

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 01. SZÁM • 2020. január • 490 FT / 8,60 RON

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

## LÁNGOLÓ LÁNYOK

- SÁNDOR PÁL 80
- DIGITÁLIS SZÍNÉSZEK



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

William Nicholson: **Inkább lennék özvegy** – Cirko Film

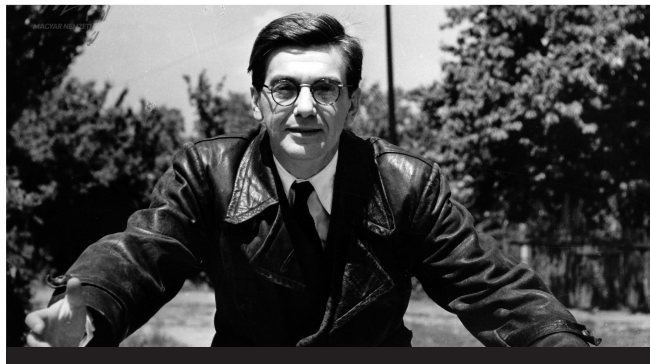
CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## GÁBOR MIKLÓS 100

Mi marad egy színész életéből? Mi az, ami megőrződik belőle? A leglátványosabb emléknymok talán a filmek, amelyek egy igazi átváltozóművész számtalan arcát mutatják. De bármilyen Gábor Miklós filmet nézünk – a *Valahol Európában* lázadó és gyermeklelkű vezérértől, az *Apa* legendás alakján át az *N.N.* öregedő pszichológusáig – színészi alakítása egyformán és megkérdőjelezhetetlenül hiteles.

Szabó István: *Apa (1966) – 4. oldal*



## LÁNGOLÓ LÁNYOK

Céline Sciamma visszatérő témája az első szerelem, az első testi élmény, az első vonzalom. Filmjeiben a férfi tekintetté női tekintetté változik, de a tekintet tárgya ugyanúgy a nő, a női test marad. Hősnői szabadságra vágyanak, de szabadságuk csak addig tart, amíg egymás közt lehetnek, az intim női világon túl a rideg férfiuralom várja őket.

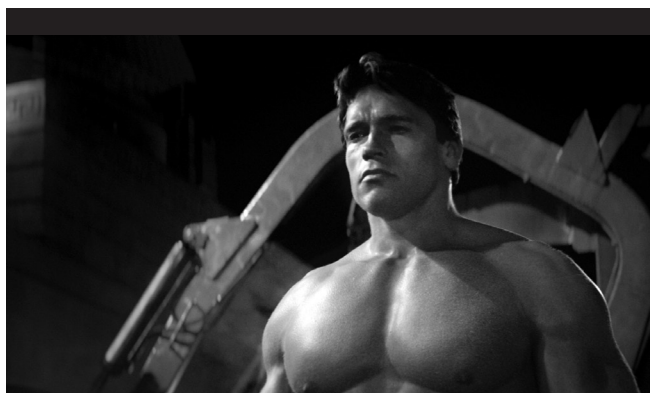
Céline Sciamma: *Portré a lángoló fiatal lányról (Adèle Haenel és Noémie Merlant) – 22. oldal*



## VIRTUÁLIS VALÓSÁG

Filmművészet, etika, morális kérdések, modern és jövőbe mutató technológia vegyülnek az egyébként is már régóta a trükkökről szóló hollywoodi filmvilágban. Digitálisan minden és mindenki felcserélhető, és csak az egyre fejlődő technológia szab határt, hogy ezen a téren mire lesz képes a filmipar. Az biztos, az erkölcsi aggályok nem jelentenek majd akadályt.

Alan Taylor: *Terminátor: Genisys (Arnold Schwarzenegger)*



2020 január

# FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 01. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás Dénes: „Én nem lázadtam, én filmeket csináltam”

(Beszélgetés Sándor Pállal – 1. rész) 4

Darida Veronika: Toll és maszk (Gábor Miklós) 10

Morsányi Bernadett: „Szabad embereket fényképezünk”  
(Beszélgetés Szomjas Györggyel) 14

M Tóth Éva: A nyár embere

(Varga Zoltán – Hoppál Mihály: Jankovics Marcell) 16

Kelecsényi László: Elmenni! Visszajönni? (Pataki Éva: Alex és Andy) 17

## A DÍSZLET MESTEREI

Bereczki Zoltán: A dekonstruált építész (Rajk László filmdíszletei) 18

Benke Attila: A tér művészei (Alexander Trauner Art/Film Fesztivál – Szolnok) 20

## LÁNGOLÓ LÁNYOK

Vajda Judit: A lányok angyalok (Új raj: Céline Sciamma) 22

Beck András: Érettségi után, a senkiföldjén  
(Képregény-legendák: Daniel Clowes: Ghost World) 26

Kráncz Bence: Műtéti beavatkozás (Női remake) 29

Roboz Gábor: Öngyilkos játékok (Jason Micallef: Gyilkos játékok) 32

## VIRTUÁLIS VALÓSÁG

Barkóczi Janka: Bazin álma (Virtuális valóság és dokumentumfilm) 34

Herpai Gergely: James Dean digitális szelleme (Virtuális színészek) 36

## A ZSÁNER MESTEREI

Varga Zoltán: Szörnyfészek a felhőkarcolóban (Larry Cohen démonai) 38

## FESZTIVÁL

Pauló-Varga Ákos: Éles képek (Verzió) 41

Bartal Dóra: Eldobható társadalmak (Jihlava) 44

Bertvás Gábor: Csillaghullás (Astra Filmfesztivál – Nagyszeben) 46

## KRITIKA

Gelencsér Gábor: A változás dogmája (Fernando Meirelles: A két pápa) 48

Pethő Réka: Útkereséstől életközépi válságig  
(Noah Baumbach: Házassági történet) 50

Fekete Tamás: Német história X (Taika Waititi: Jojo nyuszi) 52

Vajda Judit: Terhes társaság (Orosz Dénes: Seveled) 53

## TELEVÍZIO

Baski Sándor: Jövőpánik (Russell T. Davies: Évek alatt) 54

## MOZI

DVD 61

PAPÍRMOZI 64

A címlapon: William Nicholson: *Inkább lennék özvegy* (Bill Nighy)

– A Cirko Film januári bemutatója

<https://www.patreon.com/filmvilag>

Minden támogatást köszönünk!

# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

**KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK**  
Ardai Zoltán  
Baski Sándor  
Kránicz Bence  
Pápai Zsolt  
Schreiber András

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümegey Éva

**LAPTERV**  
Lajta Viktor

**CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

**SZERKESZTŐSÉG**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.  
Telefon: 06-1-350-0344  
E-mail: [filmvilag@chello.hu](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

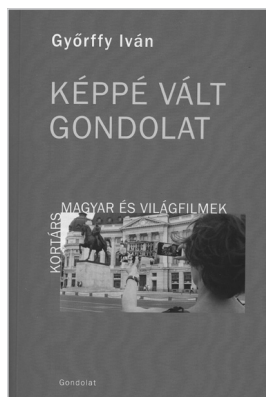
**ELŐFIZETÉSI DÍJ**  
¼ évre 1.185.- Ft  
½ évre 2.370.- Ft  
1 évre 4.740.- Ft

**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:**  
TPR19-0083  
ISSN-0428-3872



## KÉPPÉ VÁLT GONDOLAT

Györfly Iván

A film a 21. század első évtizedeiben a jelenkor szemtanújaként, lelkiismeretként is maradandó hatást próbált gyakorolni. Sok olyan alkotás született, amely kiválóan szemléltet fontos kulturális jelenségeket, társadalmi problémákat vagy emberi léthelyzeteket, elmúlt, mégis velük élő korszakokat.

Ez a könyv – amelynek kedvéért a szerző korábban folyóiratokban megjelent filmkritikáit, esszéit öt új írással egészítette ki – közülük mutat be 65 játékfilmet.

GONDOLAT, 2019.

## A Filmvilág e-journal változatban is kedvezményesen előfizethető és letölthető a [www.dimag.hu](http://www.dimag.hu) honlapon.

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

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

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

A szerkesztőség

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

# FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

## Előfizetési kedvezmény

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

**Januárban még ezen a kedvezményes áron lehet előfizetni!**

**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 megjelentetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi. Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden 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!

1%

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

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

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

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**I Made Films Not Revolution** (A Talk to Pál Sándor) by Tamás Dénes Soós, p. 4. **Pen and Mask** (Miklós Gábor) by Veronika Darida, p. 10. **We Photograph Free Men** (A Talk to György Szomjas) by Bernadett Morsányi, p. 14. **The Man of Summer** (Jankovics Marcell) by Zoltán Varga and Mihály Hoppál) by Éva M. Tóth, p. 16. **Away and Back** (Alex and Andy by Éva Pataki) by László Kelecsényi, p. 17. *During his 50 years of film-making career Pál Sándor, the internationally acclaimed director of Clown on the Wall, Love Emilia! and Deliver Us from Evil has always regarded cinema as a miracle.*

### MASTERS OF PRODUCTION DESIGN

**The Deconstructed Constructor** (László Rajk's Scenery) by Zoltán Bereczki, p. 18. **Artists of Space** (Trauner Art Film Festival in Szolnok) by Attila Benke, p. 20.

*Architect László Rajk (1949-2019) was one of the most outstanding production designers in Hungary who worked with all of the front-rank contemporary Hungarian filmmakers from Béla Tarr (The Man from London, The Turin Horse) to László Nemes Jeles (Son of Saul, Sunset).*

### GIRLS ON FIRE

**Girls Are Angels** (New Breed: Céline Sciamma) by Judit Vajda, p. 22. **Graduates Stuck in No Man's Land** (Ghost World by Daniel Clowes) by András Beck, p. 26. **Surgical Intervention** (Female Remakes in Hollywood) by Bence Kránicz, p. 29. **Suicidal Games** (Heathers by Jason Micallef) by Gábor Roboz, p. 32.

*Céline Sciamma (Girlhood, Tomboy, Portrait of a Girl on Fire) compulsively makes films about first love, first sexual experience, first attraction but she successfully inverts male gaze into female.*

### VIRTUAL REALITY

**Bazin's Dream** (VR and Documentary Films) by Janka Barkóczi, p. 34. **Digital Ghost of James Dean** (Virtual Actors) by Gergely Herpay, p. 36.

*Recently the digital recycling of dead film stars from Peter Cushing to James Dean has raised serious ethical, aesthetic and philosophical questions.*

### MASTERS OF GENRE

**Monster Nest on a Skyscraper** (Larry Cohen's Demons) by Zoltán Varga, p. 38.

### FESTIVAL

**Sharp Pictures** (Verzió Documentary Film Festival) by Ákos Pauló-Varga, p. 41. **Disposable Societies** (Jihlava Film Festival) by Dóra Bartal, p. 44. **Shooting Stars** (Astra Film Festival in Sibiu) by Gábor Beretvási, p. 46.

### REVIEWS

**The Dogma of Change** (The Two Popes by Fernando Meirelles) by Gábor Gerencsér, p. 48. **From Coming-of-Age to Midlife Crisis** (Marriage Story by Noah Baumbach) by Réka Pethő, p. 50. **German history X** (Jojo Rabbit by Taika Waititi) by Tamás Fekete, p. 52. **Abundance of Troubles** (Nor With You by Dénes Orosz) by Judit Vajda, p. 53.

### TELEVISION

**Future Panic** (Years and Years by Russell T. Davies) by Sándor Baski, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Bill Nighy in *Hope Gap* by William Nicholson – A Cirko Film release

BESZÉLGETÉS SÁNDOR PÁLLAL – 1. RÉSZ

# „Én nem lázadtam, én filmeket csináltam”

SOÓS TAMÁS DÉNES

**BOHÓC A FALON, SZERESSÉTEK ÓDOR EMÍLIÁT!, RÉGI IDŐK FOCIJA, HERKULES-FÜRDŐI EMLÉK, SZABADÍTS MEG A GONOSZTÓ! RAGÁLYI, MÁNDY, KERN, GARAS. ÉLETÚTINTERJÚ A MAGYAR MOZI ÖRÖKIFJÚ CSAPATJÁTÉKOSÁVAL.**

• Emlékszel még az első filmre, amit moziban láttál?

Persze, az *Uborka, a repülőtér gyöngye* volt. Arról szólt, hogy a szovjet hadsereg papírból épített egy kamurepteret, hogy megtévessze a németeket. Ebből a filmből kiderült számomra, hogy a szovjet hadsereg nyerte a háborút. Csütörtökönként ellógtam a gimnáziumból, és megnéztem minden filmet, amit bemutattak: *Z, a fekete lovas, Zoja Koszmozgyemjanszkaja, Gyerünk, Gyurka...* Nekem minden tetszett. Nem volt jó film, rossz film, csak ámulat.

• Mivel ejtett ámulatba a mozi?

Szerettem emberek között nézni a filmeket. A film előtt volt néha artistaműsor, ott is fantasztikus dolgok történtek. Nagy varázslat, rácsodálkozás volt nekem a mozi. Sírtunk, neveltünk, csendben voltunk. Még most is az orromban érzem az olajozott padló szagát. És volt még egy jó tulajdonsága a mozinak, amit gyerekként még nem élvezhettem ki: a vetítés előtt pár perccel csöngettek, hogy ha valakinek jár a keze egy nő felé, vagy csókolózik, az hagyja abba.

• Hogy ennyire fontossá vált számodra a közösségi élmény, annak köze lehet ahhoz, hogy a gyerekkorod egy részét a családodtól távol, intézetekben töltötted?

Nem hiszem, mert az intézet is egy közösség volt. Helyenként borzalmas, helyenként gyönyörű. Odakerülni borzalmas volt, mert általában év közben rúgtak ki, és egy kialakult közösségbe kellett beilleszkednem.

Verekedve, fifikásan kellett elérni, hogy befogadjanak.

• Mi volt a módszered?

Mindig a dominánsakra mentem rá. Kifigyeltem azt a két-három embert, akivel együtt lehet lenni, barátkozni, és velük összeálltam. A vége felé már automatizmussá vált ez az erőgyakorlat.

• Miért voltál ennyire problémás gyerek?

Nem fértem a bőrömbe. Amilyen csínyt lehetett, elkövettem. Erős gyerek voltam, és verekedős. Vörös hajam volt, és ha valaki azt mondta rám, vörös, azt megvertem. Erre nagyon hiú voltam. Meg arra is, ha kis Kabosnak csúfoltak. Akkoriban jött fel Kabos László, és ha valaki hozzá hasonlított, pacallá vertem. Ha tudtam. Volt, hogy engem vertek. Nyaranta otthon is folytattam a rosszaságot, és amikor rám jött a dili, szóltam anyámnak, hogy belém szállt a kisördög. Ő pedig már vette is elő a fakanalat.

• Nem haragudtál a szüleidre, amiért intézetbe adtak?

Nem. Békében voltam velük. Apámmal kevésbé, de anyámmal abszolút. Valahol tudat alatt megértettem őket, mert hihetetlenül rossz gyerek voltam. Utáltam a helyzetet, de tudomásul vettem, hogy állami gondozott vagyok. Nyolc intézetben végeztem el a nyolc általánost. A legrosszabb Békés-Tarhason volt. Az egy nagyon jó zeneiskola volt, de iszonyú körülmények között élünk ott. 1952-53-ban borzalmas éhezés volt. Sorban álltunk az étkezésnél,

és aki elől volt, az látta, hol a sercli, a kenyér sarka, és oda ült. Tehát végig kellett vernem a sort, hogy legalább az első négybe bekerüljek, és az egyik sercli az enyém legyen. Vacsora után még így is olyan éhesek voltunk, hogy odaálltunk a szuterén konyhaablak alá maradékot kunyizni. Egyszer összeállítottam egy dalárdát, és kánonban énekeltük, hogy adjanak valamit. Nem adtak. Borzasztó volt ezt átélni akkor, de később az életben sok mindenen átsegítettek ezek az élmények.

• Egy olyan borzasztó élményből is lehet kamatoztatni valamit, mint az éhezés?

Nem ilyen direktén. Ez a gyerekkor megedzett az életre. Azt tudtam hasznosítani, hogy automatizmussá vált a közösségbe való beilleszkedés, az alkalmazkodás és az előre kerülés. Sose gondoltam úgy a gyerekkoromra, hogy jaj, de borzasztó volt. Inkább kalandként fogtam fel. Kemény, de nagy kalandként.

• Kalandos volt az is, ahogy filmrendező lettél?

Az sorsszerű volt. A gimnáziumban gyönyörű vezércikkeket írtam a tanulás fontosságáról az iskolaújságba, miközben mindig is utáltam tanulni. Elhatároztam, hogy újságíró leszek, de nem indult újságíró fakultás az ELTE-n, más elképzelésem pedig nem volt az életről. Egyik nap aztán szokásommal ellentétben nem este, hanem már napközben hazamentem, és bár általában apám is késő estig melózott, most ő is otthon volt a barátjával. Apám szokása szerint rágyújtott az „ebből a gyerekből úgyse lesz semmi” című szövegére, mire a barátja azt mondta, van még egy olyan link foglalkozás, mint az újságírás: a filmrendezés. „Úgyis állandóan moziban ülsz, miért nem leszel rendező?” Halvány gőzöm sem volt, mit csinál egy rendező, de mivel más lehetőség nem jutott eszembe, elmentem a Híradó- és Dokumentumfilmgyárba, és felvettem filmgyári gyakornoknak. A negatív laborban kezdtem dolgozni, de végigjártam a számlárlétrát: voltam segédoperatőr, világosító, asszisztens, felvételvező. Híradókat, rövid dokumentumfilmeket, népszerű-tudományos filmeket forgattak ott. Jól éreztem magam, mert kis filmgyár volt, mindenki ismert mindenit. Aztán jelentkeztem a főiskolára, és oda is felvettek.

• Apád barátja Aczél György volt. Származott bármiféle előnyöd vagy hátrá-

nyod abból, hogy ennyire befolyásos barátai voltak édesapádnak?

Apám is nagy komenista volt. És származott, igen. Rögtön a főiskolán. Néhány héttel azután, hogy felvettek, megdermedt körülöttem a levegő. Volt két osztálytársam, akik szóba se álltak velem. Nem értettem, mit követtem el. Aztán kiderült, hogy a felettünk lévő osztály főnöke, Keleti Márton azt mondta, most már rendesen kell viselkedni, mert felvették egy Központi Bizottságtag fiát. Ettől úgy megutáltak, hogy csak na. Ez rosszabb volt, mint az intézetben. Meg kellett csinálni a *Terasz, mínusz tíz fok* című vizsgafilmemet, az elsőt, amit rendes

nyersanyagra – 35 mm-es filmre – forgattam, hogy az osztály két zsenije elismerje, hogy tévedett.

• *Herskó János tudományos filmes és dokumentumfilmes osztályába jártál. Nem szeretted?*

Amikor csak tudtam, a főiskola helyett elmentem asszisztálni különböző filmekbe. Nem azért, mert dokumentum- és tudományos filmes osztály volt, hanem mert sose szerettem iskolába járni.

• *Mit tanultál Fábri, Várkonyi, vagy Keleti Márton mellett, akiknél asszisztáltál?*

Mellettük nem is a rendezésről, hanem a stábbal való együttműködésről, a filmszak-

ma működési varázslatáról tanultam sokat. Asszisztens voltam a *Honfoglalás* című Mihályfi Imre-sorozatban, aminek Hildebrand István volt az operatőre, és ő valamiért kipécézett magának, hogy tanítani fog. Berakott egy objektívet a kamerába, majd azt mondta, hogy 75-ös, én meg rohantam mutatni, hogy mennyit lát a képből. A három részes sorozat alatt megtanultam, mennyi az optikák látószöge. Fábri mellett nem nagyon szerettem dolgozni, mert ő pontosan tudta, mit akar, és azt forgatta le, amit lerajzolt. Az mérnöki munka volt. Persze csodás filmeket csinált.

Keletivel egy tévésorozaton dolgoztam, ami azért volt jó, mert ő csak délig

**Bohóc a falon**  
(Ferenczi Gábor)



ENDRÉNYI EGON FELVÉTELE

volt velünk, az ebédszünet után nekem kellett a színészekkel dolgozni. Ott álltak a nagy, komoly színészek, Benkő Gyula, Pécsi Ildikó, én meg a magam huszonpár évével azt mondtam nekik, hogy ha lehet, kicsit lassabban mondják a szöveget. Nem küldtek el a fenébe, úgyhogy valamit jól csinálhattam.

• *Első filmed a Bohóc a falon volt, amin érződik, hogy erősen hatott rád a francia újhullám.*

Tudod, miért hatott? Mert ez volt a filmkészítés szabadsága. Hogy nincsenek szabályok. Nem biztos, hogy egy totál után közeli következik, és nincs rossz vágás, csak hatásos vagy hatástalan. A francia újhullám fantasztikus robbanás volt a filmművészetben, ami után sokkal bátrabban mertünk játszani a rendelkezésünkre álló eszközökkel. A *Kifulladásig* számomra máig alapfilm.

• *Godard és Truffaut a papa mozija ellen lázadtak. Ti is?*

Én nem lázadtam, én filmeket csináltam. Különbösen sem volt tudatos, hogy olyan filmet forgassunk, mint a franciák. Elkezdtek a *Bohóc*ot, és ez esett ki a ka-

merából. Aztán a vágásnál még tovább hülyéskedtünk. Tény, hogy akkoriban nem szeretjük, mondjuk, Keleti filmjeit, de ahogy ma elnézegetem, szakmailag nagyon szakszerűen vannak összezsarozva. Sőt, *A tizedes meg a többiek* egy csuda. A *Mágnás Miska* is. Azt tízmillió magyar megnézte moziban. Nem kis munka ezt elérni. Akkor persze kevesebbet láttam ebből.

• *Lehet, hogy nem lázadtatok, de a Bohóc a falon legikonikusabb jelenete mégis az lett, amikor Ferenczi Gáborék üres táblákkal demonstrálnak az utcán.*

Ennek a története jól jellemzi, hogyan dolgoztunk. A forgatókönyvben volt egy jelentős, 10-12 perces helyzet, amiben egy félig felépített hídon munkások közé keverednek a srácok. Fel is kértem az egyik szerepre Maklárty Zoltánt, és elkezdtünk forgatni a Balatonnál, amikor kiderült, hogy alig maradt valami a költségvetésből, a 2,8 millióból, mert túlköltekeztem, még stéget is építettem a Balatonra. Erre leültünk Tóth Zsuzsával, és kitá-  
láltunk három helyzetet, amihez

nem kell különösebb pénz: a fiúk az utcán köszöngetnek az embereknek, „Le a gátlásokkal!” felkiáltással bemennek egy női fodrászüzletbe, majd az üres táblákkal tüntetnek. Ha azt mondja nekem valaki, miközben a fejünket vakarjuk Zsuzsával, hogy ez ikonikus lesz, akkor jót röhögök. Jó, nem volt ez annyira tudatlan ötlet, de gondolta a fene, hogy Arany Jánost idézzem.

• *Mi volt a gondolat mögötte?*

Ami a versben is van: „Nem tudjuk, mit fog följegyezni rólunk a hálás utókor, mert még csak annyi a hír, mit magunkról hozunk, hogy kilenc hónapra születtünk, anyánknak végig volt teje, iskolába is beírtattak, s kék volt a füzet fedele”. Majd teleíródik ez a tábla, de egyelőre még semmi nincs rajta.

• *Jól fogadták a Bohóc a falon-t, de az a visszatérő szólam is megjelent a kritikákban, hogy Sándor Pál könnyed, játékos filmeket rendez, és nem érdeklik a társadalmi problémák. Ezt hogy élted meg?*

Úgy, hogy nyaljátok ki a seggemet. Valaki ennyit mond el a világról, valaki többet. Mint a to-

**Szeressétek  
Odor Emiliát!**  
(Szabó Ildikó)



ENDRÉNYI EGON FELVÉTELE

vábiakban kiderült, én ilyen vagyok. A kérdés inkább az, hogy elég képesleges vagyok-e, hogy az ilyenségemet meg tudjam csinálni filmen. A másik pedig, hogy kedvelik-e ezt az emberek.

• A Bohóc a falon *alaphelyzete azért mélyen ironikus: a kamaszok be vannak zárva egy félig felépült nyaralóba, és ott álmodoznak, hogy ne dögöljenek bele az unalomba. Csak a képzeletükben tudják megélni a szabadságot, a lázadást.*

Köszönöm, hogy ilyen mélyen elemzed azt a csacsukaságot, amit én afeletti örömben forgattam, hogy végre filmem rendezhettek. Sokszor rácsodálkozom, mi jut eszébe embereknek a filmjeimről, de nekem nem az a dolgom, hogy megfejtsem őket. Az úgymint csak álbölcsesség lenne. Mindössze arról van szó, hogy imádok filmet csinálni, és mint egér a sajtóban, vagy kijövök a másik oldalon, vagy nem.

• *Egy régi filmvilágos cikkben azt írtad a második filmed, a Szeressétek Odor Emiliát! kapcsán, hogy te már akkor forgattál retrót, amikor mások még előre pillantók voltak. Miért akartál filmet csinálni a nosztalgiáidból?*

Nem nosztalgia ez. Én szeretek világot teremteni. Rettentően élvezem, ha megcsinálhatom egy korból a saját verziómat. Az *Odorban* azt akartam elmondani, milyen a kiválasztott helyzete ebben a világban. Ezt most én mondom a kritikusok helyett.

• *Kiválasztottnak érezted magad?*

Ezt már elmeséltem. Halálisan boldog voltam, amikor felvettek a főiskolára, majd egy hónapra rá megdermedt körülöttem a levegő, és összezsugorodott a gyomrom, mert nem értettem belőle semmit. Ehhez még hozzájárult az is, hogy az osztálytársaim túlképzett emberek voltak, akikre felnéztem. Diplomások. Én meg a kis filmgyári gyakoronok. Ebből az élményből, a kiválasztás elleni tiltakozásból született az *Odor*.

• *Meg az intézetis éveidből.*

Hogyne. Csak kicsit földekoráltam az élményt – és csajosítottam. Jó csajok, szép ruhák, ájul el tőle, csak a nyaka véres.

• *És a Herkulesfürdői emlék?*

Ragályi Elemér egyszer azt mondta, hogy mi még nem forgattunk télen, hóban filmet. Mondom, az nem lehet. A másik inspiráló élmény az volt, hogy megtudtam, hogy Budapesten van egy öregek otthona, ahová a spanyol polgárháborút és az orosz forradalmat

megjárt veterán kommunistákat rakják be. A *Sárika, drágám* egyik főszereplője, a nagynéni is egy vetkő komcsi volt, mi pedig Maár Gyuszival elmentünk élményt gyűjteni a filmhez. Elképesztő sorsokkal találkoztunk. Volt ott egy pasi, aki kommunista forradalmár volt 1919-ben a Tanácsköztársaság alatt. A bukás után, hogy megmeneküljön, női ruhában bujkált egy kórház szülészeten. Baromira szerettem akkor a *Herkulesfürdői emlék* című számat is, és ez a három dolog összeért bennem, ezekből született meg a mozi.

• *Milyen sorsokkal találkozta még az otthonban?*

A legemlékezetesebb ez a Nádas volt, akit később elkaptak, elítéltek, és mint Rákosit, őt is kiváltották a szovjetek. Moszkvában megbízták egy vegyigyár vezetésével, majd koholt vádakkal elvitték a Gulágra. Sokszor szétverték a fejét, majd valahogy kiszabadult, és azt mondta, ő akkor is kommunista, az is marad, a sztálinizmus egy árulása volt. Bementem a televízióba, hadd csináljak ezekből az anyagokból három portréfilmet. A dokumentumosztály vezetője halál boldog volt, és azt mondta, életem nagy filmjeit csinálom meg. Ahogy haladtam a vágással, ennek az embernek egyre rosszabb kedve lett. Már majdnem kész volt a film, amikor szólt, hogy a rádió és televízió főigazgatója meg akarja nézni az anyagokat. Levetítettem neki a filmeket, mire annyit mondott: hát ezt nem. Megy a Párttörténeti Intézetbe. Ez a három film úgy lett betiltva, hogy soha senkinek nem lehetett levetíteni.

• *A Sárika, drágám végére azért bevágtál pár részletet.*

Akkor még nem volt betiltva, és kicsipkedtem bizonyos dolgokat a muszterből.

• *A szocializmus eszméje soha nem érintett meg?*

'39-ben születtem, úgyhogy az életem ún. karrier részét a „szocializmusban” éltem át, amiben a film és a filmrendező különleges helyzetben volt. A különleges helyzetet az adta, hogy a Kádár-rezsim volt a legvidámabb barakk, és a kirakatba szépen el lehetett helyezni a filmeket, hogy lám-lám, mi mindent megenged a rendszer. Emlékszem, amikor a *Bohóc a falon*-t forgattuk: vasárnap délután, Váci utca, faburkolatos virágbolt, Ferenczi Gabi – Venczel Vera jelenet. Egyszer csak

szól Sarkadi Zsuzsa, a berendező, hogy menjek ki. Ameddig a szem ellát, emberek, az út közepén jön Jancsó Miklós, és mint Mózes előtt a vörös tenger, szétválik az utca. Mindenki köszön Miklósnak, és ő is köszön mindenkinek. Ez alapvető szimbóluma a létünknek: mi fontosak voltunk akkor. Én kétévente csinálhattam egy filmet, és bevallom, nem éreztem rosszul magam. Eléggé utálok azokat, akik ugyanígy voltak vele, és most azt mondják, hogy ők voltak a nagy ellenállók.

• *Mint például?*

Nem akarok neveket mondani, mert fölrobbanok.

• *Az emberi jogok megsértése ellen tiltakozó, cseh Charta melletti szolidaritási akcióhoz mégis csatlakoztál '79-ben. Miért?*

Ez furcsa körülmények között történt. Volt egy nagyon nagy és fontos barátom, Simó Sanyi. Ott várt egy szobában Vásárhelyi Miklóssal és Makk Károllyal. Sanyi ült a hintaszékben, és hintázott. Amikor a Vásárhelyi Miki feltette a kérdést, hogy aláírom-e a Chartát, azt akartam mondani, hogy eszem ágában sincs, de amilyen hülye voltam, ránéztem Simóra, a barátomra, akinek minden gesztusát ismertem. A szememben az volt: „Na, te kis gecsi, nem mered aláírni”. Nem-e? A Makk után aláírtam egy üres papírlapot, mert még meg se volt fogalmazva a követelés. De nem éreztem azt, hogy közöm van hozzá. Utána tovább csináltam a dolgomat, amire feltettem az életemet. Aztán szevasz, terasz.

• *A Régi idők focijától kezdve az lett a jelszavad, hogy „Kell egy csapat!”. Ez a csapat kicsit más volt az első két filmben, mint a későbbiekben. Először Ferenczi Gáborban találtad meg az alteregódat. Miért?*

Mert hasonlít rám. Én mindig szép magas, szőke és kék szemű voltam. Vagy nem? (nevet) Örülök, hogy őt választottam. Jó volt Gabival dolgozni. Aztán elment hídépítő-mérnöknek, majd beszipantotta a filmszakma. A vizsgafilmjét egy Mándy-novellából forgatta, remekül sikerült. Csinált sok jó dokumentumfilmet, és baromira szerettem volna, ha játékfilmet is forgat, de sajnos másfelé kanyarodott a sorsa.

• *Szabó Ildikóra hol találtál rá?*

Egy Nashville Teens-koncerten a Kisstadionban. Az első asszisztenssel kerestünk gyerekeket – az első asszisz-



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



tenst Szomjas Györgynek hívták –, és ha ráböktem valakire, ő elkérte a nevét és a címét. Láttam, hogy egy vasszék támláján ül egy elképesztően édes pofájú, szeplős, rövid hajú csaj. Ő volt Szabó Ildikó, Zazi, akivel rémisztő kalandokat éltem át. Ha nem szeretnék bántón fogalmazni, azt mondanám, hogy Ildi egy nagyon öntörvényű ember. Kis szerepe volt a *Bohócban*, de olyan problémás volt, hogy megfogadtam, soha többet nem dolgozok vele. Az *Odort* viszont ráírta a Tóth Zsuzsa, mert akkoriban nála lakott. Zsuzsa mondta, hogy legyen az Ildi a főszereplő, én meg, hogy ki van zárva. Kezelhetetlen, nem lehet vele bánni. Aztán mégis övé lett a szerep, és megint megesküdtem, hogy az Ildivel én soha többé. Jött a *Régi idők focija*, és kiválasztottam valakit a kalaposlány szerepére, aki, mit ad isten, egy héttel a forgatás előtt eltörte a lábát. Ildi megesküdött rá, hogy ő átkozta meg, így került újra az életembe. És kurva jó volt, amit abban a filmben csinált.

• A *Bohóc* a falon-t és a Szeressétek Odor Emiliát! még *Zsombolyai János* fényképezte. *Ragályi Elemérrel* a Sárka, drágámban kezdtetek együtt dolgozni, és végül nyolc filmet forgattatok együtt.

Amikor Zsombival elkezdtek a *Bohócot*, frissen végzett a főiskolán, nagyon eredeti operatőr volt, jól melózott. Aztán jött az *Odor*, és kitalálta, hogy forgassuk Cinemascope-ban. Én pedig beugrottam neki.

• *Nem akartál abban forgatni?*

Nagy divat volt akkor a Cinemascope, de olyan nincs, hogy valamit nem akartam, mert mindent én döntök el. Elemérnél is ez volt, de ő csak olyan javaslatokat tett, amiket el se kellett döntenem. Abban a filmben sok bajunk volt egymással Zsombival. Kiderült, hogy mégsem egyezik annyira az ízlésünk. Ettől függetlenül zseniális operatőr volt, és arra is tisztességesen reagált, amikor a forgatás után megmondtam, hogy többet nem dolgozunk együtt. Ugyanakkor ott volt a fiatal, tehetséges, lánglelkű Ragályi, akivel nagyon, nagyon jó volt dolgozni. Elképesztően tudott velem és a filmmel lenni, pedig a forgatókönyveken nem molyoltunk együtt. A forgatáson iszonyúan értettük egymást, egyforma volt az emberi ízlésünk. Persze voltak problémáink is. A *Szerencsés Dániel* utolsó harmadában úgy összevesztünk, hogy nem beszéltünk. De

**Szabadíts meg a gonosztól!**

(Garas Dezső, Pécsi Ildikó)

halálosan biztos voltam benne, hogy mi szavak nélkül is megértjük egymást.

• *Mit adott Ragályi a Sándor Pál-filmekhez?*

Egy forgatás olyan, hogy néhányan beülünk egy tengeralattjáróba, merülünk, bepréselődünk, érezzük egymást bűzét, lábszagát, lélegzetét, mindenét. Az számít csak, hogy ott, a mélyben, működjön a közös gondolkodás, az együttlét az operatőrrel. És hát Elemérnek halálbiztos ízlése van. Ha semmi nem jutott eszembe, biztos voltam benne, hogy neki eszébe fog. *Szerencsés Dániel*, pályaudvar, 150 statiszta, 30 színész. Éjjel 11-kor elkezdünk öltöztetni, a pályaudvar dugig van emberekkel, a sminkben nyírják a színészeket, én pedig megdermedek, rám szakad az ég, mert 8-tól 12-ig tudok csak forgatni, és nem tudom, hogyan vegyem fel a jelenetet. Azt mondom Elemérnek: „Egy lehetőség van: vedd kézbe a kamerát.” És Elem egy snittben beexponálja az összes szereplőt, aki a vonatra vár, körbetáncolja őket a kamerával, és lelép a méter magas rámpáról úgy, hogy a kép meg se rezzen. 12-kor kirúgnak minket, én odamegyek hozzá, és nem tudok

mást mondani, mint hogy „Kösz, Elem”. Ebben minden benne van.

• *Hogyan állt össze a legendás triótok Tóth Zsuzsával és Bíró Zsuzsával?*

Bíró Herskó vezényelte mellénk dramaturgnak, hálistennek, amikor a *Bohóc a falon*-t csináltuk. Tóth Zsuzsáé jópofa történet. Csütörtökön délután mindig a Művészbé lógtunk el az iskolából, mert az bemutatómozi volt, és volt ott egy normális küllemű, nagydarab, rövid hajú csaj, aki peracet árult. Gyakran odakiabáltunk neki, hogy „Perec!”, majd eljátszottuk, hogy nem mi voltunk. Egy idő után összehaverkodtunk, beszélgettünk, de ennyi volt. Jó pár évvel később jövök ki a filmgyár kapuján, és jön velem szemben ez a nagydarab csaj, masnival a hajában. „Hát te mit keresel itt?” „Filmes vagyok.” „Állj, az én vagyok.” Kiderült, hogy amíg én gyakornok, addig ő segédberendező lett a filmgyárban. Aztán felvettek a főiskolára, és az első feladat az volt, hogy írjunk egy élménynovellát. Volt egy szép 56-os történetem, megírtam. Tetszett Herskónak, de ahogy megírtam, az nem. Úgyhogy szóltam Zsuzsának, aki akkor már írt egy BBS-filmet, a *Szorongó varázst* (operatőr: Sára Sándor, első asszisztens: Szabó István, második asszisztens: Sándor Pál), hogy írja meg. És született egy gyönyörű filmnovella az életemből, amivel már Herskó is elégedett volt.

• *Miről szólt?*

Rákospalotáról költöztünk be a városba október 25-én, az anyám, egy pasi, aki segített cipekedni, az öcsém, meg én. Siettünk, mert sötétedés után kijárási tilalom volt, de amikor mentünk volna át egy széles úton, elkezdtek löni. Visszahúzódtunk egy kapualjba, ott várakoztunk a többi emberrel. Már sötétedett, amikor elhatároztuk, hogy nincs mese, átfutunk. Magamhoz húztam az öcsémet, nekikészültünk, és egyszer csak csend lett. Olyan csend, hogy csöngött a fülem. Mi, akik felkészültünk arra, hogy átfutunk a golyózáporon keresztül, most ijedtünk meg. A csendtől.

• *Átfutottatok?*

Naná.

• *És lőttek, amikor átfutottatok?*

Nem emlékszem. Csak arra, hogy dermedten állunk. Mindenesetre túléltek.

• *Mi volt a munkamódszeretek a két Zsuzsával?*

A *Ripacsok* kivételével minden filmet közösen találtuk ki, hogy miről szóljon. Ez mindig valami egyszerű dolog

volt. Kitaláltuk az első jelenetet, majd otthagytuk Zsuzsát a Bíróval, hogy írja meg. Mondta, hogy két nap. Persze soha nem készült el, mert kurva lassan írt, én meg őrjögtem. Jelenetről jelenetre haladtunk előre a forgatókönyvben mi hárman. Olyan fokon értettünk egyet, mintha egy ember lettünk volna, három felé volt osztva.

Tanulságos volt, ahogy a *Szabadíts meg a gonosztól* született. Mándynak volt egy musicalje, a *Mélyvíz*, amit háromszor játszottak, majd megbukott. Halász Misi, aki zseniális operatőr volt, javasolta, hogy csináljunk belőle egy tévéfilmet. Megszereztem a darabot, odaadtam Zsuzsának, másnap reggel 8-kor csöng a telefon: „Azonnal gyere, megvan a következő filmünk”. Elkezdtünk rajta dolgozni. Zsuzsa megírt kb. 30 oldalt, de úgy éreztem, valamiért nem működik a történet. Ültünk, a Bíró, a Tóth meg én, és azt mondtam, mi lenne akkor, ha. Ha a ruhatáros nő lenne a mama, lenne két gyereke, egy lopós és egy kurva, és lenne egy nagybácsi, a Garas. Zsuzsa elkezdett hisztizni, hogy nem kezd újra írni, de mondtam, hogy nézzük csak át. Kiderült, hogy alig kell átírni valamit, annyira passzolt egy család történetéhez. Nagyon mándys volt a történet, szét volt szórva minden, de ez összerántotta. Így lett a bukott musicalből *Szabadíts meg a gonosztól*.

• *Mándy Ivánnal hogy hozott össze a sors?*

Ivánnal jóban voltunk, nagyon szerettem az írásait. Valamiért ő is bírt engem, és amikor egyszer találkoztunk a Művész cukrászdában, szólt, hogy van egy forgatókönyve az első magyar futballlabdáról, csináljam meg. Annyi a gond, hogy Palásthy Gyurinál van a könyv, kérjem el tőle. Megkerestem Gyurit a filmgyárban, hogy adja oda, de beintett, hogy szó sem lehet róla, ő musicalt fog csinálni belőle, már készül a zene. Elmeséltem Mándynak, hogy behúzott a csöbe, mire Iván azt mondta, hogy jó, akkor két hét múlva találkozunk itt, a cukrászdában. És két hét múlva beállított egy 12 oldalas novellával. Nagyon rossz novella volt, nem is jelent meg sehol, de elképesztő inspirációt adott a *Régi idők focijához*. Ha semmi más nem lett volna, csak azok a jelzők, amivel leírta Minarik rebbenő, barna, kaftánszerű kabátját, vagy azok a nevek, a Tokics és a Brüll, már akkor is zseniális lett volna. Ilyet csak az Iván tudott kitalálni. Adta magát a novella, hogy filmet csináljunk

belőle, némafilmes inspirációval, hisz 1924-ben játszódik a történet. Mesés volt rajta dolgozni.

• *Egyértelmű volt, hogy Garas Dezső lesz Minarik, a mosodás?*

Rögtön szóltam Dezsőnek az Olympia bárban, ahol esténként találkoztunk, mert ott rúgtak be általában Kálmán Gyurival, hogy van egy főszerepem. „Mit fizetsz?” „Azt hiszem, 10-12 ezer egy főszerep.” „Én most épp egy hatrészes sorozatot forgatok a Rényivel, amiért darabonként 8 ezret kapok.” El voltam kenődve, hogy nem vállalta. Csináltam próbafelvételeket mással, többek közt Haumann Péterrel, akinek állítólag oda is ígértem a szerepet. Aztán megint közbeszólt a sors. Egyik este odajött hozzám Dezső az Olympiában, hogy szeretne velem beszélni. „Miről?” „Hülyeség, de az van, hogy leállt a Rényi sorozata. Hogy állsz a filmeddel?” „Megtaláltam a főszereplőt, de ha van kedved, bejöhetsz egy próbafelvétele.” Hat próbafelvételt csináltam vele bosszúból, miközben madarat lehetett volna velem fogatni, hogy elvállalta. Annyira ő volt ez a szerep, hogy a forgatáson mindenki csak Ede bácsinak szólította.

• *Van ötleted, miért vált legendává Minarik?*

Miért lett legendás figura Chaplinből, Buster Keatonból, Stanból és Panból? Nem tudom. Kitalálhatnék valamit, de az nem lenne igaz. Az biztos, hogy Minarik megjelenése és gesztusrendszere, valamint a némafilmes stílus adott egy löketet a kultikussá váláshoz. Majd elfelejtettem: és persze a zseniális Garas Dezső. •

## SÁNDOR PÁL JÁTÉKFILMJEI

- 1967 *Bohóc a falon*
- 1969 *Szeressétek Odor Emiliát!*
- 1971 *Sárika, drágám*
- 1973 *Régi idők focija*
- 1977 *Herkulesfürdői emlék*
- 1978 *Szabadíts meg a gonosztól!*
- 1981 *Ripacsok*
- 1982 *Szerencsés Dániel*
- 1985 *Csak egy mozi*
- 1988 *Miss Arizona*
- 1995 *Ég a város, ég a ház is* (Szeressük egymást, gyerekek epizódja)
- 2007 *Noé bárkája*
- 2018 *Vándorszínészek*

/// **GÁBOR MIKLÓS**

# Toll és maszk

/// **DARIDA VERONIKA**

## A SZÁZ ÉVE SZÜLETETT GÁBOR MIKLÓSRÓL, ÍRÁSAI TÜKRÉBEN.

**G**ábor Miklós (1919-1998) önélet-szerepet játszik korai kötődése a mozi világához. A mozi egyrészt úgy jelenik meg, mint valami ősi alapélmény, vagy mint az első konkrét élettapasztalat: „Én nagyon romantikus voltam. Apám mozis volt, a mozi nézőterén tanultam meg járni, és a hollywoodi filmek dramaturgiájából tanultam az életet.” (*Nyomozok magam után*, 2003) Másrészt a filmképek a gyermekkor iránti nosztalgia lényegi elemét alkotják: „Moziban nevelkedtem, soha nem gondolkodtam komolyan arról, hogy mi leszek, ha felnövök, csak ábrándjaim voltak: cowboyok, cirkuszi kislányok... de milyen jó is lenne, ha az ember kicsiben élhetne, nyolc-tíz évesen, mégis ő lenne a cowboy, ahogy elképzeltem.” (*A színész árnyéka*, 1972)

Később színészként szinte egész pályafutását végigforgatta, 1941-es első szerepétől (*Beáta és az ördög*) egészen az 1991-es, Felvidéki Judit rendezte *Pá, drágám* című tévéjátékig. Természetesen nem ezek a legmeghatározóbb filmjei, sokkal inkább említhetnénk olyan címeket, mint a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1948), *Mágnás Miska* (Keleti Márton, 1949), *Állami Áruház* (Gertler Viktor, 1953), *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955), *A 9-es kórterem* (Makk Károly, 1955), *Éjfélkor* (Révész György, 1957), *Apa* (Szabó István, 1966), *Falak* (Kovács András, 1968), *N.N. a halál angyala* (Herskó János, 1970). A játékfilmek mellett több tucatnyi tévéfilmben is játszott, mégis, egész életében vezetett feljegyzéseiben és naplójegyzeteiben a filmforgatásokról alig esik pár szó, a filmes alakítások színészi megformálását pedig szóra sem méltatja. Sőt, még

„mózisgyerek” mivoltát is gyakran negatív felhangokkal emlegeti, mint ami előidézte pályatársaitól való lényegi különválását: „a mozi és az olcsó regények, bestsellerek világából származó hepciáskodás, az állandó póz bizonyára sokak előtt ellenszenvenné tett. De ezt az utóbbi időig alig sejtettem.” (*Nyomozok magam után*) Főként pedig megerősítette elszakadását attól a két közegetől, ahová a leginkább tartozott és tartozni vágyott: az igazi irodalomtól és a játékos színháztól (a kabaré, az irónia és a nosztalgia világától). Örök fájdalma az volt, hogy íróként nem ismerték el, ez pontosan látszik abból, ahogy gyerekesen felsóhajt: „Könyvnap. Esterházy. Szeretném, ha „felfedezne” mint író. (...) Egy mózisgyereknek hol van itt hely?” (*Nyomozok magam után*) Ekkor már a 80-as évek második felében járunk, amikor Gábor Miklós látszólag a „legtekintélyesebb” magyar színészek egyike, csak épp ő maga ezzel a látszatekintéllyel nem tud és nem akar semmit sem kezdeni. „Ebből a pesti színházi világból kimaradtam mégis, én, aki mózisgyerekként kezdtem! Hogy miért ridegült el úgy körülöttem a „szakma”? Miért lettem ilyen „tekintélyes”, én, aki soha semmiféle tekintélyt nem fogadtam el, és ha kellett, mindent felrúgtam, hogy a tekintély meg ne fullasszon? Miért lógok ki annyira?” (*Nyomozok magam után*)

A tekintély elleni lázadás az ő esetében sohasem volt üres póz, hiszen azon kevés színészek közé tartozott, akik mindig mertek kockáztatni és váltani. Így került a Madách Színházból a Nemzetibe, majd vissza a Madáchba, ahol huzamosan a legtöbb időt töltötte (1954 és 1975 között), majd 1991-ben így szerződött a Ruszt József vezette

Független Színházhoz Kecskemétre, végül így lett a Budapesti Kamaraszínház tagja. Mindig a műhelymunka érdekelt, a kísérletezés és a közönséggel való eleven kapcsolat. Színészi ars poétikája ezért csak a színházra vonatkozik. „A színpad az egyetlen hely, ahol jelen vagyok. A színpadon nem érzem jogtalannak, hogy megtapsolnak. Mindenben, ami élet, ítélkezéseimben, emberi kapcsolataimban is van valami bizonytalan. Csak a színházban vagyok biztos, mintha hívást követnék. Ez a hívás életemből szól, életemben mégse jó semmire. Csak a nézőtér hitelesíti, amit csinálok.” (*A színész árnyéka*) Örök játékosként főként az inspirálta, hogy a színházban mindig lehetséges, sőt szükségszerű a változtatás. Nagyon tanulságos, ahogy felidézi a *Mizantróp* egyik előadását, melyben egy szokatlan testi tünet hirtelen átírta az egész felvonást. „A harmadik vagy negyedik előadáson – mert nem találtam a helyem és mert egyik próbám emléke visszatért – dadogni kezdtem. Partneireim azt hitték, megőrültem. Magam is megijedtem: ha az első jelenetben dadogok, dadognom kell végig, az egész darabban, és fogalmam se volt, mi sül ki ebből a továbbiakban! Végig kellett csinálnom.” (*Kos a mérlegen*, 1990) Ezzel szemben a filmben ilyen váratlan fordulatok nincsenek, amit egyszer felvesznek, az már ugyanolyan marad. Vagyis a mások (főként a rendező) által jónak tartott jelenet lezárja a színész számára a keresés útját, ezért itt túl gyorsan születnek meg a figurák. Emiatt a filmkészítés folyamata gyakran úgy jelenik meg a naplókban, mint a színház világából való kitérő, mint egyfajta urizálás. „Nem is olyan kellemetlen ez a filmkészítés: hoznak, visznek, megmondják, mit csinálj, ha kell, falat törnek a számodra, leállítják az utcán a forgalmat, az emberek rabszolgaként engedelmeknek.” (*Egy csinos zseni*, 1995) A kiválás a tömegből azonban kellemetlen érzéseket is okozhat: „Forgatom a *Budapesti tavaszt*, és a filmgyári autó, rendszerint egy nagy, szürke, miniszteri kocsi. Zim, szovjet gyártmány, hajnalonta végigvisz a téli városon. És ilyenkor látom a hajnali várost, a járműveket, a nyüzsgő embereket, a megállóknál verekedő tömeget. Néha piros lámpát kapunk, ilyenkor le kell állnunk nekünk is, a villamosra várók benéznek a kocsi: megvetés

és gyűlölet a szemükben. Vezetőink, azokban az elfüggönyözött „népautókban”, nem érzik ezeket a tekinteteket? Szégyellem magam.” (Egy csinos zseni)

Hozzátehetjük, hogy a film esetében sokkal inkább érvényesül az, ami ellen Gábor Miklós folyton hadakozott, vagyis hogy a színészi alkat, és főleg a színész arca, determinálja a szereposztást. „Szereposztás: sorskérdés. Valójában egy-két figura különböző arcait mutatjuk meg, szerepeink egy életen keresztül rímelnék. Ez nyilván kívül az arcunkra – azt mondják: „Adjuk neki ezt a szerepet, mert olyan az arca”. Így kényszerítenek minket, hogy felismerjük arcunkat.” (A színész árnyéka) Ugyanakkor a színész teste is meghatározó: „Milyen jelentősége van egy szerep felfogásában, hogy a színész kövér-e vagy sovány! Reggel felhúzom az atlétatrikót, és azonnal berántom a

gyomrom. Berzenkedem saját testem ellen, mióta élek. (...) Színész és teste: párbeszéd.” (Kos a mérlegen) Nagyon érdekes, ahogy Gábor Miklós összehasonlítja a színész testét a civil és az artista testével, melyektől egyaránt különbözik (az utóbbitól főleg abban, hogy míg az artista teste idővel elromló eszköz, addig a színész saját testének romlását is használni tudja). „A színész a testétől a mondanivalójára vonatkozóan vár felvilágosítást: milyen új mutatványt kell bemutatnia? A tükörben megvizsgáljuk, mit fejez ki az arcunk, mire képes. Úgy találjuk arcunkat, mint Picasso az ócska biciklikormányt, rozsdás homokozóformát a szemétdombon, hogy bikafejet vagy napraforgót maceráljon ki belőle.” (Kos a mérlegen)

**„Egy mozisgyerekek hol van itt hely?”**

(Révész György: Éjféلكor – Rozsos István és Gábor Miklós)

A színész pontosan tudatában van annak, hogy mindezekelőtt maszkká kell formálnia az arcát, vagyis igazzá és

változatlaná kell tennie. „Nem, nem a „csupasz arc” az igazság, hanem a „maszk”: az idegen isten a lelkünk mélyén. Nem a vallomás, csak a maszk képes valóban nevén nevezni a dolgokat. Nem érzelem, nem intelligencia, csak a mimikri, az „úgy teszek, mintha”: ez teszi a színjátszást filozófiává, igazsággá.” (Egy csinos zseni). Ebből nyilvánvaló, hogy az a teatralitás, melyet Gábor Miklós a színházban keresett, vagy egyáltalán nem, vagy csak ritkán jelenik meg a filmben. Nem véletlen, hogy egyik nagy példaképe Laurence Olivier, akiben pont azt csodálja, hogy egy-két jellegzetes vonással képes megteremteti egy figurát, úgy, hogy közben ő maga távoli és megfoghatatlan marad. „Láttam mostanában Olivier egy igénytelen kis vígjátékát – de ebben éppoly félelmetes volt, mint Shakespeareben. Igen, játékában mindig van valami ijesztő, kígyószerűen vonzó és taszító hidegség.” (Tollal, 1963)



SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE

BARTAL FERENC FELVÉTELE



Ez a példa azt mutatja, hogy habár Gábor Miklós saját filmszínészi alakításainak műhelymunkájáról egyáltalán nem beszél (szemben színházi próbanaplóival, melyeket Shakespeare, Molière, Füst vagy Sarkadi szereplőinek megformálásai ihletnek), de érzékeny marad mások filmszínészi alakításainak finomságaira és sajátosságaira. Különösen megragadó az, ahogy egy Dayka Margitról írt esszéjében (melynek címe: „Tanulok”), felfigyel az elismert és már mindent tudó színészben az örök kezdőre. „Dayka Margitot én mint filmsztárt ismertem meg. Mintha a címlapok világából űzték volna vissza – inkább: mintha onnan húzódtott volna vissza, önként, míg olyanná vált ismét, mint egy kezdő.” (*Kos a mérlegen*) A mindent visszavonó és újrakezdő játék pedig elvezet a színházi- és filmszínészet egyik végső, nagy titkához: a hallgatni tudáshoz. „Mindig

azt hittem, hogy a színészet titka a fölény, a felszabadoeltság. Ezt kerestem egy életen át. És most Dayka mintha az ellenkezőjére tanítana: hogy a színészet legvégső titka a gátlás. A félelem, hogy nevetségessé válunk, hogy nem is tudunk megszólalni, vagy ha igen, nem azt mondjuk, amit akartunk: mintha az nyögne fel rajtunk keresztül, ami közös bennünk, színészen, nézőben: a kukaság.” (*Kos a mérlegen*)

Érdeemes ugyanakkor hangsúlyoznunk, hogy egyes filmjeire és azok értékelésére röviden mégis kitér, különösen a *Sánta szabadság* című könyvében, mely egyben az 1956-os év hiteles és felkavaró krónikája. Itt a *Budapesti tavasz* kapcsán barátai véleményét idézi: „Hazugság! Jól megcsinált hazugság elejétől a végéig, önkényesen kiszakítja

**„A tekintély meg ne fullasszon”**

(Hamlet – Gábor Miklós, Greguss Zoltán, Simor Erzsi – Madách Színház, 1962)

az eseményeket a történelmi folyamatból, nem mutatja meg, mi volt a film kezdete előtt, és főleg azt nem, hogy mi jött a „felszabadoelés” utáni tíz évben, ezzel azt mondja: látjátok, volt rosszabb is, hát szeressétek, ami most van!” Saját álláspontja nem ilyen radikálisan elutasító, ő csak arról a nehézségről beszél, amit a film befejezése jelentett, melyben arra törekedtek, hogy elkerüljék a „híradó-montázs és az ostoba optimizmus közhelyeit”, és ahol az utolsó kép végül annak a kifejezése lett, hogy a szerelmét elveszítő, a megújuló világban körülnéző főhős úgy érzi: „íme, van még élet, vannak még lányok, valami indul... történt is valami, meg nem is...”

Más filmjeivel kapcsolatban azonban ő is kritikusabb. Hol magát a filmet kritizálja: „Az *Egy pikoló világgal* mindig

baj volt. Darvas miniszter telefonált Félixnek, hogy őt nem lehet átejtetni, majd ő megmutatja, hogy „baszás pedig nem lesz a bokrban”. A bokor jelenet nélkül a film langyos limonádévé puhul.” Ahogy az is előfordul, hogy saját színészi játékával szemben is éles bírálatot fogalmaz meg: „Az *Éjféltor* kellemes és semmitmondó film. Ezt kell csinálnunk eztán, ha a legjobbat csináljuk? És én, ott a vásznon! Ez a kinyalt, lisztes pofa, zacskós szemű csecsemő!”

A filmes reflexiók azonban csak véletlenszerű és esetleges megjegyzések, szemben a színház állandó jelenlétével. Gábor Miklós kései írásaiban azt láthatjuk, hogy – számos és megkérdőjelezhetetlen filmsikere ellenére – önmagát kizárólag színpadi színészként definiálja, még akkor is, amikor mély keserőséggel és kiábrándultsággal teljes színházi elszigeteltségéről, kivüállásáról ír. „Valahogy megsemmisült, megszűnt a színészeletem. Ez ijesztő. Máskor meg úgy érzem, hogy én vagyok az egyetlen színész ebben az országban, csak én tudom, mire képes egy ember a színpadon.” (*Nyomozok magam után*)

Ebben a pár sorban is megfigyelhető az a kettősség, mely szinte minden írá-

sát áthatja, vagyis a legnagyobb lelkesedésre és kétségbeesésre való képessége, bipoláris alkata, mely színész- és íróletéből egyaránt fakad. „Szünet nélkül írok és játszom. Csaknem szüntelenül a mesterséges felajzottság állapotában tartom magam, és amikor valamiért abba kell hagynom, akkor jön a zuhanás, a depresszió.” (*Egy csinos zseni*)

Mi marad egy színész életéből? Mi az, ami megőrződik belőle? A leglátványosabb emléknymok talán a filmek, melyek önmagukért beszélnek, és amelyek egy igazi átváltozóművész számtalan arcát mutatják. De bármilyen Gábor Miklós filmet nézünk – a *Valahol Európában* lázadó és gyermeklelkű vezérértől, az *Apa* legendaszerű alakjáig, a *Mágnás Miska* fergetesen komédiázó lovászfűjától a *Sértés* börtönből szabadult politikai foglyáig, a *Budapesti tavasz* traumát elszenvető fiatalemberétől az *N.N.* öregedő pszichológusáig – színészi alakítása egyformán és megkérdőjelezhetetlenül hiteles. Egyszerűen nem képes a „fals hangra”, hihetetlen arányérzéke és természetes jelenléte még

a legsematikusabb propagandafilmeket megmenti, miatta még a könnyed, romantikus filmek sem tűnnek olyan banálisnak vagy ostobának.

Gábor Miklós valóban egy „színészherceg” (a másik legjobb Hamlet, Laurence Olivier méltó pályatársaként, habár az ő karrierje egy jellegzetesen magyar – megszakításokkal és mellőzésekkel terhelt – színészsorsot mutat), akinek a filmezés csak mellékes tevékenységet jelentett, az egész életét betöltő és felemészítő játék, valamint a menedéket (vagy ahogy ő nevezte: „kuckót”) adó írás mellett. Filmes látásmódját azonban mindvégig megőrizte: írásaiban a jelenetvezések, a rövid bevéágások, a hangulatképek, az érzelmi hangolások tanúskodnak arról, hogy egy „mozisgyerek” jegyezte fel őket, kameraként működő tekintetével. Megrendítően szép, hogy az *Egy csinos zseni*ben elképzelt, végső távozását úgy tárja elénk, mint egy feledhetetlen záróképet: „Egyszer úgylis rám fogtok kiálltani mind: „Menj!” És én elmosolyodom, aztán nem lesz segítség, csak a hátam lesz, a távolodó hátam, nem marad semmi belőlem.” •

**„Szereposztás: sorskérdés.”**

(Máriássy Félix: *Budapesti tavasz* – Molnár Tibor és Gábor Miklós)



KRISTÓF ÉVA FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS SZOMJAS GYÖRGGYEL

# „Szabad embereket fényképezünk”

MORSÁNYI BERNADETT

**SZOMJAS GYÖRGY KONCERTFILMET KÉSZÍTETT A NEMZETI SZÍNHÁZBAN TELT-HÁZZAL JÁTSZOTT BETYÁRJÁTÉK CÍMŰ DARABBÓL. A FILM PREMIERJE 2019. DECEMBER 9-ÉN VOLT A CORVIN MOZIBAN.**

• A darab és a koncertfilm fő mottója, „A mi gonoszaink is vannak olyanok”, vagyis a betyárok is vannak olyan beleválók, mint a westernhősök, de feltételezem nem ezzel a gondolattal győzted meg Vidnyánszky Attilát, hogy otthont adjon az előadásnak a Nemzeti Színházban.

Halmos Béla révén ismertem a debreceni PG csoportot, s Vidnyánszky Attila rendezte a *Világvége szerelem – Kortárs keseredés a PG csoport dalaiból* című előadást, amit én vettem fel. Aztán 2011-ben Vidnyánszky készített egy filmet, *A szarvassá változott fiút*, s megkértek, hogy nézzem meg vágás szempontjából. Jantyk Csaba volt a film producere, aki egyik producere a *Betyárjátéknak* is. At-

tila felajánlotta, hogy rendezzek a Nemzetiben, csak kétszer beszélünk, először, mikor megállapodtunk, aztán miután eljött a főpróbára, s javasolta, hogy legyen több bejátszás, vetítés, én meg mondtam, hogy rendben. A *Betyárjáték* az elmúlt három év egyik legsikeresebb produkciója lett, végig teltházzal játszottuk. Több mint húszezer nézőnk volt mostanáig, sok helyen bemutatuk a darabot, a Művészetek völgyében, Zalában, Debrecenben, Hajdúnánáson, Szatmárnémetiben. Ez egy speciális felépítésű koncertfilmszínház vetítéssel, tánccal, árnyjátékkal. Nagyon szeretem Ferenczi György művészetét, *A Nap utcai fiúk* (2007) zenéjét is ő szerezte. A *Rackajam* együttes műsorában a *Betyárjáték* dalai 90%-ban szerepelnek, a népdalokat, s a *Tetovált lányt* a *Kopasz-kutyából* (1981) játszották a koncertjeiken. Mondtam Gyurinak, hogy egy nóta kéne még a darabba – ezzel nyitjuk az előadást – a *János vitéz* eleje, „Tüzesen süt le a nyári nap sugára...”, mert szegény Jancsi azért lett betyár, mert a juhok elkóboroltak, a gazda pedig kiverte a balhét.

• *De Jancsiból János vitéz lesz, s elkerül Tündérországba, a betyárok többsége viszont akasztófán végzi.*

Igen, mégis, azt gondoltam, innen el lehet indítani a történetet, mert az előadás lehet egy betyár története, de akár a betyárság krónikájaként is értelmezhető. Az előadásban kiemelt betyárokkal a történeti korszakok is jelölve vannak, az 1848 előtti időszak, 1848 Rózsa-

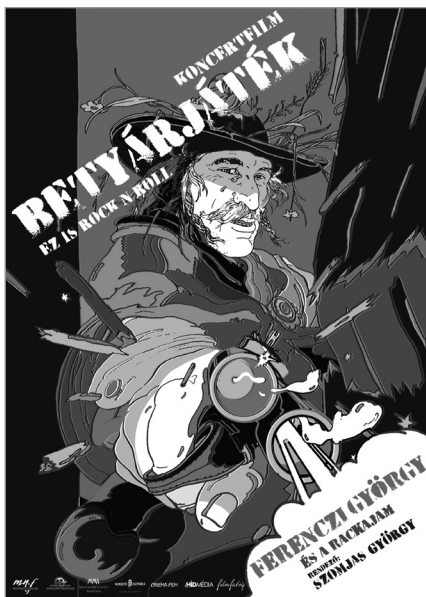
Sándorral, majd a betyárvilág alkonya Jáger Jóska nótájával. Az igazi vége a betyárságnak az, amikor egy betyár a sajátjára támad, Jáger el akarta venni egy pásztornak a szűrét, erre a juhász agyonvágta. Ez a kedvenc jelenetem az előadásban, nagyon jól csinálják a táncosok. Végső Miklós – a Magyar Állami Népi Együttesnek volt a szólótáncosa húsz évig – és Szabó Szilárd játszik az árnyjátékban, marha jó, ahogy Szilárd leborol a sámliról. A legszebb jelenet pedig az, amikor a bús magyarok isznak a kocsmában, s a tánc megindul.

• *Miért érezted fontosnak, hogy filmet készíts a darabból?*

Nagyon jó hangulatban, baráti légkörben játszottuk a darabot. Úgy voltam vele, ha már ennyi jó táncost összehoztunk, sikeres volt az előadás, a nézők szerették, akkor jó lenne filmen is megörökíteni. Négy évig tartott, amíg összehoztuk, pedig nem drága produkció. A táncházat nagyon szerettem, de zavar, ha egy népi együttes a színpadon táncol. A *Vagabond* (2003) című filmemben van egy táncscsoport, de mindig csak hátulról, a rivalda felől lehet látni őket. A *Betyárjátékban* a zenekaré a főszerep, őket állítom középre – oldalra szokás helyezni őket –, filmes ötlet volt, hogy legyen egy vászon, amire szemből vetítünk, hátulról pedig árnyjátékra használjuk. Ahogy nem szeretem a táncegyüttest a színpadon, úgy a musicalt sem. A rockoperát is mesterkéltnek találom, az igazi rockzenében dalciklusok vannak, vagyis egy témára, egy gondolatkörre egymástól lényegében független dalok sorakoznak, nincs egy komolyabb dramaturgiai ív. Kovács Norbert „Cimbi” koreográfussal azt találtuk ki, hogy idősebb táncosokkal dolgozunk. Szabó Szilárd és Végső Miklós 1975-ben végzett Tímár Sándor első néptánc-tagozatos osztályában. Ma már mindannyian együttesvezetők, saját stílusuk, világuk van. Az előadás koreográfiáját felépítettük, de a táncosok döntötték el, hogy ki, mikor lép be, mit táncol; nagyon élvezték.

• *A filmben több inzert szerepel, például: soha se kerüld ki a hóhér kötelét; tiszta szívvel; te meg babám, elmehetsz a fenébe!; majd megmondom, hogy ki vagyok; éljen a magyar szabadság, éljen a hazal; haza ne várjatok soha; tízezer pengő összeget tűz ki.*

„A próféták szavai a metrók falaira vannak felírva.” Ezek a hangsúlyos



BÁNYAI ISTVÁN GRAFIKÁJA

mondatok, amik az adott pillanatot, dalt kiemelik, játékosan aláhúzzák a jelene- tet. Szeretek feliratokat elhelyezni – ez minden filmemre igaz –, a képek kime- revítését is szeretem, az elidegenítő ef- fektust, „viszünk és megállítunk”, „mu- tatunk és rejtünk”.

• A film plakátján ikonikus színészed Djoko Rosić látható, s az „ez is rock 'n' roll” felirat olvasható.

A rajzot Bányai István világhírű grafi- kus tervezte a *Talpak alatt füttyül a szél* című filmhez 1976-ban, csak a felira- tokat változtattuk meg. Kardos Ferenc *Hajdúk* (1974) című filmjét egy évvel a *Talpak alatt füttyül a szél* előtt forgatták a Hortobágyon. Akkor ismertem meg Djokót, mellékszerepet játszott a film- ben. Zentán született, gyerekkorában tudott valamennyire magyarul. Nagyon jó ember volt – ez a külseje alapján nem látszik elsőre –, ezért a *Rosszemberek*- ben jóembert csináltam belőle, betyár- ból csendbiztos lett.

• Az előadásba korábbi játék- és doku- mentumfilmjeidből is vágtál be részle- teket, meghatározó élményeid, '56 és a rock and roll is megjelenik. Hogy érzed, minden művészetedet meghatározó elemet sikerült beemelni a *Betyárjá- tékba*?

Igen, sok mindent bele tudtam ten- ni, de itt alapvetően egy rock koncer- tet látunk, ami elindul, megy, véget ér. Hogy valaki észrevesz-e összefüggést, vagy felfedezi a filmjeimre jellemző motívumokat az részletkérdés.

A lényeg, hogy szól a zene, a **Betyárjáték**

táncosok táncolnak, s az egésznek len- dülete van. Sikerült a rock'n'rollt és a népzénet összefésülni, amire már régen készültem. A rock eleinte pesti belvárosi zene volt, Illés Lajos az Eötvös Gimná- zium zenekarában játszott, a József At- tila Gimnáziumban voltak a legnagyobb tánc menetek, Kóbor Jancsi az építész karra járt. Pesti értelmiségi brancs volt az egész *Illés, Omega*. A rock a '60-as évek során kezdett szélesebb körben elterjedni, akkor jött be a prolirock, a *P. Mobil*, s akkor már vidéken is zenekarok alakultak, jöttek az örületes fesztiválok igazi őrzőgéssel, már nem az a jólfésült buli ment. A Bercsényiben az *Illés* ze- nekar koncertjére még öltönybe kellett bemenni, vannak nyakkendő- s fotóim Bródy Jancsiról. A '70-es évek elején alternatív zenekarok alakultak. Cseh Tamás, a *Syrius* együttes, akik jazzrockot játszottak. A *Kex* a rocknak egy furcsa, improvizatív, nagyon eredeti válfaját csinálta, ezért is szerettem dolgozni ve- lük. Baksa Soós János elénekelt József Attila *Betlehemi királyok* című versét, ez volt az első klasszikus magyar vers, ami a magyar rockban megjelent. A *Három király mi vagyunk* (1969) című filmem- ben ezt rögzítettem, addig nem létezett ilyen, s akkor mondtam Jancsinak, hogy csinálja meg a *Tiszta szívvel*, s *A hetedik* című verset is. Sebő Feri pont akkor, töl- lünk függetlenül játszotta ezeket a ver- seket. Sebő is a '60-as, '70-es évek for- dulóján indult el az énekelt versekkel, amikor a magyar népzene felé fordult, már jóban voltunk. A Ba-

lász Béla Stúdióban vezetőségi tag vol- tam, s közelről láttam, hogy a dokumen- tumfilmjeinkkel falakba ütközünk. Volt olyan filmünk, aminek már a muszterét elvitték, és soha többé nem látta sen- ki. Akkor határoztam el, hogy teljesen mást fogok csinálni, arra jutottam, hogy ha magyar populáris filmet akarok ké- szíteni, akkor vissza kell nyúlnom a gyökerekhez, a folklórhoz. A betyárfilm őstípusa lehet egy szórakoztatófilmnek a legendák és a kalandok miatt. Meg- próbáltam ugyanazokat a nyomokat be- járni, mint Sebőék. Elmentünk Erdélybe, Berettyóújfaluba gyűjteni, felkerestem Szűcs Sándor néprajzkutatót, aztán megírtuk a *Talpak alatt füttyül a szél*. Feri kitalálta, hogy a főcím dala a *Kiszáradt a tóból mind a sár, mind a víz* legyen. Fel- mentünk Martin György népzene-kuta- tóhoz, felnyúlt a könyvespolcára, levett egy kötetet. 76 strófa volt erre a dalra, s ebből ki tudtam választani azt a négyet, amit végül használtunk.

• 2019-ben milyen üzenetet hordoznak a betyárok?

Egy Godard idézettel válaszolok: „a filmhez az is elég, ha szabad embereket fényképezünk.” Ez az idézet abszolút érvényes a betyárokról, de rám is, min- den filmem a kitörésről szól, vagyis ke- resem a szabadságot.

• Ez most is igaz?

Igen, mert csak olyan munkát vállal- lok, amit szívesen csinállok, most példá- ul portréfilmeket készítek olyan embe- rekről, akik az életműjükkel létrehozta- valami szépet (mint Sebő Feri, Kobzos Kiss Tamás vagy Juhász Zoltán dudás), mert aki megvalósít valami szép dolgot, az megvalósítja a szabadságot is.

• Neked sikerült megvalósítanod a sza- badságot?

Igen, mert még most sem vagyok befogva, azt csinálom, amit szeretek. Nemrég készültem el három portré- filmmel, az egyiket társadalmi mun- kában csináltam. Dénes Zoltán opera- tőrrel ingyen dolgoztunk, de örömmel, mert olyan emberekkel forgattunk, akiket nagyon szeretünk. *Egy pár tánc* a film címe, a *Betyárjáték*ban is szereplő Szabó Szilárd és Németh Ildikó tánc- sokról szól. Juhász Zolival Gyimesben forgattunk, múlt héten fejeztem be a *Vujicsics 45* című filmemet, az NKA építész kollégiuma pedig egy építész- sorozattal bízott meg. Most nagyon sok a munkám, de a biciklit tekerni kell, kü- lönben leesünk róla. •



EÖRI SZABÓ ZSOLT FELVÉTELE



JANKOVICS MARCELL-MONOGRÁFIA

# A nyár embere

M TÓTH ÉVA

IMPOZÁNS KÖTET JANKOVICS MARCELL SOKSZÍNŰ ÉLETMŰVÉRŐL.

Hálás, sőt könnyűnek ígérkező feladat kevés állócsillagaink egyikeről monográfiát írni, még inkább képeskönyvet összeállítani, ám a *Jankovics Marcell* címmel megjelent életmű-album egyszerre túl sok és túl kevés. A több mint háromszáz oldalas, impozáns kötet négy tematikus egységre tagolódik, melyből az első Jankovics szakmai pályájának összegzése a mester tollából. Ez a mértéktartóan rövid, ámde a rendkívüli gazdagságú életpálya tényeit és történéseit a személyes hangvételt nem nélkülözve felmutató CV mindjárt a „bejáratnál” eligazít, milyen léptékű épületbe vagyunk hivatalosak. Mert Jankovics Marcell, akiből nem lehetett építész, mégis felépítette azt a folyamatosan növekedő házat, amelynek legszebb helyisége – e sorok írójának elfogult vélekedése szerint – animációs művészetének tágas, világos terme.

Varga Zoltán tanulmánya is áttekinthető és logikus. A *rajzfilmes* életmű összefüggéseit, erővonalait plasztikusan láttatja, s szemléletesen, értelmesen válogat a filmképekből. A *Sziszifusz a csúcson* című fejezettel a mester teljes animációs munkásságát hiánytalanul bemutató és értelmező, a filmes aspektust mindvégig megőrző monográfia született, s az elemző dicséretére váljon, hogy sem ájult tisztelet, sem gyermeki lelkesedés nem homályosítja el tekintetét: megfigyel, meglát, meghall. Korrekt, informatív szövege leendő szakdolgozatok sokaságának szolgál majd forrásául.

A hatvanas évek elejétől készülő Jankovics-rövidfilmeket kevesen ismerik, a nagyközönség számára neve a népszerű Gusztáv-sorozattal kezdett rögzülni, majd az 1973-as *János vitéznél* „égett be” végleg. Az 1974-es, az alkotói életmű szempontjából is emblematicus, Oscar-díjra jelölt *Sisyphus* fázisrajzai végigpörgethetőek a könyvlapokon, a Hoppál Mihály által jegyzett *Kultúrtörténeti tanulmányok* című fejezetben.

Míg Varga Zoltán anyaga önmagában is bátran kiadható lenne, a következő részek bizonytalanabb szerkesztői koncepcióról tanúskodnak, így a *Képgaléria* című, Jankovics filmképeit és illusztrációs tevékenységét reprezentáló válogatás is. Nyilván nehéz feladat a hatalmas életműből szemezgetni, de jobbat tett volna a könyvnek, ha néhány, a kontextuson kívül kevésbé működő rajz, festmény kimarad. Formai szempontból a galériába gyűjtött képek híd-ként kapcsolnák össze a kötet két tanulmányírójának szövegét,

de a szerzők különböző regiszterben szólalnak meg, s más-más elemzési stratégiát alkalmaznak.

Hoppál Mihály – több fontos könyv esetében a tanulmány alanyának szerzőtársa – Jankovics művelődéstörténeti, kutatói motivációit megvilágító, a műveiben használt szimbólum- és jelképrendszert feltáró, az ábrázolási sajátosságokra választ kereső és adó enciklopédikus igényességű katalógust szerkesztett korábbi tanulmányokra, s Jankovics Marcell szóbeli, írásbeli gondolataira, meglátásaira alapozva. A mester világmagyarázói szenvedélyét tanúsító, látszólag szerteágazó tematikájú, következtetéseiben mégis egységes írói alkotásainak impozáns sorát is felmutatja ez a fejezet, de talán a terjedelem szorító korlátai miatt az első részhez képest ez az egység túl töménynek, túl sok információt átadni vágyónak tűnik. A mennyiségében is elképesztő gondolkodói életmű természetesen megkívánja az értő közvetítést, hisz így jobban megismerjük a humanista attitűddel, a világ jelenségei iránti kiapadhatatlan érdeklődéssel bíró, szenvedélyes és sikeres művészt. Azonban talán szerencsésebb lett volna egy olyan elemzőt felkérni, aki Varga Zoltánhoz hasonló „szűrőket” alkalmazva, némi distanciával közelíti meg tárgyát.

Az életmű-album egészéből mindazonáltal a jankovicsi évszak-szimbólika szerinti „nyár-ember” originális és sikeres személyisége teljesedik ki előttünk, egy örökifjú D’Artagnant látunk, akinek lételeme a küzdés, s akinek sugárzó kontúrjai állandó lökötő mozgásban vannak, akár hőseié, János vitézé, Fehérlófiaé, vagy a könyvben sokat emlegetett Napé. A tanulmányok sokasága, a megvalósult és tervbe fagyott filmek, a szerepválalások és állásfoglalások, mind az olthatatlan kíváncsiságot és elhivatott küldetéstudatot dokumentálják. Bármely életmű-album csupán megsejtethet valamit mindebből. Jankovics Marcell ugyanis nem pusztán művész, tudós vagy nemzetstratégiai orákulum, hanem egy különlegesen szép természeti jelenség, akár a szivárvány, övé a spektrum összes színe, de elérhetetlen és leképezhetetlen. Ha nem lenne, ki kéne találni.

MMA KIADÓ, 2019



ALEX ÉS ANDY

# Elmenni! Visszajönni?

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

PATAKI ÉVA KÉT VILÁGHÍRÚ MAGYAR EMIGRÁNS FILMES ÉLETÚTJÁT SZEMBESÍTI BEVÁLT ÍRÓI ESZKÖZÖKKEL.

Egy női nemhez tartozó Plutarkhosz keveredett bele a magyar filmszakirodalomba. Azt eddig is tudtuk róla, hogy kiváló dramaturg, jeles forgatókönyvíró, és prózaírónak sem utolsó. De most letette a névjegyét filmtörténészként is. Megírta Sir Alexander Korda és Andy Vajna párhuzamos életrajzát. (Aki akarja, cserélje át világhírű emigránsaink nevét magyaros írásmódra.) A téma a levegőben lógott, s ideje volt, hogy valaki rávesse magát. Lám, jön egy másik Vajna-biográfia egy külhoni szemtanú (Návai Anikó) tollából. Ám Pataki előnnyel indul, ő ugyanis az elmúlt évtizedeket ebben a mindenféle szempontból

megszabdalt hazában töltötte, nem az óceán túloldalán.

A karcsú kötet fő témája az elszakadás. Aki tehetséges, karriert csinálhat a Föld más vidékén is. A kérdés csak az, örzi-e szellemi gyökereit, és óhajtja-e visszaáramoltatni tudását, sikerét, pénzét az óhazába, és ha igen, kell-e a hazatérő emigráns a hűtlen hazájának? Ma különösen aktuális ez, amikor ifjú élet- és pályakezdők keresik boldogulásukat az európai kontinens szerencsésebb fertályán. A két bemutatott életút alakulásában jelentős, ha nem főszerepet játszott a származásuk. Ők ugyanis nem gazdasági menekültek voltak, hanem politikai, s főként származási okokból mentek el innét. A szerző kiválóan adagolja az egyre tudatlanabb olvasórétegeknek a történelmi tényeket. Sok-sok idézetet olvashatunk arról, hogy mikor lett a Kárpát-medencében életveszélyessé a zsidó identitás vállalása, mikor vált értelmetlené az asszimiláció. Korda a fehérterror elől szökött '19-ben, Vajna '56-ban, 12 évesen (!) hagyta itt szülőhazáját. Az életrajzíró plasztikusan bontja ki alanyai útjának egyes állomásait, a csúcokra jutás küzdelmes fázisát, a karrier megtöréséig, az azt követő megújuló harcaikat az egyszer elért életpont megtartásáért, Mindkét hőse nagy újrakezdő. Mindkét hőse életrajzában akadnak ma már felderíthetetlen foltok. Kordának a második világháború alatti politikai szerepvállalása, Vajnának az amerikai adóhivatallal zajló partizánharca. Nem hiányolom felderítésüket, mert nem ezért szeretjük őket. (Most

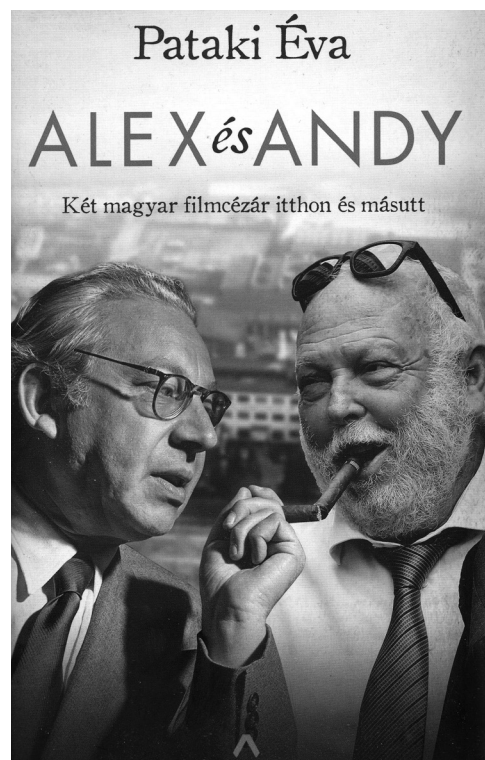
sejtem, hogy egy-két debattáns olvasó arca elborul. De ha Pataki Éva kötete nem győzi meg őket arról, hogy Andyt szeretni is lehetett, akkor – szerintem – nem a könyvvel van baj.) Különben is, a két magyar filmcézáról szóló mű legérdekesebb és legfontosabb fejezete, ami a hazai filmélet rendszerváltás utáni szakaszáról szól. A szerző ott volt benne, de ettől még lehetne dühödten elfogult. Pataki azonban árnyalt s mélybe nyúló képet fest az elmúlt harminc év filmes szakmai életéről. Tanúja lehetek, mert Balázs Béla háborús naplójának kifejezésével élve „én is ott voltam benne”. Ebből kiderül: voltaképp csoda, hogy készültek jó filmek, sőt, korszakos remekművek is. Ahogy a régi, sokak által visszakívánt stúdiórendszernek megvolt az az – enyhén szólva – jellegzetessége, hogy a nagyjából 80 rendezőre jutó évi 20 filmes keret kontraszelektál, úgy a Vajna-féle, mármár új aranykornak tetsző időszakban is estek ki jó tervek, melyek minimál finanszírozással mégis elkészültek, és megkapták a kritika elvtelen túltámogatását. (Címeik a recenzens memóriájában.) Meglehet, sokan vitairatként olvassák majd a könyvnek ezt a részét, ami nagyon helyes, függetlenül attól, hogy a szerzőnek és kritikusának mi a véleménye, mert a filmszakma jelenlegi állóvízbe gondolatébresztő követ dob. Bár akadnak olyan vélekedések is, hogy mocsárba nem érdemes még kavicsot sem dobálni.

A Korda-portré már leszűrt tanulságokat közvetít, lévén, hogy erről készült egy dokumentumfilm *Másutt* címen, melyet Pataki Éva rendezett. A Vajna-sztori biztosan nagy hullámokat vet még, különös tekintettel a hagyatékok időzített bombaként ketyegő problémáira, s itt nem a szellemi örökségre gondolok. Sokkal élesebb probléma, fontosabb kérdés egy-egy játékfilmünk szakmai sikerénél. Ezek gondja, gyötrelme. Elmenni? Vissza /nem/ jönni? Ez itt a kérdés.

A könyv összes keserű tanulsága nekem mégis Örkény egyik halhatatlan egypercesét juttatja eszembe. Kitér az atomháború, megáll az élet, minden pusztul, de ... De másnap megjelenik egy cetli a romokon. „Hozott szalonnával egérintást vállal doktor Varsányiné.”

Álom ez, vagy életerő?

ATHENAEUM, 2019.



RAJK LÁSZLÓ FILMDÍSZLETEI

# A dekonstruált építész

BERECZKI ZOLTÁN

**RAJK SZÁMÁRA A FILMDÍSZLET MINDENEKELŐTT TÉR, AHOL A CSELEKMÉNY ZAJLIK. A DÍSZLET AZÁLTAL VÁLIK ÉLŐVÉ, AHOGY A SZÍNÉSZ MOZOG BENNE.**

Az ezredfordulón jártam a Műegyetem építészkarára. Az volt az a korszak, amikor a posztmodern már lecsengett, és a tervezési tanszékeken mindenhol egyfajta új modernizmus volt divatban. Kicsiben láthattuk, ahogy a stílusváltások működnek: minden korszak a közvetlen előtte lévőt gyűlölte a legjobban. Így mi a posztmodern. Két nagy piac is épült akkoriban Budapesten: a Fény utcai és a Lehel téri. A Fény utcainak a csodájára jártunk (letisztult modernség), a Lehel téren szörnyülködünk (csiricsaré posztmodern).

A Lehel téri piacot tervező Rajk Lászlót dekonstruktivista építészként tartják számon. Ez az irányzat a posztmodern része. Rajk bár építészként végzett az egyetemen, és írásai alapján a saját önképe szerint is építész volt, filmes munkái számban (és talán jelentőségükben is) túlnőnek az építészetieken. A róla szóló cikkek hajlamosak ebben egyfajta kényszert látni, ami talán részben így is volt, de az is biztos, hogy Rajk habitusához, építészeti látásmódjához nagyon illett a filmes munka. Egyik írásában felteszi a kérdést, hogy „ha minden csak dekonstrukció, akkor minden

csak díszlet?“, és rögtön meg is válaszolja: „talán senki nem sértődik meg, ha a válasz igen.”

A dekonstrukció az építészetben azt jelenti, hogy valamit szétszedünk, hogy másféleképpen újra összerakjuk. Rajk megfogalmazásában az egyik alapelv az újraértelmezett elemek újraszervezése új halmazzá. Ez a szétszedés, újraszervezés általában spontán módon is megvalósul. Az építésznek rémálma, hogy a tökéletesre tervezett épületet a használója tönkreteszi azzal, hogy ide-oda ráaggat ezt-azt, buherál. Rajk ezt a viselkedést kimondottan üdvözli, és nevet is ad neki: buherancia-elv. Mind a dekonstrukció, mind a vele rokon buherancia-elv benne van Rajk díszleteiben is. A *Megáll az idő* kapcsán több helyen olvasni lehet, hogy milyen tökéletesen, a legapróbb részletekig megidézi a hatvanas éveket. Rajk ennek kapcsán egy interjúban így fogalmaz: „Mindazok az effektek, amelyek miatt dicsérték a film hitelességét, meg azt, hogy milyen jól jelenítette meg a hatvanas éveket, legalább egy évtizedet összevissza csúsznak az időben.” A film látványvilágának a hatvanas évek Budapestjének megidézésén

túlmutató, a vélt hitelességnél univerzálisabb szerepe van. A századforduló Monarchiájának a *Napszálltában* is megidézett világa közös élményünk Közép-Európában. Ilyen módon a *Megáll az időben* nem a hatvanas évek tárgykultúrája az igazán nyomasztó, hanem a századfordulós aranykor építészetének dekonstruálása. A szecessziós iskola, a polgári lakásbelsőik elsősorban nem is a lepusztultság, hanem a megvilágítás, az oda nem illő elemek odaszúfolása miatt válnak végtelenül nyomasztóvá, szűkössé. Ugyanez igaz az *Idő van* azon jelenetére, amelyik az Őrs vezér téri gombában zajlik. Ez a jelenet egyébként egyben a modern építészet (jogos) kritikája. Van egy struktúra, ami kívülről maga a geometriai letisztultság (a körforma, már a reneszánsz teoretikusok szemében is a tökéletesség volt) és üvegszerkezeteivel maga a légieség, de belülről nincs benne egy derékszög sem, így a gonosz derékszögű tárgyak (mint például egy hűtőszekrény vagy egy asztal) sehogy se találják benne a helyüket. Az utópiát belakja a „mindent átható bableves és főtt kolbász szag” (ahogy Rajk a Kádár-korszakot jellemzi egy helyen).

A polgári lakásbelsőkre visszatérve, Rajk több helyen nehezményezi, hogy a magyar filmekben a város legfeljebb csak polgári enteriőrként jelenik meg. Ezen a *Napszállta* sem változtat sajnos, hiába emeli ki a legtöbb kritika, hogy milyen csodálatosan idézi meg a film a századfordulós Budapestet. A *Megáll az idő* sokkal inkább megjeleníti a várost. Nem is a bevezető archív felvételeire gondolok elsősorban (bár ezek alkalmazása is egyfajta dekonstrukció: újraértelmezett elemek újraszervezése új halmazzá), hanem a jellegzetes budapesti utcákra. Diniék lakásának az utcája is többször, több szögből megjelenik, fontos jelenetek zajlanak itt (különösen fontos és erős az a jelenet és a hozzá tartozó díszlet, ami a bevezető archív felvételeit átvezeti a fikcióba), és a film legemlékezetesebb jelenete is egy jellegzetes budapesti utcán zajlik: amikor Pierre-ék a *Jailhouse Rock* zenéjére az iskola felé rohannak. Ebben a jelenetben a város legalább olyan fontos, mint a *Quadropheniában* Brighton utcái. A *Megáll az idő* neonfényei is fontos a szerepük, az idealizált Amerikát idézik meg, csak hogy itt nem csillognak, hanem hidegen





pislákolnak. Szerepük fontosságát alátámasztja, hogy Rajk elmondása szerint anynyi neon nem is volt abban az időben Budapesten, szerepeltetésük tehát ellentmond a precizitásra való törekvésnek.

Amikor egy laikus építészetre gondol, elsősorban épületkülsők jelennek meg előtte. De az építészet nem erről szól, épületkülsőket festők is tudnak (és szoktak is) alkotni. Az építészet a terek művészete. De Rajk szerint valójában az építészek sem terekben gondolkodnak alkotás közben, hanem kétdimenziós elemek sorolásával érik el az eredményt, a téralkotást. „Ha elég nyersanyagot, mondhatnánk, ready-made elemet raksz össze azok különböző egymáshoz rendezésével, variációival, tükrözésével, kiemelésével, összeszervezésével, intellektuálisan bonyolult alkotást kapsz végeredményként. Ez még akkor is sikerülhet, ha az egyes elemek önmagukban nem képviselnek túlzott értékeket.” Egy filmdíszlet is egy tér, ahol a cselekmény zajlik. Ez a fajta additív térbeliség a *Saul fiában* érhető a leginkább tetten. Számomra a film leglenyűgözőbb megoldása az az áramlás, flow, ahogy Röhrig Géza mozgott a terekben (kellett persze hozzá a színész elképesztően erős jelenléte). A *Saul fia* nagyrészt talált helyszínen forgott, egy budapesti ipari gabonatarló rak-tárkomplexum lett dekonstruálva. A

**„Danténál a pokol egy grandiózus tölcsér”**

(Tarr Béla:  
A londoni férfi)

A díszlet azáltal válik élővé, ahogy a színész mozog benne.

A (belső) térbeliség más filmeknél is lényeges: az *Idő van* kísértetkastélya éjjel egy átláthatatlan, szövevényes labirintus (fontos szerepet kap a hangulat szempontjából a csúcsíves ajtónyílás, ahol ez az egyszerű geometriai elem a néző fejében a gótikát hívja elő, de nem mint építészeti stílust, hanem mint popkulturális jelenséget), reggel látjuk csak, hogy egy egyszerű historizáló nyaralóépületről van szó (újra a dekonstrukció). A *londoni férfi* rácsos ablakokkal körülvett váltóór-kabinja is egy érthetetlen méretű és geometriájú tér mindaddig, amíg reggel Maloin ki nem mászik belőle, és meg nem pillantjuk kívülről. Ez az üvegtorony a fémszekrényvel, kályhával, egyebekkel bizonyos szempontból az *Idő van* gombájának a drámaibb testvére. Rajk a tavalyi szolnoki Trauner filmfesztiválon tartott mesterkurzusán beszélt arról, hogy a *londoni férfi* esetén a megfelelő eredeti helyszín megtalálása is fontos része volt a látványtervezésnek. Mintául Botticelli Dante-illusztrációja szolgált: egy festő által alkotott építészeti tér. Danténál a pokol egy grandiózus tölcsér, aminek a különböző

szintjein – mintegy galériákon – egész építmények, sőt városok is elférnek. Az alsó pokolból a szemlélő egymás fölé tornyosulva láthatja mindezt: Dis városának falait, tornyokat, a pokol tornácának falak övezte várkastélyát. Maloin a tölcsér alján ül, a kikötő nyílt vizét sosem látja, csak a boltíves arkádokkal tagolt, védműszerű kikötői falat és a város hegyre felfutó házait, hangsúlyos helyen a templommal és tornyaival. Mindezt bódéjának ablakaiban át, kívülről jóformán láthatatlanul.

A külső világ ablakrács, ablakkeretet általi átkeretezése kedvelt témája Rajknak. Többször idézi azt a legendát, ami szerint Matisse élete alkonyán egy barátjának a következőket mondta: „nem értem, hogy miért vásárolnak az emberek festményeket. Semmi mást nem kellene csinálniuk, mint vágni egy kívánságuknak megfelelő méretű és alakú nyílást a falban, aztán nézni a kint egy szeletét.” Ebből az idézetből vezeti le a bécsi Collegium Hungaricum ablakok előtt futó, a bécsi látképet átkeretező acélkábeleit, és erre emlékeztet Maloin rácsos ablaka, az *Idő van* hajnali jelenete (szintén sűrűn osztott ablakokkal határolt térben vagyunk), de az is, ahogy Ohlsdorfer és/vagy a lánya időnként hosszan kibámulnak egyetlen ablakukon a széltépázta tájra a *torinói lóban*. És ehhez még hozzávehetjük önmagunkat is, ahogy egy újabb szinten a mozivásznon keretében nézzük az átkeretezett látványt.

Amikor ennek a cikknek a megírására készültem, elmentem a Lehel téri piacra. Pár héttel korábban jártam a Fény utcáin, és rezignáltan tapasztaltam, hogy a letisztult modernség mennyire nem működik ebben a funkcióban: az épület gyakorlatilag eltűnt a ráaggatott cégérek, cégtáblák, reklámok, egyebek alatt. A Lehel téren leültem egy asztalhoz, és megebédeltem. Közben nagyon otthonosan éreztem magamat, ahogy láthatóan a piac törzsközsége is, beleértve az árusokat. Rajk épülete nem kidekázott geometriájú szobor, hanem a piaci élet díszlete. Eleve ennek lett tervezve, az elkerülhetetlen „buheranciát” is számításba véve, és nagyon jól is működik. Rajk építész látásmóddal tervezett díszleteket, és díszlettervező látásmóddal épületeket. A kettő valahol ugyanaz, de ehhez egy univerzális látásmódú, műveltségű és tehetségű ember kell. •

ALEXANDRE TRAUNER ART/FILM FESZTIVÁL – SZOLNOK

# A tér művészei

BENKE ATTILA

**AZ IDÉN ÖTVENÉVES SZOLNOKI FILMSZEMLÉN MÁSODIK ALKALOMMAL KERÜLTEK REFLEKTORFÉNYBE A NAGYJÁTÉKfilmek LÁTVÁNYVILÁGÁT KIDOLGOZÓ MŰVÉSEK.**

A szolnoki ATAFF nagyjátékfilmfesztivál programjában a cseh Radim Špaček történelmi sportdrámája, *Az elárult arany*, illetve Jiří Sternwald látványtervező nyerte el a fesztivál fődíját az ötvenes évek hiteles ábrázolásáért. Bagota Béla pszichothrillere, a *Valan – Az angyalok völgye* megosztva kapott második díjat az osztrák Bertram Reiter történelmi filmjével, *A trafikossal*. A *Valanban* látszólag semmit nem kellett megépíteni, az egyéni és kollektív traumákat szimbolizáló, hófödte erdélyi táj „készen kínálta” magát. Damokos Csaba látványtervező így fogadta az elismerést: „A legendás látványtervező, Banovich Tamás [vallotta]: ez egy hálátlan szakma, [mert] ha rosszul csinálsz valamit, mindenki kiszúrja, [viszont] ha jól csinálod, azt mondják: mi ebben a díszlet? Igaza volt.” (magyar.film.hu)

A *Valan* mellett a *Nyomasztó csend* (rendező: Martti Helde, látvány: Anneli Arusaar) és a *Mamonga* (rendező: Stefan Malešević, látvány: Dragana Bačović) remek példák arra, hogy a megfelelő természeti környezet kiválasztása legalább olyan fontos, mint egy jelentéshordozó díszlet. A fekete-fehérben forgatott *Nyomasztó csendben* a hófehér tájképet úgy töri meg a felülnézetből fényképezett, utat átszelő fekete folyó látványa, ahogy a menekülő testvérek lelkét újra és újra felzaklatja közös gyermeki traumájuk. A *Mamongában* pedig a ködös hegyvidéket beborító, felaprózódott szikladarabok a főszereplők a múlt bűnei hatására szétesett életének metaforái.

Idén ötvenedik alkalommal rendezték meg a szolnoki nemzetközi filmszemlé is, amelynek páros évben a képzőművészet, páratlan évben (így 2019-ben) a tudomány a fő témája. A „Láthatóvá tett

tudomány” kategóriájának fődíját az izraeli Tomer Alamgor és Nadav Hamel dokumentumfilmje, az afrikai országvadászatot eredeti módon bemutató *Állatok királya* kapta meg. A „Fiatal rendezők animációs és kisjátékfilmjei” kategóriájában Gerard Vidal-Cortes rövid dokuja, a menekülteket a Gibraltári-szoroson át követő *Clandestine* lett a győztes, illetve oklevéllel ismerték el a magyar Pálincás Barbara kisjátékfilmjét, a *Tetemrehívást*.

A fesztiválon életműdíjat kapott Jankovics Marcell animációs rendező és Gyulai Líviusz grafikus, és természetesen Alexandre Traunernek is szenteltek egy minikonferenciát (Báron György, Molnár György és Muszatics Péter beszélgettek Trauner és Billy Wilder együttműködéséről) és kapcsolódó filmvetítéseket (A *vád tanúja*, *Legénylákás*). A nyitófilm Leila Conners Petersen látványos dokumentumfilmje, a *Forrongó jég* volt, és a Huszárik Zoltán grafikából rendezett kiállítást a rendező festőfilmje, a *Csontváry* (1980) kísérte.

## CSAK EGY BEÁLLÍTÁS A VILÁG

A mesterkurzusok közül kiemelkedett Borbás István tartalmas előadása. Borbás 1984-től dolgozott együtt a kortárs svéd film legeredetibb szerzőjével, Roy Anderssonnal ironikus reklám- és kampányfilmek mellett olyan nemzetközi sikereket elért filmgroteszkeken mint az *Áldott világ* (1991), a *Dalok a második emeletről* (2000), a *Te, aki élsz* (2007) vagy a fesztiválon is vetített utolsó közös munkájuk, az *Egy galamb leült egy ágra, hogy tűnődjön a létezésről* (2014). Az alkotó előadásában mesterien vegyítette az anekdotázást (például megrendelői kis híján ellehetlenítették az 1993-ban bemutatott,

AIDS-pánikot kifigurázó *Valami történet*) az alkotópáros formanyelvének kialakulását bemutató filmelemzésekkel. A prezentációnak két fontos tanulsága volt: egyrészt az operatőr is elláthat látványtervezői feladatokat, másrészt – mint azt Borbás István megfogalmazta –, „a tér ugyanannyi információval bírjon, mintha egy könnyes arcot látnánk”. Andersson előbb jeleneteket talál ki, amelyekből utólag állít össze egy forgatókönyvet, és műveiben minden jelenet következetesen egyetlen hosszú beállítás. Vagyis nem a vágás vagy a plánozás, hanem a fehér maszkkal „elsápasztott” arcú amatőr szereplők és a csak látszólag valós, valójában részben vagy egészben megépített tér együtt közvetítik a többletjelentést. Andersson és Borbás (Pálos Gergely operatőrrel együtt) arra törekedtek, hogy megfosszák a helyszíneket minden jelentésmódosító elemtől és világítási effektustól, hogy a néző a kiürített szobák és az érzelmileg kiüresedett szereplők viselkedésére koncentráljon. Miként Alexandre Trauner a látvány teljes kontrolljára törekedve megteremtette saját Párizsát, úgy Roy Andersson és Borbás István a nyugati jóléti fogyasztói társadalom érzelmileg kiüresedett világát képezték le az egyént rabul ejtő, elviselhetetlenül steril terekben.

## KÉPSZIMFÓNIA A KÁDÁR-KORRÓL

Kisebbségi volumenű, de nem kevésbé érdekes előadást tartott a Tímár Péterrel gyakran együtt dolgozó Gárdonyi László. Közös munkáik (például: *Egészséges erotika*, 1986; *Mielőtt befejezi röptét a denevér*, 1989; *Csapd le csacsi!* 1992) közül Gárdonyi a videóklipek láncolatából álló *Moziklipet* (1987) elemezte. A látványtervező eleinte attól félt, hogy a képek csupán illusztrálni fogják a zenét, oktatóként éppen emiatt tanácsolja el tanítványait a kliprendezéstől. Így például Alan Parker *Pink Floyd: A falját* (1982) tekintették referenciának, amelyben az audiovizuális szintézisből új jelentés születik. A kísérlet sikerült: a *Moziklip* epizódjai a nyolcvanas évek végi szétmálló kádári Magyarország láttelevét állnak össze. Gárdonyi László alapfogalma a megszakítatlan látványfolyam, amely kizárólag zeneszámokkal, képkompozíciókkal és a képritmussal hat a nézőre. Öt kategóriába sorolta a

látványfolyamat: az illusztratív direkten a dalok tartalmát jeleníti meg, a narratív tisztán egy történetet mesél el, a leíró valamilyen állapotot mutat be, az expresszív és az absztrakt pedig képi szimbólumokból építkeznek. A *Moziklip* alkotói arra törekedtek, hogy minél kevesebb legyen az illusztratív klip (csak két ilyen van a filmben), és saját dalértelmezéseiket vigyék vászonra. Például Sárközi Anita „Várj rám!” című szerelmes számát hallgatva Gárdonyi Lászlónak a nyolcvanas évek fiataljainak elvesztett illúziói jutottak eszébe, és azt képzelte el, hogy egy szocialista mosodában dolgozó lány a gépies munka miatt képtelen a kapcsolatteremtésre: az embereket fémcsatos ruhaszárítónak látja, a ruhák gyűrődéseit pedig kényszeresen kiigazítja férfitartnerein.

A látványtervező Borbás Istvánhoz hasonlóan hangsúlyozta, hogy mennyire fontos a tér manipulációja: „A CGI nagyon jó négy méter fölött. Ami négy méter alatt van, azt jobb megépíteni”. Például a Napoleon Boulevard „Álmunkra vigyázz”-epizódjában a múlt giccses tárgyai jelennek meg, amelyek a szűk bérházakban élő, a jelen sivársága elől menekülő emberek számára személyes emlékek (a dalszövegben „fílleres álmok”) miatt fontosak. Révész Sándor slágerét („Ne várd a hullócsillagot”) pedig

rémeseleként dolgozták fel, és a székesfehérvári Bory-várat alakították át expresszionista világítással a főhős csillagászokat foglyul ejtő zsarnokkirály félelemkeltő kastélyává.

#### ANEKDOTÁK A FILMTÖRTÉNETBŐL

A 90 éves Olivier Gérard rendezőaszisztensként legtöbbször a *second unit* élén dolgozott, amelynek feladata a kisebb volumenű felvételek (inzertek, passzázsok, hangulatfestő képek stb.) elkészítése. Gérard ezeket is igyekezett kreatív módon megvalósítani. Levettette saját, filmtörténeti inycenségnek számító 25 perces rövidfilmjét, az *Egy napfényes reggelt*, ami a Radványi Gézával közösen készített nagyjátékfilm, a *Tizenkettőt üt az óra* (1959) párdarabja: két, börtön-szigeten fogvatartott fiatal férfi szökésének történetét meséli el. A rendező elmondta, hogy a jórészt fekete-fehér filmben szereplő színes mozijelenetek a „valóságot” ellenpontosító vágyképeként funkcionálnak, így arra törekedett, hogy a képek és a vásznon feltűnő épületek és szereplők már-már irreális módon színesek legyenek, ezzel erősítve a főhősök bezártságának elviselhetetlenségét.

A legtöbb szó a fesztiválon bemutatott Philippe de Broca rendezte *Riói kalandról* (1964) esett, amelyben Jean-Paul Belmondo főhőse elrabolt szerelme és egzotikus szob-

rok után kutatva kénytelen Brazíliába utazni. Alexandre Mnouchkine producer kérésére Olivier Gérard látványtervezői feladatokat is ellátott: a cselekményben feltűnő szórakozóhely díszletét a berendező felemás munkája miatt neki kellett dekoratívabbá varázsolnia, és az ő nehéz feladata volt élethű, „dobálható” szobrokat szerezni a filmhez. Végig eredeti helyszíneken, az Amazonas mentén forgattak, speciális effektusok nélkül, Gil Delamare kaszkadőr közreműködésével, sokszor veszélyes helyeken. Persze a krokodiltámadás nem valódi: Gérard szerzett krokodilbőrt, amelyet Delamare egy biciklibelső és egy kábel segítségével mozgatott a vízen.

A rendező még a Louis Malle-féle *Zazie a metróról* (1960) és a *Halhatatlan történet* (1968) kapcsán Orson Welles-ről beszélt részletesebben. Gérard eleinte megfilmesíthetetlennek tartotta Raymond Queneau regényét, és sikerült is a leghetehetlenebb helyeken forgatniuk: a Párizsi Diadalívnél, csúcsforgalomban, egy nem túl biztonságos, motorszerű járműben, illetve az Eiffel-torony tetején. Emellett elmondta, hogy tudatosan a burleszkek világát igyekeztek feleleveníteni, ezért egy speciális lencsét használtak, amelynek köszönhetően a futkározó szereplők mozdulatai egyszerre dinamikusak és jól lekövethetők.

Az alkotó félelemmel vegyes tisztelettel beszélt „az idegen királyról”, Orson Welles-ről. Az öntörvényű rendező sokszor veszekedett a stáb tagjaival a *Halhatatlan történet* forgatásán, Gérard-t is flegmán csak „aszisztensnek” szólította. Egy alkalommal, amikor megépítettek egy díszletet, azzal támadt rájuk, hogy mit képzelnek, nem a Paramount egy stúdiójában vannak – tehát megkísértette a korábbi amerikai filmjeit (például *Az Ambersonok...*-at, 1943) megcsonkító stúdiórendszer rossz emléke. És amikor Gérard csapata az *Aranypolgár* (1941) címszereplőjéhez hasonló, szintén Welles által eljátszott főhős tornácát akarta berendezni drága kínai bútorokkal, a rendező a filmben látható karosszékek kívül mindent kidobtatott. Gérard szerint Orson Welles zsarnoki, de zseniális, precíz alkotó volt: gyakran belenézett a kamerába, és akár egy centivel is képes volt arrébb rakatni tárgyakat, hogy tökéletes legyen a kompozíció. Így az üres térben magányos karosszék is tökéletesen kifejezte a zsarnoki főhős élettragédiáját. •

Roy Anderson az **Egy galamb...** forgatásán, Borbás István díszletében



# A LÁNYOK ANGYALOK

ÚJ RAJ: CÉLINE SCIAMMA

A *VÍZI LILIAMOK*, A *TOMBOY*, A *CSAJKOR* ÉS A *PORTRÉ A LÁNGOLÓ FLATAL LÁNYRÓL* FRANCIA RENDEZŐJE UGYANAZT ÜZENI PÁLYÁJA ELEJÉTŐL KEZDVE – CSAK EGYRE JOBBAN CSINÁLJA.



Az 1978-as születésű Céline Sciamma viszonylag későn, közel harmincévesen jelentkezett első nagyjátékfilmjével, és azóta minimum három, de van, hogy négy-öt év szünet is eltelik egy-egy új alkotása között. A rendezőnőnek azonban nincs szüksége több filmre ahhoz, hogy egyre jobb legyen, hiszen tudja, mit akar mondani. Sciammanak minden témája életrajzilag is a legszorosabban belőle fakad, kedvenc motívumait pedig még azokba a kooperációkba is igyekszik beleplántálni (hol finomabban, hol erőteljesebben), amelyeknek csak a megírásában vesz részt, hiszen forgatókönyvíróként is jelentős a munkássága.

## SZERELMEM NYARA

Ezek közül a témák közül az első szerelem, az első testi élmény, az első vonzalom megélése az, ami az alkotónak szinte kivétel nélkül minden filmjében megjelenik – még egy megrendelésre készített kisfilmben és abban az animációs filmben is, aminél a legszorosabban meg volt kötve a keze, hiszen egy gyerekkönyv adaptációjaként született.

Az első szerelem élményét Sciamma legtöbbször a pubertás, sőt olykor a prepubertás átmeneti és várokozásteli korszakába helyezi, hiszen semmi sem adhatja vissza jobban ennek a mindent elsöprő érzésnek a bizonytalanságát, mint a kiskamaszok vagy kamaszok világa.

A benne ábrázolt esetlen kamaszbájt hasonló esetlenséggel és kiforratlansággal megjelenítő debütáló munka, a *Vízi liliamok* (2007) 14-15 éves tinilányok körében játszódik, akik rögtön belevágva a közepébe nemcsak egyből a szerelem testi oldalába kóstolnak bele, de az érzelmekből vagy azok elrejtéséből adódó hazugságok és kavarások világába is. Az

ezt követő *Pauline* című kisfilm (2010) műfaja szerint érzékenyítő oktatófilm, amelynek azonban Sciamma egyetlen 8 perces monológja végére is odarak egy csattanót, amiből kiderül, hogy a címszereplő késő tizenéves lány az addigiakat a(z első) szerelmének mesélte.

A *Tomboy* (2011) 9-10 éves főhőse, miután családjával új helyre költözött, arra használja fel a helyzetet, hogy új, szívének kedvesebb identitást eszel ki magának, és új személyisége fejlődésének az is része, hogy egymásra találjanak egy hasonló korú kislánnyal, aki felismeri, hogy ő „nem olyan, mint a többiek”. A *Csajkor* (2014) karakterei valamivel idősebbek, 16-17 éves kamaszlányok, de a szigorú muszlim környezet miatt a főhősnő, Marieme (később Vic) még csak most találja meg az első szerelmet – szoros összefüggésben azzal, ahogy emancipációja nőként és sokadik generációs afrikai bevándorlóként megvalósul.

Még idősebbek, huszonéves felnőttek állnak a legújabb Sciamma-rendezés, a kosztümös *Portré a lángoló fiatal lányról* (2019) középpontjában, de az alkotó ezúttal is gondoskodik róla, hogy a főhősök közt alakuló érzelmek az első szerelem átütő élménye legyen. (A szerelmesek egyike addig zárdában volt.) Minderre a karakterek élőszóban is reagálnak, hiszen az egyik jelenetben az egyikük megkérdezi a másiktól, hogy volt-e már szerelmes, és később kiderül, hogy azért válaszolt igennel, mert szerelme épp akkor lobbant fel a másik iránt.

Az *Életem Cukkiniként* (2016) stoptrükk animációja ugyan nem saját rendezés, hiszen Claude Barras Oscar-jelölt filmje Gilles Paris *Autobiographie d'une Courgette* című gyerekgregényének adaptációja, amit Sciamma végzett el – de talán nem volt véletlen, hogy pont egy

olyan műre esett a választása, amelyben az árvaságra jutott kisfiú az árvaházban nemcsak új életre, de az első szerelemre is rátalál. A rendezőnő írta az elismert francia direktor, André Téchiné *Quand on a 17 ans* (2016) című filmjének forgatókönyvét is, és közreműködésének köszönhetően az addig szokványos romantikus drámákkal jelentkező Téchiné talán pályája legérzékenyebb, de mindenképpen legizgalmasabb alkotását készítette el a két 17 éves fiatal szerelméről, akik egymás felé tanúsított durvasága és erőszakossága valójában egymás iránt érzett vonzalmukat rejti.

Mint az látható, Sciamma gyakran viszi gyerekek kortárs csoportba a szerelem, sőt a testi szerelem témáját, ami meglehetősen kockázatos húzás. Ez azonban a részéről nem a Larry Clarkéhoz hasonlatos művészi pedofília, hiszen ő nem kívülről csodálja és bálványozza a fiatalokat és még annál is fiatalabbakat, hanem egy közülük. Legtöbbször valamilyen szubkultúrán (szinkronúszók, árvák, csajbandák) belül játszódó filmjeiben rendre egy kívülálló figura szemén keresztül látatja az eseményeket, aki azonban a cselekmény során több-kevesebb sikerrel beilleszkedik a vágyott közegbe. Hogy odatartozását demonstrálja, Sciamma egy alkalommal, a *Vízi liliamok*ban írt is magának egy cameót (ő a mekizni betérő lányokat kiszolgáló pénztáros), de bizonyos életrajzi adatoknál fogva is tudható, hogy a rendezőnő tényleg egy az általa ábrázolt problémás fiatalok közül.

## A VÁGY TITOKZATOS TÁRGYA

Ez az említett életrajzi adat nem más, mint hogy a rendező leszbikus – így amikor a szexualitásba a saját nemükön belül belekóstoló szinkronúszó lányokról (*Vízi liliamok*), szexuális irányultsága

miatt kiközösített tiniről (*Pauline*), egy másik szexuális kisebbséghez tartozó, transznemű gyerekről (*Tomboy*), egyéb okok miatt kívülállónak számító fiúkról (*Életem Cukkiniként*) és lányokról (*Csajkor*), egymás iránt tiltott szerelemre gyulladó nőkről (*Portré a lángoló fiatal lányról*) vagy egymásba beleszerető és az érzéstől rettegő kamaszfiúkról (*Quand on a 17 ans*) mesél, akkor saját magáról mesél.

Ez persze nem zárja ki, hogy Sciamma alkalomadtán fetisizálja a vágy titokzatos tárgyaként megjelenő női testeket. Ez már legelső filmjében, a *Vízi liliumokban* feltűnő, amikor nemcsak a szinkronúszó lányok gyakorlását és versenyszámát mutatja meg, hanem a víz alatt őket leső főhős nő szemén keresztül a forgó testek kavalkádját is, azaz kifejezetten az alsótesteket. Ezt követően az „Öt film a homofóbia ellen” projekt keretében készült kisfilmben, a *Pauline*-ban is azt figyelhetjük meg, hogy a kamera végigpásztáz a beszálló tinilány testén a lábától kezdve, mielőtt megállapodna az arcán.

Riszáló csípők és sport közben egymásnak ütődő női testek a *Csajkorban* is megjelennek, sőt itt az alkotó még tovább megy, amikor az amerikai focizó lányok játékát lassítva, zenére, kifejezetten videóklipszerűen ábrázolja.

Később ugyanez, a klipszerűségnek köszönhető időből kiszakadás jelenik meg a híres hotelszoba-jelenetben, amikor

a lányok acélszínű fényben, monokróm színekben adják elő Rihanna *Diamonds* című számát, vagy egy ezután következő képsorban, amikor más csajbandákkal együtt önfeledten táncolnak egy pláza parkjában.

A *male gaze*, a férfi tekintet tehát Sciammánál *female gaze*-zé, női tekintetté változik, de a tekintet tárgya ugyanúgy a nő, a női test marad. A *Csajkorban* azonban az alkotó reflektál rá, miben is más ez, mint amikor egy férfi bámulja a lányokat, és tekintetével kifejezetten tárgyiasítja őket. A film két veredéskijelenetében, amikor két-két lány a bandák közötti rivalizálás miatt egymásnak esik, fiatal srácok bámulják, sőt le is videózzák őket. A képsorok csúcspontjaként ráadásul az alulmaradó lányokat le is mezteletenítik (ellenfelük lerángatja róluk a felsőt, hogy félmeztelenül, védtelenül álljanak a tekintetek keresztútjében), aminél nagyobb megaláztatás egy muszlim közösségben nem érhet egy nőt. Amíg tehát a női tekintetben a női testek, a nők megdicőülnek, a férfi tekintet megalázza őket.

A nőt bámuló női tekintet a leghangszúlyosabban mégis a *Portré a lángoló fiatal lányról* című alkotásban jelenik meg, hiszen annak egy festőnő a főhősnője, aki egy másik nőt lefesteni érkezik az elzárt nemesi birtokra a bretagne-i

tengerparton. És ha ez nem lenne elég, a legcsodálatosabb az egészben, hogy ennek ellenére sosem egyértelmű, hogy az az aktív

fél, aki a másikat nézi – a *Portré...-ban* folyamatosan változik, hogy éppen melyik nő irányít, a festő vagy a modell.

A legszebb példa erre, amikor a megörökítendő nemes hölgy, Héloïse (akit eleve titokban kell lefesteni, mert nem akar modellt ülni, miután tudja, hogy a festmény azt a célt szolgálja, hogy afféle kedvcsinálónaként elküldjék a jövődöbéljének, akihez akarata ellenére kényszerítik hozzá), véletlenül úgy akadályozza meg, hogy a társalkodónőnek álcázott festőnő szabadon megfigyelhesse a vonásait, hogy a nagy szél miatt az egyik szokásos közös sétán egy kendővel takarja el az arcát.

A végül megszülető festmény pedig egyértelműen a festő, Marianne és a modell, Héloïse közös alkotása – ugyanúgy, ahogy a művel párhuzamosan megszülető szerelem is közös alkotás. A cselekmény során ráadásul több kép is születik, és az egyik festménybe Marianne, mintegy tökéletes egyesülésként a saját arcát festi az Héloïse által modellált pózba rendeződött testre – sőt: a festés közben használt tükröt a festőnő szerelme nemi szervéhez helyezte, így folyamatosan abban nézi a saját arcát. Nem sok ennél kifejezőbb filmes kép létezik, ami egyszerre teljesíti be és fordítja ki a voyeurizmus lényegét.

Sciamma filmjeiben ugyanakkor van, hogy a férfi test válik a vágy titokzatos tárgyává – persze nem a megszokott értelemben. A *Tomboyban* a lánynak született Laure mindenképpen fiú sze-

**„A tekintet tárgya ugyanúgy a nő marad”**  
(*Csajkor* – Assa Sylla)





retne lenni, ezért Mickäelként prezentálja magát az új gyerekközösségben, ehhez pedig nem elég, hogy azt állítja magáról, hogy fiú, és fiús dolgokat csinál (vezet, sörözik és kártyázik az apukájával, nagyokat köpködve focizik a fiúkkal stb.), fiútestet is kell mutatnia. Amíg ez focizás közben csupán annyit jelent, hogy leveszi a felsőjét, illetve elbújik, és inkább a közeli erdőben pisil a fiúk össznépi pisilésekor, a többi gyerekkel közös úszás már nagyobb kihívás elé állítja. A kényszer szülte kreatív megoldásként ekkor az úszódresszéből szab magának fürdőnadrágot, majd kishúga gyurmájából gyúr apró műpéniszt magának, amit a nadrágjába rejt.

Ehhez hasonlóan a *Csajkor* főhősnője is megpróbál a végén férfivá válni, hogy jobban érvényesülhessen a férfiak világában, és ehhez extra rövid haját vágat és leszorítja a mellét. Míg azonban a *Tomboy* kis főhősénél a nemi identitás a lényeg, Marieme/Vic esetében egyenjogúsági törekvésről van szó – a két karakter céljának közös magja azonban egyaránt gender kérdésekre vezethető vissza.

És sajnos abban is megegyezik Laure/Mickäel és Marieme/Vic sorsa, hogy mindkettejüknek vissza kell változniuk azzá, aminek születtek: a transznemű gyereket édesanyja kényszeríti önmaga leleplezésére a gyerekcsapat tagjai körében, lányruhát adva rá, Marieme-et pedig – miután visszautasítja azt a lehetőséget, hogy szerelme felesége legyen, és így „rendes asszony” váljon belőle – főnöke, a helyi érdekű drogbáró akarja erőszakkal megcsókolni, majd amikor a lány ellenáll, azt

a mondatot veti neki oda, amit bármely muszlim nő megkap a férjétől, bármelyik férfi rokonától, sőt bármelyik férfitől, ha helytelenül viselkedik. „Süsd le a szemed!” – hangzik a parancs, és ha a *Portré a lángoló fiatal lányról* legszebb képe a voyeurizmus csodálatos emancipációja volt, akkor ez a pár szó mindennél keserűbben fejezi ki az aktív, cselekvő nők jogfosztását.

### KITÖRÉS

Sciamma lányokra vágyó lány, fiúkra vágyó fiú, lányokra vágyó fiú, fiúkra vágyó lány és fiúvá válni vágyó lány hősei végső soron mind ugyanazt akarják: szabadok akarnak lenni. A szabadságvágy tehát ugyanúgy beletartozik a vágy titokzatos tárgyai közé, és ezt az alkotó összes filmjében valami kifejező szimbólum jeleníti meg. A *Víz lilimok*ban a lányok közös biciklizése, a *Tomboy*ban ehhez hasonlóan az autózás szimbolizálja a szabadságot (utóbbi film nyitóképén először csak az eget látjuk, amit az autózás közben a főhős(nő) is, mintha csak repülne). De a rendezőnőnek ebben az alkotásában több minden utal még a szabadságra: például az a lazaság, ahogy a gyerekek a genderhatárokhöz állnak – sokkal rugalmasabban, mint a felnőttek.

Mickäel/Laure játszi könnyedséggel teszi cinkosává a kishúgát, mivel az öt év körüli kislány egyáltalán nem akad fenn azon, hogy testvére inkább fiúként élne; sőt még segít is neki a színjátékban: levágja a haját, majd ugyanebben a jelenetben a levágott tincsekből mindketten bajuszt ragasztanak

maguknak – ez a *Tomboy* legfelszabadultabb jelenete, amikor az addigi és későbbi színlelés nem vére meggy, mindegy a lebukás, hiszen szintiszta játék az egész, két testvér bohóckodása.

De a gyermeki világ lazaságára utal az a dupla fedelű képsor is, amikor a főhőst egy közös játék során kisminkeli a barátjánője, még amikor fiúnak hiszi, hiszen az ártatlan gyermeki világképbe abszolút belefér, hogy lánynak sminkeljenek egy fiút (pontosabban egy magát fiúnak tettető lányt). Ehhez hasonlóan a film legvége is a kötetlenséget, a felszabadulást sugallja a frusztrációk alól: miután Mickäel/Laure lebukik, egy kis közjátékot követően minden további nélkül folytatja barátságát addigi kis barátjánőjével. A lány megkérdezi, mi az igazi neve, ő elmondja, és újrakezdődik a kapcsolat.

Az *Életem Cukkiniként* 9 éves főhősének igazi neve Icare, azaz Ikarosz, a lázadás és szófogadatlanúság görög mondabeli alakja, aki annyira szabad akart lenni, hogy megigézte a repülés és a magasság, és el akarta érni a Napot. Emellett Cukkini saját készítésű papírsárkánya is a főhős szabadságvágyának szimbóluma. A másik forgatókönyvírói munka, a *Quand on a 17 ans* Thomas-ja egyedül a természetben érzi szabadnak magát, és a film végén ez a szabadság olvad egybe a megvalósult, boldog szerelem örömeivel, amikor a fiú az erdőben önfeledten szaladgálva szó szerint belerohan fiúszerelembe karjaiba.

A *Csajkorban* a szabadság inkább negatív formában, a hiányával van jelen. Ahogy az fentebb már szerepelt, a filmben több videóklipszerű betét van, amelyek segítségével a hősökkel együtt kiszakadunk az időből. De, főleg a száloldai jelenetben, mindebből az is adódik, hogy a karakterek csak pillanatokra lehetnek boldogok és szabadok. Ahogy Vic és társai csak egy pár órára kivett hotelszobában válhatnak idealizált önmagukká, úgy az amerikaifoci-meccs utáni lelkesültség is csak addig tart, amíg haza nem érnek. A lányok már a hazaút során egyre csendesebbek, alázatosabbak lesznek, majd otthon a parancsolgató, elnyomó báty várja a főhősnőt, és meg is üti.

A *Csajkorban* mindig csak addig tart a hősnők szabad-



sága, amíg egymás közt vannak. A lánybanda négy tagja úgy viselkedik, mint a férfiak: verekednek, fiús sportot űznek, videójátékot játszanak, kést hordanak magukkal – ez az önállóság és emancipáció azonban csak addig tart, amíg nincs jelen egy férfi. Bátyja társaságában Vic nem Vic, azaz 'victoire' (győzelem) többé, hanem a bántalmazott hűg, Marieme. A más közegben feminista gesztusnak számító megszabadulás a melltartótól is a visszájára fordul: ahogy az fentebb már szerepelt, a melltartóra vetkőztetés a legyőzött ellenfél megalázásának az eszköze – amikor a verekedésben Vic az egyik résztvevő fél, ő mindezt azzal fejeli meg, hogy még a melltartót is levágja a másik lányról. De visszas a melltartó említése akkor is, amikor a főhősnő arra biztatja hűgát, titkolja, hogy melltartót kell hordania, mert ha kinőtt a melle, már nőnek számít, nem gyerek többé, és rajta is ugyanúgy hatalmaskodni fog a bátyjuk.

A *Portré a lángoló fiatal lányról* hősei éppen azért tudnak olyan szabadon élni, mert egyáltalán nincs férfi az életükben. A birtokon Héloïse apja nincs jelen, csak az anyja, és a szolgálók között sincs férfi – az egész filmben egy-két férfi bukkan csak fel, és mindig a külvilágból érkeznek, a külvilághoz tartoznak. Így a nők magukban, egymás közt tökéletes szabadságot élveznek. Marianne egy önmagát megvalósító feminista hős: beugrik a vízbe, ha kell, hogy kimentse az eszközeit, dohányzik, egyedül utazik, dolgozik (ráadásul művészként), pénzt keres, nincs férje, szöveget ver be.

Marianne és Héloïse mellett van az anyán kívül még egy fontos női figura a filmben: Sophie, a cselédlány, akivel a két főhősnő abszolút egyenrangú barátságot ápol, mivel a *Portré...-ban* minden elem az önfenntartó, egyedülálló, egyedül élő, egyedül döntő nő eszményét, azaz az egyenlőséget erősíti. A zárdából frissen kikerült Héloïse szabadságvágyát ezen kívül olyan további mozzanatok szimbolizálják, mint a rohanás a tengerparton (akár a halálba is, hiszen majdnem lezuhan a sziklafalról) vagy a fürdés a jéghideg tengerben, ami nyilvánvalóan kellemetlen élmény, de az ő döntése, hogy megteszi-e minden ellenjavallat ellenére, ezért áhított és boldogító aktussá válik.

A film végső üzenete is a szabadságról szól. A két nő szerelme csak addig teljesülhet be, amíg Héloïse-t férjhez nem kényszerítik. A felolvasott ókori görög

mondának, Orpheus és Eurüdiké történetének párhuzamaként azonban a szerelem emléket bármikor újraélhetik – és ahogy azt a végén láthatjuk, újra is élük (Héloïse elmegy egy koncertre, ahol azt a darabot, Vivaldi *Négy évszakának Nyár-tételét* hallgatja, amit korábban Marianne játszott neki).

Orpheus azért fordult hátra, mert inkább az Eurüdikével való szerelem emléket választotta a valódi Eurüdiké helyett. Marianne pedig a címbeli festménnyel, illetve a görög monda megfestésével állít emléket a szerelmének (ahogy egyébként a rendező a filmmel állított emléket a saját és az Héloïse-t játszó színésznő, Adèle Haenel szerelmének, ami már szintén a múlté). És mivel a művészet örök (azzal a festménnyel együtt, amit valaki más festett a már anyává vált Héloïse-ról és gyerekéről, de a képen a kezében tartott könyv azon az oldalon van nyitva, ami fontos jelentéssel bír a két szerelmes számára), a szerelmük is örök, és szabad.

#### RAGYOGJ!

A szabadságmetaforák mellett Sciamma filmjeiben a színszimbolikának is fontos szerep jut. Ennek első nyoma a *Tomboy*-ban érhető tetten, ahol a hagyományok szerint fiús színnek számító kék végigkíséri az egész filmet. Az új helyre költöző főhős szobáját kékre festik, ahogy kérte, de előtte már a cím is úgy jelent meg, hogy először csak késsel, utána pirossal, majd egyesben, felváltva kék és piros betűkkel írják ki, hogy *Tomboy* – előre utalva a nemek felcserélésére.

A fiús kék színt a *Csajkorkorban* is bőszéggel használja az alkotó: a már említett klipszerű betétben, amikor a lányok a Rihanna-számra tátognak, monokróm acélszínűek a fények; a lányokkal együtt úgy ragyognak, mint a dalbeli gyémánt. Eközben pedig a főhősnő, aki ezután fiús külsőt ölt, kék ruhában játssza a dívát. Később, amikor a kishúga elkezd úgy viselkedni, mint a nővére, ő is egy kék felsőt ölt fel. A *Csajkorkorban* mégis hangsúlyosabb a fényekkel való játék. Amikor valami mesés dolog történik, például a lányok buliznak a szállodai szobában, vagy Vic első alkalommal fekszik le a szerelmével, csodás kékes fények világítanak. Egy alkalommal pedig az alkotó a film világába tartozó fényekkel is eljátszanak: amikor a főhősnő megvárja a szerelmét a lépcsőházban, a csóknál lezárul az automata villanykapcsoló, és

ettől gyönyörű hangulatvilágítása lesz a szerelmeseknek.

A fénnel, pontosabban a fényhiánnyal való játék jelenik meg a cselekmény fejezeteinek tagolásakor is. A film minden egyes részét egy feltűnő vágás, több másodperces leblende választja el a következőtől, hangsúlyozva, hogy a történet egy másik állapotába kerülünk (ilyenkor a legtöbbször radikálisan meg is változik a főhősnő helyzete). Végül a *Csajkorkor* befejezése is a fény-fényhiány játékra épül: a film utolsó képén elhomályosul a háttér, Vic pedig eltűnik belőle – majd előrelép, és a baloldalon kísétál a keretből: eltökélten megy tovább, hiszen mindennek ellenére önmaga maradt.

A női egyenjogúságra utaló kék szín a *Portré...-ban* is feltűnik: legtöbbször a kényszerházassága ellen lázadó Héloïse-t láthatjuk ebben a színben. Ám a keretes szerkezetű film első és utolsó jelenetében a festőnő, Marianne is kék ruhát visel – utalva mintegy arra, hogy kapott a szerelméből, hasonlatossá vált hozzá, egyesült vele. A letisztult, míves képi világot azonban nemcsak a kék dominálja, hanem két komplementerszín, a vörös és a zöld is. A cselekmény nagy részében a festőnő vörös (bordó) ruhát hord, a modellt pedig egy zöld ruhában kell megfestenie, azaz a két nő öltözkékének színében is kiegészíti egymást.

Ahogy az a fentiekből is kiderülhetett, Céline Sciamma munkái egyre kiforrottabbak, témái egyre összetettebbek, és eddigi pályájára egyértelműen legkimunkáltabb utolsó műve, a *Portré a lángoló fiatal lányról* teszi fel a koronát. Olyan, mintha minden út ide, karrierje eddigi fő művéhez vezetett volna. Nagy kérdés, hogy lehet-e még ezt fokozni. Mi a magunk részéről úgy gondoljuk, hogy mindössze négy nagyjátékfilm rendezéssel a háta mögött Sciamma még nem futotta ki a formáját. Így abban reménykedünk, hogy a felnőtté válás trilógia, azaz a *Vízi liliomok*, a *Tomboy* és a *Csajkorkor* hármasa után az alkotó a *Portré...-val* egy új trilógiát kezd: ezúttal az érett szerelemét.

**PORTRÉ A LÁNGOLÓ FIATAL LÁNYRÓL (Portrait de la jeune fille en feu)** – francia, 2019. Rendezte és írta: **Céline Sciamma**. Kép: **Claire Mathon**. Zene: **Jean-Baptiste de Laubier**. Szereplők: **Noémie Merlant** (Marianne), **Adèle Haenel** (Héloïse), **Luana Bajrami** (Sophie), **Valeria Golino** (Grófnő). Gyártó: **Lilies Films**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 120 perc

# ÉRETTSÉGI UTÁN, A SENKIFÖLDJÉN

## DANIEL CLOWES: GHOST WORLD

DANIEL CLOWES KÉPREGÉNYE NEM KÍSÉRTETSZTORI, KAMASZLÁNY FŐHŐSEIT NEM HAZAJÁRÓ LELKEK, HANEM FORMÁLÓDÓ EGYÉNISÉGÜK REJTÉLYEI KÍSÉRTIK.

Képregény-  
legendák

„Tökéletesen magamra ismertem a *Ghost World* lányhőseiben, és úgy éreztem, már nem is vagyok olyan egyedül.” E vallomás reprezentatív jellegét az adja, hogy Lisa szájából hangzik el a Simpson-család egyik 2007-es epizódjában. Daniel Clowes műve nálunk mégis inkább csak kísértetlétet él. Az 1997-ben kiadott, mára 23 nyelvre lefordított, és 250 ezer példányban eladott opus (a független képregényeknél ez kiugróan magas szám!) ugyanis nem jelent meg magyarul. Láthattuk viszont 2001-ben készült filmváltozatát (Terry Zwigoff: *Tétova tinédzserek*) a benne remeklő tinisztár páros – Thora Birch és Scarlett Johansson – valamint Steve Buscemi főszereplésével. Nem lett nálunk kasszasiker, ahogy Amerikában sem. De míg a tengerentúlon komoly kritikai elismerést aratott, és a képregényhez hasonlóan az X generáció egyik kulturális referenciája, ikonja lett, itthon nem kapott érdemi visszhangot. Pedig a film, melynek forgatókönyvét nagyrészt maga Clowes formálta, nemcsak azzal írt történelmet, hogy ez az első szerzői képregényből készült hollywoodi mozi, hanem, ha nem tévedek, azzal is, hogy ez az első hollywoodi képregény-adaptáció, mely a szerző közreműködésével született meg. Rádásul alighanem máig a legkreatívabb és legsikerültebb képregényfilm is. A *Tétova tinédzserek* persze köszönőviszonyban sincs az eredeti címmel, mégsem rossz megoldás. Mindenképpen szerencsésebb és beszédesebb is, mintha a „szellemvilág” vagy „kísértetvilág” verzióval kísérleteztek volna, melyek holmi horrorfilmet ígérnének. A *Ghost World* a város több pontján feltűnő falfirkától kölcsönzi címét, kísértetek, szellemek pedig legfeljebb metaforikus értelemben játszanak szerepet benne.

Clowes művében nincs semmi démonia, semmi erőszak, rémdráma, apokalipszis, szexuális trauma, politikai töltet, vizuális látványosság. Semmi riktó rejtély és titok. Épp ez az egyik figyelemreméltó vonása. Mert a tematizálás és a hatás ilyesfajta markáns sorvezetői nemcsak a mainstreamre jellemzőek, a független képregény is ritkán tud elég mélyre hatolni nélkülük. Olyasmikre gondolok – csak néhány számomra emlékezetes példát emlíve az utóbbiak közül –, mint a holokauszt (Art Spiegelman: *Maus*), a titokzatos nemi betegség okozta test-deformáció (George Burns: *Black Hole*), eltusolt homoszexualitással és felvállalt lesbikussággal megterhelt apa-lány kapcsolat (Alison Bechdel: *Fun Home*) vagy a nevelőapával folytatott szexuális viszony (Phoebe Gloeckner: *Diary of a Teenage Girl*). Velük összevetve a *Ghost World*-öt a totális hétköznapi jellemzi. Olyan, mintha a képregény nagykorúsítását műfajcímként marketingelő, a könyvkultúra presztízsére, a nem comicszon felnőtt olvasók rétegére is apelláló „graphic novel” elnevezést egyenesen erre a kamaszlány-történetre szabták volna.

Clowes, aki egyébként idegenkedik a graphic novel címkétől, az 1989-től kiadott *Eightball* (*Nyolcas golyó*) füzeteivel vált a független képregény fajsúlyos figurájává. Ennek hosszabb-rövidebb darabjai, melyeket egytől-egyik ő maga írt, tele vannak magányos, obszesszív, neurotikus, nihilista, szexmániás, agyonfrusztrált, extrém és elrajzolt figurákkal. Ez a bizarr embertenyészet a hippikultúrával együtt mozgó underground comix lázalom-szerű világára hajaz. Clowesra meghatározó hatással volt Robert Crumb a

comix atyamestere, ugyanakkor tudható, hogy a hippi mentalitástól mindig is zsigerileg idegenkedett. A rossz ízlés megtestesülését látja benne, akarnok bohémséget és lazaságot, ikonikus zenekarokkal a Greatful Dead-del az élen (róluk a *Ghost World*-ben is van egy epés megjegyzés). Az *Eightball* lapjait benépesítő hősöket a szatirikus túlzás élteti, ez pumpál a figurákba vért és velőt, melyet aztán persze ki is lehet loccsantani. „Aki műalkotást hoz létre – olvassuk az egyik képregényben – új világot teremt, egy élő és burjánzó kis bolygót [...]. Az én művem sötét, gyűlölködő, obszcén világ, koromfekete és titokzatos.” Ezeket a szavakat önértelmezésnek is vélhetnénk, már csak azért is, mert a rövidke, egy oldalas műnek ugyanaz a címe, mint 15 éven keresztül kiadott füzetsorozatának: *Nyolcas golyó*. Ez a vallomás, azonban sokkal inkább a vallomás kifordítása. A képregény csavarosan relativizálja mű és alkotó viszonyát. Az idézett szavakat ugyanis egy könyvben olvassa a szerző-maszkját viselő fiatalember, arcán a megvilágosodás és a teremtés gyöngyöző veritékével. A kis biliárdgolyó itt szó szerint egy világot zár magába, melyhez isteneként intézhet szózatot alkotója, hogy aztán egy rögtönzött zsugorítógéppel segítségével olyan kicsivé váljon, hogy a bolygó mikroflórájának és faunájának bejárására indulhasson. Erre azonban csupán egy óra áll rendelkezésére, a zsugorítás hatása ugyanis csak ennyi ideig tart. Az *Eightball* karakterei és szituációi minden bizarrságukkal együtt végtelenül viccesek, karikatúrisztikusak. A figurák egész menaszériájának van egy jó adag régi vágású beütése, ami azt is magával hozza, hogy Clowes a képre-

gényt alapvetően humoros formaként használja. Ebben az összefüggésben is jellemző, amit egy interjúban vállalkozásának címéről mond: a nyolcas biliárdgolyó azt kommunikálja, hogy ez semmiképpen sem valami ambiciózus és artisztikus dolog, hanem csak egy jópofa, vicces kiadvány.

Clowes másutt is gyakran megjelenik az általa létrehozott képregény univerzumban. Pontosabban az *Eightball*-füzeteknek számos olyan rövid darabja van, melyben feltűnik egy figura, aki a szerző vonásait viseli. De ez az önreflektív gesztus szintén alapvetően humoros. Van, hogy ez a fiziognómiailag azonosítható karakter más névre hallgat – *I Hate You Deeply* (*Tiszta szívemből utállak*) – vagy nincs is neve. Többször viszont maga Clowes alakítja ezt a szerepet, például a *Just Another Day* (*Egy közönséges nap*) filmforgatás-szituációjában, hogy aztán képkockáról-képkockára változzon át valaki mássá,

mindig más és más alakot öltve magára a szerző-maszk fedezetében.

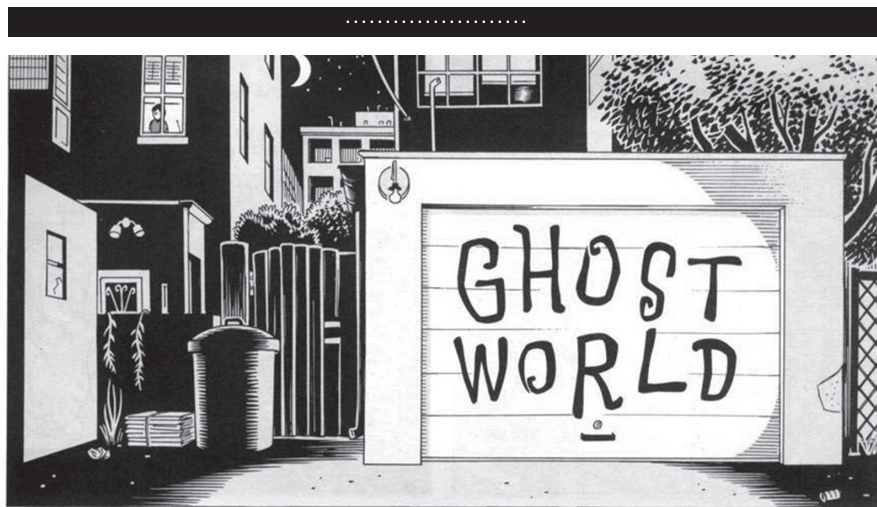
Az *Eightball* kirobbanó alkotóerőről és kísérletező kedvről tanuskodott. Kezdetben évente 2-3 száma jelent meg, és a hideglelően humoros vignetták mellett több folytatásos történet epizódjait – *Like a Velvet Gloves Cast in Iron* (*Mint egy acélból öntött bársonykesztyű*), *Dan Pussey* – futtatta párhuzamosan. Ennek az eruptív alkotói korszaknak a betetőzése a *Ghost World*, melynek fejezetei 1993 és 1997 között sorjázta a füzeteknek. Míg azonban az *Eightball* darabjainak narrátorai/főhősei kamaszfiúk, fiatalemberek vagy középkorú férfiak, és a nők, egy-két kivételtől eltekintve, statiszta szerepet játszanak, itt két kamaszlány uralja a terepet. A szatirikus látásmód ugyan jellegadó marad, de némiképp megszelídítve, nem a két frissen érettségizett lány megformálására jellemző, hanem arra az optikára, amelyen keresztül világukat, környezetüket látják.

**„Vívóállásba helyezkednek szemközt a világgal”**

(Daniel Clowes: *Ghost World*)

A *Ghost World* kilencven százalékát az tölti ki, hogy egymással beszélgetnek egyikük szobájában, utcán, busztárolóban vagy telefonon. Külön úttájkokról is úgy szerzünk tudomást, hogy egymásnak számolnak be róla. Ebben azonban már van némi asszimetria. Külön úttjai ugyanis inkább a sötét hajú, szemüveges, szeplős Enid Coleslaw-nak vannak, ő kettejük közül az önállóbb, vibrálóbb személyiség, az érdekesebb figura. Szőke barátnője Rebecca Doppelmeyer bizonyos tekintetben az ő kiegészítője atraktívabb árnyéka. Mindkettejük neve beszédes, hogy ne mondjam, beszélő név: az előbbi a „Daniel Clowes” betűiből áll össze, annak anagrammája, Rebecca vezetékneve pedig a hasonló német szavára hasonlít. Így bujkál kettejükben együtt és egyszerre az önkeresés, a „ki vagyok én?” „hol a helyem?” kísértő kérdése. Nem arról van szó, mintha Clowes ezt a dilemmát kamaszkori ügyként horgonyozná le. Épp ellenkezőleg. Azért mozog otthonosan két hősnék bőrén, mert ez a kérdés számára is eleven maradt. Ugyanazzal az iróniával és idegenkedéssel tekint mindazokra, akik kész válaszok mimikrijét öltik gondtalanul magukra, mint Enid és Rebecca. Kapóra azért jön számára a kamaszlány-álca, mert mint mondja, a kamaszlányok valamiképpen megtehetik, hogy olyan rendkívüli intenzitással birkózzanak a „ki vagyok?” kérdéssel, és olyan szélsőséges módon reagáljanak a dolgokra, mint senki más. Enidként és Rebeccaként tehát ficánkolóan szabadnak érezhette magát, és ez meg is látszik teremtményein. Lenyűgözően valóságos, életteli és elválaszthatatlan párost alkotnak, akikből spontán módon folyik a szó. Így esett, hogy bár főhősei az ő alteregói, Clowes-nak éppen ez az egyedüli munkája, mely maradéktalanul levált alkotójáról.

Enid és Rebecca szakadatlanul és szenvedélyesen reagál környezetük impulzusaira. Kihegyezett érzékenységgel, maliciózan, ironikusan, rácsodálkozva, hűledezve, visszahőkölve, csalódottan, keserűen és lelkendezve, hajukat tépve és lehagoltan. Állandó érzelmi kavargásuktól izzik körülöttük a levegő, megjegyzéseik, ripszrtjait, beszédfordulataik köznapi kihegyezettsége szokatlan intenzitással és amplitúdóval ruhazza



fel szavaikat. Szofisztikált nyelvi pengésváltásuk olyan, mintha mindig vívóállásba helyezkednének szemközt a világgal, szúrásra készen és sebezhetően. Kommunikációjukat folytonosan kommentálja, kiegészíti és kontúrosítja teszi képi megjelenítésük. A két lány mimikája, mozdulatai, testtartása pontosan kottázza le reakcióik dinamikáját, érzelmi és akarati regiszterik minden rezdülését. Minden külső impulzus és belső reakció kiül Enid és Rebecca arcára. Clowes nemcsak a párbeszéd alakításában, de figurái képi megformálásában is remekel.

Külvárosi kamaradarab ez, az érettségit követő nyár senkiföldjén, melyet egyik oldalról gyerekeik friss emléke, másiktól a bizonytalan jövő szegélyez. A „leánypáros hétköznapi kalandjai már fényévekre állnak az előző évek éjsztét szürreáliától – Clowes inkább egyszerű, hétköznapi incidensek álcája mögött mutat rá a Nagy Bűdös Semmire” – írja Varro Attilalálóan (*Kult-Comics*). Ez a Nagy Bűdös Semmi azonban olyan vibrálóan eleven és telített

a *Ghost World*-ben, az emberi viszonylatok és vágyak finomszerkezete olyan összetett - szándékok, érzések és késztetések által karistolt -, mint a legnagyobb regényekben. A semmi könyvét, a modern élet regényét megírni szándékozó Flaubert-re gondolhatunk, és mondhatjuk akár azt is, hogy ez a regénynek, de még graphic novelnek is rövid, alig 80 oldalas képregény a posztmodern idők *Érzelmek iskolája*.

Clowes ezt a regényszerű gazdagságot, rétegeztséget minden látható erőfeszítés és program nélkül valósítja meg. Enid és Rebecca világa mindenestől köznapi, de ennek a két éles szemű és éles nyelvű lánynak különös affinitása van a mindennapok alkímiájához, ahhoz, hogy furcsa fénybe állítsa azt, ami banális, szürke, és nevetséges, hogy mindent átformáljon a szarkazmus vagy a lelkesedés tárgyává, vagy épp e kettő különös ötvözetében lelje kedvét. Hétköznapiak horizontján egy egész panoptikumnyi furcsa figura imbolyog, pózerek és lúzerek, min-

denki szerepet játszik vagy a lányok osztanak egy szerepet rájuk. Így lesz egy ismeretlen, savanyú párból „sátánista”, a mondvasinált retróbisztróból fétis. Csak az szerethető számukra, ami tökéletlen, fals és esendő, ami nem az, ami, de nem is mutatja másnak magát. És minden szálnalmas számukra, ami konfekcionált, letisztult és öntudatos identitásával kérkedik: a felnőtt világ.

A *Ghost World* jelenetei, epizódjai cikázva követik egymást, miközben a történések kerete állandóságot, szűkösséget és gátoltságot sugall. Mintha Enid és Rebecca megragadt volna helyzetében, noha folytonosan annak kibillentésén ügyködnek. És közben egyre inkább feldereng megbonthatatlanak látszó szimbiózisuk illékonyasága, sérülékenysége is. Láthatóvá válik különbözőségük, érzékelhetővé, hogy ha vannak útjaik, azok bizonyosan széttartanak. Kettejük közül Enid az erősebb karakter, vagy inkább, ő a kezdeményezőbb és ambiciózusabb a világ és benne önmaga határainak kitapogatásában. Noha egyformán kötődnek egymáshoz, ez a különbség kezdettől fogva világos, lassan pedig együttléteikbe is bekúszik e felismerés fojtott dinamikája és melankóliája. Az őszintétlenségek kis félszei és bújócskái hűvös fuvallatként kavargják fel érzelmi háztartásuk mikroklímáját. Rémült reakciójuk az, hogy visszautaznak az időben. Egyrészt úgy, hogy átadják magukat a fájdalom és a könnyek gátatlan áradásának, magukban, külön-külön siratják el barátságukat és vele közös gyerekkorukat, másrészt úgy, hogy együtt felkeresik gyerekkoruk fénylő emlékét, a közeli Barlangváros dinoszaurusz-parkját. A parkot, mely az elmúlt évek kijózanító fényében egyszerre kisszerű és kísérteties képet nyújt. Formátlan vágyak lakják, a gyerekkor dédelgetett magánmitológáinak kísértetei. Nem mondják ki, de mindketten tudják: a kisviláguk finom erezetében megjelenő repedések reparálhatatlanok. Végül a saját identitásával mindvégig szabadon és játékosan kísérletező Enid az, aki mozdul ebből a patthelyzetből. Elhagyja a várost, maga mögött hagy mindent: az ismerős semmiből elindul az ismeretlen semmibe. •

**„Formátlan vágyak lakják”**  
(Daniel Clowes: *Ghost World*)



# MŰTÉTI BEAVATKOZÁS

## NŐI REMAKE

HOLLYWOODBAN EGYRE TÖBB A NŐI RENDEZŐ, EGYRE TÖBB A „NŐI TÉMA”, DE A NEMEK TÜKRÖZÉSE RITKÁN JÁR EGYÜTT A MŰFAJI SÉMÁK KIFORDÍTÁSÁVAL.

A közönség unja, hogy alfahímeket kell néznie. Ebből még a férfiaknak is elégük van. Ha a producerek továbbra sem adnak teret a női nézőpontnak, elkerülhetetlenül elpártol tőlük a közönség. Ez az, ami számít. Eljött a nők ideje.” A harctéri lelkesítő beszédnek is beillő mondatok Jane Campiontól származnak, egy tavalyi interjúból. Az első Arany

Pálma-díjas női rendezőként Campion (*A zongoralecke*) mindig is előszere-ttel nyilatkozott a nők helyzetéről a filmiparban. Az utóbbi néhány év fejleményeit sem hagyta szó nélkül,

### „Férfiaknak írt helyzetekben cserélik a nemeket”

(Paul Feig: *Szellemirtók* – Melissa McCarthy, Kate McKinnon, Kristen Wiig és Leslie Jones)

ezúttal azonban bonyolultabb a helyzet annál, hogy elég legyen a női alkotók helyzetbe hozását szorgalmazni. 2016 óta Hollywoodban jelentős mértékben nőtt a női

stábtagok aránya az egyes produkciókban; mind a fősodorban, mind a független szintéren több a női rendező; nyilvánosságot kapott és csökkent a női és férfi sztárok fizetése közötti különbség; és több a „női történet”. Egyelőre nincsenek összehasonlítható számsorok arról, hogyan változott a női munkatársak aránya az egyes produkciós cégeknél vagy stúdióknál a korábbi évekhez képest, a közhangulat változása és a figyelem fókuszusa azonban egyértelmű. Arról pedig, hogy a női nézőpont hogyan jut érvényre az egyes filmekben, többek között a korábbi sikerfilmek női szempontú remake-jeiből következtethetünk.

### WEINSTEIN KÖPÖNYEGE

A női remake-ek jelentőségét, társadalmi súlyát igazán a 2017 őszén, a Harvey Weinstein producer szexuális zaklatási ügyeinek nyomán zászlót bontó Me Too-mozgalom adta meg. Ez nem jelenti azt, hogy korábban ne készültek volna hasonló filmek, ám a szórakoztatóipartól is függetlenedő Me Too, majd az inkább hollywoodi



berkekben maradó Time's Up egyenjogúsági kezdeményezés átkeretezte, új kontextusba helyezte ezeket a produkciókat. A feminista aktivizmust igenis dollárra lehet váltani – a 2010-es évek második felében erre a belátásra juthatott számos stúdiófőnök, miközben arra eszméltek, hogy a női közönség kiszolgálását célzó filmjeiket a média felfokozott izgalommal követi. Olyasféle érdeklődéssel, ami aligha jutott ki *A hihetetlenül zsugorodó nőnek* (1981), *Az új karate kölyöknek* (1994) vagy az *Amerikai pszichó 2-nek* (2002). Pedig ezek a filmek mind női főhőssel – és olyan későbbi sztárokkal, mint a karate kölyökként feltűnő Hilary Swank vagy a Bateman-tanítványként gonoszkodó Mila Kunis – melegítették újra, illetve folytatták az eredeti filmeket. Ám a történet ezekben az esetekben jobbára változatlan maradt, a nemváltás megmaradt felszíni változtatásnak. Vagyis kialakult a *femsploitation* filmcsoportja, azoknak a filmeknek az elnevezésére, amelyek az alapműveken

végzett egyetlen, kulcsfontosságú, ugyanakkor a cselekmény alakulását döntően nem befolyásoló módosítással zsákmányolják ki a női közönség érdeklődését.

2016, vagyis a női *Szellemirtók* bemutatása után ez a csoport kapott új lendületet. Miközben változóban a finanszírozási gyakorlat, és a fesztiválon futó amerikai filmek egyre nagyobb hányadát rendezik nők – elsősorban két gyártócég, az A24 és a Megan Ellison által vezetett Annapurna stratégiája miatt –, valamint a legelismertebb sztárok is többször szólanak meg az alkotói egyenjogúság ügyében, addig a női remake-ek egyfajta konzervatív és piacelvű szemléletet képviselnek a politikai korrektség hollywoodi versenyében. Ám kétségtelenül ezek a filmek is alakítják az amerikai film talán legfontosabb jelenlegi tendenciáját, amelyet Varró Attila így foglalt össze (*Filmvilág* 2018/10): „Mára nyilvánvaló, hogy a 2010-es évek a női film totális diadalának évtizedeként fog bevonulni az amerikai filmtörténetbe, mind

intézményi, mind műfaji, mind pedig szerzői téren”. Tegyük hozzá, ugyanez a trend megfigyelhető a kortárs amerikai szuperhősképregényben is, amelyet az utóbbi néhány évben a női *Thor* és *Vasember*, a Superman mellé emelt *Naomi*, vagy éppen a frissen afféle női Igazság-ligává szerveződött *Female Furies* sikerre határozott meg.

### MI KELL A NŐNEK?

Azt a tényt, hogy a női remake-ek elsődleges zsánere, vagy inkább hangneme a vígjáték lesz, a *Segítség, felnőttem!* női szempontú újrafeldolgozása, a *Hirtelen 30* (2004) jelezte előre. Noha a Jennifer Garner főszereplésével készült, szép pénzügyi sikert aratott filmet sem lehet azzal vádolni, hogy merészen közelített volna a nemi szerepek kérdéséhez, mégis kiaknázta azt a különbséget, ami lányok és fiúk képzelte felnőtt identitása között adódik. Amíg a fizikai érettség a Tom Hanks-féle eredetiben elsőre gusztustalan és csúnya testi elváltozás – később pedig egyre kevésbé érdekes a történetben –, addig a női

„Átmennék a Bechdel-teszten”  
(Sophia Takal:  
Fekete karácsony –  
Brittany O'Grady)



változat hangsúlyozottan beteljesült vágyként exponálja a hirtelen felnőtté válást, hogy aztán a tanulságot a „vigyázz, mit kívánsz” örök jótanácsa jegyében fogalmazza meg.

A vígjáték vonzása az utóbbi három év női remake-jeiben is egyértelmű. Nem tűnik véletlennek, hogy a producerek más műfajokból is éppen azokat a változatokat találták újrafeldolgozásra alkalmasnak, amelyek komikus színezetet adnak az egyébként komolyabb, vagy akár kifejezetten maszkulin zsánereknek: a *Szellemirtók* eredeti verziójában is sci-fi és horror közös paródiája, az *Ocean's Eleven* és *A Riviera vadászai* pedig egyaránt a gengszterfilm habkönnyű *capere* alműfajába tartoznak. Ha ezekhez hozzáveszünk a klasszikus vígjátéki receptet alkalmazó *Mi kell a nőnek?* nemváltó remake-jét (*What Men Want*, 2019), egyértelműnek látszik, hogy a gyártók értelmezésében a nemváltás eleve komikus, kabaréjellegű mutatvány. Ez a szemlélet élesen ellentmond, sőt egyfajta ideológiai ellenpontját is adja az utóbbi évek transzneműségről szóló szerzői melodrámainak, *A fiúk nem sírnak*-tól a *Transamerica*-n át *A dán lányig*. Amennyiben a nemváltás része a történetnek, úgy elkerülhetetlen a dráma, a reflektálatlan, pontosabban a filmek reklámkampányában kiemelt „nemátalakító műtét” viszont vicces, mi más is lehetne.

Feminista nézőpontból a női remake-ek megítélése kettős. Sokan üdvözlendőnek tartják, hogy a *mainstream* stúdiók csupa női főszereplős történeteket gurítanak le a gyártósorról – amelyek így evidensen átmennek a női szereplők jelentőségét vizsgáló Bechdel-teszten –, ám mások arra figyelmeztetnek, hogy a *Szellemirtók* 2016-os remake-jében vagy az *Ocean's 8*-ben (2018) a nemváltás csak az egyes karaktereket határozza meg, az ábrázolt világ struktúráját semmilyen módon nem befolyásolja. A nők továbbra is a férfiközpontú társadalomban nekik kirendelt helyet töltik be: kaszinótulajdonos helyett a divatipar csúcstalálkozóját jelentő Met-gála vendégeit rabolják ki az *Ocean's 8*-ben, a *Csaló csajok* (2019) főhőse pedig az „arisztokratikus vamp” ósdi (és Hollywoodban az 1910-es évek óta jól ismert) szerepét alakítva keresi meg a napi betevőt. Ezek a filmek azáltal próbál-

ják megjeleníteni a női nézőpontot, hogy tipikusan férfiaknak írt helyzetekben cserélik meg a nemeket. Így kapnak a női szellemirtók szexi titkárfiút, vagy bízzák rá kövér nőre a korábban Steve Martin által játszott szélhámos gusztustalankodó komikus magánszámaikat (*Csaló csajok*).

Bizarr módon az említett *caperek* tekinthetőek a női remake-széria legőszintébb darabjainak, amennyiben nyíltan a gátlástalan és cinikus pénzszerezés köré építik fel konfliktusukat. A *Csaló csajok* egyedül ebből a szempontból izgalmas: hasonlóan ahhoz, ahogy az eredeti történet, a *Dajka-mesék hölgyeknek a screwball* vígjáték alkonyán kitalált válságotletként érkezett, úgy Chris Addison friss rendezése is azt a dilemmát boncolgatja, felveheti-e a versenyt a klasszikus hollywoodi vígjáték a csúcstechnológiára építő fantasztikus műfajokkal – a technika ellentmondásos szerepe a balfácánnak tűnő startup-vállalkozó alakjához kötődik. A *Csaló csajok* hősei a nagystílú és kifinomult, illetve az alpári és egyszerű szórakoztatás papnői, akik előbb egymást kiszorítva, majd összefogva próbálják meg kicsalni a pénzt a bamba és orránál fogva vezethető klientstól: mindenkori közönségüktől. Fontos, hogy ez a probléma független a nemváltástól, pusztán a femploitation stratégiájával fogalmazták meg újra. A nemváltó vígjátékok alapvetően azt mutatják, hogy a *gender bending*, a nemek tükrözése ritkán jár együtt *genre bendinggel*, vagyis a műfaji sémák kifordításával.

### AZ UTOLSÓ LÁNYOK

Más a helyzet a horrorban, amely a sci-finél vagy a gengszterfilmnél eleve sokkal mélyebben szövi bele a történetbe a női szerepek, magatartásminták jelentőségét. Bár az utóbbi években készült néhány, az eddig említett filmekhez hasonló receptet követő, ám a trendet megelőző remake – köztük *A dolog* közel sem érdektelen adaptációja (2011) és a két évvel későbbi *Gonosz halott* –, ebben az esetben fontosabbak azok a folytatások és újrafeldolgozások, amelyek az eredeti filmek fontos női szereplőihöz közelítenek újszerű módon. Ezért lesz a *slasher* a kortárs tömegfilm feminista trendjének kulcsműfaja: a női hősökkel dolgozó, de jellegzetesen a

patriarchális társadalom konzervatív ideológiáját közvetítő alműfajban valódi tétellel bír a feminista revízió.

A nyolcvanas évekbeli *slasher*-ciklust elindító *Halloween* tavalyi folytatásában csak Laurie Strode és családja ismeri igazán Michael Myerst, a külvilág a szenzációt keresi az újra elszabaduló gyilkosban. Laurie-ék viszont régi ismerősként üdvözlik őt, a rém ismételt támadásai így jóformán a családon belüli erőszak működés-módját modellezik. Myersen kívül a férfiak epizódszereplők, a gyilkossal a nők három generációja (Laurie mellett lánya és unokája) tud csak végezni, együttes erővel, végképp (?) a sötét pincébe temetve az erőszakos férfimúltat. A feminista törekvések ennél is erőteljesebben, aktivista jelszavak mentén fogalmazódnak meg az idej *Fekete karácsonyban*. Bob Clark 1974-es eredetije a *slasher*-hullám jelentős előzménye volt, de árnyaltabb női figurákat vonultatott fel, mint a néhány évvel később népszerűvé váló *slasherek*. A remake rendezője, Sophia Takal viszont lemond a valódi jellem-ábrázolásról, hogy a feminista mozgalom jelképszerű figuráival töltsen meg a behavazott egyetemi városka klubházait: nem Riley-t vagy Jesse-t látjuk, hanem a Harcost, a Vivódót, a Behódolót és az Áldozatot. Az arctalan gyilkos karácsonyi őrjöngése helyett az első pillantásra beazonosítható férfiszővetség előre kitervelt hadjáratáról szól a történet, akik bosszút akarnak állni a túlságosan önállóvá vált női nemmen. Takal fittyet hány a logikus cselekményépítésre vagy a félelemkeltés technikáira, és minden energiájával a feminista ügyet szolgálja. Végül mégiscsak apró katarzissal szolgál: a saját megerőszkolásokról karácsonyi dalt éneklő, az egyetemi hallgatóságot egyszerre lenyűgöző és felháborító női kórus fellépése megérdemelten nemesedik az évtized végi amerikai tömegfilm emblematisz jelenetévé.

**FEKETE KARÁCSONY (Black Christmas)** – amerikai, 2019. Rendezte: **Sophia Takal**. Írta: **April Wolfe** és **Sophia Takal**. Kép: **Mark Schwartzbard**. Zene: **Will** és **Brooke Blair**. Szereplők: **Imogene Potts** (Riley), **Brittany O'Grady** (Jess), **Aleyse Shannon** (Kris), **Lily Donoghue** (Marty), **Simon Mead** (Nate), **Cary Elwes** (Gelson). Gyártó: **Blumhouse Productions**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 98 perc.



# ÖNGYILKOS JÁTÉK

## JASON MICALLEF: GYILKOS JÁTÉKOK

A MAI NAPIG PROVOKATÍVNAK SZÁMÍTÓ TINIFILM-KLASSZIKUS SOROZAT-REMAKE-JE SZINTÉN A FEKETE HUMOR HATÁRAIT FESZEGETI.

Egy pszichopatának tűnő kamaszsrác és egy önmagát semminek tartó lány éjjel belopózik egy középiskolai társukhoz, hogy a diktátorként viselkedő, egyúttal a kisebbségek védelmezőjeként is fellépő lányt boszszúból náci sisakkal a fején videózzák le álmában, de úgy alakul, hogy áldozatuk látszólag meghal, búcsúvideója virális bombasiker lesz, pár napra rá ő akar lenni az öngyilkosság új arca, a drámatanár pedig máris musicalt tervez *Kamasz öngyilkosság: Ne csináld* címmel.

Bár a *Barry*től a *Halott vagyon át a ki\*\*\*tt világ végéig* napjaink számos különböző sorozata tanuskodik róla, hogy a fekete humor és a széles körű népszerűség a legkevésbé sem zárja ki egymást, a tavalyi *Gyilkos játékok* (*Heathers*) fogadtatása igazolta, hogy

**„Képtelenség megszólalni valaki vérig sértése nélkül”**

(Grace Victoria Cox, Brendan Scannell és Melanie Field)

mindennel azért még mindig nem lehet viccelni. A széria az azonos című, bemutatása óta kultikussá lett 1988-as, Michael Lehmann rendezte tinifilm-klasszikuson alapul, amelyben a tizenéves Veronica a rejtélyes JD segítségével gyilkosság-sorozatba kezd az iskolájukban. A film korábban musicalt is ihletett, a Paramount Networkön landolt sorozatot pedig egy antológia-sorozat első szezonjának szánták (az eredetileg kitűzött premiért nem melleleg egy középiskolai lövöldözés miatt elhalasztották), de már tíz rész alatt olyan messzire ment, hogy ép-eszű producer nem szánt volna még több pénzt a folytatására.

A sorozat kreatorként ismert Jason Micallef már a forgatókönyvírói bemutatkozását jelentő *Vaj* (*Butter*) egészestésében is bebizonyította, hogy van érzéke a

szatírához: a kisvárosi vajfaragóverseny körül bonyolódó cselekményben bátran rajzol el figurákat és helyzeteket, miközben elszór néhány emlékezetes szöveget is („Alig várom, hogy mindenki meghaljon a globális felmelegedéstől”, veti oda egy kamaszfigurája 2011-ben), és bár ebben a filmben még aránylag családbarát hangvételt üt meg, egy-egy poénnal azért nekimegy a kispolgári jóízlésnek (például a filmben igazi műalkotásnak titulált Passió-vajszoborral, Jézus helyén Neil Diamondnal).

A bő félórás részekből álló *Gyilkos játékok*ban jó néhány elemet egy az egyben vagy valamilyen szellemes utalással átvész az eredetiből, a sokszoros játékidő kitöltéséhez azonban bővítenie kell a cselekményt és a szereplőgárdát. A fő sztorióvet megtartja, és nála is azt követhetjük végig, hogy Veronica és JD a közös akciójával hogyan indít be egyre abszurdabb fordulatokat hozó folyamatot – papíron thrillerről van szó, de ez nem az a sorozat, amit bárki a feszültségkeltésért fog nézni –, a cselekmény jelentős része ugyanakkor a sulit uraló Heatherök és a Veronica–JD közti érzelmi hullámvasutazás bemutatására megy el, amit Micallef egy idő után sok máshoz hasonlóan átfordít önparódiába.

Már az alapfilm is kiemelkedett kortársai közül a mai napig eredetinek ható párbeszédeivel („Agytumort reggeliztél?”), és a sorozatot végig (társ)íróként jegyző Micallef ugyan-csak irodalmi ígérennyel dolgozik, de időnként, kivált JD dialógjaiban még a nyelvvezetre is rá tud tenni néhány lapáttal („Heather temetése csak taknyos zsebkendő volt, elkerülhetetlen gyakorlat, amit a városunk végzett saját maszturbatorikus feloldozásáért”). Felnőtt figurái viselkedésükkel és megszólalásaikban is szélsőségesen stilizáltak, legyen szó szülőkről („Tudjuk, hogy most neked lenne a legtöbb okod megölni magad: véget ért a viszonyod a tanárral, és hazudtál arról, hogy leszbikus vagy, szinte nincs miért élned”, mondja egy anya a lányának) vagy tanárokról („Már a kövér gyerekek is lehetnek népszerűek? A meleg és a zsidók nyilván lejárt lemez, a feketék is lefutott kör,



az ázsiaiak meg sose működtek igazán”, hangzik el egy értekezleten), gyerek karakterei pedig valószerűtlenül érettek („Csak ironikusan viselem ezt a ruhát”, mondja az egyik, „Az irónián már túl vagyunk”, mondja a másik).

A kreátor ugyanakkor a *Gyilkos játékok* készítésénél abból indult ki, hogy az eredeti film bemutatása óta eltelt évtizedekben olyan extrém mértékben túlértékennyé vált az amerikai társadalom, hogy már gyakorlatilag képtelenség meg-



szólalni valaki vérig sértése nélkül, vagyis a lehető legaktuálisabb szatíra elkészítéséhez az egyetlen logikus megoldást választotta: mindenkit vérig sért. Már az alapfilm is tele volt a pimasz és a tahó közti skálán mozgó párbeszédekkel és jelenetekkel, amelyek a szegényektől a melegeken át a kövérekig szinte mindenkit nyíltan megaláztak, Micallef pedig már csak a fokozásra építő remake-stratégia jegyében sem fogja vissza magát, egyik legemlékezetesebb húzásával még az öngyilkosságot is brandesíti. A cselekmény fő helyszínéül szolgáló iskola ráadásul eleve ideális terepet biztosít ahhoz, hogy maró gúnnyal illethessen minden alapvetőnek tartott értéket (köztük a családot és a szerelmet), és mindent, amit a PC-kultúra kapcsán kritizálni szokás, az adekvát névmások használatától kezdve a *safe space*-eken át az *empowerment*ig, de élcelődik többek között a melegátnevelő-táborokon és az iskolai lövöldözésre felkészítő gyakorlat hatástalanságán is. A sok szereplőt mozgató produkció ugyan nem olyan, identitáspolitikai szempontból szétválhatatlanul sűrű közegben játszódik, mint a jóval intellektuálisabb humorú *Kedves fehér emberek* kampusz-sorozata, de azért így is komplex helyzeteket jelenít meg. A kollégáját ádozathibáztatással és szexizmussal vádoló tanárnő meg sem hallgatja a tényleges áldozatot, és ő maga bonyolódik szexista kijelentésbe, a kirekesztők ellen küzdőkből szintén kirekesztők lesznek, és hiába kerül az alapfilm csinos, fehér lányokból álló

hármasa helyére testpozitív lány, biszexuális fekete lány és genderqueer diák triója, Micallef sorozata sok minden, de nem liberális védőbeszéd a kisebbségek mellett.

A *Gyilkos játékok* a tinifilm-szatíra évtizedeken átívelő hagyományához (*Spinédzserek*, *Bajos csajok*) köthető, de a könnyen szerethető korábbi filmeknél százszor messzebbre megy, és lenyűgözően visszataszító figuráknak szánja a főbb szerepeket, a fekete humort pedig olyannyira a végletekig viszi, hogy hozzá képest a *Black Mirror* szilveszteri kabaréműsornak hat. Micallef egy-egy jeleneten belül egészen az abszurditásig fokozza a szarkazmust, amivel megvalósítja azt, ami előtte még senkinek sem sikerült: megmutatja, milyen lenne a *South Park*, ha élőszereplős sorozatként készült volna el. Egyes párbeszédok és jelenetek felépítésénél letagadhatatlanul a Stone-Parker páros munkájából merít, és ugyan nem engedhet meg magának olyan szintű extremitást, mint ők (akiknél sok más mellett az is belefért, hogy Cartman egyszer bosszúból megfőzte, és megetette egy sráccal a szüleit), de ez csak részben függ össze azzal, hogy sorozatának nem volt lehetősége olyan hagyományt kiépíteni, mint az 1997 óta futó klasszikusnak, az sem elhanyagolható, hogy ez utóbbinak az animált forma nagyobb szabadságot és más megítélést biztosít.

Pedig Micallef az igazán gyengék kedvéért még a vizualitással is egyértelművé teszi, hogy tablója durván elrajzolt: a tinifilmeknél kötelező cool

„Abszurditásig fokozza a szarkazmust”

zenés montázsok szerves elemei a sorozatnak, de ezeket is főleg ironikusan vagy egyenesen szarkasztikusan

használja, és akkora mozgásteret hagy magának, hogy az egyik részben végig JD perspektíváját veszi fel, egy másik elején Veronicát archív hatást keltő, fekete-fehér képsorokban mutatja, egy epizódzárást pedig rajzfilmes *The End* felirattal old meg. A sorozatbeli alakítások többségével végképp elidegenítő hatást kelt: a tanárokat és szülőket egytől egyig úgy formálják meg a színészei, hogy lényegében rajzfilmfigurákként viselkednek, és a fiatal szereplők esetében is csak a minimális kontraszt kedvéért láthatunk néhány realiztikus alakítást.

Talán semmi sem árulkodik jobban a *Gyilkos játékok* hatásosságáról, mint hogy a kritikusok nagy részét mélyen felháborította, és Micallef aprólékosan kidolgozott koncepciója és ritkaságszámba menő stílusérzéke ellenére a produkció a jelek szerint legfeljebb mint súlyos kudarc marad fenn a köztudatban. Pedig nincs ma még egy olyan élőszereplős sorozat, amely ennyire kompromisszummentesen és szórakoztatóan tárná elénk teljesen nihilista világképét.

•  
**HEATHERS** – amerikai, 2018. Rendezte és írta: **Jason Micallef**. Kép: **David McGrory** és **Adam Silver**. Szereplők: **Grace Victoria Coy** (Veronika), **Melanie Field** (Heather Chandler), **Brendan Scannell** (Heather Duke), **Jasmine Mathews** (Heather McNamara), **James Scully** (JD). Gyártó: **Lakeshore**. Forgalmazó: **Paramount Network**. 10x32-42 perc.

VIRTUÁLIS VALÓSÁG ÉS DOKUMENTUMFILM // BARKÓCZI JANKA

## BAZIN ÁLMA



A MOZI EVOLÚCIÓJA A VALÓSÁG LEGTELJESEBB SZIMULÁCIÓJA FELÉ TART.

**A** legendás francia filmkritikus, André Bazin 1946-ban foglalkozott először a „totális mozi mítoszával” egy esszében, melyet Georges Sadoul korai filmtörténetet tárgyaló kötete kapcsán írt. Bazin szerint a mozgókép feltalálása és fejlődése szervesen illeszkedik abba a technikatörténeti folyamatba, melynek célja a valóság lehető legteljesebb mechanikai reprodukciója. Úgy véli, hogy az egyelőre nem létező, de a jövőben kifejlesztendő megoldás alkalmas lesz arra, hogy a világot saját képében, mindenféle művészi interpretációtól mentesen, de a visszafordíthatatlan időt kijátszva mutassa be. Ebben az értelemben a film előtti korszak kísérletei, valamint a némafilm és a hangosfilm is csak egy-egy állomás a totális mozi felé vezető úton, néhány apró lépés, melyek segítségével a mítoszból előbb-utóbb realitás válik.

Bazin víziója évtizedeken keresztül inkább gondolatkísérletnek tűnt, azonban az 1990-es években felgyorsuló digitális átalakulás olyan távlatokat nyitott, amelyek miatt ma egyre többen idézik a film evolúciójáról szóló szavakat. A bazini álom legközvetlenebb örököse a „Virtuális Valóság” (Virtual Reality, VR) technológiája, mely a 2010-es évekre olyan fejlettségi szintet ért el, hogy szinte berobbant a filmkultúrába. Ugyan a VR ma még közel sem elérhető a nagy tömegek számára, pozíciói mindenhol erősödnek, és a legnagyobb filmes fórumokon lassan presztízskérdéssé válik a legfrissebb trendek bemutatása. 2017-ben a Vencei Filmfesztivál szervezői hirdettek először nemzetközi VR versenyprogra-

mot, de az utóbbi években különösen izgalmassá vált a csúcstechnológia iránt fogékony Tribeca Filmfesztivál *Virtual Arcade* és *Cinema360* összeállítás, vagy éppen a Sundance *New Frontier* válogatása, ahol a Facebook tulajdonában álló, piacvezető Oculus cég rendszeresen bemutatja az újjításait. A legérdekesebb projekteket látva úgy tűnik, hogy a VR egyelőre a valósággal minél közvetlenebb kapcsolatot kereső dokumentumfilm-fesztiválok számára jelenti a legnagyobb inspirációt, ezért nem véletlen, hogy a jihlavai fesztivál, a DOK Leipzig vagy éppen az amszterdami IDFA kínálatában mind erősebben jelenik meg. Kétségtelen, hogy a VR és a dokumentarista műfajok összekapcsolódása már csak definíció szerint is hatalmas lehetőségeket rejt, azonban ezzel egy időben számtalan kérdést is felvet. Hogyan változik a digitális eszközök alkalmazásával a valóság és a műalkotás kapcsolata? Milyen viszonyban állnak a VR alkotások a dokumentarizmus korábbi formáival, és hol helyezhetők el ezek a dokumentumfilm tágabb történetén belül? Hogyan alakítja át a filmalkotás folyamatát és a filmnézést az új technológia? Kik és milyen célra használhatják ezt a megoldást, milyen a VR jövőjével kapcsolatos optimista forgatókönyv, és milyen a legrosszabb lehetséges változat?

## AZ EMPÁTIAGÉP

A VR fogalma valójában nem egyetlen technológiát jelöl, hiszen minden olyan megoldás ide tartozik, mely az erre kifejlesztett szimulációs multimédia eszközök – például látványsi-

sak, szemüveg, kesztyű – segítségével immerzív élményt nyújt a néző számára. Legnépszerűbb formái a 360 fokos videók, melyek szférikusán képezik le a környezetet, a CGI segítségével létrehozott élmény, illetve azok az alkalmazások, melyek letapogatják, majd reprodukálják a valóság helyszíneit a három dimenziót egyszerre rögzítő „volumetric capture”, fotogrammetria és egyéb szkennelési technikák segítségével. A különböző fejlesztésekben közös, hogy felerősítik a szubjektív érzékelést, elhelyezik a virtuális térben a nézőt, aki különböző mértékben, de mindenképpen aktivizálódik. Egyes esetekben rögzített pozícióban van, de körülnézhet az őt körülvevő világban, máskor elmozdulhat és önállóan fedezheti fel a környezetét, interaktívabb projekteknél pedig akár döntéseket is hozhat és maga alakíthatja a virtuális teret. A bevonódást segíti, hogy a látvány, a hagyományos filmtől eltérően, nincs keretbe, az igazi valóság eltűnik mint viszonyítási alap, és az élmény egészen közvetlenül veszi igénybe az érzékszerveket. A valósághoz való viszony vizsgálata a virtuális valóság kulcskérdése, mely Ivan Sutherland első háromdimenziós élményt kínál, fejre szerelhető eszközeinek (HMD) bemutatásakor 1968-ban, majd a nyolcvanas-kilencvenes évek intenzív kísérletezési fázisában is alapvetőnek bizonyult. A VR kifejezést Jaron Lanier alkotta meg 1987-ben. A technológia ebben az időben még elsősorban szimulátorokban, katonai és orvosi területen, az ezredforduló után a New York Times és a BBC aktív részvételével, többek között a tényfeltáró újságírás speciális, immerzív formájaként jelent meg. A filmeket ezen kívül sikeresen használták bűnügyek rekonstrukciójában, és olyan terápiák során, ahol különböző traumák feldolgozása, esetleg fóbiák kezelése volt a cél. A pszichológiai-érzelmi aspektus a dokumentarista alkalmazásban is különösen nagy szerepet kap, ennek működése talán a legfontosabb különbség a hagyományos, kétdimenziós filmélményhez képest.

Chris Milk rendező, akinek karrierje zenés klipekkel indult, de a 2000-es évektől a VR egyik legprogresszívabb mesterének számít, 2015-ben egy nagyhatású TED előadásban hívta fel

a figyelmet arra, hogy a technológia milyen intenzív átlényegülést kíván a felhasználótól. Az ENSZ támogatásával Gabo Arorával elkészítette a *Felhők Sidra felett* című filmjét, mely egy jordániai szír menekülttáborban élő 12 éves kislányt mutatott be. Az alkotást elvitte a davosi Világ gazdasági Fórumra, ahol levetítette az ott résztvevő döntéshozóknak, akik a VR szemüveg segítségével 360 fokban ismerhették meg a táborlakók kilátástalan helyzetét. Milk szerint ez az élmény a virtuális jelenlét élményén és a személyes érintettség érzésén keresztül mélyebb azonosulásra készítette őket, mint ha ugyanennek a történetnek a hagyományos verzióját nézték volna meg, ami a döntéseikre is hatással volt. A VR ebben a formában a dokumentáló funkció mellett fontos kommunikációs és meggyőző eszközzé vált, ami a jövőre nézve komoly lehetőségeket ígér, de nagy felelősséggel is jár.

## VEKTOR VR

A nemzetközi trendhez felzárkózva, 2019-ben a budapesti Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál is saját VR programot hirdetett. Az összeállítás kurátorai, Bakk Ágnes Karolina és Szabó András, kilenc alkotást mutattak be, melyeket a Trafó pincseszintjén berendezett VR szobában, profi körülmények között próbálhattak ki a látogatók. A filmekben a VR különböző technológiai jelentek meg, melyek az interaktivitás eltérő fokán vonták be a nézőt. Az „empátiagép” funkció igen erős volt Gayatri Parameswaran *Otthon a háború után* (2018) című filmjében, mely az Iszlám Állam uralma alól felszabadult Fallúdzsa városába vitte el a nézőt. A romokban heverő városban Ahmaied, egy sok tragédiát megélt családapa vezetett körben a házában, miközben a közösség szenvedéseiről mesélt. A dráma, a depresszió és az újrakezdés terhe miatt érzett szorongás gyorsan átragadt a nézőre, aki a kopott, és talán aláaknázott szobák között barangolva hiába kereste a tényleges és az elvont értelemben vett ki-

utat. Hasonlóan erős érzelmeket keltett *A szabadság kódja: 1991* (Andrius Lekavičius, 2019) című film, mely a vilniusi tévétoronynál történt vérengzés kapcsán súlyos etikai döntések meghozatalára kényszerítette a látogatót. Itt a néző maga is dokumentátorként, videós újságíróként került a helyzetbe, majd döntenie kellett arról, hogyan maradjon külső (a VR szempontjából belső) megfigyelő, és felvételeivel dokumentálja az eseményeket, vagy inkább segítsen a sebesülteknek. Békésebb, felfedező élményt nyújtott a Jeruzsálemről készült *Szent Város VR* (Nimrod Shanit, 2019), a *Vorzogori körpanoráma* (Georgy Molodtsov, 2016), valamint a *Bajkál-tó: tudomány és szellem* (Georgy Molodtsov, 2018), melyek rámutattak a virtuális valóság játékos, ismeretterjesztő potenciáljára. Ezt a megközelítést erős hangdimenzióval egészítette ki a *-22.7°C* (Jan Kounen, 2019) című film, mely a sarkkör hangjaira építve idézte meg a kevesek által ismert, misztikus, jégbe zárt világot. A programban szerepelt Benoit Felici *Igazi másolat* (*The Real Thing*, 2018) című 16 perces munkája is, mely azonban már jóval több volt egyszerű útifilmnél. Ez a film néhány

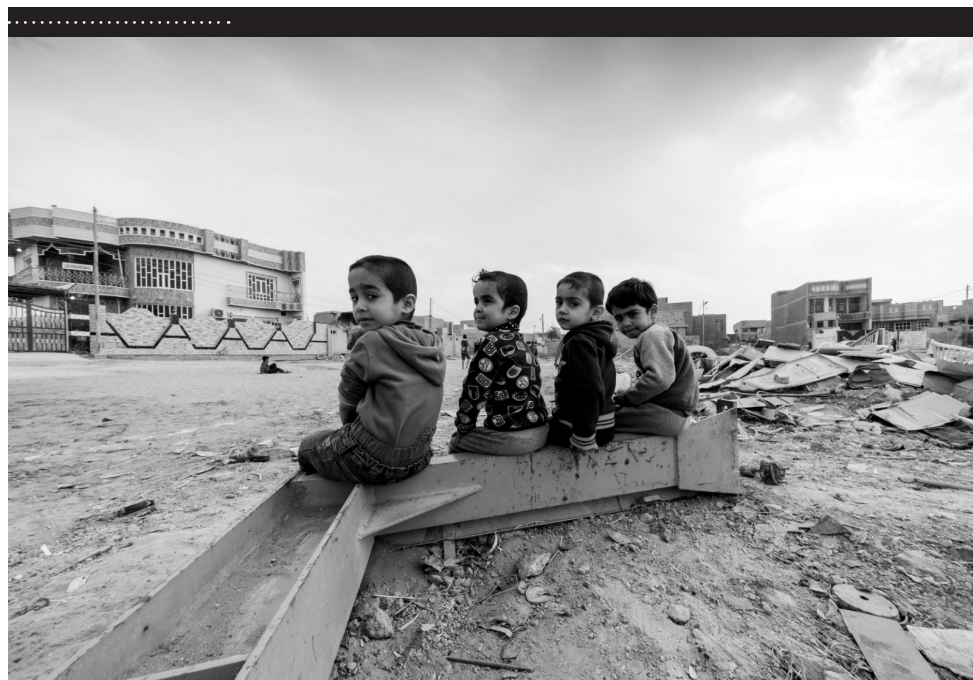
### „Traumák feldolgozása, fóbiák kezelése a cél”

(Gayatri Parameswaran: Otthon a háború után)

kínai nagyvárosba vitte el a nézőt, melyekben teljes kerületek épültek fel a világ híres helyeinek másola-

taként. A bizarr és mégis lenyűgöző bátorsággal felépített kínai Párizsban főként magasodott az Eiffel-torony, a Tower Bridge árnyékában lelkesen fényképészkedtek a jegyespárok, és ha kedvünk támadt, Velence hídjairól pillanthattunk le a csatornák hullámaiba. A kínai hamisítvány-városokban minden ugyanolyan volt, mint a valóságban, de mégsem, ami nemcsak az eredeti és a másolat törékeny viszonyára, de a VR által ilyenformán megduplázott, sőt, ezúttal megtriplázott valóság csalafinta természetére is ráirányította a figyelmet.

Fikció és dokumentumfilm határán egyensúlyozott a válogatás legkülönlegesebb darabja, Jacek Nagtowski *Suttogások* című munkája, mely a világot dokumentáló funkciótól határozott lépést tett a szerzői beszédmód kialakítása felé. A lírai film a világtól elzárt, lengyel-ukrán határmenti településen élő gyógyítók munkáját, a hit és a hiedelmek gesztusait mutatta be. A mű bepillantást kínált egy mélyen spirituális, természetközeli közösség mindennapjaiba, melynek valóságos és virtuális törvényeihez a néző is ösztönösen alkalmazkodott. Bazin elképzelését az élet legteljesebb illúzióját nyújtó filmről itt, akárcsak a többi esetben, a néző jelenléte hitelesítette, aki a virtuális valóságot az adott pillanatban a megismerés leghitelesebb eszközeként fogadta el. •



VIRTUÁLIS SZÍNÉSZEK // HERPAI GERGELY

## JAMES DEAN DIGITÁLIS SZELLEME



2019-BEN ELJÖTT AZ IDŐ, AMIKOR A RENDEZŐ TÉNYLEG ISTENT JÁTSZIK  
ÉS A HALOTT SZTÁR DIGITÁLIS ÚTON ÉLETRE KEL A FILMVÁSZNON.

Éldönthetetlen, hogy az 1955-ben, autóbalesetben elhunyt James Dean legújabb filmjében „élete” legjobb, vagy legrosszabb alakítását nyújtja-e majd, nem rajta múlik, hiszen már nem él. Maximálisan a rendező és a neki szánt mesterséges intelligencia eszközévé vált, minden egyes arcrezdülését, mimikáját, mozdulatát ők határozzák meg és számítják ki. Mindenki a saját vallása, hite (vagy ezek hiánya) alapján döntse el, hogy létezik-e túlvilág, és James Deannek van-e szelleme, de most ez igazából lényegtelen, hiszen a forgatókönyv és a rendező instrukciói döntenek arról, hogy a digitális színész hogyan viselkedik és színészkedik a filmvásznon, a „lelkének” ebbe beleszólása nincs.

## HÚSZ ÉV ODA ÉS VISSZA

E cikk apropója részben az, hogy 1999-ben, a Filmvilág egy húsz évvel ezelőtti szeptemberi lapszámában azt a feladatot kaptuk, hogy olyan cikket írjunk, amelyek mintha egy húsz esztendővel későbbi lapszámában jelennének meg. A témát a *Blade Runner*, az örök klasszikus cyberpunk film adta, amelynek eseményei pont 2019 decemberében váltak valósággá, tehát e sorok írásakor. Mostanra immár jelené vált a Philip K. Dick műve alapján készült sci-fi legendában elképzelt jövő idő. Persze, nem valósult meg mindenben az a technológia, amelyet a filmben láthattunk, nincsenek repülő autók, vagy oly mértékben szofisztikált androidok, hogy egy másik technológiára lenne szükség, hogy szükség

esetén beazonosíthassuk gépi mivoltukat. Az emberiség sem költözött más bolygókra a kihalását fenyegető földi lét előtt, a tudomány jelenlegi állása szerint úgy tűnik, hogy erre nincs sok esélyünk, szépen itt maradunk és rövidesen kihalunk ezen a bolygón.

Viszont húsz évvel ezelőtt nem ezt a témát feszegettem cikkemben, hanem megpróbáltam kitalálni, hogy miben változik majd radikálisan a szórakoztatóipar, és azon belül a film és a videójátékok világa. Egyrészt a VR sztenderddé válását jósltam meg – mely technológia akkoriban épphogy csak megszületett és bár több mint 15 évig kellett várni, mire ismét felendült, és mára többé-kevésbé elérhető és megszokott eszközzé vált. Másrészt azt előlegeztem meg húsz évre előre vetítve, hogy a már elhunyt, egykori sztárok digitális alakmásának jelenléte oly mértékben elterjedt, válik, hogy a valódi, még élő sztárok amiatt tüntetnek, hogy a „digik” elveszik a munkájukat. Persze, itt azért még nem tartunk és jól mellé löttem azzal a két színésszel is, akinek halálát és digitális „újjászületését” megjósoltam, hiszen Mark Hamill és Clint Eastwood szerencsére itt vannak közöttünk, mindketten aktívan részt vesznek a filmiparban. A régóta halott színészek digitális életre keltése azonban már korántsem újdonság, hiszen a most készülő James Dean-film előtt az 1994-ben meghalt Peter Cushingot láthattuk ismét Tarkin admirálisként a 2016-os *Zsivány Egyes – Egy Star Wars történetben*.

## ÉLETTŐL KELETRE

Ami pedig James Deant illeti, 2020 végén kerül majd mozikba a *Finding Jack* című film, melynek alkotói úgy döntöttek, hogy az 1955-ban elhunyt színészre osztják az egyik szerepet. A színész családja állítólag engedélyt adott arra, hogy Dean CGI-mása alakítsa majd a Roger nevű karaktert a dél-afrikai Gareth Crocker azonos című regényén alapuló filmben.

A *Haragban a világgal* és az *Édentől keletre* színésznének CGI-klónját különböző fotók és mozgóképek segítségével valósítják meg, hangját azonban egy másik színész adja majd a Hollywood Reporteren olvasható írás szerint.

„Égen-földön kerestük a tökéletes személyt Roger karakterének megformálására, majd végül több hónapnyi kutatás után Dean mellett döntöttünk.” – mondta Anton Ernst, az egyik rendező.

Gareth Crocker regénye a vietnami háborúban bevetett több ezer kutyának állít emléket, amelyek nagy része odaveszett a katonai akciók során. Az állatok jelezni tudták az ellenség közeledtét, csapdákra hívták fel a figyelmet vagy épp aknákat kerestek.

A halott színész digitális „újrafelhasználása” egyszerre vet fel rendkívül izgalmas etikai, filmesztétikai és filozófiai kérdéseket is. Vegyük ezeket sorra...

## MÉGIS, KINEK A DIGITÁLIS LENYOMATA?

Ami elsőként szöveget üt az ember fejében: vajon morálisan mennyire elfogadható, hogy egy halott ember külsejét és színészi játékát az akarata nélkül (lévén olyan neki nincs) digitális úton felhasználjuk? Mert a „családja beleegyezett”? Az örökösök engedélye jogi szempontból nyilván elegendő, nagy eséllyel védhető, a kiskapukat biztosan jól ismerik a filmstúdió jogászai, de etikai téren rendkívül problémás. Gondoljunk csak bele: mennyire jogosult a „családom”, a leszármazottjaim annak a kérdésnek eldöntésében, hogy mit művelnek a külsőmmel, az egész lényem „digitális lenyomatával”?

Továbbá, mivel az élő James Dean már nincs köztünk, nyilvánvalóan nem lehet véleménye például a filmről, annak üzenetéről, a rendezőről, forgatókönyvről, a stábról, vagy bármilyen más, a filmhez kötődő összefüggésről. Deannek halottként nincs beleszólá-

sa abba sem, hogy mit művelnek vele, milyen mondatokat adnak a szájába és milyen jelenetekben kell részt vennie, amelyek között esetleg olyan is akadhat, melyeket élő emberként nem váltalt volna be.

Nem tudhatjuk tehát, hogy biztosan elfogadná-e a szerepet, nem utasítaná-e vissza. Legfeljebb preconcepcióink lehetnek, utána olvashatunk James Dean korabeli nyilatkozatainak, meg lehet kérdezni a még élő korabeli színésztársait, ismerőseit, barátait (ha élnek még ilyenek). Az igazi problémát az jelenti, hogy ezek a nyilatkozatok és információk is rendkívül ellentmondásosak James Deannel kapcsolatban, így biztosra csak akkor mehetnénk, ha őt magát kérdeznénk meg, de ez már nem lehetséges.

**„EMBERIBB, MINT AZ EMBER”  
(BLADE RUNNER)**

„Even better than the real thing.” („Jobb, mint az igazi.”) – énekelte a U2 annak idején. Persze, a klipjében Bono leginkább a kor vezető médiumát: a televíziót piszkálta viccesen, azonban tényleg nagyon könnyen megvalósulhat, hogy a digitális színészek alakítása felülmúlja eredeti teljesítményüket. Mivel a James Deant digitálisan szerepeltető *Finding Jack*-et még nem láthattuk, így csak a már említett *Zsivány Egyes – Egy Star Wars történet*-re és a digitális Peter Cushing

abban látható alakítására hagyatkozhatunk. E film megtekintése közben pedig valahol egyszerre hátborzongató és groteszk élmény is volt, hogy a filmben az elhunyt színész teljesítménye volt a legjobb – pedig nem is az övé volt a főgonosz szerepe –, messze felülmúlta például az Orson Krennic-et alakító Ben Mendels-t, pedig utóbbi élő, hús-vér színész.

A színész e technikai vívmány nyomán lényegében feleslegessé és lecserélhetővé, válik, hiszen elég bedigitalizálni a külsejét, a játékát, a gesztusait, az arcmimikáját. Ha tényleg profi a rendező, és konkrét víziója van a színész által alakított karakterről, illetve arról, hogy mit vár halott aktorától, akkor megszűnik minden gát és korlát, amely a tökéletes együttműködés közé áll. Egy digitális, halott színész nem iszik, nem drogozik a forgatás alatt, nincsenek sztárallűrjei, azt fogja csinálni és úgy fog játszani, amilyenek beprogramozták.

Amikor a *Gladiátor* forgatása alatt Oliver Reed infarktusban elhunyt egy kemény kocsmázás és szkanderezés után, már 1999-ben is le tudták cserélni a CGI másával, hogy a maradék jeleneteket nélküle leforgassák, pedig akkor még a maihoz képest gyerekcipőben járt a technológia.

A *Terminator: Megváltás*-ban Arnold Schwarzenegger személyesen nem szerepelhetett, ugyanis akkoriban

épp Kalifornia polgármestere volt, így csak a visszafiatalított mását láthatuk a filmben egy rövid jelenet erejéig, ahogy a *Terminator Genysis*-ben is. Szinte fájdalmas kimondani, de ezek a jelenetek sokkal meggyőzőbbek voltak, mint ahogy az idős Schwarzenegger megjelenítette a „megöregedett robotot” a két utóbbi filmben, így nemcsak, hogy semmi szükség sem lenne az idős akciósztár szerepeltetésére, de ráadásul még hitelesebb is, hogy egy szintetikus anyagból álló robot nem öregszik. Schwarzenegger persze még él és nyilván van beleszólása, hogy a digitális mását még hányszor és milyen formában, milyen filmekben szerepeltetik helyette, de ez nem változtat azon a tényen, hogy immár felcserélhető.

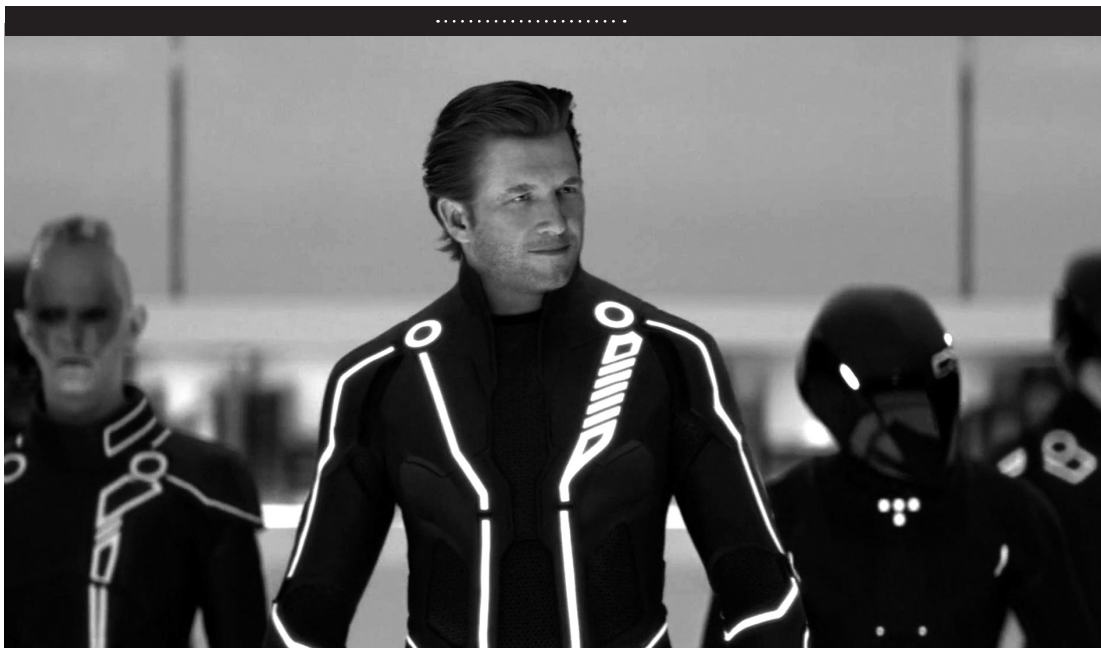
**AMIKOR MÁR NINCS SZÜKSÉG AZ IGAZIRA**

Filmművészet, etika, morális kérdések, modern és jövőbe mutató technológia vegyülnek ebben az egyébként is már régóta a trükkökről szól hollywoodi filmvilágban. Csak idő kérdése volt, hogy a végső soron egyszerűen csak „filmes trükként” is felfogható halott, vagy kiöregedett színész digitális másával mikor találkozunk a tömegfilmek túl az értékesebb alkotásokban, művészfilmekben is.

Martin Scorsese már úgy forgatta le *Az ír-t*, hogy a három főszereplőjét: Robert De Niro-t, Al Pacinót és Joe Pescit digitálisan visszafiatalította. Bár

az eljárás nem sikerült túl jó (az elöregedett test nem követte az arc visszafiatalítását, így a történet szerint harmincas éveiben járó De Niro rendkívül sután, görnyedten és öregesen mozog bizonyos akciójelenetek során), de ha legközelebb Scorsese, vagy más rendező már teljes mértékben helyettesíti e sztárokat digitális másukkal, akkor már nem is lesz rájuk többé szükség. Digitálisan minden és mindenki felcserélhető, és csak az egyre fejlődő technológia szab határt, hogy ezen a téren mire lesz képes a filmipar. Az biztos, az erkölcsi aggályok nem jelentenek majd akadályt: „The Show Must Go On.” •

**„Feleslegessé és lecserélhetővé válik”  
(Joseph Kosinski: Tron: örökség – Jeff Bridges)**



LARRY COHEN DÉMONAI

# Szörnyfészek a felhőkarcolóban

VARGA ZOLTÁN

**LARRY COHEN AZ AMERIKAI FÜGGETLEN FILM KULTIKUS ALAKJA VOLT, ALACSONY KÖLTSÉGVETÉSŰ MŰVEIT ÍZLÉSBORZOLÓ KREATIVITÁS TESZI EGYEDIVÉ.**

**B**izonyára nem Larry Cohen neve ugrik be elsőként, ha New York fényeit és árnyait megörökítő filmrendezőkre gondolunk, pedig a tavaly elhunyt alkotó számos filmje elválaszthatatlan a metropolistól. Az 1936-ban (más források szerint 1941-ben) New Yorkban született Larry Cohent már kamaszéveiben elbűvölte a mozi – kiváltképpen a klasszikus Hollywood – és a képregény világa; a filmkészítéshez íróként került közel,

s ez a tevékenység végigkíséri pályáját. Az 1950-es évek végétől a 2010-es évek elejéig csaknem 90 alkotás tünteti fel Cohen nevét ötletadóként és/vagy forgatókönyvíróként. A televízió számára írt változatos műfajú sorozatok – westernek, sci-fik és krimik – után Cohennek az 1960-as években nyílt először lehetőség, hogy megkörmölyekezze a

**„Izgalmas többértelműség és a frusztráló értelmetlenség”**  
(Larry Cohen: Q – David Carradine)

hollywoodi stúdiókat – bálványát, Alfred Hitchcockot is megkínálta több forgatókönyvvel, köztük *A fülkével*, amelyből csak évtizedekkel később (2002-ben), Joel Schumacher rendezésében készült mozifilm. Miután Hitchcock helyett Mark Robson rendezett filmet Cohen *Daddy's Gone A-Hunting* című thriller-forgatókönyvéből 1969-ben, az író ráeszmélt, hogy saját elképzeléseinek megfelelő filmet akkor fog viszontlátni a vásznon, ha a rendezést és a produceri feladatokat is ellátja: így jött létre Larry Cohen egyszemélyes rendezői, produceri és forgatókönyvírói triumvirátusa.

Cohen az alacsony költségvetésből gazdálkodó, szenzációtémák köré épült filmek világában rendezkedett be – B-filmnek, *exploitation*nek egyaránt nevezhetjük az alkotó felségterületét; számos munkája a kultfilmek tábort is gyarapítja. Művei a leplezni sem próbált alacsony költségvetés és az ízlésborzoló kreativitásról tanúskodó fantázia elegyét kínálják. Cohen az úgynevezett *blaxploitation*-áramlatban tette le rendezőként a névjegyét: a *Bone* (1972) Beverly Hills-i szatírját a New York aszfaltdzsungelebe vezető *Black Caesar* (1973) gengsztermozija követte, majd az



1974-es *It's Alive* alapozta meg a Cohen-életmű talán legismertebb vonulatát, a bizarr ötleteket kiaknázó és sokszor groteszk humorral dústított, kisköltségvetésű horrorfilmeket, amelyeket társadalomkritikai éltész provokatívvá.

### BORZALOMBÉBIK

Vegyünk valamit, ami ártalmatlan, vagy legalábbis annak tűnik, s tegyük veszélyessé – ez a Cohen-horrorok és -thrillerek visszatérő alappozanata; ennek jegyében válik terjeszkedő masszává a desszert (*The Stuff*, 1985), a titokzatos mentőautó pedig csak látszatra szolgál betegszállításra (*Szirenázó halál*, 1990). Cohen legeredetibb és leginkább ízlésborzoló variációja erre az alaphelyzetre a csecsemő alakjában megjelenő szörny – az *It's Alive* és folytatásai, az *It Lives Again* (1978) és az *It's Alive III: Island of the Alive* (1987) ezt az ötletet dolgozzák ki. A magyar video-forgalmazásban valaha mindhárom rész az igen hangzatos *Kannibál bébi születik* fedőnév alatt volt hozzáférhető, ám ez a címvariáció nem adhatta vissza az eredetiben felsejlő utalást. James Whale *Frankenstein*-filmjében kiált fel a doktor, amikor teremtménye először mozdul meg: „It's alive!”, azaz: „Él!”. Cohen filmje teremtő és teremtmény kapcsolatát szülő és gyermek viszonyában gondolja tovább – hasonlóan a rendező későbbi filmjeihez, például a *Telihold Gimihéz* (1981) vagy a *Vámpírok városához* (1987), valamennyi *It's Alive*-filmben az apa–fiú viszony kerül középpontba. A szülészetben vérfürdőt rendező, karmokkal és fogakkal világra jövő, torz csecsemőt kezdetben elutasítja az apja, Frank Davis (a karakterszínész John P. Ryan pályájának fénypontja), ám a szülői ösztön mégis erősebbnek bizonyul az iszonyodásnál: Frank végül megpróbálja megmenteni ivadékát a rendőrpisztolyok golyóitól – hiábavalóan.

Noha a korszak igen kedvelt horror-motívuma a gyermekben látatott szörny (*Rosemary gyermeke*, *Az ördögűző*), Cohen filmjében ennek nincs természetfeletti háttere s voltaképpen magyarázata sincs a torzulásnak – emlegetnek ugyan környezetszennyezést, gyógyszeres kezelést, de hogy a bokrokban ólálkodó és a város (Los Angeles) csatornahálózatában bujkáló kis „kannibál bébit” mi teremtette, az rejtély marad. Cohen filmjében egyszerre a legkisebb és a legvérengzőbb a gyerekrém; az útjába kerülő járókelők vagy a tejeseMBER végzete



azonban képen kívül marad, miként nagyrészt a torz bébi is. Hiába készült az *It's Alive* – Cohentől szokatlan módon – a Warner Bros. égisze alatt, hamisítatlan B-film, ahol jobbára villanásnyi időre vagy sötétben, árnyakkal takarva mutatják csupán a szörnyecskét, aki nem mellesleg a kitűnő maszkmester, Rick Baker egyik legkorábbi kreálmánya. A Davis-babát elsősorban a föld- vagy padlóközélen araszoló szubjektív kamera helyettesíti, nézőpontját a csecsemők látását megjelenítő optikai trükk teszi igazán érzékletessé: e beállításokban egyetlen éles kép helyett két enyhén homályos, egymásra rétegződő képet láthatunk. A bébit szinte végig állatként emlegetik, csak később vélik fölismerni lehetséges emberi mivoltát; mintha ezt a kettősséget a bravúros hanghasználat is nyomatékosítaná: a babarémhez valódi, de visszafelé lejátszott – ezért kísértetiesnek ható – csecsemősirás társul.

Az *It's Alive* B-film ugyan, egyetlen valódi sztárja mégis van: Bernard Herrmann, a zeneszerző. A rendező eredetileg Anthony Perkinsnek és Janet Leigh-nek szánta a Davis-házaspár szerepét; ha a *Psycho* színészeit nem is, zeneszerzőjét sikerült bevonnia filmjébe. A klasszikus Hollywood meghatározó komponistája, Hitchcock legragyogóbb pályaszakaszának szerzőtársa, munkássága kései periódusában meglehetősen szokatlannak tűnő filmekhez is vállalt zeneszerzést: Brian De Palma *Nővérelkje* és *Megszállottsága*, Martin Scorsese *Taxisofőrije* mellett az *It's Alive* az éke ennek az időszaknak.

### „Az elég sem elég belőle”

(Larry Cohen: *The Stuff*)

A delejező főcímenétől kezdve a szörnygyermek városi „vándorútját” kísérő hangsorokon át az érzelmi pálfordulást is kifejező motívumokig, leginkább Herrmann-nak köszönhető a Cohen-film taszítóan vonzó lázálomszerű atmoszférája.

1974-es bemutatásakor az *It's Alive* nem aratott különösebb sikert, de a Warner Bros. látott benne fantáziát, s figyelemfelkeltőbb reklámkampánnyal két év múlva újra bemutatta – így vált Larry Cohen egyik legjövedelmezőbb filmjévé s egyúttal horrortrilógiája alapjává. (Nem az egyetlen horrorhármas Cohen pályáján: az ugyancsak kultikus *Mániákus zsaru*-trilógia szintén Cohen elmeszüleménye – a rendezésért William Lustig felelt.) Az *It Lives Again* az első rész cselekményívét ismétli (középpontban a Frederic Forrest által játszott vívódó apafigurával), de megsokszorozza a szörnycsecsemőket (már hárman vannak), és az elpusztításukat szorgalmazó hivatalos szervekkel szemben ezúttal a tanulmányozásukra és gondozásukra kész orvosok is fől sorakoznak. A harmadik részben lakatlan szigetre telepítik a kezelhetetlen szörnybábikat, akik sem gyerekként, sem öt év után felnőve (!) nem fogadják lelkesen a hívatlan látogatókat – nem véletlen, hogy ebben az epizódban folyik a legtöbb vér. A második és a harmadik rész egyaránt megkísérli (bár vitatható sikerrel) továbbgondolni az alapfilmben fölvetett kérdéseket szülő és gyerek, társadalom és monstrem kapcsolatáról – ambíciói joggal rokonítják Cohen *It's*



Alive-szériáját George A. Romero zombi-trilógiájával, Dario Argento Három Anya-triptichonjával vagy Sam Raimi *Evil Dead*-filmjeivel.

### PÁNIK NEW YORKBAN

Larry Cohen valamennyi méltatója (köztük Robin Wood) kiemelt figyelemben részesíti az *It's Alive* mellett a *God Told Me To* című 1976-os filmet, az életmű talán legambiciózusabb, de mindenestre leginkább zavarba ejtő alkotását (címváltozata: *Démon*). A vallás és a hit témái miatt fajsúlyosabbnak mutatkozik, mint Cohen más filmjei, abszurdba hajló cselekményépítését pedig a művészfilmes elbeszélésmóddal sem teljesen indokolatlan párhuzamba állítani – jóllehet a *God Told Me To* az izgalmas többértelműség és a frusztráló értelmetlenség között ingadozik, s egyéni értelmezés kérdése, melyiket véljük benne erősebbnek. „Isten mondta, hogy megtegyem” – így fordítható a cím, s ez a sor a mellékszereplők ajkán hangzik el: ámokfutók, gyilkosok jelentik ki ezt rémtetteik elkövetése után. A New York városát rettegetésben tartó események mögött a Tony Lo Bianco által játszott vallásos nyomozó összeesküvés nyomára bukkan, egy szekta Krisztus második eljövételét készíti elő, amelyben vélhetően idegen lények is közreműködnek – s eközben a nyomozó a saját múltjában is kénytelen kutatást folytatni, hogy végül rádöbbenjen: félttestvére az új idők eljövételét beharangozó Anti-Krisztusnak, s neki is hasonló hatalom adatott. A hajmeresztő irányváltásokkal élő cselekményvezetéshez többféle stílusból merítő képi világ társul: a New York-i rögválót és az autentikus eseményeket (a Szent Patrik napi fölvonulást) megörökítő részek szépiaszínű visszapillantásokkal váltakoznak, az Anti-Krisztust mutató snittekben a B-filmek kultikus színésze, Richard Lynch által megtestesített figura földöntúli ragyogásban tündököl. (Hasonlóan jelenik meg Panos Cosmatos *Mandjének* önimádó szektavezére is: a Cohen-hatás nyilvánvaló.)

Az 1982-es *Q: The Winged Serpent* is több szálon bonyolítja a cselekményt. Míg a címszereplő, a szárnyas kígyó Quetzalcoatl (röviden: Q) New York felhőkarcolóinak magasában fényes nappal csap le prédáira (fejeket harap le, embe- reket ragad el), addig David Carradine és Richard Roundtree zsarupárosa gyomorformáló rituális csonkítások ügyében

nyomoz, s egy ékszerrablásba keveredő piti bűnöző gengszterek elől kénytelen menekülni. Itt azonban az összefüggések letisztulnak: Q valójában azték kígyóisten, akit a rituális gyilkosságokkal idézett meg az eszelős gyilkos, a tolvaj pedig menekülés közben fedezi föl a szörny fészket a Chrysler Building tetőterében. A Q-val indult Michael Moriarty és Cohen együttműködése: a lúzer és arrogáns tolvaj bőrében brillírozó színész később a *The Stuff*, az *It's Alive III* és a *Vámpírok városa*, valamint a *horror mesterei*-sorozat Larry Cohen-epizódjában (*Elviszel?*, 2006) is főszerepet kapott. A Q mindazonáltal nem is annyira Moriarty, mint inkább a címszereplő miatt felejthetetlen. A metropolis fölött köröző kamera Q repüléseit érzékelteti, ám itt – szemben a Davis-bébi láttatásával – Cohen és csapata nem hagyatkozhatott csupán szubjektív beállításokra, a szörny is számos képsorban látható. Híven az óriásszörnyfilm legnemesebb tradícióihoz, a monster mot stop-motion animáció kelti életre, amely technikailag ugyan nem méltó örököse sem Willis O'Brien (*King Kong*), sem Ray Harryhausen (*Pánik New Yorkban*) eredményeinek, ám mindkettejükhöz kapcsolódik. Harryhausen városdülő őshüllőjére emlékeztet Q külseje (leszármítva a szárnyakat), a csúcspont pedig a *King Kong* fináléját fordítja ki – míg ott a repülők támadták a tetőre mászó óriásmajmot, itt a repülő óriásszörnyet lövik a tetőterben megbúvó rendőrök. Cohen 1989-es boszorkányvígjátéka, a *gonosz mostoha* is használta stop-motion animációt, de sokkal gyengébbet a Q-hoz képest. A Cohen-életmű mélypontjának tartott film leginkább arról nevezetes, hogy Bette Davis hatyúdala – ám a legendás színésznő alig néhány percet szerepel benne.

### AMIBŐL AZ ELÉG SEM ELÉG

Larry Cohen a farkasember-mitoszról viccet csinált, míg vámpírfilmje súlytalan széljegyzet a műfaj történetében. A *Telihold Gimi* örült gegjei külön-külön igen fásztóak, együttvéve mégis bájossá teszik a kommunista Romániában tett útja során (!) vérfarkassá váló amerikai gimnazista évtizedeken átívelő parodisztikus meséjét. Miközben a farkasember-film egykorú remekei (*Üvöltés*, *Egy amerikai farkasember Londonban*) szinte egymással versengve vittek színre valós időben mutatott s fájdalmasan részletes átváltozásokat, Cohen még az 1941-es klasszi-

kus változathoz képest is szűk marokkal méri az átalakulás megmutatását – leginkább a szőrös kézfej látatja csak, illetve ezúttal is a szubjektív kamera érzékelteti a rémet. A *Vámpírok városa* nem hivatalos folytatás a Stephen King-regényből készült *Salem's Lot*-hoz (Tobe Hooper tévéfilmjéhez); emlékezetes legfeljebb a *cinéfilmek* számára lehet, a vámpírvadászt ugyanis Samuel Fuller, az amerikai független film emblematikus alakja, a *Sokkfolyosó* zseniális rendezője alakítja.

Cohen a *The Stuff*-al, egyik legsikeresebb művével ihletettebben nyúl az inváziós sci-fi horror hagyományához, nem először (tévés munkái között szerepelt az 1960-as években a *The Invaders*-sorozat) s nem utoljára: sztorifelelősként az ő nevét olvashatjuk Abel Ferrara 1993-as *Testrablókja* stáblistáján is. Mivel azonban nem derül ki, hogy honnan is ered a címadó „cucc”, „izé”, „valami”, amivel elárasztják Amerikát, csak az egyik lehetséges válasz, hogy idegen invázió magyarázza a földből előtörő anyag eredetét. Mindenesetre a boltok polcait s a vásárlók pocakjait az édességként fogyasztott fehér massa tölti meg, míg nem a fogyasztókból elfogyasztottak lesznek: az „izé” belülről emésztí föl a vásárlókat, de csak azután, hogy reklámszövegekben beszélő zombikká változtatja a desszertmajszolókat („az elég sem elég belőle” – hirdeti a termék szlogenje). Nem a Moriarty által játszott karakter nyomozására építő cselekményszál, hanem a fogyasztói civilizációt célzó maró gúny, az önmagát fölfaló társadalom szatirikus képe a *The Stuff* legerősebb rétege. Szintén megkapó a testek különös szétmállásával borzongató speciális effektusok sora – szemben például a John Carpenter-féle *A Dolog* hasonló jeleneteivel, ezeknek a képsoroknak az kölcsönöz egyéni ízt, hogy fröcskölő vér helyett hófehér anyag tör elő a testekből, belsőségek helyett habcsók-folyamok gomolyognak.

A *The Stuff* is példázza azt az egyenetlenséget, amely Larry Cohen legtöbb filmjére rányomta bélyegét – a cselekményvezetés furcsaságai vagy az ambíciók valóra váltásához szükséges mozgástér hiánya (avagy a pénzügyi lehetőségek szűkössége) megakadályozták, hogy valódi mesterművek szülessenek. Ám olyan alkotásai, mint az *It's Alive*, a *God Told Me To* vagy a *Q*, így is a tengerentúli független film csiszolatlan gyémántjaiként ragyognak tovább. •

VERZIÓ

# Éles képek

PAULÓ-VARGA ÁKOS

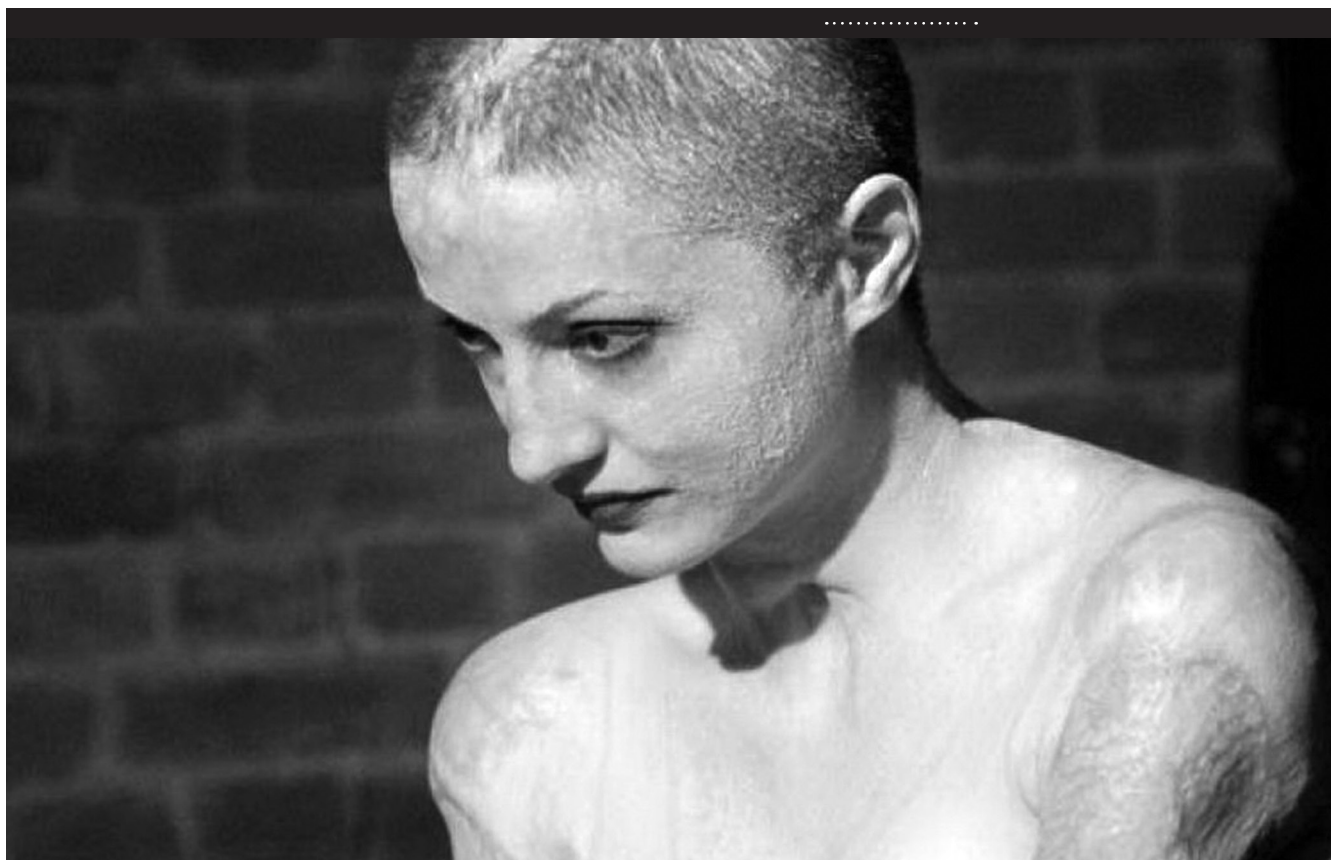
## A 16. VERZIÓ DOKUMENTUMFILM-FESZTIVÁLON A TÁRSADALMI-POLITIKAI KRÍZISHELYZETEK, VALAMINT AZ ÚJ GENERÁCIÓ VILÁGKÉPE KERÜLTEK KÖZÉPPONTBA.

A világ minden tájáról a fesztiválra érkező dokumentumfilmek által idén is keserű szembenézés várt a szokás szerint népes közönségre; a Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál programja bővelkedett olyan alkotásokban, melyek kompromisszumot nem ismerő alkotói stratégiák mentén dolgoztak fel aktuális és fajsúlyos történeteket. A válogatás alapját adó emberi jogi témák változatos formában jelentek meg, a humanitárius, gazdasági és ökológiai krízisek, tragikus események gyakran

csak egy nagyobb ívű oknyomozás kiindulópontját jelentették. Jó példa erre a fesztivál idei nyitófilmje, Alexander Nanau a nemzetközi közönségdíjat elnyert *Colectiv*-je, mely a címadó bukaresti szórakozóhelyen 2015-ben történt tüzeset következményeit tárgyalja. A tragédiában 27-en haltak meg, további 37 égési sérült azonban az azt követő hónapokban hunyt el kórházi fertőzések következtében. Nanau két főhős kálváriáját mutatja meg, akik a teljes román politikát és egészségügyi szférát

behálózó korrupció ellen küzdenek. Cătălin Tolontan a Gazeta Sporturilor nevű *sportlap* munkatársaként kezd oknyomozásba (az egyik tüntetésen el is hangzik, hogy már ez az egyszerű tény mennyi mindent elmond a román sajtó állapotáról), míg vele párhuzamosan a tüzesetet követő tüntetéshullám után kinevezett szakértői kormány egészségügyi minisztere, Vlad Voiculescu nyúl bele a politikai darázsfaszékba és próbálja felgöngyöltetni a kórházi fertőzések mögött húzódó háttéralkukat. A korrupciós ügyekkel kapcsolatos nyomozás bemutatásán túl Nanau a tragédia súlyosságát is érzékelteti: amellet, hogy még az elejefőcím előtt egy archív videón láthatjuk a tűz kitörésének pillanatát – a sors fintora, hogy a Goodbye to Gravity nevű metalcore zenekar épp a *The Way We Die* című dalnak a mindent átható korrupcióról szóló sorát játssza, mikor lángra kap a klubban használt rossz minőségű hangszigetelő-anyag – nyomon követi az egyik áldozat, a maradandó égési sérüléseket szenvedett Tedy Ursuleanu rehabilitációját is. A *Colectiv* megrendítő látletet a román politikát rendszer-

Alexander Nanau:  
**Colectiv**  
(Tedy Ursuleanu)





szinten átható korrupcióról és hatalmi machinációkról, melyek az egészségügyben emberéleteket követelnek. Tolontan és Voiculescu, valamint munkatársaik folyton falakba ütköznek, amikor a gyanús közbeszerzéseket, a határérték többszörösére hígított fertőtlenítőszereket gyártó cég offshore hátterét vagy épp a politikailag elkötelezett kórházigazgatók kinevezésének ügyét próbálják megvizsgálni, miközben a regnáló politikai és gazdasági elit hol lejárató kampányt folytat ellenük, hol pedig szimplán megfenyegeti őket. A film megrendítő lezárása sem éppen reménykeltő: sem Voiculescu, sem Tolontan erőfeszítései nem lehetnek elegendők a mélyen gyökerező korrupció kigyomlálásához, a bűn kollektív természetű, amennyiben a szociális ellátórendszer operatív működése az önös profitszerzésen alapszik a szakmai szempontok helyett.

Szintén egy egészségügyi krízist választott témául Tuki Jencquel, ám a *Minden rendben* (*Está todo bien*) a *Colectív*hez képest fordított stratégiát követ: a Venezuelában 2013 óta kialakult belpolitikai és gazdasági válság, azon belül is a súlyos gyógyszer- és orvoshiány, valamint a szociális ellá-

Dina Naser:  
**Apró lelkek**

tórendszer összeomlás közeli állapota adja a kiindulópontot, a rendező pedig e folyamatoknak az egyénre gyakorolt hatásait vizsgálja. Láthatunk egy éhbérért robotoló fiatal orvost, Efraímot, aki végső elkeseredésében, sok kortársához hasonlóan az elvándorlásra gondolkodik, egy Francisco nevű aktivistát, aki a kiürült gyógyszerraktárakat próbálja feltölteni, ám ezzel az ország törvényeinek értelmében bűncselekményeket követ el, továbbá egy idős patikus házaspárt, Rosaliát és Carlost, akiknek lába alól mintha kihúzták volna a talajt, amikor nemes egyszerűséggel bedőlt a venezuelai közegészségügy. A *Minden rendben* legerősebb pillanatait azonban két daganatos megbetegedésben szenvedő lány okozza. Mildred és Rebeca nemcsak a rákkal harcolnak, de napi gyógyszerükhez is csak komoly küzdelem árán juthatnak hozzá. A magára hagyott venezuelai középosztály tagjai összefognak: a még élő betegek a gyógyulástól vagy a betegségben elhunytak hozzátartozóitól fű alatt vásárolják a megmaradt orvosságot, hiszen az ellátórendszer az alapvető eszközöket sem biztosítja számukra a gyógyuláshoz. A történet gerincét egy fekete-fehérben

rögzített pszichodráma foglalkozás adja. E jó ütemérzékkel a filmbe illesztett jelenetek során a szereplők újraélik a válsággal és személyes tragédiájukkal kapcsolatos traumáikat a betegség diagnosztizálásától kezdve a hozzátartozóikkal folytatott vitákon át a menjek vagy maradjak kérdéskörrel kapcsolatos dilemmáig. Jencquel filmje a totális reménytelenségből tudósít, a 2016-os forgatás óta bekövetkezett teljes összeomlás pedig utólag is igazolja a *Minden rendben* rideg pesszimizmusát.

A 16. Verzió felemelőbb filmjei, bár szintúgy krízishelyzetekről tudósítottak, gyermekek nézőpontjából mutatták be, hogyan élhetnek eltérő kultúrák gond nélkül egymás mellett, hogyan lehet teljes életet élni az anyaországtól elszakítva. Reeta Huhtanen *Molenbeek istenei* című munkája Brüsszel azon negyedében játszódik, melyet a sajtó a „dzsihád fővárosaként” emleget. A Molenbeek nevű városrészben két hat éves forma fiú között szövődik szoros barátság. Aatos finn bevándorló, míg Aamin Marokkóból érkezett. A világnézetük és vallásaik közötti különbségek azonban nem feszültséget szülnek, hanem épp ellenkezőleg, közös gon-



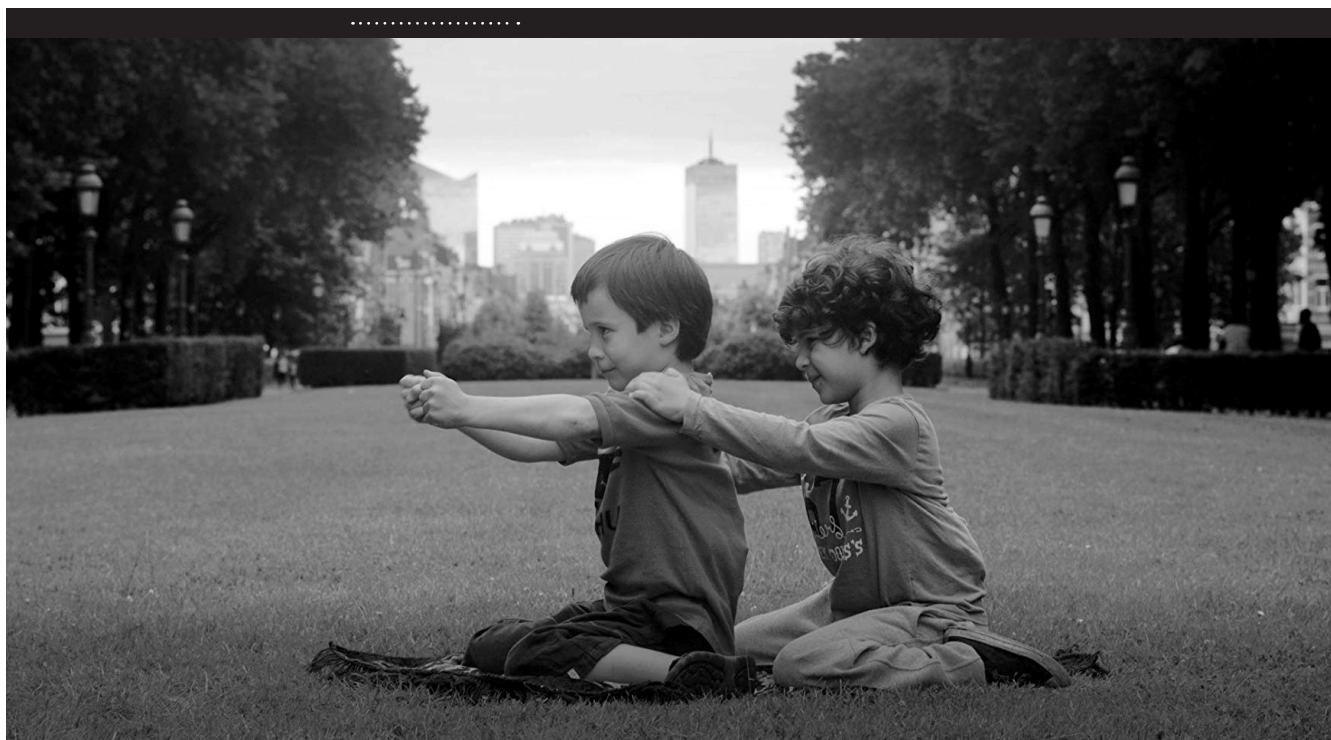
dolgodásra készítetik a fiúkat a túlvilági entitások mibenlétéről, a különféle kultúrák istenábrázolásáról. A két főszereplő nemcsak a keresztény és az iszlám vallás filozófiájában merül el, de sokat foglalkoznak az ókori görög istenekkel, Aatos még jelmezeket is készít magának, egyszer Hermészért, máskor Poszeidónért rajong. A címben is említett helyszín a játékidő második felére válik hangsúlyossá, addig lényegében bármelyik mai európai nagyváros kerületében játszódhatna a történet, azonban a brüsszeli terrortámadások következtében a naiv gyermeki eszmecserek a halállal való kíméletlen szembenézésbe torkollnak. A *Molenbeek istenei* attól lesz igazán optimista film, hogy a fiúk barátsága ezt a próbatételt is kiállja. Huhtanen egy pillanatra sem mozdít ki a gyerekek nézőpontjából. Aatos és Amin természetesen viselkednek a kamera előtt, a szülők pedig csak ritkán jelennek meg, ám akkor fontos szerep jut nekik. A rendező elegánsan érzékelteti, hogy a két nyitott gondolkodású, meglepően intelligens kisfiú remek nevelést kapott. A film egyik kulcsjelenetében Aatos az apjával beszélget, közvetlenül a 2016-os terrortámadást követően: a fiú, mivel az istenekkel és a túlvilági léttel kapcsolatos „kutatásai” ellenére sem tud mit kezdeni a halállal, saját

fantáziájából táplálkozva ad elő egy bizarr esti mesét heves kacagás közepette, az elbeszélés főként a robbanás következtében lerepülő végtagokra és roncsolódó emberi testekre összpontosít. A képen kívüli hangként érkező apai reakciók és hozzászólások példás szülői józanságról árulkodnak, és bár ennek a jelenetnek nincs közvetlen kifutása a filmben, Aatos későbbi viselkedéséből leszűrhető, hogy ez a beszélgetés sorsfordító volt számára, a történet végére mindkét fiú közelebb kerül a felnőtté váláshoz, melyhez barátságuk ad alapot.

Dina Naser is gyerekek köré építette fel egész estés dokumentumát, az *Apró lelkek* (*Tiny Souls*) ambiciózus vállalkozás: a rendező éveken át követ egy szír családot a jordániai Zaatari menekülttáborban, mely a világ legnagyobb, szíriaiak számára létrehozott létesítménye. Nasert az érdekli, mi történik azokkal a gyerekekkel, akik ezen a helyen kényszerülnek felnőni, az átmeneti menedékhelyen találnak maguknak barátokat és egy idő után jobban kötődnek a menekülttábori életükhöz, mint a maguk mögött hagyott otthonhoz. Az *Apró lelkek* a nagy család egyik cserfes lánygyermekét, Marwát teszi meg főszereplőnek, aki kilencévesen kerül a táborba, tehát már van fogalma arról, hogy az

ottani állapotok nem természetesek és érzelmeiktől túlfűtve tud nyilatkozni arról is, hogyan menekültek el Szíriából. A film 2012-től kezdve követi Marwa és testvérei sorsát és akárcsak a *Molenbeek istenei* esetében, itt is főképp a gyermeki nézőpont dominál. Ezt azok a jelenetek ellensúlyozzák, melyekben a rendező narrációját halljuk arról, mekkora erőfeszítések szükségesek az engedélykéréshez, valamint ahhoz, hogy újra és újra megtalálja a családot a nagy kiterjedésű menekülttáborban. A gyerekek, bár tisztában vannak azzal, hogy kamaszéveiket legnagyobbbrészt a Zaatari létesítmény kötelékében kénytelenek tölteni, képesek megélni fiatalságukat, ugyanazok a problémák foglalkoztatják őket, mint kortársaikat. Eleinte a fő kérdés, hogy kikkel játszanak együtt, később pedig már barátságok, majd szerelmek szövődnek a tábor falai között, miközben Naser és Marwa, valamint a család között szoros bizalmi kapcsolat alakul ki. Az *Apró lelkek* a rendhagyó megközelítésnek és az alkotói odaadásnak hála teljes képet ad a hatalmas kiterjedésű menekülttábor mindennapjairól és azokról a drámai pillanatokról, amikor a nagymama egy Skype-videóhívás során láthatja életében először (és lehet, hogy utoljára) legkisebb unokáját. •

Reeta Huhtanen:  
**Molenbeek istenei**



JIHLAVA

# Eldobható társadalmak

BARTAL DÓRA

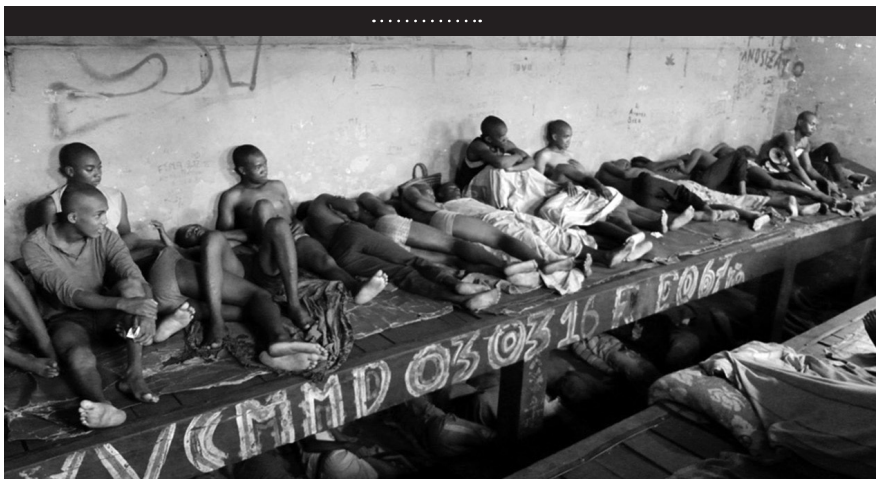
## A 23. JIHLAVAI DOKUFESTIVÁL AZ ÖKOLÓGIA TÉMÁJA KÖRÉ SZERVEZŐDÖTT.

Az ökológiát és klímaválságot állították középpontba a Jihlava Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál szervezői; külön programszekciót szenteltek az ember és természet kapcsolatáról szóló filmeknek, és az esemény környezettudatosabb szervezését is megcélozták. A zöld jelző kissé elharmarkodottnak tűnik, egy gyors reakciónak a média és a közvélemény aktuális témáira, mivel a fesztivál nem változtatta meg radikálisan a szervezési gyakorlatait, néhány használati tárgy cseréjét leszámítva. Egy sokkal átláthatóbb, hosszú távon is működőképes, nem csak egy évre kiterjedő hagyományt kellene teremteni, ezáltal is hangsúlyozva a filmipar felelősségét is a fenntartható környezetért.

Talán az Opus Bonum és a „Cseh öröm” szekciókban is versenyző *Kiruna – Szép új világ* (*Kiruna – překrásný nový svět*) testesítette meg leginkább a fesztivál ideji hitvallását. A filmben az „eldob(hat)ó társadalom” (az angol „throwaway society” szabad fordítása) fogalma nem áll meg a pazarló fogyasztási szokások

bemutatásánál, hanem azt vizsgálja, mennyire válik eldobhatóvá egy teljes közösség, hogy egy kapitalista nagyvállalat elérhesse a céljait. Greta Stocklassa svéd-cseh rendező filmje a címbéli svéd bányavárosban játszódik az ország egyik legészakibb pontján, ahol a helyi bánya terjeszkedése miatt egész településrészeket költöztetnek át, nem törődve a környezet épségével, terhelhetőségével. Cserébe persze lendületes gazdasági felvirágzást ígérnek. A táj és a lakosok élete egyaránt átrendezés alatt áll: házakat vontatnak el vagy rombolnak le, új városközpont nő ki a földből. Három főhőst követ a film: az építkezéseket gondterhelten figyelő férfit, egy múltját kereső, számi származását ápoló tinédzser lányt és egy menekült fiút. És nem csak a letelepedési engedélyre váró menekült fiú az egyetlen, aki megrekedt ezen a furcsa senkiföldjén, ahol egymásnak feszülnek az érdekek és az értékek. A huszoneves rendezőre, aki az abszurdot, az újságírói alaposítást és a precíz képi fogalmazást egyaránt érvényesíti a filmjében, mindenképp érdemes lesz figyelni.

Lina Zacher:  
**Fonja**



Érdekes vetülete volt a nemzeti versenyszekciónak, hogy ebben az évben nem csak a *Kiruna*, de legtöbb film nem cseh tematikával, de sokszor még csak nem is cseh alkotóktól érkezett, hanem csak „papíron” voltak hazai produkciók, mivel cseh volt a finanszírozók nagy része. Csehország lendületes dokugyártása és rugalmas intézményi keretei egész biztosan szerepet játszottak ebben, de az egyetemesebb témák iránti nyitottságot is mutatja ez a jelenség. A szekció győztese a francia Artemio Benki *Solo* című filmje lett, amely egy argentin zongorista, Martín Perano portréja, aki egy pszichiátria intézetből keveredik ki, ahol skizofréniával és depresszióval kezelték. Formanyelvileg az alkotás nem igazán mutat újat, de fontos látélete annak, milyen egy mentális beteg felépülése, és egyúttal kissé finomít a megdönthetetlen mítoszunkon, miszerint a zsenialitás és az örület összetartozik.

Egy másik taburól, a megcsalásról készített filmet Bára Jíchová Tyson is a *Beszélgetések a hűtlenségről* (*Talking About Adultery*) címmel. A cseh–amerikai esszéfilmben a rendező a hagyományos párkapcsolati modell és a szerelem törekenységéről, a poliamóriáról és nyitott kapcsolatokról készített interjúkat, főleg amerikai megszólalókkal. A nyilatkozatok kommentárjaként fotókollázsok, animációk, otthonok csendéletei szolgálnak, a romlottság, értékvesztettség képeit mutatva az erotika mellett. A kísérlet érdekes, de az alkotók nem ásnak túl mélyre és többnyire csak heteronormatív perspektívából mutatják be a jelenséget. A boldog befejezés, amelyben a rendező házasságot köt és családot alapít ez egyik szereplővel, szintén arra hegyezi ki a film konklúzióját, hogy a monogámia a legreálisabban járható út.

Az esszéformát választotta filmjéhez Johana Ožvold is. *A hang ártatlan* (*The Sound is Innocent*) az elektronikus zene technikai fejlődését tekinti át. A hang és a zaj filozófiájáról, az ember és a gép kapcsolatáról a világ több pontján megszólaltak a műfaj kutatói és alkotói. Az interjúkat különféle monitorokon és képernyőkön, nézőpontokon keresztül látjuk. A digitális és analóg eszközöket, melyek szintén eldobhatóságukban, elhasználatukban jelennek meg, a pozsonyi Szlovák Rádió épületében helyezték el, ami az államszocialista megalománia egyszerre kísértetiesen utópisztikus és



ASTRA FILMFESTIVÁL – NAGYSZEBEN

# Csillaghullás

BERETVÁS GÁBOR

**A NAGYSZEBENI ASTRA DOKUMENTUMFILMFESTIVÁL ELSŐSORBAN EURÓPA KELETI PEREMVIDÉKÉNEK VIHAROS MÚLTJÁRA ÉS JELENÉRE FÓKUSZÁL.**

Az októberben megrendezett, 26. Astra Filmfesztivál egyik fő vonulatát a harminc évvel ezelőtt bekövetkezett rendszerváltással foglalkozó filmek képezték. A rendezvény programjában persze bőven találhattunk egyéb tematikájú műveket is – ilyen volt a két meghívott magyar dokumentumfilm is, az *Angyali üzlet*, Gellér-Varga Zsuzsanna filmje, ami egy magyar start-up vállalkozást állít a fókuszába, illetve Hajdú Eszter *Hungary 2018*-a, ami magyarországi forgalmazásba nem került, de az interneten elérhető volt mindenki számára.

A legjobb filmnek kijáró díjat a nemzetközi szekcióban az észt Ksenia Okhapkina *Halhatatlanja (Surematu/Immortal)* kapta. A Karlovy Varyban is nagydíjas dokufilm bemutatja, hogy az Északi-sarkkör és a hajdani Gulag kényszermunkatábor közelében fekvő orosz iparvárosban hogyan él tovább a múlt rossz szelleme, milyen eszközökkel nevelik ma bele a gyerekekbe a feltétlen hűséget az állam iránt, a fegyveres szolgálatra felkészítés, illetve a balett fegyelmező erejét igénybe véve. A legjobb közép-kelet-európai film Bojina Panayatova *Vöröset látok (Je vois rouge)* című filmje lett. A Franciaországban élő bolgár származású rendezőnő ezúttal saját családtörténetét igyekszik feltárni, miközben a szocialista Bulgária történelmét is felidézi.

A román felhozatalt mustrálva idén két díjat is kiosztott a nemzetközi zsűri. A legjobb rendezésért Anne Schiltz és Charlotte Gregoire kapott díjat *Ce ce rămân/Pastures new* című filmjükért. A belga és a luxemburgi születésű, antropológiát végzett rendezőpáros a pásztor-hagyományokkal bíró román vidékre kalauzolja el a nézőt, egy le-

tűnt kor utolsó mementóiként ábrázolva az itt élőket. A másik díjazott alkotás Alex Bredea *Profu'* című tantörténete. Ebben a romániai állami oktatás színvonalát vizsgálja a rendező, egy szélmalomharcot vívó hőst állítva középpontjába – egy matematikatanárt, aki alternatív oktatási módszerét saját lakásának egyik szobájában gyakorolja. Dorin Ioniță igazi balkáni figura, aki állandóan csengő mobilját folyton felkapja, harsány, szókimondó, minden további nélkül dalra fakad, bár nincs hangja, és ha úgy adódik, a tanári asztalon, a kopott lábasból kanalaz oktatás közben. Cseppet sem szabálykövető. Nem csak elvei, hanem a jellege miatt is egyedi a reformja. Ez teszi leginkább érdekessé a portréján keresztül kibomló történetet.

Harminc évvel a rendszerváltás után a változások talán legikonikusabb figuráját, Mihail Gorbacsovot kapják lencse- és mikrofonvégre Werner Herzog és André Singer, a *Találkozás Gorbacsovval* című interjú-filmjükben. A szovjet birodalom utolsó párttitkára most 88 éves. Történelmi szerepe az évek során egyre elmosódottabbá vált. A tavalyi Astrán a *Putyin tanúival* jelentkező Vitalij Mansky készített vele hasonló filmet, *Gorbachev. After Empire* címmel, még 2001-ben. Ebből Herzogék is felhasználnak részleteket, mint ahogy régi híradó-felvételek és családi homevideók is bekerültek a filmbe. Ezeket még energikusnak láthatjuk a nagy reformert, ahogy az akkori keleti és nyugati tömbben is neveztek. Herzogék is mintha ezt a régi rajongás-érzetet porolnák le. Ezzel, nem is kevésbé, egyoldalúvá teszik filmjüket. Herzog, aki a kérdező szere-

pét is betölti, meglehetősen tisztelettel és szeretettel közeledik alanyához. Nem nagyon tesz fel kínos kérdéseket. Nem firtatja túlságosan az afganisztáni szovjet jelenlétet vagy a csernobili atomerőmű körül történeteket. Az angolul kérdező Herzog illedelmesen hagyja, hogy a fordítást kiváró és mondatait megfontoló Gorbacsov a maga öreges, komótos módján válaszoljon. Hagyja gondolkodni a szovjet világbirodalom egykori és utolsó urát. Meglehet, azért, mert ez lehet Gorbacsov utolsó számvetése, ezért most mintha az utolsó szó jogán beszélne. Herzog tisztelete nem csak Gorbacsov életkorának szól, hanem annak is betudható, hogy németként eleve hálás neki Németország egyesítéséért. Erre utalás is történik a filmben. Mellesleg a filmben megkérdezettek szintén elismerően nyilatkoznak Gorbacsov szerepéről, talán azért is, mert ezzel a saját nimbuszuk fényesítésén is munkálkodnak. Viszonylag sokat szerepel a dokumentumfilmben a sajátos angolt beszélő Németh Miklós, egykori magyar miniszterelnök. Ő az egyik legrokonszenvesebb, legértetőbb és leghumorosabb figura is a filmben. De megszólal az élők közül a 98 éves George Shultz, Reagan egykori külügyminisztere, vagy Lech Walesa, az ellenzéki Szolidaritás mozgalom hajdani vezetője, a szabad Lengyelország második államfője is. Archív felvételeken látni az akkori aktív vezetőket, Reagant, Thatchert, Kohlt, és a morbid humort kihasználva a nyolcvanas évek elején egymás után elhunyt szovjet pártfőtítkárokat is, Gorbacsov elődeit, Brezsnyevet, Andropovot, Csernyenkót. Herzog filmje mindenestre kitűnő múltidézés. Globálisan fut végig az egykori változásokon, annak egyik legnagyobb irányítójával tekintve vissza a történetekre.

Gorbacsovnak is köszönhető, hogy a változások jobbára békésen mentek végbe. Ám a különutas Romániában véres forradalom tudta csak elsöpörni a zsarnoki rendszert. Annak irányítóját, Nicolae Ceaușescut és nagyhatalmú feleségét falhoz állították és egy rögtönítélő bíróság döntése nyomán kivégezték 1989 karácsonyán. A most is bemutatásra kerülő 1992-es *Videogramme einer Revolution* ezeknek a forradalmi eseményeknek a felvételeit fűzi egybe. A függöny mögül leselkedő temesvári videokamera





**A KÉT PÁPA**

# A változás dogmája

**GELENCSÉR GÁBOR**

**SOROZAT, DOKUMENTUM- ÉS JÁTÉKFILM – A HÍRMŰSOROK MELLETT A FILMESEK KÖRÉBEN IS NÉPSZERŰ A PÁPA SZEMÉLYE ÉS A PÁPASÁG INTÉZMÉNYE.**

**N**em meglepő, mégis feltűnő a pápa és a Vatikán előtérbe kerülése a mozgóképiparban, ráadásul annak legújabb formáiban. Paolo Sorrentino 2016-ban tízrészes sorozatott rendezett *Az ifjú pápa* címen Jude Law-val a főszerepben (az újabb évad épp ezekben a hetekben válik elérhetővé). A története és stílusa alapján leginkább fantasynek tekinthető vállalkozás igen provokatív, szórakoztató, ugyanakkor elgondolkodtató képet alkot a Vatikánról egy ifjú, ráadásul amerikai származású pápa működésének tükrében. Wim Wenders már címével is tiszteletteljes portrét forgatott a mostani egyházfőről 2018-ban (*Ferenc pápa – Egy hiteles ember*). Most pedig itt a feltörekvő és kreatív Netflix-től az előző és a mostani pápa kapcsolatát a személyiségük oldaláról, valós események alapján feldolgozó egész estés játékfilm, *A két pápa*. Miért a tolongás a filmesek részéről a parányi Vatikán Államban (tudniillik e filmek számos jelenete ráadásul eredeti helyszíneken forog)?

A válasz bármilyen kézenfekvő, mégis figyelmet érdemel, főképp, mivel meglehetősen összetett. Egyik eleme a pápaság, a katolikus egyház története. Nincs ugyanis a világ történelmében ehhez hasonló, 2000 év óta fennálló intézmény. Fennállásának kulcsa – ha kizárólag történelmi jelenlétére, s nem a hívők életében betöltött szerepére, tanításaira gondolunk, noha a kettő nyilván elválaszthatatlan egymástól –, kétévezredes történetének biztosítéka tehát az állandóság és a változás érzékeny dinamikájában rejlik, amely számos nehéz, ellentmondásos időszakot is magában foglalt, csak hogy ezeken mindig újra és újra felül tudott kerekedni, a lényegét nem érintő, ám folytonos korrekcióival

Mindez önmagában érdekes, kimeríthetetlen téma, amely a filmeseket is számtalanszor meghihlette. Napjainkban pedig a pápák személye és a pápaság intézménye rendkívüli. Nyugodtan kijelenthetjük: történelmi eseményeknek vagyunk kortárs szemtanúi. II. János Pál személyében elsőként került az egyházfői székbe kelet-európai (lengyel) pápa, ráadásul 1978-ban, még a Szovjetunió fennállása idején. Majdnem harmincéves pápasága meghatározó a 20. századi történelemben – és nemcsak az egyházban. 2005-ös halála után példátlan gyorsasággal, kilenc év múlva szentté avatták – ez ugyancsak szokatlan esemény az egyház legújabb kori történetében. Utóda, XVI. Benedek 2013-ban lemondott hivataláról – noha lépése nem példátlan, mégis igen meglepő, hiszen 700 év óta ilyen nem történt, s az addigi 265 pápa közül rajta kívül mindössze kettő döntött hasonlóképpen. Miatta meg kellett tanulnunk egy új szóösszetételt: emeritus pápa. Az ő utóda a hivatalban lévő pápa, Ferenc, az első jezsuita és az első amerikai kontinensről származó egyházfő.

Ha csak hármójuk működésének dinamikáját vizsgáljuk, az már önmagában izgalmas: II. János Pál kezdetben reformista, később már inkább konzervatív nézeteket vallott. XVI. Benedek megválasztásával a konzervatív, Ferencével viszont a reformista erők kerekedtek felül. Ferenc rögtön színrelépésével forradalmi változásokat ígért: kezdve névválasztásától, hiszen jezsuita létére vette fel a Ferenc nevet, s ezzel a ferences hagyományok folytatójának vallotta magát (nota bene a Ferenc név is első a pápaság 2000 éves történetében), első pápai megszólalásáig, amikor is a Szent Péter Bazilika erkélyéről „jó estéttel” köszöntötte az ünneplő tömeget. Már

ennek az egyszerű üdvözlésnek rendkívül fontos üzenete volt, s az ebben rejlő szellemiség – a közvetlenség, az egyszerűség egyfelől, a szegények, a peremen élők, a menekültek melletti kiállás másfelől – azóta is kíséri működését. S ez okoz botránkozást sokakban, egyházon kívül és belül egyaránt, beleértve hazánkat is. Kijelenthetjük tehát: (egyház)történelmi idöket élünk.

*A két pápa* a német Joseph Ratzinger, azaz XVI. Benedek és az argentin Jorge Bergoglio, azaz Ferenc pápa személyiségéből és – főképp Ferenc esetében – „back storyjából” fakadó különbsége épít: az állandóság és a változás különbségére, amely kettőjük találkozásakor egymásnak feszül, majd kompromisszumra jut, s amelynek XVI. Benedek lemondása és Ferenc pápává választása lesz a történelmi eredménye, a fikciós történeté pedig egy barátság születése. Történelmi léptékű esemény hátterét tárja fel tehát a film – a történelmi hitelesség igénye nélkül. A lemondás és a pápaválasztás megfelelt a valóságnak, ahogy a két pápa karakterének, (eddiggi) működésének a bemutatása is. Ám hogy mindez valóban így történt volna kettőjük között, az merő fikció – s ez így van jól. *A két pápa* nem történelmi film; a címben jelzett formula – „valós események alapján” – a történelmi keretet jelzi, amit a film hiteles karakterekkel, párbeszédekkel, helyzetekkel tölt ki. Csak hogy utóbbiak hitelét nem a tények, hanem a művészi megformálás biztosítja: a kitűnő forgatókönyv, a pontos rendezés és mindenekelett a két főszereplő varázslatos alakítása, átlényegülése. Anthony Hopkins és Jonathan Pryce nélkül ez a film nem volna az, ami: egyszerre szórakoztató, mély és főképp emberi dráma – amely történetesen két egyházfőről szól.

*A két pápa* voltaképpen régi receptet követ, amelyre mi különösen büszkék lehetünk: Korda Sándor „nagy emberek magánélete” koncepcióját, amelyet először VIII. Henriken próbált ki a néhány év múlva lovaggá ütött magyar származású direktor. A két magasrangú egyházfő magánélete nem hálószobákban zajlik – habár ott is látjuk őket –, hanem dolgozószobákban, nappaliban, Castel Gandolfo parkjában – meg a Sixtus-kápolnában. Hát, igen, kinek mi jut... De éppen ettől érdekesek; érdekesebbek, mint mi vagyunk. S ezért olyan jó meglesni őket. Különösképpen

a Vatikánban, amely máig őrzi titkát, s amelybe a film sorozatosan betekintést enged, így például a zárt ajtók mögött tartott pápaválasztás procedúrájába többször is. A helyiséget régen a konk-lávé idejére befalazták, ma csak az ajtót zárják be – íme a változás –, ám a szavazás a régi hagyományok szerint zajlik, vagyis a bíborosok nem gombot nyomogatnak, és a fekete vagy fehér füstjelzés sem tűnik korszerűnek (a média viszont annál jobban értékeli; kreatív tanácsadó legyen a talpán, aki hatásosabbat kitalál). A választási procedúra titkossága és demokratikussága ellenben azóta sem meghaladott – íme az állandóság erénye. S ez csak az egyik a sok „titok” közül, amelyet a film feltár, fontoskodás helyett leginkább megengedő humorral. Jóval fontosabb a két személyiség titka, amelyet a film a színészeknek köszönhetően oly nagy erővel állít elénk. A kétség, a vívódás, az előítélet, a megbocsátás és a bünbánat (utóbbiban a papi pedofília aktuális témája is előbukkan). Ami kettőjük között történik, az mélyen emberi – s ez talán személyükkel összefüggésben különösen hangsúlyozandó –, s legalább ennyire fikatív – amit pozíciójukkal kapcsolatosan ugyancsak ki kell emelni. Bármennyire magával ragadó, nem gondolhatjuk, hogy XVI. Benedek lemondásának és Ferenc megválasztásának története ez volna, hogy mind e

„Egyháztörténelmi időket élünk”  
(Anthony Hopkins és Jonathan Pryce)

mögött ne volnának súlyos politikai és teológiai megfontolások, egyeztetések, kompromisszumok. Mindez azonban a történelem és az elemzők feladata, akik el is végzik ezt a munkát. Egy játékfilmé a hiteles, átélhető és kifejező karakterek és helyzetek megteremtése, mint amilyen Ferenc cipő-gegje: ő valóban nem viseli a pápai piros lábbelit, csak a sajátját, de hogy a cipőfűzője is ki legyen oldódva – nos, ez a valóságra rárakott fikció, amellyel a film a legtöbb jelenetben ügyesen játszik. Így például az előbb említett pápaválasztás procedúrájának bemutatásakor, amelynek az elemei hitelesek, ám a hatást egy parádés montázsszekvencia teremti meg.

A Netflix választása Fernando Meirelles rendezőre talán elsősorban nem latin-amerikai (brazil) származása, hanem eddigi, sztárokat is felvonultató, a műfajiságot drámával elegyítő filmjei miatt esett, mint amilyen az *Isten városa*, *Az elszánt diplomata* vagy a *Vakság* volt. A két pápában a címadó kettőshöz kapcsolódó jelenetekben remekel: a színészek játéka mellett a bátor rendezői fogások is erősítik az élményt, így például a nagyközeli plánok használata, a különleges gépállású beállítások, a fix kamera váratlan kézbe vétele, az arcok elrejtése különböző tárgyak mögé. Bergoglio atya múltját, amely a karakter fejlődésében fontos információkat hordoz – fiatalkori választá-

sa a házasság és a papi hivatás között, politikai magatartása a hetvenes évek argentin katonai diktatúrájában –, már jóval konvencionálisabb, közhelyes flashbackekben láthatjuk. (Ratzinger bíboros előélete csak néhány szóban idéződik meg, hiszen az ő története valaminek a vége, s nem valaminek a kezdete.) A történelmi múlt leegyszerűsítő képei annál jobban felhívják a figyelmet a két pápa dialógusának hitelességére, amely tehát az adott történelmi keretek között elképzelhető, ám aligha így esett. S ezt az alkotók számtalan módon jelzik, még a film végi stáblista alatt is: az emeritus és a hivatásban lévő pápa együtt szurkol a tévé előtt a Németország–Argentína VB-döntőn. 2014-ben valóban a két ország játszotta a finálét, amelyen a németek győztek 1:0-ára. De hogy a két pápa együtt nézte volna a meccset... Hacsak egyszer a titkos vatikáni aktákból fény nem derül erre is.

A valós és ráadásul élő történelmi szereplőkről szóló film alkotói maguk is a változ(tat)ás szellemében járnak el – s ezzel aligha lehetnének hűségesebbek Ferenc pápa hitvallásához.

**A KÉT PÁPA (The Two Popes)** – angol-olasz-argentin-amerikai, 2019. Rendezte: **Fernando Meirelles**. Írta: **Anthony McCarten**. Kép: **César Charlone**. Zene: **Bryce Dressner**. Szereplők: **Jonathan Pryce** (Ferenc pápa), **Anthony Hopkins** (Benedek pápa). Gyártó: **Netflix**. Forgalmazó: **Mozinet**. *Feliratos*. 125 perc.



**HÁZASSÁGI TÖRTÉNET**

# Útkereséstől életközepi válságig

**PETHŐ RÉKA**

**NOAH BAUMBACH ÖNÉLETRAJZI IHLETÉSŰ KOMÉDIÁI MÖGÖTT TÖBBNYIRE SÚLYOS ÖNISMERETI ZAVAROK ÉS CSALÁDI VÁLSÁGOK REJLENEK.**

Noah Baumbach legújabb filmje témájával – a szerelmi, házastársi kapcsolat megromlásával – tökéletesen illeszkedik a szerzői életműbe, ám felépítésében elmarad a korábbiaktól. A *Házassági történet* a rendező saját, kilenc évvel ezelőtt kezdődő válásának inspirációjára készült, de a ki egyenlített kezdés után meglehetősen szubjektív, énközpontú folytatást és temérdek önsajnálatot kapunk.

A film erős felütéssel indul, a válás előtt álló művész házaspár felkeres egy mediátort, akitől azt a feladatot kapják: írják le, mit szeretnek a másikonban. Ezeket a szövegeket végül nem olvassák fel, mi azonban megismerhetjük a tartalmukat. Kiderül belőle, hogy mindkét fél szereti, tiszteli és nagyra tartja a másikat – érezzük, itt valamilyen komoly fájdalom áll a háttérben, ha ez a két ember elválik egymástól. Lassan azt is megtudjuk, mi ez az ellentét, ami a nőt, Nicole-t arra készítette, hogy szakítson Charlieval: úgy érzi, teljesen eltűnt ebben a házasságban, az ő vágyai és elképzelései, mind szakmai, mind magánéleti szinten háttérbe szorultak. Az izgalmas expozíció kibontása azonban elmarad, a *Házassági történet* sokkal inkább szól a (kaliforniai) válási rendszer működéséről, a kegyetlen és sokszor igazságtalan jogi szempontokról, amelyek a gyermekelhelyezést meghatározzák, arról, milyen könyörtelen módon használják fel a válóperes ügyvédek azokat az intim és őszinte félmondatokat, amiket valaha egy

bizalmi kapcsolatban a másiknak elmondunk, és hogy a legegyszerűbb válóper is tönkre teheti anyagilag a vesztes felet.

A házassági történet lelki oldala, az, hogyan éli meg a két fél az elválást, a másik hiányát, hogyan változnak ők ebben a folyamatban, és hogy *valójában* milyen volt a kapcsolatuk, csupán felszínes jelenetekben ábrázolódik, Baumbach nem ad kontextust és mélyebb értelmezést Nicole és Charlie történetének. A rendező személyes érintettsége mintha elbillentette volna a startvonalnál egyenlőnek tűnő viszonyok mérlegét, miközben kezdetben úgy tűnik, ezen a házasságon mindkét fél veszít, fokról fokra tolódik a nézői azonosulás Charlie felé. Ő az, aki áldozatként ábrázolódik a meghatározó jelenetekben (például a feleség körútja a szoba jöhető ügyvédeknel, vagy amikor a férfi egyedi jelmez készített Halloweenre, hogy végül hoppon maradjon), holott elsősorban ő a felelős azért, hogy válásig jutott ez a kapcsolat.

Az eredmény egy univerzális válás-film, ami nem erről a két emberről, sokkal inkább magáról a válás intézményéről szól. Szemben a műfaj olyan klasszikusaival, mint a *Kramer kontra Kramer*, amely a válást elszenvető gyermeket helyezi a középpontba, vagy a *Jelenetek egy házasságból*, amely a szerelem, az összetartozás mélyére ás le, a *Házassági történet* elnagyolt vázlat, amelybe bármely elvált néző beleláthatja saját történetét és megszólítva érezheti magát.

A válás nem most először áll a középpontban Baumbachnál: korai filmje, amellyel ismertséget és Oscar-jelölést szerzett, a 2005-ös *A tintahal és a bálna* szülei házasságának végéről mesél. Ebben a filmben a gyerekek szemszögéből figyeljük, milyen lehet kiskamaszként megélni, ha a szülők úgy döntenek, nem együtt folytatják, és visszanyert szabadságukban ők mintha csak útban lennének. Innen nézve különösen érdekes, hogy a *Házassági történet* párjának gyermeke a filmben milyen könnyedén, csak néhány praktikus ellenvetéssel figyelni az eseményeket – ez az elnagyolt ábrázolás talán annak is köszönhető, hogy Baumbach gyermeke mindössze 8 hónapos volt, amikor a válás kezdődött.

Nem csak az elválás, de az önző, figyelmetlen művész édesapához fűződő viszony is megjelenik *A tintahal...*-ban, amely visszatérő motívummá válik, majd részletesen a 2017-es *The Meyerowitz Stories (New and Selected)* drámájában dolgozza ki. Az apa mellett, aki elsősorban mindig is magával volt elfoglalva, idős korára pedig már nyíltan hangoztatja, milyen rangsorba állította gyermekeit – ahol az élen álló is úgy érzi, elégedetlen vele –, miközben már arra sem emlékszik, nagy becsben tartott közös emlékét valójában melyik fiával élte át, felnőtt gyerekei még mindig megfelelési kényszerrel küzdenek, miközben tökéletesen látják, milyen problémássá tette őket apjuk szigora az élet minden területén.

Baumbach filmjeiben mindig jelentős szerepet kapnak a testvérek – a rendezőnek három is van. Soha nem egyértelmű, melyik karakter ő maga – mindegyikbe csempész néhány nyilvánvalóan saját élményt, ugyanakkor valószínűleg testvérei történeteit is felhasználja. Akárcsak az *Amerikai álomlány* (2015) friss egyetemista, író-aspiráns főhősnője, Tracy, aki rövid történeteivel akkor tudja felhívni magára az íróársaság figyelmét, amikor leendő féltestvére, Brooke életét kezdi megírni. A két, nagyon egyedül levő lány között erős kötődés, a leendő család ígérete rajzolódik ki, miközben a történet „valódi” családjai ismét diszfunkcionális kapcsolatokat sorát vonultatják fel körülöttük.

A szeretetlenség és a családi kapcsolatok működésképtelensége ál-



JOJO NYUSZI

# Német história X

FEKETE TAMÁS

WAITITI ÚJ FILMJÉBEN MEGINT KÉZ A KÉZBEN JÁR EGYÜTT SZÉPSÉG ÉS BORZALOM.

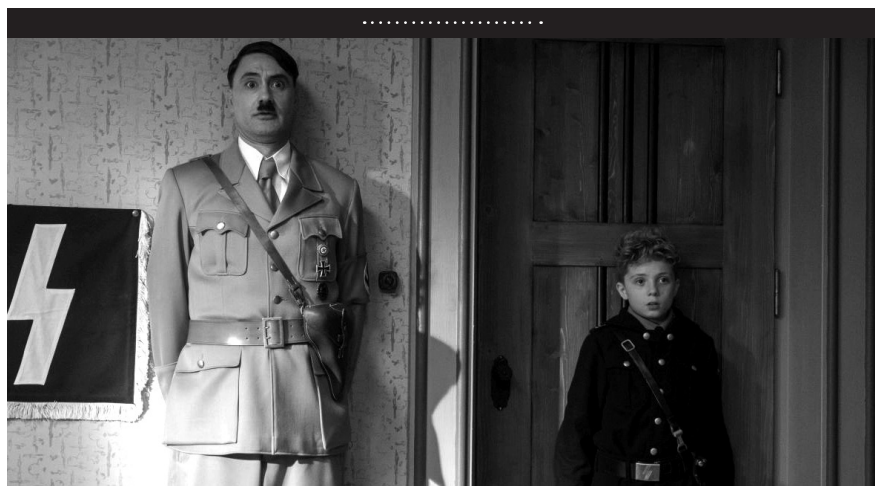
A náci rezsim alatt felnövő, illetve abba már beleszülető gyerekek eddigi mozgóképes feltűnései jórészt európai rendezőkhöz kötődtek, és elsősorban irodalmi alapanyagot vittek vászonra. Volker Schlöndorff két filmet is szentelt a témának (*A bádogdob*, *A Rémkirály*), Agnieszka Holland pedig egy igaz történet, Solomon Perel visszaemlékezései alapján készített filmet. Az európai felmenőkkel bíró Christine Leunens *Cellába zárva* című regényéből az új-zélandi Taika Waititi forgatott adaptációt – és többek között éppen ez a távolság az, amitől az ő ábrázolása gyökeresen különbözik az eddigi munkáktól. A mű főhőse egy tízéves, a náci eszméket teljes mértékben magáénak érző, és a Hitlerjugend kötelékébe vágyódó kisfiú, aki a háború végnapjaiban felfedezi, hogy házuk padlásán egy zsidó kislány rejtőzködik, és lassan szorosabb kapcsolatot is kialakul köztük. Bár mindezek a lényegi elemek megmaradtak a filmváltozatban, több, lényeges és meghatározó elemet alaposan átírt Waititi, ahogy az tőle egyáltalán nem szokatlan

(és ahogy erre a könyv és a film címének eltérése is utal); az új-zélandi rendező ugyanis már első hollywoodi munkájában, a *Thor: Ragnarök*-ben a Marvel-univerzum történetében legradikálisabb módon változtatott a hangnemen. Waititi lerövidíti az események időkeretét, és több év helyett mindössze egy alig pár hét alatt lejátszódó történetre koncentrál. Teljesen mellőzi a könyv flashback-szerkezetét, ezáltal kimarad az egyes szám első személyben elmesélt visszatekintés önanalizáló és értelmező jellege. Teljesen új elem a kisfiú fejében létező képzeletbeli barát, Adolf Hitler beemelése (akit ráadásul maga a rendező alakít), és talán egyáltalán nem is meglepő, hogy a szigorú, komoly és drámai hangvételt egy feltűnően felszabadult, abszurd vígjátékokat idéző hangütés veszi át, amely talán tabusértőnek tűnhet elsőre, ám mégis pontosan illeszkedik mind a szerző életművébe, mint pedig az általa felépített világképbe. Waititi szinte mindig a kívülálló, a kirekesztettek és az elvárt társadalmi nor-

„Egy nyúl a ragadozók között”  
(Taika Waititi és Roman Griffin Davis)

mákat felvenni nem képes, kissé furcsodabogarak nézőpontját képviselte – legyen szó örök életre kárhoztatott és modern, nagyvárosi környezetben köztünk járkáló vámpírokról, a nevelőotthonból vidéki kirándulásra induló kamaszfőről, vagy épp egy idegen bolygóra csöppenő viking istenről. A rendező szemében Jojo-Johannes még Hitler-imádata ellenére is épp ilyen figura: mindenhol, még a vágyott Hitlerjugend-közösségből is kilógó, magányos alak, egy ártani és szenvedést okozni képtelen kisfiú, egy nyúl a ragadozók között, aki éppen empátiája miatt zárja ki magát szadista és kegyetlen kortársai közül, és lesz képes közeledni a náluk bujkáló zsidó kamaszlányhoz. Gyermeki képzelete még alakulóban, éppen emiatt élhet a fejében Hitler különös viselkedésű tanácsadóként, és szinte egyedüli barátként, akit aztán épp az öntudatra ébredés miatt kell megtagadnia és száműznie az elméjéből – miközben a valódi Führer már ténylegesen is holtan fekszik a bunkerében. Leunens könyvével ellentétben a főhős célja nem saját életének és gondolkodásának értelmezése: abban a lehető legtermészetesebb módon fér meg egymás mellett mindaz, ami egy gyermeki elme számára is az, és ami az ő felfogásán át szüremkedik be; ahogy a Führer társ a bajban, úgy a kiképzőtábor is egy jó mulatság, de a szenvedés, a sérülések és a halál mégis valódi és kézzelfogható. Ahogy a film végi Rilke-idézet is ezt a kettőséget, a szépség és a borzalom egymás mellettségének kényszerűségét emeli ki, úgy Jojo fejlődéséhez is elengedhetetlen, hogy mindkettő egyszerre legyen jelen életében. De míg Hitlerrel legfeljebb a kihelyezett propagandaplakátok kiragasztásakor kerül igazi fizikai kapcsolatba, addig a padlásán bújtatott lány valódi találkozást tesz lehetővé, akivel a fal folyamatos eltolása révén újra és újra találkozni lehet – ezáltal pedig folyamatosan tűnik el a köztük levő, és őket mindaddig elválasztó fizikai korlát.

**JOJO NYUSZI (Jojo Rabbit)** – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Taika Waititi**. Kép: **Mihai Malaimare Jr.** Zene: **Michael Giacchino**. Szereplők: **Roman Griffin Davis** (Jojo), **Taika Waititi** (Hitler), **Thomasin McKenzie** (Elza), **Scarlett Johansson** (Rosie), **Sam Rockwell** (Klنزendorff). Gyártó: **Defender Films / TSG**. Forgalmazó: **Fórum Hungary. Feliratos.** 108 per.



SEVELED

# Terhes társaság

VAJDA JUDIT

## OROSZ DÉNES HARMADIK ROMKOMJÁBAN VÁLTOZTAT A RECEPTEN.

Bemutatkozó munkájával, a 2009-es *Poligamy*val Orosz Dénes megrendezte a rendszerváltás utáni magyar film egyik legfontosabb romantikus komédiáját. A bájos szerelmi vígjáték még a romkomok realista világától alapvetően idegen természetfeletti fordulatot is elbírt, és akkora sikert aratott, hogy négy évvel később színpadi verzió is készült belőle. Ehhez képest Orosz következő romkomja, a 2013-as, ismét a bevált Csányi Sándor – Tompos Kátya páros főszereplésével forgatott, ezúttal is fantasy elemmel vegyített *Coming out* hatalmas csalódást keltett életidegen sztorijával, sablonos karaktereivel és azzal az ügyetlen homofóbiával, ami az alkotói szándékkal pont ellentétesen süttött a filmből.

Talán ezért történt, hogy az önmagát most már egyértelműen romkomszerzőként definiáló író-rendező harmadik szerelmi vígjátékában változtatott a recepten: a *Seveledben* elhagyta a misztikus szálát, és a Tompos–Csányi duó helyett a *Poligamy* mellékszereplőit, Mészáros Bélát és Tenki Rékát

léptette elő főszereplőkké, akik szintén működőképese párost alkotnak.

A *Sevelednek* a *Bagoly* és *Cica* című színdarabot megbolondító alaphelyzete kifejezetten izgalmas: hogy szívbeteg édesanyját még utoljára boldoggá tegye, a 40 éves filmkritikus, Gergő beszerzezi öthónapos terhes szomszédját, az egykori sztriptíz táncosnőt, Sacit, és – mivel ez az anyuka leghőbb vágya – azt hazudja, a lány az ő gyermekével várandós. Egy szívátültetésnek köszönhetően azonban Emma életben marad, így Gergő és az álbarátnő arra kényszerülnek, hogy a látszatot fenntartva még legalább két hétig (az első kontrollig) játsszák a boldog párt, aminek érdekében össze is költöznek.

Am az ötletes alapszituáció megvalósítása az első perctől biceg. Kezdvé az átverést bemutató nagyjelenet benázásától (amikor Emma rákérdez, eddig miért nem szóltak neki a dologról, sem Gergő, sem Saci nem mondja ki a nyilvánvalót: azért, mert féltették a szívét a megrázkódtatástól; ehelyett csak hebegnek-habognak) az olyan apró hiteltelenségekig, hogy az öthónapos terhes Saci nyolchónapos terhesnek tűnik, hogy súlyos szív-műtétet hajtanak végre egy olyan betegen, aki *hörgőhurutban* (sic!) szenved, vagy az, hogy a rutinos újságíró úgy készít interjút egy sztárral, hogy diktafon használata helyett tollal jegyzetel.

Ezek a hiteltelenségek ráadásul nem maradnak meg az apróságok szintjén, van, hogy egész jeleneteket rontanak el. Még egy romkóban is bántóan élet-

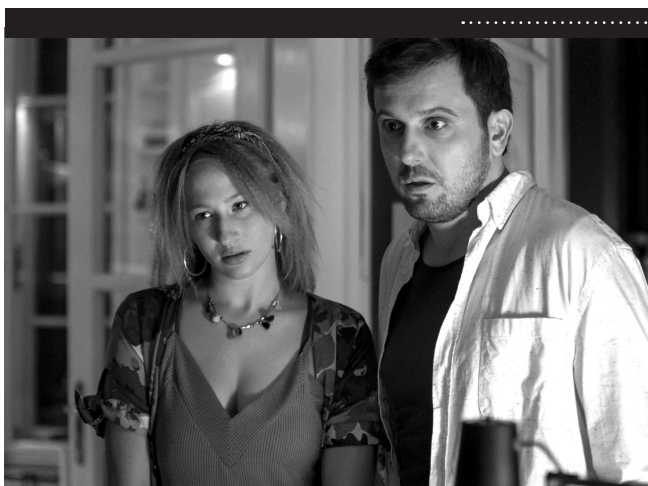
idegen az a képsor, amikor Saci az asztalon átmászva órjögve támad rá egy banki alkalmazottra, aki nem hajlandó hitelt adni neki, ahogy az is, amikor a főhős nő öthónapos terhesen jelenik meg egy bulin, hogy ő legyen a sztriptízes fellépő. Ezek a kabarétréfa színvonalú gegek maximum egy gatyaletolós vígjátékban működnének, nem pedig egy olyan finomabb műfajban, mint a romantikus komédia.

Ehhez hasonló elrajzoltóság figyelhető meg a fő szerelmespárt vicces ellenpontként kiegészítő kötelező romkomelemben, a Gergőék földhözragadt, szélsőséges verzióját megjelenítő Adonisz és Hedvig párosában. Habár a hősszerelmes unokatestvér és a pánikrohammal küzdő orvosnő remek jutalomjátékra ad lehetőséget Mészáros Máténak és Rezes Juditnak, a „mellékpár” szerepeltetése túlzó és felesleges.

A sorozatos hiteltelenségek mellett Orosz Dénes és Várady Zsuzsi forgatókönyvére ugyanaz az ügyetlenkedés nyomja rá a bélyegét, mint a karakterek fent említett bénázása az egyik legfontosabb jelenetben. A sztori tele van a semmiből érkező, majd elhaló jelenetekkel (mint Saci szexéhsége, amit végül nem sikerül csillapítani, és nem is térnek vissza rá), az egész forgatókönyvnek pedig sem a jeleneteken belül, sem a nagy egészet tekintve nincs íve. A *Seveledben* alapvetően csak az apróságok működnek: a temetéshez és a koporsóhoz kapcsolódó poénok, a sajtó helyzetének egyszerre hitelesen és humorosan megragadott pillanatképe, illetve néhány mellékfigura (Gergő munkatársai, a kulturális újságírók egytől egyig jól eltalált karikatúrák).

Mindezek a hibák persze közel sem olyan fájdalmasak, mint a *Coming out* otrombaságai – ami sajnos egyúttal azt is jelenti, hogy a *Seveled* még ahhoz sem elég karakteres, hogy rossznak lehessen nevezni.

**SEVELED** – magyar, 2019. Rendezte: **Orosz Dénes**. Írta: és **Várady Zsuzsi** és **Orosz Dénes**. Kép: **Fillenz Ádám**. Zene: **Csorba Lóránt** és **Csengery Dániel**. Vágó: **Kovács Zoltán**. Producer: **Tózsér Attila**. Szereplők: **Mészáros Béla** (Gergő), **Tenki Réka** (Saci), **Básti Juli** (Emma), **Rezes Judit** (Hedvig), **Mészáros Máté** (Adonisz), **Cserhalmi György** (Károly), **Ónodi Eszter** (Anna). Gyártó: **Filmkontroll / A20**. Forgalmazó: **InterCom**. 90 perc.



„Csak az apróságok működnek”

(Tenki Réka és Mészáros Béla)

ÉVEK ALATT

# Jövőpánik

BASKI SÁNDOR

**POPULIZMUS, MENEKÜLTVÁLSÁG, KLÍMAVÁLTOZÁS. A BRIT MINISZÉRIA IDŐKAPSZULAKÉNT RÖGZÍTI A 2010-ES ÉVEK KRÍZISEIT ÉS VÁRHATÓ KÖVETKEZMÉNYEIT.**

Mi lenne, ha? A technopesszimista *Fekete tükör* azzal vált a 2010-es évek emblematikus sorozatává, hogy feltette, majd meg is válaszolta ezt a kérdést. Az alkotó, Charlie Brooker munkamódszere pofonegyszerű: minden epizódban elképzeli egy olyan, alapjaiban már létező technológiai újítást, amely felforgatja az általunk ismert világot. A *Black Mirror* köpönyegéből előbújt *Évek alatt* nagy találmánya, hogy – egyetlen mellékszálát leszámítva – nem is talál ki semmi újat, csak a 2018-as közállapotokból próbál következtetni a lehetséges közeljövőre – minden esetben a legpesszimistább forgatókönyvet alkalmazva.

Politikai populizmus, illiberalizmus, menekültválság, gazdasági összeomlás, klímaváltozás, technológiai függés – Russell T. Davies semmit nem bíz a véletlenre, hátrészes minisorozata katalógusszerűen mutatja fel az összes olyan jelenséget, amely a ma emberének szorongásaiért felelős. A háttérben villódzó képernyőkről nem fiktív emberek és

konfliktusok köszönnek vissza, hanem a mindennapjainkat uraló arcok és témák Trumptól a Brexiten át az orosz-ukrán háborúig. Davis legszerencsésebb döntése, hogy a 2019 és 2034 közötti időszak változásait egyetlen család történetére fókuszálva mutatja be. A gazdasági tanácsadóként dolgozó legidősebb testvér, Stephen a bankrendszer összeomlása miatt nincstelenné válik, öccse, a szociális munkás Daniel a menekültválság következményeit személyesen is megszenvedti, Edith világot járó civil aktivistaként a nemzetközi konfliktusokra lát rá, míg húguk, a fiát egyedül nevelő Rosie egy demagóg politikus, Vivienne Rook rajongója lesz. Utóbbi a széria leghitelesebb és legaktuálisabb figurája Nigel Farage, Boris Johnson és Marine Le Pen között valahol félúton – Emma Thompson alakításának köszönhető, hogy nem válik belőle karikatúra –, alulnézetből látott villámgyors felemelkedése pedig segít megérteni, hogy a Trumphoz hasonló politikai szélhámosok miként képesek hatni az elkecseregetett tömegekre.

**„A ma emberének szorongásai”**  
(Emma Thompson)

Az *Évek alatt* egyéb műfaji vonatkozásai már jóval kevésbé kidolgozottak, mintha Davist annyira nem is izgatná a történetnek ez az aspektusa. Papíron izgalmas ötlet a transzhumanizmus beemelése – Bethany, Stephen lánya implantátumok segítségével akar egyé válni a hálózattal –, de ilyen szűk időkeretben nem lehet hitelesen kibontani, ahogy az Anglia szívében (titokban!) felhúzott

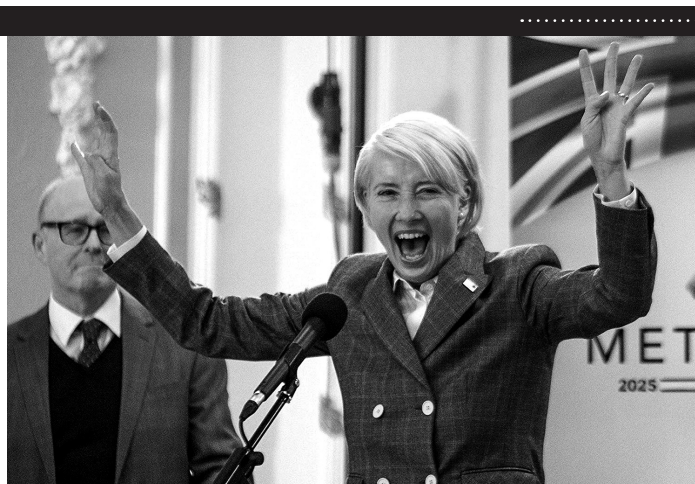
koncentrációs tábor koncepciója és a kapcsolódó akciójelenet is inkább egy B-filmbe illene.

Az *Évek alatt* valójában nem sci-fi, de még csak nem is szatíra, hanem családi melodrámba ágyazott, publicisztikai indíttatású tanmese. A manchesteri Lyons familia tagjai nem annyira hús-vér figurák, mint egy-egy társadalmi réteg ideáltipikus képviselői. Minden jelentősebb kisebbség reprezentációhoz jut: a négy testvérből kettő meleg, a harmadik mozgássérült, élettársaik közt pedig van színes bőrű, kínai és kelet-európai menekült is. Rosie egyik fiáról közben kiderül, hogy kislány szeretne lenni, és tranzícióját nemcsak, hogy egy emberként támogatja az egész család, de annyira természetesnek tartják, hogy nem is beszélnek róla – egyetlen jelzésértékű vita erejéig sem.

Davis tudatosan állítja kontrasztba a szivárványcsalád liberális utópiáját a külvilágban zajló disztópikus folyamatokkal, a vágybeteljesítő idill és a hiteles politikai környezetrajz egymás mellé rendelése azonban a sorozat realizmusát kezdi ki. Nem segíti a szereplőkkel való azonosulást az sem, hogy – mint a világ állapotát ötperces monológban összefoglaló nagymama esetében – az alkotó szócsóként használja őket.

Mégis, a sorozat könnyen rezonálhat azokkal a nézőkkel, akik a jelen politikai és technológiai folyamatait hasonlóan látják, mint Davis; számukra vigaszt nyújthat az a bizonyosság, hogy aggodalmaikkal és vágyaikkal nincsenek egyedül. Az *Évek alatt* ugyanakkor maga is megerősíti azt a politikai logikát, amely a kultúra és a közélet végletes polarizálásához vezet. Ahogy egy jobb- vagy baloldalra beágyazott populistáknak nem célja a teljes lakosság meggyőzése, ha csak a saját szavazói segítségével is hatalomra juthat, úgy Davis is biztosra megy, és megelőgszik egyetlen közönségréteg kiszolgáltatásával.

**ÉVEK ALATT (Years and Years)** – brit, 2019. Kéregyőző: **Russell T. Davies**. Kép: **Tony Slater Ling**. Zene: **Murray Gold**. Szereplők: **Anne Reid** (Muriel Lyons), **Rory Kinnear** (Stephen), **Russell Tovey** (Daniel), **Jessica Hynes** (Edith), **Ruth Madeley** (Rosie), **T'nia Miller** (Celeste), **Maxim Baldry** (Viktor), **Lidia West** (Bethany), **Emma Thompson** (Vivienne Rook). Gyártó: **Red Production**. Forgalmazó: **HBO**. 6x60 perces.





## Különleges életek

**Hors norms** – francia, 2019.  
Rendezte és írta: **Olivier Nakache** és **Éric Toledano**. Kép: **Antoine Sanier**.  
Zene: **Grandbothers**. Szereplők: **Vincent Cassel** (Bruno), **Reda Kateb** (Malik), **Hélène Vincent** (Hélène), **Alban Ivanov** (Menahem). Gyártó: **Quad Productions / Ten Cinema**.  
Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 114 perc.

Az idei Cannes-i Filmfesztivál zárófilmjeként debütáló *Különleges életek* szerzőpárosa, Olivier Nakache és Éric Toledano (*Életrevalók*, *Eszeveszett esküvő*, *Samba*) nem sokat változtattak sikerreceptjükön. Ismét a kiszolgáltatottságban és embertársaikra utaltságban különösen érintettekéről készítették filmet, ezúttal az autizmussal élőket állítva a középpontba. Az igaz történetet feldolgozó munka Stéphane Benhamou párizsi szervezetét mutatja be, ahol tizenöt éve olyan súlyos autizmussal rendelkezőknek nyújtanak menedéket, akiknek foglalkoztatásuk és fejlesztésük elvész a bürokratikus labirintusban és minden más francia egészségügyi intézet igyekszik kivetni őket magából. Benhamou alteregója, Bruno, munkatársával, Malikkal közösen igyekszik meggyőzni – a fellépő problémák és lehetetlen szabályozások betartásá-

## Boldog idők

**La belle époque** – francia, 2019.  
Rendezte és írta: **Nicolas Bedos**. Kép: **Nicolas Bolduc**. Zene: **Anne-Sophie Versnaeyen**. Szereplők: **Daniel Auteuil** (Victor), **Guillaume Canet** (Antoine), **Doria Tillier** (Margot), **Fanny Ardant** (Marianne), **Pierre Arditi** (Pierre). Gyártó: **Les Films du Kiosque / Pathé**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos*. 115 perc.

A sok francia blóddli között, amivel elárasztanak minket a forgalmazók, akad néha igazi gyöngyszem is. Az elmúlt karácsony kellemes meglepetése a hazájában inkább színházi berkekben ismert Nicolas Bedos műve – ami annál is inkább meglepetés, mert egyetlen nagyjátékfilmes rendezéssel a háta mögött, illetve az ízléstelen poénokkal operáló *A két mesterlövész* és a teljesen súlytalan *Szerelem a felhők felett* forgatókönyvének megírása után nem pont tőle vártunk egy ilyen mély értelmű, komoly, meghatározó, mégis vicces alkotást. A kiugráshoz talán az kellett, hogy a direktor megismerje műzsáját, Doria Tillier-t,

akivel együtt készítették Bedos első nagyjátékfilmjét, az *Adelmanék titkát* is. Bedos új alkotása igazi jutalomjáték Tillier-nek, és az általa játszott karakter szimbolizálja a film egész mondanivalóját.

A *Boldog idők* főhőse a hatvanas Victor, aki hasonló korú feleségétől eltérően nem tudott alkalmazkodni a XXI. század kihívásaihoz: miközben a pszichológus Marianne vígan ad tanácsokat a VR világában, addig a képregény-művész Victor azt sem tudja, mi az. A férfi így teljesen elidegenedik családjától; ám egy váratlan fordulattal a megoldást is a virtuális világ hozza el a számára – csak egy másfajta. Kapcsolatba kerül ugyanis egy olyan céggel, ami díszlet-, és jelmeztervező, rendező, színészek, azaz egy komplett filmes stáb bevonásával éleszt újjá egy olyan időszakot, ahova az ügyfél vissza akar térni. Hősünk pedig azt a napot akarja újraélni, amikor találkozott élete szerelmével. És innentől agyafúrt, duplafedelű sztori veszi kezdetét, ami meglepő módon nemcsak arról szól, hogy aki nem tud alkalmazkod-

ni a modern világ kihívásaihoz, annak vége, hanem egyszerre beszél szerelemről, nosztalgjáról, elengedésről, érzelmi pótlékokról és annak csapdájáról, amikor hiába hisszük azt, hogy az offline világban járunk, valójában ott is csak közvetítő eszközökön keresztül tudunk kapcsolódni a másik emberhez. Teszi mindezt elegánsan, patogós, frappáns dialógusokkal, sok humorral és a már említett Tillier mellett a nem kevésbé csodálatos Fanny Ardant-nal és Daniel Auteuil-jel.

VAJDA JUDIT









egy fajgyűlölő *skinhead* banda tagja lesz, hogy így adjon utat az egyetlen érzelmenek, amellyel képes azonosulni: a mindent felemészítő gyűlöletnek.

Akinuoye-Agbaje filmje kétségtelenül erőteljes, jeleneivel zavarba ejtő alkotás, és ebben az esetben kifejezetten növeli a hatást, hogy a néző folyamatosan emlékeztetheti magát: ez nem fikció, hisz legtöbb részletében igaz történetet lát. A milió ábrázolása kiváló, a színészek nemkülönben, és bár a hasonló témájú filmekhez képest még mérges energiáival sem képes jelentős számú vizuális, vagy dramaturgiai újdonsággal szolgálni, személyes hangvétele okán emlékezetesebb *coming of age* moziként megállja a helyét.

KOVÁCS GELLÉRT

## Lola és a fiúk

*Lola et ses frères* – francia, 2018.  
Rendezte: Jean-Paul Rouve. Írta: David Foenninos és Jean-Paul Rouve. Kép: Christophe Offenstein. Szereplők: Ludivine Sagnier (Lola), José Garcia (Pierre), Jean-Paul Rouve (Benoît), Ramzy Bedja (Zohér), Pauline Clément (Sandra). Gyártó: Nolita Cinema / TF' Studio / Les Films du Monsieur. Forgalmazó: Circo Film. Feliratos. 105 perc.

**A***Lola és a fiúk* azon csodás filmek közé tartozik, amellyel úgy folyik el az idő, mint ha csak egy kád meleg vízben úcsörögne a néző. Belecsobban, lubickol benne, kellemes, pihentető és jajdejő, majd kiszáll a kádból és öt perc múlva már nem is emlékszik, hogy a frissítő locsipocsi megtörtént. Jean-Paul Rouve művét őszintén csak dicsérni lehet, mert kedvesek a karakterek, bugyborékolnak a párbeszédnek, mosolyogtatóan banálisak az események. Ezt az egyszerűséget az alkotó mindenféle rendezői nüansz nélkül kíséri, teljesen észrevétlen a jelenléte, meg se próbál művészkedni, épp ezért meghökkentő, hogy a néző az ingerszegény-



ség ellenére csak a film háromnegyedénél kap észbe, hogy itt valójában semmi – nagyváson megszokott horderejű – esemény sem történik. Csupán a hétköznapi élet zajlik az apró-cseprő problémákkal.

Lola válóperes ügyvéd, két bátyja van: Benoît, az optikus, Pierre pedig előregedett épületek lerombolásával foglalkozik – mindhármuk foglalkozása önmagáért beszél és finom metaforaként húzódik végig a történetükön. Életükbe Benoît harmadik esküvőjén kapcsolódunk be, ahol Pierre botránnyosan rossz beszédet mond, ráadásul elfelejti a menyasszony nevét is. Ám, ahogy egy normális családban ez lenni szokott, néhány hét sértődöttség után az élet közbeszól és ezek az apró galibák kínos-humoros közjátékként zsugorodva gyűrűznek tovább a következő családi eseménybe. A háttérben mindeközben mindhárom testvérnek megvan a kisebb-nagyobb baja és boldogsága – várandósság, munkanélküliség, bimbózó szerelmek alakulnak, régi szerelmek elmúlnak. Ezeket a teljesen hétköznapi helyzeteket Rouve alkalmanként szürreális, izig-vérig francia humormorzsákkal hinti meg, amellyel elúzi a helyenként érzélgős mellékízt. *A Lola és a fiúk* szép és melegszívű családi portré, izlésesen szerény keretbe foglalva.

ALFÖLDI NÓRA

## Családból is megárt a sok

*Joyeuse retraite!* – francia, 2019.  
Rendezte: Fabrice Braçq. Írta: Guillaume Cléquot de Mentque és Fabrice Braçq. Kép: Philippe Brelot. Szereplők: Thierry Lhermitte (Philippe), Michèle Laroque (Marilou), Nicole Ferroni (Cécile), Omar Mebrouk (Arnaud), Gérémy Crédeville (Martin), Judith Magre (Line). Gyártó: Les Films Manuel Munz. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 100 perc.

**A**z olasz és francia vígjátékok korunkban is gyakran beszélnek a humor nyelvén a társadalmi nyomás alatt összeroppanó egyénről vagy a tradicionális család szőnyeg alá seprert alapproblémáiról (*Életrevalók*, *Teljesen idegenek*, *Őrültké boldogság*). Fabrice Braçq film-

je, a *Családból is megárt a sok* maró szatírának indul, azonban fájóan konformista lezárást kapott. A nyugdíjas éveiket megkezdő Marilou és Philippe minden áron szeretnének örök fiatalnak megmaradva visszavonulni Portugáliába, ám gyerekeik és unokáik akadályozzák őket ebben. A film alapkonfliktusa nagyon izgalmas, és felvázol ellentmondásokat, amelyeket a jóléti nyugati társadalmak igyekeznek elfedni. Például az ember fiatal korát nagyreszt munkával és ideges rohanással tölti (a főhősök lánya, Cécile), és amikor végre élvezhetné az életet, akkor a társadalom elvárja tőle, hogy nagyszülőként unokái nevelését magára vállalja (Marilou és Philippe). Így gyakorlatilag lehetetlen megvalósítani az álmokat, mert az egyén a rendszer működésmódja miatt kénytelen azzal tölteni az életét, hogy saját vágyait elaltatva másoknak megfeleljen. Vagy mégsem?

Fabrice Braçq vígjátéka sajnálatos módon visszatáncol a rendszerszintű kritikától, és behódol a domináns ideológiának, miszerint a család maga a boldogság. Avagy egy nagyszülőnek az legyen a legnagyobb öröme nyugdíjas éveiben, hogy unokáinak élhet, különben rossz szemmel néznek rá. A bátortalan konklúzió mellett nagy hibája a filmnek, hogy bár Cécile szála eleinte izgalmas-





nak tűnik, de eltereli a figyelmet a nyugdíjasokról, így nem erősíti a fő csapásirányt, hanem inkább annak ellenében dolgozik. Ezért a *Családból is megárt a sokot* biztosan nem fogjuk évek múlva is emlegetni olyan, külföldi feldolgozásai révén is lassan klasszikussá érő komédiák mellett, mint az *Életrevalók* vagy a *Teljesen idegenek*.

BENKE ATTILA

## Törbe ejtve

**Knives Out** – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Rian Johnson**. Kép: **Steve Yedlin**. Zene: **Nathan Johnson**. Szereplők: **Daniel Craig** (Blanc), **Chris Evans** (Ransom), **Jamie Lee Curtis** (Linda), **Ana de Armas** (Marta), **Michael Shannon** (Walt), **Toni Colette** (Joni). Gyártó: **T-Street / MRC**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 130 perc.

A klasszikus vonalvezetésű krimik mostanában igen ritkán vendégeskednek az egyre harsányabb élménypornóra éhes multiplexekben. A konstans életveszélyt és fizikai akciót nélkülöző nyomozások tisztán intellektuális izgalma nyilván nem kelt komolyabb érdeklődést a mai producerekben, pedig a stílus és elegancia örök slágertermékek. Rian Johnson (*Looper*, *Az utolsó Jedi*) a bűnügyi műfaj elkötelezett rajongójaként már-már misztikus tevékenységet folytat, hisz nemcsak Agatha Christie szikrázó szellemét csempészi

vissza a vászonra, de Sidney Lumet színészororientált alkotói felfogását is csúcsra jaratja.

Patinás családi ház, születésnapra összegyűlő család, tör a szívben, számtalan tökéletes indíték és egy dörsölt nyomozó. Johnson nem akar látványosan újítani vagy idézőjelezni, inkább éjfélete humorba mártja a jól bevált receptet és a színészeit állítja a film középpontjába. Az impozáns stáblistát böngészve nem is kell részletezni, miért tökéletes a szereposztás. Kivétel nélkül mindenki hatalmas kedvvel és élvezettel játszik, különösen azok a sztárok, akik épp a szűkebb skatulyáikból szabadulnak. A karakterek közötti kémia, a ríposztok, a szereplők beszédmodorának finomságai önmagukban elvinnék a bő két órás játékidőt, ám Johnsonnak még a fordulatos nyomozás is összejön. Az

író-rendező végig borotvaélen táncol, hiszen egyszerre hajt fejet a zsáner előtt és játszik rá elvárásainkra, miközben folyamatosan képes meglepetéseket okozni. A precíz szerkezetű, mégis lazán kibomló rejtélyre bizonyára még Poirot is elismerően csettintene. Sőt, ahogyan a krimi legnagyobb mesterei, úgy Johnson sem „csak” szórakoztat, az esettel még egy érvényes társadalomkritikát is célba juttat. Tényleg minden tökéletesen klappol tehát, ékesen bizonyítva, hogy nem létezenek elcsépelet vagy idejétmúlt műfajok, legfeljebb enervált és ötletszegény alkotók.

HUBER ZOLTÁN

## Hivatali elfávozás

**Corporate Animals** – amerikai, 2019. Rendezte: **Patrick Brice**. Írta: **Sam Bain**. Kép: **Tarin Anderson**. Zene: **Michael Yezeriski**. Szereplők: **Demi Moore** (Lucy), **Ed Helms** (Brandon), **Jessica Williams** (Jess), **Karan Soni** (Freddie). Gyártó: **Protagonist Pictures / Snoot Entertainment**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 86 perc.

Patrick Brice kisköltségvetésű, a tavalyi Sundance fesztiválon bemutatkozott fekete komédiája egy túlélő-thriller köntösébe bújva karikírozza a vállalati kultúrát, a *startup*okra jellemző céges mentalitást. Egy ehető evőeszközöket gyártó

cég dolgozói csapatépítő tréning során bent ragadnak egy szűk barlangban, élelem és víz nélkül, saját túlélési képességeikre utalva. A szorongatott helyzetben előtörnek a munkatársak közötti rejtett feszültségek, különösen a manipulatív, szociopata főnöknővel szembeni ellenérzések, aki évek óta egzcíroztatja őket a lehető legváltozatosabb módokon.

Az alapötlet kétségtelenül frappáns, a forgatókönyv mégsem képes kihasználni a benne rejlő lehetőségeket. Hiába az alig nyolcvanperces játékidő, a szinte végig egyetlen, zárt helyszínen játszódó cselekmény viszonylag gyorsan kifulladás. Néhány poén tényleg ütős, az alkotók nem riadnak vissza a legsötétebb humortól sem (előkerül például a kannibalizmus kérdése), emellett fültnúli lehetünk a „Weinsteining” mint ige megszületésének az angol nyelvben. Brice filmje többségében ugyanazokat a köröket járja újra és újra, miközben felszínesen érint néhány jellemző jelenséget – mint a szexuális szolgáltatások révén feljebbjutás, vagy a tény, hogy a magát ultraprogresszívnek beállító főnöknő csupán az általamtól kapott pluszpénz miatt alkalmaz kisebbségi munkavállalókat –, mélyebbre azonban sohasem jut ezek kivésésében. A legfőbb érdem kétségtelenül a színészeké. Moore





lubickol Szörnyella de Frászra emlékeztető szerepében, és a főszodorbeli Hollywoodban többnyire epizódszerepekre kárhoztatott színészekből (Williams, Soni, Pedrad) álló szereplőgárda is mindent megtesz, hogy élettel töltse meg a rájuk bízott alakokat. Nem rajtuk múlik, hogy a végtermék inkább felejthető barlangtúra, mintsem emlékezetes túlélési kaland.

RUDOLF DÁNIEL

## Sarkvidéki akció

**Arctic Justice** – brit-kanadai-koreai, 2019. Rendezte: Aaron Woodley. Írta: Bob Barlen és Cal Brunker. Zene: David Buckley. Gyártó: AMBI Group / Assemblage Entertainment. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált. 92 perc.

**A**lto méltatlanul kevésbé közismert 1995-ös Universal-rajzfilmje óta számos animáció fedezte fel magának a sarkvidéki közeg szépséges és dermesztő kulisszáit, legyen szó mívés-szívmelengető munkákról (*A messzi Észak*) vagy bicebóca blödlíkről (*Norm, az északi*). Utóbbiak táborát erősíti a *Sarkvidéki akció* számítógépes animációja, melynek fehérszőrű – azaz a hóba „láthatatlanként” beleolvadni képes – rókahőse, Fürge többre vágyik annál, hogy „csak róka”

legyen: szíve a postaküldeményeket szállító husky-csapatához húz, nem a postázó adminisztrációs részlegéhez, ahol dolgoznia adatott. A mások és önmaga előtt is szerepjátszó főhőssel az identitásvállalás kihívásának ezerszer látott kliséjére alapoz a cselekmény, a rokonszenvesnek sokáig aligha mondható Fürgét ugyancsak a sablonkészletből verbuvált figurák veszik körül, a jóságos jegesmaci és az ütődött albatrosz haverkaraktereitől kezdve a mogorva szavas-főnökaszszonyon át a szépséges róka-lányig. Mentőcsapatuk sikerén áll vagy bukik a sarkvidék sorsa – a nagy összecsapás bár tartogat élvezetes mozzanatokot, az erőltetett humor kínos pillanatai végig fejszóválásra készítetik a nézőt.

A *Sarkvidéki akció* mégsem teljesen érdektelen darab: az intrikus ugyanis – akinek póklábakon járó robbotteste egy az egyben a *Szörny Rt.* csel-szövjének küllemét idézi – a jégvilág felolvasztásával készül kollektív káoszt okozni. A megalomániás rozmár karaktere előhívhatja ugyan néhány James Bond-gonosz vagy akár a kontinenssúlyesztő Lex Luthor emlékét, machinációi azonban nem csupán a fantázia születményei: általuk a *Sarkvidéki akció* direkt módon figyelmeztet a globális felmelegedés emberi

tevékenységekhez és üzleti érdekekhez köthető esztelen (önpusztító) rombolására. Ez a méltányolható nagybetűs üzenet méltóbb „körítést” érdemelt volna.

VARGA ZOLTÁN

## Charlie angyalai

**Charlie's Angels** – amerikai, 2019. Rendezte: Elizabeth Banks. Írta: David Auburn, Evan Spiliotopoulos és Elizabeth Banks. Kép: Bob Pope. Zene: Brian Tyler. Szereplők: Naomi Scott (Elena), Kristen Stewart (Sabrina), Ella Balinska (Jane), Elizabeth Banks (Bosley), Patrick Stewart (Bosley), Jonathan Tucker (Hodak). Gyártó: Perfect World Pictures / Brownstone Productions. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 119 perc.

**A**hetvenes években a magyar tévében is vetítették a *Charlie angyalai* sorozatát, az akkoriban szexbombának számító Farrah Fawcettel a főszerepben. Nem elég, hogy a női karakterek gyönyörű nők voltak, ráadásul a főnöküket, Charlie-t (akit sosem láthattunk) is állandóan gyönyörű, lengén öltözött hölgyek vettek körül. A sorozat az amerikai tévézés szórakoztató és nyíltan szexista termékét jelentette, még akkor is, ha a három főszereplő lány a nőiességükön és vonzerejükön túl igazán talpraesettek voltak – egyfajta női *Mission Impossible*-t kapott a néző 110 részen keresztül. Aztán változtak az idők és az ezredfordulón

már sokkal határozottabb, keményebb, rámenősebb lányokkal volt dolgunk a Cameron Diaz, Drew Barrymore és Lucy Liu főszereplésével készült két, egészestés filmben. A feminista hangvétel ezekben a közepes alkotásokban már formálódott, de a három angyal bája és főleg Cameron Diaz szexuális kisugárzása még feledtetni tudta a burkolt, bár hangsúlyos női üzenetet.

Most itt vagyunk 2019-ben – nagy eséllyel a folyamat végén –, és ez a *Charlie angyalai* már tényleg nem szól másról, mint hogy (a Bosley-t alakító) Elizabeth Banks író-rendezőnő hogyan akar megfelelni a napjainkban egyre kevésbé trendi, feminista, #metoo ideálnak. Az idej *remake* csupán egy „csaj-film a csúcson” – csak épp nem csúcsmínősége, inkább az üzenet keménysége révén. Egytől-egyig ostoba, korrupt, vagy gonosz férfi karaktereket tesznek helyre a férfias, „girl power” képviselő angyalok, a történeti rész pedig faék egyszerűségű, közepesen kivitelezett akciókkal. A rövidhajú Kristen Stewart konkrétan olyan, mint egy női Tom Cruise – ha nem lenne egyébként gyengébb színésznő és akciósztár, akár elmehetne Ethel Huntnek is. Kérdés, hogy Hollywood mikor veszi észre, hogy ez az egyre inkább idejétmúlttá váló, feminista élharcos koncepció lassan már a hölgyek többségét sem érdekli.

HERPAI GERGELY





## Hahó, Öcsi!

Magyar, 1971. Rendezte: Palásthy György. Szereplők: Kovács Krisztián, Kiss Manyi, Koncz Gábor. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Filmarchívum. 80 perc.

A szocialista mozikultúrában a tömeg- vagy ha tetszik: műfaji filmek csúnya hendikepben voltak a szerzői művekkel szemben, bizonyos vígjátéki alakzatokon és a történelmi filmen kívül mostoha sors jutott nekik. A szocialista magyar műfaji film palettája így első pillantásra nem tűnik színesnek. Közlebről szemügyre véve azonban találni árnyalatokat rajta: a hatvanas évek végétől a nyolcvanas évek elejéig tartó időszakban születik thriller (*Az áldozat*) és heist (*Nyom nélkül*), noir (*Dögkeselyű*) és krimi (*A hamis Izabella*, nem beszélve a kiváló *Megtörtént bűnügyek*-szorozatról, igaz, annak epizódjai a televízióknak készültek), de van musicalünk (*Bástyasétány hetvennégy*) és westernünk is (*Talpak alatt fűtyül szél*, *A trombitás*). Jobban belegondolva, alig akadnak fontos műfajok, amelyek hiányoznak a térképről, talán csak a fantasztikus zsánerek. Illetve azok sem, hiszen *Az idő ablakai* sci-fije mellett még

fantasy, sőt: superhős-fantasy (!) is születik: a kifejezetten tömegfilmekre specializálódott (*A meztelen diplomata*, *A varázsló*, *Égigérő fű*, *A szeleburdi család*) Palásthy György *Hahó, Öcsi!*-je – tényleg csak icipici túlzással – annak tekinthető.

A szocialista superhősnek nem obskúrus angol, hanem tisztességes magyar neve van: Balogh Öcsinek hívják (a korszak gyereksztárja, Kovács Krisztián alakításában), és éppen hogy belépett az ovis korba, öt éves ugyanis. Eleven, a világot felfedezni vágyó kislány, akit azonban a fürdőszobába űz és kulcsra zár a szülői szigor, hogy ott, kétnégyzetméteres magányában kalandokat álmódjon magának. Kököjszi és Bobojsza, a két mesebeli törpe kiszabadítja Öcsit, hogy nekivágjon a világnak és megtalálja az időt (hogy miért van erre szükség, nem tudjuk meg: talán, mert a hatvanas évek végén az idő megállt?), bónuszként pedig megmentse a világot. Útja a való világ egyre külsőbb és a fantasztikum egyre belsőbb köreibe vezet, a Baross térről és a „Felszabról” jut el hetedhét Óperencián át a hétfejű sárkány barlangjához.

A nyitányban Louis Malle *Zazie*-jének egzaltáltsága találkozik a kádárizmus zac-

kóstejes, parizeres romantikájával (a család ébredését látjuk). Ezek a jelenetek kevésbé érdekesek. A világ akkor nyílik ki, amikor Öcsit bezárja szálkás modorú apja a fürdőszobába, sőt innentől a film az idült kisrealizmustól experimentális irányba indul. Egyrészt markáns lesz a tudatfilm jellege: az idősíkokkal folytatott játék, a külső és belső valóság határainak eltörlését célzó építkezés minden bumfordi megoldásával együtt is megkapó, az pedig egyenesen impresszív, hogy a film nem pusztán az idő felkutatásáról szól (emiatt indul útnak Öcsi), de a szerkezetének is az idő a „témája”.

Másrészt Palásthy munkája azért experimentális, mert magyar egész estés filmben először igyekszik a karakteranimációt (az egyénített figurák animálását) ötvözni az élőszereplős felvételekkel. Az úgynevezett rajz-natúr-technika alkalmazására rövidebb művekben ugyan korábban is volt példa (Valker István harmincas években készült *Polly Ági*-rövidfilmjeiben), továbbá az is előfordult hazai nagyjátékfilmben, hogy önálló blokkként szerepelt animáció az élőszereplős képsorok között (*Gyerekbetegségek*), a *Hahó, Öcsi!* azonban ennél tovább

merészkedik. Hiszen a színész (a kislány) és a rajzolt alakok (az őt meglátogató jóték törpék) közös képre kerülnek, ráadásul nem egyszerűen egymás mellé helyeződnek, de az interakcióik érzékeltetésére is erőfeszítéseket tesznek a film alkotói (például Öcsi odahajol Kököjszihez, aki a fülébe súg). Az illúzió korántsem tökéletes, a látvány bicebóca, az összehatás barkácsolts, ámde a kísérletezés ténye és bátorsága megsüvegeleendő. Ezeknek a részeknek a megvalósítása Temesi Miklós nevéhez fűződik, aki korábban ismeretterjesztő és sorozatanimációkat (többek között néhány *Gusztáv*-epizódot) jegyzett, de a magyar animáció megszületésénél is szerepet vállalt: Macskássy Gyulát segítette *A kiskakas gyémánt félkrajcárja*, az *Erdei sportverseny* és a *Két bors ökröcske* készítésénél.

A „kevert” jelenetekben ugyan nehezen szervesül egymással hús-vér színész és animált alak képe, a film egészében azonban sikerült egybegyúrni az animációs gondolkozást az élőszereplős filmekével. A *Hahó, Öcsi!* valójában nem is élőszereplős film, animációs betétekkel, hanem fordítva: a szemléletét, filozófiáját tekintve inkább animációs film, élőszereplősökkel. A jeleneteket ugyanis az animációs logika szervezi, amelynek alapeleme a mesélés korlátozásoktól mentes, szabad szárnyalása, továbbá a fantázia teremtményeinek az élővel egyenrangúként tételvezése. „Nem tudok olyat kitálatlani, ami nincs” – feleli Öcsi, amikor a film végén visszatér övéi közé, és a két törpéről mesélve testvére megkérdőjelezi beszámolója igazságtartalmát, mely mondat nem egyszerűen ismeretelméleti mélységeket rejt, de egyúttal a mesélés létjogáért perel, szelíden, szolidan.

Extrák: Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT



**A**z államszocializmus éve alatt számos örökzöld ifjúsági film és tévésorozat készült (Fejér Tamás: *Tuskevár*, Fábri Zoltán: *A Pál utcai fiúk*, Szemes Mihály: *Kincs kereső kisködmön*). Ezek közé tartozott a nyári szünidőre ideális *Keménykalap és krumpliorr*. Csukás István a magyar szórakoztató film megteremtését missziójának tekintő Bácskai Lauró István rendezővel készítette el a négy részes minisorozatot a Magyar Televízió számára 1973-ban, majd ennek hatalmas hazai és nemzetközi sikere (1975-ben elnyerte a hollywoodi televíziós fesztivál fődíját) után összevágtak belőle egy másfél órás mozifilmét.

Néhány szembetűnő kép-kockahibát leszámítva a Filmarchívum által felújított moziváltozat kép- és hangminősége kifogástalan. Am nem javasolt közvetlenül a DVD-n már korábban megjelent minisorozat után megnézni a mozifilmét. Kimaradtak olyan kulcsjelenetek, mint például a főhős csapat iskolai bemutatkozása. A moziváltozat cselekménye egyből a parkban, az „Itt van, megjött Bagaméri”-jelenettel kezdődik. Nagyobb probléma, hogy a végső cirkuszi produkció nagy része is a vágóolló áldozatává vált. Pedig a Bagamérit eljátszó Alfonzó (Markos József) maga is cirkuszi artistaként dolgozott, így a minisorozat utolsó epizódjában előadott magán-számái nemcsak autentikusak, hanem lebilincselők is. Ezekből sajnos igen keveset láthatunk a moziverzióban. Persze a gyerekek majomtolvajok utáni lelkes nyomozásának komikus és megindító története így is érthető, de a *Keménykalap és krumpliorr*t nem elsősorban a felnőtt fejjel már kevésbé élvezhető fősztori, hanem emlékezetes epizódjai miatt szeretjük, amelyeket megnyirbáltak a moziforgalmazáshoz.

Mozifilmként sem rossz a *Keménykalap és krumpliorr*, ám a DVD-re felkerült extrák ezúttal izgalmasabbak az alapműnél.



A négy Pom Pom-epizód egy-egy furcsa, antropomorfizált használati tárgy társadalmilag is érzékeny történetét meséli el (például a munkanélküli örökmozgó rugó a Kádár-korszakban különösen erős szimbólum) Csukás István szerethető karaktereivel, Sajdik Ferenc kiváló rajzaival, a mindig remek Dargay Attila rendezésében. Egy kisfilmben pedig a nyolcvanon túl is folyékonyan és tempósan beszélő írólegenda vázolja fel a *Keménykalap és krumpliorr* mozibemutatójait terjedő életpályáját. Ebből kiderül többek között az, hogy megbüntették a stábot, amiért „túlforgattak”, vagyis Alfonzó több órás magán-számait is rögzítették. Csukás azt is elárulta, hogy eleinte tartott a gyerekirodalomtól, de az általa nagyra tartott Móricz Zsigmond vagy Weöres Sándor munkásságára gondolván elvállalta első ezirányú felkéréseit. A *Keménykalap és krumpliorr* amerikai sikere is bizonyította számára, hogy ha a gátlásoktól és ideológiáktól még szabad, boldog gyerekek világáról beszél, akkor örökérvényű, mindenki számára átélhető történeteket képes megalkotni. „Végül is engem a fél ország szeret, mégpedig az ország jobbik fele: a gyerekek” – Csukás István ezzel a mondattal zárta le visszaemlékezését.

BENKE ATTILA

## Menekülés Los Angelesből

Escape from L.A. – amerikai, 2014.  
Rendezte: John Carpenter. Szereplők:  
Kurt Russell, Steve Buscemi, Peter  
Fonda. 101 perc.

**A**z 1981-ben készült *Menekülés New Yorkból* John Carpenter korai – független filmes – pályaszakaszának megkoronázása: éjsztét disztópiája sci-fibe oltott western, amelyben a renegát katona, a vagány Snake Plissken arra a lehetetlennek tetsző küldetésre vállalkozik, hogy a börtön-sziget let Manhattanból kimenekítse a foglyul ejtett elnököt. A *Menekülés New Yorkból* a Carpenter-életmű legihletesebb opuszainak egyike, maig kultikus rajongás tárgya – megkésett (tizenöt évvel későbbi) folytatása, a *Menekülés Los Angelesből* nem tartozik a mester megbecsült filmjei közé, sőt egyik legnagyobb bukásának bizonyult. A fanyalgó hangok nem ok nélkül kárhoztatták, hogy a második rész mintha fénymásolata volna az elsőnek, annyira ragaszkodik az előzmény cselekményépítéséhez, szituációihoz, sőt még szófordulataihoz is. Plisskent újra elszigetelt közegbe küldik (a romvárossá züllött Los Angelesbe),

ismét meg kell találnia valakit, pontosabban azt, ami nála van (az apjával, a diktatorikus elnökkel szembeforduló Utopia olyan eszközt birtokol, amelyen a világ sorsa múlik), s megint kisebb csapat verbuválódk körüllött a küldetés teljesítése során (köztük olyan groteszk alakokkal, mint Steve Buscemi térképkészítője és Pam Grier transzszexuális bandavezére). Ám a *Menekülés Los Angelesből* már csak azért sem szolgalelkű másolat, mert történéseit parodisztikus hangvétel dúsítja – ez azonban, ha lehet, még többet értett a film fogadtatásának. A tengermenti út (szándékol-tan?) dilettáns számítógépes effektusai, a szörfös üldözés (!) jelenete vagy a Beverly Hills-i plasztikai sebészet – számunkra az *Uborka* egykori politikai kabaréműsorának filléres gumiarcait visszaidéző – rémpofái a legemlékezetesebb elemei a film sokakat elidegenítő humorának. Mégis, a *Menekülés Los Angelesből* a szinte superhőssé magasztosuló Plisskent alakító Kurt Russell lehengerlő jelenlétének köszönhetően módfelett élvezetes film. Nincs mit csodálkozni azon, hogy Russell szerette volna kedvenc szerepét megismételni, s ennek érdekében még a forgatókönyv megírásában is részt vett.

*Extrák:* Semmi.

VARGA ZOLTÁN



## Olasz mesterek

A 2019-es év valósággal el-kényeztette az olasz kép-regények hazai rajongóit. Az évek óta stabilan megjelenő *Dylan Dog* és *Dampyr* mellé tíz önálló kötetével felzárkózott *Diabolik*, a mestertolvaj, és elindult egy válogatás is a Magyarországon korábban ismeretlen *fumetti*-címekből. Az év vége felé a megszokott zsebkönyv méretnél impozánsabb, nagyalakú kiadásban mutatkozott be *Zagor*, akit *A mélység istene* című kötetben egyből háromrészes, folytatásos történetben ismerhettünk meg.

Sergio Bonelli író és Gallieno Ferri rajzoló 1961-ben hívták életre a figurát, ugyanakkor, amikor a tengerentúlon a Marvel kiadó a *Fantaszikus Négyessel* megnyitotta a szuperhősműfaj új korszakát. Ám *Zagor* régebbi ponyvahősök örököse: eredetileg westernkarakter (indiánoktól kapott neve a *Za-Gor-Te-Nay*, vagyis „baltás szellem”), de íróinak csakhamar szűkösnek bizonyult a vadnyugati miliő. Az eltelt évtizedekben *Zagor* a fantasztikus trópusok minden szegletét felderítette. Noha történetei sejthetően a 19. század első felében játszódnak,

világa sokkal inkább a modern tömegkultúra panteonját játéka hozó retrotopiaként írható le. *A mélység istenében* H. P. Lovecraft hatása a legnyilvánvalóbb, a főhős és szövetségesei egy észak-amerikai halászfaluba látogatnak, ahol a lakók egy ősi istenség, a Kraken hívását követve sorban ádáz halszörnyekké változnak. A cselekmény lendülete egy pillanatra sem lankad, de a *Zagor* nem a meglepetések erejével hat, hanem az ismerős motívumok árajzolásával szerez örömet. Legelsősorban tényleg a rajzokkal: Stefano Andreucci képeit elnézve az 1997-es megjelenésű munka megérdemelte a nagyalakú formátumot. A dinamikus mozdulatok és plánváltások, a könnyű kézzel atmoszférikussá varázsolt terek, a merész sötétek a szakma csúcsát képviselő alkotóra vallanak.

A stílus más, de hasonlóan jó véleménnyel lehetünk a Maximum Bonelli válogatásban megjelent *Martin Mystère* rajzairól is. Ezúttal Giancarlo Alessandrinit dicsérhetjük (mennyi ismeretlen olasz mester!), aki szálkásabb, finomabb vonalakból állítja elő figuráit és háttereit. Ha egy-két arcbrázolását vagy díszletelemét közelről vizsgáljuk, jóformán

absztrakt képelemekre bontható az alakok, amelyek a cselekmény sodrában magabiztosan egyénített karaktereként és aprólékos épület- vagy tárgyrajzokként találják meg a helyüket az oldalkompozíciókban. A címszereplő egyébként a leginkább Indiana Jones olasz ikertestvéreként írható le: a magyarul olvasható *Titokzatos fekete ruhások*, az első *Mystère*-epizód egy évvel *Az elveszett frigyláda fosztogatói* bemutatása után jelent meg, és ugyancsak egy karizmatikus, nócsabász régészprofesszorról szól. A történeten érezhető Alfredo Castelli író kutatómunkája, de a hangsúly itt is az akción, na és a szép görög tájakon van.

Martin Mystère-hez hasonlóan Max Fridman is átutazza a fél világot, ő azonban útba ejti Budapestet is. *A Magyar rapszódia* Vittorio Giardino ugyancsak 1982-ben megjelent képregénye, ezúttal viszont nem a Bonelli-sorozatokhoz hasonló *fumettóval*, hanem önálló albummal van dolgunk, amelynek mind a formátuma, mind a hangneme és a képi világa közelebb áll a francia képregényekhez, mint a nálunk ismert olasz munkákhoz. Giardino hasonló, „tiszta vonalas” stílust követ, mint Hergé, a *Tintin* szerzője, a műfaj viszont törté-

nelmi krimi. 1938-ban járunk, Fridman ügynök pedig Budapesten nyomoz a francia titkoszolgálat meggyilkolt emberei ügyében. A magyar olvasónak Giardino régi vágású, pergő kémtörténete elsősorban pontosságával imponál. Úgy érezni, az olasz alkotó alaposabban ismeri a harmincas évekbeli Budapest utcáit, szállodáit és kávéházait, mint az ugyanerről a korszakról mesélő, kortárs magyar írók.

**Mauro Boselli – Stefano Andreucci:** *Zagor – A mélység istene*. Fekete-fehér, puhafedeles, 296 oldal. Kiadó: Anagram.

**Alfredo Castelli – Giancarlo Alessandrini:** *Martin Mystère – Titokzatos fekete ruhások*. Fekete-fehér, puhafedeles, 96 oldal. Kiadó: GooBo.

**Vittorio Giardino:** *Magyar rapszódia*. Színes, puhafedeles, 96 oldal. Kiadó: Frike.

### SZEMEZGETÉS A JÖVŐ FILM-TERMÉSÉBŐL

Rovatunk képsorait idén Pilcz Roland írja és rajzolja. Az elsősorban kalandképregényeiről (*Kalyber Joe*, *YKX*) ismert szegedi alkotó azt ígérte, a jövő moziján fog elgondolkodni a stripekben. Először azt a címet akarta adni nekik, „Hollywood végnapjai”, de ne legyünk ennyire pesszimisták.

KRÁNICZ BENCE

### Szemezgetés a jövő filmterméséből! *elhőveli: Pilcz Roland*



PILCZ ROLAND, 2020.