arányteltése miatt – s a végjáték szappanoperákat megszégyenítő könnyűfolyama – okán valóban rászolgál erre a minősítésre, mégsem érdemtelen darab. Szétcsúszott szuperhősfilm helyett mindenestre inspirálóbb volna különböző anyagok összecsapását bemutató showmúorként nézni a filmet (ezúttal végre nem örült tudósok az ellenfelek): a homok és az úrból érkezett, szurokszerű fekete anyag próbálják maguk alá gyűrni a világot, de legalábbis Pókembert. A Homokember létrejöttének lenyűgöző képsora a korabeli számítógépes animáció bravúrja, s a templomtoronyban harangszóra leszakadó fekete pókruha attrakciója is a Raimi-életmű erős pillanatai közé tartozik. *Pókember* itt tapasztalja meg, amivel Ash is szembenézett már; alteregóikkal folytatott küzdelmük a foglalatjai a Sam Raimi-életmű egyik meghatározó gondolatának: a szuperhősökben is kitörni kész démonok lakoznak. •

STAN LEE ÉS A PÓKEMBER

Pók-stratégia

FEKETE TAMÁS

Képregény-
legendák

PÓKEMBER SIKERÉNEK TITKA ABBAN REJLIK, HOGY A KÉPREGÉNYOLVASÓK SZÁMÁRA Ő KÍNÁLJA A LEGKÖNYVEBB AZONOSULÁSI MÓDOT EGY VALÓDI SZUPERHŐSSEL.



Háiba volt elsősorban képregény-alkotó (másodsorban pedig producer), a tavaly, 95 éves korában elhunyt Stan Lee és az általa teremtett figurák nélkül teljesen másképp nézne ki napjainkban Hollywood. Az persze egyéni ízlés kérdése, hogy a mindenkin átgázoló Marvel-hősök nélkül változatosabb vagy épp ellenkezőleg, szegényesebb lenne-e a filmkínálat, de 2019-ben a mozik előterében az egyik legkomolyabb dilemma mindenképpen az, hogy a popcorn mellé vásárolt üdítő tetején Vasember vagy inkább a Fekete Özvegy legyen-e a pohárdísz.

Az akár egy kisebb várost is benépesíteni képes Marvel-karakterek csapatából Pókember figurája messze a legnépszerűbb és legtöbb bevételt hozó szuperhős, lekörözve nem csupán a Marvel-istálló összes többi teremtményét, de a konkurens DC Supermanjét és Batmanjét is. Ahogy adaptációit tekintve Pókember kapta eddig a legtöbb önálló filmet is: az utóbbi húsz évben hét játékfilm címében állt ott a neve, ez alatt három színész alakította őt (akik ráadásul mindannyiszor ugyanazzal a rendezővel dolgoztak), a tavaly bemutatott animáció Oscar-díjat nyert, és még egyik leghírhedtebb nemezise, Venom is saját spin-offot kapott.

Pókember 1962 augusztusában lépett színre az *Amazing Fantasy* 15. számában. Az inkább a felnőtt közönséget megcélzó lap jellemzően 4-5 oldalas, csavaros befejezésre kihegyezett sci-fi történeteket tartalmazott, és némi paradox módon az érdektelenség miatt megszüntetésre ítélt kiadvány legutolsó kiadásában, amolyan „minden mindegy”-alapon kaphatott lehetőséget Lee, hogy bemutathassa legújabb gyermekét. Noha Pókember születésének krónikája – a füzet többi képregényéhez hasonlóan – az eredeti szándék szerint kerek, egész történet volt, melyhez nem terveztek folytatást, a búcsúszám váratlan sikere után megnyílt a lehetőség, hogy önálló sorozatot kapjon a szuperhős.

„Bármelyik olvasó beleláthatta magát”

(Stan Lee — Steve Ditko: *The Amazing Spider-Man*)

Így került a boltok polcaira *A csodálatos Pókember* (*The Amazing Spider-Man*) első száma 1963 márciusában. Peter Parker/Pókember nem csupán az

addig ismert képregényhősök között számított teljesen különlegesnek, de mai napig egyedi ebben a ligában. Parker nem tudós, feltaláló, idegen lány, esetleg mitológiai istenség, hanem egyszerű, átlagos, bár társainál jóval intelligensebb és érettebb középiskolás kamaszfiú. Színré lépésekor csupán két tinédzser szuperhős tevékenykedett, ám egyikük sem főszerepben: Robin Batman oldalán, illetve Fáklya a Fantasztikus Négyes tagjaként. A radioaktív pók csípésének következtében emberfeletti képességekre szert tevő Peter Parker azonban rögtön főszereplőként lépett elének (sőt, jellemző módon a későbbiekben sem kapott társat maga mellé a küzdelmekben). Az új hős így tökéletesen alkalmassá vált arra, hogy a képregényeket faló célcsoport teljes mértékben magára ismerjen, és azonosulni tudjon vele.

Parker ugyanis egyáltalán nem nagymenő, és hiába menti meg havonta újra és újra a világot, mindvégig megmarad félszeg, visszahúzódó srácnak. Mikor először látjuk, egy ötfős, vidám társaság lekicsinylően mutogat a képkivágás peremére száműzött fiúra és ugratják szégyenlős, könyvmoly osztálytársukat, majd a randira hívott lány is visszautasítja őt. Hiába fogadkozik (még a végzetes rovarmarás előtt) Parker, hogy egy nap majd megmutatja, ki is ő, és majd sajnálni fogják, hogy kinevelték, erre soha nem kerül sor, még akkor sem, mikor már bármit megtehetne. Hősünk emellett csonka családban él, szülei helyett nagybátyja és nagynénje neveli, a lányok folyamatosan kikoszorazzák (vagy épp ő retten meg tőlük), és folyamatos pénzzavarral küzd (ezért is kénytelen fotóriporterként elhelyezkedni az egyik napilapnál, hogy az összecsapásokról készült fényképeket aztán eladja, és azokat rendszeresen May néni gyógyítására költse). A gúny céltablájául szolgáló magányos tinédzserbe tehát bármelyik olvasó beleláthatta saját magát, pont úgy, ahogy a néhány képkockával később már háztetők fellett szökellő igazságosztó alakjába is. Annál is inkább, mert Pókember volt egyúttal az első szuperhős, aki olyan kosztümbe bújt, mely teljesen eltakarta őt, nem csupán testét, de arcát is. Állandóan visszatérő elem, hogy a közvélemény (így Peter társai is) azon tanakodik, vajon ki bújhat meg a maszk mögött. Nem is kell sokat várni, hogy

valaki más vegye magára a jelmezt. Az 5. számban Parker osztálytársa, az őt folyamatosan froclizó Flash úgy dönt, megtréfálja az eminens Petert, és Pókember-felszerelésben tesz egy sétát az utcán (hogy aztán Fátum doktor őt rabolja el az igazi helyett), a 13. füzetben pedig Mysteriónak sikerül a közvéleményt hősünk ellen hangolni, pusztán az álruha használatával. Ahogy bármelyik rajongó közösséget érezhet a lúzer Peter Parkerrel, úgy bárki eljátszhat a gondolattal, hogy ő maga lapul a csodált személy gúnyája alatt. Hogy a hétköznapi srác és szuperhős alteregója mennyire elválaszthatatlan egymástól, azt jól mutatja a képregények felépítése is (amit amúgy a filmadaptációk is megtartanak). A 22 oldalas történetekben szinte ugyanakkora terjedelemben jelenik meg a civil Peter és az álcát öltő Pókember, sőt, az előbbi gondjai és problémái sokkal izgalmasabbak és komolyabb érzelmi-erkölcsi dilemmákat rejtenek, mint utóbbié. Míg az őt lenéző Flash elleni bokszmeccsen valós kérdésnek számít, vajon meg lehet-e ütni a nála nyilvánvalóan jóval gyengébb ellenfelét, addig a kosztümbe bújt illetőnek nyilvánvalóan nem kell ilyeneken törnie a fejét a gonosztevők elleni harc közben. Parker számára valós probléma, hogy a neki tetsző osztálytársa, Liz tudomást sem vesz róla, és csakis Pókemberért rajong, de éles szituációban természetesen nem dilemma a szuperhősnek a lány megmentése. A képregények első fele nem csupán a felvezetésnek, az ellenfél bemutatásának és az összecsapás előkészítésének a terepe, de Peternek szinte kizárólag itt kell igazi etikai problémákat megoldania, míg a második rész már szinte csakis az akció, a fizikai küzdelem terepe, ahol dönteni már csak a támadás elhárításának és az ellentámadás kivitelezésének módjáról kell.

Ego és szuperegő csatája folyamatos, a két identitás pedig akár egyetlen kockán belül is viaskodik egymással: számtalanszor látunk olyan rajzot, ahol a hős arca mintegy kettéhasad és szinte polémiát folytat egymással, melyben mindig utóbbi képviseli az egyetlen helyes és erkölcsileg megkérdőjelezhetetlen döntést: a fogságba esett Thompson megmentése a civilben levő Parker számára még kérdés, de Pókember számára egyértelmű

kötelezettség. Mikor pedig Mysterio a Pókember-álcájában bűncselekmények sorát követi el, a kétségek között hánykolódó és saját cselekedeteinek megtörténtében is kételkedő szuperhős felkeres egy pszichiátert, ahonnan aztán legalább olyan gyorsan távozik is, mivel attól tart, hogy a terápia során lebukik és megismerik valódi személyazonosságát, ami épp a legnagyobb félelme. Az újra és újra visszatérő antagonistáknál is nagyobb és folyamatosabb veszélyt jelent ugyanis számára, hogy lelepleződik, és kiderül, ki bújhat meg a kosztüm alatt – ettől pedig mindenáron meg akarja kímélni az őt még a széltől is óvó May nénit.

Stan Lee képregénye ezen felül tele van önreflektív momentummal: Parker nem csupán hogy fotósként tevékenykedik a Hírharsonánál, de kamerájával kifejezetten Pókember összecsapásairól szolgáltat fényképes bizonyítékokat – vagyis gépével pontosan azokat a pillanatokat örökíti meg és adja aztán közre, amelyek megakasztják a képregényolvasók is annyira vágynak. A gonosztevők körében visszatérő motívum, hogy a médiát (ki)használják: már a 2. szám antagonistája, a Keselyű mestertervéhez elengedhetetlen, hogy bejelentse a rádióknak és a sajtónak, rablásra készül; az 5. számban Fátum Doktor az élőben sugárzott Ed Sullivan show adásába zavar bele, hogy a Fantasztikus Négyesnek üzenjen; a 13. számban Mysterio egyenesen a Hírharsona hasábjain keresztül hívja találkozóra Pókembert, a következő füzetben pedig a szuperhőst úgy kívánják ártalmatlanná tenni, hogy egy filmforgatásra invitálják, ahol a díszletek között szeretnének lecsapni rá a színészek hitt és épp ezért semmiféle gyanakvást nem ébresztő rosszfűk. Sőt, a fent már említett 5. szám kezdetén Jameson fizetett tévés programban gyalázza a szuperhőst, ám az első képen a televízió doboza és a képregény kockája teljes átfedésben van egymással, a következő két kockán egyre tágul a kép (mintha nyitna a kamera), és csak ekkor látjuk, hogy az íróknak tulajdonított narráció valójában az egyik karakter szájából hangzottak el.

Az önreflektív hozzáállás pedig nem csupán a történet alakításában, de Lee írói megjegyzéseiben is visszaköszön. Rendszeresen kiszólnak az olvasók-



hoz, megjegyzéseket téve a történet alakulására vonatkozóan, a nyitóoldalon pedig mindig szuperlatívuszokban és felsőfokban harangozzák be az aktuális lapszámot, ám ezek mögött érezni az ironikus hangnemet. Az egyik legemlékezetesebb példa, mikor a narrátor a történet feléhez érve kénytelen beismerni, hogy a mostani a valaha volt egyik leghosszabb felvezetés, ám megérte az olvasók fáradozása, most következik ugyanis az igazi tűzijáték.

Az író mellett mindenképp ki meg kell említenünk a rajzoló, a szintén tavaly eltávozott Steve Ditko nevét is. Eredetileg nem ő, hanem az Amerika Kapitányt és a Fantasztikus Négyest is megteremtő Jack Kirby (1917-94) adott volna formát Pókembernek, de Stan Lee-nek nem tetszettek Kirby rajzai, így esett választása Ditkóra. A filmszerű ábrázolásmód a kezdetektől jellemző volt Ditko stílusára, különösen az akciók bemutatásakor, de csúcspontját kétségkívül a háromkötetes *If This Be My Destiny...!* című történet befejező részében érte el. A nagynénje életének meg-

„Ego és szuperegő csatája folyamatos

(Jon Watts: Pókember: Idegenben – Jake Gyllenhaal és Tom Holland)

létesítménybe. A fáradt, megsérült és végső erőtartálékait felélő szuperhős hosszú oldalakon át küzd, míg végre sikerül felemelnie a roncsot – mindent Ditko egyre nagyobb képkockákkal ábrázolja, míg a végső megszabadulás a műfajban ekkor még szokatlan módon egy teljes oldalas, alsó perspektívából rajzolt képben érkezik el. A néhány oldalas küzdelem – melyben a hősnek nincs is valódi ellenfele – képeivel, tempójával és beállításával már-már mozgóképes befogadási módot generál.

A *Pókember: Idegenben* a fentiek mindegyikét beépíti a szövetébe: Parker továbbra is egy tipródó és szorongó, átlagos kamasz, aki izzadó tenyérrel reménykedik abban, hogy megvallhatja érzéseit osztálytársnője, MJ előtt, miközben viszonya ambivalens az őt állandóan kószoló Flash

Thompsonnal, és továbbra is retteg attól, hogy fény derül alteregójának személyére. A Marvel-univerzum darabjaiban eddig korábban egyedül a *Vasember* harmadik részében jelent meg az önreflexió, ám a mostani film még ezen is jócskán túllép: Mysterio személyében egy másfajta gondolkodásmódú antagonistát jelent meg, aki tisztában van azzal, milyen típusú szuperhőst kíván látni a spektákulumokra vágyó nagyközönség, és aki egyszerre akarja ezt kihasználni, valamint leszámolni vele, miközben fő stratégiája az illúzió és a látszat maximális kihasználása – pontosan azt a hatásmechanizmust kínálva a filmbéli karakterek számára, mint amire a multiplexek közönsége is mindennél jobban vágyik.

Thompsonnal, és továbbra is retteg attól, hogy fény derül alteregójának személyére. A Marvel-univerzum darabjaiban eddig korábban egyedül a *Vasember* harmadik részében jelent meg az önreflexió, ám a mostani film még ezen is jócskán túllép: Mysterio személyében egy másfajta gondolkodásmódú antagonistát jelent meg, aki tisztában van azzal, milyen típusú szuperhőst kíván látni a spektákulumokra vágyó nagyközönség, és aki egyszerre akarja ezt kihasználni, valamint leszámolni vele, miközben fő stratégiája az illúzió és a látszat maximális kihasználása – pontosan azt a hatásmechanizmust kínálva a filmbéli karakterek számára, mint amire a multiplexek közönsége is mindennél jobban vágyik.

PÓKEMBER: IDEGENBEN (Spider-Man: Far from Home) – amerikai, 2019. Rendezte: **Jon Watts**. Írta: **Chris McKenna** és **Erik Sommers**. Kép: **Matthew J. Lloyd**. Zene: **Michael Giacchino**. Szereplők: **Tom Holland** (Peter Parker), **Samuel L. Jackson** (Fury), **Jake Gyllenhaal** (Mysterio), **Zendaya** (MJ), **Marisa Tomei** (May). Gyártó: **Marvel Studios / Columbia Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 129 perc.

S. CRAIG ZAHLER WESTERNJEI

Csak gyilkosok

SZABÓ ÁDÁM

AZ ÍRÓ-RENDEZŐ KEMÉNYKÖTÉSŰ PSZICHOLÓGIAI WESTERNJEI AZ ERŐSZAK MIN-DENT FELEMÉSZTŐ TERMÉSZETÉT VIZSGÁLJÁK.

Hozsannákat zeng a tehetségéről Walter Hill, Joe R. Lansdale és Kurt Russell, a publikum viszont eddig amerikai független zsánerfilmek direktoraként tartotta számon Steven Craig Zahler. Elismerően nyilatkoznak a mozijairól – *Csontok és skalpok* (*Bone Tomahawk*, 2015), *Büntető ököl* (*Brawl in Cell Block 99*, 2017), *Dragged Across Concrete* (2018) –, forgatókönyveiről, regényeiről alig cikkeznek. Dolgozott a *Metal Maniacs* nevű magazinnak, 2018-tól a *Fangoria* új szerkesztőségében foglal helyet. Czar néven zenészként is letette névjegyét országos cimborája, a J. H. Halberd néven a három filmjüket is komponáló Jeff Herriott oldalán. Dobosként erősítette a *Charnel Valley* nevű *black metal* együttest. 2008 óta aktív *old school heavy metal* bandájában, a *Realmbuilder*ben Herriott mellett énekel és dobol. A barátok 2016 óta a *Binary Reptile* elektronikus zenéjével tisztelegnek Fabio Frizzi, Jean-Michel Jarre és John Carpenter hangzásvilága előtt. Zahler úgy véli, pocsék forgatókönyvekből lehetetlen művészetet csiholni, ezért operatőrszakmáját íróira cserélte. Lassú folyású, Sam Peckinpah-féle erőszakfinálékig vezető történeteket ír. 130-260 oldalas westernregényei, illetve a könyvformátumot és szkriptet ötvöző, ún. *scrovelje* epikus, részletgazdag darabok. Zahler a Coen fivérek nyelvjátékait és *A siker édes illatát* jegyző Ernest Lehman szimbolizmusát tekinti ihletforrásnak.

SZÜRKE KALAP

Protagonista és antagonistaszerepek variációja, ellenmítosz-építés, tehát a rekonstruktív revizionista sztorik ismérvei dominálják az író-rendező korai westernjeit. A *Rattleborge-i bandi-*

ták (*The Brigands of Rattleborge*, 2006) a legjobb filmre nem vitt szkripteket gyűjtő *Blacklist* első helyén végzett, *Sakálok gyülekezete* (*A Congregation of Jackals*, 2010) című regényét a rangos westernírói *Peacemaker* és *Spurdíjakra* nominálták. 3 éve Ridley Scott és Drew Goddard vetette ki hálóját egy másik könyvére, a *Fejvadászok földjére* (*Wraiths of the Broken Land*, 2013). A *Rattleborge-i banditák* és a *Sakálok gyülekezete* morális irányvesztésről regélő, pszichologizáló alkotások, André Bazin és Todd Berliner nézeteinek örökösei. Kalandnarratívájuk karakterdrámával kel egybe. Zahler a múltban elkövetett bűn jelenre gyakorolt hatása izgatja (*Sakálok gyülekezete*), valamint az erőszak körforgását beindító összetűzés lefolyását dokumentálja (*Rattleborge-i banditák*). Antihőseik tetteiket befolyásolni képtelen, kárhozatuk felé sodródó átlagemberek. Határozottan induló, majd lépésről lépésre megbomló személyiségű figurák kísérői leszünk. A *Sakálok gyülekezete* főfiguráját, Oswald Danfordot és társait barátjukból ellenségükké vált partnerük, Quinlan és bandája üldözi, a *Rattleborge-i banditák* Pickman seriffje a címbéli kisváros 28 lakosát lemészároló Billy Lee és pribékjei nyomában lohol. Kicsúszik az irányítás mindkettőjük kezéből. Oswald társuk esküvőjén csap össze bosszúszomjas ellenfelével, de bajba is sodorja a násznépet. Pickman a főgonosz nejébe és gyerekeibe ereszt golyót célpontja likvidálása előtt. Kiderül, Billy Lee önzésből sarjadó tömeggyilkossága és a seriff preventív hajszája is értelmetlen. A bennük pulzáló düh olaj a tűzre, a főhősök ugyanolyan nihilistákká zülленek, mint ellenfeleik.

Zahler olvasatában nem egy oltalomra méltatlan közösség okoz zűrzavart. *Scrovelje* és regényei nem a *Délidőre*, a *Névtelen történyre* vagy *Az akasztófára* rímelnek. Azért nem állhat vissza a rend, mert csupán egyetlen karakter önfejűsége láncreakciót indít be és halált hoz az ártatlanokra. A '30-as éveket idéző, becűletes, védelemre szoruló kisközösség méltatlan acsarkodások következtében zuhan a mélybe, végét járja az amerikai család és civilizáció ideája. Zahler 2016-ban így erősítette meg véleményét Soós Tamásnak: „Mindenhol sok az időtota (...) Civilizációkat és kultúrákat irtottak ki (...) Úgy tekintettek a vadnyugatra, mint egy hatalmas vacsoraasztalra, amiről csak zabáltak és zabáltak, majd az asztal hirtelen kiürült és csak rosszindulat maradt utána.”

A *Sakálok gyülekezete*ben a menyasszony Beatrice apja, a polgármester Theodore döbbenet veszi tudomásul, veje, James korábban gyilkosként ontott vért. Oswald sem futhat ön maga előtt, bitóra ítélik. E regény, csakúgy, mint a *Rattleborge-i banditák*, a Will Wright-féle profi westernnek antitézise. Hőseink csapata felmorzsolódik, a könyv egy pontján ostromwesternnel kecsegtető oldalak cáfolatba fordulnak, a főszereplőkön rajtaütő negatív figurák felakasztják az egykori Nagy Boxerek néhány tagját és tizedelni kezdik az egybegyűlteket. Bosszúwesterneket ír Zahler: a *Rattleborge-i banditák* szétzilálja a heroizmust, ideológiája az '50-es évek B-westernjeit és a '70-es évek revizionizmusát fedi le. Hiába áll össze Pickman seriff és a rideg, német származású egykori orvos, Abraham Weiss, nézeteltérés támad köztük. Weiss ugyanis túl messzire megy, így végül nem a nőket, időseket bántalmazó Billy Lee, hanem maga – a *Sicario* megközelíthetetlen Alejandroját idéző – társ lesz a legnagyobb ellenség. Vele szemben Pickman jóra törekvő, ám szándékai ellenére és Weiss machinációi révén bajt halmozó *jedermann*. Hátba löve, tehetetlenül vonyítva szemléli partnere utolsó rémtettét. Bukását azonban nem ez okozza. Egy félreértés miatt végez az őt revansa miatt előállító Dreighton seriffel, mire újabb bosszúláncolat indul és Pickman megtörtén, hintaszékben ülve, fegyvertelenül várja a lelőtt kolléga négy

tagbaszakadt fivérének bosszúját. Esőmotívum keretezi a *Rattleborge-i banditákat*: a csapadék Billy Lee cseleként hull a felütésben, hogy a zuhatagot kihasználva öldösse a gyanútlanokat, míg a zárlat ugyancsak ítéletidőben búcsúztatja Pickmant.

Zahler nem papírmásé figuraként ábrázolja a *Rattleborge-i banditák* főgonoszáét. Családjá van, apaként jelenik meg. Érdekesebb, hogyan tükrözi ezt az írásmódja. Hosszú expozíciókat jegyez, betekintést nyújt kidolgozott szereplői döntéseibe, amelyek révén váratlan haláluk tényleg megrázó. A *Csontok és skalpok*ban Hunt seriff neje arra kéri az urát, épségben térjen haza, így önfeláldozása szíven üt. Oswell egyik barátja, a kártyás Dicky több oldalon át vall szerelmet a prostituált Violának. Az esküvőn zongoristanóként fellépő idős Wilfreda jovialitásával lopja be magát az olvasók szívébe (*Sakálok gyülekezete*). Kocsmárosnő, ékszerész, az öreg Gouley testvérek utolsó napjai bontakoznak ki a *Rattleborge-i banditák*ban 70 oldalnyi expozícióként. Zahler előszeretettel áldoz minitörténeteket látszólag jelentéktelen mellékszereplőkre. A *Sakálok gyülekezete* berlini zsidó kalapkészítője, Morton Steinman bemutatásakor nem világos, miért időzik rajta ennyit a szerző. A karakter gyors

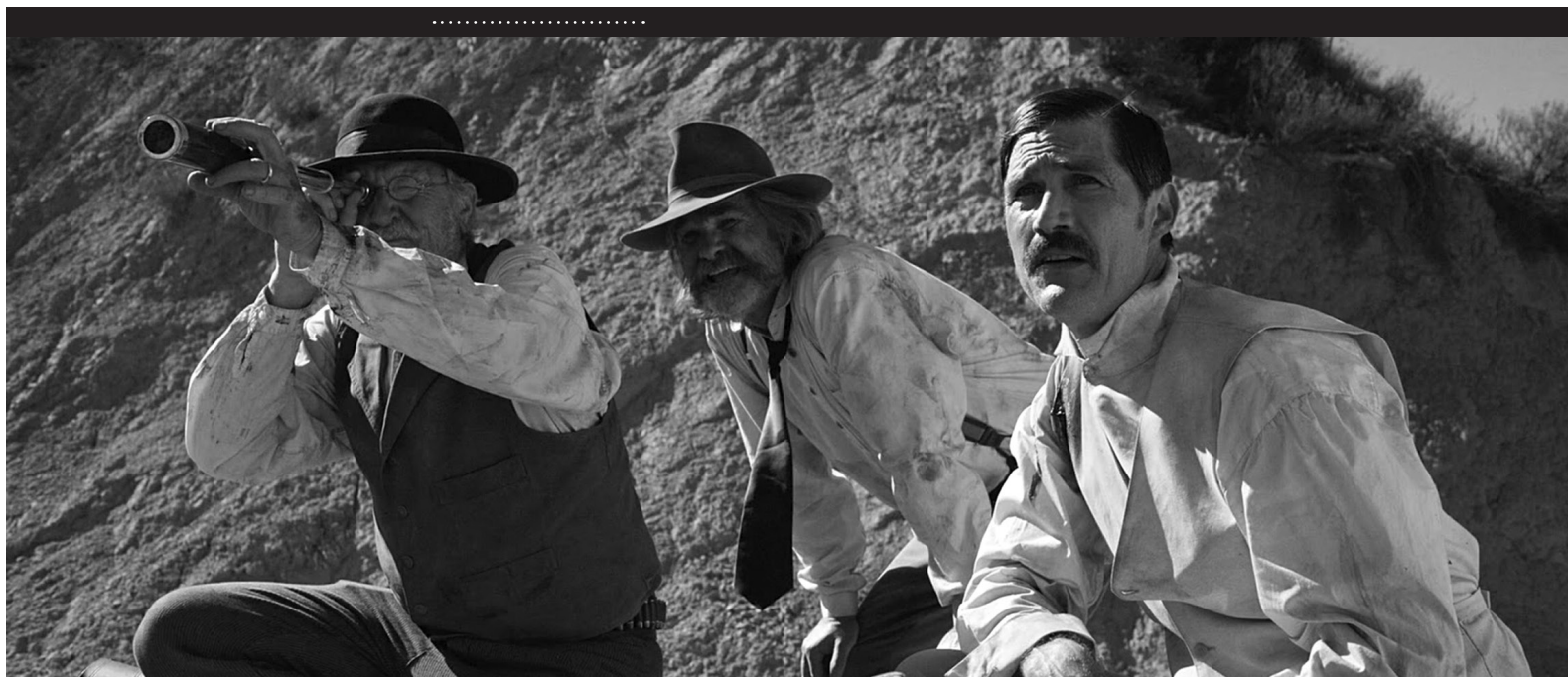
fejbelövése után viszont rájövünk: a betolakodók példát statuáltak rajta, ízelítőt nyújtva abból, mi vár a túsul ejtett házásokra, barátaikra és rokonaikra. Legutóbbi filmjében is beveti ezt a módszert: a *Dragged Across Concrete* születési szabadságról visszatérő, kislfiáért aggódó bankpénztárosnőjének végzete sokkoló.

VADNYUGATI KÉZIKÖNYVEK

Zahlernél egyaránt találunk humánus figurákat és elállatiasodott támadókat. Quinlan, a *Sakálok gyülekezete* főnemeze horrorisztikus rémalak. Megcsonkított, fa és fém által összetartott *homunculus*. A *Fejvadászok földjén* mexikói, fiait balkezes cselekvésre nevelő Gris-je vagy jobbkeze, a foarrú Ubaldo szintén vadállati gazfickók. Újabb szörnyszerű ellenlábás a faragatlan Arthur és az indiántámadásban saját nyelvét leharapó ikertestvére (*Sakálok gyülekezete*), de a többiek sorsa iránt érzéketlen Abraham Weiss rejtélyesége sem kevésbé ijesztő. Zahler állatszimbolikája is erőteljes: a T. W. Jeffries udvartartásában gyülekező coydogok ellenpontja a mulatság éjszakáján kibebelezett ló. A *Fejvadászok földjén* hőstét, a dandy-kalandor Nathaniel Stromlert skorpióval maratná halálra Gris, a *Rattleborge-i banditák* zárlatában Weiss egy hörccsögöt dug a meztelenül

fellógatott Jordan tüdejéhez irányzott csöbe. Scott Tobias márciusban azt írta a *The Ringer* nevű weboldalon: Zahler karaktereire a legsötétebb gonoszság ront rá. Az író morális relativizmusként tételezi a revanst. A *Rattleborge-i banditák*ban Billy Lee bűnösnek tűnik, majd hirtelen szeretetteljes közegben látjuk, hogy aztán Pickman és Weiss forduljanak ki önmagukból. A *Sakálok gyülekezete* rengeteget merít a *Decision at Sundown* című Boetticher-westernből. A filmbeli idegen (Randolph Scott) sértegettként érkezik a városba, majd kiderül róla, ő okozta a legnagyobb galibát. Zahler regéjében Oswell tűnik áldozatnak, de ha a főkarakter annak idején nem hagyja sorsára Quinlanéket, az esküvői vérengzés nem történik meg. Indiánábrázolás frontján sem kegyesebb, a fikatív törzseket szerepeltető író a '30-as évek vadorszóiként láttatja az őslakosokat. A *Sakálok gyülekezete* appanucija a legtaszítóbb kínzásoktól sem retten vissza, a hasonlóan ijesztő maccanoi a *Rattleborge-i banditák*ból csupán némi kompromisszumra hajlandó. A mexikói határ túloldalán strázsáló ellenfelek nem többek irtani való fenevadaknál a *Fejvadászok földjén*-ben, csakúgy, mint a *Csontok és skalpok* troglodita kannibál-klánja. Nőábrázolás terén Zahler szintén régimódi. Angyali teremtései, mint az örökös nő Alicia Binfrey és a vele barátságot ápoló Valerie, a seriff felesége (*Rattleborge-i banditák*), a

„Kárhozatuk felé sodródó átlagemberek”
(S. Craig Zahler: *Csontok és skalpok* – Richard Jenkins, Kurt Russell és Matthew Fox)



rémálomból felriadó, elrabolt, kopaszra borotvált, pucérra vetkőztetett Beatrice (*Sakálok gyülekezete*) naiv áldozati bárányok. A *Fejvadászok földjén* féllábú, harcias Dolorese – de akár a *Csontok és skalpok*-ban bajba jutott Samantha is – apja és bátyjai örökébe lépő maszkulin nőalak, egyedül a fogságba esett, az őt prostitúcióra kényszerítő férjének hátat fordító Yvette hagyatkozik az eszére és nem az erejére.

Zahler prózája formabravúrokban is bővelkedik. Hol cégérfeliratokra pillantunk (*Fejvadászok földjén*), esetleg a helyi szálloda recepcióslánya olvas fel egy egzotikus kalandregényből (*Rattleborge-i banditák*), más pontokon karakterépítő levelekkel vagy dalszövegekkel találkozunk. A *Fejvadászok földjén*-ben a balladaénekes nótaszövegeit puritánul írja le Zahler, majd zárójelben utal a gesztusaira. Yvette a csalfa férj magyarázkodó leveléből értesül a cselekmény fordulópontjáról, a *Sakálok gyülekezete* kerettörténetként funkcionáló vallomása Oswell Danford halálba rohanásának metaforája. Szépirodalmi igényűek Zahler írásai, Larry McMurtry fogalmazásmódja köszön vissza bennük. A Nathaniel után zokogó menyasszony, Kathleen viktoriánus regények stílusában enged utat érzelmeinek. Az író akkor sem vall kudarcot, ha a *Dragged Across Concrete* tömönatos *hard boiled* noir-szlengjét kell tollba diktálnia. Jelzői nemesen egyszerűek: „a 47 éves rancher”, „a New York-i szerencsejátékos”, „a mélynövéssű babakészítő”. Árulókat is gyakran szerepeltet. A *Sakálok gyülekezete* bűnözőit segítő Orton tiszteletes vagy a *Rattleborge-i banditák* Walter Higginsfordja a kisközösség soraiba épült, azt belülről bomlasztó vetélytársak táborát erősítik.

Zahlernél lényeges az utazás motívuma is. Karakterei a Poklot járják meg. Míg a *Rattleborge-i banditák* és a *Sakálok gyülekezete* Joseph Conrad kisregénye, *A sötétség mélyén* hangulatából kölcsönözve alkotnak tematikai egységet és noir westernnek tekinthetjük őket, addig a *Fejvadászok földjén!* *Csontok és skalpok* horrorwestern-duója az Alan Le May írta *Az üldözők* áthallásaival bír. Oswell szégyennel teli karakter, Virginiából Montanába vonatozása egyúttal utazás lelke mélyére. Quinlan jogos

revansról beszél, miközben fosztogatásra bírja az embereit. Az apából és két fiúból összetevődő Plugford-család, plusz a fejvadász Hosszú Clay, az indián Mély Tavak és Folt, a felszabadított rabszolga viszont a bajtársiasság, a testvériség és a familia hangadói. A *Fejvadászok földjén* asszonymentő-narratívájában külön szál jut Nathaniel Stromlernek. Dalitás, de fegyverekhez nem értő szőke hercegből érik gyorstüzelő Férfívá. A *Rattleborge-i banditák* és a *Sakálok gyülekezete* patriarchális krízistől sújtott antihőseihez képest Stromler és Plugfordék konzervatív típusfigurák.

Traumatikus erőszak és felszabadító brutalitás egymás mellett létezik Zahler írásaiban. A szerző bár nem feltétlenül hisz az erőszakban, azt vallja, a kegyetlenséggel csak erővel lehet szembeállni. Kérdés, hogy ez milyen eredményt szül. A *Rattleborge-i banditákban* és a *Sakálok gyülekezete*ben a konfliktusok feloldhatatlanok maradnak, így ezek traumatizáló, erőszakellenes sztorik. A *Fejvadászok földjén*-ben, illetve a *Csontok és skalpokban* viszont diadalmaskodó hősöket ismerünk meg, akik tettekrezségükkel gátat vetnek a problémáknak, ekképp felszabadító brutalitás és erőszakpártiság vonul végig a történetükön. David J. Schow gyomorforgató *splatterpunk*-irányzata sejlik fel itt. *Gore*-ban bővelkedő hatásmechanizmusuk szöveg ellentétben áll a Max Brand-ponyvaregények (*Át a Rio Grandén*, *Dr. Kildare-sorozat*) és a revizionista-destruáló sémarendszer elemeit is használó érett művekével. A *Csontok és skalpok* határt von traumaeposz és *splatterpunk*-futamban. Zahler börtönthrillerje, a *Büntető ököl* nyíltan vállalja *exploitation*-gyökereit. Hőse, Bradley Thomas ugyan meghal, de külső segítséggel, rosszemberek holttestén átgázolva megvédi családját. *Grindhouse*-messiást látunk, a *Sin City* hústornya, Marv inkarnációját. Ez a film is távol esik a *Rattleborge-i banditák* vonalvezetésétől, mely részben Gianfranco Baldanello *Black Jack* című spagetti westernjére rimel, de a vadnyugati *A bosszú uraként* is értelmezhető, pláne, hogy az Amazon Studios elfogadta az immár *The Brigands of Rattlecreek* keresztelt forgatókönyvet és a hirtelen erőszakkitöréseket preferá-

ló, fekete-fehér etikát mellőző Park Chan-wookot választotta rendezőnek.

„Elveszett világ”-típusú fikcióként működik a *Fejvadászok földjén!* *Csontok és skalpok* párosa. E fantasztikus alműfaj a sci-fihez és a fantasy-hez egyaránt kapcsolódik. Az origónak tekintett 1885-ös, *Salamon király kincse* című H. Rider Haggard-regény esztétikája teljes vértetében ragyog bennük. A *Sakálok gyülekezete* a Judas Priest *Blood Red Skies*a hatott. Legutóbbi mozija, a *Dragged Across Concrete* az író eddigi legjobb rendezése. Azt vizsgálja, érvényesülhetnek-e az átlagemberek erőszakkal? Mel Gibson jelenléte miatt, aki az öregedő, rasszista Ridgeman nyomozóként önportrét skiccel, reakciós kiáltványként is aposztrofálhatná magát a film, a buktatókat azonban ügyesen elkerüli. Munkásosztálybeli figurák nyúgeit tárja fel, általában tartózkodik az öncélúságtól. Kérdőjeles végkicsengése dacára a *Dragged Across Concrete* lecsupaszított *heist* movie-ba forduló, '70-es éveket idéző zsaruthriller. Sidney Lumet, Don Siegel és John Flynn modorában mutatja meg a rendőri brutalitás, az osztálykülönbségek, a faji egyenlőtlenség világát.

Zahler irodalmi munkássága csupán egy parányi kultközegben számottevő. Krimijeit, vagyis a New York uzorás-alvilágában bonyolódó 2011-es *The Big Stone Grid* című szkript és 2014-es könyve, a *Mean Business on North Ganson Street* elismerő szavakra leltek. 736 oldalas, kétkötetes, Clark Ashton Smith *weird fiction*jét és George R. R. Martin szürke morálú fabuláit összhangba hozó, kiadatlan fantasy-regénye, a *Slaves of Uzrehan'be* és a *The Twisted Spine of the Midnight Collaborator* című experimentális, *Ra-dirfejet* idéző forgatókönyv szintén figyelemre méltóak. Más zsánerekben is kipróbálta magát. Sci-fi regényt (*Corpus Chrome, Inc.*) adott ki, dickens-i rémfejlődéstörténettel (*Hug Chickenpenny*) rukkolt elő, a *Bábjátékos-franchise* legutóbbi részének (*The Littlest Reich*) szkriptjét is ő jegyzi. Rövidesen a polcokon landol új, pszichothriller és horror-motívumokkal dústott bűnügyi regénye, a *The Slanted Gutter* és úgy hírlík, Netflix-szerűként valószínűleg meg egy elfekvőben lévő 317 oldalas western-forgatókönyvét. •

DEADWOOD – A FILM

Tíz év múlva

NEVELŐS ZOLTÁN

RÉGÓTA VÁRT LEZÁRÁSA A NEVES TÉVÉSorozatnak, amely mindig is jóval több volt vadnyugati kalandnál.

A cselekmény szerint tíz év telt el azóta, hogy elvesztettük a fonalat a határvidéki bányásztelep és alakuló város, a legendás Deadwood lakóinak sorsát illetően. A civilizáció születéséről még mindig van mit mondani, izgalmas a zsánermilió és izgalmas újra látni, kicsit megöregedve e jól megírt-megformált figurákat, és hallani ezt az egyedí, míves nyelvezetet.

A valóságban tizenhárom év telt el azóta, hogy váratlanul nem folytatódott az HBO három évadot, összesen 36 epizódot megért sorozata, és a híresztelt két folytatás-tévéfilm helyett végre elkészült egy, amely összetereelve az eredeti szereplők hadát, meglehetősen rövidnek érződő utószóként lezárja ezt a televíziós nagyregényt.

Ha valami kiemeli ezt a produkciót a megannyi remake, spin-off és kései folytatás trendjéből, az nyilvánvalóan az, hogy ennek a zárófejezetnek már akkor rég el kellett volna készülnie. A kérdés az, mennyiben sikerült az eredeti minőséghez visszatérni, és közben ahhoz

képezt valami újat, eredetit is megvalósítani az alkotóknak? A forgatókönyvet a sorozat szülőatyja, David Milch írta, a rendező, Daniel Minahan pedig négy *Deadwood* epizódot vezényelt le annak idején.

A tízévnnyi ugrással 1889-ben találjuk Deadwoodot, amikor lakói épp Dél-Dakota állam megalapítását ünneplik. A viszonyok szemmel láthatóan civilizáltabbakká váltak, ami azonban nem jelenti azt, hogy ne lehetne még mindig a hely kínai vállalkozója, Wu disznai elé vetni az eltűntetni kívánt holttesteket. Mintha megállt volna az idő: a város minden jelles lakója a helyén, csak őszobb, ráncosabb egy kicsit. A békebíró még mindig Seth Bullock (Timothy Olyphant), és még itt van a felejthetetlenül szókimondó Al Swearengen (Ian McShane) is, a Gem Saloon nevű kocsmá és bordélyház ura. Az újjáépített díszletek közt hamar visz-

„A gyilkos önérdék megfékezése”

(Timothy Olyphant és John Hawkes)

szatalálunk a sorozat hangulatához, habár láthatóan kevesebb a sár, és kissé már derűsebben süt a nap.

Az állami ünnepekre visszatér a városba a harmadik évad vérfagyasztó antagonistája, az időközben kaliforniai szenátorrá előlépett George Hearst iparmágnás, új üzleti tervekkel a tarsolyában, amelyekkel kapcsolatban aligha számíthatunk bármi jóra. Miközben Bullock üzlettársa, a zsidó Sol Star és Trixie, az örömlány, az egész szereplőgárda egyik legkeményebb karaktere, családi örömeik elé néznek, a nőnek erős érzelmi felindulásban sikerül újra

magára vonnia Hearst gyilkos szándékát, és innentől ármányban nincs megállás.

A *Deadwood* világának középpontjában annak a kényes egyensúlynak a vizsgálata és folyamatos alakulása áll, amely a törvényen kívüliség és a törvényesség, a hideg számítás és a könyörület, a szabadjára engedett erőszak és a lelkiismeret szavának követése között feszül. „Nem az a dolgom, hogy kövessem a törvényt, hanem hogy értelmezem és érvényt szerezzek neki.” – mondja Bullock, aki amellet, hogy ezt teszi a legnagyobb hősiességgel, olykor az indulatainak is meglehetősen szabad teret enged. Ebben az etikai erőterben és tíz évvel tovább a civilizált társadalom felé vezető úton vajon hogyan festenek az esélyek, ha a gyilkos önérdék egy olyan szörnyetegének megfékezéséről van szó, mint Hearst?

A sorozat legszínesebb karaktere, Al, aki az események megfigyelésének, elemzésének és az azokra való értő reagálásnak legfőbb, ám távolról sem pozitív figurája volt, most feltűnően a háttérbe húzódik és egy ponton ki is mondja, hogy fogalma sincs, mit lépjen. Súlyos májbjav kínozza, egy végigalkoholizált élet eredménye, az öregedés mellett ez vonja ki őt a cselekményalakító szereplők közül. Viszont megfigyelő jelenléte mindvégig hangsúlyos, a főbb konfliktusokat szinte az ő szemén keresztül követjük. Elfoglalva pedig leginkább azzal van, mit hogyan hagy örökölni maga után. Kínálkozik az értelmezés, hogy az alkotó David Milch, akinél néhány éve Alzheimer-kórt diagnosztizáltak, ebben a tekintetben is önarcképet rajzolt a figurában.

Több ponton is villanásnyi flashbackek magyarázzák egy-egy fordulat előzményét, de valójában ez az eddig nem alkalmazott eszköz is csupán a sorozat ismerőinek szóló emlékeztető, aligha az újonnan érkező nézők meghódítására szolgál. Ez a film a rajongóknak szóló ajándék, megőrizve a sorozat értékeit és tovább építve annak világát.

Deadwood – A film (Deadwood: The Movie) – amerikai, 2019. Rendezte: **Daniel Minahan**. Írta: **David Milch**. Kép: **David Klein**. Zene: **Reinhold Heil**. Szereplők: **Seth Bullock** (Timothy Olyphant), **Al Swearengen** (Ian McShane), **Gerald McRaney** (George Hearst), **Molly Parker** (Alma), **Paula Malcomson** (Trixie), **John Hawkes** (Sol Star), **W. Earl Brown** (Dan). Gyártó: **HBO Film**. 110 perc.



SANGHAJ

Kínai optimizmus

CSIGER ÁDÁM

A SANGHAJI FESZTIVÁL „BELT AND ROAD” SEKCIÓJÁBA NEHÉZ, DE TÖBBNYIRE REMÉNYTELI FILMEKET VÁLOGATTAK.

Vállaltan pozitív végkicsengésű filmeket válogattak a 22. Sanghaji Nemzetközi Filmfesztivál „Belt and Road” Filmhetének programjába: 24 filmet ugyanennyi országból (köztük például Ken Loach Cannes-ból érkező *Sorry, We Missed You* című friss rendezését), amiből nyolcat jelöltek két-két legjobb rendezőnek és legjobb filmnek járó díjra. Az egyik rendezői díjat Bogdán Árpád nyerte a romagyilkosságokról szóló *Genezis* című filmjéért, a másikat a kínai Lina Wang *Az első búcsúért*: közös a két filmben, hogy (részben) hátrányos helyzetű, a társadalom peremén élő gyerekekről szólnak. Utóbbi ugyancsak szerzői film, ami a '80-as, '90-es évek iráni gyerekfilmjeit (amilyen a *Hol a barátom háza?* Abbas Kiarostamitól) idéző, dokumentarista stílusú alkotás, bevallottan forgatókönyv nélkül és amatőr szereplőkkel készült. A Kína északnyugati szélén fekvő ujjur Hszincsiangban játszódik, itt követi két muzulmán gyerek, Isa és Kalbinur sorsát, akiknek éppúgy megváltozik az élete, mint a *Gene-*

zis roma kisfiújának (még ha nem is olyan drasztikus módon), erre utal a cím is az „első búcsúról”. A vidéki gyerekkor idillje akkor ér véget a két barát számára, amikor előbbi családja a városba költözik az anya betegsége miatt, utóbbit pedig rossz jegyei miatt új iskolába íratják. Nem véletlen, hogy a ráérős tempójú, de vizuálisan költői film a rendezői díjat kapta meg, és nem a legjobb filmnek járó: a női direktor, Lina Wang rendezésében a gyerekkor valóban varázslatos az ujjur gyapotföldek szomszédságában.

Szintén jellemezhető felnövéstörténetként a fehérorosz *Kristályhattyú* és az orosz *Fölöttem a Nap sohasem nyugszik le* is. Ezek az alkotások nyerték a két legjobb filmnek járó díjat. Előbbi a '90-es évek rendszerváltó Fehéroroszországában játszódik, a főhőse egy fiatal, Amerikamániás nő, Velja (Alina Naszibullina), aki a tengerentúlon képzelet el a jövőjét, és már csak a vízumot kell elintéznie. Munkája nincsen, úgyhogy hamisít magának igazolást, de

Lina Wang:
Az első búcsú
(Kalbinur Rahmati)



elírja a telefonszámot, és későn jön rá, hogy mivel a fehérorosz kormány nem nézi jó szemmel a Nyugatra emigrálást, a követség ellenőrizni fogja a számot, és ha egyszer visszadobják a kérelmét, akkor később is hiába fog próbálkozni. Lenyomozza a hamis számot, és vidékre utazik egy kis iparvárosba, hogy igazolhassa magát telefonon, de akadályok és csalódások sorozata várja. A történelem visszahúzza. A stílszerűen klausztrófó 4:3-as képarányban felvett film, ami a rendezőnő, Darja Zsuk személyes „így jöttem” története is egyben, úgy ábrándít ki az Amerikai Álomból (ami Velja számára eszképzizmus, a valóságtól való menekülés), hogy közben csak a korabeli fehérorosz társadalmat kritizálja. Az Amerikai Álom törekenységére utal a cím is.

Az immár napjainkban játszódó *Fölöttem a Nap sohasem nyugszik le* főhőse egy ugyancsak munkanélküli orosz fiatalember, Altan (Ivan Konsztyantjinov), aki csak álmodozik arról, hogy egyszer felkapott vloggerré avanszál, de tenni nem hajlandó az álmaiért, és semmi másért sem. Apja megunja a henyélését, és elküldi dolgozni egy északi szigetre, ahol egy farmot kell őriznie. A szigetet lakatlannak hitték, de Altan rövidesen felfedezi, hogy van egy szomszédja: az aggasztán Baibal (Sztjepan Petrov), aki rögtön megkéri a fiút, hogy ha meghal, temesse a felesége mellé, aki szintén a szigeten nyugszik. Baibal láthatóan nagyon készül a halálára, ami furcsa mód felébreszt a fásult Altan életkedvét: igyekeznek elodáznia, hogy az öreg feladja, így amikor megtudja, hogy Baibal szerint évtizedekkel korábban egy tengeri viharban eltűnt lánya akár életben is lehet, kampányt indít a közösségi médiában a nő megtalálásáért. A film a közönségdíjat is elhozta, azaz egyszerre nyerte meg a fesztivál publikumát és a kritikusokból álló zsűrit. Nem véletlen: Ljubov Boriszova rendezőnő filmje világosan megfogalmazott és szórakoztató *dramedy*, ami viszont a lehető legfontosabb témát, az emberi élet alighanem legnagyobb konfliktusát, a halandóságunkat járja körbe.

A további négy fődíjra jelölt film közül a libanoni *Jó reggelt!* is idős emberekről mesél, immár kettőről: egy 78 éves nyugdíjazott tábornostról és egy 81 éves katonaostróról, akik keresztretjvények fejtésével próbálják felvenni a harcot az Alzheimer-kórral. De ez sem köti le őket sokáig, inkább kihasználják, hogy a ká-

/// **KOLOZSVÁR – TIFF**

A rendszer gyenge pontjai

/// **BERETVÁS GÁBOR**

A 18. KOLOZSVÁRI FILMFESTIVÁL LEGINKÁBB A TÁRSADALMI RENDSZEREK MŰKÖDÉSÉNEK MÓDJÁRA ÉS HIÁNYOSSÁGAIKRA ÖSSZPONTOSÍTOTT.

Románia egyik legnagyobb nemzetközi filmfesztiválja a TIFF (Transilvania International Film Festival). A TIFF egyik szokásos jellemzője, hogy a kolozsvári főrendezvény után a filmeket más romániai városokban is bemutatják: idén Nagyszebenben és Nagyváradon. Legfrissebb újdonsága pedig az, hogy a rendezvényen látható filmek online is elérhetőek lettek a fesztivál honlapján, persze némi ellenszolgáltatás fejében.

A körülbelül húsz helyszínen zajló filmes mustra szabadtéri vetítéseket, kiállításokat, koncerteket és oktatási alkalmakat is kínált. A kolozsváriak szemrevételezhatték a legújabb román és magyar filmtermést is. A fesztivál külföldi díszvendége Nicolas Cage volt, aki díjat vehetett át munkásságáért, és egyúttal mesterkurzust is tartott a TIFF-en. Az elmúlt évek külföldi kitüntetettjei között szerepelt Sophia Loren, Alain Delon, Szabó István és Mészáros Márta is. A szervezők idén Michel Gondrynak szenteltek retrospektív vetítéseket. Munkásságának áttekintését egy általa vezetett mesterkurussal köthették össze.

Az idén nagykorúvá érő TIFF felhozatala tematikailag a társadalmi rendszerek és kritikájuk felől közelíthető meg leginkább. Számos itt bemutatott film a társadalmi intézmények természetének megrajzolása, illetve ezen belül leginkább a fiatalkorúak szabályokkal szembeni lázadása mentén szerveződött. Erre jó példa a fesztivál fődíját, a Transilvania trófeát is elnyerő alkotás, a dél-amerikai Alejandro Landes által rendezett *Monos*. De ilyen volt a közönségdíjas német *Systemsprenger*, a kritikusok díját elnyerő lengyel *Kler*,

vagy ide kapcsolható a legjobb rendezés díját elhozó May el-Toukhy-film, a dán *Dronningen* (*Szívek királynője*) is.

ÖSZTÖNÖK ÉS REGULÁK

A fesztivál legrangosabb elismerését elnyerő *Monos* már a Sundance zsűrije is díjazta, illetve látható volt a Berlinale Panoráma szekciójában is. Az alkotás egy fiatalokból álló, a hegyvidéken harcoló gerillahadsereg életébe enged betekintést. A gerillacsapat tagjai közt mindenféle életkorú gyerek megtalálható, még lányok is vannak köztük. A csapat tagjai becenevükön, többnyire filmekből vett nickname-eken szólítják egymást. Parancsnokuk, a félelmetes és csak néha felbukkanó Mensajero jelenléte pedig a különleges alkatú színésznek, Wilson Salazarnak köszönhetően a mágikus realizmus irányába tolja el ezt a komor történetet, amelyben a militáns egység sérülékeny lelkű tagjai nem csak az ellenséggel, hanem egymással is csatáznak.

A kommandírozás alatt megedződött gyerekhadsereg tagjai a háború fogyóeszközei. Túlélésük külső és belső kiválasztódáson alapul. Nem kérdeznek. Parancsokat teljesítenek. Ugyanakkor a természeti környezet valami ősi vad-ságot ébreszt fel ezekben a gyerekek-berekben. Embert ölni, foglyot kínozni tulajdonképpen a játék része. A film nyomatékosítja, hogy ebben a korban még jóval erősebbek az érzelmek, mint a józan ész, a kamasz-gerillákat az ösztöneik sodorják. Ugyanakkor a világ értelmezésére való törekvés is ennek a bábálatpotból kilábalásnak a törvényszerű velejárója.

Persze nem először láttunk ehhez hasonló törzsi berendezkedést a kama-

szok közt. Általában *A legyek urát* emlegetjük az ilyen filmek prototípusaként. De ettől még a *Monos* aktualitása megmarad, a film problematikája igencsak átérezhető. A másik felett való uralkodás vágyát, a megfelelni akarást, a zsenge kor kíváncsiságait, a szexualitás nyiladozását és főleg a kiszolgáltatottságtól való gyermeki rettegést, illetve a kamaszkorba kódolt lázadást érzékenységgel bontja ki az író-rendező. Nem pszichologizálja túl az éppen kibábozódó individuumok kialakulását elősegítő viszonyokat. Inkább a nézőnek hagyja meg azt, hogy milyen értelmezési lehetőségeken gondolkodik el. A rendező nem emel ki főszereplőt a csapatból, mintha azt akarná, hogy a néző minél több szereplővel azonosuljon. Jó arányérzékkel mutatja be a karaktereket, és gyakran váltogatja az előtérben levő szereplőket.

A hegyvidéki és az őserdei környezet lenyűgöző természeti felvételei Jasper Wolfe képeivel és Mica Levi zenéjének, zajainak hangulati aláfestésével különleges izgalmat keltenek. A festői környezet révén a háborús katalizma lírai tájképekkel találkozik, ezek ellentétezésére szolgálnak az arcok kifejező premier plánjai. A kamasz-színészek játéka erős érzelmi töltettel ruházza fel a filmet. Hasonlót Larry Clark vagy Fernando Meirelles filmjeiben tapasztalhatunk.

SZÉTTÖRNI A RENDSZERT

A közönségdíjat elnyerő német *Systemsprenger* (*System Crasher*) esetében a film ereje elsősorban a színészi megfogalmazásban rejlik. A tizenegy éves Helena Zengel olyan elementáris erővel ragadja meg karaktere lényegét, hogy Nora Fingscheidt forgatókönyvíró-rendezőnek a film utáni beszélgetés során meg kellett nyugtatnia a közönséget, hogy egy mentálisan egészséges, kiváló kvalitásokkal bíró gyerekszínesszel dolgozott együtt.

Zengel feladata nem volt egyszerű. Hiszen a politikailag legkorrektebb megközelítés szerint is a fiúnak/lánynak minimum haragkezelési és identitásbeli problémái vannak. A Zengel által megformált szereplő devianciája szétfeszíteni látszik minden keretet. Benni lelkileg épp a határon van. Orvosilag még nem tekinthető teljesen betegnek, de arra már képtelen, hogy a társadalom elvárásai szerint, korlá-

VOLT EGYSZER EGY... HOLLYWOOD

A jótevő

KRÁNICZ BENCE

KILENCEDIK FILMJÉBEN QUENTIN TARANTINO BEBOCSÁTJA SAJÁT MAGÁT A SZERZŐK ÚJ-HOLLYWOODI PARADICSOMÁBA.

A *Ponyvaregény* emblemikus jelenetében – az egyikben a sok közül – Vincent Vega és Mia Wallace beszélnek a Jack Rabbit Slim's étteremben, ahol a pincérek ötvenes évekbeli hollywoodi sztároknak öltözve szolgálják fel az öt-dolláros turmixot. Ott van Buddy Holly, Marilyn Monroe és James Dean is, „Jayne Mansfield biztosan szabadnapos”. A bér-gyilkos Vincent túl jól ismeri az aranykor filmszereplőit, olyan jól, hogy Quentin Tarantino privát mániáját leplezi le – az egyiket a sok közül.

Tulajdonképpen meglepő, hogy Tarantino csak most, a kilencedik filmjével jutott el odáig, hogy nyíltan a hollywoodi múltól meséljen. A knoxville-i születésű rendező 1966-tól, hároméves korától élt Los Angelesben édesanyjával, az 1969-ben játszódó *Volt egyszer egy... Hollywood* tehát saját gyerekeinek idejébe és helyére kalauzol. Személyes, társadalmi és intézményi szinten is az „ártatlanság elvesztéséről” beszélhetünk: a Manson-banda ámokfutása, a Sharon Tate-gyilkosság a világmegváltó hangulatú, virágillatú hippikorszak végét jelentette, a Hollywoodi Reneszánsz pedig a régi Hollywood alkonyát hozta el. Az új Tarantino-film címe nemcsak a mesei hangoltságra, a fikció csodatévő hatalmára utal, hanem magában hordozza a hasonló című Sergio Leone-filmek melankóliáját is, a letűnt kor feletti merengés lehetőségét, amely művészi eszközökkel mindenképp óvatosan közelítendő. Lehet nosztalgikus epekedés, józan elszámolás, vagy lehet gúnybeszéd is.

Tarantino az utóbbi években adott interjúiban rendre a „rég Hollywood” képviselőjének konzervatív pozíciójába helyezte magát. Hangsúlyozta ellen-érzéseit a digitális képrögzítéssel és a

számítógépes effektekkel kapcsolatban. (Arra a kérdésre, hogy mit veszítenének a nitrátfilm eltűnésével, nemrégiben azt nyilatkozta, „elveszítenétek engem”.) A változó világ trendjeivel dacoló, váltaltan ódivatú szerző patetikus alakja persze éles ellentétben áll az amerikai függetlenfilm intézményes áttörésének poszterfiújával, a Sundance-nemzedék *enfant terrible*-jével. A Tarantino által saját magáról megalkotott szerzői imágó leváltása azért kockázatos, mert a rendező eközben továbbra is elegendő művészi fedezetként tekint negyed százada népszerűvé vált stílusára: az intertextuális játékok, a komplex narratív szerkezetek és a parodisztikus, illetve morális súlyától megszabadított erőszak variációira.

A *Volt egyszer egy... Hollywood* tehát a meghatározó gyerekkori élmények felidézésével és a hollywoodi legendárium felütésével hitelesíteni kívánt kísérletnek is tekinthető Tarantino új szerzői státuszának bebetonozására. A rendező nem filmjeinek önreflektív motívumrétege felől jutott el ehhez a történethez, mert a filmjeiből posztmodern kollázsokat teremtő intertextusok eddig jobbára a beavatottak szűk köre által felismerhető, műfaj-történeti utalásokként működtek – legyen szó a *Lángoló város* átírásáról a *Kutyaszorítóban* heistfilmjévé, vagy arról, mit jelentett Pam Grier a *Jackie Brown* címszereplőjeként –, Tarantino „saját magáról” pedig leginkább csak első komoly munkájában, a *Tiszta románc* forgatókönyvében vallott. A *Hollywood* sokkal inkább a *Becstelen brigantyk*kal megkezdett út folytatásának tekinthető, vagyis az életmű legutóbbi *valódi* fordulatóból táplálkozik. Ennek a stratégiának a lényege a történelmi múlt radikális átírása a Tarantinóra jellemző – tehát színpadias, harsány, ironikus, ponyvaízű

– fikció révén. Mindehhez már a 2009-es filmben is hozzátapadt a „felöltötté válás” mérföldköve. Tarantino elérkezettnek látta az időt, hogy többé ne csak az olyan lenézett, olcsónak és igénytelennek bélyegzett műfajokat és filmtípusokat kanonizálja újra, szolgáltatson nekik igazságot, mint a harcművészeti film (*Kill Bill*) vagy az *exploitation*-horror (*Halálbiztos*). A filmtörténeti kánon után a történelmi rendet is szatirikus hévvel írta újra, a *Becstelen Brigantyk*ban ugyanúgy, mint a rabszolgákat ért évszázados kegyetlenkedéseket utólag – és persze játékosan, gesztusértékűen – jövétévő *Django elszabadulban*.

Kinek szolgált igazságot az új filmjében? Tágabb értelemben a klasszikus hollywoodi szisztémának, közelebbről Rick Daltonnak, a kiérdemesült B-ligás színésznek, aki tévéwesternekben és híres filmek olcsó utánzataiban alibizik. Pompás háza van, egyelőre munkája is akad, mégis a folyamatos önsajnálat és a valóra nem váltott lehetőségek feletti siránkozás határozzák meg a mindennapjait. Állandó kaszkadőrét és jobbik énjét Frank Boothnak hívják. Daltonnal ellentétben Booth nem érzi úgy, hogy a vesztesek oldalán áll: amíg van lakócsija, autója, hideg söre, a kutyája pedig hallgat rá, ő elégedett. Sztár és dublőr elválaszthatatlan párosa felveti annak



FEHÉR ÉJSZAKÁK

Vesszőből font emberek

HUBER ZOLTÁN

AZ ÖRÖKSÉG ÍRÓ-RENDEZŐJE A KULTURÁLIS SZAKADÉK MÉLYSÉGEIBE TASZÍT.

A horror friss reneszánsza a kollektív rossz közérzet csalhatatlan fokmérője. Bár a mostani vonulat feltérképezése és címkézése még folyik, az már most pontosan látszik, hogy a stílusos ijesztgetésen túllépve néhány alkotónak sikerül ráéreznie a közönség artikulálatlan szorongásaira. Míg az új trend legnagyobb szerzőstárja, Jordan Peele az identitás égetően aktuális kérdéseit boncolgatja, az *Örökséggel* berobbant Ari Aster a családi kapcsolatok útvesztőjéből indul ki. Második filmje, a *Fehér éjszakák* izgalmas műfaji játékként, éjfélete komédiaként, szurreális kapcsolati drámaként és vitriolos politikai kommentárként is nézhető.

Maga az alaptörténet már-már ironikusan egyszerű. Egy csapat amerikai egyetemista, köztük egy szüleit és testvérét gyászoló lány egy távoli svéd faluba látogat, hogy részt vegyenek a zárt közösség hagyományos nyári fesztiválján. Aster ezúttal is néhány markáns horror-panelből építkezik és rendkívül takarékosan csepegteti az infókat, szándékosan provokálva a néző türel-

mét. Hiába tudjuk, hogy a falucska lakói korántsem egyszerű hagyományörzők és a pogány szertartások sem ártatlan néprajzi előadások, a fokozatosan feltáruló igazság igen felkavaró. Akár láttuk a megidézett műfaji klasszikusokat, akár nem.

Az író-rendező a normalitás vékony határán egyensúlyozva végig kényelmetlen bizonytalanságban tart minket. Az egyre szaporodó baljós jelek és nyomok önmagukban nem túlságosan kirívóak, hisz egy másik kultúra részei. A falakra festett furcsa ábrák, a bizarr táncok és dalok, a meghökkentő ruhák és szokások pont annyira különösek, mint bármelyik számunkra idegen közösség hagyományai. A néző maga is úgy jár, mint az angolszász szereplők, azaz kívülállónak próbálja dekódolni a látottak mélyebb jelentéseit. A képlékeny fogódzók és önkéntelenül használt nyelv értelmzési keretek azonban könny-

nyedén ténútra vihetnek, amit a film rendkívül morbid humora is vastagon aláhúz. Aster leheletfinoman rajzolja el a különféle rítusokat

„Kénytelen feladni a kívülálló nézőpontját” (Florence Pugh)



és így a liberalizmus egyik központi dilemmájával szembesít. Hőseink nyitottak és műveltek, ám végül a legszörnyűbb eseményeket is a kulturális különbségek törvénytörő létezésével magyarázzák. A néző előbb-utóbb rádöbben, hogy velük ellentétben kénytelen feladni a kívülálló antropológus kíváncsi nézőpontját. A *Fehér éjszakák* egyik nagy kérdése, hogy pontosan mikor kellene megtörténnie mindennek. Vajon meddig tolerálható egy veszályos tradíció és hol húzódnak a zárt közösségek és szekták közötti határok?

A film nemcsak jótékonyan nyitva hagyja a fentieket, de a főszereplő személyes drámájával tovább is lép a kínálkozó társadalmi áthallásokon. Aster mélyebben csak a hősnő előtörténetét tárja fel előttünk és az ő személyével tartja egyben az eseményeket. A főcím előtti rövid felvezetésben nemcsak a nő borzalmas családi tragédiáját mutatja meg, de a lappangó párkapcsolati problémáit is pontosan felvázolja. A *Fehér éjszakák* ennyiben a másiktól való elszakadás és a társas függőség ellentmondásait is felvillantja, ami egy újabb kapcsolódó réteggel gazdagítja a történetet. Florence Pugh egyszerre formálja esendőnek és határozottnak a figurát, ami tökéletesen passzol a filmet átható izgalmas kettősségekhez.

Az *Örökség* vérfagyasztó családi tragédiájával ellentétben a *Fehér éjszakák* nem a torkot szorítja össze, hanem ütemesen és kitarotán fricskázza a nézőt. Aster a menetrendszerű rémisztgetés helyett a szorongásunkat táplálja és pontosan tudja, a hideg precizitás a hirtelen elszabaduló erőknél is félelmetesebb lehet. Külön bravúr, hogy a film szinte végig nyílt térben, szikrázó napsütésben játszódik, mégis háborzongató. Hiába a kellemes északi fények, a színes virágok és a kedves mosolyok, a szereplőkkel együtt száguldunk a szakadék felé. Végig érezzük, hogy a tragédia elkerülhetetlen, a történetek rideg kíméletlensége mégis sokkoló. Akár tetszik, akár nem, a helyzet sajnos rémisztően ismerős.

FEHÉR ÉJSZAKÁK (Midsommar) – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Ari Aster**. Kép: **Pawel Pogorzelski**. Zene: **The Haxan Cloak**. Szereplők: **Florence Pugh** (Dani), **Jack Reynor** (Christian), **William Jackson Harper** (Josh), **Will Poulter** (Mark), **Vilhelm Blomgren** (Pelle). Gyártó: **Square Peg / B-Reel Films**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 147 perc.

VITA ÉS VIRGINIA

Virginia Woolf arcai

PETHŐ RÉKA

VITA SACKVILLE-WEST IHLETTE WOOLF LEGHÍRESEBB HŐSÉT, ORLANDÓT.

Virginia Woolf évtizedek óta emblematikus figura a feminista irodalom számára, regényei már akkor a női irodalom legjelentősebb darabjai közé tartoztak, amikor a fogalom még nem is létezett. Magánéletéről rengeteget tudunk a tények szintjén, köszönhetően fennmaradt hatalmas levelezésének és annak, hogy egy jelentős művészeti-irodalmi kör, a Bloomsbury csoport tagja volt, mégis a mai napig sokan és sok módon próbálják megfejteni a pszichés problémákkal küzdő, és életének végül önkézével véget vető rejtélyes írónőt (az egyik legismertebb példa Michael Cunningham regényének 2002-es adaptációja, *Az órák*). Chanya Button második filmje, a *Vita és Virginia – Szerelmünk története* Eileen Atkins színpadra írt drámájának adaptációja, alapja a két címszereplő írónő levelezése, és Woolf egyik leghíresebb regénye, az *Orlando* keletkezését mutatja be.

A történet középpontjában Vita Sackville-West és Virginia Woolf szerelmi viszonya áll: ez a kapcsolat és Vita személye ihlette Orlando androgün alakját

„Több különböző életre lenne szüksége”

(Gemma Arterton és Elizabeth Debicki)

– az inspirációról maga Woolf számol be naplójában. Vita elcsábítja Virginiát, ám miután megszerzi, hamar érdeklődését veszti és továbblép: ez a patriarchális világrendben a férfiaknak tulajdonított attribútum vezet el Virginiát ahhoz, hogy megformálja ezt az alapvetően nemtelen, az évszázadok során férfiből nővé változó karaktert.

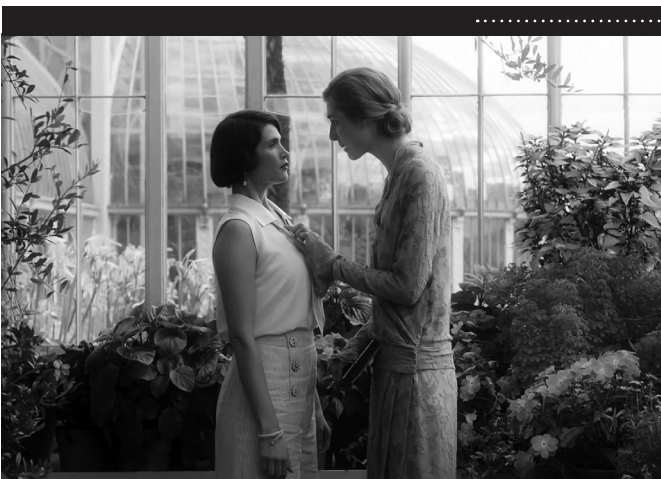
Virginia bátyja az 1900-as évek elején alapította meg a Bloomsbury csoportot, amely liberális elveket valló művészeket gyűjtött össze: tagja volt nővérük, a festő Vanessa Bell és maga Woolf is. Közben egymás között teljesen magától értetődtek számukra a homoszexuális párok, nyitott házasságok, kifelé decens, a hagyományos társadalmi szerepeket betöltő életet éltek (a csoport kialakulását jelentős magánéleti fókusszal a 2015-ös *Life in Squares* című háromrészes minisorozat mutatja be). Ez a csoport adta Virginia életének, alkotói munkásságának és Vitával kialakuló szerelmi kapcsolatának kontextusát: szakitásuk és Vita lényének megértése teremtette meg az *Orlandót*.

Woolf az *Orlandóban* szatirikusan beszél a brit kultúráról, amely elfogadta a lesbikusságot mindaddig, amíg az allegóriaként jelenik meg, és épp annyira valóságos, mint amennyire a regény Sackville-West-ről szól: nem lehetett realiztikus. Az *Orlando* követi a szabályos élettrajz struktúráját és látszólag megfelel a heteroszexuális kultúra hagyományos szabályainak, ám mindezt úgy teszi, hogy hőse egy több száz

évig élő alak, története megkérdőjelezi a hagyományos nemi predesztináció létjogosultságát. Ez a kettősség hatja át Vita életét is, akinek egy olyan világban, ahol a férfiközpontú gondolkodás által létrehozott fogalmak formálják a szerepeket, több különböző életre lenne szüksége, hogy minden énje ki tudjon teljesedni. Nem csak szimbolikus értelemben van ez így: Vita elveszíti családi otthonát, az *Orlandóba* is átemelt és a jelen filmben központi szerepet betöltő Knole-t, csak azért, mert nő – ha férfi lenne, ő örökölné, ám így unokatestvéréé lesz.

Az *Orlando* keletkezése azonban csak a két órás játékidő utolsó harminc percében jelenik meg, a megelőző időben melodramatikus és maníros jeleneteken keresztül látjuk Virginia őrlődését mind ebben a viszonyban, mind regényei csekély olvasottsága okán. A *Vita és Virginia* az *Orlandóhoz* hasonlóan megfelel az élettrajzi mű szabályainak, ám Woolffal ellentétben Chanya Button mintha nem empatikusan, hanem itélettel fordulna hősei felé. A rendező a film első háromnegyed részében igyekszik felvázolni azt a kettősséget, amely Virginia és Vita világát jellemzi, és bár ma már nem kellene allegóriákban beszélnie, mégsem jár sikerrel. Egyszerre igyekszik bohém és mai módon szexi lenni, ugyanakkor távolságot tart karaktereitől, helyenként szinte parodisztikusan ábrázolja őket. Így bár az utolsó fél óra izgalmas és revelatív, nem következik a film megelőző másfél órájából. Nem támogatja ezt a színészválasztás sem: Gemma Arterton Vitája kiemelten dekoratív, nőies nő, távol áll tehát a szimbolikus nemtelenségtől (szemben például az 1992-es *Orlando* adaptációjának valóban szinte androgün Tilda Swintonjával), Elizabeth Debicki Virginiája pedig üres porcelánbaba marad. Amíg az *Orlando* fiktív biográfiája tudatfolyam jellegű elbeszélésével is sokkal megfoghatóbb portrét fest, addig a direkt elbeszélésmóddal dolgozó *Vita és Virginia* felszínes ábrázolás marad.

VITA ÉS VIRGINIA: SZERELMÜNK TÖRTÉNETE (*Vita & Virginia*) – brit-ír, 2019. Rendezte: Chanya Button. Írta: Eileen Atkins darabjából Chanya Button és Eileen Atkins. Képző: Carlos De Carvalho. Zene: Isobel Waller-Bridge. Szereplők: Gemma Arterton (Vita), Elizabeth Debicki (Virginia), Rupert Penry-Jones (Sir Harold), Peter Ferdinando (Leonard), Isabella Rossellini (Lady Sackville). Gyártó: Mirror Productions / Blinder Films / Screen Ireland. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 110 perc.



SENKI TÖBBET

Határ a csillagos ég

VINCZE TERÉZ

A FESTŐ FEST, A PÉNZ BESZÉL.

Fehér négyzet fehér alapon, nagyon vastagon feketére mázolt négyzet alakú vászon, aranyból készült wc-széke – művészeti aukciókon és a modern művészeti múzeumokban gyakorta találkozhatunk efféle dolgokkal, melyekről általában hajlamosak vagyunk elfogadni, hogy amennyiben ott vannak a múzeumban, akkor bizonyosan műalkotások – vagy legalábbis vannak, akik szerint műalkotások. De kik azok, akik eldöntik, hogy a múzeumban (vagy az aukciós házban) felbukkanó zöldre festett bohóccipő vagy padlóra helyezett műanyag citrom műalkotás-e.

Nathaniel Kahn dokumentumfilmje az efféle, az egyszeri múzeumlátogatót gyakorta megkörnyékező kérdésekkel foglalkozik izgalmasan, szórakoztatóan, és a nézőnek sok szabadságot hagyva arra, hogy maga fogalmazza újra a modern művészet egyik alapkérdését (mitől tarthat számot a művészet státuszára a dolog, amit látok?) különféle nézőpontokból.

A film egyik legfőbb rénye, hogy – amint ez bármely izgalmas és

fordulatos filmben nélkülözhetetlen – nagyon erős karakterekkel dolgozik. A modern művészet és művészeti piac minden kulcsszereplője egyfajta sűrítőként jelenik meg a filmben: a sztárművész, az elfelejtett művész, a dealer, a gyűjtő, a kritikus, a tudós – mind-mind határozott, nagyon karakteres jegyeit testesítik meg ennek a nem teljesen kézenfekvő szabályok szerint zajló játsszámának. Attól lehetnek ennyire erősek, önmagukon túlmutatóak a figurák, mert tényleg a különféle területek emblematikus alakjait sikerült kamera elé állítania a rendezőnek, vagyis a film valódi modern művészeti és művészetpiaci sztárparádé. A sztárművész szerepében például maga Jeff Koons beszél műtermében arról, hogy a segédei által reprodukált mindenféle festmények, és az eléjük helyezett tükröződő felületű kék fémgolyó (gazing ball) miként érhető az

„A múzeumok számára elérhetetlenek”
(Jeff Koons)

ő saját alkotásaként, habár nem a saját kezével készíti, és miféle egyedülálló műalkotás keletkezik ebben a konstellációban. Ahogy né-

zem a repróműhelyben szerényen mosolygó művészt, kinek fémből kiöntött felfújható nyula momentán 60 millió dollárt ér, őszintén kétségek között vergődöm, hogy akkor ezt az egészet mint visszataszító és felháborító, a kapitalizmus minden undorító tulajdonságát magába sűrítő, nevetséges átverésné kívánom-e elutasítani, vagy mégiscsak pontosan az mindez, aminek a művészetnek (többek között) lennie kell: a világ és a társadalom elé állított görbe tükrök, aminek segítségével úgy ébredünk rá dolgokra, ahogy az más eszközökkel nem volna lehetséges.

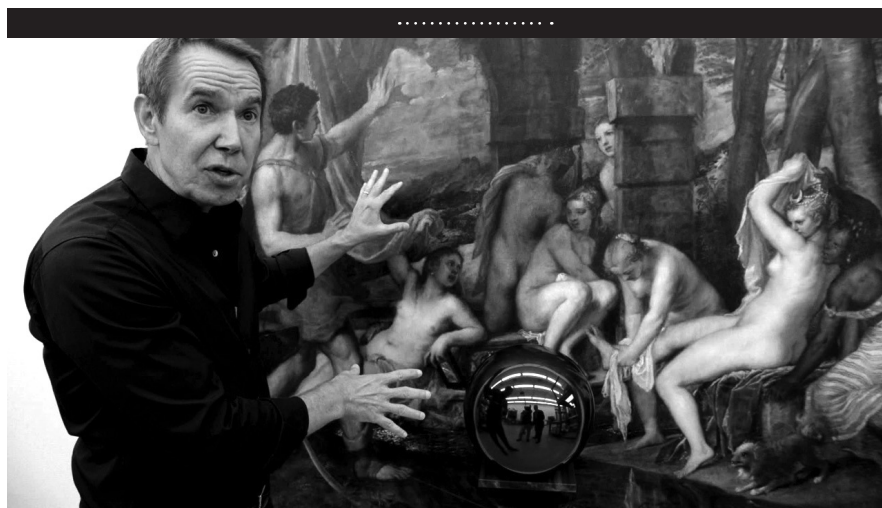
A másik kedvenc figurám a Sotheby's szépművészeti részlegének igazgatója, aki gőgös, mindentudó, a modern művészetek területén megkérdőjelezhetetlen(nek látszó) autoritással beszél arról, mi mennyit ér, s közben kezdem megérteni, miféle emberek mondják meg a festékekkel kaotikusan összecsapogtatott vásznakról, hogy mi az áruk a piacon. Piaci ragadozók ők, ahogy maga is fogalmaz: a vadászta, a hajszja érdeklő a legjobban és a vad elejtése – vagyis amikor sikerül megszerezni egy kollekciót árverezésre.

A híres gyűjtő szintén lenyűgöző figura, ahogy a sokmilliót érő tárgyak között járkal lakás-múzeumában miközben kijelenti, hogy „a jó gyűjtő legbelül sekélyes, egy dekorátor” – intelligens és jó érzéke van a művészeti piachoz, de máskülönből olyan, mint egy könyvelő, aki excel-táblázatban tartja nyilván a készletet.

A kritikus hangot a művészettörténészek képviselik – egyikük megjegyzi, hogy a kortárs művészet nem más, mint luxusmárka, és az olyanok, mint Koons valójában divattervezők. Ráadásul az árveréseken elképesztő árkért gazdát cserélő művek olyan drágává válnak, hogy a múzeumok számára végleg elérhetetlenek lesznek és örökre beköltöznek a szupergazdagok luxuslakásaiba.

Természetesen a filmből nem tudjuk meg – mert nem is megtudható –, hogy mi is akkor valójában a művészet végső ismertetőjegye, s hogy pontosan hogyan is születnek az árak, de sok mindent megtudunk a modern művészeti piac kialakulásáról és a dinamizmusokról, melyek mozgásban tartják.

SENKI TÖBBET (The Price of Everything) – amerikai, 2018. Rendezte: **Nathaniel Kahn**. Kép: **Robert Richman**. Zene: **Jeff Beal**. Gyártó: **HBO**. Forgalmazó: **magyarhangya**. Feliratos. 98 perc.





Kettős életek

Doubles vies – francia, 2018. Rendezte és írta: **Olivier Assayas**. Kép: **Yorick Le Saux**. Szereplők: **Guillaume Canet** (Alain), **Juliette Binoche** (Selena), **Vincent Macaigne** (Léonard), **Christa Thérêt** (Laure), **Nora Hamzawi** (Valerie). Gyártó: **CG Cinema**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 108 perc.

Olivier Assayas bő három évtizedes életműve tematikai, stilisztikai és műfaji szempontból egyaránt sokszínű, Báron György a Filmvilág hasábjain Szabó Istvánéhoz hasonlította: pályájuk indulásakor mindketten nemzedéki filmesek, a *nouvelle vague* hatása alatt állnak, valamint töltőtoll kamerával dolgoznak. Ezen párhuzamot követve, a 64 éves Assayas valahol ott tart a *Kettős életekkel*, ahol Szabó a *Rokonokkal*: egyikük sem mostanában készíti el fő műveit, jócskán eltávolodtak korai témáiktól, valamint egyre fontosabb számukra a műfaji meghatározottság és a társadalmi reflexió.

A *Kettős életek* hőseinek identitásválságát Assayas kedélyesen, lezser iróniával tárja eléink, olyan franciás érzékenységgel követve azt, hogy már-már úgy tűnik, gúnyolódni akar a közönséggel. A párizsi szerelmi történet alappillérei az intellektuális témákról folyó beszélgetések, az irodalom, az internet, a filmgyártás, a politika, va-

VAJDA JUDIT



Yesterday

Yesterday – brit, 2019. Rendezte: **Danny Boyle**. Írta: **Richard Curtiss** és **Jack Barth**. Kép: **Christopher Ross**. Zene: **Daniel Pemberton**. Szereplők: **Himesh Patel** (Malik), **Lily James** (Ellie), **Kate McKinnon** (Debra), **Sophia Di Martino** (Carol), **Joel Fry** (Rocky), **Ed Sheeran**. Gyártó: **Decibel Films / Working Title**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Szinkronizált*. 116 perc.

Milyen lenne egy világ a Beatles nélkül? És milyen lenne ez a Beatles nélküli világ, ha a legendás együttes dalaira egyedül egy folyton próbálkozó, mégis sikertelen zenész emlékezne? Ez a *high concept* olyan elképesztően zseniális, hogy képtelenség elrontani – gondolhatnánk. És vélhetően ezt gondolták a *Yesterday* című zenés romantikus fantasy alkotói is, Nagy-Britannia jelenleg két legbefolyásosabb filmese, a romkompápa Richard Curtiss forgatókönyvíró és Danny „Trainspotting” Boyle rendező, mivel az alapötlethez nem sok pluszt adtak hozzá.

Pontosabban több minden felmerül filmjükben a popzene

mai siralmas helyzetének szóló kritikától kezdve a korszakalkotónak elkönyvelt alkotások relativitásán át a sztár csinálás mechanizmusának cinizmusáig – de mindez csak érintőlegesen jelenik meg, rosszabb esetben egy félmondat, jobb esetben egy jelenet erejéig, a problémákból semmi sincs igazán kibontva.

A *Négy esküvő és egy temetés*, a *Sztárom a párom* és az *Igazából szerelem* hol írója, hol rendezője ráadásul nem tudott kibújni a bőréből, és a zenei cselekményszál mellett szerepel egy azzal (eleinte) egyenértékű románc vonulat is, ami lassanként a Beatles-paradoxon fejére nő, a végére totálisan elnyomva azt. Ugyanakkor annyira nem lett lenullázva a zene(anti)történeti vonal, hogy a romkom olyan átütő erejű legyen, mint Curtiss más munkáiban szokott: így aztán a végére kapunk is valamit, meg nem is, jól szórakozunk, de hiányérzetünk is van, meghatódunk, de valami azért piszkálja a csőrünket.

A *Yesterday* bűbájos mozi, tele rengeteg apró sziporká-

val (az például, hogy mi minden tűnt még el a világból a Beatlesszel együtt, kiváló ötlet), amelyek azonban nem lettek eléggé összeérlelve. Amíg nézzük, csodásan fogjuk érezni magunkat szűk két órára, de egy ilyen kombótól (Beatles! Boyle! Curtiss! Lily James!) joggal várhat többet a mozinéző. Szóval a kiinduló gondolatnak végül is ellentmondva: az alkotók sok mindent adtak hozzá a *high concept*hez, csak nem elég. Ahhoz legalábbis nem elég, hogy a film olyan zseniális legyen, mint az alapötlet.



Nicky Larson: Ölni vagy kölni

Nicky Larson et le parfum de Cupidon – francia, 2018. Rendezte: **Philippe Lacheau**. Írta: **Pierre Lacheau** és **Julien Arruti**. Kép: **Vincent Richard**. Zene: **Michael Tordjman** és **Maxime Desprez**. Szereplők: **Philippe Lacheau** (Nicky), **Élodie Fontan** (Laura), **Didier Bourdon** (Lettelier), **Tarek Boudali** (Poncho), **Julien Arruti** (Gilbert). Gyártó: **Les Films du 24 / Axel Films**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. Szinkronizált. 91 perc.

Nicky Larson hamisítatlan filmes akcióhős: szex- és nőcentrikus – plusz egyenesen szívödölesztő. Harcedzettsége és technikai tudása káprázatos, magánnyomozóként mindenki eszén túljár és természetesen valamennyi ügyet bravúrosan megold. Nem tűnik túl eredeti figurának, és tényleg nem is az, hiszen a *Nicky Larson - Ölni vagy kölni* című film a japán *City Hunter* manga, majd a nyolcvanas években világszerte kedvelt anime-sorozat francia remake-je (amelyből már egy hongkongi remake is készült, főszerepben Jackie Channel). Ez a kulturális vegyület első pillantásra bizarrnak tűnhet, ám a végeredmény meglepően jól működik a vásznon.

Köszönhető mindez a főszereplő-rendező Philippe Lacheau-nak, aki az eredeti műhöz igazán elkötelezetten és a lehető legmélyebb érzel-

mekkel közelített. A *City Hunter* ugyanis történetesen gyermekkorának nagy kedvence volt, és az eredeti sorozat megalkotója épp neki adta az adaptációs jogokat. Lacheau tehát kellő alázattal, ugyanakkor frank büszkeséggel nyúlt az alapanyaghoz: hozta a figurát annak minden tehetségével és manírjával, sőt pár apró részletet és kedves referenciát is átvett az eredeti alapanyagból, majd pazar akciójelenetekkel tele-tűzdelt, hamisítatlan francia komédiát készített belőle.

Az alaptörténet kapásból bájos gesztus a honosításra: Larson, és partnere Laura ezúttal nem mást keres, mint Kupidó parfümjét, amely bárkit ellenállhatatlan vágy tárgyává varázsol. A szérumra azonban több rosszfiú is vadászik, miközben ügyefogyott átlagpolgárok kezébe kerül, mi több, pár mókás jelenet erejéig Pamela Anderson orrába is jut belőle. Adja magát tehát a számtalan akciószekvencia, a laza történetvezetés, a könnyed feszültségépítés és a franciásan inkább mennyiségre, sem mint minőségre hajazó poén-áradat. Igazi kincse mégis maga Lacheau, aki fiatal komédiás ugyan, de máris bizonyította, hogy a legnagyobbak közt a helye. Csak remélni tudjuk, hogy Nicky Larson kalandjai sorozatként folytatód-nak majd.

ALFÖLDI NÓRA

Anna

Anna – francia, 2019. Rendezte és írta: **Luc Besson**. Kép: **Thierry Arbogast**. Zene: **Eric Serra**. Szereplők: **Sasha Luss** (Anna), **Helen Mirren** (Olga), **Luke Evans** (Alex), **Cillian Murphy** (Miller), **Alexander Petrov** (Petyr). Gyártó: **EuropaCorp / Canal+ / OCS**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 119 perc.

Luc Besson karrierkezdetétől a vonzódik a hatalmas-kodó férfiak ellen lázadó nőkhöz – elsősorban a filmjeiben, ám amint a Nikitát játszó Anne Parillaud-val és a Jeanne d'Arcot megformáló Milla Jovovich-csal kötött, válással végződő házasságai mutathatják, olykor az élet-névvél felcímkézett filmjei mára az életmű legmarkán-sabb egységét képezik, mennyi-ségi értelemben háttérbe szorítva a *cinéma de look* kritikailag oly nagyra tartott, ám bő húsz éve lezárult szakaszát Besson pályáján. A szuperhősfilmes trendre rácsatlakozó *Lucy* bemutatása után a rendező meglepetten, bár talán elégedetten tapasztalhatta, hogy a #metoo-mozgalom révén Hollywood időközben utolérte őt: az utóbbi pár évben az erős nők függetlenségi harcairól szóló

történetek számos műfajban a fősodorba kerültek.

A szovjet blokk összeomlá-sa előtti vagy poszt-hideghá-borús miliőbe helyezett thrillerek különösen népszerűvé váltak, ugyanis látványosan ír-ják át a „bajba jutott nő” ősré-gi sémáját. Az *Atomszökében*, a *Vörös verébben* vagy a *Bűn hálójában* idevágó Soder-bergh-opuszában éppen a kizsákmányolt és eredetileg pusztá eszközként – szex-, illetve gyilkoló gépként – hasz-nált amazonok képeként átlátni a férfiak képviselte nagyhatal-mak szövevényes játszmáit, fekete özvegyekként szövö-getve saját pókhálójukat két életveszélyes bevetés között. Az orosz kettős, sőt hármas ügynököt hásszerepbe helyező *Annában* Besson ezt az újszerűen értelmezett „látha-tatlan munkát” idegőrlő kira-kósként mutatja be felbontott időrendet alkalmazó, csavaros elbeszélésével – ám az akció-esztétikáját tekintve idejét-múlt és egyéb téren is telje-sen ötletelen rendezés miatt a hősnő nem tud igazán életre kelni. Hiába kerekedik felül tartótisztjein, a gúzsba kötő rendezői kontroll alól nincs szabadulás – szegény Anna megmarad pisztolyt szorongá-tó Barbie-babának.

KRÁNICZ BENCE





Annabelle 3. ▀

Annabelle Comes Home – amerikai, 2019. Rendezte és írta: Gary Dauberman. Kép: Michael Burgess. Zene: Josph Bishara. Szereplők: McKenna Grace (Judy), Madison Iseman (Mary Ellen), Katie Sarife (Daniela), Michael Cimino (Bob). Gyártó: New Line Cinema / Atomic Monster. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 106 perc.

Az immáron hét mozifilmel számláló *Démonok között*-franchise legnépszerűbb mumsával van egy alapvető probléma: kicsit sem érdekes. A vonásai alapján jócskán túlkorosnak tűnő hajasbabának az arcára van írva, hogy benne lakik a gonosz – így hát, szemben az igazival, amely egy valóban aranyos rongybaba (mai napig a horrorszéria szellemvadászhősei, Ed és Lorraine Warren őrzik több más megszálltnak vélt tárggyal egyetemben), a filmbeli Annabelle-ről aligha lehet elhinni, hogy egyszer, régen, valóban ölelte szerető gyerekkéz. Ez akkor is igaz, ha az alkotók nem csak a karakter különálló filmjeiben, de az univerzummá bővített sorozat további részeiben is gondoskodtak arról, hogy a babának aprólékosan tárgyalt múltja, jelene, és persze jövője legyen.

Gary Dauberman filmje a *Démonok között* első része előtt indítja a cselekményt, majd átugorjuk a 1971-ben játszódó nyitófilm eseményeit: azt látjuk bő száz percen, ahogy

a vitrinből szabadulni vágyó Annabelle, kihasználva a felnőttek távollétét, kamaszokat manipulálva igyekszik a borzalmak házává változtatni a Warren rezidenciát. Pontosabban egy könnyedebb hangvételű tinihorrorrá, amely megadva magát a trendnek, egészen értékelhető teljesítményt mutatva áll be abba a sorba, ahol a hetvenes-nyolcvanas évek hasonló zsánerfilmjeinek rajongóiból alkotóvá avanszált megidézői sorakoznak.

Az *Annabelle 3* már meg sem próbál igazán ijesztő lenni: beéri a lustán alkalmazott suspense-dramaturgiával, a tisztességesen helytálló fiatal szereplőket felöltözteti retróruhákba, és a kamerát legalább annyiszor pihenteti a hollywoodi igényességgel megteremtett tárgyi környezetben, mint ahányszor saját franchise-ából és filmklasszikusokból idézget. A néző pe-

dig, vérmérséklettől és ízléstől függően értékelheti azt a tény, hogy olyan horrorfilmet látott, amelyben a főszereplők egyetlen pillanatig sem forogtak valódi életveszélyben.

KOVÁCS GELLÉRT

Gyerekjáték ▀

Child's Play – amerikai, 2019. Rendezte: Lars Klevberg. Írta: Tyler Burton Smith. Kép: Brendan Uegama. Zene: Bear McCreary. Szereplők: Gabriel Bateman (Andy), Aubrey Plaza (Karen), Brian Tyree Henry (Mike), Beatrice Kitsos (Faly), David Lewis (Shane). Gyártó: Orion Pictures. Forgalmazó: Big Bang Media. Szinkronizált. 90 perc.

Minden idők egyik legbizarrabb horror-karaktere Chucky, az életre kelt, pszichopata vonásokkal felruházott játékbaba, akinek figurája olyannyira bejött a közönségnek, hogy az 1988-as alapművet hat folytatás követte, most pedig az újrafeldolgozás szele is elérte a *Gyerekjáték*-szériát. Lars Klevberg filmje azonban inkább újragondolása az eredeti koncepciónak, mintsem valódi remake – Chucky ezúttal nem egy vudu mágia által játéktestbe költözött perverz sorozatgyilkos, hanem high-tech játékgúgla, „akinek” programját meghekkeli egy dühös munkás a gyártó cég vietnami üzemében.

Egyrészt megsüvegelendő az újító szándék, amellyel a készí-

tők igyekeztek friss szemszögből közelíteni a harmincéves, és az utolsó folytatásokban már a trash-kategóriába száműzött szériához, másrészt azonban hiába a nagy igyekezet, ha a végtermék nem áll össze egységes egészzé. Míg az eredeti verzió egy viszonylag egyszerű és következetes *slasher* volt, az új változat leginkább egy *Black Mirror*-epizódra próbál hasonlítani, melyben a szerzők fontos témákat igyekeznek szóba hozni, mint például az életünket egyre inkább uraló technológia vagy a gyerek-kori szociális elszigetelődés. Ráadásul a különféle hangnemeket is előszeretettel keverik az alkotók. A forgatókönyv olykor kaján fekete humorral operál, máskor igyekszik kicsit komolyabb hangot megütni, míg végül a kilencven perces játékidő második felére beindul a – brutális, azonban nem igazán félelmetes – kaszabolás. Hiába alapozott a sztori jól ettalált karakterrajzokkal és érdekes témafelvetéssel az első ötven percen, ezen a ponton mindez teljesen elsikkad, mivel sem idő, sem szándék nincs arra, hogy érdemben bármit is kezdjen ezekkel a film. Az újrakreált *Gyerekjáték* így egyszer fogyasztható, könnyed borzongás marad, mely egy unalmas estére kikapcsolja, maradandó élményben azonban nem részesíti nézőjét.

RUDOLF DÁNIEL





Toy Story 4. ■

Toy Story 4 – amerikai, 2019. Rendezte: Josh Cooley. Írta: Stephany Folsom és Andrew Stanton. Kép: Patrick Lin. Zene: Randy Newman. Gyártó: Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 100 perc.

Ritka bravúr, ha egy filmtrilógiában az egymást követő tételek emelkedő – nem pedig süllyedő – színvonalat mutatnak, ezért is tarthatjuk nagy becsben a *Toy Story*-trilógiát – túl azon, hogy első része polgárjogot szerzett az egészestés számítógépes animációnak, s megerősítette a gyártó stúdió, a nyolcvanas évek közepétől negyedszázadon át ragyogó teljesítményt nyújtó Pixar hírnevét. Amikor a *Toy Story 3*-ban a Woody sheriff és az úrhajós Buzz Lightyear figurái által vezetett játékkollekció új gazdára talált, s könnyes búcsút vettek a szemük láttára felnőtt Andytól, úgy tűnt, ennél kerekesebb – és szívmengetőbb – befejezést nem is kaphatott volna a sok viszontagságot átvészelt csipet csapat története.

A *Toy Story 4* elkészítése ezért éppolyan szentségtörőnek (és fölöslegesnek) tűnt, mint amilyen egy *Vissza a jövőbe IV* lenne – ám a székszisre rácsáfolta a stúdió, és a berkeiből kikerült foly-

tatások zömével ellentétben az alpművekkel összemérhető animációval örvendeztették meg a közönséget. A bonyodalmakat a kis Bonnie eldobható villából fabrikált bicebóca játékkfigurája indítja be, habár az igazi konfliktusok a belső vívódások köré épülnek. Woodynek előbb-utóbb döntenie kell, hogy gazdáját segítse-e mindenáron, vagy az öntörvényű pásztrolányka, Bo Peep játékkfigurája oldalán kezdjen önálló „életet”. A le- és az elválás, az elszakadás és az összetartás dilemmájának megindító mozzanatait az előző részekből is ismerős érzelmi húrokat pendítenek meg, a *Toy Story 4*-ben így elsősorban a mellékszereplők és a helyszínválasztás jelenti az igazán vonzó nóvumokat. Bo Peep mindenkit „lejátszik” a vásznonról, telitalálat az intrikusként feltűnő beszélő baba, Gabby Gabby és az őt szolgáló háttorzongató hasbeszélő-bábuk kompániája, Nyuszi és Kacsa kergető duója pedig pazar poénokkal dúsítja a vidámpark külső és a régiségbolt belső tereibe helyezett kalandokat.

VARGA ZOLTÁN

Oroszlánkirály

The Lion King – amerikai, 2019. Rendezte: Jon Favreau. Írta: Jeff Nathanson. Kép: Caleb Deschanel.

Zene: Hans Zimmer. Gyártó: Walt Disney Pictures / Fairview Entertainment. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 118 perc.

Napjainkban, amikor a húsvér oroszlánok számát milliószorosan meghaladja a különféle oroszlán-mozgóképeké, Youtube-videóktól szafarijátékokon át a *Kimba*-animékig, már meg sem lepődik az ember, amikor a Disney legújabb „élőszereplős” rajzfilm-remake-jének valamenyny kockáján CGI-állatok pixeleznek a forradalmi VR-hátterekben. Ahogy a manapság jócskán ingerszegénynek tekintett állatvilág abszolút valóságghú képsorokon átadja helyét az éneklő-táncolóbotvívó mesevadaknak, úgy váltja fel a lepusztított, kiszipolyozott afrikai föld idejétmúlt filmképét egy olyan digitális

álomafrika, amelynél talán még hinni lehet afféle csodás illúziókban, mint az „élet körforgásának” kulturálisan öröklődő szentsége vagy az ökotudatos vezetők hatalomra jutása.

Eképp az idei *Oroszlánkirály* halmozottan környezetvédő üzenetét (amelyben immár a nyugati civilizáció hiénái próbálják kifosztani kőszikla-nekropoliszukból a fekete kontinens dúsgazdag szavannáit, támogatva Zordon helyi diktátorának puccsát) alaposan felülírja a formai megvalósítás szomorú tanulsága. Miközben Jon Favreau csapata gondosan korrigálja az 1994-es alapfilm rasszista és hímsoviniszta málorjeit, valamint módszeresen kiirtja a molyragta Disney-antropomorfizálás legbugyutább példáit (náci díszszemlétől Busby Berkeley-revűszámgig), kompjuteranimált szép-új világgával akaratlanul is gyászbeszédet mond az emberi igényektől/elvárásoktól független Természet ősi ideája fölött. Nem véletlenül tünteti ki a beszéd és eszközhasználat privilégiumával szinte kizárólag a húsevőket (csúcsragadozóktól dögevőkön át a bogárazabálókig): az emberi vonásokhoz mai napig karmok, tépőfogak kellenek, minél magasabban járunk az oroszlánkirályság feudális hierarchiájában, annál közelebb jutunk saját képünkhöz, a Teremtés Koronáihoz – akiknek már csak a virtuális kastélyok Tronjai maradtak.

VARRÓ ATTILA



