

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 02. SZÁM • 2020. február • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

MAGYAR #MeToo

STAR WARS-UNIVERZUM // TÁRGYALÓTERMI FILMEK



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Justine Triet: **Szex és pszichoanalízis** – Cirko Film

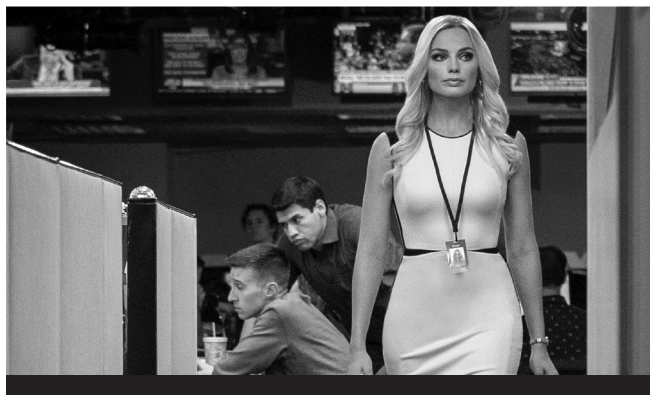
CIRKO
MOZI-JEGY

50%

METOO FILMEK

A filmes botrányokból kinőtt közösségi médiás #metoo mozgalom még azokban a körökben is alapvetően megváltoztatta a női egyenjogúsággal kapcsolatos gondolkodást és beszédmódot, ahol fogadtatása nem volt egyértelműen pozitív. Három magyar #metoo film elemzése.

Jay Roach: *Botrány* (Margot Robbie) – 16. oldal



TÁRGYALÓTERMI FILMEK

A tárgyalóterem világában van valami filmszerű: az előtérben szigorú koreográfia és pontosan meghatározott szerepek mentén kibontakozó emberi dráma, míg a háttérben a gyakori véleménynyilvánítástól hangos nézőtér. A tárgyalótermi filmekben a néző a tizenharmadik esküd: lelkiismerete társadalmi lelkiismeret.

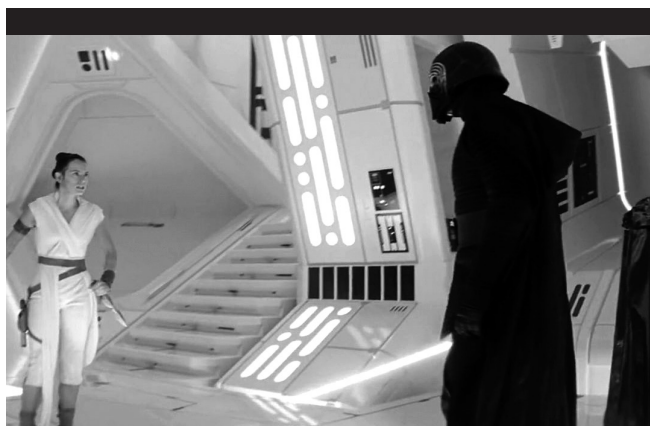
Stanley Kramer: *Aki szelet vet* (Spencer Tracy és Fredrick March) – 26. oldal



STAR WARS-UNIVERZUM

Jóllehet a *Star Wars*-széria elsősorban a Jó és a Rossz mitikussá növesztett harcát elbeszélő történetként él a köztudatban, kulturális rétegzettsége okán politikai értelmezési lehetőséget is rejt magában. George Lucas csillogó űroperája valójában egy kényelmetlenül közeli galaxisban játszódik.

J. J. Abrams: *Skywalker kora* (Daisy Ridley és Adam Driver) – 32. oldal



2020 február

FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 02. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

- Erdélyi Z. Ágnes: „Egy pohár víz egyszerűségével”
(Beszélgetés Szabó Istvánnal) 4
- Milojev Zsanett: Álmodozások tere (Az Álmodozások kora és a Moszkva tér) 6
- Kovács Ágnes: Kint és bent (Színdramaturgia: Szabó István: Szerelmesfilm) 10
- Soós Tamás Dénes: „Zajos, hatalmas munkabarátság volt”
(Beszélgetés Sándor Pállal – 2. rész) 12

METOO FILMEK

- Gyenge Zsolt: Testek a tilosban (Magyar # MeToo filmek) 16
- Pernecker Dávid: Az áldozatok tekintete (Susannah Grant: Hihetetlen) 19
- Basó Sándor: Zaklatótelevízió
(Tom McCarthy – Alex Metcalfe: A legharsányabb hang; Jay Roach: Botrány) 20

PREMIER PLÁN

- Szabó G. Ádám: Megállt az idő (Elia Suleiman-portré) 22

TÁRGYALÓTERMI FILMEK

- Györi Zsolt-László Borbála: Celluloid esküdtek (Tárgyalótermi filmek) 26
- Benke Attila: Teflon apokalipszis (Todd Haynes: Sötét vizeken) 31

STAR WARS-UNIVERZUM

- Kovács Patrik: Hidegháború a világűrben (A Star Wars politikai értelmezése) 32
- Huber Zoltán: A Birodalom visszavár
(J. J. Abrams: Star Wars: Skywalker kora) 40
- Herpai Gergely: Táguló univerzum (A Star Wars-birodalom játéka) 42

AZ ANIMÁCIÓ MESTEREI

- Varga Zoltán: Az animátor álma (Richard Williams 1933-2019) 44
- Kovács Kata: Változtass át (Anilogue Fesztivál) 46

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

- Jurdi Leila: Beszélgetések Istennel (Marjane Satrapi: Persepolis) 48

STREAMLINE MOZI

- Alföldi Nóra: Kéz a kézben (Jérémy Clapin: Keresem a testem) 51

KÖNYV

- Kelecsényi László: Kósa kése (Szekfű András: Így filmeztünk 2) 52
- Sághy Miklós: Derítövásznak (Györffy Iván: Képpé vált gondolat) 53

KRITIKA

- Pethő Réka: Ki dönt a zsenialitásról (Greta Gerwig: Kisasszonyok) 54

TELEVÍZIÓ

- Gelencsér Gábor: Tilos az Á (Deák Kristóf: Foglyok) 55

MOZI

- DVD 56
- PAPÍRMOZI 61

A címlapon: Justine Triet: *Szex és pszichoanalízis* (Adèle Exarchopoulos és Virginie Efira) – A Cirko Film bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@chello.hu
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

TERJESZTI
A Magyar Lapterjesztő Zrt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt.
Postacím: 1900 Budapest

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
telefonon: 06-1-767-8262
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>
postai csekken: pénzforgalmi jelzőszáma:
18203332-06000412-40010084
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

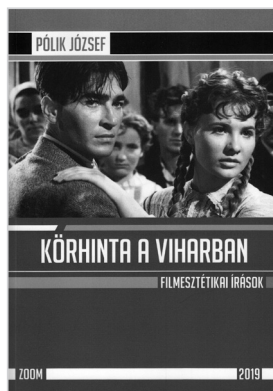
ELŐFIZETÉSI DÍJ
¼ évre 1.185.- Ft
½ évre 2.370.- Ft
1 évre 4.740.- Ft

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1013 Budapest Attila u. 2. III/14.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR20-0002
ISSN-0428-3872



KÖRHINTA A VIHARBAN

Pólik József

Igaz-e, hogy a Rákosi-korszak szocreál termelési és nevelési filmjei fonák – öntudatlan – disztópiák? Igaz-e, hogy a disztópiákat ábrázoló filmekből megérthetjük a szabadság kultúráját napjainkban is fenyegető totalitarizmus természetét? A filozófusként indult szerző filmsztétikai írásai a magyar és egyetemes filmművészet tájain barangolnak, hol gondolkodásra ösztönző, fel-emelő remekműveket, hol félresikerült, a hatalomnak kiszolgáltatott művészet esendőségéről tanúskodó alkotásokat értelmezve.

ZOOM-SOROZAT. DEBRECENI EGYETEMI KIADÓ, 2016.

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

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

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

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
2019

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

Februárban 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 címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

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 **előfizett 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 februári előadásaira.**

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

„Simple As a Glass of Water” (A Talk to István Szabó) by Ágnes Z. Erdélyi, p.4. **Square of Illusions** (Age of Illusions and Moscow Square) by Zsanett Milojev, p. 7. **In and Out** (Colour Dramaturgy in Love Film by István Szabó) by Ágnes Kovács, p. 10. „It was an uproarious colleague friendship” (A Talk to Pál Sándor – Part Two) by Tamás Dénes Soós, p. 12. **After his literary adaptations** (Being Julia, Relatives, The Door) **Oscar-winning Hungarian film director, Istvan Szabó returns to movie screens with an original story about political corruption of a small town in Hungary.**

METOO MOVIES

Forbidden Bodies (Hungarian #metoo Movies) by Zolt Gyenge, p. 16. **The Victims’ Gaze** (Unbelievable by Susannah Grant) by Dávid Pernecker, p. 19. **Abuse TV** (The Loudest Voice by Tom McCarthy and Bombshell by Jay Roach) by Sándor Baski, p. 20. **Contemporary Hollywood movies have a lion’s share of raising awareness about sexual harassment – in Hungary this controversial topic is combined with problems of internet bullying and other disorders in teenage life.**

CLOSE-UP

Time Stood Still (Elia Suleiman) by Ádám Szabó G., p. 22.

COURTROOM DRAMAS

Celluloid Jury (Hollywood Courtroom Dramas) by Zolt Györi and Borbála László, p. 26. **Teflon Apocalypse** (Dark Waters by Todd Haynes) by Attila Benke, p. 31.

In Hollywood courtroom film dramas the audience is the thirteenth member of jury: his conscience is the all-time social conscience.

STAR WARS UNIVERSE

Cold War in Outer Space (Political Analysis of the Star Wars Series) by Patrik Kovács, p. 32. **The Empire Jerks Back** (J. J. Abrams Star Wars Trilogy) by Zoltán Huber, p. 40. **Expanding Universe** (Merchandise of Star Wars) by Gergely Herpai, p. 42. *The galaxy of George Lucas’ flamboyant space opera is much closer to contemporary reality than we care to admit.*

MASTERS OF ANIMATION

Dream of a Cartoon Director (Richard Williams 1933-2019) by Zoltán Varga, p. 44. **Transformations** (Anilogue Animation Festival) by Kata Kovács, p. 46.

COMICS LEGENDS

Conversations with Allah (Persepolis by Marjane Satrapi) by Leila Jurdi, p. 48.

STREAMLINE CINEMA

Hand in Hand (I Lost my Body by Jeremy Clapin) by Nóra Alföldi, p. 51.

BOOK

Knife of Kósa (Making Movies Part 2 by András Szekfű) by László Kelecsényi, p. 52. **Background Screens** (Thoughts Turned into Images by Iván Györfy) by Miklós Sággy, p. 53.

REVIEW

Who Decides About Geniuses (Little Women by Greta Gerwig) by Réka Pethő, p. 54.

TELEVISION

Trespassers Will (Captives by Kristóf Deák) by Gábor Gelencsér, p. 55.

CINEMA

p. 56.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the cover: Adèle Exarchopoulos and Virginie Efira in *Sybil* by Justine Triet – A Cirko Film release.

BESZÉLGETÉS SZABÓ ISTVÁNNAL

„Egy pohár víz egyszerűségével”

ERDÉLYI Z. ÁGNES

SZABÓ ISTVÁN, A MAGYAR FILMMŰVÉSZET KLASSZIKUSA TÚL VAN A NYOLCVANON, ÉS FEBRUÁRBAN MUTATJA BE LEGÚJABB NAGYJÁTÉKFILMJÉT, A ZÁRÓJELENTÉST.

• *Bulvárosan fogalmazva ez mindenképpen szenzáció.*

Szenzációnak nem tartom, de örülök neki. Van egy bizonyos életkor, ami után már nehéz kora reggeltől napi 12-14 órát talpon lenni, de ez most hál'Istennek nem okozott problémát.

• *8-9 éve nem volt új filmje.*

Ez sokszor előfordult velem. A *napfény* íze előtt hét évig vártam arra, hogy produceret találjak.

• *Korábban mindig folyamatosan dolgozott...*

A folyamatos dolgozás is minimálisan három év szünetet jelentett két film között. Volt, amikor négyet. Ezt teljesen természetesen tartom.

• *Nem lehet semmit tudni a Zárójelentésről. Nem ad némi eligazítást?*

Nem látom értelmét, hogy elmeséljek előre egy filmet, a nézők majd leülnek és megítélik.

• *Viszont amit az előzetesében láthatunk, az meglepően izgalmas. Rengeteg minden van benne, ami korábban nem volt. Például egy faluban játszódik...*

Nagyrészt egy faluban játszódik. De nem is általában egy faluban, hanem a főhős, a főorvos szülőfalujában, ahol az édesapja és előtte a nagypapja volt a körorvos.

• *Az is meglepő, hogy erősebben politizálnak tőnik a filmje, mint a korábbiak.*

Ezt nem hiszem. Napi politikát nem veszek észre ebben a filmben, olyan dolgokról van szó, amelyek jellemzőek arra a területre, ahol élünk, amit Közép-Európának nevezünk.

• *A hősei sosem légüres térben éltek, és nagyon jellemző volt, hogyan élnek, hogyan gondolkodnak, de itt mintha ez hangsúlyosabb lenne...*

Ezek a filmek arról szólnak, hogy itt, Közép-Európában, Magyarországon, a

politika, a történelem hogyan szól bele minden ember életébe. Hogy a magánélet milyen kapcsolatban van a történelmi megpróbáltatásokkal. Hogy hogyan találja meg az ember a biztonságát, vagy hogyan veszi el ebben a történelem és politika által állandóan átszőtt és sokszor megnyomorított világban.

• *Nincsenek erősebb hangsúlyok?*

Egyáltalán nem! A *Zárójelentés* sokkal inkább magánéleti, mint a *Tűzoltó utca* vagy a *Szerelmesfilm*... Megpróbáltam egy történetet elmesélni egy pohár víz egyszerűségével. Nincs rendezői fakszni, nincs benne az elektronika összes csodája. Egyszerűen elmesélt történet, az elején kezdődik, a végén van vége, semmi fejenállás, semmi bukfcenc.

• *Őn sosem volt a bukfcenc híve.*

Amikor elkezdtem filmeket csinálni, akkor nyilván én is meg akartam mutatni, hogy milyen jól tudok rendezni. Formailag különböző ismert filmekre hivatkoztam. De aztán lassan úgy éreztem, hogy fontosabb egy történetet világosan egyszerűen, érthetően elmondani. Most is erre törekszem, aztán majd kiderül, sikerült-e vagy nem.

• *Mindig állandó csapattal dolgozik, de most érdekes, hogy Sándor Pál a producer, aki ugyan nem először producere magyar filmnek, de mégiscsak rendező, kolléga?*

Mindig barátságban voltunk, szerettük egymás munkáit, értékeltük egymás filmmel kapcsolatos elképzeléseit, ez most így alakult, és nagyon jól alakult.

Éppen hezitáltam, mit is lehetne ebből a forgatókönyvből csinálni, amikor kávéztunk egyszer Sándor Palival, kicseréltük a véleményünket a világról, és Gyürey Vera, a feleségem azt mondta, meséld már el Palinak, mivel is foglalkozol mostanában. Elmondtam, és Pali olyan jókat mondott, hogy először arra

gondoltam, legyen ő a dramaturg. De aztán szép lassan úgy alakultak a dolgok, hogy ő lett a producer.

• *És a színészek...*

Szinte mindegyikükkel dolgoztam. Szirtes Ágival, Udvaros Dorotttyával, Kerekes Évával és Börcsök Enikővel az *Édes Emma, drága Böbében*, Stohl Andrissal *A napfény* ízében. Bálint András, Sólyom Kati. Akármelyik filmet említi a sok közül, amelyekhez közöm volt, megtalálja őket.

• *Nagyon fiatalon, huszonévesen kezdte a pályát. Azt lehet mondani, önök voltak az első rendezőnemenzedék a hatvanas években.*

A mi évfolyamunk első filmje előtt már készen volt a Gaál István rendezte *Sodrásban*, Sára Sándor zseniális, mai napig érvényes filmje, a *Cigányok*, aminél szebbet, jobbat azóta sem készítették.

• *Érez még ilyen lehetőséget egy nemzedék elindulására?*

Mindig van lehetőség. Kell egy hatás, egy személyiség, aki valamilyen irányba elindít több fiatalt, és kellene körülmények, amelyek ezeknek a fiataloknak lehetőséget adnak. Nekünk ez a kettő megvolt, Máriássy Félix, vagy Herskó János és a Balázs Béla Stúdió. Szigorú kritikusi voltunk egymásnak. Emlékszem, amikor beadtam a *Te* című rövidfilm forgatókönyvét, nagyon izgultam, mit szólnak majd hozzá a saját évfolyamtársaim. Mi ezt nagyon komolyan vettük, és a mai napig büszke vagyok az ott készült munkákra, akár Sára Sándor, akár Gaál István, *Krampácsolók*, akár Kardos Ferenc *Miénk a világ!* című filmjéről van szó.

• *Nem mellékes az sem, hogyan alakult akkoriban a világ filmművészete...*

Döntő, hogy amikor elkezdtünk filmeket készíteni, a filmművészet talán egyik legszebb és legizgalmasabb korszaka volt kibontakozóban. Pár évvel korábban készültek el olyan filmek, mint Fellini csodálatos művei, az *Országúton*, a *Cabiria éjszakai* vagy a *8 és fél*. Bergman óriási dolgai, a *nap vége*, a *Persona*, Kurosawától *A vihar kapujában*, Buñuel *Öldöklő anyaga*, Wajda *Hamu és gyémántja*, fantasztikus filmek mind! Az amerikaiaknál ott volt John Cassavetes! Biztosak voltunk benne, hogy filmmel is lehet olyan műveket teremteni, mint az irodalommal vagy a festészettel. Aztán elindult a francia új hullám. A *Négyszáz csapás*, a *Kifulladásig*, a *Jules és Jim*, az *Unokatestvérek*, Godard, Truffaut, Chabrol. Fellini áradó költészete és Antonioni szigorú mértani tehetsége vagy Bergman pszichológiai mélysége

után ők elkezdtek könnyedén filmezni, úgy mondták, *caméra stylo*-val, vagyis úgy használták a felvevőgépet, mintha töltőtoll lenne és csak úgy firkálgatnának vele. Ez nagy felszabadultságot adott. Amit a kamera kezeléséről tanultunk, azt nem felejtettük el, de elkezdtünk sokkal szabadabban filmezni. És az első filmjeinkre ez a jellemző, függetlenül attól, hogy ki kit szeretett jobban. Gaál Istvánon természetesen észrevehető volt az olasz filmfőiskolán eltöltött év és Antonioni erős hatása, Sándor Pálon érezhető volt Fellini mosolya és gazdagsága, de ez nem számított, mert ezek mind magyar filmek voltak erről a világról, miközben fel is vállaltuk azt, amit a magunkénak éreztünk. Talán emlékszik rá, az *Álmodozások* korában egy hatalmas táblát vonszolnak el *Négyszáz csapás* felirattal.

Aztán szép lassan ebből filmipar lett mindenütt a világon, a filmipar elkezdte kiszorítani az európai filmeket. Ipari termékek kerültek előtérbe mindenütt, a fesztiválok is, ahol kialakult a vörös szőnyeg, ami semmi másról nem szól, mint a sztárok felvonultatásáról, aztán a filmiparból egyre keskenyedő utca lett a szórakoztatóipar hatalmas erdejében. Néha megjelenik egy-egy művészfilm, amit gúnyosan „arthouse” mozinak neveznek, és ez azt jelenti, hogy ötven-hatvan személyes mozikban lehet csak játszani.

• *Viszont önnek sikerült áttörnie a falat a vörös szőnyeges világ és a művészfilmek között a Mephistóval.*

Szerencsés pillanat volt a *Mephisto*. Körülbelül abban az időben jött rá a világ, mi-

Zárójelentés

(Bálint András és Klaus Maria Brandauer)

lyen a szellemi élet és a politika kapcsolata, és hogy a politika cinizmusával nem könnyű felvenni a versenyt.

• *Kinyitotta a világot Ön előtt, és külföldi filmekre is lehetőséget kapott.*

Ez így van, de mind hasonló dolgokról szólt. Rögtön utalnék a *Csodálatos Júlia* című filmre, amely eredetileg egy egyszerű színházi történet egy színésznőről. Csak ha jól megnézi ezt a színésznőt, és megfigyeli, miket művel, akkor láthatja, hogy pontosan ugyanaz a karakter, mint Hendrik Höfgen színész a *Mephistóban*: csak azt tudja elviselni, ha ő van a színpad közepén, a reflektorok fényében. Ebből egyedül azért nincs baj, mert ő egy demokratikus társadalomban él, Angliában, ahol nem kell politikai bélyeg ahhoz, hogy valaki előre jusson. Júlia Hendrik Höfgen lánytestvére, ikertestvére, ugyanazokkal a tulajdonságokkal, aki tűzön-vízen át eléri, hogy azt játssza, amit ő akar. Mindössze a társadalom más körülötte.

• *Vannak filmjei, amelyeknek művészek állnak a középpontjában. Vannak olyanok, amelyekben Budapest a főszereplő. Vagy a történelem. Vagy a fiatalság és a szerelem. A Zárójelentés illeszkedik valamelyik vonulatba?*

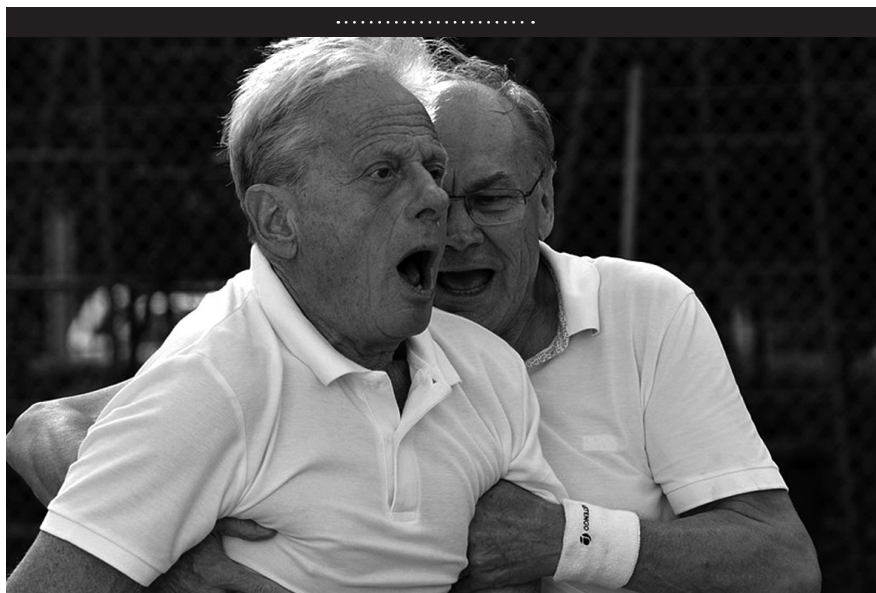
Amit elmondott, természetesen értelmezhető így is. Minden sokféleképpen értelmezhető, de én nem foglalkozom a saját filmjeim értelmezésével, főképp mert úgy érzem, hogy az *Álmodozások* korától kezdve minden filmem főhőse a helyét, pontosabban a biztonságát keresi a társadalomban. Ez történik az-

zal a fiatal mérnökkel, akit a Bálint András alakít, aki a kollégái között, az idősebbek között, keresi a helyét aztán a telefonos kisasszonyok hangjára ocsúdik: „Tessék felébredni!”. Az *Apában* egy kisfiú keresi a helyét először a fantáziavilágban, aztán rájön, mégis neki kell átúsznia a Dunát. A *Szerelmesfilm* ugyanilyen biztonságkeresés, hogy megtalálhatjuk-e a felnőtt életünket a gyerekkori szerelemben vagy nem, és ha nem, akkor mit tegyünk. A *Tűzoltó utca 25*-ben egy egész ház történelem sújtotta lakóit látjuk megbirkózni a változásokkal. Ugyanerről szól a *Buda-pesti mesék*, a villamossal, amiben megpróbálnak otthont találni az emberek, és előre jutni vele. Aztán ott a *Bizalom*. Egyértelműen csak a biztonságérzetért való véres harcra szól és arról, hogy az emberi kapcsolatokat hogyan emészti fel az a szörnyűség, az a bizonytalanság, amit bizonyos politikai rendszerek okoznak. A *Mephistóban* szintén arról van szó, hogy egy borzasztóan tehetséges ember hogyan próbálja érvényesíteni azt, ami a kezében van: a saját tehetségét. Ugyanez a *Redl ezredes* története, és erről szól a *Hanussen* is. Közép-Európában az embereknek naponta kell megharcolniuk a biztonságérzetükért. Ez szörnyű harc, sokszor belebukik az ember. Aki győzni tud, annak eszeveszett szerencséje van. A filmek pedig segítenek, hogy az emberek lássák, nincsenek egyedül.

• *Rengeteg színész-világsztárral forgatott. Kikkel dolgozna szívesen még?*

Mindenkivel, akivel eddig beleértve a magyar színészeket is. A külföldiek, akár mekkora sztárok, felkészültek, pontos tudással jönnek a forgatásra, mindenre odafigyelnek, és támogatják a kollégáikat. Fantasztikus színészekkel dolgozhatam. Helen Mirren, Glenn Close, Anette Bening csodálatosak, de Harvey Keitel és a Jeremy Irons, Stellan Skarsgård, Ralph Fiennes, Erland Josephson, mind óriási emberek, akiktől csak tanulni lehet.

A *Találkozás Vénusszal* egyik jelenetében Glenn Close-nak volt egy monológja és nekem nem nagyon tetszett. Újra felvettük, megint nem tetszett, és akkor Glenn Close rám nézett, és azt mondta: „Segíts! Légy szíves!”. Akkor megtanultam, mi az én dolgom. Azt mondani, hogy nem jó, mindenki tudja. Azt kell megmondanom, hogy mitől több, és azt hol találhatja meg magában. Az odafigyelést is tőlük tanultam. Helen Mirrennel forgattunk egy jelenetet *Az ajtóban*, már lepróbáltuk, már minden rendben lévők



NOVÁK EMIL FELVÉTELE

látszott. Azt kiabáltam, „felvétel indít”, és Helenre néztem, aki visszanézett rám, és intett a mutatóujjával, hogy nem. Megkérdeztem: „Helen, mi a probléma?” És nagyon halkán, hogy más meg ne hallja, azt mondta nekem: „Mert még nem mértek élességet”. Mindenre odafigyel. Mindent tud. Nem akarja, hogy bárki bajba kerüljön.

Erland Josephsontól egyszer megkérdeztem: „Te minden filmben nagyon-nagyon jó vagy, de Bergmannál zseniális. Nemcsak te, minden barátod. Árudd el, mit mond nektek Bergman?” Erland azt válaszolta: „Bergman nem mond semmit. De ő az egyetlen rendező, aki folyamatosan oda teszi a kamerát, ahonnan látszik, hogy milyen jók vagyunk.” Az egyik titka, hogy pontosan ott legyen a kamera, ahonnan látszik a színész szeme fénye. Látszik, hol születik meg az érzélem, vagy hogyan változik meg. Így aztán amikor elmehettem Bergmanhoz a *Fanny és Alexander* forgatására, álltam Bergman mögött, és néztem, hova áll a kamerával.

• Jó lehetett...

Jó volt! A film képes arra, amit más művészet nem tud létrehozni. Amit Rembrandt vagy Tiziano meg tud festeni, az egy állapot. Viszont a változást, ahogy valami születik és valami elhal, egy gondolat, egy érzélem, azt csak a film tudja. A noteszembe felírtam egy Tolsztoj idézetet a *Feltámadásból*, mert jól illusztrálja mindezt. Tolsztoj így ír: „Megpillantotta öccsét, megpillantották egymást és mosolyogva néztek egymásra. Megtörtént a pillantásoknak az a titokzatos, szóban ki nem fejezhető jelentőségteljes váltása, amelyben minden igaz volt, és megkezdődött a szavak váltása, amelyben már nyoma sem volt annak az igazságnak. Sok mindent kellett volna mondaniuk, de a szavak nem mondtak semmit, a szemek pedig csak annyit mondtak, hogy az, amit el lehetett volna mondani, kimondhatatlan maradt.”

Ezt tudja a mozi. Ez az egyetlen dolog, amiért érdemes filmet csinálni. Minden más megtanulható, megtanítható. de az, hogy ott áll egy ember előttünk, megszületik benne egy igazi érzélem, és ekkor a néző is úgy érzi, hogy ez vele történik, és nincs egyedül az életben – hát ezért az élményért érdemes jó színészek arcát nézni.

A *Zárójelentés* február 27-től látható a mozikban. Forgalmazó: InterCom.

AZ ÁLMODOZÁSOK KORA ÉS A MOSZKVA TÉR

Álmodozások tere

MILOJEV ZSANETT

A KÉT FELNÖVÉS-TÖRTÉNETBEN NEMCSAK JANCSI ÉS PETYA NEVELŐDÉSI FÁZISAI, HANEM A KORABELI TÖRTÉNELMI VÁLTOZÁSOK IS KIRAJZOLÓDNAK.

A hatvanas évek és az ezredforduló új hulláma egy-egy új nemzedék színre lépését is jelentette a magyar filmben. Mindkét dekádban születtek olyan fiatalokról szóló (vizsga)filmek, amelyek az ő problémáikról tudósítottak egy meghatározott történelmi összefüggésben. Két rendező elsőfilmjét hasonlítom össze: az 1964-es *Álmodozások korát* és a 2001-es *Moszkva teret* a hőstípusok, a halálélmény, a hagyományhoz és a történelemhez való viszony és a formai-nyelvi megoldások mentén.

Szabó István több sikeres BBS-rövidfilm után (*Variációk egy témára*, 1961; *Te*, 1962; *Koncert*, 1962) készítette el az *Álmodozások kora* (*Felnőtt kamaszok*) című filmjét, amely az *Apával* és a *Szerelmesfilmmel* együtt trilógiát alkot. Mindhárom filmben Bálint Andrászt látjuk a főszerepben, aki Szabó alteregójaként vet számot a szakmai élet (*Álmodozások kora*), az apahiány (*Apá – Egy hit naplója*), valamint a szerelem (*Szerelmesfilm*) kérdéseivel, összefüggésben a nemzedékét érintő történelmi hatásokkal.

Török Ferenc több főiskolai kisfilm (*Hajtás*, 1997; *Premier*, 1998; *Tranzit*, 1999) után a *Moszkva térrel* robbant be a köztudatba. Török a legendás Simó-osztály növendéke volt, aki pár év kihagyás után a *Szezon* (2004), majd az *Overnight* (2007) című nagyjátékfilmmel egy szintén trilógiaként értelmezhető sorozatot készített. Míg a *Moszkva tér* érettségi előtt álló kamaszokról szólt, addig a *Szezon* a Balatont megjáró huszonevesekről mesélt, az *Overnight* pedig egy harmincas bróker életébe engedett bepillantást.

Mindkét film nevelődés-történet, középpontjában a fiatal főhős átalakulása áll, amely nemcsak érzelmi (szerelem), hanem szellemi síkon (munka, tanulás)

is elősegíti felnőtté válását. Szabó filmje egyértelműen modernista szerzői film: személyes és önreflexív, dominál benne a francia új hullámos stílus. Török alkotása már inkább a hagyományos történetmesélés felé mutat: a karakterek jellemzése és az elbeszélés módja egyszerűbb, nélkülözi a formai bravúrokat.

KÖZÖSSÉGBŐL MAGÁNYBA

Az *Álmodozások kora* főszereplője a 25 év körüli Oláh Jancsi elektromérnök, négy barátjával az egyetemi évek után egy üzemben dolgozik. Mindannyian motiváltak, lelkesek, kiemelkedő a szakmai elhivatottságuk: hol szikrázó szemmel munkálkodnak egy kondenzátor tervén, hol olaszul tanulnak. Generációs konfliktus húzódik köztük és az idős mérnökök között: a fiatalok régmódinak látják a hosszú ideje pályán lévő feletteseiket; olyanoknak, akiktől nem lehet tanulni, és akiknél – gondolják fiatalkori gőggel és nárcizmussal – ők csak okosabbak lehetnek. A csapatban Jancsi a leglelkesebb karakter, némi arroganciával fűszerezett messianizmus jellemzi; világmegváltó ötleteleseinben Laci lesz igazi szellemi társa. Legfőbb motivációja a szakmai siker.

Míg Szabó filmje jelen idejű, addig a *Moszkva tér* története a rendszerváltás küszöbén zajlik. A film a pontos koordináták megadásával indul: 1989. április 27-e van, Petya 18. születésnapja. Török filmje az *Álmodozások korától* eltérően nem egyetemet végzett fiatalokról, hanem érettségi előtt álló budapesti kamaszokról mesél. A történet középpontjában nem eminens, szakmailag motivált fiatalok állnak, mint Szabó filmjében, hanem házibulikon garázdálkodó, nagyszájú, hamis vonatjegyekkel üzletelő nagykamaszok, akiknek jórészt fogalmuk

sincs, mit kezdjenek az érettségi után (kivéve az eminens Ságodit és Zsófit). Habár Petya velük vagánykodik, érzékenysége és (részben) másfajta értékrendje miatt kilóg közülük, de ő is részt vesz a csínytevésekben: gond nélkül hamisít, átveri Ságodit vagy a „kallert” a vonaton. Nincs különösebb szakmai motivációja: nem akar tovább tanulni, csak átmenni az érettségin.

Mindkét alkotásban a történet fontos részét képezi a szerelem. Jancsi barátai a szerelem más-más arcát rajzolják meg: Ági a nyári futó kalandot, Ani a delíriumos baráti csókot, Gabi a kissé egyoldalú vonzalmat testesíti meg. Éva a nagybetűs nő, aki nemcsak szépségével, de intellektusával és érzékenységgel is magával ragadja Jancsit. Ez a szerelmi evolúció Jancsi érettségét is jelzi, ám a nagy beteljesülés elmarad: míg nem találja meg helyét a világban, addig a szerelem is várat magára. Török filmjében Petya osztálytársnőjébe, Zsófiába szerelmes. Célja tiszta és világos, amelyet egy szőke, butuska osztálytársnője közeledése se ingathat meg. Petyának csak ő számít. A lány az egyetlen, aki

motiválja; szerelmük a Párizsban elveszített szüzességgel jut el a csúcspontra, ám a folytatás elmarad.

Mindkét főhős a film elején egy csapat tagjaként jelenik meg, ám a történet végére a közösség szétszéled: Jancsi és Petya egyedül maradnak. Mindkét alkotás csapatfotó: egy jól körülírt időpontban összeállt emberek képét rajzolja meg, akik aztán új utakra indulnak. A nevelődés során mindkét főhőst a szellem (tudás), a szerelem és a halál élménye formálja. Az *Álmodozások korában* a baráti kapcsolatok azért hullanak szét, mert Jancsi számára más dolgok lesznek fontosabbak (például Éva); a barátok idővel máshogyan gondolkodnak, és nincs már több közös élményük sem, amely korábban a csapatot egyben tartotta. Ehhez a kezdőlökést az adja, hogy a gyárban nem folytathatják együtt a megkezdett munkát, hanem külön szektorokba helyezik el őket, s ezt rosszul fogadják. Barátjuk, Laci halála megingatja az életről alkotott elképzelésüket; ez mindent új megvilágításba helyez.

Szabó István:
Álmodozások kora
(Sólyom Kati, Erőss Tamás, Béres Ilona, Bálint András)

lyamata lesz a fontos, addig Töröknél erről a tényről csak az utolsó jelenetben értesülünk. Petya monológját halljuk arról, hogy évekkal az érettségi után kivel mi lett, miközben – a történet kereteként – az éjszakai Moszkva tér fényeit látjuk nagytotálban, felső gépállásból. Petyával továbbra sincs semmi, épp a mekibe akar beugrani egy „kergemarhás” hamburgerért. Ironikus és kissé nemtörődöm szavak ezek, flegmasággal és humorral átítatva; pont az ellentettje az *Álmodozások kora* zárszavának: ott Jancsi egzisztencialista monológgal summázza a fájdalmas felnőtté válás eredményét.

A HALÁL ARCAI

Mindkét filmben megjelenik a halál motívuma, továbbá mindkét főhősről kiderül, hogy csonka családban nőtt fel: Jancsinak meghalt az édesapja, Petyáról pedig megtudjuk, hogy „a faterja disszidált, a muterja meg kampó”. Szabó főhőse társbérletben él egy nénival, de több nem derül ki családjáról; ezt a tematikát a rendező az *Apa* című munkájában dolgozza fel mélyrehatóan. Petya a gondoskodó Boci mamával él. A háttérben meghúzódó halálélmény amiatt fontos, mert



RÉGER ENDRE FELVÉTEL

ennek köszönhetően a főhősök érzékenyebbek, szemlélődőbbek társaiknál. A szülő hiánya mindkettőjüknél testet ölt egy féltve őrzött tárgyban, hiszen mindketten büszkén hordanak egy karórát: Jancsi számára ez édesapja, Petyának pedig nagypapája emlékét idézi.

Laci – Jancsi egyik jóbarátja, az egyetlen, akiben reális vetélytársat lát a munkájában, valamint Évával is könnyen egy hullámhosszra kerül – leukémiás lesz és meghal. A narrátor leíró jelleggel és bőbeszédűen tájékoztat bennünket Laci betegségéről, leépüléséről, majd miután a fiatalok kijönnek a kórházból, Szabó a csenddel ellenpontoz. Nem szólnak egymáshoz, csak bolyonganak a városban; közelképeik arról tanúskodnak: nem tudnak mit kezdeni a tragédiával. A temetési jelenet bizarr: miközben Harrer igazgató úr emlékezik meg Laciról, a mellettük lévő sírnál énekelt egyházi sírató elnyomja a beszédét. Mindannyian feszengenek a helyzet abszurditásától. Ezt követően Éva összeomlik és elszalad; riadt futását Szabó zaklatott felvételekkel rögzíti és madártávlatból követi le, magára hagyva Évát a gyászban.

A *Moszkva tér* végén Petya nagymamája, Boci néni hal meg; az egyetlen, aki a fiú számára a családot jelenti. Ő az, aki megveszi neki a vágyott piros Zsigulit, s aki személyes kapcsolataival próbál segíteni unokájának az érettségi botrány kitörésekor. Miután Petya lefekszik Zsó-

fival, kiáll az erkélyre és a nagymamáját hívja, ő azonban nem veszi fel a telefont. Petya ideges találgatásba kezd: „talán úszni ment”. Párhuzamos montázsban látjuk, ahogyan pakol, majd Boci mama tűnik fel az emlék (?) képen nagytotálban, felső gépállásból („isteni perspektívából”), ahogy az uszoda medencéjéből magányosan kiúszik a képből. Töröknél a mama haláláról a film végi „leltárból” értesülünk („Csóró nagyanyám! Sose tudta meg, hogy összetörtem azt a szaros Zsigulit. 13-án összeesett a Fény utcai piacon.”). Itt a halál nem sorsfordító esemény, inkább csak egy történet és a sok közül – Boci mama halálának ténye adja meg „a kivel mi van-leltár” alaphangját. A halálhoz való viszonyukat a két film főhősének karaktere határozza meg: Jancsi egzisztenciális kérdéssé növeszti, Petya pedig közömbös-távolságtartó marad vele szemben.

A FILMES HAGYOMÁNY

Mindkét elsőfilm kísérletet tesz arra, hogy utaljon a filmtörténeti hagyományra. Szabók osztálya az egyik első volt, aki iskolapadban ülve, intézményes keretek között tanult filmtörténetet, tehát kiművelt filmtörténeti és esztétikai tudás birtokában álltak a felvevőgép mögé. Az erre vonatkozó reflexió ekkortól tudatosan részét képezi Szabó korai filmjeinek. Ezekben

nem a régi magyar mesterek emlékének állít emléket, hanem tőlük elszakadva, a nemzetközi filmszíntéren kibontakozó formanyelvi újításokat ismerhetjük fel filmjeiben. Adódik a párhuzam Jancsi és Szabó István között: mindketten a sematizmus ellen láznak, a kreativitás hiányától fuldokolnak ekkortájt.

Szabó BBS-rövidfilmjei is bővelkednek a modernista formajegyekben. A *Te* az ugróvágásokkal, a kameramozgás játékoságával és a kézikamera használatával kreatívan alkalmazza az új hullámos stílust: Esztergályos Cecília rövid hajú lányként a *Kifulladásig* Jean Seberg-jét idézi meg, mely hasonlóságra a jól ismert „szájsimogatás” újrajátvása, valamint a csikos ruha is ráerősít. Az *Álmodozások korában* Szabó Truffaut iránti rajongása nyíltan is megjelenik: Jancsi és Éva az utcán sétálva elmorzézza a *Négyszáz csapás* címét, a kép háttérben pedig a film plakátja (kétszer) is feltűnik. A magyar filmtörténetből Herskó János stúdióvezetőről emlékezik meg a *Párbeszéd* című film poszterével egy mozi kirakatában, amely előtt Jancsi és Éva Habgabbal futnak össze, és a plakáttal kontrasztban épp a félreértéseket felemlégető, feszengő szóváltásra kerül sor. Emellett Jancsi a világvevő rádión keresztül mutat meg ismerősen csengő szölamokat Hitchcock, Fellini, Truffaut és Wajda

Török Ferenc:
Moszkva tér
(Réthelyi András,
Karalyos Gábor,
Csatlós Vilmos,
Szabó Simon)



filmjeiből Gabinak. Az *Álmodozások kora* leginkább a kortárs modernista áramlatban helyezkedik el, amelyről nemcsak ezek a hommage-ok, hanem formanyelvi játékosága is tanúskodik.

Töröknél erősen érződik a műfaji film hatása: az ő generációjának filmnyelvén már inkább a populáris kultúra és a tömegfilm hagyta rajta kézjegyét. A *Moszkva térben* is több kultfilmet idéz meg a rendező, ám inkább ironikusan. Az egyik háziuliban Rojál bemegy a szobába. A fiatalok egy csoportja épp videót néz: egy pap beszél a szószékről. Rojál először annyit kérdez, „Nézed a misét?”, majd később a „Srácok, Rambo nincs meg?” kérdésfeltevés hangzik el. Az avatottabb szem felismeri Bódy Gábort a *Kutya éji dala* című filmjében. A *Moszkva tér* viszonyát a filmtörténethez szépen példázza ez a jelenet, hiszen nem a magyar szerzői filmes hagyományban helyezi el magát, hanem a populárisabb, műfaji irányzatban – legalábbis az ironikus rezonőr szerepében tetszelgő Rojál interpretációjában. Ahogyan ezeknek a fiataloknak nem kell tudniuk vagy nem tudják, ki volt Nagy Imre, ugyanúgy nem kell ismerniük Bódy Gábort sem, hanem elég nekik Sylvester Stallonét azonosítani. A rendező azonban nem osztja teljes mértékben Rojál filmtörténeti ízlését. Szabóhoz hasonlóan, aki filmjében emléket állít mesterének, egy villanás erejéig Török is megidézi mentora, Simó Sándor *Szemüvegesek* című filmjének záróképsorát.

A TÖRTÉNELEM ÁRNYÉKÁBAN

Szabó István filmjeit meghatározó nemzedéki tapasztalatként hatja át a második világháború traumája, a nyilas terror és az '56-os forradalom súlya, míg Töröknél a rendszerváltozás (viszonylagos) szabadsága lesz meghatározó élmény. Míg a hatvanas évek fiataljai identitásukat a személyes és a társadalmi viszonyokból konstruálják meg, addig a kétezres években kikopik a társadalmi beágyazottság, és áttételes formában fogalmazódik meg. Míg Szabó filmjében a kádári konszolidáció hozta enyhülés révén már ki lehetett mondani, ha valaki nem volt kommunista, illetve már gond nélkül lehetett kritikus megjegyzést tenni rájuk (ahogy ezt a borbély teszi Jancsi haját mosva), addig Török filmjében a fiataloknak már nem kellett tudomást venniük a történelemtől, lehetett csak úgy élni, bele a nagyvilágba.

Az *Álmodozások* korának egyik kulcs-jelenete, amikor Éva és Jancsi beülnek a moziba, hogy megnézzenek egy történelmi összeállítást, amelyben Éva gyerekként látható az úttörőtáborban. Filmtörténeti jelentőségű pillanat, ahogy dokumentum és fikció egymásnak feszül Szabó játékfilmjében. Éva és Jancsi a gyerekkori szerelmek és csínytevések vidám pillanatait idézi fel, ám ezeket az archív felvételeken megjelenő világháborús borzalmak képei ellentétezzik. A személyes narratíva és a történelem mozgóképes lenyomata az 1956-os résznél ér össze: itt már nem nosztalgizálnak, hanem számot vetnek, hiszen fiatalokként részesei voltak a „drámai eseményeknek”. A hangnemváltással együtt komolyabb témákra terelődik a szó: felmerül a disszidálás kérdésköre, majd a sokat idézett párbeszéd következik („– Te kommunista vagy? – Igen. – És te? – Én mérnök vagyok.”). A subjektív és az objektív történelem képei a néző fejében adódnak össze egy lehetséges, egyszerre személyes és történelmi léptékű sorsértelmezéssel.

Török filmjével kapcsolatban sokan megfogalmazták, hogy a történelmi tapasztalat és tudás nem meghatározója a fiatalok identitásának. Míg Boci mama Nagy Imre újratemetését nézi, Petya a *Poptarisznyát* hallgatja és a történelem (!) érettségijére tanul. Amikor Petya Zsófi-val csókolózik a párizsi lakásban, addig a tévében Kádár János temetését közvetítik. Ezek a jelenetek arra utalnak, hogy a személyes élet történései felülírják a történelem eseményeit. A legjobban mégis talán az a jelenet ragadja meg a rendszerváltozás hangulatát, amikor a fiúk ahelyett, hogy a május elsejei felvonuláson vennének részt, a Szabadság hídon ülnek műanyag székeken, és a friss kifli sarkát zacskós tejjel öblítik le. Ők fittyet hánynak a történelemre – ahogy az őket igazgató rendőrökre is!

Mindkét film főhősének identitás-változása nemcsak személyes síkon értelmezhető, vagyis a belépést jelenti a felnőtt lét kapuján, hanem beléjük kódolt a történelem személyiségformáló hatása is. Jancsi erősen motivált, messianisztikus alapállásának a kádári konszolidációval együtt járó enyhülés engedett teret, míg Petya privát élményei (szüzességének elvesztése) háttérben a szocializmusból való kilépés, a rendszerváltozás szabadsága (?) érhető tetten.

FORMAI-NYELVI JÁTÉKOSSÁG

Az *Álmodozások kora* a magyar új hullám egyik emblematikus alkotása, hiszen személyessége, formai virtuozitása és játékos megoldásai ma is könnyen élvezhető darabbá teszik.

Szabó a trilógia minden darabjában alkalmaz elbeszélőt. A narrátor Oláh Jancsi hangján szólal meg egyes szám harmadik személyben. A különös megoldás a szubjektivitást voltaképpen objektív, külső nézőponttá változtatja: önmagát is kívülről látó, saját magára reflektáló karakterre teszi a főhőst. Emellett megenged egy másik olvasatot is: rendezői kommentárt hallhatunk, amelyben Szabó gondolatai szólnak alteregó-főhőséről. Ezek a szövegek hol magyarázzák az eseményeket, hol Jancsi vívódásainak adnak hangot; legtöbbször leíró vagy kontemplatív jellegűek, de mindvégig irodalmi műgonddal megfogalmazottak. A *Moszkva térben* a narrátor egyértelműen Petya, az ő monológjai keretezik saját történetét. A film felütésekor segíti a nézőt az eligazodásban, a történet végén pedig összegez. Klasszikus fogás; az elbeszélés személyességét hivatott hangsúlyozni. A film szövegei és dialógusai frappánsak, hitelesen hangzanak a szereplők szájából, felidéznek az akkori nyelvi fordulatokat és kifejezéseket, s így nosztalgiát ébresztenek a nézőben.

Szabó filmje formanyelvi szempontból eklektikusnak mondható, hiszen találhatunk benne cinema verité módszerrel rögzített jeleneteket (például a szilveszteri forgatag, az Éva munkahelyén megjelenő emberek arcképcsarnoka vagy az utcai séta jelenete), animációs betéteket (Nepp József munkája), gyors ritmusú vágásokat és kézikamerás felvételeket, valamint 360 fokos körsvenket (amikor a fiatalok a munkahelyükön megtudják, nem dolgozhatnak tovább együtt). Ezek a formai megoldások egységes stílussá rendeződnek, amelyet a narrátor alkalmazása is támogat. Török filmje kézikamerás felvételekkel és gyors vágásokkal operál, ezáltal a videóklippek frissességét előlegzi, közvetlenül is megszólítva a nézőt. A személyesség mindkét filmben erős, ám míg Szabónál ez az új hullámos stílusból, addig Töröknél a nevelődési, avagy tinédzser (szerelmes)film műfaji elemeiből táplálkozik. Negyven év alatt ennyit változott az „így jöttem”-filmek formavilága – legalábbis Szabó és Török olvasatában. •

/// **SZÍNDRAMATURGIA: SZERELMESFILM**

Kint és bent

/// **KOVÁCS ÁGNES**

A SZÍNSTILIZÁCIÓ A TUDATFILMES JELLEGBŐL FAKAD: A SZERELMESFILM SZÍNEI LEGALÁBB ANNYIRA KÜLSŐ, MINT BELSŐ SZÍNEK.

Az időrend felbontása ugyan már a hatvanas években megjelent, de ott még nem a tudatfilm szerzői műfajban, hanem kifejezetten társadalmi-történelmi-politikai aspektusban, s ezek mind fekete-fehér filmek voltak (*Hús óra, Hideg napok, Utószezon, Próféta voltál szívem*). A formát tovább radikalizáló filmek viszont már jellemző módon színesek. 1970-ben négy tudatfilm is készült: Makk Károly *Szerelem*, Huszárik Zoltán *Szindbád*, Szabó István *Szerelmesfilm*, és Révész György *Utazás a koponyám körül*. Ezek közül egyedül a *Szerelem* fekete-fehér, amely erős politikai jelentése miatt még könnyedén kapcsolható a hatvanas évek fekete-fehér időrendfelbontásos filmjeihez. A politikai jelentés a többi film esetében azonban mindinkább háttérbe szorult, míg a *Szindbádból* teljesen kimaradt. S ez összefüggésbe hozható az 1968 utáni társadalmi kiábrándultsággal és a személyesség felerősödésével. A hatvanas évek időfelbontásos, erős társadalmi-történelmi-politikai jelentéssel bíró szikár, lényegre törő filmjeihez sokkal inkább passzolt a sallangmentes fekete-fehér. Míg a személyes hangvételű, radikalizálódó tudatfilm formai kifejezésére a montázs és a hang mellett különösen alkalmasnak bizonyult és újdonságként hatott a szín. Mivel a korszak egyik első és egyben formai szempontból legtisztább tudatfilmjének Szabó István *Szerelmesfilmje* (1970) tekinthető, színdramaturgiai elemzése feltárhatja a tudatfilm és a szín között létrejövő korrelációt. A film azért is különösen figyelemre méltó, mert Szabó István színes filmes korszakának nyitódarabja.

Szabó István korai filmjeit alapvetően emlékek és fantáziák asszociációs kapcsolatán alapuló képi szerkesztési mód határozta meg. Az ebből származó gazdag képi világ végül az időrend felbontás radikális formáin, valamint a színhasználaton keresztül a *Szerelmesfilm*ben teljesedett ki.

A *Szerelmesfilm* színdramaturgiája kétféle, egy hagyományos és egy átvitt értelmű értelmezési lehetőséget hordoz magában. Mindkettő a két főszereplőhöz köthető. Kati (Halász Judit) világa egy komplementer szín-pár, a kék és a citromsárga dinamikájára épít. Jancsi-ét (Bálint András) pedig a barna és a szürke árnyalatai jellemzi.

„A színek önálló életre kelnek”

(Szamosfalvy András és Kelemen Edit)

A hagyományos értelmezés szerint a színek a szereplők érzelmi világát hivatottak kifejezni. E szerint Kati széles, merész, élénk személyiségére nagyon jól rezonál a komplementer színek közti vibrálás, míg Jancsi befelé forduló alkata, féltékenysége, kissé egyhangú, passzív életvitele a barna-szürke színvilágban tükröződik.

A másik, elvontabb értelmezési lehetőség akkor merül fel először, amikor a két szereplőnek elválnak útjai, Kati disszidál, Jancsi pedig az országban marad. Innentől kezdve a színdramaturgiához új jelentésrétegek kapcsolódnak. Kati élénk színekben pompázó lakása, ruhái, életvitele a nyugati világgal, míg Jancsi barna és szürke ruhái, kopottas régi bútorai a szocialista kelettel párosulnak.

A film során a két színvilág közti különbség egyre erőteljesebben jelenik meg. A gyerek- és kamaszkorra való visszaemlékezésekben először csak Kati kék és Jancsi hol barna, hol szürke ruháinak kettőseben, majd a fiatalkor emlékképeiben a lány aranszőke haja és élénk kék ruhái között létrejövő játék egyre fokozódik, és ezt Jancsi változatlanul barna ruhái még inkább ellenpontosítják. Végül a felnőttkorban, ami a filmben Jancsi utazására korlátozódik, folyamatosan a kék-sárga-barna-szürke játéka köszön vissza.



MARKOVICS FERENC FELVÉTELEI



Az út során a színek önálló életre kelnek, és összekeverednek: a vonaton nincs ott Kati, de helyette az ablakból sárga villamosokat látni, és Jancsi inge is pont olyan élénk kék, mint Kati fiatalkori ruhái. Jancsi öltönye szürke, a barna viszont „átcsúszott” róla a vonathuzatra.

A színek akkor térnek vissza eredeti gazdájukhoz, amikor Jancsi Franciaországba érkezik, az utcán sétál és a város sárga falaiban és a férfiak kék farmerjeiben Kati színei bukkannak fel. Aztán belép Kati lakásába, ami aligha lehetne sárgább és kékebb. A konyha falai és csempével burkolt részei egyaránt kékek, az abrosz, a falon lógó merőkanalak nyele és a konyharuha pedig sárga, a fürdőszoba szintén kék, a fürdőköpeny szintén sárga. Nem beszélve Kati hálószobájáról, ahol a két szín ketőse szinte már tobzódik. Jancsi ebből a milióból igencsak kilóg.

A két szereplő eltérő személyisége, eltérő világa egyértelmű. A történet azonban arról szól, hogy ez a két ember összetartozik, összeköti őket a múlt, a cinkosságuk és a szerelmük. Az újra-találkozás mámoros állapotát egyezkedés követi, amelynek célja a közös élet megteremtése, ami az egyik fél részéről mindenképpen áldozatot követelne. Ha Kati hazaköltözik, lemond karrierjéről, nem beszélve a szabadságról és jólétről, amit otthon aligha találna meg. Ha Jancsi kint marad, beláthatatlan ideig nem látogathat haza, el kell válnia családjától, új éle-

„Összeköti őket a múlt”

(Halász Judit és Bálint András)

tet kell kezdenie. A győzködés a színek szintjén is megjelenik. Amikor Kati sárga fürdőköntösébe bugyolálja Jancsit, integrálni próbálja saját világába.

Ugyanez ismétlődik meg, amikor a lány egy napsárga inggel ajándékozza meg a fiút. Ezek a gesztusok azért nagyon finom megoldások, mert öntudatlanok és ösztönösek, s éppen ezért indirekt módon utalnak a lány azon vágyára, hogy a fiú vele maradjon. Az sem véletlen, hogy Jancsin ezek a holmik idegenül hatnak, szinte ledobják magukat róla, hiszen ez is előrevetíti, hogy vágyuk az együtt maradásra csak gondolat kísérlet szintjén tud megvalósulni.

A két főszereplő vágya az egységre már a történet elején megfogalmazódik. Gyerekkoruk álma, hogy híres orvosok lesznek Dél-Amerikában. Nemcsak egyformák, hanem makacsul szinte azonos identitásúak akarnak lenni, mintha együttlétük záloga is ez volna. Azonban sem az orvosi karrier, sem a dél-amerikai élet nem valósul meg, hiszen személyiségükből nem ez következik. Ertérő jellemükből fakadóan külön utakon járnak. Kati textiltervező, női szabó, míg Jancsi mérnök lesz. Ez a gyerekkori meg nem valósult terv is egy előretalálás a pár kudarcos együtt maradási kísérletére.

A kék-sárga, barna-szürke színvilág a szereplők ruházata és tárgyi világa mellett a tájban is megjelenik. A már említett francia utca, a tengerpart sárgás-barna homokja és az égbolt, valamint a vonatablakból látszó kék

ég és a sínek közti sárga kavicsok elmosódott képében. A színvilág azzal, hogy túlnyúl a szereplők privát szféráján és eluralkodik környezetükön, a film álomszerűségét erősíti.

A film folyamatosan lebegtetni, hogy mindaz, amit látunk, valóban megtörténik-e, vagy csak Jancsi fejében játszódik le. A film egyik kezdőmondata, „Ma egész éjjel Kati álmodtam”. Hogy ezt pontosan mikor és hol hangzik el, szándékosan rejtve marad. Jancsi ugyanis egy teljesen homogén barna háttér előtt állva mondja el monológját, amiből konkrét tér és

idő koordinátákra nem tudunk következtetni. Az álom motívum később is számtalanszor előkerül. Kati és Jancsi gyakran álmodnak egymással, és erről részletekbe menően be is számolnak egymásnak. Kati utolsó levelében anynyi áll, hogy Jancsival álmodott, semmi több. A részletek azért nem számítanak, mert az egymással álmodás annyit tesz, hogy ha fizikailag már nem is, de az álmok szintjén kapcsolatban vannak. A fantázia-, álom- és vágyképek között az asszociációk teremtik meg a kapcsolatot, amelynek formai kifejezőeszköze az asszociációs montázs, amely a tudatfilmek fő szervezőelvé is egyben. A film különleges sajátossága, hogy az asszociációs montázs a megszokottól eltérően nem csak a tematikából, a motívumokból, hanem a színvilágból is építkezik. A filmet meghatározó színdramaturgia ezáltal egyre intenzívebbé válik, mígnem mindenre kiterjed, és ezzel együtt a realiztikus ábrázolásmódtól is fokozatosan elszakad. Az életszerű hatástól elrugaszkodó színstilizáció tehát a tudatfilmes jellegből fakad: a *Szerelmesfilm* színei legalább annyira külső, mint belső színek.

Szabó következő két játékfilmjében a *Szerelmesfilm* színdramaturgiáját tovább gondolva a színeket még inkább elemeli a valóságtól. A *Tűzoltó utca 25.* onirikus, vagy a *Budapesti mesék* allegorikus színvilága már a korabeli érett esztétizmus markáns darabjaira (*Szeressétek Ódor Emiliát, Herkulesfürdői emlék, Egy erkölcsös éjszaka*) emlékeztet. •

BESZÉLGETÉS SÁNDOR PÁLLAL – 2. RÉSZ

„Zajos, hatalmas munkabarátság volt”

SOÓS TAMÁS DÉNES

RIPACSONK ÉS SZERENCSES DÁNIEL, JEAN-PIERRE LÉAUD ÉS MASTROIANNI. A SÁNDOR PÁL ÉLETÚTINTERJÚ MÁSODIK RÉSZÉNE.

• *Karády Katalin mélabús dalai elválaszthatatlanok voltak a Szabadíts meg a gonosztól hangulatától. Utána Karádyval is akartál forgatni egy filmet. Az miért nem jött össze?*

Nagyon szerettem a Karády-dalokat, a háború előtti, „ki tudja, mi vár ránk, ki tudja, holnap mire ébredünk” hangulatukat, de Karády akkoriban nem volt divatban. Amikor kijött a film, fura módon újra kultusza lett. A benne szereplő dalok visszahelyezték egy olyan piederstálra, ami méltó hozzá. Olyan pletykák is keringtek, hogy láttak engem karon fogva Karádyval a Váci utcában. Ebből persze semmi nem volt igaz, de elhatároztuk, hogy elmegyünk New Yorkba, és csinálunk vele egy interjút. Vitrayt kértem fel riporternek, operatőrnek pedig Zsombolyai János jött velem. Ketten mentünk előre Jancsival, hogy megkeressük Karádyt, de képtelenek voltunk elérni. Elmenekült előlünk. Nem volt mit tenni, lemondtuk Vitrayt és a forgatást, én meg mászkáltam egyet New Yorkban. A 72. utcán megláttam a Püski Könyvesboltot, és benéztem, milyen magyar könyveket árulnak. Ott volt Püski bácsi is, a tulaj. Elmondtam, mi járatban vagyunk, és kiderült, hogy ő baráti kapcsolatban van Karádyval. Ő intézte el, hogy másnap felmehessünk hozzá.

Gyorsan hazatelefonáltunk, hogy mit csináljunk. Vitray már nem tudott jönni, és kameránk se volt. A költőpénzünk-ből béreltünk egyet, és egy este virágcsokorral meg egy üveg pezsgővel és remegő lábakkal becsöngettünk hozzá.

Hajnal kettőig tartott az éjszaka, ami alatt Karády rendesen bepezsgőzött, és fantasztikus dolgokat mesélt az életéről. Egy óra felé már az életnagyságú, festett Karády-portré alatt ült, és Karádydalokat énekelt. Elképesztő este volt. És ezalatt eszembe jutott, hogy de jó lenne forgatni vele egy mozit. Meg is beszél-tük még az éjjel, hogy majd áthajózunk Európába, és én végig forgatok vele, így kezdődik majd a filmünk.

Másnap reggel mentünk vissza forgatni a lakására, de akkor már egy másik Karády fogadott minket. Nem az életéről, hanem a filmjeiről mesélt, és úgy adta elő egy már leforgatott kémfilmjét, mintha az lett volna az élete. Én meg nem tudtam vele mit kezdeni. Közben azt hajtogatta folyton, hogy „nincs közeli, ne gyertek közel!”. Persze mi is hülyék voltunk, mert nem béreltünk variót, így aztán egy közeli képet se tudtunk csinálni róla. Lementünk még a folyópartra forgatni, majd elindultunk vele a kalapszalomba, ahol dolgozott, de ahogy belépett, ránk csapta az ajtót, hallottuk, hogy kattan a zár, és megfordította a táblát, hogy zárva vannak. Soha többé nem beszéltünk. Így holt hamvába a Karády-film. Az RTL Klub felkutatta és leadta egy részét, de én nem néztem meg soha, mert ez az anyag a nagy kudarcom. Élmenynek viszont fantasztikus volt.

• *A hetvenes években több klip- és koncertfilmet is rendeztél beatzenekaroknak, pedig a klip akkortájt még nyugaton is nagyon friss műfajnak számított. Honnan jött az ötlet?*

Azt hiszem, én voltam az első magyar filmrendező, aki betoppant a televízióba. 1970-ben, a *Szeressétek Odor Emíliát!* után felkértek, hogy csináljak egy show-t Hacki Tamás füttyművészről, aki a zenekarával elképesztő, többszólamú füttyüléssel adott elő zeneműveket. Ezzel a műsorral 1970-ben megnyertem az első televíziós filmfesztivál egyik nagydíját. Aztán jött sorban a többi: az Illés, az LGT, Zorán. Nagyon szerettem akkoriban ezeket a zenéket, de nem klipeket csináltam, hanem azt, ami a zenéről eszembe jutott. Hallgattam a számokat, megjelent előttem egy világ, és azt teremtettük meg egy lebombázott újpesti börtgyárban, vagy egy nejlonnal beborított műteremben.

• *Milyen szerepet töltött be a televíziózás az életedben?*

Nekem az is mozizás volt. Nem kiegészítő tevékenység, hanem szerves része az életemnek. Irtóatosan szerettem. A filmgyárban azt mondogatták, hogy megyek a televízióba elárulni a művészetet, én viszont lubickoltam abban, hogy dolgozhatok, és világokat teremthetek. Rengeteg időm volt két film között, mert kétévente csináltam egyet. (Ma már el se hiszem.) Két film között beültem a televízió aulájába, és jöttek a „híveim”, hogy ezt csináld, azt csináld, amazt csináld, én pedig kiválogattam, hogy mi érdekel. Csináltam mindenfélét, mesét, drámát, dokumentumfilmet. Hozzátartozik az is, hogy ez még kulturális televíziózás volt. Az én kameráim előtt Latinovits Zoltán szavalt; volt olyan vers, amit eltáncolt. Csináltam egy műsort, a *Kalendáriumot*, amiben minden hónap történetéről, múltjáról forgattunk valamit. És decemberben, karácsonykor jött a *Betlehemi királyok*. Összeszaladt a televízió, amikor Latinovits szavalt József Attilát, és amikor oda ért a versben, hogy „Kedves három királyok, jóéjszakát kívánok!”, én elsírtam magam. Ez még csak hagyján: hátranéztem, és azt láttam, nem csak nekem jöttek ki a könnyeim. Hát hogy ne szerettem volna ezt csinálni?

• *A nyolcvanas éveket a kultikussá vált Ripacsokkal indítottad. Hogyan született meg a film legendás kuplédala, az Egyedül nem megy?*

Ennyi idő után megtanulja az ember, hogy a fene se tudja, miből mi lesz. Az *Egyedül nem megy*-ről közölte Kern, hogy ő találta ki, közölte Dusán, hogy ő találta ki, és közölte Presser, hogy nem

igaz, mert ő találta ki. Miközben én tudom, hogy én találtam ki. Mondanom se kell, fogalmam sincs, ki találta ki – de valószínűleg én. Látod, ez a csoda. Hogy összejött néhány ember, akik közül bárki kitalálhatta volna.

• *Az azért közös pont a történetekben, hogy a Ripacsok eredetileg két nőimitátorról szólt.*

Ha Ragályival készültünk egy filmre, mindig smink- és jelmezpróbákkal kezdtünk, mert nagyon fontos volt a pontos karakterek megtalálása. A két főszereplőt, Kernst és Garast is kisminkelték, beöltöztették, és ahogy beléptek a szobába, megállíthatatlan nevetésben törtünk ki. Kern olyan volt, mint egy öreg lotyó, Garas meg a piros, nyúlós ruhájában, kitömött mellel és kirúszozott szájjal valami egészen földöntúli volt. Garas egy darabig hallgatta, ahogy nevetünk, aztán letépte a ruháját, a melltömését eldobta, és elkezdett üvölni, hogy menjek a francba, ő ezt nem csinálja tovább. Felment bennem a pumpa – valószínűleg azért is, mert tudtam, hogy nem kellett volna kiröhögni –, és elkezdtem én is üvölni, hogy „akkor mi az istent akarsz, mi legyen?”. Dezső azonnal válaszolt. „Miért ne lehetnénk egy nadrágban?” „Mégis hogyan fértek be egy nadrágba?” „Ugy, hogy három szára van.” Így született meg a felejthetetlen *Ketten egy nadrágban*, és így kapott nagyobb hangsúlyt az *Egyedül nem megy*.

• *Sokszor elmondtad már, hogy a Ripacsokban az árulásodat írta meg Tóth Zsuzsa. Mivel árultad el a barátságokat?*

Hogy elkezdtem mással is dolgozni. A Zsuzsákkal mi tényleg egy nadrágban voltunk, együtt találtuk ki a filmet. Akkor az történt, hogy Kornis Mihály megkeresett még a *Ripacsok* előtt, hogy csináljunk egy '56-os filmet. Kitaláltuk a *Rettentő Margót*, ami egy nagydarab kalauznőről és egy fiatal srácról szólt, akik a forradalom sűrűjében el akarnak menni az országból. De közben Kornist meggyőzték a barátai, hogy velem nem szabad '56-os filmet csinálni, mert nagy komcsi volt az apám. Én viszont akkor már mániákusan '56-ról akartam forgatni, úgyhogy megkerestem Mezei Andrást, akinek olvastam egy gyönyörű novelláját, és vele kezdtünk egy új forgatókönyvet írni. Ez volt az árulás. Aztán visszakullogtam a Zsuzsákhoz, mert nem tudtam Mezeivel dolgozni. Ugyan ő adta a címet és ő találta ki Angeli Gyurit, a barátot, de egyébként használhatatlan volt a forgatókönyve. Tóth Zsuzsával és Bíró Zsuzsával újból együtt írtuk a könyvet, ami a forgatás alatt formálódott. Amíg ők írtak, én forgattam. Így alakult ki a *Szerencsés Dániel* története. Aztán mikor elkészült a film, én már hiába kértem elnézést, Tóth Zsuzsa közölte, hogy itt a vége, többet nem dolgozunk együtt.

Ripacsok

(Garas Dezső és Kern András)

• *A csapat, ami összeállt körülötted, a nyolcvanas években felbomlott, mert szinte mindenkivel összevesztél.*

Mi folyamatosan összevesztünk egymással, nem csak a nyolcvanas években. Ez egy zajos, hatalmas munkabarátság volt. A kiabálás pedig munkaeszköz. Egyszer például álltunk a színészekkel, stábbal, statisztériával tömött műteremben, és a műterem közepén Garas teli torokból ordított, hogy azonnal kér egy instrukciót, különben hazamegy. Tényleg nem tudtam mit mondani neki, de amikor rám üvöltött, rögtön eszembe jutott az instrukció. Hát így...

• *Vagyis ez téged inspirált.*

Abszolút. A *Ripacsok*at rájuk írtuk, Kernre meg a Garasra. Akkoriban Kern valami pletykát terjesztett Dezsőről a Vígszínházban, és úgy összeveszték, hogy Dezső állítólag bement a Kern öltözőjébe, és berakta a mosdó alá. Utána Dezső közölte velem, hogy ő a Kernnel egy filmben soha többé. Erre azt mondtam, hogy ha te nem vállalod a filmet, akkor jöjjön a Tabakov. Kiküldtük Moszkvába a forgatókönyvet, de mondták, hogy a nagy orosz színész ilyen léha filmben nem szerepelhet. Nem volt más megoldás, megvártam színház után a Dezsőt, és két és fél órát áztattuk magunkat az esőben a Vörösmarty téren, mire rábeszéltem, hogy béküljön ki a Kernnel. Aztán a forgatáson meg összeálltak ellenem. Én minden beállítás után meg szoktam kérdezni a színészeket, hogy szerintük rendben volt-e a jelenet. Dezsővel és Andriszal is így voltam, ők pedig minden jelenet után a kérdésekre széttárták a karjukat, és furcsa mosollyal azt válaszolták, hogy „Hát, ha neked ez jó volt...”. Ma már röhhögök ezen, de akkor kemény szívatás volt. Ad egy biztonságot, ha a színésznek is rendben volt a jelenet, ők pedig, hogy „büntessenek”, így reagáltak. Imádnivalóak voltunk így együtt. Nem?

• *Hogyan rendezted el magadban az árulásaidat?*

Megbocsájtó voltam. Tudtam, hogy nem kellett volna. És volt olyan is, amikor nem is tudtam, hogy elárultam valakit. Van, hogy úgy baszik be az ember a másikat, mintha ott se lenne. Élvezetből sosem szúrtam ki senkivel. Azt hiszem, legalábbis.

• *A már említett Szerencsés Dániel '56 ürügyén arról szólt, milyen pokoli nehéz itt hagyni ezt az országot. Te miért nem tudtad?*



ZARÁND ANDRÁS FELVÉTELE

Amikor elutaztunk fesztiválokra, filmnapokra külföldre, mindig felmerült a kérdés, hogy visszajöjünk-e. Sokan csábítottak, hogy majd dolgozhatunk kint, de mindig hazajöttünk. Szabó Pista fogalmazta meg jól, hogy nem tudunk szabadulni a körüti kapualjak „illatától”. Akkor ugyanis még nyitva voltak a kapuk, és áradt ki a semmivel össze nem téveszthető szaguk a körútra. A Szerencsés Dániel tulajdonképpen erről szól. Ebben a filmben hitet tettem amellet, hogy én magyar vagyok, és az is maradok. Ez az ország ugyanúgy az én hazám, mint bárki másé, aki itt él. Még ha ezt az én életemben néhány-szor már megkérdőjelezték.

• '56-ban is megpróbáltál elmenni innen. Meddig jutottál?

A pályaudvarig. Ott álltam a vonat mellett, de fölszállni már nem volt erőm. Tehát maradtam.

• A harcokba belekeveredtél?

Láttam harcokat... Álltam sorban kenyérért... De nálam fegyver... Kicsi ahhoz a kezem.

• A szocializmus alatt két nagy tabuja volt a magyar filmnek: a szovjet megszállás és '56. Nem szólt bele a cenzúra a Szerencsés Dánielbe?

Háromnegyed évig be volt tiltva, és ki kellett vennem egy jelenetet. Másra nem emlékszem, csak arra, hogy az elfogadáson azt mondtam, „ha kívágnék mindent, amit kértek, az egy húszperces BBS-film lenne, és én nem erre kaptam megbízást”.

• Abból nem lett baj, hogy a forradalom jelképének számító

lyukas zászlót lengetik a filmben, vagy abból, hogy azt kérdezi Angeli Gyuri, miért ették meg a kommunisták a kommunistákat?

Nem ez volt a problémájuk. A film elfogadásán azt kérdezte az egyik vezető elvtárs, hogy gondoltam én azt, hogy a film végén a vonat berohan egy sötét alagútba, és azt kiabálja Rudolf Peti, hogy segítség. Azt válaszoltam ijedtemben, hogy „mutasson nekem egy alagutat, amiből nem jön ki a vonat”. Ez persze nem ért semmit, dobozba rakták a filmet. Nem sokkal később mégis kiküldték Cannes-ba, ahol megkapta a filmkritikusok díját, és utána nálunk is bemutatták. Sok-sok hetet ment a Puskin moziban.

• A következő filmjeid, a Csak egy mozi és a Miss Arizona nem úgy sikerült, ahogy szeretted volna, ebben szerepet játszott az is, hogy már nem teljesen a bevált csapatoddal forgattad őket?

A Csak egy mozi alaphelyzetét még Tóth Zsuzsával találtuk ki. A Szerencsés Dániel után Zsuzsa elhagyott, én viszont szerettem két évente filmet csinálni, és mivel nem jutott semmi eszembe, elővettem ezt az ötletünket. Anélkül, hogy Zsuzsát megkérdeztem volna, elkezdtem forgatókönyvvé gyúrni Molnár Gál Péterrel. Ez volt az első árulásom. Az eredeti elképzelésben a filmrendező anyja az apa halálhírével érkezik meg a forgatási szünetre. Még élt az apám, ezért nem mertem megcsinálni az apa halálát, és egy válástörténeté degradáltam a sztorit. Ez volt a második árulásom. A harmadik

pedig a szereposztás. Kiválasztottam egy szörnyűséges német színésznőt, Jean-Pierre Léaud pedig használhatatlan volt, vörösboron és altatókon élt, mert a forgatás alatt haldoklott Truffaut. Senki se stimmel, csak Major Tamás. Nem volt ez véletlen. Ha egy mániákus ember megtalál egy utat, akár rosszat is, azon végigmegy. Ez történt velem is.

• És a Miss Arizona?

Ott egy nagy tévedésem volt: Schygulla. Úgy nem illettek egymáshoz Mastroiannival, ahogy az a nagykönyvben meg van írva. Ha ezt a szerepet Catherine Deneuve játssza, akinek gyereke volt Marcellótól, egészen más film lett volna.

• Miért nem kérted föl Deneuve-öt? Nem volt rá lehetőség?

Az a baj, hogy lett volna. Csak Fassbinder miatt, akit imádtam, és akinél zseniális volt Sychgulla, ragaszkodtam hozzá. Ragályival se voltunk akkor már annyira egy hullámhosszon. Kezdt szétesni az egész.

• A nyolcvanas években egyre több koprodukció készült Magyarországon. Neked hogyan nyílt lehetőség arra, hogy nemzetközi filmsztárokkal dolgozz, és olasz koprodukciót forgass?

Befújta a szél a lehetőséget. Imádtam az újhullámot, elájultam az Amerikai éjszakától, és baromira bírtam Léaud-t. Nem akartam a Csak egy mozi főszerepét magyar színésszel eljátszatni, azt gondoltam, egy idegen, a helyről kilógó színésszel kell megcsinálni. Megkerestük Léaud-t, és ötezer dollárért vállalta.

• És Mastroianni?

A Miss Arizonát egy híres olasz komikus-színésszel, Nino Manfredivel keztem el írni, és úgy volt, hogy ő lesz a főszereplő, de egy idő után rájöttem, hogy ez nem jó. Akkor szállt be két olasz producer, és megkérdezték, kire gondolkodok főszereplőnek. A Fellini-imádatomból eredően mondtam, hogy Mastroianni-ra. Ők meg, hogy az menni fog. Egyikük a gyerekkora óta együtt nyaralt velem, mert egymás mellett volt a nyaralójuk a tengerparton. Hatalmas élmény volt Marcellóval dolgozni. Nagyon helyes pasi. Kicsit helyesebb is, mint amit én szeretek. Vele nem lehetett veszekedni. Én voltam az ő kis faunja, és bármit mondtam, megcsinálta. Ettől én néha úgy el tudok bizonytalanodni...

• Mai szemmel milyennek látod a Miss Arizonát?



SZLOVÁK JUDIT FELVÉTELE

Nézhető film, csak nem jó. Kétarcú történet ez az életemben. Az olasz producerekkel nem jöttem ki, mert mindenbe beleszóltak, de legalább megtudtam, mit csinál egy producer. Itt találkoztam a kapitalizmussal, ami később ránk zuhant. A sorsom megelőlegezte, hogy mi következik. Ebben nagyon hiszek.

• *Hogyan élted meg a rendszerváltást?*

Amikor Herskó 1970-ben disszidált, szétszóródott a stúdiója, és testi-lelki jó barátommal, Simó Sanyival elmentünk a Hunniába. Az volt a legkevésbé jó stúdió, gondoltuk, lesz dolgunk. Köllő Miklós volt a vezető, Simó a helyettes, én meg a szürke eminenciás. Tíz filmből hét-nyolc az volt, amit én szerettem volna. Olyan filmeket csináltunk, mint Jeles Kis Valentinója, Huszárik Csontváry-filmje, vagy Bódytól a *Nárcisz és Psziché*. Amikor Köllő betöltötte a hatvanát, Simó vette át a stúdiót, de a mi kapcsolatunk addigra megbillent kicsit. Köllőnél az évtizedek alatt kialakult egyfajta modor és egymással való együttműködés, amit én nagyon szerettem. Sanyival viszont valami más kezdődött. Hogy milyen ártatlanul hülye volt akkor a nem hülye ember is, azt jól jelzi, hogy azt mondtam Sanyinak, szálljon be a Hunnia a magáncégembe, a Novofilmbe, és tegyük a nyereséget magyar filmekbe. A mai világban senkinek nem jutna ilyen az eszébe, de akkor komolyan gondoltam. Simó viszont nemet mondott, én pedig megsértődtem, és elmentem a Hunniából, illetve a magyar filmgyártásból. Amikor ez kitudódott, elterjedt, hogy megbolondultam, és a Hárshagen kezelnek. A magyar film „koszorús költője” nem mehet el csak úgy a Lumumba utcából!

Akkor egy másik korszak kezdődött. A Novofilm volt az első magyar produkciós cég. Az itt forgató nemzetközi produciókat szervizeltük. Tényleg mi voltunk az első produceri iroda, és 5-6 évig, amíg el nem indult a konkurencia, tejben-vajban fürödtünk. Megint össze kellett rakni egy csapatot, akik közül sokan lettek aztán producerek, gyártásvezetők, Hutlassa Tamás, Kovács Gábor, Pataki Ági, Sánta György, és még sokan mások. Aztán 6-7 év után akadozni kezdett az üzlet. Még egy kicsit kalimpáltam, de amikor Sanyi meghalt, engem hívtak stúdióvezetőnek. Simónak két fantasztikus dolgot köszönhetek: az

egyik, hogy jókor elmehettem a magyar filmgyártásból, a másik, hogy sajnos a halála miatt visszajöhettek a Hunniába. Így kerültem vissza 2002-ben a magyar filmgyártás ölelő karmaiba.

• *Közben majdnem húsz évig nem rendeztél nagyjátékfilmet.*

Mert nem jutott eszembe semmi.

• *Ez nem zavart?*

Miért kellett volna, hogy zavarjon?

• *Mert előtte kétévente szeretted rendezni.*

Az átkos játékszabályait, mint sokan mások, akik ebben szocializálódtam, pontosan ismertük, mert abban a mi létünk is benne volt. A rendszerváltás után viszont fogalmam se volt, mi van itt. Ha megnézed az 1990 és 2000 között készült magyar filmeket, láthatod, hogy másnak se volt. Kimaradt az életemből néhány film, de ez nem bánt, sőt, szerencsésnek érzem magam. És még egy alapvető dolog. Egzisztenciálisan rendbe hozott ez a pár év. Az a fajta egzisztenciális kiszolgáltatottság, ami ebben az új helyzetben erősen jelen van, engem elkerült.

• *Üzletembernek is olyan jó voltál, mint rendezőnek?*

Azt nem tudom. De tudtam csinálni. Matematikából mindig bukácsoltam, viszont kiderült, hogy zseniálisan tudom a négy alapműveletet. Amikor elkezdtek, azt se tudtam, mi az a főkönyvelő, de voltak olyan képességeim, amikkel tudtam működtetni egy céget. Mámoros érzés volt rácsodálkozni erre az új világra. Annyi munkánk volt, hogy három emeletet béreltünk a Városmajor utcában, és volt nap, amikor öt helyen forgattunk a városban.

• *2007-re érezted úgy, hogy kiismerted ezt az új világot?*

Érezte a fene. Láttam magam előtt egy hatalmas kórházi szobát egy hatalmas ágygal, amiben feküdt egy kis ember, és betűzött a Hold az ablakon. Kopognak, az ember fölne, és belép a Halál egy kaszával. Ebből a képből született a *Noé bárkája*.

• *Pedig az érződik a filmen, hogy nagyon feszített a vágy, hogy mondj valamit az akkori valóságról. A kereskedelmi tévés és a bérházas valóságról.*

A *Noé bárkáját* már újra Zsuzsával írtuk. Kibékültünk, amikor a *Szeressétek egymást, gyerekek!*-et csináltuk [*Jancsó Miklós, Makk Károly és Sándor Pál 1996-os szkeccsfilmje – S.T.*]. A mi sorsunk és gondolkodás módunk egész életünkben párhuzamosan haladt. Fantasztikusan

egyben voltunk, de az a nyolc év, ami kimaradt, és közben a rendszerváltás, nem tett jót a párhuzamosságunknak. Amikor azt mondtam neki, hogy a kiscsaj kérjen mellimplantátumot, ha elmegy a nagypapával a tévés vetélkedőre, Zsuzsa sikongott, hogy ez gusztustalan. Hiába mondtam neki, hogy ma már érettségiző csajok kapnak új melletket. Persze azt kívánom mindenkinek, hogy legyen egy olyan gondolkodó- és alkotótársa, mint nekem a Zsuzsa volt, de akkor már nem voltunk teljesen egy hullámhosszon. Közbeszólt a szemérmessége, ami miatt például nem csináltunk soha szerelmesfilmet se. Mindenkinek megvan a maga gátlása, kivéve nekem, akinek szintén megvan. A *Noé bárkája* nem lett sikeres film, de én szeretem. Két embert nagyon bírok benne: Dezsőt és a Kállait.

• *A Vándorszínészeket is bírod?*

Persze, hiszen a kölköm. De ott elcsábultam, és nem azt a filmet csináltam meg, amit akartam. Eredetileg egy mocskos filmet terveztem, de abban a világban, amit vászonra álmodtunk, sajnos nem jelenik meg olyan erővel a kiszolgáltatottság, amennyire az manapság jellemző az életünkre. Akartam egy rozoga kocsit, de szép lassan rábeszéltek, hogy mégiscsak sokat fogunk forgatni, legyen jobb az a kocsi. Akartam egy ácsolatot, amit a színészek valóban meg tudnak csinálni, ehhez képest született egy színpad. A film végül túl szép lett. De mindennek én vagyok az oka. Szép lassan feladtam az álmom egy részét.

• *Van új filmterved?*

Valamin gondolkodom. Most csak akkor fogok filmet csinálni, ha annyira szorít, hogy nem tud senki elcsábítani. Meglátjuk. Én mindig azt kerestem az életben, hogy mi a jó nekem. Az élet nekem egy élvezeti cikk.

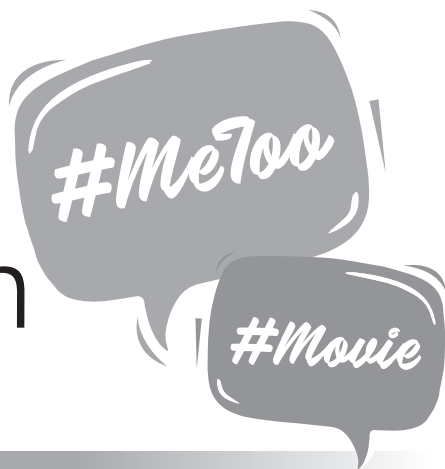
• *Akkor meg se kérdezem, hogy elégedett vagy-e a pályáddal.*

Nekem ez egy elképesztő kaland, egy gyönyörűsége filmcsináló melő. Megítélni a pályám nem az én feladatom. Miért érdekeljen, hogy mi marad belőlem? Én nem arra törekszem, hogy megmaradjak, hanem arra, hogy amíg élek, tegyem a dolgomat. Az a fontos, hogy megtaláltam, amire alkalmas vagyok, azt egy életen át, szép számban művelem, és kurva jó csinálni. Én ennél jobbat elképzelni se tudok. Te tudsz? •

MAGYAR #METOO FILMEK

Testek a tilosban

GYENGE ZSOLT



HÁROM TINIFILMMEL VETTÉK FEL A MAGYAR RENDEZŐK A #METOO FONALÁT: ELTÉRŐ MEGKÖZELÍTÉSEK, KÜLÖNBŐZŐ ÉRZÉKENYSÉGEK ÉS EGY FELFEDEZÉS.

Nem véletlenül robbant ki a #metoo mozgalom napjainkban, a lassan mindenhatóvá váló közösségi média korában: a privát és a nyilvános szféra összemosódásának legmagasabb fokát megvalósító kommunikációs platform működésébe szinte bele van kódolva a magánéleti gesztusokkal fertőzött hivatalos viszonyok feltárásának lehetősége. Korábban egyszerűen nem létezett olyan nagy elérést biztosító médium, amely ilyen módon tette volna lehetővé hétköznapi emberek számára a nyilvános tanúvallomást, és ahol a személyes és a közéleti beszéd ily megkülönböztethetetlenül fonódott volna egybe. A film világának botrányai-

ből kinőtt közösségi médiás #metoo mozgalom még azokban a körökben is alapvetően megváltoztatta a női egyenjogúsággal és az interperszonális hatalmi viszonyokkal kapcsolatos gondolkodást és beszédmódot, ahol fogadtatása nem volt egyértelműen pozitív. Így aztán a magyar filmben sem sokat kellett várni a témát tagláló művekre, hiszen a #metoo hashtag alatt özönlő rengeteg megszólalás kiapadhatatlan inspirációs forrást jelentett, valamint teret biztosított a témának a közbeszédben. Jelen írás három közelmúltbeli filmet vesz e szempontból górcső alá, amelyek azért is érdekesek így együtt, mert az ilyen

„Egyik szerepre sincsenek felkészítve”
(Hartung Attila: FOMO – Megosztod és uralkodsz)

helyzetekben létező mindhárom nézőpontot megjelenítik: Schwechtje Mihály *Remélem legközelebb sikerül meghalnod :-)* (2018) című filmje az áldozat, Hartung Attila *FOMO – Megosztod és uralkodsz* (2019) című munkája az elkövető, valamint Nagy Zoltán *Szép csendben* (2019) című alkotása pedig a kívülálló megfigyelő perspektíváját teszi magáévá.

Áldozatok és elkövetők

A három mű közül kimagaslik a *Szép csendben*, ugyanis amellett, hogy kérdésfelvetése árnyaltabb a többinél, olyan dramaturgiai és vizuális megoldásokat alkalmaz, amelyek nem csak ábrázolják vagy illusztrálják, hanem a néző számára közvetlenül megtapasztalhatóvá teszik a problémát. Nagy Zoltán a Claire Denis filmekre jellemző ökonomikus, szűkszavú, kihagyásokkal operáló narratív szerkezetet és plánozási stratégiát használ, aminek következtében egy-egy szituációba kerülve előzetes információk nélkül kell megpróbálnunk tájékozódni. A francia rendező műveihez hasonlóan elmentmondásos helyzetben találjuk magunkat: alapozó plánok és narrációk híján nagy koncentrációval kell arra a kevésre, a hiányokkal teli képekre és párbeszédre figyelniük azért, hogy a nem jelenlévőt, a nem láthatót meg tudjuk valahogy ragadni. Pontosan úgy, ahogy a valóságban történik, amikor kívülről vagyunk kénytelenek nem egyértelmű viszonyokat szemlélni, amely esetekben abban a kevés pillanatban, mikor jelen lehetünk, a legapróbb rezdülések válnak a megismerés egyedüli eszközeivé. A nem pusztán a száraz technikára, hanem meditatív és relaxációs gyakorlatokra is építő sikeres csellótanár és zenekarvezető esete tanítványával azért különlegesen megvilágító erejű ebből a szempontból, mert olyan műfajról, „tantárgyról” van szó, amelyben a testtartás kijavítása, vagyis a fizikai kontaktus a tanítás része. Egy kívülálló megfigyelő számára – mint amilyen a film főszereplője, illetve mi magunk – pont egy ilyen helyzetben különösen nehéz megállapítani tehát, hogy egy gesztus mikor lépi át azt a bizonyos láthatatlan határvonalat. Mindehhez kapcsolódik, hogy az SZFE-n végzett rendező nyilatkozatai, miszerint személyes tapasztalatból, a kívülről megfigyelt zaklatásból inspi-



rálódott a történet, más megvilágítást kapnak most, Gothár Péter zaklatási ügyének nyilvánosságra kerülése után.

A három rendező közül egyedüliként Filmalapos támogatás nélkül dolgozó Schwechtje Mihály fókuszált hangsúlyosan az áldozat tapasztalatára, pontosabban az eseményeket két szemszögből elmesélő történetnek egyik fele a zaklatásokat elszenvető Eszter perspektíváját mutatja be, a másik pedig az egyik zaklatóét. A film ugyan csak az egyik elkövetőt emeli ki ily módon, ám a történet igazi tanulsága, hogy a rendkívül szép, ám kortársainál visszahúzódnóbb középiskolás lány az elfogadott zaklatás világában él. A főhőst a manipuláló és fotókat végül közzétevő osztálytársan kívül a meggondolatlanul félreérthető, bizalmas gesztusokat tévő jófej tanár és a kamaszkor szexuális túlfűtöttségében magukat produkáló nagyfiúk is bántalmazzák, és a közösség valahogy mindig az erőt mutató zaklatót emeli fel. A RLSM azért különösen értékes film, mert azáltal, hogy jelzi, maga

Eszter sem védi meg a többi fiú által folyamatosan megalázott kisserácot, egyértelművé teszi, hogy akaratlanul azok is részei és fenntartói a zaklatás kultúrájának, akik később áldozataivá válnak.

Hartung Attila ezzel szemben nem az áldozat, hanem kizárólag az elkövető szenvedését próbálja megérteni, arra kíváncsi, hogy miképpen sodródik egy alapvetően jó szándékú fiú olyan helyzetbe, hogy elveitől és habitusától idegen dolgot cselekedjen. A FOMO – vitatható, és a kritikai recepcióban vitatott – állítása, hogy itt a valódi áldozat maga az elkövető, akit környezete és az ott elvárt viselkedés visz tévútra. Bár a film dramaturgiája, az ahogyan a lelkiismeret-furdalástól gyötrődő fiút követve mentegeti főhősét, helyenként valóban bicskanyitogató, ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy az egyén viselkedését nem csak személyisége határozza meg, hanem legalább akkora hatással van rá annak a szűkebb és tágabb közösségnek a normarendszere, amelyhez tartozik vagy tartozni szeretne. Vég-

eredményben mi más lehet az egész #metoo mozgalom értelme, ha nem az, hogy a társadalom értékrendjét oly irányban változtassa meg, hogy a szexuális bántalmazás minden formája minél többek számára váljon elfogadhatatlanná? A FOMO alkotói azonban azzal követnek el hibát, hogy a társadalom szerepének hangsúlyozása a filmben az egyéni felelősség elkenésével jár együtt – ezen az alapon minden bűncselekmény alól felmenthetnénk a nehéz gyerekkorú bűnözőket. Az igazán lesújtó végül az, hogy az elkövető büntetlenül maradása után a szégyentől elszökő áldozat hazatértekor apjától csak együtt érző hallgatást kap, azt sugallva, hogy ugyan érti és mélyen átérzi lánya szenvedését, de ebben a kegyetlen világban ezt időnként nekünk, alávetetteknek (nőknek, szegényeknek, gyengéknek, stb.) el kell viselnünk. És ez az, amitől a film – még ha valaki a magyar valóság hiteles ábrázolásaként értelmezi is – a társadalmi csoportok egyenjogúságáért és a szexuális bántalmazás ellen folytatott küzdelem szemszögéből ellentmondásosnak tekinthető.

„Az elfogadott zaklatás világában él”

(Schwechtje Mihály:
Remélem legközelebb
sikerül meghalnod :)
– Herr Szilvia)





Hatalom és kiszolgáltatottság

A #metoo mozgalomban felszínre került vallomások rendkívüli sokszínűsége és helyenként megdöbbentő botrányossága hajlamos elfeledtetni, hogy a szexuális zaklatás középpontjában nem más áll, mint a (gyakran intézményszerű) hatalom. A felek közti hierarchikus viszony teszi ugyanis sokkal nehezebbé a zaklatott személy ellenállását abban a korai szakaszban, amikor a konkrét zaklatás talán még elkerülhető lenne. A három film közül egyedül a *Szép csendben* teszi ezt esszenciális problémává, hiszen a nagy tiszteletű, sikeres és természetesen jóval idősebb tanárral szemben a kamaszlány nem csak testi és érzelmileg, de intellektuálisan, szakmailag és közösségi pozíciójában is védtelen. A *RLSM* első felében felveti ugyan a jóképű tanár felelősségét, de a fordulat után a film narratívájában teljesen felmentődik, és az elkövető bélyeg átkerül az osztálytársra. Pedig a felelősségből még akkor is bőven jut a tanárra, aki a külföldre költözés tudatában nagyvonalúan megenged magának egy félreérthető simogatást és néhány bizalmas tekintetet a házibulin, ha büntetőjogi értelemben zaklatást nem követ el. A #metoo jelenség legfőbb tanulsága ugyanis nem pusztán a bántalmazás elfogadhatatlanságára, hanem a hierarchikus viszonyok kihasználásának tilalmára vonatkozik.

A sokáig elnyomó rendszerekben élő társadalmak sajátossága a közintézményekben, a törvényekben és azok hivatalok általi betartásába vetett bizalom hiánya, így egy magyar filmben kifejezetten kelet-európai sajátosságnak

tűnik az, ahogyan az érintettek – nem csak az elkövetők, hanem a sértettek vagy azok hozzátartozói is – megpróbálják eltussolni az ügyeket. A *RLSM* bugyirángató fiúját apja este elviszi bocsánatkérésre a családroz, a *Szép csendben* zaklatott kamaszlányának ügyét annak anyja hajlandó az igazgatóval elintézni, és a *FOMO* történelemtanára is elfogadja a döntést, hogy házon belül, csendben oldják meg az ügyet. Így válik a rendszer épp a belé vetett bizalom hiánya révén feddhetetlenné és megváltozhatatlanná: a szexuális bántalmazással járó szégyen miatt eleve nagyon alacsony az ilyen ügyek nyilvánosságra kerülésének aránya, ott pedig, ahol nem is bízunk a tisztességes eljárásban, még kevesebbről fogunk tudni. Így aztán a hatalom még arra sincs rákényszerítve, hogy legalább a nyilvánosság kedvéért változtasson gyakorlatán, vagy olyan eljárásokat vezessen be, amelyek megnehezítik a kihágások előfordulását.

Internet-falu

Az elektronikus média nagy gondolkodója, Marshall McLuhan jósolta azt, hogy egy nagy, globális falu leszünk – de a nagy lelkesedésben azt elfelejtettük hozzágondolni, hogy a falu sok szempontból rettenetes hely, ahol a viselkedési normát a könyörtelen közvélemény, a rosszindulatú pletykák határozzák meg, ami bizalmatlan a kívülállók felé, és ahol a világ történéseit a pap, a helyi értelmiség és a kocsma legnagyobb szájú törzsvendégei értelmezik. Ahol mindenki mindenkit ismer, ott az egyénieskedésnek, a kívülállásnak

„Egymástól elzárkózott kis tanyák”

(Nagy Zoltán:
Szép csendben –
Bognár Lulu)

és a másságnak nem sok terep marad, valamint a rendszer és annak fenntarthatósága mindig előbbre való lesz az individuumnál és sérelmeinél.

Az internettel és főleg a közösségi médiával valójában nem egy globális falu jött létre, hanem egymástól elzárkózott kis tanyák, amelyek mind a saját szabályrendszerük és kódjaik szerint kommunikálnak. A mindhárom filmben központi szerepet játszó tinik szempontjából az internet abban az értelemben nem jelent változást korábbi korszakokhoz képest, hogy a szégyenérzet és a megsemmisülés, ami egyik helyen öngyilkossági kísérlethez, másutt pedig szökéshez vezet, nem a „nagyvilághoz”, hanem a saját kis közösséghez kapcsolódik. A közösségi média annyit torzít ezen a felálláson, hogy azokat a botrányokat, amelyek korábban talán egy osztály körében ma-

radtak volna, a nagy nyilvánosság aurájával ruházza fel: a közösségi oldalakat olyanok használják befogadóként és tartalomgenerálóként, akik egy szerepre sincsenek felkészítve. Így aztán a közösségi médiában (is) megaláztak nem érezhetik azt, mint korábban, hogy ha másként nem, a szűkebb közösségből való kilépéssel (mondjuk hasonló esetekben iskolaváltással) meg tudnának szabadulni a szégyenfolttól.

Egyértelműen fontos, hogy a szexuális bántalmazás feldolgozása a magyar filmben is elkezdődött, ugyanakkor tünetértékű, hogy mindhárom most elemzett mű fiatal, elsőfilmes alkotó munkája. Úgy tűnik, az idősebb generáció (egyelőre) nem vevő ezekre a problémákra, ami természetesen azt is meghatározza, hogy ezek a filmek mind a tizenévesek körében játszódnak, hiszen a fiatal rendezők számára ez jelent egy már lezártnak tekinthető, tehát valamelyes rálátást biztosító életszakaszt. Ugyanakkor ezzel együtt jár(hat) az is, hogy a probléma a köztudatban bezárul a „felelőtlen kamaszok” univerzumába – de erről nyilván az elkészült filmek és rendezőik tehetnek a legkevésbé. A három alkotás legnagyobb hozadéka a magyar film számára Nagy Zoltán felfedezése, aki olyan érett és komplex filmnyelvi érzékenységgel fogalmaz a váznon, ami túlmutat a már elkészült munkán, és további kivételes filmek lehetőségét villantja fel. •

HIHETETLEN

Az áldozatok tekintete

PERNECKER DÁVID



A HIHETETLEN TINÉDZSER FŐSZEREPLŐJÉT MEGERŐSZAKOLJÁK, A SOROZAT MÉGIS A BIZALOMRA ÉPÍT.

A tizenéves Marie Adlert megerőszakolták. Valaki korán reggel betört a szobájába, az arcába tolt egy kést, megkötözte, órákon keresztül erőszakolta. Kihallgatása során Marie kénytelen ezerszer elismételni és így újra megélni a vele történt rémségeket. Ahogy kiderül, hogy Marie (Kaitlyn Dever nagyformátumú alakítása) nem először szenved el hasonló abúzust, a nyomozók – mind férfi – összerakják a vallomás alternatíváját: a gyerekkorában traumatizált Marie kitalálta megerőszakolásának történetét, csak hogy felhívja magára a figyelmet. Ezt pedig – ezt a valótlanságot – ki is húzzák a lányból. Egy érzéketlen rendszer döbbenetes mintapéldája: emberi hanyagság, egy csipetnyi rutinos rosszindulatúság és a vaslogika által felzabált érzelmek. Susannah Grant, Ayelet Waldman és Michael Chabon kitűnő és fontos sorozatát moz-

gathatta volna (a hatásvadász kétely-dramaturgia („vajon tényleg hazudik Marie?”), de szerencsére nincs szó ilyesmiről. Ahogy az esetet feltáró Pulitzer-díjas újságcikk, úgy a *Hihetetlen* sem butítja a tragikus ügyet egyszerű ponyvakrimivé. Marie Adlert megerőszakolták, kész. Egy ilyen trauma után senki sem mondhat ítéletet a sok miatt olykor valóban irracionálisan viselkedő lány felett. Ha ez megtörténik, a *Hihetetlen* elért valamit: tükörré vált, szembesített.

„Tükörré vált, szembesített”
(Kaitlyn Dever)

A második epizód hasonló esetet mutat be, annak feldolgozása ugyanakkor szöges ellentéte a korábban látottaknak: egy nyomozó (Karen Duvall) gondoskodó perspektívájából más fényben tárul fel egy újabb meggyötört nő sorsa. Az együttérés az áldozattal nem csak a humánus jele, hanem alapvető eleme a jó nyomozói munkának. Ellentétben az összeomlott áldozatból kiráncigált kusza információk kényelmes fel- és kihasználásával.

A *Hihetetlen* szerzői az elmentétezt a karakterek és a sorozat felépítése során is következetesen alkalmazták, szem előtt tartva azt, amit sok nemi erőszakkal foglalkozó film és sorozat rejt fájó homályba: az empátiát. A jóságos és pedáns Duvall-karakter és társa, az újfent nagyszerű Toni Colette által megformált vagány, piálós, nem

mindig tiszta módszerekkel dolgozó „rossz zsaru” karakter, mint tűz és víz, de céljuk és útjuk azonos. A *Hihetetlen* ugyanakkor nem poszt-feminista „erős nők” harca a „mocskos férfiak” ellen, a sorozat-erőszakoló rémtettei a nyomozókat is sokkolják. Ha viszont a két színésznő nem lenne képes élettel megtölteni a néha túlságosan is papírízű párbeszédet, bajban lenne a sorozat.

Epizódonként és azokon belül is váltják egymás a nyomozás jeleneit és mindaz, ami Marie-vel történik élete legrosszabb napja után. Marie cselekményszála a fajtogató reménytelenségé, a kétely, a közöny és a bizalomvesztés ocsmány közegében próbálja meg összeszedni élete töredékeit. A nyomozópáros lenyűgöző munkáját bemutató epizódokat és jeleneteket ugyanakkor rendre átjárja a reménytelenség, a tudat, hogy közel Marie feloldozása. A lány világa – bárhonnán nézzük – rohad, mintha rágná valami kór, ezzel szemben a feleszes tempóban pergő nyomozás minden pillanata logikus és egy irányba hat. Rettenetesen szemét tett áll a *Hihetetlen* középpontjában, a sorozat mégis a hit, a bizalom, a remény sziklaszilárd alapjaira építkezik – mindarra, amit bármilyen erőszak semmissé tenne. Ebből kifolyólag nem meglepő, hogy a *Hihetetlen* erőszak-szekvenciáit a szerzők becsülendő tisztességgel, de közel sem óvatossággal ábrázolják. Nincs szemtelenség, nincs voyeurizmus, csak az áldozatok kiüresedett tekintete, pár rövid kép remegő kezekről és lábokról.

Ezt a koncepciót követi az elsöre eszköztelennek tűnő, visszafogott stílus is: a *Hihetetlen* tompa pasztellszíneivel, feltűnést kerülő zenéjével, szerény és egyszerű beállításával a nézői figyelmet Marie történetére összpontosítja. A látványvilág hétköznapiságának pedig letaglózó üzenete van: ezek az esetek sajnos nem olyan különlegesek, mint amennyire hinni szeretnénk.

HIHETETLEN (Unbelievable) – amerikai, 2019. Rendezte: **Lisa Chodolenko, Susannah Grant, Michael Dinner**. Írta: **Susannah Grant, Ayelet Waldman, Michael Chabon**. Kép: **Quyên Tran**. Zene: **Will Bates**. Szereplők: **Kaitlyn Dever** (Marie Adler), **Merritt Wever** (Karen Duvall), **Toni Colette** (Grace Rasmussen), **Blake Ellis** (Chris). Gyártó: **CBS**. Forgalmazó: **Netflix**. 8x58 perc.



BOTRÁNY; A LEGHARSÁNYABB HANG

Zaklatótelevízió

BASKI SÁNDOR

#MeToo

A FOX NEWS A NYILVÁNOSSÁG EREJÉVEL, VEZETŐJE, ROGER AILES A SZEMÉLYES HATALMÁVAL ÉLT VISSZA. ÉRZÉKENYÍTŐ METOO-TANMESÉK KÉT VÁLTOZATBAN.

Ami a mozinak Harvey Weinstein, az az amerikai médiának Roger Ailes. Egyikük Hollywoodot, másikuk a hírtelevíziózást formálta át gyökeresen. Uralmuk évtizedeken át kikezdehetetlennek tűnt, miközben hatalmukkal, közvetlen környezetük passzív asszisztenciája mellett, gátlástalanul visszaéltek. Nem közönséges szexuális zaklatók – szimbólumai és egyben groteszk karikatúrái is egy korrump rendszernek.

Ailes szerepét az amerikai nyilvánosság formálásában nehéz lenne túlbecsülni. A pályafutását egy talkshow producerként kezdő, konzervatív beállítódású férfi az elsők közt ismerte fel a televízió szerepét a modern politikai kampányokban. Felajánlotta szolgálatait a híresen merev Nixonnak, és sikerült is képernyőképes figurát faragnia belőle, de dolgozott később Ronald Reagan és George H. W. Bush

elnökök mellett is. Az általa gyártott politikai hirdetésekben mesterien játszott rá a rasszista indulatokra, új szintre emelve ezzel a már korábban is létező negatív kampány intézményét. A televíziózás hoz visszatérve, Rupert Murdoch médiamogul megbízásából, 1996-ban elindította a Fox News csatornát, és pár év alatt piacvezetővé tette. Szlogenjével („korrekt és kiegyensúlyozott”) ellentétben Ailes hírtévéje nem az objektív tájékoztatást tűzte zászlajára, helyette a konzervatív Amerika és a Republikánus Párt önkéntes propagandistájának csapott fel, jelentős piaci részt tömve be ezzel.

Az alapítója által kézivezérléssel irányított Fox News az érvek és a tények helyett a kezdetektől fogva a politikai bulvárra és a hangereőre esküdött fel. Ailes és a csatorna sztárműsorvezetői Bill O'Reillytől Sean Hannityn át Glenn Beckig egymással

„Jelentős piaci részt betömve”

(Stephen Frears:
A legharsányabb hang
– Russell Crowe)

versenyezve rúgták fel a televíziós újságírás szinte összes írott és íratlan morális szabályát. Felerősítették a tájékozatlan tömegek félelmeit és szalonképessé tették az indulatokat manipuláló közbeszédet, áttemelték a mainstreambe a politikai összeesküvés-elméleteket, akarva-akaratlanul is hozzájárulva ezzel az amerikai társadalom megosztottságához. Olyan médiateret hoztak létre, amelyben a showműsorok szabályait ismerő, gátlástalanul populista politikusok helyzeti előnnyel indulhattak. Nem túlzás azt állítani, hogy Donald Trump felemelkedésének is a csatorna údatformáló működése ágyazott meg; a Fox biztosította hazai pálya, illetve Ailes tanácsadói közreműködése nélkül a korábbi valóságshow-sztár vélhetően nem juthatott volna el a Fehér Házig.

A 2017-ben elhunyt Ailes közvetve emberek millióinak életére gyakorolt hatást, alighanem az utókor is emiatt emlékszik majd rá, az első filmes feldolgozásban (*Botrány*) azonban szakmai munkássága csak lábjegyzet a munkahelyi zaklatásainak krónikái mellett. A sorozatverzió (*A legharsányabb hang*) fókusza is hasonló, a Showtime produkciója azonban a Fox News genezisébe is megpróbálja beavatni a nézőjét.

Az 1995-ben játszódó első részben a csatorna megalapításának, és annak lehetünk tanúi, ahogy Ailes a saját képére formálja a projektet, megszabadulva azoktól a munkatársaktól, akik vele ellentétben még hisznek a régimódi televíziós újságírásban, és számon kérhetnék rajta a szakmai normákat. Az események krónikája összességében hiteles, *A legharsányabb hang* azonban, a hollywoodi életrajzi filmekre jellemző revizionista szemlélet jegyében, leegyszerűsíti és központosítja a döntési folyamatokat. Nehéz például elképzelni, hogy Rupert Murdoch anélkül eszközölt milliárdos befektetést, hogy pontosan tudta volna, milyen irányultságú televíziót szeretne létrehozni, az írók állítása szerint mégis egyedül Ailes ötlete volt a konzervatívok megcélzása, sőt, szinte minden későbbi, Fox Newshoz köthető szlogen, *talking point*, innováció az alapító fejéből pattant ki.

A második epizódban 2001-be ugunk, a szeptember 11-i terrortámadások idejébe; az alkotók sugallata szerint a csatorna ekkor találta meg a valódi identitását a patrióta, háborús retorika csúcsra járatásával, és ekkor lett a fehér házi





döntéshozatalba is bekötött, komoly bel-, sőt külpolitikai tényező. A mefisztói kulcs-pillanat az, amikor pár másodperc gondolkodási időt követően, a szakmai etika legegységesebb szabályait is sutba dobva, Ailes adásba küldi azokat a felvételeket, amelyeken emberek ugranak a halálba a World Trade Center ablakaiból.

Az első pár epizód még úgy áldoz a zsenikultusz oltárán, hogy a főszereplő nőkkel szemben tanúsított abuzív viselkedését csak egy-egy pillanatra vilantja fel, kiválóan érzékeltetve, hogy a férfi számára ezek nem rendkívüli események, csak a napi rutin részei. A folytatásban, miközben a Fox megtalálja a tökéletes ellenségeképet Obamában, részletesen is megismerhetjük Ailes manipulációs eszköztárát, kezdve az állásinterjúknak álcázott zaklatásoktól a hosszú távú lelki és fizikai terror gyakorlásán át a csatorna népszerű műsorvezetőjének nyilvános megalázásáig.

Utóbbi, Gretchen Carlson *A legharsányabb hang* másik kulcsszereplője. Az egykori Miss America egy éven át rögzítette titokban főnöke verbális szexuális zaklatásait, majd pert indított ellene, és neki köszönhetően véget is ért a férfi karrierje. A Naomi Watts által alakított nőt a játékidő nagy részében áldozatszerepben láthatjuk, gyengének és kiszolgáltatottnak érzi magát, közel jár az idegösszeroppanáshoz, és irigykedve követi riválisának, a csatorna legnagyobb sztárjának, Megyn Kellynek a pályafutását, aki az erős és öntudatos nőt testesíti meg a számára.

Kelly a sorozatban személyesen fel sem tűnik, nem úgy a Jay Roach rendezte

„Érzékenyítő tréning”

(Jay Roach: *Botrány*
– Nicole Kidman és
Margot Robbie)

*Botrány*ban, ahol szinte főszerepet kap. A Charlize Theron által megformált sztárriporter-ről kiderül, hogy magabiztossága csak álca, mert Ailes őt

is traumatizálta, ráadásul a lelkiismeret is gyötri, amiért annak idején nem jelentette fel a főnökét. A filmverzió Gretchen Carlsona (Nicole Kidman) ellenben semmi jelét nem mutatja a gyengeségnek, fellépésével példaképként szolgál a többi áldozat számára. Megyn a kétségeit és félelmeit leküzdve végül képes szembeszállni Ailesszel, vagyis ugyanazt az utat járja be, mint *A legharsányabb hang* Gretchenje. A szerepek tehát felerősödnek a két produkcióban, ami egyrészt rávilágít arra, hogy sok esetben csak nézőpont kérdése, ki az áldozat, és ki a hős, másfelől jól demonstrálja azt is, hogy a megtörtént események valós szereplői is tetszőlegesen alakítható fikciós karakterek.

Noha a film és a sorozat máshová helyezi a hangsúlyokat, alkotóik hasonló következtetésekre jutnak. Egyik produkció sem elszigetelt esetként látta a zaklatásokat; meggyőzően érvelnek amellest, hogy az Ailes személyi kultuszát támogató Fox vállalati kultúrája és a televízió által képviselt ideológia megalapozott ezeknek a botrányoknak. Ahol a képernyőre kerülő nők tárgyiasítása elfogadott, sőt elvárt, ott a színpad mögött sem számíthatnak külön bánásmódra a női kollégák. *A legharsányabb hang* legerősebb momentumai talán azok, amelyek illusztrálják, hogy egy idő után a rendszer az áldozatokat is korrumpálja; mint Ailes szeretője esetében, aki a menekülése érdekében saját maga választja ki mit sem sejtő utódát. *A Botrány* legha-

tásosabb pillanatai pedig azok, amikor a rendező a thrillerek eszköztárából merítve próbálja visszaadni azt a bénító rémülettel vegyes undort, amit az Ailes irodájába berendelt, csapdahelyzetbe került, kiszolgáltatott nők érezhettek.

Nemcsak az erényei, a hiányosságai is hasonlóak a két produkciónak. Roger Ailes figurája sem Russell Crowe, sem John Lithgow alakításában nem tűnik hús-vér figurának. A sorozatverzió a nagyobb játékidő miatt előnyből indul, és férj-, illetve családapa-szerepkörben is be tudja mutatni a Fox vezérét, a filmben viszont nem több zaklatásellenes poszterre kíváncozó karikatúránál. A színésznők sem dolgozhattak sokkal gazdagabb alapanyagból, a valós személyeket alakító Theron, Kidman és Watts fő feladata a mimikri, míg Margot Robbie és Kate McKinnon több figurából összegyűrt karakterei érezhetően illusztrációs és rezonőri célokat szolgálnak csak. Annak a kognitív disszonanciának a feloldására sem látunk kísérletet, miszerint az áldozati szerepből kitörő, a fináléra feminista példaképpé váló nők korábban arcukat és nevüket adták a zaklatóik által vallott antifeminista politikai ideológiájhoz.

A sorozat erényei számosabbak, mert a zaklatás intézményi működése mellett a laikus nézők számára is fogyaszthatóan foglalja össze a Fox News médiatörténeti jelentőségű felemelkedését, és Ailes szerepét mindebben. *A Botrány* ellenben üzenetfilm – az utolsó pár másodpercben a főszereplők, a *Szomszédok* után szabadon, szó szerint összefoglalják a tanulságot –, egy érzékenyítő tréning segédanyaga és egy vállalati oktatóvideó közt valahol félúton.

A LEGHARSÁNYABB HANG (The Loudest Voice)

– amerikai, 2019. Rendezte: **Stephen Frears**, **Jeremy Podeswa**, **Kari Skogland**. Írta: **Tom McCarthy**. Kép: **Eigil Bryld** és **William Rexer**. Szereplők: **Russell Crowe** (Roger Ailes), **Sienna Miller** (Beth Ailes), **Naomi Watts** (Gretchen Carlson), **Annabelle Wallis** (Laurie), **Seth MacFarlane** (Lewis). Gyártó: **Showtime**. Szinkronizált. 10x55 perc.

BOTRÁNY (Bombshell)

– amerikai, 2019. Rendezte: **Jay Roach**. Írta: **Charles Randolph**. Kép: **Barry Ackroyd**. Zene: **Theodore Shapiro**. Szereplők: **John Lithgow** (Ailes), **Margot Robbie** (Kayla Pospisil), **Charlize Theron** (Megyn Kelly), **Nicole Kidman** (Gretchen Carlson), **Connie Britton** (Beth), **Malcolm McDowell** (Murdoch). Gyártó: **Annapurna / BRON Studios**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 108 perc.

ELIA SULEIMAN

Megállt az idő

SZABÓ G. ÁDÁM

A LEGISMERTEBB PALESZTIN RENDEZŐ A SZATIRIKUS TÁRSADALOMKRITIKÁT ÉS A FINOMHANGOLT KARAKTERÁBRÁZOLÁST EGYESÍTI FILMJEIBEN.

„Nincs otthonom, így száműzöttnek sem tekinthetem magam. *Post mortem* állapotban rekedtem, amelyet végigkísér a napi élet és halál” – deklarálja Elia Suleiman *Az arab álom* című 1998-as rövidfilmjében. *Ars poeticája* a palesztinok skizoid helyzetére is rávilágít – a nép történelmi traumája (az Izrael 1948-as létrejöttéhez kötődő, több mint 700 ezer arabot hazájából elűző *nakba*) és földrajzi határhelyzete (Palesztina Ciszjordániára és a Gázai övezetre osztott jogterület) máig átítatja a kisemberek közérzetét. Ez alakította a 60 éves direktor életét is: izraeli arab kisebbségi, Fuad és Nazira Suleiman gyermekeként jött világra, 16 évesen hagyta el szülővárosát, Názáretet, 1982-1993 között New Yorkban tartózkodott, 1994-ben megalapította a Birzeit Egyetem média tanszékét, 2008 óta a saas-fee-i *European Graduate School* professzora, jelenleg Párizsban él feleségével, a *Halhatatlan szeretők* végén dalra fakadó Yasmine Hamdannal. Jayce Salloum libanoni-kanadai installációs- és videóművész felkérésére csöppent a szakmába, aki egy kísérleti etűd feliratfordításával bízta meg. Suleiman könyvekből leste el a fortélyokat, az európai modernizmussal először írásban találkozott mozgóképek helyett.

Koprodukciói gyűjtőpontjában mindig személyes tapasztalatok állnak. Suleiman önmagát, pontosabban az E.S. monogramú alteregót helyezi centrumba az *Egy eltűnés krónikájában* (1996), a *Deus ex machinában* (2002), *A hátralévő időben* (2009) és *A mennyországban kell lennie*-ben (2019). Vezértémái az otthontalanság és az útkezés, négy ontológiai *dramedyjében*

más országokba látogat és hazatér (*A mennyországban kell lennie*) vagy Názáretben marad (*Egy eltűnés krónikája*, *Deus ex machina*, *A hátralévő idő*). A faarrccal viselt hányattatások Buster Keatonnel, a burleszkkal flörtölő egzisztencializmus Aki Kaurismäkipel és Roy Anderssonnal, a zajokra redukálódott miliő Jacques Tati-val hozhatók összefüggésbe. Az ún. *Krónika-trilógia* és legutóbbi filmje egy örök szkepti-

kus profilját villantják fel. Szülei viszontagságaira utal *A hátralévő idő*: a direktor hiába próbál szeretni, megérteni, rokonai meghalnak. Hol a történelem viharai tépázzák őket (Fuad 1948-ban fegyvereket készít a partizánoknak, az epizodikus struktúrában az apa tragikus létpillanatai – bekötött szemmel lehajítják egy magaslatról, otthonából elvezeti a hatóság, halálra szánva csüggeszti ősz fejét – vezetnek át leblendékkal 1970-be, '80-ba és 2009-be), hol a saját keresztjüket cipelik. Nazira rendre levélírás közben bukkan fel, hogy aztán az író-rendező egy tűzijáték színvirágában búcsúztassa. *A hátralévő idő* nosztalgjáról lemondó emlékezetpolitikai hatyúdál, az elmúlás melankóliája hatja át. Suleiman egy kórteremben találkozik utoljára az anyjával, akit teljesen felőrölt a hat évtizedes kitaszítottság: kicsúszik az orrából az oxigéncső, és amikor a fia visszatenné, az asszony rezignáltan beletörődik a sorsába, arébb tolva E.S. kezét. Mintha az élet stációit dokumentálná a rendező há-



rom, szülei emlékét ápoló filmje – nem véletlenül hívják Nazira Filmsnek *A hátralévő idő* és *A mennyországnak kell lennie* mögött álló produkciós céget. Az *Egy eltűnés krónikájában* a valódi Fuad és Nazira tűnnek fel hétköznapi pillanatokban, halpucolás, tévzés, alvás közben; a *Deus ex machina*-ban már csak az anya játssza önmagát, a földieit becsmérő apát egy színész testesíti meg; *A hátralévő időben* egyszerre látjuk az ősök fiatal- és öregkorát, immár más aktorok tolmácsolásában. Suleiman trilógiája és *A mennyországnak kell lennie* az idő stagnálását állítják fókuszba, Gilles Deleuze nézetei sejlenek fel a céltalanul lézengő, saját történetüket elmondani képtelen (vö.: az *Egy eltűnés krónikája* izstambul anekdotát ismétlő öregura), nemzeti identitásválságtól sújtott alakok láttán. Némafilmszerű, csendes atmoszférájú, gesztusokra és mozdulatokra rendszeresen építő (lásd *A mennyországnak kell lennie* humoros pillanatokba tor-

kolló bémészkodásepizódjait) fekete komédiáinak nincs hagyományos cselekménye. Statikus, non-lineáris és gyakran a fizikai humor eszközeihez nyúló filmjei mozaikdarabkákból, *tableau vivant*-okból állnak. Hangsúlytalan sztázis-életképek örvénylenek, a szereplők egykedvűen süppednek bele megváltoztathatatlanak érzett sorsukba és ennek tükrében nagyon is érthető, hogy a Suleiman-életműben miért meghatározó élmény a Linda Butlernek megfogalmazott örök jelenbe záródás: az *Egy eltűnés...* és a *Deus ex machina* a képmező oldalára komponált triviális eseményekre hagyatkoznak (piros turbános, barna mellényes figura akrobatikázik E.S. kerítésénél, szélről fotografált buszmegállóban vár egy férfi a sosem érkező tömegközlekedési eszközre, melyre a közeli ház lakója figyelmezteti), ritka a centrális képszervezés. Többször láthatunk felülről szemlélt apróságokat, a *Deus ex machina*-ban ilyen az útjában álló kocsis rendszámát le-

csavarozó, a tulajdonossal pörölő alak és a fadarabokat égető nő epizódja, az *Egy eltűnés krónikájában* egy apa és a fia, illetve két cimborá verekszik össze járgányukból kipattanva, ugyanazon csehó előtt, vagyis Suleiman a családmódellet (*Deus ex machina*, *A hátralévő idő*) kívül a barátságézményt is kérdőre vonja. Ismétlődő pillanatképek jönnek egymás után a szomszéd néni kertjébe áthajított kukászsákokról, egy úton focizó gyerekről, a labdát kiszúró öregemberről és a cécót kővé dermedve leső, szemközti tetőn pihenő vénekről (*Deus ex machina*). Kiskutya rohan a gazdája után, párizsi rendőrök *segway*-keringőznek a legszébb burleszk-hagyományok szerint. Minden Suleiman-film keserű „emberi komédia”: közmunkások sportolgatnak seprűvel, lapáttal, papírgalacsinnal a *L'humaine comédie* nevű fodrászszalon előtt, kordonnal zárják körül a kávézóban ülő direktort, akinek názáreti citromfáját folyton dézsmálja a szomszéd, vagy aki egy verebet kénytelen arrébb tolni a laptopja mellől (*A mennyországnak kell lennie*). Suleiman részben szenvtelen rezonőr, ugyanakkor a hosszú beállítási időtörések arról tanúskodnak, az *auteur* humanistaként fordul karakterei felé.

Szuvenírt rendezget a Szentföld nevű boltja polcán E. S. kamaszkori barátja (a karakter és az üzlet az *Egy eltűnés krónikájában* és *A hátralévő időben* is felbukkan, keretbe foglalta születés és pusztulás, távozás és hazatérés motívumait), aki a saját csapjából ömlő folyadékkal tölti meg „szenteltvizes” flaskáit; a rendező és a régi pajtás az épület előtt ülve nézik, ahogy telik az élet. Suleiman trilógiája többször pásztazza oldalról vagy akár szemből a szülői házat. Gyakoriak a fákon, réteken, utakon megpihenő vágóképek, *A hátralévő időben* két replika hangzik el a *Dalok a második emeletről* modorában. Az egyikben a 10 éves Eliát felelősségre vonja a tanár („Honnan vetted, hogy Amerika kolonialista? Ilyet nem mondunk az osztályban!”), a másikban Fuad öreg szomszédja benzint locsol magára, aztán gyufát ránt, mire a szomszédasszony betoppan Suleimanéhoz és az apa segítségét kéri, később pedig a vénember háborús sztorikat felidézve, tökrészen beszél az izraeliek legyőzéséről („Gondolkodjunk tiszta

„Nemzeti identitásválságtól sújtva”
(*Deus ex machina*)
– Elia Suleiman)



fejvel, logikusan!). Visszatérő eszköz a háromszög-kompozíció: az *Egy eltűnés krónikájában* a pult mögött álló orosz csaposnő két oldalán egy-egy palesztin havert látunk, a *Deus ex machinában* a háklis öreg/ ücsörgő agastyánok hármasa szintén ebben az alakzatban testesül meg és *A hátralévő idő* szomszédját is így veszi körül a fiatal Fuad és a járókelők. Suleiman előszeretettel alkalmaz fogság érzetét keltő képkereteket: féltávólól látunk egy falat, egyik oldalán folyosóval, a másikon hősünk dolgozószobájával, miközben E.S. minden éjjel lekapcsolja a villanyokat (*Egy eltűnés krónikája*), máshol pedig a teraszon ülő, ablakkezzel szegélyezett, megfáradt Nazirát figyeljük (*A hátralévő idő*). A fénykép szintén visszatérő stílusselem (2009-es családregényében a bevonuló izraeliek fényképezőgép elé állítják a názáreti polgármestert és kompániáját, a halálos ágyán fekvő Nazira egy férjéről készült mementóba kapaszkodik), máskor politikai hírek mennek a tévében (*A hátralévő idő* Nasszer-temeté-

se, a *Havanna, szeretlek!*-antológiafilm *Egy kezdő naplója* című epizódja Castro imperializmussal beszedéssel). A televízió – az *Egy eltűnés krónikája* táncműsor-betétjében és a cannes-i évfordulás *Mindenkinek a maga mozija* szkeccs-gyűjteményben található *Kínos* (2007) „film a filmben” epizódjában – valóság és fikció határait tünteti el. Suleiman precízen ügyel a szimmetrikus kompozíciókra (*Egy kezdő naplója*, *A mennyországnak kell lennie*), áramvonalas snittjeit néha kórházjele- netek szolgálatába állítja (infúzióra kötött, tolószékes, lábprotézises betegek és orvosaik dohányzása a *Deus ex machinában*, gipszelt karúak, terhes nő, bunyóba keveredett rapper sétája *A hátralévő idő*ben). Fontosak az elvezett karaktereknek szentelt epizódok a *Deus...* bekötött szemű rabbal útba igazított turistalányától és szétvert betonrampán fennakadó kocsijától *A hátralévő idő* Suleimant reptérről hazafuvarozó, eső miatt leállósávba húzódo taxisán át a

Haifa és Tiberias között ingázó, aztán a palesztin szabadságharcosok által megvendégelt iraki közlegényig. A rendező úgy véli, a palesztinok gettólétben szenvednek, így balsorsuk újra meg újra a bennük gyűlő feszültség kirobbanásához vezet. Jobb esetben csínyekkel bosszantják egymást, rosszabb esetben erőszakhoz folyamodnak, és azzal, hogy Suleiman ugyanazt a gyökeret ereszteti képtelen értelmiségit játssza, aki csak a mindennapok részleteit fürkészi, de sosem reagál (legfeljebb ábrándozik a visszavágásról, mint a *Deus...*-ban), ő maga is része lesz a passzivitásnak. (Az sem véletlen, hogy a direktor fejezet vagy alcímeiket biggyeszt a filmjeihez és dedikációkat fűz hozzájuk. Az *Egy eltűnés krónikája* názáreti személyes és jeruzsálemi politikai naplóra tagolódik, Suleiman „apámnak és anyámnak, az igazi szülőföldemnek” ajánlja a művet, a *Deus ex machina* alcíme *A szerelem és a fájdalom krónikája* az elhunyt apa előtt fejet hajtva, míg *A hátralévő*

„Maga is része a passzivitásnak”

(A mennyországnak kell lennie – Elia Suleiman)



idő – másik elnevezéssel: *Egy jelenből hiányzó története* – megszólítottjai az élők sorából távozott felmenők.)

Különösen legutóbbi szatírája, *A mennyországnak kell lennie* járja körül a művészi önkifejezés nehézségeit, de Suleiman (az örökké hallgatag rendező száját csak ebben a filmben hagyja el négy szó: „Názáretből jöttem. Palesztin vagyok.”) korábbi groteszk karakterdrámái is hangsúlyt fektetnek erre: az *Egy eltűnés krónikájában* zúgni kezd a palesztin filmes konferencián előadó E. S. mikrofonja, így a direktor nem tud beszélni, a *Deus ex machinában* post-itek értesítenek a vásznon nem látható drámai fordulatokról („Örület, de szeretlek.” és „Apám megbetegedett.” – olvashatjuk, de az *Egy eltűnés krónikája* számítógépen pötyögött *Másnap* vagy *Találkozás a pappal* meta-címei ugyancsak ilyenek). Távoli snittjei után Suleiman premier plánokkal, kézfogás-közelikkel rendez melodramát Jeruzsálemben tanyázó szerzői énjéről, a vele viszonyt kezdő rámalláhi nőről és az őket elválasztó izraeli fennhatóságról, hogy aztán a kör *A mennyországnak kell lennie* párizsi és New York-i elutasításaival záruljon be. Európában azt vetik a szemére, forgatókönyve nem egyeztethető össze a produceri iroda Palesztina-képével, míg az Egyesült Államokban gyakorlatilag kiröhögik a közel-keleti békéről szóló ötletét. (Hasonlót élhetett át, amikor az Európai Filmdíjjal honorált *Deus...-t* diszkvalifikálták az Oscar-versenyben, miután az Akadémia vonakodott elismerni a palesztin autonómiát.) Suleiman pikareszk odüsszeiáinak újabb sarokpontja a hatalmi logika gúnyolása. Az izraeli ellenőrzőpontra nem fizikai, hanem pszichológiai terror zajlik: a *Deus ex machinában* a tekintéllyel való visszaélés és az idegengyűlölet pimasz balettje az autójukból kiszállított palesztin sofőrök táncolata. A rendező *slapstick*ként és csaknem Jancsó politikai modernizmusára hajazva ironizál az elnyomókon – az Al-Aqsa-felkelés idején játszódó *Deus ex machina* intifáda-fantáziájában antihősünk a Fordja ablakából kidobott barackmaggal robbant fel egy harckocsit. Suleiman filmjeiben nagy szerephez jutnak a nők: az *Egy eltűnés krónikájának* arab lánya *walkie talkie*-s gerillaszínház-performansszal téveszti meg a rendőrséget és bírja azt körkö-

rös – a *Playtime* körforgalom-vágóképét emuláló – autózásra, az 1993-95-ös békeszerződést pedzegeti („Oslo nem segít.”), tűzijáték közben lép meg a letartóztatására érkezők előtt. A *Deus ex machinában* E.S. rámalláhi szerelme egyszerre *femme fatale* és meggyötört figura. Lassítva vonul az izraeliek őrtornya előtt és kéjvágyukat fordítja a katonák ellen, majd összedől a fémemelvény. A direktor-hasonmás egy Arafatot mintázó piros léggömböt ereszt a levegőbe és a Sziklamecsetig repülő ballonnal tereli el az örök figyelmét, hogy átjutassa imádottját az Al-Ram-ellenőrzőpontra, végül pedig a hölgy csatlakozik a palesztin ellenállókhoz és egy spagetti westernekre, valamint a *Mátrixra* emlékeztető jelenetben nindzsaként gyűri le az izraeli férfikommandót.

Suleiman groteszk szocio-parabolái privát és társadalmi erőszak képeivel telítettek: a *Deus ex machina* egyik háttérbe komponált snittjén husángal ütnek, lelőnek és elégetnek egy kigyót, majd egy autós ámokfutó Molotov-koktélt dob egy jeruzsálemi ház udvarára és szétgéppisztolyozza az ablakot. Ezek a célt tévesztett agresszió legjobb példái, míg az éjszaka horgászó Fuadot és barátját nyugton hagyó dzsipes járór repetitív etűdje *A hátralévő időben* kivételes példa a hatalom jóindulatára. Ugyanitt Suleiman puskaport és fegyvert csempésző apját besűgja az egyik cimborá, vagyis a magántermészetű elnyomás intézményesülésére is akad precedens, *A mennyországnak kell lennie* Názáretben, Párizsban és New Yorkban játszódó útifilmje (amely helyszínválasztás terén kísértetiesen emlékeztet a *Wages of Crime* című lefújt projektjére) pedig már az egész világot rendőrlamként tételezi. Lincselés készül a Közel-Keleten, tank dübörög a Banque de France előtt és NATO-vadászgépek festik az égre a nemzeti trikolorra a Bastille-napon, a brooklyni szupermarket gépfegyveres, rakétavető vásárlói és a Central Parkban üldözött, palesztin-zászlós testfestésű, angyalszárnyat hordó lány határozott nacionalizmus-kritikák. Suleiman londoni mentorának, John Bergernek dedikálta tavalyi vígjátékát: a műkritikus *Mindennapi képeink* című könyvében arról elmélkedik, kulturális meghatározottságunk hogyan befolyásolja a bennünk élő

nemzeti kódokat. *A mennyországnak kell lennie* e fénytörésben Suleiman olyan kulturális elhajlásokat vesző rövidfilmjeit imitálja, mint az Amos Gitaihoz fűződő barátságát is ábrázoló *Háború és béke Vesoulban* (1997) vagy a *Kiber-Palesztina* (2000) Mária-József-parafraze. Jay Salloummal közös dokumentumfilmje, a *Bevezetés egy vita végébe* (1990) az arabokat démonizáló nyugati perspektívát bírálja *Az Öbölháború... És aztán?* című kisfilm-sorozat részévé avatott *Gyilkos tisztelgés* (1993) együtt: utóbbi művében a direktort nem éri el egy híradós, mert szétkapcsol a telefonösszeköttetés, Suleimannak egy Irakba menekült zsidó nő ír levelet, egy tévéműsor Jézus-színészét köveket dobáló palesztin gyerekek beállítása váltja.

Suleiman zeneválasztása – Natacha Atlas, Soapkills, Amon Tobin, Mirwais Ahmadzaï, A. R. Rahman, Nina Simone – briliáns: az *I Put a Spell On You*-t Atlas éneklő *Deus ex machina* közlekedési dugó-jelenetében (a napszemüveges E.S. és egy kipás sofőr visszafajított indulattal méregetik egymást, miközben a zöld lámpánál részlegesen megbénul mögöttük a forgalom), *A mennyországnak kell lennie*-ben ugyanez a sláger hallható Nina Simone előadásában, miközben a direktor párizsi szépségeken legelteti a szemét. Ne feledjük Atlastól a *Leysh Nat' Arak* arab popját (*Egy eltűnés krónikája*) és Yasmine Hamdan *Stayin' Alive*-feldolgozását (*A hátralévő idő*) sem. Ihtetői között találjuk a posztkoloniális elméletet kidolgozó Edward Saidot, várakozás-motívumai Samuel Beckett drámáit idézik, filmjeinek hangvétele (a mellbe döfött Téalapóval indító *Deus ex machina*, a görög ortodox ceremónián élcelődő *A mennyország...*) Eugène Ionesco színműveit vagy Najj al-Ali karikatúráit juttatják az eszünkbe. Ciklikus narratívára épül az összes mozi: negyedik abszurdjának végén a rendező *A hátralévő idő* után ismét magányosan szemlélődik.

A MENNYORSZÁGNAK KELL LENNIE (It Must Be Heaven) – francia-katari-német-kanadai-török-palesztin, 2019. Rendezte és írta: **Elia Suleiman**
Kép: **Sofian El Fani** Szereplők: **Elia Suleiman** (E.S.), **Ali Suliman** (Fivér), **François Girard** (Rendőrr), **Gael García Bernal** (Gael), **Nancy Grant** (Producer). Gyártó: **Nazira Films**. Forgalmazó: **Cinenuovo Kft.** *Feliratos.* 97 perc.



TÁRGYALÓTERMI FILMEK

Celluloid esküdtek



GYŐRI ZSOLT – LÁSZLÓ BORBÁLA

A TÁRGYALÓTERMI FILMEKBE A NÉZŐ A TIZENHARMADIK ESKÜDT: LELKIISMERETE TÁRSADALMI LELKIISMERET.

A mozi és az igazságszolgáltatás viszonya igencsak sajátos, szinte bensőséges, nem merül ki az ábrázoló médium és az ábrázolt valóság gyakran önkényes kapcsolatában. A tárgyalóterem világában van valami filmszerű: az előtérben szigorú koreográfia és pontosan meghatározott szerepek mentén kibontakozó emberi dráma, míg a háttérben a gyakori véleménynyilvánítástól hangos nézőtér. Ennek a fordítottja is igaz: a filmek nélkülözhetetlen alapanyaga a konfliktus, az ellenfelek motivációinak pontos artikulálása, jó és rossz megkülönböztetése és az ítélet, vagyis a tanúság közérthető kimondása. Abban, ahogy a bírósági perek színre viszik az emberi természet lesújtó vagy éppen felemelő dimenzióit leginkább színpadi drámák juthatnak eszünkbe: Szophoklésztlől az *Oidipusz király*, Shakespeare-től *A velencei kalmár*, Millertől *A salemi boszorkányok*, Dario Fotól *Egy anarchista véletlen halála*. Vagy éppen azok, melyekből sikerfilmek készültek, úgymint a *12 dühös ember*, *Aki szelet vet*, *A vad tanúja*, az *Ítélet Nürnbergben*, az *Egy ember az örökkévalóságnak*, az *Egy gyilkosság anatómiája* és az *Egy becsületbeli ügy*. Ezek a meglehetősen színpadias adaptációk jól érzékeltetik, hogy miért tekinthetjük a tárgyalótermet drámai előadások terének, a jogászokat pedig olyan személyeknek, akiket színészi alakításukért legalább annyira lehet tisztelni, mint jogtudományos jártasságukért. Ám az imént említett filmadaptációk azért is fontosak, mert láthatóvá teszik azt a pluszt, amit a mozi hozzatessz a színpadi ábrázoláshoz, akár azzal, ahogy a díszletek mögé látva teljesebb képet ad a főbb szereplők jelleméről és magánemberként is megmutatja őket, akár azzal, hogy bevezet a per hátte-

rébe, a nyomozásba, az intrikákba, az érdekek és ellenérdeket egymásnak feszülésébe.

A tárgyalótermi filmek látványos és drámai módon viszik színpadra a jog hétköznapi ember számára gyakran átláthatatlan világát, útvesztőit. Előszeregettel hangsúlyozzák, hogy történetüket valós események ihlették, szinte kérkednek életszerűségükkel. A nézőktől kiemelt figyelmet kérnek, nem szokásos szórakoztatást ígérnek, hiszen az egyéni sorsokon túlmutató, komoly, tanúságokkal bíró társadalmi témákról adnak számot. Mindezek nyomán mondhatjuk azt, hogy a tárgyalótermi film Hollywood lelkiismerete, olyan erős társadalmi küldetéssel rendelkező műfaj, ami megosztó, vitatott, konszenzust nélkülöző témákat, folyamatokat és jelenségeket visz vászonra. Másként fogalmazva: nehezen emészthető, esetenként tabunak számító kérdéseket vet fel, a jogi procedúra ábrázolását pedig ezek megvitatására használja. A bűnügyi filmekkel ellentétben a tárgyalótermi filmek esetében nem feltétlenül a jó és a rossz egyértelmű megkülönböztetésére, valamint igazságtételre törekzenek, hanem a társadalmi lelkiismeret és az igazságszolgáltatás kapcsolatának az ábrázolására, röviden arra, ahogy a bíróságon zajló események egyszerre viszik színre az amerikai identitás régi és új pilléreit és adnak erkölcsi iránytűt a nézőnek.

TÁRSADALMI FOLYAMATOK JOGI LEGITIMÁCIÓJA

Közismert tény, hogy az amerikai társadalomtörténet, illetve a közösségi értékrend változásának háttérben gyakran fontos bírósági perek állnak. A társadalmi valóságot formáló erőként

az amerikai igazságszolgáltatás nem kizárólag a törvénynek szerez érvényt, nem csupán a szokások és a status quo megtartását, a társadalmi rend megóvását szolgálja, hanem fontos perek és tárgyalások során megreformálja az erkölcsi fundamentumokat és új értékeknek teremt legitimitást. Gondoljunk csak híres legfelsőbb bírósági döntésekre. A Korematsu kontra Amerikai Egyesült Államok (1944) ügy nyomán háborúk idején az egyéni szabadságjogok a nemzeti érdekek alá rendelhetőek, míg Brown kontra Iskolaszék (1954) a faji alapon történő hátrányos megkülönböztetést tiltotta meg. A Miranda kontra Arizona (1966) per teremtett alapot a gyanúsított hallgatáshoz való jogának, a Roe kontra Wade (1973) kulcsszerepet játszott az abortusz legalizálásában. Az elmúlt évtizedek híres pereit közül a Ford kontra Wainwright (1986) nyomán tiltották meg, hogy szellemileg beszámíthatatlan elítélten végrehajtsák a halálos ítéletet, a Reno kontra Amerikai Polgárjogi Szövetség (1997) a szemérmetlen internetes tartalmak hozzáférhetőségét korlátozó korábbi döntést bírálta felül, míg pár éve a Hollingsworth kontra Perry (2013) legalizálta az azonos neműek közötti házasságot Kaliforniában.

A legfelsőbb bíróság döntéseinek társadalmi jelentősége alábecsülhetetlen: nem kevés esetben tömegmozgalmakat hívtak életre, erősítettek meg, vagy éppenséggel mozgalmak által hangoztatott igazságtalanságokat orvostak. Az ítéletek nagy nyilvánosságot kaptak és komoly hatást gyakoroltak az emberek társadalmi érzékenységére, értékrendjükre, átalakították a közbeszédet. A híres perek közvélemény formáló ereje a modern kommunikációs eszközöknek köszönhetően gyorsult fel, de nem becsülhetjük alá a filmek szerepét sem.

A legismertebb, két Oscar szoborral díjazott legfelsőbb bírósági film a Miloš Forman rendezte *Larry Flynt, a provokátor* (1996), amely a Hustler pornográf magazin hírhedt tulajdonosa, Larry Flynt életét meséli el, beleértve a Hustler Magazine kontra Falwell 1988-as perét is. A bírósági döntés az Alkotmány 1. módosításában szereplő sajtószabadságra vonatkozó jogra, illetve a 14. módosítás a helyi és állami hivatalnokok állampolgári jogokba való beleavatkozás szigorú korlátozásra hi-



vatkozva elutasította a felperes kártérítésre irányuló keresetét. A pert Jerry Falwell tele-evangelista azért indította, mert tanúvallomása értelmében érzelmi sérülést szenvedett egy a magazinban megjelent obscén hirdetés miatt. A döntés kimondja, hogy a közszereplő, aki olyan karikatúra, paródia, szatirikus ábrázolás áldozata, amely a valóságtól elrugaskodott, nyilvánvaló fikciók, nem követelhet bánatpénzt rágalmazásra hivatkozva. Az indoklás szerint, ha valaki közéleti tevékenységre vállalkozik, a kritikákat magasabb tolerancia-küszöbvel kell elviselnie. Tünetértékű, hogy a film celebkultúra megerősödésének illetve a liberális sajtó tündöklésének az évtizedben készült el, amikor a véleményszabadság fontosabb értékkel bírt, mint manapság.

Pusztán statisztikai alapon elmondhatjuk, hogy a legfelsőbb bíróságon játszódó filmek száma elenyésző az alsóbb bíróságok jogeseteit feldolgozó filmekhez képest. Az utóbbiak azért bírnak komoly társadalmi hatással, mert itt nem a nagy szakmai elismertséggel és évtizedes tapasztalattal rendelkező jogászok, hanem átlagpolgárok hoznak ítéletet. Az amerikai jogrend egyik alappillére az esküdtszék intézménye

jelent, ami Badó Attila szerint a laikus elme térhódítását eredményezte és „sikerét az újvilágban többek között éppen a képzett jogászok hiányának, illetve a polgárok önrendelkezési igényének köszönhetjük”. Az esküdtszéki rendszer leképezi a társadalom keresztmetszetét: különböző műveltségű, vallású, bőrszínű, politikai és világnézeti meggyőződésű polgárokból áll. Egy ilyen rendszer képes elhithetni az emberekkel, hogy az igazság nem felettük áll, hanem bennük gyökerezik, illetve, hogy az igazság kimondása közös erőfeszítés eredménye. Amíg ez az európai szemmel talán naivnak tűnő hit él, addig az igazságszolgáltatás a társadalmi valóságot formálni képes erő marad. Az esküdtszéki rendszert központba helyező filmekben az ügyvédek és jogászok által képviselt professzionalizmus és versenyszellem önmagában elégtelen: az igazságot a világban zajló változások tükrében az egyszerű emberek nyelvén kell érthetővé tenni. A törvényszéki filmek egyfelől az amerikai énkép és világszemlélet folyamatos „újratárgyalását”, másfelől az igazságszolgáltatás emberközeli voltát hangsúlyozzák.

ÉRZÉKENY TÉMÁK

A társadalmi valóság alakítása miatt, az esküdtszéki bíróságokon játszódó filmek előszeretettel tárgyalnak társadalmilag érzékeny témákat. Melyek ezek a témák? A kronológiát is szem előtt tartva ilyen a jogegyenlőség melyen belül az ezt tagadó rasszizmus kiemelkedő jelentőséggel bír, melynek egyik korai példája a *Ne bántsátok a feketerígót!* (1962) a hadsereg kegyetlen világa az *Egy becsületbeli ügy* (1992), a homoszexualitás és AIDS miatti kiközösítés a *Philadelphia – Az érinthetetlen* (1993), a környezetszennyezés a *Zavaros vizeken* (1998) és az *Erin Brockovich, zűrös természet* (2000), vagy éppenséggel a munkahelyi szexizmus a *Kőkemény Minnesota* (2005) című filmekben.

Az 1960-as évek Hollywoodja példásan töltötte be a társadalmi lelkiismeret szerepét. A *Ne bántsátok a feketerígót!* ügyvédje egy fehér nő megerőszkolással alaptalanul megvádolt fekete férfit képvisel a per során. Mi az afro-amerikai férfi valódi bűne a rasszista délen? Nem kevesebb, mint fekete-ként egy fehér ember iránt mutatott empátia, minthogy sajnálatot érez egy agresszív-

„Hollywood lelkiismerete”

(Robert Mulligan:
Ne bántsátok a feketerígót!
– középén:
Gregory Peck)



alkoholista apjával közös háztartásban élő fiatal nő iránt, akinek a testi közelségét visszautasította. Az ügyvéd bűne pedig az, hogy nem dobja védencét kolonként a fehérek által álló esküdtszék elé, hanem megpróbálja bemutatni a rasszista gondolkodás amerikai alapértékekkel való összeegyeztethetetlen-ségét. A film ezáltal a hatvanas évek polgárjogi pereinek célját törvényesíti a nézőközönség előtt. Egyfelől visszaadja az emberek hitét a jogegyenlőségben, másfelől olyan igazságok kimondására készíti az esküdtszék, amelyek társadalmi igazsággá tehetők, norma-teremtő és mentalitásformáló erővel bírnak. E példa alapján elmondható: az alsóbb bírósági filmek jól érzékeltetik, hogy a jogismeret és az ügyvéd bra-
vúros retorikai képességei

is kulcsszerepet játszanak a társadalmi valóság formálásában, vagyis hogy az igazságtételhez egyszerre van szükség a jogi szakma szereplőire és az esküdtszékre, melyek közül az első a pro-

fesszionalizmust, a második a polgári együttműködést szimbolizálja. S hogy ezek együtt s emiatt sokszor konfliktusokat gerjesztve jelentik az amerikai identitás alappilléreit.

A filmekben gyakran előkerül az egyik ilyen alappillér, a jogegyenlőség problematikája. A John Grisham regényéből készült *Ha ölni kell* (1996) ugyancsak a rasszizmus témájával foglalkozik, és arra a megállapításra jut, hogy a faji előítéletek felszámolása terén Amerikának a mai napig fontos adóssága van. Egy kettéosztott, a párbeszéd lehetőségére esélyt sem kínáló közösségről szól a film, ahol az ügyvéd bűne még mindig az, hogy egy a lánya megerőszakolón vérbosszút elkövető afroamerikai férfit véd. A film igazságszolgáltatásra vonatkozó legfontosabb megállapítása az, hogy a tényleges jogegyenlőség eléréséhez esküdtszéknek színvagnak kell lennie.

Hasonló kérdéseket vet fel a *Védd magad* (2006), ami a hírhedt Lucchese csa-

lád tagjai ellen az 1980-as évek fojtott maffiaper eseményeit az amerikai olaszokkal szembeni kulturális előítéleteket kidomborítva dolgozza fel. Az ön-maga védelmét bíróságokon szokatlan őszinteséggel és szókimondással gyakorló DiNorscio különleges viszonyba kerül a bírakkal, szakmai képzetlenségét autentikussággal egyensúlyozza. Az esküdtek empatikus viszonyulása a férfihoz egyesek szerint nagyban hozzájárult ahhoz, hogy maffiaper összes vádlottját felmentették. Ironikus módon DiNorsciót egy másik ügy miatt, kábítószer-terjesztésért már jogerősen elítélték, a per után 14 évvel szabadult.

A faji egyenlőtlenség csak egy a társadalmilag érzékeny témák között. A tárgyalótermi filmek szempontjából különösen termékeny kilencvenes években egy sor film készült, amelyben az vádlottak padján a vállalati Amerika, az amerikai kapitalizmus ült. Ez a hangsúlyeltolódás a bűnügyi perek felől a kártérítési perek felé jól érzékelteti a társadalmi igazságérzet felerősödését a filmekben. Az *esőcsináló* (1997) egy

„Függetlenségének megtartása nagy kihívás”

(Jonathan Demme: Philadelphia – Tom Hanks és Denzel Washington)



leukémiás fiatalember és egy biztosítási cég perét mutatja be, amelynek során a profitorientált vállalatvezetés démonizálódik és a kisember mindenkor kiszolgáltatottsága bizonyítást nyer. A karvalytőkés bűnösségének a kimondása ebben a filmben nem eszköz (merthogy a kártérítés mellékes), hanem cél: a gazdasági hatalmukkal visszaélő cégek társadalmi elszámoltatását jelenti. Hasonló témát dolgoz fel a *Zavaros vizeken* (1998), melyben a vádlott szerepét egy toxikus mellékterméket az ivóvízrendszerbe eresztő bőrcserző üzem tölti be. Érdekes módon a film főhőse maga is egy kétes erkölcsű ügyvéd, aki a történet elején még nem az igazságot, hanem az ideális ügyfelet, vagyis a jól képviselhető és nagy kártérítéssel kecsegtető ügyeket keresi. A film során a karvalyügyvéd a civil érdekekért kiállni hajlandó, csoportos kereseteket képviselő jogásszá válik. E történetben újfent felsejlenek az individualizmus éltető versenyszellem és a közösségi igazságérzet elsődlegesen az ügyvéd személyéhez köthető, egymásnak ellentmondó motívumai. A saját idealista alapjainak elavultságával és a versenyszellem előretörésével szembesülő igazságszolgáltatás skizofrén helyzetbe hozza az ügyvédet, aki nem az igazság kizárólagos szolgálója, hanem, teljesítménykényszeres marketinges, az igazság ügynöke. Számolatlan film alapvetése az, hogy a törvényszolgák helyett az ügyvédcelebnek áll a világ. Érdekes mód ugyanezek a filmek ezzel ellentétes végkövetkeztetésre jutnak: a lelkiismeret legyőzi a pénzsóvárságot, az idealizmus a pesszimizmust, az önérdek felől pedig egyértelműen a közösségi érdek képviselése felé mozdulnak el a hősök.

LIBERÁLISOK MŰFAJA?

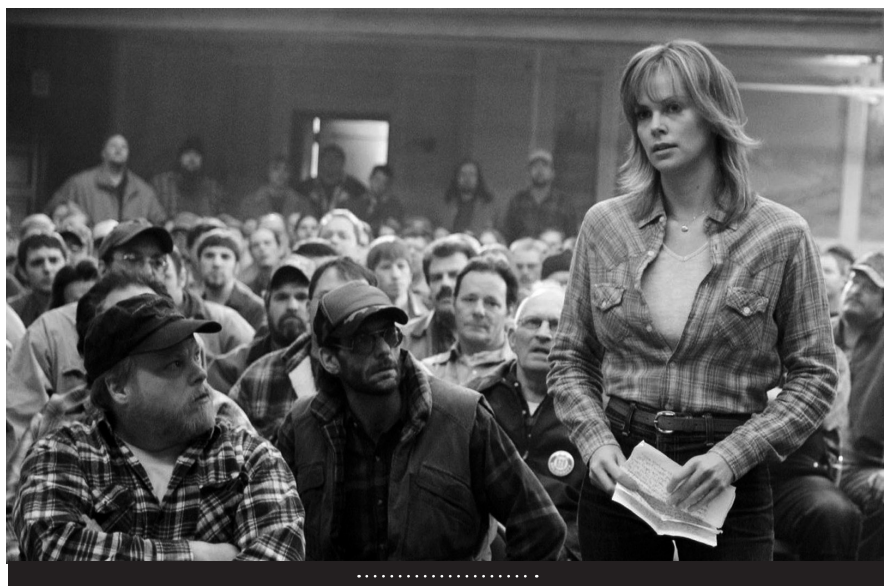
Ezt a jellemfejlődést látjuk a 2007-ben bemutatott *Michael Clayton*-ban, melynek cselekménye egy növényvédő szereket gyártó cég emberekre káros terméke körül forog. A jogász identitása ebben a filmben is hasadt, egyfelől a nagyhatalmú vállalat alkalmazásában áll, másfelől igazságérzete és jogi idealizmusa lázadásra, a rendszer elárulására sarkallja. Az igazságszolgáltatás hasonló módon állítja a közösség érdekek szolgálatába az *Erin Brockovich, zűrös természet* (2000) című csoportperet feldolgozó film is. Itt egy áramszolgáltató

cég mérgezi a kisváros ivóvizét, vagyis újra a vállalati Amerika érdeke áll szemben az átlagpolgárral. A Dávid és Góliát történetének analógiájára is értelmezhető cselekmény megszilárdította a környezetszennyezés problémáját tárgyaló filmek helyét a műfajon belül, amely a büntetőbírói, hadbírói pereket, politikai és történelmi háttérű ügyeket (*Music Box, JFK, Apám nevében, A cinkos*) és gyermek elhelyezési pereket bemutató filmek mellett önálló alműfajnak tekinthető.

A környezettudatos gondolkodás társadalmi elfogadottságát persze nem tulajdoníthatjuk kizárólag ezeknek a filmeknek, Hollywood ökológiai lelkiismerete mégis fontos szerepet játszott az ipari környezetszennyezés közbeszéd részévé válásában. Hasonló hatást tulajdoníthatunk a nagyszerű *Kramer kontra Kramer* (1979) gyermekelhelyezési pert feldolgozó filmjének, amely megkérdőjelezve azt a felfogást, hogy a gyerekek az anya mellett a helye. A filmben egy apa neveli kisfiát másfél éven keresztül, majd miután az anya visszatér, gyermekelhelyezési pert indít. A film apa szájából elhangzó tézisondata: „Hol van az megírva, hogy egy nőben több az érzés, mint egy férfiban?” bár süket fülekre talál a bíró személyében, a feleség később belátja, hogy nincs erkölcsi alapja megbontani az érzelmileg kiegyensúlyozott apa-fiú kapcsolatot. Raul Feldner New York-i jogász a következőképpen emlékszik vissza a film hatására: „Hamarosan apák kerestek fel az irodámban és a számukra előnytelen bírósági döntések újratárgyalását követelték. A film megkérdőjelezte azt a hagyományos elképzelést, melynek értelmében a szülői felügyeleti jog automatikusan az anyát illeti. A filmmel vette kezdetét a mára már elfogadott gyakorlat, hogy a bíróságnak a gyermek érdekeit és nem az anya gyerekekhez való automatikus jogát kell képviselni.” Az itt elhangzottak nem csupán a szóban forgó alkotás társadalmi hatását szemléltetik, de a törvényszéki filmek közgondolkodásra gyakorolt hatását, azon belül a jogászok és az igazságszolgáltatás rendszer megítélését is. Ennek tudatában nem véletlen, hogy a gyermekelhelyezés kényes kérdése központi témája maradt a tárgyalótermi filmeknek, amit a *Bármilyen áron, a Nevem Sam* és *A tehetség közönségsikere* érzékletesen szemléltet.

A hagyományos családi szerepek átalakulását a nem heteronormatív szexuális identitás szempontjából tárgyaló 1993-ban bemutatott *Philadelphia – Az érinthetetlen* ugyancsak jelentős társadalmi hatással bírt. A film egy AIDS-es férfi munkaügyi perét rekonstruálja, akit makulátlan szakmai teljesítménye ellenére elbocsát munkáltatója, egy ügyvédi iroda. A rendező, Jonathan Demme elmondása szerint a film azokat az embereket akarta megszólítani, akik magasról tettek a betegségben szenvedőkre, az őket érő negatív diszkriminációt legszívesebben a szőnyeg alá seprték volna. Ez a motívum a filmben belül is megjelenik, a beteg férfi védőügyvédje eleinte nem törekszik ügyfele egyedi élethelyzetének a megértésére. A személyes dráma érintettjeként azonban megváltozik a betegséghez és általában a homoszexuálisokhoz való viszonya és a stigmatizáció elleni harc elkötelezettjévé válik. Láthatjuk, hogy a jogegyenlőség problémáinak ábrázolásában nem csak a faji megkülönböztetés és a nagyvállalatok általi károkozás, hanem a szexuális identitás társadalmi megítélése is előkerül. Talán az sem véletlen, hogy a történet abban a városban játszódik, ahol Thomas Jefferson, a függetlenségi nyilatkozat egyik szerzője, az amerikai identitás alábbi alapértékeit megfogalmazta: „Magától értetődőnek tartjuk ezen igazságokat: hogy minden ember egyenlőnek teremtett, teremthetjük bizonyos elidegeníthetetlen jogokkal ruházta fel őket, melyek között ott van az élethez, a szabadsághoz és a boldogság kereséséhez való jog.” A betegekkel szembeni stigmatizáció elutasítását nyílt társadalmi küldetésének tekintette a film, amit jól érzékeltet a tény, hogy egy a megjelenésével párhuzamosan zajló homoszexuális perben az esküdtszéki bírák kiválasztásakor túlzott empátiára hivatkozva kizárták mindazokat, akik látták az alkotást.

A *Kökemény Minnesota* (2005) a nőket érő munkahelyi diszkrimináció témáját dolgozza fel, és a Jenson kontra Eveleth Taconite Company peranyagából készült regényre támaszkodik. Ez volt az USA első csoportos kereseten alapuló szexuális zaklatási pere, melyet egy külszíni vasércbánya női alkalmazottai indítottak az éveken keresztül elszenvedett szexuális zaklatások miatt. A munkásosztályi környezetben



játszódo film az ipari Amerika lényegéhez tartozó nemi egyenlőtlenségekről beszél, ugyanakkor nem rejti véka alá, hogy a nők másodlagos szerepbe kényszerítése nemcsak a munkásosztálybeli patriarchátus érdeke, hanem a gazdaság gerincét jelentő nehéziparé, végső soron pedig a nemzet érdeke. A film bár nem szintiszta tárgyalótermi film, az említettekhez hasonlóan a társadalmi diszkrimináció és negatív sztereotípiák ellen emel szót.

Vajon a bírósági pereket feldolgozó filmeket egy kalap alá vehetjük a szexizmust, rasszizmust, homofóbiát és az előítéletes gondolkodás más formáit feldolgozó megannyi fikciós filmmel? Úgy gondoljuk, hogy nem és nem csupán azért, mert az előbbieket többsége valós bírósági peren alapul. A tárgyalótermi film nem egy forgatókönyvíró, rendező személyes igazságérzetére, hanem a jog intézményére, az igazságszolgáltatás, mint a demokratikus berendezkedések egyik fő hatalmi ágának a legitimitására és tekintélyére támaszkodik. Ezt az autoritást érvényesíti, ugyanakkor ennek a hatalomnak a dokumentuma. A fentebb felsorolt filmek tematikáját figyelembe véve felmerülhet a kérdés, hogy az igazságszolgáltatás függetlenségének az eszménye mennyire sérül akkor, amikor a jog a politikai liberalizmus ideológiájának szerez érvényt, azt látszik hitelesíteni. Szerintünk ez az alárendeltségi viszony nem valósul meg: az igazságszolgáltatás

„Végő soron a nemzet érdeke”

(Niki Caro: Kőkemény
Minnesota – Charlize Theron)

tás önálló és semleges volta nem sérül, a hatalmi ágak elkülönítettségéből fakadó felügyelő és korlátozó szerep hangsúlyos marad. A filmek nem egy politikai ideológia felől kívánják megérteni a jogot, hanem fordítva: az igazságszolgáltatásban ismerik fel a liberalizmus depolitizált formáját, amit nem ideológiaként, hanem hatalomfelügyelő mechanizmusként, fékként értelmeznek.

E tézis szempontjából az 1992-es *Egy becsületbeli ügy* azért kiemelt fontosságú film, mert nincs benne szó melegekről, nőkről, nagyvállalatok által kiszípolozott kisemberekről, kisközösségekről. Viszont megjelenik benne a végrehajtó hatalom kulcsintézményének és az amerikai status quo erős pillérének tekintett katonaság, pontosabban a tengerészgyalogság. A film az úgynevezett „code red” vagyis a gyengébb fizikumú és lelkületű újoncok megleckéztetésének, adott esetben kicsinálásának a gyakorlatát dolgozza fel, készítőit az a konfliktus érdekli, ami egy zárt közösség sajátos szabályrendje és normái és a nagyközösség igazságérzete között feszül. A hadbíróság szerint az előbbi nem valósulhat meg az utóbbi kárára, az ítélet, végső soron, a teljesítményorientált intézmény társadalmi-erkölcsi korlátozására ad felhatalmazást. Azt mondja, hogy az állambiztonsági érdekeire hivatkozva erkölcsi korrupcióra ösztönző ezredes megfékezése szolgálja ténylegesen az amerikai alapértékeket. A film egyik

kulcsmondata „Az lett volna a feladatunk, hogy olyasvalakiért harcoljunk, aki nem tudott magáért harcolni” a paternalista rendszer kritikájának nyomán ismerteti fel a liberalizmus hatalmi visszaéléseket korlátozó funkcióját.

A bírósági filmek papájának kikiáltott John Grisham 1990-es években írt bestsellerjeiből készült filmadaptációinak mindegyikében (*A cég*, *A Pelikán-ügyirat*, *Az ügyfél*, *A Ha ölni kell*, *Az esőcsináló*, *Az ítélet eladó*) ott munkál ez a fajta a liberalizmus-felfogás. *Az ítélet eladó* tanúsága szerint az igazságszolgáltatás számára a legnagyobb kihívást függetlenségének a megtartása jelenti. Az esküdtszék manipulálásának különféle stratégiáit kendőzetlenül bemutató alkotás fő mondanivalója az, hogy minél nagyobb a tétje egy pernek, annál inkább fennáll a rendszerszintű korrupció veszélye, a megvesztegetés, a megfélemlítés módszerei, és a különféle titkosszolgálati eszközök. Mivel egyre nagyobb szerepe van annak, hogy ki tudja jobban felmérni melyik esküdt az, akinek a véleménye könnyen alakítható és ki az, aki a per tartalmától függetlenül már előre meghozta a döntését, számos per kimenetele már az esküdtek kiválasztásánál eldőlt. Az igazságszolgáltatás akkor veszíti el a függetlenségét, amikor a hatalmat féken tartó mechanizmusok helyét a hatalomszerzés manipulatív technikai veszik át.

A tárgyalótermi film a szórakoztatást társadalmi küldetéstudattal vegyítő műfaj. Hatással van a közvélemény értékszemléletére és témaérzékenységére, hamisítatlanul amerikaivá mégis abban válik, ahogy rezonál a társadalomtörténeti folyamatokra és megjeleníti az ország ideáljait, alapértékeit, konfliktusait és identitásválságát. A filmes perek harsányabbak, mint a valódi tárgyalások és kétségtelenül izgalmasabbak is, hiszen súrítik és dramatizálják a hosszadalmas, akár évekig elnyúló pereket. Az izgatottságot többek között az intellektuális reflexió teremti meg, az a mód, ahogy az emberi dráma mögött felsejlik az egyéni és közösségi érdek kettőssége, az igazságérzet és sikerorientáltság összeütközése, a jogrend fékjeinek és a kapitalizmus manipulatív féktelenségének párharca, végső soron pedig a liberalizmus és a paternalizmus viszállya. •

SÖTÉT VIZEKEN

Teflon-apokalipszis

BENKE ATTILA



EGY BÁTOR ÜGYVÉD HÁBORÚJA EGY KÖRNYEZETKÁROSÍTÓ NAGYVÁLLALAT ELLEN.

A jogi drámák nemcsak az igazságszolgáltatás sötét oldaláról (*Rettegés foka* – 1962, *Legbelső félelem* – 1996, *Az ördög ügyvéde* – 1997), hanem a bíróságok falain kívüli társadalom problémáiról (rasszizmus, idegengyűlölet, osztálykülönbségek) is sokat elmondanak (*Tizenkét dühös ember* – 1957, *Ne bántsátok a fekete rigót!* – 1962, *Aznap éjjel* – 2016). Todd Haynes új filmje, a *Sötét vizeken* (*Dark Waters*) Nathaniel Rich a *The New York Times Magazine*-ban megjelent 2016-os tényfeltáró cikkén alapszik (*Az ügyvéd, aki DuPont legvadabb rémálma lett*). Az olvasmányos kvázi „filmmovella” főhőse a nagyvállalatokat képviselő Taft, Stettinus & Hollister környezetvédelmi ügyvédje, Robert Bilott. Őt kereste fel 1998-ban egy Wilbur Tennant nevű feldühödött nyugat-virginiai (parkersburgi) farmer, aki a teflongyártó DuPont céget vádolta azzal, hogy tehenei a természetbe eresztett mérgező iszaptól betegedtek meg, és pusztultak el. Mivel Bilott gyerekkorában sok időt töltött el a környéken nagymamájánál, így Tennant problé-

máját személyes ügyének érezte, és elvállalta az elkeseredett farmer jogi képviseletét. Az ügyvéd ekkor még nem sejtette, hogy az immorális nagyvállalatok elleni keresztes hadjáratát fejlődött küzdelem fogja meghatározni életét.

Az egykoron „nagykutyákat” védő, majd a kisember oldalára álló Robert Bilott drámája önmagában is izgalmas, a bibliai Saul pálfordulását idéző katarikus történet és keserű társadalmi körkép. A DuPont-t egyfelől azért nehéz felelősségre vonni, mert a teflongyártás során használt, és az iszappal a környezetbe eresztett rákkeltő perfluoroktánsavat (PFOA) az Amerikai Környezetvédelmi Hivatal nem tartotta számon veszélyes anyagként, így lényegében láthatatlan volt Bilott nyomozásáig. Másfelől a világ vegyipari konglomerátumainak élvonalába tartozó DuPont méreténél fogva hatalmas befolyással bírt Nyugat-Virginia-

„A jelenben már sivár vidék”

(Mark Ruffalo)

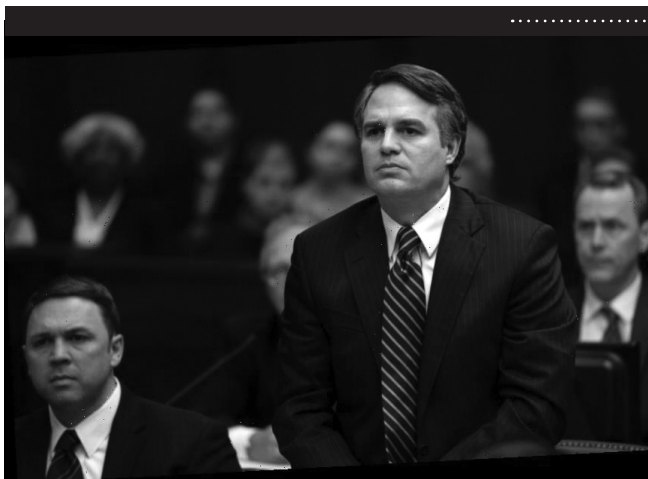
ban, így manipulálta nemcsak a helyi ügyvédeket, kutatókat, állatorvosokat, de az ott dolgozó egyszerű embereket is. Todd Haynes műve bemutatja, a DuPont képviselői hogyan járatták le Wilburt és családját Parkersburg lakói előtt, akik a hazugságok hatására (a tehének nem a mérgezés, hanem a farmer felelőtlen-sége miatt pusztultak el) kinézték Tennantéket az étteremből és a templomból is. Az egyik jelenetben még maga Robert Bilott is azt hiszi, hogy a konglomerátum egyik embere bombát rejtett el autójában. A *Sötét vizeken* rávilágít a valóság kiábrándító abszurditására:

ra: azok támogatják a DuPont céget, akiket a nagyvállalat a profitmaximalizálás végett évtizedeken keresztül mérgezett (lett volna alternatíva, de a vezetők pénzügyi okokból megtartották a PFOA-t).

Todd Haynes műve nemcsak kijózanító és izgalmas dráma, de kreatívan megvalósított film is. A rendező korábbi alkotásaiból (*Elkülönítve*, 1995, *Távol a Mennyszágtól*, 2002, *Mildred Pierce*, 2011, *Carol*, 2015) ismerős formai megoldásokkal, stilizált fény- és színhasználattal nyomatékosítja, hogy az ötvenes évek óta az amerikai leleményesség szimbólumának tartott, egykoron a hadiiparban használt vízálló anyag lassan elpusztítja Amerikát. A „teflon-apokalipszist” jelzik a Nyugat-Virginia uraló hűvös kék és szürke színek, valamint a főhős ohioi otthonát és munkahelyét beborító egészségtelen sárga fény. A bús-nosztalgikus slágerklasszikus, a „Take Me Home, Country Roads” pedig ironikus kommentárt fűz Robert egyik parkersburgi látogatásának toxikus képsorához: a dalban és a gyerekkori emlékekben idilli Nyugat-Virginia a DuPont szennyezése miatt a jelenben már sivár vidék.

Kár, hogy perifériára szorul Bilott magánélete, így felesége, Sarah és gyermekeik inkább csak díszletek a „szent ügy” háttérben. Pedig megérte volna egy rövid jelentsornál behatóbban foglalkozni azzal a kérdéssel, hogy milyen káros hatással van a káros anyagok ellen folytatott, életre szóló harc az ügyvéd lelki állapotára és családjára. A *Sötét vizeken* így is jó film egy fontos cikkhez, amelynek konklúziója Robert Bilott hősies helytállása ellenére egyáltalán nem megnyugtató: a DuPont csak egy a sok hasonló iparvállalat közül, és nem tudhatjuk, mennyi általunk még nem is ismert káros anyag kerül a szervezetünkbe az ő „jóvoltukból” nap mint nap.

SÖTÉT VIZEKEN (*Dark Waters*) – amerikai, 2019. Rendezte: **Todd Haynes**. Írta: **Mario Correa, Matthew Michael Carnahan**. Kép: **Edward Lachman**. Szereplők: **Mark Ruffalo** (Robert Bilott), **Anne Hathaway** (Sarah Bilott), **Tim Robbins** (Tom Terp), **Bill Pullman** (Harry Dietzler), **Mare Winningham** (Darlene Kiger), **Victor Gaber** (Phil Donnelly), **Bill Camp** (Wilbur Tennant). Gyártó: **Participant / Killer Films**. Forgalmazó: **Vertigo Media Kft. Feliratos**. 126 perc.





A STAR WARS POLITIKAI ÉRTELMEZÉSE // KOVÁCS PATRIK



HIDEGHÁBORÚ A VILÁGŪRZEN

GEORGE LUCAS CSILLOGÓ ŰROPERÁJA VALÓJÁBAN EGY KÉNYELMETLENŰ
KÖZELI GALAXISBAN JÁTSZÓDIK.

Jóllehet a *Star Wars*-széria első sorban a Jó és a Rossz mitikussá növesztett harcát elbeszélő történetként él a köztudatban, kulturális rétegzettségének okán temérdek izgalmas értelmezési lehetőséget rejt magában. A sorozat politikai interpretációi több szempontból is kiváltképp indokoltak. Főként azért, mert a science fiction és a fantasy mélyebb popkulturális jelentőségű képviselői – a *Star Trek*től az *Éhezők viadalán* át a *Trónok harcáig* – rendszerint az univerzumépítés igényével lépnek fel. (A *Star Wars*-t az elméletírók zöme épp e két műfaj sajátos elegyeként, hol űropera-ként, hol space fantasy-ként határozza meg.) Az univerzumépítés pedig azt jelenti, hogy a fantasztikum ezen formái rendkívül szerteágazó – és mindig tárgyható – világokat ábrázolnak, melyek ugyan milliójukban, cselekményvilágukban elrugaszkodnak a valóságtól, belső törvényeiket tekintve viszont nagyon is abból merítkeznek. Különösen igaz ez, amikor e történetekben egyén és társadalom viszonyának, a hatalomgyakorlásnak, a közösségszervezésnek lényeges kérdései kerülnek napirendre. Nem túlzás kijelenteni, hogy a fantasztikus filmek ezen darabjai egyben politikai történetek is, de annyi biztosan állítható, hogy univerzumuk leírható a politikaelmélet- és történet kategóriáival.

A *Star Wars*-sorozat felettébb hálás terepe az efféle vizsgálódásoknak. A témának nemcsak a nemzetközi szakirodalma felmérhetetlenül nagy, de az utóbbi években a hazai politológusokat is megtermékenyíti, szenteljenek akár teljes kötetet (Tóth Csaba: *A sci-fi politológiája*), akár egyetlen fejezetet (Szűcs Zoltán Gábor: *A politika lelke*) ilyen tárgyú kutatásaiknak. Nem is indokolatlan e növekvő érdeklődés. Noha talán a klasszikus trilógia áll el-

len leginkább a szintisztán politikai olvasatoknak, már ezen epizódok is rámutatnak, hogy a *Star Wars* jóval több fantasztikus tündérmesénél. Az erkölcsi pólusok mindazonáltal ezen filmekben a legvilágosabbak: a nemes célért küzdő lázadók az abszolút jót, az elnyomó Birodalom pedig a sátáni gonoszsgot képviseli. Nem nehéz mindebben ráismerni a hidegháború kétpólusú világrendjére, melyet a szuperhatalmi versengés, az Egyesült Államok és a Szovjetunió rivalizálása határozott meg. Mégsem állítható, hogy a klasszikus mozik tökéletesen modelleznék e történelmi-politikai időszakot, legalábbis semmiképp sem mondhatjuk, hogy a lázadás az USA, a Birodalom pedig a Szovjetunió értékeit reprezentálná. A hasonlóságok persze számosak. A lázadók a liberális demokráciák alap gondolataiért (szabadság, béke, egyenlőség) küzdenek, ráadásul az emancipáció, a szexuális forradalom ügyét is szívükön viselik, hiszen vezetőjük (Leia hercegnő) fiatal, tetterős nő, szemben a Birodalom vezérkarának férfidominanciájával. Az Uralkodó, Darth Vader és alattvalóik egy csillagrendszeren átívelő katonai diktatúrát működtetnek, melyet egyedül a félelem érzete fog össze. Ha egy birodalmi tiszt hibát vét, halálal büntetik – miként azt a *Birodalom visszavágban* (*The Empire Strikes Back*, 1980) is láthatjuk. A vezetői terrornak, a hatalmi paranoiának e fojtogató légköre leginkább a sztálini diktatúrát idézi. Egyetlen fontos különbség azonban már most szembetűnik, s ez elég ahhoz, hogy mindkét analógiát lerombolja: a Birodalom korlátlan erőforrások felett diszponál, míg a lázadók mind utánpótlásban, mind technológiai apparátusban hiányt szenvednek.

Szemben a későbbi trilógiákkal, a hetvenes-nyolcvanas évek klasszikus

filmjei nem tükröznek következetesen felépített, egyértelmű politikai allegóriákat. George Lucas és alkotótársai inkább egyetlen, de nagyszabású röntgenképben örökítik meg a hidegháború évtizedeit. Az *Egy új remény* (*A New Hope* 1977), *A Birodalom visszavág* és *A Jedi visszatér* (*Return of the Jedi*, 1983) a cselekmény egyes epizódjaival és fordulataival idézi fel e jellegzetes történelmi-politikai korszak néhány konfliktusos szituációját. A csillagközi háború futurisztikus történetébe szinte észrevétlenül szüremlik be a huszadik század mozgalmas világpolitikája. *A Birodalom visszavág* nyitányában ádáz csata dől a Hoth bolygón: Darth Vader felfede-



zi, hogy a felkelők a távoli jégvilágban rejtőznek, és flottájával rajtuk üt. Az ütközet dramaturgiáját, továbbá a katonai célokat és indítékokat tekintve a hidegháború kezdeti szakaszának egyik legfontosabb fejezetét, az 1948-as berlini blokádot idézi. A szovjetek azért vették blokádot alá az eredetileg négyhatalmi irányítás alatt álló Nyugat-Berlint, mert fel kívánták számolni annak különleges státuszát, s a nyugati hatalmakat megadásra készítve a német főváros feletti korlátlan uralomra törekedtek. 1948 nyarán a szovjetek ezért zárták le a Nyugat-Berlinbe vezető utakat és vasutakat. A Szovjetunió a fenyegető agresszor képét mutatta Európa és a tengerentúl felé, az amerikaiak azonban nem hátráltak meg: jó néhány hónapig léghídon keresztül ételmeztek a nyugat-berlini lakosságot, s ezzel hosszú távon értelmetlenné tették magát a blokádot is. Az incidens végül a Szovjetunió vereségével zárult: a nyugati szövetségesek nemcsak megvédték a német fővárost, de bebizonyították, hogy akár a háború kockázatát is vállalják, ha a keleti superhatalom az alapvető jogait és érdekei-

ket veszélyezteti. *A Birodalom visszavág* első néhány szekvenciájában hasonló csata zajlik a hófödte Hoth bolygón. A Darth Vader vezette birodalmi flotta blokádot alá veszi a rebellió titkos főhadiszállását. A Sith nagyúr célja, hogy megsemmisítő csapást mérjen a lázadók tűzfészkeire, s egyben rákényszerítse őket, hogy adják át neki vezetőjüket, Luke Skywalkert. A birodalmi csapatok sikeresen kiiktatják a lázadók bázisát körülölelő védőpajzsot, s ezzel demonstrálják roppant katonai erejüket, akárcsak a Nyugat-Berlin lakosságát a külvilágtól elszakító szovjetek. Az ellenállók támaszpontja köré vont blokádot mégsem éri el célját: Vadernek nem sikerül kézre kerítenie Luke-ot. A lázadók éppúgy „léghídon” törték át a birodalmi blokádot, ahogy 1948-ban a nyugati szövetségesek is levegőben szállították a berlini lakosság számára létfontosságú élelmiszer-csomagokat. Luke, Leia, Han Solo és számos katonai vezető furfangosan átlavírozott a felhőkarcolónyi méretű, ám rendkívül lassan mozgó harci járművek, az AT-AT-k gyűrűjén, s kirajzottak a világrb.

A hidegháború történetének egy másik, kései szakaszát idézi meg *A Jedi visszatér* néhány szekvenciája. A trilógia befejező részében Luke Skywalker barátai, Leia, Han Solo és Lando keresésére indul: visszatér szülőbolygójára, a Tatooine-ra, ahol rá is talál fegyvertársaira, ám fogságba esik a helyi gengszter, Jabba palotájában. A távoli, kietlen Tatooine sivatagos miliője láttán emlékezetünkben óhatatlanul feldereng a Szovjetunió afganisztáni inváziója, mely 1979-ben vette kezdetét. A szovjet csapatok azért szállták meg a közel-keleti országot, mert Afganisztánban nem sokkal korábban kommunista katonai vezetők ragadták magukhoz a hatalmat egy sikeres puccskíséret keretében. Ezáltal az államot hosszú időre anarchiába taszították, óriási menekültáradat indult meg a szomszédos Irán és Pakisztán felé, a kialakuló szovjet bábkormányval szemben pedig felkelőcsoportok szerveződtek, de a civil lakosság is ellenállást tanúsított. A keleti superhatalom egy közel tíz éven át tartó, rengeteg áldozattal járó és teljesen felesleges háborúba manőverezte magát, s ma már számos történész vallja,

„Nagyszabású röntgenképben örökítik meg a hidegháborút”
(Richard Marquand: *A Birodalom visszavág*)





hogy az afganisztáni intervenció volt „a Szovjetunió Vietnamja”. A nagyszabású katonai vállalkozás egyértelmű kudarccal végződött: a szovjetek sosem tudták kiterjeszteni ellenőrzésüket

az ország egész területére, végül pedig a felkelők „győzedelmeskedtek”, és a Szovjetunió kivonta csapatait a térségből, rendezetlen politikai viszonyokat és zűrzavart hagyva maga után. Jabba, a hutt gengszter szintén csak a Tatooine bizonyos területei felett gyakorol hatalmat, azonban élet és halál ura kíván lenni a térségben. Ezt azzal is nyomatékosítja, hogy rablásba taszítja a főhősöket, majd ki is akarja végeztetni őket. Luke azonban keresztülhúzza a számításait, sőt Leia hercegnő végez is a zsarnokkal. A mozzanat az afgán katonai vezetőkkel szembeni sikeres merényletekre emlékeztet, vagyis azt szemlélteti, miként szül zűrzavaros közállapotokat a mérhetetlen, zsigeri uralkodásvágy. A szovjetek túlhatalomra törekvése csak káoszhoz vezetett Afganisztánban, ahogy Jabba tomboló, dölyfös terrorja is az ellenkező célt éri el: a helyi ha-

„Kizárólag saját hatalma növelésére törekszik”

(George Lucas: Baljós árnyak – Ian McDiarmid)

rendezetlen politikai-hatalmi viszonyokat hagytak maguk mögött, miután kivonultak Afganisztánból. Luke és társai úgy távoznak a Tatooine-ről, hogy a keletkezett hatalmi vákuumot semmilyen erő nem tölti be: nem lehet tudni, kik és milyen céllal lépnek majd a huttok alkotta bűnszövetkezet örökébe.

Talán e fenti példák is szemléletesen tükrözik George Lucas és a klaszszikus *Star Wars*-trilógia mimikrijét: a történet inkább egyes kulcsmozzanataiban utal a hidegháború jelentős állomásaira, de a forgatókönyvírók nem építenek nagyobb ívű, tudatosabb allegóriákat. A felkelők és a Birodalom háborúskodása ugyanakkor számos „hétköznapi” motívuma révén is összekapcsolható a hidegháborús rivalizálással. Mindkét konfrontációban meghatározó szerepet játszott ugyanis a kémkedés. Az *Egy új remény*

talmi központ teljesen szét hullik. Luke, Han, Leia és Lando Calrissian megdöntik az ördögi Jabba rémuralmát, megfosztják vezetőjétől a sivatagos planétát – csak úgy, ahogy a szovjetek is

expozíciójában megtudhatjuk például, hogy Leia hercegnő titkos különítménye hozzájutott a Birodalom retteggetett támaszpontjának, a pusztító erejű Halálcsillagnak a tervrajzaihoz. Leia e dokumentumokat kísérli meg eljuttatni a rebellió főhadiszállására, de Darth Vader és ügynökei elfoglalják a hercegnő csillaghajóját. Lucas e fordulat örvé a negyvenes évek egyik leghíresebb kémbotrányára utal: a német fizikus, Klaus Fuchs 1943-ban az atombombát fejlesztő kutatócsoport tagja lett az Egyesült Államokban, ám mindeközben atomtitkokat adott át a szovjeteknek. A *Jedi visszatérben* a lázadók kémei megtudják, hogy a második Halálcsillagot a közeli holdon, az Endoron létesített pajzsgenerátor táplálja energiával. Később azonban kiderül, hogy az információt maga az Uralkodó szívárogtatta ki, csapdába csalva ezzel a lázadókat, akiknek sejtelmük sem volt róla, hogy a generátort állig felfegyverzett birodalmi alakulatok védik. A kémkedés egyik legfontosabb fortélyára, az ellenség megtévesztésére láthatunk itt ragyogó példát, s e taktika voltaképpen az egész hidegháborút meghatározta.



Van azonban még egy szempont, mely rávilágít, hogy a klasszikus *Star Wars*-trilógia milyen ragyogóan tükrözi a hidegháború geopolitikai viszonyait. A két hatalmi tömb, az USA és a Szovjetunió köré szövetségi rendszerek is szerveződtek: az Egyesült Államok elsősorban a nyugat-európai nagyhatalmak (például Franciaország vagy Nagy-Britannia) támogatására számíthatott, míg a Szovjetunió keleti szatellit-államokkal (Romániától Magyarorszáig) bástyázta körül magát. Persze a szövetséges kapcsolatok számos esetben mutatkoztak képlékenynek: a szovjetek például ellentmondásos „barátságot” ápoltak olyan kommunista nagyhatalmakkal, mint például Kína, Jugoszlávia vagy Észak-Korea. Izrael esete talán még különlegesebb, hiszen a hidegháború kezdeti fázisában mindkét szuperhatalom biztosította támogatásáról, ez pedig aztán számos feszültséghez vezetett. Sőt, 1961-ben megalakult az „el nem kötelezett országok” mozgalma, mely a mindkét szövetségi tömbtől függetlenedni kívánó államokat tömörítette. A bizonytalan identitású szatellit-állam legtökéletesebb példája a Bospin Fel-

hővárosa *A Birodalom visszavágban*. Sem a Birodalom, sem a felkelés nem gyakorol állandó ellenőrzést a bolygó felett, így a helyiek viszonylagos önállóságra tettek szert. Darth Vader azonban megtudja, hogy Han Solo és Leia a Felhővárosban rejtőztek el, s fogságba veti őket, hogy csapdát állítson Luke Skywalkernek. Lando alkut köt a nagyúrral, kiszolgáltatja neki a hősokeket, s cserébe a Birodalom szavatolja, hogy a Bospinen élő kolónia továbbra is autonómiát élvezhet. Calrissian azonban Leia és Chewbacca nyomására megszegi az egyezséget, és Han Solo kiszabadítására indul – e szövevényes hatalmi játszma kiválóan példázza, miként használta ki a két szuperhatalom a rugalmasabb szatellit-államok együttműködésre való hajlamát.

A *Star Wars* eredeti trilógiája számos egyéb mozzanatában is a hidegháborús vetélkedésből építkezett. A rettegett birodalmi támaszpont, a Halálcsillag motívuma például a korszak jellegzetes, szorongásos közérzetét, az atompánikot tükrözi, de a sorozat a későbbiek folyamán maga is irányt szabott a hidegháború alakulásának, hiszen nem nehéz kapcsolódási pontokra lelnünk Ronald Reagan amerikai elnök „csillagháborús tervként” is emlegetett (sőt az amerikai sajtóban csak *Star Wars*ként becézett) űrvédelmi programja és George Lucas filmtrilógiája között. (Más kérdés, hogy a liberális és demokrata-szimpatizáns Lucas sosem rokonszenvezett Reagan politikájával, ráadásul egyes források azt állítják, hogy az Uralkodó karakterét a korábbi republikánus elnökről, Richard Nixonról mintázta.) Annyi azonban bizonyos, hogy a *Star Wars* klasszikus fejezetei rendkívül egyszerű politikaképpel operáltak, és fölöttébb impresszionisztikus képet vázoltak arról a korszakról – a hidegháborúról –, melyben megfogantak.

Az ezredforduló tájékán érkezett meg a moziba az előzménytrilógia, melyet az ítések és a rajongók többsége egyaránt fanyalgással fogadott, az viszont tagadhatatlan, hogy e széria már sokkal erősebb szálakkal kötődik a politika világához. A *Baljós árnyak* (*The Phantom Menace*, 1999), *A klónok támadása* (*Attack of the Clones*, 2002) és *A Sithiek bosszúja* (*Revenge of the Sith*, 2005) ugyanis nemcsak Anakin Skywalker leépüléstörténete, de a színpadok mö-

gött elementáris erejű politikai dráma is. A téma egyik hazai szakértője, Szűcs Zoltán Gábor *A politika lelke* című művében arra a következtetésre jut, hogy az új trilógia a Római Köztársaság bukásának allegóriája. A szerző konkrétan is idézi az ókori római történetírót, Sallustiuszt, aki számos alkalommal elmélkedett a régi köztársaság hanyatlásának okairól. Nézete szerint a bukás voltaképpen annak volt köszönhető, hogy Karthago leigázása után a római polgárság ellenséggé nélkül maradt, a háborúskodás megszűnte belső viszályokhoz, erkölcsi zűlléshez, dőzsöléshez és szellemi restséghez vezetett. Nem nehéz mindebben felismerni az előzménytrilógiában lejátszódó politikai folyamatok körvonalait. A *Baljós árnyak*ban elővezetett Galaktikus Köztársaság kívülről erősnek és hatalmasnak tetszik, ám több ezer éves fennállása óta még sohasem háborúzott. A külső fenyegetés hiánya pedig lassacskán előidézte a belső rothadást: a Köztársaságot immáron korrupt szencselovagok és szürke bürokraták irányítják. Palpatine szenátor – a Birodalom későbbi Uralkodója – rámutat a szervezet egyébként valós gyengeségeire: machinációi nyomán egy nevelésesen kisszerű kereskedelmi vita véres konfliktussá fajul – a Kereskedelmi Szövetség lerohanja a védtelen Naboo bolygót –, melyet a Köztársaság csúciszerveinek minősülő Galaktikus Szenátus képtelen megoldani.

Láthatjuk tehát, hogy George Lucas az előzménytrilógiában valóban a Római Köztársaság bukásának mítoszára épít, ám találhatunk e markáns politikai allegóriánál sokkal izgalmasabb viszonyítási pontokat is. A klasszikus trilógiához képest talán a legérdekesebb újdonság – és ezt Szűcs Zoltán Gábor is hangsúlyozza –, hogy az új fejezetek világgképében felfedezhető a nemzetközi politikaelmélet talán legfontosabb áramlatának, a politikai realizmusnak hatása. Ezen irányzat egyik legjelentősebb állítása szerint a nemzetközi térben az egyes szereplők (aktorok) együttélése szükségszerűen konfliktusos. Külpolitikájában minden állam önérdékkövető, kizárólag saját hatalma növelésére törekszik, s mivel nincs olyan nemzetközi fórum, mely vitás ügyeket rendezni tudná, így a szereplők csak önmagukra számíthatnak. A politikai realizmus tehát az em-

beri természet szerves tartozékának tekinti a viszály, a konfrontáció iránti vágyat, ezért gyakran antropológiai pesszimizmussal is „vádolják” az irányzatot. A *Baljós árnyak* története pompásan illusztrálja a politikai realizmus imént felvázolt alap gondolatát. A Kereskedelmi Szövetség blokádjá alá veszi a békés Naboo bolygót, megbénítva a központi hatalmat és kiirtva a helyi őslakosok egy részét. Amidala királynő a Köztársaság szívébe, Coruscant-ra menekül, és ügyét a Szenátus elé tárja. Az elaggott vezetőkből álló, bürokratikus testület azonban nem képes azonnali cselekvésre, ezért az uralkodónő, oldalán leghűségesebb bajtársaival, valamint két Jedivel – Qui-Gon Jinnel és Obi-Wan Kenobival – , visszatér bolygójára, hogy leszámoljon a lakosságot terrorizáló droidhadsereggel. A *Baljós árnyak* politikai eseményei egy olyan csillagközi térben zajlanak, ahol a bolygónyi méretű „államok” nem számíthatnak a Köztársaság galaktikus intézményrendszerére, ha katonai konfliktusok elsímitásáról van szó. Egyetlen eszközük az imént már említett önszegély: a bolygóközi egyensúly csak úgy billenthető helyre, ha az adott állam önhatalmulag orvosolja a jogsérelmét. Mindez tökéletesen egybevág a politikai realizmus alaptézisével.

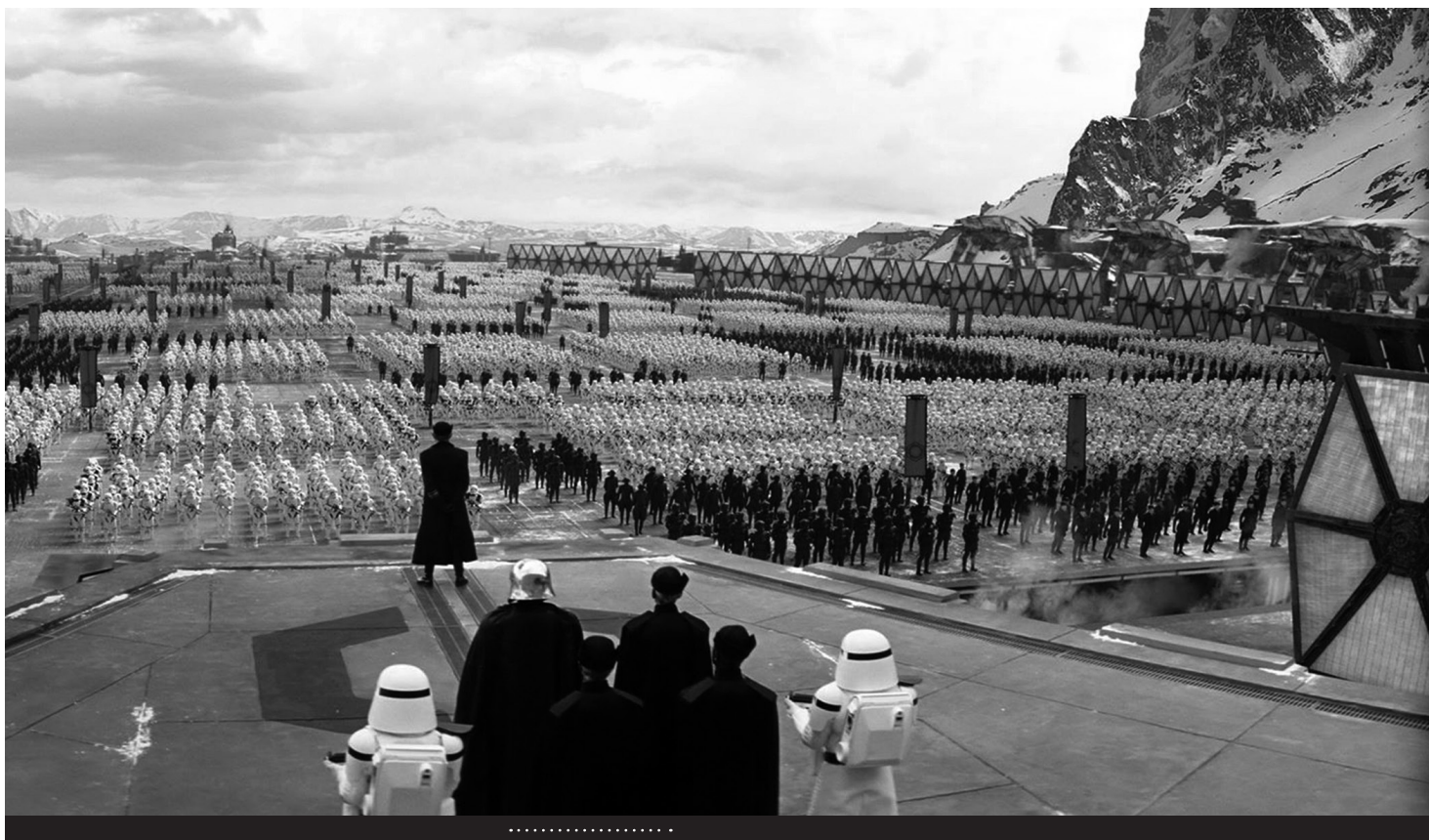
A *Star Wars* előzménytrilógiája a hidegháborút felváltó többpólusú világrend viszonyait tükrözi. Míg a klasszikus epizódokban a Birodalom egy szélsőséges katonai diktatúra formáját öltötte, mely mögött nem húzódtott kiépült államszervezet, addig az új fejezetek Galaktikus Köztársaságának működését „nemzetközi” intézményrendszer szavatolja. Sőt, ez a köztársaság sokkal inkább egy nemzetközi szervezetre emlékeztet, semmint hagyományos értelemben vett államalkulatra. Ugyanakkor a Köztársaság nem „világkormány”, hiszen központi szerve, a Szenátus nem képes kellő hatékonysággal fellépni az államközi konfrontációk megoldása érdekében. A testület leginkább az ENSZ-rendszerrel mutat izgalmas párhuzamokat. A hidegháború alkonyán radikálisan átalakult az ENSZ szerepe: többé már nem öröködhett úgy a világbéke felett, mint azelőtt. A kilencvenes években véget ért a nemzetközi politika kétosztatúsága, mindenütt helyi konfliktusok robbantak ki, melyek sürgős beavatkozást, ered-

ményes és gyors rendezést igényeltek. Az ENSZ intézményei bürokratikus természetük, lassú reakcióidejük miatt azonban alkalmatlannak bizonyultak ezekre a kihívásokra. Hasonlóképpen természetlen szervként, már-már „sóhivatalként” funkcionál a Galaktikus Szenátus is a *Baljós árnyakban*: a vitás felek képviselői (Nute Gunray helytartó és Amidala királynő) véget nem érő szópárbajokat vívnak egymással, ám a testület tétovázik az érdemi cselekvést illetően. Akárha az ENSZ Közgyűlésének vagy Biztonsági Tanácsának meddő politikai játszmái peregnének a szemünk előtt. A Naboo-i konfliktusban nem nehéz a kilencvenes évek jelentékeny nemzetközi válságaira ismernünk: a ruandai népirtásra, a délszláv háborúra, a szomáliai polgárháborúra vagy épp a koszovói incidensre. Valamennyi esetre egyaránt igaz, hogy az ENSZ-rendszer képtelennek bizonyult idejében és hatékonyan reagálni a súlyos mértékű emberi jogi jogsértésekre, s e mulasztás máig rányomja bélyegét az érintett térségek politikai viszonyaira. Ugyanakkor a szituáció sok tekintetben a modern terrorizmus korszakának nyitányát jelentő afganisztáni háborúval is rokon vonásokat mutat. Az Egyesült Államok ebben a konfliktusban ugyanis nem egy állammal, hanem egy terror-szervezettel állt szemben, s az ENSZ Biztonsági Tanácsa – mely az államközi incidensekhez „szokott” – értetlenül állt az újszerű helyzet előtt. A Biztonsági Tanács az afganisztáni hadműveletek kezdetén ugyan megerősíti az államok egyéni, illetve kollektív önvédelmi jogát, ám nem ad egyértelmű felhatalmazást az USA-nak a támadásra. És voltaképpen a Kereskedelmi Szövetség is „szubnacionális” szereplőként lép a csillagközi porondra, amikor megtámadja a békés Naboo bolygót, tétlenségre kárkoztatva a Szenátust, mely efféle bonyodalmakra nem állt készen.

Az előzménytrilógia második része, *A klónok támadása* már egyértelműen a 9/11 utáni nemzetközi konfliktusok világáról, a modern terrorizmus fénykoráról szól. Palpatine kancellár ebben az epizódban kezdi meg ördögi terve kivitelezését: polgárháborút szimulál a Köztársaság békéjét fenyegető szeparatisták ellen, akiket titokban ő maga fegyverzett fel. A folyamat persze annak is szemléletes példája,



hogy miként képződnek meg általában a (katonai) diktatúrák: a markáns vezető, az „oltalmazó” kultuszának, valamint egy külső, a közösséget egybefogó ellenségképnek a tudatos kialakításával. George Lucas politikai drámájában azonban nem csupán több száz év történelmi tapasztalata sűrűsödik össze, *A klónok támadása* politikai játszmái az iraki háború előkészületeit idézik. 2003 tavaszán az Egyesült Államok azért támadta meg Irakot, mert a Bush-adminisztráció szerint a közel-keleti ország titokban nukleáris- és vegyifegyvereket állított elő. Az ENSZ fegyverzetellenőrei azonban semmiféle bizonyítékot nem találtak erre nézvést, s ma már tudjuk, hogy Szaddám Huszeinék nem is fejlesztettek ilyesfajta támadóeszközöket. Mindez csupán Amerika végső ürügye volt, hogy megsemmisítő csapat mérjen a nemzetközi terrorizmus egyik tűzfészkeként emlegetett Irakra. George W. Bush kormánya rendkívül súlyos hibát vétett, amikor az invázió mellett döntött: nemcsak egy hosszú, értelmetlen, rendkívül sok erőforrást felemésztő háborúba sodorta bele az Egyesült Államokat és nyugati szövet-



ségeit, de mindezzel elősegítette Irak és Afganisztán destabilizálódását, s közvetve ez is hozzájárult az Iszlám Állam majdani térnyeréséhez a régióban. *A klónok támadásában* a Köztársaság szintén komoly terrorfenyegetéssel kénytelen szembenézni. Padmé Amidala kis híján már a film nyitányában terrormerénylet áldozata lesz, majd a védelmére rendelt Jedi-lovag, Obi-Wan Kenobi nyomozni kezd a tettesek után. Így jut el a távoli sziklabolygóra, a Geonosisra, ahol ráeszmél, hogy a renegát Jedi, Dooku gróf az alaposan megtépzott Kereskedelmi Szövetséggel összefogva titkos droidsereget épít, hogy leigázza a Köztársaságot. Mindez azonban precízen megrendezett színjáték, Dooku és Nute Gunray pusztán Palpatine kesztyűs bábjai: ők hitetik el a galaktikus politikai közösséggel, hogy a fenyegetés valós, miközben az összeesküvés mögött maga a kancellár áll. Látható tehát, hogy ebben az esetben is koholt bizonyítékok szolgálnak egy kimerítő, hosszadalmas háború alapjául, mely végül nem is éri el eredeti célját, hanem „csupán” a hatalmi viszonyok át-

„Nincs széleskörű politikai legitímációja”

(J.J. Abrams:
Az ébredő erő)

társaságot roppantotta ketté. Érdekes megfigyelni, hogy ez a problematika milyen élénken foglalkoztatta az ezredforduló álomgyárát: a 24 tévéséria második évadában – melynek eredeti sugárzása nagyjából egybeesik az iraki invázió kezdetével – a forgatókönyvírók a demokrata párti amerikai elnököt, David Palmert állították a Palpatine kancelláréhoz rendkívül hasonló dilemma elé.

Természetesen a Palpatine vezette kései Köztársaság izgalmas hasonlóságokat mutat a jelenkor politikai rendszereivel is. Mindenekelőtt azon jobboldali kormányzatokkal, melyek egy rohamosan növekvő külső fenyegetés – például a menekültáradat – felmutatásával igyekeznek legitímálni önmagukat, valamint megerősíteni saját politikai közösségüket. Ugyanakkor felesleges volna újabb párhuzamokkal bíbelődnünk, hiszen az eddigi példák is kidomborították, hogy a *Star Wars*

középső trilógiája nem pusztán Anakin Skywalker személyes sorstragédiájáról szól: a történetet formáló mélymozgások rendre politikai természetűek, ráadásul Lucas olyan univerzumot teremt a Jedik története köré, melyben a nemzetközi politikai együttélés vas-törvényei működnek. Végül, de nem utolsósorban láthattuk azt is, hogy az előzménytrilógia sárfekete világpépet jelentős mértékben formálta a politikai realizmus irányzata is.

A Disney-érában újabb epizódokkal bővült a széria. Közelítésmódjában, cselekményépítésében *Az ébredő Erő* (*The Force Awakens*, 2015) és *Az utolsó Jedik* (*The Last Jedi*, 2017) egyértelműen a klasszikus trilógia örököse, viszont a politikai olvasatok sokszínűsége mégiscsak az előzményfilmekhez kapcsolja őket. E mozik világszemléletében is tetten érhető a politikai realizmus hatása, hiszen szintúgy azt sugallják, hogy a nemzetközi politika szervezőelve az anarchia, és e mostoha keretek között a versengő felek legfőbb célja az önérdék érvényesítése. Csakhogy jelentős újdonság az eddigiekhez képest, hogy a szembenálló erők

mindegyike szubnacionális szereplő. A Snoke és Kylo Ren irányítása alatt álló Első Rend klasszikus terrorszervezet, mely a néhai Birodalom romjaiból sarjadt, s részint örökölte annak katonai infrastruktúráját is, ám mégis ingatag cölöpökön billeg: nincs széleskörű politikai legitimitációja, nem gyakorol főhatalmat a galaxis csillagrendszerei felett, és élén olyan fiatal, rutintalan vezetők állnak, mint a már említett Ren vagy a neurotikus Hux tábornok. Az ellenállók pedig a néhai lázadók szellemi leszármazottai: önkéntesen szerveződött felkelőcsoportokról van szó, mely mögött nem állnak állami szereplők. Igaz ugyan, hogy *A Jedi visszatér* óta eltelt három évtized alatt létrejött az Új Köztársaság, azonban mindez nem azt jelenti, hogy rehabilitálták volna az előzménytrilógiában megismert nemzetközi intézményrendszert. Az Új Köztársaság afféle működésképtelen, bukott állam, mely – az Első Rendhez hasonlóan – legitimitációs problémákkal küzd. Jól látható tehát, hogy a Régi Köztársaság, majd a Birodalom bukását követően jókora vákuum keletkezett a csillagközi térben, melyet egyelőre egyetlen aspiránsnak sem sikerült betöltenie. *Az ébredő Erő* és *Az utolsó Jedik* politikaképére a közel-keleti válságok gyakoroltak döntő hatást: főként az iraki konfliktus utáni időszak, s kiváltképp a szíriai háború eseményei. A térség hatalmi centrumai ugyanis jelentős mértékben átalakultak az elmúlt évtized során. Szíriában és Líbiában az arab tavasz hatására megropant az államkeret, Afganisztán és Irak pedig a bukott államok sorába süllyedt, de említhetnénk Dél-Szudánt is, mely már létrejöttékor sem teljesítette az államiság elemi feltételeit. Elmondható, hogy a régió ezen országaiban teljesen vagy részlegesen felszámolódott a központi kormányzat, és a 2010-es években különböző szubnacionális csoportok (kurd pesmergák, különböző felkelőcsoportok és az Iszlám Állam) vetélkedtek a hatalomért. Ugyanígy próbál a megszűnt csillagközi „államalakulatok” helyébe lépni az Első Rend és az ellenállás. E világrendben az erőviszonyok is felcserélődnek: akár egy terrorszervezet is megsemmisítő csapást mérhet az állami szereplőkre. *Az ébredő Erő* egyik legfeszültebb jelenetében az Első Rend titkos szuperfegyvere segítségével elpusztítja az

Új Köztársaság néhány magbolygóját, ezzel is jelezve, hogy a hajdani katonai diktatúra, a Birodalom örökeibe kíván lépni. Az Első Rend szervezettségében egyébként is az Iszlám Államra hajaz: mindkét alakulat jóval nagyobb területet ellenőriz, mint egy hagyományos terrorista csoport, s önerőből tartják fenn magukat.

A nyolcadik epizód, *Az utolsó Jedik* egyik legjelentősebb nívuma, hogy Luke Skywalker, a klasszikus trilógia idealista, tettrekész főhőse száműzetésbe vonul, megtagadja hitét, s attól is elzárkózik, hogy az új ellenállás élére álljon. Nemcsak a rebellió fiatal reménysége, Rey, hanem nővére, Leia tábornok is sürgeti a visszatérését, az idős és mogorva Luke azonban nem áll kötelnek. Remeteségének oka, hogy unokaöccse és egykori tanítványa, Ben Solo ellene fordult, s a gonosz Snoke sugallatára a sötét oldal szolgálojává vált. (Mindezzel Ben sárba tiporta azon értékeket is – a szabadságot, a békét, a jóságot – melyet szülei, Han és Leia képviseltek. Pálfordulása kísértetiesen emlékeztet arra a folyamatra, ahogyan nyugati fiatalok tömegei radikalizálódtak az Iszlám Állam égisze alatt, s indultak „dzsihádisták háborúba” szülőföldjük ellen.) Az öreg Luke-nak tehát nyomós oka van a távolmaradásra, és bár eleinte úgy tűnik, kacérkodik a visszatérés gondolatával, érdemben mégsem támogatja a felkelők maroknyi csapatát. Csupán egyetlen, nagyszabású hőstettel segíti a megmenekülésüket a fináléban, ám még ez a gesztusa sem mentes az egyéni érdekektől: önfeláldozásával nemcsak halálvágyát csillapítja, de végre ténylegesen azzá a legendává nemesedik, melynek eddig mindenki képzelte. Luke tehát nem a klasszikus „vonakodó hősként” lép elénk, hanem valóban szakít a gyökereivel: nem tudja, és nem is akarja már folytatni azt a történetet, melyet harminc évvel korábban lezár. Az idős Jedi mester viselkedése Amerika egyik legrégebb külpolitikai doktrínáját, az izolacionizmust idézi. Ennek lényege, hogy az adott ország önként beszűkíti államközi kapcsolatait, elszigetelődik a nemzetközi térben, s az újabb szövetségkötéseket is elkerüli. Az Egyesült Államok történelme során számos alkalommal juttatta érvényre eme ősi irányelvet, sőt Európa viszonylatában csak a második világháborús

hadbalépést követően szakított vele végérvényesen. Az izolacionizmus problematikája már a klasszikus trilógiában is megjelenik, ám ekkor még nem Luke, hanem a melegszívű, de simlis csempész, Han Solo karakterével kapcsolódik össze. Sőt, az eredeti mozis nyílt utalást is tesznek Kertész Mihály *Casablancájára* (1942), mely „elszigetelődés vagy közösségi szerepvállalás” örök dilemmáját állította a középpontba. A *Star Wars*ban Han Solo idézi Rick (Humphrey Bogart) cínikus, az eszmék iránti elköteleződéstől óztkodó figuráját, Luke pedig a naiv, idealista Viktor Laszlo-t (Paul Henreid), míg a hamvas Leia a két erkölcsi pólus között őrlődő Iltát (Ingrid Bergman). *Az utolsó Jedik*ben immáron Luke azonosul Rick pozíciójával. Az öregedő Jedi közügyektől való visszavonulása Barack Obama amerikai elnök Közel-



Kelet-politikájának allegóriájaként te-telezhető. Obama a 2010-es évek hajnalán elkezdte fokozatosan csökkenteni az Irakban állomásozó amerikai csapatok számát, majd később az arab tavasz, s az annak nyomán kibontakozó szíriai háború során is csak szolid segítséget nyújtott szövetségeseinek. Az „Obama-doktrínaként” is emlegetett külpolitikai stratégia a közel-keleti amerikai jelenlét mérséklését célozta. Mindez részint meg is valósult, azonban az Obama-kormányzat térségbeli passzivitása csak megerősítette az amúgy is kaotikus állapotokat, és kapóra jött az egyre nagyobb önállóságra törekvő Iszlám Államnak. Az *utolsó Jedik*ben Luke makacs tétlensége is hasonló következményekhez vezet: az Első Rend riasztó túlerőre tesz szert, s a megse-

misülés szélére sodorja az ellenállást. Luke megmenti ugyan a felkelőket, de fizikailag nem vesz részt a küzdelem-sorozatban, passzivitása inkább tompa reményekről, békevágyról, az elfogadás szándékáról tanúskodik. Mindez szintén Obama külpolitikájára rímel: az elnök a nyílt fizikai beavatkozás helyett inkább az ellenfelekkel való diplomáciai párbeszéd kiépítésére törekedett Közel-Kelet-politikájában.

A *Star Wars* felbecsülhetetlenül gazdag táptalaja a legkülönbélebb politikai értelmezéseknek. A klasszikus trilógia alapvetően a Jó és a Rossz atavisztikus küzdelméről regélt, és főként egy-egy szimbólumértékű mozzanatában,

jelentőségteljes fordulatában utalt a hidegháború politikai eseményeire, viszonyaira. Az előzményfilmek történetvezetését és

dramaturgiáját már vastagon átszóték a politikai motívumok, s a cselekmény jóval izgalmasabb forrása lett az allegorikus értelmezéseknek. Ezen epizódok világképét már a nemzetközi politika egyik alapvető irányzata, a realizmus formálta. Ugyanez mondható el a Disney-korszakban született fejezetekről is, melyek ugyan a klasszikus mozik előtt is főhajtással adóznak, de politikaszemléletük összetettsége okán az előzménytrilógiával rokoníthatók. A mozgóképek – és általában: a populáris kultúra – politikaelméleti- és történeti szempontú elemzése pedig nemcsak izgalmas tevékenység, mely értékes tapasztalatokkal gazdagíthat, de arra is megtanít, hogy olykor érdemes a fantasztikum csillogó mázámögé tekinteni. Csak így eszmélhetünk rá, hogy némely galaxis nem is oly távoli, mint azt eddig hittük. •

„Elszigetelődik a nemzetközi térben

(Rian Johnson: Az utolsó Jedi – Mark Hamill)



x A BIRODALOM VISSZAVÁR x

x A STAR WARS ÚJ TRILÓGIÁJÁT KORUNK SÖTÉT ERŐI ÁTCSÁBÍTOTTÁK x
A ROSSZ OLDALRA.

Az elnyomó igazságtalansággal szembeszálló nincstelen fiú mítosza univerzális sláger. Ha azonban olyasvalaki próbálja magára szabni a példázatot, aki maga is a sokszoros túlerőben lévő élcsapat tagja, ott nemcsak hitelességi problémák merülnek fel. A mamutvállalattá hizott Disney folyosóin összerakott három új *Star Wars* sem nagyívű meseként, hanem sajátos ipari terméként reflektál a felfokozott kollektív közhangulatra.

Sikerre éhes fiatal filmesként George Lucas annak idején még könnyedén azonosulhatott az igaz tudásra és valódi családra találó Skywalker eposzi utazásával. Az első trilógia nagybetűs hőstörténet a legkisebb parasztgyerekről, a vártoronyba zárt hercegnőről és a kalandozó csibészről, Joseph Campbell elméleti munkásságának trendteremtő gyakorlati alkalmazásával. Az emberiség mesekincsének hatásos lepárlásához Lucas ráadásul olyan látnoki filmes mesterektől tanult, mint John Ford, Leni Riefenstahl, Akira Kurosawa vagy David Lean. Az első hármásban a filmkészítés és mesélés iránti szenvedély az erő, ami egyben tartja azt a bizonyos galaxist.

A második *Star Wars*-trilógia (*Baljós árnyak*, 1999; *A klónok támadása*, 2002; *A Sith-ek bosszúja*, 2005) ellenben a sötét oldal ellenállhatatlan csábításáról, a szögletes szürke Birodalom elkerülhetetlenségéről, a régi ideák bukásáról mesél. A szabad Köztársaság kézműves világát épp a saját védelmére legyártott robotok és klónok számolják fel. Ahogyan a szereplők is egyszerű bábok az Uralkodó ördögi tervében, úgy Lucas is az előzményfolytatás szűk alkotói kényszerpályáján sodródik a kreatív kiüresedés felé. A lelketlen birodalomvá válás ellen azonban Lucas új világok teremtésével harcol. Bármennyire rosszul írt és

rendezett filmek is ezek, a mesemondó azért felsejlik még a digitális arénát elborító jedik holttesteinek felett.

Utólag szinte törvényszerűnek tűnik, hogy a második trilógia befejezése után hét évvel Lucas túladata az általa teremtett fiktív galaxison. A mindenféle márkavédett és apokrif toldalékokkal terebélyesedő *Star Wars*-univerzumot a rajongótábor kemény magja egyre inkább a saját tulajdonának tekintette, miközben a közönségcsalogatás módszerei is átalakultak. A Marvel szupererős metamitológiája és a *Trónok harca* menetrendszerű meglepetésekre kihagyezett eposza mellett Skywalkerék galaxisa valóban egyre régebbinek és távolabbinak tűnt. A hőstörténet leporolása tehát maximálisan időszerű volt, ám ahogyan az új alkotók megoldották a feladatot, az a 2010-es évek második feléről árul el igazán sokat.

A sorozatot lezáró új *Star Wars*-trilógia (*Az ébredő erő*, 2015; *Az utolsó Jedi*, 2017; *Skywalker kora*, 2019) konfliktusai a nyomasztó örökség, a múlttal való szembenézés problémái körül bonyolódnak, ám e filmek épp azért nem képesek átélhető és példaértékű mesévé összeállni, mert maguk sem tudnak mit kezdeni a legkínzóbb dilemmáikkal. Minden generációnak szüksége van a legendára, de ha a régi hősök visszajáró szellemként alakítják a fiatalok életét és rendre elszívják előlük a levegőt, a mítosz nem újulhat meg. Az első trilógia a jelenben játszódva az „itt és most” izgalmát, a második a tragikus jövő felé zakatolva az „így történt” élményét kínálta. A harmadik a saját múltja fogságában ragadva látványosan összeroskad a kétszen kapott örökség súlya alatt.

Nem éppen felemelő példázat ez egy olyan generációnak, aki maga is egy végtelenségig hiszterizált, klímakatasztrófa felé száguldó világot kapott

örökül a felmenőitől. Az azonosulásra felkínált új hősök ráadásul csak látszólag a mai kor gyermekei, valójában semmi jellegzetesen aktuális nincs bennük. A sivatagos bolygón az ismeretlen szüleire váró lomis lány kínosan emlékeztet a sivatagos bolygón az ismeretlen szüleiről álmódzó farmerfiúra. A csempészből lett vágyó fegyverforgató sem lesz alapvetően más attól, hogy nem egy angolszász fehér férfi alakítja. A kiugrott rohamosztagos pedig óhatatlanul töltelék mellékszereplővé zsugorodik, ha soha nem bontakozhat ki. Az öregek mindig ott ólálkodnak és megakadályozzák a figurákat abban, hogy a saját útjukra lépve a kezükbe vegyék a sorsukat.

Az egyébként igen beszédes című *Skywalker kora* fináléja erősen szimbolikus, hiszen a végső nagy összecsapásban az örök gonoszt a hősnő csak az összes addigi jedi síron túli segítségével képes (nyilván csak időlegesen) legyűrni. A kortárs hollywoodi tömegfilm éltanulója, J. J. Abrams az általa dirigált első résszel törvényszerűen megpecsételte a lázadó ifjak, Rey, Finn, Poe és Kylo sorsát, hisz minden tekintetben a régi öregekhez láncolta őket. Nemcsak abban az értelemben, hogy soha nem szakadhatnak el az ő történeteiktől és konfliktusaiktól, hanem azért is, mert valójában nem önálló karakterek, hanem egyedi jellemvonások és vágyak nélküli klónok.

A sequel-trilógia középső filmje, *Az utolsó Jedi* több fronton is megpróbál leszámolni a magát nosztalgianak álcázó múlt diktátumaival. Egyrészt újra-gondolja a régi mese spirituális irányait és a jó-rossz fekete-fehér kontrasztja helyett egy jóval törekenyebb egyensúlyról beszél, híven tükrözve a minket körülvevő rendszerek még mindig csak homályosan megértett komplexitását. Mindebből pedig az is egyenesen következik, hogy az erő sincs feltétlenül származáshoz kötve, az egyensúlyra törekvés akárkiben testet ölthet. A következmények felforgatóan demokratikusak, hiszen így bárki aktív alakítója lehet *Star Wars*-univerzumának. Akár birtokolja a licencet, akár nem.

Az író-rendező Rian Johnson üzenete nemcsak Abrams óvatoskodó újrahasznosító mentalitásával megy szembe, de azzal a torz felfogással is, hogy a mítosz valódi igazságát csak a kiválasztott kevesek élhetik meg.



Az internet legsötétebb oldalát felmutatva ezek a magukat felsőbbrendűként definiáló önjelölt kevesek azonnal izzó gyűlölettel és alig burkolt rasszizmussal reagáltak Johnson filmjére, ijesztő precedenst teremtve arra, miként képes egy hangos kisebbség túszul ejteni egy fikatív univerzumot.

Az persze soha nem fog kiderülni, hogy a Disney végül a trollok generálta képzeletbeli népharagtól rettegve tért-e vissza az Abrams fémjelezte gépesített újratermeléshez, vagy az elvárható bevételi előrejelzéseket leszámítva valóban nem volt más ötletük ezzel a mítosszal kapcsolatban. Ami biztos, a *Skywalker kora* meglepő kíméletlenséggel törli el *Az utolsó jedik* forradalmibb irányait. A záródarab fejlettséget a szórakoztatóipari tervrajzok, a marketing-statisztikák és a nepotizmus előtt, így végül még a két korábbi résznél is széttartóbbá válik.

A jeleneteket itt már tényleg csak és kizárólag a kései kapitalizmus kulturális logikája mozgatja. A *Star Wars* új trilógiáját mintha kimondottan az előzetesek, a csevegésbe illeszthető gifek, a közösségi médiában jól mutató idézetek, a kelendő merchandise köré írták volna. A rajongókat közvetlenül kényeztetni szándékozó pillanatokat különféle „vörös heringek”, kalandjátékos küldetések és sehová nem vezető kitérők fűzik egybe, pontosan azzal a szándékkal, hogy a megfelelő pon-

„Vágyak nélküli klónok”

(JJ Abrams: *Skywalker kora* – Daisy Ridley és Adam Driver)

tokon és a megfelelő módon reagáljunk rájuk.

A záró trilógia minden pillanatában a mi képzeletbeli elvárásainkat fürkészi. Abrams szolgálai követné, míg Rian Johnson épp ellenük menne, de az elmentés előjel a végeredmény szempontjából mindegy. Ha nem önmagából kibontakozva teremt meg a saját belső törvényeit, a mese torzszülött marad. Elsősorban nem minket, hanem önmagát kellene szolgálnia, máshogyan nem válhat képessé arra, hogy végül magával ragadjon.

Ezek a filmek ormóttan birodalmi lépegetőként haladva pipálják ki a kitűzött célokat, de közben végig egy helyben topognak. A valójában megfoghatatlan közönségigény paradox illúzióját követve az új trilógia hasonló módszereket követ, mint a mindenkinek mindent megígérő populista politikus. A pózok látványosak, a jelszavak hangzatosak, az átfogó vízió és márkás világgép azonban hiányoznak. Nincs átgondolt program, csak önmagukon túl nem mutató színes epizódok.

A folyamatos önreflexió, az állandó utalgatások és poénos összekacsintások óhatatlanul kiölik a kaland izgalmát. Nincsenek igazi legendák és rejtélyek, a felbukkanó mellékszereplők jó része csak arra jó, hogy a büfében az üdítő dobozokra kerülhessen az arcképe. Az új trilógia nagyban hasonlít a virtuális világra, az eredetnél színesebb és hangosabb másolatra,

ahol valójában semminek nincs következménye. Ahol minden visszacsinálható, ahol senki nem hal meg igazán, ahol mindig van biztonsági mentés, ott nincs már tét és nincs feszültség. A látszólag nagy célokat szolgáló, de a múlt által rángatott hősök soha nem kerülnek tényleges döntéshelyzetbe, még a gonosz is operett-figurává silányul.

Nemcsak a karizmatikus Adam Driver remek alakításának köszönhető, hogy Kylo Ren az egyetlen életre kelő karakter, mert ő végül eltörli a múltját. Ben Solo próbál felnőni a nagyapa örökségéhez és eltökélten szolgálja a Birodalmat, de a benne pislakoló fényt végül nem képes elfojtani. Az alkotókkal ellentétben ő képes kitörni a számára kijelölt szerepből és bár mélyen ironikus, hogy az életével kell fizetnie érte, megérti az erő valódi természetét. Ahogyan *Az utolsó jedik* egyik legerősebb pillanatában a nem melleleg szintén elhalálozó Luke Skywalker is rádöbben arra, hogy a biztonsági játknál még a kudarc is jobb. A bukástól tartva nem kontrollálhatjuk az utánunk jövők életét, hozzánk hasonlóan nekik is a saját hibáikból tanulva kell új utakat találniuk.

A *Star Wars* mítoszával a moziban most először találkozó generáció egy olyan trilógiát kapott, ami a maga különös módján a 2010-es évtized sötét oldalát domborítja ki. Egy nagyívű hőstörténetek és mesék nélküli, egyszerű elbizakodott, hiperérzékeny és eszképpista tükörvilágot, trollokkal és szórakoztatóipari mérnökökkel. Éppen ezért örömteli, hogy a *Skywalkerek kora* véget ért és átadhatja a helyét valaki másnak. A kulcskérdés persze az, képes-e a birodalom újat alkotni vagy váratlan helyekről bukkanak-e fel a lázadók. Mindezek pedig nemcsak egy réges-régi messzi-messzi galaxis továbbbi sorsa miatt fontosak, mert már nekünk is égető szükségünk lenne az új reményre.

STAR WARS: SKYWALKER KORA (Star Wars: Episode IX – The Rise of Skywalker) – amerikai, 2019. Rendezte: **J. J. Abrams**. Írta: **Chris Terrio, J. J. Abrams**. Kép: **Dan Mindel**. Zene: **John Williams**. Szereplők: **Mark Hamill** (Luke Skywalker), **Adam Driver** (Kylo Ren), **Carrie Fisher** (Leila Organa), **Daisy Ridley** (Rey), **Oscar Isaac** (Poe Dameron), **John Boyega** (Finn). Gyártó: **Walt Disney Pictures / Lucasfilm / Bad Robot**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 142 perc.

TÁGULÓ UNIVERZUM

A SKYWALKER-MOZISZÉRIA UGYAN VÉGET ÉRT, DE A VIDEO- ÉS GYEREKJÁTÉKOKBÓL, RAJZFILMEKBŐL ÁLLÓ STAR WARS-MERCHANDISE MEGÁLLÍTHATATLANUL HÓDÍT TOVÁBB.

A *Star Wars*-univerzum már régóta nem a mozifilmekből, hanem az ahhoz kapcsolódó merchandise-ből szerzi jövedelmének zömét. Különböző játékgúrák, videójátékok, regények, képregények, rajzfilmsorozatok és most legutóbb egy tévésorozat: a *The Mandalorian* biztosítja a franchise túlélését a filmekben is túl. Maga George Lucas mondta egyszer Harrison Fordnak – félig viccesen, félig komolyan – hogy Han Solo azért nem halhat hősi halált *A Jedi visszatér*-ben, mert halott Han Solo babát nem lehet eladni és ez a szemlélet most, a Disney-érára is teljesen igaz.

Persze, ahogy a Jedi, vagy Sith mesztéretet mindig felülmúlják tanítványaik, gyakran úgy hagyják le belső értékeik tekintetében e kiterjesztett univerzumot alkotó médiumok az egészestés filmeket, melyek az eredeti, hivatalos szériába tartoznak. Nem feltétlenül arról van szó, hogy maga a történet színvonalasabb lenne, hiszen azért J.J. Abrams, vagy Rian Johnson veterán forgatókönyvírók és rendezők képességeit nehéz egy videójátékban, vagy egy félórás epizódokat felsorakoztató tévésorozatban túlszárnyalni, hanem inkább arról, hogy a saját műfajukon belül olyan élményt nyújthatnak a „kánonnak” számító alapfilmekhez képest, amelyek bizonyos aspektusokban színvonalasabbak, vagy töményebben adják, amit a *Star Wars*-univerzumból elvárunk.

STAR WARS JEDI: FALLEN ORDER

„Egyszer, régen, egy távoli videójátékos érában” a *Star Wars* külső nézetes akciójátékok igencsak népszerűek voltak, 1999-ben a *Baljós árnyakból* készült játék a korabeli konzolokra és PC-re, aztán 2002-ben érkezett a *Jedi Knight II: Jedi Outcast*,

2003-ban a *Star Wars Academy*, majd 2008-ban belekóstolhattunk az Erő Sötét Oldalába is a *Force Unleashed* 2008-as, és a *Force Unleashed* 2010-es megjelenésével.

Az Electronic Arts (EA) 2013-ban megszerezte a Lucasfilm videójátékok jogait, ami sokáig nem tett jót a franchise-nak, hiszen a cég törölte a „1313” kódnevű játékprojektet, amelyben az eredeti mandalore-i fejvadász: Boba Fett kalandjaiban vehetünk volna részt, illetve beszántotta azt a cím nélküli open world akciókalandot, amelynek először Amy Hennig, majd az *Assassin's Creed* játékokról elhíresült Jade Raymond volt a vezetőfejlesztője. Ezek helyett a közösségi, többjátékos módra kihegyezett *Star Wars: Battlefront* első és második részét jelentette meg az amerikai cég és bár az utóbbinak volt egy hagyományos, egyjátékos játékmódja, de az rövid és felejthető alkotás volt a főjátékon belül.

Az Electronic Arts által most kiadott *Star Wars Jedi: Fallen Order* viszont a videójátékipar igazi nagy „visszatérése”, ugyanis a hangsúlyosan történetorientált, és nem a többjátékos módra kihegyezett akció-kalandjáték manapság már ritka, mint a fehér holló.

A játék főszereplője: Cal Kestis, a *Star Wars* franchise buktatóihoz is hasonlóan, túlélte Palpatine legendás Order 66 parancsát. Ifjú hősnünk azóta folyton bujkál, mint szerelőmunkás, „melós srác” a Bracca nevű bolygón. Nem csak a Császárság inkvizítorai elől rejtőzködik, hanem saját démonjai elől is, de hiába is szeretné, nem tud megszabadulni sem múltjától, sem az emlékeitől. Aztán mégis eljön számára az „ébredés” és a nagy kaland, ahogy a hagyományos, egyjátékos *Star Wars* külsőnézetes akciókalandjáték szá-

mára is itt lehet a megújulás kulcsa, hiszen a *Fallen Order* tényleg jó játék.

A játék sztorijáról általában véve elmondható, hogy bár hagyományos elemeket használ, mégis van annyira színvonalas, mint a J.J. Abrams filmek története (sőt, sokak szerint jobbnak is tekinthető – attól függően, hogy ki mennyire van kibékülve az utolsó filmtrilógia minőségével.)

Mint videójáték, a hozzáértők számára túl sok újdonságot a *Fallen Order* nem tudott felmutatni: többnyire más hasonló alkotásokból merített ihletet. Akár a műfajteremtő fantasy akció *Dark Souls*-ban itt is rendkívül nehéz a játék, továbbá kemény védekezésen alapul minden összecsapás, illetve a Jedi-meditáció után „felélednek” a már megölt ellenfelek. Cirkuszi akrobaták módjára ugrálunk és mászunk fel mindenféle felfelületre, hasonlóan a PlayStation konzolokon legendának számító *Uncharted*-részekhez, illetve a harmadik nagy klasszikus: a *Prince of Persia* jól ismert oldalazó falon futását is viszontláthatjuk a *Fallen Order*-ben. Nem találta fel tehát a spanyolviaszt a Respawn akció-kalandja sem, de az egyszerű *Star Wars*-rajongó és gamer legalább örülhet, hogy annyi év mellőzés után egy összességében jól kidolgozott, korrekt játékot kaphat a *Star Wars Jedi: Fallen Order* tekintetében.

PÁR CREDITÉRT TÖBBÉRT

A kiterjesztett *Star Wars*-univerzum másik új jövevénye, a Jan Favreau rendezte *The Mandalorian* tévésorozat első évadja, amely egy Boba Fett-ről mintázott, tetőtől talpig úrpáncélba öltözött fejvadász kalandjait meséli el. Míg a *Star Wars* mozsizéria a mesék, az űroperák és a klasszikus fantasy-k stílusát követte, a *Zsivány Egyes* pedig részben a Bioware szerepjátékokra, részben a *Pizskos tizenkettőre* is emlékeztető, komplexebb történet volt, addig a *The Mandalorian* sok része elég egyértelműen olyan klasszikus spagetti westernekre emlékeztet, mint Sergio Leone dollártrilógiája.

A főszereplő egy kiismerhetetlen, sztoikus fejvadász figura, aki kocsmákban és lebujokban verkedve, vagy a vadnyugati kisvárosokhoz hasonló helyszíneken pisztolyát előrántva játszi könnyedséggel és eleganciával intézi el ellenségeit. Ismerős ez a figura? Nem csoda: Pedro Pascal névte-

len fejevadásza ugyanis Clint Eastwood western karakterét idézi: a „Név nélküli emberre” („The Man With No Name”) emlékeztet. A *Mandalorian* Névtelenje emellett épp oly szarkasztikus és „zsákmányaival” is ugyanolyan kegyetlen, mint Eastwood westernhőse, illetve a legrázósabb célpontokat is bevállalja – persze csak jó pénzért. Mindjárt az első rész elején is *A Jó, a Rossz és a Csúf* vagy a *Pár dollárral többért* című westernekre emlékeztető módon kapja el célpontjait és intéz el mindenkit, aki az útjába áll és ez a motívum többször is visszatér majd az évad nyolc részében. Sergio Leone filmes stílusjegyei más téren is tetten érhetők a *Mandalorian*-ban. A dialógusokat ugyanaz az egyszerű megfogalmazás és nagyszerűen eltalált, száraz humor jellemzi, mint az egykori olasz rendező filmjeiben.

Mivel a sorozat részei negyven percnél ritkán hosszabbak, ezért ebbe az időintervallumba kell belesűríteni a történéseket, így a fontosabb események és az akció egy pillanatra sem lankadnak. Az első évad zömében nincs is idő hosszabb dialógusokra, vagy a karakterek jellemét, fontosabb tulajdonságait és viszonyulását a sorozat univerzumához nagyon részletesen bemutatni. Nagyritkán láthatunk olyan jeleneteket, amely a főhős múltjába enged bepillantást, viszont a sisak-

ját szinte végig viselő „Mando” azért morálisan sokkal inkább összetettebb és ennek köszönhetően szerethetőbb karakter is, mint Boba Fett, akit egyébként George Lucas saját bevallása szerint Clint Eastwood hézagosan felskiccelt fejevadász klónjának szánta még a *Birodalom visszavág* forgatókönyvéhez. A főhős története a *Mandalorian* első évadjának legutolsó részében teljesedik ki, amikor a sorozat készítői végre olyan információkról lebbentik fel a fátylat múltjával, származásával kapcsolatban, amelyről korábban csak utalásokat, egészen rövid, szándékosan zavaros jeleneteket láthattunk.

A *Mandalorian* ugyanakkor szinte az egész évad során nagyon egyszerű történeteket mesél el, kritikusabb elemzések szerint a videójátékok leegyszerűsített sémájára felhúzza: csupán egy küldetést és pár főküldetést kell végrehajtani, mielőtt Mando az éppen aktuális sorozatrész végén elrepülne űrhajóján az állandóan vele lévő, rendkívül „cuki” „Baby Yodával”, akiből mára a közösségi média igazi memét gyártott.

Ahogy maga Mando (Boba Fett mintájára) a Clint Eastwood-féle westernhős esszenciája, úgy „Baby Yoda” külsejét, mozgását, gesztusait és mimikáját is úgy alakították ki, hogy alapvetően rezonáljon a „cukiskodásra” fogékony nézőben, miközben előhívja

a többé-kevésbé rejtett szülői ösztönöket – különösen a női nézőknél. Ez a sorozatnál egyébként az Erő hatásos trükkjeként hat, hiszen míg a macho westernfilmek férfisztereotípiáit, a sztoikus, cinikus, állandóan sisakot viselő hős karaktere leginkább a férfiközönségnek szól, addig az aranyos kis Yoda a nők anyai ösztöneire apellál és teszi vonzóvá számukra is a sorozatot.

MIT HOZ A JÖVŐ?

Miközben a Skywalker-család története hivatalosan lezárult a *Skywalker korával* és újabb trilógiára, vagy a *Zsivány Egyeshez* és a *Solo: Egy Star Wars történethez* hasonló spin-offra a közeljövőben nem számíthatunk, addig természetesen a kiterjesztett univerzum más médiumokon egyáltalán nem fog eltűnni.

Videójátékos fronton egyelőre még biztos információk nincsenek, pusztán annyit lehet tudni, hogy a *Fallen Order* fejlesztői már álláshirdetéseket adtak fel „a Star Wars univerzum iránt rajongó” fejlesztőknek, így elég valószínűnek tűnik, hogy az első rész nagy sikere után készül már a folytatás.

Az Electronic Arts korábban szerencsétlen üzleti és játékmechanikai döntéseket hozott a két *Battlefront* közösségi játékkal kapcsolatban, melyekkel oly mértékben lejáratta a franchise-t, hogy meg nem erősített pletykák szerint a Disney már fontolgatta, hogy másik kiadóval köt megállapodást a *Star Wars*-univerzum videójátékos adaptációjának kizárólagos jogáról. A *Star Wars Jedi: Fallen Order* azért is fontos mérföldkő az EA szempontjából, mert ezáltal megszilárdította pozícióját a Disney-nél.

A filmsorozatok terén a *Mandalorian* sikere minden bizonnyal „megágyazott” a Disney Plus további sorozatainak, sőt, már biztosan lehet tudni, hogy készül az Obi-Wan tévésorozat is: ezt a Disney elnöknő Kathleen Kennedy nagy nyilvánosság előtt is megerősítette Ewan McGregornak. Emellett már az is közzismert, hogy a *Zsivány Egyesből* ismert Cassian Andor kalandjaiból sorozat készül Diego Luna főszereplésével.

Az Erő tehát továbbra is a *Star Wars* univerzummal marad: a George Lucas által a hetvenes években kiagyalt sci-fi, fantasy mesevilág változatlanul él és virul a 2020-as években is. •

„Nem tud szabadulni a múltjától”

(Jon Favreau – Bryce Dallas Howard: *The Mandalorian: Sanctuary*)



RICHARD WILLIAMS (1933–2019)

Az animátor álma

VARGA ZOLTÁN

RICHARD WILLIAMS KLASSZIKUSOKAT KÖVETŐ ÉS ÚJ UTAKAT MEGALAPOZÓ ÉLETMŰVE NÉLKÜL ELKÉPZELHETETLEN AZ ANIMÁCIÓS FILM TÖRTÉNETE.

Jankovics Marcell és Rofusz Ferenc az egyik legkiválóbb animátorként szokta emlegetni a 86 esztendősen elhunyt Richard Williamst, s méltatóit még sokáig sorolni lehetne. Williams az animációs film legendáinak egyike volt – annak ellenére is, illetve részben éppen azért, mert életműve középpontjában egy torzóban maradt, soha be nem fejezett *opus magnum* áll. Richard Williams munkásságát az animációs film történetébe néhány rövidfilm, számos animált főcím, többezer (!) reklámfilm, valamint három egészestés film írta be.

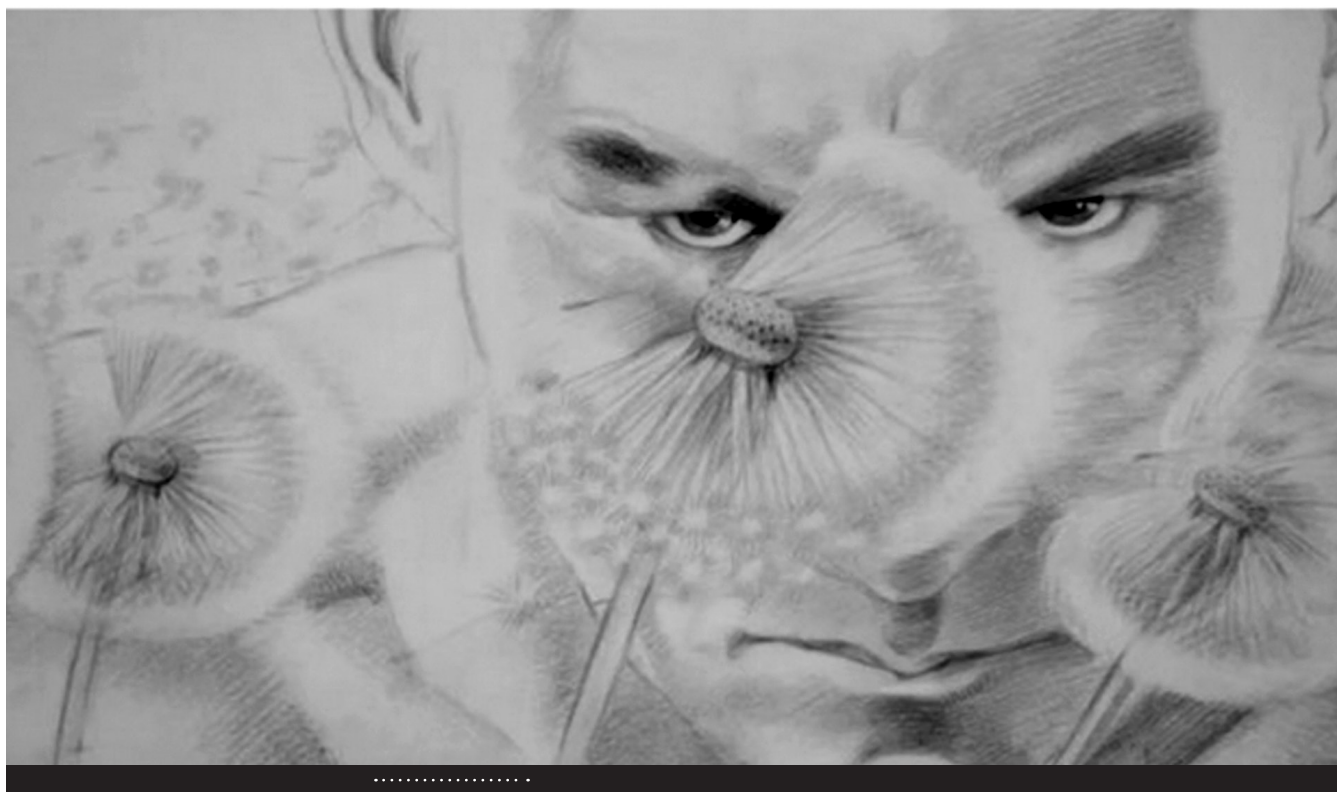
A Torontóban született alkotó már öt évesen az animáció hatása alá került, Walt Disney rajzfilmje, a *Hófehérke és a hét törpe* a gyermekként is sokat rajzoló Williamst egy életre megbűvölte, évekig arra készült utána, hogy a Disney stúdió munkatársa lehessen – az 1950-es évekre azonban, képzőművészeti tanulmányai után s egy Rembrandt-kiállítás hatására a festészet mellett kötelezte el magát, székhelyét pedig Kanadából Ibizába tette át. A festés mellett jazzzenekar tagjaként töltött el éveket (az animáció mellett a jazz volt a szenvedélye). Amikor újraéledtek benne az animációsfilmes ambíciók, csatlakozott Londonban az ugyancsak Kanadából érkezett (később a *Sárga tengeraltjárót* megrendező) George Dunning stúdiójához, s miközben megélhetését a televíziós munkák, mindenekelőtt a hirdetések biztosították, három éven át dolgozott saját animációján, az 1958-ban (Bob Godfrey technikai segítségével) befejezett *The Little Islanden* (*A kis sziget*). A méreteit (több mint félórás produkcióról van szó) és intellektuális ambícióit tekintve egyaránt merész bemutatkozást rövidfilmek követték, s Williams meg-

alapította saját londoni filmstúdióját, ahol a folyamatos reklámanimációs tevékenység mellett az 1960-as évek derekára megálmodta legnagyobb filmtervét, az *Ezeregyéjszaka meséiből* merítő *Nasrudint*, melynek megvalósítása – s az elképzelések újabb és újabb transzformációi – egészen az 1990-es évek közepéig (!) kísérik Williams pályáját. Hozzájárultak a nagy álom finanszírozásához s Williams hírnevét is öregbítették az időközben készített fontosabb munkák: a közel félórás Charles Dickens-adaptáció, az *A Christmas Carol* (*Karácsonyi ének*, 1971) megrendezése és a *Roger nyúl a pácban* (1988) animációs munkálatainak kivitelezése. A *Nasrudin*-film időközben a *The Thief and the Cobbler* (*A tolvaj és a varga*) címet kapta, bemutatásának (avagy be nem mutatásának) visszasságai azonban aligha jelenthették a nagy álom valóra váltását 1993-ban: a munkálatokat finanszírozó, végül a befejezetlen produkciót kisajátító hollywoodi stúdió újravágta és „musicalesítette” az anyagot; a művész elképzeléseihez legközelebb áll – később megjelentetett – változat pedig tele van félkész, vázlatos jelenetekkel. Ezt követően Williams a haláláig dolgozott: utolsó éveit a bristoli Aardman stúdióban töltötte, s már nyolcvanadik életének betöltése után (!) fogott bele újabb nagyszabású filmterve, az Arisztophanész *Lüszisztratét* feldolgozó egészestés animációba, melynek „bevezetéseként” született a 2015-ös, Oscar-díjra nominált *Prologue* (*Prológus*).

A Richard Williams-életmű számos elismerésben részesült, a *Karácsonyi ének*ért és a *Roger nyúl*ért egyaránt Oscar-díjjal tüntették ki (utóbbiért kettő aranyszobrocskával honorálták). Évtizedek animatori tapasztalatait rendkívül szemléletesen bemutató-sűrítő kötete,

a több kiadást megért, először 2002-ben publikált *The Animator's Survival Kit* a szakma alapkönyve lett. Williams a tradicionális rajzanimációt tekintette példaképnek: stúdiójába a klasszikus rajzfilmkészítés olyan animátorait invitálta vendéglőadónak, munkatársnak, akik a Disney-nél (Grim Natwick, Art Babbitt, Milt Kahl) vagy a Warnernél (Ken Harris) fektették le a mesterség alapjait. A klasszikusokat tiszteletben tartva és csodálva dolgozta ki Williams a saját stílusát – alkalmazott animációiban pedig számtalan stílust kipróbált. Reklámfilmjeiben Tex Avery szédületes rajzfilmjei előtt éppúgy tisztelgett, mint a fantasy-illusztrátor Frank Frazetta előtt; főcímeiben pedig hol a 19. századi angliai karikatúrák mozdultak meg (mint a Tony Richardson rendezésében készült *A könnyűlovasság támadásában*), hol a Rózsaszín Párduc és Clouseau felügyelő bonyolódott újabb kergetőzésbe, melynek során a Párduc a mozi olyan ikonjait parodizálta, mint Chaplin és Boris Karloff (*A Rózsaszín Párduc visszatér*). Williams igazi kézjegyét az optikai illúziók világához közelítő látványalkotás jelenti, melynek során a gyakran pepitamintás képmezőn síkszerűség és térérzet összeolvadnak, előtér és háttér szinte szórint helyet cserélnek (különösen olyan jelenetekben, ahol a hősök menekülnek, a figurák üldözik egymást). Ezek a mozzanatok egészestés animációi közül a *The Thief and the Cobbler* jellemzik a leginkább, a *Roger nyúlban* és a *Raggedy Ann & Andy: A Musical Adventure*-ben (1977) szórványosabbak, jóllehet a *Roger nyúl* bevezető rajzfilm-részlete tobzódik az ilyen hatásokban.

A Williams-animációk nyitánya, *A kis sziget* olyan művészt sejtet, aki láthatóan nem adja alább a „végső kérdések” faggatásánál. A rendhagyó robinzonád három alakja – a módfelett stilizált emberfigurák egyike sem beszél, mindannyian „zörejnnyelven” nyilvánulnak meg – egy-egy allegória: az Igazság, a Szépség és a Jóság eszméjét képviselik; ezek az ideák egyúttal a tudomány, a művészet és a társadalom képzeiteit hívják elő. Tragikus ironia, hogy a pozitív értékek önmaguk torzképévé silányulnak, összeférhetetlennek bizonyulnak: a Szépség és a Jóság küzdelme elharapózik, mindketten veszedelmes szörnyeteggé változnak, a grandiózus összecsapást zaklatott montázshasználat teszi szuggesztívebbé. A tombolást az Igazság közbeavatkozása



állítja meg, a tudomány azonban valamennyiük vesztét okozza az atombomba kifejlesztésével és felrobbantásával. Mint ha csak erre a filmre rímelve a majd' 50 évvel később készült

Prológus ugyancsak pusztításba torkolló cselekménye: a négy görög katona – éles ellentétben *A kis sziget* végletekig egyszerűsített figuráival, itt valóságosan megjelenített emberalakokat látunk – kíméletlenül lemészárolja egymást; az ép embertestek monokróm megjelenítésének apollóni tisztaságát a kiontott, vörösben patakzó vér dionüszoszi káosza maszatolja szét. Az életművet keretező munkák között készült animációs rövidfilmek közül a *Karácsonyi ének* a legtöbbet méltatott tétel, a Dickens-mű nem egyetlen, de legfontosabb animációs változata (a Disney is készítette belőle rajzfilmet Dagobert bácsival *Scrooge* szerepében, később a *Roger nyúl* főrendezője, Robert Zemeckis is adaptálta). A Chuck Jones produceri közreműködésével eredetileg tévéfilmként készült rajzanimációban Williams visszanyúlt a Dickens-könyv első kiadásához készült illusztrációkhoz, s képi világukat a nagy tereket (és per sze időtávolságokat) átszelő utazások megjelenítésével kombinálta (*Scrooge*-nek ugyanaz a karakterszínész, Alastair

„Nem adja alább a végső kérdések faggatásánál”

(Richard Williams: *Prológus*)

legtávolabb a Johnny Gruelle rongybaba-figuráit felleptető *Raggedy Ann & Andy* áll, amelyet eredetileg nem ő rendezett volna, s nem is kapott a feladathoz teljes körű alkotói kontrollt (mint később szellemesen utalt rá, ezzel a filmmel tanulata meg az „arany szabályt”: „akinél az arany, az diktálja a szabályokat”). Különlegessége, hogy a *Raggedy Ann & Andy* címadó hősnőjének – a film legtöbbet szereplő figurájának – a magyar származású animátor, Tissa David (Dávid Teréz) tervezte a mozgásait (női animátor korábban ilyen fontos pozíciót nemigen töltött be egészestés animációs filmben), s az a többperces jelenet, amelyben hőseink csokoládéból, édességekből formálódó masszába ragadnak, a folyamatos átváltozások valódi bravúrajait kínálja. (Az élszereplős prologusban a rendező kislánya, Claire Williams tűnik föl néhány percre.) A *Roger nyúl a pácban* paradox módon úgy vált a Richard Williams-életmű legsikeresebb tételévé, hogy valószínűleg kevesen tudják, kinek is köszönhető az élszereplős felvételeket animált

Sim kölcsönzi a hangját, aki az 1951-es klasszikus élszereplős feldolgozásban is a zsupori üzletember bőrébe bújtt).

Williams három egészestés animációja közül alkatától a karakterekkel vegyítő film firkafiguráit létrehozó stáb irányítása, s nem utolsó sorban a címszereplő és becses neje, a férfitekinteteket mágnesként vonzó vörös démon, Jessica megtervezése. A *Roger nyúl* szinte makulátlan technikai tökélye mindmáig zavarba ejtő, szípor-kázó fantáziája pedig óda a klasszikus hollywoodi rajzfilmhez – mindenekelőtt a *Bolondos dallamok* és a *Tex Avery*-animációk fékevesztett humorához.

Sem a komikum, sem az intrika nem hiányzik a *The Thief and the Cobbler*-ből, mégsem a cselekménye érdekes, hanem három fő figurája és a perzsa ornamentikát az optikai illúziókkal ötvöző képkalkulációja. A két címszereplő – a folyton oszónó, kleptomániás tolvaj, akit még Rube Goldberg-i masinériák sem pusztíthatnak el, illetve a bátor és nemeslelkű varga, akibe beleszeret a hercegnő – egyike sem beszél, míg a fondorlatos varázsló, Zig-Zag csakis rímekben szólal meg, Vincent Price csodás hangján. A fáma szerint Williams évekig animálta Zig-Zag kártyatrükkjének képsorát, akárcsak a nagyszabású háborús jeleneteket. Alkotójának ambíciója az volt, hogy „minden idők legjobb egészestés animációját” hozza létre – bár ez az álom meghíúsult, az animáció történetének egyik legnagyobb legendáját viszont megalkotta vele. •

ANILOGUE FESZTIVÁL

Változtass át

KOVÁCS KATA

RAJZOLT MESÉK ÁLOM ÉS VALÓSÁG, ANIMÁCIÓ ÉS DOKUMENTUMFILM HATÁRÁN.

Abudapesti Anilogue a kétevente megrendezett, elsősorban magyar animációkat bemutató Kecskeméti Animációs Filmfesztivál és az első- és rövidfilmekre szakosodott Primanima mellett a magyarországi rajzfilm-rajongók Mekkája. Mindhárom esemény célja, hogy a mozikban bemutatott, javarészt kommersz animációsfilmtermés mellé az adott év szerzői indíttatású munkáinak legjavát hozza el, de az Anilogue-ra elsősorban a máshol nem vetített egészségés külföldi filmek miatt számítanak a nézők. Míg a szakma ikonikus alakjai játékos, műfaji darabokkal járultak a nagydíj elérése felé, a rendezői székben frissen landolt alkotók a nagy, drámai témák, a dokumentumfilm és az animáció határterületeinek felfedezése felé csábítottak az idei fesztiválon.

Izgalmas kivételnek számít ez alól Hiroyasu Ishida első egészségés filmje, a lenyűgöző látványú, játékos anime, *A pingvinek titkos élete*, mely valahova az *E.T.* és *Chihiro szellemországban*

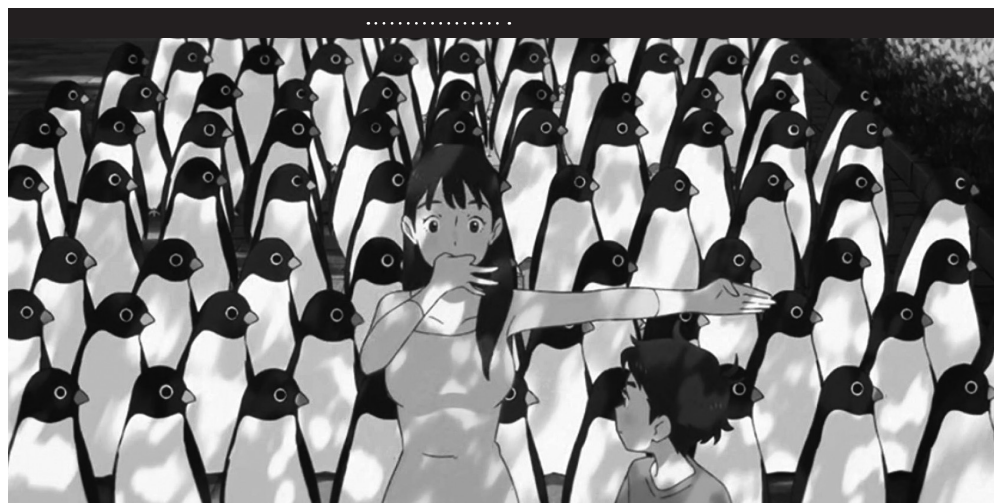
határvidékére kalauzol, vagyis egy japán kertvárosba, amelynek szélén egy nap, érthetetlen módon egy csapat pingvin bukkan fel. Aoyama, a negyedik kisfiú proaktív nyomozásba kezd, hogy felderítse a pingvinek küldetését. Ishida 2011-es rövidfilmje, a kyotói egyetemen készített *Rain Town* egy sárga esőkabátos kislány és egy törékeny pálcikaember költői barátságának vizuálisan és akusztikusan is gyönyörűen kidolgozott története, mely egy olyan városban játszódik, ahol ugyancsak kicsit elcsúszik a valóság: soha nem áll el az eső, a napfény, és minden, ami annak nyomán születhetne, csupán álmok. A rendező *A pingvinek titkos élete*vel csak látszólag fordul a hagyományos történetek felé, a vad vagy épp humoros fordulatok – mint a bullying-jelenet az italautomata előtt, amelyből, ha egy üdítőt kivesszenek és feldobnak, pingvinné változik –, a nyomozás szürreális megoldásai, az erotikus szál és a klasszikus animés elemek ígéretes debütfilmé állnak össze.

Hiroyasu Ishida:
A pingvinek titkos élete

MEGTÖRT ASSZONYOK

Az egészségés programot az összetett témájú és művészi invenciójú alkotások uralták a fesztiválon, így a Mohamed Mou-lessehoul egykori algériai katona regényéből készült *Kabul fecskéi*, melyet a szerző Yasmina Khadra álnevével írt. Mou-lessehoul még mindig szolgált, amikor írói karrierje elindult, és a katonaság cenzorait meglepetésszerűen választotta a regény szerzőjének női álnevet – a felesége nevét. A fundamentalizmus, a háború traumáit és a nők elnyomásának és a velük szembe fordított erőszak történeteit megörökítő szerző tette szimbolikus, a *Kabul fecskéi* középpontjában az identitásuktól megfosztott asszonyok és az őket megmenteni képtelen férfiak állnak, egy olyan világban, ahol a nőknek nem tulajdonítanak érzelmet. Mohsen és Zunaira szerelmi története jóval a Twitter és az autót vezető szaúdi asszonyok előtt, 1998-ban, a tálib elnyomásban tengődő Kabulban játszódik. A Franciaországban bestsellerré vált regény sötét alaptónusát, fojtogató atmoszféráját a színésznőként is tevékenykedő Zabou Breitman és Eléa Gobbé-Mévellec (*Ernest és Célestine*) rotoszkóp-látványvilágú akvarellanimációja gyönyörűen megörökíti, a fojtogató történelmi kontextusba klasszikus melodramát ültetve. A *Persepolis*, a *Teheráni tabuk* és *A kenyérkereső* nyomdokain járó film egyszerre villantja fel az az érzelmi és egzisztenciális sivataggá alacsonyodott Kabul elnyomottságát és reményvesztettségét, és egy színesebb, békésebb világba vetett hitet. A rákban haldokló asszony, Musarrat és börtönőr férje, Atiq az idő-

sebb generációt képviselik, akik előtt már nem lebeg semmilyen remény, míg a fiatal Mohsen és Zunaira álmódozik egy szebb jövőről. Kopár, lepusztult otthonaik viszonylagos nyugalomban ugyanolyan vitákat és belső vívódásokat élnek át, ugyanúgy meghittságra sóvárognak, mint bármelyik modern pár a világ más pontjain, történetüket mégis meghatározza és beárnyékolja az őket körülvevő várost megnyomorító brutalitás. A film az Anilogue-on a legjobb egészségés animáció díját nyerte.



Masaaki Yuasa (*Kalandra fell, Mind Game*) sokak által várt *Hullámok hátán* című misztikus, felnőtteknek szóló animéjében az animációs technika és a látványvilág csak jutalomfalat a bolondos fordulatok, az eszement poénok és a kalandjele- netek mellé – a szívettpőn naiv szerelmi történetről nem is beszélve. A 19 éves szőrfős lány, Hinako és az őt megmentő tűzoltó, Minato szerelmi története úgy indul, mintha a *Beverly Hills 90210* és a *Baywatch* pilot-fúzióját látnánk, ám a különleges részletek hamar elárulják, hogy valami sokkal bizarrabbra és punkabbra váltottunk jegyet, még ha a mainstream hulláma-

itól nem is fogunk elevezni. Ahogyan Minato egyszerre precízen és érzéken csavarítja a tojásrántottát és főzi a forró kávét a lánynak, már felsejlik a tökéletes szerelmespárok balsorsa: Minato hamarosan a hullámok fogságába kerül, és csupán szellemként maradhat a lány társa. Hinako megtörik, majd úgy dönt, mégsem engedi el a fiút, inkább lesz egy felfújható delfinbe zárt szellem párja, mint hogy lemondjon róla. A különös, tini-melodramai elemeket extrémén kiforgató történetben Minato ezek után csak akkor tud megjeleni, ha a lány közös szerelmes dalukat éneklé – a rendező egyik kézjegye a már-már önironikus fűlbemésző soundtrack –, illetve, ha valamilyen folyékony közeg áll a rendelkezésére. Így találkoznak egy fürdőkádban, hordozza Hinako a kulacsába zárva és hagyja egy wc-kagylóban megjeleni az elengedhetetlen fiút. A film könnyed bevezetés a harminc éve a pályán lévő Yuasa, a kortárs japán animáció egyik legizgalmasabb alakja univerzumába, és még azok számára is tökéletes szókód, akik sosem láttak még szerelmespárt bossa novára rovarrá változni, vagy *A sárga tengeralattjárót* animévé alakulni.

ÉLŐ ÉS RAJZOLT SZEREPLŐK

A fesztivál közönségdíját a katalán animátor, Salvador Simó nagyjátékfilmje, a *Buñuel a teknősök labirintusában* nyerte el, mely egyszerre animált biopic és a szürrealizmus rajongóinak szóló kuriózum, ugyanis Buñuel elhíresült *Föld, kenyér nélkül* című szürrea-



lista áldokumentumfilm-jének forgatása idején játszódik. Simó filmjének keretét a nagy port kavart

Aranykor párizsi bemutatója, és a *Föld, kenyér nélkül* premierje adja, a mozi sötétjében voyeurként megbúvó rendezővel a középpontban. Az excentrikus, öntörvényű avantgárd filmest, Buñuel rajzfilmen viszontlátni igazi csemege a cinéphile-ek számára, és a képzőművészettel és Dalival szorosan összefonódó alakját animációra vinni önmagában önreflektív gesztus. Az azonban kérdéses, hogy a film tud-e többet nyújtani egy pikáns filmtörténeti fejezet fantáziadús illusztrációjánál. Buñuel rettenetetlen, ellentmondást nem tűrő alakját és a *Föld, kenyér nélkül* sokkoló keletkezési körülményeit jól ismerjük, ahogyan a legendákból ismert az is, hogy a furcsa ötletekkel, nyers humorral és különös perverziókkal megáldott rendező szívesen parádézott apácaruhában, a bemutatókon pedig a filmjei megvédésére szánt kavicsokkal a markában figyelte a közönséget. Ezenél többet mintha maga Simó sem derített volna ki, és művét szívesebben bízza inkább az erőltetett és kissé száraz filmtörténeti hitelességre, mint az avantgárd fantázia szent szellemének meglődülésére, vagy akár a forgatókönyv alapjául szolgáló fekete-fehér Fermin Solís-képregény, ha nem is Dali expresszív álomjeleneteinek ihlető erejére.

Anja Kofmel elsőfilmes alkotó a cannes-i Kritikusok Hetén debütált alkotása, a *Chris, a svájci* című animáci-

Zabou Breitman – Eléa Gobbé-Mévellec: **Kabul fecskéi**

ós dokumentumfilm a délszláv háború közepén, 1992-ben játszódik, és ősszel a Pranimán is láthatta már a hazai közön-

ség. Chris-t, egy fiatal svájci újságíró rejtélyes körülmények között holtan találják Horvátországban. A férfi egy nemzetközi zsoldos csoport egyenruháját viselte, és Anja Kofmel unokatestvére volt. A személyes hangvételű oknyomozó történetben talán a kislány szemszöge a legmegkapóbb, számára egyszerre izgalmas és háborzongató a rejtélyes sztori, olyannyira, hogy egy visszatérő rémálom formájában kísérti, felnőttként pedig az események felderítésére indul. Az animációs- és előszereplős jelenetek itt jóval összetettebben változtatják egymást, mint a *Buñuel a teknősök labirintusában* esetében, a különböző megjelenítési módok vegyítése, a dokumentumok, cikkek, naplóbejegyzések révén maga a film is elkezd úgy működni, mint egy valódi nyomozás. A munkának magyar vonatkozása is van Eduardo Rózsa Flores révén, akiről merőben más képet közvetít Kofmel, mint Fekete Ibolya *Chicoc* című filmjében. A háború borzalmainak megjelenítése itt is, mint ahogyan a *Kabul fecskéiben*, vagy éppen bárhol másutt az animációs technika és a dokumentumfilm hátravidékén, kockázatos vállalkozás: az alkotók elsősorban az emlékezet és a fantázia működés módjára, a szubjektív élmények és a traumák, a fényképvalóság által megmutathatatlan élmények meglevenítésére hívják fel vele a figyelmet. •

MARJANE SATRAPI: PERSEPOLIS

*Képregény-
legendák*

Beszélgetések Istennel

JURDI LEILA

A PERSEPOLIS SZEMÜNK LÁTTÁRA FELNÖVEKVŐ HŐSNŐJE, MARJANI ÉPPÚGY AZ IDENTITÁSÁT KERESI, MINT A SZÁZADVÉGI IRÁNI TÁRSADALOM.

Perszeopolisz, Marjane Satrapi francia-iráni író nő életrajzi ihletésű képregényének a címeként szolgáló, az első és eredeti, óperzsa főváros, amelynek romjai mára a világörökség részévé váltak. Az Iráni Iszlám Köztársaság történelmén végigfutva többeknek juthat eszébe a kaotikus és abszurd jelző, valamint az identitáskeresés fogalma. A 20. század elején török mintára igyekeztek modernizálni az országot, majd a második világháború során brit és szovjet megszállás vette kezdetét, megbuktatták a németbarát sahot, majd később a miniszterelnököt is, Mohamed Reza Pahlavit téve a hatalom élére, aki élvezve a nyugati befolyást tejhatalommal rendelkezett, és az iráni polgárok alapvető emberi jogaival visszaélve vezette az országot. Az egyre erősödő elégedetlenség vezetett az 1979-es iráni forradalom kitöréséhez, amely Satrapi képregényének a kiindulópontjaként szolgál. A mű rendkívül személyes látletet adja a korszaknak, hiszen az író nő nem kevesebbre vállalkozik, mint saját emlékeinek rendszerezésére, az ok-okozati kapcsolatok feltárására, és a velük való – néhol kegyetlennek tűnő – szembenézésre.

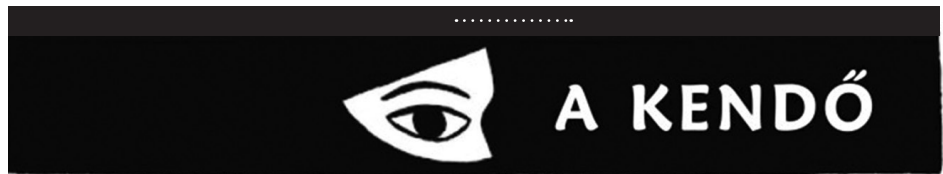
Az olvasónak elsőre egy könnyed, kedves, és abszurd humorral bővelkedő visszaemlékezésnek tűnhet a 2000-2003 között folytatásokban megjelent *Persepolis* (magyarul először a Nyitott Könyvműhely adta ki, 2003-ban, Rády Krisztina fordításában – *A szerk.*) az író nő őszintesége, a karakterek esendősége által azonban mégis szívbe markoló és tragikusan fájdalmas

történet kerekedik ki a könyv végére. A főszereplő, Satrapi, akit a könyvben a családja csak Marjinak szólít, a történet kezdetén még csak tíz éves, rendkívül naiv, idealista és ártatlan, de olyannyira makacs és önfejlő, hogy a család tiltakozásának

ellenére is kison, hogy titokban részt vegyen a tüntetéseken. A képregény a kislány felnőtté válásnak történetét meséli végig, aki a vizontagságos iráni történelem kellős közepén kénytelen valamiféle identitást kialakítani magának, mindezt csak azért, hogy a végére rájöjjön, minden végig ott volt vele, benne, a családjában, egy erős és megtörhetetlen alapként, túlélve bármit, a romos ókori perzsa fővároshoz, Perszeopoliszhoz hasonlóan.

A mű egyik legfontosabb kérdése az identitás kialakulása, formálódása, valamint hogy létezik-e ez egyáltalán, vagy mindig a körülöttünk lévő világhoz képest tudjuk csak meghatározni magunkat. Éppen ezért válik olyannyira érdekessé, hogy Satrapi nem kitalált, általa megformált szereplőkkel dolgozik, hanem a saját családjának, és önmagának a történetét szerkeszti

„Identitása folyamatosan formálódik”





tűnő döntés félelemből születik meg, miután belátják, hogy öntudatos és önállóan gondolkodó, jó kritikai képességekkel megáldott lányuknak nincs helye az Iszlám Köztársaságban, így kénytelenek áldozatot hozni gyermekük biztonsága érdekében. Marji identitása ellentmond az országénak, ami boldogulnia kellene.

A történet második része Bécsben folytatódik, ahol a kislány először egy iráni családnál találja magát, ahol viszonylag gyorsan kiderül, hogy nem látják szívesen, majd egy egyházi középiskola kollégiumába költözik. A kislány itt is folyton konfliktusokba keveredik, nem megy neki könnyen a beilleszkedés, mintha se itt, se otthon nem tudna azonosulni az éppen fennálló rendszerrel. A nyugaton nevelődő iráni család lánya egyidős Marjival, mégsem találnak semmilyen kapcsolódási pontot, az egyházi iskolában a tanárok lenézik az irániakat, egyedül az odajáró nihilista punk diákokkal barátkozik össze, de velük is csak azért, mert számukra rendkívül érdekes és izgalmas a háborút megjárt iráni „menekült” lány története. Marji Bécsben már nem beszélget Istennel, a kezdeti elveszettség után teljes metamorfózison megy keresztül, megváltozik a teste, egyre nőiesebb lesz, amit a lányok többségéhez hasonlóan katasztrófa-ként él meg, végül levágatja a haját, elkezd magát sminkelni, dohányzik, fűvezik, és kezdetét veszi életében a

serdülőkori dekadencia. Egyszer még édesanyja is meglátogatja, ami a könyv egyik legérzelmesebb része, hiszen Satrapi olyan emlékekbe avatja be az olvasót, amik segítik átélni az érzést, amelyet egy otthonról száműzött gyerek érezhet, amikor pár napra újra beszívrog az életébe az otthon melege és a hovatartozás nyugalma. Marji bécsi korszakát a szerelmével való szakítás zárja, ami újabb metamorfózist idéz elő a lány életében. A lány a tizennyolcadik születésnapját az utcán tölti, majd utána még jó néhányat, hajléktalanként tengődve, míg végül be nem kerül a kórházba egy hideg téli estén. Ekkor hozza meg a döntést, hogy hazatér Iránba.

A történet harmadik szakaszában Marji újra otthon van a családjával, a forradalom és az iraki háború lecsengett, az iráni helyzet normalizálódni látszott. Az emberek hozzászótkak a szabályokhoz, megtanultak lázadni ellenük a maguk módján, amely annyit jelentett, hogy a társadalmi és a privát szféra két részre szakadt. Létezett egy iráni társadalom, amit mindenki látott, és létezett egy másik, ami a hatalom elől eldugottan, zárt ajtó mögött zajlott. Ebbe a társadalomba csöppent bele a nyugati eszmékből is kiábrándult Marji. A lány kezdetben nem akar találkozni senkivel, depressziós, pszichológushoz jár, és még az öngyilkosságot is megkísérli, ami egy újabb új-

„Már nem beszélget Istennel”

jászületéshez vezet, ekkor határozza el, hogy egyetemre megy. Kezdetben megré-

míti a prűdnek tűnő iráni társadalom, ám végül látszólag megtalálja magának a társaságot, még férjhez is megy, persze csak azért, hogy később rájöjjön, nem illenek össze az iráni férfival.

Marji életében több meghatározó figura vesz részt, több összetűzés és konfliktus is formálja. Sokat tanul a nagymamájától, a szüleitől, nagy hatással van rá a kommunista nagybácsi, Anoosh, akit végül kivégeznek, de több olyan emberrel is találkozik, akikkel nem ért egyet, ám mindegyik találkozásban közös: nem fél konfliktushelyzetekbe keveredni, így egyre több és több dolgot tanul meg a világról, ami körül veszi, és mindezt képes úgy véghezvinni, hogy nem veszíti el önmagát. Marji végül megtalálja a nyugalmát, az identitását, hiszen ez végig ott volt vele, és elfogadja, hogy talán ez az oka annak, hogy igazán nem tartozik már sehová, de ez így van rendjén.

A *Persepolis* rendkívül megható, ugyanakkor humoros utazás a múltba, traumafeldolgozás, amelynek során az olvasó olyan mindig és mindenhol aktuális kérdésekkel szembesülhet, mint az identitás, a test, a nőiség kérdése, valamint az, hogy mennyire elkerülhetetlen módon folynak össze ezek a dolgok a politika és a történelem eseményeivel.

LIBRI KÖNYVKIADÓ, 2019.

KERESEM A TESTEM

Kéz a kézben

ALFÖLDI NÓRA

A FRANCIA ANIMÁCIÓ ÚJ TEHETSÉGÉNEK BIZARR ELSŐFILMJE.

Jérémy Clapin szerencsés alkotónak mondhatja magát: francia létére egyszerű, angol anyanyelvű számára könnyen kimondható neve van, így rögtön magára ismer majd, amikor a túlkoffeinezett vendég-prezentőr némi akcentussal elrebegi a nevét az Oscar-jelöltek bejelentésekor. Természetesen Clapin nem csak emiatt szerencsés, hanem azért is, mert egy igazi animációs auteur-zseni, aki három rövidfilmjével állandó vendég lett Annecy-ban, és mert első egészestés, *Keresem a testem* című darabjával úgy fürdik a fesztivál-jelölésekben és díjakban, mint Dagobert-bácsi az aranyban. Clapin ez utóbbi művéhez Jeanne-Pierre Jeunet házi írója, Guillaume Laurant *Happy Hand* című könyvét vette alapanyagul, hogy könnyen emészthető realista rajz-stílusban komoly szerzői ambíciókat villantson meg. Mindennek tetejébe a filmet a művészet-pártoló Netflix rögtön be is kebelezte, annak érdekében, hogy némileg fellazítsa külvárosi videótéka illatú készletét, és ezzel a *Keresem a testem* olyan ritka hozzáférhetőségi előnyre tett szert, amely nem adatik meg egy Disney/Pixar univer-

zumon kívüli animációs filmnek. A sikeres produceri menedzsmentet azonban nem osztják ingyen, a mű, még ha nem is minden másodpercéért, de feltétlenül megérdemli a neki szentelt figyelmet, főleg, mert egy igen bizarr alaptörténettel rendelkezik. Címét ugyanis szó szerint kell értelmezni: a *Keresem a testem* egy történet egy elveszett kézfejről, amely a gazdáját keresi.

A nyitányban a kéz egy laboratórium-ban ébred és miután kiszabadítja magát nylon-burkából, megszökik és elindul megkeresni a hozzá tartozó embert, akire lírai flashbackekben kezd visszaemlékezni. Látjuk, ahogy kisgyerekhez tartozva tengerpart meleg homokját simogatja, játszik, zongorázik, felnő, motorozik, érez és részt vesz. Ezek a hangulatképek váltakozva jelennek meg a hazaút odüsszeiája és azon események között, amelyek ahhoz vezettek, hogy a kéz elvesztette gazdáját, Naoufelt, aki fiatal fiúként múltbéli veszteségeinek hálójában – még két kézzel – vesződvé, pizzafutárként téblábolva keresi saját magát a világban. A történet ezen síkján szomorú és fájdalmas az élet, az egyetlen

„Játszik, zongorázik, felnő”

reménysugár egy apránként kibontakozó meghittnek ígérkező románc. Clapin ügyesen fonja a szálakat, a monokróm színvilágú, lírai képek közepette egyszerre sikerül fenntartania a balszerencsés eseménysor feszültségét, és képes tartalommal feltölteni a bizarr képletet, amely szerint a kéznek hiányzik a gazdája, nem pedig a gazdának a kéz. A testrész mindeközben igen változatos kalandokba bocsátkozik útja során, patkányokkal harcol a metróban, egyszer egy kutya viszi haza prédaként, máskor egy éjszaka felsíró kisbabát nyugtat meg, egy emlékezetes akció szekvenciában pedig esernyővel ejtőernyőzik.

A *Keresem a testem* realista animációs formát követ, amely Clapin részéről egyszerre volt magától értetődő és okosan végiggondolt választás. Ez a sztori előszereplős filmként nem tudna létezni, ebben a formában ugyanis az alkotó és a kép között nagyjából 150-300 ember áll, az alkotó stáb interpretálja a dízletet, az operatőr a képeket és a fényeket. Természetesen ott a színész is, aki közvetít és a jelenlétével és gesztikulációjával szab határt, a koncepció és a végeredmény közé ékelődve mondja el a szöveget, hogy a történet folyjon. Egy animációs filmben csak a szerző fantáziája szabja meg a határokat, ő álmodja, rajzolja meg a saját ötletét és történetét és olyan színnel és effektekkel, amihez kedve van. Clapin bölcsen egyszerű vonalvezetést választott, hiszen ezzel tudja a leginkább berántani a nézőt ebbe a bizarr, absztrakt horrort súroló történetbe. Ezzel a formával kell ugyanis legkevésbé dolgoznia a befogadói agynak, így esik meg az, hogy egy lemetezett kézfej érzésvilága hiteles tud lenni, még úgy is, hogy az őt övező történet roskadásig van pakolva szimbólumokkal, aprócska összekötő motívumokkal. A *Keresem a testem* egyedül a túlgondoltságában hibázik: alkalmanként túl csendes a melankólia, túlságosan terheltek a főhősök, az eseményeket aláfestő zeneként kísérelő angyalakórus néhol már nem tud magasabban énekelni. Clapin filmje nem könnyű darab, de rendkívül sokrétű és komplex mű a veszteségeken túli életéről.

KERESEM A TESTEM (J'ai perdu mon corps) – francia, 2019. Rendezte: **Jérémy Clapin**. Írta: **Guillaume Laurant**. Zene: **Dan Levy**. Gyártó: **Xilam / Indéfims 7 / SofitVciné 6**. Forgalmazó: **Netflix**. Feliratos. 81 perc.



SZEKFÜ ANDRÁS: ÍGY FILMEZTÜNK 2

Kósa kése

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

A DOLGOK CSAK MÁSODJÁRA VANNAK MEG IGAZÁN – VALLJA OTTLIK GÉZA. SZEKFÜ ANDRÁS FILMES INTERJÚKÖTETE IS IGAZOLJA EZT.

Van más(od)ik. Igazán? Minek még egy? Mert mindent tudni akarunk a magyar filmgyártás titkairól. Hogy volt? Visszatapsolnánk az aranykort, amikor azok a mai napság remeknek ható művek születtek. Pedig micsoda zűrök és zavarok közepette! Lássuk csak.

Székfű András interjúkötete egykori és mai beszélgetéseket tartalmaz, melyeket a szerző rendezőkkel, operatőrökkel és más hivatású „filmekkel” folytatott hosszú évek során. Hiányjegyzéket készíteni – kik maradtak ki a két kötetből – nem érdemes. Hírlik, van harmadik, és a megalapozott kíváncsiságú kérdező készítené akár egy negyediket is. Úgyhogy: reszketetek riportalanyok, felettetés lehetséges, mielőtt továbbmennék a magyar filmtörténet tantárgyból.

Ma már regényesnek ható sztorik töltik meg a keményfedelű kötet oldalait,

ám nem követtem a regényolvasás elejétől a végéig illendő szabályát, összevissza lapozgattam és ismerkedtem a beszélgetésekkel, mint a rossz kisgyerek, aki előbb eszi meg az édességet, és utána fordítja maga elé a nem-szerette főzeléket. Ajánlom a kedves további olvasóknak is ezt a módszert; úgyis elolvassák végül betűről-betűre még a szellemes megfogalmazású kislexikont is. Ez a szöveghalmaz úgy hat, mint egy krimi. Csak éppen nem tudunk rájönni, ki a gyilkos. Egyáltalán: van itt bűnös, kérem, vagy mindenki ártatlan?

A megnyilatkozások centrumában e kötet esetében a hatvanas évek állnak. Abból az évtizedből lehet megérteni és megértetni későbbi, kevésbé jó hírű filmtörténeti korszakok eseményeit is. Hogy egy példát idézzek, Gazdag Gyula *Bástyasétány '74* című kesernyés humorú röpdolgozatának évtizedes dobozba zárása bizony-bizony a szellemileg lefejezett cseh új hullám utórezgése, a frissiben kinevezett filmfőigazgató nem tűrhette, hogy az efféle láttelel netán valamilyen tömeghatást fejthessen ki a '68-at elbukó, rosszkedvű hazai értelmiség körében.

Székfű nagyon tud kérdezni, és nem ártallja, ha kell, sarokba szorítani alanyait. Persze nem azok skalpja kell neki, akiket beszélget, hanem a koré, amelyik folyton-folyvást visszazsorzítani igyekezett nemcsak a nehezen megfogható igazságot, hanem a közvetlenül megragadható valóságot is. Nem hogy ki egyetlen kényes kérdést sem, körbejárja azt a filmes világot, melyet sajnos már egyre kevesebben ismerhetnek ilyen alaposággal. Nem is kör ez, hanem inkább ellipszis, melynek uge, a geometria szerint, két középpontja van. Az interjúknak is mintha

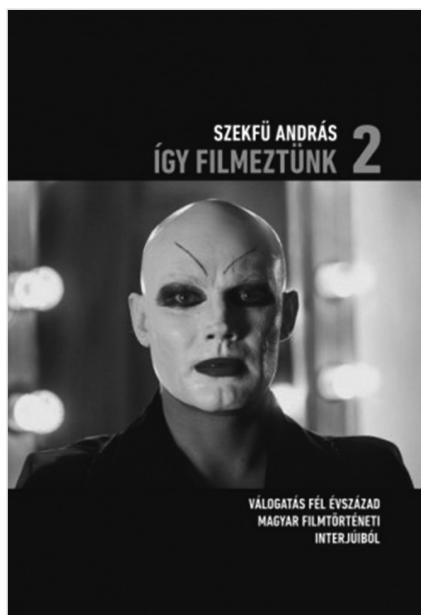
kettő lenne, a kérdező és a válaszoló élményei a megszűnt, ám megőrzött időről. Az elliptikus középpontok a kérdezett alkotók, az idézett korok tekintetében is visszaköszönek. Ha ennek a második kötetnek a centrumát, azaz a centrumait kellene megjelölni, talán elegendő lenne két film címét bedobni a róla szóló beszélgetésekbe. Két permanensen zajló, s a végére már talán soha nem jutó vitáét. A két mű egy méltán világhírű történelmi játékfilm (mert már az) és egy alig vetített filmdokumentum. Naná, hogy mindkettő be lett tiltva a maga idejében!

Tízezer nap és A határozat. Kósa Ferenc halhatatlan remeke valamint az Ember Judit – Gazdag Gyula szerzőpáros szinte láthatatlan közéleti dokuja. Kósa filmjének sorsa körüli hercehurca, a készülése, elfogadása (mármint el nem fogadása) és utóélete krónikája kitűnően jellemzi a hatvanas évek filmvilágát. Három interjúalannyal folytatott beszélgetésben is főszereplő ez a már teljes mértékben kanonizálódott alkotás: Kósa, Nemeskürty, Herskó, a rendező és a két stúdióvezető triója foglalkozik behatóan a magyar parasztság majd' három évtizedes krónikájának útjával, s negyedik hozzászólóként ott van még az operatőr, Sára Sándor is. Ma már csak a sugallat hat ránk, ami a vászonról vagy a képernyőről lejön, ha nézzük ezt az 1965-ben befejezett filmet, de akkor... Csak annyit idézek a vele kapcsolatos különvéleményekből, hogy Sára szerint Kósa jó ideig egy bicskával járkált, ha netán összefutna Nemeskürtyvel...

A „legtöbbször betiltott filmrendező” rangját most már mindörökre birtokló Ember Judit dokumentumfilmje, *A határozat* ugyanúgy korhú valóságrajz, ugyanúgy a magyar vidék a fő konfliktus terepe benne, ahogy például a nem kevésbé botránys, egy kis nyírségi falu nyomorúsága körüli ún. penészleki vita utóéletét rögzítő, a Gulyás-testvérek által forgatott filmes szociográfiákban is (*Valóság sippal-dobbal avagy tűzön vízen át* – 1968; *Vannak változások* – 1976-78).

Túléltek a kort, nézzük ezeket a filmeket, és csak emlékezünk az elszalasztott lehetőségeinkre. Kósa kése végül a tokjában maradt, csak nekünk nyílik ki néha a bicska a zsebünkben Székfű forrásértékű beszélgetéseit olvasva.

MMA KIADÓ, 2020.



GYÖRFFY IVÁN: KÉPPÉ VÁLT GONDOLAT

Derítővásznak

SÁGHY MIKLÓS

GYÖRFFY KULTÚRESSZÉIBEN AZ ÍTÉLŐERŐ MŰVELTSÉGGEL PÁROSUL.

Györffy Iván *Képpé vált gondolat* című kötete az elmúlt években írt filmkritikáit gyűjti egybe, akárcsak a 2017-ben megjelent, *Az élet kísértése* című könyve. Egy naprakész, a művek aktuális bemutatásához kötődő műfajjal kapcsolatban óhatatlanul felmerül a kérdés, miért kell egyes darabjait időtállóbb, összegző gyűjteménnyé formálni? Választ egyfelől a médiatörténeti változások adnak, hisz mozgóképeket napjainkban nemcsak moziban, hanem különböző platformokon (számítógép- vagy telefonképernyőn) is nézhetünk, azaz a befogadás nincs a mozik heti, havi programjához kötve, és így a kritika sem vesztí feltétlen

időszerűségét. Másfelől a kötet is válaszol a feltett kérdésre, ugyanis annak fejezetei nem csupán pillanatnyi reflexiók a szemügyre vett filmekre, hanem olyan esszék, melyek mozgóképi tárgyak bírálata során bátran elkalandoznak a kultúra egyéb területeire is. Mindemellett, noha valóban nincs a szóban forgó kötetnek átfogó narratívája, a különböző írásokat mégis egybekapcsolja a megközelítések egységes szemléletmódja, illetve az ugyanazon vagy a rokon kérdéskörök ismétlődő megjelenései.

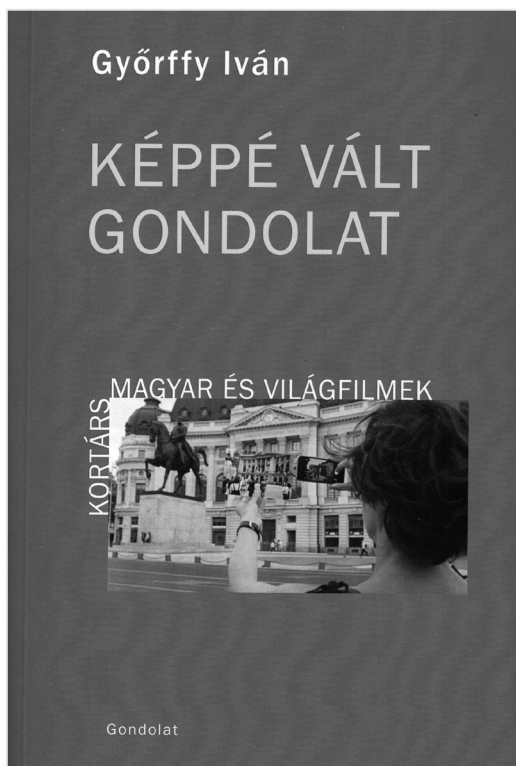
Az egybegyűjtött kritikák részben a magyar film, részben a világ filmtermésének újabb alkotásaira fókuszálnak. Mindkét terület szemrevételezésekor elsődleges szempont a mozgóképi alkotások történelemhez, történeti emlékezethez és ezen keresztül a társadalmi folyamatokhoz fűződő viszonya. Külön-külön fejezetet szentel a szerző az újabb magyar vígjátékoknak, bűnfilmeknek, sci-fiknek, valamint az Egyesült Királyság kortárs filmtermésének, a Coen testvérek alkotásainak, az otthontalanság mozgóképi megjelenítéseinek. Az egyes írások – kritikai funkciójuknak megfelelően – kellő indoklással ítéletet mondanak a fókuszba állított filmek képi világáról, dramaturgiájáról és a színészi játékról. Az alkotások által felvetett problémák gyakorta izgalmas bölcséleti eszmefuttatásokra indítják a szerzőt, melyek kibontásához, meggyőzőbbé tételéhez filozófusok, történészek, írók,

költők műveit is sűrűn segítségül hívja. Visszatérő eljárása szinte minden írásnak, hogy a középpontba állított mozgóképeket történelmi, filmtörténeti, valamint a rendezői életmű (ha nem elsőfilmes alkotóról van szó) kontextusában is elhelyezi, illetve rokonítja – akár a kötetben is tárgyalt – más alkotásokkal. Sokszor érdekes háttérinformációkkal (színészekről, rendezőkről, forgatásról) színesíti elemzéseit a szerző, a kritikáknál elmaradhatatlan szüzsék pedig egyfelől olyan szemléletesek, hogy azok alapján plasztikus képet kapunk a filmben ábrázolt események jellegéről, másfelől pedig semmi olyan nem árulnak el, ami a mozgóképek későbbi megtekintésének izgalmát csökkenthetné.

A kritikákban gyakorta nincs elég tér a hosszabb elemzésekre. Ezért hárul fontos szerep az olyan jól eltalált, megvilágító erejű metaforákra Györffy gondolatmenetében, mint amelyet például *A pap gyermekei* című film stílusának leírásakor alkalmaz: „egészen az utolsó jelenetig az akasztófahumor szitájával meregeti a tengert” (184). Az is ötletes, amikor a *Viktória királynő és Abdul* elemzése során úgy jellemzi a gyarmatosítás kétarcúságát, a „viktoriánus álmod”, mely elleplezi a szomorú realitást, hogy „ez az álmom még sértetlen, megnyugtató paplanként takarta be a gyarmatosítók által vetett, ám fakírokhoz illő ágyat” (229). Ezekhez hasonló szellemes metaforákkal, szóképekkel bőven találkozhatunk a kötetben.

Györffy Iván könyve a filmeket középpontba állító kultúrtörténeti esszék gyűjteménye, melyeket a megbírált alkotások ismerete nélkül is élvezet olvasni. Mindez persze a vizsgált filmeknek kedvez, hisz bármennyire is kritikus velük esetenként a szerző, a hagyományba ágyazás még a gyengébbnek tűnő alkotások iránt is kíváncsivá teheti az olvasót. A kötet gyűjteményes voltából adódóan kézikönyvként is használható, például úgy, hogy valaki DVD-ről vagy más módon megnéz egy filmet, majd elolvassa hozzá a vonatkozó fejezetet, mely a rokon jelenségek, alkotások gazdag bemutatásával a filmművészet (vagy éppen az irodalom) más, nem kevésbé izgalmas területeire is elkalauzolja aztán kíváncsi befogadóját.

GONDOLAT KIADÓ, 2019.



KISASSZONYOK

Ki dönt ma a zsenialitásról?

PETHŐ RÉKA

A KLASSZIKUS IFJÚSÁGI REGÉNY GRETA GERWIG OLVASATÁBAN.

Louisa May Alcott 1868-ban induló négy kötetes regénysorozata, a *Kisasszonyok* első két könyve számos mozgóképes adaptációval a háta mögött továbbra is számot tart a filmkészítők érdeklődésére: két évvel a legutolsó adaptáció után ezúttal Greta Gerwig készítette el saját verzióját, amelyben egyértelművé teszi, miért tartotta szükségesnek a klasszikus történet újbóli elmesélését.

A *Kisasszonyok* nyelvezete és mondanivalója alapján is gyerekeknek szóló regény, olyan klasszikus értékeket igyekszik nevelő céllal közvetíteni, mint a törődés, az önzetlenség fontossága, törekvés saját rossz szokásaink levetkőzésére. Tanmesébe illő epizódokon keresztül mutatja meg az olvasónak, hogy a szórakozás sem édes, ha nem előzi meg a munka, vagy mennyire megbánhatjuk, ha nem tudunk könnyen megbocsátani annak, aki rosszat tett velünk. A történet az amerikai polgárháború idején játszódik, ahol egy szerény körülmények között élő család, négy lány és az anyjuk várja haza

a háborúban lelkészként tevékenykedő apát. A művészetkedvelő, szorgalmas lányok játékaikról, feladatairól és életéről szóló gyerekregény főhőse a fiús, kicsit különc és esetlen Jo, a második legidősebb lány – akit Alcott önmagáról mintázott.

Az önéletrajzi ihletésű mű adaptációinak érdekessége abban rejlik, hogyan változik Jo karakterének ábrázolása, miben mutatkozik meg különbsége, miként válik egyre hangsúlyosabbá írói önmegvalósító szándéka és mit jelent alapelve, mely szerint soha nem kíván férjhez menni. Az 1933-as és 1949-es hollywoodi adaptációban az írás, az önmegvalósítás még háttérbe szorul, az epizód, amelyben a dühös hűg elégeti Jo félkész regényét, hiányzik, a történet végi házasság pedig könnyes boldogság a lány számára. Különbsége és nőietlensége itt elsősorban ügyetlenségében és fiús szóhasználatában nyilvánul meg.

Az 1994-es Gillian Armstrong-film Jo-ja szelídebb teremtés, akinek támasz és vigasz idősebb vőlegénye, esetében azonban már sokkal nagyobb szerepet kap az íróvá válás vágya. Gerwignél a kétbalkezes tenyeres-talpasság teljesen eltűnik a karakterből, a hangsúly immár máshova kerül.

Gerwig alkotása a klasszikus módon ábrázolja a kosztümös történetet, ám konklúziója minden korábbi adaptációtól eltér. Nem lineárisan, hanem flashback szerkezetben meséli el a két könyv történetét, amelyet látványos és kifejező módon alkalmaz (lásd az idő múlását bemutató két kép, amikor Jo végigsétál a főutca ugyan-

azon szakaszán hét év különbséggel). Ennek csúcspontja a film végén egy állásfoglalással is felérő párhuzamos montázs, mely a rendező saját válasza arra a kérdésre: a való életben soha meg nem házasodott Alcott vajon miért adja végül férjhez hősnőjét.

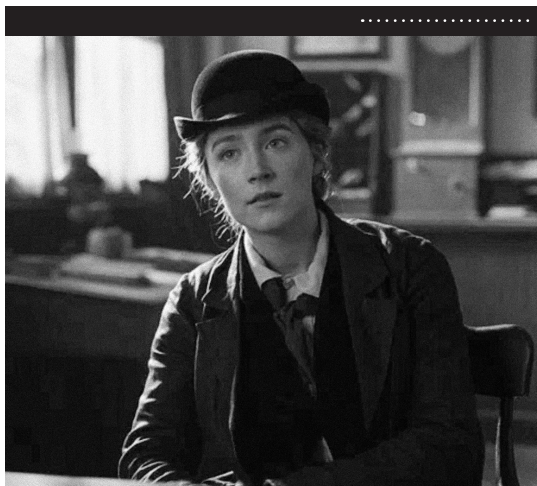
A film legfőbb erénye, hogy úgy kínál azonosulási lehetőséget a mai néző számára, hogy közben nem változtat a regény mondanivalóján. Jo az alapműben férje számára, és nem saját magának hoz létre fiúiskolát, nem jelenik meg regénye, csak apróbb írásai az újságban. A korai adaptációk során már regényíróvá válik, ám ehhez minden esetben leendő férje, a professor segítségére van szüksége. Gerwig alkotásában ezzel szemben saját maga tárgy a kiadóval, a sorsát önállóan irányító hősnő válik belőle, aki számára a boldog befejezést nem a férjhez menetel, hanem regényének megjelenése jelenti.

Gerwig nem csak annak ás a mélyére, mit jelent ma a Jo (Saoirse Ronan) által képviselt konvenció-tagadás, a lány testvéreit és Laurie-t (Timothée Chalamet) is a korábbiaknál érzékenyebben és összetettebben ábrázolja. A legtöbbet a dacos Amy (Florence Pugh) nyer az új adaptációval, nem véletlen, hogy vele kapcsolatban hangzik el a film másik jelentős állítása. A szintén művészi ambíciókat dédelgető lány csalódik, amiért soha nem fog bekerülni a festői kánonba, ám ennek valódi okára Laurie hívja fel a figyelmét: mindaddig, amíg egy olyan világban él, ahol arról, hogy ki a zseni, kizárólag férfiak döntenek, hogyan is számíthatna valódi elismerésre egy nő.

A *Kisasszonyok* nem vált feminista alkotássá Greta Gerwig keze alatt, ám filmje sokkal közelebb áll ahhoz, amit Louisa May Alcott képviselt az 1800-as évek második felében. A kedves és szeretetteljes alkotás nem válik ódivatúvá és bugyutává, izgalmas, új értelmezése pedig valódi szerzői filmmé teszi az adaptációt.

KISASSZONYOK (Little Women) – amerikai, 2019. Rendezte: **Greta Gerwig**. Írta: **Louisa May Alcott** regényéből **Greta Gerwig**. Kép: **Yorick Le Saux**. Zene: **Alexandre Desplat**. Szereplők: **Saoirse Ronan** (Jo), **Emma Watson** (Meg), **Florence Pugh** (Amy), **Laura Den** (Marmee), **Timothée Chalamet** (Laurie), **Eliza Scanlen** (Beth), **Louis Garrel** (Bhaer). Gyártó: **Regency Enterprises**. Forgalmazó: **InterCom**. *Feliratos*. 120 perc.

„Mit jelent ma a konvenció-tagadás” (Saoirse Ronan)



FOGLYOK

Tilos az Á

GELENCSÉR GÁBOR

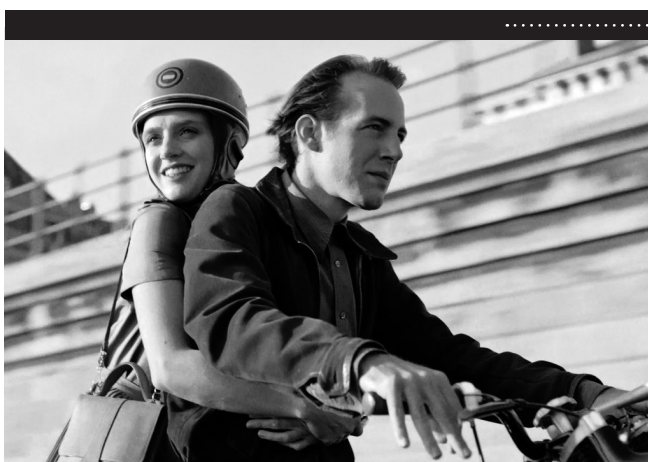
ABSZURD TÖRTÉNET REALISTA STÍLUSBAN AZ ÖTVENES ÉVEKRŐL. AZ OSCAR-DÍJAS DEÁK KRISTÓF ELSŐ EGÉSZ ESTÉS TÉVÉFILMJE.

A *Foglyok* főcímén olvasható felirat – „Igaz történet alapján” – kétszeresen is érvényes a filmre. Michnay Gyula 1951 tavaszán nyolcadmagával megszökött a recski internálótáborból. Neki egyedül sikerült elhagynia az országot – társait egytől-egyik elkapták –, s tőle hallott először a nyugati világ meg a rokonaikról mit sem tudó aggódó családtagok egy része a tábor létéről, illetve az ott raboskodókról, akiknek nevét beolvasták az Amerika Hangja és a Szabad Európa Rádióban. S valós történeten alapul a szökött internáltak utáni hajtóvadászat egyik abszurd esete, amikor Michnay feltételezett bujkálásának helyszínére, egy budapesti lakásba napokra bevette magát az ÁVÓ, amit onnantól fogva senki nem hagyhatott el; az ott élők mellett azok sem, akik ilyen-olyan okból vesztükre becsengettek hozzájuk. Michnay akciójáról már készült játékfilm, Gyarmathy Livia *Szökése* 1997-ben, miután a rendező forgatókönyvíró társával, Böszörményi Gézával két dokumentumfilmben is feldolgozta a tábor történetét (*Faludy György költő*, 1987; *Recsk 1950–1953 – Egy titkos*

kényszermunkatábor története, 1988). A *Foglyok* voltaképpen a *Szökés* „spinn off”-ja: az ÁVÓ és a „szobafogságra” ítélt lakók nézőpontjából meséli el Michnay sikeres szökésének történetét. A fogalom használata azért is jogosult, mert ahogy Gyarmathy Líviáék az akció- vagy menekülős film zsánerét tárították a politikai témával, Deák Kristóf és forgatókönyvírója, Vörös András is hasonlóképpen tesz, csak ők abszurd szatírákat formálnak a minden abszurditása ellenére igaz történetből.

A *Foglyok* akkor jó, amikor ehhez a műfajhoz tartja magát, ám amikor ettől eltér, nem tudja elkerülni az ötvenes évek-filmek kliséit. Ahogy a kékpaszományosok vernek, miközben azt hajtogatják, nem szívesen teszik, de ez a parancs, az a terror ábrázolásának már elhasznált közhelye. Ám ahogy az ÁVÓ-sok civilben, étlen-szomjan üldögeinek az egyre kaotikusabbá váló, jobb napokat megélt polgári otthonban, abban van valami eredetiség és szellem. Mindaz, ami ebből a valóban abszurd alaphelyzetből fakad, jól működik a filmben. Mivel már az ostromból maradt felesborsót is felszolgálták ebédre, muszáj lemenni vásárolni – a civilben is elég jól azonosítható kísérő társaságában, a sarki fűszeres közönségének nem kis megrökönyödésére. A römipartit ultira kell váltani, mivel az unatkozó hatóság is szívesen beszállna. És így tovább, még számos jól sikerült geg színesíti a történetet. A népes lakótársak közül is a szatirikusan eltúlzott szereplők a legjobbab-

„Abszurditása ellenére igaz”
(Sodró Eliza és Porogi Ádám)



így mindenekelőtt a jóslással foglalkozó albérlő (Vasvári Emese nagyvonalú alakításában), s ebben a kontextusban az egyébként kevésbé eredeti karakterek is működőképeseek, mint a sunyi nyilasból sunyi ÁVÓ-s besúgóvá átvedlő házmeszter (Molnár Levente), vagy a helyzetzen rezignált humorral, bölcs derűvel felül-emelkedő családfő (Fekete Ernő). Az abszurd helyzet azonban nemcsak abszurd szituációkat és karaktereket mozgat a történetben, hanem drámaiakat is, s ezek már jóval erőteljesebbek, hiteltelenebbek. A főhős, a (fél)testvééréért és (egy darabig) kint rekedt kedveséért aggódó ifjúkommunista párttag (Sodró Eliza) valamiféle belső meghasonlottságot, válságot él át a történet hatására; kezdetben gyanakvó, bizalmatlan, mindenáron politikai magyarázatot keres az abszurd szituációra. Ő az egyetlen, akin nyomot hagy a néhány napos fogság „kalandja”: komoly, elgondolkodó arccal hagyja el a lakást, mögötte egy immár öt követő ÁVÓ-s homályos alakjával. Ő továbbra is fogoly marad – ha másképp nem, a lelkiismeretfurdalás foglya.

A többiek viszont annak kezelik a helyzetet, ami: a diktatúra abszurd működés(képtelenség)ének. Deák Kristóf az Oscar-díjas *Mindenki* szellemében ezúttal is a gyerekekre bízta az igazság kimondását, amikor a család kisfia ráébreszti a faarcú ÁVÓ-st, hogy ők nem Gálnak, hanem Gaálnak írják a nevüket. Vagyis eltévesztették a házsámot... S ha ez a kis 'a' betű nem tilos, akkor már az átjárás sem az, csak az eddigiekről ne szóljanak senkinek, kéri nyomtatékosan a nagy Á a kaland szenvedő alanyaitól, még egy utolsót csavarintva a helyzet abszurdításán.

A *Foglyok* a tekintetben mindenképp tanulságos film, hogy míg Buñuelnek Az *öldöklő angyalban* ténylegesen abszurd helyzetet kellett teremtenie a burzsoá társadalom életképtelenségének bemutatásához, addig nálunk, legalábbis az ötvenes években, az ilyesfajta abszurd maga volt a politikai realitás.

FOGLYOK – magyar, 2019. Rendezte: **Deák Kristóf**. Írta: **Vörös András**. Kép: **Gózon Francisco**. Zene: **Balázs Ádám**. Vágó: **Csillag Mano**. Producer: **Osváth Gábor** és **Dreissiger László**. Szereplők: **Sodró Eliza** (Sára), **Szamosi Zsófia** (Ilona), **Fekete Ernő** (Gaál Ernő), **Porogi Ádám** (Gusztai), **Molnár Levente** (Rezső), **Lengyel Ferenc** (Örmester), **Jászberényi Sándor** (Törzsörmester), **Vasvári Emese** (Boris). Gyártó: **Filmfabrique**. A **Duna TV** bemutatója. 100 perc.



Chichinette – Véletlenül kém lettem

Chichinette – The Accidental Spy – francia, 2019. Rendezte és írta: **Nicola Hens**. Kép: **Gaetan Varone** és **Nicola Hens**. Zene: **Raphael Bigaud**. Szereplők: **Major Cohn** és **Marthe Cohn**. Gyártó: **Amos Geva / Rundfunk**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 86 perc.

A 98 éves Marthe Cohn több akítüntetést birtokol, mint a legtapasztaltabb generációsok, és pimaszságban lekörözi bármelyik kamaszt Párizstól Los Angelesig. Kalandos múltjáról évtizedekig hallgatott, azonban egy ideje minden igyekezetével azon van, hogy behozza a lemaradást. Hűségese segítőjével és társával, az egykor neurológusként praktizáló Major Cohnnal, amerikai és európai előadókörutakra indul, hogy újra és újra elmesélje tanulságos történetét az érdeklődőknek. A törekeny aszszonyról alig hihető, de valaha a francia hadseregnek kémkedett, és egyike volt azoknak, akik az ellenséges német vonalak mögé kerülve létfontosságú információkat szállítottak a hadvezetés számára.

Nicola Hens filmje egy rendkívüli személyiséget állít a középpontba, aki számtalan izgalmas, tragikus és felemelő történetet őriz. A Lotaringiából menekülő zsidó család több

1917

1917 – brit-amerikai, 2019. Rendezte: **Sam Mendes**. Írta: **Krysty Wilson-Cairns** és **Sam Mendes**. Kép: **Roger Deakins**. Zene: **Thomas Newman**. Szereplők: **George MacKay** (Schofield), **Dean-Charles Chapman** (Blake), **Mark Strong** (Smith), **Andrew Scott** (Leslie), **Colin Firth** (Erinmore), **Benedict Cumberbatch** (Mackenzie). Gyártó: **DreamWorks Pictures / Reliance Entertainment**. Forgalmazó: **Feliratos**. 119 perc.

Nemcsak a háborús filmek szerelmesei ünnepelhetnek új műfaji klasszikust, az első nagy világégés lövészárkaiba kalauzoló friss filmnyelvi bravúr a cinefil közönséget is beszippanthatja. Sam Mendes egy ízig-vérig brit szuperprodukciónal tért vissza a díjátadó gálák színpadaira. A filmet ráadásul társíróként is jegyzi, a nagypapa visszaemlékezéseiből inspirálódva.

A szűk tér- és időkeretbe szorított veszélyes küldetés sztorija minden erénye ellenére mégis eltölpül a technikai tűzijáték mellett. Az egyik pontból másikba igyekvő két

fiatal katona néhány órás harc-téri odüsszeiáját az alkotók egyetlen gigantikus jelenetként tálalják, rafináltan elrejtve a vágásokat. A feszültséget generáló folytonosság első számú hőse a veterán operatőr Roger Deakins, aki letaglózó természetességgel csurogja körbe a figurákat. A komplex feladat megoldása mellett Deakins lélegzetelállító vizuális költeményeket komponál. A rommá lőtt éjszakai kisvárost pillanatokra megvilágító jelzőrakéták fénypornója a mozi szájátós őcsodáját hozza vissza. A film egyszerre idézi Alfonso Cuarón védjegyszerű hömpölygését és Nemes Jeles László híres kézjegyét. A magyar rendező belekényszerítő szemtanúnézőpontját a könnyebb fogyaszthatóság érdekében Mendesék persze jóval levegősebbre nyitják. Nem tapadunk annyira szigorúan a hősökre, inkább egy riasztóan szép poklon át sodródunk velük, valahol az *Apokalipszis most*, az *Acéllövedékek* és a *Ryan közlegény*... vidékein. Deakins képorgiáját Thomas Newman himnikus zenéje festi alá. A két fiatal titán, Dean-Charles Chapman és George

MacKay intenzív jelenlétéhez a brit színjátszás világsztárjai aszszisztálnak, szintén hibátlanul.

Az alkotógárda igazi mesterkurzust prezentál, a karakterek alulírtsága és a sztori giccsbe hajló túlkapásai csak a zsigeri élmény után, utólag árnyalják az összképet. A pusztítás vérfagyasztóan fenséges látványa egyébként is túlnő a konkrét történeten. A természet hang-súlyos jelenléte univerzális és aktuális példázattá emeli a szelíd lankákat apokaliptikus tájjá szántó emberiség értelmetlen tragédiáját.

HUBER ZOLTÁN





viszont, hogy summázza története tanulságát, miszerint az élet nem más, mint egy fikció, amit mindenki saját kedve szerint megírhat és újraírhat. Justine Triet filmje ugyan a tavalyi Cannes-i Filmfesztivál versenyprogramjában szerepelt, de azért mélyanalízisnek ennyi kevés.

PAZÁR SAROLTA

Az átok háza

The Grudge – amerikai, 2020.
Rendezte: **Nicolas Pesce**. Írta: **Jeff Buhler** és **Nicolas Pesce**. Kép: **Zachary Galler**. Zene: **The Newton Borthers**. Szereplők: **Andrea Riseborough** (Muldoon), **Demián Bichir** (Goodman), **John Cho** (Spencer), **Jacki Weaver** (Lorna), **John J. Hansen** (Burke). Gyártó: **Screen Gems / Ghost House**. Forgalmazó: **Szinkronizált**. 94 perc.

A *Ju-on* univerzumból táplálkozó *Az átok háza* nem tartozik a felesleges remake-ek közé, ahogy nem volt az a széria előző amerikai újrafilmje, a 2004-es *Átok*, Takashi Shimizu önremake-je sem – noha *A harag* 2002-es alapfilmje dúskál a hatásos ötletekben, epizodikus, a fejezeteket a legizgalmasabb pillanatnál félbeszakító dedramatizált szerkezete, valamint a túlzó japán színjátszás a nyugati nézőknek kevésbé vonzó. Az időközben tucatnyi filmből, (kép)regényekből és videójátékból álló világgá bővült *Ju-on* franchise erős

mémjeivel szinte kiált az újrahasznosításért, így nem is lehet igazán kizsákmányolásnak tekinteni az újabb amerikai verziót. *Az átok háza*, mintegy bizonyítékul a *Ju-on*-ban fellelhető kulturális gének rendkívüli életképességére, úgy használja az ismerős képeket, hogy tematikailag teljesen eltávolodik az eredeti filmtől. Itt már nyoma sincs *A harag* Kayakójának és Toshiójának, és nem derül ki, kihez köthető az az átok, amit a sztori elején egy Fiona nevű ápolónő hoz magával Japánból az Egyesült Államokba.

Ugyanakkor a történetmesélésben az egyetlen központi figurára koncentráló, lineáris *Átok*-filmektől eltérően *Az átok háza* visszanyúl az eredeti *Harag* mozaikszerű szerkezetéhez, csak itt négy, más-más időben játszódó, különböző sztori között ugrálunk – ezeket azonban szorosan összeköti egy nyomozás, sőt valamennyire a nyomozást vezető rendőrnő, egy egyedülálló anya alakjában főhőst is kap a film. Az erős kisugárzással rendelkező színészeket (Andrea Riseborough, Demián Bichir) mozgató, komótos tempóban haladó, atmoszféradús alkotás ígéretesen indul, mivel az örökölt kísértetházás történetet az utóbbi években felbukkanó anyahorrorral vegyíti. A zárlat azonban nélküli a *Babadook*

vagy *A gyermek* szellemes megfejtését, a meggyőző színészi játék pedig nem teremt összetett karaktereket, így végül maradandó élmény helyett csak egy közepes ijesztgetést kapunk.

VAJDA JUDIT

Árok

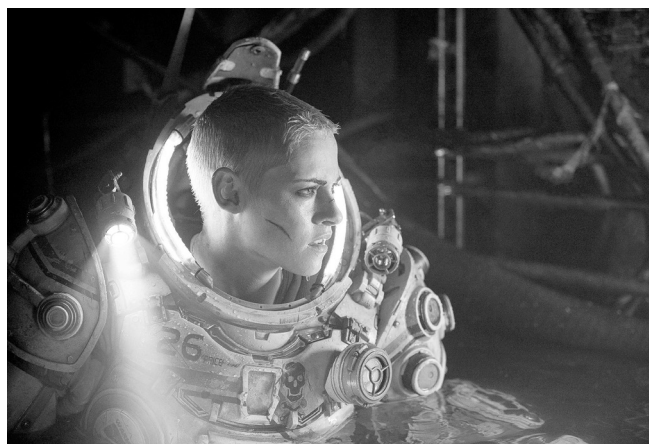
Underwater – amerikai, 2020.
Rendezte: **William Eubank**. Írta: **Brian Duffield** és **Adam Cozad**. Kép: **Bojan Bazelli**. Zene: **Marco Beltrami** és **Brandon Roberts**. Szereplők: **Kristen Stewart** (Norah), **Jessica Henwick** (Emily), **Vincent Cassel** (A kapitány), **Gunner Wright** (Lee). Gyártó: **20th Century Fox / Chernin Entertainment / TSG Entertainment**. Forgalmazó: **Forum Hungary**. Szinkronizált. 95 perc.

William Eubank az elmúlt évtizedben a számlálót taposta: csendes független produkciók (*Szeretet*, *The Signal*) révén igyekezett elsajátítani a direktori szakma fortélyait, hogy aztán ráforduljon a célgyenesre. Friss munkája, az *Árok* a korábbiakhoz képest óriási tőkéből forgott, hollywoodi infrastruktúrával, a fedélzeten két A-listás színészszel – a végeredmény mégis kétes értékű. Az *Árok* nem is önálló darabként, inkább ezerszínű mozgóképes mémként érdemes a figyelemre. Műfajilag eleve keresztpozíciójú alkotás: a mélytengeri katasztrófafilm, a horror és a science fiction fonódik össze benne

szinte szétszálazhatatlanul, ráadásul Eubank a cselekmény motívumait és fordulatait negyven esztendő filmtörténetéből gyúrja össze. Cítálja *A nyolcadik utas: A halált*, *A mélység titkát*, Cuarón *Gravitációját*, sőt Daniel Espinosa *Élet* című dolgozatát is, miközben a cernavékony történet – néhány mélytengeri kutató egy földrengés következtében a víz alatt reked, ahol emberhúsrá éhes szörnyekre bukkannak – csak alibi a csillogó, mégis B-kategóriás látványorgiához.

Sajnos az *Ároknál* a dramaturgiai szerkezet is recsegropog. Eubank – stílszerűen – már az első öt percben a mélyvízbe dobja nézőit: expozícióra voltaképp nincs idő, rögvést egy izzasztó akciójelenet kellős közepén találjuk magunkat, ám a kezdetől toronymagasra srófolat feszültségnek a továbbiakban nem jut tér a növekedésre. Ezt egyébként a primitív hatásesszők is meggátolják: a szív-szélhűdést célzó sokkeffektek, menetrendszerű *jump scare*-ek éppoly zavarók, mint a követhetetlenül szapora vágások, s a rángatózó kamera. És bár a karakterek is merő papírmásék – a bölcs kapitánytól az izgága mókamesterig –, Eubank egy elegáns, kompromisszummentes zárlattal frappírozza közönségét, felcsillantva a reményt, hogy ennél sokkal több is lakozik még benne.

KOVÁCS PATRIK





Macskák

Cats – amerikai, 2019. Rendezte: Tom Hooper. Írta: Lee Hall és Tom Hooper. Kép: Christopher Ross. Zene: Andrew Lloyd Webber. Szereplők: Francesca Hayward (Victoria), Robbie Fairchild (Munkustrap), Idris Elba (Macavity), Judi Dench (Old Deuteronomy), Jennifer Hudson (Grizabella). Gyártó: Amblin Entertainment / Working Title Films. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált: 110 perc.

TS. Eliot játékos és nonszensz, gyerekeknek szóló verses levélgyűjteménye, a *Macskák könyve* 1930-as évekbeli megjelenése óta nagy népszerűségnek örvend mind a műfordítók, illusztrátorok, mind a színházi alkotók körében. Az allegorikus műből készült Andrew Lloyd Webber-musicalt a Broadway és a West End legtöbbet játszott darabjai között tartják számon, és most adaptálták először filmre, leszámítva egy 1998-ban, videóra rögzített előadást. A *nyomorultakkal* musical-terepen is kipróbált, *A király beszédével* pedig komoly közönségsikert elért szerzőt, Tom Hoopert a rendezői székbe ültetni, a főbb szerepekre pedig olyan sztárokat válogatni, mint Judi Dench és Idris Elba önmagában talán jó döntés lehetett volna. A film mégis óriási bukás lett, elsősorban,

mivel az eredetileg rajzfilmenek szánt mozgókép végül egy CGI-al nem túl igényesen feltuningolt élőszereplős mozi lett, melyhez Webber még új dallamokat is hozzátoldott, ráadásul Hoopernek nem sok hozzáadott ötlete volt a látványos jelenetek és az éneklő fejek ügyes lefilmezésén túl.

Tény, hogy az elsőre cukinak látszó, családi szórakozásnak is kiváló musical (és az eredeti mű) valójában nem is olyan könnyű falat. Maga a macskabőrbe bújtatott ember bizarr ötlete azonban nem a mostani film találmánya, mint ahogyan a darab alapvetően komor, baljóslatú atmoszférája és témái sem, amelyeket a mozi szintén hűen megőriz. Nagyobb probléma, hogy a legtöbb dal a mostani, átdolgozott változatban sokkal kevésbé fülbemászó, mint a színpadi változatoknál. Mefisztulész apró ötletekkel telepakolt, vontatott jelenete például teljesen lendületét veszítette. Ugyanakkor a filmnek vannak tagadhatatlan erői: a digitális kosztümök nagy része szellemes, a legtöbb színészi alakítás kiemelkedő, még ha nem is mindenki olyan önreflektív, mint Rebel Wilson, énekel-táncol úgy, mint Taylor Swift vagy épp a Royal Ballet művésze, mint Francesca Hayward.

KOVÁCS KATA

Bad Boys: Mindörökké rosszfiúk

Bad Boys for Life – amerikai, 2020. Rendezte: Adil El Arbi és Bilall Fallah. Írta: Joe Carnahan és Peter Craig. Kép: Robrecht Heyvaert. Zene: Lorne Balfe. Szereplők: Will Smith (Mick), Martin Lawrence (Marcus), Vanessa Hudgens (Kelly), Alexander Ludwig (Dorn), Charles Melton (Rafe). Gyártó: Columbia Pictures. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált: 125 perc.

Az 1995 nyarán bemutatott *Bad boys – Mire jök a rosszfiúk?*, amellyel, hogy említésre méltó zsánertörténeti húzásként két afroamerikai rendőrt tett főszereplővé egy blockbusternek szánt (és komoly kasszasikernek bizonyult) jópofa, dögös *buddy movie*-ban, a főszereplők, Will Smith és Martin Lawrence, no meg Michael Bay mozis karrierjének is erős (kezdő)lökést adott. A nyolc évvel későbbi, ultraerősza-kos, túlpörgetett és rettentő hosszú folytatás után aztán időről időre felröppent a hír, hogy visszatérhetnek a nagydumás miami kopók, de hol a sztárok kérezték magukat, hol pedig rendező nem akadt a projektre.

Bay időközben egyfajta iskolát teremtett arcátlanul giccses, önimádó klipes stílusával, és a *Mindörökké rosszfiúk*-ban talán azért vállalt színészi cameót, hogy ezzel is „hitelesítse” a belga direktor-páros, Adil El Arbi és Bilall Fallah munkáját. Mert nem is lehet kérdés, hogy a *Bad Boys* harmadik része – ahogy mostanában sűrűn megesik –, egyszerűen igyekszik kiszolgálni a nézők nosztalgikus vágyait, és új életet lehelni egy régi franchise-ba. Faramuci módon többek között éppen azzal, hogy mindenféle hitelesség nélkül próbál viccelődni karaktereinek korával. A *Mindörökké rosszfiúk* válságtermék, méghozzá elsősorban Smith karrierválságának terméke (Lawrence-t mintha kevésbé érdekelné ez az egész). Hangos, gyors, otromba kínlódás, amely elsősorban arról szól, hogy egyik főszereplője végre visszakapaszkodjon az abszolút hollywoodi élvonalba. Ráadásul – bár nyilván véletlenül – bizonyos fordulatai kínosan rímelve Smith legutóbbi kudarcára, a *Gemini Man*-re, amely legalább technikailag próbált valami érdekességgel szolgálni. Még ha alaposan bele is bukott a kísérletbe.

KOVÁCS GELLÉRT





Egy kosaras naplója

The Basketball Diaries – amerikai, 1995. Rendezte: Scott Kalvert. Szereplők: Leonardo Di Caprio, Lorraine Bracco, Mark Wahlberg. Forgalmazó: Independent. 102 perc.

Rimbaud-i korban, koratizenévesen kezd hozzá és tizenhét évesen fejezi be Jim Carroll nevezetes önéletrajzi írását a hatvanas évek New Yorkjának hétköznapjairól, illetve a maga eszméléséről, szexualitásának felfedezéséről, sikereiről a kósárpályán és az iskolában – továbbá tizenhárom éves korában kezdődő heroinfüggéséről, amely nem is annyira lassan bedarálta, sportkarrierjét tönkretette, kapcsolatait szétroncsolta, életét hajsza híján elvette. Carroll a *The Basketball Diaries*t 1978-ban publikálja, amikor már lejött az anyagról, sikeres underground zenész és többkötetes költő, aki Andy Warhollal dolgozott, Patti Smith-szel zenélt és Robert Mapplethorpe-al albérletezett.

A *The Basketball Diaries*ből – amely voltaképp naplóregény, Carroll tizenévesen írt feljegy-

zéseinek szerkesztett változata – a kilencvenes évek derekán készült *coming of age*-mozi. Az eladdig többek között a Guns N' Rosesnak, Cindy Laupernek, Samantha Foxnak videókat készítő Scott Kalvertet a kliprendezők reputációjának megnövekedése segítette nagyjátékfilmes debütálásához. Kalvert alázattal közelített az alapanyaghoz, szépen szerkesztett, művesen kivitelezett filmet forgatott, melyben még a drogvíziók bemutatásakor sem reflektorozta magát: nem csattogtatta a vágóollót és mértékkel használt nagylátószöveget, talán csak a lassított felvételekkel bánt a kívánatosnál bőkezűbben. Az *Egy kosaras naplója* stilizációs technikáit Scorsese inspirálhatta, ráadásul a film tematikailag is kapcsolódik az *Aljas utcák*hoz, amennyiben a tisztas polgári élet és a bűnözői peremlét közé szorult figurát állít a centrumába, aki fokozatosan elveszíti a lába alól a talajt (továbbá bizonyos járulékos motívumok is az *Aljas utcák*kat idézik, például Jim ellent-

mondásos katolicizmusa, vagy a nyitány felépítése, melyben ébredés közben látjuk – majd rögtön utána Istenről monologizálva halljuk – őt).

Az *Egy kosaras naplója* erénye az epizodikusságánál fogva is szépen egyben tartott struktúra – az elbeszélést a néhol közhelyesebb, néhol poétikusabb belső monológok tagolják –, gyengesége viszont, hogy számos ponton kiszámítható. Ilyenek a karakterei (leukémiában tragikusan fiatalon elhunyt, szupertehetséges, szívbeli barát; egy megveszekedett, féktelenül agresszív másik, akinek már legelső jelenése prognosztizálja, hogy idővel gyilkossá válik; fizikai és lelki terrorral egyként élő tanár; kérges múltú, melegszívű ismeretlen, aki segítene, mégsem tudja kihozni a hőst az anyagozásból), de nagyjában-egészében kiszámíthatóak a szituációk és a fordulatok is (Jim leépülésének stációi pontosan olyanok és úgy következnek egymás után, amilyenek és ahogyan a néző azt elképzei, a kapcsolata édesanyjával úgyszintén olyan etapokban romlik meg, amiképp az várható, és a társaitól való elidegenedésének folyamata

sem hordoz meglepetéseket). Meglepő viszont, hogy Kalvert – bármennyire részletező sokszor filmje tárgyalásmódja – adós marad az okokkal. Nem derül ki a filmből, hogy miért kezd egy nagy jövő előtt álló, a sportban és a művészetekben egyaránt számottevő tehetséget mutató fiatal ember heroinozni (az ugyanis, hogy csonka családban cseperedik, és hülye haverjai vannak, elégtelen magyarázat), illetve nem tudjuk meg azt sem, hogy miképpen sikerül lejönnie a szerről, csak a kész ténnyel közli a film.

Szerencsére máskor a rendező formaérzékenysége izgalmas megoldásokat eredményez (ilyen a játékidő közepe táján az a gyönyörű áttűnés, melyben az anya és Szűz Mária portréja kopírozódik egymásra) vagy a jelenetek érzelmi intenzitása kárpótol a kiszámíthatóságokért: szívszorító a róla lemondó és tőle kétségbeesésében elzárkózó anyjától pénzt és szeretetet kolduló Jim jelenete (Leonardo Di Caprio – bár máig nagyon komoly színész – soha nem volt annyira jó, mint a karrierje hajnalán, az *Ez a fiúk sorsában*, a *Romeo + Júlia*ban, a *Gilbert Grape*-ben, és persze itt, az *Egy kosaras naplójában*). Egy másik szekvenciában – az egyik delíriuma alatt – Jim bakancsban és bokalangető bőrkabátban, hóna alatt másfél méteres sorozatvetővel belép az osztályterembe és akkurátusan levadássza társait. A bemutató után két évvel a Heath High Schoolban (West Paducah, Kentucky), majd újabb két évre rá a Columbine középiskolában (Colorado) lezajlott vérfürdők koreográfiája, sőt bizonyos értelemben az ikonográfiája (a kamaszmészárosok öltözéke) hasonló volt ahhoz, mint itt. Ez az elmúlt negyedszázad egyik legtöbbet emlegetett erőszakszekvenciája az amerikai filmekben: váteszi erejű, nem múló hatású, máig delejező jelenet.

Extrák: Nincsenek.

PÁPAI ZSOLT

val híressé vált Jim Henson és a Yoda mestert életre keltő Frank Oz közös alkotása, *A Sötét Kristály*.

Az ötlet már a hetvenes évek közepén, Lucas műve bemutatása előtt megszületett, így Henson és Oz filmjére semmiképp sem tekinthetünk Star Wars-klónként. *A Sötét Kristály* amúgy nem túl eredeti történetét többek között keleti mítoszok, a Grimm-mesék és Jane Roberts a Jó és a Rossz, illetve a spirituális és az anyagi világ konfliktusáról szóló filozófiai munkája, a *Seth könyve* inspirálták. Ez a sztori is „réges-régen, egy messzi-messzi galaxisban”, a Thra nevű bolygón játszódik, ahol évezredekkel korábban széttört a világot formáló erőket egyensúlyban tartó Kristály, így az urSkek nevű faj is kettéhasadt a sárkányszerű, gonosz Skeksisre és az urRu nevű jámbor varázslókra. A prófécia szerint az urRukkal élő Jen hivatott helyreállítani a Jó és a Rossz közötti egyensúlyt.

A Sötét Kristály tehát átlagos fantasy mese, amelynek cselekménye sokszor dőcög, az akciójelenetek tempója pedig túl lassú a nagy tömegű bábok miatt. A látvány, illetve maguk a bábok emelik filmtörténeti jelentőségűvé *A Sötét Kristályt*: úgy is emlegetik, mint az első olyan élőszereplős filmet, amelyben nem látható egyetlen hús-vér színész sem. A Brian Froud által tervezett bábok elképesztően részletesen kidolgozottak, emiatt a Skeksis faj képviselői már-már annyira féltelmetesek, mint a horrorfilmek rémei (sok szülő miattuk nem merete elvinni gyermekét a filmre). Akár Palpatine császársága, úgy a Skeksis-birodalom is emlékeztet a XX. századi totalitárius diktatúrákra, a hidegháború utolsó nagy korszakában leginkább a Szovjetunióra: a sárkányszerű zsarnokok uralkodói erőszakkal ragadják magukhoz a hatalmat, vertikális szerkezetű, mesterséges, külvilágtól elzárt erődítményekben élnek,



a gyanús alattvalóként elmegy a karhatalom „fekete autója” (a Garthim nevű óriásrákszerű lények), és a címszereplő kristály gonosz erejét kínvallatásokhoz használják fel. Velük szemben a száműzött Jedikre emlékeztető urRuk és a féltündék természetű népek, akik demokratikus közösségekben élnek.

A Sötét Kristály tehát nem annyira unásig ismert cselekménye, mint inkább rendkívül igényes megvalósítása, látványvilága, ötletes lényei és szláv szavakból összerakott idegen nyelvei miatt kiemelkedő fantasy. A szintén 1982-ben bemutatott *E. T.*-hez képest szerényebb figyelmet kapott (bár pénzügyileg így is sikeres volt), és a kritikusok sem fogadták egyöntetű lelkesedéssel, azonban az évtizedek során kultuszfilmmé érett. Készült is hozzá egy 2019-ben bemutatott Netflixes előzménysorozat *Az ellenállás kora* alcímmel, ami az eredetihez hűen nem CGI-karaktereket, hanem hagyományos bábokat használ.

Extrák: Storyboard, audio-kommentár, a filmhez kapcsolódó két játék (Thra könyve, SkekTek kristálykvize), kimaradt jelenetek, werkfilm – „A sötét kristály világa”, kisfilm – „Gondolatok A sötét kristályról”. A film BluRayen jelenik meg.

BENKE ATTILA

Dóra és az elveszett aranyváros

Dora and the Lost City of Gold – amerikai–mexikói–ausztrál, 2019.
Rendezte: James Bobin. Szereplők: Isabela Merced, Eugenio Derbez, Michael Peña. Forgalmazó: Bon-tonfilm. 98 perc.

Akétezres évek gyermekprogramjait és hétvégi matinét meghatározó amerikai animációs sorozat, a *Dóra, a felfedező* bemutatója óta hatalmas népszerűségnek örvend világszerte. Az óvodás korosztályt megcélzó oktató és nyelvkészségfejlesztő műsor interaktivitásának köszönhetően lett sikeres: a gyerekek Dórával közösen énekelhettek, angol kifejezéseket tanulhattak, valamint hasznos erkölcsi tanulságokat vonhattak le a kalandokból. Ezek a bábgyűn gyermektegyvonások az interneten terjedő paródiák lavináját indították el, melyek a sorozathoz mérhető népszerűségre tettek szert. Komoly reklámat jelentettek hát a sorozatnak – tudjuk: a negatív reklám is hozhat a konyhára –, ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy Dóra az idén élőszereplős filmben találta magát.

Üdítő meglepetés, hogy a rajzfilmsorozatot önironikusan és humorral adaptálták mozi-filmmé a készítőik, túlzott gyermeksége és az eredetiség hiánya miatt azonban a *Bolondos*

dallamok stílusában készített Indiana Jones-kalandként írható le a film. A rendező, James Bobin több korábbi Muppet-mozifilmet is jegyez (*Muppet, 2011*, *Muppet-krimi: Körözés alatt*, 2014), ami nem lenne rossz ajánlólevél. A *Dóra*-filmet mégsem az ügyes bábjátékosként megismert Bobin kreatív kezei mozgatják.

Számos poén kizárólag a sorozat ismerőinek szól, akik táborát az egészestés altesti geg-parádé aligha fogja kielégíteni. Ráadásul a film egyszerre próbál paródiája és folytatása is lenni Dóra kislánykori kalandjainak, ezáltal egyszerre két fronton bukkik el. De míg paródiaként csak meg-megcsúszik, addig folytatásként elhasal. A tinédzserré cseperedett hősök nem kerülnek valódi kihívások elé a dzsungeltúrába ágyazott felnövekedéstörténet során, ami jellemfejlődésüket is aláássa. Az érzelmi csúcok és hullámvölgyek feszes tempójú váltakozása pedig inkább emlékeztet egy gyermeki élménybeszámolóra, mint átgondolt forgatókönyvre. Így a *Dóra és az elveszett aranyváros* hiába működik időnként teljes jogú paródiaként, végeredményben alig tűnik többnek, mint a sorozat túlnyújtott epizódja, amely még új angol szavakat sem próbál tanítani.

Extrák: Kimaradt jelenetek, bakiparádé.

LUBIANKER DÁVID

A múlt szuperhősei

A kilencvenes évek elején alapvetően alakult át az amerikai képregénypiac. Egy darabig úgy tűnt, a képregénykiadásban és -gyűjtésben sokkal több pénz van, mint korábban hitték, ezzel együtt pedig új kiadók igyekeztek megtörni a két elefánt, a DC és a Marvel uralmát. Közéjük tartozott a Valiant, amelynek alapításában a Marvel korábbi főszerkesztője, Jim Shooter is részt vett, és ő indította el a kiadó legismertebb sorozatát, az *X-O Manowar*-t. Rendhagyó szuperhőstörténetről van szó, amely közelebb áll a *Flash Gordon*hoz, mint a *Pókember*hez: egy vizigót harcosról szól, akit a 400-as években, a Római Birodalom területéről rabolnak el ádáz földönkívüliek. Aric éveket tölt rabszolgasorban az űrhajón, végül lázadást szít, és felölti az idegen faj szentként tisztelt harci páncélját. Mikor visszatér a Földre, már napjainkban járunk, ő pedig a saját idejéből kiszakítva, menthetetlenül magányosan kénytelen felvenni a harcot elrablói ellen.

A magyar kiadó a történetet frissebb, néhány éves feldolgozásával vezeti be itthon a karaktert. A figura sorsát ezúttal Robert Venditti vette kézbe – ő írta a Bruce Willis-es filmdap-

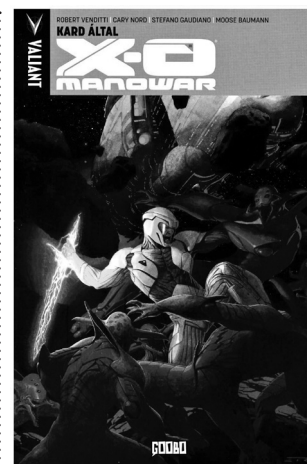
tációt megért *Hasonmást is* –, Cary Norddal, a *Conan*, a *barbár* kiváló rajzolójával kiegészülve pedig sodró lendületű, meglehetősen komorra hangolt felütéssel indítja a sztorit. Az űrfantasyket idéző alapötlettől sokkal könnyedebb, meszeszerűbb megközelítést várnánk, Venditti viszont komolyan veszi a főhőst. Az első kötet alapján kérdés marad, hogy ez a döntés hogyan fog elsülni, de annyi máris biztos, hogy az *X-O Manowar* izgalmasan gondolja tovább a szuperhős-karakterek traumatikus eredettörténetét.

Mert kiket is nevezhetünk szuperhősnek? A közkeletű definíció szerint azokat a fantasztikus és kalandhősöket, akik az amerikai képregényfüzetekben jelentek meg a harmincas évek végén, különleges – általában természetfeletti – képességekkel rendelkeznek, és a közösség védelmezőiként lépnek fel modern környezetben játszódó, akciódús történeteikben. Valóban, a legtöbb szuperhőstörténet a modern kor jellegzetes nagyvárosi tereiben játszódik, de nem mindegyik, elég csak Thor vagy az atlantisi Namor számos kalandjára gondolnunk. És hogy a legismertebb szuperhősmitoszok összeegyeztethetőek a régmúlttal, azt Neil Gaiman mutatta meg az 1602-ben. A nyolcrészes minisorozat igazi *high concept*-re épül: mi lett

volna, ha a Marvel legismertebb hősei nem napjaink New Yorkjában, hanem az Erzsébet-kori Angliában tűnnek fel?

A nagyívű tablóban Gaiman és a rajzoló Andy Kubert sakfiguraként mozgatják a történelmi múltban újraértelmezett hősokeket. Mindannyiuknak megvan a maga szerepe abban a történetben, amely egyszerre királydráma és egy kozmikus fenyegetés árnyékában játszódó katasztrófa-elbeszélés. Először Erzsébet királynő kém-mesterét, Nicholas Furyt és udvari orvosát, Stephen Stranget ismerjük meg, és csak fokozatosan jövünk rá, hogyan illik a történetbe a spanyolországi inkvizítor, az Újvilágból érkezett indián, vagy a templomos lovagok kincsét őrző öregember. Gaiman komótosan, de rendkívül precízen illeszti helyükre a kirakós darabkáit, ügyelve a fordulatos kalandokra és a szerzői világlátásához illeszkedő motívumokra is. A *Sandman* olvasóit nem fogja meglepni az *ars poetica*, amit az író ezúttal Reed Richards alteregója, Richard Reed szájába ad: a világot alkotó legkisebb részecskék nem az atomok, hanem a történetek, amelyek folyamatosan tovább örökítik és módosítják magukat.

Gaiman a kétezres évek elején kapta meg a felkérést, hogy kezdjen valamit a Marvel-



hőspanteonnal. 2001. szeptember 11. után tudta, nem akar szinkron idejű történetet mesélni, az 1602-ben viszont az angol nemzeti identitás építőköveivel is dolgozhatott. Csak a képregény rajzi világa öregedett rosszul: a meglehetősen kezdetleges, ám annál bátrabban alkalmazott digitális színezés helyenként giccsessé teszi az oldalakat, sajnálatosan elterelve a figyelmet arról, Kubert milyen remek munkát végzett a figurák védjegyszerű jelmezének átfazonírozásával.

Robert Venditti – Cary Nord: *X-O Manowar 1.* – Kard által. Színes, puhafedeles, 116 oldal. Kiadó: GooBo.

Neil Gaiman – Andy Kubert: *1602.* Színes, keményfedeles, 224 oldal. Kiadó: Hachette.

KRÁNCIC BENCE

Észmegezés a jövő filmterméséből! *elhőveki: Pilcz Roland*



PILCZ ROLAND, 2020.