

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIII. ÉVFOLYAM, 10. SZÁM • 2020. október • 490 FT / 8,60 RON

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

## FILMDOKTOROK

FREE SZFE • ENNIO MORRICONE • NOLAN ÉS A TÉR-IDŐ



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Pietro Marcello: **Martin Eden** – Cirko Film

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## ENNIO MORRICONE (1928-2020)

Ha létezik bárki, aki olyan szoros kapcsolatot alakított ki Ennio Morricone-val, hogy az már a Leone-Morricone együttműködéshez mérhető, az csakis Giuseppe Tornatore lehet, aki bizonyos szempontból még túl is szárnyalta a legendás rendező/zeneszerző páros munkásságát.

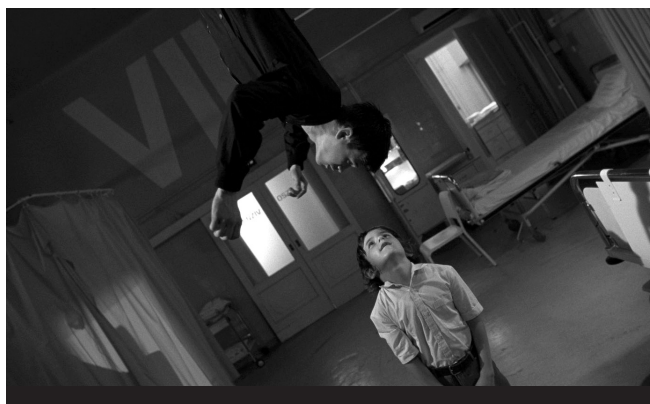
**Giuseppe Tornatore: Cinema Paradiso – 22. oldal**



## ELŐÍTÉLETEK KORA

A statisztikák szerint a magyar társadalomban 2007-es 29 %-ról 11 év alatt 53 %-ra nőtt a nyíltan idegenellenesek aránya. Ezt a nagymértékű változást, a fokozódó xenofóbiát az elmúlt tíz év magyar játék- és dokumentumfilmjei is tükrözik.

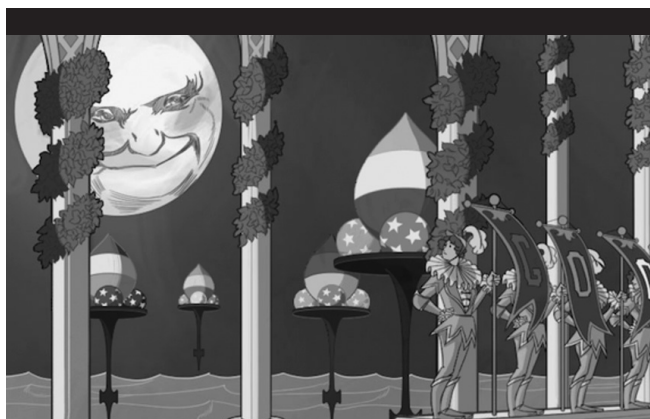
**Mundruczó Kornél: Jupiter holdja – 26. oldal**



## WINSOR MCCAY

Winsor McKay két leghíresebb képregénysorozatának epizódjai a főhős ébredésével végződnek, és az álmot, legyen akár jó vagy rossz, hétköznapi eseményként ábrázolják, mely az álmodó pszichéjében gyökeredzik, és szoros szálakkal kötődik az ébrenlét világához.

**Winsor McKay: Kis Némó Álomországban – 34. oldal**



2020 október

# FILMVILÁG

LXIII. ÉVFOLYAM 10. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

<b>Schubert Gusztáv:</b> Színészek pórázon ( <i>Az SZFE-botrány</i> )	4
<b>Hirsch Tibor:</b> Gyógy-pontok, gyógy-pókok ( <i>Magyar film, magyar doktor</i> )	6
<b>Kráncz Bence:</b> „Csak így szeretnék filmet csinálni” ( <i>Beszélgetés Horváth Lilivel</i> )	10
<b>Báron György:</b> Történt-e valami New Jersey-ben? ( <i>Horváth Lili: Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre</i> )	12
<b>Benke Attila:</b> A rendszerváltás nagy generációja ( <i>Beszélgetés Szalay Péterrel</i> )	14
<b>Soós Tamás Dénes:</b> Egópárbaj ( <i>Beszélgetés Herendi Gáborral</i> )	16
<b>Gelencsér Gábor:</b> Örök varázs ( <i>Tóth János kinematográfus 2. rész.</i> )	18

## FILM/ZENE

<b>Orosdy Dániel:</b> Egy marék hangjegy ( <i>Ennio Morricone 1928-2020</i> )	22
---	----

## ELŐÍTÉLETEK KORA

<b>Benke Attila:</b> Odüsszeiák Magyarországon ( <i>Idegenek és hazatérők a magyar filmekben</i> )	26
<b>Békés Márton:</b> Keleten a helyzet változatlan ( <i>Orientalista filmek Közép-Európából</i> )	30

## KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

<b>Rusznay Csaba:</b> Legendás álmok a hőskorból ( <i>Winsor McKay: Kis Némó Álomországban</i> )	34
---	----

## FILMTÖRTÉNET

<b>Radó István:</b> A paragrafuson túl ( <i>Egy filmdramaturg emlékei</i> )	39
---	----

## DIGITÁLIS MÉDIA

<b>Borbíró András:</b> Képközösség ( <i>Együtt a neten</i> )	42
<b>Varga Zoltán:</b> Szép sárkánypulóverek ( <i>A magyar népmesék és a Youtube</i> )	44

## FIATAL OPERATŐRÖK

<b>Schubert Gusztáv:</b> A láthatatlan kamera ( <i>Beszélgetés Roder Andrással</i> )	45
--	----

## FESZTIVÁL

<b>Schreiber András:</b> Multikulti anizix ( <i>Szemrevaló/Sehenswert</i> )	46
---	----

## TELEVÍZIÓ

<b>Pernecker Dávid:</b> Meglógni a hétköznapiokból ( <i>J. G. Quintel</i> )	48
---	----

## KRITIKA

<b>Barkóczi Janka:</b> Társas magány ( <i>Kocsis Ágnes: Éden</i> )	50
<b>Baski Sándor:</b> A tökéletlen trükk ( <i>Christopher Nolan: Tenet</i> )	52
<b>Kovács Kata:</b> Mogyoró van az ő tetején ( <i>Lakos Nóra: Hab</i> )	54

## KÖNYV

<b>Kelecsényi László:</b> A sárkányeregető ( <i>Zalán Vince: Kalandozások</i> )	55
---	----

## MOZI

### STREAMLINE MOZI

<b>Jankovics Márton:</b> Behavazva ( <i>Charlie Kaufman: A befejezésen gondolkodom</i> )	61
---	----

### PAPÍRMOZI

<b>A címlapon:</b> Pietro Marcello: <i>Martin Eden</i> (Luca Marinelli és Jessica Cressy) – A Cirko Film bemutatója	64
--	----

# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera (1935-2020)

**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:**  
TPR20-0068  
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.  
Az októberi Filmvilág már kapható.



### Megjelent a **BBC History** történelmi magazin 2020. októberi száma! A tartalomból:

- Valóban kegyetlen császár volt Nero? Miért üldözte a keresztényeket? Hogyan tartották fenn a nők az első dinasztia uralmát Rómában? Brit történészek és *Grüll Tibor* elemzései
- 100 éve vezették be a *numerus clausus* – *Molnár Judit* írása
- Hogyan szállt szembe Dickens a 19. századi társadalmi problémákkal? *Rosalind Crone* cikke
- Viharos magánélete ellenére Gentileschi az egyik legjobb barokk festő lett – *Catherine Fletcher* értékel

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménnyel 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 videó linkek hírek kritikák  
elemzések videó linkek hírek kritikák  
elemzések képek videó linkek hírek  
kritikák elemzések videó linkek hírek  
képek videó linkek hírek kritikák  
elemzések videó linkek hírek kritikák  
elemzések képek videó linkek hírek



[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:



## VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

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

És akinek többre telik, többet is segíthet:

### FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

### Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

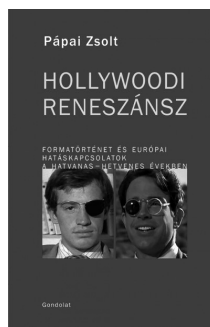
Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

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

## PÁPAI ZSOLT: HOLLYWOODI RENESZÁNSZ

Pápai Zsolt filmtörténész a hollywoodi filmek formai megoldásainak vizsgálatára fókuszál, az európai művészfilmből eredő inspirációkat igyekszik feltérképezni. A „Hollywoodi Reneszánsz” elemzését egybekapcsolja napjaink tendenciáival, így a kortárs filmkultúra vizsgálatához is fogódzókat nyújt. A filmtörténeti trendek felvázolását Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Clint Eastwood, Francis Ford Coppola, Robert Altman, Arthur Penn munkásságáról írt fejezetek egészítik ki.

GONDOLAT KIADÓ, 2020.



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

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Actors on Leash** (The SZFE Scandal) by Gusztáv Schubert, p. 4. **Healing Spots, Healing Poses** (Hungarian Films, Hungarian Doctors) by Tibor Hirsch, p. 6. **This is My Way of Filmmaking** (A Talk to Lili Horvát) by Bence Kránicz, p. 10. **What Happened in New Jersey?** (Preparation to Be Together for an Unknown Period of Time by Lili Horvát) by György Báron, p. 12. **Generation from the Change of Regime** (A Talk to Péter Szalay) by Attila Benke, p. 14. **Duel of Egos** (A Talk to Gábor Herendi) by Tamás Dénes Soós, p. 16. **Eternal Magic** (János Tóth Cinematographer – Part Two) by Gábor Gelencsér, p. 18.

*The venerable and internationally acclaimed Hungarian University of Theater and Film Arts definitely and unanimously says no to the dictatum of culture policy.*

### FILM/MUSIC

**A Fistful of Notes** (Ennio Morricone 1929-2020) by Dániel Orozdy, p. 22.

*Morricone's oeuvre is immense, but quantity has never come at the expense of quality: he could always take his admirers by surprise.*

### AGE OF PREJUDICES

**Odyssey in Hungary** (Strangers and Home-Comers in Hungarian Films) by Attila Benke, p. 26. **Nothing Has Changed On the Eastern Front** (Orientalist Films About Eastern Europe) by Márton Békés, p. 30.

*According to the contemporary Hungarian films, our homecoming compatriots often meet by rejection from society.*

### COMICS CLASSICS

**Legendary Dreams from the Golden Age** (Little Nemo in Slumberland by Winsor McCay) by Csaba Rusznay, p. 34.

*Winsor McCay, the first artist in the history of American comics was one of the greatest experimentalists of the medium: Little Nemo in Slumberland is a surrealist masterpiece.*

### FILM HISTORY

**Beyond the Paragraphs** (Memories of a Film Dramaturgist) by István Radó, p. 39.

### DIGITAL MEDIA

**Picture Society** (Web Communities) by András Borbíró, p. 42. **Nice Dragon Sweaters** (Hungarian Folk Tales on the Net) by Zoltán Varga, p. 44.

### YOUNG CINEMATOGRAPHERS

**Invisible Camera** (A Talk to András Roder) by Gusztáv Schubert, p. 45.

### FESTIVAL

**Multicultural Card** (Sehenswert) by András Schreiber, p. 46.

### TELEVISION

**Escape from Workdays** (J.G. Quintel) by Dávid Pernecker, p. 48.

### REVIEWS

**Social Solitude** (Eden by Ágnes Kocsis) by Janka Barkóczi, p. 50. **A Perfect Trick** (Tenet by Christopher Nolan) by Sándor Baski, p. 52. **A Spoonful of Sugar** (Cream by Nóra Lakos) by Kata Kovács, p. 54.

### BOOK

**The Kite Runner** (Adventures by Vince Zalán) by László Kelecsényi, p. 55.

### CINEMA

p.56. **STREAMLINE CINEMA** p.61.

**PAPER CINEMA** p.64.

**On the Cover:** Luca Marinelli and Jessica Cressy in *Martin Eden* – A Cirko Film release

AZ SZFE-BOTRÁNY

# Színészek pórázon

SCHUBERT GUSZTÁV

## HONNAN JÖN A „KULTÚRHARC” PUSZTÍTÓ, ÖNSORSRONTÓ TÉBOLYA?

A cím egy rendszerváltás után megjelent dokumentumkötetre utal, amely a könyvkiadást felügyelő és cenzúrázó Kiadói Főigazgatóság 1961-1970 között keletkezett irataiból adott közre bőséges és elrettentő válogatást. Lett volna más ötletem is a címadáshoz, de végül ezt választottam a szüntelen „déja vu” miatt. Mert a politikai rendszer, amelyben élünk, előszere-ttel más korábbi korokat, egyforma bőséggel merít a Horthy-korszak, a Rákosi-diktatúra és a Kádár-korszak politikai, kultúrpolitikai eszköztárából. A magyar társadalmat pillanatnyilag irányító eszmerendszer eklektikus, vagyis „posztmodern” ideológia.

Ami a Színház és Filmművészeti Egyetemmel történt, fenemód ismerős, és mégsem egészen az, mert az SZFE elleni kormányzati támadás mögött nincs igazi ideológia. Ha lenne, nem feltétlenül értenék vele egyet, de az ellenfél tartását, hitét, világmagyarázatát a fair play szellemében tisztelném. A posztmodern mögött azonban nincs világkép, nincs személyiség, megfoghatatlan, mint az alakját folytonos változtató Próteusz, ami egy posztmodern regény esetében nem okozhat különösebb gondot, jó írónál akár élvezetes is lehet, a posztmodern politikában azonban nincs közhöz. A posztmodern politikának a leglelke, hogy nincs lelke, mert nem egy eszme, nem egy átgondolt és emberséges cél és világkép vezet, hanem csakis a hatalom akarása. Minden mondata, minden cselekedete politikai termék. Nem gondolhatja komolyan, amit tesz, mert nem gondol semmit, csak alakot vált, ha a hatalom megtartásának, gyarapításának szükséglete úgy követeli. Ez a fajta politizálás nem írható le pontosan a populizmus fogalmával, mert minden politikusnak természetes vágya, hogy a

lehető legtöbbet szeressék, hogy aztán majd egy kitüntetett pillanatban őt és pártját válasszák. A posztmodern politika nem a népszerűség vágyától, hanem a módszerétől válik negatív erővé, attól, hogy illuzionista. Ha bevallaná, hogy amit tesz, csak szemfényvesztés, amit mond csak halandzsza, elveszteni híveit. Ezt a szemfényvesztést az istenadta publikum tényleg csak a bűvészek és a színészek nézi el. Mert nekik a színlelés a feladatuk és mesterségük, nem pedig az igazmondás, az „igazat” a képzelet segítségével teremtett mikrokozmosz - a színdarab, a regény, a vers, a szimfónia, a festmény, a film - képviseli majd. De épphogy nem kinyilatkoztatva, frázisokban, közhelyekben, hanem úgy, hogy az a kisvilág híven modellezi és átélhetővé teszi a makrokozmoszt, a végtelen nagyvilágot.

Az illuzionista politikusnak tehát nincs lelke, nincs a társadalom egészét (vagy legalábbis döntő többségét) jobb élethez segítő célja és tudása, ezért van szüksége az illúzióikra és a bűvésztükkökre. El kell hitetni a publikummal, hogy lelke van. És ehhez kellene a letűnt rezsimek rekvizitumai, azok a politikai rendszerek ugyanis, ha igen messze estek is az ideáltól, amit maguk elé tűztek, de mégiscsak hittek valamiben. A Horthy-rendszer egy harmadára csonkolt, kis országgá lett középhatalom feltámadásában, és a feudális életeszmény fenntarthatóságában; a Rákosi-rendszer a brutális kizsákmányolást felszámoló, mindenki egyenlőségét megteremtő új világ víziójában (amely aztán a múltat eltörölve, rövid úton önmagát is kiradírozta az erkölcsi világból), és a Kádár-rendszer, amely arra a hitre épített, hogy a gyűlöletes proletárdiktatúrához képest mégiscsak lehetséges egy másféle, „emberarcú” szocializmus.

Mindhárom rendszer összeomlott, nem utolsó sorban azért, mert megcsúfolta önnön eszményeit, hogyan, miért, nem ennek a lapszéli jegyzetnek a dolga, de az biztos, hogy végletesen különbözőek. És ha a néhány éve még sűrűn emlegetett '56-os forradalmat is emlékezetünkbe idézzük, csak még tisztábban látjuk, hogy mindez nem férhet meg egy lélekben, vagy egy politikai portfólióban. Márpedig megfér, hol az egyik, hol a másik rendszer szimbólumai tűnnek föl a magyar politika színpadán. Az Orbán-rendszer mindenkinek teljesíti a vágyait, hol a Horthy-korszak urambátyám dzsentri világába huppanunk, hol a Rákosi-diktatúra csengőfrászára riadunk fel, hogy aztán magunkra húzva a keleti blokk legkellemesebb cellájának tisztagyapjú lópokrócát, visszaaludjunk a megszépült múltba.

Ahány szöveg, annyi korhű maszka, ahány politikai évad, annyi historikus élőkép, ahány választott annyi álom. De hát a katyvasz talán mégsem a retorika és a színházművészet csúcsa.

A mi kis stabilizációnkban is színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő; a hatalom képviselői is. Sajnálom azokat, aki nem tudnak erről, nem látják, hogy csak eszközök a hatalmi játszmában, és szívvel-lélekkel, kipirult arccal vetik magukat a kultúrharcba.

A SZFE ellenfeleinek is szent meggyőződése, hogy küldetésük van, úgy mond a „nemzeti kultúrát” szeretnék diadalra juttatni a Színház és Filmművészeti Egyetemen, ami szerintük „liberális kígyóeltetető” (micsoda ihletett költőiség, mégiscsak művészek az eistandoló konspirátorok), és ott vennék föl a történelem fonálát, ahol 1945-ben elmetszették. Értem, hogy mire gondolnak, csak azt nem értem miért nem sikerült az elmúlt száz év alatt nevet találni az általuk szeretett világképnek és művészi stílusnak, a „nemzeti” ugyanis az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása és a magyar független államiság helyreállítása óta mást jelent. A „nemzeti” addig ugyanis azt üzenté, „nem osztrák”/„nem német nyelvű”, ezt jelentette a reformkorban is. Perszonálunió vagy idegen megszállók híján a „nemzeti” jelzőnek ez a fajta megkülönböztető szerepe megszűnt. A „nemzet” a társadalom egészét jelenti. Minden magyarul írott mű a magyar irodalom része, minden regény, vers, dráma beletartozik. Ez persze tautológia

– quod erat demonstrandum. Nincs értelmes oka és célja a magyar irodalom (irodalom, film, zene, képzőművészet...) ideológiai alapú felosztásának. Mindaz, ami magyarul szól és itt készült – az magyar vers, magyar színdarab, magyar film. Akkor is, ha az író, festő, zenész dédszülei idetelepült svábok, szlávok, zsidók, cigányok, örmények. Természetesen szó sincs arról, hogy minden magyarul írott mű – remekmű, és arról sem, hogy mindegyikünknek minden magyar nyelvű vers vagy film tetszeni fog. Nem klónok vagyunk, hanem emberek, különféle tulajdonságokkal, tehetségekkel, hibákkal, műveltséggel, ízléssel megáldva. A társadalom természetes adottsága nem az egyformaság, hanem a sokszínűség. Józan ésszel elgondolva, ugyan, hogy a bánatba kerülhet újra terítékre 2020-ban, hogy melyik magyar író „nemzeti” és melyik nem az. Mi értelme és mi haszna van ennek az irodalomban? A történelem már számtalanszor megmutatta, hogy ennek a kirekesztő gondolkodásnak az égvilágon semmi haszna, kára viszont annál több.

A „magyar” nem tulajdonság, hanem praxis, magyar az, amit a Magyarok Krónikájába, a magyar nemzet nagy könyvébe, beleírunk, beleélünk. Ennélfogva „magyarként” csak egy dolgunk lehet, bármi is a szakmánk, hivatásunk, hogy tehetségünk és képességeink szerint a legjobbat hozzuk ki magunkból. Ha valaki tehetséges, előbb-utóbb érvényesülni fog, vannak ellenpéldák – Van Gogh, Csontvári –, de szerencsére ritkák. Attól mindenesetre soha senki nem lett nagy író, zenész, színész, hogy elgáncsolta művésztársait. Ha igaz lenne is a legenda, hogy Salieri megmérgezte Mozartot, az rajta mit sem segített. A tehetségnek arra sincs szüksége, hogy a ha-

talom gyámolát keresse. Ha mégis, az roppant kínos. A hatalom legfeljebb díjat tud adni, tehetséget nem. Ha valaki a kultúrharc jegyében azt kéri az államtól, hogy kobozza el vagy pusztítsa el a neki nem tetsző (mai frazeológiával: „nemzetiellenes”, „magyartalan”) vetélytársak birtokát, az még súlyosabb bűnbe esik.

Az elmúlt hetek kiélezett kultúrharcának egyik tragikus hozadéka a Vidnyánszky-paradoxon: ha egy tehetséges művész a hatalom kegyére hajlik, a hatalma növekedésével arányosan csökken a művészi tehetsége.

És ebben nemcsak az a végtelenül szomorú, hogy a tehetséges Vidnyánszky nem szorult volna rá, hogy kegyenc és nagyhatalmú kurátor legyen. Hanem azért is, mert a Művészet végtelenül tágas köztárságában tényleg minden remekmű elfér, sőt még a rossz versek is, de hát egyebek mellett ezért van a kritika (de nem a cenzor!), hogy a mérgező növényektől óvjon, a tudás nedvdús almájára pedig rábeszéljen. Itt nincs „struggle for life”, itt csak win-win helyzet lehetőség, minden remekművel mindenki nyer. Még az irigykedő vetélytárs is.

Honnan jön hát a kultúrharc pusztító, önsorsrontó tébolya? A politika hozta ránk ezt az ártó szellemet. A „két Magyarország” mérgező doktrínája nyomán a politikai vetélkedés jobb és bal oldal között ideológiai háborúvá fajult. Onnantól kezdve a politikai ellenfél gyűlöletes ellenséggé változott. A kultúrharc ennek a gyűlölködésnek a rákényszerítése az oktatásra, a művészetre, a kritikára, és a médiára. Az SZFE letámadását követő tiltakozás láttán a (félre)vezető kormánylap értetlenkedett: ugyan miért lázonganak az egyetemisták,

**SZFE élőlánc 2020 szeptember 6.**

a hallgatónak az a dolga, hogy hallgasson. Ennél pontosabb megfogalmazása nem is lehet annak a politikai téveszmének és berendezkedésnek, ami kikislattá a rendszerváltozást és tönkretette a magyar nemzetet. Azt hittük, 1990-ben átléptünk a demokráciába, pedig csak az egypártrendszert kozmetikáztuk, a szabad választás során négy évre egypártot választottunk, amely azt csinálhatott, amit akart. A nyertes mindent vitt, a vesztes oldalnak pedig négy évig kussolnia kellett. Minden nyertes politikus 15 millió (vagy legalább is 10 millió) magyar miniszterelnökének képezte magát, de végül is csak 5 vagy 3 millióé lett, a többi magyar négy évre másodrendű állampolgárrá vált saját hazájában. Kell-e magyarázni, hogy milyen eszement pazarlása ez a „humán erőforrásnak”, hogy fél Magyarország kevesebb, mint az egész, és nem hogy jobban, hanem sokkal, de sokkal rosszabbul teljesít.

És ez a folyamat nem áll meg itt. Az abszolutista uralkodó végül magára marad: „Az állam én vagyok”. Csak hogy a nemzetnek nem lehet egyesszáma: „Az állam mi vagyunk”. A megosztó, a nemzetet első- másod- és harmadrendű polgárokra szétvagdaló szalámitaktika sohasem az egész társadalom, csak a boldog (?) kevesek javát szolgálja.

Ez a mesterterv ölt testet a „kultúrharcban” is: vitának helye nincs, kussoljanak egyetemi „hallgatók”, a művészek, a tudósok és a kritikusok. Legalábbis a „magukfajták” – a választáson vesztesek. Aki azt hiszi, a színészeket, írókat, filmeseket, tudósokat, egyetemistákat lehet és érdemes pórázon tartani, semmit sem ért és érez a művészetből. Sem a szabadság teremtő erejéből. A magyar filmtörténetben utoljára a kommunisták hitték, hogy a művészet feladata a pártprogram népszerűsítése. Elegendő ránéznünk, hogy mi maradt fenn a Rákosi-rendszer pártos „filmművészetéből”, az égvilágon semmi, vagy ami mégis (*Liliomfi, Körhinta*), csakis azért, mert így vagy úgy, ki tudott hajtani a sematizmus föléje gányolt betoncsíkja alól.

A hallgatásból nem lesz népdal, nem lesz nagyregény, e teher alatt nem nő Cannes-i Arany Pálma sem. Szabadság nélkül nem lett volna Déryné, Kölcsey, Vörösmarty, Petőfi, Arany, *Himnusz, Szózat, János vitéz, Toldi*. Sem magyar nyelv, sem magyar gondolat. Csak néma csend. •



IVÁNDI-SZABÓ BALÁZS/24.HU

MAGYAR FILM, MAGYAR DOKTOR

# Gyógy-pontok, gyógy-pózzok

HIRSCH TIBOR

**KELET-EURÓPA TÖRTÉNETEIBEN FONTOS SZEREPLŐ AZ ORVOS. A MAGYAR FILM ORVOS-MESÉI AZONBAN KOMORABBAK, MINT A CSEH DOKTOROKÉ.**

A kelet-európai olvasónak, később a nézőnek régóta természetes betegként gondolni magára, de legalábbis a gyógyítandó régióra, a lábadozó országra, ahol a testi-lelki egészségre vágyó polgárok történeteibe mindig belepasszol a doktor, főleg a jó doktor. de néha a rossz is.

Irodalom és film: határon kívül, de mégis közel vannak Csehov doktorai, Hrabal doktorai, következőképpen Menzel doktorai. Idebent a doktor kicsit hasonló, kicsit másféle: egymással is feleselnek a nagyon különböző orvos-minták, Csáth Gézáétól Németh Lászlóéig.

*„Komoly szigorral lép be a szobába, szemébe nézek és csöppet se félek.”*

Az idézet Kosztolányitól van, és igen, a „komoly szigor doktora” talán a legkorábbi orvos-alak. A magyar irodalom már a film születése előtt fölfigyel rá, talán paraszttal zsörtölődő, de mégis ingyen gyógyító vidéki körorvosként bukkan föl először, de később Karinthy urbánus világában, például *Az Utazás a koponyám körül* gazdag orvos-szortimentjében is ő a leggyakoribb változat – adjunktustól tanárig. Ő az, aki ordít, akinek néha a polgári hangulatba belemondító káromkodás is elhagyhatja száját, de a szíve vaj, tudása biztos: a beteg – Kosztolányi szegény kisgyermeke – „szemébe néz és csöppet sem fél”.

Mozgóképre igazán 1945 után kerül át a „komoly szigor doktora”, bár már a háború előtti első Semmelweis film (Tóth Endre, 1939), fölillant valamit a figurából.

A mérges doktor az államosított filmgyártásban azután nyilván árnyalódik. Munkásokat-parasztokat gyógyít, és

sosem múló dühössége már nem csupán örök ellenségeinek, a betegségnek és a halálnak szól, hanem abból a tehetetlenségből fakad, hogy a gyógyító munkáját a nyomor nehezíti – plusz a kapitalizmus farkastörvényei. Pedig ő csak teszi a dolgát, dühös és szegény, akár a páciensei. A „szigor doktora” az alap, erre épülnek a különleges karakterváltozatok, például a Páger Antal kései jutalomjátékának számító *Az orvos halálából* (Mamcserov Frigyes, 1967) Weiss doktor, az öreg falusi orvos, aki tud kiabálni, és csendesesen filozofálni, és főleg haláláig – saját haláláig gyógyítani, amikor világra segíti annak unokáját, aki leköpte bevagonírozáskor, útban Auschwitz felé. Weiss doktor a történelmi fájdalom által bölcsé lett kelet-európai orvosok keserűbb – magyar – változata. Merthogy Fekete Gyula forgatókönyvében mintha fölvilanna más régiós országok doktorai számára természetes, derűsebb pillanat – de hősünk ezzel nem tud mit kezdeni. Nem tud mit kezdeni mondjuk egy „csehes” sörözös-kártyázós idillel a patikus-barát társaságában, vagy egy igazi „cseresznyés kert” sétával, ahol a szép tanítókisasszony kiönti szívét, ahol lehetősége volna legalább egy öregesen okoskodó férfinomlógra, miközben a lány csillogó szemmel figyel. *Az orvos halálának* történetében ezek a lehetőségek megvannak, de a magyar „szigor doktorát” nem lehet megkísérteni, és erre rögtön a narratori bemutatásban ott a magyarázat: Errefelé ilyesmire egyszerűen nincs idő. „Hézagmentesen kötötték egyik napot a másikhoz a tenivalók, mint a jó beton.”

A jó, a komoly, a mérges magyar orvost tehát így kell elképzelni. Szép és fontos film enyhén idealizált hőse-

ként. De persze nem csupán hősokeket, érdekes mellékszereplőket is adott a típus a hazai filmnek, akár karikatúra-doktor is, melyet első látásra szinte tiszteletlenség rokonítani az öreg Weiss karakterével. Nagyon más filmről, nagyon más doktrorról van szó, még ha születését (nem bemutatását) tekintve csak három év is választja el Mamcserov Frigyes filmjét Bacsó Péter *Tanújától* (1969). Emlékszünk az ikonikus „ötvenes évek történet” morgós, öreg fehér köpenyesére? A doktorra, aki pszichés problémák után szervi bajokat keresve kopogtatja végig Pelikán gátórt, a hazug perre való testi-lelki fölkészítés jegyében? Gondolt már úgy néző a fél perces életű epizódfigurára, hogy ugyan hogyan is került ide? Honnan jött? Hová megy? Alighanem megfélemlítve teszi a dolgát, és ahogy Weiss doktrort nem érdeklia a politika, ő is abba a kapaszkodik, amihez ért, azt kiabálja ki, ami egy hazug világon belül is valóság: a gátórnek „kapitális lúdtalpa” van, és ha a fölirt betéket nem viseli, ő, a doktor, „nem vállalja a felelősséget.” Ez utóbbi, a dühös elbocsátó szöveg természetesen abszurd mondat egy ártatlanok megvadásáról és haláláról szóló koncepciós színház, egy álszent diktatúra kellős közepén.

Mégis, mintha hasonló értelmezése a fogalomnak – bezárkózás a keményen dolgozó szaktudós felelősségébe, miközben odakint, körös-körül a felelősség szó is értelmezhetetlen – a magyar film orvos-figuráinak nagyobbik hányadát leírná, általában jó embereket, néha kevésbé jókat. Az orvosi bele-nem keveredés legjellegzetesebb epizódalakja maga is a hatvanas évek derekán születik meg: ő volna a fiatal doktor Fábri Zoltán *Hűsz órájából* (1965), aki akarata ellenére kapta nyakába a vidéki körzetet, és most néhány négyzetméter mondén éjszakai Budapestet próbál berendezni a szolgálati ház pincéjében, itallal és zenével, amit ritka fővárosi vendégek elkápráztatáshoz és saját magányos önkínzásaihoz tartogat. Nem tudjuk meg, jó vagy rossz orvos-e, mi az, amiért „vállalja a felelősséget” a szakmaiság kicsiny körében, de azt igen, hogy miért nem. Errefelé – foglalja össze a film tanulságát – az emberek gyűlölik és gyilkolják egymást: ebbe ő nem keveredik.

A faluról beszél a doktor, ahol a régi barátok pusztulnak és pusztítanak,

földosztás és forradalom, megtorlás és konszolidáció között, de persze beszélhetne országról és régióról, ahol mindig ez van, ahol a történelem már csak ilyen, és érdemes előle pincébe bújni, amikor éppen nem bombák elől menekülve akkor úgy, hogy a civil értelmiségi védett koktélbárt rendez be odalent.

Így lesz a mérges, de mesterségét értő doktor a civil kisvilágokba menekülés értelmiségi emblémafigurája a magyar filmben.

Ha ez a „kisvilágiság” nyilvánvaló emberszeretettel párosul, akkor Szabó István filmjeiben vagyunk – az *Apától a Zárójelentésig*, szinte bármelyikben, ahol a történelem valamelyik viharában – a fehér köpenyre vetett bőrka-bátban, de akár egyenruhában is, orvos teszi a dolgát.

Ez az apolitikus gyógyító már az ötvenes években is ott van a vásznon, alig egy-két évvel a sematizmus mindig pártosan pozitív értelmiségi figurái után, már az is megengedett, hogy morcos kívülállólóként jó ember legyen, éppen

csak nem árt, ha van mellette egy másik, valójában ugyancsak „privát kisvilágba” zárkózó, de negatív előjellel. A Várkonyi Zoltán rendezte *Simon Menyhért születésében* (1955) egy Mátra-csúcson megbúvó erdészházba kell eljuttatni a „szigor doktorát” hegyen-völgyön, hótorlaszokon át, hogy szülést vezessen le. Minthogy az egész film a sztálini örökség meghaladásáról szólna, hogy nem kell többé túlpolitizált akcióként hirdetni, és főleg filmen ábrázolni az egyszerű „privát” embermentést – a szófukar, nyilván szakmájába zárkózó doktor bácsi, a szán tetején bebugolyálva: ő volna a még csak körvonalazódó „emberarcú szocializmus” jelképe. De azért még ott van mellette a beszélő névvel megajándékozott „doktor Polgár”, aki nyilván ugyancsak a maga civil kisvilágába zárkózik, amikor nem indul el munkaidőn kívül a bajba jutott kismamát megmenteni. 1955-ben

**„A szeme mindig nevet”**

(Szabó István: Apa – Gábor Miklós)

vagyunk – még meg kell, hogy kapja a filmtől a maga stigmáját. Az ő orvosi kisvilága volna a másik, az önző kisvilág, és egyben „polgári” is.

„Ő az egészség és a bizonyosság, titkok tudója és csupa titok.”

A magyar film doktora okos. E tekintetben illeszkedik a fősodorba. Ezen a tájon a mindenféle szenvedés jó szándékú és cselekvő megfigyelése magában hordozza jutalmát: a kelet-európai orvos szűkebb környezetének bölcs megmondó embere. Finom különbségek persze vannak: magyar orvos nem társaságot és nőket kápráztat el emberséges okosságával, mint a sokat emlegetett csehovi orvos-figura. A magyar doktor finom felsőbbiséggel teszi helyre értelmiségi betegét, aki persze visszafelel neki: ez volna az *Utazás a koponyám körül* Karinthy-féle öröksége, ami persze nem hiányozhat a filmváltozatból sem (Révész György, 1970). Az okos beszélgetések – udvarias és nem szigorú – doktorának figuráját tiszta változatban még Pécsi Sándor hozza az 1963-as *Új Gilgamesben*, Szemes Mihály elfeledett, és valóban politikamentes mozarabjában, ahol a Darvas Iván alakította rákbeteg főszereplő és

kezelőorvosa hosszú konyhafilozófiai dialógusokba bonyolódnak életről, betegségről, halálról, hiszen – ez volna a cím értelme – a hős, az „új Gilgames” maga is a Halállal perlekedik.

Így tűnik ugyanakkor, ahol az elmúlás-témában kell okoskodni, még ha ez is volna a doktorok speciális területe, a beteggel közös orvosi bölcselkedés nem igazán hiteles, legalábbis ezek a filmek (akad még egy-kettő), súlyos egészségügyi témájukkal, és okosnak szánt doktoraikkal – a Karinthy-adaptációt is beleértve, hamar eltűntek a süllyesztőben. Egyetlen filmtörténeti klasszikusként számon tartott, okoskodó doktorunk van, ez volna Jancsó *Oldás és kötés*ének fiatal sebésze, Latinovits Zoltán alakításában. Egyedül van, ahogy a „kisvilág-felelős” doktor-klasszikusból is csak egy klasszikust kínál a mozgóképes emlékezet, az emlegetett Szabó rendezte *Apát* (1966). Két egyszerre hasonló, és különböző orvos figuráról van szó. Jancsó fiatal orvosát elfogja a kétség – öreg professzorát és öreg édesapját látva – saját munkájához keres biztos morális fogódzót, miközben talán ő is, ha sokszoros áttétellel is, a



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE



RAJNÓGEL IMRE FELVÉTELE



halállal perlekedik. Szabó orvoshőse talán perlekedett is, talán kételkedett is – Gábor Miklós homlokráncaiból éppenséggel ez kiolvasható – de mivel saját gyermeke ábránd- és emlékképei idézik meg a halott doktort – a ráncos homlok alatt a szeme mindig nevet a fiára, vagyis biztos a dolgában. Biztos benne, hogy az orvos, az apa, aki nyilván polgár is, azaz „Doktor Polgár” rendet, egészséget tud tartani a maga privát – tehát polgári – világában. És hogy amikor a mindig erőszakos, mindig rosszindulatú történelem éppen támad, 1944-ben és 45-ben (de ha tovább élt volna, 49-ben és 56-ban is) tudóshoz méltó okosságával, gyógyítóhoz méltó optimizmusával megtalálja a menedéket minden betegnek és védencének, a privát kisvilágban: szűk családtól a tágas Kelet-Európáig.

Merthogy ez volna errefelé a doktor dolga.

Vagyis a hatvanas-hetvenes évek hazai doktora vagy reménytvadva okosko-

**„A Halállal perlekedik”**

(Jancsó Miklós:  
Oldás és kötés –  
Ajtay Andor és  
Latinovits Zoltán)

dik, gyerek és beteg jelenlétében – a fiatal Szabónál, vagy reményt vesztve okoskodik, ön maga és mindent megértő nők jelenlétében – a fiatal Jancsónál. Vagy legalábbis meginog, ahogy az *Oldás és kötés* hőse is, azaz hasonul a kor önbüntető értelmiségijéhez – úgy jutván el az egzisztencialista végkövetkeztetésekig, hogy közben búskomor dialógusokkal a cenzúrát is kicselezi, hiszen az éppen ezekben az években vadászik a kor divatfilozófiájának kódolt megfogalmazásaira.

Jancsót éppen csak megelőzi Makk Károly *Elveszett paradicsoma* (1962): a Lengyel József adaptációnál (ez volna a Jancsó-történet) sokkal komorabb Sarkadi Imre adaptáció, benne az akaratán kívül gyilkossá lett Sebők doktorral. Két igen különböző film, különböző kimenettel és tanulságokkal, de pusztán a hatvanas évek orvos-karakterei közt válogatva, már a korabeli kritikusoknak is föltűnt a hasonlóság. Mindkét filmben titkos és titokzatos a

doktorok munkája, a halállal való viaskodás közepette jön valamilyen sokkoló fordulat, ami a Makk filmben egy pálya tragikus megtörését is jelenti, de erkölcsi traumát hoz mindkét orvosnál. És ez itt is, ott is a bűnös városban történik, hogy azután a megtisztulás pusztá reménye csakis vidéken csilanjon föl, a „tisztá forrásnál.” És persze mindkét megtisztuláshoz kellene nők és öregek – úgyis, mint az okos és okoskodó doktorok erkölcsi kalauzai és egyben szerető közönsége.

*„Gazdag, nyugodt. Nehéz bundája ott lóg, prémét szelíden prémezi homály.”*

Kosztolányi – egészségügyi ó-idők naiv gyermeke – hogyan is célozna hálapénzre, ha egyszer nem tudja, mi az. Arra viszont igen, hogy a doktor legyen gazdag. Nyilván lelki, szellemi értelemben, de talán szó szerint is. Attól jön a nyugalom. A „nehéz bunda” körül pedig ott a homály, megint csak a mindenféle titkok – talán az anyagi

források titka is, ami a költő, a „szegény kishalász” szerint jól is van így.

Hetven év magyar filmes meséi szerint viszont nincs jól. Pontosabban újabb és újabb opuszok próbálnak az orvosi létezésnek ezzel a vetületével is kezdeni valamit. Mondhatni, próbálják kiköpni, vagy lenyelni, akár csak a társadalom. Az ötvenes évek egyszerű képlete nyilván nem sokáig volt alkalmazható, vagyis ahogy a *Simon Menyhért születésében* villanásnyi kép erejéig ott a jó „doktor bácsi”, háttérben a puritán műszerszokrénnyel, és ott van „doktor Polgár”, házikabátban, háttérben a koloniál hangulatlámpával, és a gyanús témájú olajfestményekkel. Mégis, ez a szájbarágós kettősség lesz az ötvenes évek derekán rögzülő követelménye a mozgóképes orvos-ábrázolásnak. Makk Károly *9-es kórterme* alig egy évvel későbből, 1955-ből való. Az akkori irányított közbeszédhez képest már-már valóságos sajtóvitákat gerjesztő film, egy kórház személyzetét bemutató, kínosan vigyáz a szimmetriára. A negatív – tekintélyféltő, presztízsmaniás – professzor kap maga mellé egy pozitív – morgós, de szíve vaj – másik professzort: ők volnának az idősebb nemzedék. A rosszabbik fiatal doktor, azon kívül, hogy félrediagnosztizálja a beteget, és hogy kórházi Casanovaként nővéreket kerget öngyilkosságba, a jól ismert foteles-hangulatlámpás enteriőr előterében szervezi légyottjait, vagyis tudhatjuk rögtön, hányadán is állunk vele. Csakhogy itt, az ifjú orvos-generációban is meg kell, hogy legyen az emlegetett szimmetria: a jó fiatal doktor szóba áll a beteggel, helyre teszi a vele egykorú nőcsábászt, és főleg, önzetlenül gyógyít. Az már csak hab a tortán, hogy a történetnek még egy, az orvosvilágtól független szimmetriája is van, a politikai enyhüléshez igazodva. Ez volna a káderek szimmetriája: rossz kommunista volna a koncepciók ügyeket fabrikáló személyzetis, jó kommunista az igazságkereső párttitkár, aki történetesen a jó fiatal doktossal is azonos, Darvas Iván alakításában – alig három esztendővel azelőtt, hogy a színész – legkevésbé sem párttitkári minőségben – politikai elítéltként börtönbe vonul.

Az egyrészt-másrészt doktortörténetek sora ezután évtizedekre megszakad: a hatvanas évektől már „győznek a jók”: azaz a szigorú humanisták (öregek és fiatalok) sora, és persze mellettük és közöttük a rokonszenves doktor-filozófusok

kicsiny csoportja. Pénzről – „homályról” és „nehéz bundáról” – majd csak a rendszer utolsó évtizedében lesz szó, akkor is inkább érintőlegesen. Két érdekes és elfeledett vígjáték: Böszörményi Géza *Szívűrije* (1981) és Bacsó Péter *Banánhéjkeringője* (1987). A *Szívűr* – Böszörményi életművébe illeszkedve – cseh típusú vígjáték vidámsággal és keserűséggel, szatírába ágyazott lírával, és persze „csehes” élethelyzetekkel, bennük csetlő-botló falusi különcökkel. Mindez a fontos epizodistaként fölbukkanó Jiří Menzel személyes megjelenésével nyomtatékosítva. Vidéki körörszóló mesél a történet – már ettől is lehetnének a háttár túoldalán, néhány száz kilométerre, északabbra – de ez a körorvos itt belezavarodik a Kosztolányi megénekelte „komoly szigorú” és a „gazdag nyugodt” szerepekbe. Próbálgatja ugyan egyiket is, másikat is, gazdagodik ugyan, de mégsem úgy, ahogy felesége szeretné, gyógyít ugyan, nyugodtan és komolyan, de mégsem úgy, ahogyan maga szeretné. Az igazi pocakos cseh doktor-csodabogár vicces és költői szerepére áhítzik, de a magyar viszonyok ennél kevésbé poétikusak. Errefelé egyszerre van ájult tisztelet, és a jogos tisztelet megtagadása. Van pénz, és van irigység és gyűlölet a pénz miatt.

Cseh doktor akkor lesz a magyar doktortól, amikor majd hitvesét is, illúzióit is elveszítette, amikor két állapotos tanító-kisasszonnyal az oldalán – akiket nyilván ő ejtett teherbe – bukkan föl, a világ képébe somolyogva, ezzel mintegy egyesítve a „jó és rossz doktorság” *A 9-es kórterem* óta kísértő szerepváltozatait.

A *Banánhéjkeringő* sztárorvosának univerzuma ennél titokzatosabb, vagyis: „prémét szelíden prémezi homály.” Igaz, a rendszerváltás előszobájában vagyunk, ami elromolhat, elromlik, ami tegnap természetes volt, mára botrány. Bacsó hőse is sikeres, őt is irigylük, majd büntetik. De ennél fontosabb, hogy Kelet-Európa emblematikus álomhivatása – az az arisztokratikus magaslat, ahonnan a dolgokat mindig is látni lehetett, esetleg okos gondolatokkal kommentálni is – vagyis az, amit az orvosi pálya errefelé jelent – immár csak abban segít, hogy a kiválasztott doktor fölismerje: bolondok közé keveredett. Egy véletlen gesztussal kezdődik: Kondacs doki egy zavarodott meztelenkedő nőre teríti kabátját egy március 15-i ünnepség alkalmából, a Batthyány-örökmécsesnél. Igazi, kisvi-

lági-humanista orvosi reflex, kelet-európai és magyar, a rokonlelkű kollégák árnyai – Takó doktor (*Apa*), Weiss doktor (*Az orvos halála*) – a múlt kódéből megértéssel biccentenének. Csak éppen inentől minden másképpen folytatódik, mint az ő idejükben. Politikai indítékra gyanakszik a késő-kádárkori rendőrség, szerelmi indítékra a féltékeny mennyasszony, csak gurul és gurul a groteszk félreértés-lavina, sorban előkerülnek a régi rossz-doktor klisék: a „nőcsábász”, a „sarlatán”, a „pénzéhes” – még a paraszolvencia-vád is, régi emlék megint *A 9-es kórterem* idejéből, egy olyan korban, ahol a paraszolvencia amúgy olyan magától értetődő, akár a naponta beszívott büdös városi levegő. Így érkezünk a jelenbe.

„Borzongva érzem biztos ujjait, ha kis, sovány bordáimon kopog.”

Vagyis csak érkezniük, mert a rendszerváltás óta készült játékfilmekben már nincsenek sem emberséges, de szigorú doktorok, sem okos-moralizálók, akik valami rosszat tesznek Pesten, és szívtipróként síró nőket hátrahagyva a lelki-furdalás terhével vidékre menekülnének. Minden megváltozott.

Az utolsó mozgóképre álmódott kelet-európai doktor, az igazi, az okos, aki figyel, maga is negyedszázados, a kilencvenes évekből való. Tarr Béla *Sátántangójának* (1994) hét és fél órási történéseit valójában ő vigyázza, elemzi, érti félre – vagyis teszi, amit az okos doktorok tenni szoktak. A kelet-európai doktor figyelni Kelet-Európát. Kínlódó, próbálkozó, csalódó, újra kísérletező bennszülötteket. Figyel a kapcsolatokra, ahogy egy Csehov darabban tenné: „Ej, de idegesek valamennyien, de idegesek! És mennyi szerelem! De hát mit tehetek én, gyermekem? Mit? Ugyan mit?” (*Sirály*).

Ugyanaz, mint Csehovnál, ugyanaz, csak másképp. Tarr és Krasznahorkai doktora bűzös vackából leleselkedő alkoholista, aki, ha siettetné is a halált, életben tartja a megfigyelés eszelős monomániája és a megfigyelték gyűlölete.

Aztán egyszer csak már megfigyelni sincs kit. Egy film, ami egy doktor (igazi hazai doktor) fejében (is) forog, kiszámíthatatlanul eltér az iránytól. Nincs többé kit figyelni, nincs miről okoskodni.

„De hát senki sincs ébren? Nem hallja senki? Senki más?” •

BESZÉLGETÉS HORVÁT LILIVEL

# „Csak így szeretnék filmet csinálni”

KRÁNICZ BENCE

**MEKKORA SZEREPET JÁTSZIK A KÉPZELETÜNK A SZERELEMBEN? A SZERDAI GYEREK KARLOVY VARY DÍJA UTÁN A FELKÉSZÜLÉS MEGHATÁROZATLAN IDEIG TARTÓ EGYÜTTLÉTRE VELENCÉBEN VERSENYZETT.**

• *Első nagyjátékfilmemet, a Szerdai gyereket 2015-ben mutatták be. Mi történt veled azóta?*

A *Felkészülés* első változatát még a *Szerdai gyereket* előkészítése alatt írtam, de intenzíven csak 2016-ban, az első filmem fesztiválkörútját követően kezdtem el foglalkozni vele. Az írással együtt csaknem négy évig dolgoztunk rajta – sok időnek tűnik, pedig ez nem egy túlhordott projekt, a támogatási rendszerben sem találkozott nehézségekkel, és a gyártása is a tervezett ritmusban zajlott.

• *Miért érezted szükségét a saját gyártó cégnek?*

Itthon a producerek nem fektetnek saját pénzt a filmek létrehozásába, hanem állami támogatásért folyamodnak, és a film gyártását bonyolítják le. Ehhez képest gyakran túlzónak érzem a hatalmukat a film készítését kísérő döntéssorozatban, illetve a filmek jogainak tekintetében is. Csernátory Dóra producerrel együtt 2016-ban megalapítottuk a Poste Restante produkciós vállalatot. Dóra a *Felkészülés* dramaturgja is lett, olyan kreatív társ, aki rengeteget segített abban, hogy a gondolataim a lehető legpontosabban tudjanak artikulálódni a filmvászonon. A bázis pedig producertársunk, Miskolczi Péter sok évtizedes filmgyártási tapasztalata volt. Az, hogy a film a mi saját produkciónkban készült, azt eredményezte, hogy a költségvetés beosztásában és a gyártást kísérő egyéb döntésekben is kizárólag ennek a konkrét projektnek a szempontjai diktáltak, nem kellett tekintettel lenni egyéb, a filmhez

nem kötődő érdekekre. Legközelebb is csak így szeretnék filmet csinálni: kreatív figyelem a produkciós oldalról, és kizárólag az adott filmre szabott döntések.

• *A Szerdai gyereket két díjat nyert Karlovy Varyban, Cottbusban is díjazták. Itthon ötezer néző látta moziban. Mit szólnál akkor a filmed fogadtatásához, és hogyan változott vele a viszonyod az elmúlt években?*

Különös fogadtatású film volt. A Karlovy Varyból tudósító magyar filmkritikusok durván elutasították, ami meglepett, és túlzásnak is éreztem. Éreztem, hogy fog még következni valamilyen igazságszolgáltatás az életemben ebben az ügyben, de azt nem gondoltam volna, hogy ennyire hamar: három nappal később megnyertük a kategóriánk fődíját és a külföldi kritikusok díját is. A film körbeutazta a világot, nyertünk egy csomó díjat vele, és a nézőktől is nagyon jó visszajelzések érkeztek, de még ma is, ha valaki sikerként hivatkozik a *Szerdai gyerekekre*, nekem ez az alapélmény jut eszembe, ahogy a díszbemutató közben a kollégáimmal a telefonunkon olvassuk ezeket a borzalmas magyar kritikákat.

• *Fontosabb a filmjeid kritikai fogadtatása, mint a nézőszáma?*

Igazából, mélyen csak az a fontos, hogy az ember belül hogyan áll a saját filmjével, azokkal az évekkel, amelyeket az adott történettel töltött. A külső dolgok, mint a kritikák és a nézőszám, alkotói szempontból elsősorban a következő munka miatt érdekesek. A Filmalpnál sem gondolták, hogy a *Szerdai gyereket*

százezren fogják megnézni. Szerzői film, ráadásul kelet-európai szocio – az ilyesmit nem nézik sokan. Az viszont elvárás volt, hogy fesztiválokon jól szerepeljen, így mikor a *Felkészüléssel* pályáztam, nagy bizalommal fogadtak, úgy kezeltek, mint aki már bizonyított. Remélem, hogy a *Felkészülés* szép indulása is megkönnyíti majd a következő film sorsát. És persze a nézőkről sem szeretnék lemondani. A vilávjárvány közepén kerül moziba a film, így nyilván nehezen lesz megítélhető a nézőszám, de a *Felkészülés* mindenképp szélesebb körhöz szól, mint a *Szerdai gyereket*. Ez egy nagy szerelem története.

• *Olyan szerelmi történet, amelyben benne rejlik a thriller lehetősége is. Az elején Hitchcockot is eszembe juttatta. Te mit kerestél benne?*

Először egy jelenetkezdemény juttat eszembe: egy nő, telve szerelemmel, megérkezik egy férfihoz, hogy elkezdjék a közös életüket, és a férfi nem ismeri meg. Megbillen a valóság, ez indítja el a történetet. Ahogy elkezdtem fejleszteni az ötletet, rájöttem, hogy ennek a filmnek arról kell szólnia: milyen hatalmas szerepet játszik a saját képzeletünk a szerelemben, mennyi mindent vetítünk bele a másik emberbe, hogyan formáljuk belül a másiktól alkotott képet. A valódi együttlétet megelőző szakasz álmodozásáról, izgalmairól és tévedéseiről.

• *Az abszolút főszereplő Stork Natasa, azt is lehetne mondani, hogy az ő alakításán áll vagy bukik a film.*

Komoly castingot tartottunk, sok jó találkozásom volt nagyszerű színésznőkkel. De az az igazság, hogy Natasa volt a legelső színész, akivel leültem a filmről beszélni, és amikor megláttam, megszállt valami megmagyarázhatatlan nyugalom, hogy megvan a főszereplőnk. Ennek ellenére rengeteget bajlódtunk a próbafelvételek során, mégis, ösztönösen éreztem, hogy együtt el fogunk tudni jutni a forgatókönyvben megjelenő karakterig. Natasa fantasztikus partnerem volt ebben – mindig éreztem, hogy az előző találkozásunk óta eltelt időben is dolgozott saját magán. Végül az utolsó ruhapróbán, két nappal a forgatás előtt úgy éreztem, hogy tessék, ott áll Dr. Vízny Márta. Natasa arca, alkata alapján nem is értem, hogyhogya nem osztottak eddig rá filmfőszerepet. Törékeny szépség, emellett nagyon intelligens

színész, nem okoz gondolt elhítnie, hogy elsőrangú idegsebész. Azt kértem tőle: ne foglalkozzon mással a forgatás ideje alatt. Ez magyar színészek esetében nagyon ritkán megvalósítható – általában színházi próbáról érkeznek forgatni, vagy este előadásuk van. Natasa és Bodó Viktor nem dolgoztak semmi máson, amíg forgattunk, és ez egészen kivételes szintű koncentrációt eredményezett.

• *Bodó Viktort közel másfél évtizede, az Overnight óta nem láttuk a vásznon, elsősorban színházi rendezőként dolgozik. Kifejezetten vele akartál dolgozni?*

Sokáig a hősnő szemével látjuk a karakterét – világos volt, hogy fajsúlyos személyiségnek kell lennie. El kell hinnünk, hogy ez az agysebész nem akármilyen. Hogy egy komoly nő nemhiába kel át miatta az óceánon. Tinédzser koromban jó pár előadásban láttam Viktort, és nagyon erős emlékeim voltak róla. Tudtam, milyen elképesztő színészi jelenléte van. Szerencsére izgalmasnak találta a forgatókönyvet, a Dr. Drexler János szerepében való elmerülés lehetőségét – nagyon örülök, hogy a mi filmünkkel tér vissza a vásznonra.

• *A Szerdai gyerekben a nevelőotthoni miliót mutattad be, a Felkészülésben az idegsebész hősnő orvosi közegét. Úgy tűnt, elég alaposan elmélyedtél ebben a világ-*

*ban. Mennyi kutatómunkára van szükséged ahhoz, hogy úgy érezd, hitelesen tudsz ábrázolni valamit?*

Az internetnek köszönhetően viszonylag könnyű egy bizonyos szintig elmélyülni egy témában. De ebben az esetben elengedhetetlen volt a fizikai tapasztalat is – orvosszakértőnk, Dr. Vitanovic Dusan és az Országos Idegsebészeti Intézet többi munkatársa nagyvonalú segítségének köszönhetően a főszereplőkkel együtt a valóságban is alaposan megfigyelhettük az idegsebészek napi munkáját.

• *Két újabb magyar filmhez érzem közelállónak a Felkészülést: az Egy naphoz és a Napszálltához. Könnyebb vagy nehezebb most női fókuszú szerzői filmet készíteni, mint amikor te bekapcsolódtál a filmszakmába?*

Mire én elkezdtem dolgozni, az úttörés már megtörtént. Mészáros Márta szokta emlegetni, hogy mikor ő megjelent a pályán, akkor rajta kívül volt Agnès Varda, Věra Chytilová, Larisza Sepityko, és itt körülbelül vége is a felsorolásnak. A mi rendezőosztályunkban – Gothár Péternél és Enyedi Ildikónál tanultunk – több volt a lány, mint a fiú a rendezőhallgatók között. Szilágyi Zsófia osztálytársam volt, jó barátom. Együtt dolgoztunk mindkét filmem castingján, és én is segédkeztem kicsit az *Egy napban*. Jó hallani,

hogy látszik valami közösség a filmjeink alapján. És annak is örülök, hogy Nemes Jelest említéd, ezzel elkerülöd a női rendező-női film leegyszerűsítését. Hiszen attól női fókuszú egy film, hogy a női létezéssel kapcsolatban képes valamit megragadni, a rendező nemétől függetlenül.

• *Több rövidfilm és két nagyjátékfilm után kiismerted már a saját rendezői alkatodat? Az alkotófolyamat melyik részén vagy igazán elemedben? Mi hajt előre?*

Azt hiszem, tematikusan a felszín alatti érzelmi folyamatok, a titkos belső élet, az intuitív választások izgatnak leginkább. Nagyon szeretem a filmkészítésben a keresgélést, a csiszolást, vagy desztillálást – hogy éveken keresztül formálódhat egy gondolat, mielőtt elérné a végső megnyilvánulási formáját. Éppen ezért kedvelem az átírást meg a vágás folyamatát. Egyelőre elképzelhetetlennek tartom, hogy hosszú snittekben fogalmazzak, ahol nincs meg a hangsúlyok utólagos alakításának lehetősége. Küzdelmes, vívódásokkal teli folyamat a filmkészítés, pont Szilágyi Zsófiával szoktuk egymásnak mondogatni, hogy jó oka kell legyen annak, ha az ember belevág egy filmbe. Csak akkor fogok belekezdeni a következőbe, ha ugyanolyan biztos vagyok egy anyagban, mint a *Felkészülésben* az elejétől fogva voltam. •

Horvát Lili:

**Felkészülés...**

(Stork Natasa és

Bodó Viktor)



FELKÉSZÜLÉS MEGHATÁROZATLAN IDEIG TARTÓ EGYÜTTLÉTRE

# Történt-e valami New Jersey-ben?

BÁRON GYÖRGY

**HORVÁT LILI MÁSODIK NAGYJÁTÉKFIKCIÓJÁBAN IS NŐI FŐHŐS TÖRTÉNETÉT LÁTJUK, ÁM KÖZEGET, STÍLUST ÉS NEMZEDÉKET VÁLTOTT.**

Kevés reménykeltőbb rendezői pályakezdést láthattunk az utóbbi évtizedben, mint Horvát Lili debütáns munkáját, a *Szerdai gyereket*, amely méltán aratott a világfesztiválokon, Karlovy Vary-tól Cottbusig. Jellegzetes első film volt: kicsi, szerény, ám süttött belőle az elvitathatatlan tehetség. Csak azért nem mondhattuk meglepetésnek, mert megelőzte néhány ígéretes rövid opus: az *Uszodai tolvaj*, s mindenekelőtt a *Szerdai gyerek* előtanulmányának is tekinthető *Napszúrás*. Dokumentarista pontosság, erős valóságosság jellemezte az utóbbi két munkát, s finom érzékenység is, ahogy a rendező esendő-küszködő hőseivel, elsősorban hátrányos helyzetű gyereklányokkal bánt, illúziók nélkül, ám részvétellel és megértéssel, olyan életteli világot rajzolva fel köréjük, amelyben a mai Magyarországra ismerhettünk.

Mondják, egy filmes sorsa nem az első, hanem a második játékfilmjénél dől el. Az első még röpit a pályakezdő lendület, egy jó mű, különösen a pálya elején, még lehet véletlen találat – érdeklődve és izgalommal várjuk ezért a rákövetkezőt. Öt év telt el a *Szerdai gyerek* óta, s az újabb nekifutásról már az első ránézésre elmondható, hogy szemben az érdes, nyers debütálással, érett alkotói munka. Ezúttal is női főhős történetét látjuk, ám Horvát közeget, stílust és nemzedéket váltott.

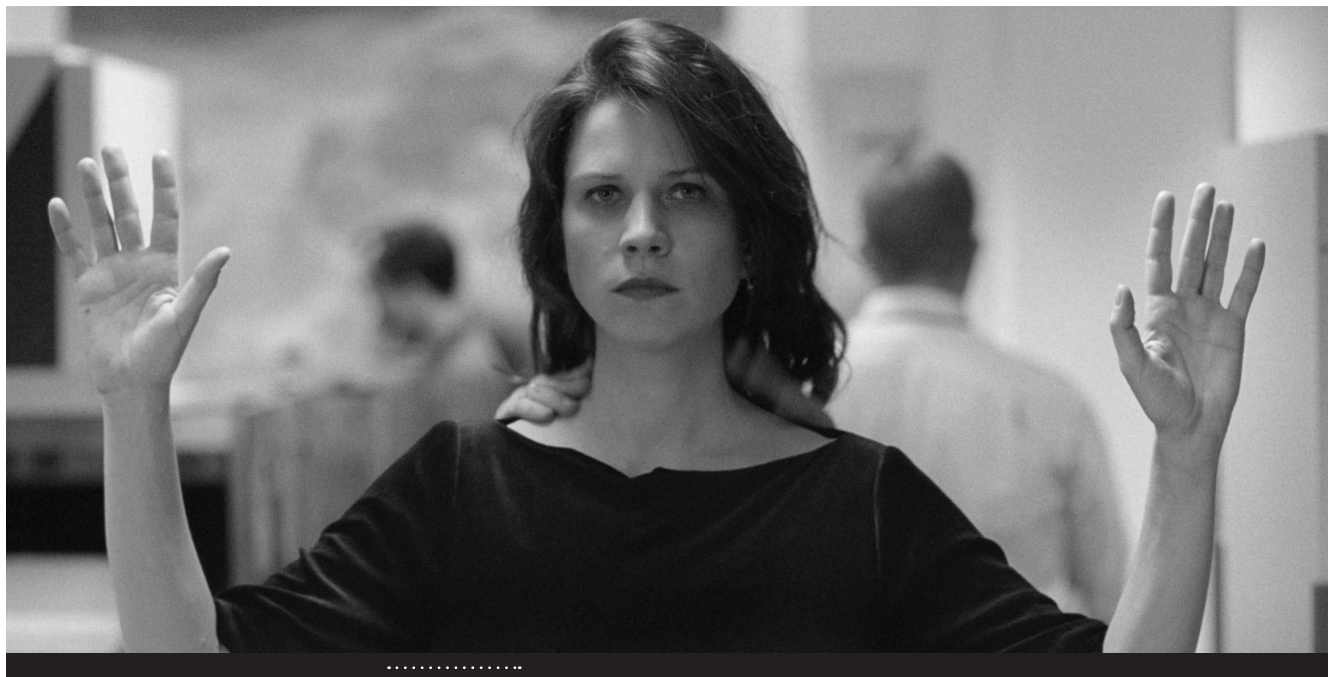
Főszereplője immár nem a társadalom mélyrétegeiből kitörni vágyó gyereklány, hanem tehetsős, sikeres negyvenéves idegsebész. A sztori rejtéllyel indul, s ez, valamint a felső középosztálybeli közeg

meghatározza a mű világát, az elbeszélés módját és stílusát. Márta New Jerseyből települ haza, otthagya kényelmes, jól fizető állását, s vállalt helyette munkát egy lepusztult magyar kórházban. Erre a meglepő, akár önsorsrontónak is mondható váltásra azért szánja rá magát, mert egy kinti orvos-kongresszuson szerelembe esett budapesti kollégájával, Jánossal, akivel megbeszélték, két hónap múlva megadott napon és órában a Szabadság-híd pesti hídfőjénél találkozni. Márta ezért felad mindent, tengerentúli házat, családot, barátokat, s hazatelepül. János nem jelenik meg a találkozón, amikor hősnőnk nagy nehezen rátalál és felelősségre vonja, hűvösen közli, nem emlékszik, hogy valaha is találkozott volna. Innentől Márta már maga sem biztos benne, nem csak a fantáziájában létezik-e ez az életét meghatározó lángoló szerelem.

Az ilyesfajta enigmatikus történet, amelyben elmosódnak valóság és fantázia határvonalai, nem ismeretlen a filmtörténetben. A legismertebb darabja Resnais *Tavaly Marienbadban*-ja, amelynek férfi főszereplője másfél órán át bizonygatja a hősnőnek, hogy egy éve Marienbadban találkozott, s akkor megbeszélték az újabb randevút, ám az elegáns, finom hölgy erről mit sem tud. Annak a filmnek az egészét áthatotta az álomszerű hangulat, amelyben nem kellett logikai fogódzókat, motivációkat, s tér-idő kontinuumot keresnünk, elég volt annyit tudnunk, hogy a történet biztosan nem tavaly játszódik és nem Marienbadban. „Történt-e valami tavaly

Marienbadban?” – a modern filmművészet alapkérdése ez. „Történt-e valami New Jersey-ben?” – kérdezhetjük most Horvát Lili filmje kapcsán. Távoli az analógia, de jól mutatja, hogy a mozgókép nyelve különösen alkalmas arra a modern prózát is átformáló törekvésre, amely kétségessé teszi a különbséget álom és ébrenlét, képzelet és realitás között. Közelebb lépve, Horvát Lili új filmjének stílusa, világa inkább emlékeztet Kiesłowski késői francia munkáira, kicsit távolabbról Enyedi szerelmes tündértörténetére, a *Testről és lélekről*-re, s valamelyest a *Simon mágusra* is. (Ha már a véletlenek dramaturgiájánál tartunk, Enyedi neve aligha véletlenül idéződik fel, elvégre ő Horvát Lili egyik mestere volt.) Ezeknek a történeteknek az alapkérdése az, amit Bergman, Tarkovszkij kapcsán, a mozgóképközpontú tehetség legfontosabb ismérvének nevezett: hogy miként tudja kreatívan felhasználni a filmkép természetében rejlő ambivalenciát, amely nem tesz különbséget valóság és képzelet, múlt és jelen között.

Bár a történet ismerős mintát követ, a rendező ezúttal nehezebb feladatot vállalt, mint első, minimalista stílusú, dokumentarista hangvételű művében. Míg abban a kisrealista ábrázolás természetes módon keretezte a mesét, s határozta meg a hősök sorsát-jellemét, ebben egy kevésbé érdekes-markáns felső középosztálybeli nagyvárosi világot rajzolt fel. Kézre állnak ennek a sémái is, s Horvát, kiváló operatőr-társával, Maly Róberttel, bőséggel használja az ismerős vizuális patronokat. Bár korábbi munkáit idézően be-bevillan a magyar valóság, konkrétan a honi egészségügy nyomora, ezek a részek leválnak a történetről. A film egésze csillogó-elegáns közegben játszódik, amely túlzottan is fényesre csiszolt, időnként a turista-klípek és reklámok csábító világát idézi. Nem csak a belváros és az elegáns belbuda utcák külső totáljai, hanem az arcok-alakok beállításá-megvilágítása is. Kiesłowskiénál azért működött ez a könnyű, látványos filmnyelv, mert nála a történet súlya a hősök erős karakterére helyeződött át. Horvát Lili filmjében azonban a karakterek halványak, behatárolhatatlanok, nehéz velük együtt érezni, szinte beleolvadnak a környezetbe. Ez egyszerre forgatókönyvi és színészvezetési probléma. Ebben a történetben mégiscsak egyfelől egy kóros mániáról, másfelől egy mindent elsöprő szerelemről lenne szó. Míg a *Szerdai gye-*



rek egyik komoly vívmánya éppen a Dardenne-fivérekre emlékeztető visszafogott, érzelemszegény előadásmód volt, ez most akadózva működik. A játzóknak nem állnak a szájukra a nehézkes dialógusok, minimális érzelmeket mutatva, lényegében faarccal játsszák végig a filmet. Stork Natasa a főszerepben akkor a legjobb, amikor nem beszél és nem cselekszik, csak a portréját mutatják nagyközeliben, vagy az alakját-járását a távoli felvételeken. Az erős szuperközelikben az arcának egy-egy részlete többet mond el, mint hűvös, visszafogott, eszköztelen játék. Láthatóan szereti a kamera, s ez ritka filmszínészi erény, színjátszói képességeiből azonban nagyon kevés villan meg annak ellenére, hogy a történet erre kiváló alkalmat nyújtana. Ez bizonyos tudatos színészvezetői, azaz rendezői döntés következménye, elvégre hasonlóan merev a szerelmét alakító Bodó Viktor, s az ifjú rajongóját játszó Vilmányi Benett is. Utóbbi például meglehetősen szenvtelenül jelenti be, minden különösebb előzmény, érzelmi háttér nélkül, hogy szerelmes a hősnőbe. De Stork Natasa arcán sem látszik nagy különbség között, hogy éppen önkielégít vagy elégedett a japán vacsorával. A történet sokáig kétféle értelmezést kínál, ám igazából egyiket sem tudjuk átélni, ha a szereplők nem élnek át. Az egyik a kóros rögeszme volna. Ebben az esetben nincs szükség lélektani motivációkra, annak magyará-

**„Hűvös, visszafogott játék”**

(Stork Natasa)

zatára, hogy miért hagy ott egy sikeres amerikai doktornő csapat-papot, s költözik a világ másik végére. Ennek elfogadásához a mániát kellene eljátszani, hihetően, hitelesen. A másik lehetőség a hősnőt eluráló örült, vak szerelem, amely a tetteit indokolná. Ám ebben az esetben látnunk-éreznünk kellene egyrészt a mindent lebíró szenvedélyt, később az erős kémiát kettejük között. Anyira legalább, mint a *Szerdai gyerek* ifjú hősnője és középkorú patrónusa esetében. Hogy a film vége melyik verzió mellett horgonyoz le, ha valamelyik mellett egyáltalán, azt nem árulnám el, legalább ennyi izgalom maradjon ebben a lassan csordogáló történetben.

A másfél órás játékidő ellenére sok a filmben az üresjárat. Mintha nem csak a magányos hősnő nem tudna mit kezdeni magával, hanem a történet sem vele. Körülbelül tíz perc után világos az alaphelyzet, s innen alig mozdul előre a végkifejletig a cselekmény. Sok a töltelkepizód (például többször is értesülünk róla, hogy a főszereplő jobb orvos, mint ügybuzgó kollégája, kétszer is látjuk azt a tévébejátszást, amelyen János kisgyerekként csengő hangon énekel). A történet üresjárait a hangulatos-dekoratív városképek és a zenei betétek hivatottak áthidalni. Utóbbiak közül különösen a Schubert-dalok idegenek a film hangvételétől, mert erős érzelmi töltésükkel nem fölerősítik a drámát – nyilván ez le-

hetett velük az alkotó célja –, hanem arra hívják fel a figyelmet, ami a pasztellesen felvázolt szerelmi történetből hiányzik.

Érthető, sőt, rokonszenves az alkotók törekvése, hogy deromantizálják a sztorit, megfosszák azoktól a szentimentális képi- és szövegpatronoktól, amelyek a romkomokat oly émelyítőekké teszik. Ám míg a *Szerdai gyerek* esetében történet, karakterek és elbeszélői nyelv harmóniájának örülhettünk, itt az egység megbomlik. A film világa steril és üres, nehéz belekerülnünk, együtt haladunk a főszereplővel. Azért is fájó ez a kihagyott lehetőség, mert a mostani munkája sem hagy kétséget a fiatal rendező tehetsége felől: hogy hatásosan, folyékonyan beszél a mozgókép nyelvét. Ám színészvezetői és forgatókönyvírói erényeiről a végeredmény ezúttal kevésbé győz meg. Vélhetően erősebb lett volna a film, ha az író Horvát Lili kevésbé lötyögős történettel, élettelebb dialógusokkal, kidolgozottabb forgatókönyvvel támogatja meg a rendező Horvát Lilit.

**FELKÉSZÜLÉS MEGHATÁROZATLAN IDEIG TARTÓ EGYÜTTLÉTRE** – magyar, 2020. Rendezte és írta:

**Horvát Lili.** Kép: **Maly Róbert.** Zene: **Keresztes Gábor.** Vágó: **Szalay Károly.** Szereplők: **Stork Natasa** (Vizy Márta), **Bodó Viktor** (Drexler János), **Nagy Zsolt** (Barna), **Vilmányi Benett** (Alex), **Lukács Andor** (Dr. Fried), **Tóth Péter** (Pszichiáter). Producer: **Csernátóyi Dóra, Horvát Lili, Miskolczi Péter.** Gyártó: **Poste Restante.** Forgalmazó: **Mozinet Kft.** 95 perc.

BESZÉLGETÉS SZALAY PÉTERREL

# A rendszerváltás nagy generációja

BENKE ATTILA

**SZALAY PÉTER DOKUMENTUMFILMJE, A NINCS PARANCS! A VASFÜGGÖNY LEBONTÁSÁNAK ESEMÉNYEIT ÉS TÖRTÉNELMI JELENTŐSÉGÉT IDÉZI EMLÉKEZETÜNKBE.**

Az 1989-es fordulat nemcsak a magyar kollektív emlékezetben elmentmondásos, de a történészek is gyakran „rendszerváltozást” használnak a „rendszerváltás” helyett. Az viszont vitathatatlan, hogy az európai változásokat Magyarország elősegítette, meggyorsította. Szalay Péter, Balázs Béla- és Schiffer Pál-díjas filmrendező küldetésének tekinti, hogy erre felhívja a magyar társadalom és a világ figyelmét, több filmjében (*Határeset*, *Odaát*) foglalkozott a témával annak emberi oldalára koncentrálni. Legújabb dokumentumfilmje, a *NINCS PARANCS!* ennek a több éves munkának a betetőzése: emlékeztet minket arra, hogy Magyarországnak hatalmas szerepe volt a keletnémet és magyar részvételű, a határátörésben kicsúcsosodó Páneurópai Piknikkel abban, hogy a világot kettéosztó Vasfüggöny leomoljon. A film keletkezésének hátteréről, 1989 újraértékelésének fontosságáról beszélgettünk a rendezővel.

• *Több filmed-is a Páneurópai Piknikről és a Vasfüggöny lebontásáról szól. Mióta érdekel ez a témakör?*

A kolozsvári filmrendező és jóbarátom, Fischer István sokáig élt Aachenben, és amikor 2004-ben hazajött, ajánlott nekem egy *Spiegel*-cikket. Ebben egy német özvegy, Gundula Schafitel története szerepelt, akinek a férje, Kurt-Werner Schulz egy magyar határőrrel dulakodva életét vesztette 1989. augusztus 21-i határátlépési kísérletük során. Ő volt „a Vasfüggöny

utolsó áldozata”. Azonnal tudtam, hogy nekem erről kötelességem filmet csinálni, ez lett a *Határeset*. Nem volt könnyű, mert az özvegy nem akarta felszakítani a régi sebeket. Mégis sikerült rábírnom Gundulát, hogy interjúhassak vele egy szimbolikus helyen, Aachen legmagasabb pontján, ahol összeér a belga, a holland és a német határ. Búcsúzásakor kapott tőlem két repülőjegyet, azaz meghívót Magyarországra, amin igazán meglepődött, és ezután már ő ajánlotta, hogy Johannes-szel, a fiával is találkozom. A fiú azt mondta, hogy ugyanúgy tiltott határátlépést követett volna el, mint apja, mert akkor még nem lehetett tudni, hogy ez a történet a Vasfüggöny lebontásával végződik.

• *Hogyan sikerült megtalálni, és bevonni a történet többi főszereplőjét?*

A határon szolgáló kiskatona esetében csak sejtettem, melyik faluban kell őt keresnem. Nagy Ernő operatőrrel, a film egyik oszlopos tagjával elutaztunk oda, ahol meglepetésünkre a helyi kocsmáros rögtön tudta, kit keresünk. A katona házábanál játékfilmbe illő jelenet játszódott le: amikor kijött a felesége, azzal fogadott minket, hogy „már vártam magukat”. A találkozó alkalmával az egykori határőrnek a kezébe adtam a halott német férfi és az immár csonka család fényképét. Az volt a reakciója, amit a filmben is láthatunk: megrendült, elérzékenyült, közben pedig a felesége átölelte. Ennek ismeretében nem kell különösebben ecsetelni, hogy Schulzhoz hasonlóan a kiskatona is a körül-

mények és a Vasfüggöny áldozata volt, mélyen megbánta tettét, és egyébként Gundula is megbocsátott neki. Mindkettőjük számára azért volt fontos a megnyilatkozás, mert végre kibeszélhették a több évtizedre visszanyúló közös traumát. Kurt-Werner Schulz felesége és fia bevallottan is a *Határeset* hatására kezdtek el nyíltan beszélni a családfő haláláról, illetve történelmi szerepéről.

• *A határőr alezredekkel, Bella Árpáddal és Harald Jägerrel hogyan kerültél kapcsolatba?*

Ebben a piknikszervező Nagy László a kulcsfigura, akinek nagy szerepe volt a *NINCS PARANCS!* elkészülésében is. A német tévében látott egy, a határnyitáshoz kapcsolódó műsort, amelyben egyszer csak színre lépett Harald Jäger, egykori keletnémet határőrtsiszt. Nagy László ekkor kereste meg Bella Árpádot azzal, hogy Jäger és az ő története szinte egy és ugyanaz, csak a határ két ellentétes oldalán. Ekkor mondta Bella, hogy „eljött az alezredek ideje”. Sokáig ezzel a címmel pályáztam rengeteg helyre a dokumentumfilmmel. A határőrtszteknek azért is van ebben a történetben fontos szerepe, mert akkor és ott emberek tudtak maradni, és helyesen döntöttek, hozzájárulva ezzel a Vasfüggöny lebontásához.

• *Te miért és hogyan kötödsz 1989-hez?*

Egy nagyon személyes élmény miatt, amelynek viszont magához a rendszerváltáshoz nincs köze. Bármennyire is furcsa, jódarabig csak az NDK-s csajokkal, fiatalkori zenekarommal, a német „turistákkal” zsúfolt kempingekkel és a felnőtté válással azonosítottam ezt az évet. Am miután leforgattam a *Határesetet*, meglátogattam apám sírját, és megakadt a szemem az elhalálozásának évén: 1989. Ott döbbsentem rá, hogy nekem az a küldetésem, hogy felelevenítsem a rendszerváltás sorsfordító eseményeit, hiszen akkor kellett hirtelen felnőnom.

• *Dramai sorsok bontakoznak ki a Nincs parancs!-ban, ám vannak humorosabb epizódjai is. Nem érezted veszélyesnek egy ilyen komoly témánál a humort?*

Sokan félreérthetik a filmben feltűnő katonatiszt szerepét, aki tyúkólat csinál a Vasfüggöny darabjaiból, és viccelődik a határmenti lövöldözésekkel. Am egyrészt egy dokumentumfilmben úgy gondolom, több szemszögből kell bemutatni a főtémát, és ehhez hozzátartozik a rendszer kiszolgálóinak perspektívája

is. Másrészt a hrabali vagy menzeli iróniát, mint a közös „középkelet-európai nyelvet” már a „Csúnya betegség” című többszörös díjnyertes dokumentumfilmem óta használom, mert a legnagyobb fegyver a jól értelmezett humor. 1989 története is tele van ironikus momentumokkal, sőt abszurdításokkal, ez a „Vasfüggönyből tyúkól” egy ilyen, a korszakot és az eseményeket megvilágító abszurdítás: a katonatiszt míg a csirkéit védelmezte a Vasfüggönyből épített ólallal, addig korábban a kerítés által elválasztott emberekre lövöldözött.

• *Mit gondolsz, a filmed hozzáegítheti-e a magyar társadalmat ahhoz, hogy átértékelje, sőt identitáserősítő „nemzeti mítoszként” értelmezze 1989-et?*

Mindenekelőtt szeretném hangsúlyozni, hogy engem a történet emberi, és nem a politikai oldala érdekelt. Hogy milyen hatása lesz a filmemnek, azt nehéz megítélni. Mindenesetre célom a kibeszéletlen traumák feldolgozása mellett valóban egyfajta „mítoszteremtés” is: hogy a Vasfüggöny átszakításának, illetve a mi közös Európánk megteremtésének eufóriáját átadjam a nézőknek, és megmutassam, hogy akkor milyen hétköznapi hősök – a piknik szervezői, a határátkelők és az őket segítő határőrök együtt – vállaltak jelentős szerepet a rendszerváltásban az akkor megerősödő ellenzéki

pártok mellett. Ők jelentik „1989 nagy generációját”. A piknikszervező Nagy László szokott élni azzal a hasonlattal, hogy akkor már a lufi durranásig fel volt fújva, de a magyar határnyitás kellett ahhoz, hogy ki is pukkanjon. Szóval, ha sokat hibáztunk is történelmünk során, de 1989-re mi, magyarok igen is büszkék lehetünk, hiszen hősökre mindig szükségünk van.

Emellett azt is küldetésemnek érzem, hogy 1989 emlékezetét átadjam a fiatal nemzedéknek, azaz a filmet eljuttassam iskolákba. A fiatalság sajnos nem igazán fogékony a történelemre, holott nagyon fontos lenne megszólítani őket ebben a témában. Viszont tapasztalatom szerint, ha egy hozzáértő tanár bemutatja nekik a korszakot, akkor a dokumentumfilmben kibontakozó emberi drámák meg tudják érinteni a tizenéves diákokat is.

• *A film végén párhuzamba kerül 1989. és 2001. szeptember 11-e. Kifejtenéd bővebben, miért lehet összehasonlíthatni a rendszerváltó határnyitást és az „új világrend” kezdetét jelentő terrorcselekmények napját?*

Amellett persze, hogy mindkettő 9/11, ez egy mementó is. Mementó abban az értelemben, hogy milyen hirtelen változhat meg egy teljes világrend, illetve milyen hirtelen kialakulhat a félelem évtizedei után az eufória (1989), vagy

éppen fordítva, a félelem új korszaka (2001). Továbbá ez a párhuzam egyfajta figyelmeztetés is azzal kapcsolatban, hogy mennyire törekeny az a demokrácia, amelyet 30 évvel ezelőtt kivívtunk magunknak. Egyébként pont a szeptember 11-és összehasonlítás miatt kezdtek el érdeklődni az amerikaiak a *NINCS PARANCS!* iránt, mert ők erről az oldalról tudnak kötődni a filmhez. Számukra a 9/11 a nagy, vízváltató trauma, bizonyos szempontból ezzel összefüggésben érthetik meg, mit jelent nekünk az 1989. szeptember 11-i határnyitás.

• *Külföldön is tervezitek bemutatni a Nincs parancs!-ot?*

Igen, amellett, hogy Magyarországon moziforgalmazásba kerül, és „roadshow” keretében vidékre is elvisszük, külföldön is bemutatjuk. A Konrad Adenauer Alapítvány jóvoltából hamarosan Németországban is bemutatathatjuk a német nyelvű változatot. Továbbá az amerikaiak mellett az oroszok is érdeklődtek már, mert ők is megtalálták ebben a közös vonatkozási pontokat. Tehát valószínű, hogy a film több nemzetközi fesztiválon is szerepelni fog a német tematikus bemutakozásokon túl. Ebben a támogatást adó Nemzeti Filmintézet és a Balassi Intézet segítségével is számíthatunk.

• *Milyen „fekete foltjai” vannak még történelmünknek, amelyekről szeretnétek filmet készíteni?*

Nagyon fontos számomra a határon túli magyarok, kiváltképp a kárpátaljaiak történelme, és még inkább az erdélyi ötvenhat, ami máig ritkán emlegetett, kibeszéletlen téma. Ez utóbbit már érintettem a kolozsvári Dávid Gyula irodalomtörténészről (93 éves) készült portréfilmben, a *Néhány mondat a szabadságról*-ban. Izgalmasak számomra az olyan képzőművészek is, mint Bukta Imre, aki hidat alkot vidék és város között. Nagy álmom még Csíkszentmihályi Mihály pszichológus „flow-elméletéről” készíteni egy költői és átélhető filmet, amely szintén egyszerre világszóló és hungarikum. Végül van egy filmtervem, ez is történelmi témájú, a Nyugati-téren játszódik, és egy nagyon határozott filmnyelvi koncepció szerint épül fel, történelmünk 100 éve jelenik meg benne szórakoztató stílusban. •

Szalay Péter:  
**Nincs parancs!**



LOBENWEIN TAMÁS FELVÉTELE



BESZÉLGETÉS HERENDI GÁBORRAL

# Egópárbaj

SOÓS TAMÁS DÉNES

**A VALAMI AMERIKA ÉS A KINCSEM RENDEZŐJE EGYIK KEDVELT SZÍNÉSZE, SZABÓ GYŐZŐ DROGVALLOMÁSÁBÓL (LIBRI KÖNYVKIADÓ, 2019) FORGATOTT FILMET, MELYNEK TÖRTÉNETE A VALAMI AMERIKA FORGATÁSÁHOZ IS SZERVESEN KAPCSOLÓDIK.**

• *Egy kicsit te is érintett vagy a Toxikoma történetében.*

Már készültünk a *Valami Amerika* forgatására, amikor felhívott a Katona József Színház igazgatója, hogy csak akkor engedik el Szabó Győzöt a forgatásra, ha bevonul az elvonókúrára, amit harmadik éve halogat. Megdöbbentem vele, hogy Győző lassan tíz éve küzd a drogokkal.

• *Ilyen jól titokban tudta tartani?*

A heroinizmus olyan, hogy ha elvonási tüneteid vannak, az nagyon látszik, de ha megkapod az adagodat, akkor tökéletesen tudsz vele dolgozni. A heroinra fordítva reagál a pupilla, mint más drogokra – nem összeszűkül, hanem kitágul –, úgyhogy ez se árulja el a heroinistát. Én se tudtam semmit Győzőről. Kétségbeesésemben felhívtam Csernus Imrét, aki akkor még nem volt ismert pszichiáter, de ő kezelte Győzöt, hogy mondja meg, mint orvos az orvosnak, bevállalhatom-e a bennfekvős, másfél hónapos elvonókúra után Győzővel a forgatást. Nagy volt a rizikó, mert vasárnap jött ki az elvonóról, és hétfőn már dolgozott, én pedig aggódtam, hogy nem lesz-e rossz passzban. Csernus doki viszont meggyőződött, hogy az életét mentjük meg, ha azt érzi, hogy szükség van rá, és lesz munkája, amikor kijön. Így is lett, Győző a Lipótmezőről érkezett a forgatásra, és végig tökéletesen funkcionált. Reggelente én adtam a szájába a gyógyszert, amit az utókezelése miatt szedett. Azóta is tiszta. Azt hiszem, ő túlélte a heroint.

• *Hogyan sikerült elérned, hogy ennyi halogatás után elmenjen az elvonóra?*

Nagyon szerette a forgatókönyvet és nagyon akarta a munkát, mert ez új terep volt számára. A kilencvenes

években Szabó Győző menő alternatív színész volt, aki leginkább művészfilmekben és alternatív színházakban szerepelt. Örült, hogy most más szerepet játszhat, és annak is, hogy egy vígjáték népszerűsége hozhat. Erre nagyon vágyott. Leültem vele egy hosszú és mély beszélgetésre, amin ott volt a felesége is, és elmagyaráztam neki, hogy itt százmilliókról van szó, és én nagyon sokat kockáztatok, mert úgy kezdtünk forgatni, hogy nem volt meg a teljes költségvetés. Mondtam neki, hogy felelősséggel kell hozzáállni a dologhoz. A felesége is hatott rá, és mivel Zsámbéki Gábor nem engedte el másképp a forgatásra, végül bevállalta az elvonót.

*Ha ekkora volt a kockázat, nem merült fel, hogy másnak add a szerepet?*

Felmerült, és el is kezdtem kétségbeesve castingolni, hogy legyen egy B-tervem. Stohl Andrásztól kezdve mindenkit megnéztem, és biztos találtam volna mást, aki jó lett volna, de már a forgatókönyvírás során tudtam, hogy Győzöt szeretném Ákos szerepére, még a dialógokat is az ő hangján hallottam.

• *Hol figyeltél fel rá?*

Színházban is többször láttam, és nagyon tetszett Antal Nimród *Biztosítás* című kisfilmjében. Tudtam, hogy az ő szangvinikus figurája kell nekem a *Valami Amerikába*. Hiába jöttek jobbnál jobb színészek a castingra, nem azt kaptam tőlük, amit vártam. És miután beszéltem Csernussal, nagyon hinni akartam Győzőben, és letettem arról, hogy lecsereljem.

• *A Toxikománál is különösen fontos volt a casting. Amennyire bevett dolog Amerikában, nálunk annyira ritka, hogy még élő, híres emberről készüljön film, akinek jól ismerjük az arcát, a gesztusait, a sze-*

*mélyiségét, ezért kérdéses az is, hogy kitől fogadjuk el, ha eljátssza őt.*

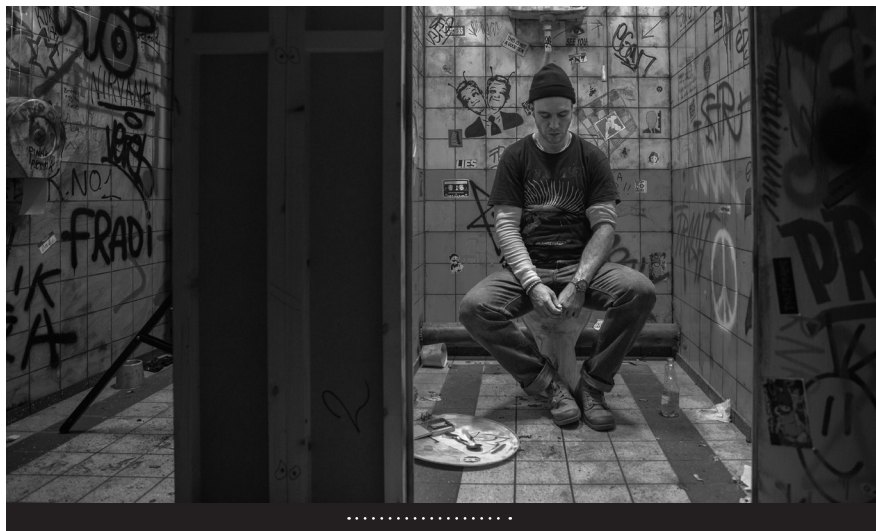
Tudtam, hogy ez a film azon áll vagy bukik, hogy megtalálom-e azt a két színészt, akik hitelesek a főszerepekben. Nem volt cél, hogy hasonlítsanak Győzőre és Csernusra. Amerikában van akkora merités, hogy össze tudják rakni jó színészekből a Queen-együttest, akik közben megszólalásig hasonlítanak is a zenészekre, de Magyarországon nincs. Nekünk az volt a fontos, hogy a habitusukat tudják hozni. Azt gondoltam, ha jó a film, akkor az első három percben talán zavaró lesz, hogy a színészek nem hasonlítanak a valós személyekre, de ha a sztori magával sodorja őket, akkor ezt elfelejtik.

• *Bányai Kelemen Barnakülsőre is tiszta Csernus.*

Az már a hab a tortán, hogy Barna kicsit hasonlít rá, és göndör a haja, mint Csernusé, így nekünk csak egy szemüveget kellett ráadnunk. Sok időt töltött Csernussal, és szerintem nagyon jól levette az intonációját, a tempóját is, anélkül, hogy maníros lenne. Molnár Áron pedig nagyon jó barátja Győzőnek, az se titok, hogy Győző hívta fel rá a figyelmem. Egyezik a habitusuk, Áron pont olyan örökmozgó figura, amilyen Győző volt fiatalkorában. Ő is levette Győző néhány gesztusát, de mondtam nekik, hogy nem kell mindent egy az egyben lemásolniuk, mert féltem, hogy az elvinné a fókuszot a forgatás közben. Szerintem mindketten zseniálisan oldották meg a feladatot.

• *Hollywoodban az a szokás, hogy az utolsó gesztusig újraalkotják a valós személyt. Díjakat is szívesen osztanak arra a fajta method actingre, amikor a színész végig szerepben marad a forgatáson, és még a szünetben is a Youtube-ot bújjja, hogy minden mozdulata hiteles mása legyen az eredetinek.*

Egy filmben annyi drámaiság és érzelem van, hogy szerintem nem az a fontos, hogy tökéletes utánzatot teremtsünk. Akkor lett volna zavaró, hogy nem veszünk le minden gesztust, ha Áron és Győző annyira hasonlítanak. Rami Malektől, aki egyébként is úgy néz ki, mint Freddie Mercury, fura lett volna, ha nem hozza egy az egyben az ő mozgáskultúráját. De mivel a mi színészeink sokkal inkább magukat adják fazonban, lehet, hogy inkább az lett volna zavaró, ha nagyon igyekeznek utánozni a valós személyeket. Mi még azt se tudtuk elérni, hogy Áronnak olyan fehérszőke, leszívott haja legyen,



mint Győzőnek volt ebben az időben, mert kollegám, Kapitány Iván nem engedte, hogy parókával pótolják Áron haját *A mi kis falunk* forgatásán. A fülbevalót is titokban kellett beakasztanunk a fülébe, és a sminkeseknek eltakarni a lyukat, amikor *A mi kis falunkban* játszott.

• *Te is szerepelsz a filmben? Karakterként.*

Van egy telefonhívás, aminek én vagyok a túlsó végén, de nem hallani a hangomat. Én még azt se akartam beletenni a filmbe, hogy Győző a *Valami Amerika* forgatókönyvét olvassa az elvonón, de a producerek ragaszkodtak hozzá. Aki nem ismeri a sztorit, azt hiheti, hogy mindenáron bele akartam forgatni magam a filmbe, de nem erről van szó: Győző tényleg az elvonón tanulta meg a szövegét.

• *Mennyiben követték a könyvet?*

Szabó Győző könyvének csak egy kis szeletét dolgoztuk fel. Minket az a része izgatott a legjobban, amikor Győző bekerült a pszichiátriára, és két hatalmas egóval rendelkező ember – ő és Csernus – egymásnak esett. Mind a kettő le akarja gyűrni a másikat, és ez a helyzet a végletekig fajul, de mégiscsak oda fut ki, hogy barátokká válnak. Ez egy „buddy movie”.

• *Miért az egóharc érdekelt a sztoriból?*

Ennek van egy prózai oka is: ha megpróbáltuk volna visszaadni a regény összes kalandját, amikor mákföldeken rohangáltak és mákgubókból nyúltak az anyagot, vagy összetűzésbe kerültek a rendőrséggel, az egy nagy kiállítás, amerikai filmet igényelt volna. Két évig fejlesztettük a forgatókönyvet, az alatt kristályosodott ki, hogy minket amúgy is ez a párharc izgat a legjobban. A regény többi részét schlagwortokban jelenítettük meg.

**Herendi Gábor:**  
**Toxikoma**  
(Molnár Áron)

• *Szabó Győző azzal kezdi a könyvet, hogy nem igazán tudja megmagyarázni, miért kezdett el drogozni. Nem volt rá hajlama, nem érték lelki traumák, jó családi környezetben nőtt fel, és mégis.*

Korábban én is azt gondoltam, hogy borzasztó családi háttérrel, munkanélküliségben élő emberek keresik a drogban a menekülési lehetőséget, de nem ez – vagy nem csak ez – a helyzet. Jó körülmények között élő, értelmiségi családok gyermekei is nyúlnak heroinhoz. Győző megértésében Csernus doki volt a segítségünkre. Amikor Győző feljött a Nyírségből Pestre, iszonyatos bizonyítási vágy volt benne, hogy megmutassa a pesti zsványságnak, hogy mindenhez ért. Ezért énekelt együttesben, játszott színházban, vett részt táncdarabokban. És mivel ő amúgy is egy sokat pörgő, szangvinikus alkat, nem azt kereste a drogokban, hogy mi az, ami felpörgeti, hanem hogy mi az, ami lenyugtatja. Ezért kapott rá a heroinra. Győző a mai napig azt mondja, hogy az az élmény, amit a heroin nyújtott, leírhatatlan. Úgy érzem, nem bánta meg, amit tett, mert különben nem ismerte volna meg ezt a földöntúli egy percet. A heroin azonnal hat, és egy percig olyan csodálatos élményt nyújt, ami függővé tesz. Eleinte még együtt élsz vele, dolgozol, mint egyébként, de egyre sűrűbben kell belőnöd magad, mert egyre gyakrabban jönnek az elvonási tünetek. Az egyik legaddiktívabb drog.

• *A filmben látjuk is, ahogy egy lepukkant vécében belövi magát. Már csak a vécéjelenet alapján is egyértelműnek tűnik a Trainspotting hatása.*

Görcsölhetnék ezen, de annyi drogos film készült már, és annyiféle módon próbálták vizuálisan visszaadni az élményt, hogy úgy gondoltam, teljesen új megoldást nem fogok kitalálni. Ezzel együtt nagyon igyekeztem, hogy kitegyünk magunkért, és izgalmas látványelemek legyenek a filmben. De hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem hatott rám a *Trainspotting*, vagy épp a *Csúcshatás*.

• *Hová helyeznéd a Toxikomát a pályádon?*

Ez az eddigi legkomolyabb filmem. Nevetni nem nagyon lehet rajta, maximum az élet abszurditásán. Új szint hoz a karrierembe, ez biztos.

• *Korábban azt mondtad, hogy téged elkönyveltek közönségfilmesnek, ezért nem is biztos, hogy elfogadnának tőled egy művészfilmet. A Toxikoma lehet az arany középut: dráma, de azért még nem művészfilm?*

Ez valóban nem művészfilm, de remélem, hogy hordoz művészi értékeket. Egyelőre nagyon jó visszajelzéseket kaptunk, a Filmintézetben azt mondták, ez az eddigi legjobb filmem. Én ezt nem tudom megítélni, mert nehéz az almát a körtével összehasonlítani. Ez nem egy *Valami Amerika*, hanem egy sokkal mélyebb film, amire maximálisan büszke vagyok. Szívesen kipróbálnám magam más műfajokban is, például krimiben, és egyszer majd talán rendezek egy művészfilmet is. De az csak akkor jó, ha beérik, és szívből jön.

• *Addig jöhet egy Herendi-horror?*

Nézzük meg, hogyan reagál a közönség Bergendy Péter horrorfilmjére, a *Post Mortemre*. Nehéz a magyar nézőkkel új műfajokat elfogadtatni. Egy amerikai horror vagy thriller minden további nélkül vonzza a közönséget, de magyar filmben nehezen fogadják el ezeket a műfajokat.

• *Egy drogfilm is rizikós ebből a szempontból.*

Nem is gondolom, hogy több százezer nézője lesz. Merész vállalás a *Toxikoma*, de sok jó hívószava van. Győzőt és Csernust is rengetegen szeretik, ráadásul nem is ugyanaz a célközönség, mert Csernusért főként nők rajonganak. Talán én is vonzerőnek számítok az eddigi munkáim alapján. Sok ok van, amiért beülhetnek az emberek a *Toxikomára*. Csak legyen mozi még akkor is, amikor bemutatjuk.

A *Toxikomát* a Vertigo Média forgalmazza október 22-től.

TÓTH JÁNOS KINEMATOGRÁFUS, 2. RÉSZ

# Örök varázs

GELENCSÉR GÁBOR

TÓTH JÁNOST ELSŐSORBAN HUSZÁRIK ZOLTÁN ÉS MAKK KÁROLY OPERATŐREKÉNT ISMERJÜK, NOHA A HATVANAS ÉVEKBEN MÁS RENDEZŐKKEL IS FORGATOTT.

Az egy éve elhunyt, különleges tehetségű operatőr és rendező immár klasszikus életművének jócskán akadnak kevésbé ismert, ám figyelemre méltó darabjai. A művészetét bemutató, az MMA Kiadónál megjelenés előtt álló monográfiának ezekből a fejezeteiből válogatunk.

Tóth János (1930–2019) életműve rendkívül gazdag és sokszínű. Operatőrként nemcsak egész estés játék-, hanem rövid- és animációs filmek is fűződnek a nevéhez, a saját rendezésében és fényképezésében készült etűdök pedig egyéni látásmódjukkal és stílusukkal önálló fejezetet alkotnak a magyar film történetében. Legalább két operatőri munkája a magyar filmművészet vitathatatlan csúcsteljesítménye: a Huszárrik Zoltánnal 1965-ben forgatott *Elégia* és Makk Károly 1970-es *Szerelem* című alkotása. Ha csak ezeket és saját rendezésű, *Örök mozi* (1983) című összeállításában sorakozó etűdjeit egymás mellé helyezzük, egyértelmű, hogy jelenléte a magyar filmművészetben jóval több, mint általában az operatőröké: egyéni világlátású és összetéveszthetetlen stílusú szerzőről van szó, aki tehát ily módon a magyar új hullám meghatározó alakja, s akire a fogalom operatőrként és rendezőként egyaránt illik.

Több mint három évtizedes aktív filmes munkásságának kiemelkedő darabjai jól ismertek. Operatőrként azonban ezeken kívül még számos rövid- és egész estés film fűződik a nevéhez. Ezekben, ha teljes mértékben nem tudta is érvényesíteni sajátos stílusát, azért egy-egy részlet erejéig megvillant összetéveszthetetlen szerzői látásmódja. Az immár lezárt életműből érdemes tehát felidézni e kevésbé ismert mozzanatokat is.

## SZERZŐI OPERATŐRETŰDŐK

A Tóth János művészetében a szerzőinek tekinthető operatőretűdők 1962 és 1969 között készülnek. A korábbi, általa fényképezett rövidfilmek – az első egész estése játékfilmekhez hasonlóan – még legfeljebb egy-egy rövid részletükben viselik magukon operatőrük kézjegyét, 1969-től pedig az etűdöket már maga rendezi.

A legismertebbek ezek közül a Novák Márkkal (*Csendélet*, 1962; *Kedd*, 1963) és Huszárrik Zoltánnal forgatott filmek (*Elégia*, 1965; *Capriccio*, 1969; *Amerigo Tot*, 1969). Mindezek mellett még négy szerzőinek tekinthető operatőri etűdöt készített egy-egy rendezővel karöltve. A Novákkal megvalósult munkák után a Balázs Béla Stúdió műhelyében előbb Bácskai Lauró Istvánnal (*Igézet*), majd Ventilla Istvánnal (*Testamentum*, 1965) dolgozott. Ezek a művek BBS-produkcióként szintén ismertebbek. Van azonban még két 1968-as film, amelyek jószerivel ismeretlenek: a Ranódy Lászlónak fényképezett *Bajai mozaik* és a Kollányi Ágostonnal forgatott *Szintézis*. E munkák háttérbe szorulásának talán az is az oka, hogy nem a Balázs Béla Stúdióban, hanem a MAFILM Riport és Dokumentumfilm, illetve Népszerű-Tudományos Stúdiójában keletkeztek, továbbá rendezőjük pályafutásában nem foglaltak el jelentős helyet (Ranódy kizárólag egész estés filmeket számláló munkásságában ez az egyetlen rövid-dokumentumfilm, Kollányi esetében pedig épp fordítva, a mintegy nyolcvan népszerű-tudományos, illetve dokumentumfilm tartalmazó életművében elsikkad ez a tétel). A két film stílusa valóban kevésbé vall rendezőikre – annál inkább Tóth Jánosra, így felettébb indokolt,

hogy a szerzői operatőretűdők sorába illesszük őket. Megítélésem szerint e két, felfedezésszámba menő alkotás a környezetükben készütekhez hasonló figyelmet érdemel.

## BAJAI MOZAIK

A hatvanas évek második fele mindenekelőtt Huszárrik jegyében telik, a vele forgatott etűdök a szerzői operatőri életmű legjelentősebb darabjai, élükön mindjárt az elsővel, az *Elégia*-val. Ebbe a munkafolyamatba ékelődik be 1968-ban két kevésbé ismert, Tóth János életművéből jószerivel kihagyott darab (a róla szóló írások egyáltalán nem említik őket), a *Bajai mozaik* és a *Szintézis*. Mellőzöttségük oka nyilván az, hogy a *Bajai mozaik* nem tartozik Ranódy László fő profiljába, míg a *Szintézis* elveszik Kollányi Ágoston rendkívül nagy életművében. Ha valamiért mégis figyelemre érdemes mindkét film, az Tóth János operatőri teljesítménye, jobban mondva a fényképezésen jól láthatóan túllépő, a filmek szerkezetét, ritmusát, vágását, zeneiségét, egyszóval szerzőiségét megteremtő stílusa, amely összetéveszthetetlenül az övé.

A korabeli rövidfilmes/kísérőfilmes sztenderdnek megfelelően 17 perces *Bajai mozaik* esetében Tóth János szerzőisége egészen különös módon érvényesül – Ranódyéval szemben. A film témája, apropója alapján egyértelműen Ranódy személyéhez, rendezői munkásságához kötődik, hiszen életművének két emblemikus darabját, a *Pacsirtát* (1963) és az *Aranysárkányt* (1966) Baján forgatta: itt találta meg Kosztolányi regényeinek jellegzetes kisvárosi közegét, különös tekintettel a társadalmi érintkezés fórumaként kitűnően működő, jól fényképezhető, hatalmas, négyzet alakú, a Duna-ágra színpadként megnyíló főtérre. A film bevezetője külön is hangsúlyozza a rendező személyes érintettségét, az emlékezés alanyi pozícióját. A képre írt kézírásával jelenik meg bevezető gondolata: „Emlékeim mozaikjaiból megkísérlem összerakni a múltat és a jelent; azt a képet, amely bennem él...” Mindezt megelőzik a két film részletei, ahogy Pacsirta a szüleivel, illetve az összetört Novák tanár úr átsétál a téren, s forgatási snittekét is látunk, jupiterlámpákkal, sminkesekkel, csapókkal, „Csendet kérek! Indítok. Felvétel!”

utasításokkal. S körülbelül ezzel véget is ér Ranódy László meg két filmjének „szerepe”; inentől városfilmet látunk, Tóth János szerzői stílusában.

Korábbi és későbbi operatőri-rendezői etűdjeiből ismerős vizuális megoldásokat sorakoztat a film, egyértelműen kilépve az ismeretterjesztő, dokumentum- vagy akár egy lírai emlékezőfilm műnemi-stiláris kategóriájából, s a rövid felvezetés után a *Bajai mozaik* maga is etűdformát ölt. Egymást érik a szerzői kézjegyek: légi felvételek, rövid snittek régi képeslapokról, extrém gépállások, torzító nagylátószögű felvételek, repülő madarak követése lendítésszerű gyors svenkekben, képi asszociációk festett virágokról valódikra és vissza, művészeti alkotások „megmozdítása” dinamikus variózással, fotografikus kompozíciók, amelyekbe gyakran köznapi tárgyak kerülnek (kilincsek, kapuk, ajtók), belső keretek, amelyek megte-remtik, kiemelik a motívum komponáltságát, ornamentikus díszítégek, műalkotásrészletek gyorsmontázs – csupa olyan formamegoldás, amely Tóth János korábbi és későbbi etűdjeiből lehet ismerős. Egy-egy konkrét motívum mintha az *Elégia*-ból kerülne ide (például a kilincsek, kapuk, ajtók montázs vagy a nagylátószögű, a teret mélységükben megnyújtó beállítások), mások későbbi művekben tűnnek fel. A fonott kerti garnitúra az 1974-es *Macs-*

*kajáték* visszatérő álom/emlék szekvenciájában kerül elő, a fémgömb és a benne tükröződő torzított kép a korai filmektől a legutolsó mozisetűdőkig, a *Study*-t (1974), a *Study No II*-t (1975) és a *Moziképet* (1976) kiteljesítő *Shine – Ragyogásig* (1982) kedvelt „effekt-tárgya” az alkotónak. A különböző részletek (sarokházak, cégérek „szériái”), a felső gépállásból meglesett magányos járókelők mozgása a hatalmas, monokróm színvilágú üres térben (ilyenekkel az ekkortájt készülő első önálló rendezésű etűdében, a fekete-fehér *Arénában* találkoztunk), s még a Ranódy-filmekhez kapcsolódó forgatási képek is inkább illenek Tóth János későbbi mozi- etűdjeinek hangulatához (ahogy gyors snittekben sorjáznak a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* részletei és werkjei), mint hogy dokumentarista módon felidéznek a hatvanas évek gyártási körülményeit.

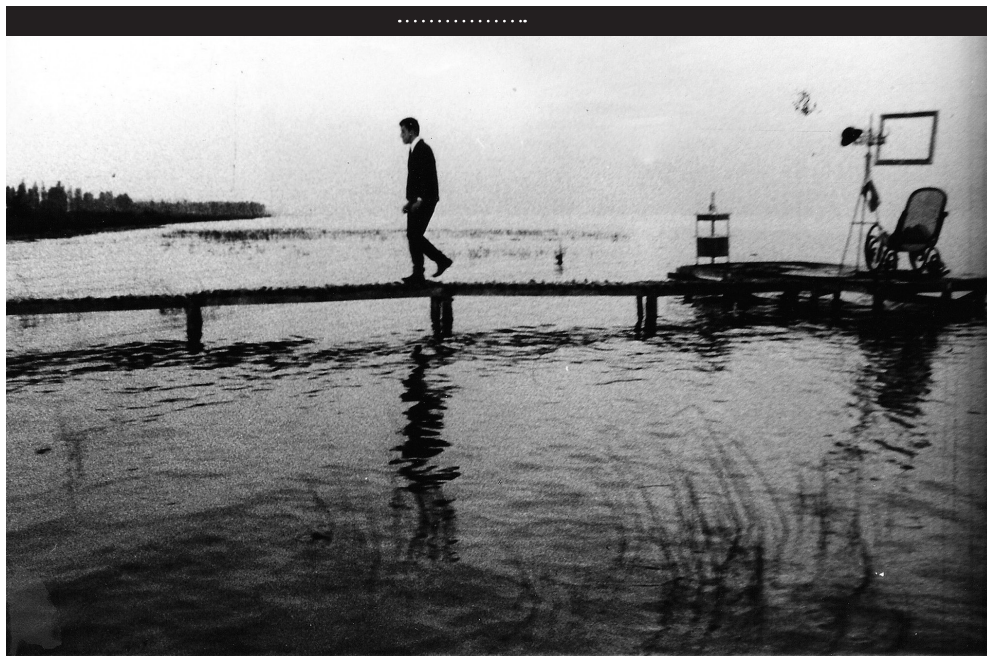
Mindeközben azért nem szakad el a film voltaképpeni témájától: a felső gépállású felvételek a jellegzetes bajai Fő tér egészét mutatják, majd ezt bontja elemeire a képi analízis a tér részleteiről. Helyet kap továbbá a filmben régi és új, archaikus és modern ket-tőssége, szembeállítása, s ennek akár történeti-társadalmi jelentése is lehet. Sőt kifejezetten szociológiai leírást is kapunk a városról különböző tematikus bontásokban: szőlészet/ borászat, halászat és a híres

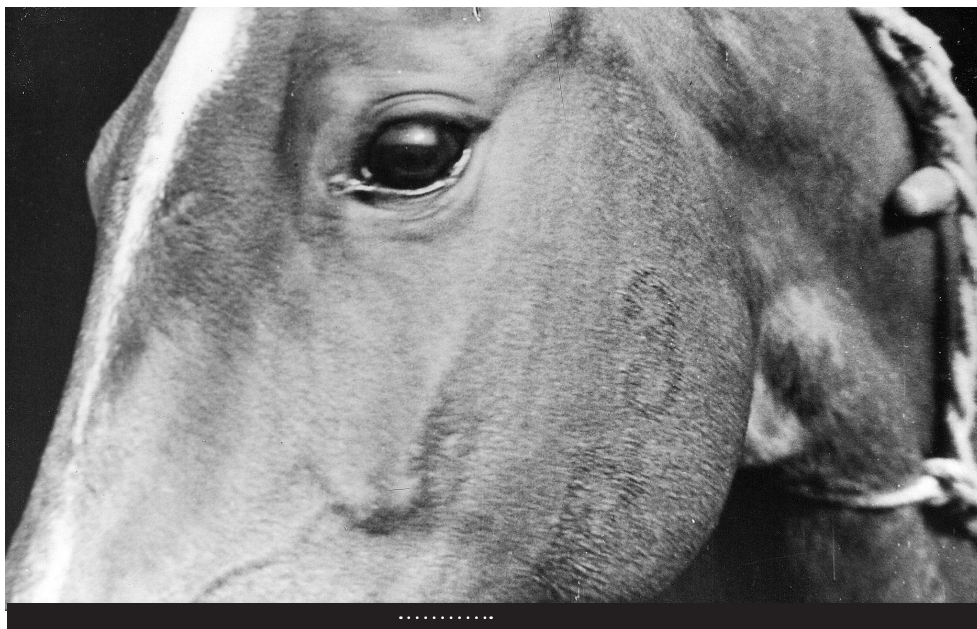
halászlé, gyümölcsösök/konzervgyár, motorcsónaksport a Dunán stb. Mind-ezeket azonban kevésbé leíró jelentésük, jóval inkább kifejezőmódjuk kapcsolja össze, így a film nem tematikus blokkokból, hanem – az etűdformához jóval közelebb álló – formai szériákból építkezik, s azok variálódása hozza létre a mű szerkezetét. A kiindulópont-hoz képest ezt akár következtetlenségnek is érezhetnénk, hiszen a film végére teljesen elfelejtődik Ranódy és itt forgatott két munkája, s előbb Bajára, majd azon keresztül a városi motívumokból építkező etűdformára kerül a hangsúly.

A *Bajai mozaik* ekként beilleszthető a klasszikus némafilmkorszak avantgárd városfilmjeinek hagyományába (Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*, 1927; Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel*, 1929; Jean Vigo: *Nizzáról jut eszembe*, 1930), az azokban kidolgozott szeriális szerkesztésselvet követi, ahogy az utcák, házak, szórakozóhelyek, közlekedési eszközök szériái alkotják meg az ezen a módon általánosító, a nagyváros dinamikájában a modernitás szellemét megragadó jelentést. A *Bajai mozaik* nem szakad el ennyire radikálisan címadó helyszínétől – annyira azonban mindenképpen, hogy nem tudunk rá hagyományos dokumentum- vagy ismeretterjesztő filmként tekinteni. S Ranódy-opusként sem, hiszen a film elején felelevenített, itt forgatott alkotásain túl semmi sem idézi az ő stílusvilágát – annál több minden Tóth Jánosét. S ehhez bizonyára nagyobb segítséget kapott régi alkotótársától, Morell Mihály vágótól (azzal együtt, hogy ő vágta a két bajai Ranódy-filmet is), valamint az *Elégia* zenéjét is szerző Durkó Zsolttól, mint rendezőtől.

A *Bajai mozaik* némiképp a korai operatőri munkák rendelt filmjeire emlékeztet (mint például a a DISZ 1955-ös II. kongresszusának tiszteletére készült *Irány Varsó* vagy az 1960-as Karlovy Vary-i filmfesztiválról szóló beszámoló), ám azok politikai felhangjai nélkül. Csak-hogy ezúttal Ranódy élhette meg kötelező penzumként

„Szellemi partnerséget feltételez” (Novák Márk: Kedd)





sabb) – tartalmaznak viszont zenét, s a zenéből meg a művészeti alkotásokból is következő ritmust, kompozíciós játékot, formatudatosságot. Ily módon közelebb kerülnek a szerzői etűdhöz, semmint az ismeretterjesztő-, dokumentum-, népszerű tudományos-, portré- vagy művészeti kisfilm csoportjához. (S közel állnak, tehetjük zárójelben hozzá, Szóts Istvánhoz, aki ausztriai emigrációjában csupán képzőművészeti kisfilmek forgatási lehetőségéhez jutott, ezeket azonban rendkívül igényes, az alkotásokat filmes eljárásokkal bemutató módszerrel valósította meg. Vajon Tóth János látta-e az 1960 és 1975 között, tehát

a felkérést, amit aztán örömmel átengedett operatőrének, aki viszont annál lelkesebben vetette bele magát a feladatba. Tóth János már legelső munkáiban is ki-kimozdította a propagandafilmeket vagy a propagandisztikus jelentést rögzült konvenciójukból, a mostani, kevésbé szigorú keretet pedig még inkább szétfeszítette. Mindehhez ekkorra már rendelkezésére állt a szerzői operatőri etűdökben kidolgozott formakészlete, amit még ha nem az azokhoz mérhető szabadsággal is, ám igen kreatív módon alkalmazott a *Bajai mozaikban*.

### SZINTÉZIS

Kollányi Ágoston tízperces, a portré és a képzőművészeti kisfilm vonásait egyesítő munkája életművének mellékszálát képviseli. Fő profilja ugyanis a népszerű-tudományos természetfilm; legismertebb egész estés alkotásai is ebbe a csoportba tartoznak (*Örök megújulás*, 1965; *Az állatok válasznak*, 1978; *Noé bárkái*, 1982). Rendszeresen foglalkozott ugyanakkor a képzőművészettel, illetve képzőművészekkel: legtöbbször keramikusokkal (Kovács Margit, Gorka Géza és Lívia), de ötvösökkel, textilesekkel is. A *Szintézis*ben szintén egy keramikusművészt, Gádor Istvánt és műveit mutatja be. A hatalmas, zömmel rövidfilmekből álló Kollányi-életmű legtöbb filmjét Vancsa Lajos fényképezte, de a rendező alkalmanként dolgozott játékfilmes

„Techné és poézis”  
(Huszárik Zoltán: Elégia)

operatőrökkel, így Hildebrand Istvánnal, Somló Tamással, Andor Tamással – és egyetlen alkalommal Tóth Jánossal is.

Tóth János életművében szintén fontos „mellékszál”, önálló, akár trilógiának tekinthető fejezet a képzőművészeti kisfilm. Az első a *Szintézis*, ezt követi egy év múlva a Huszárikkal forgatott *Amerigo Tot*, végül saját rendezésű második munkája, a *Poézis* (1972) zárja a sort, amely az *Örök mozi* című összeállításban is helyet kapott. A *Szintézis* és az *Amerigo Tot* mindegyik rendezőjük életművét alakító munka, de ugyanígy elhelyezhető Tóth Jánoséban is: a három film szemléleti és stilisztikai egysége, hasonlósága egyértelműen feljogosít arra, hogy szerzői etűdjeinek sorába emeljük, s trilógiaként kezeljük őket.

A közös szemléletmód lényege a talán körülményesnek ható meghatározásukban rejlik: e filmek a művészről és a művészetről, az alkotóról és műveiről egyszerre, együttesen szólnak. Vagyis egyfelől portréfilmek, ám nem a hagyományos interjúformában készülnek, másfelől művészeti filmek, de nem tartalmazzák a művek fogalmi (szakértői) értelmezését, mivel ezt a feladatot bemutatásuk filmnyelvi eszközei és más, a szcenírozásukat kísérő megoldások „hajtják végre”. Egyszerűbben fogalmazva nem (vagy kevésbé) tartalmaznak szöveget (e tekintetben a művész gondolatait is megszólaltató *Szintézis* hagyományo-

jórészt az ő munkáival párhuzamosan születő, összesen kilenc tétel számú rövidfilmanyagot? Könnyen lehet, hogy igen. Szóts mindenesetre jól ismerte Tóth János munkásságát, hiszen – ahogy erről a Szóts-hagyatékban fennmaradt feljegyzés tudósít – 1993. augusztus 6-án személyesen is találkoztak. Szóts egy igencsak hozzáillő ötlettel kereste meg: *Kavicsok* címen tervezett kísérleti jellegű filmet forgatni vele. A terv leírásából kiderül, hogy Szóts a Tóth János-i etűdökhöz hasonló szemlélettel közelítette meg témáját, a kavicsok természet által megformált művészi karakterét.)

Művész és mű kapcsolata a Tóth János egész életművét meghatározó kettősségben, anyag és szellem, techné és poézis egymásra vonatkoztatásában fogalmazódik meg. A művészetet általában is jellemző vonás Tóth János esetében hangsúlyosabban, illetve „szélsőségesebben” van jelen, az anyag anyagszerűségének kiemeléseivel egyfelől, a szellem elvont zenei-költői természetével másfelől. Mindez következik saját médiumából, a filmből, amely a konkrét valóság elemeiből építheti fel absztrakt jelentését. Nyilvánvalóan ez vezeti érdeklődését a társművészetek felé: vajon ők mindezt hogyan csinálják? S ez vezeti különösképpen olyan művészi formák felé, amelyekben a techné és a poézis feszítvja a lehető legnagyobb – nem véletlen, hogy e tárgyú filmjei keramikusról, szobrászról, fafaragóról szól-

nak; olyan művészekről, akik szinte közvetlenül a természetből kihalított, s azt átszellemítő anyagokkal dolgoznak. (S voltaképpen ez az ív rajzolódik ki némiképp tézisszerű módon a Bácskai Lauró István rendezte *Igézetben* is a vasöntő műhelytől a fémhúrokon megszólaló zenéig.)

Stílus tekintetében pedig ezeken a filmekben is jól felismerhető az alkotó vizuális kézzel, így a *Szintézisben* is láthatóak különleges effektványokkal megvilágított és/vagy szűrőkkel át-színezett motívumok, gyors, pásztázó gépmozgások és svenek, nagyközelik, makrók, nagylátószögű optikával elért torzítások, gyors flashekkel építkező ritmikus montázsok. A *Szintézis* mind ezen túl további, a Tóth János-i szerzői etűdökre jellemző formamegoldásokat is tartalmaz. A rövid terjedelem ellenére a mű öt fejezetre tagolódik, s ezek címe leíró jellegük dacára kifejezi a törekvést az elvontabb, esztétizáló fogalmazásmódra (erre utal eredeti/régi írásmódjuk is): I. *Materia*, II. *Inspiratio*, III. *Constructio*, IV. *Intermezzo*, V. *Synthesis*. Az öt fejezet egyúttal lehetőséget kínál a tételszerű, szeriális építkezésre, valamint az egyes tételek zenei karakterizálására (a film zenéjét az *Elégia*-béli Durkó Zsolt-műhöz igen hasonló stílusban komponálta meg Rózmán Ákos). További szerzői, a szemléletmódot kifejező kézzel a műalkotás „útjának” nyomon követése az anyagtól (amely itt az *Igézet* „őselemét”, a fortyogó fémmasszát idézi: mintha néhány snittet egyenesen abból a filmből emeltek volna át alkotók) a természetből kiragadott, már létező formák felmutatásán és megmunkálásán át (amely magában foglalja e tevékenység közegét, a műhelyt és „szerszámát”, az anyaggal érintkező, közelikben kiemelt poros-sáros-agyagos kezét) egészen a kész alkotás bemutatásáig (amely mintegy keretezi a folyamatot a köztereken álló nagyobb, szoborszerű művek természetes közegükben történő megörökítésével).

Az utolsó előtti, *Intermezzo* című tétel valóban közjáték – képi értelemben is. Ebben szólal meg Gábor István narrátorként (azaz nem riporthelyzetben), vall röviden önmagáról, beszél a 20. század nagy változásaira reagálni igyekvő művészetéről. Szavait archív felvételek kísérik: amikor a világ nagy

változásaira reflektáló gondolatait Blériot repülésével példázza, akkor a pilóta korabeli magyarországi bemutatójáról szóló felvételeket látjuk, amikor pedig a millennium korszakának személyes élményeit eleveníti fel, akkor a legelső hazai mozgóképek következnek ünnepi felvonulásokról és a Lánchíd „forgatagáról”. Az archívhasználat az alkotók egy rendkívül termékeny módszert előlegeznek meg, kezdve az archívokat intellektuális montázként alkalmazó Magyar Dezsővel (*Agitátorok*, 1969; *Bűntetőexpedíció*, 1970) a kizárólag archívokból építkező montázsfilmenken át (Sára Sándor: *Pro Patria*, 1970; Grunwalsky Ferenc: *Seregszemle*, 1972) Bódy Gábor és Erdély Miklós experimentálisabb munkáig (*Hogyan verkedett meg Jappe és Do Escobar után a világ*, 1974; *Privát történelem*, 1978, Tímár Péterrel közösen; illetve *Partita*, 1974). A módszert Tóth János később saját rendezői etűdjeiben is alkalmazza (az *Elégiában* csak régi fotók, anizok tűnnek fel, ahogy a *Bajai mozaikban* is): az ősfilm technikájának és hangulatának fiktív újratemtése mellett a régi felvételek felhasználása szintén része a mozi-étűdök kinematografikus múltidézésének. Visszatérve a *Szintézisre*: már itt is, az archívokra épülő fejezetben, meg-megszakítja a régi képsorokat a művész alkotásainak bemutatása, aki utolsó mondatában Tóth Jánoséhoz igen közelálló ars poeticát fogalmaz meg: az új módszerekre – mondja – „mindig az anyag, a matéria inspirált”.

A film címét is adó utolsó tétel a leg-hosszabb; ebben már teljes valójában látjuk a művészt munka közben (nem csak a kezét), időzünk el a felhasznált változatos, „inspiratív” anyagokon (hiszen Gábor a kerámia mellett sok vegyestechnikájú művet is alkot), s követjük nyomon egy-egy alkotás keletkezését. A festékpórok közelije, a kristályokat tartalmazó üvegcsék szín-pompás sorozata, fémpálcák, ecsetek, szivacsok szinte tapintható faktúrája váltakozik a teremtés megfontolt mozdulataival. A legérdekesebb a művészt szemből ábrázoló felvétel, ahogy egy maga elé tartott fémhálót hajtogat. A háló szeméin keresztül látjuk őt, kezében az anyaggal, amely tehát áttetsző. Mintha a semmit dolgozná meg, s hozna létre belőle – valamit.

A nagyívű, körforgást leíró folyamatot az anyag őskőszától a megformá-

lason át a kész műig, majd a kész mű visszahelyezését a természet világába, először tehát a *Szintézisben* követhetjük nyomon. A kozmikus távlatokat nyitó „folyamatelemzés” a további két művészeti tárgyú rövidfilmben, az *Amerigo Totban* és a *Poézisben* fog megismétlődni – variációjukat pedig a hasonló szemléletmódú, ám alkotójuk saját médiumára reflektáló filmes etűdjeiben láthatjuk majd, amelyekben az anyagot a fény és a celluloidszalag, a „művet” emblematisztikus ősfilmjelenetek, míg a visszatérést mindezek szcenírozása reprezentálja.

Ha a korai rövidfilmek Tóth János vizuális formatörökvéseit még csak egy-egy részlet erejéig mutathatták fel (s lényegében ugyanez mondható el a szerzői operatőr-étűdökkel párhuzamosan forgó egész estés játékfilmekről is), akkor a hatvanas évek rövidfilmjei már teljes egészükben magukon viselik operatőrük stílusát. Mindez alkotótársaival a rendezői-operatőri együttműködés megszokott keretein túllépő szellemi partnerséget feltételez. Ilyenre először Novák Márkban, majd Huszárik Zoltánban lett. Erőteljes szerzői jelenlétét bizonyítja, hogy igen eltérő karakterű, avagy az etűdformától más művekben távol álló alkotók oldalán volt képes határozottan egységes vizuális stílust felmutatni. Nyilván a rendezői életművekben is fontos a szerepük, s alapvetően az ő szellemi tulajdonuk, nehéz volna azonban elvitatni, hogy ezek a munkák egyúttal a Tóth János-i szerzői oeuvre szerves részei. Ha egymás mellé helyezzük az *Igézetet*, a *Testamentumot*, a *Bajai mozaikot* és a *Szintézist*, inkább tűnnek egységesen Tóth János-filmeknek, szemben rendezőjük, Bácskai Lauró István, Ventilla István, Ranódy László és Kollányi Ágoston művészetében elfoglalt helyükkel, amelyben önmagukban álló, előzmény- vagy folytás nélküli vállalkozások. Különösen így van ez a Ranódy- és a Kollányi-film esetében, hiszen azok egyrészt rendezői életművében kivételes alkotások, másrészt nem támogatja őket a Balázs Béla Stúdió kísérletezésre nyitott intézményi háttere. A rendezői életműveket és stúdiókat közös „formanevezőre” hozó alkotó pedig nem más, mint e filmek – nyugodtan mondhatjuk – operatőr-szerzője, Tóth János. •

ENNIO MORRICONE (1928-2020)

# Egy marék hangjegy

OROSDY DÁNIEL

**ÓRIÁSI AZ ÉLETMŰ, DE A MENNYISÉG NEM MENT A MINŐSÉG ROVÁSÁRA. MORRICONE MINDIG TUDOTT MEGLEPETÉST OKOZNI.**

Nem tudjuk, mi lett volna, ha „Bob Robertson” végül nem úgy dönt, hogy „Dan Savio” megfelelő zeneszerző lesz az új filmjéhez, de valószínű, hogy két dicsőséges karrierrel, egy világsikert arató alkotással, egy remekművek sorát kitermelő alműfajjal és egy nagyhatású rendező-zeneszerző együttműködéssel szegényebb lenne a filmtörténet. A siker persze sosem egyetlen, vagy akár két ember kizárólagos érdeme (különösen a film világában), Sergio „Robertson” Leone és Ennio „Savio” Morricone együttműködése mégis valami speciálisat hozott létre, amihez hasonlót ritkán látunk a mozi világában, ráadásul egyikük esetében sem korlátozódott kizárólag western műfajára. Míg azonban a lassan dolgozó Leone sosem csalta meg választottját (ők maguk is házassághoz hasonlították kapcsolatukat) és még a csak produceri közreműködésével készült alkotások előkészítésekor is hozzá fordult, Morricone szinte minden zsánerben és jelentősebb alkotó oldalán kipróbálta magát (a számtalan jelentéktelenről nem is beszélve). Életműve óriási, a mennyiség mégsem ment a minőség rovására: a Maestro az utolsó pillanatig képes volt meglepetéseket okozni.

## PÁR DOLLÁRÉRT

Eleinte persze nem sok látszott ebből, sőt, az utolsó nagy meglepetés (az általában a nyugdíjjal egyenértékűnek tartott Oscar-életműdíj után 9 évvel begyűjtött „rendes” elismerés) szinte mindenkit váratlanul ért. A kezdetek kezdetén Leone ugyanúgy csak reménykedhetett benne, hogy képes lesz megkapaszkodni rendező-

ként az olasz filmipar szélén, ahogy Morricone számára is az „alkalmazott” trombitás szerepe tűnt sokáig a legvalószínűbbnek (a jeles eredménnyel végzett zenei tanulmányok már akkor sem feltétlenül jelentettek biztos megélhetést: a fiatal Ennio avantgárd művei általában csak kritikai elismerést hoztak, anyagit alig). Amikor a sokszor idézett anekdota szerint a két egykori iskolai osztálytárs évtizedek elteltével ismét, véletlenszerűen találkozott, hogy együtt dolgozzanak egy olcsó olasz western (*Bullets Don't Argue*, 1964) farvizén leforgatott, még olcsóbb „B-film”, nem lehettek vadabb reményeik a szolid sikernél és az újabb megbízásoknál. „A többi már történelem”, mondhatnánk a megtört produkcióként létrejövő, mégis világsikert arató (és persze a Mario Caiano rendezte „A-filmet” is sokszorosán lefőző) *Egy maréknyi dollárért*ra mutatva, pedig a pusztai találkozás – és a korábbi munkatársát preferáló, ódzkodó Leone meggyőzése – még kevés lett volna ahhoz, hogy az első Dollár-film újszerű, máig frissnek ható *soundtrack*jé megszülessen.

Ironikus, de az Akira Kurosawa *Testőrét* kíméletlenül lemásoló, amúgy botfűlű író-rendező első ellenvetése a régi osztálytárssal szemben az volt, hogy Morricone *Gunfight at Red Sands*-hez írt aláfestése nem más, mint Dimitri Tiomkin vadnyugati zenéinek (*Délidő*, *Újra szól a hatlövetű* stb.) felvizezett verziója. Még ironikusabb, hogy a zeneszerző egyetértéséről biztosította a rendezőt („Ezt *rendelték* tőlem, meg kellett csinálnom, hogy megéljek.”), és utóbb maga Leone is Tiomkin másolására buzdította Morriconét – egy olyan

*deguellót* (mexikói „haláldal”) várt tőle, amelyet Tiomkin a *Rio Bravó*hoz írt (*El Degüello*), hogy hangsúlyozza a történet mexikói, pontosabban határvidéki (egyszerre mexikói és amerikai) vonatkozásait. A maestro azonban nem akarta ismét az orosz-amerikai kollégát másolni – és ezzel véget is érhetett volna kettejük (valamint nagy valószínűséggel az *italowestern*) története, Leone azonban nem kötötte az ebet a karóhoz, és végül mindössze ahhoz ragaszkodott, hogy a mű *úgy hangozzon*, mint a jeles kolléga munkája. Az alku mindkettejük előtt új kapukat nyitott: Leone olyan zenét kapott, ami ugyan megidézte Hawks remekművét, mégsem koppintotta (sőt, a film egyéb újításaival együtt kifejezetten innovatívnak hatott), Morricone pedig a komponálásban elszakadhatott más szerzőktől, csak a hangszerelésben kellett – némileg, *még* – alkalmazkodnia hozzájuk.

A kompromisszum jelentősége valójában túlmutatott a konkrét *deguellón*, sőt, az *Egy maréknyi dollárért*-filmzénen is: két egyaránt erős, de más médiumra irányuló szerzői vízió vált eggyé és mutatott utat a követőknek, bele-



értve a más országokban, műfajokban – vagy éppen műfajokon kívül – alkotókat is (például Leone és Morricone tette bevett gyakorlattá a filmzene forgatás előtti megkomponálását, hogy a rendező már annak ismeretében, hangulatához-ritmusához alkalmazkodva rögzíthesse a jeleneteket, vagy akár le is játszhasa a színészeknek). Rendező és zeneszerző egyetértett abban, hogy a vadnyugati filmnek el kell szakadnia a hollywoodi westernekre jellemző „faltól falig” szimfonikus zenétől és szinte folyamatos beszédétől, hogy visszaadjon valamit a Vadnyugat valóságából: népi hangszerek, egyszerű motívumok és csönd, pontosabban zajok-zörejek (gondoljunk a *Volt egyszer egy Vadnyugat* bevezetőjének nyikorgásból, vízcsöpögésből, zümmögésből összeálló nesz-szimfóniára).

Az alkotói módszer gyakorlatilag filmről filmre alakult, finomodott, gazdagodott. A *Pár dollárral többért* előkészítésekor Leone már kifejezetten Morriconében és a közös zenei elképzeléseikben gondolkodott, a hangszerelés merészebb (elektromos gitár, ütőhangszerként kezelt zon-

gorahúrok, füttyülés), a főszereplőknek saját témájuk van, megjelennek a klasszikus zenei idézetek (ezúttal Bach) és a filmzene diegetikus megközelítése (zsebóra dallama szól a jelenetben), utóbbi ráadásul flashbackhez kapcsolva, ami a *Vadnyugatban* lesz fontos elem (mindkét esetben egy traumatikus élmény bontakozik ki lassan, fokozatosan). A *Jó, a Rossz és a Csúf* esetében a zene alapjai már a forgatás előtt készen álltak, ismét „jeleneten belül” szólal meg a muzsika (börtönlakók muzsikája fedi el a verést – ez az első és egyetlen dal, ami Leone-filmben felcsendül) és Morricone már egyértelműen hangszerként használja az emberi hangot (Edda dell’Orso szopránja először a trológia középső részében volt hallható, legemlékezetesebben a *Vadnyugat* használta ki).

**„Egyszerű motívumok és csönd”**

(Sergio Leone: *Volt egyszer egy Vadnyugat* – Charles Bronson)

A *Volt egyszer egy Vadnyugat* beemeli a szüzsébe a már ismert főszereplők – a mindenkori Jó, Rossz és Csúf – mellé a Szép karakterét is, ami természetesen megjelenik a zene szintjén is, miközben a western „lóoperája” ebben a mű-

ben már valóban operai magaslatokra ér el, kép és hang szintjén egyaránt (dacára annak, hogy Leone amúgy a „rendes”, színpadi operát röhejesnek tartotta). Az *Egy marék dinamit* gyakran bizarr eszközökkel dolgozó, egyszerre lírai és groteszk soundtrackje éppen annyira fura és eredeti, amennyire tudathasadásos maga a film (szinte Spencer–Hill-havervígjátékból alakul át kiábrándult politikai hitvallásba), a *Volt egyszer egy Amerika* pedig méltóságteljesen, a létező legmagasabb színvonalon összegzi mindazt, amire az alkotópáros a két évtizedes együttműködése során – együtt és külön – jutott. Leone számára egyben búcsú is volt, Morriconének viszont csak az egyik (bár minden bizonnyal a legfontosabb) alkotói kapcsolat lezárását jelentette, ám távolról sem a dal végét.

**SAJÁT UTAK**

A *Pár dollárral többért* zenéje a nyitó-részehez képest érezhetően magabiztosabb és sok szempontból eredetibb, ami minden bizonnyal összefügg az-za, hogy Morricone az első Leone-mozi után bő féltucatnyi filmhez szerzett zenét, köztük az *Öklök a zsebben*hez





(Marco Bellocchio botrányos klasszikusa) és az olasz western humorról kombináló – de még nem nyíltan parodizáló – *Pisztolyt Ringónakhoz* (a régi Leone-munkatárs Duccio Tessari nagysikerű rendezése). A második epizód aláfestése győzte meg Gillo Pontecorvót, hogy az utóbbi Oscar-közelbe kerülő *Az algíri csata* zenéjét Morriconével közösen kell komponálnia, meghozzá már a forgatás megkezdése előtt, hogy akár instrualás mellett-helyett is alkalmazni lehessen (ami meg is valósult). Morricone nevét szinte minden fontosabb olasz western stáblistáján megtaláljuk, így a „másik két Sergio”, Sollima és Corbucci legfontosabb filmjein (előbbi esetében az együttműködés később bűnügyi filmekre is kiterjedt), sőt, az egyik – ha nem AZ – utolsó „valódi” olasz western, a Michele Lupu rendezte, Almeriában forgatott *Aranyeső Yuccában* (amúgy kiváló) soundtrackje is az ő nevéhez fűződik.

És dacára annak, hogy egyértelműen Leone filmjének visszhangja és az ő elképzeléseinek hatása segítették Ennio Morriconét a sikeres, saját hangon megszólaló zeneszerzővé válásban, ez nem jelentett a gyakorlatban sem műfaji, sem stílusbeli kötöttségeket (és ami azt illeti, feltétlen kritikai elismerést sem). A maestro félelmetes munkabírással dolgozott produkciók tömegén, de nem szűrte ki bele a közegbe, képes volt felváltva hagyományosabb és kísérletezőbb megközelítésben alkotni, és még a toplistákat is rendszeresen megjárták a művei, eredeti formájukban (például a *Pisztolyt Ringónak* főtémája) és átdolgozásként (például Hugo Montenegro: *Music from „The Good, the Bad and the Ugly”*) egyaránt.

Az egész életét kettős vonzásban töltötte, az avantgárd-kortárs és a mainstream-klasszikus alkotói attitűdöt egyaránt magáénak valló Morriconét nem örölte fel sem a munka mennyisége, sem a kétféle hozzáállás látszólagos ellentmondása. Nem okozott neki gondot visszatérni a korai évek rádiós-tévéi megbízatásait jellemző kommercialitáshoz (egyszerű, slágyszerű témák, sőt, dalok), ahogy átültette mozivászonra a Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza („Új Hangzások”: jazz-t, noise-t, szabad improvizációt ötvöző, kísérletező hajlamú zeneszerzők

kollektívája) fejlesztéseit is. Utóbbi hatása érvényesül többek között a Dario Argentoval közös munkáiban, az ún. Állat-trilógiában (*Kristálytollú madár*, *A kilencfarkú macska*, *Négy légy a szürke bársonyon*) – nem mellesleg rendszeresen dolgozott a *Vadnyugat* sztorijának másik szerzőjével, Bernardo Bertoluccival is (közel 20 éven át, a *Forradalom előtt*-től az *Egy nevelés ember tragédiájáig*).

A sűrű hetvenes éveket relatíve visszafogott, ám annál sikeresebb évtized követte.

### A KIS SZOBOR VONZÁSÁBAN

Mint annyi minden Morricone életében, az első hollywoodi mozi is a Dollár-trilógiához kapcsolódik (Don Siegel westernje, a *Két ösvér Sara nővérnek* Eastwood szerepeltetésével egyértelműen a Névtelen Férfi alakját hasznosította újra), az álomgyári karrier azonban lassan indult be. Részben mert a mester egy idő után igyekezett magát kortárs zeneszerzőként is bevinni a köztudatba, ezért kevesebb filmet vállalt; részben mert a megbízások sem álltak arányban nemzetközi státuszával (értsd: alacsony honoráriummal kecsegtettek); részben mert ő sem választott mindig ügyesen (John Boorman *Az ördögűző*-folytatása vagy a Michael Anderson rendezte *A gyilkos bálna* zenéi valószínűleg kisebb hatást gyakoroltak az amerikai szakmára és közönségre, mint a francia mozi létére az Egyesült Államokban is zajos sikert arató *Őrült nők ketrece* témái). Komoly fegyvertény viszont még a hetvenes évekből, hogy a Terrence Malick rendezte *A mennyei napokhoz* írt Morricone-soundtrack végre Oscar-jelölést ért.

Az 1971-ben, egy Jerzy Kawalero-wicz-filmhez (*Maddalena*) írt *Chi Mai* ugyan az 1981-ben bemutatott *A profi* zenéjeként lett slágerlistás, és a nagy klasszikusok közül például *A szicíliaiak klánja* aláfestése is jóval régebbi, mégis kijelenthetjük, hogy Morricone pályáján a 80-as évek beköszönte jelentett váltást, mennyiségben és minőségben egyaránt. A munkatempóból visszavevő, egyre több amerikai megbízást vállaló (pl. *A dolog*, *White Dog*, *Szahara*) zeneszerző ekkor kezdte meg az együttműködését több olyan neves amerikai vagy „nemzetközi” rendezővel is, akikkel aztán hosszú ideig, fon-

tos és minden szempontból érett művek során át dolgoztak együtt. Közéjük sorolhatjuk Roland Joffét (*A misszióhoz* írt zene okkal kapott ismét Oscar-jelölést), Brian De Palmát (ismét jelölés, ezúttal sem véletlenül, az *Aki legyőzte Al Caponét*) és Barry Levinson (*Bugsy, Zaklatás*), de Morricone kegyeit kereste a kor neves alkotói közül többek között William Friedkin (*Sátáni megszállottság*), Roman Polanski (*Őrület*), Oliver Stone (*Halálkanyar*), Pedro Almodóvar (*Kötözz meg és ölelj!*), Mike Nichols (*Farkas*), Adrian Lyne (*Lolita*), Wolfgang Petersen (*Célkeresztben*) és Franco Zeffirelli (*Hamlet*) is. Az olasz mester azonban már 60 körül illetve bőven 70 fölött járt, mire először összekapcsolták a nevét annak a két filmesnek a nevével, akik meghatározták utolsó, dicsőségekben különösen gazdag alkotói korszakát.

### PARADICSOMI ÁLLAPOTOK

Ha létezik bárki, aki olyan szoros kapcsolatot alakított ki Ennio Morriconével, hogy az már a Leone-Morricone együttműködéshez mérhető, az csakis Giuseppe Tornatore lehet – ő bizonyos értelemben még folytatni is akarta, és egyetlen szempontból túl is szárnyalta azt a bizonyos „házasságot”.

Tornatore ugyanúgy második játékfilmje és első ismertebb műve (az Oscar-díjas *Cinema Paradiso*) óta dolgozott együtt Morriconével, mint Leone, az ő együttműködésük is kiterjedt szinte az életmű egészére (Tornatore esetében ez dokumentumfilmeket, tévés produkciókat és rövidfilmeket jelent), ráadásul ugyancsak az egyik fél halálával zárult, bár véget tulajdonképpen még most sem ért. Ha mindezt filmcímekre fordítjuk le, az eredmény minimum impozáns: *Mindenki jól van*, *Pusztai formalitás*, *A csillagos ember*, *Az óceánjáró zongorista legendája*, *Malèna*, *Az ismeretlen*, *Baaria*, *Senki többet*, *La corrispondenza*...

Ami a „házasság” folytatását illeti, 2003-ban Tornatore nyilvánosságra hozta, hogy Nicole Kidmannel – és természetesen állandó komponistájával – készítené egy filmet Leningrád ostromáról, ami Sergio Leone utolsó, szakmai körökben közismert filmterve is volt, de ahogy abból, úgy ebből a frissebb változatból sem lett mostanáig semmi. Jelenleg is készül viszont az



*Ennio: The Maestro* munkacímű Tornatore-dokumentumfilm, amiben a felsorolt és még élő filmesek szinte mindegyike mellett feltűnik majd többek között John Williams, Hans Zimmer, Quincy Jones, James Hetfield (a koncertjeit az *Ecstasy of Gold* dal indító Metallica frontembere), Bruce Springsteen, Lina Wertmüller, Mike Patton, Joan Baez, Paul Simonon (a Clash basszusgitárosa, ők a *Pár dollárral* többért-filmzene egy részletét használták fellépéseik bevezetőjeként) és Pat Metheny is. Ha van valami, amit Sergio Leone valószínűleg nem is tervezett, Tornatore viszont éppen megvalósít, akkor az egy dokumentumfilm a zeneszerző-kolléga/barátról.

És ha van valaki, aki jobban rajong Morricone művészetéért, mint Leone és Tornatore együtt, az Quentin Tarantino. A hivatásos filmőrült már a *Ponyvaregény*ért kapott Oscarját is úgy ünnepelte, hogy másnap megnézte moziban a Dollár-trilógia első részét, a Morricone-zenék pedig gyakorlatilag állandó elemei a filmjeinek 2003, a *Kill Bill* első felének bemutatója óta. A gyakorlatban ez nem jelentett közös munkát egészen sokáig, bár ha Tarantinón múlt volna, már 2009-ben saját zenét ír neki a maestro (a *Becs-telen brigantykhoz*, ami így is tele van Morricone-trackekkel), ám ezt éppen egy Tornatore-projekt, a *Baaria* megakadályozta. A *Django elszabadul* már tartalmazott egy eredeti Morricone-

**„Nem szürkült bele a közegbe”**

(Giuseppe Tornatore: Az óceánjáró zongorista legendája – Tim Roth)

dalt (*Ancora Qui*), a soron következő *Aljas nyolcas* esetében pedig már megvalósult a teljes egymásra találás is, méghozzá Morricone szempontjából a lehető legjobb végeredménnyel: közel 90 évesen megkapta az Oscart a legjobb eredeti filmzene kategóriájában.

Vitatkozni persze lehetne (ahogy mindig lehet), hogy miért pont ekkor és ezért az opuszért érezte díjra érdemesnek a mestert az Amerikai Filmakadémia, de nem érdemes. Egyet biztosan tudunk: megérdemelten kapta.

Bár a fentiekből – helyhiány okán – ez nem feltétlenül derül ki, Ennio Morricone-nél nem pusztán egy jelentős filmzeneszerző, hanem saját korának egyik legfontosabb, legtermékenyebb zeneszerzője távozott közülünk, aki karakteres, könnyen felismerhető szerzői jegyei ellenére hihetetlenül gazdag és sokrétű életművet hozott létre.

A felénk főleg az első két Fantozzi-film és a *Narancsos kacsasült* okán ismert Luciano Salce, illetve az utóbbi horroristaként világsikert arató Lucio Fulci voltak az elsők, akik rendszeresen foglalkoztatták játékfilmek stábjában (könnyed vígjátékok muzsikáját szerezte), de a hasonló, több filmen átívelő kollaborációk később is jellemzőek maradtak a pályafutására (például Roberto Faenzával és Pier Paolo Pasolinival is sokszor dolgozott), ahogy

hűség maradt a kezdeti idők műfajaihoz is (western, komédia), éppen csak szélesítette a spektrumát másokkal (thriller, horror, kalandfilm stb.).

Nem jelentettek akadályt számára az országhatárok (magyar filmek stábjlistáján is látható a neve, a legismertebb valószínűleg a *Sorstalanság*), nem kötötték tehetségét béklyóba sem a rendezői, sem a produceri elvárások, képes volt maradandót alkotni kis és nagy produkcióban egyaránt, akár rövidfilmhez, tévésorozathoz vagy dokumentumfilmhez is szállította a hangjegyeket. Ma már fel sem tűnik, ám nem kis részben neki és kísérleti zene iránti elkötelezettségének köszönhető, hogy magától értetődő lett egy zenemű sajátos hangszerezése (például pánsíp vagy autókürt[!] alkalmazása), szokatlan szünetei (lásd Cheyenne témáját a *Volt egyszer egy Vadnyugatból*) vagy éppen a benne hallható zörejek (például vízcsobogás).

És utóbbi említésével ismét visszakanyarodtunk az első és legfontosabb „igazi” társhoz, Sergio Leonéhoz, aki alapvetően szűkszavú filmjeiben a dialógussal és zenével egyenértékű elemként kezelte zajokat, szélfúvástól robbanáson át telefoncsörgésig, és ebben érdekes módon lelki társra lett egy hivatásos zeneszerzőben.

Nem tudjuk, mi lett volna, ha „Robertson” nem szavaz bizalmat „Saviónak”. Mindenesetre hatalmas szerencse, hogy végül mellette döntött. •



# ODÜSSZEIÁK MAGYARORSZÁGON

IDEGENEK ÉS HAZATÉRŐK A MAGYAR FILMBEN // BENKE ATTILA

**A KORTÁRS MAGYAR FILMEKNEK GYAKRAN KÜLFÖLDIEK ÉS KÜLFÖLDRŐL (HAZA) ÉRKEZŐ MAGYAROK A FŐSZEREPLŐI, AKIKET SOKSZOR NYÍLT VAGY BURKOLT ELUTASÍTÁSSAL FOGAD A TÁRSADALOM.**

**T**örök Ferenc 1945 (2017) című filmjében két zsidó férfi érkezése rémíti meg a második világháború utáni kis falu lakóit, akik 1944-ben részt vettek a helyi zsidóság vagyonának elkobzásában, és olyannyira félnak a revanstól, hogy készek lennének meglincselni a háború alatt meggyilkolt rokonaikat gyászoló apát és fiát. Habár történelmi drámáját Török nem politikai parabolának szánta, mégis sok a hasonlóság a kisközösség és a mai magyar társadalom idegenekkel szemben tanúsított magatartása között.

A 2010-es években számos magyar film készült, amelyekben fontos (fő) szereplő a külföldről Magyarországra érkező „idegen”, legyen szó a 2014–2015-re begyűrűző menekültválságra direkten reflektáló alkotásokról (Nagy Viktor Oszkár: *Két világ közt*, 2011, *Felsőbb parancs*, 2013; Meggyes Krisztina: *Azok*, 2015; Fatér Ambrus: *Légmell*, 2016; Dudás Balázs: *Welcome*, 2016; Banner-Szűcs Lóránd: *Sandwich*, 2017; Vranik Roland: *Az állampolgár*, 2017; Mundruczó Kornél: *Jupiter holdja*, 2017; Zurbó Dorottya: *Könnyű leckék*, 2018), a magyarok és más nemzetiségűek konfliktusoktól terhelt találkozásait bemutató játékfilmekről (Miklajczik Bence: *A zöld sárkány gyermekei*, 2011, *Hőskeresők*, 2013, Nagy Viktor Oszkár: *Hivatal*, 2014; Hajdu Szabolcs: *Délibáb*, 2014; Kostyál Márk: *Kojot*, 2017), vagy a hosszabb ideig vagy születésétől fogva külföldön élő magyarok (vissza) integrálódásának történeteiről (Hajdu Szabolcs: *Ernellák Farkaséknál*, 2016; Antal Nimród: *A Viszkis*, 2017; Bodzsár Márk: *Isteni műszak*, 2013, *Drakulics elvtárs*, 2019). Formai és tematikai értelemben sem homogén filmcso-

portról van szó, viszont mindegyik műre jellemző, hogy komplex módon mutatják be a külföldről érkezők és az „öslakos” magyarok viszonyát. Ezek az alkotások nem egyszerűsítik le a konfliktusokat, azaz jellemzően nem pusztán a kortárs migránsellenes kormánypropagandából vezetnek le az idegenellenességet, hanem azt állítják, hogy a magyar xenofóbia a 2010-es éveknel sokkal mélyebben gyökerező, régi keletű probléma.

## „TE NEM TURISTA VAGY, HANEM MENEKÜLT”

Dencső Blanka és Sik Endre a TÁRKI rendszerváltás óta tartó híres kutatás-sorozatához kapcsolódó tanulmányából (*Adalékok az előítéletesség mértékének és okainak megismeréséhez a mai Magyarországon*, Educatio 2007/1, 50–66.) kiderül, hogy az „idegenbarátok” aránya jellemzően alacsony a magyar társadalomban, a „mérlegetlők”, vagyis inkább csak a határon túli magyarok irányába nyitott látens idegenellenesek száma enyhén csökkenő, a nyíltan idegenelleneseké növekvő tendenciát mutat. 2007-ben a megkérdezettek többsége nem látta volna szívesen az arab (87%), a kínai (81%), az orosz (80%) és a román (77%) származásúakat, de a kutatás kedvéért kitalált pirézeket sem (68%), holott a 2000-es évek közepén a menedékkérők aránya még elenyésző volt az Európai Unió átlaghoz képest. A TÁRKI 2016-os statisztikái szerint a 2007-es 29%-ról 11 év alatt 53%-ra nőtt a nyíltan idegenellenesek aránya, ezzel szemben a mérlegetlőké 61%-ról 46%-ra, az idegenbarátoké pedig 10%-ról 1%-ra csökkent. Messing Vera és Ságvári

Bence több európai országra kiterjedő kutatása (*Looking Behind the Culture of Fear*, 2018) szintén arról tanúskodik, hogy a magyar az egyik leginkább bevándorló-ellenes társadalom a térségben. Ám a TÁRKI kimutatása szerint már az 1990-es években is volt olyan év (1995), amikor kiugróan magas volt a nyíltan idegenellenesek hazai aránya (40%), így a migránsellenes kormánypropaganda csak a magyar xenofóbia katalizátoraként, de nem kiváltó okaként értelmezhető.

A 2010-es évek magyar filmjeinek többségében a társadalom inkább burkoltan, nem nyíltan idegenellenes. Kostyál Márk *Kojotja* abból a szempontból kivétel, hogy gúnyt űz a színesbőrű svéd befektetőkből, akik a falu kiskirályán, Szojkán keresztül „elveszik a magyarok földjét”, tehát ebben az esetben maga a film viszonyul negatívan a külföldiekhez, sőt a multikulturalizmus eszményéhez. Más miatt kivétel a *Jupiter holdja*, amelyben a menekülteket a határon géppuskatűz fogadja, a szír főhős, Aryan is azután tesz szert természetfeletti képességeire, hogy a migránsellenes magyar rendfenntartó, László agyonlőtte. A filmben feltárul a túlzásúfolt táborok embertelen világa, és az Aryant felkaroló bukott orvos, Dr. Stern pénzszerezés céljából kihasználja a dokumentumok hiányában kiszolgáltatott „csodatevő” fiút („Te nem turista vagy, hanem menekült” – oktatja ki a doktor), akit egyik neonáci ügyfelük sötét borszíne miatt romának néz, ezért elenséges vele szemben. A cselekmény utolsó harmadának bombamerényletét követően pedig a hírekben kihangsúlyozzák, hogy a terroristák a menekültekkel együtt érkeztek az országba. Tehát a *Jupiter holdjában* az idegen abszolút kiszolgáltatottja a média propagandája („a migráns terrorista”) által megvezetett és előítéletektől vezérelt „öslakosoknak”.

Ugyan *Az állampolgár* is bemutat xenofób rendőri túlkapásokat (az iráni illegális határátlépő Shirint bántalmazzák, és megszarolják újszülött kisbabájával), ám a burkolt idegenellenességgel foglalkozik behatóbban. Egyrészt akár Nagy Viktor Oszkár művében, a *Hivatalban*, úgy *Az állampolgárban* is megjelenik a bürokrácia, amelynek „első vonalában” az ügyintézők emberségesek és empatikusak,

ám a törvények és rendeletek által szabályozott procedúrák szükségszerűen embertelenek. Egyrészt a rendszert nem érdekli, hogy ha Shirint vagy Nagy Viktor Oszkár művében a török családot kitoloncolják, akkor egzisztenciájuk, sőt életük kerül veszélybe. Másrészt a *Hivatalban* hangsúlyos, hogy az idegenellenesség intézményesült annyiban, amennyiben a külföldről érkezők mind „gyanúsítottak”, potenciálisan veszélyes elemek, így múltjukban és magánéletükben kénytelenek vájkálni az ügyintézők. Az *állampolgárban* pedig a főhős Wilson azzal szembesül, hogy ő „csak egy afrikai”, aki sikeres állampolgári vizsgája ellenére jó esetben is csak 4–5 éven belül válhat hivatalosan magyarrá. A férfi a rasszizmusnak nemcsak az intézményesült, de a hétköznapi változataival is szembesül. Habár a címszereplő már évek óta dolgozik Magyarországon egy budapesti üzlet megbecsült biztonsági őreként, főnöke, Éva azonban a háta mögött többször élcelődik rajta nővé-

re, a Wilsont oktató, majd vele intim kapcsolatba kerülő Marinak. „Nem más a szaga? Nem drótos a szőre?” – kérdezi Éva gúnyosan az egyik jelenetben. Mari fiai és férje pedig már pusztán a fekete férfit látva, még a megismerkedés előtt ellenségesen viszonyulnak hozzá. „Miért nem veszi meg [az állampolgárságot], mint a kínaiak?” – kérdezi az egyik fiú, majd így méltatlankodik a másik: „Pont ide kellett menekülnie!”. Wilson és Mari házasságtörő kapcsolata pedig mintegy jó ürügy arra, hogy az egyik fiú megverje a főszereplőt.

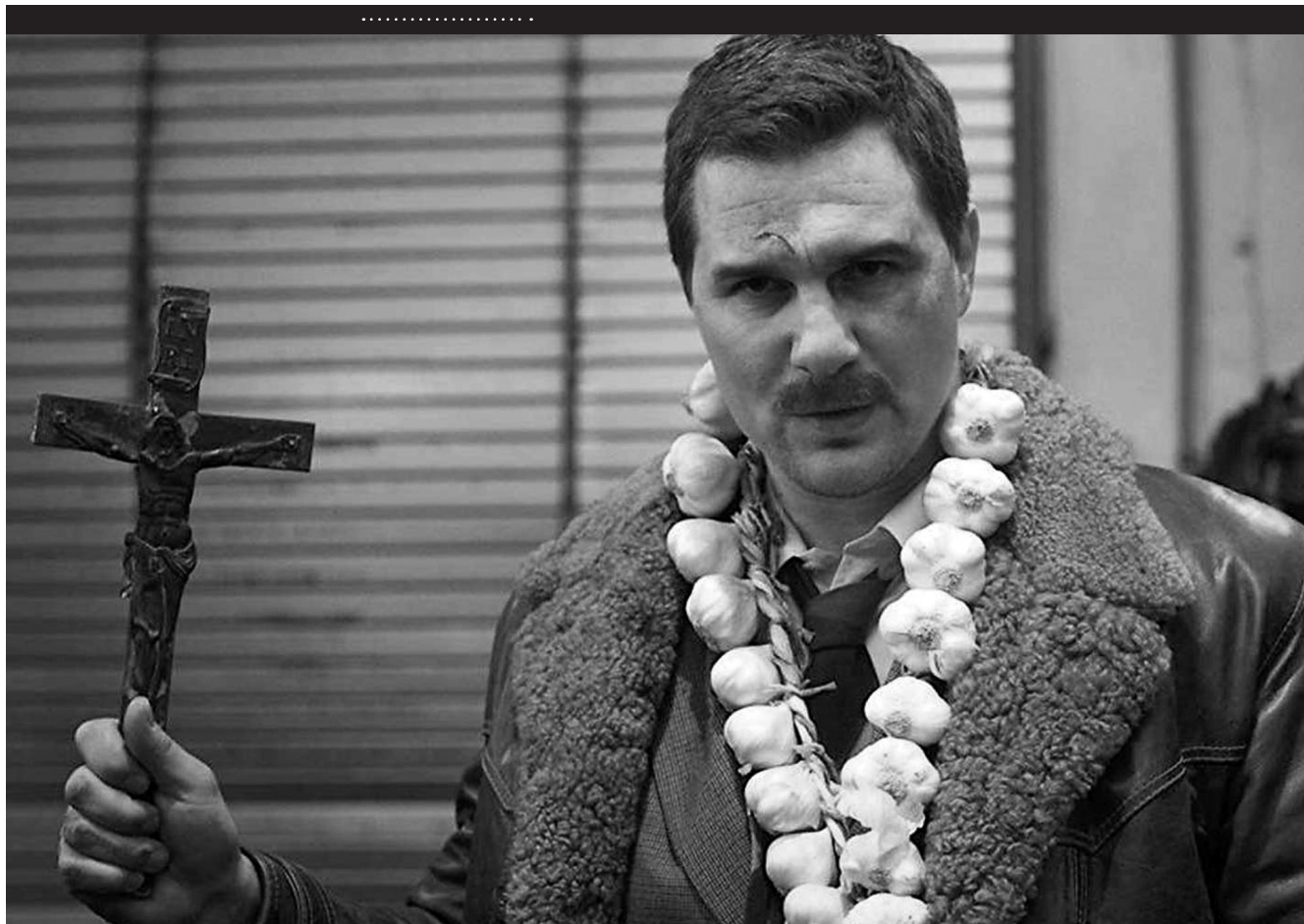
A *Délibáb* és *A zöld sárkány gyermekei* az idegen diszkriminációját a gazdasági kiszolgáltatottsággal kapcsolják össze. Előbbiben a bundapénzzel menekülő fekete focista, Francis sodródik a magyar pusztába, ahol a modern rabszolgaság mellett a helyiek xenofóbiájával (kinézik őt a kiskocsmából) és a rendőrök brutalitásával szembesül bőrszíne miatt. Miklauzic filmjében a munkaadója által útlevelével megszarolt, egy kínai

árukkal teli raktárban lakó Wu és az ingatlanra pályázó, kiégett János kapcsolata bontakozik ki, ám barátságukat utóbbi felettesének fenyegetőzése (hogy kirúgja Jánost) mérgezi meg, a magyar férfi ezért nevezi „senki”-nek az okirata hiányában jogilag valóban „senki”-nek számító Wu-t.

A *Hőskeresők* azt bizonyítja, hogy az idegenellenesség nem mai keletű, valamint összekapcsolja azt a kollektív emlékezés problémakörével. 1990-ben az amerikai Fred egy kis borsodi faluba utazik, ahol édesapja és annak második világháború alatt lezuhant vadászgépe roncsai után kutat. A kocsmában eleve cinizmussal és ellenszenvvel fogadják, élcelődnek származásán és kedvességén („Egyáltalán nem értem, hogy jutottak fel ezek a Holdra!”). Ám amíg ki nem derül, hogy édesapját a falu asszonyainak elcsábítása miatt meglincselte a kisközösség, addig a polgármesteri címre pályázó ravasz Csornaival az élen a helyiek érdekből segítenek neki. A *Hőskeresők* egyrészt bemutatja, hogy minden

**„Pont ide kellett menekülnie?”**

(Bodzsár Márk:  
Drakulics elvtárs  
– Nagy Ervin)





korszakban van apropója, hogy a magyar szembe forduljon a külföldi jövevényekkel (a háború alatt az amerikaiak hivatalosan ellenségnek számítottak), és talán a jövő generációi is amiatt lesz-

nek hajlamosak a xenofóbiára, mert a szembenézés helyett Csornaihoz hasonlóan nálunk sokan szándékosan elkendőzik vagy átértelmezik a más nemzetiségűekkel szemben elkövetett múltbeli bűnöket (lásd az újvidéki mérszárlást, ami sokáig tabunak számított). Másrészt a film rávilágít arra, a kulturális közeg miként befolyásolhatja, hogyan bánunk az idegenekkel. A multikulturális Egyesült Államokban nevelkedett Fred nyitott a magyar kultúrára (még pár szót is megtanul magyarul), az édesapját befogadó Polyák által felnevelt törvénytelen féltestvére viszont megkeseredett, nemcsak az idegeneket, hanem mindenkit gyűlölő örökvesztes. A TÁRKI kutatásához kapcsolódó idézett tanulmány szerint is az idegenellenességre azok a hajlamosabbak, akik nem kerültek vagy kerülnek kapcsolatba külföldi származású emberekkel, illetve státuszuk, anyagi helyzetük miatt a „társadalom vesztesei”-nek számítanak.

**„Ha akarnak sem tudnak változtatni”**  
(Török Ferenc: Délibáb — Isaach de Bankolé, Polgár Tamás, Razvan Vasilescu)

#### ODÜSSZEUSZ HAZATÉR

Homérosz *Odüsszeiájában* nemcsak Odüsszeusz, de távollétében Ithaka is megváltozik, így a hős és népe kölcsönösen nem ismernek egymásra a nagy hazatéréskor. Alfred Schütz 1945-ös tanulmányában, *A hazatérés*

a klasszikus eposz és a frontról visszatérő veterán példáján keresztül rávilágít arra, hogy a hazájától huzamosabb ideig távollevő ember ugyanúgy átélheti az idegenség érzését az anyaországba visszatérve, mint egy eleve másik kultúrából és nyelvtérületről származó külföldi, mert a távozáskor megszakadt a helyi kulturális kódok által szabályozott társadalmi érintkezések folytonosságga. A Határátkelő nevű internetes portál persze erősen szubjektív beszámolóit bizonyítják, hogy Schütz tézise ma is érvényes: a hazlátogató magyarok szerint megdöbbentő volt a visszatérésükkor, hogy nem az a Magyarország várta őket, ami az emlékezetükben élt, és a negatív tapasztalatok (feszült, ellenséges légkör) miatt idegennek érezték magukat hazájukban.

A kortárs játékfilmekben a külföldről visszatérő (Császi Ádám: *Viharsarok*, 2014; *Ernelláék Farkaséknál*; *Drakulics elvtárs*) és a Magyarországra érkező

határon túli magyarok (*Isteni műszak*, Kovalik József: *Cop Mortem*, 2016, *A Viszki*) egyaránt megtapasztalják, milyen magyar földön idegennek lenni. A *Cop Mortem* magyarországi rendőrgyilkosságok ügyében nyomozó Interpol-ügynökét, John Holdent a hazai rendőrkollégái idegen neve miatt előítéletekkel fogadják (a rendőrfőnök, Réti megfigyelteti), és csak akkor kezdenek el bízni benne, amikor kiderül, pécsi születésű, és folyékonyan beszél magyarul. A *Viharsarok* egykoron Németországban focizó, majd nagyapja alföldi falusi házába visszaköltöző Szabolcsának nemcsak homoszexualitása, illetve az azt nem toleráló kisközösség gyűlölete miatt megpecsételt a sorsa, hanem mert helyi szerelmét (és gyilkosát), az édesanyja és iskolatársai által egyaránt meggyötört Áront még az is összezavarja, hogy a fiúnak német barátjához, Bernhardhoz is húz a szíve. Az *Ernelláék Farkaséknál*ban a címszereplők ugyan rokonok, ám a Hajdu Szabolcs által játszott Farkas nem látja szívesen felesége testvérét, Ernellát és annak családját, akik nemrég tértek vissza Angliából, és szó szerint nem találják a helyüket Magyarországon, azaz nincs saját egzisztenciájuk. A két család konfliktusa odáig fajul, hogy Farkasék megvádol-

ják Ernelláékat azzal, hogy eltulajdonítottak tőlük egy egész boríték pénzt. Igaz, mint kiderül, szülei tudtán kívül valóban Ernella kamaszlánya lopta el a borítékot, hogy el tudjanak költözni Farkaséktól, ám az eset felszínre hozta, hogy a hosszabb távollét elég volt ahhoz, hogy már az a kis bizalom is megszűnjön a két család között, ami valószínűleg egykoron sem volt túl erős a testvérpár rivalizálása miatt.

Az *Isteni műszakban* és *A Viszki*sben az „anyaországban” egyaránt bűnbe sodródnak a határon túli magyar főhősök hátrányos helyzetük miatt. Előbbiben Milán a délszláv háború elől menekül Magyarországra, és itt kénytelen csatlakozni egy menthetlen betegeket jó pénzért a halálba segítő mentős csapathoz, amennyiben át akarja csempészni a határon a háborús övezetben ápolóként dolgozó szerelmét. Utóbbiban Ambrus Attilát alapvetően barátsággal fogadják az „öslakosok”, egy hokicsapat és annak segítőkész edzője, azonban nem tud megélni az itt keresett kevés pénzből, és *Az állampolgár* hőiséhez hasonlóan ő is elvész a bürokrácia útvesztőjében, így illegális úton (egy arrogáns és korrupt politikuson, illetve bankrablások révén) igyekszik hozzájutni a dokumentumokhoz, amelyek hivatalosan is elismerik, hogy magyar. Szerelme édesapjával találkozva viszont szembeszűlnie kell azzal, hogy van, aki szerint származása miatt ő soha nem lehet „tel-

jes értékű magyar”, ugyanis az apa „lerománozza” Ambrust.

A *Drakulics elvtárs* az 1945-höz és a *Hőskeresők*höz hasonlóan történelmi perspektívába helyezi az idegenellenesség problémáját. Ahogy a *Viharsarokban* a homoszexualitással és a Nyugattal, úgy Bodzsár szatirikus kémhorrorjában szintén a Nyugattal és a vámpírizmussal kapcsolódik össze az idegen karaktere. Címszereplő hőse, Fábián Béla egykoron Kádár János jóbarátja és hithű kommunista volt, ám az 1956-os hazai eseményeket látva, a kubai forradalmat átélve és a vámpírlétet, illetve az amerikai kapitalizmust megízelve kiábrándult a rendszerből. Mivel Fábián megőrzi fiatalságát, nyugati ruhákat hord és egy vörös Ford Mustanggal érkezik haza, majd később kifejezetten lázító kijelentéseket tesz (például ötvenhatot „ellenforradalom” helyett „forradalom”-nak nevezi), így az állambiztonság folyamatos megfigyelés alatt tartja Fábiánt, aki ráadásul elcsábítja Laci, a titkosügynök kollégáját és szerelmét, Marit is. A hajdani elvtárs a puha diktatúra hivatalos ideológiája szerint többszörösen is idegen ellenségnek számít: az „átkos Nyugat” megfertőzte, „reakciós” és nem utolsó sorban vámpír, egy fantasztikus lény,

**„Nem látta volna szívesen a pirézeket sem”**

(Mundruczó Kornél: Jupiter holdja – Jéger Zsombor)

amelynek létezését a materialista világfelfogás elutasítja (a rendszer persze elvtelen, így Brezsnyev épp a vámpírizmustól reméli életben maradását, sőt az örök életet).

A *Drakulics elvtárs* mellett az *Isteni műszakban*, a *Hőskeresőkben*, a *Déli-bábben* és *Az állampolgárban* is hangsúlyos, hogy hőseik a cselekmény végén tovább utaznak, a *Déli-báb* kivételével mindegyik említett példában egyértelműen elhagyják Magyarországot, de *A Viszki*s címszereplője is majdnem átkel a határon az utolsó nagy bankrablást követően. A cikkben elemzett alkotásokban közös, hogy főszereplőiket szinte megfojtja a többek között az idegenellenességtől és az előítéletelességtől áporodott hazai léghő, amelyen – mint *Az állampolgár* Wilsonja vagy a *Drakulics elvtárs* Fábiánja –, ha akarnak, sem tudnak változtatni, mivel a politikai rendszerek által manipulált „öslakosok” erősen ellenállnak bármilyen pozitív irányú változásnak, „bezárják a kapukat” az újító jellegű, idegennek, tehát veszélyesnek tartott áramlatok előtt. Mint arra a *Hőskeresők*, az 1945 vagy a *Drakulics elvtárs* felhívja a figyelmet, a történelem során több olyan hatalmi rendszer (a nacionalista, antiszemita és antikommunista Horthy-rezsim, a nyugatellenes és antikapitalista kommunista diktatúrák) állt fenn Magyarországon csak a 20. században, ami előítéletelességre és az „idegen” vagy annak titulált csoportok tagjai ellen hangolta az embereket. Az efféle propaganda mérgező voltát mutatja, hogy a gyűlölködés azt is elpusztítja, aki felhasználja: miközben a „nemzeti egység” nevében támadja az idegeneket, hamarosan a sajátjait is célba veszi. •





# KELETEN A HELYZET VÁLTOZATLAN

ORIENTALISTA FILMEK KÖZÉP-EURÓPÁRÓL // BÉKÉS MÁRTON

**AMIKOR A CENTRUM A PERIFÉRIÁVAL ÁLMODIK, JÁTÉKFILMEKBEN VETÜL KI MINDAZ, AMIT UGYAN GONDOL RÓLA, DE NEM MOND KI.**

**N**em lehet nem észrevenni, hogy a nyugat-európai nagyhatalmak 19. századi gyarmatosító, birodalom építő („imperialista”) tekintete mennyire hasonló a 20. század végi, 21. század eleji transzatlanti pillantáshoz, amely előbbihez hasonlóan a Nyugatról néz a Keletre, utóbbit rendre önállótlannak, irracionálisnak, kaotikusnak és zsarnokságra hajlónak tartva. A „nyugati szemszög” az elmúlt évtizedekben nem egy esetben reprodukálta azt a nézőpontot, amelyet a gyarmattartó nagyhatalmak évszázadok során alakítottak ki, olykor romantizáló, többnyire erotizáló s mindig civilizatórikus diskurzusként – mindez térségünkkel kapcsolatban a róla szóló játékfilmekben is kifejeződik.

Míg az 1989/90-es rendszerváltoztatás utóhangjának számító filmek (*Bolse vita*, *Moszkva tér*, *Good by, Lenin!*) esetében itt-ott kifejezetten posztkoloniális jeleneteket láthatunk, addig az idő előrehaladtával – mintegy a globális neoliberális struktúrákba integrálódás megnyilvánulásaként – megjelentek a már címadásukkal is öngyarmatosító mentalitást képviselő mozgóképek (*Valami Amerika*-trilógia), valamint egy olyan filmes elbeszéléstípus, amely paradox módon valamiféle büszke szégyenérzettel mutogatja „káeurópai” jellemzőit, amely egy megbuherált sufnituning suta ügyefogyottságában összegződik (*Úvegtigris*-trilógia). Előbbi esetében az önkéntes (!) kulturális hozzájárulást a neokoloniális gyakorlathoz, utóbbiában kéretlen (?) önegotizálást figyelhetünk meg.

Máskor a valóban kedvező magyar filmtámogatási rendszert kihasználva – tipikus kolonizációs lépéssel – dísz-

letként használják Budapestet, amely hol kelet-európai kulisszát jelent (*Die Hard 5*), hol viszont a Nyugat elmúlt dicsőségét pótló filmdekorációul szolgál (*A szépfiú*). Abban, hogy Budapest egy-egy filmben nem önmagát alakítja, a szokásos filmes helyszíntrükköknél több fejeződik ki, mégpedig az, hogy „a gyarmatosított politikailag nem létezik” (Edward Said).

## A KELET(-EURÓPA) AZ KELET

Mindenki, aki hegemoniáról beszél, Antonio Gramsci köpenyéből bújt ki. Ő tette fel a költői kérdést a *Börtönfüzetek* egyikében, hogy „vajon lehetséges-e csak gazdasági-pénzügyi »imperializmus« politikai-intellektuális hegemonia nélkül”. Ebből kiindulva állapította meg Edward Said, hogy „az orientalizmus nem egyéb, mint a Kelet meghódítását, átfomlását és a felette való uralom megszerzését célul kitűző nyugati viselkedésminta.” Said szerint a 19. században a nyugati gyarmatosító nagyhatalmak egy olyan összefüggő politikai, közigazgatási, tudományos, művészeti és irodalmi kultúrát hoztak létre, amellyel igazolni tudták az imperializmus pusztán gazdasági-politikai gyakorlatát. Más szavakkal tehát „a gyarmatosítás nem egyszerűsíthető le egy katonai-gazdasági eszköztárra: mögötte ugyanis ott volt egy kulturális infrastruktúra, egy szimbolikus gazdaságtan, egy egész tudáskészlet” (Achille Mbembe). Ennek értelmében a gyarmattartók hegemoniája végsősoron azon alapul, hogy a bennszülött az ő szemüvegén át néz-e önmagára. Ha igen, akkor akár fegyveres hódítás nélkül is könnyedén kolonizálható, ha viszont nem, akkor azzal együtt is csak nehezen.

Az európai országok közül csak és kizárólag a nyugat-európaiaknak voltak tengerentúli gyarmataik, a közép- és kelet-európai országok közül egyiknek sem. Mintha az Európai Unióban tapasztalható keleti-nyugati törésvonal valójában az imperialista és a nemgyarmatosító országok határainak nyomvonalán haladna, amelyet a Vasfüggöny csak reprodukált, a lebontása óta eltelt harminc év pedig új árnyalatokkal gazdagított. Az Európai Unió alapító tagországai és az első bővítési körök nyertesei (Belgium, Dánia, Franciaország, Hollandia, Nagy-Britannia, Németország, Olaszország, Spanyolország, Portugália) egykor kivétel nélkül gyarmattartó birodalmak voltak: 1913-ban ezen országok anyaországon kívüli birtokai az akkori összes kolonizált földterület háromnegyedét tették ki; napjainkban Dánia, Hollandia, Franciaország, Spanyolország és Portugália pedig még mindig rendelkezik tengerentúli területekkel.

Az Európai Unióhoz való csatlakozás folyamata és érték kategóriái is könnyedén olvashatók kolonizációs diskurzusként, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy mindvégig nyugati centrumországok diktálták egy-egy újonnan csatlakozó keleti (perem)fel-tételeit. Jellemző példa, hogy az uniós integrációs hullámokat (2004, 2007, 2013, nyugat-balkáni előcsatlakozás) rendre „keleti bővítésnek” hívják s egy civilizációs diskurzusba illeszkedés révén képzelnek el. Ezt az érintettek nemritkán „normatív imperializmusnak” (Frank Füredi) érzik, amit Szerbia esetében – amely az egyetlen európai ország volt, amelyet valaha bombázott a NATO – máshogy is nyomatékosítottak. A „balkáni” háborút filmes eszközökkel többször feldolgozták, akár egy boszniai szerb háborús bűnöst üldöző amerikai újságíró alakját középpontba állítva (*Rókaadászat* – a „Róka” Radovan Karadžić beceneve volt), vagy a helyszínt épp megfordítva: egy hazatérő amerikai veterán és az őt üldöző szerb gyilkológép történetén keresztül (*Gyilkos szezon*). Miután a befagyott etnikai konfliktusok gócpontjai egyaránt tágabb térségünkben találhatóak (kettéosztott Ciprus, Boszniai Szerb Köztársaság, Koszovó, Dnyeszter-menti Köztársaság), akárcsak a hibrid hadviselés és a proxy-háborúzás közös kelet-ukrajnai teszterülete,

számíthatunk a nyugati akciófilmek régióérzékeny érdeklődésre.

A hidegháború óta mi vagyunk a Nyugat új Keletje. Amikor a centrum a perifériával álmodik, játékfilmekben vetül ki mindaz, amit ugyan gondol róla, de nem mond ki. A klasszikus kolonializmus minden elméleti és gyakorlati ismérve megjelenik a '90-es évek eleje óta azzal kapcsolatban, ahogyan a Nyugat olykor kamerája segítségével térségünkre néz: a gyarmatokon élőkkel kapcsolatos korábbi orientalista sztereotípiák (despotizmus, elmaradottság, érzékiesség, gyámoltalanság) 1989/90 óta rendre Közép- és Kelet-Európával kapcsolatban térnek vissza a filmvásznon. A Nyugat imitációjának nyilvánvaló sikertelensége nevetésre, a térségben ábrázolt erőszak szörnyülködésre, az itteniek ügyeskedés pedig fejcsóválásra adhat alkalmat. Bár számos klasszikus alkotásnak ismert posztkoloniális olvasata (*Arábiai Lawrence*, *Kleopátra*, *Indiana Jones*-trilógia, *Az angol beteg*), mintha az, amit és ahogyan a volt reál-gyarmatok tekintetében már jóideje nem volna

illendő ábrázolni, nyugodtan megtehető lenne Közép- és Kelet-Európával. A némiképp leereszkedő „harmadik világ” és „fejlődő országok” kifejezések helyett – harminc évvel a rendszerváltoztatások után is – „posztkommunista országokról” és „volt keleti blokkról” beszélnek, mely kifejezések nyelviileg hasonló értékhierarchiát közvetítenek és egy nyugati szimbolikus Rendet fejeznek ki.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy a nyugat-európai és amerikai filmipar ne alkotna reflektált, kamera által is élesen és/vagy szeretettel ábrázolt tablókat az egykori Vasfüggönytől keletre eső térségről, amelyhez egyébként a szerb és a román filmtermés is jó mintákat ad.

#### VOLT EGYSZER EGY VADKELET

A közép-európai országok koloniális ábrázolásának tipikus vizuális kódjai a kiszuperált üzemcsarnokok, düledező gyárkémények, lakótelepszalagok és KGST-autók. „Kelet-Európa” színe a pannelszürke és a rozsdabarna. A kérdés csak az, hogy eh-

hez a „lepattantsághoz” a régi gyarmati attitűdhez hasonlatos paternalizmussal vagy az újabb keletű civilizatórikus szándékkal közelítenek-e. Az ismeretlen keleti(es) Európa filmes felfedezésének két bevett eszköze a szexualizálás és az erőszakábrázolás, vagyis a *sex and violence* ősrégi ket-tősének filmes használata, amely egy-üttal kiválóan alkalmas az orientalista sztereotípiák közvetítésére is – az itteni férfiak agresszívak, a nők kurvások.

Csak idő kérdése volt, hogy Közép-Európa virtuális kapuit mikor nyitják meg a *remake*-reneszánsz és az újgenerációs *splatter* nyomában kialakuló *gore porn* előtt. Ez az a műfaji filmes alzsáner, amely a legjobban alkalmas a térség orientalizálására. A 2005-ben bemutatott *Motel*ben a vezető producerként közreműködő – talán csak a nevét hozzáadó – Tarantino filmjeiből ismert *exploitation homage*-okat és metautalásokat kár keresni, viszont kiszákmányolja a „kelet-európai horror” zsánerét, explicit erőszakábrázolását pedig a *Fűrésztől* lesi el. A filmet nem filmbéli helyszínen, hanem a dél-csehországi Český Krumlovban for-

„A centrum a perifériával álmodik”

(Eli Roth: Motel 2.)







gatták, akárcsak tíz évvel korábban az *Évitát* Budapesten.

A Szlovákiában játszódó történet – melynek bemutatása ellen az ország hasztalan tiltakozott – szerint két amerikai és egy izlandi srác európai túrán jár, amikor egy *gopnyik* kinézetű legény azt mondja nekik a – szintén régiókban felvett – amszterdami diákszálló jelenetében, hogy „keleten vannak a jó csajok, és minél keletebbre mész, annál jobbak, mindent megtesznek egy külföldinek”. Az általa megadott pozsonyi hostel és környezete az orientálistikus tankönyvi példája a fogatlan taxissal, kis templomokkal, könnyűvérű szláv lányokkal és a – valódiakkal eljátszatott – cigány utcagyerekekkel; a film tanúsága szerint errefelé az épületek vagy ódon kastélyok vagy szocialista egyenházak, a kocsmában pedig Lenin-képek mellett isszák a helyiek az olcsó szeszt. A filmcímadó szálló azonban csapda, amely az Elit Vadászatra befizetők vériszamos kinzókamrájába tereli az odaérkező turistákat. Az, hogy a szérianító filmben „Kelet-Európa mennyire balkáni, elmaradott és kommunista képet ölt, valóban vérlázító” (Kárpáti György, *Filmtett*), amint az is, hogy keverednek egymással a többnyire elírt német, cseh és szlovák feliratok.

Hogy valami büzlik Szlovákiában, azt Eli Roth (korábban rendezte *Kabinlázat*, később két Tarantino-filmben szerepelt) egy folytatásban is leforgatta, 2007-ben. A *Motel 2*-ben annyiban változik az alaptörténet, hogy ezúttal három amerikai művészettörténészlány ruccan át Európába és egy cseh nőcske vezeti őket félre, de a történet ezúttal Prága mellett játszódik és az önmagáért való erőszakpornóra rátesznek még egy-két lapáttal. Egy igazán gyomorforgató jelenetben például a klub kevés női tagjainak egyikét, Mrs. Bathoryt (!) láthatjuk, amint áldozata vérében fürdőzik. A *franchise* harmadik részét 2011-ben rendezte Scott Spiegel (a kevésbé elővigyázatosak korábban a *2001 mániákust* és az *Alkonyattól pirkadatig* második részét láthatták tőle), és annyi újdonságot hozott, hogy a nemzetközi gyilkosklub üzelmibe az előző résznél is jobban betekintést nyerünk. A harmadik részben az orientalista jegyek a filmszéria kevéske eredetiségével együtt tűnnek el – hiszen a történet Las Vegasban játszód-

dik; és hamar rájövünk, hogy voltaképpen a *Másnaposok* és a *Fürész*-sorozat *crossoverjét* látjuk.

A *Motel*-széria első két része a civilizáció perifériájának horrorját Európa „keleti felébe” exportálja (akár Amerika a demokráciát a Közel-Keletre), ahol azonban nem csupán azért tombolhat az erőszak, mert akik itt élnek, azok Mások, mint a gyarmatosítók, hanem azért, mert utóbbiak sohasem kolonizálták őket.

#### AZ ALFÖLD RABJAI

Frantz Fanon *A föld rabjaiban* úgy írt, hogy „a kolonializmus nem éri be annyival, hogy rákényszeríti törvényét” a bennszülöttekre, meg is akarja győzni őket arról, hogy „a kolonializmus hivatott kiragadni őket a sötétségből”. A gyarmatosítás kedélyes változatának filmes ábrázolása szerint az őslakosok szívesörömet elfogadják a hódítók felsőbbrendű civilizációjának áldásait (ami elsősorban a tőkén, a nyelven és a szórakoztatóipar termékein keresztül érkezik), és minél inkább hasonlítani akarnak jóságos uraikhoz.

Ez fejeződik ki az 2004-es *Eurotúra* című amerikai vígjátékban, ahol szintén az Újvilágból látogatnak a régibe a frissen érettségizettek, és egy megállóra – persze, tévedésből – ellátogatnak az egzotikus Szlovákiába is. Döbbenettel állapítják meg: „Kelet-Európában vagyunk!”, ahol a lakótelepi házak emeletéről öntik a szennyvizet a szeméttengerben úszó, autóroncokkal szegélyezett utcákra, a friss sorozatnak hitt tíz-tizenöt évvel korábban készült *Miami Vice*ből ismerik Amerikát, hőseink pedig két dollárból luxushotelben szállnak meg. A szándékosan karikatúra-szerűen feldolgozott európai országok közül csak ezt az egy „keletit” ábrázolják kifejezetten sértően, ahová az amerikaiak hozzák a pénzt, a filmeket, a divatot, a nyelvismeretet és a lazaságot.

A 2010-es évek népszerű riporttémája volt a Nyugat-Európából olcsó fapados járatokkal Budapestre érkező bulituristák viselkedése, amely nemcsak az olcsó berúgás lehangelő hétköznapi következményeivel, hanem az Airbnb-dzsentrifikáció kiváltásával is együtt járt. A német vállalatvezetők, brit hosszúhétvégezők és a Szigetre érkező holland fiatalok magatartása a budapesti folklór része lett, ami etikailag nem mindig különbözött a

szafárizó Afrika-vadászok és a parafalkalapos telepesek indiai hőstörténeteitől. A 2018-ban készült *Legénybúcsú Bt.*-ben a magyar fővárosba látogató nyugatiak és a helybeliek médiareprezentációja egyenesen azt is közvetíti, hogy ha a gyarmatokon vagy, akkor olyasmit is megtehetsz, amit otthon nem. A francia eredetiben *Budapest* címet viselő vígjáték Xavier Gens műve, aki 2007-ben az elmaradott francia vidéken játszódó, jegyzett horrort forgatott *Frontière(s)* címmel, melyben egy határmenti náci kollaboráns-csapat össze a párizsi „érzékeny kerületből” menekülő muszlim bandával.

Európának ezen a részén „szegények az emberek és jól ki lehet őket használni, ehhez kell viszonyítani az ottani lányokat is” – hangzik el a nyitányban, mely megállapításon kapva-kap az a legénybúcsúztatásra szakosodó francia cég, méghozzá egy magyar származású, kiöregedett rúdtáncosnő ötletadására, melynek vezetői fővárosunkba érkeznek. A főszereplők és az általuk ideröptetett vőlegények úgy viselkednek „a nyugati félteke Thaiföldjeként feltüntetett Magyarországon”, ahol „bagóért adják a munkaerőt, a masszázst, a piát és a prostikat” (Kovács Kata, *Filmvilág*, 2018/11), ahogyan nem szégyellnek. Errefelé a vodka olcsóbb, mint a kóla, a szórakozóhelyekre könnyebb bejutni, mint ki, ráadásul a magyaroknál több a nő, mint a férfi – halljuk a jótanácsokat, miközben összecserélik egymással Bukarestet és Budapestet, de legalább a *hungry-Hungary* párhuzam nem hangzik el.

Valóban tipikusnak mondható budapesti helyszíneket kevésbé, de a térséggel kapcsolatos általános orientalista előítéletrendszerbe hiánytalanul illeszkedő jeleneteket bőségesen láthatunk – felbukkan például egy szobalány-szettbe öltözött örömlány, egy szovjet harckocsi és két fogyatékos magyar fegyverőrült; a magyar nőket végtelenül hosszú combokkal ábrázoló snittekkel, a budapesti szórakozást pedig alpári jelenetekkel hozzák közelebb. A vadkeleti romantikát, az olcsóságot és a bármire-bármikor-bármennyiért kapható őslakosnaivitást már-már önnön paródiájába fúlóan kifejező film valós helyszínét készítői aligha helyezték volna Algírba vagy Hanoiba, ahol a francia kolonialista elmélet és gyakorlat olyan jól ismert.





### NYUGAT-KELETI LEJTŐ

Ewa M. Thompson szerint posztkoloniális olvasatban „a szövegek a birodalmi tekintély hordozói” – ugyanez áll a vizsgált filmekre is, hiszen rögzítik a Nyugatról érkező fejlődés és az univerzálisnak elismert ottani értékrend centrumát, és ehhez mértén helyezik el a perifériát. Az orientalizáló szem nyugatról kelet felé hordozza végig tekintetét az északi féltekén, miután a délin évszázadokkal előbb észak-déli irányban pásztázva már megtette, ám történelmi okokból kifolyólag nem folytat(hat)ja.

A gyarmati viszony, amely mindenkor strukturális és kulturálisan is kifejeződik, 1989/90 óta a dominanciát olyan civilizációs diskurzusban működteti, amely nem annyira a gazdasági vagy faji, mint inkább a szocio/kulturális és földrajzi különbségtétel stratégiájával él. Ennek megfelelően a nyugati/transzatlanti mintájú társadalomfej-

lődést és politikai gyakorlatot akkor is igazolja egy közösség tekintetében, ha az nem tartozik a történetileg-kulturálisan vett Nyugathoz, és fordítva: a nyugatíságot akkor is megtagadhatja egy-egy renitens országtól, ha az Európa szíve közepében helyezkedik el. A szimbolikus jutalmazás és a kézzelfogható büntetés egyik esetben sem marad el. A „Kelet” tehát úgy mozog, ahogyan a „Nyugat” hitelesítő apparátusai mozgatják: ennek folytán a „periféria” nem röghöz kötött, nem pusztán földrajzi fogalom, helye a térképen a mindenkor nyugati értékrend és az aktuális politikai szempont szerint változik.

A tekintet, legyen akár szemlélődő, megfigyelő vagy éppen önreflektív, mindig kifejezi a magunkhoz és másokhoz való viszonyt; nincs ez másképp a filmfelvevőgép helyzetével és az általa beszélt filmmelvel sem: *Az algíri csa-* *ta* már a kameramozgáson keresztül

### „A vodka olcsóbb, mint a kóla”

(Xavier Gens: Legénybúcsú Bt.)

is dekolonizált. Az öngyarmatosító lelkküvetű filmek lesütött szemmel, a kulturálisan dekolonizált alkotások viszont szemmagasságban beszélnek, és ennek megfelelően ábrázolja vagy teremti meg optikájuk a valóságot. Thomas Sankara, Burkina Faso első miniszterelnöke egyszer azt mondta, hogy „valójában az elménket kell dekolonizálni, hogy úgy fogadjuk el a népünket, amilyen és ne szégyenkezzünk miatta.”

Király Jenő vetette föl, hogy a pusztán jogias posztkoloniális esztétika átalakulhatna erkölcsileg megalapozott antikolonialista esztétikává, és így sikerülne „a filmesztétikával szövetkezve általános esztétikává előlépnie, hogy a nyugati, hagyományosan egyszemélyes esztétika látókörét kitérítse”. Lassacskán a Nyugat-keleti lejtő aljára érve elmondhatjuk: így lehet, és innen szép nyerni. •

WINSOR MCCAY: LITTLE NEMO

# Legendás álmok a hőskorból



Képregény-  
legendák

RUSZNYÁK CSABA

**A KIS NEMO AZ ÁLOMVLÁGBELI SLUMBERLAND KIRÁLYA KÉRÉSÉRE INDUL EL A VARÁZSLATOS BIRODALMON ÁT, HOGY A HERCEGNŐ JÁTSZÓPAJTÁSA LEGYEN.**

**1** 955-ös dokumentumfilmjében, a rajzfilmek hajnaláról szóló *The Story of the Animated Drawing*ban Walt Disney az első, kezdetleges próbálkozások mellett (Charles-Émile Reynaud és J. Stuart Blackton művei) kiemelte Winsor McCayt, az 1914-es *Gertie the Dinosaur* alkotóját. Bár a népszerű tévhit ellenében nem ez volt az első igazi animációs film (maga McCay is legalább kettőt készített korábban), mégis ez fektette le annak modern alapjait, mind a technikai kivitelezés módszereit (az egyes rajzok közti folyamatosság biztosítása), mind a képek minőségét és hitelességét (súly és gravitáció figyelembevétele) illetően. Négy évvel később McCay elkészítette a világ első animációs dokumentumfilmjét is: a *The Sinking of the Lusitania* a címbeli brit óceánjáró első világháború alatti elsüllyesztéséről szólt. Mire Disney dokumentumfilmje elkészült, McCay bő húsz éve halott volt, és kezdett feledésbe merülni a munkássága. Különösen igaz ez az életműve gerincét képező képregényekre, melyek pedig még a rajzfilmjeinél is jelentősebbek – ami beszédes, tekintve, hogy az animáció területén maga Disney jelölte meg őt legnagyobb elődjének és mesterének.

Winsor McCay két főműve a *Dream of the Rarebit Fiend* (1904-1925) és a *Little Nemo in Slumberland* (1905-1927). Mindkettőnek az álom a fő témája, és mindkettő epizódjai rendre az álmodó (a kis Nemo, illetve a *Rarebit Fiend* esetében az aktuális főszereplő)

ébredésével végződnek, még fontosabb közös vonásuk pedig az, hogy az álmot, legyen akár jó vagy rossz, hétköznapi eseményként ábrázolják, mely az álmodó pszichéjében gyökeredzik, és szoros szálakkal kötődik az ébrenlét világához. Mivel 1899-ben jelent meg Freud *Álomfejtés* című paradigmaváltó munkája, mely évezredes babonákból és miszticizmusból vezette át az álmokat a tudomány területére, nagy a kísértés, hogy McCay két említett sorozatára ennek egyik kulturális következményeként tekintsünk, csakhogy ez az irány téves. Az *Álomfejtés* eredetileg mindössze 600 példányszámban jelent meg Ausztriában, és szinte senki sem ismerte a német akadémiai körökön kívül, az angol fordítás pedig csak 1913-ban látott napvilágot, amikor a *Rarebit Fiend* már kilenc, a *Little Nemo* pedig nyolc éve futott óriási sikerrel. Vagyis McCay anélkül érzett rá kora kialakulóban lévő tudományos trendjére, a tudatalatti szerepére, a vágyak és szorongások kivetülésére, hogy akár hallott volna e trend legmeghatározóbb alakjáról és munkájáról. Ez legalább olyan jól példázza gazdag képzelőerejét, mint a rajzai maguk.

Az 1866-os születésű McCay inspirációi valójában profánabbak. A film és a képregény kora előtt a vásári látványosságok és mutatványok, az ún. vaudeville-ek és dime museumok gondoskodtak a tömeg olcsó szórakoztatásáról viaszfigurákkal, táncsal és énekekkel, vadállatokkal, akrobatikával,

emberi deformációkkal, színpadi illúziókkal. McCay ezekben figyelt fel a valóság manipulálásnak vizuális trükkjeire, valamint a bizarr, az abszurd és a groteszk vonzerejére. És nem csupán nézőként: művészi pályája kezdetén ún. *freak show*-khoz, deformált emberek közszemlére tevő műsorokhoz készített reklámplakátokat (ez az időszak több későbbi képregényében is visszaköszön: főszereplői olykor különös, deformált alakok közt találják magukat, olykor ők maguk torzulnak el). 1898-ra már újságokba és magazinokba (pl. *Life*) készített egyre realiztikusabb és aprólékosabb illusztrációkat, innen pedig egyenes út vezetett a képregényhez, mely a századfordulón hatalmasat robbant Amerikában, és mindent megváltoztatott.

Richard F. Outcault *The Yellow Kidje* (korábbi címén *Hogan's Alley*) Joseph Pulitzer *New York Worldjében* debütált 1895-ben. A sárga pólót viselő kopasz, excentrikus, vaszkos szlengben beszélő, hasonlóan különönc gyerekfigurákkal körülvett utcakölyök rövid időn belül óriási népszerűsége tette szert, és pár hónap után már a lap vasárnapi különszámában jelent meg színesben, teljes oldalon. A 20. század elejére az újságok megteltek a képregények virgonc, komisz gyerek-karakterével (pl. *The Katzenjammer Kids*), akik folyton borsot törtek környezetük orra alá, a színes vasárnapi képregény-melléklet pedig a lapok egyik legpoptensebb példányszámnövelő eszközévé vált. Pulitzer és legfőbb vetélytársa, William Randolph Hearst, akik az olvasókért vívott háborújuk során életre hívták a szenzációhajhász „sárga újságírást”, az alsóbb társadalmi rétegeket, a bevándorlókat és a munkásosztályt célozták meg, így a képregényeik is harsány, energikus, nem ritkán profán humorral operáltak. McCay viszont a New York-i újságscéna harmadik nagy alakjához, James Gordon Bennett Jr.-hoz igazolt le, akinek *New York Heraldja* a kulturálisan műveltebb és tehetősebb középosztálynak szólt – és ez meg is látszott a művein.

McCay első jelentősebb képregénye a *Little Sammy Sneeze* (1904-1906) volt, melynek kisfiú címszereplőjére a legalkalmatlanabb pillanatokban törnek rá elsöprő erejű tüsszentésrohamai. A képsorok tematikailag és formailag is ugyanazt a sablont követik: a két sor három-három paneljének első négy paneljén Sammy

arca egyre jobban eltorzul a tüsszentés közeledtével, az ötödiken elszabadul a pokol, a hatodikon a következményeket látjuk. Sammy olykor csak egy gyertyát tüsszent el (egy pince sötétjében), máskor azonban egy egész boltot dönt romba pusztító légfuvallatával. Vagyis bizonyos szempontból Sammy is illik a képregények akkori bajkeverő kölykeinek sorába, ám ő a szegény-negyedek kaotikus sikátorai helyett már elegáns polgári körökben mozog (ahogy később Nemo is), és nem szándékosan okoz kalamajkát: tüsszentése váratlanul, kontrollálhatatlanul tör rá. McCay egy másik karaktere, a Henrietta nevű kislány (*The Story of Hungry Henrietta*, 1905: a 20. század elejének egyik ritka női

főszereplője, aki az akkoriban szigorúan statikus korú képregényhősökkel ellentétben folyamatosan öregedett) kényszeres evéssel reagál a gyerekor viszontagságaira, ha pedig nem kap azonnal enni, hisztériázásba kezd. (Sammy és Henrietta találkoztak is egymással előbbi egyik 1905-ös képsorában, a képregények történetének egyik első *crossover*-ében.)

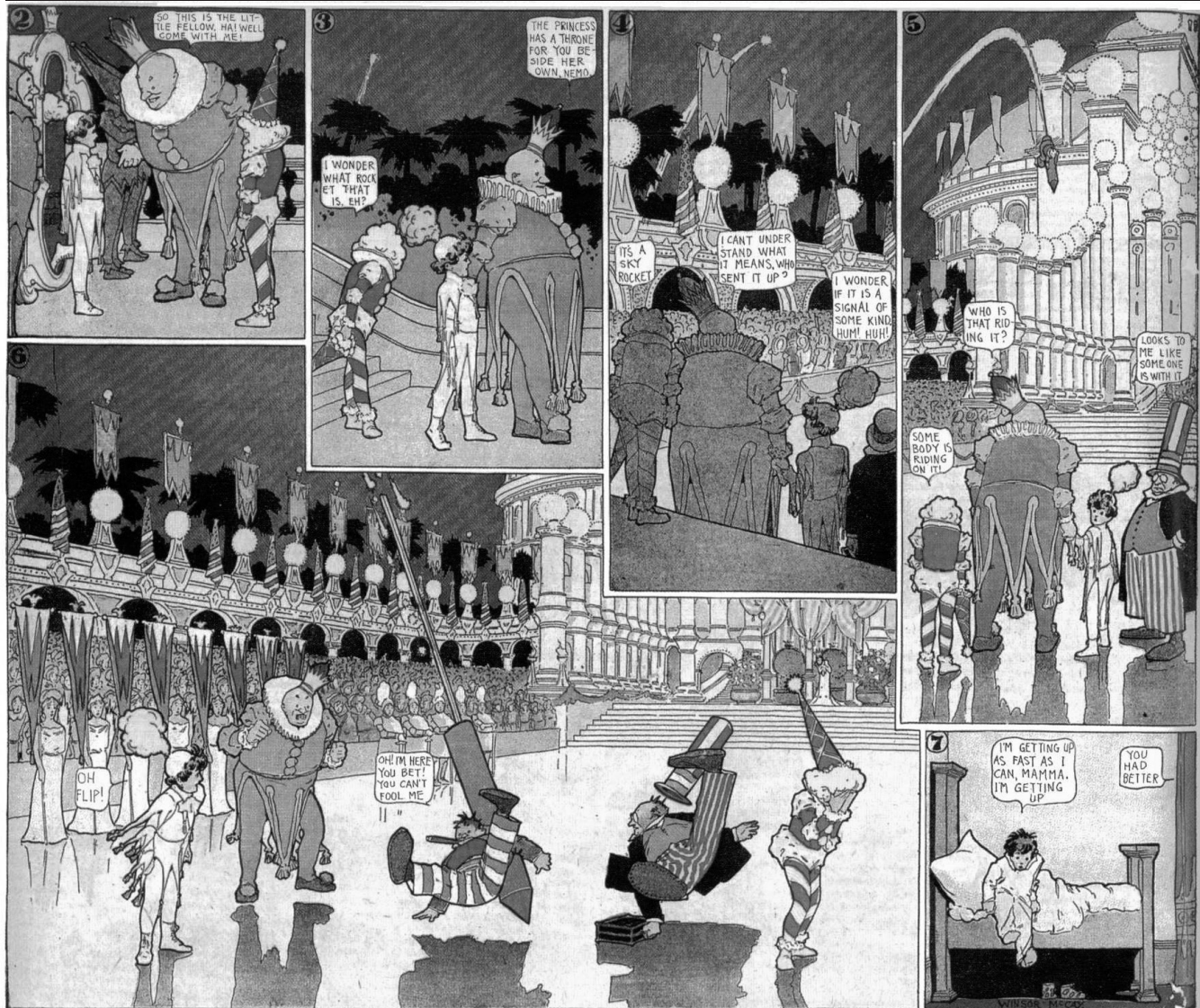
Az ugyanazon szituációra variációkat kínáló komikum mögötti pszichológia (a tüsszögés és evés leküzdhetetlen kényszere) idővel hangsúlyosabb és sötétebb tényezővé vált McCay műveiben (ebben alighanem szerepe volt annak, hogy fivére, Arthur mentális betegséggel küszködött, és 1898-tól

egészen 1946-os haláláig elmeorvosintézetben élt). Az *A Pilgrim's Progress by Mister Bunion* (1905-1909) főhőse megszállottan igyekszik megszabadulni az élet bajait és aggodalmait jelképező fekete akatatkájától, mely azonban, bármit tegyen is vele (eladja, elhajtja, felgyújtja stb.), valamilyen furcsa véletlen folytán, akár kifejezetten abszurd módon mégis mindig visszakerekül hozzá. *A Dream of the Rarebit Fiend* állandó eleme szerint pedig a főszereplőnek azért vannak bizarr rémálmai, mert lefekvés előtt minden józan belátása ellenére sem tudott ellenállni egy gyomrot alaposan megfekvő walesi sajtos pirítósnak (rarebit).

Az esti újságban megjelenő *Dream of the Rarebit Fiend* abszolút egyedülállóan számított: ez volt az első

### „Egzisztencialista szorongásokra játszik rá”

(Winsor McCay: Little Nemo in Slumberland)



kifejezetten felnőtteknek szóló képregény, és (leszámítva McCay saját *A Pilgrim's Progressét*) jó ideig nem is született másik, tekintve, hogy az underground szcéna 60-as évekbeli előretöréséig általában véve gyerekek, tinédzserek voltak a célközönség. A *Rarebit Fiend*nek nem volt főszereplője vagy akár visszatérő karaktere, minden képsorában másvalaki szenvedte el az aktuális rémálmodot – nő, férfi, gyerek, öreg, szegény, gazdag. A változatos, de szabályos struktúrájú oldalak első panelje többnyire még földhözragadt, közönséges situációt ábrázol, mely azonban a második paneltől eszkalálódik, hogy a sztori végére tort üljön a groteszk és a szürrealizmus. McCay hétköznapi félelmekre (élve eltemetés, ágy alatti mumus), egzisztenciális szorongásokra (szeretteink titokban megvetnek minket) játszott rá, társadalmi státusszal kapcsolatos gőgöt és diszfunkcionális házastársi kapcsolatot gúnyolt ki sötét humorral, mesteri grafikai kivitelezésben. Máskor a képregény formanyelvével kísérletezett, a negyedik falat bontogatta (a főszereplőt a rajzoló lecsöpögő tintafoltjai törlik ki a létezésből, esetleg véletlenül felgyújtja a lapot, amelyre rajzolták, és azzal együtt elég), vagy akár saját magát tette meg főszereplőnek, amint éppen a képregényt rajzolja. Ez a fajta kísérletezés és dekonstrukció különösen figyelemreméltó egy olyan médium keretei között, amely akkoriban még gyerekcíppőben sem járt, inkább csak a kiságyban óbégatott. És McCay ugyanezekkel az eszközökkel és invenciózus hévvel fogott bele magnum opusába, a *Little Nemo in Slumberland*be is.

A *Little Nemo* 1905. október 15-én startolt el Bennett *New York Herald*-jának vasárnapi mellékletében – heti egy teljes, színes oldalon, lényegében a *Rarebit Fiend* családbarát verziójaként. Főhőse, a kis Nemo, akit McCay a fiáról mintázott, az álomvilágbeli Slumberland királya, Morpheus kérésére indul el a varázslatos birodalmon át, hogy a hercegnő játszópajtása legyen. McCay képzelete a legelső képsortól kezdve meglódult: Nemo paripaháton vágtat a csillagok között, gigantikus gombok erdejében bókászlik, Téalapó rénszarvas vontatta hintóján száguld a város fölött, óriások tartotta, imbolygó hídon kel át, erdei nimfákkal beszél-

get. Ám mindig felriad valami miatt az álomból (vadállatok üldözik, lezuhan stb.), így a következő héten újra útnak kell indulnia. Nemo csak hónapok után érkezik meg Slumberland kapujához, ahol aztán az irigy, zöldarcú Flip próbálja rendre felébreszteni – néha azazal, hogy megkéri nagybátyját, Dawnt (Hajnal), gondoskodjon a nap felkeléséről, ami az álom szertefoszlását jelenti. Miután Nemo végre találkozhat a hercegnővel, és bejárhatja a mágikus Slumberland palotáját és környékét, addigi nemezise, Flip útitársul szegődik mellé, és különös kalandok egész sorába keverednek fantasztikusabbnál fantasztikusabb helyszíneken.

Amíg a *Rarebit Fiend* meggyötört szereplői számára áldás volt az ébredés, addig Nemo vonakodva hagyta maga mögött az álmoknak ezt a színes, szép és izgalmas világát – hacsak nem ijesztette meg valami; az első években ugyanis meglehetősen félénk, bátortalan utazó volt, csak később, a kalanddramaturgia életbe lépésekor lett némileg határozottabb figura. Ébredése, nemritkán az ágyból való kizuhanása, cliffhangerként szolgált, ami pedig akkoriban példátlanul számított – eleve nem létezett az egyes képsorok közti folytonosság, még ilyen laza értelemben sem (az egyetlen kivételt Lyonel Feininger *The Kin-der-Kids* című képregénye jelentette, de az is csak fél évvel a *Little Nemo* után indult).

A *Little Nemo* legszebb, legrészletesebb illusztrációkat is megszámlálhatatlanul sok grafikai realizmusa, kidolgozottságának, perspektívái tökéletességének közel három évtizedig, Hal Foster (*Tarzan*, *Prince Valiant*) és Alex Raymond (*Flash Gordon*) képsoraiig nem volt párja a képregényekben. McCay ceruzája alatt plasztikusan keltek életre Slumberland neoklasszikus palotái, szemkápráztatóan pompás terméi, egzotikus lokáljai és színes karakterei, állatai, furcsa lényei. Íróként már kevésbé volt tehetséges, és munkájának ebben az aspektusában láthatóan nem is törekedett a tökéletességre: szövegei, dialógusai gyakran laposak, önisméltóak (akár egyetlen panelen belül is), és még arra sem vette a fáradságot, hogy tisztességesen írja be őket – a mondatvégi szavak nemritkán kisebb betűkkel, hirtelen kanyarodnak el, hogy beférjenek a minden megfontolás nélkül előre megrajzolt szöveg-

buborékba. McCay eleinte narrálta is az eseményeket (e narráció is rendezetlenül folyt át egyik panelből a másikba, akár a mondat közepén megszakadva), leírta ugyanazt, ami a képekből és a dialógusokból eleve kiderült, de ezzel a gyakorlatával mindössze fél év után végleg felhagyott.

Ami a képregény nyelvezetét illeti, McCay már a legelején lemondott korábbi műveinek szabályos, általában szimmetrikus oldalstruktúráiról, és egyre szabadabban kísérletezett. Néha tíz-tizenöt, néha csak négy-öt panellel operált (utóbbi nagyobb képeket és még gazdagabb kidolgozást tett lehetővé). A második epizódban, ahogy Nemo körül nőni kezdenek a gombok, a panelek is velük együtt nőnek, amikor pedig érintésére széttörnek, és összeomlanak, a panelek a zuhanásukhoz igazodva ismét összemennek. Egy későbbi, hálaadásnapi epizódban McCay egy nagy, kör alakú panelt helyez az oldal közepére (egy hegynyi óriáspulyka a csőrével kapja fel a földről Nemo házát), és köréje rendezi el szabályosan a többi képkockát. Egy szilveszteri oldalon a városháttér, majd a fél világ fokozatosan eltávolodik a messzeségbe, miközben maga Nemo egy helyben marad az előtérben – ez lényegében a filmművészetben dolly zoomnak nevezett optikai illúzió képregényes megfelelője, kerek fél évszázaddal az első filmes alkalmazása előtt (ld. Hitchcock *Szédülését*, melyben a főszereplő tériszonyát érzékeltetik vele; de híres példája a trükknek Spielberg *Cápája* is). McCay virtuóz módon, akkoriban példátlanul változtatta a képkockák méretét és formáját, az aktuális témának, dinamikának és cselekménynek megfelelően, és gyakran eljátszott a színekkel is. Amikor például a Slumberlandben felkelő nap véget vet az álomnak, egyedül Nemo, az egyetlen való világbeli karakter alakja jelenik meg „élesben”, vagyis fekete tintával kihúzza, a többiek a mindnyájukat körülvevő álomhelyszínnel együtt, fekete tinta nélkül, halvány színekkel fakulnak ki. (Ez már csak a nyomdamunka szempontjából is érdekes kihívás lehetett.)

A *Little Nemo* bő féléves kreatív csúcsidezőszaka 1907 szeptemberében kezdődött. Nemo, Flip és Impie (egy korábbi kalózkaland következtében melléljük szegődő dzsungellakó) vörös óriások elől menekülve eltévednek, és többek között egy miniatűr New Yorkban kő-



borolnak (ahol proto-King Kongokként törnek-zúznak), gyémántszurdokokon kelnek át, oroszlánokon lovagolnak, hogy végül visszakeveredjenek Slumberland palotájába, mely azonban közben kiürült, ugyanis a király parancsára mindenki őket, az elveszett gyerekeket keresi. Némi bóklászás után az éhező szereplők szétszedik a panel keretét, és azzal verik le az oldal tetején ékeskedő cím ededelnek szánt betűt – amikor Nemo megjegyzi, hogy a rajzoló dühös lesz rájuk, Flip azzal vág vissza, hogy akkor a rajzolónak gondoskodnia kellene róla, hogy legyen mit enniük. A negyedik falal való játék ekkorra visszatérő fogás volt McCay munkáiban (már Sammy Sneeze is széttüsszentette egyszer a képkockája kereteit), és itt csak a kezdetet jelentette: a szereplők betévednek a palota „Befuddle Halljába” (kb. Összevissza Csarnok), ahol végtelenbe nyúló lépcsőkkel találkoznak, összemennek, óriásira nőnek, eltorzulnak, megnyúlnak, falon vagy mennyezeten járnak – megszünnnek a gravitáció, a fizika és a perspektíva törvényei. McCay szorosabbra fogta az egyes epizódok közti kapcsos-

latot, hangsúlyosabb lett a sztori folytonossága, és lehetővé vált egy adott szituáció komikumának hétről-hétre való fokozása (mint a hercegnő érkezését jelző felvonulás kéthónapos megpróbáltatásai).

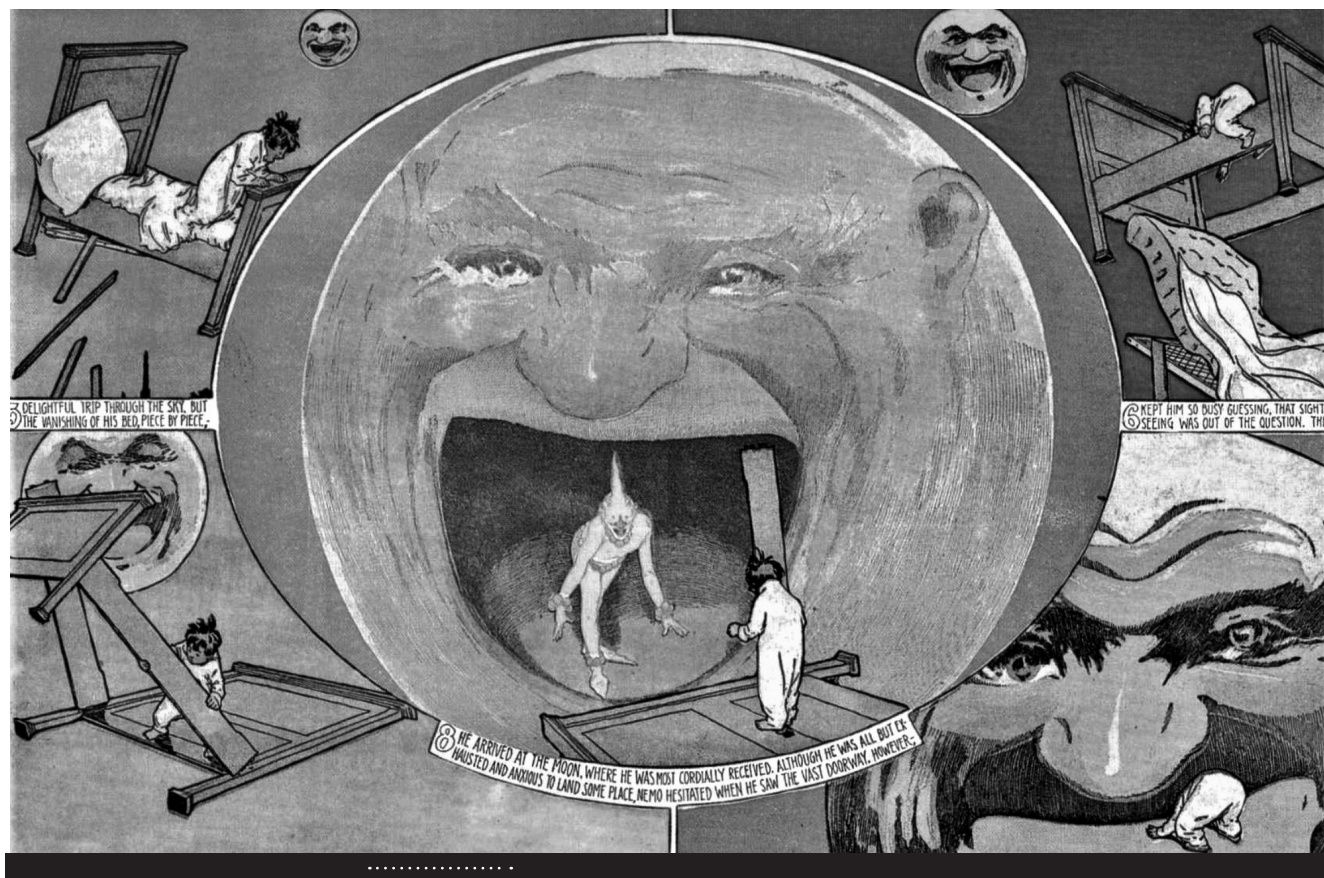
A következő nagyobb sztoriszakaszt egy léghajós marsi utazás jelentette (1910. április-augusztus), melynek során Nemo és társai szembesültek a vörös bolygó társadalmának zsarnoki berendezkedésével. A Mars ura, Mr. Gosh nem csak a levegőért kér pénzt, hanem vásárolhat szavakat, vagyis nem beszélhet, röviden: a szegényeknek kuss a nevük. A Mars társadalmának ez utóbbi aspektusa aligha véletlenül egy május 1.-i képsorban merült fel, miközben Amerikában egymást követték a nagyszabású sztrájkok, a munkások és a rendőrök gyakran erőszakos összecsapásai. Lehetséges, hogy McCaynek ezt az éles kapitalizmuskritikáját a munkaadója iránti elégedetlensége is fűtötte (Bennett nem engedélyezte McCaynek, aki már 1905 óta

„Megszünnnek a gravitáció és a perspektíva törvényei”

(Winsor McCay: Little Nemo in Slumberland)

vállalt élő rajzolásos vaudeville-fellépéseket, hogy európai előadókörútra induljon), de hasonlóan szatirikus elemek korábban is felbukkantak a sorozatban. 1907 márciusában egy nagy jégvállalat lebontotta Jack Frost mágikus jégkastélyát, hogy darabokban elhurcolja és eladja, 1908 áprilisában pedig Nemo döbbsen érkezett meg Slumberland egy düledező nyomornegyedébe. A szegénység és a kapzsiság még a fantázia és az álmok birodalmában sem ismeretlen.

A marsi epizódok után lassan megkezdődött a *Little Nemo* hanyatlása – bár az alacsonyabb minőség csak a sorozat korábbi éveinek kontextusában értelmezhető, összességében a legvégsőkig kiemelkedett az akkori képregényes kínálatból. Nemo és társai léghajóval utazzák végig Amerika keleti partvidékét (illetve annak álombeli megfelelőjét): minden héten meglátogatnak egy nagyvárost, ahol a nép ujjongva fogadja őket, mire ők hálálkodnak, megcsodálják a látnivalókat, majd továbbindulnak. Ezt a repetitív történetet csak viszony-



lag kevés érdekes ötlet dobta fel (mint az óriásszúnyogok inváziója vagy az összeütközés a karácsonyi ajándékait szállító Téalapóval), és Slumberland egzotikuma is odalett.

1911-ben McCay átigazolt Bennett riválisához, Hearsthoz, így Nemo kalandjai három évig utóbbi újságjaiban jelentek meg – *In the Land of Wonderful Dreams* címen, mert az akkori jogi gyakorlat szerint ugyan a képregény karaktereit és stílusjegyeit továbbvihette a szerző egy másik munkaadóhoz, az eredeti címet kizárólagosan birtokolta az a cég, amelynek lapjában a mű először megjelent. A sikersorozatok esetében az újságok a művész elvesztése után egyszerűen leszerződtek egy másik szerzőt, és vele folytatták a képregényt a már ismert cím alatt, miközben az eredeti szerző a versenytársnál szintén folytatta ugyanazt a képregényt egy új címen – így fordulhatott elő például, hogy 1896-tól két *The Yellow Kid*-képsor futott egyszerre. McCay rajztehetségét és invenciózusságát jól demonstrálja, hogy Bennett senkit sem tudott találni a helyére, aki akár közel olyan színvonalon tudta vol-

**„A kapzsóság az álmok birodalmában sem ismeretlen”**  
(Winsor McCay:  
*Little Nemo in Slumberland*)

na továbbvinni a *Little Nemo in Slumberland*-et, mint ő.  
A következő években a *Little Nemo* mellett McCay több korábbi képregényét is folytatta (így a *Rarebit Fiend*-et, több új cím alatt), illusztrációkat készített a Hearst lapjaiban megjelenő cikkekhez, vadueville-előadásokat tartott, és ekkoriban kezdett komolyabban foglalkozni a bevezetőben már említett, rendkívül időigényes rajzfilmjeivel is. A gigászi munkamennyiséget megszenvedte a *Little Nemo*. Bár a grafikai színvonalból McCay egy jótányit sem engedett, a tematikai és formai kísérletezések lelkes és bátor időszakának leáldozott. A sorozat epizodikusabbá, az oldalstruktúra szabályosabbá, a történetmesélési eszköztár hagyományosabbá vált. Hearst végül 1914-ben ukázba adta McCaynek, hogy álljon le a *Little Nemó*val (amennyire tudni lehet, addigra minden más képregényét befejezte), és koncentráljon az újságokban megjelenő írások, különösen a politikai (később pedig a háborús) anyagok és vezércikkek illusztrálására. *Little Nemo* közel tíz évre elbúcsúzott a közönségtől.

Amikor 1924-ben újra felbukkant, ismét az eredeti címmel, miután McCay nem újította meg a Hearstnél lejárt szerződését, és visszatért a *New York Herald*-hoz, alig több mint két évig húzta. McCay ekkorra a hatvanhoz közeledett, nem volt energiája további innovációkra, és a koncepcióját egyébként is meghaladta az idő. Más témájú és stílusú képregények voltak felemelkedőben: az egyszerű, jobbára középosztálybeli amerikai családok hétköznapi, ügyesbajos dolgairól szóló sztorikat kínáló *The Gumps* (melynek sikere nyomán filmadaptációk is készültek), *Gasoline Alley* és *Bringig Up Father*. Az újjáélesztett-felmelegített *Little Nemo* ebben a közegben nem tudta elnyerni az olvasók kegyeit, így a sorozatnak ez az utolsó szakasza bukással végződött. McCayt mindennek ellenére szó nélkül (sőt fizetésemeléssel) visszavette illusztrátornak Hearst, és bár amennyire tudni lehet, soha többé nem jelent meg új képregénye, élete végéig dolgozott, és jólétben élt a családjával – hátrahagyott öröksége pedig két területen, a képregényeken és a rajzfilmekén is felbecsülhetetlen értékű. •

EGY FILMDRAMATURG EMLÉKEI

# A paragrafusokon túl

RADÓ ISTVÁN

„AZ ELSŐ HANGOS MÁRKAREKLÁM A METRO BŐDÜLŐ OROSZLÁNJA VOLT.” RÉSZLET  
AZ 1971-BEN ÍRT, AZ MMA KIADÓ ÁLTAL MOST MEGJELENTETETT RADÓ-MEMOÁRBÓL.

Radó István (1891-1972), a „Filmember” neve mára feledésbe merült, pedig a magyar film aktív résztvevője volt 1912-1948 között. Az 1910-es években dramaturg, feliratíró, filmkritikus, a Tanácsköztársaság idején a magántulajdonban lévő filmipar és forgalmazás államosításával megbízott direktorium gazdasági vezetője, az 1920-as évek elején megalapította a Magyar Filmklubot, 1927-től 1941-ig az MGM magyar irodájának vezetője, ahogy ma mondanánk, marketing-főnöke lett. 1935-39 között producerként is tevékenykedett (többek közt a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, a korszak egyetlen Móricz-adaptációja és a *Fizessen nagysádd!*, az első magyar „sztárfilm” fűződik a nevéhez). Mindeközben filmlapok szerkesztője, kritikusa vagy kiadója volt. 1945 tavaszától a Magyar Filmalkalmazottak Sza-

bad Szakszervezetének főtítkára, amely posztról a kommunista kultúrpolitika 1948 nyarán egy fegyelmi ürügyével menesztette.

## A FILMCENZÚRA

A filmszakmának volt egy jól megfizetett barátja: a sajtó, és volt ezenkívül egy nagyon drágán megfizetett ellensége: a cenzúra. A belügyminiszter 5123/1920. B. M. számú rendeletének életbe léptetésétől kezdve az ország területén nyilvános előadáson csak olyan mozgóképeket lehetett bemutatni, amelyeket egy, már 1918-ban meghozott rendelettel megalapított, de a gyakorlatban meg nem alakított Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság nyilvános előadásra alkalmasnak talált, és erről engedélyokiratot állított ki.

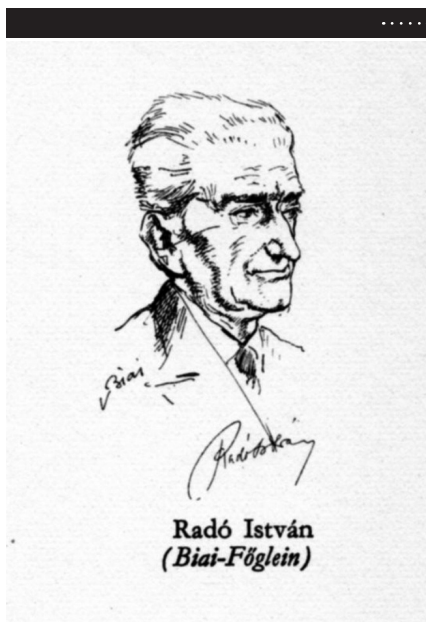
**Radó István**  
Biai-Föglein  
István rajza

A rendelet értelmében a cenzurabizottságban a következő intézmények foglaltak helyet az elnökön, az alelnökökön és a titkárokon kívül, akik valamennyien a Miniszterelnökség és a Belügyminisztérium státusából kerültek át ebbe a hivatalba: a Belügyminisztérium két, az Igazságügyminisztérium két, a Kereskedelmi Minisztérium egy, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium három küldöttje, továbbá iskolaigazgatók, köztük az Országos Magyar Iparművészeti Iskola igazgatója, az Országos Gyermekvédő Liga, a Nőegyesületek Szövetsége és a Budapesti Államrendőrség képviselői, valamint a filmesek egyesületének és a mozisok egyesületének két-két tagja. A filmeseket valóban két filmváltalati igazgató képviselte évekig, de a mozisok képviselői akkorra jellemzően Jekelfalussy Zoltán nyugalmazott fiúmei kormányzó és Perényi Zsigmond báró főrendiházi tag, koronaőr voltak. A mozihoz

annyi közül volt, hogy Jekelfalussy Zoltán volt a Radius Filmipari Rt. elnöke és az Orion Filmgyár és Forgalmi Rt. alelnöke, viszont báró Perényi Zsigmond volt a Magyar Filmiroda Rt. elnöke és a Radius Filmipari Rt. alelnöke. (...) Voltak ezenkívül két évre kinevezett tagok, akik közé bekerült egy-egy országos név is, mint dr. Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója, Szerémy Zoltán, a Vigszínház művésze, Császár Elemér dr., az irodalomtörténet egyetemi tanára, néhány újságíró, köztük Lajta Andor, azonban ezek a két évre kinevezett tagok, ha néha-néha fel is emelték szavukat a cenzúra egy-egy határozatával szemben vagy vitát provokáltak, nem nagyon feszítették a húrt, mert akkor a következő két évre már nem kaptak kinevezést, meghívást.

Így a névsor elméletileg egész szépen festett. A gyakorlat azonban a következő volt: hatos albizottságok nézték meg a filmeket, és az albizottságokat természetesen az elnökségi iroda állította össze. A hatóságok szótöbbséggel hozták meg határozatukat, ezért az albizottságokat mindig úgy hívták be, hogy azokban az állami képviselők, államtitkárok, miniszteri tanácsosok, rendőrfőkapitányok legyenek többségben, és így a szakmai, valamint társadalmi képviselők mindig kisebbségben voltak. Arról nem is beszéllek, hogy a tagok túlnyomó többsége, még a társadalmi intézmények képviselői is, az ellenforradalmi korszakban tulajdonképpen a művészettel és így a filmművészettel szemben is egyazon alapállást foglaltak el, de a miniszteri titkár bizonyára nehezen foglalt állást a méltóságos államtitkár ellen, a méltóságos miniszteri tanácsos úr viszont egy film miatt bizonyára nem szállt harcba a kegyelmes urakkal még akkor sem, ha véletlenül már nyugdíjban voltak. A hierarchia és a reakciós irodalmi, művészeti nézetek irányították a cenzúrát, bár meg kell vallanunk, hogy nagyon sok vizet nem zavart. Ennek azonban nem a jóindulat volt az oka, hanem az, hogy bizonyos politikai és főleg rendészeti szempontoktól eltekintve, nem sokat törődtek azzal, hogy a mozikban mit játszanak.

A filmnek cenzúrára való előkészítése tényleges kiadást jelentett a vállalatnak, amelyet nem lehetett elkerülni. A magyar filmvállalatok úgynevezett cenzúraklauzulával vették a filmeket. Ez annyit jelentett, hogy a megvásárolt film egy példányát az előleg lefizetése után, a cenzúrára való bemutatás céljaira a







külföldi filmtulajdonos a magyar cég rendelkezésére bocsátotta, és a film vételára csak a cenzúra döntése után vált esedékessé, ha a filmet nem tiltották be.

Igaz, a cenzúra határozatait meg lehetett fellebbezni a Belügyminisztériumnál, ahol Tomcsányi Kálmán államtitkár bírálta el a fellebbezés jogosságát vagy alaptalanságát, hozzá pedig közelebb állt a bizottság és az elnök, mint Heller Adolf filmkiskereskedő.

Lándor Tivadar, a *Nemzet*, majd később a *Budapesti Hírlap* felelős szerkesztőjét, aki egész pályáján kormánylapok főmunkatársa vagy szerkesztője volt, a minisztériumok vezető tisztviselőihez, köztük Horváth Elekhez is évtizedes barátság fűzte, amit a '20-as évek végén és a '30-as években igyekezett hasznosítani, és igyekezete nem is volt hiábavaló. Lándor 1930-ig volt a *Budapesti Hírlap* felelős szerkesztője, utána e tisztséget ifj. Bólyai János író töltötte be, Lándor Tivadar pedig az Ufa Film budapesti sajtófőnöke és dramaturgja lett. Ezt az állást viselte és töltötte be 1939-ig, közben pedig – most már hivatalosan is – sokat érintkezett a cenzúrával, ahova szabad bejárása volt. E szabad bejárást azután sikerült kijárássá is felhasználnia, mert ha nagyon nehéz volt valamiért egy film sorsa, Lándor Tivadar önkéntes mentőként jelent meg, és az esetek nagyobb részében a barátság révén sikerült is neki a cenzúránál sikert elérnie.

Egyik ilyen sikerének én is osztályrészesem voltam.

#### „Elkészült az új cenzúrapéldány”

(Cecil B. de Mille: A volgai hajós – William Boyd, Elinor Fair, Victor Varconi)

A film, amelyet együtt mentettünk át, Cecil B. de Mille 1926-ban elkészült nagyszerű alkotása, *A volgai hajós* volt. Az *E-éj uhnymet*, a volgai hajóvontatók dalát Saljapin népszerűsítette először a világ közönsége előtt, és mindenütt énekelte vendégszereplései alkalmával. Ez a dal még egy formában járta meg az egész világot. J. D. Jushnij orosz emigráns színész Kék Madár néven kabarét alapított, és társulatával beutazta az egész világot. A műsor egyik jelenetében színpadra vitte ezt a híres dalt is. A dal témája az volt, hogy a Volgán, ezen a hatalmas orosz folyamon a múlt század közepén az uszályokat – gőzhajók híján – emberek munkával, hosszú köteleken emberek vontatták fel a folyó árja ellenében. Jushnij színpadán csak az emberek látszottak, amint vállukon a karvastagságú kötelekkel húzták a képzelt hajót.

Cecil B. de Mille *Önéletrajz* című emlékiratában *A volgai hajós* születéséről többek között a következőket mondja: „Egy napon a Fifth Avenue-n sétálva egy kirakatban egy rajzot láttam. A rajzon tömeg állt, amelynek tagjai felfelé néztek, egy fényhasábra. A fényhasáb eredete kívül esett a rajzon. Ez a rajz engem arra a küzdelemre és harcra emlékeztetett, amelyet az emberiség a szabadságért folytat, és amely elfordítja fejüket és tekintetüket a zsarnokság árnyaitól. A rajz adta az ötletet legközelebbi filmemhez, *A volgai hajóshoz*, amelynek címét Saljapin legnépszerűbb műsorszámától vettem. 1925-ben az amerikaiak politi-

kailag rendkívül naivak voltak. A prohibíció (szesztilalom) sokkal nagyobb helyet foglalt el a politikai életben, mint a kommunizmus. Nem mondom, hogy *A volgai hajós* kommunista film volt, sem szellemében, sem effektusaiban, de eléggé megmutatta a cári zsarnokságot, és az amerikai utca emberének értésére adta, hogy más szelek fújnak Oroszországban, mint a mindenható Atyuska idejében.”

A film a Kerenszkij-kormány idejében játszódott, amikor már a kommunisták, a bolsevikiek mind jobban előretörték, de az arisztokraták, a régi cári Oroszország társadalmának egyes rétegei még ott éltek hazájukban. A filmnek természetesen szerelmi vonala is volt, amelyben egy nagyhercegnő elhagyja jegyesét, a nagyherceget, és felesége lesz egy forradalmárnak. Nagyszabású film volt, teli Cecil B. de Mille nagyszabású történelmi körképeivel, tömegjeleneteivel. Elinor Fair játszotta a nagyhercegnőt, Várkonyi Mihály, az akkor Hollywoodban népszerű Victor Varconi a nagyherceget, és William Boyd, ismert hősszerelmes színész Fjodort, a forradalmárok vezérét.

A filmet a Művészfilm hozta be Magyarországra, és én kaptam a megbízást a feliratozására. Érthetően sok gonddal és nagy lelkiismeretességgel írtam meg a feliratokat. Bevallom, a korszellemnek megfelelően tompítottam is egy keveset egyes szövegeken. Ugyanakkor egyes forradalmi jeleneteket, amelyekben Cecil B. de Mille akkori szemmel nézve túl realiztikusan mutatta be a bolsevik forradalmárok fellépését – kastélyrombolásokat, papokkal való bánásmódjukat, falvak lerohanását stb. – megrövidítettem, vagy ahol túl nyersnek találtam, ki is hagytam. Félttem, és féltettem a filmet.

Félelmem nem volt alaptalan, a cenzúra betiltotta a filmet. Horovitz Richárd, a cég tulajdonosa, egy rimaszombati nyomdász fia intelligens, egyetememet végzett ember volt, aki fiatal korában Bécsben aktívan részt vett a szociáldemokrata párt életében. Vele együtt többször megnéztük a filmet, megtárgyaltunk minden egyes feliratot, kifejezést, enyhítettünk még, amit lehetett, és fellebbezés nélkül újból, változott formában bemutattuk a cenzúrának. A cenzúra ugyanis a fennálló jogszabályoknak megfelelően annyiszor vetítette le a filmet, ahányszor a vállalat benyújtotta. Természetesen ilyenkor új leírást, új feliratjegyzéket kellett benyújtani. A bizottság másodszer is betiltotta a filmet,

most már nem is gondolkodván újabb indokoláson, hanem fenntartotta az első – politikai általánosságokkal érvelő – határozatát. Ezt most már megfellebbeztük, de ott sem értünk el sikert.

A harmadik cenzúrázás után huszárvágást javasoltam Horovitz Richárdnak. Némafilmről volt szó, amelynek szövegét tetszés szerint változtathattuk, a jeleneteket is összevissza dobálhattuk és magyarázhattuk. Az volt az ötletem, hogy át kell vágni a filmet oly módon, hogy a nagyhercegnő nem a forradalmárhoz megy feleségül, hanem a nagyherceghez, és így tesz eleget a magyar cenzúra társadalompolitikai felfogásának. Volt egy jelenet a filmben, amikor a forradalmár kivégzés előtt áll. Fjodort egy gyönyörű, vasrácsos kapura kötözik, mint Krisztust a keresztfára – annak a kastélynak a kapuja ez, amelyben a nagyhercegnő lakott –, és már felsorakozik a fehér katonaság kivégzőosztaga... Az eredeti filmben az utolsó pillanatban a forradalmár bolsvisták elkergetik a fehéreket és megmentik Fjodort – a nagyközönség és a nagyhercegnő számára. Én ebből a jelenetből csak annyit hagytam meg, amíg a kivégzőosztag felsorakozik, és rögtön belevágtam más jelenetet, úgyhogy a közönségnek feltételeznie kellett, hogy a forradalmárt kivégezték. Hogy e jelenet után miképpen találkozott a nagyhercegnő és a nagyherceg, milyen lírai hangulatot tettem a film végére, már nem tudom, de napokig tartó aprómunkával, jelenetek újrakopírozásával végül is elkészült az új cenzúrapéldány.

Így már csak meg lesz elégedve a cenzúra! – gondoltuk, sőt egy-két újabb levétítés és még elvégzett finom vágás után meg is voltunk győződve róla.

Tévedtünk! A cenzúra újból betiltotta, ismét meglehetősen zavaros, bár korszerű indokolással.

Most már tanácstalanok voltunk... Ekkor merült fel a színpalak mögül Lándor Tivadar. A film sorsáról már mindenki tudott a szakmában, Lándor is. A Filmklubban szólított meg:

– No, mi van *A volgai hajóssal*?

Elmondtam. Lándor pedergette vastag bajuszát – olyan volt, mint Móricz Zsigmondé –, hümmögött, végül azt mondta:

– Megnézhetném a filmet?

Megbeszéltem Horovitz Richárdal, mutassuk meg a filmet Lándor Tivadar-nak, sok filmet keresztülsegített már a cenzúrán, hátha itt is tud valamit csinálni. Levétítettük a filmet, természetesen

változott formájában. Lándor az eredeti filmből nem látott egyebet, mint a főcímét. Szerinte – mondta a vetítés után – nincs itt semmi ok a betiltásra... hacsak nincs valami felsőbb utasítás, tette hozzá a bennfentesek titokzatos kacsintásával. Mindenesetre megígérte, hogy felkeresi „Lexit”, aki alatt Horváth Elek volt értendő.

Néhány nap múlva jelentkezett, és a következőket mondta:

– A cenzúrának a film tartalma ellen ebben a formájában semmi kifogása nincs, de lehetetlennek és veszélyesnek tartja, hogy akkor, amikor a magyar politikai álláspont merőben szemben áll az orosz szovjet politikával és a kommunizmussal, a hirdetőoszlopokon nagy betűkkel egy orosz folyam nevét hirdessék. Tekintettel arra, hogy a Volga orosz folyam, és Magyarországon vannak néhányan, akik többé-kevésbé szimpatizálnak is a bolsevizmussal, egy orosz folyam neve a hirdetésekben és a filmben rokonszenvtüntetésekre adhat alkalmat. Ha találunk más címet a filmnek, olyat, amely nem kelthet indulatokat, a film megjelenhetik.

(...) Így jutott eszembe a *Visztula*, amely nem orosz, hanem lengyel folyó, és pedig Lengyelország nemzeti folyója. (...) A filmet tehát, amely *A volgai hajós* – *The Volga Boatman* – címmel ment a világon mindenütt, Magyarországon *A Visztula hajósa* címmel mutatták be. A cenzúra a kitűnő kompromisszum után nyugodtan aludt babérjain, megvédte a magyar társadalmi élet békéjét, gondoskodott arról, hogy a szimpatizánsok a Volga név hatása alatt ne rendezhessenek tüntetést.

Lándor Tivadar pedig még kapósabb filmdramaturg lett, aki mindig megjelent, ha valahol gyorssegélyre volt szükség.

(...) Sok emlékem van arról, mi minden eszközt felhasználtunk a cenzúra „átejtésére”, de a legnevezetesebb az *Óz, a csodák csodája* című film története, esete. (...) Amikor a film megérkezett, és a házi vetítőben megnéztük, egyértelműen megállapítottuk, hogy a magyar cenzúra nem fogja engedélyezni. Megállapításunk az volt, hogy mesébe és mesefigurákba bújtatott Hitler-ellenes film. Visszaemlékeztünk arra, hogy néhány évvel előbb Walt Disney egy rajzfilmet csinált a három kis malacból, amelyek azt énekeltek: „Nem félünk a farkastól, farkastól, farkastól!” Akkor az egész világ tudta, hogy a három kis malac az egykori nagyantant: Anglia, Franciaország és az Egyesült Államok,

a farkas pedig, akitől nem félnek, akkor még – a Szovjetunió volt.

Az Ózban a farkas helyett Marvel, a varázsló szerepel, akinek szerepét Frank Morgan játszotta. Ez a varázsló csak hangszórón át beszélt, ordított, artikulálatlan hangokat szórt a levegőbe, teljesen Hitler modorában. Dorothy és a kiskutyáján kívül szerepel még a jó és a rossz tündér, azonkívül a Bádogember, a Gyáva Oroszlán és a Madárijesztő, akik megmentik a kislányt és kócos kutyáját. A kis Dorothy – álmában – amikor Manóországból Óz vára felé megy, elsőnek a Madárijesztővel (Franciaországgal) találkozik, aki Marvel professzorral szemben a keresztútnál először az egyik, majd a másik utat ajánlja, amelyek Ózhoz (a szabadsághoz) elvezetnek. Az egyik út a semlegesség (a müncheni egyezmény), a másik út a harc, a védekezés. Azután az erdőben találkozik a Gyáva Oroszlánnal, aki először harcba akar szállni a Madárijesztővel és a Bádogemberrel (Chamberlain), de amikor Dorothy megajozza a Bádogembert, hogy meg tudja mozdítani a karját, akkor Chamberlain csatlakozik hozzájuk, és a jó tündér meg a manók (a kis szövetségesek) segítségével megmentik a kislányt, megalakítván a szövetséget Marvella, a varázslóval szemben.

(...) Mivel arra gondoltunk, hogy a cenzúra mindezt észreveszi, már előre meg akartuk szerezni az albizottság jóindulatát és elködösíteni a film valódi tartalmát. Lándor Tivadar ekkor már nem volt persona grata, hiszen közben kiderült, hogy a nürnbergi törvények szerint néhány nagyszülővel baj van, felkértük hát Szabó Lőrinc költőt, aki akkor a jobboldali, konzervatív – nem nyilas, csak konzervatív – politikai irány kedvence volt, írja meg a darab feliratait. Szabó Lőrinc megnézte a filmet, és vagy nem értette meg a tendenciáját, vagy lelke legmélyén inkább költő volt, mint fasiszta vagy nacionalista: vállalta a feliratok megírását, természetesen igen tekintélyes, a népszerű költőt megillető, magas honoráriumért.

A film dalszövegeit is Szabó Lőrinc írta, és a cenzúra az ő nevének fémjelzésével kapta meg. (...) Ha Szabó Lőrinc írta magas szárnyalású költői nyelven ennek a filmnek a feliratait, akkor ez valóban csak ártalmatlan mese lehet, nem kell mögötte semmit kutatni, keresgélni. Elfogadták a filmet mesének, a Bádogembert csak bádogembernek, a Gyáva Oroszlánt csak gyáva oroszlánnak. •

EGYÜTT A NETEN

# Képközösség

BORBÍRÓ ANDRÁS

**DIGITÁLIS MÉDIAFOGYASZTÁSUNK IGEN KÖTETLEN, A NÉZŐK MÉGIS ÖNKÉNT VÁL-  
LALNAK TÉR- ÉS IDŐBELI KORLÁTOKAT A KÖZÖSSÉGI ÉLMÉNYEKÉRT CSERÉBE.**

Könnyen érezhetjük úgy ma, hogy annál nehezebb másokhoz lelkileg közel kerülni, minél szorosabban fizikai közelségbe kényszerít hozzánk szűkülő életterünk. Sok műalkotás feldolgozta ezt a jellegzetesen nagyvárosi érzést, gondoljunk Edward Hopper festményeire, Jarmusch félszeg, nehezen kötődő hőseire, társkereső témájú sitcomokra, vagy éppen disztópikus scifik élesebb, allegorikus képeire, például a *Mátrix* kapszula-mezőjére, bennük virtuális életüket álmódó emberekkel, Terry Gilliam nyomasztó jövőképeire (*Brazil*, *A zéró elmélet*), vagy éppen a *Black Mirror* antológia hőseinek digitális technológiákban fuldokló magányára.

Életünk más területeihez hasonlóan a mozgókép-fogyasztást is úgy formálta át a technikai fejlődés, hogy kényelmi funkciókért és nagyobb szabadságért a közösségi élmény csökkenésével fizettünk. A tévé a mozihoz hasonlóan még rendelkezett a műsorhoz igazodás időbeli korlátával, de a filmnézés már helyileg kötetlenné vált. Az adathordozók (VHS, DVD) és a digitális hozzáférés (legális és illegális letöltés, streaming szolgáltatók) megjelenésével megkaptuk az időbeli szabadságot, és a választék is igen széles, cserébe kisebb körben vagy egyedül nézünk filmeket. (Tavaly óta a helyzetten még tovább rontott az embereket otthonukba száműző koronavírus.) Két évtizede még hihetetlennek számított mai szabadságunk abban, hogy mikor, mit és milyen körülmények között nézünk meg, mégis úgy tűnik, hiányoljuk a régi kötöttségeket azok közösségépítő hatásai miatt, hiszen ezek többféle formában újra felbukkanni látszanak. Évmilliók formálta szociális ösztöne-

inket nem irthatja ki néhány évszázad technikai változása, akármilyen alaposan is átforgalmazta életterünket.

A moziba járás mindig is remek társas programot jelentett, de amíg a tévékészülék birtoklása nem volt mindenki számára könnyen elérhető, addig szomszédok és családok összegyűlésének gyakori oka volt. A *Terminátor* remek geggel mutat rá a tévé jelentőségére: a romok között kuporgó nézők arcán fény villózik, a tévédobozban adás helyett azonban tűz lobog. A tévé illemtana lazább, mint a mozié: a legtöbb társaságban belefér egy-egy humoros vagy kritikus megjegyzés, cselekményre vonatkozó kérdés. De a mozivetítés során történő „nézői interakció” sem csupán zavaró, otthoni filmnézéssel kivédhető tényezőnek tekinthető, hanem egy médium egyedi jellemzőjének is, amelyből erény kovácsolható – mint ahogy a nézői részvételre erősen építő *Rocky Horror Picture Show* kultikus éjjeli vetítése a rajongóbázis teszi évtizedek óta.

Erre a figyelmet megosztó, cserébe csak a beavatottnak érthető vicceket és utalásokat kínáló, így közösséget kovácsoló jellegre építenek azon sorozatok, melyek a váratlan fordulatokat annyira megbízhatóan szállítják, hogy azokra (konkrétumok nélkül) paradox módon egyenesen számítani lehet. Ilyen volt például a *Trónok harca* sorozat, melyet az Egyesült Államokban az emberek tömött kocsmákban néztek, a látottakra együtt, egy időben és helyen reagálva. E fordulatok egyszerre növelték a belső közösséget, gerjesztették a nézői várakozásokat („Láttad már az új epizódot?”), ráadásul egy netes trendnek, a „reakció videóknak”

köszönhetően azok is részt vehettek a színpadias gesztusok exhibicionista előadásában, akik otthon nézték a sorozatot. (A YouTube-on a „red wedding reaction” keresőkifejezés bő tízezer találatot ad.) A néző így részben maga is előadóművésszé válik, visszahatva a sorozatot követő közösségére.

Nem csak a nézőszámért versengő, fősodorbeli sorozatok körül alakulnak ki hasonló jelenségek, a kultfilmek rajongói ráadásul eleve vevők a szertartásos együtt nézésre. A *Twin Peaks* harmadik évadának epizódonkénti sugárzását nagy érdeklődés övezte 2017-ben, a friss epizódokat pedig a beszámolók szerint sokan nézték baráti körben, meggyes pite és kávé fogyasztásával tisztelegve Cooper ügynök előtt.

A karanténidőszak életre hívta a társasági filmnézés online formáját is. Jelen írás szerzője is kipróbálta ezt, úgy a film utólagos megtárgyalásával, mint könnyedebb filmek (tucatszor látott Bud Spencer-Terence Hill vígjáték) esetén chates, vagy épp élő hanghívas kommentálással. Hogy ez nem csak egy szűk baráti kör hóbortja volt, jelzi, hogy egy ismert amerikai műfaji filmes portál, a Birth.Movies.Death saját olvasóival is szervezett hasonló, élőben begépelte hozzászólási lehetőséggel (2020 márciusában), szintén egy lazább művel (*Verotika*). Mivel ma a neten a kínálat villámgyorsan követi a keresletet, már meg is jelent a Google Chrome böngésző kínálatában egy Netflix Party nevű plugin, mely megkönnyíti egy adott film különböző helyszínen és készüléken egyszerre történő elindítását, és rögtön chat felületet is kínál.

A mozik adottságaik miatt nehezebben tudnak alkalmazkodni a karanténidőszak igényeihez. Egy magyar forgalmazónak azonban szellemes ötlete támadt: az online vetítések előtt egy szokásosnál aktívabb, virtuális mozielőtérként üzemelő chatszobát üzemeltet a nézőknek (Soós Tamás Dénes: „A mozikkal együtt sírunk, együtt nevetünk” Filmvilág, 2020/6.).

Az önként vállalt idő- és térbeli kötöttség a tágabban értelmezett mozgóképes médiumokban is megjelent. Travis Scott rapper kultúrtörténetet írt, mikor a *Fortnite* nevű (eredetileg különböző lövöldözős játékmódokat kínáló) online videójátékon belül prezentált, negyedórás, *Astronomical*



című koncertjét 12 millió résztvevő előtt tartotta meg, sokszorosan túllépve az e felületen először fellépő Marshmello tavalyi számait. A közönség a show látványos effektparádáját (mely a *Tron* neoncső-vizuálját és a *2001 Űrodüsszeia* trip-jelenetét is megidézte) nyilván nem tudta befolyásolni, de avatárjaik öltözete és mozdulatai által aktívan részt vehettek a koncerten. Az össznépi jelenlétre vágyók a koncertélményt a „turné” következő napjain bepótolhatták, de annak így is fontos jellemzője volt időhöz és (virtuális) helyhez kötöttsége. Figyelemre méltó az esemény azért is, mert egy harci játékokra kitalált szoftvert a közönség készségesen használt békés szórakozás céljára. Az üzemeltető cég az igényekre további társas funkciók és programok ígéretével válaszolt, melyek által a videójáték idővel egyfajta alternatív *Second Life*-fá válhat.

Még több magyarázatot igénylő médiafelületet jelent a Twitch, melynek tartalomgyártói igazán 21. századi jelenségek: a stand-up komikus,

**„Az online térben is társas lény marad”**

(David Slade: *Black Mirror*: *Bandersnatch* – Fionn Whitehead)

a sportkommentátor és a médiaceleb szerep keverékei, a Twitch „streamernek” vagy „broadcasternek” (közvetítő) hívja őket. Sok órák élő műsorokban vagy maguk játszanak egy játékkal, vagy pusztán szemléli egy e-sport, azaz online csapatjátékcsoportnak, de mindenképpen hozzáértően és szórakoztatón kell kommentálniuk azt. A platformnak négymillió regisztrált streamerje van, melyből egy adott pillanatban átlagosan ötvenezer közvetít, őket másfél millióan nézik, havonta összesen bő százmillióan (elképesztő számok!). A nézők ezúttal is aktív résztvevők, hiszen élőben beírt hozzászólásaik a képernyő oldalán pörögnek, a szerencsésebbek pedig még a körülrajongott streamerek pillanatnyi figyelmét és reakcióját is elérhetik, hasonlóan egy stúdióban felvett showműsorhoz. Ezek megemlézése nem véletlen: mára a Twitch annyira népszerű felületté vált, hogy híres éjszakai show műsorvezetők is elkezdtek videójáték-kommentálós szegmenseket szerepeltetni (például Conan O'Brien vagy Jimmy Fallon).

A karantén elszigetelő hatása ellen küzdő, online közösségi élményt kínálnak az USA egyes szabaduló szobái is. Ezen néhány szabányi térben kiépített játékok eredetileg éppen tökéletesen offline jellegük miatt csábítóak fokozódóan digitális korunkban, hiszen valódi társasági együttlétet és fizikai cselekvések lehetőségét (megfogható, megnyomható, kinyitható stb. dolgok tömege) kínálták. A koronavírusra egyes szabadulósobák úgy reagáltak, hogy a játékosok jelenlétét egy munkatársukra szerelt okostelefonnal és arra indított élő videóhívással pótolták. „Avatárjukat” a csapat tagjai szóbeli parancsokkal irányíthatják. Az élmény az eredetinel így ugyan szegényebb lesz, de e botcsinálta VR technológia révén mégis létrejön az online térben, sőt egy újfajta, emberek közti interakcióval (a jelenlévő munkatárs minden bizonnyal komikus sok személyes irányítása) bővül. Sőt a beszámolók szerint, mivel egyszerre mindannyian ugyanazon információkat látják (míg normál esetben sokszor nem fér oda az összes játékos ugyanazon tárgy köré), ráadásul egymás arcát is végig látják, és egymás hangját is jobban hallják, az együttlét érzete e szempontból még intenzívebb is.

A videójátékok világába tett fél lépésnyi kitéréssel pedig az egy tévé segítségével többen játszható interaktív filmek említhetők. Az élszereplős interaktív filmekben (*Black Mirror: Bandersnatch*, a Wales Interactive stúdió művei) egy néző hozza meg a főhős fontosabb döntéseit a kontroller segítségével, bár élőben más jelenlevők is hozzászólhatnak. A *Hidden Agenda* videójáték e szituációt már mobilos app-el oldja meg, így a jelenlevők demokratikus szavazata dönt, a *Man of Medan*ban pedig mindenki egy adott szereplő tetteit befolyásolhatja a filmszerű játék során.

Van igazsága a borúlátóknak, akik a digitális technológiák (és jelenleg a koronavírus) személyes kapcsolatokat erodáló hatására panaszkodnak, és a mozi visszazorulását siratják. Ám érdemes meglátni azt is, hogy eközben ősi közösségi igényeinket a virtualitás sem képes eltüntetni, azokat folyamatosan új módokon, új lehetőségek segítségével éljük meg. Az ember az online térben is társas lény maradt. •

A MAGYAR NÉPMESÉK ÉS A YOUTUBE

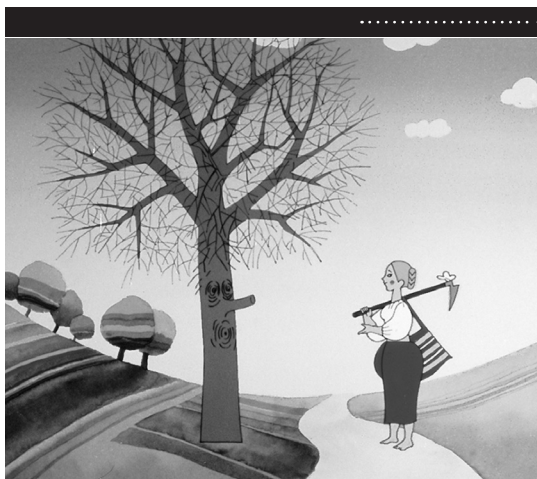
# Szép sárkánypulóverek

VARGA ZOLTÁN

A MAGYAR NÉPMESÉK-RAJZFILMSOROZATOT MILLIÓK NÉZIK A VILÁGHÁLÓN.

Kilenc évvel ezelőtt a *Magyar népmesék*-rajzfilmsorozat a jubileumi 100. résszel ugyan befejeződött, de az eltelt évek fejleményei bebizonyították, hogy nem *A rest legény* című epizód volt az utolsó szó a sorozat krónikájában. A világhálónak köszönhetően úgyszólván új életre kelt a rajzfilmszéria: nem csupán mesei szófordulat, ha azt mondjuk, hogy miriádnyi hívet toborzott magának az Óperenciás tengeren innen és túl egyaránt. A *Magyar népmesék* internetes megtekintésének száma a közelmúltban átlépte a bűvös 100 milliós határt (e sorok írásakor több mint 107 milliós nézettség könyvelhető el). Ez nagyobb részben a Kecskemétfilm magyar nyelvű csatornáján hozzáférhetővé tett műsoranyag nézettségét jelenti: mintegy 90 millióan ezen a felületen láthattak *Népmesék*-epizódokat. A 2017-ben indított angol nyelvű csatorna, a Hungarian Folk Tales révén pedig több mint 17 millióan nézhették meg a rajzfilmeket, amelyek angol kísérőszövege Ralph Berkin előadásában hallható.

**„Egyik epizódot falják a másik után”**  
(A *szorgalmas és a rest lány*)



A külföldi nézők területi eloszlása főformán a glóbusz egészét lefedi: az európai országokon túl különösen Ázsiából kerestek rá a *Magyar népmesékre*, de az amerikai kontinens, Afrika vagy a Közel-Kelet lakói közül is sokan kíváncsiak a sorozatra. A felhasználók rendre arról számolnak be, hogy az egyik epizódot „falják” a másik után: afféle *Magyar népmesék*-függőséget okoz a rajzfilmek megtekintése. A manapság divatos *binge-watching* tevékenységét (a sorozatok végignézését egy ültében) a hozzászólók tapasztalatai szerint nem csupán a feszültségépítő (élőszereplős) szériák motiválhatják, de olyan animációs alkotások is, amelyeknek az epizódjai nem kapcsolódnak ugyan egymáshoz ok-okozatilag, mégis összefüggenek: hasonló világnézetük és stílári megoldásaik egyaránt vonzzák a szívet és a szemet.

S hogy a *Magyar népmesék*ben milyen világbrázolás figyelhető meg, azt felettébb szívesen próbálják a külföldi nézők is megérteni, megmagyarázni. E hol megmosolyogtató, hol elgondolkodtató felvetésekben számos átfedés található, függetlenül a véleményíró származási helyétől. Többen is a mesei képzelet irracionálisán mutatnak egyfajta görbe tükröt, amikor például azt fejtegetik: Hogyan élj túl egy magyar népmesét? Válaszok: (1) Legyél szöke!; (2) Legyél a legfiatalabb!; (3) Vegyél feleségül egy hercegnőt vagy egy királylányt!; (4) Vegyél feleségül egy szegény parasztlányt, aki meg tud menteni a boszorkánytól! Hasonlóképpen szellemes

felismerés, hogy – a népmesék tanúsága szerint legalábbis – ha bemész egy magyar erdőbe, akkor állattá varázsolts emberrel, tündérral vagy ördöggel fogsz találkozni, akiknek mindegyike mágikus hatalommal bír és tud beszélni. Mások azon csodálkoznak el, hogy a hét- és tizenkétfejű sárkányok vajon honnan szerezték szép pulóvereiket? (Egy frappáns válasz szerint a pulóverek annak köszönhetőek, hogy Magyarország bővelkedik remek nagymamákban...) Komolyabb hangvételű megjegyzésekből sincs hiány, az egyik aforizmatikus vélemény nem is mondhatná pontosabban, hogy a népmesék lényegében egy ország kultúrájának, társadalmi-erkölcsi normáinak a megismerését teszik lehetővé. A külföldi látogatók között legnépszerűbbnek számító, közel másfél milliós nézettséggel kitüntetett *A szorgalmas és a rest leány* című epizód például élesen szembeállítja a jószívűséget az önzéssel, az alázatosságot a góggal – s míg előbbieket elnyerik méltó jutalmukat, addig utóbbiak megkapják méltó büntetésüket.

Visszatérő gondolat a hozzászólásokban, hogy hallucinogén anyagok fogyasztását feltételezik a mesék (akár az eredeti történetek, akár az animációk) keletkezésének hátterében – részben a történetek irracionálisága, részben a vizuális kidolgozás iratja ezt a nézőkkel. Az élesebb szeműek rá is mutatnak hasonlóságokra a pszichedelikus animáció emblematikus művét jelentő *Sárga tengeralattjáró* és néhány *Népmesék*-epizód között: például *A csillagász*, *a lopó*, *a vadász meg a szabó* címszereplőit a Beatles-fiúkhoz hasonlítják, *Tancika Marcika* kisördögét a gonoszakához. Mégsem ez a legszorosabb kapcsolat a *Magyar népmesék* és a pszichedelikus(nak mondott) animáció között: a széria egyik főrendezője, Jankovics Marcell egészestés rajzfilmjei, a *János vitéz* és a *Fehérlófia* látványvilágának hallucinációs jellegzetességeit újabban ugyancsak előszeretettel méltatják, kivált az internet fiatal felhasználói.

A Mikulás Ferenc által útjára bocsájtott *Magyar népmesék* eddig is rengeteget tett a magyar kulturális örökség minél szélesebb körű megismertetéséért, gyarapodó internetes sikerszériája is arról árulkodik, hogy vonzerejét töretlenül őrzi a kecskeméti rajzfilmsorozat. Aki nem hiszi, kattintson utána! •

BESZÉLGETÉS RODER ANDRÁSSAL

# A láthatatlan kamera

SCHUBERT GUSZTÁV

## EGY IFJÚ KINEMATOGRÁFUS AZ AMERIKAI OPERATŐRKÉPZÉSÉRŐL.

• *Pályakezdő vagy, mindössze 29 éves, de nagy előnnyel indulsz. Amerika egyik kitűnő filmiskoláján szereztél operatőri diplomát. Miben más az ott folyó képzés?*

Sok szempontból más a képzés és a lehetőségek, de Amerikán belül nagy különbségek vannak az egyetemek között. Én az American Film Institute-on végeztem Los Angelesben, ahol egy elég katonás rendszer van. Az egyetem heti hét nap elfoglaltságot jelentett és minden héten forgattunk valamit. Minden film, amit leforgattunk alapos kritikán és elemzésen ment keresztül, gyakran kockáról kockára. Nagyon nagy hangsúlyt fektetnek arra, hogyan lehet a lehető legtökéletesebben segíteni egy történetet vizuális elemekkel. Ezen felül rengeteg ismert tehetséges filmes eljött az egyetemre az aktuális filmjével és felbecsülhetetlen tanácsokat adott. Ezek közül a legtöbb amerikai filmes volt, de Enyedi Ildikó is eljött a *Testről és lélekről* után. Azt még talán érdemes megjegyezni technikai szempontból, hogy itt sokkal több

filmes felszerelés áll rendelkezésre, a város infrastruktúrája teljesen erre van optimalizálva és több lehetőség van hagyományos 35mm-es filmre forgatni. Bármerre megy az ember, mindig érzi, hogy ez a filmipar központja. Számomra ezek fontos szempontok voltak mikor kiköltöztem, de természetesen az is benne van, hogy akikkel együtt végez az ember többnyire azokkal is dolgozik együtt.

• *Egyik kisjátékfilmred több fesztiválon is díjazták. Miről szól?*

Számomra ez egy elég rendhagyó film volt olyan szempontból, hogy ezt én írtam és én voltam az operatőre is. Ebben az esetben ez azért volt egyszerű, mert a filmnek alapvetően az volt a koncepciója, hogy dialógus nélkül meséljünk el egy rövid történetet úgy, hogy nagy hangsúlyt fektetünk a vizuális elemekre és 35mm-es filmre forgatjuk. Volt egy személyes gyerekkori történetem, amiről azt gondoltam, hogy megfelelő alapot adna ennek a koncepciónak és ezért vállaltam,

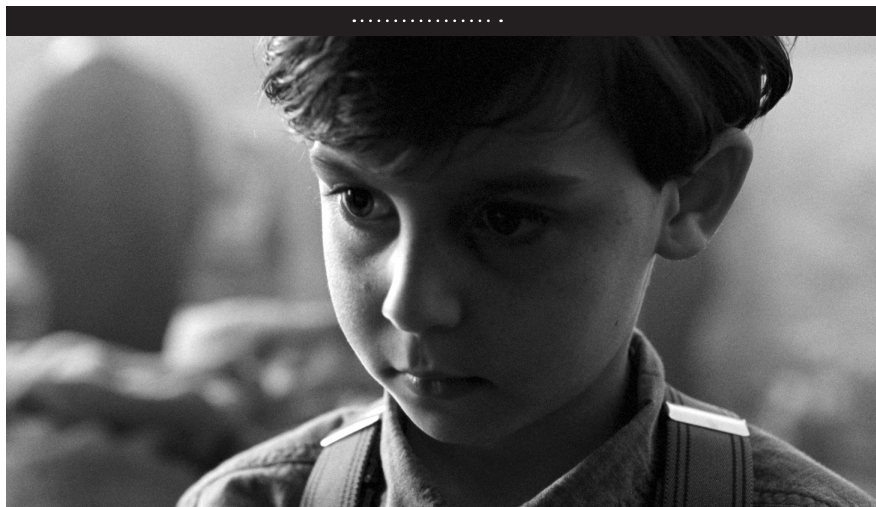
Nicole Vanden Broeck:  
**The Little Thief**  
(Kue Lawrence)

hogy én írom meg. A film – *The Little Thief* – egy kisgyerekről szól, aki egy zöldségestől ellop egy babszemet. Eleinte büszkén elrejtje a játékaik között, de az erős lelkiismeretfurdalása végül arra sarkalja, hogy visszavigye a babszemet.

Egy nagyon jó csapattal dolgoztunk ezért úgy éreztem, hogy egyszerű volt csak az operatőri munkára koncentrálni. A rendező – Nicole Vanden Broeck – elképesztően jól tud bánni a gyerekszínészekkel és a főszereplő, Kue Lawrence, 7 éves kora ellenére az egyik legodaadóbb színész, akivel valaha együtt dolgoztam. Mivel nem volt dialógus a filmben ezért a zene is nagy szerepet kapott, Preiszner Miklós volt a zeneszerző.

• *Kik az operatőr példaképeid? És mit tanultál tőlük?*

Hosszú a lista, de elsősorban Masanobu Takayanagi, Zsigmond Vilmos és Roger Deakins. Mikor először láttam pár filmet, amit a Masanobu Takayanagi forgatott (*A harag tüze, Fehér pokol, Warrior*), úgy éreztem, hogy a színészi alakítások jobban hatottak rám és ebben nagy szerepe volt az ő operatőri munkájának. Mindezt úgy sikerült elérnie, hogy a néző egy pillanatra sem gondolkozik azon, hogy milyen szépek a képek vagy milyen jó az operatőr. Egész egyszerűen csak olyan képek vannak a filmjeiben, amik teljesen behúzzák az embert a filmbe. Ő is az AFI-ra járt, és ez is inspirált annak idején, hogy jelentkeztek a képzésre. Roger Deakins is egy hasonlóan „láthatatlan” megközelítést alkalmaz, amikor forgat. Például, ha a *Fargo*-t vagy a *Fogságban*-t megnézi valaki, elég nehéz megmagyarázni, hogy pontosan miért is működik benne az operatőri munka. Természetesnek és indokoltnak érződik a világítás, a kompozíció, a kamera mozgása és ez az összhang nem hívja fel magára a figyelmet. Így minden kép a történetnek és a színészi alakításnak van alárendelve. Zsigmond Vilmos pedig egy olyan legenda, aki mindig tudott valami új és érdekes szemszöveget hozni bármilyen filmhez, úgy, hogy a lehető legjobb értelemben feszegette a határokat. Mivel egy operatőr egyszerre művész, technikus és menedzser, ezért mindig van mit tanulni és minden filmnél magasabbra lehet tenni a léceket, hogy kihívásokat állítson fel magának az ember. •



/// SZEMREVALÓ/SEHENSWert

# Multikulti anix

/// SCHREIBER ANDRÁS

**A JÁRVÁNY MIATT A KORÁBBIKNÁL SZÚKEBBRE SZABOTT SZEMREVALÓ KÍNÁLATA SZERINT A NÉMET NYELVŰ FILM LEGÉGETŐBB KÉRDÉSE 2020-BAN AZ INTEGRÁCIÓ.**

Több szempontból is érdekes az idei Szemrevaló mindössze négy alkotásra szorító játékos válogatása. A megszokottnál szegényesebb merítést persze részben magyarázza a koronavírus-járvány filméletet bénító mellékhatása – nemtelen is lenne sorolni a német nyelvű termés fájó hiányait (főleg, hogy a négy film közül kettőt a pandémia miatt csak idén nyáron kezdtek vetíteni a német mozik). Ugyanakkor épp a hiányok miatt kissé torzulhat a kép a német nyelvű mozgóképek iránt érdeklődő magyar nézőben, s könnyen azt hiheti, a német régió filmművészetében egzotikus-perzselő szelek fújnak, a világ állapotára és saját társadalmi jelenségeire oly érzékeny „germán film” érdeklődésének homlokterébe az integráció került. Legalábbis, ha a német-holland *Berlin Alexanderplatz*, a német-osztrák *Gipsy Queen* és a svájci *Wolkenbruch csodálatos útja a síksze*

*dálatos útja a síksze karjaiba* tematikai hasonlóságából indulunk ki – még akkor is, ha utóbbi nem egy friss bevándorló beilleszkedési harcát, hanem egy már megtelepedett közösség, a zürichi ortodox zsidó diaszpóra ifjú tagjának identitásproblémáját mutatja be.

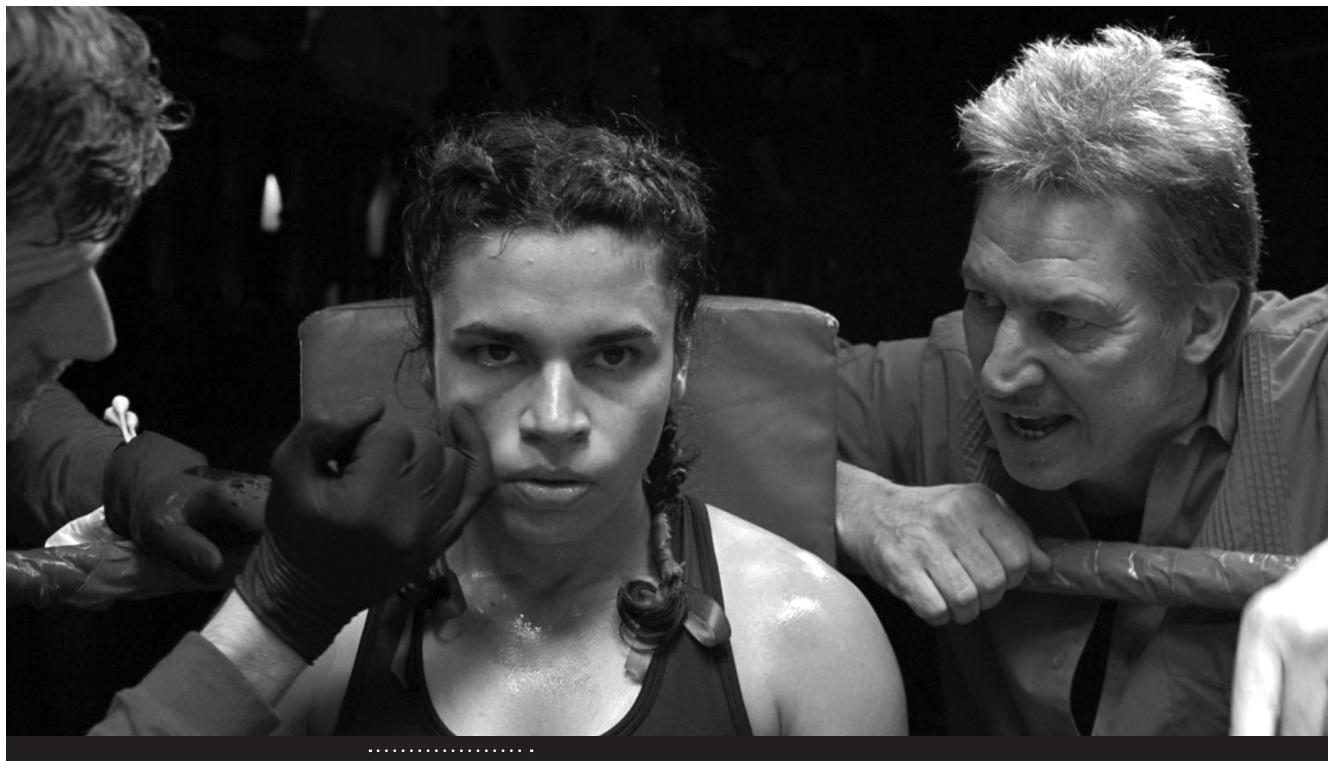
Michael Steiner – Thomas Meyer azonos című regényéből készült – komédiája egyszerre 21. századi felnövéstörténet és asszimilációs mese, amelyben ugyanakkor nem a beilleszkedés, hanem épp ellenkezőleg, a kivonulás a nehéz. Az egyetemista Mordeháj Wolkenbruch (Joel Basman) a hirtelen szerelem, az egyetemen megismert „nemzsidó” lány miatt kerül összetűzésbe a számára mindenáron „rendes zsidó” feleséget szerezni akaró, életén egyébként is uralkodó anyjával, végső soron pedig az ortodox hagyományokkal és szokásvilággal. Hol van már Sólem

Mariko Minoguchi:  
**Végzet és kezdet**  
(Julius Feldmeier és Saskia Rosendahl)

Áléchem Istennel és a történelemmel sodródó, identitását őrző tejesembere?! A *Wolkenbruch csodálatos útja a síksze karjaiba* a ma már a valódi sokszínűség ellen dolgozó, összeolvasztó multikulturalizmus nézőpontjából mesél (így válik a film meggyőződések egybemosó jelképévé az izraeli kényszerkiránduláson bemutatott zsidó-buddhista szeánsz), s ezért aztán – meglehetősen valószínűleg ellenére – gyakorta csúfot űz egy közösség hagyománykövető életmódjából.

A *Wolkenbruch csodálatos útja a síksze karjaiba* főhőse – ha nagyon akar és képes hátrahagyni családot, neveltest és örökölt értékrendet – még könnyen betagozódhat a szabad szerelem és szabad fogyasztás világába, csupán új szemüveg, fiatalos hajviselet, némi borotvahab és divatos ruhák kellenek hozzá. A Burhan Qurban rendezte Döblin-adaptáció, a *Berlin Alexanderplatz* Bissau-Guineából a német fővárosba illegálisan vándorolt hőse, és Hüseyin Tabak drámájának, a *Gipsy Queen* Hamburgban beilleszkedni igyekvő romániai roma hősnője a sötétebb bőrszín miatt sokkal nehezebb helyzetben van. Tegyük hozzá, a két rendező nem csupán szolidáris a beilleszkedési trauma sújtotta bevándorlókkal, mindvégig megélt tapasztalatokról szólnak: mindketten Németországban születtek ugyan, de messziről érkeztek, Qurban szülei a szovjet invázió idején menekültek el Afganisztánból, Tabak családja a kurd-török konfliktus kirobbanása előtt érkezett Észak-Rajna-Vesztfáliába. Kettejük közül Qurban a harcosabb: a *Sahádában* (2010) három muszlim fiatal sorsán keresztül mutatja be az egyéniséget (vallási meggyőződést, értékrendet) kikezdő multikulturális Berlint, az *Iffak és erősekben* (2014) az idegengyűlölet fűtötte 1992-es rostocki zavargásokról emlékezett meg – és az Alfred Döblin 1929-es regényét fel- és átdolgozó *Berlin Alexanderplatz* tökéletesen illeszkedik a sorba. A börtönből szabadult Franz Biberkopfból egy Francis (Welket Bungué) nevű nyugat-afrikai menekült lesz, aki miután sikeresen partot ér Dél-Európában, megfogadja, hogy tisztességes életet fog élni – csak hát a feketemunka, az eseti rasszizmus, a nagyvárosi éjszakai élet és a rossz pártfogók, a kilátástalanság és a hontalanság érzete egyre





mélyebbre taszítják. Qurbani átír, sűrít és kevesebbet, de egyoldalúan pszichologizál – így a háromórás, öt nagyobb fejezetre és a költői igazságosságánál optimistábbra hangszerelt epilógusra osztott *Berlin Alexanderplatz* nem tud kilépni Döblin és Fassbinder árnyékából, és az ígéretes új keret ellenére egyre homályosabbá válik a tükör, amelyben a rendező a kétezres évek berlini valóságát láttatni kívánja.

Bár végül költői stilizálással zárul, mégis, egy fokkal hitelesebbnek tűnik Tabak hamburgi meséje a romániai cigánytelep ökölvívó-edzőjének lányáról, aki egyedülálló kétgyermekes anyaként próbál talpon maradni az északi kikötőváros sűrűjében. Tabak a klasszikus boksztípus metaforáját alkalmazza, miszerint a felkészülés, majd a szorítóban folytatott harc mindig önfeltérképezési folyamat és társadalmi küzdelem is: a beszédes nevű Ali (Alina Şerban) a megélhetési nehézségek és a gyámügyesek akadékoskodása miatt végül beteljesíti az őt kitagadó apa óhaját és pártfogója-edzője (Tobias Moretti kifejezetten meggyőző a lezüllett sportbár-tulajdonos szerepében) ringbe száll a világbajnoki címért. Csak helyenként pontatlan vagy épp sematikus szociológiai tanulmány, olykor kifejezetten izgalmas sportjelenetekkel – a *Gypsy Queen* akár a német-osztrák

Hüseyin Tabak: **Millió dolláros bébi** is lehetne, ha épp a finálé feszültségét nem ügyetlenkedné el. Aligha véletlenül. A nagy mérkőzés totyogóssra sikeredett ökölvívó-ballettjét egy hirtelen vágás, a magányos árnyékbokszt költésze teszi helyre (ennek átélését nagyban segíti Tabak állandó komponistája, Varga Judit lágy harmonikazenéje).

Steiner, Qurbani és Tabak a kisebb-szegei beilleszkedés három variációját mutatják be – egészen másfajta (mondhatni: homogén) társadalmi közegben játszódik az elsőfilmes Mariko Minoguchi *Végzet és kezdet* című, thrillerben meghempergetett müncheni melodráma (s bár mellékes, de mégsem érdektelen, hogy a japán-német rendező filmjének egyik főszereplője, Edin Hasanović anyja a boszniai háború elől menekült Németországba). A relativitáselméletet és a kvantummechanikát (Einsteint és Schrödinger macskáját) a melodráma narratívájába emelő *Végzet és kezdet* végső soron az eleve elrendeltetés kérdésével foglalkozik – és ha direkt nem is érinti a bevándorlók beilleszkedési nehézségeit, ebben a tekintetben köze van a sztereotípiák önbeteljesítő jóslatához – egy supermarket pénztárosnőjének két, különös módon összemosódó románcán keresztül. Nora (Saskia Rosendahl) szerelmét,

Aront (Julius Feldmeier) lelövik a rablók egy bankban, később viszont Natannal (Edin Hasanović) kezd viszonyt, akinek, miután kirúgták az állásából, sürgősen sok pénzre lenne szüksége, hogy leukémiás kislányát kezelteni tudja. Nora véletlenszerűen találkozik mindkét férfival – a fizikus Aron hisz abban, hogy az életben minden eleve elrendeltetett, Natan pedig nagyon ismerős valahonnan Norának. Múlt, jelen, jövő – a *Mementó* vagy a *Mullholland Drive*-ot idéző időjátékot Aron filozofálása vezeti fel, mintegy bevezetőként Minoguchi idősikokat kártyapakliként keverő narratívájához. Az utóbbi évek legígéretesebb német rendezői (és forgatókönyvírói) indulása nem csupán témája, de minősége okán is leválik az ideai Szemrevaló három másik filmjéről – ugyanakkor felemás filozófiai lábujgyeztetel is szolgál azoknak, akik nem tudják, a 21. századi tömeges bevándorlással kapcsolatban melyik politikai narratíva felé mozduljanak: két állapot egyidejűsége mindaddig fenntartható, amíg nem kényszerülünk választani. A moziban pedig még mindig csak megfigyelők vagyunk.

Goethe Institut / Osztrák Kulturális Fórum / Svájci Nagykövetség  
Művész Mozi: 2020 október 1-8.



J.G. QUINTEL

# Meglógni a hétköznapokból

PERNECKER DÁVID

**A KULTIKUS PARKMŰSOR FELELŐTLEN FURCSA PÁROSÁNAK BIZARR KALANDJAI UTÁN  
J. G. QUINTEL A CSALÁDALAPÍTÁS SOKKOLÓ NEHÉZSÉGEIT VESZI SORRA.**

Egy ellazult kék szajkó és egy impulzív mosómedve tíz éve állt munkába egy minden konkrét tér- és idődimenzióból kiszakadt névtelen városi közparkban. Mordecai és Rigby mindeneként első dögunalmas munkanapjuktól kezdve utolsó – minden értelemben kozmikus – utazásukig azon voltak, hogy a nyakukba varrt feladatokat a lehető legkevesebb befektetett energiával tudják le, a művészi szintre emelt lógás kiskapuit minél szélesebbre tárva. J.G. Quintel 2010-ben indult, nyolc fantasztikus évad után pedig 2017-ben kataritikusan lezárt kultikus *Parkműsora* ironikusan önreflektív eredeti címe – *Regular Show* – ellenére közel sem szabványos animációs sorozat. Mordecai és Rigby a mindenkori megúszás iránti keserves vágyuk (túlélni az avargeregilyezést, a falfestést és egy közös randit, visszakerülni egy társasjáték árát), és a hétköznapi történéseket-tetteket agyonbonyolító döntéseik (meghívó nélkül bejutni egy buliba, megküzdeni egy fülükbe tapadt slágerdallammal) következményeként ugyanis rendre természetfeletti, pszichedelikus, kvázi-szürreális események örült szövevényébe vesznek. Az öntörvényűen örvénylő – és az animáció médiumát éltető – fantasztikum elszállt kis hülyeségei, vagy épp epikus méretű világégei Quintel kezei között a mindennapokat felemésztő rutin megkerülésének metaforájává válik. A *Parkműsor* 10-20 perces epizódjainak cselekménye többnyire a realitás talajába ágyazott, ez a talaj azonban Mordecai és Rigby lába alatt minduntalan megcsúszik, megsüllyed, beomlik. Ők csak le akarják győzni a legyőzhetetlen főellenséget kedvenc videójátékukban, aki azonban ügyeskedésük miatt nappalijukban manifesztlódik, majd pedig tényle-

ges pusztításba kezd. Tanulság mindig van, de homályban marad, Quintel nem sulykol didaktikus örök igazságokat. Mordecai és Rigby nem tanulnak hibáikból, viszont tetteik teljes tudatában vannak. A *Parkműsor* ereje épp abban rejlik, hogy Quintel nem a szürrealitás emlékezetes jeleneteire építi sorozatát, hanem a mindenki számára ismerős, átélhető alapszituációkra és az azokat egy lustaságában is kreatív, lébecoló, vállvonogató huszonéves módjára kezelő főhőseire. Nem kell ahhoz ismerni a Kaliforniai Művészeti Intézetet végzett Quintelt, hogy nyilvánvaló legyen a *Parkműsor* önéletrajzi ihletettsége. Az egész sorozatot átjárja a friss munka-kezdők könnyed nyomora, a diákévek lazaságának, a zavartalan láblógatásnak, a felelőtlen barmulás büntetlenségének fájóan közeli emléke (a nosztalgiát Mark Mothersbaugh '80-as éveket meglevenítő dallamai erősítik). Mordecai és Rigby lélekben és fejben még nem készültek fel a nagybetűs élet szívására, de ellentétben a karaktereiket ihlítő Beavisszel és Butt-headdel, Renel és Stimpny-vel, Rockóval és Melákkal, SpongyaBobbal és Csillag Patrikkal, ők próbálkoznak. Az már más kérdés, hogy próbálkozásaikból apokalipszis kerekedik, de hát alig akad valaki, aki nem így élte meg ezt az ijesztően bizonytalan életszakaszt. Mordecai és Rigby állatmivolta csupán külsőség (egy szajkó, aki soha nem repül és egy a mosómedve, aki soha nem mos), első megszólalásuktól nyilvánvaló, hogy ők fiatal ember-szócok, sajátos személyiségvonásokkal és gesztusokkal, valamint – ezt ki kell emelni – egyéni beszédmóddal. Érdekes ugyanis, hogy mennyire közel hozza és kézzelfoghatóvá teszi őket az a redukált tinédzseri szlengnyelvezet („dude”,

„man”, „like”, „wow”), amit Pendleton Ward szintén 2010-ben indult *Kalandra fel!* (*Adventure Time*) című klasszikusának főszereplői egy fokkal cizelláltabban használták (Ward egyébként Quintel évfolyamtársa volt). Mordecai Quintel nyugodtan búgó hangján szólal meg, mint az alkotó egyetemista énjének alteregója, míg Rigby nyeszlett cipakolásaért a szinkronveterán William Salyers felel, munkájuk nélkül pedig a *Parkműsor* elképzelhetetlen lenne. A sorozat „hátradólt” és „elnyújtózt” hangvételéhez többet adnak hozzá a stoner-komédiákban és a szarkasztikus-abszurd brit tévéhumorban (a *Zooniverzum* és a *Kockafejek* hatása elvitathatatlan) gyökerező dialógusaik, valamint a bújtatott felnőtt-poénjaik (csak egy egyedülálló nő vásárolhat egy darab banánt), mint a mindezzel ellentéző, gyermekkönyveket idéző szabadkezdű naiv firkarajz-stílus. Mordecai és Rigby nagy kalandja több mint 260 agyament epizód (és egy egyórás film) után 2017-ben az űrben ért véget, egy – a korábbiaktól eltérő – nagyobb cselekményívét kibontó évaddal, melynek utolsó perceiben az örök huszonéveseket Quintel felnőttként ábrázolva búcsúztatja el, egyszerre elengedve az évek során tőle, és szeretett karaktereitől is egyre távolabb került múltat. Így Quintel nem hagyja magára hőseit az animációs sorozatokban megszokott örökké stagnáló epizodikus körforgásban, amelyben a változás és a fejlődés nem létező opció. Ahogy alkotójuk, úgy ők is továbbléptek.

Miután a *Parkműsorban* egyetemi éveinek emlékeit és történéseit veszte ki a lehető legrészletesebben, Quintel idén bemutatott (de már 2017-ben elkészült) új sorozatában a harmincas életek – szintén saját tapasztalatain alapuló – gyötrelmeit járja körbe. A *Close Enough* főszereplői egy viszonylag friss kiscsalád tagjai: Josh (újftent Quintel), Emily (Gabrielle Walsh) és négyéves lányuk, Candice (Jessica DiCicco), akik Los Angeles-i lakásukat két haverjukkal (akik egy elvált pár) osztják meg. Josh és Emily a hétköznapi robotolás és a számukra még rémisztően új szülői szerepkör között próbálnak meg úgy elevickélni, hogy közben ne veszítsék el józan eszüket és idealizált fiatalságuk emlékét. Struktúrájukat tekintve a *Close Enough* epizódjai szinte teljesen



// **KOCSIS ÁGNES: ÉDEN**

# Társas magány

// **BARKÓCZI JANKA**

**A MEGRONTOTT TERMÉSZET, TEST ÉS LÉLEK BETEGSÉGEI, AZ ATOMIZÁLT TÁRSADALOM: A MINIMALISTA STÍLUS MÖGÖTT SÚLYOS KÉRDÉSEK REJLENEK.**

Kocsis Ágnes az ezredforduló utáni magyar film egyik igazán autonóm alkotója, aki senkitől sem zavarlatva, régóta következetesen építgeti saját univerzumát. Ez a világ összetevészetlenül az övé, és magányos hősei lassan önálló kolóniát alkotnak egy miénkre riasztóan hasonlító, párhuzamos valóságban. A *Szortírozott levelek* (2000) mániákus postai alkalmazottja közeli rokona a *Pál Adrienn* (2010) túlsúlyos és depressziós ápolónőjének, akinek hasonlóan rosszak a kilátásai, mint a nyilvános vécét felügyelő Violának és lányának a *Friss levegőben* (2006). Mintha mindannyian ugyanabban a városban élnének, egymástól elszigetelve, mégis szoros véd- és dacsövetségben. Hozzájuk csatlakozik most a biblikus nevű Éva, aki az *Édenben* próbál boldogulni, és elődjeihez hasonlóan, minőségi kapcsolatot találni a többi emberhez.

Éva (Lana Barić) helyzete nem egyszerű, hiszen hét éve él egy különös, rideg és fémesen csillogó lakásban, hermetikusan elzárva a külvilágtól. A harmincas évei végén járó nő ritka betegségben szenved, allergiás mindenre, ami a modern életformával jár, a rádióhullámoktól a kémiai vegyületeken át a különféle szennyeződésekig. Már az is életveszélyes lenne számára, ha pár percre kilépne az utcára, így csak az ablakból figyelheti a várost, amivel egyetlen összeköttetése morcos, de jólelkű öccse (Bocskor-Salló Lóránt), aki kitaróan gondoskodik róla. Unalmas óráiban drótszobrokat készít vagy a szomszédból átszűrődő zenét hallgatja, és egyre mélyebbre süllyed a cinikus apátiába. Az örök magányra kárhoztatott csodabogár mégis a figyelem középpontjában áll, hiszen

orvosok hada végez rajta bizarr kísérleteket, annak reményében, hogy közelebb juthat a tudományos probléma megfejtéséhez. Évát egy szép napon András, a pszichiáter is felkeresi, akinek az a feladata, hogy eldöntse, mennyiben pszichés eredetűek a panaszkok. A helyzetfelmérés hamarosan elhúzódó terápiába fordul, amelyben mind András (Daan Stuyven), mind paciense feszegetni kezdi a határokat. A „különleges eset” lassan arcot és karaktert nyer, és kiderül róla, hogy intelligens, vicces és érzékeny ember, aki reménykedni kezd abban, hogy felgyógyulhat, és egyszer még normális életet élhet.

A Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál versenyprogramjában bemutatott *Éden* lassan hömpölygő, egyszerű szerkezetű, mégis barokkosan kidolgozott film, amely teret enged a szemlélődésnek. Minden pillanatban, a hosszan kitarított statikus képek minden szegletében van valami izgalmas, felfedezni való részlet, amely költőiségében sem nélkülözi azt a fanyar, eredeti humort, melyet Kocsis Ágnestől már megszokhattunk. Ez a közeg szürreális, de így is egységes, itt minden mindennel összefügg, mégis csodálatosan esetleges. Tóth Widamon Máté operatőr, valamint Varga Judit és Vinnai Petra látványtervezők kiváló munkát végeztek, egy ismerős-ismeretlen világot alkottak, amely percek alatt magával ragadja a nézőt. A film egyfajta rendhagyó Budapest-film is, ahol a város különböző dimenziói találkoznak, olyan egyszerre otthonos és futurisztikus terek, amelyek vonzóak és elérhetetlenek a főhős számára. A helyzetváltoztatás lehetetlensége, a klausztofóbia érzése adja a történet

alaphangulatát, amit változatos formákban, akár egyszerre többszörösen is, a társasházi lakástól a szkafander bezártságán át a sivatagban felállított üvegburákig gyakorlatilag bárhol megtapasztalhatunk. Az izoláció élménye a kulcs, amelynek különböző burkai hagymahéjként borulnak egymásra, és a leggyakorlatiasabb hétköznapi problémáktól a törékeny érzelmekig mindent meghatároznak.

Az *Éden* legizgalmasabb rétege a lenyűgöző vizualitás ellenére sem a látható, inkább a láthatatlan dolgokban található. Az alattomosan terjedő, veszélyes rádióhullámok, a mikroszkopikus baktériumok test nélküli fenyegetést jelentenek, ahogy a kimondatlan szavak és elmulasztott ölelések is a levegőben maradnak. A lég, amely már a *Friss levegőben* is fontos volt, itt refréknként visszatérő szimbólum, amely megjelenik a szkafanderben kiszűrődő nehéz fújtatásban, a szabadon röpködő madarak és felhők körül, a sivatag felett ragyogó égbolton és a légzésfigyelő digitális képein. A városi és természeti tájjal való kapcsolat leginkább a levegő minőségének, színének változásain keresztül dekódolható, és ez az, ami egyfajta univerzális perspektívába helyezi a történetet. Ide zárkózik fel a víz motívuma, ami a gyerekrajzokon, az akváriumokban, a kádban és a pohárban rendre az előbbi kiegészítőjeként, az utolsó természetes és nélkülözhetetlen elemként tűnik fel.

Míg Évára a természetes dolgok nem jelentenek veszélyt, az otthonát jelentő metropoliszban annál kevésbé találja a helyét. Bár ő, a rendező korábbi filmjeinek szereplőitől eltérően, nem kispresztizsú hivatása miatt, hanem fizikai okból sodródik a társadalom peremére, mozgása a közösségben és a fizikai térben egyaránt ellehetetlenül. Nem hagyhatja el a lakását, ha mégis kimozdul, úrruhához hasonló overallt kell hordania, amiben alig tud járni és megjelenése mindenhol bizarr attrakciónak számít. Kapcsolatainak száma véges, ezért igyekszik azoknak mélyére ásni és elkerülni minden felszínességet. A közte és látogatói között zajló remek párbeszédnek lényegre törők, mégis játékosak, a lassú ritmusú cselekmény megengedi, hogy elgondolkozzunk azon, ami elhangzott.

A nő, a testvér és a pszichiáter háromszöge különböző érzelmekkel ter-

helt, de a féltékenység, az aggodalom, a kíváncsiág mögött hamar felsejlik a szeretet is. A horvát színésznő, Lana Barić és a zenészként ismert, belga Daan Stuyven között még védőfelszerelésben is működik a kémia, Bocskor-Salló Lóránt pedig tökéletesen ellenpontozza az így kialakuló harmóniát. A film kínos precizitással követi, hogyan fejlődik ki két ember között fokozatosan az intimitás, egyúttal azonban annak sérülékenységét is leleplezi. Az intimitás lehetősége és lehetetlensége mellett az emberi méltóság kérdéseivel szembesülünk, többek között a betegséggel kapcsolatos hiedelmek és reakciók kapcsán.

Kocsis Ágnes korábbi két nagyjátékfilmjéhez hasonlóan itt is női főszereplő áll a középpontban. Éva külsőre és belsőre is különös teremtmény, akinek megélt és megéletlen nőisége a cselekmény fontos momentuma. Miként a *Pál Adrienn* étkezési zavarral küzdő Piroskája, ő is elveszti a kontrollt a saját teste felett, amely kíméletlenül ellene fordul. Hiába vágyik fizikai kapcsolatra, nem kaphatja meg, amit szeretne, és a rátörő rohamok miatt a legváratlanabb helyzetekben kerül kritikus állapotba. A fehér

gyolcsruhába bújt, szinte androgün külsejű nő elméleti síkon tisztában van az érintés és ölelés pozitív biológiai hatásaival, azonban éppen ezekből nem részesülhet. Példája jól mutatja, milyen az, ha a környezetét szabadon alakító szellem felett a természetnek engedelmessé tesz győzedelmessé, ami a modern társadalom kritikáján túl test és lélek kényes egyensúlyára is rávilágít.

Férfi és nő kapcsolata hasonló problémákkal terhelt, mint a természet és az azt formáló és kihasználó ember viszonya, mert mindkettőből első sorban a megértés és a minőségi figyelem hiányzik. Akár a *Friss levegő* esetében, a háttérben itt is megjelenik a diszfunkcionális család, melyben Éva próbál kibújni testvére ellenőrzése alól és András küzd azért, hogy helyrehozza lányával elrontott kapcsolatát.

A fizikai és pszichés kihívás az *Éden* esetben azonban nem csak a szereplők, hanem a nézők számára is adott. A két és fél órás játékidő kitarító figyelmet igényel, és a történet végén a közönség komoly aggodalmakkal távozik. A film a magánéleti szál mellett tűpontosan, mégis poétikusan beszél a klíma-

szorongásról, ami megfoghatatlan, de valóságos fenyegetésként lebeg mindannyiunk felett. A környezetpszenezés hatásait lehetetlen kivédeni, a tárgyalóterem lépcsőjén a méhek kihalása miatt tüntető maroknyi csoport szava mit sem számít, a pszichiáter kislánya, Liza (Roberti Maja) kioktatja apját az egészséges életmódról, és anyira aggódik a bálnákért, hogy emiatt aludni sem tud. Ezek a jelenségek akár abszurdnak is tűnhetnének, ha nem tudnánk, hogy nagyon is reális problémáról van szó. Ami itt még csak játék és disztópia, percekkel belül valósággá válhat, és ez teszi az *Éden*t a szépséges-szomorú vízió túl, igazán fontos alkotássá.

**ÉDEN** – magyar-román-bolgár, 2020. Rendezte és írta: **Kocsis Ágnes**. Társírók: **Ivo Briedis, Németh Gábor, Andrea Roberti**. Kép: **Tóth Widamon Máté**. Zene: **Daan Stuyven, Ágoston Péter, Frey György, Gadó Gábor, Keszei Krisztián, Molnár Kolos**. Vágó: **Mezei Áron**. Producer: **Berger József**. Támogató: **Magyar Nemzeti Filmalap**. Szereplők: **Lana Barić** (Éva), **Daan Stuyven** (András), **Bocskor-Salló Lóránt** (Gyuri), **Roberti Maja** (Liza), **Török-Illyés Orsolya** (Liza anyja), **Makranczi Zalán** (Varga), **Kardos Róbert** (Dr. Olasz), **Katona László** (Dr. Szőke). Gyártó: **Mythberg Films /Éden Film kft. / Libra /Creativ Hours**. 153 perc.

**„Az izoláció  
élménye a kulcs”**

(Lana Barić és  
Bocskor-Salló  
Lóránt)



TENET

# A fökéletlen trükk

BASKI SÁNDOR

**NOLAN ADDIG JÁTSZOTT A TÉR-IDŐVEL, AMÍG SIKERÜLT TELJESEN SZÉTSZERELNIE, ÉS SAJÁT, KÜLÖN BEJÁRATÚ VALÓSÁGOT ÉPÍTENIE BELŐLE. A TENET BLOCKBUSTERNEK ÁLCÁZOTT KÍSÉRLETI FILM.**

Egy új Christopher Nolan-bemutató akkor is eseményszámba megy, amikor nem tombol éppen világvárvány, a mostani pandémiás időkben viszont egyenesen messiási mandátumot kapott a film. A júliusra tervezett, majd többször elcsúsztatott premier volt hívatott „megmenteni a mozit”, azaz visszacsábítani a nézőket a multiplexek falai közé. Hosszú távon derül csak ki, beigazolódta-e a moziipar reményei, de az első pár hét adatai alapján az elvárható minimumot a *Tenet* teljesítette.

Nolan-filmbe illő csavar ugyanakkor, hogy éppen egy olyan blockbustertől reméli Hollywood a megváltást, amely a biztonsági játék, a megszo-

jelentős része – a Filmvilág szerzőjével együtt – már Nolan előző filmjét, a *Dunkirk*-öt is experimentális látványfilmként értékelte, a *Tenet* ehhez képest még gátlástalanabban összegzi a rendező rögeszméit. A kortárs tömegfilm első számú szerzőjeként Nolan kezdettől nyílt lapokkal játszik, szinte minden filmjében az idő és a tér görbítésével kísérletezik – hol a dramaturgia szintjén, hol a szó legszorosabb értelmében –, meghasadt személyiségű, kettős identitású hősöket mozgat, és közben népszerű zsánereket értelmez újra.

Az időutazás új formáját, az invertálást bevezető *Tenet* sem előzmények nélküli, vizuális motívumként már a rendező első nagy sikerében, a fordított kronológiájú *Memento* prólogusában megjelenik, ahol a főhős fegyverének csövébe

**„Nem könnyíti meg a közönség dolgát”**  
(Elizabeth Debicki és Kenneth Branagh)

„visszaugrik” a kilőtt golyó. Az idő visszafele pörgetése ott még csak kreatív dramaturgiai megoldás, a *Tenet*-ben már fizikailag is kivitelezhető cselekvésvossor. Az idősíkokkal való bűvészkedés sem új fejlemény, az *Eredet*, a *Csillagok közt* és a *Dunkirk* nagy trükkje egyaránt az, hogy párhuzamos történetzálaikban máshogyan telik az idő – a *Tenet* ezt a koncepciót viszi el a végpontig azzal, hogy az eltérő irányú idősíkokat közös fizikai térben egyesíti.

Ezúttal két műfaji vázat is kölcsönvesz Nolan. Az egyik a heistfilm: az *Eredet*-hez hasonlóan a főhősnek és csapatának egyre fokozódó nehézségű, egymásra épülő küldetéseket – ha úgy tetszik: pályákat – kell teljesítenie. Ez a szerkezet szavatolja a menetrendszerűen érkező akciójeleneteket, ugyanakkor együtt jár az exozicció megnövekedésével: a játékidő jelentős része azzal telik, hogy a szereplők ismertetik a terveiket, illetve az inverziós eljárás alapjait próbálják elmagyarázni – utóbit nemcsak a főhősnek, de a nézőnek is. A *Tenet* emellett a Bond-féle kémfilmes sablonokra is reflektál: végig egzotikus helyszíneken játszódik, egy in medias res akcióküldetéssel nyit, a főhőst egy fegyverbemutatót tartó női Q (Clémence Poésy) és rébuszokban kommunikáló M-alteregók (Michael Caine, Martin Donovan) igazítják el, de nem hiányozhat a megmentésre váró nő sem (Elizabeth Debicki), aki a henchmenekkel együtt a világ elpusztítására törő, karikatúraszerű főgonosz (Kenneth Branagh) tulajdonát képezi.

A jól ismert zsánerelemek használata elviekben a befogadói élmény akadálymentesítését is szolgálhatná, de Nolan nem könnyíti meg a közönség dolgát. Olyan komplex palindróma-szerkezetet húz fel, amelyet első megtekintésre szinte lehetetlen maradéktalanul átlátni. A nézőt nemcsak az inverzió koncepciójának megértése állítja komoly vizsga elé, de az időben visszafelé haladó és a „hagyományosan” mozgó szereplők összecsapásának látványát sem könnyű vizuálisan dekódolni. Papíron a puzzle összes eleme rendelkezésre áll a teljes kép kirakásához, a kulcsfontosságú információk azonban többnyire csak egyszer hangzanak el, nincs small talk, minden elejtett félmondatnak jelentősége van, vagyis a nézői figyelem egy pillanatra sem lankadhat. Míg egy sztenderd blockbuster esetében nem





különösebben nehéz felvenni a fonalat a mosdó meglátogatása után, a *Tenet*-nél még az akciójelenetek között sem lehet hátradőlni. Az inverzió vizuális megjelenítésének sajátossága, hogy az időben visszafelé haladó szereplő a saját mozgását lineárisan érzékeli, ellentétben a külső szemlélővel, vagyis ugyanazt a szekvenciát kétféle nézőpontból kétféleképpen is dekódolhatjuk. Amikor egy jelenetsoron belül egyetlen nézőpontot használ Nolan, akkor nem okozhat nehézséget az értelmezés – ilyen az oslói freeportban játszódó epizód, amelyet először az egyik, később pedig a „másik” fél szemszögéből látunk –, a finálé azonban, ahol lineárisan és „inverzben” haladó osztagok csapnak össze, feldolgozhatatlan katyvasszá válik, ha nem vagyunk képesek követni az állandó nézőpontváltásokat. (Ugyanígy, a fináléban derül ki, hogy nemcsak az egyes jelenetek, de a film egésze is befogadható egy más nézőpontból, a főhőse helyett Robert Pattinson karakterének szemszögéből.) Ezen a ponton jogosan merülhet fel bennünk a kérdés: mi nem tudjuk – egyelőre – befogadni Nolan vízióját az újszerűsége miatt, vagy a rendező számította el magát? Illetve, a film használati utasításának része, hogy minimum kétszer kell megnéznünk, hogy az Escher-kompozícióként egymásba gabalyodó idősíkok közt eligazodjunk, vagy arról van szó, hogy maga Nolan is elvesztette a fonalat?

**„Maga a tökéletes trükk”**  
(John David Washington és Robert Pattinson)

Eldönthetetlen az is, hogy a kétdimenziós karakterek Nolan írói hiányosságainak vagy egy átgondolt koncepciónak a következményei. Előbbi verziót erősíti, hogy a rendező korábbi, egyedül jegyzett forgatókönyveit (*Eredet*, *Dunkirk*) sem az érzelmi motívációk komplexitása jellemezte, tudatosságot – vagy legalábbis a hiányosság beismerését – feltételezi viszont az az önreflektív gesztus, hogy a John David Washington által alakított főhőst protagonistának, vagyis főhősnek hívják. Generikusságára az utolsó jelenetek hivatottak magyarázatként szolgálni – kérdés, izgalmassá tehető-e egy sótlan figura így, visszamenőleg, ahogy az is, aránytévesztésnek vagy célzott dramaturgiai döntésnek köszönhető, hogy a Bond-alteregó helyett a női szereplő kapott komolyabb háttértörténetet és plusz dimenziót.

Függetlenül attól, mennyire szándékolt a *Tenet* lecsupaszítottasága, tagadhatatlan, hogy Nolan fókusza beszűkült. A *Dunkirk*-ot megelőző filmjeiben a formai és a dramaturgiai trükkök a szereplők traumáihoz, identitásválságaikhoz és valóságérzékelésükhöz kapcsolódtak, Batman-trilógiája pedig még az aktuális politikai klímára is reflektált. A karakterek és a motívációk együgyűsége a *Tenet*-ben még indokolható a Bond-párhuzamokkal, de az a mulasztása már nehezebben bocsátható meg, hogy az időutazás kapcsán felmerülő legizgalmasabb – és a Nolan-rögeszmék sorába

könnyedén beilleszthető – dilemmával, a szabad akarat kérdésével nem foglalkozik, pontosabban két mondattal rövidre zárja a témát. Mintha a rendező elfelejtette volna *A tökéletes trükk* illuzionistájának intelmét – „A titok önmagában senki nem nyugtóz le, az a fontos, hogy mire akarsz a trükköt használni” – és meglegedne azzal, hogy egy látványos, izgalmas, mesterien összeillesztett, de önmagán túl nem mutató mozgóképes Rubik-kockát készít.

Ha viszont a célja a több mint húsz éve elkezdett formai-dramaturgiai kísérletek betetőzése, az esszenciális, überelhetetlen, posztmodern Nolan-élmény megteremtése volt – 70 mm-re forgatott, fizikai törvényeket újraíró akciójelenetekkel, lenyűgöző praktikus effektekkel, zsigerig hatoló, hipnotikus zenével –, akkor a *Tenet* maga a tökéletes trükk. Nolan pedig a legnagyobb mozimágus, aki addig játszott a tér-idővel, amíg sikerült teljesen szétszerelnie, és saját, külön bejáratú valóságot építenie belőle. Filmje ebből a szempontból páratlan teljesítmény, az életmű *Torinói lova*, olyan végpont, amit ebben a formában talán felesleges is lenne folytatni.

•

**TENET (Tenet)** – amerikai, 2020. Rendezte és írta: **Christopher Nolan**. Kép:  **Hoyte van Hoytema**. Zene: **Ludwig Göransson**. Szereplők: **John David Washington** (Főhős), **Robert Pattinson** (Neil), **Elizabeth Debicki** (Kat), **Kenneth Branagh** (Sator), **Dimple Kapadiya** (Priya). Gyártó: **Warner Bros / Syncopy**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 150 perc.

LAKOS NÓRA: HAB

# Mogyoró van az ő tetején

KOVÁCS KATA

**GYORSAN ELOLVAD AZ EMBER SZÁJÁBAN, DE ÉDES KIS FINOMSÁG A HAB, TELE JÁTÉKOSSÁGGAL, ÖNREFLEXIÓVAL ÉS ÉRDEKES FIGURÁKKAL.**

A magyar filmekben egyre gyakrabban láthatunk a szerelem terén megszállott karaktereket, elég csak a *Testről és lélekről* hőseire vagy Horvát Lili most bemutatkozó *Felkészülés meghatározhatatlan ideig tartó együtt-létre* című munkájának orvosnőjére gondolni. A fenti filmekkel ellentétben a *Hab* nagyon szigorú műfaji recept alapján készült, főszereplője viszont mind a szerelem, mind a munka terén kissé eszelős.

Lakos Nóra az SZFE-n végzett Almási Tamás osztályában; sorozatok, kisfilmek (*Coming Soon* – 2006, *Hanna* – 2007, *Otthon* – 2009, *Edina* – 2011) és egy dokumentumfilm (*Magyar bajusz*, 2012) után most jutott el a nagyjátékfilm debütálásához. Vonzódik a különös figurákhoz, a karakteres hősnőkre épített, reménytelen szerelmi történetekhez, a domináns látványvilághoz, a Cinemira – Nemzetközi Gyerekfilm Fesztivál alapítójaként pedig az ifjúsági film és a rajzfilm is a szívügye. A *Habot* az *Amélie csodálatos élete*, *A család kicsi kincse* és a *Holdfény*

*királyság* háromszögébe álmodta, a kissé banális történetet bogaras, jópofa alakokkal, önreflexív gesztusokkal és markáns látványvilággal teszi érdekessé. A forgatókönyvet nagyon egyszerű sémára dobták fel: Dóra mesés kis cukrászdáját a csőd fenyegeti, ezért jelentkezik egy vállalkozásfejlesztő pályázatra, ahol egy négynapos, vidéki kúriában eltöltött ismerkedő workshop keretein belül döntenek el, melyik jelentkező nyeri a támogatást. A bökkenő, hogy csak családi vállalkozások jelentkezhetnek, a pénzosztók undorral mondják ki a szót is, hogy szingli. Márpedig Dóra az. Összeszed hát egy gyerekszínészt és az első útjába eső pasast, hogy játsszák el a családját, arra pedig nem is gondol, hogy a vidéki elvonulásra legutolsó nagy szerelme is benevezett újdonsült feleségével.

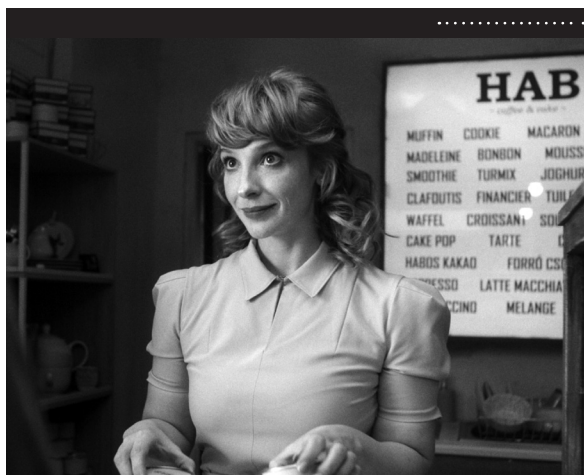
„Semmi esélyt nem hagy a happy endnek”  
(Kerekes Vica)

Lakos a kisfilmjeiben már előkészítette ezt a perfekcionista és céltudatos, külsőre drámai, a felszín alatt azonban hiperérzékes és bizonytalan, harmincon túli *Manic Pixie Dream Girlt*, akit meglehetősen nyomasztanak a társadalmi elvárások. Kerekes Vica csodálatos a romantikus, de kontrollmániás Dóra szerepében, a karakter maga talán fajsúlyosabb is, mint amit a romkomos keretek megengednek. Ám a köré gyűjtött macsó férfiak (Mátray László, Bányai Miklós), a hol bárgyú, hol félszegen szívődöglesztő rivális (Zsigmond Emőke), az önje-

lölt megváltó-coach (Szikszai Rémusz), a kissé elnagyolt karikatúrák, főképp az ötévesforma gyerekeit szoptató ósaszony (Láng Annamária) a merev osztályfőnökre hajazó anya (Pálfi Kata) vagy Elek Ferenc rutinból hozott mulya családapája ezt szépen ellensúlyozzák. A rendező érdeklődése a gyerekfilm és az animáció iránt a kisfiút játszó, korán gyerekszínész (Gyarmati Erik) és plátói szerelme, a nyegle kamaszlány karakterében nyilvánul meg, valamint a hősnő köré épített, részletgazdag, játékos elemekkel teleszórt látványvilágban, az art deco lakástól a mesébe illő cukrászdán át a buja kastélyparkig.

A *Hab* egyetlen igazi hiányossága, hogy nem csináltak belőle gasztrofilm. Pedig Lakos Budapest egyik legizgalmasabb cukrászdájával, az újlipótvárosi Chouchou-val dolgozott együtt, hogy a filmben látható sütemények tökéletesek és a cukrászati fogások hitelesek legyenek – mégsem ez a fő téma, amire a filmet építette. Dóra a sütés mellett a mozi megszállottja is, a filmbeli verseny résztvevői pedig a társadalomkritika jegyében a családi teambuildinget kapják feladatul. A film önreflexív gesztusai, ha nem is szájbarágósak, de talán kevesebb is beérnénk belőlük. A nő emlékei utolsó nagy szerelméről egy vászonra vetítve peregnék, a cukrászdában retró diafilmvetítést rendeznek a családi vonal erősítésére, a film végén Mácsai Pál cameozik, a workshop résztvevőinek leleplezésében pedig kulcsszerepe van egy kandikamerával dolgozó operatőrnek. A cukrászdában nem csak hogy híres szerelmespárokat, de kifejezetten beteljesületlen szerelmi történetek hőseit alakító színészekről nevezik el a süteményeket, Dóra kattanása ugyanis, hogy semmi esélyt nem hagy a happy endnek. Hibái ellenére szórakoztató, sőt biztató debütfilm a *Hab*, hősnője mellett rendezőjének is jót tesz majd, ha még inkább felvállalja a kattanásait.

**HAB** – magyar, 2020. Rendezte: **Lakos Nóra**. Írta: **Fekete Fruzsina** és **Lakos Nóra**. Kép: **Bálint Dániel**. Zene: **Balázs Ádám**. Vágó: **Barsi Béla**. Producer: **Harrer Katalin, Angelusz Iván**. Szereplők: **Kerekes Vica** (Dóra), **Mátray László, Gyarmati Erik, Bányai Miklós, Zsigmond Emőke, Elek Ferenc, Pálfi Katalin, Láng Annamária**. Gyártó: **A Company Hungary / AGA Média**. Forgalmazó: **InterCom**. 89 perc.



**ZALÁN VINCE: KALANDOZÁSOK**

# A sárkányeregető

**KELECSÉNYI LÁSZLÓ**

**ZALÁN VINCE GYŰJTEMÉNYES KÖTETE LELETMENTÉS: NEM HAGYJA VESZNI, AMIT DIVATJAMÚLTNAK VÉL A HÁLÁTLAN UTÓKOR.**

**E**gy filmkritikus feljegyzéseit hirdeti az alcím, de ez a könyv nemcsak jóval több, hanem egészen más, mint valamikor már nyomdafestéket látott írások összegereblyézése. Már az a tény, hogy a tudományos igényű dolgozatokat filmes életrajzi naplóval szegélyezi, gyanút kelt a hasonló köteteket laza mozdulattal félretoló széplelkekben. Kalandozás lenne? Tartsunk vele: miféle szellemi vidékekre csal magával?

Belekötnék az alcímbe: Zalán Vince soha nem volt filmkritikus a fogalom napilapi, de még folyóirati értelmében sem. Nem gyakorlatoztatta a tollát kötelező jelleggel ilyen-olyan bemutatókkal, szerencsénkre és az ő szerencséjére. Írt arról, amit szeretett, amit érdekesnek talált, amit fontosnak vélt a magyar és az egyetemes filmtörténet évtizedeiben. Filmkritikákból is lehet persze kötetet gyártani, csak hogy mi nek? Ennek a több mint 300 oldalas könyvnek a hátsó füléről egy boldognak tetsző, komoly férfiú mosolyog ránk. Szerintem bölcs a mosolya, mert látta és átélte azt a korszakot, amiért érdemes volt még vetítőtkben üldö-  
gélgni, sötétben vakoskodva jegyzetelni, elméleti tanulságokat levonni, megírni.

Tovább kötözködj – már a szerzővel együtt gondolkodva – kérdezhetjük, miért ezeket az írásait válogatta bele ebbe az életművét mustrázó nyomtatványba. Aki ismeri a munkásságát, tudja, össze lehetett volna rakni akár egy másikat. Ám készséggel elhisszük, mégiscsak ő ismeri legjobban a

dolgozatait, s ha ezt az irodalmi asztalt terítette meg nekünk, ne csak gusztáljuk, falatozzunk is a választékból. *Kalandozások* – ez talán a magyarázat, nem is talán, hanem egészen biztosan. Olyan felfedezőutakra hív, amely ösvényeket általában elhanyagoltak a mindig is divatok után menetelő, magukat mégis felfedezőnek vélő esztéták. Mindjárt az elején, a kötet első harmadában a magyar film képíró mesterei sorakoznak Makk Károllyal kezdve, Huszárikkal, Fehér Györggyel, Bódyval folytatva a sort, a sejtetésnél többet elárulva arról, szerinte mi köti össze ezeket a többségükben félreismert és ugyanúgy félre interpretált magyar rendezőket. Makk visszatérő alakja Zalán munkásságának, kismonográfiát írt róla egykoron, most titkot fejt, ha nem is nagyot, de fontosat. Az életművész rendező álcájában bujdosló rendező modernista trilógiája (*Megszállottak*, *Elveszett paradicsom*, *Az utolsó előtti ember*) a hazai új hullám, filmművészetünk megújulásának előfutára, amit kevesen tudnak. Az első darab robbantó hatását még csak-csak elismerik, de rögtön félre is értik. Nem csupán gazdasági újítók ezek a férfiak – a szocializmus korának értelmiségi válsághősei, akiket a rég halott, rég feledett Sarkadi Imre (a trilógia második darabjában) írt meg máig világitó érvényességgel. A korszerű filmyelvet kereső és birtokló Makknak a hatvanas évek közepére elvették a kedvét a folytatástól. Az ő pályája nem tört meg, vagy nem

úgy tört meg, mint Zalán többi alanyáé. Huszárik, Tóth János, Fehér és Bódy, csak surranó-pályákon tudtak versenyben maradni, stúdiókkal, elfogadó szervezetekkel, közönségbefolyásoló ítésekkel küszködve. Van életművük, még hozzá nem is akármilyen, de mennyivel termékenyebbek lehetnek volna, ha csak saját démonaikkal kellett volna gyürkőzniük.

A magyarok után az európai (e jelzőt kétszer aláhúzva) film kiválasztottjai sorakoznak. Itt sem valami kontinens trend diktál. A „reménykeresők” számára fontos alkotók, élükön Federico Fellinivel jönnek, szinte kézen fogva, mint egy nagy fináléban, s közben Nino Rota halhatatlan, agyonjátszott zenéje szól – semmi Star Wars-muzsika. Vidékiek vagyunk – szól a szerző üzenete, ha úgy vesszük, mi európaiak valamiképp mind azok vagyunk. Bár becsúszik a mintába Nicholas Ray és a *Johnny Guitar*, de hát a Hollywooddal szemben végül is marginalizálódó rendező is ezt a vidékiséget hozta a vászonra, nem véletlenül rajongott érte André Bazin útmutatásával a nouvelle vague-os ifjak francia serege. Lindsay Anderson és Steven Soderbergh szintén a kinn és benn is egeret fogni akaró macskához hasonlatos. Fassbinderrel és Wendersszel pedig végre magunkhoz, Kelet-Európához közelítünk, nem szólva Angelopulosz Jancsó-hatást mutató palackpostáiról.

A terített asztal desszertjei megint a magyarok, egyetlen szóval a nem-játék-filmes mezőny háttérbeszorult jelesei. Dokumentaristák és animációsok sorakoznak, s ekkor látjuk pontosan, milyen gazdag is a honi filmpaletta. Sára Sándor, Gyarmathy Livia, Reisenbüchler, Jankovics magasodnak fölénk – kapkodjuk a pillantásunkat munkáik magaslati pontjairól, az alkotói felemelkedés „kilencedik emeletéről”.

A kötet zárójelei okozzák a legnagyobb meglepetést. Bár igazán nem kellene álmélnoknunk, hogy Zalán Vince a személyesség bizalmasságával avat be a filmművészetet kötött hosszú viszonyába. Első ifjúságában, valamikor még a hetvenes években, a fekete borítós *Filmkultúrba* írt egy érzékletes portrét, az e kötetből hiányzó, új trendek számára poros Bo Widerbergről – *A sárkányeregető* címen. Ez a rang őt is megilleti.

GONDOLAT KIADÓ, 2020







## Bestiáda

Seules les Bêtes – francia, 2019.  
Rendezte: Dominik Moll. Írta: Colin Niel regényéből Gilles Marchand és Dominik Moll. Kép: Patrick Ghiringhelli.  
Zene: Benedikt Schiefer. Szereplők: Laure Calamy (Alice), Denis Menochet (Michel), Damien Bonnard (Joseph), Valeria Bruni Tedeschi (Evelyne).  
Gyártó: Haut et Court / France 3 Cinema. Forgalmazó: magyarhangya Feliratos. 117 perc.

A 2000-ben a *Harry csak jót akar* című fekete komédiával be-robbant német születésű francia filmrendező, Dominik Moll alkotásaiban visszatérő elem a betolakodó motívuma – a *Harry...*-n kívül előfordul a *Lemmingben* és a *Mondd ki, hogy uborkál!*-ban is. Ez a témája Moll új művének, a *Bestiáda*nak is, de itt hangsúlyosan érzelmi betolakodásról van szó (hőseink ott keresik a szerelmet, ahol arra nincs fogadókészség), a korábbi filmekre jellemző fekete humor helyett pedig az alkotó ezúttal komoly, mint a vakbél-gyulladás.

Habár a rendező új alkotását Colin Niel 2017-es regénye alapján forgatta, a *Bestiáda* kísértetiesen emlékeztet egy 2006-os amerikai filmdrámára, *A halott lányra*. Itt is egy nő eltűnése és halála áll az események középpontjában, és ugyanúgy

BASKI SÁNDOR

## Van Gogh az örökkévalóság kapujában

*At Eternity's Gate* – brit-amerikai, 2018.  
Rendezte: Julian Schnabel. Írta: Jean-Claude Carrière és Julian Schnabel. Kép: Benoît Delhomme. Zene: Tatiana Lisovskaya. Szereplők: Willem Dafoe (Vincent), Rupert Friend (Theo), Oscar Isaac (Gauguin), Mads Mikkelsen (Pap), Mathieu Amalric (Gachet). Gyártó: Iconoclast / Sinload Productions. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 101 perc.

Az életében méltatlanul melőzött holland festőgéniusz filmes portréját az elmúlt fél évszázadban boldog-boldog-talan megfestette. Készült róla hollywoodi melodráma (*A nap szerelmese*, 1956), kísérleti dokumentumfilm (*Vincent*, 1987), realista dráma (*Vincent és Theo*, 1990; *Van Gogh*, 1991), festményanimáció (*Loving Vincent*, 2017), de még Kurosawa víziójában is feltűnt Scorsese alakításában (*Álmok*, 1990).

Miben más a legfrissebb, Julian Schnabel által jegyzett verzió? Abban semmiképp, hogy vizualításában is megpróbálja megidézni Van Gogh fest-

ményeinek világát – ez az ötlet minden korábbi feldolgozónak eszébe jutott –, és nem újdonság az sem, hogy a festő halálát – egy 2011-ben publikált új elmélet nyomán – öngyilkosság helyett emberölésként mutatja be. Az viszont kétségtelenül egyedi és merész ötlet, hogy a mindössze 37 évet élt Van Gogh bőrébe a forgatás idején már 62 éves Willem Dafoe bújhatott bele, de ennél is izgalmasabb, hogy a korábbi portrékban csak illusztrációs céllal felvillantott festmények – illetve a művészet mint a megszálottság eredője –, ezúttal központi szerepet kapnak.

Schnabel, aki maga is képzőművész, nemcsak az alkotás folyamatát mutatja be, annak minden szépségével és gyötrelmével együtt, de Van Gogh örületét is kényelmetlenül közel hozza a nézőhöz. Ehhez leginkább belső narrációt, álomszerű, érzéki képeket és tokoladó közeliket használ, mint korábbi rendezésénél, a *Szkafander és pillangónál*. A paralizált Jean-

Dominique Baubyhoz hasonlóan Van Gogh is a saját elméjébe zárva szenved, és az ő kálváriájának követése is megterhelő élmény, itt azonban nem követi feloldás a lelki és fizikai borzalmaikat. Gyönyörködni legfeljebb Dafoe átlényegülésében és az epizodisták (Rupert Friend, Oscar Isaac, Mads Mikkelsen) játékában lehet.





öt ember ehhez való kapcsolódását ismerhetjük meg. Az egymás után, de szándékosan nem időrendben elmesélt öt sztori közös vonása, hogy az elkésredetten szeretetre, szerelemre vágyó hősök azt próbálják kinkeservesen kitalálni, hogy mekkora az a maximálisan elviselhető kompromisszum, amit még megkötnének azért, hogy szeressék őket. A viszonzatlan szerelmek szép fokozatosan olyan hálává szövődnek, ami bekeríti az említett halott nőt, és az egymással összefüggő cselekményszálakból kirakós játékként áll össze a teljes történet.

A 2010-es évek végén az időbontással és a különféle nézőpontokkal való kísérletezés már nem igazán nevezhető eredetinek, így a *Bestiáda* legérdekesebb vonása az marad, hogy ahhoz képest, hogy a nagybetűs Sors játékaról szól, meglepően visszafogott és szentvlen a stílusa. Ráadásul minél többet látunk, annál könnyebben találjuk ki magunktól is a fordulatokat, így a végső nagy katarzis helyett inkább egy-egy színészi játék az, ami megörvendeztet a nézőt: az elcsábított pincérlányt alakító Nadia Tereszkievicz és a csábítóból áldozattá váló Valeria Bruni Tedeschi kettőse például különösen szép.

VAJDA JUDIT

## Peninsula: Holtak szigete

Bando – koreai, 2020. Rendezte: Yeong Sang-ho. Írta: Park Yoo-suk. Kép: Lee Hyung-deok. Zene: Mowg. Szereplők: Gang Dong-won (Jung-seok), Lee Jung-hyun (Min-jung), Lee Ree (Joni), Kwon Hae-hyo (Kim), Kim Min-jae (Hwang). Gyártó: Next Entertainment World / RedPeter Film / New Film. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 116 perc.

A pályáját animációs filmekkel kezdő dél-koreai alkotó, Yeon Sang-ho (*Disznók királya*, 2011; *Csalás*, 2013) azonnal világhírűvé vált az első nagyjátékfilmjével: a *Vonat Busanba – Zombiexpressz* (2016) áramvonalas, enyhén társadalomkritikus, karakterorientált akció-thrillerje felüdülést jelentett a zombifilm kedvelőinek, a tárgyév legnézetesebb mozija volt Dél-Koreában, emellett pedig meghódította a tengerentúli piacot és még hazánkba is eljutott. A *Peninsula: Holtak szigete*t marketinges megfontolásból több országban a *Vonat Busanba* folytatásaként reklámozzák, noha vajmi kevés köze van hozzá: a gyors mozgású, fény- és hangérzékeny koreai zombikon és a zombiapokalipszis utáni nagyvárosi milliók kívül egyetlen motívumot vagy szereplőt sem ment át az eredetiből, és nem igényli annak előzetes ismeretét.

A komoly reményeket és nagy várakozást keltő zombi akciófilm (amely a nyár derekán kirobbanó kasszasikert aratott hazájában) történetében egy büntudattól terhelt, traumatizált katonatisztet, annak sógorát és két másik ugyancsak Hongkongba evakuált koreait bíz meg azzal a helyi keresztapa, hogy hozzanak el húszmillió dollárnyi készpénzt Incshon kikötővárosából, a zombiknak úgysem lesz rá szüksége. Az élőhalott horda és egy csapatnyi túlélő vadember által megnehezített *heist*-premisszából fogan meg a *Mad Max* és a *Menekülés New Yorkból* csekély értelmű, kelet-ázsiai zombigyermek, amely papírmásé karaktereket mozgat, melodramai túlzásokkal, rajzfilmszerű akciójelenetekkel és véget nem érő

CGI-attrakciókkal operál. Yeon alkalmanként megvillan ugyan, ilyen a kislány testvérpár bemutatkozó autós üldözése vagy a *Mad Max 3.* Thunderdomegladiátorjátékának zombikra hangszerelt változata, összességében azonban alkotása jócskán alulmarad a *Vonat Busanba – Zombiexpressz*hez képest mind a feszültségkeltés, mind a figurák, mind pedig a drámai ív tekintetében.

TESZÁR DÁVID

## Notting Hill-i cukrászda

Love Sarah – brit-amerikai, 2020. Rendezte: Eliza Schroeder. Írta: Jake Brunger, Mahalia Rimmer, Eliza Schroeder. Kép: Aaron Reid. Zene: Enis Rothhoff. Szereplők: Celia Imlrie (Mimi), Shellez Conn (Isabelle), Shannon Tarbett (Clarissa), Rupert Penry-Jones (Matthew). Gyártó: Miraj Films. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 97 perc.

Soha nem múlt igény van a gasztro-romantikus filmekre, mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy minden évben érkezik a mozikba legalább egy olyan próbálkozás, amely egyszerre várja el a nézőtől a hangosan megdobbanó szíveket és korgó gyomrokat. Ahogy a finom fogások összehozzák az embereket, úgy találunk egymásra – és egyben magukra – a történetek hősei is. A *Notting Hill-i cukrászda* is ezt a jól begyakorolt receptet használja, hűségesen követve a hozzávalók és adagok listáját – de az a



plusz, amitől egyik cukrászdát választjuk a másik helyett, végül valahogy kimarad belőle.

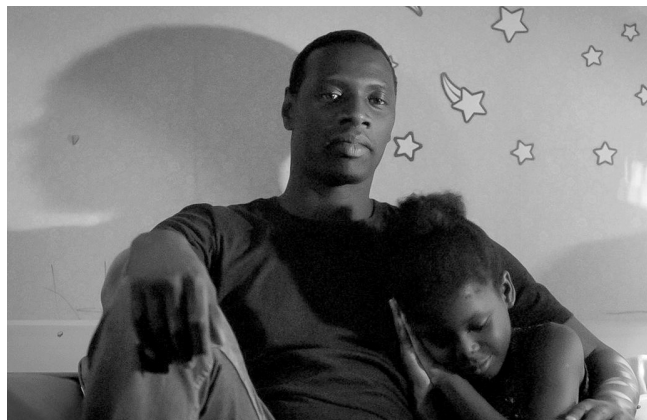
Pedig a főszereplő női trió érdekes összeállítás lehetne. A nyitójelenetben halálos bal esetet szenvedő szuperséf, Sarah önbizalom-hiányos legjobb barátja, eltávolodott anyja és az útját kereső lánya a szeretett nő emlékére megnyitják Sarah álmocukrászdáját a Notting Hill tucatnyi egyéb cukrászdája között, hogy szembeüljenek azzal az elenyésző mennyiségű nehézséggel, amivel ez a film szerint járhat. A különböző karakterek között még izgalmas is lehetne a dinamika, de úgy tűnik, ebből nem kért az elsőfilmes Eliza Schroeder rendező: megelégedett az egyenes vonalú történettel, benne egy-két nem túl drámai fordulattal, és rábízta az amúgy tehetséges szereplőgárdára, hogy életet vigyenek az egyenes ívű sztoriba – nem sok sikerrel. A gyász feldolgozása, a post-Brexit London multikulturalizmusa, és a különböző korú nők útkeresése mind érdekes téma lenne, de Schroeder egyikbe sem mer mélyebben beleásni, inkább csak kapargatja a cukormázát a felszínen.

LOVAS ANNA

## Az elfeledett herceg

**Le prince oublié** – francia, 2019. Rendezte: Michel Hazanavicius. Írta: Noé Debré, Bruno Merle és Michel Hazanavicius. Kép: Guillaume Schiffman. Zene: Howard Shore. Szereplők: Omar Sy (Herceg), Bérénice Bejo (Szomszéd), Sarah Gaye (Sofie), François Damiens (Pritprout). Gyártó: Pathé / Prélude / StudioCanal. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Szinkronizált. 100 perc.

Az emberi kapcsolatok felületesek, senki nem szereti még a hozzá legközelebb állókat sem igazán: csupán az önérdék vezérlő érzelmeinket – ezt üzeni Michel Hazanavicius, *A némafilm* rendezője legújabb alkotása, *Az elfeledett herceg*.



Egy tini lányát egyedül nevelő apa életének arról a zűrös szakaszáról mesél, amikor Sofia gyermekből kamasz lesz: már nem igényli az esti meséket, kínos számára, ha a tanítás végén a sulit előtt várják. Szoros kapcsolatuk az apa részéről nem ért véget, de a lány részéről igen. Hazanavicius párhuzamosan mutatja be a cselekményt a való életben és egy elképzelt mesevilágban, ahol az apa, mint herceg, a kislány történetének főszereplője mindaddig estéről estére új kalandokban mentette meg a herceggkísaszonyt. Most azonban megjelenik az új herceg, a szőke osztálytárs képében: ő kapja meg a mesevilág előkelő lakosztályát, míg az apa a statiszták szobájába kerül, és egyenes út vezet számára a feledéshez.

Miközben a hétköznapi események – a lányt buliba hívják, inkább oda menne, és sulit után a szőke fiúval szállna fel a busz-

ra – alapján is tökéletes értjük a szülői szerep változásának ezt a nehéz szakaszát, a mesevilág teljesen didaktikus szimbólumrendszere, amelyben láthatatlanná válnak mindazok, akik szeretteik számára már kiestek a főszerepből, csak még fájdalmasabbá és pesszimistábbá teszi az alkotást. Az apát alakító Omar Sy játéka az egyetlen pozitívum, ami a filmből kiemelhető, az őt körülvevő szintén mesébe illően elrajzolt mellékszereplők biodíszletként jelennek meg a történetben. Az optimista kicsengésű bevezetés semmilyen módon nem következik mindabból, amiről *Az elfeledett herceg* szól, amelyre ha meseként tekintünk, a tanulság egyértelmű: szégyelljük magunkat, ha családukhöz, barátainkhoz csak akkor fordulunk figyelemmel, ha éppen akarunk tőlük valamit.

PETHŐ RÉKA



## Miután összecsaptunk

**After We Collided** – amerikai, 2020. Rendezte: Roger Kumble. Írta: Anna Todd regényéből Mario Celaya. Kép: Larry Reibman. Zene: Justin Caine Burnett. Szereplők: Josephine Langford (Tessa), Hero Fiennes Tiffin (Hardin), Louise Lombard (Trish), Dylan Sprouse (Trevor), Candice King (Kim). Gyártó: CalMaple / Frayed Pages. Forgalmazó: Big Bang Média. Szinkronizált. 105 perc.

Az Anna Todd *Miután* fanfiction-szériájának második regényéből készült filmadaptáció, a *Miután összecsaptunk* némi reménnyel kecsegtetett az első rész középszerűsége után. A folytatást – Jenny Gage könnyen felejthető rendezése után – a kilencvenes évek végén a *Kegyetlen játékokkal* debütáló Roger Kumble-re bízta. A történet azonban a legcsekélyebb teret sem biztosítja a rendezőnek, hogy szenvedélyesnek szánt közös zuhanyzásban vagy jógagyakorlatban egy fikarcnyi erotikát csempészhesen.

Pedig milyen jó választás lehetett volna Kumble, ha az író nő második regényében bármi is történe, azon kívül, hogy a Tessa és Hardin összevesznek valami teljesen lényegtelen dologon, majd hosszadalmas és olykor kínosan sablonos békülős szexjelenetek után újra hajba kapnak. A visszatérő főszereplő-kettős, Josephine Langford és Hero Fiennes Tiffin igyekezete méltányolható ebben a 103 percben is, de az első könyvtől/filmtől következetesen épített bántalmazói kapcsolat éljenése olyan abszurd magasságokat ölt, hogy abba már mindkettejük játéka belebicsaklik. Anna Todd történetének központi gondolata szerint az intelligens és talpraesett, egyetemi tanulmányai mellett éppen egy könyvkiadónál gyakornokoskodó Tessa testi vágyainak engedelmessé, reménytelenül benne ragad abba a kátyúba, amit a Hardinnal való toxikus kapcsolata jelent,

hiába egy sármos és igyekvő jófiú felbukkanása a láthatáron. Így aztán a második könyv és film egyöntetű üzenete célközönségének – a tizenéves kamaszlányoknak –, hogy a szexuális vágyaik miatt mindenképp tartsanak ki az őket megalázó és kisajátító, narcisztikus és alkoholistá fiúbálványaikkal, sőt mentsék meg őket saját maguktól, elvégre ilyen a romantikus és szenvedélyes szerelem.

PAZÁR SAROLTA

## Greenland - Az utolsó menedék

**Greenland** – amerikai, 2020. Rendezte: Ric Roman Waugh. Írta: Chris Sparling. Kép: Dana Gonzales. Zene: Szereplők: Gerard Butler (John), Morena Baccarin (Allison), Roger Dale Floyd (Nathan), David Denman (Ralph), Hope Davis (Judy), Scott Glenn (Dale), Andrew Bachelor (Colin). Gyártó: Thunder Road Films / G-BASE. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált. 119 perc.

Katasztrófafilmek a legvadabb félelmeinkre alapoznak: sajnos valósággá vált, hogy világiárvány fenyegeti az emberiséget (*Fertőzés*), bolygónk (*2012*, *Törésvonal*), egy csúcstechnológia (*Űrvihar*, *Felhőkarcoló*), sőt a világűr (*Deep Impact*, *Armageddon*) fordulhat ellenünk. Űrparanoiánkra épít a *Támadás a Fehér Ház ellen 3.* rendezője és sztárja, Ric Roman Waugh és Gerard Butler *Greenland*-je is.

Eredetileg Neill Blomkamp (*District 9*) és Chris Evans (*Boszúállók: Végjáték*) dolgoztak volna a filmen. Persze nem biztos, hogy ők többet ki tudtak volna hozni ebből a tisztességesen összerakott, de szinte minden eredetiséget nélkülöző sztoriból. Már megint egy méretes darabokra szakadt üstökös veszélyezteteti a Földet, az Egyesült Államok kormánya irreálisan gyorsan kihirdeti, ki-kiiket válogattak be a grönlandi menedékbe. A tipikus macsó amerikai hős, John természetesen mindenkin átgázol, hogy



fiát és feleségét eljuttassa a szigetre, útközben pedig rendbe szedi a házasságát.

Szerencsére a *Greenland* már a kiváló ausztrál *These Final Hours* tudatában készült (sőt, mintha olykor szeretné leutánozni), így szó sincs arról, hogy az USA szupercsapata szétrobbantja az üstököst. Ebben a filmben minden a pusztaság túléléséről szól, ami egy, ha nem is túl intelligens, de izgalmas thrillert eredményez. Ugyanakkor az alkotók feleslegesen bonyolították túl a cselekményt a család ideiglenes szétszakításával, és az előzetesek alapján joggal katasztrófafilmre vágyó néző is viszonylag kevés grandiózus becsapódási jelenetet kap, azokat is inkább csak a film elején és a vége felé. Ráadásul a fináléra érezhetően elfogyott a puskapor, mert éppen a végső versenyfutás sikerült erőteljes és összecsapott. Ettől függetlenül az önparódiába hajló *Támadás a Fehér Ház ellen 3.* után a *Greenland* kellemes meglepetés a Butler–Waugh duótól.

BENKE ATTILA

## Téboly

**Unhinged** – amerikai, 2020. Rendezte: Derrick Borte. Írta: Carl Ellsworth. Kép: Brendan Galvin. Zene: David Buckley. Szereplők: Russell Crowe (Férfi), Caren Pistorius (Rachel), Jimmi Simpson (Andy), Gabriel Bateman (Kyle). Gyártó: Ingenious / Burek Films. Forgalmazó: Freeman Film. Feliratos. 90 perc.

A testsúly szerepektől függetlenül Alen gyarapodása a színészi öntörvényűség megbabonázó kinyilatkoztatása, különösen, ha az épp életre keltett figurát a sötétség zabálja fel. Orson Welles és Marlon Brando legendásan súlyos megjelenései után most Russel Crowe tér vissza a megszokottnál vastkosabb természetben, hogy pszichopata sofőrként sokkolja a közönséget. A visszafogottságáról egyébként sem híres Crowe komoly energiákat mozgósítva használja tekintélyt parancsoló testét, végig magabiztosan uralva a nézői tekintetet. A hipnotikus erejű színészi magánszám mellé azonban egy csökkenő fordulatszámú pörgő thrillert is kapunk, jóval mérsékeltebb izgalmakkal.

Bár a közlekedés során tanúsított agresszív vezetői

magatartás korántsem hangzik borzongatóan, a ránk váró szűk másfél órában a közönséget veszélyeztetés kritikus esete forog fenn, egyre kíméletlenebb formákban. Alkotóink a főcím alatti montázsban belengetik ugyan, hogy az utakon elharapódzó dühkitörések egy széthullóban lévő társadalom fájó tünetei, de ezt az egyébként igen érdekes irányt a későbbiekben egyáltalán nem követik. A *Párbaj* és az *Összeomlás* Y-generációs szerelemgyereke helyett a sebzett vadkanként támadó Crowe szabadul csak el, egyre sokkal több halálnemekkel büntetve az útjába tévedőket. A forgatókönyv eközben elkeseredetten próbálja variálni a másikkra dudálás hétköznapi alaphelyzetét, a követési távolság és sebességkorlátozás folyamatos megszegése azonban csak ideig-óráig képes fenntartani a feszültséget. A *road rage* beígért kórképe piciny pontocskává zsugorodik a visszapillantóban, a tétek egyre hihetlenebb fokozásával pedig szép lassan kifogy a benzin is a tankból. A film egyetlen megfontolandó tanulsága végül csak annyi marad, hogy sosem szabad a dudába tenyerelni, mert nem tudhatjuk, nem egy masszívan felbőszült Russel Crowe pöfög-e előttünk.

HUBER ZOLTÁN



## Az új mutánsok

**The New Mutants** – amerikai, 2020.  
Rendezte: Josh Boone. Írta: Knate Lee.  
Kép: Peter Deming. Zene: Mark Snow.  
Szereplők: Maisie Williams (Rahne),  
Anya Taylor-Joy (Illyana), Charlie Heaton  
(Sam), Alice Braga (Dr. Reyes), Blu Hunt  
(Danielle). Gyártó: 20th Century Fox  
/ Marvel Entertainment. Forgalmazó:  
Fórum Hungary. Szinkronizált. 94 perc.

**A**kár a széria méltó lezárását  
his remélhettük az utolsó  
utáni *X-Men*-filmtől. A her-  
vasztó *Sötét Főnix* után, de  
még a – Fox stúdiót felvásár-  
ló, így a képregény-adaptá-  
ciós jogokat is visszaszerző  
– Disney-Marvel térfoglalása  
előtt suvasztották be a nap-  
tárba Josh Boone spin-offját,  
amely kissé hiábavaló kon-  
cepción alapul. A most bemu-  
tatott ifjú mutánsnemdék  
tagjaival ugyanis vélhetően  
nem számol majd az ismételt  
újrakezdést mérlegelő, követ-  
kező produceri gárda. Ez azon-  
ban *Az új mutánsok* értékeit  
nem csorbította volna. Az már  
annál inkább, hogy a most le-  
hetőséget kapó fiatalok fájdal-  
masan sötleten figurák.

Boone hiába bizonyította a  
szép sikert arató *Csillagaink-  
ban a hibával*, hogy képes hi-  
teles tinihősöket mozgatni, ha  
ezúttal kidolgozatlan jellemű,  
rosszabb esetben egymással  
tökéletesen felcserélhető ka-  
maszokká egyszerűsíti le Chris  
Claremont és Bob McLeod  
1982-ben, önálló *graphic  
novel*-ként megjelent képre-  
gényének hőseit. Az öt fiatal  
mutáns közül a két fiút, Nap-  
foltot és Ágyúgolyót jószerivel  
csak a frizurájuk alapján lehet  
megkülönböztetni egymás-  
tól, a valamivel izgalmasabb  
lánykarakterek közül pedig  
éppen a főhősszerephez jutó  
Danielle Moonstar a legszür-  
kébb. Komoly hiba ez egy olyan  
történetben, amely egyetlen  
helyszínre, a klinikaként és bört-  
önként is működő intézmény  
falai közé szorítja a cselek-



ményt, és amely szinte kizáró-  
lag az öt bentlakó kapcsolatá-  
nak alakulásáról mesél. Boone  
ugyan a karakterek múltját  
megsejtető horrorbetétekkel  
frissíti a megszokott, gyerek-  
barát szuperhős-hangulatot,  
a szimpatikus törekvés még-  
sem válik igazán hatásossá az  
*X-Men* elitligája felé kacsintga-  
tó, ám érthető módon a kispad-  
dot koptató kamaszok egysíkú  
ábrázolása miatt.

KRÁNICZ BENCE

## Mulan

**Mulan** – amerikai, 2020. Rendezte:  
Niki Caro. Írta: Rick Jaffa, Elizabeth  
Martin és Lauren Hynek. Kép: Mandy  
Walker. Zene: Harry Gregson-Williams.  
Szereplők: Yifei Liu (Mulan), Donnie  
Yen (Tung), Jason Scott Lee (Böri  
Khan), Gong Li (Xianniang), Tzi Ma  
(Zhou). Gyártó: Walt Disney Pictures  
/ CFGC. Forgalmazó: Fórum Hungary.  
Szinkronizált. 115 perc.



**K**épzelnünk el egy olyan világot,  
ahol a Disney elkészíti egy Kíná-  
ban alsós tananyagának számí-  
tó hősi ballada zenés-komikus  
mesefilm-adaptációját, amelyet  
radikálisan kifordít a kortárs  
feminizmus és amerikai indivi-  
dualizmus jegyében, majd a si-  
keres fogadtatás után van képe  
Kínában is piacra dobni – és még  
meg is lepődik csúfos kudarcán.  
Bármily különös, ez a világ nem  
egy alternatív univerzum, ahol  
világszerte gyermekek milliói  
szórakoznak a *Dzsungel vörös  
könyvén* és a *Fehértőlányán*  
hanem a rögválóság a meszi  
90-es évekből, amikor egy  
hollywoodi stúdió még főként  
hazai piacra dolgozott. Ám azóta  
sok víz lefolyt a Jangcén: mire a  
Disney élőszereplős ön-remake  
hulláma elérte a kulturális ki-  
sajátítás csúcspéldáját jelentő  
*Mulant* is, egy *Bosszúállók*-film  
már több bevételt hoz Kínában,  
mint az Államokban.

Míg a Dreamworks *Jetikőlyke*  
csupán nyomokban tartalma-  
zott pekingi propagandát, a  
Disney alapjaiban átalakította  
hajdani siker-rajzfilmjét a man-  
darin szájízhez. Nem csupán  
kiirtotta belőle a kulturális bak-  
lövéseket (hunok, hajlevágás,  
japán zászló) és sértő elemeket  
(lásd a komikus Mushu sár-  
kányt), majd megszórtá benn-  
fentes nemzeti utalásokkal  
(például a két nyúl versének  
ősi gender-bölcsességére), de  
– a 2009-es *Hua Mulan* sorve-  
zetőjét követve – átszövegezte  
egyénközpontú üzenetét a kol-  
lektivizmus dicsőítésére, bős-  
z népi demokratikus *wuhsziát*  
faragva az alapfilmből. Az új  
Mulan nem igazi énjét keresi a  
tűkrökben, inkább beáll a sorba  
(„Tudom a helyem!”), büntudat  
helyett a szégyen elkerülése  
irányítja, a közösség elfogadása  
menti meg a rút boszorkány-  
sorstól, végül egyéni boldogsá-  
gát a haza szolgálatára cseréli  
– amelyet csakis nemes lelkű  
és erős kezű vezetők védenek a  
háborgó ujgurok ellen. Kárpót-  
lásul a zord ideológiai fazoniga-  
zításért, a vizuális képzelőerő  
teljes hiányáért (giccs-főnixtől  
a sötleten harci koreográfiáig) és  
a sokszínű családi szórakozást  
felváltó egysíkú kalandfilm-  
drámáért a nyugati nézőnek  
be kell érnie egy *Star Wars*-  
színezetű fantasy-világgal –  
ahol a *chi* sötét oldalát immár  
nem a Birodalom, inkább a lá-  
zadás képviseli.

VARRÓ ATTILA

A BEFEJEZÉSEN GONDOLKODOM

# Behavazva

JANKOVICS MÁRTON

**KAUFMAN EZÜTTAL EGY SÖTÉT PSZICHOTHRILLER REGÉNY-ADAPTÁCIÓJÁBAN VONULTATJA FEL SAJÁTOS ELMEJÁTÉKAIT.**

Charlie Kaufman napjaink egyik leg-szerzőibb forgatókönyvírója, akinek sajátos hangvétele és mániákusan visszatérő toposzai minden ráakodó stílusrétegen könnyedén átütnek. Így fundamentális változást tulajdonképpen nem hozott életművében, hogy 2009-ben ő maga is elkezdett rendezni, hiszen visszanézve világosan látszik: már *A John Malkovich-menet*, az *Egy makulátlan elmé örök ragyogása* vagy épp az *Adaptáció* is mélyebben ágyazódott az ő jellegzetes szerzői világába, mint az amúgy markáns kézjegyekkel bíró rendezőkébe. Bizonyára ebből a mindent leuraló forgatókönyvírói attitűdből fakad, hogy Kaufmannak egyáltalán nem erőssége az adaptáció, és eddig többnyire került is. Amikor mégis ilyen feladatot vállalt, végül azt is teljesen feloldotta saját önreflexiói játékaiban és neurotikus hangütésében (lásd az *Adaptáció* és *Az orchideatolvaj* esetét). Mikor tehát kiderült, hogy Kaufman egy elsőkönyves író regényét adaptálja a Netflix számára, joggal gondolhattuk, hogy ezúttal sem sok marad

majd meg az eredeti műből, mire elér a képernyőig. Ám Iain Reid magyarul is kiadott bestsellerét olvasva hamar világossá vált, hogy az *Azon agyalok, hogy véget vetek* ennél tökéletesebb alapanyagot elképzelni sem lehetne Kaufman számára. Reidet ugyanis pontosan ugyanazok az alapsztorit dekonstruáló elbeszélői gegek és elmejátékok érdeklik, amelyeknek Kaufman is megszálottja, és hozzá hasonlóan igyekszik összeboronálni a szürreális, metafizikai elemeket a teljesen hétköznapi párkapcsolati bonyodalmakkal.

A szülői bemutatkozásra igyekvő fiatal pár története már az elejétől kezdve baljós felhangokat kap, ám a vidéki farmra megérkezve még erősebb repedések jelennek meg a cselekmény realista felszínén, hogy végül a hóvihár közepén álló, elhagyatott iskolaépületben teljesen feloldódjon a mélyen hömpölygő tudatfolyamban. Ráadásul Kaufman nemcsak a sztori ívét emelte át hűen a regényből, hanem komplett narrációkat és dialógusokat is, nem is beszélve a két említett beszédmód különös viszonyáról. A szereplők által gondolt és kimondott szavak itt ugyanis nemcsak váltakoznak, de sokszor egymásba is gabalyodnak, hamar elbizonytalanítva a nézőt, vajon mi történik a szereplők fejében, és mi a külső valóságban. Kaufman eleinte láthatóan inkább a rendezői szerepkörben éli ki magát, formanyelvi megoldásokkal erősítve rá a klausztrófób alapkonceptjára – például azzal,

hogy a képkivágatban következetesen csak a pár egyik tagját látjuk a hosszas párbeszéd során, a másik takarásban marad. De persze Kaufman nem hagyja teljesen érintetlenül az alapanyagot, bele is szőtt saját motívumokat, például a szemérmetlenül direkt alkotói önreflexiót. A korábbiaktól eltérően ugyan most nem színész (*A John Malkovich-menet*), forgatókönyvíró (*Adaptáció*), vagy rendező (*Kis-nagy világ*) Lucy, a folyton változó nevű és identitású főhős, de ezúttal sem hiányzik a művészi véna: hol festőként, hol filmesztétaként lép fel. Utóbbi minőségében meg is szakérti John Cassavates modernista klasszikusát, az *Egy hatás alatt álló nőt*, amely a történet egyfajta előképeként szolgál. Egy párkapcsolati vita során szó szerint felmondja a legendás amerikai kritikus, Pauline Kael lesújtó cikkének teljes bekezdéseit a Cassavates-dráma hamis pillanatairól, skizofrén hősnőjének elrajzolságáról, és idióta szimbolizmusról értekezve, közben persze Kaufman is kajánul felsorakoztatja a maga tolakodóan közhelyes, idióta szimbólumait. Az adaptáció során a történet alaptónusa is módosul: regény hangulatát meghatározó pszichohorror-elemek helyét fokozatosan átveszi a Kaufmanra jellemző melankólia, a rádióból szóló countryslágerek helyébe pedig nagyobb fokú teatralitást megengedő musicalek lépnek. A cselekmény végül itt is abba a Kaufmannál mániákusan visszatérő paradoxonba torkollik, hogy miként lehet egy élet zsúfolásig tele figurákkal, arccal, és szerepekkel, ha közben mégis végtelen és kilátástalan magány uralkodik benne. Ezen ellentmondás legletisztultabb tétel-filmje a szintén Kaufman által rendezett 2015-ös *Anomalisa* volt, amelyben a társas magányra ítélt főhős világát stílszerűen egymást tükröző bábo-k népesítik be. Nem véletlen, hogy a szereplők végül itt is bábszerű vonásokat öltenek a borús, össznépi zárójelnetben, amely egyszerre idézi meg a *8 és 1/2-t*, illetve *Mindhalálig zene* emblematikus fináléját.

**A BEFEJEZÉSEN GONDOLKODOM (I'm Thinking of Ending Things)** – amerikai, 2020. Rendezte: **Charlie Kaufman**. Írta: **Iain Reid** művéből **Charlie Kaufman**. Kép: **Lukasz Zal**. Zene: **Jay Wadley**. Szereplők: **Jesse Plemons** (Lucy), **Jessie Buckley** (Jake), **Toni Colette** (Anyá), **David Thewlis** (Apa), **Guy Boyd** (Gondnok). Gyártó: **Likely Stroy**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 134 perc.



**„Kajánul felsorakoztatja idióta szimbólumait”**  
(Jessie Buckley)



## Viszlát, fiam

**Di Jiu Tian Chang** – kínai, 2019.  
Rendezte: Wang Xiaoshuai. Írta: A Mei és Wang Xiaoshuai. Szereplők: Wang Jingchun (Yaojun), Yong Mei (Liyun), Qi Xi (Moli), Roy Wang (Xing). Forgalmazó: HBO. 185 perc.

Az 1980-as évek, az ún. „ötödik generáció” rendezőinek indulása óta Kínából folyamatosan érkeznek az izgalmas – sokszor félig legálisan vagy épp illegálisan működő – filmkészítők a világ filmművészetének élvonalába. A „hatodik generáció” tagjai, köztük Wang Xiaoshuai, e film rendezője, kifejezetten jól ismerik a sajátos típusú kínai illegalitást. Wang korai, nagy nemzetközi sikereket elérő filmjeit (*The Days*, 1993; *A pekingi biciklista*, 2001) ugyanis Kínában sosem lehetett bemutatni, mivel érzékeny, kortárs társadalmi problémákat feszegettek. Wang új filmje azonban már a cenzúrahatóság pecsétjeként szolgáló zöld háttér előtt fanfárok hangjára

tekeredő arany filmszalagkígyóval kezdődik, ami azt jelzi, immár lehet úgy az – 1979 és 2015 között érvényben lévő – „egy gyermek politikáját” kritizáló filmet készíteni, hogy a cenzúrabizottságnak is megfeleljen. A *Viszlát, fiam* 1980-as évektől napjainkig ívelő, nagyszabású családtörténete ugyanis ezt a témát dolgozza fel. Igaz, mivel kifejezetten az emberi drámákra, az egyetlen gyermekre kényszerítés okozta személyes traumákra koncentrál, a rendszerkritika kevésbé hangsúlyos, ráadásul a film a maga módján happy enddel zárul.

Az alapvetően lírai hangvételű mű lassú tempóval, vizuális ismétlésekkel és összetett időfelbontásos technikával, valamint kiváló színészi teljesítményekkel rajzolja fel a család szenvedéstörténetének háttérében a kulturális forradalmat követően meginduló társadalmi átalakulásokat is. A sokszor festményszerű, lenyűgöző látványok megkomponálásához Wang kiváló operatőr választott alkotótársnak: a

koreai Kim Hyun-seok fontos, nemzetközi hírvű koreai filmeket (Lee Chang-dong: *Poézis*, July Jung: *Egy lány az ajtó előtt*) fotografált korábban. A csodálatos arányok, ahogy a képkivágot újraértelmezi a látványt a nagyon lassú jelenetekben, a váratlan váltások, amikor állóképeket kézi kamerával rögzítve látunk – olyan pillanatok teremtenek, melyeket a rendező képzelete, arányérzéke és az operatőr éles szeme együtt tettek varázslatossá.

VINCZE TERÉZ

## Családi kötelékek

**Crimenes de familia** – argentin, 2020.  
Rendezte: Sebastian Schindel. Írta: Pablo Del Teso. Szereplők: Cecilia Roth (Alicia), Miguel Ángel Solá (Ignacio), Benjamin Amadeo (Daniel), Sofia Gala Castiglione (Marcela). Forgalmazó: Netflix. 99 perc.

Az argentin Sebastián Schindel úgy lett rövid úton feszítvállkedvenc szociodráma-rendezőből a Netflixnek évente új egészestést szállító iparos,

hogy közben mit sem engedett az ordító igazságtalanságokat és a hajlékony igazságszolgáltatást egymásra vetítő koncepciójából. A thriller feszültségét és a noir kiábrándultságát is hordozó kisköltségvetésű bűnfilmjei rendre olyan időfelbontásos elbeszélőszervezetet alkalmaznak, ami eltérő cselekményszálakra fűzi fel a bűntények érzelmi háttérét illetve jogi feldolgozását bemutató jeleneteket. Így az alapvetően családi fókuszú, de a helyi viszonyokról is árulkodó munkáiban nemcsak a kiszolgáltatottságból bűnbe menekülő figurák (*A főnök* rabszolgasorban tartott henteses vagy *A fiú* gyerekétől megfosztott festője) kerülnek pellengérré, hanem azok a módszerek is, amelyek alapján az államapparátus, vagyis a többségi társadalom kényelmes egzisztenciával bíró tagjai ítélkeznek fölöttük.

A friss *Családi kötelékek*ben ez a jogi vetület még nagyobb hangsúlyt kap, hiszen a börtönben és a gyilkosság helyszínét jelentő jómódú lakásban zajló epizódok darabkáit



elnyúló bírósági vallomások és szakértői interjúk foglalják rendszerbe. Ez Schindel legügyesebb húzása, mert ugyan a vádlottak padján ülő nagyvárosi drogos fiatal és a gyereket nevelni képtelen szolgálólány, illetve a mindkettejük sorsáért aggódó szülők-alkalmazók mind papírmásé-alakoknak tűnhetnek, a tárgyalótermi helyzet mégis hatásosan rajzolja ki azt a privilégiumok által eltorzított társadalmi teret, melyben kölcsönhatásba kerülnek egymással. Így a procedura kereteit adó hatalmi rendszer megítélése legalább olyan lényeges, mint a bíróság ítélete, a film pedig műfaji feladatán túl (a bűnügyek izgalmas feldolgozása) szerzői vállalását (a társadalmi szerepnek alárendelt viselkedésmód megkérdőjelezése) is teljesíti.

ÁRVA MÁRTON

## Békavári uraság

Mr. Toad's Wild Ride – brit, 1996.  
Rendezte: Terry Jones. Írta: Kenneth Grahame művéből Terry Jones. Szereplők: Steve Coogan (Vakond), Eric Idle (Patkány), Terry Jones (Varangy), Nicol Williamson (Borz). Forgalmazó: HBO. 88 perc.

Kiadott könyve a mai napig változatlanul az egyik legkedveltebb gyermekese az angolszász nyelvterületen, népszerűsége már-már a *Micimackó*hoz és Lewis Carroll Alice-történeteinek mérhető. Súlyát mi sem jelzi jobban annál, hogy az angol A Nagy Könyv-szavazáson a 16. helyen végzett, közvetlenül a *Zabhegyező*s és a *Szép remények* között. A mesefőhőse Vakond, akinek odúját egy nap minden előzetes értesítés

nélkül szétdőlnek. Mivel kisvacka Varangy földje alatt volt, barátjával, Patkánnyal együtt elindulnak Békavár felé, hogy számon kérjék rajta, miként történhetett ez meg. Varangy bevallja, hogy a rétet eladta a menyéteknek, akik nem is érik be ennyivel, és egész Békavárat meg akarják szerezni. Terry Jones stílusérzékét mindenekelőtt az dicséri, hogy karakterei ábrázolásában nem a trükkökre bízta magát, hanem a csupán jelzésszerű ki-

egészítőkre (egy szemüvegre, egy ragasztott nyúlfülre, vagy akár csak egy zöldre festett bőrre), valamint a színészi tökéletes játékára testükkel és arcukkal. Meglepő ugyanakkor, de a Monty Python tagjainak a csapat feloszlását követő munkáik közül ez a film áll a legközelebb a társaság szelleméhez, és nem csupán azért, mert az őt, ekkor még élő tag közül négyen is tiszteletüket teszik itt (Terry Gilliam pedig csak azért maradt ki, mert épp a *12 majom* forgatásával volt elfoglalva). A rendezés mellett a forgatókönyvet is jegyző és a Varangy szerepét is magára osztó Jones egy közismert, mégis ízig-vérig angol alapanyaghoz nyúlt, tette mindezt már-már epizodikus felépítéssel, és több dalbetéttel, sőt helyenként Gilliam világát idéző animációkkal. Békavár világában ráadásul helyenként egyfajta mini-Anglia köszön vissza, annak társadalmi felépítését és intézményrendszerét tükrözve, már-már pythoni szellemiséggel; ennek legékeesebb példája a bírósági jelenet, melyben a John Cleese által játszott védőügyvéd mondatai a Repülő Cirkusz bármelyik részében elhangozhattak volna.

FEKETE TAMÁS





## Pókember nagy korszakai

**P**ókembert az utóbbi években folyamatosan ünneplik. 2012-ben, az ötvenéves évfordulóra jelent meg az *Amazing Spider-Man 700.* száma, azóta pedig a havinál sűrűbb megjelenés miatt már kijött a 800. füzet is, sőt e hónapban kerül a boltokba a 850. Peter Parker eközben a szuperhősökre jellemző „örök visszatérés” jegyében most éppen megint a '80-as évek klasszikus gonosztevőjével, a Bűnölövel harcol. Néha megnősül, néha meghal, de alapvetően mindig lehet számítani rá.

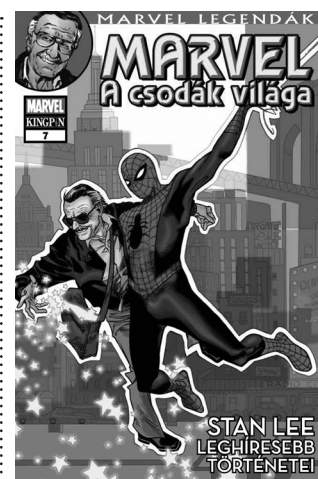
Idén hazai kiadója is kisebb-fajta ünnepséget rendezett a szuperhősnek. A Stan Lee emlékére kiadott *Marvel – A csodák világa* címet viselő kötetben is övé a főszerep, még-hozzá legkorábbi korszakából. A gyűjteményben helyet kapott az egyik leggyakrabban idézett, minden elemében klasszikus történet, *Az utolsó felvonás* is, amelyben Peter Parker csak a Dr. Octopus által elrabolt szérum segítségével tudná megmenteni kómába esett nagynénjét. Azóta folyton élethalálharcot kell vívnia, mindig mélyebbre jut a gödörben – olykor szó szerint –, de 1963-ban még valóban ez volt a Pókember előtt álló legko-

molyabb kihívás. Peter magát teszi felelőssé May néni betegségéért, és mániákusan keresi a gyógymódot, undokul eltasztva magától két nőt is, kollégáját, Betty Brantet és az akkor elsőként feltűnő Gwen Stacyt, későbbi nagy szerelmét. Végül bebizonyítja, hogy a természetfeletti erő mit sem ér ropant akaratereje nélkül. Ahogy a rászakadt fémgerepdákat felemeli Steve Ditko rengetegszer másolt rajzán, az nemcsak a modern szuperhős-mitológia emblemikus képe, hanem Peter örök nyughatatlanságáról, az őt egyszerre éltető és megbetegítő felelősségérzetről is mindent elmond.

Ugyanilyen örömteli a kötet másik hosszabb történetének, *Galactus eljövételének* a közlése a *Fantasztikus Négyes*ből. Lee alkotótársa itt az amerikai képregénytörténet egyik legeredetibb rajzolója, Jack Kirby, aki a fősodorbán is folyton kísérletezett. Ebben a történetben alkotta meg az Ezüst Utazó karakterét, aki jégoszorszerű megjelenésével és kozmikus magányával a hatvanas években afféle egzisztencialista pop-art figurává nemesedett, egyaránt megihletve amerikai beatköltőket és a francia Moebius-t. Figyelemre méltó,

hogy Kirby milyen merészen épít a végtelen űr és a gépi technológia egyként absztraktba hajló képeire – mintha folyton egy részecskefizikus LSD-tripjeit akarná megörökíteni.

A *Pókember* és a *Fantasztikus Négyes* hatvanas évekbeli korszakai a mai napig a szuperhősökön csúcspontot jelentenek, e sorozatok későbbi alkotói végső soron mindig Stan Lee-hez, illetve Ditkóhoz, Kirbyhez és John Romitához mérik magukat. 2008-tól tíz éven át Pókember kalandjait egy olyan író jegyezte, akit a rajongók majdnem annyira megszerettek, mint Lee-t. Dan Slott szinte egyedülálló népszerűséget szerzett következetesen felépített és évekre előre megtervezett Pókember-történeteivel, amelyek csúcspontjaként az elnyúlhatatlan Dr. Octopus elméjét költöztette át Peter Parker testébe. Tempósan tart e történet felé a nálunk megjelenő *A Hihetetlen Pókember* sorozat, az ünnepi 50. számban azonban még a Gyíkkal és Morbiussal, az élő vámpírral gyűlik meg a szuperhős baja. Slott bátran nyúl a régi ellenségekhez, ügyesen hozva őket közös nevezőre az újabb karakterekkel. A Gyíkban rejlő horrorpotenciál kiaknázása, vagy Morbius felléptetése a Petert is alkalmazó kutatóintézetben jól példázza a Pókember mély ismeretére valló,



de az ájult tiszteletet kerülő hozzáállását. E tekintetben egy híron pendül a szuperhős magyar kiadójával. A karakterrel évtizedek óta foglalkozó Harza Tamás *A csodák világában* Stan Lee-vel közös találkozásáról, a *Hihetetlen Pókemberben* a magyar változat készítéséről mesél. Ez a személyesség máskor talán tola-kodónak tűnne, de az ünnepi számokban helye van, mint ahogy annak is, hogy ezúttal ne csak az eredeti alkotókat, hanem a magyar fordítókat, szerkesztőket, beírókat is illesse elismerés.

**Stan Lee és mások:** *Marvel – A csodák világa.* Színes, puhafedeles, 184 oldal. Kiadó: Kingpin.

**Dan Slott és mások:** *A Hihetetlen Pókember 50.* Színes, puhafedeles, 164 oldal. Kiadó: Kingpin.

KRÁNCZ BENCE

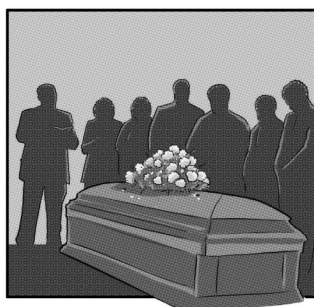
## *Szemeztetés a jövő filmterméséből!* *elköveti: Pilcz Roland*

WILL WASHINGTONT RADIOAKTÍV PÓKCSÍPÉS ÉRI EGY TUDOMÁNYOS KÍSÉRLET SORÁN...



PILCZ ROLAND, 2020.

...MINEK KÖVETKEZTÉBEN RENDKÍVÜLI FELELŐSSÉG HÁRUL A CSALÁDJÁRA.



SIKERÜL-E APA NÉLKÜL FELNEVELNI MARTHÁNAK A KIS MICHAELT?

