

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIV. ÉVFOLYAM, 01. SZÁM • 2021. január • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

Mozi + karantén
Federico Fellini
Sean Connery



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Bergendy Péter: **Post Mortem** – InterCom

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

MOZIK KARANTÉNBAN

Túléli-e a mozi a koronavírus-járványt és a streaming szolgáltatók térnyerését? A vírus, akárcsak az emberekénél, a moziknál is a legyengült szervezetre jelent végzetes veszélyt. A száz évvel ezelőtti spanyolnátha is felforgatta a filmforgalmazás és a bemutatás rendszerét: a tízes évek olcsó szórakozást nyújtó, filléres mozi-típusa, a *nickelodeon* átadta a helyét a művelt középosztály által is látogatott filmszínházaknak.

A Puskin filmszínház 1965-ben – 4. oldal



SEAN CONNERY

Nevét a 007-es ügynök szerepe tette közismertté, de sokkal tehetségesebb volt annál, semhogy beskatulyázhatták volna a szuperkém szerepkörébe. Karizmatikus akcióhős és díjakkal kitüntetett drámai színész, világszavargó playboy és büszke nemzeti ikon lett belőle. Hatvannál több mozifilmben játszott, felépítve a mozgókép történelmének egyik legszínesebb karrierjét.

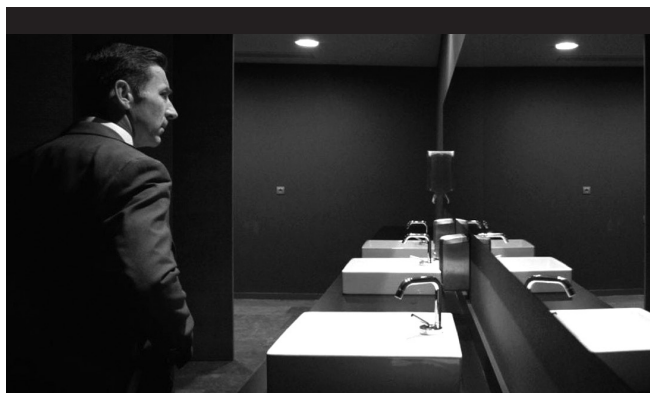
Richard Lester: Robin és Marian (Sean Connery) – 22. oldal



RODRIGO SOROGOYEN

A népszerű spanyol rendező a zsánerfilmek világában éppúgy járatos, mint a szerzői filmes gondolkodásban. Nézői folyton a freudi tétellel találják szemben magukat, miszerint a külvilág számára kommunikált énkép csak a jéghegy csúcsát jelenti, ami mögött a psziché megannyi kiszámíthatatlan és veszedelmes rétege húzódhat meg.

Rodrigo Sorogoyen: A rendszer (Antonio de la Torre) – 28. oldal



2021 január

FILMVILÁG

LXIV. ÉVFOLYAM 01. SZÁM

MOZIK KARANTÉNBAN

Varró Attila: A hegy Mohamedhez (<i>Vírus és mozi</i>)	4
Szoós Tamás Dénes: Csödközzelben (<i>Mozik a járvány idején</i>)	8

MAGYAR MŰHELY

Petényi Katalin: Emléktöredékek (<i>Gyöngyössy Imre 1930-1994 – 2. rész</i>)	10
Schubert Gusztáv: Mag a földben (<i>Gyöngyössy Imre – Kabay Barna: Jób lázadása</i>)	15
Benke Attila: Szimpátiafilmzés (<i>Külföldi filmek az '56-os forradalomról</i>)	16
Vízkeleti Dániel: Kísértetek földjén (<i>Beszélgetés Bergendy Péterrel</i>)	20

SEAN CONNERY

Géczi Zoltán: A neve Connery (<i>Sean Connery 1930-2020</i>)	22
Varga Zoltán: Valami igazságféle (<i>Sidney Lumet: A támadás</i>)	27

ÚJ RAJ

Árva Márton: Válságtünetek (<i>Új raj: Rodrigo Sorogoyen</i>)	28
---	----

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Baski Sándor: Alkonyzóna (<i>Thomas Ott: The Number 73304-23-4153-6-96-8</i>)	32
Kránicz Bence: Sztráda a semmibe (<i>Tillie Walden: Are You Listening?</i>)	35

FELLINI 101

Harmat György: Fellini és a napszemüveg (<i>Egy eszköz vándorútja</i>)	36
--	----

A FILMKRITIKA KLASSZIKUSAI

Ádám Péter: Töltőtoll és kamera (<i>Cahiers du Cinéma</i>)	43
--	----

FESZTIVÁL

Gerencsér Péter: Látható periféria (<i>Verzió 2020</i>)	48
---	----

PANORÁMA

Kránicz Bence: „Segített, hogy kihullott a hajam” (<i>Beszélgetés Colin Firth-szel és Stanley Tuccival</i>)	50
--	----

FILM/REGÉNY

Fekete Tamás: Amerikai mélyálom (<i>J.D. Vance: Vidéki ballada az Amerikai Álomról</i>)	52
Greff András: Herointól halkésig (<i>Ron Howard: Vidéki ballada az Amerikai Álomról</i>)	53

FILM/ZENE

Pernecker Dávid: Félreértett hangok (<i>Ben Frost</i>)	54
Déri Zolt: Amerikai karakter (<i>Bruce Springsteen: Western Stars</i>)	56

KRITIKA

Varró Attila: A kintornás Mank-ja (<i>David Fincher: Mank</i>)	57
--	----

TELEVÍZIÓ

Andorka György: Nehéz istentelennek lenni (<i>Aaron Guzikowski: A farkas gyermekei</i>)	58
--	----

STREAMLINE MOZI

PAPÍRMOZI	60
-----------	----

A címlapon: Bergendy Péter: *Post Mortem* (Klem Viktor) – Az InterCom bemutatója

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
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR20-0097
ISSN-0428-3872

KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

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

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

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



Megjelent a BBC History történelmi magazin 2021. januári száma! A tartalomról:

- Hogyan alakult ki az Erdélyi Fejedelemség? Kik voltak a legjelesebb fejedelmek? Volt-e önálló mozgásterük a Habsburgok és a törökök szorításában? *Romsics Ignác, Horn Ildikó, Oborni Teréz és Balogh Judit* elemzése
- Milyen leleményes módszereket választottak az NDK-ból menekülők? *Helena Merriman* írása
- Minek örültek és mitől rettegetek a viktoriánusok? *Lloyd Llewellyn-Jones, Emma Butcher és Timothy Blythe* korrajza

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménnyel fizethető elő a www.kossuth.hu, vagy digitális formában a digitalstand.hu/bbc_history webcímen.

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

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

És akinek többre telik, többet is segíthet:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

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

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

KÖSZÖNET AZ OLVASÓKNAK

Köszönjük azoknak a nagylelkű és szolidáris olvasóknak a segítségét, akik 2020-ban adójuk 1%-át lapunk támogatására ajánlották föl!

Az 1.012.616 forintot a Filmvilág megjelentetésének költségeire fordítottuk.

CIRKO
GEJZIR Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

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



CONTENT

CINEMA AND QUARANTINE

The Mountain to Mohammed (Virus and Cinema) by Attila Varró, p. 4. **On Last Legs** (Hungarian Cinemas During Pandemia) by Tamás Dénes Soós, p. 8. *Such as in the case of people, COVID mainly proves fatal to the old and depleted film theaters: the old movie palaces and independent art cinemas – weakened by streamline services.*

HUNGARIAN WORKSHOP

Fragments of Memory (Imre Gyöngyössi, 1930-1994, Part Two) by Katalin Perényi, p. 10. **Seed in Earth** (Job's Revolt) by Imre Gyöngyössi - Barna Kabay) by Gusztáv Schubert, p. 15. **Supportive Film-making** (Foreign Movies on Hungarian Revolt in 1956) by Attila Benke, p. 16. **In the Land of Ghosts** (A Talk to Péter Bergendy) by Dániel Vizkeleti, p. 20. *After the West had turned its back on Hungary in November of 1956, the western filmmakers clearly showed their sympathies for Revolution from prestigious documentary films to small independent quickies.*

SEAN CONNERY

His Name is Connery (Sean Connery 1930-2020) by Zoltán Géczy, p. 22. **Some Kind of Justice** (The Offence) by Sidney Lumet) by Zoltán Varga, p. 27. *Charismatic action hero and award-winning dramatic actor, flighty globetrotting playboy and proud Scottish national icon: during his film career Sean Connery had built a peerlessly intense and colorful body of work.*

NEW BREED

Crisis Symptoms (Rodrigo Sorogoyen) by Márton Árva, p. 28. *One of the most popular young Spanish filmmaker makes movies about contradictory heroes: psychotic cops, corrupt politicians and cold hearted lovers.*

COMIC LEGENDS

Twilight Zone (The Number 73304-23-4153-6-96-8 by Thomas Ott) by Sándor Baski, p. 32. **Highway to Nowhere** (Are You Listening?) by Tillie Walden) by Bence Kránicz, p. 35. *Zurich-born comics-artist, Thomas Ott creates dark and disturbing macabre worlds with a unique visual technique.*

FELLINI 101

Fellini and the Sun Glasses (Evolution of an Object) by György Harmat, p. 36. *In a Fellini-film even a simple everyday object has its own soul.*

CLASSICS OF CRITICISM

Camera and Stylo (Cahiers du Cinéma) by Péter Ádám, p. 43.

FESTIVAL

The Visions of Peripheral (Verzió Festival, 2020) by Péter Gerencsér, p. 48.

PANORAMA

Losing My Hair Has Helped a Lot (A Talk to Colin Firth and Stanley Tucci) by Bence Kránicz, p. 50.

FILM/NOVEL

Deep Sleep of America (Hillbilly Elegy) by J.D. Vance) by Tamás Fekete, p. 52. **From Crack to Fish Fork** (Hillbilly Elegy) by Ron Howard) by András Greff, p. 53.

FILM/MUSIC

Misunderstood Sounds (Ben Frost) by Dávid Perneckner, p. 54. **American Character** (Western Stars) by Bruce Springsteen) by Zsolt Déri, p. 56.

REVIEW

The Organ Grinder's Mankie (Mank) by David Fincher) by Attila Varró, p. 57.

TELEVISION

Hard To Be Godless (Raising by Wolves) by Aaron Guzikowski) by György Andorka, p. 58.

STREAMLINE CINEMA p. 60.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Klem Viktor in *Post Mortem* by Péter Bergendy – An InterCom release

VÍRUS ÉS MOZI

A HEGY MOHAMEDHEZ

VARRÓ ATTILA

A KORONAVÍRUS, AKÁRCSAK AZ EMBEREKNÉL, A MOZIKNÁL IS A LEGYENGÜLT SZERVEZETRE JELENT VÉGZETES VESZÉLYT.

Kévesen hinnék, hogy a hollywoodi filmipar felvirágzása az 1910-es évek második felében – amely során létrejött az évi ezres filmtérzés nagyjából 90 százalékát biztosító Öt Nagy stúdió, megszilárdult a sztárrendszer, kialakult a mai népszerű műfajok többsége és új filmszínházak sora épült – egy világméretű járványt követően ért a tetőpontjára, megteremtve a szűk ötven évig regnáló Ó-Hollywoodot. Az 1918/1919-es spanyolnátha – amely szűk két esztendő alatt az akkori világnépszerűség (óvatos becslések szerint) 5 százalékát megölte – számtalan hosszú- és rövidtávú következményén túl az 1. világháború utáni gazdasági és társadalmi folyamatokra, az amerikai filmipar átalakulásában is kulcsszerepet játszott. A halálos kór egyetlenül megtizedelte a mozikközönység derékhatadát jelentő 20-40 közötti korosztályt, majd a lassítására elrendelt szigorú karantén-intézkedések az 1918 őszére eső második hullám során (amely idején az amerikai mozik több mint 80% legalább két hónapig zárva tartott) a korabeli filmszínházak legalább egyharmadát a tönk szélére juttatták a következő évben – elsősorban a korabeli láncokon kívül eső független mozikat, amelyek többnyire még egytekerces kisfilmekből álló programokat vetítettek, az új trendet jelentő 3-4 tekerces, összefüggő nagyjátékfilmek helyett.

A spanyolnátha filmiparra gyakorolt hatása azonban többet jelentett egy idejét múlt filmszínház-típus, a *nickelodeon* felszámolásánál, átadva piaci helyét az immár a műveltebb középosztály által is látogatott filmszínházaknak (ahogy joggal nevezték őket: *movie palace*-oknak). A korábbi, egy-egy egyszerű műfaji séma épülő rövidebb művek helyébe lépő nagyjátékfilmek között az évtized

közepétől felbukkantak és nagy sikert arattak azok a látványos szuperprodukciónak, amelyek többnyire különböző korokat és műfajokat ötvöztek 2-3 órás cselekményükben (Griffith: *Türelmetlenség*, DeMille: *Joan the Woman*) – mintha csak egyetlen filmszövegbe próbálták volna sűríteni a korábbi kisfilm-programok sokszínűségét. Az új mozikhoz új típusú játékfilmek illettek, amelyek látványosságát kiegészítette az őket vetítő helyszínek látványosságát – korokat, kultúrákat, stílusokat vegyítő *grandeur*-je. A 10-es évek második felétől a moziélmény az épületbe lépve elkezdődött: a közönség már nem röpké kikapcsolódásért fizette ki a borsosabb árú mozijegyet, hanem egy több órás szertartásért, amely minden elemével a pompás design-tól a több részből álló programon keresztül (zenei nyitány, híradó, rajzfilm, élő produkció) egészen a népes személyzetig arra törekedett, hogy kiszakítsa hétköznapi életéből és átrepítse egy fantáziavilágba. A pandémia folytán kiostálódott sok száz ötcentes mozi hanyatlása már az I. világháború idején megindult, így azonban viharos gyorsasággal lezajlott, radikálisan felszámolva a korábbi olcsó, ezerszínű zsánerfilmek felvevő piacát – a spanyolnátha vírusa két rivális közül az egyikre nézve végzetes volt (tönkretéve vetítőhelyeit), míg a másikat mérhetetlen szelekciós előnyhöz jutatta, ami a 20-as éveket a filmtörténet első szuperprodukciónak évtizedévé tette.

A járvány harmadik következménye talán a legmeghatározóbb volt Hollywood elkövetkező harminc évére nézve: a vertikális integráció (amely egyazon filmcég kezében összpontosítja a gyártás, forgalmazás és bemutatás szentháromságát) úttörőjét jelentő Paramount Pictures azután hozta létre példamutató

megavállalkozását, hogy a Paramount forgalmazó és két filmprodukciónak cég összeolvasztását lebonyolító Adolph Zukor 1919-ben fillérekért megvásárolhatott több száz csődbe került mozit. Noha nem ez volt az egyetlen módszer, amelynek révén Zukor a 10-es évek végén felépítette saját mozihálózatát, kíméletlen piaci háborújában sorsfordító eszközt jelentett – a spanyolnátha egyfajta biológia fegyvernek bizonyult azokkal a mozikkal szemben, amelyek függetlenségük védelmében szembeszálltak a Paramount jóformán zsarolással határos forgalmazási módszereivel (mint amilyen a *block booking* volt), legyengítette és védtelenné tette őket, kiszolgáltatva a felvásárlásnak. A vertikális integráció nem csak döntő csapást mért az amerikai némafilm gyermekeinek zabolátlan szabadversenyére, de a kockázatcsökkentés jegyében kordába szorította a kreatív energiákat is: az új stúdióóriások számára a kiszámíthatóság többet ért a kísérletezésnél – míg nem egy évtizedre rá a hangosfilm megjelenése páros lábbal felrúgta a szabályokat.

Kerek egy évszázaddal később a filmipar helyzete szinte kísérteties párhuzamokat kínál a spanyolnátha periódusával. A koronavírus ugyancsak pusztulással fenyeget egy mozi típust (vagy akár egyenesen a Mozit, mint filmbefogadási formát); a stúdiók filmszínházi jövője szinte kizárólag a sokműfajos, százsztáros szuperprodukciónak (nevezzük „tentpole film”-nek) múlik; és a múlt század közepén felszámolt vertikális integráció újfent meghatározóvá válik. A második hullám végére a világ moziállományának tekintélyes része (a becslések 30%-tól 70%-ig terjednek) elkerülhetetlenül csődbe megy és külső anyagi segítség nélkül végleg bezár – élen azokkal a filmszínházakkal, amelyek mögött nem áll a bevásárlóközpontok vásárlótömege vagy a művészmoziknak biztosított központi és közösségi támogatások háttérje. Európában és az Egyesült Államokban ez elsősorban a vidéki városok hagyományos premiermozijait érinti, amelyek nem számíthatnak érdemi művészfilmes közönségre, így főként a friss tömegfilmes bemutatókból tartják fent működésüket (lásd a nyáron egy időre bezárt tatai mozit). A második vonalban a támogatás nélkül maradó művészmozik sorakoznak, főleg, amelyek nem tartoznak vala-



milyen artmozi-hálózat, mint a francia Utopia vagy a budapesti Art-Cinema (lásd a Cinefestnek otthont adó miskolci Művészetek Házát vagy a főváros különleges színfoltját jelentő Bem mozit). Az ősz eleje óta sorra leálló nagy multiplex-hálózatok jövője – tekintélyes veszteségeik ellenére is – még a legbiztosabbnak mondható, mivel kevésbé fenyegeti őket a visszafordíthatatlan közönségvesztés réme: amíg egy mozgólépcsőnyire működnek egy Média Markt-tól vagy H&M-től, biztos számíthatnak a pláza-seregre. A COVID-válság legveszélyesebb következménye ugyanis nem az egyes intézmények tönkremenetele, hanem úgy általában a mozizás, mint filmbefogadási forma elsoványodása, amely gyakorlatilag a televízió megjelenése óta újabb és újabb (a technológiai fejlődésnek köszönhetően mind pusztítóbb) hullámokban morzsolja le a fénykor milliárdos stabil közönségét. Tekintve, hogy egyre kevesebb ember tartja a filmnézést olyan tevékenységnek, amelyért megéri kimozdulni az otthoni komfortból, a karantén-korlátozások, a fertőzésveszély félelme, valamint a járulékos élményektől (fogyasztás, egymás mellett ülés) való megfosztottság hármasa egy eleve gyérülő kisebbségre gyakorol végzetes elrettentő hatást.

„Mi értelmesebb megírni a lóvasutat”
(Bezárt amerikai mozi 1918-ban)

Szemben a spanyolnáthával, amely egy nagyjából még prosperáló intézményt szolgáltatott ki az újonnan érkező hódítónak, a koronavírus egy iszonyúan legyengült immunrendszerű szervezetre

mér döntő csapást. Amikor manapság egy fővárosi kultmozinál vonzóbb piaci perspektívát jelent egy jazz-klub, az Örökmozgó totális érdektelenség mellett egyik napról a másikra megszűnhet (Magyarország jelenleg az egyetlen európai ország Bukaresttől nyugatra, ahol nem működik nemzeti filmmúzeum, beleértve Szlovákiát vagy Luxemburgot) vagy egy Eger méretű megyeszékhelyen nézőhiány miatt a multiplex-mozi marad az egyetlen opció, különösen nem kell magyarul, milyen súlyos veszélyt jelent a közönségvesztés. Bármily kényelmetlen szembenézni ezzel a szomorú igazsággal, mifelénk nem a stadionbarát állami önkény vagy karvalylelkű multicéges hatalom számolja fel a kulturális értékeket közvetítő filmszínházakat, hanem az ezekre a kulturális értékekre egyre kevésbé fogékony (fiatal) értelmiség. Minden bizonnyal – vagy inkább remélhetőleg – nem arról van szó, hogy a szerzői filmek, formabontó műfaji kísérletek vagy rétegművek iránti érdeklődés csappant meg az elmúlt húsz évben: egyszerűen az ilyen típusú alkotások kevésbé életképesek

a házimozis nagyképernyőin kívül, mint a legújabb *Bosszúállók* vagy *Jégvarázs*. A vírus pedig pontosan erre a kulturális szelekcióra erősített rá kökeményen (a művészmozik célközönsége jóval komolyabban veszi a karantén-intézkedéseket, mondjuk a focimeccsre járóknál), miközben a művészfilmes alkotótábor sztárjai csapatostul fordulnak a streamline szolgáltatók nagyobb alkotói szabadságot kínáló platformja felé Baumbachtól David Lynchig, Scorsesestől Cuarónig, Ben Wheatley-től Fincherig.

A 21. század nyitányán ugyanis már nem a stúdióóriások világában kell keresni az ezredfordulós Adolph Zukort: a modern Paramount Pictures-t Netflixnek hívják és jó néhány éve folytat kíméletlen háborút a mozikkal – számtalan győztes csatája közé tartozik a *Cloverfield Paradox*-hadművelet (az első jelentős stúdiófilm, amelyet gyártója a biztos profit érdekében inkább átadott Netflix-forgalmazásra) vagy a *Romadiadal* (amely a cannes-i kizárás után nagydíjas lett Velencében, majd díjesőt hozott Oscartól BAFTA-ig). A Netflix, valamint a felzárkózó konkurens cégek, mint az Amazon és az HBO, többé nem érik be azzal, hogy mozibemutató után három hónappal képernyőre tegyék a hollywoodi sikerfilmeket (az pedig egyre kevésbé érdekli őket, hogy készletben tartsák a hajdani klasszikusokat): az elmúlt pár évben lelkesen belevágtak a filmgyártásba, majd tavaly hozzáláttak a filmszínház-vásárláshoz is – pontosan lemásolva a Paramount sikerstratégiájának menetét. Mivel a vírus előtt a nagy moziláncok és a független premiermozik többsége egyaránt ódzkodott vászonra engedni streamline cégek produkcióit, mivel azok egy időben nyitottak volna a képernyőkön is (sőt bojkottálták azon stúdiókat, akik rövidebb határidővel adták át játékfilmjeiket), a házimozis-óriások számára evidens döntést jelentett saját vetítőhelyeket birtokolni – ha más nem, a presztízs-események és a fesztiválnevezéshez szükséges filmszínházi bemutató kedvéért. A Netflix 2019 őszén vette meg New York patinás Paris Theaterjét, majd fél évre rá az egyik legcsodásabb Los Angeles-i filmpalotát, az Egyptian Theatert, amely lassan negyed százada egyfajta filmmúzeumként működik Hollywoodban. Ám a járvány folytán fellépő premierinség időközben igen kedvező helyzetet teremtett a nagyobb felvásárlások számára is, miután

a független premiermozik működésének ellehetetlenítését követően teljesen kiéheztette a multiplexeket. A Netflix tavasz óta folytat tárgyalásokat a Cineworld amerikai hálózatát jelentő Regal Cinema megvétele ügyében, az Amazon az AMC-mozikra alkuszik, míg a Disney + számára a Cinemark kínálkozik remek prédának – ezzel mindhárom nagy amerikai mozilánc streamline-tulajdonoshoz kerülhet, már ha a poszt-pandémiás években még úgy látják, szükségük van rájuk.

Noha a vertikális integráció újrateremtése számtalan közvetett formában minimum a 90-es évek óta zajlik a média-ágazatban, az ősz elején meghozott szövetségi bírósági határozat, amely hivatalosan érvénytelenítette az 1948-as Paramount-döntést, immár minden akadályt elhárított a klasszikus Hollywoodot idéző trósztoriások létrejöttére elől. Azok a nagystúdiók, akik tavalyig ellenálltak a streamline-cégek nyomásának és a mozikból érkező bevételekben látták a jövőjüket, a *Tenet* kudarcával kénytelenek voltak szembesülni azzal, hogy a koronavírus kirántotta a sátorrudakat túlméretezett cirkuszi ponyvájuk alól: azt a döbbenetes tényt, hogy egy globálisan 350 milliót hozó blockbustert bukásnak bizonyul, nem elsősorban kiemelkedően magas gyártási költségei magyarázzák, hanem a filmszínházi forgalmazáshoz elkerülhetetlennek tartott csillagászati marketing-kiadások. Szerény becslések szerint a 200 millióból készült *Tenet* első tiszta profitdollarjának eléréséhez nagyjából 700 milliót kellene bevétel kellett volna: levonva ebből a 150-200 millió marketingpénzt, majd a filmszínházakhoz kerülő átlag 50 százalékot (hazai piacon az első bevételek nagyjából 60 százaléka jár a stúdióknak, nemzetközi piacon a 40 százaléka – ezért fontosabbak az amerikai bevételek az összes külföldinél), ekkor jutunk el a gyártási költségek megtérüléséhez (de a 360 millióból készült *Bosszúállók: Végjáték* például majdnem hárommilliárdot hozott). Vessük össze ezt a számítást egy másik adattal, amely szerint az – amerikai – mozinézők mintegy 20%-a (a különböző felmérések eredményei 15% és 28% közé esnek) ragaszkodik egy filmbemutatónál a filmszínházi élményhez – máris könnyen megjósolható a „mozi kontra streamline” küzdelem hosszú távú kimenetele. Ezekből az adatokból úgy tűnik, egy 30% körüli általános nézőszám-csökkenés – pusztán üzleti szempontból nézve – pár

év alatt a jelenlegi mozigyakorlat teljes halálát jelenti, márpedig a 2020-as év jóval súlyosabb csökkenést produkált: minden azon múlik, hogy a 2021/2022-es időszak hány nézőt tud visszacsábítani a termekbe (a távol-keleti piacokon például az őszi idény erős nézőszámokat hozott, különösen a hazai gyártású tömegfilmeknek köszönhetően).

Ám a hollywoodi stúdiók 2020-as pandémia-reakciói még óvatossá nevezhető optimizmusra sem utalnak. Ennek legkönnyörtelenebb bizonyítékát a 90 napos ablak megszüntetése jelzi: az utóbbi hónapokban kötött szerződések a mozik és stúdiók között két-három hétre viszik le azt a periódust, amíg egy premierfilm nem kerülhet streamingplatformokra (a sikeresebbnek bizonyuló filmeknél ez akár egy hónap is lehet). Mivel a mozik többségében négy hétnél tovább szinte kizárólag a nagy blockbusterek maradnak vásznon, amelyek a bemutatott filmek kevesebb mint 10%-át jelentik (miközben az összebevételek négyötödét hozzák), a maradék 90% számára ez a felállás jóformán értelmetlenné teszi a mozi bemutatót. Az átlagos költségvetésű zsánerfilmek, amelyek megtöltik a programokat két blockbustert között nem rendelkeznek a drága marketing-hadjáratok hátszelével, erős nyitóhetet legfeljebb egy nagyobb sztár, bestseller-alapanyag vagy népszerű franchise eredményezhet – a lassabb anyagi megtérülésük zálogát jelentő szájpropagandához pedig három hét nem elég: a minő-

ségen és nem marketingen alapuló közönség-vonzó már csak a streamline-szolgáltatók érdekeit szolgálja (a *Teljesen idegenek* aligha mehetett volna egy éven át népes közönséggel nálunk, ha bemutató után egy hónappal már ott virít a Netflixen). Mivel a stúdiók részesedése a streamline-ra átkerült filmekből általában magasabb, hacsak nincs garantált sikerű tentpole film a kezükben, biztosabb stratégia a házi-mozizásra bízni a produkciót. A sort a Universal kezdte a *Trollok a világ körül* gyerekfilmjével, ami még komoly szakmai felzúdulást keltett tavasszal – ősz végére már szinte magától értetődőnek tűnt, hogy az egyetlen karácsonyi premiert jelentő *Wonder Woman 1984* párhuzamosan nyit a működő mozikban és az HBO Max-on. Nem csak azért, mert a Warner a *Tenet*-nél megtanulta a leckét, de azért is, mert egyazon óriáscéghez (AT&T) tartozik a HBO-val, és a vezetőség immár a mozi-bevételeknél fontosabbnak tartja, hogy streaming-szolgáltatójuk lépést tartson a Netflix-szel (hasonló a helyzet a Disney-nél, amely a *Mulan* és a *Hamilton* reménybeli sikerfilmjeivel inkább a Disney+ OTT-csatornája érdekeit szolgálta, háttér fordítva a filmszínházaknak). Miközben a streamline-cégek elkezdték a terjesz-

kedést a filmszínházak felé, a stúdióknak is mindinkább érdekükben áll a jelenlegi magas kockázatú helyzetben a vertikális integráció oltalmába menekülni (még akkor is, ha ez egyfajta piramisjátékot je-

„Száz évre moziélményé varázsolták a filmeket”

(A san francisco-i Castro Theater)



lent) – a multiplex-mozik fenntartható jövőjének legvalószínűbb forgatókönyve szerint hamarosan Disney-, HBO- és Netflix-plázamozik közül választhat majd a publikum, amelynek termeiben elsősorban a saját érdekeltégű stúdió-filmek peregnek majd rajzfilm-musical-tól Marvel-eposzig, Nolan-scifitől DC-szuperhősfilmig.

Úgy fest, a 21. század 20-as éveiben újabb tömeges kihalási esemény köszönt a mozivilágra, amelynek legfőbb áldozatai a hajdani győzteseket jelentő *movie palace*-ok lesznek – a megkopott pompájú, egytermes mozi-dinoszauruszok, amelyek száz évre moziélménnyé varázsolták a filmeket. Manhattan utolsó klasszikus filmpalotája, az 1200 férőhelyes Ziegfeld Theater négy éve zárt be, a legendás londoni Coronet Cinema hat éve vetített utoljára, a párizsi Grand Rex – Európa legnagyobb filmszínháza – a koronavírus egyik első áldozata volt tavaly augusztusban (decemberben újra kinyitották, alacsonyabb jegyárakkal) – és külső támogatások nélkül ez a veszély fenyegeti többek között a szegedi Belvárosi vagy a pesti Uránia százéves intézményeit is. Ám a koronavírus meteorcsapása csupán az egyik – a látványosabb – tényező; legalább ilyen komoly szerepet játszik ebben a pusztulásban a mozgókép evolúciójának őscickányait jelentő sorozatok tömege, amelyek a mozifilmeknél jóval életképesebbnek bizonyulnak a mai kulturális fogyasztói szokások infoszférájában. Minőségi kisképernyős produkciók, egyórás tévéfilmekről a több évados szériáig mindig is készültek, legyen szó az 50-es évek televíziós aranykoráról vagy a *Twin Peaks* kultusz-sorozatáról – nem csupán megütve a korabeli mozifilm-remek színvonalát, de a műhelyeikből kikerült alkotókon keresztül komoly hatást gyakorolva a filmművészet alakulására (lásd Új Hollywood első hullámát vagy a BBC-nél indult brit újhullámosokat). A sorozatok példátlan kortárs népszerűsége távolról sem annak köszönhető, hogy hirtelen elkezdtek „jó sorozatokat” gyártani (akár filmművészeti értelemben, akár szórakoztató értékek tekintetében) – egyszerűen az ezredfordulón lezajlott egy olyan paradigmaváltás a filmbefogadás terén, amely szélesebb igényt, stabilabb nézőtáborot biztosít a formátum fellendülése számára, mint bármikor az elmúlt fél évszázadban.

Jóval azelőtt, hogy a COVID-vírus a nappali szobák házimozijába zárta volna az embereket, már gyökeresen átalakult a kulturális hozzáállás a mozgóképekhez – amit mi sem jelez jobban a lassan negyed százada feltartóztathatatlanul zajló mozi-bezárásoknál. Többről van itt szó, mint kényelemszeretetről, kasszakímélésről vagy kínálatbőségéről – a játékfilmnézés fogyasztási szokásai alakultak át a friss generációknál (jóformán kéz-a-kézben a regényolvasásról való leszokással). Míg a filmpaloták száz éve azzal csábították díszes falaik közé a közönséget, hogy kiszakítják őket egy nyugalmi állapotból, kihívást intézve a hétköznapi valóság ellen, addig a házimozis épp az ellenkezőjét teszi: a filmek világát illeszti be a mindennapi élet rendjébe és közegébe. Egy kiváló sorozat éppen úgy elvárza az elvárásokat, mint egy remek mozifilm (akár még óriásvászon nélkül is), ám ezt az illúziót elhossa az otthonába, könnyen elérhetővé és biztonságossá téve – távol a moziba járás minden valós veszélyétől (mobilozó nézőktől a hosszú büfésorokig). Közösségi élmény helyett az egyén kezébe adja a kormányt: elsősorban a nézői kontrol növekedő igénye teszi a sorozatnézést a 21. század domináns filmbefogadási formájává.

A mozi *korlátoz*: megszabja az időt és helyet, két órára leválaszt a hálózati közösségről, gátolja az instant kommunikációt és kiszolgáltat tőlünk függetlenül zajló eseményeknek – de legfőképp szembeesít azzal, hogy az élményeknek saját, önálló természetük van, amelyre nincs teljes befolyásunk. A moziban könnyörtelenül véget ér egy izgalmas film, hiába szeretnék még részesülni örömeiből, akár pár óráig, akár másnap hajnalig – szemben a *binge* megnyugtató oltalmával. A mozifilmek szűkebb időkorlátaikból fakadó dramaturgiájukkal rákényszerítenek, hogy folyamatosan koncentráljunk a pergő eseményekre, gyorsan felismerjük kauzális logikájukat, észrevegyük és értelmezzük a szereplők röpké reakcióit. Ezzel szemben a sorozatok nagy része jóval több redundanciát kínál és holtidőt hagy (a történet szempontjából felesleges epizódokkal, amelyek sem a szereplőkről, sem a szituációról nem mondanak anything újat vagy érdemlegeset, amely megélné a rájuk szánt öt percet), pusztán azért, hogy legyen időnk lazítani a figyelmünk, elkalandozni, netán eltűnődni

valami érdekes elemén (miközben több szálon zajló cselekménye egy kétórás mozifilmnél sokszínűbb, zsánergazdagabb világot nyújt). Márpedig a folytonos koncentráció nem csak fárasztó, annál sokkal rosszabb: kockázatokkal jár, mivel a lanygulása megfoszthat akár egy jelenet, akár a teljes sztori megértésétől, frusztrációt okozva (lásd a „felirat kontra szinkron” dilemmát). Ha a moziban zajló filmélvezet félhomályos erdő, ahol meg kell találni az ösvényeket, észre kell venni a vadakat, akkor az otthoni sorozatnézés pompás állat- és növénykert, amelyet kedvére, saját ízlése és tempója szerint barangolhat be az ember.

A hagyományos filmszínházak azt a célt szolgálták, hogy szembesítsék közönségüket a határátlépés kihívásaival, azzal a ténnyel, hogy idegen világba kerülve alkalmazkodni kell és a közösségi élmény óhatatlanul felülírhatja az egyéni érdekeket – ebben némiképp a templomokra emlékeztetnek a maguk miséivel és szabályaival: a filmbefogadás eseményjellege épp úgy megkövetel némi alázatot, vagy legalábbis alárendeltségünk elfogadását. Egytermes vászon-katedrálisaink – akár filmpaloták, akár art-mozik – az utolsó bástyáit jelentik ennek a mozgókép-hatalomnak a néző felett: nincs széles filmválaszték, nincs húsz percenként kezdődő újabb előadás, nincs VIP-bánásmód. Így aztán épp olyan túlhaladtak lettek az élet minden terén fogyasztás-centrikussá váló, szuperhatékony 21. századra, mint antikváriumokban böngészni kincsek reményében vagy szórakozóhelyeken ismerkedni Tinder helyett – ugyan mi értelme megsíratni a lóvasutat, ha kombinált buszbérletet kapunk helyette. Az emberi civilizáció evolúcióját évezredek óta szükségleteink gyorsabb és biztonságosabb kielégítése határozza meg: szívesebben tartjuk kontrol alatt a környezetünket, mint saját igényeinket (mind kevésbé foglalkozva azzal, milyen hatást gyakorolunk rá). Akár a kényelemszeretet, akár a külvilágtól való félelem fokozódása vezetett a jelenlegi helyzethez, a sarki mozik további sorsa pontosan azon múlik, mint a sarki gleccsereké – embermilliókon, akik számára a világ sokszínű, kiszámíthatatlan szépségének megőrzése megéri a komfortzónák elhagyását. És erre nincs vakcina. •

MOZIK A JÁRVÁNY IDEJÉN

CSÖDKÖZELBEN

SOÓS TAMÁS DÉNES

A DRÁMAIAN LECSÖKKENT NÉZŐSZÁMOK MÁR AZ ÚJABB KIJÁRÁSI KORLÁTOZÁSOK ELŐTT IS LEHETETLEN HELYZETBE HOZTÁK A MOZIKAT.

A nézőszámok katasztrófálisak, és ahogy megyünk beljebb a második hullámba, egyre tovább romlanak. November elejére olyan kevés nézőnk maradt, amennyivel rövid időn belül tönkre lehet menni” – mondja Demeter István, a szolnoki Tisza mozi vezetője pár nappal a novemberi kijárási tilalom bevezetése előtt. Több kis mozi már azelőtt csödközembe került, hogy az őszi járványügyi korlátozásokkal elrendelték volna a mozik újbóli bezárását, lenullázva az amúgy is elapadó bevételeiket. A második hullám alatt fele annyi nézőjük sem maradt a moziknak, mint 2019-ben: a Budapest Film artmozijaiban például 75 %-kal csökkent a látogatottság. Tovább nehezítette a helyzetet, hogy a legtöbb mozi már az első hullám alatt felélte a tartalékait, és a nézők a július 2-ai újrainyitáskor is lassan szivárogtak vissza. „Kellott 2-3 hét, mire elterjedt, hogy újra nyitva vagyunk” – mondja Buda Andrea, a Cinema City marketingigazgatója.

Nyáron amúgy is több szabadidős tevékenységgel konkurálnak a mozik, de a tavaszi bezártság és a vírus miatti óvatosság miatt tavaly az emberek még nagyobb arányban preferálták a szabadidő programokat. A nyári újrainyitás utáni első hónapban a budapesti mozik 10-20 %-os kihasználtsággal működtek, a Budapest Film mozijaiban körülbelül 7000 néző látogatott el a június végétől július közepéig meghirdetett 1200 vetítésre. A számokon a Filmintézet által támogatott „Vissza a moziba!” kampány sem javított jelentősen, amelynek keretében magyar filmeket vetítettek: „Az első tíz napban több volt a személyzet, mint a néző a moziban” – mondja Fejér Tamás, a debreceni Apollo mozi vezetője. Az alacsony látogatottsághoz az is hozzájárult, hogy a forgalmazók eleinte tartalékolták a film-

jeiket, és először azokat a bemutatókat pörgették ki, amelyek a tavaszi kijárási tilalom miatt nem tudták kifutni magukat. Tovább tolódtak a hollywoodi sikerfilmek is, amelyeket tavaszról nyárra, majd télre, majd 2021-re halasztottak. „Nyáron és ősszel a blockbusterek közötti időszávokat kitöltő filmek maradtak műsoron nálunk: a közép költségvetésű amerikai, és a magyar, illetve európai produkciók. Ezek között is voltak sikeresek – a *Pesti balhé* például szép nézőszámokat hozott –, de nagy filmek nélkül a forgalmazók se csináltak nagy reklámkampányokat, pedig azok a többi film látogatottságát is felhúzzhatják, mert elültetik a néző fejében a gondolatot, hogy menjen moziba” – magyarázza Buda Andrea a nézőszámok visszaesésének okait.

A nyárra bejelentett blockbusterek közül végül csak Christopher Nolan filmjét, a *Tenetet* mutatták be, amit világszerte a mozizás megmentőjeként várt a filmszakma. „A *Tenet* beváltotta a hozzá fűzött reményeket: a legnagyobb bevételt hozó és a második legnézettebb Nolan-film lett Magyarországon” – mondja Buda Andrea. A Cinema City a *Tenet* vetítéseinek tudott csak a tavalyihoz fogható nézettséget produkálni, és az IMAX-teremben is telt házzal futott a székkihagyások miatti 70 %-os kihasználtság mellett. A mozisoknak jól jött az is, hogy az IMAX-kamerával forgató és a szélesvászonhoz ragaszkodó Nolan filmjével magát a moziélményt is reklámozni lehetett. „Ahol bemutatták, ott jól teljesített a *Tenet*, de New York és Kalifornia államban továbbra is zárva maradtak a mozik, és ez jelentős szeletet hasított ki a bevételből. A Warner a *Tenettel* tesztelte, mekkora bevételt lehet elérni a járvány alatt, és mivel a végösszeg elmaradt a remélttől [a film végül 356 millió dollárt

hozott világszerte – *S.T.J.*], a hollywoodi stúdiók nem merték bemutatni a többi blockbustereket” – mondja a Cinema City marketingigazgatója.

A sikervárományos filmek – *Wonder Woman 1984*, *Halál a Niluson*, *Nincs idő meghalni* stb. – elhalasztása ellenére a szeptember és az október bizakodásra adott okot: bár a *Teneten* kívüli nézőszámok csak 25-40 %-át érték el a 2019-eseknek, a látogatottság lassan, de biztosan nőni kezdett. „Szeptemberben kieresztett a társadalom: az első hullámot már magunk mögött hagytuk, és a másodiknak még csak előjelei voltak. Maszkot sem kellett hordani a moziban, így megszűnt a félelem, az emberek szívesebben jöttek moziba” – mondja Fejér Tamás. A művészmozik bepótolták a tavasszal elmaradt filmfesztiváljaikat, befejezték a félbemaradt filmklubokat, a bemutatásig eljutó filmek pedig, ha kisebb nézőszámmal is, de sokkal tovább maradhattak műsoron. Az őszi moziszezont slágerfilmje pedig – meglepő módon – Horvát Lili szomorúan szép szerelmesfilmje, a *Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre* lett, amely közel 20 ezer nézőt vonzott be a mozikba.

„Száz éve hasonlóan zűrés időket éltünk: a spanyolnátha-járvány alatt bizonytalan volt, hogy bezárnak-e a mozik, és amelyek nyitva is tartottak, szelöltető szünetekkel szakították meg a műsorukat. Eközben megnőtt az érdeklődés a búfelejtő, eszképpista filmek – elsősorban a krimik és a sci-fi-k – iránt, és sokan felháborodtak, hogy miközben tömegek halnak meg a járványban, és zúgnak a harangok a trianoni békeszerződés miatt, a mozik könnyed detektívfilmekkel szórakoztatják a közönséget. Hasonló változásra számítottam most is a nézői érdeklődésben, de ez nem következett be. A hollywoodi közönségfilmek bemutatóját eltolták, a művészmozikban pedig nem a szórakoztató és nem is a jelen helyzetre reflektáló filmek voltak a közönség kedvencei, hanem úgy mond a fontos filmek, amelyek körül volt valamifajta zsiszegés, és a megtekintésükkel nem akartak várni jövő tavaszra” – magyarázza Liszka Tamás a *Felkészülés...* vonzerejét, amelyhez hasonló sikereket a multiplexekben a majdnem százezer nézőt hozó *Miután összecsaptunk* című tinifilm ért el. „A Cinema Cityben a 12-25 éveseket megcélzó filmek futottak a

legjobban a második hullám alatt, mert ők kevésbé veszélyeztetettek számítanak a vírus szempontjából, ugyanakkor van már zsebpénzük mozijegyre. És persze az olyan vígjátékok, mint a *Nagypapa hadművelet*, jól teljesítettek most is” – teszi hozzá Buda Andrea, akinek elmondása szerint a moziműsorból most nagyobb szeletet kapó gyerekfilmek már kevesebb nézőt vonzottak. A magyar szinkron miatt még az időközben streamingen elérhetővé vált gyerekfilmek is nagyobb érdeklődésre számíthatnak, de ebben a helyzetben a szülők óvatosságából inkább otthon maradtak a legkisebb korosztályal.

A megkérdozett moziüzemeltetők többsége a járvány alatt sem észlelt a fentiekén kívül más, jelentős változást a nézői szokásokban, de abban egyetértettek, hogy moziba elsősorban eseményalapú vetítésekkel lehetett becsalogatni a nézőket. Míg egy-egy művészmozi látogatottságát az is korlátozta, hogy a törzsközönsége a veszélyeztetett korosztályba tartozik, addig az egyszerű programokra nagyobb számban váltottak jegyet. „Sokkal több munkát kellett fektetni a közönségszervezésbe, mint korábban. A kevésbé erős és kiszámíthatatlan megjelenések, valamint a streaming erősödése nagyon rossz hatással volt a moziba járási szokásokra. Rengeteg nézőt el fogunk veszíteni, ha még sokáig tart a járvány. Az emberek néznek filmeket, talán többet is, mint a járvány előtt, de kényszerűségből a tévében vagy streamingen

teszik ezt” – mondja Demeter István, akik a Youtube-csatornájukra gyártott tartalmakkal és közösségi műsorszervezéssel igyekeznek erősíteni a szolnoki mozi online jelenlétét.

Máshol a klasszikus filmek elővétele hozott sikert: a debreceni Apollo mozi leadta *A keresztapa-*, a *Vissza a jövőbe* és az *Indiana Jones-trilógiát*, és vetítéssorozattal emlékezett meg Jiří Menzel haláláról és Christopher Nolan 50. születésnapjáról is. *A keresztapán* 40, *A sötét lovagon* 84, a *Csillagok között*-ön pedig több, mint 100 néző volt. „Ezek most nagyon jó számok” – mondja Fejér Tamás, aki szerint soha nem rendeztek még annyi eseményalapú vetítést, mint a második hullám idején. „Csak és kizárólag speciális vetítésekkel tudtunk nyitva maradni. Így köztudatban tartottuk, hogy a mozi továbbra is üzemel, és kiszolgáltuk a törzsközönséget, akikben továbbra is ott dolgozik a közösségi élmény iránti vágy. Hiába tölthetik le ezeket a filmeket, az nem ad olyan élményt, mint amikor megnézik harminc másik emberrel a moziban” – teszi hozzá Fejér, akinek elmondása szerint a koncertfilmek is jó számokat produkáltak, mivel a koncertek szervezést már hamarabb korlátozták, mint a moziba járást. Az Ákos részvételével tartott koncert-DVD bemutatón telt ház volt Debrecenben, de várakozáson felül teljesített a debreceni illetőségű Hajdu Szabolcs a Vimeón már április óta elérhető filmjének, a *Békeidőnek* a díszbemutatója is a maga 111 fizető nézőjével.

„10-20 %-os kihasználtsággal működtek”

„A filmfesztiválok és az eseményszervező vetítések más nézői reakciókat váltottak ki, mint a műsorrendi vetítések, aminek az lehet az oka, hogy a forgalmazók visszatartották a filmjeiket, és arra sem költöttek sok pénzt, amit bemutattak, másrészt minden filmnél, amit a nézők nem tartanak pótolhatatlan élménynek, kivártak, mert úgy gondolták, megnézik majd a tévében vagy streamingen” – magyarázza Liszka Tamás az eseményjellegű vetítések vonzerejét. Ám hiába pótolta be az elmaradt filmeket és filmfesztiválokat, a mozik bezárása óta a Budapest Film számára is a streaming jelenti a mentőövet. „A Távmozinak akkora nézettsége volt az elmúlt fél évben, mintha alapítottunk volna egy új mozit” – mondja Liszka Tamás. A cél az volt, hogy a Távmozival átköltöztessék a hagyományos moziélményt az online térbe, így ugyanannak a mozinak a kínálatában nézhet filmet az ember, amelybe egyébként is jár, és azokkal chatelhet, akikkel egyébként is találkozna a Puskin, a Művész, vagy a Corvin előterében. A szolgáltatás kifejezetten sikeresnek bizonyult, elindulása óta húszezer jegyet adtak el rá. „Ez egy jó kiegészítő platform, ami nélkül sokkal kiszolgáltatottabbak lennénk, mert azt a kevés fesztivált se tudnánk megtartani, amit így sikerült megmenteni, mint az Anilogue-ot, az Olasz Filmhetet, vagy a ZsiFit.”

Míg akad olyan mozi is (a Cirko), amely támogatói kampánnyal (bérletvásárlási akcióval) igyekszik átvészelni a nehéz hónapokat, a november közepén elrendelt bezárások több, amúgy is gyengélkedő művészmozi is megroppantottak, amelyek túlélését hasonló akciók híján csak az egyelőre nem körvonalazódott filmszakmai támogatás vagy önkormányzati segély tudná szavatolni. A mozisok ettől függetlenül bizakodóak: „Kemény télre és enyhülő tavaszra készülünk, remélem, nyárra már visszatér az élet a normális kerékvágásba” – mondja Liszka Tamás, aki a kijárási tilalom alatt a bezárt mozik felügyeletén kívül a Budapest Film teljes személyzetét az újra felfutó Távmoziba osztotta be. „Nem gondolom, hogy a koronavírus akkora kataklizma lenne, ami után soha nem lesz olyan a mozi, mint előtte volt. A mozi azt a pótolhatatlan közösségi élményt jelenti, amit eddig is, és ha végre előbújhatunk a barlangjainkból, ott fogunk mindent folytatni, ahol a járvány előtt abbahagytuk.” •



GYÖNGYÖSSY IMRE (1930-1994) – 2. RÉSZ

Emléktöredékek

PETÉNYI KATALIN

90 ÉVE SZÜLETETT GYÖNGYÖSSY IMRE FILMRENDEZŐ, KÖLTŐ, DRÁMAÍRÓ.

A német televíziók segítségével lehetővé vált, hogy történelmi múltunk fájó sebeire rámutathassunk. Sok ellenállással megküzdve így készíthettük el a ZDF-fel és a Társulás Filmstúdióval koprodukcióban a *Jób lázadását*. Még a hetvenes években kezdtem kutatni Ámos Imre, a tragikus sorsú, akkor még ismeretlen festő művészetét, akiről később, 1982-ben könyvet is írtam. Hogy festészetének gyökereit jobban megismerjem, lementem Nagykállóra, Ámos szülővárosába, ahol a XVIII. századtól a második világháborúig egy egyedülálló haszid parasztszidó kultúra virágzott. Itt a Tisza és a Bodrog mentén szinte minden falu rabbijának csodatevő ereje volt, a csodarabbik legendáit szájról szájra adták. Pásztorok, szántóvetők, fuvarosok, szatócsok hittek abban, hogy a cádik a halála után is csodát tesz. Sírjukhoz messze földről zarándokoltak, hogy imájukkal és kívánságcéduláikkal kérjék segítségét. Az egykor itt élő, haszid közösségből, mindössze három család tért vissza a koncentrációs táborból. Hamarosan Imrével és Barnával visszatértünk Nagykállóra. A múlt utolsó emlékei, a pusztuló temető sírkövei, Taub Eizik, a nagy cádik sírkápolnájának kőrőccedulái felidéztek Imre gyermeki élményeit. Egy Tolna megyei faluban gyakran játszott egy idős zsidó házaspár, Kohn Emmánuel és felesége vegyeskereskedésében, akiket később koncentrációs táborba hurcoltak. Egész életében fájdalommal emlékezett deportálásukra. Filmünkben nem a fasizmus kegyetlenségét akartuk megmutatni, hanem azt a szeretettől, hittől, a természet törvényeitől áthatott világot, melyet brutálisan pusztított el a holokauszt. Történetünk 1943-ban játszódik, Jób és Róza, egy idős gyermektelen haszid zsidó házaspár elhatározzák, hogy ellentmondanak

a történelemnek: örökbe fogadnak egy keresztény kisfiút a szomszédos árva-házból, akinek utódként hátrahagyják szellemi és anyagi értékeiket. Lackó társa és „barátja” Dorka, a kutyája, akivel együtt fedezi fel a falusi élet, a természet, a szerelem, a hit, a szülők vallásos életének titkait. Különös és mély szeretet születik meg egy év alatt az idős házaspár és Lackó között. És miközben a fasizmus egyre jobban fenyegeti Jób és Róza életét, ők okosan és szeretettel gondoskodnak Lackó jövőjéről. Aztán egy napon megérkeznek a csendőrök, hogy deportálják őket. Lackó kétségbeesve fut a szekerek után, és várja a Messiás eljövételét, ahogy Jób tanította.

A forgatókönyvet a Filmfőigazgatóság betiltotta. Az akkori kultuszminiszter, Pozsgay Imre oldotta fel a vétőt. Hamarosan újabb indokokra hivatkozva akarták megakadályozni a film létrejöttét. Akkor Scheiber Sándor professor, Magyarország főrabijja állt ki mellettünk. A nyolcvanas években még tabu volt a zsidóüldözés, a filmet csak nagy nehézségek árán tudtuk leforgatni. A *Jób lázadása* volt Magyarországon az első film, mely a zsidó-keresztény megbékélésről szólt. Tiszatarjánban forgattunk. Zenthe Ferenc és Temessy Hédi belső azonosulással készültek a filmre, tanulmányozták a zsidó vallási szokásokat, rituálékat. A legapróbb részletességgel építették fel és mély átéléssel tették élővé Jób és Róza alakját. A két nagyszerű színész méltó partnere volt Fehér Gabi, akít több száz gyerek közül választottak ki a rendezők. Nem volt olyan feladat, amit meg nem oldott volna. A team munkájában fontos szerepe volt Szabó Gábor operatőrnek, aki kézikamerájával Lackó szemszögéből láttatta az eseményeket és képzőművészeti igényességgel komponált képeivel jelenítette meg a

zsidó ünnepeket, melyeknél az Országos Rabbiképző szakértői segítettek. Hivatásos statiszták helyett a Debreceni Hitközség tagjai személyes élményeiket felelevenítve vettek részt a tömegjelenetekben. Ezeknek az embereknek volt erejük a film forgatása alatt újra felülni azokra a szekerekre, amik negyven évvel korábban a haláltáborok felé szakították ki őket vagy családtagjaikat szülőföldjükről, hogy segítsenek nekünk tragikus sorsukat dokumentálni. A külvilágról megfeledkezve, mint egy család élt együtt a stáb. Imre számára nagyon fontos volt, hogy a stáb minden tagja, a sminkestől a világosító munkásig vagy az ügyelőig legszemélyesebb odaadással végezze munkáját. Ő a filmet a szó szoros értelmében közösségi művészetnek tartotta. „Az óraszerkezet egyetlen kis csavarjának meglazulása is megállíthatja az időt” – mondta egyszer. A filmet a legfontosabb nemzetközi kritikusok rendkívül elismerő hangon méltatták: „Az év meglepetése volt a *Jób lázadása*. Az ortodox közösség bemutatása Isaac Bashevis Singerre és Manès Sperberre emlékeztet. A film minden pátosztól mentes, néha még ironikus is. Mégis megrázóan és elkötelezetten idézi fel 1940 és 1944 között a kelet európai zsidó közösségek és kultúrájuk százainak pusztulását.” (Anne Head, Screen International, 1983.) „A *Jób lázadása* egyszerre szép és tragikus. Nagyon szép! Csodálatos látni. Ragyogóan extravagáns, érzékeny gazdag.” (Kevin Tomas, Los Angeles Times, 1984.) „Azok közül a filmek közül, melyek az 1944-es zsidóüldözést mutatják be, a *Jób lázadása* a legautentikusabb, legmeggyőzőbb és legmeghatóbb.” (Archer Weinstein, New York Post, 1984) „Egy rendkívül megrázó film a hitről, az emberi szellem túléléséről és a reményről.” (Facettes Feature, 1985.) A filmet meghívták a legfontosabb nemzetközi fesztiválokra, ahol jelentős díjakat nyert köztük a zsűri különdíját Cannesban, a San Remo-i, Los Angeles-i fesztiválok fődíját. 1983-ban az amerikai filmakadémia tagjai az év legjobb öt „idegennyelvű” filmje közé választották, és Oscar-díjra jelölték.

Itthon is megjelent néhány elismerő kritika, köztük Maár Gyula ihletett, szép elemzése: „Váratlan és örömdetes esemény egy olyan alkotást látni, amely minden emblematikusság nélkül, áttetsző természetességgel, szinte a létbe „belehelyezkedve” szól emberségről,

humánról, tulajdonképpen magáról az életről. Gyöngyössi Imre és Kabay Barna a *Jób lázadásának* egyszerű történetében pátosz nélküli természetességgel mutatják fel és igenlik az élet alapvető, annak értelmet adó értékeit.” (Maár Gyula, Kritika, 1984.) Hivatalos fórumokon azonban támadások is érték a filmet, hogy „meghamisítottuk a történelmet”, a vidéki zsidóságot nem szekereken deportálták. Ez a vád rendkívül felháborított bennünket. Elhatároztuk, hogy egy nagyobb, hiteles dokumentációval válaszolunk az igazságtalan vádakra. Már a *Jób lázadása* filmünk forgatása közben is készítettünk felvételeket a gazdag haszid paraszti kultúra utolsó tanúival. Az egyik éjszakai felvételen, Taub Eizik sírjánál figyeltünk fel egy jiddis és magyar juhász népdalokat csodálatosan éneklő öregasszonyra. Rosenberg Éva néni, a debreceni kóser konyha vezetője lett a főszereplője az *Add tudtul fainak* dokumentumfilmünknek, melyet engedély

nélkül forgattunk. Ez az idős asszony belső békével és derűvel éli hétköznapi életét, fát vág, kukoricát tör, jószágot nevel, dolgozik a földéken, énekel, imádkozik, csak akkor ismerjük meg sorsát, amikor egyszer térsztyagúrás közben a kamera a karjába égetett számra közelít. Ekkor tör fel belőle a félévszázados fájdalom és panasz, hogy szüleivel és testvéreivel együtt elhurcolták, hogy Auschwitzban végig kellett néznie az anyák szenvedését, akiktől gyerekeiket elvették, hogy egész családja a gázkamrákban pusztult el, ő az egyetlen, aki visszatért. A zsinagógában, ahol egykor együtt ünnepeltek, csak omladozó falakat talál, melyeket benőtt a gaz, a régi temetőben hiába keresi ősei sírját. A temetőt felszántották, a sírköveket kidobálták és krumplicsodát lett belőle. Éva néni negyven év után elhatározta, hogy visszatér szülőfalujába, Tiszacsekére,

hogy találkozzon egykori szomszédaival. Egyesek örömmel ölelik magukhoz, mások elfordulnak, nem akarják megismerni. Két idős parasztember emlékezik deportálásukra: az egyik védekezik, ez volt a parancs, hajtani kellett a szekeret, amin, a falu zsidói lakosait a gyűjtőhelyre szállította, a másik könnyes szemmel vall: inkább elengedtem a lovaimat az erdőbe, de nem vettem részt ebben a szégyenletes, szörnyű eseményben. A film fájdalmas mementóként idézi fel a múltat, azt az egyedülálló középeurópai haszid kultúrkört, életérzést, szellemiséget, értékes emberi világot, mely Chagallt, Yehudi Menuhint, Eli Wieselt adta a világnak.

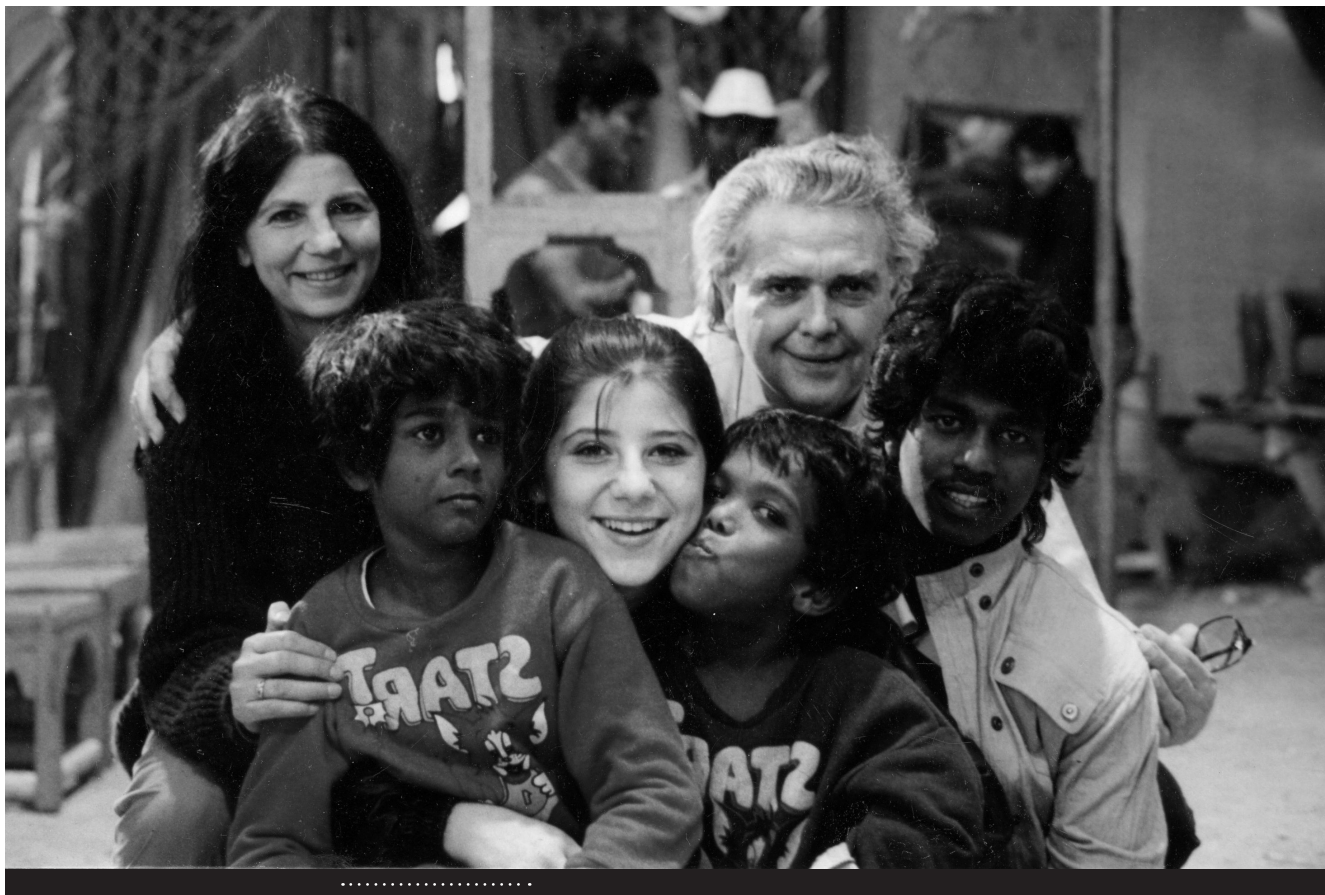
„Ellentmondanak a történelemnek”

(Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: *Jób lázadása* – Temessy Hédi, Zenthe Ferenc és Fehér Gábor)

A filmet több Los Angeles-i mozi programjára tűzte, és az amerikai filmakadémia tagjai, az előző évben a *Jób lázadásának* nominálása után a dokumentumfilm kategóriában Oscar-díjra akarták nevezni,



GÁSPÁR MIKLÓS FELVÉTELE



nagy eséllyel. Már megvettük a repülőjegyet, hogy a kópiát kézicsomagként vigye ki fiunk, Gyöngyössy Bence, amikor az utolsó este a Filmfőigazgatóság főcenzora megnézte a filmet. Közölték velünk, hogy betiltják, és a kópia nem hagyhatja el Magyarországot. Egy kópiánk azonban kinn volt már Németországban, és a Westdeutscher Rundfunk, majd később a Jeruzsálemi Nemzetközi Filmfesztivál nagy sikerrel, szép kritikákkal kísérve mutatta be. Csak több mint egy évtizeddel később, a rendszerváltás környékén, egy késő esti órában sugározta először a Magyar Televízió.

Alig fejeztük be az *Add tudtul fiadnak* forgatását, mikor már a nemzetközi koprodukcióban megvalósuló *Yerma* játékfilmünk forgatókönyvét írtuk. „A film műfaji adottságai szerint nemcsak az áradó Lorca-i költői szóképeket próbáltuk átfordítani „filmképekké”, filológiai elkötelezettséggel kerestük meg azokat a helyszíneket, tájakat, embereket Andalúziában a Rio Frio, Orgiva környékén, ahol Lorca *Yermája* és zseniális nyelvi

„Mindig az áldozatok pártján áll”

(A *Cirkusz a Holdon* forgatásán – Petényi Katalin, Ishrat Ismail, Gyöngyössy Réka, Neil Kuranaratine és Gyöngyössy Imre)

képei is születtek. Mi magunk is megdöbbenünk, hogy ötvöződik a lorca-i vízióban két ellenkező „valóságos” táj: a szelíd Andalúzia és a Sierra Nevada vad hegyei, amit sem az irodalomtörténet, sem színpadképek nem ismernek eléggé. Ebben a világban például az udvar a tetőt jelenti. Itt zajlik az élet nagy része. Lorca költészetének itt még ma is élő forrásai vannak.” (Graham Petri interjúja Gyöngyössy Imrével, 1985.) *Yerma* (Gudrun Landgrebe), egy megkövesedett szokásokkal terhes világban szenvedélyesen küzd azért, hogy gyermeke legyen, ami az önfelszabadítást, az élet teljességét jelenti számára. Beteljesületlen szeretet éhsége, egyre elhatalmasodó szenvedélye okozza tragédiáját. *Yerma* anyaság utáni vágya mögött ott élnek Gyöngyössy Imre filmjeinek visszatérő anyafigurái a *Virágsárnaptól*, a *Két elhatározáson* át a *Jób lázadásáig*: az oltalmazó, fiai boldogulásáért küzdő, a történelmet biblikus erővel legyőző anyáig.

1986-ban döbbenet szembesültünk a hírrrel, hogy a Dél-kínai-tengeren viet-

namiak ezrei menekülnek a kommunizmus elől. Emberek hagyják el otthonaikat, apró csónakokban, lélekvesztőkben összezsúfolva, sokszor heteken át hánykódnak a viharos tengeren, kitéve magukat viharoknak, az égető napnak, a kiszáradásnak, a kalózok támadásainak, mert hazájukban vallásuk vagy világnézetük miatt üldözték őket. A statisztikai adatok szerint 50 %-uk a tengerbe fulladt. Ekkor már tagjai voltunk a Deutsche Not-Ärzte Komitee-nek, ennek a különleges embervédő szervezetnek, ahol orvosok, ápolók, technikusok vállalási, politikai indokok nélkül feladták európai polgári jólétüket, és szinte a nagy világszervezeteket megelőzve lettek mentőorvosai a világnak, hogy a katasztrófa sújtotta embereken segítsenek. „Részese lettem a bibliai csodálatos halászatnak. A Cap Anamur hajón német és francia orvosokkal kerestük a tükörsima, vagy viharos tengeren fel-tűnő csónakokat Vietnam és Szingapúr között. Itt talákoztam azokkal az önfeláldozó, névtelen, hétköznapi emberekkel is, akik képesek kilépni személyes létük szorító gyűrűjéből, hogy kezüket nyújtsák a rászorulóknak.” – emlé-

kezett vissza megrendítő élményére Gyöngyössy Imre. A nyílt tengeren közvetlen közelből vettük filmre a diktatúra elől menekülők drámai pillanatait, tanúi voltunk megpróbáltatásaiknak, szenvedéseiknek és a mentőorvosok önzetlen küzdelmének, az embermentés euforikus örömeinek. Német operatőrünk, Michael Teutsch kézi kamerával forgatta az eseményeket, a stábben Gyöngyössy Bence (akkor már a müncheni Filmművészeti Főiskola filmrendező hallgatója) is ott dolgozott. 888 menekülttel a fedélzeten érkezünk a hamburgi kikötőbe. *Boat-People* című, 90 perces dokumentumfilmünket a Westdeutscher Rundfunk nagy sikerrel sugározta, az adást többször megismételték, a nézők nagy összegekkel adakoztak, hogy a menekültek új életet kezdhessenek. A Cap Anamur hajón a *Boat-People* forgatása közben lettünk figyelmesek egy magányos, szomorú hét éves kislányra. Törékeny teste tele volt sebekkel, arca egy öregember ráncaival. Loan kétszer próbált szüleivel menekülni, de a parti őrség elfogta őket és az egész családot bebörtönözték. A kislány hónapokat töltött börtönben. Mivel a szülők nem tudták újra kifizetni helyüket a csónakban, egyedül küldték kislányukat, hogy legalább neki legyen emberhez méltó élete. Egy három részes dokumentumfilmben követtük Loan megrázó sorsát, megmentését a tengeren, életét a fülöp-szigeteki átmeneti menekülttáborban és megérkezését Németországba, ahol egy német család örökbefogadta.

Egyre jobban tudatosodott bennünk, hogy századunk a menekültek évszázada. Háborúk, világégés, újra és újra fellángoló testvérharcok emberek millióit űzték el otthonaikból, szakították el szeretteiktől. Milliók váltak nincstelenné, hontalanná, a fasizmus, a sztálinizmus, a világ újrafelosztásának áldozataivá. Milliók tűntek el nyomtalanul a koncentrációs táborok gázkamráiban, és a Gulág munkatáboraiiban. A fennmaradásukért küzdő kisebbségek, hazátalanná vált kis népek sorsa máig tragikusan aktuális az egész világban. Kötelességünknek éreztük, hogy a szenvedők, elnyomottak, száműzöttek üzenetét közvetítsük.

A *Cirkusz a Holdon* (1988) játékfilmünkkel a testvérháborúk, gyilkos indulatok személyes létünket fenyegető veszélyére próbáltunk figyelmeztetni. Filmünk főszereplője Ádám, egy nyolc éves mesztic kisfiú, aki a dzsungelben,

a „senki földjén”, testvérháborúk közt, az országhatárok mentén vándorló cirkusz varázslatos világában él. Legjobb barátai Gogo, a medve, Dudi, az elefánt és Gaspary, a törpe. Az ő szemszögén keresztül elevenedik meg az izgalmas történet. Hanna, a vándorcirkusz igazgatónőjének – Hannelore Elsner nagyszerű alakítása – missziója, hogy miközben estéről estére elkápráztatja közönséget, mindig az áldozatok pártján áll és menedéket nyújt a hatalomnak kiszolgáltatott üldözötteknek. De Ádám nem érti, hogyan lesznek az üldözöttekből újra üldözők és az üldözőkből üldözöttek. Sajátos gyermeki filozófiájával, fantáziájával, humorával és erős érzelmeivel figyelni a felnőttek világát. A Sri Lanka-i forgatás alatt a történelem tragikus módon igazolta forgatókönyvünket. Forgatásunk alatt a fellángoló tamil-szingaléz harcokban a film története drámaian vált napi valósággá. Holdbéli cirkuszunk a valóságos fegyverek elől menekülőknél is védelmet nyújtott.

Egyre erősebbé vált bennünk az az elhatározás, hogy kamerával járjuk a világot. Észrevegünk olyan fehér foltokat, amikre más nem figyelt fel, hírt adjunk azokról, akiknek kiáltását nem hallják meg. Így jutottunk el 1988-ban Brazíliába. Álltunk a zuhogó trópusi esőben a manausi gyereketemetőben és követtük kameránkkal a 6-8 éves gyerekeket, akik maguk ácsolta koporsóval közeledtek a fakeresztek között egy sírhoz. Megrendítő, felejtethetetlen kép volt: dideregve, némán búcsúztak barátjuktól. 18000 gyerek fekszik itt a temetőben, akiknek meg kellett halniuk, mert nem kaptak gyógyszert, mert éhen haltak, vagy meggyilkolták őket. Az *Elhagyott brazil utca-utca* című dokumentumfilmünk az az amazonasi kikötő, Manaus elhagyott gyerekeinek mindennapjait mutatja be, akik szülők nélkül élnek a nagyváros utcáin. Akik lopnak vagy prostituáltaká váltak, hogy csillapítsák éhségüket. Akik homályos tekintettel ragasztót szípoznak, hogy egy-egy pillanatra elfeledkezzenek nyomorúságukról. Akiket börtönbe zárnak, mert elloptak két banánt. Padre Marcello, egy olasz szaléziánus szerzetes az elhagyott gyerekek számára alapította a Pro Menor otthont, ahol naponta négyszáz gyerek kap enni, ahol tanulhatnak, dolgozhatnak és játszhatnak. Padre Marcello gyakran a túlszűfolt börtönökből hozza ki a gyerekeket. Elfelejté múltjukat és segít nekik új életet

kezdeni. „A filmben nincs sem erőszak, sem érzélgősség. A kamera csak néz, figyel, láttat és hagyja, hogy egészen közel kerüljön hozzánk az utcautca világa... Megrázó képek egy felnőttek nélküli gyermekparadicsomról... Az alkotók nem a társadalmi okokat keresik, hanem hagyják, hogy a megindító képek beszéljenek a brazil valóságról.” (Neue Züricher Nachrichten, 1988) Ugyanebben az évben Olaszországban megkaptuk a *Cinema per la pace* életműdíjat. 1989-ben a ZDF számára készítettük braziliai helyszíneken a *Johnny, a szerencsés* című négy részes televíziós sorozatot tiltakozásul a gyerekkihasználás ellen. „Az autentikus történetet utcautca játsszák. Az elkötelezetten, mély empátiával készült sorozat nagyszerűen ötvözi a dokumentarista és játékfilmes jeleneteket. A film újabb mérföldköve a Gyöngyössy-Kabay-Petényi filmteam munkáinak, mely különleges érzékenységgel és meggyőződéssel mutatja be az üldözöttek, hazátalannak, kisémmizettek sorsát.” (Annamaria Rucktäschel, Die Welt, 1990.)

1990-91-ben a Szovjetunióban Jan-kura Péter operatőrrel forgattuk az *Ötven év hallgatás* dokumentum- és *Száműzöttek* játékfilmet. A dokumentumfilmmel a játékfilmet akartuk előkészíteni. A volgai németeket akárcsak a krími tatárokat és más kis népeket Sztálin 1941-ben Szibériába és Kazahsztánba deportálta. Ezrek és ezrek haltak éhen, fagytak meg a szibériai hómezőkön. A hazájukból száműzött volgai németekből a végtelen kazah sztyeppén ötven év hallgatás és félelem után megrázó erővel tört fel a fájdalom, a szülőföld, az emberhez méltó élet utáni vágy. Az utolsó tanúk vallomásai felidéztek apokaliptikus századunkat. A dokumentumfilm forgatása során ismertük meg Lídiát, a 75 éves parasztasszonyt, akinek akárcsak nővéreinek és a Volgai Német Köztársaság minden tagjának 24 óra alatt el kellett hagynia otthonát. Hosszú és viszontagságos száműzetése alatt egyetlen vágy élte, hogy egyszer visszatérhet szülőhazájába. Az ő emlékei inspirálták forgatókönyvünket. A fiaikat kereső volgai német parasztszonyokkal együtt kerestük fel a Gulág, Kazahsztán, Akmolinka munkatáborait, Mordvinföld máig működő börtöneit. Közös utunk során szakadtak fel félévszázados emlékeik, csillapíthatatlan fájdalomik, a testi-lelki nyomor, kiszolgáltatottság, megfélemlítés, a múlt drámai pillanatai.

De szemünk előtt született meg bennük a haza, az anyanyelv, a nemzeti identitás, az emberhez méltó élet megtalálásának reménye is. A Westdeutscher Rundfunk, a Grúzia Filmstúdió és a Társulás Stúdió koprodukciójában készült *Száműzöttek* megkapta a Montreali Nemzetközi Filmfesztiválon az OCIC, a Trójai Nemzetközi Filmfesztiválon a legjobb rendezés díját és Budapesten a Magyar Filmkritikusok díját. Marcel Martin, a FIPRESCI egykori elnöke így méltatta a filmet: „A *Száműzöttek* tökéletes példája annak, ahogy cinéma vérité és a filmes rekonstrukció egymásba olvad. A szereplők saját sorsukat élik újra az autentikus és egzakt filmi ábrázolásban. ... A szellemi őszinteség és morális tartás a team legfontosabb sajátossága. Csodálni kell a szerzők ideológiai tisztánlátását és civil kurázsiját. Az igazságtalanság és az erőszak ellen tiltakoznak, ahogy véleményüket szereplőikön keresztül képviseltetik. Minden egyes hős minden helyzetben a saját szabadságáért, igazságáért és emberi méltóságáért harcol.”

A rendszerváltás után új reményekkel készültünk filmjeinkre: a közelmúlt fehér foltjainak felfedéséhez akartunk hozzájárulni, melyek a négy évtizedes elnyomás alatt tabuk voltak. Elbert János és családjának tragikus sorsa már a

nyolcvanas években mélyen megrázott bennünket. Jól ismertük a nagyszerű műfordító és egyetemi tanárt. A hivatalos szervek által megállapított halál körülményei, hogy a Balaton 60 centis vizébe belefulladt, sehogyan sem volt hihető számunkra. Nem tudtuk elképzelni, hogy öngyilkos lett. Tinédzser fiának és később, feleségének rejtélyes, hirtelen halála egyértelműen meggyőztek bennünket, hogy politikai hatalmi harcok áldoztai lettek.

Mikor elkezdtünk nyomozni Elbert János haláláról, kiderült, hogy semmilyen anyag nem áll rendelkezésre, mert az Elbert-dossziét Moszkvába küldték, amire természetesen nem juthattunk hozzá. Személyes élményünkhöz járult hozzá a német Stern magazin cikksorozata, mely 20 drámai esetről számolt be a volt NDK-ból és Lengyelországból, ahol tiszteletben álló tudósok, szociológusok, filozófusok tűntek el nyomtalanul. Több megtörtént eset nyomán írtuk a *Halál sekély vízben* forgatókönyvét. A WDR, a bécsi Wega Film, a müncheni Satellit-

„Saját sorsukat élik újra”

(Gyöngyössi Imre – Kabay Barna – Petényi Katalin: Száműzöttek – Maria Bock és Lidia Bock)

Film és Társulás Stúdió koprodukciójában készült játékfilm fikció, izgalmas politikai krimi a kilencvenes évek kelet-európai tabuiról. Az egyéni sorsdráma kibontakozása közben a *Halál sekély vízben* játékfilm talán

először érinti a KGB jelenlétét Magyarországon, emberek megszarolását és a titkos szervezet működését.

Gyöngyössi Imre miközben verseket írt, melyekből magyarul csak halála után jelenhetett meg egy válogatás az *Utódom lesz minden halandó* című kötetben. Verseiben ugyanaz a szenvedélyes elkötelezettség, személyes felelősség szólal meg, mint filmjeiben: tiltakozás minden jogtalanság, elnyomás, igazságtalanság ellen. Az őrségben állók figyelő szemével kísérte korát, örökölte meg „áldozat-testvéreit” a berlini szüzenfal mártírjaitól az Auschwitzban elpusztított, sztálinista börtönökben kivégzett, doni hómezőkben elesett fiatalokig. Számos filmtervet szeretett volna megvalósítani, melyeknek csak forgatókönyvei, szinopszisei maradtak meg. Bár nem érte meg a XXI. századot, de filmterveiben – *Kaméleon*, *A titokzatos dallam*, *Az Apokalipszis*, *Szent Ferenc*, *A fa*, *Chaka*, hogy csak néhányat említsék – napjaink legaktuálisabb problémáiról szól: népi társadalmakról, testvérháborúkról, tirannizmusról, terrorizmusról, szabadságukért ártatlanul börtönben sínylődőkről, a természet pusztulásáról, a világ szennyeződésétől az atomháború lehetőségéig. Az emberi személyiséget fenyegető veszélyekre hívja fel a figyelmet a testi-szellemi éhségkatasztrófákra a depresszió át a reményvesztésig. „Minden ember, akár a megközelíthetetlen sivatagban szomjazik, akár egy világszervezet vagy nagy hatalom élén állandóan mikrofonok erejében áll; egyformán öntörvényű, külön univerzum. Olyan „atom-reaktor”, akinek saját emberségétől függ, hogy szennyezett, romboló, vagy építő energiákat sugárzik-e szét. Mindenkinek erőfeszítéseket kell tenni saját igazságának megtalálására. Mindenkinek meg kell vívnia „belső forradalmát”. Csak a másokért is felelősséget vállalni tudó személyiségek és az emberi jogokat biztosító közösség kölcsönhatásából születhetnek szabad társadalmak. Meg kell találnunk a század nihilizmusával szemben a gyerekeinknek is elmondható hiteles igenekeket a szorongás helyett, a hétköznapi derűt és megalapozott életörömet.” (Graham Petri interjúja Gyöngyössi Imrével, 1985.)

Gyöngyössi Imre terveit már nem valósíthatta meg. *Európa messze van* című televíziós sorozatának forgatása előtt, 1994. május 1-én hirtelen szakította meg életét halála. •



GERŐ ANDRÁS FELVÉTELE

JÓB LÁZADÁSA

Mag a földben

SCHUBERT GUSZTÁV

MIKÖZBEN VILÁGSZERTE ELISMERTÉK, 1984-BEN AZ OSCAR-DÍJ FINÁLÉJÁIG JUTOTT, A JÓB LÁZADÁSA HAZAI ELISMERÉSE ELMARADT.

Nemcsak a könyveknek, a filmeknek is megvan a maguk sorsa. A *Jób lázadása* méltatlanul maradt ki a magyar film klasszikusai közül. Nem gondolom, hogy ennek a korabeli állami cenzúra, a kánon merevsége, a kritikusok rosszindulata, egyáltalán bármiféle összeesküvés lett volna az oka. Újra nézve a filmet (épp egy éve, hogy felújított kópiáját bemutatta a Filmintézet), és újra olvasva a korabeli recenziókat, felsejlik egy lehetséges magyarázat. A *Jób lázadása* egy kettős hendikep miatt nem kapta meg, az őt megillető helyet a magyar filmtörténetben. A filmet sokan „olvasták” félre, ami nem a film hibája, nem is az alkotóké, és igazából nem is hiba, hanem alkati adottság, olyasmi, mint amikor egy arcba belelátunk valamit (akár jót, akár rosszat), és onnantól ezen az előítéleten át fogjuk nézni a másik személyiségét. A *Jób lázadása* holokausztfilm, de rendhagyó holokausztfilm, és ezzel próbára tette ítéseit, a profi kritikus ugyanis szabálykövető, a mintakönyv szerint mér, és a tökéletességet kéri számon a filmen. A tökéletesség ügyében inkább ragasz-

kodnék Meidzsi császár 92. vakájának bölcsességéhez: nem minden drágakő hibátlan. Ami fonákjáról is igaz: a hibátlan film nem feltétlenül remekmű.

Ami a *Jób lázadásában* hibának látszhatott: nem tartja magát a holokausztfilmtől elvárt hangnemhez. A *Jób lázadása* nem koromfekete dráma, hanem mese. Mégpedig étellel, örömmel, vigasszal teli varázsmese. Még akkor is, ha a féktelen gonoszság árnyéka az első perctől az utolsóig rávetül erre a mesebeli történetre.

Az előítéletek, akár a vírusok, évszázadokig sőt ezredekig fertőzőképesek maradnak, az esztétikai előítéleteknél sincs ez másképp. Roberto Benigni holokauszt komédiáját (*Az élet szép*, 1997) ugyanígy félreolvasták a dogmatikus ítések: hogyan lehet viccelődni a holokauszttal? Benigni természetesen nem viccelődött, csak épeszű, tiszta szívű és ép humorérzékű emberként mesélte el az elmesélhetlent. Épp azzal szállt szembe a lélektelen nagyüzemi gonosszággal, ami abból hiányzik: szívvel, lélekkel, fantáziával és nem utolsósorban a humorával lázadt. A vakhit mindig

„Vigasszal teli varázsmese”

(Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: *Jób lázadása* – Temessy Hédi, Zenthe Ferenc, Fehér Gábor)

kegyetlenséget szül, és mindig humortalan. Nem mellesleg a filmbeli Jóbnak (Zenthe Ferenc színészi és emberi remeklése; ezt szerencsére észrevette és díjazta a korabeli magyar kritika) szintén a csendes derű a legerősebb fegyvere, a védőpajza az emberi gonoszság ellenében.

A *Jób lázadása* csak néhány szálal kapcsolódik a bibliai történethez. A *Jób könyve* erkölcsi és lételméleti vitáit, ezért is lehet az Ótestamentum legnagyobb hatású példázata. A makulátlanul tisztességes, vallá-

sos, gazdag és boldog Jóbot az Úr – nem mellesleg a Sátán kaján ötletétől sarkallva – próba alá veti: Vajon akkor is imádni fogja, ha elveszi tőle szeretteit – hét fiát és három leányát – valamint földi javait? A próbatételnek már az ötlete is sátáni, hiszen, ha az Isten elfogadja a logikáját, maga is ördögien gonosszá válik.

A bizalmatlanság – a szeretet hiánya. Akit szeretünk, azt nem vetjük ilyen alávaló próba alá. A gyermekeit elvesztő, szörnyű betegséggel sújtott, földönfutóvá tett, porban fetregő Jób lázadása ezért nemhogy nem istenkáromlás, hanem éppenséggel a világreállítására tett kísérlet. Jób lázadása a gondolkodás: Ha Isten igazságos és mindenható, hogyan lehetséges a rengeteg gonoszság a Földön? (A sok könyvespolcnyi Jób-irodalomból Ernst Bloch esszéjét és Eörsi István bölcs monográfiáját – *Utások a senkiföldjén* – érdemes leemelni.)

Gyöngyössi Imre és Kabay Barna Jóbja szelídebb és praktikusabb gondolkodású, igaz, rajta még nem telt be teljesen a kárhozat, hét fiát már elvesztette, de a végső megpróbáltatás még előtte áll. A tiszaháti Jób másképpen áll ellen a gonosznak, mint bibliai őse. Lázadása nem teoretikus, hanem cselekvő. Cselt vet: ha az Úr elvette hét fiát, csak azért is egy árva kisfiút fogad örökbe, aki majd túléli őt – aki már kijelöltetett a kínhalálra –, mert hiszen a fúcska keresztény. Erre mondta annak idején egy nagy tudású alkalmi filmkritikus, egy történész (történetesen épp a Filmvilágban), hogy a *Jób lázadása* történelmileg nem hiteles, hiszen a zsidótörvények értelmében 1943-ban Jób már nem is fogadhatott volna örökbe keresztény gyermeket. Hát persze, hogy nem, de itt nem a valóságban járunk, hanem a képzeletben, egy álomban a történelem rémálomáról, amelyben a fertelmes gonoszság ellenében valaki (Jób) egy tündéralmot álmodik az emberhez méltó életéről.

A film végén belovagol a halál, a falusi zsidókat a pusztulásba viszik a csendőrök kísérte társzekerék. Jób terve mégis sikerült: örökbe adta földi javait, hitét, szeretetét, kultúráját, és ezzel megment egy kallódásra, árvaságra ítélt életet.

Dramaturgiai közhely: az alaptörténetek száma csekély. A *Jób lázadása* azonban eredeti, nagyformátumú történet, amelyben a történelem őrzője ellenében a szeretet csele győz. Ha ezt nem őrzi meg az emlékezet, akkor „mindnyájunknak el kell menni.” •



KÜLFÖLDI FILMEK AZ '56-OS FORRADALOMRÓL

Szimpátiafilmzés

BENKE ATTILA

HABÁR 1956-BAN ELMARADT A FORRADALMÁROK RÉSZÉRŐL NAGY REMÉNYEKSEL VÁRT BEAVATKOZÁS, A NYUGATI FILMESEK KEZDETTŐL MEGEMLÉKEZTEK A SZABADSÁGUKÉRT KÜZDŐ MAGYAROK HŐSIES HELYTÁLLÁSÁRÓL.

Az 1956-os forradalom és szabadságharc idején játszódó *Szabadság tér '56-ban* (Bereményi Géza, 1997) míg a washingtoni döntéshozók hezitálnak, és ódzkodnak a nyílt beavatkozástól, addig a karhatalom és a szovjetek kegyetlenségét, valamint a magyar felkelők helytállását látva a budapesti amerikai nagykövetség diplomatait egyre inkább fűti a cselekvésvágy. „A magyar ügy kezelése az Egyesült Államok szegénye.” – hangzik el a film végén a mondat, amivel sok magyar egyetértett 1956. november 4-e után. A történetek szerint az USA-nak és az ENSZ-nek több szempontból sem állt érdekében a beavatkozás. A szuezi válság elterelte a figyelmet a magyar szabadságharcról, a magyar forradalom megsegítésével a nyugati nagyhatalmak nem merték megkockáztatni a harmadik világháború ki-robbantását. Miután a szovjet hadsereg leverte a magyar forradalmat, a nyugati antikommunista propagandában fontos hivatkozási alap lett az a tény, hogy éppen a Szovjet Kommunista Párt XX. kongresszusán a sztálinizmus bűneivel szembenéző Nyikita Hruscsov fordult a sztálinista Rákosi-rezsimit elkergető szabadságharcosok ellen. A forradalom vérbe fojtását világszerte számos szimpátiatüntetés követte: a tüntetők Párizsban megostromolták a francia kommunista párt székházát, Luxemburgban több órára elfoglalták a szovjet nagykövetséget, Argentínában gyászruhába öltözött nők tiltakoztak, és még maga Elvis Presley is kiállt a magyarok mellett „Peace in the Valley” című dalával. Az ötvenes-hatvanas évektől pedig számos nyugaton készült film hangoztatta az 1956-os forradalom és szabadságharc nemzetközi jelentőségét.

GYÁSZ HELETT SZABADSÁGTÁNC

A Kádár-korszak kezdetén készült, a forradalmat ellenforradalomnak beállító (Keleti Márton: *Tegnap, 1959, Virrad, 1960*) sztálinista szellemű propaganda-játékfilmek sora az 1963-as amnesztia után már nem folytatódott. Ugyanakkor ennek az irányzatnak az eltűnése nem jelentette azt, hogy a forradalmat a filmekben néven lehetett volna nevezni. Ez 1989-ig a Kádár-rendszer egyik legszigorúbb tabuja volt. A 60-as évek magyar újhullámának filmjei '56-ról csak rejtjelezve beszélhettek, vagy úgy, hogy súlyos, a magyar társadalmat megosztó, de már meghaladott, a kádári konszolidáció által begyógyított krízisként mutatták be (Fábri Zoltán: *Húsz óra, 1965*), vagy parabolikus formában (Jancsó Miklós: *Szegénylegények, 1966*, Sára Sándor: *80 huszár, 1978*) beszéltek a szabadságharcról és a megtorlásról. Csak a rendszer összeomlása után vált lehetővé, hogy a magyar film '56-ot forradalomnak nevezhesse és ábrázolhassa. Az 1989 után készült filmek (Zsombolyai János: *A haláraitélt, 1990*, Makk Károly: *Magyar rekviem, 1990*, Szilágyi Andor: *Mansfeld, 2006*, Matúz Gábor: *Nincs kegyelem, 2016*) már nyíltan bemutatathatták, hogy a forradalom leverése után újfént egy diktatórikus rezsim épült ki, de a gyászmunka erősebb volt bennünk, mint a forradalom felszabadító érzése. Rainer M. János történész kifejezésével élve kétféle vonulata van az '56-os filmeknek, a „november 4-központú történetekkel” szemben állnak az „október 23-központú történetek”, amelyek „a forradalmat a bátorság, a merészség, az ifjúság, vagyis a szabadság ünnepeként” tartják ('56-os kérdések. Múltunk 2006/4.). A forradalom roman-

tikusabb, patetikusabb ábrázolásának csak később, a rendszerváltás második évtizedének közepén jött el az ideje. *A Szabadság, szerelem* (Goda Krisztina, 2006) vagy *A Nap utcai fiúk* (Szomjas György, 2007) képsoraiból egyáltalán nem hiányzik a tragikum, de a bukás érzésénél erősebb bennük a levert forradalom erkölcsi győzelmének tudata.

Az 1956-os eseményeket feldolgozó amerikai vagy nyugat-európai filmeket kezdettől ez az érzés fűtötte. „Tudtuk, hogy amit mi, Magyarországon tettünk, azzal kivertük az első téglát a kommunizmus falából” – értékelte 1989 felől 1956-ot Pongráz András egykori felkelő *A lyukas zászló* (Klaudia Kovács – Endre Hules, 2007) végén. Ez a mondat akár a külföldön készült ötvenhatos filmek mottója is lehetne, amelyek szerint ötvenhat nem történelmi tragédia, hanem a vasfüggöny lebontásának (egyik) legfontosabb előzménye.

A levert forradalom történeteként indul az ausztrál rövid dokumentumfilm, a *Repülés a szabadságba* (*Flight to Freedom*, Australian National Film Board, 1957), amelynek főszereplője az Ausztráliába induló több ezer magyar menekült, akiknek tragikus közös sorsa mellett bátor helytállásuk hangsúlyos. Persze ötvenhat mellett a narrátor legalább olyan fontosnak tartotta kiemelni: ha a szovjetek vérbe is fojtották a felkelést Magyarországon, akik hősi-esen küzdöttek a szabadságért, azok kiérdemelték az új, szabad ausztrál életet. Tehát a bukás a múlté, a jövő a szabadság a távoli szigetországban.

A forradalom arcai (*The Forgotten Faces* – Peter Watkins, 1961), *A szabadság vihara* (*Freedom's Fury* – Colin K. Gray–Megan Raney, 2006), a *Szabadságtánc* (*Freedom Dance* – Steven Thomas Fischer–Craig Herron, 2007) és *A lyukas zászló* (*Torn from the Flag* – Hules Endre–Kovács Klaudia, 2007) szintén dokumentumfilmek, de játékfilmes eszközökkel dolgozzák fel valós személyek, a forradalom hőseinek és mártírjainak igaz történeteit. Az amatőr színészekkel rekonstruált jelenetekből felépülő brit *A forradalom arcai* ugyan a bukás képeivel és a szovjet invázió áldozatainak felsorolásával ér véget, ám 19 perces játékideje nagy részében a forradalom és szabadságharc dicsőségét zengi. Peter Watkins eisensteini gyorsvágással érzékelteti a forradalom eufóriáját: az egyik felkelő buzdító

beszédét hallgató emberek lelkesedést és csillapíthatatlan szabadságszomjat sugárzó arcainak közelképei kerülnek egymás mellé.

A *Szabadságtánc*, valamint a Kovács László és Zsigmond Vilmos operatőrök támogatásával és részvételével készült *A lyukas zászló* az Egyesült Államokban élő és dolgozó, magyar származású alkotók művei. Kovács Klaudia magyar televíziós felkérésre kezdett el interjúzni emigránsokkal, így a két operatőrlegendával is megismerkedett, Steven T. Fischert pedig alkotótársa, Craig Herron hozta össze Hilbert Ede rajzolóval. A *Szabadságtánc* Hilbert menekülésének kalandos és inkább vidám, mint búskomor történetét dolgozta fel a film készítésében is aktívan résztvevő alkotó rajzokkal illusztrált naplója alapján, Mariska Hargitay (a budapesti születésű filmcsillag, Mickey Hargitay és Jayne Mansfield lánya) narrációjával. Az animációs dokumentumfilm személyes felszabadulástörténetet tár a nézők elé: a Budapesten kedvesével, Judittal élő Ede arról álmodozik, hogy egyszer kijut

„Szimbolikusan kompenzál a nyugati nagyhatalmak tértlenségéért”

(Antonio Isasi-Isasmendi: A vér rapszódiaja, 1958)

Amerikába, ahol hivatásos grafikussá válhat, és ehhez éppen ötvenhat tragédiájából merít bátorságot. Bár a film idealizálja a Nyugatot, Hilbert rajzos naplójának megfelelően még a magyarországi terrort és saját menekülésének megpróbáltatásait is derűs optimizmussal, olykor humoros módon ábrázolja. Például amikor egy tank lyukat üt a lakásuk falán, a férfi értékeli, hogy így legalább gyönyörű kilátás nyílt a budai hegyekre. A magyar menekültet ugyanis is bevallottan az segítette át a szabadság földjére, hogy még a legnehezebb helyzetekben is tudott mosolyogni.

Ugyanez az optimista szemlélet jellemzi *A lyukas zászlót* és a *Szabadság viharát*: mindkét film egyértelműsíti, hogy a szabadságharc bár elbukott, de 1956 nélkül nem valósulhatott volna meg az 1989-es berlini fal- és vasfüggönybon-

tás. Az Andy Vajna és Quentin Tarantino producerek nevével népszerűsített *Szabadság vihar*a különösen erős szálakkal kötődik a szintén Vajna által pártfogolt történelmi kalandfilmhez, a *Szabadság, szerelem*hez, mivel ahhoz hasonlóan a melbourne-i olimpia híres szovjet-magyar vízilabdameccsét állítja párhuzamba az 1956-os októberi-novemberi eseményekkel, ami biztosítja, hogy a befogadó ötvenhatot dicsőséges október 23-történetként, és ne vigasztalan történelmi tragédiaként lássa. Ahogy *A lyukas zászló*, úgy a *Szabadság vihar*a is leegyszerűsítő és pontatlan a történelmi tényeket tekintve: az 1948 utáni Magyarországot egyoldalúan, élheteretlen siralomvölgyként mutatják be, megfelelnek az 1953-as, Kelet-Berlinben kezdődő, szerte az NDK-ban megmozdulásokat kiváltó tüntetésekről. A *Szabadság vihar*a azt hangsúlyozza, hogy „az utca népe” a kommunista rendszert akarta megdönteni, holott az egyetemisták és a munkások jelentős hányada Nagy Imre-párti reformkommunista volt. Ezzel együtt elvitathatatlan érdemük, hogy a szabadságharc elbukása ellenére annak egyetemes történelmi jelentőségét domborítják ki. *A lyukas zászló* a film végén újra megidézi az

1956 október 23-i tüntetés legendássá vált képsorait, amelyeken a diktatúrát megelégtelt diákok, munkások békésen, karöltve, mosollyal és reménnyel az arcukon vonulnak az utcán, majd a már idézett egykori forradalmár a vasfüggöny lebontására utaló záró gondolatai következnek: „Győztünk! Megkérdőjelezhetetlenül!”. A *Szabadság vihar*a pedig a november 4-én vérbe fojtott szabadságharc folytatásként értelmezi a felfokozott hangulat miatt verekedésbe torkolló melbourne-i olimpiai mérkőzést, ahol a magyarok egyenlő feltételek mellett, szoros küzdelemben győzhettek le a szovjet vízilabdacsapatot, így szimbolikusan a Szovjetuniót. Igaz, a filmben megszólaló orosz sportolók szerint ehhez nagyban hozzájárult, hogy a szurkolók és a játékvezető egyaránt magyarpártiak voltak.

HANGOS ÉS NÉMA FORRADALMAK

Míg az elemzett dokumentumfilmek játékfilmes eszközökkel teszik kataritikussá ötvenhat történetét, addig a játékfilmek gyakran dokumentarista módszerekkel (például archív felvételek használata) hitelesítik történeteiket. Az amerikai függetlenfilm, *A budapesti rém* (*The Beast of Budapest* – Harmon Jones, 1958) egyenesen kizsákmányolja a gyártás idején, 1957-ben még forró témát. Szenzációhajhász plakátja a földön fekvő, lenge öltözetű nő fölé magasodó, láncot kezében tartó ávos mellett a lyukas trikolor zászlóval vonuló tüntetők képével és ezzel a szöveggel csábítja nézőit a mozikba: „Cenzúrázatlanul! A sokkoló tények... amelyeket annak érdekében szivárogtattak ki, hogy elkészüljön a szégyen filmje! / A véres dicsőség tinnédzserlégió!”. Harmon Jones műve ennek megfelelően ÁVH-s kínzásokból valamint a harcok jeleneteiből épül fel. Az olcsó díszletek között forgatott, gyengén koreografált, párszereplős akciójeleneteket a valódi utcai összecsapásokat bemutató archív felvételek egészítik ki. Hősei, a liberális gondolkodású egyetemista Károly és egy humanus tábornok lánya, a meggyőződéses kommunista Marika szerelmébe beleszól a történelem a szovjet tankok és az ördögien gonosznak ábrázolt ÁVH-s ezredes, Zágon Ottó képében. A lány mindaddig nem áll a forradalom ügye mellé, amíg saját bőrén nem tapasztalja meg egy képen kívüli nemi





erőszak formájában a politikai rendőrség kegyetlenségét. Gyenge megvalósítása és szenzációhajhász megközelítése ellenére *A budapesti rém* eléri, hogy a néző dicsőséges szabadságharcokként tekintszen ötvenhatra, mert a november 4-i invázió ellenére hősei nem az autóba töltik a benzint, hanem a Himnusz felgyorsított, heroikus változatára elszágnak, hogy az üzemanyagot felhasználva felrobbantsanak még néhány tankot. Károly vakmerő zárómondatai egyértelműen szembe helyezkednek ötvenhat pesszimista és tragikus olvasatával: „Világszerte sokan hitték azt, hogy legyőzték minket, és gyászbeszédet tartottak sírunk felett. De mi még mindig élünk. Egy soha véget nem érő forradalmat vívunk.”

„Hősei nem autóba töltik a benzint”

(Harmon Jones: *A budapesti rém*, 1958)

A többi kapcsolódó játékfilm és a háromrészes minisorozat, *A cég – A CIA regénye* (*The Company* – Mikael Salomon, 2007) középső epizódja is hasonló történetbe ágyazza a magyar szabadságharcot. Akár *A budapesti rém* Marikája, hősei valamilyen szempontból vonakodó kívülállók, akik a kemény diktatúrát és az oroszok túlkapásait meg tapasztalva elvben vagy szó szerint is a felkelők mellé állnak. A francói antikommunista ideológiával konform spanyol melodráma, *A vér rapszódijája* (*Rapsodia de sangre* – Antonio Isasi-Isasmendi, 1958) és az ötvenhatos menekültek által készített kanadai erotikus film, *Érett nők dicsérete* (*In Praise of Older Women* – George Kaczender, 1978) főhősei magyarok. Isasi-Isasmendi filmjében Pulac András zongoraművész

a szintén zeneszerető, de az elnyomó hatalmat képviselő Igor Szolov szovjet parancsok kényszeríti rendszerpárti koncertre, majd a békés tüntetőkkel szemben felvonult, tűzparancsra váró katonákat látva András átáll az „ellen-séghez”. A Stephen Vizincey regénye alapján az alkotó saját történetét dramatizáló *Érett nők dicséretében* Vajda András a vészkorszakban, gyerekkorában éli át első szexuális élményét egy idősebb nővel, és a Rákosi-diktatúra alatt, érett kamaszként sem érdekli őt semmi a másik nem harmincas-negyvenes tagjain kívül. Eppen egy lázadó nő és a számára a szexuális aktusokhoz hasonlóan euforikus 1956-os forradalom hozza el életében a változást, azaz ötvenhat legalább olyan fontos András érése szempontjából, mint szüzessége elvesztése a diktatúra idején. A kanadai film és *A vér rapszódijája* Andrása egyaránt gyarapodnak azáltal, hogy az utcai harcokban aktív szerepet vállalva átesnek a tűzkeresztségen, azaz aktív, felelősségteljes férfiakká válnak.

Az *utazás* (*The Journey* – Anatole Litvak, 1961), a *Hajnalban meghalnak az álmok* (*I sogni muiono all'alba* – Mario Craveri–Enrico Gras, 1961), *A cég* és *A néma forradalom* (*Das schweigende Klassenzimmer* – Lars Kraume, 2018) főhősei származásukat tekintve is kívülállók, akár Bereményi Géza *Szabadság tér '56-jának* amerikai diplomatái. Az Indro Montanelli valós tapasztalatai alapján írt, az októberi–novemberi eseményekről tudósító olasz újságíróknak a forradalommal kapcsolatos vitáit bemutató *Hajnalban meghalnak az álmok*at leszámítva mindegyik említett film tulajdonképpen szimbolikusan kompenzál a nyugati nagyhatalmak tétlenségéért, és az eseményekbe valamilyen módon beavatkozó hőseik történeteinek keresztül megmutatják, hogyan kellett volna segíteni a magyarok ügyét. A még 1947-ben az Egyesült Államokba emigrált Tábori György forgatókönyvíró egy *Casablanca*-szerű történetként írta meg *Az utazást*: a Jason Robards által eljátszott sebesült forradalmár, Kedes Pál próbál kijutni az országból a brit Diana segítségével november 4-e után, ám a ferihegyi reptér lezárása miatt több külföldivel együtt busszal kell az osztrák-magyar határra utazniuk a lerombolt Budapesten keresztül. Egy határmenti kisvárosban Yul Brynner felvilágosult, bár

cinikus, és a „másik oldal” irányába nyitott, angolul tökéletesen beszélő Szurov őrnagy látja őket „vendégül”. A külföldi főszereplők fogságuk ideje alatt többször szemtanúi lesznek a még mindig kitartó magyar felkelők támadásainak, és a hősiesség kitartást, valamint a szovjetek túlkapásait látva kívülről a „magyar ügy” szimpatizánsává válnak. Jóllehet, Szurov az elnyomó hatalmat képviseli (például a közös vacsorák során nem tűri az ellenvéleményt), beleszeret Dianába, így hasonló döntést kell hoznia a film végén, mint a *Casablanca* Rickjének. Az *utazás* egyrészt amellett érvel, hogy nem feltétlenül minden orosz katona értett egyet a szabadság eltiprásával, másrészt szimbolikusan felülírja a történelmet: a cselekmény azzal zárul, hogy a nemzetiszín karszalagos forradalmárok lelövik a Kedest és Dianát szabadon engedő Szurovot, avagy jellekésen legyőzik a Szovjetuniót.

A cégkémhőse, Jack is csak az ÁVH-s terror megtapasztalásáig tud kívülről maradni. Magyarországi küldetése, hogy 1,5 évvel késleltesse a forradalom kirobbanását, ám a forradalmárok vezetője, Zekl Árpád elmagyarazza

neki, hogy a magyar nép túl van a tűrés-határán, az elnyomás elviselhetetlen, majd a börtönben, a kínvallatások során maga Jack is szembesül a diktatúra természetével. Párhuzamosan a budapesti eseményekkel a CIA vezetői között is zajlik a vita a beavatkozásról, ám beszédes, hogy a harcokba aktívan bekapcsolódó főhős ér el valódi eredményeket (például számos magyart sikeresen átsegít a vasfüggönyön a szabadságharc leverése után), míg főnökei elutasítják kérését, hogy az ügynökség nyújtson segítséget a magyaroknak.

A Dietrich Garstka igaz történetét elmesélő, a szerző azonos című könyvének alapuló *A néma forradalom* diákhősei ugyan az NDK-ban élnek, ám szellemi síkon nagyon is közel állnak a magyar felkelőkhöz. Idős pártfogójuknak, Edgarnak köszönhetően a tiltott rádió, a RIAS adásaiból értesülnek a magyarországi októberi harcokról, amelyek fellelkesítik a saját országuk szovjet megszállását is ellenző fiatalokat. A film hősei az egyik tanóra elején egyperces néma csendet tartanak az elesett forradalmárokért, ebből pedig hatalmas botrány kerekedik. Ugyanazt élük át

„kicsiben”, mint a lengyelek iránti szolidaritásból október 23-án utcára vonult, majd másnap már a szabadságért küzdő magyar tüntetők: a diktatúra túlkapásai (például az oktatási miniszter az összes keletnémet iskolából kiltaná őket) feltűzelik, és még intenzívebb ellenállásra készítetik a keletnémet lázadókat. Ugyan a múltbeli traumák (a hithű kommunista Erik édesapja náci kollaboráns volt) és szüleik konformizmusa (a „felbujtó” Kurt édesapja a rendszer kiszolgálója) elbizonytalanítja az ifjú lázadókat, ám a magyar példa erősíti összetartásukat, így nem adják be a derekukat, az elnyomó rendszer nyomásgyakorlása ellenére sem válnak árulókká, hanem együtt disszidálnak az NSZK-ba. Lars Kraume műve ezt nem vereségként, hanem erkölcsi győzelemként értékeli, amelyet hősei az 1956-os forradalom és szabadságharc nélkül nem vívhattak volna ki. *A néma forradalom* és a többi elemzett külföldi film azt bizonyítja, hogy ötvenhat Magyarországot határait meghaladó, egyetemes jelentőségű „szabadságvihar” volt, ami nemcsak a novemberi világtüntetések inspirálta, hanem példájával a Németországot és a világot kettéosztó vasfüggöny lerombolását is elősegítette. •

„Első téglát a kommunizmus falából”

(Colin K. Gray–Megan Raney: *A szabadság vihara*, 2006 – archív felvétel az 1956-os melbourne-i olimpiáról)



BESZÉLGETÉS BERGENDY PÉTERREL

Kísértetek földjén

VÍZKELETI DÁNIEL

A „NAGY HÁBORÚ” VÉGET ÉRT, DE A SPANYOLNÁTHA-JÁRVÁNY ÉS A KÍSÉRTETEK IDEJE CSAK MOST KEZDŐDIK. A POST MORTEM EREDETI MAGYAR HORROR.

• A vizsga (2011) és a Trezor (2018) az elmúlt évtized legjobban sikerült magyar műfaji filmjei közé tartoznak. Miért döntöttél úgy, hogy zsánerfilmeket készítesz? Foglalkozol-e azzal, hogy szerzői kézjegyed valahogyan belekerüljön filmjeidbe, vagy az a célod, hogy tiszta műfaji filmeket hoznál létre?

A filmeket a nézőknek kell csinálni. Nekem az a fontos, hogy minél több ember nézze meg, és minél több embernek szerezzek örömet a filmjeimmel – miközben értéket is közvetítek számukra. Szeretem, ha nevetnek, sírnak, ha félnak a nézőtérén, remélem, ezáltal még megijedni is fognak, hogy aztán megkönnyebbülten felneveghessenek. Az elsődleges céloom, hogy minőségi, a közönség érdeklődésére számot tartó filmeket készítsék, és ezt elsősorban műfajfilmek rendezésével tudom elérni. Alapvetően nem érdekel, hogy a kézjegyem tudatosan benne van-e a filmjeimben vagy sem, bár azt hiszem, hogy a műfaji keretek betartása mellett felismerhetőek és egyediék a munkáim, legyen az reklámfilm vagy mozifilm.

• A magyar filmesek többsége tudatosan fordult a műfaji filmek felé: Mi ennek az oka? Felőtt egy olyan rendező-generáció, amelyik már az amerikai zsánerfilmekben szocializálódott, a közönség igényeinek megváltozása, esetleg a film-támogatási rendszer átalakulása?

Én annyira nem tapasztalom azt, hogy a magyar filmesek a műfaji filmek felé fordultak volna. Vagy legalábbis nem árasztják el a magyar mozikat a különböző műfajú közönségfilmek. Andy Vajna szerette volna fellendíteni a magyar közönségfilmet, nyitott volt a zsánerfilmekre, aztán nem nagyon kapott jó közönségfilm-forgatókönyvet. Mert meglehetősen nehéz jó filmet

csinálni a széles nézőközönség számára. A *Post Mortem*-nél is azzal nyugtattam magamat, ha a film horrorként nem fog működni, akkor majd azt mondom, hogy művészfilmet csináltam. Abba bármi belefér. Szerencsére a film számos, nemzetközi fesztiválszereplése és fogadtatása visszaigazolta, hogy igazi horrorfilmet csináltam. Személyesen keresek meg messengeren és emailben több helyről, Angliából, Amerikából, hogy hallják a fesztiválszervezőktől, hogy milyen dögös lett a *Post Mortem*, az ő fesztiváljuknak is adjuk oda a filmet. A trieszti RAI4-díj és a zsűri indoklása – miszerint „a horror műfajának koncepcióját tökéletesen megtestesíti” – kapcsán pedig már papírom is van róla. Tudom lobogtatni.

• A vizsga és a Trezor történelmi thrillerek, és a történelmi háttérrel – a *Post Mortem* az első világháború után játszódik –, ezúttal is megtartottad. Mi az, ami ennyire vonz a történelmi díszletekben?

Vonzódásom a történelmi filmekhez önös érdekből származik. Egyrészt a történelem mindig közel állt hozzám, másrészt nagyon szeretem, hogy már nem létező világokat kell létrehozni, felépíteni ezekben a filmekben. Hogy egy olyan valóságot kell megteremtünk, amelyet a mai néző nem ismer. Hogy hol vannak a határok, meddig kell történelmileg húnyunk valamire, és honnantól hagyatkozhatunk a saját elképzeléseinkre. Mi fontos és mi nem egy történelmi filmben. Ez izgalmas kihívás.

A *Trezor* forgatásán például úgy gondoltam, hogy a Münnich Ferencet alakító karakternek pontosan ugyanolyan szemüveget kell hordania, mint amelyet Münnich hordott. Ezt lényegbevágó részletnek tartottam. Ezért a

kellékesek hagyományos technikával legyártattak egy ugyanolyan szemüveget. Csak utólag merték megmondani nekem, hogy a szemüveg 300 ezer forintba került. Amikor ezt megtudtam, kicsit elszégyelltem magam, mert egy alacsony költségvetésű filmnél ez igazán borsos összegnek számít. Ha erről tudtam volna, akkor nem biztos, hogy annyira ragaszkodtam volna hozzá. A forgatás után aztán megkaptam ajándékba a szemüveget. Most is ott van a polcomon.

Vagy például a *Post Mortem*-nél a helyszínek kérdése. 1918-as magyar falvakat már nem lehet találni. Hol forgassuk le a filmet? Ideális esetben stúdióban kellene felépíteni egy ilyen falut, ám ezt csak az amerikai filmek költségvetése bírja el. Elkezdünk tehát skanzeneket nézni, ahol még vannak autentikus falurészek. A Felvidéken találtunk több jó helyszínt, ám az utaztatás és szállásolás szintén nem fért bele a költségvetésbe. Végül a szentendrei skanzen mellett döntöttünk. Igen ám, de egyetlen tájegységen képtelenség lett volna leforgatni a filmet, ráadásul egy amerikai stáb csupán három napos forgatásukhoz négy hónapra lefoglalta azt a tájegységet, amely legjobban passzolt volna a filmünkhöz. Tehát több, eltérő tájegységben forgattunk, és számítógépes utómunkával helyeztük el a Kárpátokat idéző havas hegyeket a háttérbe, hogy érezzük, valahol Nagy-Magyarországon vagyunk. Mert ezt fontosnak tartottam a film ezúttal nem pszichológiai, hanem történelmi rejtett üzenetei miatt. Tehát vegyes lett a paraszti építészeti stílusunk, amely megítélésem szerint nem fogja zavarni a hiteles történelmi élményt. Szóval ilyesmi azok az izgalmas kihívások, amelyek vonzanak a történelmi filmekben.

• Műfajt váltottál, horrort eddig nem készítettél. Mi volt az oka annak, hogy változtattál a jól működő recepten?

Az nem lehet, hogy mindig 1956-os, jobb esetben 1957-es filmeket csináljak. A horrort már gyerekkorom óta szeretem, pszichológusként is foglalkoztam vele. És úgy gondoltam, hogy eljött az ideje, hogy csináljak egy igazi horrorfilmet, amit itthon nem szoktak. Amit aztán akár külföldön is el lehet adni a mozikba. Egyébként a következő filmtervem is történelmi témájú, és



egy újabb zsánerben mozog. Egy igazi háborús filmen dolgozom, mely szintén 1918-ban játszódik. Sok látványos harccal, vérrel-verejtéssel, magyar-cseh-román katonasorssal az olasz fronton az első világháborúban.

• *Mivel pszichológia diplomával rendelkező filmrendező vagy, aki most horrorfilmet készített, muszáj megkérdeznem, hogy merítettél-e Sigmund Freud A kísérteties című esszéjéből? Olyan mintha Freud a filmről is írna. Az otthonos és a kísérteties hatás közötti „átélezés”, amikor valami, ami ismerős hirtelen idegené, kísértetiesé válik nagyon jellemző a filmes gondolkodásra.*

Nem merítettem ebből az esszéből. De természetesen Freud, Ferenczi Sándor, Hermann Imre és elsősorban C.G. Jung munkáiból igen. A pszichoanalízis ugyanis ugyanazzal foglalkozik, amivel a horror műfaja: magával a tudattalannal. A tudattalanban lévő tartalmak mutatkoznak meg egy-egy horrorfilmben, elfojtott vágyaink, félelmeink, emlékeink, traumáink fogalmazódnak meg a szimbólumok nyelvén. Az ősi, emberi szimbólumok, az archetípusok az igazi főszereplői ennek a műfajnak. A *Post Mortem*ben is található ilyen rendesen.

• *Freud esszéjében E.T.A. Hoffmann A homokember című novelláját elemzi, amiben szerinte a kísérteties érzést az otthonos, régről ismerős, de mélyen eltemetett, elnyomott emlék felszínre*

Bergendy Péter: **Post Mortem**

törése okozza. A kísértet, a kísértés a Post Mortem-ben is így működik?

Igen, pont ez a lényeg a horrorban. Hogy a saját lelkünk mélyrétegeivel szembesülünk, amivel aztán lehet barátkozni, ismerkedni a film segítségével. A *Post Mortem* is egy ilyen utazás a tudattalan világába – vagy más néven a másvilágba, túlvilágba. A halottak és a halál világába. A film szimbólumait azonban nem feltétlenül kell tudatosan szemlélni. Talán az a jobb, ha nem tudatosan éli át a néző ezeket a feltörő tartalmakat. Hanem inkább csak megéli a moziban. Így még jobban hathatnak is rá. De a *Post Mortem* azért alapvetően nem egy pszichológiai tanulmány, bár akár lehet úgy is elemezni. Ha valaki így közelítené meg, segítségül megírom, hogy inkább Jung elméleteit követve érdemes felfejteni a rejtett szárait. A *Post Mortem* azért igazából csak szórakoztatni akar, persze a tudattalan megbirizgálásával.

• *A film középpontjába a halottak fotózásával foglalkozó fotográfust helyezték. Mario Bava, a modern horrorfilm úttörő rendező-operatőre azt mondta, hogy a horror hatása hetven százalékban a fotografálásról múlik, az teremti meg az atmoszférát. Egyet értesz-e ezzel?*

Végül is egy filmről beszélünk, mely elsősorban a vizualitásával manipulál. A *Post Mortem* esetében a fény és

árnyék tónusaival, a 19. század végi magyar realista festészet elemeinek megidézésével. A leskelődéseivel, a riadt körbetekintéseivel, a tág beállításaival, amelyekben nem tudjuk, hogy a kép melyik széléről fog valami betámadni. Az ember elsődleges érzékelése a látás, a vizuális információkra építés. De aztán ott van a hang, amely sokkal ősbibb, primerebb dolog a képnél. Zsigeribb hat. A neszek és zörejek, a sikoltások és erős hanghatások, valamint a filmzene egy horrorfilmben éppen olyan fontosak, mint a fotografálás. Fél éven át dolgoztunk is rajta rendesen, hogy olyan hangkulisszája legyen a *Post Mortem*nek, amely itthon szintén nem megszokott.

• *Vannak kedvenc horrorfilmjeid? Melyek inspiráltak?*

Az *ördögűző* és az eredeti *Halloween*. Ezek alapművek. Nagy örömmre Az *ördögűző* hazai forgalmazásának én is részese lehettem az akkori Magyar Filmintézetnél a nyolcvanas évek második felében. A *Halloween* pedig volt szerencsém látni 1979-ben egy müncheni moziban. Nagy élmény volt. Én azonban nem a fenti típusú horroroktól félek, hanem a kísértetfilmeketől. Ezért csináltam kísértetfilmet.

• *Az esztétikai és pszichológiai horizont mellett például támaszkodtál-e a gonosz erők ábrázolásának mitikus és/vagy vallási vetületeire? Az alkotói munka során megfogalmaztad magadnak pontosan, hogy miből fakad a horror, mi az, hogy gonosz, vagy ennél ösztönösebben dolgoztál?*

Fiatalkoromban a pszichológiai tudásommal felfegyverkezve kezdtem el dolgozni. De azt vettem észre, hogy ha nem használok fel tudatosan a pszichológiai elemeket, ha nem gondolom át, hogy milyen szimbólumokat, archetípusokat jelenítek meg a munkáimban, akkor jobb és hatásosabb dolgokat tudok létrehozni. Ezért nem nagyon hiszek a tudatos, tudatosan kitervelt filmkészítésben. Az „ezzel azt akartam megfogalmazni, hogy” típusú alkotás szerintem nem működik, nem jó út. Ösztönösen kell filmet csinálni, mert akkor lesz jó és igaz a film.

• *Benned kinyíltak olyan ajtók, amelyeket nagyon mélyre tettél, esetleg nem is tudtál eddig a létezésükről?*

Remélem, ez a következő, *Győztesek* című, első világháborús filmemből majd kiderül. •

SEAN CONNERY (1930-2020)

GÉCZI ZOLTÁN

A NEVE CONNERY



SEAN CONNERY VÁSZNON A LEHETŐ LEGTÖBBET HOZTA KI A RÁ BÍZOTT SZEREPBŐL, AHOGY AZ ÉLETBEN SEM ÉRTE BE A KÖZÉPSZERŰSÉGGEL.

Karizmatikus akcióhős és díjakkal kitüntetett drámai színész, világcsavargó playboy és büszke nemzeti ikon; Sean Connery hatvannál is több mozifilmben játszott 1957 és 2003 között, a mozgókép történelmének egyik legintenzívebb és legszínesebb karrierjét építve fel.

VÁROSKÉP REVOLVERCSÖVÖN ÁT (nyitójelenet)

Skócia fővárosának, Edinburghnek nyugati, Fountainbridge nevű városrésze a lehető legkevésbé hasonult West Hollywoodhoz. Közönséges munkásnegyed volt vörös téglából emelt bérházakkal és rozszant teherautókkal, az 1930-as években már keserves hanyatlásnak indult állapotban. A kerület legnagyobb munkaadója, az Észak-brit Gumiipari Vállalat az első világháborút követően katonai megrendelésekre rendezkedett be, gumicsizmák, abroncsok, gázmaszkok tízezreit gyártotta megbízható minőségben, elősegítendő a Nemzetközösségi Hadsereg katonáinak harctéri helytállását. A könnyűipar megfáradt munkásainak a kerület második legfontosabb üzemének számító McEwan's Brewery termékei nyújthattak némi enyhülést, amely Skócia legnagyobb sörfőzdéjeként biztosított népszerű lehetőséget a szabadidő tartalmas eltöltésére.

AZ AMATŐR (főcím előtti jelenet)

A fiatal Sean Connery a legkevésbé sem volt „a borok és a konyhaművészet avatott szakértője” (Ian Flemming): sört ivott, nem '53-as Dom Perignon (a rázva, nem keverve mixelt vodka-martini csak később vált a kánon részévé).

Sosem tékozolt el százezreket a bakarra-asztalnál egy szép nőnek imponálva, viszont lelkiismeretesen kapcsolgatta a villanyt a stúdióban. A brit titkosszolgálat ügynökeként vált híressé, holott elhivatott skót volt bölcsőtől koporsóig, hazájára különösen büszke patrióta, aki támogatta a skót függetlenségi törekvéseket. A színészhivatást nem szakmai elkötelezettségből, hanem józan megfontolásból választotta: segédmunkásként a jövedelem szerény mivolta, focistaként a karrier tervezhetően kurta időtartama aggasztotta, így döntött a filmipar mellett.

A NAGY METAMORFÓZIS (Q laboratóriumában)

Ahhoz, hogy munkásemberből Őfelsége titkos ügynökévé lényegüljön át, Terence Young stílusérzéke szükségeltetett. „Igazi bonviván volt, elképesztő mértékben járult hozzá a karakterhez. Tudta, hogy milyenek a legújabb ingek és zakók, mert ő maga is igen elegáns volt, függetlenül attól, hogy volt pénze vagy sem.” – méltatta Connery. Young rendes éttermekbe, menő bárókba, úri szabóságba hordta a leendő akciósztárt, ösztönös zsenialitással érezve rá a karakter lényegére: Bond megformálása nem színésztechnika kérdése, a főszerepet játszó férfinak magának kell Bonddá válnia. Az elegancia és a laza vagányság azonban csak az egyik oldala a figurának, a 007-es ügynöknek hasonló arányban kell azt a nyers férfierőt és kérlelhetetlen határozottságot sugározni, amit Connery tett hozzá minden idők leghíresebb akcióhőséhez: „Bondot csak olyan férfi játszhatja, aki veszélyes. Ha nincs meg a fenyegetettségi érzése, akkor nem lesz cool.”

A NEMZETKÖZI PLAYBOY (röpke flört Moneypenny irodájában)

Connery túlzás nélkül filmtörténeti horderejű szerződtetése az erélyes női támogatósnak köszönhetően valósulhatott meg. A kevésbé ismert színészt Dana Broccoli, a vezető producer felesége szorgalmazta, ugyanakkor a Bond regények szerzője, Ian Fleming reménytelennek tartotta a javaslatot, „túlméretezett kaszkadőrnek” titulálva a markáns akcentussal beszélő jelöltet. Cubby Broccoli és Harry Saltzman az iskolázott és elegáns, laza modorú világfit, Cary Grantet vágyta főszereplőnek, Fleming barátnője, Blanche Blackwell azonban kiállt az eredeti karakterleírásról merőben idegen Connery mellett.

James Bond figurája nem csupán szupersztárrá és kulturális ikonná, de a nők kedvencévé is tette Conneryt. A legszébb színésznők törték magukat, hogy együtt játszassanak vele: Kim Basinger korábban két ajánlatot is visszautasított, amelyek Roger Moore mellé szólították, de Connery második visszatérése alkalmából igent mondott a producereknek. A *Bond girl* fogalma előbb szereposztási etalonná, majd intézménnyé vált, de egyéb filmjeiben is olyan színésznők tűntek fel mellette, mint az isteni Gina Lollobrigida (*Gyilkosság a hajón*, 1964), Brigitte Bardot (*Shalako*, 1968), vagy Catherine Zeta-Jones (*Briiliáns csapat*, 1999). Tippi Hedren a következő pánasszal fordult Hitchcockhoz a *Marnie* (1964) forgatásán: „Igazán lenyűgöz, hogy a világ legvonzóbb férfinak osztotta a partnerem szerepét. De hogyan várhatja el tőlem, hogy frigidnek tűnjek, amikor Sean jelenlétében még egy jégből faragott nő is felengedne?”

Egy szó, mint száz: Conneryt minden nő imádkozta.



**„Egy jégből faragott
nő is felengedne”**

(Terence Young:
Oroszországból szeretettel
– Daniela Bianchi és
Sean Connery)



A NEVEM BOND (M ismerteti a küldetést)

Bár a *Dr. No* költségvetése szerény volt (1,1 millió USD), Broccoli és Saltzman hatalmas potenciált láttak Fleming regényeiben, így a kezdetektől nagyban gondolkodtak. Connery nem osztozott a producerek általános derűlátásában: „Ha valaki azt mondja, hogy tudta, hogy sikeres lesz az első film, akkor hazudik, mert ezt senki se tudhatta. Senki se láthatta előre, hogy annyi évvel később is itt fogunk ülni, és James Bondról beszélünk.”

A producerek azonban nagyon is tudatosan cselekedtek, a Bond-mozik vezérmotívumait már az első részben meghatározták: az egzotikus helyszínek, az extravagáns ellenfelek, a bőven adagolt erőszak, a stílusos főcím, a különleges autók, a szupermodern technológia és a gyönyörű nők voltak a receptúra legfőbb hozzávalói. Közel hat évtized elmúltával is ebben a viszonyrendszerben aktív Bond, előzékenyen igazodva a klasszikus forgatókönyv szabályaihoz, amelyeket az összesen tucatnyi szkriptet jegyző Richard Maibaum állított fel.

James Bond bemutatkozása sikeresnek bizonyult, az *Oroszországból, szeretettel* (1963) pedig tovább népszerűsítette a 007-es ügynök karakterét. Ettől kezdve Connery a prototípus, az örök igazodási pont; akárki vállalja fel a filmtörténelem leghosszabb ideje aktív,

egyszermind legismertebb hőségnek szerepét, vásznon nyújtott teljesítményét a kritika és a közönség egyaránt az ő Bondjához fogja mérni.

AKCIÓBA LÉP 007 (üldözés földön-vízen-levegőben, szex és további izgalmak)

A Bond-szakértők által igen nagyra tartott *Goldfinger* (1964) fordulópontnak bizonyult a sorozat történelmében, Connery is kedvenc részeként hivatkozott rá később, a *Tűzgolyó* (1965) azonban már untatta, a *Csak kétszer élsz* (1967) japán forgatását pedig végeláthatatlan gyötrelmeként élte meg. „Miután elkészült az első kettő, már csak menni kellett előre, mert megvoltak a szabályok.” – mutatott rá a fokozatos elidegenedés legfőbb okára. Amíg szerződése tartott, menetelt is becsülettel, de láthatóan egyre kedveltebbül tette, és öt epizód után már nem újította meg szerződését az EON Productions Ltd.-del.

Ekkor reaktiválták első ízben. Az egyetlen film (*Őfelsége titkosszolgálatában*, 1969) után felmondó George Lazenby távozását követően a producerek, egyéb lehetőség híján, a szakmai ösztönzés biztos módszerével kezelték a csapdahelyzetet. Amit nem tudtak megoldani pénzzel, azt megoldották temérdek pénzzel, holott Broccoli és Saltzman még a szakmán be-

„Követte a sorozat evolúcióját”

(Terence Young: Gyémántok az örökkévalóságnak – Sean Connery)

lül is híresek voltak környék-
len keselyűtermészetükről. Keserves alkudozást követően a következő konstrukció alakult ki: Connery 1,25 millió dollárt kap a visszatérésért, bónuszt az esetleges pótforgatásért,

valamint 12,5 százalékkal részesedik az amerikai bevételből származó profitból. A példátlanul nagyvonalú alku végül 6,725 milliót hozott a konyhára, valamint egy kevésbé emlékezetes filmet, amely a *Gyémántok az örökkévalóságnak* (1971) címen található meg a toplisták utolsó harmadában. Ugyanezt a trükköt játszotta meg a második visszatérése során is, amikor egy hiányos szerződésből adódóan lehetőség nyílt a *Tűzgolyó* új változatának elkészítésére (*Soha ne mondd, hogy soha*, 1983).

FELIX, BLOFELD ÉS A TÖBBIEK (felvonulnak a szövetségesek és az ellenfelek)

Karrierjét Terence Young indította be, vele négy filmet is forgatott 1957 és 1965 között. Sydney Lumet nemkülönben kedvenc rendezői közé tartozott, öt mozit készítettek együtt, köztük a *Gyilkosság az Orient Expresszen* (1974) klasszikus adaptációját, amelyben egy nehezen felülmúlható *ensemble cast* (Albert Finney, Lauren Bacall, Ingrid Bergman, Michael York) kötelékében kapott szerepet.

Sir Michael Caine-t legkiválóbb barátai közé sorolta; ragyogó párost alkottak John Huston *Aki király akart lenni* (1975) című filmjében, amelyet Connery pályafutása legjobban sikerült munkájaként idézett. Jean-Jacques Annaud a kor legdrágább európai szuperprodukciónak főszerepére szerződtette (*A rózsza neve*, 1986), Brian De Palma dirigálásával pedig Oscar-díjat szerzett (*Aki legyőzte Al Caponét*, 1987). Élvezte a közös forgatást Steven Spielberggel (*Indiana Jones és az utolsó kereszt lovag*, 1989), de a negyedik felvonásában már nem vállalt szerepet („Imádtam vele dolgozni, de ez alkalommal nem volt olyan története Indy apjáról, amit érdemes lett volna elmesélni.”). Jó kapcsolatot ápolt a Bond-színészekkel, követte a sorozat evolúcióját: Pierce Brosnant „jó döntésnek” nevezte, Daniel Craiget „csodálatosnak” tartotta, Timothy Dalton viszont szerinte „sose tudta megragadni a szerepet, mert a legrosszabb módon vette azt komolyan”, Roger Moore Bondját pedig bár életre szóló haverok voltak ők, túlzottan paródiaszerűnek mondta.

Az 1990-es évek Hollywoodját azonban nem szívlelhette. Lépten-nyomon kifejezte megvetését a kortárs filmesek iránt, lesújtóan nyilatkozott a producerek és rendezők új generációjáról („Utálatos kisdedek háromrészes öltönyben.”), a legtöbb ajánlatot visszautasította, ha pedig hajlandó volt kamera elé állni, azt a személyes megfontoláson túl kizárólag csillogászati gáziért tette.

„Ikonszerű szerepek sorjázta”

(John Huston:
Aki király akart lenni
– Sean Connery és
Michael Caine)

HÁROM GENERÁCIÓ HŐSE (az antagonista nyomában)

Az 1960-as években összehasonlíthatatlanul olcsóbb és lazább volt a szuperprodukciók forgatása, nem bíbelődtek 3-4 évet egy címmel, mint manapság, így Connerynek két Bond között bőven akadt alkalmuk dolgozni. Ebben az évtizedben további tíz filmben játszott főszerepet, amelyek között saját jogukon is kiváló thrillerek (*Gyilkosság a hajón*, 1964; *Marnie*, 1964) és történelmi drámák (*A domb*, 1965; *A jég-sziget foglyai*, 1969) egyaránt sorakoztak. A következő évtized listája ennél is nagyobb diverzitást mutat, még egy ízig-vérig *low budget* sci-fi is belefért a sorba (*Zardoz*, 1974); nehéz volna következetességet felfedezni, ha csak nem magát a törekvést, hogy végleg maga mögött hagyhassa a titkos ügynök figuráját. Az 1990-es évekből visszatekintve maga Connery is meglepődött saját munkatempóján: „Leforgattuk az *Aki király akart lenni*t, aztán a *Szél és az oroszlán*t, aztán a *Robin és Marian*t, egyiket a másik után. Olyan volt, mintha egy liter folyadékot akarnál beleerősztolni egy félliteres korsóba. De ha az ember talál valamit, amit meg akar csinálni, akkor nekilát és megcsinálja.”

A *Soha ne mondd, hogy soha* után ismét ikonszerű szerepek sorjázta, amelyek újrarajzolták Connery *public image*-ét. Az 1986-ban bemutatott *Hegylakóban* (rendezte Russell Mulcahy) példátlan eleganciával iskolázta le a teljes

színészgárdát, s miután a '80-as évek amerikai esztétikáját tökéletesen leképező film hatalmas sikerré vált, egy új generációt nyerhetett meg magának. Juan Sanchez Villa-Lobos Ramirez figurája friss szakaszt nyitott Connery karrierjében: ettől kezdve elsősorban mentorfigurákat bíztak rá, fiatalabb partnereket társítva az immáron veteránnak számító színészhez (*Büntény a támaszponton*, 1988; *Gyilkos Nap*, 1993; *Az első lovag*, 1995; *Briliáns csapda*, 1999). Bond szellemétől mégse szabadulhatott: Michael Bay nagy költségvetésű akciófilmjében (*A szikla*, 1996) a 007-es ügynök ősz alteregójaként segítette a laborban zseniális, de terepen tapasztalatlan vegyifegyver-szakértő Nicolas Cage-et (a szerencsés véletlennek köszönhetően ismét Ed Harris ellenében, aki az előző évben bemutatott *Egy igaz ügyben* is ellenlábasa volt). A John McTiernan által dirigált *Vadászat a Vörös Októberben*, amelyet bizvást nevezhetünk a korszak legkiválóbb hidegháborús akcióthrillerének, Marko Ramius szovjet tenger-alattjáró-parancsnok szerepében volt az egyébiránt nagyszerű szereposztás (Alec Baldwin, Sam Neill, James Earl Jones, Tim Curry, Stellan Skarsgård) mindent vivő ásza, a szemkápráztatóan stílusos, ám a pénztáráknál sajnálatos módon alulteljesítő, azóta is megbocsáthatatlanul alulértékelt *Bosszúállókban* (1998) pedig a világalomra törő szupergonosz szerepét ölthette magára.

Connery pályafutása utolsó szakaszában sem vesztett nyers energiájából és ellenállhatatlan karizmájából, jelenléte minden produkciónak javára vált. Az *Egy igaz ügy* producere, Lee Rich is őszinte elismeréssel adózott a veterán színész előtt: „A hatvanas éveiben jár, és főszerepeket kap. Hányan mondhatják még ezt el rajta kívül?”

A feltétlen tisztelet okán, nagyvonalúan engedve meg némi csalást, nevezük Gus Van Sant drámáját (*Fedezd fel Forrestert!*, 2000) Connery utolsó filmjének. Az egykor ünnepezt, majd a hírnév elől a világtól elvonult, magányban megöregedett írózszeni és az irodalmi ambíciókat dédelgető, 16 éves fekete srác barátsága jellemzően Oscar-díjra optimalizált dráma, az Akadémia azonban érthetetlen módon nem tűntette ki figyelmével – holott William Forrester szerepe a sors ajándéka volt, Connery pedig karrierje legihletettebb és legkimunkáltabb játékával hálálta meg





a rendező bizalmát. Mellőzése meglehetősen méltatlan húzás volt, mindazonáltal az ily módon elszenvedett kényelmetlenségek eltörpültek mindazon megpróbáltatásokhoz mérten, amelyek az elkövetkező években vártak rá.

LEFEGYVEREZZE

(Bond elővigyázatlanná válik és fog-ságba esik)

A *Fedezd fel Forrestert!* után hiába kopogtattak ajtaján a *Mátrix* és *A Gyűrűk Ura* producerei, azonban 2003-ban még egyszer visszatért a vászonra. A látványosan félresikerült *A szövetség* (2003) kereskedelmi bukás lett, de a helyzet kreatív szempontból sem volt magasztosabb: a képregény szerzője, Alan Moore válogatott átkokat szórt mindenkire, aki részt vett a projektben, Connery pedig léptenyomon összekülönbözött az improvizatív munkamódszert gyakorló rendezővel. Az Észak-Amerikában mindössze 66 millió dollárt gyűjtött szuperprodukció összeomlása feltartóztathatatlan fergetegként sodorta magával a teljes stábot, a szakmai konfliktusoktól megcsömörlött Connery pedig bejelentette: véglegesen visszavonul a filmezéstől.

A kibékíthetetlen szakmai nézeteltéréseken túl magánéletében is egyre több kellemetlenséggel kényszerült szembenézni. Már a James Bond-korszakban is hatékonyan kamatoztatta népszerűségét, az 1980-as évektől pedig különösen nagy gázsikért játszott, így tetemes vagyont halmozott fel (a *Fedezd fel Forrestert!*, és *A szövetség* esetében ez 17 millió dollárt jelentett), de adóügyekben korántsem bizonyult kész-

„Az örök igazodási pont”

(Jean-Jacques Annaud: *A rózsza neve* – Sean Connery)

séges jogalanynak. Jövedelemadóval kapcsolatos zűrés ügyek miatt kellett Skóciából Marbellára, majd Spanyolországból a Bahamákra áttelepülnie, a spanyol hatóságok azonban utánanyúltak: adóelkerülésért emeltek vádat ellene, és 5,5 millió fontos igényt állapítottak meg az államkincstár számára. Mindeközben ő maga is pereskedni kényszerült a Bond-filmek jogdíjai miatt: „Gyűlölöm a tisztességtelen viselkedést. Bűncselekménynek tartom, amikor megállapodik valakivel az ember, aztán a másik fél könyvelési trükkökkel próbálja meglopni.”

De még a könyvelőknél is mélyebben vetette meg az újságírókat. Történt ugyanis, hogy egy lelkes levéltáros előásott egy 1965 novemberében megjelent *Playboy* interjút, amelyben kijelentette, hogy „semmi különösen rosszat nem látta abban”, ha egy férfi bizonyos esetekben megüt egy nőt. A muzeális értékű zurnalisztikai lelet láttán a *Me Too* mozgalom túlhevült amazonjai a nyilvánosság teljes eszköztárát igénybe véve rontottak neki, gyávának és zaklatónak nevezték, a cancel-kultúra furcsa szellemében követelve Connery nevének és életművének törlését a filmtörténeti lexikonokból.

AKI NEM TUDOTT VESZÍTENI (a végső győzelem)

Connery az önkéntes visszavonulást választotta, de saját legendáját nem nyugdíjaztathatta, így a századforduló könyvelési lázában fogant filmes toplistákon rendre előkelő helyen bukant fel a neve. A teljesség igénye nélkül: megválasztották „Minden idők harmadik

legnagyszerűbb filmhősiének” (American Film Institute), a 14. helyet kapta az *Empire* magazin „Minden idők 100 legnagyobb filmsztárja” listáján, a *People* Magazin olvasói az „Évszázad legvonzóbb férfinak” nevezték, Bill Clinton személyesen tüntette ki a művészetek és kultúra terén szerzett érdemeiért, ami pedig különösen ironikus, hogy 2000-ben a Királynő Nagy-Britannia lovagjává üttette a Skócia függetlenségét támogató filmsztárt.

Hátralévő éveit mégsem a díszdoktori címek és filmszakmai díjak halmozásával és rendezgetésével kívánta tölteni. A kamerát gondosan kerülte, de társadalmi ügyekben nagyon is aktív maradt, kiemelten támogatva a Scottish International Education Trust és a National Scottish Party tevékenységét: ahogy Bond a rulettasztal mellett, oly könnyű kézzel szórta a súlyos milliókat karitatív ügyekre, ha úgy vélte, hogy az anyagi hozzájárulás előremozdíthatja Skócia ügyét.

A LEGNAGYOBB SKÓT (végefőcím)

Sean Connery ifjúkori döntése minden bizonnyal számottevő fennakadást okozott a Fountainbridge-i élelmiszerkiskereskedelem házhozszállítási szolgáltatásában, de filmsztárként szerzett hírnevével bőven kárpótolta szeretett szülőföldjét. Váratlan pályamódosítását maga is szerencsés döntésnek tartotta: „Meglehet, nem vagyok túl jó színész, de minden mást csak rosszabbul csinálnék.”

A „Legnagyobb Élő Skót” (*Sunday Herald*, 2004) a *Tűzgyőlyő* forgatási helyszínén, a Bahamákon álló villájában tért örök nyugalomra október utolsó napján. A leszerelési kérelmét oly sokszor benyújtó, több ízben reaktivált hírszerzőtiszt immáron megmásíthatatlanul maga mögött hagyta a nemzetközi filmipart, hiába kérelné a brit konzulátus csetlő-botló munkatársa, a *Soha ne mondd, hogy soha* szereposztása szerint Rowan Atkinson személyében: „M küldött, hogy kérjem meg rá: térjen vissza a szolgálatba, uram! Aggódom, hogy ön nélkül veszélybe kerül a civilizált világ biztonsága.”

Márpedig a brit külhoni hírszerzés igazgatójának nem szokása, hogy pótolhatatlan veszteségnek minősítse egy tejesember távozását; hasonló elismerés csakis Bond parancsnokot, az MI6 halhatatlan ügynökét illetheti meg. •



SEAN CONNERY LEGSÖTÉTEBB SZEREPE A MEGHASONLOTT RENDŐRTISZT SIDNEY LUMET MÉLTATLANUL ELFELEDETT LÉLEKTANI THRILLERÉBEN.

Sean Connery szerelemprojektjeként jött létre a *The Offence* (az 1973-as film a magyar DVD-forgalmazásban *A támadás* címen jelent meg, egyetlen hazai televíziós bemutatása alkalmával *Az igazság erejére keresztelték*). Cserébe azért, hogy Connery ismét James Bond bőrébe bújjon a *Gyémántok az örökkévalóságnak* főszerepében, a színész két szabadon választott, alacsony költségvetésű film finanszírozását kérte a United Artiststól. A kettő közül csupán a bukásnak bizonyult *A támadás* készült el, s hosszú évtizedekre a feledés homályába merült. Az alapjául szolgáló színdarab évekkel azelőtt felkeltette Connery figyelmét, s a megfilmesítésre Sidney Lumet kérte fel, akivel korábban kétszer is együtt dolgozott (*A domb*, *Az Anderson-magnószalagok*). *Hogyan készül a film?* című könyvében Lumet nem véletlenül utalt arra, hogy Connery nagy kockázatot vállalt Johnson őrmester szerepével: az összeroppanó – egy

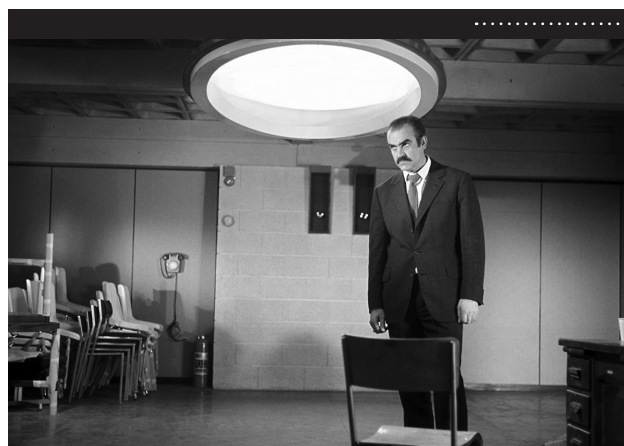
gyanúsított kihallgatása során gyilkossá váló – rendőrtiszt megformálása olyan kitárulkozást és szenvedélyt követelt Connerytől, amely korábbi – és későbbi – szerepeitől távol állt. Johnson őrmester kálváriája a Connery-életmű egyik csúcspontja; talán meglepő párhuzam, de éppen olyan lenyűgöző színművészi bravúr, mint alig egy évvel korábban Marlon Brandóé Bertoluccinál (*Az utolsó tangó Párizsban*): a nyers, szinte vadállatias erő kitörései az elbizonytalanodás, a megtörtség, az öngyöttrés és a teljes talajvesztés érzékeltetésével váltakoznak, hátborzongatóan.

Lumet *A támadással* voltaképpen addigi legfontosabb érdeklődési köreit kísérelte meg szintetizálni: a *12 dühös ember* és *A domb* zárt situációs drámája ötvöződik benne azzal a fajta szubjektív ábrázolásmóddal, a tudattartalmak modernista megjelenítésének igényével, amely remekművet értelt *A zálogos* esetében (utóbbiról lásd Pápai Zsolt elemzését: *Filmvilág* 2011/7). *A támadás* alap helyzete Fritz Lang klasszikusát, az *M-et* idézi, de itt az alvilág nem, csak a rendőrség keresi nagy erővel a fenevadat, aki iskoláslányokra feni a fogát az angliai városkában. Az Ian Bannen által alakított furcsa, zavarodott gyanúsítottat Johnson hiába próbálja megtörni, ő maga törik meg, Baxter pedig belehal a verésbe.

Nem időrendi sorrendben láthatjuk az eseményeket, a dermesztő nyitány az őrmester örjöngésének tetőpontját

mutatja, majd visszaugrunk az időben, s az első harmad a kihallgatáshoz vezető eseményeket járja körbe, míg a film nagyobbik fele kétszemélyes konfrontációk köré épül. Johnson előbb a feleségével (Vivien Merchant) viaskodik, utóbb a vizsgálóbíróval (Trevor Howard) próbál vallomást tenni, végül visszapillantásban derül ki, mi játszódott le Baxter és közte. A szubjektív ábrázolásmódot már a hallucinációszerű, lebegő hatású nyitány megalapozza: vattalólámpa képére exponált lassított felvételeket látunk s torzított hangokat hallunk; az igazi enigmatikus képsorok pedig azok, amelyek Johnson éjszakai kocsiútjának láttatásába ékelődnek be. Az őrmester ép elméjét kikezdő traumák, borzalmak töredékképei – hullákról, vérről, áldozatokról – Johnson rezzenéstelen arcának premier plánjával és az esőáztatta éjjeli út homályos látványaival váltakoznak. Mintha csak a Kulesov-effektust a modern tudatfilm montázshasználatával boronálná össze a nézőt jó ideig kísértő, négyperces szekvencia. Ezeknek az emlékképeknek az ismeretében válik érthetőbbé, hogy milyen szörnyű gondolatok kimondásának, megfogalmazásának vágya artikulálódik Johnson és Baxter végzetes találkozásában.

„Valami igazságféle” – hangzik el többször is, előbb a vizsgálóbíró mondja Johnsonnak, majd utóbbi Baxternek, végül a gyanúsított visszhangozza ugyanezeket a szavakat, amikor már világos, hogy a vallatás igazi tétje az őrmester lelki vivisekciója. Baxter katalizátor, sötét tükörkép, a pszichothrillerek kedvelt *doppelgänger*-figurája (amúgy sohasem derül ki, valóban ő volt-e a keresett kéjgyilkos), aki önmagával szembesíti a meghasonlott nyomozót. Macska–egér játékukban Johnsoné a fizikai fölény, Baxter pedig a lelki kínzás lehetőségével él vissza. Míg *A domb* a fizikai megtöretéssel a lelki állóképességet és megnevesülést helyezhette szembe, *A támadás* már csak veszteseket ismer. A hetvenes évek elejének meghatározó rendőrfilmjei, a *Francia kapcsolat* és a *Piszkos Harry* a keménykötésű zsaruk morális ambivalenciáját hangsúlyozták ki, Lumet és Connery radikálisabbnak bizonyultak – művüket talán azért is feledte el az utókor, mert megalkuvás nélkül, sokkoló érzelmi erővel boncolgatták a rendőr pszichopatológiáját. •



„Már csak veszteseket ismer”

(Sidney Lumet: *A támadás* – Sean Connery)



/// **ÚJ RAJ: RODRIGO SOROGOYEN**

Válságtünetek

/// **ÁRVA MÁRTON**

AZ EGYIK LEGNÉPSZERŰBB FIATAL SPANYOL FILMRENDEZŐ BABAARCÚ, DE RIDEG SZÍVŰ SZERETŐKET, KORRUPT POLITIKUSOKAT ÉS LELKIBETEG SOROZATGYILKOSOKAT HOZ KÖZÖS NEVEZŐRE.

A madridi születésű Rodrigo Sorogoyen karrierje a 2010-es évek válságoktól sújtott közegében is látványos gyorsasággal ívelt felfelé. Az alig negyvenévesen már öt nagyjátékfilmet és ennél is több tévésorozatot jegyző alkotó nemcsak feszes munkatempójával tűnhet ki a mezőnyből, hanem kiismerhetetlenséggel és következetességgel egyaránt jellemezhető szerzői világával is. Rendre erős érzelmi hatásokat megcélzó műfajokban mozog, ugyanakkor nagy gondot fordít karaktereinek ellentmondásos jellemrajzára, illetve a lelki vívódásokat kifejező, sziporkázó dialógusokra is. Ezért válhatott belőle a nagyközönség által is kedvelt és a presztízsfesztiválok vörös szőnyegén is gyakran megforduló figura. Akárcsak filmjei cselekménye, Sorogoyen életműve is amiatt izgalmas, hogy bár viszonylag egyszerű képlet mentén leírható szerzői érdeklődést mutat, ráadásul a műfaji mintákkal sem zsonglörködik igazán extravagáns módon, mégis szinte lehetetlen megjósolni, milyen váratlan irányokba épülhet tovább. Sorogoyen nevét 2019 elején véste az emlékeztetőbe a szélesebb közvélemény, amikor a világszerte forgalmazott *A rendszer* (*El reino*, 2018) hét Goya-díjat kapott a spanyol filmakadémiától, ezzel párhuzamosan pedig az *Anyá* (*Madre*, 2017) című rövidfilm az Oscar-jelöltek szűkített listájára került. Előbbi a romlott pártpolitika élet-halál harcának kellős közepébe ránt, utóbbiban pedig egy gondtalan családi beszélgetés egy telefonhívás hatására alakul a hatéves kisfia életéért izguló anya drámájává. Ezek alapján akár azt is lehetne gondolni, hogy Sorogoyen beilleszthető a

spanyol közelmúlt gazdasági és politikai krízishangulatát feszült bűnfilmekkel megközelítő honfitársai sorába, valahol félúton a szociográfiai igényességre törekvő Alberto Rodríguez (*Hetes osztag*, *Mocsárvidék*) és a már inkább Hollywood felé kacsintgató Oriol Paulo (*A hulla*, *Láthatatlan vendég*) közé. De ez megtévesztő képet rajzolna a rendezőről, aki maga is azt az örökzöld tanulságot fogalmazza meg filmjeiben, hogy bármilyen tetszőleges helyzetben hiányos információk állnak a rendelkezésünkre, így a hozzánk eljutó jelek értelmezésekor csak kétes előfeltevésekre, illetve hamis biztonságot nyújtó sztereotípiákra hagyatkozhatunk. Ahogy a romantikus komédiákkal induló, a szerelmi tematikát és a lélektani érdeklődést sosem elhagyó Sorogoyenre is elhamarkodottság lenne a legnagyobb sikerei alapján thriller-rendezőként hivatkozni, úgy filmjeinek hősei is rendre azzal a freudi tétellel találják szemben magukat, hogy a külvilág számára kommunikált énkép csak a jéghegy csúcsát jelenti, ami mögött a psziché megannyi kiszámíthatatlan rétege húzódhat meg.

SZINDRÓMÁK ÉS KOMPLEXUSOK

Ha a Sorogoyen-életmű legfeltűnőbb vonásai a műfaji hatások, akkor az ezek által elfedett mögöttes szerkezetet a filmkészítők pszichológiai kutakodásai alkotják (Sorogoyen mindig társírókkal és gyakran társrendezőkkal együtt dolgozik). Ezen belül is főleg a nemek közötti, vonzásokkal, taszításokkal, elvárásrendszerekkel, hatalmi játszmákkal és elfojtásokkal teli viszonyok. A rendező első ismertebb filmje, a Borja Solerrel közösen jegyzett *Stockholm*

(2013) egy közösségi finanszírozásból létrejövő, kisköltségvetésű munka, amely egy egyéjszakás kaland történetét meséli el. A magának való női főszereplőt egy házibuliban szemeli ki alkalmi udvarlója, aki aztán hajnalig azt bizonygatja, hogy első látásra szerelembe esett, és végül el is éri a célját. Ugyan a *Mielőtt felkel a nap* vagy a *Mint hal a vízben* romantikus beszélgetésfolyamat felidéző improvizált randevún a szomorkás lány teret enged a babaarcú srác bókjainak, a vásznon zajló ismerkedés egyoldalúsága még a *#metoo* mozgalom nélkül is hamar nyugtalanítóvá válna. A találkozás olyan baljós árnyalatokat kever a romantikus filmbe, melyek a cselekmény második felében törnek igazán a felszínre, meglepő zsanerváltást eredményezve. A műfaji öntőformából kilógó, a fiatalok csábos pillantásai mögül előtüremkedő feszültséget az a



másnap reggel játszódó jelenet leplezi le, amelyben a lány tükörbe néz. Ez a fordulópont nemcsak azért felzaklató, mert a lány váratlanul erőből megfelel a saját tükörképét, hanem azért is, mert a tükör két oldalán látható alakok mozgása alig észrevehetően eltér egymástól, ami nyomasztó módon csempészi a filmbe a meghasonlottság átható érzését. Ettől a pillanattól válik nyílt rémálommá, ami addig izgalmas kalandot ígért: éppen azok az indulatok és félelmek bukkannak elő a két fél reggeli interakciójában, amelyeket az előző este ismerkedési szabályai még többé-kevésbé kordában tartottak. Az alkotók pedig nemcsak a tükör kitüntetett szimbóluma révén terelik a befogadót a pszichoanalitikus értelmezés irányába, hanem azért is, hogy a szereplőknek

„Hatalmi játszmákkal és elfojtásokkal teli viszonyok”

(Rodrigo Sorogoyen: *Isten bocsásson meg* – Antonio de la Torre és Roberto Álamo)

nem adnak nevet, így találkozásuk cselekményét is modellszerűvé teszik. Végül a film egésze egy tükörszerkezetet rajzol ki: ugyanazok az epizódok ismétlődnek meg előbb este, majd reggel, de ellenkező végkimenetellel. Előbb a férfi, majd a nő ragadja magához az irányítást, kezdeti felszínes gesztusaik pedig mélyről jövő indulatoknak adják át a helyüket. Így bár eleinte úgy tűnhet, a film címe a buli hangulatát megalapozó beszélgetésből következik (melyben egy stockholmi cserediák szexuális kalandjairól találgatnak a résztvevők), végül már inkább a közismert pszichológiai szindrómát juttathatja eszünkbe (ami a csábítója lakásába végül bezárkózó lány alakjához társul).

Ez a fajta pszichológiai kíváncsiság pulzál Sorogoyen munkáinak felszín alatti ré-

tegeiben: az ellentmondásos, veszélyes és olykor tabusértő vágyak, illetve a különféle neurózisok a spanyol rendező zsánerdarabjainak valódi építőkövei, gazdag tárházát nyújtva a Sigmund Freud vagy Erik H. Erikson elméleteiből kiolvasható személyiségfejlődési buktatóknak, főleg a szexuális késztetések és a bizalomépítés terén. Ezt példázza a sok szempontból gyomorforgató krimi-thriller, a 2016-os *Isten bocsásson meg* (*Que Dios nos perdone*) leghátborzongatóbb képsora is, melyben az üldözött sorozatgyilkos a *Stockholmban* látottakat megidéző, ártatlannak tetsző flörtölés révén jut be következő áldozatának lakásába. Az anyjához kapcsolódó gyerekkori traumákat más idős nőkkel szembeni rémtettekben kiélő figura a korábbi filmekben talán még őszintének tűnő figyelmessége azonban ezúttal egy mit sem sejtő madridi nyugdíjast hálóz be, immár nem titkolt átfedésbe hozva a jóképű fiú negédes rámenősségét és a bomlott elméjű kéjgyilkos portyázását. A rendező ráadásul azzal is aláhúzza a két jelenet közötti áthallást, hogy az *Isten bocsásson meg* gonosztevőjét és a *Stockholm* nőcsábászát is Javier Pereirával játszatja el. Sorogoyen madridi *Hetedikjében* a nyomozás vezérfonalát a bűnesetek pszichoszexuális analízise és az elkövető torz lelkének feltérképezése teszi ki, zárlatában pedig a kiskorban elszenvedett anyai bántalmazástól gyilkossá váló szörnyeteg összecsap a hasonló élmények elfojtása miatt felnőttkorában is dadogó rendőrrel. Hasonló szellemben élezi ki a már említett világhírű rövidfilm lélektani tétjeit a két évvel későbbi, egészestessé kibővített változat. A nagyjátékfilmként bemutatott *Anyá* (2019) ugyanis az első jeleneteként használja fel a kisfilmet, és egy tízéves időugrás közbeiktatásával folytatja az abban megkezdett cselekményt. A folytatásban a rövidfilm immár negyven körüli anyafigurája éppen azzal a kalandvágyó kamasszal kerül



nehezen meghatározható érzelmi viszonyba, akit korábban elrabolt fiának vél. Vagyis legfrissebb mozifilmjében Sorogoyen a freudi gondolatmenet középpontjában álló ödipális konfliktussal játszik el, sokatmondó háromszögkompozíciókba rendezve az anyát, a vele egykorú szeretőjét és a szintén szeretőnek jelentkező tinédzsert. De ez a fajta szerzői logika még a rendező szenvedélyes politikai vádiratát is pszichoanalitikus áthallásokkal keretezi. A rendszer fehérgalléros rivalizálásokat és korrupciós botrányokat felvonultató thrillere tulajdonképpen egy közéleti felnövéstörténet, melyben a regionális politika langymelegéből a felsőbb körök perzselő reflektorfényébe törő antihősnek végső soron a pártvezetés két archetipikus szülő-figuráján kell átgazolnia („Nem vagyok a fiad!” – olvas be korábbi pártfogójának). Ennek módja pedig a médianyilvánosságban prezentált politikai-imázs jólfésült fellettes-énjének összeegyeztetése azzal a színpad mögötti, ámokfutó ösztönnel, ami a korrupciós botrány többi érintettjét lebuktató bizonyítékok megszerzése érdekében még a gyilkosságtól sem riad vissza.

A Sorogoyen-életmű – pszichológiai ihletettségéhez híven – maga is rendelkezik olyan tudattalan alapél-

ményként megjelölhető rétegekkel, melyek az ünnepelt darabok mellett a háttérbe húzódnak, olykor mégis a felszínre törnek. Ilyen a legelső, *8 randi (8 citas, 2008)* című, Peris Romanóval közösen jegyzett szkeccsfilm, melynek hagyományos happy enddel záródó romantikus komédia-fejezetei a szexuális túlfűtöttség és az érzelmi kiszolgáltatottság motívumait kombinálják, és olykor már karikatúraszerűen túlzó humort használnak. Az életművéről nyilatkozva Sorogoyen szívesen kifejti ezt a munkáját, és előszeretettel állítja be az öt évvel későbbi *Stockholmot* pályakezdő művének. A *8 randi* mégis kétségtelen ősforrása a rendező érettebb filmjeinek, legyen szó tematikus motívumokról (az ex-szel történt megcsalás az *Isten bocsásson megben*, a valószínűtlen szerelembe esés bizonygatása a *Stockholmban*) vagy narratív megoldásokról (az egymásra némán pillantó szereplők belső vallomásainak kihangosítása az *Anyában*). A filmográfia tudattalanjában kavargó másik lényeges előzmény pedig az *Eva akváriuma* című tévésorozat (*La pecera de Eva, 2010–2011*), amelyből nemcsak az állandó társforgatókönyvíróhoz, Isa-

bel Peñához fűződő munkakapcsolat ered, hanem a vágyak és múltbeli traumák közérthető pszichológiai megközelítésének igénye is. A több mint 220 részt számláló sorozat középpontjában ugyanis egy gimnáziumi iskolapszichológus áll, ez pedig megelőlegezi az írópáros törekvését a pörgős, fiatalos dialógusokra és az ezeken átszűrődő lélektani tanulságokra is.

BIZALMI KÉTELY

A *Stockholmban* látott tükör-szerkezet, vagyis hasonló események bizakodó, illetve nyomozó felhangokkal kísért bemutatása Sorogoyen teljes életművén nyomon követhető. A spanyol szerző rendre az idegenekkel történő találkozások mozzanatát variálja, és ezáltal világítja meg karakterei pszichológiáját. Ez pedig szorosan összefügg az általa használt műfajok kérdésével is: az idegenek megismerésével járó bizsergető izgalom ambivalens érzését egyszer pozitív (romantikus komédia), máskor negatív (thriller) irányba

fordítja attól függően, hogy az éppen adott ismeretlent megbízható vagy fenyegető személyként azonosítja. Ebből a szempontból különösen beszédes az *Anyá* rövid változata, melyben

„Felülírták a személyiség és identitás koordinátáit”
(Rodrigo Sorogoyen:
Anyá – Anne Consigny
és Marta Nieto)



THOMAS OTT: THE NUMBER

Alkonyzóna

BASKI SÁNDOR

Képregény-
legendák

KRÉTÁBA KARCOLT KÉPEKKEL, SZAVAK NÉLKÜL IDÉZI MEG AZ 1950-ES ÉVEK PONYVAHORRORJÁT A SCRATCHBOARD EURÓPAI NAGYMESTERE.

A svájci születésű illusztrátor, Thomas Ott több mint harminc éve építi az életművét rendületlen következetességgel. Neve csak a német és a francia képregényipar underground vonalának ismerői számára csenghet ismerősen, az átütő nemzetközi siker eddig elkerülte az 54 éves alkotót, holott vizuális látásmódja,

„Nincs semmi természetfeletti”
(Thomas Ott:
The Number)

egyedi technikája alapján az élvonalban lenne a helye. Esetében ráadásul nyelvi korlátokról sem beszélhetünk: az 1989-ben kiadott *Tales of Error* című kötetétől eddigi utolsó munkájáig (*The Number*, 2008) bezárólag dialógusok és magyarázó narrációk nélkül, kizárólag képekkel meséli el horrortörténeteit.

NINCSENEK SZAVAK

Választott stílusa komoly filmes és irodalmi hagyományokra vezethető vissza. A középkori fametszetek hatását mutató, szöveg nélküli képes regények (*bildroman*) a 20. század első felében váltak népszerűvé. A pionír a flamand Frans Masereel volt, 1918-ban jelent meg első fametszetekből álló regénye, *Az ember passiója* (*25 images de la passion d'un homme*), amelyben egy munkás öntudatra ébredését, és a kizsákmányoló rendszer elleni lázadását meséli el 25 képből. A német expresszionista színházhoz, és filmhez kapcsolódó kötet óriási sikert aratott, több százezer példányban kelt el, Masereel következő munkájához (*Az ember útja*, 1919) pedig már olyan szerzők írtak előszót, mint Thomas Mann vagy Herman Hesse. Masereel egy egész generációt inspirált, követői többsége hasonló, kapitalizmust ostromozó pamfleteket készített, Otto Nüchel tematikailag rokon *Végzete* (*Schicksal*, 1926) ugyanakkor már sokkal árnyaltabb



karakterbrázolással mutatta be egy szegénységbe született nő kálváriáját. (Említést érdemel még az Angliába emigrált Szegedi-Szűts István grafikus 1931-es *My War* című könyve, amelyben I. világháborús élményeit dolgozza fel egyszerű tusrajzokkal, szintúgy szavak nélkül.)

A műfaj a tengerentúrra Lynd Ward közvetítésével került át, aki lipcsei tanulmányai alatt ismerkedett meg Masereel és Nücker művészetével. Első könyve, a fausti történetet újramesélő *Isten embere* (*Gods' Man*, 1929) bestseller lett, négy év alatt hat kiadást ért meg, és több mint 20 ezer példányban kelt el. Allen Ginsberg költészete és Paul Jenkins expresszionista festményei mellett a képregényműfaj olyan későbbi legendáit is megihlette, mint Art Spiegelman vagy Will Eisner, és ha nem is teljesen pozitív kontextusban, de Susan Sontag is kiemelte a *camp*ről szóló híres esszéjében.

A Ward-féle expresszionista iskolától függetlenül is készültek szöveg nélküli képregények, az Otto Soglow-féle *The Little King* (1934–1975) vagy a *Henry* (1934–2018) azonban csak néhány panelből álló komikus stripek voltak. A *graphic novel* (rajzolt regény) kifejezést megalkotó Will Eisner a *Szerződés Istennel* című műfajteremtő képregényében használ ugyan szövegeket, de Ward hatása könyvének vizualitására akkor is egyértelmű lenne, ha nem hívná fel rá külön a figyelmet az előszóiban. Ugyancsak Ward inspirációjára született meg Art Spiegelman négyoldalas, *Prisoner on the Hell Planet* című önéletrajzi története, amelyet később főművébe, a *Maus*ba is beillesztett.

MESÉK A RÉMPANOPTIKUMBÓL

Eisnerhez és Spiegelmanhoz hasonlóan Thomas Ott is Ward, illetve Masereel köpönyegéből bújt elő, de a két képregénylegendával ellentétben ő nemcsak az expresszivitáshoz, hanem a szövegnélküliséghez is ragaszkodik. Míg Eisnerék a fametszetek stílusát fekete-fehér tusrajzokkal próbálják megidézni, addig Ott kézműves technikája a műfaj anyagszerűségét is képes érzékeltetni. A svájci illusztrátor a borzolóhoz hasonló, úgy nevezett *scratchboard* grafikai eljárást használja, vagyis fekete tintával bevont fehér krétalapba karcolja bele a rajzokat.

A választott műfajt illetően is hasonlóan következetes, rögtön az első köte-

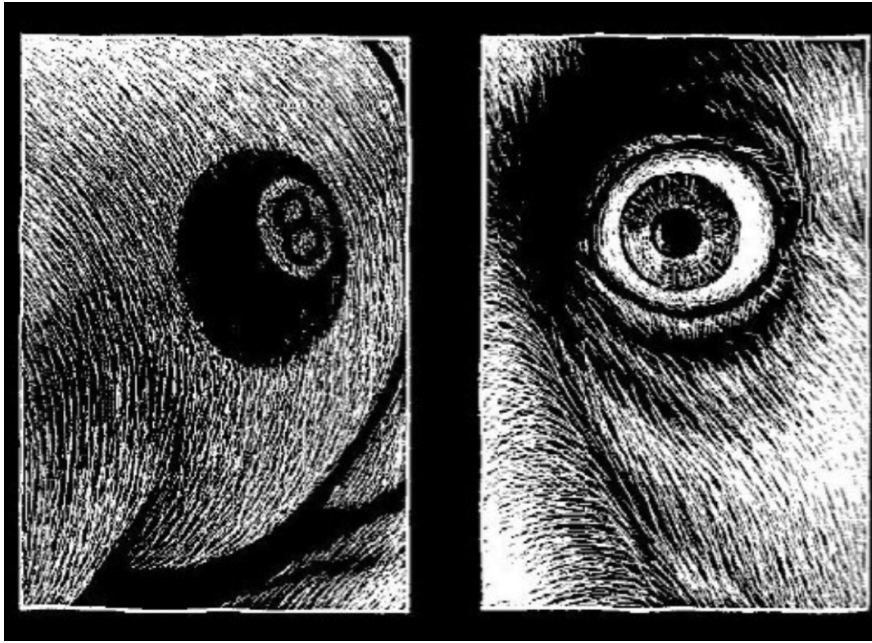


tével, az 1989-ben kiadott *Tales of Error*al kijelölte az irányt. A cím és a tipográfia nem véletlenül idézi a *Mesék a kriptabólt*, az EC Comics horrorsorozatát az 1950-es évekből – az előszóban is megemlítik a nagy elődöt –, a kötet rövid történetei hasonlóan gonosz humorú, groteszk rémmesék. Van köztük polgárpukkasztó romantikus etűd egy szíami ikerpárról, szürreális háborús rémálom, tanmese arról, hogyan szül az erőszak erőszakot, és milyen veszélyei vannak a plasztikai műtétnek, anekdotaszerű krimi a

„Gonosz humorú, groteszk rémmesék”
(Thomas Ott: *The Number*)

tisztaságmániás gyilkosról (ezt a poént süti el Lars von Trier is *A ház, amit Jack építettben*), és egy tízpaneles gegsorozat 10 olyan módszerről, amellyel a férjeket el lehet tenni láb alól.

Hasonló koreográfiát követ a *Greetings from Hellville* (1995) is, ezek a történetek azonban a horrorképregények világa helyett már jobban kapcsolódnak a zsúfolt és koszos nagyvárosok hétköznapi tereihez, helyszíneként megjelenik a metró, egy lepukkant motel és egy disztópiába illő gyár. A *Tales of Error*nál jóval komorabb



hangvételő kötet már Ott másik, később még fontosabbá váló védjegyét is felmutatja: magányos szereplői szinte mindig egyedül kénytelenek a másik emberrel vagy az arc-talan, totalitárius hatalom jelentette fenyegetéssel szembenézni. Az utolsó történet (*Goodbye!*) tanulsága szerint, amikor az egyén saját maga ellen fordulna, akkor is a külvilág lesz a vesztes – így eshet meg, hogy az öngyilkosjelölttől végül az egész várost elpusztító gombafelhő végez.

A mindössze 15 oldalas *La Douane*-ben (1996) is Ott autoritással szembeni averziója jelenik meg egy hétköznapi induló, de gyorsan szürreálisává váló szituációban: a marcona vámtiszték a vonaton utazó decens úriembernek először csak az útlevelét vizsgálják át, aztán a bőröndjét, majd a testüregeit, majd szó szerint felnyitják, hogy egy zsigerig hatoló motozással a belső szerveit is egyenként kipakolják.

A *Mesék a kriptából* legtöbb epizódjához hasonlóan a *Dead End* (1999) is a bűn és bűnhődés témáját boncolgatja. Az első történetben (*The Millionaires*) egy bőröndnyi pénz miatt válik gyilkossá minden szereplő, hogy a noiros hangulatú krimi-thriller a végére visszakanyarodjon oda, ahonnan elindult, jelezve, hogy a bűn és az emberi kapzsiság örök. A *Washing Day*-ben egy cirkuszi törpe elintézésével megbízott

„A sötétség ott örvénylik mindenhol”

(Thomas Ott: *The Number*)

bérgyilkos jár hasonlóan pórul.

A *Cinema Panopticum* (2005) visszakanyarodik a *Tales of Error* groteszk tanmeséihez, de kértörténetbe ágyazza őket: a rémségek egy elhagyatott pánoptikumba betévedő kislány szemei előtt tárulnak fel. Ott ezúttal Kafkát is megidézi (szerepet kap egy óriásbogar), a legemlékezetesebb epizódban (*The Champion*), a halál ellen ringbe szálló pankrátor tragédiájában pedig a mexikói pankráció és a Latin-amerikai hiedelemvilág ad randevút a Poe-féle gótikának.

KÉZMŰVES HORROR

Első és eddig egyetlen, összefüggő történetet elmesélő graphic novelje, a 2008-ban megjelent *The Number* 73304-23-4153-6-96-8 az életmű szintéziseként is olvasható. Főszereplője egy börtönőr, aki a kivégzett elítélt után a villamosszékben egy cetlit talál, rajta egy rejtélyes számsorral. Házaviszi a papírfecnit, és egy idő után arra figyel fel, hogy a számsor elemei a reggeli újságtól a falragaszokon át a telefonkönyvig egyre több helyről köszönnek vissza. A számokat követve megismerkedik egy nővel, és ketten együtt, a kódot felhasználva, jelentős összegeket nyernek a kaszinó rulettasztalánál.

A magányos főhős vesztét, ahogy Ottnál mindig, természetesen ezúttal

is a kapzsisága okozza, és a sztori is oda kanyarodik vissza, ahonnan elindult. Az *Twilight Zone* misztikumát idéző történet csak a fináléban fordul át a *Mesék a kriptából* groteszk horrorjába, de a rémségek itt a főszereplő bomlott elméjéből másznak elő – a férfi végzetében valójában nincs semmi természetfeletti. Ezt erősíti a műfajhoz mérten realistának mondható helyszín- és karakterrajz is. A cselekmény az 1950-estől a 80-as évekig játszódhatna bármikor, az ikonográfia ugyanakkor a film noirok világát idézi.

Ott hosszabb volumenű történeteinek ciklikussága egyben a kiszámíthatóságukat is szavatolja. Bármennyire is ügyesen ötvözi a ponyvahorror, a thriller, a krimi és a misztikum különböző regisztereit, a beavatott olvasót aligha képes meglepni. Szigorúan csak a narratívát tekintve, Ott valójában konzervatív szerző. Képregényei a Grindhouse-projektnek nem a tarantinói, hanem a rodriguezai változatai: úgy idézi meg kedvenc B-műfajait, hogy a szórványos íróiát leszámítva nem akarja sem újraértelmezni, sem aktualizálni a zsáner dramaturgiai és karaktersablonjait. Sőt, az EC Comics, illetve a klasszikus film noir forrásvidékétől sem szakad el – aki nincs tisztában svájci származásával, tősgyökeres amerikai szerzőnek is gondolhatná.

Mélységet Ott munkásságának valójában a hitvallással emelt vizuális stílus ad. A *scratchboard*-módszer sajátosságának köszönhetően a kompozíciók alaptónusa minden esetben a fekete, a formák és a figurák a sötétségből nőnek ki, az emberi alakok sem lehetnek tisztán fehérek vagy világosak, testük apró zebracsíkokból áll össze, kontúrjaik elmosódnak, és sokszor szinte bele is olvadnak a hasonlóan csíkozott hátterekbe. A milió sugallata egyértelmű: külső és belső horror közt nincs különbség, a sötétség ott örvénylik mindenhol. A fekete-fehér kontrasztok, az expresszív fény-árnyék hatások, a ritmikusan hullámzó vonalak, a döntött képsík merész alkalmazása elemi erővel jeleníti meg az összetéveszthetetlenül klausztrófó, egyszerre valóságos és szürreális világot. Ott művészi talentuma abban rejlik, hogy önmagába zárt, vigasztalan univerzuma a depresszív sötétség ellenére is képes gyönyörködtetni az olvasót, aki egyetlen pillanatra sem hiányolja a magyarázó dialógokat. •

TILLIE WALDEN: ARE YOU LISTENING?

Sztráda a semmibe

KRÁNICZ BENCE

TILLIE WALDEN FEMINISTA MELODRÁMÁI SZERZŐI ÉLETMŰVET RAJZOLNAK KI.

Nemcsak a mai képregényes színtéren, hanem a médium történetében is rendkívül ritka, hogy egy alkotó akkora svunggal kezdje a pályáját, mint Tillie Walden. 24 éves koráig végigrajzolt öt önálló képregénykötete, szerkesztői díja és önéletrajzi háttérű, áradóan érzelmes történetei miatt Waldent joggal nevezhetnénk a kortárs képregény Xavier Dolan-jének, csak hogy a filmeket akkor is komoly stáb készíti, ha egyébként a hiperaktív kanadai rendező személyes kézjegye tisztán látszik a művein. A New Jersey-i születésű, Texasban nevelkedett író-rajzoló viszont senki másra nem számíthat az alkotásban, legfeljebb a szobatársára, egyben asszisztensére, aki megváltja helyette a leveleit. Első kötete, a 2015-ben megjelent *The End of Summer* elnyerte a legjobb független képregényeknek járó Ignatz-díjat,

„Másvilágból átszüremkedő borzalom”

harmadik könyvéért, a nyíltan önéletrajzi ihletésű *Spinning*ért pedig már Eisner-díjjal jutalmazták az akkor 22 éves Waldent, aki azóta is tartja az évi egy kötetes tempót, és két újabb Eisnert is feltehetett a polcra. Ráadásul képregényei több száz oldalas, színes (!) kiadványok – leghosszabb munkája, az eredetileg webképregényként megjelent *On a Sunbeam* 530 oldalra rúg, vagyis regénynek is hosszú lenne. Ezek alapján nem túlzás arra következtetni, hogy Tillie Walden tizennyolc éves korában leült a rajzasztalhoz, és azóta sem állt fel onnan.

Kivételes művészi termékenységét önmagában nem magyarázzák a mangák erőteljes inspirációját mutató, stilizációs megoldásai alapján gyorsan kivitelezhetőnek tűnő rajzok. Már csak azért sem nevezhetjük egyszerűnek a stílusát, mert a számos kis képpanel kidolgozása, a geo-

metrikus struktúrák iránti érzékenység, vagy a kézírásos betűhasználat miatt valójában nagyon is aprólékos munkát igénylő képregényoldalokról van szó. Jobban megérthetjük Walden lendületét, ha műveinek személyes tétjeire koncentrálnunk, arra, hogy ezeket a képregényeket valóban a lehető legromantikusabb értelemben vett művészi közlésvágy hívta életre. Az *Are You Listening?* (*Hallasz engem?*) is a szerző két kedves témájáról szól: a női összetartásról és bajtársiasságról, valamint Texas államról. A történet hősei egyaránt a családjuk és az emlékeik előtt menekülnek. Lou-t az anyja halála, a fiatalabb Bea-t az őt ért nemi erőszak traumatizálta. Útnak indulnak, fogalmuk sincs, hova. Véletlenül találkoznak, éjszaka a benzinkúton, és együtt mennek tovább.

Az *Are You Listening?* az utaztató regény klasszikus műfaját és a mágikus realista stílust adaptálja, de közel kerül a Stephen King-életműhöz is – a betonszürke hétköznapokat hasonlóan színezi át feketére a másvilágból átszüremkedő, fenyegető borzalom. Walden az *On a Sunbeam* nagyszabású sci-fijével fedezte fel magának a fantasztikus zsánereket, új könyve pedig szürreális horrorba fordul, mikor a két hősnőt üldözni kezdi a texasi utakon járórőző szekta, ráébresztve hőseinket, hogy egy ideje már olyan autópályán szelik a kilométereket, amely egyetlen térképen sincs rajta. A szerzőnek tehát a hősök traumafeldolgozását célzó, erőteljesen feminista hangoltságú utazástörténetet kell összefésülnie a sötét texasi varázslatok kivédésével.

A siker kulcsa, ahogy Walden korábbi műveiben is, az érzelmi hitelesség. Jellegzetes Walden-hősnőket látunk: szorongó, önbizalomhiányos embereket, akiknek az identitása nem illeszkedik környezetük normáihoz – az autószerelő Lou nyíltan leszbikus, a szexuális zaklatás áldozatává vált Bea-ról csak sejthető, hogy az –, problémáik megoldását pedig csak érzelmeik és emlékeik felszabadításától remélhetik. A semmibe vezető autótúé végeredményben metaforikussá, az emlékek és álmok ösvényévé változik. Az *Are You Listening?* így lesz újabb, a *Spinning* és az *On a Sunbeam* korábbi főműveihez mérhető darabja Tillie Walden kivételes érzékenységű, katartikus erejű feminista melodrámáinak. •



EGY ESZKÖZ VÁNDORÚTJA

Fellini és a napszemüveg

HARMAT GYÖRGY

FELLINI FILMJEIBEN A HÉTKÖZNAPI TÁRGYAKNAK IS VAN LELKÜK, A NAPSZEMÜVEG VAGY HIÁNYA A JELLEMZÉS EGYIK VIRTUÓZ MÓDON HASZNÁLT ESZKÖZE.

Napszemüveg: egyszerű, megszokott használati tárgy. Nevében hordja a funkcióját: védi a szemet a napfénytől. Hogy mennyi minden kapcsolódhat még hozzá, hogy alkalmazása hányféle jelentéstartalommal telítődhet meg, az akkor világlik ki, ha ez a hétköznapi tárgy egy kivételes filmművész kezébe, eszköztárába kerül.

FELTŰNIK EGY ESZKÖZ

Egy fiatal újságíró, Antonio (Antonio Cifariello) riportot készít egy házasságközvetítő irodáról, ahová azzal a „csalimesével” jelentkezik be, hogy egy különleges, veszélyes betegségben szenvedő, igen tehetős barátjának keres feleséget. Az iroda tulajdonosnője meg is szervezi a találkozót a kiszemelt jelölttel. Antonio kirándulni viszi Rossanát (Livia Venturini), a férfi az autóúton ecseteli barátja szörnyű állapotának részleteit. A kocsiból kiszállva az országút melletti mező fűvére ülnek le beszélgetni. Rossana elmondja, milyen szorongató helyzetben kényszerült arra, hogy házasságközvetítőhöz forduljon. Rendkívül szegény, sokgyermekes vidéki családjának gondjaira egyedül az ő férjhezmenetele hozhat megoldást. A lány ártatlanságát, finomságát, páratlan áldozatkészségét látva az újságíró elveszi a napszemüvegét – a felhős idő ellenére. Akkor veszi le, amikor közli Rossanával: nem alkalmas a feladatra. „Sejtettem, hogy így lesz” – sóhajtja a világba élete reménytelenségét a lány.

Azt, hogy a napszemüveg előkerül, nem az időjárás indokolja. A Rossanát gátlástalanul megtévesztő fiatalember öntudatlan védekezésül, szegényében veszi fel: végképp szembesülvén azzal, milyen tiszta lelket csap be valójában. Elhatározásra jut (ekkor veszi le a nap-

szemüveget): nem folytatja tovább a cinikus játékot, kegyetlen e lépése is, de legalább őszinte. A megidézett jelenetsor a *Szezelem a városban (L'amore in città, 1953)* című szkeccsfilm Federico Fellini rendezte epizódjából való. Ez a „fél” film – lásd: a *8 és 1/2* című adása – a *Házasságközvetítő iroda (Agenzia matrimoniale)*.

Fellini filmrendezői pályájának első éveiben járunk. Az 1953-as esztendőben korábban már bemutatták egy alkotását, az történetesen „egész” film, *A bikaborjak (I vitelloni)*. A „bikaborjak” itt „léhűtőket” jelent, esetünkben olyan kisvárosi ifjakat, akik még nem állapodtak meg, tengenek-lengenek, tréfákkal, ezzel-azzal mútatják az időt, félvén minden felelősség súlyától. Egyikük Alberto (Alberto Sordi), akinek nővére egy nős férffel jár – édesanyjuk ellenkezése dacára. A „bikaborjak” az ősi tengerparton kószálnak, kabátot viselnek, borús-szeles idő van. Alberto itt fut össze véletlenül nővérével és annak szeretőjével, akin kalap, napszemüveg (rajta egyedül), a szájából csikk lóg. Mindez jellemző erejű. A szerető mindössze kétszer, néhány másodpercre tűnik fel a műben, Fellini épít a régebbi filmes sztereotípiákra. A cigaretta, a kalap, a napszemüveg gengszteres külsőt kölcsönöz a figurának, jelezve azt a negatív szerepet, melyet a filmben betölt.

A baráti társaság naplopói közt ott találjuk a nőcsábász Faustót (Franco Fabrizi) is, aki apja kényszerítésére végre rááll, hogy elvegye szerelmét. A friss házások Rómába utaznak nászútra, hosszabb időre. A kompánia fázósan napfürdőzik egy kávéház teraszán, amikor Fausto visszatér hozzájuk a fővárosból. Az amorózó bajuszt növesztett, napszemüveget visel. Táskaletézőj-

szót hozott, mambót tesz fel, táncol is rá az utcán. A napszemüveg ezúttal a modern nagyvárosi életstílus érzékeléséhez járul hozzá: Fausto így büszkélkedik rimini cimboráinak.

Már az 1950-es évek első felében körvonalazódik Fellininél az eszköz használatának néhány alapesete, melyek megmaradnak a továbbiakban, sőt csatlakoznak hozzájuk újak. Lássuk, milyen tartalmakat kötött eddig Fellini a napszemüveghez. „Magánéleti csalás”, ennek rejtegetése, a helytelen tettek okozta szégyenérzet. Rossz jellemű filmalak találó, pillanatszerű ábrázolása. Felsőbb társadalmi helyzet, annak imitálása, vágy az odatartozásra.

FILM KÉT NAPSZEMÜVEG KÖZT

Kietlen táj, elszáradt kórók, a távolban lakótelep. Nevetve fut a lány, ridiküljéte lóbálva, mögötte napszemüveges udvarlója. Szerelmes évődés, a fiatalember javaslatára a folyóparton kötnek ki. A férfi körülnéz, van-e a közelben valaki (a totálók után ez az első félközeli), hangsúlyos az arcon a napszemüveg), majd – ismét totálban – egyik kezével kikapja a lány kezéből a ridikült, a másikkal belöki őt a vízbe. Aztán elszalad. A fuldokló, Giorgio nevét kiabáló Cabiriát (Giulietta Masina) gyerekek mentik ki a folyóból. Férfiak jönnek, hosszan élesztgetik: kis híján meghalt.

A *Cabiria éjszakái (Le notti di Cabiria, 1957)* – melynek kezdő képsorát idéztem fel az imént – címszereplője utcalány. Nem akármilyen azonban. „Szakmai” öltözéke inkább megmosolyogtatóan kedves, szegényes, mint kihívó: „szajhajelmezésként” kevéssé funkcionál. Olyan, ahogy egy gyereklány elképzeli a prostituáltat. Szemöldökfestése bohócos, olykor viselkedése is. Ha kell, összeverekedik egy „kolléganőjével”, ám mosolya szégyenlős. Apró, vakolatlan házában, a komód tetején őrzi Giorgio bekeretezett arcképét. A férfi azon is napszemüveget visel! Cabiria mindössze egy hónapja ismeri „udvarlóját”, aki végül is a ridikülben negyvenezer lírát lopott el tőle. Viskója közelében a lány elégeti Giorgio ruháit (amiket mind ő vett a férfinek) és fotóit.

Cabiria folytatja mesterségét, halad tovább élete hepehupáin, csalódásain, mígnem – úgy a film kétharmada táján – találkozik Oscarral. Pontosabban: a férfi szemeli ki őt, miután tanúja volt, hogy egy lerobbant, külvárosi varieté-

„mentalistája” (a közönség hahotája közepette) a színpadon „kihipnotizálja” Cabiriából titkos szerelmi, házassági vágyait, a szebb élet reményét. Oscarnak halk és mézédés a beszéde, magázza a lányt, a későbbi találkákra virágot, bonbont visz neki, tisztelettel bánik vele. Cabiria vonakodik, nem akarja elhinni, hogy ekkora szerencse érte, de lassan óhatatlanul beleszeret a férfiba. Pedig – velünk együtt – megleste, hogy a pályaudvaron rá várakozó Oscar kemény arcát csak akkor lágyítja meg, amikor meglátja őt. (François Périer bámulatos pontossággal, érzékenységgel mutatja meg Oscar elhithető erejű tettetését, lelkiállapotának változásait – egészen a végkifejletig.) Később, egy másik alkalommal verőfényes időben sétálnak, lent folyó, a távolban hidak. Oscar felveszi a napszemüvegét, de inkább a mozgulatót figyelhetjük, mint magát a tárgyat, hisz rögtön háttal

fordul a kamerának. Arca nem is látszik, mikor – feltehetően ravaszul kifundált hazugságokkal – szülei haláláról, sanyarú gyermekéveiről és becsületes ifjúkoráról beszél Cabiriának. Megismerkedésük óta furcsálljuk a helyzetet, Oscar viselkedését, ám azt még nem tudjuk, mennyire nagy a baj. Cabiria reménykedéséből nekünk, nézőknek is jut egy gyufalángnyi.

De csak addig, míg Oscar házasságot nem ígér Cabiriának, s a lány el nem adja piciny házát, hogy a férfival együtt boltot nyissanak. Cabiria pénzzel teszi mindenét, és csupán két bőrönddel indul neki közös életüknek. Egy étterem teraszán beszélgetnek, ahonnan gyönyörű a kilátás. Oscar napszemüvegben, most az arcát is látjuk. Cabiria kezében vastag köteg pénz, a bankból is kivette megtakarítását. Mi már mindent tudunk, s ebben a napszemüveg is szerepet játszik, hiszen az a

film elején a támadóhoz, a tolvajhoz, Giorgióhoz kötődött. Szinte figyelmeztetnénk Cabiriát: vigyázz, ne kövesd el másodszor is ugyanazt a hibát! De a lány még gyanútlan. Cabiria nyugtatgatása közben Oscar homlokára tolja a napszemüvegét, amint viszont a saját feszültségét akarja elrejteni, visszatolja a szemére. Akkor teszi el végleg, amikor azt ajánlja Cabiriának: menjenek sétálni.

Az erdő árnya, csendje, andalgás: a lány boldog. Oscar cigarettára gyújt, kifejezetten ideges. Aztán a hegytető, naplemente, idill. Oscarnak hideg a keze, arcáról ömlik a víz. Cabiria megbillen, kis híján a szakadékba zuhan. A férfira néz. És már tudja: „A pénzemért!” Oscar lába elé dobja a ridikült, zokogva esik térdre, sírva kérteli a férfit, hogy ölje meg, mert nem akar tovább élni. A csaló elfut a zsákmánnyal, a becsapott, kisemmizett a földön marad. Két napszemüveges férfi gyilkossági

„Vágy az odatartozásra”
(Federico Fellini és Giulietta Masina)





kísérlete keretezi Cabiria történetét. Ám Felliniről beszélünk: a film nem itt ér véget, hanem Nino Rota katartikus zenéjével, Giulietta Masina katartikus alakformálásával. Az erdőből az esti országútra kijutó lányt gitáros, harmonikás, robogós fiatalok veszik körül. Az ő kedvességük, hamvasságuk teszi lehetővé, hogy Cabiria könnyes-mosolygós premier planjával búcsúzzunk a múltól.

ÓVAKODJ A NAPSZEMÜVEGESEKTŐL!

Cabiria egy társnőjének, Marisának a stricije végig napszemüvegben látható a filmben. Éjszaka van, amikor a fiatalember először megjelenik, szájában félig elszívott cigi, a napszemüveget időnként a homlokára tolja. Ő az, aki – Cabiriát egy verekedésből kimenekítendő és Marisát, a kocsi tulajdonosát. Vezetés közben arra célozgat, hogy tulajdonképpen Cabiria „védelmezője” is lehetne. Egy későbbi képsorban ő viszi el az utcalányokat a csodaváró zárán doklatra. Az *édes életnek* (*La dolce vita*) is van éjszakai „prostituált-jelenete”. Ott a strici atlétatrikós „segédje” visel napszemüveget, s ül fel „főnöke” mögé egy motorra.

A „rosszfiúk” és a szexualitás témakörében maradván feltétlenül meg kell

említenem a *Júlia és a szellemekből* az idősödő szobrásznő selyemfiúját, aki félmeztelenül, napszemüvegben (és persze megkezdett cigarettával a szájában) áll „pártfogója” mellett az előkelő hotel vagy palota teraszán, Bishma szeán-szán. A nemiség szabados megélésének révén kapcsolódik ide – ugyanebből a filmből – az a két csinos, napszemüveges fiatalember, akik kitarotán üldözik és ostromolják a főhős Giuliettát és extravagáns, kacér szomszédnőjét, Susyt.

Olga szeretőjének (*A bikaborjak*) napszemüveges „gengszter-imázsa” hosszán és következetesen köszön vissza a *Csalók* (*Il bidone*, 1955) képsorain. A szélhámosok szellemi és gyakorlati irányítója, a Bárónak nevezett Vargas a film során szinte végig kalapot és napszemüveget hord. (Végső soron a kegyetlen férfi lesz felelős a főhős, Augusto haláláért.) A csalók sofőrje, Roberto ugyancsak. Az ellentmondásos jellemű Augusto viszont ritkán, a banda legrokonszenvesebb tagja pedig – akit Picassónak csúfolnak – egyáltalán nem. A karakter romlottságának mértéke és a napszemüveg használatának gyakorisága egyenes arányban áll egymással.

„A karakter romlottságának mértéke”

(Federico Fellini: Csalók – Franco Fabrizi és Richard Basehart)

Nemcsak rablók, pandúrok is szerepelnek a napszemüveget viselők között a Fellini-filmekben. Ez arra utal, hogy a hatalmi helyzet is megjeleníthető ily módon. Ne feledjük, hogy az alkotásokban másodpercekre, percekre feltűnő figurákról van

szó, fontos, hogy első látásra mi a benyomásunk róluk. Hogy kik is ők? Templomőr a *Cabiria éjszakáiban*; ügyelő, rendész a színpad oldalán, később két fehér egyenruhás rendőr a *Boccaccio 70* (1961) című szkeccsfilm Fellini-epizódjában, a *Doktor Antonio megkísértésében* (*Le tentazioni del Dottor Antonio*); rendész a repülőtéren, két helyszínelő Steiner lakásán – a véres tett után – *Az édes életben*.

Az 1960-as *La dolce vita* tanúsága szerint egyébként a napszemüveg használata foglalkozáshoz is köthet: az újságírókhoz, fotóriporterekhez. Mondhatnánk, a paparazzókhoz (az olasz többes szám: paparazzi). Annál is inkább, mert a toladó, lesipuskás fotósoknak ez az utóbbi évtizedekben világszerte közkeletűvé lett elnevezése éppen ebből a filmből származik: a főhős, Marcello munkatársát, cimboráját hívják így. Olykor magán Papparazzón is van napszemüveg: egy alkalommal

például Marcello autójának hátsó ülésén viseli, cigarettacsikkal a szájában bóbiskol, csak akkor ébred fel, mikor szólnak hozzá. Társai (hírességek után kajtatva, sztárok köré gyűlve) nemcsak fotómasináikat tartják kézben, nyakban, vállon, napszemüveget is előszeretettel hordanak – napszaktól függetlenül. Így látjuk őket a svéd filmszillag, Sylvia fogadásakor a repülőtéren, az éjszakai Via Venetón vagy bármely társasági összejövetelen. Az Edgar Allan Poe novellái alapján készült francia-olasz epizód-film, a *Különleges történetek (Histoires extraordinaires, 1968)* Fellini rendezte részében, a *Toby Dammit*ben alkotónk felidézi korábbi műve egy momentumát. A címszereplő angol filmsztár (Terence Stamp játssza) éppolyan hajcihő közepette érkezik meg a római repülőtérre, mint *Az édes élet* Sylvija. A rá vadászó fotósok közt „természetesen” ott vannak a napszemüvegesek is.

REJTSD EL TEKINTETED!

Szenzációhajhász újságíró lévén Marcellóról (Marcello Mastroianni) *Az édes élet* nagy részében – némi túlzással élve – alig kerül le a napszemüveg. A film első képsorában két helikopter száll Róma fölött, az egyikről Krisztus-szobor lóg, a Vatikánba szállítják. A másik kíséri, a pilóta mellett ül Paparazzo és Marcello, utóbbi napszemüvegben. Így találkozunk vele először.

A következő jelenet helyszíne éjszakai mulató, itt a felső tízezer életéből vadászik hírekre Marcello. Paparazzóval lefényképeztet egy (nyilvánvalóan) házasságtörő párt. Egy másik asztalnál ül egy kopaszodó, középkorú férfi, két nő társaságában. Odainti magukhoz Marcellót, azonnal megalázza: miután nincs több szék, leguggoltatja. Pimasznak nevezi, veréssel fenyegeti, amiért beleüti az orrát mások dolgába. Marcello felveszi a napszemüvegét, és így menti magát: „Már megbocsáss, de tájékoztatom kell a közönséget. Ez a mesterségem, és egy kis reklám senkinek sem árt.” A férfi: „Válogasd meg a módszereidet, Marcello!” Mire a válasz: „Legfeljebb megölsz.” Az újságíró csak akkor veszi le a napszemüvegét, amikor távozik az asztaltól.

A szemet a fénytől óvó tárgy Marcello számára itt (is) védekezést jelent egy több mint kellemetlen helyzetben. Ugyancsak ezt a szerepet tölti be az eszköz a *8 és ½ (8½, 1963)* főhősénél, Guidónál – ismét Marcello Mastroianni pazar alakításában. A filmrendező Guido szereti a feleségét, Luisát (Anouk Aimée), ám a hűség nem tartozik érnei közé. A fürdőhelyen, ahol részben kúrálja magát, részben – alkotói válsága súlya alatt – következő filmjét készíti elő, egy pályaudvar melletti panzióban rejtegeti szere-

„Nem találja a helyét a világban”
(Federico Fellini: *Az édes élet* – Anouk Aimée és Marcello Mastroianni)

tőjét, Carlát. Guido Luisával és annak barátnőjével üldögél egy étterem hatalmas, szinte üres teraszán, amikor – Nino Rota pattingós zenéjére – konfliktus érkezik, és a puccos Carla (Sandra Milo) száll ki belőle. A nő a házaspártól tisztes távolságban, de provokatívan leül az egyik asztalhoz. Amint megpillantja Carlát, Guido egy újság mögé bújtatja arcát. Majd felesége szemrehányásai hatására felveszi a napszemüvegét. Luisa: „Hogy lehet egy életen át hazudni? Olyan mesterien hazudsz, hogy már akkor se hiszek neked, ha véletlenül igazat mondasz.”

A házastársi hűség problematikája a *8 és ½*-nek csak mellékmotívuma, a *Júlia és a szellemek*ben (*Giulietta degli spiriti, 1965*) azonban már alaptémává válik. Giulietta és férje, a rendezvényszervezéssel foglalkozó Giorgio fényűző villában élnek, közel a tengerparthoz, a középkorú pár házassága gyermektelen. (A magyar címmel ellentétben az eredeti olasz névváltozatot használok, hiszen Fellini a címszerepet – társzerzőivel – felesége, Giulietta Masina számára írta.) Az asszony életének biztonságát megrendíti, hogy egy éjjel férje – szemén alvómaszk – álmában Giulietta füle hallatára kétszer is vágyakozón ejti ki a Gabriella nevet. Reggel Giorgio (Mario Pisu) munkába indul, már a házban napszemüveget visel. Akkor is, amikor felesége kérdését – „ki az a Gabriella?” – próbálja nem meghallani, majd hárit, tagad és távozik.

Giulietta nem nyugszik meg, nővére unszolására és kíséretében felkeres egy magánnyomozó irodát. Másodszor, az eredményekért már egyedül megy. A nyomozók fekete-fehér filmfelvételein és diáin Giorgio Gabriellával, a 24 éves manökennel látható, szabadban, töltésen felkapaszkodva, kocsiba szállva, egy nyári lakba bevonulva. A házasságtörők mindvégig mindketten napszemüvegben. Később, egy napali összejövetelen a házaspár kertjében Giorgio napszemüveget visel, miközben egy pszichológusnő arról beszél, hogy a pszichodrámaiban „meg kell teremteni a látszat nélküli, teljes igazság légkörét”.

A hazugság, a rejtekezés, a szerepjátszás valósággal megköveteli a napszemüveg használatát e Fellini-művekben. A tárgy funkciói közé tartozik, hogy eltakarja a szem körüli sérüléseket. Ezért hord Maddalena (Anouk Aimée)



napszemüveget Az *édes élet* második jelenetében, az éjszakai lokálban: valaki megverte – alighanem a szeretője. Ez a finom szépségű, dúsgazdag fiatal nő nem találja helyét a világban, futó kapcsolatokba, romlottságba menekül. Ez köti össze Marcellóval. Együtt autóznak az éjszakában, megállnak egy kihalt helyen. Marcello Rómáról beszél: „Olyan, mint a dzsungel. Jól el lehet rejtőzni benne.” Erre Maddalena: „Én is szeretnék elrejtőzni, de nem sikerül.” A nő ötletére megkocsikáztatnak egy prostituáltat, hazaviszik a külvárosba, egy lakótelepre. Maddalena meg is hívja magukat kávéra. Az alszori lakásban a folytonos csőtörés miatt áll a víz, csak pallón lehet közlekedni. Az egész éjszaka során Maddalena csupán akkor veszi le végleg a napszemüvegét, amikor kettesben marad Marcellóval a hálószobában. Szeretkeznek. A nő korábban arról panaszkodott a férfinak, hogy csak a szerelemhez van ereje. A napszemüveg már reggel sem kerül vissza Maddalena arcára. Kifizeti az utcalányt.

A másik nő, aki – telt idomaival, széke hajzuhatagával, buja szépségével – megkísérti Marcellót: Sylvia, a filmsztár (Anita Ekberg). A hírességet úgy ismeri meg a néző, hogy kinyílik a repülőgép ajtaja, odatolják a lépcsőt, s megjelenik

ő, széles mosollyal, csókokat dobálva – és persze napszemüvegben! A tülekedő, ordító fotósok megismételtetik vele a mozdulatsort, ezúttal széttárja a karját (és köpenyét), majd csábosan levonul a lépcsőn. A sajtótájékoztató során nincs a svéd színésznőn napszemüveg, de amikor arról kérdezik, hogy mit szeret a legjobban az életben, felveszi, és úgy mondja: „Három dolgot. Love, love and love.” Maddalena a szerelemre, a szexualitásra őszinte pillanattal reagál (napszemüveget le), Sylvia szerepjátszással, mely a publicitás része (napszemüveget fel).

ÉJJELEK IS KELL A NAPSZEMÜVEG

Nem akarom azt a látszatot kelteni, mintha a filmekben, amelyekről beszélek, nem akadnának szép számmal példák a napszemüveg pusztán funkcionális és/vagy véletlenszerű, mélyebb jelentés nélküli feltűnésére. Ám ezek jóval ritkábbak, mint az eddig említettek s ezután említendő, melyekben domináns a tudatosság, de talán helyesebb lenne művészi intuíciónak nevezni. Fellininél e tárgy használata természetesen valamelyest kötődik az időjáráshoz, a napszakhoz; társadalmi rétegekhez, szituációhoz, lelkiál-

laphoz azonban sokkal inkább, legfőképp pedig figurákhoz!

Mindazonáltal két momentumról semmiképp se feledkezzünk el. Az egyik, hogy alkotónk mediterrán ország szülőtte és ábrázolója, ahol a napsütéses órák száma magasabb, mint kevésbé szerencsés tájékokon. A másik, hogy az 1950-es, '60-as években – melyeknek Fellini-filmjeit vizsgálom – világszerte nagy divat volt a napszemüveg. Ezt a rendezők közt (az *Országúton* és a *Cabiria éjszakai* Oscar-díja révén is) sztárnak számító Federico nemcsak tükrözte, hozzá is járult. Nem egy napszemüveges fotója látott ez időben napvilágot, és akkor még nem is szóltunk Az *édes élet* jelentős popkulturális hatásáról. Mely olyannyira tartós, hogy az interneten keresve manapság is tömegesen bukkannak elénk a „Fellini-típusú” és a „Dolce vita” márkájú napszemüvegek.

Mindezt tökéletesen illusztrálja a 8 és ½ alapján készült amerikai színpadi musical, a *Kilenc (Nine)* 2009-es, Rob

Marshall rendezte-koreografálta filmváltozata. A roppant sekélyesre, gyengére sikeredett alkotás mindenesetre a maga módján Fellini napszemüveg-motívumának alapos megfigyeléséről (talán

„A nemiség szabados megélése”

(Federico Fellini:
Júlia és a szellemek
– közepén:
Giulietta Masina)



megértéséről is) árulkodik, különösen a *Cinema Italiano* című dalban, melyet Stephanie, az újságíró (Kate Hudson) énekel és táncol el. Hudsonon csak a szám elején van napszemüveg, partnereiben, a nyolc-tíz férfitáncoson végig. A dalszöveg is utal témánkra: „wearing shades in the middle of the night”. A magyar felirat nem szó szerinti, de tartalomhű fordításában: „És éjfélkor is kell a napszemüveg”.

Kiknek is, hol? Marcellónak és újságíró, fotós társainak a Via Veneto divatos éttermeinek teraszán (*Az édes élet*). Férfivendégeknak a meggazdagodott család infernállissá fajuló szilveszteri partiján (*Csalók*). Prostitúáltak futtatóinak az utcai poszton és környékén (*Cabiria éjszakai*, *Az édes élet*). Ők mind napszemüveget viselnek. Ebben Fellini sajátos módszerére ismerünk rá: közhelyesít, karakterizál, karikíroz. Részben karikaturista múltja predesztinálja erre, részben azért is „kényszerül” a jellemző vonások effajta kiemelésére, mert filmjeiben rengeteg mellékszereplőt mozgat, akik rövid időre – de emlékezetesen – jelennek meg a vásznon. Rendezőnk igénybe veszi a sztereotípiákat („gengszter, rosszfű-imázs” a napszemüveggel és a szájban lógó cigarettával stb.), felfokozza, szinte paródiává teszi őket, így lép túl rajtuk. Megőrizve valamit a közhelyekből, megmutatva viszont a mögöttük rejlő négyet.

Az epizód szereplők nagy száma a Fellini-művek karneváli (cirkuszi, mágikus) jellegéből is adódik. E filmekben népünnepély és katasztrófa kéz a kézben jár. Gondoljunk a *Cabiria éjszakaiban* és *Az édes életben* a csodavárás monumentális képsoraira, melyekben egymást tapossák a testileg-lelkileg gyógyulni vágyó emberek. A vallási históriának árusok, tévések, rádiósok, újságírók a vámszedői. Az *Országúton* (*La strada*, 1954) nappali körmenete az esti utcán a Bolond kötéláncos mutatványába torkollik. Fellini a 8 és ½-ben még az „ipari méretű” gyógyítást is átvarázsolja: (ha nem éppen népünnepély, de) az ivókúra-jelenetben – Wagner- és Rossini-muzsikára – vonulós szertartásjátékká, a gőzfürdő-szcénában pedig tömeges pokoljárássá. A karneválhoz az álarcok is hozzátartoznak. Hogy a bohóc- és egyéb maszkok milyen nagy szerephez jutnak az olasz mester műveiben, arra most csak utalni

tudok, mint ahogy az álarc, a smink és a napszemüveg egy közös tulajdonságára is: különböző módokon mindegyik elrejtje az arcot vagy annak egy részét.

FENT ÉS LENT

Ami a társadalom alsóbb rétegeiben népünnepély, körmenet, vallásos csodavárás, cirkusz, varieté, az a felsőbbekben hindu guru szeánsza, szellemidézés, filmes sajtótájékoztató, exkluzív éjszakai bár, összejövétel, parti, buli, orgia. Kissé túlozva azt is mondhatnánk, *Az édes élet* nem más, mint ez utóbbiak végeérhetetlen (persze művésziileg megszerkesztett) sora. A filmnek ez is lehetne a címe: Éjszakák és hajnalok.

Az 1950-es években a lent élők világa ihleti meg elsősorban Fellinit, a '60-as esztendőkből a fent élőké. Mihasznák, kispolgárok (*A bikaborjak*), vándormutatványosok (*Országúton*), szélhámosok (*Csalók*), utcalányok, stricik (*Cabiria éjszakai*) előbb; újságírók, művészek, nagypolgárok, arisztokraták (*Az édes élet*), filmrendező, producer, színészek, stábtagok (*8 és ½*), kevésbé meghatározható „felsőbb körök” (*Júlia és a szellemek*) utóbb. Természetesen a „lent” filmjeiben is megjelenik olykor a „fent” (Cabiriát fényűző lakására viszi egy filmsztár), a „fent” filmjeiben a „lent” (Maddalena és Marcello kalandja a prostituálttal). Az elit Fellininél túlnyomó részben a(z) élveteg „mondén fentet” jelenti. A (szikár) „intellektuális fent” nála alig mutatkozik: a 8 és ½ képsorain találkoznak olykor nyomai, az egyetlen komoly, hangsúlyos példa rá Steiner személye és köre *Az édes életben*. Az entellektüel Steiner Marcello alighanem egyetlen igaz barátja, egyúttal eszményképe.

A napszemüveg a „mondén fent” szinte kötelező kelléke Fellini univerzumában. Hordják kihívó nagyvilági szépségek (a filmsztár szeretője, Jessie a *Cabiria éjszakaiban*, Sylvia *Az édes életben*, Susy a *Júlia és a szellemekben*), hordja néha Guido, Marcello jóformán mindig, Giulietta orvosa, férje stb. Ez nyilvánvalóan divat, hóbort kérdése is, de messze nem csak az. Feltűnő például, hogy míg a „mondén fent” esti-éjszakai szórakozásain mindig látható valaki napszemüvegben, az „intellektuális fent” egyetlen összejövételén – ahol persze az értelmes, lényeglátó mondatok mellett helyet kap sok badarság, szellemi tohuwabohu is –, Steiner otthonában senki (még Marcello sem).

Az édes élet főhőse, a bulvárújságírási mocsarába süllyedt, tervezett regényét megírni képtelen, zűrös életvitelű Marcello számára nyugalmával, műveltségével, tanácsaival, harmonikus családi életével Steiner lehetne a megmentő. Ám egy nap a barát, a példakép – a jövőtől, a világtól, az ürességtől való féltelmében – önmagát és két kisgyermekét is megöli. Marcello magára vállalja a feladatot: Steiner felesége elé megy a közeli buszmegállóhoz, hogy a rendőrség közölhesse a nővel a tragédia híreit. Hét ágra süt a nap, amikor a gyanútlan asszony leszáll az autóbusról, és megrohanják a hiéna fotósok, rajta még sincs napszemüveg. Sejtettük: Steiner feleségén nem is lehet.

A MEGVÁLTÁS KINEK JÖN EL?

Fellininél vannak, akik mindig, vannak, akik gyakran viselnek napszemüveget, és vannak, akik sohasem. Ahogy kezdjük megismerni a figurákat egy-egy film folyamán, előre megtippelhetjük, ki melyik csoportba tartozik. A rendező úgy vezet bennünket, hogy alig tévedünk. Az eddig elmondottakból következik, hogy kik nem láthatóak napszemüvegben a vizsgált filmek egyetlen képén sem: *Cabiria*, *Az édes élet* Paolája, Luisa és Claudia (*8 és ½*) például. Olyan alakok tehát, akik javarészt pozitív emberi tulajdonságokat hordoznak.

Egy kivételt találunk mindössze: a *Júlia és a szellemek* tiszta, hűséges Giuliettája nem tartóztatja meg magát a napszemüvegtől. Ámde sokatmondó, hogyan változik a vele kapcsolatos kellékhasználat a film során. Giorgio felesége a film eleje táján napszemüvegben ejtőzik társaságával a tengerparton. Amikor gyermekkori látomásairól mesél, leveszi a napszemüvegét, behunyja a szemét, és rögtön megjelenik előtte egy vízió. Hasonlóképp: Guido a 8 és ½ ivókúra-jelenetében lejjebb tolja orrán a napszemüveget, amint – látomásként – megpillantja álmai asszonyát, a fehér ruhás Claudiát. (Az álom fontosabb a valóságnál, pont napszemüveg nem kell hozzá.) De azonnal visszatolja a helyére, amikor fejbe kólintja a realitás: aki a pohár gyógyvizet kínálja neki, az nem Claudia, hanem egy zilált hajú, fáradt lány. Fellini művészetének kezdettől fogva volt látomásos jellege, szürrealizmusa azonban a 8 és ½-ben, főképp pedig a *Júlia és a szellemekben* teljesebben ki.



Amikor Giulietta először tesz látogatást a magánnyomozónál, már a liftben felvértezi magát napszemüvegével, s csak jóval később, a detektív kérésére veszi le. Nem azt szégyelli, hogy csal (hiszen ő hű a férjéhez), hanem azt, hogy csalják, nem ő rejt valamit, épp ellenkezőleg: nem akarja látni, amit előle rejtenek. Ekkor van rajta a filmben utoljára napszemüveg. A tárggyal együtt kezd majd megszabadulni a társadalmi helyzetéből adódó kötöttségektől is. Mikor másodszor megy az irodába, a bizonyítékokért, már „napszemüvegtelen”. Ha fájdalmas is, végképp szembe szándékozik nézni férje hűtlenségével.

Egy korábbi jelenet: a házaspár a hitvesi ágyban. Giorgio már betette a füldugóit, szemére húzza az alvómaszkot. Giulietta eloltja a villanyt, szeme környékét megvilágítja egy fénycsík. Hallja az emeletről a spanyol arisztokrata (Giorgio barátja) lépteit, aki szívesen elcsábítaná őt, ha a nő hagyná. Egymás mellett férj és feleség. Giorgiónak van rejtegetnivalója: házasságtörő. Nem akar se látni, se hallani. Giuliettának tiszta a lelkiismerete: ellenáll a kísértésnek. Lát és hall. Egyetlen kép: a férjen fekete alvómaszk, a feleség szemén fénycsík. Ha valakinek meg kellene magyaráznom, mi a filmművészet: hát ez az.

„Cseppben a tenger”

(Federico Fellini:

8 és ½ –

Marcello Mastroianni)

A 8 és ½-ben a próbafelvételek vetítésére megérkezik a Claudia nevű filmalak eljátszására kiszemelt színésznő, Claudia (Claudia Cardinale). Autóval „megszökteti” a rendezőt, Guidót a vetítőteremből, ő vezet. Őszinte beszélgetés alakul ki köztük. Guido arcának felső részét ferde fény-sáv világítja meg, akárcsak Giuliettáét a *Júlia és a szellemek*ben többször is. Ezt a művészi megoldást „ellen-napszemüvegnek” vagy „a napszemüveg negatívjának” nevezném, hiszen funkciója éppen fordított. A napszemüveg alakú fény annak az arcán látható, akinek nincs takargatnivalója, aki mocsoktalan, vagy időlegesen azén, aki ilyen szemlélyel kapcsolatba kerül (mint Guido Claudiával).

Amikor a gyarló, bűnös jellemek hazudnak, szándékukat, tetteiket leplezik, felveszik napszemüvegüket, őszinte pillanataikban, a megbánás perceiben leveszik. Az *édes élet* Marcellója a Steiner-estély utáni jelenetben – kétségtelenül barátja jótékony hatására – regényét gépeli egy tengerparti vendéglő napsütötte, mégis árnyékolt teraszán, napszemüvegben. Mely csak addig van rajta, míg bele nem melegszik a Paolával folytatott beszélgetésbe. A lány üde, bájos, naiv csitri, felszolgáló az étteremben, arca Marcello szerint olyan, mint az anygalkáké az umbriai

(Paola szülőföldje) templomokban. A film talán legfelhőtlenebb képsorának párdarabja, mikor az újságíró apjával találkozik az éjszakai Via Venetón. Napszemüvegben vezeti autóját, ám amint észreveszi édesapját, már nem viseli. Paolánál a lány romlatlansága „veteti le” Marcellóval napszemüvegét, az apa esetében a szeretetelli kapcsolat.

Tiszta, ártatlan, szinte gyermeki lelkek: Cabiria („foglalkozása” ellenére), Paola, Giulietta. Ők azok, akik képesek megváltani embertársaikat vagy önmagukat. A megváltásnak nem annyira vallási, mint inkább lelki értelmében (bár Fellini művészetéből nem hiányzik teljesen a transzcendencia). Cabiriát – miután kiszabadult a halál torkából – jóakarátú fiatalok mellett a saját személyisége váltja meg. Marcellót az utolsó orgia után, tengerparti hajnalon Paola szólítgatja egy vízmosás túoldaláról. Úgy tűnik, a félrészeg férfi nem ismeri fel őt, a tenger zúgásától a hang sem jut el a füléig. Sajnálkozó gesztussal letesz arról, hogy megértse a lányt, majd a többiek után indul. Marcello túl mélyre került ahhoz, hogy meghallja a megváltás szavát. Az *édes élet* reménytelen film, mégis Paola szomorkás mosolyával zárul. A 8 és ½ végső körtáncában Guido azért lel megváltásra, mert igazi művészként visszatárlt bohóc és gyermeki énjéhez. Giulietta önmagát váltja meg, miután megszabadította kislány-személyiségét anyja és a társadalmi kötelek fogságából, és a rossz szellemeket jókra cseréli.

A film audiovizuális művészet, elsődlegesen a néző érzékeit veszi célba, aki nem feltétlenül tudatosítja magában, pontosan mi is hat rá. A szavak pedig óhatatlanul leegyszerűsítenek: minden, amit a napszemüveg alkalmazásával kapcsolatban felvettem, természetesebben, árnyaltabban, bonyolultabban jelenik meg a vásznon, ráadásul nem fitogtatja magát.

Egy tárgy útját kísértük figyelemmel Fellini-alkotásokban, s közben azt is meglestük, hogyan lesz egy közönséges használati eszközből filmeszköz. Cseppben a tenger: a napszemüvegben Fellini világa. A nagy művek sajátja, hogy bármely szintjükön (tartalom, forma, motívumok, művészi eszközök stb.) vizsgáljuk a részleteket, azok egyfelé mutatnak, következetes rendszert alkotnak. A nagy művészek oeuvre-jéről elmondható ugyanez. Így jutunk el a napszemüvegtől a megváltásig. •

CAHIERS DU CINÉMA

Töltőtoll és kamera

ÁDÁM PÉTER

A CAHIERS DU CINÉMA A FRANCIA ÚJ HULLÁM BÖLCSŐJE, MŰHELYE VOLT, KRITIKUSAINAK TÖBBSÉGE A NOUVELLE VAGUE RENDEZŐJEKÉNT LETT VILÁGHÍRÚ.

Mivel az év elején a rangos filmes folyóirat olyan új tulajdonosokhoz került, akik anyagilag is érdekelték a filmforgalmazásban és filmgyártásban, a lap tizennégy belső munkatársa úgy döntött, hogy a francia sajtótörvény által biztosított kártalanítás fejében megváltik állásától. „A *Cahiers du Cinéma* filmkritikái mindig is függetlenek és elkötelezettek voltak — nyilatkoztak a lemondott szerkesztők a francia sajtóban —, a lapnak minden egyes kérdésben mindig világos és egyértelmű volt az álláspontja, amiért is nem fogadhatjuk el, hogy az új tulajdonosok fényes kirakattá, a francia mozi népszerűsítésének magazinjává akarják átalakítani.”

A francia filmkritika a XX. század második felében két pólus körül alakult ki: az egyik a *Positif* (ezt 1952-ben a lyoni filmkritikus Bernard Chardère alapította), a másik az 1951 áprilisában induló *Cahiers du Cinéma*, az utóbbinak André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze és Joseph-Marie Lo Duca volt az alapító szerkesztője. És bármennyire igaz, hogy évekig eléggé feszült volt a két rivális lap közti viszony (annál is inkább, mivel a *Positif* inkább a baloldalhoz húzott, a *Cahiers du Cinéma* pedig, amit a lap munkatársai és olvasói röviden csak *Cahiers*-nak hívnak, legalábbis kezdetben, a liberális jobboldalhoz), a francia mozirajongók egyszerre mindkettőt vásárolták, ha másért nem, hogy támogassák azt a két filmes folyóiratot, amelyet — a tartalmas interjúknak és izgalmas összeállításoknak köszönhetően — a nemzetközi filmszakma (így a *Filmvilág*) is figyelemmel kísért. A két patinás folyóiratnak az utóbbi évtizedben fel-

bukkanó filmes folyóiratok (elsősorban a kiváló interjúkat közlő *So Film* meg a valamivel elméletibb *La Septième Obsession*) konkurenciája miatt, igaz, csökkent valamit a jelentősége, tekintélyük azonban nagyjából a régi.

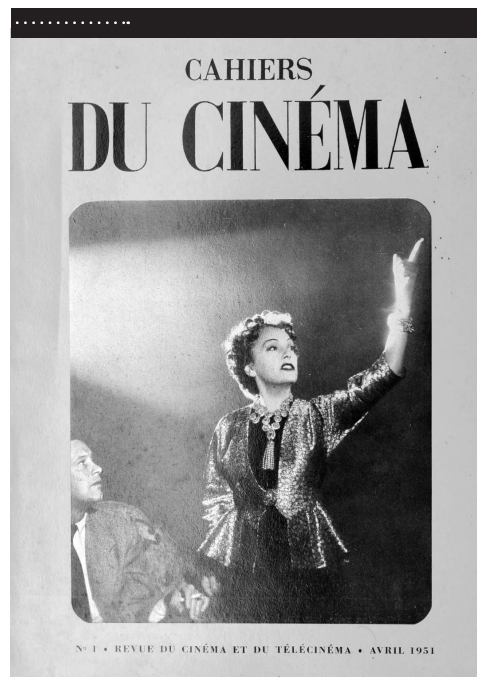
De míg az elsőnek ma biztos anyagi háttere van (megjelenését az Actes Sud könyvkiadó meg a Lyoni Lumière Intézet biztosítja), a *Cahiers* kiadásáról eddig a Phaidon kiadó gondoskodott; ez azonban az év elején egy befektető csoportnak eladta a lapot (a tizenkilenc befektető között nyolc producer is van). Az időközben balra tolódó folyóiratnak 2009-től 2020 májusáig Stéphane Delorme és Jean-Philippe Tessé állt az élén — ez a tizenegy év valóságos rekord, ha meggondoljuk, hogy a lap főszerkesztői legfeljebb öt-hat évig látták el hivatalukat, és hogy a *Cahiers* 1951-es megjelenése óta tizennégyen követték egymást a főszerkesztői székben. 2020 májusa óta a *Libération*-tól átigazolt Marcos Uzal jegyzi a lapot. Amelynek jelentősége valamelyest csökkent az utóbbi években, jóllehet a tavalyi adatok szerint még mindig 15000 volt a példányszáma.

A népszerűségvesztést egyesek a radikális politikai irányvonalal magyarázzák (a folyóirat például támogatta a sárgamellényesek mozgalmát, és szóvá tette a rendfenntartó erők által elkövetett atrocitásokat), mások meg azzal, hogy a *Cahiers* az utóbbi időben nemegyszer hozta zavarba az olvasókat bizarr esztétikai ítéleteivel. Míg több jelentős filmet kurta recenzióban csúnyán

levágott, Clint Eastwood 2019-es *Őszvérjéről* vagy Nadav Lapid ugyan-csak 2019-es *Szinonímájkjáról* dicsőhimnuszokat zengett. Hátránya az is a lapnak, hogy a folyóirat értékes archívuma a hálón egyelőre hozzáférhetetlen (a régi számokat viszont 2009-ig visszamenően meg lehet vásárolni, habár nem elektronikus formában). Ebben a pillanatban, amikor még korántsem biztos, hogy a *Cahiers du Cinéma* az új tulajdonosok kezén is meg tudja őrizni függetlenségét, szellemi rangját és olvasóit, nem érdektelen feleleveníteni az elmúlt hetven év fontosabb állomásait.

A *Cahiers du Cinéma* története — a személyes és nemzedéki konfliktusokkal, szeszélyes ideológiai bakugrással és időközönként visszatérő anyagi zökkenőkkel — egyszerre nevelődési regény, hőseposz, és többrészes *biopic*, amelynek induló csapóját először 1951. április elsején ütötték össze. Ezen a napon kapja meg az első lapszámot Doniol-Valcroze és Lo Duca a Champs-Élysées-re nyíló szerkesztőségben (André Bazin a nevezetes napon nincs jelen, ő a Pireneusokban próbál a tébécéből kigyógyulni). Már az emlékezetes első szám — a borítón mustársárga alapon a Billy Wilder-féle *Sunset Boulevard*-ban játszó Gloria Swanson fényképével

A Cahiers du Cinéma első számának címlapja, 1951 április



– határozott szakítás a némafilm-nosztalgiával; a címlap emellett arra is utal, hogy a szerkesztők – szembe-fordulva a Hollywoodot közönséges giccsgyárnak tartó értelmiségi közizléssel – az akkortájt mélyen lenézett amerikai filmeket sem akarják figyelmen kívül hagyni.

A cikkek visszafogottak, a stílus választékosan irodalmi, az érvelés higadtan racionális – szemben a pár évvel később színre lépő kritikusokkal, az utóbbiak esetében (gondoljunk csak François Truffaut-ra vagy Jean-Luc Godard-ra) az ingerült vagdalkozás meg az egyéni hang már fontos eszköze a mindenáron való érvényesülésnek. A *Cahiers* – amely az autóbalesetben elhunyt Jean-Georges Auriol *Revue du cinématographe*-jének utódja és a lap hagyományának folytatója – különleges pillanatban jött világra. A háborús embargó eltűntével ugyanis viszonylag rövid idő alatt rengeteg amerikai film került a mozikba; tetejébe ez volt az olasz neorealizmus fénykorának, valamint a legnagyobb némafilm-rendezők újrafelfedezésének is az időszaka, hogy a megújuló francia mozi ígéretéről már ne is beszéljünk. Ráadásul az új folyóirat nem a némafilm klasszikusaiban iskolázott régi kritikuskárdának, hanem az újdonságok iránt érzékenyebb új nemzedéknek a szócsöve, azoké az André Bazin és Alexandre Astruc mellé felsorakozó fiatal kritikusoké, akiknek cikkeiket lelkesen olvassa a gombamód szaporodó filmklubok közönsége.

A filmklubok fiatal törzsvendégei közül jó néhányan, főleg, akik a legnépszerűbb filmklubokat, például a Latin negyedbeli *Ciné-club*ot vagy az Henri Langlois által 1948-ban megnyitott *Cinémathèque*-et látogatják (így Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard vagy valamivel később François Truffaut) nemcsak vásárolják és olvassák a *Cahiers*-t, ők írni is akarnak a folyóiratba. Ezeknek a fiataloknak a kritikáiból alakul ki a *Cahiers* ízlése. A *cinéphilie*, magyarul mozimánia, amelyet az egyre dogmatikusabb kommunista párt hiába igyekszik befolyása alá vonni, valószínű ellenkultúra azokban az években. A mozirajongó fiatalok nemcsak a baloldali politikai aktivizmusnak, de a továbbtanulás lehetőségének is hátat fordítanak: nekik a *Cinémathèque* az egyetem, nekik a mozi világának tudnivalói alkotják a

műveltséget, annál is inkább, mivel az ő szemükben egyik-másik amerikai rendező elismertsége semmilyen sem különbözik a francia irodalom klasszikus szerzőinek presztízsétől. „Sikerült elfogadtatnunk azt az elvet – írja diadalittasan a fiatal Godard –, hogy egy Hitchcock-film ugyanolyan értékes, mint egy Aragon-kötet vagy Chateaubriand bármelyik regénye...”

A lapnak az első években még nincs határozott irányvonala, de a cikkek alaposak, megfontoltak, komolyak, semmi kezdeti ügyetlenkedés, semmi sutaság, sőt: már az első szám is kiérlett, ha ugyan nem *koravén*. És csakugyan, a *Cahiers du Cinéma* harmincegyenéhány szám után csak 1954 lelegejétől lesz, mégpedig François Truffaut és Jean-Luc Godard hatására, fiatal szellemiségű lap, ekkorra talál rá agresszívabb, provokatív hangjára, és tol előtérbe olyan rendezőket (például Hitchcockot és Howard Hawks-t), akiket az Auriol-féle *Revue du cinéma* hagyományának örökösei még nem tudtak elfogadni. Az ötvenes évek lelegején ugyanis a *Cahiers* nemcsak, hogy nem távolodott még el Auriol folyóiratától, de fő témáit illetően mintha valamiféle szintézise lett volna a kor többi nevezetes lapjának, így a kommunista befolyás alatt álló *Écran français*-nak, a baloldali katolikus *Esprit*-nek vagy a Sartre-féle *Les Temps Modernes*-nek (a két utóbbi André Bazin cikkeit is szívesen közölte). Nem csoda, hogy a *Cahiers* tüzetes ismerete nélkül lehetetlen megérteni, milyen is volt az ötvenes évek első felének szellemi élete...

A lap valósággal visszafiatalodik – de még ez is harmatos kifejezés, nyugodtan mondhatjuk: *újjaszületik* –, amikor az 1954-es év januári (34.) számában Truffaut közli *A francia mozi egy bizonyos irányzata* című indulatos cikkét. Amely legalább akkora fordulat a háború utáni filmkultúrában, mint akkortára fordulat volt a XIX. századi irodalomban Victor Hugo előszava *Cromwell* című drámájához. A terjedelmes írás, amelyen Truffaut évekig dolgozott, szigorú és indulatos vádirat a hivatalos francia filmművészet ellen. Egy huszonkét esztendőszövegű kritikus – Claude Autant-Larától Jean Delannoy-ig, Christian-Jaque-tól Henri-Georges Clouzot-ig, René Clément-től Yves Allégret-ig – az egész idősebb nemzedéket odaülteti a vádlottak padjára.

Truffaut-nak két súlyos kifogása is van a „minőség hagyományát” képviselő filmesek ellen. Az első, hogy túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítanak a forgatókönyvnek (nem véletlen, hogy filmjeik közt sok az irodalmi adaptáció); a második, hogy beérik a lélektani realizmus közhelyeivel, Truffaut ennek a lélektani realizmusnak a számlájára írja, hogy a francia közönség képtelen megérteni a kicsit is bonyolultabb filmalkotásokat. Akárhogyan is, a cikk egyszerre halotti beszéde a „minőségi hagyománynak”, és anyakönyvi kivonata a születő „Új Hullámnak”.

A francia mozi egy bizonyos irányzata – ma már egyértelmű – mérföldkő volt a francia filmtörténetben. Emellett a későbbi rendező életére ugyanolyan meghatározó hatással volt, mint a *Cahiers du Cinéma* jövőjére. Truffaut ezzel az egy írással egész kritikusi pályáját megalapozza. Ugyiszólván egyik napról a másikra felkapott újságíró lesz; igaz, elméleti cikkeket már nem nagyon ír, beéri az általa látott filmek – hol indulatosan elfogult, hol gögös arroganciával megfogalmazott – bírálatával. 1953 márciusától (ekkor közli első írását a *Cahiers du Cinéma*) 1959 novemberéig nem kevesebb, mint hétszáz filmkritikát ír. Ezeknek a bírálatoknak a javarésze, amelyet később kötetben is közreadott, azóta sem vesztett érvényéből. Nemhiába mondta Henri Langlois kevéssel halála előtt: „A XX. századnak két nagy filmkritikusa volt; az egyiket úgy hívják: François Truffaut”.

A „minőség hagyománya” elleni támadásnak „az alkotó személyiségére alapozott filmpolitika” („la politique des auteurs”) a másik oldala. Hogy Truffaut mit is értett ezen az eléggé elentmondásos kifejezésen, nem könnyű megmondani. De hát ő ezt a fogalmat nem is tudományos célra szánta, csak a kritikai gyakorlatban akarta érvényesíteni. Az általa szorgalmazott újfajta szemlélet a rendező központi szerepét hangsúlyozza, és az alkotó jellegzetes képi stílusára, személyes látásmódjára, az egész életművet átható inspiráció folyamatosságára fókuszál; ennek a meggyőződésnek a következménye, hogy az ő szemében – ahogyan több interjúban is kifejtette – „nincsenek jó meg rossz filmek, csak jó meg rossz rendezők vannak”. Mi több, szerinte egyik-másik szárnyaszegett,

bicegős vagy halvaszületett film (például a Jacques Becker által elkövetett *Ali baba és a negyven rabló*) még a remekbe sikerültnél is értékesebb, feltéve, hogy igazi alkotó keze munkája.

A *Cahiers* Truffaut-nak és barátainak megérkezéssel érezhetően átalakul, ettől fogva a lap másképpen beszél a moziról, nem úgy, mint korábban. A fiatalabb nemzedék a tüzetes elemzések és esszék helyett jobban kedveli a rendezővel való közvetlen kapcsolatot. Nem mintha az esszék teljesen eltűnnének, de új műfaj jelenik meg, a mélyinterjú; ez már nem egyszerű anekdotákra meg kuriózumokra összpontosító kérdezz-felelek, hanem a rendező részéről olyan **hitvallás**, amelynek során a kritikus egója valamiféle esztétikai eszmeközösségben egyesül az alkotó egójával. Az interjú addig a népszerű magazinoknak volt saját-

juk, a *Cahiers* azonban ezt az eszközt is a *politique des auteurs* szolgálatába állítja (nem csoda, hogy az első ilyen jellegű interjú Jacques Beckerrel készült a lap 1954-es évfolyamában). Mindebben, persze, a három-négy kilós hordozható magnó megjelenése is szerepet játszhatott, ahogyan, évekkel később, az Új Hullám nem egy újításának (például az utcán való filmezésnek) is a technikai fejlődés – ebben az esetben a könnyebben kezelhető kamera megjelenése – volt az előfeltétele...

Bazin – ellentétben az általa „ifjútörökőknek” nevezett fiatal kritikusokkal – még idegenkedett az interjútól, ő úgy érezte, a rendezővel való közvetlen kapcsolat csak megzavarná azt a szenttelen tárgyilagoságot, amire mindig is törekedett. Jóllehet Bazin, Doniol-Valcroze-hoz és Lo Ducához hasonlóan, idővel

hátrább lépett, helyet adva fiataloknak, míg élt, egyszerre volt szíve-lelke és eleven lelkiismerete, moderátora és ötletadója, inspirátora és teoretikusa a folyóiratnak. Bazin – aki egyformán sokat köszönhetett a baloldali katolikus Emmanuel Mounier-nak, Sartre-nak és André Malraux-nak – vagy száz cikket írt a *Cahiers*-ba; és ő hagyta a folyóíratra azt a három rendezőt (Rossellinit, Wellest és Renoirt), akire elméleti megállapításait alapozta.

Bazinnek a *Cahiers*-t illetően talán a renoiri életmű iránti rajongása a legérzékenyebb és legtartósabb „apportja” (élete végén könyvet is írt Renoirról). Lehet, hogy a gondolatok, amikre elméleti megállapításait alapozta, nem mind tőle valók, de ezeket a gondolatokat mégiscsak ő strukturálta, ő rendszerezte, ő szervezte egységes egészszé. Amikor 1958. november 11-én elhunyt, a lap szellemi atyját veszítette el benne. Truffaut így búcsúzik tőle

„Szigorú és indulatos vádirat”

(François Truffaut: Négy száz csapás, 1959)





a *Cahiers* 1959. januári emlékszámában: „Bazin segítségével tudtam átlépni azt az árkot, ami az egyszerű mozirajongót a kritikustól meg a rendezőtől elválasztja. Boldog voltam, ha vitában igazat adott, de talán még boldogabb, amikor más volt a véleménye. Bazin olyan apafigura volt az életemben, akitől még a szidalmazást is örömmel fogadja az ember, mert szeretet és érdeklődés áll mögötte...”

De az igazi tiszteletadás – a Bazin-tanítványok által forgatott filmekre gondolok – még hátravan. Akik szorosabb kapcsolatban álltak vele, mint Truffaut vagy Godard, csak Bazin halála után cserélték fel kamerára az írógépet. Truffaut Bazin halála előtt egy nappal, 1958. november 10-én fog bele a *Négyszáz csapás* forgatásába, Godard pedig, egy évre rá, 1959. augusztus 17-én veszi fel a *Kifulladásig* első jelenetét a marseille-i Régi Kikötőben. Ami nem véletlen. Bazin, akit negyvenévesen vitt el a leukémia, fiatalága ellené-

„Vitafórum, szellemi közösség volt”
(Claude Chabrol és Jean-Luc Godard a *Cahiers* szerkesztőségében, 1959)

re is apafigura volt a fiatalok (főleg a félárva Truffaut meg a családjával szakító Godard) szemében. Míg élt, ezekben a fiatalokban a büntudat elfojtotta az apával való vetélkedésnek, az apa túlszárnyalásának ösztönkésztetését, azt az *ödipális* vágyat, hogy többre vigyék a szeretett apánál... Így történhetett, hogy valóságos felszabadulásként élték meg az Apa halálát, jóllehet sohase mulasztották el jelezni – mint például Truffaut a *Négyszáz csapás* legelején –, mivel is tartoznak neki.

A *Cahiers du Cinéma*, legalábbis történetének első évtizedében, sokkal több volt filmes folyóiratnál, baráti társaság volt, vitafórum, szellemi közösség, aminek inspiráló légkörében felüdülés volt megmerítkezni. Nem csoda, hogy olyanok is megfordultak itt, akik nem tartoztak a belső körhöz, akik ugyan nem voltak tagjai a szerkesztőségnek – miként Agnès Varda vagy Jacques Demy, Alain Resnais vagy Chris Marker –, de időnként beugrottak terveikről beszélni, tanácsot kérni, kapcsolato-

kat keresni. És benéztek kezdő színészek is, például Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo vagy Bernadette Lafont. „Rengeteget beszélünk a moziról a *Cahiers* szerkesztőségében – emlékszik vissza Truffaut –, sőt, ha jól meggondolom, másról se beszélünk, csak erről, olyannyira, hogy be is csavarodtunk volna, ha néha nem vesszük magunknak a fáradságot, hogy azért filmezzünk is egy kicsit...”

A *Cahiers* később rendezővé lett kritikusaik olyan volt a lapnál eltöltött időszak (a metafora Jean-Luc Godardtól való), mint kezdő festőknek a klasszikus itáliai vásznak másolása. Itt a szerkesztőségben halmozódott fel az gyúanyag, az az erő, lendület, energia, amelynek hiányában az Új Hullám (Nouvelle Vague) rendezői aligha tudták volna a régi mozit meghaladni. A „hullám” szóhoz ugyanis – kell-e mondani – nem egészen azt asszociálja a francia, mint amit a magyar. A *vague* a franciának hatalmasra tornyosuló víztömeget jelent, félelmetes tengeri áradatot, ami zúgva csap ki a partra, és mindent elsodor az útjából.

Ez, persze, csak első évtizede a lap történetének, de az 1951-től az 1959 májusi cannes-i filmfesztiválra terjedő csodálatos időszak (a fesztiválon, amelyen Fábri Zoltán *Édes Annáját* is bemutatták, Truffaut *Négyszáz csapása* kapta a legjobb rendezés díját) a folyóirat életének későbbi évtizedeit is meghatározta. A lap többször is váltott tulajdonost, sőt, a hetvenes évek elején a Godard-filmek hatására még a maoista balszélre is kisodródott, a hetvenes évek végétől azonban nagyjából visszatért a korábbi hangjához és színvonalához. Mindössze az a kérdés, hogy régi rangját a mostani tulajdonosváltással meg az újonnan toborzott szerkesztőséggel is meg tudja-e őrizni, és hogy a *Cahiers du Cinéma* mennyire szabadon bírálhatja majd azokat az új francia játékfilmeket, amelyeket a lap résztulajdonosai finanszíroztak.

Mindenesetre azért nem fél mindenki a tulajdonosváltás következményeitől. Antoine de Baecque szerint (ő pár évig főszerkesz-

„Az apa túlszárnyalásának ösztönkésztetése”

(François Truffaut és Alfred Hitchcock, 1962)

tője is volt a *Cahiers*-nak, emellett két vaskos kötetben a lap történetét is megírta) a megújulás legalább véget vet annak a „dohos bezárkózásnak”, ami jó tíz éve jellemzi a folyóiratot. Ráadásul – még mindig őt idézem – a helyzet vészesen hasonlít az 1964-es válságra, amikor Daniel Filipacchi vásárolta meg a lapot. Sokan akkor is rémképeket láttak, holott ekkor került Jacques Rivette a folyóirat élére, és ma már elmondható, hogy – hála az olyan kritikusoknak, mint Jean-Louis Comolli vagy Jean-André Fieschi – ez az időszak az egyik fénykora volt a *Cahiers*-nak. Az optimisták szerint megnyugtató, hogy a tizenkilenc befektető közül egyiknek sincs 12 százaléknál több részvénye (az a tény, hogy a részvényeseknek – százalékarány ide vagy oda – általában azonosak az érdekeik, nem nyugtalanítja a bizakodókat).

Ugyancsak pozitívan ítéli meg a helyzetet Jean-Michel Frodon (aki 2002-től 2009-ig szintén főszerkesztője a *Cahiers*-nak, és számos filmmel kapcsolatos esszékötet-

nek is szerzője). Ő is úgy látja, bár a *Cahiers* az utóbbi másfél évtizedben sok olvasót veszített, külföldön – főleg az Egyesült Államok-beli és kanadai egyetemeken – mind a mai napig változatlan a tekintélye. Frodon nagyon ígéretesnek tartja a 2020. júniusi (766.) számot, amit már az új szerkesztőség jegyez. A számnak főleg a Truffaut-, Pialat- és Garrel-filmeket montírozó Yann Dedet-vel készített interjú, valamint a dokumentarista Mosco Boucault-nak szentelt összeállítás a fő erőssége. A júniusi szám címlapján ruhátlanul menekülő pár (Mathieu Amalric és Omahyra Mota) látható, a fotó a Larrieu-testvérek eddig talán nem kellőképpen értékelt *Les derniers jours du monde* (*Pár nap a világvége előtt*) című filmjéből való. A meztelen ember-páron nem is annyira a menekülés rémülete látszik, mint inkább az elpusztíthatatlan életerő: nem kell nagy fantázia annak megértésére, hogy a címlapra kitett fénykép, legalábbis a szerkesztői szándék szerint, egy kicsit a lap jövőjének is szimbóluma. •



VERZIÓ 2020

Látható periféria

GERENCSÉR PÉTER

A KORONAVÍRUS-JÁRVÁNY MIATT AZ IDEI VERZIÓ EMBERI JOGI DOKUMENTUMFILM-FESZTIVÁL AZ ONLINE TÉRBEN ADTA TOVÁBB AZ EMBERHEZ MÉLTÓ ÉLET IDEÁJÁT.

Csaknem negyven ország félszáz filmjének részvételével a pandémia miatt 2020-ban rendhagyó módon online rendezték meg a 17. Verzió Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivált. Erre reflektálva a fesztivál nyitófilmjének a nagyon is aktuális *76 napot* választották, mely a koronavírussal fertőzött, ezért 2020. január 23-án a világtól hermetikusan elzárt Vuhan városába vezet a nézőjét. A film szinte kizárólag a kórházi állapotok zárt tereire koncentrálnak, szűk plánjaival idézve meg a bezártságtól való szorongást. Wu Hao és Chen Weixi munkája azonban kissé kilóg a programból, mivel az emberi jogok lábballal tiprásának kínai példái kapcsán előbb jutnak eszünkbe az ujjur átnevelő táborok, Tibet vagy az orwelli „társadalmi kreditrendszer” (SCS), mint a koronavírus, és a filmből inkább a profi és segítőkész egészségügy képe rajzolódik ki. Még ha ebbe a kamera jelenléte belejátszhat is, tény, hogy a szigorú karantén és az orvosok áldozatvállalása segítségével megfékeztek a vuhani járványt.

A program tekintélyes része viszont kifejezetten a marginalizált csoportokat ért jogsértésekre koncentrálnak, kiemelt figyelem esik a gyermekekre (mint a Legjobb diák- és elsőfilm kategóriájában győztes *Fiam*, az *Öröklét*, a *Vivos*), a betegségre (*76 nap*, *Kosztya Proletárszkij*, a közönségsdíjas *Végstádium*), a nemi identitásra és a szexuális visszaélésekre (*Üdvözöljük Csecsenföldön*, *Visszatérés Epipóba*, *Lindy: Kicsifény visszatér*), valamint a nőkre (*Védelem alatt*, *Szabad a pálya*, *A szélhez szólok*, *A nevem Silvia*). Az utóbbi évek egyre erősödő tendenciájának látszik a részvételi filmnek, a közösségi és alulról szerveződő filmesnek a digitális eszközök által technikai és financiálisan is megkönnyített

gyakorlata, mely adott esetben önreflexióval kereszteszódik.

Ebbe a csoportba tartozik Irina Ciliktől a kelet-ukrajnai háború traumájára fókuszáló, a fesztivál emberi jogi különdíját elnyerő *A föld oly kék, mint egy narancs*, mely többszörösen is *mise-en-abîme*, vagyis film a filmben. A saját családját filmező Miroslavát amatőr filmesként ismerjük meg, aki aztán felvételt nyer a kijevi filmművészeti akadémiára, de mozgóképeit nem a dokumentálás, hanem az eszképzizmus vágya motiválja. Számára a mindennapok rögzítése a háború szörnyűségeit igyekszik feledtetni (a rendező még a főcím előtt rá is játszik a *shot/shoot* kettősére). Az idill és a háború összepárosítása kiterjedt hagyományt képez Kelet-Európában, Radnóti Miklóstól Menzelig, az *Eroicától* az *Életvonatig*. A család közös filmje megidézi Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című klasszikusát, újraélesztve a vertovi „filmszem” gondolatát. A várost átlagembereken keresztül reprezentálja, és a filmbeli film bemutatásakor itt is a közönséget látjuk, mint a szovjet rendezőnél, példát szolgáltatva a hétköznapok művészetté konvertálására.

A másik metafilm Davy Rothbart *17 háztömbje*, amely Cilik munkájának nyugati párja és ellenpontja, amennyiben Washingtonban egy fekete család perpatvarait, utcai verekedéseit, szenvedélybetegségeit és a meggyilkolt srác, Emmanuel halálának következményeit belső nézőpontból követi. Rothbart filmje húsz évig, 1999-től 2019-ig készült, mintegy ezer órányi anyagot sűrítve 96 percbe. Amíg a munka első része inkább a családtagok amatőr házi videója, addig Emmanuel elvesztése után a film a Jean Rouch nével fémjelzett részvételi antropológia

és a cinéma vérité örököse. Ez a kettőség – ami a film egységességét megtöri – nemcsak a rángatózó kameramozgások és a nyugodtabb kompozíciók feszültségében, hanem a mágnesszalagos videó (VHS) és a digitális technológia különbségében is tetten érhető. Mindazonáltal a *17 háztömb* második fele, mely a perifériáról és a traumából való kitörés üzenetét hordozza, elveszti a fókuszokat és érzélgősségbe fullad.

Szintén reflektál a filmkészítésre az *Üdvözöljük Csecsenföldön*, David France munkája, melyet a zsűri végül a fesztivál legjobb filmjének ítélte. A dolgot a dél-országi Csecsen Köztársaságban államilag gerjesztett homofóbiát, nemes cselekednek beállított „buzivadászatot”, illetve az életveszélybe került helybeli LGBTQ- fiatalok külföldre menekítését helyezi tengelyébe. Ezek az emberek, akiket a szökésben saját életüket is veszélyeztető, önkéntes moszkvai aktivisták segítenek, többszörösen kisebbségek. Etnikai, nyelvi, szexuális, vallási szempontból is perifériára szorulnak, a leszbikusoknak még a nemi diszkriminációval is meg kell küzdeniük. Ánya és Makszim kimentése thrillerbe és akciófilmbe illő, csak hogy ez itt, Hollywooddal szemben, nem kitaláció. Már a film elkészítése is bátor vállalkozás volt az állami erőszakot soha meg nem vető Oroszországban, így döntően rejtett kamerás felvételeket, kézi és testkamerával, vagy mobillal rögzített képeket látunk, melyeket betétként szakítanak meg az erőszakteteleket megörökítő brutális videók. Igazán eredeti, hogy az alkotók az identitásvédelem érdekében a filmbeli interjúalanyok arcát *deep fake* technológiával változtatták meg, és amikor Makszim úgy dönt, hogy orosz földön életét kockáztatva elsőként a nyilvánosság elé lép az őt ért sérelmek miatt, szó szerint eltűnik az arcáról a digitális maszk. Ezzel a forradalmi ötlettel David France teljesen új értelmet kölcsönzött a „fikciós dokumentarizmus” fogalmának.

Hasonló témát boncolgat, de eltérő formát választ a fikcióhoz Takács István Gábor munkája, a részint közösségi finanszírozásból született *Kosztya Proletárszkij*. A film szintén az orosz államot állítja pellengérré, minthogy a kisebb vétségekért elítélt drogfüggőket, TBC-seket és HIV-fertőzötteket a börtönben gyakran megkínózzák, és megtagadják tőlük a gyógykezelést. A film animációs dokumentumfilmként

BESZÉLGETÉS COLIN FIRTH-SZEL ÉS STANLEY TUCCIVAL

„Segített, hogy kihullott a hajam”

KRÁNICZ BENCE

A SZUPERNOVA HÁZASPÁRJKÉNT A DEMENCIÁVAL KÉNYTELENEK EGYÜTTÉLNI. KEREKASZTALOS INTERJÚN KÉRDEZTÜK A KÉT FILMSZTÁRT, AKIK MAGYARORSZÁGRÓL CSAK A FILMVILÁGNAK NYILATKOZTAK.

• Jó ideje ismerik egymást, dolgoztak is együtt, de a Szupernovában játszanak először ketten főszerepet. Keresték egy ilyen film lehetőségét?

Stanley Tucci: Nagyon boldog voltam, hogy Colin meg akarta csinálni a filmet. Harry Macqueen, a rendező először nekem küldte el a forgatókönyvet, én továbbítottam Colinnak, mert húsz éve barátok vagyunk, és régóta szerettem volna újra vele dolgozni.

Colin Firth: Nekem pedig azonnal volt kedvem a Szupernóvához. Néha csak egy film forgatókönyvét kapjuk meg, mást nem tudunk a tervről, itt viszont biztos volt, hogy Stanley is benne van. Ettől már olvasás közben sem tudtam elvonatkoztatni. Eleinte ő játszott volna Samet, akit végül én alakítok, én eredetileg a másik főszerepre kerültem szóba. Valójában mindegy is volt, melyik figura melyikünké, a lényeg az volt, hogy együtt dolgozhassunk. Megnéztem Harry Macqueen első rendezését, a *Hinterlandet* (2014), ami ugyancsak road movie, így nagyjából el tudtam képzelni, milyen lesz a *Szupernóva*, viszont nem tudtam, a rendező is rám gondolt-e. Végül tőle is befutott a megkeresés, elkezdtünk foglalkozni az anyaggal, és nem sokkal ezután jutott eszünkbe, hogy talán nagyobb ereje lenne a történetnek, ha Stanley játszáná Tuskert. Harry, gondolom, halálra rémült, hogy milyen alapvető változtatásokra készülünk – talán az is megfordult a fejében, hogy az egész történetet áthelyeznénk Franciaországba, és mindketten francia férfiakat játsz-

nánk. Tartottunk egy olvasópróbát az új szereposztásban, és ott el is dönt, hogy jobb lesz így a film.

• Az, hogy meleg párt játszanak a filmben, döntő változást jelent a történetben ahhoz képest, mintha egy nő és egy férfi házasságát látnánk?

Tucci: A történet nyilván nem lenne ugyanez, valahol mégis ugyanaz maradna a film. Ez volt a forgatókönyv szépsége: csak a szerelemről és a szeretett fél elvesztéséről szól. Nagyszerűnek találtam, hogy Harry ezt egy meleg pár történeteként mesélte el, ettől csak érdekesebb lett, mélyebbre ment a történet.

• Nem sűrűn látunk azonos nemű párokat a vásznon.

Tucci: Így van, különösen úgy, hogy egyáltalán nincs szó a homoszexualitásokról, csakis a szerelmükről.

Firth: Nem tudom eldönteni, hogy más lett volna-e a történet heteroszexuális párral a főszerepben. Nekünk, miközben készültünk a szerepre, nagyon gyorsan kialakult az érzésünk, hogy ezt a sztorit így kell elmesélni. Nagyon hitelesnek tűnt kettejük szerelme. Ráadásul olyasvalaki volt a partnerem, akivel nagyon jóban vagyok, ez pedig, remélem, Sam és Tusker közös viccein, egymáshoz intézett félszavain is látszik valamelyest. Nem volt kérdés, milyen neműek ezek az emberek.

• Létezik olyasmi, hogy „színészi komfortzóna”? Vannak olyan szerepek, amelyeket elsőre kényelmetlennek éreznek, és tudják, hogy olyasmit kell megoldaniuk, amivel eddig nem próbálkoztak?

Firth: Én csak technikai értelemben beszélhetek ilyesmiről. Jól tudom, hol vannak a határait, és érzem, mikor kell olyasmit játszanom, ami nem az erősségem. Az a baj a mi szakmánkkal, hogy ha megismernek bizonyos fajta szerepekben, legközelebb is hasonlóra hívnak, így az ipar öntudatlanul sem engedi, hogy kilépj ebből a bizonyos komfortzónából. Éppen azért bíznak rád egy filmet, mert úgy vélik, jó leszel abban a szerepben, és azért lehetsz jó benne, mert korábban már csináltál egy majdnem ilyet. Ez a körforgás. Ezért is ritka, hogy nehezebb feladatot kapjunk színészként. Azt hiszem, a *Szupernóvánál* egyébként technikai értelemben nem támadt nehézségünk. De talán Stanley karrierjében ez máshogy alakult, mert ő pont, hogy az elképesztő sokoldalúságáról híres. Én még sosem játszottam kékhajú embert, pedig szeretnék.

Tucci: Nekem sem volt kényelmetlen a szerepem a *Szupernóvában*, mert érzelmi értelemben logikus volt, ami a forgatókönyvben állt. Szerintem éppen az a színészet lényege, hogy amikor csak lehet, olyasmit vállalj, amit korábban még nem próbáltál. Persze, hogy mindenki skatulyába akar szorítani. Az egyetlen jó dolog az öregedésben, hogy ez egyre kevésbé jellemző. Úgy vettem észre, idősödő színészként változatosabbak a lehetőségeim. Sokat segített, hogy kihullott a hajam. Ez a koromat is nehezebben beazonosíthatóvá tette. Az öregedéssel az ember etnikai háttere is elkezd kevésbé látszani. Régebben mindig olaszokat kellett játszanom – egyébként az is vagyok –, vagy más mediterrán, esetleg közel-keleti származású figurákat. Mondanom sem kell, Hollywoodban általában ők a rosszfiúk. Ám ahogy telt az idő, ez egyre inkább elmúlt. Ahogy öregszünk, egyre jobban hasonlítunk egymásra.

Firth: Egyetértek, a fizikai leépülés nagyon erős hatást kelt a vásznon. A húszas éveimben idegesített, hogy olyan nyájas képem van a filmekben. Paul Scofield volt a példaképem, én is olyan markáns vonásokat szerettem volna.

Tucci: Tessék, mára megkaptad.

Firth: Meg. Sok is lett. Azért azt hoztátanném, hogy nem feltétlenül zavart, ha a korábbi szerepeimhez hasonló felkéréseket kaptam. Amíg a filmtervet érdekesnek, érvényesnek látom, jól elvagyok a határaitmon belül.

Tucci: Sokszor a színészek elsajátítanak egy másik akcentust, vagy máshogy kezdenek járni, hogy kitaláljanak valami újítást. Pedig egyáltalán nem biztos, hogy ez jót tesz annak az adott filmnek. Az az új járás hozzátartozik a történet, a karakter saját igazságához? Ha a válasz nem, inkább el se vállald a filmet.

• *A zenének komoly szerepe van a filmben. Sam zongorista, és Colin maga játszik el egy darabot az egyik jelenetben. Fontos volt ez a fajta hitelesség?*

Firth: Nyilván próbáltunk minél őszintébb alakítást nyújtani, ami per sze maga az ellentmondás. Emlékszem, a színiiskolában egyik nap arról tanultunk, hogy legyen meg mindennek az igazsága, amit eljátszunk, másnap pedig megtanították, hogy minden, amit csinálunk, maga a hamisság. Ez az egész, amit csinálunk, kitaláció. Ennek az ellentmondásnak a feloldása jelenti a szakmánk legnagyobb kihívását, ez az a feladat, amellyel folyamatosan birkóznunk kell. Néha igencsak felkavaró folyamat. A zenéről annyit, hogy én nem vagyok valami jó zongorista. A darabot, amit játszom a filmben, egy képzett zenész biztosan egyszerűnek találná – nekem nem volt az. Rengeteget gyakoroltam, és próbáltam valami sajátos érzékenységet belevinni

az előadásomba. Mikor először hallotta valaki más is rajtam kívül a gyakorlásom eredményét, rögtön belezavarodtam az egészbe. Innen kellett visszajönnöm, elég félelmetes volt. A forgatáson talán egyetlen olyan beállításunk volt, amikor sikerült elejétől a végéig, hiba nélkül eljátszanom a szükséges részt.

• *A Szupernóva rendkívül intim film, de politikai szempontból vészterhes időben mutatják be, amikor a világ több pontján újra fellángoltak a nők és a szexuális vagy etnikai kisebbségek jogai körüli viták. Ettől a film is politikusabbá válik?*

Firth: Bármiből lehet politikát csinálni. Talán Brecht mondta azt, hogy minden politika, az is, ha veszel egy kiló kenyeret. A politikainak a személyesben vannak a gyökerei. Ennek a filmnek szerintem éppen az lehet az ereje, hogy nagyon mélyen személyes, és mások számára is személyessé tud tenni olyasmit, ami messziről talán politikai állásfoglalásnak tűnne. Máskor is ezeknek a személyes jelentéseknek a felismerése lenne a feladatunk, mikor politikai ügyekben véleményt alkotunk. Ha személyesen érintett vagy, hirtelen elfogadóbb is leszel minden résztvevővel. Mihez kezdünk a betegséggel? Hogyan nézünk szembe a halállal? Ezek a témák is fontosak a filmben,

és ezek is lehetnek alapvetően politikai kérdések.

• *A road movie műfaj lényege, hogy mire a hősök célhoz érnek, más emberek lesznek. Önök változtak bármit ennek a filmnek a hatására?*

Tucci: Én újra lelkes lettem a munkám iránt, mert annyira tetszett a forgatókönyv, és mert Colinnal dolgozhattam. A forgatás szakmai értelemben örömet okozott. Ez nem történik meg velem olyan gyakran. Magánemberként pedig azt a meggyőződésemet erősítette meg ez a film, hogy minden mély emberi kapcsolatot érdemes ugyanolyan értékesnek látni.

Firth: Ehhez annyit tennék hozzá, hogy a film azt is megmutatja, milyen pokoli nehéz is szerelmesnek maradni. A két főhős évtizedek óta együtt van, és odavannak egymásért. Voltaképpen ez mindannyiunk álma, viszont ők sem menekülhetnek attól a borzasztó helyzettől, amelybe Tusker betegsége miatt kerültek, és egymást sem könnyű elviselniük ilyen körülmények között. Őket látva talán kevésbé érezzük elviselhetetlennek a saját problémáinkat, és több erőnk marad arra, hogy türelmesebbek, elfogadóbbak, szeretetteljesebbek legyünk a saját kapcsolatainkon. Nekem ebben mutatott példát a film. •

Colin Firth és Stanley Tucci
(Harry Macqueen: Szupernóva)



J.D. VANCE: VIDÉKI BALLADA AZ AMERIKAI ÁLOMRÓL

Amerikai mélyálom

FEKETE TAMÁS

VANCE ÖNÉLETRAJZI REGÉNYE FELNÖVÉS- ÉS SIKERTÖRTÉNET, EGYBEN SZOCIOLÓGIAI LÁTLELET A MAGÁRA HAGYOTT AMERIKA NÉPESSÉGÉRŐL.

A *Vidéki ballada* eredeti címében szereplő *hillbilly* (és a magyar változatban hegylakónak fordított) kifejezés eredetileg kizárólag a lakhelyre vonatkozott: jellemzően az Európából érkező bevándorlók, illetve azok leszármazottai által benépesített, és óriási területű, több államra kiterjedő Appalache-vidéken élőkre használták ezt a kifejezést. Idővel azonban a jelentés kibővült, és erős társadalmi-kulturális réteggel telítődött, jellemzően némi sztereotipizált árnyalattal – a szó elhangzásakor már nem elsősorban a jól meghatározható lakhely, hanem immár a kétkezi munkából élő, iskolázatlan, szegény és erősen leszakadóban lévő réteggel kapcsolódott össze. Ez a csoport eddig jóformán egyáltalán nem volt reprezentálva az amerikai irodalomban. Legfeljebb déli rokonaik szólalhattak meg – Steinbeck, Faulkner vagy Cormac McCarthy műveiben –, miközben az Óhazában maradt családok leszármazottai jóval gyakrabban és hangosabban hallathatták hangjukat.

Az irodalommal ellentétben jóval gyakrabban jelentek meg mozgóképen, igaz, jellemzően negatív színben, fenyegető veszélyforrásként, vagy éppen ellenkezőleg, nevetség tárgyaként, jelentősen karikírozva őket – vagyis jellemzően a thriller, a horror és a vígjáték látta őket vendégül. A hiteles ábrázolás jellemző módon itt is leginkább a széles közönségsiker elől elzárt munkákra, így a dokumentumfilmekre (például Michael Moore 1989-es rendezése, a *Roger és én*), vagy éppen a kábelcsatornákon futó tévésorozatokra maradt.

J. D. Vance 2016-ban megjelent könyve erre a vidékre és ezek közé az

emberek közé vezeti el az olvasót: a roskadozó, düledező házak és a vásárlóerő híján évek óta üresen tátongó üzletközpontok világába, hogy aztán vele együtt hagyjuk magunk mögött a Rozsdaöveget, a kentuckyi kisvárosból, Jacksonból a Yale-re, majd Connecticutba kerülve. Vance-nek ugyanis sikerült kitörnie a fojtogató és látszólag determináló közegből. Makacsul hitt abban, hogy nem kell élete végéig a leépülőben lévő, szutykos városkában ragadnia és módjában áll feljebb lépnie.

„Két nemzedékkel ezelőtt a nagyszüleim koldusszegények voltak, de fülíg szerelmesek. Összeházasodtak és északra költöztek, hogy elmeneküljenek akörülöttük lévő nyomorból. Unokájuk (én) a világ egyik legkiválóbb felsőoktatási intézményében szerzett diplomát. Ennyi a történet dióhéjban.” – írja a bevezetőben, miközben némileg ő is kételkedik abban, ugyan miért érdekelne bárkit az éles fordulatok helyett inkább enyhe kanyarokban bővelkedő élettörténete, amelynek végállomása nem a Fehér Ház, vagy egy cég felsővezetői posztja lett, hanem csupán egy jogi diploma a Yale-en.

Vance története azonban jóval több, mint egyszerű sikertörténet, amelynek talán nem annyira látványos a végeredménye, de közben újra és újra át kell lépnie saját árnyékán, legyőzve azt, amire „tanult tehetetlenségként” hivatkozik, és

ami környezetében szinte mindenkit egyaránt sújt. A kis J.D. ugyanis anyja és nagyanyja között kénytelen ingázni és őrlődni: míg előbbi megtestesülése az itt élők összes negatív tulajdonságának – drogfüggőség, családon belüli bántalmazás, öngyilkossági kísérlet, és természetesen folyamatosan változó partnerek –, addig nagymamájától képes megkapni mindezt a törődést, figyelmet és támogatást, amit eredetileg egy szülőnek kellene megadnia. A személyes és vállaltan empátiával és szeretettel teli hangnem pedig hol visszafogottá és tárgyilagossá, hol dühössé válik, ahogy saját élettapasztalatait nagyban és összefüggéseiben is láttatni próbálja. Az egész közösségért érzett aggodalom érződik szavaiból, még akkor is, amikor tudományos munkákat és kutatásokat idéz, rámutatva a környék általános és rendszerszintű problémáira, amelyeket ő felismert (bár többnyire jóval később), de amelyekről mintha sem az érintettek, sem a döntéshozók nem lennének hajlandók tudomást venni. Felnövés-történetének végén tekintetét így már nem csupán a múltra, és saját magára szegezi, de felemelkedése után fentről is szemügyre veszi Amerika térképét.

GABÓ, 2020.



RON HOWARD: VIDÉKI BALLADA AZ AMERIKAI ÁLOMRÓL

Herointól halkésig

GREFF ANDRÁS

NŐ-E MÉG FŰ A BLUEGRASS FORRÁSVIDÉKÉN?

Amerika nagy, és a problémái is méretesek. Egy óriástársadalom gondjai-bajai azonban nemcsak horizontálisan, mind több és több állampolgárt maguk alá gyűrve terejeszkednek, hanem rétegek számát is folyamatosan gyarapítják, eljutva a pontig, amikor a statisztikák már akkor sem képesek a lényegre megragadni, ha tisztességes szándékokkal és gyakorlattal készültek el. A grafikonok formásak és tiszták, az eleven emberi lények azonban hajlamosak következeten kilógni az ilyen szépen szabott keretek közül – ez a felismerés vezethette J. D. Vance kezét, amikor 2016-ban megje-

„A közhelyek kényelme mögé rejtőzik”

(Haley Bennet, Glenn Close és Owen Asztalos)

lentette *Hillbilly Elegy*, avagy a friss magyar kiadásban *Vidéki ballada az amerikai álomról* című memoárját, amely belülről kíván tudósítani egy igen sajátos embercsoport, az Appalache-hegység vonzókörzetében tevékenykedő, többségében fehér alsó-középosztály mindennapjairól. Arcot és hangot adva tehát azoknak, akikről a nyertesek arrafelé országszerte a bugrisnak vélt hegylakókra bejártott *hillbilly* jelző célra tartva próbálnak lehetőleg nem tudomást venni. Akik általában csupán az egyre riasztóbb ópiáthasználati szokásokról tudósító híryanagokban törnek át a nyilvánosság kőfalát. Akiknek rossz az ízlése, kevés a foga, és elmaradtak a nézetei. Te is tudod, én is tudom, merre húz a kezük a szavazófülkében.

A lenézett és fájdalmasan lecsúszó rétegek számára azonban mégiscsak létezik egy utolsó menedék, ahol, ha mást nem is, legalább a maradék méltóságot meg lehet őrizni, egyúttal pedig kapcsolódási pontot létesíteni a süket és vak külvilággal. Ez pedig nem más, mint a markáns saját kultúra, amiben az amerikai hegylakók sem szenvednek hiányt, de Vance könyvének Netflixre került, Ron Howard rendezte adaptációjából szinte szimptomatikusan hiányzik. Persze, a rusnya trikók, a béna frizurák és a rozsdás kisteherautók – a vidéken szörnyülködve keresztülzötykölődő idegenek benyomásai – nem hiányoznak, sőt talán több is van belőlük a kelletténél. A speciális örömeiket, sajátosan koreografált ünnepeket, irigyelnivaló apró csodákat (a zsírban sístergő konyhai kéjek-től a szívszorító dalokig – hiszen ez mégiscsak a *bluegrass* forrásterülete, ezt még a főhős elit egyetemi közös-

ségének eltartott kisujjú nagymenője is tudja) azonban hiába keresnénk. A zavarba ejtően ellentmondásos igazság mindig a közhelyek kényelme mögött rejtőzik, kíván emlékeztetni Vance önéletrajzi kötete, amiből Ron Howard az év egyik legkényelmesebb filmjét készítette el.

Noha itt-ott kisebb repedésekkel a felületén. A *Vidéki ballada* egyetlen napot választ keretül, amelyben a sanyarú körülményei közül már kitört J. D. anyja túladagolásának hírére hazautazni kényszerül, az úgy belső, mint külső utazást pedig meg-megszakítják a jelenetek, jelenettöredékek a fű süvölvényeinek óriásairól a család felszínén maradását lényegében egymaga biztosító nagymamafigurával az élen. Ebben a múltbéli szálban ott lüktet egy másik mozi, a felnőtté válás érdekfeszítő történetének lehetősége, nem kis részben a gyerekszínész Owen Asztalos teljesítménye révén, aki kevés eszközzel is sokkal meggyőzőbb, mint a túlságosan is profi Amy Adams és Glenn Close páros, amely ugyanakkor kétségtelenül hozzáteszi a magáét ahhoz a filmszínészi hagyományhoz, mely szerint a kifejezőerő maximalizálása felé az emberi külső művi megcsúnyításán keresztül vezet a legbiztosabb út. A másik szál egy ordibálásban és könnyekben is felettebb gazdag anyamelodrárává gubancolódik, és nem sok szót érdemel.

A befejezésből azonban sokat tanulhatunk. „A gyökereinkben múlik, hogy kik vagyunk, de mindennap döntenünk kell, kivé válunk” – hangzik el a nagymamától örökölt falvédőszöveg, és a filmváltozat J. D.-je le is teszi a garast a halkés szakszerű használatában manifesztálódó úri életpálya mellett, míg heroinfüggő édesanyját a nála semmivel sem kevésbé érzékeny nővére, Lindsey gondjaira bízta. Így fest ma a nyugati kultúrkör nyírott gyepelű tüntető övezeteiben egy nevelődési történet pozitívnak gondolt végkifejlete – amelynek sötét hamisságáról Lindsay bizonyára sokat tudna mesélni, őt azonban nem kérdezi senki sem.

VIDÉKI BALLADA AZ AMERIKAI ÁLOMRÓL (*Hillbilly Elegy*) – amerikai, 2020. Rendezte: **Ron Howard**. Írta: **J. D. Vance** könyvéből **Vanessa Taylor**. Kép: **Maryse Alberti**. Zene: **Hans Zimmer**. Szereplők: **Gabriel Basso** (J.D.), **Amy Adams** (Bev), **Glenn Close** (Mamó), **Haley Bennet** (Lindsay), **Freida Pinto** (Usha), **Bo Hopkins** (Papó). Gyártó: **Imagine Entertainment**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 115 perc.



BEN FROST

Félreértett hangok

PERNECKER DÁVID

BEN FROST KOMPOZÍCIÓINAK A JÁTÉKfilmekben NINCS IDEJÜK kibontakozni. Elektronikus zajzenéje a sorozatokban lesz igazán hatásos.

Az ausztráliai születésű, de Izlandon élő és alkotó Ben Frostra nem véletlenül figyeltek fel filmrendezők. A komor ambient, a nyers drone, a no wave, a minimalista elektronikus zajzene elemeivel a 2000-es évek eleje óta kísérletező Frost lemezeiből sajátos hangulatok, színek és fények – avagy ezek hiánya – árad, megdömbentő erővel. Velőtrázó, agresszív és rideg zajorkánok, végítéletserűségükben is gyönyörű hangképek (*Theory of Machines*, *By The Throat*) és világító harmóniák (*Aurora*) egyaránt jellemzik munkáit, amelyeken rommá torzított gitárjának, valamint hang- és zajképző kütyüinek határait folyamatosan feszegeti. Frost az albumait szervező gondolatokat tudatosan, zenei- és alkotói kompromisszumokat kerülve fogalmazza meg. A sötét és a világos állapotairól, a köztük húzódo terekről, a mélyükben vibráló szépség idegen formáiról elmélkedik. Egyszerre megfogható, mégis képlékeny szerzeményei szavak nélkül mondanak sokat. Frost zenei világa épp ezért illeszkedik mozgóképes médiumokhoz, legyenek azok filmek vagy sorozatok.

Filmzeneszerzőként Frost eleinte nem kapott túl nagy teret. Noha Julia Leigh 2011-es *Alvó szépségének* stáblistáján fel van tüntetve zeneszerzőként, ugyanakkor az aggastyán perverzek bizarr szexkultuszának foglyává váló lány története során mindössze két alkalommal hallani Frostot. A cselekmény fordulópontján, fél óra múltán robban be egy rövid, ütős, drámai súllyal hullámzó elektronikus hangpár. Egy órával később egy álomszekvencia során döbben meg Frost gitárjának zord hangja. Mindkét jelenettel sokat nyer a film: Leigh céltalan és száraz elmélke-

dését ez a két pillanat olyan gyászos hangulattal ruházza fel, amit a rendező képekben képtelen volt felépíteni.

Reynir Lyngdal 2012-es *Jégbe zárva* című generikus *found footage*-horrorjában (melynek angol címe amúgy *Frost*) a hólepte képeket átjárja a dermesztő szél, amit Frost bőr alá hatoló hangtöredékei erősítenek fel. Viszszafogott zajhullámaikat és disszonanciáiba hajló bűgását Lyngdal a kutatóbázis és a természet zöreijeivel mossa össze, aláfestőzeneként ezért alig értelmezhetőek. Frost zenéje elvétve kap önerőre: egy jól időzített, hosszan kitarított szintetizátorhang carpenteri módon vetíti előre a szörnyűségeket, amikor pedig Lyngdal először rémít meg, Frost a film szövetéből kiugró hangos, torokszorító sitergessel szabadítja el a gonoszt.

Baltasar Kormákur 2012-es *Dermesztő mélységében* Frost újfent nem jut nagy szerephez, amikor viszont igen, az érdekesítő. Az Izland déli partjainak jéghideg hullámsíriját túlélő hajótörött halász igaz történetének kezdetén ugyan Frost a rá jellemző kísérletizeneszköztár vészjósló hangjaival jelzi előre a tragédiát, azonban a későbbiekben impresszionisztikus gépzaját vonósokra és zongorára cseréli. A kihajózásakor felcsendülnek hegedűk, bőgők, csel-lők, szép-szomorú dallamaiknak pedig a szintiszőnyegezés és üveghangok ágyaznak meg. A hajó felborulásakor a dallamok világtemető atonalitásba fordulnak, a szintetizátor monoton sipítása pedig a feszültség gócpontja lesz. A *Dermesztő mélység* zenéje túlzóan leíró: a sodródó tengerész imádkozása alatt naiv zongoramelódia szól, a megmenekülés utáni jelenetek során pedig zaklatott, bús, disszonáns vonósok nyúvik az érzelmi húrokat. Nem meglepő ez

Komákurtól, mindig is szeretett világosan fogalmazni. Meglepő ugyanakkor Frosttól, aki viszont nem. Ha a vonós- és zongorasírámok alatt nem húzódnának meg jellegzetesen lesújtó és mindenre rátelepülő hangjai, akár le is tagadhatná zeneszerzői jelenlétét.

Frost egyik legerősebb filmzenéjét Kevin Phillips 2017-es tragikus tinidramából társadalomkritikus felnővés-horrorba váltó *Super Dark Times* című művéhez írta. Phillips nem csupán aláhúzó és felerősítő, nem csupán hangulatot teremt Frost tételeivel. Persze, azt is – a lassú svenkekkel együtt mozgó éjfékete ambient-dallamok bravúros hatást keltenek – de sokkal érdekesebb az, ahogy Phillips ellenpontoz Frost zenéjével. A kezdeti kedélyes, vicces párbeszéd alatt szóló vészterhes dallamszerűségekből árad, hogy valami nagy gáz lesz. Miközben a tizenévesek öngyilkosságról beszélgetnek, csilingelő, dreampopos, majdhogynem dalformát követő téma szól, ártatlanabb korokat idézve. A csendből kikúszó hangfolyamok és a fémek, erőszakos zajrobbanások kontrasztja a gyermekkor hirtelen továtűnésének zenei kifejezőeszközévé válik.

Börkur Sigþórsson 2018-as *Vargur*-jában Frost meghajtja fejét a sötét ambient atyja, Brian Williams előtt, ugyanis a családi drámával vegyített tipikus – ugyanakkor működőképes – északi bűnfilm zenéje mintha egy az egyben egy Lustmord-lemezről szólna: melankolikus basszus és törzsi harcidobok pumpálják a feszültséget a megállíthatatlan világvége-drone mellett, a hangdizájnból olvadó szintihangok pedig a szereplők egzisztenciális és emocionális nyomorát hangsúlyozza.

Ellentétben lemezeinek kompozícióival, Frost filmzenei darabjainak nincs ideje kibontakozni. Fel- és eltűnnek, nem haladnak egy nagyobb egész irányába. Ebből kifolyólag a pillanatnyi illusztrálásnál kívül másra alig képesek. A sorozatok esetében ez nincs így, a széria-formátum teret és időt ad a kísérletezésre. Frost sorozatzenéi monumentális művek, melyekben az egyes témák folyamatosan fejlődnek-változnak. Simon Donald 2015-től 2018-ig futó *Fortitude* című misztikus-horrorisztikus sarkvidéki thriller-sorozatában a folytonos bizonytalanság és paranoia központi motívumait Frost ambivalens kompozíciókkal kelti élet-

re: egy reménytelen kórusének egy adott jelenetben betölti szerepét, majd később, néhány módosítás után már a jégbe fagyott ősi veszedelem torkából szól. Az izlandi táj külön hangképeket kap (vonósokkal és elektronikával), amelyek eleinte természetfilmes árthatatlansággal szólnak, majd pedig egyre ijesztőbbé válva jelzik a fagyos mindenség elátkozottságát. A szereplőkhez csatolt témák velük együtt változnak, egy érzelmes szerelmi dallam az adott évad végére – áthangszerelve és átírva – gyászmisévé tud válni. Szabad a játék a feszültségkeltéssel is: olykor gyors techno-basszusból ered, olykor kíméletlen sípolásból, olykor frusztrált hegedülésből. Frost a harmadik évadban a transzba taszító sámándobolás mellett Angelo Badalamentit idéző szexi fúvósokkal is dolgozik, meglepő hangjuk pedig bizarrul olvasztja a jeges atmoszférát.

Baran bo Odar és Jantje Friese *Sötétség* című szétfilozófált, narratív komplexitásában szinte követhetetlen és az elméleti fizika legmeredekebb teóriáitól leterhelt időutazós sorozatának befogadhatóságában Frostnak hatalmas szerepe van. Ha nem sorjáznának a *Sötétségben* karakteres, könnyen azonosítható zenei témák, a sorozat önparódiaként rogyrna össze saját súlya alatt. A vonósokra és szintetizátorra épülő zene egyszerre szögezi földhöz a tér- és idődimenzi-

ók között ugráló történetet, valamint játszik rá a cselekmény ciklikusságára. Az egyes karakterek több témát is kapnak, a háttorzongató és emlékezetes, önmagában is körkörösnek ható főtéma pedig több verzióban, egyszerűsödve vagy épp sűrítve vonít újra és újra. Frost zenéje a *Fortitude*-ban és a *Sötétségben* narratív erővé válik: meghatározza a nézők képzettársításait és nem csak a reakciókat, hanem a figyelmet is hibátlanul irányítja, ellentétben korábbi filmzenéivel, amelyek az elbeszélés konstrukciójához nem sokat tettek hozzá, inkább csak gazdagították a filmek hangulatát.

Lehetne itt még szó *A farkas gyermekeiről* is, csakhogy Aaron Guzikowski sorozatából Frost korán kiszállt, átadva helyét a szériát producereként felügyelő Ridley Scott kedvenc zeneszerzőjének, Marc Streitenfeldnek, aki saját képére gyúrta a Frost témáit.

Frost legjobb és legérdekesebb filmzenéje Andrej Tarkovszkij *Solaris*ához készült, Eduard Artyemjev eredeti filmzenéjének újragondolt alternatívájaként. A krakkói Unsound fesztiválon 2010-ben debütált lenyűgöző experimentális zeneművet DanIEL Bjarnasonnal közösen szerezte (mindketten a reykjavíki Bedroom Community úttörő zenei alkotóközösségének tagjai). A kígyózó, instabil, egyszerre organikus és kísérteties, fenyegető és zsigeri, zaklatott és

felzaklató *Solarist* a Lem-regény és a film mellett az a gondolat inspirálta, miszerint Artyemjev zenéjével – jó nagyot tévedve – a *Solaris* tudományos-fantasztikus aspektusait emelte ki. Frost és Bjarnason viszont a külső kozmosz meghódítása helyett arra a spirituális belső utazásra koncentrált, ami Tarkovszkijt igazán érdekelte a történetben. Az új *Solaris*-zene Frost széteffektelt, elhangolt gitárja és Bjarnason preparált zongorája köré szerveződik. A két hangszer hangjegyekkel leírhatatlan hangjait betáplálták a Melodyne nevű programba, aminek épp az a funkciója, hogy a „hallott” hangokat leírja. A Melodyne alig tudott mit kezdeni mindezzel, megszült kottája tele volt téves, nem létező hangokkal. Az így félreértelmezett, hallucinált fantomhangok zenéje utal Kelvin halott feleségének jelenlétére: ismerős, igaznak hat, de valami nagyon nem stimmel vele. A hibáktól nyüzsgő változatot ártírták kamarazene-karra (a Krzysztof Penderecki alapította Sinfonietta Cracovia), az így előadott műben pedig a gépi tévedéseket a zenészek játéka teszi emberivé. A veszteség feldolgozása, át- és újraértelmezése nem csupán Frost és Bjarnason alkotási folyamatának, valamint transzcendens, kontemplatív, spirituáli-pszichedelikus alkotásuk központi eleme, hanem Lem és Tarkovszkij remekének is. A Brian Eno vizuálvideójával kísért *Solarist* 2012-ben a Műpában is bemutatották. Aki ott volt, az a mai napig szédül. •

A mélyben vibráló szépség idegen formáiról elmélkedik”

(Kevin Phillips: Super Dark Times)



WESTERN STARS

Amerikai karakter

DÉRI ZSOLT

BRUCE SPRINGSTEEN HÁROM EGYMÁS KÖVETŐ ÉVBEN HÁROM ELTÉRŐ HANGSZERELÉSŰ DALSOROZATOT DOKUMENTÁLT FILMEN – A KÖZÉPSŐT RENDEZŐKÉNT IS.

Mintha csak a Beatles-slágerbe foglalt korhatárt várta volna, a dalaival rengeteg filmhez hozzájáruló amerikai gitáros-énekes Bruce Springsteen 64 évesen, 2014-ben rendezett először (*Hunter Of Invisible Game* című száma köré egy tízperces patetikus-posztapokaliptikus rövidfilmet állandó klipfelelősével, Thom Zimnyvel közösen) és azzal egy időben vállalta el első igazi színészi szerepét is: The E Street Band nevű kísérezzenekara gitárosának, a *Maffiózókból* is ismert Steven Van Zandt-nak a következő tévésorozatában, a *Lilyhammer*-ben alakított egy bérnyíl-közből lett temetkezési vállalkozót egy epizód erejéig. Amúgy klipjeinek hősei mellett csak saját magát játssza – mint a rockerkortárs Elliott Murphy 2020-as *Broken Poet* filmjében vagy mikor a *Pop, csajok satöbbi* moziadaptáció egyik fantáziajelenetében a főszereplő John Cusacknek adott tanácsot: „újrakezdhetné az életed, jót tenne neked!”

Bruce a húsz Grammy-díja és a *Philadelphia* betétdaláért kapott Oscar után még egy Tony-díjat is nyert a kulcsdalaira és *Born To Run* című önéletrajzi sikerkönyvére épülő 2017-2018-

as sztorozós színháztermi szólóműsorával, a *Springsteen On Broadway*-jel, sőt az azt dokumentáló azonos című Netflix-koncertfilm még Emmy-díjat is kapott a rendezésért – ha a Főnök abban is társrendező lett volna Thom Zimny mellett, összejött volna neki az EGOT-mesternégyes.

A következő koncertfilmjét 2019-ben már együtt rendezte Zimnyvel: a *Western Stars* nagylemez – hét év után az első új szerzeményekre épülő albuma – a hatvanas-hetvenes évtizedforduló dél-kaliforniai popzenéjének ihletésében kapott régimódi filmzeneszerű hangszerelést, és ennek élő előadását mozgógépen is meg akarta örökíteni. Springsteen a John Ford-westernek iránti tisztelgéséért ötvenes évekből Warner Bros. Pictures logóval és a kaliforniai Joshua Tree nemzeti park pusztaságában vágatott lovakkal nyitja filmjét, majd bemutatja a New Jersey-i birtokán álló százéves pajta-épületet, ahol az istálló fölött az emeleti nagyteremben harminctagú nagyzenekarral, vonósokkal, fúvósokkal és női kórusokkal adják elő válogatott kis közönségnek (és a kameráknak) a nagyívű lemezanyagot.

„Autósok, stopposok, westernfilmek”
(Bruce Springsteen és Patti Scialfa)

„13 dalból álló meditáció az egyéni szabadság és a közösségi élet közti küzdelemről... az amerikai karakter két oldaláról” – így jellemzi rögtön bevezetőjében a *Western Stars* dalsorozatot, melyben felbukkannak autósok, motorosok, kamionsofőrök, stopposok, máshol újrakezdők vagy onnan visszatérők, vándorok és szerelmesek az élet országútján, no meg a címbeli western-filmek, a kiöregedett színész, a kaszkadőr, a B-filmes szépség..

A koncertfelvételek között mindig van egy-két percnyi átkötés, Bruce minden számot egy-egy kis eszmefuttatással vezet fel, a karakterközpontú dalok sztoriját néha saját életével is párhuzamba állítva. Narrációjához külön aláfestő zenéket komponált, és a frissen forgatott hangulatfestő snittek mellé beválogatott régi fotókat és mozgóképes dokumentumokat, részleteket saját és mások *home movie*-jaiból, a dalszerző-gitáros-énekes az elmúlt másfél évtized Zimny-kollaborációja előtt olyan rendezőkkel forgatta videóit, mint Brian De Palma, John Sayles, Jonathan Demme, Tim Robbins és Sean Penn, de most a saját rendezései alapján úgy tűnik, Terrence Malick van rá legnagyobb hatással (már négy évtizede a *Nebraska* lemezhez is az ő *Sivár vidék* filmje volt az egyik inspiráció, és a veteránok aktuális meditatív filozófálgató hangulatukban is összeértek).

Maguk a Thom Zimny által filmezett koncertjelenetek hagyományosak, a nagyzenekar előtt Springsteen végig akusztikus gitáron penget, akárcsak felesége, a vokálhangszerelésekért felelős Patti Scialfa. Az album 13 száma után a filmben van +1 is: meglepetés-raadásként a Glenn Campbell által 1975-ben listavezető slágerré tett *Rhinestone Cowboy* című *country* dal.

Bruce vagy szóban a legjobb (ahogy a karrieráttekintő 2018-as *Springsteen On Broadway* megörökítette) vagy elektromos gitáron rockolva az E Street Band kíséretében (ahogy a 2020-as *Letter To You* lemezanyaga és annak másfél órás fekete-fehér dokumentumfilmje mutatja), de ez a tőle szokatlan hangszerelésű köztes *Western Stars* koncertfilm is szépen illik a hatalmas életműbe.

WESTERN STARS – amerikai, 2019. Rendezte: **Bruce Springsteen** és **Thom Zimny**. Kép: **Joe DeSalvo**. Zene: **Bruce Springsteen**. Gyártó: **New Line Cinema / Warner Bros**. Az **HBO** bemutatója. 83 perc.



DAVID FINCHER: MANK

A kintornás Mank-ja

VARRÓ ATTILA

FÉL ÉVSZÁZADDAL AZ AMERIKAI SZERZŐI ELMÉLET MEGSZÜLETÉSE UTÁN FINCHER ELKÉSZÍTETTE A FORGATÓKÖNYVÍRÓK METOO-KAMPÁNYFILMJÉT.

A kárcsak Orson Welles-t, akit filmrendezői pályája kezdetétől makacsul foglalkoztatott a zseniális titánok és autokrata zsarnokok között húzódó vékony határvonal (*Aranypolgártól Macbethen át a Gonosz érintéséig*), az – ugyancsak – perfekcionista autokrataként ismert David Fincher is rendre visszatér ehhez a témához, legyen szó a *Játsz/ma* bankárhőséről, a Zuckerberg-életrajzi filmről, majd az ideai önreflektív tetőpontról, amelyben a „zseni, mint zsarnok” filmtörténeti csúcspéldáját jelentő *Aranypolgár*-sztori keretében néz szembe saját démonával – a művészet és manipuláció Jekyll/Hyde-párosával. Míg azonban a *Játsz/ma* esetében a (diktátor)hős a mások által irányított fikciók csapdájában vergődő áldozat (lásd a *Hetediket* és *Harcosok klubját*), a *Közösségi háló*ban pedig egy kivételes tehetségű entrepreneur válik saját szerzőisége érdekében manipulatív kizsákmányolóvá, a *Mank* esetében a főhős immár sem zsarnok, sem zseni – csupán a kettő közé szorult mesterember, aki elszántan próbálja megőrizni alkotói integritását a tűzvonalban. A friss Fincher-opusz

nagy bravúrja, hogy az *Aranypolgár* születésének számos formában feldolgozott legendáját – Pauline Kael tendenciózus *Raising Kane*-kötetétől PBS-dokufilmen át az *RKO 281* játékfilmjéig – nem a rendezői (alter)egő-hoz illő Welles grandiózus sztoriján keresztül ragadja meg, hanem a forgatókönyvet jegyző Herman J. Mankiewicz nézőpontjából mesél róla.

Aligha található látványosabb példa a szerzői elmélet és a forgatókönyvírás konfliktusára a klasszikus Hollywoodban (ahol elvéve akadt a saját filmjeit író rendező), mint az *Aranypolgár*-vita – ami legalább annyira köszönhető a Welles zsenialitása iránti túlzott rajongásnak, mint Mankiewicz erősen vitatható jogcímének a „szerzői forgatókönyvíró” rangra. Számos kiváló Algonquin-kortársával ellentétben (lásd a filmben is helyet kapó Ben Hechtet és Charles Lederert) „Mank” életművéből nem csupán a remekművek hiányoznak, de személyes szemléletmódnak, egységes tematikának sincs nyoma – „csupán” a szellemes dialógusok, csavaros cselekmények és bravúros emberismerettel megrajzolt karakterek kismesterei közé tartozott, akik manapság fehér hollók az Álomgyárban, de a 30-as években elég volt behunyt szemmel eldobni egy feles poharat, hogy eltaláljunk egyet.

„Tétje nem kisebb az Író Lelkénél”

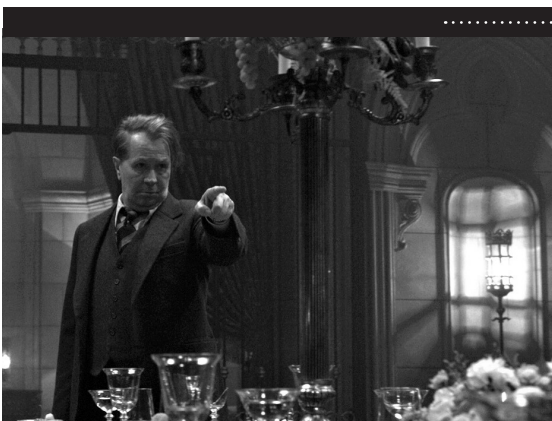
(Gary Oldman)

Fincher egyértelműen az író pártján áll ebben a régi tollharcban, híven követve édesapja 90-es években írt forgatókönyvét (aki híven követte a *Raising Kane*-t), sőt Hearst búcsúzó példabeszéde a kintornás majmáról a sarris-i szerzői elmélet ellen valaha intézett legvitriolosabb filmes riposzt. Ami azonban még érdekesebb, hogy az ezredforduló egyik babérkoszorús hollywoodi *auteur*je szinte minden

flashback-jelenetével arra törekszik, hogy az *Aranypolgár*ból egyfajta mélyen személyes, magánéleti problémákkal és erkölcsi dilemmákkal átitatott filmíró-hitvallást faragjon – élen a cselekmény harmadát kitevő Upton Sinclair-választási sztorival, amelynek hírhedt manipulációs fogását merész ötlettel az íróhóstól eredezteti. A központi konfliktus tétje nem kisebb az Író Lelkénél: míg Hearst a politikai hatalom zsarnok szuperegója (akit a fellázadó Mank magán-megváltásként akar leleplezni művével), Welles sötét lángész-kísértet, az *auteur*-vagyak Tyler Durdene, aki mintha csak a hős ösztönénjéből buzdítana a művészi hatalom öncélú felhasználására – boszszúra, árulásra és kizsákmányolásra.

Egy ilyen forgatókönyvírói apoteózistól különösen nagy csalódást jelent, hogy éppen a szkript terén írja le magát. Fincher szakmailag mindent elkövetett, hogy az otthoni plazmaképernyőkre álmódja a 40-es évek monokróm celluloid-varázsát (a korabeli hangtechnikától a selymesre lebutított képsorokon át egészen a filmszalagos váltójelekig) és lenyűgöző hitelességgel eleveníti meg a klasszikus Álomgyárat, legyen szó a helyszínekről, tárgyi világról vagy akár a színészválasztásról. Ugyanakkor a történet hitelét durva csúsztatások és tárgyi tévedések rontják (lásd a Mayer-felvásárlási kísérlet áthelyezését a forgatás *előttre*), a bizonyára *hommage*-nak szánt időbontásos szerkezet jobbára indokolatlan és feleslegesen túlfragmentált parasztkiváltás, a remek színészek szájába adott párbeszéddek hallatán pedig az igazi Mank menten a viszkije után kapott volna (a legszemlemezesebb fordulatok a Kael-től vett anekdota-idézetek). Fincher filmje nemes szándékával ellentétesen pont arról tanúskodik, mint Welles *Aranypolgára*: a rendező sztárként tündököl minden képsorán, az operatőr egyenrangú alkotótárs, míg a történet nem több hivalkodó stíljátéknál, amely fenn hirdeti a direktor üzenetét; művészi eszközei – miként az árnyékba szorított zszurnaliszta-hős vonásai – nem érdemelnek figyelmet.

MANK (Mank) – amerikai, 2020. Rendezte: **David Fincher**. Írta: **Jack Fincher**. Kép: **Erik Messerschmidt**. Zene: **Trent Reznor, Atticus Ross**. Szereplők: **Gary Oldman** (Mank), **Charles Dance** (Hearst), **Amanda Seyfried** (Marion), **Tuppence Middleton** (Sara), **Arliss Howard** (Mayer). Gyártó és forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 131 perc.



A FARKAS GYERMEKEI

Nehéz istentelennek lenni

ANDORKA GYÖRGY

TÁRSADALMI, NEVELÉSI, TECHNOLÓGIAI DILEMMÁKBAN GAZDAG KEMÉNYVONALAS SCI-FI SOROZAT RIDLEY SCOTT ÉS AARON GUZIKOWSKI MŰHELYÉBŐL.

A matematikus David Mumford egy izgalmas esszéjében kollégái négy „törzsét” különíti el a szépség agyukban megképződő, eltérő felfogásai mentén, ami akár a kreatív személységtípusok szellemes, általános taxonómiájává is tágítható: a *felfedező* célja, hogy kincsekkel megrakodtan térjenek vissza onnan, ahová még senki előttük nem merészkedett; a *birkozók* számára a méret a lényeg; a *detektívek* tulajdonsága a monomániás kitartás és a lézerfókusz, miközben akár éveket töltenek el, hogy a legnehezebb rejtélyek mélyére hatoljanak; végül ott vannak az *alkimisták*, akik ellenálthatatlan készletet éreznek arra, hogy egyik meglévő üveg tartalmát a másikba öntsék, látványos tűzijátékban reménykedve. Utóbbiak mintha csak posztmodern korunk embléma-figurái lennének, különösen a kultúriparosok céhén belül, ahol elhessegethetetlen a benyomás, hogy az inga már jó ideje a felfedező és térképészek által szolgáltatott „véletlen” mutációk kárára lendült ki a keverékek nemzése felé. A kulcskérdés itt az, vajon a kulturális égboltot vég nélküli foltvarrással tapétázzuk-e ki, avagy termékeny változatosságot és ezzel valódi fejlődési potenciált hozunk létre.

Még a kortárs mezőnyben is kevés darabot látni, amely Ridley Scott és (a *Fogságban* írójaként beazonosítható) Aaron Guzikowski sorozatánál nagyobb elánnal állna bele a feladatba, és ilyen mértékig biztosítaná túl magát. A *farkas gyermekei* három olyan high-concept mag körül kristályosodik, amelyek bármelyike önmagában is gond nélkül képes lenne elvinni a hátán egy ambiciózusabb presztízs-sorozatot. Robinson család egy idegen planétán: a szépséghiba pusztán annyi, hogy a

szülők androidok, akiknek a gondjaikra bízott embriókból kell az emberiség új képviselőit kinevelniük. Régi vágású, keményvonalas sci-fi alapanyag, az intim alaphelyzet elvont filozófiai kérdések körbejárására csábít, lelki szemeink előtt a *Westworld* csendesebb párdarabja jelenik meg. Vallásháború dúlta pre-és posztapokaliptikus világok, mintha csak keresztetnének a *Hozsánna néked, Leibowitz!*-ot egy *Terminátor*-filmmel: az elszigetelten élő első telepesekek a Földet leigázó és pusztulásba sodró teokrácia bárkára szállt különítménye lepi meg, míg a flashbackekben nagyszabású háttértörténet bomlik ki – a jelenben pedig tovább bonyolítja a helyzetet a remekbeszabott duplacsavar, hogy a hajó fedélzetére egy ateista ellenálló pár is feljutott inkognitóban. Merész társadalmi és politikai allúziókkal teli disztópia kecsegtet, ahol az ideológiai kérdések és a csoportpszichológia mechanizmusai egyaránt érdekesek lehetnek. De mi lenne, ha mindezek után fognánk a *Lost*ot, épp csak a túlélők társaságát egy elegáns mozdulattal áthelyeznénk a *Prometheus* bolygójára? Már kész is az újabb fogás az asztalra: természetfeletti rejtélyekben tobzódó, felkavaró biohorror elemekkel és némi paleoasztronautikával fűszerezett, hidegen tállalt lovecrafti lidércnyomás, ahol óramű pontossággal nyitogathatók a meglepetésdobozok, és csúcsra járatható a metadiszkurzus-függő, teóriafabrikáló közönség hergelése.

Szabad szemmel is látható persze, hogy ezek a tematikus fókuszpontok nincsenek áthidalhatatlan távolságra egymástól, mi több, sejthetően átgondolt hálózat szövődik körülöttük, ami azért különösen érdekes, mert ebben az esetben a diegetikus motívumrendszer maga

is mintha a „határátlépés” és „hibridizáció” fogalmaiban futna össze (ez olyan, egészen különböző elemekben bukkant fel, mint az ókori Mithrász-kultusz keresztény külsőségeivel fuzionáló szinkretista vallás, a robotokat programozó, hálózatba költözött tudat rejtélyes interakciói a fizikai világgal, vagy épp a finálé az *Alien*-univerzum felé kacsintgató, sokkoló fordulata). Ennek ellenére is, mindez talán kissé sok a jóból. A sorozat páratlan ötletgazdagságából fakadóan mindenki felfedezhet magának kedvésre való belépési pontokat, de minden bizonyonnyal csak keveseket sikerül maradéktalanul lelkes hívévé tennie.

Ha mégis ki kellene jelölni az évad vezérmotívumát, ezidáig a robotszülők *versus* embergyerekek szála tűnik a legkimunkáltabbnak. A felállás számos aspektusa érdekes, ahogyan toxikus kapcsolati minták egész leltárát nyújtja, kezdve a tradicionális nemi szerepeket felcserélő szülőpár súrlódásaival: „Apa” közönséges kiszolgáló feladatokra tervezett, alacsonyabb rendű modell, aki könnyebben elnyeri a gyerekek bizalmát, a családfő pedig valójában a képességeire fokozatosan ráébredő, gyilkológépből átprogramozott „nőnemű” példány, aki amolyan szociopata anyatigrisként birkozik identitásával és táncol a legvadabb szélsőségek között. Szülők közötti feszültségben, labilis, vagy akár abuzív nevelőkkel felnőni egész életen át cipelendő terheket rak az ember vállára – de hiába mindez, ha valaki mégis vigyáz rá a veszélyekkel teli pusztaságban: talán az egész sorozat leginkább zavarba ejtő jelenetei azok, amikor a kisdedek a nekik sokszor lelki traumákat okozó drót-mikrochip porhüvelyeknek vallják meg szeretetüket és ragaszkodásukat; ha a kétely folytonosan ott is lebeg, hogy a túloldalról pusztán kísérteties látszatérzelmeket kapnak vissza, mégis úgy viselkednek, akár Harlow műanyagba kapaszkodó kísérleti majmai. A szinte „egyfelől-másfelől” kényszerbetegségtől szenvedő sorozat azonban természetesen ehhez is széljegyzetet fűz – az ember is csak olyan gép, amelynek nem látunk a felszíne mögé: az előző mintázat ravaszul megtükröződik a másik csoporton belül, ahogy a bárkára felszökött ateista pár, az elhunyt szülők arcát magára operáló Caleb és Mary gondjaiba veszi az épp általuk árvává tett mithraista kisfiút (mily bizarr írói megoldás!) – itt is



Cities of Last Things

Cities of Last Things – tajvani, 2019. Rendezte és írta: Ho Wi-ding. Kép: Jean-Louis Vialard. Zene: Robin Codert. Szereplők: Jack Kao (Zhang), Lee Hong-chi (fiatal Zhang), Ning Ding (Wang), Linda Ju-chi Liu (Yu Fang), Louise Grinberg (Ara). Gyártó: Changhe Films / Ivanhoe Pictures. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 106 perc.

A 2018-as Torontói Nemzetközi Filmfesztiválon bemutatott *Cities of Last Things* sötét hangulatú, atmoszferikus beállításokban bővelkedő melodráma, amely a történet kronológiáját megfordítva, a végkimenetelhez vezető ok-okozati összefüggéseket fejtegeti. A férfi főhős öngyilkosságával indító film egy átlagos rendőr bukástörténetét meséli, olyan időszakokat kiemelve az életéből, melyek a tragikus döntés elkerülhetetlen bekövetkeztéig vezethettek. A film egyik különlegessége abban rejlik, hogy a rendező a férfi életében meghatározó három korszakhoz három különböző műfajt társít, melyek harmóniában vannak a férfi adott időszakban megélt érzelmeivel, lelki világával.

A történet egy élettelen, rideg, utópisztikus jövőből vált a film noir inspirálta közel múltba, ahol bár feltűnik a szenvedély, a korrupt rend-

Hazug tánc

White Lie – amerikai, 2019. Rendezte és írta: Yonah Lewis és Calvin Thomas. Kép: Christopher Lew. Zene: Lev Lewis. Szereplők: Kacey Rohl (Katie), Amber Anderson (Jennifer), Martin Donovan (Doug), Thomas Olajide (Jabari). Gyártó: Film Forge Production / Lisa Pictures. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 96 perc.

Katie moderntánc-szakos egyetemista hallgató. Fiatal lány, aki azt hazudja magáról, hogy a melanóma egyik ritka típusában szenved. Ebből a morbid alaphelyzetből az összeszokott kanadai alkotógárda – Calvin Thomas, Yonah Lewis és Lev Lewis – olyan filmet épített, amely zsigeri, érzelmi és intellektuális szinten is alaposan helyben hagyja nézőjét.

Katie nem egyszerű szélhámos, aki az adománygyűjtő kampányokból befolyó pénzért, a betegséggel kivívható szimpátiáért vagy kizsárolható szeretetért hazudik, és bár adná magát a magyarázat,

nem is régivágású szociopata, aki múltbéli trauma miatt, az elhagyatástól való félelemből vagy esetleg kisebbségi érzéstől motiválva manipulálja környezetét. Katie-nek nem tulajdonságai vannak, hanem képességei, nem jelleme, hanem működési módja. Az alkotói koncepció, valamint Kacey Rohl alakításának ereje éppen abban rejlik, ahogyan ezt a működést lassan felismerhetővé, átláthatóvá teszik.

A cselekmény és a képek által diktált pergő ritmus, a szuggesztív filmzene folyamatos feszültségben tart, miközben a sötét tónusú, deszaturált színek, a szűkös enteriőrök és az ipusztériális környezetet hangsúlyozó hideg külső totálók depresszív módon hatnak. Az azonosulás zavarba ejtően kívánatos volna, és egyúttal lehetetlen, apró, rejtett „hibák” figyelmeztetnek erre újra és újra. A *Hazug tánc* hazug táncosa a róla kialakult képet akarja százszázalékosan kontrollálni, méghozzá úgy, hogy az a lehető leghatásosabb legyen. A tánc helyett

ezt az előadóművészetét fejlesztő tökélyre, míg végül a rugalmasan, mindig a helyzethez és a partnerhez igazodva alakítható *önmaga* válik *produkcióvá*. A *Hazug tánc* voltaképp az „igazság utáni korszak” szenvtelenül provokatív analízise: pszichothriller, amelyet hősről nyújtott precíz karaktertanulmánya és az ezen keresztül megvalósuló kritikai önreflexió tesz korszerűvé.

FORGÁCS NÓRA KINGA



őrség kegyetlensége dominál, míg végül elérkezünk a fiú kamaszkorához, ahol minden későbbi problémája gyökerezik, így a film végére a 90-es évek hongkongi akciófilmjeiből ismert melodramai lezárás jut. A történetmeselési technikából adódóan, ahogy az időben egyre távolabba kerülünk a jelentől, úgy kellene egyre inkább megértenünk és azonosulnunk a rendőr döntésével, a jellemének folyamatos változásával, ám valamiért az érzelmi hatás mégsem átütő, helyenként didaktikusan hat. Ettől eltekintve szépen kirajzolódik egy félrecsúszott emberi élet szomorúsága, egy tragikus sors története: a néző egy átlagos, családcentrikus rendőrt figyel, aki egyszerre válik áldozatává a körülményeknek, rossz döntéseinek és makacságának. A különböző műfajok és stilisztikai megoldások megidézése mindenképpen érdekes hat: habár túl szembeötlő ahhoz, hogy a karakterrel, az öngyilkossághoz vezető út pszichológiájával igazán azonosulni lehessen, összességében a rendhagyó történetmeselési technika szimpatikus kísérletnek bizonyul.

JORDI LEILA

Mother – Eltorzult szeretet

Mazaa – japán, 2020. Rendezte: Tatsushi Ohmori. Írta: Tatsushi Ohmori, Takehiko Minato. Kép: Tomohiko Tsuji. Szereplők: Masami Nagasawa (Akiko), Daiken Okudaira (Shuheit), Sho Gunji (gyerek Shuheit), Sadao Abe (Ryo), Kaho (Aya Takahashi). Gyártó: Happinet (I), Kadokawa. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 120 perc

Mi a legszörnyűbb dolog, amit egy anya tehet a gyermekével? Tatsushi Ohmori filmje mintha ezt a kérdést szegezné nézőinek – és rémisztő módon egymás után sorolja rá a válaszokat. A 2004-es évek drámai japán sikerfilmje, a gyermekeit egy



tokiói lakásban hetekig magára hagyó anyáról szóló *Anyátlanok* receptjét használva Ohmori is egy közfelháborodást keltő igaz történetet vett alapul, ám a fiát egyedül nevelő Akiko nem áll meg ott, hogy életveszélyesen elhanyagolja a gyermekét. Amikor a felelőtlen nőnek szerencsejáték-függősége miatt pénzre van szüksége, Shuheit veszi rá, hogy a nagyszüleitől kunyeráljon, hazudjon, lopjon, és a végletekig elmenjen az anyja iránti „szeretet” nevében. Sorra látjuk, ahogy a fiú szándéka ellenére aláveti magát a szülői akaratnak, és különösebb lázadás nélkül teljesíti anyja minden örült kérését. A történet során ugyan felbukkan Shuheit apja, aki magához venné a fiút, majd később egy szociális gondozó, aki igyekszik az iskolában tartani őt, de a férfiak manipulálásában kedvét lelő Akiko minden eszközt bevet, hogy a tulajdonának tartott gyermeke ne távolodhasson el tőle. Az igazi tragédia pedig akkor következik be, amikor a mérgező anya próbára téve fia hűségét, arra kéri, amit egyetlen normális énképpel vagy igazságérzettel rendelkező ember sem tenne meg – de Shuheinél 17 éves korára beérik a bántalmazó szeretet.

Ohmori az igaz történet jellegét erősítve hosszú beállítá-

sokkal és idegőrlő csendekkel hagy minket ebben a kisrealista taszító világban, ahol a drámai történet időnként már az anya-horror ajtaján kopogtat. Nagasawa Masami és a tini Shuheit játszó, most debütáló Okudaira Daiken játéka fájdalmasan hiteles, karakterükkel folyamatosan próbára teszik a beleérző képességünket – a kétórás játékidő végére egyre kevesebb sikerrel.

LOVAS ANNA

Super Dark Times

Super Dark Times – amerikai, 2017. Rendező: Kevin Phillips. Írta: Luke Piotrowski és Ben Collins. Kép: Eli Born. Zene: Ben Frost. Szereplők: Owen Campbell (Zach), Charlie Tahan (Josh), Elizabeth Cappuccino (Allison), Sawyer Barth (Charlie). Gyártó: Ways & Means / Neighborhood Watch / Om Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 103 perc.



Amerika egyetlen végte- „Alen kamaszkor” – írja Ben Lerner *Az iskola Topekában* című könyvében. Talán ebből a tömör metaforából is kiviláglik, hogy a tengerentúli irodalom- és filmkultúra miért nyúl olyan gyakran a tinédzseres zavaros, abszurd, néha költői és erőszakos miliójéhez. Az amerikai független film mindig is rajongott ezért az ellentmondásos közegért, Richard Linklatertől (*Tökéletlen idők*) Richard Kellytől át (*Donnie Darko*) Harmonie Korine-ig (*Gummo*) sokan, sokféleképpen formálták mozgóképpé a kamaszok érzelmi-kaotikus mindennapjait.

Kevin Phillips debütáló filmje a ritka meglepetések közé tartozik: formanyelvileg megkapóan érzékeny stílusa és minden hivalkodástól mentes realizmusa tökéletesen kikerüli a nosztalgikus tinifilmek összes közhelyét. Pedig a film alapkonceptiója nem ígér sokkal többet a mostanában divatos, retrókeretbe ágyazott tinithrillereknél. A ma már romantikus kódbe burkolt, még éppen analóg kilencvenes években járunk, amikor a Facebook helyett az iskolai évkönyveket pörgették a szarkazmusukat kiélő tinik. Két jellegzetesen geek srác egy gardróból előkerülő szamurájkarddal véletlenül meggyilkolja az iskolatársukat egy tesztoszteronnal (és fűvel) felpumpált vita során: a pánikot követően a holttestet a közeli erdő szomorú avarja alatt hagyják. Phillips azonban

nem a premisszából logikusan következő bűnügyi szára koncentrálna, hanem a kamasz hősök lelki felőrlődésére: a rendező a megtagadott thrillerből valójában egy rendkívül intenzív közérzetfilmet sző. A *Super Dark Times* ezért is köthető leginkább a Van Sant által rendezett *Paranoid Park*hoz: ám a lassan kibomló cselekménye, költői montázsszekvenciái, fotogén (de nem magamutogató) kompozíciói és felkavaróan ötletes álomjelenetei messze az átlag fölé emelik, nem is beszélve a tökéletes kiválasztott színészekről, akiknek minden nyegle és bizonytalan gesztusa a helyén van. Phillips filmje azok közé a meglepetések közé tartozik, ami manapság ritkán szokott felbukkanni a streaming-szolgáltatók túlméretezett bőségfolyamaiban.

LICHTER PÉTER

Arkansas

Arkansas – amerikai, 2020. Rendezte: **Clark Duke**. Írta: **John Brandon** regényéből **Andrew Boonkron**. Kép: **Steven Meizler**. Zene: **Devendra Banhart** és **Noah Georgeson**. Szereplők: **Liam Hemsworth** (Kyla), **Jacob Zahar** (Stranger), **Patrick Muldoon** (Joe), **Clark Duke** (Swin), **John Malkovich** (Bright). Gyártó: **Storyboard Media / Jeff Rice Films**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 117 perc.

Amerika szíve valahol a két Apart között dobog, de hogy pontosan hol, arra számtalan megfejtés kínálkozik. A rurális bűnfilmek kiemelten látványos szerepet játszanak az igazi vidék mítoszának építésében, empátikus portrékat rajzolva az átrepülő államok nagy dobásról álmodozó kisemberéről. Az eddig komikusként ismert, nem mellesleg arkansasi születésű Clark Duke első rendezése is a helyszellemét kutatja, ráérősen bolyongva az érintett szereplők életeiben. A több szálon és idősíkon futó történet egyszerre idézi meg a déli gótika párás világát, Coenék sorsszerűen



morbid véletleneit és Tarantino túlélő üzemmódba kapcsoló bűnözőit. Mintha csak a kilencvenes évek második felében készült volna, a tablószerűen szétterülő epizódok egy-egy karakterre koncentrálnak követik a helyi kiskirály felemelkedését, illetve a beosztottak ölébe hulló nagy balhét. Hőseink mégsem sietnek sehova, a menetszerű drogszállítmányok között nagyrészt unatkoznak és különféle figurákba botlanak. A főnök átverése és nagy pénz lekasztása nagyrészt takarékon pötyög és csak szimpla ürügy, hogy minél több helyi arccal találkozassunk. Az azonos című regényből íródott forgatókönyv számos témát megpendít a családalapítástól a szemlélődő életfilozófián át a sikeres üzleti etikáig. A lazán kacskaringózó párbeszédok végül persze mindig továbblenyúgnak a cselekményt, az erőszak pedig csak pillanatokra robban.

Duke jó ízléssel válogatja össze a máshol már kipróbált alkotóelemeket, majd hagyja sodródni a jeleneteket és a színészeket, ami tökéletesen illik a folyamatos öngigazolást kereső szereplőkhöz. A falvédő-bölcsességek, a lusta szétcsúszások és az eredetiség hiánya a figurák esszenciája, a film problémái így különös erényekké válhatnak. Mindez persze azon áll vagy bukik, hogy nézőként akarunk és tudunk-e menni ezekkel a legkevésbé sem vonzó karakterekkel.

HUBER ZOLTÁN

Előttem az élet

La vita davanti a sé – olasz, 2020. Rendezte: **Edoardo Ponti**. Írta: **Romain Gary** regényéből **Ugo Chiti**. Kép: **Angus Hudson**. Zene: **Gabriel Yared**. Szereplők: **Ibrahima Gueye** (Momo), **Sophia Loren** (Madame Rosa), **Renato Carpentieri** (Coen), **Abril Zamora** (Lola), **Iosif Diego Pirvu** (Iosif). Gyártó: **Palomar**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 94 perc.

Emile Ajar (vagyis **Romain Gary**) regényének Instagram-filtereken átszűrt verziója **Edoardo Ponti** 2020-as *Előttem az élet* adaptációja, amelyben a felületesség bájos történeté változtatja a szerethető, ám sokkal keményebb világban játszódó és komplexebb alapművet.

A prostituáltak gyermekeit fizetett „dajkaként” nevelő, korábban szintén hasonló foglal-

kozást úzó, Auschwitz-et túlélő Rosa mama és Momo története, amely a kisfiú nézőpontjából elmesélve rengeteg nyelvi humorral, ugyanakkor fájdalmas sorokat ábrázolva jelenik meg a regényben (és a regényhűbb Moshé Mizrahi adaptációban 1977-ből), ezúttal esztétizált nyomorként ábrázolódik. **Sophia Loren** Rosa mamája nem kínzott sorsában megcsúnyult, hanem kicsit szenilis, ám eleganciáját még mindig megőrző asszony, a bokszbajnokból **Lola** asszonnyá alakuló szomszéd nem a testét egy különösen veszélyes környéken áruló prostituált, hanem gyermeket nevelő, kapcsolatát a szüleivel is rendezni próbáló transznemű nő – a főhős **Momo** pedig egy homályban tartott háttérrel rendelkező, az alvilágba is könnyen beilleszkedő vagány kissrác.

A 2020-as adaptáció az anyagi biztonságban élő tévéező közönséget nyugtatja meg, hogy szélsőséges körülmények között sem olyan borzasztó az élet, a drogkereskedők közé keveredő kisfiú is biztonságban van, hiszen a díler is megérti, ha ki akar szállni egy tisztességesebb élet reményében. Közben a kortárs filmeket éppen az a trend jellemzi, hogy kizárólag a lelki nyomor, a depresszió, a fájdalom történeteit mutatják meg, **Ponti** hamisan szépít meg egy valóban nehéz kérdése-





Casino Royale ▲

Casino Royale – brit, 1967. Rendezte: John Huston, Val Guest, Robert Parrish. Írta: Terry Southern, Ben Hecht, Wolf Mankowitz, John Law, Michael Sayers. Kép: Jack Hildyard. Zene: Burt Bacharach. Szereplők: David Niven (James Bond), Ursula Andress (Vesper), Orson Welles (Le Chiffre), Peter Sellers (Evelyn), Deborah Kerr (Mimi). Gyártó: Famous Artists Production. Forgalmazó: HBO. Feliratos. 131 perc.

A stáblistán összesen 6 rendező és 11 forgatókönyvíró szerepel, egytől egyik a nagyok közül valók – mindez részben a film bonyodalmas keletkezéséből is adódik, ahogy maga a műfajválasztás is, hiszen a parodisztikus hozzáállással a producer, Charles K. Feldman az őt beelőző, hivatalos Saltzman-Broccoli páros orra alá akart borsot törni. A *Casino Royale* játékos, sokarcú muzikarnevéként végezte: a rendezőóriások színészzenikét visznek táncba, akik akár ikonikus jelmezeit is magukon hagyhatták – a szexuálisan frusztrált, csetlő-botló Woody Allen figurától Orson Welles nagy mágusán át egészen George „Spats Colombo” Raftig. De megidézésre kerül a western szelleme és a burleszk világa, sőt klasszikus művek elemei, mint a Dr. Caligari díszletképe vagy Frankenstein szörnye is helyet találnak maguknak. A királyi kaszinó pazar termeiben abszurd humor randevúzik a ’60-as évek pszichedéliájával – búcsút intve a cselekmény követhetőségének –, miközben olyan modernista jegyek kísérik a randevút, mint az önreflexió, az epizodikusság vagy épp a töredezettség (amely a főhős figurájánál is érvényesül). De mindenek felett szórakoztató, káros mellékhatások nélküli, tematikus agycsavaró trip a nézőknek.

TÜSKE ZSUZSANNA

ket és társadalmi helyzeteket bemutató történetet. Gary regényének nyelvezete mesés világot teremt, ám a gyermeki hangon átszűrődik a valóság, míg Ponti képei cukormázzal fedik el ezt a világot.

PETHŐ RÉKA

Kenyér, szerelem és... ▲

Pane, amore e... – olasz, 1955. Rendezte: Dino Risi. Írta: Ettore Maria Margadonna. Kép: Giuseppe Rotunno. Zene: Alessandro Cicognini. Szereplők: Vittorio De Sica (Carotenuto), Sophia Loren (Sofia), Antonio Cifariello (Niccolino), Lea Padovani (Violante), Tina Pica (Caramella). Gyártó: Titanus. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 110 perc.

Az olasz neorealizmus nagymesteréből a könnyed filmalkotások őszülő halántékú amorózójává vált Vittorio De Sica sármjára felfűzött *Kenyér, szerelem-tetralógia* harmadik, 1955-ös darabjában az isteni Lollo után a nem kevésbé isteni Loren lett a szoknyabolond csendőrpáncsnokot hozó érett sztár partnere, egyik első fontosabb főszerepében. A Dino Risi rendező rózsaszín korszakában készült romantikus komédia szerencsére az előzmények ismerete nélkül is élvezhető: a korábban egy isten háta mögötti faluban állomásozó, s folyamatosan gáláns kalandokba keveredő főhős egy újabb gáláns kalandja miatt szülővárosába, a ten-

gerparti Sorrentóba vonul vissza, ahol ezúttal egy „felvágós halaskofá”-val kerül először összetűzésbe – mivel a nő nem hajlandó távozni a hősről által korábban a rendelkezésére bocsátott bérleményből –, majd sok minden másba.

Egy 65 éves vígjátékot nézve joggal merül fel a kérdés, vajon mai szemmel is élvezetes-e, a *Kenyér, szerelem és...* azonban olyan magas szintű mestersegbeli tudással van megírva és előadva, hogy egy perc alatt elszállnak a kételyeink. A biztos kézzel kidolgozott jellemkomikum, a szellemes és pergő párbeszéd, valamint Sophia Loren De Sica szándékos modorosságát jóízűen ellenpontozó temperamentumos játék mellett, ami valójában működik itt, az egy több mint négyszáz éves recept, mivel Risi alkotása nyíltan a *comedia dell'arte* hagyományaiból építkezik. A kapitánótól kezdve a doktorén át a sorsüldözött szerelmeseig és a *colombinái* jelen van itt a klasszikus itáliai színjáték összes tipikus alakja, ám olyan szépen egybedolgozva az 50-es évekbeli olasz állapotokat épp csak felszínesen kapirgáló (neo)realizmussal, hogy egyáltalán nem lóg ki a több évszázados lóláb. És hogy az élmény a kisképernyős generáció számára is emlékezetes legyen, arról, ha semmi más, Sophia Loren felejthetetlen mambója mindenképpen gondoskodik.

VAJDA JUDIT

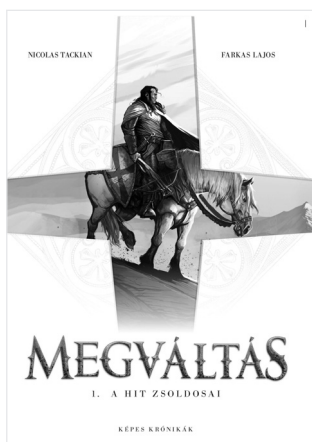
Az *Austin Powers-trilógia* ’60-as évek ihlette, zabolátlan kémfilm-paródiái már-már szabálykövető eminenseknek tűnhetnek kaotikus világú, rebellis műfaji őszükkel összevetve – az 1967-es *Casino Royale* a Bond filmek családjában igazi külön, törvénytelen gyerek, filmtörténeti szempontból pedig pimasz kísérlet, amely komoly, vagy, ha úgy tetszik komolytalan kihívást intéz közönségéhez. A Fleming-eredetregény satirikus átíratában a már nyugalmazott kémlegendát újra szolgálatba hívják a SMERSH alvilági szervezete ellen, amely több ügynök haláláért felelős. Bond mesterterve bővelkedik meglepő húzásokban, többek között az összes brit ügynököt átnevezi Bonddá, kiképezi őket a női csáberó ellen, sőt beveti saját lányát, Mata Bondot, aki méltónak bizonyul a kettős szülői örökséghez.



Keresztesek a Szentföldön, Hellboy Budapesten

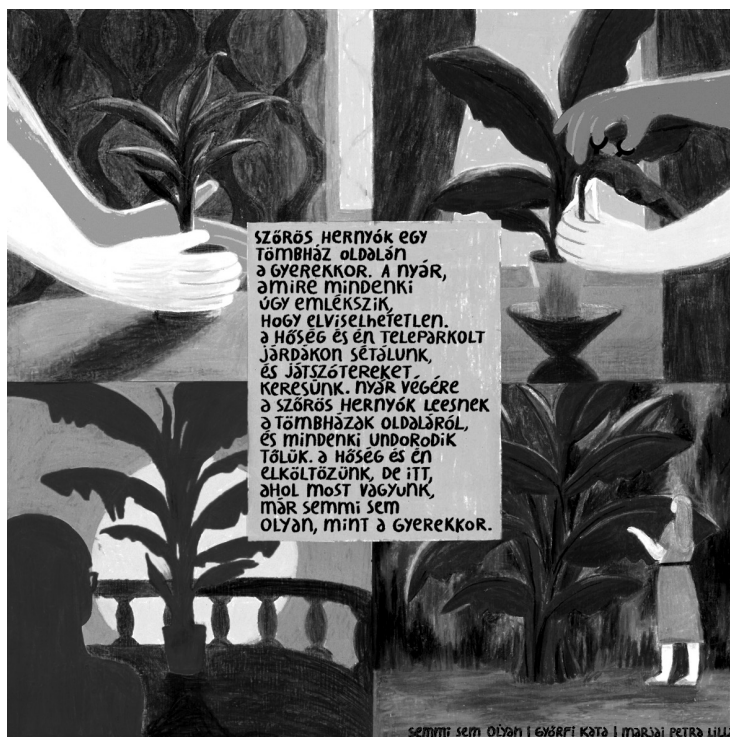
MARJAI PETRA LILLA ÉS GYÖRFI KATA

Külföldi sikereit követően itthon is egyre többen ismerik Farkas Lajost, aki Amerikában a Dark Horse-nak és a Disney-nek is rajzolt képregényt, az utóbbi években pedig főként francia sorozatokon dolgozik. A történelmi műfaj áll hozzá a legközelebb, az *Akaszottak balladája* alternatív történelmi kalandja után most a középkorban játszódó *Megváltás* is talált hazai kiadót. Nicolas Tackian íróval közös munkáját a történelmi múlt hősies pátosztól mentes, keserű és brutális ábrázolása teszi szokatlan olvasmányélménnyé, legalábbis akkor, ha klasszikus megközelítésű, hőseket kereső és találó történetet várunk. A két kötetben megjelent *Megváltás* fontosabb szereplői bűnbánó, régi bűneik terhére cipelő lovagok, vagy olyan hatalmasságok, akik magától értetődően igazolják kegyetlenkedéseiket egyházi vagy királyi megbízatásukkal. Főhősünk egykori keresztes, aki most az újabb szentföldi háborúra toborzó, ennek örvében vidékszerte kegyetlenkedő rablólovagoktól védené meg egy francia falu lakóit. *A hét szamurájt* megidéző történet olvastán csakhamar megsejtjük, hogy Adhémar lovag és társai elszánt küzdelmének nem lehet jó vége, mert a történelem végül úgyis maga alá



gyúri a kisembereket, különösen a jobbágyokat. Tackian bőkezűen, helyenként öncélúan adagolja az erőszakos jelenségeket, Farkas rajzai pedig komor súlyt adnak a történeteknek. Valóságghú és részletes képei komoly háttérkutatásról árulkodnak, és sosem annyira stilizáltak, hogy már ne lehessen komolyan venni őket. Emiatt a *Megváltás* egy-egy képe kifejezetten felkavaró – lehet, hogy itt nem hullanak olyan sűrűn a fejek, mint egy Conan-képregényben, mégis ez való kevésbé gyerekeknek. Sokkal inkább felnőtt olvasókat céloznak az alkotók, és olyan hangnemet választanak a műfajhoz, amely itthon ritkán társul hozzá – mi megszoktuk, hogy a történelmi kalandok, akár filmen, akár irodalmi művekben, könnyedebb szórakozást ígérnek. A *Megváltás* tehát jellegzetesen franciás zsánerszemléletet tükröz, emiatt is kuriózumnak számít.

Farkas Lajos a külföldre dolgozó magyar képregényesek középgenerációját képviseli. Mellette néhány fiatal magyar művész is egyre több lehetőséget kap, elsősorban kisebb amerikai kiadóknál. Közülük a leginkább mesébe illő alighanem László Márk története, aki nemrég végzett a MOME-n, és éppen első, hosszabb képregényét, *A kisfiú és a szellembóhócot* (*Filmvilág* 2019/10) fejezte be, amikor üzenetet kapott Mike Mignolától, a *Hellboy* szerzőjétől, hogy nem küldene-e neki próbarajzokat egy közös történethez. Mint kiderült, az amerikai sztárszerző azóta követi figyelemmel László munkásságát, hogy részt vett egy Mignola által zsűrizett rajzversenyen. A magyar alkotó stílusán erőteljesen érezhető a Mignola-hatás, ezért is tűnhetett alkalmasnak a néhány oldalas *Szívesség a fősvénynek* megrajzolásához, amely a legújabb hazai *Hell-*



SZÖRÖS HERNYÓK EGY TÖMBHÁZ OLDALÁN A GYEREKKOR. A NYÁR, AMIRE MINDENKI ÚGY EMLÉKSZIK, HOGY ELVISELHETETLEN. A HŐSÉG ÉS ÉN TELEPÁRKOLT JÁRDÁKON SÉTÁLUNK, ÉS JÁTSZÓTEREKET KERESÜNK. NYÁR VÉGÉRE A SZÖRÖS HERNYÓK LEESNEK A TÖMBHÁZAK OLDALARÓL, ÉS MINDENKI UNDORODIK TÁLUK. A HŐSÉG ÉS ÉN ELKÖLTÖZÜNK, DE ITT, A HOL MOST VÁGYUNK, MÁR SEMMI SEM OLYAN, MINT A GYEREKKOR.

SEMMI SEM OLYAN | GYÖRFI KATA | MARJAI PETRA LILLA

boy-gyűjteménybe is bekerült. A zord küllemű, de érző szívű démondetektív ezúttal Budapestre érkezik, méghozzá 1989-ben. Igaz, látogatásának semmi köze a rendszerváltáshoz, sokkal inkább egy rejtélyes dimenzióváltáshoz: valaki azt meséli neki, a fővárosban kóborolva egy sosem látott, elhagyatott és ódon utcába tévedt, ahol különös öregember kérte a segítségét. A történet kellemesen borzongató, László Márk pedig úgy rétegezi egymásra a különböző idősíkokat, hogy mindegyik ismerős marad – kivált a magyar olvasók számára, akik kevésbé egzotikusnak, mint inkább kísérleti-esnek találhatják a jellegzetes utcasarkokat és tárgyi környezetet. A könyv többi *Hellboy*-novellájával összevetve feltűnik, hogy László viszonylagos szabadsággal értelmezte újra a főhős megszokott alakját, rajzai jobban elütnek a védjegyszerű Mignola-stíltól, mint a legtöbb vendégrajzoló képei. A hírek

szerint ennek ellenére – vagy éppen ezért – az író kifejezetten elégedett volt a magyar munkatárssal, és további együttműködésük is kilátásban van.

Nicolas Tackian – Farkas Lajos: *Megváltás 1. – A hit zsoldosai*. Színes, keményfedeles, 56 oldal. Kiadó: Libub Group.

Mike Mignola és mások: *Hellboy – Makoma*. Színes, puhafedeles, 196 oldal. Kiadó: Vad Virágok Könyvműhely.

NŐ A KERTBEN

Rovatunkban idén Marjai Petra Lilla és Györfi Kata képregényeit közöljük. Az animációs rendezőként végzett Marjai eddigi leghosszabb képregénye az *Eki & Coco* volt, két barátnő vad és szertelen története. Györfi költőként ismert, első kötete (*Te alszol mélyebben*) 2019-ben jelent meg. Közös sorozatukban egy kertben barangoló nőt követünk majd szürreális, álomszerű utazásán a saját elméjének mélyére.

KRÁNICZ BENCE