

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 06. SZÁM • 2020. június • 490 FT / 8,60 RON

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



## MURNAU DÉMONAI

HAJDU SZABOLCS  
HIROKAZU KORE-EDA  
CORBEN, A BARBÁR



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Kreif Zsuzsanna: **Candide**

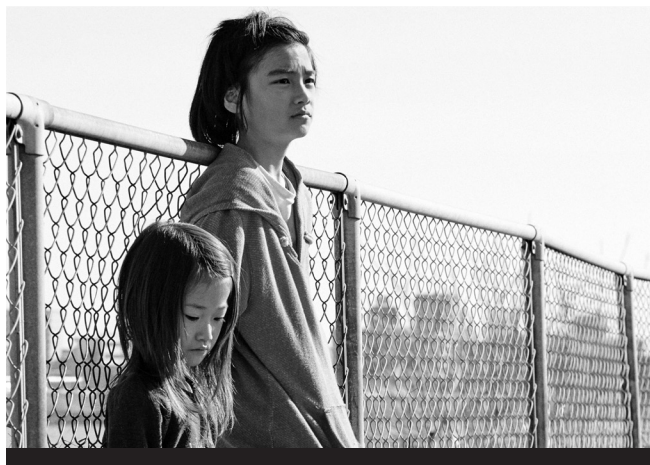
CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## HIROKAZU KORE-EDA

Ozu szellemi örököse, a számkivetettekkel mindig együttérző Hirokazu Kore-eda érzékeny, rendhagyó családi drámákkal vált világhírűvé. A *Maborosi* felesége az új házasságában sem képes feldolgozni első férje elvesztésének traumáját. *Csoda* és a *Vihar után* elvált, széthullott családok krónikája. Az *Anyátlanak* négy féltestvére mind más apától származik. *A fiám családja* főhőse elcserélt gyermek.

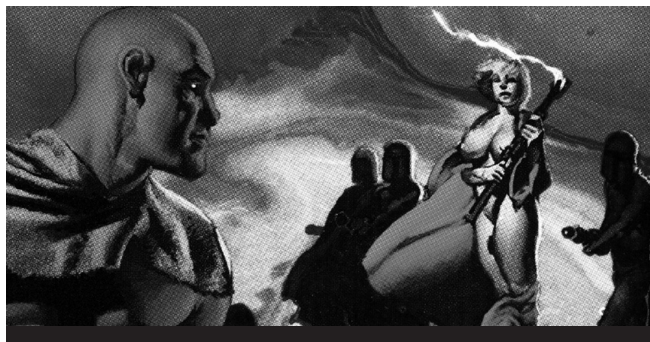
**Hirokazu Kore-eda: Bolti tolvajok – 16. oldal**



## RICHARD CORBEN

Corben a *Den*-széria képregény-eposzában ösztönénje démonait rászedve szürreális látomássá transzformálta a fantasy-műfajt. Ahogy a sötét David *Neverwhere*-ben acélos Denné lényegül át, úgy változnak át a Corben-magánélet elemei a fantasy műfaj színes, szélesvásznú motívumaivá.

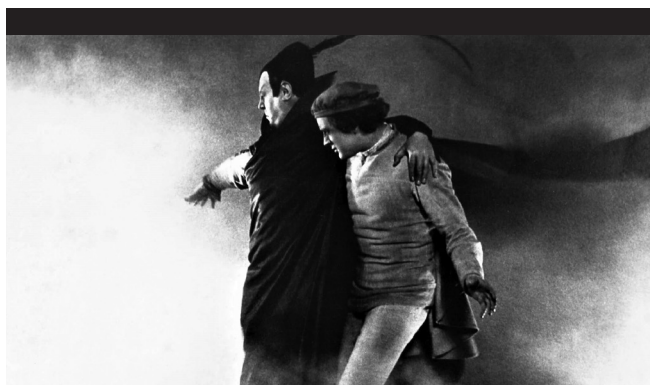
**Richard Corben: Neverwhere – 28. oldal**



## F.W. MURNAU

Murnau filmjeiben az ember Janus-arcú meghasadt lény, éppúgy lehet Nosferatu vagy a gonoszt elűző áldozati bárány, de mindkét vonás megvan benne, és szüntelenül harcot vív a környezetével és saját idegenségével. Test és lélek, sötétség és fény – Murnau filmjeivel mintha csak a manicheusok dualista kozmológiáját idézné.

**F.W. Murnau: Faust – 42. oldal**



2020 június

# FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 06. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

**Soós Tamás Dénes:** „A mozikkal együtt sírunk, együtt nevetünk”

(*Körinterjú a forgalmazás jövőjéről*) 4

**P. Szabó Dénes:** A viszály magvai (*Jancsó-filmek a rendszerváltásról – 2. rész*) 7

**Báron György:** Kortársunk, Voltaire (*Kreif Zsuzsanna: Candide*) 10

**Morsányi Bernadett:** Idő van (*Beszélgetés Hajdu Szabolccsal*) 12

**Stóhr Lóránt:** Harcomdor hidegháborúban (*Hajdu Szabolcs: Békeidő*) 14

## ÚJ RAJ

**Teszár Dávid:** Családban marad (*Hirokazu Kore-eda*) 16

## A ZSÁNER MESTEREI

**Varga Zoltán:** Sóhajok és sikolyok (*Dario Argento-portré – 2. rész*) 22

**Nemes Z. Márió:** A lehetetlen film filozófiája

(*Lichter Péter – Máté Bor: A horror filozófiája*) 27

## KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

**Varró Attila:** Barbárok a tudatküszöbön (*Richard Corben: Neverwhere*) 28

**Baski Sándor:** Pszichedelikus mélyfúrások

(*Duncan Trussell – Pendleton Ward: Az éjjeli evangélium*) 33

## LATIN PANORÁMA

**Lénárt András:** A Disney-küldetés (*Amerika-közi filmpolitika 1930-45*) 34

**Barkóczi Janka:** Távoli hangok (*Kleber Mendonça Filho és az új brazil film*) 38

**Pedro Almodóvar:** Síkváltások (*Karantén-napló*) 40

## NÉMET PANTEON

**Schreiber András:** A lefejezett próféta (*Friedrich Wilhelm Murnau*) 42

**Martin Ferenc:** Tájba vetített érzelmek (*Murnau és a miliő*) 46

## KÖNYV

**Kránicz Bence:** Jelmezes rajongók

(*dr. Kárpáti György szerk.: A képregényfilm*) 49

## VIDEÓJÁTÉK

**Herpai Gergely:** Apokalipszis itt és most? (*Világjárvány a videójátékokban*) 50

## TELEVÍZIÓ

**Kránicz Bence:** A történelemnek nincs vége

(*Howard Gordon és Alex Ganda: Homeland*) 52

**Pernecker Dávid:** Se isten, se sors (*Alex Garland: Devs*) 54

**Kovács Gellért:** Megcselekedte, amit megkövetelt

(*Cory Finley: Romlott oktatás*) 55

**Rejtett kincsek** (*HBO eredeti játékfilmek*) 56

## STREAMLINE-MOZI

**DVD** 61

**PAPÍRMOZI** 64

**A címlapon:** Kreif Zsuzsanna: *Candide*

(*Candide Produkciós és Filmforgalmazó Kft.*)

A film cenzurázatlanul VOD formátumban elérhető a vimeón:

<https://vimeo.com/ondemand/candidesorozat>

# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

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

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümeghy Éva

**LAPTERV**  
Lajta Viktor

**CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

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

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

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

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

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

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

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

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

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója  
**Megrendelészám:**  
TPR20-0035  
ISSN-0428-3872



## KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

A koronavírus-járvány alatt senki sem marad **Filmvilág** nélkül. Minden hónapban megjelenünk nyomtatásban. Ha az önkéntes karanténból nem szívesen mennétek el az újságárusig, a Filmvilágot meg tudjátok venni az **interneten** is.

A nyomtatott Filmvilág színes e-journal változata a **dimag.hu** honlapon megvásárolható és kedvezményesen előfizethető.

Egy szám ára 390 ft. Egy éves előfizetés: 4700 forint.  
A júniusi Filmvilág már kapható.



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

- Milyen következményekkel járt a száz éve aláírt trianoni békeszerződés? *Ormos Mária* és *Turbucz Dávid* elemzései, valamint korabeli források alapján áll össze a kép
- 1665-ben csapott le az utolsó pestisjárvány Londonra. *Vanessa Harding* mutat rá a tanulságokra
- Tényleg létezett „sötét középkor”? *Thomas Williams* száll vitába a történészek többségével
- A második világháború legutolsó csatájának történetét *Eric Lee* beszéli el

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezményrel fizethető elő a [www.kossuth.hu](http://www.kossuth.hu), vagy digitális formában a [digitalstand.hu/bbc\\_history](http://digitalstand.hu/bbc_history) webcímen.

képek videóink hírek kritikák  
elemzések videóink hírek kritikák  
elemzések képek videóink hírek  
kritikák elemzések videóink hírek  
képek videóink hírek kritikák  
elemzések videóink hírek kritikák  
elemzések képek videóink hírek

# FILMVILÁG

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

## Előfizetési kedvezmény

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

A **járvány miatt továbbra is ezen a kedvezményes áron lehet előfizetni!**

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



## LÉTAY VERA (1935-2020)

Hamvai hol szóratnak széjjel, saját kérésére, nem fogjuk tudni. Hogy itt járt, hogy mit tett, nem síremlék őrzi majd, hanem barátai, munkatársai, és főleg olvasói. Vera szívelné legkevésbé, ha korrekt mondatokban elhadarnám életét, a kislányként túlélte vészkorszakot, a színművészeti főiskola dramaturg szakának szellemi izgalmaktól pezsgő, boldog korszakát, a filmgyárban majd filmkritikusként a kis Filmvilágnál töltött 60-as éveket, majd 1979-ben a kéthetente megjelenő „kis” Filmvilág boszorkányos átváltoztatását „nagy” Filmvilággá, a szakma és a filmrajongók által egyaránt kedvelt „filmművészeti folyóirattá.” Több volt ez, mint szakmai bravúr, a Filmvilág újdonsága nem abban állt, hogy bátrabb, szellemesebb, alaposabb kritikákat közölt, mint elődje vagy riválisai, hanem hogy megszabadult a politika gyámokdástól. Addig is voltak persze szabad szellemű kritikák, független kritikusok, a Bíró Yvette vezette Filmkultúra (1965-1973) a lehető legmesszebbre ment a cenzúra elleni harcban, de most fordult elő először, hogy egy filmlap gyakorlatilag szabadon működhetett. A cenzor ugyan időnként odacsapott egy-egy tabu megsértéséért, mint 1985-ben, amikor Létay Verát a Balázs Béla-díj átvétele napján értesítették, hogy törölték a díjazottak listájáról, de a lap ettől nem lett engedelmesebb. A megújult Filmvilág persze nem politikai szamizdat volt, a filmet magáért szerette, nem a politikai „üzenetéért”. Ez volt az igazán nagy fordulat a magyar filmkritika történetében. Onnantól kezdve ugyanis a műelemzés lett a kritikáirás célja, nem a politizálás. Létay Vera biztos ítéletű, világos és élvezetes stílusú kritikusként került a Filmvilág élére, és munkatársaitól is hasonló erényeket várt el. Zsugán, Zalán, Bikácsy, Szilágyi, Reményi, Székely, Kovács, Koltai, Fáber, Arday, és a lap külleméért felelős Náday, majd Lajta. Ez tényleg aranycsapat volt. Vonalas „házmester-kritikus” – Létay telitalálata az *Iván, a rettentő* kritikájában (mert kitűnő színházi recenzens is volt) – egy sem akadt közöttük. A 80-as évek szerkesztői aranykora kivételes pillanat volt a lap életében: túl a könnyörtelen diktatúrán, innen a kíméletlen haszonelven.

„Meddig lehet jó író valaki? Amíg tehetsége ellenáll a rutin kísértésének.” Kritikusnál sincs másképp. Nekrológok helyett olvassuk inkább újra Vera kritikáit: rozsdá nem marta őket.

SCHUBERT GUSZTÁV

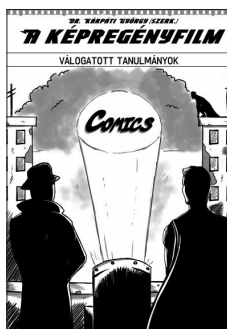


KENÉZ GYÖRGY FELVÉTELE, 2014.

## A KÉPREGÉNYFILM

A *Filmanatómia* sorozat hatodik kötetében a zsáner társadalomtörténeti áttekintése mellett szó esik a képregényfilm-franchise-okról, a *Bosszúállóktól*, *Batmantól* és a *Pókembertől* kezdve *Supermanen* át *Deadpoolig* és az *X-Men-ig*. Külön tanulmányok foglalkoznak a legnépszerűbb szuperhősök, Batman, Superman és Pókember filmes megjelenéseivel, a Marvel- és DC-moziuniverzummal, önálló fejezetet kap Stan Lee életútja és hatása a képregényekre. Szerkesztő: dr. Kárpáti György.

VERTIGO MÉDIA KFT., 2020.



**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 júniusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek. Feltéve, hogy a mozik újra látogathatóak.

## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**We Laugh and Cry Together With the Cinemas** (Interviews on the Future of Cinema) by Tamás Dénes Soós, p. 4. **The Seeds of Strife** (Jancsó-films on the Change of Regime – Part Two) by Dénes P. Szabó, p. 7. **Contemporary Voltaire** (*Candide* by Zsuzsanna Kreif) by György Báron, p. 10. **High Time** (A Talk with Szabolcs Hajdu) by Bernadett Morsányi, p. 12. **Cold Warfare** (*Treasure City* by Szabolcs Hajdu) by Lóránt Stóhr, p. 14.

*The contemporary animation series based on Candide by Voltaire and Szabolcs Hajdu's episodic film drama, Treasure City show very similar pageants of the chaotic and malignant Hungarian society.*

### NEW BREED

**Family Ties** (Hirokazu Kore-eda) by Dávid Teszár, p. 16.

*As an artistic heir to Ozu, Japanese film-maker Hirokazu Kore-eda has become internationally acclaimed director with his intimate and emphatic family portraits from Maborosi to Shoplifters.*

### MASTERS OF GENRE

**Sighs and Screams** (Dario Argento – Part Two) by Zoltán Varga, p. 22. **The Philosophy of Impossible Film** (*The Philosophy of Horror* by Péter Lichter and Bori Máté) by Mária Nemes Z., p. 27.

*The Grand Master of Italian horror, Dario Argento made dark fairy tales on modern witches, horrible mothers and big bad wolves disguised as sexual predators.*

### TRIPS TO THE ID

**Barbarians Beyond the Threshold of Mind** (Comics Legends: *Neverwhere* by Richard Corben) by Attila Varró, p. 28. **Psychedelic Deep Borings** (*The Midnight Gospel* by Duncan Trussell – Pendleton Ward) by Sándor Baski, p. 28.

*In his classic Heavy Metal-comics, Richard Corben transformed the genre of fantasy into surreal visions of his deep and dark subconscious.*

### LATIN OVERVIEW

**The Disney Mission** (Hollywood's Transamerican Politics between 1930 and 1945) by András Lénárt, p. 34. **Distant Voices** (Kleber Mendonça Filho and the New Brazilian Cinema) by Janka Barkóczi, p. 38. **From Plane to Plane** (Quarantine Diary of Pedro Almodóvar) p. 40.

### F.W. MURNAU

**The Beheaded Prophet** (Friedrich Wilhelm Murnau) by András Schreiber, p. 42. **Lands of Emotions** (Murnau's Landscapes) by Ferenc Martin, p. 46.

*In Murnau's films Man is a divided, Janus-faced being who struggles ceaselessly with the extraneity of his world and his own soul in the dualist cosmology of manicheans.*

### BOOK

**Fan sin Costumes** (*Comics Films* by György Kárpáti) by Bence Kránicz, p. 49.

### VIDEO GAMES

**Apocalypse Here and Now?** (Pandemic in Video Games) by Gergely Herpai, p. 50.

### TELEVISION

**History Does Not End** (*Homeland* by Howard Gordon-Alex Ganda) by Bence Kránicz, p. 52. **Neither God Nor Fate** (*Devs* by Alex Garland) by Dávid Pernecker, p. 54. **Minding His Own Business** (*Bad Education* by Cory Finley) by Gellért Kovács, p. 55. **Hidden Treasures** (Original HBO Films) p. 56.

STREAMLINE-CINEMA p. 58.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: *Candide* by Zsuzsanna Kreif

KÖRINTERJÚ A FORGALMAZÁS JÖVŐJÉRŐL

# „A mozikkal együtt sírunk, együtt nevetünk”

SOÓS TAMÁS DÉNES

**A KORONAVÍRUS JÁRVÁNY MIATT BEZÁRTAK A MOZIK, ELAPADTAK A BEVÉTELEK. MILYEN ESZKÖZEI LEHETNEK A FILMFORGALMAZÁSNAK A KARANTÉN IDEJÉN, RADIKÁLISAN MEGVÁLTOZTATJA-E A VÉSZHELYZET A FILMFORGALMAZÁS JÖVŐJÉT?**

**B**öszörményi Gáborral, a Mozinet vezetőjével, Bognár Péterrel, a magyarhangya alapítójával és Liszka Tamással, a Budapest Film új igazgatójával beszélgettünk – a veszélyhelyzet miatt nem egy kerekasztalnál, hanem külön-külön.

**BÖSZÖRMÉNYI GÁBOR (Mozinet)**

• *Hogyan éltétek meg a mozibezárásokat és mekkora kiesést jelent ez a Mozinetnek?*

Az európai függetlenfilm-forgalmazás úgy működik, hogy a producerek megbíznak sales cégekben, amelyek országoként értékesítik a filmeket a forgalmazóknak, amelyek miután elkészítették a magyar feliratos, szinkronos kópiákat és finanszírozták a marketingkampányt, 40-50 %-ot kapnak a moziktól a jegybevételekből. Ha nincs jegyeladás, nincs bevétel sem, a mozikkal együtt sírunk, együtt nevetünk. A mi bevételünk egyik hétről a másikra 95 %-kal esett vissza. Abból a szempontból szerencséssek vagyunk, hogy a járvány egy viszonylag sikeres időszakot szakított félbe – mi forgalmaztuk az *Élősködőket*, és több filmünk is jól ment a mozikban –, és néhány hónapra vannak tartalékaink, de kérdés, hogy az említett rendszer a járvány után is fennmarad-e. Valószínűleg sok közepes méretű sales és forgalmazó cég csődbe fog menni. A kisebb cégek rugalmasabbak, kevesebb embert kell fizetniük, a nagyoknak pedig több a tartalékuk, és több lábbon állnak, sokszor gyártással, moziüzemeltetéssel is foglalkoznak. Elképzelhető, hogy az így keletkezett vákuumba

belépnek majd a streamingszolgáltatók, ahogy a Netflix is elkezdte már mozikban bemutatni néhány saját filmjét. Gazdasági szempontból ennek a helyzetnek a nyertesei a streamingcégek lehetnek. Lehet, hogy mi is több filmet fogunk átvenni tőlük és moziba küldeni, mielőtt felkerülnének az online platformokra.

Nehézséget jelent a filmfesztiválok elmaradása is. Most készülünk az októberi 10. Mozinet Filmnapokra, amire szerettem volna még 3-4 filmet venni Cannesban, Karlovy Varyban, Velencében. Kérdés, hogy egyáltalán érdemes-e filmet vásárolni, mert most még annyira sem tudjuk megbecsülni, mennyi bevételünk lesz belőlük, mint egyébként. Gyakran a forgatókönyv alapján vásárolunk filmet, de most, hogy a forgatások is leálltak, a sales-esek nem tudják garantálni, mikor lesz kész a film, és leforog-e egyáltalán.

• *Milyen alternatív forgalmazási technikákkal próbálkoztok?*

Májusban elindul a CineGo.hu, egy olyan oldal, amelyen kizárólag művészfilmek, nem hollywoodi animációk és dokumentumfilmek érhetőek el, a Mozinet és más magyar művészfilm-forgalmazók kínálatából. Van havi előfizetés, de akár egy-egy filmet is ki lehet kölcsönözni vagy megvásárolni. A filmjeink évek óta elérhetőek a Telekom és a Vodafone/UPC kínálatában is, itt néhány alkotás nagyon szépen működik, de a legtöbb filmet nem találják meg a nézők, mert nem ilyen tartalmat keresnek ott, vagy nem kapunk elég látványos megjelenést. Ezért sokat várunk ettől az oldaltól, aho-

va reméljük, hogy össze tudjuk gyűjteni az art mozik közönségét, az emberek megnézhetik, amiről lemaradtak a mozikban, vagy újranezézhetik a kedvenceiket.

• *Néhány amerikai stúdió online mutatta be a mozikból kiszorultfilmjeit. Ez nálunk nem járható út?*

Nekünk három filmpremierünk vált kérdőjelessé, ebből kettőnek, *Az első árulónak* és *A láthatatlanoknak* szerveztünk távmozis vetítést a Budapest Filmmel, de én ezeket elővetítésnek hívom. Magyarországon a CineGo előtt nem volt olyan VOD platform, amely művészfilmekre specializálódna. A fent említett nagy szolgáltatók VOD-oldalain egy négy-szeres Oscar-nyertes filmnek, mint az *Élősködők*, amely 55 ezer nézőnél tartott a mozikban, és még simán hozott volna 20-25 ezret, jó megjelenést tudunk biztosítani, de mondjuk *Az első áruló* csak a töredékét tudná hozni ezeken a felületeken a mozis nézettségnek. Akkor tudjuk kiváltani a mozis megjelenést ebben a válsághelyzetben, amikor csak otthonról lehet filmet nézni, ha van erre egy megfelelő honlap, ahol elérjük a nézőket. A Vimeo, ahol a filmjeink most elérhetőek, teljesen alkalmatlan erre.

• *Miért?*

Sok elvárásnak nem tud eleget tenni: nem lehet teljesen magyarra állítani a kezelőfelületet, nem lehet forintban, csak dollárban vagy euróban megadni az árat, és nincs előfizetési lehetőség sem. Van, aki elkezdte a regisztrációt, de félbehagyja, mert angol szövegekre kell kattintgatni, és arra gondol, talán a filmhez sem lesz magyar felirat vagy szinkron.

• *Tartasz tőle, hogy a járvány alatt az emberek még jobban hozzászoknak az online filmnézéshez, és hosszú távon csökkenhet a moziba járási kedvük?*

Nem, mert a stream és a mozi két különböző igényt elégít ki. Az egyik azt, amikor végre elaludt a gyerek, és van még annyi energiám, hogy megnézzek valamit, a másik pedig azt, amikor ki akarok mozdulni, és megnézni egy új filmet,





amiről jókat hallottam. A mozinak sokkal inkább a koncert, a színház és egyéb, ki-mozdulással járó kulturális tevékenységek a konkurenciája, a streamnek pedig az olvasás, a tévézés és a zenehallgatás. Én most arra készülök, hogy nyáron zárva lesznek a mozik, aztán meglátjuk, ősszel mi történik. Az biztos, hogy óriási dömping lesz művészfilmekből. Alapból is zsúfolt az őszi szezón, de most az elmaradt premierok és a filmfesztiválok, filmhetek is valószínűleg akkor kerülnek pótlásra. Ugyanakkor a keresletet nehéz megbecsülni. Lehet, hogy sok ember várja, hogy mehesse újra filmet nézni, és telt házasok lesznek a vetítések, de az is, hogy kongani fognak a termek az ürességtől, mert megszoktuk a járvány alatti hónapokban, hogy tartani kell a tömegetől.

• *A te szemedben mi az optimista/pesszimista forgatókönyv a járvány lefolyására?*

Az optimista az, hogy júliusra megszűnik a járvány, a mozik újranyitnak, a foci Eb és az olimpia kiesése miatt csökken a konkurencia, és az emberek annyira szeretnének együtt lenni, hogy özönlenek a mozikba. A pesszimista az, hogy még egy év múlva is ott tartunk, mint most, és lehet, hogy lesz egy tök jó VOD platformunk, csak épp nem tudunk rá felrakni új tartalmat, mert nem készülnek új filmek, a mozik pedig tönkremennek. A Mozinetnek öt embert kell eltartania havonta, nekik egyelőre nem csökkentettük a bérüket, de kérdéses, hogy meddig tudjuk fenntartani ezt az állapotot. Én egyelőre fél évre tekintek előre, és fél évet túlélünk. Az biztos, hogy most mindenki fel fogja élni a tartalékait.

### **BOGNÁR PÉTER (magyarhangya)**

• *Hogyan változtathatja meg a járvány a klasszikus, mozikra épülő forgalmazási rendszert?*

Ezt most még senki sem tudja. Az biztos, hogy hosszú folyamat lesz újra beépíteni a mozikat. Amikor Kínában újranyitottak a mozik, átlagban kevesebb,

mint egy ember ült a vetítéseken. Én arra tippelök, hogy nyár elejére feloldják Magyarországon a veszélyhelyzetet, és 100 fős termekben lehet majd vetítéseket tartani, de az első 2-3 héten nem fog senki moziba menni.

• *Elképzelhetőnek tartod, hogy az emberek a járvány alatt „leszoknak” a moziba járásról?*

A járvány után új korszak fog kezdődni. A magyar mozik eddig nagyon el voltak kényelmesedve. Most valószínűleg sokkal többet kell majd tenniük azért, hogy visszacsalogassák a nézőket. Eddig csak a filmforgalmazók hirdették a filmeket, a mozik pedig vagy befogadták, vagy nem. A mi filmjeinket általában nem, tisztelet a kivételnek. Ahhoz, hogy egy magyarhangya film bekerüljön a multiplexbe, térdre kell esnem és a tetemes VPF (virtual print fee) ajánlatok mellett se biztos, hogy szóba állnak velem. Sajnos még az artmozikban is folyamatos közharcot kell vívni, hogy megfelelő előadásszámot biztosítsanak a filmjeinknek, mert a budapesti művészmozikot, mint egy vírus, elárasztották az europuding-szappanoperák. Hihetetlenül alacsony minőségű vígjátékok mennek a legjobb vásznakon napi 6-7 előadásban, míg a magyarhangya filmjeinek 1-2 kora délutáni vetítés jut. Ha a Bem mozi nem lenne, nem is tudnánk kellőképpen futtatni a filmjeinket. Én úgy gondolom, hogy tudatosabb közösség szervezésre lenne szükség. A mozik részéről is. Csak egy példa: Londonban a Curzon mozinak kampányai vannak az Instagramon, eseményeket szervez Facebookon és a közönségét online is ellátja filmekkel. Angliában a mozik is kiveszik a részüket a filmek reklámozásából. Végül is a mozi-jegy több, mint felét ők teszik zsebre.

• *Milyen alternatív forgalmazási technikákkal próbálkoztok?*

Mi is részt veszünk a művészfilmes VOD platform, a CineGo elindításában. A művészfilmek online értékesítése akkor működhet, ha a magyar forgalmazók összeteszik azt, amijük van. Sajnos a magyar piac olyan kicsi, hogy egy forgalmazónak egyedül nem éri meg online tékát létrehozni. Ezt a helyzetet pedig a nézők szívták meg. Míg egy angol vagy egy amerikai válogathat az online művészfilmes kínálatban, a Magyarországon forgalmazott filmek óriási szegmensének nincs online lenyomata. A többi szolgáltató fittyet hány a művészfilmekre – a Telekom és a UPC hátán mi csak púp

vagyunk –, és ma már az a lehetőség sincs, hogy bemenj az Odeonba, és levedd a polcra DVD-n vagy VHS-en ezeket a filmeket. Eközben pedig felnő egy korosztály, amelyik nem ismeri azokat a filmeket, amelyekhez nincs hozzáférése, következésképp filmművészeti alfabetává válik.

• *Milyen nemzetközi példák vannak előtetek?*

A művészfilmes VOD-nak van itthon is hagyománya, a Filmklicken, amelynek alapítója voltam, 2006 és 2010 között 400 film volt elérhető. Nemzetközi szinten is működnek fenntartható művészfilmes platformok, mint a Mubi vagy a Spamflix. A Mubi minden nap egy filmet mutat be, és az egy hónapig marad elérhető az oldalukon. Az ő példájuk azt mutatja, hogy nem kell többezres katalógust tartani. Ha minden nap tudsz friss tartalmat nyújtani, és arra fel is tudod hívni a figyelmet, akkor akár havi 30 új filmmel is lehet online tékát működtetni. Most jött el a legjobb idő arra, hogy mi is kipróbáljuk, hogyan tudnánk jobban kiszolgálni az online közönséget, és közelebb vinni hozzájuk azokat a filmeket, amikről lemaradtak a mozikban.

• *Említetted a közösségépítést. Megnöhet a járvány után az igény a közösségi forgalmazásra?*

Ez egy folyamatos küzdelem. Mi arra jöttünk rá, hogy minden filmnek más a célközönsége. Azok között, akik megnézik a *Szcientológia*, *avagy a hit börtönét*, vagy *A kigyó ölelését*, nincs sok átfedés. Könnyebb lenne úgy közönséget építeni, ha egy típusú, mondjuk LMBTQ-filmeket forgalmaznánk, mi viszont hol egy fontos társadalmi kérdéssel foglalkozó filmbe, hol egy művészeti dokumentumfilmbe, hol pedig egy filmes csemegébe szerettünk bele. El kellett fogadnunk, hogy valamelyiknek 10 ezer nézője van, valamelyiknek 600. Amikor optimisták voltunk, úgy gondoltuk, hogy lesz egy összetartó 500-1000 fős társaság, amely a *Cinema Niche*



kereteiben megfinanszíroz olyan premiereket Budapesten, amiket egyik forgalmazó sem mert bevállalni. Sajnos nem lett fenntartható. Pedig egyedülálló volt az ajánlatunk: minden jegyvásárló kapott egy plakátot, és nagyvászon vetítettünk olyan filmeket magyar felirattal, mint a *Mi időnk* Carlos Reygadas-tól, *A klub* Pablo Larraíntól, vagy *A bűn érintése* Jia Zhangkétől, de esélyünk sem volt arra, hogy a bevételek meghaladják a költségeket. Drága volt egy alkalomra idehozni a filmeket, drága volt magyar feliratot készíttetni hozzá, a mozinak pedig előre ki kellett fizetnünk a több százezer forintos terembérlést. Ha a jogtulajdonos, a labor, a mozi és a nyomda is enged egy kicsit, talán több esélyünk lett volna, ám ők nem voltak oly lelkesek, mint mi. Ezért is tartom fontosnak az összefogást, hogy ahol tudjuk, segítünk egymást. Nincs optimista képem arról, hogy milyen közönséget szervezni Magyarországon, de meg kell próbálni, mert nem maradt más választásunk.

### LISZKA TAMÁS (Budapest Film)

• *Nehéz ennél pechesebb kezdést elképzelni. Alighogy kineveztek a Budapest Film élére, be kellett zárni a mozikat.*

Ráadásul az egyik első interjúmban azt mondtam, hogy vége a mozibezárásoknak, mert ennél atomibb szintre már nem zsugorodhat a budapesti művészmozi-hálózat, és ha azt olvassák, hogy bezártak mozik, akkor már biztos nem én vagyok a vezérigazgató. Nyilván nagyon rossz ez az időszak, de most se tudom elképzelni azt, hogy mozik véglegesen megszűnjenek. Kinyitunk, amint véget ért a járványszélesítés, és visszatérünk a tervezett bővülési programra is.

• *Milyen új, alternatív forgalmazási módszerekhez tudtok folyamodni a járványhelyzetben?*

Elindítottuk a Budapest Távmozit a film.artmozi.hu-n, ahol mind az öt artmozinkban napi 2 vetítést tartunk, amelyekre induláskor 990 forintért lehet jegyet vásárolni. Amennyire lehet, igyekszünk online reprodukálni a mozizás élményét: az emailben kapott távmozijeggyel a vetítés előtt egy órával be lehet lépni a virtuális moziba, ahol egy társalgóban – chatszobában – beszélgethetnek az emberek az adott moziba járókkal. A chatet a jegyszedőink moderálják, a vetítést pedig élőben indítja el egy-egy mozigépész, tehát aki késik, az lemarad a filmről.

• *Elképzelted, hogy a járvány lecsengésével is megmaradjon valamilyen formában a távmozizás?*

A streaming erősödik, és erre a járvány most rádobott még egy lapáttal. Nálunk is: a Filmintézet a „magyar Netflixet”, a művészfilm-forgalmazók a CineGo-t indítják el. Mi is megtartottunk néhány filmfesztivált online, de a streaming-piacra nem szeretnék beszállni, mert nem akarok a Netflixszel, az HBO GO-val és főleg a CineGo-val versenyezni.

• *Sokan aggódnak, hogy a járvány alatt a streaming végleg elszípkázhatja a nézőket a mozi elől.*

A Budapest Film vezetőségében is felmerült, hogy a távmozival magunk alatt vágjuk a fát, mert azt a kevés embert is átszoktatjuk a netre, aki eddig a mozit választotta. De az az érv bizonyult súlyosabbnak, hogy ezek az emberek most amúgy is rákényszerülnek az internetes filmnézésre, és akkor legalább nálunk, moziszerűen nézzék a filmeket. Abban bízom, hogy ez a túlélési gyakorlat összekovácsolja a mozikat és a közönségüket. A streaminggel ez a közösségi élmény tud csak versenyre kelni. A Netflixen egyedül vagy szűk baráti körben nézel filmeket, de úgy nem ugyanazt a filmet látod, mint amikor 50 vadidegen emberrel egyszerre nevettek fel egy poénon, egyszerre dermed meg a véretek, és hangolódik össze a szívdobogásotok. Ezt csak a mozi tudja, semmi más.

• *Felmerült az is, hogy a moziknak is be kéne szállniuk a közösségépítésbe. Ha jól tudom, neked is vannak hasonló terveid.*

Én elsősorban a moziba járást mint műfajt szeretném reklámozni. Ráférne erre a városra, ha a saját tulajdonú mozijai közvetlenebb, életteli kulturális terek lennének, nem csupán passzív vetítőhelyek. A Budapest Film az elmúlt időkben nem akart hangosabb lenni egy-egy film kapcsán a forgalmazónál, mert az ő dolguk reklámozni a filmeket, ők kapnak erre támogatást, de ettől függetlenül szeretnénk személyesebb élménnyé tenni a mozizást.

• *Hogyan?*

Úgy, hogy még jobban kihangsúlyozzuk a mozijaink személyes arculatát. Mindegyik mozinak saját lelke és közönsége van. A Puskin patinás, színházaszerű mozi, a Toldi underground, bevállalós, a Művész a cinefreak Mekkája, a Corvin egy elvarázsolt kastély, a Tabán és a Kino pedig két kis ékszerdoboz,



amelyben olyan filmet nézni, mintha egy gazdag ismerősünk lakásmozijában lennénk. Ezekre a tulajdonságokra szeretnénk ráerősíteni. Ha átfogó döntést kell hozni, én mindig az egyes mozi arculatát részesítem előnyben, és nem az egységesítést. Például minden moziban lecserélünk sok poszterhelyet digitális plakátokra. Kivéve a Puskinban, mert a stukkókkal teli, elegáns terekbe nem illelnének a villogó felületek.

• *Amerikában minireneszánszkat élnek az autósmozik. Lesz Budapestnek is autósmozija?*

Ha februárban kérdezed, azt mondom, szó sem lehet róla, mert így is elég kicsi van a városban, de most már nyitottabb vagyok rá. Egyelőre keressük a megfelelő helyszínt. Gondolkodom azon is, hogy az igazgatói pályázatomban beígért pop-up kertmozikat hogyan és mikortól lehetne megvalósítani.

• *Milyen rendszerszintű hatást gyakorolhat a járvány a filmiparra?*

Nem vagyok benne biztos, hogy a járványra adott reakciók és változások hosszú távon is megmaradnak. Még olyan nagy filmfesztiválok is elmaradhatnak idén, mint Cannes vagy Veneza, de nem tudom elképzelni, hogy végleg átköltözzenek a digitális térbe. A filmfesztiváloknak és a moziknak is a személyes találkozás a leglényesebb eleme. Az ember nem azért megy Cannes-ba, mert szereti égetni a pénzt, és egy félnégyzetméteres pinceszobáért is csillagászati összegeket kifizetni, hanem mert jelen akar lenni egy film első vetítésén, találkozni a rendezővel, a sztárokkal és a szakmabeliekkel. A fesztiválokra szükségünk lesz a kapcsolatépítés és a filmforgalmazási rendszer fenntartása, a mozira pedig a kollektív élmények miatt. Lehet, hogy kicsit rongyosabbak leszünk a járvány után, de sokkal erősebb lesz a közösség: jobban fognak örülni egymásnak a nézők és a mozisok. Mi nagyon várjuk azt a napot, amelyben újra vetíthetünk. •

JANCSÓ-FILMEK A RENDSZERVÁLTÁSRÓL – 2. RÉSZ

# A viszály magvai

P. SZABÓ DÉNES

**JANCSÓ AZ ELSŐK KÖZT MUTATTA MEG A RENDSZERVÁLTÁS ELLENTMONDÁSOS, A KÉSŐBBI POLITIKAI MEGOSZTOTSÁG CSÍRÁIT MAGÁBAN HORDÓ FOLYAMATÁT.**

Jancsó rendszerváltás-trilógiájának második részében, az *Isten hátrafelé megy* történetében a „békés átmenet” kérdése mellett ugyancsak lényegi szerepet kap a „szocializmushoz fűződő viszony” problémaköre is, mely rögtön a film elején megjelenik. Egy, a Halászbástyán zajló forgatáson az egyik névtelen szereplő a kamera felé fordulva felteszi a kérdést, „Mi volt ez a negyvenöt esztendő?”, majd rögtön megválaszolja azt: „konceptió, amelyet vállalni kellett soha el nem követett bűnökért egy öt gyalázó, kimódolt történelmi múltra”. A férfi azt mondja, elérkezett az ideje annak, hogy az áldozat megnevezze a vétkeseket, és „az elborzasztó, elfajult tetteiket örök időkre nevükhöz kapcsolja”, majd felsorolja a neveket „Rákosi Mátyás, Gerő Ernő, Farkas Mihály, Kádár János”. Ekkor azonban a forgatás hirtelen abbamarad, majd a filmbeli rendező nagybátyja (Madaras József) kezd bele egy szónoklatba, mely tematikailag ugyan kapcsolódik az előző monológhoz, de a jelen aktualitását egy másik szempontból világítja meg. A nagybácsi szerint „A magyarság nem kiállt bosszúért, de megköveteli az erkölcsi jóvátételt, és követeli a magyarországi magyar lakosság hátrányos helyzetének megszüntetését, amely az idegen hatalom jelenlétében kárára alakult ki.” A film tehát egy másik, az Ellenzéki Kerekasztal-tárgyalások sarkalatos pontját emeli be, vagyis a nemzetiségi törvény megalkotását követeli, amely védi a magyar nemzetiség jogait és védi a magyar nemzetiséget az ellene irányuló célzatos uszítástól és rágalmozástól, valamint a mások által kárára elkövetett genocid szándékú szövetkezéstől. A szövegét viszont ő sem tudja végigmondani, a beszédet szaxofonzené szakítja félbe, mellyel Jancsó érzékelteti, hogy a rend-

szerváltás óta eltelt idő még nem oldotta meg a múlt kérdéseit, sérelmeit, miközben számos olyan, a társadalmat érintő probléma keletkezett, mely megválaszolásra, további kifejtésre vár.

A Kádár-korszaktól és a szocialista múlttól való elhatárolódás már az első EKA-üléseken egyértelmű volt, 1989. március 30-án több párt is szóvá tette, hogy nem ért egyet azzal, hogy az MSZMP KB egy, április 8-ra tervezett megbeszélésre invitálta őket több olyan egyesülettel, melyek az MSZMP oldalát erősíthetik. Ezért például Magyar Bálint, azt ajánlotta, hogy a független szervezetek egy oldalon lépjenek fel, ne legyenek külön tárgyalások. Az április 7-i EKA-ülésen Lengyelországot hozza fel példának, ahol Lech Watesa és a Szolidaritás kitartottak érdekeik mellett, így már 1989. február 6-án megkezdődhettek a kerekasztal-tárgyalások. Szabad György szerint feltételként kell megszabni, hogy a független szervezetek kikkel akarnak egy asztalnál helyet foglalni, mi legyen a tárgyalások rendje, és melyek legyenek a megvitatásra szánt kérdések, vagyis az MSZMP ne folytathasson látszattárgyalást. Fodor Gábor szerint nem kellene részt venni a találkozón, amíg nincsenek olyan álláspontok, melyekben mindenki egyetért. Az Ellenzéki Kerekasztal végül 1989. április 19-én egy, az MSZMP KB-nak címzett levélben kérte a tárgyalások megindítását, melyben külön kérték, hogy az MSZMP nyilvánítsa ki, hogy az Országgyűlést nem fogja olyan törvények létrehozására használni, melyek egyoldalúan befolyásolják az ország közjogi viszonyait, valamint a tárgyalásoknak kétoldalúaknak kell lenniük, a megállapodásokat pedig nyilvánosságra kell hozni. (Bozóki András: *A rendszerváltás forgatókönyve*, 1999)

Az 1989-es történelmi fordulópontra megvilágításához további értelmezési keretet nyújt Hankiss Elemér *Kelet-európai alternatívák* című kötete, melynek forgatókönyvei közül az első három olyan csoportba tartozik, melyek szerint a kelet-európai társadalmaknak és a benne élő embereknek, embercsoportoknak „nincs és nem is lesz lényeges befolyásuk arra, hogy mi történik ezekkel az országokkal”. Jancsó két filmje is pont ezen meggyőződés szerint vezeti cselekményét, hiszen az *Isten hátrafelé megy* azt mutatja be, hogy a Szovjetunióban zajló események hogyan hatnak ki Magyarországra mintegy eltérítve azt a demokratikus berendezkedés és autonómia felé vezető irányvonalától, míg a *Kék Duna keringő* arra nyújt példát, hogy a politika vezetői hogyan sodorják tévútra az országot megismételve a korábbi kommunista rendszer hibáit és újraterveelve a társadalmi egyenlőtlenségeket.

Az 1991-es *Isten hátrafelé megy* története leginkább a Hankiss által felvázolt „Globális szcenáriók” közül A „Geopolitikai” forgatókönyvek csoportnak feleltethető meg. E pesszimista jövőkép szerint a Szovjetunió jelenléte és befolyása továbbra is döntő jelentőséggel bír a kelet-európai régióban, melyben kiemelt szerepet kap a Gorbacsov-jelenség reformfolyamata vagy éppen annak lehetséges kudarca. A magyarországi rendszerváltás történetét tehát nem lehet önmagában, elszigetelt esetként vizsgálni, hanem figyelembe kell venni az európai és világpolitikai feltételeket, gazdasági körülményeket, csakúgy, mint a modernizációs törekvéseket és kényszereket. Utólag kijelenthető, hogy ha a kedvező világpolitikai feltételek nem lettek volna olyan jelentősek, akkor a korabeli magyar társadalom a saját erejéből képtelen lett volna a radikális változtatásra (Valuch Tibor: *A jelenkori magyar társadalom*, 2015).

Hasonló aggályát fogalmazta meg Hankiss Elemér is a *Kelet-európai alternatívákban* az ország függőségi helyzete kapcsán: „Vitatathatlan, hogy Magyarország függvénye a világ gazdaságnak és a nemzetközi politikai-hatalmi viszonyoknak; ha nem vesszük figyelembe e függéseket, e globális és geopolitikai összefüggéseket, akkor nem érthetjük meg azt, ami velünk történik, és esélyünk se lehet arra, hogy megtaláljuk a kiutat abból a labirintusból, amelybe belekeveredtünk. Ugyanez vonatkozik a történelmi



**scenáriókra:** ismernünk kell azokat a folyamatokat, azokat a felszín alatt működő erőket, amelyek – akár akarjuk, akár nem – alakítják sorsunkat.”

A követendő politikai út kapcsán az 1989. június 21-i plenáris ülésen Kukorelli István azonban arra tért ki, az ország ne tegyen meg a szerves fejlődéstől idegen lépéseket, és kiemelte, hogy nem csak két választandó modell létezik, hiszen Európának több történetileg létrejött régiója van.

Az 1992-es *Kék Duna keringő* esetében Jancsó gondolatban már továbblép, és egy olyan fiktív Magyarországot mutat be, ahol már lezajlott a rendszerváltás, azonban a külső, beavatkozó ideológiát ezúttal a kapitalizmus jelenti, miközben a történetben szintén szerepet kapnak a belpolitikai viszályok. A film tehát a trilógia első és második darabjával (*Jézus Krisztus horoszkópja*, 1989; *Isten hátrafelé megy*, 1991) ellentétben konkrétan utal az Ellenzéki Kerekasztal tárgyalásokon is előkerülő tényleges politikai témákra, melyek szorosan érintik a korabeli gazdasági és társadalmi szerkezetátalakulást. Ilyen témák a „választások kérdésköre”, az „elnöki intézmény”, a „gazdasági és szociális átalakulás problémája” és a „szocializmushoz fűződő viszony”, mely a korábbi két filmben is vízvonalzó volt.

A történet ezúttal is nyíltan politikai témájú, konkrétan egy politikai mérénylet köré épül: a névtelen Miniszterelnök (Madaras József) miután megválasztása után nyilatkozik a sajtónak, egy, a Dunára néző hotel erkélyén (a Marriot Hotel volt a díszlet) ünnepel társaival, majd ellátogat egy átalakítandó gyárba, ahol az unokaöccse meggyőzi a miniszterelnök feleségét, hogy az egy pisztolylövéssel végezzen vele. A film hátralévő részében a mérényletnek a politikai élet szereplőire gyakorolt lélektani hatását követjük nyomon, mely során kivált a miniszterelnök özvegye és unokatestvére kap kiemelt figyelmet.

A *Kék Duna keringő*ben az előző két filmhez hasonlóan már a játékidő elején szóba kerül a „szocializmushoz fűződő viszony”, ezúttal a „választások kérdéskörével” összefüggésben. Ebből a szempontból sokatmondó, hogy rögtön a második jelenetben a Parlamentet látjuk, mely már önmagában is jelentőségteljes, hiszen az épület a Jancsó-életműben – mely a politikának kezdettől fogva kiemelt, sorsfordító szerepet tulajdonít – ebben a filmben szerepel második alkalommal; először a késő Kádár-kor jelenére reflektáló *Szörnyek évadjában* volt látható.

Ezen a ponton érdemes hangsúlyozni, hogy Jancsó filmjei esetében mindig kiemelten fontos, hogy a cselekmény milyen térben történik, vagyis külön jelentést hordoz, hogy az adott jelenet vagy a játékidő egésze természetes vagy épített környezetben, szabad ég alatt vagy zárt terekben játszódik. A helyszín azonban az adott film narratívája szempontjából nem pusztán a kinézete és a kiterjedtsége szempontjából lényeges, hanem korábbi története okán is. Bár utóbbi szempont Jancsóknak leghangsúlyosabban a *Szörnyek évadjával* kezdődő, majd a 1999-től induló Kapa Pepe-sorozatára jellemző, már az első, 1945 nagyhetében játszódó *A harangok Rómába mentek* című filmjében is felfedezhető. Utóbbi film egyik gyárjelenetében két fiú véletlenül észreveszi, hogy német katonák zsidókat akarnak deportálni egy bányában, majd a páros véletlenül meglök két csillét, melyek a németek közé zuhannak, így egy lányt sikerül elbújtatniuk. A jelenetet Jancsó Fertőrákoson, a kőbányában forgatta, ahol a második világháború utolsó napjaiban kétezzer zsidó munkaszolgálatost gyilkoltak meg.

A Kapa Pepe-sorozatban már bevett gyakorlattá válik, hogy Jancsó Budapest történelmi múlttal terhelt műemlékeit dramaturgiai funkcióval ruházza fel: a Parlament mellett több történelmi

**„Szemlélete túl fogja élni a rendszerváltást”**

(*Kék Duna keringő* – Cserhalmi György és Gálffi László)



BALDÓCZY CSABA FELVÉTELE

épület, emlékmű és szobor meghatározó, szimbolikus szerepet kap.

A *Kék Duna keringő* említett, Parlament előtti jelenetében a filmbéli miniszterelnök a Kossuth térre néző lépcsőn igyekszik fel, miközben egy újságíró faggatja a politikai terveiről. A kormányfő elmondja, hogy nemzeti és keresztény programmal készülnek, és megtorolnak minden sérelmet, mely rajtuk és a népen esett. Az újságíró egy másik kérdésre megtagadja a választ, mondván a nő tegyen fel rendes kérdéseket, úgy ahogy az a kommunisták idejében volt, vagyis a film implicita jelzi azon aggályát, hogy az előző korszak ideológiai szemlélete túl fogja élni a rendszerváltást. Noha a magyar átmenetet megidéző filmekben nem szerepel konkrétan az EKA-témák közül az „elnöki intézmény kérdése”, megjegyzendő, hogy a *Kék Duna keringő* az egyetlen film, melyben államfő helyett egy fiktív miniszterelnök kap szerepet. Alakja kapcsán Jancsó azon aggodalmát fejt ki, hogy mi történne, ha a legfőbb politikai vezető nem pártatlan, nem a nemzet egészének képviselőjében, nem a demokratikus szabályok szerint kormányozna. Ezen probléma – bár az államfő intézménye kapcsán – az 1989. augusztus 30-i NKA-tárgyalások közép-szintű politikai egyeztető bizottságának ülésén is elhangzott Somogyvári István részéről, aki kifejtette, hogy az államfőnek nem szabad a hatalmi ágak, a kormány és az országgyűlés fölé kerülnie.

A fiktív miniszterelnök által nyilatkozott mondat továbbá hűen tükrözi a film kapcsán a Magyar Hírlapnak adott Jancsó-interjú egy részletét: „Most az a baj, hogy olyanok mondják el, hogy mi történt, akiktől tudom, hogy kik voltak. Bocsánat, de nem lehet ugyanolyan mechanizmusú hazugságokkal áttatni a népet, és a népek magát, mint amilyenekkel minket áttattak negyvenöt után.”

A szocialista rendszer lebontásának és a demokratikus választások alapelveinek kérdésköréhez kapcsolódik a kormányfő unokatestvérének (Cserhalmi György) egy megállapítása, miszerint a választás csak néhány ezer embernek fog kedvezni, míg tízmilliónak hallgatnia kell. Később egy hotelszobában és annak erkélyén zajló jelenetben azt mondja, „Ez már maga a Balkán, Dél-Amerika, Afrika”. Jancsó tehát kifejti abbéli félelmét, hogy a rendszerváltás utáni választási rendszerben, bár megváltozott politikai miliőben, folytatódni fog a kommunizmus alatti autoritárius rendszer és annak propagandagépezete.

A fogadást követő gyárjelenetben az EKA-tárgyalások során is előkerülő „gazdasági és szociális átalakulás problémája” kap erős hangsúlyt. Már az 1989. június 13-i nyitó plenáris ülésen megfogalmazódott a „harmadik fél”, a társadalmi szervezetek részéről, miszerint illúziót jelent az átmenettől azt várni, hogy a gazdasági és társadalmi válság magától megoldódik, másrészt, ha annak kezelése elmarad, a következő generációra még nagyobb teher hárul. Az 1989. június 21-i plenáris ülésen a gazdasági és szociális válság leküzdése kapcsán Iványi Pál is kifejti, hogy ha a két területen belül felhalmozódnak a problémák, az a többpártrendszerre való átmenetre is veszélyt jelenthet, valamint jelzi azt a strukturális problémát – mely Jancsó gyárjelenetében is előkerül –, miszerint a piaci logika szerint funkcionáló gazdaság kedvezőtlen társadalmi hatásokkal is bírhat. Az EKA 1989. augusztus 29-i ülésének fontos javaslata, hogy egyetlen politikai párt se avatkozzon bele üzemek személyzeti vagy gazdasági kérdéseibe, a gazdasági döntéseket ne párt-politikai alapon hozzák.

A *Kék Duna keringő* gyárjelenetében a miniszterelnök egy külföldről érkező színesszel (Ráttonyi Róbert) tűnik fel, aki kijelenti, hogy az általa képviselt pénzügyi csoport és cég megvásárolja a létesítményt, és a helyén egy irodaházat épít fel. A bejelentés hallatára megjelenik a másik oldal is: munkások tiltakoznak az ország kiárusítása, az értékek eltékozlása és az üzem bezárása ellen. Ők is kifejtik ugyanazt, melyet korábban az unokatestvér is elmondott: „A kormány csak a gazdagoknak kedvez”. Hasonló veszélyre hívta fel a figyelmet Iványi Pál is az 1989. június 21-i plenáris ülésen, miszerint az elkövetkező hónapok tépje, hogy kinek a tulajdonába kerül egy föld, egy gyár, valamint lesz-e jövedelemtermelés az új tulajdonosi rendszerben. A filmben a probléma felvetésének súlyosságát mutatja az is, hogy ebben a jelenetben szövetkezik az unokatestvér az elnök feleségével (Bánsági Ildikó), majd egy pisztolylövéssel végez az elnökkel. Később a temetésnél az unokatestvér Ady Endre *Seregesen senkik jönnek* című versét idézi, mely a korábban már említett, a rendszerváltás után újonnan kialakuló egyenlőtlen társadalmi viszonyokra is reflektált:

„Sürög a vad, magyar élet,  
Még a némák is beszélnek  
S uccám ellepik  
S bárki taknyost egy bösz iram  
Fölrepít.”

Az *Isten hátrafelé megy* után a *Kék Duna keringőt* is beárnyékolja a szocializmus visszatérésének veszélye, a rendszerváltás-trilógia első két filmjéhez hasonlóan a főhős most is képtelen elmenekülni a rendszerből: a film egyik utolsó, egy garzonlakásban játszódó jelenetében a biztonsági főnök kifejti az unokatestvérnek, hogy videófelvételek készültek róla, melyeket a saját kedvükre értelmezhetnek, vagy új hangsávot tesznek alá.

A *Kék Duna keringőben* a szocializmus „visszarendeződésének” veszélye újra és újra megjelenik – a film ebből a szempontból az *Isten hátrafelé megy* történetéhez hasonlóan szintén többrétegű. A film címe utal a fejlettebb Nyugat iránti vágyakozásra, de a keringő mint tánc jelezheti az örökké tartó körmozgást, a kezdeti ponthoz, vagyis a korábbi rendszerhez való állandó visszatérést is. (Ebből a szempontból a szimbolikus *Kék Duna keringő* cím rokonságot mutat Krasznahorkai László regénye, a *Sátántangó* címével, valamint az abból készült szintén körkörös szerkezetű Tarr Béla filmmel.) Másfelől a *Kék Duna keringő* lezárása szintén visszarendeződést mutat be: ebben a jelenetben újra a film elején látott hotelszobát látjuk, ahol az unokatestvér pisztollyal a kezében arra készül, hogy végezzen az elnökkel. Mindez arra utal, hogy a korábban látottak csak az unokatestvér tudatában fantáziaképek-ként jelentek meg. A továbbiakban azonban egy golyó végez az unokaöccsel (a tettes a képkivágoton kívül helyezkedik el), majd az egyre távolodó kamera a miniszterelnököt, annak feleségét és a többi szereplőt mutatja. (A film végén az elszálló helikopterben az egyik szereplő ki is mondja, hogy „...egy kész film pereg le az ember agyában a halál előtti pillanatban”, mellyel a szavak szintjén is újraértelmezi a filmet.) A *Kék Duna keringőben* az unokatestvérnek tehát nem sikerül megváltoztatnia a jövő menetét, mellyel Jancsó szimbolikus jelzi, hogy a szocializmus négy évtizede áttételesen továbbra is befolyásolni fogja az ország társadalmi-politikai valóságát. A film ebből a szempontból is hasonlít a trilógia előző filmjének baljós jövőképehez, az *Isten hátrafelé megy* zárata ugyancsak átértelmezi a film korábbi jeleneteit, megfosztva a nézőt annak a reményétől, hogy a jövő megváltoztatható.

A tanulmány a szerző doktori disszertációjának a Filmvilág számára átdolgozott részlete.

CANDIDE

# Kortársunk, Voltaire

BÁRON GYÖRGY

**VOLTAIRE FILOZÓFIAI TANMESÉJÉNEK A REMÉNYRŐL, A CSALÓDÁSRÓL ÉS A LÉTEZÉS MEGMAGYARÁZHATATLAN DÉMONOLÓGIÁJÁRÓL A RAJZFILM IDEÁLIS KÖZEGE.**

Kevés nyitottabb és provokatívabb műve van a világirodalomnak Voltaire *Candide*-jénél. Ez azt jelenti, hogy vászonra (vagy színpadra) adaptálni csak istenkísértő vakmerőséggel lehet, ami nem áll távol a nagy blaszfemistától. Magát a történetet teljesen értelmetlen a képek nyelvére átültetni, mert egyfelől annyira szerteágazó, hogy szinte szétperlik, másfelől a lényege nem a kalandok sorozata, hanem a gúnyoros filozófiai példabeszéd, a gondolat és a képzelet fékek nélküli, szabad szárnyalása. A pikareszk mese csak a váz, a vékony szál, amelyre az örült világ képei felfűződnek. Vagyis filmre adaptálni nem a kalandok sorát érdemes, hanem a mű zabolátlan, mindennek fityiszt mutató szellemiségét. A fennmaradt skiccek szerint erre törekedett a nyolcvanas években Kovásznai György, akinek ez alighanem a főműve lett volna, s akinél nehéz alkalmasabb alkotót elképzelni egy *Candide*-mozgóképre. A regény adaptációja élőszereplős filmen szinte elképzelhetetlen, lévén a játékfilm anyaga túlzottan is konkrét, valósághoz kötött, vele épp a könyv lényege vész el: a csapongó képzelet. Viszont – jól látta ezt Kovásznai – valósággal kínálkozik az animációra, mert ott a fantázia legyőzheti a realitás nehézkedését, s a figurákban, helyszínekben, akciókban szabadon kalandozhat, kizárólag a művészi képzelőerő korlátai szabnak neki határt. Kovásznai csak az előkészületekig jutott el, fennmaradt vázlataiból következtethetünk rá, milyen lett volna a nagy mű, s arra is, mekkora veszteség, hogy nem fejezhette be. Az elejtett fonalat jó harminc évvel később tehetséges és ambiciózus fiatal animációsok vették fel. Tizenhárom részes sorozatuk a modern magyar animáció egyik legnagyobb teljesítménye.

Kreif Zsuzsanna, Bera Nándor, Turai Balázs rendezőknek, Iványi-Bitter Brigitta és Fehér Károly producernek és alkotótársaiknak immár két nyomasztó örökséggel kellett megküzdeniük: egyfelől Voltaire-ével, másfelől Kovásznai-ével. Sikeresen szakadtak el mindkettőtől, megőrizve azt, ami a kisregényben fontos, s ami Kovásznai ecsetjét is inspirálta: a regény csúfondáros szellemét. Nem használták Kovásznai jellegzetes festmény-technikáját, s nem vették át automatikusan a vázlataiban szereplő karaktereket sem. Új utakon indultak el, a harmadik évezred *Candide*-ját alkották meg. Az ő főhősük, szemben Kovásznai vázlataival – s magának a regénynek a főszereplőjével –, femininebb, androgünebb jelenség. Az eklektikus formanyelv emlékeztünkbe idézi az olyan szabadszajú mai tévésorozatokat, mint a *South Park* vagy a *Gumball*, másfelől a médiashowkat és kvízeket, harmadrészt a netről ránk ömlő program- és információhullámot, azt a globális földanyanyelvet, amelyen az X, Y, Z és Alfa generáció kommunikál. Ebben a poszt-posztmodern kavalkádban kedvünk szerint fölfedezhetjük a Kovásznai-kortárs Reisenbüchler Sándor disztópiáinak csodavilágát, s nem megyünk tőle messzire, ha ráismerünk a *Sárga tengeraltattjáró* szelídebb hippi-álmaira, majd az azt átvevő és brutalizáló Terry Gilliam Monty Python-szekecsseire. Az ihletők között ott találjuk, távoli utalás formájában, az olyan blockbustereket is, mint Kubrick *Dr. Strangelove*-ja, a *Titanic*, s az olyan műfajteremtő fantasykat, mint a *Kóma* vagy *A nyolcadik utas: a halál*.

Ha egyáltalán fogalmat alkothatunk ennek a műfaji kanavásznak a megnevezésére, keresve sem találhatnánk pontosabbat, mint Voltaire saját szavait: Pangloss doktor tudományáról: „kozmo-

lógiaiával kapcsolatos kretinológia”. Voltaire, szembe menve a felvilágosodás szellemével, nem csak az irracionális, s azon belül az egyházat gúnyolja ki, hanem annak másik oldalát, a racionalitást is. *Candide* sem a boldogságot, sem az élet és a történelem értelmét nem találja útja során. Partnerével, Martinnal két heti vita után „éppen olyan okosak voltak, mint az első napon”. A regény olvasója, miközben kínjában röhög a balga főhős újra és újra feléledő naivitásán, ahogy Leibniz tanát próbálja igazolni, mely szerint ez a volna a létező világok legjobbika, Martinnak ad igazat: minden leírás, kaland azt bizonyítja, hogy „ha erre a globusra, azaz globulusra nézек, az az érzésem, hogy Isten átengedte egy gonosztevőnek”. Miközben, persze, Panglossnak is igaza van: valóban ez a létező világok legjobbika, meg a legrosszabbika is, az egyetlen, jobbat – rosszabbat is, nagy fantáziával – csak elképzelni lehet. S itt máris a képzelet birodalmánál vagyunk, amiből a kisregény és a film is táplálkozik. Utóbbi hozzátéve az azóta eltelt bő két és fél évszázad hasonlóan borzasztó tapasztalatait, a feléledő remények, majd szörnyű csalódások további hullámjátékát, amelyek ma is aktuálisak teszik Voltaire keserű remekművét. A csúfondáros szerző-filozófus annak idején a maga korának tekintélyeit gúnyolta ki, Rousseau-tól Newtonig, nem kímélve a barbár mészárosnak mondott nagy Shakespeare-t sem, ám a fő célpont a hipokrita klérus volt, miközben a zsidó és a muszlim valláson is köszörülte a nyelvét. Ami nem akadályozta meg abban, hogy a birtokán ne emeljen emlékművet – úgymond – Istennek, ezzel is provokálva azokat, akik magukat Isten földi helytartójának mondták. Pornóba hajló paródiát írt a franciák szentjéről, Jeanne d'Arc-ról (*A szűz*), egyházellenes drámáját, a *Mahometet* pedig kihívóan a római pápának ajánlotta.

A *Candide* mostani animált adaptációja a mai kor képi nyelvén szólal meg, s ugyanolyan élesen köszörüli nyelvét a jelenkori hatalmasságokon – legyenek azok politikaiak, közéletiek vagy médiasztárok –, mint Voltaire a saját korának „celebjein”. Csak ezzel a hűtlenséggel maradhat igazán hűséges a regény szellemiségéhez. A figurákat eredetiben áttenni a vászonra hiábavaló lett volna, mert épp a regnáló tekintélyek megfricskázásának kihívó gesztusa, vagyis a lényeg maradna ki belőle.



Az egyes részek nyitó kreditje az univerzumban forgó glóbuszal – akár a világhíradó főcíme. Ekképp a fő dramaturgiai szál nem annyira az utazás, mint a hírfolyam. Érzékeny találat ez, elvégre a mai utazó, modern Candide-ként, a képernyőmonitor előtt ülve száguldozik keresztül-kasul a nagyvilágban, a történések egyidejűségének élményével. Ebben a felfogásban természetesebb az anakronizmusok, a lego-játékoktól a rakétáig, gránátokig, a hitelkártyáig és bankszámláig. A témák is mintha egy esti híradó tartalomjegyzékéből vétetnének. Voltaire napjainkban alighanem ezekkel a történésekkel illusztrálná filozófiai tanmeséjét a reményről, a csalódásról és a létezés megmagyarázhatatlan démonológiájáról. A címszavak: globális felmelegedés, környezetszennyezés, terrorizmus, migránsok. Amikor ezeket a sorokat írom, a nemzetközi média éppen azt találgatja, életben van-e a Voltaire tollára és filmes adaptátorainak ecsetjére kívánczó észak-koreai óriáscsecsemő-diktátor. Nos, ő – pontos találat – filmünkben is a híradások egyik főszereplője. Itt a kedves vezetőt Kim Pan Gloss-nak hívják, hősünk tanítómesterének mai reinkarnációja, amúgy egyszarvú oroszlán és aerobikus tyrannoszaurusz szerelemgyereke, aki

„Mi a legfőbb európai érték?”

valóban a létező világok legjobbját hirdette megteremteni, kisvasutat építve az éhezőknek Észak-Optimisztánban, ami csakis az észak-optimisztániaké (ki másnak kéne amúgy). Nem bizarrabb ez, mint azok a tudósítások, amiket ugyanerről a bizarr alakról naponta látunk az esti híradókban. Candide amúgy migráns, vagyis megvetett idegen mindenütt, a filmben a menekült-kérdés ezért hangsúlyosan megjelenik. „Lőjetek, a béke és az emberség nevében” – szól a tűzparancs a barbárságot a civilizált világtól elválasztó fal védőinek, miközben a pusztítás elől menekülő családfele, karjában a kiseddel, kétségbeesetten felsóhajt: „ez majdnem olyan, mint otthon”. Ezek után aligha csodálkozhatunk, hogy a filmbéli iskolában a helyes válasz arra, mi a legfőbb európai érték, nem a szeretet, nem a parlamentáris demokrácia, nem a megértés, hanem – bingó! – a foci: „csapatmunka, férfiaság, hűség... sör, pompomlányok, zsidózás”. Két kisfalu, Alsó- és Felső-Takarmánybicske megalomán üres stadionjai között vidáman töfög utasok nélkül a kisvasút...

A záróepizód gigantikus tévékvíz, Tanulmányshow, amelynek résztvevői elismélik, amit az előző részekből tanultak: az éles kritikával bemutatott versenyzőket, úgymint Madame de Stael-t, a

vasretikült, Sir Isaac Newtont és Jean-Jacques Rousseau-t, az egyház kegyetlen kritikáját orrhosszal megelőzve nyere: VV (ValóVilág) Voltaire és az ő verhetetlen produkciója, a *Candide, avagy az optimizmus*. Az egyik zavaros beszédű, mocskosszájú zsűror, akiben hasonlóan zavarosbeszédű valóságos közszereplőre ismerhetünk, megpróbálja ugyan ellehetetleníteni, ám a háborodottat felakasztják, mint Fellini *Nyolc és fél*-jében az okoskodó dramaturgot (aki szintén valóban létezett közszereplő karikatúrája). A történetfűzér itt visszakanyarodik az ihletőhöz: Candide eléri célját, s bár bölcsőbb nem lett, végre viszontlátja imádott Kunigundáját, vénen, rútan, fogatlanul. Elhangzik ugyan a szállóigévé lett intelem, a „műveljük kertjeinket”, ám ez nem különösebben meggyőző, különösen a megvénült Kunigundával a konyhakertben. S jóllehet negyed ezredévet ment azóta előrébb a világ, a mai néző sem tud jobb megoldást.

**CANDIDE** – magyar, 2018. Rendezte: **Kreif Zsuzsanna**. Társrendezte és írta: **Bera Nándor, Turai Balázs**. Zene: **Benjamin Efrati**. Vágó: **Boda Péter**. Producer: **Iványi-Bitter Brigitta, Fehér Károly**. Hangok: **Rajkai Zoltán** (Candide), **Máté Gábor** (Pangloss), **Kulka János** (Pangloss – a pilotfilmben), **Jordán Adél** (Kunigunda). Jogtulajdonos: **Candide Produkciós Kft.** 91 perc.

BESZÉLGETÉS HAJDU SZABOLCCSAL

# Idő van

MORSÁNYI BERNADETT

## A BÉKEIDŐBEN EGYMÁST KERESZTEZŐ SORSOK PILLANATKÉPEIBŐL ÁLL ÖSSZE EGY BOLDOGTALAN, PARANOIÁS ÉS ERŐSZAKOS TÁRSADALOM TABLÓJA.

• A Fehér tenyér *kapcsán nyilatkozta, hogy a premier-vetítés alatt a szüleid reakcióját figyelted. A Békeidő bemutatóján nem volt lehetőséged arra, hogy a közönséggel együtt nézd a filmet, hogyan vált mégis közösségi élménnyé az online vetítés?*

Nagyon furcsa érzés volt, hogy ez egy premier, mert nem tudtuk, hány ember ül a készülékek előtt, ott vannak-e egyáltalán. A nap végén láttuk a számokat, amik nagyon jók lettek, az emberek pedig kommentekben feltöltötték a fotókat, ahogy nézik a filmet, érdekes premier-élmény volt. Örülök, hogy belevágtunk és tapasztalatot szereztünk az online terjesztésben, mert ha valamiért esetleg nincs forgalmazási lehetőség, akkor nem marad más csak az internet.

• *Film-antológiának nevezed a filmet. A 22 epizód történetei összekapcsolódnak, helyenként szinte egybeolvadnak, a szereplők is keresztezik egymás útját.*

Azért mondom, hogy „film-antológia”, mert alapvetően mindegyik fejezet egy külön téma, kicsit olyan, mint egy novellafüzér. Minden egyes felvetett téma fontos, szerettem volna, hogy ezeken legyen a fókusz, s a néző ne azon gondolkodjon, hogyan kapcsolódnak össze az egyes epizódok, miközben persze összekapcsolódnak. Nem véletlen a Thomas Bernhard-idézet a film elején: „Mintha mindent testvériségbe fűzne a pillanat: a rút közelébe merészkedik a szépnek, és megfordítva a kíméletlen a gyengének.” Mert azáltal, hogy finoman összekapcsolódnak a történetek, társadalmi tablóvá, pillanatképpé válnak. Atmoszférák és modellek jelennek meg, az összekapcsolások szükségesek ahhoz, hogy érezhető legyen az ok, okozat és a következmény.

• *A Thomas Bernhard-idézetben megjelenő kettősség a szereplőkre is igaz. A Sárosdi Lilla alakította tanárnő például tör-zúz, kiabál egy virágüzletben, követeli a panaszkönyvet, egy másik jelenetben, a kávézóban viszont vendégkönyvet kér, hogy megdicsérje az udvarias pincért.*

Ebben a filmben nincs sok lehetőség arra, hogy megmutassunk sorsokat, mert nagyon sok szereplőről van szó, nem egy szereplő karakterét bontjuk ki, látjuk különböző helyzetekben, hanem sok szereplőt látunk néhány helyzetben, s ezekben a helyzetekben kell a karakterükről, személyiségükről többet megtudnunk, olyan típusú kettősségeket, amiket említesz. Ezért fontos, hogy az egyes szereplők, milyen típusú jelenetekben tűnnek fel. Előfordul az életben, hogy valakit az egyik ember egy borzalmas vadállatnak ismer meg, míg egy másik kenyérré kenhetőnek. Minden attól függ, hogy milyen helyzetben ismerkednek meg, milyen a kapcsolatuk minősége, persze mindig minden függ a partnertől.

• *Az egyik szereplő, Dorottya (Wrochna Fanni) kényszeresen hazudik. Filmjeiben visszatérő motívum, hogy a szereplők azért nem mondanak igazat, mert a környezetük a hazugságot könnyebben elfogadja.*

Ezt szépen elmondja a filmben Schilling Árpád, amikor arról beszél, hogy az emberek félnek a megaláztatástól és a szégyentől. S ezt pont Dorottyának mondja el, aki arról beszél egy másik jelenetben, hogy azért hazudik, mert nem akar csalódást okozni. Minden hazugság mögött a félelem van, s a Schilling alakította karakter pontosan levezeti, hogy egymás megítélésétől félünk a színházban, az

iskolában, a megszégyenítéstől a legapróbb helyzetekben is. Visszatérő témám, mert nagyon esendő dolognak tartom. A konfliktusok, félreértések nagy része abból származik, hogy nem tiszták a helyzetek és a kommunikáció, sok a csúsztatás, a hazugság. Az ember első körben hajlamos ezt elítélni, de ha megnézzük az egyes emberek sorsát, s azt a helyzetet, amiben az adott dolog megtörténik, akkor az egy kicsit más. Azt gondolom, hogy pontosan így, ahogy ez a két jelenet egymás mellé van téve, el tudja gondolkodtatni a nézőt, s nem feltétlenül azt a következtetést vonjuk le, hogy ezt a lányt el kell ítélni.

• *Békeidő címmel már írtál egy darabot, de a film nem a színdarab adaptációja. Milyen tartalmat társítasz ehhez a címhez, miért fontos neked?*

Kilenc évvel ezelőtt nekifutottam annak, hogy ezt a fogalmat tartalommal töltssem fel. Foglalkoztatott, hogy ez alatt a cím alatt csináljak egy társadalmi tablót, csak nem tudtam, hogyan fogjak hozzá. Temesváron írtam egy színdarabot ezzel a címmel, hasonló a filmhez abból a szempontból, hogy egy társadalmi tabló, ott is több történet fűződik össze, de nincs rokon elem vagy karakter. A struktúra hasonló, a szándék, s a vállalás, hogy „békeidő” cím alatt politikával, feszültséggel átítatott, széthullásban levő társadalmat mutassak be. Amikor a filmet elkészítettük, még *Treasure City* volt a címe, mert Kolozsváron forgattuk, s Kolozsvárnak a történelmi neve „kincses város”, s volt ebben egy kis játék is, hogy a film a humán kincsek kereséséről szól. De végül úgy döntöttem, hogy nem akarok angol címet adni, s fél évvel ezelőtt a *Békeidő* mellett döntöttem, mert nagyon passzol az egészhez, tele van konfliktussal, minden egyes epizód. Közben beütött a vírus, s a járványból visszanezve a „békeidő” fogalma még érdekesebb lett. Mintha megnyomtak volna egy nagy féket, megálltunk, s elgondolkoztunk, mi volt az az élet, amit eddig éltünk, s látjuk, min lenne érdemes javítani, mit lenne jó megtartani. Teljesen váratlanul bejött a Vitézy-ügy...

• *Hogyan érintett Vitézy László kirohása?*

Kijöttünk ezzel a sajtóhírrrel, hogy bemutatjuk a *Békeidőt*, erre rövidesen megjelent a Facebookon egy indulatos

bejegyzés Vitézy Lászlótól, hogy „eloptátok a címet”, vagyis a *Békeidő* foglalt. De az indok az, hogy Sárosdi Lilla és Schilling Árpád is játszik a filmben, tehát azért nem vagyok jogosult arra, hogy a címet használjam, mert ideológiailag nem azon az oldalon állok, amin ő. Rejtély, Vitézy honnan tudja, milyen ideológiai oldalon állok. Ebből a posztból értesültem arról, hogy van egy *Békeidő* című filmje, bár ismerem pár filmjét, ezt pont nem. Még aznap este megnéztem, hogy tudjam, miről van szó, s írtam neki egy barátságos levelet, hogy láttam a filmet, jó film, de hogy szerintem ez a két mű békésen elfér egymás mellett, pláne, hogy az övé negyven évvel ezelőtt készült egy másik politikai szisztémában, minden más, tehát nem összekeverhető a két film. A címet nem változtatom meg, mert akkor úgy tűnne, azért változtatom meg, mert ő azt mondja, hogy Schilling Árpád és Sárosdi Lilla vállalhatatlan, miközben teljes véletlenszerűen vállalom őket, nem véletlenül szerepelnek a filmben. A törvényben egyébként fekete-fehéren le van írva, hogyan lehet címeteket használni, s azt Vitézynek is tudnia kell, hogy ilyen típusú általános fogalmak szabadon felhasználhatók, nincs bennük speciális szókapcsolat, szerzői lelemény, tehát nem levédhetők. Vitézynek több olyan filmje is van, amelynek címe, korábban készült filmek címével megegyezik. Például a *Majd holnap...* című filmet Vitézy úgy különböztette meg Elek Judit nyolc évvel korábban készült filmjétől, hogy három pontot tett a cím mögé. Én sosem vettem el így címet, de aki ilyen típusú címet választ, mint a *Békeidő*, annak számítnia kell arra, hogy más is választhatja.

A *Délibáb* cím is számtalanszor előkerülhet. Makk Károly *Szerelem* című filmje is ilyen, Haneke és Gaspar Noé is választotta címnek, s lehetne sorolni. Méltatlan ez a dolog hozzám és Vitézy Lászlóhoz is. A személyemet érintve nem kavart fel az eset, ami fölkavar az az, hogyan történhet meg, hogy a közszolgálati televízió megváltoztatja a műsorát Vitézy miatt, s a premierünk előtt levetíti a filmjét, és természetesen elkeserítenek az olyan típusú cikkek is, mint ami az Origón jelent meg ezzel kapcsolatban, név nélkül. Minősíthetetlen gyalázkodás, alaptalan és következmények nélküli rágalmaszás, ami most már egyre gyakoribb. Nincs kontroll, nincs egy szabályzat, ami azt mondaná, hogy ilyen nem lehet csinálni. A Magyar Televízió híradása erről az ügyről a híradóban egy az egyben bevágható lenne a filmbe. A családomnak rosszul esik az ügy, de én stabil vagyok, nem kell félni.

• *A film egyik markáns témája a #MeToo-probléma. Sárosdi Lilla történetét is beépítetted a filmbe, ráadásul férje, Schilling Árpád alakítja Marton László karakterét. Az is kiderül, hogy a filmbeli tanárnőnek viszonya volt egy tanítványával. Mennyire volt tudatos ez az inverz, hogy Sárosdi Lillát és Schilling Árpádot a másik oldalra helyezd?*

Ez egy újrajátszás is a filmben, az egyik legősibb dolog, a színház lényege. Az én nézőpontomból egyfajta szertartás, újrajátszása azoknak az eseményeknek, amik megtörténtek velünk, van egy megtisztító jellege. Hiszek abban, hogy az ilyen újrajátszásoknak nagy haszna és hatása van.

Az, hogy ezt Schilling Árpád elvállalta és újrajátszotta egy nagyon fontos és bátor dolog.

• *Milyen érzés volt Sárosdi Lillának viszontlátni a személyes történetét?*

Nagyon erős hatással volt rá, mondta, hogy félelmetes volt újranéznie, nem is nagyon tudott beszélni róla. De onnantól kezdve, hogy publikussá teszünk és fikcionalizálunk egy történetet, már nem róluk szól, hanem mindenkiről, aki ilyen helyzetbe került vagy kerülhet. Elindítunk a személyestől valamit és tágítjuk az általános felé, hogy minél több

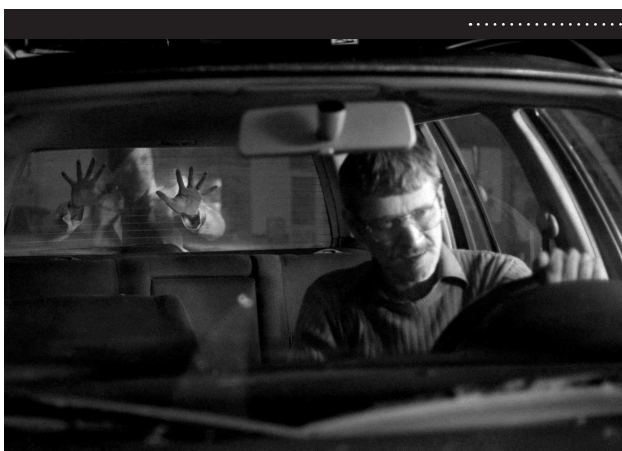
ember tudjon hozzá kapcsolódni és érvényesnek érezhesse a saját életére vonatkozóan is.

• *Filmjeidben, hol a stilizáció dominál (például Bibliothèque Pascal), hol a realista vonások erősödnek fel (például Ernelláék Farkaséknál), a Békeidőben a kettő egyensúlyban van. A téma nyilván meghatározza a formát, de hogy érzed, vannak ilyen, vagy olyan (alkotói) korszakaid?*

Úgy érzem, hogy van bennem egy állandó működés az engem körülvevő dolgok feldolgozásával kapcsolatban, s ezek időnként ebben a formában, mások abban a formában jönnek ki. Alapvetően a téma határozza meg, hogy melyik formát használom. Mind a kettő felé nagy a vonzalmam, s bizonyos filmekben ezt kombinálom is, a *Bibliothèque Pascal*ban is ötvözve van pont a kerettörténettel. Megvan bennem az igény, hogy mikrorealista szinten mutassak meg jeleneteket, azért, hogy meg tudjam érteni az adott problematikát. Szemtanúvá kell tennem magamat, s a nézőt, úgy, hogy ezeket a jeleneteket pontosan megmutatom, ehhez viszont ismerni kell a realizmust. Ez egy elemi igény bennem, a másik oldalon viszont a kifejezhetetlen, a szavakkal és a realizmussal kifejezhetetlen metafora áll. Atmoszférák, furcsa belső izgalmak, amiket más eszközökkel tudok kifejezni, például zenével, ritmussal, kameramozgással, színekkel, arcokkal, szimbólumokkal.

• *A Békeidő végén a varázslónak készülő kislány (Pálfi Magdó) és a taxis-rezonőr karakter (Wilhelm Buchmann) elakad egy körforgalomban. Többen úgy értelmezik a film végét, hogy itt már csak a csoda, a varázslat segíthet, nekem viszont az is eszembe jutott, hogy rajtunk múlik, hogy melyik utat választjuk, a megoldás a kezünkben van.*

Ezek azok a jelentések, amelyek nem konkrétak, és nagyon tág értelmezési lehetőséget adnak. Először mindig megpróbálok realista módon megragadni egy gondolatot, de ha nem megy, ha úgy érzem, hogy túl szűk, és lebutítja, amit érzek és gondolok, akkor kezdenek megjelenni a képzeletben a metaforák. Amikor itt tartok, már tudom, hogy nem megragadható konkrétan az adott gondolat, csak ott a messzeségben lebeg, utalásokkal viszont tudok róla beszélni. Így van ez ebben a filmben is. •



**Békeidő**  
(Hajdu Szabolcs)

/// **BÉKEIDŐ**

# Harcmodor hidegháborúban

/// **STÓHR LÓRÁNT**

**Hajdu Szabolcs körképe szerint a gyűlölködés, az állandó gyanakvás, a mindennaposá vált agresszió megmérgezi a magyar társadalmat.**

**H**ajdu Szabolcs nemzedéke legszűkebb és legkreatívabb játékfilmrendezője, aki a finanszírozási nehézségek dacára és a kínálkozó lehetőségekkel élve egyaránt képes eredeti, személyes erejű mozgóképes alkotást teremteni. A korai kisköltségvetésű nagyjátékfilmek költői-játékos stilizációját (*Macerás ügyek*, *Tamara*) egy későbbi nemzetközi koprodukcióban legrétegzettebb alkotásává alakította tovább (*Bibliothèque Pascal*). A költői világábrázolás mellett Hajdu tehetsége a finom részletekben bővelkedő realiztikus ábrázolás iránt is kibontakozott (*Fehér kenyér*), ami később amikor az antidemokratikusá vált hazai filmfinanszírozási rendszerből kiiratkozott, színészcentrikus olcsó filmekben mutatta meg másik arcát (*Ernellák Farkaséknál*). Hajdu nem alkalmazkodik előzetes műfaji és stílári öntőformákhoz, minden filmje az aktuális szerzői vízióból születik. A szabad alkotófolyamatból eredően Hajdu egyetlen filmje sem tökéletesre csiszolt remekmű, kisebb-nagyobb dramaturgiai döccenők minden művében előfordulnak, ám rendezői kompozíciói minduntalan átívelik a történetmesélés bukkánóit.

Legújabb nagyjátékfilmje, a *Békeidő* (az egyezés Vitézy László 1980-es reformista tsz-elnök-filmje címével merő véletlen) a kis költségvetésű, realiztikus vonulatot erősíti. A mű fogantatási körülményei, a hazai filmtámogatási rendszeren kívüli alternatív finanszírozás, az ebből következő alacsony költségvetés és a szabad, improvizatív tervezői-és próbafolyamat azt sejteti, hogy a *Békeidő* elbeszélő technikájában és stílusában az *Ernellák Farkaséknál* folytatásává válik, Hajdu

és csapata azonban meghaladja az előző filmben kidolgozott elbeszélői és rendezői stílust, a kamaradrámai koncentrációt és a kézikamerák sokaságával felerősített folyamatos nézőpontváltást. Az epizodikus cselekmény több vázaltszerű szálon fut előre, három család és számos egyedülálló karakter életének egyetlen estéjébe kapunk bepillantást, akiknek útja időről időre összefut, akárcsak Jim Jarmusch korai filmjeiben (érdekességként: Jim Stark volt ezeknek a filmeknek is a producere, ahogy a *Békeidő* is). A lazán összefűzött cselekményszálakat egyetlen általános közös téma tartja össze: a jelenetek szinte mind a hétköznapi erőszak körül forognak.

A verbális agresszió uralja a filmet, ami könnyen átcsap fizikai bántalmazásba, szexuális vagy egyéb fizikai abúzusba. A kapcsolatok többségét, legyen az főnök-beosztott, eladó-vevő viszony, a dialógusok rejtett vagy nyílt agressziója járja át. Mindjárt a második jelenetben robban az időzített bomba. A kinézetével és sorsával elégedetlen tanárnő (Sárosdi Lilla keserűen indulatos alakításában) kedves, kimerítő érdeklődése a virágboltban durva közönybe és kioktató elutasításba ütközik, amin az egyszerre öntudatos és frusztrált nő felhorgad és tehetetlen dühében kislánya szemé előtt botrányos verekedésbe bonyolódik a hidegen fölényes fiatal eladónővel. Erős a folytatás is: éles kontrasztként az álmos kávézó már-már buñuel-i módon elrajzolt, végtelenül figyelmes és előzékeny pincére zökkenti helyre a nő jóérzését. (A vendégkönyv dicsérő bejegyzéseit éjszakánként szomorú kielégülésként olvasgató pincér élő-

halott karaktere hátborzongatóbb a kímérten gonosz virágáruslánytól). A kávézóban lezajlott furcsa találkozás hatása alatt a középkorú tanárnő otthon bevallja boldogtalanságát és egy régi, talán igaz sem volt félrelépését kiégett, szakmai-egzisztenciális kételyektől gyötört színész férjének, aki erre sután kupán veri őt.

Hajdu és a színészek pontosan rekonstruálják a szóbeli agresszió eltérő stratégiáit. A párbeszédnek nyelvi fordulatait és dinamikáját kerülendő példaként elemezhetnék pár- és családterapeuták. Hajdu színészként a gyülekezetének mintát nyújtó lelkészt alakít, aki egyszerre birkózik némán lázadó punk kamaszfiával és a fiút az apjával szemben folyamatosan erőszakosan védelmező feleségével. Hajdu szerepe és az intellektuális mondatokba csomagolt verbális megalázás ismerős az *Ernellák...-ból*, ám itt a rendező-színész karikírozott kellékhasználat, mustársárga pulóverrel, divatjamúlt szemüveggel, bajusszal, egyenesre vágott frizurával erősebben eltolja magát a figurát. A két felnőtt egymást és fiukat vádló párbeszédei hemzsegnek a kíméletlenül általánosító „te mindig” és „te soha” kezdetű fordulatoktól, s már azelőtt piszkálódóak, hogy a fiú anyja durva hazugságára reakcióként otthagya őket vacsora közben. A szülők számára fiuk kivonulása a fojtott veszekedés újabb frontját nyitja meg, amelyben az apai és anyai szerepeik kapcsán sértéseket vághatnak egymás fejébe, végül a lelkész példát statuálva durván lehordja gyermekét. „Minden nap, amióta csak emlékszem, csinálsz valamit, amiből botrány van” – mondja ki a megbánást, szembenézést azonnal ellehetetlenítő mondatot, amelynek mélyebb üzenete a verbális büntetés boldogtalan házasságáért.

A családi és utcai viszályokat aktualizálja és társadalomlélektani értelmezéssel színezi a közvéleményt formáló események beszívargása a cselekménybe. Az egyik jelenet Marton László Sárosdi Lilla ellen elkövetett szexuális abúzusát rekonstruálja. A Marton által inspirált rendező-karaktert Sárosdi férje, Schilling Árpád alakítja zavarba ejtően higgadtan; előbb kulturált kegyetlenséggel leteremti a lakásszínházi előadás színészeit, az-



hatatlan megfigyelő külső nézőpontjának is tulajdoníthatunk, aki némi távolságot tartva szemléli az erősen ambivalens karakterek nyomorát. Akiket a klausztrófóbertek, az éjszakai lakások, autók, a fülledt levegőjű virágüzlet, a kihalt kávézó halálos légköre tovább szórítanak. Bántó Csaba operatőr romlott és fullasztó világításba vonja a helyszíneket, akárha poshadt állóvíz mélyére néznénk, ahová ritkán szűrődnek be egy színesebb világ fényeit. A lelkész és felesége váláshoz vezető vitáját zöldes fénybe merült autójukban úgy járja körbe kívülről a kamera, mintha egy kíváncsi tekintet figyelné egy akvárium

tán nagyvonalú ajánlással elfurikázza az önbizalomhiányos és tapasztalatlan rajongóját, akinek személyiségépítő, felszabadító próbaként tálalja fel a nem kívánt szexuális aktust. A *Békeidő* azt sejteti, hogy az elmúlt évtized

podkendi állampárti autokráciája gerjeszti a társadalmat átjáró indulatokat. Egy maroknyi aktivista harcias tiltakozása az Állami Számvevőszéket átjáró politikai korrupció ellen az egyik rendőr és egy járókelő gyalogkódását váltja ki, akik a felülről fűtött kirekesztő gyűlölködés öntudatlan médiumai. A rádióból alattomos hatású idegméregként folyamatosan ömlenek a migrációról szóló álhírek és az anti-Soros propaganda, ami öntudatlanul is beszívárog a lelkekbe, s ez nemcsak egymás lecigányozásában, lemigránsozásában bukkan a felszínre, hanem a másik emberre folyamatosan gyanakvó, abban azonnal ellenséget vagy prédát látó emberi attitűd megerősödésében is.

Az epizódok együtt következetesen építik fel a hideg polgárháborús állapot érzelmi atmoszféráját, az elbeszélés mégsem jut el a katartikus hatású összhangzatig. Ennek részben Hajdu szabad alkotói szelleme is az oka: a *Békeidő*, akár korábbi művei nem egyszerűen a pattanásig feszült dialógusokat hol sötét humor, hol vágyteljesítő álmok oldják. A szürreálisba hajló jelenetek a szüleik gyilkos veszekedéseit

„A hétköznapi erőszak körül forognak”

(Szabó Domokos, Tóth Orsolya, Katona László, Sándor Anna)

a hazugságon kapott „ragadozót”, a kislány varázslatot hajt végre a kétes üzemeket folytató ál-taxison), ám szerepük az ellen-álmvilág kialakításán túl még sincs tisztázva. Az elbeszélés összhangzását szintén gyengíti a jelenetek intenzitásának hullámmása (ilyen elbeszélői ballaszt az aktivista nő kamaszlányának vonatútja, a fiatalember látogatása a prostituálnál) valamint a félbemaradó cselekményszálak a vázlatosan hagyott szereplőkkel. A legintenzívebb hatást azoknak a karaktereknek a nyomorúsága váltja ki, akiket több jeleneten keresztül látunk, akiknek különféle interakciói több oldalról rajzolják meg jellemüket és pontosan rögzítik az este során befutott érzelmi-indulati útjukat.

Az erős rendezői koncepció, a film összetéveszthetetlen hangulata összetartja a helyenként hézagos történetmesélést. Hajdu itt más poétika mentén alkotott, mint az *Ernellék...*-ban, erőteljesebben támaszkodott a kép és a hang érzéki hatására. Az *Ernellék...* rövid snittes technikájával szemben itt hosszabb beállításokat látunk, a szereplők körül lebegő kameramozgásokat, amelyeket akár egy lát-

elszenvedő gyermekekhez kötődnek, akik költői erővel felül tudnak kerekedni az őket kihasználni próbáló felnőtteken (a kamaszlány szkanderben lenyomja

lakóit. Az autóból nézve a sivár utcák is mérgező zöldessárga lámpafényben fürdenek. Időnként mégis tömpán felragyognak melegebb színek is, amit a *Bibliothèque Pascal* álmjeleneteiből ismerős, halk csilingelő varázsszene kísér, mint amikor a virágüzletben a fantasztikus növényeken közeliben pásztázik a kamera, vagy a vonaton, ahol a kamu tenyérfő és a kamaszlány játszmáját mély árnyékba vesző téglavörös és türkizzöld festmény-szerű eleganciával színezik. A lebegő kameramozgás, a fojtott világítás, a monoton zörejek és a Freakin' Disco ironikusan melodikus zenéjének együtteséből kikerekedő kompozíció a megtört, tudat alatt mégis tovább élő vágyálmok és a frusztrált bezárt-ság feszültségének érzéki élményét okozza. Gyilkos mondatok járnak át meg át ezt a fojtogató atmoszférát – a permanens harcban önmagát el-emésztő társadalom poklát.

•  
**BÉKEIDŐ** – magyar, 2020. Rendezte és írta: **Hajdu Szabolcs**. Kép: **Bántó Csaba**. Zene: **Freakin' Disco**. Vágó: **Kővári Szabolcs**. Producer: **Jim Stark, Török-Illyés Orsolya** és **Hajdu Szabolcs**. Szereplők: **Török-Illyés Orsolya** (Kinga), **Sárosdi Lilla** (Angéla), **Szabó Domokos** (Ajtony), **Hajdu Szabolcs** (Attila), **Wrochna Fanni** (Dorottya), **Schilling Árpád** (Rendező), **Hajdú Lujza** (Dina), **Pálfy Magdó** (Johanna), **Krokovay Ábel** (Márk), **Tóth Orsolya** (Alma), **Katona László** (Ervin). Gyártó: **Látókép Production Kft. / Filmtett Egyesület**. 92 perc.



HIROKAZU KORE-EDA

# Családban marad

TESZÁR DÁVID

**OSZU SZELLEMI ÖRÖKÖSE, A SZÁMKIVETETTEKEL MINDIG EGYÜTTÉRZŐ HIROKAZU KORE-EDA ÉRZÉKENY, RENDHAGYÓ CSALÁDI DRÁMÁKKAL VÁLT VILÁGHÍRŰVÉ.**

A szebb napokat is látott japán filmgyártás 1990-es évek derekán induló X-generációs *auteur*-jei közül mindössze két olyan név rajzolódik ki, amely több mint két évtized elteltével is állandó szereplője a fontos nemzetközi szemléknek, alkotásaival több kontinensen is jelen van a mozikban és mintegy reprezentálja a kortárs nippon művészfilmet – Naomi Kawase (lásd Filmvilág 2018/7) és Hirokazu Kore-eda. Amellett, hogy mindketten az 1960-as években születtek, összeköti őket az is, hogy elkötelezett függetlenként, a japán stúdiórendszerrel távol, dokumentumfilmese előélettel forgatták le az ismertséget meghozó debütáló nagyjátékfilmjüket (respektíve: *Suzaku*, 1997; *Maborosi*, 1995), ráadásul ugyanezen időszakban közösen készítették egy hatvanperces dokut az emlékezésről, egy olyan témáról, amely mindkettőjüket intenzíven érdekli (*Ez a világ – This World*, 1996). Pályafutásuk során a nagy presztízsusú filmes díjak tekintetében is fej-fej mellett haladtak egészen 2018-ig, amikor Kore-eda elnyerte az Arany Pálmát a *Bolti tolvajokkal* (*Shoplifters*), ezzel pedig Teinosuke Kinugasa, Akira Kurosawa és Shohei Imamura után ő lett a negyedik japán direktor, aki ezen elismerésben részesült. Van azonban egy jelentős különbség köztük, amely a *Bolti tolvajokkal* vált igazán nyilvánvalóvá: a számkivetett és/vagy tengődő, szegény figurákat előszeretettel mozgató Kore-eda Arany Pálmával jutalmazott munkája a legkevésbé sem alkalmas országimázs-filmnek, s noha túlzás lenne politikai állásfoglalásnak nevezni, Japán miniszterelnöke, Shinzo Abe látványosan elmulasztott hivatalosan gratulálni annak a művésznak,

akit többen – Takeshi Kitano mellett – a legnagyobb élő japán filmrendezőnek tekintenek. Az esztétizált japán táj krónikása, Kawase ezzel szemben a politikumra még csak közvetve sem reflektál a műveiben: korántsem véletlen hát, hogy örömmel kérték fel az elhalasztott tokiói nyári olimpiai játékok hivatalos filmjének megrendezésére. Magyar kontextusban sajnálatos módon nem mondható erősnek a két rendező recepciója: Kawase részéről két (*A remény receptje – Sweet Bean*, 2015; *A naplemente ragyogása – Radiance*, 2017), míg Kore-eda esetében három nagyjátékfilm (*Anyátlanok – Nobody Knows*, 2004; *Bolti tolvajok*, 2018; *Az igazság – The Truth*, 2019) került moziforgalmazásra. Kore-eda ugyanakkor egy fokkal jobban áll az egyszeri vetítések esetében: a Titanic Filmfesztiválon látható volt az első két alkotása (*Maborosi*; *Túlvilág – After Life*, 1998), a Magyar Televízió levetítette *A fiam családját* (*Like Father, Like Son*, 2013), és a szemfüles honi nézők a 2019-es Cirko 25 fesztiválon elcsíphették gyöngyvásznon több kitűnő munkáját is (*Csoda – I Wish*, 2011; *A fiam családjá*; *A kishúgunk – Our Little Sister*, 2015; *Vihar után – After the Storm*, 2016). Kore-eda az apró részletekre, rezdülésekre érzékeny, humanista családörténetekkel vált világhírűvé (*Maborosi*; *Anyátlanok*; *Sétálva is – Still Walking*, 2008; *Csoda*; *A fiam családjá*; *A kishúgunk*; *Vihar után*; *Bolti tolvajok*; *Az igazság*), de emellett invenciózus high-concept mozik (*Túlvilág*; *Szexbaba – Air Doll*, 2009) és formabontó műfaji átértelmezések (*Hana*, 2006; *A harmadik gyilkosság – The Third Murder*, 2017) is kerültek a jelenleg tizennégy nagyjátékfilmet számláló filmográfiájába.

Egységesen magas színvonalú munkái között szigorúan mérve is található legalább három remekművet (*Anyátlanok*, *Sétálva is*, *A fiam családjá*).

## ÍGY JÖTTEM

Hirokazu Kore-eda 1962-ben született Tokióban. Írói ambícióiból fakadóan a Waseda Egyetem szépirodalom szakát végezte el, és a későbbiekben egy műve kivételével (*Maborosi*) valamennyi játékfilmje forgatókönyvét is maga írta, legyen ez bár saját, önálló alkotás vagy hozott anyag adaptációja (mint a *Szexbaba* vagy *A kishúgunk* képregényeredetije esetében). Az írás súlyát életművében jól példázza az a tény, hogy a második nagyjátékfilmjétől kezdve egyes munkáit regényformába is átdolgozta és megjelentette (*Túlvilág*; *Távolság – Distance*, 2001; *Hana*; *Sétálva is*; *Bolti tolvajok*). Kore-eda a filmkészítés gyakorlati oldalát



hagyományos filmes képzés helyett az 1970-ben indult, első független japán tévécsatornánál, a TV Man Unionnál tanulta ki rendezőasszisztensként. Első saját rendezésű dokumentumfilmje, a *Hogyan tanuljunk egy kisborjútól?* (*Lessons from a Calf*, 1991) narráció nélkül dokumentál egy olyan általános iskolás osztályt, ahol meghatározott órarend helyett egy kisborjú felnevelésének gyakorlati példáján keresztül tanulnak matematikát, biológiát és környezetismeretet: a gyerekek kiszámolják, mennyi pénzre van szükség az általuk gondozott állat élelmezéséhez, milyen élelem a legmegfelelőbb neki és hogyan működik a szaporodás. A hatalmas kutatómunkára épülő *Ugyanakkor...* (*However...*, 1991) immár Kore-eda személyes narrálásában mutat be egy közjóléti minisztériumi tisztviselőt, aki a politikai machinációk útvesztőjében elbukik a segély kiharcolásában, és így

a pénz nélkül maradnak a Minamata-betegségben szenvedő japánok. A lírai hangvételű, blickfangos kijelentésektől és vádaskodástól tartózkodó dokumentumfilm annak jár utána interjúk és korabeli újságcikkek alapján, hogy miért lett öngyilkos a kiszolgáltatott helyzetben lévőért küzdő, lelkiismeretes hivatalnok. Az *Amikor a mozi a jelen tükre – Hou Hsiao-Hsien és Edward Yang* (*When Cinema Reflects the Times – Hou Hsiao-Hsien & Edward Yang*, 1993) a tajvani újhullám két legendás szerző-egyéniségéről (együttal Kore-eda kedvenceiről) közöl portrét, míg az *Augusztus nélküle* (*August Without Him*, 1994) egyfajta mozgóképes napló egy olyan AIDS-es férfi fokozatos leépüléséről, aki először állt ki a japán nyilvánosság elé a betegségével. Már e korai munkáiban kirajzolódnak azok a témák, amelye-

ket később beemel a játékfilmjeibe is: a gyermekek szerepeltetése és a gyermekszemzőg kiemelt jelentősége, valamint a marginalizált, elesett emberek iránt érzett érdeklődés és empátia (interjúiban nem véletlenül említi Ken Loach-ot is a mesterei között). Debütáló nagyjátékfilmjében (*Maborosi*) Kore-eda a legkevésbé sem egy zöldfülű, szárnyait bontogató direktor benyomását kelti: rendkívül letisztult és formatudatos alkotása a médium magabiztos uralását bizonyító, tiszteletteljes főhajtás Yasujiro Ozu és Hou Hsiao-hsien művészezte előtt. Az újszülöttjüket nevelő, fiatal oszakai házaspár férfi tagja rejtélyes módon öngyilkosságot követ el, a nő pedig néhány évvel később újrَاهázasodik és a gyermekével elköltözik az új férje tengerparti kis faluban található otthonába

**„Képekre és hangulatokra fókuszál”**

(Hirokazu Kore-eda: Maborosi – Makiko Esumi)



– mindössze ennyi a *Maborosi* cselekménye, amely fordulatok helyett képekre és hangulatokra fókuszál. Kore-eda egyetlen közelit sem tartalmazó, lassan hömpölygő, kontemplatív mozi-ja bővelkedik a hosszú, statikus, nagy műgonddal megkomponált, festmény-szerű nagytotálókban – e tekintetben Hou-t idézi, míg a hétköznapi-ságra koncentráló családtörténete, a belső-ekben alkalmazott alacsony gépállású, ún. *tatami*-beállítások sora és az el-lyptikus szerkesztésmód (nem látjuk a kulcsfontosságú öngyilkosságot) Ozu előtt tiszteleg. Kore-eda megidézi az *Ugyanakkor...*-ban látott, megmagya-rázhatatlan öngyilkosság témáját, egy-úttal pedig folytatja a dokumentarista vonalat is azzal, hogy kizárólag termé-szetes fényeket használ és a távolság-tartó, külső megfigyelő pozíciójába helyezkedik. A magány, az elvágyódás és a kínzó önvád méltóságtel-jes mementóját, a *Maborosit* a Velencei Filmfesztivál verseny-filmjei között mutatták be, és a kritikusok azonnal az „új japán film” zászlóvivői közt kezdték

el emlegetni Kore-edát a vele közel egyidőben induló Naomi Kawase, Nobuhiro Suwa, Shinji Aoyama és Makoto Shinozaki mellett.

#### HIGH-CONCEPT A REALIZMUS JEGYÉBEN

A *Maborosi* után ismét egy televíziós dokumentumfilmmel jelentkezett a rendező (*Emlékezet nélkül – Without Memory*, 1996), amely egy súlyos me-móriazavarral küzdő férfi életét és an-nak családját mutatja be. A családapa, noha képes felidézni a régmúltat, az állami egészségügyi térítési rendszer megváltozása miatt a műtétjét köve-tően nem kapott meg fontos vitamí-nokat a kórházban, ez pedig olyan agykárosodáshoz vetetett, aminek következtében nem képes új emlé-keket alkotni. Az örök jelenben élő férfi szívszorító kálváriája a rendező talán legkiválóbb dokuja, amely az emlékek identitásképző erejé-nek gondolatával egy-úttal szellemi muníciót is szolgáltatót a máso-dik nagyjátékfilmjéhez, a *Túlvilághoz*. A *Túlvi-*

*lág* high-concept alapvetése szerint újonnan meghalt emberek érkeznek egy lerobbant kollégiumi épületbe, ahol szociális munkások asszisztálása mellett egy héten belül ki kell választaniuk a számukra legkedvesebb em-léket, amelyet aztán egy filmes stáb-bal leforgatnak és ezzel az egyetlen szcénával belépnek az örökkévaló-ságba. Kore-eda alkotása ismét olyan közel megy a dokumentumfilmes for-mához, amennyire csak lehetséges. Közel ötszáz japánt ültetett kamera elé, hogy beszéljenek életük legmeg-határozóbb momentumáról, ebből tíz amatőr szereplőt választottak ki, akik a hozott emlékükön kívül minden mást improvizáltak, míg a színészek követték a forgatókönyvben leírta-kat. A premisszán kívül nincs semmi fantasztikus a filmben, rögrealista interjúkat és mindennapos szituáci-ókat látunk különféle korú és nemű hétköznapi emberek között: van, aki azonnal rávágja a választ a legbe-csesebb emlék kérdésére; van, aki meggondolja magát; van, aki csak az élete videókazettáinak visszanezé-

#### „A hiány lesz a szervezőelv”

(Hirokazu Kore-eda:  
A fiam családja –  
Masaharu Fukuyama)





se után tud választani és van, aki nem képes vagy nem akar részt venni a feladatban – mint kiderül, ide tartoznak a szociális munkásként tevékenykedő, ugyancsak halott interjúfelelősök is, akik nem restelik alkalomadtán utálni a munkájukat. Melegszívű humorú, gazdagon rétegzett, igen különleges alkotás a *Túlvilág*, amelynek önreflexivitása (a szubjektív emlék filmes eszközökkel történő rekonstrukciójának tökéletlensége) mély, filozofikus játékosággal ruházza fel a művet – a japán zen mester Ryokannak valószínűleg ugyanúgy tetszett volna, mint a kínai taoista Csuang-cének. A halálon túlról szemlélve mi volt igazán jelentőségteljes az emberi életben? Erről mesél a *Túlvilág*. Pár darabja, az ugyancsak high-concept *Szexbaba* pedig még a halálon innen teszi fel ugyanezt a kérdést egy öntudatra ébredő, felfújható szexbaba perspektíváján keresztül. Elképzelhető, hogy más japán direktor a nagy hagyományokkal rendelkező *pinku eiga* (softcore japán szexfilm) sorába illesz-

**„Kitágítja a nukleáris család fogalmát”**

(Hirokazu Kore-eda: *Bolti tolvajok* – Sakura Ando és Lily Franky)

tette volna be e darabot, Kore-eda azonban nem a szexualitásra, hanem az emberré válás és az érzékelhető világra való gyermeki rácsodálkozás kérdéskörére koncentrált e rendhagyó *Pinokkió*-parafrázisban, miközben magányos, elidegenedett, depressziós figurákkal népesíti be Tokió metropoliszát. A fantasy-premisszát ismét realista díszletek mögé bújtatja a rendező, a címszereplő lelki sérültek sorától igyekszik eltanulni az emberi lét eszköztárát az érzelmektől a beszéden át a jelenségek megkülönböztetésére való képességig. Kore-eda e munkájában dolgozik először külföldi színésszel: a dél-koreai Bae Doo-na remekül hozza a tipegő, ártatlan, oda nem illő idegent, s bár valószínűleg nem ilyen szándék vezérelte a rendezőt, máshol megérne egy tudományos vizsgálódást egy dél-koreai színésznő szexbabaként történő szerepeltetése a japán-koreai reláció tükrében (a japánok által a második világháborúban tömegesen besorozott koreai hadiprosztitúáltak esete azóta is érzékeny téma a két nemzet kapcsolatában).

**RENDAHAGYÓ CSALÁDOK ÉS A HIÁNY TRAUMÁJA**

A hiány olyan strukturáló tényező Kore-edánál, amely összeköti számos alkotását. A *Maborosi* felesége az újraházasodás után sem képes feldolgozni első férje elvesztésének traumáját. A valós, 1988-as tokiói eseten alapuló, letaglózó erejű *Anyátlanok* négy féltestvére mind más apától származik, és miután az őket egyedül nevelő édesanyjuk több hosszabb távollét után végleg magára hagyja őket, a legidősebb fiúra, a tizenkét esztendő Akirára hárul az a feladat, hogy a folyamatosan apadó pénzügyi forrásból gondoskodjon a családról. Kore-eda szentimentalizmustól mentesen, óriási műgonddal, sűrítés és sietség nélkül dokumentálja a nyomorgó, de minden nehézséget túlélő, életvidám gyermekek mindennapjait, miközben különböző kapcsolatteremtési kísérleteket is felvillant a társadalom számára láthatatlan, iskolába soha nem járt, számkivetett hősei részéről. Akira egyetlen év alatt, az elkerülhetetlen tragédia árnyékában válik gyermek-felnőtté a filmben feltűnő, felnőttnek



tetsző gyermekek közt. Kore-edát joggal tartják a gyermekszínész-vezetés nemzetközi ászának: felfedezettje, az Akirát megformáló Yuya Yagira a cannes-i filmszemle történetének legfiatalabbjaként, tizennégy évesen vehette át a legjobb színésznek járó díjat 2004-ben. Kore-eda legjapánabb filmje, a *Sétálva is* úgy kezdődik, mintha a *Tokiói történet* (1953) inverzét látnánk: itt nem az idős házaspár utazik a fővárosba, hogy meglátogassa a két gyermekét, hanem a két gyermek tesz látogatást a családjukkal együtt a vidéki szülői házba. Ozutól eltérően a generációs különbségek hangsúlyozása helyett ismét a hiány lesz a szervezőelv. Tizenkét évvel korábban tragikusan fiatalon vízbe fulladt a család legidősebb fia, Junpei, és mint minden évben, most is közösen ellátogatnak a sírjához. A hiányra épülő családtörténeti modell ellenére a *Sétálva is* a rendező szemléletmódjának változását jelzi. A kezdeti pályaszakasza hűvös, külső megfigyelője az *Anyátlanokkal* közelebb merészkedett a szereplőihez, megmutatta melegsívű

**„Szabálytalanságban megnyilvánuló szépség”**

(Hirokazu Kore-eda: Igazság – Catherine Deneuve)

fel kiváló, az életműben többször vizsztatérő színészek segítségével (lásd Hiroshi Abe büntudattal terhelt, a neheztelő atyától eltérő karriert választó másodszületett karakterét vagy az örök matriarchaként feltűnő, bravúros Kirin Kiki alakját). Kore-eda mély emberismeretről tesz tanúbizonyságot, de ezt drámai csúcspontok és melodramai túlzások nélkül, ráérős tempóban, ítélezéstől mentes leíró jelleggel mutatja be: ez nem a nagy titkok vagy a nagy felismerések filmje, hanem egy minden rezdülésre érzékeny családi portré. Mindennapi tevékenységeken, apró gesztusokon és elszólásokon keresztül avatja be a nézőt a család történetébe, a továbbra is kísértő, fel nem dolgozott traumába és a családtagok egymás közötti dinamikájába, miközben Ozuhoz hasonlóan precízen komponált geometriai minták keretezik az asztalnál

humanizmusát, a *Sétálva is* esetében pedig eljutott az intimitásig: e munkájában a Yokoyama család pszichológiai mélységeibe kalauzoló, bonyolult érzelmi térképét rajzolja

ülő családot, és gondosan kiválasztott személyes tárgyakat látunk a fotóalbumtól a kimonón át a rendező családi drámáiban rendszeresen feltűnő, de itt különösen hangsúlyos családi oltárig. Az ifjúsági filmek derűjét megidéző, bűbájos *Csoda* és a komorabb hangvételű *Vihar után* elvált, széthullott családok krónikája: míg az előbbiben a kisiskolás testvérpár fantáziadús gyermekperspektíváján keresztül szemléljük az eseményeket, utóbbiban az egykor ünnepezt író, mára állandó pénzproblémákkal küzdő, szerencsétlenség-függő édesapa köré szerveződik a történet. Mind a kiskamasz testvérpár, mind a várva várt következő bestsellerig magándetektívvé avanszált édesapa vágyott célja a családdegészítés, ám a hiány végül az átmeneti siker ellenére is betöltetlen marad.

A 2013-as cannes-i szemle zsűrijének díját elnyert *A fiam családja* és az Arany Pálmás *Bolti tolvajok* a rendhagyó család témáját variálják. *A fiam családja* két különböző anyagi háttérű és nevelési elveket valló famíliájának szembesülnie kell azzal a ténnyel, hogy a kórházban véletlenül



# SÓHAJOK ÉS SIKOLYOK



**ARGENTO „SÖTÉT TÜNDERMESÉINEK” IFJÚ HŐSNŐI BOSZORKÁNYOK, RETTENETES ANYÁK ÉS KÉJGYILKOSOK HÁLÓJÁBAN VERGŐDNEK.**

**A** Mélyvörös sikerét követően Dario Argento ambíciói egészen másféle filmélmény – sőt, filmeszmény – megvalósításával kacérokodtak: a szeme előtt lebegő mű közelebb állt az avantgárdhoz (az expresszionizmus-hoz legalábbis biztosan), mint addig jegyzett giallóhoz. Élettársával, az éppen várandós Daria Nicolodival olyan „sötét tündérmesét” készültek vászonra vinni, amelyet együtt „mesélhetnek” születendő gyermeküknek: Asiának. Kutatómunkájukat, melynek során nyugat-európai városokban gyűjtöttek ihletet, s tanulmányozták az ezoterikus és az alkímista irodalmat, borzongatóan szép pillanat koronázta meg: a fáma szerint amikor Nicolodi keze letakarta egy Thomas De Quincey-írás címének két szavát, eldőlt, hogy milyen névre keresztelik közös filmjüket. A könyv címe *Suspiria de Profundis* volt...

Argento döntése, hogy a boszorkányhorror felé fordul, az igen termékeny olasz gótikus horror hagyományának továbbvitelét jelentette, de nem csak folytatta, meg is újította a műfajt. Ebben Daria Nicolodi mellett Luciano Tovoli és a Goblin együttes voltak a rendező legfőbb partnerei. Nicolodi társszerzőként (eredetileg a főszerepet is ő játszotta volna) saját nagymamája nyugtalanító iskolai élményeit is beleszötte a forgatókönyvbe, az operatőr Tovoli ideális alkotótársnak bizonyult az elképzelt látványvilág megalkotásában, a Goblin érdemeit pedig – akárcsak a *Mélyvörös*nél – ezúttal sem lehet túlbecsülni a delejező hatás és a film körül kialakult kultusz megteremtésében.

## **BOSZORKÁNYOK MÁRPEDIG...**

Freiburg, New York, Róma: az első városba vezet a *Suspiria*, a másik két helyszínen fölváltva játszódik az *Inferno*, a minden értelemben megkésett harmadik rész pedig, a *Könnyek anyja* Róma és a vidéki Itália helyszínein kalandozik. A három város az Argento-páros által kidolgozott legendárium szerint otthont ad a világot romlásba taszító Három Anyának, a De Quincey ópiumos képzeletvilágából kölcsönzött boszorkányoknak: Mater Suspiriorumnak (vagyis a Sójajok Anyjának Freiburgban), Mater Tenebrarumnak (ő a Sötétség Anyja New Yorkban) és Mater Lacrymarumnak (a Könnyek Anyjának Rómában). A városokból nem sok látható a trilógiában, az első két darab az „ódon sötét ház” horrortopozát helyezi fókuszba. Roger Corman *Az Usher-ház végét* olyan szörnyfilmként konferálta föl, amelyben „a ház a szörny”, s Argento éppen ezt gondolja végig mélyebben: vesztőhelyek és labirintusok a sötét titkokat őrző, rejtekajtókkal teli kastélyok – a boszorkányfészkek –, tűnjenek bár táncakadémiának (*Suspiria*) vagy elegáns bérháznak (*Inferno*).

A *Suspiria* persze nem az addig kevésbé ki- vagy elhasznált horrormotívumok előtérbe állítása miatt lett máig ható kultuszfilm (a szörnyként látott épület mellett a boszorkányság sem számított olyan agyonhasznált zsánerklisének, mint mondjuk a vámpírizmus), hanem stilisztikai radikalizmusa miatt, ami az olasz gótikus horror addigi legmerészebb alkotásainál is vakmerőbbé teszi. A korábbi olasz gótikában alighanem Mario Bava hipnotikus erejű remeke, a *Liza és az ördög* jutott a legközelebb ahhoz,

hogy ébren látott álomként hasson minden egyes képkockája – Argento ezen az úton ment tovább, merészebben, gátlástalanabban. Példaképe – ha nem is mintaadója – bevallottan a német expresszionizmus volt. A *Suspiria* a látvány és a hang végtelenségig vitt stilizációjának filmje, történetmesélése legfeljebb vázaltszerű: csakugyan sötét tündérmeseként aposztrófálható alaphelyzete – az Amerikából Freiburgba érkező diáklány, Suzy boszorkánygyülekezetet fedez fel a balettintézetben, miután több társát bestiális kegyetlenséggel lemészárolják; végül ő maga sikeresen száll szembe a főgonosszal –, igazából csak ürügy azokhoz a képekhez és hangokhoz, amelyek pszichedelikus vonzerejétől nehéz szabadulni. A *Suspiria* vizualitása az art deco és a szecesszió, a konstruktivizmus és az op-art alkotásából merít; képzőművészeti *hommage*-ok sorát fedezték föl a filmben, René Magritte-től M. C. Escherig. A filmet a piros és a kék világítás uralja, nemcsak egymást követő jelenetek látványvilágát határozzák meg ezek a színek, sokszor egyszor beállításon belül is váltakoznak. Emblematikus ebből a szempontból, egyúttal a film egészét előrevetíti a hősnő zuhogó esőben megtett taxis utazása a nyitányban – a zuhogó esővízben bőklászó szereplők innentől kezdve rendre visszatérnek Argento műveiben (*Inferno*, *Tenebrae*, *Opera*, *Traum*, *Álmatlanul*).

A *Suspiria* vizualitásának nemcsak az említett német expresszionizmus az előképe, de – meglepő módon – a Walt Disney-féle *Hófehérke és a hét törpe* is: Argento és Tovoli a rajzfilmmklasszikus harsány Technicolor-színvilágnak reprodukálására törekedett – sikerrel. A *Suspiria* úgy is elgondolható, hogy a rajzfilm erdei terrorszekvenciáját egészestés játékfilmként dolgozza ki. Amikor Hófehérke a vadász elől az erdőbe menekül, a riadt lány csak hallucinálja a karmokkal hadonászó fákat, a rémisztő szempárokat és az ártó lényeket maga körül – a *Suspiria* hősnőjét éjszakai antréjától kezdve valós rémségek kísérik és kísértik, nem ő álmodja azokat. A film hangulata ugyanakkor, részben a vizualitás révén, szinte véget nem érő hallucinációnak vagy lidércálmnak tűnik – mindössze egy-két, az intézetten kívül és nappal játszódó jelenet enged némi „fellélegzést”. A tömény stilizáció a hangnak, mindenekelelt a Goblin zenekíséretének is köszönhető. Az ismét-

lődő főtéma emlékeztethet a *Mélyvörös* gjallójának vezérmotívumaira, de a *Suspiria*-zene legmeghatározóbb összetevői a közönség idegeit alaposan megtépázó rikoltó hangeffektusok, amelyek váltogatnak vagy egybeolvasztanak kántálást és suttogást, szélsüvítést és dübörgést. Mindezen eszközök különösen a kegyetlen gyilkosságjelenetek extrém stilizálásának részei – akárcsak a rendező gjallóiban, menetrendszerűen itt is bekövetkezik egy-egy véres támadás, de irracionálisabbak, mint bármely gjallo hasonlójelenetei (az emeleti ablakot kívülről töri be az áldozatot megmarkoló kar; a menekülő lány dróthálomba zuhan). A *Suspiria* megközelíthető a „rendező mint szerző” lázálmának kivetüléseként (miként Varró Attila hangsúlyozza a remake kapcsán, lásd *Filmvilág* 2018/11), de a jungiánus olvasat is éppígy indokolt: az egyszerre (képben és hangban) végletesen stilizált, illetve (történetmesélésében) végletesen leegyszerűsített műben a kollektív tudatta-

lan archetípusai kerülnek előtérbe (ezt Hungler Tímea esszéje húzza alá, lásd *Filmvilág* 2001/6).

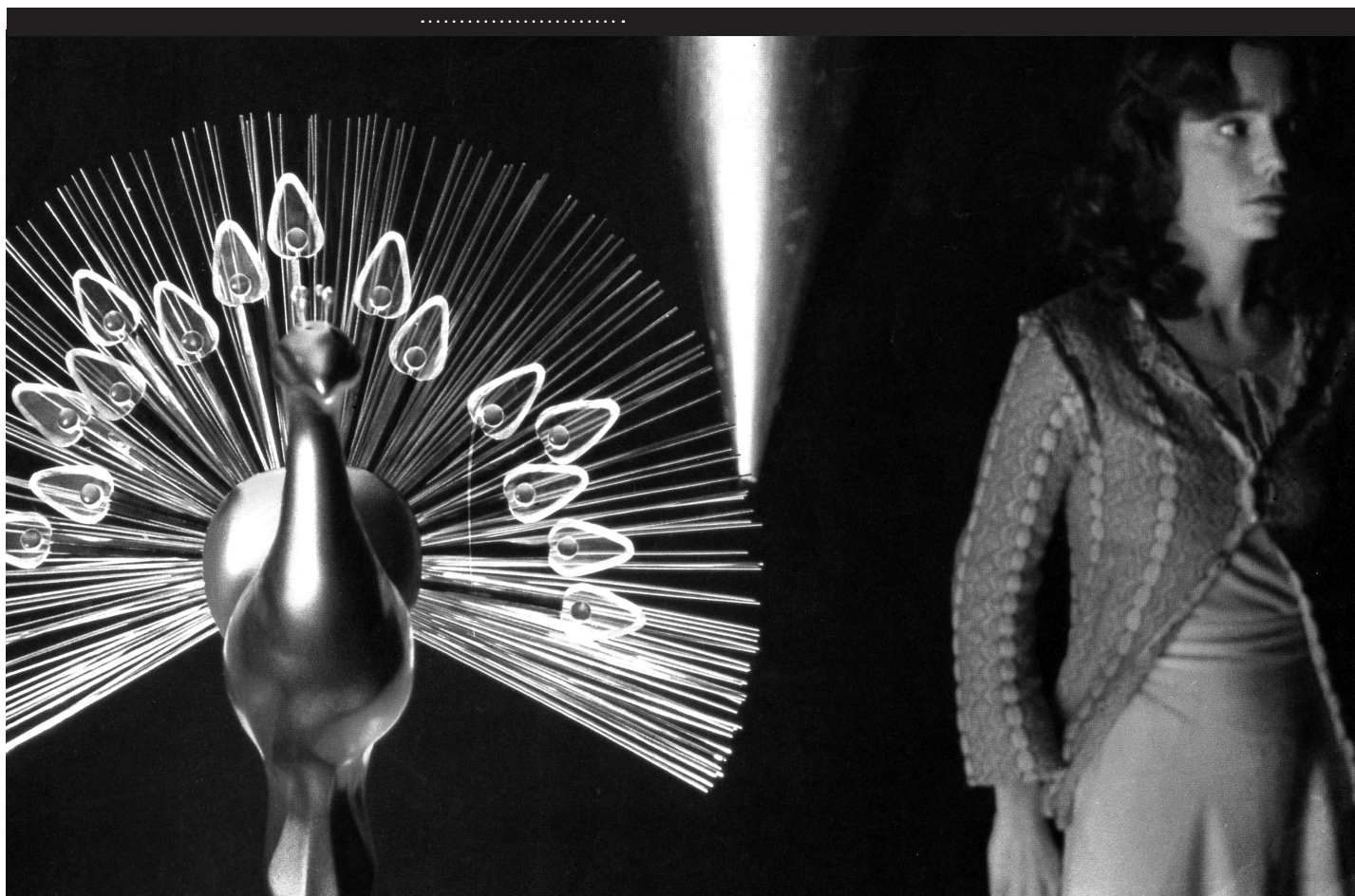
A gjallókból átemelt elem a kezdetben nem értett emlékfoslány értelmezésének sorsfordító mozzanata is (Suzy az érkezésekor nem jól hallott szavak felismerésével találja meg a boszorkányhoz vezető rejtékajtót); a gjallós motívumok súlya pedig fokozódik az *Infernóban*. Az ikerfilmben – kevésbé lehetne hagyományos értelemben vett folytatásként címkézni – visszatérnek Argento halálosztó fekete kesztyűs kezei; az eltűnt hűgát kereső fiatalember pedig akár gjallo-hős is lehetne. Az *Inferno* vizuális stilizációja „normál filmekhez” képest rendkívül erős, a *Suspiria*hoz viszonyítva valamivel mérsékeltebb – a képi világban ezúttal az előzményfilmben csak kevesebbszer használt sárga dominál, s többnyire zölddel vagy lilával kombinálódik. Ritmusa lassabb, s érdekes módon a csend sokkal több, míg a párbeszéd lényegesen kevesebb benne az elődhöz képest,

a Goblin zenéjét pedig Keith Emerson más stílusú, ám az atmoszférához tökéletesen passzoló muzsikája váltja föl – az *Inferno* tehát egyszerre ismétli a *Suspiria* boszorkánykonyhájában „kikotyvasztott” stílusegyveleget, miközben el is tér tőle.

Az elbeszélésmód is ilyesféle kettőséget példáz: sokkal érthetőbb cselekményszöveget itt sem érdemes keresni, ám valamelyest rafináltabbá teszi a narratív felépítést, hogy a film első felét két kíváncsi hölgy többé-kevésbé párhuzamos keresése viszi előre, egyikük New Yorkban, másikuk Rómában kutat a boszorkányok után (az *Inferno* második felében már az elvesztett hűgot keresi a fivére). A terek labirintus-szerűsége nagyobb szerepet kap az *Infernóban*, mint a *Suspiriában*, s főként az *alámerülés*, vagyis a pokolraszállás konkrét cselekedetei és szimbolikus aktusai érdemelnek figyelmet. A New York-i nyitányban a pincemélyi vízbe aláereszkedő hősnőt mutató részletek az Argento-életmű legfojtogatóbb képsorai közé tartoznak, míg a római könyvtár alagsorában a forró üstökkel teli bo-

**„Csak hallucinálja a karmokkal hadonászó fákat”**

(Dario Argento: *Suspiria* – Jessica Harper)





szorkánybúvóhelyre tévedő diáklány jelenete (és ezt követő üldöztetése, míg a késhegy utol nem éri) a maga abszurditásaival együtt is dermesztő.

Valószínűleg a módosítások is hozzájárultak ahhoz, hogy az *Inferno* nem ismételte meg a *Suspiria* sikerét, pedig a hagyományosabb képalkotás, hanghasználat és elbeszélőmód felé tett óvatos gesztusok ellenére sem kevésbé rendkívüli alkotás, mint radikálisabb elődje. A csalódást keltő fogadtatás is magyarázza, hogy a trilógia befejezése sokáig váratott magára; látva a *Könnyek anyját*, talán jobb lett volna, ha torzó marad a Három Anya-triptichon. A *Suspiria* és az *Inferno* (rém)álomszerű stilizációját nyomokban sem tartalmazó harmadik felvonás látványalkotása és hanghasználat a bármely átlagos – inkább átlagon aluli – játékfilmé is lehetne, elbeszélőmódjáról nem is beszélve. A *Könnyek anyja* nem elődeire, inkább az ezredforduló környékén készült misztikus horrorokra emlékeztet (olyan méltán elfeledett férccművekre, mint a *Sátáni játszma* és az *Áldott a gyermek*, vagy a jobb sorsra érdemes Polanski-mozira, a *Kilencedik kapura*), ám azoknál primitívebb s főként vérszomjásabb film. Argento legdurvábbnak szánt erőszakjelenetei közül számos a *Könnyek anyjában* látható, a brutalitás azonban nem nyújt többet önparódiába torkolló gyomorforogtatásnál. Az Asia Argento által játszott régészre hárul a feladat, hogy legyőzze az utolsót a három boszorkány-nővér közül; nyomozása és küzdelme éppúgy fantáziátlan és unalmas, mint az Itálián végigsöprő tömeghisztéria megjelenítése (pedig utóbbiban lett volna potenciál). A kanonizált *Suspiria* és a kissé alábecsült *Inferno* ereje teljében, kreativitása csúcspontján mutatja Argentót – a *Könnyek anyja* a művészi kiégés fájdalmas dokumentuma csupán.

### ELVESZETT LÁNYOK, BESZÉLŐ FEJEK

Argento az *Inferno* és a *Könnyek anyja* között eltelt bő negyedszázad során nem hagyta el teljesen a mesei elemekkel átszótt misztikus horror világát – erről tanúskodik a *Phenomena*. A *Suspiria* Suzyjának „utódja” az életműben Jennifer, a *Phenomena* hősnője, akit az ifjú Jennifer Connelly formál meg. A filmet általában nem sorolják az életmű legbecesebb alkotásai közé, holott figyelemre méltó darab, valójában a tipikus Argento-giallo és a gótikus-misztikus horror kiegyensúlyozott ötvözet – míg a *Suspiria* és

az *Inferno* szerkezetében és motívumkészletében csak mellékesek a giallo-elemek, itt alapvetők. A *Phenomena* különleges képességgel megáldott-megvert hősnője egy gyilkosságorozat ügyében kezd nyomozásba, s maga is áldozatjelöltté válik – ám az alaphelyzet ellenére a film mégsem mindenben felel meg a giallok ismérveinek. Szokatlan legalábbis, hogy alig vonultat fel szereplőket a cselekmény, a helyszínt – a „svájci Erdélyként” emlegetett városka szélfúttá tereit és a *Suspiria* intézetét visszaidéző leányiskolát – rettegésben tartó gyilkosságorozatnak nem nagyon akadnak a néző fantáziáját is megmozgató gyanúsítottjai. Meglepő az is, hogy az első kétharmadban Argento szűk marokkal méri a barokkos-színpadias erőszakot, a gyilkosságjelenetek – a tőle megszokotthoz képest – keveset mutatnak. A módosult tudatállapotban – a Jennifer alvajárása során – látott (emlék)kép értelmezése pedig *nem* épül be olyan módon a rejtély megoldásába, mint a *kristálytollú madárban* vagy a *Mélyvörösből*. Az utolsó negyed azonban a legvadabb giallokkal veszi föl a versenyt: tombol a groteskségig fokozott erőszak, s a *deus ex machina*ként érkező megmentő-jelöltek és a hullámsír vagy a pöcegödör mélyéről váratlanul visszatérő félholt rémek felbukkanása talán sehol máshol nem annyira önkényes a rendezőnél, mint itt.

A *Phenomenában* a hősnő telepátiás kapcsolatban áll a rovarvilággal – a holttestek felkutatásában a hullák felé igyekvő légy repülése segíti (!), s óriási rovarraj védelmezi, ha megalázzák (mint az intézetben), vagy ha veszélyben az élete (a lány egyik támadóját élve rágja szét az égből érkező felmentőserreg). A gazdája (a Donald Pleasence által játszott rovarkutató) meggyilkolása után otthontalan-ná váló csimpánz borotvapengét kotor a kukából elő, s az utolsó pillanatban ő tesz pontot az ügy végére. A sarokban kuksoló, korábban láncra vert gyermek torz arcát tükör többszörözi meg, amikor a hősnő felé fordul (e jelenet a *Ne nézz vissza!* előtt tiszteleg, lásd *Filmvilág* 2019/4). Agyrémekekből építkezik tehát a *Phenomena* cselekménye, de ezek mégis működésképes – álomszerű – egészzé állnak össze, a nyitójelenet és a végjáték archetípusokra alapozott szorongásvíziói pedig a rendező legemlékezetesebb teljesítményei közé tartoznak.

A nyitányt az elveszettség és a fenyegetettség érzete lidércálmokat idéző mó-

don uralja: a turistabuszról lemaradt lány magányos bolyongását a rémmesékből és horrorfilmekből ismerős ódon sötét házból átélte borzalmak követik. Az exozicció megkoronázásaként olyan üvegtörést láthatunk (a hátrahanyatló lány lassítva töri át az üveget, mögötte vízesés zuhog), amely a borzalmat és a szépséget ötvöző argentinó poétika egyik – bármily borzongató is ezt leírni – leggyönyörűbb attrakciója (méltó párdarabja a *Négy légy szürke bársonyon* záró szekvenciájának). A végkifejlet pedig azért is feledhetetlen, mert itt Argento voltaképpen a négy őselem révén stilizálja hús-vér lányból éteri jelenéssé Jennifer: a hősnő előbb a földbe – a pincemélybe vezető alagútba – száll alá, később vízbe merül, s tűz öleli körbe a tóból kiúszó, a szélfúttá partra lépő lánysziluettet. Azt sem túlzás mondani – ha talán szentségtörőnek tűnik is –, hogy Botticelli nyomán Argento is megalkotta a maga verzióját Vénusz születésére: az ő istennője véráztatta habokból emelkedik ki.

A sokat gyötört leányt olyan megkínzott hősnők követik Argento repertoárjában, mint – nem számolva az *Opera* Bettyjével – a *Trauma* és a *Stendhal-szindróma* főszereplői, akiket Asia Argento kelt életre: ők kezdettől fogva sokkal sérülékenyebbek, mint Jennifer, s a cselekmény során még labilisabbá válnak. Az amerikai helyszíneken játszódó *Trauma* kissé kétarcú film: elbeszélőmódja és a rendezőnek oly kedves motívumok – a lefejezés iránt mutatott érdeklődés itt jut csúcra – a giallokra emlékeztetnek, a markáns atmoszféra hiánya és a kevésbé ihletett stílus a szürkébb slasherekhez közelíti a művet. Történetében Aurát (Asia Argento első főszerepe apja műveiben), az önmaga és szülei elől menekülő anorexiás lányt sóvárgó férfiak tekintete ostromolja (beleértve apját, kezelőorvosát és a segítőjének ajánlkozó fiatalembert), és egy szadista – fekete kesztyűs – gyilkos fenyegetése kísérti. Aura túl sokat látott, de maga sem tudja, hogy mit: a szülei levágott fejével pózoló gyilkosról természetesen csak a legvégén hull le a lepel. Az ámokfutás mögött ezúttal is múltbeli trauma rejlik, a rém a tragédiába torkollott gyermekszülés és a sokkterápia mögött álló orvoscsapat fejét követeli – szó szerint. Argentót láthatóan nemcsak a lefejezés újszerű technikája (a huzalozott mechanikus szerkezet) ötlete izgatja a *Traumában*, de a levágott fejek bizarr megjelenítése is. Az ápolónő



feje – sőt a gyilkosé is – még a testtől elválasztva is beszél (!), míg a doktor (Brad Dourif) feje üvöltve zuhan a liftaknába: a képsor a *Szédülés* álomjelene-  
tének talán legfurcsább részletére kínál morbid – és némiképp megmosolyogtató – variációt. A véres effektusokban a slasherfilm legendás maszkmestere, a Romero-filmekben is dolgozó Tom Savini közreműködött.

Aura, azaz Asia Argento vetkőzésének és szexuális megaláztatásainak jelenetei itt csak epizodikusak, a hasonló mozzanatok később kapnak nagyobb teret a „papa mozijában”. Meztelenkedő leánya bájait Dario Argento éppoly szívesen fényképezi (*Az operaház fantomjában*, a *Könnyek anyjában* és a *Drakula 3D*-ben is), mint a familiához nem tartozó rendezők (például Abel Ferrara a *New Rose Hotel*-ben). Ez a jelenség bizonyára sötét kincsesbányája lehetne a pszichoanalitikus alapú vizsgálódásoknak, s erre Dario és Asia további filmjei egyre nyomatékosabban „rájátszanak”.

A női psziché és a szexualizált trauma (sőt, traumasorozat) hatásának feltérképezését kísérli meg *A Stendhal-szindróma* (Argento maroknyi adaptációinak egyike, Graziella Magherini regénye alapján készült). A film az Asia által játszott Anna köré épül (a színésznő és a hősnő keresztnevének kezdő és záró hangja, valamint betűszáma, akárcsak a *Traumá*-ban, itt is megegyezik): a római rendőrnőt Firenzében előbb különös, majd rettenetes megrázkódtatás éri. Az Offizi Képtár-

**„Rögeszmés precizitással felvezetett gyilkosság-jelenetek”**

(Dario Argento: *Opera* – Cristina Marsillach)

*Ikarosz bukása* – láttán, hogy önkívületi állapotba kerül (elájul, emlékezetkiesés sújtja). Még aznap este az általa üldözött kéjgyilkos megerőszkolja őt, kiéli rajta szadista fantáziáit, de nem öli meg, mert tovább akarja játszani vele perverz macska–egér játékát. Ez felidézi az *Opera* eszelőségének és áldozatának kettősét, s ahogyan Betty megtévelyodni látszik az epilógusban – füvek és virágok közt mászik, gyíkokhoz beszél –, úgy *A Stendhal-szindróma* is a megkínzott ártatlannon fokozatosan eluralkodó örület bemutatására vállalkozik. Anna a borzalmak hatására lassan megváltozik, s második megerőszkolása után – melynek során sikerül a rémet ártalmatlanná tennie – megbomlik az elméje: többszörös gyilkossá válik, férfiakat öldököl. Anna vizuális átalakulása – dús fekete haját előbb levágja, majd kizárólag hosszú szőke parókában és hófehér kosztümben jelenik meg – a *Szédülést*, a pszichéjét felőrlő skizofrénia fürkészése pedig Polanski *Iszonyatát* idézi, az előbbi titokzatossága és melankóliája, az utóbbi dermesztő atmoszférája és meggyőzőereje nélkül.

Különös állomás *A Stendhal-szindróma* Argento pályáján: egyértelmű szakítás a giallo-formulákkal (hiszen a gyilkos kilétével már a legelején tisztában vagyunk), miközben – finoman szólva is – megőrzi a rendező érdeklődését a pervertált erő-

ban átéli az úgynevezett Stendhal-szindrómát: olyan erős érzelmi fölindulás fogja el a műalkotások – köztük Caravaggio *Medúzája* és Brueghel festménye, az

szakformák iránt. Továbbszövi Argento elmélkedéseit a művészet hatása és élvezete, illetve a gyilkos hajlamok kiélése között fölfedezhető kapcsolatokról is. A film digitális képei pedig részben a kegyetlenséget fokozzák, részben a művészet élvezetét teszik (ön)reflexió tárgyává. Számítógépes grafika jeleníti meg, hogy pisztolygolyó hatol át az áldozat arcán (ennek előképe a kémlelőlyukon átlőtt golyó az *Operában*), s azt is, hogy Anna szeme előtt megelevenednek a festmények: olyan térré válnak, ahová beléphet a lány. Argento a digitális képalkotást a későbbiekben kínosabb eredménnyel használta – mint *Az operaház fantomjában* a tetőtéri képzelgések, a *Könnyek anyjában* a szellemánya vagy a *Drakula 3D*-ben a vámpír sáskaalakjának megjelenítésekor.

**HA NEM JÖN ÁLOM A SZEMEDRE**

A kései, már az ezredforduló után készült Dario Argento-giallok többsége feledhető (illetve ami különösen elszomorító, hogy jellegtelen) munka, a nagy műveket egyedül a 2001-es *Álmatlanul* közelíti meg, ez a legméltányolhatóbb próbálkozás a „régis dicsőség” visszaszerzésére. Az *Álmatlanul* leginkább a *Mélyvörös* és a *Tenebrae* nyomán halad, azok főbb motívumait játssza újra, s hozzájuk hasonlóan – hosszú kihagyás után, sajnos folytatás nélkül – ezúttal is a Goblin együttesnek köszönhető a zenekíséret. A gyerekkori traumától kezdve az emlékezet kérdésein át a gyermekmondóka nyomán és egy krimiíró regényei hatására öldöklő sorozatgyilkosig

széles a skálája az újragondolt Argento-motívumoknak, de nemcsak a citátumok, hanem a dramaturgia is a fénykort idézi – néhány képsorban egészen biztosan. Ilyen az expozíció hosszú jelenetsora, amelyben a vonatra szálló prostituált rájön, hogy éppen a régóta halottnak hitt „gyilkos törpétől” távozott; a rettenetes eluralkodására és a gyilkos jelenlétének sejtetésére épülő feszültségteremtés, majd a kirobbanó erőszak ismét remek formában mutatja Argentót. A logikai összefüggéseket (vajon hogyan éri utol a vonaton a nőt a gyilkos?) az idegfeszítés oltárán feláldozó dramaturgia diadala ez a jelenetsor, amellyel kevés későbbi részlet versenyez a filmben – a hozzá legközelebb álló szekvencia viszont az Argento-életmű egyik legihletettebb vizuális *tréfáját* tartogatja. Amikor már tudható, hogy a következő áldozat a balerina lesz, a kamera egy szőnyegen (!) pásztáz végig, s perceként keresztül csak lábakat és cipőket látunk (remek *Idenek a vonaton*-idéztként is fölfogható ötlet), miközben a Goblin zenéje nyúzza a nézők idegeit (a hosszú beállítás végén természetesen megtörténik a legrosszabb, amire várunk).

**„Megalkotta a maga verzióját Vénusz születésére”**

(Dario Argento:  
Phenomena  
– Fiore Argento)

Ritkaság Argentónál, hogy az *Álmatlanul* érdemeit átlagon felüli színészi alakítás is gyarapítja: az európai művészfilmben és az amerikai műfajmoziban egyaránt otthonosan mozgó Max von Sydow játssza a nyugdíjba vonult nyomozót, akit a gyilkos visszatérése rákényszerít, hogy idős fejjel próbálja visszaidézni emlékeit a – tévesen – megoldottnak hitt ügyről.

Argento következő giallói sem stílusérzékükben, sem feszültségépítésben nem érnek még az *Álmatlanul* nyomába sem. A *kártyajátékosban* (2004) az elrabolt lányok életének megmentéséért játszott online-póker jelenetei izgalmasak ugyan, de közel sem kínálnak olyan pezsdítő feszültséget, mint a rögeszmés precizitással fölvezetett gyilkosság-jelenetek, a 2009-es *Giallo* pedig – címével éles ellentétben – egészen más logika szerint működik, mint a giallók általában vagy konkrétan Argento művei. A nyilvánvalóan önreflexívnek szánt cím olyan alkotást jelöl, amely inkább a túsztiller és a *torture porn* slasher-alakzatának ötvözete, az életmű egyik legvisszataszítóbb (sőt, már-már paródiába hajlóan gusztustalan-ná formált) gyilkosát kínálja, aki a szó szoros értelmében *sárga*: születésétől fogva hepatitis-

betegségben szenved. Az általa elrabolt vonzó és fiatal lányok megcsonkítása és megkínzása a szépség megalázásának-meggyalázásának jellegzetesen argentiói kérdéskörének sokadik, ugyan-csak végletesen fölfokozott variációja, a rém pedig mintha *A Stendhal-szindróma* bestiájának volna még elkorcsosultabb alakmása. A *Giallo* talán egyetlen érdekes vonása a bűnüldöző és a gyilkos között megpendített hasonlóság (akár-csak a rémet, a nyomozót is traumatikus gyermekkori emlékek kísértik), amit az is aláhúz – szintén a paródia határát súrolva –, hogy mindkettejüket ugyanaz a színész, Adrian Brody játssza (a szörnyeteget persze „anagrammatikus” álnéven és elmaszkírozva).

Az utóbbi években felröppent hírek szerint Argento E. T. A. Hoffmann romantikus rémnovellája, *A Homokember* modernizált adaptációjára készül, újabb arról hallani, hogy Asia asszisztálásával az *Álmatlanul* folytatását tervezi (*Black Glasses* címmel). Akármelyik valósul is meg – s legyen belőle akármilyen színvonalú produkció –, azt senki sem vitathatja, hogy Dario Argento fekete kesztyűs kézzel már régen beírta magát Európa (és a világ) populáris filmjének történetébe. •



A HORROR FILOZÓFIÁJA

# A lehetetlen film filozófiája

NEMES Z. MÁRIÓ

LICHTER PÉTER ÉS MÁTÉ BORI ESSZÉFILMJÉBEN A ZSÁNERESZTÉTIKAI TEÓRIA ÉS FILM TALÁLKOZIK A VÁGÓASZTALON.

Marcel O’Gorman szerint a kortárs médiaelméletnek nem nyomtatott szövegeken keresztül kellene értelmezői munkát végeznie, hiszen a digitális kultúra megértésének a kulcsa az alkalmazott médiateória, mely inkább a digitális művészet gyakorlatába illeszkedik, mintsem az információtudomány hagyományos akadémiai diskursusába. Lichter Péter és Máté Bori *A horror filozófiája* című új alkotása ebből a szempontból (is) figyelemre méltó, hiszen az egész estés kísérleti film Noël Carroll azonos című, a megjelenése óta eltelt harminc évben klasszikussá vált, műfajelméleti munkájának „konceptuális kommentárja”. A Carroll-kötetből kiemelt hét idézetet a *Rémálom az Elm utcában* (1984) és a *Rémálom az Elm utcában 2.: Freddy bosszúja* (1985) 35 mm-es tekercseinek képzőművészeti eljárásokkal (roncsolás, festés, karcolás) történő kisajátítása helyezi egy újfajta érzéki-elméleti kontextusba.

Carroll könyve úttörő volt a magában, hiszen az akadémiai rendszer és magaskulturális közeg által mindig is gyanakodva figyelt horror általános és egyetemes elméleti megközelítésére törekedett. Ennek során központi problémaként jelenik meg az a komoly esztétikatörténeti kontextussal rendelkező, ellentmondásos jelenség, melyet a szerző a „horror paradoxonának” nevez, miszerint a befogadói tapasztalatot tetszés és visszatetszés kettőssége jellemzi. Carroll megoldási javaslata azon a Lichter és Máté által is megidézett gondolaton alapszik, hogy a horrortörténetek nagy része egy lehetetlen lény („szörny”) létét próbálja bizonyítani, és annak eredetét, szándékát és „világát” igyekszik felfedni. „Miután ez a revelációs folyamat végbement,

kíváncsiságunk arra irányul, vajon sikerülhet-e felülkerekedni a lény felett, tehát ez lesz az a narratív kérdés, amely elkísér bennünket a végkifejletig. A szóban forgó élvezet itt a szó tág értelmében kognitív jellegű.” (Noël Carroll: *A horror paradoxona*, fordítása, Metropolis 2006/1, <http://metropolis.org.hu/a-horror-paradoxona>) A visszatetszés, vagyis az undor, mintegy ennek a kognitív élvezetnek az „ára”, a kíváncsiság kielégítésének esztétikai kompenzációja. Carroll elmélete tehát a horror műfajának narratív formáit részesíti előnyben, melyeket a jelentés keresés és-alkotás felfedezői aktivitása mentén tesz a szellemközpontú magaskultúra számára is elfogadhatóvá.

A rendezőpáros alkotása nem csupán a Freddy-filmeket dekonstruálja, hanem ezen keresztül Carroll fenti tételét is, hiszen a töredékes-roncsolt filmképek örvénylése ellehetetleníti a felfedezői narratív-

va létrehozását, vagyis élvezet helyett kognitív feszültség generálódik az idézetek értelmezési ajánlata és a képek narratív értelmezhetlensége között. Ugyanakkor az undor fenomenológiája is átalakul, hiszen a vibráló színek és absztrakt formák átesztétizálják a tematikailag visszatetszőt, vagyis a horror paradoxona újratereztődik, de épp a Carroll-féle narratív kíváncsiságon és tematikai analízisen túli érzéki-materiális entrópiában. Nem arról van szó, hogy a narratíva teljesen megsemmisül, hiszen a Freddy-filmek történetei intertextuálisan megidéződnek, de ezek csupán – Freddy rémálomszerűségét mediálisan is kihangsúlyozva – fantomszerű anyag-töredékek a horror darológépezete számára, mert érintetlen és „eleven” egészként nem hozzáférhetőek. Ugyanakkor lehet, hogy a narratív gondolkodás alapvetően mindig is a nem-narratív elfojtására vagy jelentéssé alakítására törekedett. Lehet, hogy a horror filozófiai értelemben vett botrányossága épp ezen tevékenység kudarcában, illetve ezen kudarc felszabadító és zavarba ejtő érzékiségében keresendő. Abban, hogy nem csak a szörny „lehetetlen lény”, hanem a horror mint szörnyfilm is „lehetetlen film”, melynek testetlen szövete mindig felfeslik az össze nem illő anyagiságok uralhatatlan kísértetjárása mentén.

**A HORROR FILOZÓFIÁJA** – magyar, 2020. Rendezte, vágó: **Lichter Péter** és **Máté Bori**. Szöveg: **Noël Carroll**. Zene: **Horváth Ádám Márton**. Producer: **Nedeczky Dóra**. Gyártó: **Mindwax**.

„A lehetetlen lény, a szörny”



RICHARD CORBEN: DEN: NEVERWHERE

# Barbárok a tudatküszőbön

Képregény-  
Legendák

VARRÓ ATTILA

CORBEN A DEN-SZÉRIÁJÁBAN ÖSZTÖNÉNJE DÉMONAIT RÁSZABADÍTVA SZÜRREALIS LÁTOMÁSSÁ TRANSZFORMÁLTA A FANTASY-MŰFAJT.

Magyarországon, ahol tizenévesek ezreiből faragott képregény-rajongót egy életre a francia Pif, majd a 80-as években magyar mutációja a Kockás („Lufi-Pifu”) Magazin, a vegyes összetételű képregény-antológiák szerepe a médium népszerűsítésében sorsdöntő jelentőséggel bírt – szemben az amerikai piaccal, ahol mindig az egyes sorozatokra összpontosító kiadói füzetek jelentették a terjesztés frontvonalát. Az Egyesült Államokban a magazin-forma elsősorban a cenzurális szabályokkal szembeforduló rétegműfajoknál (horror, noir), valamint a független *comix*-kiadásban kapott kiemelkedő hangsúlyt – utóbbiak körében az ábécé szinte minden betűjére jutna egy jeles kiadvány *Arcadetól* a *Zapig*. Pedig Európától a Távol-Keletig régóta és előszeretettel adják ki különféle szerzők különféle műveit – többnyire közös műfaj ernyője alatt – heti/havi rendszerességgel megjelenő antológiákban: legyen szó 50-100 oldalas színes újságokról, mint a humoros gyermeksztorikót tárházát jelentő *The Beano*, az *À suivre* legendás belga kalandkiadványa és a *Blue* olasz szexlapja, vagy telefonkönyv vastagságú mangákról, mint a fiúknak szánt kalandtörténeteket felvonultató japán *Shonen Jump*. Az ilyen közkedvelt vegyes saláták hazájuk képregény-alkotói számára bőséges megjelenési lehetőséget, az olvasóközönségnek pedig pazar stiláris és történeti gazdagságot biztosítanak, nem egyszer teljes generációkat indítva el a sikerek felé. Ennek a tematikai/művészi sokszínűségnek talán legékesebb példáját

egy olyan kiadvány jelenti, amely a választott zsánerek – a science-fiction és fantasy – berkein belül nemcsak látványosan eltérő világú alkotókat, műfaji verziókat és stílusvilágokat ötvözött, de egyenesen két nemzeti képregény-kultúra korabeli élvonalát fésülte össze száz oldalas panel-parádében.

Szűk kilenc esztendőnyi hőskorában, az amerikai *Heavy Metal* magazin egyik lábával a 60-as évek derekán kibontakozó francia műfaji revizionizmus kőkemény talaján állt, másikkal az 50-es évek végén felvirágzó amerikai *underground comix* buja mocsarában taposott. Amikor a „Les Humanoides Associés” (Egyesült Humanoidok) kiadónév alatt összeállt legendás gall szerző-triumvirátus, Jean „Moebius” Giraud, Philippe Druillet és Jean-Pierre Dionnet 1975-ben megalapította a párizsi *Métal Hurlant (Üvöltő fém)* képregényújságot, nem csupán a hazai zsáner-forradalmárok fantasztikus műveit szedte színes csokorba, de szívesen válogatott tengerentúli renegátok munkáiból is – a *comix*-terrorista Bodé-tól (*Cheech Wizard*) a DC/Marvel-reformer Bernie Wrightsonon (*Swamp Thing*) át a mexikói peyote-próféta Jodorowsky-ig (*Incal*). Aligha meglepő, hogy a 70-es évek elején feltámadt sci-fi hullámnak és a *Hurlant*-remekművek többszörszörösen tabusértő és zsánerfeszegető látásmódjának köszönhetően a magazin hamarosan az Államokat is meghódíthatta, midőn a *National Lampoon* vicclap kiadója 1977 áprilisától havi rendszerességgel beindította az angol nyelvű verziót, – a némiképp félreze-

tő – *Heavy Metal* néven. A kiadvány kezdetben körülbelül 80-20% arányban közölt az anyalappal szereplő francia, belga, olasz alkotóktól és a hazai sci-fi/underground szcéna képviselőitől (az első évben például Moebius, Mézières, Druillet, Bilal és Tardi mellett helyet kapott Bodé, Chaykin, Ed Davis és Frank Frazetta is) – ami a 80-as évek elejére nagyjából kiegyenlítőddött, olyan széles merítését kínálva a helyi tehetségeknek, amelybe egyaránt belefért Bill Plympton néhány bizarr szösszenete vagy a képregény-géniusz Jim Steranko formabontó adaptációja a *Gyilkos bolygó* című science-fiction filmből. Szemben az 50-es és 60-as években virágkorukat élő amerikai sci-fi/fantasy magazinokkal (*Forbidden Worlds*, *Weird Fantasy*), amelyekben csupán 3-4 rövidebb, meglehetősen egysíkú zsánerdarab szerepelt, vagy a hasonló szellemű kortársakkal, akár az Egyesült Államokban (1984), akár Nagy-Britanniában (2000 AD), a *Heavy Metal* egy káprázatosan heterogén kínálatban valósított meg egy igen egységes szemléletmódot – afféle művészi programot kovácsolva a transzgresszióból. Bármelyik korai számot átlapozva egymás után sorakoznak a fantasztikum díszleteibe bújtatott harsány tagadások, amelyek hol a klasszikus történetmesélés, hol a hagyományos ábrázolásmód vagy a műfaji konvenciók határait feszegették – bővelkedve eredeti ötletekben és formai bravúrokban.

## METÁL MESSIÁS

Ha egyetlen szerzőt kellene kiemelni a *Heavy Metal* amerikai élgárdájából, aki egyfelől végig jelen volt életművével mind a francia, mind az amerikai kiadvány fénykorában, másfelől pompásan ötvöződnek alkotásaiban a korabeli *bande dessinée* és *comix* legszebb erőnei, az csak és kizárólag Richard Corben lehet. Az 1940-es születésű, meglehetősen zárkózott életet élő kansasi szerzőnek sosem volt szüksége holmi forgószélre, hogy Őz birodalmába repítse: saját fantáziája és művészi tehetsége gyermekkorától kéznél volt, rajzasztalán életre keltve a fejében kavargó mesevilágokat. Kezdeti képregény-zsengéi után a középiskola alatt ajándékba kapott 8mm-es filmfelvevővel szerencsét próbált az amatőr animáció világában is, majd miután elvégezte a helyi képzőművészeti

főiskolát, 25 évesen állást kapott egy ipari rajzfilmeket gyártó cégnél, ahol nappal a különféle ismeretterjesztő és hirdetési anyagok taposóalmában sínylődött, éjjelente pedig az *underground comix* öntörvényű világában tombolta ki magát. Rövid képregényei, amelyek olyan, hangzatos elnevezésű fanzine-okban jelentek meg, mint a *Slow Death*, a *Grim Wit* vagy a *Fever Dreams*, hamarosan felhívták rá a horror-kiadó Warren (*Creepy*, *Eerie*, *Vampirella*) figyelmét, ahol – többnyire Gore művésznéven jegyzett – műfaji gyöngyszemei villámsebessen népes rajongó-

tábort szereztek számára, így aztán felhagyva stabil munkahelyével, 1970-től szabadúszó comics-művész lett belőle (sőt saját kiadvánnyal is szerencsét próbált, *Fantagor* címen). Népszerű műveivel – szokatlan és sokatmondó módon – még saját gyűjteményes reprint-kötetet is kiérdemelt magának a Warrennél, amely 1977-ben jelent meg *The Odd Comic World of Richard Corben* címen, a képregény-írólegenda Will Eisner lelkes előszavával.

„Maga is sárkánnyá válik”  
(Richard Corben: *Neverwhere*)

Számos díjjal zsebében Corben a 70-es évek közepére a rétegpopularitást hozó *comix*-közegből átlépett a

*mainstream* képregény-piacra, ahol a neve egyfajta védjegyévé vált a fantasztikumot, műfajkritikát és merész erotikát ötvöző sajátos zánernévé. Nem csoda, hogy ugyanezen univerzum francia zászlóvivője, a Humanoidok már a *Metal Hurlant* első számába betették egyik sci-fi-jét (a *C-Dopey* a tudatmódosító szerek veszélyeire hívja fel a figyelmet, egy földönkívüli pároska elfajult tripjén keresztül) – hogy azután az amerikai verzió egyenesen egy Corben-eposszal indítsa nyitószámát, rögtön a bemutatkozó oldalt követően, amely 12 részével az életmű főművévé nőtte ki magát, hat további sorozattal bővülve az elmúlt 40 esztendőben. A *Neverwhere* alcímet viselő első *Den*-széria a maga száz oldalával egyfajta tetetözése a Corben pályakezdő évtizedét meghatározó folyamatos kísérletezésnek. Habár nem az első nagyobb lélegzetű alkotása, de ez az első, amelyben tényleg minden megtalálható, amit az egyszerű képregény-rajongónak tudni érdemes Richard Corbenről: a szerzői világ műfaji, stiláris és személyes kisenciklopédiája, lenyűgöző művészi kivitelezésben. Ráadásul a *Neverwhere* magában rejt egy olyan vonást is, amely a többi rangos Corben-alkotásban kevéssé érhető tetten. Míg egyes remekművei – főleg amelyek olyan íróársak közreműködésével készültek, mint Harlan Ellison (*Vic and Blood*) vagy Jan Strnad (*Jeremy Brood*) – feszesre húzott, olajozottan működő műfaji narratívát követnek, mások pedig csapongó, epizodikus leltárai a Corben-ötleteknek (*Mutant World*), az első *Den*-eposz olyan álmyszerű módon meséli el barbárhőse kalandjait, mintha csak Brian de Palma gyúrta volna át egy féléves *acid-party*-n a *Conan a barbárt*.

#### CORBEN, A BARBÁR

Mielőtt 1968-as kisfilmjéből (*Neverwhere*) képregény-eposszá formálta a pucér izompacsirta *Den* első fantasy-történetét, Corben elkészített egy lenyűgöző Robert E. Howard-adaptációt, amely színvonalát tekintve vetekszik a legendás főművel, ugyanakkor épp az ellenkező póluson helyezkedik el az életműben. A *The Valley of the Worm* novella alapján írt/rajzolt *Bloodstar* (amely a *graphic novel* egyik legkorábbi példái közé tartozik) száz méregerős, fekete-fehér oldalon, noiros



©1975 RICHARD CORBEN

flashback-keretben meséli el a poszt-apokaliptikus jövő barbárságba süllyedt törzsi társadalmában egy rettenthetetlen harcos kalandos kálváriáját, amelyet a törzsfőnök lánya iránti lángoló szerelme szabadít rá. Történetét tekintve a *Bloodstar* szinte a fantasy hőskorában is készülhetett volna, eltekintve attól, hogy nélküli a mágiát, valamennyi irracionális elemet a Föld 200 évvel korábbi pusztulására vezetve vissza (meteorcsapás, klímakatasztrófa, radioaktív sugárzás). Áramvonalas, kitérőktől mentes cselekménye egy fékevesztett Mad Max lendületével száguld akcióról akcióra; náci plakátokat idéző hőse nemes szívű, bátor és család szerető férfiú, aki életét is feláldozza, hogy végezzen a szörnyeteggé torzult zsarnokkal és hatemeletes óriásférgével. A *Bloodstar* oldalain sodródva nagyítóval sem találni a szerző underground formabontásait (még a szexjelenet is inkább sejtelmes-romantikus), amelyek dühöngve tomboltak korabeli Warren-műveiben – legyen szó a *Razar*, *the Unhero* (1970) antihőséről, akinek ostobaságával és gyávaságával csupán hihetetlen szerencséje vetekszik (végső sikerét az ellenfél magától összeomló kastélyának köszönheti), a *For the Love of a Daemon* (1972) formabontó meséjéről, ahol a pojáca lovag helyett a gonosz mágus tompaagyú szörnyeséjé menti meg a szép hercegnőt

gazdája karmaiból vagy épp a *Damsel in Dragon Dress* (1973) abszurd paródiájáról, ahol az elátkozott lovagot lesmároló hősnő maga is sárkánnyá válik, majd egy betépett virágleány csókjának köszönhetően plüssállatként végzi egy drogos hippi szőnyegén. Akár a gyomorforgató erőszak és szadista szex kíméletlen revíziójával, akár az abszurd humor totális dekonstrukciójával csap le Corben kiszemelt sci-fi vagy fantasy-történetére, a klasszikus érényeknek írmagja sem marad a pusztítás végére: megmentésre váró hölgyeket gyaláznak meg (*Rowlf*), acélos állkapcsú szuperhősöket vágnak szecsákba (*Mangle, the Robot Mangler*), vagy épp a megmentett hölgy fejezi le szuperhősét egy egetverő numera csúcspontján (*Beast of Wolfton*).

A *Bloodstar* konzervatív fantasy-kalandját követően a szerző egyfajta középutat választott a *Neverwhere*-hez a szélesebb piachoz illő tradicionális műfaji érények és a hírnevéhez kötődő transzgresszív látásmód között, olyan barokkos pompával körítve, amelyben a túlzások már nem a lázadás groteszkjét szolgálják, inkább a szürrealitás felé nyitnak utat a fantasztikumban. Miután a sivár modern hétköznapiokból – egy Burroughs-kötetben talált portáltervrajz segítségével – a csenevész, szürke David Ellis Norman átkerül *Neverwhere* (Sosehol) mítikus világába, dagadó izmú, tarkopasz harcossá alakulva be-

lecsöppen egy gonosz királynő és egy megszállott mágus küzdelmébe a varázserőjű Locnar-jogarért, amellyel szolgálatukba állíthatják az ősi piramis mélyén lapuló hatalmas Uluhtc démont – valamint rátalál élete hercegnőjére a Földről elrabolt Kathleen személyében, akit rendre meg kell mentenie valami harcos, szörny vagy nekromanta karmaiból. Mint ennyiből is kiderül, Corben nyíltan vállalja, hogy alaptörténete – amelyet kedvenc műfaji példaképeiből (*A Mars hercegnője*, Lovecraft *Cthulhu*-mítosza) ollózott össze –, nem törekszik szellemi mélységekre és filozófiai magasságokra. Árnyalt személyiségekkel és kifinomult drámai konfliktusokkal sem igen vádolható meg – ezt a későbbi szériákra tartogatja, feltárva többek között Den és Kath párkapcsolatának problémáit (*Den II: Muvoovum*) –, mint ahogy, egyelőre, műfajt sem kívánja deheroizálni és leamortizálni (lásd az elhízott, vásári pojácává vált főhős visszatalálást régi énjéhez a *Den IV: Dreams* sorozatban, vagy az 1996-os *Denz* epés (ön)paródiáját). Amit Corben a *Neverwhere*-ben csinál a fantasy-vel, az a *Heavy Metal* táborából közelebb áll Moebius onirikus *Alzack*-jához vagy a *Halhatatlanok karneváljához* Bilaltól – leginkább olyasmí, mint David Lynch gyűlölt/imádott *Dűnéje*: a szerző legbelső álmait és démonait részabáditva szürreális látomássá transzformálja a műfajt, anélkül hogy látványos dekonstruktv talányokkal felhívna olvasói figyelmét arra, micsonda öntörvényű, felfoghatatlan művészi vízióval van dolguk.

Corben fantasy-epozsában mindenki a helyén van őshüllőn lovagoló barbároktól áldozati oszlopokhoz kötözött leányzókon át a csápos órásszörnyig, de akár csak a való világból átsugárzott szerzői alteregónál (a kisfilmben maga Corben alakítja hőst az élőszereplős prologusban), mindnek akad valami hétköznapi alapja, amely hol konkrét személy (Kath alakjában az író saját feleségével kapcsolatos vágyait és kételyeit fogalmazta meg), hol inkább egy jelenség, probléma. Ahogy a portál prizmáján keresztül a sötét David acélos Denné mitizálódik, úgy változnak át a Corben-magánélet elemei a fantasy műfaj színes, szélesvásznú motívumává. A szerző maga vall ezekről a *Heavy Metal*-ban megjelent, igen provokatív interjúban: a személyes frusztrációkról

„Mozdulataik eleganciája egy zsarnokgyíké”  
(Richard Corben: *Neverwhere*)



ellenséges szakmai környezete kapcsán és saját testi-lelki-szexuális gyengeségeit illetően; összeegyeztethetetlenek tartott elvárásairól a női nem iránt vagy épp állandó félelméről az öregségtől és sorvadástól. Amikor Den az első kötetben sikertelenül próbál megvédeni egy papnőt a rá fenekedő gyíkembertől, majd döbbenetén látja, hogy a védtelen nő hamarosan egy frissen jóllakott óriásgyík hátán távozik templomból, egy péniszével birkózó férfi ambivalens viszonya ölt testet a kihívó női szexualitáshoz (ez a motívum bomlik ki egy komp-



lett invázió-mesévé a *Muvoovum* bizarr oldalain). A főhős szerelmi háromszöge az egyaránt rubensi szépségű, ám minden más férfivágy-tengelyen elmentéses (madonna-kurva, rabszolga-királynő, nyuszi-cica) Kath-tel és Kil-lel ugyanerről az ambivalenciáról árulkodik – mint ezt az utólag hozzácsapott epilógus is bizonyítja, amelyben Kath egy szárnyas hulló hátán lecsapva menekíti el a főhőst Kil karmaiból, aki épp akkor részesíti orális örömeiben. És ott van Ard, a galád mágus, aki az örökifjúságra és lankadatlan virilitásra áhítóza idézi meg az évmilliárdos monstrumot, hogy azután a torkában végezze; vagy a hű harcostárs Kang, akit a családjához fűzött ragaszkodás tesz sebezhetővé és a magányos hős elárulójává – csupa egyetlen vonásra redukált és felnagyított fantasy-alak, akikre az íróasztala fölé görnyedt Corben iszonyú erővel sugározza át ösztönénje minden barbár vonását.

### ÖNKÉNTELEN KÉPEK

Ez az iszonyú erő azonban nem az akciódús cselekményben, a figurák drabális kliséiben vagy a konfliktusok halmozásában jelenik meg leginkább – hanem a *Neverwhere*-ből áradó vizuális gazdagságban, amely Corben legfőbb erényének és erősségének számít. Akárcsak az alaptörténet esetében, a szerző itt is bátran vegyíti a kedvenc példaképeitől (Wally Wood, Graham Ingles, Alex Toth) átvett fogásokat, legyen szó a negatív tér merész alkalmazásáról (előszeretettel hangsúlyozza paneljeit keretüket vesztett hófehér ürrel vagy koromsötéttel), markáns

perspektivikus torzításokról vagy éppen a filmnyelvi eszköztár akkortájt divatba jött képregényes adaptációiról (4-6-8 oszlopból álló panelsorain gyakran imitál kamerazugást, zoomolást, vagy akár párhuzamos montázst), amelyeknek Steranko mellett talán a legnagyobb korabeli *comix*-mestere. A *Neverwhere* páratlanul dinamikus, szinte lapról lapra más összképet kínáló oldal-kompozíciói sokat tesznek azért, hogy az olvasó egyfajta álomnak lássa az eseményeket, amelyben a cselekmény teljesen koherens, az ábrázolásmód azonban olyan szélsőséges, sokszínű és csapongó mintha egy kábítószeres víziót követnénk – tanulságos látni, mennyit veszít karizmájából *Den*, amikor az 1981-es *Heavy Metal* rajzfilm-antológiában az animáció nyelvére fordítják, egységesebbé téve stílusát.

Ezt a vizuális hatást erősíti az egyik leginkább szembevetendő (vagy inkább kendőzetlen) Corben-vonás: sajátos karakter-dizájnja, amely a karikatúrisztikus torzítás és a Michelangelótól Frazettaig terjedő monumentális testábrázolás különös elegye, megfejlve egy nagy adag gömb-fetisizmussal: Den golyófejű izompacsirtája egyszerre Dávid-szobor és Miki-egér, a sorozatban felvonuló összes nőalak afféle hiányzó láncszem a Willendorfi Vénusz és Jessica Rabbit között. Corben megszállott test-kultusza, rajongása az eszményi formákért, hamar kiérdemelte számára a szexizmus vádját (az életmű szinte összes nőalakja Russ Meyer-film mért sikít), kritikásai közül azonban ke-

„Vérnarancstól a lila ötven árnyalatáig” (Richard Corben: *Neverwhere*)

vesen ismertek rá arra a keskeny vizuális metszetre, amelyben ezek a kicsattanó hős- és nőalakok megjelennek. Míg hímnemű antagonistái és mellékszereplői számára Corben általában a

*comix*-paródiákba illő komikus túlzásokat részesíti előnyben (öles bikanyaktól ráncrengetegen át guvadt szemekig), addig főalakjai egyszerre idealizált és kifigurázott verziói a Charles Atlas modellnek – szépségük primitív és brutális, vonásaik könnyen torzulnak rút indulatokba, mozdulataik eleganciája egy zsarnokgyíké, akár akciók, akár akatusok közben. A *Neverwhere* harsány karaktergárdája a *trip*-szerű oldalkompozíciókkal kombinálva épp olyan erőteljesen jelzi a corben-i ambivalens hozzáállást a fantasy hőskultuszához, mint a *Rowlf* vagy a *Mutant World* remek dekonstruktív meséi – vagy épp a későbbi *Den*-sorozatok, amelyek a *Dreams* füzetektől kezdve egyre keserűbb szarkazmussal kezelik a főhőst és világát, ékesen bizonyítva az idősödő Corben elfordulását ifjúkori büntudatos vonzalmától a nyers testiség iránt. Mintha csak a szerző igazságszérumnak használná a tudatmódosító szereket: amint a sematikus fantasy-sztori egy delírium hagymázás látványvilágában ölt testet, kliséi vallomásokká alakulnak a görbe tükörben.

Ezt az ösztönéből felsugárzó pszichedelikus hatást Corben egyedülálló színkezelésével éri el leginkább, amelyet a 70-es évek elejétől dolgozott ki, felülírva a képregény-iparban akkortájt használt mechanikus színezési technikát. Ahelyett, hogy





YCM-színkódokhoz redukálva tölténé meg vonalrajzait árnyalatokkal, valamennyi oldalnál – roppant időigényes módon – egyedileg állította össze a színrétegeket, olyan finom átmeneteket létrehozva, amelyek (a monokróm képregényeiben is tetten érhető caravaggiói „világítás-technikával” karöltve) páratlan plasztikusságot eredményeztek – szinte kitapinthatóak alkonyati tájban magasodó azték romjai vagy buja dzsungelben összefonódó teste. Emellett Corben lenyűgöző totálképeinél szívesen él kavargó,

színpompás akrilhátterekkel, amelyek mára a 60-as évek *trip*-filmjeinek legfőbb ismertetőjegyévé váltak – a szerző először Roger Corman híres Poe-sorozatában találkozott retinarepszto vizuális hatásukkal és azonnal beléjük szeretett (a Den-képregényeken kívül azonban ritkán él velük). Legszürreálisabb formai vonása szintén ismerős lehet a korabeli hollywoodi filmekből (lásd Sirk vagy Minelli melodrámaíait), ám képregényben elég szokatlan élmény összefutni velük. Főként a testekre és arcokra időnként színes fények vetődnek (az árnyékolás mellett vagy helyett), amelyek jobb esetben a panelen szereplő színes felületről tükröződnek (mondjuk egy ibolyakék barlangfalról ibolyakék árnyék vetődik egy bronzbarna testre vagy egy misztikus zöld felhő fest rémült zöldre egy

**„Szépségük primitív és brutális”**

(Richard Corben: *Neverwhere*)

testét vörös fény árasztja el vagy köpenyének egyik oldala püspöklilába borul). A *Neverwhere*-t elárasztó illogikus szivárványszínek – vérnarancstól a lila ötven árnyalatáig – gyakorta belülről fakadnak: érzések, indulatok, hangulatok kifejezői – akár a szereplőké, akár a szerzőé, ahogy látja őket. Márpedig Corben szó szerint más színben néz erre az ezerszer látott fantasy-világra: csodálja és rettegi sok ezer évre visszanyúló mítoszait, amelyek világába átlépve nem csupán hatalmas hőssé válik ez ember, de a lávaként feltörő ösztönök kiszolgáltatót áldozatává is.

Corben a Den-széria indulása óta eltelt bő negyven évben fáradhatatlanul dolgozik, ám pályakezdő periódusának aprólékosan kimunkált, mélyen személyes szerzői munkái lassanként átadták helyüket a mamutkiadók népszerű sorozatainak, amelyeket lenyűgözően vérfressít sajátos stílusával. Az ezredforduló óta dolgozott Brian Azzarellóval a *Hellblazer*en (*Hard Time*), Garth Enniszel a *The Punisher* egy füzetében (*The End*), és egyik legnagyobb kortárs tisztelőjével, Mike Mignolával a *Hellboy* feltucatnyi epizódján, amelyből kettőért

(*The Crooked Man, Double Feature of Evil*) megkapta az Eisner-díjat. Időnként előveszi régi kedvenc horror-szerzőit és készít egy pazar adaptációs albumot novelláikból és költeményeikből (*Edgar Allan Poe's Spirits of the Dead; H.P. Lovecraft's Haunt of Horror*) vagy össze-méri erejét egy-egy szuperhős-dúvaddal (Luke Cage, Bruce Banner, Swamp Thing), de pályáját az elmúlt húsz évben már inkább a formai kísérletezés, mintsem az önkifejezés hajtja előre, újabb és újabb technikák (retuspisztolytól a számítógépes grafikáig) kipróbálása és hasznosítása. Amikor 2018-ban (több mint húsz év szünet után) visszatért a *Heavy Metal* lapjaira a *Murky World* (egy) személyes fantasy-sorozatával, hogy nyomon kísérje aktuális barbárhőse, Tugat odüsszeiáját egy homályos mesevilágban, ez a világ már a keserű öregkoré (a keretben az agg főhős tekint vissza múltjára): alakjait a karikatúrák kemény vonalai határolják, háttereit a dementia szemcsés, egyszínű köde alkotja, paneljein éles kontrasztú fények találkoznak szigorú pasztell-színekkel – és ahogy a *Neverwhere* képeinek kavargó, határtalan és színpompás szürrealitásából visszatért a korai comix-groteszkhez, története is úgy vált ironikus összegzésévé a hajdani fantasy-toposzoknak. Ha Sosehol egy álomvilág volt, amelynek kapuján túl belső barbárok várnak – Homályvilág már afféle bosszú-búcsú az ifjúság illúzióitól. •

■ AZ ÉJFÉLI EVANGÉLIUM

# Pszichedelikus mélyfúrások

■ BASKI SÁNDOR

**ANIMÁCIÓS LSD-TRIP BEAVATÁSTÖRTÉNET ÉS TUDATTÁGÍTÓ PODCAST TALÁLKOZÁSA A VILÁGKARANTÉNBAN.**

**D**uncan Trussell és Pendleton Ward nyolcrészes sorozata nem (csak) azért különleges, mert az élet úgy nevezett nagy kérdéseit dolgozza fel az animáció segítségével, és még csak nem is azért, mert LSD-tripnek is beillő szürreális stílusban teszi mindezt – a Cartoon Network éjjeli sávjában sugárzó Adult Swim sorozatai, élükön a kultikus *Rick és Morty*val a vizuális elborultság tekintetében már eddig is egymásra licitáltak. Az *éjféλι evangélium* (*The Midnight Gospel*) valódi nívója egy új narratív forma megteremtése. A sorozatnak van hagyományosnak mondható főhőse és kerettörténete – a „Kromatikus Őv” nevű dimenzióban élő Clancy Gilroy minden epizódban egy szimulált univerzumba látogat el –, de ezek a kirándulások egyben komoly intellektuális dialógusok kulisszái is.

A beszélgetések elviekben vendégszövegek, Duncan Trussell saját podcast-sorozatából származnak, és a sűrítést leszámítva többnyire változtatás nélkül használják fel őket, a gyakorlatban viszont nem lehet hierarchikus viszonyt felállítani a széria vizuális és verbális síkja közt. Az interjúk *Az éjféλι evangélium*-

ban is interjúszituációkként zajlanak: Clancy a meglátogatott univerzumokban mikrofonvégre kapja az adott bolygó egy lakóját, a beszélgetés közben azonban körülöttük és velük szürreális események történnek, ezek a világok ugyanis kivétel nélkül mind az apokaliptikus utolsó fázisában vegetálnak.

A különféle intellektuális tételek vagy a személyes anekdoták rajzfilmes leképzése nem új találmány – a YouTube-on különösen kedvelt ez a műfaj –, a Pendleton Ward (*Kalandra fel!*) által készített animáció azonban nem szimpla illusztráció. A vizuális szimbólumokkal, metaforákkal telített képsorok akár hangsáv nélkül, önállóan is működnek – ahogy a podcast is befogadható a látvány nélkül –, vagyis a nézőnek kell komoly absztrakciós munkával megtalálni a kapcsolódási pontokat a szereplők által átélt szürreális-abszurd kalandok és az aktuális beszélgetés között. Van, hogy könnyebb dolga van – mint amikor a temetkezés kultúrtörténetét és a halálhoz való viszonyunkat taglaló beszélgetés közben maga a Nagy Kaszás kalauzolja körbe a főszereplőt –, a legtöbbszor azonban nem a

„A Nagy Kaszás kalauzolja körbe”

legkézenfekvőbb allegóriákat választják az alkotók. Kép és dialóg hibátlan párbeszédére talán az ötödik epizód a legjobb példa, amelyben az újjászületés és a megvilágosodás buddhista értelmezésének megvitatása közben a börtönbe zárt Clancy tanúja egy rab újra és újra halállal végződő szökési kísérleteinek, miközben az animáció a buddhista hagyomány mellett az egyiptomi mitológia és a tarot szimbólumait is megidézi – itt válik az is egyértelművé, hogy Jodorowsky munkássága is meghihehetette az alkotókat.

Hasonlóan sűrített a többi epizód is, olyannyira, hogy a beszélgetések és a vizuálgorgia szimultán követése sokszor lehetetlen, így a sorozat többszöri megtekintése garantáltan fokozza az élményt. A felvetett témák papíron nem a legkönnyebben befogadhatóak, Trussell ugyanis a mára közel 400 epizódnál tartó podcastjéből csak olyan adásokat válogatott ki, amelyek a spirituális-mágikus világszemléletről, az emberi kapcsolatteremtés útvesztőiről, a tudatos jelenlétről vagy a halál elfogadásáról szólnak. Ezek a beszélgetések mégsem tűnnek száraz és parttalan kiselőadásoknak, ami nemcsak annak köszönhető, hogy a komoly hangvételt a meghökkentő vizuális megoldások mellett morbid humorral is operáló animáció ellensúlyozza, hanem annak is, hogy a podcast-adások személyes és intim hangvételt sikerült átmenteni. Trussell nem kívülálló akadémikusként, hanem kétségektől gyötrődő, kíváncsi útkeresőként kérdez, sajátos beavatástörténetének pedig íve, sőt katarzisa is van: a legutolsó epizódban, Clancyként, a halálos beteg – időközben már elhunyt – édesanyjával beszélget a saját születéséről, kettejük kapcsolatáról, és arról, hogyan lehet feldolgozni a feldolgozhatatlant.

*Az éjféλι evangélium* akkor is izgalmas lenne, ha nem 2020 áprilisában került volna fel a Netflixre, de egy permanens apokaliptiszsról szóló sorozat, amely arra hívja fel a figyelmet, hogy kérdéseket feltenni és a pillanatot tudatosan megélni egy széthulló világban is érdemes, a kényszerű befelé fordulás hónapjaiban már-már terápiának is beillik.

**AZ ÉJFÉLI EVANGÉLIUM** (*The Midnight Gospel*) – amerikai, 2020. Kéző: **Duncan Trussell** és **Pendleton Ward**. Rendezte: **Pendleton Ward**. Zene: **Joe Wong**. Gyártó: **Netflix**. 8x30 perc.



AMERIKA-KÖZI FILMPOLITIKA

# A Disney-küldetés

LÉNÁRT ANDRÁS

**AZ EGYESÜLT ÁLLAMOK ÉS LATIN-AMERIKA KÖZÖTTI KAPCSOLAT A 30-AS ÉS 40-ES ÉVEKBEN ALAPVETŐ VÁLTOZÁSOKON MENT KERESZTÜL, EBBEN A FOLYAMATBAN KULCSSZEREPEK KAPOTT A FILM.**

Latin-Amerikában a 19. század közepétől kezdve elsősorban az Amerikai Egyesült Államok politikai, gazdasági, katonai és kulturális érdekei érvényesültek, ennek létjogosultságához kialakították a megfelelő ideológiai hátteret is (lásd: Monroe-doktrína, amelynek értelmében csak az USA avatkozhatott be az amerikai földrész ügyeibe, kizárva a korábbi főszereplőt, Európát). A latin-amerikai országok nem tudtak, gyakran nem is kívántak ellenállni, mert a fennmaradásuk is függhetett az „északi kolosszus” jóakaratótól. Az első világháború után azonban megváltozott a világpolitika, az Amerika-közi kapcsolatokat új merdebe kellett terelni.

Franklin Delano Roosevelt elnök 1933-ban hirdette meg a „Jószomszédság politikát”. Ennek célja, hogy megerősödjön az amerikai kontinens országai közötti szolidaritás minden lehetséges külső fenyegetés ellenében. A két világháború közötti időszakban, különösen Mussolini és Hitler előretörésével, egyértelműnek látszott, hogy hamarosan szükség lesz a széleskörű együttműködésre, kivéendő a károsnak vélt európai ideológiai-politikai hatásokat. A náciizmus és a fasizmus latin-amerikai térhódítása aggodalommal töltötte el a Fehér Házat. Mindezek miatt olyan intézkedések megtételére kényszerültek, amelyek közelebb hozzák egymáshoz az amerikai nemzeteket és a korábbi aláföle rendeltségi viszony (látszólagos) megszüntetésével, a katonai beavatkozások felfüggesztésével barátokká, jó szomszédokká válnak. Roosevelt retorikájában megjelent a szomszédos országok (tágabb értelemben véve

ide sorolva egész Latin-Amerikát és a Karib-térséget) jogainak tiszteletben tartása és egymás segítése, mindez a baráti viszony, és nem az északi felsőbbrendűség alapjain építkezve. Kijelentette, hogy egyetlen országnak sincs joga közvetett vagy közvetlen módon beavatkozni a másik nemzet bel- és külügyeibe – az ezt megelőző száz év amerikai intervencionista politikája tehát átmenetileg zárójelbe került. A Latin-Amerikára vonatkozó, korábban kialakított sztereotípiákat azonban nem lehetett egyik napról a másikra megváltoztatni, csak folyamatában módosulhatott az „északiak” képe a „déliekről”, megcáfolva az eddigiekben állami irányítással, mesterségesen kialakított előítéleteket. Ebben főszerepet kapott a kulturális diplomácia, amely a belpolitikai és külpolitikai intézkedésekkel együtt átmenetileg új alapokra helyezte az Amerika-közi kapcsolatokat.

Roosevelt elnök 1940-ben létrehozott egy bonyolult nevű intézményt, ez 1945-re *Amerika-közi Ügyek Irodája* (Office of Inter-American Affairs, OIAA) elnevezésre egyszerűsödött. Fő feladata a német és olasz befolyás ellen-súlyozása volt az amerikai földrész országában, az USA „országimázsának” javítása Latin-Amerikában, valamint a latin-amerikaiakról való gondolkodás megváltoztatása az Egyesült Államokban. Az Iroda az ismert filantróp és üzletember, Nelson A. Rockefeller irányítása alá került, tevékenységét a kereskedelem, kommunikáció, sajtó, oktatás, kultúra, propaganda, rádió és filmművészet terén fejtette ki. A Latin-

helyi amerikai nagykövetségek ellen-örzése alatt működtek, és igyekeztek felügyeletet gyakorolni minden olyan területen, ahol kapcsolat állt fenn az amerikai államok között. Az Iroda kulturális missziója központi szerepet kapott, jószolgálati nagykövetekeket neveztek ki, nagy összegekkel támogatták amerikai művészek latin-amerikai fellépését. Többek között Walt Disney, Bing Crosby, John Ford és az Amerikai Balett Egyesület is aktívan közreműködött a küldetés sikerességében.

Az OIAA egyik legjelentősebb szekciójává a filmpolitikát irányító *Motion Picture Division* vált, elsődleges feladataként az Egyesült Államok eszményeinek megfelelő demokratikus értékek filmekben keresztül történő terjesztését, valamint a megbízható együttműködők felkutatását jelölték ki a célrégiókban. A nagy latin-amerikai városokban nyitott filmirodái váltak e misszió központjaivá. Egyik szerepük a Hollywoodból a régióba exportált alkotások lehetséges fogadtatásának előrejelzése volt, megakadályozva, hogy negatív kép alakulhasson ki a nézőkben a világszinten vezető szerepre törő országról, vagy olyan jelenetek kerüljenek a vászra, amelyek sértik a latin-amerikai társadalmakat. Ebben segítséget kaptak a helyi minisztériumoktól és cenzori hatóságoktól is. Mexikóban egy különleges terv is kialakulóban volt: támogatást nyújtani a helyi, már egyébként is magas szintű filmipar további fejlesztéséhez, ugyanakkor függővé is tenni azt a hollywoodi stúdióktól, valamint – a második világháború éveiben – a tengelyhatalmak ellen folytatott összamerikai filmpropagandához is hozzá tudjanak járulni. Mexikó volt a prototípus: ha itt sikeresen megvalósulnak az OIAA filmpolitikai céljai, az a szomszédos országok számára is például szolgálhat. A történészek szerint ez a filmes együttműködés és regionális hatása volt az oka annak, hogy a náci filmpropaganda nem tudott érdemben érvényesülni sem Mexikóban, sem Közép- és Dél-Amerikában.

A filmkultúrák összekapcsolásával megteremtődött az új viszony alapja. Amellett, hogy a náciizmus és a fasizmus latin-amerikai hatását próbálták semlegesíteni, a hollywoodi filmek térségbe érkezése hosszabb távú célokat is szolgált. A korabeli amerikai filmcsil-

lagok főszereplésével készült alkotásokon keresztül a gyakran szegénységben, elnyomó politikai rendszerben élő latin-amerikai társadalmak számára úgy tűnt, hogy az Egyesült Államokban valóban ilyen csodálatos az élet. Ha választani kell közte és az európai szélsőjobboldal között, nem kérdés, mi a helyes döntés. Mivel a latin-amerikai mozihálózat nagy része az USA vállalataihoz tartozott, vagy legalábbis a műsorra tűzött filmek jelentős hányada onnan érkezett, nem is volt lehetőség arra, hogy ne találkozzanak ezekkel az üzenetekkel. A „Jószomszédság politika” keretében az amerikaiakról kialakított pozitív (film)kép mellett a latin-amerikaiakról is új ábrázolási módot kellett alkalmazni, így kiteljesedhetett a valódi együttműködést sugalló

**„Megteremtődött az új viszony alapja”**

(Walt Disney: A három lovag – Aurora Miranda és Donald kacsa)

új Amerika-köziség. Ennek filmpolitikai alapjai azonban már az OIAA létrejötte előtt megszülettek.

Roosevelt elnök új politikájának meghirdetésére (1933) Hollywood rögtön reagálni próbált, hét évvel megelőzve az intézményi keretek felállítását. Az ideális szomszédsághoz ugyanis feltétel, hogy ne közvetítsünk negatív képet egymásról. A korábban az Egyesült Államokban készült filmek ugyanis, bár valószínűleg nem kívánták szándékosan megsérteni a latin-amerikaiakat, a népet felszínesen és egyoldalúan ábrázolták, akár nevetéssé is téve őket. A filmek által nyújtott sztereotípiák pedig általánossá váltak, alapigazságként elfogadva azokat. E megközelítések szerint a latin-amerikaiak többsége lusta, hirtelen haragú, csak az

ösztönei irányítják, a gondolkodása és a hagyományai egyszerűek és elmaradtak. Életét a latin ritmusok, a felfokozott érzelmek és a felelőtlen életstílus határozzák meg. Néhány film, mint a *Kubai szerelmes dal* (W.S. Van Dyke, 1931) vagy a *Dolores, a mexikói leány* (Herbert Brenon, 1932) olyan sértőnek bizonyult Kuba és Mexikó számára, hogy a két ország megtiltotta ezek hazai bemutatását. A „Jószomszédság politika” új elveit persze nem volt egyszerű a gyakorlatba ültetni, a 30-as évtizedben készült filmekben még tetten érhető a korábbi hozzáállás hatása, bár némi finomítással: a *Riói leányok* (Thornton Freeland, 1933), az *Örömök városa* (Lloyd Bacon, 1935), a *Kubai táncos* (Marion Gering, 1935) vagy az *Irány Argentína!* (Irving Cummings, 1940) képsorain alapvetően még a „régli latinókat” láthattuk.



A sztereotip ábrázolás megmaradt elemeinek a roosevelti időszakban már végképp nem voltak rosszindulatú alapjai, de nehéz volt elszakadni attól, hogy leegyszerűsítve mutassák be a karaktert. Hollywood a latin-amerikai társadalmak egyfajta kulturális antropológusává vált, a filmesei határozta meg, hogyan kell gondolkodni az alapvetően ismeretlen, távoli népekről, majd az általuk kialakított megközelítés a kollektív tudat részévé vált. Akik nem ismerték az ábrázolt társadalmakat, azok a filmekben keresztül alkothattak róluk képet. Ez a véleményalkotás eredetét tekintve kapcsolódott a gyarmati korból visszamaradt gondolkodáshoz, ahogyan a fehér európai közelített más társadalmakhoz. Mivel a hollywoodi alkotások többségben voltak egész Latin-Amerika mozitermeiben, így

ők maguk is ezt az ábrázolást láthatták önmagukról, ami sok esetben negatív hatást gyakorolt az önképükre a „kik vagyunk?” kérdés megválaszolásakor.

A 30-as és 40-es években egyre több latin-amerikai karakter bukkant fel nagy stúdiók, elsősorban az MGM és az RKO filmjeiben, akiket valóban spanyol nyelvű személyek alakítottak. Nem kizárólag színészek, hanem énekesek és táncosok is feltűntek a vásznon. A híres filmsztárok, mint a mexikói Dolores del Río vagy a kubai Desi Arnaz mellett spanyol művészek is alakítottak latin-amerikaiakat, nem számított tehát, hogy egy argentin valóban argentin játszik, vagy spanyol, mexikói, esetleg kolumbiai. A kiejtésen természetesen felismerhető volt, hogy nem abból a régióból származik az illető, amelyből a szerepe szerint érkezett; ez kevés-

sé zavarta a stúdiót, a hispán nézőket viszont annál inkább. Majdnem megismétlődött az úgynevezett „akcentusok háborúja”, ami a 20-as években egyszer már megtörtént Hollywoodban az ún. dupla változatok kapcsán (a sikeres angol nyelvű filmekből az eredetivel párhuzamosan spanyol nyelvű verziót is forgattak, de nem figyeltek a régiókra jellemző eltérő kiejtésre). Most azonban, a jószomszédság szellemében, a stúdiók szerződtettek latin-amerikai tanácsadókat, konzultáltak az adott ország nagyköveteivel és konzuljaival, hogy a lehető leghitelesebb párbeszédet sikerüljön megalkotni. A 40-es évek elején – összhangban az új Amerika-közi politikával – már előfordulhatott, hogy maga a stúdió vont vissza egy filmet vagy újraforgatott jeleneteket, amennyiben a hispánok ábrázolását az első vetítéseken kritikával illetve a közönség vagy a stúdió

**„Vizionált utópiának is nevezhető”**

(Thornton Freeland: Riói lányok)



munkatársai. Az OIAA és filmes szekciója igyekeztek a lehető legnagyobb figyelmet fordítani erre a kérdésre annak érdekében, hogy megvalósulhassanak az amerikai kormány Latin-Amerikát érintő céljai.

Az új filmpolitika egyik legfontosabb projektje az 1940-es évek elején indult. Az OIAA megbízásából Walt Disney latin-amerikai körútra indult, hogy a „Jószomszédság politika” kulturális dimenziójához tapasztalatokat gyűjtjön. Mivel Dél-Amerikában jelentős számú német és olasz bevándorló élt, fennállt a veszélye, hogy a tengelyhatalmak iránti szimpátia növekedni fog, így tovább kellett szilárdítani az USA – Latin-Amerika „barátságot”. Disney eleinte nem fogadta el a megbízást, mert nem kívánt egy tisztán propagandisztikus célzatú küldetésben részt venni; ezután felajánlották neki, hogy vihet magával filmstábot is, az útja tapasztalatait felhasználva pedig készíthetne filmeket. Ebben az új helyzetben Disney rendezők, forgatókönyvírók, rajzoló, zeneszerzők és helyismerettel rendelkező tanácsadók társaságában útra kelt, hogy személyes tapasztalatot szerezzenek a régió állat- és növényvilágáról, az óceánpartokról, az őserdőről, a hagyományokról és a népcsoportokról, hogy leendő filmjeik hitelesebben szóljanak a közönséghez. Disney nagy népszerűségnek örvendett Latin-Amerika minden országában és társadalmi csoportjában, Brazíliában Getulio Vargas elnök díszvacsorát is adott a tiszteletére. Mexikó, Puerto Rico és több dél-amerikai ország szolgált úticélként, a csoport hatalmas mennyiségű jegyzettel és vázlattal tért haza. A tanulmányút kulturális vonzata ennél is jelentősebb volt. A korábbiakban a roosevelti új politika képviselőit csak politikusok és propagandisták látogattak Latin-Amerikába, hogy meggyőzzék a nemzeteket a megváltozott hozzáállásról. Most azonban egy nemzetközileg ismert és tisztelt művész érkezett hozzájuk, aki nagy érdeklődést mutatott irántuk. Disney eredetileg csak egy-két rövidfilmet készített volna az út tapasztalataira építve, végül azonban két rajzfilm-gyűjtemény lett az eredmény, a *Saludos Amigos* (1942) és *A három lovag* (1944): mindkettő Latin-Amerikában játszódó rövidfilmeket fűzött össze. Ahogyan a korabeli amerikai

kultúrpolitika fogalmazott, Disney építette a valódi hidat Amerika különböző országai között. A filmek többségében valódi latin-amerikai művészek is feltűnnek Donald kacsa és társai mellett, mint Carmen Molina táncos, kombinálva a helyszínen rögzített képeket a rajzolt anyaggal. A Disney-küldetésnek mind propagandisztikus, mind kulturális céljait sikerült teljesítenie, előkészítve az utat további filmterveknek.

A „Jószomszédság politika” olyan filmműfajokat részesített előnyben, amelyek az egész amerikai kontinensen vonzóak lehettek a közönség számára, de akár az európai export is szóba jöhetett. A melodráma mellett a zenés vígjáték bizonyult a legkedveltebb zsánernek. Ez utóbbiban az éjszakai mulató adta a cselekmény legfőbb színhelyét, a kontinens különböző nemzeteinek és társadalmainak találkozóhelyéül is szolgált, így metaforikus értelemben is Amerika-közi értelmet nyert. Bár nem teljesen fedte a valóságot, de a hollywoodi megközelítésben – bármely országban is járunk – a latin-amerikaiak a kabarék kulcsszereplői. Az e csoportba tartozó filmek sorozata éppen az új politika kihirdetésének évében, 1933-ban indult, amikor elkezdődött a téma „finomhangolása”. A már említett *Riói leányok* az RKO égisze alatt készült, a stúdió központi szerepet játszott az USA politikai és gazdasági érdekeinek külhoni terjesztésében. A főszerepet a mexikói Dolores del Río alakította, mellékszerepben pedig feltűnt a Fred Astaire – Ginger Rogers páros, először együtt a filmvászonon. A film egy, korábban Simón Bolívar vagy Domingo Faustino Sarmiento által is vizionált utópiának is nevezhető, amelyben az amerikai földrészt minden országa szoros kapcsolatban áll egymással, a népeik egymás barátai, egy nemzetek felett álló pluralista együttműködést képviselnek. A történet az Egyesült Államokban kezdődik, de a főszereplők gyorsan Brazíliába kerülnek, és bevezetik a nézőt egy eddig nem ismert (pontosabban: eddig teljesen máshogyan ábrázolt) ország életébe. Nem is lényeges, hogy ténylegesen melyik országban járunk: olyan általánosságokat látunk, amelyek alapján Latin-Amerika bármely régiójában játszódhatna a cselekmény, minden általános „latin” értelmet nyer. Mostanra ugyanis a latin-amerikaiak

barátságos, segítőkész, megbízható népként kerültek ábrázolásra a filmek egy részében, bár a sztereotípiák bizonyos hányada – a korábban ismertett okok miatt – még továbbra is fennállt. A *Riói leányok* az első film, amely már bevezeti az új politika elemeit, az Egyesült Államok újfajta hozzáállását a tőle délre fekvő országokhoz, alkalmazkodva Roosevelttől új Amerika-politikájához. Mivel az OIAA ekkor még nem létezett sem ezen, sem korábbi, bonyolultabb nevein, a film rendezője úttörőként próbált meg kitaposni egy új ösvényt. Ez a séma (a korábbi negatív és az új pozitív hozzáállás együttes alkalmazása, majd előbbi lassú eltűnése az utóbbi javára) a 30-as évek után a 40-es évek több amerikai filmjében is tetten érhető, mint a már említett *Irány Argentína!* vagy a *Panamericana* (John H. Auer, 1945), de szintén megjelenik néhány mexikói alkotásban, mint a *Dalok ligája* (Chano Urueta, 1941), így az új Amerika-köziség pánamerikai vonatkozásúvá vált.

A „Jószomszédság politika” filmgyártásra vonatkozó aspektusa szoros összefüggésben állt az amerikai külpolitika legfőbb céljaival. A fő szempont (a két világháború közötti időszak ideológiai-politikai változásai, elsősorban Európában) mellett az 1929-es gazdasági világválság hatásai miatt a régi és az új piacok biztosítása is nagy jelentőséggel bírt. Mindehhez elengedhetetlen volt, hogy megváltozzon az Egyesült Államok társadalmának és döntéshozóinak hozzáállása a hispán világhoz, valamint Latin-Amerika is szimpátiával forduljon az USA felé. A filmpolitika alkalmas volt a propaganda, a gazdasági és kulturális közeledés, valamint a nemzetközi együttműködésre való törekvés megkönnyítésére, de nem önmagában, hanem egy nagyobb misszió részeként. Mindez rövid- és középtávon meg is hozta az eredményét, de a második világháború lezárulta új szembenállást provokált ki. A hidegháború megváltozott körülményei miatt a Fehér Ház ismét változtatott a külpolitikáján, és az eddigiük tükrében átértékelte a „jó szomszédai” szerepét is. Annak érdekében, hogy megakadályozza a kommunizmus latin-amerikai terjedését, ismét a beavatkozás politikájához nyúlt, a filmpolitika új iránya pedig illeszkedett a frissen kijelölt célrendszerhez. •

KLEBER MENDONÇA FILHO ÉS AZ ÚJ BRAZIL FILM

# Távoli hangok

BARKÓCZI JANKA

**A 2010-ES ÉVEKBEN FELTÚNT BRAZIL RENDEZŐK TÁRSADALOMKRITIKÁJUKAT A KORTÁRS MOZIKÖZÖNSÉG VIZUÁLIS NYELVÉN KÉPESEK MEGFOGALMAZNI.**

A brazil film legújabb hulláma a 2010-es években bámulatos lendülettel jelent meg a világban, ami felélesztette a nemzeti és globális filmkultúra kapcsolatáról szóló régi vitákat. Az országban színre lépett egy olyan generáció, melynek tagjai a mégoly változékony, különböző politikai rezsimekhez igazodó kulturális irányítás mellett, a Cinema Novo társadalomkritika hagyományát nem feledve, kifejezetten vonzó, kortárs formában mondják el történeteiket. 2019-ben Karim Aïnouz *The Invisible Life of Euridice Gusmão* című drámája nyerte el a cannes-i Un Certain Regard szekció fődíját, a berlini filmfesztivál idei programjában pedig nem kevesebb, mint tizenkilenc teljesen vagy részben brazil produkcióban készült, friss film szerepelt. Az 1960-as években született nemzedék képviselői közül kiemelkedik Kleber Mendonça Filho, aki filmkritikusként kezdte a pályát, majd a kis műfajokon és dokumentumfilmekben át jutott el a világsikerig. A rendező negyvenévesen mutatkozott be *Neighbouring Sounds (Hangok a szomszédból, 2012)* című első nagyjátékfilmjével Rotterdamban, ahol máris kiforrott, összetéveszthetetlenül sajátos hangon szólalt meg. Története jellemzően a kortárs Brazília színes tablói, melyektől nem idegen a mágikus-realizmus és a kegyetlenségből táplálkozó, olykor morbid humor. Filho kifejezetten politikai és kritikus alkotó, aki minden filmjében a brazil társadalom aktuális állapotát monitorozza, és a vörös szőnyegen tett erős gesztusoktól, szókimondó interjúktól sem riad vissza. Legutóbbi filmje, a *Bacurau*, amely a közösséget mozgó, azt összetartó és szétvető erők vizionárius

ábrázolása, egyben az öncélú erőszak ijesztő panorámája is.

Bacurau álmos kis falu a sertão vidékén, azaz Brazília észak-keleti részének vadregényes belső pusztáin. Kitüntetett helye ez a brazil filmtörténetnek, sokszor forogtak itt az 1960-as és 1970-es évek Cinema Novo mozgalmanak realista filmjei, de ide tértek vissza később Walter Salles *Központi pályaudvar* (1998) című művének hősei is. A sertão ezekben a történetekben amolyan időn és törvényen kívüli világ, melynek lakói magukra utalva próbálnak túlélni, és ahol a szenvedés ábrázolása olykor némi nosztalgiával vegyül.

Filho filmjében a fiktív Bacurau egyike a környéken található quilomboknak, azoknak a sajátos folklórral bíró, 17. században alapított településeknek, melyek először szökött rabszolgáknak, indiánoknak és marginalizálódott fehéreknek nyújtottak menedéket. Lakói meglehetősen extrém egyéniségek, akik a régi szellemében, külső szemlélő számára riasztóan kaotikus, valójában mégis harmonikus és toleráns közösségben élnek. Egy szép napon azonban amerikai és európai turisták csapata bukkan fel a falu közelében, akikről kiderül, hogy mindannyian a régi fegyverek szerelmesei, és éppen egy FPS videójátékok mintájára szervezett, gyilkos társasutazáson vesznek részt. A terület korrupt politikusi gyakorlatilag kilövési engedélyt adtak a falu lakóira, akiknek a világtól elzárva és elfeledve nem marad más választásuk, mint megvédeni magukat. A látogatók vezetője, a delejes tekintetű Michael (Udo Kier), hidegvérrel adja ki a parancsokat, de hamarosan számára is világossá válik, hogy ezen a pályán nem csak a pontokért játszanak. A

film disztópikus világában elegánsan keverednek a westernek és akciófilmek műfaji jegyei (Michael karakterét egyenesen a *Die Hard* filmek Hans Gruber-figurája inspirálta) a Filho stílusára jellemző mozaikos költőiséggel. Alkotótársa, Juliano Dornelles, korábbi munkáinak látványtervezője volt, megerősítve, hogy a történet látványelemei, a töredékesen bevillanó fantáziaképek, a *Bacurau* különös atmoszféráját megeremlítő groteszk részletek itt is fontosak. A 2019-es Cannes-i Filmfesztiválon bemutatott film elnyerte a zsűri díját, azonban brutalitása és az északi féltékenységre utaló, gátlástalan fehér vadászok ábrázolása hagyott maga után kérdőjeleket.

Filho egyébként visszatérő vendég Cannes-ban, ahol 2016-ban az *Aquarius* című filmjével versenyzett, sőt mi több, tüntetett az egész stábbal együtt. A vörös szőnyegen felvonuló csapat ekkor angol nyelvű feliratok felmutatásával jelezte, hogy Dilma Rousseff elnök elmozdítását törvénytelennek és a demokrácia megcsúfolásának, a Brazíliában lezajlott hatalomváltást puccsnak tartják. Noha az *Aquarius* még a politikai váltás előtt forgott, sok elemében reflektál a brazil társadalmat sok irányból feszítő erők romboló hatására, különösen az osztályok közötti és etnikai konfliktusokra. A film főhőse Clara az elegáns nyugdíjas zenekritikus, aki évtizedek óta él a recife-i tengerpartra néző, Aquarius nevű társasház egyik kellemes lakásában. Amikor az értékes telken egy agilis építési vállalkozó új, modernebb ingatlant építene, Clara az egyetlen, aki nem engedte kivásárolni magát az otthonából. A büszke asszony foggal-körömmel védi a helyet, vagy még inkább a hozzá kötődő emlékeit, és felveszi a harcot a méltatlan eszközökkel támadó malmutcéggel. Alakját a brazil film nagyműve, a Bacurau excentrikus amazonjának szerepében is feltűnő Sônia Braga formálja meg, akinek ikonikus figurája a hihetetlen terheket viselő, kiszolgáltatottságában is méltóságos nőiség esszenciája. Bár az *Aquarius* története a nehezen boldoguló kisemberről és az erkölcsi iránytű nélkül működő, gátlástalan üzletemberekről közhelyesnek tűnhet, Filho különleges formát talál a drámának azzal, hogy az érzékelés és emlékezés finom szűrőjén keresztül meséli el a történetet. A

laza füzérben előadott, helyzetekből és gesztusokból építkező elbeszélés a köznapi történeteket is érdekessé, jelentőségtelevé avatja. Minden látható dolog kapcsolatban áll valamilyen lát-hatatlannal – elvesztett személyekkel, közös élményekkel, örömteli és fájdalmas pillanatokkal –, a jelen tárgyai a közeli és távoli múlt referenciái. A néző feladata, hogy felfedezze és megértse ezeket a kapcsolatokat, melyek olykor nagyon is nyilvánvalóak, máskor szinte megfogalmazhatatlanul személyesek. A korok közötti hidat a lemezjátszón, az autóban, vagy éppen a retro táncpartin megszólaló, bájos eklektikával összeválogatott zeneszámok teremtik meg, a hídon átmenni azonban Clara és a közönség dolga.

A hangok nem csak az *Aquarius*ban, de Filho debütáló nagyjátékfilmjében is komoly szerepet kapnak. A lelkes kritikákkal fogadott, rendezői névjegyként is értelmezhető *Neighbouring Sounds* szintén Recifében játszódik, azonban a zajok itt kifejezetten a jelenbe, a középosztály zsúfolt városnegyedének egymással párhuzamosan létező otthonaiba horgonyozzák a történetet. A szomszédból átszűrő-

dő moraj, a tévé monoton zsolozsmája, a mosógép berregése, vagy az idegcsitító kutyaugatás horizontálisan és térben köti össze a pillanatokot, míg az *Aquarius*ban a zeneszámokon keresztül elsősorban az idő hangjai rakódnak egymásra. A *Neighbouring Sounds* valójában egy lakóközösség életének aktuális metszete, ahol a tulajdonosok és a háztartási alkalmazottak végtelennek tűnő, olykor kiéleződő, máskor harmonikus játékot játszanak. A városnegyed kényes társadalmi egyensúlyát egy őrző-védő cég megjelenése borítja fel, melynek különös alkalmazottai új szabályokat hoznak. A film emlékezetes alakjai, a régi világból itt maradt arisztokratikus cukorbáró, a csaholó kutya ellen a legkülönbözőbb praktikákkal küzdő, egyedülálló anya, vagy a mindenhol jelenlevő bejárónők szerény titokzatossága, sokdimenzióssá teszik a közeget. A női figurák itt is, akárcsak Filho többi filmjében, kifejezetten erősek, a patriarchális közösségben újra és újra a férfiakkal egyenrangú szerepet vállalnak.

**„A múltból merítenek erőt”**  
(Kleber Mendonça Filho: Bacurau)

A *Neighbouring Sounds* és az *Aquarius* történetét expresszív, fekete-fehér fényképek sora vezeti fel, Donna

Clara hatalmas polcrendszeret betöltő bakelitgyűjteménye pedig megfogható mementója egy letűnt kultúrának. Bacurau központjában szintén ott áll a helyiek büszkesége, a kis múzeum, amely bizarr összevisszaságban vonultatja fel a település történetének fontos pillanatait és tárgyait. Nem véletlen, hogy a múzeum lesz a véres leszámolás egyik fő helyszíne, a benne látható régi fényképek pedig egyszerre tanúi a múltnak és annak, ami éppen most történik. Az események láncolata fontos, és ahogy a *Neighbouring Sounds* biztonsági őrei, úgy az *Aquarius* Clara-ja és Bacurau lakói is a múltból merítenek erőt a jelen küzdelmeihez. Ez a teljesen meg nem ismerhető, de azért sejthető múlt adja a karakterek és a történetek hajtóerejét, és ha a forgatókönyvek nem is hibátlanok, a könnyed kézzel beléjük szőtt kulturális utalásrendszer szorosan kapcsolódik a brazil társadalom valóságához. Filho legnagyobb erőssége, hogy ebből a valóságból inspirálódik, de nem engedi magát megbéklyózni általa. Filmjeiben összetett, sokszereplős és egységes világokat teremt, ahol a fikciónak a jelennel és a múlttal megkérdőjelezhetetlen és poétikus kapcsolata van. •





**KARANTÉN-NAPLÓ**

# Síkváltások

**PEDRO ALMODÓVAR**

**C**send, két világállapot között. Az elkövetkező gazdasági-politikai-társadalmi-klimatikus és technológiai átrendeződés iránya, léptéke a lassuló jelenből: körvonalazhatatlan, mint ahogy kulturális, emberközi következményei is. Tudásunk egyelőre az átstrukturált saját időről van.

Amíg a járványtól dermedt Spanyolországban a lépéshátrányba került egészségügy – és az egész társadalom – drámáján a politikusok hangulatjavító nyilatkozatokkal, a kulturális élet szereplői – köztük Javier Bardem és Penélope Cruz – védőfelszeres-adományokkal, a lakosság spontán egymást segítő akciókkal igyekezett túljutni, ebben az elnyúlt pillanatban a La Mancha-i rendező naplót ír.

## MÁRCIUS 30. A HOSSZÚ ÚT AZ ÉJSZAKÁIG

Mostanáig próbáltam ellenállni. Nem akartam, hogy írásos nyoma legyen az elszigeteltségem első napjaiban rám törő érzéseknek. Egyetlen sort sem írtam az első kilenc nap alatt. Ma reggel azonban, mintha csak egy bulvárlap feketehumor-rovatában olvasnám, azt látom, hogy „a Jégcsarnokot átmeneti halottasházzá alakítják át.” Akár egy olasz rémfilmbe... csak hogy Madridban vagyunk, és tessék: „A Nap Egyik Legiszönyűbb Híre”.

Tizenegy napja vonultam el, március 13-án. Azóta másról sem szól az életem, mint hogy igyekszem szembeszállni az éjszakával, a sötéttel. Hisz a fények – ablakomon, teraszomon – váltakozó ritmusa szerint élek, akár a vadak. Aszerint, ahogy a Nap fénye körbejárja a Földet, és ahogy beesteledik. Véges-végig ezen az éjszakába hajló hosszú úton, de nem rettenetben: örömben. (Legalábbis ezen vagyok, hátat fordítva a statisztikák agóniájának.)

Rég nem nézek órát. Ha besötétedik, tudom: este van, de sem a nappal, sem

az éjszaka nincs órára tagolva. Már nem is sietek. Mióta bent vagyok, ma, március 23. az első olyan nap, amikor érzéseim azt jelzik, hogy hosszabbodnak a napok. Örülhetek, több lesz a fény.

Még nincs igazán kedvem nekiülni fikciót írni – majdcsak megjön – hisz több ötletem is van, köztük néhány intim téma is. (Abszolút biztos vagyok benne, hogy ha egyszer ez az egész elmúlik, komoly baby boom lesz, mint ahogy rengeteg szakítás is – a pokol a másik ember – mondja Sartre – és bizony sok olyan pár lesz, akinek mindkettővel egyszerre kell majd szembenéznie: a szakítással, és az új családtag érkezésével a már szétszakadt családba.)

Napjaink valósága sokkal inkább fantasztikus fikcióként, mintsem egy realista elbeszélés részeként értelmezhető. Mintha ez a mostani vírus – és világ-helyzet az 50-es évek hidegháborús sci-fijeiből bukkant volna elő. Ezekből a primitív antikommunista propaganda-anyagokból, B-kategóriás amerikai horrorfilmekből, amik viszont (különösen a Richard Matheson-adaptációk, mint például a *Hihetetlenül zsugorodó ember*, a *Legenda vagyok* és az *Alkonyzóna*) a gyártók minden alantas szándéka ellenére is briliánsak. Ahogyan az *Amikor megállt a Föld*, a *Death on Arrival*, a *Tiltott bolygó*, a *Testrablók támadása*, vagy a marslakókról szóló filmek is.

A rossz ezekben mindig kívülről jött (lásd: kommunista, menekült, marslakó) és a lehető legalpárabb populista megnyilvánulásokra szolgáltatott ürügyet (ennek ellenére jó szívvel ajánlom őket: mindegyik remek). Trump rendesen beleállt abba, hogy amin most átmenyünk: az '50-es évek horrorfilmjeinek világa, amikor „kínai vírusként” emlegette a Covid-ot. Trump, korunk másik nagy betegsége.

Az elzártságban nincs időhöz kötöt-

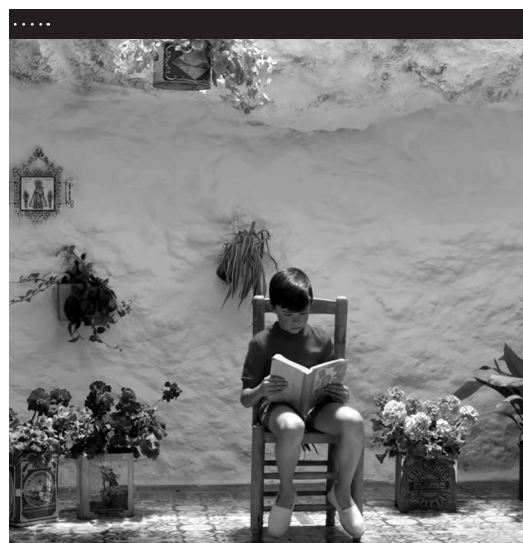
ség; ebben az a jó, hogy megszűnik a sietség. Vele a nyomás és a stressz. Gyakorló szorongó vagyok, de soha nem volt bennem ilyen kevés feszültség, mint ezekben a napokban. Igen, tudom: az ablakon túli valóság borzalmas és kiszámíthatatlan; ezért is lep meg annyira, hogy nem szorongok, és minden erőmmel kapaszkodom ebbe a félelmeimet és paranoiámat legyőzni képes új érzésbe. Nem gondolok sem a halálra, sem a halottakra.

Valami szórakoztató dolgot keresek. Ebben általában spontán döntök, de ez nem sima hétvége, hanem a magány, az elszigeteltség ideje, most szabott rendje van a mozi, a tv-híradó és az olvasás időszakainak. A lakásom most: intézmény, én meg: az egyetlen bentlakó. Az utóbbi napokban kisebb otthoni edzésnek is nekikezdtem, eddig ez abban merült ki, hogy le-fel sétálgattam itt a házban, Julieta Serrano és Antonio Banderas *Fájdalom és dicsőség*-beli hosszú folyosóján.

Kiválasztom a délutáni filmet, Melville *Zsaru*-ját – lehet ezzel mellényúlni? –, estére meg egy James Bond-filmmel: a *Goldfinger*-rel lepem meg magam. Az ilyen napokra, mint a mai, nem marad más, mint a szórakozás. A menekülés a valóság elől. Amíg a *Goldfinger*-t nézem, úgy örülök a választásomnak. Bár nem is én választottam: ő választott engem.

A film közben egy pillanatra belenézek a híradóba: Lucía Bosét magával sodorta ez a pusztító tornádó, amiről a nevének kívül semmit nem tudunk. Elsírom magam, először a nap folyamán. Emberként és színésznőként is lenyűgözött.

Pedro Almodóvar: **Fájdalom és dicsőség**



Hirtelen látom őt Antonioni *Egy szerelem történetében*, ezt a saját korában szokatlan, valóságértelen szépséget, és androgün, szinte állatias járását, amit annyi minden mellett Miguel megörökölt. Holnap ezt a filmet nézem meg.

A nővérem, Chus hív, hogy a kettesen egy rólam szóló filmet adnak. Oda-kapcsolok, már majdnem vége, utána viszont Chavela Vargas dokuja jön. Annak ellenére, hogy már láttam, hihetetlen erővel hat rám, végigbőgöm – az utolsó képkockáig. Hirtelen megrohanok az emlékek. A lazázós James Bond közben nem voltam készen arra, hogy újra halljam a Nagy Sámánasszonyt, az énekét, a beszédét, és hogy magamat is viszontlássam, ahogy együtt éneklek vele az „*Y vámonos*”-t, meg hogy anynyi – itt és Mexikóban – együtt töltött percünk így rám törjön. Az Olympiába is elvittem. A délelőtti hangpróbán az egyik hangtechnikustól megkérdezte, hol szokott állni Piaf Művésznő, és este onnan énekel. Attól kezdve – hisz ő volt az én Piafom – minden előadáson úgy konferáltam fel őt a közönségnek, hogy végigcsókoltam a színpad minden centiméterét, amin később végig ment.

Még könnyes az arcom, amikor Chavela után egy újabb dokumentumfilmet adnak – a TV2 ma nem irtalmaz – és aminek címében is ott a fény: *Antonio fénye*, amely Antonio López La Mancha-i festőművészről és szeme fényéről, María Moreno realista festőnőről szól, aki néhány hete halt meg. Angyali lényre tökéletes ellentéte volt Chavelának. Festészete is ezt a jószágos, kedves, titokzatos világot tükrözte, amely annyira különbözött férje művészetétől, miközben pár lépéssel a nyomában haladva: mindig vele azonos témákhoz nyúlt. A film kitér María rögtönzött produceri szerepére is *A birsalma fénye* című Érice-filmben, (amelyben férje, Antonio a főszereplő), és amely talán a legnagyobbak közül való a témában, amivel azt a csodát járja körül, ahogy a természetes fény kapcsolatba lép a világunkat alkotó tárgyakkal. Újra és újra a fény, éjszakába hajló hosszú útján, ahogy áthatja az évszakok változása.

Már nagyon késő van, mire a TV2-től visszajutok Bondhoz, de nem számít; az elzártágban az idő kerek, és nem akarom félbehagyni a filmet, nem akarok lefeküdni addig, míg Sean Connery keresztbe nem tesz a kövér, machiavelista Goldfingernek és meg nem ment mindnyájunkat.

#### ÁPRILIS 1.

Viszonylag későn, azaz hétfőn este – amikor újabb kijárási szigorításokat vezettek be – tapasztaltam magamon a klausztofóbia első jeleit. Tudtam, hogy másnap ki fogok menni és úgy éreztem magam, mintha árulást, vagy más gaztettet követnék el. Mint aki tiltott örömeiknek készül adózni, és képtelen ellenállni. Ponyvaízű lettem... igen. Ezért is a bezártság és mellékhatásai a felelősek.

#### ÁPRILIS 6. AJÁNLÁSOK

A lakás már fojtogató, minden energiámat elszívja, maga alá gyűr, kizsigere; képtelen vagyok felvenni a kesztyűt a nappalokkal – éjszakákkal. Vége az első napok újdonságérzetének, az addig ismeretlen érzések örömeinek, az egyik legnagyobb veszély, ha az ember átadja magát a rutinnak és pergeti a napokat, egyiket a másik után.

Legalább az olvasás és a DVD-k megmaradtak nekem. Abba hagytam a forgatókönyvek írását, hagyom, hadd pihenjenek. A fikcióimra is ráfér a pihenés: a leülepedés, érés természetes módja. A tegnapot Iván Monalisa Ojeda novelláskötete, a *Las biuty queens* mellett töltöttem. Monalisa chilei, és éjszakaról éjszakára meséli el a latin-amerikai transzmeműek és travesztik életét New York nem túl biztonságos negyedeiben. Amerikai álom magassarkúban: földközeli rémálom. Kőreikben foglalkozási ártalom az erőszakos halál.

Ha már a latinoknál, Trump migrációs politikájának áldozatainál tartunk, hadd ajánljak egy gyönyörű és megrázó könyvet, Valeria Luisella *Eltűnt gyerekek kartotékát*. Egy narratívát – stílust egyaránt megújító kivételes regényt, amelyet a New York Times az év 20 legjobb könyve közé sorol.

Anélkül, hogy keverném a könyveket, (mindegyiknek megvan a saját ideje), Almudena Grandes utolsó regényét is olvasom, amely az eugenikát érintve felidéz bennem egy El País-cikket. Most tehát, ahelyett hogy újraírnám a *Bejárónők kézikönyve* forgatókönyv-vázlatát, vagy *Az emberi hang*-ot (ezt a két munkát, amin most dolgozom), hűtlen leszek, és egy harmadikba fogok, amit számítógépem legmélyéről kell előhalásznom, és amely szintén egy eugenistáról szól, a Franco-rezsim valóban élt pszichiáteréről, aki a polgárháború alatt és után kísérleteket végzett

a „vörös gén” mibenlétének meghatározására; annak tanulmányozására, hogy milyen lelki vagy fizikai rendelkezések vezettek egy férfinél vagy nőnél oda, hogy a marxista ideológiával azonosuljon. Igen, jól olvastatok. Azon túl, hogy ezen elgondolásaitól a pszichiátria forradalmi megújítását várta, a francóista pszichiáter feltett szándéka volt, hogy ezt a betegséget kiírta az azt hordozó vörösökből, akikkel amúgy tömve voltak a börtönök. Amióta ezt a cikket olvastam, sci-fit tervezek erről a pszichiáterről, de soha nem sikerült a megfelelő hangnemet eltalálnom, mert a valóság olyan iszonyatos, hogy képtelenség ironizálni rajta. Most viszont rájöttem: a képregény a legmegfelelőbb. Lesz mit csinálnom Nagyhét alatt.

Végül jöjjön itt ennek az eddig legnehezebb hétnek (minden fájdalmanak, unalmának) és a nagy besokallásoknak ellensúlyozására az öröm: a filmajánló, leginkább frenetikus amerikai komédiákból, amiknek ők -nagymesterei.

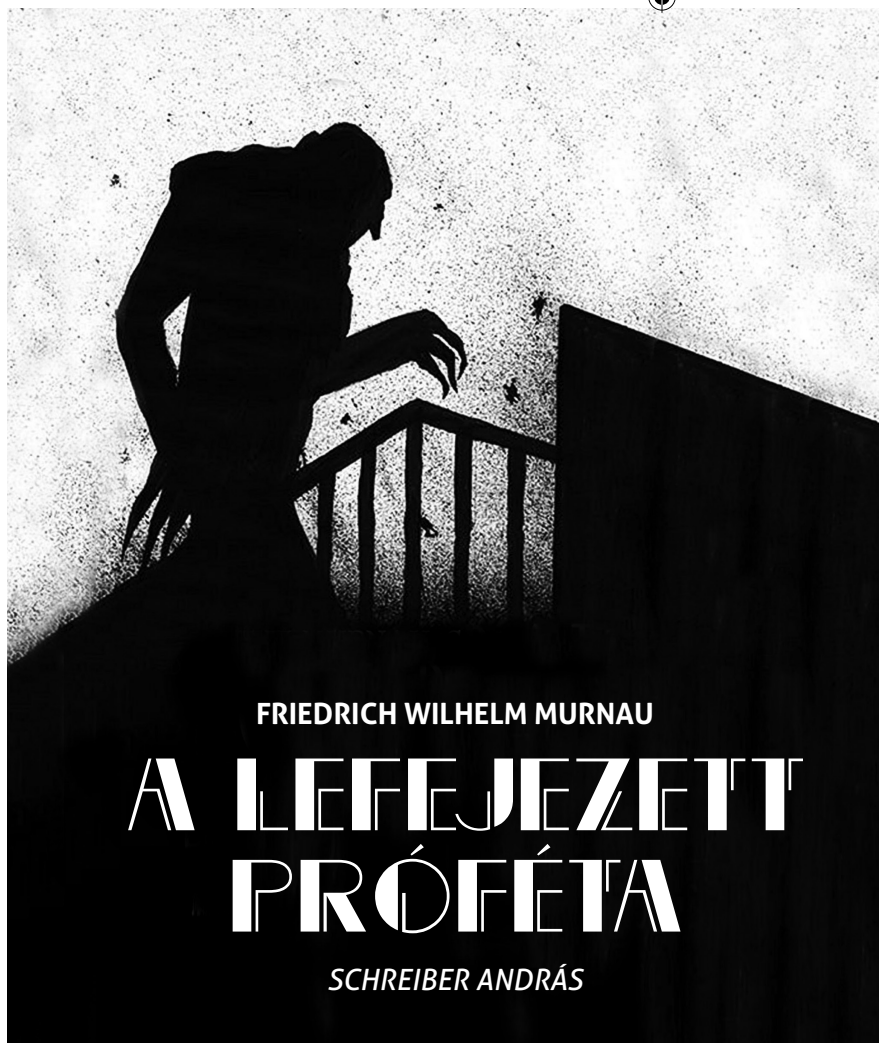
Ennyi betárazott gyönyörűséggel pont elég, ha nyugodtan otthon maradunk, egy-egy film között a folyosón jókat sétálgatunk, telefonon vagy Skype-on a barátainkkal, rokonainkkal, szerelmünkkel nagyot beszélgetünk, és csodás Nagyhetünk lesz, kórmenetek, vallásos énekek és csipkefátylak nélkül is.

#### ÁPRILIS 11. ÉLJEN A SZOMORÚSÁGI!

Újabb nyomott nap, este hatig ki se kelek az ágyból. Miért? És tegnap miért nem? A légnyomás-változás teszi, vagy az, hogy egyre nyilvánvalóbb, hogy az Európai Unió akkor sem működik, amikor a legnagyobb szükség volna rá? Vagy hogy Nagycsütörtök van és a máskor zsúfolásig telt utcákon se hívők, se szentek? Vagy a tegnapi statisztika a 683 elhunyt-ról, ami akár biztató is lehetne a tegnapi előtti hétszázvalahány után?

Ahogy megszűnik körülöttünk az élet, az embernek még az olyan ünnepek, események is hiányozni kezdenek, amikre a bezártság előtt (bocsássanak meg nekem a hívők) rá se hederített, mint a húsvéti kórmenetek hömpölygő emberáradata. Bár sem vallásos, sem bálványimádó nem vagyok, úgy érzem, jövőre ott leszek a falumban, ahol nagy hagyománya van ennek, vagy elmegyek Malagába, ahova Antonio annyiszor hívott már.

ELDIARIO.ES • BÁC SVÁRI KORNÉLIA FORDÍTÁSA



**NEM SOKKAL AZUTÁN, HOGY ELLOPTÁK F. W. MURNAU KOPONYÁJÁT, ORLOK ÉS MEFISZTÓ ISMÉT SZÉTHINTETTÉK A HALÁLT A VILÁGBAN.**

Öt éve már – 2015 júliusában (vagyis a 4. és 12. között) –, hogy a stahnsdorfi temetőben ismeretlen tettesek feltörték Friedrich Wilhelm Murnau sírkamráját, felnyitották a koporsót és a több mint nyolcvan éve nyugalomra helyezett testéről levágták a koponyát. A családi kriptá másik két nyughelye, Murnau (született: F. W. Plumpe) két fivéréé (Robert és Berhardt) érintetlen maradt, de nem csak ebből lehetett sejteni, hogy a sírablás nem „cél nélküli” vandalizmus, válogatás nélküli hullagyalázás volt. Először is, nem ez volt az első eset, hogy betörték a legjelentősebb expresszionista rendező sírkamrájába: negyven évvel korábban megpróbálták már felfeszíteni Murnau vaskoporsóját – ahogy ekkoriban lopták el kelet-európai autószerelők Charlie Chaplin holttestét is a svájci Corsiersur-Vecvey temetőjéből, sőtét és bizarr, mégis meglehetősen praktikus okból: a földi maradványokért félmillió

dolláros „váltásdíjat” követeltek az özvegytől. A Murnau-koponya elrablásának oka nem ennyire prózai, sokkal hátborzongatóbb: gyaníthatóan az okkulthoz van köze. A Plumpe fivérek sír-emlékéül állított három szürke monolit közelében a rendőrség ugyanis furcsa viasznyomokat talált, mintha csak a leválasztott fejjel az éjszaka leple alatt valamiféle pogány rítusnak, fekete mágiciának, vagy tán egyenesen sátánista szeánsznak áldoztak volna.

Böngészhetjük a filmográfiákat, a készülő filmeket összesítő adatbázisokat, nem találunk mozgóképes utalást „a németek valaha élt legnagyobb filmrendezőjének” sírablására. Holott egy ilyen rémmesébe illő esetre száz évvel korábban a rettentő látomásokra oly fogékony expresszionisták rögvést felkaptak volna a fejüket, de a szürrealista Buñuel is izgatottan csettintett volna. *Kegyeleti okokból ne készülhetne film Murnau ellopott fejéről? Aligha. E. Elias Merhige húsz évvel*

*ezelőtti metafikciójában, A vámpír árnyékában azt a legendát vette alapul, hogy a Nosferatu (1922) Orlok grófját alakító Max Schreck valóban vérszívó volt, akivel Murnau végzetes alku kötött. Merhige sajátos vámpírfilmjében tehát egy másik Murnau-opus, a Faust (1926) kárhozatvállaló paktuma is megelevenedik – márpedig a művészi tökéletesség érdekében az emberáldozattól sem visszariadó Murnau figurája (és persze Schreck vámpírléte) kegyeleti szempontból mindenképp merészebb vállalkozásnak számít, mint rémmesét köríteni a művész levágott koponyája köré, megidézve Murnau és az expresszionizmus jellegzetes árnyalakjainak fenyegetést hordozó szellemét.*

De minimum a német vámpírt. S ha már: a Nosferatu keletkezése körüli, tipikusan amerikai városi legendákat leginkább az Orlok gróftól a Sztanyiszlavszkij-módszer mentén pszichológiai realizmussal életre keltő Max Schreck „fantomszerű” alakja táplálta. Vezetéknevének eleve a szörnylétre utaló jelentése („féllelmetes”), a Nosferatu utáni „hézagos” filmográfiája, majd sokáig „fellelhetetlen” sírja, így együtt tökéletes alkotóelemei egy mítosz: a vámpír él, csak rejtőzködik. Holott a nagyszerű színpadi színész Schreck a Nosferatu után még mintegy negyven mozgóképképként játszott, igaz, többnyire elfeledett alkotások aprócska mellékszepeiben, és nem groteszk szörnynek maszkírozva. Példának okáért összeseküvőt alakított Murnau egyetlen komédiájában, *A nagyherceg pénzügyeiben (Die Finanzen des Grossherzogs, 1923)* – az életmű-idegen filmet a rendező is legszívesebben letagadta volna. Schreck sírját sokáig Münchenben keresték, mivel ott halt meg, 1936-ban a Kammerspiel egyik előadása után szívvrohamot kapott. Csak évtizedekkel később találtak rá szerény, jóformán jelöletlen nyughelyére, bő félórányi sétára Murnau síremlékétől a tágas stahnsdorfi temetőkomplexumban. Urnája fölé 2011-ben helyezték a Német Film-múzeum mintegy másfél méteres gránitoszlopot, rajta tárgyyszerű felirattal: „Max Schreck, színész”. Vagyis nem vámpír. Persze, ettől még kész csoda, hogy a Murnau-kriptát feltörő megszállottak nem akartak arról is meggyőződni, ki vagy mi nyugszik a

Schreck sírját jelölő 138 centis oszlop alatt – vajon a méretes karó átütötte-e a vérszívó szívét...

S vajon Murnaut is szörnyszülöttnek gondolták-e? Vagy épp fordítva, a szellemi tökéletesség hordozójának, akinek koponyája megóv a gonosztól? Vagy az agyszípkázás okkult kísérletéről van szó, amit az a hit vezetett, hogy a halott zseni minden megszerzett tudása, élettapasztalata és egyéni kreativitása átáramlik a koponya új birtokosába?

Őriztek már mások is bizarr Murnau-ereklyét. A rendező halotti maszkja évtizedekig Greta Garbo hollywoodi dolgozószobáját díszítette, de nem valami beteges rituálé kellékeként, inkább a társadalmilag nem támogatott vonzódások mentén is egymásra ismerő barát vigaszt nyújtó emlékeként. Csakhogy a vaskoporsó felfeszegetésében,

a holttest megcsonkításában, a koponya elrablásában semmi fájdalmasan felemelő nincs – barbár tett, ami leginkább borzalommal tölti el a jóérzésű embert. Borzalommal és kellemetlen, mégis bizsergő kíváncsisággal – ezért marad a halálból táplálkozó vámpír alakja iránti érdeklődés is halhatatlan –: mégis, miféle szertartáshoz kellett nekik épp Murnau feje?! A fekete mágiában a szellemi erő, a lélek és a spiritualitás székhelyeként kezelt koponyákat többféle célra is használják, abban a meggyőződésben, hogy a halott szelleme a test lebomlása után is a koponyában marad. Az Afrika mélyén vagy India legnagyobb szegénységtől sújtott részein ma is elevenen létező

**„Maga a dögvész”**

(F. W. Murnau:  
Nosferatu –  
Max Schrenk)

sötét hitvilágban a „szak-szerűen” leválasztott koponya például szolgálhat a halott szellemi kisugárzásának átörökítésére, de

felhasználják termékenységi és bőségi rituálékhoz, esetleg járványok megfékezéséhez.

Nem érdemes obskúrus és gyermek fejtegetésekbe bocsátkozni: létezik-e összefüggés a Murnau-koponya segítségével (feltételezhetően) elvégzett primitív szeánsz és például a 21. század eddigi legnagyobb pandémiája, a koronavírus-járvány között. Mégis, a COVID-19 idején óhatatlanul újabb figyelmet követel magának Murnau zseniális rémfilmje, a *Nosferatu*, amelyben a vámpír jóval több félhomályból leselkedő féltelmes vérszipolynál. Orlok gróf maga a dögvész: patkányok kíséretében, a fekete halált hordozó koporsókkal száll hajóra, úti célját elérve pedig kiterjeszti fertőző gyilkos hatalmát, pestist terjeszt és nyomában pánikot kelt. Sőt, Murnau szörnyetege több a pusztító természet visszataszító meg-



testesülésénél is – természetellenes és természetfeletti figura, ugyanakkor nagyon is sok köze van az emberhez, Murnau ugyanis azt sejteti, Orlok az emberekben terjedő gonoszság kivételése. Nem az anyatermészet vagy a természetfeletti miatt rohad a világ, hanem miattunk. Az ember, mindent uralni akaró természetével, saját magára hozza a bajt – kicsinyes érdekei perzselő háborút szítanak, amelynek nyomában újabb dögvész pusztít: az első világháború és az 1918-19-es spanyolnátha-járvány a *Nosferatu* legközvetlenebb történelmi előzményei. A film bemutatását követő események pedig a túltermelési bőséggel globális nyomort hozó nagy gazdasági világválság és a második világhégés (s kisebb-nagyobb háborúk, gazdasági válságok, az AIDS után most épp a koronavírus-járvány kiváltotta világpánik). Ha pedig egy művész átélt történelmi tapasztalatokra is ha-

gyatkozik, akkor mesterműve későbbi korokban is égő példabeszédként hat – ez a megélt múltból merítő modern proféták közös vonása.

Márpedig Murnau érvényesebb látóknak bizonyul, mint Bram Stoker, akinek 1897-es gótikus levélregényét, a *Drakulát* – engedély nélkül – felhasználta. Eleve a plágium elkerülésének (hiábavaló) kísérlete, a szerény költségvetés, de főként a művészi ambíciók és az expresszionizmus szellemisége számos kisebb-nagyobb változtatást szültek, így a *Nosferatu* túlmutat a szimpla feldolgozáson és sokkal inkább a regény (illetve a vámpírmítosz) nagyra törő újraértelmezése. Példának okáért a Stoker-regénytől eltérően a vérszívót nem kukrival és Bowie kés-sel felfegyverezett hős férfiak győzik le, felszabadítva ezzel az imádott nőt a vámpíratok alól – épp ellenkezőleg, a *Nosferatuban* csak egy tiszta szívű nő

önfeláldozása szabadíthatja meg a világot. Többről van szó, mint az archaikus emberáldozat beemeléséről a gótikus történetbe, vagy hogy Murnau a férfiak kalandos mentőakciójáról a nők áldozatkészségére kalibrálta a fókusz. A *Drakula* viktoriánus megfejtése még az volt, hogy a kéjszívű vámpír igazi ellenszere a hagyományos, tiszta erkölcsökön alapuló családeshmény, a józan polgári értékek. Tisztos polgárok erkölcsé?! A német expresszionisták rémmeséi egyebek mellett pont azt firtatják, vajon mennyi embertelenséget követtek el a történelem során ránézésre becsületes polgárok, vívtak oktalan háborút erkölcsre vagy Istenre hivatkozva, megfeledkezve az ötödik parancsolatról. Sőt, Molière nyomán a *Tartuffe*-ben (1925) Murnau például azt mutatja meg, hogy a romlottság sokszor épp az erény álcájában fenyegeti az erkölcsi tisztánlátásukban elveszettek, s hogy a morál cselszövői, akik azon kiszolgáltatottakon élőköd-

**„Szüntelenül méri önmagát a világhoz”**

(F.W. Murnau: Az utolsó ember – Emil Jannings)



nek, akik pillanatnyi vagy tartós akathriányukban másoktól várnak útmutatást, legalább annyira veszélyesek, mint a pestishordozó vérszipolyok. Kicsiben csak egy család tragikomédiája – de kiterjesztve akár világégéshez és népirtáshoz vezető rémálom.

A *Nosferatu* lezárásának nincs sok köze a bűnt fedni kívánó, megnyugtató látszaterkölsökhöz. Ha Orlok az emberi gonoszság megtestesülése, akkor az önfeláldozó Ellen Hutter az emberi jószág szimbóluma – ami meglehetősen triviális megfejtés ugyan, mégis, a félhomály esztétikumában erőteljes üzenetté válik arra vonatkozóan, hogy a mindent bekebelezni kívánó emberi önzés ellenszere csak az önkéntes lemondás lehet. Ahogy a *Faust* (1926) pokoljárásában is csak a tiszta és megkérdőjelezhetetlen, önfeláldozó szeretet teheti semmissé a pestishintő Mefisztó cselszövését.

Orlok megfeleledkezik a kakasszóról, amikor elbűvölve Ellen szépségétől az életadó vért szürcsöli, s a hajnali világosság pusztítja el. Mefisztó elveszíti az arkangyallal kötött fogadását, amikor Faust és Gretchen egyggyé válnak a lángokban. Test és lélek, sötétség és fény – Murnau több filmjével is mintha csak a manicheusok dualista kozmológiáját idézné. Már csak azzal is, hogy álomszerűen szuggesztív filmjeiben mesterien olvasztotta össze térben és időben a valóságot a káprázattal, többletjelentéssel felruházva a tárgyi világ konkrét eseményeit, gyakorta valami „földöntültit”, a tudatalatti őstapasztalását is sejtetve. Minden rendező közül talán Murnaut izgatta leginkább a fantázia és a valóság egyidejűsége. Az olyan filmjeiben, mint *Az utolsó ember* (1924), a *Virradat* (1927) vagy a *Tabu* (1931) a valóságot ragadta meg álomszerű káprázatban, míg a *Nosferatuban* és a *Faustban* a démoni fantasztkumot tudta valóságosnak mutatni.

Köze van ennek persze ahhoz is, amit Lotte H. Eisner a német néplélek – az ürességet sejtelmes látomásokkal kitöltő – meghasonlottságaként jellemez az expresszionizmusról írt tanulmánykötetében (*A démoni filmvászson*), hozzátéve, hogy Murnau legtöbb filmje „tanúskodik arról a harcról, amelyet a világgal vívott, a számára mindvégig idegen világgal”. Egyik leghíresebb elveszett filmjében, a *Janus-fejben* (*Der Janus-kopf*, 1920) Murnau Robert

Louis Stevenson regényét, a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetét* (1886) dolgozta fel. A *Drakulóhoz* hasonlóan ismét egy angolszász gótikus regény (s ugyancsak egy engedély nélküli adaptáció) – s talán épp ez, az emberi természet kettősségét és a meghasonulást nyugtalanító rémmesébe ágyazó történet adhatta a kiindulópontot a *Nosferatu* sajátos nézőpontjához, ahhoz, hogy a gonosz és jó általánosabb érvényű példabeszédeként túlmutasson az egyszeri borzongatáson. Ráadásul a *Janus-fejben* épp olyan izgalmasak az adaptációs változtatások, mint a *Nosferatu* esetében. A jó és rossz mentén kettéhasadt test és lélek vonatkozásában Murnaut nem izgatta Stevenson – a drogok jellemtorzító hatását tekintve cseppet sem áltudományos – alibi: Dr. Warren (Dr. Jekyll) nem laborkísérletek következtében hívja elő magából Mr. O’Connort (Mr. Hyde), az átváltozást egy ajándékba kapott Janus-mellszobor hipnotikus ereje váltja ki. Janus, a római mitológia kétarcú istene, a kapuk őrzője, az átjárás, a kezdet és a vég ura, akihez a rómaiak minden fontos cselekedetük előtt buzgón fohászokdtek – és a mitológia, a transzcendens kötődés beemelésével válik egyértelművé Murnau erős szándéka, hogy rávilágítson a világban terjedő – rossz együttállás esetén: magasztosból villámcsapásra alantassá váló – eszmék lélektorzító hatására. Együttal pedig azt is hirdeti, hogy a világ és benne az ember nem kizárólag jó vagy rossz, hanem mindig bizonyos események hatásának megfelelően, azokhoz alkalmazkodva vagy azoknak ellenállva mutatkozik meg kettős természetének valamelyik oldala. Az ember éppúgy lehet nosferatu vagy a gonoszt elűző áldozati bárány, s leginkább a kettő egyszerre – de mindenképp harcot vív a környezetével és saját idegenségével.

Az ember szüntelenül méri önmagát a világhoz, a világot pedig önmagához. Az objektív valóság a lefokozott szalodaportás szubjektív tapasztalásaként jelenik meg *Az utolsó emberben*, a főszereplő társadalmi pozíciójának (pontosabban az azzal összefüggésben duzzadó-zsugorodó önértetének és önértékelésének) függvényeként mutatja az embereket nagynak vagy kicsinek Karl Freund elszabadult kamerája, miközben a mellékalakok

többnyire sematikus, elmosódott körvonalú, épp csak jelzésértékű figurák – egy meglehetősen egyszerű világnézet, a társadalmi ranghoz igazított értékrend statisztái. Ha az élet folyamatos kölcsönhatások sorozata, akkor az ember külső és belső hatások nyomán alakítja ki az értékrendjét, amihez egyszerre alkalmazkodik és alakítja is azt az újabb hatások függvényében is formálódó énképéhez mérten – ám a valóság szüntelenül a szubjektív szűrőn keresztül lesz igaz vagy hamis (frissebb narratíva mentén ez utóbbi, a szubjektív észlelésre vonatkozó gondolatot bontotta ki Kurosawa is *A vihar kapujában* sokszögében). Az önsajnálat kálváriáját bemutató *Az utolsó ember* a szubjektív nézőpont tökéletes ábrázolása miatt lett megkerülhetetlen – ha van társadalomkritika a filmben, akkor az nem a kizsákmányoltak és kítaszítottak pártfogolásában keresendő, hanem egy statikus értékrend érzékletes bemutatásában, amelyben a főhős épp azért kerül önértekelési válságba, mert megfosztják pozíciójától, amelyhez egész létét méri (ironikus, de a film végi „deus ex machina” is ezt, a fogyasztói társadalmakban mai napig érvényes világképet erősíti).

A változó, s épp ezért egyszerre ismerős, mégis idegen világban önmagával viaskodó, az abszolút jó és rossz kategóriái között vergődő embert illetően Murnau életműve: egymást kiegészítő, újraismétlő gondolatok láncolata. Legalábbis, ami megmaradt a Murnau-filmekből – ha már annyi szót vesztgettünk a megcsonkított holttestre, érdemes megjegyezni, hogy az életmű maga is csonka. A 21 rendezésből csupán 12 maradt meg egészében, a többi 9 – részben vagy teljesen – elveszett. Ahogy a korai halál (42 évesen autóbalesetet szenvedett Santa Barbarában, egy héttel a *Tabu* premierje előtt) miatt ki tudja hány Murnau-film eleve meg sem valósulhatott. Ha tehát az öt évvel ezelőtti, fekete mágiával egybekötött sírbratlás okait firtatjuk, akkor az elfogadhatatlan tett egyetlen elfogadható indoka az lenne, ha a tettesek megszállott cinéphile-ek voltak, akik az okkult agyelszipkázás segítségével akartak hozzáférni Murnau láthatatlan filmjeihez. Máskülönben az egésznek semmi értelme – ahogy száz éve, úgy a továbbiakban is: F. W. M. szellemei kísértenei fognak a világban. •

MURNAU ÉS A MILIÓ

# Tájba vetített érzelmek

MARTIN FERENC

MURNAU NÉMET FILMJEIBEN AZ ÉRZELMI VISZONYOK VÁLTOZÁSÁNAK A GONDOSAN KIDOLGOZOTT KÖRNYEZETRAJZ ÉS A TÁJÁBRÁZOLÁS AD KIFEJEZŐ FORMÁT.

Friedrich Wilhelm Murnaut az expresszionista film egyik legnagyobb rendezőjének tartják. Kétségtelen, hogy legjobb filmjei az irányzat kulcsművei közé tartoznak (*Nosferatu*, *Az utolsó ember*, *Tartuffe*, *Faust*), továbbá amerikai filmjeinek stílusa is az expresszionizmus hatásáról árulkodik. Pályafutásának áttekintését nehezíti, hogy korai, német alkotásai közül több elveszett, valamint amerikai munkássága alatt készült négy filmjéből egy már nem látható. A megmaradt művekből körvonalazódnak Murnau stílári törékvései, viszont azok összes állomását és árnyalatait nem tudjuk pontosan feltérképezni. Írásomban a német filmek stílusának változásait tekintem át összefüggésben a tájbrázolással.

## ÉRZELMEK TÁJKÉPEI

A két legkorábbi megmaradt Murnau film a *Der Gang in die Nacht* (1920) és a *Schloss Vogelöd* (1921) még a korabeli svéd filmek hatását tükrözi, amely elsősorban a jellemrajz pszichológiai pontosságában és a realista miliórajzban figyelhető meg (Thomas Elsaesser). A skandináv hatás nem csupán azt jelenti, hogy a szereplők közötti konfliktus lélektanilag motivált, a drámai történéseknek pedig valóság-hű milió a helyszíne. Murnaunál a jellemrajz és a miliórajz kiegészíti egymást. Mindkét filmben válságba jutott és tragikusan végződő szerelmi kapcsolatok körül bonyolódik a történet. Murnau az érzelmi viszonyok változásait a gondos lélekrajz mellett természeti képekkel hangsúlyozza. A tájképek a lélek vidékeire kalauzolják a nézőt, a természeti környezet lelkiállapotok hangulatát nagyítja fel. Találón írja Jutta Brückner a *Der Gang in die Nacht*-ról, hogy ebben a filmben a táj „lelki tájjá lesz”.

## A FENYEGETŐ TERMÉSZET

A *Nosferatuban* (1922) is megfigyelhető az a rendezői törekvés, hogy az ember belső történéseinek a külső környezet elemeivel és jelenségeivel kölcsönözzen látványos atmoszférát, de a vámpírfilm komoly változást jelent az előző alkotások stílusához képest. A tájbrázolásban érvényesülő érzelmi hangulatfestést háttérbe szorítja Murnau. Transsylvania hegyei, elvadult vidékei a fenyegető rém kísértetvilágát rejtik. A filmben látható polgári társadalommal és kultúrával szemben a természet ellenséges, ismeretlen területként jelenik meg, és utat nyit a természetfeletti.

Murnau visszafogottan bánik a korábbi filmjeire jellemző lélektanai érzékenységgel, a vámpír figurájához pedig jelképes tartalmakat társít. Orlock gróf felfogható Hutter démoni hasonmásának és egy külső, irracionális erő megtestesítőjének. A szimbolikus utalásoknak köszönhetően a természet sem csak a civilizált világtól elkülönülő, ragadozó lényekkel és fantomokkal teli szféra, hanem az emberi bensőben szunnyadó pusztító ösztönök jelképe is. A vámpír az egyetemes fenyegettség szimbolikus alakja: aktivitása felszabadítja a természetben és az emberekben azokat a romboló energiákat, amelyek megsemmisíthetik a világot. A rém ott rejtőzik mindenkinben... A Knockot üldöző polgárok bosszúszomja, dühödött bűnbakkeresése például riasztóbb, mint az üldözött tébolyult gúnyolódása.

Az általános veszélyérzetet a *Nosferatuban* nemcsak a vámpír természetfeletti hatalma, a különböző létszférakra és lényekre kiterjedő befolyása jelzi, hanem a látvány expresszionista stilizáltsága is. Ahogy elindul a vámpír az

emberi világ felé, úgy szaporodnak az árnyékok Hutter erdei útján, gyakoribbak lesznek az éjszakai felvételek a hajón, és Orlock gróf Wisborgba érkezése után többnyire sötét tónusú kompozíciókat látunk a városi jelenetekben. A vámpír evilági megjelenésével a sötétség legyűri a világot, a jeleneteket záró fekete leblende pedig a megsemmisülést sejteti. Murnau nem deformálja kulisszaszerű, dermedt milióvé a környezetet, mint a Robert Wiene – féle képzőművészeti expresszionizmus. Meghagyja a környezet realista jellegét, viszont dinamikus fény-árnyék kompozícióival, a világos és sötét tónusok arányainak váltakoztatásával formálja eleven élménnyé a félelem légkörét.

## A NAGYRAVÁGYÁS TERMÉSZETE

A *Nosferatu* után egy hasonló stílusú filmet várnánk a rendezőtől, de a következő filmben nyoma sincs az expresszionista stilizációnak. A *Der brennende Acker* (1922) realista környezetrajza, árnyalt jellemei, a természet meghatározó szerepe a cselekményben a megmaradt „első” két film ábrázolásmódjára emlékeztet, azonban a táj már nem csak az érzelmi állapotok hangulatát visszhangozza.

Murnau becsvágyó főhősének érdekes és érzelmi viszonyaira, döntéseinek magánéleti következményeire helyezi a hangsúlyt. A kopár téli táj a viszonzatlan érzelmek, a beteljesületlen szerelem vigasztalan hangulatát fokozza, viszont a cselekmény középpontjában álló, olajat rejtő fagyott föld visszatérő látványa már összetettebb jelentést hordoz. A behavazott, jeges mező jelképezheti a főhős érzelmeinek hiányát és a gazdasági haszon reményében kialakuló érdekkapcsolatok ridegségét. A természeti környezetnek itt is szimbolikus jelentése van, akárcsak a *Nosferatuban*. A különbség annyi a két film tájbrázolása között, hogy a *Der brennende Acker*-ből hiányoznak a vámpírfilm metafizikai utalásai és felerősödik benne a társadalomkritika.

A természet szimbolikus szerepének növelésével Murnau kiteljesítette a korai filmjeinek alkotói módszerét, s így alkotásaiban a tájak a hangulatteremtésnél gazdagabb jelentésárnyalattal rendelkeznek. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy a *Der brennende Acker*-rel a vidéki környezetben játszódó műveinek stílusa letisztult ugyan, ám formai újdonsággal nem szolgált.

## A SZÉPSÉG FANTOMJA

Noha a *Phantom* (1922) nem jelent határozott stílusváltást Murnau életművében, mégis fontos állomás. Egyrészt azért, mert a természet motívuma már csak a rövid kerettörténetben jelenik meg, és a városi tér lesz a cselekmény helyszíne, másrészt a film néhány epizódjában újra hangsúlyt kapnak az expresszionista stílusselemek.

A film főhőse Lorenz Lubota, aki a valóság helyett az irodalmi ideálok világát szeretné magáénak tudni. Egy véletlen baleset végleg kiszakítja a valóságból. Ezután már csak az eszményi szépséget hajszolja, ami a balesetet okozó Veronika Harlan alakjában testesül meg. Noha Lorenz továbbra is a valóságban él, realitásérzékét és élete felett a kontrollt elveszti, amit számító környezete kihasznál, majd bűnbe sodorja.

A *Phantom*ban a város a jellegtelen, kispolgári világ nyomasztó közege gátolja a főhős vágyainak kiteljesedését. A kanyargó utcák, a sűrű keresztelődések, a házsorok labirintusszerű miliője a társadal-

mi méretű kiszolgáltatottság helyszíne. A város Lorenznek és a többi szereplőnek olyan csapdahelyzetet teremt, amelyben a hiteles életnek csak a látszata, az ideáloknak csak a fantomváltozata érhető el. Ehhez képest jelent boldogító kiutat a rövid kerettörténetben a vidék természeti idillje.

Lorenz vívódását, lelki válságát Murnau lélektani pontossággal ábrázolja. A vízióban megjelenő szépség fantomját, félelmeit a már kipróbált expresszionista stílusesszközökkel eleveníti meg. Visszatérő látomása, ahogy Veronika fogata után rohan a sötétben. A háttér kaotikus városképe a *Dr. Caligari* (1919) festészeti stilizáltságát idézi. Emlékezetesek a főhős elbizonytalanodó helyzetét érzékeltető éjszakai jelenetben a házak megnyúló árnyékai és a Lorenzre dőlő épületek.

A film vége felé látható egyik epizód képi megoldásai azonban már elmozdult jeleznek egy újfajta stilizáció irányába. Lorenz Veronika hasonmásával, Melittával egy mulatóban táncol. Többnyire a főhős nézőpontjából látjuk a

teret. A szubjektív beállítás és a kameramozgás párosítása dinamikus formában fejezi ki Lorenz végső egyensúlyvesztését, meghasonlását és belső szédületét. Ami a *Phantom*ban egy jelenet erejéig újszerű, *Az utolsó ember*ben már az egész filmforma sajátja.

## A LÉLEK VIDÉKE

*Az utolsó ember* (1924) látványvilágából Murnau teljesen számúzi a természetet. A főhős mozgásterét a szálloda, az utca és a bérkaszánya környékére szűkíti. Ezzel elsősorban nem az a célja, hogy a modern nagyvárosi élet egyhangúságát, nyomorúságát kritizálja, bár ilyen felhangjai is vannak a film városképének. Ennél fontosabb, hogy Murnau az idős portás meghasonlott személyiségére, az életében bekövetkező drámai fordulat lélektani következményeire összpontosít.

Ennek a belső drámának az ábrázolásában jut meghatározó szerep a kameramozgásnak. A felvevő akadálytalan mozgása nemcsak a teret „nyitja meg”, hanem a főhős személyiségét is. A zárt

„A valószerű csak látszat”  
(Murnau: Faust – Emil Jannings)





felületek, épületek mellett behatol a főhős pszichéjébe is, átlendül álmába, követi lefokozásának, megalázó élethelyzetének érzelmi megrázkodtatásait. A kameramozgások – miközben érzékenyebb és közvetlenebb formában ragadják meg a lélektani rezdüléseket –, megkérdőjelezik az egységes, stabil nézőpont érvényességét az események értelmezésében. Ezt Murnau az objektív és szubjektív nézőpontok váltakoztatásával, illetve a főhőstől elidegenített személyes tekintet tudatosításával érzékelteti. Az egyik epizódban az egyenruhájától megfosztott főportás a gondnoknővel megy a szálloda folyosóján. A képsor elején a kamera hátulról követi őket, majd elhalad mellettük, a főhős elé kocsizik, s ekkor azt hisszük, az ő szemszögéből látjuk a teret. Mikor a gondoknő a fehér szekrény elé ér, megszűnik a kameramozgás és a képbe belép a megtört öregember. Mégsem az ő szemével láttuk a folyosót? A kamera felkelti egy rövid időre a szubjektív illúzióját, később pedig megfosztja tőle. Murnau ezzel és a hasonló típusú megoldásaival hangsúlyozza hősei kiszolgáltatottságát valamilyen rajtuk kívül álló, azonosíthatatlan erőnek.

Az expresszionista film félelemmel telített világát a deformált miliő, az absztrakt képi motívumok, az árnyékba boruló felületek ábrázolják. A filmkép keretei többnyire mozdulatlanok maradnak. A látvány a veszély feloldhatatlan, nyomasztó állapotát hangsúlyozza. Fritz Lang expresszionista műveiben hatalmas, tablószerű, statikus kompozíciókban jelenik meg az emberit felemészítő embertelen világ túlereje, amit a képmezőn túlnyúló díszletek monumentalitása érzékeltet.

Murnau kameramozgásainak nézőpontváltásai destabilizálják az egyén pozícióját a térben. A felvevő akadálytalan mozgása elvont, körvonalazhatatlan, mégis mindenütt jelenvaló élménnyé változtatja a fenyegetettséget és a kiszolgáltatottságot. Lang képet alkot az irracionális fenyegetettségéről, Murnau eleven formát ad neki, kiszámíthatatlan dinamikáját rajzolja meg.

### A KÉPMUTATÁS KULISSZÁI

A következő film, a *Tartuffe* (1925) sokkal zártabb cselekménytérben játszódik, mint a rendező bármelyik korábbi filmje. Murnau lemond Molière művének szövegű megfilmesítéséről. Csak a legfontosabb négy szereplőt tartja meg az eredeti vígjátékból, a megrö-

vidített történetet pedig egy keretes szerkezetbe helyezi. A kerettörténet modernkori környezetben variálja a képmutatás szituációját, amelyben a színész unoka, a nagypapa és a házvezetőnő hármasa viaskodik. Az unoka, hogy leleplezze a nagypapa örökségére vadászó házvezetőnő ármánykodását, vándormozisnak öltözik és példázatként leveti az álszent Tartuffe történetét. Molière vígjátéka moziváltozatként elevenedik meg Murnau-nál. Ami érdekes a „film a filmben” alaphelyzetben, hogy a kosztümös történet erőteljesen stilizált miliőben bonyolódik. Az alakoskodás, a manipuláció manőverei indokolják a kulisszaszerű térábrázolást, valamint a tárgyak kiemelt szerepét a kompozíciókban. A *Tartuffe*-ben a látszatteremtés, a megtévesztés helyzeteiben sem a korábban otthonos tér, sem az ismert tárgyi környezet nem nyújt kapaszkodót Elmire-nek, hanem a színleléssel teremtett csapdahelyzetek díszletei és kellékei lesznek. Ennek megfelelően Murnau a színházi stilizációt helyezi előtérbe, filmje mégsem megfilmesített színházi előadás. (Siegfried Kracauer) Jó érzékkel választja meg azokat a beállításokat és kameramozgásokat, amelyek a jeleneteket elemelik a teatralitástól és lenyűgöző filmélménnyé formálják a színpadiasnak tűnő szituációkat.

Már *Az utolsó emberben* is szembe-tűnő, hogy Murnau mellőzi a filmből a természetet; ezt a rendezői döntést magyarázza, hogy a városi térből nem mozdul ki a cselekmény. A *Tartuffe* néhány epizódjának háttérben látható kert nem meghatározó a film stílusa és ábrázolásmódja szempontjából. A filmből nemcsak a zárt terekben zajló események miatt marad ki a természet motívuma, hanem a szereplők közötti viszony jellege miatt is. A szerepjátszás, az identitás leplezése kiiktatja az őszinte gesztusokat, nem tűri meg a „romlatlan természet” képeit.

### AZ ÖRDÖGI RONTÁS VILÁGA

A *Faustban* (1926) az identitáscsere és a látszatteremtés motívumát nagyszabású létdrámába ágyazza Murnau. A témából adódóan jó néhány jelenetben újra hangsúlyos szerepet kap a természet, de a korabeli kritikusok azért fanyalogtak, mert túlzotlan kulisszaszerűre, mesterkéltre sikerült a miliő- és tájbrázolás. Ezt a természetellenes hatást nem pusztán a stúdiófelvételek és a trükkök alkalm-

zása vagy a pénzügyi kényszer diktálta. A *Faust* nem csupán az akkori német filmgyártás technikai bravúrjainak látványos felvonultatása. A természet és a tér szervesen életidegensége kifejezi az ördög által megszállt világ antihumánus karakterét, a főhős kiábrándulását az érzéki örömekből, amit a Mephistóval kötött szerződése után élvezett, valamint melankóliáját tartalmatlan élete miatt a látszólagos szabadság állapotában.

A miliő expresszionista stilizáltsága, helyenként absztrakt formája az irracionális fenyegetettség túl azt is érzékelteti, hogy egy látszatvilág terreit láthatjuk, amit Mephisto démoni akaratára kreált. Sorozatos illúziókeltéseivel csalja csapdába Faustot, így akarja megkaparintani lelkét. Ennek az ördögi célnak a megvalósításához a legfontosabb eszköz a fényel és árnyékkal történő manipuláció. A Faustot megtévesztő illúziók mind valamilyen fényforrásból erednek. Mephisto szemfényvesztő akcióval, varázslataival épp úgy ejti rabul áldozatát, mint a film lélegzetelállító képeivel a nézőt. A *Faustban* a valószerű csak látszat, ami az ördögi rontás hatékonyságát szolgálja.

Murnau lenyűgöző fény-árnyék kompozícióival nemcsak a gonosz mesterkedéseinek ad formát, hanem a film kifejezőeszközeire is reflektál. A társadalomból kitaszított Gretchen gyermekével a szélfúttá hómezőn bolyong. A kép fehér felületen rövid ideig egy imbolygó fekete foltot látunk. Az elviselhetetlen hóviharban a főhősnő teljes kiszolgáltatottságát az optikai csalódás jelzi. Az egyszerre expresszív és reflexív megoldások a jó és rossz küzdelme mellett a mozgókép sajátos illúziókeltő természetéről és határaitól is vallanak.

A *Fausttal* Murnau lezárta pályafutásának első szakaszát. Nagyszabású filmjével a német filmgyártásban elérhető alkotói lehetőségeket maximálisan és látványosan kihasználta. A kifinomult, érzékeny lélek- és miliőrajztól eljutott az expresszionista stilizálás nagyformájáig. Új művészi tervek megvalósításának reményében a *Faust* forgatása után Amerikába szerződött. A lelkes fogadtatás és első amerikai filmje, a *Virradat* (1927) elmaradt anyagi sikere után hollywoodi munkássága mostohán alakult. Nem élvezhette azt a rendezői szabadságot, amit Németországban – de ez már egy másik tanulmány témája volna. •

A KÉPREGÉNYFILM

# Jelmezes rajongók

KRÁNICZ BENCE

A MÚFAJELMÉLETI KÖNYVSOROZAT ÚJ TÉMÁJA NEM IS LEHETNE AKTUÁLISABB.

Hatodik kötetéhez ért a Kárpáti György szerkesztésében megjelenő *Filmanatómia* könyvsorozat. (Öt kötete foglalkozott műfaji kérdésekkel.) Tudván, hogy a hazai filmes szakkönyvkiadásban milyen esetleges és ritka megjelenésekkel számolhatunk, az évi egy kötet rendszeressége felértékelődik. Arról nem is beszélve, hogy e könyvek alapvetően műfajelméleti és –történeti perspektívát kínálnak, ilyen jellegű, pláne a könyvesboltokban aktuálisan kapható művekben pedig aligha dúskálunk.

A friss kötet szerzői abba a felelősségteljes és hálás szerepbe kerültek, hogy jól ismert, kanonizált zsánerek megközelítése helyett a kortárs filmkultúrában meghatározó jelentőségű, de műfajelméleti szempontból – különösen magyar nyelven – keveset vizsgált területről írhatnak. A képregény-adaptációk műfaji körvonalazása nem is vezet egy-egy eredményre, az egyes tanulmányok, esszék szerzői más-más belátásra jutnak azzal kapcsolatban, a film-

csoportot hogyan lehet műfajelméleti fogalmakkal körülírni. Ez cseppet sem baj. Az viszont már okkal kifogásolható, hogy nem kapunk semmiféle magyarázatot arra vonatkozóan, mit kezdjünk az eltérő értelmezésekkel. A fülszöveg azt ígéri, a tanulmánykötet „arra tesz kísérletet, hogy definiálja a képregényfilmet, s megvizsgálja azokat a szempontokat, amelyek mentén egy-egy műfajként lehet hivatkozni rá”. Itt tehát a képregényfilmre műfajként utal a szerkesztő, és ez a megközelítés érvényesül Kárpáti kötetbeli írásaiban is, amelyek a fontosabb hollywoodi szuperhősfilmeket tekintik át.

Az utóbbi évtizedek képregény-adaptációs trendjeiről író Birkás Péter ugyanakkor rögzíti, a „szuperhősök mintha kisajátították volna a képregényfilmeket”, a szuperhősfilm és a képregényfilm viszont nem ugyanaz.

„Könnyen zavarba hozhatja”

(James Mangold: Logan – Hugh Jackman)

Farkas Viktor műfajelméleti fókuszú tanulmányában pedig arra a belátásra jut, hogy „a képregényfilmek osztálya nem kezelhető műfajként.” Azzal folytatja, a szuperhősfilm sokkal inkább kínálja magát a műfaji megközelítéshez, végül azonban ennek a könnyebben megfogható filmszoportnak sem ítéli meg a zsánerrangot. A könyv függelékeként interjú olvasható Pálfi Györggyel, a *Táltosember Vs. Ikarus* rendezőjével, aki ugyancsak a szuperhősfilmet tartja műfajnak, a képregényfilmeket sem stílris, sem tematikus szempontból nem látja egy-egyestésnek. Az olvasót mindez könnyen zavarba hozhatja: műfaj-e a képregényfilm?

A képregényfilm és a szuperhősfilm ugyanaz?

Nos, e zavar talán kiküszöbölhető lett volna, ha a kötet címe *A szuperhősfilm*, az egyes fejezetek ugyanis mind szuperhősökkel foglalkoznak, más műfajú képregények legfeljebb említés szintjén kerülnek elő. A képregényfilm pedig aligha nevezhető műfajnak, ugyanúgy, ahogy „könyvfilmekről” sem beszélünk, ellenkező esetben ugyanabba a műfajba tartozna a *Psycho*, *A Gyűrűk Ura* és a *Kisasszonyok*. Talán üdvösebb lenne, ha szakíróként el is felejtetnénk a „képregényfilm” kifejezést, pont az ilyen félreértéseket elkerülendő. Beszéljünk inkább képregény-adaptációkról, amelyek különböző műfajokba tartozhatnak – az egyik, és ma legnépszerűbb éppen a szuperhősfilm, amelynek műfaji autonómiájáról az utóbbi évek szakirodalmában parázs viták alakultak ki.

Ám ha kitalálunk a műfajelméleti erdőből, rálelünk a könyv erőnyeire. Mindenekelőtt Szalóki László két fejezetre osztott, összesen száz oldalra rúgó Superman-elemzése érdemel figyelmet, amelyben a szerző jószerevével az összes amerikai *Superman*-filmet mérlegre helyezi, és rendszeresen utal a képregényes forrásművekre is. Inspiráló gondolatokat olvashatunk Huber Zoltán *Batman*-esszéjében (a *Batman*-gonoszok performatív gesztusairól) és Farkas Viktor tanulmányában is (a kortárs *blockbuster*ek „híztérikus narratívájáról”), sőt itt olvasható a kötet legötletesebb párhuzama, az egyaránt rendkívül bő szereplőgárdával operáló *Bosszúállók: Végjáték* és a *Nashville* között.

Ugyanakkor a magyarázat nélkül hagyott szakkifejezések ezekben a részekben is akadályozzák a megértést: sem a képregényes ezüst- vagy bronzkor, sem a *graphic novel* jelentéséhez nem kerülünk közelebb, utóbbit ráadásul grafikus novellának fordítja az egyik szerző, és grafikus regénynek a másik – holott egyik sem, hanem képregénykötet. Mindez, illetve a tanulmányok könnyed hangvétele rajongói szemléletet kölcsönöz a könyvnek. A *képregényfilm* szerzői nem is akarják leplezni rajongásukat, szakírói alaposáguk talán éppen ezért csorbul. Ezt szem előtt tartva érdemes forgatni a kötetet.

VERTIGO MÉDIA KFT., 2020.



VILÁGJÁRVÁNY A VIDEÓJÁTÉKOKBAN

# Apokalipszis itt és most?

HERPAI GERGELY

MENNYIRE KELL KOMOLYAN VENNÜNK A KORONAVÍRUS JÁRVÁNY IDEJÉN AZ APOKALIPTIKUS VIDEÓJÁTÉKOK ÉS A ZOMBI-SOROZATOK SÖTÉT JÖVŐKÉPÉT?

A horrorfilmek, sorozatok és erős dramaturgiával bíró túlélő horrorjátékok egyfajta posztapokaliptikus víziót tárnak élénk, amelyben nem csak valamilyen katasztrófa sújtja az emberiséget, hanem minden országban anarchia alakul ki, ember embernek farkasa lesz az egész sártekén. Ilyenkor bizonyosodik be az a felvetés, hogy az emberiség számára a legnagyobb katasztrófa saját maga. Kérdés, hogy mennyire vehető komolyan ezek az alkotások, amikor a koronavírus járványának kelles közepén mi magunk is egy kisebb-fajta apokalipszis részesei lehetünk.

A Wired online magazin izgalmas esszét írt arról, hogy a nemrég megjelent *Resident Evil 3 Remake* tulajdonképpen akár egyike lehetne az utolsó zombiapokalipszis témájú videójátékoknak is. Erős felvetés, de még erősebb a folytatás: a cikkben a szerző azt taglalja, hogy az élőhalottak tömeges támadását bemutató *Resident Evil*-játékok által bemutatott kép teljesen fals és korántsem olyan borús a helyzet, mint ahogy azt ebben, vagy ehhez hasonló játékokban lefestik. Miközben a *Resident Evil 3 Remake* nyitó képsorában azt láthatjuk, hogy egy riporternő éppen arról beszél, hogy „ez a járvány gyorsabban terjedt el, mint bármilyen más járvány a modern történelemben” (mely szavak persze nem véletlenül reflektálnak a jelenlegi helyzetre), mögötte pedig tömegek őrjöngve rohagnak, fosztogatások, rombolások nyomait látjuk, felborított autók égnek mindenfelé. A Wired szerzője szerint viszont ez a klisé nem vált valóra: az emberiség megmutatta, hogy képes empatikusan viselkedni, nem találkoztunk olyan világéggessel, fosztogatás-

sal, rombolással, autóégetéssel és más destruktív viselkedéssel a valóságos világban megtapasztalt járvány terjedése miatt, mint amit akár a *Resident Evil* címekben, vagy akár a más hasonló tematikájú videójátékokban megszokhattunk. A „klisé” felsült, az emberek bebizonyították, hogy képesek normálisan, ésszerű módon, sőt, empatikusan viselkedni – írja a Wired szerzője. De vajon tényleg így van-e, biztosan elmondhatjuk-e, hogy túl sötét képet festettek le a posztapokaliptikus filmek, videójátékok, regények és képregények? Egyrészt nincs abszolút válasz minderre, másrészt érdemes alaposabban megvizsgálni, milyen lehetséges forgatókönyveket kínálnak nekünk ezek az alkotások? Vajon a kormányok, emberi közösségek, erőszakszervezetek, vagy egész egyszerűen csak az egyszerű ember, aki a katasztrófa kellős közepén találja magát, hogyan reagál ilyen katasztrófahelyzet esetén?

„De jó, hogy beteg lettél, meggyógyít a Nagy Testvér...” (URH dalszöveg)

Miközben az említett Wired-cikk pusztán az emberek, a lakosság viselkedését vizsgálta a *Resident Evil 3 Remake*-ben, addig például a különféle kormányok, vagy az ebben a helyzet gyorsan potenciálisan hatalomra kerülő katonai junták, vagy egyszerűen csak a hadsereg reakcióját is érdemes megvizsgálni. Már a *Resident Evil 3 Remake* történetében is elég hangsúlyos ez a történeti szál: miután kiderül, hogy Raccoon City-t, a *Resident Evil* játékok leggyakoribb helyszínét elárasztják a zombik, a kormány azonnali hatállyal úgy dönt, hogy atombombával sújtja a várost, mindent és mindenkit elpusztítva benne Szodoma és Gomorra módjára.

A játék főszereplői: Jill Valentine és Carlos Oliveira persze mindent megtesznek, hogy megmentsek a teljes pusztítástól és a biztos haláltól a még életben lévőket, de ami a kliséken túl igazából ebben a visszatérő motívumban érdekes, az az állandó paranoia, a bizalom totális hiánya, hogy a kormány veszni hagyja a potenciális fertőzötteket, sőt, a „biztonság” kedvéért saját hadseregével öleti meg őket.

Egymásikikonikusposztapokaliptikus PS4-es játékban, az USA-ban játszódó *The Last of Us*-ban nem „zombik”, hanem gombák által megfertőzött, mutáns élőhalottak, a „kattogók” támadnak az élőkre, hogy megharapják, megfertőzzék, felfalják őket. Már a játék elején is elképesztően sokkoló képsorokat láthatunk: Joelnek, a játék főszereplőjének rendkívül szimpatikus kislányát (akit egy rövid ideig mi magunk is irányíthatunk) hősi karjában egy arra vetődő katona úgy lövi le, hogy Joel felé futva menekül az őrjöngő élőhalottak támadása előtt. Nincs mese: a katona azt a parancsot kapta, hogy minden potenciális fertőzöttet agyon kell löni, akkor is, ha az illető nem mutatja fertőzöttség jelét. Mielőtt Joel is hasonló sorsra jutna, őt az utolsó pillanatban az öccse menti meg, aki fejbőlövi a katonát. A halálos sebet kapott kislányt azonban már nem tudják megmenteni: Joel karjaiban hal meg.

Ezzel a felüttéssel kezdődik a *The Last of Us* (Az utolsó közülünk), amely közvetlenül ezután az „opening credits” részben meséli el a koronavírus járvány egy lehetséges jövőbeli forgatókönyvére kísértetiesen emlékeztető eseményeket. A vírus fokozatosan terjed, a WHO képtelen az ellenszert megtalálni, többszáz holttest fekszik az utcákon, és a hadsereg katonai statáriumot rendel el először Los Angelesben, később más amerikai városokban is. A lakosságot karanténokba kényszerítik, mindenhol élelmiszerhiány van, az emberek tüntetnek, lázonganak, de a katonaság keményen megbünteti az ellenszegülőket. Erre válaszként szervezett, fegyveres ellenállás születik: a „Szentjánosbogaraknak” hívott ellenálló, milicista szervezet merényleteket hajtat végre a kormány hadserege ellen, melynek hatására még keményebb ellenlépésként „lebukott” (vagy annak hitt) ellenállókat végez ki nyilvánosan a hadsereg.

A *The Last of Us*-ban a legtorokszorítóbb, hogy teljesen hiteles és abszolút hihető képet fest le egy pandémia elterjedése nyomán kialakult posztapokaliptikus világról. A nagyvárosokban élethalál harc folyik a diktatúrává vált kormány hadserege és az ellenállók között, a lakosság éhezik és ételjegyekkel tud csak élelemhez jutni: a készpénz gyakorlatilag értékét veszítette, vidéken pedig különféle összeverődött vad bandák, galerik fosztogatnak és gyilkolnak.

A populista kormányokból, vagy hadsereg puccsából kialakult katonai diktatúra vissza-visszatérő téma és egy másik játékban is rendkívül hangsúlyos motívum. A *Days Gone* című játékban, amely szintén az USA-ban zajló zombiapokalipszist mutat be, az élőhalottak az egész országot elárasztották, a társadalom totális anarchiába zúllott, nomád közösségek és különféle motorosbandák nyújtanak csak menedéket az élőknek. A hadsereg (amely tudósai révén egyébként részben felelős a zombijárvány elterjedéséért) katonai juntaként funkcionál és a játék során szabályos háborút folytat az említett nomád közösségekkel. A játék főszereplője, Deacon Lee St. John egy kicsit Mad Maxre emlékeztető, cinikus, kiégett figura, aki nem akar sehová sem tartozni, azonban később fokozatosan mégis kötődni kezd az egyik bandához és annak tagjaihoz, illetve személyes indítékból is szembekerül a félfasiszta erőszakszervezettel vált amerikai hadsereggel.

**„Meggyógyít a Nagy Testvér”**  
(Resident Evil 3 Remake)

A váratlan, súlyos, nehéz helyzetre válaszként kialakuló félkatonai, vagy katonai diktatúrák mellett jellemző az is, ahogyan az említett anarchiába süllyedt világ nomád közösségeit ábrázolják a videójátékok. A különféle frakciók, saját szabályokkal rendelkező közösségek állandó motívumai posztapokaliptikus történeteknek. A nukleáris katasztrófák után játszódó *Fallout* részekben például a megmaradt emberi közösség egy része földalatti bunkerekben él, mások különféle bandákba verődve támadnak az általunk irányított karakterekre. A Dmitry Glukhovsky regényeiből készült *Metro 2033*, *Metro Last Light* és *Metro: Exodus* videójátékok szintén az apokaliptikus előérzetre reflektálnak: az Artyom nevű főszereplő egy katonai szervezet tagja és a mutáns élőlények és rejtélyes idegeneken és egyszerű emberi bűbandákon kívül kommunista, fasiszta frakciókkal is harcolnia, vagy jobb esetben tárgyalnia kell a játék során, a nukleáris katasztrófa utáni Moszkva metrójáratait, vagy Oroszország felszínét (ahol a történetek játszódnak) ugyanis ezek uralják.

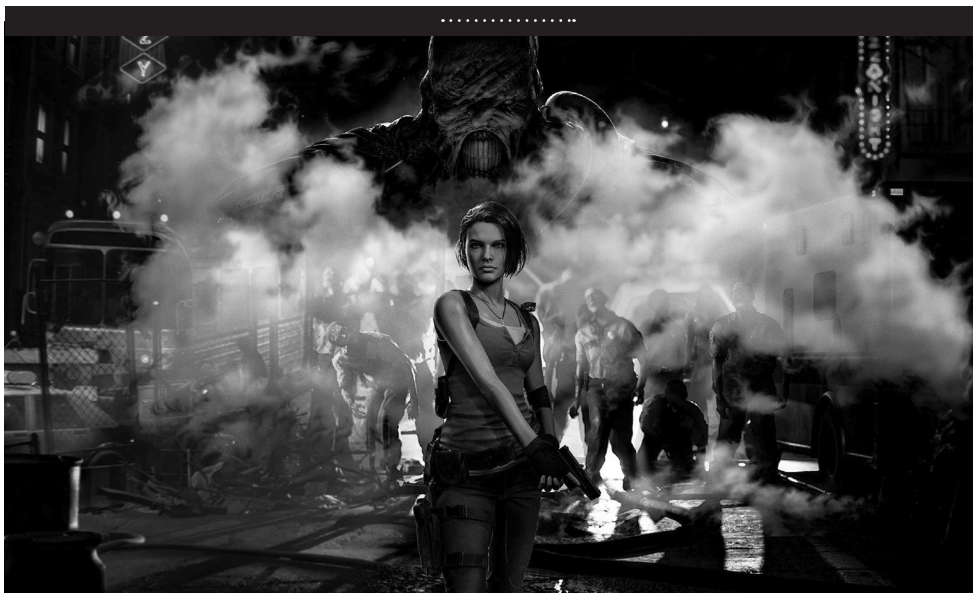
Az említett *The Last of Us*, vagy a *Days Gone* bandáit már a legtöbbször csak a *Mad Max* világát uraló szabadrablás, gyilkolás, erőszak, sőt, bizonyos esetekben a kannibalizmus is jellemzi. Ez utóbbi motívum egyébként a televíziók vagy streaming szolgáltatók sorozataiból: a *The Walking Dead*-ből és a norvég (szintén egy elszabadult vírus következmé-

nyeinek történetét elmesélő) *The Rain* tévésorozatból is ismerős. Mindkét játékban és sorozatban a főszereplőket is föl akarják falni és csak az utolsó pillanatban, véres küzdelmek, vagy önfeláldozások árán tudnak csak elmenekülni. A kannibalizmus talán a legextrémebb, leghátborzongatóbb történeti szála e posztapokaliptikus meséknek, ez az a pont, amikor az ember megszűnik ember lenni, amikor a civilizáció már teljes egészében lehámlik róla, ez a túlélésért folyó, már-már állatívá vált harc legdurvább fokozata.

Az igényesebb apokaliptikus sztorik másik kulcsfontosságú motívuma, hogy az általunk irányított karakter mennyire képes emberi mivoltát megőrizni a sokszor elállatiasodott élet-halálharcban. Bizonyos esetekben ez a játékosra van bízva, viszont ez befolyással van a befejezésre is: a *Metro: Exodus*-ban például csak akkor kapjuk meg a pozitív befejezést, ha nem öldököljük halomra az ellenségeinket, hanem lehetőleg elkábitjuk őket, ha erre lehetőség nyílik. Jövelnek a *The Last of Us*-ban és Deaconnak a *Days Gone*-ban a játék végén kegyetlen döntéseket kell hozniuk, hogy megmentsék szeretteiket, így a játék valahol „felmenti” őket, így emberiségüket az embertelenségben sem veszítik el.

Túl sötétek ezek jövőképek? A járvány közepén (jó esetben: vége felé közeledve) még mindig nem tudhatjuk, hogy mennyire optimista vagy naiv a *Wired*-cikk felvetése, valóra válnak-e a jövőben ezek a rendkívül fenyegető, de sajnos nagyon is reális forgatókönyvek. Persze, a koronavírustól nem válnak zombikká az emberek és nem rohanják, mészárolják le az élőket, viszont az élelemhiány és az ahhoz vezető fosztogatás, vagy akár öldöklés, bandákba verődés sajnos nem teljesen elképzelhetetlen perspektíva. Olaszországban egyébként előfordultak fosztogatások a koronavírus járvány korábbi szakaszában, de ezt a *Wired*-cikk teljesen figyelmen kívül hagyta.

A másik oldalról, a vírus terjedésére válaszként a populizmus felerősödését már a saját bőrünkön is tapasztalhatjuk és csak reménykedhetünk, hogy a *The Last of Us*-hoz, vagy a *Days Gone*-hoz hasonló diktatúrák, katonai junták csak a kreatív videójátékos történetmesélés fantáziájának szintjén maradnak meg és nem válnak valóságossá. •



**HOMELAND**

# A történelemnek nincs vége

**KRÁNICZ BENCE****UTOLSÓ ÉVADÁVAL A HOMELAND A MODERN PARANOIATHRILLER ELBESZÉLÉSMÓDJÁHOZ ÉS A HIDEGHÁBORÚ ÁRNYAIHOZ KERÜLT KÖZEL.**

Nyolcadik évadával április végén befejeződött a Showtime csatorna egyik legsikeresebb sorozata, a *Homeland* (amíg vetítették itthon, volt egy videótévé hangulatú magyar alcíme is, *A belső ellenség*, de azt inkább hagyjuk). Bár az eltelt évek során elveszítette újdonságértékét, az utolsó szezon részenként nyolcszáz ezer fős átlagnézettsége nem számít rossz eredménynek, ha az első évad nagyjából kétszer ekkora közönségével hasonlítjuk össze. A *Homeland*et ugyanis már többször leírták a kritikusok, és a csatorna is mérlegelte, hogy az alkotók terveit keresztülhúzva leveszi a képernyőről. A hetedik évad után két év szünet következett, ám végül adásba kerülhetett a lezárás, amely a rajongói félelmeket eloszlatva egyáltalán nem jutalomjátékot, az eddigi téteket, hangsúlyokat érintetlenül hagyó epilógust hozott. Úgy tűnik, a készítő határozott koncepciót dolgoztak ki arra, hová akarják eljuttatni a *Homeland*et és hősnőjét, Carrie Mathison ügynököt, és ennek megvalósításához az utolsó évadban is mertek új irányokba elindulni. A kockázatvállalás pedig nemcsak a megnyugtató happy end elutasításában, hanem az elbeszélés mód felrészítésében is megnyilvánult.

**A POLITIKA LAKMUSZPAPÍRJA**

A *Homeland* producerei és íróstábjának egy része korábban a kétezres évek egyik legfontosabb sorozatán, a 24-en dolgoztak, a két szériát pedig előszerezzel kapcsolják össze az ezredforduló utáni amerikai politika két korszakával. Ebben a felosztásban a 24 a Bush-kormányzat, a *Homeland* az Obama-éra emblematikus kémthriller-tükörképe: amíg az első sorozat olyan hőst mozgat, aki minden személyes, morális meg-

fontolásnál előbbre helyezi az amerikai nemzetbiztonsági érdekeket, addig a második szembesít azzal, hogy a terror elleni harcot aligha lehet megkérdőjelezhetetlenül helyes küldetésnek tekinteni. A párhuzam jól hangzik, de erősen pontatlan. A 24 végére Jack Bauer sem tudott már hinni Amerika igazságában – pláne, hogy a végjátékra közellenségévé vált hazájában –, míg a *Homeland* túlélte az Obama-kormányzás éveit, és alkotói a Trump-korszakban hirtelen azzal szembesültek, hogy a valóság meredekebb fordulatokat hozhat az amerikai bel- és külpolitikában, mint amit az írószobában kifundálni szokás.

Az elnökváltás környékén a *Homeland* egyébként is kreatív mélyponton volt. Ekkor zárult le a sorozat első nagyobb egysége: Marcus Brody, az al-Káida fogásából hazatért és rögtön terroristagyanúba keveredett tengerészgyalogos az első három évadban játszott főszerepet, halálával pedig kérdésessé vált, hogy a *Homeland*et egyáltalán van-e értelme folytatni. Különösen, hogy a harmadik szezonra a hősnő, Carrie Mathison olyan mértékben ellenszenvessé vált, ami fősodorbeli amerikai sorozatban a mai napig meglehetősen ritka – bár egyre kevésbé, és ez részben ennek a sorozatnak köszönhető. Brody haláláért közvetve Carrie volt felelős, aki ekkor már a szíve alatt hordta a férfi gyermekét. A harmadik évad tragikus románcba illő befejezése után az alkotók nem kormányoztak nyugodtabb vizekre, ehelyett még labilisabbá, impulzívabbá és vakmerőbbé tették Carrie-t. A bipoláris depresszióval küzdő CIA-ügynöknek hol átvitt értelemben, hol sajnos szó szerint elgurul a gyógyszere, és folyamatosan halálos veszélyt jelent azokra, akik elkövetik azt a hibát, hogy megbízának ben-

ne. Brody halála után Carrie viszonyba bonyolódik egy muszlim tinédzserrel, akit miatta végeznek ki – talán nem kell hangsúlyozni, hogy a *mainstreamben* meglehetősen szokatlannak számít minden történet, amelyben gyerekek halála szárad a főhős lelkén. Ugyancsak a sorozat szubverzív motívumai közé tartozik, hogy Carrie következetesen és elkésértően rossz anya. Brodytól született kislányát, Frannyt egyszer betegsége miatt majdnem vízbe fojtja, utóbb pedig egyszerűen otthagyja a nővéreinek, nevelje fel inkább ő. Amikor az utolsó évadban újra Washingtonban, nővére házában jár, inkább betör hozzájuk, nehogy találkoznia kelljen évek óta nem látott lányával. Nem bírná elviselni a szégyent.

Brody halálával egy időre fókuszát veszítette a sorozat, Carrie szélsőséges és egyre nehezebben elfogadható tettei miatt pedig a *Homeland* egyre rosszabb kritikákat kapott. Az amerikai újságírók szerint a készítő minden áron legitimálni igyekeztek a terror elleni harcot, és csak az amerikai szempontot érvényesítik – a muszlimoknak a vadember vagy az áldozat szerepe jut, semmi egyéb. Trump megválasztása és az újabb amerikai terrorcselekmények, a Las Vegas-i és a parklandi lövöldözés után egyre többen írtak arról, hogy nem a közel-keleti öngyilkos merénylek jelentik az igazi veszélyt Amerikára, hanem a helyi, fehér bőrű, rasszista vagy nőgyűlölő gyilkosok. A kritikát az aktualitásokra mindig fogékony *Homeland* alkotói is meghallották. A hetedik évad a szélsőjobb oldali fegyverkezés köré összpontosul, és fontos szereplővé válik a gyűlöletkeltő műsoraival befolyást szerzett O'Keefe, akit nyilvánvalóan Sean Hannityről, a Trump elnököt tűzön-vízen át támogató Fox News sztárriporteréről mintáztak. Az amerikai militarista szervezeteket és az őket megvadító médiabirodalmat valójában az oroszok mozgatják: a *Homeland* dermesztő, szinte a *Fekete tükörbe* illő koncepciót dolgozott ki arra, milyen mélyre hatolt az orosz hírszerzés az amerikai kiberbiztonság réseibe. Miközben a világra leselkedő veszélyek gócpontja Európába (5. évad), illetve az Egyesült Államokba helyeződött át (6-7. évad), a Közel-Keleten a béke lett az elsődleges cél. A nyolcadik szezonra Carrie volt főnöke és legfőbb bizalmasa, az elnök tanácsosaként dolgozó Saul Berenson háromoldalú békét

dolgoz ki az afgán kormány, a tálibok és az amerikaiak között, ezzel a sorozat közvetlenül is kapcsolódott az idén áprilisban valóban megindult régióbeli béketárgyalásokhoz.

### A HIDEGHÁBORÚ ÖRÖKSÉGE

Ám a békéből, sejtethetően, itt nem lesz semmi, ennek oka pedig egészen formabontó módon nem valamelyik ellenhatalom aljas mesterkedése vagy a terroristák akciója, hanem – a véletlen. Az amerikai és az afgán elnökök halálát egyszerű, véletlen baleset okozza. Az újabb közel-keleti konfliktus kiéleződése, a Pakisztánnal kitörni készülő nukleáris háború lehetősége így teljesen értelmetlen, sőt a végzetes baleseten túl további esetleges történések vezetnek a helyzet elfajulásához. A sorozat ezen a ponton radikálisan szakít a nagyhatalmi politikák általános műfajfilmes ábrázolásmódjával, amely tudatos tervezés eredményeként, roppant tétellel bíró sakkjátszma-ként mutatja be a döntési folyamatokat, egyúttal megnyugtatva a közönséget, hogy ők ott, fent, legyenek bár jók vagy rosszak, ésszel játszanak, és racionális érdekek mentén cselekszenek. Ehhez képest a döntéshozók ábrázolása itt inkább Coenék szatírája, az *Égető bizonyíték* utolsó jelenetét idézi, amelyben a CIA főnöke mintegy lételméleti bölcselémként állapítja meg, hogy semmiről nem tudnak semmit.

Miközben az elbeszélés felnagyítja a véletlen szerepét, Carrie is egyre jobban utat téveszt, és az évad nagy részében az orosz kémfőnökkel játszik össze, aki különösebben nem is leplezi, hogy Amerika meggyengítése a célja. Az évad során nem a hősnő gyógyul meg, hanem a világ örül meg annyira, mint ő. Pályafutásának újabb mélypontja, amikor mentorát és védelmezőjét, Sault kiszolgáltatja az orosz titkosszolgálatnak, sőt kis híján maga végez vele. A *Homeland*ben eddig sem akadtak büntetlen szereplők, de az utolsó szezonra Carrie véresen közel kerül ahhoz, hogy ne a már eddig is legfeljebb időzójeklek között értelmezhető „jó ügy” képviselőjeként, hanem a sorozat antagonistájaként azonosítsuk. A hagyományos műfaji konvenciókat részlegesen felülíró motívumok révén a *Homeland* a hetvenes évekbeli amerikai (*Magánbeszélgetés*, *A Parallaxterv*) és európai (*Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája*, *I mint Ikarusz*) paranoiathrillerekhez kerül közel, az elbeszélésmód és a hősábrázolás mellett azonban a történet hangsúlyos motívuma révén is nemes thrillerelődökhöz kapcsolódik.

Az alkotók ugyanis most először kötik össze a kiberháború, a digitális hadviselés korszakát a hidegháborús múlttal. Az évad kulcsfigurája egy olyan informátor lesz, akit Saul 1986-ban, Kelet-Berlinben szervezett be, és aki a mai napig szívárogtat

neki orosz titkosszolgálati akcióról – a rendkívüli kockázatot vállaló nő haláláért, mondani sem kell, Carrie a felelős. Azáltal, hogy az utolsó szezon a hidegháború múltját és jelenét, illetve a thriller műfaj két korszakát hozza közös nevezőre, az alkotók alkalmasint saját munkájuk klasszicizálódására utalnak, arra, hogy a *Homeland* maga is intézménnyé, a kortárs kémelhárítási manőverekről alkotott képünk meghatározó mintájává vált. Ám ennél többről is szó van. Az évad végére a kör bezárul, a nagyhatalmi konfliktusok örökérvényűnek és megoldhatatlannak mutatkoznak. Mintha csak az elhíresült és untig megcáfolt, fukuyamai posztmodern gondolat, a „történelem vége” újabb ellenérvét dolgozná ki a sorozat: egyéni és társadalmi szinten sem tudunk kievickélni a mocsárból, amelyben fuldoklunk. Az utolsó epizód ezt a közös felismerést vetíti vissza Carrie figurájára. Kompromisszumos és törékeny, de mégiscsak kiküzdött békéje helyett a hősnő megint a hazugságot, az alakoskodást, a kettős játékot választja. Saját magunk elől nincs menekvés.

**HOMELAND – The Final Season**, amerikai, 2020. Kreátor: **Howard Gordon** és **Alex Ganda**. Írta: **Gideon Raff**, **Nick Leith Baker** és **Jonathan Redding**. Kép: **David Klein**. Zene: **Sean Callery**. Szereplők: **Claire Danes** (Carrie), **Maury Sterling** (Max), **Linus Roache** (David), **Mandy Patinkin** (Saul), **Costa Ronin** (Gromov), **Nimrat Kaur** (Tasneem), **Numan Acar** (Haissam). Gyártó: **Showtime**. 12x50 perc.

„Magunk elől nincs menekvés” (Claire Danes)



DEVS

# Se isten, se sors

PERNECKER DÁVID

## ALEX GARLAND ELSŐ SOROZATÁBA IS BELEVETTE LÉTKÉRDÉSEIT.

**A** *Devs* cselekményét és történetvezetési módját tekintve is kompromisszumokat kerülő, bátor alkotás, mely tökéletesen illeszkedik Alex Garland életművébe. A folyamatosan fenntartott rideg rejtélyességében, lételméleti mélyfúrásában és csattanóközpontúságában felmondhatatlanná tett, Stanisław Lem és Philip K. Dick legjobbait idéző történet középpontjában a Nick Offerman által megformált Forest áll, aki mindenki felett álló megszállott egoista techzseniként az *Ex Machina* Nathanével rokon: az innováció termékei a kezük között egy hatalmát önző érdekek mentén gyakorló isten eszközüvé válnak. Ami az *Ex Machina*-ban a mesterséges intelligencia volt, az a *Devs*-ben a matematikai-informatikai kódoláson és kvantum-egyenleteken alapuló determináció, Forest pedig saját isteni gépteremtényének képernyőjébe meredve úgy válik önmaga démonává, ahogy a *Napfény* mitikus csillagának mérgező fényébe merülő űrtudósok. Ahogy Garland korábbi munkáiban, a *Devs*-ben is az istent játszó ember tettei (jelen esetben

az ember alkotta istengép) valamint a sors (jelen esetben a sors nem-léte) elfogadásának terhe az, ami megtöri, vagy épp megvilágosítja az hőseit.

Garland első szerzői szériarendezésében egy lakonikus, lassú tempóban kibomló, időben és térben jelzetlenül ugráló, ugyanakkor letisztult cselekményvezetési struktúrát épít, melyben vaskos kritikai felhanggal megfogalmazott egzisztencialista kérdései egy '70-es éveket idéző szikár, feszült és erőszakos összeesküvés-thriller kulisszái mögött lebegnek baljós homályban.

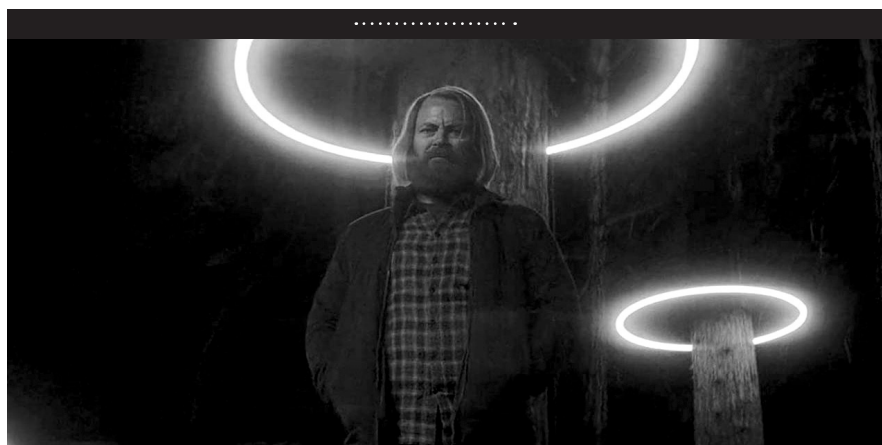
Garland főhősnője, Lily (Sonoya Mizuno az *Ex Machina* kultikus táncjelenetéből) a szerző korábbi főszereplőihöz hasonló megfigyelő karakter. Ahogy *A part* Richardja bámul a hippikommuna szép új világába, ahogy az *Expedíció* Lenája vizsgálja a neonszín prizma-anomáliát, úgy szembesül Lily – és persze a néző – a techmogul igazi felfedezésével. Miként azonban Garland hősei, Lily sem színtiszta pszichológus megfigyelő, a megfigyeltet meg is változtatja. Legalábbis megpróbálja. Garland a lány sokkolt tekintetén keresztül

„Az istent játszó ember tettei”  
(Nick Offerman)

beszél az embertelenség emberarcúságáról: Forest mindent – szó szerint mindent – megváltoztat, minimum etikátlan tettei mögött kifejezetten összetett emberi és megindító ok áll.

A *Devs* az író-rendező legrészletesebb elemzése annak a műveit meghatározó filozófiai útvesztőnek, mely az individualizmus, a szabad akarat és a determinizmus közötti senkiföldjén tekereg. A lassú és hosszú dialógusok, a Garland korábbi filmjeit idéző dekadens és emlékezetes díszletek, a gép szakrális aranszínének kontrasztja a mindennapok mattjával, a precízen komponált beszédes képek, a bibliai utalások, a kíméletlen csendek és a kitűnő hangkulissza (pazarul kiválasztott dalok és eklektikus zajok, bűgások) szuggesztív, nehezen megragadható hangulatot teremt. A sajátos atmoszférára a történet szerves részévé válik: a *Devs* egyszerre nehezen megfogható enigma és megoldásra váró rejtély, mely az emberség-és emberiségtudatot meghatározó kérdésekről érzékenyen gondolkodtat el. Garland állítása akár ijesztő is lehet: csak egy előre megszabott idővonalon mozgunk, igazi döntéslehetőség, szabad akarat nélkül. A jövőnk a technológia olyannyira tökéletesítette, hogy azt már jövőnek sem lehet nevezni. Ennek tükrében a *Devs* leginkább Garland *The Tesseract* című regényével mutat hasonlóságot, melynek szereplői a sors, a sansz, a téridő, a kollektív emlékezet és a közös végzet kérdéseibe vesztegetve elemzik egzisztenciájukat. A *Devs*-ben azonban – ellentétben a *The Tesseract*-al – Garland nem akar túl sokat markolni. A kevesebb több, az üzenet artikuláltabb: ha minden előre kiszámítható és kiszámított, akkor utólag is rekonstruálható. Nincs beleszólásunk semmibe. Se isten, se egyéniség, se jó, se rossz, se semmi. Ahogy pedig Garland megtalálja a nyugvópontot ebben a rémálomszerűen steril és nihillel kacérkodó gondolatban, az egyszerre megrázó és felemelő, katartikus.

**DEVS** – amerikai, 2020. Rendezte és írta: **Alex Garland**. Kép: **Rob Hardy**. Zene: **Geoff Barrow, Ben Salisbury, The Insects**. Szereplők: **Sonoya Mizuno (Lily), Nick Offerman (Forest), Alison Pill (Katie), Jin Ha (Jamie), Zach Grenier (Kenton), Stephen McKinley Henderson (Stewart), Cailee Spaeny (Lyndon)**. Gyártó: **DNA Films / FX Productions**. Az HBO bemutatója. 8x50 perc.



## ROMLOTT OKTATÁS

# Megcselekedte, amit megkövetelt

KOVÁCS GELLÉRT

## AZ HBO NAGYVÁSZONRA VALÓ, REMEK JÁTÉKFILMJE AZ EGYESÜLT ÁLLAMOK TÁN LEGNAGYOBB ISKOLAI SIKKASZTÁSÁRÓL.

Április végi hír, hogy az Oscar-díjakat osztó Amerikai Filmakadémia az élet minden területét befolyásoló járványhelyzet miatt a következő gálát érintő, ideiglenes döntést is hozott: a 2021-es aranyoszlopért olyan filmek is versenybe szállhatnak majd, melyeknek premierjét streaming-felületeken tartották. Nos, bár azt még nem tudhatjuk, mit lesz a moziban, a mozival (is) jövő tavaszig, e szabály értelmében bizony könnyen előfordulhat, hogy Cory Finley (*Telivérek*) alkotása, a *Romlott oktatás* komoly esélyese lehet a következő díjszezonnak.

Főként Clint Eastwood szeret mostanság újságcikkek alapján játékfilmet, pontosabban, azoktól bizonyos motívumokkal alaposan

„Önálló alkotói víziót is mutat”  
(Hugh Jackman)



elrugaszkodó, kissé demagóg, odamondogató műfaji darabokat készíteni – de nem ő az egyetlen hollywoodi, aki „rárepült” erre a trendre, és a legtöbben azért a történeket tekintve szerencsére tartják magukat a napvilágot látott tényekhez.

Finley sztárparádés vállalása utóbbi csoportba tartozik: A Long Island-i Roslyn High School-ban megesett, óriási összegű sikkasztás a tanfelügyelő, Dr. Francis A. Tassone (Hugh Jackman: egészen kivételes alakítása) és közvetlen munkatársa, Pamela Gluckin (Allison Janney játéka nem annyira meglepő, de attól még kiváló) felelőssége volt – egészen pontosan ők voltak azok, akik éveken keresztül csippentettek le innen-onnan kisebb, majd egyre jelentősebb összegeket saját jólétük biztosítására: utazásra, sportkocsira, házra, öltönyre, egyebekre. S a botrány ki-robbantásában fontos szerephez jutott a helyi diákújság szerzője, Rachel Bhargava (Geraldine Viswanathan). Ő írta ugyanis azt a leleplező cikket az iskola addigi legnagyobb beruházásáról, amely aztán elindította a lavinát, s elsodorta a tetteseket. Aztán a *New York Magazine* is publikálta a saját összegző írását – ezt az oknyomozó munkát kezeli alapként e forgatókönyv.

Finley rendezésének hatásához nagyban hozzájárul a szatirikus stílus, de sokkal gyengédebben bánik (anti) hőseivel, mint mondjuk, a mozgóképes karikatúráival egyre inkább sztárnak számító vígjátékkészítő, Adam

McKay (*A nagy dobás, Alelnök*): a *Romlott oktatás* nem ábrázolja eredendően kapzsinak Tassone-t és Glucklint, sokkal inkább olyan megkeseredett pedagógusoknak, akik bűnt követtek el, hosszú időn keresztül pancsikoltak a luxusban, lopták a közpénzt, s adományokat – ám mindeközben a munkájukat is elvégezték. Méghozzá igen hatékonyan: A Roslyn-ból jó nevű iskolát építettek, amely jót tett a környék ingatlanpiacának, az odajárók önbecsülésének; diákjaikat sorra vették fel a neves egyetemekre. Sikeremberei voltak ők Amerikának, akik lebukásukat követően a rendszer hibáival, a tanárok alulfizettségével magyarázták illegális tetteiket. A *Romlott oktatás* nem menti fel őket: élvezetes filmes eszközökkel mutat rá a karakterekben rejlő izgalmas, s inkább tragikus, mint komikus ellentmondásokra. (E „rámutatás” egyik legdirektebb, ugyanakkor legizgalmasabb része az a jelenet, amelyben láthatjuk, ahogy Tassone a suliujságnak tett első nyilatkozata során épp maga bátorítja Bhargavát, hogy az iskola fejlesztéseit ne tekintse jelentéktelen sztorinak – teljesen őszintének tűnő megjegyzése a lány önbizalmát szeretné fejleszteni, közben fel sem merül benne, hogy ebből baj lehet.)

Cory Finley határozott, érzékeny játékra is teret adó direktori munkát végzett, az operatőr, Lyle Vincent nem kifejezetten képernyős kibontakozásban gondolkodó képei, valamint Michael Abels magabiztosan feszült-séggeltő zenéje, s persze a nagyszerű színészgárda együttesen nyújt olyan filmélményt, amely amellet, hogy kötelezően hozza az „igaz történet alapján” pecséttel ellátott produkcióktól „elvárt”, kissé fontoskodó hangnemet, önálló alkotói víziót is mutat, izléselesen értelmez – s ezáltal válik a *Romlott oktatás* 2020 eddigi filmtermésének kiemelkedő darabjává. Minden bizonnyal akkor is ez lenne vele a helyzet, ha márciusban nem zártak volna be a mozik.

**ROMLOTT OKTATÁS (Bad Education)** – amerikai, 2020. Rendezte: **Cory Finley**. Írta: **Mike Makowsky**. Kép: **Lyle Vincent**. Zene: **Michael Abels**. Szereplők: **Hugh Jackman** (Tassone), **Allison Janney** (Pam), **Geraldine Viswanathan** (Rachel), **Alex Wolff** (Nick). Gyártó: **HBO**. *Feliratos*. 103 perc.



**AZ HBO EREDETI JÁTÉKFILMJEI**

# Rejtett kincsek

**H**abár az HBO eredeti filmjei manapság messze nem kapnak akkora figyelmet, mint a sorozataik, sajátos világot jelentenek a filmművészetben belül, amivel mindenképp érdemes megismerkedni.

A tavalyi Torontói Nemzetközi Filmfesztivál egyik legnagyobb szabad prédája a *Romlott oktatás* című film volt. Olyan jó nevű sztárok játszottak benne, mint Hugh Jackman, Ray Romano vagy a friss Oscar-díjas Allison Janney. A film egy hírhedt és igazán izgalmas igaz történetet dolgozott fel, egy szaftos oktatási korrupciós botrányt, és már az első kritikákban szóba kerültek a színészek Oscar-esélyei. Manapság ekkora halak ritkán úsznak szabadon, a *Romlott oktatás* (*Bad Education*) mégis forgalmazói háttér nélkül indult el a fesztiválon. Mindenki arra gondolt, hogy valamelyik nagy mozi stúdió, netán egy streaming cég csaphat le a filmre, így derült égből villámcsapásként ért mindenkit a hír, hogy az HBO vette meg a forgalmazási jogokat az egész világra, még hozzá húszmillió dollárért, ami mondjuk egy szuperhősös mozi árához képest aprópénznek számít, egy filmfesztiválon mégis iszonyatosan nagy összeg. Összehasonlításként: máig sokat emlegetik, amikor a Fox Searchlight tizenhét és félmillió dollárt fizetett a 2016-os

Sundance Filmfesztiválon az *Egy nemzet születése* jogaiért, nem titkoltan azzal a szándékkal, hogy a filmmel egészen az Oscarig meneteljenek. Az üzlet megindította az emberek fantáziáját: vajon az HBO is be kíván szállni a filmek harcába az Oscarért, és ez lehet az első igazán nagy dobásuk? Vajon ez a vásárlás új fejezetet jelent a prémium kábelcsatorna/streaming szolgáltató életében? Ennek egyelőre nincs jele.

## AZ EMMY KIRÁLYA

Az HBO-tól korábban sem volt idegen, hogy filmfesztiválokön vásároljanak meg egy-egy filmet, így került például hozzánk a #metoo éra egyik legjobb filmjeként számon tartott, Laura Dern főszereplésével készült *A történet* (*The Tale*), illetve a gimnáziumi bullying témáját izgalmas módon feldolgozó *Megosztás* (*Share*) is, de ezek mind kategóriákkal olcsóbb vásárlások voltak, nem igazán volt benne a pakliban, hogy a szolgáltató egyetlen filmért ilyen mélyen a zsebébe nyúljon. Az HBO-t sokáig a mozifilmek exkluzív prémiumcsatornájaként ismerhettük, majd az egészen kiváló saját gyártású sorozataik kerültek előtérbe, azonban lassan már négy évtizede készítik fáradhatatlanul a saját gyártású filmjeiket is, melyek nálunk – talán a sokszor jellegzetesen amerikai témáiknak köszönhetően – méltatlanul

Barry Levinson:  
**Paterno**  
(Al Pacino)

kevés figyelmet kapnak, tisztelet a kivételnek. Pedig 1983 óta a saját gyártású filmjeik több mint 700 Emmy-jelölést gyűjtöttek össze, melyek közel negyedét díjra váltották.

## DÖCÖGÖS KEZDÉS UTÁN GYORS FEJLŐDÉS

A nyolcvanas évek elején az akkor még „csak” prémium kábelcsatornaként ismert HBO rendkívül ambiciózus terveket dédelgetett. 1983-ban azzal az ötlettel álltak elő, hogy évente 24 (!) saját gyártású filmet és minisorozatot tűznek majd műsorra, azonban a tervből nagyon gyorsan kifaroltak. Egy év sem telt el, és már vissza is fogták a gyártókapacitást nagyjából a felére, ami mögött több ok sejlett fel: az egyik, hogy akkoriban a nézők még jobban nézték a csatornán futó mozifilmeket, mint a saját gyártású tartalmakat, a másik ok pedig az volt, hogy az első próbálkozások kritikai visszhangja még nem volt ideális. Ezen azonban a kilencvenes évekbe érve engeteget változtatnak, az HBO pedig majdnem minden évben a tévéfilmek kategóriák királya volt az Emmy-gálán. 1993-ban még arra a bravúrra is képesek voltak, hogy egyszerre két filmjük (*A füstbement terv*, *Sztálin*) vigye el a megosztott Emmy-t. A csatorna reputációja nemcsak ma vonzza a sztárokat, már a kezdeteknél is számíthattak a legnagyobb nevekre. Már a nyolcvanas évek első felében olyan csillagok dolgoztak velük, mint Laurence Olivier, Robert Duvall vagy Elizabeth Taylor.

## ILYEN EGY EREDETI HBO FILM

Bár az induláskor még nem látszott, hogy valóban van értelme saját gyártású filmekkel kiemelni magukat a többi csatorna kínálatából, valószínűleg csak megelőzték a korukat, és a taktikájuk a kilencvenes években vált igazán kifizetődővé. A '90-es évek közepén, 1996-ban egyetlen év alatt tizennégy saját gyártású filmmel rukkoltak elő, ami mai szemmel nézve is elképesztően soknak tűnik, de ne feledjük, akkoriban a sorozatgyártás még jóval visszafogottabb volt, még sokkal nagyobb hangsúly volt a filmekben, mint a sorozatokon. Ugyan a hősor óta nagyon sokat változott a világ, az HBO filmjei mégis egy sajátos sztenderdet követnek szinte a kezdetektől. Előszeretettel dolgoznak fel nagy társadalmi vitákat generáló igaz történeteket, mutatnak be társadalmi igazságtalanságokat, nem riadnak vissza a politikai mondanivalótól





és egyre fontosabb számukra, hogy általuk a társadalom minél szélesebb rétege hallathassa a hangját. Összeköti őket, hogy a többségük erősen karakterközpontú alkotás, és bár kifejezetten sokszor mutatják be híres emberek életét, az HBO Films vezetője, Len Amato nem szereti (legalábbis ez derül ki a *Variety*-nek 2017-ben adott interjúból), ha a filmjeiket életrajzi filmeknek hívjuk. Ebbe a receptbe a *Romlott oktatás* is tökéletesen beillik: egy nagy társadalmi vitát kiváltó igaz történet, erős karakterekkel és politikai mondanivalóval.

## 10 szuper, eredeti HBO film:

### X POLGÁRTÁRS (*Citizen X*, 1995)

Rendezte: **Chris Gerolmo** (1 Emmy-díj)  
Az HBO egyik legismertebb saját gyártású filmje hazánkban, ami részben annak köszönhető, hogy bár a Szovjetunióban játszódik, magyar földön forgatták. A szocialista eszménybe nem fért bele egy sorozatgyilkos, ezért eltitkolták a létezését, csak hogy így hihetetlenül nehéz volt nyomozni utána. A *44. gyermek* című film sok évvel később nem titkoltan innen inspirálódott.

### TEMPLE GRANDIN (2010)

Rendezte: **Mick Jackson** (7 Emmy-díj)  
Ha sikeres autistákról beszélünk, Mary Temple Grandin neve biztosan az elsők között jön elő. A híres zoológus és az állati viselkedés neves szakértőjének élete az HBO-tól kapott méltó feldolgozást, és biztosak lehetünk abban, hogyha ez a film mozikba kerül, az őt játszó Claire Danes ott lett volna a legjobb női főszereplő kategória jelöltjei között.

Jennifer Fox:  
**A történet**  
(Laura Dern)

### KIFUTÓ A SEMMIBE (*Gia*, 1998)

Rendezte: **Michael Cristofer**  
(1 Emmy-díj)

Egyáltalán nem túlzás azt állítani, hogy Angelina Jolie-t az HBO fedezte fel a világnak. A tragikus sorsú szupermodellről, Gia Carangiról szóló életrajzi filmben azonban leginkább az érdekes, hogy Jolie azóta se volt még egyszer anynyire jó. A szerep nagyban hozzájárult a „veszélyes nő” image-hez, ami jellemző volt rá a karrierje első éveiben.

### PATERNO – ELTEMETETT BŰNÖK (*Paterno*, 2018)

Rendezte: **Barry Levinson**  
Barry Levinson nyugodtan lehet az HBO egyik házi rendezőjének, Al Pacino-t pedig az egyik kedvenc sztárjának nevezni, és egyértelműen ez a legjobb közös munkájuk, ami egy sikeres edző sorsán keresztül mutatja be, hogyan tudták szőnyeg alá söpörni a szexuális zaklatásos ügyeket az intézmények sok-sok éven át.

### A TÖRTÉNET (*The Tale*, 2018)

Rendezte: **Jennifer Fox**  
Ha egy nő előáll a nyilvánosságban azzal, hogy x évvel ezelőtt szexuálisan zaklatták, az első kérdések egyike, amivel szembesül, hogy „Miért csak most meséli el?” A történet lélektani mélybúvárkodással keresi erre a választ, és a hitelenségét erősíti, hogy a rendező a saját történetét meséli el.

### IGAZ SZÍVVEL (*The Normal Heart*) 2014)

Rendezte: **Ryan Murphy** (2 Emmy-díj)  
Népszerű Broadway darab változott HBO filmmé a sikergyáros Ryan Murphy kezei között. Az *Igaz szívvel* az AIDS korszak

kezdeteit mutatja be Amerikában egy melegjogi aktivista szemszögéből, aki megpróbálja felhívni a politika és a meleg társadalom figyelmét az eleinte főleg köztük terjedő betegségre. Mark Ruffalo és Julia Roberts csúcsmódban.

### TÚL A CSILLOGÁSON

#### (*Behind The Candelabra*, 2013)

Rendezte: **Steven Soderbergh**  
(11 Emmy-díj)

A zongorista Liberace és Scott Thornton nem mindennapi szerelmének története valóságos Emmy-esőt hozott az HBO-nak, Michael Douglast pedig megajándékozta élete legjobb szerepével. Soderbergh filmjének címe nem árul zsákhamacskát: itt tényleg a csillogó felszín mögött lapuló érzelmekre érdemes figyelni.

### LONGFORD (2006)

Rendezte: **Tom Hooper**

Mielőtt Tom Hooper olyan Oscar-kedvenc filmeket készített volna, mint *A király beszéde* vagy *A dán lány*, egy érzékeny drámát készített az HBO-nak az angol Lord Longfordról, aki politikusként látogatott emberségből rabokat – akár gyilkosokat is – a börtönben, dacára annak, hogy ezért sok politikai támadást kapott. Jim Broadbent jutalomjátéka.

### BIZONYOSSÁG (*Confirmation*, 2016)

Rendezte: **Rick Famuyiwa**

Anita Hill esete talán Magyarországon kevésbé ismert, pedig ez volt az egyik legnagyobb visszhangot keltő szexuális zaklatási ügy, ami még 1991-ben robbant ki Clarence Thomas legfelsőbb bírónak választása előtt. A film már-már dokumentarista alaposággal dolgozza fel a meghallgatások drámáját, a csodás Kerry Washingtonnal a főszerepben.

### ÚJRASZÁMLÁLÁS (*RECOUNT*, 2008)

Rendezte: **Jay Roach** (3 Emmy-díj)

Ha Barry Levinsonról azt mondtuk, hogy az HBO egyik házi rendezője, akkor Jay Roachról is elmondhatjuk ugyanezt: az HBO adta meg neki a lehetőséget, hogy sok sikeres vígjáték után átnyerelhesen a drámákra. A 2000-es elnökválasztási eredmény floridai újraszámlálásának sodró lendületű krónikája elsősorban azoknak tetszhet, akiket mélyebben érdekel az amerikai politika világa.

A cikk az HBO felkérésére és támogatásával készült.



## Szörnyetegek ▀

**Monstri** – román, 2019. Rendezte és írta: **Marius Olteanu**. Kép: **Luchian Ciobanu**. Szereplők: **Serban Pavlu** (Alex), **Judith State** (Dana), **Cristian Popa** (Arthur), **Alexandru Potocean** (Taxis), **Dorina Lazar** (Mama). Gyártó: **Parada Film / Wearebasca**. Forgalmazó: **HBO GO**. Feliratos. 116 perc.

A román újhullám immáron Amásfél évtizede a fesztiválközönség és az alkotók kedvence, ami nem csoda, hiszen a minimalizmus és realizmus burkában minden – de főleg egy egyszerű, utcán heverő, emberi lélek ágas-bogas térképét pásztázó sztori – a legcsinosabb fest. Marius Olteanu első nagyjátékfilmjeként jegyzi a 2019-es Berlinálén díjazott *Szörnyetegeket*, amely egy párkapcsolati krízist taglal, három fejezetre osztva, mindössze 24 órányi eseménysort felölelve. Az első két fejezet az érintett felek egy külön töltött éjszakáján mereng el, míg a harmadik etap egy együtt töltött átlagos családi napot – egy keresztelőt és egy kellemetlen nagymamalátogatást mesél el. A film Dana szálával nyit, aki miután egy bukaresti pályaudvar mosdójában sírva fakad, rátukmálja magát egy unott taxisra, akitől azt kéri, hogy egész este furi-kázza a városban. Dana végtelesen szomorúságának csendjét csak az alkalmankénti nehézkes dialógok törlik meg.

## Testvériség

**Bratstvo** – orosz, 2019. Rendezte: **Pavel Lungin**. Írta: **Alekszandr és Pavel Lungin**. Kép: **Igor Grinyakin**. Szereplők: **Roman Kolotukhin** (Malets), **Mikhail Kremer**, **Alekszander Kuznetsov**, **Kirill Pirogov**. Gyártó: **Pavel Lungin Studio**. Forgalmazó: **HBO Go**. Feliratos, 113 perc.

Afganisztán a Szovjetunió Vietnamja. Ahogy Amerika délkelet-ázsiai háborúja csúfos kudarccal végződött, úgy a szovjetek sem tudtak a tízéves konfliktus után mást felmutatni, mint 15 ezer saját halottat. A két külhoni öngyilkos misszió utóélete azonban jelentősen különbözik: míg Hollywood gondoskodott róla, hogy az amerikai történelem egyik legszégyenteljesebb eseménye ne merülhessen feledésbe, addig Oroszországban nem mutatkozik túl nagy igény a mozgóképes önmarcangolásra.

Pavel Lungin filmje sem kifejezetten a szembesítés szándékával készült, a háború

indítékaira nyíltan nem kérédez rá, de nem is a jelenlegi orosz vezetés által preferált narratívát erőlteti. A megtörtént eseményeken alapuló *Testvériség* papíron háborús akciómozi is lehetne, a középpontjában ugyanis egy olyan küldetés áll, amely a nagy költségvetésű hollywoodi filmeknek is kedvelt toposza – mentőakció indul a mudzsahedinek által foglyul ejtett katonáért, aki az egyik tábornok fia –, de csavaros kémjátszmák és látványos harcjelenetek helyett Lungin a realistább megközelítést választja. Egyrészt már tempó sem a thrillerekét, hanem a háborús drámákét idézi, másfelől a fő szálhoz kapcsolódva a film bemutatja, milyen nyomorúságos körülmények közt élnek a helyiek, hogyan zajlanak a belső harcok a katonai vezetők közt, és miként működik a korrupció a legfelsőbb, illetve az utcaszinten. Lunginék igyekeznek az összes létező túlélési stratégiát illusztrálni

a Rambo-üzemmódban működő deszantosoktól a fásult kiskatonákon át a kötelességtudó hadnagyig, aki fokozatosan ábrándul ki a háborúból. Technikai megvalósítását tekintve a *Testvériség* elmarad a műfaj klasszikusaitól, dramaturgiaiailag is lehetne jóval feszesebb, cserébe hiteles figurákat és életszagú szituációkat mutat be – az pedig ezúttal nem kritikusi közhely, hanem tény, hogy valódi hiánypótlást látunk.

BASKI SÁNDOR







napjaink Cyranója, az üresfejű udvarló nevében az iskola üdvöskéjének megírt szerelmeslevelei pedig az ázsiai-amerikaiak „láthatatlan” kulturális teljesítményének lenyomatai lesznek. A kétszeresen – etnikai és szexuális értelemben is – kisebbségi identitás felvállalása megjósolható fordulatokon és a kisrealizmustól elszakadó nagyjeleneteken keresztül történik meg. A *Ha tudnád* legfőbb értéke így nem is a hősnő személyiségfejlődésének bemutatása, hanem a szeretettel és empátiával ábrázolt, remekül egyénített mellékfigurák tablója.

KRÁNICZ BENCE

## Életem fénye

*Light of my Life* – amerikai, 2019. Rendezte és írta: Casey Affleck. Kép: Adam Arkapaw. Zene: Daniel Hart. Szereplők: Anna Pniowsky (Rag), Casey Affleck (Apa), Tom Bower (Tom), Elizabeth Moss (Anya). Gyártó: Black Bear Pictures / Sea Change Media. Forgalmazó: HBO Go. Felírtos. 119 perc.

Az általunk ismert civilizált világ megszűnése után a vadonban túlélni próbáló hősök tematikájára számtalan variációt láttunk már (*Hang nélkül*, *Az út*), ám ami többnyire közös ezekben, az az *Életem fénye* esetében hiányzik: a szimbolikus és valós utazás célja és megnyugtató végpontja. Egy

édesapa (Casey Affleck, aki a filmet rendezőként is jegyzi) és gyermeke az erdőben, nomád körülmények között él, folyamatosan mozgásban vannak: láthatóan állandó veszély fenyegeti őket. Miközben kirajzolódik a szemünk előtt, mi is történt a civilizációval, mitől félnek és miért, vándorlásuk során folyamatosan a beszélgetésüket hallgatjuk. A film gerincét a kettejük között lezajló dialógusok alkotják, amelyek során az apa tanítja a gyermeket, terveiket beszélik meg és morális kérdések kerülnek előtérbe. A thriller-kaland alaphelyzet valójában egy meditatív történetközvetlen keresztül ábrázolódik, amely épp olyan mértékű hangsúlyt fektet az olyan kérdésekre, mint hogy vajon mit szeretnénk megőrizni a kultúránkból, ha az megszűnik, és tovább adni egy következő generációnak, aki már nem ebben a világban nő fel (megidézve ezzel a *Ne hagyj nyomot!* világát), mint a túlélésért folytatott harc öszszecsapásaira.

A feszültség ezzel együtt folyamatos, a páros időről időre menekülni kényszerül: életük, akár a vadállatoké, állandó éberséget követel. A történet vége nem ad feloldozást, hőseink nem jutnak el valahonnan valahova: útjuk nem a film elejétől a végéig tart, inkább egy létállapotot jelenít meg. Az *Életem fénye* lebilincselő és

végtelenül nyomasztó alkotás apa-gyermek kapcsolatáról, felnővőről, amelyet két kiváló színészi játék és a mesés környezet grandiózus ürességét kifejező fényképezés tesz teljessé.

PETHŐ RÉKA

## Kimenekítés

*Extraction* – amerikai-indiai, 2020. Rendezte: Sam Hargrave. Írta: Ande Parks képregényéből Anthony és Joe Russo. Kép: Newton Thomas Sigel. Zene: Alex Belcher és Henry Jackman. Szereplők: Chris Hemsworth (Tyler), Rudhraksh Jaiswal (Ovi), Randeep Hooda (Saju), Priyanshu Painyuli (Asif), David Harbour (Gaspar). Gyártó: AGBO / Thematic Entertainment / India Take One. Forgalmazó: Netflix. Szinkronizált. 117 perc.

Korunk első számú videótékája a Netflix, amiből az is egyenesen következik, hogy mostanság a legtöbb alsó polcos filmbe is náluk lehet beleszabadni. Igaz, a gyűrött arcú tékás helyett rejtélyes algoritmus próbálja eltalálni az izlésünket, a kihagyhatatlan izgalmakat ígérő borító híján pedig virtuális plakát úszkál a szemünk előtt. Maga az alapelv azonban továbbra is változatlan.

Az életunt veterán magánéleti tragédiája elől záporozó golyók közé menekül, az utolsó küldetés azonban felvillantja a megváltás lehetőségét. Elcsépeltebb akciófilm történetvázat valószínűleg képzelenség kitalálni, kellő in-

venciával mégis működhet a dolog, ahogyan azt nemrég a *John Wick* példája is bizonyította. A párhuzam már csak azért is helytálló, mert ezúttal is egy sokat foglalkoztatott kaszkadőr debütált rendezőként. Sam Hargrave több más mellett a Marvel-univerzumban is dolgozott, a forgatókönyvet pedig az utolsó két *Bosszúállókat* is levezénylő Russo-testvérek egyike, Joe írta. A saját képregényükből született, hihetetlenül akciófilmes nevű Tyler Rake bőrébe maga Thor bújt, papíron tehát minden adott a sikerhez.

Hargrave nagy lendülettel szállítja is a visszatekerésre ingerlő csúcscsúszó jelenetet. A film közepére ékelt bő negyedórás üldözés egyértelműen a legjobb adrenalinlöket az indonéz *The Raid* óta. A cselekmény helyszíne ráadásul Banglades filmvásznon ritkán feltűnő fővárosa, Dakka, számos helyi ízzel és mellékfigurával, ami nem melleleg igen bölcs okos produceri húzás az indiai szubkontinens piaci potenciálját tekintve. A fő probléma azonban, hogy az alkotók egy nyolcperces roham helyett két óras drámában gondolkodtak. Hemsworth remek színész és tényleg mindent megtesz, hogy valamiféle mélységet adjon az egysíkú karakterhez. Nem rajta múlik, hogy a fájóan unalmas és közhelyes alapanyagból nem felső polcra való film született.

HUBER ZOLTÁN











