

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 03. SZÁM • 2020. március • 490 FT / 8,60 RON

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



## ÁLLATI ELMÉK

REBELLIS BELLOCCHIO • A MÚZSA ÁTKA



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Gianni Di Gregorio: **Világpolgárok** – Cirko Film

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**



## MARCO BELLOCCHIO

Az olasz film nagy öregje lázadó ifjúként robbant be az olasz filmtörténetbe. Pályakezdő filmje a rendszerbe illeszkedő, óvatoskodó vagy szépelgő mozidarabok között végre „kimondja a dolgokat”. Még három év volt hátra a '68-as mozgalmakig, de az *Őklők a zsebben* egyértelműen jelezte az egyre növekvő feszültséget. Bellocchio a későbbiekben is a politikai tabuk elemzője maradt.

**Marco Bellocchio: Az első áruló (Pierfrancesco Favino) – 20. oldal**



## ÁLLATI ELMÉK

Fotórealisztikus afrikai vadak, emberből-macsokból összemixelt, éneklő szörnyszülöttek; orvosokkal szócsatázó, medvék, gorillák, mókások.. Az *oroszlánkirály*, *Macskák*, *Dolittle*. Egymást váltják a multiplexekben a digitálisan életre keltett állatok. De miért pont most?

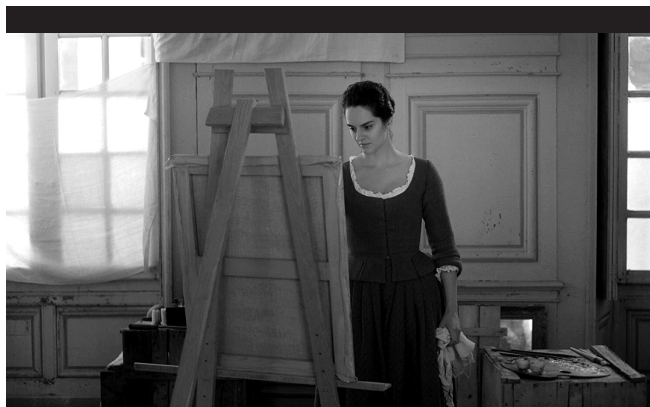
**Stephen Gaghan: Dolittle – 28. oldal**



## MŰVÉSZ-ÉLETRAJZOK

Korunk kiforrott szórakoztatóipari gépezete a technikai profizmus mellett erősen épít a megmagyarázhatatlan és keveseknek megadott zsenialitás ideájára is. Költők, zenészek, festők, sőt matematikusok is a felfoghatatlan és megközelíthetetlen ihletettség kódéba burkolózva lépnek elélnk. E filmekben a kreativitás rejtélyét ritkán szennyezi be gyakorlás, javítgatás, elbizonytalanodás.

**Céline Sciamma: Portré a lángoló fiatal lányról (Noémie Merlant) – 34. oldal**



2020 március

# FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 03. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

- Szekfű András:** „A forgalmazási felületek bővültek”  
(*Beszélgetés Káel Csabával*) 4
- Soós Tamás Dénes:** „Nem kicsi, nem olcsó”  
(*Beszélgetés a magyar dokumentumfilmről*) 8
- Győri-Drahos Martin:** Szorongó ifjúság  
(*Párhuzamos montázs: Sodrásban / Macerás ügyek*) 12
- Kolozsi László:** A húsleves muzsikája (*Jeney Zoltán 1943-2019*) 16
- Varga Zoltán:** Színköltészet és zenevarázs (*Richly Zsolt 1941-2020*) 18

## MARCO BELLOCCHIO

- Csantavéri Júlia:** Remények és ólomévek (*Marco Bellocchio*) 20
- Kovács Patrik:** Éjszötét győzelem (*Marco Bellocchio: Az első áruló*) 23

## JAN HŘEBEJK

- Gerencsér Péter:** Befejezetlen múltidők (*Jan Hřebejk filmjei*) 24

## ÁLLATI ELMÉK

- Kovács Gellért:** Digitális idomárok (*CGI-meseállatok Hollywoodban*) 28
- Nemes Z. Mórió:** Majomparádé (*David Lynch: Mit tett Jack?*) 31
- Megyeri Dániel:** A macska, aki meg sem szólalt  
(*Képregény-legendák: Jim Davis: Garfield*) 32

## MŰVÉSZ-ÉLETRAJZOK

- Borbíró András:** A tehetség átka (*A művészportrék közhelyei*) 34
- Palotai János:** Mű és modelljei (*A Mű szerző nélkül háttéré*) 39

## FILMEMLÉKEZET

- Gelencsér Gábor – Murai András – Pápai Zsolt – Varga Zoltán:**  
Régi filmek, új lexikon (*Magyar filmek a kezdetektől napjainkig*) 42
- Bakos Gábor:** Őskép-kutatás (*Gaál István: Keralai mozaikok*) 44

## KÖNYV

- Gelencsér Gábor:** Platón barlangmozija  
(*Pólik József: Körhinta a viharban*) 46

## TELEVÍZIO

- Benke Attila:** Szerelmek a magyar ugaron (*Kalamár Tamás: Bátrak földje*) 47
- Baski Sándor:** Álarccal a traumák ellen (*Damon Lindelof: Watchmen*) 48

## KRITIKA

- Kovács Bálint:** Azért az oroszlán az úr (*Ladj Ly: Nyomorultak*) 50
- Teszár Dávid:** Ember a gépezetben  
(*Ken Loach: Sajnáljuk, nem találtuk otthon*) 52
- Vincze Teréz:** Nő a férfiak dzsungelében  
(*Teona Stugar Mitevskva: Isten létezik és Petrunijának hívják*) 53
- Tóth Péter Pál:** Túlélések (*Gyöngyössi Bence: A feltaláló*) 54

## HATÁRSÁV

- Pethő Réka:** A színésznő élete (*Hajdu Szabolcs: Obiectiva Theodora*) 55

## MOZI

- DVD 62

## PAPÍRMOZI

- 64

**A címlapon:** Gianni Di Gregorio: *Világpolgárok* – A Cirko Film márciusi bemutatója

# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

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

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümeghy Éva

**LAPTERV**  
Lajta Viktor

**CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

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

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

**KIADÓHIVATAL**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

**ONLINE MEGRENDELÉS**  
[www.posta.hu/hirlap/elofizetes](http://www.posta.hu/hirlap/elofizetes)

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

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

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR20-0008  
ISSN-0428-3872

## ANDORAI PÉTER (1948 – 2020)

Fiatalság, munkák, valami élet, betegség, halál. Felejtethetlen belső béke.

1975-ben megállapodtunk, aki tovább él, az ír a másiktól. De röviden. Csakis röviden és tömjénezés nélkül.

1982-ben egyik közös filmünk, az Eszmélés végén Péter egyedül ül az ágyon.

A szoba üres. Háta mögött növekvő árnya a falon. Magához beszél.

„Ma nincs semmi.

A házban csend van, mindenki alszik, én is végigheveredek a szalmazsákon. Fejemre húzom a köpenyemet, fetrengök, hánykolódom egyik oldalamról a másikra. Minden elmúlt.

Minden megváltozott.

De legfőképp megváltoztam én.

Valahol és valahogy mégis meg kell állni, de valahol mégis meg kell kezdeni, hol és hogy? De hol, és hogy?

Néha valami közelgő nagy földindulás szele csap meg, melyet úgy érzem nem lehet feltartóztatni.”

Nem tudjuk. Lehet, hogy így lesz, lehet, hogy nem. Majd megbeszéljük ezt is. Röviden.

Szervusz Péter.



Szabó István: **Bizalom**  
(1979)

képekvideólinkékhírekkritikák  
elemzésekvideólinkékhírekkritikák  
elemzésekvideólinkékhírek  
kritikákvideólinkékhírek  
kritikákvideólinkékhírek  
elemzésekvideólinkékhírek  
elemzésekvideólinkékhírek

# FILMVILÁG

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

## Előfizetési kedvezmény

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

Márciusban még ezen a kedvezményes áron lehet előfizetni!

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az újságonál 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 márciusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Broadening Distribution Channels** (A Talk to Csaba Káel) by András Szekfű, p. 4. **Not Small And Not Cheap** (Discussion on the Hungarian documentary filmmaking) by Tamás Dénes Soós, p. 8. **Youthful Angst** (Paralel Montage: *Current / Sticky Matters*) by Martin Györi-Drahos, p. 12. **The Music of Meat-Broth** (Film Music by Zoltán Jeney) by László Kolozsi, p. 16. **Colour Poetry and Music Magic** (Zsolt Richly, 1941-2020) by Zoltán Varga, p. 18. *Csaba Kael, the new government commissioner for development of national moving picture industry observes on future of Hungarian Film Institute and national film culture.*

### MARCO BELLOCCHIO

**High Hopes and Leaden Times** (Marco Bellocchio) by Júlia Csantavéri, p. 20. **Dark Victory** (*The Traitor* by Marco Bellocchio) by Patrik Kovács, p. 23. *Bellocchio, the eternal rebel of Italian film history had started his career with an impetuous prophecy of the youth movements in '68 and ever since his debut film he has been investigating contemporary political taboos.*

### JAN HŘEBEK

**Imperfect Pasts** (Films of Jan Hřebejk) by Péter Gerencsér, p. 24.

### ANIMALS ON CLIPBOARDS

**Digital Menageries** (CGI-Animals in Hollywood) by Gellért Kovács, p. 28. **Monkey Business** (*What Did Jack Do?* by David Lynch) by Z. Mária Nemes, p. 31. **The Cat Who Never Spoke** (*Garfield* by Jim Davies) by Dániel Megyeri, p. 32. *Since the success of The Lion King-remake a new flood of computer generated animals emerged in Hollywood – in an era when more than one million animals species are endangered on planet Earth.*

### ARTISTS ON FILM

**The Curse of Talent** (Clichés in Artists' Film Biographies) by András Borbír, p. 34. **The Painting and the Painted** (Background of *Never Look Away*) by János Palotai, p. 39. *The most worn-out cliché of biographical films on artists seems to be the „kiss of the muse”, when a work of art springs fully grown out of its creator's head – without studies, corrections and doubts.*

### FILM MEMORY

**Old Films New Lexicon** (The Hundred Years of Hungarian Films) by Gábor Gelencsér, p. 42. **Stem Celluloid** (*Mosaics of Kerala* by István Gaál) by Gábor Bakos, p. 44.

### BOOK

**Plato's Cave Cinema** (*Merry-Go-Round in the Storm* by József Pölök) by Gábor Gelencsér, p. 46.

### TELEVISION

**Loves on the Hungarian Puszta** (*Land of the Brave*) by Attila Benke, p. 47. **Masked World** (*Watchmen* by Damon Lindelof) by Sándor Baski, p. 47.

### REVIEWS

**The Lion Still Rules the Jungle** (*Les misérables* by Ladj Ly) by Bálint Kovács, p. 50. **Man in the Machine** (*Sorry We Missed You* by Ken Loach) by Dávid Teszár, p. 52. **Women in Men's Jungle** (*God Exists and Her Name is Petrunija* by Teona Stugar Mitevskaja) by Teréz Vincze, p. 53. **Survivals** (*The Inventor* by Bence Gyöngyössi) by Péter Pál Tóth, p. 54.

### BORDERLINE

**An Actress' Life** (*Obiective Theodora* by Szabolcs Hajdú) by Réka Pethő, p. 55.

CINEMA p. 56.

DVD p. 62..

PAPER CINEMA p. 63.

**On the Cover:** *Citizens of the World* by Gianni Di Gregorio (A Cirko Film release)



BESZÉLGETÉS KÁEL CSABÁVAL

# „A forgalmazási felületek kibővültek”

SZEKFÜ ANDRÁS

**A MAGYAR MOZGÓKÉPIPAR FEJLESZTÉSÉÉRT FELELŐS KORMÁNYBIZTOST A NEMZETI FILMINTÉZET TERVEIRŐL, A MAGYAR FILMKULTÚRA JÖVŐJÉRŐL KÉRDEZTÜK.**

• *Ön filmrendezőként kezdte a pályáját, elcsábította a zene? Aztán reklámfilmek, operarendezés, operafilm, kulturális menedzser, az utóbbi években a MŰPA vezetője, és most filmügyi kormánybiztos... Hívták, csábult, csábították – hogy történt ez?*

Ennél prózaibb okai vannak. 1989-ben fejeztem be a Színház- és Filmművészeti Főiskolát, Makk Károly osztályába jártam és Szabó István volt az évfolyamvezető tanárom. Mi voltunk az első munkanélküli osztály. Korábban minden filmes osztály ment a filmgyárba, ott kezdték a pályát. Mire mi végeztünk, az állami filmgyártás csökkent, ezért adódott, hogy reklámfilmeléssel kezdtünk foglalkozni. A mai korszerű filmezést a reklámfilmeken lehetett megtanulni, ott már storyboardot kellett készíteni, nagyon figyelni kellett a költségvetési fegyelemre, megnézték centire, hogy a díszlet hogy van kihasználva, hogy ha nincs benne, akkor az a rész miért épült meg, jó kis iskola volt. Reklámfilmesként külföldön is dolgoztam.

Volt még egy érdekes indíttatás, '88-'89, a rendszerváltozás, elkezdtem dokumentálni az akkori ellenzék megmozdulásait. Ezt az akkori hatalom nem nagy örömmel fogadta, behívott a főiskola rektora, hogy telefonáltak a pártközpontból...

• *Honnan szerzett kamerát?*

A főiskoláról, ez volt a problémája. Jelentették.

• *Milyen eseményeken forgatott?*

Jurta Színház, Toldi mozi, Hány éterem, a Duna mozgalom tüntetése,

mindenütt ott voltunk. Közben a Balázs Béla Stúdió tagjai is voltunk, ott is csináltam néhány munkát. A Liska Tiborról készült portréfilmemet be is tiltották, csak a rendszerváltozás után tudtam befejezni, 1994-ben, amikor Liska meghalt.

• *Hogyan jött bele a zene ebbe az életrajzba?*

A zene mindig benne volt, anyai ágon zenészcsaládból származom, de engem a nem túl jól sikerült szolfézs órák miatt eltanácsoltak a pályáról. (Nevet.) De a vonzalmam mindig megvolt. Ami hozzám legközelebb esik, az a zenedráma, az opera. Ez elég zárt világ, nem volt egyszerű egy filmrendezőnek becsöppenni az operába, akkor, amikor még több nagyszerű operarendező élt.

• *Tudott valamelyiküktől tanulni?*

Volt egy szerencsés kirándulásom: Zeffirelli mellett töltöttem egy hetet Veronában. A Carment rendezte, tőle nagyon sokat tanultam.

Be tudtam ülni a próbákra, egy olasz közös barátunk beajánlott.

• *Hányban vagyunk?*

1996-ban. '96-tól '99-ig tartott, amíg ki tudtam brusztolni magamnak egy produkciót. Ez a szerelem azóta is él bennem, és hálás vagyok a sorsnak, hogy több, mint negyven operarendezésen vagyok túl.

• *Miért vágyott rá?*

Az opera és a film nagyon hasonló műfajok. Wagner az operáról fogalmazta meg, hogy Gesamtkunstwerk, összművészeti alkotás, de a film is ugyanez. Werner Herzogtól Felliniig mindenkit nagyon vonzott az opera,

Zeffirelliről sem dönthető el, hogy elsősorban operarendező vagy filmrendező. Az operarendezések kárpótoltak azért, hogy nem tudtam játékfilmet csinálni, és talán nem is véletlen, hogy azután egy operafilmeket csináltam. (*Bánk bán.*)

• *Nehéz évtized volt a magyar film történetében a 90-es évek...*

Nagyon sajnálom, mert a mi generációnk... nem is csak a mi generációnk, mondjuk kettő generáció eltűnt. Nemcsak rendezőkről beszélek, hanem színészekről is, akiket jó lett volna látni.

• *Jó lett volna sztárolni, futtatni?*

Jó lett volna sztárolni. Engem ez arra sarkall, hogy sokat kell foglalkozni a színészeink popularitásával, mert most meg más okokból, de nem nagyon ismerik őket. Nincs meg az a gyönyörű pályáiv, ami mondjuk az 1960–70-es években ki tudott bontakozni Magyarországon. Tehát hogy egy főiskolás Kovács István eljut az *Egri csillagok*-ba Venczel Verával, és egy ország ismerte őket, harmad-, negyed- és főiskolás korukban. Korosztályok tűntek föl, és egészen az életük végéig minden életszakaszukban letehetek valamit az asztalra. A hatvanas évek és a hetvenes évek a magyar mozgóképtörténet aranykora.

• *Ha jól értem, akkor Ön most már átért a mostani kormánybiztosi megbízatásának az egyik feladatára.*

Tulajdonképpen most sincs más dolgunk, mint hogy egy újabb aranykort idézzünk elő.

• *Mondja szerényen.*

De nem az én jóvoltomból, én önmagamban kevés lennék, hanem ez egy nagyon komoly, szisztematikus munkát igényel, és nagyon komoly összefogást. A műfajok, forgalmazási felületek kibővültek, és a Nemzeti Filmintézet szeretné is használni ezeket a lehetőségeket. A letölthető tartalmak sokkal több emberhez jutnak el, mint a mozifilmek. Sajnos a mozifilmeket Európa elvesztette. Az európai filmforgalmazás nincs a helyzet magaslatán. Az 1970-es években hány jó olasz, francia, orosz, német, angol filmben láttuk azt, hogy Európában az európaiak hogyan élnek. A mozin keresztül közvetítették ezt. Ma fogalmunk nincs, mert alig látunk ilyen filmeket. Szeretnénk majd az Európai Unióval beindítani egy építkezést, hogy minél több európai tartalom jus-

FOTÓ © NFI / CSIBI SZILVIA

son el hozzánk. Ennek egyik nagyon erős platformja lehet a közszolgálati televízió. Ott még a protekcionizmustól sem riadnék vissza, egy kvótát be kellene tartani, hogy hány százalék legyen az európai tartalom. Antonio-nitól kezdve egészen a francia újhulámig tudtuk, hogy mit éreznek, tehát európai életmodelleket néztünk. Most pedig amerikai életmodellt nézünk, mert azt kapjuk.

• *Nem tűntek el teljesen az európai filmek, de beszorultak a művészmozikba.*

Ahhoz, hogy mi magunk is túléljünk, ezekbe az irányokba muszáj elkezdenni menetelni, mert ez a mi piacunk. Elég hiú ábránd, hogy mi Amerikába forgalmazzunk. Biztos van egy-egy film, ami becsúszik, de hát abba a nagy gazdasági szisztémába, amit Hollywoodnak hívnak, mi nem tudunk bekerülni. Nekünk a piacunk Magyarországon túl elsősorban Közép-Európa és Európa. Nagyon fontos, hogy ezt a Közép-Európát komolyan vegyük. Ennek tradíciói vannak, kulturális-történelmi gyökerei. Az „átkosnak” egy előnye volt, hogy a lengyelekkel, csehekkel, oroszokkal koprodukáltunk, tehát van egy ilyen filmes előéletünk is. Most pedig, hogy beindultak a sorozatok, az még több kaput ki tud nyitni. Andy [Vajna] valamiért nem szerette a koprodukción. A koprodukción nagyon nehéz sport, tehát rengeteg tárgyalást, előkészítést igényel, és a rizikója sokkal nagyobb, mint hogyha az ember saját jog birtokában nekiáll, és önmagában megcsinálja. Viszont azok a külföldiek, akik beszállnak a filmbe, azt szeretnék, hogy otthon is lássák ezeket a filmeket. Tehát már...

• *Érdeklétek válnak.*

Így van. Máris nem egy tízmilliósi piacra dolgozunk, hanem ha lengyelekkel dolgozunk, akkor már ötvenmilliósi, ha a V4-ekkel, akkor még nagyobbra. Imádom ezt a régiót. Rettentő boldog vagyok, hogy ide születtem, szerintem ez a világ legizgalmasabb helye. Nagyon sok feldolgozatlan témánk is van. Maga az egész szocialista korszak is, a *Csernobil*-sorozat sikere mutatja, hogy nagyon érdekli a világot, hogyha úgy van feldolgozva.

• *Történetek már valamilyen konkrét kezdeményezések ebbe a V4-es irányba?*

Folyamatos jelen időben tudom ezt mondani. Tehát kapcsolatfelvételek zajlanak, nagyon szorgalmaznám, és az



on-line piacon több is, mint kapcsolatfelvétel, mert elkezdtünk kidolgozni egy programot, hogy első körben a V4-eket tegyük érdekeltté.

• *Ha megkérdeztem az ismerőseimet, hogy ti mit kérdeznétek Káel Csabától, a legtágabban megfogalmazott kérdés mindenütt az volt, hogy mi fog változni? Milyen irányban megy tovább?*

Minél szélesebb körben és minél több munkát adva a szakmának, minél jobb minőségű produkciókat szeretnénk támogatni, és minél szélesebb körhöz eljuttatni. A rendszerességre is szükség van, mert bizonyos műfajok nincsenek olyan rendszeresen, ahogy szeretnénk. Itt van például az animáció. Az 1960–70-es években a Magyar Televízióban rendszeresen lehetett gyerek-animáció-sorozatot látni.

• *Tematikus pályázatokra gondolnak, vagy a döntőbizottságnak lesznek irányelvei, amelyek ezeket a bizonyos témaköröket, egyensúlyokat, műfajokat kijelölik?*

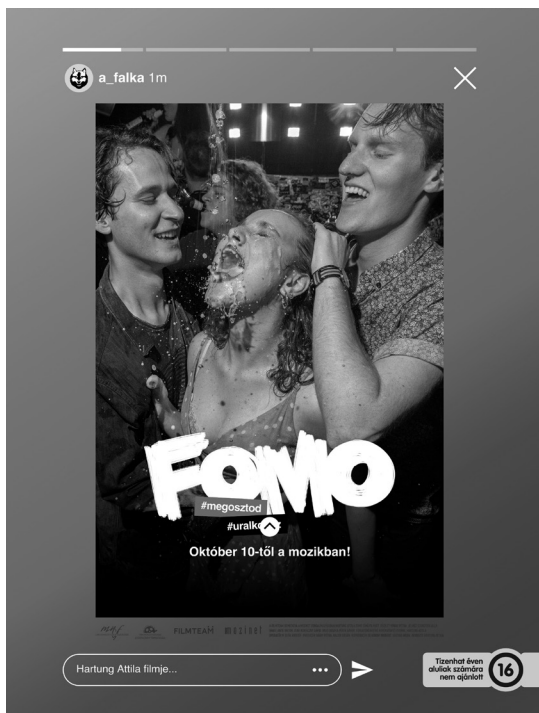
Gyakorlatilag mindegyikre, amit most itt felsoroltam, a pályázatúgyan-így folytatódik, mint ahogy Andy Vajna idejében volt, a forgatókönyv-fejlesztés szintén. Nagyon lényeges találmánya volt Andynek, hogy ezt következetesen vitte, ez alapja a filmkészítésnek. A '90-es években ez eléggé elhalványult. Eltűnt az a nagy forgatókönyvíró generáció, amely az 1960–70-es években jelen volt, és sajnos nem jött erős utánpótlás. Tehát a forgatókönyvgyenge pontja lett a magyar filmnek. Szerintem a rendezői film e tekintet-

ben kissé félrevitte a szakmát.

Tehát ezzel foglalkozni kell. Az írók iránti igény egyre nagyobb lesz. Már nem csak a mozis produktumokat kell megírni, a sorozatírás külön sportága ennek a versenynek. Ez egy komoly csapatmunka. Egy „writers’ room”-ban miután megvan a sztori, jön a gagmen, jön a dialógíró és a többiek, és bizonyos műfajokban a fiatalok sokkal jobbak. Ők is tanulnak az idősektől, és egymástól is. Még abban is reménykedem titkon, hogy a szakmai ellentéteket ez egy kicsit fölpuhítaná, mert lehetőség van egymás alkotásába bedolgozni. És én ezt mindig csodáltam az angoloknál.

Kint voltam 1990-ben az East-West Producer szemináriumon, amit a British Film Institute szervezett tíz lengyel, tíz cseh, tíz magyar filmesnek, és szerencsés voltam, hogy engem is beválogattak. Lenyűgöző volt a brit filmes élet. Nem csak attól volt lenyűgöző, persze hogy megvolt az infrastruktúrája, a producerek, rendezők, stúdiók, ügyvédek, finanszírozók – csak ámultunk! David Puttman volt az egyik tanár, meg Lynda Myles producer, tényleg az akkori krém. Iszonyatosan tetszett az az objektivitás és az a szakmaiság, ahogy egymásról beszéltek. Indulatmentesen, értékelve egymást, senki nem sértődött meg, nem kiabált kígyót-békát. Kérdeztem, hogy ez miért van? És mondták, hogy azért, mert nagyon sokat dolgoznak együtt is. A MÚPA-ban is ezt a tapasztalatot





szűrtem le, ott is rengeteg koprodukció van. A párbeszéd egyik legszebb formája a koprodukció. Munka közben az ember nem azzal van elfoglalva, hogy teóriákat gyártson, hanem azzal, hogy dolgozik.

• *Térjünk vissza az eszközeikhez. Tehát azt mondta, hogy mind a két irányban gondolkoznak, tehát részint tematikus pályázatokban, részint pedig saját preferenciák megjelölésében. Mit lehet erről tudni?*

Rengeteg újdonság lesz. A forgalmazást sokkal jobban figyelembe kell venni, mint eddig. Eddig jó pár kollégát nem érdekelt, hogy mennyien nézik meg a filmjét, ezt a luxust nem lehet folytatni. Ha megnézzük a lengyel, cseh szakmát, őket mindig jobban érdekelte, hogy hány néző van a moziban, és ez meglátszik a mai számaikon is. A legtöbb nézőt vonzó tíz filmben az amerikaiak mellett jó pár cseh és lengyel film is bent van. Ezt mi sajnos nem mondhatjuk el Magyarországon. Tehát ezzel muszáj foglalkozni.

El kell gondolkodni, hogy milyen platformot hogyan használunk, esetleg vegyesen. Nemrég volt Az Ír című Scorsese-filmnek a példaértékű bemutatója, ahol elkezdtek a mozi használni, egyébként inkább marketing vagy promóciós felületként, majd pár hét múlva elérhetővé tette a Netflix az előfizetőinek. Induljunk ki

abból, hogy eleve nincs sok mozink, mert a plázamozik más szisztémával működnek. Nekünk a művészmozijaink vannak, és tulajdonképpen ezt a mozis felületünket kell növelni. E nélkül nem tudunk előrelépni. Hiába van egy jó film, ha nem tudjuk úgy forgalmazni, hogy átüsse azt az erőteret, amiben a hollywoodi filmek megjelennek.

• *A magyarországi multiplexeknek a Nemzeti Filmintézet tárgyalópartner?*

Megkeresett a legnagyobb a magyar plázamozsi-hálózat vezetője. Azt mondta, amiből igazán jó extraprofit van, az a „local content”. Amelyik országban jól megy a helyi filmek forgalmazása, az nekik nagyon jó plusz bevétel. Ezzel azt üzenté nekem,

hogy tessék komolyan venni minket is, tessék olyan filmekkel előjönni... És ami még nagyon lényeges, és amire itt nekünk komoly erőtt kell fordítanunk, az a promóció, marketing kérdése. Tehát e nélkül ez a szakma nincs.

Sokan trükkösen betették a marketingre fordítandó állami támogatás egy részét is a produkcióba. Ugy kell megtervezni a filmeket, mint egy épületet, tehát tudni, hogy mit, mikor, mire költünk.

• *Milyen eszközei vannak erre a Nemzeti Filmintézetnek?*

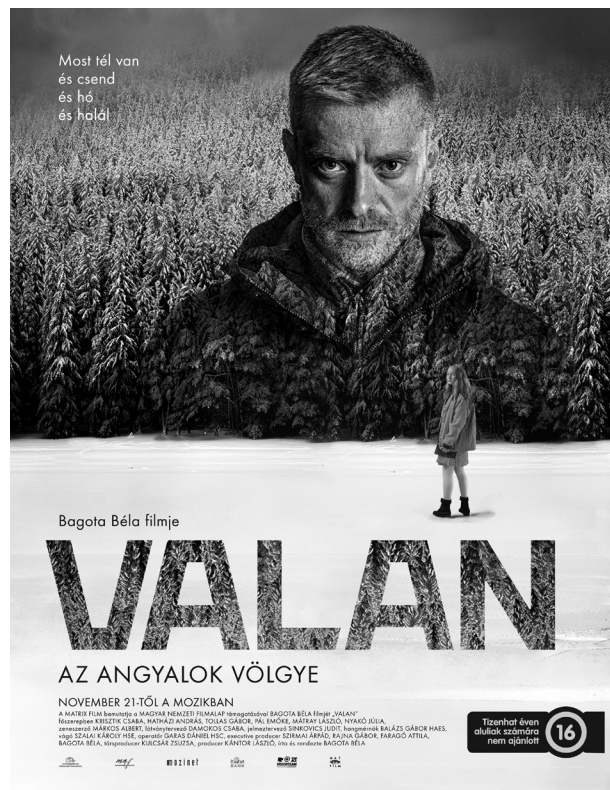
Én azért lettem filmrendező, mert a Műegyetemen volt három filmklub, és egy Buñuel retrospektívbe beleszaladtam, és azt mondtam, hogy ha ilyen filmeket is lehet csinálni, akkor én filmrendező leszek, mert ez csodálatos. A MŰPA-ban ezért hoztam létre a Műpamozit. Ha minden jól megy, akkor ebben az évben elindítunk egy saját VoD platformot. Ez olyan lesz, mint, mondjuk, a Netflix vagy az HBOGo, magyar tartalmakkal. Lényegi különbség lesz, hogy csak egyik része lesz, ami a nagyközönségnek szól streaming szolgáltatásként. Lesz két további kódolt sávja. Az egyik sáv a filmkluboké lesz, és

csekély hozzájárulásért gyakorlatilag nagyon egyszerűen odavarázsolják a filmklubba azt a tartalmat, amit mi tudunk biztosítani. Az első körben a mi felújított, újradigitalizált archív filmjeink, valamint az ehhez folyamatosan érkező új anyagok. Aztán megnézzük a nemzetközi archívumi cseréket, reménykedem, hogy tudunk majd összeállítani olyan csomagokat, hogy cserélhessünk egymással. A harmadik sávja a VoD platformnak az oktatásé lesz. Tehát a tanár bemegy az órára, és az okostáblán megnyom egy gombot, kiválasztja, hogy negyedik óra, benyomja, és akkor ott van a tárgyhoz tartozó mozgókép.

• *A Nemzeti Filmintézet most integrálta magába a korábban a Médiatechnológiák Működő Televíziós Mecenatúráját és pályázatait. Milyen lesz az új struktúra, amiben ez működni fog?*

Ennek a struktúrának a kidolgozás a zajlik, mozdonyunkon menet közben cserélünk kereket. A világ kezd egy kicsit összefűzni ezt a régen kibékíthetetlen dolgot, mint a „mozi” meg a „nem mozi”. A különböző felületek forgalmazási felületként keverednek, és felértékelődnek műfajok.

• *Esetleg új kiírásokban a dokumentumfilmeknél ugyanúgy bekerül egy*



forgalmazási rész a támogatási költségvetésbe, mint ahogy a játékfilmeknél ez benne van?

Amennyiben mozis, akkor természetesen ezt ugyanúgy kell támogatni. A televíziókkal pedig most elkezdünk tárgyalni, kidolgozni egy újfajta rendszert.

• *Bocsánat, köztelevízióról beszélünk vagy a kereskedelmi televíziókról is?*

A célunk az, hogy minél több emberhez eljussanak a minél jobb minőségű tartalmak. Ha a kereskedelmi televízió szeretne egy dokumentumfilmet, egy tévéfilmet, egy sorozatot elkészíteni, de nincs meg rá a pénze, akkor ugyanúgy beadja ezt a döntőbizottság elé, és akkor elbíráljuk. Amikor előbb a koprodukciókról beszéltünk, csak a nemzetköziről beszéltünk, de nagyon fontosnak tartom a hazai koprodukciókat is. Annyi fog változni, hogy ezeket a műfajokat is komolyabban vesszük, föláll egy döntőbizottság ennek az oldalára is. A sorozatok, nagy tévéfilmek esetében lesz forgatókönyv-fejlesztés, tehát ugyanaz a metódus lesz, mint a mozifilmek esetében, hiszen ugyanolyan összetett tartalmat állítanak elő.

• *Döntőbizottságot említett. Kettő döntőbizottságról beszélünk, vagy akár többről?*

Most egyelőre kettővel indulunk, tehát a mozifilmekről döntő testület mellett megalakítottuk a televíziós döntőbizottságot.

• *Amelyik műfajfüggetlen? Tehát tévéjáték, tévé-dokumentumfilm, az mind oda kerül, a másodikba.*

Így van.

• *Lehet, hogy lesz egy sorozat-döntőbizottság is?*

Elképzelhető. A pályázati tapasztalatok alapján fogjuk eldönteni a későbbiekben.

• *Lesz-e valamilyen rotáció a döntőbizottságokban? A tagok állandósága több éven át sok előnnyel is jár, de egyfajta bemelegedést is jelent. Milyen egyensúlyt találnak a kettő között?*

Hiszek a természetes egyensúlyban. A döntőbizottságban lenni az nem csak öröm, ezt mindenkinek elmondanám, mert aki a döntőbizottságban van, lemond az aktív szakmai tevékenységéről. A tagok nem készíthetnek filmet. Nagyon nehéz találni olyan döntőbizottsági tagokat, akiknek nincs alkotói ambíciója. Lesz tehát rotáció.

• *Mi a helyzet a történelmi filmekkel?*

A történelmi filmekről nem azt kell gondolni, hogy mindenki díszmagyarban kardozik, hanem rettenetesen izgalmas, a mai életünket, a sorsunkat befolyásoló történelmünk van, amiből egy csomó történetet még nem sikerült megfilmesíteni. Nincs komolyan feldolgozva tulajdonképpen 1848–49, a kiegyezés, az első világháború csatái. Az amerikaiak már az összes nagy csatájukról csináltak remek, izgalmas filmeket. Mi a legértékesebb talán a második világháborút dolgoztuk fel filmen. Az ötvenes évek feldolgozása is hiányzik. '56. Nincs igazán eltalálva. Tehát ma, ha egy gyerektől megkérdezi az ember, hogy miről szólt '56, nem tudja elmondani,

mert nem volt egy olyan film, mint a *Ryan közlegény*, amiben egyértelmű, hogy miről volt szó. Rendszerváltozás. Egyáltalán nem csak a direkt történelmi vonatkozásai az érdekesek, hanem a befolyása az egyéni sorsra, a családok életére. Nagyon sok tehetséges tudósunk, művészsünk, sportolónk volt, az ő sorsuk is filmre kívánczik.

Örömteli, hogy egy kicsit elő kezd jönni, a komoly irodalmi adaptációk ügye. Nagyszerű irodalommal vagyunk megáldva, amit rajtunk kívül senki sem tud elolvasni, de ha ez filmen jön elő, akkor rengetegen meg tudják nézni a világban. Egyébként a *Bánk bán*nak ez volt a legpozitívabb tapasztalata. Van egy magyar nyelvű operánk, amit ha egy hihetetlen turné szerveznénk is, nem tudnának megnézni százezren se a világban. Egy mozifilm formájában több millióan látták.

Továbbra is iszonyatosan lényeges a saját korunk. Tehát a mai filmeknek a készítése. Mi van a szerelmünkkel, mi van az életünkkel, mi van egyáltalán. Nagyon lényeges a humorunk. Ebben szeretnék nagyon komoly, ösztönző lépéseket tenni. Nagyon nehéz, mert nem lehet azt mondani, hogy most akkor adjatok be humoros forgatókönyveket, pedig a magyar humor

A TESTRŐL ÉS LÉLEKRŐL PRODUCEREINEK ÚJ FILMJE  
AZ ÚJRATERVEZÉS ÉS A SUSOTÁZS RENDEZŐJÉTŐL

MAGYARORSZÁG  
OSCAR  
NEVEZETJIC



egy olyan kincs, amit nem szabad elveszíteni. És mivel egyre kevesebbet olvasnak az emberek, ezt a humort, a köznapi vicc mellett, a filmekben keresztül lehet továbbadni.

Ugyanilyen fontosnak tartom a zenei filmek kérdését. Ez is hiánycikk. Külföldön is. Gyakorlatilag ebben az évezredben alig készült operafilm. Nem azt mondom, hogy holnapról operafilmeket fogunk támogatni, csak jelzem, hogy hiányzik. A magyar zenei élet kiváló eszközöket kínál, ezeket érdemes lenne használni.

• *Végül egy nagyon konkrét kérdés, hogy az Inkubátor Program megy-e tovább? Ezt többen kérdezték.*

Az Inkubátor Program megy tovább, lesznek benne módosítások. Egyrészt a programban született több nagyon tehetséges és ígéretes dolog, ami, mivel a program maga moziforgalmazásra lett kitalálva, nem jutott el a közönségéhez. Hogyha ez VoD-n elérhető, sokkal többen megnézik. Ezt rendszer szinten kell kidolgozni, hogy mi jó, ha mozira megy, mi jó, ha tévére vagy VoD-ra. Luxus, hogy elkészül jó pár film, és nem ér el a nézőihez. Másrészt a programban a forgatókönyv-fejlesztés menetét is újra kell gondolni. •



KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS A DOKUMENTUMFILMEZÉSRŐL

# „Nem kicsi, nem olcsó”

SOÓS TAMÁS DÉNES

**A KORTÁRS MAGYAR DOKUMENTUMFILM SOKKAL TÖBBET TETT LE AZ ASZTALRA ANNÁL, SEMHOGY KEGYELEMKENYÉREN KELLJEN ÉLNIÉ.**

**B**eszélgetés Ugrin Julianna producerrel, Tuza-Ritter Bernadett rendezővel és Almási Tamás rendezővel, az SZFE dokumentumfilmképzésének vezető tanárjával az elmúlt évek sikereiről, nehézségeiről és a jelen kihívásairól.

• *Az elmúlt években jelentős sikereket értek el a magyar dokumentumfilmek. Egyre több egészestés dokfilm került mozikba, jutott el és nyert díjakat rangos nemzetközi fesztiválokon, elég csak a Nagy Projektre, az Egy nő fogságban-ra, a Könnyű leckékre vagy A létezés eufóriájára gondolni. Milyen folyamatok állnak a magyar dokfilm felívelése mögött?*

**Ugrin Julianna:** Ez egy régebb óta tartó folyamat, amelynek ugyanúgy része a *Szerelempatak* vagy a *tititá* is. Fontos volt, hogy az elmúlt évtizedben színre lépett egy producergeneráció, amely komolyan veszi a dokumentumfilmek külföldi karrierjét, és ez sokat segít abban, hogy a filmek eljussanak nemzetközi filmfesztiválokra. Megkerülhetetlen az HBO szerepe is, amely 2011-től behozta Magyarországra a külföldön már régebb óta működő, karakterközpontú dokfilmes szemléletet, és olyan támogatást rakott mellé, amely sokáig háromszorosra volt az általi finanszírozásnak.

**Almási Tamás:** Ez egy hosszú, többteles folyamat eredménye. Úgy gondolom, hogy a magyar dokumentumfilm a hatvanas évek végétől ellátta a feladatát, és tükörképet mutatott arról a világról, amelyben élünk. Ebben fontos szerepet játszott a filmtechnika fejlődése, amikor a hatvanas-hetvenes években bejöttek a 16 mm-s kézi kamerák az Éclairrel és a hangos Arriflexszel. Ennek köszönhető-

en az operatőr mozgékonyvá vált, közel mehetett a szereplőkhöz, hogy azt az érzetet keltse a nézőben, ő is ott tartózik az élet sűrűjében. Ezt jól lehetett alkalmazni a magánsorsok felgöngyöltésében, de a politikailag kényes témák, mint az '56-os forradalom vagy a szovjet hadsereg jelenléte, továbbra is tabunak számítottak. A magyar dokfilm a 80-as évek közepétől már nyíltan és direkt módon beszélt a problémákról és az alkotások hozzájárultak a falak lebontásához. Ember Judit a *Pócspestrivel*, Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza a *Recskkel*, Schiffer Pál a *Dunánál* című filmjével – és még sorolhatnám tovább a tabutörő dokumentumfilmeket – a rendszerváltásnak is megágyaztak.

A rendszerváltás éveiben a társadalomból buzgárként törtek fel az elmeséletlen történetek. A VHS-technika megengedte, hogy bárki filmezhessen és pékek, taxisofőrök, földrajztanárok is elmesélik, mi hogyan történt velük, vagy szüleikkel például '56-ban. Csakhogy a botcsinálta filmkészítők zöme nem rendelkezett szaktudással és megfelelő alkotói kvalitásokkal ahhoz, hogy jó filmek szülessenek. A nézők azt látták, hogy hirtelen megjelent száz '56-os film, de a fele nézhetetlen volt. A 90-es években elmondtuk, amit el lehetett – bár a román film bátrabban mondta el később játékfilmen –, az új évezredben pedig megint történt egy váltás: a magyar dokfilm nyitott a külföld felé. Ehhez kellett az is, hogy időközben önálló produceri irodák jöttek létre, amelyek ismerik a külföldi piacot, létrejöttek az együttműködések, és a szakma bekerült a nemzetközi véráramba. 2012-ben pedig az SZFE-én az elindítottuk a magyar és nemzetközi dokfilmes képzést.

Ezzel párhuzamosan az elmúlt 15-20 év meghatározó trendje az énközpontú filmezés lett. Ennek számos oka van: zavaros lett a világ, eltűntek a biztos kapaszkodók, de amit egyes szám első személyben fogalmaz meg az ember, az támadhatatlan. Egyben izgalmas is, mert az az érdekes, hogy az egyén hogyan látja a világot, ugyanakkor problematikus is lehet, hiszen a dokumentumfilmnek univerzálisnak is kell lennie. Manapság azok a filmek tudnak sikeresek lenni, amelyek pontosan fogalmazzák meg az én és az univerzális közötti viszonyrendszert – ilyen az *Egy nő fogságban* is. Ha viszont egy dokfilm kilép az igazság, valóság, hitelesség háromszögből, akkor vagy fikciósá válik, vagy hazugsággá. Azt tapasztaltam 2017-ben is, amikor zsűritag voltam az IDFA-n, hogy az általam látott filmek fele jó film, de nem dokfilm.

**Ugrin:** Az elmúlt tíz évben a dokumentumfilm-fesztiválok elvárásai is jelentősen megváltoztak. Olyan filmeket, amelyek öt éve még bekerültek volna, ma már elutasítanak azzal az indokkal, hogy nem ütnek át egy bizonyos ingerküszöböt. A nézők elvárásai annyira eltolódtak az extrémítások felé, hogy a fesztiváligazgatók nem mernek vagy nem akarnak beválogatni olyan filmeket, amelyek nem tolják odébb a határokat. És ez nyilvánvalóan hat az alkotókra is.

**Almási:** A siker vonzásában ma már semmi se drága, és ez életveszélyes a dokumentumfilmre nézve. Az ember ma már mindent azonnal lát a hírekben, másrészt pedig rengeteg mennyiségű álhír vesz minket körül. Az ingerbőség és a biztos referenciapontok eltűnése miatt sok alkotó elbátortalanodik, és olyan formanyelvi eszközökhöz nyúl, amelyeknél csak az a fontos, hogy minél nagyobb szójának – és közben eltávolodik az univerzálisnak attól az igényétől, amiről beszéltünk.

• *Bernadett, rendezőként te érzed magadon ezt a nyomást? Az Egy nő fogságban kifejezetten izgalmasra, feszesre szerkesztett film.*

**Tuza-Ritter Bernadett:** Mielőtt belevágtam volna a filmbe, nem voltak dokumentumfilmes ismereteim. Az *Egy nő fogságban*-nal felvételiztem az SZFE dokumentumfilm-rendezői szakára, és csak a suli alatt kezdtem el dokfilmeket nézni. Ez azt is eredményezte, hogy nem viszonyítottam a filmemet semmi-

lyen műfajhoz. Sokat segített az is, hogy korábban játékfilmekben dolgoztam vágóként, és tudtam, hogyan kell megközelíteni egy történetet.

**Almási:** Félreértés ne essék: amit az énmegközelítésről mondtam, nem úgy értettem, hogy dramaturgiaiilag nem úgy kéne felépíteni a dokfilmeket, mint egy játékfilmet, hiszen azok is történetet mesélnek el. Inkább az lett a kérdés, hogy mivel lehet ma betörni a piacra? Vagy egy elképesztően izgalmas témával, amit még nem láttak az emberek – ez a digitális boom óta rettentő nehéz, hiszen az interneten minden elérhető –, vagy olyan formai megközelítéssel, amely még játékfilmben is újdonságnak számít. Ez pedig megint azt a kérdést veti fel, hogy hol húzódik a határ játék- és dokumentumfilm között.

• Az Egy nő fogságban elég speciális formanyelven dolgozik: végig egy arcra koncentrálnak, a főszereplőn kívül a többi embernek szinte csak a végtagjai látszódnak. Ez nyilván adódott a témából is, de az említett szempontok mekkora szerepet játszottak a filmstílus kialakításában?

**Tuza-Ritter:** Előbb kezdtem el forgatni Marissal, mint hogy „a témával” találkozott volna. Az SZFE-s felvételin öt percen kellett elmesélni egy ember egy napját, amit én egy arcon és a rajta tükröződő érzelmeken keresztül szerettem volna megmutatni. Egy korábbi találkozásunkból emlékeztem Marisra, és megkerestem a családot, akik dolgoztatják, hogy szeretnék forgatni vele. És ahogy forgattunk, egyre többet tudtam meg arról, valójában Marist a szabadságában korlátozzák és kihasználják. Nem tudtam volna és nem is akartam változtatni azon, hogy egy embert figyelek a kamerával, mert a család nem akart látszódni a filmben, én pedig érzelmileg kizárólag egy nőre akartam fókuszálni. Szerencsés egybesés volt, hogy az eredeti koncepcióm úgy is működött, hogy a film témája menetközben megváltozott. Volt, aki azt mondta, hogy jó ötlet így felvenni a filmet, volt, aki szerint borzasztó. Nekem jó támpontot nyújtott a Vuk, amelyben a gonoszok – a Gazdának – csak a lábát látjuk. Ha rajzfilmen működik ez, miért ne működne dokumentumfilmen is?

• Minek köszönhető, hogy az Egy nő fogságban eljutott a Sundance-re? Ez volt az első egészestés magyar film, amely versenybe került ott.

**Ugrin:** Részben a dok.incubatornak. Ez egy nemzetközi vágó-workshop, aminek a második fordulójára már el kell készülni egy nyersvágással, és azokból tartanak egy vetítést a fesztivál-válogatóknak.

**Tuza-Ritter:** A dok.incubator garantálja, hogy a fesztivál-válogatók megnézik a filmedet, ami hatalmas előny, mert a Sundance-re például 13 ezer filmet küldtek be abban az évben, amikor mi is pályáztunk, és ebből 64-et válogattak ki.

**Ugrin:** Az IDFA válogatója azt mondta a rough cut láttán, hogy még nem tudja, melyik szelekcióban, de biztosan bekerül a filmünk a fesztiválra. A Sundance-nél pályáztunk utómunka-támogatásra, amit nem kaptunk meg, de érezni lehetett a válaszukból, hogy nem kell aggódnunk. Nem sokkal később meg is jött a levél, hogy a Sundance-en a nemzetközi versenyszekcióba válogatták a filmet. Már az is csodálatos volt, hogy az IDFA-n, Európa legnagyobb dokumentumfilmfesztiválján a versenyprogramba, és nem az elsőfilmes szekcióba válogatták be a filmet, de a Sundance a világfigyelmet is meghozta. Végül hetven tévécsatorna vásárolta meg az Egy nő fogságban-t a WHY Slavery-n keresztül, amely a BBC és a DR (dán televízió) képviselőinek összefogásából megvalósult emberkereskedelem elleni médiavilágkampány.

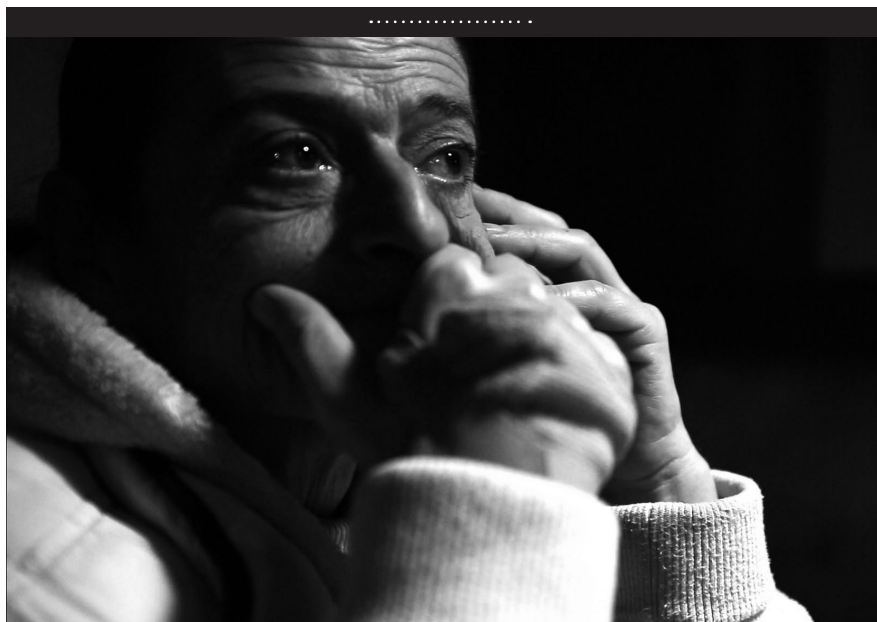
**Tuza-Ritter:** A BBC főműsoridőben vetítette és alaposan be is reklámozta a fil-

münket. A BBC World News tíz percet szentelt a témának: felhívtak péntek délután, és beszélgettünk a filmről és a modernkori rabszolgotartásról. Ezzel szemben a magyar tévék éjjel vetítenek dokumentumfilmeket, és fel se merül, hogy előzetesen reklámozzák őket. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy Magyarországon sajnos nincs kultúrája a dokumentumfilm-nézésnek. Sokan nem is tudják, milyen filmekről beszélgetünk most, és rácsodálkoznak, hogy létezik olyan dokumentumfilm, ami nem unalmas, és nem csak két ember beszélget benne egy kamera előtt.

• Sikerként szoktuk elkönyvelni, ha egy dokumentumfilm moziba kerül, pedig ha jól teljesít ott, az is csak pár ezer nézőt jelent. Szerintetek hol van 2020-ban a helye a dokumentumfilmeknek?

**Ugrin:** Ez nálunk sajnos finanszírozási kérdés is egyben. Eddig a Filmalap és az MTVA Mecenatúra támogatott dokumentumfilmeket, és amire a Filmalap adott pénzt, az mozira készült, amire a Mecenatúra, az tévére. Az Egy nő fogságban is MTVA Mecenatúra támogatásból indult el – ehhez jöttek még külföldi források –, de soha nem volt intenció az, hogy tévéfilm legyen. A magyar finanszírozási struktúrában viszont csak így tudott megvalósulni.

**Almási:** Örület, hogy értékválasztásként beszélünk támogatási rendszerekről. Az lenne a fontos, hogy a terjesztési platform ne minőségválasztást jelentsen, hanem a minőség kapja a pénzt,





és aztán találják meg neki a megfelelő platformot. Kimondani is szégyellem, de még a legsikeresebb dokumentumfilmeket is tizedannyian nézik meg moziban, mint a tévében.

**Tuza-Ritter:** Rendezőként az a célom, hogy minél több platformon vetítsék és minél több nézőhöz eljusson a filmem. A nézői igények megváltoztak: sokkal többen szeretnék online filmet nézni, mint moziban. Mégis a mozi tartjuk a minőség mércéjének, nem az internetes vagy a tévés forgalmazást. Ez téves megközelítés. Természetesen minden alkotó szeretné, ha moziban vetítenék a filmjét, de ha tudom, hogy ott kevesen fogják megnézni, akkor nincs értelme, hogy az legyen a fő cél.

**Ugrin:** Ugyanakkor azt se lehet mondani, hogy a mozi és a sok nézőt hozó tévévetítés között választunk. Az MTVA Mecenatúra-támogatás feltétele, hogy szerezni kell befogadói szándéknyilatkozatot két csatornától, ez azonban még önmagában nem garantálja a nézettséget. Az *Egy nő fogságban* kétszer ment le az Echo TV-n, éjszaka. A másik befogadónk a Hegyvidék TV volt, akik nagyon örültek a filmnek, de számottevő nézőt nem tudnak elérni. Azt gondolom, hogy az állami finanszírozószervnek biztosítania kellene azt is, hogy ha

egy filmet bemutatnak moziban, utána bekerülhessen a köztévébe, és ott ne hajnali kettőkor, hanem főműsoridőben vetítsék. Akkor meglenne a nézettség, mert akik látták, mind azt mondják, hogy ezek izgalmas, fontos filmek, amiket mindenkinek látnia kéne.

**Almási:** Olyan értékek mennek a szemétkosárba, amelyekre más nemzetek büszkék lennének. Sok fiatal rendező filmje sokkal több figyelmet érdemelne. Bernadetté azért tudott kiugrani, mert olyan témát talált, amelyre külföldön is felkapták a fejüket, és ezt nagyszerűen valószínűsította megfilmen. Amikor behozta a felvételt, azt mondtam rá, hogy ez Oscar-díjas lehet. Ha az NB III-as minőség is befér a főműsoridőbe, nemzetközi fesztiválokra díjazott filmekről miért nem esik szó a tévében?

**Tuza-Ritter:** Tudtam, hogy nem lesz elég pénz a filmünk forgalmazására, ezért abban bíztam, hogy a téma miatt sokat fog írni róla a sajtó, és az emberek majd meg akarják nézni. De azt még így se tudom biztosítani, hogy elérhető legyen a film, mert keveset játszózik a mozik, online pedig még nem lehet elérhetővé tenni.

**Almási:** Hozzám is gyakran jönnek oda nemzetközi filmfesztiválokra, hogy jókat hallottak a magyar dokumentumfilmek-

ről, hol tudják megnézni őket. Én pedig nem tudok mit mondani, mert közülük sok nem hozzáférhető.

**Ugrin:** A Filmintézetnél tervben van egy online platform létrehozása, ahová pár évvel a premierjük után felkerülnének a magyar filmek. Kérdés, hogy elveszik-e majd közéljük a dokumentumfilmeket akkor is, ha azt esetleg a tévés alap támogatta.

• *Magyarországon csak néhány éve terjedt el a streaming-szolgáltatók használata. Mennyire reális az internetes platformokkal számolni a hazai dokumentumfilm-forgalmazásban?*

**Ugrin:** A streaming folyamatosan fejlődik itthon is a Netflixnek és az HBO-nak köszönhetően. Egyre többen iratkoznak fel a VOD-platformokra. Az HBO először már az HBO GO-n teszi elérhetővé a tartalmait, és csak utána vetíti a tévében. Szerencsére sokan néznek az interneten dokumentumfilmeket. A HVG közzé is tesz magyar dokumentumfilmeket az online fizetős oldalon, a hvg360-on, négy részre bontva. Az a tapasztalat, hogy 70 %-ban végignézik a filmeket, ami nagyon jó arány.

• *Mennyire kielégítő a dokumentumfilmek finanszírozása Magyarországon? A Mecenatúra 10, az Inkubátor Program 22 millió forintban maximalizálta a tá-*

Zurbó Dorottya:  
**Könnýű leckék**



mogatást, a Filmalap pedig 20-30 millió körüli összegeket ítél meg dokumentumfilmekre. Ez elegendő?

**Ugrin:** A finanszírozók fejében még mindig az él, hogy a dokumentumfilm kis költségvetésű és olcsó műfaj. Azt gondolják, hogy nem kell hozzá pénz, csak egy kamera. A *Folyékony aranya* 30 millió gyártási támogatást adott a Filmalap, de az eredeti elképzelésünkhöz háromszor ennyi kellett volna. A Döntőbizottság valamiért nem hitt a koncepcióban. Természetesen tudjuk azt is, hogy a 30 millió sok pénznek számít egy magyar dokumentumfilm esetében, miközben köszönőviszonyban sincs a nemzetközi költségvetésekkel. A legegyszerűbb történetmesélő dokfilmeknél is 30 millió a minimális költségvetés ahhoz, hogy minőségben, képben, hangban élvezhető, a mai elvárásoknak megfelelő minőségi film szülessen. Ne felejtsük el, hogy ezek a filmek 4-5-6 évig készülnek. Őrületes munka van a dokumentumfilmek mögött, ami sajnos a mai napig nincs a helyén kezelve. Nem arról van szó, hogy ebből szeretnénk meggazdagodni, csak szeretnénk kiegyensúlyozott körülmények között dolgozni.

**Tuza-Ritter:** Nagyon sokat dolgozunk ingyen, hogy nemzetközi színvonalú filmeket hozzunk létre a nemzetközi költségvetés töredékéből. Sok dologról kell lemondanunk a filmkészítés során is, folyamatosan kompromisszumokat kell kötnünk emiatt. Majd miután elkészült a film, alig van pénz a forgalmazásra és a marketingre, így lehet, hogy van egy nagyon jó filmem, de nem tud róla senki. A fejlesztésnek elengedhetetlen része a nemzetközi workshopokon való részvétel, mert azok rengeteget segítenek, hogy nemzetközileg is sikeres filmeket készítsünk, de előtámogatás nélkül azokon sem tudunk részt venni.

**Ugrin:** A workshopokon az alkotó sok különféle szemlélettel, gondolkodásmóddal, kulturális háttérrel találkozhat. Könnyű beleesni abba a hibába, hogy nem magyarázzuk meg azokat a dolgokat, amelyek számunkra nyilvánvalóak, de a határt átlépve már nem feltétlenül azok. A tutorok kérdései ezekre világíthatnak rá, és afelé tolják a filmet, hogy még szélesebb közönség számára váljanak érthetővé. Ezekre viszont általában saját zsebből kell befizetni magunkat. A nagy finanszírozóknak az a gyakorlata, hogy a szinte kész filmre adnak pénzt utólag – ha tetszik nekik. Nem akarnak ri-



zikót vállalni, és több milliót elkölteni egy filmre, amely végül nem azt a hatást nyújtja, amit ökvártak. Ez rendkívüli módon megnehezíti a dolgunkat, mert a produkciós irodáknak milliókat kell előre beletenniük a filmekbe, hiszen a finanszírozó nemcsak a forgatott anyagba akar belenézni, hanem egy megvágott, dramaturgiailag felépített filmre kíváncsi. Ez méltatlan felállás, tudva, hogy ebben a műfajban sajnos még nem beszélhetünk komoly profitról. Próbálunk menetközben finanszírozást szerezni a filmekre, amelyben nagy segítséget jelent a Kreatív Európa MEDIA pályázata, de az ő támogatásuk mellé is oda kell tenni még ugyanannyi pénzt, mint amennyit megítéltek, és ez Magyarországon bizony nehézséget jelent. Itt minden ilyen minőségű film egy óriási küzdelem.

**Almási:** Aki a pénzt adja, elvárja, hogy minőséget és nézettséget kapjon érte. A dokumentumfilmes alkotó viszont maximum egy pilotfilmet tud garantálni. Kellő rutinnal felvázolhat dramaturgiai íveket, de valójában nem tudja, hogy a főhőse megéli-e a holnapot, összeveszik-e a partnerével, vagy megváltozik-e a hozzáállása. Innentől kezdve biztonsági játék folyik a megrendelő részéről: egyrészt arra a filmre ad pénzt, amelynek az anyagát már 80%-ban leforgatták, másrészt a visszatekintő, múltfeltáró filmeket támogatja. Azokat meg lehet előre tervezni, mert tudjuk, hogyan sülyedt el az

Almási Tamás:  
**Folyékony arany**

adott tengeralattjáró '44-ben, és azt is, hogy a háborús veterán, aki már százszor elme-

sélte a történetét, melyik mondatnál fogja elsírni magát.

• *A Filmintézet felállásával a filmgyártási rendszer is egységesedett. Nincs külön tévé- és mozifilm finanszírozás, a Filmintézetnél készül minden film: a dokumentumfilmek is. Bizakodóak vagytok a változással kapcsolatban?*

**Ugrin:** A Magyar Dokumentumfilm-esek Egyesülete (MADOKE) is azért jött létre, hogy párbeszéd alakuljon ki a szakmában. Reméljük, hogy az új vezetőség részéről is megvan a szándék a párbeszédre. Nem azt várjuk, hogy mindenki értsen a dokumentumfilm-készítéshez, de azt fontosnak tartjuk, hogy meghallgassák a véleményünket. Magyarországon a figyelem még mindig elsősorban a játékfilmre irányul, ezért is lenne jó kiemelni abból a téves gondolatkörből a dokumentumfilmet, hogy az egy kicsi és olcsó műfaj. Az elmúlt évtizedben sok érték született a dokumentumfilmben. Azt szeretnénk, hogy a Filmintézet ne gátolja, hanem segítse ezt az építkezést.

**Almási:** A magyar dokumentumfilm sokkal többet tett le az asztalra annál, hogy kegyelemkenyéren kelljen élnie. Nem is hiszem, hogy ezt gondolják a Filmintézetben. Meglátjuk, mit hoz a jövő.

A beszélgetésre 2019. december 9-én került sor.



PÁRHUZAMOS MONTÁZS: SODRÁSBAN // MACERÁS ÜGYEK

# Szorongó ifjúság

GYŐRI-DRAHOS MARTIN

**GAÁL ISTVÁN ÉS HAJDU SZABOLCS ELSŐ FILMJÉNEK TÖRTÉNETÉT A TÁRSADALOMRAJZ ÉS A POLITIKAI JELENTÉS HELYETT EGZISZTENCIÁLIS KONFLIKTUSOK ALAKÍTJÁK.**

A kétezres évekkel érdekes filmtörténeti változás vette kezdetét a magyar filmkultúrában. A „fiatal magyar film” alkotói az évek előrehaladtával egyre inkább visszatértek a Kádár-korszak filmes hagyományához. Témájuk, a filmek és készítőik társadalmi szerepvállalása, illetve formájuk tekintetében számos hasonlóság lelhető fel az új évezred és a gulyáskommunizmus filmjei között. A fenti állítást talán nem is lehet hatásosabb módszerrel alátámasztani, mint egy-egy példaértékű film összehasonlításával. Természetesen vannak filmpárok, amelyek összehasonlítása biztosabb lábakon áll, míg másoké talán erőltetettnek tűnhet. Első ránézésre Jeles András *A kis Valentinója* és Fliegauf Bence *Dealere* között semmilyen párhuzam nem húzható, de alaposabb elemzésnek alávetve a két filmet (Filmvilág, 2019/12.) végül mindkét esetben „az egzisztenciális kiüresedés road movie-jéről” (Gelencsér Gábor) beszélhetünk. Más filmpárok azonban kézenfekvőbbek, mint például Szabó István *Álmodozások kora* és Török Ferenc kultfilmje, a *Moszkva tér*, amelyről szintén olvasható összehasonlító elemzés e lapban (Filmvilág, 2020/2.).

A skála két véglete között foglal helyet Gaál István 1963-as *Sodrásban* és Hajdu Szabolcs 2000-es *Macerás ügyek* párosa. Formai megoldásaikat tekintve a két „így jöttem” film nem is lehetne különbözőbb, de témájuk és keletkezési körülményeik között számos hasonlóság található. Gaál annak a rendező generációnak a tagja, amelyik a második világháború és az ötvenes évek alatt szocializálódott, és amelynek tagjai (Kovács András, Bacsó Péter, Szabó István, Jancsó Miklós) a

hatvanas években kezdték meg filmes pályájukat. A *Sodrásban* – az addig rövid filmetűdöket rendező és fényképező – Gaál első nagyjátékfilmje, s Jancsó azonos évben készült *Oldás és kötés*ével együtt a magyar új hullám nyitányaként tartják számon.

Hajdu Szabolcs és generációjának világképét annak a rendszernek a bukása határozta meg leginkább, amiben a korábban említett filmek elismert és sikeres művészekké váltak. A rendszerváltás alatt szocializálódott filmes nemzedék tagjainak (Török Ferenc, Pálfi György, Mundruczó Kornél, Fliegauf Bence, Kocsis Ágnes) tevékenységére azóta már csak a „fiatal magyar filmként” szokás hivatkozni, aminek nyitányát két „elsőfilm”, a *Moszkva tér* és a *Macerás ügyek* fémjelzi.

## ÍGY JÖTTEM – HOVA TOVÁBB?

A *Sodrásban* viszonylag szokványos narrátort nélkülöző, egyes szám harmadik személyben elmondott, jelen idejű elbeszélése – az események megismerésében csak a képekre támaszkodhat a néző – egy frissen érettségizett vidéki baráti kör utolsó nyári napjainak tragikus eseményét mutatja be. A társaság egyik központi figurája, Gabi, egy közös tiszai fürdőzés alkalmával belefullad a folyóba. A *Macerás ügyek* alapszituációja kevésbé drámai. Az iskolás Imi és Brigi szerelmének története bontakozik ki a több narrátort alkalmazó, egyes szám első- és harmadik személyben elmesélt, múlt idejű elbeszélésben.

A két film szerkezete tehát alapjaiban különbözik, ami mégis kapcsolatot teremt közöttük, az az emlékeknek tulajdonított fontos dramaturgiai funkció. Hajdu művének alapját képezik a

visszaemlékezések és naplóbejegyzések. A flashbackek és narráció formájában egyaránt megjelenő (közel) múltbeli események nem egyszer szolgálnak félreértések, és mint ilyenek a filmet előre mozdító konfliktusok forrásaként. Gaál filmjében az emlékezés kérdése jóval filozofikusabb szintre emelkedik. A barátjukat az életük legboldogabb napjai alatt elvesztő fiatalok már csupán néhány nappal a tragédia után képtelenek visszaemlékezni Gabi arcára. Ez meglehetősen súlyos kijelentés, ami felhatalmazhatná a nézőt arra, hogy elítélje a kamaszokat. A rendező azonban ahelyett, hogy ítélethozatalra szólítaná fel a befogadót, még egyet csavar a dolgon. A film első tizenötpercében alkalmazott dinamikus montázsszekvenciák és a szinte állandóan mozgásban lévő kamera (operatőr: Sára Sándor) ugyanis lehetővé teszi az egyszeri néző számára, hogy megjegyezze Gabi arcát. Gaál az ítélethozatal helyett arra kényszerít minket, hogy sorakozzunk fel a morálisan megkérdőjelezhető sorában, és a film szereplőivel egyetemben vessünk számot a saját önzésünk, hiúságunk és nárcizmusunk terhével.

A *Sodrásban* éppúgy a felnőtté válás küszöbén álló, a való világgal először farkasszemet néző kamaszok története, akárcsak a *Macerás ügyek*. A Tisza menti falu fiataljairól szinte mindent megtudunk. A dialógusok során kiderül, ki mivel foglalkozik (a társaságban van sportoló, az iskolából kibukott kereskedő, elméleti fizikusnak, illetve szobrásznak készülő fiatal is), ki kívül milyen viszonyban áll, de egyikőjük motivációjáról sem tudunk meg semmit. Ezzel szemben Hajdu iskolásairól jószereivel semmilyen információval nem rendelkezünk, mindössze egyetlen dolog biztos: Imi motivációja. Nem tudni, ki miben jó, sőt még abban sem lehetünk biztosak, hányadik osztályba járnak az iskolások, de azt tudjuk, hogy Imi kétségbeesetten szerelmes Brigibe, és bármit megtesz, hogy meghódítsa a lányt. A film e célkitűzés köré szerveződik, és ez a kiindulópontja a szereplők közt kialakuló konfliktusoknak, illetve Imi környezete és a jövő iránt tanúsított közönyének. Míg Imi túlradó érzelmei vakká teszik az őt körül vevő világgal szemben, addig a Tisza parti fiatalok először látnak igazán tisztán. Gabi halála nemcsak a

(lelki) változások elindítója, de metafora is egyben. Gabiban öltött testet ugyanis mindannyiójuk tehetsége. A biológusnak készül, de verseket is ír, örökszerelmes Gabiban megtalálható a sportbajnok Karesz állóképessége, a kereskedő Berci tettekkésztsége, a szobrász Luja érzékenysége és az elméleti fizikusnak készülő Laci tudomány iránti érveke is. Mindezt sodorja halálba a „sodrás”, ami miatt végső soron mindannyiójuk egzisztenciája megkérdőjeleződik.

Nem meglepő tehát, hogy a film végére a baráti kollektíva lassan felbomlik. A kapcsolatok szétszálazódása a film utolsó jelenetében egy szimbolikus tettben, Luja és Laci – a két szélsőséges karakter – Pestre utazásában nyilvánul meg, amivel végleg háttá fordítanak gyerekkoruk színhelyének. Ennek a folyamatnak fordítottja figyelhető meg Hajdunál. A gimnazisták a semmiből valamit, a távolságból közel(i)séget igyekeznek összehozni. Ez igaz Imi haverjára, Tibire, aki kétségbeesetten igyekszik magához láncolni barátját, és bizonyítani, hogy Brigi egy „femme fatale” – de igaz magára Imire is, aki az általa áhított nőhöz igyekszik közelebb kerülni. A film

tragédiája, hogy a közeledés igénye a féltékenység, a félreértések és véletlenek szulte konfliktusok hálójában a film végére sem eléggül ki, hanem megmarad vágyalomnak.

Egy tizenéves szereplőket felvonultató film esetében több mint lényeges, hogy a fiatalokat milyen kapcsolat fűzi a felnőttek világához, milyennek látják őket – és vice versa. Az idősebb korosztály jelenti ugyanis a perspektívát, ők a jövő jelen idejű képviselői, az ifjúság saját magával szemben állított elvárásainak megtestesítői. Vajon a fiatalabb generáció számíthat-e az idősebbre, odafigyelő és értő fülekre talál-e náluk? Mivel egy gyerek (és a pszichológia) szemében a szülők a felnőttvilág legfontosabb képviselői, ők a különböző elemzések elsődleges célpontjai.

A *Macerás ügyek* világából azonban teljes mértékben hiányoznak a szülők, még csak említés szintjén sem kerülnek elő. Az idősebb generáció csak a tanár és a színházelőadás rendezőjének személyében képviselteti magát. Ugyan mindketten megpróbálnak tiszteletet parancsoló fényben feltűnni, de amint meg-

érkezik az iskolai előadásra Jancsó Miklós, az elismert filmrendező, úgy ugrálják körül, mint a kiscsibék a kőtőt. A szatirikus fényben megvilágított felnőttek így annál röhejesebbek, annál kevésbé komolyan vehetőek, minél fontosabbnak akarnak feltűnni. A gyerekek tehát joggal merülnek el inkább a saját világukban. A *Sodrásban* esetében megjelennek ugyan a szülők, de aligha képviselnek pozitív mintákat. Igaz, Luja érzékeny és aggódó szülei szimpatikusnak tűnnek, de túl keveset látjuk őket ahhoz, hogy őket tekintsük az átlagnak. Gaál sokkal nagyobb hangsúlyt fektet Laci orvos szüleire, akik amellet, hogy sosincs idejük gyermekükre, hideg tárgyilagossággal állnak hozzá a fiuk és a falu közösségének életét felforgató tragédiához. A film felénél Laci megkérdézi anyját, mit szölt volna, ha ő fullad bele a Tiszába, amire a nő csak annyit válaszol: „ugyan fiacskám, mi jut eszedbe? Okos fiú vagy te, nem csinálsz ostobaságokat.”

A hiányzó szülők helyett mindkét filmben – a *Moszkva térhez* hasonlóan – a nagyszülővel alakul ki komolyabb bizalmi kapcsolat. Imi a halott nagyapja hamvaiból kinövő hatalmas

„Képtelenek visszaemlékezni barátjuk arcára”  
(Gaál István:  
*Sodrásban*)



RAJNÓGEL IMRE FELVÉTELE



fával – amelynek szimbólum értékét nem szükséges részletezni – osztja meg gondolatait, és „neki” mutatja be Brigít is. A napok óta eltűnt Gabi holttestét pedig nagyanyja találja meg (népi babona segítségével) és éneklí el a siratót. Jogosan merülhet hát fel a kérdés, miért hiányoznak a szülők? A kérdés azonban megválaszolatlan marad, de a következmények egyértelműek. A soha igazán jelen nem lévő szülők az egyik oldalon a kiszolgáltatottság érzetét, a másikon a gyermeki világba való visszavonulást idézik elő.

### A HELY SZELLEME

Az eddigiekből jól látható, hogy Gaál és Hajdu egyaránt nagy hangsúlyt fektet az egzisztenciális közegábrázolásra. A két film kapcsán azonban az is szembeötlő, egyik sem tartja fontosnak, hogy megjegyzéseket tegyen az adott kor társadalmi és politikai légkörére. Ez talán a *Sodrásban* esetében a legmeglepőbb. A „Budapesti 12”-be is beválogatott filmet 1963-ban készítették – ugyanebben az évben részesültek amnesztiában a személyi kultusz idején hatalmukkal visszaélők, az „ellenforradalmi” cselekményekkel vádoltak és az 1957–1963 között államellenes tevékenységet elkövetők. A megtorlások véget értek, kezdetét vette a gulyáskommunizmus. A rend-

szerváltás és az ezredforduló szintén elegendő indokot nyújthatott Hajdunak, hogy állást foglaljon bizonyos kérdésekben, de ő sem élt ezzel a lehetőséggel. A filmpár idő- és térbeli meghatározatlansága, pontosabban általánossága sem ad semmilyen fógódkodót a néző számára.

A *Macerás ügyek* esetében, ha másból nem, a stáblistából kiderül, hogy Debrecenben – a rendező szülővárosában – játszódik, igaz a film egyetlen látványosság megmutatásával sem hangsúlyozza ennek fontosságát. A *Sodrásban* még ennél is tovább megy. Gaál filmje egy kis faluban, Tiszanyáradon játszódik. Az alkotók nem hangsúlyozzák ki, melyik korban járunk. Csupán a közegábrázolásból (épületek, táj) és a szereplők megjelenéséből (ruházat, frizura) következtethetünk arra, hogy a filmek a korabeli jelenben, azaz a *Sodrásban* valamikor a 60-as évek elején, a *Macerás ügyek* pedig az ezredforduló környékén játszódik.

Gaálnál a szereplők társadalmi hierarchiában elfoglalt helyzetéről sem tudunk meg sokat. Igaz, feltűnő, hogy a baráti társaság majd’ minden tagja értelmiségi pályára készül, ahogy Gabi paraszti életet élő nagymamája és Laci elitértelmiségi szülei közti társadalmi különbség is jelentős, de ez egyik esetben sem képez

konfliktust. Még a filmben megjelenő rendőrt „szakemberként” ábrázolják, nem pedig a politikai vezetés kiemelkedően jó vagy rossz csatlósaként. Hajdunál a szereplők szociális státusza még ennyire sem jelenik meg.

Említésre érdemes, hogy mindkét filmben felismerhető a vidék és a főváros közti különbség. Az egyetemre frissen felvett fiatalok vidékről Pestre utaznak, hogy megkezdjék tanulmányaikat, ezzel maguk mögött hagyva barátaikat, a nyarat és fiatalságukat. Gaál filmjében a főváros képviselője, a társaságba csak később becsatlakozó orvostanhallgató Zoli, aki a fiatalok közül a legellenszenvesebb. Miután megjegyzi, hogy „jó volt idehaza, de csak hiányzott már Pest”, Gabi barátainak társaságában beszél meg az orvos apukával a boncolás eredményét és a halál kiváltó okát. Megint csak jóval kisebb mértékben jelenik meg ez a szempont Hajdunál. Az ő filmjében a főváros képviselője Jancsó Miklós, aki csak az iskolai színdarab miatt utazott „le” Pestről – ahogy e ténnyel a tanár megrovón szembesíti a főszereplőket, ennek azonban csak ő tulajdonít jelentőséget. A vidék és Budapest közti különbség sok filmben hordoz magában társadalmi mondanivalót. A *Macerás ügyek* és a *Sodrásban* esetében azonban nincs így; itt a konfliktusok inkább egzisztenciális színezetet kapnak.

„Brigi egy femme fatale”  
(Hajdu Szabolcs: Macerás ügyek)



## A KÉPEK ÉS A SZEREPEK

A lelkiállapotok megjelenítése és a szociális közegábrázolás hiánya mellett feltűnő a művészetek közvetlen és közvetett jelenléte, ami mindkét film szerkesztését képezi. Éppúgy fontos helyet foglalnak el a filmek történetében, mint stílusukban. Konfliktusok kiváltó okai és másodlagos jelentések hordozói. Míg a *Macerás ügyek*ben a színház-, addig a *Sodrásban* esetében a képzőművészet a legmeghatározóbb, amellyel, hogy a zenehasználatnak mindkét film-ben fokozott a jelentősége.

Gaál a képzőművészetet a belső feszültségek kifejezéséként alkalmazza, amire remek lehetőséget nyújt a benne rejlő kettősség. Művészetfilozófusok és esztéták évszázadok óta foglalkoznak azzal az ellentéttel, ami a logika és az ábrázolás/kifejezés között – látszólag – feszül. A szobrászatban, festészetben és fotóművészetben nagy jelentőségű perspektíva, arány és kompozíció fogalmi látszólag a természetességgel és érzékiséggel szemben helyezkednek el. Ez az önellentmondás, megfeleltethető az objektivitás és szubjektivitás, illetve az ész és érzelmek közti feszültségnek, amely vitát a morál fogalma hivatott kiegyensúlyozni. Gaál nagy hangsúlyt helyez erre a belső dilemmára. Ezt igazolja a Laci és Luja között kialakuló heves vita. Ám jóval emlékezetesebb az azt megelőző montázsszekvencia, amely során a fent részletezett konfliktus csak képekben artikulálódik. Az alig kétperces részletben Sára Sándor operatőr Laci szobáját „bemutató” statikus képei követik egymást Frescobaldi zenéjére. Egymás mellé kerül többek között növények, nonfiguratív szobrok, egy hangszer és egy szemüveg képe. Sára Sándor zsenialitását tükrözik, hogy kompozíciói által olyan hétköznapi tárgyakat tud széppé varázsolni, mint egy konnektor, egy üveg pohár vagy üvegasztal. Képei így önmagukban a képzőművészet önellentmondásának láttelelteivé válnak.

A képzőművészet totális ellentétként is felfogható színházművészet – az egyik kiszámíthatóan statikus és néma, a másik ösztönösen mozgékony és bőbeszédű – jelenti a *Macerás ügyek* origóját. Az iskolai színelőadás komoly és komolytalan konfliktusok forrásaként szolgál, a színházi gondolkodás pedig nagy hatást gyakorol a film karaktereire. A fő- és mellék-

szereplők tipikus színpadi figurák: Imi a hősszerelmes, Brigi a naiva, Tibi az intrikus, Zsoli a főgonosz.

Hajdu a *Macerás ügyek*ben a filmes csúcstra járta az önreflexiót. Az önmagát alakító Jancsó Miklóstól a szereplők kamerába nézésén és beszélésén át egészen a zenei betétekig terjednek a filmes idézetek, a film film voltának hangsúlyozása. (operatőr: Erdély Máttyás.) Ezt legérzékletesebben – a *Sodrásban* montázsszekvenciájával párhuzamba hozható – Imi futásszekvenciájának eleje szemlélteti. „Egy hatvanötös filmjében furcsán vág Godard, ismétli a képeket, mint itt is láthatják” – hallani a képeket kísérő zenében, miközben a képek szintjén valóban a *Bolond Pierrot*-ból ismert átfedő vágásokban látni a futó Imi. Emellett a másik dalbetét, amikor Brigi vezetés közben híres filmrendezők neveit sorolja, felfoghatók Bertolt Brecht a közönség elidegenítését célzó song-jaiként.

A *Macerás ügyek*kel ellentétben a *Sodrásban* nem emeli ki saját megkonstruáltságát, nem reflektál önmagára mint filmre vagy más filmekre, filmkészítőkre. Igaz, a korábban elemzett szoba-montázsszekvencia Hajdu kiszólásaihoz hasonlóan megszakítja a cselekmény addigi folyását, így a 20. század első fele legmeghatározóbb drámaírójának és színházigazgatójának neve e film esetében is említhető. De egy másik név is felmerülhet, Antonionié, akinek filmjei (az Olaszországban is tanuló) Gaál közegábrázolására is hathattak. E személyekre azonban a film nem utal, nevük mindössze a filmelemzés során merülhet fel.

Mai szemmel nézve tehát Gaál filmje a *Macerás ügyek*hez képest sokkal hagyományosabbnak tűnhet, a változatos filmnyelv azonban mindkét mű esetében meghatározó. Ami a *Sodrásban*-t illeti, a formatudatosság a klaszszikus zenék használatában, a ritmikus montázsszekvenciákban, továbbá Sára Sándor kifejező tájképeiben és kameramozgásaiban ölt testet. Míg Gaál „tudatosan” használja ki a technika nyújtotta lehetőségeket, addig Hajdu „eljátszadozik” velük. A rendező olyan mértékben halmozza a korábban említett filmes önreflexiók és idézetek különböző módjait, az abszurd helyzeteket és a groteszk humort, hogy maga a film kerül idézőjelbe.

Mivel mind a *Sodrásban*, mind a *Macerás ügyek* cselekményvilágában fontos szerepet játszik a barátság, a szerelem és a szexualitás kérdése, illetve a két film dramaturgiájának központi része egy párbaj, ami végül egy bontakozó szerelem tragikus végét jelenti, joggal sorolhatnánk mindkét művet a melodráma vagy a tragikus románc műfajába. Az alkotók kifejező stílusa és formatudatossága azonban felülírja a műfaji kereteket. Mindkét esetben szerzői filmről van szó, a nem is annyira elhanyagolható különbség mindössze annyi, hogy a *Sodrásban* modernista, a *Macerás ügyek* pedig posztmodern alkotás.

Az „így jöttem” filmek megjelenésük óta lankadatlan sikernek örvendenek a kezdő filmesek körében. E filmcsoport ugyanis kötöttségek nélkül minden lehetőséget megad a közlésvágytól fűtött fiatal alkotók számára, hogy elmondják a világgal kapcsolatos addigi tapasztalataikat. A kezdő Gaál István és Hajdu Szabolcs nem mást tűztek ki célul, mint hogy első nagyjátékfilmükkel annak a kornak az egzisztenciális miliójét ábrázolják, amiben szocializálódtak – szemben az elsőfilmes Szabó István és Török Ferenc „így jöttem” filmjeivel, az *Álmodozások korával* és a *Moszkva térrel*, amik ugyanazoknak a koroknak a társadalmi/politikai közegét akarták megragadni. Ez a két filmpár azoknak a filmtörténeti korszakoknak az elejét képviseli, amelyek jelentős és kísérte-tiesen hasonló változásokon mentek keresztül.

Bár e két film a magyar filmkultúra alapjaiban meghatározó, újító szellemű filmtörténeti irányzat nyitódarabja, a magyar új hullám szókapcsolat hallatán mégis hamarabb jut az eszünkbe Jancsó Miklós *Szegénylegényekje* vagy a Makk Károly rendezte *Szerelem*. Ugyanez elmondható az alig húsz éve készült filmről is. A közönség nagyobb esély-lyel találkozik Török Ferenc *Moszkva terével* vagy Pálfi György *Hukkléjával*, de az azóta nagy karriert befutott Hajdu Szabolcs neve hallatán is előbb jut az eszünkbe a *Fehér tenyér* vagy a már nem is annyira „fiatal” *Ernellák Farkaséknál*. Mégis, a filmtörténeti kánon súlyát vállukon hordozó filmekről van szó, amelyek ennek köszönhetően lehetnek a Kádár-korszak és a 21. század eleji „fiatal magyar film” közötti párhuzam bizonyítékai. •



JENEY ZOLTÁN FILMZENÉI

# A húsleves muzsikája

KOLOZSI LÁSZLÓ

**A KOSSUTH-DÍJAS ZENESZERZŐ A JÁTÉKFILMEKEN KÍVÜL KÍSÉRLETI ÉS DOKUMENTUMFILMEKHEZ IS KOMPONÁLT MODERN ÉS MÁIG IZGALMAS ZENÉT.**

A hatvanas-hetvenes években a jelentős kortárs magyar zeneszerzők szinte mindegyike írt filmekhez zenét. Eötvös Péter, Vidovszky László, Szöllősy András, Durkó Zsolt. Jeney Zoltán Huszárrik Zoltán állandó munkatársa lett.

A 2019 őszén elhunyt Jeney Zoltán két kompozíciót is írt Huszárrik Zoltán *Tisztelet az öregasszonyoknak* című filmjéhez. Huszárrik rövidfilmjének tehát két változata van. Ezzel a két verzióval jól lehet ábrázolni, mit jelent a filmzene, miképpen változtatja meg a képek mögött szóló zene a film jelentéstartalmát, miképpen módosíthatja az értelmezést. Bár a film két verziója képeiben és ritmusában nem különbözik egymástól – az apróbb eltérések észre sem vehetőek, mindössze egy jelenetnél (erdőből kilépő idős párt látunk a képen) érezhető, hogy pár másodpernyivel rövidebb –, mégis mintha két különböző filmet látnánk, ha megnézzük a *Tisztelet az öregasszonyoknak* első verzióját az eredeti hanggal, majd a másodikikat a forgalmazott változat filmzenéjével.

Az első verzió zenéje brutálisabb. Nem csak egyes jelenetek, archív felvételek idézik meg a háborút, de maga a zene is mintha arra irányítaná a fókuszot, hogy ezek az öregasszonyok, ezek a szótlan, sokat megélt asszonyok, elszenvedtek és túléltek két világháborút. Az első verzióban, éppen a zene miatt, úgy érezhetjük, nyomatókosabbak a háborús képsorok, a temetői jelenet is egyértelműen a háborúhoz kapcsolódik itt. Az elhunytakról, e zene hallatán, nem lehet nem azt gondolni, hogy a háború áldozatai. Ez a zene harsány, tele van erős fúvós megszólalásokkal, a robbanásokat megidéző effektusokkal. Abban a jelenetben, melyben egy idős asszony a rostélyajtót fogva bo-

torkál be egy házba és végigsimítja kezét a falon, egy kissé elmosódott, torzított imádkozás hangjait halljuk.

Ez az az epizód, mely igazán egyértelmű teszi, miképpen is oldja meg Jeney a filmzenét, mit jelent számára a filmzene: a zene itt a környezeti zajok, a szereplők körül forgó zajok felerősítése. De Jeneynél zene lehet akár a gondolatok felhangosítása is. Az első verzió kezdő hangjai is mintha egy tücsök ciripelését idéznék fel, mintha egy tücsök elé letett érzékeny mikrofonon át hallanánk a hangokat. A háború hangja pedig mintha a felidézett emlékek hangja lenne. A traumákhoz mindig kapcsolódik erős zajhatás. Aki élt már át balesetet, az tudja, hogy az egyik legmaradandóbb élménye a balesetből annak hangja, a becsapódás, üveg törésének hangja. És amikor a traumatikus élmény felidéződik benne, akkor ez a hang erősödik fel. Jeney filmekhez írt alkotásai mintha az emlékezés mechanizmusát jelenítenék meg. A lehető legtermészetesebb módon érintkeznek zenéi a környezeti hangokkal, meg a gondolatok hullámzásával, ahogy a szél a fákkal, ahogy a tenger a parti fővennyel ütközik. A környezet hangjai olyanok, mintha nem is az adott, a képen látható környezethez, hanem egy emlék környezetéhez tartoznának, egy emlék hátterét adnák. Az említett jelenet, melyben az ima kissé torzított verziója hallható, természetesen majd a Huszárrikkal közösen jegyzett nagyjátékfilm egyik legerősebb jelenetét is megidézi, azt a jelenetet, melyben az életből kifelé tartó Szindbádot körbeveszik a bucsi asszonyok: itt is, ebben a jelenetben is, a suttogások, az imafosztlányok válnak zenévé.

Az emlékfosztlányok háttérzajára épülő zene hallható a film elején, az első, mondtás-képek alatt, melyek mintha össze is

foglalnák a filmet, megelőlegezik annak hangulatát. A preparált zongora esőcseppszerűen kopogó hangjai mögött női kacagás hallatszik, régi, szépia képek váltakoznak az ereszről lecsorgó eső, korszorúk, a húslevesen fodrozódó zsírfolt képeivel. Mintha valakinek a tudatába tekintenénk bele, Szindbád tudatába, ami- ben úgy olvadnak egymásba az emlékek, mint égen a felhők. A rövid, kísérleti filmeket inkább, mint korabeli nagyjátékfilmeket idéző bevezető után megszólal a Szindbádot kísérő lassú motívum, egy csellón. És megjelenik a bekecsében a szekerére felpakolt Szindbád. Nem tudni alszik e még, vagy már a másvilágon jár.

A *Tisztelet az öregasszonyoknak* második verziója sokkal intimebb, a háború csak mint egy látomás jelenik meg, mint egy fuvallat, ami átjárja ugyan és kissé lehúti a film hangulatát, de alapvetően és elsősorban ez a verzió az öregségről, a ráncokról, a megviselt kezekről szól. Az asszonyokról, és nem az asszonyok múltjáról. A második verzió hangszerelése nem olyan gazdag, mint az elsőé, mindössze egy melodikát (billentyűs, fúvós hangszer, többnyire gyerekek használják) szólaltatott meg benne Jeney. A pasaréti református templom terében rögzítették az előadását, úgyhogy a zeneszerző közben nem látta a filmet, a szünetek, a lassú tempó mégis tökéletesen alkalmazkodik ehhez a Huszárrik-etűdhöz. Az új felvételt a rendező és Jankura Péter operatőr kérte, éppen azért, hogy ne a háborús vonal erősödjön meg, ne azt húzza ki erős vonásokkal a zene.

2018 március másodikán a Jeney Zoltán hetvenedik születésnapjára rendezett nagyszerű koncerten felcsendült hat Jeney darab (meg egy Stockhausen és egy Cage szerzemény). A legnagyobb meglepetést talán Jeney korai dalai okozták. Ezek a szerzemények a huszonéves Jeneyt már kész szerzőnek mutatták. Jeney ugyan életművét az 1973-es *Aleff*-től datálta, az *Alef* előtti kompozícióit még zsenének és kísérletnek tartotta, ám e József Attila versekre épülő (megzenésítettnek semmiképpen sem nevezhető) dalokat végül hetven évesen átdolgozta, és előadásra is érdemesnek tartotta. A dalok keletkezése idején ismerkedik meg a filmesekkel: első munkája egy Mészáros Márta dokumentumfilm, a *Szeretet*, a második pedig egy Jancsó Miklós film, az *Igy jöttem*.

Már a József Attila versek esetén is világos lehetett, hogy Jeney nem a sző-

veghez illeszkedő zenét ír, ahogy a filmek kritikus, Molnár Szabolcs írta: „a zenei karakter asszociatív viszonyban áll a megzenésítésre kiválasztott versekkel, a szöveg és a zene inkább mellérendelő kapcsolatban áll egymással. Ám ez a reláció érdekesebb interferenciákat kelt, mintha kölcsönösen magyaráznák vagy igazolnák egymást.” Kérdés, hogy mit szólhatott a konzervatív, Respighi tanítvány Farkas Ferenc (ő olyan művek zenéjét jegyzi, mint az *Emberek a havason* vagy a Várkonyi Zoltán Jókai-adaptációi), ehhez a furcsa, minden kötöttsége ellenére is asszociatív, szabad zenéhez. Jeneyt már tizennégy évesen vonzotta Schönberg és Honegger zenéje, ezekben a dalokban is érett, a zeneszerzésről koncepcióval rendelkező művésznek mutatkozik (az, hogy számára Mozart a legkedvesebb, csak az utolsó, nagyszabású, az életművét megkoronázó művéből a *Halotti szertartásból* lesz igazán világos). A Jancsó-filmhez szerkesztett zene sem úgy filmzene, ahogy mondjuk egy James Newton Howard vagy Alexander Desplat zene az: nem az érzelmeket megtámogató, nem illusztratív zene, hanem atonális zajkompozíció, mely a művet még nyitottabbá, még átláthatatlanabbá, még személyesebbé teszi.

A tizennégy játékfilmen kívül (az említettek mellett a *Jób lázadása*, *Színes tintákról álmodom*, *Eszterlánc*, *Vigyázók*, *A vád* mindenképp kiemelendő) Jeney Zoltán kísérleti és doku-

mentumfilmekhez is komponált modern és maig izgalmas zenét. Az egyik legkülönlegesebb munkája Maurer Dórával készített *Kalah* (1981), festő és zenész virtuóz *pas de deux*-je. Ahogy Maurer a nyitó inzertjében írja: „Ez a film egy döntetlen eredménnyel végződött Kalah-játzsma lépéseinek pontos lejegyzése: minden kőnek egy hang és egy szín-forma felel meg.”

A legkevésbé sikerült filmzenéje, ami talán a leginkább elüt mind Jeney, mind a film stílusától, a *Capricció*hoz készült zenemontázs: a játékos, de más Huszárík-műveknél azért szellemtelenebb, a hőemberből, mint az elmúlás szimbólumából kiinduló ötletekből összefércelt darab inkább kedélyes, inkább csak játékos, mint igazán mély és érdekes.

Ami a zenészeknek, Jeney kor- és pályatársainak, barátainak az Új Zenei Stúdió, az a filmes kortársaknak a Balázs Béla Stúdió. A két stúdió egyik legfontosabb találkozás pontja Huszárík Zoltán és Jeney közös munkája, a *Szindbád*, rövidfilmben pedig Jeney saját rendezése, a saját zenéjére komponált filmetűd, a *Round*.

A *Round*-ban a Baross teret látjuk (akkor még kör alakú volt), és mintha egy-egy billentyű takarna ki egy részt a képből, majd a fekete képből mindössze egy billentyűnyi részlet villan fel, vagyis mintha maga a kép is, a film is egy hangszer lenne. A három megszólaló hangszer közül csak kettő billentyűs, a zongora

és a kissé torz hangú csembaló (hangját össze lehet keverni egy cimbaloméval, holott ez a hangszer nem üti, hanem pengeti a húrokat), a harmadik egy hárfa. A képkivágások csíkjai nem minden esetben illeszkednek a billentyűs hangszer ritmusához. Minden hangszer ugyanazt az oktávot járja be, újra és újra, ebben a repetitív zenében nincsenek elmozdulások. Jeney rájátszik arra, hogy éppen e monotonitás miatt a néző egyre jobban feszengeni kezd. Jeneyben volt annyi bátorság, hogy átlépjen egy határon, nem volt tekintettel a néző kényelmére, nem kiszolgálni akarta, hanem felpiszkálni, inspirálni. Teljes mértékben szándékosnak gondolható, hogy a mű olyan hosszú, hogy már kissé idegesítőnek is gondoljuk.

Jeney és Huszárík Rómában ismerkedtek meg. Huszárík azért is járt az olasz fővárosban, hogy rávegye az idős Vittorio de Sicát Szindbád szerepére. És sikerrel is járt. Az olasz színész egyetlen feltétele az volt, hogy a film zenéjét a fia írja. A stáb végül nem tudta állni a sztár gázsiját, így a szerep Latinovits Zoltáné lett, a filmzenét pedig, ahogy más Huszárík filmek zenéjét, Jeney írta.

A *Szindbád* zenéje komplex mű, amiben keveredik a biedermeier kedélyesség, a francia négyes (a film elején a táncjelenetben csendül fel), az atonális zenei kollázssal: de mindez az emlékezés, a múltidézés folyamatának megjelenítését szolgálja. Egy nem létező, de a valóságosnál valóságosabbnak gondolt álomvilágba, egy kedélyes, békés világba beleálmódni magunkat, nem sokban különbözik attól, mint a visszarévedni a múltba. A megszépült, szépia színűvé érett emlékek országa tulajdonképpen olyan, mint egy elképzelt hely, mint egy sosem létezett békeország, ahol az emlékeibe révedő pincér, Vendelin szolgálja fel az ebédet. A felduzzadt és végtelenre vált időben az emlékek országa nem különbözik az eszmények és fantáziák országától. Hiszen emlékezetünkben minden változik, mindenre mintha jótékonyan ráülne a képet elcsúfító részleteket elfedő köd: a téli tájak köde. És nincs és nem lehet boldogabb percet, órát elképzelni, mint egy korcsolyázást ebben a téli tájban. És hogy valóban úgy siklottak e muffba bújtatott kézzel köröket rová kisasszonyok korcsolyái, ahogy emlékeinkben, az tulajdonképpen mindegy is. Erről szól, erre is emlékeztet, Jeney tündéri, időtlen, sosem tolakodó zenéje. •

„Mintha a kép is hangszer lenne”

(Huszárík Zoltán: Szindbád)



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



**RICHLY ZSOLT (1941–2020)**

# Színköltészet és zenevarázs

**VARGA ZOLTÁN**

**RICHLY ZSOLT ANIMÁCIÓS RÖVIDFILMJEI LÍRÁT, FOLKLÓRT ÉS KOMOLYZENÉT ÖTVÖZNEK, SOROZATAIN GENERÁCIÓK NÖTTEK FÖL.**

Több mint fél évszázadon keresztül volt aktív alkotója, formálója a magyar animációs filmnek a 78 esztendőskorában elhunyt Richly Zsolt. A szakmát Macskássy Gyula sorozata, a *Peti* háttereivel kezdte 1966-ban szerzett diplomáját követően, utolsó munkája pedig az idén befejezésre kerülő *Toldi*-sorozat színdramaturgiájának kidolgozása. A két széria között eltelt évtizedek során Richly Zsolt úgy vált a hazai animációs filmművészet egyik meghatározó alakjává, hogy valójában nem alakított ki csak rá jellemző stílust, s nem „horgonyzott le” valamilyen jól körülhatárolható szűkebb témakörnél sem. Munkásságában mégis megtalálható az a kezdetől fogva érvényesülő érdeklődési kör, amely az egymástól leginkább eltérőnek tűnő művek között is kapcsolatot teremt; életművében egymásra felelnek a filmek, akár évtizedek távolából is. Richly elsősorban költők (József Attila), zeneszerzők (Kodály Zoltán, Bartók Béla) vagy festők (Vajda Lajos) művein keresztül fejezte ki saját világszemléletét. A magyar animáció korszakos jelentőségű alkotásainak gyarapításához pedig nem csak rendezőként járult hozzá: háttér- és színtervezőként végzett munkája is megkerülhetetlen.

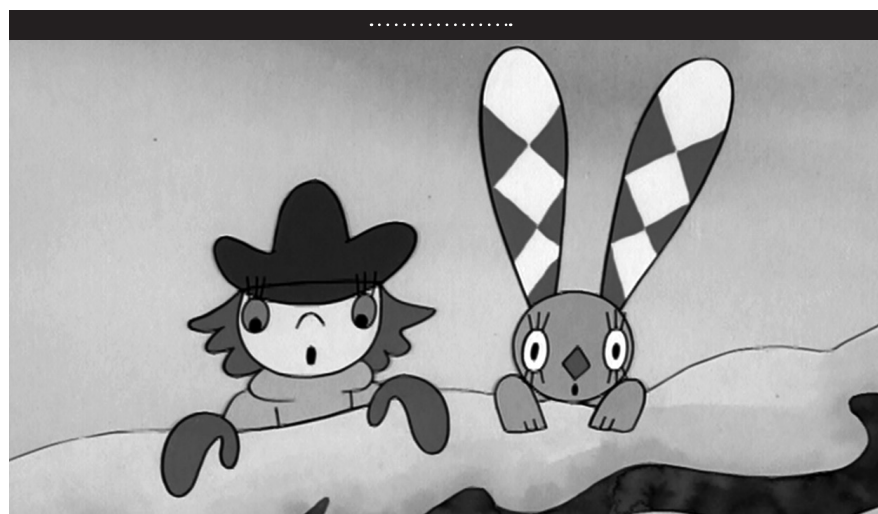
Richly Zsolt Sopronban töltött gyermek- és diákévei során a rajzolás szeretete mellett az animáció iránti érdeklődés is korán megmutatkozott: pályaválasztására döntő hatást gyakorolt, hogy levelet s rajzokat küldött a Walt Disney stúdióknak, és kapott is választ – könyvet küldtek neki az animáció művészetéről. Richly a Pannónia Filmstúdióban dolgozó Csermák Tibor (*A piros pöttyös labda* tragikusan

korán elhunyt alkotója) közvetítésével szerzett tudomást az Iparművészeti Főiskolán az 1960-as évek elején, a díszítő-festő szakon indított – akkor kivételes, egyszeri alkalommal meghirdetett – animációsfilmes képzésről, amelyet hárman végeztek el: rajta kívül Bleier Edit és Gémes József. A diplomafilm sok szempontból megelőlegezte a Richly-életmű irányvonalait, első önálló animációja pedig még konkrétabban jelölte meg az alkotó által keresett és megtalált „tisztáforrást”: Richly animációs munkássága ugyanis – leginkább persze az egyedi rövidfilmek – előszeretettel fordulnak a költészet, s vele összefüggésben a folklór világához. Richly egyike azoknak az alkotóknak – hasonlóan a merőben eltérő formavilágot kialakító Reisenbüchler Sándorhoz (*A Nap és a Hold elrablása*, 1968) –, akik a folklórból nem témát, történeteket kölcsönöztek, mint Macskássy Gyula az ötvenes években készült mesefilmjei-

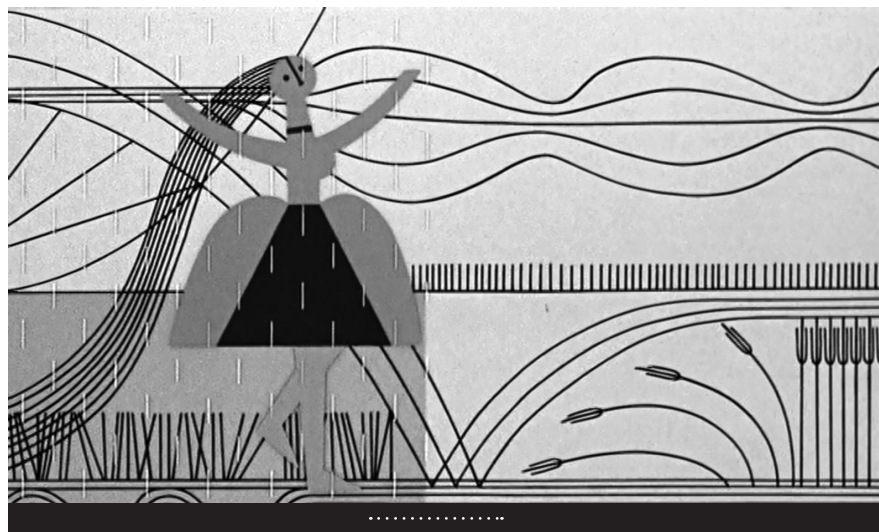
hez, hanem a folklór ábrázoló eszközeit, képi stilizációját ültették át az animációs filmbe, s ezzel új utakat jelöltek ki ebben a filmtípusban.

A diplomafilmet jelentő *Indiában* (1966) a címadó József Attila-vers adaptációja, az egyedi filmek sorát indító *Szvit* (1969) pedig Kodály Zoltán népdal-feldolgozásaihoz társítja a népművészetből merítő vizuális világot. Az *Indiában* bár nem érintetlen az elbeszélő jellegtől (verses meseként is fölfogható az eredeti szöveg), a történekek legfeljebb másodlagosak benne, a látványalkotás – a keleti motívumokból, univerzális jelképekből és a batikolást idéző mintázatokból épülő vizuális költészet – határozza meg igazán. Egy közelmúltban megjelent interjúban (*Magyar animációs alkotók I.*, 2019) bemutatkozó munkájáról Richly Zsolt úgy fogalmazott, hogy „szőnyegre hasonlított inkább, semmint egy animációs filmre”, ám ezzel együtt is az *Indiában* megelőlegezi a kiforrottabb alkotások számos elemét. Mindenekelőtt azt, hogy Richly a lírai jellegű, tehát nem (vagy nem elsősorban) történetmesélő animációhoz vonzódott igazán (ez egyedi filmjeiben a legegységesebb), s a költészeti inspiráció olyan későbbi művekben is nyíltan kimutatható, mint az ugyancsak József Attilát földolgozó *Medvetánc* (1971), vagy olyan ballada-adaptációiban, mint a *Molnár Anna* (1972) és a *Kőműves Kelemen* (2009). Már az *Indiában* is használ *átváltozásokat*, s a későbbiekben ez válik a Richly-animációk képépítkezésének legszívesebben va-

**„Szereplői nem beszélnek”**  
(A kockásfülű nyúl)



riált elemévé. Találunk az életműben áttűnésekkel megvalósított metamorfózisokat (mint a *Szvit* sokat emlegetett képsorában, amikor is a repülő galamb fokozatosan leányszilüetté alakul) vagy a fázisrajzok során kibontakozó átváltozást (mint az 1983-as egészsétes *Háry János* jeleneteiben, a Patrovits Tamással közösen jegyzett 1999-es *Hommage à Vajda Lajos*-ban vagy a 2002-es *Árgyelus királyfi*-ban). Az *Indiában* a színek iránt különösen fogékony alkotóról is tanúskodik, s a rendkívüli színérzék nem csak a saját rendezésű munkákban fedezhető föl. Az Air India számára készített 1968-as reklámfilm, a Jankovics Marcell rendezésében festményanimációként megvalósult *Álmok szárnyán* jelentette Jankovics és Richly Zsolt munkakapcsolatának kezdetét, amely a *János vitéz*, a *Fehérlófia*, az *Ének a csodaszarvasról* háttér- és színvilágának kidolgozásával folytatódott, s a már említett *Toldi*-sorozattal ért a végére. (Az együttműködés kölcsönös volt: Jankovics irányította a *Háry János* animálásának feladatait.) A legkorábbi Richly-filmek (az *Indiában* és a *Szvit* mellett az 1969-es *A páva*) élénk színvilágát az alkotó más animációi ellenpontozzák: vagy szándékoltan szűkítik a színpalettát, vagy a ragyogóbb színeket szürkés háttérvilág elé illesztik. A *Medvetánc* fakó lakótömbi közegben játszatja le bundás hőse színpompás táncát, a *Molnár Anna* gyakorta absztrakt alakzatokra komponált színes grafikai átváltozásai pedig hús-vér színészről készült szemcsés felvételekre kopírozódnak rá. A színek kivonásának végpontja a kizárólag fekete-fehér képeket alkalmazó, a figuraformálásban is minden korábbi Richly-filmnél elvontabb *Kőműves Kelemen*, melynek radikális szikársága nélkülözhetetlen a film hipnotikus hatásának megteremtésében. A zenehasználat alapján is találhatunk egymásra „rímelő” animációkat. A Kodály-zenéket fölhasználó *Szvit*hez és *A pávához* csatlakozik a Bartók-muzsikára koreografált *Medvetánc*, s Richly mindkét zeneszerzőhöz egyaránt szívesen visszatért. Bartók zenéje csendül fel az *Este a székelykénél* (1998) rövidfilmjében, Kodály pedig az életmű legnagyobb szabású alkotását ihlette: az egyórás *Háry János* a zeneszerző daljátékának adaptációja,



amely rengeteg lehetőséget adott Richlynak, hogy ornamentális stílusát bravúros módon használja.

Richly Zsolt a televízió számára készített sorozatok konjunkturájából is kivette részét. A Marék Veronikával közösen jegyzett széria, *A kockásfülű nyúl* (1975–78) generációk sorának szívébe lopta be magát bájos címszereplőjével, a füleit propellerként mozgatva repülni is képes segítő-kész nyulacskával, továbbá az eleven gyermekcappal (Kriszta, Menyus, Kistófi), s a városi helyszínek láttatása a szerzői filmek síkszerű kompozíciói iránti vonzalmából is képes volt megőrizni valamennyit. Igazi különlegessége az, hogy lemond a magyar sorozatanimáció zömét jellemző szinkronszínészi közreműködésről, szereplői nem beszélnek, a hangsvot Balázs Árpád dallamai uralják – a széria ezáltal az animáció „némafilm” tradíciójához csatlakozik. Éppen ezzel állítható szembe, hogy a *Kíváncsi Fáncsi* (1985–89) ugyancsak népszerű mesesorozatában egyénített szinkronhangok társulnak a főszereplőkhez (Halász Judit, Csala Zsuzsa), míg a Heltai Gáspár meséit adaptáló *Fabulák* (1987) epizódjait Sinkó László narrációja kíséri. *A kockásfülű nyúl* ugyanazon szereplők kalandjaira fókuszál, a *Kíváncsi Fáncsi* a főhősökhöz epizódonként változó mellékkaraktereket rendel, a *Fabulák* pedig – hasonlóképpen a Kecskemétfilmnél készült *Kormos mesék* (2004–2016) tételeihez – nem épít állandó karakterkészletre: ebben is megfigyelhető

„Áttűnés és metamorfózis” (Szvit)

tehát a rendező ambíciója, hogy újabb közelítésmódokat próbáljon ki. S a megújulás alighanem a *Lutherben* (2013–17) érte el

tetőpontját, amely egyszerre viszi tovább a párbeszédés történetmesélést és vizuálisan a *Fabulák*-ban kidolgozott fametszetszerű stílust, ugyanakkor – sorozatanimációban legalábbis – kivételesnek tűnik életrajzi témaválasztása okán. A Magyarországi Evangélikus Egyház támogatásával, a reformáció 500. évfordulójára elkészült széria egyszerre mutatja be érzékletesen Luther Márton életét, a történelmi közeget és a korszak kultúrtörténetét (az egyik epizódban előbb Raffaellót láthatjuk, amint *Az athéni iskolát* festi, később a Sixtus-kápolna mennyezetfreskóján dolgozó Michelangelót), a szimbolikus képsorok pedig teret adnak az átváltozások képalkotás alkalmazásának is (gyönyörű például, ahogyan a fekvő imádkozó Luther alakja a megfeszített Krisztussá alakul).

Animációs filmjei mellett Richly Zsolt rajzolt ifjúsági lapokba, illusztrált gyerekkönyveket, készített diafilmeket is – 1987-től pedig tanított az Iparművészeti Főiskola, vagyis a már Moholy-Nagy Művészeti Egyetemként ismert intézmény animációs képzésén. A magyar animációt nemcsak annak fénykorában saját műveivel és később keltezett munkáival gazdagította a Balázs Béla-díjjal, Károli Gáspár-díjjal és Erdemes Művész-díjjal is elismert alkotó, de az elmúlt három évtized során színre lépett új generációk elindításában is meghatározó szerepet vállalt. •



MARCO BELLOCCHIO

# Remények és ólomévek

CSANTAVÉRI JÚLIA

**A '68-69-ES LÁZADÁSOK CSALÓDÁSA UTÁN MARCO BELLOCCHIO SAJÁTOS MEGOLDÁSSAL ÚJRAFOGALMAZZA A POLITIKAI- ÉS SZEMÉLYES TÉR KAPCSOLATÁT.**

**1** 965 izgalommentes év is lehetett volna az olasz film történetében. Az állóvíz éve, az ebben az időszakban elvárt tavirózsákkal a felszínen. Ekkor kerül a mozikba Sergio Leone második spagetti westernje, a *Pár dollárral többért*, folytatódik az olasz vígjáték nagy korszaka, Geremi fekete humorú opuszával a *Hölgyeim és uraimmal*, és vannak a neorealizmus morzsáiból még mindig sikerrel építkező művek, mint például a Pietrangeli rendezte *Én jól ismertem őt*. Sőt a kanonizált nagyok is jelentkeznek (Visconti: *A Göncöl nyájas csillagai*, Fellini: *Júlia és a szellemek*) egy-egy vitatott, de nagy áttörést nem hozó alkotással.

Ebbe a megszokottan kényelmes közegebe robban be Marco Bellocchio első nagyjátékfilmje, az *Öklök a zsebben*. Bertolucci egy évvel korábban készült filmjéhez, *A forradalom előtthöz* hasonlóan a képkockákból egyre erősödő nyugtalanság árad, de jóval sötétebb, erőteljesebb, gúnyos humorba hajló tónusban. Míg Bertolucci szolid, útkereső hősét épp csak megérinti egy polgári normákkal szembehelyezkedő szerelem lehetősége idegbeteg nagynénje iránt, addig az *Öklök a zsebben* tágas villáját már átjárja a betegség. A vak édesanyjakkal élő négy testvér közül két fiú epilepsziás, a főszereplő, a kamasz Alessandro, könnyebben, a fiatal Leo pedig szinte már magatehetetlen. A magába zárkózó, bizonytalan Giulia, öccse vágyainak tárgya, de ő maga a bátyjába, Augustóba szerelmes, az egyetlenbe a családból, aki kijár a világba, van menyasszonya, dolgozik és szabályos életet él, amibe egy prostituált gyakori látogatása is belefér. Egy nagypolgári család tehát, amelynek minden tagja más értelemben örült,

beleértve Augustót is, aki emiatt nem veszi észre, hogy Alessandro gyilkos terveket sző, hogy megszabadítsa családját a haszontalan betegektől. Előbb anyjukat, majd öccsét öli meg, a rettegő Giulia maga zuhan le a lépcsőn és válik szinte bénává. Mikor Ale tánc közben epilepsziás rohamot kap, Giulia már nem segít neki.

A groteszk humort objektivitással ötvöző alkotás a betegséget használja a lefojtott, értékhiányos állapot és az ebből fakadó szenvedés és erőszak metaforájaként. A kamasz Alessandro unja és gyűlöli azt, ami körülveszi: a keresztény hetilapokat, a hazafias zászlókat, a mindennapos felolvasást a vak anyának, a múlt kiüresedett rítusait, a bátyja megfellebbezhetetlen fensőbbiségét. Dúhe azonban tehetetlen depresszióban, nárcisztikus képzeltésben és végül irracionális tettekben merül ki. A kietlen villa körül ott az álmos és reménytelen kisváros, az élet- és halálvágly közt őrlődő, kitörésre esélytelen Ale büntetteinek történetében minden fojtogató tapasztalat, amit a rendező saját múltjából magával hozott. A kamera kiegyensúlyozott, objektív pozíciót foglal el, a narráció világos, egyenesvonalú, újdonsága magában a radikális őszinteséggel megfogalmazott történetben és az előadás kivételesen nyílt, gúnyos és provokatív hangnemében van.

Az olasz viszonyok közt rendkívül kis költségvetéssel készült filmet a Venecei Fesztivál vezetősége elutasította, de azonnal óriási visszhangot keltett. A vita alapvetően politikai szinten zajlott. A fiatal baloldal az Isten-Haza-Család polgári szentháromságának kíméletlen kritikáját üdvözölte benne, másokat éppen ez a kritika rettentett el, úgy érez-

ték, a rendező azonosul szörnyű tetteket elkövető hősével. De akadtak, akik észrevették, hogy Bellocchio viszonya hőséhez kétértelmű, egyszerre vonzza és taszítja őt, ahogyan kétértelmű maga a megjelenített karakter is. A rendező csak megmerevedett, elutasított helyzetéből kitörésre vágyó indulatában osztozik, annál is inkább, mert olyan történetet akart elmesélni, amelyben saját kamaszkorának frusztráló családi gyötrelmeire is rá tud látni. De Ale egyes vonásaiban a fasizmus jegyeit mutató, felelőtlen irracionális tetteit annak mutatja, ami valójában, a frusztráció feloldására képtelen, impotens düh tragikus következményének.

Sokan voltak, akik azt ünnepezték a filmben, hogy annyi rendszerbe illeszkedő, óvatoskodó vagy szépelgő mozdídarab közt végre „kimondja a dolgokat”. Még három év volt hátra a '68-as mozgalmakig, de az *Öklök a zsebben* egyértelműen jelezte az egyre növekvő feszültséget. A 25 éves rendező egy csapásra az olasz filmes panoráma meghatározó alakjává vált.

A 70-es évek végéig Bellocchio mindvégig a politikailag aktív filmek közé tartozott, és mint oly sokan, hitt a közösség megmozdulásának erejében. '68 után, ahogyan ezt már második játékfilmjével is megelőlegezte (*Kína közel van*, 1967) belépett az egyik kommunista-maoista pártba, később egyre inkább a radikálisokat támogatta, még képviselőjelöltként is elindult. Társrendezőként jegyzett ketőt is a '69-es év közösségi alkotásként készült politikai dokumentumfilmjei közül, és elkészítette a maga epizódját a szintén '69-es *Szerelem és düh* című kollektív filmbe, amelynek többi darabját Lizzani, Bertolucci, Pasolini és Godard rendezték. Ebben az időszakban készült játékfilmjei egyértelmű állásfoglalások a fennálló társadalmi viszonyok és intézményeik, az állam, az egyház, a hadsereg, a média, valamint a képmutató, haszonelvű, megnyomorító emberi kapcsolatok ellen. A *Kína közel van* kíméletlen szatíra, amelyben a köpönyegforgató, politikai karrierre ácsingózó volt arisztokrata és a rangkórásban szenvedő szocialista pénztárnok összeborulása nemcsak a korrupt pártviszonyokat, hanem az emberi kapcsolatok korrumpálódását is megmutatja. Az 1972-es *Tedd a szörnyet a címoldalra* középpontjában





ban. A szorongó Marta alig mozdul ki a négy fal közül, Mauro vizsgálóbíró, erősen kontrolláló személyiség, aki húga minden moccanását figyelni és titokban a halálát kívánja. Ebbe a polgári pokolba vonja be Mauro a színész/kalandoz/csaló, sőt talán gyilkos Giovannit (Michele Placido), akitől burkoltan azt várja, hogy elvégezze a piszkos munkát. Mauro halálvágyával szemben Giovanni a vitalitást, a kreativitást, a felszabadító szexualitást hozza magával, és a bíró reményeit megcsalva lehetőséget ad Martának, hogy visszataláljon az életet és az embereket elfogadó pozitív nyugalomhoz. Bellocchio mesteri egyensúlyban tartja a történet konkrét és metaforikus jelentéseit. A víziók és álmokképek, amelyek korábban elszigetelten jelentek meg filmjeiben itt és innentől sokáig önálló jelentésréteget alkotnak, de nem mindig különülnek el, néha szinte észrevétlenül simulnak az elbeszélés szövetébe.

A későbbi művekben – *Szem, száj* (1982), *IV. Henrik* (1984), *A test ördöge* (1986), *La visione del Sabba* (1988), *Az ítélet*, *A pillangó álma*) – az egyensúly eltolódik a metaforikus kifejezés javára és az előtérbe mindinkább a test és a szexualitás kerül, mint a teljesség megtalálásának kitüntetett középpontja.

Bár a lélek belső világában történő változások vizsgálata meghatározó marad Bellocchio számára, közvetett vagy közvetlen módon számos film beemel politikai társadalmi vonatkozásokat is. A *test ördöge* szerelmi történetének keretét a politikai terrorizmussal összefüggő perek adják. A pirandellói elbeszélésre alapozó *A dajka* ugyan egy házaspár érzelmi változását, kapcsolatának alakulását vizsgálja, a háttérben azonban ott vannak a 20. század elejének nagyobb társadalmi igazságosságért indított mozgalmi. A *Szem, száj* főhőse, Giovanni Palladissimi, a '68-as mozgalmak túlélője. Testvére halála arra kényszeríti, hogy számot vessen a múlttal és megpróbálja beépíteni a jelenébe.

Éppen 20 évvel később az *Anyám mosolyában* (2002) még mindig ezzel a feladattal birkózik a festő Ernesto Picciafuoco is. Anyja szentté avatása kapcsán nemcsak ateizmusát kell felvállalnia képmutató és haszonleső családjával szemben, de vissza kell szereznie jogát a szabadságához, megtalálni a múlttal összekötő „következetességet”, amely képessé teszi, hogy ebben



a közegben is őszinte és szabad életet éljen. Ernesto személyes története ezúttal már mélyen beágyazódik a 2000-es évek Rómájába, a legkülönbözőbb figurákból

összeálló nagycsalád, az iskolai hitoktatás, a katolikus egyház intézményei és szereplői és a régmúltból itt maradt emberek és relikviák közé. A rendezőt, miközben szinte buñueli képet fest az egyház és a család belső világáról és a körülötte folyó kufárkodásról, most is Ernesto belső változása izgatja, az a folyamat, aminek a végén megszabadulhat a szorongástól.

Így van ez még azokban a 2000 után készült filmjeiben is, amelyek konkrét történelmi eseményt vesznek alapul. Az Aldo Moro fogva tartásának idejét bemutató *Jó reggelt, éjszaka* (2003) a négy fős terrorista csoport egyetlen nő tagjára, a 23 éves Chiarára koncentrál, arra, ahogy ő átalakul az események hatására. A Mussolini indulásának és hatalomra jutásának éveiben játszódó *Vincere* (Győzni, 2009) főszereplője a Duce titkos felesége, fiának anyja, Ida Dalser, aki naiv szerelmében megcsalva kitarító makacssággal küzd az igazáért akkor is, amikor már nincs semmi remény. És ebbe a sorba tartozik Bellocchio legutóbbi filmje, *Az első áruló* (2019), a maffiaperek sikerét vallomásával meg alapozó, Tommaso Buscetta pálfordulásának elemzése.

A *Jó reggelt, éjszaka* Bellocchio egyik legkomplexebb munkája. A filmidő legnagyobb részében egy lakásban vagyunk, ahol az előszobából az egyre zártabb belső felé haladunk, míg eljutunk a könyvespolc elmozdításával

**„Átdadja helyét egy új morális autonómiának”**

(Marco Bellocchio:  
Jó reggelt, éjszaka  
– Maya Sansa)

megközelíthető celláig. Chiara sosem lép be ebbe a térbe, időről időre a zár nyílásán keresztül figyelni az idős férfit. Kert is van, ide azonban csak

kilátunk egy kicsit, a szereplők néha kilépnek, de a kamera soha nem követi őket. Chiara tartja az összeköttetést a külvilággal, dolgozni megy egy minisztérium könyvtárába, és egyszer a temetőbe, ahol volt bajtársak emlékezőnek a fasiszták által meggyilkolt apjára. De más ablak is nyílik a világra, az állandóan bekapcsolt televízió, főleg a híradók, amelyekből Chiara és a három fiú követik a hatalom reakcióját. E három dimenzió mellé Bellocchio még egy negyediket is nyit, a lány álmait és vízióit. Az első háromhoz rendelt történetesíkok, a Moro ellen a fiúk által lefolytatott és kivégzésével végződő per, a társadalom megtétele, a hatalom működése és a televízió által közvetített transzferek, ebben a negyedikben összegeződnek. Chiara álmai mutatják meg, hogy leninizmusba vetett vakhite hogyan adja át a helyét egy új, morális autonómiának. Érvei már nem tántorítják el társait, de álmában Moro szabadon indul el a kihalt Rómában.

Az ifjú Mussolinibe beleszerető Ida éppen erős autonómiájával hívja ki maga ellen a fasiszta államgépezetet. Előbb vagyonát, majd identitását, gyermekét, végül személyes szabadságát is elveszíti a vezért vak odaadással istenítő társadalom teljes közönye mellett. Sem Chiara, sem Ida nem tudják elérni, hogy a történet másképp végződjön, mégis választanak és már ez se kevés. •



JAN HŘEBEJK FILMJEI

# Befejezetlen múlt idők

GERENCSÉR PÉTER

**A CSEH RENDEZŐ KORAI MŰVEI ARRÁ KERESTÉK A VÁLASZT, HOGYAN HAT A TÖRTÉNELEM A KISEMBERRE, ÚJABB FILMJEI A FELELŐSÉGÉT FIRTATJÁK.**

## MENZEL 2.0?

1968-ban a baráti tankok a cseh (szlovák) újhullámot erőszakkal törték derékba. Az 1989-es bársonyos forradalom (a rendszerváltás) után a cseh filmes diskurzus alapkérdése az volt, hogy mennyiben folytatható e megszakított hagyomány. Megszakított hagyományban persze nem fukarkodott a történelem, hiszen már a '60-as évtized is a '30-as évek filmes örökségének újjáélesztését célozta, amit a nációk vertek szét. 1989-et követően az újhullámmal való párbeszéd Jan Hřebejk életművét jellemezte leginkább, akit tragikomikus szemléletmódja miatt nyomban Jiří Menzel reinkarnációjának kiáltottak ki. Ironikus, hogy Hřebejk még kinézetre is Menzel dublőrének tűnik, nem mellesleg Menzel őt nevezte meg utódjának.

A fizimiskánál persze nagyobb súllyal esnek latba a filmtörténeti analógiák. Ahogyan az újhullám állandósult alkotógárdával dolgozott, mint azt a Forman-iskola vagy a Menzel–Hrabal duó mutatja, úgy Hřebejk is tartóssá váló gárdát gyűjtött maga köré. Kezdetől fogva állandó forgatókönyvírója egykori főiskolai osztálytársa, Petr Jarchovský, állandó operatőre Jan Malíř, több filmjében együtt dolgozott a 2017-ben elhunyt Petr Šabach íróval, színészei is visszatérő vendégek. Akárcsak Menzel, Hřebejk is kipróbálta magát színészként. Az újhullámhoz hasonló, epizodikus szerkezetű drámaiatlan drámáiban szelíd humorral keveri a tragikumot, a történelmet békaperspektívából, a kislemez felől mutatja meg, ahol a politika a háttérben marad (mint Menzelnél), és előszeretettel épít generációs konfliktusokra (mint Forman). Történeteinek személyes szálak is fűzik, melyekhez szerves elemként társul a cseh filmek

örök vízjele, a zene. A cseheknel a közönségfilm és a szerzői film között soha nem volt olyan kiáltó ellentét, mint nálunk, ahol utóbbi az értelmiségi elit mércéjéhez van szabva, így saját maga szűkíti le közönségét. Hřebejk termékeny alkotó, televíziós munkái mellett szinte évente készít filmet, de pályájának legalább három fordulata ellenére stabil orientációs pontja maradt a történelem. A történelmi film a magyarral szemben itt nem pátosszal átitatott kosztümös eposzt jelent, hanem a múlt (ön)ironikus reflexióját.

## MARX, ENGELS, BEATLES

Pályáját az 1967-es évjáratú Hřebejk négy nosztalgikus (vagy keleti akcentussal: *osztalgikus*) retrófilmmel nyitotta, melyek inkább megbocsátó melegséggel, mintsem keserű elemzéssel néznek szembe egy-egy történelmi korszakkal. A Šabach elbeszéléseire épülő, trilógiát képező *Süvölvényévek* (*Sakali léta*, 1993) az '50-es, a *Kuckók* (*Pelišky*, 1999) a '60-as, a *Pupendo* (*Irány a tenger!*, 2003) a '80-as éveket idézi fel, míg az *Élet mindenáron* (*Musíme si pomáhat*, 2000) a '40-es évekkel szembesít.

Hřebejk eredeti végzettségének megfelelően forgatókönyvíróként vett részt a *Zengjűk a dalt!* (1991) című úttörőoperett-paródiában, mely közvetlen előzménye első saját rendezésű filmjének, a musical elemeit mozgató *Süvölvényéveknek*. A hruscsovi „olvadás” idején, 1959-ben szürke, prágai munkástelepek között játszódó laza szövésű *Süvölvényévekben* kamaszok közötti bandaháborúk és szerelmi sokszögek dúlnak, amibe kívülről – egyfajta beat Messiásként – robban be az extravagáns kinézetű, magát Bejby-nek becéző Elvis Presley hasonmás. A pepita zakós, piros

inges jampi szó szerint új szintet hoz a fásult, a marxizmus-leninizmus hivatalos doktrínája által leszedált lakótelepekre. A rock and roll átítatja a szüleikkel szemben lázadó süvölvények világát, akik ostyaként veszik magukhoz a rágógumit. A Forman-filmekre emlékeztető nemzedéki ellentétek két világ, az apák és a fiúk, a hivatalos és az underground, a szovjet és az amerikai kultúra ellentétét érzékeltetik. Ám a nagypolitika csak nagyon áttételesen van jelen a filmben, Hřebejk a sorskérdéseket is jámbor iróniával kezeli. A rendőrként dolgozó családfő, Prokop a paternalista hatalmat jelképezi, míg szinte valamennyi jelenetbe bele van komponálva a Hotel Družba Sztálin-barokk felhőkarcolója, amely az ideológia baljós árnyaként telepszik rá a mindennapokra. A táncos részekre jellemző gyors vágások, élénk színek, a dőlt szögek, az alsó és felső kameraállások Közép-Európának a Nyugat iránti platonikus vágyát jelképezik. A film annak a kelet-európai zenés retróhullámnak a korai darabja, amit nálunk a *Csinibaba* és a *Madra in Hungaria* képvisel, de a csehek vastkosabb musical-örökséggel bírnak. Hřebejk utal is az újhullámra az asztali tánc jelenetében, ami nem a *Hair*ban jelent meg először, mert Forman a *Százszorszépekből* (1966) csente el.

Amíg a *Süvölvényévekben* Elvis a példakép, a *Kuckókban* Mick Jagger. Az 1967-68-ban játszódó film úttörő volt abban, hogy elsőként dolgozta fel a szovjet bevonulás traumáját, ennek is köszönhető, hogy egy év alatt elképesztően magas, egymillió fölötti nézettséget ért el a cseh mozikban. A párhuzamos szerkesztésű, majd összefonódó történet tere egy társasház, mely keresztmetszete a cseh társadalom magatartásformáinak. Az antikommunista Kraus úr a konzervatív értékeket képviseli, az abszurdig fokozott vitája a knédli és a gnocchi különbségéről a nacionalizmus paródiája. A kommunista Šebek szerint a kapitalizmust törhetetlen műanyag poharakkal lehet leelőzni, melyek azonban az idea és a realitás ironikus ellentétéként mégis összetörnek. Generációs ellentétként a két család fiataljai között szerelem szövődik, újraírva a *Rómeó és Júlia* antagonizmusát. Saša a pragmatikus, megalkuvó „kiscsehséget” példázza, míg az összekötő szerepet játszó csonka család valóságos castingot rendez új apáért.



Ám minden út ugyanoda vezet: elszakadt kapcsolatokhoz, emigrációhoz, s a film végén az ország kalitka, börtön marad. A *Kuckók*ban senki nem gonosz, mindenki a történelem áldozata. Elégikus, fanyar, a '60-as évek beatzenéivel nosztalgizáló komédia ez, ahol a visszafogott, faarcú színészi játékban egész nemzedékek ismerhettek magukra.

Az *Irány a tenger!* annyiban különbözik a korábbiaktól, hogy kisemberek helyett ellenzéki szerepbe szorított értelmiségieket állít tengelyébe, így Ludvík Vaculík *Cseh álmoskönyv* című naplójának párja. A film Bedřich Mára, egy bohém, nonkonformista, a hivatalos kultúrából száműzött szobrász sorsát követi, akinek alapdilemmája, hogy behódoljon-e a politikai rendszernek, és ezzel anyagi biztonsághoz jusson, vagy ellenálljon-e a hatalomnak. Hřebejk ismét visszautal az újhullámra: a művészi megalkuvást jelentő, segg formájú giccses malacperselyek a *Homolka a tobolka* (1972) „kultúrparára” hajaznak, míg a guberáló művészettörténész alakja idézet a *Pacsirták cérmaszálonból* (1969/90). Ezt ellenpontozza a másik család, Míla Břečkáé, aki elfogadni látszik a rendszert, de az anyagi jólétnek a szabadság korlátozása az ára.

Az antihős a cseh eszmetörténetben mindig is kulcsszerepet játszott, és bár a két család egymás inverze, a sorsuk ugyanaz: igazi tenger helyett a rendszer posványának szimbólumaként csak a magyar tengerhez, a Balatonhoz kapnak utazási engedélyt.

Az *Élet mindenáron* kilóg a retrófilmek sorából, mivel az előző három filmmel szemben nem a szocializmus, hanem a német protektorátus keretezi. A *Pupendo* mellett ez is az ellenállás és a megalkuvás témájára hegyeződik ki, de már a hétköznapi ember felelősségére is rákérdez, ami Hřebejk későbbi pályáján erősödik majd fel. A Heydrich-merénylet után egy gyermektelen cseh házaspár a zsidó Dávidot bújtatja a spájzban, és amikor a náci Horst németeket költöztetne a lakásukba, azt hazudják neki, gyermekük lesz. A lebukás veszélye miatt a meddség problémáját David „oldja meg”, morbid humorként pedig a zsidó újszülöttet a náci segíti világra. A szovjet igazolóbizottság előtt mindenki kimentti a másikat (a film eredeti címe: *Segítenünk kell egymáson*), senki nem hal meg, de erkölcsi tartását mindenki elveszti. Hősies és megalkuvó maga-

tartások keverednek ebben az abszurd csapdahelyzetben, és ahogyan Švejk egyszerre kollaboráns és ellenálló, úgy Hřebejk is egy személyen belül mutatja meg a bűnöst és az ártatlant. Amíg korábbi filmjei megbocsátó vígjátékok, itt a tragikomikum dominál, nem véletlen, hogy Miloš Forman egy elővetítés után megüzente Hřebejknek: egy kockát se merjen kivágni a filmből!

#### MÚLT A JELENBEN

2004-től jelentős fordulat következett be Hřebejk életművében. Miközben folytatta a családi albumok epizodikus, párhuzamos narratíváját, filmjei jelenorientálttá váltak, melyekben a múlt nosztalgia helyett fenyegető árnyként kapott szerepet. Ám megbomlott a tragikum és a komikum egyensúlya, ami idővel ahhoz vezette a kritikát, hogy a rendező hanyatlásáról értekezzen.

A fordulat első jele a három szálon futó *Sebbel-lobbal* (*Horem pádem*, 2004), amely a migráció és a rasszizmus kortárs témája körül forog. A történelmet itt kisemberek csinálják, de mind áldozatok. Miközben a foci-drukker František felesége embercsempészekről vásárol egy indiai anya által el-

„Az ország kalitka, börtön marad”  
(Kuckók  
– Michael Beran)



hagyott gyereket, a másik, jól szituált családban az Ausztráliából hazatérő Martin körül sűrűsödik a konfliktus. Itt a korábbi filmekkel szemben a családok között nincs kapcsolat, hanem egymást tükrözi: a különböző társadalmi háttér ellenére a kivándorlás és a családok újraegyesítésének kudarc az osztályrészük. A Martint játszó Petr Forman személyes tapasztalatát is beépítette szerepébe, hiszen az 1968-as emigráció után apjával, Miloš Formannal hosszú időre megszakadt a kapcsolata. De Hřebejk megidézi Forman filmjeit is, a csemai képek *direct cinema* technikája a *Fekete Péter* bálját imitálja. Mindazonáltal a *Sebbel-lobbal* egyenetlen, széteső film, ahol a bűnözők és a fociidrukkerek is túlrajzoltak, karikatúrák.

Szintén a jelenben játszódik a *Szépség bajban* (*Kráska v nesnážích*, 2006) című romantikus lélektani komédia. A 2002-es prágai árvíz során mindent elvesztő Čmolík család férfi tagja, Jarda a lebukásáig autópárossal igyekszik javítani anyagi helyzetén, míg felesége, Marcela az Olaszországba emigrált gazdag cseh, az idős Evžen karjaiban keres menedéket, aki történetesen Jarda áldozata. A házasság megromlását nem elindítja, csak katalizálja a múlt (az árvíz), ám a nimfomán Marcela visszatér férjéhez. A

*Szépség bajban* a csehovi drámaiatlan dráma újjáéledése, melyben a szereplők folyton elvágyódnak, ám végül egy helyben maradnak.

A házasságon belüli konfliktusok szerepét vizsgálja a *Plüssmackó* (*Medvídek*, 2007) is, melyben Hřebejk saját nemzedéke, a negyven évesek családi problémáiról mesél (a személyességet jelzi a rendező újszülött fiának jelenléte is). A filmben azonban nem a hűtlenségek és a megcsalások az igazán érdekesek, hanem a múlt jelenbeli hatása. Az, hogy a családok között a diákkortól tartó baráti kapcsolatokat is megmetyelezik a házassági civódások miatti kölcsönös titkolózások, őszintétlenségek. Hřebejknek azonban itt sem sikerül az egyensúly. A film közepén ugyanis a Roman szüleit játszó Věra Křesadlová (Forman első felesége) és Jiří Menzel, az újhullám két fontos alakja olyannyira brilirozik szerepében, hogy teljesen elviszik a hangsúlyokat. A *Plüssmackó* ikerdarabja a Michal Viewegh művéből adaptált *Időjós pácban* (*Nestyda*, 2008), amely legfeljebb a füleki színésznő, Kerekes Vica erotikája miatt emlékezetes.

**„A kommunizmus és kapitalizmus egy rugóra jár”**

(Plüssmackó – Tatiana Vilhelмова)

Már-már a régi, keserédes humorú Hřebejk tér vissza a *Nálam jó-ban* (*U mě dobrý*, 2008), amely hosszú idő után újra Šabach-hoz fordul irodalmi alapanya-

gért. Az 1993-ban játszódó történet arra fókuszál, hogy a kommunisták által meggyötört – és a *Pupendóban* látott – „máskéntgondolkodók” hogyan próbálnak a rendszerváltás után visszailleszkedni a társadalomba. Persze sehogy, számukra a kommunizmus és a kapitalizmus egy rugóra jár. A film ismét többszörös intertextuális utalást tartalmaz az újhullámra. Az underground életet élő disszidensek folyóparti tere, a Libeň-sziget a *Szeszélyes nyár* idilljét, míg a szerencsejáték általi pénzforrás a *Tűz van, babám!* tomlóinak kistílű ellopását idézi. Az örök visszatérés, a változatlanul viszont olyan motívum, amely a harmadik korszak gravitációs állandójává lesz.

**A HATALOM MIKROFIZIKÁJA**

Amíg a (n)osztalgikus retrófilmek és a jelenben játszódó vígjátékok közös nevezője, hogy a történelem áldozataiként mutatták be az antihősöket, az *Időjós pácban* után ismét fordulat áll be Hřebejk pályáján, a kismember történelmi felelősségét kezdi bolygatni. Tartós marad a jelenbe visszatérő múlt, de az antihős ártatlansága helyett a bűnösség és a megbocsátás ára kerül előtérbe, ahogyan azt már az *Élet mindenáron* megpendítette. A humor szinte teljesen eltűnik, az elkomoruló filmek tragikomédiákból vegyiszta drámákká alakulnak. Ezzel együtt a







stílus is változik, a stilizált képeket a dokumentarizmus és a minimalizmus, a zenét a verbalitás helyettesíti. A rendező ezen korszaka a kortárs cseh film szélesebb tendenciájába illeszkedik, mivel a 2010-es évek meghatározó tendenciájává vált a feloldás helyett a múlttal való önkritikus szembenézés.

A *Kawasaki rózsája* (*Kawasakiho růže*, 2009), az *Ártatlanság* (*Nevinnost*, 2011) és a *Mézesetek* (*Libánky*, 2013) egymással trilógiát alkot, mindegyikben a múlt vétségei pusztítanak a jelenben. A volt keleti blokk népszerű témájára, az ügynökkérdésre épül a *Kawasaki rózsája*, ahol azonban a középpontban nem a nagypolitika áll, hanem az, hogy Pavel, az ünnepeelt pszichológiai professzor ŠtB-s múltja hogyan rombolja szét a családot és a személyes kapcsolatokat, ahogyan a múlt mozaikjai összeállnak (erre az összerakós játékra utal a filmnek az origamiból származó címe). Miközben ez volt az első cseh film a besúgásokról, Hřebejk nem ítélkezik, inkább kérdező filmet alkot. Ezt a célt szolgálja az interjúhelyzet, amikor a játékfilm hol beszélőfejes, hol kézikamerás dokumentumfilmmé alakul át, vagy amikor filmet látunk a filmben, a sze-

**„Újratermelik a zsarnoki módszereket“**  
(A tanítónő – Zuzana Maurery)

ban, melyben egy gyermek bosszúból pedofiliával vádol meg egy szakorvost. Noha Tomáš végül felmentik a vádak alól, a múlt árnyai tönkreteszik a férfi szakmai karrierjét és családját. Itt és a következő filmben is a történelemben vergődő antihős helyét a személyes történelmek, privát elfojtások veszik át. A múlt és a kisember felelősségének kérdése a *Mézesetekben* egy az esküvőre váratlanul betoppanó idegen, Aleš Klíma képében jelenik meg, aki a feleségnek rejtett titkokat tár fel a férj múltjából. Nem tudni, mi igaz belőle, és mi kamu, mindazonáltal az új házasságot a hivatlan vendég megmérgezi. A rendező a film második felét kamaradarabbá változtatja, melyben a szereplők két, hosszú dialógusa során megegyezik a történet és az elbeszélés ideje.

Bár Hřebejk a *Szent négyesben* (*Svatá čtveřice*, 2012) újból a komédia felé fordult, csak a szlovák filmként készült *A tanítónőben* (*Učitelka*, 2016) talált vissza a humor és a tra-

replők pedig közvetlenül a kamerába beszélnek. Ez a teljesen humormentes drámai stílus folytatódik a sötét színekben tobzódó krimiben, az *Ártatlanság-*

gikum azon egyensúlyához, melyet a '90-es években kidolgozott. Visszatért háttérként a történelem is, mely korai retrófilmjeit jellemezte, de megtartotta a kisember felelősségének boncolgatását, ahol az elnyomást az átlagemberek működtetik. Így aztán *A tanítónő* újabb fordulatot jelez, legalább a harmadikat. Ezúttal egy '80-as évekbeli szlovák iskola keretében mutat rá a korrupció, a privát diktatúrák és visszaélések hétköznapi gyakorlataira, vagy Michel Foucault szavaival, a „hatalom mikrofizikájára”. A korábbi generációs konfliktusok szerepét megújítva azonban a múltat befejezetlen folyamatként tárgyalja, mert az apák sorsát önsorsrontó módon fiaik örökítik tovább, újratermelve a zsarnoki módszereket más politikai rendszerekben. A régióban újabban tendencia lett, hogy a filmek családi viszonyokon belül mutatják meg Kelet-Európa egy helyben toporgását, a történelem ismétlődését (Paczolay: *Kalandorok*, Zvjagincev: *Szeretet nélkül*, Ceylan: *A vadkörtefa*). Miközben Hřebejk visszatért a humorhoz, történelemfilozófiája a nosztalgikus filmekhez képest sokkal-sokkal pesszimistább lett, mert *A tanítónőben* végső soron a rendszerváltás csődjét jelentette be. •





Fotórealisztikus afrikai vadak, emberből-macskából összemixelt, éneklő szörnyszülöttek; orvosokkal szócsatázó, medvék, gorillák, mókusok... Egymást váltják a multiplexekben a digitálisan életre keltett állatok. De miért pont most? Nagy eséllyel leginkább azért, mert a versenyhelyzetre nézve egyre aggasztóbb hatalommal bíró mamutcég, a Walt Disney húzza magával a többieket. Ám amellett, hogy náluk van a Marvel Studios, a Lucasfilm (és már a 20th Century Fox is), s ezekkel együtt sok-sok milliárdos franchise-okat birtokolnak, a technikailag mindenképpen forradalminak számító, a jelenség eddigi csúcspontjának tekinthető *Az oroszlánkirály* 2019-es remake-jéért, melyben az állatok, és a vidék is elképesztően igaznak tűnik, tulajdonképpen könnyen lehet, hogy közvetve egy másik saját stúdió, a számítógépes animációs filmek királya, a Pixar a „felelős”.

#### HOZOTT ANYAGBÓL

Pontosabban az a kihívás, amelybe az anyacég kényszerült: a kétezres évekre bebizonyosodott, hogy Disney-nél valamiért nem tudnak olyan szellemes, izgalmas animációs történeteket kitalálni/készíteni, mint amelyeket a Pixar ontott magából. A hagyományos, stoptrükk-rajzfilmeknek a digitális forradalomnak köszönhetően leáldozott,

s a Disney vezetőinek be kellett látnia, hogy az sem megoldás a problémára, ha a *Toy Story – Játékháború*, a *Szörny Rt.*, a *Leccsó*, s még sok másik szellemes, csupaszív produkció gyártóit házon belül igyekeznek megfékezni. Bár mára már Disney-ék a „saját” animációs filmekkel is ott vannak a box office tezején (a Disney-hercegnő brandet remekül „korszerűsítő” *Jégvarázs*t épp *Az oroszlánkirály* előzte meg minden idők legsikeresebb animációs filmjeinek listáján, hogy pár hónappal később a *Jégvarázs 2.* megpróbálja visszavenni az első helyet, de csak saját első részét sikerült legyőznie), a 2010-es évekre a Disney-nél „feltalálták” a szuperfegyvert: klasszikus rajzfilmjeik élőszereplős változatait.

Hagyományos animációs mozi folytatások nagy mennyiségben nem jöhettek szóba, hiszen a Disney esetében a kezdetektől koncepció, hogy második és harmadik epizódokat kifejezetten házimozira gyártanak – az utóbbi időben módosítottak csak finoman hozzáállásukon, az olyan újabb filmek esetében, mint a *Rontó Ralph*, vagy a fentebb már említett *Jégvarázs*. Komoly merchandising-értékkel bíró figuráik tartós sikere nagyban múlik azon, hogy a régi és új rajongók mennyire érzik élőnek, érintetlennek a hagyományos „Disney-varázslatot”. A remake azonban jó irány – gondol-

hatták a cégvezetők –, csak valami olyasmit kell nyújtani a közönségnek, amely úgy képest ugyanazt nyújtani, hogy közben megőrizi az eredeti rajzfilmek ízlésvilágát, imidzsét. A 2014-es *Demóna* még érdemben próbált csavarni az eredeti *Csipkerózsika*-történeten azzal, hogy a mese főgonoszát tette meg főszereplőnek, ám Kenneth Brannagh *Csipkerózsikája*, s Tim Burton *Alice Csodaországban*-feldolgozása már azon a nyomvonalon haladt tovább, amelyre még a *101 kiskutya* 1996-os élőszereplős remake-jével léptek rá az érgyári művészek: legyen felismerhető a mese Disney-féle értelmezése, ám a „produkciós értékre” nézve adjon is valami pluszt a közönségnek (*Szépség és a szörnyeteg*, *Aladdin*) – akik így megkaphatják az illúziót, hogy nem valamiféle egyszerű felújításra váltottak jegyet.

Ezzel meg is érkezünk a legfőbb Disney-dilemmához: mi legyen azokkal a hatalmas rajongótáborral bíró alkotásokkal, amelyekből nem lehet kispórolni az állatok közti dialógusokat? Annak idején a *101 kiskutyát* még meg lehet oldani dumáló dalmaták nélkül, de egyfelől az a remake talán ezért sem sikerült túlságosan emlékezetesre, másrészt míg a vitorlafülű kiselefént, *Dumbó* kalandjainak élőszereplős verzióját (2019) az emberkarakterek hangsúlyos megjelenésével és drámájával igyekeztek kibővíteni, ezáltal az állatok párbeszédeit száműzni a történetből, *A dzsungel könyvében* (2016) pedig inkább Kipling, mint Walt Disney szelleme biztosította a kémiát Maugli és CGI-állatcsaládja között, a szavannákon játszódó, Disney-királydráma, *Az oroszlánkirály* remake-je teljesen embermentes megvalósítást „követelt”.

A dzsungel könyve rendezője, Jon Favreau le is szállította a bravúrt: a fotórealisztikus állatok királya, no és lélegzetelállítóan valódinak tűnő alattvalói robbantották is a kasszát – a hatalmas közönségsiker zajában még a szokásosnál is halkabbnak tűntek azok a kritikai hangok, amelyek egyenesen taszítónak titulálták Simba és a többi szereplő viselkedését. *Az oroszlánkirály* – amelynek egyetlen nem számítógéppel generált felvétele a nyitó tájkép – ugyanis a szó legszorosabb értelmében remake: miközben valószínűleg újraterteti az afrikai tájakat,

flórát és faunát, szinte képről képre lemásolja az 1994-es eredeti rajzfilmet. Csak éppen „igazi” állatok beszélnek benne, és éneklük a ma már túlzás nélkül kultikusnak számító dalokat. Mintha életre kelt preparátumok szabadultak volna ki a természettudományi múzeumból – és bármennyire is igyekeznek cukinak tűnni, míg egy rajzfilmállattól gond nélkül elfogadjuk, hogy mozog a szája és dalolászik, addig egy „valóditól” ez rendkívül bizarrnak, szinte már riasztónak hat a vásznon. (Gondoljunk csak például a Warner vígjátékára, a *Kutyák és macskák*ra, és folytatásaira: ott is rendkívül ügyetlennek tűnt a megoldás, hogy igazi állatokra animáltak szájmozgást, s nem csak azért, mert akkor még alig kezdődött el a 2000-es évtized.)

**„A szó legszorosabb értelmében remake”**  
(John Favreau:  
Az oroszlánkirály)

### MINTHA MAGUK SEM HINNÉK EL

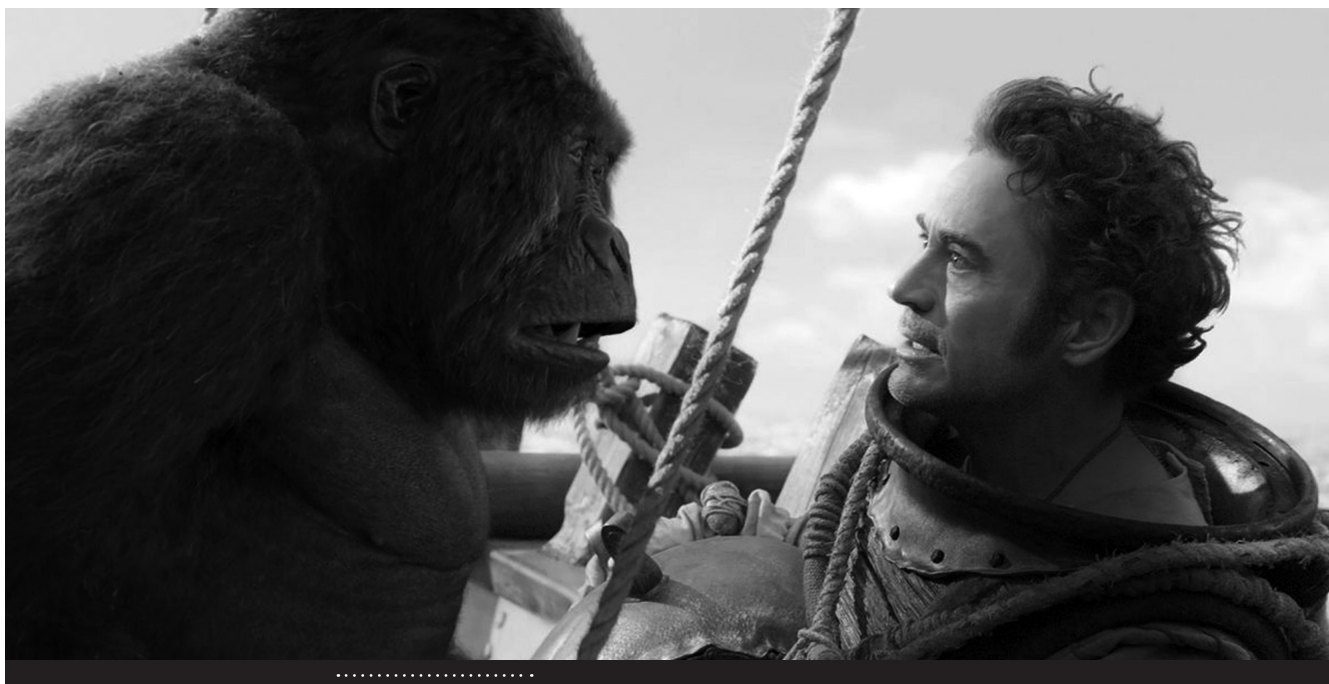
Persze botorság lenne elmenni amellett a tény mellett, hogy *Az oroszlánkirály* feldolgozása sem született volna meg, ha a digitális trükkmesterek – pontosabban az azoknak megbízásokat adó stúdiók – ne gondolták volna azt, hogy ma már képesek arra, hogy a publikummal elfogadtassanak teljes egészében számítógéppel odavarázolt állatfigurákat. Favreauék azért tették meg, amit megtettek, mert meglehetett (és mert *A dzsungel könyve* ígéretes referenciának mutatkozott a folytatáshoz). Jó ideig maguk a hollywoodi gyártók is elismerték, hogy fantáziálények (vagy rég kihalt állatok, lásd a mérföldkönek számító *Jurassic Park*-sorozatot) CGI-jal megteremtett számítógépes kreatúrait sok-

kal inkább elfogadja az emberi elme és szem, mint azokat az állatokat, akiket házikedvencként, vagy állatkeretekben, esetleg természetfilmekben, fotókon láthattunk.

Az áttörést minden bizonnyal *A majmok bolygója* sajátos előzményepizódjai (2011-2017) hozták el – amelyek emberszabású szereplői ugyan „csak” annyiban különböztek a hatvanas évek végén indult régi szériában láthatóaktól, hogy az őket megformáló színészek digitálisan kapták meg maszkjukat, s teljes jelmezüket. Igen ám, de ezekben a filmekben igazi színészek utánozták a majmok mozgását, míg *Az oroszlánkirályban*, vagy a Disney-streaming szolgáltatására érkezett *Susi és Tekergő* című, 1955-ben bemutatott rajzfilm élőszereplős remake-jében, vagy a UniversalStúdió







*Dolittle*-jében (2020) szereplő állatok igazi embert nem igazán „láttak” – legfeljebb csak akkor, amikor kezdetleges verzióik a stúdióban „találkoztak”

azokkal a sztárokkal, akik szinkronizálták őket. Nincs mögöttük originális színészi odaadás és játék. Bár az animátorok sokszor legalább annyira tehetséges karaktervezetők, mint hűsvér figurákkal foglalkozó kollégáik, amikor egy film a valóságot másolja, legyen bármennyire is lenyűgöző a hatása, a valós, természetes benyomásokkal csak versenyezhet, legyőzni, nem tudja. Tegyük gyorsan hozzá: szerencsére.

Ezen kívül az a kérdés is megér egy misét, hogy azokban az esetekben, amikor élő sztároknak kell együtt szerepelniük CGI-állatokkal, mennyire képesek azokat a forgatás során „partnerként” kezelniük. Vagy mennyire van kedvük ehhez. A *Dolittle* az egyik legérzékletesebb, legfrissebb példa arra (a Jack London-klasszikus idej adaptációja az *A vadon hívó szava* mellett, ahol Harrison Ford egy digitkutyával kalandozik), hogy mi történik akkor, ha maga a főszereplő unja a legjobban a mókát a CGI-állatokkal. Robert Downey Jr., aki bő egy évtizedet töltött el a *green box* előtt a Marvel Moziverzum filmjeiben, mint Vasember, Hugh John Lofting regényének

**„Az illúzió hívőjeként kell viselkednie”**

(Stephen Gaghan: *Dolittle* – Robert Downey Jr.)

mesehőseként már közel sem diskurál oly lelkesen digitális betegeivel és gyógyultjaival, mint ahogy ezt Tony Starkként tette például *A galaxis őrzői* nagyszájú mosómedvéjével, Mordállal – aki génkezelésének köszönhetően eleve antropomorfizált fantasztikus lény, nem pedig természetből szalajtott vadállat. Bizony a *Dolittle* esetében inkább az ő hanyag alakítása miatt mond csődöt a mutatvány, mintsem az egyébként elfogadható kinézetű beszélő állatok miatt. Mintha ő sem hinné, hogy ennek, így, van értelme. Eddie Murphy-nek a kilencvenes években valamiért több kedve volt Dr. Dolittleként rendelni (még egy folytatást is elvállalt) – pedig akkor még közel sem állt a rendelkezésére olyan minőségű számítógépes segítség, mint amekkorára Robert Downey munkáját szolgálta. Egy színésznek legalább annyira kell az illúzió hívőjeként viselkednie, mint megteremtőjeként.

Ám azok a színészek sem járnak jobban, akiknek szakmai tudását és lelkesedését épp a nagyravágyó technikai abrakadabra hatástalanítja, s szégyeníti meg – erről hosszasan tudna (s talán évekkel később fog is) beszélni a Universal *Macskák*-filmmusicaljének gárdája. A tavalyi karácsonyi szezon egyik sikervárományosát pont az az esztelen hozzáállás tette tönkre,

amelytől mindig is tartottak azok, akik hangos ellendrukkerei a számítógépes speciális effektusok főszereltesítésének. Andrew Lloyd Webber többszörösen csúcstartó színpadi művének első mozifilm-változatában a londoni utcákon, elhagyott tereken szinte külön kis világban élő macskákat ugyan élő színészek, táncosok alakították, s énekben, koreográfiában tudtak is teljesíteni. Ám a stúdió az előkészítő fázis egyik végzetesnek bizonyult pillanatában úgy döntött, hogy nem elégszik meg a maszkmesterek tudásával, így a szereplőket utólag csúfították „macskásabbra”. Bár szőrük hiteles csillogásához kétség sem férhet, ez a minden tekintetben felemás megoldás (vagyis, hogy ott is voltak a színészek – pontosabban a testük, arcuk – meg nem is), a mozi történetének egyik legkínosabb, legnehezebben befogadható, méregdrága bukását eredményezte. És ha Hollywood ennyire ragaszkodik ehhez a trendhez, minden bizonnyal nem is az utolsót.

**DOLITTLE (Dolittle)** – amerikai, 2020. Rendezte: **Stephen Gaghan**. Írta: **Hugh John Lofting** története alapján **Thomas Shepherd, John Whittington** és **Stephen Gaghan**. Kép: **Guillermo Navarro**. Zene: **Danny Elfman**. Szereplők: **Robert Downey Jr.** (Dolittle), **Harry Collett** (Tommy), **Michael Sheen** (Blair), **Antonio Banderas** (Rassouli). Gyártó: **RK Films / Team Downey**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált 101 perc.



# MAJOMPARÁDÉ

MIT TETT JACK? // NEMES Z. MÁRIÓ

LYNCH ÉS KAFKA, EMBER ÉS ÁLLAT, NYELV ÉS SZKEPSZIS.

David Lynch már rég elért arra a szintre, hogy gyakorlatilag bármit megengedhet magának. Nem kell semmilyen formai, intézményi vagy nézői elváráshoz alkalmazkodnia, és ahogy azt a *Twin Peaks* zseniálisan obskúr harmadik évada mutatja, még olyanhoz sem, melyet esetleg saját életműve termelt ki. Lynch hatása kiterjed a kortárs vizuális kultúra mélyszerkezetére, miközben épp az új *Twin Peaks* részek jelzik, hogy a rendező pontosan látja önmaga hatástörténeti helyzetét, és saját árnyékával szemben is képes tiszteletlen maradni. A *What Did Jack Do? (Mit tett Jack?)* című Netflixen látható új rövidfilmje már-már egy Lynch-paródia, miközben maga a rendező játssza a főszerepet, hogy abból a közhelyszámba menő összefüggésből csináljon bohóctréfát, miszerint ami valaha kafei volt, az a huszonegyedik század elején „lynches”.

A film eredetileg 2016-ban készült, először 2017-ben mu-

tatták be Lynch *Nudes* című fotóalbumával együtt Párizsban, majd a rendező hetvennegyedik születésnapján, mint egyfajta „önajándék” került fel a Netflixre. Ez a gesztus már eleve utal az alkotás önreflexív jellegére, amit Lynch színészi jelenléte csak megerősít. A szándékosan modoros fekete-fehér film másik központi szereplője egy kapucinus majom, Jack Cruz, akit a nyomozót játszó Lynch egy lezárt vasútállomás noir-hangulatú étkezőjében hallgat ki. Hogy pontosan milyen ügryről van szó, „természetesen” nem világos, hiszen a nyelvi frázisokban és állatos fordulatokban bővelkedő képes beszéd barokkos futamai csak sejtetni engedik, hogy egy szerelemfélétségből elkövetett gyilkosság állhat a középpontban. A kihallgatás tehát komikusan céltalannak tűnik, nélkü- löz mindenféle feszültséget, nézőként egyszerűen nem tudunk elvonatkoz-

„A nyelv inkább a fogság médiuma”

tatni attól, hogy Jack „arcára” ráfilmezett idegen száj szinte leválik a ma-



jom fejről miközben a keménykedő Lynchet próbálja letorkolni. Talán ez marad a legemlékezetesebb kép az egész filmből, ez az állati fejberendezéstől és a riadtan pislogó szemektől teljesen függetlenedő, locsogó száj, mely mondattöredékeket próbál valami egészen zavaró hangfekvésben eldarálni.

Nyilván itt megint az egyik alapvető Lynch-motívumról, a nyelv kommunikációs lehetőségeivel szembeni szkepszisről van szó, mely már olyan korai rövidfilmekben is megjelent, mint a *Six Men Getting Sick* (1966) vagy az *Alphabet* (1968). Jack „beszéde” olyan, mintha folyamatosan vissza akarna zuhanni valami ember előtti zajba, miközben az idegen száj vizuális beíródása az állati fejbe azt a hatást kelti, hogy az emberi nyelv mintegy „megeősokolja” a majmot. A már emlegetett kafei kontextus itt válik fontossá, hiszen a *Jelentés az akadémiának* narrátora maga is egy majom, aki arról az egzisztenciális csapdáról számol be, amit az emberrel válás jelent. A *Jelentés...* a humanista nevelődés történetek sötét paródiája, hiszen Kafka szempontjából az ember nem jelképez semmilyen eszmei-morális magaslatot az állathoz képest, a nyelv inkább a fogság médiuma, mintsem bármiféle szabadság kiterjesztője. Nem véletlen, hogy Jack is csak egy gyilkossági nyomozás gyanúsítottjaként tud emberként „vallani”, mintha a nyelvhasználat elválaszthatatlan volna az erőszak lehetőségétől. A kapucinus majomnak nincs is más választása, nem akar beszélni, tehát énekelnie kell, mert a zene jelenti az egyetlen kiutat az emberi nyelv és az animális zaj dilemmájából. Jack Cruz dala, a *True Love's Flame* a rövidfilm csúcspontja, mely Lynch és Dean Hurley közös szerzeménye. A dal elhangzása után, Jack megpillantja szerelmét, Tootatabatont, aki egy baromfi. A majom kétségbeesetten a tyúk után veti magát, a pisztolyt rántó Lynch követi őket a képen kívülre, és már csak a hangfoszlányokból következtethetünk arra, hogy a hősszerelmesnek valószínűleg nem sikerült kijátszani az igazságszolgáltatást.

**MIT TETT JACK? (What Did Jack Do?)** – amerikai, 2016. Rendezte és írta: **David Lynch**. Kép: **Scott Andrew Ressler**. Szereplők: **David Lynch, Jack Cruz, Tootatabon**. Gyártó: **Netflix**. *Feliratos*. 17 perc.



*Képregény-  
legendák*



**M**inden idők legismertebb képregényes macskája egy meglepően cinikus, szigorúan üzleti alapú számításnak köszönheti a születését. Alkotója, Jim Davis, 1976-ra már át- esett a szakmai beavatáson (Tom Ryan, az amerikaiak frontier-kálváriáit szatirikus felhangokkal megéneklő *Tumbleweeds*-sorozatán dolgozott), és megtapasztalta a saját alkotással járó megalkuvást is. Az 1973 és 1975 között, az indianai The Pendleton Times hasábjain megjelenő *Gnorm Rat* ugyanis nem hozta meg a várva várt áttörést. A feltörekvő mű- vészek az országos napi- lapok vágyott paneljeit a főbb szerepekben látható bogarak és rovatok miatt

nem sikerült egyelőre meghódítania: egy szerkesztő szerint az ízeltlábúak sajnos a remek gegek és ábrázolásmód ellenére sem bizonyulnak kívánt azo- nosulási pontnak.

Az olvasók elidegenítése pedig az- előtt, akkor és azóta sem kedvez azok- nak, akik a tömeges, egész országot (világot?) átívelő befogadói rétegek feltétlen elfogadásának babérjaira tör- nek. Davis-nek azonban mindez nem szegte kedvét, még ha alapvetően nem is a később az egész világot meghódító macska, hanem gazdája, Jon történe- tének elmesélése lebegett a szeme előtt. Ha az 1976- ban, a The Pendleton Times- ban, majd a Postban meg- jelent, akkor még *Jon* címet

**„Édes bevonat az élet keserű piruláján”**  
(Peter Hewitt: *Garfield* – a film)



viselő paneltriókat egyfajta pilotnak tekintjük, az 1978-ban fő- és immár címszereplőként színre lépő Garfield törte át végérvényesen a közöny falát.

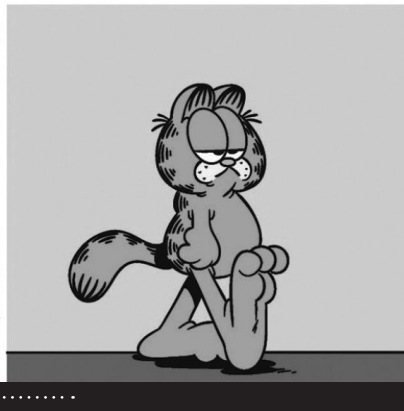
Rövid piaci kutatás és elemzés után Davis a következő alapvetéssel vágott neki a karrierjét megalapozó képregénysor felskiccelésének. Az állatkarakterek – természetesen néhány fajtól eltérően – igenis viccesek és eladhatók. Elég csak Snoopy-ra gondolni, aki egyhamar hatalmas önsúlyú, és ami a legfontosabb: elképesztő marketing-értékkel bíró ka- rakterként nőtt az egész Peanuts-csapat kobakjára. És mivel kutyákkal már akkor is Ohio-folyót lehetett rekeszteni, Davis választása a tátongó piaci rés és nem utolsósorban az abban rejlő pénzügyi lehetőségek miatt végül egy macskára, A Macskára esett.

Davis továbbá, ismét a szélesebb körű népszerűséget és a lokalitáson túlmu- tató adaptálhatóságot szem előtt tartva, tudatosan navigálta távol művét a mé- lyenszántó, komolyabb politikai és tár- sadalmi kommentároktól. Hiszen az ál- landó éhséggel és falánksággal, az édes lustasággal, a pókok undoros utálatával, a hétköznapok (különösen a hétfő) zsi- basztó, körkörös banalitásával és az egy- hangú, zsákutcába vezető munkavégzés- sel – irányítószámától és szélességi körtől függetlenül – univerzálisan, mindannyi- an azonosulni tudunk.

Az országos terjesztésben először a United Feature Syndicate látta meg a fan- táziát, a többi pedig popkultúra-történe- lem egy egyre inkább atropomorfizálódó macskával a középpontban (a kezdetek kezdetén tudniillik Garfield nem a hát- só lábain járt, ahogy az egyre inkább „kezesedő” mancsait is sokkal ritkábban használta emberként). A sorozat 2002-re Guinness-rekorderré vált, akkor világ- szerre 2570 újság oldalain hirdette a lasagne vallását és a hétfő epés gyűlö- letét, egy időben csaknem 300 millió ol- vasónak. Halhatatlan franchise született. Ruháktól, plüssállatoktól, könyvektől, társasjátékoktól, kisokosoktól, enciklo- pédiáktól, képeslapoktól, rágógumiktól, üdvözlőkártyáktól, VHS-ektől, DVD-ktől és mindenféle márkázott csecsebecsé- től (vécéülőke) roskadoztak a polcok – és nyögtek a szülői pénztárcák.

Három tévésorozat (*Garfield és bará- tai*, 1988-1994; *A Garfield-show*, 2009-2016; *Garfield Originals*, 2019), továbbá 1982 és 2009 között tizenhat (közülük





négy Emmy-díjas) televíziós különkiadás készült (Itt jön Garfield, 1982; Garfield az élet sűrűjében, 1983; Garfield a természet lágy ölén, 1984; Garfield rémes-krémes éjszakája, 1985; Garfield a Paradicsomban, 1986; Garfield Hollywoodba megy, 1987; Garfield karácsonya, 1987; Garfield kilenc élete, 1988; Boldog születésnapot, Garfield, 1988; Garfield, a nyomozók gyöngye, 1989; Garfield és a hálaadás ünnepe, 1989; Garfield a képzelet szárnyán, 1990; Garfield, az életművész, 1991; Garfield és a valós világ, 2007; Garfield mókatára, 2007; Garfield és a Zűr Kommandó, 2009). Ez utóbbiak spektruma a horrortól kezdve a krimin és a kalandfilmeket keresztül egészen a fantasy-ig és a szuperhősfilmekig terjed, mutatós lenyomatot adva az elmúlt évtizedek legnépszerűbb műfajairól.

Ezen kívül még számtalan, főleg platformer számítógépes és konzoljáték született Atarira, Amigára, Game Boy-ra, Segára, Nintendóra és Playstationre, valamint PC-re egyaránt, de még musical és majdnem szindarab is. A világhír a 21. századi mozis CGI-hullámot is igyekezett meglovagolni, de a rosszlelkű és rendkívül bugyuta Garfield (2004) és a még csapnivalóbb Garfield 2. (2006) nem nött fel az alapanyagot mindvégig bűvópatakként kísérő értelmezési réteg nemis-annyira-rejtett zsenialitásához, avagy a szóbuborékok és gondolatbuborékok agyroppantó „találkozásához”.

Mert valójában mi is történik egy Garfield-epizód paneljein? A hidegzuhannyal is felérő választ a posztmodern és a mémkultúra roncsolt határmezsgyéjén mozgó, Davis által is ismert, elismert és jóváhagyott Garfield Minus Garfield (később könyv formájában is megjelentetett) Tumblr-mikroblog közösségimé-

„Maga a négy lábon lustálkodó ellipszis” (Jim Davies: Garfield)

és a hozzá tartozó gondolatokat, szinte vakító fejfényt irányított a szomorú igazságra: Jon egzisztenciális magányára, félszeg, introvertált karakterére és megejtő, sokszor leginkább szerethető bugyutaságának sötétebb oldalára.

Ugyan Davis az évek múltával többször is bemutatta Jon közvetlen emberi környezetét (például a vidéken élő családját és több visszatérő karaktert, a postás Hermannel, az állatorvos Lizzel és a pincérnő Irmával az élen), sőt a kezdeti sikertelen próbálkozásai után egy tartós kapcsolattal is megajándékozta teremtőjét, a képregényes szó- és gondolatbuborékok narratív ütközése mindvégig két különböző világ lehetetlen párbeszédét jelentette. Ahogy a szintén képregényes háttérrel bíró Marjene Satrapi (Persepolis, 2000; Asszonybeszéd, 2003) 2014-ben bemutatott, A hangok című fekete komédia-horrorjában is láhattuk, ember és állat közötti szó- és gondolatbuborékok Dr. Dolittle különleges képességének híján, csupán egyetlen esetben létezhetnek közös (dialogus)térben. Ha a párbeszéd emberi résztvevőjének kisebb-nagyobb szellemi defektusa, vagy épp magányos, törött személyisége azt lehetővé teszi.

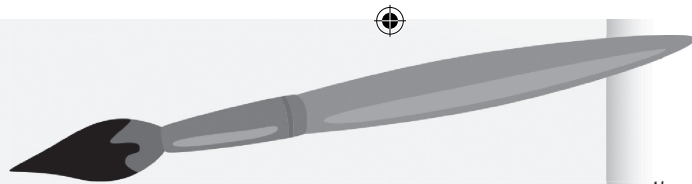
Vagyis Garfield maga a négy lábon (de jobbra inkább hason fekve) lustálkodó ellipszis, a szereplői helyzet- és jellemkomikum reflexiójára lehetőséget nyújtó negatív tér, a kijózanító, gondolkodásra buzdító panelcsend. Garfield az édes bevonat az élet keserű piruláján, az olvasóra rendre kikacsintó kórustag, a hétköznapok egyszerű fájdalmait és éles keserűségét egy-egy geggel vagy poénriposztal tompító udvari bolond, a

magában beszélő embernek tükröt tartó képzeletbeli barát. Davis így két legyet (esetleg ahogy Garfield szokta: pókot) ütött egy csapásra, számítása maradéktalanul bevált. Egyetemes vonzerővel bíró állatkaraktere meghozta számára a kívánt tündöklést és anyagi jólétet (Garfield értéke 2018-ban csaknem 800 millió dollárra rúgott, a témérdek merchandise-termékeknek köszönhetően pedig évente 750 millió és 1 milliárd dollár között falt), de közben Jon történetét is el tudta mesélni, még ha a legtöbbször bűjtatottan is.

Ha mindehhez hozzávesszük, hogy Jon foglalkozása az első paneleken még képregényrajzoló volt és Davis ezt a későbbiekben azért nem említette egyáltalán, mert „nem akart túl mélyre hatolni attól félve, hogy elidegeníti az olvasókat”, akkor egy rendkívül tudatos alkotó képe rajzolódhat ki előttünk, aki a valódi, önreflexív szerzői önkifejezést az üzleti céljai és az anyagi boldogulás alá rendelte. Alkotása és a címszereplővé avanszáló Garfield azonban olyanra univerzálissá és világméretűvé nőtte ki magát, hogy hordozótestként láthatóvá tette a kimondott szavak és az arra adott gondolatfeleletek láthatatlan összjátékát. A jobbára a reggeli kávé és egy tál müzli mellett gyorsan olvasott, alapvetően három panelből álló geg-epizódokban nem bontakozhattak ki bonyolult formai megoldások és panelstruktúrák, a tradicionálistól eltérő időkezelés és narratíva.

Davis ezt sosem bánta, ilyen törekvése nem is volt még a későbbiekben nagyobb terjedelművé duzzadó formátumokban és kiadásokban sem. Nem idegenített el senkit, minden olvasóját közel csalogatta magához és szereplőjéhez. És amikor már elég közel voltak, akkor jöhetett az igazi meglepetés. •





# A tehetség átka

A MŰVÉSZPORTRÉK KÖZHELYEI // BORBÍRÓ ANDRÁS

A JÁTÉKfilmek TÖBBNYIRE A ROMANTIKÁTÓL ÖRÖKÖLT ZSENIKULTUSZ JEGYÉBEN  
MUTATJÁK BE A MŰVÉSZEKET. AZ EMBERFELETTI MŰVÉSZ KÉPZETÉNEK AZONBAN ÁRA VAN:  
TOVÁBB MÉLYÍTI A MŰ ÉS A KÖZÖNSÉG KÖZTI SZAKADÉKOT.

Korunk kiforrott szórakoztatóipari gépezete a technikai profizmus mellett erősen épít a megmagyarázhatatlan és keveseknek megadatott zsenialitás ideájára is. Költők, zenészek, festők, sőt matematikusok is a felfoghatatlan és megközelíthetetlen ihletettség kódéba burkolózva lépnek elénk. A kreativitás rejtélyét ritkán szennyezi be gyakorlás, javítgatás, elbizonytalanodás: a gyengeség nem isteni teremtő erejüket, sokkal inkább emberi oldalukat, magánéletüket árnyékolja be, melodramát keverve az áhítatba. A művészek így egyaránt jelennek meg a teremtő erő szigorú őreiként és elátkozott viselőiként.

## SZENVEDÉSÉRT SIKER

A tömegmédiá imádja a példaképeket, ikonokat. A talentumait jól kamatoztató, sikeres emberek dicsérete szükségyszerűen felértékeli a tehetséget, de egyben áruba is bocsátja, branddé, áruvédjeggyé silányítva. A huszonegyedik századra végleg megérett a felismerés: a művészet üzlet is. A múzsákra szükség van, de menedzselni azért kell őket. A múlt században valószínűleg a mozifilm csinálta meg a legtöbb sztárt, az eleve híres emberek életének feldolgozása így dupla haszon, hisz eleve létező rajongásra lehet építeni. Sok ellentmondás fedezhető fel abban, hogy a világ legkreatívabb, legtehetségesebb embereinek tartott, remekműveket létrehozó művészek élete és munkássága hogyan jelenik meg filmekben.

A valós és fiktív eseményeket keverő művészportrék kötelező eleme az alkotás megjelenítése néhány kiemelt jelenetben, a filmek többségében azonban inkább a sztárok magánéleti

krízisei kerülnek reflektorfénybe, hiszen a nézők nagy tömegének biztosabb közös nevezője a pletykalapok és a közbeszéd által már úgyis kitergetett – előkészített! – melodráma, a kicsapongó életmód okozta károk, mint a műelemzés, az alkotói szemlélet megfajta kísérlete.

Ha a drámai ív nem is tudatosan valamilyen gyengeséggel, például az alkoholizmussal való viaskodásra épülő, akkor is kötelezőek a művész életének mélypontjait együttérzően, de szigorúan bemutató bukás-jelenetek. Így nem csak beleshetünk egy legendás híresség privát életébe, de a voyeur-i örömök mellett némi elégtételt is adhat a felismerés, hogy ha ők „ott fent” nagyobb léptékű életet élnek is, mint mi, közben – cserébe – nagyobb problémákkal is küszködnek. A művészi lét a köztudatban – nem aaptalanul, de erősen eltúlozva – folyamatos szenvedéssel, zűrös magánélettel jár. Az átlagember számára hozzáférhetetlen tehetségért jogosnak érezzük magas árat fizetni. A művésznek szenvednie kell: ezt sugallja szegénysoron meghalt, szenvedélyeikbe belehalt, családjaikat és szeretőiket cserben hagyott festők, zenészek és írók sorsa.

A művészlét persze sok szempontból valóban nem illik a békés kispolgári életmódhoz, mégis árulkodó a drámai, rossz véget érő életutak gyakorisága a játékfilmekben, regényekben. Érthető, hogy az életében festményt alig eladó, szegénységben tengődő és örülettel küzdő Van Gogh élete drámaibb alapanyag, mint a viszonylag korán világhírűvé vált, sikeres Picassóé. Ugyanakkor épp a világ-

sikere, a szimbólummá válása miatt róla is rengeteg film készült. Igaz, azokban inkább a szerelmi, mint a festői kalandjai viszik a prímet. A művészet érthetetlen – a szenvedélyes és szenvedő zseni az érdekes.

A *nyughatatlan* alig foglalkozik a countryzene múltjával vagy történetmesélési jellegével, keveset Johnny Cash dalnok karakterének ellentmondásaival (vallásos alázat és az „I shot a man in Reno...” jellegű zsványszövegek), viszont annál többet az alkoholról, a droggal és a szexszel.

A 60-as, 70-es évek remek pszichedelikus rockzenekari közül éppen az énekesét tragikusan fiatalon elvesztő Doors kapott filmet híres rendezőtől (Oliver Stone), mely kifejezetten Jim Morrison karakterére fókuszál, pedig Ray Manzarek szerepe a banda hangzásában legalább olyan fontos. Ugyanígy Ray Charles-film sincs heroizálás nélkül (*Ray*), sőt a kritikusok támadták a Queen-filmet (*Bohém rapszódia*) a szerhasználat hangsúlytalansága miatt, mintha kiélezett magánéleti dráma nélkül egy művészről szóló film nem is lehetne „igazi”. De a kötelező karrierbeli és lelki mélypontoknak (ital és drogok) az olyan, az előbbieknél könnyedebb hangulatú filmekben is jelenésük van, mint az 50-es, 60-as évek blues és rock'n'roll zenészeit nagy számban szerepeltető *Cadillac Records*, illetve *A rock'n'roll ördöge*.

Az alkoholizmusra és a hűtlenség drámájára épül a *Modigliani* cselekménye is, a festő két jellemző kézzjegyet (hosszú nyakkal, fekete szemekkel megfestett nőalakok) azonban ügyesen fűzik bele ezen jelenetekbe, illetve utóbbira fiktív magyarázatot is kapunk. Modigliani és Picasso stílusának különbségeiről vagy a korszak áramlatairól viszont meglepően keveset tudunk meg ahhoz képest, hogy a két festő vetélkedése a cselekmény fontos visszatérő eleme: a nagy festők vitái és nőügyei sokkal több teret és színt kapnak, mint művészi tevékenységük hozzáférhetetlen titka, egyedisége.

Üdítő kivétel a sorban a főhőse lelkében mélyre merülő, annak festői stílusát elemezni és megérteni próbáló *Frida*. A festőnő kíméletlen önanalízáló természete, mellyel saját sérüléseit, fájdalmait megfestette, ugyanúgy hozzájárulhatott ahhoz, hogy e film a művészi alkotásról és a siker nem min-

dig igazságos kritériumairól őszintén és mélyenszántóan képes beszélni, mint Salma Hayek elhivatottsága Frida Kahlo személye iránt.

## PISZKOS ANYAGIASSÁG

A hírességek magánügyei iránti kíváncsiságon túl az alkotás aktusa és eredménye azért is szorulhat háttérbe a filmes feldolgozásokban, mert a játékfilm alapvetően történetmesélő művészeti forma, mely elsősorban a drámai folyamat bemutatásában teljeseedik ki. A tényleges kreatív alkotó tevékenység ábrázolása hálátlan feladat, hiszen az a valóságban többnyire sem nem drámai, sem nem mozgalmas. Azt nézni, ahogy egy író ír, kimondottan unalmas (kivéve persze, ha egy pszichopata rajongója kényszeríti regényírásra, mint a *Tortúrában*). A festők, szobrászok és zenészek ezért gyakoribb hősei az életrajzi filmeknek, a hangos mozgókép az ő műveik keletkezését és hatását érzékien képes közvetíteni. A művek hosszan elnyúló kihordása és születése azonban így is gyakran sűrűsödik vizuálisan és érzelmileg koncentrált, hatásos pillanatokká, melyek az alkotó tevékenységet sokszor a laikus számára felfoghatatlan, mágikus cselekedetté misztifikálják – és egyben egyszerűsítik. Willem De Kooning mintha csak ezt sűrítette volna bele aforizmájába: „Akár egy hónapig is

dolgozhatok egy képen, de a végén úgy kell kinéznie, mintha egy perc alatt festettem volna.”

Nemrég olvastam egy tanítással is foglalkozó festőművész esetéről, aki tanítványai első festményét száradás után mindig lekapartatja pengével, akárhogy is sikerült, ezzel a „sokterápiával” elűzve káros mértékű tiszteletüket a már felvitt festékanyaggal szemben, azaz félelmüket a javítástól, az „ihlet” hatására megszületett első, esetleg tökéletlen ecsetvonásoktól. Ehhez hasonlóan izgalmas, kézzelfogható aktusok ritkán kapnak helyet a filmekben, mintha csak a rendezők attól félnének, hogy illúziórombolóak volnának. Zenei téren emiatt is szokatlan film a *Whiplash*, mely hosszú időt szentel a fásasztó, monoton gyakorlásnak, valamint a nehézségeknek (mint a dobolás közben gyakran keletkező kézsebek), eközben azonban kiirt minden örömet a zenélésből. Hatásmechanizmusát tekintve Damien Chazelle így lényegében (még a harcművészeti témájúaknál is agresszívebb) sportfilmmé formálja jazzdobolásról szóló történetét.

## AZ ISTENI SZIKRA

A hirtelen és látványos erővel fellángoló ihlet a művészfilmek tipikus csúcspontja. Az ihletet a filmekben szinte sosem kell

fondorlatosan előcsalogatni, az mindig valósággal előtör (hiába számolt már be rengeteg híres író az ihletettséget kiváltó technikáiról). A művész eredetisége piederesztálra kerül, míg az elődök példája, a tévutak, a lélekölő tépelődés, azaz a művészi válság csak elvétve jelenik meg a fősodorbéli életrajzokban.

A *Picasso élete* gegektől a groteszkig a humor minden válfaját felvonultató komédia, mely ügyes túlzásaival segít átérezni a gyökeres, merész újításokat hozó festészeti irányzatok jelentőségét, ugyanakkor a tehetség mellett nem titkolja a technikai alapok fontosságát sem. A film eleji aktfestés jól illusztrálja a festő-aspiránsok eltérő szemléletmódját: a szűkös fantáziájú diákok a korlátoltságot jelképező képkerettel kezdik a festést, Picasso viszont ösztönösen, ecsettel előre veti bele magát a meztelen női test ingergazdag érzeteibe. Ugyanilyen emlékeztető az almafestés jelenete is, ahol az éhes festő gyors vonásokkal fest meg egy apja által éppen elfogyasztott almát. Az eredmény dekonstruált, kubista, mégis hiteles kép lesz. A folyamatos határsértésekkel dolgozó abszurd humor minden túlzása ellenére lassan elvezeti a nézőt Picasso útjának megértéséig.

„Műzsákra szükség van”  
(Salma Hayek: Frida – Salma Hayek)

Teljesen más hangulatú, még kíméletlenebb analízist felvállaló film a Van Gogh utolsó éveit



felidéző *At Eternity's Gate*. A hosszas belső monológok, melyekben összekeverednek a fények, a színek, Isten és az általa teremtett természet imádata és hiteles ábrázolásának vágya, nagy figyelmet kíván a nézőtől. Mégis melegbben ajánlható a festészet iránt valóban érdeklődő nézőnek egy langyos életrajzi drámánál, vagy a külsőségekre koncentráló, a festmények látványvilágát felturbózó, zavarbaejtő daraboknál, mint a *Loving Vincent* vagy a *Shirley – A valóság látomásai* (melyekben Van Gogh, illetve Edward Hopper festményei kelnek életre).

### MESTEREMBEREK UNALMA

A művészportrék szeretik misztikus ködbe burkolni az alkotás folyamatát, hiszen ez még nagyobb feszültséggel ruházza fel a legendás személyt, és persze a filmet is. Igazi művésszé csak zseni válhat (ha megéli), a filmvásznot nem érdeklik a „kis művészek” – kevés a hely az Olümposz csúcán. A gyakorlatias dolgokkal bibelődő mesteremberek munkája unalmas a mozinak, csak a valódi zseni gyors és látványos fellángolásai érdekesek áhítatra. A mesterember melózik – a zseni alkot!

Ha egy híres festő mégis pénzkereseti céllal alkot, akkor a filmek előszeretettel mutatják ezt önméltátlásnak, unalmasnak (felbukkan ez a motívum a *Modiglianiban* és a *Picasso életében* is). Pedig még a legnagyobbak sem szégyellték az elődök utánzását és a kemény munkát. „Nem alkotott még senki nálam kevésbé spontánul. Festészetem a nagy mesterek tanulmányozásának eredményét tükrözi; ihletről, spontaneitásról, vérmérsékletéről (...) semmit sem tudok” – nyilatkozta Edgar Degas.

A fenti szemléletmód márpedig megengedi, sőt követeli a szélsőségeket, allűröket. A matematika (mint kreatív, ihletettséget igénylő és megszállottsággal járó „reálművészet”) a vásznon sosem íróasztal melletti munka, sosem beszélgetés, tanácskérés másoktól (még ha tudjuk Feynmantól és másoktól, hogy mekkora szerepe van ezeknek), a filmbeli matematikus folyton mozgásban van homlokára csap, elrohan, gyors mozdulatokkal firkálja a táblára zseniális levezetéseit (*Good Will Hunting*, *Kódjátszma*). Az örület megengedett, az unalom nem: Aronofsky *Pi*-jében az egyszerű néző

talán még a zárlatban sem jön rá egyértelműen, hogy a statisztikai szövegeknek van-e alapja, vagy halandzsát hallgatott-e.

Különös halmazát jelentik a filmeknek a festészet és a zene „szomszédos médiuma” mellett az önreflektív, azaz a filmezést tárgyaló művek. A forgatáson játszódó játékfilmek általában karakteres filmrendezőket és anekdotákban gazdag forgatásokat dolgoznak fel – leginkább a kettőt egyszerre (*Ed Wood*, *Hitchcock*, *Curtiz*).

A „szerzői filmek” önreflexiói mélyebbek, de a filmezést éppúgy mágikus akusznak mutatják. David Lynch például a *Radiófejb*ben a tévékészülék helyett egy radiátor fényes színpadán megelevenedő show-val üzen a mozgókép látomásainak erejéről. A *Lost Highway – Útvesztőben* valóságban eltévedt főszereplője kijelenti: „Szeretek a magam módján emlékezni a dolgokra”. A *Mulholland Drive*-ban pedig az emlékezetes Club Silencio-jelenet utal a film varázslatos illúziójának, fiktív valóságának működésére. Lynch e pillanatokban nem pusztán filmkészítési módszerébe enged bepillantást, hanem sokkal mélyebbre, a film öbenne létező fogalmába, és talán szerzői motivációiba is.

**„A tehetségért jogosnak érezzük magas árat fizetni”**  
(Julian Schnabel: *At Eternity's Gate* – Willem Dafoe)





A negyedik falat lebontók úttörői persze a francia újhullám rendezői. Godard például kamerába belenéz, belebeszélő karaktereivel és a nézőt saját műfaji elvárásaival szembesítő momentumokkal (*Bolond Pierrot*), vagy éppen a filmkészítés egyik legfontosabb, mégis „láthatatlan” eszközét hangsúlyozó ugró vágással (*Kifulladásig*) teszi témájává a filmkészítést magát is, mely fogásokat később sok más posztmodern filmes is átvette. A pillanatnyi ihletet, spontaneitást, véletlenszerűséget hangsúlyozta minden. A *Kifulladásig* forgatásába betekintést engedő írás (Ádám Péter – *Filmvilág* 2019/9-10) megerősíti e filmek sugallatát: az esetlegesség szép, az igazi, kreatív művészet nem robotolással születik. E filmeket nézve nehezen tudjuk elképzelni, hogy létezik teljesen más mentalitású filmkészítés is.

Manapság újra divatba jött a filmek posztmodern önreflexiója, érdekes módon leginkább a független horrorok műfajában (*Ház az erdő mélyén*, *Feloldozás*, *Coherence*). Ezek a filmek a narrátor, a néző és a szereplők viszonyát elemelve leplezik le a film alapvető illúzióját. De ezekre is igaz, hogy a filmkészítés elemi döntései és analizálható eszközei (mint például a vágás, a keretezés, az időkezelés) tabu kifejezéseknek számítanak. A mozi témájában gyakrabban kerül a fókusz a befogadói oldalra, ahol a néző dolga az ámulat és a mozis nosztalgia, legyen szó szerzői vallomásokról (*Cinema Paradiso*) vagy a Tarantino-féle B-filmes utalásokról, műfaji idézetekről.

A ritka kivételek egyike Peter Strickland filmje, a *Berberian Sound Studio*. Az örök kívülről rendező itt is lázad, hiszen filmkészítésről szóló történetének főtémája maguk a „dolgos hétköznapiak”, melyekből lassan, küzdelmesen születik meg a minőségi művészi munka (ez esetben a háttérhangok, a foley sound rögzítése egy stúdióban), akkor is, ha tehetséges a művész. Ugyanezt a másik oldalról szintén visszaeső szabályszegek, a Coen fivérek mutatják meg, akik több filmjük középpontjába is a művészi bizonytalanságot, tépelődést, közepszerűségtől való rettegést helyezték (*Hollywoodi lidércnyomás*, *Llewyn Davis világa*).

A művészet lényegétől távolabbi, mégis idevágó film *A játékos*, mert a (hollywoodi) filmgyártás gyakorlatias, il-

lúzióromboló jellegzetességeit tárgyalja, amely egy filmkészítő számára bizony ugyanolyan fontos tudás lehet, mint festőnek az esetkezelés, zenésznek a hangszer tökéletes ismerete.

### MŰVÉSZETTŐL ELZÁRT EMBEREK

A huszadik század végének digitális forradalma folytatta, amit elkezdett a nyomtatás, azaz még jobban eltávolította egymástól az alkotót és a befogadót. A mesemondók, vándorszínészek, cirkuszi mutatványosok helyét a rádió, a mozi, a televízió, az internet vette át: egyoldalú kommunikáció, interakció nélkül. A piaci munkamegosztás elvének megfelelően szerint ma a Fogyasztó fogyasztja, a Tartalom-előállító pedig létrehozza a művészeti termékeket, a kettő pedig véletlenül sem keveredik, ha rendben mennek a dolgok. Valami olyasmi történik a művészettel, mint ami a sporttal történt. Az egyre profibb, egyre tőkeerősebb versenysport mellől eltűnik az amatőr szellem, a mindennapi tömegsport.

A folyamat, mely a látszólag az egész világot elérhetővé tevő közösségi média-birodalmak brutális figyelemversenyével és így még erősebb sztár-szelekcióval végződött (azaz egyre több ember figyel egyre kevesebb szerzőre – legalábbis a tömegkultúrában), befogadóként legjobban a zenében végigkövethető, mert ennek maradtak meg leginkább az eredeti formái. A népzene, az őszene demokratikus és befogadó jellegű, hiszen gyakorlatilag a közösség összetartása volt a célja. A műzene viszont egyre inkább versenyszelleművé, technikaivá lett, miközben levált valamikori szakrális tartalmáról. A művészi önkifejezés többé már nem átlagembernek való vidék, azt profikra kell bízni. A határokat ma remekül őrzik a zenei virtuózok és a sztárok felismerését, szelekcióját önérdekből vállaló „tehetségkutatók”, melyeket a tehetségnél sokkal jobban érdekel az üzleti lehetőséget biztosító ígéretes emberi alapanyag. A népzene magasan képzett jazz- és klasszikus zenészek általi virtuóz előadása a népzene látszólagos dicsőítése mellett kárt is okoz, hiszen az profizmusával elveszi az emberektől a laikus, esetleg kevésbé profi módon előadott, de valóban közösségi népzene élményét.

Egy film talán túl komplex alkotói folyamat végeredménye ahhoz, hogy

jól példázza a nyugati ember eltávolodását a művészi alkotástól, valódi (és nem divatos termékeken keresztül) önkifejezéstől, ezért a témára fogékony filmesek leginkább a modern képzőművészet népszerűbb válfajai – festészet, installáció, performansz – segítségével tárgyalják azt. A modern képzőművészet ugyanis nagyon gyakran absztrakt, konceptuális és elvont módon fogalmaz, azaz remekül illusztrálja az átlagember elszigeteltségét az élő művészettől.

A négyzet modern művészeti műzeumában játszódó szatírája egy önimádó, szűk elit kényelmesen belterjes közegét mutatja be, sok éles és pontos kritikai megállapítással. Egy jelenetben a kavicsthalmokkal mint műalkotással teli terembe belép egy fiatal látogató, aki tanácstalanul nézi az installációt, majd elveszi mobilját, a teremőrnéni azonban megakadályozza a fotózásban. A férfi továbbáll anélkül, hogy interakcióba tudott volna lépni az alkotással: sem nem zavart neki elég időt a befogadásra, sem barátaival nem tudja megtárgyalni azt a fotó hiányában. A film nem ítélkezik, nem sugall értéktételeket, pusztán rámutat: a kiállítás megalkotására szánt idő és pénz kárba megy, ha passzivitás és érdektelenség veszi körül. Ugyanezt az udvarias, kiüresedett ál-műveltséget kritizálja a büféasztalokra rárontó elegáns közönség vagy a provokatív majom-performanszra közbelépéssel reagálni nem képes vendégsereg is, mint a rutinból kódosító, az interjújában saját korábbi szövegeit megmagyarázni képtelen kurátor. Östlund kritikája a műtárgyakkal szemben jóval finomabb, és legalábbis egy-két alkotás ereje, hatásossága mellett mégiscsak állást foglal: a rejtélyes „Négyzet” a film végére jelentéssel telik meg, az Oleget játszó Terry Notary hosszan, ironia nélkül ábrázolt csimpánz-showja pedig egyenesen a film csúcspontja.

E film eltérő habitusú lelki társa *A nagy szépség*, melynek egy epizódjában a világhírű, örökértékű szobrok belülről még akkor is esztétikai szépséget sugároznak, mikor csupán egyetlen szemlélő lesi meg őket éjszaka, és nincs ott a tömeg, a kultusz, a sznobéria „fontos, mert másnak fontos” nyájszelleme. Ez utóbbi a villa udvarában rendezett partin tobzódik, ahol egy kihasznált,



szenvető, de tehetséges tinilányt kényszerít apja festői performanszra. A nézőket itt még megragadja az alkotás átszellemült, bár cseppet sem boldog folyamata, később azonban a performansz keretében falnak rohanó meztelen nő öncélú tette már látszólag senkit sem érdekel túlzottan. Paolo Sorrentino életveg művészvilágában, akármilyen jellemző vonása a képmutatás és önzés, még megvan a fogékonyság a valódi esztétikai értékekre.

A *Velvet Buzzsaw* az előbbieknél jóval harsányabb szatíra, melyben minden csakis az imidzsről és az agresszív képmutatásról szól. Az ihletet vesztett idős sztárfestő totálisan kiégett és alkotásra képtelen, mégis millióért cserélnék gazdát művei. Őszinte művészt az egész filmben nem látunk, de őszinte közönséget sem, a galériatulajdonos, a kritikus csakis a következő divatot szeretné idejében kiszimatolni, mert ez hoz pénzt és dicsőséget. Szúrós kritikát sugall a magasművészettel szemben az *Éjszakai ragadozók* is, melynek kerettörténetében egy szerzője által is unottan szemlélt, pozór performansz (extrém kövér, meztelen pom-pom táncosnők) képez kontrasztot a regény sztorijának egyszerű, de őszinte és hatásos műfaji cselekményével, mely kettősség a film női és férfi szereplőjének megromlott kapcsolatát is tükrözi.

Teljesen más történet keretén belül vizsgálja a modern képzőművészetet értelmezésének, értékelésének

**„Passzivitás és érdektelenség veszi körül”**

(Ruben Östlund:  
A négyzet – Claes Bang)

és főként létrehozásának témáját a *Mű szerző nélkül*. A náci, majd az NDK-beli kommunista kultúrpolitika egyaránt értéktelennek minősíti a „dekadens” nyugati művészetet, a (nemzeti)szocialista realizmus kérhetetlen ideológiájában kijelölve a művészi tartalom egyedüli értékét, az igazságot. A Gerhard Richterrel mintázott fiatal festő szintén az igazat keresi, de sem hazája fojtogató légkörében, sem a provokációt, forma- és tabudöntögetést ajnározó, sokszor kiüresedettnek tűnő nyugati divatokban nem találja azt könnyen. Hiteles, értékes művészi alkotáshoz végül csak legszemélyesebb emlékeinek, intim traumáinak feltárása által jut el. E film kritikálható néhány hatásvadász jelenet – például az egy csapásra, ráadásul totális véletlennek köszönhetően megérkező ihlet – miatt, ugyanakkor árnyaltan ábrázolja az alkotói útkeresés nehézségeit (nem mindenkinek Kurt ugyanazon művei tetszenek), és megmutatja a művészt körülvevő szellemi közeg, a politika, a divatos áramlatok, valamint a mentorok erős befolyásoló hatását. Röviden tehát azt, hogy nem lehet a „semiben” alkotni, és még a zsenik sem függetleníthetik magukat a környezetüktől.

Az igazság és őszinteség helyett egész másképp határozza meg egy mű értékét a *Senki többet* (eredeti címén *The Price of Everything*, azaz „Mindennek ára van”). A dokumentumfilmben a kortárs műtárgypiac legfontosabb szereplői – bró-

kerek, befektetők, aukciósházák kurátorai – vallanak meglepő őszinteséggel mesterségesen felpumpált, brutális túlárazottságról, „füstszagról”, kipukkadásra váró buborékról. A művek klasszikus értelemben vett minőségét eközben mindenki szándékosan szubjektívnek, meghatározhatatlannak tünteti fel, társadalmi értékítéletüket összeszomva befektetési lehetőségeikkel. Eközben a művek jelentéséről, befogadóra gyakorolt esztétikai hatásáról jószerint csak a festők maguk tesznek bármilyen megállapítást, legyen az a pénzügyi érdekek mentén működtetett, nagyszabású aukciós cirkusból kiábrándult régi motoros (Larry Poons), a pénzgyártásban szégyentelen lelkesedéssel nyakig elmerülő bizniszmen, aki maga már nem is ér az eladott vászonhoz (Jeff Koons), avagy a megfelelő pillanatot hatalmas termelékenységgel kihasználó, de önérzetes művész (George Condo).

A hírnév vágyát és az anyagiasságot ütközteti a művészet emberi életben gyökerező erejével a Daniel Kehlmann sikerkönyvét adaptáló *Én és Kaminski*, mely egy idős festőművész és egy önző, arrogáns újságíró találkozásáról szól, fanyar humora ellenére egyszerű és őszinte végkifejlettel.

A zenei világról a *Zajhárbitók* fogalmaz meg vehemens, bár szintén könnyedén talált véleményt a művészet élni akarásáról. Ebben egy csapat városi gerilla tör be különböző helyekre, hogy ott a helyszíni hangokkal és nagyrészt helyszíni tárgyakkal közös élményzenélést folytassanak, utánuk pedig egy zenei hallását elvesztett rendőr nyomoz. A zavarba ejtő felütés és a gegekkel teli, szórakoztató cselekmény üzenete: a túltelített városi közegben, ahonnan minden üzletből, autóból és telefonból totálisan élettelen, steril, azaz valódi játékos és valódi hallgató nélküli zenék özöne tompít el minket, erőszakkal (non-konformista, zajkeltő, talált tárgy-hangszerekkel) kell visszacserezni a zenecsínálás kiváltságát. Mert „a zene mindenkié”, a művészet ott vár ránk, éttermekben, mútókben és erőművekben is.

A film lassan rátalált, de megválaszolni még nem próbálta a kérdést, vissza tudunk-e fordulni – művészek és nézők együtt – a művészet és műtárgyak bálványozásától az emberi élet megértésében, megélésében segítő művészethez. •

A MŰ SZERZŐ NÉLKÜL HÁTTERE

# Mű és modelljei

PALOTAI JÁNOS

**RICHTER, UECKER, BEUYS – DONNERSMARCK A NÉMET TÁRSADALOM ÉS MŰVÉSZET 1937-1964 KÖZÖTTI TÖRTÉNETÉT FELIDÉZŐ JÁTEKFIKCIÓJÁNAK FESTŐ-MODELLJEI MEGÚJÍTOTTÁK A PROGANDAESZKÖZZÉ SILÁNYÍTOTT KÉPZŐMŰVÉSZETET.**

**D**onnersmarck festőportréja, a *Műszerző nélkül* (*Werk ohne Autor*, 2018) egy hírhedt kiállítás képeivel indít, amit 1937-ben rendeztek a Drezdai Képtárban. A kiállított képeket a göbbelsi propaganda „Elfajzott művészet”-nek (*Entartete Kunst*) minősítette. A nemzetiszocialista ideológia a valóság leegyszerűsített képi utáztatását, a „Völkische Kunst”-ot tartotta egészséges művészetnek, szemben az olyan „betegnek” bélyegzett alkotásokkal, mint Vaszilij Kandinszkij, Paul

Klee vagy a német George Grosz, Emil Nolde művei. A művészportré főszereplője, Kurt Barner gyermeki szeméit érzékeny, és a művészetre fogékony unokanővére nyitogatja a 1937-es kiállításon. Az ő tragikus sorsa és bátor véleménye – „nekem tetszenek ezek a képek” – segítette Barnert abban, hogy később a festőiskolában tudatosan túllépjen a „Völkische Kunst” későbbi változatán, a „szocialista realizmuson”.

**„Kerülik a hamis pátoszt”**

(Florian Henckel von Donnersmarck: *Mű alkotó nélkül*)

Kurt iszonyú családi veszteségekkel éli túl a háborút, és amikor Németország 1949-ben kettészakad, ő keleten marad. A szovjet zónában bevezetik a szocialista társadalmat, az egypártrendszert, ahol a művészet a kommunista párt doktrínája szerint az élet csak optimista változatban, idealizált realista stílusban ábrázolható, ahol tiltott a kínos ügyek, a negatívumok képi ábrázolása. A fiú, akinek tanár apja náci párttagsága miatt az NDK-ban csak egy tanintézmény lépcsőit moshatja, a drezdai címfestő műhelyben tanulja az esetkezelést. Látványos tehetsége alapján a formákról rendezett 1951-es vita már a főiskolán találja. Ott nem volt kérdés, hogy a realizmus hegemoniája, a naturalizmus szocialista „változatának” egyeduralma következik. A nagybetűs Mi jegyében hangzik el az individuum szerepét tagadó tanári intés: „mindig csak az én, én, én.”

Hősünk egy értékes nyugati ceruza révén ismeri meg divattervezőnek készülő szerelmét, akinek aktív náci-ként fontos posztot betöltő, majd a szocialista mimikriában ugyanolyan jól eligazodó apja ocsmány szerepet játszott a említett unokanő-





vér halálában, majd az ifjú pár sorsában is. Ők még a „berlini fal” felhúzása előtt (1961) eljutnak Düsseldorfba, a művészet nyugat-német Mekkájába, ahol keresves kísérletek után Kurt megtalálja az útját. Mostanában a színskálák érdeklenek – mondja Kurt a film végén, első kiállításának megnyitóján. Gerhard Richter színskálái – merthogy az ő indulásáról szól a film, Donnersmarck róla mintázta meg Barnert – ma a legdrágábban eladható német műalkotások közé tartoznak. A film meghatározó szálai az emberi sorsok és a művészi pályák alakulásáról szólnak a fasizmustól lassan megszabaduló Németországban. Itt most elsősorban arról írunk, hogy mi alakította a filmben látott művészek: Beuys, Uecker, Sigmar Polke és mások választásait, döntéseit.

Az NDK-ból mindenki nyugatra vágott. Az NSZK-ban elvetették az izlésterrort, de a náciizmus, a háború borzalmait, az elszennvedett óriási veszteségek nyomán a figurális ábrázolás hitele megrendült. A drezdai bombázás (1945) traumája sokakat fordított a nonfiguratív, absztrakt művészet felé. „Megsemmisült rendben, elpusztult tájban, elpusztult emberekben, társa-

dalomban születtem. És nem akartam helyreállítani a rendet, eleget láttam, kénytelen voltam „naív” lenni, hogy újra kezdjem.” – mondta 1995-ben Georg Baselitz, aki 1938-ban Hans-Georg Kernként született, később vette fel szülővárosa nevét. 1958-ban járt először Nyugat-Berlinben, egy kiállításon látott először Jackson Pollock, Willem de Kooning festményt. „El kellett döntenem, mit kezdek ezzel az információval. Tudtam, hogy elvesztettük a háborút, és hogy elvesztettek vagyunk, és azt is, hogy nincs helyem ebben a kultúrában, mert nem vagyok modern. Amit csinálni akartam, az teljesen elmentmondott a nemzetközi trendeknek: meg akartam vizsgálni, hogyan néz ki most Németország. A tanáraim szerint ez hibás elképzelés volt, de én másként gondoltam.” – mondta, és a képein fejre is állt a világ.

A múlttól szabadulási vágya hajtotta a mindent újra kezdeni, a művészetet újra meghatározni akaró Zero mozgalmakat, ahogy radikális megújulást követelt a fiatal írók

1947-ben megalakult csoportja, a Gruppe 47 is. A nyelvet alapelemeire bontják, kerülnek a hamis pátoszt, azokat a frázisokat, melyeket a hitelét vesztett művészet használt. Deklarálják viszont az expresszionizmus, az absztrakt művészet fontosságát, a Bauhaus tradíció értékét. „Az absztrakt művészetnek van jövője.” – írta a fiatal Günter Grass, aki a berlini Művészeti Akadémián grafikát, szobrászatot tanult (1952). Az absztrakt művek az eredetiséget, a szerzői szemléletet tükrözik, ezek az elvek a modern hagyomány és az amerikai absztrakt expresszionizmus alapjai.

Gerhard Richter ez idő tájt a Német Szocialista Egységpárt drezdai székházába fest hatalmas szocreál murált, amit lemeszelnek, miután elhagyja az NDK-t, és Nyugat-Németországba disszidál. Ekkor megy el Sigmar Polke és Baselitz is: tiltakoznak, mert elbocsátották a drezdai Művészeti Akadémiáról tanáraikat, Wilhelm Rudolphot. Társuk, Karl-Heinz Adler is tiltakozott. Őt kicsapták, de később visszavették. Diplomamunkája az *Iffjómunkás*, az utolsó festménye volt. Életútja tanulsá-

**„Radikális behatolás a képtérbe”**

(Gerhard Richter és Günther Uecker performansa – Baden-Baden, 1968)



UECKER ARCHIV IN DÜSSELDORF

gos ellenpélda: megtúrt, alkalmazott művészként munkát kap, a drezdai Műszaki Főiskolán épületplasztikát tanít.

A disszidensek útja a düsseldorfi Művészeti Akadémiára vezet. Richter a geometrikus formákat gyakorolja, a gesztus-festészettel próbálkozik, Jackson Pollockot utánozza: fektetett vászonra csurgat festéket, talpnyomot is hagy, majd a vásznat kiharítja, mint Lucio Fontana. Kalapos tanárában felismerni Joseph Beuyst (1921-86), aki akkor a *Zsírsképet* (1964) készíti. A zsír számára az energianyeres- és elraktározás módja, ami megmentette az életét, amikor orosz fogságba esett. Beuys repülőjét 1944-ben lelövik a Krím-félsziget felett, és a film szerint a helybeliek úgy mentik meg őt, hogy megégett fejbőrét fagyúval borítják be. A filmben, mindezt akkor mondja el, mikor a düsseldorfi műteremben megnézi Richter munkáit, és utánczés helyett a tehetség kibontására biztatja, mert a „szeme többet látott”. Majd búcsúzóul „megemeli a kalapját”, ami ez esetben azt is jelenti, hogy megmutatja a fejesebét. Műve ma a berlini Hamburger Bahnhofból lett modern múzeumban látható.

A szocialista realizmusnak hátát fordító, saját útját kereső Richter társa és támogatója a düsseldorfi képzőművészeti akadémián a radikális, modern és eredeti, a fába szögeket verő Günther Uecker (1930). Ő is keletről, Mecklenburgból érkezett. Richterrel közös műtermékben mindig overálban látjuk. Ueckernek kitüntetetten fontos a fehér, a szellemi szabadság, a tiszta gondolkodás, a biztonság, a béke és a sötét elől menekülés színe. (Bódi Kinga – Alexander Tolnay: *Képpé formált anyag*, 2012.) Ő mutatja be Richternek az Akadémiát, a műterme mellett megosztja vele a galériákról, a társakról és a kalapos tanárról, Beuysról való tudását is. Uecker „festészete” különbözik a spontán gesztus-művészet-től, egyenletes struktúrák a kompozíciói. Szöge a pont, az ujj meghosszabbítása a térben, amely strukturális elem lesz. A szögelés hasonló a festmény-vászon hasításához, radikális behatolás a képtérbe. A festészet tagadása mellett az intézményrendszert sem kíméli Uecker radikalizmusa. Richterrel közös akcióban és kiállításon lépnek fel a baden-badeni Kunsthalle-ben (1968. ápr.5-14.) a *14x14* sorozatban. „Azt a címet adtuk az akciónknak: „A múzeumokban lakni

is lehet”. Tizennégy napra beköltöztünk a Kunsthalléba, teljesen normálisban ott éltünk, különböző hétköznapi helyzetekben, például a kiállítóterekhez vezető lépcsőházban aludtunk vagy pizsamában táncoltunk. A múzeumokat tehát nem zárt, elit helyként fogtuk fel, sok emberben ilyen kép él a múzeumokról, hanem azt mutattuk meg az akciókkal, hogy a képtárak ugyanolyan mindennapi helyszínei az életünknek, mint az otthonunk, vagy egy bolt, egy mozi. Nagyon szívesen emlékszem vissza erre a közös kiállításra Richterrel.” – mondta Bódi Kingának adott interjújában 2012-ben Uecker.

Uecker és Richter közös akcióján készült fotókon ágyazás közben vagy a fekhelyükön láthatók. A filmben, amely 1964-ben fejeződik be, még látjuk, hogyan jut el Gerhard Richter a fotorealistikus festészetig, s az első wuppertali kiállításáig. „Senki nem szereti a fényképeket. De a festményt mindenkinek szeretnie kell.” – mondja az apósának. Ars poetica-ja: „Mindenszép, ami igaz.” A rengeteg hazugsággal szemben csak az igazság számít.

Richter 32 éves ekkor, a nagy realista alkotásai ezután születnek.

1968 kulcsfontosságú nemcsak Richter Ueckerrel közös rendhagyó, lázadó kiállítása, de a politika radikalizálódása miatt is. Ekkor kezdődik a német terroristák, a Bader-Meinhof csoport, a RAF (Rote Arme Fraktion) fellépése. Áruházgyújtogatások, robbantásaik nemcsak a fogyasztói társadalom kritikái, hanem tiltakozás a vietnami háború ellen is, amelyben az amerikaiak napalmot használtak. A csoport további gyilkosságairól, az elkövetők fogságáról, majd pusztulásáról is fotók alapján készít képeket Richter 1977-ben. Majd negyedszázaddal később a 2001-es New York-i terror-támadásra is képpel reagál.

Gerhard Richter ismertségét és elismerését Németországban és Amerikában a szaporodó galériák is segítik. Csak az NDK-ban állt meg az idő. Richtert már világszerte ismerik, míg a Keleten maradt Adler 55 évesen állít ki először egy kis drezdai galériában, 1982-ben. Ezt nevezték „stimmungnak”, azaz állni látszó, mozgásképtelen időnek Kelet-Németországban. Az absztrakt művek nyitottsága, végtelensége, s ezért ellenőrizhetetlensége zavarta a szocialista zárt társadalmat.

1945-től a múlttól, a történelemtől való megszabadulás, az absztrakt felé fordulás jelentett kiutat a művészetben. Richter fotórealista képei jelzik, hogy a „történelem után” is történnek társadalmat befolyásoló események. A róla készült mozgóképek pedig mutatják, hogy a német film nem tekinti tabunak a múltat. Ez nem volt egyszerű. Két fiatal német filmtörténész – Ulrich Gregor és Enno Patalas – 20 évvel a világháború után így írt ennek nehézségeiről: „1949-ig a német filmet – erényeiben és hibáiban – egyenesen foghatjuk fel. Csak akkor szakadt két táborra a német filmgyártás, amikor a Szövetségi Köztársaság és a Demokratikus Köztársaság megszületett. Ez utóbbiban propagandisztikus egyhangúság uralkodott el, a Szövetségi Köztársaságban viszont a film beilleszkedett az ott uralkodó felfogásba, amely kizárólag a „fogyasztás” szempontjait tartja szem előtt.” ( *A film világtörténete*). Az 1945 utáni két évtized alatt még a háború traumája, a múlt tagadása, elhallgatása jellemző. A 60-as évek közepe óta azonban Nyugat-Németországban több hullámban megtörtént a múlt feldolgozása („Vergangenheitsbewältigung”). Az egyesítés után keleten is megkezdődik a történelmi trauma, a náci illetve az NDK múlt feldolgozása. A két Németország egyesítése óta a keleti zónát hitesebben ábrázolják a történészek. Logikusan következett a két ország-rész együttes bemutatása a műalkotásokban is, jelezve a diktatúrák korának lezárulását. A filmbéli festő orvos apósának gyilkos múltja emlékeztet a hitleri diktatúra démoni örökségére, a *Dr. Mabuse* filmekre, arra, hogy „a náciizmus nyomai nem tűntek el” (Kristin Thompson – David Bordwell: *A film története*). *A Mű szerző nélkül* nemcsak a két politikai rendszer különbségét jelzi, nemcsak történelmi, hanem művészettörténelmi film is.

A filmben szereplő képzőművészek magyarországi kiállításai:

Gerhard Richter: *Áttekintés*. Ludwig Múzeum. 2005. június 9. – augusztus 14.

Günther Uecker: *Képpé formált anyag*. Szépművészeti Múzeum. 2012. december 14. – 2013. március 10.

*Külön utak. Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció*. P.I.M. – Kassák Múzeum. 2017. június 1. – szeptember 17.

MAGYAR FILMEK A KEZDETEKTŐL NAPJAINKIG

# Régi filmek, új lexikon

GELENCSÉR GÁBOR – MURAI ANDRÁS – PÁPAI ZSOLT – VARGA ZOLTÁN

ÚJ MAGYAR FILMLEXIKON KÉSZÜL AZ MMA-NÁL. FORMÁLÓDÁSÁT AZ ONLINE TÉRBEN AZ OLVASÓK HÓNAPRÓL-HÓNAPRA NYOMON KÖVETHETIK (WWW.MMALEXIKON.HU).

A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének (MMA MKI) kezdeményezésére jelent meg 2019-ben az 1945 utáni magyar irodalom alkotásait bemutató online lexikon, amelynek mintájára – ugyancsak műközpontú, egyelőre online formában hozzáférhető – filmes lexikon szerkesztése és megírása vette kezdetét. A magyar filmtörténetet a filmek felől „olvasó”, a konkrét alkotásokat előtérbe állító lexikon koncepciója újszerű közelítésmódot jelenthet, de nem előzménytelen a hazai szakirodalomban.

A film fogalma az évtizedek folyamán kibővült, s voltaképpen a mozgóképi alkotások gyűjtőfogalmává vált, amelybe beletartoznak a televíziós filmek, az utóbbi években pedig az online felületen megjelenő produkciók is. Munkánk az említett két csoporton kívül eső alkotások bemutatására vállalkozik, azaz a hagyományosan a filmkultúra fogalmába eső művekre, azokon belül is a játék-, dokumentum-, ismeretterjesztő, rövid-, kísérleti és animációs filmekre.

Az egyes, 5 ezer karakteres szócikkek műfaja elemző esszé, felépítése a következő: (a) kontextus (filmtörténet, történelem-politikai-ideológia, életmű, ill. az életmű és/vagy az adott film szempontjából releváns szakmai életrajzi adatok); (b) műleírás (téma); (c) műelemzés (a legfontosabb stílus- és műfaji jegyek bemutatása); (d) értelmezés; (e) a filmhez kapcsolódó legfontosabb (idézett) szakirodalom.

Hozzávetőleg 300 egész estés játékfilm (ez a teljes korpusz 1/5-e), 75 dokumentum-, 30 rövid-, 25 kísérleti, 10 ismeretterjesztő és 60 animációs film kerül be a várhatóan 2021-re elkészülő, akkor könyv alakban is megjelenő lexikonba. Miután egy ilyen jellegű vállalko-

zás szükségszerűen kanonizáló szerepet vállal, a munka elején a legfontosabb kérdés a szempontrendszer kialakítása volt: annak meghatározása, mi alapján választjuk ki a kiadványban helyet kapó egyes műveket.

Az eddigi magyar mozifilmes kánonnak léteznek jól megfogható változatai (különféle „legjobb filmek”-listák), s iránymutatók lehetnek az eddig megjelent filmtörténeti munkák is. A filmtörténeti lexikonok jellemzően két irányból közelítik meg tárgyukat: az alkotók vagy az alkotások felől, s bár a kettő nem zárja ki egymást, a hangsúlyról a szerkesztőknek dönteniük kell. Mindkettőre több hazai példát találunk. A talán legteljesebb gyűjtemény a két kötetes, Veress József által szerkesztett *Magyar filmlexikon* (2005), amely a filmes szakterületek művelői (rendező, operatőr, gyártásvezető stb.) mellett a kritikusokra, esztétákra is kitér. Más könyvek egy-egy filmtörténeti korszak alkotóinak bemutatására vállalkoznak, mint a hangosfilm kezdetétől a második világháború végéig terjedő időszak filmvilágának szereplőit összegyűjtő, hiánypótló munka, a *Magyar hangosfilm lexikon, 1931–1944* (Mudrák József – Deák Tamás szerkesztésében, 2006). A másik megközelítést, a filmalkotások ismertetését is több kötet helyezi középpontba: a *Magyar filmkalauz* (Karcsei Kulcsár István és Veress József szerkesztésében, 1985) 100 játékfilmet mutat be a második világháború utáni időszakból, a Magyar Filmintézet nagyszabású vállalkozása, a két kiadást megérett *Játékfilmek* (*Magyar filmográfia*) az 1931 és 1998 közötti játékfilmekről ad rövid tartalmi ismertetőket (felelős szer-

kesztője Varga Balázs, 1999). A „... *mielőtt meghalsz*”-sorozat a magyar filmkritikusokat is meghihlette, ebből született a *303 magyar film, amit látnod kell...* (Bori Erzsébet és Turcsányi Sándor, 2007). A publicisztikus stílusban írt szócikkek újdonsága, hogy hangsúlyt fektet a játékfilmek mellett a dokumentumfilmekre és az animációs filmek is megjelennek közöttük. Három javított és bővített kiadásban is megjelent (legutóbb 2014-ben) Kelecsényi László *Klasszikus, kultikus, korfeszítő* (*Magyar hangosfilm kalauz 1931-től napjainkig*) című munkája. A kétezres évek első felében, az internet terjedésével online gyűjtemény is készült: a *film.hu* oldalán 160 játékfilm értő elemzését olvashatjuk (2004 –szerkesztette: Schuberth Gusztáv).

Van tehát a magyar filmnek (mindegyik az egész estés játékfilmeknek) „mesternarratívája”, egy többé-kevésbé konszenzuális kánon. Megítélésünk szerint a vállalkozásunknak nem feladata a kánon felrúgása – ezt szakmailag nem is tartjuk indokoltnak –, miközben nagyon is feladata lehet annak „finomhangolása”, az újabb kutatások tükrében elvégzett kisebb módosítások, hangsúlyáthelyezések. Ilyen a dokumentum-, az ismeretterjesztő, a rövid-, a kísérleti és az animációs filmek beemelése az egész estés filmek mellé, hiszen erre hasonló összeállításokban még nem volt példa. Különösen izgalmasnak ígérkezik az animációs filmek és a többi kategória jellemzően élőszereplős filmekből álló kánonjának „összefésülése”, amennyiben az animációs filmet – világszerte is – egyfajta „párhuzamos filmtörténetnek” lehet tételezni, amelynek általában inkább az elkülönülését-elkülönítését szokás hangsúlyozni

Szöts István:  
**Emberek a havason** (1943)





a hagyományosan az élőszereplős egész estés játékfilmekre fókuszáló filmtörténetírásban, jöllehet a játékfilmekkel éppúgy megvannak az érintkezési pontjai, mint például a kísérleti filmekkel vagy akár (nálunk különösen) a dokumentumfilmekkel. Nem beszélve arról, hogy a magyar animációs film nemzetközi sikerei még felül is múlják az élőszereplős szerzői filmekét, legyen szó Cannes-ról (Arany Pálmát nyert Jankovics Marcell *Küzdőkje* [1977] és Vajda Béla *Moto perpetuoja* [1980]) vagy az Oscar-díjról (Rófusz Ferenc: *A légy* [1980]). A sikerek ellenére az animációs film a hazai kultúrpolitika számára sosem volt olyan megbecsült, mint a játékfilm – ennek a méltánytalan szemléletnek afféle korekciójaul szolgálhat a lexikon animációs anyagának kidolgozása. S ugyanez elmondható a rövid- és kísérleti filmekről, amelyek gyakran egy-egy szerzői életmű „előhangját”, a rendező későbbi egész estés filmjeiben kibontakozó stílusát fogalmazzák meg, mint például Huszárik Zoltán vagy Bódy Gábor esetében.

A filmkorpusz kiválasztásában és elrendezésében a következő további szempontok játszanak szerepet:

(1) Műközpontú kiadványról lévén szó, a filmek kiválasztásánál elsősorban esztétikai értékszempontok játszhatnak szerepet. A koncepciónak ugyanakkor fontos eleme a művek kronologikus elrendezése, amely szükségszerűen történeti összefüggésben rendezi el az anyagot. A filmtörténet a filmek kiválasztásába az esztétikai mellett szükségszerűen bevon más szempontokat is, így elsősorban társadalomtörténetit és intézményit. Bizonyos alkotások társadalmi jelentésük és jelentőségük (s ebbe beletartozik az ideológiai és a politikai jelentés egyaránt), avagy intézményi háttérük miatt játszanak fontos szerepet filmtörténetünkben. Vannak korszakok, amelyek esztétikai szempontból nem hoznak létre jelentős műveket, mint például a szocialista realizmus időszaka, ám az akkor készült filmek filmtörténeti szerepe vitathatatlan, így azok legjellegzetesebb változatainak helyet kell kapniuk a kiadványban is (*Gyarmat a föld alatt, Dalolva szép az élet*). Hasonló mondható el bizonyos filmek intézményi háttéréről, amely fontos összetevője az adott produkciónak, mint például a rövid- vagy dokumentumfilmek korpuszán belül a Balázs Béla Stúdióban készült munkáknak,

vagy az animációk esetében megkerülhetetlen a Pannónia Filmstúdió jelentőségének hangsúlyozása.

(2) Elsősorban a társadalom- és intézménytörténeti szempontrendszer beemelése juttathatja más pozícióba az egész estés filmek összeállításakor az 1945 előtti produkciókat. A kiadvány ezen a ponton is lényeges finomhangolást végez el a filmtörténeti kánonon, amennyiben korrigálja az eddigi arányokat, és a korai hangosfilmkorszak természet filmtörténeti súlyának és rangjának megfelelően kezeli. (A jelenlegi 300-as listán szereplő filmek egynegyede '45 előtti, nem egy tételt – például Bolváry Géza: *Tiszavirág*, Kalmár László: *Sziámi macska*, Farkas Zoltán: *A hegyek lánya* – a filmtörténeti emlékezet érdemtelenül kiostált.) S mivel a korszak alapvetően piaci alapú szórakoztató filmgyártásra szerződött, a művek leírásakor szükségszerűen megjelenik a szócikkekben a műfajiság szempontrendszere, amely átvezet a következő kérdéskörre.

(3) A filmtörténeti kánon alapvetően meghatározó esztétikai szempont a szerzői filmet, illetve a szerzőiség fogalmának megszületése előtti időszakban (az 1950-es évek) a művészi igényű filmet állította előtérbe. A kiadványnak ezt az aránytalanságot is módosítani kell, aminek köszönhetően egyrészt bizonyos, műfajiságuk tekintetében jelentős filmek bekerülhetnek a kánonba, másrészt árnyaltabb lehet az egyes korszakokról alkotott kép. Mindenekelőtt ezen a módon, azaz a műfaji filmek beemelésével kaphat nagyobb hangsúlyt az 1945 előtti korszak, továbbá módosulhat olyan, alapvetően szerzőinek tartott időszak filmtörténeti szinképe, mint például a hatvanas évek új hullámé, amikor is egyenlő arányban születtek műfaji és szerzői filmek (például a hatvanas évek közepén készült egyaránt a *Szegénylegények* és *A tizedes meg a többiek*). A kiadvány azonos súllyal jeleníti meg a szórakoztató filmeket is – beleértve az e filmek készítése mellett elkötelezett alkotókat (például Bácskai Lauró István, Koltai Róbert, Tímár Péter vagy akár Herendi Gábor hozzájárulását a populáris magyar filmhez) –, mivel az egységes filmkultúrának ezek a munkák is meghatározó darabjai.

(4) Amennyire a magyar irodalomban fontos szerepet játszanak a határon túli szerzők, annyira elenyésző a jelentősége ennek a szempontnak a magyar



„A kánon finomhangolása”  
(Székely István:  
Hyppolit, a lakáj  
– 1931)

filmben. A határon túl (illetve az adott korszakban még az ország határain belül) született rendezők (mint például Szóts

István, Radványi Géza, Kovács András) Magyarországon, magyar produkciókban hozták létre filmjeiket. Az emigráns irodalommal szemben az emigráns rendezők külföldi munkái nem részei a magyar film történetének. Nem módosítják ezt a képet jelentősen a Magyarországon élő rendezők külföldi produkciói sem (például Jancsó Miklós esetében). A magyar részvételű nemzetközi koprodukciók viszont a magyar filmkultúra részei, így ezek az alkotások (Szabó István vagy Tarr Béla bizonyos filmjei) helyet kapnak a kiadványban.

Reményeink szerint a készülő kiadvány (<https://mmalexikon.hu/kategoria/film>) nemcsak részleteiben, hanem egészében is képes majd újdonsággal szolgálni. Bevallott célunk olyan online tartalom, illetve kötet összeállítása, amely akár egyben, egyhuzamban is olvasható, ilyesformán panorámaképet nyújt a magyar film történetéről.

A szerkesztőbizottság vezetője Gelencsér Gábor, tagjai Murai András, Pápai Zolt és Varga Zoltán. Rajtuk kívül a szócikkek szerzői: Barkóczi Janka, Benke Attila, Beregi Tamás, Dósa István, Jurdi Leila, Kránicz Bence, Lakatos Gabriella, Nagy V. Gergő, Záhonyi-Ábel Márk

GAÁL ISTVÁN: KERALAI MOZAIKOK

# Őskép-kutatás

BAKOS GÁBOR

„PILLANTÁSOM A CSEPPEK VÁJTA MÉLYEDÉSRE ESIK.”

Gaál István 1985-ben rendezett New Delhi-i Nemzetközi Filmfesztivál zsűritagjaként járt kint Indiában, majd visszahívták őt Púnába az indiai filmfőiskolára, hogy tartson egész hónapos rendezői bevezető-kurzust. A sikeresen megtartott előadássorozat egy nagy szellemi kaland nyitánya lett, mivel ezt követően Gaál többször is járt kint Indiában, és rengeteg híres helyet (például az adzsantani és ellorai barlangok és a Kailászanathá Siva templom) is meglátogatott, valamint több száz fotót készített. Elbűvölte az ország spirituális, mitikus mélységeibe merülő kultúrája és gazdag „antropológiája.” 2001-ban Keralában, az Indiai-óceán partján fekvő államban járt mint az ottani nemzetközi filmfesztivál zsűrielnöke. A keresztények, hinduk, muszlimok által lakott fővárosban, Trivandruban mindig megkérte a sofőrt, egy órával a fesztivál kezdete előtt vigye ki a tengerpartra, hogy forgathasson a halászsok között. Itt sikerült is négy embert találnia, akik pár dollárért „gyönyörűen elénekelték a tenger istennőjéhez szóló fohászt. Muszlimok, hinduk, keresztények, mind tudják ezt az évezredek dallamot. Az ottani tevékeny-

ségből [Keralai mozaikok címmel] öszsze is állítottam egy huszonhat perces filmet. De még egyszer mondom, nem tekintem a játékfilmet egyedüli üdvözítő meghatározónak.” A tengeri Istenanyához szóló fohászénekekben hangzik el egy sor, amelyet később Gaál sokat idézett: „Ember, ne gyűlöld a halált!”

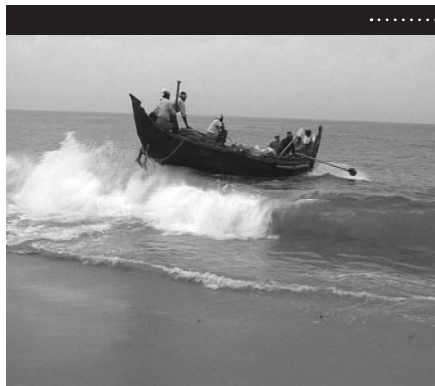
Ebben a „titkos verbális jelben” találja meg Gaál a különbséget az európai Isten- és halálféltő ember, valamint a metafizikus, szemlélődő, filozófiai háttérrel felnevelkedett ázsiai embertípus világfelfogása között. Állítása szerint az Ázsiára alapvetően jellemző transzcendens életszemléletből következő ciklikus vagy repetitív, magasabb szintű lelki-mentális érzékelésből adódik, hogy az indiai filmek dramaturgiájában jóval több a „deskriptív”, leíró, epikus beállítás, mint az európaiakban és főleg a hollywoodiakban, ahol a beállítások drámai fokozása/ütköztetése jóval elterjedtebb módszer. A leíró kompozíciós struktúra jobban megfelel a meditatív-kontempláló lélek szubtilis lélekrajzához, ahol az apró rezdülések „szárnycsapásai” jelzik, hogy az emberi psziché láthatatlan bensőséges és állandó kapcsolatban van az „abszolút Lélekerővel,” és an-

nak az emberi viselkedést és mentalitást befolyásoló spirituális csatornáival.

Az élet láthatatlan spirituális hajtóerőinek halk szavú, érzéki jelenlőségét filmen legerőteljesebben a látványélményben fürdőző, türelmesen és állhatatosan kiváró, „deskriptív” beállításmóddal lehet feltárni. Olyan simogató vizuális érzékenységgel kell a konkrét látványt elemelni, ahogyan azt a halászsok egybecsendülő munkavégzését leíró naturalista felvételeken tapasztaljuk, miközben átteklesíti őket az ősi veena szitárral kísért fohász elragadtatótt, nyugalmas hangzásvilága.

Gaál 2006-os filmje stílusában az előző két városfilmjénél egyszerűbb, puritánabb és jóval közvetlenebb módon fogalmaz. Elég érett és megfontolt ahhoz, hogy egyszerűbb felosztású, nem-elbeszélő tagolást válasszon a film alapstruktúrájaként. Az indiai kultúrában átélt totalitásélményét leginkább azzal adja vissza, ahogyan poétikus óceán-képekkel nyitja, majd zárja be a film dokumentarista módon rögzített transzcendens meditációját. A film tényábrázolásának dokumentumrétegeibe annyira közvetlenül, ugyanakkor sejtelmes természetességgel ékelődik az évezredek irodalomban rögzített képzeletbeli lények, közties alakok, segítő és rontó szellemek, valamint ártó démonok által benépesített indiai regék hitvilága, ahogyan az óceán évezredek, végtelen időismétléssel, folyton-folyvást betéríti fodrozódó habjaival a lágy homokpartot.

Gaál India-filmjének (késő) modernista különlegességét az adja, ahogyan a spirituális légkört és hatást a poszt-neorealista kendőzetlen szociális arculatból képes elővarázsolni. Szerkezetileg mindezt azzal éri el, hogy a középső rész triviális élethelyzetekből álló életképeit „körbe keríti” spirituális erővel feltöltött naturalista nyitó és záró szekvenciákkal.



A körkörös „ciklus-szerkezet” a mitológia körforgás időfogalmával jellemzi a lencséje elé került racionalizált valóság tagolatlan linearitását. A „ciklus idő – ahogy a szaktudomány nevezi –, mely úgy ismeri el a kezdetet és a véget, hogy egyszersmind megszünteti érvényüket. A kezdet és a vég mintegy önmagába visszatérő kört alkot.” Gaál ciklikus időstruktúrája nemcsak tagolt, értelmes formát ad a valóság rendezetlen, minden irányba kiterjedő láncolatának, hanem szerkezeti szempontból is reprezentálja a bráhmánizmus reinkarnációjának örök megújulás-filozófiáját.

Már a film első felvonásának képsorai eszünkbe juttatják Visconti *Vihar előtt*jének neorealista, a cselekményt köznapi történések „minimalista”(eseménytelen) szintjére lebontó pre-modernista poétikáját. Hosszan szemlélhetjük az óceánparton dolgozó halászok megfeszített, szervezett munkatevékenységét, ahogyan kirángatják a halakkal telihálóikat, amikből az aszszonyok és az öregek kiválogatják a fogást. Az óceánparton többsikű (előtérközéptér-háttér), távoli beállításokban rögzített munka azáltal „spiritualizálódik”, hogy előtte hosszan szemlélhetjük az ébredő part reggeli képsorait, amelynek „mágikus realizmusa”, meditatív légköre és mesés, közvetlen ereje felébreszti a bennünk lakozó mitikus gondolkodás ösztönösségét. Majd tovább folytatódik a közvetlen valóságábrázolás lírai elemelése azzal, hogy képen kívül hallgatjuk a halászok énekét a tengeri Istenanyához, miközben látjuk őket dolgozni az óceánparton. Körbe veszik őket a pálmafák és a part szigorú sziklatömbjei. Gaál „mitológikával” szervezett stílusában a hétköznapi cselekmények rögzítése mellett ugyanolyan mérvadó a modernista képalkotás módján felfogott valóság „látvány-hang-szituációjának” szuverén „megörökítése.”

Gaál poszt-neorealista filmjével Viscontié mellett több ízben felidézi Rossellini „spirituális neorealizmusának” szellemi elképzeléseit is, aki az emberi lélek és vallásos hevület dimenziója felől vizsgálta a társadalmi folyamatokat. „Szociális esztétikája” közel kerül Rossellini nézetéhez: az ember hiteles lelki rajzát csakis a környezetével együttvéve lehet feltárni. Rossellini továbbá fontosnak tartotta, hogy a tárgyi és természeti környezetet az ember nem csak gyakorlati

*funkciók* miatt „használja ki”, hanem az évezredek során szoros lelki kapcsolatba is kerül velük. Mivel a környezet az ember számára nemcsak pragmatikus, hanem erkölcsi és spirituális biztonságot is jelent, ezért fontos, sőt kötelező őrizni, illetve fenntartani a hagyományos és tradicionális életformákat, amikor ember és természet, ember és környezete szerves – lélektani – kapcsolatban állt egymással.

A hindu, brahmanista mitikus időkonceptióban bekövetkezhet az a csoda, hogy a hívó, emberi életében érintkezessen a kozmosszal. „Mint minden hierarchia, ez is összeköt és elválaszt. Benne van a nagy időben s mégis kívül(...) a hétköznapi az örökkévalósággal találkozik, s el is válik tőle vigasztalanul.”

A két világot egyesítő mágikus vagy meditatív művészi emlékezés dokumentarista szintézisével Gaál a tapasztalati világ érzéki formaszintjén képes reprezentálni, hogy „az istenség és az ember minden kezdeti kozmológiában ugyanegy létezés szülötte”.

Gaál nem lép túl az „esztétikai realizmus” „természetes” stilizációján, stílusát nem fokozza fel mesterségesen: nem jeleníti meg (idézi meg képi mágia által) a természeti vagy természetfeletti erők látható manifesztációját. Helyette a hétköznapi mutatja be „ritualizált” módon: évezredek összhangban együttmozduló halászok ütemezett lépésével és mozdulatritmusával; az utak mellett szövő nők mozgásának arabeszk hullámzásával; a természeti erők megismerésére szolgáló maszkos alakok energjától duzzadó tánckoreográfiájával. Mindezt olyan „vad” és „nyers” mitikus erővel teszi, hogy mélyen átérezzük, ahogyan Indiában az ember és az univerzum „kozmosztáncot lejt”.

Jan Assmann szerint az emlékezésnek két megjelenési formája van, amely a „múlt kettős használatát” jelenti. Ezek alapján a kollektív emlékezet kettős struktúráját is levezethetjük. A mítoszokat jelentő „megalapozó emlékezés” egy nép őseredetét biztosítja, tehát identifikációs, azonosságteremtő funkciót tölt be a kulturális emlékezés aktusában. Rítusokkal, tánccal, mítoszokkal, tudatmódosult állapotban, révületben elért archetipikus látomásokkal, rituális öltözékekkel, átszellemített tájakkal, tetovált ábrákkal, spirituális céllal kijelölt vándorutakkal fejezik ki egy nép vagy népcsoport életét befolyásoló szellemi erőket és energiákat. A köz-

elmúlthoz kötődő „biografikus emlékezést” a társas érintkezés működteti.

Gaálnak inkább a *megalapozó* – mitikus – *emlékezéssel* van dolga, mivelhogy a film társadalmilag és kulturálisan rögzített, „átspiritualizált” formákból bontja ki a kollektív emlékezés azonosság fenntartó jelentésvilágát. Vagyis a kulturális emlékezést szent, szakrális mivoltában tárja elénk. Azt is mondhatnánk, ebben kollektivizált mágikus emlékezési állapotban „a kulturális emlékezet a tény-szerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja”.

Gaál miközben spirituális poszt-neorealista dokumentumfilmjében rögzíti egy teljesen más kultúra kollektív tudatának saját hagyományához fűződő kapcsolatát – antropológus módjára jár el. Elmélyül az indiai misztikus kultúrában, amely önmagára mint egyéni tudattal rendelkező individuuma is hatást gyakorolt.

Előző két városfilmjében, a *Római szonátában* és a *Rendhagyó párizsi lettárban* még európai emberként viszonyul saját összeurópai kulturális emlékezés-kultúrájához, azonban Keralában megváltozik „kulturális nézőpontja”, hiszen egy idegen földrészt merőben eltérő gondolatvilágát próbálja antropológus módjára feltárni. Arra törekszik, hogy kézzelfoghatóan hiteles közelséggel tudja lefesteni és megragadni az alapvetően szakrális társadalmi hovatartozás tudatállapotát. E szakrális életfelfogás szerinte egy végtelenül sokszínű, de közös alapokra fektetett kulturális szimbólumrendszer (a spirituális indiai mitológiai kör) folyamatos hagyománymentésére törekszik. Az ilyen hagyományőrzésen alapuló „szocio-kulturális alakzatról” nyilatkozik úgy Assmann, hogy lényegéhez tartozik a „kollektív identitás” folyamatos és egységes fenntartása, amely „a közös tudásban és emlékekben való osztozáson alapszik”.

Gaál dokumentarista kameraszeme a Keralában az individuális emlékezésből fokozatosan átvált egy egész néppel azonosulni képes közösségi múltkeresés rögzítésébe, ahol a múlt jelenvalóvá tétele mindenfajta látványos, misztikus, bődítő hatásadászat nélkül, a maga természetes nyers valódiságában történik meg. India-filmjében „saját történelem” helyett már az egész emberiség egyetemes őstörténetének leírásába kezd. Csak sajnálni lehet, hogy kitágult szellemi horizontját további mágikus mozgóképekkel már nem álmodhatta tovább. •



PÓLIK JÓZSEF: KÖRHINTA A VIHARBAN

# Platón barlangmozija

GELENCSÉR GÁBOR

PÓLIK KÖTETÉBEN FILOZÓFIAI INDÍTATÁSÚ FILMESZTÉTIKAI ÍRÁSOK OLVASHATÓK.

Györi Zsolt és Kalmár György a szerkesztésükben megjelenő, „A kortárs filmtudomány kulcskérdései”-vel foglalkozó ZOOM-könyvekben legtöbbször az általuk szervezett konferenciák anyagát adják közre. A sorozat 6. kötete egyetemi kollégájuk utóbbi években írt, jórészt folyóiratokban (így többek között e lap hasábjain) megjelent, a korábbi változatokat bőséges jegyzetapparátussal kiegészítő, továbbá néhány e kötet számára készült tanulmányát tartalmazza. Pólik József a Debreceni Egyetem Filozófiai Intézetének oktatója, fő kutatási területe ugyanakkor a magyar filmtörténet, az európai művészfilm és a művészetfilozófia – olvashatjuk a kötet hátoldalán a szerző bemutatását. Ebből a nem magától értetődő kettős érdeklődésből és képzettségéből – film és filozófia – kö-

vetkezik a tanulmányok legsajátosabb és legeredetibb vonása, a filmtörténeti írások filozófiai indíttatása, az elemzések széleskörű kulturális háttere és az értelmezések elvont gondolati távlata. Mindez a kötet utolsó harmadában található, nemzetközi alkotásokkal foglalkozó írásokban kevésbé meglepő, sőt szinte elvárható keretet nyújt többek között a disztópiák, illetve Tarr Béla, Lars von Trier, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini filmjeinek vizsgálatához. Ugyanez viszont a tanulmányok nagyobbik hányadát kitevő filmtörténeti esszéikben, különösképpen ha hozzátesszük, hogy ezek a magyar filmmel, azon belül pedig elsősorban az ötvenes évek szocreál munkáival foglalkoznak – nos, ez már jóval meglepőbb és érdekesebb körülmény.

Pólik kötete – erre utal két Fábri-filmből „montázsolt” címe – 1948-tól indítja filmtörténeti áttekintését, s jut el – Tarr művészetének két tanulmányban is olvasható elemzésével – a 2010-es évekig. A leghangsúlyosabb szerepet az ötvenes évek, valamint az azt követő, az új hullámba átvezető korszak kap az összeállításban: hét tanulmány foglalkozik ezzel az időszakkal, s közülük három a kötet számára készült. Itt a legösszetettebb a szerző szempontrendszere, valamint szinte teljeskörű a korszak filmjeinek vizsgálata. Elsőként a „politikai film”, azaz az 1948 és 1989 közötti állami filmgyártás egyes periódusait mutatja be vázlatosan, majd e bevezetés után tér rá immár részletesen a Rákosi-korszak filmpolitikájára, végzi el a szocreál filmek két nagy csoportja, a termelési és a

történelmi filmek átfogó vizsgálatát, a kettő közé pedig az *Iffjú szívvel* szoros képelemzését illeszti.

Az ötvenes éveket követő periódusok már nem a teljesség igényével, hanem egy-egy reprezentáns film vagy filmpár segítségével idéződnek meg: az 1953-as olvadás körüli időszak a *Vihar* és a *Körhinta*, az 1968-at övező szemléletváltás a *Falak* és a *Kitörés* összehasonlításával; a hatvanas évek új hulláma – rendhagyóan – a korszak emblemikus kritikusa, B. Nagy László munkásságának megidézésével, a nyolcvanas évek pedig – ugyancsak rendhagyó, nem a fősodorra koncentráló módon – Erdély Miklós utolsó filmje, a *Tavaszi kivégzés* beható értelmezésével; míg végül a jelenig ívelő időszakot Tarr művészete képviseli. Az ő egyetemes léptékű, a világ filmtörténetében maguknak előkelő helyet kivívó művei vezetnek át a nemzetközi filmet értintő témákhoz. A kötet térben és időben szélesre nyíló horizontjáról előbb a számomra legizgalmasabb részletet, majd az egyes tanulmányok gondolatmenetének visszatérő szerkesztési elvét, végül a teljes anyag koncepcionális ívét emelem ki.

A részlet voltaképpen nem egyetlen mozzanat, hanem a tanulmányok alapvonása, film és filozófia folyamatosan jelen lévő egymásra vonatkozása. Ennek igencsak meglepő és elgondolkodtató eleme, amikor a szerző az ötvenes évek filmpolitikáját Platón *Államával* „olvassa össze”. „Révai, akárcsak Platón, eszközt lát a művészetben – így a filmművészetben is” – emeli ki a szerző azt az elemet a két gondolkodó munkásságában, amely – legalábbis e tekintetben – termékeny módon, jobban mondva „termelési” módon összekapcsolja őket. Ugyancsak a filozófiai alapképzettségéből adódik a szerző rendszerező hajlama, ahogy hármas tagolásban rendezi el tárgyát, legyen az történeti korszakolás, vizsgálati szempont vagy a filmek tipológiája. A tanulmányok átfogó ívét szintén a filozófiai gondolat jelöli ki, amely a szocreál „pozitív utópiájától” vezet az európai és amerikai filmek disztópiájáig, a „nyugati eszkatológiától” a keleti apokaliptikusig. Egy szellemtörténeti kör Póliknál is bezárul, Fábritól Tarrig, a *körhintától* a *sátántangóig*.

DEBRECENI EGYETEMI KIADÓ, 2019.

PÓLIK JÓZSEF



KÖRHINTA A VIHARBAN

FILMESZTÉTIKAI ÍRÁSOK

ZOOM

2019

BÁTRAK FÖLDJE

# Szerelmek a magyar ugaron

BENKE ATTILA

KOSZTÜMÖS SZAPPANOPERA POLITIKAI ÁTHALLÁSOKKAL A KIEGYEZÉS KÜSZÖBÉN.

1956 óta a hazai rendezők gyakran használták fel az 1849 utáni korszak motívumait a jelenre is utaló történelmi filmekben (Jancsó Miklós: *Szegénylegények*, Szomjas György: *Roszszelemberek*, Herendi Gábor: *Kincsem*, Kárpáti György Mór: *Guerilla*) és tévésorozatokban (Szinetár Miklós: *Rózsa Sándor*, Bereményi Géza: *Régimódi történet*). Az RTL Klubon hétköznapi rendszerességgel sugárzott *Bátrak földje* sem mentes aktuálpolitikai utalásoktól, ám ezek sajnos meg is maradnak utalásszinten a szappanoperai és vígjátéki cselekményszálak szorításában.

A történet 1865 áprilisában kezdődik, amikor Deák Ferenc „húsvéti cikke” már elindította az országot az 1867-es Kiegyezéshez vezető úton, ám még messze van az Osztrák-Magyar Monarchia. A Habsburgokhoz hű Rokoczay Károly báró bécsi támogatású vasútépítéssel kívánja felvirágoztatni, illetve még inkább saját képére formálni a fiktív Rokocát a bortermelő, függetlenségpárti Torzsáék kárára, akiknek a földjére pályázik. A

Rózsa Sándor-mentalitású legidősebb fiú, Torzsa Sándor Rokoczay vasúti hídjának felrobbantásával fejezi ki a „labancpárti” hatalmasság iránt érzett dühét, ám a báró lánya, Anna a helyszínen szenved lovas balesetet, így Sándor a segítségére siet. A fiatal zsendár hadnagy, Imre közbelép, meglövi az álarcos robbantót, aki rejtőzködni kényszerül Anna szobalánya, Katica közbenjárására a kisasszony lovának istállójában. A helyi szolgabíró nyomozást indít, amelyet a fiatalok szerelme is akadályoz: Anna Imrével és a rebellis Torzsával kerül szerelmi háromszögbe, Katica pedig Sándorba szeret bele reménytelenül.

A sorozat sok karaktert és cselekményszálát próbál mozgatni, ám ezekkel nem tud érdemben mit kezdeni, a gyakran szétcsúszó cselekmény tele van túlnyújtott, időhúzó töltelékjelenetekkel. Kreatívabb forgatókönyvírók bátrabb koncepcióval valószínűleg nyolc-tíz részre, illetve

a betyárfilmekben (*Szegénylegények*, *Roszszelemberek*) is felvázolt „vadkeleti” csapdahelyzetre (aki a technikai fejlődést irányító önkényúr ellen lázad, az a haladás útját is elállja) fókuszáltak volna. Az RTL Klub érezhetően nem is szánt *A mi kis falunkénál* vagy a *Drága örökösökénél* színvonalasabb történetet a koradélutáni és a késő esti műsorsávba, a szentendrei skanzenben és a Nagytétényi Kastélymúzeumban rekonstruált Kiegyezés előtti világ csupán díszlet a kosztümös szappanoperákból ismerős szerelmi intrikákhoz, olykor nevetségesen irreális fordulatokhoz.

A didaktikusan felvezetett és kidolgozatlan kortárs társadalmi-politikai utalások is csak a csatorna a TV2-vel és a „királyi tévével” szemben vállalt kvázi „ellenzéki” szerepéből fakadnak. Ráadásul a túlságosan is egyértelmű párhuzamok a politikai opportunizmusból és személyes érdekek miatt felvirágoztatott Felcsút és Rokoca, illetve az akkori és a mostani vezetők között egy idő után nem is működnek. Ugyanis a kezdetben zsarnoki Károly egyre szimpatikusabbá válik, mivel elkezd embersegesen bánni cselédeivel, és érdekből ugyan, de a Torzsa-család legfiatalabb tagját, Gyulát is szárnnyal alá veszi, illetve védelmezi saját arrogáns fiával, Móriccal szemben.

A *Bátrak földje* történelmi hitelességét nem is nagyon érdemes firtatni, mert a sorozat alkotói kényulkedvűk szerint, illetve az erőltetett társadalomkritikának megfelelően formálták át a múltat. Például Sándor édesapja szerint 1849 után már senki sem lázong, a társadalom konformista lett. Ami nem igaz, mert Deák Ferenc passzív rezisztenciája mellett több Habsburg-ellenes megmozdulás volt Magyarországon, és még az 1867-es Kiegyezés miatt is tiltakozáshullám söpört végig az országon. Az izgalmas korszakválasztás és alapkönfliktus ellenére nem szabad túl nagy elvárásokkal leülni az RTL Klub sorozata elé. A *Bátrak földje* átlagos kosztümös kaland-szappanopera, ami sok gyenge színészi alakítás (éppen a főhősöket játszó fiatalokra jellemző) vagy modorosan túljátszott kétdimenziós figura (a báróné, a báró fia, a pap, a sztereotip módon ábrázolt cigányasszony) mellett nyomokban jutalomjátékokat is tartalmaz (az eleinte ripacszkodó Ilyés Róbert később finom cinizmussal formálja meg a bárót, Salat Lehel pedig remekel rókaravasszágú, paternalista szolgabíróként).

**BÁTRAK FÖLDJE** – magyar tévésorozat, 2020. Showrunner: **Kalamár Tamás**. Rendező: **Kinizsi Ottó**, **Koblicska Örs**, **Szilágyi Fanni**. Forgatókönyv: **Lányi Balázs**, **Kalamár Tamás**, **Josie Day**. Szereplők: **Szász Júlia** (Rokoczay Anna), **Kenderes Csaba** (Torzsa Sándor), **Bárnai Péter** (Csizmadia Imre), **Litauszky Lilla** (Katica), **Csóre Gábor** (Torzsa Mihály), **Dér Denissza** (Torzsa Terka), **Radnay Csilla** (Torzsa Rózsa), **Tóth Ildikó** (Csizmadia Zsuzsa), **Ilyés Róbert** (Rokoczay Károly), **Fodor Annamária** (Rokoczay Jozefin), **Salat Lehel** (Lobsinger Ödön). Gyártó: **Paprika Scripted**. Forgalmazó: **RTL Klub**. Első évad: 80 x 40–45 perc.



WATCHMEN

# Álarccal a traumák ellen

BASKI SÁNDOR

ALAN MOORE LEGENDÁS KÉPREGÉNYE MÉLTÓ TELEVÍZIÓS FOLYTATÁST KAPOTT. LINDELOF ÚJRAÍRTA A SZUPERHŐSÖK EREDETMÍTOSZÁT.

Több mint tíz éve, a szuperhősfilmes új hullám kezdetén került mozikba Alan Moore és Dave Gibbons 1987-es klasszikusának mozis adaptációja. Zack Snyder a *300*-hoz hasonlóan szinte storyboardként használta a képregényt, megfelelkezve arról, hogy a nagyfokú szövegűség önmagában még nem elég az eredeti szellemiségének megidézéséhez, sőt az áhítatos tisztelet kontraproduktív is lehet, ha az alapanyagról semmi nem jut eszébe. Mint kiderült, a cselekmény mozgóképes illusztrálásán túl más célja nem is volt a rendezőnek, és ezzel sikeresen sterilizálta is a *Watchmen* radikalizmusát.

Az HBO friss sorozatát, amely nem feldolgozása, hanem folytatása a képregénynek, szerencsére nem lehet sem koncepciótlansággal, sem gyávasággal vádolni – olyannyira nem, hogy az első részt látva még az is felmerülhetett a rajongókban, hogy Damon Lindelof kreátor és társai a kelletténél talán még jobban is elszakadtak Moore világától. A történet 1921-ben, az oklahomai Tulsában kezdődik, ahol egy rasszista indíttatású pogromban a fekete közösségre lincselők támadtak – korabeli források alapján 36-an, a történészek szerint közel 300-an haltak meg a támadásban –, majd egy olyan jelenbe ugunk, amelyben a faji feszültségek még mindig érzékelhetőek. A 2019-es Tulsát egy fehér felsőbbrendűséget hirdető csoport, a Hetedik Lovasság tagjai terrorizálják, miattuk kénytelenek a rendőrök is maszkot húzni, hogy identitásuk titokban tartásával megvédjék a családjaikat.

A rajongók zavara egy ilyen felütés után akár még indokoltnak is tekinthető, Moore képregénye ugyanis egyáltalán nem reflektált a rasszizmusra. Az első, felületlen benyomással ellentétben

azonban Lindelof nem (csak) azért emeli be a témát, hogy eleget tegyen a progresszivitás követelményének – a segítségével kiegészíti, és még rétegzettebbé teszi a *Watchmen* világát. Ugyanaz a kérdése, mint Moore klasszikusának – miért áll valaki szuperképességek nélkül önjelölt, maszkos igazságosztónak –, és olyan választ ad rá, amit korábban talán még senki.

A képregény eredetmítosza szerint az 1940-es években alakult Percrekés (Minutemen) nevű csoportosulás tagjai részben kalandvágyból, részben az igazságérzetük által vezérelve húztak jelmezt. Fő inspirációjuk az 1938-as Action Comics első számában debütáló Superman volt, azaz Moore olvasatában a botcsinálta, hús-vér igazságosztók a fikciós ideálképeknek próbálnak megfelelni – ebből fakad tragikomikus kisserűségük is.

Lindelofnál a legelső szuperhős nem egy képregényes übermensch pozitív példája, hanem egy valós trauma hívja életre. A sorozat kulcsfigurája, a Moore-nál csak említés szintjén szereplő, a valódi identitását soha nem fedő Csuklyás Bíró kedvtelés helyett kényszerből húz hóhérmaszkot. A szüleit a tulsai mérszárlásban elvesztő afroamerikai férfi hiába áll rendőrnek, tehetetlen a rasszista erőszakkal szemben, csak törvényen kívüli igazságosztóként tud hatékonyan fellépni a klántagok ellen. Még saját (fehér) bajtársai, a Percrekészek előtt sem fedheti fel magát, és amikor beszámol nekik egy feketék elleni összeesküvéséről, elhallgattatják – a médiában jobban eladható, ha a megtúrt kategóriába sorolt KKK helyett fiktív szuperbűnözők ellen harcolnak. Lindelof sugallata szerint a maszkos igazságosztók kultu-

za tehát bűnben fogant, az amerikai történelem legelső álarcos (anti)hős-alakulata pedig a Ku-Klux-Klan volt – a rájuk adott válaszként született meg Csuklyás Bíró –, és nekik, illetve utód-szervezetüknek, a Hetedik Légiónak köszönhető, hogy a maszkviselés a 2019-es Tulsában sem fakultatív paszsió, hanem a túlélés záloga.

Már Moore eredetije is a szuperhősműfaj ikonográfiáját ütköztette a hétköznapi(bb) valósággal, és a sorozat is ezt a dekonstrukciót folytatja, azzal a különbséggel, hogy a fikciós univerzum, amelyet Lindelofék kiforgatnak, a *Watchmen* világa. A képregény eredeti szereplői mint ünnevelt sztárok tűnnek fel a háttérben futó tévéműsorokban és a plakátokon, a Marsra emigrált Dr. Manhattan köré valóságos kultusz épült, a Hetedik Légión tagjai pedig nemcsak Rorschach maszkját, de a naplóját is inspirációként használják. Moore politikai kiszólásaira is gondosan reflektál a sorozat: Vietnam még mindig – a megnyert vietnami villámháború következményeként – az USA tagállama, az elnök pedig immár 30 éve Robert Redford – az ő politikai ambícióit még a képregény utolsó oldala harangozta be. A *Watchmen* világát meghatározó hidegháborús paranoia ugyan mára – eredeti formájában – aktualitását veszítette, a képregény másik markáns vonulatát, az erősödő autoriter tendenciákat és a kultúrharcot Lindelof jó érzéssel adaptálja a jelen viszonyokra. Redford elnök ugyan a jelenlegi amerikai vezetéssel szemben liberális, a politikát azonban ugyanaz a populista szellemiség hatja át, mint a mai amerikai közéletet, sőt a sorozat reflektál arra a szakadékra is, ami az elítelt idealisztikus elképzelései és a peremvidéken élők úgynevezett hétköznapi valósága között tátong – például a fegyverviselés szabályozását illetően.

Lindelof a képregény dramaturgiai szerkezetét is újrahaznosítja, méghozzá úgy, hogy közben következetesen folytatja is, amit eddigi sorozataiban elkezdett. A *Lost* – *Eltűntek* és *A hátrahagyottak* szereplői mindannyian egy közös trauma árnyékában élnek – előbbiben egy repülő-szerencsétlenség túlélőinek, utóbbiban a rokonait, szeretteiket rejtélyes módon elvesztő embereknek kell feldolgozniuk a feldolgozhatatlant –, és a *Watchmen*ben sincs menekvés a múlt elől. Lindelof két origópontot is kijelöl, az egyik a





NYOMORULTAK

# Azért az oroszlán az úr

KOVÁCS BÁLINT

FRANCIAORSZÁG OSCARRA JELÖLT FILMJE, A *NYOMORULTAK* AZ ISZONYATTÓL SÚLYOS, GYOMORSZORÍTÓ MESTERMŰ.

A világ gyorsan, a mozi lassan változik. A hollywoodi filmipar olyan nehézkösen dőcög, mint egy páncélozott jármű, hogy mind intézményileg, mind a filmek tartalmában meghaladja azt a százéves alapállapotot, hogy fehér, jómódú, heteroszexuális férfiak mesélnek fehér, jómódú, heteroszexuális férfiakról, és noha a feketére festett arcú fehér színészek, a „blackface” korát már réges-régen sikerült meghaladni, azért a fehér egyiptomi istenek, a fehér animeszereplők és a kulturális kisajátítás különféle formái még ma is állandó beszédtemát jelentenek.

Noha a téma összetett, a válaszok korántsem egyértelműek (biztosan probléma, ha egy nem „érintett” alkotó beszél valamilyen társadalmi csoport problémáiról?), és találkozni a ló túlfelére átesett kritikákkal is, az mindenesetre egészen biztosan jól tesz a filmművészetnek, ha megjelennek az olyan filmek, mint a *Nyomorultak*. Ez a film olyan távol áll a kulturális kisajátítás bármilyen formájától, amennyire az csak elképzelhető: társíró-rendezője, Ladj Ly a legsajátabb közegéről, e közeg problémáiról, társadalmi helyzetéről beszél. A mali születésű, fekete rendező maga is Montfermeilben, Párizs egyik zürös elővárosában nőtt fel, a film kulcsjelenetét abban a lakótelepi épületben forgatta, ahol felnőtt, saját ismerőseit kérte fel a tömegjelenetekben szereplésre. És ami ennél fontosabb: amikor nem filmet készít, ugyanazokat a konfliktusokat éli ő maga is, amelyeket a film ábrázol: egyfajta önkéntes civil megfigyelőként rögzíti, majd közzéteszi a szerinte túl brutális rendőri intézkedéseket, és ha úgy diktálja az igazságérzete, össze is csap velük; például amikor egy tüzesetben meghalt egy csecsemő, olyannyira ne-

kiment a rendőröknek, hogy azért jogerősen el is ítélték. (Éveket ült börtönben is, de nem társadalmi igazságtétel miatt: egy barátjának segített az erdőbe rángatni és összeverni egy férfit, akinek házasságon kívüli viszonya volt a barát húgával.)

Ha a világ egyik csillogó fővárosától, Párizstól nem is messze, mégis a peremvidéken játszódik a film, a társadalom peremén: nem abban a Montfermeilben, amely másfél évszaddal korábban Victor Hugót is megihlette nagyregénye megírásához, hanem abban, amivé azóta lett, folyamatosan járőröző rendőrökkel, akik jó esetben azt próbálják megakadályozni, hogy az időtlen idők óta folyamatosan pengélen táncoló helyzet ne fajuljon el, rosszabb esetben maguk járulnak hozzá ahhoz, hogy kitörjön a felszín alól mindaz, ami addig a flaszter alatt forrongott: Ladj Ly világában – és talán nem csak ott – folyamatos a feszültség amiatt, hogy az alsóbb osztályokban élők úgy érzik, elengedte a kezüket a kormány vagy a társadalom többi része, a problémáikra pedig nem is nagyon keres megoldást senki. Nem számítanak. Ladj Ly számára viszont igen.

Százötven év alatt egy szereplő tűnt el végérvényesen a *Nyomorultak*ból: a jószágos Jean Valjean, de a Javert-ek és a Gavroche-ok megszaporodtak, mint a sárkányfej, amely helyett kettő nő, ha levágják. És persze a felkelések is maradtak: Hugónak az 1832-es párizsi, Lynek a 2005-ös Clichy-sous-Bois-i zavargások adtak ihletet (utóbbi volt az a Párizs egy másik elővárosában zajló forrongás-sorozat, amelyhez két, rendőrök által üldözött fekete fiatalember halála vezetett, és amely miatt hetekig lángolt a város).

De amíg Hugónál egyértelmű volt a válasz, addig Lynél már korántsem az: vajon lehet az jó bárkinek, ha előtörnek az addig lappangó indulatok? Vajon vezethet bármilyen pozitív eredményre, ha az erővel elnyomott maga is erővel vág vissza az elnyomójának, vagy ezt nem forradalomnak, inkább az erőszak spiráljának hívják? Hosszú távon jól járhat az, aki jogtalan módszerekkel fejezi ki jogos dühét? A huszonegyedik században feltéve a mindig aktuális kérdéseket, úgy tűnik, nincsenek könnyű válaszok – és Ly *Nyomorultak*jának egyik legnagyobb erénye, hogy nem is próbál ilyeneket adni, hanem, mint a legjobb filmek általában, csak felteszi ezeket a kérdéseket. A húsbavágó, brutális kérdéseket, amelyeket szeretünk magunkba fojtani, és amelyekkel épp ezért jó, ha a művészet szembesíteni tud. Sőt: ez lenne az egyik, ha nem a legnehezebb feladata.

Ez a végletekig árnyalt, átgondolt, sokszínűsége és sokoldalúságra törekvő hozzáállás korántsem csak a nagy, végső kérdések kapcsán jellemző a *Nyomorultakra*, de vezérlőelvül szolgál a film teljes felépítéséhez. Olyannyira, hogy az elsőfilmes Ly formailag is izgalmas, újszerű filmet rendezett: teljességgel elveti a filmek elsöprő többségében megszokott cselekményvezérelt dramaturgiát (a tényleges cselekmény nagyjából egy óra filmidő után indul csak be), de a szereplők hátterét, alapkarakterét is sokkal utalásszerűbben kezeli az átlagnál. Mintha ezzel is azt emelné ki: nem egyes emberek a főszereplők, mert ami történik, az sem egyes személyeken múlik. A főszereplő a közeg, a cselekvő felek pedig nem az emberek, hanem főképp a rendszer maga az, amely az embereket az elkerülhetetlen felé taszigálja. Erre utal a talán kissé szájbarágós mottóként használt Hugo-idézet is: „Nincsenek rossz nővények, se rossz emberek. Csak rossz gazdák vannak.” Nem a film szereplői rosszak, hanem a közeg, amelyben olyan korlátozottak a lehetőségeik, mintha az egész életüket sarokba szorítva kellene leélniük. A *Nyomorultak* a sarokba szorítottak filmje.

Ly kamerája az első órában, mintha egy, erről a bizonyos rossz gazdáról, rossz rendszerről szóló dokumentumfilmet látnánk, Montfermeilt pász-



tázza. A városba új rendőr érkezik, első járőrözésén ő járja végig két új társával, a csendesebb, fekete muszlim és az erőszakos, magának folyamatosan tekintélyt kiharcolni akaró fehér rendőrrel a várost. Így vele együtt tárul fel a néző előtt is ez a sajátos, mai nyugat-európai, külvárosi társadalom. Ott a várost tulajdonképpen sikeresen, de sajátosan vezető, önálló hatalmi központot vagy erőszakszervezetet létrehozó, fekete polgármester; ott a másik, nem hivatalos központ, a muszlim közösség vezetője, a kebab-büfé egykori bűnöző, ma valamiféle imámként is működő vezetője; meg persze a háromszög harmadik csúcsa, a bizalmaskodás és az erőszakkal kivívott tekintély kettősére felépített rendőrség, amelynek mindennapi, de az új rendőr érkezéséig magától értetődően meg is választott kérdése, hogy vajon szentesíti-e a bűn megelőzése a folyamatos rendőri túlkapásokat, ha azok ugyan rasszizmusra, hatalommal való visszaélésre épülnek is, de végső soron működnek, mint atyai pofon a meggyőzés helyett. És végül épp egy ilyen „pofon” lesz az, amely mégis elszabadítja a poklot: Ly kamerája az első órában gondosan bemutatja a csordultig telt pohár pereméig érő vizet, aztán ráközelít

**„Csak tovább szorul a gyomor”**  
(Alexis Manenti, Damien Bonnard és Djebri Zonga)

az utolsó néhány cseppre, amely miatt a múlté lesz a felszín talmi nyugodtsága. (Egy szokatlanul súlyos, ráadásul egy gyerek elleni túlkapással végződő rendőri akciót bosszul meg másnap az áldozat és a többi kölyök egy brutális, a rendőrök elleni támadással, miközben a rendőrök azzal vannak elfoglalva, hogy megszerezzék az egyik gyerektől a videofelvételt az esetről.)

És ebben a növényekről, emberekről és rossz gazdákról szóló dokumentumfilmben egyetlen másodpercnyi ítélkezés sincsen, sem kétdimenziós, fekete vagy fehér figurák: a forgatókönyv és a nagyszerű színészek bravúrja, hogy a hagyományos karakterfestés kihagyásával is tökéletesen együtt lehet érezni minden szereplővel, mindenki motivációi, félelmei, szomorúsága, tanácstalansága pontosan érthető, mélyen emberi érzés, legyen szó az otthonról kidobott, bajkeverő kisfiúról (Issa Perica), vagy a filmet egyfajta sokatmondó, jeges iszonyatba dermedt, hihetetlenül emlékezetes arccal végigjátszó új rendőrrel (Damien Bonnard). Rengeteget számít abban, hogy a film ennyire hatásos tud lenni, hogy ennyire árnyalt minden karakter és helyzet: a néző gyomra nemcsak attól szorul össze, amit lát, hanem attól is, hogy fo-

galma sincs, mi lenne a helyes az adott helyzetben. Semmi. Mert az adott helyzet mindentől rossz – és mivel végtenül hiteles és ismerős, csak tovább szorul a gyomor.

De amennyire hiperrealista amúgy a film, akármilyen betonkemény és veritékszagú a látványvilága, olyannyira meszterien sző bele mégis Ly egy metaforát is az egészbe: az eseményeket egy, a városban fellépő cirkuszi társulattól ellopott kisoroslán ügye katalizálja. Az oroslánkölyök visszaszerzésekor a cirkuszvezető azzal bünteti meg a tolvajt, hogy pár másodpercre egy oroslánketrecbe zárja a dühös apaállattal. Montfermeil – és a többi hasonló város – talán maga a dzsungel, ahol a nyers, primitív erő birtokosa, az oroslán a király. A lopás mintha azt a kérdést tenné fel: ki birtokolja ezt az

erőt, lehet-e eszközük a nyomorultaknak is a megszerzésére? És hogy nem egyszerűen oroslánról, de oroslánkölyökről van szó, az mintha a gyerekekre, a most még apró, de talán már gyilkolni képes generációra utalna, a gyerekekre, akik talán kisoroslánok, legalábbis ha a dzsungel felé terelik őket. És ha ez így lesz, kiderülhet a most még ártalmatlan generáció tagjairól is: azért az oroslán az úr.

Ha engedjük, hogy az legyen. A *Nyomorultak* ugyanis a végső nagyjelenet közepén ér véget: a kisgyerek kezében égő Molotov-koktél, a sarokba szorított rendőr pedig kétségbeesetten ráfogja a kibiztosított fegyverét. A két fegyver között pedig ott vagyunk mi, és velünk az egész társadalom, és gondolkodhatunk azon a stáblista alatt és még sokkal tovább, vajon ki szánja el magát előbb a gyilkolásra. Vagy lehetséges-e, hogy ez nem történik meg: el lehet-e oltani a lángot a Molotov-koktélből kilógó rongyon, ha egyszer már valaki meggyújtotta azt?

**NYOMORULTAK (Les Misérables)** – francia, 2019. Rendezte és írta: **Ladj Ly**. Kép: **Julien Poupard**. Szereplők: **Damien Bonnard** (Stéphane), **Alexis Manenti** (Chris), **Djebri Zonga** (Gwada), **Almamy Kanoute** (Salah), **Issa Perica** (Issa). Gyártó: **Srab Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 102 perc.



SAJNÁLJUK, NEM TALÁLTUK OTTHON

# Ember a gépezetben

TESZÁR DÁVID

**KEN LOACH FIKARCNYI REMÉNY NÉLKÜL DOKUMENTÁLJA EGY MUNKÁSOSZTÁLYBELI CSALÁD KÉTSÉGBEESETT SZABADESÉSÉT A HAKNI GAZDASÁG KORÁBAN.**

„Elegendő, ha elmondod, milyen a világ.”  
Ken Loach

Noha a brit realista iskola élő legendája, Ken Loach 2014-ben bejelentette a visszavonulását a filmkészítéstől, a 2015-ös nemzeti választás a Konzervatív Párt győzelmét hozta, Loach pedig meggondolta magát, és 79 esztendősen visszaszállt a ringbe egy „utolsó” film erejéig. Ringbe szállt, hiszen elkötelezett baloldaliként a pályája kezdetétől, az 1960-as évek közepétől a kisemmizett munkásosztály életének krónikása, aki a gyöngyvásznat felhasználva hirdeti a lehető legmeggyőzőbb módon a társadalmi változás szükségességét. Ez az utolsó szánt film, az *Én, Daniel Blake* (I, Daniel Blake, 2016) feltette a koronát az életművére: Cannes-ban a második alkalommal nyerte el az Arany Pálmát a *Felkavar a szél*t követően (*The Wind that Shakes the Barley*, 2006), Nagy-Britanniában pedig ez vált a legnézettebb alkotásává valamennyi közül.

A *Sajnáljuk, nem találtuk otthon* tehát afféle kóda az *Én, Daniel Blake*-hez, amely ezúttal nem egy egyéni sorsra, hanem egy adóssággal küszködő, kétgyermekes newcastle-i munkáscsalád mindennapjaira koncentrál a kortárs, ún. hakni gazdaság (*gig economy*) közegeben. Loach állandó alkotótársa, a forgatókönyvíró Paul Laverty ismét gondos kutatómunkát végzett a témában, hogy a teljes hitelesség jegyében tárhassa a nézők elé az egyre elterjedtebb eseti munkavégzés nehézségeit (hasonlóképp a hitelességet szolgálja az amatőr szereplők szerepeltetése). Ricky, az édesapa (a korábban vízvezeték szerelőként dolgozó Kris Hitchen megformálásában) a munkanélküliségből kitorve egyéni vállalkozóként csomagokat kézbesít egy helyi fuvarozó cég megbízásából, míg Abbie, az édesanya szociális munkásként költségtérítés és időarányos bérezés nélkül kiszállások alapon ápol rászoruló idős és fogyatékkal élő embereket. Mindkét szülő heti

„Sötétség honol az alagút végén”  
(Kris Hitchen)

hat napot dolgozik, napi tizenkét órában, ekként a lázadó tinédzser fiukra, Seb-re és a mediátor szerepet betöltő, érzékeny Liza Jane-re alig jut idejük. Loach mindenekeelőtt arra kíváncsi, milyen hatása van egy kicentizett költségvetésű, napról napra élő család életére az állandó munkahely, a munkajogi védelem és a teljes állásban dolgozó munkavállalók biztonsági hálójának hiánya (fizetett betegszabadság, táppénz), valamint a nem kiszámítható, bizonytalan jövedelem. Míg Daniel Blake a legjobban szándéka ellenére is 22-es csapdjába kerül az angol szociális ellátórendszer labirintusában, a *Sajnáljuk, nem találtuk otthon* arról tudósít, hogy a kapitalizmus tudatosan kegyetlen rendszere az adósrabszolgaság következtében megalázza és kizsigereli a kiszolgáltatott munkásosztály tagjait, idővel pedig a megtartó erőt jelentő, szerető család egységét is felszámolja. A család döntési tere a pénztelenség és a növekvő adósság miatt fokozatosan csökken, míg a rájuk nehezedő stressz egyre nő: Ricky esetében minden hiba vagy elmulasztott határidő büntetést von maga után, tovább növelve a terheket, miközben családi feltöltődésre nincs idő, hisz még a helyettesítést is a családfőnek kell megoldania. Loach mozija egyszerre szenvedélyesen dühös tézisfilm és humanista együttérzéssel átitatott, megrendítő családi melodráma, amelyben fény helyett sötétség honol az alagút végén. A brit direktor pesszimizmusa dermesztően kérlelhetetlen: a középiskolás Seb, a jövő reménysége, aki egyfajta rezonőr figura a filmben, nem hallgat sem az apja, sem a rendőr szavára az iskolakerülés és az illegális graffitizés veszélyeit illetően. Miért tanuljon, ha aztán úgy végzi, mint a szülei, amit a legkevésbé sem kíván magának? Loach a kilátástalanságot és az ördögi körből kitorvénységet hangsúlyozza a munkások következő generációja esetében is.

**SAJNÁLJUK, NEM TALÁLTUK OTTHON (Sorry We Missed You)** – brit, 2019. Rendezte: **Ken Loach**. Írta: **Paul Laverty**. Kép: **Robbie Ryan**. Zene: **George Fenton**. Szereplők: **Kris Hitchen** (Ricky), **Debbie Honeywood** (Abbie), **Rhys Stone** (Seb), **Katie Proctor** (Liza). Gyártó: **Sixteen Films / BBC / France 2 Cinema**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 100 perc.



ISTEN LÉTEZIK ÉS PETRUNIJÁNAK HÍVJÁK

# Nő a férfiak dzsungelében

VINCZE TERÉZ

## A NŐGYŰLÖLET EGYIK LEHETSÉGES ELLENSZERE A SZATÍRA.

**A**makedón rendezőnő, Teona Strugar Mitevaska filmje megérdemelten nyerte el 2019-ben az Európai Parlament művészeti díját, a Lux-díjat, melyet az európai kultúra és sokszínűség, az európai társadalmi kérdések ábrázolásában kiemelkedően teljesítő filmek számára alapítottak 2007-ben. Márpedig a nőkkel szembeni diszkrimináció, a nőket érő erőszak itt van velünk továbbra is Európában, úgyhogy az ilyen remek érzékkel megalkotott feminista szatírák továbbra is nagyon időszerűek.

A film sztorijának alapja megtörtént esemény. Az ortodox vallási tradícióban a karácsonyi ünnepkörhöz tartozó, máig élő hagyomány, hogy a hívők egy, a pápa által folyóba vagy tóba dobott fakeszt megszerzéséért versengenek, s aki nyer, annak sok szerencsét és sikert hoz az új esztendő. A tradíció része, hogy a keresztért csak férfiak versenghetnek. 2014-ben, egy északmakedóniai szertartáson egy fiatal lány megszerezte meg a keresztet. A lány nem volt nőjogi aktivista, ahogy maga nyilatkozta: „egyszerűen beugrottam, és

gyorsabban úsztam, mint a többiek ... miért ne lehetne nekem is egy szerencsés évem?” Tette azonban olvasható a vallási hagyományok, a közösségi tradíciók, a nőket diszkrimináló rendszer elleni kihívásként is. A korabeli sajtó az egészet vicces bulvárhírként kezelte, az emberek pedig leginkább bolondnak tartották a lányt.

Ebből az alapötletből épít összetett társadalomkritikát Strugar Mitevaska filmje. Az ő főhősnője (Petrunija) sem harcos feminista – habár sokat mondó, hogy végzettségére nézve történész, akit a kínai forradalom, valamint a kommunizmus demokratikus rendszerekbe való integrálásának kérdése érdekel. Ezzel együtt azonban a film elején csak egy egyszerű nő, akit a mindennapi megaláztatások, a hétköznapi elkéseregés vesz rá a váratlan cselekedetre, hogy magát vízbe vetve megszerezze a keresztet. A tett és az elszántság, melyel a megszerzett tárgyhoz minden ha-

„Fokozatosan alakul nagyragadozóvá”  
(Zorica Nusheva)

tósági és fizikai fenyegetés ellenére ragaszkodik, növeli őt a filmben társadalomkritikai szimbólummá, miközben nagyon is életszerű és csontig hatoló tapasztalat vele együtt átélni a mindenfelől ráirányuló nőgyűlölet változatos formáit.

A film felvonultatja a társadalom mindazon képviselőit, akik cserben hagyták Petruniját. Családjában a kiskorától lánya önbizalmát romboló anyja a meghatározó figura, az állásinterjú a főnök viselkedésén keresztül a munka világának durva szexizmusával szembeül. Az egyház részéről a pápa némiképp megértő-

nek mutatkozik, de a méltóságukban megsértett férfi hívek a társadalom legsötétebb nőgyűlöletének képviselőiként ábrázolatnak. A rendőrség, a himsoviniszta vezetőkkel a jogrendszer patriarchális fellegvára – vagy még inkább macsó dzsungel, ahol a nőt kizárólag megriadt állatként képesek kezelni. A film sok csodálatos vizuális megoldása között is kiemelkedő a rendőrségi kihallgató szoba, melynek falán hatalmas dzsungelszerű növények képe látható, mely előtt Petrunija fokozatosan alakul nagyragadozóvá. Azonban a remény is itt csillan fel a nő tettére csodálattal tekintő fiatal rendőr képében, aki talán egy emberségesebb, empatikusabb jövő ígérését jelenti. S megjelenik a média is a televízióriporter nő szerepében, aki egyrészt nőként maga is harcol a magánéletben és saját munkahelyi struktúrájában a férfakkal, de ambivalens figura is, akit leginkább a pusztá karriervágy motivál, amikor próbálja inkább felfújni, mint dokumentálni a sztorit. Az együttérző fiatal rendőr mellett Petrunija barátnője az egyetlen reménysugár, aki hősként tekint a lányra kiállásáért és rendíthetlenségéért.

A nagy műgonddal kiválasztott képkivágatok, az erőteljes vizuális történetmesélés mellett a főszerepet alakító Zorica Nusheva (színházi szerepek után első filmes alakítása) teszi a filmet rendkívül emlékeztetővé. A főhős nemcsak kinézetében emlékeztet Kocsis Ágnes *Pál Adrienn* című filmjének hősnőjére, de abban is, ahogy a film viszontagságainak során – kitartásának és elszántságának köszönhetően – vesztésből nyertessé válik, a saját élete nyertesévé. A küzdelem eredménye az önbecsülés helyreállítása, ami Petrunija esetében még életének romantikus értelemben vett megoldását is felcsillantja. A változás lehetséges, még itt a keleti végeken is, ha nem is a társadalomban, de az egyének számára talán.

**ISTEN LÉTEZIK ÉS PETRUNIJÁNAK HÍVJÁK** (*Gospod Postoi, imeto l'e Petrunija*) – makedón-szlovén, 2019. Rendezte és írta: **Teona Strugar Mitevaska**. Kép: **Virginie Saint-Martin**. Szereplők: **Zorica Nusheva** (Petrunija), **Labina Mitevaska** (Slavica), **Stefan Vujisic** (Darko), **Suad Begovski** (Pópa), **Simeon Moni Damevski** (Milan). Gyártó: **Sister and Brother Mitevski / Entre Chien et Loup**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 100 perc.



**A FELTALÁLÓ**

# Túlélések

**TÓTH PÉTER PÁL**

**A FELTALÁLÓ KÁLVÁRIÁJÁT FELIDÉZŐ CSEPPEN AZ ÉLET SOROZAT TÖBB TERET ENGEDETT A NÉZŐNEK, MINT AZ ÜZENETEKSEL TÚTELÍTETT MOZIVÁLTOZAT.**

**A** Dr. Béres József biokémikus által kikísérletezett cseppek története a hazai szocializmus egyik legemblematisabb „sztoriája” volt, amennyiben az orvosi, egészségügyi vonatkozásokon túlmutató módon a Rendszer, a lényegi, durva embertelenségét már magabiztosan palástolni képes, az ideológiai alapú elnyomás helyett már a különalkuk bonyolult rendszerét építgető, virágzó kádárizmus valódi arcát tükrözte vissza. Egy agrárszakember illegálisan kreált, ám nagy százalékban hatásosnak bizonyult rákgyógyszerét talán szerencsésebb sorsú országokban sem lett volna könnyű elfogadtatni az orvostársadalommal, Magyarországon azonban politikai gellert is kapott az ügy. A találmányt mereven elutasító, a feltalálót nyilvánosan megálázó és meghurcoló hatalom a szerért a kutató vidéki háza előtt türelmesen sorban álló, olykor százas nagyságrendű tömegben okkal látta meg a dolgok állásával szembeni elégedetlenség-

get, a gondoskodónak magát szívesen láttató hatalommal szembeni nyílt bizalmatlanságot: valóságos demonstrációnak hatott ez a csodában (nem is hiába) reménykedő emberáradat.

A kutató életéről tévésorozatot, majd abból mozifilmet készítő alkotók sem gondolták ezt másképp. Akire itt a korrupt és szervilis, korlátolt, ám ravasz, minden aljasságra kész pártvezetés lecsap, az egy elkötelezett, törekvéseiben el sosem bizonytalanozó, saját egzisztenciáját, egészségét az ügyért habozás nélkül kockára tévő valóságos szent. Ami lehet, hogy nem áll távol az igazságtól – csak nem lehet róla pátosz nélkül beszélni. Főleg, ha nem is akarnak. Itt, ha valami nagy elhatározás történik, akkor könnyek gyűlnek a szembe vagy ökölbe szorul a kéz, és himnikus zene szól. (Voltaképpen szakadatlanul himnikus zene szól.)

**„Politikai gellert kapott az ügy”**  
(Gáspár Tibor)

Béres a pusztán létével is kritizálja a legvidámabb barakk léthuzugságait, de ha kell, be is olvas az elvtársaknak, szük-

ség esetén hazafiságból is kioktatván őket. Itt nincs egyetlen jelenet, egyetlen gesztus sem, amelynek ne volna valamilyen mögöttes értelme, valami dramaturgiai odarakott közlendője, valami tanulsága, aminek levonását sem bízzák a nézőre, tüstént szavakba is önti valaki, lehetőleg nagyon komolyan és nyomatékosan.

Habár az országot alkalmatlan, szűklátókörű, szolgalelkű és hatalmukkal visszaélő vezetői züllesztették egzisztenciális-erkölcsi romhalmazzá, mégis: az állampárti viszonyok ennyire egy-síkú felrajzolása egyrészt didaktikus, másrészt felszínes. Miközben a végső dramaturgiai csavarnak szánt történés, nyilván az alkotók szándéka ellenére, arról tanúskodik, hogy a Rendszer mégis működik, mert képes az önkorrakcióra: lám-lám, komoly értelmiségiek (Nagy László) közbenjárása nyomán az egyik főelvtárs (Pozsgay Imre) a másik főelvtárs (Aczél György) szemhunyása mellett egyrészt kivágja a hatalomból a galád antagonista elvtársat, majd pedig megmondja a bírónak, hogy milyen (felmentő) ítéletet hozzon az éppen börtönnel fenyegetett feltalálónak. Sőt, mindjárt, kész tervet (majd a gyógyteák közt árulják a Béres Cseppet) s a terv mellé végrehajtót (épp irodájában van a herbáriás igazgató) is mellékel. Mindezt az ítélethozatal előtti szünetben! Mi ez, ha nem hatékonyság? És a rendező, Gyöngyössi Bence éppen erre a bizarr fordulatra (bár a jó ügy érdekében, de mégis csak egy bírót utasítgat egy főelvtárs) nem reflektál, pedig itt lehetne megragadni nem csak a kádárizmus, de a Kádár kora előtt is ismert, s a rendszer maig túlélő szellemiség lényegét. Ehelyett euforikus fináléban dicsőül meg a végre elismert feltalálóval együtt maga a kerülőutak ismeretén és okos kihasználásán alapuló gondolkodásmód. Az erkölcsi feddhetetlenség és a számító okosság.

**A FELTALÁLÓ** – magyar, 2020. Rendezte: Gyöngyössi Bence. Írta: Petényi Katalin, Kabay Barna, Gyöngyössi Bence, Czető Bernát László, Fonyódi Tibor. Kép: Csukás Sándor. Zene: Balázs Ádám, Csont István. Szereplők: Gáspár Tibor (Béres József), Huszárik Kata (Katóka), Für Anikó (Irén), Székely B. Miklós (Imre), Hatházi András (Hollósi), Seress Zoltán (Mátyus), Bede-Fazekas Szabolcs (Nógrádi), Lukács Sándor (Makai), Trill Zsolt (Nagy László). Gyártó: MTVA Duna Televízió. Forgalmazó: Pannonia Entertainment. 120 perc.





OBIECTIVA THEODORA

# A színésznő élete

PETHŐ RÉKA

HAJDU SZABOLCS HANGJÁTÉKA A SECURITATE LEHALLGATÁSI DOSSZIÉJÁBÓL.

A történelmi események és traumák mindig úgy válnak átélhetővé az utókor számára, ha az egyén történetén keresztül mutatják be őket, így van ez a lehallgatás esetében is. A rendszer ellenségeinek felkutatására szolgáló, a privát szférát a hatalomnak teljes mértékben alárendelő módszer számos diktatúra eszköze volt a történelem során, Ceaușescu Romániája sem jelentett kivételt. Hajdu Szabolcs és Török-Illyés Orsolya néhány éve jutott hozzá a színésznő édesanyjának, Illyés Kingának lehallgatási dossziéjához, közel háromezer oldalnyi anyaghoz. Az erdélyi magyar színésznőt a hetvenes-nyolcvanas évek során szünet nélkül lehallgatták, többször megpróbálták beszervezni, sikertelenül. Az alkotópáros ezt az óriási szöveg-anyagot felhasználva készítette *Obiectiva Theodora - Részletek egy erdélyi színésznő lehallgatási dossziéjából* címmel rádiójátékot, amely

„Semmibe veheti a magánéletet” (Illyés Kinga)



a két évtizednyi időszakból két évet: a színésznő válását, új szerelmének megtalálását, és első közös gyerekük születését követi végig.

A felvételen ott a színésznő egész magánélete, de nem csak az: mivel a kulturális-szellemi élet egyik központi alakja volt ekkor Marosvásárhelyen, lakásában a kulturális elit nagy része megfordult, és bonyolódott izgalmas beszélgetésekbe. Ezek a beszélgetések nem jelennek meg közvetlenül a két és fél órás rádiójátékban – egy markáns kivétellel –, kizárólag Kinga életének eseményeibe kapunk betekintést. Ezek közül is azokat emelték ki, amelyek segítségével képet kaphatunk az elnyomó hatalom működéséről. Kiderül például, hogy a színésznő nem hívhatott meg külföldi vendéget előadásának főpróbájára, ehhez központi engedélyre volt szükség, ahogy az is elhangzik, hogy a nőknek háromhavonta kötelező nőgyógyászati vizsgálatra kellett járniuk, megtámogatva ezzel az abortusztilalom betartását. Játékos apróságokon keresztül reflektál az alkotás a közhangulatra is: megtudjuk, ha egy színésznőről híre ment, hogy elhagyni készül az országot, előadásának sikere hirtelen megugrott, az emberek „még egyszer” meg akarták nézni.

Arról is képet kapunk eközben, hogy mit is jelent maga a lehallgatás. A színésznő életének olyan intim részleteibe kapunk betekintést, melyekhez semmi közünk, mindezt azért, mert a rendszer fenntartása érdekében a hatalom úgy ítélte meg, tökéletesen semmibe veheti a magánéletet. Fültnaúi vagyunk Illyés válást megelőző vívódásának

és az új szerelem születésének intim részleteinek is. Kiváló választás ehhez a történethez a rádiójáték: a cselekmény kizárólag azokból a forrásokból épül fel, amit Hajduék a leiratokban találtak, nem egészítik ki azt fikciós elemekkel, nem formálják hézagmentes cselekménnyé. Így történhet, hogy bizonyos szálak elvarratlanul maradnak, bizonyos eseményeknek nem tudjuk meg a végét – ha a szobán, a mikrofon hallótávolságán kívül estek meg, mi sem tudhatjuk meg, mi történt. Ez a töredezettség minden más médium esetében zavaróvá válna, hiába teljes mértékben dialógus központúak Hajdu legutóbbi szerzői színházi munkái – *Ernelláék Farkaséknál*, *Kálmán nap*, *Egy százalék indián* –, ez a hiányokra épülő dramaturgia kizárólag ebben a formában kivitelezhető.

Az öt részből álló hangjáték közepén egy epizódban Illyés díszlettervező ismerősével folytatott beszélgetését hallhatjuk, amikor hazalátogat Magyarországról, és mesél neki mindarról, amit ott tapasztal. A rendező saját magára osztotta ezt a szerepet, amely monológ – a többi párbeszédhez hasonlóan változatlanul hagyott szöveg – mintegy szerzői üzenet jelenik meg az egyébként elsősorban történelmi kérdésekkel foglalkozó alkotás középpontjában, igen kemény hangvételű ítélet a budapesti magyar intellektuális elit elanyagiasodott, érdektelen attitűdjéről.

A zárójelenet egyértelműen az érzelmi tetőpont, amelyben Kinga elmeséli gyermeke apjának, Andrásnak, amikor behívták a Securitatéra. A színésznő magabiztosan, vagányan kezeli a helyzetet, úgy érzi, uralta a beszélgetést, és azt mondja, még élvezte is. Ám ahogy meséli a kérdéseket, a párbeszédet, melyek lezajlottak, fokról fokra veszíti el önmaga felvértezésére felépített keménységét, míg végül elsírja magát. Az uralkodó rendszer módszereinek embertelensége átélhetően jelenik meg a két és fél órás alkotásban, és teszi hiánypótló alkotássá az *Obiectiva Theodorát*.

**OBIECTIVA THEODORA** – magyar hangjáték, 2020. Rendezte: **Hajdu Szabolcs**. Írta: **Hajdu Szabolcs** és **Török-Illyés Orsolya**. Hang: **Rédly Dénes**. Producer: **Herner Dániel**. Szereplők: **Török-Illyés Orsolya** (Theodora), **Zsótér Sándor** (Attila), **Gelányi Bencze** (András). Támogató: **Magyar Mecenatúra** Program. Gyártó: **Látókép / Filmworks**. 124 perc.



## Inkább lennék özvegy

**Hope Gap** – brit, 2019. Rendezte és írta: William Nicholson. Kép: Anna Valdez Hanks. Zene: Alex Heffes. Szereplők: Annette Bening (Grace), Bill Nighy (Edward), Josh O'Connor (Jamie), Alysha Hart (Jess), Ryan McKen (Dev). Gyártó: Origin Pictures / Protagonist Pictures. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 100 perc.

**A** legutóbbi díjszezon megint Abebizonyította, hogy a házassági történetek soha nem mennek ki a divatból. Ilyen szerepekért élnek-halnak a színészek, amelyekben leáshatnak a lélek mélyére, és felszínre hozhatják karakterük saját igazságát, megjelenítve, egyúttal megtapasztalva valami igazán lényegeset a párkapcsolatok, egyáltalán a társas lét működésmódjából. A közönséget pedig újra és újra magukkal ragadják a házassági drámák, Bergman után fél évszázaddal is, mert az elkerülhetetlen hasonlóságok ellenére minden történet egy kicsit más. Máshogyan fáj az én válásom, mint a te válásod, még akkor is, ha az alapképletek nagyon is egyszerűek.

Most is: a férfi 29 évnyi házasság után elhagyja a nőt. Mi történik azután? A képlet része a házaspár felnőtt fia is, aki maga is elveszette a tengelyt a nagyvárosban, távol a szüleitől, és amikor közvetí-

GELENCSÉR GÁBOR

## Világpolgárok

**Cittadini del Mondo** – olasz, 2019. Rendezte: Gianni Di Gregorio. Írta: Gianni Di Gregorio, Marco Petenello. Kép: Gian Enrico Bianchi. Zene: Mattia Carratello. Szereplők: Giogo Colangeti (Giorgetto), Gianni Di Gregorio (a professzor), Ennio Fantastichini (Attilio). Gyártó: BiBi Film / La Pacte / Rai Cinema. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 92 perc.

**A** hetvenes éveire épp most Aráforduló forgatókönyvíró, színész és rendező rövid múlt-  
ra visszatekintő életműve az ezredforduló körül vált intenzívebbé: a nyolcvanas évek végétől íróként, a kilencvenesekétől színészként, végül a kétezreseketől mindhárom szerepkörben készít filmeket, mindezidáig összesen négyet. Hatvanévesen indult tehát önálló filmes karrierje – talán ebből is fakad, hogy az öregkor témája mellett kötelezte el magát, erről forgatja keserű-  
édes, melankolikus vígjátékait. Első három filmjében saját keresztnevén szerepel, így

ezek egyfajta Gianni-trilógiát alkotnak (a Cirko Film jóvoltából az első kettőt, a *Vénaszonyok nyarát* és a *Gianni és a nőket* láthattuk hazai mozikban).

A legújabb opusban az író-rendező már nem saját keresztnevén, hanem névtelenül szerepel, hiszen mindenki csak professzornak szólítja. A gerontológiai témát azonban most sem adja fel – a görög eredetű kifejezést azért is joggal idézhetjük, mivel az egykori tanár latin és görög nyelvet oktatott. Az alaphelyzet vígjátéki: két magányos, unatkozó nyugdíjas és egy már szintén koros vállalkozó úgy dönt, a világ olyan tájékán folytatják életük hátralévő napjait, ahol szerény jövedelmük reálértéke kedvezőbb, no meg kellemes az éghajlati és a politikai klíma, s azért nincs is túl messze. Némi keresgélés után az Azori-szigetek lesz a befutó. Elindul tehát az akció, az adminisztratív nehézségek legyőzése, a pénzalap összerakása, s persze búcsú az egyébként kellemes római, azon belüli is

a különösen festői trasteverei élettől. A hétfőtől vasárnapig tartó, a napokat gondosan jelző történet végén már szinte látjuk a három nyugdíjast az Atlanti-óceán partján sütkérezni, ám szerencsére a történet másként ér véget: a vígjátéktól egy olyan műfaj felé fordul, amit leginkább „társadalmi érzékenyítő” filmnek nevezhetünk. Közös döntésük szentimentalizmusán átsüt a szemérmes humánus – ahogy az egész filmen is.













bölcsességévé emel és azokat szépen formálja a film végső tanulságává.

A családot, barátságot összetartó felelősségről és szeretetről, az emlékek nélkülözhetetlenségéről pontosan és tisztán fogalmazó film a holland gyerekirodalom siker-könyvét jegyző Anna Woltz regényéből készült adaptáció. Steven Wouterlood első nagyjátékfilmje egyszer vicces, más-kor megható pillanatai korralvaló tekintet nélkül varázsolják el a nézőt. Az ifjúsági filmhez illő könnyed hangulatot az operatőr, Sal Kroonenberg a sziget üres strandjainak, borongós homokdűnéinek, szélben hullámzó nádasainak gyönyörű és súlyos totálképeivel ellensúlyozza.

PAZÁR SAROLTA

## Ailo – Egy kis rénszarvas nagy utazása

**Ailo:** *Une odyssée en Laponie* – finn-francia, 2018. Rendezte és írta: Guillaume Maidatchevsky. Kép: Teemu Liakka és Daniel Meyer. Zene: Julien Jaouen. Gyártó: Valdés / Borsalino Productions / MRp / Gaumont. Forgalmazó: Romis Mozi. *Feliratos.* 86 perc.

A milyen nehéz praktikus értelemben elkészíteni egy természetfilmet, olyan könnyű célt érni vele. Az évekig tartó kitartó, türelmes filmezés meghálálja magát, hiszen nincs még egy olyan műfaj, ami eny-

nyire magától értetődően foglalná magában a szépséget és a költőiséget – anélkül, hogy az alkotóknak bármi pluszt hozzá kéne adniuk. Elég csak letenni a kamerát ebben a hihetetlen, Európa területén (!) található érintetlen vadonban, és a természet teszi a dolgát. Már pusztán az évszakok változásának bemutatása vagy a hó borította jellegzetes lappföldi „faszobrok” megjelenítése lírai, filozofikus aktus – ám az *Ailo* alkotói nem elégedtek meg ennyivel. Némi fikciót varázsolva a dologba, egy apró, majd egyre nagyobb rénszarvas életének első évét meséli el, Ailo születésétől kezdve egészen addig, amíg édesanyja vemhes lesz az újabb borjúval – azaz a kisállat „gyerekkorának” végéig. Mindehhez a keretet pedig, hogy még filozofikusabb és bölcsőbb legyen a végeredmény, a rénszarvasok állandó vándorlásának kulisszái közé helyezik.

Habár szerepet kap a filmben az ember környezetromboló tevékenysége és a globális felmelegedés hatásai is az Északi-sarkvidék környékére, az alkotók mégsem tolják tolkodóan az arcunkba klímapeszimizista üzenetüket. Miközben az olyan mókás mellékszereplőknek köszönhetően, mint a zabagép mókus, a potenciális párjának bohóckodó hősszerelmes rozsomák vagy a hiperaktív, ideoda ugráló menyét, felsejlik egy északi *Sivatagi show* lehetőség is, az *Ailo* mindvégig

megmarad az ismeretterjesztés ösvényén, és anélkül tanít meg a nézőnek rengeteg mindent a tundrák faunájáról, hogy túlságosan leterhelné. A film legnagyobb telitalálata mégis a címszerepet hozó Prinssi, a félvad rénszarvas, az Ylitalói Rénszarvasfarm neveltje, aki olyan csodálatosan alakítja a vadon vándorló állatot, hogy egyszerűen örömmel nézi.

VAJDA JUDIT

## Mint egy főnök

**Like a Boss** – amerikai, 2020. Rendezte: Miguel Arteta. Írta: Adam Cole-Kelly és Sam Pitman. Kép: Jas Shelton. Zene: Christophe Beck. Szereplők: Rose Byrne (Mel), Salma Hayek (Claire), Billy Porter (Barrett), Tiffany Haddish (Mia), Lisa Kudrow (Shay). Gyártó: Artists First / Paramount Pictures. Forgalmazó: UIP-Duna Film. *Szinkronizált.* 83 perc.

Bátran állítható, hogy a női utóbbi években ellepte a populáris kultúrát. Nincs Marvel/DC film karakán lányok nélkül – az erős nőkről szól a politikától kezdve a gyerekkönyveken és Barbie-baba biznisen át szinte minden. Mindenképpen üdvözlendő, hogy manapság egy vagány női figurával mindent el lehet adni, még akkor is, ha mindez magával hozza, hogy alkalmanként csodás női karakterek senyvednek gyengécske tucat-vígjátékokban. Szemléletes példája ennek a *Mint egy főnök* című film, amelyben például, az egyébként mindig

fergeteges Tiffany Haddish ösvényén, és anélkül tanít meg a nézőnek rengeteg mindent a tundrák faunájáról, hogy túlságosan leterhelné. A film legnagyobb telitalálata mégis a címszerepet hozó Prinssi, a félvad rénszarvas, az Ylitalói Rénszarvasfarm neveltje, aki olyan csodálatosan alakítja a vadon vándorló állatot, hogy egyszerűen örömmel nézi.

Mindenképpen dicséretes viszont az írók részéről, hogy haladnak a korral és a sikeres, modern, 21. századi üzletasszonyt smink-mogulként aposztrofálják. Ekképpen a történet a két legjobb barátnő körül kulminálódik, akiknek tüchtig make-up manufaktúrájuk van valahol a csőd széle és Los Angeles között. Amikor egy mamutvállalat és annak ravasz igazgatóasszonya érdeklődik a kis boltocska felvásárlása iránt, a húsz éves masszív hitted barátság hirtelen repedezni kezd. Amíg a duó szendvics fele javíthatatlan stréberként az új főnökasszony minden óhajának meg akar felelni, addig az elvekkel rendelkező, masszív másik fél harsányan ágál a változtatások ellen – a konfliktus pedig magával hozza vitákat és kisebb-nagyobb ármánykodásokat. Természetesen a barátság végül mindent legyőz, a karrierista gonosz főnökasszony elnyeri méltó büntetését, a rend kedvéért elpattan egy hányós és egy pukis vicc is, a világ tehát a helyére kerül – a film kurta, mindössze 83 percnyi időfutam viszont örökké hiányozni fog majd a néző életéből.

ALFÖLDI NÓRA







## Úriemberek

**The Gentlemen** – brit-amerikai, 2020. Rendezte és írta: **Guy Ritchie**. Kép: **Alan Stewart**. Zene: **Christopher YOUNG**. Szereplők: **Matthew McConaughey** (Pearson), **Charlie Hunnam** (Raymond), **Hugh Grant** (Fletcher), **Colin Farrell** (Coach), **Michelle Dockery** (Rosalind), **Eddie Marsan** (Dave). Gyártó: **Miramax**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált: 113 perc.

Napjainkban keresve sem találhatnánk Guy Ritchie-nél ellentmondásosabb mozdirektort. Megtört pályáiv az övé: első szárnycsapásai rögtön az egzekútok lendítették (*A Ravasz, az Agy és a két füstölő puskacsó, Blöff*), majd meredek mélyrepülésbe kezdett – előbb megrabolta saját mítoszát (*Revolver, Spíler*), aztán szériagyártott hollywoodi blockbusterekre (*Sherlock Holmes, Az U.N.C.L.E. embe-re, Aladdin*) szakosodott. Az álomgyári vargabetűk után a britek Tarantinója most mint ha megkísérelné egyenesbe fordítani karrierjét. Az *Úriemberek* ugyan nem kockáztat sokat, és a megújulás reményével sem kecsegtet, mégis úgy kell a mai gengsztermű-fajnak, akár egy falat kenyér. Ritchie a nosztalgia hullámvasútjára ülteti nézőjét: ezúttal is a londoni alvilág

szín pompás kulisszái mögé kalauzol, s pénzéhes drogbárók gyilkos konkurenciaharcáról regél. A zsáner hajdani, reformszemléletű mestere újra teljes vértetében lép elénk: a dinamikus cselekményépítkezés, a karikatúrába oltott, rajzfilmszerű figurák, a sziporkázó dialógusok és a virgonc akasztófahumor most is imponáló elegyet alkot. Ráadásul olybá tűnhet, mintha az *Úriemberek* nem is egy középkorú veterán műfaji kommentárja volna, hanem egy zöldfülű újonc erőfitogtatása: a fordulatok – kiváltképp az utolsó negyedórán – túl szorosan követik egymást, Ritchie pedig ötletszerű megoldásokat húz elő a kalapból, csak azért, hogy átkos sorsú gengszterhősei végül révbe érkezenek. Nagy kár a szerkezeti problémákért és az obligát happy endért, ám az *Úriemberek* csiszolatlansága ellenére is elragadó mozi. Letűnt időket idéző bája, seregnyi remekbeszabott karaktere, markáns képi világa foglyul ejt, arról nem is beszélve, hogy a mű a mozgóképes önreflexió egyszerre izgalmas és furfangos példája. Bízunk benne, hogy e vérrel pettyezett nagyvárosi mese révén Ritchie főnixmadárként támad fel hamvaiból.

KOVÁCS PATRIK

## Talpig fegyverben

**Guns Akimbo** – brit – új-zélandi, 2019. Rendezte és írta: **Jason Lei Howden**. Kép: **Stefan Ciupek**. Zene: **Enis Rothhoff**. Szereplők: **Daniel Radcliffe** (Miles), **Samara Weaving** (Nix), **Rhys Darby** (Hajléktalan), **Mark Rowley** (Dane), **Ned Dennehy** (Riktor). Gyártó: **Altitude Film / Four Knights Film / Hyperion Media Group**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 95 perc.

Daniel Radcliffe poszt-Potter karrierje egyetlen hatalmas menekülési kísérlet Roxfortból. A brit színész most is harsányan szembemegy a stréber bűvész figurájával és gyűrött alsógyatyában, karmos mamuszban ütközik meg egy internetes gyilkolászós valóságshow bizarr szereplőivel. A lepukkant sztereotípiákra hajaznak, a túlzó igyekezet azonban a célzott lazaság ellen dolgozik. Hiába pörögnek látványosan az akciók, az ismerős klisék unalmát nem sikerül meggyőzően ellentpontozni. Mivel a sztori és a karakterek sem tartogatnak komolyabb meglepetéseket, a csavarok és poénok találati aránya gyenge közepes. Az összképet a színészek energikus mókázása jelentősen javítja. Radcliffe mellett az utánozhatatlan fizimiskájú ír Ned Dennehy és az ígéretes pálya előtt álló ausztrál Samara Weaving túlzó örültségei emlékeztetnek. Főképp nekik köszönhető, hogy a film megtalálhatja azokat, akik pár doboz sörrel és némi rágcslálnivalóval örömmel fogyasztatják.

Az új-zélandi Jason Lei Howden egyszer már telibe trafálta az éjféle vetítésekre járó réteggözönség ízlését.

HUBER ZOLTÁN







## Öngyilkos túra

Selvordsturisten – dán-norvég, 2019. Rendezte: Jonas Alexander Arnby. Írta: Rasmus Birch. Kép: Niels Thastum. Zene: Mikkel Hess. Szereplők: Nikolaj Coster-Waldau (Max), Kate Ashfield (Any), Tuva Novotny (Laerke), Robert Aramayo (Ari), Jan Bijvoet (Frank). Gyártó: Snowglobe Films / Mer Film / Charades. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 90 perc.

A dán Jonas Alexander Arnby első játékfilmje, a 2014-es *Mikor az állatok álmodnak* főszereplője egy lassan farkasberré változó tinédzser lány volt, a rendező pedig a természetfeletti és a horror műfaji elemeit használta fel egy kamasz-szorongásokkal és testi-lelki elváltozásokkal teli felnövéstörténethez – a 2010-es években egyébként korántsem egyedülálló módon. Második filmje is hasonló témát jár körül, csak éppen a skála másik oldalát vizsgálja: (új)születés helyett ezúttal az elmúlással kapcsolatos kérdéseit teszi fel. Az életbiztosítási ügyekkel dolgozó – ezáltal a halállal napi kapcsolatban álló – Maxot (a szokatlanul visszafogott Nikolaj Coster-Waldau alakításában) magánéleti és szakmai indokok egyaránt hajtják, amikor úgy dönt, közelebről megismeri egy rejtélyes cég,

az Aurora működését, amely gyanúja szerint öngyilkosságra készülőknek segít tervük végrehajtásában. Miközben egyik korábbi ügyfele nyomára szeretne bukkanni, visszafordíthatatlannak tűnő agydaganata miatt ő is fontolóra veszi a vállalat szolgáltatásainak igénybevételét. Ám ahogy közeledik az előre kiválasztott időpont, hősünk egyre inkább szeretné megmásítani elhatározását – csak hogy a szerződés utólag nem módosítható. Amíg a nagy napig eljutunk, Max kissé tétován és értetlenül próbál megismerkedni a végső helyszínről szolgáló hotel lakóival és alkalmazottaival. Fáradt, időnként passzív bolyongása némileg hasonló ahhoz, ahogy a néző próbál eligazodni a metaforikus felhangú film történetében. Hiába erős ezúttal is Arnby színészvezetése és hangulat-teremtő ereje, mindez nem tudja feledtetni a forgatókönyv hiányosságait, amelyek a karaktereket, a történetet, sőt a műfaj alapvető elvárásait is érintik. Igazi megfejtésre váró titok sajnos sem a főhős személyiségében, sem a cég módszereiben nem rejlik, így mire elérünk a többértelmű befejezéshez, szinte közömbössé válik az élet és a halál kérdése is.

FEKETE TAMÁS

## Ragadozó madarak (és egy bizonyos Harley Quinn csodaszlikus felszabadulása)

Birds of Prey: And the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn – amerikai, 2020. Rendezte: Cathy Yan. Írta: Christina Hodson. Kép: Matthew Libatique. Zene: Daniel Pemberton. Szereplők: Margot Robbie (Harley Quinn), Jurnee Smollett-Bell (Fekete Kanári), Mary Elizabeth Winstead (Vadásznő), Ewan McGregor (Fekete Maszk), Rosie Perez (Renee Montoya). Gyártó: Clubhouse Pictures / DC Entertainment. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 109 perc.

Emlékszünk még az *Öngyilkos Osztagra* és az izzadságszagú próbálkozásra, hogy Gotham rosszfíui és -lányai valami bizarr okból egy csapatá álljanak össze, a denevér-filmek legelenszenvesebb Batmanjének kényszerítésére? Akkor felejtjük is el most rögtön, mert Harley Quinnel jobb dolog nem is történhetett volna, mint hogy elváltak útjai Jokerétől – még ha emiatt nemcsak a szívszagató szakítást, de a rá támadó orvgyilkosok tucatjait is túl kell élnie. Ugyanis most, hogy a szerelmi szenvedélytől bűnözővé vált pszichiátertől nem áll a vigyorgó bandafőnök oltalma alatt, fel kell tennie magának a kérdést, ki is ő valójában. És elég jó válasza van rá.

Azt, hogy Harley szívében a Joker után maradt úrt nem tudja a szintúgy kegyetlen Fekete Maszk betölteni, és végül kénytelen egyedül megállni görkoris lábain, csupán a többi tököcs csajnak köszönheti, akik eleinte különböző oldalakon állnak, de abban megegyeznek, hogy erős elnyomás alól kell felszabadulniuk. A *Ragadozó madarak* képregényekből ismert Fekete Kanári és Vadásznő mellett más DC karakterekkel is bővíti a kánont: ugyan mindegyik csaj vagány és szerethető, egyértelműen az egyszerre bájos és szexi Margot Robbie viszi a showt, aki az *Én, Tonyához* hasonlóan tökéletesen hozza a kegyetlen és sérült nőt is. Harley végtelenül örült szemüvegén keresztül nézve a bűnben dagonyázó Gotham City a világ legszórakoztatóbb helye, és új szívkirálynője minden alkalmat megragad, hogy bizonyítsa: ennek a harlekinnek nincs szüksége egy újabb báb-játékosra. A kőkemény antihős Lady Deadpoolként tarol le mindent és mindenkit, kaotikus cselekményvezetésű történetét meglepően kreatív akciójelenetek, képregényesen eltűzött, ugyanakkor nagyon trendi vizualitás, valamint a legvagányabb szakító playlist kíséri. A kalitkáikból kiröppető madarak tombolása vérbeli konfettiporos adrenalin-löket.

LOVAS ANNA











## Alan Moore tanulóvei

A magyar képregénykiadásnak megvannak az egyértelmű favoritjai: a legnépszerűbb szuperhősök, a film- és sorozat-adaptációk forrásművei, a *Star Wars*. És Alan Moore. A világszerte talán legnagyobb presztízsű képregényíró éppen mostanában vonult vissza végleg, miután végéhez ért a *Különleges úriemberek szövetésége* című sorozata, de idehaza nagyon is aktívnak mondható. Tavaly két korai képregénye, az 1982-83-ban megjelent *Britannia kapitány* és az 1984 és 1986 között futott *Halo Jones balladája* kapott pompás kivitelű magyar kiadást.

A kettő közül a *Halo Jones* az igazán komoly munka, az első a pályán, amelyben Moore lehetőségét kapott néhány fontos témájának kibontására (lásd átfogó portrékat a *Filmvilág* 2018. októberi számában). A sorozatot közlő *2000AD* magazin viszonylag nagy szabadságot adott az írónak, csak azt köztölték ki, hogy a science fiction műfajában maradjon a történet. Moore a 4900-as évekbe kalauzol, az emberiség már más bolygókra is eljutott, a Föld viszont egyre inkább gigantikus pócegödörre emlékeztet. A történet elején Halo 18 éves, barátaival a Broncs nevű bá-

dogvárosban él, és megszólalásig hasonlít a nyolcvanas évek elejének lázadó, munkásosztálybeli angol fiataljaira, akik imádták a Clasht és gyűlölték Margaret Thatchert, reményük pedig alig volt a jobb életre.

A *Halo Jones balladája* galaxisközi háborúkról és idegen fajokról is szól, de leginkább arról, hogy a hősnőnek nincs pénze és nincs hol laknia. Évtizedeken át tartó és fényéveket átszelő utazása a *Csillagok háborúja* világképeinek radikális átpolitizálása, amelyben a népmesei hős nem azért indul nagy útra, hogy legyőzze a gonosz császárt, hanem azért, mert különben kilakoltatnák, a háború pedig egy rosszul fizető munka, véletlenül sem harc az igazságért. Moorenak eközben a megoldandó feladatként kezelt műfajról is eszébe jut néhány remek ötlet: a megváltozott gravitációs mezőben és elcsúsztatott idődimenzióban vívott csaták a traumatikus harctéri tapasztalatokra kínálnak hideglelős metaforát, a Broncs géppuskaszájú hírbemondója, Swifty Frisco pedig *Az ötödik elem* Ruby Rhodjának egyértelmű előképe (a vad jövőbeli szleng fordítása nem lehetett

könnyű, de Kodaj Dánielnek remekül sikerült). Ian Gibson karikatúraszerző, széles taglejtésekkel dinamikussá tett alakjai a szatirikus hangnemet erősítik, elterelve a figyelmet arról, milyen szomorú is voltaképpen a helyét sehol nem lelő Halo Jones balladája.

A *Halo Jones* tehát már Moore szerzői munkájának tekinthető, a *Britannia kapitány* viszont még inkább szárnypróbálgatás, annak viszont nagyon is magabiztos. A legfontosabb különbség a későbbi művekhez képest, hogy ezúttal klasszikus szuperhőstörténetről van szó, amelynek írója finoman ironizál ugyan a brit nemzeti szuperhősön (előszavában „nemeslelkű balfácánként” jellemzi Brian Braddockot), de nem kérdőjelezi meg tetteinek erkölcsi értékét. A történet a Marvel fikciós világába illeszkedik – az aktuális epizódot az amerikai Marvel-füzetek angol kiadása mellé csomagolták a szigetországi olvasóknak –, és a „multiverzum” koncepciójára épül, amelyben minden hősnak számos különböző alakváltozata van. A párhuzamosan létező dimenziókat most egy politikus álcájába bújt, nagy erejű mutáns fenyegeti, aki sajnos dühöngő örült is egyben. Jaspers figurája a *V mint vérbosszú* neofasiszta Susanjét előlegezi, nem csak a karakter



funkciója, hanem belső világa szempontjából is: mindkét diktátor bomlott elméjű, legbelül kétségbeesett véglény.

Alan Davis rajzai a nyolcvanas évekbeli szuperhős-szenderdekét követik, vagyis a férfi és a női karakterek egyaránt nagydarab, izmos figurák. Jaspers valóságteremtő ereje azonban szokatlan kompozíciókat és pszichedelikus formákat ihlet, Davis pedig mer is élni a lehetőséggel. A magyar kiadásban az eredeti füzetes változatnál nagyobbak az oldalak, az impozáns kivitelezés pedig nagyon jól tesz Davis részletgazdag képeinek.

**Alan Moore – Ian Gibson:** *Halo Jones balladája*. Színes, keményfedeles, 208 oldal. Kiadó: Fumax.

**Alan Moore – Alan Davis:** *Britannia kapitány*. Színes, keményfedeles, 224 oldal. Kiadó: Fumax.

KRÁNICZ BENCE

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



PILCZ ROLAND, 2020.

