

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 04. SZÁM • 2020. április • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



~ **FELLINI 100** ~

JÁRVÁNYFILMEK · JACK LONDON



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Roman Polanski: **A tiszt és a kém** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

FELLINI 100

A cirkusz és az álom Fellini kulcsmotívumai. A Maestro a *Satyricon*t tartotta leginkább álomszerű filmjének. Azt emlegette, hogy elragadta Petronius pogány, ókori világa, de már forgatás közben rádöbben, hogy semmiképp nem tudja, nem akarja az antikvitást hűen, történelmi precizitással ábrázolni; filmje tehát átfordul, átzuhan valamiféle saját álomfantáziába.

Federico Fellini: Fellini–Satyricon (1969) – 18. oldal



JÁRVÁNYFILMEK

A járvány „fertőzőképessége” nem csak a biológiai tényezőkön múlik, hanem azokon a kulturális reprezentációkon, mozgóképeken, amelyek a médiában megmutatják a láthatatlan ellenfél kiváltotta hatásokat. A járvány körüli média-hisztéria a vírusok terjedéséhez hasonló epidemiológiai törvényszerűségeket mutat.

Jen és Sylvia Soska: Veszetség – 30. oldal



JACK LONDON-ADAPTÁCIÓK

A *vadon szava* (1903) és a *Fehér Agyar* (1906) Jack London látszatra könnyed kalandtörténetei valójában filozofikusak, sötét tónusúak, az ökológiai gondolkodásmód korai példái: bemutatják, milyen hatással van az állatra, ha az ember kiszakítja eredeti életteréből, és ráerölteti saját normáit.

Chris Sanders: A vadon hívó szava – 38. oldal



2020 április

FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 04. SZÁM

A FILMELMÉLET MESTEREI

Kovács András Bálint: A filmről gondolkodás művészete (Bíró Yvette 90. születésnapjára)	4
Kelecsényi László: A hivatásos túlélő (Bíró Yvette)	7

MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás Dénes: Idő és figyelem (Beszélgetés Kocsis Ágnessel)	8
Vajda Boróka: Az önazonosság útjain (Teketória/Pál Adrienn)	10
Murai András: Meghurcoltak igaza (Varga Ágota történelmi dokumentumfilmjei)	14
Soós Tamás Dénes: Kemény versenyben (Beszélgetés Kollarik Tamással)	16

FELLINI 100

Bikácsy Gergely: Álom a cirkuszról (Fellini 100)	18
---	----

KÉPREGÉNY LEGENDÁK

Kránicz Bence: Perzselő színek (Lorenzo Mattotti: Tüzek)	22
Varga Zoltán: A medve titka (Lorenzo Mattotti: Medvevilág Sziciliában)	25

ÚJ RAJ

Jurdi Leila: Bűn és bűnhődés Kínában (Diao Yinan)	26
--	----

A ZSÁNERFILM TRENDJEI

Nemes Zoltán Mária: Képfertőzés (Járványfilmek)	30
Andorka György: Horror vacui (Leigh Whannel: A láthatatlan ember)	33
Herpai Gergely: A Gonosz érintése (Hősök, akiket imádnak gyűlölni)	36

JACK LONDON

Benke Attila: Kuttyák és farkasok dala (Jack London vadonában)	38
Schubert Gusztáv: A vagon szava (Pietro Marcello: Martin Eden)	41

FILMZENE

Pernecker Dávid: A végzet hangjai (Mark Korven)	42
--	----

FESZTIVÁL

Pauló-Varga Ákos: Magányos hősök és közösségek (Cseh Filmkarnevál)	44
Pazar Sarolta: Friss fitorok (Finn Filmnapok)	46
Szalkai Réka: Vallások és drogok (Rotterdam)	48
Mátyás Győző: A sokféleség jegyében (Rotterdam)	49

KRITIKA

Gelencsér Gábor: Az ő kis faluja (Szabó István: Zárójelentés)	50
Ádám Péter: Katonadolog (Roman Polanski: A tiszt és a kém)	52
Vincze Teréz: A fanatizmusra nincs orvosság (Luc Dardenne – Jean-Pierre Dardenne: Az ifjú Ahmed)	54
Ádám Péter: Fürdőkúra (Guillaume Nicloux: A terápia)	55

MOZI

DVD	62
------------	----

PAPÍRMOZI	64
------------------	----

A címlapon: Roman Polanski: A tiszt és a kém (Jean Dujardin és Louis Garrel) – A Circo Film áprilisi bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR20-0019
ISSN-0428-3872



Megjelent a **BBC History** történelmi magazin 2020. áprilisi száma! A tartalomról:

- Tutanhamon fáraóhoz rengeteg mítosz és legenda kapcsolódik. Mi az igazság? *Joanna Fletcher* a tudomány mai állása szerint válaszol
- Mit árulnak el a Szépművészeti Múzeum egyiptomi múmiái? *Liptay Éva* ismerteti az eredményeket
- Valóban jó és gonosz vezetők váltják egymást évszázadok óta Oroszországban? Hogyan változott az emlékeztetpolitika Putyin idején? *Sz. Bíró Zoltán és Bihari Péter* elemzése
- Idén 100 éve vezették be az alkoholtilalmat az Egyesült Államokban. Hogyan változtatta meg a társadalmat? *Lisa McGirr* áttekintése

Megvásárolható az újságárusoknál vagy előfizethető a www.kossuth.hu honlapon.

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

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

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

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

A szerkesztőség

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

Áprilisban még ezen a kedvezményes áron lehet előfizetni!

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az újságnál a Filmvilágot – mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

És akinek többre telik, többet is segíthet:
FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY
MKB Bank Zrt.
10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:
MKKB HU HB
IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz. Aki filmes, velünk tart!

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

1%

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

A márciusi Krónikában az Andorai Péter halálára írott nekrológ végéről sajnálatos módon lemaradt a szerző, GRUNWALSKY FERENC neve. Elnézést kérünk.

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 áprilisi előadásaira.**

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

MASTERS OF FILM THEORY

The Art of Contemplation about Film and Meaning (The Works of Yvette Bíró) by András Bálint Kovács, p. 4. **A Professional Survivor** (Yvette Bíró) by László Kelecsényi, p. 7.

The 90 year old author of Profane Mythology and Turbulence and Flow in Film, Yvette Bíró is the most well-known and internationally acclaimed Hungarian film theorist.

HUNGARIAN WORKSHOP

Time and Concentration (A Talk to Ágnes Kocsis) by Tamás Dénes Soós, p. 8. **The Paths of Self-Image** (Entanglement by Gyula Maár and Pál Adrienn by Ágnes Kocsis) by Boróka Vajda, p. 10. **Truth of the Persecuted** (Historical documentary films of Ágota Varga) by András Murai, p. 14. **Hard Challenge** (A Talk to Tamás Kollarik) by Tamás Dénes Soós, p. 16.

FELLINI 100

Dream of the Circus (Fellini 100) by Gergely Bikácsy, p. 18.
Nourished by the dual suns of Dream and Circus, the universe of Federico Fellini is a glorious fantasy world inhabited by gods and clowns of History.

LORENZO MATTOTTI

Scorching Colours (Fires by Lorenzo Mattotti) by Bence Kránicz, p. 22. **The Secret of Bears** (The Bears' Famous Invasion of Sicily by Lorenzo Mattotti) by Zoltán Varga, p. 25.
Lorenzo Mattotti, one of the most prominent artists of Italian comics has chosen the medium of animation film for his latest cautionary tale for humanity.

NEW BREED

Crime and Punishment (Diao Yinan) by Leila Jurdi, p. 26.

TRENDS OF GENRES

Image and Contamination (Epidemic Films) by Zoltán Mária Nemes, p. 30. **Horror Vacui** (The Invisible Man by Leigh Whannel) by György Andorka, p. 33. **Touch of Evil** (Antagonists of Film Genres) by Gergely Herpai, p. 36.
Any contamination infects both biologically and culturally: it can cause enormous damages via all media representations depicting its effects on human society.

JACK LONDON

A Song of Dogs and Wolves (The Wild of Jack London) by Attila Benke, p. 38. **The Call of the Wealth** (Martin Eden by Pietro Marcello) by Gusztáv Schubert, p. 41.
The Call of the Wild and White Fang give much more than exciting adventure stories about the conflict between nature and nurture: they proved to be the pitch dark predecessors of modern environmentalism.

FILMMUSIC

The Sounds of Fate (Mark Korven) by Dávid Pernecker, p. 42.

FESTIVAL

Lone Heroes and Communities (Czech Film Carnival) by Ákos Pauló-Varga, p. 44. **Fresh Grimaces** (Finnish Film Week) by Sarolta Pazár, p. 46. **Cults and Drugs** (Rotterdam 2020) by Réka Szalkai, p. 48. **Signs of Multicultural Times** (Rotterdam 2020) by Győző Mátyás, p. 49.

REVIEWS

His Little Village (Final Report by István Szabó) by Gábor Gelencsér, p. 50. **Paths of Shame** (An Officer and a Spy by Roman Polanski) by Péter Ádám, p. 52. **No Cure for Fanatism** (The Young Ahmed by Luc and Jean-Pierre Dardenne) by Teréz Vincze, p. 54. **Bath Therapy** (Thalasso by Guillaume Nicloux) by Péter Ádám, p. 55.

CINEMA

p.56.
DVD p.62.
PAPER CINEMA p.64.

On the Cover: Jean Dujardin and Louis Garrel in *An Officer and a Spy* by Roman Polanski (A Cirko Film release)

/// **BÍRÓ YVETTE 90. SZÜLETÉSNAPIJÁRA**

A filmről gondolkodás művészete

/// **KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT**

BÍRÓ YVETTE A FILMKULTÚRA FŐSZERKESZTŐJEKÉNT ÉS FILMESZTÉTAKÉNT EGYARÁNT KULCSFIGURÁJA A MAGYAR FILMTÖRTÉNETNEK.

Szinte biztos vagyok abban, hogy az első filmelméleti könyv, amit a kezembe fogtam Bíró Yvette műve, *A film drámaisága* volt (1967), melyre gimnazista koromban apám könyvespolcát böngészve találtam rá. Azért ezt a könyvet emeltem le, mert a címe nagyon elméletinek és nagyon komoly-nak tűnt, ugyanis nem értettem a „drámaiság” kifejezést. De, amit olvastam ebben a könyvben, nagyon is megértettem, le se tettem, mielőtt az utolsó oldalig jutottam volna, és néhány gondolata beleégett a fejembe.

Például az, amit – számomra akkor meglepő módon –, a ritmus jelentőségéről mondott. Ké-

sőbb már magától értetődőnek tűnt, de mostanában, tanítás közben újra meg újra rá kell jönnöm, hogy ez fiatal emberek és olyanok számára, akik elsősorban a jelentéseket keresik, és kevésbé figyelnek a nézői reakciók lélektani sajátosságaira, egyáltalán nem magától értetődő, ahogy negyvenöt évvel ezelőtt nekem sem volt az. Csak azok számára az, akik az elméletet gyakorlati szempontból tudják megfogalmazni. „...az események tempójának, és a hozzájuk fűződő emberi reakciók tartalmának alakulása semmiképpen sem geometriai párhuzamos, mely csak együtt emelkedhet és süllyedhet bizonyos szabályok architekturális törvényei szerint. (...) Eszerint az események és történések drámai menetével párhuzamosan meg kell tervezni, végig kell elemezni az érzelmi ívelés sajátos hullámzását, emelkedését és aláhanyatlását, és a legérdekesebb éppen az lesz, hogy ennek a másiktól való függését és relatív függetlenségét egyszerre kell érzékeltetni tudni.” Ebben a gondolatban benne van Bíró Yvette sajátos szemszögének: gyakorlati-elméleti gondolkodásának lényege. Az, hogy a filmet egyszerre tudja a szerkezet, a poétika és a nézői pszichológia oldaláról nézni, és az, amit ír, kísérlet arra, hogy ezt a két oldalt, valójában a film és általában a műalkotás teljességét egyszerre ragadja meg. Nemcsak az volt az újdonság számomra, hogy a ritmus, ez a nagyon elvont

szervezeti tulajdonság mennyire fontos a jelentések megszületésének szempontjából, hanem az is, hogy ez nemcsak szervezeti tulajdonság, hanem a nézői reakció hullámzásának is a tulajdonsága, és aki filmet készít, vagy filmet elemez, annak ezt a kettőt külön-külön is figyelembe kell vennie. Ki képes erre?

Az, amit ma filmelméletnek hívunk, csak nagyon kevésbé. De a hatvanas-hetvenes években, amikor Bíró Yvette életművének javát létrehozta, még nem létezett a mai filmelméleti ipar, és bár rengetegen írtak filmről, nagyon nagyok voltak a különbségek a nyelvezetben, és a mögöttes tudományos vagy kritikai háttérben. Ezen belül pedig a legfontosabb sajátossága ennek a korszaknak, hogy még természetes volt, és nem tűnt el teljesen, hogy gyakran filmkészítők írták a legérdekesebb elméleti vagy kritikai szövegeket, kritikusok pedig filmkészítő szemmel próbáltak meg gondolkodni, sőt gyakran ki is próbálták magukat mint filmkészítők. Nem volt még messze az ötvenes évek, amikor a *Cahiers du cinéma* ifjú filmkritikusai, Godard, Truffaut és a többiek a filmkritikusi gyakorlatot filmkészítésnek tekintették, és amikor valóban áttértek a filmkészítésre, még sokáig nem hagytak föl a kritikáirással sem. A német új hullám számos egyénisége ugyancsak kritikusként kezdte a pályáját, mint Kluge vagy Wenders. Ekkor működött a filmművészet és filmelmélet ötvöztetésének nagymestere, Pasolini, és Tarkovszkij legfontosabb elméleti munkái is ebben az időszakban születtek. Azt, hogy mi a filmművészet, és különösen az új filmművészet abból a szempontból, ami az alkotóknak és a nézőknek is egyszerre fontos, hogyan működik és hogyan hat, ezzel a gyakorlati érzékenységgel és egyszerre elméleti általánosítási képességgel lehetett a legjobban megfogalmazni.

Bíró Yvette munkásságát ebből a világból, ebből a kettősségből lehet a legjobban értékelni. De az a gyanúm, hogy szellemének máig élő frissességét, az új dolgok iránti érdeklődésének lankadatlanságát is ennek a kettősségnek köszönheti. Valójában, ha belegondolok, ezt a mintát örököltem tőle, ettől az első olvasmánytól, amely mintának a követése ma már egyáltalán nem olyan egyértelmű, és

Bíró Yvette



különösen nem könnyű, mert a közeg, amit ezt táplálta, már csak nyomokban van jelen. Ha valaki egyszerre az ország egyik legbefolyásosabb és legolvasottabb kulturális folyóiratának főszerkesztője, ami a *Filmkultúra* volt, és az ország nemzetközileg legjelentősebb alkotójának, aki Jancsó Miklós volt, négy alapvető filmen keresztül az egyik legközelebbi munkatársa, az egy olyan kulturális közegben él, amelyben a filmnek messze önmagán túlmutató jelentősége van, mindenki figyel rá, és nemcsak az országban, hanem azon túl is. És nemcsak azért, mert a politikusok (akkoriban: a kommunista káderek) és a vezető értelmiségiek néztek magyar filmeket, hanem, mert a nagyközönség is látta őket. Vezető értelmiségiek és káderek még a nyolcvanas évek végéig is jártak moziba magyar filmeket nézni, de a közönség már nem. Ma pedig, ha a köz-



zönség talán kicsit vissza szokott is a magyar filmekre, az értelmiséget már egyáltalán nem érdekli. Bíró Yvette a legjobbat hozta ki ebből a közegből: a *Filmkultúrából* befolyásos értelmiségi fórumot csinált, eközben ott volt a keze nyoma a korszak legfontosabb filmjeinek jó részén: dramaturgja volt Fábri *Húsz órájának* (1965) és *Utószeszonjának* (1967), Mészáros Márta *Holdudvarának* (1969) és *Szép lányok, ne sírjatokjának* (1970), valamint Jancsó Miklós négy filmjének: *Fényes szelek* (1968), *Sirokkó* (1969), *Égi bárány* (1971), *Még kér a nép* (1972).

Az a pozíció, amit magyarul dramaturgnak hívnak (és ami az angol terminológiában *script editor*, *script consultant* vagy *script doctor*) olyan embert igényel, aki képes egyszerre kívülről és belülről nézni a forgatókönyvet és a leforgatott filmet. Ilyen ember sok van, és ez fontos pozíció a filmgyártásban. De olyan, aki e mögé a tevékenység mögé elméleti háttérrel tud felépíteni nagyon kevés, valójában Balázs Bélán és Bíró Yvette-en kívül nem is tudok mást. Filmelmélettel gyakran foglalkoztak rendezők, vágók, de írók, és főleg dramaturgok alig.

Azt gondolom, hogy ehhez alapvetően egy erős pszichológiai érdeklődés és érzékenység kell. Abból gondolom ezt, amit Bíró Yvette harmadik nagyobb lélegzetű elméleti szövegében, a *Profán mitológiában* (1982) olvastam, és amiről az utóbbi években többször beszélgettünk: a kognitív idegtudomány és a művészetek kapcsolata. A *Profán mitológia* (magyarul: *Magvető*, 1987) szemléletében kifejezetten úttörő vállalkozás volt. 1982-ben még híre sem volt kognitív filmelméletnek, és Deleuze filmfilozófiája is, melyben a filmet mint a preverbális gondolkodás szerkezetének megnyilvánulását értelmezi, csak három évvel később látott napvilágot. Bár már többeknek eszébe jutott, mégis Bíró Yvette vázolt föl először egy olyan gondolatrendszerrel, mely szerint a film az emberi gondolkodás szimulációja. És nem úgy, ahogy pár évvel ezelőtt Christian Metz próbálkozott ezzel, a freudi pszichoanalízis elméleti keretében foglalva, amely aztán szűk zsákutcának bizonyult, hanem arról a kiindulópontból, amiből a kognitív tudomány is kifejlődött, nagyjá-

„A gondolat anyaga az akció”
(Jancsó Miklós: Sirokkó)

ból ugyanebben az időben: a gondolkodás és a test, a mozgás szoros kapcsolatából. Bíró Yvette 1981-ben írta le azt a nagyon egyszerű mondatot, amire aztán tizennyolc évvel később, 1999-ben Johnson és Lakoff híres filozófiai alapműve, a *Philosophy in the Flesh* is épült: „A gondolat anyaga nem lehet más, mint az akció.” És bár itt csak a filmről van szó, az ötlet, hogy a film „az emberi öntudatot, az öntudat egész mozgalmasságát próbálja birtokba venni”, az elmúlt negyven év kulturális gondolkodásának legtermékenyebb kiindulópontja lett. Az újdonság ebben ott volt, hogy a filmet nem a fogalmi gondolkodás képi lefordításának segítségével próbálja megragadni, hanem a nyelv előtti, vagy nyelv nélküli mentális élet gyakorlati cselekvés alapú logikájának alapján, amely nem elvont fogalmakon, hanem gyakorlati célokon, asszociációkon, érzelmi állapotokon és állapotváltozásokon nyugszik. A könyv szóhasználata persze mutatta a korabeli divatos fogalmak hatását – a Barthes-i „mitológia”, a Lévy-Strauss-i „vad gondolkodás” –, de ez semmit



nem vont le a megközelítés eredetiségéből. Különösen egy olyan időszakban és egy olyan országban (USA), ahol a posztstrukturalista nyelvi relativizmus éppen kezdte elárasztani a művészetelméletet. A könyv alapját jelentő művészetpszichológiai gondolat csak jó tíz évvel később kezdett teret nyerni a filmelméletben, és tegyük hozzá, ma sem uralkodó paradigma. Pontosan mutatja azt az érdeklődést, ami leginkább gyakorlati szempontból vetődhet föl, ami Ejzenstejnt, Pasolinit és tegyük hozzá, Bódy Gábort is foglalkoztatta: mi játszódhat le a néző fejében, amikor ezt a snittet ide teszem, azt meg oda, amikor a szereplő idenez, a másik meg odamegy, amikor ez a kép világosabb, a másik meg sötétebb. Minden filmalkotó ilyenfajta kérdésekkel kell, hogy szembe nézzen, de csak kevesen képesek és hajlandók ezeket a kérdéseket általánosságban is végiggondolni, és megkeresni azt az elméleti keretet, amely általánosítható módon ad választ rájuk. A másik oldalról pedig néhány pszichológus és maroknyi filmelméleti szakember teszi föl azokat a kérdéseket, hogy a pszichológia bizonyos megállapításai hogyan alkalmazhatók filmek hatásmechanizmusának magyarázatára. Náluk pedig a gyakorlati tapasztalat hiányzik, azoknak a konkrét helyze-

„Mi játszódhat le a néző fejében”

(Mundruczó Kornél: Delta)

teknek az ismerete, amikor az ilyen kérdéseknek döntő szerepük van egy-egy alkotói probléma megoldásában, amikor az alkotók ott ülnek a vágószobában vagy a keverőszobában, és kétségbeesve próbálják kitalálni, hogy arra, amit ők „jönak” éreznek, hogyan fog reagálni „a néző”. A *Profán mitológia* gazdag tárházat nyújtja az ilyenfajta kérdéseknek ráadásul úgy, hogy a filmpéldák nem a saját dramaturgi gyakorlatából valók, vagyis Bíró Yvette nézőként képes beleérezni az alkotó problémáiba. Csak kapásból egy példa. Agnès Varda filmje, a *Cléo 5-7-ig* kapcsán megállapítja a színház és a film közötti azon különbséget, hogy a film nem absztrahálja a szereplőket, hanem visszahelyezi őket a konkrét hétköznapi tárgyi és emberi környezetbe. Majd fölveti azt a kérdést, hogy a környezetnek ez a „sorsokba való erőszakos beáramlása nyereség-e vagy inkább sérelem, illetéktelen jelenlét, vagy megnyugtató biztonság”. Egész biztos, hogy Vardának döntést kellett hoznia ebben a kérdésben, mivel a film éppen arról a feszültségről szól, hogy a környezetnek fogalma sincs, hogy Cléo 5-7-ig tartó várakozásában, micsoda feszültség lappang, és nem is vesz tudomást erről a feszültségről, az élet megy tovább, mintha nem itt dőlné el valakinek az élete vagy halála. Ezt

a forgatókönyvíróknak, a rendezőnek egészen pontosan végig kellett gondolnia, mivel e nélkül nincs film. De azt nem tudhatták, hogy „a néző” hogyan fog érezni, zavarni fogja-e, vagy éppen megnyugtatta. Ez egy olyan probléma, amely egyszerre gyakorlati és elméleti kérdés: egy konkrét történetben érzékeltetni kell egy lelkiállapotot, és ehhez meg kell találni a megfelelő eszközt, másrészt tudni kellene, hogy általában ez az eszköz milyen hatást gyakorol a nézőre. Az ilyen kérdéseket az alkotók általában tapasztalat alapján döntenek el, de a kérdés úgy van fölteve, hogy akár pontos kísérletet is lehetne tervezni rá.

Bíró Yvette ezt a gondolkodásmódot később nem elméletben, hanem gyakorlati elemzésekben vagy kritikákban kamatoztatta, ahogy a gyakorlattól soha nem is szakadt el, hiszen pár évvel ezelőttig még Mundruczó Kornéllal dolgozott együtt, ami szépen mutatja szellemi frissességét és lankadatlan érdeklődését az új filmes jelenségek iránt. Valamikor a kilencvenes években, amikor már New York és Párizs között ingázott, beszélgettünk hosszú távú elképzeléseiről. Azt mondta, majd akkor fog visszatérni Magyarországra, ha már nem lesz kíváncsi a világra. Ez a kíváncsiság, úgy látszik még mindig nem múlt el, és azt kívánom, maradjon ez így még nagyon sokáig. •

BÍRÓ YVETTE 90. SZÜLETÉSNAJÁRA

A hivatásos túlélő

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

„FIATALOSABBAN GONDOLKODOTT MINDNYÁJUNKNÁL.”

Adósaik vagyunk. Mind, kivétel nélkül. Még azok is, akik nem kedvelik. De ilyen személy talán nincsen köztünk. Mármint a film/művészettel így vagy úgy foglalkozók széles táborában. Irodalmi hasonlattal élve, mind az ő köpönyegéből bújtunk elő. Tegye föl a kezét, aki nem ért egyet. Na, ugye.

Címzavak a saját IMDb-mből: *Liliomfi, Bakaruhában, Húsz óra, A film formanyelve, A film drámaisága, Filmkultúra*, Berkeley, Stanford, Pá-

„Csak kifelé érvényes útlevelem!”

(Bíró Yvette – Marie-Geneviève Ripeau: Egy akt felöltöztetése, 1996)

ríz, Jeruzsálem, *Egy akt felöltöztetése, Profán mitológia, A rendtelenség rendje*. (Az időrend hevenyészett, de mit számít az!) Egy életmű cseréparabjai, egymásra épülve. És tényleg minden megvan. Az ünnepelt valóban Isten tengerén üldögél.

Már régen monográfiának kellett volna íródnia róla. Ha Eizenstejnről, Balázs Béláról készültek könyvek magyar nyelven is, őt sem kéne kihagyni ebből. Ez az alkalom, ez a pár nyomtatott bekezdés csak születésnapra kíván lenni. Profán és rendetlen emlékezés a memória zárványából.

Nagyjából egy esztendőn keresztül együtt koptattuk a Stefánia/Vorosilov/Népstadion úti villa lépcsőházát, föl a magasba, a tudomány, a gyerekcipőben járó hazai filmtudomány szentélyébe, a Filmintézetbe. Bár minden más volt az a kétemeletes ház, csak éppen szentély nem. Zárt intézet, miként egy igazgatója nevezte, kádertemető, egykori államvédelmis főnökkel, menedék, nyugdíjba vonult filmstúdió-vezetővel. Én ott kezdtem a pályám, ő ott végezte be hazai közszereplését. Kislányosan belibbent, egy másolásra szánt kéziratot hozott, és a fülem hallatára egyidős főnökét. Így volt rendjén: ugyanis Yvette asszony nemcsak mindig egy-másfél évtizeddel ifjabbnak tűnt naptári életkoránál, de szellemében is fiatalosabban gondolkodott mindnyájunknál. Pedig kerülgette a halál, akkor már túl volt egy számára tragikus veszteségeket okozó autóbaleseten.

A 2003-as Magyar Filmszemle legüdítőbb percei közé tartozott,

amikor pezsgő szócsatát vívtak Jancsó Miklóssal a *Nem tiltott határátlépések* könyvbemutatóján. „Yvette néni” és „Miki bácsi” – miként egymást szóltatták – fiatalokként megszegyenítő szellemiséggel vitáztak életük lényegéről, a filmről.

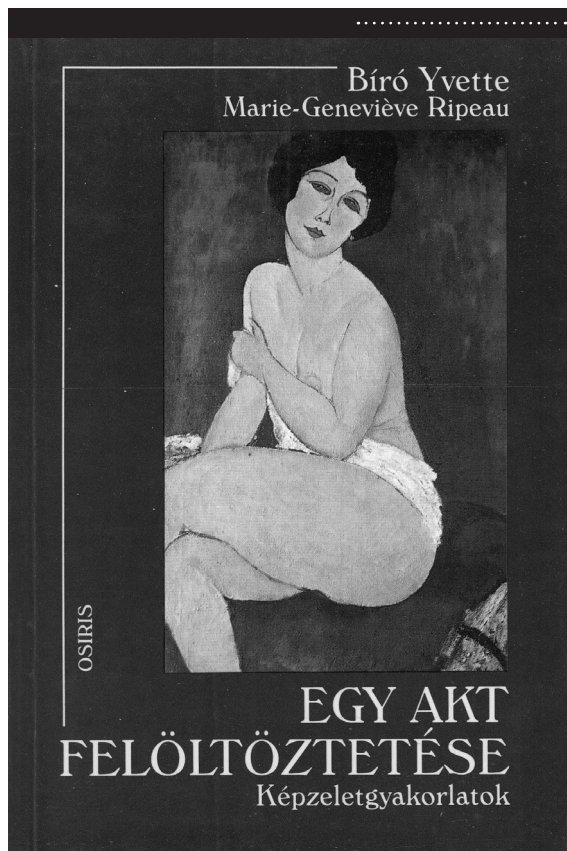
2011-ben teltházás esemény volt első regényének, a *Futó* című prózájának premierje a Szindbád moziban. Most elárulom, hogy pár évvel később – bevallottan – kölcsönvettem néhány mondatát a *Megkerülhetetlen nem* című regényemhez.

Az örök emlék azonban egy 1975-ös, filmbe illő rövid jelenet. Közös munkahelyünkön vagyunk, épp az igazgató teremmetű szobájában, ahol egy sokszorosan kitüntetett szovjet rendező tolmácsolt előadását kell végighallgatnunk. (A nevére sajnos nem emlékszem, biztosan nem Csuhray és semmiképp sem Hucijev.) Yvette késik, nem is számítanak a megjelenésére, hiszen akkor már, mint leváltott Filmkultúra-főszerkesztő, csak kifelé érvényes útlevelemel megkínálva, járt be néha a Népstadion úti repkényes falú villába. Mégis megjelent, s keresztbe vetett lábakkal leült a moszkvai elvtárssal szemben. A tolmács elhallgatott, mert az előadójának elakadt a szava. A következő pillanatban Yvette elővett egy vaskos újságot, és olvasni kezdett: nem ám a *Népszabadságot*, nem is a *Magyar Nemzetet*. A Párizsban megjelenő *Le Monde*-ot kezdte lapozgatni.

Remélem, most is ezt teszi a francia fővárosban. •

BÍRÓ YVETTE MŰVEI

Erich von Stroheim (1957)
A film formanyelve (1964)
A film drámaisága (1967)
Miklós Jancsó (1977)
Profán mitológia: A film és a mágikus gondolkodás (1990)
A hetedik művészet: A film formanyelve – a film drámaisága (1994)
A rendtelenség rendje: Film/kép/esemény (Válogatott tanulmányok; 1996)
Egy akt felöltöztetése: Képzletgyakorlatok (1996)
Siessünk lassan. Festina lente (1997)
Nem tiltott határátlépések: Képkalandozások kora (2003)
Időformák: A filmritmus játéka (2005)
A futó (2011)



BESZÉLGETÉS KOCSIS ÁGNESSEL

Idő és figyelem

SOÓS TAMÁS DÉNES

AZ ÉDEN EGY TÖBBSZÖRÖS KÉMIAI ÉRZÉKENYSÉGBEN SZENVEDŐ NŐ TÖRTÉNETÉN KERESZTÜL MESÉL EMBER ÉS TERMÉSZET VISZONYÁRÓL.

• *Erősen indult a pályád, a Friss levegő és a Pál Adrienn is kiérlelt, saját filmnyelvet beszélő, nívós díjakat begyűjtő filmek voltak, utána viszont tíz év telt el az Édenig. Hogyan élted meg ezt a hosszú kihagyást?*

Szerencsétlenül alakultak a dolgok, mert pont akkor szűnt meg az MMKA, amikor 2010-ben bemutattuk Cannesban a *Pál Adrienn*t, és forgalmazni is csak egy évvel később, mindössze 4 kópiával és reklám nélkül tudtuk. Akkor már megvolt a fejemben az *Éden* terve, amin először Tarr Béla felkérésére kezdtem el dolgozni, de amikor megalakult a Filmalap, ő Szarajevóba ment tanítani, és nem vállalt több produceri munkát. Eleinte voltak fenntartásaim a Filmalappal, többek közt az utolsó vágás joga miatt, ezért csak 2014 körül pályáztam hozzájuk, amikor már mindenki más is. A forgatókönyv-fejlesztéssel, bár csak minimális változtatásokkal éltünk, elment még egy év, aztán pedig különféle súlyos produkciós gondok jöttek, amik késleltették a forgatást. Azt éreztem, hogy eltelnek a legjobb éveim, két filmet megcsinálhattam volna ezalatt. Nekem idő kell ahhoz, hogy olyasmit adjak ki a kezem közül, amit jónak tartok, de azért nyilván nem tíz év...

• *A külföldi szereplőkre hogyan találtál rá, hogyan zajlik nálad a színészválasztás?*

Van olyan rendező, aki abban hisz, hogy bármit el lehet játszani. Én abban, hogy csak azt lehet, ami valahol megvan benned. Minél jobb színész valaki, annál mélyebbről tudja előásni a szerephez szükséges érzelmeket, de valaminek kell ott lennie a mélyben. És szükség van egyfajta kinézetre is, amiről elhiszem, hogy az az ember olyan, amilyen. Az *Éden*ben Éva na-

gyon specifikus karakter, hét éve van bezárva a fémmel szigetelt lakásába, és a színésznő az kellett elhinnem, hogy megtörte őt ez a magány, nagyon beteg, de talán sikerül kitörnie. Meg azt is, hogy okos, érdekes, különleges nő, akibe bele lehet szeretni, a betegsége és a depressziója ellenére. Lanát (Lana Barić, horvát színésznő – S.T.) nagyon más szerepben, üvöltöző rendezőasszisztensként láttam, mégis úgy éreztem, hogy megvan benne az Éva szerepéhez szükséges komplexitás. Eleinte nem akartam külföldi színészt, mert borzasztó nehéz jól leszinkronizálni egy teljes filmet, de itthon hiába találtam jó karaktereket, nem volt két ember, akik igazán összeillő párt alkottak volna. Aztán a belga koprodukció miatt belga színész kellett a filmbe, és ott is hosszas keresés után végül egy rendező barátom ajánlotta Daan Stuyvent. Ő rockzenész, soha nem játszott még filmben, de elképesztő, mennyire érzékeny. Pontosan értette a jeleneteket, mindenféle érzelmet azonnal át tudott adni, és meg is tudta ismételni a jeleneteket. Igazi színész-tehetség. Lanával pedig nagyon jó párost alkottak.

• *A filmjeid mind magányos emberekről szólnak, akik megpróbálnak kitörni abból az elszigetelt burokból, amelyben élnek. Miért izgat ennyire az elmagányosodás?*

Ezt egy pszichoterápia keretében lehetne felfejteni, de az biztos, hogy a modern világ egyik legalapvetőbb problémájának látom a magányt. Az *Éden*ben arról próbáltam gondolkodni, hogy a környezetünk, a Föld tönkretétele vajon mennyire lehetetleníti el a kapcsolatok kialakítására, a szeretetre való képességünket. Minden

filmet úgy próbáltam befejezni, hogy maradjanak a nézőben kérdések, amin tovább tud gondolkodni, ez is ilyen, de itt talán egy picit erősebben állítunk valamit.

• *Filmes fórumokon komoly viták zajlanak a filmjeid befejezéséről.*

Megfigyeltem, hogy a nézők általában a saját beállítottságuk alapján értékelik a befejezéseket: aki pesszímista, az pesszimizistának látja, aki optimista, az optimistának. Én a *Friss levegő* végét pozitívnak tartom, amelyben a kamaszlány elfogadja a saját sorsát, és az anyját, aki egy nyilvános vécében dolgozik. Csak úgy lehet változtatni a sorsunkon, ha megértjük és elfogadjuk azt. Szerintem a *Pál Adrienn* befejezése is pozitív, mert Piroška a film végére olyan attitűddel képes a munkáját végezni a haldokló betegekkel, ami már nem rombolja őt. Az *Éden* végkicsengését nem árurom el...

• *A klímaválsággal kapcsolatban is optimista vagy?*

Amikor elkezdődtek írni a forgatókönyvet, még nem volt szó a klímaválságról, ezért is kerültek bele az ironikus jelenetek, amelyekben 30 ember tüntet a környezet megóvásáért. Mára ez némiképpen megváltozott. Nem gondolom, hogy jövő kedden eljön az apokalipszis, és mindnyájan meghalunk, de nagyon súlyos károkat okozunk a Földnek, és ha ez nem változik, akkor a következő évtizedekben nehéz problémákkal fogunk szembesülni, például az elsivatagosodás miatt elvándorló emberek tömegeivel.

• *A film operatőre, Tóth Widamon Máté azt mondta, hogy az Éden mozgatórugója a figyelem. Hogyan építettétek be ezt a koncepciót a vizuális stílusba?*

Szerintem a figyelem az alapja minden emberi kapcsolatnak. Erről is szól az *Éden*, és a film stílusa is a figyelemre épül. Minden filmem kontemplatív film, mert abban hiszek, hogy az idő fontos faktora a megértésnek. Egészen bonyolult történeteket vagyunk képesek megérteni akár egy félperces reklámfilmbe is, de az teljesen más hatást kell. Hogy igazán mélyre menjen egy film, vagy egy gondolat, ahhoz másfajta koncentráció és figyelem szükséges, és ezt elérni manapság egyre nagyobb kihívást jelent. Nem gondolom azt, hogy régen minden jobb volt, és bezzeg az én időmben mindenki Kirkegaard-t olvasott, de

azt látom – magamon is –, hogy egyre romlik az emberek koncentrációs képessége, illetve az az időtartam, ameddig egy dologra képesek figyelni. Egy kontemplatív stílusú filmet pláne nehezebb végignézni, mert kevesebb olyan hatáselemet használunk, amihez a nézők hozzá vannak szokva: feszültségfokozó vágást, zenét, erős hangeffekteket. És persze a dramaturgiája, a jelenetek felépítése is teljesen más, sokkal nagyobb figyelmet igényel a befogadása, hiszen sokkal több mindent bízunk a nézőre.

• *Hogyan keltesz hatást a kontemplatív filmben?*

Érezniük kell, hol van az a pont, ameddig még leköti a figyelmet egy hosszú beállítás. Ha egy hosszú snittet máshova teszünk, az az egész film ritmusát megváltoztatja. A vágás ilyenkor hosszadalmas folyamat, mert egy ilyen stílusú filmet gyakran pihentetni kell, hogy friss szemmel nézhessük, nem lehet minden héten újra végignézni. Egy hosszú beállítás belső ritmusát már a forgatáson ki kell alakítani, azon nem tudunk a vágással változtatni, maximum a hangokkal vagy zenével módosíthatjuk. Ráadásul én nem használok aláfestő zenét, mert valahogy mindig úgy érzem, hogy leesik a jelenetről, felesleges túlmagyarázás. Ha zenére van szükség, az a jeleneten belül szólal meg.

• *Tartasz tőle, hogy az emberi figyelem rövidülésével a kontemplatív filmek elveszítik azt a kevés nézőjüket is?*

Tudom, hogy ez ellene megy a forgalmazói stratégiának, de nekem sokkal többet jelent, ha kevés embernek kiemelkedő élményt nyújt a film, mint ha sok ember azt mondja rá, hogy „ez is jó volt”. Én amúgy se azt gondolom, hogy az a jó film, amin végig izgulok, hanem az, ami beleég az emlékezetembe, és utána tovább gondolkodom rajta. Ami egy addig nem látott perspektíváját vagy mélységét mutatja meg egy dolognak.

• *Nem kötnél kompromisszumot azért, hogy a mai világban könnyebben nézhető filmet csinálj?*

Egy film hossza mindig nagy kérdés. Az *Éden* esetében kezdettől tudtam, hogy ez egy két és fél órás film lesz, ugyanis két szereplő személyiségfejlődését követjük végig ebben a kontemplatív stílusban. Voltak olyanok, akik szerették volna, ha kétórás filmet csinálhatnánk belőle, de az nem



ugyanazt jelentené, mint ez a mostani film. Ezeket a hosszú beállítási filmeket nem lehet

nagyon másképp összevágni, a jelenetek sorrendjén lehet főként változtatni, viszont ugyanúgy hosszúnak érezné az a néző, aki a két és fél órán is unatkozik, mert nem a film játékidejét, hanem a jelenetek belső ritmusát érzi lassúnak. Ha a vágás során a film elveszti a kontemplatív stílusát, azaz túl rövidre vágjuk a jeleneteket, akkor egyszerűen csak rossz lesz, mivel nem úgy lett felvéve, és más a jelenetek belső dramaturgiája is. Ha könnyebben nézhető filmeket akarnék csinálni, akkor hagyományos dramaturgiájú filmeket forgatnék. Az *Éden*nél pont annyi kompromisszumot kötöttünk, amivel még elégedett vagyok. Ebben a pillanatban ezt tartom intellektuálisan a legizgalmasabb filmemnek a téma és a megvalósítás komplexitása miatt. A *Friss levegő* egy anya és a lánya története volt, a *Pál Adrienn* már sokkal parabolisztikusabb, az *Éden* pedig egy nagy metafora, és filozofikusabb kérdésekkel foglalkozik. Manapság ez közelebb áll az ízlésemhez.

• *Tavaly megalakult a Magyar Játékfilmrendezők Egyesülete, amely téged választott meg elnöknek. Miért éreztétek szükségét egy érdekvédelmi egyesület létrehozásának?*

A vágókkal, a hangmérnökökkel vagy az operatőrökkel szemben a rendezőknek nem volt érdekképviselője. A tévés rendezőknek, a dokumentumfilmesek-

Éden

(Lana Barić)

nek, vagy az animációsoknak teljesen mások a problémáik, mint nekünk, így mi csak a játékfilmrendezők problémáira koncentrálnak, és ez is rengeteg munkát jelent. Fontos, hogy elindult egy kommunikáció, segítjük egymást. Pontokba szedtük az elképzeléseinket arról, hogyan működhetne jobban a magyar filmgyártási rendszer, összeállítottunk például egy új szerződésmintát a rendezőknek. Az eddigi szerződések részletesen meghatározták, hogy mi egy rendező kötelessége, de kevés dolgot tartalmaztak arra vonatkozóan, hogy a rendező mit várhat el a munkatársaitól. A rendezők sokszor kiszolgáltatott helyzetben vannak anyagilag is. Látszólag nem kapnak rossz pénzt egy filmért, de ha azt nézzük, hogy sokéves munkájuk van benne, akkor a többség a töredékéért dolgozik annak, mint például egy világosító. Az is kérdéses, hogy az adófizetők pénzéből finanszírozott filmek esetében hogyan oszlanak meg a bevételek. Miért csak pár százalék jár a bevételből a rendezőnek, aki több évet dolgozott egy szerzői filmen? Romániában például a teljes bevétel a filmalaphoz kerül vissza, és új filmek finanszírozására fordítják.

• *Mennyire vagytok bizakodóak a Filmintézet felállításával kapcsolatban?*

Azt reméljük, hogy megmarad a magyar film sokszínűsége, és a jövőben is mindenféle film elkészülhet: a tévéfilmek és sorozatok mellett sokféle szerzői film is. •

TEKETÓRIA / PÁL ADRIENN

Az önazonosság útjain

VAJDA BORÓKA

A TEKETÓRIA ÉS A PÁL ADRIENN VÁLSÁGBAN LÉVŐ NŐK ÚTKERESÉSÉT ÁBRÁZOLJA, AMI A KÉT KORSZAK KÜLÖNBΣÉGEI MIATT ELTÉRŐ MÓDON KÖZELÍT A TÉMÁHOZ.

A *Teketória* (1976) a hetvenes évek modernista stílusában született, a klasszikus formákat elvető szerzői film. Maár Gyula (és Törőcsik Mari) mögött 1976-ra több egészestés játékfilm állt, így már egyértelműen szerzői életműben gondolkodhattak. Munkájuk a benne megjelenő mentális képek miatt tudatfilmnek nevezhető, amely a maga „időmegállító” elbeszélsmódjával a hetvenes évekbeli esztétizmushoz kapcsolódik. Erre az irányzatra az időrendfelbontó elbeszélés radikalizálása, illetve a szecessziós ikonográfia jellemző. (Operatőr: Koltai Lajos). A *Teketória* Maár „holtpont-trilógiájának” (*Végül*, 1973; *Déryné, hol van?*, 1975) utolsó darabja (Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*).

A *Pál Adrienn* (2010) az ezredfordulós „fiatal nemzedékhez” köthető Kocsis Ágnes második nagyjátékfilmje. (Operatőr: Fillenz Ádám.) A nemzedék alkotóira jellemző, hogy második-harmadik filmjükkel ismét a magyar filmtörténetre oly jellemző társadalmi kérdések, illetve a közelmúlt felé fordultak, viszont Stóhr Lóránt szerint ezt egyedi módon, úgynevezett testfilmekkel tették (*Csapatfotó*, Filmvilág 2007/1). A *Pál Adrienn* ennek a tendenciának emblematikus darabja.

A két alkotóban közös az érzékeny, „női” témák iránti érdeklődés, ami elsősorban nem gender-kérdések boncolgatását jelenti. Alkotásaik témája elvontabb, szinte egyetemes jellegű: az identitás elvesztése és keresése, ami történetesen egy-egy nő útkeresésén keresztül fogalmazódik meg.

Mindkét filmre igaz, hogy bár két markánsan különböző korszak és stílusirányzat keretein belül, de egyértelműen szerzői filmnek tekinthetők. A *Teke-*

tória modernista szerzői tudatfilm, a *Pál Adrienn* pedig a „fiatal magyar film” kétezres évek elején induló szerzői filmes vonulatába tartozik. Jól mutatja a két korszak filmkészítői eljárás módjainak különbségét a két főszereplő, akik párhuzamba állíthatók saját koruk szerzői film-fogalmával. Teréz (Törőcsik Mari) a *Teketóriában* – bár pontosan nem képes meghatározni a célját – nagyon is tudatában van válságának és erről beszél is; ezáltal válik az önreflexív szerzői film tipikus hőségévé. Vele szemben Piroska szinte egyáltalán nem tudatosítja helyzete sivárságát, így ő a reflektálatlan testfilmek tipikus hőse. A két korszakból és talán a főszereplők tulajdonságaiból következik, hogy míg a *Teketória* formai játékokkal, a filmkészítésre irányuló direkt reflexióval mutatja be a témát, a *Pál Adrienn* cselekményvilágának zártsága nem bomlik meg. Maár filmjével ellentétben itt a konfliktusok szinte egyáltalán nem kerülnek felszínre, sok mindent csak a filmben szereplő testekről lehet „leolvasni”.

„MÉG EGYSZER MAGUNKHOZ ÖLELNI”

A két film között több tematikai hasonlóság is mutatkozik. Mindkét alkotás főszereplője nő, aki életének válságos szakaszában jár. Helyzetükre jellemző a magány, a meg nem értettség: Teréz, bár körül van véve emberekkel, rá senki sem figyel igazán: anyja nem tud mit tanácsolni neki, barátnője a saját problémáit sorolja, a férfiakat pedig csak a vonzereje köti le. Az egyetlen, akivel meghittebb beszélgetésbe merülhetne, a szomszéd fiú – vele azonban nem találhatnak el egymáshoz a mondataik. Emellett szorosabb családja már felbomlott: elvált, a fia pedig a katonaság miatt került távol tőle. A *Pál Adrienn*

Piroskája szinte senkivel nem folytat tartalmas beszélgetéseket, ideértve az élettársát, Kálmánt is, aki leginkább rövid parancsszavakat intéz hozzá; munkahelyén pedig haldokló vagy halott testek között mozog. Mindkettőjük történetében megjelenik a hétköznapi idegőrlő monotonitása, de míg a csendes túrést Teréz megelégedi – tulajdonképpen ezzel indul el a film –, Piroska zavarba ejtően közömbös minden iránt, ami vele történik, élete eseményeit szenvtelen arccal hagyja megtörténni.

A filmek központi konfliktusa a személyes identitás elvesztése és keresése. Ez a konfliktus elsősorban nem gender-kérdés, mégis mindkettőjükkel óhatatlanul szembejönnek ilyen jellegű problémák. Teréz teljes környezete azt sugallja, hogy helyzete oka a párkapcsolat hiánya, és noha ő ezt elutasítja, időnként eljátszik a csábító nő szerepével. Ezeket a próbálkozásokat azonban maga sem veszi komolyan, randevúját, majd beszélgetését a fiúval elég ironikusan kezeli, hamar le is zárja. A harmadik esetben pedig, bár a főnökével mintha kialakulna a közös hang, maga az elbeszélés vágja el az alakuló kapcsolatot azzal, hogy játékosan lerántja a leplet a küssé valószerűtlenül boldog jelenetről. Teréz esetében a hagyományos női szerepek, amiket betöltött, már jelentésüket veszítették: elvált, tehát már nem feleség; gyermeke felnőtt, tehát már nincs szüksége arra, hogy anyja legyen. Válságának oka talán e légüres térbe kerülése, elszakadása a hagyományos szerepektől, amit ilyen értelemben lehet a modernizmus fontos témájaként, elidegenedésként értelmezni.

Piroska esetében a párkapcsolatával kapcsolatban merülnek fel ezek a kérdések, amelyben láthatóan elnyomottként él – Kálmán szigorú életmódot kényszerít rá, hogy az ideális nő kép közelébe juttassa, olyan pontos időbeosztással, ami már szinte teret sem enged az önálló döntéseknek. Az ápolónő a konfliktushelyzetekben teljesen passzív marad, majd titokban csak azért is megszegi a szabályokat. A saját identitás keresése akkor válik fontosabbá a kényszerű szerepek kivédésével szemben, amikor (szintén titokban) Adrienn keresésére indul. Ez a film azzal, hogy az identitás hor-

JÁVOR ISTVÁN FELVÉTELE



Bálint által *A modern film irányzataiban* leírt szerzői utazás- vagy pikareszk film formájába. Összességében a *Pál Adrienn* is egy belső utazás története, csak míg Maár ezt a motívumot erősen szerzői, önreflexív megoldásokkal bontja ki, Kocsis egy olyan filmben mondja el, amely e tekintetben zárt, és a benne megtörténő események is csak közvetett módon fejezik ki, hogy egy elveszett identitás keresését követjük nyomon.

A két filmet tovább rokonítja a közvetlen társadalmi jelentés hiánya is. A *Teke-tória* esetében szinte semmilyen motívumot nem találunk, ami erre utalna, a film központi konfliktusa tisztán magánéleti, sőt, ettől elemelkedve inkább az általános kiüresedés fogalmazódik meg benne (a formának megfelelően játékos módon). Ezzel csatlakozik a hetvenes évekbeli esztétizmus irányzatához, amely a kádári kultúrpolitika nyomása ellenére is elfordul a társadalmi, politikai mondanivalótól. A *Pál Adrienn*ben szintén nem központi, sőt, nem is artikulált a társadalmi kérdés,

dozójává egy egyenrangú női partner, az igaz barát megtalálását teszi, szintén elveti a nemi szerepek mentén történő értelmezést, hiszen kiiktatja azokat a motívumokat (szerelem, anyaság), amelyek hagyományosan a női hősökhöz kötődnek. A film végére Piroska talán egy szerephez mégis közelebb kerül: ez a gondoskodó, segítő szerepe, ami kezdetől fogva kapcsolódhatott volna a munkájához. Elkezd látogatni, ápolni az idős tanítónőt, valamint egy sikeres újraélesztést követően megsimogatja egyik beteg fejét, amit azelőtt soha nem tett a pácienseivel. Talán az erősíti meg a munkájához kötődő identitásában, hogy rég nem látott ismerőseinek az egyszerűség kedvéért rendre ápolónőként határozza meg magát.

„Légüres térbe kerül”
(Maár Gyula: *Teke-tória*
– Törőcsik Mari)

A kereséssel együtt jár a vándorlás motívuma, ám ez egyik film esetében sem eredményez klasszikusnak nevezhető road movie-t. A *Teke-tóriában* az utazás, (ön)keresgélés tudati szinten, emlékekben vagy képzeletbeli képekben játszódik le, így tekinthetünk rá mentális utazásfilmként. A *Pál Adrienn* sem nevezhető klasszikus road movie-nak, hiszen – bár Piroska útnak indul – keresése sokkal inkább lelki természetű. Az esetében felmerülő, nyomozástechnikára építő krimit pedig szintén a műfaji mintázatoknál erőteljesebb szerzői stílus miatt kell elvetnünk. A múltban még létező identitás, illetve az identitás nélküli jelen állapota ösztönzi keresésre a főszereplőt, a film így besorolható a Kovács András

ám Strausz László szerint azáltal, hogy a film a barátnő meglétét, az identitás egészséges állapotát a múltba helyezi, a múltat (tehát a szocializmus utolsó évtizedét) mutatja fel értékkel teli korszakként a jelennel szemben. A film végkifejlete azt engedi sejtetni, hogy ha az ember helyretette magában a múltat, elindulhat a jövő felé (*Vissza a múltba*, Metropolis 2011/3). A *Pál Adrienn* ebből a szempontból váltást jelent a fiatal nemzedék kétezres években készített filmjeihez képest, amelyek általában azt sugallják, hogy a múlt fogságából nem lehet szabadulni.

TESTET ÖLTÖTT FORMÁK

Míg tematikus szinten több közös vonás mutatkozik a két filmben, formailag nagyon különböző alkotások. A *Te-*



ketóriában a narrátor alapvetően külső pozícióból mondja el a történetet (bár a film elején van egy belső monológ is), viszont meglehetősen öntudatos. A film szinte az összes, a cselekményvilágból kiköckentő, önreflexív megoldást felsorakoztatja. Ilyenek például a szereplőktől elszakadó, nem egyértelműen jelzett mentális képek vagy a dialógusokat nem, viszont a jelenet időbeli egységét megtörő ugróvágások. Ide sorolható a realiztikusan motiválatlan cilinderes figura feltűnése; a filmből – ráadásul egy érzelmes jelenetet megtörve – kinéző szereplő és a dalbetét (ami kikacsintásként és a filmen belüli mentális képként egyaránt értelmezhető); illetve a modernizmus mestereire, más filmes szövegekre tett képi vagy motivikus utalások: a bergmani alaphelyzet, a Fellinit idéző képi motívumok vagy a szovjet háborús filmek képi világának visszaköszönése (Földes Anna: *Változatok egy lelkiállapotra*, Filmkultúra, 1977/3). Törőcsik Mari esetében a színészi játék önreflexív jellege is érzékelhető, amennyiben az ő jelenléte már önma-

gában is a saját életművére tett utalás, amit különösen felerősít az a jelenet, amikor parókában („jelmezben”) játszik érzelm-változatokat önmagának egy tükör előtt.

A zárlat pedig a film megalkotottságának egyértelmű „bevallása”, amely egyben játékosan feloldja a központi konfliktus komolyanvételének nehéz kényszerét.

A *Pál Adrienn* világának egységét nem bontják meg ennyire radikális megoldások, viszont az elbeszélés cselekménytelensége, a „lassú stílus” szintén a szerzői filmkészítés felé közelíti. A főszereplő, Piroska teste értelmezhető az elbeszélésmód sajátosságaként is, amennyiben a kortárs magyar film testfilmes irányzatán belül elmondható róla, hogy a történéseket, érzelmeket, traumákat nem lélektani jellegű ábrázolással, hanem a szereplő testén, testében játszatja le.

Piroska testét sokféleképpen elemzik. Értelmezhető az identitás helyeként, melyet a világból elfoglalt lehető legtöbb hellyel, mintegy

„Egy belső utazás története”

(Kocsis Ágnes:
Pál Adrienn
– Gábor Éva)

páncélként konstruál; néma hadviselésként Kálmán pszichológiai uralma ellen, avagy megfelelési kényszerként. Ezzel ellentétben mások éppen az identitás hiányaként ér-

telmezik, mint ami maga kompenzálja a múlt, az identitás, Pál Adrienn, azaz a múltbeli teljesség, szeretettség hiányát. Teste bár kapcsolódhatna a nőiesség és termékenység szimbólumaihoz, ez a szerep egyértelműen távol áll tőle. Piroska a testétől és nőiességétől elidegenedve él. Érzéketlensége azért különösen fontos, mert munkája során élettelen testekkel látjuk foglalatossádni: az analógia az ő karakterét jellemzi (Király Hajnal: *Megmutatni a kimondhatatlant*, Imágó Budapest 2015/4). Ez a tény pedig az elbeszélés szempontjából azért jelentős, mert az ápolónőt szinte alig halljuk beszélni – így marad a szereplő „hallgatagabb” oldala, a teste, amit megpróbálhatunk megérteni. Hozzá kapcsolódó egyértelmű asszociációk hiányában viszont éppen konok semmit-nem-jelentése, hallgatása válhat beszédessé.

A színészi játék terén az a tény, hogy a Piroskát játszó Gábor Éva nem hivatásos színész, más értelmű önreferenciát valósít meg, mint Törőcsik Mari. Margitházi Beja szerint a kortárs magyar filmek amatőr szereplőiben egyszerre valósul meg a jelenléttel megtestestített típus-jelleg, és mivel nem saját életüket játsszák, a színészi játék minimuma is (A jelenlét minősége, Színház 2017/5). Gábor játéktílusát jól leírja a minimalizmus, ami éles ellentétben áll a Törőcsik féle kifejező színészi játékkal, amely a film világán belül maradó jelenetekben lehetővé teszi a klasszikus nézői átélést is.

Mindkét filmre jellemző, hogy egyetlen egységes drámai ív helyett szerkezetük inkább epizodikus. A cselekmény szintjén mindkét alkotás abból építkezik, hogy főszereplőik különböző emberekkel beszélgetnek. A *Teketória* struktúrája körkörös, konkrét cél hiányában inkább állapotleírásként működik. Tézisnek egyetlen nagyon elvont ábrándon kívül – „még egyszer magunkhoz ölelni” – nincsenek megvalósítható céljai, így vele együtt az elbeszélés is céltalan, tehetetlen marad. A *Pál Adrienn* kezdetén a mindennapi élet epizódjainak monoton egymás mellé helyezése szintén egy állapot felfestését szolgálja, de a film egy pontján mégis megjelenik Piroška életében a cél:

Adrienn megkeresése – ezáltal az elbeszélés is célirányosabb lesz, bár a megoldáshoz nem egymásból ok-okozatilag következő események, hanem szintén epizodikus „keresgélés” vezet. Habár film szerkezete így sem válik a klasszikus értelemben problémamegoldóvá, mégiscsak egy központi motívum kezdi el szervezni.

A *Pál Adrienn* képi világa akár szociografikusan valóság-hűnek is tekinthető, azonban a képek erősen szimmetrikus és frontális kompozíciója megszerkesztettségre hívja fel a figyelmet. A fix kameraállások és a relatíve hosszú, az informatív funkcion bõven túllépõ beállítások okozzák a lassúság érzését. A színvilágot a kórház hideg színei és a külvilág szürkése határozza meg. A *Pál Adrienn* képi világát – bár a történet kortárs időben játszódik – a szocialista korszak terei keretezik, a film ezzel is a múltban ragadást, az egyhelyben toporgást jelzi. A *Teketória* szobáját alapvetően melegebb színek jellemzik, valamint a berendezés egyfajta bensőséges szecessziós hangulatot idéz. A zárt, belső terek által meghatározott kompozíciók a belső utazás motívumainak engednek teret. Gelencsér Gábor szerint Maár életművét egységesen a „kammerspiel” jegyei jellemzik, melynek alapvető stílusfogása a környezetrajz leszűkítése és a színészi jelen-

lét intenzitásának felerősítése, dramaturgiájához pedig jól illik az egyetlen zárt térben pár nap alatt lejátszódó cselekmény.

A *Teketória* szinte Törőcsik játékára, arcára és törekeny alakjára komponált film, amelyet a közeli és félközelik uralnak. A *Pál Adrienn*ben a kistotálók gyakori alkalmazása a nézőt eltávolítja a szereplőktől, szinte a táj elemeiként láttatja őket – Margitházi szerint épp ezért válhat átütő erejűvé az utolsó arcközele.

Bár a *Teketória* története pár szóban összefoglalható (Teréz pár napig otthon marad, mert lelkileg összeomlott), szerkezete mégis körkörös, kijelölt cél híján nem vezet semerre, nem mutat megoldást a helyzetre. Az, ahogy a film formai játékokkal megtöri az elbeszélést, a rendező szándéka szerint biztatásként értelmezendő, miszerint nem kell drámaian komolyan venni a problémáinkat. Az utolsó jelenet ünneplésessége egyszerre szól Teréz új kapcsolatának és a film megszületésének. De a tény, miszerint a film a legidillibbnek ható jelenetet szakítja félbe immár véglegesen, akár azt is jelentheti, hogy nincsenek megoldások, amikben még komolyan hinni lehet, egyedül a józan, kiábrándító reflexió marad: ez van, ilyenek vagyunk, nincs „mese”.

A *Pál Adrienn* hőse, Piroška ezzel szemben, ha apró lépésekben is, de meghatározó változásokat él át. Már nincs mellette elnyomó párja, munkahelyére többé nem visz édességet, egyre többet és egyre hosszabb mondatokban beszél, munkaideje alatt már van társa, és magukhoz a betegekhez is emberibben kezd viszonyulni. Ezek a változások természetesen nem drámai nagyjelenetekben bomlanak ki a néző előtt, hanem szinte csak a kezdeti állapottal való utólagos összevetéskor lehet észrevenni őket. Így bár a film elején megjelenő konfliktus (Pál Adrienn megtalálása) végső soron nem oldódik meg, az állapot, amiben Piroška él, mégiscsak megváltozik. Ez a befejezés akár pozitívként is értelmezhető. A filmbeli elfekvőben szinte egyedül tudatánál lévő beteg mondja: „Ahogy a világban is felborul a harmónia, úgy az emberben is. Ha sikerülne helyreállítanom a belső rendemet, akkor talán meggyógyulnék. Az kisugárzik mindenre. A külső világra is.” •

„Hallgatása
válthat
beszédessé”
(Pál Adrienn
– Gábor Éva)



VARGA ÁGOTA TÖRTÉNELMI DOKUFILMJEI

Meghurcoltak igaza

MURAI ANDRÁS

VARGA ÁGOTA DOKUMENTUMFILMJEI SZEMÉLYES TÖRTÉNETEKBE TÁRJÁK FEL A „PUHA DIKTATÚRA” ELYNYOMÓ STRATÉGIÁIT.

Háiba tudjuk, hogy a múlttal folytatott szakadatlan dialógus feltétele jelenbéli önmeghatározásunknak, mégsem magától értetődő egykori és mai énünk kommunikációja, sem a személyes, sem a társadalmi emlékezet szintjén. Hallgatásra nem csupán a politikai rendszer tiltása kényszeríthet, hanem a megélt trauma székelyene, a megálázott személyek megbélyegzettsége, vagy a soha nem feledhető fizikai és lelki fájdalmak felidézésétől való félelem. Mi kell ahhoz, hogy az évtizedeken át hurcolt, gyöttrő és kimondatlan igazságtalanságok a felszínre kerüljenek? Varga Ágota a legtöbbet teszi, amit e téren dokumentumfilmes tehet, mikor párbeszédet kezdeményez a Kádár-kori hatalom képviselői és a nekik kiszolgáltatottak, a megfigyelték és megfigyelők között, vagy épp kapcsolatba hozza a mai fiatal generáció tagjait a múlt tanúival. Munkái kiválóan megmutatják, hogy a „legvidámabb barakk” mennyire relatív meghatározása a Kádár-kor-

szaknak: honfitársaink meghurcolását, életek tönkretételét is jelentette ez az időszak. Legújabb rendezése, a *Megbélyegzetten* egy 1968-ban elítélt fiú története, akit büntetése letöltése után még évtizedekig próbált ellehetetleníteni „finom” módszerekkel a rendszer árgus szemekkel figyelő, nyomozó apparátusa. A *Megbélyegzetten* következtében kapcsolódik Varga Ágota korábbi munkáihoz: a személyes történeten keresztül a Kádár-rendszer elnyomó stratégiáit, az egyéni szabadság megfosztásának módszereit tárja fel.

TARTÓTISZTEK SAJNÁLATA, MEGFIGYELTEK MEGBOCSÁTÁSA

Varga Ágota dokumentumfilmes és kutató, e két tevékenység egymást erősíti a szocializmus visszaéléseit feldolgozó rendezéseiben. A katolikus egyház elleni tevékenységgel foglalkozó filmsorozata komoly kutatómunkára, levéltári forrásokra épül, ugyanakkor a társadalmi-politikai mechaniz-

„Önvizsgálatra alig kerül sor”
(A tartótiszt)

musokkal egyidejűleg kibont egyéni sorsokat is. A Kádár-rendszerben megfigyelt, munkájukból eltávolított, zaklatott papok sorsával foglalkozó filmtrilógia darabjai, *A tartótiszt* (2013), az *Operatív érték – a besúgottak* (2014), a *Bokros jelentések* (2017) összefüggő rendszert alkotnak: a szocializmust túlélni próbáló katolikus közösségek hatalom általi vegzálása áll a középpontban. Az *Operatív érték* a fiatalokkal foglalkozó közösség, a Regnum Marianum üldözését, a *Bokros jelentések* a Bulányi György által alapított kis csoportok, ahogy a belügyi a jelentésekben neveztek, a „bulányista mozgalom” hányatott sorsát mutatja be. Az egyházüldözésekről szóló filmek közös nevezőjét a megfigyelések és beszerzések adják. A *tartótiszt* különös súllyal szerepel e filmek sorában, ugyanis itt vállalja először arcát (nevét nem) nyilvánosság előtt egy tartótiszt. Varga Ágota kitartó munkával rávette a szereplésre, sok részletet megtudunk tőle munkájának napi rutinjáról, a beszerzések mechanizmusáról, a zsarolás módszeréről. A kirajzolódó okok és okozatok összefüggései nem fekete-fehér viszonyokat mutatnak, s ez is fontos üzenete Varga Ágota Kádár-rendszer államvédelmi tevékenységével foglalkozó filmjeinek: árnyalja a szereplők megítélését. A belügyi szervek mindent megtettek, hogy ellehetetlenítsék az általuk veszélyesnek tartott papokat, de tragikus volt a beszerzett egyházi személyek sorsa is, akiket zsarolták, tönkretették, ugyanakkor volt olyan is, aki túlteljesítette az elvárásokat. A helyzetet bonyolítja és az árulások számát növeli, hogy sok esetben az egyházi vezetők, főpapok utasították rendre a papokat, félve a belügyi szervek retorziójától.

Varga Ágota fontos alkotói módszere a szembesítés. Volt egy rövid időszak a magyar dokumentumfilm történetében, a rendszerváltozás formálódó társadalmi-politikai közege, amikor számos filmes élt ezzel a lehetőséggel. A kemény diktatúra kiszolgálói és az áldozatok szembesítésének emlékezetes jelenetét találjuk például a *Törvénysértés nélkül* (1988), a *Vérrel és kötéllel* (1990), az *Ítéletlenül* (1991) című filmekben. A 2010-es években azonban ritkán láthatunk erre példát (a kivételek közé tartozik a Biszku Béla





számokérésével foglalkozó *Bűn és büntetlenség*), következetes alkalmazását pedig csak Varga Ágotánál találjuk. A már említett rendezései mellett a holokauszt emlékezetével foglalkozó *Leszármazottak* erre épül, s a cigány holokausztról szóló *Porrajmosban* is katartikus jelenetet eredményez.

A szembesítés által a különböző nézőpontok ütközése összetettebb, árnyaltabb képet ad az adott korról, egyúttal megmutatja az emlékezés stratégiáit és az öngazolás mechanizmusait. Varga Ágota filmjei épp a szembesítésre építő helyzeteknek köszönhetően a bűnbánat és a megbocsátás lehetőségéről is szólnak. A *Bokros jelentések*ben a megyei rendőr-főkapitányság III/III-as osztály operatív főtisztje ül egy asztalhoz az üldöztetéseik történetét levéltári anyagokban kutató, egykor megfigyelt pappal. „Gyakran találkoztam a nevével” – mondja a lelkész az iratokra utalva, miközben a volt tiszt kedélyesen mosolyog, annak tudatában, hogy évtizedekig jól végezte munkáját. A kedélyesség látszatát fenntartó beszélgetésbe ritkán csúszik be egy-egy kritikus, a diktatúrát kiszolgáló tisztre vonatkozó megjegyzés. A *tartótiszt* címszereplője és a *Bokros jelentések* operatív embere is leginkább szakmailag értékeli saját tevékenységét, a munka kihívásairól és szépségeiről beszélnek – önkritikára, erkölcsi önvizsgálatra alig kerül sor. Példaértékű az a higgadság, ahogy a megfigyelt és hivatásuktól megfosztani kívánt papok

„Harcoljanak a szabad nyugati világgért” (Megbélyegzetten – 1968)

beszélnek a hatalom egykori birtokosaival, az a megértés, ahogy ma megítélik a tartótiszteket és besúgókat. Ugyanakkor a megbocsátás időnként gátolja a múlt kibeszélését, a felelősség kérdésének megvitatását, és ezen a ponton jut fontos szerephez a rendező. Varga Ágota kérdéseivel rásegít a szembesítés szituációjára, jelenléte, közvetetése hozzájárulnak a volt állambiztonsági alkalmazottak erkölcsi állásfoglalásának kimondásához. A tartótiszt addig jut el, hogy elismeri, ma már feleslegesnek tekinti az elvégzett munkáját, hiszen a rendszer összeomlott, a *Bokros jelentések* tisztje pedig végül kimondja: „sajnálom”. Ezt is talán csak azért, mert a helyzet kikényszeríti belőlük.

LEZÁRATLAN MÚLT

Az 1968-as globális tiltakozási hullám elkerülte Magyarországot. Nem csak utcaköveket felszedő és rendőrökkel összezacspó diákok, vagy tüntetések nem voltak, a prágai tavasz leverésekor még a szolidaritás kifejezésére is alig-alig találunk példát. Az egyetlen csoportos ellenzéki megmozdulás a filozófusok korcsulai nyilatkozata szűk értelmiségi körön kívül nem vált akkor ismertté. A prágai önégető egyetemista, Jan Palach példáját követő 17 éves Bauer Sándor mártírhála pedig teljesen elhallgatott esemény volt. Varga Ágota munkája, a *Megbélyegzetten* tovább bővíti a csehszlovák reformokkal rokonszenvező és ezért ellenállást szervező kevés magyar

névsorát. Igaz, a film inkább szól a Kádár-rendszer személyes sorsokat kettétörő aknamunkájáról, mint '68-ról. A történet nem mindennapi: Kovács László, 14 éves orosz lányi fiú, a csehszlovák diákmozgalmakon és reformokon felbuzdulva, barátaival levelet ír a Szabad Európa Rádióknak, és fegyvereket kérnek, hogy Magyarországon harcoljanak a „szabad nyugati világgért”. Naiv, gyerekes elképzelés, de a belügyi szervek önjelölt forradalmárokat látnak bennük. 12 évvel '56 után még mindig retteg a hatalom az ifjúság forradalmi gondolataitól. Így kezdődött Kovács László kálváriája. Elítélik, hét hónapot tölt fegyházban (14 évesen), s fájó emlék lehet, hogy a tárgyaláson apja is inkább a párt elvárásának felelt meg, és nem állt mellé. A hatalmi gépezet kiszolgálói mindent elkövetnek, hogy ne tanulhasson, homoszexualitással vádolják, próbálják beszervezni, mivel ezt elutasítja, nem engedik érettségizni. Varga Ágota ötlete, hogy Kovács László mai gimnazistáknak mondja el megrázó történetét, hiszen 1968 csehszlovákiai eseményei ma már tananyag, ő pedig élő tanúja a korszaknak, s a generációk közötti emléktáadás meggyőző módja az *oral history*, a megélt múlt elbeszélése. A film azonban ennél is közelebb hozza egymáshoz a mai kamaszokat a hatvanas évek végi szocializmus világához, úgy, hogy a dramatizált jelenetekben ők játszó el a korabeli fiatalokat.

Újra átélni a megaláztatások emlékét felkavaró élmény, hallgatóságnak és elbeszélőnek egyaránt. „Idejöttem és elsírtam magam.” – mondja Kovács László, „nem tudom a múltat lezárni”. Nincs befejezett múlt, erről szólnak Varga Ágota dokumentumfilmjei. A párbeszéd az elhallgatott sorsokról azonban könnyebbé teheti a személyes sérelmek súlyát, és közelebb vihet közös múltunk bűneinek megértéséhez.

MEGBÉLYEGZETTEN – magyar dokumentumfilm, 2019. Rendezte: **Varga Ágota**. Forgatókönyv: **Maruszkai Balázs, Varga Ágota**. Operatőr: **Markert Károly, Klimes Tamás**. Szereplők: **Kovács László, Hartai Soma** (Kovács László, 14 évesen), **Barabás Kiss Zoltán** (Apa), **Soleczki Janka** (Anyja), **Franyó János** (Gábor), **Fendli Ferenc** (Műhelyfőnök), **Gaskó Balázs** (Bíró), **Dányi Krisztián** (Nyomozó). Gyártó – forgalmazó: **FILMIRA**. A **Duna Televízió** bemutatója. 55 perc

BESZÉLGETÉS KOLLARIK TAMÁSSAL

Kemény versenyben

SOÓS TAMÁS DÉNES

ÚJ KIHÍVÁSOK, MODERN PLATFORMOK, GONDOS MECENATÚRA, A NEMZETI FILMINTÉZET A JÁTÉKFILM MELLETT A FILMKULTÚRA MÁS TERÜLETEIT IS TÁMOGATJA.

• *A Nemzeti Filmintézet a Filmalappal szemben a mozgóképszakma egészének támogatását magára vállalja. Milyen változást jelent ez a korábban a Mecénatúra Programhoz tartozó műfajok finanszírozásában?*

A Filmintézetben egyesül a Filmalap és a Médiatanács által létrehozott Magyar Média Mecénatúra program működése, vagyis az elsősorban – gyártástámogatás felől közelítve – a moziforgalmazásra és az elsősorban televíziós forgalmazásra szánt audiovizuális tartalmak támogatása is egy rendszerbe került. Két döntőbizottság állt fel, amelyek egymástól függetlenül végzik a munkájukat: a Film-es Döntőbizottság azt a feladatot viszi tovább, amelyet a Filmalap látott el, a Televíziós Döntőbizottság (ennek tagja Kollarik Tamás – *A szerk.*) pedig a Mecénatúra működését folytatja, kiegészítve a televíziós filmsorozatok támogatásával. A Filmintézet, a TVDB, sok esetben átveszi a Mecénatúra Program működési struktúráját, megmaradnak a szakmai bírálóbizottságok a különböző műfajok pályázatainál.

Jelentős változás történt a rendelkezésre álló keretösszeg tekintetében, a Mecénatúra által működtetett támogatási területeken a kétszerese nőtt a keretösszeg. A Médiatanács az elmúlt 9 évben évi 3,2 milliárd forintot fordított a Mecénatúra működésére, amely integrált médiatámogatási programként a magyar audiovizuális szektor támogatta. Ennek az összegnek nagyjából a feléből helyi és körzeti médiaszolgáltatókat (tévéket és rádiókat), és az általuk gyártott műsorokat támogatta, míg nagyjából a másik felét, évi 1,5-1,7 milliárd forintot fordított dokumentumfilmek, animációk, televíziós játékfilmek, kísérleti és kislejtőfilmek, online filmek és további tartalmak támogatására, mintegy 11 pályázati kiírást

működtetve. A Filmintézetben több mint 3 milliárd forint áll a független televíziós filmek támogatására, amely kiegészül még a televíziós filmsorozatok támogatására szánt összeggel is.

• *Újdonság az is, hogy a tévéfilmek esetében is lesz forgatókönyv-fejlesztés.*

A Médiatanácsnál is volt forgatókönyv-támogatás az Egri Lajos-pályázatban. Évente 10-15 szinopszist, forgatókönyvet támogattunk, és a nyertes pályázókat köteleztük arra, hogy a nekik megfelelő gyártási pályázatra is beadják a jelentkezésüket. A legtöbb sikeres televíziós film így készült, többek között az Emmy-díjra jelölt *Trezor* is. A Filmintézetnél a nagy költségvetésű tartalmak esetében, szakmailag nagyon helyesen, lesz forgatókönyv- és filmterv-fejlesztés is, és itt nemcsak a nagyjátékfilmekre, hanem a televíziós sorozatokra, a tévéfilmekre és a dokumentumfilmekre is gondolhatunk.

• *Manapság, amikor egyre inkább elmosódnak a különbségek a tévé- és a mozifilmek között, van még értelme élesen elválasztani a két terület támogatását?*

Nagyon összetett kérdés, ez a helyzet a filmszakma és a támogató szervezet számára is nagy kihívást jelent. A két terület „elválasztásának” – bár inkább összekapcsolásról lenne értelme beszélni a Filmintézet esetében – pénzügyi és forgalmazás okai is vannak, természetesen a tartalmi-műfaji indokokon túl. Vannek filmek, amelyek a témájukból vagy megvalósításukból kifolyólag jobban érvényesülnek a televízióban, és vannak, amelyek inkább moziba valók, pontosabban ott próbáljuk meg forgalmazni először. A magyar filmeknek, sőt az európai filmeknek nagyon kemény helyzetben kell helytállniuk, a hatalmas marketing-költségvetéssel száguldó amerikai

filmekkel kell versenyezni a nézőkért. A Filmintézetnél az a cél, hogy – alkalmazkodva az alkotók szándékaihoz – a fejlesztés során segítsünk a pályázónak, hogy az adott filmterv melyik platformon szerepeljen, hol szerepelne a legsikeresebben a tartalom.

• *Min múlik az, hogy egy film a tévében vagy a moziban él meg inkább?*

Nehéz erre röviden és „gyökvesztés nélkül” válaszolni, de alapvetően a témaválasztás, valamint a megvalósítás minősége és körülményei a döntőek. Hiába jó ugyanis a témád, ha a forrásaid, a lehetőségeid nem elégségesek ahhoz, hogy jó kiállítású filmet csinálj, akkor a film „le fog esni a vásznonról”, elbukik a nézőkért folytatott küzdelemben. Ugyanakkor sok dokumentumfilm jól megélt a moziban, hogy két témájában közeli filmet említsünk, a *Puskás Hungary* vagy a jóval kisebb összegből készült *Magyarok a Barcelonáért* nagyon sikeres volt. Az életút-követő vagy komoly társadalmi témákat feldolgozó dokufilmek is sokszor fészegetik a kereteket. Van, amelyik sikeres a moziban, mint például az *Új Eldorádó*, a legtöbb esetben azonban inkább a tévében vagy alternatív forgalmazásban van a helyük. A Mecénatúra is több, nemzetközileg is sikeres dokufilmet támogatott, például az *Egy nő fogságban* vagy *A létezés eufóriája* című alkotásokat.

• *Az alkotók többsége még mindig moziban szeretné látni a filmjét.*

Úgy érzem, ez kissé változóban van, habár a mozi nyilván nagy vonzerő. Ma már nem értékítélet, hogy mozi-ra vagy televízióba készül egy film. A *berni követ* az első vetítésén 270 ezres nézettséget produkált, a *Mindenkit* a közmédia visszajelzése alapján 600 ezren nézték meg. Ezeket a nézőszámokat moziban elérni nagyon nehéz lenne. Fontos, hogy nem szabad moziforgalmazásra kényszeríteni olyan filmet, ami kiesik onnan. A filmművészet a kortárs kultúra egyik legdinamikusabban változó ága, érzékeny szenzorként reagál a változásokra, a technikai fejlődésre is. Gondoljunk bele, milyen izgalmas korban élünk ma, amikor olyan filmgyártó vállalatok jönnek létre, mint a Netflix, amelyek új struktúrában, új finanszírozással állítanak elő tartalmakat.

• *Mit lehet a Netflix-modellből átültetni Magyarországra?*

Az állami szerepvállalás és döntéshozatali struktúra felépítése és annak működtetése is folyamatos fejlesztést, nyitottságot, átgondolást igényel. Káel Csaba kormánybiztos új egyik legattraktívabb terve a „magyar Netflix” elindítása. Ezen az online platformon időkorlát nélkül elérhetőek lesznek a kortárs és a régi magyar filmek. A VOD sok műfaj, így a kisjátékfilmek forgalmazási nehézségeire is megoldást jelenthet, hiszen például egyik kedvenc műfajomat, a kisjátékfilmeket a hosszuk miatt szinte lehetetlen moziban vetíteni, és a televíziós műsorstruktúrába is nehezen férnek bele. Kormánybiztos úr idén szeptembert hirdette meg az új felület elindítására, a Filmintézet feladata lesz, hogy az emberek tudják, hogy a magyar filmek végre egy online platformon elérhetőek (amely szélesebb elérést biztosít majd, mint az egyébként remek és példaértékű munkát végző NAVA), így sok más érték mellett a kisfilmeket is meg fogják találni ott a filmlbarátok.

Persze a VOD csak az egyik szelete a filmforgalmazásnak: át kell gondolni a magyar filmek külföldi fesztiváloztatását, valamint a hazai és külföldi forgalmazását is. A személyes véleményem az, hogy a magyar filmek hazai moziforgalmazását nemzeti kultúránk védelmének érdekében segíteni kell.

• *Jegyár-csökkentéssel?*

Tudjuk, hogy a kortárs magyar filmnek a moziban a *Star Wars*-szal kell versenyezni. Reménykeltő példa Csehországé, ahol nem ritkák a több százreszes, milliós nézőszámok, ehhez kell felzárkóznunk.

• *Elképzelhető, hogy kifejezetten az online platformra készüljenek filmek, mint a Netflix esetében? A Médiatanácsnak is volt online filmes pályázata.*

Hasznos és eredményes program volt a Neumann János online filmes pályázat, amelynek keretében sok díjnyertes film készült. Igény is van az online tartalmakra, de azt gondolom, ezek főszabály szerint nem nagyjátékfilmek lesznek, hanem inkább rövidebb mozgóképek, ismeretterjesztő vagy érték-megőrző projektek. Több erdélyi alkotó készített értékes anyagot, jó példa Zsigmond Attila Maros-menti kastélyokról forgatott filmjei (*Történelem a Maros sodrásában*), amelyek szintén az érték-megőrzést vállalták fel. Ki tudja, sok esetben meddig lehet még megőrizni, feldolgozni egy-egy témát...



• *A Médiatanács-támogatásnak feltétele volt, hogy a produkció bemutatási szándéknyilatkozatot szerezzen egy tévécsatornától.*

Sok alkotó panaszkodott arra, hogy a csatornák éjszaka vetítették a filmjét, így az nem jutott el a nézőkhöz.

Megértem az alkotókat, akik úgy érzik, nem jutott el annyi nézőhöz a filmjük, amennyihez eljuthatott volna, de nehéz erre általánosságban válaszolni. A közmédiában a természetfilmek és az animációs filmek kaptak önálló felületet is, nagyon sok filmmel szépen és értőn foglalkoztak, a Spektrum a kortárs magyar természetfilmeket vetítette nagy arányban és nagy reklámmal. Vannak nehezebb sorsú műfajok, de törekszünk rá, hogy a magyar dokumentumfilm és kisjátékfilm is megtalálja a megfelelő fórumát. Kormánybiztos úr tárgyalásokat folytat különböző médiaszolgáltatókkal, biztos vagyok benne, hogy a közeljövőben ezen a téren is lesz érdemi előrelépés.

• *A támogatás összege is emelkedhet? Az alkotók visszajelzése szerint a nyugati összegek töredékéből dolgoznak. A Médiatanács 10, az Inkubátor Program 22 millió forintban maximalizálta a támogatást, míg a Filmalap átlagosan 15-20 millió forint körüli összegeket ítél meg dokumentumfilmekre.*

Emelkedik a támogatási keret és az egyes filmek támogatásai, erre már vannak is példák. A Filmes Döntőbizottság moziforgalmazásra készülő dokumentumfilmeket támogatott: a Trianonról szóló és a Hosszú Katinka-doku is nagyobb összeget kapott, (A béke követei

Bergendy Péter: **Trezor** (werkfotó)

175, a *Katinka* 560 millió forintot – S.T.), de ezek már ebben a műfajban sem eltűzött számok, ugyanis, ha jogdíjakat kell fizet-

ni az olimpiai közvetítésre, archívokat világforgalmazásra, vagy ha sok külföldi helyszínre kivonul a stáb, az mind óriási költséggel jár.

• *A fél- és egyórás televíziós dokumentumfilmek esetében 10 és 20 millió forint a maximális támogatás. Ez elegendő összeg?*

Két pályázat esetében a rendelkezésre álló források optimális felhasználása ezt a keretet teszi lehetővé, de lesznek pályázatok más, jóval nagyobb műfaji kerettel is. Egy film költségvetése mindig a témától és az elkészítés módjától függ. Egy „beszélőfej” portréfilmre a 20 millió forint is sok lehet, de ha sok és komoly archív felvételt használ a film, akkor a 100 millió is kevés, mert a felhasználási jogokat ki kell fizetni. A Filmintézetnél nincs kizárva a koprodukció lehetősége, és ne feledjük, hogy a közvetlen támogatási összeghez még hozzájön a közvetett támogatás, amely a költségvetés 30 %-a is lehet.

• *Van még más terület is, amely fejlesztésre szorul?*

A filmforgalmazás, a fesztiválszereplések, a hazai fesztiválok támogatási struktúrája, a művészmozik, valamint a filmes folyóirat- és szakkönyvkiadás támogatását is át kell gondolni, zajlik is ilyen munka a Filmintézetben. Szerencsére van forrás – elképzelés és jó szándék is – a magyar mozgóképre, úgyhogy ezeken a területeken is lehet fejlődni. Lesz is előrelépés. •

FELLINI 100

Álom a cirkuszról

BIKÁCSY GERGELY

FELLINI EGYIK VISSZATÉRŐ FELNŐTTKORI ÁLMA SZERINT GYEREKKORÁBAN ELSZŐKÖTT RIMINIBŐL EGY CIRKUSZI TÁRSULATTAL.

Aki Fellini századik születésnapján, januárban kapott észbe, jócskán elkésett. A nagy olasz napilapok már december eleje óta közöltek érdekes és alapos emlékeztetéseket, így főszereplői közül az egyetlen élő színész, Claudia Cardinale szavait. Riminiben január elején már nagy Fellini-kiállítás nyílt, melyet épp napjainkban visznek tovább, Rómába. Nem kis üzleti érzékről tanúságot téve a tehetséges francia író, Daniel Pennac legújabb regényét (*La loi du rêveur – Az álmódó törvénye*) épp a születésnapra időzítve jelentette meg a párizsi kiadó. A regény kezdete, (keretjátéka) szerint a felnőtt író ki tudja hányadszor nézi az *Amarcord*-ot videón, amikor hirtelen áramszünet borítja sötétségbe a lakást. Ez felidézi benne gyerekkori álmait és félálmaid, főleg egy visszatérő, félhomályos, ijesztő, mégis pompás víz alatt játszódó álmat. Az egykori kamasz ebben a regényben is megszökik cirkuszosokkal... Kötelező és kihagyhatatlan motívum.

AZ ÁLMOK SZÍNEI

Maga Fellini játékfilm-figuraként is megjelent Carlo Lizzani egyik utolsó opuszában, a *Celluloidban*. Fontos mellékszereplő, hiszen a film a *Róma nyílt város* (1945) forgatásáról szól, főhőse Roberto Rossellini és Anna Magnani. Fellininek ez volt első közös forgatókönyve és közreműködése a még sokáig példaképnek tekintett Rossellinivel. A kor nagy (főként komikus) színésze Aldo Fabrizi ismertette meg őket, amikor Fellini a *Marc Aurelio* című híres római vicclap karikatúristájaként, és rövid, humoros karcolatok szerzőjeként dolgozott. Rossellini hasznosnak ítélte az ifjú gegman-

forogatókönyvíró munkáját, és egy év múlva, a még eredetibb, és a neorealizmust először ismertté tevő – ha van ilyen: „szakmai világsikerré” emelő – *Paisa* minden epizódjának nemcsak írója, de a nagyon fontos firenzei rész egyik pár perces kulcsjelenetének társrendezője is lehetett. Aldo Fabrizi fia egy 2005-ös római vitafórumon azt is elmondta, hogy apja emlékei szerint Rossellini egy későbbi filmjének, a *Szent Ferenc, Isten lantosa* csúcscsúcsjelenetét szintén közösen forgatta ifjú tanítványával. (A két film főcíme, és a hivatalos szakkönyvek mindezt ugyan nem igazolják, de több kortárs szerint nem elképzelhetetlen.)

Fellini többször elmesélte különböző nyilatkozatokban, és emlék-idézetekben, hogy a cirkusz korán és örökre rabul ejtette. Kisgyerekként megszőkött a cirkuszosokkal, és csak szülővárosa Rimini határán túlról cipelték haza. Igaz is lehetne, mint ahogy a Goldoni önéletrajzában olvasható hasonló gyerekkori emlék is: állítólag a komédiáíró felnőttkori kitalációja, Fellini mindenestre innen vette. Nem a legrosszabb forrás.

Álom és cirkusz. Nem tudom, mennyire próbálta a kritika, vagy azóta már a filmtörténelem együtt vizsgálni a Fellini-filmek két legmélyebb – formai és tartalmi – jegyét. Azt hiszem, Pennac, a sikeres francia író jól ragadja meg. Azóta is töprengök, milyen a Fellini-álmok valódi színe.

A legnagyobb olasz operatőr, Giuseppe Rotunno, szerepe Nino Rotáéval egyenlő rangú az életműben. Fellini fekete-fehér korszakának nagy operatőrei Otello Martelli (*A baborjak, Országúton, Az édes élet*) és

Gianni Di Venanzo (*8 és fél, Júlia és a szellemek*). Rotunno ekkoriban még Viscontival dolgozott (*Fehér éjszakák, Rocco és fivére, A párduc*). Di Venanzo (1920-1966) korai halála után, a színes évtizedekben már Rotunno vált Fellini képalkotó főmunkatársává (*Satyricon, Róma, Amarcord, Casanova, Zenekari próba, A nők városa, És a hajó megy*).

A korszak másik két nagy rendezőjének, Buñuelnek és Bergmannak is víziós és álmofilmek a főbb munkái. Életműükben előbb fekete-fehérben álmodtak, később színesben. Első pillantásra talán meglepően, a színes álmok is lehetnek szigorúak, sőt még ijesztőbbek is.

A „kegyetlenségművészei”. Bazinnek – halála után – összegyűjtött tanulmányait a nagy esztéta tanítványai ezen a címen jelentették meg. (Kurosawa, Hitchcock, Buñuel, Orson Welles – így a névsor) Fellini semmiképp sem szerepelhetne e művészcsoportban, a kegyetlenség világa messze kerül. Fiatal korszaka óta inkább giccsveszély fenyegette, az *Országútonban* és a *Cabiria éjszakáiban* egyaránt veszedelmesen a határán bolyong. *Az édes élet* után, amikor megtalálja, hasonmásává adaptálja Marcello Mastroiannit, és kidolgozza a sajátosan cinikus, bár nem gonosz figuráját, e giccsveszély tovatűnt (legfeljebb majd a *Ginger és Fredben* suhan szelídebben a vásznapára). A *Satyricon* Rotunno egyik legnagyobb operatőri teljesítménye. Fellini színes világa az ő kamerájában válik a vörös és barna álmok félhomályává. (Kékre, sötétkékre, azúrra és indi-góra hangolva majd csak az *És a hajó megy*, és a *Hold hangja* látványa lesz – ugyanolyan öntörvényűen következetes színkezeléssel. Mindkét kései filmje álomyszerű, de egészen más-képp, mint Bergman, Kurosawa vagy Buñuel filmjei.

Fellini a *Satyricon* szánta és tartotta később is leginkább „álmofilmjének”. Azt emlegette, hogy elragadta Petronius pogány, ókori világa, de már forgatás közben rádöbbsent, hogy semmiképp nem tudja – tehát nem is akarhatja az ókori világot ábrázolni, hisz tökéletesen kívül marad belőle. Tehát átfordul, átsiklik, átzuhan valami saját álmofantáziába. Mindez igaz ugyan, de sajnós, nem vált igazán

„Vidéki ártatlanságát
rég elvesztette”
(Országúton –
Giulietta Masina)



sajáttá. Talán az epizódokat a Mastroianni-módon, vagy másképpen, de az erősen öszszetartó-átvezető főalak hiányzik az ókori tárgyú vízióból. Furcsa módon egy teljesen jelentéktelen szőke angol színészt talált (mit láthatott benne, örök rejtély). Nyilván nem az a baj, hogy ismeretlen – a *Satyricon* kimagaslóan legjobb figurája, a lakomát rendező Trimalchiót játszó színész (Mario Romagnoli) is viszonylag ismeretlen, de erős hatású, romlott arcú, kiélt figurája felejthetetlen. Az egész alkotás kimagaslóan legjobb epizódja maga a nagy lakoma (szerencsére épp ez a leghosszabb epizód is). Nagyon halvány és erőtlén viszont a történelmi leckeként ókor-idézőnek szánt Minotaurusz-küzdelem, hiába színezi ezt is némi parodisztikus igyekezettel. Felrémlik



összehasonlításként Pasolini több mitizáló opusza. A párhuzam Pasolini javára billen. Ott talán a didaktikus forradalmi vágy lázadó tanulság – „mondandó”? – zavar. Fellini ókormitizálásában semmiféle didaxis, tanulság sincs, ez persze egyáltalán nem baj – de nincs semmi tartóváz sem (megint mondom, részben a nagyon erőtlén színésztválasztás hibájából.) Fellini valóban nem tud mit kezdeni a tőle nagyon idegen régi, mitikus világgal – és csak ebben a lakoma-epizódban közelíti meg, sőt el is éri, a barokk mód túlhabzó álomvilág igazi mélyét.

GICCSET ELŰZŐ RÉMÁLMOK?

Álom és valóság összevegyülő ötvözte a *Róma* némely epizódjában lett tökéletes. Rómához, a városhoz ugyanis köze van a rendezőnek, ismeri, benne él, küzd vele és belefeledkezik, szinte erotikus kapcsolat fűzi a tárgyához. Vegyük csak a *Róma* „vatikáni divatbemutató” epizódját: ennél feketébb humora egész életművében alig van: érezni, hogy valamiképp ennek a kultúrának és hiedelemvilágnak része volt, ma is része, ezért tudja röhögve kifigurázni. A *Satyricon* sajnos csak tanult olvasmányélménye marad. Átítatja ugyan saját szemlélemódjával, minden technikájával és epizódszerkesztési bravúrjaival nekigyürkőzik,

de az anyag ellenáll, erős falak választják el az ókort Fellini mindennapjaitól. Nincs történelem-szemlélete, ezért valami steril, bravúrosan megmunkált, egymástól koncepció híján élesen elváló fejezetek füzére lesz – mintegy a *Róma* ellentétpárja, melyben az eltérő fejezeteket a város, a nagy téma szerves egységgé varázsolja. Pasolininek, hogy újból ehhez a párhuzamhoz forduljak, elméletileg is aládúcolt, át-gondolt történelmi szemlélete van, marxizmusból táplálkozó saját történelmi látása (hamis, egyszerűsítő, igaz? – mindegy is), melynek hála, át tudja izzítani mitikus hőseinek vérző és fájdalmas kalandjait élő és „mai hatású” műalkotássá.

A ma élő embereket megelőző, csak elbeszélésekben, s főleg könyvekben létező nagybetűs Történelem? Mi volna az? Az *Amarcord* rendezőjének valamikor Mussolini korával kezdődik az olasz- és a világtörténelem. Azt már átérzi, ezért kiváló a filmben a feketeingesek bornírtan bizarr felvonulása, és előbb nevetető, majd ellenfeleiket hideglelős ricinus-ivásra kényszerítő jelenete. (Történelmi tény volt ez a fajta büntetés, más olasz rendezők műveiben is előfordul.)

Később, az *És a hajó megy* nagyszabású stilizált óceánjárója is csak a cselek-

„A giccsveszély továbbúnt”

(Bohócok – jobbra: Fellini)

mény szerint történelmi fogantatású: legjobb percei, mint a Mester sok-sok más filmjében is – a különös, elrajzolt figurák, a furcsa emberi reakciók,

a meglepő és váratlan kapcsolat-törédek. Szinte mindegy is, hogy a film cselekményét valódi eseményhez, az első világháború kitéréséhez köti – a történelem olyan, mintha fikció volna, mintha a történelmi fordulatot is csupán Fellini találta volna ki, az *És a hajó megy* ettől válik izgalmassá... És persze a rendkívül értékes díszletvilág, meg az ebből merítő, erre építő operatőri munka révén. Színes látványvilágát mesteriskolákban taníthatnák, de mivel önnállósul, fölébe nő magának a filmnek. Értékes önellentmondás. Mint a filmet átható, olasz operai hagyományok finom kinevetetése is gazdag rétege ennek a filmnek.

Nagyopera, nagygiccs, Fellini megküzd a csábítással. S ha már küzdelem: a Maestro mozijában kis- és nagykaszkos emlékei, vallomásai gomolyognak. Minden művében. Márpedig a giccs soha nem a hús-vér gyerekek között, hanem a hamis, kispolgári gyerekek-ábrázolásban létezik. Száz értéktelen példa helyett csak egy értékebbet: De Sica korai filmjeiben zeng a túlhabzóan üres érzelem (igaz, az átlagosnál magasabb szinten). Buñuelnél

gyilkos kamaszok, Bergmannál a *Csend* ijesztő felnőtt-világában bolyongó értetlen gyerek. Vagy ugyancsak nála a *Fanny és Alexander* testvérpárja – itt csak a lélektani felnőttábrázolás aprólékosan profi tökélye idegenítheti el néha nézőt).

Mi szállhat szembe még a giccs veszélyével? Talán az alkotó megszenvedett küzdelme a cinizmussal. A *La dolce vita* maga a giccset felülíró cinizmus filmje. Természetesen a hőse cinikus, és nem a vidéki naivságát már rég elvesztő rendező. Hősének cinizmusa szükséges ahhoz, hogy ne cinikussá válva legyen giccs-nélküli Fellini művészi világa. A híres, éjszakai Trevikút jelenet a Vágyak Szőke Asszonya (Anita Ekberg) és a kisfiús, de bután és véglegesen romlott újságíró (Mastroianni) bravúrjátéka Fellini rendezői világában fölényes és magas szintű eredetiséggé válik.

Az *Amarcord*-ban a naivitás az eredetiséggel találkozási sajátos vegyületté párlódik. Fellini leg... leg... filmje. A „Nőt akarok!” vágját fára mászva világgá ordító bolond nagybácsi és a hatalmas idomú kamasz-jutalmazó Trafikosnő, meg a giccs-paródia-rajzú kisvárosi „Nagy Nő”, Gradisca – ők mind fölényesen, és a giccs nagy ellenfele, a Paródia eszközeivel győzedelmeskednek a vásznon. Győzedelmeskednek – min is? A giccs felett természetesen, de egyszersmind az ábrázolt, tárgyul választott

fiatalkori emlékek, a kamaszvágyak puha-porhanyós, idétlen és őszintén toporzékoló anyagát is érett szemlélettel megmunkálja. Fellinit nagy neorealista művészi ellenlábasa, Zavattini vádolta a „vidékről jött naiv ifjú” szemléletével. Sok igazság volt benne, itt és most azonban átfordult, vállalandó és immár nem letagadandó gyengeség. Az *Amarcord*-ban egy eredendően naiv vidéki ifjú anélkül, hogy adottságát, hajlamait tagadná – már belülről és már felnőtt módra, kívülről tud anyagából rendkívül árnyalt érzelmi világot ábrázolni. És önkritikusan parodizálni.

BÚCSÚZÓ BOHÓCOK

Vissza a cirkuszhoz. A cirkusz műfaja (művészete) eredendően, mintegy genetikus giccsmentes. Sem a légtornászok, sem az oroszlánszelídítők, sem a bohócok nem lehetnek giccsesek. A cirkusz és a giccs kizárja egymást. Hogy miért, hivatott esztétákra bízom. Annyit tudhatunk: legfőképp a bohócok zárják ki. Itt a hatásadás, az őszintének hazudott, de idézőjelbe tett őszinte-hazugmegjártott bömbölés akkor is valódi, ha megjártott. A sírás, ordítás, röhögés végül az igazságnak valami páratlan ötvözetévé válik.

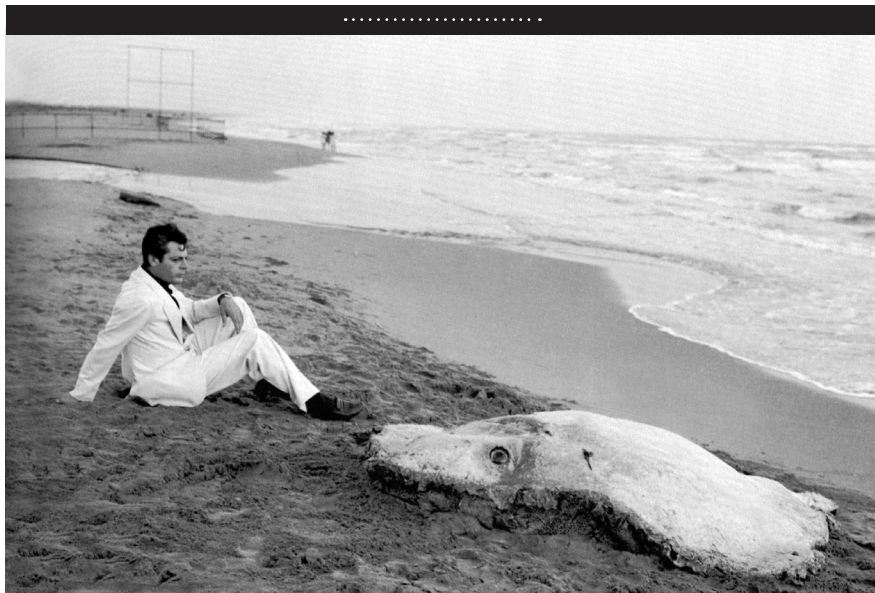
Kevésbé elismert, nem tömegsikerű, nem is annak szánt filmje a *Bohócok (Il clown)*. Miután a kamaszvágyak naivságát már fölényesen ábrázolni tudja, most nem kevésbé veszélyes porondra lép. A

Bohócokkal egy gyereket, felnőttet, írástudatlant és csúcs-értelmiségit egyaránt elbűvölő, könnyen megtagadható, de nehezen értelmezhető világot is átvilágítja. Ha nem is szökött meg gyerekkorában, Fellini valódi „cirkuszi szökése” ez a film lett – gyerekkorát nem feledve, de gyerekkorának alig értett, csak zsigereivel átértett bálványait, bálványvilágát közel hozva. Legjobb dokumentumfilmje is ez. Majdnem kegyetlen! Igen, itt kerül legközelebb a buñueli kegyetlenséghez, anélkül, hogy bármi köze volna a másik Mesterhez.

Különös dokumentum: Fellini maga is belép bohócai közé. Hol csupán bemutatja őket, hol ott rendez a porond mellett (porondmester és alkotó!), afféle Szentkuthy Miklós a bölcs bohócok irányítójaként. Hol cirkusztörténész, vagy inkább a cirkusztörténetet elbeszélő profik figyelmes hallgatója. Széttöredezhetne a film ellentétes műfajok ütközésében. De egységes marad. Erről két hatalmas bohócjelenetsor gondoskodik, a film eleje táján, majd a végén. Az első egy cirkuszi előadás tetőpontja, ahol a bohócok csúcsra emelik, szinte megkoronázzák az előadást. A másik, a végén, ugyanaz közönség nélkül. És (szándékosan) nem világos, miért fajul el a bohócok próbája nagy fékevesztett, szinte véres dulakodássá. Ez a bohóc- és cirkuszműfaj ijesztő apoteózis, habár ez a szó itt nem egészen pontos. Gátlástalan, durva, romboló bohóc-világvéget látjuk.

Zenélnek, vonulnak, dobognak, trombitálnak, bömbölnek és sírnak. Sok fehér és fekete Auguszt-bohóc, mindegyik utálja a másikat, és most, hogy a közönség már hazament, végre összeverekedhetnek. (Akár a másik, kevésbé sikeres filmjében, a *Zenekari próbában* a zenészek). Ijesztő karikatúra-fejek. Elrajzolt közelképek, mintha örültek volnának, hiszen egy előző jelenetben a tébolydai betegeknek tartottak előadást. Rendőrök jönnek, és végül egy vörös tűzoltókocsi is előbukkan. Azt is bohóc-örültek vezetik. Már-már menekülnénk, hiszen világos, ezek nem játszanak, ezek a világot jelképezik és dokumentálják. Az örület és gonoszság egyik nagy dokumentuma. Mert Fellini nemcsak az érzelmes emlékezés, a búbajos nosztalgias Nino Rota dalamok mestere. Ennek a gonosz örületnek is mély vízionáriusa. •

„Örület és gonoszság nagy dokumentuma”
(Az édes élet – Marcello Mastroianni)



LORENZO MATTOTTI: TÜZEK

Perzselő színek

Képregény-
legendák

KRÁNICZ BENCE

AZ OLASZ MŰVÉSZ MUNKÁI A KÉPREGÉNYES TÖRTÉNETMESÉLÉS HATÁRAIT FESZEGTETVE AZ EMBERI ÖSZTÖNVILÁG LEGMÉLYÉRE HATOLNAK.

A ki rajzfilmje, a *Medvevilág Sziciliában* révén találkozik először Lorenzo Mattotti munkáival, könnyen téves következtetéseket vonhat le az olasz alkotó művészetéről. Mattotti első, rendezőként jegyzett egész estés filmje is felvonultat néhány olyan motívumot, ami rendre előfordul az életműben – a homogén színpaltokból összeálló, olykor már-már absztrakt alakzattá változó karakterektől a hangsúlyos irodalmi alpanyagon át a politikai jellegű, társadalomkritikus felvetésekig –, de a rajzfilm egyszerre célozza meg a gyerek- és a felnőtt közönséget, emiatt pedig sokkal kezelebb, szabályosabb és szívemelengetőbb, mint a szerző képregényei. Az egyik legelismertebb kortárs európai képregényalkotóként Lorenzo Mattotti képzőművészeti, irodalmi és filmes hatásokkal dúsítja a narratív logikát alkalmanként elbizonytalanító és felülíró történeteit, minél közelebb merészkedve az emberi elme és ösztönvilág szakadékszerű mélységeihez. Szerzői ambícióit először az 1986-ban megjelent *Tüzek (Feux)* albumban valósította meg maradéktalanul, amely a nemzetközi áttörést is jelentette Mattotti számára.

Az 1954-es, bresciai születésű művész képregénykészítői stílusa még úgy is könnyen felismerhető, hogy alkotói tevékenysége egyébiránt igencsak sokszálú: a képregények mellett illusztrációkészítéssel, videóművészettel és festéssel is foglalkozik. Sőt, építészként végzett, tanulmányait pedig saját bevallása szerint elsősorban a térábrázolásban kamatoztatja. Azt próbálja megjeleníteni, milyen súlya tud lenni az ember fölül magasodó épített környezetnek,

hogy válik belső, pszichikai élménnyé az egyént körülölelő látvány. Ezáltal a képregényes látványvilágokra gyakran jellemző díszletszerűséget igyekszik elkerülni: figurái nem válnak le a környezetükről, hanem konfliktusba kerülnek

„Önmagában élő organizmus”

vele, a természeti és a mesterséges terek beférkőznek a hősök gondolatai közé. Ez a szemlélet Mattotti kontúr- és színkezelésére éppen úgy hatással van, mint történeti pszichoanalitikus motívumrendszerére, álomszerű, szabálytalan térszerkezeteire, vagy akár az olyan ökológiai vonatkozásokra is, mint amelyekre a *Medvevilág Sziciliában* nézői vagy a *Tüzek* olvasói felfigyelhetnek.

„MA ÉJJEL SZÍNESBEN ÁLMODUNK”

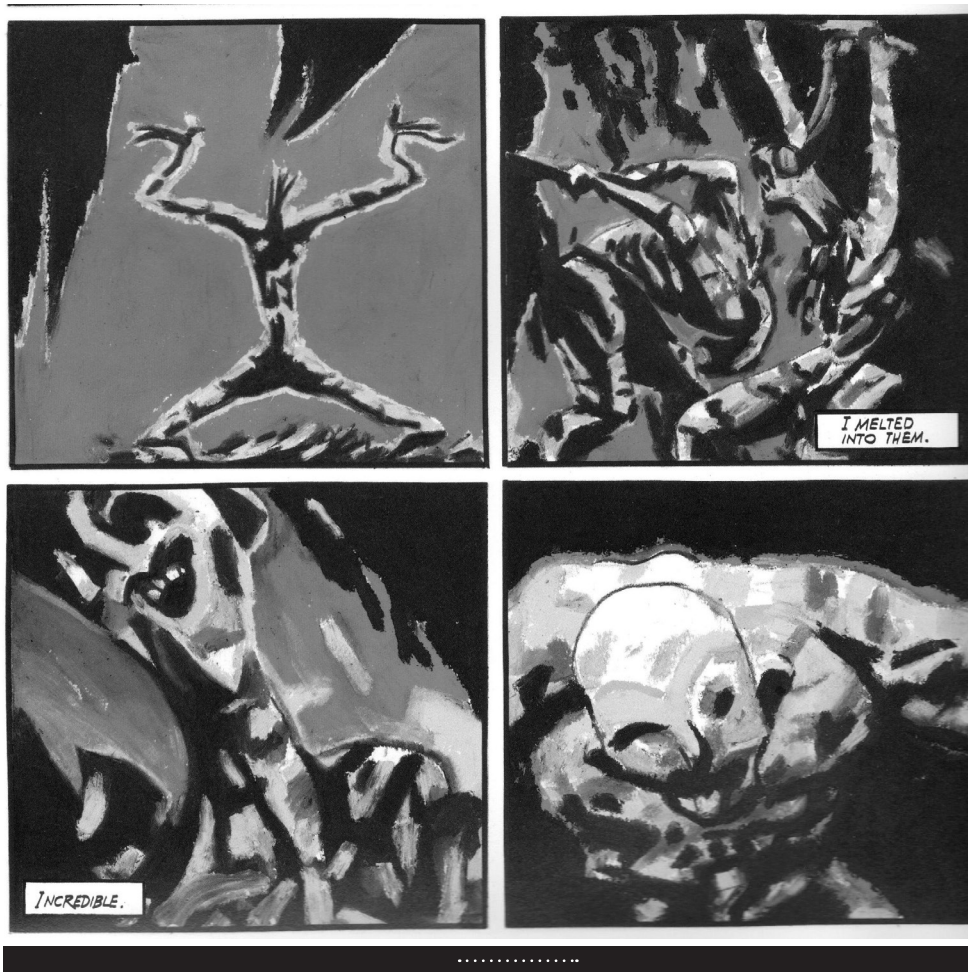
A hetvenes években Mattotti az avantgárd Valvoline művészkollektíva tagjaként lett ismert. Inspirációit részben az amerikai underground képregényből, főként Robert Crumbtól merítette, de ő maga nem tartozott az undergroundhoz, mert a hetvenes évek végének progresszív olaszországi művészeti életében viszonylag hamar sikeres lett, köszön-



hetően a Valvoline-alkotók egységes fellépésének is. A rövid ideig a Rómában tartózkodó Charles Burnst (*Black Hole*) is a soraiban tudó csoport sokféle művészeti hatás beolvasztására és a kulturális regiszterek közötti határvonalak elmosására törekedett: a 20. század modern képzőművészeti stílusirányzataihoz éppen olyan lelkesen fordultak ötletekért, mint az olasz erotikus vígjátékokhoz és az amerikai képregényekhez vagy divatlapokhoz. Mattotti ebben a művészársaságban barátkozott össze Fabrizio Ostanival, aki a következő évtizedekben Jerry Kramski álnéven számos képregényéhez írt forgatókönyvet, és az Eisner-díjat is együtt vehették át 2003-ban, a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* adaptációjáért.

Kramski a leggyakoribb alkotótárs, de Mattotti más írókkal is előszeretettel dolgozik együtt, vagy dolgoz fel klasszikus műveket a saját stílusában. Készített közös zenei-művészeti albumot Edgar Allen Poe *A hollója* alapján Lou Reeddel; volt felesége, Lilia Ambrosi forgatókönyve alapján rajzolta meg egy párkapcsolat erőteljes önélettrajzi jellegű történetét (*The Man at the Window*), *Jancsi és Juliska*-feldolgozásához Neil Gaiman írt szöveget; és többször is dolgozott együtt az argentin író-pszichológussal, Jorge Zentnerrel (*Caboto*, *The Crackle of the Frost*). A *Medvevilág Sziciliában* Dino Buzzati ifjúsági regénye alapján készült, a *Képes poémát* is jegyző Buzzati pedig ugyancsak olyan művész volt, aki egyszerre gondolkodott szövegben és képen, tehát Mattotti ezúttal is vele rokon alkotó szerző munkáját dolgozta fel.

A szerteágazó művészi hatások a Mattotti által írt és rajzolt, már csak emiatt is az életmű kivételes darabjaként szemlélhető *Tüzek* lapjain is szembeszökőek. A disztópikus háttérrel sugalló történetben egy frissen alapított állam katonáit követjük, akik a Saint Agatha nevű déltengeri sziget felé hajóznak, hogy anektálják – vagy, ha nem tudják kitzúzni a zászlajukat, rom-



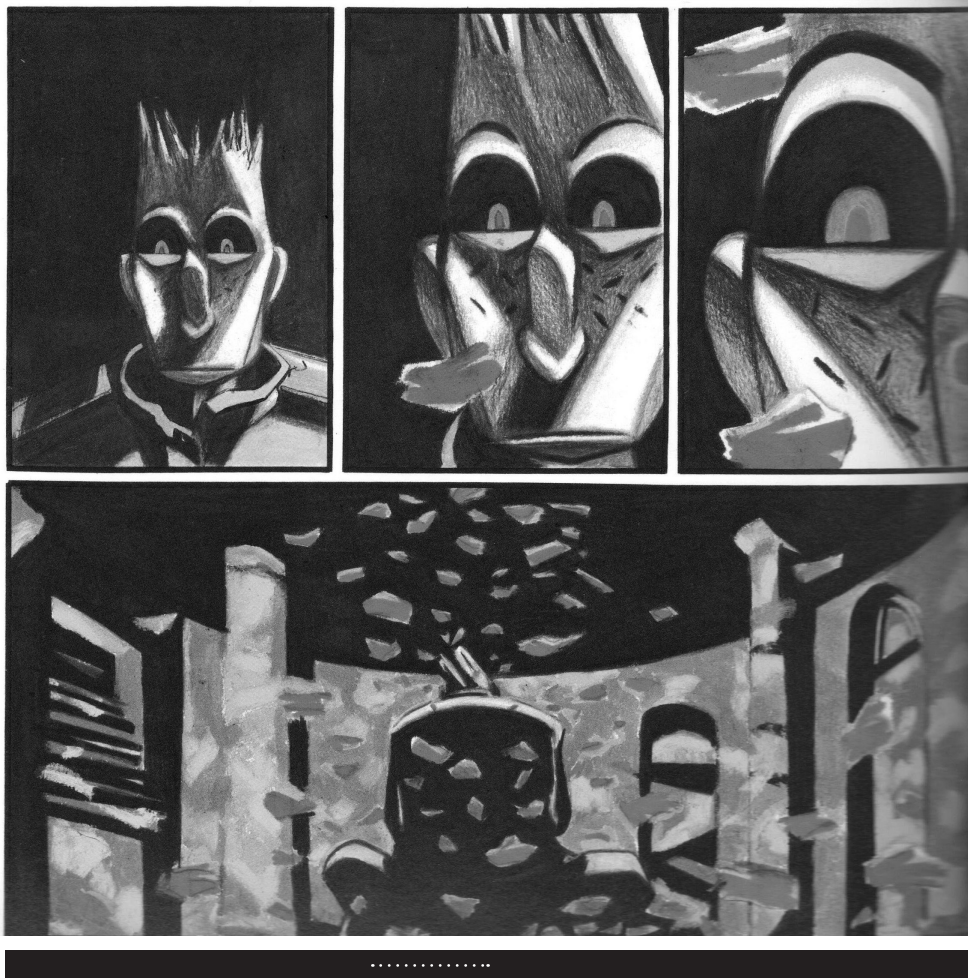
má lőjék a szigetet. A haditengerészek egyike Absinthe hadnagy, akit első pillantásra megbabonáz a sziget dús zöldjének és a körülölelő tenger mélykékjének látványa, a cselekmény folyamán pedig beszippantja, uralma alá hajtja őt Saint Agatha mágikus természeti őseréje. Absinthe végül a sajátjai ellen fordul, elhatalmasodó örülete – amit megvilágosodásnak is hívhatunk – a legénység teljes pusztulását vonja maga után. Maga Absinthe túléli a kalandot, hogy élete hátralévő részében olyasmit próbáljon megfeszíteni vagy más eszközzel megragadni, ami túl van fogalmi határainkon: a sziget fényét, perzselő tűzét, amely hatalmasabb, mint az ember.

A történet Joseph Conrad regénye, *A sötétség mélyén* alaphelyzetét idézi, főként a főhős útja szempontjából: a különleges küldetést teljesítő katonán lassan, de biztosan elhatalmasodó örület a regénybeli Marlow és Kurtz ezredes leírhatatlan tapasztalatait idé-

„Megfejtésre váró vizuális rejtvény”

zi. Eszünkbe juthatnak Werner Herzog filmjei is, mert ahogy a természeti állapotban az egyénről leperreg a civilizáció máza, és a természetet kizsákmányolni igyekvő emberek végül egymás gyilkosai lesznek, az a folyamat az *Aguirre*, *Isten haragjából* és a *Fitzcarraldóból* ismerős. Az inspirációk sokféleségéről árulkodik az is, hogy Mattotti nyilatkozata szerint a *Tüzek* rajzolása közben Peter Gabriel és Brian Eno zenéjét hallgatta. A zenei hatás talán a történet földöntúli melankóliájában érhető tetten.

A képi világ ugyancsak gazdagon merít különféle művészeti hagyományokból, a Mattotti által kikísérletezett eklektikus, posztmodern stílus viszont jellegzetesen a sajátja. Noha következetesen képregényes formában gondolkodik, vizuális mintáit a századforduló modernista festészeti iskolái adják. A legtöbbet a francia posztimpreszionistáknak, főleg Pierre Bonnard-nak és Félix Vallottonnak köszönheti. Homogén



ELTEMETETT KÉPEK

Saint Agatha szigete eltörlí a különbséget értelem és ösztönvilág, égó és id között. A pszichoanalízisből ismerős fogalmak használata azért indokolt, mert Mattotti pszichológiai érdeklődése más munkái olvastán is nyilvánvaló. A *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* és a freud tanok közelsége magától értetődő, de valójában a *Crackle of the Frost* világutazó hőse is a saját pszichéje legmélyére akar leásni, hogy megértse, miért képtelen a kötődésre, miért utasította el a barátnőjét, aki gyereket akart tőle.

A racionalitás és az ösztön kapcsolata, illetve billenékeny egyensúlya a Mattotti-képregények látványvilágában is visszaköszön, mert a túlburjánzó képek éppen úgy széteséssel fenyegetik a narratív kontinuitást, mint a pszichológiai „ősvalami” a társadalomban létező, tervező ember tudatát. Egy ponton túl a *Tűzek* főhőse sem képes az értelemadásra, az összefüggések teremtésére, ehelyett behódol a puszta látványnak és érzetnek, a sziget irracionális jelenlenségének.

színfoltokból összeálló emberalakjai a tér képelemeivé alakulnak. Ez a sajátos, kontúrokat, testhatárokat elbizonytalanító technika a *Tűzek*-ben a természetbe fokozatosan „beleolvadó” főhős útját jelzi, azt a tudatmódosító hatást mutatja, amellyel a természet öntudatának, Bruno Latour filozófus fogalmával „ágenciájának” megtagasztalása együtt jár. A sziget világát pasztelles földszínekkel, a katonák hadihajóját és fegyvereit a fekete árnyalataival és a konstruktívizmust idéző, szigorú, éles geometriai formákkal rajzolja meg. A sziget lakatlannak mutatkozik, pontosabban önmagában élő organizmusnak tekinthető, de két teremtménye önálló alakban is felbukkan. A természeti világot képviselő, hűvös harmóniát sugárzó gnómok színekkel töltik meg Absinthe hadnagy szürke elméjét („ma éjjel színesben álmodunk”), a Saint Agathán felcsapó lángok így egyszerre jelölik az

„Behódol a puszta látványnak”

őrület vagy a tisztánlátás tisztítóüzét és az érzékelés határait megváltoztató, transzcendens élményt.

Az erőteljesen képzőművészeti ihletettséggű képek folyton azzal fenyegetnek, hogy képregényként, vagyis történetté szerveződő képek együtteseként olvashatatlanná teszik Mattotti műveit. Ha minden egyes kép megfigyeltésre váró vizuális rejtvény, úgy a képek közötti narratív kötőszövet aggasztóan elvékonyodik. Mattotti munkáinak tétje, hogy a cselekményháló elég erős marad-e az olvasáshoz – ezt a célt szolgálják például a megszokott téglalap alakban, szabályosan elrendezett képpanelek. A jellegzetes látványvilággal így végül is történeteket mesél, ha nem is konvencionális történeteket: a hagyományos narratív logikát kikezdő, álomszerű asszociációkkal és elliptikus szerkezettel dolgozó elbeszélőforma képregényes lírává, poémává alakul a médiumban gyakrabban alkalmazott „prózanyelv” helyett.

Az elembertelenedés, a beolvadás a sziget élővilágába ebben az értelemben a belső, eltemetett képek felszínre hozását jelenti, a psziché ismeretlen tájainak felfedezését – ahol a felfedezés, a megismerés ára a magány és az őrület.

Mindazonáltal a *Tűzek* 2020-ban – emlékezzünk egy másik disztópia címére: *2020: A tűz birodalma* – a klímakatasztrófa előérzeteként is olvasható, nem csak pszichoanalitikus utazástörténetként. Absinthe őrületbe kergetése a sziget védelmi reakciója, hogy ne váljon a mindent bekebelezni vagy elpusztítani vágyó emberek áldozatává. A természet ágenciája nem racionális tervezésre épül, hanem az immunrendszer munkájára hasonlít. A történet végén fellobbanó tűz olyan hevítő láz, amely megvédi Saint Agathát. A hadnagy ennek az élő rendszernek a működésébe lát bele, de ezt a tudást nem emberre szabták. Nem csoda, hogy Absinthe soha többé nem akarja látni az éjszakát lángba borító tűzek látványát, csak a láng napfényt – de már nincs visszaút. •

MEDVEVILÁG SZICÍLIÁBAN

A medve titka

VARGA ZOLTÁN



AZ OLASZ MESEKÖNYVBŐL KÉSZÜLT SZÍNPOMPÁS RAJZFILMBEN MEDVÉK VESZIK ÁT A HATALMAT SZICÍLIÁBAN.

Dino Buzzati 1945-ben publikált mesekönyve, a magyarul *Medvevilág Szicíliában* címen ismert mű évtizedekig az olasz gyerekkönyvek meghatározó darabjának számított; friss megfilmesítése francia–olasz koprodukció, melynek rendezője Lorenzo Mattotti főként képregény-művészként és illusztrátorként tevékenykedik ugyan, de szerzett már tapasztalatot az animációban a *Fél(ek) a sötétben* (2007) horror-antológiájának egyik epizódjával. A közelmúlt több kitűnő rajzfilmjéhez – köztük *A vörös teknőshöz* (*Filmvilág* 2017/1) – hasonlóan a *Medvevilág Szicíliában* létrejöttében is közreműködtek hazai szakemberek: Nagy Lajos vezetésével a Kecskemétfilm munkatársainak is köszönhető, hogy szemet gyönyörködtető animációs film született.

Történetében a mesebeli szicíliai hegyekből a medvék népes csapata Leander király vezetésével indul a völgyben élelmet keresni, s az uralkodó szeretné megtalálni elveszett csemetéjét is, Tóni bocsot. A

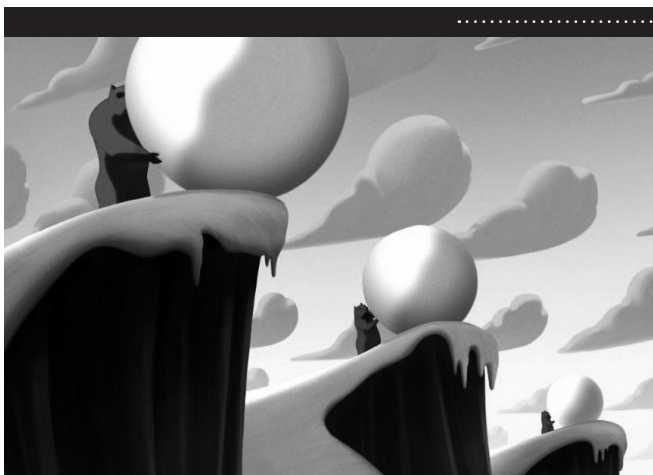
medvéknek sok veszélyt kell legyőzniük – a varázsló, Ambróziusz professzor segíti őket –, míg beveszik az emberek várát, s apa és fia egymásra találhat. Ám az emberek közt megváltoznak a medvék, s Leander király utolsó kívánsága értelmében a jövevények kivonulnak Szicíliából, visszatérnek oda, ahová tartoznak: a természetbe. A filmet társ-forgatókönyvíróként is jegyző Mattotti a mesekönyv cselekményének zömét megtartotta, bizonyos pontokon módosított, s akárcsak a Buzzati-kötetben, úgy az animációban sem zökkenőmentes a váltás a történet két nagy egysége között, amelyek jelentős dinamikai és dramaturgiai különbségeket mutatnak.

Az epizodikus első egység minden etapjára jut valamilyen sziporkázó attrakció – a vaddisznócsorda léggömbbé változtatásától kezdve a kísértetkastélyon és a mackókat taroló Mumus Macskán át a várostrom jelenetéig. A „békeidőben” játszódó második egységben nem a medve-ember ellentét jelent problémát (ezt a szembenállást a gonosz Nagyherceg képviseli az első egységben), hanem az emberi tulajdonságokat – jellemzően: a rossz tulajdonságokat – magára öltő medve, Salavári cselszövése mozgatja a szálakat. A mese második felében nagyobb teret kap Leander és Tóni ellentmondásos apa–fiú kapcsolata, mint Buzzatinál, de ezzel együtt is – szárnyaló fantáziájának köszönhetően – vonzóbb s emlékezetesebb a rajzfilm első fele.

Ezt a döccenést ellensúlyozza, hogy a váltás nem marad reflektálatlan, sőt, a mesélés is beépül a cselekménybe. A mesekönyvvel ellentétben, kerettörténetbe ágyazódik a medveinvázió fölédézése: a komédiáspáros, Gedeone és a kis Almerina adja elő a történet első felét a barlangban fölébresztett medvének – hogy aztán a történet folytatását már a mézfaló tolmácsolja, amelyben Almerina alteregója is részese (Tóni barátjaként) az egykori eseményeknek. Mattotti rajzfilmjének befejezése nemcsak szomorú – a medvék és emberek szükségszerű, de meghatározó elválásával –, hanem a barlangi medve és a kislány egymással megosztott, ám a néző előtt le nem leplezett titok révén (legalább részlegesen) nyitva marad (a medve kiletétét illetően biztosan).

Buzzati rajzokkal is dekorálta a *Medvevilág Szicíliában*: a könyv oldalait színes és fekete-fehér illusztrációk – nagyrészt miniatűr medvefigurákkal benépesített totálképek – szegélyezik. Vizuálisan a rajzfilm merészebben oldódik el a könyvtől, mint történetvezetésében (leginkább a „piszkafa” Ambróziusz megformálásában hagyatkozik a szerző rajzaira), jóllehet az alkotók leróják tiszteletüket az illusztrátor Buzzati előtt is: több képére a medvekirály palotáját díszítő festményként ismerhetünk rá. A rajzfilm, noha itt is számos a totálkép és a hatalmas mackócsapatokat láttató beállítás, valamennyi plántípussal él, s vizuális szépsége lehengerlő. Az olvadó óriásjégkrémek asszociációját keltő hegyek, a körkörös és vízszintes csikozások, illetve az egész filmet uraló – szó szerint beragyogó – élénk színek látványvilága a nyugat-európai rajzanimáció legszebb eredményeinek (például Paul Grimault: *A király és a madár*, 1980) méltó örökösévé avatja a *Medvevilág Szicíliában*. A színpadi előadást és a vár ostromát előbb föl-váltva láttató, majd a katonák és a tancosok csoportját fölcserélő zseniális párhuzamos montázs bizonyosan sokat hivatkozott szekvenciává fog valni.

MEDVEVILÁG SZICÍLIÁBAN (*La famosa invasione degli orsi in Sicilia*) – olasz, 2019. Rendezte: **Lorenzo Mattotti**. Írta: **Dino Buzzati** regényéből **Jean-Luc Fromental**, **Thomas Bidegain** és **Lorenzo Mattotti**. Zene: **René Aubry**. Gyártó: **Prima Linea Productions**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** Szinkronizált. 82 perc.



DIAO YINAN

Bűn és bűnhődés Kínában

JURDI LEILA

TÁRSADALOMKRITIKA ÉS NEO NOIR STILIZÁCIÓ, RIDEG NAGYVÁROSOK ÉS BŰNBE SODRÓDÓ KISEMBEREK. YINAN A MAI KÍNA LEGIZGALMASABB FILMRENDEZŐJE.

Diao Yinan karrierje a 2014-es Berlini Nemzetközi Filmfesztiválon kezdett felívelni, amikor egzisztencialista motívumokkal dolgozó bűndrámája, a *Fekete szén, vékony jég* (*Bai ri yan hu*) megnyerte a legjobb filmért járó Arany Medve díjat. A rendező 1969-ben született Sanhszi tartományban, 1992-ben pedig a pekingi Central Academy of Drama névre hallgatóg egyetemen végzett irodalom és forgatókönyvíró szakon. A diplomát követő tíz évben forgatókönyvíróként és színészként is dolgozott több kínai projektben, míg végül 2003-ban megrendezte első filmjét, *Az uniformist* (*Zhifu*, 2003). A film, amiben egyébként már az ekkor nagy hírnévvel rendelkező Jia Zhangke is segédkezett, eljutott a Vancouver-i Nemzetközi Filmfesztiválra, és megalapozta Diao Yinan filmrendezői munkásságát. Következő filmje, a 2007-ben készült *Éjszakai vonat* (*Ye Che*, 2007) már Cannes-ban debütált, az Un Certain Regard szekcióban volt látható versenyfilmként, ezután pedig bejárta a főbb ázsiai filmfesztiválokat, és több díjat is nyert. A 2014-es siker után ismét több évet kellett várni Yinan újabb rendezésére, melyet *A Vadlibató* (*Nan Fang Che Zhan De Ju Hui*, 2019) címen 2019-ben láthatott a közönség, ismételten Cannes-ban, ám ekkor már az Arany Pálmáért versenyző filmek szekciójában. Ezen nagy ívű pályafutás legizgalmasabb vonása az a finom átmenet, ahogy Yinan eljutott a kínai hatodik generációs filmrendezőkre jellemző dokumentarista, és szociálisan érzékeny stílustól a bűnügyi filmek társadalmilag legalább annyira érzékeny, ám már műfaji jegyekkel is játszó sajátos csoportjáig.

PERIFÉRIÁRA SZORULT HŐSÖK

A kínai hatodik generáció filmrendezői a 90-es évek elején kezdték meg pályafutásukat, filmjeiket meghatározta az underground jelleg, a társadalomkritikus hangvétel, a dokumentarista ábrázolásmód, valamint az erős hatások melyek az olasz neorealizmus irányzatából érkeztek. A hatodik generáció filmrendezői és Diao Yinan filmjei között sok a párhuzam, ugyanakkor Yinan, az első két filmje után végül mégis inkább a műfaji filmes irány felé mozdult, és a dokumentarista stílus helyett sokkal inkább jellemzőbbé váltak nála az érdekes formai megoldások, bizonyos stílusjegyeket viszont áttemelt későbbi filmjeibe is. A kínai társadalom problémái iránti érzékenység, valamint a perifériára szorult életsorsok középpontba állítása mindenképpen a hatodik generációtól örökölt motívumok. Yinantól nem idegen az olyan főhősök szerepeltetése, akik közelebb állnak a nagyvárosok alvilágához, mint a hétköznapi emberek életteréhez, vagy legalábbis a két világ határán mozognak, és akarataik ellenére lecsúsznak, kivülállókká, bűnözőkké válnak. A filmek középpontjába állított karakterek így képesek a nézőt a társadalom legmélyebb bugyraiba is elkalauzolni. A rendező az egyik interjújában el is mondja, hogy számára azért fontos, hogy a társadalom árnyoldalát megmutassa, mert az ilyen közegben sokkal erősebben mutatkozik meg az empátia és az esendőség, vagyis a sötét és világos közötti kontraszt képes rámutatni arra, ami elsőre láthatatlan marad, kiemeli az árnyalatokat és így drámai kettősséget hoz létre. Az igazságszolgáltatás, a bűnmegelezési szervek és a bűnt el-

követő karakterek oppozíciója Yinan mindegyik filmjében megtalálható. Első filmjének főszereplője egy szegény szabófiú, aki egy nap hozzájut egy rendőregyenruhához, a második filmben egy magányos nő életébe nyerünk betekintést, aki a bíróságon a halálraítéltek kivégzését intézi, a harmadik filmben egy nyomozásba belebukott, és teljesen elzüllött rendőrt látunk, Yinan legutóbbi filmjében pedig egy családapa a főszereplő, aki a felelősség elöl menekülve inkább egy bűnbanda tagja lesz, majd amikor véletlen megöl két rendőrt, kénytelen újraértékelni eddigi életét. Yinan filmjeiben megfigyelhető egy finom átmenet, ahogy a társadalmi problémákat középpontba állító, minimalista, dokumentarista eszközökkel dolgozó filmjeitől, eljut a műfaji elemekkel játszó, neo noir bűnügyi filmekhez, melyekben a társadalmi problémák ugyanúgy szerepet kapnak, de inkább megbújnak a felszín alatt, mintsem nyíltan megmutatnák a kortárs kínai helyzetet. Filmjeiben egyre inkább előtérbe kerül a stilizált világítás, a színek felfokozott használata, valamint a karakterek is egyre jobban hasonlítanak a film noirból ismert archetipusokra, legyen szó a jól ismert femme fatale-ról, vagy a lecsúszott, cinikussá vált rendőr típusáról.

AZ UNIFORMIS

Diao Yinan első filmjében Jia Zhangke is segédkezett, így talán nem meglepő, hogy *Az uniformis* stílusában még sokban hasonlít a hatodik generációs rendezők alkotásaira. A film háttérében, ahogy az egy epizódból a film közepén kiderül, olyan társadalmi-gazdasági problémák húzódnak, mint a gyári munkások alulfizetettsége, és az ebből következő elégedetlenség és sztrájkok. A fiatal fiú főszereplő a család szabóságában dolgozik, ám amikor idős édesapja kórházba kerül, kénytelen kiegészítő munka után nézni. Először egy gyárba menne dolgozni, ám onnan az éppen zajló sztrájk miatt elzavarják. A fiúnak saját boldogulását illetően nincsenek vágyai és ambíciói, a túlélés a lényeg, és hogy képes legyen apja kórházi kezelésének a díját kifizetni. Ez akkor változik meg, akkor találkozik egy fiatal lánnyal, akihez vonzódni kezd. A társadalmi státusszal nem rendelkező fiúnak kapóra jön a



szabóságban felejtt rendőregyenruha, melyet magára ölt, és úgy tesz, mintha rendőrként dolgozna. Az egyenruha egyszerre jelenti neki az erőt, a hatalmat, módot a

pénzszerzésre, és nem utolsó sorban, ezzel hívja fel magára a fiatal lány figyelmét is. A film sajátos humorához hozzátartozik a tény, hogy a fiú képes ellátni „rendőri” feladatait, mindenféle képzettség nélkül, ugyanakkor a karakter és a szituáció árnyaltságát mutatja, hogy miközben rendőrnek adja ki magát, ártatlan embereket büntet meg, mindenféle indokkal, ezzel jutva hozzá a pénzhez, amire szüksége van. A film dramaturgiája távolságtartó, inkább a karakterek dokumentarista megfigyelése, mint túldramatizált ábrázolása jellemzi. Konfliktusaik a háttérben zajlanak, nincs nyílt összeütközés köztük, a finom rezdülésekből mégis kiderülnek a viszonyok. A film dramaturgiai érdekessége, hogy a szerepet játszó fiúval egy ugyanúgy kettős életet élő lányt állít párhuzamba, így két hasonló életút találkozik, anélkül, hogy tudnának egymásról. Ez a megoldás Yinan későbbi filmjeiben is előfordul. Két olyan karakter történetét követhetjük tehát végig, akik a társadalom perifériájára szorultak, valódi identitásukat pedig

„Két világ határán mozognak”

(Az uniformis – Liang Hongli és Zeng Xueqiong)

mely által, ha időszakosan is, de valaki más életét élhetik.

ÉJSZAKAI VONAT

A rendező előző filmjében is előszere-ttel használt hosszú beállításokat, és több jelenetre is jellemző volt, hogy egyetlen totálban mesélte el. Az *Éjszakai vonat* esetében ez a tendencia még gyakoribbnak mondható, érzékelhető az elmozdulás a stilizáció felé, ugyanakkor a dokumentarista eszközök alkalmazása még mindig jelen van. A film középpontjában ezúttal egy erős női karakter áll, aki az előző film főszereplő-jéhez hasonlóan szintén olyan munkát végez, amire nem tud feltétlenül büszke lenni. A Yinant olyannyira érdeklő igazságszolgáltatás ezúttal még inkább előtérbe kerül, hiszen a főszereplő ítéltvégrehajtó. A nő, akiről kiderül, hogy már tíz éve gyászolja a férjét, titokzatos, magányos, elidegenedett karakter, aki előrevetíti a későbbi filmekre jellemző erős és zárkózott *femme fatale* típusát. Az összefonódó, párhuzamos sorsok az *Éjszakai vonat* dramaturgiájában is fon-

tos szerepet töltenek be. A nőről hamar megtudjuk, hogy bár gyászol, mégis vágyik valamiféle kapcsolatra, ezért rendszeresen egy éjszakai vonaton utazik egy másik városban található gyárba, ahol szervezett ismerkedés, táncmulatság zajlik, sőt egy társskereső cégnél is regisztrálva van. Helyét mindaddig mégsem találja a társadalomban, míg össze nem hozza a sors egy férfival, akinek a feleségét gyilkosság miatt halálraítélték. A feleségről kiderül, hogy egy férfi meg akarta erőszakolni, ezért ölte őt meg, és ezzel máris párhuzamba kerül a főszereplő nővel, akivel hasonló erőszakos kísérlet történt az egyik randija után. A feleséget természetesen a nőnek kell kivégeznie, így válik ellenségévé a megözvegyült férfinak, akivel a film végén, ha egy kissé groteszk módon is, de mégis képesek társra lenni egymásban. A karakterek megkérdőjelezhető és furcsa egymásra találása – egyszerre ellenségek, és egymás támogatói, akik megértik a másik veszteségeit – segít kiemelni a film egyik legerősebb gondolatát. Az *Éjszakai vonat* olyan kérdéseket feszeget, mint az igazságszolgáltatás, az igazságtézés, a bosszú, és megbocsájtás csöppet sem fekete-fehéren működő dinamikája, hanem sokkal inkább határokat feszegető, sokszor kényelmetlen és kiismerhetetlen kettőssége.

FEKETE SZÉN, VÉKONY JÉG

Az *Éjszakai vonat* és a *Fekete szén, vékony jég* forgatása között eltelt hét év jelentős változásokat hozhatott Yinan életében, hiszen a film mindenféle értelemben egy új korszakot jelent az életműben. Yinan itt már hátrahagyja a hatodik generációra jellemző dokumentarista stílust, filmje sokkal inkább nevezhető műfaji filmnek, vagy legalábbis egy erős szerzői jeggyel dolgozó, a noir és a bűnügyi filmek eszköztárát magába építő, és több ponton ki is forgató alkotásnak. A *Fekete szén...*-ben is jelen van a társadalomkritika, ám ez kevésbé feltűnően jelenik meg, helyette a történeteszmű mögött bujkál, mint titkos mozgatóerő. A film főszereplője ezúttal egyértelműen a bűnügyi filmek világából ismert archetípus, egy menő, fiatal nyomozó, aki egy nyomozás során elkövetett hibáinak köszönhetően elvesztette állását, egzisztenciáját, elhízott, iszik és egyre csak süllyed lefelé. A férfival oppozícióba állítva jelenik meg a törekeny, szomorú sorsú femme fatale karakter,

„Két hasonló életút találkozik”

(*Fekete szén, vékony jég*
– Fan Liao és Guey Lunmei)

ter, akiről a film során kiderül, hogy közvetett módon, de a nyomozó bukását okozta. A nő megözevgyült, szótlan, és titokzatos, mégis sikerül bűvkörébe kerítenie a férfit, amely végül már-már szinte karmikus módon okozza végül az ő vesztét, hiszen a lecsúszott nyomozó szimatot fog, és felgöngyölíti az öt évvel ezelőtti bűntényt, közben pedig rájön, a gyilkos, akit sosem találtak meg, végig a nő volt. A film utolsó jelenetei azt sugallják, hogy a nyomozó most már képes lábra állni, sőt egyfajta megnyugvásig is eljut az épp börtönbe készülő nővel való kapcsolatában. A *Fekete szén, vékony jég* története lassan építkezik, az információk adagolása visszafogott, sok elsőre fel sem tűnő részlet és titok bújik meg háttérben, hiszen a bűntény maga is megoldatlan rejtély a néző és a nyomozó számára egyaránt. A film erős atmoszférateremtését segíti a dokumentarista eszköztől való eltávolodás, és helyettük az érdekes kompozíciók, textúrák, színek, valamint a kínai városképre jellemző neonvilágítás használata, mely kontraszt-

ja a kiüresedett és szürke iparváros látványának. A film a mandzsúriai Harbinban játszódik, mely „a jég városa” néven híressült el, mivel telente az átlaghőmérséklete a mínusz 35 fokot is elérheti. Szénbányák és szibériai hideg, innen tehát a cím. A *Fekete szén, vékony jég* egy megbomlott világot mutat be, de épp csak annyira stilizál, hogy a rideg valóság, a kegyetlen gyilkosságok, az emberi testrészek abszurd humorral ábrázolt felbukása nyomasztóan és egyszerre felkavaróan feszült hangulatot teremtsen.

A VADLIBA-TÓ

Diao Yinan eddig elkészült négy filmjével kapcsolatban talán az egyik legérdekesebb jelenség, hogy stílusa úgy fejlődik folyamatosan filmről filmre, hogy közben a már első filmjében felsorakoztatott, őt legjobban érdeklő témákat mindvégig magával hordozza, és teszi mindezt úgy, hogy közben egyre közelebb kerül hozzájuk. Legújabb filmjében a központi szerep nem a rendőrségé, hanem egészen az alvilágig kalauzol el minket, egy véletlenül bajba került gengsztert téve meg fő-





szereplővé. Yinan mindig is a társadalom deviáns, kirekesztett alakjai érdekelték, akik mégis valahol a jó és rossz határán mozognak, és hiába követnek el elítélendő bűnöket, bűnösségük mégis megkérdőjelezhető, hiszen hibájuk eredendően az emberi esendőség, és sokszor a nagyobb hatalmaknak való kiszolgáltatottság eredménye. A *Vadliba-tó* főhőséről kiderül, hogy van egy felesége és egy gyereke, akiket már öt éve nem látott, a családi felelőssége alól kibújva inkább egy bűnbandába menekült. A férfi egy teljesen banális okból kifolyólag, a bandán belül kitört rivalizálás miatt, egy motorbicikli lopó verseny közben keveredik bajba, amikor véletlenül lelő két rendőrt. Nyomozás indul ellene, vérdíjat tűznek ki a fejére. A férfi tudja, hogy a közelgő halálát nem kerülheti el, és ez a végzetes helyzetben kénytelen átértékelni eddigi életét. Úgy dönt, megrendezi saját elfogását, hogy ezáltal felesége és gyermeke juthasson hozzá a fejére kitűzött vérdíjra, így a férfi mégiscsak képes lenne valami jót hátra hagyni, és elnyerheti a megváltást.

A film Yinan előző alkotásához hasonlóan egy rendkívül atmoszferikus neo noir, lassú, kiszámított kameramozgások és hosszú beállítások váltják a felfokozott és feszült, néha 90-es évek akciófilmjeire jellemző harci és

üldözés jeleneteket. A film operatőre Dong Jingsong, aki már csak azért is említésre méltó, mert Yinan összes filmjét ő fényképezte, a

rendező szerint rendkívül jól megértik egymást, és hasonló esztétikai elveket követnek. A neonfények és a különböző erős színek, például a rózsaszín, vagy sárga, erőteljes használata a *Vadliba-tó* esetében is meghatározó, mindez kiegészül azzal, hogy az éjszakai jelenetek vannak túlsúlyban. A film főszereplője a halálának megfelelő pillanatára várva rejtőzködik, menekül, így az éjszaka, mint az akció legfőbb közege teljesen hitelesen hat. A menekülő és az üldözők vadászatához hasonlító dinamikája a film egyik legkatartikusabb jelenetében éri el csúcspontját, melyet Boney M. „Rasputin” című slágere kísér. Egy köztéren tancoló tömeget látunk, ami megszokott kínai elfoglaltság, bárki csatlakozhat, hiszen csak egy ott betanított egyszerű koreográfiát kell követni. A jelenet lassú kameramozgással indul, a főszereplő nőt követve, majd szinte észrevétlenül csap át egy felfokozott, intenzív fegyveres összecsapásba. A férfi, akit a rendőrségen kívül a gengszterek is üldöznek, végül egy prostituált lány személyében lel segítőre, akit ugyanaz a színész nő játszik, akit a *Fekete szén,*

„Kénytelen átértékelni az életét”
(A *Vadliba-tó* – Guey Lunmei)

vékony jég femme fatale karakterében már megismerehettünk. Yinan nem bontja ki a szerelmi szálát, a két szereplő vonzódik ugyan

egymáshoz, de a cél, a vérdíj eljuttatása a férfi feleséghez mégis megfélekezíti a szenvedélyt. Két elátkozott sorsú, kilátástalan helyzetű ember fog össze egy jó cél érdekében, hogy végül feloldozást nyerhessek. A *Fekete jég...-ből* már ismert abszurd humor a *Vadliba-tó*ban is üdítően hat. Yinan képes beszívároztatni a hétköznapi banalitást a véresen komoly harci jelenetek kellős közepébe is. A kínai társadalom kritikája továbbra is erőteljes, és többször is megvillan a neonfényvel átítatott stilizált noir felszíne alatt.

Diao Yinan a mai kínai filmgyártás egyik legérdekesebb alkotója, kevés olyan rendezőt lehetne felsorolni, aki hozzá hasonló kifinomultsággal keveri a műfaji filmes megoldásokat és az erős szerzői hozzáállást. A rendező egy vele készült interjú során be is vallotta: sokat foglalkoztatja az a kérdés, hogy hogyan lehet olyan filmet készíteni, ami valahol Hitchcock és Hou Hsiao-Hsien művészetek között foglal helyet. Filmjeit elnézve ez egyáltalán nem tűnik lehetetlen feladatnak, és mindenképpen érdemes figyelemmel követni az életmű folytatását. •

JÁRVÁNY-FILMEK

Képfertőzés

NEMES Z. MÁRIÓ

A JÁRVÁNY „FERTŐZŐKÉPESSÉGE” NEM CSAK A BIOLÓGIAI TÉNYEZŐKÖN MŰLIK, HANEM AZOKON A KULTURÁLIS REPREZENTÁCIÓKON, MOZGÓKÉPEKEN, AMELYEK A MÉDIÁBAN MEGMUTATJÁK A LÁTHATATLAN ELLENFÉL KIVÁLTOTTA HATÁSOKAT.

Január végén, a koronavírusról szóló egyre nyugtalanítóbb hírekkel párhuzamosan, több filmes portál (közülük a Hollywood Reporter) számolt be a Steven Soderbergh 2011-es járványfilmje iránt hirtelen megnőtt érdeklődésről. Ezt a folyamatot mutatja, hogy a *Fertőzés* (*Contagion*) bejutott az UK iTunes tizes toplistájára, olyan aktuális sikerfilmek társaságába, mint a *Joker* vagy az *Élősködők*, miközben a Google Trends a netes keresési aktivitás berobbanását jelzi. Többen úgy fogalmazzák a neten, hogy Soderbergh mintegy „megjósolta” a jelenlegi egészségügyi krízist, hiszen a film cselekménye számos párhuzamot kínál a Kínából érkező, jelenleg már Európában is komoly fertőzöttségi adatokat felmutató koronavírus-járvánnyal. Számomra ebben az esetben az az érdekes, hogy kortárs digitális valóságunkban egy biológiai jelenség mennyire nem csupán egészségügyi és orvoslástechnológiai jelentőségű, hiszen amellet, hogy például számos gazdasági következménye van (a Capital Economics elemzői szerint a járvány 0,4 százalékkal rontotta a világgazdaság egészének idei növekedésére vonatkozó előrejelzéseket), médiatörténeti és képpolitikai aktivitást is mutat, hiszen előállítja saját képtörténeti narratíváját, mítoszát és fikcióját is. „Viralitása” tehát nem egyszerűen biológiai tényezőkön múlik, hanem azokon a kulturális reprezentációkon, képeken és kódokon, melyeket aktivál, idéz és a legkülönbözőbb mediális terekben „rajzásra” kényszerít. A koronavírus által kisorsított – utólagosan „megfertőzött” – Soderbergh-filmből vett példával

élve, a járvány embertelenségét semmi sem mediatizálja (vagy piacosítja) jobban, mint Gwyneth Paltrow párperces életgörbéje, akit zéró páciensként való röpke feltűnése után rögtön egy boncolás dehumanizált testtárgyaként látunk viszont. Egy kortárs járvány tehát intertextuális kép- és mémjárvány is egyszerre. A természet és kultúra tiszta elkülönítését ebben az esetben zárójeljeznünk kell, és talán hasznosabb, ha Timothy Morton *hipertárgy* fogalmát kölcsönözzük ki, miszerint egy járvány a globális médiatérben nem-lokális, képlékeny és „ragadós” entitásként nyilvánul meg, mely kivonja magát az emberi fenntartás alól. „Szembenézni” sem tudunk vele, hiszen „láthatatlan”, miközben ennek látszólag ellentmondva folyamatosan önmaga effektusainak, szimptomáinak és következményeinek a képeit termeli.

A járvány és a képiség/művészet közti metaforikus viszonyrendszernek természetesen megvan a maga kultúratörténete is. Már a 18. század végén (például Goethe és Schiller levelezésében) is felmerült a „káros” művészet (a dilettánsok és/vagy a kibontakozó kora romantika) patológiázásának motívuma, melynek egyszerre voltak fiziológiai-antropológiai és etikai vetületei, mondván a klasszikus-antik embereszmény „isten nyugalmát” (Götterstille) veszélyeztetik az érzéki ingerek „ragályos” szenvedélyképei. Ezekkel a beteges és fertőző esztétikai impulzusokkal szemben a német klasszika egészségét meg kellett védelmezni, mert az *immunitas* egyszerre a *communitas*, vagyis a közösség érdeke is. Ennek az esztétikai-

immunológiai koncepcióinak komoly hatása volt a továbbiakban, hiszen olyan – egészen más kultúrpolitikai kontextussal bíró – szociáldarwinista elképzelésekben is visszaköszönnék hasonló motívumok, mint Max Nordau elfajzáselmélete, miszerint a fin de siècle dekadens művészei (és azok művészi produktumai) betegségmédiaként működnek, mert a befogadók idegi túlhajszolása által az egész társadalomra kiterjedő civilizációs veszélyt jelenítenek meg. Ezekben az elképzelésekben média-antropológiai szempontból az a közös, hogy az esztétikai képteremelés bizonyos módjai a szellemcentrikus humanizmus szempontjából túlzottan is *szomatikusnak*, testinek minősülnek, vagyis az attrakció-központú művészi reprezentáció egyszerre lesz immorális és pszichofizikai értelemben „egészségtelen”. Az analógia, metafora és azonosítás nyelvpolitikai játékaik végül is elvezetnek oda, hogy egyik oldalról a fertőző járvány érzéki látványszínházként válik esztétizálhatóvá, míg az érzéki élmények felszabadítását megcélzó képpoétika járványként „viszi magát színre”. A betegség színházzá, a színház betegséggé válik.

Ennek az összefonódásnak a legfontosabb huszadik századi művészetelméleti dokumentuma Antonin Artaud Sorbonne-on megtartott *Színház és a pestis* (1933) című előadása, melyben a szerző az avantgárd színház érzéki „kegyetlenségét” és „ragályos önkívületét” a járvánnyal való azonosulás programja felől írja le. „A pestis szunynyadó képekkel, láthatatlan felfordulással dolgozik, s egyik pillanatról a másikra a legvégletesebb gesztusokat csíholja ki belőlük. A színház szintén gesztusokkal operál, s ugyancsak a végsőkig csigázza őket; akárcsak a pestis, a színház is összekapcsolja azt, ami van, azzal, ami nincs, kapcsolatot teremt a megvalósítható lehetőség és a létező anyagi természet között.” Artaud számára a felforgató művészet „egészségtelen” volta pozitív, hiszen az ő szempontjából az euroatlanti modernitás „egészsége” valójában egy Élettől elidegenedett kultúra bálványimádása. Ezt a bálványt össze kell törni, aminek eszköze a művészi képzelet kegyetlensége, melynek nem szabad megmaradnia a



szellemcentrikus polgári illúziószínház szintjén, mert a „szunnyadó képek” zsigeri felkorbácsolása újra összekapcsolja a természetet és a szellemet. A betegség tehát azért színház, és a színház azért betegség, mert mindkét „médiám” olyan Képtermelő Gépezet, mely képes érzéki módon „elektrifikálni” a közönséget: „felrázza az anyagot az érzékek legfrissebb mezőit is fenyegető, fojtogató tétlenségből, az emberi közösségek elé tárja homályban megbúvó rejtett erőiket, így olyan hősies és felsőbbrendű fellépésre ösztönöz a sorssal szemben, amelyre az emberek enélkül soha sem válnának képessé.” Artaud járványmetafizikájának felforgató ereje mára kissé megkopottnak tűnik, legalábbis a kortárs képkultúra sztenderdjei szerint, ahol a katasztrófa- és járványfilmek, illetve a legkülönbözőbb vizuális tartalomtermelési eszközök a digitális kultúra egyik meghatározó normájává avatták a betegségi színház látványesztétikáját.

Ha az utóbbi tizenöt-húsz év műfaji filmes termésére koncentrálunk, akkor azzal szembesülünk, hogy a járványfilmek nagyrészt „zombifikálódtak”, vagyis szinte feloldódtak a zombifilm ezredforduló utáni mainstream elő-

„Kivonja magát az emberi fennhatóság alól”
(Steven Soderbergh: Fertőzés – Marion Cotillard)

retőzésében. Ez többek között azt eredményezte, hogy megnőtt a zombi motívumának allegorikus komplexitása, hiszen a poszthumán más-ság-fantázia (*Legenda vagyok* 2007, *Kiéhezettek*, 2016),

a politikai exploitation (*Náci zombik*, 2009) médiaszatíra (*Holtak naplója*, 2007, *Hulla-ház*, 2008) a nyelvfilozófiai spekuláció (*Pontypool – A zombik városa*, 2009) egyaránt meg tudott jelenni a rohamosan mutálódó műfaji szövetben. Azokban az alkotásokban, ahol a járvány „eltömegesítő” hatása központi esztétikai tényezővé emelkedik, a zombi alakja gyakran összemosisódik a vámpíréval, melyet Victoria Nelson a *zampire* (zombie + vampire) neologizmussal fejez ki. Ilyenek a *Penge II.* (2002), *A sötétség 30 napja* (2007) és *A kór* (2014) sorozat vámpírjai, akik fertőző hordaként, tömegként és sokaságként jelennek meg. Vagyis nem valamiféle határsértő individuumként, hanem gépies és állatias rajként, melyet a szubjektum nélküli vágy vagy egy kollektív intelligencia irányít. Nem tudunk úgy állattá válni, hogy ne babonázzon meg a sokaság, írja Gilles Deleuze és Félix Guattari, ami arra utal, hogy az Ember saját belső szörnyszerűségét önmaga szétszóródásaként éli meg, hiszen a tisztátalan és fenye-

gető tömeg általi bekebelezés a szuverenitás elvesztését, a „molekuláris-válást” jelenti, ami irányíthatatlan intenzitások áramára cseréli le az egységes szubjektumot. Esztétikai értelemben ez a bekebeleződés a testhorror csúcstapasztalata, hiszen a tudat nélküli Másik nem egyszerűen „behatol”, hanem teljesen feloldja a testi-lelki integritást. A betegségi színház látványesztétikájának kulcsa ezekben az esetekben az szörnyszerű tömegmozgások, rajzások és áramlások spektakuláris színre vitele, mely stratégia a *Z világháborúban* (2013) ér el a csúcra, hiszen a fertőzött embercsoportok itt már teljesen dehumanizált geológiai erőként, szökőárként vagy lavinaként jelenítődnek meg. A zampires-filmek tehát tematikusan varázstalanítják a vámpírok és zombik alakját, mert

biopolitikai kontextusba helyezve – a kortárs járványfélelmekre alapozva – természettudományos magyarázatot kínálnak a fertőzésre, miközben esztétikai síkon a betegségi színház attrakciókényszere mentén megtörténik egy ezzel párhuzamos „újvarázsosítás” is. Az utóbbi években ugyanakkor megfigyelhető egy másik stratégia is, mely a *found footage* (horror)filmek trendjéhez köthető.

A *found footage* horrosztétika először a kultikus *Ideglelés – The Blair Witch Project* (1999) kapcsán került reflektorfénybe, majd a kétezres évek második felében – a *Parajelenségek*-franchise sikere nyomán – vált egyre fontosabb vonatkoztatási ponttá a horror műfaji rendszerén belül. A *found footage* horrorok olyan horrorfilmek, melyek szoros rokonságban állnak a *mockumentary*, vagyis az áldokumentumfilm műfajával, emiatt gyakran megjelenik bennük a különböző dokumentarista kódok kisajátításának gesztusa. Visszatérő elem az a fikcionális ígéret, hogy a film alapjául szolgáló footage már „korábban” is létezett, illetve hogy egy filmbeli szereplő által lett felvéve. Mindez egy paradox valóság-effektust hoz létre, hiszen azt szuggerálja, hogy amit látunk az a „nyers valóság”, miközben az is végig nyilvánvaló, hogy egy *filmet* nézünk,



nem pedig valamiféle illúziószínházi ablakon bámulunk befelé. A kétezres évek második felétől szinte minden létező horrorzsánerre készültek found footage variációk a slashertől kezdve (*Behind the Mask: The Rise of Leslie Vernon*, 2006, *Creep*, 2014) a démoni megszálláson (*Az utolsó ördögűzés*, 2010, *Ördögűzés – Deborah Logan története*, 2014) át a zombi- és járványfilmekig (*REC*, 2007, *Karantén*, 2008, *Vámpirtúra*, 2013).

A már sokat emlegetett Soderbergh-féle *Fertőzés* ugyan nem tekinthető found footage alkotásnak, de a rendező „ultra realiztikus” stílusa, a digitális kamerahasználat, illetve a surveillance-felvételek alkalmazása mind-mind a dokumentarista hagyománnyal való tudatos játékra utalnak. Valószínűleg az sem véletlen, hogy épp egy ilyen, nyers valóság-effektusokat (is) konstruáló film válhatott az aktuális koronavírus-hisztéria vizuális „kézikönyvévé”. A digitális kultúra betegségi színházában a koronavírus úgy „fertőzi meg” a *Fertőzést*, hogy a reflektálatlan, illetve a járvány képei által önkívületbe kergetett néző számára a valóság-effektusból leépül az effektus, mert elkezd dokumentumfilmként nézni a valóság szimulációját. Mindez ahhoz vezet, hogy a színház totálissá

válik, mert ha a járvány egy mortoni értelemben vett „hipertárgy”, akkor nem tudok távolságot tartani tőle, hiszen képeinek végtelen és érzeki szövetébe kebelezi be a szubjektumot.

Hasonló élményem volt, amikor újranéztem az utóbbi évek szerintem legsikerültebb járványfilmjét, Barry Levinson *The Bay* című 2012-es munkáját. A *The Bay* igazi *found footage* és *mockumentary* hibrid, amely feliratozással és narrátorszöveggel tudatosítja bennünk, hogy itt egy utólag megkomponált és heterogén vizuális anyagot (javarészt privát videók, surveillance-felvételek és interjúk) nézünk. A vizuális anyagot „véltően” elkobozta az amerikai kormány, de tisztázatlan körülmények között mégis nyilvánosságra került, vagyis a „hitelesség” kódjait az összeesküvés-elméletek narratívája is befolyásolja. A film szerint épp a július negyedik ünnepségek zajlanak a tengerparti kisvárosban, Claridge-ben, amikor a víz nagy fokú szennyezettsége miatt kitör egy parazita-járvány. A kaotikus eseményeket, melyek a kisváros lakosságának szinte teljes pusztulásához vezetnek, több szálon követhetjük, láthatunk felvételeket a tragédiát

„Dehumanizált geológiai erőként jelentődnek meg”

(Marc Forster:
Z világháború –
Brad Pitt)

megelőző napokból is, ennek során feltárul az a társadalmi-politikai miliő, mely elkerülhetetlenné tette a végkifejtet, ugyanakkor mindig „alulnézetből” tájékozódunk, hiszen csak individuális sors-

szeletekből kapunk részleteket. A *found footage* esztétika remekül működik, hiszen a *The Bay* telítve van a fikciós horrorhagyomány legkülönbözőbb motívumaival, az akvatikus gótikától, a testhorroron át a parazita- és szörnyfilmekig a legkülönbözőbb forrásokból merít a rendező, ugyanakkor annak ellenére, hogy azonosítani tudjuk a műfaji utalásokat, mégis érvényesülni tud a valóság-effektus is, mely kísérteties *érzékiséggel* ruhazza fel ezeket a motívumokat. Vagyis esztétikai értelemben a dokumentumhatással való játék nem feltétlenül azt eredményezi, hogy a *The Bay* ezentúl valamiféle megfellebbezhetetlen realitás letéteményesének tekintem, hanem hogy a „szunnyadó képek” Artaud-féle felgerjesztésének váltam tanújává. Ha a járvány „igazsága” végső soron megközelíthetetlen marad a globális médiatér betegségi színházában, attól még a járvány képei fertőzőbbnek és elevenebbnek tűnnek, mint valaha. •

/// ■ A LÁTHATATLAN EMBER ADAPTÁCIÓK

Horror vacui

/// ■ ANDORKA GYÖRGY

A „LÁTHATATLAN EMBER” BÁRMELY KÉPMANIPULÁCIÓNÁL TÖKÉLETESEBB ILLÚZIÓKAT RENDEZŐ FIGURÁJA A FAKE NEWS, A BIG DATA KORÁBAN ÚJ JELENTŐSÉGET NYER.

Mindenkinek ismerős helyzet, amikor a széljárta házban a látóterünk szélén meglebbenő függönyre vagy egy megnyikorduló ajtó hangjára ösztönösen felriadunk, és tekintetünket – emberi jelenlétet feltételezve – nyomban a kérdéses helyre irányítjuk, az esetek többségében végül konstatálva tévedésünket. Őseinktől örökölt adottságunk, amelyet az evolúciós pszichológiában „hiper-

aktív ágensészlelés”-nek kereszteltek el, nem meglepő módon túlélésünk érdekében alakult ki: józan észszel is belátható szelektív előnyt biztosít, ha a furcsa formájú mozgó árnyékban mindig ragadozót látunk, mintsem hogy egyszer a ragadozót véljük pusztá érzékcsalódásnak – ha feleslegesen felugrunk, még mindig kisebb baj, mintha ő vetné ránk magát. Sokak szerint hajlamunk a természetfelettiiben való hitre is

„Rövid úton megágyaz a paranoiának”

(James Whale: A láthatatlan ember – Claude Rains)

többek között ezen mechanizmus, ha úgy tetszik, evolúciós mellékterméke: az örökösen szándékoltságot feltételező, cselekvő lények keresésére drótozott agy számára csak egy lépés a démonokkal, szellemekkel és imákat meghallgató istenségekkel belakott világ felépítése.

A tudományos-fantasztikus köntösbe öltöztetett láthatatlan-ember történetek az ilyen, transzcendens ágensektől való félelem motívumát racionalizálják. Egy H. G. Wells hőiséhez hasonló entitás éppen a fenti képességünkben csínálna bolondot, rövid úton megágyazva a paranoiának az optikailag testetlennek feltűnő, de nagyon is testi jelenlét fizikai tapasztalatainkat meghazudtoló folytonos feszültségével. Az ismerős, amely felkavaró kontextusban jelenik meg, furcsán vagy intuíciónkkal ellentétesen viselkedik – ez éppen a freudi értelemben vett „kísérteties” definíciója. Diszkomfortérzésünk mélyén valamiféle érzék(terület)i össze nem illés, feloldatlan bizonytalanság áll – lásd Ernst Jentsch eredeti példáját a fatörzsnek vélt óriáskígyóról, amely megmozdul az ember alatt, de épp ilyen a látszatra mögöttes tömeg nélkül megfeszülő ruha-ujj vagy a garat formáját felvevő cigarettafüst-felhő is. Kevés magyarázatot igényel, hogy Wells kisregényének vizuális leírásokban és fekete humorban gazdag szövege miért is kíváncsított filmre, és miért lett hamar klasszikus a máig hatásos trükkökre épített szürreális-abszurd gegekkel teli 1933-as, James Whale rendezte verzió – *A láthatatlan ember* azonban nem pusztán filmért, hanem esszenciálisan hangosfilmért kiáltó sztori: a fényképezett színházhoz való visszatérés veszélyétől terhes korszakban mintha csak a médium létjogosultságának alátámasztására fabrikált mese lett volna. Főhőse, Griffin azokhoz a filmi szereplőkhöz hasonló, amelyekre Michel Chion teoretikus külön szót talált ki – *acousmêtre*, „akuzmatikus entitás” –, melyeket misztikus erővel ruház fel a hangforrás beazonosíthatatlansága, és egyfajta omnipotencia képzetét társítjuk hozzájuk, akár



Óz vagy HAL, a 2001: *Ürodüsszeia* felületi számítógépe esetében. Wells története többek között éppen ezt az omnipotenciát teszi témájává, és egyik ihletforrásaként Platón *Államát* emlegetik, ahol a filozófus Gügész történetében egy láthatatlanná tévő varázsgyűrűről ír, amellyel viselője istenként járhatna az emberek között, fő kérdése pedig az, vajon erkölcsi iránytűnk szilárd adottság, vagy a gonosz mindenkiben csak a lehetőségre vár.

A láthatatlanság azonban nem csak cselekvőképességet, de egyúttal elszigeteltséget is implikál – Anthony West irodalomkritikus például (aki egyébként nem más, mint Wells házasságon kívül született fia), *Az időgéphez* és a *Dr. Moreau szigetéhez* hasonlóan, a szerző magányának részben tudattalan leképeződését látja a könyv egyik kulcsmotívumának. A világra terrort szabadítani szándékozó Griffin számára állapota elsődlegesen nem adomány, hanem betegség – ennek fényében pedig napnál világosabb, miért van helye a klasszikus Universal-ciklus szörnyei között: az operaház fantomjától Frankenstein teremtményén át a Farkasemberig mind számkivetett, tragikus (anti) hőskről van szó, akikhez legalább is ambivalens viszony fűzi a nézőt. Mindehhez ironikus adalék az alkotás értékét máskülönben nem csökkentő tény, hogy fals premisszán alapul: ha ugyanis a retina törésmutatóját a levegővel tennék egyenlővé, a fény egyszerűen áthaladna rajta, a kísérlet alanya pedig láthatóságával együtt a látását is elvesztené – még annál is elszigeteltebb lenne a világtól, mint arra üvegteste ítélné.

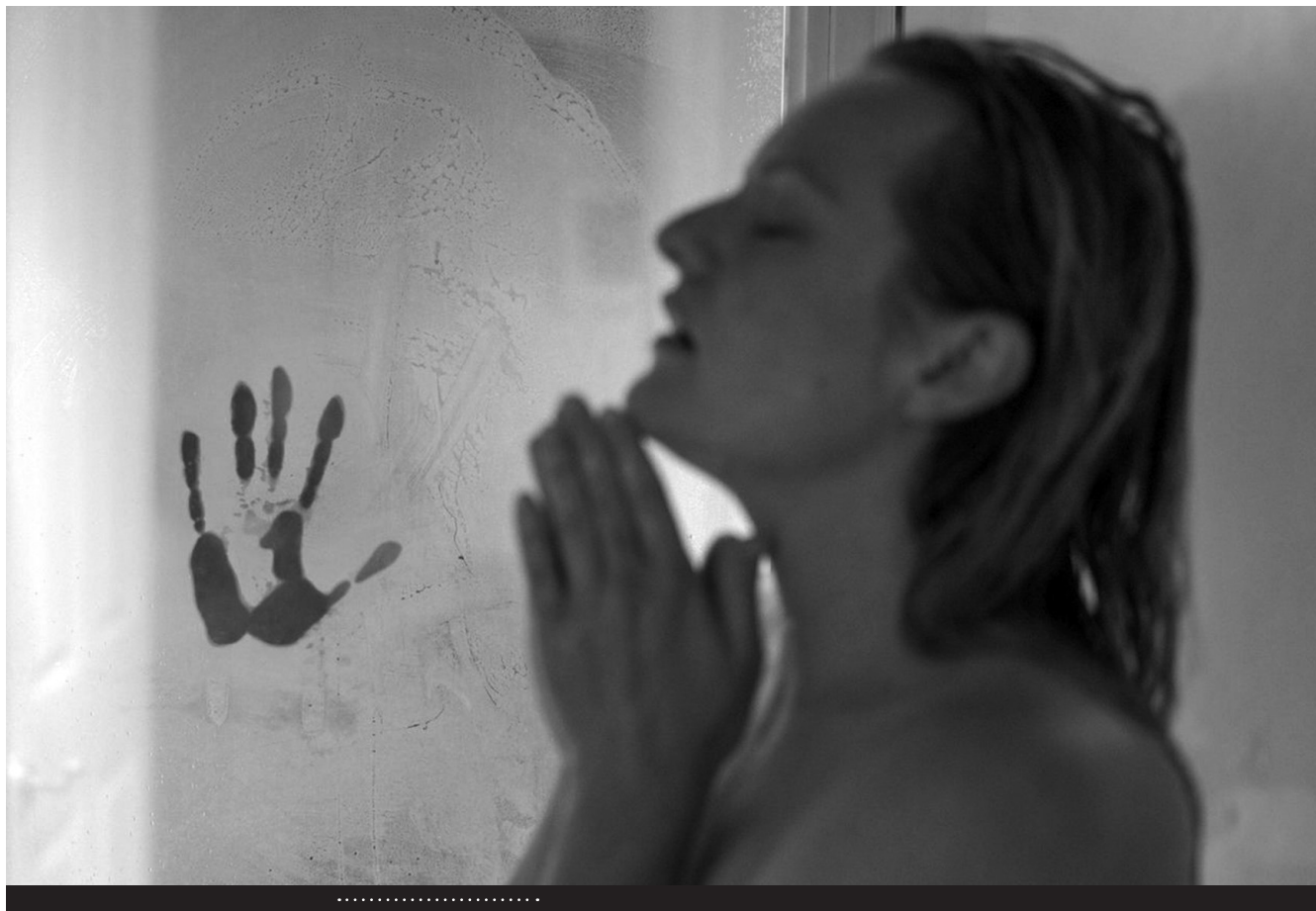
A *láthatatlan ember* 2020-as Leigh Whannell rendezte változata radikálisan fordít a nézőpontra, amivel egyfelől belesimul a feminista remake-ek kortárs hullámába, azok többségével ellentétben azonban az alapanyagot érvényes, esztétikailag is működőképes módon gondolva újra, miközben számtalan aktuális szorongásra tapint rá, és főként emiatt a helyiérték miatt válik igazán figyelemreméltó darabbá. Ha csupán bizonyos aspektusokra koncentrálnunk, első ránézésre nem feltétlenül tűnik fel az invenció – a szexuális zaklatás beemelése kapcsán kapásból beugorhat az *Árnyék nélkül*, Verhoeven

hollywoodi kilépője, egyébiránt a történet legutóbbi mainstream feldolgozása: a kötelező leltár mellett – a tudósok hübrisze, kutatásaitikai kérdések és a hatalom ördögi kísértése – az ezredfordulás filmben azonban a téma kiábrándító módon minden különösebb tét nélkül van beleszőve a cselekménybe; hiába jelenti a nemi erőszak hírhedt, részben kivágott jelenete a cselekmény egyik fordulópontját (amely talán túl élesen is veszi be a kanyart a kezdetben még követhető karakterrel), ha a fanyar koktélt végül egy szórakoztató, de meglehetősen semmitmondó slasherben oldódik fel. Magyarázhatjuk a bizonyítványt, de Verhoeven, akinél éppen az számít védjegynek, hogy hatásvadász, exploitatív gesztusai legtöbbször nem üres lufik, valójában maga sem volt elégedett az eredményvel, és a későbbiekben lényegében exkuzálta magát, hogy ezúttal nem sikerült a rá jellemző módon fogást találnia az anyagon.

Az új *Láthatatlan emberek* a motívum ezzel szemben egyenesen a gerincét képezi, miközben a fókusz teljes mértékben az áldozatra helyezi át, és egész, hitchcockivá csavart narratíváját a párkapcsolati erőszak allegóriájává emeli, a felkapott „*believe women*” szlogennel fémjelezhető problémát is tematizálva (utóbbi kapcsán a *The Entity* című 1982-es természetfeletti thriller említhető távoli előképként). A címszereplő karakterét mindezzel párhuzamosan szinte absztrakcióvá olvasztja. Míg Wells eredeti történetében és az azt szorosán követő koppintásokban Griffin voltaképpen *freak*, egy biohorror szörnye, ez a háttér és mélység nélküli figura itt nem más, mint szadista illuzionista, testi torzulás helyett tetzőlegesen felölthető hi-tech ruhával, a Universal-menaszérián belül olyasféle fura kivétellé avanszáva ezzel, akár Batman a szuperhősök között. Az igazán friss ötlet a sztoriban pedig a „gázlángolásra” használt láthatatlanság; a gonosz törekvése ezúttal elsődlegesen a fejben végzett pusztítás, lépésről lépésre elidegenítve az áldozattól környezetét, végcélja pedig – egy gyerek kihordására kényszerítésével – a nő teste feletti teljes kontroll, amelyhez manipulációt és anyagi zsarolást egyaránt bevet. A film elkerüli azt az ösvényt, hogy megkérdője-

lezze hősnője valóságérzékelését – ez éppen ellentétes lenne a vállalásával; helyette precízen kigondolva ütközteti a *Psychót* idéző, póre vonásokkal kombinált elektronikus káoszt a zongorás „épelme”-leitmotivval Benjamin Wallfisch hangszerelésében, amely szinte kézen fogva vezet minket a megpróbáltatásokon át, a suspense-től az akció és nyílt konfrontáció felé tolódo cselekményben. Az utolsó jelenet Cecilia maszkszerűvé vált arcával, majd eksztatikus búcsúmosolyával egyszerre felszabadító és nyomasztóan kétértelmű lezárás, amely számtalan kérdést hív elő – helyrehozhatók-e a lelki károk, mennyire emészti fel az áldozatot a bosszú, és végül, a kályhához visszatérve: vajon bárkit megkísérthet-e a varázsgyűrűvel kapott hatalom.

„Túléli-e a demokrácia a big datát és az MI-t?” – szöveg egy a Scientific Americanben néhány éve publikált esszé címe; a kérdés valóban ilyen egyszerű, még ha ez a tömegek számára csak lassanként is kezd leesni. A zaklatás és pszichológiai hadviselés technológiázta természete – a testi beavatkozást felváltó felvehető ruha, a képrögzítés motívuma, a főgonosz mint szilícium-völgyi milliárdos – tálcán kínálja, hogy a főhős helyzetére az individuális szintről és a férfi-nő dinamika problémaköréből kilépve tágabb allegóriaként tekintsünk. A „megfigyelési kapitalizmus” és a kibontakozó digitális diktatúrák korában mind hasonló csapdában vagyunk – a privátszféra fokozatos felszívódása, a manipuláció és zsarolás lehetőségét magukban rejtő aszimmetrikus erőviszonyok és az ebből fakadó kiszolgáltatottság a társadalmak ereibe gyantaként szívárgó, egyre bénítóbb alapélmény; akár a film egyik jelenetében a levegőnek beszélő hősnő, úgy osztjuk meg az interneten minden titkunkat, láthatatlan entitások jóindulatára utalva, miközben az abszurd gyóntatófülkében sohasem tudhatjuk, ki, mikor és kinek szivároztatja ki legféltettebb adatainkat, ha pedig rosszabb helyre születtünk, mikor tiltják le repülőjegyfoglalásunkat vagy kerülünk köztéri kivetítőre. Attól kezdve, ahogyan Cecilia egy internetes cikktől megrettenve hibajavítót pingál a webkamerájára, a sztori a „post-truth” koncepció-



nak megfeleltethető gázlángoláson át egészen a deepfake-éra tükörképéig vezet: a láthatatlan ember bármely képmanipulációnál tökéletesebb illúziókat rendez, és vele szemben nincs az a halandó, aki ne lenne lejárátható és tönkretethető.

Whannell előző rendezése szintén technológiai félelemekre építette sztoriját – az *Upgrade* egy elszabaduló MI-chip köré épített akcióhorrorja amolyan szegény ember *Robotzsaru*-jaként igyekezett a felszínnél többet tartogató véres szatíráként működni, de néhány szellemesen megvalósított akciójelenet mellett többnyire banalitásba fulladt; *A láthatatlan ember* azonban minden téren letisztultabbnak, és éppen kevésbé egyértelmű, allegorikus jellegénél fogva lényegesen erőteljesebbnek bizonyul. Ha ez a remekbeszabott zsánergyakorlat valamiért emblematiszma, Zeitgeist-filmként olvasható, az nem is önmagában, a mindenkinek szembeötlő, kétségtelenül intelligensen végigve-

„Láthatatlan entitások jóindulatára utalva”
(Leigh Whannell:
A láthatatlan ember –
Elizabeth Moss)

zetett #MeToo-reflexió, hanem az a mód, ahogyan revízió alá veszi szörnyfilmes alapanyagát; a körülmények szerencsés összjátékának köszönhető, hogy *A múmián* helyből elhasalt „Dark Universe” Johnny Depp főszereplésével tervezett szabványblockbustere helyett végül ezt a filmet kaptuk, amely mintha csak kikacsintana ránk: tudja ő, hogy a 2010-es éveket magunk mögött hagyva valószínűleg tele már a hócipőnk a vörös farokkal lekerekített Frankenstein-történetekkel, amelyek igazából mégsem képek kikerülni a „move fast and break things” jelszavát mantrázó elszámoltathatatlan, közveszélyes ámokfutók büvköréből. Ez a Griffin fikarcnyit sem „menő” antihős, még kevésbé empátiát indukáló, tragikus figura – csak egy pár ceruzavonással felskiccelt, visszatartó pszichopata, a mindenkori elnyomó hatalom szimbóluma. A szörnynek már nem csak teste, de identitása sincs, anyagi erőforrásai és összeköttetései annál inkább, fő célja

pedig nem a megsemmisítés, hanem az asszimiláció.

A tanulság pedig világosnak tetszik. A *Predator* klasszikus egysorosát kölcsönvéve: ha vérzik, meg tudjuk ölni – avagy jelen kontextusra lefordítva: ami drótokból van, leküzdhető –, de ha a rendszer a gondolatainkba férkőzött, aligha van visszaút. Ha valamit, akkor ezt érdemes magunkkal vinnünk a látottakból: nem engedhetjük, hogy, akár egy toxikus párkapcsolatban, észrevétlenül adjuk fel a szabadságunkat, és hagyjuk el a józan eszünket. A láthatatlanok feladata napjainkban meghaladni az apátiát, és színre lépni, amíg nem késő – a szavannákról hozott ösztönök a 21. század dzsungelében már nem riasztanak időben.

A LÁTHATATLAN EMBER (The Invisible Man)
– amerikai, 2020. Rendezte és írta: **Leigh Whannell**. Kép: **Stefan Duscio**. Zene: **Benjamin Wallfisch**. Szereplők: **Elizabeth Moss** (Cee), **Oliver Jackson-Cohen** (Griffin), **Aldis Hodge** (James), **Storm Reid** (Sydney), **Harriet Dyer** (Emily), **Michael Dorman** (Tom). Gyártó: **Blumhouse Production / Universal Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos*. 124 perc.

/// **HŐSÖK, AKIKET IMÁDUNK GYŰLÖLNI**

A Gonosz érintése

/// **HERPAI GERGELY**

AZ ANTIHŐSÖKRE A DIGITÁLIS VILÁGBAN ÉS A FILMVÁSZNON IS EGYRE TÖBBSZÖR OSZTANAK FŐSZEREPET.

Gyilkosok, gengszterek, vámpírok, alakváltó szörnyetegek és a sötét oldal más szereplői: legtöbbször a filmek és akció- és kalandjátékok főgonoszaiént látjuk őket, azonban egyre erősödő trend, hogy főhősként – vagy inkább antihősként – is találkozhatunk velük. Persze a totális pálfordulást nehezen bírná elviselni a gyomrunk, így a gonosz, ha szimpatikusabb nem is, de emberibbé válik, miközben még gonoszabb, még korruptabb erők gyülekeznek a túloldalon.

„Amikor lótolvajokról írok, nem írom le, hogy lovat lopni rossz. Ez a bíróság döntése és nem az enyém.” *A szicíliaiak klánja* című híres francia gengszterfilm mottója volt ez a csehovi mondat, és az összes olyan film vagy játék is felvállalhatná, amely antihősöket, vagyis morális mércével mérve „rossz”, gonosz, kegyetlen karaktereket főszerpeltet.

Az íróknak, a rendezőknek, a játék vezető fejlesztőjének feladata nem az, hogy folyton magyarázkodnia kelljen, miért választott egy negatív figurát főhősnek, hanem az, hogy olyan kontextusba helyezze őket, amelyben a kiemelt, központi szerepük nem öncélú, hanem indokolt alkotói döntés. A negatív karakter gonoszsága, sötét jellemvonásai, annak tükrében, hogy ő maga, illetve ellenfelei, nemezise mit képviselnek relativá válnak.

A GENGSZTER

A „relatív antihős” legkorábbi archetípusa a gengszter, egy véres sikertörténet hőse, aki a filmvásznon a sokszor sármos, jóképű, vagány fickó, vagy legalábbis igazi gentleman, aki leginkább csak a karrierje kezdeti szakaszában szennyezi be a kezét az ellenfelei vérével, később már az emberei végzik a piz-

kos munkát és ő maga csak akkor ragad pisztolyt, ha mindenképpen szükséges. Persze, ez változó: Al Pacino és Robert de Niro csak a legdrámaibb jelenetek során lövik szitává ellenfeleiket *A Keresztapá-*ban, míg Alain Delon és Jean-Paul Belmondo a *Borsalinó*ban szinte minden akciót saját kezűleg irányítanak.

A videójátékos gengsztertörténetekben természetesen egész végig szükségessé a játékos aktív részvétele, így a *Mafia*-sorozat három részében (melyek három, teljesen különböző korszakban játszódnak, melyben különböző karakterek bőrébe bújhatunk) a főhősöket irányítva az utolsó percig mi magunk löjük szitává az ellenséges bandákat és vezéreiket.

Guy Ritchie *Úriemberek* című filmjében ugyanakkor a Matthew McConaughey által alakított gengszter a film címéhez mérten igazi elegáns, arisztokratikus bűnöző, aki már ki akar lépni az alvilágból, el akarja adni vállalkozását és csak végszükség esetén nyúl saját maga fegyverhez. Ő már csak akkor piszkolja be a kezét, ha tényleg nincs más megoldás.

A BARBÁR FÉLISTEN

Annál inkább tocsog a vérben Kratos, a 2006-ban piacra dobott Sony PlayStation franchise egyik leghíresebb játéksorozata, a *God of War* videójátékok főszereplője. A meghasonlott, megkeseredett, egykori spártai hadvezér a győzelem érdekében Árésznek ajánlja lelkét, ennek fejében viszont a Háború görög istene annyira elvakítja, hogy véletlenül saját családját mészárolja le. Kratos az antihős igazi archetípusa, bár rendkívül filmszerű karakter, de nincs nagyon hozzá fogható a filmvilágban. A tragédia nyomán ugyanis semmiféle pozitív drámai vál-

tozást, katarzist nem él át, mérhetetlen dühe és soha el nem apadó bosszúszomja egyre csak nő.

Félistenné válik, szinte elpusztíthatatlan lesz (Kratos a játékos ügyetlensége miatt persze rengetegszer otthagyja a fogát a játék során), de kegyetlen, az emberek sorsa iránt teljesen érzéketlen, mérhetetlenül cinikus és bosszúszomjas figura. Kratos szemrebbenés nélkül feláldoz egy gyönyörű nőt, hogy testét a fogaskerekek közé rakva tovább juthasson bosszúhadjáratában. (Ha ezt nem tesszük meg, nem jutunk továbbá a játékban.)

A par excellence antihős akkor válik igazán érdekessé, amikor a görög mitológiában játszódó részek után a 2016-os játékban átkerül a jéghideg északi világba, ahol a viking mondakör szörnyeivel és démonjaival kerül szembe, miközben fia születik egy olyan rejtélyes anyától, aki a játék elején hal meg. Kratos a fiával, Atreus-szal útra kél, hogy a fiú anyja utolsó kívánságának megfelelően felérjenek egy szent hegy tetejére és szétszórják hamvait a szélbe. A fiatalon folyton gyűlölködő, állandóan dühös Kratos öregkorára zsémbes és hallgatag apává válik, aki állandóan korholja lázadó fiát, de mégis egyre inkább megszeretik egymást és a megélt kalandok során egyre jobban kötődnek egymáshoz. A megújult *God of War* hatalmas erőssége, hogy ebből a kegyetlen, hidegszívű és dühös antihősből előbb megkeseredett, zsörtölődő öregember, majd a fia révén végül áldozatos és végső soron szeretetteljes apa lesz. Az antihős – ha hőssé talán nem is válhat – de emberré igen.

A SZUPERGONOSZ

A szuperhősfilmek szupergonoszait már sokkal nehezebb főszerpeltőnek beállítani. Mivel az eredeti filmekben e karaktereket alakító sztárok és a rendezők is megtesznek mindent, hogy gyűlöljük őket, így karaktereiket, tetteiket nem tudjuk relativizálni, illetve szupergonoszok szinte sosem sármosak, vonzók, mint az Al Pacino, vagy Alain Delon által alakított gengszterek. A szupergonosz főszerpeltőként furcsa módon lelkileg sokkal megterhelőbb lehet a néző számára, mint a gengszter, pedig sokszor kevesebb vér tapad a kezéhez.

A Joaquin Phoenix alakította *Joker* talán épp ezért arathatott akkora sikert, mert a film sokkal inkább pszichológi-

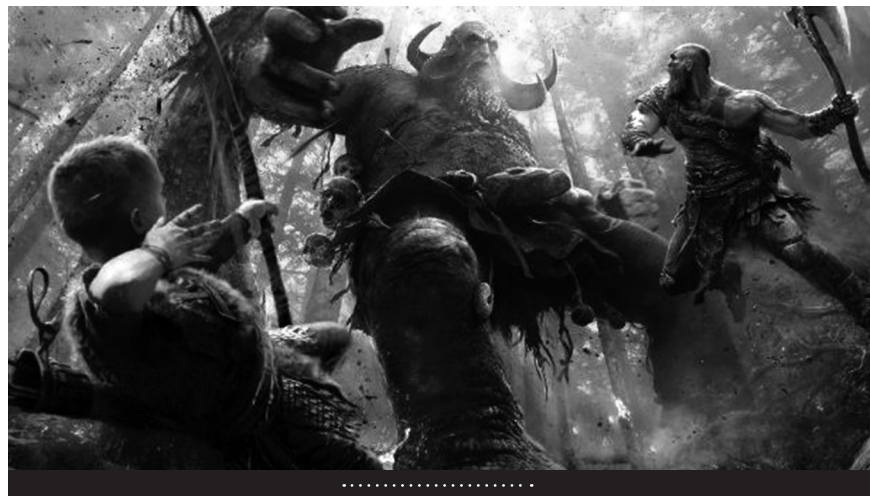
ai thriller és sorozatgyilkos-történet, a Martin Scorsese által rendezett *Taxi-szofőr* egyfajta, Batman univerzumában játszódó verziója, mint egy superhősfilm megfordítottja. A *Joker* egy megalázott, megvert, becsapott, skizofrén gyilkos bohóc története, aki bosszút áll a velejégig korrupt városon és annak irányítóin, és nem a bűn bohóccáé, aki Gothamot alvilági hatalma alá vonná és akivel (a filmben még csak gyermek) Batman tudna csak szembe szállni. Épp azért hatásos alkotás a *Joker*, mert egyrészt nem akarja relativizálni, vagy szimpatikussá tenni Jokert – véres és elmebeteg gyilkosságaira nincs mentség –, ugyanakkor a film nem is ítéli el, hanem objektíven igyekszik elmesélni örületének történetét. Nincs végső büntetés sem számára, hiszen a *Joker* a Batman-sztori előtörténete, így nem bűnhődhet meg a film végén.

Joker mellett egyébként izgalmas női antihős lehetett volna Harley Quinn, a *Ragadozó madarak és egy bizonyos Harley Quinn csodaszitikus felszabadulása* főszereplője. Az eredeti karakter a DC egyik érdekesebb szupergonosz figurája, aki egyszerre Joker női megfelelője, ugyanakkor saját lábán is megálló karakter. Harley eredeti figurája doktornő, akinek eleinte az a munkája, hogy többek között a Jokert figyelje, ám az örült bohóc elcsábítja és a maga oldalára állítja, végül (miután ő maga is megőrül) segíti új szerelmét megszökni. Sajnos a film készítői a „trendi” feminista aspektust hangsúlyozták ki és emiatt épp az antihőssé válás eleme sikkadt el.

A RÉMEK ARISZTOKRATÁJA: A VÁMPÍR

Idén nyáron a DC után a Marvel is egy antihőst főszerepeltet: a *Joker* szerepből „kilökött” Jared Leto alakítja Morbiust, az „élő vámpírt”. Nem az első antihős ez a Marvel számára sem: elég visszaemlékeznünk a *Venomra*, amelyben Tom Hardy alakította a címszereplő rémet. Egyelőre még nem tudni, mire lehet számítani a különös betegségben szenvedő tudós, Thomas Morbius történetében, aki „gyógymódként” válik vámpírrá.

A vámpír mindenestre az Anne Rice regénye alapján készült *Interjú a vámpírral* óta már régóta nem csak a fogait mereszítő Drakula, hanem sokkal összetettebb, izgalmasabb karakter. Érdekesebb, hogy a nemrég Netflix sorozatként újragondolt *Drakula*, háromrészes minisorozat címszereplője (Claes Bang



főszereplésével) is sokkal filozofikusabb, negatív vonásai ellenére is „szerehetőbb”, értelmesebb ka-

rakterré és ezáltal igazi antihőssé vált. A Netflix *Drakulája* voltaképpen azt az egyszerre cinikus és mégis filozofikus, sokszor önmarcangoló intellektüel figurát vitte tovább, amelyet az *Interjú a vámpírral* film korábban megtett, illetve Anne Rice regényeire egyébként is jellemző. Coppola is pedzegette már Drakula igazi drámáját 1991-es filmjében, ahol a Gary Oldman által alakított karaktert elveszett szerelmére emlékezteti Mina Harker (Wynona Rider) és a film teljes ívét ez a dramaturgiai szál viszi végig, azonban belőle még hiányzott az az önreflexió és belső vívódás, amelyet, mint fő motívumot már az Anne Rice regényekben és a Netflixes sorozat utolsó epizódjában, illetve a minőségibb vámpír-témájú videójátékokban is megtalálhatunk.

A *Vampire: the Masquerade: Redemption* főszereplője, Christof Romuald eredetileg keresztieslovag volt és utána válik vámpírrá, habár az emberek vérért szívva marad évszázadokon keresztül életben, az örökös belső lelki tusa mégis végigkíséri a játék folyamán.

A *Legacy of Kain* videójátéksorozat két örökös vámpírellensége Kain és Raziel, akik folyton egymásra vadásznak, egyszerre gyűlölik és tisztelik egymást, meghasonlott, vívódó karakterek. Kain, aki szintén nemesemberből, lovagból vált vámpírvézerré, elárulta „hadnagyát”, a fiatal vámpírt, Razielt, megszaggatta annak „angyali” szárnyait, illetve megkínította, torz, deformált arcú rémmé változtatta. A játéksorozat érdekessége, hogy a

„A Háború istene elvakítja”

(*God of War*, 2016)

különféle részekben hol Kain, hol Raziel bőrébe bújhatunk, így a másik karakter szemszögéből nézve még jobban meg-

ismerhetjük őket. Végül az utolsó, ötödik részben, a *Legacy of Kain: Defiance*-ban mindkét karaktert irányíthatjuk és a két antihős, egy közös ellenséggel harcolva fokozatosan „békül ki” egymással, miután mindketten ráismertek, hogy hozzájuk képest sokkal gonoszabb, veszélyesebb, korruptabb erőket kell legyőzniük.

Végül érdemes megemlíteni Jonathan E. Reidet, a *Vampyr* szerep- és kalandjáték főszereplőjét is, akinek élőhalott kalandjai nagyjából száz éve, az első világháború után játszódnak, amikor a spanyolnátha gyilkos vírusként pusztítja London városának polgárait. Reid vívódóbb, önmarcangolóbb vámpírkarakter talán nem is lehetne, hiszen hivatását tekintve orvos, akinek feladata az emberek életének megmentése, ugyanakkor az emberek vérért szívó élőhalott is.

Dr. Reiddel és a hozzá hasonló vámpírokkal talán el is érkezünk az antihős karakterek apoteózisához. Az antihős legérdekesebb vonása, hogy bár a legtöbbször óriási gonosz hatalom, hatalmas pusztító erő birtokosa, amelyet sokszor rosszra (is) használ, mégis belső, morális konfliktust, sőt, Reid esetében már kognitív disszonanciát is átél. Ez a vívódás az antihősök karakterének kiteljesedése, Hollywoodnak és a játékkiparnak egyaránt ezt a történetbeli aspektust érdemes kiaknáznia a jövőben, ha igazán érdekes, színvonalas történeteket akar kínálni, amelyek a kalandokon és akciókon túl mondani is szeretnének nekünk valamit. •

JACK LONDON VADONÁBAN

Kutyák és farkasok dala

BENKE ATTILA

JACK LONDON REGÉNYKLASSZIKUSAI ÉS FILMADAPTÁCIÓIK A „KANADAI VADNYUGATRA” KALAUZOLNAK, HOGY ONNAN VISSZATEKINTVE TISZTÁBBAN LÁSSUK AZ EMBERI CIVILIZÁCIÓ PROBLÉMÁIT.

Jack London világsikerű regényei, *A vadon szava* (1903) és a *Fehér Agyar* (1906) az ifjúsági irodalom alapművei. Ám a Kaliforniából Klondike veszedelmes határvidékére hurcolt Buck és a pontosan ellentétes utat bejáró Fehér Agyar csak látszatra könnyed kalandtörténetei valójában filozofikusak, sötét tónusúak, olykor kifejezetten erőszakosak. Buckban felébrednek az ősi farkasösztönök, és szabályosan húscsapatokat szakít ki az ellenséges szánhúzó vezérkutyából, Spitzből a becsületért folytatott harc közepette. Fehér Agyar sem kifejezetten családbarát, Jack London a könyv első felében egyenesen gonosznak és kegyetlennek írja le, aki gyűlöli a farkas-kutya származása miatt vele szemben ellenséges „tisztavérű” fajtaírsait az indiántáborban.

Persze London műveiben az erőszak egyáltalán nem öncélú. A regények logikája szerint az állat csak annyiban kegyetlen és gonosz, amennyiben az ember azzá teszi. Hangsúlyos *A vadon szavában*, de még inkább a *Fehér Agyarban*, hogy az elvileg civilizált és gondolkodó, a kutyák által gyakorlatilag istenként tisztelt ember visszaél hatalmával, és belekényszeríti alattvalóit olyan szituációkba (a Hal nevű szerencsevadász Buckot az erőltetett menetbe, Szép Smith Fehér Agyart a véres kutyaviadalba), amelyek eltorzítják azok személyiségét. Theodore Roosevelt elnök egyik cikkében azzal vádolta az író, hogy túl szentimentális, és hamis színben tünteti fel a természetet, annak lakóit tévesen emberszerű lényekként ábrázolja. *A vadon szava* és a *Fehér Agyar* azonban éppen abban különböznek a beszélő állatos mesék-

től, hogy élesen elválasztják egymástól az állatot és az embert, illetve bemutatják, hogy milyen hatással van az állatra, ha az ember kiszakítja eredeti életteréből, és ráerőlteti saját normáit. A vadon csak annyiban idealizált Jack Londonnál, amennyiben a civilizációénál sokkal átláthatóbb, egyszerűbb törvények szerint működik, és az emberrel ellentétben az állatok nem kapzsiságból vagy hatalmuk növelése érdekében ölik meg egymást, hanem a létfenntartásukat biztosító vadászterületükért. Jelen cikk kérdése, hogy ebből a civilizációkritikából az alapműveken jellemzően sokat finomító és egyszerűsítő filmadaptációk mennyit képesek átadni.

A VADNYUGAT ALKONYA

„Klondike-nál találtam rá önmagamra” – emlékezett vissza az író kanadai határvidéki élményeire, amelyek *A vadon szavát* és a *Fehér Agyart* ihlették. Klasszikusaiban megjelennek Jack London politikai nézetei, és ezekkel összefüggésben a századforduló Amerikájának kulturális és társadalmi problémái is. A szerző fiatalon tökéletesen megfelelt az amerikai férfiideálnak: öntörvényű *self-made man*ként tele volt tett- és kalandvággyal, így bejárta a már eltűnőben levő vadnyugatot, majd felfüggesztette felsőfokú tanulmányait, és az aranyláz idején, 1897-ben elutazott a kanadai-alaszakai határon a Klondike-folyónál fekvő Yukon nevű területre szerencsét próbálni. A London gondolkodását is befolyásoló (szociál)darwinizmus által áthatott amerikai *frontier-mitológia* szerint a civilizálatlan vadnyugat szélsőséges körülményei megedzették a vadászokat, majd a telepeseket, akik a

természet erővel folytatott küzdelemben talpon maradvá váltak „bármire képesek”, az életterüket szabadon formáló amerikai karakterekké. Mivel az Egyesült Államok területén a századfordulóra már alig maradt szabad, civilizálatlan terület, Klondike környéke ideális volt „új vadnyugatnak”, ahol zord körülmények között az amerikai (férfi) bizonyíthatta rátermettségét, és megszabadulhatott a civilizáció béklyóitól, a lélekölő nagyvárosi munka világtól. Így a klondike-i aranyláz idején játszódó regények közel állnak a western műfajához. A Kelet-Nyugat szembenállást az észak-kanadai vadon és a dél-kaliforniai civilizáció feszültsége váltja. Buck és Fehér Agyar pedig a westernhősökhöz hasonló „jó rosszemberek”, akik egyszerre civilizált kutyák és vad farkasok, tehát az érintetlen vidékek és a poros kisvárosok között bolyongó „fakó lovasokhoz” hasonlóan határhelyzetben vannak.

Jack London fejlődésregényei ezekből a tapasztalatokból és kulturális alapokból kiindulva fogalmaznak meg tulajdonképpen baloldali civilizációkritikát. London 1905-ben publikált esszéjében („Hogyan lettem szocialista”) vall arról, hogy vad, öntörvényű, tettvággyal teli fiatalembert élvezettel végzett kétkezi munkát a nyugati farmokon, ám amikor a keleti nagyvárosokban próbált szerencsét, megtapasztalta, hogy a modern civilizációban a kétkezi munkának nincs értéke. Dolgozóként látta, a munkáltatók hogyan zsákmányolják ki tetsileg és lelkileg a városi proletariátust. London a nagyvárosi munka világát „szociális veremként” írta le, amelyben a potenciális *self-made man*ek becsületüktől és eredeti személyiségüktől megfosztva, állati sorba taszítva küzdenek egymással, és hiába dolgoznak keményen, egyre közelebb kerülnek a „verem” aljához. Éppen úgy, ahogy a kapzsi emberek által túlhasznált szánhúzó vagy viadalokra kényszerített kutyahősei is elveszítik önállóságukat és méltóságukat. Ezért az emberi civilizációtól távoli klondike-i vadon ideális hely arra, hogy az ember újra emberré, az ölembnek tartott (farkas)kutya pedig szabad farkassá váljon.

CIVILIZÁCIÓBÓL VADONBA

A vadon szava sötét tónusú, de klasszikus felszabadulási történet. A jó módú kaliforniai bíró elkényeztetett háziállataként élő Buck elrablása

után a rideg klondike-i határvidékre kerül szánhúzó kutyának, majd a vadonhoz egyre közelebb kerülve felébrednek benne ősi farkasösztönei, hogy végül a természetben élő, jóindulatú új gazdája, az indiánok által meggyilkolt John Thornton halálát követően megszakítson minden kapcsolatot az emberrel, és farkassá váljon. A könyv filmadaptációi közül az 1997-es Rutger Hauer főszereplésével készült kanadai tévéfilm, *A vadon hívó szava* és a 2020-ban bemutatott Harrison Ford-féle azonos című feldolgozás a leghűbbséges London regényéhez. Mindkettő a kutyára fókuszál, és sikeresen építi fel őt drámai karakterként, valamint mindkét alkotás tökéletesen megragadja a regény lényegét. Erős a kontraszt a kutyák és az emberek világa között: a kutyák eredendően szelíd, szeretetteljes lények lennének, de a civilizáció által megmérgezett emberek rossz útra terelik őket. Persze Buck azért indul el az öntudatra ébredés és a farkaslét, így a felszabadulás útján, mert kapzsi szerencsevadászok kihasználják, tehát végső soron az emberi kegyetlenségből profitált az „Übermensch-állat” (Jack Londonra hatott Friedrich Nietzsche filozófiája és 19. században népszerű fajelmélet, az eugenika is). Viszont hangsúlyos főleg a kutya civilizált előéletét bővebben bemutató 2020-as filmben, hogy a passzív, de szelíd kutya, szabad, de gyilkolásra kész farkassá vált. Igaz, ezen az adaptációk sokat finomítottak nemcsak a véresebb jelenetek „megszelídítésével”. A 2020-as film kiváltképp, hiszen ebben John Thorntont nem is indiánok, hanem a szánhúzó Buckot a végkimerültségig hajszoló, aranyra éhes arisztokrata-szerencsevadász, Hal gyilkolja meg, akin a kutya jogos bosszút áll. A regényben sokkal kegyetlenebb a végkifejlet: a kifejezetten sátáninak leírt Buck egy egész indiántörzset lemészárol dühében. Ugyanakkor az új hollywoodi feldolgozás tartja meg leginkább *A vadon szava* szocialista felhangjait. Chris Sanders filmjében a szánhúzó rivális farkavezér, Spitz úgy viselkedik, mint egy „gonosz tőkés”: elveszi társaitól a munkájukért járó halat, azaz kizsákmányolja a „munkásokat”. Buck azonban mint „szociálforradalmár” fellázad a gazemberként viselkedő



kutya ellen, és a regénnyel ellentétben a többi elnyomott is egyértelműen kiáll mellette, együtt döntenek meg a zsarnokot.

William A. Wellman klasszikus hollywoodi filmje, *A vadon szava* (1935), a Charlton Heston főszereplésével készült 1972-es feldolgozás és *A vadon hívó szava* (1993) már jelentősen eltérnek a regénytől. Buck gyakorlatilag mellékszereplővé válik, és mindhárom film John Thorntonra fókuszál. Az 1993-as film hőse „az emberi Buck”, mert Thornton sokkal fiatalabb változata, aki nem annyira az arany miatt ment a vadonba, hanem hogy önmagát megtalálja, és férfivá váljon (egyébként a Harrison Ford-féle idősebb verziójának sem az arany a legfontosabb, mivel fia halálának emléke elől menekül Északra). Az 1935-ös és az 1972-es adaptációk viszont kifejezetten a western műfajához kötődnek, mert a határvidéki szerencsevadászok rivalizálást mutatják be, és az emberi közösség kritikáját fogalmazzák meg. Az 1935-ös Clark Gable-filmben nem is indiánok fenyegetik Thorntont, hanem a titokzatos aranylelőhelyre pályázó arrogáns üzletember, Mr. Smith (a vadnyugati filmek „rossz jóembere”), aki még ölni is képes az aranyért. Igaz, ebben a történetben a rossz még legyőzhető, a főhős megmenekül, sőt egyé válik a természettel kis határvidéki birtokán, és mintegy felfedezve önmagát a kutyában, Buckot is szabadon engedi.

A hetvenes évek illúzióvesztett korhangulatát tükröző Charlton Heston film minden adaptációnál véresebb

„Ideális volt új vadnyugatnak”

(Lucio Fulci: Fehér Agyar visszatér – Franco Nero)

és sokkal keserűbb is. Ebben a civilizáció által megrott emberek (legyen szó civilizált indiánról vagy kapzsi fehér emberről) újra és újra megakadályozzák, hogy

a vadonba vágó John Thornton és Buck egymásra találjanak. A várost markában tartó köpönyegforgató uzorás, Black Burton belekényszeríti Thorntont a regényben is szereplő kegyetlen szánhúzó versenybe, majd a férfi úgy átkozza el a szenzációra éhes, Buck küszködését látva ujjongó közösséget, ahogy néhány, a korszakban készült társadalomkritikus western (*Fennsíkok csavargója*, *Keoma*) bosszúálló hőse a bigott társadalmat. A film lezárása is meglehetősen peszsimista: miután az indiánok meggyilkolták gazdáját, Buck valójában nem találja helyét a vadonban. A regény végén félelmetes és legendás állat az 1972-es filmben inkább összetört lélek, aki szinte kényszerből integrálódik a farkasok közösségébe, és mindenütt Thornton arca lebeg előtte, nem tud szabadulni az emberi világtól. A hatvannyolcas ellenkulturális mozgalmak bukását követően, a hetvenes évek válságkorszakában a nézők tudták, hogy nem lehet kivonulni a természetbe, és távol a fogyasztói társadalomtól alternatív közösséget létrehozni. Bár az alkotóknak nem állt szándékában erre utalni, ám a nézőnek eszébe juthat, hogy a 2020-as filmben is a vadon romantikus illúzió, CGI-mesevilág, akár a videójátékoké, amelyekben a 21. század embere csak ideiglenesen menekülhet a civilizáció elől.

VADONBÓL A CIVILIZÁCIÓBA

A Fehér Agyar címszereplő félvér farkaskutyája bár a vadonban születik, ám anyja, Kicse révén az indiánokhoz kerül, mivel Szürke Hód, az anyafarkas eredeti gazdájának testvére rájuk talál. Majd az új, alkoholista gazda friss viszkiafogja reményében eladja Szép Smithnek, aki a határvidéki Fort Yukonban kegyetlen kutyaviadalokra kényszeríti, így Fehér Agyar végképp bizalmatlan lesz minden állattal és emberrel szemben. A Weedon Scott nevű, John Thorntonhoz hasonló szerencsevadász menti és szelídíti meg, majd magával viszi kaliforniai birtokára. A végkifejlet csak látszólag pozitív, mert Fehér Agyar olyan jólétben él, de szabadságnélküli háziállattá válik, mint amilyen *A vadon szava* elején Buck volt.

A történet három legfontosabb film-adaptációja, az olasz westerneket és horrorokat rendező Lucio Fulci 1973-as filmje, az Ethan Hawke és Klaus Maria Brandauer főszereplésével készült 1991-es Disney-feldolgozás és a 2018-as animációs film gyakorlatilag teljesen elhagyják az eredeti pesszimista üzenetet (utóbbi két filmben a farkaskutya marad a „vadon fia”, de Fulcinál sem látjuk a civilizációban), és csak részben tartják meg Jack London civilizációkritikáját is. Fulci műve a leginkább politikai töltetű, és ez áll a legközelebb az olasz western műfajához, egyúttal maga Fehér Agyar ebben jut a legkevesebb szerephez. A könyvben és a másik két adaptációban gyáva, köpönyegforgató, kisstílusú bűnözőként, itt befolyásos üzletemberként ábrázolt Szép Smith tartja markában, és zsákmányolja ki a határvidéki kisvárost, Dawson Cityt. Emberei megölik a London művében inkább durva és kegyetlen, bár igazságos, itt békés és idealizált Szürke Hódot (ebben a filmben Charlie a neve), csak hogy a potenciális pénztermelő Fehér Agyart megkaparintsák. Velük száll szembe Franco Nero íróhőse, aki ért a civilizáció és a vadon (az indiánok és Fehér Agyar) nyelvén is. Lucio Fulci a politikai töltetű olasz westernnek (*Navajo Joe, Számadás*) forradalmi üzenetét azzal egészíti ki, hogy az emberi közösséget megmérgező korrump, vadkapitalista és fasisztoid zsarnok uralmát a természet törvényei szerint küzdő farkaskutyát segítségül hívva lehet megdönteni. A fiktív Dawson



City tulajdonképpen a hetvenes évek káoszát modellezi: a nyugati jóléti államokban hatalmas méreteket öltött a korrupció, és a demokratikus intézményeket egyéni hatalmi érdekek ásták alá.

Az 1991-es Disney-adaptáció és a 2018-as animációs film hűebbek a regény szellemiségéhez, de ezek is sok mindenben változtattak. Az 1991-es *Fehér Agyar* Jack nevű hőse Weedon sokkal fiatalabb változata, az 1993-as *A vadon szava* John Thorntonjával rokonítható, mivel számára ez a történet a felszabadulásról és a férfivá válásról szól. A fiú és a farkas, akár a tapasztalatlan telepeselek, a határvidéki vadon veszélyeivel (például egy grizzly medvével) szembe szállva válnak aktív és önálló amerikai karakterekké. Jack Fehér Agyarnak és mesterének (egy jó szándékú bányásznak) köszönhetően érti meg, hogy egyikőjük sem térhet vissza a civilizációba, ha szabadok akarhatnak maradni.

„Szabadságra született. Nem lehet irányítani” – így jellemzik Lucio Fulci adaptációjában a címszereplőt, ám ezt csak a 2018-as animációs film képes valóban bemutatni. A civilizációba visszatérő Weedon Scott és párja, Maggie megértik, hogy az állatott nemcsak azért problémás házasítani, amitől a regényben tartanak (ha rátámad a kutyákra, a hatóságok felelősségre vonják Scottékat), hanem mert a rengeteg szabály és korlátozás miatt háziállatként elveszítené önmagát. Az animációs film hangsúlyozza, hogy

„Egyikőjük sem térhet vissza a civilizációba”

(Chris Sanders:
A vadon hívó szava
– Harrison Ford)

Fehér Agyar ugyan akkor válik vérengző fenevaddá, ha a Szép Smith-félek ketrecbe zárják, de a jószándékú emberek háziállataként is csak rab lenne. A farkaskutya akkor lehet szabad farkas, ha

az ember lemond arról, hogy istenként befolyásolja életét, és visszaengedi őt a vadonba, valódi otthonába.

A 2018-as filmben megjelenik az a történelmi probléma is, hogy a fehérek el akarják venni az indiánok földjét, és Szürke Hód csak akkor válthatja meg népét, ha eladja Fehér Agyart az őt kiraboló Szép Smithnek. Ebben és a többi adaptációban egyaránt fontos, hogy „ember embernek farkasa” és „ember állatnak farkasa”. A filmes feldolgozások, ha megszürik is, közvetítik Jack London műveinek lényegét: a vadon és a civilizáció olyan, amilyenné az értelmes, cselekvőképes és a technikai értelemben vett hatalmat birtokló ember teszi. Ennek pedig nemcsak társadalmi-politikai, hanem ökológiai felhangja is van, különösen napjainkban, amikor az ember felelőtlensége miatt felgyorsult klímaváltozás következményeit már bőrünkön érezzük.

A VADON HÍVÓ SZAVA (The Call of the Wild) – amerikai, 2020. Rendezte: **Chris Sanders**. Írta: **Jack London** regényéből **Michael Green**. Kép: **Janusz Kaminski**. Zene: **John Powell**. Szereplők: **Harrison Ford** (Thornton), **Omar Sy** (Perrault), **Dan Stevens** (Hal), **Karen Gillan** (Mercedes), **Colin Woodrell** (Charles). Gyártó: **20th Century Fox / 3 Arts Entertainment**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 100 perc.

MARTIN EDEN

A vagyon szava

SCHUBERT GUSZTÁV

JACK LONDON AVAGY A GONOSZ SIKER.

A *Martin Eden* fejlődésregény, és e műfajban akár a legjobbak között lehetne, hiszen szerzője maga is átélte mindazt, ami a címszereplőjével megeseett. Tudjuk persze, akinek „élete kész regény”, nem feltétlenül rendelkezik írói tálentummal. Jack London esetében ez a probléma nem állt fönn, mert páratlanul kalandos ifjúsága tapasztalatait remek-írói képességgel tudta papírra vetni. Mi lehet az oka, hogy a mindmáig klasszikusoknak kijáró tisztelettel emlegetett regénye mégsem remekmű? Paradox módon épp a direktan önéletrajzi jelleg. Jack London mindenekelőtt írói karrierje történetét meséli el a *Martin Eden*ben, minden mást ennek rendel alá, a dramaturgiát, a többi karakter jellemrajzát, a szerelmi történetet, a társadalomrajzot. Regénye annak ellenére drámaiatlan, hogy a sikersztori mögött súlyos trauma rejlik. Martin Eden az abszolút főszereplő, s noha ő maga nagyon is nyitott, barátságos, szeretetre és társaságra vágyó lény, írója annál narcisztikusabb, hiteles jelleme és sorsa a regény címszereplőjén – Jack London alteregóján – kívül senki másnak nincs (talán Eden mentora, Russ Brissenden költő kivételével, aki viszont aránytala-

nul ritkán jelenik meg). A *Martin Eden* öngyógyító célzata minden mást háttérbe szorít, magát a traumát is. A regény végén azért összeáll az is, és e trauma elemzése az, amiért mégiscsak érdemes magunkat átküzdeni a szépelgő szerelmi történeten és Martin Eden irodalmi sérelmein (a főhős hosszú oldalakon át sorolja, mikor melyik magazin dobta vissza novelláját, versét, esszéjét; jó pár fejezettel később pedig megtudhatjuk, hogyan kuncsorogtak ugyanezek a szerkesztőségek a befutott író kiadói jogaiért).

Jack London ugyan nem kimondottan modern író, nem újította meg a XIX. századi prózát, legjobb írásaiban, mint *A vadon szava*, inkább gyémántragvogásúvá csiszolta azt, de karrierje nagyon is XX. századi. Övé az első üstökösszerű szép-írói tömegsiker, ami egyszerre tette őt világhírű írófejedelemmé és milliomosá. Ugyanakkor Jack London az első, aki rájön arra, hogy mindezért óriási árat kell fizetnie. Martin Eden az éles eszű, de tanulatlan és műveletlen matróz, akiből Amerika legnépszerűbb írója lesz, saját sorsából érti meg, hogy a hírnév mídászi ajándék. Villámgyors felemelkedése kitépi eredeti környezetéből és egy ismeretlen új világba repíti, amiről azonban idővel kiderül, hogy vajmi kevésbé hasonlít a róla alkotott ideálképre. A siker ára a magány. Martin Edent a szegények és műveletlenek világa már taszítja, az álszent és sznob felső tízezerbe pedig nem akar beilleszkedni, mert nem a jellemével, nem a művészetével vívta ki a nagypolgárság elismerését, hanem páratlanul gyors meggazdagodásával. Ugyanez áll ide-

„A hírnév mídászi ajándék”
(Luca Marinelli)

alízált imádottjáról, az angyalnak látott jómódú polgárlányról. A regény nagy érdeme, hogy Martin Eden sikersztoriját végül is kudarcnak láttatja, a faragatlan matróból lett író ráébred, hogy a társadalomnak nincs olyan szeglete, ahol szabad szelleme otthonra találhatna.

Mi inspirálhatta Pietro Marcello rendezőt, hogy száztiz év múltán nemhogy megfilmesítse, de egyenesen olasz földre adaptálja Jack London fejlődésregényét? A történet politikai töltete? – ahogy azt az olasz kritikusok egy része véli. Az osztályharcos gondolat könnyen beilleszthetőnek tűnhet az olasz film neorealista hagyományába, de ennek ellentmond, hogy Martin Eden nem népevezér, de még csak nem is szocialista, hanem Nietzsche és Herbert Spencer filozófiáján nevelkedett „individualista”. Mindenesetre a regényben és a filmben bőséggel vitatkoznak a szocializmusról, de nagyon mélyre azért egyik elemzés sem hatol. Pietro Marcello már előző filmjében (*Bella e perduta*, 2015) is inkább lírai, mint drámai hangoltságú rendezőnek mutatkozott. Itt sem annyira a társadalmi felemelkedés, vagy az ideológiák harca izgatta, mint inkább egy nagyformátumú személyiség sorsa. (A velencei filmfesztivál színészi díját elnyerő Luca Marinelli szerencsénkre képes is ezt a rendkívüli egyéniséget elhiteni.) A társadalom megosztottsága, a nyomor és gazdagság elviselhetetlen kontrasztja persze a filmnek is fontos eleme, de nyoma sincs benne a *Martin Eden* aktuálpolitikai értelmezésének. Olyannyira, hogy Marcello filmjében sem a száz évvel ezelőtti, sem a mai Olaszországra nem ismerhetünk rá. Az archaikus és a modern Itália képei, valamint játékfilmes és (hol valódi, hol megrendezett) dokumentarista életképek keverednek itt egybe valami képzeletbeli lelki tájjá. A száz év magányba, nyomorba süppedt majd váratlanul a dolce vita bőségébe bódult Itáliában járunk, de mintha Naconxypan „szép és elveszett” világa is felsejlene.

MARTIN EDEN – olasz, 2019. Rendezte: **Pietro Marcello**. Írta: **Jack London** regényéből **Maurizio Braucci** és **Pietro Marcello**. Kép: **Alessandro Abate, Francesco Di Giacomo**. Zene: **Marco Messina, Sacha Ricci**. Szereplők: **Luca Marinelli** (Martin Eden), **Jessica Cressy** (Elena Orsini), **Carlo Cecchi** (Russ Brissenden), **Denise Sardisco** (Margherita). Gyártó: **Avventurosa / RAI Cinema**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 129 perc.



MARK KORVEN

A végzet hangjai

PERNECKER DÁVID

MARK KORVEN ATONÁLIS, DISSZONÁNS, EXPERIMENTÁLIS HORRORZENÉJE ROBERT EGGERS FILMJEIBEN SAJÁT KARAKTERT KAP ÉS A RENDEZŐ TÖRTÉNETEINEK LEGRÉMISZTÓBB SZEREPLŐIVÉ VÁLIK.

Megkínzott hangszerek felfoghatatlan borzalmakkal teli utolsó földöntúli sikolyai nyesnek bele a levegőbe. A szavakkal szinte megfoghatatlan nyekergések, sipítások, dörgések, vonyítások, surrogások bőr alá kúszó pokolbeli hangfolyamat hallva a semmiből nyer alaktalan alakot egy hiedelmeiktől és félelmeiktől megbénított 17. századi családot kísértő boszorkány és egy magányos szigeten meredő misztikus világítótorony, mely kíméletlenül lassan taszítja erőszakos tébolyba őrzőit.

Mark Korven kanadai zeneszerző munkái közel sem egyszerű filmzeneként keltik életre Robert Eggers 2015-ös horror-remekét, *A boszorkányt* és tavalyi – szintén erős – *A világítótoronyt*. Már csak azért sem, mert az Eggers filmjeivel ismertté vált, amúgy közel 40 éve alkotó komponista – aki egyébként egyik első szerzeményét stílszerűen egy *Alkonyzóna*-epizódhoz írta – két legmaradandóbb filmzenéje alig zene. Noha egyik emlékezetesebb korai munkája, a Vincenzo Natali 1997-es műfajteremtő, közel sem hibátlan kulthorrorjához, a *Kockához* írt rövidke, öt szerzeményből álló műve is minden szétronsolt hangjában ijesztő, Eggers pszichológiai horrorpárosához írt kompozícióihoz képest viszont a különbség mégis jelentőségteljes. Míg ugyanis a *Kocka* steril elektronikus hangszerelésű experimentális rémbúgása megfelelő aláfestő zenéje volt a címbeli kockabörtönből kiutat kereső karakterek szenvedésének, addig Korven emberietlen idézőjeles zenéje mind *A boszorkányban*, mind pedig *A világítótoronyban* saját erőre kap, saját karaktert kap és Eggers tör-

téneteinek legrémisztóbb szereplőivé válik. Korven nélkül Eggers filmjei nem működnének, zenéjében testet ölt a cselekmények mélyén megbúvó igazi rettenetet.

Mindezt pedig teszi a klasszikus álomgyári filmzenéssel látványosan ellentétező zenei koncepciók – illetve azok hiánya – mentén. Az egyik leginkább szembeötlő jellemzője Korven Eggers filmjeihez írt zenéinek a hollywoodi filmzenék sarokpontjának, a dallamnak a nemléte. Dallamokkal ugyanis egyszerű megragadni bármit, ami a vásznon pereg. Könnyű egy jól megírt melódiával aláhúzni, sulykolni, vagy épp ellenpontozni, irányítani a néző figyelmét és kimondani állításokat. A bevett tendencia a hollywoodi filmzenék kapcsán az, hogy egy jó dallam mindenhova illik és kell (Hans Zimmerrel kezdve, Randy Newman, John Barry-n, Danny Elfmanon és John Williamsen át egészen Ennio Morricone-ig lehetne még sorolni a neveket), Eggers és Korven éjsötét világában azonban nincs helye a dallamnak. Egyetlen árva melódia sincs *A boszorkány* és *A világítótorony* zenéjében. Ha lenne, a néző úgy érezné, mintha Eggers és Korven fogná a kezét a lassú és mindent felőrlő ismeretlen örület közepette. Noha papíron mindkét film elbírna egy-egy maradandó, emlékezetes főtémát, vezérdallamot, ahogy karaktereik is pár *leitmotivot*, azok hiánya azonban jóval képlekenyebbé és illékonyabbá teszik a cselekményt mozgó vér-fagyasztó ismeretlent. Nincs kapaszkodó, nincs menedék.

Az ismeretlentől való félelem és paralizáló bizonytalanság – a horror

kiindulópontja – egyik leghatásosabb zenei kifejezőeszköze a tonalitás mellőzése, ezt pedig Korven is jól tudja: idegtépő démoni szerzeményeiből rendre kiirtja a zenei rendszerek középpontjaként funkcionáló alaphangokat, melyek köré a többi hang rendeződhetne. Rideg, szikár, nyers, konceptuális atonalitása kinyilatkoztatás: a rend hiányának múlhatatlan érzését kelti, mely mind *A boszorkány*, mind pedig *A világítótorony* kiszámolt-kiszűlyezett ritmusra épülő szerkesztésével beszédesen ellentétező üvölti a képekbe szivárgó akusztikus téboly hatalmát. Korven mindezt képes kifejezetten szélsőségesen hangsúlyozni, ugyanis a zeneszerző Eggers remekeiben hallható szerzeményekben mellőzi az oldást, hangáradata folyamatosan feszült, mintha zenéje kizárólag távolodna a nem létező tonális középponttól. Az oldás szerepét a csend veszi át. A csend Eggers filmjeiben váratlanul, legemlékezetesebb pillanataiban pedig szárnyakon érkezik: a tucathorror-zenék manipulatív megugrasztó robajai helyett a hirtelen rémület pontjain Korven zenéje elhallgat, és zajosan csapkodni kezd egy holló (*A boszorkány*) vagy egy sirály (*A világítótorony*). Amikor pedig a csend csak csend madarak nélkül, a néző egyedül saját szívverését hallja zakatolni. Ritmusból ennyi elég is, Korven zenéjéből ugyanis az is hibádzik.

Ugyan az erősen ritmizált zene képes kifejezetten emlékezetessé tenni horrorfilmeket (John Carpenter legjobb munkáira lehet itt gondolni), a ritmus hiánya azonban Korven totális idegösszeomlást megelőgező „rendszeridegen” zenéjében az idő *nem-múlását* érzékeltető eszközzé válik. Nincs taktus, nincs metronóm. Továbbra is: nincs kapaszkodó, nincs menedék. A boszorkány és a világítótorony az időtlenség szétfolyó, megragadhatatlan, kezelhetetlen birodalmába rántja Eggers filmjeinek szereplőit, ez az állapot pedig a pszichózis egyik legtisztább tünete. *A boszorkány* zenéjében hallhatók ugyan elváltva ütősök, ugyanakkor hangjuk ritmustalan marad, mintha faágakat verne össze a szél. *A világítótorony* esetében még csak ennyi sem történik. Az időtlenség, a csend, a dallamok és a tonalitás hiánya mind-mind a szereplők mentális széthullását beszélnek el zenei nyelven.



A psziché káoszát és a megszokott, szeretett rendtől való ijesztő eltávolodását Korven mesteri disszonanciája csak tovább erősíti. Nincs koordináció az egyidejűleg hallható hangok között, nincs oltalmazó összhangzás, csak a széteső hangok reménytelen bizonytalansága. Schönberg, Webern, Berg, Stockhausen és Penderecki hatása egyértelmű, ugyanakkor Korven zenéje kevésbé intellektualizált, jóval zajosabb, ösztönszerűbb, organikusabb, improvizatívabb és esetlegesebb (Korven sokszor játszik olyan hangszereken, amin amúgy nem tud). Akár még a '70-es évekbeli, minden zsánerszabályt és elvárást felrúgó avantgárd *no wave* zajzenészei és zajzenekarai is eszünkbe juthatnak sárgaházba való muzsikájáról. Filmzene-szerzők közül első halásra mintha Bernard Herrmann állna hozzá a legközelebb: horrorfilmjeiben Herrmann sem dolgozik dallamokkal, kerül a lírát, ritmusai kiszámíthatatlannak, harmóniai húsba vágóan élesek, disszonanciája örökérvényű, ugyanakkor Korven mégsem hasonlítható

„Fokozás helyett önálló életre kel!”

(Robert Eggers: A világítótorony – Robert Pattinson)

össze a horrorzene pápájával. Herrmann szabályok mentén dolgozó klasszikus szerző. Korven közel sem az. Korven zenei világát és megoldásait senki nem fogja évtizedeken keresztül másolni. Amikor Herrmann ikonikus hegedűhúzogatása felcsendül a *Psychóban*, a néző az agyonkéselt Janet Leigh. Herrmann nélkül a jelenet működik ugyan, de nem éreznénk azt a terrort, pánikot, félelmet és fájdalmat, amit a megszurkált nő jelenete kizárólag Herrmann zenéjével képes elérni.

A filmzene fokoz a *Psychóban*, Eggers filmjeiben ugyanakkor Korven zenéje a fokozás helyett önálló életre kel, létevel pedig nem csak megalopozza a filmek hangulatát, hanem rászabadítja a szereplőkre (és a nézőkre) a pokol kakofóniáját. Nem indul a fülnek kedves megszokottól – ahogy Herrmann építette fel legjobb műveit – hanem egyből *van*, máhás teherrel, zsigerből zsigerbe, a szereplőkre nehezedő gyilkos megmagyarázhatatlanság megtettesítőjeként. A *boszorkányban* a boszorkány a kórus. A

boszorkány nincs jelen tettei során, csak a The Element Choir énekeseinek idegpályákat felszaggató, gerincvelőt remegtető, rögtönzött kaotikus kántálása zeng irdatlan hangerővel, nem létező nyelven (a „Witch’s Coven” az utóbbi évek legijesztőbb filmzenedarabja). A *világítótorony* esetében a zene máshogy válik önmagában álló karakterré: a helyszínt izoláló természeti hangokat Eggers a zene szintjére húzza, Korven hangképei pedig – melyekben *A boszorkány* vonósai helyett az aerofon hangszerek dominálnak – belekúsznak a hullámok csontrepesztő morajlásába, a jeges szél folyamatos zúgásába, a dörgő viharba, a málladozó, szétrohadó épület baljós nyikorgásába. Mint egy duett, ami végérvényesen meghatározza az egymás agyára menő két toronyőr életének utolsó napjait. Korven zenéje tere-li végzetükbe a szereplőket. A zene ilyen erélyes kiemelésének gesztusértékére utal az is, hogy míg Eggers páratlan hangsúlyt fektet filmjeinek korhűségére (a helyszínektől kezdve a jelmezeken és kellékeken át a beszélt nyelvekig és beszédmódokig), addig filmzenéiben kerüli a rigorózus hitelességet. *A boszorkány* zenéjében semmi nem utal az 1600-as évekre, nincs folkzene-szaga Korven hangfolyamának, ráadásul kompozíciói a nyckelharpa, egy 1300-as évekbeli tradicionális svéd billentyűs-vonós hangszer istentelenül megerősített hangjára épülnek, amit a jouhikko, egy 3-4 húros líraszerű vonós finn hangszer döglletes primitív nyeker-gése és a 20. századi kísérleti zene egyik legrémisztőbb hangú csodája, a waterphone egészít ki. *A világítótoronyban* Korven a nyckelharpa és egyéb vonósok minimális fűrészelése mellett főként egy lerúgott tangóharmonikából, szájharmonikából és különböző rézfúvós hangszerekből préselt ki olyan közel sem ép hangokat, amiket csak valamiféle sátáni vágóhídon hallhat az ember. Archaikus és valamelyest mégis anakronisztikus hangok ezek, melyeknek nincs „igazi”, hiteles, korhű helye Eggers filmjeinek szereplői között. Ezek az ismeretlen hangok a végzetük hangjai. Egy olyan végzeté, ami nincs jelen a képekben. Egy másik, őket felfaló világ hangjai. A rájuk mászó örület hangjai. Nincs menedék. •

CSEH FILMKARNEVÁL

Magányos hősök és közösségek

PAULÓ-VARGA ÁKOS

IDÉN IS NYUGTÁZHATJUK: CHYTILOVÁ, MENZEL ÉS FORMAN ORSZÁGÁNAK KORTÁRS MOZGÓKÉPMŰVÉSZETE KÖSZÖNI, JÓL VAN.

A hetedik alkalommal megrendezett Cseh Filmkarneválon hat filmet láthatott a közönség: a cseh filmgyártás legújabb, Oscar-közelébe jutott alkotása mellett a válogatásban szereplő művek többsége a társadalom különböző csoportjai között kiéleződő konfliktusokat vizsgálta.

A program legnagyobb szenzációja Václav Marhoul Oscar-shortlistre jutott, éjsötét háborús drámája, a *Festett madár* volt. Hosszú évek óta ez az első cseh film, mely jelentős nemzetközi figyelemre tett szert, a 76. Venecei Filmfesztivál közönségét ráadásul igencsak megosztotta Marhoul sokkólóan naturalista alkotása: sokan kivonultak a teremből a vetítések alatt, akik azonban maradtak, azok a legnagyobb háborús drámákkal kezdték egy lapon emlegetni Jerzy Kosiński regényének adaptációját. A *Festett madár* monumentális mű, egy pokoli road movie, ha úgy tetszik. A közel háromórás játékidő során egy névtelen zsidó kisfiú sorsát követjük a II. világháború sújtotta Kelet-Európában. Szülei a vidéken élő idős női rokonhoz küldik őt (lásd még: *A nagy füzet*) a deportálás, valamint a háború borzalmi elől, ám a nagynéni meghal, a fiú így egyedül kénytelen útnak indulni, hogy meglelje családját. A fejezetekre bontott szüzsé az első pillanattól kezdve a háború, valamint az emberi természet legsötétebb oldalát tárja elénk: már a kezdőjelenetben állatkínzás zajlik, majd a fiút megverik, áruba bocsátják, de végig kell néznie könyörtelen nemi erőszakot, szemki-

tépést, sőt, ő maga is többszöri szexuális abúzus elszennvedője lesz. A több évet felölelő történet során a főhős sok helyen, főként kisközösségekben fordul meg, a fejezetekre osztás alapját pedig az aktuális „gondviselő” adják. Van köztük idős boszorkány, nimfomán lány, örült gazda (Udo Kier kitűnő a molnár szerepében), náci tiszt (Stellan Skarsgård cameoja) és pap is (Harvey Keitel), ám az a néhány pártfogó, akik nem (teljesen) romlottak (például a pap vagy a címhez közvetlenül kötődő madarász), hamar életüket vesztik. A név nélküli fiút útja során minden emberi attribútumától megfosztják, magányosan keresi a hazautat a háború dúlta vidéken. Az alkotók szenttelenül mutatják meg a legbrutálisabb kínzásokat és az állatias ösztönökből fakadó zsigeri erőszakot. Vladimír Smutný operatőr fantasztikusan komponált, fekete-fehér képei játshi természetességgel löknek a pokol legmélyebb bugyrába, azonban épp ettől a látszólag öncélú brutalitástól és szadizmustól válik maradandó élménnyé a *Festett madár*: a hol álomszerű, hol naturalista, minden esetben közönyvel és távolságtartással ábrázolt erőszak a civilizáció alkonyáról tudósít. Bár a legtöbb háborús film, így a *Festett madár* fő tézise is az, hogy a közösségtől, kultúrájától és békéjétől megfosztott ember ön-és közveszélyes ösztönlénnyé válik, a Marhoul által választott formanyelv és elbeszélésmód hatékonyan és kíméletlenül szembesít az elembertelenedés következményeivel, a *Jöjj és lásd!* méltó szellemi öröksévé emelve a filmet.

A 7. Cseh Filmkarnevál idei programjában három film is a rendszerváltás örökségével vetett számot, melyek elsősorban (fekete) humorral és jellemkomikummal igyekeztek oldani a témában rejlő keserűséget. Ezek közül a legsikerültebb mű a *Tulajdonosok*, mely a játékidő túlnyomó részében egy hétköznapiaknak induló lakógyűlésen játszódik. Jiří Havelka olyan karaktereket álmódott vászonra, melyek mindazok számára ismerősek lehetnek, akik kénytelenek megtapasztalni a társasházi együttélés romantikáját. Az esti ülésen a posztszovjet blokk archetipikus karakterei gyűlnek össze: a minden mondatát „bezzeg régen”-nel kezdő idős úr, a mama-hotelben ragadt férfi, a simlis üzletember-testvérpár, az akadémikus, jogi lözungokkal dobálózó irodista, a lakását albérloknak kiadó haszonleső és a liberális eszméket valló, már az Y-generációhoz tartozó fiatal nehezen találják a közös hangot. A lakók a jogszabályokat kényük-kedvük szerint értelmezik, a közösség és a társasház sorsa helyett saját kényelmüket és önös érdekeiket helyezik előtérbe, ellehetetlenítve bármiféle fejlődést. Az ülés napirendi pontjaival kapcsolatos viták hamar személyeskedésbe fordulnak, az egymás iránti türelmetlenség, a mindennapokba begyűrűző rasszizmus, homofóbia és idegengyűlölet megmérgezik a közösséget. A *Tulajdonosok* legnagyobb erénye, hogy az alkotók ügyesen keverik a társadalomkritikus töltetű poénokat a sokszor a slapstick-komédiákat idéző helyzetkomikummal, miközben ezeket olyan megszólalások szegélyezik, melyek lesújtó képet adnak a cseh társadalom szimbólumaként is működő lakóközösség állapotáról.

Szintén egy zárt közegbe enged betekintést és a rendszerváltás óta kialakult társadalmi berendezkedés gyengeségeire mutat rá a filmkarnevál idei nyitófilmje. A *Terrorista* olyan, mintha az *Eszeveszett mesék*, a *Konyec – Az utolsó csekk a pohárban* és a *Kojot szerelemgyereke* lenne. Akárcsak Damián Szifron szatirikus remekműve, e film is azzal a gondolattal játszik el, hogy mi lenne, ha sérelmeinket nem a civilizált normákat követve rendeznénk, hanem zsigeri ösztöneinktől vezérelve tennénk igazságot. Marie (Iva Janžurová) nyugállomány-

ba vonult, vidéken élő tanárnő, akinek meggyűlik a baja az önkormányzatot is sakkban tartó helyi oligarchával, Vlastimillel (Martin Hofmann remekül hozza a gátlástalan antagonistát). A dörzsölt vállalkozó sok borsot tör a helyiek orra alá az általa vezetett, buliktól hangos szórakozóhely és a terepmotorokon randalírozó vadász barátai miatt, ám mivel a férfi viszonyt folytat a polgármesterasszonnyal, így a helyi oligarcha (akárcsak a *Kojot* Szojka-dinasztiája) törvényen felül áll. A pacifista tanárnő úgy dönt, fegyverrel teremt rendet szülőfalujában, amihez börtönviselt egykori tanítványa nyújt segítséget. Radek Bajgar geronto-vígjátéka legjobb pillanataiban virtigli western-paródiaként működik. A magányos igazságosztóvá előlépő, a fegyverhasználat és a törvényen kívüli léttel fokozatosan megismerkedő



nyugdijas protagonista kiapadhatatlan humorforrás, a rendező képes kiaknázni a szolid nagymamaszerepben maradó, véres leszámolásra készülő hölgy karakterében rejlő komikumot: az időskori remegés, az erősen visszarusított revolver és a sütis dobozba rejtett töltények remek poénokat szolgáltatnak. Bajgar műve, habár a plánokat, valamint a zenehasználatot tekintve sokszor a western felé kalandozik, a társadalomkritikáról sem feledkezik meg. A *Terrorista* olyan közeget ábrázol, amely, akárcsak a *Tulajdonosok* társasháza, alkalmatlanná válik az együttélésre a közösségen belüli indulatoknak, a korrupciónak és a haveri kapitalizmusnak köszönhetően. A fegyverforgató nyugdíjas története legalább annyira elgondolkodtató és szomorú, mint amennyire vicces. A filmben végig remekelő Iva Janžurová át tudja adni a karakterre nehezedő morális dilemmát, Bajgar pedig a kis falu közösségének árnyalt bemutatásával jut arra a konklúzióra, hogy a törvényeket kijátszó, közpénzekkel seftelő kiskirályok ellen csak radikális eszközökkel lehet hatékonyan fellépni. Bár a *Terrorista* az utolsó húsz percre kifulladás, az addigi szatirikus hangnem pedig erőltetetté válik,

Janžurová játékának és a téma merész humorral történő feldolgozásának hála Bajgar egy olajozottan működő, minden megbicsaklása ellenére is szerethető midcult-alkotást készített.

„A béke csak szünet a háborúk között.” – A *Nemzeti sugárút* szintén öntörvényű igazságosztóként működő főhőse, Vandam (Hynek Čermák) számára ez a mondat szolgál alapvető hitvallásként. Štěpán Altrichter rendező a prágai panelrengetegbe kalauzol, melynek lakói idült alkoholizmusban, hétköznapi xenofóbiától és nacionalizmustól fűtve tengetik életüket. Vandam és barátainak törzshelyére egy befolyásos nagyvállalkozó vet szemet, aki bezáratná a krimót, hogy ingatlanfejlesztéseinek szolgálatába állíthassa az egyre értékesebb telket. Az erőszakos egykori rendőr így a saját eszközeit bevetve igyekszik megmenteni a helyet, a küzdelem katalizátora pedig a szeretett kocsmasorsán túl a szívét megdobogtató tulajdonos, Lucka (Kateřina Janečková), miközben Vandamnak múltbéli hibáival és traumáival is szembe kell néznie. A *Nemzeti sugárút* rengeteg témába kap bele a mindennapokba begyűrűző nacionalizmustól kezdve

Václav Marhou: **Festett madár** (Petr Kotlár)

a bársonyos forradalom megítélésén át a *Terroristában* is érintett oligarcha-jelenségig, ám Altrichter képtelen összetartani a (túl)telített szűzsét, Bajgar filmjével ellentétben a humor, valamint a sztori drámai vetülete itt sokszor egymás kárára működnek. A *Trainspottingra* vagy épp Guy Ritchie korai gengszterfilmjeire hajazó felütés ugyan sikerrel helyezi bele a nézőt a panelrengeteg fojtogató közegébe, ám hiába igyekszik megindokolni a forgatókönyv Vandam tetteit és hiába tesz meg a végig remekül játszó Hynek Čermák minden tőle telhető, a karakter pálfordulása nem átélhető, múltbéli vesztesége és az azt megmutató flashbackek pedig nem épülnek be organikusan a történetbe. Ennek ellenére a *Nemzeti sugárút* humora és szíve a helyén van, Altrichternek pedig, akárcsak a programban szereplő többi film alkotóinak, jó szeme van arra, hogy észrevegye és megmutassa a cseh társadalom legmélyebb szövegeiben megbúvó feszültséget és felszínre emelje a lappangó komplexusokat, de az egyre kiélezettebbé váló osztályharcot is keserédes iróniával és humorral képes ábrázolni. Lenne mit tanulni tőlük. •

FINN FILMNAPOK

Friss fintorok

PAZÁR SAROLTA

A FINN FILMNAPOK KILENCEDIK ALKALOMMAL IS IZGALMAS FILMES VÁLOGATÁSSAL VONZOTTA NÉZŐIT A TOLDI MOZIBA.

A Magyarországon tizenhatodik éve működő Finn Intézet (FinnAgora) idén februárban is garantálta, hogy remek meritést kapjunk a friss finn filmtermésből. A vetítéssorozat keretében rövidfilmeket, egy dokumentumfilmet, Hannu Karjalainen, képzőművész-zenész audiovizuális előadását, videóinstallációit és hét játékfilmet tekinthetett meg a finn mozgóképek iránt érdeklődő közönség. A válogatás az utóbbi két évben bemutatott filmekből szemezgetett, igazi csemegéket kínálva az ötnapos fesztivál alatt. A rövidfilmes összeállításban ugyanúgy feltűntek a Finnországban élő kisebbségi svéd anyanyelvű filmesek munkái, mint az anyaság iránti ellenérzéseit leküzdeni nem akaró, férfiakat lemészároló főhősnő is. Két brüsszeli kislány barátságának próbatételeiről szóló dokumentumfilm arról, hogy hogyan fedezik fel saját környezetüket, milyenek képzelik el az isteneket és milyen fenyegetően lengi körül őket a félelem, miután a közeli metróállomáson felrobban egy pokolgép (*Molenbeek istenei*). A játékfilmek között Maria Åkerblom 1910-es években alapított vallási szektájának végnapjait két végletekig különböző lány találkozásán és barátságán keresztül bemutató kószműös dráma, a *Maria paradicsoma* (*Marian Paratiisi*) – A szektavezér és az általa irányított lány- és anyafigurák tökéletesen illeszkednek a mustra többi rövid- és játékfilmében is szembetűnő, különösen markáns és szélsőséges nőalakok felbukkanásához.

Igen erős női karakterre építette fel Miia Tervo a Filmnapokat megnyitó *Aurorát*. A rendezőnő törekvése, miszerint címszereplőjét kirángatja finn filmekben megszokott konzervatív nőábrázolásból, maradéktalanul sikerült. A huszonéves

öntörvényű lány, aki apjától egyedül alkoholproblémáit örökölte, a külvárosi panelek között kótyavetyéli el fiatalságát, egészen addig, amíg a sors Darian közelébe nem sodorja. A kislányával Irakból menekült férfinak két választása van, hogy gyerekét biztonságban tudhassa Finnországban: vagy öngyilkos lesz vagy feleségül vesz egy finn nőt. Összes pénzét odaigéri Aurorának, ha megtalálja neki leendő aráját. Aurora lassan ismeri fel, hogy nem egy jópofa fogadról van szó, hanem komoly téttel bíró üzletet ajánl a kétségbeesett férfi. Csetlés-botlásai ellenére összehozza kettejüket a magány és a kilátástalanság, miközben igazán szép és őszinte érzések törnek felszínre a hebehurgya Aurora és a végtelenül makacs Darian lelkéből. Noha a film társadalmi és politikai kérdéseket feszeget, hiszen a sarkkörtóbban anyagi gondokkal küzdő, kilátástalan jövőjű nővel és a menedékjogot hiába remélő bevándorlóval foglalkozik, Tervo azonban becsempészi filmjébe a morbid humort, és az egyszer pajkos, máskor szánalmas kirohanások között lavírozó lány karaktere mellé mulatságos mellékszereplőket állít, ezzel oldva az égető kérdések feszültségét.

A fiatal színésznő, Mimosa Willamo nemcsak a panelrengeteg alkoholpárás hercegnőjét alakítja brilliánsan, hanem Mikael Syrjälä *Elvis & Onerva* című filmjében is nagyszerű. Aurora tökéletes pandantja az apjával új városba költöző, visszahúzódó és ártatlan, tizenhat éves Onerva. Beilleszkedése a kisvárosi középiskolába ugyan zökkenőmentes, és hamar rátalál barátokra, sőt szerelemre is, de barátja, Elvis meggondolatlan, felvágós hazugsága, hogy lefeküdt a lánnyal, feldúlja életét. Hiába derül fény az igazságra, Onerva őszinte nyitottsága és

bizalma elvész közös történetük végére, amikor közli a fiúval, hogy apjával újra költöznek. Nem a kamaszszerelemről, közösségbe tartozásról, csalódásról és bizonytalanságról szóló klasszikus felnőtté válás történet az, ami igazán izgalmas Syrjälä filmjében, mint inkább a film háttérül felfestett pannó a finn középiskolások szexhez, alkoholhoz, drogokhoz való viszonyáról és az üres szülő-gyerek kapcsolatokról. Ekkor persze még nem sejti az óvatlan néző, hogy a fesztivált – korántsem optimistán – záró *Hülye fiatal szívben* (*Hölmö Nuori Sydän*) a kamaszélet sokkal sötétebb és kontrasztosabb rajzolatát fogja vizontlátni. Selma Vilhunen filmje nagyjából ugyanabba a külvárosi panelvilágba kalauzol minket, ahol Aurora már korábban végigbukdácsolt túsarkújában. Kiira és Lenni tizenöt évesek és összejöttek egy buliban. A második randin a lány elárulja a neki éppen tojásrántottát sütő srácnak, hogy terhes. Kiira, a kékrózsaszín hajú, iskolai tánccsapatot vezető, nagy népszerűségben ficáncoló lány és a nyeszlett, kislípus testű, iskolatársai szecsckáztatásának folyamatosan áldozatul eső Lenni felettébb furcsa párt alkot, de mindkettő csonka családban, nyomott keserűségben kallódó kamasz, akiknek a gyerek megtartása és felnevelése kínál kitörési lehetőséget a saját nyomorukból. Ezt persze nem gondolják át alaposan és a felelősség vállalása elég későn tudatosul bennük. Főleg Lenniben, akit anyja nevel, így apafigura híján a középkorú Janne-ban talál pártfogóra, aki a lakótelepi extrém szélsőjobb oldali, bevándorlásellenes bunyós csapatba tereli a fiút. Amíg Kiira képes néhány bátortalan lépést tenni a felelősségvállalás és szülővé válás felé, addig Lenni a radikalizálódás irányába rohan és végül csak a szülés közben fellépő komplikáció parancsol megálljt az esztelen ámokfutásnak. A *Hülye fiatal szív* tūpontosan határolja körül a panel-lakásokból feltörő indulatokat és szenvtelenül mutatja be annak elbukásra kárhozott lakóit.

A családon belüli idegenséget legalaposabban *Az emberi oldal* (*Ihmisen osa*) járja körül. Juha Lehtola szatírája Kari Hotakainen népszerű regényének adaptálása, de kísértetiesen hasonlít Giuseppe Tornatore Marcello Mastroiannival készített 1990-es filmjére, a *Mindenki jól vanra*. A három testvér hazugságokból évek alatt felépített légvára – legyen szó



eltitkolt pénzügyi, magánéleti kudarcról vagy fel nem vállalt szexualitásról – egyszeriben kipukkad, amikor a szülők bejelentés nélkül megérkeznek hozzájuk látogatóba. Elnézve a rasszista apát és a tudálatos anyát, nem egyértelmű, hogy ők kezdték-e el hamarabb elhanyagolni gyerekeikkel való kapcsolatukat vagy fordítva. A három testvér közül a legszövevényesebb hazugsághálóban vergődő Pekka Malmikunnas bukik le a legkésőbb. A nincstelen vállalkozó hatalmas számítástechnikai cég vezérigazgatójának füllenti magát, és persze ehhez paszszoló barátnőt, luxuslakást és utazásokat is lódit. Mindeközben vadidegenek halotti torára szövik be jóllakni és egy kibebezett plázában húzza meg magát, amíg azt le nem dózerolják. Ő a záloga annak a nézőtéri nevetésnek, amit inkább érzünk kínosnak, mint önfeledtnek. Teljes joggal, hiszen a film groteszk humorát legnagyobb részt Hannu-Pekka Björkman bravúros alakítása biztosítja. A verejtéket az arcán, családgyesítő szándékú hazugságainak összecsuklását egytől-egyig ámulattal figyeljük. Figurája a többiek fölé magasodik: játszóterévé válik minden helyszín, és statisztájává minden rokona és üzletfele. Habár a film végére kialakul a családtagok között némi összhang és összetartás, a rendező mégsem teszi meg azt a gesztust, hogy

Miia Tervo: Aurora
(Mimosa Willamo)

érezzünk megbánást vagy akár némi megkönnyebbülést.

A hazugság örvényéből Eero sem tud kiúszni: hosszú évek óta készül legújabb regényének kiadására, csakhogy még egy betűt sem írt. Naphosszat szemez a szövegszerkesztő hófehér lapján lüktető magányos kurzorral és közben egyre jobban gyűlöli magát. Sem szerkesztőjének, sem barátnőjének, Pihlának nem vallja be alkotói- és identitásváltságát. Kínjai arányosan fokozódnak, ahogy törekvő párja egyre sikeresebb színésszé válik. Aleksí Salmenperä általi támogatás nélkül, több mint négy éven keresztül forgatta Laura Birnel és Tommi Korpelával az *Üresség (Tyhjiö)* jeleneteit. A hosszantartó forgatás nem tette töredezetté az amúgy is epizodikus szerkesztésű filmet, sőt különös játékossággal tölti meg. A javarészt néma közeli váltakozása és a film jazz betétei élénken tartják a nézői figyelmet. A komor, kontrasztos fekete-fehér képekben elmesélt párkapcsolati és önmegvalósítási drámát csak a filmben készülő telefonos fotók, videók, illetve a „film a filmben” jelenetek színesítik. A két főhős látványosan boldogtalan ugyan, hiszen a siker és a sikertelenség súlya alatt egyaránt össze lehet roskadni. Kapcsolatuk

tetszhalott állapotban lebeg, míg a férfi – alkotói válságát csillapítandó – hajóval útnak indul Havannába, addig a nő Angliában erotikus drámát forgat fiatal partnerével. A térben, karrierben és lélekben egymástól egyre eltávolodó férfi és nő kapcsolata teljesen kiüresedik. A forgatáson egymásra hangolódó szereplőpáros együtt töltött éjszakájának gyümölcseként megszületik Pihla gyermeke. Ugyan elégedetlen másodvonalbeli szerepeivel, filmes karrierjéről nem hajlandó lemondani és tovább dolgozik. A színésznő nem képes felülkerekedni az anyaság és a munka közti őrlődésén, mindeközben Eero a színésznő bébiszitterévé avanszál és egyre mélyebbre csúszik a lejtőn: kiadójának hatalmas kártérítést kell fizetnie el nem készült könyve után. Lappföldi látogatása a tehetséges, grafomán pályatársánál azonban váratlan helyzetet teremt és Eerót súlyos döntés elé állítja.

A Toldi moziban látott finn filmtermés nem fest különösebben vidám képet napjainkról és a jövő nemzedékről, sőt sokszor groteszk, gúnyos jelentést ad. A finn középgenerációs és fiatal filmkészítői réteg viszont minden kétséget kizáróan megállja helyét a nemzetközi porondon, és a skandináv trendekhez lassacskán felkúszó finn filmeket a következő Finn Filmnapokon is érdemes lesz meglekintennünk. •

ROTTERDAM

Vallások és drogok

SZALKAI RÉKA

BERO BEYER FESZTIVÁLIGAZGATÓ EMLÉKEZETES PROGRAMMAL BÚCSÚZOTT.

A rotterdami fesztivál nézői számára a legmaradandóbb élményt alighanem a legjobb ázsiai játékfilmnek járó NETPAC-díjat elnyerő indiai-holland-szingapúri koprodukciós alkotás, a *Nasir* nyújtotta. A film a dél-indiai Tamil Nadu államban élő muszlimok és hinduk mindennapjairól, súlyos vallási ellentétükről ad drámai körképet. Arun Karthick tamil származású rendező érzékenyen és aprólékosan mutatja be főhőse, a szintén tamil, de a kisebbségi muszlim közösséghez tartozó Nasir családját, otthonát és munkáját. Mintha egy színes kelmét készítené, a rendező egyre több részletet, szálát sző bele a történetbe, mely menthetetlenül halad a végső, néma tragédia felé. A családban élő szellemi fogyatékos gyermek ellátása, vagy a rákbeteg testvér költséges kezelése, Nasir minden erejét igénybe veszi. Hősünk, aki egy méteráruüzletben dolgozik, több órát kénytelen utazni, hogy az előre megrendelt öltönyök kiszállításáért valamennyi fizetés-előleget kapjon: kisember nagy nehézségei ezek. Ráadásul, legutóbbi utazása során, a sok megrendelő közül csak egyetlen megrendelő veszi át a nemes kelmét, az ezért kapott pénz szinte semmire sem elég. A film pár nap története: az elefántfejű hindu istenség, Ganésa ünnepe miatt állandóan hatalmas a forgalmi dugó, a hangosbemondókból folyamatosan és vészt jósólán harsog az elvakult hindu vallásos szöveg, melynek egyik vezérszólamja természetesen arról szól: „vesszen az iszlám”. A történet Nasir erőszakos halálával ér véget: a sikertelen „öltönyküldetésből” éppen hazatérő muszlim férfit az ünnepségre nagy elánnal tartó hindu férfiak egyszerűen agyonverik. A tragédiát a rendező a filmtörténet

egyik leghosszúbb állóképével emeli csúcspontjára: Nasir egyedül fekszik a kihalt utcán, vérbe fagyva, gyilkosai magára hagyták. Egyszerre értjük meg az egyén sorsának katasztrófáját, és a végtelen szomorúságot, melyet a vallási ellentétekből származó gyűlölet és elvakultság mind a mai napig kivált.

A vallásos rituálék és megrögződések hasonló mértékben kaptak szerepet Bertrand Bonello *Zombi gyermek* című filmjében. A francia rendező, mindig is vonzódott a markáns, a film hangulatát alapvetően meghatározó helyszínek felé (*Bordélyház, Eközben Párizsban*). Legújabb filmjében a hatvanas évek Haitijét veti össze egy elit lányiskolával a mai Franciaországban. A vallás ebben a filmben is jelentős szerepet játszik, hiszen a haiti résznek alapvető mozgatórugója az ottani ősi vudu-kultusz. Clairvius Narcisse esete valós történet: hirtelen halála után feltámadt, majd zombi-rabszolgaként dolgozott a cukornádültetvényen, míg meg nem szökött. Sok-sok évvel később, idős korára visszatért feleségéhez. Bonello megmutatja a zombi-kultusz mögött megbújó racionális magyarázatot: Haitin a hatvanas-hetvenes években különböző pszichedelikus hatást előidéző növények, drogok segítségével „zombisítottak” olyanokat, akik valakinek - általában befolyásos embernek - útjában álltak, akár anyagi okból, akár szerelemfáltás miatt. A halálszerű állapot után „feltámadó” ember a szerek hatására már soha többet nem tér magához: tudattalan test, zombi lesz. Napjaink párizsi internátusában találkozzunk Clairvius unokájával, a kamasz Melissával, akinek életét és gondolatait is átjárja a „zombiság”, de Bonello nem foglal egyértelműen állást, abban a kérdésben, vajon ez a nagypapa tragi-

kus sorsának emlékezete, vagy a Haitit átható természetfölötti mágia hatása. Az idő- és cselekménysíkok keverése sohasem állt messze Bonellótól, de e filmjében mindezt igazán mesteri szintre fejleszti, miközben a nagyszerű Yves Cape hipnotikus képeit aláfestő zenét is ő jegyzi. A francia rendező egyben kiváló muzsikusként is.

A vallás vígasza helyett a drogokhoz menekülnek *Az esti óra* (*The Evening Hour*) főhősei. A napjaink gazdasági válságát megsínylő, noha egykor virágzó nyugat-virginai bányavárosban, Dove Creekben élő Cole (Philip Ettinger) hibaiba próbál tisztességes életet élni, az öregek otthonában kapott ápolói fizetéséből nem tudja a számláit kifizetni. Így aztán mellékes kereset után néz, a nyugdíjasoknak előírt morfium tartalmú fájdalomcsillapítókkal üzletel, hiszen erre viszont nagy a kereslet ebben a kiábrándító környezetben, ahol a fiataloknak, köztük Cole húgának, legjobb barátjának és barátnőjének (a Lars Von Trier rendezte *Nimfomániásból* ismert Stacy Martin) csak a szerek nyújthatnak megnyugvást, vagy éppen boldog pillanatokat. Noha Cole amúgy a világ legegységesebb ápolója, és őszinte szeretettel fordul az idős betegek felé, belebukik a város romlottságába, főleg, amikor a helyi rendőrséggel is szembeszáll legjobb barátja védelmében. A lezüllött, szétrohadt társadalmi környezet a mélybe rántja a legnemesebb lelket is. A rendező, Braden King több évet töltött Dove Creekben, hogy az ott élők mindennapjait minél hitelesebben ábrázolhassa, nagyon sok szerepre amatőröket, helyi lakosokat kért fel.

A filmnek Rotterdamban az úgy nevezett „Big Screen” („Nagy Képernyő”) válogatásban volt a premierje, a holland fesztivál idei egyetlen magyar játékfilmjének, Kocsis Ágnes *Édenének* a bemutatójával párhuzamosan: a szelekcióba leginkább olyan alkotások kerülnek be, melyek képi, zenei és dramaturgiai világuk miatt igazából mozivásznas forgalmazásra termettek. *Az esti óra* néhány órával a holland világpremier után debütált a Sundance Fesztiválon, hogy ott vetélkedjen a Zsúri Nagydíjáért, ami azért is nagy dolog, mert általában fordított a helyzet, és a szinte egy időben levő filmes seregszemlék közül inkább az Egyesült Államokból érkeznek az alkotások Rotterdamba. Idén a hollandok megelőzték a Sundance-t. •

ROTTERDAM

A sokféleség jegyében

MÁTYÁS GYŐZŐ

ROTTERDAM, AHOGY A FIPRESCI-ZSÚRI TAGJA LÁTTA.

A Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál mindig is arról volt nevezetesebb, hogy helyet adott a kísérletezésnek, az újat akarásnak, a formabontó produkcióknak. Ezt az elvet tükrözte az évek során a válogatás, a program összeállítása. Idén sem volt ez másként. Számptalan kísérleti filmet, szubverzív alkotást, radikális művet vonultatott fel a fesztivál. Különösen a filmek témaválasztásának sokszínűsége és tabufeszégető jellege volt inspiráló. Láthattunk filmeket az emigrációról, a menekült-problémáról, az identitáskeresés nehézségeiről, a gender kérdésről.

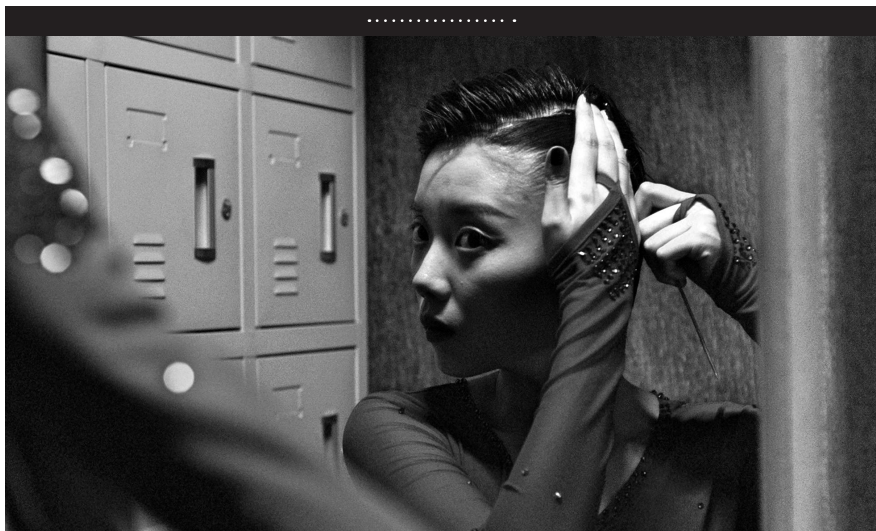
A fesztivál talán legjobb filmje, a Tigris-díjat elnyerő Malou Reymann *Egy tökéletesen normális család* (*A Perfectly Normal Family*) című munkája is az utóbbi témához kapcsolódott. A mű nagy erénye a szerkezeti felépítése és a tempója, ahogyan a kezdeti harmóniától a konfliktus eszkalálódásáig jutunk. A mű bemutat egy szimpatikus

dán családot, szerető férj és feleség, két gyerek, aztán a rendező szinte észrevétlenül tudatosítja, hogy a családot széteséssel fenyegető probléma rejti a felszín alatt. A családfő ugyanis hormonkezelésen vesz részt, mert a továbbiakban nőként akarja élni az életét. A mű drámai erővel ábrázolja azt a folyamatot, ahogy a „tökéletes család” széthullik, illetve azt a küzdelmet, ahogyan a gyerekek megpróbálnak alkalmazkodni ehhez a lehetetlen helyzethez. Rendkívül aprólékosan kidolgozott lélektani drámát látunk a vásznon, a kisebbik testvért megformáló Kay Toft Loholt egészen kivételes alakításával.

A fesztivál meglepetésfilmje kétségkívül a *Tökéletes jelölt* (*A Perfect Candidate*) Haifaa Al Mansour alkotása volt. Kisebbségi szexuális irányultságú, hogy ez az első játékfilm, amit teljes egészében Szaúd-Arábiában forgattak. A rendezőnő korábbi munkáival már nevet szerzett (*Wadjda*, *Mary Shelley*), ez

Zhou Zhou:

Egyedül csak te
(Yun Chi)



a mostani filmje pedig merész témaválasztása miatt váltott ki érdeklődést. Maryam, a mű főhőse orvosnő, aki elhatározza, hogy jelölteti magát képviselőnek az önkormányzati választáson. Programja egyszerű, de annál tartalmasabb: meg akarja csináltatni a kórházhoz vezető rossz utat, amit folyton hatalmas sártenger tesz járhatatlanná. A film kitűnően mutatja be, miként reagál egy férfiak uralta, erősen elnyomó jellegű társadalom arra a felforgató hírrre, hogy egy nő politikai szerepet vállal. (Az itteni világ beidegződéseit jól illusztrálja, hogy amikor egy balesetet szenvedett idős férfit bevisznek a kórházba, elutasítja, hogy egy női orvos akár csak a közelébe menjen.) Ezt a világot az előítéletek, a visszahúzó hagyományok jellemzik. Egy nőnek nem igen van lehetősége az önkitaljesítésre, de jószerevével még az emberhez méltó életre sem. A férfiak nem is viselik el a női versenytársat, inkább megcsináltatják az utat, hogy okafogyottá tegyék Maryam választási programját. A *tökéletes jelölt* a genderkérdés felhasználásával átfogó láttelepet ad egy hagyományaiba, előítéleteibe záródó társadalomról.

Érdekes egybeesés, hogy egy török film hasonló tematikát dolgozott fel. Az *Ismeritek őt* (*You Know Him*) főhőse szintén orvos, aki a politika színpadára kíván lépni, polgármesternek jelölteti magát Isztambul egyik kerületében. Kemal doktor helyzete valamivel könnyebb, mint a szaúdi orvosnőé, hiszen ő férfi. A rendező, Ercan Kesal elsősorban azt mutatja be, hogy a korrupció és a nepotizmus hogyan hatja át az egész politikai életet, hogyan járja át a társadalmat. Szinte nincs egyetlen figura sem a filmben, akit elvek vagy erkölcsi törvények vezérelnének, mindenki a maga hasznát keresi, felhasználva a pozícióját.

Izgalmas mű volt a Fipresci-zsúri díját elnyert kínai film is. A Zhou Zhou rendezte *Egyedül csak te* (*Only you alone*) szintén szélsőséges helyzetet mutat be. A főhősnő, valamikori táncos, epilepsziával küzd, és emiatt az állandó ki-rekesztettség állapotában létezik. Élete folyamatos küzdelem, hogy elfogadtassa magát, hogy társra leljen, hogy értelmes életet éljen.

Rotterdam továbbra is a kultúrák és identitások sokféleségét bemutató fesztivál.

ZÁRÓJELENTÉS

Az ő kis faluja

GELENCSÉR GÁBOR

STEPHANUS DOKTOR HAZATÉR. SZABÓ ISTVÁN FILMJE ÉLETÉRŐL ÉS MŰVÉRŐL.

Szabó István művészetének középpontjában voltaképpen egyetlen kérdés áll: miként befolyásolta az emberek sorsát a 20. század Közép-Kelet-Európájában a politika. Szerzőivé éppen ez, vagyis egyetlen jól meghatározott gondolatkör sokféle bemutatása avatja az életművét, amelyben tehát a mozdulatlan középpont körül változatos tematikájú és stílusú filmek keringenek. A hatvanas évek első trilógiája (*Álmodozások kora, Apa, Szerelmesfilm*) az új hullám jegyében fogant; a hetvenes évek filmjei a modernista formát radikalizálták (*Tűzoltó utca 25., Budapesti mesék*); a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján a *Bizalom* jelezte stílusváltás után következett a második trilógia (*Mephisto, Redl ezredes, Hanussen*), amely a midcult művészfilm élvonalába emelte Szabót. Ezután igen változatos témájú és stílusú munkák jöttek, rögtön a szorosan egymás után forgatott nemzetközi koprodukció, a *Találkozás Vénusszal*, majd a szerény költségvetésű, a rendszerváltás sorsfordító viszonyait bemutató *Édes Emma, drága Böbe*. A nagyszabású, a második trilógia történelemképét összefogó, s azt a jelenig meghosszabbító *A napfény ízet* követően ismét különböző jellegű darabok készültek, elsősorban klasszikusok adaptációi (*Rokonok, Az ajtó*), ám az emberi sorsokat alakító történelmi, társadalmi, politikai, avagy ideológiai tényezők továbbra sem hiányoztak a rendező munkáiból. Nem hiányzik e mostaniból sem – már csak azért sem, mivel ez a film a címével is a lezárást és összefoglalást nyomatékosítja. Függetlenül attól, hogy ez lesz-e Szabó István utolsó mozifilmje, a *Zárójelentés* jól láthatóan ezzel az igénnyel készült.

Az adaptációk és a múlt idejű történetek után visszatér az eredeti forgatókönyvből készülő, jelenben játszódó, az

aktuális társadalmi-politikai helyzetre reflektáló témakörhöz, vagyis az első trilógia és a *Találkozás Vénusszal / Édes Emma, drága Böbe* filmpárhoz, a történetmondás tekintetében viszont újít: megőrzi a korai filmek személyességét, de lemond a szubjektivitás stílár megteremtésének igényéről, illetve fenntartja a későbbi filmek konvencionálisabb, visszafogottabb, „láthatatlanabb” elbeszélsmódját és stílusát, miközben az ahhoz társuló külső, megfigyelő nézőpontját feladja. A mostani film szerzőiségét – a fent leírt alaptézis mellett – kevésbé a stílus, jóval inkább a különféle, igen változatos utalásrendszer képviseli, kezdve a főhős nevével és foglalkozásával (Stephanus Iván kardiológus professzor) a helyszíneken át (az opera úgy is, mint zenemű, úgy is, mint színház) a közreműködő színészekig. Szabó István édesapja, ahogy ez *Apa* című filmjéből tudható, orvos volt, s a második keresztnéve Iván (az apa jellegzetes alakú órája most is jól felismerhető a főhős karján); az operaház, illetve a színház fontos helyszíne a *Mephistónak*, a *Hanusssenek* és a *Csodálatos Júliának*, míg a zene alapvető motívum a *Találkozás Vénusszal*-ban és *Szembesítésben*; a színészek között pedig megtaláljuk a régieket (Sólyom Kati, Bálint András) és az újabbakat egyaránt (élén a főszerepet alakító Klaus Maria Brandauerrel, továbbá Andorai Péterrel – akinek szinte szótlán jelenléte nem szándékos, ám annál fájdalmasabb búcsúvá nemesedik –, Eperjes Károllyal, Böröcsök Enikővel, Kerekes Évával). És még számos beállítás, szituáció idézi az életmű különböző darabjait, a cinephilek nem kis öröme, ahogy a tisztelgés is megtörténik a talán legkedveltebb pályá- és nemzedéktárs, Jiří Menzel előtt *Az én kis falum* közvetett és a *Sörgyári capriccio* közvetlen megidézésével. Akad azonban

merőben új elem is a *Zárójelentésben*: Szabó még sosem forgatott kortárs történetet falusi környezetben, ahogy a filmben meg-megvillanó bensőségesen lírai humor is kevésbé volt rá jellemző.

A *Zárójelentés* történetét, ahogy tehát valamennyi Szabó-filmét, a társadalmi környezet motiválja, még hozzá szinkron idejű történetről lévén szó, aktuálpolitikai felhangokkal. Stephanust elsősorban nem életkora, hanem a kórházbezárások miatt nyugdíjazták, számára és munkatársai számára is váratlanul. Nem a személyes sorsa, hanem a kiszámíthatatlanul, tőle függetlenül változó külső körülmények állítják válaszút elé, hasonlóan ahhoz, mint ahogy Emma és Böbe is súlyos kihívás elé került a rendszerváltás miatt. Döntésének előbb csak személyes következményei lesznek (visszatérése a családi gyökerekhez, a gondoskodás lehetősége egyedül élő, özvegy – és kérelhetetlenül sértett – édesanyjáról, találkozása egykori szerelmével, újabb kapcsolatok, amelyek segítik lelki krízisének tisztázását). Mindez az alkotás utalásrendszerének köszönhetően szerzői értelemben is személyessé válik: a főhős élethelyzete részben a már idős rendezőével, az ő számvetésével, szembenézésével azonosítható. Stephanus doktor a korai filmek alteregó-főhőseit idéző módon – a szerzői azonosulást áttételesebbé tévő filmek jókora kitérője után – ismét a rendező alteregójaként értelmezhető.

Az aktív kor végével bekövetkező általánosabb, filozofikusabb életkérdések azonban a történet során visszavisznek a kiinduló politikai motivációhoz; úgy tűnik, attól főhősünk visszavonulása ellenére sem szabadulhat. A szülőfalujába körorvosként hazatérő, vagyis a hivatását nem feladó orvos személyes életét ugyanis továbbra sem engedi el a politika: összeütközésbe kerül a hatalmával manipulatív módon visszaélő polgármesterrel, aki zsarolással igyekszik ellehetetleníteni a váratlanul a semmiből előkerülő, kellemetlenkedő, jól menedzselte EU-s terveibe belezavaró ellenfelét. S ezen a ponton Szabó a főhőshöz kötődő áttételesebb, voltaképpen csak az öregedés élethelyzetéből fakadó „visszavonulás vagy folytatás” dilemmáját jóval személyesebb – ha nem ő tenné, azt mondhatnánk, személyeskedő – módon konkretizálja. A polgármester nemtelen zsarolásának motívumába saját

ügynökmúltjával kapcsolatos történetét írja bele, méghozzá direkt módon, a valós körülmények (egy részének) pontos felidézésével (az '56-os forradalom utáni erőszakos beszerzése, amely három társával együtt sújtotta). Szabó ügynökmúltja a napvilágra kerülésekor és most is politikai vihart kavart. Művészete nézetem szerint ettől független, annak megítélését mindez nem befolyásolhatja. E kritikában sem kellene, hogy az „ügy” előkerüljön, ám ezt maga Szabó hívja elő azzal, hogy „beleforgatja” filmjébe. A művészt csak műve minősíti – e motívum tekintetében is. A kérdés tehát a filmkritika – és nem pedig az ügynökkérdésről véleményt nyilvánító publicista – számára az, hogy mindez milyen esztétikai következményekkel jár az alkotásban, művészileg miként ítélt meg. S kizárólag ebben az értelemben kell azt mondanom, hogy az eredmény finoman szólva is ellentmondásos. Amennyire lendületes a film rémálom-nyitánya, annyira ígéretesek az egymást követő megejtően bensőséges, bölcs humorral átitatott, s ezt színészilag is nagyszerűen megoldó jelenetek a sokat megélt házaspár szeretetteljes évődésétől az anya engesztelhetetlen korholásán át a volt szerető zsörtölődő szemrehányásáig és az orvos részéről az énektanárnő iránt felébredő szemérmes vonzalomig. Udvaros Dorottya, Csomós Mari, Szirtes Ági és Kerekes Éva egytől egyik méltó partnerei

„Emberi sorsok és a politika”

(Klaus Maria Brandauer és Eperjes Károly)

ezekben a jelenetekben a ma is impulzív Brandauernak. Az új élethelyzetből és környezetből szövődő epizodikus-anekdotikus jelenetfűzésekkel egy komoly élettapasztalatokat játékos formában elővezető, egyszerre könnyed és mély, lírai „őszike” lehetősége bontakozik ki – valóban à la Menzel (gondoljunk például az injekciózás közben, letolt nadrágban versét szavaló postás egyszerre megrendítő és mulatságos epizódjára). Ám erre mintegy ráül, agyonnyomja a személyes sors, jobban mondva sérelem közvetlen, publicisztikus hevületű felidézése – s a film ezzel összefüggésben valóban publicisztikus színezetűvé válik. A polgármesterrel kapcsolatos konfliktus közhelyekből áll össze, karaktere és a hozzá fűződő szituációk felszínesek, kidolgozatlanok, hiteltelenek. S ez sajnálatos módon még „visszafelé” is kifejti negatív hatását, például az amúgy összetett személyiségként megjelenő énektanárnő esetében. Mintha a rendezőben feszülő indulat felülkerekedett volna a bölcs belátáson, netán meg- vagy kibékülésen, s ez kibillentette művét esztétikai egyensúlyából.

Noha talán épp az egyensúly, a kiegyensúlyozottság, a drámát lírával, a fájdalmat derűvel, az esendőséget megértéssel ötvöző attitűd lehetett volna a film sajátossága, szemléleti és művészi értelemben egyaránt. Az egyensúlyvesztést

a befejezés körüli bizonytalanság is jelzi. Számomra a legszimpatikusabb lezárást – a fentiek szellemében – a főhős és a szellemi társával szegődő plébános mérlegelhintázása jelentette volna egy jellegzetes „sehol hely”, a benzinkút szomszédságában. S ez beleillett volna a Szabó szerzői kézjegyébe, jelentő, összefoglaló jellegű, s szinte valamennyi filmjében megtalálható záró kódák sorába. De jött egy újabb, kicsit didaktikus, ám szintén következetesen végigvitt motívum kibontása, a rossz hírbe hozott énektanárnő nővendégeinek visszatérése a kórusba vezetőjük temetésén, amikor is megkésve ugyan, de megértik az asszony mély emberi tragédiáját. Ehhez a kórushoz csatlakozik demonstratív módon a főhős is. Csakhogy még ezután is folytatódik a publicisztikus szál, immár direkt moralizálással súlyosbítva – amelyben most sem a moralizálás irányát, csak direkttségét teszem szóvá. S ez után még egy újabb, immár végső kóda következik, kétségkívül ezúttal is megfelelő dramatikus és motívikus előkészítés után, ám e moralizáláshoz illő operai pátosszal.

A személyes sorsot alakító politika Szabó István életét is drámaian befolyásolta: művészetének központi gondolatát nyilván ez a személyes tapasztalat alapozta meg és hitelesítette. Filmjeiben ezt a körülményt formálta különféle sorstörténetekké és az azokat kifejező stílussá. A művészi közvetlenség mostani filmjének első felében szintén felismerhető, és szép pillanatokat eredményez az új élethelyzetben bekövetkező vágyak és remények (át)alakulásáról, méghozzá itt, ebben a mai, egyszerre ismerős és kiszámíthatatlan világban. A második felén viszont eluralkodik a publicisztikus hevület, miáltal – alighanem az alkotói szándékkal ellentétes értelemben – a találó cím összetett szavának második, rossz emléké tagjára kerül át a hangsúly.

ZÁRÓJELENTÉS – magyar, 2020. Rendezte és írta: **Szabó István**. Kép: **Koltai Lajos**. Zene: **Pacsay Attila**. Vágó: **Gothár Márton**. Producer: **Sándor Pál, Tözsér Attila**. Szereplők: **Klaus Maria Brandauer** (Stephanus professzor), **Eperjes Károly** (Kristóf atya), **Udvaros Dorottya** (Stephanus felesége), **Stohl András** (A polgármester), **Kerekes Éva** (Énekerzsi), **Csomós Mari** (Stephanus anyja). Gyártó: **Film Street / Filmkontroll**. Forgalmazó: **InterCom**. 115 perc.



A TISZT ÉS A KÉM

Katonadolog

ÁDÁM PÉTER

A DREYFUS-ÜGY KÉT ELLENSÉGES TÁBORRA OSZTOTTA, ÉS GYŰLÖLKÖDÉSBE TASZÍTOTTA A 19. SZÁZAD VÉGI FRANCIAORSZÁGOT.

A Dreyfus-per sokkal több volt egy igazságtalanul elítélt tüzértiszt kárváriájánál. Mivel a hadsereg, a politikai elit meg a közvélemény jórésze makacsul elutasította a perújrafelvételt, a lelkiismereti ügyből hamar politikai küzdelem lett: két tábor, két mentalitás, két értékrend konfliktusa. A perújrafelvétel ellenzői egy modernizált (és a régi jobboldaltól különböző) nacionalista és idegengyűlölő jobboldalnak vetették meg az alapjait. Olyan jobboldalnak, amely minden másnál fontosabbnak tartotta a revans-vágy meg a nemzeti kohézió erősítését. Ez az új jobboldal gyorsan megtalálta a hozzá méltó ellenséget a Dreyfus-párti republikánusokban, akiket akkortájt kezdtek *értelmiségnek* nevezni. És akik, ellentétben az új jobboldal híveivel, a közösségi értékek helyett az individuális szabadság, a rend és hierarchia helyett a jog, az intézmények vak tisztelete helyett az igazság, az elzárkózó nacionalizmus helyett az univerzalizmus mellett tették le a garast. Ez az 1894-től 1906-ig húzódó per, mindazzal a gyűlölettel, paranoidiával, fanatikus rasszizmussal, amit magával görgetett, két ellenséges tömbre osztotta Franciaországot.

A Dreyfus-per azért kimeríthetetlen téma, mert minden benne van: a még törékeny és sebezhető fiatal III. Köztársaság jelene és jövője ugyanúgy, mint a mélyben már fortyogó első világháború, a XX. századi totalitarizmusról meg a kezdődő XXI. század populista ideggörceiről nem is beszélve. Benne van a XIX. század végének kollektív tébolya, antiszemita tömeghisztériája ugyanúgy, mint a francia hadsereg dohosan fojtogató belterjes világa (jellemző, hogy a kémelhárítás élére frissen kinevezett Picquart alezredes, bár többször is próbálja, nem tudja kinyitni az irodája ab-

lakát). Végül a per azért olyan izgalmas, mert válaszút elé állította a francia társadalmat, amelynek el kellett döntenie, hogy mit tart fontosabbnak: a felszított nacionalista indulatokat vagy a józan ész, az államrezont vagy egy ártatlanul meghurcolt ember ügyében az igazság kimondását. Nem véletlenül lett a per a francia köztársasági államforma egyik legfontosabb eredetmitosza.

Idő: 1895. január 5-e, helyszín: a párizsi École Militaire négyzet-alaprajzú kitlen díszudvara. Balról az őrség lassú léptekkel hozza be a hazaárulásért egy hónappal korábban elítélt katonatisztet az udvar közepére, ahol egy tiszttárs, szenvtelenül és gépiesen, végrehajtja a lefokozást (a jelenet annak idején a Petit Journal acélmetszete is megörökítette): letépi Alfred Dreyfus századosi egyenruhájáról a váll-lapot, letépi a rangjelzést, letépi a gombot és paszományt, majd, mintegy tetőfokán a szertartásnak, az elítélt kardját is kettétöri. A megalázó rangfosztás egyenértékű a katonatiszt jelképes kivégzésével. A jelenetnek nemcsak a négyzet-alakzatban felállított sorkatonaság, nemcsak a baloldalon álló vezérkar, de – túl a vaskerítésen – az őrjögő tömeg is tanúja. A teret balról jobbra pásztázó kamera, ami mintha már a mozgásával is érzékeltené, hogy valami sántít a dologban, egyszer csak megállapodik a rácson túl ordító tömegben. A lefokozás, igaz, a hadsereg belügye, de a jelenet nem titokban, hanem az ország, vagyis a *közvélemény* előtt zajlik. A nyilvánosság az egész ügy gyenge pontja, és ez lesz a veszte is a Dreyfus bűnösségére épített jogi konstrukciónak.

Magát a pert kibogozhatatlan bonyolultságában – máig megfejtetlen rejté-

lyeivel és mellékszálaival – itt nem lehet, de talán nem is szükséges felidézni. Már csak azért sem, mert a nyolcvanhat éves rendező, jó érzékkel, nem is magát az áldozatot, vagyis Alfred Dreyfust, hanem az ügy egyik – igaz, korántsem jelentéktelen – mellékszereplőjét, az ügy kipattanásával egy időben előléptetett és a kémelhárítás élére kinevezett Marie-Georges Picquart alezredes állítja a történet középpontjába, valamint a vezérkar szemellenzősen elfogult, korlátolt tisztjeit, akik a II. Császárság alatt és az általuk elvesztett francia-porosz háború után kapaszkodtak fel a számárlétra csúcsára. Picquart – legalábbis első látásra – nem sokban különbözik a többi tiszttársától. Hacsak abban nem, hogy neki – velük ellentétben – vannak elvei, értékei. A hadsereg szerinte nem engedheti meg magának, hogy egy durva justizmord foltot ejtsen a becsületén.

Picquart komolyan veszi új feladatát, és mihelyt, nem kis ámulatára, rájön, hogy a párizsi német követség szemétkosarából kiemelt és a katonai bíróság által perdöntő bizonyítékként elfogadott *bordereau* (iratjegyzék) kézírása azonos a német követség papírkosarából a per után előkerülő *petit-bleu* (távirat) kézírásával, nyomozni kezd. Kideríteni az igazságot itt annyi, mint bebizonyítani a hivatalos „igazság” tarthatatlanságát. Az addig lassan araszoló történelmi film innentől átvált pergő tempójú thrillerbe. Gyorsan kiderül: az iratjegyzéket is meg a táviratot is ugyanaz a kéz írta, nevezetesen a vezérkarnál dolgozó Ferdinand Walsin Esterhazy őrnagy, aki gyakori vendége a német követségnek. Ami annyit jelent, hogy az Ördög-szigetre deportált Dreyfus kapitány ártatlan. Picquart a felfedezést azonnal közli feletteseivel. Nem mondhatni, hogy sikert arat vele. Fokozatosan kiderül (bár a film nyíltan nem mondja ki, csak sugallja): az ítélet korántsem közönséges bírói tévedés, sokkal inkább valamiféle összeesküvés következménye. Aminek, Alfred Dreyfus mellett, immár Picquart alezredes is áldozata.

Hirtelen Picquart-t is elkapja az ördögi fondorlat félelmetes fogaskerékszere, ahogyan több más Polanski-hóst is, akik – mint az 1974-es *Chinatown* detektívje vagy a 2010-es *Ghost Writers* szövegíró „négere” – miután belekeverednek egy kockázatos és átláthatatlan kalandba, mindenkiben

AZ IFJÚ AHMED

A fanatizmusra nincs orvosság

VINCZE TERÉZ

A DARDENNE-FILMEK AZ EMBERSÉG PRÓBÁI A MINDENNAPI NYOMORÚSÁGBAN.

A belga testvérpár, Jean-Pierre and Luc Dardenne a 2006-ban cannes-i nagydíjat nyerő, a világot fájdalmasan reménytelen helynek mutató filmjük, *A gyermek* óta eltelt másfél évtizedben többnyire olyan alkotásokat készítettek, amelyekben a nyomorúság mellett mindig felragyogott a humanizmus erős és erőt adó szikrája. *A Lorna csendjében* a Belgiumban élő albán bevándorló főhős nő a körülmények nyomása ellenére, ha ép elméjét nem is, de mélyről jövő emberségét mindvégig megőrzi, szimpátiánkat felkelti. *A Srác a biciklivel* című filmben az apja által kegyetlenül elhagyott kamaszt egy idegen embersége, feltétel nélküli szeretete menti meg attól, hogy bűnözővé váljon. *A Két nap, egy éjszaka* a Dardenne-ektől megszokott módon realista stílusú, ám mégis mesészerűen felemelő példázat emberségről, szolidaritásról és tisztességről. Ahogy *Az ismeretlen lány* főhős doktornőjét is a lelkiismeret és tisztesség szigorú belső parancsa teszi hétköznapi, de egyáltalán nem közönséges hőssé, amikor nem hagyja, hogy a meggyilkolt

prostituált névtelen halott maradjon, csak azért, mert senkinek nem érdeke kideríteni róla az igazságot.

Ezek a filmek mind rendkívüli erővel és a Dardenne-testvérektől megszokott módon, hétköznapi emberek történeteinek keresztül mutatták fel a humanizmus, az emberségesség akár legapróbb gesztusainak megváltó erejét. Mind eszünkbe juttatták Rilke versének híres sorát, miszerint a valódi műalkotás minden porcikájában felszólítás: „változtasd meg élted!”. E filmek mind arra mutattak példát, mennyire fontos – és néha mennyire kevésen múlik –, hogy jobb emberek legyünk, mert egy jó szóval és emberi gesztussal a világ mindig jobbá tehető.

Az új filmben a rendezőpáros korunk egyik legégetőbb kérdésével néz farkasszemet: az Európában élő, bevándorló családokból származó fiatalok körében megjelenő iszlám radikalizmussal. Ifjú főhősük, Ahmed, apa nélküli családban él Belgiumban, s úgy tűnik, apafigura

utáni vágya vezeti őt a radikális tanokat hirdető imám bűvkörébe. Egyre erősödő fanatizmusa elszigetelt családjától, környezetétől, új küldetését abban ismeri fel, hogy el kell pusztítania egy hitetlent, aki történetesen az egyik (egyéb-ként szintén iszlám vallású) tanára. A támadás nem sikerül, Ahmed egy javító-nevelő intézetbe kerül, ahol egy farmon végzett munka során próbálják őt kondicionálni a normális társas viselkedésre. Mindenki tisztességesen viselkedik körülötte, tiszteletben tartják vallását, biztosítják annak gyakorlásához a feltételeket; a lány, akivel együtt dolgozik, kifejezetten szimpatikusnak

találja őt és közeledni is próbál hozzá. Ahmedre mindez semmilyen (pozitív) hatást nem gyakorol, a közöny álarca mögött egyetlen dolog élteti, makacsul próbál újabb és újabb módokat kieszelni, hogyan is vihetné végbe mégis eredeti tervét, a gyilkosságot. A történet szerzői pedig nem tudnak (vagy nem akarnak?) ezúttal nyújtani semmiféle megoldást. Nincs olyan humanista válaszuk a vallási fanatizmus ellenében, mint ami a fentebb említett filmjeikben mindig reményt adott. *Az ifjú Ahmed* a korábbi művekhez képest lehangolóan eszketelennek, a helyzet kezelésére képtelennek mutatja a nyugati társadalmat, nincs emberséges hétköznapi hős sem, aki akadályt vethetne a fanatizmusnak. Igazán mély aggodalommal tölt el azt látni, hogy a Dardenne-testvérek, akiktől az utóbbi másfél évtizedben minden filmben arról tanulhattunk, miként képes a humanizmus és a tisztesség élhetőbbé tenni a világot, most tehetetlenül állnak: nincs válaszuk, nincs ötletük. Végül a pusztá véletlenre bízzák, hogy a szörnyű tett megghiúsuljon.

Kétségbeejtő, hogy az emberi jóság lehetőségében és megváltó erejében a megelőző filmekben olyannyira hívó rendezők nem tudnak semmit felmutatni ebben az ügyben. Bizonyos értelemben kifejezetten veszélyes is, amit csinálnak. Rejtélyes és megváltoztathatatlan démonnak mutatják a fanatizmust, és rajta keresztül az iszlám hitet, és ezt nem egyensúlyozza ki az emberséges tanárnő halvány figurája. Az ilyen megközelítés leginkább a félelem fokozására alkalmas, az előítéletek elmélyítésére, annak megerősítésére, hogy tehetetlenek vagyunk a gonosszal szemben. Nehéz eldönteni, mi volt ennek a filmnek az elkészítésével az alkotók szándéka, mert ha csak annyi a mondanivalójuk, hogy a vallási fanatizmus rémisztő, és semmi nem állíthatja meg, ebből nem érdemes filmet csinálni, ezt a leegyszerűsített gondolatmenetet bármikor elolvashatjuk a szélsőjobboldali sajtóban is.

AZ IFJÚ AHMED (Le jeune Ahmed) – belga-francia, 2019. Rendezte és írta: **Luc Dardenne** és **Jean-Pierre Dardenne**. Kép: **Benoît Dervaux**. Szereplők: **Idir Ben Addi** (Ahmed), **Olivier Bonnaud** (Szociális munkás), **Myriem Akheddiou** (Inès), **Victoria Bluck** (Louise), **Othmane Moumen** (Youssef imám). Gyártó: **Les Films du Fleuve / Archipel 35**. Forgalmazó: **Vertigo Média** Kft. *Feliratos*. 82 perc.

„Nincs humanista válaszuk”
(Idir Ben Addi)



A TERÁPIA

Fürdőkúra

ÁDÁM PÉTER

DEPARDIEU ÉS HOUELLEBECQUE TENGERVÍZ-TERÁPIÁN.

Nem tudni, akad-e jelenleg a mai francia irodalomban titokzatosabb figura Michel Houellebecque-nél. Ez a nagy tehetségű, bár nem különösebben rokonszenves író már azzal is tovább szötte az alakját övező rejtélyt, hogy 2014-ben főszereplője (és a fikcióban áldozata) lett Guillaume Nicloux *L'enlèvement de Michel Houellebecque* (M. H. elrablása) című tévéfilmjének. A *terápia* nagyjából ugyanazokkal a szereplőkkel, tulajdonképp a történetnek új helyszínén való folytatása. Az új helyszín: egy tengerparti termálfürdő, ahol a vékonydögájú és életunt író figurájának a szintén termálkúrán levő túlsúlyos Gérard Depardieu a kontrapunktja. A besavanyodott és depressziós Houellebecque, aki nem érzi jól magát a bőrében, és aki egyszerre pontos portréja és karikatúrája önmagának, egy termálszállóban összetalálkozik az életet habzsoló filmszínésszel, aki fizikai megjelenésével ugyanolyan elégedetlen, mint színészi karrierjével. A Stan és Panra emlékeztető páros megpróbálja valahogy túlélni a kényszerű diéta meg a

„Tulajdon életüknek is rabjai”

(Gérard Depardieu és Michel Houellebecque)

rájuk erőszakolt egészséges életmód megpróbáltatásait, miközben a külvilágtól hermetikusan elzárt négycsillagos gyógyszállóban egy sor váratlan esemény zavarja meg nyugalmukat.

A *terápia* valójában a két hírességnek – vagy ahogyan egyik vendég mondja –, „Franciaország két szégyenfoltjának”, két szélsőséges személyiségnek a jutalomjátéka. A lázas, megfáradt, hol neveltséges, hol megható regényíró abszurd világát jól kiegészíti az anekdotázó filmszínész, aki nagy borokat és ínycsiklandó pástétomokat rejteget szobájában. A gyógyszálló fehér fürdőköpenyben járó-kelő két vendége rendszeresen találkozik egymással Depardieu szobájában, ahol – faarccal és borospohárral a kézben – az élet nagy kérdéseiről, öregségről, hitről, halálról, Istenről, lélekvándorlásról elmélkednek. Míg Michel Houellebecque állandóan pár évvel korábbi (fiktív) elrablásán rágódik, amire szerinte – azért, hogy vetélytársától megszabaduljon – csakis François Hollande adhatott utasítást, Gérard Depardieu barátját, Sylvester Stallone-t próbálja elérni telefonon (Stallone alakmása később meg is jelenik a történetben). Mintha mindketten nem egyszerűen a termálszálló kényelmes zárt világának, de tulajdon életüknek is rabjai volnának.

A film azonban valamilyen több az irodalom meg a mozi két hírességének találkozásánál. A rendező, aki köztudomásúan szereti filmről filmre tovább gombolyítani egy-egy történetek fonalát, a korábbi

tévéjátékának emberrablóit is rászedíti a termálszálló két vendégére (a banda egyik tagja azért van kétségbeesve, mert nyolcvanéves szülei válni készülnek, és anyja egy negyven évvel fiatalabb férfival megszökött hazulról). Lassan az egész történet átúszik az abszurdba.

Az kétségtelenül érdekes ötlet a filmben, hogy az önmagát alakító író és filmszínészt a rendező beilleszti egy fiktív történetbe (bár a kísérlet egyben gyengéje is a filmnek). A Depardieu-t játszó Depardieu kítűnő alakításán nincs mit csodálkozni, az viszont eléggé meglepő, hogy Houellebecque színészi játéka nem sokkal marad alatta a filmszínészenek (bár kettejük „dumájának” eléggé eltérő a színvonala: az íróé nagyságrendekkel érdekesebb a filmszínészenél). Csakhogy bármilyen mulatságos is Houellebecque meg Depardieu, bármilyen mulatságos a sok faarccal elmondott képtelenség, mindez nem sokat változtat azon, hogy a film alkotóelemei nem forrtak össze, a történet széteső, ha nem szivacsos, és ami humor, irónia, fantázia, lelemény van benne, az is lötyög a film túlméretezett időkeretében.

A *terápia* emlékeztet egy kicsit Paolo Sorrentino 2015-ös *Iffjúság* (*Youth*) című és hasonló milióben játszó munkájára. Guillaume Nicloux filmje azonban elnagyoltabb, érdekesebb, fésületlenebb. A filmen látszik, hogy nem sokat bíbelődtek a forgatással, és hogy csak egyszer vettek fel minden jelenetet, bár az is igaz, hogy ez a spontaneitás egyben értéke is a filmnek. Ami megkérdőjelezi a végeredményt, az nem egyéb, mint hogy a rendezőnek a két híresség találkozásáról készült kvázi dokumentumfilmet nem sikerült a mesterkélt fikcióval összeötvözni, arról nem beszélve, hogy a fikció színészeinek (vagyis a regényíró valamikori elrablóinak) alakítása meg sem közelíti Michel Houellebecque és Gérard Depardieu nagyszerű színészi teljesítményét.

A TERÁPIA (Thalasso) – francia, 2019. Rendezte és írta: **Guillaume Nicloux**. Kép: **Christophe Offenstein**. Zene: **Julien Doré**. Szereplők: **Gérard Depardieu, Michel Houellebecque, Maxime Lefrançois, Mathieu Nicourt, Daria Panchenko**. Gyártó: **Les Films du Worso / Wild Bunch**. Forgalmazó: **Cinenuovo**. Szinkronizált. 93 perc.





Emma

Emma – brit, 2020. Rendezte: **Autumn de Wilde**. Írta: **Jane Austen** regényéből **Eleanor Catton**. Kép: **Christopher Blauvelt**. Zene: **Isobel Waller-Bridge**. Szereplők: **Anya Taylor-Joy** (Emma), **Johnny Flynn** (George), **Bill Nighy** (Woodhouse), **Mia Goth** (Harroet), **Miranda Hart** (Miss Bates). Gyártó: **Working Title Films / Perfect World Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 124 perc.

Jane Austen tizenkilencedik századi romantikus világát jellemzően kétféle módon ábrázolják a kortárs adaptációk: klasszikus, elidegenítően korhű, butácska megközelítéssel (az *Emma* esetében ilyen az 1996-as megfilmesítés Gwyneth Paltrow-val), vagy egyfajta modernebb, ám az eredeti báját megőrző hozzáállással (Jim O’Hanlon 2009-es kiváló minisorozata). Az idej alkotás látványvilága a korhű vonalat követi, ám cinikus és karikatúra-szerű karakterábrázolása, abszurd és paródiába hajló jelenetei sajnálatosan modern megköze-

lítésel fordulnak az austeni világ felé.

Az apró angliai faluban, Hartfieldban játszódó történet főhőse Emma, a tehetős, cserfes és jómódjában kissé önteltté vált fiatal lány, aki édesapjával él kettesben, és legfőbb hobbjá mások öszszeboronálása. Szűk világukban mindenki ismer mindenkit, és bár viselkedésüket és megnyilvánulásait erősen szabályozzák a társadalmi normák, mégis szeretetteljes és egymás iránt megbecsüléssel bíró közösséget alkotnak. Ezzel szemben Autumn de Wilde Emmája egy gőgös, másokat lenéző, ellenszenves fruska, a rendező által teremtett világból pedig az austeni közeg teljes elutasítása köszön vissza. Intrikák, veszekedések és egymás bosszantása vezet végig a cselekmény ismert elemein, ám a sekélyes, eltorzított karakterekből hiányzik mindaz, ami a regény legfőbb értékeit adja. Az alkotók hozzáírtak az alapléműhöz, olyan kijelentéseket adtak szereplőik szájába, amelyek a

könyvben nem hangzanak el, amellyel céljuk egyértelműen a karakterek jellemző – negatív – vonásainak még erőteljesebb hangsúlyozása volt. A negatív tetőpont a szintén átírt befejezés, amely végképp neveltségessé teszi hőseinket. De Wilde mintha azt próbálta volna ábrázolni, hogyan viselkednénk ma egy ilyen rangok által szabályozott világban, hogyan élnénk vissza előjogainkkal, így aztán legfeljebb szomorú társadalomkritikaként értelmezhető.

PETHŐ RÉKA



Díszvendég

Guest of Honour – kanadai, 2019. Rendezte és írta: **Atom Egoyan**. Kép: **Paul Sarossy**. Zene: **Mychael Danna**. Szereplők: **David Thewlis** (Jim), **Luke Wilson** (Greg atya), **Laysla De Oliveira** (Veronica), **Rossif Sutherland** (Mike). Gyártó: **Telefilm Canada / Ego Films Arts / The Film Farm**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** Feliratos. 105 perc.

Atom Egoyan, a torontói újhullám leghíresebb alakja továbbra sem talál vissza az egykori sikerek alkotói ősforrásához. A *Díszvendég* többszörösen terhelt apa-lány kapcsolat köré szőtt thriller-melodráma tételesen felvonultatja ugyan Egoyan jellegzetes szerzői kézzegyeit, de a vágyott *midcult* műfaji hibrid helyett mesterkélten torzó született. A több szálon futó, térben és időben szabadon ugráló elbeszélői szerkezet az emlékezés asszociatív természetét, a traumát elfojtó psziché klasszikus freudi modelljét próbálná megragadni, kevés sikerrel. A karakterek nem elég léletszerűek, az általuk hozott döntések nem eléggé felkavaróak, a fokozatosan felszínre bukkanó gyengeségek és bűnök egyre kevésbé érdekfeszítőek.

A mentális labirintus izgalmas feltérképezése helyett frusztráltan bolyongunk a kanadai kőjálós apa és az épp börtönben csücsülő kórusvezető lány rideg fényekben für-



ról. A jól funkcionáló autista kamasz és a mogorva edző egymás iránt nehezen kialakuló bizalmáról és közös sportrajongásukról mesélhetett volna ez a mozi, ehelyett inkább a regény kilencvenpercnyi játékidőbe passzírozott illusztrálása maradt. A közhelyekből kirakott forgatókönyv és az egymás mögé pakolt jelenetek eredménye nem több mint egy újabb megérdemelten feledésbe merülő francia vígjáték.

PAZÁR SAROLTA

Hogyan legyél jó feleség?

La bonne épouse – francia, 2020. Rendezte: Martin Provost. Írta: Séverine Werba. Kép: Guillaume Schiffmann. Zene: Grégoire Hetzel. Szereplők: Juliette Binoche (Paulette), Yolande Moreau (Gilberte), Noémie Lvovsky (Marie-Thérèse), Edouard Baer (André), Marie Zabukovec (Annie). Gyártó: Les Films du Kiosque / Orange Studio. Forgalmazó: ADS Service. Szinkronizált: 100 perc.

A filmesek szerteágazó érdeklődésének és a női egyenjogúság térnyerésének hála olyan meglepő történelmi tényekről is tudomást szerezhetünk, mint hogy Svájcban a 70-es évek elején a nőknek még nem volt szavazati joguk (*A nőkért*). Egy ehhez hasonló szégyenföldről rántja le a leplet Martin Provost friss munkája is, ami egy olyan, egészen a 60-as évek végéig valóban létező lánynevelő mutat be,

ahol a kamaszlányok azt tanulhatták meg, hogyan lehetnek saját vágyaikról lemondó háztartási alkalmazottak.

A *Hogyan legyél jó feleség?*-ben mindez karikatúraszzerűen, elrajzolt figurákkal a középpontban jelenik meg. Az intézményt vezető életnagyságú Barbie baba, a hallgatókat nyálcsorgatva figyelő kéjenc férje és főzést oktató sógornője, a szőke óriáscsemő alakjánál némileg árnyaltabbak az iskolába járó lányok karakterei. A szexuális szabadsággal tündető vamp és az elnyomott penészvirág mellett így kapunk egy bimbózó lesbikus kapcsolatot is.

Sajnos mindez leírva jobban hangzik, mint ahogy a vásznon feltűnik. A forgatókönyv ugyanis nélkülöz minden finomságot, miközben kizárólag a fordulatokra koncentrál, a jellemfejlődést figyelmen kívül hagyva. Így aztán aki mélysegesen hitt a tökéletes feleséggé válás tudományában, egyszer csak feminista hőssé válik, aki addig hallani sem akart barát-nője szerelméről, váratlanul viszonzza az érzelmeit, és aki addig megcsalva érezte magát, bűjät feledve kivirul. Ez sokáig nem is okoz fennakadást, hiszen nem ritkák a felszínes filmek, így maradhatna a *Hogyan legyél jó feleség?* is egy csinos kosztümökben és retró sminkben-frizurában életre keltett képeskönyv egy visszás társadalmi jelenségről. Csakhogy a végére valakinek

nagyon elgurult a gyógyszere, és a film egyik pillanatról a másikra musicalbe vált – ami addig unalmas és jellegtelen volt, egy csapásra szürreálisá válik. Izlés dolga, hogy melyiket találjuk riasztóbbnak.

VAJDA JUDIT

Taníts meg repülni!

Donne-moi des ailes – francia, 2019. Rendezte: Nicolas Vanier. Írta: Lilou Fogli, Christian Moullec és Matthieu Petit. Kép: Éric Guichard. Zene: Armand Amar. Szereplők: Jean-Paul Rouve (Christian), Mélanie Doutey (Paola), Louis Vazquez (Thomas), Lilou Fogli (Diane). Gyártó: SND Groupe / Radar Films. Forgalmazó: Cinetel Kft. Szinkronizált: 113 perc.

Christian Moullec rajongóként tanulmányozta a vadludak vonulását az 1990-es évek közepén, amikor felfedezte, hogy a vándormadarak útvonalát a modern ember életformája sokféleképp veszélyezteti. Mivel szerette volna megóvni kedvenceit, úgy döntött, maga fogja megtanítani az állatokat arra, hogyan lehet elkerülni a problémás területeket. A ludakat a kikelés pillanatától, fokozatosan szoktatta a jelenlétéhez, így később azt is elfogadták, amikor motoros sárkányrepülőjével a felhők között csatlakozott hozzájuk. Bár a rajt úgy vezette el a célhoz, hogy legközelebb már önállóan is megtalálják a biztonságos utat, az út akko-

ra élményt jelentett számára, hogy egy életre beleszeretett az madarakkal való repülésbe.

Moullec kalandos története inspirálta a *Taníts meg repülni!* alkotóit, akik a legendás állatvédő akciót egy kamasz fiú felnőtté válásának viszontagságaival kötötték össze. A filmben a különc ornitológus, Christian arra teszi fel az életét, hogy megmentse a kihálófélben lévő nagy lilik fajt a pusztulástól. Nem elég, hogy a madarak jövője kétséges, elvált felesége néhány hétre kamasz fiukat is rábizza, így dupla kihívás szakad a nyakába. Kezdetben Thomas sem rajong az ötletért, hogy videójátékok helyett totyogó madarakat kell terelgetnie, később azonban megbarátkozik a helyzettel. Miután fél Európát körbe repüli új barátaival, megtanulja más szemszögből látni önmagát és a világot.

A szívmenengető sztori és a mesés, hiteles madártávtól bemutatott tájak minden sutaság ellenére elviszik a filmet. Nicolas Vanier rendező igazi családi mozi készített, ami a kiskamaszkortól felfelé bárkit képes megszólítani. Thomas, az új Nils Holgersson, minden szempontból a kor gyermeke: környezettudatos, harcos fiatal, aki tiszta szívvel áll az ökoszisztémában, de a nyaktörő légi mutatványokat azért senki ne csinálja utána.

BARKÓCZI JANKA





Előre! ▲▲

Onward – amerikai, 2020. Rendezte: Dan Scanlon. Írta: Keith Bunin, Jason Headley és Dan Scanlon. Zene: Jeff és Mychael Danna. Gyártó: Walt Disney Pictures / Pixar. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 102 perc.

A világ „elvarázstalanodása-nak” (Max Weber) évtizedek óta ellenszere a Pixar animációs álmogyára, melynek bűvereje azonban a 2010-es évek során – a folytatások dömpingjével – érezhetően elhalványodott. A stúdió új filmjének éppen a varázslás visszaperlése a legfőbb témája – márpedig ennél önreflektívebb gesztust jelenleg el sem lehetne képzelni Pixar-animációtól. Mi több, az *Előre* mintha a Pixar-filmek legjellegzetesebb összetevőit gyűjtené csokorba: furcsa párost alkotó – ámde egymást kiegészítő – hősei kalandokkal teli útra indulnak, végül saját életük rejtett (pedig nyilvánvaló) összefüggéseinek felismerése által jutnak el a katarzis megélésig. Olyan elemekből építkezik tehát, amelyeket a *Toy Story*-filmekről a *Némó nyomában*on át az *Agymanólig* és a *Cocóig* számtalanszor láthattunk – esetében mégsem csupán szolgai mintakövetésről van szó.

Az *Előre* a korábbi Pixar-filmek többségétől eloldódva meselényekkel benépesített, de valódi (kis)városi világot idéző milióban játszódik (eb-

ben a szintén Dan Scanlon által rendezett *Szörny egyetemre* emlékeztet), mitológiákból és (mű)mesékből származó lényeket terel össze: kentauroktól elfekig, ogréktól tündéig (a fináléban felbukkanó, piros porból és az iskolaépület törmeléseiből összeálló sárkányszörny a film remekbe szabott attrakciója). Hogy ez az eklektika a film javára válik-e vagy sem, azon lehetne vitatkozni; arról talán kevésbé, hogy a torzóban mutatkozó – csupán altestével megjelenő – apaszellemet izléselesen és mértéktartóan használja a film, jól egyensúlyoz vele burleszk és érzelmesség között. A kissé hosszúra nyújtott, igazán csak a második felében erőre kapó *Előre* vélhetően nem kerül a Pixar klasszikusai közé, de kellemes élményt nyújthat a daloló jéghercegnők és a játékprogramok felületéről érkező sündisznók émeletítő filmkínálatában.

VARGA ZOLTÁN

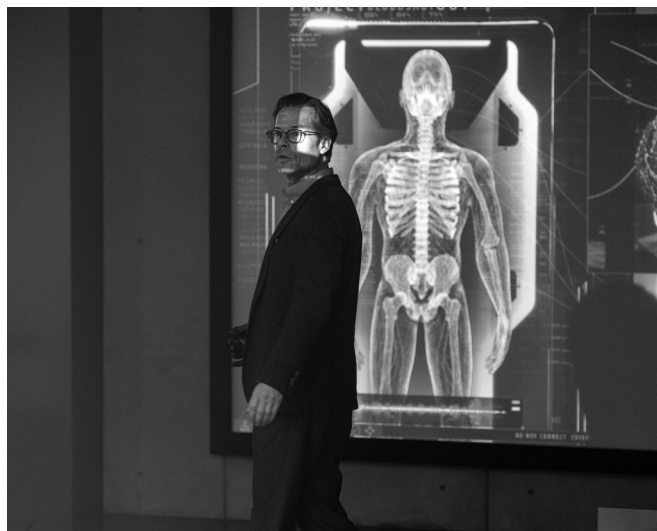
Bloodshot ▲▲

Bloodshot – amerikai, 2020. Rendező: Dave Wilson. Írta: Jeff Wadlow és Eric Heisserer. Kép: Jacques Jouffret. Zene: Steve Jablonsky. Szereplők: Vin Diesel (Garrison), Guy Pierce (Harting), Sam Heughan (Dalton), Talulah Riley (Gina), Toby Kebbell (Axe), Lamorne Morris (Wilfred). Gyártó: Columbia Pictures / Bona Film Group / Cross Creek Pictures. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 109 perc.

szerkeszt belőle. De a címsze-replőben persze ott marad a lelke és öntudata, s nem enged, hogy távirányítású gépként bánjanak vele „teremtői”.

A *Bloodshot* tipikus biztonsági játék egy sokat kockáztatni nem kívánó hollywoodi stúdiótól: 42 milliós költségvetésén olyan nagyot nem lehet bukni, Vin Diesel pedig jó ideje szeretne magának a *Halálós iramban* mellé egy másik jövedelmező mozisorozatot. Az eddig videójátékok és látványfilmek vizuális effektjeivel foglalatostkodó Dave Wilson a trükköket tekintve korrekt munkát végzett (bár azért látszik, hogy komoly korlátok között kellett dolgoz-nia), ám ami a film történetét, humorát, dögösségét illeti, éppen hogy a középszert képes csak megütni. Az akciósztár megy előre, ahogy szokott, Guy Pearce megbízhatóan gonoszskodik (ahogy akkor szokott, amikor ilyesfajta haknit vállal), a cselekmény zakatol előre, különösebb meglepetést nem okozva, unásig ismert panelek mentén. Túl lehet élni, de sokkal inkább való valamelyik streaming-szolgáltató kínálatába, mint a multiplexek nagyvásznaira. Ha nincs Vin Diesel, meglehet, nem is próbálkoztak volna vele máshol.

KOVÁCS GELLÉRT





minden bokrban önelemző, értelmiségi figurákat talál. Ám Roberts a játékidő utolsó harmadáig távol tartja magát a melodramai helyzetektől. Richard ugyanis nem árulja el a családjának, hogy meg fog halni, csak éppen gyökerelesen másképp – gorombán és őszintébben – kezd el viselkedni mindenkivel. Elhidegült feleségét megbotránkoztatja, diákjai viszont üdvözlik a tanár úr szabadosságát, noha az, hogy egy fiú az oldottabb angolórák hatására orális szexszel kényeztetné Richardot, cseppet vaskos tréfa. Izgalmas alkotói döntés, hogy Richard a halálos kór sokkját polgárpukasztó gesztusok során keresztül kénytelen feldolgozni, de Robertsnek hol az ötletei, hol az ízlése hiányzik ahhoz, hogy okos szatírárt rendezzen. Ennek talán az az oka, hogy éppen a főhős a legsótlanabb karakter. Mikor nem gúnyolódik, hanem az érzéseiről szónokol, csak füzetes regényekbe illő klisék jutnak eszébe az önmegvalósításról és a pillanat megéléséről – ha a *Holt Költők Társasága* Keatingje csak ennyi útravalóval szolgált volna diákjainak, aligha lesz belőle kapitány.

A *Richard búcsút mond* mindössze azért nem fullad unalomba, mert Johnny Depp alakítja a főszerepet, bizonyítandó, hogy egykor oly ígéretes karrierje nem futott végér-

vényesen zátonyra valahol a Karib-tengeren. Depp figurái mindig is mániakusak és kiszámíthatatlanok voltak, a nyugtalanító szemforgatás pedig a hatvanhoz közeledve sem okoz gondot a szebb napokat is látott sztárnak. Miért érezni mégis úgy, hogy alvajáróként dülöngél át a díszleten? Felismerte volna, hogy ezeket az üres bölcsességeket félálomban is primán elő tudja adni? Nem tudjuk, annyi viszont biztos, hogy Roberts példát vehetett volna Kern Andrásról: az artikulálatlan üvöltözés és egy ízlésesen elhelyezett koncertbetét az ő filmjét is bizonyára elevenebbé tette volna.

Extrák: semmi.

KRÁNICZ BENCE

Holiday

The Holiday – amerikai, 2006.
Rendezte: Nancy Meyers. Szereplők: Kate Winslet, Cameron Diaz, Jude Law.
Forgalmazó: Pro Video. 136 perc.

Nancy Meyers a középfajú romantikus komédiák avatott specialistája: filmjeit rendre kirostálja a nézői emlékezet, másfél-két órára mégis rabul ejtik a szívet. Rendezőnk modern tündérmeséket árul, melyekben jó elmerülni, még ha hamiskásan is csillog rajtuk a cukormáz. A *Holiday* a szikár, de markáns életmű egyik legtipikusabb darabja: a Meyers védjegyének számító tematikai- és stílusvonások mindig felbukkan benne. A két hősnőt, Irist (Kate Winslet) és Amandát (Cameron Diaz) egyaránt szerelmi bánat emészti, ezért elhatározzák, hogy lakást cserélnek a karácsonyi ünnepi szezonra, hátha a közegváltás csodát művel velük. Így is történik: miközben a boldogság délibábját hajszolják, új románcok és barátságok szövődnek, s régi lelki nyavalyáikkal is le kell számolniuk. Hogy sikerül-e nekik, nem is kérdés.

Meyers legtöbbször egyedülálló nők életközepi válságáról, az újrakezdés nehézségeiről regél – a humor nagytőlencsében keresztül szemléli átkos

sorsukat. Karakterei mégis Janus-arcúak: hol mély emberismeret sűrűsödik bennük, hol vaskos, két lábon járó sztereotípiák. Mindez sajnos a *Holiday* esetében is érvényes, sőt az egész produkciót a szélsőségek jellemzik: némely jelenet valóságos írói sziporka, máskor azonban dühítően papírizú fordulatok váltják egymást. Sokszor olybá tűnik, Meyer tényleg feketeöves lélekvarázsló – Iris múlttal való viaskodásának néhány mozzanata telitalálat –, ám a kötelező happy end érdekében végül mégis szivárványosra színezi a konfliktusokat és a figurákat. Mintha maga sem tudná, hogy szerzői törekvései-e a fontosabbak, vagy az álomgyárnak tett engedelmények. A *Holiday* mindennek ellenére seregnyi apró csodát rejt: a főbb szerepekben valósággal lubickolnak a kor gigasztrárijai, Eli Wallach mellékfigurája pedig parádés, akárcsak a huncut filmtörténeti reflexiók. Más kérdés, hogy a publikum számára mindig az *Igazából szerelem* marad az első számú karácsonyi romkom, ám a *Holiday* mégis a műfaj nívósabb képviselői közé tartozik. Ha komor érzelmek hívőseivel ülünk le elé, akkor is szívjátéki melegség önt el, mire lefut a végefőcím.

Extrák: Nincsenek.

KOVÁCS PATRIK



Pofonok és sárkányok

Mit jelent 2020-ban az „ifjúsági képregény”? A válasz egyáltalán nem kézenfekvő, a nagyközönség számára ugyanis a kifejezés hatóköre folyamatosan változik, és az sem mindegy, hogy Magyarországon vagy Amerikában teszik fel a kérdést. Nálunk sokan ma is úgy tartják, ami képregény, az eleve az ifjúságnak szól, e rovat olvasói viszont tudják, hogy ez a nézet éppen annyira elavult, mint az „ifjúsági” jelző. Angolul inkább a *young adult* vagy az *all ages* kategóriákkal találkozni, és egyáltalán nem a szuperhősképregényeket értik alatta, azok ugyanis valamivel idősebb korosztálynak szólnak, gyűjtői körüket pedig felnőttek alkotják.

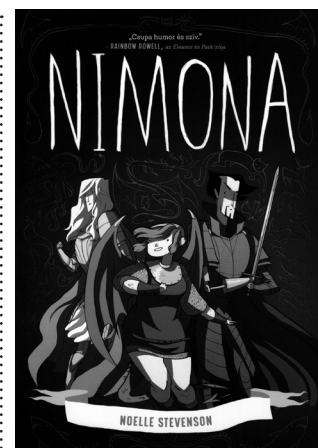
Az amerikai piacon az utóbbi évtizedben szép sikereket elérő képregényesek, Raina Telgemeier, Tillie Walden, Mariko Tamaki vagy Noelle Stevenson munkái viszont valóban bármely korosztály számára olvashatóak. Az is fontos, hogy csupa női szerzőt emeltünk ki, akik hősválasztásuk és a felvetett témák tekintetében is töreksenek rá, hogy mindkét nem fiatal és idősebb olvasói magukénak érezhessék a műveiket. Az ifjúsági új hullám alkotói közül

Telgemeier (*Mosolyogj!*) már ismerhetik a magyar olvasók, és most Stevenson is bemutatkozik. A meseparódiaként vagy szatirikus fantasyként jellemezhető *Nimona* eredetileg webképregényként jelent meg, és az első fejezetek közelebb is állnak a napi adagokban olvasandó strip-sorozatokhoz, mint a hosszabb elbeszélésekhez. A folytatásban aztán Stevenson már a várható kötetmegjelenéssel is kalkulálhatott, de gond nélkül teljesítette a megváltozó olvasói elvárásokat, mesélői lendülete nagyobb terjedelemben is kitart.

A címszereplő egy fiatal, alakváltó lány, aki a birodalom esküdt ellensége, Lord Ballister Bitangfő csatlósának szegődik, de Bitangfő valójában nem a hatalomra éhes, inkább személyes sértettség és bosszúvágy hajtja. A birodalomnak pedig nagyon is jót tenne, ha vezetőjét, a Rendfenntartó és Lovagügyi Intézet direktorát kiakolbóltánák a trónból. A Nimona mesevilágában, hasonlóan például a *Shrek*hez, minden a feje tetejére áll: a birodalmat kegyetlen diktátor irányítja, a bátor lovag bizonytalan és bűntudat gyötri, a gonosztevőnek kikiáltott Bitangfő pedig jóval emberségebb ellenségeinél.

Stevenson halmozza a mesék sablonjait kifordító gegeket, közben fokozatosan felépíti Nimona egyszerre ragaszkodó és mogorva, bátor és dühös, vagyis nagyon is kamaszos karakterét. A kötet második felében már világos, hogy a szerző nem bajlódott a mesei közeg alapos kimunkálásával, sokkal inkább az alakok viszonyát árnyalja – így lesz Bitangfő és riválisa, Aranypóc párviadalból mély baráti és soha fel nem vállalt szerelmi kapcsolat. A *Nimona*t talán feszesebbre is lehetett volna szerkeszteni, az erőszak ábrázolása és súlya pedig nem mindig következetes, ám ezeknél feltűnőbb az a játékos könnyedség, amellyel Stevenson átírja a mesefantasybe kódolt nemi sztereotípiákat. Friss elbeszélői hangja és remek tempóérzékről árulkodó rajzai a felnőtt olvasókat éppúgy elbűvölhetik, mint a gyerekeket.

Itthon a felnőtt olvasók jelentős része Rejtő Jenő regényeit és Korcsmáros Pál képregényváltozatait is a szívébe zárta. A kérdés az, hogy új olvasókat képesek-e szerezni ezek az egyedi humorú, kitűnő munkák, mert nagyon is egyértelmű, hogy nem ma készültek. Még úgy is, hogy Garisa H. Zsolt és Varga „Zerge” Zoltán, a Rejtő–Korcsmáros-albumokat aprólékos munkával felújító,



sőt jelentős részben újrarajzolók alkotók mindent megtesznek, hogy korszerűsítsék az eredetileg fekete-fehérben megjelent műveket. Legutóbb a *Piszkos Fred közelélp* jelent meg, amelyet hibbant szereplőgárdája tesz az egyik legszórakoztatóbb rejtői kalandregény-paródiává, és eszményi alapanyagá a kivált figuraalkotásban jeleskedő Korcsmárosnak. Ezúttal a képregény megközelíthetőbbnek tűnik a könyvnél, az új változat kitűnően olvasható, Rejtő egyik-másik kabarétréfáját viszont, féltő, meg kell magyarázni egy mai tizenévesnek.

Noelle Stevenson: *Nimona*. Színes, puhafedeles, 266 oldal. Kiadó: Ciceró.
Rejtő Jenő – Korcsmáros Pál: *Piszkos Fred közelélp Fülöp Jimmy őszinte sajnálatára*. Színes, keményfedeles, 104 oldal. Kiadó: Képes Kiadó.

KRÁNCIC BENCE

Észmegezés a jövő filmterméséből!

elhőveli: *Pilcz Roland*

A HÍR IGAZ! ÖRÖMMEL JELENTEM BE, HOGY POLITIKAI KARRIEREMET KÖVETŐEN KIPROBÁLOM MAGAM EGY FILMSZEREPEBEN IS. MÁR ALÁ IS ÍRTAM A SZERZŐDÉST!

A FORGATÓKÖNYVET MÉG NEM OLVASTAM, DE A PREMISSZA IGEN JÓ! A POLITIKA DZSUNGELÉBEN FOLYÓ KEMÉNY HARCAIMAT MUTATJA BE, A MÉDIA ÉS A KÖZÉLET RAGADOZÓI ELLEN...

MERKEL ASSZONY, RÁGALOMNAK TEKINTI A SAJTÓBAN MEGJELENT TALÁLGATÁSOKAT, MISZERINT VALÓJÁBAN EGY AKCIÓHORRORRÓL VAN SZÓ?

AKCI... HO... MIRŐL?



PILCZ ROLAND, 2020.

