

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXII. ÉVFOLYAM, 11. SZÁM • 2019. november • 490 FT / 8,60 RON

[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)

## VESZÉLYES GYEREKKOR

SÁRA SÁNDOR KÉPEI  
FASSBINDER ÉS PASOLINI  
HITCHCOCK 120



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Hlynur Palmason: **A legfehérebb nap** – Cirko Film

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## SÁRA SÁNDOR (1933-2019)

Sára Sándor életműve a kisebbségek melletti kiállásról szól – filmképeiből viszont egyfajta nagyság, monumentalitás, felfokozott retorika árad. A kettő eredője a társadalmi elkötelezettség és az alkotói szenvedély, ahogy azonosul a vert helyzetben élőkkel, s bemutatja keserves sorsukat.

Sára Sándor: 80 huszár (Tordy Géza) – 4. oldal



## PASOLINI ÉS FASSBINDER SZÍNHÁZA

Pasolini és Fassbinder művei színpadra állítva csak akkor fejthetnék ki valódi hatásukat, ha valós vitákat provokálnak és megbotránkoztatóak lennének. De vajon akarjuk, hogy botrányok történjenek? Meddig lehet eljutni ezzel a radikalizmussal a színház többnyire konformista világában?

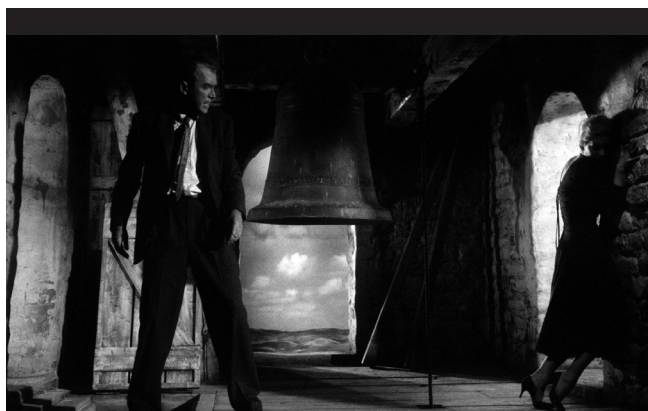
R.W. Fassbinder: Veronika Voss vágyakozása (Rosel Zech) – 26. oldal



## HITCHCOCK 120

A *suspense* mestere korukat messze megelőző remekműveiben (*Hátsó ablak*, *A tévedés áldozata*, *Szédülés*, *Psycho*, *Madarak*) olyan tematikai, narratív és formanyelvi leleményeket kristályosított ki, amelyek már a hatvanas évek hajnalán zászlót bontó európai modernista tendenciákat előlegezték.

Alfred Hitchcock: Szédülés (James Stewart és Kim Novak) – 30. oldal



# 2019 november FILMVILÁG

LXII. ÉVFOLYAM 11. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

- Gelencsér Gábor:** Varió egy témára (*Sára Sándor képi világa*) 4  
**Pólik József:** Az elrabolt emlékezet  
(*A Rákosi-korszak történelmi filmjei 2. rész*) 8  
**Zalán Márk:** „Közfeladatot látunk el” (*Beszélgetés Ráduly Györggyel*) 12  
**Kránicz Bence:** Dr Jekyll és Mr Hyde az erdélyi havasokban  
(*Beszélgetés Bagota Bélával*) 15  
**Benke Attila:** Hóba temetett bűnök  
(*Bagota Béla: Valan – Az angyalok völgye*) 17  
**Herczeg Zsófi:** „A képzés a hallgatókért van” (*Beszélgetés Kiss Melindával*) 18

## VESZÉLYES GYEREKKOR

- Soós Tamás Dénes:** Beszélünk kell Benniről  
(*Beszélgetés Dr. Herczog Máriával és Dr. Máté Gáborral*) 22  
**Schubert Gusztáv:** Örvényben (*Nora Fingscheidt: Kontroll nélkül*) 25

## FILM/SZÍNHÁZ

- Darida Veronika:** Kegyetlenség és provokáció  
(*Pasolini és Fassbinder színháza*) 26

## BŰNFILMEK

- Kovács Patrik:** A lázadó mester (*Hitchcock és az európai modernizmus*) 30  
**Szjártó Imre:** Zárt rendszerek (*Lengyel bűnfilmek és a politika*) 38

## KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

- Huber Zoltán:** Bűnös jellemek (*Ed Brubaker: Criminal*) 42

## STREAMLINE MOZI

- Pernecker Dávid:** Befejezetlen valóság  
(*Raphael Bob-Waksberg–Kate Purdy: Undone*) 45

## FESZTIVÁL

- Schubert Gusztáv:** Hatalmas nagy hazugságok (*Velence*) 46  
**Baski Sándor:** Fények az éjszakában (*Cinefest*) 50

## KRITIKA

- Kolozsi László:** A hegyek ura (*Alejandro Landes: Monos*) 52  
**Szalkai Réka:** Lélekrablók (*Hans Petter Moland: Lótolvajok*) 53

## KÖNYV

- Kovács Patrik:** Bergman beájulna  
(*Kránicz Bence – Lichter Péter: Kalandos filmtörténet*) 54

## MOZI

- DVD** 61  
**PAPÍRMOZI** 64

**A címlapon:** Hlynur Palmason: A legfehérebb nap (Ída Mekkin Hlynsdóttir és Invar Sigurðsson) – A Cirko Film novemberi 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**  
Sümeghy Éva

**LAPTERV**  
Lajta Viktor

**CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

**SZERKESZTŐSÉG**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.  
Telefon: 06-1-350-0344  
E-mail: [filmvilag@chello.hu](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://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](mailto: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](http://www.posta.hu/hirlap/elofizetes)

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

**KIADVÁNYT GONDOZTA**  
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR19-0062  
ISSN-0428-3872

**Különleges akció**

# METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT



**Vásárold meg a teljes 2018-as évfolyamunkat kedvezményesen 3000 Ft-ért!**

Az alábbi négy szám lehet a tied:

2018. no. 1.  
**Trauma, emlékezet, dokumentumfilm** (900 Ft)

2018. no. 2.  
**Trauma és narratív film** (900 Ft)

2018. no. 3.  
**A magyar film társadalomtörténete 1.** (900 Ft)

2018. no. 4.  
**Kortárs magyar filmipar** (900 Ft)

Írj a [metropolis@metropolis.org.hu](mailto:metropolis@metropolis.org.hu) címre, hogy megbeszéljük az átadás módját.

képekvideólinkékhírekkritikák  
elemzésekvideólinkékhírekkritikák  
elemzésekvideólinkékhírek  
kritikákvideólinkékhírek  
elemzésekvideólinkékhírek  
elemzésekvideólinkékhírek  
elemzésekvideólinkékhírek

# FILMVILÁG



filmvilag.blog.hu

## Előfizetési kedvezmény

A **postai előfizetés** olcsóbb, mint a vásárlás, egy évre csak **4740 ft.**  
**Megrendelhető** az ország bármely postáján, a hírlapkézbesítőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), **e-mailen** a [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto: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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



## VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

## KÖSZÖNET AZ OLVASÓKNAK

Köszönjük azoknak a nagylelkű és szolidáris olvasóinknak a segítségét, akik 2019-ban adójuk **1 %-át** lapunk támogatására ajánlották fel!

A 1.064.773 forintot a Filmvilág megjelenetésének költségeire fordítjuk.

**CIRKO  
GEJZIR** Filmek,  
mint sehol  
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Focus on the Zoom** (Images of Sándor Sára) by Gábor Gelencsér, p. 4. **The Stolen Remembrance** (Historical Films of the Rákosi Era – Part Two) by József Pólik, p. 8. **„We Work for the Community”** (A Talk to György Ráduly) by Márk Zalán, p. 12. **Jekyll and Hyde in the Mountains of Transylvania** (A Talk to Béla Bagota) by Bence Kránicz, p. 15. **Crimes Buried in Snow** (*Valan* by Béla Bagota) by Attila Benke, p. 17. **A School for the Students** (A Talk to Melinda Kiss) by Zsófi Herczeg, p. 18.

*There is no film director in the history of Hungarian cinema with a more varied oeuvre than Sándor Sára (1933-2019) - but he always combines his righteous, determined struggle for minorities with visual grandeur and monumental expressive power.*

### DANGERS OF CHILDHOOD

**We Need to Talk About Benni** (A Talk to Dr. Mária Herczog and Dr. Gábor Máté) by Tamás Dénes Soós, p. 22. **In a Vortex** (*System Crasher* by Nora Fingscheidt) by Gusztáv Schubert, p. 25.

### FILM/THEATRE

**Cruelty and Provocation** (The Theatre of Fassbinder and Pasolini) by Veronika Darida, p. 26. *During their filmmaking careers Fassbinder and Pasolini provoked their audience with shocking films but the inherently conservative world of theatre proved to be a greater challenge for their transgressive approach.*

### CRIME STORIES

**A Rebellious Master** (Hitchcock and the European Modernism) by Patrik Kovács, p. 30. **Closed Systems** (Contemporary political thrillers in Poland) by Imre Szijártó, p. 38. **Guilty Flaws** (*Criminal* by Ed Brubaker and Sean Phillips) by Zoltán Huber, p. 42. *Hitchcock's greatest movies in the fifties* (*Vertigo*, *The Wrong Man*, *Psycho*) *traced path for European modernism in Hollywood.*

### STREAMLINE MOVIE

**Neverending Reality** (*Undone* by Raphael Bob-Waksberg and Kate Purdy) by Dávid Pernecker, p. 45.

### FESTIVAL

**Gigantic Big Lies** (Venice 2019) by Gusztáv Schubert, p. 46. **Lights in the Night** (CineFest) by Sándor Baski, p. 50.

### REVIEWS

**Lord of the Mountains** (*Monos* by Alejandro Landes) by László Kolozsi, p. 52. **Soul Snatchers** (*Horse Thieves* by Hans Petter Moland) by Réka Szalkai, p. 53.

### BOOK

**Bergman Would Drop His Teeth** (*Adventurous Film History* by Bence Kránicz and Péter Lichter) by Patrik Kovács, p. 54.

CINEMA p.55.

DVD p.61.

PAPER CINEMA p.64.

**On the Cover:** Ída Mekkin Klynsdóttir and Invar Sigurðsson in *A White, White Day* by Hlynur Palmason (A Cirko Film release)



SÁRA SÁNDOR KÉPI VILÁGA

# Varió egy témára

GELENCSÉR GÁBOR

**A RENDEZŐ-OPERATŐR SOKSZÍNŰ KÉPI VILÁGÁNAK EGYIK SAJÁTOS KÉZJEGYE A VARIÓ, AVAGY A ZOOM IGEN INTENZÍV HASZNÁLATA.**

A lig néhány olyan operatőrt és főképp rendezőt találni a magyar film történetében, akinek annyira sokszínű a stílusa, mint Sára Sándoré. Rendezői életműve a *Virágát a napnak* (1960) című, kevésbé ismert absztrakt etűddel indul, majd ezt követi három, egymáshoz hasonló lírai rövid-dokumentumfilm, a *Cigányok* (1962), az *Egyedül* (1963) és a *Vízkereszt* (1967). A *Cigányok* és a *Vízkereszt* mellett a Balázs Béla Stúdióban készült harmadik munkája, a *Pro Patria* (1969) ismét új eljárást választ, archív felvételek és fotók montázsából építkezik. Ebben a időben forgatja Sára első egész estés játékfilmjét: a *Feldobott kő* (1968) képi stílusa a *Cigányoké*hoz és a *Vízkereszté*hez áll közel (de mindkét esetben tematikus kapcsolat is felfedezhető). Következő rendezése, a *Holnap lesz fácán* (1974) egészen másfajta film, a *Feldobott kő* ötvenes években játszódó fekete-fehér „így jöttem”-vallomásával szemben kortárs környezetbe helyezett színes és – a színekkel is fokozott – harsány szatíra. Újabb jókora váltás a *80 huszár* (1978) a Kárpátok festői „díszletébe” komponált történelmi tablója. E filmeket még maga is fényképezi, az ezt követőket viszont már legfeljebb társoperatőrként jegyzi, így ezeknek – *Tüske a köröm alatt* (1987), *Könyörtelen idők* (1991), *Vigyázók* (1993), *A vád* (1996) – a képi világa már kevésbé hordoz egyéni stílusvonalakat. Hasonló mondható el a rendező nyolcvanas évek elején induló, természetesen sorozatot eredményező történelmi dokumentumfilmjeiről – csakhogy itt éppen a képi puritánság, a „beszélő fejes” technika válik stíluselérővé (kezdve a *Néptanítóktól* a *Krónikán* át a *Nehézsorsúakig*). Sára – egy operatőrtől

különösen nehezen elvárható alázattal – mintegy átadja az addig kimondatlan történelmi traumákra emlékezők arcának és monológjának a helyet, hogy az általuk előhívott – s némi archív anyaggal megtámogatott – képek csak a néző képzeletében, belső mozijában peregjenek. A kádári amnéziapolitika sújtotta történetek ezzel a minimalista, önkortoló gesztussal fokozzák a kimondott igazságok, az elhallgatott múlt katarziséját. A történelmi dokumentumfilm Sára puritán képeinek valóban tisztító ereje van.

Ha lehet, operatőrként stílusa még változatosabb. Már első nagyjátékfilm munkájában, *Fehér Imre Asszony a telepen* (1962) című filmjében feltűnők a melodramái történethez film-noiros hangulatot társító kontrasztos fényárnyékok. Igazán karakteres szerzői operatőri stílusát azonban Gaál István alkotótársaként hozhatja létre. A főiskolán és a BBS-ben kölcsönösen egymás filmjeit fényképezik (Sára a *Pályamunkásokat*, az *Oda-visszát*, a *Tisza – őszi vázlatokat*; Gaál a *Cigányokat*), majd ezeket a rövidfilmeket követi a *Sodrásban* (1963), Gaál nagyjátékfilm életművének – és a magyar új hullámnak – a nyitánya. Ezt követően évtizedekre elszakadnak egymástól, hogy aztán a rendező utolsó mozifilmjét, az *Orfeusz és Eurydikét* (1985) ismét Sára fényképezze (s ezzel ő is lezárja önálló játékfilm operatőri munkásságát), méghozzá mind a saját, mind Gaál addigi filmjeitől igen eltérő stílusban, hiszen Gluck operájának adaptációjáról van szó, méghozzá a hasonló műfajú filmekhez képest is erőteljesen stilizált felfogásban. A hatvanas években indul el Sára operatőri együttműködése legszorosabb rendezőtársával,

Kósa Ferencsel, akivel „zsinórban” öt játékfilmet forgatnak együtt, elsőként a *Tízezer napot* (1965), majd Kósa parabolikus trilógiáját (*Ítélet*, 1970; *Nincs idő*, 1972; *Hószakadás*, 1974), végül a *Mérkőzést* (1981). De Sára fényképezi a rendező egyetlen Balázs Béla-s rövidfilmjét, a József Attila elbeszéléséből készült *Óngyilkosságot* (1967) is. Több film fűzi Szabó Istvánhoz, s ezek a rendező pályáján szintén a változatosabb stílusú alkotások közé tartoznak: a még fekete-fehér *Apa* (1966) az idősíkok és tudatszintek között cikázó modernista mentális utazásfilm példája; a *Tűzoltó utca 25.* (1973) ugyancsak, viszont itt már a szereplők, a történelmi korszakok és a mindezt keretező ház lakásai, terei színes, szürrealista álmvilágban oldódnak fel; a *Budapesti mesék* (1976) pedig a képi allegória megteremtésére tesz kísérletet „főhősével”, a sárga vilámmal. Sára további operatőri munkái különböző rendezők oldalán még inkább fokozzák stílusának változatoságát Kardos Ferenc és Rózsa János játékos burleszkjétől, a *Gyermekbetegségtől* (1965) Huszárik Zoltán *Szindbádjának* (1971) szecessziós világán át Ranódy László Móricz-adaptációjának, az *Árvácskának* (1976) lírai balladájáig és Radványi Géza „hazatérő” filmjének, a *Circus Maximusnak* (1980) klasszikusabb vizuális fogalmazás módjáig.

Ha mégis arra vagyunk kíváncsiak, mi tekinthető a rendező és az operatőr legsajátosabb, szerzői stílusának, akkor a legtöbb közös vonást a hatvanas-hetvenes években forgatott előbb fekete-fehér, majd színes filmjeiben találjuk, legyenek azok rövid- vagy egészestés, dokumentum- vagy játékfilmek, Sára maga fényképezte rendezései, avagy más rendezők oldalán végzett operatőri munkái.

## A KISEBBSÉG ÉS A NAGYSÁG

Sára Sándor életműve a kisebbségek melletti kiállásról szól – filmképeiből viszont egyfajta nagyság, monumentalitás, felfokozott retorika árad. A kettő eredője a társadalmi elkötelezettség és az alkotói szenvedély, ahogy azonosul a vert helyzetben élőkkel, s bemutatja világukat. *Cigányok*, magányban vagy tanyán élők, hogy csak a korai rövid-dokumentumfilmek témáit soroljam (*Cigányok*, *Egyedül*, *Vízkereszt*). Az ötvenes években az igazság mellett kiálló maroknyi kisebbség (a meggyilkolt gö-

rög a *Feldobott kőben*, illetve a cigányok kényszermosdatására érkező különítmény elől az ott készült fotóival elmenekülő főhős); a személyi kultusznak behódoló nyájpolgárokkal szemben magára maradó pár a *Holnap lesz fácánban*; a Lenkey század mindössze 80 huszára, akik a pesti forradalom hírére hazaindulnak; a késő Kádár-kor korrupt gazdasági és politikai elitjével szembeszálló festőművész a *Tüske a köröm alatt*-ban; a *Könyörtelen idők* öt katonaszökevénye a vesztes sereggel és háborúval szemben; a *Vigyázók* baráti társasága, köztük egyetlen, ám inkognitóját óvó besúgóval; a háborús erőszak áldozatává váló tanyasi család *A vádban*; valamint a történelmi dokumentumfilmek összes megszólalója kisebbség az elnyomó (nagy)hatalmakkal szemben. Ezeknek a kisebbségeknek a sorsát avatja naggyá, jelentőssé, súlyossá

Sára képi fogalmazásmódjának retorikája: kompozícióinak szigorú fegyelme, a látóterünket kitéltő szélesvászon és a figyelmünket fókuszáló gyors ráközelítés a témára, avagy éppen hasonlóan gyors eltávolodás tőle, feltárva ezzel az apró motívum összetett kontextusát, tágas környezetét, helyét és léptékét a mindenségben.

### SZÉLES ÉS MÉG SZÉLESEBB

A szélesvásznú, avagy cinemascope (2.35:1) képméret a hatvanas évek elejétől terjed el a magyar filmben. Az igen költséges technikát (a megfelelő objektívet külföldről kellett kölcsönözni) előbb a látványos történelmi filmekben, így Gertler Viktor 1962-es Jókai-adaptációjában, *Az aranyemberben*, majd Várkonyi Zoltán Jókai-filmjeiben (*A kőszívű ember fiai*, 1965; *Egy magyar nábob*,

1966; *Kárpáthy Zoltán*, 1966), illetve az *Egri csillagokban* (1968) alkalmazták, s mindjárt színesben. A szerzői filmesek a színes technikát ekkor még nem, a széles vásznat viszont beépítik művészetükbe, s ebben élen járt Sára Sándor, valamint a hatvanas évek Jancsó-filmjeinek operátora, Somló Tamás, aki szélesvásznúra forgatja a *Szegénylegényeket* (1965), a *Csillagosok, katonákat* (1967) és – már színesben – a *Fényes szeleket* (1968). Sára operatorként (is) jegyzett munkái közül szélesvásznú a *Tízezer nap*, a *Feldobott kő* és az *Ítélet*. A drága anamorf optikák miatt azonban operatőrjeink kénytelenek más megoldást is bevetni: így készülnek a szélesvásznú filmek jellegzetes magyar változatai. A korszakra jellemző 1.85-ös képarányt nem 1.85-ös kapuval oldják meg, hanem a normál (1.33-as) kapuval készült felvételeket úgy komponálják, hogy a film vetítésekor

### „Azonosul a vert helyzetben élőekkel”

(Sára Sándor: *Feldobott kő*)



LUGOSSY ISTVÁN FELVÉTELE

a gépész alul-felül ki tudja takarni a „fölsőleget” a mozikban. Így készül a *Sodrásban*, a *Szindbád* és a *80 huszár*.

A komponálás az egészen elnyújtott, fekvő téglalap alakú keretben nyilvánvalóan a tágas külső felvételeknek, a pusztai széles horizontjának kedvez, ahogy ez Jancsó cinemascope filmjeiben, illetve mindenekelőtt a *Tízezer nap*ban és a *Feldobott kő*ben látható. A horizontális dimenziót fokozzák a kép síkjával párhuzamos mozgások: a *Tízezer nap* elején mindjárt ilyen a fekvő hidroglóbusz vontatása (ökrös szekértársa) vagy a Tisza-hídon a ménes vágatása. S természetes módon társulnak ehhez a képarányhoz a tágas totálók, mint a *Feldobott kő* fontos, a filmtörténeti hagyományt is kijelölő, a *Himnusz* felhangzásával különös nyomatékot kapó nagyszabású jelenetében, amikor a pusztán összesereglenek a környékbeli tanyákról az emberek, hogy ott legyenek Bán Frigyes *Talpalatnyi földjének* (1948) szabadtéri vetítésén. A harmincas évek kiszolgáltatott kubikus-sorsának megidézése nem csak az ötvenes évek tanyasi emberének helyzetére reflektál; Sára tisztelettel adózik a *Talpalatnyi földet* fényképező Makay Árpád művészetére előtt is. De a rendező-operatőr nagy kifejezőerejű képeiben ugyanígy felismerhető Szóts István képi látásmódja, különösképpen a szintén a pusztai horizontális síkjára komponált *Ének a búzamezőkről* (1947) című, a betiltása miatt a hatvanas években még kevésbé ismert munkájának hatása (amelyet Hegyi Barnabás mellett szintén Makay fényképezett).

A geometrikus rajzolatú tágas totálókba – ahogy a pusztai vetítésjelenetbe is – oldottabb kompozíciójú, elkapott tekintetek (civil arcok) közeli-jei ékelődnek. A szélesvásznos ugyanis a formátumhoz illő totálók mellett közelik is megjelennek Sára képein, méghozzá jókora léptékváltásokkal, a távoliból rögtön közelire vágva – avagy a varió (zoom) segítségével optikailag közel hozva, illetve eltávolítva a motívumot. Az ugyancsak a hatvanas évektől elterjedő technikai lehetőség, a változtatható gyújtótávolságú objektív (gumioptika) Sára kezében igen intenzíven és tudatosan alkalmazott képi kifejezőeszközzé válik. Sőt, talán ebben ragadható meg operatőri stílusának szerzői vonása.

## TÁVOLODÁS-KÖZELEDÉS

A varió segítségével a kép fokozatosan növekszik vagy zsugorodik, s ezzel a távolodás-közeledés érzetét kelti a nézőben. Nem a kamera mozog tehát a térben; a kamera (általában) áll, miközben a varió a kép síkjára merőleges térbeli mozgás illúzióját kelti. Mindez látszólag csak technikai kérdés, ám korántsem erről van szó; az eljárásnak komoly stílári következményei vannak. Ezek közül könnyebben belátható a gyújtótávolság változtatásának függvényében változó mélységélesség, amely „kilapítja”, avagy háromdimenzióssá növeli a teret. Jóval elvontabb, már-már filozófiai, sőt morális dilemmákat vet fel az a körülmény, hogy valóban mozgunk-e a térben, vagy pedig ez a mozgás csupán illuzórikus. Tarkovszkij számára például a valódi mozgás vállalható csak, ez nála tényleg filozófiai és erkölcsi kérdés, s a lényegét érinti: miképp lehet a filmkép, a művészetének középpontjába állított *kinoobraz* segítségével a szellemi világot *valószerűvé* tenni (Tarkovszkij ugyanezért ódzkodott a tér-idő egységét megbontó montáztól is). Nos, Sárának a varió melletti döntése, ha nem filozófiai vagy erkölcsi természetű is, de nyilvánvalóan esztétikai, amely egyáltalán nem független filmjei gondolatiságától.

A varióhasználat tanulási folyamata pontosan nyomon követhető a korai rövid-dokumentumfilmekben: a *Cigányokban* és a *Vízkeresztben* tapasztalhatjuk meg először az eszközt igen hangsúlyos jelenlétét, de a Kósa *Öngyilkosság* című rövidfilmjében is gyakori, méghozzá a kisgyermek főhős álomvízióinak megfogalmazásában. Különösképpen személyessé válik Sára variózása, amikor (részben saját) fotók „megmozdítására” alkalmazza. A varió itt egyfajta hídszerepet tölt be: „megfilmesíti” az állóképeket, s ezzel átvezeti őket az immár valódi mozgó képekbe. (Legintenzívebb használat a *Pro Patriában* látható, amely felerészben archív fotókból építkezik.) Tudjuk, mennyire fontos volt Sára számára a fényképezés: egész életét végigkísérte, képi látásmódjának kialakításában pedig meghatározó szerepet játszott (némiképp kényszerű okból, hiszen főiskolásként még nem nagyon jutottak filmezéshez, ehelyett fotóetűdöket készítek). Saját fotói „megvariózása” korai munkáiban egyfajta szignónak is tekinthető.

Sára a variót ténylegesen a mozgás illúziójának megteremtéseként alkalmazza – ezért is válik kézjegyévé a nagy plánváltások ily módon történő kivitelezése, s mindennek a gyorsasága. A leggyakrabban nagyközeliből vált nagytotálba vagy fordítva, méghozzá az esetek többségében igen gyorsan, lendületesen, mintegy rántással (a variókar ténylegesen gyors, rántásszerű mozgásával). A variót az operatőrök gyakran használják, ám általában „láthatatlanul”, nem a plán, csak a képkeret finom tágítására vagy szűkítésére, továbbá a gép és/vagy a motívum mozgásával kombinálva. Ebben a bonyolult mozgásképletben a laikus befogadó számára szétválaszthatatlan, hogy éppen mi mozog és/vagy mi mozgatja a képkeretet (így dolgozik Somló Tamás Jancsó korai filmjeiben, s ezt a technikát folytatja nála a hatvanas–hetvenes évtized fordulójától Kende János is). Ezzel szemben Sáránál a varió használata látványos: a kamera fixen áll, a távoliból hirtelen mégis közelibe szűkül, a közeliből pedig hasonló gyorsasággal távoliba tágul a kép. S hogy mi áll e mögött a következetesen alkalmazott eljárás mögött? Az epikus karakterű leírás helyett a drámaiság, a történelmi változások, az ideológiai ütközések, a konfliktusok kiemelése és hangsúlyozása egyfelől, másfelől pedig a filmek erőteljes stilizáltsága, illetve a képek hasonlóan erős retorizáltsága. Mindkettő értelmet ad a varió illuzórikus hatásának, ti. „csinált”, mesterséges mozgásról van szó, szemben a kamera mozgásának valószerűbb, realitábilabb jellegével. Csakhogy a cél éppen ez: Kósa rendezéseiben egy mitikussá formált történelemkép, Szabónál vagy Huszáriknál egy impresszionisztikus, szürreális, onirikus szubjektív világ képének létrehozása. Hasonlóképpen Sára első saját rendezéseiben: a *Feldobott kő* bizonyos jelenetei, így a már idézett szabadtéri vetítése, valamint a *80 huszárban* főszereplővé váló természeti környezet a mitologizáló stílus felé közelíti az ő munkáit is. Minél stilizáltabb a Sára fényképezte filmek világa, annál intenzívebb bennük a varió használata.

Érdemes részletesebben szemügyre venni a variózás irányát. A „be”-variózás, azaz a motívum közelhozása konvencionálisabb megoldás, a kiemelés eszköze, amiképpen a

premier plán is az, amely képsíkhöz ezek a gyakran nagytotálból induló szűkítések eljutnak. Különlegessé és drámaivá épp a mozgás, a plánváltás folyamata avatja: ahogy nem átugrunk egyik plánból a másikba (mint a vágás esetében), hanem eljutunk (még ha illuzórikusan is), méghozzá sokszor viharos sebességgel, ami nyílttá teszi a mozgás illuzórikus voltát, mivel ilyen sebességgel a kamera (hagyományos eszközökkel) nem mozoghat. (A CGI technika természetesen ezt is átírja – de a hatvanas–hetvenes években hol vagyunk még ettől!) Számos példáját látjuk az ilyen drámai kiemeléseknek Sáránál, így például a ráközelítést „Jelles András kocsmájára”, ahol az „igazságot kereső” görög a *Feldobott kőben* halálát leli. (E kiemelés drámai hatását az is fokozza, hogy magát a lincselést nem látjuk, csak a lóval hazavontatott holttesttel szembesülünk.) Jóval sajátosabb, konvenciósertőbb megoldás a „ki”-variáció, azaz a motívum eltávolítása, méghozzá szintén intenzív plánváltással, a közelitől egészen a totálig. Ez a

**„Nagyközeliből vált nagytotálba”**

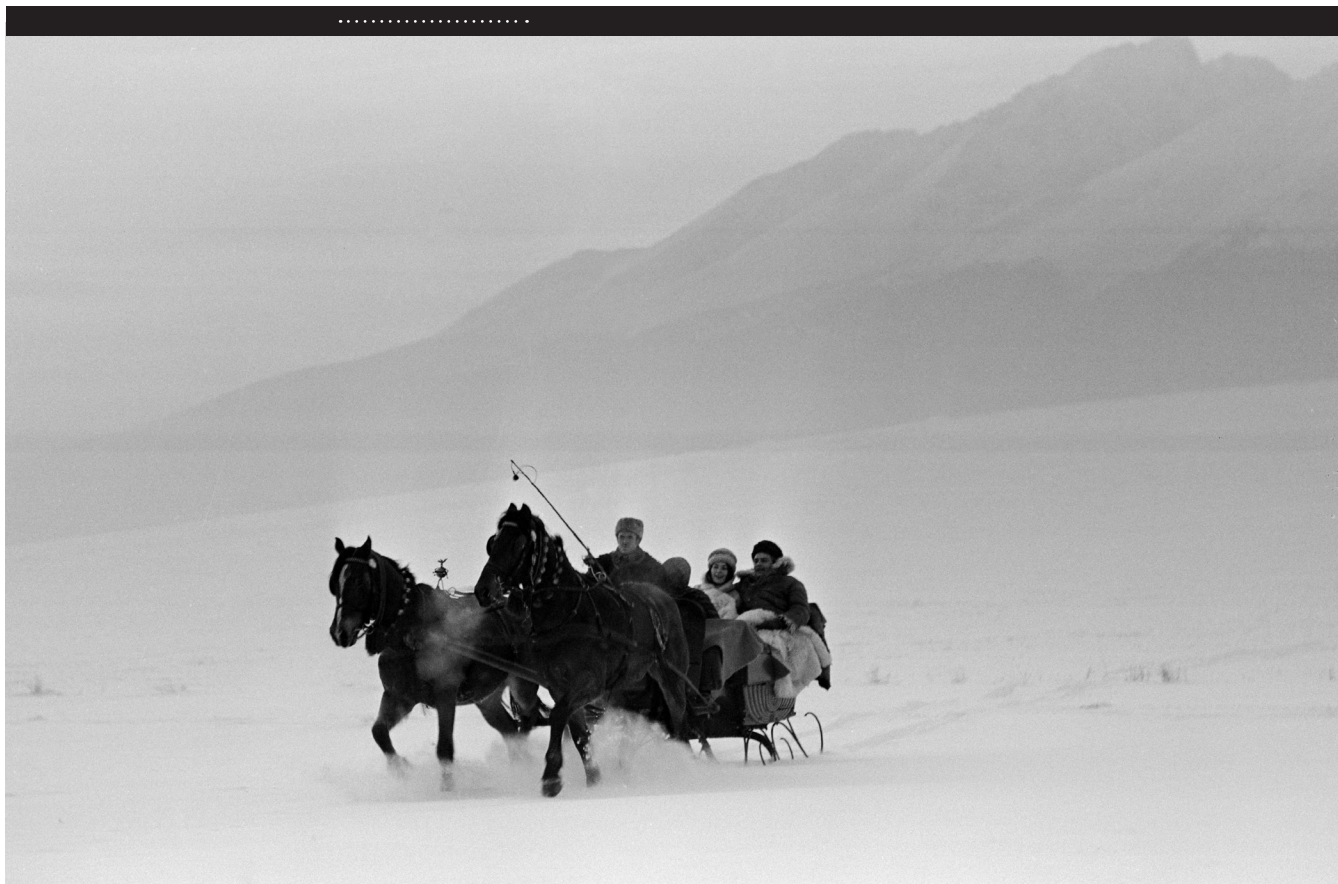
(Huszárik Zoltán: Szindbád)

megoldás sokszor várakozást, feszültséget kelt, hiszen nem mindegy, hol tartózkodnak a szereplők (így például a *Tízezer nap* ötvenes években játszódó, Recsket idéző kőbánya-jelenetében). Máskor a helyzet drámaiságát, mitologikus jellegét erősíti fel ahogy a természetbe helyezett ember közelképétől eltávolodva feltárul körülötte az ily módon monumentálissá növelt világ képe, a tágas horizont (a *Tízezer napban* és a *Feldobott kőben*) vagy éppen a hatalmas hegynyúlványok (a *Hószakadásban* és a *80 huszárbán*).

A mitologikus stilizációtól eltérő, azzal épphogy ellentétes karakterű impresszionisztikus stilizálás különbsége jól megragadható a varió használatának finom áthangolásában. A ki-be mozgás szűkebb plánokváltásokat eredményez, a mozgások gyorsabbak, de rövidebbek is; rebbenékenyek, kapkodók; a kamera már nem mindig fix, esetleg kézben van, így a mozgás, beleértve a variózást, kevésbé mechanikus, oldottabb, szabálytalanabb. Mindez jól illik az ilyen típusú filmek gyakori szecessziós világához

(mint amilyen egészében a *Szindbád* vagy részleteiben a *Tűzoltó utca 25.*), s legfőképpen e filmek álomszerűségéhez, amely modernista tudatfilmmé, avagy mentális utazásfilmmé avatja őket. A tudat mozgását, csapongását tökéletesen képezi le Sára variózása az Apától a *Szindbádon* át a *Tűzoltó utca 25.*-ig. S hogy a másik végletet is említsük: nem véletlen, hogy a realitárból hangvételi filmekben, mint amilyen saját rendezései közül a *Holnap lesz fácán*, vagy Kósa későbbi filmje, a *Mérgőzés*, a varió intenzív használata háttérbe szorul, s megszűnik képi formszervező elv lenni.

Az életmű korai, az operatőri munkásság legintenzívebb szakaszát viszont meghatározza, méghozzá a drámaiság és a tudatműködés kifejezésének jegyében. Olyasvalamiben tehát, ami művészetének, képi látásmódjának foglalatja: a történelem és a jelen viszontagságai között minduntalan ki-sebbségben maradó ember drámai helyzetét és belső világát miképpen lehet naggyá, monumentálissá, esztétikává, avagy egyszerűen széppé stilizálni – legalább a művészetben. •



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



A RÁKOSI-KORSZAK TÖRTÉNELMI FILMJEI – 2. RÉSZ

# Az elrabolt emlékezet

PÓLIK JÓZSEF

**A SZOCREÁL TÖRTÉNELMI FILMJEINEK SUGALLATA SZERINT A MAGYAR TÖRTÉNELEMNEK EGYETLEN CÉLJA ÉS ÉRTELME VOLT: A PROLETÁRIÁTUS FORRADALMA. DÉRYNÉTŐL SEMMELWEIS IGNÁCIG MINDENKI EZÉRT A CÉLÉRT KÜZDÖTT.**

A Rákosi-korszak történelmi filmjeinek befejezése egyszerre zárt és nyitott. A konkrét, felépített cselekmény szintjén *zárt*, a cselekményt indukáló, annak keretei között azonban nem megoldható probléma szintjén *nyitott*. A probléma, amire a cselekmény minden történelmi filmben megoldást keres, a következő: miért nem győzhetett a szocializmus ügye már sokkal korábban? Miért csak most, a 20. század közepén nyílt meg erre az esély?

**A SZÜKSÉGSZERŰ GYŐZELEM VÍZIÓJA**  
Vizsgáljunk meg két filmet – egy példázatos és egy mitizáló történelmi filmet – a történet befejezése szempontjából! Az egyik, a *Talpalatnyi föld* a korszak elején (1948), a másik, a *Föltámadott a tenger* a Rákosi-korszak végén (1953) készült.

A *Talpalatnyi föld* befejezése: drámai. A szárazsággal küzdő parasztok élére álló, az uradalmi intézőt felkereső Góz nem tudja elmondani reménykedő sorstársainak a kegyetlen igazságot: az intéző megtiltotta a földesúr halastavának megcsapolását. Az „öntudatra” ébredő Góz hazudik: átvágatja az emberekkel a gátat, amit az intéző a csendőrség riasztásával próbál megakadályozni. Az összetűzésben Góz barátja, Tarcali Jani meghal: agyonlövi egy csendőr. Góz bosszúból megüti a szívtelen intézőt, aki belezuhan a tóba és megfullad. Gózt letartóztatják, s egy heroizáló, alsó gépállásból készített snittben: elvezetik. Ezután a következőképpen összefoglaló cellaajtót látjuk, amely mögött Góz raboszkodik. Az ajtón elhelyezett táblán krétával írt felirat olvasható: „szabadul 1945-ben”. Góz tehát a második világháború

végén hagyja majd el a börtönt, akkor, amikor Magyarországon elkezdődik a szocializmus korszaka.

A *Talpalatnyi föld* a Gózra váró erkölcsi és anyagi elégtétel ígéretével ér véget, megelőlegezve a *Felszabadult földet*, ezt a minden ízében sematikus és didaktikus folytatást. Ebben Góz, kiszabadulva a Csillag-börtönből, már öntudatos kommunikánsként tér vissza a falujába, hogy részt vegyen az új közigazgatás megszervezésében és a földosztás – „az új honfoglalás” – lebonyolításában. Góz várható felemelkedését azonban már a *Talpalatnyi föld* utolsó képei is előrevetítik. A cellaajtó képe után ugyanis megművelt, virágzó földeket látunk: a szocialista jelen képeit. Az a világot, amely a raboszkodó Góz jutalma lesz majd később (a *Felszabadult földben*).

A *Föltámadott a tenger* befejezése hasonló logikát követ. A cselekmény nem a szabadságharc bukásával, a világosi fegyverletétel eseményével zárul, hanem az „elhatározó harc” kezdetével. „Bem tábornok erdélyi győzelme megvédte az ellenség támadásaitól a szabadságharc agyát és szívét. Megmentette a magyar forradalmat! Európában csak nálunk lobog már a szabadság tüze” – mondja Kossuth a befejezést előkészítő jelenetben. Majd így folytatja: „Tudom, jönnek még nehez idők! De a szabadságért való harc nem ismerheti a reménytelenséget!” Ezután következik az utolsó jelenet, ahol a sikeres erdélyi hadjárat felvonuló, új harcok felé menetelő katonáit és a felvonulást egy domb tetejéről néző Bemet és Petőfit látjuk.

A befejezés a szocreál művészet azon irányelvének reprezentációja, amely kimondja: az új élet új hősei

„nem lehetnek tragikus hősök”, nem bukhatnak el „a régi erők elleni harcban” – s valóban: se Bem (orosz erőktől elszenvetett) vereségét, se Petőfi halálát nem ábrázolja a film. Ellenkezőleg: Bem és Petőfi optimistán, a biztos győzelem tudatával tekint a jövőbe – hiszen ki győzhetné le, mint Petőfi mondja, a „világszabadság katonáit”, a megvalósult „nemzetköziséget”?

Megállapítható: a haladás és a reakció erői közt dúló intenzív osztályharc – amely csak ritkán csendesedik az ellenségéből komikus karaktert formáló vígjátékká (*Ludas Matyi*), de még ilyenkor sem zárulhat kompromisszummal, a szemben álló felek „igazságának” részleges, de kölcsönös elismerésével – mindig ugyanúgy ér véget: a reakció erői vereséget szenvednek, a haladás erői pedig győzelmet aratnak – ha máshogy nem, akkor erkölcsileg. S ami még ennél is fontosabb: közvetve minden – mitizáló – történelmi film (utópikus) ígéret tesz a totális és szükségszerű győzelemre: a történelem végén jelentő kommunizmus eljövételére.

**A POLITIKAI DIMENZIÓ JELENTŐSÉGE**

Azokban a mitizáló történelmi filmekben, ahol tudósokat vagy művészeket látunk, a kezdetben szakmainak tűnő nézeteltérés – például Déryné és a pesti német színház intendánsa, vagy Semmelweis és a bécsi klinika professzora között – idővel politikai ellentétté érik.

A *Dérynében* ez akkor történik meg, amikor a nyomorgó, éhező, vidéki istállóban játszó magyar színészek felkeresik a pesti német színház tagjaival és támogatóival mulatozó gróf Altenberget (Básti Lajos), hogy közöljék vele: „kemény és hideg bölcsőben született meg a magyar színészet, de megszületett, és születik már a magyar dráma is! Itt az ideje, követeljük, hogy építessék fel Pesten az állandó magyar játékszín, a magyar nemzeti teátrum!” Altenberg elutasító választ ad. Ugyanúgy, mint gróf Térey, aki kijelenti: „a valóságban nincs magyar színészet, csak nem nevezhetjük annak, hogy vidéken összeállt néhány szegény, nyomorult komédiás és csepűrágó?”

Ez az a pont, ahol felszínre kerül a magyar és osztrák színészek szakmai nézeteltérése mögött rejtőző politikai ellentét: „Igaza van, Térey úr – mondja Déryné –, mi nem vagyunk gazdagok és előkelőek, mint önök. Mi szegények

és nyomorultak vagyunk, mint a nép.” Itt Déryné előrelép, pillanatnyi szünetet tart, majd így szól: „Mert mi nem az önök színészei vagyunk, és nem a császáré! Mi a nép színészei vagyunk!”

Érdemes megfigyelni, hogy mielőtt elhangzik ez a provokatív, a vitát politikai síkra terelő kijelentés, Tolnai Klári mozgása a premier plán irányába mozdítja el a szekond plánt. Ez a rendezői fogás, tehát a képkivágás plánon belüli, a színész térváltoztatásával megoldott átszerkesztése, a vizuális elemek szintjén hívja fel a néző figyelmét arra, hogy a film fordulóponthoz érkezett – egyrészt dramaturgiai, másrészt ideológiai szempontból.

Dramaturgia szempontból azért fordulópont ez a jelenet, mert Déryné elfogadja gróf Térey ajánlatát, aki felveti: bizonyítsa be Déryné, ha tudja, hogy a magyar színjátszás van olyan színvonalas, mint az osztrák, lépjen fel, ha van bátorsága, a pesti német színházban – mérettesse meg magát! A jelenet ideológiai jelentősége pedig abból fakad, hogy itt fogalmazza meg a rendező a film szocreál premisszáját. Eszerint a művészet, például a magyar színház, akkor nevezheti magát nemzetinek, ha azonosul a „néppel”. Ez azonban végső soron a társadalomnak irányt mutató „élcsapattal”, a kom-

munista párttal való azonosulást jelenti. Vagyis: a művészet legmagasabbrendű formája a pártművészet (a pártművészet az igazi népművészet).

Déryné fellépését tomboló siker koronázza a színházban – a karzaton ülő magyar anyanyelvű, plebejus közönség (többek közt Déryné színésztársai) lelkesen ünneplik a színésznőt. Nem így a páholyok német anyanyelvű, nemesi közönsége, illetve azok, akik a földszinten foglalnak helyet: közülük sokan felháborodottan távoznak a színházból, amikor a német nyelvű előadás után Déryné elénekel egy magyar nótát – jelezve, hogy a magyar nyelvnek és kultúrának vannak és lesznek előadásra méltó értékei. Hogy megbosszulja Déryné pimaszságát, gróf Altenberg álszent módon három éves szerződést – „primadonna fizetést” – kínál a színésznőnek: így akarja a német színházhoz láncolni, de a színpadtól mégis távol tartani. Déryné visszautasítja az ajánlatot: a nemzet érdekeit szolgáló vándorszínészéletet választja a pesti német színházban felkínált „karrier” lehetősége helyett.

**„Legmagasabb formája a pártművészet”**  
(Kalmár László: Déryné, 1951)

Ezen a ponton a rendező, Kalmár László, még egyszer összefoglalja a film politikai üzenetének lényegét: „Köszönöm, gróf úr – mondja Déryné –, de nem ez volt a tét, hanem a pesti

magyar teátrum. Amíg az felépül, visszamegyek vidékre játszani – a népek. Az én szegény, magyar népemnek. Bevallom, gróf úr, valamikor az volt az álmom, hogy egy nagy, fényes színházban játszhaszak, olyan nagy nézőtér előtt, hogy ne is lehessen látni a végét. Ez az álmom beteljesedett. Ezrek és milliók figyelnek ránk, egész Magyarországnak kell játszanunk, meg kell tanítanunk az elnyomottakat, hogy ne csüggedjenek, hogy harcoljanak, hogy bízzanak, mert hajnalodik! Magának pedig... Magának pedig jó éjszakát, gróf úr.”

Ugyanúgy, mint a *Déryné*, Bán Frigyes filmje, az 1952-ben bemutatott *Semmelweis* is két síkon ábrázolja haladás és reakció küzdelmét. A film első részében a tudomány területén robban ki összetűzés Semmelweis (Apáthy Imre) és a bécsi klinika igazgatója, Klein professzor (Uray Tivadar) között. A két orvos világnézete – tudomány-felfogása – közti különbség a klinikán tomboló halálos „járvány” lehetséges okának megértése kapcsán rajzolódik ki: amíg a materialista Semmelweis racionális magyarázatot keres a szülő nők életét fenyegető „gyermekágyi lázra” – adatokat elemez, kísérleteket végez, módszert dolgoz ki –, addig Klein úgy vélekedik, hogy a három kórteremben tomboló betegséget a „kozmosz vagy tellurikus sugárzás” által terjesztett „genius epidemicus” okozza. Az idealista Klein irracionális magyarázatot talál a jelenségre, s ezt még akkor sem bírálja felül, amikor Semmelweis a klórvizes kézmosás bevezetésével megfékezi a „járványt” (a babonás Klein tükrököt – mint mondja: „refraktorokat” – helyez el Mária Agatha hercegnő hálószobájában, hogy a szülés ideje alatt „visszaverje” a „veszélyes kozmikus sugárakat”, a hercegnő életét fenyegető „ártó erőket”, „miazmákat”).

A gyermekágyi láz visszاسzorítása egy olyan ember sikere a filmben, aki elválasztja egymástól a rációt és a hitet („Tagadja a hitet?” – kérdezi Klein Semmelweistől, aki így válaszol: „Csak elválasztom az orvostudománytól.”). Semmelweis még nem kommunista, de már materialis-



CSÉPÁNY SÁNDOR FELVÉTELE

ta, tehát a film látásmódja szerint úton van a kommunizmus felé. Semmelweis „haladó” materializmusa és racionalizmusa nem egyéni teljesítmény, hanem örökség, amelyet társadalmi osztályának köszönhet. Az én apám – mondja Semmelweis, amikor az egyik nemesi származású tanítványa, később rendőrré váló ellensége kineveti – „csak egy magyar fűszerkereskedő volt”. Mit jelent ez? Azt, hogy Semmelweis a haladó társadalmi osztályként ábrázolt polgárság képviselőjeként is legyőzi Kleint, akit a bécsi arisztokrácia szülészorvosaként látunk az egyik jelenetben. Kleinnel ellentétben Semmelweis az elnyomottak – munkások, parasztok, cselédek, kispolgárok – orvosa, aki tevékenységével, akárcsak Déryné, a nép sorsán akar javítani.

A film második részében – ami az 1948-as bécsi forradalom kitörésének időpontjára utaló felirattal kezdődik – már a politika, illetve az átpolitizált tudomány területén konfrontálódnak egymással a haladás és a reakció erői: Semmelweis először forradalmárként, sőt „forradalmi csoportparancsnokként” harcol az „új világgért” – a magyar sereggel való egyesülésre buzdítja a bécsi polgárokat az egyik jelenetben –, majd a sebesült forradalmárokat ápoló orvosként.

A politikai sík dominanciája figyelhető meg abban a pesti jelenetben is, ahol Semmelweis kérdőre vonja Heinzmann tanácsost, miért akarja olcsóbb mosodában tisztíttatni a szülészeten használt lepedőket. „A legmagasabb helyről igen szigorú takarékoságot rendeltek el” – mondja Heinzmann, majd amikor Semmelweis felháborodottan távozik, ránéz a kifakadást végighallgató rendőrfőnökre: „Nem gondolja, hogy jó lenne alaposabban figyeltetni őt, rendőrfőnök úr?” Prochmann, a rendőrfőnök így válaszol: „De igen, annál is inkább, mert ha nem csalódom, illetékes helyen nagyon szívesen vennék ha...” – és a kezével jelzi, hogy az lenne a legjobb, ha Semmelweis meghalna.

A Bécs utcáin zajló véres forradalom képsorai után egy konferencia-jelenet következik. Ez is tömegjelenet, hiszen több százan hallgatják Semmelweis előadását. Ezen a ponton Bán Frigyes filmje topográfiailag ugyanúgy megkülönbözteti egymástól a haladás és a reakció erőt, mint Kalmár Lászlóé:

Semmelweis ellenségei, a reakciós orvosok a földszinten foglalnak helyet, Semmelweis szövetségesei, a haladó ápolónők és fiatal orvosstanhallgatók a karzaton – a két világ között nincs semmiféle kapcsolat. Semmelweis, akit a kamera gyakran felülről, a karzat irányából mutat, a két világ között áll, s nem előadást tart, hanem „forradalmi beszédet” (mint Scanzoni, Semmelweis egyik ellensége megállapítja).

Végső soron megállapítható: a mitizáló és példázatos történelmi filmekben nincs olyan karakter, akinek az élete kívül esik az osztályharc történetén, aki nem vesz részt valamilyen módon a kor politikai csatározásaiban. Közvetve vagy közvetlenül, de minden történelmi filmben megfigyelhető tehát a politikai dimenzió állandó (éles vagy elmosódott) jelenléte, vagy betörése a narratívába.

#### A MŰLT ÉS A JELEN VISZONYA

A politikai dimenzió normatív szerepe szavatolja a Rákosi-rezsim történelmi filmjeinek egyik alapvető sajátosságát: azt, hogy kapcsolatot – folytonosságot – látnak a múlt és a jelen között. A múltban ott érlelődik a jelen: a „haladás” győzelme a „reakció” fölött. Ez a győzelem a kommunizmus felé tartó szocialista pártállam meg-

alapítását és a kapitalizmussal való sikeres, „megváltó” harcát jelenti – ezért küzdenek a történelmi filmek hősei, ezért hoznak áldozatot anélkül, hogy tudatában lennének tetteik „fenséges” történelmi következményének.

A múlt és a jelen összekapcsolásának egyik korai példája a *Ludas Matyi*. Fazekas Mihály 1817-ben megjelent műve ideális irodalmi alapanyag volt 1948-ban egy olyan filmgyártás számára, amely a filmet tömegművészetnek tekintette. Egyrészt az irodalmi mű ismert és népszerű volt, másrészt Matyi alakja – a nép egyszerű, erényes képviselőjeként – alkalmasnak tűnt az idealizálásra. Úgy lehetett bemutatni a karaktert, mint az új hatalom új eszméinek szószólóját, előfutárát, aki képes népszerűsíteni a Rákosi-rendszert, sőt személy szerint Rákosi Mátyás alakját is („Na Kati, mire matrikulázam azt a gyereket? – kérdezi a hivatalnok a most született gyermekét karjában tartó parasztlánytól a film egyik jelenetében. Kati így felel: „Matyi! Mátyás! Jó név az, ereje van annak!”).

Az, hogy Ludas Matyi (Soós Imre) valóban az új hatalom új eszméinek szószólója, a film utolsó jelenetéből derül ki egyértelműen, ahol Piros, a megbüntetett Döbrögi egykori cselédje, s nem mellelseg

#### „A haladás és a reakció erői küzdenek”

(Bán Frigyes: Semmelweis, 1952)



Matyi kedvese (Horváth Teri) felteszi a kérdést: „De mi lesz ezután? Nem félsz? Nem hagynak majd békén minket!” Ludas Matyi így felel: „Békén is csak azt hagyják, aki nem fél. Ne féljetelek ti sem. Van nekem fegyverem: az igazság.” Ekkor a kamera meglódul, ráközelít Soós Imre arcára. És a színész mosolyogva azt mondja: „De botom is van hozzá!”

Ez a rövid dialógus a Rákosi-rendszer utópikus politikai programjának, önma-ga történelmi küldetéséről alkotott látomásának tömör, metaforikus összegy-zése. Mit mond itt a pártállam magáról? Egyrészt „igazságosnak” nevezi magát, másrészt „erősnek”. Elég erős vagyok ahhoz – mondja – „botom is van hozzá”, hogy a fejetekbe verjem az igazságot, ami maga is olyan, mint egy fegyver: meg lehet vele valósítani a „békét” (egy olyan állapotot, ahol nincs „félelem”). Ez a módszer azonban kétszeres erőszakot feltételez – az „igazság” és a „bot” fegyverének használatát.

Még egy példa. Az *Erkel* azt ábrázolja, hogyan válik a címszereplő haladó, az elnyomottak érdekeit képviselő zeneszerzővé, hogyan jut el a *Báthory Mária* komponálásától a *Hunyadi Lászlón* át a *Bánk bánig* és a *Dózsigig*. A film látásmódja szerint nem válik el élesen egymástól a művészet és a politika. Éppen ellenkezőleg: egy, „a néppel összeforrott” művész esetében, akit „a haladó erők küzdelme magával ragad”, a művészet mindig politikába, a politikai pedig mindig – újra és újra – művészetbe csap át. Ilyen átcsapások sorozata a film: Erkel számára Kossuth letartóztatása adja az ösztönzést, hogy megírja első operáját, a *Báthory Máriát*; a Habsburg-zsarnokság ellen a *Hunyadi Lászlót* »küldi harcba»; a magyar szabadságharc leverése után *Bánk bánjának* Tiborca szólaltatja meg »az elnyomott nép lázadó haragját»; a sivár megalkuvás »eluralkodása« idején pedig Dózsa György felidézésével folytatja az elbukott forradalom küzdelmét.” (Szilágyi Gábor: *Tűzke-resztség*, 1992.)

Keleti Márton a politizáló szocreál művészet előfutáraként ábrázolja Erkel Ferenc alakját. A múlt és a jelen összemosására való törekvés abban a jelenetben csúcspontot ér el, ahol Erkel – a *Bánk bán* népies hangszerelését bíráló és a mű bemutatását képtelenségnek tartó színházi intendáns-

sal való konfliktus után – csalódottan kijelenti Erkel Gyula és Erkel Sándor, tehát a két fia előtt: „Bánk bán... amiért éltem, nem kellett nekik. Mennyi tervem pusztult el. Most amikor végre rátaláltam az igazi útra. A népről, a népfiáról akartam írni, aki szembeszáll elnyomóival. Talán... Talán magáról Dózsáról. Nem... Nem érdemes dolgozni.” A fiúk azt tanácsolják Erkelnek, hogy ne csüggedjen, hanem inkább keresse fel azokat, akik „egyaránt érzékenyek a zenére és az igazságra.” Kik ők? Természetesen a munkásosztály tagjai. Erkel ugyanis a hajógyárba látogat el, ahol a munkások az ő dalait éneklik, s ahol az idős zeneszerző annyira meghatódik, hogy kedvet kap a vezényléshez. Ez a kép – a munkáskórust dirigáló Erkelé – jelképezi a kapcsolatot a múlt és a jelen között Keleti Márton filmjében.

A történelmi filmek kontinuitás-elbeszélések – másrészt viszont „a történelmi számláló teljes lenullázásával, s így módon megtörik a folytonosságot.” (Prakfalvi Endre–Szűcs György: *A szocreál Magyarországon*, 2010). A régi és új világ szembeállítását – múlt és jelen szembesítése – a haladó, de még elnyomott karakterek sorsának ábrázolásán keresztül realizálódik. A történelmi filmek lubickolnak a megaláztatás és a szenvedés képeiben. Góz Jóska például, ez a jóra való, tehetséges, de kiszolgáltatott és szinte embertelen munkára kényszerített fiatalember a fizikai túlélés legelemibb feltételeit is csak nagy nehézségek árán tudja biztosítani a családjának – és nincsenek jobb helyzetben a történelmi filmek más elnyomottjai sem. A *Semmelweis* első snittjén egy, a téli viharban az utcán vajúdó fiatal lányt látunk, akit a gazdája teherbe ejtett, majd elzavart. És ugyanígy: a kamera hosszan mutatja Soós Imre szenvedő, majd dacos, még később haragos, lassan átszellemülő arcát a *Ludas Matyi*ban, mialatt záporoznak rá a botütések a kényelmesen pipázgató Döbrögi jelenlétében. Sorolhatnánk a hasonló képeket és jeleneteket – a termelési filmek munkás és paraszt hőseihez viszonyítva a történelmi filmek elnyomott szegényei – bár ők is megtalálják a történet végén általában a boldogságot – több sorscsapást szenvednek el: keményebb próba elé állítja őket az élet.

Ha az ideológiai szándék irányából értékeljük a történelmi filmek vonzalmát a szenvedés képeihez, megállapítható: a történelmi filmeknek paradox módon azért tekintenek vissza a múltba, hogy közönségük ezt már ne tegye meg. Meg kellett győzni a nézőt: a jelen nehézségei nem mérhetők ahhoz a szenvedéshez és áldozathoz, amit az ősök vállaltak kései leszármazottaik küszöbön álló kollektív boldogságáért. S ha ez így van (márpedig a történelmi filmek szerint így), akkor nem kell nosztalgiával tekinteni a múltba. Meg kell fordítani a perspektívát: a múltba vágyódás helyett – például a liberális demokráciával és piaci kapitalizmussal kecsegtető koalíciós időszak vagy a Horthy-korszak visszakívánása helyett – el kell fogadni a most még gazdasági nehézségekkel és társadalmi problémákkal küzdő, de kommunizmust ígérő – a múlt helyett mindenekelőtt a jövőbe tekintő – szocializmust.

A múltidézés aktusához kapcsolódó melankólia és elkeseredettség, s ezzel összefüggésben az új világgal szemben táplált harag és bizalmatlanság bűn volt a Rákosi-érában. 1948 és 1953 között minden a kommunista jövőt előkészítő lázas építőmunkáról, a párt felé tekintő társadalom hitéről és boldogságáról szólt – a termelési filmekben éppúgy, mint a történelmi filmekben. Csak amíg a termelési és nevelési filmekben mindez közvetlenül ragadta magával az egyént, a párt ígéit visszhangzó közösség felé sodorva őt, addig a történelmi filmekben a hatás közvetett volt. Közvetett, de nem gyenge. Mert a történelmi filmeket is megfertőzte ugyan az ideológia, de korántsem olyan látványosan és erőszakosan, mint a termelési és nevelési filmeket. Az ideológia roncsoló hatását tompította a megörökölt nemzeti hagyomány. Ennek értékei – a történelmi személyek és események – ellenálltak a maradéktalan kisajátításnak, nem váltak az internacionalizmust erőltető totalitárius kultúra 1953-ban megingó, 1956-ban pedig összedőlt építményének kikezdhetetlen talapzatává. S így módon: nagyobb népszerűsége tettek szert a közönség körében, mint a termelési és nevelési filmek, ahol semmi sem fékezte vagy tompította a totalitárius ideológia tetten érhető, bornírt manipulációját. •

BESZÉLGETÉS RÁDULY GYÖRGGYEL

# „Közfeladatot látunk el”

ZALÁN MÁRK

**A MAGYAR NEMZETI FILMALAP – FILMARCHÍVUM IGAZGATÓJÁVAL A FILMÖRÖKSÉG MEGŐRZÉSÉRŐL, RESTAURÁLÁSI MUNKÁKRÓL, FEJLESZTÉSEKRŐL BESZÉLGETTÜNK.**

• *Néhány hete korábban sosem látott archív felvételek kerültek elő a húszas évek Magyarországról. Miképpen találunk rá ilyen kópiákra?*

A világ minden filmarchívuma elsősorban a saját gyűjteményének feltárásával, feldolgozásával foglalkozik. Ez azt jelenti, hogy minden ország igyekszik a saját filmtörténetének fennmaradt relikviáit, filmtekercseit, különböző, filmekkel kapcsolatos műpéldányait gyűjteni és megőrizni az utókor számára. Olyan intézmények, mint az idén hatvankét éves Magyar Nemzeti Filmarchívum is az eddig feltáratlan anyagokat próbálja meg feldolgozni. Ilyen minden filmarchívumban létezik, hiszen amikor többszázézes kópiamennyiségről beszélünk, óhatatlan, hogy lehetnek eddig nem átvizsgált tételek. A gyűjtemények ráadásul ezzel párhuzamosan folyamatosan növekednek, szüntelenül kerülnek be újabb és újabb hagyatékok. Nem volt ez másképp ebben az esetben sem. Néhány évvel ezelőtt a holland filmarchívum kutatóinak abban a szerencsében volt részük, hogy hozzájuk került egy Jean Desmet nevű XX. század eleji moztulajdonos, filmforgalmazó hagyatéka. Desmet egy holland magánszemély volt, aki mindent gyűjtött, ami a munkája során a keze közé került az 1910-es években. Gyűjtötte az összes olyan, a némafilmes korszakból származó kópiát, amit Hollandiában bemutatott. Tudjuk, hogy az export már a filmtörténet hajnalán beindult minden filmgyártó országban. Ahol film készült, azt rögtön megpróbálták a piacon nemcsak országon belül, hanem a nemzetközileg is terjeszteni, így Hollandiába is eljutottak különböző, akár magyar filmek is. Ezek a most beazonosított filmanyagok, melyek a húszas években

készültek, a Matyóföldet és Budapestet részben bemutató, majd hogyanem etnográfiai és turisztikai kuriózumok, melyeket külföldi stáb készített. Elutaztak Magyarországra, forgattak, munkamódszerük pedig a dokumentarista szemléletnek, a dokumentumfilm-készítésnek az előszele volt. A legendás francia Pathé filmgyár készítette a felvételeket arról, hogyan élnek a magyar emberek a hétköznapokban, milyen népi viseletet hordanak különböző tájakon, tájegységeken, milyen népszokásaik vannak. Ráadásul annak érdekében, hogy az akkori film korlátait túllépjék, a felvételeket kézzel kiszínezték, hogy visszaadják azt a hihetetlen szépséget, melyet a magyar táj és népviselet nyújt vizuálisan. Visszatérve az előbukkanásokra, mindig vannak olyan beazonosított anyagok, amikről nem tudják biztosan, hogy milyen nemzetiségű, hol készült, hiszen számos némafilmes korszakból fennmaradt anyagnak hiányzik a főcíme, vagy nincsenek megfelelő információk. Ilyenkor igyekeznek a ruhákból, külső felvételeken rögzített épületekből kiindulni, vagy tájjellegű, beazonosításra alkalmas információkat találva próbálják kideríteni, honnan van a film. Egy remek workshopot rendeztünk a „film beazonosítás” témájában az idei Budapesti Klasszikus Film Maratonon magyar és külföldi kollégák részvételével. Ide hozták el meglepetésként a hollandok ezeket a csodálatos képsorokat. Ebben az esetben könnyű volt az azonosítás, hiszen rögtön az elején ki van írva, hogy Magyarországon készült. Hozzá kell tenni, hogy 2017 óta nagyon szoros kapcsolatot ápolunk a külföldi filmarchívumokkal, ennek köszönhetően felgyorsult a külföldön fel-

is köszönhető, hogy aktívan kommunikálunk a filmarchívumok nemzetközi szervezeteivel, és felhívásokat intézünk feléjük, hogy milyen elveszett magyar filmek anyagait keressük. A Filmarchívum 1958 óta a Filmarchívumok Nemzetközi Szövetségének (FIAF) tagja, ez tehát hosszú évtizedekre visszanyúló kapcsolat. A különbség az a korábbi időszakokhoz képest, hogy a digitális korban sokkal könnyebb a kommunikáció, és így egyszerűbb a filmek beazonosítási lehetősége, hiszen ma már nagyon könnyű egy digitalizált screenert (a kópia digitális másolata – Z.M.) küldeni a kollégáknak beazonosítási céllal. Így a nemzetközi kooperáció elképesztő módon fejlődött és felgyorsult, amit a külföldi és hazai kollégák nagyon értékelnek. Ez a nyitott hozzáállás a részünkről elengedhetetlen ahhoz, hogy motiváljuk a külföldi archívumok munkatársait is arra, hogy kutassanak, hiszen tudják, hogy filmek beazonosításában ránk aktívan számíthatnak. Ezért nagy örömmel keresik a magyar vonatkozású filmeket, ugyanis nem minden ország archívuma ennyire együttműködő. Segítségünkre van továbbá, hogy idén áprilisban a Filmarchívumok Nemzetközi Szövetségének az igazgatótanácsába választottak, és ez minden bizonnyal annak eredménye is, hogy 2017 óta jelentősen növeltük a külföldi archívumokkal való együttműködéseink számát. A tagság által még inkább tudom segíteni azt a fajta nemzetközi kutatómunkát, amelynek segítségével felderítjük, hol rejtőznek elveszettnek hitt magyar filmtörténeti kincsek és persze a magyar filmek külföldi terjesztése is sokkal hatékonyabb. Kertész Mihály *Az utolsó hajnal* című filmje is a holland archívumból került elő, korábban pedig Korda Sándor *Az aranyember* című műve, mely Németországban bukkant fel és *A vörös félhold* címen szerepelt a fennmaradt kópián. Sokszor előfordul, hogy bizonyos anyagok több archívumból származnak. Az *utolsó hajnal*ból például egy felvonás az osztrák filmarchívumból került elő, a többi pedig a holland archívumból. Megint egy példa arra, hogy miért fontos a nemzetközi együttműködés, hiszen bármelyik archívumban lehet egy filmnek hiányos állapotú kópiája. Belgrádból hét elveszettnek hitt magyar film került elő az elmúlt évtizedekben. Természetesen az a célunk, hogy lehetőség szerint elő tudjuk állítani az adott

film legteljesebb verzióját. Rengeteg dolgunk van még, hiszen a magyar némafilm korszaknak csak hét százaléka maradt fenn, ami azt jelenti, hogy Magyarországon nagy eredményeket már nem lehet várni ezektől a kutatásoktól, de külföldön bármikor előbukhatnak egy olyan film, amelyet mi elvesztettünk vagy megsemmisültnek könyveltünk el. Tavaly a prágai filmarchívummal együttműködve azonosítottuk be egy elvesztett magyar filmnek, az 1920-ban készült, Deésy Alfréd rendezte *Egy az eggyel*-nek a töredékét, mely fantasztikus színezett, virazírozott világot mutat meg nekünk. Ezt a filmet is digitalizáljuk, és közönség elé fogjuk tárni. Még várjuk, hogy a prágai filmarchívum kiadja ezt a tekercset nekünk. Festői külső jelenetek láthatók benne a korabeli Budapestről, a Gellért-hegyről, a Parlamentről a háttérben.

• *Az utóbbi években rengeteg magyar filmklasszikust újítottak fel. Milyen koncepció alapján digitalizálják a filmeket?*

A szelekció alapja elsősorban az állománymegőrzés. Azokat a filmeket részesítjük előnyben, melyek eredeti hordozójának olyan az állapota, hogy már veszélyeztetett kategóriába tartozik. A bomló filmeket 4Kfelbontásban kell digitalizálnunk, hogy konzerváljuk az állapotukat azért, hogy a restaurálást bármikor el lehessen rajtuk végezni. Ezen kívül több más szempont is érvényesül. Az 1945 utáni időszakból a

filmek „leltára” majdnem teljes, kevés filmnek veszték el a hordozói, ellentétben a '45 előtti időkkel. A szakértőink összeállítottak egy 10 éves tervet 2017. elején, ami az állományvédelem mellett természetesen filmtörténeti szempontokra épül, és ehhez a tervhez igyekszünk tartani magunkat. Mindemellett természetesen ott vannak a piaci igények is, magyarországiak és külföldiek egyaránt, attól függően, hogy mire van szüksége hazai filmszínházaknak, televíziós csatornáknak. Természetesen külföldi megrendelések esetén is kerülhetnek fel filmek az éves restaurálási listára, mert ezek az igények presztízst és bevételeket biztosíthatnak a Filmalap számára, amelyek további restaurálást vagy fejlesztést finanszíroznak. Tehát elsődlegesen állománymegőrzés, másodsorban filmtörténeti szempontok, harmadjára pedig a piaci igények határozzák meg a célfeladatainkat.

• *Ebbe beletartoznak a dokumentumfilmek, illetőleg más filmtípusok restaurálása is?*

Természetesen beletartoznak, ám azt tudni kell, hogy a Filmarchívum, a Filmalap igazgatóságaként, egy fejlesztés alatt álló intézmény, amely eddig nem rendelkezett megfelelő minőségű saját digitalizáló kapacitással. Minden film digitális restaurálása a Filmlaborban történt, melynek a profilja elsősorban a 35mm-es nagyjátékfilmekre korlátozódik. Nagy felbontású, 4K filmszkennelésről

beszélünk és kockáról kockára történő képrestaurálásról. A dokumentumfilmek és a kísérleti filmek, valamint a filmhíradó-állomány általában sokkal mostohább körülmények között készült, és nem igényli azt a teljes körű restaurációt, amely most a Filmlaborban teljes kapacitással zajlik a játékfilmekkel. Sok esetben már az eredeti filmek sem tartalmaznak annyi jelinformációt, hogy szükséges lenne az ilyen magas felbontású szkennelés. Ezért olyan filmszkennelő beszerzését indítottuk el tavaly, ami alkalmas 8 mm-es, 9.5-es, 16 mm-es, 17.5-es és 35 mm-es filmek digitalizálására is a 2K felbontástól a 4K-ig. Ez bőven kiszolgálja azokat az igényeket, melyeket az említett műfajok eredeti hordozói igényelnek. Ez a szkennert idén nyáron érkezett a Filmarchívumba és a tesztelési időszak után már elkezdődött a hasznos anyagok digitalizálása rajta. Ennek köszönhetően a dokumentumfilmek, az animációs és a híradófilmek legjobb minőségű digitalizálása most nagyobb sebességbe fog kapcsolni.

• *Manapság rendkívül népszerűek a különféle online streaming szolgáltatók. Nem tervezi a Filmarchívum egy ilyen felület létrehozását annak érdekében, hogy a restaurált anyagok minél több nézőhöz eljussanak?*

Természetesen tervezzük. Szeretném ismét hangsúlyozni, hogy a Filmarchívum korszerűsítés alatt álló intézmény és a Filmalap, valamint az EMMI

Közgyűteményi Digitalizációs Stratégiájának segítségével el tudjuk indítani azokat a fejlesztéseket, amelyek a Filmarchívum stabilitását és modernizációját lehetővé teszik. Ennek az intézménynek harminc éve volt utoljára strukturális fejlesztése. Maga az épület is felújításra szorult, a technológiáinkról nem is beszélve. És itt elsősorban a raktár technológiára gondolok. Az a fajta légkondicionálás, ami a kilencvenes évek eleje óta, természetesen karban tartva és némi fejlesztéssel üzemben volt, mostanra teljesen elavult. Most olyan raktár- és hűtéstechnológiát építünk be, ami lehetővé teszi az állandó hőmérsékletellenőrzést, a szinten tartást, valamint a páratartalom kontrollt

Korda Sándor:  
**Az aranyember**  
(1918)



is. Ez most először fog megvalósulni a Filmarchívum történetében. Erről azért kell feltétlenül beszélni, mert 2017 óta gyakorlatilag vissza kellett mennünk az alapokig, hogy a következő harminc évre stabilizálni tudjuk a Filmarchívum működését. Mindemellett folytattuk a DVD-kiadást, valamint számos olyan dolgot terveztünk, amelyhez fejlett digitális technológia szükséges. 2021-ig jelentős mértékű technológiai fejlesztés fog megvalósulni a Filmarchívumban. Ennek részeként célfeladatként van kijelölve, hogy egy olyan VOD streaming portált fejlesszünk ki, amellyel online, nagy felbontásban lehetővé tesszük a már digitalizált és restaurált filmek elérését a magyar és a külföldi közönség számára. Tehát ez nemcsak terv, már el is kezdtünk rajta dolgozni és 2020-ig kell, hogy megvalósuljon.

• *Mennyiben fogja mindez befolyásolni a DVD kiadásokat?*

Rövidtávon majdhogynem semennyiben, hiszen látni kell, hogy a DVD, mint hordozó, bár lassú elmúlásban van, de még mindig van rá igény. Létezik egy generáció, mely az online filmek megtekintési szokásáról úgymond lemaradt vagy nem igényli, és akik még mindig DVD-ket vásárolnak. A Filmarchívumban rendszeresen jelentkeznek ezek az igények, és az eladásaink bizonyítják, hogy jó pár ezres közönség vásárolja ezeket a lemezeket. A DVD formátum kézzelfoghatóvá teszi a műalkotást, sokan szeretik a szép kiadványokat. Ráadásul olyan művészi munkára is lehetőséget ad, amivel méltó megjelenést biztosíthatunk egy filmnek a díszdobozokkal, a hozzájuk csatolt ismeretterjesztő könyvecskékkel, bemutató füzetekkel, ami ezeket a hihetetlen remekműveket megilleti. Aki megnézi a *Valahol Európában*, a *Szerelem* kiadványokat, vagy a Fábri díszdobozokat, láthatja, mi elköteleztük magunkat, hogy a DVD formátumot arra használjuk, hogy a filmalkotások színvonalához méltó kiadványt jelentessünk meg. A Blu-ray-jel – habár személy szerint ezt nagyon sajnálom – óvatosabbnak kell lennünk a magas gyártási költségek és az alacsony hazai eladási mutatók miatt.

*A digitalizált filmeket tervezitek-e eljuttatni különféle egyetemekre, főiskolákra?*

Természetesen, ez folyamatban van, több egyetemmel működünk együtt. Ilyen az ELTE, SZFE, a MOME, a Metropolitan és minden más filmes iskola, vala-

mint az ország más városaiban működő egyetemek és főiskolák is, például az Eszterházy Károly Egyetem filmes tagozata, ahonnan egyébként rendszeresen jönnek hozzánk diákok szakmai gyakorlatra, tehát igazi, élő együttműködés van a felsőoktatási intézményekkel. A vetítőtermünk felújítása még tart, de amint elkészülünk újra megnyitja kapuit az oktatási intézmények és a filmklubok előtt, immár 4K-s, 35 és 16 mm-es formátumok vetítésével.

• *Felelevenítve a hagyományokat, gondolkodtak könyvkiadásban?*

Az elmúlt években a Filmarchívum legalapvetőbb fejlesztési szükségletei kaptak elsőiséget, de emellett a jövő évben mindenképpen szeretnénk könyveket is megjelentetni, nemcsak nyomtatott formában, hanem elektronikusan, illetőleg a Filmarchívum szakkönyvtárának állományát is digitalizáljuk majd. Szeretnénk online, szabadon elérhetővé tenni azokat a könyveket és kiadványokat, amelyeket a Filmarchívum jelentett meg az elmúlt hatvan évben, és amelyek már nem hozzáférhetőek a piacon. Idén karácsony környékén lesz egy újabb könyvünk, amely egy világhírű, magyar származású filmrendező életét mutatja be. Ennél a kiadványnál már gondolkodunk abban, hogy nyomdai formátum helyett online tesszük elérhetővé, hiszen egy 6-700 oldalas kötet kiadása óriási anyagi költségekkel jár, és a magyar olvasóközönség által kifizethetőnek ítélt összeg, amit el lehetne kérni érte, nem biztos, hogy fedezné a nyomtatott verzió megtérülését. Ezzel is áldozunk annak a közfeladatnak, hogy a filmkultúrát eljuttassuk a magyar emberekhez.

• *Melyek a jelenleg futó projektek és tervek?*

Jelenleg jelentős fejlesztések zajlanak. Aki erre jár, láthatja, hogy a Filmarchívum épületének egyik fele megújult, a másik fele munkaterület. A vetítőt, a kutatóhelyiségeket és a raktárakat is felújítjuk, valamint filmdigitalizáló berendezések és szerverek is érkeznek. A Filmlaborral való együttműködésünk is egyre bővülő kapacitás mellett halad tovább. Újabb raktárakra is szükség van, hiszen a MOKÉP és a Hungarofilm anyagának is be kell férniük ahhoz, hogy feldolgozhassuk és megőrizhessük őket. Itt vannak a Mafilm fóti telepéről behozott tekercsek, amelyek folyamatos feldolgozás alatt állnak. Ezekből

olyan hihetetlen anyagok kerülnek elő, mint *A tanúnak* a bemutatathatóság érdekében kivágott jelenetei filmnegatívban, vagy a *Psyché* próbafelvételei, Macskássy-reklámok, olyan érdekes és értékes anyagok, melyeket folyamatosan a közönség elé fogunk tárni, és melyek hosszú évekig elzárva feküdtek a raktárakban. Mindezek feldolgozásához és megőrzéséhez modern munkakörnyezetre és raktárakra van szükség. Hamarosan elkészülünk egy oktatási céllal készített, folyamatosan bővülő, online magyar filmismertetővel. Most ezeken dolgozunk, de a legfontosabb feladat a Filmarchívum modernizációja, amely tavaly kezdődött el és a jövő év végéig tart. Azt követően stabil archívumi munka indulhat a következő évtizedekben. Kiemelném, hogy 2017-ben indítottunk el egy fesztivált *Budapesti Klasszikus Filmmaraton* címmel. Azért neveztük el maratonnak, mert amikor először nekifutottunk, nagyon kevés biztatást kaptunk a moziüzemeltetőktől, hiszen senki nem hitt abban, hogy a régi filmeknek jelentős közönsége lenne. A Budapest Film, az Uránia Nemzeti Filmszínház és a Francia Intézet mégis lehetőséget adtak arra, hogy az eseményeket náluk rendezhessük meg. Az a három nap, amit három éve lehetőségként kaptunk, hogy a filmeket bemutassuk, olyan rövidnek tűnt más, nemzetközi fesztiválokhoz képest – ahol egy hét alatt legalább háromszáz filmet vetítenek öt vagy tíz moziban –, hogy olyan sűrű programot kellett ajánlanunk a közönségünknek, ami egy szó szerint maratoni programot vetített elének. Azt mondtuk, rendben, akkor reggeltől estig vetíteni fogunk, és az lesz a mottónk, hogy „költözz be a filmszínházba”. Kiderült, hogy működik, rögtön ötezer nézővel számolhattunk három és fél nap alatt. A következő évben a Budapest Film a Toldi mozit ajánlotta fel vetítésekre, a Filmlap vezetésének bátorítására pedig bevezettük a szabadtéri vetítéseket és a Szent István Bazilika előtt. Most már vannak vidéki vetítéseink is. Tavaly közel tizenötezer néző vett részt a programjainkon. Idén még intenzívebb volt, hiszen már tizenhétézerhez közelített a nézőszám egy hét alatt és 100 filmet vetítettünk 5 belvárosi és két vidéki helyszínen, Egerben és Győrben. Azt gondolom, ez ígéretes eredmény, jövő felé mutató terv, ami hagyományt teremthet, és érdemes lesz évről évre megrendezni. •

BESZÉLGETÉS BAGOTA BÉLÁVAL

# Dr. Jekyll és Mr. Hyde az erdélyi havasokban

KRÁNICZ BENCE

TÍZÉVES RENDEZŐASSZISZTENSZI TAPASZTALATTAL KÉSZÍTETTE EL ELSŐ NAGYJÁTÉKFILMJÉT. „CSEND ÉS HÓ ÉS HALÁL”: VALAN – AZ ANGYALOK VÖLGYE.

**K**özel tíz éve végeztél rendezőként a Színművészeti Egyetemen, de a Valan – Az angyalok völgye az első nagyjátékfilmmed. Eddig kerülőúton voltál?

Ezt így nem mondanám. Már akkor is volt nagyjátékfilmtervem, mikor elvégeztem az egyetemet, és később is folyamatosan dolgoztam saját forgatókönyveken. Amikor az osztályunk végzett, bedőlt a Magyar Mozgóképek Közalapítvány, és nem akartam nagyjátékfilmmel próbálkozni. Külföldi workshopokon fejlesztettem egy tervet, ami végül a fiókban végezte. Aztán a Filmalap elindulása után, 5 éve majdnem elindítottunk egy filmet. Kifejezetten ott játszódott volna, ahol felnőttem, a rákoskeresztúri panelrengetegben – a Valan pandant-ja lett volna, hőségben, szikrázó napsütésben játszódó lakótelepi thriller, *Utolsó nyár* címmel. Egy hónappal a forgatás kezdete előtt lőtték le. Megvoltak a színészek, próbák, helyszínek, és egyszer csak kihátráltak mögüle, pedig bíztak a forgatókönyvben. Nem volt egyszerű nap, mikor negyven színészt kellett föl hívnom, hogy mégsem kell jönniük, Trill Zsolttól Petrik Andreán át Monori Liliig. Ezután foglalkoztam kisfilmtervvel, sorozattervvel, nagyjátékfilmtervvel – egy misztikus krimin, sajnos pont a *Jupiter holdja* évében –, vagyis olyan tapasztalatokat szereztem, amelyek nélkülözhetetlenek voltak a Valan elkészítéséhez. Most ért be ez a tapasztalati kör. Pláne, hogy a Valannal bevállaltam mindent, amit első filmsként nem lett volna szabad.

• Nagyon megnehezítetted a saját életedet a téli, erdélyi forgatással, félig ismeretlen stábbal?

Mindennel szembementem, amit eddig felfogtam a filmezéssel kapcsolatban, akár az egyetemen, akár rendezőasszisztensként. Nem lett volna szabad az időjárásra alapozni a filmet. A producerünk, Kántor László révén nagyon hamar megtaláltuk Balánbányát, a helyszínt, ami sokat segített a történet adaptálásában. De így is olyan filmről beszélünk, amely 700 kilométerre innen, nagyjából megközelíthetetlen útvonalakon, gyerekekkel, állatokkal, részben román nyelven forgott. A magyarországi színészeket nagyjából ismerem, de nem akartam ismert arcokra osztani az erdélyi szerepeket. Ahhoz is ragaszkodtam, hogy megőrizzük a történet nyelvi rétegeit, a figurák kevertnyelvűségét. Ez vezetett odáig, hogy amikor 2017 novemberében azt mondták a Filmalpnál, hogy megvan a pénz, tudtam, hogy két hetünk van a színészek megtalálására, különben nem tudjuk elkezdni a forgatást februárban. Így is épphogy el tudtunk indulni. Öt nap alatt jártuk be Erdélyt, és napi 12 órát castingoltuk a színészeket úgy, hogy én tanultam be Krisztik Csaba főszerepét, mert őt, noha már korábban megtaláltuk, nem tudtuk kivinni magunkkal. Képzeld el, hogy tíz perced van megismerni valakit, akit soha életedben nem láttál színházban, valószínűleg filmen sem, aztán ötven perced együtt kell játszani vele. Ezt csináltuk futószalagon úgy, hogy este már mentünk a következő városba. Irgalmatlan meló volt. És amikor ez megvolt, kezdődhetett a helyszíneresés.

• Azért kellett 2018. februárban elkezdenetek forgatni, hogy még legyen hó?

Pontosan. Nagyjából belőttük azt a periódust, hogy mikor lehet hó, de novemberben még zöldelltek a fenyőerdők. Februártól viszont úgy havazott, hogy alig tudtuk megközelíteni a helyszíneket. Aztán megint jött az olvadás, akkor a hegyekből lapátoltuk le a havat az utcai külső jelenetekhez. Egyetlen napot sem csúszhattunk, mert fejrálltunk volna.

• Tehát ez volt a te Apokalipszis, mostod?

Azért annyira nem volt durva, de belülről úgy éltem meg. Magammal kellett küzdenem, mert a tízéves elsőasszisztensi múltamat akartam lebirkózni, ami nem is sikerült. Folyamatosan vívódtam azon, hogy az időnek, a technikai paramétereknek feleljek meg, vagy rendezőként mindez ne érdekeljen, és csináljam a filmet. Nem tudtam kikapcsolni a rendezőasszisztensi éneket, sokszor én mondtam meg, hol kell elpakolni, mikor lesz az ebédszünet. Ez nekem és néha a stábnak is nagyon megterhelő volt, ők sem tudták, Dr. Jekylllel vagy Mr. Hyddal beszélgetnek éppen. De szükség is volt erre, mert négy nappal többet kellett volna forgatnunk, csak annyit nem tudtunk egyeztetni a színészekkel, és pénzünk sem volt rá. Rengeteg túlóra volt, napi 14 órát dolgoztunk. Nagyon okosan kellett beosztanunk az időt és az energiát, hogy normális koncentrációval végig tudjuk csinálni a filmet, és a rendezőasszisztensi tapasztalatom nélkül nem sikerült volna.

• A Valannal kapcsolatban gyakran előkerül, hogy a skandináv bűnügyi filmekre hasonlít. Vannak olyan motívumok, amelyeket adaptálni akartál?

A havat, a bűnügyi műfajt és a sötét atmoszférát. És a Valannak is van társadalmi vonatkozása. Mikor kitaláltuk, hogy Erdélyben játszódjon a történet, helyspecifikusan írtam át: a közeg hozta magával a romániai forradalmat – ami összekapcsolódott a fejemben a főszeplő hűgának az eltűnésével – és a feszültségeket a román és a magyar karakterek között. Én egyébként nem örültem a skandináv krimis skatulyának, de ha emiatt nézik meg többen az emberek a Valant, akkor legyen, használjuk.

• A bűnügyi konfliktus háttere összefonódik a romániai rendszerváltással. Nem akartad megvastagítani a történet múlt-elemző, politikai szálát?

Volt ilyen tervem, de hamar kiderült, hogy ehhez a történethez nem illik. Az egyik forgatókönyv-verzióban a főhős szüleinek a történetébe is belementünk,





az sokkal mélyebben feldolgozta volna a társadalmi feszültségeket. Rájöttem, hogy én nem értek annyira ehhez a témához, hogy hitelesnek tűnjön tőlem egy ilyen történet, Ceausescu-archívokat meg nem akartam beletenni a filmbe. Sokkal fontosabb volt számomra az eltűnt kislány körüli titok és annak hatása a főszereplőre, Péterre.

• *Rendezőként végeztél, majd nagyon sok filmben dolgoztál rendezőasszisztensként. Megvolt a veszélye, hogy innen nem lehet visszajönni rendezni, mert annyira elkülönül egymástól a két szakma?*

Abszolút megvan ez a veszély, látok is rá példákat magam körül. Asszisztensként megállás nélkül tudsz dolgozni, filmezel és folyamatosan keresel, visz a lendület. Különösen itthon forgó külföldi produkcióknál tudja magával ragadni az embert, hogy kikkel dolgozik együtt, micsoda színvonalon. De azokban a filmekben legjobb esetben is társ-elsőasszisztens lehetnék. Én mindig figyeltem arra, hogy az a pénz, amit megkeresek asszisztensként, olyan alapot képezzen, hogy a következő három hónapban ne kelljen munkát vállalnom, és fejleszthessem a saját filmterveimet. Volt egy pillanat az életemben, mikor majdnem azt mondtam, hogy fölösleges ugrálni, jobb, ha megmaradok asszisz-

**Valan**  
(Krisztk Csaba)

tensnek. Akkor találkoztam a feleségemmel, az ő hatására lendültem túl a mélyponton, és egyszer csak betalált a Valan első vázlata.

• *A külföldi produkciókon kívül magyar filmekben is elsőasszisztenskedtél. Mit tanultál a rendezőktől, akikkel együtt dolgoztál?*

Mundruczó Kornéltól tanultam meg, hogy minden jelenetnek van egy önálló jelentése. Mindegy, hogyan voltak felplánozva, kitalálva előzetesen a jelenetei, ha a helyszínen rájött arra, hogy a jelenítés nem úgy artikulálódik, ahogy szeretne volna, azonnal tudott váltani. Ennek a módszernek a Valannál is hasznát vettük: előfordult, hogy az operatőr, Garas Dániel meg tudott fogni azzal, hogy egy jelenetünknek nincs jelentése, és azt ki is dobtuk. Reisz Gábortól a szabadságot lehet eltanulni. Mindenfajta filmtechnikai, forgatási szabálytól elszakadva, teljesen szabadon gondolkodik, és ezzel be tudja szippantani az alkotótársait. Arról is beszélhetnék, Gigor Attila hogyan vezeti a színészeit, mit jelentenek számára a karakterek, hogyan próbál velük. Bodzsár Márkkal kapcsolatban elfogult vagyok, mert közeli barátok vagyunk – ő tele van nagyszerű ötletekkel, és váratlan, kreatív módokon tudja stilizálni a filmjeit.

• *Minden rendezőasszisztens rendezni akar?*

Szerintem nem, ahogy a másodasszisztensek sem feltétlenül akarnak elsőasszisztensek lenni. Amerikában az elsőasszisztensekből gyakran lesznek például *second unit* directorok, tehát megvan az átjárás, de nem egyértelmű a tendencia. Viszont olyanok is vannak, akik asszisztenskednek, de tudják, hogy nem ezt kellene csinálniuk – tudom, mert én is éreztem ezt. Dolgoztam egy külföldi reklámban márciusban, amit Wally Pfister rendezett. Ott találkoztam egy asszisztenssel, aki alig akarta elhinni, hogy az év végén bemutatják a saját filmemet. Azt mondta, kering egy legenda az itthoni asszisztensek között, hogy van egy rendezőasszisztens, aki meg tudta csinálni élete első filmjét. Kiderült, hogy az én vagyok, de elmondtam neki, hogy előtte öt évet jártam rendező szakon az egyetemre.

• *Nyomaszt, hogy az első filmmel le kell tenned a névjegyed? Aki címkéiben gondolkodik, téged a műfaji filmes dobozba fog tenni, nem a szerzői filmesbe.*

A kezdetek kezdete óta krimit akartam csinálni. Ha választhatnék aközött, hogy nyugdíjas koromig három-négyévente kijövök egy krimivel, amit stabilan néznek az emberek, vagy pedig holnap esélyes legyek a cannes-i Arany Pálmára, akkor az első lehetőséget választanám. •

VALAN – AZ ANGYALOK VÖLGYE

# Hóba temetett bűnök

BENKE ATTILA

**A FELDOLGOZHATLAN MÚLT NEM ERESZT. SKANDINÁV STÍLUSÚ ERDÉLYI THRILLER AZ ELSŐFILMES BAGOTA BÉLA RENDEZÉSÉBEN.**

A kortárs magyar filmrendezők közül néhányan a lélekelemző, társadalomkritikus és sötét tónusú skandináv krimik és thrillerek (Erik Skjoldbjærg: *Álmatlanság*, 1997; Niels Arden Oplev: *A tetovált lány*, 2009; Óskar Thór Axelsson: *Emlékszem rád*, 2017; Christoffer Boe: *A 64-es betegnapló*, 2018) zsánerelemeit használták fel történeteik elmeséléséhez. A „nordic noirok”-hoz köthető magyar bűnügyi filmek (Sopsits Árpád: *A martfűi rém*, 2016; Pacskovszky József: *A tökéletes gyilkos*, 2017; Ujj Mészáros Károly: *X – A rendszerből törölve*, 2018) sorát gyarapítja a *Valan – Az angyalok völgye*, amelyet rendezője, az elsőfilmes Bagota Béla bevallottan többek között azért készített el, mert rajong az északi bűnfilmekért.

A *Valan* egy hófödte erdélyi bányavárosban játszódik. Az iskolás Péter testvére, Juli eltűnik az 1989 végi román forradalom káoszában, és maradványai csak 30 évvel később kerülnek elő. A magát is

hibáztató fiú felnőtt korában rendőrnnyomozóként fiatal lányok megmentésével próbál kompenzálni. Amikor húga tetemének előkerülése hírére Brassó bűnös városából visszatér Valanba, újabb tinédzserlányok eltűnése kelti fel a figyelmét, és fanatikus nyomozásba kezd. Ebben segítségére van egykori tanára és nagybátyja, János, akinek meggyőződése, hogy a kisváros pusztulása és a lányok esetei isteni ítélet jelei.

Bagota Béla kiválóan megrendezett, feszült pszichothrillere erős atmoszférával rendelkezik. Bár Bagota eredetileg magyarországi helyszínen képzelte el a történetet, ám szerencsés véletleneknek (időjárási körülmények), illetve Kántor László producernek köszönhetően a rendező az erdélyi Balánbánya mellett döntött. Erdély azért is remek

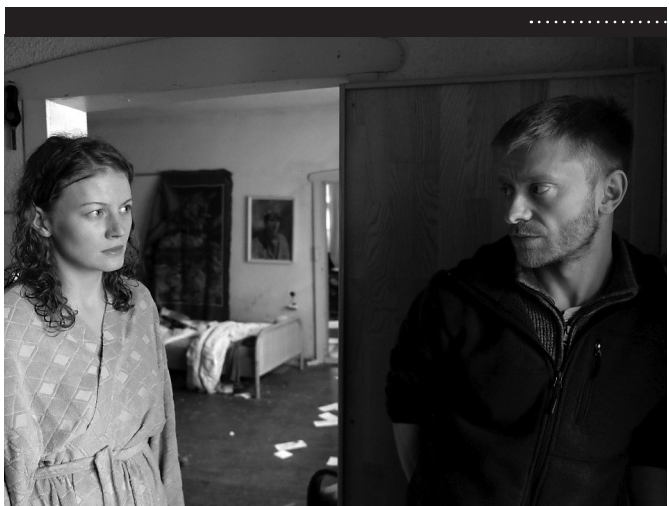
**„Ellenáll a felejtésnek”**  
(Pál Emőke és Krisztk Csaba)

választás, mert az ottani, végtelennek tűnő, az embert szinte elnyelő hegyvidéki táj, valamint a sűrű erdők eleve misztikusak, túlvilági hangulatot árasztanak magukból (Mátyássy Áron 2015-ös thrillerje, a *Vikend* ezt már bizonyította). A Valant beborító, vakítóan fehér hóban csak itt-ott sötétlik néhány szigetszerű telek. Garas Dániel nagytotáljaiban a pusztuló kisváros képileg is úgy jelenik meg, mintha az Isten lassan kiradírozná a címszereplő települést Románia térképéről annak múltbeli és jelenbeli bűnei és sötét titkai miatt. Ugyanakkor hangsúlyos, hogy a

hófehér tájat még mindig lakják emberek, akik gyarlóságaik ellenére méltók a megváltásra. Ezért a kisváros Péter lelkének kivételése is: bár János és más karakterek is a múlt traumájának feldolgozását, Juli halálának elfogadását sürgetik (az egykori tanár telefonos lelkeségély szolgálatot működtet), a főhős makacsul ellenáll az emlékek „kiradírozásának”, a felejtésnek, és a végsőkéig kitart az igazság mellett.

Remek munkát végeztek a romániai magyar színészek a főszerepekben. Közülük is kiemelkedik Hatházi András, aki zseniális visszafogottsággal formálja meg az elesetteken segítő, ugyanakkor a város pusztulását megérdemelt bibliai csapásként értelmező Jánost. Egyenrangú partnere a főhőst alakító Krisztk Csabának. Akármennyire jól kidolgozott és eljátszott elsőfilm a *Valan*, azért vannak gyenge pontjai. Bár Bagota Béla pszichológiai thrillert, és nem történelmi filmet készített, elnagyolta műve történelmi és társadalmi vonatkozásait. Épp csak utal rá, hogy Péter az államszocializmus évei alatt a diktatúrát kiszolgáló rendőrség tagja volt. Kár, hogy Bagota nem hangsúlyozta ezt a fontos információt. Péter és Lilla, az egyik eltűnt kislány édesanyja kapcsolata is lehetett volna kidolgozottabb. Továbbá a *Valan* túlságosan is „skandináv”, éppen ezért kiszámítható. Azaz aki látott már északi zsánerfilmet, annak Péter lelkileg szétcsúszott és János vallási fanatikus karaktere jól bejáratott klisé, így a fordulatok már a játékidő első harmadától kitalálhatók. Mindezek ellenére Bagota Béla műve feszült zsánerfilm, izgalmas dráma, amely sajnos aktuális eseményekhez is köthető, hiszen mostanában arról szóltak a hírek, hogy Romániában több tinédzserlány eltűnt, akik közül az egyiket meg lehetett volna menteni, ha a rendőrök között akad olyan elszánt nyomozó, mint amilyen Péter a filmben.

**VALAN – AZ ANGYALOK VÖLGYE** – magyar–román, 2019. Írta és rendezte: **Bagota Béla**. Kép: **Garas Dániel**. Producer: **Kántor László, Kulcsár Zsuzsanna**. Zene: **Márkos Albert**. Szereplők: **Krisztk Csaba** (Péter), **Hatházi András** (János), **Mátray László** (Miklós), **Pál Emőke** (Lilla), **Cservák Zoltán** (fiatal Péter), **Tauber Boglárka** (Juli), **Tollas Gábor** (Dragos), **Nyakó Júlia** (Kati). Gyártó: **Matrix Film**. Forgalmazó: **Mozinet**. 100 perc.



BESZÉLGETÉS KISS MELINDÁVAL

# „A képzés a hallgatóért van”

HERCZEG ZSÓFI

## A MAGYAR ANIMÁCIÓFILMES KÉPZÉS FONTOS SZÍNHELYE A METROPOLITAN EGYETEM. SIKERÉT A HALLGATÓK DÍJAI IS BIZONYÍTJÁK.

**B**alkon, WireLess, Hey, Deer! – Néhány cím a Budapesti Metropolitan Egyetemen nyolc éve indult animációs képzés filmjei közül, melyek számos nemzetközi fesztiválon versenyeztek és hoztak el rangos elismeréseket. A szak indulásáról és a hallgatókról az Animáció és Média Design Tanszék vezetőjével, Kiss Melindával beszélgettünk.

• *Mikor és hogyan alakult meg az animációs képzés a METU-n?*

2011-ben indult animációs képzés a METU-n (akkor még Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola – *a szerk.*), amely pár évvel korábban látott fantáziát a művészeti területben. Azt kereste, melyek azok a területek, amelyekre a felsőoktatásban igény lenne, és amelyek magyar viszonylatban is erősek tudnak lenni szakmailag. A szak indulásakor M Tóth Éva volt a szakvezető, és ő segített a kiinduló koncepció megalapításában. Olyan kollégákat hívott oktatni, akár óraadóként, akár főállású oktatóként, akik azóta is oszlopos tagjai és meghatározó alakjai a szakunknak. Fontos még megemlíteni, hogy alap- és mesterszakon is lehet nálunk animációt tanulni, sőt, 2014 óta az alapszakot angol nyelven is indítjuk, ahová elsősorban külföldről érkeznek hallgatók.

• *A MOME-nak már nagy presztízse van itthon és külföldön is. Hogyan tud érvényesülni a METU?*

Mivel Magyarországon csak a MOME-n és a METU-n van egyetemi szintű animációs képzés, ezért óhatatlanul felmerül, hogy konkurencia vagyunk-e. A MOME-nak hihetetlen presztízse van nemzetközileg is, hallgatóik szép sikereket érnek el, nagy ha-

gyományokkal rendelkeznek, és a tanáraink közül nagyon sokan onnan indultak, ott ismerkedtek a szakmával. Ilyen értelemben mi is hasonló értékrendet, célokat tűztünk ki magunk elé. Egy egészséges verseny mindenképp jó és akár motiváló is lehet, de azért vannak ténybeli különbségek a két egyetem között, amelyek kicsit árnyalják a helyzetet. Mi magánegyetem vagyunk, ezért nálunk alapképzésben csak tandíjért tanulhatnak a hallgatók, így az állami egyetemként működő MOME ebből a szempontból könnyebb helyzetben van. A képzéseinkre jelentkező hallgatók többsége aggódik amiatt, hogy a szak elvégzése után miből fog tudni megélni, ezért nagy hangsúlyt fektetünk a gyakorlati tudás megszerzésére is. A képzés során a diákok sok esetben stábokban dolgoznak, hogy modellezzük azt, ami majd az egyetemen kívüli világban várja őket.

A MOME sokkal erősebben képviseli a szerzői vonalat, de mi is fontosnak tartjuk, hogy azoknál a hallgatóknál, akik éreznek erre készíttést, kialakuljon egyfajta művészi gondolkodás. Amikor a diákjaink az alapszakos vizsgafilmjüket készítik, nem mindenki szeretne rendezőként diplomázni. Vannak olyan hallgatóink, akik úgy érzik, alkaltilag nem a rendezésben találják meg a dolgok értelmét, hanem inkább a figuratervezésben, a látvány kialakításában, az animálásban.

• *Láthatóan van átjárás a METU és a MOME között. Például nagyon sok MOME diplomafilmben dolgoznak METU-sok, és sokan az alapszakról a MOME mesterszakára mennek tovább.*

Van átjárás, és igen, inkább innen arrafelé, vagyis a nálunk BA diplomát szerző hallgatók döntenek úgy, hogy

a MOME-n folytatják a mesterszakot, ami jó választás lehet, hiszen érdemes minél több szemlélettel találkozni. A METU-n tanítanak olyan óraadó kollégák is, akik pár éve végeztek a MOME-n és azóta már sikeresek a szakmában, az ő munkájuk nagyban erősíti és színesíti a szakunkat. Nagyon örülünk annak, hogy a hallgatók között is van kapcsolat. Nemcsak MOME diplomafilmben dolgoznak együtt, hanem más produkciókban és stúdiókban is találkoznak.

• *Visszatérve az állami támogatás hiányára: ti miből pótoljátok?*

Alapszakon csak tandíj ellenében lehet nálunk tanulni, mesterszakon vannak ugyan államilag támogatott helyeink is, de ezen felül a vizsga és diplomafilmeink gyártását magunknak kell megoldani. Nálunk úgy működik, hogy a szaknak van egy éves pénzügyi kerete, amivel a szakvezető gazdálkodik, ezt próbáljuk bővíteni pályázatokból származó forrásokkal vagy koprodukciós partnerekkel bevonnai a filmjeink gyártásába. Például a Magyar Média Mecenatúra Macskássy Gyula-támogatásával készült Rebák Tamás *Szökési sebesség* című mesterszakos diploma-filmje, de korábban NMHH támogatásban részesült Pataki Szandra *WireLess* és Dell'Edera Dávid *Balkon* című diplomamunkája is, utóbbi az Annecy-i Nemzetközi Animációs Filmfesztivál zsűrijének különdíját is elhozta. Ezek a filmek valószínűleg jó hallgatói munkák lettek volna a támogatás nélkül is, de sokat emelt a színvonalukon, hogy volt mögöttük egy nagyobb csapat és stúdióháttér. Bízunk abban, hogy ezek a sikerek a lehetséges üzleti partnerek együttműködési kedvét is növelik. Mivel az egyetemünk üzleti szereplő, ezért a stratégiánk is azt sugallja, hogy üzleti partnereket, kapcsolatokat keressünk, bár a magyar felsőoktatásban ez még kevésbé megszokott út.

• *A Szépművészeti Múzeum antik kiállítása, és a Librinek készült könyvtrailerok is ilyen projektek?*

Igen, bár azok nem támogatások voltak, hanem inkább megrendelések. A könyvtrailerok készítése most már bejáratott, egész félévet lefedő feladat mesterszakon. A Libri támogatja a minimális gyártási költségeket, például a szinkronfelvételt, a kész művek pedig online jelennek meg a kiadó videómegosztó csatornáján. Azért jó ez a műfaj, mert alkalmazott

terület ugyan, de mégis nagy alkotói szabadságot biztosít és igazi szellemi kihívást jelent a hallgatóinknak. Ezt a feladatot a mesterszakon Csáki László, Ulrich Gábor és Muhi Klára vezeti. A Szépművészeti feladat azért volt nagyobb horderejű, mert egy kiállításához, egy eseményhez kapcsolódott, sokkal nagyobb figyelmet és nyilvánosságot kapott, a Múzeumnak köszönhetően a gyártást is magasabb költségvetésből tudtuk tervezni. Az elkészült kisfilmek az antik kiállítás egy-egy tárgyához kapcsolódtak, annak a történetét mesélték el. Csáki László vezette a projektet, és hosszabb kifizetésű, kb. egy éves munka volt. A hallgatóink nagyon lelkesen vettek részt benne, és rengeteg tapasztalattal gazdagodtak.

• *Nagyon fontos pontjai az oktatásnak a tanárok, a formális tanár-diák kapcsolat pedig mentorivá és alkotópartnerivé alakulhat. Hogyan választjátok ki az oktatókat?*

Nagyon fontos, hogy szakmailag és emberileg is ugyanazt képviseljék, amit a METU. Nagyjából ismerjük azoknak a munkásságát, akiket elhívunk tanítani, legyen az alkalmazott vagy szerzői irány, és ennek alapján el tudjuk dönteni, hogy illeszkedik-e abba, amit mi szeretnénk kialakítani. Nagyon fontos, hogy a tanár szeressen tanítani, szívesen adja át a tudását, partnernek lássa a hallgatót, hivatásnak is tekintse az oktatást, érdekelje a hallgatók előmenetele és önzetlenül segítsen. M Tóth Éva is ezt képviselte már a szak alapításától kezdve,

és ennek köszönhetően olyan tanári gárdánk van, akik között maximális az egyetértés szakmai kérdésekben.

• *Az animációs technikák oktatásában hová teszik a hangsúlyt?*

A klasszikus technikákat illetően első évben rajzanimációval foglalkozunk Sikur Mihály vezetésével, a második év pedig a stop-motion technikákról szól, melyet Fischer Ferenc tanít. Emellett természetesen digitális technikákat is tanítunk, 2D és 3D szoftvereket, amelyek nélkül ma már elképzelhetetlen az animációs művészet. Gondolkodunk azon, hogy tudnánk-e a szaknak még több profilt létrehozni. Azt látjuk, hogy például a 3D iránt egyre nagyobb az érdeklődés, de egy ilyen képzésnek sok feltétele van, mert erősen technika- és felszerelés-igényes, illetve nagyban függ az oktatóktól is. Jelenleg a 3D oktatást Selján Márk és Bogdán Zoltán viszi, de a fejlesztéshez több hozzájuk hasonló szakember szükséges, akik aktuálisan ezen a területen dolgoznak, és naprakészek a technikai kérdésekben. Szóval gondolkodunk a 3D-ben, de jelenleg elsősorban a 2D-re építünk. Emellett a stop-motion is jelen van nálunk, bár a népszerűségét csökkentik, hogy ez a technika is elég idő-, eszköz- és helyigényes. Ha megnézzük a diplomafilmeket, a *WireLess*-en és a *Limlom*-on kívül nem készült túl sok stop-motion filmünk. Azért is nehéz a szakosodás kérdése, mert nagyon rövid az alapszak három éve, és a hallgatók nem mindig jönnek konkrét elképzelé-

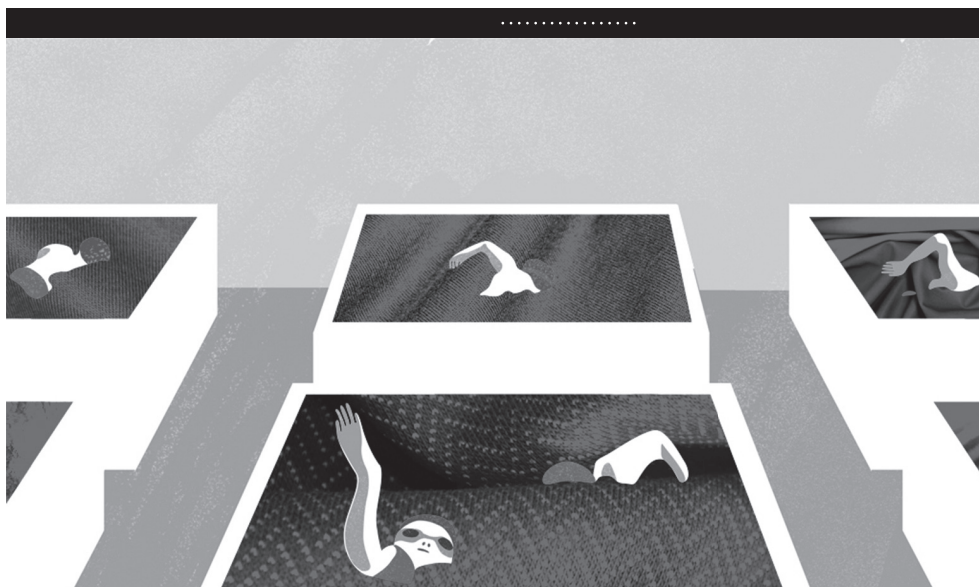
Barkóczy Noémi:  
**Second Hand**

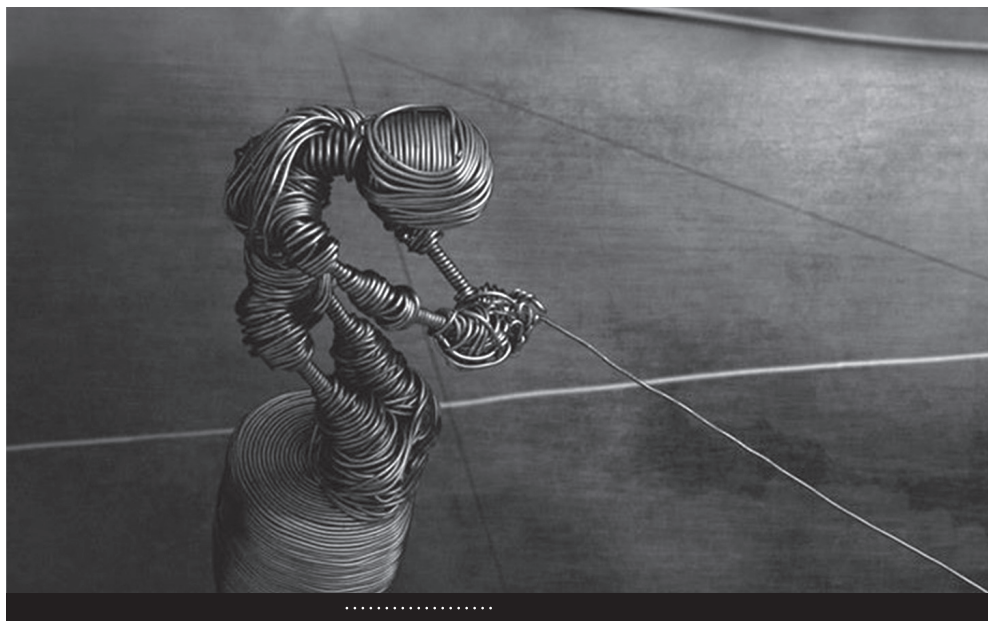
sekkel, ezért azzal telik az első év, hogy próbáljuk segíteni őket abban, hogy megtalálják az erősségeiket. Nagy fellegesség eldönteni ilyen rövid idő után, hogy ki milyen irányba megy és esetleg milyen más dologtól esik el. Olyan tudást szeretnénk adni a hallgatóknak, amit az életbe kilépve hasznosítani tud. A stop-motion nagyon izgalmas, és reneszánszát éli, de a kreatív iparban ma már nem elsődleges.

• *A diákok milyen háttérrel érkeznek?*

Az alapszakra nagyon változatos háttérrel érkeznek. Sokan jönnek nagyon erős alappal a Magyar Rajzfilm Kft.-től vagy az Illyés Művészeti Szakképző Akadémiáról. De vannak olyanok is, akik nehezebben döntenek el, hogy mivel szeretnének foglalkozni. Van, akit érdekel az animáció, szeretné kipróbálni, de nem jártas benne. Ha a felvételin azt látjuk, hogy a jelentkező őszintén érdeklődik és van elképzelése arról, hogy mihez kezdene az animáció területén, megadjuk neki az esélyt. A hallgatók előképzettségében lévő különbségek miatt az első év a felzárkóztatás időszaka is.

A mesterszakon vannak olyanok, akik nálunk végezték az alapszakot. Nagyon jó velük dolgozni, mert egyrészt ismerjük őket, másrészt nekik ez a beérés időszaka. Az alapszakon átrohanunk mindenben (gyártási folyamat, technikák, szoftverek, stb.) és a mesterszakon jut idejük gondolkodni. Az MA nálunk is szerzői irányba megy. Szokták kérdezni hallgatóink, hogy miért jönnek mesterszakra, mikor úgy érzik, már mindent megtanultak alapszakon? Erre mondjuk nekik, hogy azért, mert ott érnek be, ott fogják tudni használni, amit addig megtanultak. Ráadásul túl vannak már egy BA-s diploma filmen, ami komoly tapasztalat akár rendezőként, akár látványtervezőként vagy animátorként. A mesterszakra jönnek természetesen olyanok is, akik nem nálunk végeztek és őket is szívesen várjuk, mert új szemléletet szoktak hozni. Ez történt például Rebák Tamás vagy Barkóczy Noémi esetében is (a *Second Hand* rendezője), akik az elméleti filmes képzésből jöttek. Nagyon jó gondolkodású emberek, viszont náluk az ötleteiket kellett kicsit megtámogatni technikailag. Az MA első része arról is szól, hogy felmérjük, ki az, akinek technikai-szakmai felzárkóztatás kell. De szerencsére annyira elkötelezet-





tek, és annyira szeretnék ezt csinálni, hogy nagyon vevők erre, és minden flottul megy, ránk pedig üdítően és frissítően hat az a szemlélet, amit hoznak.

• *Mennyire maradnak a diákok a pályájukon?*

A nagy számok törvénye is magában hordozza, hogy van néhány pályaelhagyó. Nem titok, hogy mi több diákkal dolgozunk, mint egy megszokott művészeti képzés, bár ez is relatív. De örömmel mondhatom, hogy sokan vannak olyanok, akik alkotóként a pályán tudnak maradni, mások kisebb stúdióba (reklámstúdióba, kis vállalkozásokba) kerülnek és ott dolgoznak. Vannak olyanok is, akik végül mégsem tudnak ezen a területen boldogulni és mást választanak, de sok esetben az is valamilyen művészeti társterület. Ez minden felsőoktatási szak történetében benne van. Mi igyekszünk azt nyújtani a hallgatóinknak, amit használni tudnak majd a későbbiekben, de ehhez komoly elkötelezettség és kitartás kell a részükről, mivel ez egy kreatív szakma, ráadásul sok munkával is jár. Ha rossz visszajelzést kapnak már az elején egy lehetséges munkáltatótól, az hosszú időre elveheti az önbizalmukat.

• *A METU-n mennyire jellemző, hogy nem filmet akar csinálni valaki, hanem például játékot fejleszteni?*

A mi képzésünk elsősorban a rövidfilmre fókuszál, ezért akit kimondottan a játékfejlesztés technikai része érdekel, annak a METU Média design szakát

Pataki Szandra:  
**WireLess**

érdemes választani. De a figuratervezés, animálás meghatározó része a játékkészítésnek, így az Animáció szakon is volt olyan, aki játékkal diplomázott, és a szakdolgozatokban is nagyon népszerű ez a téma. Ezt mi egyáltalán nem akadályozzuk, sőt, örülünk, ha minél színesebb a hallgatóink gondolkodása és minél változatosabbak a diplomamunkák. Számunkra nagyon fontos, hogy a hallgatókra nem próbálunk semmit ráerőltetni. Egy szakmai szintet és értékrendet tűzünk ki, de hogy ők azon belül milyen grafikai stílust vagy dramaturgiát választanak, abban szabad kezet kapnak. A képzés elsősorban a hallgatóért van. Örülünk, hogy egy diplomavédésen annyiféle film van, ahány hallgató. Idén is volt gyerekfilmtől kezdve az absztrakt filmig minden.

• *Évek óta együtt dolgoztok a Zeneakadémiával. Milyen velük a munka?*

Amikor a képzés indult, az első óradók között volt és máig itt van Szigetvári Andrea, a Zeneakadémia Elektronikus zene tanszékének vezetője. Nagy hangsúlyt helyezünk a hangzi képzésre, a hallgatóknak elsőtől a mesterszak végéig minden félévben van hangórájuk. Az indulás óta csatlakozott Keresztes Szabolcs, aki Andrea kollégája a Zeneakadémián, és a METU-n is ugyanazt a koncepciót képviselik, mint ott. Andrea jelenleg inkább az angol nyelvű képzésen és alapszakon tanít, Szabolcs pedig becsatlakozott az alap- és mestertképzésbe. A Zeneakadémiai kap-

csolat révén a hallgatóink színvonalas hangzi képzést kapnak. Van olyan hallgató, aki ebben tehetségesebb és akár egy diplomaфильmnek is el tudja készíteni egymaga a hangdizájnját, de azért az esetek többségében a hangnál külső segítséget kérünk. Mivel az anyagi lehetőségeink limitáltak, Zeneakadémiai hallgatókat kérünk fel erre a feladatra. Ez azért is jó, mert a hallgatók között létrejön egy szakmai kapcsolat, ami később is hasznos lehet, másrészt pedig azért, mert megbízunk a Zeneakadémia hallgatóiban, hiszen tudjuk, hogy olyan közegekből jönnek, ahol a miénkhez hasonló szemlélet van. Jó velük dol-

gozni, mert nagyon erősen hajtja őket a lelkesedés, és ez a munka nekik is referencia. De nemcsak hallgatókkal dolgozunk, van néhány olyan hangdizájnner és zenei szakember, aki lát bennünk fantáziát és baráti áron besegít.

• *A szinkronnal mi a helyzet?*

A témavezető tanárokkal egyeztetve, Holló-Leleszi Krisztina gyártásvezetőnk szokta felkérni a színészeket. Ő a Cinemon animációs stúdióban is dolgozik, ezért szakmai kapcsolatai révén nagyon értékes munkatársunk. Vannak visszatérő színészek, akik maximális segítőkészséggel, szakmai igényességgel és profizmussal jönnek, egyáltalán nem nagy összegekért, és komolyan veszik a hallgatók instrukcióit. Volt olyan színész, aki színházi próbát követően, este 10 után ért csak rá, de ragaszkodott, hogy jöjjön, mert annyira tetszett neki a felkérés és szívesen vett részt a munkánkban.

• *A szinkronfelvételek is a METU-n zajlanak?*

Igen, van hangstúdiónk az egyetememen. Van hangtechnikusunk, aki segíti a munkát, de a hallgatók is tehetnek vizsgát stúdióhasználatból, úgyhogy a szinkronfelvételeket kiváló minőségben el lehet készíteni nálunk.

Mivel a METU piaci szereplő, ezért az iskola vezetősége tisztában van azzal, hogy ahhoz, hogy valami működjön, háttérrel is kell biztosítani. Ezért jól tudjuk a vezetés felé kommunikálni, hogy milyen felszerelések és újítások szükségesek a szakon, bár nyilván,

megadott kereteken belül kell nekünk is gazdálkodni. Az egyetem évente bizonyos összeget a szakok technikai felszerelésre fordít, úgyhogy ennek köszönhetően az Animáció szakon jó minőségű eszközökkel tudunk dolgozni.

• *Még a hagyományos technikai korszakot idéző átvilágítós táblátok is van.*

Az elmúlt tíz-húsz évben nagyon nagyot változott az animációs filmkészítés a digitális rajztáblák és a táblamonitork megjelenésével, de papírra még mindig természetesebb rajzolni. A diákok az első félévben találkoznak az átvilágító asztallal, mert szeretünk első körben mindenképpen érdemű megismerniük, hol kezdődött az animációs technika. A hallgatók részéről érezhető nagyon erős digitális beállítottság néha meglepő tud lenni. Öt-hat évvel ezelőtt még nem volt kérdés, hogy papírra kell rajzolni, de most már az elsősök között olyan is van, akinek ez kifejezetten szokatlan. Viszont fontosnak tartjuk, hogy tudják, valamikor papír is volt az animációban. Ha már a hagyományos technikákról beszélünk, a METU-n van egy kamera és trükkasztal a Pannónia Stúdióból, ami 35 mm-es filmmel működik. A kamerához értő szakember már nagyon kevés van, mi Bacsó Zoltánnal, *A légy* és a *János vitéz* operatőrével dolgozunk. Ezen a kamerán a másodéves hallgatók készítenek egy rövid gyakorlatot papírkivágásos technikával. A munkát alapos előkészítő folyamat előzi meg, ami azért is hasznos, mert a 3-4

perc hosszúságú filmtetekercsre több stáb dolgozik, mindenkinek fél perce van, ezért a részeket össze kell hangolni. Az a kihívás benne, hogy a felvétel egyben történik, nincs benne vágás, tehát ahol véget ér az első gyakorlat, onnan kell folytatni a következő stábnak. Ez olyan csapatmunkát igényel a társaságtól, aminek erős összekovácsoló ereje van. Az utóbbi két évben az angol és a magyar nyelvű képzésben résztvevő diákok közösen dolgoztak és tényleg nagyon szuper dolog alakult ki. Az előkészítés során minden háttérrel és figurát meg kell tervezni, aztán egy hét forgatás következik. Az első csapat kezd, és amikor végeznek, ott áll készenlétben a második, és így tovább, úgyhogy ez munkaszervezés miatt is tanulságos. Azért is hasznos ez a feladat, mert a digitális korban megszoktuk, hogy minden eredményt azonnal látunk, itt viszont előbb elő kell hívni a filmet, ami a Filmlaborban történik. Ott megnézzük a 35-ös kópiáról, majd digitalizált formában is megkapjuk. Ezt a technikát valószínűleg sosem használják majd a diákok, de fontosnak tartjuk, hogy legyen fogalmuk arról, hogy az egész hogyan működött a digitális kor előtt. Ha látják, hogy korábban mennyi munka volt vele, és minimális tévedési lehetőség, ez a felelősségtudatukat is erősíti.

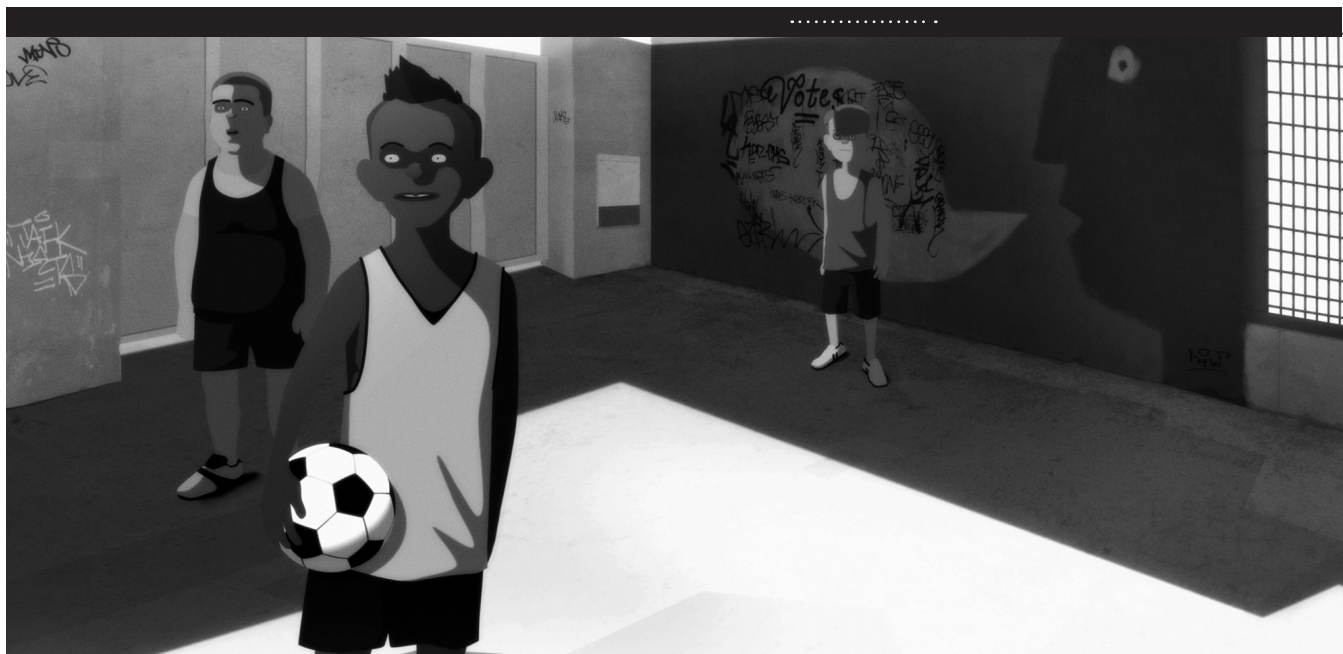
• *A diákoknak az intézményi kereteken kívül milyen lehetőségeket biztosít a METU?*

Dell'Edera Dávid:  
Balkon

Részt veszünk az Erasmus-programban, de emellett mi is szervezünk nemzetközi workshopokat, vendégünk volt például Priit Pärn, Juan Pablo Zaramella, vagy Ülo Pikkov. Szoktunk meghívásokat kapni máshol szervezett előadásokra és műhelymunkákra. Ősszel például a MOME-n tartott mesterkurzust Michel Ocelot francia rendező, amin a METU diákjai is részt vehettek. Az intézményen keresztül a filmfesztiválok szervezett műhelyekre is kapnak meghívást a diákok, mint például a Primanima vagy az Anilogue workshopjai. Ilyen módon a hallgatóink színvonalas programokra, rendezvényekre juthatnak el, amiért köszönettel tartozunk szakmai partnereinknek.

Ugyancsak értékes és évek óta tartó az együttműködésünk a szolnoki Alexandre Trauner Filmfesztivállal és a Kecskeméti Animációs Filmfesztivállal. Mindkét esetben a rendezvényt népszerűsítő, illetve a vetítéseket felvezető szignálfilmeket készítenek a hallgatóink, amelyekből a legjobbak bemutatásra kerülnek. Nagy élmény számunkra, hogy a munkáik ilyen színvonalas szakmai közegben jelenhetnek meg. Az Országos Rajzfilmünnep programjának is részei vagyunk már jó pár éve, ilyen módon a szélesebb közönséghez is eljutnak a filmjeink.

Éves szinten pedig kiemelt eseményünk a saját szervezésű Animascope vetítés, amelyen a legfrissebb vizsga- és diplomafilmeinket mutatjuk be. •



BESZÉLGETÉS DR. HERCZOG MÁRIÁVAL ÉS DR. MÁTÉ GÁBORRAL

# Beszélnünk kell Benniről

SOÓS TAMÁS DÉNES

„EZ NEM SZÜLŐI HIBA, HANEM TÁRSADALMI VÁLSÁG”.

**A** Kontroll nélkül megrendítő hitelességgel mutatja be egy kirívóan erőszakos gyerek érzelmi világát. Felborult társadalmi értékrendről, lepusztult szociális ellátórendszerrel és az agresszió kezelhetőségéről beszélgettünk Dr. Herczog Mária családszociológussal és Dr. Máté Gábor orvossal, a gyermeki agresszivitás és hiperaktivitás kutatójával.

**Dr. Máté Gábor orvos:**

• *A filmben nem mondják ki, de mi lehet a főszereplő kislány, Benni pszichológiai diagnózisa?*

Benni ún. *reactive attachment disorder*-ben szenved. Szeretne kötődni az anyjához, de nem tud, mert az elutasítja. Emiatt rengeteg harag, frusztráció és fájdalom van benne, és ezeket az impulzusait nem tudja kontrollálni. A diagnózis ugyanakkor csak leírja a tüneteket, de nem magyarázza meg, mi a baj a gyerekekkel.

• *Ez genetikai probléma?*

Így született a gyerek, de nem örökletes a probléma. Egy ilyen erősen traumatizált anyát, aki agresszív férfiakkal él, akikre nem tud támaszkodni, valószínűleg a terhesség alatt is sok stressz ért, és ezek a stresszhormonok a méhlepényén keresztül átkerültek a csecsemőbe, ami negatívan befolyásolta az agyhálózat kiépülését. A másik probléma, hogy az anya nem tudja elfogadni a gyermekét, és ez az érzelmi visszautasítás kiborítja az érzékeny idegrendszerű gyereket. Engem meghatott, mennyire igyekeztek az intézményekben segíteni Benninek, ugyanakkor hiba volt, hogy csak a gyerekekkel foglalkoztak, az anyával nem. Ha én lettem volna Benni kezelőorvosa, először az anyát kezeltem volna, hogy felderítem, milyen trauma érte őt gyerekkorában, és hogyan tudnánk azt kezelni, hogy el tudja fogadni a

saját gyermekét. Azt hisszük, mindig a gyereket kell kezelni, pedig a gyerek agya a körülmények hatására fejlődik. Ha a körülményeket megváltoztatjuk, a gyerek is alkalmazkodni fog hozzájuk.

• *Általánosságban milyen eszközöket használnak a gyermeki agresszió kezelésére?*

Az agressziót akkor lehet kezelni, ha megértjük, mi váltja ki, és azt a problémát oldjuk meg. Az agresszió forrása a frusztráció, a frusztráció pedig az, ha nem tudjuk kielégíteni a szükségleteinket. A gyerekeknek legnagyobb szüksége a felnőttekkel való szeretetteljes kapcsolatra van. Benniben ennek hiánya hívja elő az agresszivitást. A gyógyszerek segítenek abban, hogy csillapítsák a tüneteket, de az alapvető problémát nem oldják meg. Sajnos az agresszivitással küzdő gyerekek legtöbbször csak orvosságot kapnak, anélkül, hogy az érzelmi szükségleteiket kezelnék. Orvossággal fejlődést elérni nem lehet, mert az nem épít ki egészségesebb agyhálózatot, nem adja vissza a gyerek bizalmát a világban, és nem segíti kontrollálni az impulzusait. Félreértés ne essék: van létjogosultsága a gyógyszeres kezelésnek, de nem olyan gyakran, nem olyan hosszan és nem kizárólagosan, mint ahogy használni szokták. A gyógyszerre úgy kell tekinteni, mint ami időt nyer nekünk addig, amíg be tudjuk vezetni a valódi kezelést.

A filmben a legjobb próbálkozás az volt, amikor az iskolai kísérő elvitte három hétre Bennit egy erdei vakációra, ahol drámaian javult a kislány állapota, de amint visszaértek a városba, kétségbeesett, hogy elveszítte ezt a kötődést, és újrakezdődött a ciklikus agresszivitás. Benninek nem hetekre, hanem hónapokra, évekre lenne szüksége, hogy hosszú

időn keresztül szerető felnőttekkel éljen, ahol az agressziója nem veszélyes annyira másokra.

• *Gyógyítható egyáltalán egy ennyire szélsőségesen agresszív gyermek?*

Benni valóban szélsőséges eset, akinek felnőttkorában is lesznek problémái, de még nála is sok javulást lehetne elérni, ha megváltoztatnák a körülményeit. Sajnos az orvostársadalom és a modern pszichiátria erről másképp gondolkodik.

• *Miért?*

Mert azt tanulják az egyetemen, hogy a gyerek agyának biológiai összeköttetéseiire figyeljenek, és nem veszik figyelembe, hogy azt a környezeti hatások is befolyásolják. Az epigenetikában már régóta bizonyítást nyert, hogy a gének nem önmagukban, hanem a körülmények hatására aktivizálódnak. Az is igaz, hogy sokkal egyszerűbb felírni egy orvosságot, mint megpróbálni megváltoztatni a körülményeket, mert az azt jelentené, hogy többször konzultálni kell a gyerek anyjával, családjával, és erre a legtöbb orvosnak nincs ideje. Ezt a mintát látjuk az iskolákban is, ahol a tanárok a gyerek rossz viselkedését próbálják megváltoztatni, általában büntetéssel, ahelyett, hogy megértenék, mi az oka annak a viselkedésnek. Sem Kelet-Európában, sem Észak-Amerikában nem fogadják el széleskörűen az epigenetika vívmányait, mert ha megtennék, akkor meg kéne változtatni a több évtizedes orvosi gyakorlatot. Kanadában és Amerikában lassan változik a helyzet, de a gyakorlat még itt is 70 évvel le van maradva a tudomány mögött.

• *Nőtt az elmúlt évtizedekben az agresszív gyerekek száma? A médiából úgy tűnik, igen: a téma az iskolai lövöldözések révén is folyamatosan napirenden van, és a filmművészet is gyakran foglalkozik vele az elmúlt években (Beszélnünk kell Kevinről, A fehér szalag).*

Az amerikai statisztikák szerint folyamatosan nő a szorongás, a depresszió és az agresszió a gyermekek körében, ahogy – ezzel összefüggésben – a drogfogyasztás is. Ennek a legfőbb oka az, hogy a szülők egyre kevésbé kötődnek a gyerekeikhez. Az ember nem úgy van berendezkedve, hogy szülők nélkül nőjön fel. A gyerekek mindig kis törzsekben, a szülők és nagyszülők állandó figyelme mellett éltek és fejlődtek. Az, hogy egy gyerek 3 hónap után bölcsődébe (Magyarországon ez szerencsére ritka, a féléves szülési szabadságnak köszön-

hetően – A szerk.), majd óvodába kerül, ahol egész nap nem látja a szüleit, természetellenes, és nem segíti az egészséges agyi fejlődést. Ehhez jön még hozzá, hogy este, amikor a szülők hazajönnek, a telefon, a számítógép, vagy a televízió elé ülnek le, és egyre kevesebb minőségi időt töltenek a gyerekekkel.

• *A nyugati életmódban keresendő a probléma gyökere?*

Nem egyéni szülői hibáról van szó, hanem társadalmi krízisről. Őrült társadalomban élünk, amely nem elégíti ki az alapvető szükségleteinket. Két nagy problémát látok: a felnőtteket rengeteg stressz éri, illetve nem töltenek elég időt a gyerekeikkel. Ha egy felnőtt stresszes, amikor a gyerekével beszélget, mondhat neki bármit, a gyerek ezt megérzi, és magára veszi. Azt hiszi, miatta feszült a felnőtt, és ez aláássa az önbizalmát. Nemcsak arról van tehát szó, hogy mennyi időt töltünk a gyerekekkel, hanem arról is, kik vagyunk, amikor a gyerekekkel vagyunk. Mennyire vagyunk békések, boldogok, figyelmesek. És milyen támogatást kapunk mi, felnőttek? Nemrég a gyerekek még egy többgenerációs családban nőttek fel, nagyszülőkkel, rokonokkal együtt. Ma már ez egyre kevésbé van így, a szülők egyre jobban magukra vannak utalva.

• *Hogyan lehet orvosolni ezt a társadalmi krízist?*

Ez túl nagy kérdés ahhoz, hogy most válaszolni tudjak rá. De ott érdemes kezdeni, hogy meghatározzuk, milyen életet élünk, és ehhez képest mire

lenne szükségünk. Amikor szükségletről beszélünk, mindig csak az anyagiakra gondolunk, pedig az embereknek érzelmi és társadalmi szükségletei is vannak, amiket egyre kevésbé elégítünk ki. Inkább letagadjuk őket. Ez jelenti az igazi problémát.

**Dr. Herczog Mária családszociológus, gyerekvédelmi szakember**

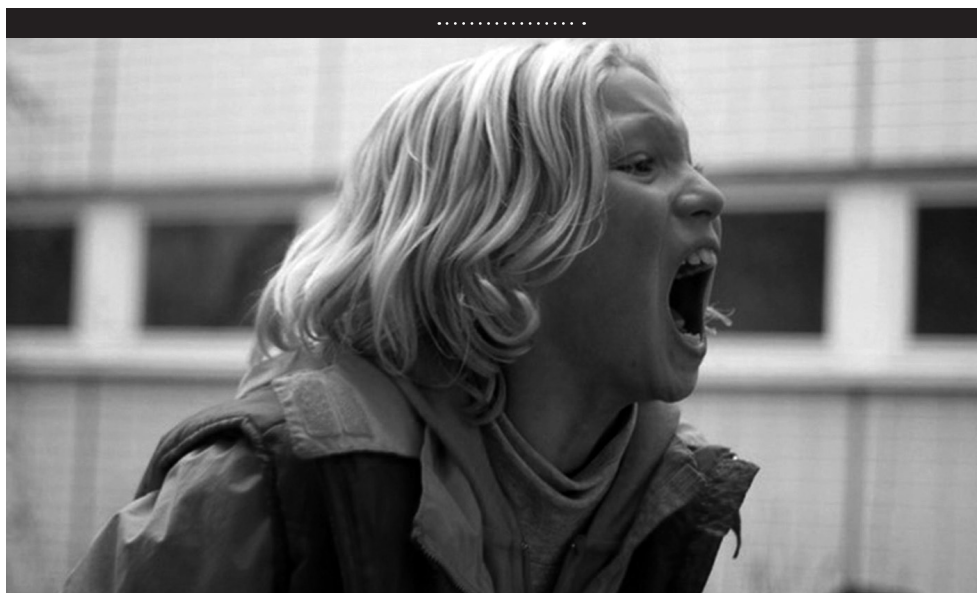
• *Hogyan látja Benni helyzetét gyermekvédelmi szempontból?*

Benni egy kezelhetetlennek ítélt gyerek, akin az ellátórendszer igyekszik az általa helyesnek ítélt módon segíteni, de a kezelése számos problémát vet fel. Mielőtt egy gyereket nevelőszülőknél vagy otthonban helyeznének el, mindent meg kell tenni annak érdekében, hogy a vér szerinti családjában maradjon, vagy ha ez nem lehetséges, a legszélesebb értelemben vett családban, akár egy olyan családi barátnál, kollegánál, aki képes támogatni az anyát, hogy ellássa a gyerekeit és megfelelő érzelmi támaszt nyújtson neki, és ne szakadjon el a gyerek a családtagjaitól, minél több időt tölthessen velük. Aggályos, hogy a szociális munkások és segítők nem mérik fel, az anyán kívül milyen segítségnyújtásra alkalmas emberek lehetnek a rokon körben: a gyerekek apjáról, nagyszüleiről semmit nem tudunk, ahogy más rokonokról sem, és az anya, illetve a két testvér is marginális szerepet tölt be a filmben.

A szociális munka szabályai szerint holisztikusan közelítjük meg a problémát, és nemcsak a gyereket, hanem az egész családot segítjük.

Súlyos szakmai probléma az is, hogy közben a szociális ellátórendszer iszonyatosan sok pénzt és energiát fektet itt abba, hogy intézményes elhelyezést találjon a kislánynak a speciális viselkedési problémákkal küzdő gyerekek között, az anya semmiféle segítséget nem kap, hogy képes legyen elfogadni és ellátni a gyermekét. Benninek egyszemélyes figyelemre, szeretetre és biztonságra van szüksége, amit érhető módon az édesanyjától vár, aki ezt nem tudja megadni neki. Az anya labilitása, szorongása váltja ki a gyerek betegsége miatt amúgy is mérhetetlenül erős reakciókat, ezért őt kéne megerősíteni, hogy betartsa a neki tett ígéreteit, és megelőző módon támogassa a másik két gyermekét, hogy azok ne legyenek hasonló veszélynek kitéve. Az anya érzelmi biztonsága, szülői képességeinek az erősítése, a gyereke fejlődési szükségleteinek megismerése és az ennek megfelelő bánásmód a gyerekek jólétének alapfeltétele. Benni testvéreinek is jelentős támogatásra lenne szüksége, sokféle szorongást és félelmet élnek át, és ez alapvetően meghatározhatja a későbbi problémáikat is. Félnék Benni dühkitöréseitől, de attól is, hogy egyszer őket is elvihetik, elszakíthatják az édesanyjuktól, egymástól.

Benni már több nevelőcsaládot és intézményt is megjárt, ami szintén jelentős rizikófaktort jelent, mert senkinek nem tesz jót, de egy kötődési problémákkal küzdő gyerekeknek különösen nem, ha kering a rendszerben, és változtatják egymást az emberek az életében. Alapszabály, hogy lehetőség szerint állandóságot és biztonságot kell nyújtani a gyerekeknek, és a Bennihez hasonló gyerekeket olyan nevelőszülőknél kellene elhelyezni, akinél csak rá irányul a figyelem, mert ő az egyedüli gyerek. Amikor Benni újra az általa szeretett nevelőszülőhöz kerül, és bele kell törődnie, hogy ott él velük egy másik gyerek is, az olyan, mint egy didaktikus szociális munkás tananyag arról, hogy mit ne csináljunk: ez a kislány ugyanis olyan súlyosan sérült érzelmileg, hogy logikus, hogy nem fogja tudni feldolgozni a helyzetet. A film pontos lenyomatát adja a gyerekvédelem egyik legnagyobb problémájának, miszerint a rendszer nem a szükségletei és az állapota szerint látja el a gyermeket és segíti a családokat, hanem a meglévő lehetőségeket próbálja használni, majd meglepődik, hogy azok nem működnek.







• *Mennyiben tudnak az intézmények érzelmi biztonságot nyújtani a veszélyeztetett, pszichés problémákkal küzdő gyerekeknek?*

Az intézmények alapvetően nem alkalmasak rá, hogy magatartásbeli problémával vagy mentális betegséggel küzdő emberek ott éljenek. Az embernek az a természetes, hogy családban vagy kis közösségben él, ahol vannak kapcsolatai, és lehetősége van önálló döntéseket hozni. Nem véletlen, hogy az elmúlt évtizedek arról szóltak, hogy a mentális betegeket és a fogyatékkal élőköt lehetőleg ambulánsan lássák el, és családi környezetben biztosítsák nekik az önálló életet. Kórházban csak addig kell tartani bárkit, amíg megkapja a megfelelő kezelést. Ma már egy infarktusos beteget is hazaengednek 2-3 nap után, mert az a tapasztalat, hogy otthon jobban gyógyul, és felesleges fenntartani egy kórházi helyet annak, akinek rehabilitációra, és nem akut ellátásra van szüksége.

Egy gyereknek az a legfontosabb, hogy a szülőjével, vagy az őt helyettesíteni tudó felnőttel éljen, akivel a saját fejlődési szükségleteiknek és mentális érintettségüknek megfelelő, biztonságos, kiszámítható, érzelmileg kötődő kapcsolatokat képesek létesíteni, ami idővel ellenállóképessé teszi őket. A főti gyerekotthon megszüntetésével kapcsolatosan is többször elmondták a szakemberek, hogy a gyerekek áthelyezése a kalocsai és zalaegerszegi intézményekbe súlyos szakmai tévedés. Ahogyan az ombudsmani jelentésekben

Lynne Ramsay:  
**Beszélnünk kell Kevinről**  
(Tilda Swinton és Jasper Newell)

is sokszor elhangzott, ezek az intézmények biztosan nem alkalmasak a magatartási zavarokkal küzdő gyerekek számára, és téves döntés megfosztani őket a megszokott gondozóiktól, környezettől, iskolától, ahol biztonságosan mozognak, nincsenek sokan, személyes figyelmet és gondoskodást kapnak felkészült szakemberektől. A gyerekotthonokban három műszakban dolgoznak az emberek, vagyis a személyes és kiszámítható kapcsolat nem biztosítható, ráadásul nagy a fluktuáció, mert a feltételek kritikán aluliak mind a gyerekek, mind pedig az ott dolgozók számára. Ha összezárnak néhány tucat magatartászavarral küzdő gyereket, a probléma nem megsokszorozódik, hanem exponenciálisan fokozódik.

Ezek az intézmények ráadásul hihetetlenül drágán működnek – egy gyermek ellátása 4-5 millió forintba kerül évente –, de a pénzt nem rájuk, hanem az intézmény fenntartására és a dolgozók fizetésére költik, ami még így is gyalázatosan alacsony. Magyarul egy diszfunkcionális intézményrendszer támogatunk, ami drága, és nem szolgálja a gyerekek szükségleteit. Vannak olyan gyerekek, akik életkoruknál vagy betegségüknek fogva nem tudnak beilleszkedni egy családba: nekik lehet 4-6 fős lakásotthont létesíteni, ahol jól felkészült és állandóságot biztosító szakemberek dolgoznak. Más esetekben viszont szakmailag megfelelőbb és gazdaságosabb lenne, ha a gyerekeket családoknál helyeznék el, akiket jól megfizetnek és megfelelő szolgáltatási háttérrel biztosítanak. Így javulna

mindenki életminősége, jobb eredményeket kapnánk, és az ellátás sem kerülne több pénzbe.

• *A filmben látotthoz képest milyen állapotban van a magyar intézményrendszer?*

A magyar ellátórendszer még komolyabb nehézségekkel küzd, lényegesen rosszabb anyagi és személyi feltételek között. Az intézmények túlterheltek, ezért sokszor kimazsolázzák a gyerekek közül a könnyű eseteket, illetve megtagadják, ha tehetik, a „problémás” gyerekek gondozását. A dolgozók kevéssé vagy egyáltalán nincsenek felkészítve a speciális problémákra, jó esetben általában pedagógusi vagy szociális munkás végzettséggel rendelkeznek. Gyakori a szakemberhiány, és több megyében egyáltalán nincs gyerekpszichiátria, és pszichiáter, pszichológus is csak elvétve, így az érzelmi, mentális kihívásokkal küzdő gyerekek nem jutnak szakszerű mentálhigiéniai segítséghez, ahogy az intézményekben dolgozó szakemberek vagy nevelőszülők, vérszerinti szülők sem kapnak szakmai támogatást. Az ombudsman már többször állást foglalt a magyar intézményekben uralkodó rettenetes állapotok miatt, de erre sajnos a magyar kormányzat semmilyen választ nem adott. Az Európai Unió jelentős támogatásokat kínál, hogy az említett módon, a nemzetközi és hazai szakmai szabályoknak megfelelően kiváltsák ezeket az intézményeket, és biztosítsák a rászoruló gyerekek megfelelő életminőségét, a magyar állam viszont átveri az EU-t, fűtyül a szabályokra, és nem arra költi el az EU-s pénzeket, amire kapja.

• *Lát esélyt a változásra?*

Egyelőre nem, mert ez nem olyan sikertörténet, amit a kormány kitehetne a kirakatba. Az érintett családok és a nehéz sorsú gyerekek nem tartoznak a jelenlegi kormányzat érdeklődési körébe, bár a korábbi időszakban sem volt megfelelő a helyzet. Az érintett családok és gyerekek esetében a gyerekvédelem mellett az egészségügy, az oktatás, a szociális ellátórendszer is érintett, és az elmúlt évtizedben minden téren súlyosan romlott a helyzet még a korábbi nem jó állapothoz képest is. 1997-ben korszerű és tisztességes gyerekvédelmi törvényt születt, amely megfogalmazta az általam is említett elveket, de egyik kormányzat sem biztosította a pénzügyi és tárgyi feltételeket ahhoz, hogy végrehajtható legyen. És sajnos ez valószínűleg nem is fog változni a közeljövőben. •

KONTROLL NÉLKÜL

# Örvényben

SCHUBERT GUSZTÁV

## A GYERMEKKOR RENDKÍVÜL VESZÉLYES ÜZEM.

**B**enni 9 éves. Valójában Bernadette-nek hívják, de a keresztnévét utálja, mert affektáltként tartja. Ebben igaza is van, mert sok rosszat el lehet mondani róla, csak azt nem, hogy fontoskodó lenne. Úgy káromkodik, mint magyar macsó a belvárosi dugóban. Ami a szívéen, a száján. És ha csak ennyi lenne a rovásán. Bárkinek odacsap, azonnal féktelen haragra gerjed, ha a legkisebb sérelem éri. Márpedig éri, mert folyton úgy éri, az egész világ összeesküdött ellene. És jogosan, mert kiszámíthatatlan és fékezhetetlen haragjával lassan mindenkit maga ellen hangol. Mire eltelik a filmből negyedóra, már a néző idegeit is elnyűvi folytonos őrjöngése.

A Berlinben Ezüst Medvével díjazott elsőfilm könnyen továbbmehetne ezen a szálon, a horrorban gyakori „gonosz gyerek” motívum bizonnyal több nézőt vonzana, mint az a realista oknyomozás, amit a dokumentarizmus felől érkezett rendező, Nora Fingscheidt folytat. Szerencsére minden fölényes okoskodás nélkül.

Nem vitás, Benni agresszív, „kezelhetetlen gyerek”, de ez a rejtélynek nem a megfejtése, hanem csak a kiindulópontja. Az igazi kérdés: milyen okok miatt lett Benni „ámok-

futó”, és hogyan lehet segíteni rajta? Ha ugyan még van rá esély. A filmbeli nevelők többsége úgy érzi, már késő. Benni ugyanis már sokszoros visszaeső, kiskora óta számtalan, a nehéz esetek számára fenntartott kiegészítő iskolát megjárta. A film repetitív szerkezete adja a néző kezébe a kulcsot. Folyton felcsillan a remény, hogy most végre megtalálják a tökéletes gyermekotthont, vagy az ideális gyámiszülőket, ehhez képest újra és újra a kórház pszichiátriai osztályán köt a kislány (pedig nem elmebeteg). A veszélyeztetett gyermekeket segítő rendszer szemmel láthatóan – minden jószándék ellenére – alkalmatlan a kezelhetetlen gyerekek ellátására. Egyrészt, mert minden intézmény az átlagosból indul ki, arra van méretezve, nem a devianciára. Másrészt, mert Benni problémájára igenis létezik természetes gyógymód. A gyermeklélektan alapigazsága: „a gyermeki szorongások legősibb forrása az anya elvesztésétől való félelem.” Benni nem valamiféle ősgonosz, mint az *Ómen* sátánfattyja, az anyja hiányzik neki, aki ugyanis már gyerekkorában lepasszolta őt

„Nem valamiféle ősgonosz”  
(Helena Zengel)

a gyámügynék. Benni betegsége valójában az anyja teljesen szétesett, akaratgyenge, önsajnálásban elmerült, hol szorongó, hol euforikus borderline személyiségéből ered, aki a Benninél nyugodtabb természetű kistestvéreit sem képes felnevelni, hiszen nem is törődik velük. Kivéve, amikor rátör az önvád, olyankor ő a világ legkedvesebb anyukája. Szerencsétlen Benni, aki már sem nevelőiben, sem az orvosokban, sem a többi gyere-

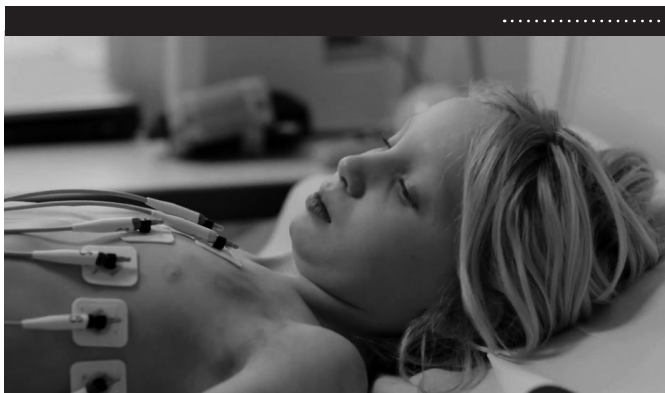
rekben nem bízik, anyukájának minden mentségét és ígérteit újra és újra elhiszi.

A *Kontroll nélkül* attól lesz hiteles és fontos film, hogy rendezője nem bűnbakot keres. A léha és labilis anyuka, Frau Klaas nagymértékben felelős Benni balsorsáért, de ő sem patás ördög. Láttunk már nála sokkal súlyosabb esetet is, neki legalább vannak érzelmei, nem úgy, mint a *Beszélnünk kell Kevinről* tökéletesen érzéketlen anyafigurájának (Tilda Swinton hideglelés alakítása). A regénybeli Eva egyébként sokkal árnyaltabb és elevenebb figura, ami azért jobb dramaturgiai megoldás, mert az iskolatársait legyilkoló Kevin anamnézise ettől nehezebben felfejthető, bonyolultabb és hitelesebb lesz. Ha valakinek olyan jéghideg anyukát dob ki a sors mint a filmbeli Eva, nem csoda hogy végül beleőrül. Az apa korai halála, és az anya nemtörődomsége Csáth Géza novellájában (*Anyagyilkosság*) és Szász János adaptációjában (*Witman fiúk*) sem magyaráz meg mindent, a bűn ördöglakatját ott sem tudjuk kinyitni.

Így történik ez Benni történetében is. Nincs kárhozat, nincs bűnhődés, csak bűn van, sokak bűne, embereké, intézményeké, szülőké, félrevelt, elhanyagolt, tönkretett gyerekeké. És heppiend sincs. Illetve majdnem, az egyik sokat próbált, fiatalkorú bűnözőkhöz szokott nevelő magával viszi erdei faházába a kislányt, hogy a civilizációtól távol, Rousseau módjára nevelve, kiköcskentse őt a nevelőotthon drilljéből. A terápia – egy kisiklás után – be is válna, ha nem három hétig, hanem örökké tartana. A kislány végre megkapja azt a szülői szeretetet, amit az anyja sohasem volt képes megadni neki. Csakhogy Michalnak vissza kell vinnie Bennit a nevelőotthonba. A folytatást elképzelhetjük.

Idill tehát nincs, ha van kiút, az épp a kezelhetetlenül zűrös Benni (és a sokszólamú gyerekszínész, Helena Zengel), aki egy valamit azonban megtanult – szemben a film jóhiszemű felnőtteivel: amibe beleszületett, az egyáltalán nem gyerekeknek, hanem vénnek való világ.

**Kontroll nélkül (Systemsprenger)** – német, 2019. Rendezte és írta: **Nora Fingscheidt**. Kép: **Yunus Roy Imer**. Zene: **Johan Gürtler**. Szereplők: **Helena Zengel** (Benni Klaas), **Lisa Hagmeister** (Benni anyja), **Albrecht Schuch** (Michal Heller), **Maryam Zaree** (Ellé), **Gabriela Maria Schmeide** (Frau Bafané). Gyártó: **Kineo / Weydemann Bros. / Oma Inge Film**. Forgalmazó: **Mozinet. Feliratos**. 118 perc.



PASOLINI ÉS FASSBINDER SZÍNHÁZA

# Kegyeflenség és provokáció

DARIDA VERONIKA

„AZ A SZÍNHÁZ, AMIT ÖNÖK VÁRNAK, AMENNYIBEN TOTÁLISAN ÚJ, SOHA NEM LEHET AZ A SZÍNHÁZ, AMIT VÁRNAK.”

PIER PAOLO PASOLINI: KIÁLTVÁNY EGY ÚJ SZÍNHÁZÉRT

Pasolini és Fassbinder művei színpadra állítva csak akkor fejthetnék ki valódi hatásukat, ha valós vitákat provokálnának és megbotránkoztatóak lennének (a szó szakrális és profán értelmében). De vajon akarjuk, hogy botrányok történjenek? Pasolini és Fassbinder kétségkívül akarta, de mire jutottak ezzel a transzgresszív igénnyel a színház többnyire konformista világában?

Pasolininek nem volt szerencséje a színházzal. Drámaírói opusza, melyet összesen hat darab alkot (*Orgia, Calderón, Mámor, Püladész, Stíluszörnyeteg, Disznóól*), élete során alig, és azóta is csak ritkán került a színpadra. Ezeket a műveket Pasolini szinte egyvégtében, egy hónap alatt, gyomorfékelyből lábadozva vetette papírra, visszaemlékezése szerint 1965-ben (életrajzírói szerint 1966-ban). Ekkor főleg Platónt olvas, és mivel már rég nem írt költeményeket, hiányérzetét kompenzálva, a drámákhoz a versformát választja.

Ez egyben azt is jelzi, hogy Pasolini művészi tevékenységében nem vonhatunk éles határt a különböző műfajok között. Sokoldalú alkotóként mindig a gondolatok eleven közvetítése érdekelt, történjék ez akár költészeti, drámai, prózai, filmes formában, vagy kiváltképp a publicisztikában, ahol minden szenvedélyessége és szigorú tisztánlátása megmutatkozott. Gyorsan írt drámáit sem tekintette befejezetteknek, sokkal inkább olyan nyitott művekként tartotta számon őket, melyekhez bármikor visszatérhet (ahogy ez a leginkább önéletrajzi vonatkozású *Stíluszörnyeteg* esetében meg is történt).

A darabok első bemutatója éveket váratott magára, legkorábban az *Orgia* került színre (1968-ban, a torinói

Teatro Stabileben), Pasolini saját rendezésében. Mivel a többi darabját már nem ő rendezte (hanem Luca Ronconi, Vittorio Gassman, Marisa Fabbri), ezért különösen érdekesek az előadáshoz írt szerzői jegyzetei, melyekben nagyrészt azok a tézisek jelennek meg, mint 68-as – *Kiáltvány egy új színházért* (Színház, 1993/4) – manifesztumában. A jegyzetek első mondata: „A színházi tér a mi fejünkben van” (*Teatro*, 2001). Milyen színházról van itt szó? Olyanról, ami kívül áll a hagyományos színházalképzéseken, így túllép az utolsó színházi ember, Bertolt Brecht, munkásságán. Vagyis olyan színházról, melynek „azzá kell lennie, ami nem színház”.

Pasolini a létező színházak két formáját: a „locsogó” (polgári) és az „üvöltő” (avantgárd) színházat különbözteti meg. Saját „Beszélő” színházát azonban mindkettővel szembeállítja. Ennek előadásaira olyan nézőket vár, akik inkább hallani, mintsem látni akarnak. Vagyis akik kritikus vitát akarnak folytatni azokról az eszmékről, melyek a darabok valódi „főszereplői”. Ebből azonban, a *Kiáltvány* szerint, a színpadi cselekmény hiánya következik, ami a rendezés csaknem teljes eltűnését is maga után vonja.

Minek nevezhető az akció és látványosság nélküli előadás? Elsősorban a kulturális rítus egy új, még ki nem kíséreltetett formájának, amelyben a szenvedély és a rejtély is visszatér. Pasolini továbbá hangsúlyozza, hogy a „beszélő színház” nem mindenkihez szól, csak azokhoz, akik valóban megértik; ezáltal szemben áll a tömegkultúra minden könnyen fogyasztható termékével. Valódi kihívást állít (az értelmezés nehéz feladatát) az alkotók és a befogadók elé. Érdemes megemlíteni, hogy az *Or-*

*gia* műsorfüzetében megjelenő előszóban Pasolini részletesen beszél a darab megírásának körülményeiről, külön kiemelve, hogy a vázlatokkal egyidőben első filmes esszéin dolgozott, a „pánszemiológia” (mely szerint minden jel vagy jelentéshordozó) elméletéhez kapcsolódva, a valóság nyelvét kutatva. A film ezekben az írásokban (lásd *Eretnek empirizmus*, 2007) úgy jelenik meg, mint a „valóság írott nyelve”, mely nem szimbolikus jelrendszert használ, hanem a valóságot közvetlenül ábrázolja. A színházi kutatások pedig – hiszen a színház is a valóságot reprezentálja, a színészi test fizikai és közvetlen jelenléte révén – ezen ponton találkoznak a filmes kutatásokkal.

Más párhuzam is vonható a filmes és a színházi munkák között, hiszen Pasolini ebben az időben már behatóan érdeklődik az ősi kultúrák iránt, és ez mindkét területen nyomot hagy. A





Míg a színházi alkotó a látvány ellen harcol, és szavakkal akarja megteremteni a színházi költészetet, addig a filmes a képek költői erejében bíz, és egyre inkább csökkenti a szavak szerepét. Ez jól látható a *Médeiában* (1969), ahol Maria Callas alig beszél, csendjének és jelenlétének sokkal nagyobb súlya van, mint szavainak.

Pasolini mind filmjeiben, mind drámáiban korszerűtlen vagy anakronisztikus alkotó, tele antinómiákkal. A szent és a profán kettőssége mozgatja, filmjeiben így jut el a *Csórótól* (1961) és a *Máté evangéliumától* (1964) a *Salòig* (1974); drámáiban pedig – melyek a szenvedést megjelenítő, modern passiójátékok – a szereplők így keresik a legprofánabb aktusokban (szado-mazochizmus, nyilvános önkielégítés, brutális kínzások) a szentség valamilyen megnyilvánulását, így lesz minden transzgresszív gesztusuk a létező vagy nem létező Isten provokálása. Pasolini azonban a színház nyelvét sokkal kevésbé ismeri, mint a filmét, ezért drámai életművéhez akkor közelítünk helyesen, ha „nyers” anyagként kezeljük, vagyis nem csupán beszédként, de színpadi térként és a színészi testek egymásra hatásaként gondoljuk el (ahogy ezt Luca Ronconi tette a *Calderón*, vagy Stanislas Nordey a *Stílusbestia* esetében). Persze egy Pasolini lázadó és tagadó szelleméhez hűséges színház nem csak a darabokból kiindulva képzelhető el. Felhasználhatók az irodalmi művek vagy akár a filmek és a forgatókönyvek is, ahogy a *Teorémából* már több színpadi adaptáció született. Ezek közül a legfontosabb Grzegorz Jarzyna T.E.O.R.E.M.A.T. (2009) előadása, mely a lengyel rendező szerint „profetikus képe a fogyasztás végül mindent felemészítő rendszerének”.

A legnagyobb kihívást egyértelműen a *Salò* jelenti, mely napjainkig botrányfilm maradt, annak ellenére vagy részben azért, mert szinte senki sem látta teljes egészében (a szem behunyása nélkül). A megítélése is ambivalens, éppúgy tartják kudarcnak, mint az életmű betetőzésének, ami abból adódik, hogy szinte közvetlenül kapcsolódik Pasolini tragikus és máig tisztázatlan halálához (melynek talán az egyik kiváltó oka). Ugyan számos színházi újrajátszására sor került már (legutóbb a tavalyi Dublini Színházi Fesztiválon), de radikális újraértelmezése még várat magára. Jeles András, még a Városi Szín-

ház idején, a sade-i *Szodoma 120 napja* megrendezését fontolgatta, amatőr színészekkel. Ez végül megvalósulatlan terv maradt, így nem tudhatjuk, mennyire lett volna más, mint Pasolini változata (valószínűleg radikálisan, de épp eltérései által utalt volna vissza rá).

Habár Pasolininek ez a legteátrálisabb filmje, mely folyamatosan hangsúlyozza a nézői pozíciót, mégis ennek a színpadra adaptálása a legproblematisabb. Annak ellenére, hogy a filmben meztelen testeket látunk, itt nincs szó semmilyen erotikáról, csak nyers hatalomgyakorlásról, biopolitikáról, a test a vágy kielégítésének pusztá eszközeként való használatáról, melyben az áldozat is segédkezik. Ez Pasolini legsötétebb világ-és embervíziója, a dantei Pokol vagy a modern koncentrációs tábor ábrázolása, mely az elembertelenítő gyakorlatokban folyamatosan működik. Egy sötét allegória, mely nem egy kor vagy réteg (vagyis nem csupán a fasiszta diktatúrák vagy fasisztoid libertinusok), hanem az egész fogyasztói társadalom kritikája, ez mutatkozik meg a koprofágia jelenetben, mely a film „emészthetlenségét” is jelzi. Pasolini ebben is próféta volt, életművével azóta sem tudunk mit kezdeni.

Fassbindernek, szemben nagy elődjével és kortársával (akiről egy 1980-as interjúban így nyilatkozik: „imádom Pasolini filmjeit, különösen a *Salòt*”), mintha nagyobb szerencséje lenne a színházzal. Legalábbis művei utóéletét tekintve, hiszen szinte állandóan (legalábbis a magyar színpadokon) műsoron van. Ha viszont ezt jobban megvizsgáljuk, rájövünk, hogy leginkább egy sikerdarabról, a *Petra von Kant keserű könnyeiről* beszélhetünk, habár időnként előveszik más színdarabjait is (*A fehér mérge*, *A szemét*, *a város és a halál*, *Vízcseppek a forró kövön*), vagy filmjei nyomán készülnek előadások (*A digó*, *A félelem megeszi a lelket*). Mielőtt azonban a bemutatókra kitérnénk, érdemes felvázolni Fassbinder a színházhoz fűződő viszonyát. Meglepő tény, hogy habár Pasolini több mint két évtizeddel idősebb, mégis közel egyidőben kezdenek el a színházzal foglalkozni. A hatvanas évek második felében, amikor Pasolini megírja drámáit és kiáltványát, Fassbinder aktívan elköteleződik a gyakorlati színházcsinálás mellett. 1967-től a müncheni Action Theater színésze, rendezője, dramaturgja, majd hamarosan a társulat vezető-

je. Igaz, főleg miatta, a társulat egy év múlva felbomlik, de egyben átalakul a beszéléses nevű Antitheateré. Tehát Fassbinder is ellenszínház akar, de ő a Pasolini által „mozgó vagy üvöltő” színháznak nevezett irányzathoz kapcsolódik, vagyis Artaud kegyetlen színházához és a Living Theater lázadásához.

Nem könnyű azonban radikálisan szakítani minden hagyománnyal, ez még Pasolininek sem sikerült, hiszen a polgárság elleni gyűlölettel vezérelve, maga is polgári drámákat írt (mint a családi körben játszódó *Orgia* vagy *Mámor*). Fassbinder nem fogalmaz meg minden létező színházzal szembenálló kiáltványokat. Mint egy jó dramaturg, szövegeket gyárt, melyeket előbb színpadra állít, majd filmre visz. Ez történik a *Petra von Kant* esetében is, melyet még 71-ben színdarabnak ír meg, majd egy évvel később megfilmesít. Aztán, élete hátralevő egy évtizedében, egyre jobban eltávolodik a színháztól. Valószínűleg ahhoz az örült és lázas tempóhoz, végtelenségig felfokozott intenzitáshoz, melyben élt és alkotott, jobban illett a filmzés, mint a színházi rendezés lassú folyamata.

Színházát így folyamatosan áttranszponálja a filmjeibe, ahol az Antitheater amatőr színészei mellett professzionális színészek szerepelnek. Valamint a színházi műfajokat is továbbviszi: hiszen melodramákat és operafilmeket rendez (legalábbis El Kazovszkij „csáboperaként” definiálta a *Querelle*-t). A melodráma műfaját eközben (ahogy ezt Stöhr Lóránd *Keserű könnyek* könyvében bemutatja) többször átértelmezi, és megnyitja a posztmodern melodráma irányába (melynek egyetlen példája Fassbinder munkásságában, Stöhr szerint, szintén a *Querelle*).

Fontos hangsúlyoznunk, hogy a színházi melodráma sokkal gyanúsabb, mint a filmes (habár legrosszabb formája ma is él és virágzik). A 18.-19. században keletkezett műfaj alatt olyan érzelmes színjátékokat értünk, melyek zenei betétekkel vagy felfokozott patetikus hatásokkal éltek, majd később ezeket az elemeket a bulvárszínházak is átvették. Természetesen Fassbindert nem ez érdekli, sokkal inkább a melodráma mélyén megbújó alapstruktúra: a jó és a rossz harca, a hatalmi viszonyok, az uralom és az elnyomás kérdései, melyek korábbi egyértelműsége nála már teljesen a visszajára fordul, és eldönthetatlenné válik, hogy ki használja ki a másikat, érdekei vagy



• HITCHCOCK ÉS AZ EURÓPAI MODERNIZMUS •

# A Lázadó mester

• Kovács Patrik •



HITCHCOCK ÖTVENES ÉVEKBELI KULCSMŰVEI ÖNKÉNTENÜL A KÜSZÖBÖN ÁLLÓ EURÓPAI FILMFORRADALMAT KÉSZÍTIK ELŐ.

Gilles Deleuze megállapítása szerint Alfred Hitchcock „két mozgóképes korszak határzónájában áll: az egyik a klasszikus, melyet tökélyre fejleszt, a másik a modern, melyet előkészít”. Ékes bizonyítékai ennek az *oeuvre* ötvenes éveiben fogant csúcspotyolmányai, kiváltképp a *Hátsó ablak* (1954), *A tévedés áldozata* (1956), a *Szédülés* (1958), az *Észak-északnyugat* (1959), a *Psycho* (1960) és a *Madarak* (1963). A suspense mestere e korukat messze megelőző, akár premodernnek is nevezhető remekműveiben olyan tematikai, narratív és formanyelvi leleményeket kristályosított ki, melyek már a hatvanas évek hajnalán zászlót bontó európai modernista tendenciákat előlegezték. Hitchcock műfajkezelése ekkorra rugalmasabbá, lélektani érdekklődése markánsabbá vált. Zsánerrendezőként egyedülálló módon értelmezte újra a műfaji filmezés néhány köbevésett alapszabályát, ugyanakkor – különösen *A tévedés áldozata*, a *Szédülés* és a *Madarak* alkalmával – kalandos utazást tett nemcsak a thriller, de úgy általában a hollywoodi szisztéma határain túl nyújtózó, beláthatatlan messzeségbe: az európai modernizmusba.

## ÚJRAÁLMODOTT MŰFAJOK

Hitchcock egyik legfontosabb, a modernizmus felé mutató újítása a különböző műfaji struktúrák képlékeny formálása volt az ötvenes évek második felétől kezdődően. Míg a *Gyilkosság telefonhívásra* (1954) vagy a *Hátsó ablak* még fegyelmezetten szerkesztett, formailag és tematikailag is egységes kamarathrillerek, addig a *Szédülés*, a *Psycho* vagy a *Madarak* a hagyományos műfaji kategóriákkal már nehezen megközelíthető, mi több, a klasszikus hollywoodi elbeszélésmodornak is ellenszegülő darabok. Önmagá-

ban korántsem példa nélküli a negyvenes-ötvenes évek Hollywoodjában, hogy egyetlen filmen belül több, egymástól élesen eltérő műfaji logika is érvényesül, ám ezekben az esetekben e műfaji logikák metonimikus kapcsolatban állnak egymással: végeredményben egymást – és ezáltal a klasszikus hollywoodi elbeszélőmintát – erősítik. Viszonyuk épülhet kronológiára (azaz egymás utániságra) és hierarchiára (egymás alá rendeltségre) is. Mindkét lehetőséget ragyogóan szemléltetik a thriller és a melodrámák műfaji logikáját elegyítő korabeli zsánerdarabok. (Célszerű e műfajokhoz folyamodni már csak azért is, mert mindkettő hangsúlyos szerepet töltött be Hitchcock életművében is.)

A thriller és a melodrámák hierarchikus viszonyát példázzak egyes – gyakran film noirként is címkézett – detektívthrillerek. Otto Preminger *Laurája* (1944) a címszereplő felbukkanásáig a krimi és a detektívthriller elegye, ám amint a hősnő belép a történetbe, a cselekmény eltérül a melodrámák irányába, idővel viszont a bűnügyi motívumok is visszanyerik jelentőségüket. Ebben az esetben a viszonylag kései és ideiglenesen uralkodóvá váló érzelmi szál alárendelődik a nyomozásra és bűnfelderítésre épülő narratív logikának, csakúgy, mint a Howard Hawks rendezte *A hosszú álomban* (1946). Ez utóbbi film is nyomozástörténetként indul, ám félúton Marlowe (Humphrey Bogart) és Viviane (Lauren Bacall) gyengéd érzelmektől fűtött kapcsolata lép elő dramaturgiai szervezőerővé. (Ennek oka egyébként korántsem valamiféle hagyománytörő szándék, háttérben szintisztán marketingstratégiai készítés áll: Hawks és stábjára arra gondolt, hogy a szerelmi témával kihasználhatják a Bogart és Bacall bimbózó románc körüli mé-

diaszenzációt.) Mindez persze roncsolja a thrillernarratívát, ám csak részlegesen: *A hosszú álom* ugyanúgy a bűnügyi szálak aprólékos elvarrásával és a háttérben húzódó összeesküvés felszámolásával ér véget, mint a *Laura*, a változás – az erőteljes melodrámái orientáció – azonban kézzelfogható.

Izgalmasabb eset, amikor két, egymástól időben is elkülönülő műfaji hatás együttesen érvényesül, és szerves logikai egységet alkot. A John M. Stahl rendezte *Halálos bűn* (*Leave Her to Heaven*, 1945) klasszikus szerelmi melodrámát exponál: egy különc, viselkedészavaros nő (Gene Tierney) és egy megnyerő modorú férfi (Cornel Wilde) románcban forrnak össze, majd egybekelnek. Az asszonyról azonban kiderül, hogy pusztító, féltékeny rajongással viszonyul férjéhez; mindez odáig fajul, hogy megöli a férfi védtelen öccsét, mert úgy érzi, a gyermek tehertétel a házasságára nézve. Ekkor a *Halálos bűn* teljesen eloldódik a melodrámái irányvonalától, mi több, zaklatott pszichológiai thrillerré lényegül, s a továbbiakban az ifjú ara bűnös – szűkebb környezetét fizikailag is veszélyeztető – ármánykodásai kerülnek a középpontba. Nemcsak látványos műfaji átrétegződésről van szó, de az eredeti tét is átalakul: immár nem az a kérdés, beteljesülhet-e a pár szerelme (nyilvánvalóan nem), hanem az, hogy sikerül-e időben ártalmatlanítani a tébolyult nőt. Nicholas Ray *Bigger than Life* (1956) című munkája kezdetben jellegzetes családi melodrámák: a nagybeteg apa (James Mason) számára az egyetlen lehetőség a túlélésre, ha élethosszig tartó gyógyszerkúrába kezd. Az aggódó család és a barátok unszolására kötélnek áll, de a különös készítmény súlyos magatartászavaros állapotba taszítja a férfit, aki immáron

nem ura tetteinek: végül saját gyermeke és felesége ellen fordul. Ekkor már vérbeli *domestic thriller* pereg előttünk. Az eredeti probléma (a férfi túléléseért, lelki és fizikai egészségének helyreállításáért folytatott harc) tehát eltűnik a cselekményvilágból, s a feladat immáron az ön- és közveszélyes hős megfékezése. Ray két évvel későbbi mozija, A

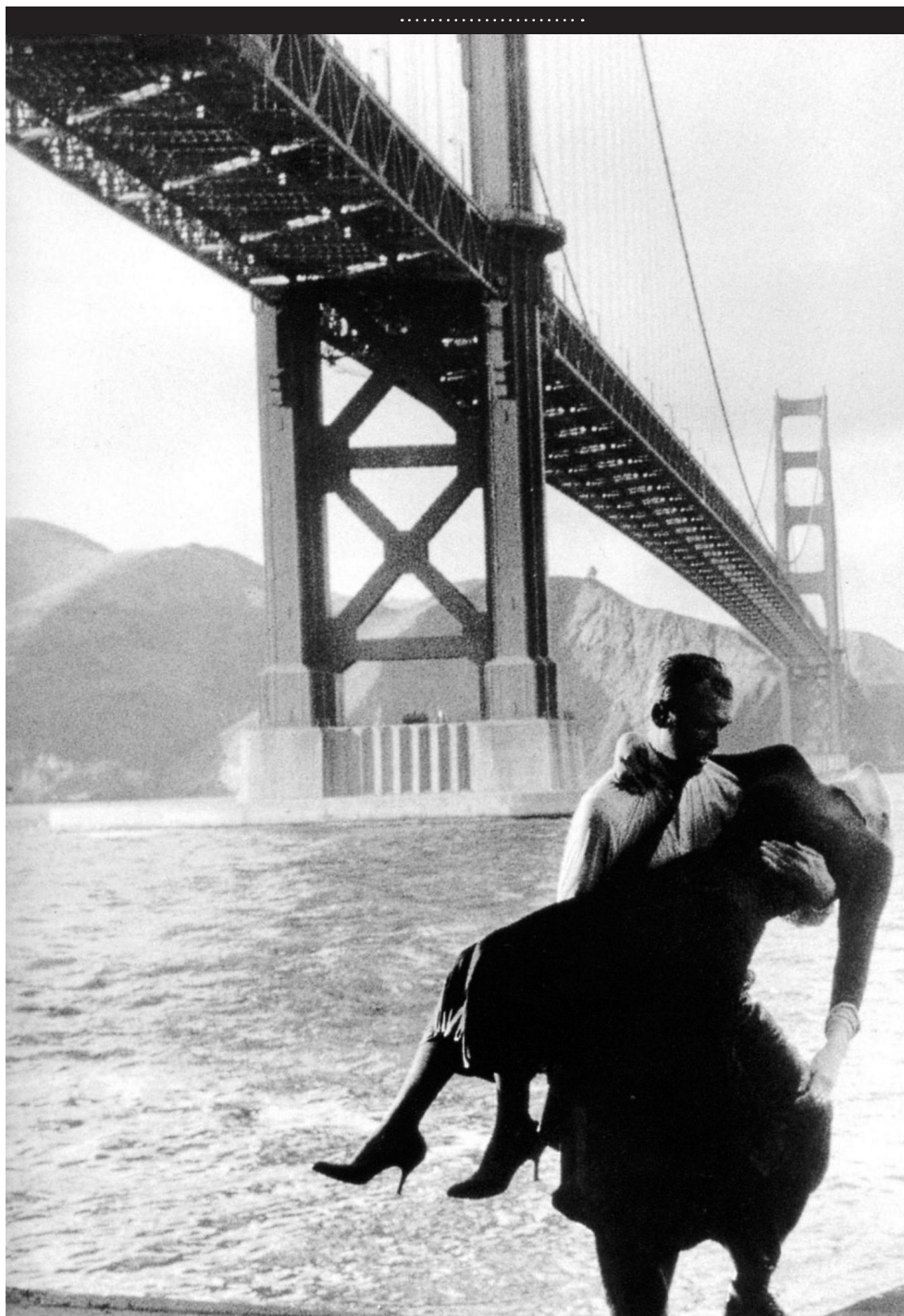
**„Kalandos utazás a beláthatatlan messzeségbe”**

(Alfred Hitchcock: *Szédülés* – James Stewart és Kim Novak)

*társasági lány* (*Party Girl*, 1958) szintén szerelmi melodrámat ígér. Egy mozgáskorlátozott ügyvéd (Robert Taylor) és egy könnyelmű táncosnő (Cyd Charisse) egymásra talál, és a kapcsolat mindkettejüket megnemesíti. Néhány gengszter azonban arra akarja rábírní a férfit, hogy vállalja el a védelmüket egy bírósági perben. Hősünk viszont szakozik, ezzel viszont magára

vonja az alvilág haragját: A *társasági lány* gengsztermilióban játszódó thrillerbe – és egy különösen emlékezetes, már-már lázálomszerű akciófilmébe – torkollik, s a korábban meghatározó szerelmi tematika szinte teljességgel kiszorul belőle.

Az, hogy a különböző játékfilmes műfajok keverednek egymással, a triviális nézői tapasztalatok egyike. A felsorolt darabok azonban áttörik a klasszikus hollywoodi történetmesélés kereteit, mivel a logikai-műfaji váltás meglehetősen későn történik meg bennük, így a műfaji kiszámíthatóság, a befogadói hipotézisalkotás ellenében hatnak, ráadásul nem követik azt az elbeszélői hagyományt sem, miszerint az érzelmi- és kalandszáznak egy cselekményen belül párhuzamosan kell futnia. Ugyanakkor ezek csupán óvatos reformkísérletek. Beláthatjuk ugyanis, hogy az említett példák műfajszemléletükben mégis konzervatívak: motivációs rendjük áttekinthető, világosan szerkesztettek, sem formailag, sem ideológiailag nem láznak a klasszikus hollywoodi világkép ellen, ráadásul happy enddel végződnek. Valójában Hitchcock kezdte el lebontani a hagyományos műfaji struktúrákat a premodern korszakában. A *Szédülés* már tudatos műfajjáték, és bár ugyanazokból a zsánerekből építkezik, mint az említett filmek (a thrillerből, a melodrámból, s az ezek mellé harmadikként csatlakozó film noirból), a különbségek számosak. A legfontosabb, hogy a különböző műfaji regiszterek semmilyen módon nem kapcsolódnak össze, sőt nemcsak önállóul, de végeredményben érvénytelenítik is egymást. A *Szédülés* nyitánya a thriller tartományához jár közel: a nagyvárosi rendőr, Scottie (James Stewart) épp egy bűnözőt üldöz, amikor váratlanul kibillen egyensúlyából – mentálisan és fizikailag egyaránt. Tériszonya paszszív helyzetbe taszítja, ráadásul ezáltal a kontrollt is elveszíti, s ez utóbbi már a film noir hőseinek problémája. Amikor Scottie eleget tesz régi barátja kérésének, és nyomozni kezd a férfi vonzó, ám rejtélyes múltú felesége, Madeleine (Kim Novak) után, újból a thrillerhatás lesz a meghatározó. A detektívnek meg kell óvnia az ön- és közveszélyes aszszonyt attól, hogy kárt tegyen magában: Madeleine ugyanis személyiségzavarral küzd, s saját dédanyjának, a tragikus sorsú Carlotta Valdesnek hiszi magát. Scottie mindeközben gyengéd érzelmeket kezd táplálni kliense iránt – itt





# LUX FILM DAYS

3 FILM  
24 NYELVEN  
28 ORSZÁGBAN



## LUX FILMNAPOK

Az Európai Parlament filmművészeti díjára jelölt filmek vetítése

**Uránia Nemzeti Filmszínház**

2019. november 13-15.

A belépés díjtalan

Játssz, nyerj belépőt és  
nézd meg a döntős filmeket!

[f/EuropaiParlament](https://www.facebook.com/EuropaiParlament)

November 13. 19:00

### ISTEN LÉTEZIK, ÉS PETRUNIJÁNAK HÍVJÁK

Teona Strugar Mitevska

November 14. 19:00

### COLD CASE HAMMARSKJÖLD

Mads Brügger

November 15. 19:00

### A RENDSZER

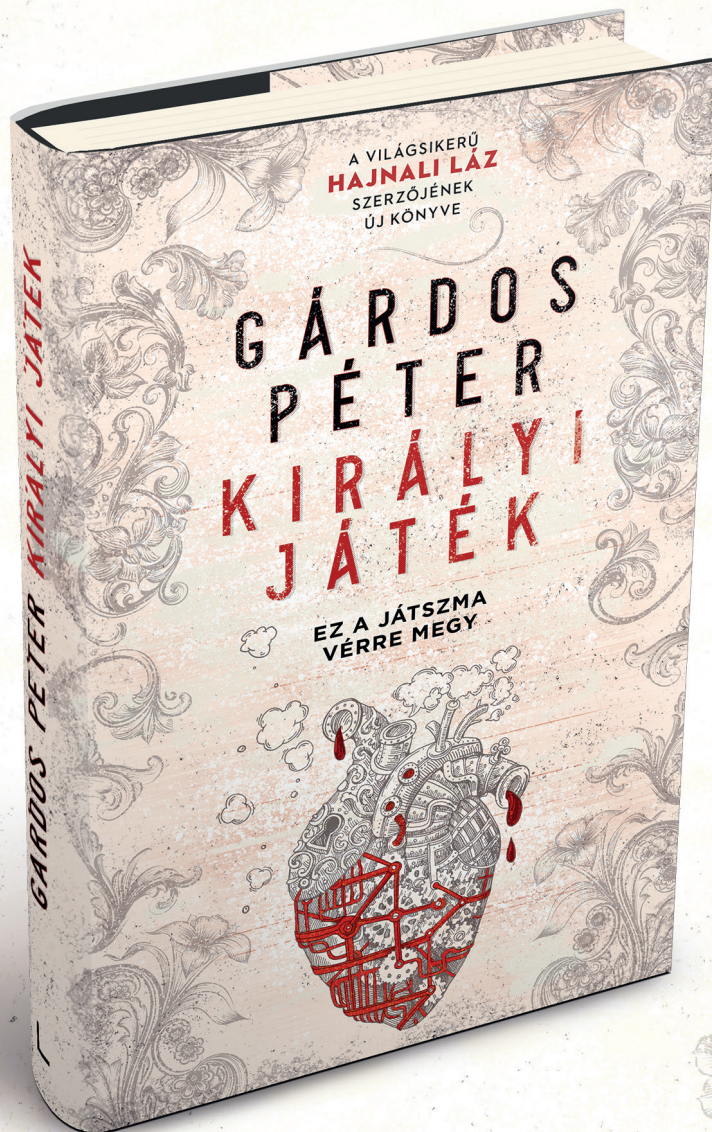
Rodrigo Sorogoyen





GÁRDOS PÉTER

MEGJELENT A VILÁGSIKERŰ  
HAJNALI LÁZ SZERZŐJÉNEK  
ÚJ KÖNYVE



Libri  
Kiadó

lép be a melodramai orientáció –, ám bármily kitartóan is próbál segíteni a nőnek, Madeleine végül öngyilkos lesz, leveti magát egy harangtoronyból. A cselekmény utolsó felvonásában – amikor Scottie rádöbben, hogy átverés áldozata lett, és rátalál a Madeleine-t eljátszó Judy-ra – a melodramai irányvonal már sokkal markánsabb, mint korábban, ám összemosódik a thriller- és film noir-jelleget erősítő motívumokkal.

Csak hogy ezek a motívumok nem támogatják, épp ellenkezőleg: *gyengítik* egymást. A *Szédülés* nem tud valódi thrillerként funkcionálni, a thrillerhős ugyanis rendszerint passzív helyzetből indul, ám – az egyre fokozódó nyomás hatására – aktivizálódik, és elhárítja a rá leselkedő veszélyt. Scottie azonban a történet során éppen, hogy egyre passzívabbá válik, ráadásul a bűnügyi dimenzió a későbbiekben háttér-

be szorul (a Scottie-t törbe csalo egykori barát nyomtalanul eltűnik a cselekményből), és Hitchcock a fizikai konfrontációra lehetőséget adó kalandeseményeket is kivonja a szűzséből. A *Szédülés* ugyanakkor nem is virtigli film noir, mert bár a férhős kontrollvesztését tematizálja, sőt kitüntetett szerep jut benne a műfaj jellegzetes nőtípusának, a femme fatale-nak is, ám a noir a bűnbe esésről és az erkölcsi integritás megbomlásáról szól; Scottie azonban nemcsak ártatlan, de egyenesen áldozat – miként a csalárd férj által lóvá tett Judy is. Sőt, még a melodramai értelmezés is problémákat vet fel: bár Scottie intenzív érzelmeket táplál Madeleine iránt, később kiderül, hogy egy szerepbe – egy valójában nem létező nőbe – szeretett bele, de Madeleine, illetve Judy iránta érzett vonzalma is megkérdőjelezhető. Ráadásul a hősoket nem egy „nagyobb

erő” (a társadalom, a konvenciók) szakítja el egymástól, hanem egy sor irracionális fordulat pecsételi meg a sorsukat. Hitchcock a *Szédülés*ben hasonlóképpen kommentálja a férfi-nő viszonyt, mint *Buñuel* (*A vágy titokzatos tárgya*, 1977), azaz eredendően áttekinthetetlenek, kiismerhetetlenek, s épp ezért veszedelmesen pusztítóan tétélezi, ezáltal pedig meghaladja a klasszikus hollywoodi melodráma-felfogást is.

Annak, hogy a különböző műfaji struktúrák nem kapcsolódnak össze, szerves következménye, hogy a befejezés is rendhagyó: nemcsak a happy end marad el, de a cél- és fejlődéselvű elbeszélés feltételei sem teljesülnek. A *Szédülés* zárlatában nem a bűnügy felderítése, hanem pusztán *megértése* a tét a főhős számára; a történet fizikai síkján nem oldódik meg semmi (sőt Scottie elveszíti a szeretett nőt), csupán a mentális dimenzióban (hősünk visszanyeri egyen-

**„A bűnügy pusztán megértése a cél”**

(Alfred Hitchcock:  
A tévedés áldozata  
– Henry Fonda)



súlyérzékét), ez pedig roppant jelentős logikai váltás, ha számba vesszük, hogy a film klasszikus nyomozástörténetként indult. Ráadásul az okozatiság is sérül, hiszen Judy halálát egy fatális véletlen okozza (az ilyesfajta véletlen, kiváltképp a filmek zárlatára időzítve, már a modernista szemlélet jele). A *Szédülés* továbbá a problémamegoldó és a körkörös szerkesztésű cselekménytípus érdekes egyvelege. A cselekmény kezdő-, közép- és végpontja szinte teljesen azonos: Scottie mindhárom alkalommal a tériszonyával dacol, beláthatatlan mélység fölött függeszkedve, s mindannyiszor képtelen megakadályozni egy másik személy (először egy rendőr, másodjára a barátja felesége, harmadszorra Judy) halálát. Továbbá nemcsak a bűnügyet nem sikerül megoldania (sokadszori nekifutásra sem), de a kaméleontermészetű Judy megértésére, kiismerésére, megmentésére irányuló erőfeszítései is kudarcot vallanak. A cselekmény zárlatában Scottie voltaképpen ugyanoda jut vissza, ahonnan elindult, leszámítva az időközben elszenvedett érzelmi veszteséget. A *Szédülés* emellett sokkal kevésbé *mesél*, és sokkal inkább *ábrázol*, mint a klasszikus hollywoodi műfajfilmek általában; fokozottan a lelki folyamatokra építő, onirikus mű, rengeteg álomszerű jelenettel (ezt az érzetet domborítja ki az expresszionista színstilizáció, valamint néhol a lágy kontúrú, csillogó képek is, de talán legragyogóbb példája Scottie lázalmának szkevényiája). Hitchcock ezáltal azt a – modern művészfilmben később uralkodóvá váló – koncepciót valósítja meg, miszerint a műfaj csupán egy tág keret, melyet különböző lelki, emocionális és mentális tartalmakkal is ki lehet tölteni, azaz: lehetséges elvont gondolatfolyamát formálni.

#### EURÓPA VISSZAINTEGET

A *Szédülés* műfajszemléleti reformjai azért is rendkívül lényegesek, mert az európai modernizmusban – főként annak korai fázisában – a szerzői rendezők rendszerint hagyományos műfaji mintákat választottak filmjeik kiindulási alapjának, ám ezen minták mögött – a modern művészfilmes látásmód jeleként – mindig megjelent egy másfajta rendezőelv, egy elvont kompozíció is, és végül ez vált meghatározóvá. Ráadásul az sem véletlen, hogy számos alkotó a bűnügyi zsánereket választotta, mint például Godard (*Kifulladásig*, 1960), Truffaut (*Lőj*

*a zongoristára*, 1960) és Bertolucci (*A kaszás*, 1962), vagy épp a melodramát, mint Antonioni (*A kaland*, 1960) és Fellini (*Az édes élet*, 1960). E tekintetben tehát a *Szédülés* pionírszerepe megkerülhetetlenül fontos. Érdeemes azonban megismernünk az érme másik oldalát is: mit adott a modernizmus Hitchcocknak? A *Madarak* szemrevételezése visz közelebb a válaszhoz. E – máig rangján alul értékelt – műre a mester „legmodernebb” alkotása, az ötvenes évek közepén, második felében induló premodern korszak utolsó állomása. Hitchcock maga is művészfilmben szánta a *Madarakat*, s ne feledjük, ekkorra már Európában is a szerzőkultusz középpontjába került, nem kis részben a francia kritikusok tevékenységének köszönhetően. Joggal érezhette úgy, hogy élő kapcsolatba került a modernista paradigmával.

A *Madarak* nyitányából renthagyó szerelmi négyzög-szituáció bontakozik ki: a dúsgazdag Melanie Daniels (Tippi Hedren) Bodega Bay-be érkezik, hogy rendezze nézeteltérését a jóravaló ügyvédrel, Mitch-csel (Rod Taylor), ám két asszony is gátolja, hogy érzelmileg közel kerüljön a férfihoz: az egyik a volt barát, a tanárnő Annie (Suzanne Pleshette), a másik a fiát szinte már zsarnoki féltéssel szerető anya, Lydia (Jessica Tandy). A melodramai krízishelyzet később elmélyül: ahogy Melanie és Mitch vonzalma kiteljesedni látszik, felszínre tör Lydia melankolikus hajlama és magánytól való pánikszerep rettegése. Mindeközben gyilkos madársereg csap le a kisvárosra, ám senki sem tudja – a történetben sehol sem derül fény rá –, miért fordulnak az emberek ellen az amúgy békés sirályok, varjak, cinkék. Hitchcock ezáltal megnyitja egy újabb műfaji logika zsilipjeit: a *Madarak* az első egy óra után határozottan átlép a horror- és katasztrófafilmes tartományba is. Mégsem beszélhetünk azonban szabályos katasztrófafilmről, hiszen e műfaj darabjaiban, például *A Poseidon-katasztrófában* (1972), a *Hurrikánban* (1974) vagy épp a *Titanicban* (1997) a hősök tisztában vannak vele, hogy mi okozza az őket veszélyeztető természeti csapásokat. Hitchcock azonban adós marad a magyarázattal. Ezáltal is jelzi, hogy ezúttal nem a bűntematika szervezi a történetet, hanem – és ez az oka annak, hogy a horrorként való értelmezés is csupán – a madárfenyegetés „csupán” egy szimbólum, mely a *Madarak* melodramai szálához,

illetve végső soron elvonatkoztatott, ha úgy tetszik, „modernista” olvasatához kapcsolódik. Látszólag tehát a két műfaji struktúra – a melodráma és a horror – ezúttal is teljesen függetlenek egymástól, de valójában megteremtődik köztük egyfajta kapcsolat, csak ez teljesen más természetű, mint amit a műfajfilmekről megszokhattunk.

A madártámadások egyrészt jelképezhetik a Mitch-et önző módon kisajátítani igyekvő Lydia szorongását. Az időszony talán a film – és az egész Hitchcock-életmű – leginkább „modernista” indíttatású figurája; az egyik kulcsjelenetben elárulja Melanie-nek, hogy nem érti saját megrögzött késztetéseit (például, hogy miért akarja mindenáron magához láncolni a fiát), de még gyermekei is idegen, zárt világok számára, viszont a magánytól való irracionális, kényszeres félelme túszként tartja fogva. Rendkívül tömör és egyértelmű kifejtése mindez az elidegenedés jellegzetesen művészfilmes témájának: az említett dialógusrészlet – kis túlzással – akár egy korabeli Antonioni- vagy Bergman-filmből is származhatna. Jelzésértékű továbbá, hogy a madártámadások épp akkor kezdődnek meg, amikor Melanie és Mitch – a madárkereskedésbeli civódásuk után – végre egymásra találhatnak a kisváros kikötőjében (mintha nem is az agresszív sirály, hanem Lydia haragja „választaná el” őket), de az sem véletlen, hogy Lydia az egyetlen fontosabb szereplő, akire a fenevadak nem támadnak. Másrészt a férfi-nő kapcsolat eredendő abszurditása, terméketlensége is artikulálódhat a madárinvázió révén. Melanie ugyanúgy vendég Bodega Bay-ben, mint a város felett átvonuló madarak (az eltévedt, Annie ajtaja előtt szörnyethaló sirály is a nő jelképe, ráadásul ragyogó utalás Csehov *Sirályára* is), és amit magával hoz – a szerelmi vágy –, szintén irracionális, mi több, veszedelmes következményekkel is jár, akár a madarak pusztítása. Hitchcock ugyanis – a *Szédülés*hez hasonlóan – ezúttal sem arról regél, hogyan érhet révbe egy párkapcsolat, hanem épp ellenkezőleg: férfi és nő viszonyát folyamatos válsághelyzetként, az elbizonytalanodás, a szorongás, a rossz közérzet különböző állomásaival írja le. Ezt fejezi ki a ketrecbe zárt szerelemmadarak képe a történet elején, majd a „fordított kalitka” szituációja a végső ostromjelenetben (amikor is a hősök szorulnak be a lakásba, s a külső tér korlátlanul a

szárnyasoké lesz). Bravúros szimbólum, amikor Mitch fali tükröt szögel az ajtóra, ahonnan a madarak behatolását várja: a karakterek valójában önmagukkal – saját egzisztenciális és lelki metelyeikkel, ki nem mondott félelmeikkel – dacolnak, és a megoldást is csak maguktól várhatnák, de ezt nem képesek felismerni. A férfinő kapcsolat pedig már csak azért sem juthat el semmiféle megnyugtató beteljesedésig, mert eleve szerepjátszásra, megtévesztésre épül (gondoljunk csak a madárkereskedésben lefolytatott párbeszédre vagy Melanie későbbi hazugságára), és a nyitott befejezés is csak ezt a helyzetet konzerválja, sőt a válság elmélyülését ígéri azáltal, hogy nem kínál valódi kiutat a csapdászituációból.

Hitchcock néhány konkrétum dramaturgiai- és formaeszköz rendszeres használatával is a modernizmust előlegezte. Közismert – ezért részletesen nem is térünk ki rá –, hogy az expozíció meghosszabbításával tudatosan kondicionálta a nézők mentális folyamatait, adott esetben elterelve a figyelmet a cselekmény szempontjából lényeges információkról. A *Szédülés* az üldözéscsúcst követően mérhetetlenül lelassul, a konfliktus nehezkésen bontakozik ki, csakúgy, mint a *Psycho*-ban, melynek első, Marion Crane (Janet Leigh) meggyilkolásáig tartó szakasza akár egy rendhagyóan hosszú expozícióként is tétélezhető. Hasonló a *Madarak* felvezetése is: Melanie Bodega Bay-be vezető útjának előkészületei rendkívüli módon részletezettek, szinte már unalmasak, s próbatétel elé állítják a néző éberségét. Legalább ennyire meghatározó tendencia azonban, hogy Hitchcock premodern korszakában rendszeresen dedramatizáló megoldásokkal él, azaz a feszültség, a konfliktus fejlődése szempontjából fontos mozzanatok nem, vagy csak korlátozottan mutatja meg. Hitchcock e megfontolással is a mélylélektani motivációt domborítja ki a hagyományos, ok-okozati logikára épülő elbeszéléssel szemben. A *Szédülés* nyitányában például nem látjuk, miként menekül meg a mélység fölött lógó Scottie a haláltól: a jelenetet Hitchcock „elvágná”, a következő képen pedig már békésen cseverészik a főhős. Mindez erőteljesen növeli a nézőben az álomszerűség érzetét, és befolyásolja a cselekménnyel kapcsolatos előfeltevéseit is. Ugyanezt a hatást váltja ki, amikor nem értesülünk róla, mit tesz Scottie Madeleine halálát követően: arcan csak a tériszony okozta szorongás

tükröződik – majd a vágást követően rögtön egy bírósági tárgyalásba csöppenünk –, de azt, hogy miként szembesül a férfi a veszteséggel, a későbbi jelenetek sem taglalják. Az *Észak-északnyugaton* Hitchcock egy *deus ex machina* bevetésével egyszerűen megszünteti a drámai konfliktust, amikor a Roger (Cary Grant) életére törő kisrepülőgép minden különösebb magyarázat nélkül egy tartálykocsinak ütközik és kigyullad. A zárlatban nem derül ki, hogyan menekül meg Roger és Eve (Eva Marie Saint) a Mount Rushmore tetejéről (a vágást követően egy vonat a hálófülkéjében találjuk a párt). A *Madarak* esetében a dedramatizáció egy formanyelvi ötletből – a kísérőzene mellőzéséből – szü-

letik. Azáltal ugyanis, hogy a melodramai mozzanatok és a madártámadások alatt egyaránt csupán diegetikus zajokat és zörejeket hallunk, a nézőt a kényelmes pozíciójából kiköszöntő események jóval hétköznapiabbnak és triviálisabbnak tetszenek.

#### AZ OLASZ KAPCSOLAT

Hitchcock premodern munkái témaválasztásukban és motívumkészletükben is utat mutattak egyes modernista filmeknek. Antonioni három kulcsművében is kitapinthatók ilyen hatások. A *land* és a *Szédülés* története például több ponton is összerímel: mindkettőben megtalálható egy, a férfinővel romantikus viszonyt ápoló

#### „Kényszeres félelme túszként tartja fogva”

(Alfred Hitchcock: Madarak – Tippi Hedren)



nőkarakter – a *Szédülésben* Madeleine, *A kalandban* Anna –, aki egy nyomozás középpontjába kerül, majd minden átmenet nélkül eltűnik a szemünk elől. A férfhős ezután másvalaki – a *Szédülésben* Judy, *A kalandban* Claudia – iránt kezd gyengéd érzelmeket táplálni, ám az újabb kapcsolatot beárnyékolja az eltűnt nő „szelleme” (szimbolikus, hogy *A kalandban* Claudia a barátnője, Anna blúzát viseli). Mindkét alkotás a hiány, a semmiben való lassú feloldódás filmje: a *Szédülésben* a femme fatale személyisége tűnik el apránként, *A kalandban* maguk az érzelmek, melyek kitölthetnék a férfi-nő viszonyt. A *Hátsó ablak* és a *Nagyítás* (1966) szintúgy rokon tematikájú mozik: hőseik éles szemű fotósok, s mint ilyenek, a valóság sajátos, művészi nézőpontú megfigyelésének és értelmezésének avatott mesterei. Amikor azonban akaratlanul is gyilkosság szemtanúi lesznek, hiába próbálják természetesen igazolni a látottakat, környezetük nem hisz nekik. Hitchcock és Antonioni egyaránt nagyszabású metaforát épít a szituációból: hőseiket, Jeff-et (James Stewart) és Thomast (David Hemmings), akik a bűnygyre utaló jelekből „kényszeresen” történetet konstruálnak, könnyű a befogadói pozícióval azonosítani. Hitchcocknál persze e metafora a thriller hatásmechanizmusát szolgálja, míg Antonioni arra használja, hogy elmondjon egy jelképes történetet arról, miként idegenedik el a modern művész az empirikus valóságtól.

Az *Észak-északnyugat* és a *Szédülés* motívumai keverednek az olasz mester *Foglalkozása: riporter* (1975) című kései kultuszművében. Locke (Jack Nicholson), az Észak-Afrikában céltalanul tengődő újságíró identitást cserél egy halott fegyverkereskedővel, majd hosszú, kontinenseken átívelő utazásra indul: fejvesztve menekül múltjától és a holtilétét felderíteni igyekvő exfeleségétől. Az *Észak-északnyugatban* Roger, a reklámszakember kényszerűségéből egy fiktív kormányügynök bőrébe bújik, és kalandos utat jár be New Yorktól Dél-Dakotáig, miközben nemcsak ellenséges kémek üldözik, de unalmas életét is kezdi kinőni, mint gyerek a kabátot. Mindkét história arról szól, hogyan idegenedik el a középosztálybeli férfi megszokott környezetétől, s nyomatékosításként mindkét rendező tág, sivár terekben ábrázolja főhőseit (a *Foglalkozása: riporter* nyitójelenetében Locke elakad dzsipjével a

sivatag közepén, az *Észak-északnyugatban* Roger egy végtelen kukoricamezőn készül találni a vezetőre a rejtélyes George Kaplannel). Hitchcock hőse azonban egy sor abszurd, szinte már burleszkbe hajló helyzet után megacélozottan kerül ki a megpróbáltatásokból, Locke viszont új bőrében sem érzi jól magát. Végül személyisége elmosódottá válik, majd szétporlad. Ugyanúgy jár, mint a Madeleine identitását felvevő Judy a *Szédülésben*. Ráadásul Locke és Judy pontosan úgy veszítik életüket, mint az a személy, akinek identitását kölcsönvették. Locke ágyon heverve végzi, akár a fegyverkereskedő, Judy pedig a harangtoronyból zuhan le, mint Madeleine.

Bertolucci első filmje, *A kaszás* (1962) posztneorealista, ám francia új hullámos hatásról is árulkodó társadalmi röntgenkép, kérdésfelvetése pedig voltaképp ugyanaz, mint ami Hitchcocké *A tévedés áldozatában*: mi szükséges ahhoz, hogy ideális gyanúsított váljék valakiből? *A tévedés áldozata* főhőse, Manny (Henry Fonda), az alacsony sorból származó zeneész egy komoly bűnygy vádlottja lesz, amikor több szemtanú is felismerni véli benne az italboltokat fosztogató pitiáner rablót. A férfivel a véletlen gonosz tréfát űz: megbukik egy írásteszten, amikor ugyanazt a helyesírási hibát véti, mint a valódi tettes. Később, a bírósági tárgyalásra készülve is meglepetések érik: az alibijét igazolni képes tanúkról sorban kiderül, hogy már nem élnek. Felesége (Vera Miles) idegileg összeroppan, Manny pedig még a perben is veszésre áll, amikor végre elfogják az igazi bűnygyt. Manny nem is a társadalmi előítéletekkel, hanem a haragvó, szeszélyes sorssal dacol: ártatlan kispolgárként kerül egy jellegzetesen a film noir felé tendáló bukástörténet középpontjába. *A tévedés áldozata* éppen ezen okból – a modern véletlendramaturgia, az ártatlanul sýnlődő főhős, a happy end elmaradása – a modern film noirnak is fontos előzménye; aligha születhettek volna meg nélküle olyan későbbi kulcsművek, mint a *Shock Corridor* (1963) vagy a *Seconds* (1966). *A kaszással* pedig egyrészt azért kapcsolódik össze, mert e munkájában Hitchcock is magáévá tette a neorealista közelítésmódot (valószerű képi világ, munkásosztálybeli milió, súlyos társadalmi téma), másrészt pedig Bertoluccit is ugyanez a téma izgatja, de még formaeszközei is hasonlóak. *A kaszásban* egy prostituált gyilkosság áldozata lesz,

a rendőrség pedig begyűjt hat lehetséges elkövetőt, akik mind elbeszélik saját történetüket, melyekből aztán kiderül, hogy bármelyikük megölhette volna az áldozatot (nem véletlen az sem, hogy valamennyi történetben feltűnik egy fekete hajú, a prostituáltra hasonlító nő), és csak a véletlennek köszönhető, hogy az események másképp alakultak. *A tévedés áldozatában* Manny is lehetne rabló: külseje és társadalmi státusa is erre predesztinálná, ráadásul a történet elején sürgősen pénzre van szüksége, amit csak komoly nehézségek árán tud előteremteni. Választhatná a bűnygy útját is, s csak a véletlennek köszönhető, hogy nem ezt teszi – épp e véletlen menti meg a börtöntől, akárcsak *A kaszás* nincstelen, külvárosi hőseit. Hitchcock és Bertolucci egyaránt rendhagyó bűnygyi történetet exponál, ráadásul mindketten a véletlent léptetik elő dramaturgiai rendezőlvé, konklúziójuk pedig cseppet sem derűlátó: a világ történéseit formáló nagy erők – az irracionális és az esetlegesség – örökösen káoszt szűnnek, de abszurd módon ugyanezen erők oldhatják fel e káoszt (remekül illusztrálja mindezt, hogy Manny egy véletlennek köszönhetően menekül meg, vagyis azért, mert még időben elkapják az igazi rablót).

A Hitchcock-életmű persze sok más modernista mester számára volt tematikai értelemben és a motívumok szintjén is igazodási pont. Különösen igaz ez a francia művészfilm viszonylatában: Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* (1961) című alapműve karakterépítésében is vizuális stílusában is a *Szédülést* reciklálja, Claude Chabrol *A hűtlen feleségben* (1969) és *A hentesben* (1970) a *Psycho*-ra kacsint ki, Truffaut a *Jules és Jim* (1962) alkalmával szintén a *Szédülést*, a *Báronyos börtben* (1964) az *Észak-északnyugatot* és a *Psycho*-t idézi meg, s e sor a végtelenségig folytatható lenne. Közhely, hogy Hitchcock filmjei máig nem veszítettek frissességükből, s való igaz, nincs még egy rendező, aki Hollywood posztklasszikus szakaszától kezdődően ennyi és ilyen eltérő habitusú alkotóra gyakorolt volna döntő hatást. Arról azonban olykor hajlamosak vagyunk megfeledkezni, hogy a suspense mesterének filmtörténeti hagyatéka egyetemes érvényű; átvil földrészekon, korstílusokon, műfaji és művészfilmes tradíciókon. Mély, titokzatos kút, melybe leereszkedve mindeki csillogó aranyat talál. •

• Lengyel BÚNFILMEK és a POLITIKA •

# ZÁRT RENDSZEREK

• SZÍJÁRTÓ Imre •



A GYLKOS „BÚNE A KORÉ”, LEGALÁBBIS RÉSZBEN, A SZOCIALIZMUS ÉS A VADKAPITALIZMUS SOROZATGYILKOSAI KÖZÖTT KÜLÖNBség VAN.

Az elmúlt néhány év lengyel filmjei gyakran dolgoztak fel sorozatgyilkosságokat és politikával átítatott bűnügyeket – a közös nevező a thriller, amely többféle változatban jelenik meg a történetekben.

A *Zárt rendszer* (*Uktađ zamknięty*, 2013) jelenségét és a körötte lezajló történeteket azért érdemes felidézni, hogy képet kaphassunk a forró eseményeket feldolgozó hasonló filmek mély társadalmi beágyazottságáról, illetve felviláncsánthassunk néhány szempontot, amit a további filmekkel kapcsolatban lehet érvényesíteni. A film legmagasabb rangú elemzője Bronisław Komorowski volt, aki felszínesnek nevezte a *Zárt rendszert*, valami olyasmit mondott, hogy kizárólag azoknak tetszhet, akik elhiszik a merész leegyszerősítéseket. Az akkori köztársasági elnök álláspontja szerint a lengyel jogrendszer szilárd, nem fordulhat elő a „bármikor jöhetnek érteđ is” helyzete, ahogy azt a film sugallja. Az ugyancsak alkalmi elemzőként fellépő főügyész hasonlóképpen referenciális olvasattal szolgált, amennyiben szerinte a film célja a nemzeti intézmények besározása volt, ugyanakkor a filmet igyekezett eltávolítani a hétköznapoktól (eszerint az kizárólag művészi vízióként nézhető). Egyébként Ryszard Bugajski a maga módján gondoskodott arról, hogy alkotását a közönség összekösse az úgynevezett valósággal, ahogy az a periratokban és az újságcikkekben mutatta meg magát: a film főhőse az ismert hűs-ipari vállalkozó (a rendszerváltás előtt ismert ellenzéki figura), akinek eredeti neve nagyjából Lech Tóparti (Jeziorny), míg a filmben Lech Tófalviként (Stawski) szerepel; a film ellene és a társai ellen

folyó per idején jelent meg. A forgatókönyvíró kissé más hangsúlyokkal mutatta be a filmet, szerinte az az állam képviselőinek jogellenes tevékenységét dolgozza fel – „botrányok, korrupció, ügyletek és büntetlenség”, ahogy az egyik plakátszöveg fogalmazott. Tulajdonképpen a thriller eszközeit használó politikai krimiről beszélhetünk, erről a filmtípusról még esik szó az alábbiakban. A filmtípus előképei a lengyel filmben a 80-as évek elején születtek, ilyen Bugajski *Kihallgatása* (*Przestuchanie*, 1982) vagy Wojciech Marczewski 1981-es *Hidegtelese* (*Dreszcze*), amely a címében őrzí a „thriller” lengyel elnevezését. Ez utóbbi filmek természetesen egy másik politikai környezetben készültek, ilyenként teljesen szemben álltak a szocialista rendszerrel. A thriller fogalmát rövid áttekintésünkben indokolt egy kicsit tágabbra venni, hiszen a műfaj kelet-közép-európai esetei soha nem eredményeznek tiszta képleteket – igaz, a nagyvilágban is kevés példa van ideáltípusú előfordulására, tehát nem véletlenül alakult ki az összetett szavas elnevezésekben a sokfajta előtag. A lengyel thriller termékeny módon vezethető le a kalandfilmből – ilyenek a kém-történetek –, a krimi sok változatából, hiszen lesznek nyomozós történeteink, illetve érintkezik a horrorral vagy a melodrámaival.

Jelen cikk elsősorban a 60-as évek végétől a rendszerváltásig tartó időszakban játszódó filmekről szól, de érdemes felidézni a bűn és a hatalom együttállását feldolgozó kortárs és fél-múlt-történeteket. A *Zárt rendszer* közvetlen rokona Krzysztof Krauze *Adósság* (*Dług*) című 1999-es filmje, amely a keletkezése előtt néhány évvel lezajlott

gazdasági bűncselekményt dolgozott fel. A két főszereplő modelljei 1994-ben ölték meg a zsarolójukat, huszonöt évre ítélték őket, majd 2005-ben kegyelmet kaptak. Az itt említett filmekkel kapcsolatban többször előfordul majd az ügyek újratárgyalásának és átértékelésének motívuma, ami a bűnügyi történeteknek a változó időkhöz való új és új viszonyára hívja fel a figyelmet, és a filmeket eltávolítja a thriller zárt szerkezetétől. A jogi környezet és az események morális megítélésének viszonylag gyors változásai ugyanis nem teszik lehetővé azt, hogy a filmek elszigeteljék magukat a külvilágtól, és mesterséges közeget alakítsanak ki.

A forgatás jelen idejében játszódó történetek közül érdemes kiemelni Borys Lankosz *Törékeny igazság* (*Ziarno prawdy*) című 2015-ös filmjét úgy is, mint az egyik leghidegtelesebbet a példánk közül: egy a környezetében sokak által ismert nő meggyilkolásáról szól egy létező kisvárosban, Sandomierzben. Van azután jelzésszerű időben és térben elhelyezett filmek, amelyek a bűnesetek lélektani oldalát dolgozzák ki, és általánosabb tanulságokat keresnek. Ilyen a zavart lelkű nyomozót a középpontba állító *Palimpszeszt* (Konrad Niewolski, 2006), a modellszerű szerkezetet használó *A rossz anatómiája* (Jacek Bromski: *Anatomia zła*, 2015) vagy Kasia Adamik 2017-es *Amokja*, amely egy sötét múltú nyomozó szellemi párbaját követi végig egy filozófussal. A filmeknek ez a típusa a fentiekkel ellentétben kevésbé kötődik meghatározott időhöz és konkrét társadalmi helyzethez, ezért marad el ismeretetőikből a „megtörtént eset alapján”.

A közéleti tematikát a thrillerrel összekötő filmtípusnak alig vannak ma-

# bűnfilmek – Lengyel thriller. Bűn filmek – Lengyel thriller

gyar megfelelői, hiszen a *Vikendben* (Mátyássy Áron, 2015) gyenge a kriminalitás szála, Gigor Attila 2008-as *A nyomozójában* pedig nincsen politikai vonatkozás. Köbli Norbert munkáinak értékelésében nem véletlenül a „történelmi” jelző szerepel az első helyen, hiszen *A vizsga* (rendezte Bergendy Péter 2011-ben) és *A berni követ* (rendezője Szász Attila, 2014) azon alapszik, hogy a filmek a múltból vett anyaghoz találnak műfaji elbeszélőformát. Az itt tárgyalt, múltban játszódó lengyel filmekben ez a társítás szerveesebbnek látszik: a történetekben mintha eleve meglennének azok a feszültségforrások, amelyeket aztán a dramaturgia kibont.

A témánkkal kapcsolatba hozható filmek erős vonulatát képezik azok, amelyek a 90-es évek elején játszódnak. A bűneseteket a filmek mindegyike – ki mondva, vagy csupán jelzésszerűen – összeköti a rendszerváltással, ami dramaturgiai feszültséget ad, hiszen az előző korszak viselkedésmintáinak továbbélését vagy éppen az ezekkel folytatott küzdelmet lehet ezen a módon ele-

mezni. A kivétel ebben a már említett *Adósság*, hiszen ott éppen a kiépülő, előzmények nélküli vadkapitalizmusról és farkastörvényeiről van szó. A jogszolgáltatás hiányosságai több filmben megjelennek, ami újabb dimenziót ad a szereplők rajzához, hiszen nemcsak a nyilvánvalóan törvényszegő ellenfelekkel kell megküzdeniük, hanem az igazságszolgáltatással is. Władysław Pasikowski *Kopólkja* (1992) éppen egy olyan, a film szerint erős társadalmi csoportot állít a középpontba, amely a rendszerváltás pillanataiban kihasználta az átmeneti időszak zavarosságait. Kiállításában jóval kevésbé thrilleres Wiesław Saniewski *Túl az igazságon* (*Bezmiar sprawedliwości*, 2006) című filmje, amely inkább afféle jogi eseteket feldolgozó intellektuális játék, bár nagyon sok köze van a bírósági párbajtörténetekhez még akkor is, ha rendkívül sokat beszélnek benne, emiatt korlátozott a lélektani feszültség kialakulásának lehetősége. Ez utóbbinak van egy másik forrása is, a melodramatikus hangolású szerelmi háromszögek. Ne felejtsük el, hogy Saniewskinek

van egy börtönthrillere a *Hidegglés* időszakából (*Nadzór – Felügyelet*, 1983), de újra hangsúlyozni kell, hogy ezek a filmek teljesen más értékrendet mutatnak fel: a hatalom mindenhatóságát a végtelenségig kiszolgáltatott személyiség fölött. Az *Adósság* és társai ugyan hasonlóképpen az állami szervek túlhatalmáról beszélnek, de a szereplők küzdelme mégiscsak felvilágosított bizonyos esélyeket.

Műfaji megoldásaiban a témánkba vágó filmekhez a legközelebb az *Egy szerű történet a gyilkolásról* áll (*Prosta historia a morderstwie*). Arkadiusz Jakubik ugyancsak a közelmúltban játszódó 2016-os munkája a rendkívül találó alkotói meghatározás szerint „társadalmilag elkötelezett közéleti dráma rendőrröller öltözékében”. A film egyszerre mutatja az uniós pénzekből kicsinosított Lengyelországot és az 1990 előtti maradványokat, amit tárgyi és mentális értelemben is érthetünk: vannak régről itt felejtett sufnik és olyan, a múltban gyökerező társadalmi göröcsök, mint a rendőrök és a helyi nagyiúk összefonódása, a családi erőszak, az átmentett, de megmagyarázhatatlan

„Senki sem az, akinek látszik”

(Marcin Koszałka:  
Vörös Pók –  
Filip Pławiak)





újjagdagság. A film abban áll közel a thrillerhez, hogy valamiféle csúsztatásos vagy körkörös időkezeléssel bontja ki a cselekményét, így a hangsúly a „ki a gyilkos?” kérdéséről átkerül a folyamatok lélektani elemzésére, miközben a főszereplő szüleinek halála körüli rejtélyek csak az utolsó pillanatokban lepleződnek le. *Az egyszerű történet...* ugyanakkor egy szűk kisvárosi közeg rajzát adja, ami szintén összefügghet a szereplők ellentmondásos helyzetével: az apa (a szerepben Andrzej Chyrát láthatjuk) rendőrként a helyi hatalom és a főtéren álló bűtorbolttal kapcsolatos helyi kisstílusú korrupció részese, a fia (a nem kevésbé nagyszerű Filip Pławiakról beszélünk még a továbbiakban) ugyancsak rendőr és kisvárosi igazságosztó. A film tehát kisrealista-dokumentarista alapokon nyugszik (a helyszín jól azonosíthatóan Alsó-Szilézia, ahol az állandó eső egyszerre meteorológiai tény és a gonosz metafizikai üzenete), információadagolását krimyszerű késleltetésekkel és elhallgatásokkal viszi végig, műfaji jellegét pedig anyaga feldolgozásának módja adja – ez az erőszak hatásos megmutatásában illetve a filmidő rugalmas megjelenítésében valósul meg. A filmben a művészfilmekre emlékeztető kihagyásos szerkesztés (nem látjuk az idősebbik rendőr által elkövetett családon belüli erőszak fokozatait, nem teljesen világos a rendőrök szerepe a kisvárosi umbuldákban) és a thrilleres homály az indulatok ábrázolásában egyesül és egymást erősítve egyfelé mutat: a szereplők

**„Nem szándéka az igazság kiderítése”**

(Władysław Pasikowski: Jack Strong – Marcin Dorociński és Patrick Wilson)

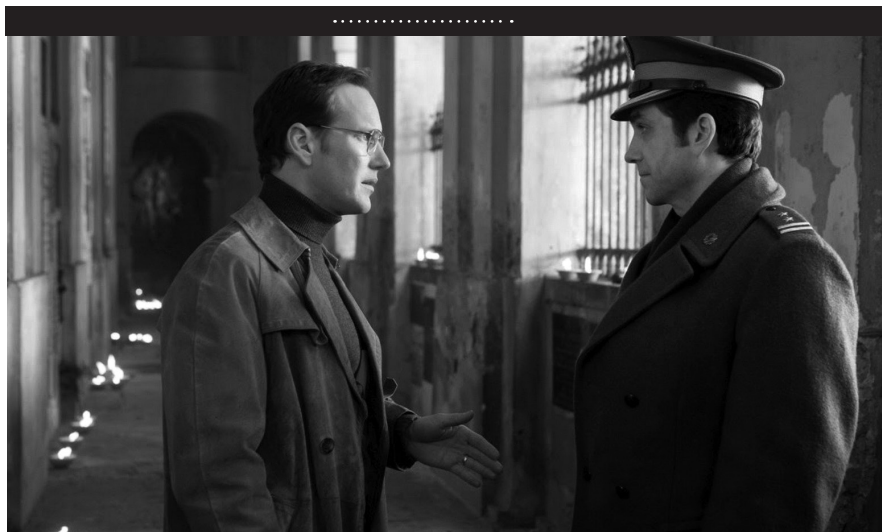
lelkét sötét erők uralják, amelyek működését a film csak sejtetni képes.

Ezen a ponton visszahátrálunk a 60-as évek végéig, azaz a tulajdonképpeni témánkhoz. A továbbiakban négy filmről fogunk beszélni, ezek a színrelépésük sorrendjében *A Vörös Pók (Czerwony Pająk)*, *a Gyilkos vagyok (Jestem mordercą)*, *a Fotograf* és *a Jack Strong*. A négy film mindegyike erős műfajiságot hordoz, és így együtt négyféle thrillerváltozatot képviselnek.

A 2015-ös *Vörös Pók* (Marcin Koszałka) 1967-ben induló cselekménye nagyon erősen össze van kötve a korrallal: éppen érettségiző főszereplője Rolling Stonest hallgat, jól azonosítható az akkori tárgyi környezet, korabeli újságcikkek villannak fel. A kor szükségszerűen komorra van hangolva, mert a hangsúlyos környezetrajz mindjárt két sorozatgyilkos tevékenységének hátterét szolgáltatja. Ugyanakkor valamennyi példánk közül talán ebben a legkevésbé hangsúlyos a politika szerepe, anynyi csak, hogy az ideológiailag terhelt tévé- és rádióműsorokat nagyjából ugyanolyan nyomasztónak mutatja a film, mint a konyhakredenceket vagy a farmotoros Ikarusokat. A pszichothriller optikája nagyjából a következőképpen működik: az előtérben van egy fiatal fiú (Filip Pławiak új szerepében), aki követ, megfigyel (és utánoz?) egy valódi sorozatgyilkost. Két cselekményszál és két nyomozás adódhatna, de a filmben tulajdonképpen gyenge a rendőrség szerepe. A néző ennek a dramaturgiának köszönhetően sok esetben kényszerűen át-

veszi a kukkoló gyilkos nézőszögét, aki éppen egy gyilkost figyel meg. Az így nyert többlettudással ugyanakkor nem sokra megyünk, mert a filmben hiányos a lélekrajz. A történet alig indokolja Karol Kremer friss érettségiző tetteit, és nem teljesen világosít fel bennünket a fiúnak a gyilkosságokban viselt szerepéről sem. Talán nagyobb hírnévre vágyik a meglévőnél, – „városszerte ismert műugró vagyok”, mondja kesernyésen a lányismerősének –, talán állatorvosjelöltként élettani megfigyeléseket akar végezni, és hát nyilván súlyos lelkibeteg, hiába a megnyerő külső és a látszólag kiegyensúlyozott családi környezet. Könyvelőszerű kis szürke figura az elsődleges gyilkos szerepében, doppelgängere és rajongója a módszereitől elragadtatott diák, ez a film kínálata, tehát „senki sem az, akinek látszik”. Az újságok szóvirágai szerint a „krakkói vámpír” egyáltalán nem ártatlan játéka étellel és halállal a városszéli vurstli egyik látványosságában, a halálhordóban jelenik meg: egy motoros úgy száguld a forgó henger belsejében, hogy bármikor kitorhetheti a nyakát. Karol azonban sokkal merészebb a motorosnál, hiszen magára vállalja a gyilkosságokat, amiért Krzysztof Kieślowski *Rövidfilm a gyilkolásról* című filmjéből ismert körülmények között felakasztják. Ugyan a maga módján szadizmusában is kicsinyes, de majdnem biztos, hogy az egyik jelenetben ábrázoltnál azért nagyobb elismerésre számított: az egyik rendőr autogramot kér tőle a rabomobilban – igaz az újságok aztán állítólag sokat írtak róla, de mindez már a halála után történt, és a nagyközönség kíváncsiságának kielégítését szolgálta.

A thrilleres megoldásokat tartalmazó politikai krimi legérettebb formája Maciej Pieprzyca filmje, *a Gyilkos vagyok* (2016). A film középpontjában nem a bűn és nem a bűnös lélektana áll, hanem a nyomozóé illetve a környezeté, ami a történetet társadalomlélektanivá teszi. Sok hasonlóságot mutat *A martfűi rémmel*, ezek elsősorban a jogrendszer működését és a környezetrajzot érintik. A hasonlóságok mindenekelőtt a lengyel és a magyar helyzet rokon vonásaira épülnek, bár Sopsits Árpád filmje néhány évvel korábban játszódik. *A Gyilkos vagyok* ugyanakkor szorosabban van összekötve a szűk levegőjű korrallal, aminek egyik legbizarrabb megnyilvánulása, hogy a



sorozatgyilkos maga is az idők gyermekének mutatkozik: „a Lengyel Népköztársaság megalakulásának harmincadik évfordulójáig harminc nőt fogok megölni” írja az egyik levelében. A thriller dramaturgiai fogásainak egyike, a határidő mint cselekménymozgató erő ugyancsak kelet-közép-európai módon lép működésbe, úgy, hogy az újonnan kinevezett nyomozócsoporthoz vezetőnek kiadják az ukázt: minél gyorsabban vádlottat kell előállítani, akit aztán természetesen rövid úton elítélhetnek. A rendőri pályafutását éppen felfuttató főszereplő és a hatalom összefonódása a film másik meghatározó pontja. Ez egy olyan nyomozás, és olyan társadalom, amelynek nem szándéka az igazság kiderítése. A filmben egy egyébként nagyon hatásos jelenetsorban egy gyakorló pszichopata alakjában talán felvillan a valódi gyilkos alakja, de ő rendőrünk számára szerencsés módon azonnal megöli magát, így nem veszélyezteti a felderítés téves következtetéseinek napfényre kerülését. A nyomozó helyzete furcsamód összecseng a *Hetedik* fiatalabbik nyomozójával: a cselekmény elején egy ugyanolyan szörnyű, vasútvonal melletti lakásban lakik a családjával, mint a Brad Pitt által játszott zsaru, később azonban a hatalom fokozatosan korrumpálja. Lakást kap (ironikus módon ugyanolyan sorházit, mint amilyent a *Jack Strong* főszereplő kémje a saját erejéből vásárol), színestévé-kiutalást szerez, ami nagy szó volt akkoriban, egy alkalommal narancssal állít haza. A film a sok-sok krimiből ismerős magányos nyomozó figuráját is átértelmezi, ugyanis Jasińskitől folyamatosan fordul el a környezete, először a közvetlen kollégái, akik belelátnak a nyomozás szakszerűtlenségeibe, majd a családja, mert a felesége megundorodik a hatalmat kiszolgáló férjétől, végül fiatal szeretője is, akiről a rendőr maga deríti ki, hogy az útlevél megszerzésének reményében tart vele kapcsolatot.

A néző tudáshorizontjának kialakítása ugyanakkor közelebb áll a thriller gyakorlatához. Sokkal többet tudunk bármelyik szereplőnél, így a nyomozó örök cinkosává válunk: az epilógusban az szerepel, hogy soha nem derült ki az ideológiailag motivált tévedés. „Senki sem fogja megdicsérni, ha kideríti az igazságot – hangzik el a *martfűi rém*ben, aminek lengyel megfelelője: „Tudjuk, hogy ártatlan, akit börtönbe

zártak.” Mindkét eset háttere az a kijelentés, amely szerint a béketábor országokban nem léteznek sorozatgyilkosok. A *Gyilkosok* vagyokban is felbukkan egy félig balek, félig örült gyilkos-önjelölt, aki mintha a *Bűn és bűnhődés*ből lépne elő (Pieprzycánál az *Egyszerű történet*... rendezője játssza ezt a szerepet).

Waldemar Krzystek 2014-es *Fotografja* a misztikus thriller eszközeit alkalmazza: a Fényképész néven ismert, a filmben egyébként felnőttként soha meg nem jelenő sorozatgyilkosnak a *Bádogdob* koravén kisfiújához hasonlóan különleges képessége van, tetszőleges hangon tud megszólalni, miközben saját hangja – és személyisége – nincs. Kolját a saját apja is mutánsnak vagy rovarnak nevezi (a két nyelvű film fintora, hogy a lengyel és orosz beszélők szépen elbeszélgetnek, ki-ki mondja a sajátját – a megértést a hasonló kulcsszavak teljesen más formája nehezíti), a testvérét az anyja egy lengyel nőnek adja oda, mert tart tőle, hogy olyan szörnyvé válik, mint Kolja. A történet negyven évet ölel át, a 70-es évek elején Lengyelországtól a kortárs Moszkváig. Az utóbbi alatt a valódi orosz fővárost értjük, az előbbi helyszín pedig Legnica, Krzystek 2008-as filmjének *Kis Moszkvája* (*Mata Moskwa*), a hatalmas szovjet katonai laktanya nem messze a német határtól. A film vázát tulajdonképpen egy hagyományos nyomozás adja, amely éppúgy irányul az apa- és anyagyilkos Fényképész ellen, mint a régió társadalmaiban magát befészkelő rossz gyökereinek megtalálására. Az elkövetőt tehát viszonylag hamar azonosítják az orosz nyomozók, ami lehetőséget ad arra, hogy a film kiszélesítse a pszichológiai profilkészítést: az öröklött rendőrnőnek apakomplexusa van, Lebjadkin, a nevét Dosztojevskij *Ördögökjéből* öröklő kapitány a Fényképészhez hasonlóan alakváltó személyiség, a valaha lengyel-szovjet összekötőként szolgáló lengyel tiszt (Tomasz Kot játssza) megpróbál beszélni régi fényképeken szereplő tényekkel. Mi termeli ki a film tanúsága szerint ezt a sok zavart elméjű embert, akiket valamiféle közös fátum irányít? A gonosz szülőhelye Legnica, de immár nem csupán az ideiglenesen állomásozó szovjet csapatok laktanyájaként, hanem mint a hazugság, a gyűlölet és a mindent eluráló szétesés metafizikai

erőközpontja. A film gyönyörű és megdöbbentő ellenponttal is szolgál: a kisváros főterén 1973-ban rémes öngyilkosságot elkövető szovjet kiskatonáért az összegyűlt lengyelek hangos és nyilvános imádságba kezdenek.

Władysław Pasikowski nagyszerű 2014-es *Jack Strongja* vetekszik Steven Spielberg *Kémek hídja* (2015) című filmjének formátumával. Jack Strong egy magasrangú lengyel tiszt fedőneve, aki 1973-ban elkezdi együttműködni a CIA-val, mert a Varsói Szerződés irataiból a hazáját veszélyeztető terveket olvas ki. „A haza iránt érzett viszonzatlan szerelem” illetve a hazafiasság és a morál összeütközése régi témája a lengyel filmnek – iménti idézetünk a *Hamu és gyémánthoz* kapcsolódik. Pasikowski kémthrillere világpolitikai összefüggéseket vázol fel, hiszen a Marcin Dorociński által játszott lengyel tiszt azért követ el az akkori törvények és a parancsnokai szerinti hazaárulást, hogy megakadályozza egy nemzetközi háborús helyzet kialakulását. Lenne persze másik útja is, ezt az 1970-es gdański események után – ahol egy egész hadsereget vetettek be néhány ezer munkás ellen – így fogalmazzák meg a bajtársaival: „inni, mint a szovjetek, viselkedni, mint a szovjetek”. Az eredetileg a rendszert szolgáló hős lelkiismereti meghasonlását Juraj Nvota 2012-es cseh-szlovák filmjében látjuk (*Konfidens/Eštebak – A belügyes*) – a különbségek abban jelentkeznek, hogy a lengyel katona a haza szolgálatának hagyományaira támaszkodhat, míg a béemes szlovák szereplő a besúgó bélyegét viseli, egy idő után maga előtt is.

A film legthrilleresebb része az életveszélybe került szereplők menekülési kísérletének ábrázolási hagyományára épül: Jack Strongnak a családjával együtt a lebukás elől kell menekülnie, amit a film egy hosszasan készített jelenetsorban mutat meg. Az amerikaiak segítségével jut ki Varsóból és Lengyelországból, miközben nem maradnak el a Polski Fiatokkal végrehajtott autósüldözések sem. A filmbeli hős eredetijét Ryszard Kuklińskinek hívták a vége-főcím feliratai szerint, a rendszerváltás után mentesítették a hazaárulás vádjától. Korábbi filmpéldáink köztörvényesei vagy elnyerték méltó büntetésüket, vagy örök nyugalomra nyertek a jogrendszer tévedéseivel együtt. •

• Ed BRUBAKER – Sean PHILLIPS: •  
Criminal

# Bűnös Jellemek

Képregény-  
Legendák



• HUBER ZOLTÁN •

A NEO-NOIR KÉPREGÉNYEK ALPMŰVE CENTRAL CITY BŰNÖS ÉLETÉT FELTÉRKÉPEZVE UNIVERZÁLIS EMBERI DRÁMÁKAT TÁR FEL.

A kiábrándult, sötét bűntörténetek a negyvenes évek derekára nemcsak a mozivásznakat, de az amerikai képregényeket is meghódították. Az első, 1942-ben induló *Crime Does Not Pay* realiztikus és erőszakos krimifüzeteiből hamarosan ugyanannyi fogyott, mint a népszerű superhősök jóval könnyedebb kalandjaiból. A sikeres receptet követve a kiadók gyorsan felismerték, miként lehet hatékonyan felkelteni az idősebb korosztályok figyelmét. Az évtized végére nemcsak több tucat bűnügyi széria versengett az olvasókért, de a részletgazdagon illusztrált horrorok is gyors virágzásnak indultak.

A bűnképregények (crime comics) aranykorának végül az egyre hangosabb tiltakozás, illetve a képregénykiadók önként vállalt öncenzúrája, az 1954-ben életbe lépett Comics Code Authority vetett véget. Az egy csapásra partvonalra szoruló és később szinte teljesen elfeledett műfaj csak a nyolcvanas-kielencvenes években kerül vissza a fősodorba. Az amerikai képregény művészi és kereskedelmi megújulása a zsáner újrafelfedezését és mai napig tartó reneszánszát is elhozta. A hard-boiled, és a noir nemes hagyományait többek között olyan kulcsfontosságú alkotók gondolták újra, mint Frank Miller (*Sin City*), Brian Azzarello (*100 Bullets*), Brian Michael Bendis (*Torso*).

Ed Brubaker és Sean Phillips zseniális sorozata, a jelenleg is futó *Criminal* nemcsak a vonulat egyik csúcsműve, de a képregények megkerülhetetlen alapvetése is. Az 1966-os születésű Brubaker a kortárs crime comics egyik legnagyobb hatású, már most rendkívül impozáns életművet maga mögött tudó szerzője. Brubaker helyzete ráadá-

sul azért is különleges, mert egyszerre mozog otthonosan a superhősök és a földközeli bűnügyek világában. Akár a vezető kiadók legértékesebb karaktereivel, akár saját figuráival dolgozik, történetei az unalomig ismert műfaji sablonokat állítják fejre. A rendszeresen visszatérő alkotótárs, Sean Phillips erőteljes, szikár rajzai pedig tökéletesen passzolnak mindehhez.

Brubaker folyamatosan tágitja a crime comics határait és a zsáner lehetőségeivel, a vonatkozó klisék teherbíráásával kísérletezik. Az amerikai képregény történetében, illetve a tömeg- és szépirodalomban egyaránt jártas alkotó önmagát ponyvairóként definiálja, büszkén hirdetve a képregény sokáig szégyellt és megtagadott gyökereit. Brubaker vonzó márkanév, komoly eladásokat produkáló sikergyáros, markáns stílusú szerző és a zsáner mibenlétéről elmélkedő teoretikus egy személyben. A DC és a Marvel égisze alatt is a saját alkotói világát építette tovább és a bűnképregényekből kiindulva értelmezte újra az ikonikus superhősöket. A *Gotham Noir*, a *Batman: A nevető ember (The Man Who Laughs)* vagy az *Amerika Kapitány: A tél katonája (Captain America: The Winter Soldier)* füzetei gond nélkül párhuzamba állíthatók a függetlenként írt történeteivel.

Brubaker írói módszerének lényege, hogy a műfaj elmaradhatatlan irodalmi-, filmes- és képregényes sémáit mindig valami váratlan minőséggel frissíti fel. A *Fatale* például a femme fatale központi figuráját a lovercrafti horror jellegzetes motívumaival fűszerezi, a *Sleeper* a neo-noir és a science-fiction, a *Kill or be killed* pedig a bérgyilkos-sztorik és a fantasztikum elemeit keveri. Brubaker eközben tudatosan reagál

is a médiumra és maximálisan kiaknázza a képregényes elbeszélői formában rejlő lehetőségeket. A klasszikus film noir előtt fejet hajtó *The Fade Out* emlékeztetkiesésben szenvedő hollywoodi forgatókönyvírója pontosan olyan helyzetben van, mint Brubaker, hiszen mindkettőjüknek lépcsőről-lépcsőre, apróbb darabkákból kell összeállítaniuk a teljes történetet.

Főműve, a jelenleg is futó *Criminal* egyszerre összegzi és gondolja tovább a crime comics szerteágazó hagyományait. A 2006-ban indult és időről-időre újabb epizódokkal bővülő képregényfolyam a képzeletbeli Central City utcáin játszódik és számtalan önálló figurát és történetet fog össze. A realiztikusan ábrázolt, jelenkori amerikai nagyvárosban a bűnügyi zsáner ismerős történetei és típusfigurái bukkannak fel, de az író mindig kiszámíthatatlan irányokba kormányozza őket. Ebben a szabadon formálható tükörvilágban Brubaker kedvére kísérletezhet a műfaji örökséggel. Hol egyetlen füzetben mesél el egy sztorit, hol fél tucat epizódon keresztül. Az egyes szálok néhol érintik vagy akár keresztezik is egymást, máskor pedig egy-egy figura múltjába pillanthatunk be. Brubaker a jól strukturált, takarékos történetek, a tömör mondatok és erőteljes párbeszéd-mestere. Nála nincsenek kötelező akciójelenetek, sebezhetetlen hősök vagy váratlanul előhúzott képességek. A kirobbanó erőszak sosem öncélú, ahogyan a káromkodások és csendek is a helyükön vannak. Mivel itt mindent az elbeszélések belső logikája irányít, az elkerülhetetlen események gyakran sokkolják az olvasót.

A *Criminal* önállóan is kerek egész történetei impozáns karaktertanulmá-

nyok. Brubaker mindig a hőseiből indul ki és egy-egy aprólékosan kidolgozott figura köré építi az egyes íveket. Szereplői gyakran fizikailag vagy mentálisan sérültek és nyilvánvalóan szeretetre éhesek. A hideg álarc, a bűnözői karrier ellenére hősei képtelenek kézbe venni a saját sorsukat. Újra és újra a rossz utat választják és még ha tudják is, hogy helytelen döntéseket hoznak, egyszerűen képtelenek máshogyan cselekedni. Az összeomlásuk elkerülhetetlen, mert nem tudnak és nem is akarnak megváltozni.

Brubaker az elmesélt bűntényeken keresztül súlyos emberi drámákat tár fel. Előszeretettel használ harmadik személyű narrációt és rendre váratlan visszaemlékezéseket ékel a cselekménybe. A *Criminal* nemcsak a noir látásmódját és hangulatát, de az egzisztencialista témáit is átveszi. Bár a karakterek nem feltétlenül buknek el, az újra és újra elkövetett hibáik, ha lehet még tragiku-

sabbak. Ha súlyos dolgokat tesznek is, az olvasó azonnal képes azonosulni velük, hisz Brubaker nagy mélységben és összetettségben ábrázolja őket. A dilemmáik és félelmeik, az útkeresések és tévedéseik nagyon is ismerősek a számunkra.

A tisztult bűnözők világát személyes érintettsége miatt is ismerő, exdrogfüggő Brubaker arra használja a műfajt, hogy segítségével az emberi gyarlóságokról beszéljen. Central City betondzsungelében nem találkozunk kertvárosi polgárokkal vagy elhivatott rendőrökkel. A bűnözők zárt, szigorú szabályok szerint működő alvilágában minden döntésnek súlyos következményei vannak. A *Criminal* labirintusában természetesen minden kicsit elrajzolt, de csakis azért, mert az író a körülmények hálójában vergődő ember kitörési kísérletei és az elkerülhetetlen tragédia fenséges katarzisa érdeklik. Brubaker elbeszélői fogásai egyszerre

idéznek az ógörög sorsdrámák sűrű sodrását és Shakespeare óramű pontosságú, mérnöki pontossággal szerkesztett dramaturgiáját.

Az elsőrangú irodalmi anyagot Sean Phillips csodálatos rajzai keltik életre. A két alkotó már Brubaker első nagy sikere, a *Scene of the Crime* óta rendszeresen együtt dolgozik és láthatóan tökéletesen értik egymást. Phillips a műfajt és Brubaker írói hangnemét is pontosan érzi, azaz nemcsak hatékonyan szolgálja, de újabb rétegekkel gazdagítja a történeteket. A fények és árnyékok invenciózus használata, az erős, durva vonalak, a szinte tapintható karcos textúrák hatékonyan öntik érzéki formákba Central City kíméletlen világát. Phillips rajzai visszanyúlnak a noir vizuális megoldásaihoz, mégis egy azonnal felismerhető, csak rá jellemző stílust képviselnek. Feszés ritmusban adagolt képkockái egyszerre tűnnek stilizálnak és valóságosnak, szinte észrevétlenül teremtve meg a *Criminal* jellegzetes atmoszféráját.

Phillips szűk tereket, ferde beállításokat, meglepő nézőpontokat használ. Egyetlen kockába gyakran egyetlen szereplőt komponál és előszeretettel keretezi őket. A figurák magányát és elveszettségét a mellettük hagyott terek, az egysíkú felületek is kihangsúlyozzák. Az arckifejezések és mozdulataik erőteljesek, a karakterek sokszor szinte belefagynak a megváltoztathatatlan tünő pillanatokba. A *Criminal* oldalait lapozgatva szinte érezzük magunk körül a várost, halljuk a zajokat és önkéntelenül összerándul a gyomrunk a vér láttán. Val Staples és Elizabeth Breitweiser mosott színei, a sápadt fények és a régi neonokat idéző kontrasztos paletta mind-mind remekül passzolnak a képregény sötét, kiábrándult hangulatához. A legfrissebb füzeteket pedig Phillips fia, Jacob színezi, jóval élénkebb tónusokkal varázsolva poposabbá a változatlanul lenyűgöző rajzokat.

A nyitó történetív, a *Coward* azt vizsgálja, mint jelent egy rideg, kemény világban felvállalni önmagunkat. A cím nyilvánvalóan szarkasztikus, hiszen a szívünkre

**„Vágyaikért  
mindent kockára  
tesznek”**

(Ed Brubaker –  
Sean Phillips:  
*Criminal* – Coward)





hallgatni vagy közel engedni magunkhoz valakit sokkal kockázatosabb, azaz alapvetően bátrabb választás. A megdöbbentő fordulatokkal operáló heist sztoriból ennél többet vétek elárulni, annál is inkább, mert Brubaker itt is egy unalomig ismert alapfigurából farag elentmondásos drámai hőst. A *Criminal* epizódjai címszavakban összefoglalva mintha a legfontosabb műfaji kliséket írják körül. A *Lawless* bosszútörténete egy bérgyilkosnak állt háborús veterán egyik megbízását követi, valahol *A játéknak vége* (*Point Blank*, 1967) és az *Öld meg Cartert!* (*Get Carter*, 1971) nyomvonalán. A *Bad Night* egy baleset emléktől szabadulni képtelen hamisító, egy korrupt rendőr és a testét fegyverként használó nő szorosan egymásba fonódó története, míg a *The Sinners* egy bandaháború brutális epizódját a már említett bérgyilkos szemszögéből követi.

Central City alvilágát néhány család irányítja, akik egy Undertow nevű bárban bonyolítják az ügyeiket. A *Criminal* szereplői ezért gyakran egymásba futnak, véletlenül interakcióba lépnek egymással vagy akár együtt is dolgoznak. Brubaker zseniálisan használja az összeérő szálak elbeszélői lehetőségeit. Aki az egyik történetben sima mellékszereplő volt vagy csak néhány pillanatra feltűnt a háttérben, a következő sztoriban főszereplővé lép elő. Egy-egy elejtett mondat vagy látszólag jelentéktelen epizód ké-

sőbb kulcsfontosságú lehet, az egyes bűntények között váratlan összefüggések bukkannak fel. Korábban nem sejtett motivációk, nem ismert háttértörténetek buknak felszínre. Az egyes sztorik így nemcsak a karaktereket árnyalják, de váratlan fordulatokkal, új nézőpontokkal gazdagítják a későbbi sorsukat. Ennek ellenére a *Criminal* bármilyen sorrendben olvasható, hiszen az epizódok között minimális a folytonosság és kölcsönösen egészítik ki egymást.

A *Criminal* magyarul sajnos még nem elérhető, de angolul számos különféle kiadásban hozzáférhető. Bár a sztorikat két impozáns könyvben összegző *Deluxe* már nehezen beszerezhető, a hét gyűjteményes kötet, különösen az újrakiadások folyamatosan kaphatóak. A legjobban persze akkor járunk, ha az eredeti füzeteket olvassuk, ezek végén ugyanis a bűnügyi zsáner elemző eszszék is helyet kaptak. A huszonhat képregény mellett nemrég két önálló, az eddigiekhez csak lazábban kapcsolódó történet is megjelent, illetve Brubaker és Phillips egy újabb sorozatba is belekezdett. A *Criminal* tehát folyamatosan bővül és a szeriának szerencséjére még távolról sem látszik a vége.

Central City fokozatosan kirajzolódó, egyre szélesebb tablója az ötvenes évektől napjainkig követi a központi

**„A csendek is helyükön vannak”**

(Ed Brubaker – Sean Phillips: *Criminal – The Sinner*)

figurák sorsát. A *Criminal* univerzumépítése nem szimpla olvasókényeztetés, hanem az alkotói stratégia szerves része. Az egymás életét akarva-akaratlanul befolyásoló szereplők

egyrészt arra világítanak rá, hogy bármennyire is kerek egész egy epizód, zárt történetek valójában sohasem léteznek. Hőseink próbálnak helyesen dönteni és a jó irányba haladni, de közben egyre kilátástalanabb helyzetbe sodorják magukat. A folyamatosan bővülő panorama azonban egyre nyilvánvalóbbá teszi, hogy valójában sosem voltak választásai. Akár tudják, akár nem, de a rajtuk kívül álló események jó előre megpecsételték a sorsukat. *Criminal* a *Drót* (*The Wire*) vagy a *Breaking Bad* fatalista világaival rokon, ahol a heroikus kitörési kísérletek törvényszerű kudarcra vannak ítélve.

A *Criminal* hitelesnek tűnő karakterei nem profi bűnözők, hanem elkéseredett, dühös, magányos emberek. Akár kilátástalan helyzetben vannak, akár a múltjuk vagy a lelkismeretük elől menekülnek, a saját démonaikkal küzdenek. A vágyaikért mindent kockára tesznek, a cselekményben felbukkanó rejtélyek és fordulatok, a kibontakozó sötét bűntények az ő ellentmondásos, mélyen emberi jellemvonásaikat tükrözik. Ed Brubaker így legalább annyira Dosztojevszkij és Kafka, mint Raymond Chandler és Jim Thompson örököse. •

KATE PURDY ÉS RAPHAEL BOB-WAKSBERG: **UNDONE**

# Befejezetlen valóság

PERNECKER DÁVID

**AZ ANIMÁLT KÉPI VILÁGÁBAN TÖKÉLETESEN EGYSÉGES *UNDONE* SZERZŐI PÉLDÁS BÁTORSÁGGAL BESZÉLNEK LETAGLÓZÓ, INTIM PROBLÉMÁKRÓL.**

A rejtélyes módon elhunyt időutazás-kutató édesapja tanítását követve Alma (Rosa Salazar) megpróbálja elmozdítani elméje erejével a konyhasztalon heverő kulcscsomót. Halott apja (Bob Odenkirk) ott áll mellette, akár egy türelmetlenségében gyarló sámán, úgy vezeti át lányát azon a bámulatos, ijesztő, intim, spirituális, pszichológiai és emocionális útvesztőn, ami az *Undone*. A kulcs nem mozdul, de nem is a kulcsnak kell mozdulnia, hanem az azt körbeölelő időnek. A próbálkozás sok – mondja apa – Alma pedig megpróbál nem próbálkozni. A kulcs eltűnik, majd megjelenik Alma barátja, aki visszadobja az asztalra, oda, ahol volt, ahol van, ahol lesz, de nem feltétlenül ebben a sorrendben. Ezzel egy időben szétszakad az ég Alma felett, elfojtott bánatából, dühéből és szorongásából testet öltő folyós, vaskos fekete üresség kebelezi be, tudatának ragyogó szilánkjai pedig baljós záporként hullnak szerteszét a tér és az idő, a való és nem való megannyi dimenziójában.

Alma ugyanoda kerül vissza, ahol minden kezdődött: egy ti-

zedmásodperccel autóbalesete előtt mintha halott apját látná az út szélén.

A nagyszerű *BoJack Horseman* megalkotó Kate Purdy és Raphael Bob-Waksberg lenyűgöző „animált” sorozatában – melynek epizódjait a *Cobain* emlékezetes animációit készítő Hisko Hulsing rendezte – mindent Alma szemszögéből, az ő pszichéjén átszűrve látunk. Még akkor is, ha nem Alma perspektíváját követjük a követhetetlennek tűnő, töredékes, tudatfolyamszerűen sodródó cselekmény során. Minden, amit Alma tudatából kipillantva kapunk, igaz. Alma igaza. Az viszont, hogy Alma tudata zavaros, enyhe kifejezés. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy Alma valamiféle tudatzavarral küzd. Lehet, hogy Alma tudata megnyílt, végtelen lehetőségeket feltárva a dögunalmas és szomorú életet élő nő előtt, akit így már nem köt az átlagemberek sután értelmezett és megélt idő- és térfelfogása az *úgynevezett* valósághoz.

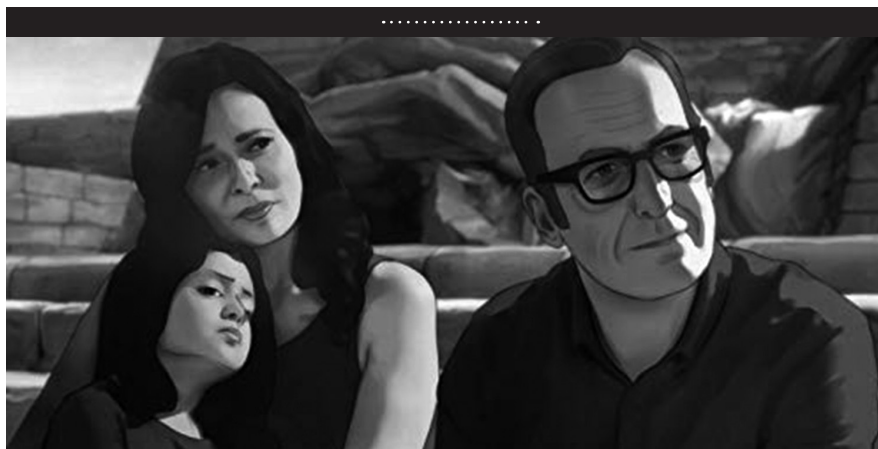
„Öngyógyít vagy önpusztít?”

Fantasztikus, noha nehezen feldolgozható élmény Alma valóságában elmerülni: minden apróság, minden változó új

jelentést ad, minden új jelentés megkérdőjelezhető. Minden megtörténhet Alma kaleidoszkópszerűen vibráló új elmévilágában, de akárhogy is görbül, török, folyik szét a téridő, nem érezni pszichedelikus, álomszerű elrugaszkodásnak. Egy másik valóság ez, a mi valóságunkon innen, vagy azon túl, de valóság. Alma nagyanyja is bírt ilyen képességekkel – mondja apa – de őt ezért skizofrénnak bélyegezték és sárgaházba zárták.

Az *Undone* szerzői páratlan egyensúly- és arányérzékkel és példás bátorsággal táncolják körbe nem csak az így vagy úgy érintett zsánereket (egzisztenciális pszichodramedy? spirituális sci-fi? lélektani konspirációs whodunit?), hanem a cselekmény során felvetett létproblémákat is, melyeket mélységük és összetettségük ellenére sem kezelnek felületesen. Vissza tudja hozni apját a halálból Alma? El tudja kerülni az összeomlást? Öngyógyít vagy önpusztít? Egyenesbe hozza életét vagy eltaszítja magától azokat, akik még támogatják és szeretik? Vagy mindez párhuzamosan is lehetséges Alma köztes hipnagóg-létállapotában? Ahogy a kiszámíthatatlanul szétszaggatott, egyszerre repetitív és mégis folyamatosan módosuló cselekményvezetés tökéletesen illeszkedik Alma bardo-járásának bizarr, hektikus, félelmetes és szemképráztató rezdüléseihez, úgy idomul a valóság senkiföldjén testben és lélekben (szellemben) sodródó főhős realitás-érzékeléséhez a sorozat lenyűgöző, olajfestést, két- és háromdimenziós, valamint Richard Linklater egyszerre realista és álomszerű „rajzfilmjeit” – *Az élet nyomában* (*Waking Life*, 2001), *Kamera által homályosan* (*A Scanner Darkly*, 2006) – idéző rotoszkóp-animációt ötvöző vizuális stílusa is. A leghektikóznapibb tárgyak „elrajzolva”, nem evilági remegésükben egyszerre tűnnek kézzelfoghatónak, mégis megfoghatatlannak. A bizonyos és a bizonytalan egygyé mosódik. Azt látjuk, ahogy Alma tapasztal. Amikor pedig a valóságok, a világok, terek, idősíkok és történeteik kifordulnak magukból, amikor egymásba érnek, az szinte felfoghatatlan, ijesztő és gyönyörű. Akárcsak Alma elméje.

**UNDONE** – amerikai, 2019. Rendezte: **Hisko Hulsing**. Kreátor: **Kate Purdy – Raphael Bob-Waksberg**. Kép: **Nick Ferreira**. Zene: **Amie Doherty**. Szereplők: **Rosa Salazar** (Alma), **Angelique Cabral** (Becca), **Constance Marie** (Camila), **Bob Odenkirk** (Jacob). Gyártó: **Amazon**. 8x30 perc.



VELENCE

# Hatalmas nagy hazugságok

SCHUBERT GUSZTÁV

**A 76. MOSTRÁN A HATALMAS KIS HAZUGSÁGOK CSALÁDI TÖRTÉNETEI MELLETT GOTHAM BŰNEI, A BANKSZEKTOR ÉS A POLITIKA RÉMTETTEI VITTÉK A PRÍMET.**

Az álhírek, koholmányok, rágalmak, összeesküvés-elméletek nagyipari termelése idején okkal nevezhetjük a jelenkort a hazugságipar évtizedének. Pedig a *fake news* nem új találmány, „már a régi görögök is ismerték”, és ez most nem vicc, mert tényleg ők égették meg magukat először a demagógiával. A manipuláció a demokráciák káros mellékterméke, s egyben legveszélyesebb ellenfele. Amíg az uralkodó istentől, s nem a néptől, a választóktól kapta hatalmát, még nem volt rá szükség. A modern politikai szemfényvesztés annyiban különbözik az ókori demagógiától, hogy a polisz átlátható kisközösségében még nem volt szükség ipari méretű propagandagépezetre, azt a hatalom és választó közötti fizikai távolság teremti meg, és persze a távolságot áthidaló médiát is, előbb a napilapokat, majd a rádiót és a televíziót, a globalizált világban pedig a „világhálót”.

A mai kor egyik súlyos gyengesége a történelmi ismeretek, sőt a történelem-tudat hiánya. Gyerekeink, unokáink közül aránytalanul sokan úgy tudják, az időszámítás velük kezdődött. Nem volt ez mindig így, sok minden kellett hozzá, hogy a történelem-tudatunk elenyésszen. A békeidőben felnőtt második-harmadik generáció számára a múlt nyilvánvalóan nem tud olyan fontos lenni, mint azoknak, akik átéltek a világháborút és a vészorszakot, mint az immár 86 éves Roman Polanski. Az ő nemzedéke – mérhetetlen szenvedés közepette –, örökre megtanulta, hogy létezik egy gigászi pusztító erő, amit úgy hívnak, történelem. Ez a személyes tudás teszi hitelessé a 120 évvel ezelőtti Dreyfus-per felidézését. Aktuálissá pedig attól lesz, amit Polanski ritka interjúi egyikében így összegez: „Régóta szerettem volna

filmet forgatni a Dreyfus-ügyről, de nem a kosztümös filmek szokott stílusában, hanem kémtörténetként kezelve. Ezen a módon ugyanis jól megmutatható, hogy számtalan közös pont van a hajdani és a mai politika közt: a kisebbség elleni boszorkányüldözés, a paranoiás biztonsági intézkedések, a hadbíróóság titkos tevékenysége, a kontroll nélkül működő hírszerző szervezetek, a kormányzati hazudozás, a gátlástalan sajtó.”

A Dreyfus-ügy precíz összefoglalása és lényeglátó elemzése Nicholas Halasz monográfiájában (*Dreyfus kapitány – Egy tömeghisztéria története*, 1955) olvasható. Az Ügy 1894 szeptemberében kezdődött, amikor is a francia kémelhárítás kezébe került egy feljegyzés („bordereau”), amiben egy ismeretlen francia feljegyző, milyen jelentéseket adott át a német katonai attasénak.

Az egyik főtiszt felismerni véli Dreyfus tüzérkapitány, vezérkari tiszt kézírását. Innentől kezdve felgyorsulnak az események, december 23-án a hadbíróóság életfogytiglani fogságra ítéli Dreyfust, és a következő év márciusában már a hírhedt guyanai Ördögzigetre deportálják, ahol 1899 júliusáig raboskodik, súlyos fizikai és lelki megpróbáltatásoknak kitéve. 1906 júliusában elnöki kegyelemmel szabadul, majd visszakapja rangját.

A perből két ok miatt lett „ügy”, egyrészt mert 1896-ban kiderült, a hadbíróóság ítélete hamis „bizonyítékokon” alapult, másrészt mert a republikánus eszmékkel szembenálló politikai erők hallani sem akartak az eljárás felülvizsgálatáról, ellenkezőleg, megpróbálták a „harmadik köztársaság” megdöntésére felhasználni, többek közt a zsidókkal szembeni gyűlölet felszításával (Dreyfus az egyedüli zsidó tiszt volt a vezérkarban). A Dreyfus ártatlanságát hangoz-

tatókat hazaárulónak bélyegezték, és perbe fogták (mint Emile Zolát, aki 1898 januárjában *J'accuse! – Vádolom!* – című nyílt levelében állt ki Dreyfus ártatlansága mellett). Mindez kettészakította és kis híján polgárháborúba sodorta a francia társadalmat.

Polanski végül is Robert Harris regényében (*An Officer and a Spy*, 2013) találta meg az ideális megközelítést, a történetet ugyanis Georges Picquart alvezetős (Jean Dujardin) szemszögéből meséli el, akit időközben a kémelhárítás parancsnokává neveznek ki, így hozzájárult olyan információkhoz, amelyekből nemcsak Dreyfus ártatlansága derült ki számára, hanem az is, hogy perbefogása mögött a francia tábornokok egy csoportjának összeesküvése áll, és a vád (majd a perújrafelvétel elleni érvelés) dokumentumai a „bordereau” kivételével mind hamisak. A nagy fordulatot az hozta, hogy a francia kémelhárítás látókörébe került egy, a német nagykövetségről Walsin-Esterhazy őrnagynak címzett egy expresszlap („petit bleu”), amiben újabb információkat kérnek tőle. Picquart a Dreyfus-per aktáját tanulmányozva rájött, hogy a bordereau-t Esterhazy írta (ezt a kor leghíresebb grafológusa, Bertillon is megerősítette. Igaz, a hadbíróósági eljárás során még Dreyfus kézírásának vélte.)

A Dreyfus-ügy máig érvényes tanulsága, az ellenőrizetlenül működő titkosszolgálat és vezérkar (a hamis dokumentumokat a kémelhárítás második embere – bizonyos Henry őrnagy – készítette, a tábornoki csoport kérésére) az egész társadalom számára súlyos veszedelmet jelent. Különösen, ha a sajtó az objektivitást sutba dobva rémhírekkel, gyalázkodó írásokkal kelt indulatot a más véleményen lévők ellen. A Dreyfus-ügy a rágalmazásra és hazudozásra épülő propaganda-zsurnalizmus főpróbája volt, amiből később mind a náci, mind a kommunista sajtó sokat tanult.

A titkosszolgálati szál és a lejárató kampány révén a Benedict Andrews rendezte *Seberg* a *J'accuse!* szellemi rokona. A *Kifulladásig* női főszerepével a Nouvelle Vague sztárjává lett Jean Seberg korai halála mögött az FBI kíméletlen eljárása állt. A rémtörténet 1968 májusában indul, Seberg Los Angelesbe repül, francia férjét – Roman Gary regényírórt a forrongó Párizsban hagyva – a *Painted Your Wagon* forgatására. A repülőn felfigyel egy jóképű fekete férfire, aki épp a stew-







lisszatitkait feltáró oknyomozó filmje semmi kétséget nem hagy ez iránt.

2015-re a görög államadós-ság akkorára nőtt, hogy az már összeomlással fenyegette az ország pénzügyi rendszerét. Az elszegényedő társadalmat átható pánikhangulat egy szélsőbaloldali pártot juttatott hatalomra a választásokon. *A férfiak a teremben* azt mutatja meg, hogyan próbálja az új kormány pénzügyminisztere, Yanis Varoufakis megállítani, és jó irányba állítani a szakadék felé száguldó államgépezetet. Ehhez mindenekelőtt a hitelezőket, elsősorban a nagyhatalmú „Trojka” (ECB – Európai Központi Bank, EC – Európai Bizottság, IMF – Nemzetközi Valutaalap) vezetőit kellett meggyőzni, a keménykedés helyett egyezzenek bele a kompromisszumos megoldásba. Yanis Varoufakis ugyanis egyáltalán nem valamiféle ultrabalos, „kölcönt vissza nem adunk” stratégiát képviselt (emiatt gyakorlatilag a tőle balra álló miniszterelnökökkel, Alexis Tsiprisszal és persze a csodára váró választókkal is folyamatosan

Roy Andersson:  
**A végtelenségről**  
(Anders  
Hellström és  
Tatiana Delaunay)

meg kellett küzdenie), pénzügyi reformját a józan észre és a kölcsönös engedményekre alapozta. Varoufakis tudta, hogy két malomkö közé beállni kész öngyilkosság (lemondólevelét mindig a zakója zsebében hordta), de úgy gondolta, a kompromisszum az egyetlen megoldás a görög válságra. A Trojka a hitelezők érdekeit képviselte, és hallani sem akart bármiféle engedményről. Görögország a lehető leghamarabb fizesse vissza minden adósságát, vegyen fel újabb hiteleket, csökkentse a nyugdíjakat, építse le a szociális támogatási rendszert, adja el az állami tulajdonban lévő cégeket, repülőtereket, kikötőket..., mert különben nem adnak több kölcsönt és kizárják az euróövezetből. A görög pénzügyminiszter hiába bizonyította, hogy az elmúlt években épp ez a megszorító politika juttatta csődbe a görög gazdaságot, és ha a Trojka ragaszkodik hozzá a 300 milliárd eurós görög adósság csak nőni fog. A hitelezők néha mintha hajlottak volna a jó szóra, aztán valaki újra keménykedni kezdett, és kezdődött újra elölről a húzd

meg-ereszd meg. Yanis Varoufakis 2015-ben megnyerte a csatát, bent tartotta az euróövezetben Görögországot, de ma már tudjuk, végül nem Dávid győzött, hanem Góliát.

A film cseppet sem látványos: rideg konferenciatermek, pókerarcú hivatalnokok, szúrós tekintetű bankárok, akikről az abszolút főhős, Yanis kivételével, semmi személyeset nem tudunk meg, de nekem cseppet sem hiányzott a 86 éves mester filmjéből az akció vagy a szerelmi bonyodalom, egy vérre menő sakkjátszma épp elég izgalmas önmagában, nem kell mellé autós üldözés, vagy csábos Bond-girl.

A gazdasági, erkölcsi, lelki válságnak – „nyugat alkonyának”, „kelet tébolyának” – természetesen nem csak oknyomozó és realista olvasata lehetséges. A Mostra szekcióiban a tényszerű világtérlemezés alternatívájaként erőteljesen jelen volt a költői szemlélet is, nemegyszer hatásosabban, nagyobb művészi erővel. Roy Anderson minimalista szürrealizmusa idén is a fesztivál legeredetibb vonulatának bizonyult. Az Ezüst Oroszlánra méltatott *A végtelenségről* (*Om det oändliga / About Endlessness*) röhgögtetve szomorító párdarabja a 2014-ben Arany Oroszlánnal kitüntetett *Galamb...*-nak. Az egymás után sorjázó szűkszavú élőképekben korántsem az életkedv és életöröm, mint inkább az önteltség és az emberi kisszerűség végtelen. És persze a mese is, amit egy kortárs Seherezade mesél nekünk a végtelenül szomorú hétköznapokból szemelgetve („Láttam egy nőt, aki azt hitte, senki sem várja az álmóson...”, „Láttam egy férfit, aki elveszítette a hitét...”). A banalitás szürke állóképeiből végül – habár itt már igazából vég sincs, a történet nem tart sehová, a mesének egyszer csak vége szakad – kirajzolódik a Nagy Semmi, az emberiségnek annyi. Ebben a kiürült világban már elképzelhetetlen a megváltás és a feltámadás, Krisztus kishivatalnok, aki izzadva vonzolja a keresztet, a rommá bombázott város felett szerelmespár lebeg, mintha egy színeit vesztett Chagall festményben enyészne el az utolsó emberpár.

Egész más stílusban idézi meg a világvégét és senkiföldjét az elsőfilmes ukrán Valentyin Vaszjanovics. Az *Atlantisz* disztópia, annyira közeli a benne megidézett kietlen holnap, hogy emiatt fantasztikuma szívszorítóan hiteles lesz. 2025: az orosz-ukrán háború épp véget ért, valahol a végtelen ukrán síkon já-

runk. A hajdan bámulatosan termékeny, de a háború során kemikáliákkal szennyezett földben már csak hullák teremnek. A háborútól sokkolt férfi csatlakozik a nem kevésbé magányos régészlányhoz, aki az elesett katonák holttestét felkutató csoportnak dolgozik. A szétmállott holttestek precíz leltárba vétele, gondos elhantolása, a tetemeket szállító furgonban megesett ölelkezés mégiscsak valamiféle – halál utáni – élet. Itt nem huny ki a koszos szürke fény, mint *A torinói ló* apokalipszisében.

*A festett madár* rendezője megint csak más módon – a költői túlzás eszközével – emeli ki a filmbeli életet a realitásból. Ne gondoljunk semmi poétikusra, a film a borzalmakat halmozza a lehető legnaturálisabb képekben elbeszélve. Egy elárvult kisfiú lidérces sorsát követjük: bárki is veszi gondjaiba, annak rossz vége lesz, a néma, névtelen fiúval minden iszonyat megtörténik, ami egy háborúban megeshet, el akarják pusztítani, mint sátánfattyat, éheztetik, megerőszakolják, sósútba dobják, és persze a felnőttekkel is elképesztő borzalmak esnek meg, a pusztítás tébolya még az állatokat sem kíméli (halálra csipdesett pacsirta, felgyújtott vadászgörény, lefejezett kecske, gyilkos varjak, emberevő patkányok). Ha a szenvedés súlyát és borzalmas események számát mérjük, *A festett madár* a fesztivál legsúlyosabb története. Ennek ellenére sem a zsúri, sem a közönség nem díjazta. Pedig Václav Marhoul jól végezte a dolgát, és az elvesztett kisfiú sorsába belesodródó

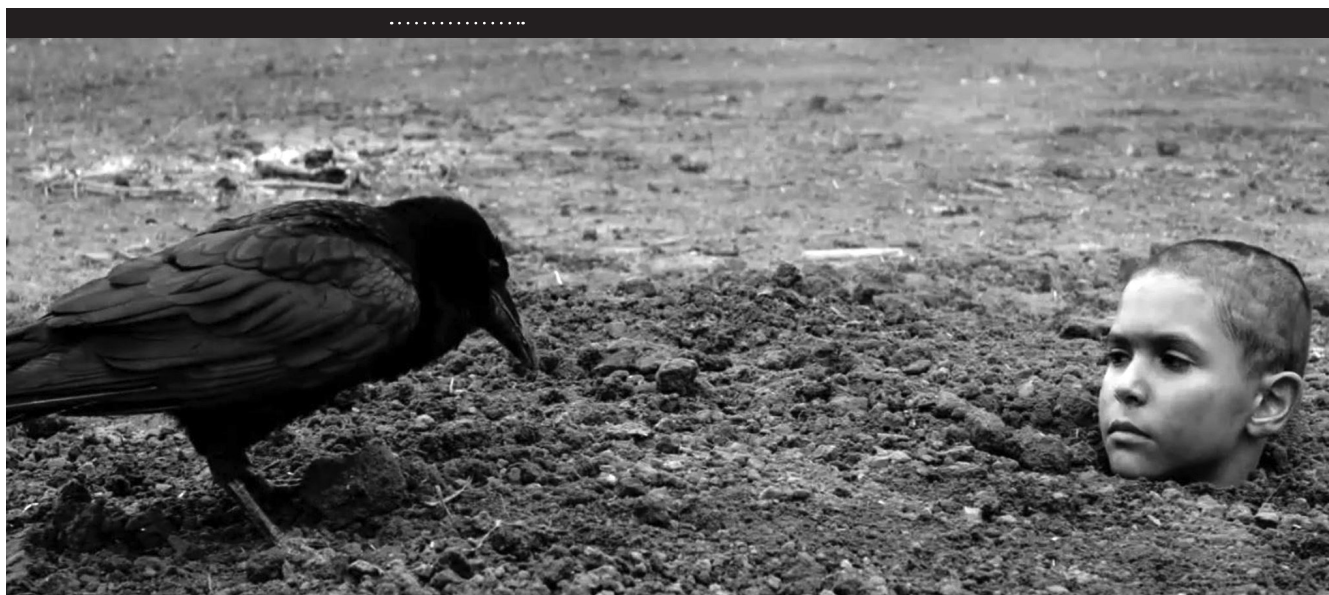
felnőtteket játszó színészek (Udo Kier, Stellan Skarsgård, Harvey Keitel, Julien Sands) kitűnőek. Tulajdonképpen egyetlen hibát követett el, nem találta meg a forszát annak, hogyan lehet filmre vinni az eredeti történetet, nem érzékelte, hogy az elképzelhetetlen rémségek sora alakot öltve, filmvászonra adaptálva rövid idő múltán (legkésőbb a kanállal kivájt szemek jeleneténél) érzéketlenné teszi a nézőt. Jerzy Kosinski nagyszerű regényében még több, és még részletesebben leírt erőszak esik meg a kisfiúval, mint a filmen, és mégsem bírjuk letenni a könyvet, a rettenetünk zsigeri ugyan, de felszabadító, nem utolsó sorban azért, mert a rémtörténetet a kisfiú meséli el, minden borzalom az ő szemén, személyiségén keresztül szűrve jut el az olvasóhoz, a filmbeli főszereplő viszont néma és passzív elszenvetője a borzalomnak, nem pedig óriási életerővel megáldott örök túlélője. Az olvasó együtt szenved és menekül vele, a mozinézőnek csak a voyeur szerepe jut.

Az emberről többes számban beszélni mindig roppant kockázatos. Kosztolányinak igaza volt, az emberiség sohasem kopog be hozzánk, egy halál hitelesebb, mint száz halál. Csak hús-vér emberek sorsa, szerelme, szenvedése érinthet meg. És persze valódi közösségeké. Engem ezért hagynak hidegen a szuperhős történetek, még a legjobbak, leggazdagabban részletezettek is. A szuperhősök személyiségének bonyolultabbá té-

tele nagy lépés volt a képregényben és a filmben (*Batman Begins*, *The Dark Knight*), de nem tudok szabadulni az érettől, hogy amikor Batman lelket, személyiséget kap teremtőjétől (az írótól, a rajzolótól, a rendezőtől) igazából csak egy újabb szuperőhöz, újabb varázsszerek közhöz jutott.

A *Joker* épp fordítva építkezik, az emberből bontja ki a szuperhőst, ez esetben a szupergonosz antihőst. A szuperhősök, akár az ógörög istenek halhatatlanok. És emiatt a színház vagy a regény színpadán, és persze magában az életben is, fenségük és emberfeletti erejük ellenére leküzdhetetlen hendikeppel indulnak, mert a halandó ember története, akár a legsilányabb jellemű emberé is, izgalmasabb, mint a mindenható, szupererős isteneké, épp azért mert tétre, életre-halálra megy. Arthur Fleck alias Joker története minden ízében lélektanilag hiteles rajza egy rettenetes hátránnyal induló, súlyos gyermekkori traumával megvert ember kilátástalan sorsának, amelyből csak az álmokba lehet menekülni, vagy a szörnyű bosszúba. Todd Phillips Batman legfőbb ellenfelének anamnézisééről forgatott filmje szociológiai szempontból is hézagmentesen pontos. Joker nem azért lehet főgonosz, mert emberfeletti elvetemült, hanem mert nincs egyedül, sorsában százazrek osztoznak. Gotham végzete nem a bűnözők garázdálkodása, hanem a megaláztatottak dühe. A *Jokemek* adott Arany Oroszlán nem engedmény a közízlésnek, hanem egy telitalálatos lélek- és társadalomrajz elismerése. •

Václav Marhoul:  
**A festett madár**  
(Petr Kottlar)



CINEFEST 2019

# Fények az éjszakában

BASKI SÁNDOR

**MISKOLCON A HELYZET VÁLTOZATLAN. LETAGLÓZÓAN ERŐS FESZTIVÁLSIKEREK, FELFEDEZÉSRE VÁRÓ GYÖNGYSZEMEK, ÉS EGY ÚJ SZEKCIÓ.**

Távozott a CineFest névvel összeforrt italgártó a fő szponzorok közül, de a miskolci filmfesztivál, úgy tűnik, túléli a veszteséget. A 16. kiadás programján kevés jele mutatkozott annak, hogy szorosabbra kellett volna húzni a nadrágszíjat, sikerült idén is illusztris vendégeket csábítani a városba Bille Augusttól George Lazenbyn át Franco Neróig, és a bemutatott filmek mennyisége, illetve minősége sem csökkent drasztikusan, sőt új szekcióval is bővült a kínálat.

A CineDocs-ban, a szervezők szándékai szerint, „kreatív dokumentumfilmek” versenyeztek, és bár ezt a kifejezést nagyvonalúan használták – akadt a kínálatban hagyományos, beszélőfejes film is –, a közönség értékelte a műfaji vérfriességet, több vetítés is telt házzal futott. A népszerűségi lista élére – Almási Tamás tokaji borkultúrát bemutató *Folyékony aranya* mellett – a portréfilmek kerültek, legyen az alany éppen világutazó magyar gróf (*Vadonvilág – Gróf Széchenyi Szigmond nyomában*), az operát a popkultúrába beemelő sztár (*Pavarotti*) vagy minden idők egyik legjobb futballistája (*Diego Maradona*).

Az utóbbit jegyző Asif Kapadia megközelítése talán a legkülönlegesebb. Az életrajzi portréfilmek hagyományával szakítva nem lineárisan halad a gyerekkortól a legnagyobb sikereken át a jelen felé, hanem egyetlen periódusra koncentrálva, a részletekből próbálja kirajzolni a teljes képet. A fókuszban az argentin futballisten karrierjének legvalószínűtlenebb fordulata, 1984-es Nápolyba igazolása, és a döntés következményei állnak. Kapadia igyekszik megválaszolni a praktikus kérdéseket is – mit keres a világ aktuálisan legjobb játékosa egy olasz szinten sem jegyzett

csapatban, és hogyan sikerült mégis a csúcsra juttatnia a klubot? –, de filmje jóval több sporttörténeti oknyomozásnál. Az emberre kíváncsi a kokainista botrányhős maszkja mögött, és szerencsére nem kell kizárólag a korabeli tévétudósításokra vagy a rokonok, barátok, kollégák visszaemlékezéseire támaszkodnia – több száz órnyi, korábban soha nem látott privát felvételtől válogatva rajzolhatta meg a futballista intim portréját. A film tanúsága szerint „Maradona” és „Diego” két külön perszóna, egyikből következik a másik, és bár a nagyközönség csak a drogokkal viaskodó, öntörvényű, önpusztító zseni figuráját ismeri, a játékos lélekben mindig is ugyanaz a szeretetre és elismerésre vágyó Buenos Aires-i utcagyerek maradt. A *Diego Maradona* ugyanakkor sajátos városfilm is, világosan kiderül belőle, miért tudtak egymásra hangolódni a messziről jött világsztárral a futballőrült délolaszok, hogyan válhat valaki vallási révülettel imádott ikonná, és miként határozza meg egy közösség identitását a sport.

Rendhagyó oknyomozás a CineDocs-szekció fődíját elnyerő *Chris, a svájci* is, ráadásul még magyar vonatkozása is van. Anja Kofmel filmje a lehető legszemélyesebb: a svájci rendező azt próbálja meg kideríteni, hogyan halt meg haditudósító unokatestvére a délszláv háborúban. Az alaphelyzet az alkotó érintettsége nélkül is izgalmas lenne, az ismerősök, rokonok, szemtanúk leírása alapján Christian Würtenberg ellentmondásos figura, igazi világpolgár és szabad lélek volt, aki mégsem tudott kívül maradni az eseményeken, és kameráját végül fegyverre cserélve maga is csatlakozott egy önkéntes horvát egységhez. Kofmel igyekszik megszólaltat-

ni minden érintettet, a bolíviai-magyar Rózsa-Flores Eduardo személyében a feltételezett gyilkost is megnevezi, de többre kíváncsi a „hogyan”-nál. Szeretné azt is megérteni, hogy unokatestvérét, akiről csak néhány homályos gyerekkori emléket őriz, mi motiválhatta, és a háborús pokolban milyen élmények formálták a személyiségét, az interjúrészletek és az archív felvételek mellett így a személyes kommentárjai és a lírai animációs betétek is szerves részét képezik filmjének.

Egy kis létszámú, önszervező katonai egység áll a Pressburger Imre-díjjal kitüntetett *Monos* történetének középpontjában is. A kolumbiai Alejandro Landes rendezése a Sundance Fesztiválról indulva turnézta körbe a világot, és nem véletlen, hogy minden kontinensen megtalálta a közönségét. A *Monos* a hivatalos szinopszis szerint háborús film, de egy konkrét konfliktus helyett a háborús pszichózis működését modellezi *A legyek ura* után szabadon. A valahol Latin-Amerikában, eldugott hegyvidékek és dszungelek közt játszódó történet főszereplői kamaszkorú gerillák, akik számára az állandó harcckészültség jelenti a hétköznapi állapotot, az engedelmesség pedig a legfőbb erényt. A pontosan meg nem nevezett közös cél egybekovácsolja a közösséget, de amikor megkérdőjeleződik a vezető hatalma, a belső feszültségek fokozódni kezdenek, és nyilvánvalóvá válik, hogy kizárólag a félelem tartja egyben a csoportot. A *Monos* legnagyobb erénye, hogy képekben mesél, a monumentális természeti kulisszák között mozgó amatőr gyerekszíneszei ráadásul ijesztően hiteles alakítást nyújtanak, a film katartikus hatását ugyanakkor tompítja, hogy a szereplők valójában nem járnak be nagy utat: a történet elején már majdnem ugyanolyan elvadultak, mint a fináléban.

A versenyszekció másik várva-várt nagyágyúja, *A világitótorony* is egymásra utalt emberek hatalmi játszmájának krónikája egy világtól elzárt természeti környezetben, nem kevésbé szuggesztív stílusban rögzítve, de amíg a *Monos* azok is megcsodálhatják majd nagy vásznon, akik a CineFesten lemaradtak róla, Robert Eggers vízióját, jelen állás szerint, idehaza csak a miskolci közönség láthatta a maga teljességében.

A 19. század vége felé játszódó történet elmeséléséhez a rendező és ope-



MONOS

# A hegyek ura

KOLOZSI LÁSZLÓ

## KAMASZOK A DZSUNGELHÁBORÚBAN. ALEJANDRO LANDES SOKTERÁPIÁJA.

A kolumbiai hegyek között féltucatnyi fiatalból álló gerillacsapat húzta meg magát. A csapat minden tagja kamasz, vagy már éppen csak nem az. Nem férfiak még, nem komoly nők, csak magukat erőseknek és elszántaknak képzelő fiatalok. A táj kopár, ugyanakkor fenséges: grafitzürke és kék árnyalatú hegyek, zöldellő völgyek, örökké párban és ködben úszó barlangbejáratok. A *Monos* rendezője, Alejandro Landes jónevű építész, sőt, több is annál (a díjak, melyeket építészként nyert, megfelelnek egy berlini nemesfém medvének), ebből is következik, hogy a film mindkét fontos helyszíne nem csupán zord vagy füledt, nem csupán érdekes, olyan hely, ahova európai túrázó csak nagy ügyel-bajjal juthat el, nem csupán egy gondosan kiválasztott, esztétikus helyszín, hanem túlmutat önmagán. Metaforává is válik.

A hegyet kényszerűen elhagyva a fiatalok a vad, legkevésbé sem romantikus, ugyanakkor nem is folytonosan fenyegető dzsungelben húzzák meg magukat. A hegyen még széles perspektívát látunk. Még vak reményeket. Ügybuzgó és elszánt

fiatalokat. A dzsungelben olyanokat, akiket lehúz a mocsár, akiket megfojt a pára, akiknek a feladat, amit rájuk bízta, már egyáltalán nem fontos. Akiknek ugyanúgy semmit nem jelent egy győzelem, mint az, hogy egyáltalán élnek-e. Odafönt még a kis törpe ember – akit egy valódi gerilla Wilson Salazar alakít, természetesen, hiszen alig kell valamit hozzátennie emberi karakteréhez, egyszerűen – kiképzti a csoportot, ott még hallgatnak rá, a kis embernek van szava. A dzsungelben már csak egymást falják fel, majd betörve egy családhoz, a civilizáltakat, azokat, akik még megpróbáltak rendes életet élni.

A fensziken egy tehenet és egy szép túsznőt bíznak rájuk. Életük nagyban hasonlít *A legyek ura* fiatal angol, úri társaságának életéhez. A disznófej is apró utalás a magára hagyott gyerekekről szóló alaplémre. A tehén egy szerencsétlen elsült fegyver miatt csendben és igen látványosan kimúlik: a csoport tagjainak harmóniája is megbomlik. Farkas már nem egyértelműen a csapat vezetője ettől kezdve, inkább áldozat, mint nemes vad. A súlypontok eltolódnak, és a

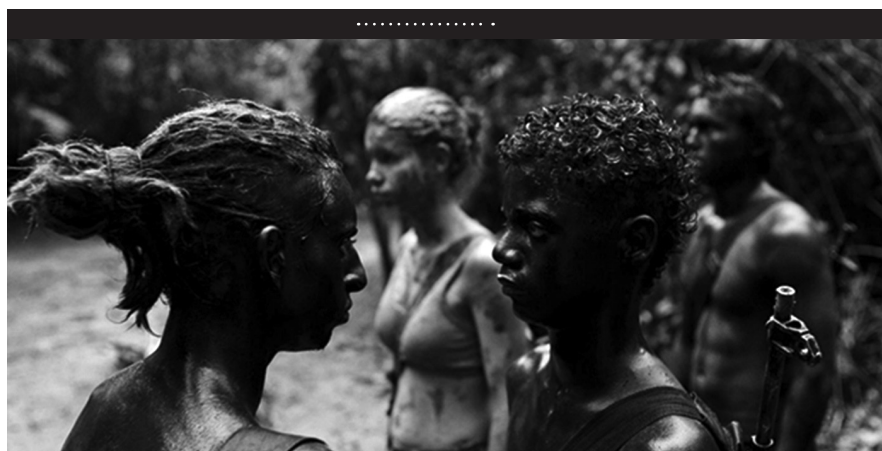
„Senki sem szökhet meg”

szerencsétlen, háborút idéző csatába torkolló túszzabadítás után már mint-ha alig maradna valami emberi a csoport tagjaiban. A lenn, egy tárnában zajló csata igen erőteljes képei előrevetítik, hogy a dzsungelben játszódó második részben már nem lesz semmi játékoság, már nem lesznek olyan megejtő pillanata a fiatalok táborozásának, mint a fenn a hegyen a két ártatlan szerelmes jegyessége, és kedvesen esetlen násza. Itt már az lesz a főszereplő Rambo (Sofia Buenaventura), aki még meg tud, meg mer őrizni magában valami kevés emberit, akinek még maradt pár csepp könnye.

Ez a fogolytól szökése (Julianne Nicholson igencsak megszenvedhette a zúgó folyókban felvett jeleneteket) és szenvedése miatt egyébként izgalmasabb rész, már nem csak azért torokszorító, mert egyre biztosabb, hogy ebből a dzsungelből senki sem szökhet meg, hanem azért is, mert egyre világosabb, hogy ez az egyre inkább balladisztikus film tulajdonképpen példázat, nem csupán a kolumbiai polgárháborúról, fanatizált fiatalokról szól.

A táj a belső folyamatok metaforája, a kérdés persze az, minek a metaforája lehet akkor a gyerekek sorsa. Egyrészt a romlatlanság elvesztésé, azé a koré, melyben a gyerekek felnőnek, az álom és reményvesztésé, de lehet az elvesztett gyerekkoré is. Senki nem használ mobilt, az egyetlen rádió is csődöt mond, amikor egyikük azon tölti ki a dühét, mégis, mintha a jelen valóságában kiutat nem találó fiatalokról szóló metafora is lenne ez a film. A dzsungel a kütyük világában egyedül, szülők nélkül magukra maradt, a természet vadságának és egymásnak kiszolgáltatott fiatalok világa: amiből nem lehet megszökni. És amit elviselni is alig lehet. Aki elszökik, az sem jár jobban. Aki családot talál, annak csak jobban fáj majd, ha elveszíti őket, a dzsungelen túli, megváltoztathatatlan magányban.

**MONOS (Monos)** – kolumbiai, 2019. Rendezte: **Alejandro Landes**. Írta: **Alexis Dos Santos, Alejandro Landes**. Kép: **Jasper Wolf**. Zene: **Mica Levi**. Szereplők: **Sofia Buenaventura** (Rambo), **Julian Giraldo** (Lobo), **Paul Cubides** (Perro), **Moises Arias** (Patagrande), **Deiby Rueda** (Pitufo), **Laura Castrillón** (Sueca), **Wilson Salazar** (Mensajero), **Julianne Nicholson** (Dr. Sara Watson). Gyártó: **Stela Cine / Bord Cadre / CounterNarrative Films**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 102 perc.



## LÓTOLVAJOK

## Lélekrablók

## SZALKAI RÉKA

## PER PETTERSON SZUGGESZTÍV NYELVEZETÉT NEHÉZ FILMRE VINNI.

**H**ans Petter Moland az egyik legérdekesebb norvég filmes manapság. Mindig nagyon pontosan tudja, hogy mihez nyúl, nagyszerű színészekkel dolgozik, és filmjei képi világában benne van a büszke, kegyelmet nem ismerő, ugyanakkor lenyűgöző skandináv táj. Honfitársa, Per Petterson regényét azonban neki sem sikerült igazán jól filmre vinni.

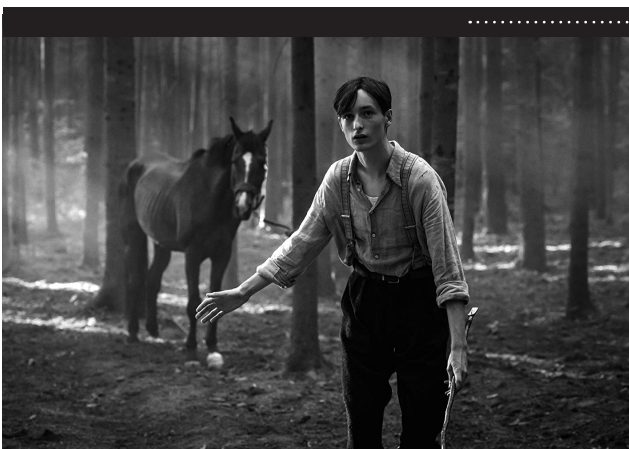
Moland a kortárs norvég író nemzetközi áttörését meghozó könyvét, a 2003-ban megjelent *Lótolvajokat* filmesítette meg. Az adaptációban ismét kedvenc színésze, Stellan Skarsgård játssza a főszerepet, Trond Sander karakterét. 1999-et írunk, az idős Trond felesége nemrég halt meg, így a gyászoló férfi úgy dönt, több évtized után hazaköltözik norvég szülőfalujába. A régi szomszédal, Larssal való találkozás emlékek áradatát idézi fel benne. Eszébe jut 1948 nyara, az első szerelem, az apjával töltött idő, a farönkök úsztatása a folyón és a számtalan tragédia, mely az akkor 15 éves fiút, vagy a környezetét érte. Innentől kezdve a filmben, mint ahogy a regényben is,

flashbackek és a jelenvaló képei váltják egymást, sokszor leginkább Trond karaktere segít minket az eligazodásban, épp melyik idősíkon járunk.

Szerelem, féltékenység, a szülőnek gyermekében hagyott végérvényes lenyomata, majd eltűnése – a norvég kortárs irodalom egyik legfontosabb írójának, Per Pettersonnak több regényében visszaköszönő témái. Írásainak struktúrája, stílusa is jellegzetes: regényei lavinaként ragadják magukkal az olvasót, az idősíkok és emlékek keverésével egyfajta spirális tengelyen keresztül vezet el minket részről az egészhez, melynek lényege a tragédiák esetében sem maga a dráma, hanem azok szívben és lélekben gyökerező (utó)érzete. Molandnak ezt, hiába igyekezett a szereplők belső rezdüléseire is figyelmes, lassú tempójú jelenetekkel dolgozni, nem mindig sikerült érzékeltetnie. Talán még csendesebbnek, meditatívabbnak kellett volna lenni, ami nem mindig a tempó,

„Eszébe jut 1948 nyara”

(Sjur Vatne Brearn)



mint inkább a tónus kérdése. Pettersonnál az idő nem kronológiai tényező, nem az események hordozója: inkább a karakterek pontosabb jellemzésére szolgál. A regény például egy évszámmal – 1948 – írja le Trond apjának a nemrég véget ért második világháború okozta mélabús szótlanágát, míg a filmben az idő inkább mint díszletelem kapott szerepet, a háború csupán az elbeszélés tárgya, s nem a karakterjellemzés eszköze.

A regény természetközelségét sokkal jobban sikerült visszaadni: Rasmus Videbæk operatőr érzéken

megkomponált, részletekben gazdag, kontrasztos képein fák, vizek, madarak nagyotálja, majd közelije váltja egymást. (A Berlinale Ezüst Medvével díjazta teljesítményét.) Ezt mélyíti el a szinte tökéletes hangmérnöki munka és Kaspar Kaeé atmoszférikus filmzeneje is. Ugyanakkor, valljuk be, ez önmagában inkább egy természetfilmhez elég, de egy drámai alkotást nem tud magasabb szintre léptetni, csupán tökéletesíteni. Márpedig Pettersonnál az idő súlya a dráma fő mozgatórugója. A regény olvasásakor a befogadóban nem zakatol ott folyamatosan az a kérdés, vajon mi történt 1948 és 1999 között, ami fontos, az az eltelt idő lenyomata az emberen. A film nézője sokkal hajlamosabb arra, hogy a fordulatok, a jelen és múltbeli síkok közötti váltakozás során elkezdje a miérteket, a hogyanokat, és a hiányzó évek történéseit keresni. Márpedig Pettersonnak ez biztosan nem állt szándékában, és mivel Moland szinte minden más szempontból igyekezett igen pontos, „íróhű” adaptációt készíteni, valószínűleg neki sem.

A filmben a vadlovak betörését ábrázoló felvétel lenyűgözően szép. Azt gondolhatnánk, lám, ez a kulcsjelenet. Holott nem az. A lovak végül a helyükön maradnak. Nem úgy, mint az emberek. Egymás lélekrablóivá válnak, így örök bolyongásra kényszerítve a másikat, és saját magukat is. Míg a természet egyszer csak le nem csap. Per Petterson norvég író családja; szülei, testvére és unokatestvére, mind odatesztek egy hajókatasztrófában 1990-ben, az író szavával élve, az Oslót Dániával összekötő „életvonalon”. Noha a tragédia nyomokban (lásd a víz romboló szerepét) a filmben is feltűnik – a sajnó szomorúságot, mely Petterson mondatait körbelengi, Moland képtelen volt mozgóképre vinni. Ez talán csak olyan rendező-óriásoknak sikerülhetett volna, mint Dreyer vagy Bergman – de lehet, még nekik sem.

**LÓTOLVAJOK (Ut og stjæle hester)** – norvég-svéd-dán, 2019. Rendezte és **Per Petterson** regényéből írta: **Hans Petter Moland**. Kép: **Rasmus Videbæk**. Zene: **Kaspar Kaeé**. Szereplők: **Stellan Skarsgård** (Trond Sander), **Jon Ranes** (A 15 éves Trond), **Bjørn Floberg** (Lars), **Tobias Santelmann** (Trond apja), **Sjur Vatne Brearn** (Jon). Gyártó: **4 1/2 Film / Helgeland / Zentropa**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 123 perc.

KRÁNICZ BENCE – LICHTER PÉTER: KALANDOS FILMTÖRTÉNET

# Bergman beájulna

KOVÁCS PATRIK

A LEGÚJABB MAGYAR FILMTÖRTÉNETI MUNKA HÍVÓSZAVA A SZENVEDÉLYES CINEFÍLIA.

Számos oka lehet annak, ha valaki általános filmtörténeti szakmunkára vállalkozik. Dolgozhat széles mértéssel, madártávlati képet rajzolva az egyetemes kánonról, de sokkal izgalmasabb, ha önálló rendezőelv vezérli, és új utat tör a korszakok, irányzatok és zsánerek ágas-bogas erdejében. Kránicz Bence és Lichter Péter valami nagyon hasonlóra vállalkozik, legalábbis ezt sugallja könyvük, a *Kalandos filmtörténet* előszava. A szerzőpáros kiindulópontja ígéretes: bevallottan nem a teljesség igényét kielégítő enciklopédiára törekedtek, képzeletüket inkább az egyes szerzők, korstílusok és műfaji alakzatok rejtett hatáskapcsolatai izgatták. Legalábbis a sokatmondó felütés még ezt ígéri. Sajnos azonban a kötetnek ez a kuriózszerű vállalása

nem teljesül: a szerzők éppen az izgalmasnak vagy rendhagyónak ígérkező összefüggések felvázolásával maradnak adósak. A bevezetőben például azt előlegezik, hogy felderítik Ingmar Bergman és a szexfilmek kapcsolatát – az ötlet talán még a svéd mestert is felcsigázta volna –, ám végül egyetlen mondatral zárják rövidre a kérdést. Ugyanez áll a kötet legtöbb provokatív állítására: nincs mögöttük valódi fedezet, az alkotópáros csak a felszínt karcogatja.

Kiknek is ajánlható tehát a *Kalandos filmtörténet*? Haszonnal forgathatják például azok a laikusok, akik nemrégiben kezdték ismerkedésüket az egyetemes filmkultúrával. A válogatott szerző-, irányzat- és műfajportrék ugyanis kiválóan alkalmasak arra, hogy elmélyítsék a kíváncsi átlagolvasó érdeklődését. Bátran felüthetik azonban a szenvedélyes moztisták és a naprakész, széleskörű tudással felvértezett szakemberek is, hiszen elképzelhető, hogy bővíthetik általa ismeretanyagukat. A mű azonban nyilvánvalóan nem alkalmas arra, hogy összefüggő filmtörténetként olvassuk: a szerzők nem is rejtik véka alá, hogy az összeállítás egyéni preferenciákon alapszik, ezért óhatatlanul szubjektív. Ezzel nincs is probléma, a kötet szerkesztési elve viszont ellentmondásokhoz vezet: bár az alkotók kronológiában tárgyalják a témákat, az összegző igényű műfajportrék megbontják az időrendet, nem is szólva arról, hogy néhány képlekenyebb, nehezebben megközelíthető fogalom (például a tudatfilm vagy a trashfilm) részletezése feleslegesnek tűnik. A laza, mozaikszerű szerkezetnek

köszönhetően pedig olykor úgy érezzük, mintha zseblexikont tartanánk a kezünkben, mely nem gondosan tagolt fejezetekből, hanem inkább nagyobb lélegzetű szócikkekből áll.

A könyv nyelvezete közérthető, olvasmányos, és híven tükrözi, hogy a sorok írói rendíthetetlen cinefilek; olykor azonban képzavarokba ütközhet az olvasó (Kubrick *Spartacus*-át egy ízben például „a római történelem nagy lázadásnarratívájaként” említik a szerzők). Komolyabb tárgyi tévedések nem jellemzők a *Kalandos filmtörténetre*, némely állítása viszont nagyon is vitatható. Az *Aranypolgár* kapcsán például azt olvashatjuk, hogy a főhős, Charles Foster Kane mindent, amit az életben elért, „magának köszönhet”, holott épp az ellenkezője az igaz: pontosan ebből fakad a karakter személyes tragédiája. Egyes filmek műfaji besorolása is pontatlan: a kortárs thrillert például nem szerencsés Lynne Ramsay erősen szerzői hangoltságú *Sosem voltál itt* című művével illusztrálni. Ha pedig már a zsánereknél tartunk: roppant leegyszerűsítő az imént említett thrillert hatásorientált műfajként címkézni, és azon álláspont sem támadhatatlan, mely szerint a krimi legközelebbi műfaji rokona a film noir volna.

Bármennyire is rokonszenves az alkotópáros rajongói attitűdje, és – ahhoz szorosan kapcsolódva – a válogatás szubjektivitása, mégis hiányérzetet szülhet, hogy kulcsfontosságú szerzők maradtak ki az összeállításból. Az olasz modernizmus taglalásakor Fellini, a Hollywoodi Reneszánsz kapcsán pedig Sam Peckinpah, Sidney Lumet és Arthur Penn portréját hiányolhatjuk, és a sor még sokáig folytatható lenne. Az egyes nemzeti filmkultúrák azonban súlyuknak megfelelően képviselik magukat a kötetben, s a szerzők perspektívája kellően tág: a latin-amerikai moziról ugyanúgy szó esik, mint a román újhullámról vagy az új iráni filmről. Kránicz Bence és Lichter Péter munkáját bátran leemelheti a polcra bárki, aki könnyed, szórakoztató stílusban megírta, de nem átfogó igényű filmtörténetre áhítozik. Aki viszont elmélyült szakmunkát vár, az szükségszerűen csalódnia fog: a *Kalandos filmtörténet* nem a képzett tudósembert, inkább a melegszívű rajongót szólítja meg sikerrel.

SCOLAR, 2019.





Tikanmäki. Szereplők: Pak Hon Chu (Cheng), Anna-Maija Loiri (Sirkka), Lucas Hsuan (Nunjo), Vesa-Matti Loiri (Vilppula). Gyártó: Marianna Films / By Media / Han Ruanyan He. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 114 perc.

Interkontinentális szerelmes film egy finn büféslányról és egy kínai séfről: a kevésbé ismert Kaurismäki-testvér, Mika rendezésében a kisrealista humor és a meditatív szemlélet találkozik. A hatvanas éveit taposó rendező, miután a testvérével, Aki Kaurismäki-val közös produkciós cégüknek bealkonyult a kilencvenes években, alkotói tevékenységük is különvált, és bár filmes munkái alapvetően Finnországhoz kötik, javarészt koprodukcióban gondolkozik. Mostani hőse, Cseng mester a felesége halála után érkezik kisfiával együtt Sanghajból Finnországba, hogy egy régi adósságát törlessze, Sirkka pedig a nagynénje halála után megörökölt vidéki kisbüféjét vezeti, ahol a helyiek javarészt sört és olcsó, rossz minőségű ételeket fogyasztanak. Cseng mester véletlen, már-már beckettli találkozásuk révén nem csupán a kínai konyha, a friss alapanyagok és a konyhai technológiák tudatos alkalmazása felé irányítja a jó szándékú, ám teljesen kezdő és a csőd szélén álló nőt, de egyben a kínai konyha és a vele szorosan összefonódó orvoslás szellemiségébe is bevezeti. Hatására nem csak a büfébe toppanó turisták, de a helyiek

## A legfehérebb nap

Hvítur, Hvítur Dagur – izlandi, 2019. Rendezte és írta: Hlynur Palmason. Kép: Maria von Hausswolff. Zene: Edmund Finnis. Szereplők: Ingvar Sigurðsson (Ingimundur), Ída Mekkin Hlynisdóttir (Salka), Hilmir Snaer Guðnason (Olgeir), Elma Stefania Agustdóttir (Elín). Gyártó: Icelandic Film Center / Join Motion Pictures. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 109 perc.

Hlynur Palmason bemutatkozó rendezése, a *Téli fivérek* az elsőfilmes szindróma több tünetét is felmutatta a hiányzó fókuszról az eklektikus téma-felvetéseken át a ritmuszavarokig, *A legfehérebb napot* látva viszont egyértelmű, hogy az izlandi alkotó szándékosan nyúl szabálytalan megoldásokhoz. Eddigi két filmje közt a kapocs a vidéki kisközösség mint helyszín és közeg, és az elszabaduló hajóágyúként viselkedő maszkulin főhős. Míg a *Téli fivérek* főszereplőjének testi és lelki egészségét a bányamunka és az alkoholfüggőség kezdi ki, addig *A legfehérebb nap* exrendőre a felesége halálát képtelen feldolgozni. A hallgatag férfi a lánya családjának szánt hétvégi ház felújítására

és unokája nevelésére fordítja energiáit, és közben nyomozásba kezd a végzetes autóbaleset körülményeit illetően.

Palmason nem a krimi vagy a thriller konvencióit követi, a megfejtésre váró rejtélyeknél Ingimundur fájdalmasan lassú gyász munkájának bemutatása sokkal fontosabb. Felesége elvesztése óta a férfi a múltban él, ezért számára az idő is máshogy telik, amit a rendező hol hosszan kitarított jelenetekkel, hol költői *time lapse*-videókkal illusztrál. A kontrollvesztés folyamata is hitelesebb ebben a formában, Ingimundur nem egyik pillanatról a másikra válik közveszélyes figurává, jelentéktelennek tűnő hétköznapi epizódok sora vezet el az agresszió kitöréséig. A rendezőnek ugyanakkor, a főszereplő pszichológiai portréjának megrajzolása mellett, láthatóan a közegről is lenne mondanivalója. *A legfehérebb nap* nemcsak az izlandi élet ritmusát próbálja érzékeltetni, vagy, hogy miként működik egy olyan közösség, ahol mindenki ismer mindenkít, de a helyiek sajátos kötődését is a rideg ter-

mészeti környezethez, ami az erőszakhoz és a halálhoz való viszonyukat is meghatározza. *A Téli fivérek*hez hasonlóan *A legfehérebb nap* is erősen próbára teszi a néző türelmét és empátiáját a főszereplő iránt, de mint mozgókép hipnotikus hatású, köszönhetően többek közt Edmund Finnis atmoszferikus zenéjnek, Maria von Hausswolff 35 mm-re forgatott képeinek és az ikonikus izlandi színész, Ingvar E. Sigurðsson ösztönös jelenlétének.

BASKI SÁNDOR

## Cseng mester konyhája

Mestari Cheng – finn, 2019. Rendezte: Mika Kaurismäki. Írta: Hannu Oravisto. Kép: Jari Mutikainen. Zene: Anssi









## Szerelemre kaffintva

*Celle que vous croyez* – francia, 2019.  
Rendezte: Safy Nebbou. Írta: Camille Laurens regényéből Safy Nebbou és Julie Peyr. Kép: Gilles Porte. Zene: Ibrahim Maalouf. Szereplők: Juliette Binoche (Claire), François Civil (Alex), Nicole Garcia (Catherine), Marie-Ange Casta (Katia). Gyártó: Diaphana Films / Scope Pictures / France 3. Forgalmazó: Hungaricom. Feliratos. 101 perc.

Claire jó karban lévő ötvenes, elvált, kétgyerekes irodalom professzor. Miután nála 30 évvel fiatalabb pasija fiatalos lendülettel lepattintja, a nő hamis identitást kreál magának a Facebookon. Alteregója egy csinos huszonéves szőke, egészen megválogatott vizuális tartalommal a feedjében. Először csak kémkedne exe után, aki ismeretlenként nem jelöli vissza, nem úgy a srác sármos asszisztense, Alex, akivel hosszas csetelgetések és telefonbeszélgetések során virtuális viszonyba bonyolódik. Claire látványosan kivirágzik a fikciós karakterén keresztül megélt bizarr kapcsolattól, Alex pedig érthetően a mihamarabbi találkozást erőlteti. Az egyre ravaszabb kifogások után Claire kénytelen szembesülni a fájdalmas dilemmával, vagy leleplezi magát, vagy feladja a kapcsolatot.

Safy Nebbou rendezőként szerencsére jó döntéseket hoz filmjében, így a *Szerelemre kattanva* egy érdeklődő és meglepően komplex szerelmi melodrámmá kerekedik. Nebbou eszköztára keresetlen, fogalmazása sallangmentes: a történetet Claire szemszögéből ismerjük meg, ahogy a pszichológusának interpretálja – a rendező így pofonegyszerűen, ám rendkívül hatásosan teremti meg a szükséges intimitást, és ebből a kellemes hangulatból a nagyobb horderejű érzelmek prezentálásánál se zökkenti ki a nézőt. Ugyancsak okos döntés az érzelmi reakciók közve-



títését Juliette Binoche apró gesztusaira bízni – bár igen bátor rendezői húzás ezeket percekig tartó hosszú premier plánokban követni. A film legnagyobb erénye mégis az, hogy a közösségi média csapdájának banális ecsetelése helyett, egy nagyon szép platói szerelem történetét, azon keresztül az online identitás pszichológiai labirintusát tárja a néző elé, amelyet frappánsan bolondít meg a „valóság kontra virtuális valóság” kérdéskörének finom pedzegetésével.

ALFÖLDI NÓRA

## NászszezON

*The Wedding Year* – amerikai, 2019.  
Rendezte: Robert Luketic. Írta: Donald Diego. Kép: Tom Banks. Zene: Raney Shockne. Szereplők: Sarah Hyland (Mara), Tyler James Williams (Jake), Jenna Dewan (Jessica), Matt Shively (Alex), Anna Camp (Ellie). Gyártó: Lakeshore Entertainment / Off The Dock. Forgalmazó: Big Bang Média. Feliratos. 90 perc.

Habár az esküvői vígjáték szőrványosan korábban is megjelent a romkom zsánerén belül, eleinte csak a keretet biztosította a szerelmes sztorikhoz (*Négy esküvő és egy temetés*, *Ol-tári nő*, *Nászok ásza*), a 2000-es években viszont egyrészt igazi boom indult be, másrészt a lagzi előlépett a cselekmény központi elemévé. Ezek a filmek *A boldogító találat* és az *Ünnep-*

*rontók ünnepétől* kezdve *A csajok háborúján* és a *Lagzi-randin* át a *Nászfrászig* és a *27 idegen igenig* egytől egyig habkönnyű csacskaságok voltak, amelyekben egymásra talált mindenki, akinek egymásra kellett – minimális élvezetet csupán akkor nyújtottak, ha volt bennük valami plusz ötlet (lakodalmi potyázás vagy rivális esküvők).

Robert Luketic (*Doktor Szósz, A csúf igazság*) tehát több mint tíz év távlatába nyúlt vissza, amikor előásta az esküvői romkom alműfaját, és megpróbálta egy kicsit felturbózni. A *NászszezON* unikumát nem egy különleges ötlet jelenti, hiszen az alapgondolat nagyjából megegyezik a *27 idegen igen*ével, csak kevésbé izgalmas (itt nem egy „mindig koszorúslány, sosem menyasszony” és a sztorijáról beszámoló újságíró, hanem csak egy szerelmespár

kénytelen részt venni egy sor esküvőn). A pluszt egy komolyabb réteg képviseli: 27 éves főhősünk egy munkájában és szerelmi téren is komolytalan lány, aki fél az elköteleződéstől, és karrierje építése helyett (fotózik) csak húzza az idejét egy butikban. A szerelmével való megismerkedése mellett a film elvileg az ő jellemfejlődését hivatott bemutatni. Ezt azonban egyrészt a mű kidolgozatlansága gátolja: a *NászszezON* nem végez igazi mélyfúrást, és felszínesség terén semmiben sem különbözik a szokvány romkomoktól. A másik nagy gátat az jelenti, hogy a főhősnő az első pillanattól ritka el-lenszenves, így meglehetősen nehezűnkre esik azonosulni vele – erről pedig bátran ki lehet jelenteni, hogy a műfaj, így a szóban forgó film halála is.

VAJDA JUDIT



## Gemini Man

**Gemini Man** – amerikai, 2019.  
Rendezte: **Ang Lee**. Forgatókönyv: **Darren Lemke, David Benioff, Billy Ray**. Kép: **Dion Beebe**. Producer: **Jerry Bruckheimer, David Ellison, Don Granger**. Szereplők: **Will Smith** (Henry / Junior), **Mary Elizabeth Winstead** (Danny), **Clive Owen** (Verris), **Benedict Wong** (Baron). Gyártó: **Jerry Bruckheimer Films, Skydance Media, Alibaba Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált: 117 perc.



Legújabb számítógépes technikák lehetővé teszik, hogy Leia Carrie Fisher halála után is visszatérjen a *Star Wars: Skywalkerkor*ban, így elkészíthetett a „bérgyilkosklónokat” összeugrasztó akcióthriller, a *Gemini Man* is. Darren Lemke a forgatókönyvet már 1997-ben megírta, ám akkoriban még csak körvonalazódott a *Mátrix* és a *Gyűrűk Ura* által elindított CGI-forradalom, az alkotók nem érezték megfelelőnek a rendelkezésre álló technológiát a film megvalósítására. 22 évvel később nincs akadálya, hogy az ötvenes éveiben járó Will Smith klónja pont úgy nézzen ki a *Gemini Man*ben, mint a színész hőse az 1995-ös *Bad Boys*ban. Az idősödő bérgyilkosnak, Henry Bogannek egy ártatlanokat is veszélyeztető megbízatása után elege lesz, és visszavonul. Nem sokáig élhet nyugalomban, mert a titkos katonai projekten (*Gemini*) dolgozó Clay Verris ráküldi orgyilkosát, Juniort, aki szakasztott mása Henry fiatalkori önmagának. Így a hős nem megölni, hanem megismerni szeretné „teremtője” által megvezetett klónját.

Izgalmas lett volna, ha Ang Lee felerősíti Clay és Junior torz apa-fiú kapcsolatának Frankenstein-áthallásait, mert (melo) drámai konfliktusuk sokkal érdekesebb a sötét és egydimenziós paranoia-thrillerszálánál. A kevés akciójelenet persze rendben van, és nagyvásznon

remekül mutatnak a Budapesten (például a Halászbástyán, a Hősök terén és a Széchenyi Gyógyfürdőben) forgatott jelenetek is. Ám a történet már 20 évvel ezelőtt sablonosnak számított, csak a tökéletesen lemásolt főszereplő színész (akkoriban például Harrison Ford, Mel Gibson vagy Nicholas Cage neve merült fel) mentette volna meg a középszertől. 2019-ben a digitálisan leklónozott Will Smith nem képes erre, hiszen a *Bosszúállók: Végjáték* korában (amikor természetesen, hogy szuperhősök összefutnak egykori önmagukkal) már messze nem akkora szenzáció, ha „lemásolnak” és megfiatalítanak egy színészt.

BENKE ATTILA

## Prédák

**Haunt** – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Bryan Woods** és **Scott Beck**. Kép: **Ryan Samul**. Zene: **tomandandy**. Szereplők: **Katie Stevens** (Harper), **Will Brittain** (Nathan), **Lauryn Alisa McClain** (Bailey), **Andrew Caldwell** (Evan). Forgalmazó: **Big Bang Média**. Szinkronizált: 92 perc.

Forgatókönyvíróként Bryan Woods és Scott Beck, a *Hang nélkült* is jegyző alkotópáros szerzett már néhány kreditet, rendezői minőségükben viszont eddig nem csillogtattak kimagasló eredményeket. Legújabb közös projektjük, a *Prédák* kedvéért azonban ismét elfoglalták

a direktori széket. A két rutinos horrorszpecialista kifejezetten a halloweeni szezonra időzítette friss rémmeséjét, ehhez képest fiatal hőseik már a nyitányban messzire rugaszkodnak a világító toklámpásoktól és a vámpírkosztümben tomboló örökifjaktól, hogy egy útmenti kísértetház vendégszeretét élvezzék. Valójában brutális kínzókamra várja őket, és – a nyolcvanas évek legjobb slasher-hagyományait követve – számuk annak rendje és módja szerint fogyatkozni kezd, ám sajnos ugyanez a sors vár a néző agysejtjeire is.

Woods és Beck voltaképpen a *Horror Parkot* keresztettként a *Végtelen útvesztő*höz hasonló, zárt térre komponált csapdathrillerekkel. Mindez ígéretesen is hangzik, ám a bonyolalmak csigalassúsággal bontakoznak ki, a cselekményépítésben az író-rendezők kliséit klisére halmoznak, színvonalas

sokkhatások helyett pedig menetrendszerűen érkező *jump scare*-ekkel szűrják ki a közönség szemét. A felvonultatott karaktertípusok a klasszikus *slasher*-eket idézik, azzal a különbséggel, hogy ezen hősöknek jószérivel nincsenek kiforrott jellemvonásaik – ezért aztán sem kárörvendeni, sem búslakodni nem fogunk, amikor titokzatos rosszakaróik egymás után küldik őket a mélysárszékerekre. Néhány jelenet a maga kendőzetlen brutalitásával megdöbbentetheti a horrorfanatikuskok szívét, ám hiába a borongós éjszakai képek, a *Prédák* adós marad az ölmosan nyomasztó, bőr alá kúszó atmoszférával, melyet a felütés megelőlegez. Kár ezért a néhány ritka pillanatában szórakoztató, de egyébként végtelenül banális és jellegtelen tucathorrorért. Woods és Beck számára még messze a rendezői áttérés.

KOVÁCS PATRIK







## Ray

Ray – amerikai, 2004. Rendezte: Taylor Hackford. Szereplők: Jamie Foxx, Kerry Washington, Regina King. Forgalmazó: Universal. 152 perc.

**A**ligha lehet elképzelni nyomorúságos hendikepet: feketeként beleszületni a harmincas évek Amerikájának egyik nyomortelepére, aztán – még gyerekként – sorjában elveszíteni apát, imádott kisöcsőt és szerető anyát, ráadásul pedig gyógyíthatatlanul világtalanná válni, már hétévesen. Még nem is kamasz, de Ray Charlesnak már nincsen apja, se anyja, istene és hazája sem igazán, sőt a látása egy életre oda, a vagyona egyetlen bőrönd. Innen, a mélyeséges mínuszról jut fel a csúcra, lesz előbb ország, majd világszerte ismert zenész, az egyik legnépszerűbb a glóbuszon.

Kevés ember van, aki mélyebről jutott magasabba, mint ő, a nagy fesztávu életpályáját kedvelő Hollywood számára elképzelni sem lehet alkalmasabb alapanyagot. Ráadásul ez a karrier gazdag abszurd tragikumban, ezért egyszerre több hangulati regiszter szólaltatható meg az

adaptálásakor; Ray Charles életének feldolgozása ekképpen minden esélyt megad a talentumos rendező számára ahhoz, hogy kilépjen a hollywoodi életrajzi filmek kliséi közül, maga mögött hagyja a műfaj kopott sémáit. A sémákat, melyek nem sugallnak egyebet, mint hogy az Egyesült Államokban minden különleges ember csúcsra vezető útja pontosan ugyanolyan: ugyanazokkal a hajtűkanyarokkal, kitérőkkel és sikerekkel szegélyezett.

A film ötlete Taylor Hackford rendezőtől származik, akiről sokat elmond, hogy – tisztes iparosmunkák (*Tűszharc, Az ördög ügyvédje*) mellett – ő forgatta *A vér kötelezt*, a kortárs szcéna egyik legjobb elfeledett filmjét (a boldog kevesek, akik ismerik, rajonganak érte), továbbá ő készítette a *Dolores Clairborne*-t is, a néhány valamirevaló Stephen King-adaptáció egyikét (márpedig Kingből jó filmet rendezni valóban csak alig valakinek sikerült). Hackford nem sokat kockáztatva, ugyanakkor jó érzékkel nyúlt a berendelt forgatókönyvhöz, és az utóbbi évtizedek egyik legkiválóbb hollywoodi biopicjét hozta össze.

A történet az ötvenes években kezdődik, amikor a mostoha sors által világvégi magány-

ra ítelt Ray Charles Robinson (Jamie Foxx fenomenális, Oscar-t érő alakításában) Floridában felszáll a Seattle-be tartó buszra, hogy megvalósítsa zenészi ambícióit, majd egy füstös lokálból araszolva elindul a világhír felé. Az elbeszélés kronologikus rendben halad, egészen a hatvanas évek derekáig, majd a hetvenes évek végére tett rövid kitekintéssel zárul. A lineáris cselekmény-építést csak itt-ott szakítják meg a hős múltjának mozaikjait megmutató, a kistestvérével és édesanyjával eltöltött éveket felelevenítő flashbackjei, amikor a lelke és a szeme világa is ép volt még. Az emlékképeket rendre valamilyen jelenbéli esemény – egészen pontosan: valamely jelenbéli hanghatalás – hívja elő Ray tudatából; a megoldással Taylor Hackford nemcsak a hangoknak a hős életében játszott szerepét hangsúlyozza, de azt is nyomatékosítja, hogy a múlt és a jelen határai összeérnek. Ami Proust hőse számára a madeleine-sütemény volt, az a hang Ray számára: az elveszett időt hívja tetemre.

Olybá tűnik – legalábbis a film szerint –, hogy Ray Charles a látásvesztése nyomán nemcsak a hallását, hanem az alkalmazkodóképességét is teljesen túli-

vá fejlesztette – ez lehetett az egyik oka annak, hogy bármely stílushoz vagy zenei műfajhoz nyúlt, örökérvényűt alkotott. A film egyik értéke hőse különleges temperamentumának megmutatása, annak érzékeltetése, hogy miképpen volt képes az alkalmazkodókészség és az önérvényesítés páratlan elegyét kifejlesztenie magában. (Ragyogóan mutatja ezt a legendás dal, a *Mess Around* megszületéséről szóló epizód. Ray az Atlantic Records stúdiójában Nat King Cole stílusában klímíroz, amit a producerek savanyú ábrázattal hallgatnak: nem valaminek, valakinek a kópiáját, hanem valami eredetit akarnak. Egyikük előáll egy dalötlettel, elgajdolja Raynek, mire az – ahelyett, hogy megszív művészöntudatból eredő göggel hátrítaná az ajánlatot – rögtön felveszi a tempót, elkezdi játszani a dalt és beletölti az előadásba a személyiségét.)

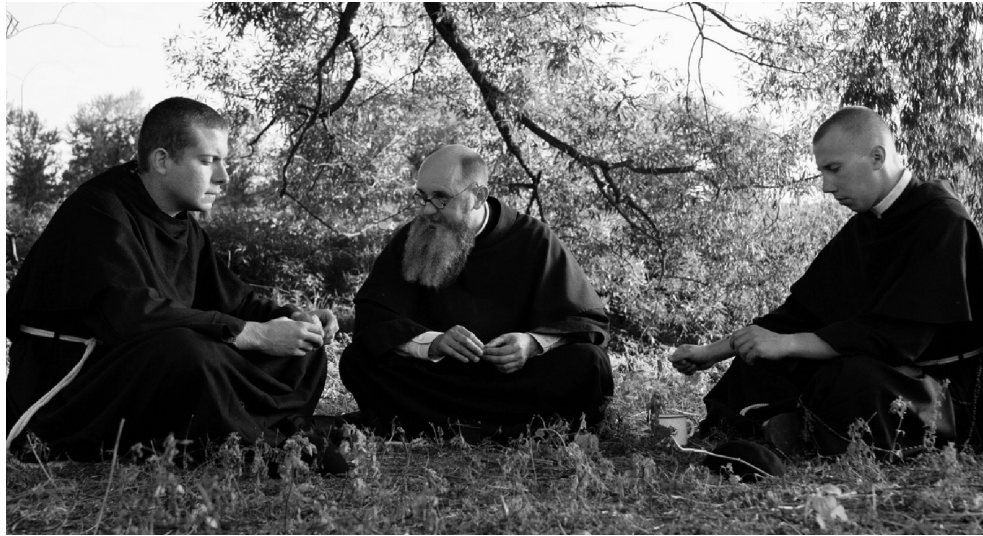
Nem akar sokat ez a film – nem ad világmagyarázatot és nem fejt meg a zsenialitás titkát sem –, de van benne valami megkapó finomság: elegancia a színészi játékban, mértékletesség az előadásmódban, diszkrécia a hős útját csipkéző, kínosabb epizódok megmutatásakor. Jellemzően a film kivitelezése is klasszicizáló, de nem ódivatú; csupán egyszer – Ray drogelvonási tüneteinek érzékeltetéskor – találkozni benne a kurrens kortárs vizuálstíllel (gyorsmontázzsal, zaklatott kézikamerázással), az alkotók a jelenetek zömében inkább kötött gépmozgásokkal operálnak, és itt-ott kifejezetten óhollywoodi megoldásokat (wipe-okat, leblendelendéket) is bevetnek.

Ray Charles 2004 júniusában hunyt el. Taylor Hackford filmjének premierje három hónappal később volt: mintha nekrológnak készült volna. Kevés embernek dukál ilyen nekrológ.

*Extrák:* Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT





„hagiográfiák” legtöbbször a bibliai filmek látványos, hollywoodi típusú változatainak nyomdokain járnak, ám eszközeik jóval szerényebbek, elsődleges szándékuk pedig a jámborsági irodalomhoz hasonló lelki táplálás, tanító célzat. *A két korona* e vállaltan didaktikus filmtípushoz képest is igen hatásvadász munka, méltatlan valóban kivételes hőséhez. A dokumentum-játékfilmnek nevezett produkció sem dokumentum-, sem játékfilm, pontosabban egyiknek sem hiteles, illetve mindkettőként giccsesen szépelt. Így épp szemben áll Kolbe atya aktív életében nagyon is pragmatikus, mártíromságában pedig végletekig letisztult példájával.

**Extrák:** Semmi.

GELENCSÉR GÁBOR

## Rés a pajzson

**Broken Arrow** – amerikai, 1996. Rendezte: **John Woo**. Szereplők: **John Travolta, Christian Slater, Samantha Mathis**. Forgalmazó: **Bontonfilm**. 108 perc.

Miután pionírjellemű akciófilmjeivel egy egész műfajt formált a saját képére, és nagynevű pályatársával, Ringo Lammal együtt megteremtette a *heroic bloodshed* ciklusát, John Woo könnyes búcsút in-

tett Hongkongnak, hogy az Új-hazában próbálgon szerencsét. Álomgyári pályafutása azonban dőcögösen indult: antréja, a *Tökéletes célpont* közönyös fogadtatásban részesült, de következő munkája, a *Rés a pajzson* sem talált lelkes visszhangra az ítések körében, ráadásul kifejezetten szerény bevételt produkált. Pedig a sztori ígéretes: két, egymással baráti viszonyt ápoló vadászpilóta, Hale (Christian Slater) és Deakins (John Travolta) rendhagyó tesztrepülést hajt végre a sivatag felett: bombázójuk fedélzetén nukleáris robbanófejeket szállítanak. A hatalomvágytól fűtött Deakins azonban szabotálja az akciót, a halálos fegyvereket pedig mindenre elszánt terroristák kezére játssza. Hale egy szem-

revaló, de vagány parkőr nővel (Samantha Mathis) karöltve az áruzó nyomába ered.

Látszólag ugyanazok a kulcsmotívumok szervezik a történetet, melyek a *heroic bloodshed* legnagyobb darabja: is meghatározták: a barátság, a hűség és az árulás. Csakhogy míg a *Szebb holnap* vagy a *Golyó a fejbe* esetében mindez tematikai-dramaturgiai rendezőelvet jelentett, addig a *Rés a pajzson* kifejtetlenül hagyja a szociopata Deakins őrnagy és a jóra való, de zöldfülű Hale ambivalens kapcsolatát. A forgatókönyvet jegyző Graham Yost eleve nem ás mélyre a karakterekben: Deakins indítéka kidolgozatlan, Hale pedig minden átmenet nélkül avanszál botladozó másodhegedűből keményöklű szuperkatonává.

Ennél is komolyabb probléma, hogy az ellentétes oldalra sodródott cimborák drámája mérhetetlenül felszínese, míg a fent említett mesterművek esetében ugyanez egy görög sorstragédia súlyosságával nehezedett a vászonra.

Woo és Yost egyébként sem szán kellő időt a történet ki-munkálására. A dramaturgiát a személyes konfliktusok helyett a nagyívű akciószekvenciák szervezik, és bár a *Rés a pajzson* felettébb látványos mozi, a rendező ezúttal fukar kézzel mérí a védjegyének számító, balettszerűen megkoreografált lövöldözéseket és impozáns lassításokat. Woo egyébként is mintha a hollywoodi „egyenstílus” áldozatául esett volna. *A Rés a pajzson* ugyanis precízen kidekázott akciófilm-es óramű, úgy száguld előre, mint egy rakétasebességű gyorsvonat – csak hogy mintha szív nélkül szerelték volna össze. A rendező mentségére szól azonban, hogy jelentős stúdiókontroll alatt dolgozott, és számos ultraerőszakos, vagy épp a főhősök kapcsolatát cizelláló jelenet a vágószoza kukájában végezte. Öröm az örömben, hogy egy évvel később Woo főnixmadárként támadt fel hamvaiból: ekkor született meg álomgyári csúcstermék, az egész életművet tekintve is kitüntetett helyzetű *Ál/Arc*.

**Extrák:** Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK





