

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIV. ÉVFOLYAM, 09. SZÁM • 2021. szeptember • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



NEO-NOIR

Orosz István animációi
Kádár-kori melegfilmek



MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Enyedi Ildikó: **A feleségem története** - Mozinet
Csata Hanna felvétele

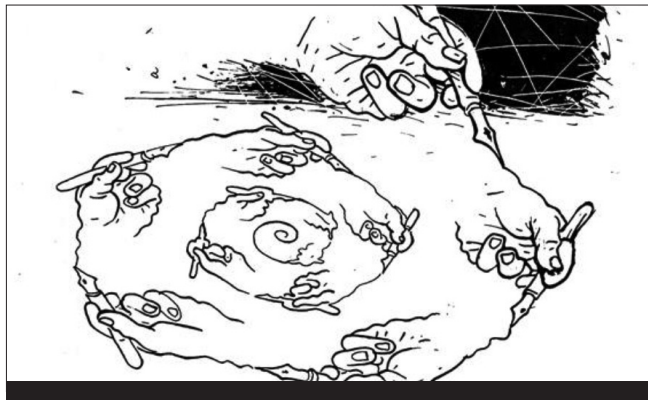
CIRKO
MOZI-JEGY

50%

OROSZ ISTVÁN

Rendkívül szuverén, összetéveszthetetlen és filozofikus távlatokkal teli képi univerzumot épített ki, amelynek *fixa ideái* a látás megtéveszthetőségét kiaknázó illuzionizmusok, a kettős ábrák, rejtett arcok, az újszerű perspektívákat felfedő tükrök és tükröződések, a geometriai paradoxonok körül forognak.

Orosz István: Fekete lyuk, fehér lyuk – 4. oldal



NEO-NOIR FILMEK

Az első igazi neo-noir az 1966-os *Harper*, melyben Paul Newman alakítja a kiégett, hanyag mosolyú nyomozót. A noir klasszikusok magán-detektívjei még kifogástalan problémamegoldó készséggel rendelkeztek, és szívósságuk, céltudatosságuk jutalma sosem maradt el. Harper képességeit azonban meghaladja a rábízott ügy.

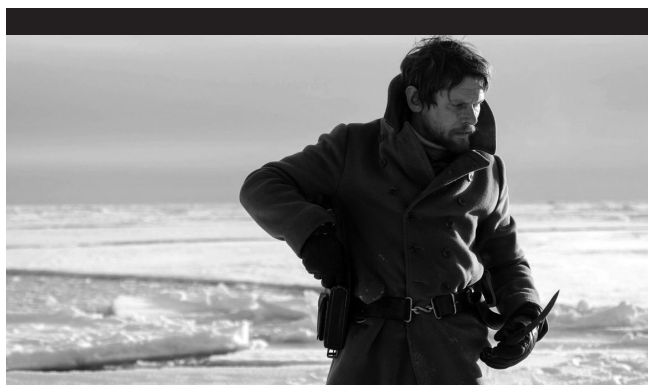
William Conrad: Agyvihar (Jeffrey Hunter) – 24. oldal



ANDREW HAIGH

A britek François Ozonjaként emlegetett Andrew Haigh ugyan gay-filmekkel (*Greek Pete*, 2009; *Hétféle*, 2011) és egy melegkről szóló, közönségkedvenc sorozattal (*Keresem...*, 2014) vált ismertté, legjobbnak tartott munkáját mégis egy heteroszexuális pár válságáról készítette, női nézőpontból (*45 év*, 2015). Új filmjeiben a civilizáció és a természet egyre drámaibb kapcsolatát vizsgálja.

Andrew Haigh: Északi vizeken (Jack O'Connell) – 36. oldal



2021 szeptember FILMVILÁG

LXIV. ÉVFOLYAM 09. SZÁM

MAGYAR KLASSZIKUSOK

Varga Zoltán: Útvesztők álmodója (<i>Orosz István animációi</i>)	4
Vajda Judit: Nem apácázárda (<i>Melegfilmek a Kádár-korban</i>)	8
Kelecsényi László: Vegyész a filmszakmában (<i>Beszélgetés Szekfü Andrásossal</i>)	12
Zalán Márk: Hazai pályán (<i>Nagylátószög – 120 éves a magyar film</i>)	16

MAGYAR MŰHELY

Várkonyi Benedek: Lelkek harca (<i>Beszélgetés Enyedi Ildikóval</i>)	18
Benke Attila: A lélek mélyén (<i>Beszélgetés Krasznahorkai Balázssal</i>)	20
Stóhr Lóránt: Szürkület (<i>Nagy Dénes: Természetes fény</i>)	22

NEO-NOIR FILMEK

Kovács Patrik: Búcsú a tegnaptól (<i>A film noir a hatvanas években – 1. rész</i>)	24
Varró Attila: Egy kalap alatt (<i>Queer noir</i>)	30
Huber Zoltán: A paletta sötétebb színei (<i>Soderbergh és a neo-noir</i>)	34

ÚJ RAJ

Kovács Kata: A melankólia mestere (<i>Andrew Haigh</i>)	36
Szabó Ádám: Medvebőr (<i>Ian McGuire: Északi vizeken</i>)	39

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Barkóczi Janka: Mérlegforgás (<i>Tillie Walden: Spinning</i>)	40
---	----

A CSEND MESTEREI

Andorka György: A síró harmadik (<i>Franz Osten: Shiraz</i>)	43
--	----

FESZTIVÁL

Gyenge Zsolt: Adaptációktól a robbanó fejig (<i>Cannes</i>)	44
Buglya Zsófia: Tektonikus mozgások (<i>Graz</i>)	48

KRITIKA

Szűjártó Imre: Egy maréknyi euróért (<i>Krasznahorkai Balázs: Hasadék</i>)	50
Baski Sándor: Ego kaland (<i>Herendi Gábor: Toxikoma</i>)	51
Pozsonyi Janka: Tinédzser l'amour (<i>François Ozon: '85 nyara</i>)	52
Kovács Kata: A sérvműtéttől a kasztrálásig (<i>Takács Mária: Kapd el a ritmust!</i>)	54
Baski Sándor: Eljött hozzátok (<i>Valdimar Johannsson: Bárány</i>)	54

MOZI

STREAMLINE MOZI	55
PAPÍRMOZI	60
	64

A címlapon: Enyedi Ildikó: *A feleségem története* (Gijs Naber és Léa Seydoux) – A Mozinet szeptember 23-i bemutatója.

A címlapfotó Csata Hanna felvétele.

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

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@filmvilag.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
Faktum Print Nyomdaipari Kereskedelmi Bt.
FELELŐS VEZETŐ
ügyvezető igazgató

Megrendelészám:
FP21-0061
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 szeptemberi Filmvilág már kapható.



Megjelent a BBC History történelmi magazin 2021. szeptemberi száma! A tartalomból:

- Kit védett a híres agyaghadserég? Melyek voltak Kína legjobb korszakai és kik voltak a legnagyobb alakjai? Hogyan élt az utolsó kínai császár?
- Milyen szerepet töltek be a reformkorban a magyar nemesek? Hogyan lett egy reformkori művészpártoló egyesületből ellenzéki erő?
- Mit tanít az emberiségnek a katasztrófák története, a Vezúv 1. századi kitörésétől napjainkig?
- Tényleg fellázadt István király ellen Koppány, vagy ez csak legenda?

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

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:

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

NFI
NEMZETI
FILMINTÉZET
MAGYARORSZÁG



DR. MATOLCSY GYÖRGY (1930–2021)

A 20. századi magyar mozgókép-történelem egyik legnagyobb sikertörténete mögött a jogász-közgazdász végzettségű, de operatőri tanulmányai révén a filmhez is szorosan kötődő Dr. Matolcsy György állt. Irányítása alatt a Pannónia Filmstúdió animációs részlegét fénykorában (a hetvenes–nyolcvanas évek fordulójára) a világ öt legjelentősebb animációsfilm-műhelye között tartották számon. Az ötvenes években Macskássy Gyula sok viszontagságot megélt csapata új otthonra talált a Magyar Szinkron Filmgyártó Vállalatnál, s az 1957-től Pannónia Filmstúdió névre keresztelt intézményben az ötvenes évek végétől Dr. Matolcsy György vezetésével bontakozott ki művészet és ipar, szórakoztatás és kísérletezés kettőssége. A Pannónia művészi rövidfilmjei nemzetközi díjak sorát hozták (Arany Pálmától Oscar-díjig), az előbb moziforgalmazásra, majd 1968-tól televíziós bemutatásra készülő sorozatok generációk szívébe lopták be magukat, az 1973-tól útjára induló egészestés animációk gyakran többmillió nézőszámmal dicsekedhettek. Dr. Matolcsy György az ASIFA vezetőségi tagjaként és több éven át főtítkárként is segítette a magyar animációt, akárcsak a szakképzés egyengetésével (Iparművészeti Főiskola) vagy a magyar animációtörténet feldolgozását célzó szakirodalmak ambicionálásával. Ma már az is egyértelmű, hogy a kezdeményezésére szülővárosában, Kecskeméten 1971-ben megalapított leányvállalat létrehozása történelmi jelentőségű döntés volt: a rendszerváltás után önálló stúdió a Pannónia méltó örökösévé vált. Dr. Matolcsy György 1996-ban Jankovics Marcellnek adta át az akkor már Pannóniafilm Kft. néven működő intézmény vezetését; producerként az ezredfordulóra volt aktív.



VARGA ZOLTÁN

VEDD MEG, VÉDD MEG!

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!

NAGYLÁTÓSZÖG – 120 ÉVES A MAGYAR FILM

Film-történelmi kiállítás a Ludwig Múzeumban a **Nemzeti Filmintézet** szakmai közreműködésével.

Kurátorok: Balogh Gyöngyi †, Barkóczi Janka, Boronyák Rita, Czirják Pál, Erdős Emese, Fazekas Eszter, Hussein Evin, Kurutz Márton, Löwensohn Enikő, Orosz Anna Ida, Ráduly György, Takács Rita, Torma Galina, Varga János – a **Nemzeti Filmintézet** – Filmarchívum munkatársai.

Látványterv: É.Kiss Piroska
Grafikai dizájn: Szmolka Zoltán

A kiállítás **2021. július 23. – november 14.** között látogatható



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 szeptemberi előadásaira.

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN CLASSICS

Dreamer of Mazes (István Orosz's Animation) by Zoltán Varga, p. 4. **Unconventional Convents** (Gay and Lesbian Films in Kádár-era) by Judit Vajda, p. 8. **A Chemist in Film Industry** (A Talk to András Szekfű) by László Kelecsényi, p. 12. **Homeground** (*Wide Angle* – 120 Years of Hungarian Film) by Márk Zalán, p. 16. *István Orosz had built up a unique, personal and philosophical visual world in his animation films, filled with illusions, trompe l'oeils, double reflections, anomalous perspectives, geometrical paradoxes – deceiving the mind's eye.*

HUNGARIAN WORKSHOP

Soul Struggles (A Talk to Ildikó Enyedi) by Benedek Várkonyi, p. 18. **Depths of the Heart** (A Talk to Balázs Krasznahorkai) by Attila Benke, p. 20. **Twilight** (*Natural Light* by Dénes Nagy) by Lóránt Stóhr, p. 22. *Telling a short chapter of the fights against Russian partisans in World War Two, Dénes Nagy scrutinizes the „thin blue line” between survival and unnecessary violence in soldiers' life.*

NOIR AND NEO-NOIR

Farewell to Past (Film Noir in the 60's – Part One) by Patrik Kovács, p. 24. **Under the Same Hat** (Queer Noir Classics) by Attila Varró, p. 30. **Darker Shades of the Palette** (Soderbergh's Neo-Noirs) by Zoltán Huber, p. 34. *Known as the forgotten decade of film noir, the sixties proved to be an exciting and turbulent era in the history of the genre: movies such as Harper, Underworld USA, Point Blank had changed the American crime films for good.*

NEW BREED

The Master of Melancholy (Andrew Haigh) by Kata Kovács, p. 36. **Bearskin** (*The North Waters* by Ian McGuire) by Ádám Szabó, p. 39.

COMICS LEGENDS

Drawings on the Ice (*Spinning* by Tillie Walden) by Janka Barkóczi, p. 40.

MASTERS OF SILENCE

The Crying Third (*Shiraz* by Franz Osten) by György Andorka, p. 43.

FESTIVAL

From Adaptations To Exploding Head (Cannes 2021) by Zsolt Gyenge, p. 44. **Tectonic Movements** (Graz) by Zsófia Buglya, p. 48.

REVIEWS

A Fistful of Euros (*Ravine* by Balázs Krasznahorkai) by Attila Benke, p. 50. **Ego Trip** (*Toxicoma* by Gábor Herendi) by Sándor Baski, p. 51. **Teenage L'Amour** (*Summer of '85* by François Ozon) by Janka Pozsonyi, p. 52. **From Heriotomy to Castration** (*Strive to the Rhythm!* by Mária Takács) by Kata Kovács, p. 53. **Cometh to Thee** (*Lamb* by Valdimar Johansson) by Sándor Baski, p. 54.

CINEMA p. 55.

STREAMLINE CINEMA p. 60.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Gijs Naber and Léa Seydoux in *The Story of My Wife* by Ildikó Enyedi – A Mozinet release.

OROSZ ISTVÁN ANIMÁCIÓI

Útvesztők álmodója

VARGA ZOLTÁN

LEHET-E AZ IDŐBEN DISSZIDÁLNI? OROSZ ISTVÁN KÉPZŐMŰVÉSZETI ANIMÁCIÓI A SZOCIOGRÁFIÁT ÉS AZ ÁLMOT, AZ IDŐTLEN KÉRDÉSEKET ÉS A TÖRTÉNELMI TAPASZTALATOKAT KAPCSOLJÁK ÖSSZE.

Grafikus vagyok, aki alkalomadtán animációs filmeket is készít – Orosz István így szokta aforizmatikusan összefoglalni, alkotóművészetében hogyan aránylik egymáshoz grafika és animáció. Bármely területről is legyen szó, Orosz évtizedek óta meghatározó alakja a hazai vizuális kultúrának. A legendás „rendszerelváltó plakáttal”, a *Tovariszsi konyecl*-cel kicsit a történelemben is beírta-berajzolta magát a nemzetközileg is elismert művész. Ám Orosz István nem „csak” a képek, a szavak embere is: régóta jelennek meg esszéi és tanulmányai (akad köztük, mint a Holbein-festmény titkait fürkésző *A követ és a fáraó* esetében, könyvterjedelmű írás is), versei és novellái; idén pedig hatszáz oldalas regénykölösszest publikált (*Pátemoszter*). Az októberben hetvenedik életévét betöltő alkotó egyike azoknak a magyar filmtörténetben, akik a képzőművészeti praxist és az animációsfilm-készítést párhuzamosan művelték-művelik, s álló- és mozgóképei között nem is húzható éles határvonal. Már autonóm grafikái is „beépítik” az idődimenziót, és úgy mond megkövetelik a befogadó tekintetének eleven, a „tárgyat” alakító, értelmező (megváltoztató?) bevonódását; animációi pedig azokat a témákat és képi motívumokat szövik tovább – s ruházzák fel tényleges idődimenzióval –, amelyek a tusrajzok, a rézkarcok vagy akár az úgynevezett anamorfózisok esetében rendre visszatérnek.

Orosz rendkívül szuverén, összetevészthetetlen és nem melleleg filozofikus távlatokkal teli képi univerzumot épített ki, amelynek *fixa ideái* a látás megtéveszthetőségét kiaknázó illuzionizmusok, a kettős ábrák, rejtett arcok,

az újszerű perspektívákat felfedő tükrök és tükröződések, a geometriai paradoxonok körül forognak. Ezek a motívumok joggal és vállaltan állíthatók párhuzamba M. C. Escher életművével, de használatuk – olykor – a szürrealizmus intellektuálisabb változataihoz is közel áll, René Magritte-hoz mindenképp. A Kecskeméti születtett alkotó – sokszor elmondta és sokat idézték – néhány pályatársával ellentétben nem az országhatárokat hagyta el, hanem voltaképpen „az időben disszidált”: munkái stílusával visszanyúlt a 19. század Verne-illusztrációi, még korábról Piranesi és Dürer, a manierizmus és a reneszánsz világához. Számos antik motívumot játékba hozó képe igazolhatja: még régebbi ihletforrásokat is felfedezhetünk, kivált erről árulkodik az Odüsszeuszról kölcsönzött, művésznévként választott Utisz (Senki), amely többértelműen utal az alkotóra s az életműre, a szemet-látást célzó praktikáktól a térben-időben megtett nagy (végeérhetetlen) utazásokig.

Orosz István képzőművészete termékeny táptalaja rajzanimációinak; annyira egybefonódik és inspirálódik egymástól a két terület, mintha csak kezdettől fogva ezt ambicionálta volna az alkotó, pedig nem készült rajzfilmeknek. 1975-ben mégis a Pannónia Filmstúdióban találta magát, az Iparművészeti Főiskolán szerzett friss grafikusdiplomával a tarsolyában. Történt ugyanis, hogy a stúdió munkáját megtekintve – munkatársul a készülő Dargay Attila-rajzfilm, a *Lúdas Matyi* háttérének kidolgozásához. Bár mégsem a Gyulai–Orosz-háttérrel kerültek be a filmbe, a felkérés megal-

pozta Orosz pannóniás pályafutását, s további háttértervezői munkái (köztük a koprodukcióban készült egészestés mű, René Laloux kultikussá vált 1982-es rajzfilmje, *Az idő urai*) mellett saját animációs rövidfilmek rendezőjeként is bemutatkozott. A Pannónia IV. Műtermének (a „fiatalok műtermeként” legendássá vált részleg olyanok pályakezdését segítette még, mint Varsányi Ferenc, Hernádi Tibor, Rófusz Ferenc), később – a rendszerváltás után – a Pannóniafilm Grácia Alkotócsoportjának vagy a Kecskemétfilm munkatársaként Orosz azóta is rövidfilmeket jegyez, valamint két („középhosszúnak” tekinthető) féléves filmet.

Orosz István első animációinak zömét még a dokumentarista közelítésmód, a szociografikus érdeklődés hatja át. Ugyanakkor a magyar animáció dokumentarista áramlatában (amely leginkább Kovásznai György és Macskássy Katalin munkásságában bontakozott ki) minden bizonnyal Orosz művei a legálomszerűbbek, a „legelemeltebbek”. Később – ha szórványosan a történelmi témákhoz is visszatér – már sokkal időtlenebbek, még inkább lebegésszerűek az Orosz-animációk: utazásra, bolyongásra invitálják a befogadót a tér és az idő labirintusaiban, a mikro- és a makrokozmosz rejtelmeiben. Az Orosz-animációk csak a legkritkább esetben nyújtanak valamely történeteszerű, elbeszélő jellegű „fogódzót” a nézőnek; a képek asszociatív kapcsolataiba, egymást (át)értelmező sodrásába kell belekapaszkodnia a közönségnek. Alapvetően – néhány jelentékeny kivétellel – fekete-fehér képvilágot kínál filmképei akár önálló kiállítási tárgyként is megállnák a helyüket. A vetítés – vagy lejátszás – lehetősége persze új fénytörésbe állítja a legkörmönfontabban megformált grafikákat is, és ezt már a pálya elejének útkeresése sejteti, a későbbi fejlemények pedig maximálisan igazolják. S bár rendre az Orosz-animációk képi kifinomultságát szokták méltatni – amiben semmi meglepő nincs –, arról sem szabad megfeledkezni, hogy a rendező a hangsáv megmunkálásában is invenciózus, nem tartozik azon alkotók közé, akik szinte mindig csak zenét társítanak a képekhez, de azok közé sem, akik a narrátorszöveg „mankójára” bízzák a látvány kíséretét (visszatérő munkatársai közül itt érdemes megemlíteni Cserepes Károly zene-



szerző nevét). A képek és a hangok – legyenek azok zörejkollázsok, lírai zenék vagy enigmatikus-költői monológok – filmről-filmre variálódva hozzák létre az adott alkotásra jellemző egyszeri mintázatukat.

Orosz nemrég nyilatkozta (lásd a *Magyar animációs alkotók I.* kötetet), hogy az utóbbi években filmjeit úgy komponálja meg, hogy azok már magukba építik a megváltozott befogadói közeggel – a digitális hozzáférhetőséggel – kapcsolatos lehetőségeket is; talán nem nagy tévedés, ha ebben felfedezni véljük a filmet a multimédia felé kiterjesztő Peter Greenaway-i ambíciók animációs változatát. Mindazonáltal e törekvésnek a gyökerei már az első főbb animációkban kitapinthatók.

NÉZZ A (MOZGÓ)KÉPEK MÖGÉ!

A debütálást jelentő *Csönd* (1977), amelyet Zágrábban a legjobb első film díjával tüntettek ki, vizuálisan szinte alig előlegezi a későbbi műveket, jól lehet a századforduló megidézése az *Ah, Amerika!* (1984) nagyívű animációs dokumentumfilmje felé is mutat, az 1919-es év megjelenítése pedig lehetőséget ad a korabeli plakátművészet felelevenítésére – és animálására –, ami nemcsak történelmi-művészettörténeti reflexió, de önreflexió is egyben (az Orosz-animációk önreflexivitása az idő előrehaladtával egyre nyomatékosabb lesz). A *Csönd* Ady Endre előtt tisztel-

„Möbius-szalagon érezheti magát”
(A kert, 1993)

gő, színes képekben bővelkedő korszakportréját követően *A sórtartó felé* 1978-as Örkény-adaptá-

ciója – az animációs életmű egyik ritka narratív darabja – már az egyéni stílus megalapozását körvonalazza, olyan keretjátékkal, amely nem példátlan ugyan, de kevéssé rögzül az alkotói eszköztárban. *A sórtartó felé* ugyanis élszereplős keretbe foglalja az animált szekvenciákat (a film nagyobbik részét); maga Gyulai Líviusz játssza a teteszosza kispolgárt, aki a sórtartó felé nyúlva magányos útra kel a Déli-sarkká váló aszalterítőn, ifjúsága olvasmányélményeiben kalandozva (vagy inkább botladozva). A banalitásból a nagy kalandokba (ha csak képzeletben is) kivonuló figura művészi alteregóként is felfogható, a jégvilág láttatása pedig már a tipikusabban „oroszosnak” tűnő metszetstílust képviseli; ha az animált képsorokban nem Gyulai rajzolt alteregója utazgatna, hanem hús-vér alakja, még Karel Zeman Verne-filmje, az *Ördögi találmány* is eszünkbe juthatna. S akárcsak Örkény, Orosz is nyitva hagyja a történet végét, a képzelt utazásból nincs visszaút – az álomból legalább, a rendező következő filmjének „anyagából”, lehetséges az ébredés. Az *Álomfejtő* (1980) is alkalmaz élszereplős felvételeket, de más természetű a kapcsolata az animált részekkel; egyrészt folyamatosan váltakoznak az eltérő

képsorok, másrészt pedig az animációs látványokat úgy értelmezhetjük, hogy azok az ágyában hánykolódó figura – akit Kézdy György testesít meg – álmokképei. Ezek az álmok részben nagyon is kötődnek a valósághoz, a megelőző három-négy évtized hagyományos eseményeinek foglatatát, mállott kulisszáit vonultatják fel, bornírt téesz-gyűléstől lerobbant Trabantig. A szocializmus ikonográfájának vidéki közegbe helyezett, s valamiféle álomlogika alapján elősorolt katalógusát kínálja az *Álomfejtő*, de mindezt jó adag ironia hatja át: az álommagyarázatokat taglaló narrátorszöveg (Kristóf Tibor briliáns előadásában) Krúdyt idézi ugyan, de nem valódi citátumokat, hanem átírt, továbbgondolt szentenciákat hallunk (például arról, mit jelent tévésorozatból ismert felügyelővel álmodni). Az *Álomfejtő* a jellegzetes-váló animációs stílus kiforrásának is mérföldköve: a fekete-fehér képsorokban átváltozások sora vezet a tekintetet s kapcsolat össze tárgyakat és testeket, s előszeretettel fordítja meg a fent és a lent irányait, kizökkentve-megkérdőjelezve a biztosnak hitt nézőpontokat.

Az *Álomfejtőt* egyrészt továbbvitte – még inkább a történelmi konkrétumok felé mozdította el – a már említett *Ah, Amerika!*, de hozzá csatlakozik a *Vigyázat, lépcső!* (1989) is. Az *Ah, Amerika!* a századelő kivándorlási hullámát, „magyar exodusát” mutatja be, jóllehet a filmterv eredetileg Babits Mihály *Mozgófénykép* című versének adaptációjaként indult (csak a költemény kezdősorának kezdőszavait őrzi a film). A félórás *Ah, Amerika!* a televízió számára készült, s kiterjedt kutatómunka alapozta meg – az Orosz és több filmje meghatározó munkatársa, a dramaturg és kritikus Dániel Ferenc által gyűjtött írásos és képi anyagok 1988-ban könyvben is megjelentek (Dániel Ferenc – Orosz István: *Ah, Amerika! Dokumentumok a kivándorlásról 1896–1914*). A nagy visszhangot kiváltott s máig nagy becsben tartott filmet készítői „animációs dokumentum-legendaként” aposztrofálták, amely nem(csak) a tényleges kivándorlási hullámot kísérelte meg láttatni, hanem a mindenkor (akár egyúttal az 1956 utáni...) kivándorlás létélményét is. Archiv felvételek keverednek benne áttűnéses fotóanimációval és rekonstruált

jelenetekkel, az élszereplős részletek animált (rajzolt) képsorokkal váltakoznak, egykori kivándorlókat is hallhatunk hangfelvételekről, vagy éppen színművészek adják elő az írásos dokumentumok szövegeit. Mind képi, mind hang megoldásaiban igen heterogén tehát az *Ah, Amerika!*, melynek sajátos csavarja az is, hogy megfordítja a „honnán hová” irányait, a film ugyanis az Amerikában játszódó képsorokkal nyit, ezután időzünk el a hajóútnál, s végül visszajutunk oda, ahonnan indult az emberáradat: Magyarországra...

Míg az *Álomfejtő* vidéki közegben s jobbára nyílt terekben jeleníti meg, mit hagy(ott) maga után a kommunista rezsim pusztítása, addig a *Vigyázat, lépcső!* városi párdarab, ahol a jellegzetes budapesti gangos bérház tereinek látatásán keresztül kapunk képet egy – a film készítésekor éppen lezáruló – történelmi korszakról. Az *Álomfejtő* kettősége – hogy szociografikusan konkrét képelemek ötvöződnek az álomlogika alapján működő asszociatív építkezésmóddal – még erősebb és még delejőbb hatású a *Vigyázat, lépcső!*-ben, amely hiába sorol elő néhány visszatérő emberfigurát (a labdázó kisfiút, a szekrényt cipelő férfiakat), valójában az irányok jelentik a film fő szervezőelvét, kiváltképpen az összezavarásuk, mindenekelőtt a fent és a

lent folyamatos megcserélődése. A bérház ily módon jelképes labirintussá lényegül – az utolsó beállításban viszont szó szerint nincs kiút. Orosz talán leginkább escheri műve egyszerre járátja csúcsra a szociografikus-történelmi érdeklődést, valamint a paradox téralkotás és az optikai illúziók iránt mutatott elköteleződést. De a *Vigyázat, lépcső!* legfurcsább paradoxona talán mégsem valamely képsorban mutatkozik, hanem abban a tényben, hogy akik átérték a korszakot, tökéletesen ráismertek-ráismernek a saját élményeikre, életérzésükre a filmben, bármily „képtelennek” mutatkoznak is a benne láttatott terek (sőt, talán éppen azért!). Báron György például többször úgy utalt a *Vigyázat, lépcső!*-re, hogy az az egyik legszebb és legfontosabb film az elmúlt évtizedek magyar történelméről (lásd M Tóth Éva: *Animare necesse est...*).

A történelem iránti érdeklődés a *Vigyázat, lépcső!* után háttérbe szorult az univerzális kérdéskörök javára, csak két évtizeddel később tért vissza Orosz ahhoz, hogy ismét konkrétabb időt idézzen meg; ezúttal csupán egy sakkparti idejét, de nem akármilyen játszmaét, hanem Lenin és Bogdanov száz évvel korábbi, 1908-as küzdelmét (*Sakk!*, 2010). A megszokott fekete-fehért (amely a sakk-tábla miatt is „adja magát”) stílszerűen vörös színű felira-

tok ellenpontozzák, a szokatlanul szűk tér mintha rázárulna a játszma résztvevőire. Ugyancsak történelmi konkrétumokra épít a Horkay Istvánnal közösen készített, félórás *Albrecht Dürer rinocérosa* (2017), amely újabb „animációs dokumentum-legenda”, jelesül a XVI. században Dürert megihlető, Európába érkezett rinocérosa történetéről – rendkívül kevert képvilággal s ironikus anakronizmusokkal.

AZ ANIMÁLT IDŐ

A *Vigyázat, lépcső!*-t követő *A kert* (1993), mint Báron György is hangsúlyozta, igazi ellenpont az Orosz-animációk képi világában és gondolatiságában: a rút lépcsőház az itt és most, ahol él(t)ünk, a szépen gondozott, tágas és díszes kert az idill, ahová vágyunk. A *kert* szokatlan módon nem él a korábbi filmeket keresztülszövő képi átváltozásokkal, vizuális világa ellenben hallatlanul finoman kimunkált; olyan minuciózus kompozíciók töltik meg, amelyeket nem is igazán lehetne metamorfózisokkal kombinálni. Nem véletlen, hogy a mozgások visszafogottak, lehatároltak, szinte alig észrevehető; ámde itt látható az a rendkívül művesen animált képsor is, amelyben a kézfejen katicabogár mászik – miközben a testrészt forgómozgása miatt a rovar egyfajta Möbius-szalagon érezheti magát. A *kert* ugyancsak kivételes módon szakít a fekete-fehér képvilággal is, külső és belső (a villában játszódó) jeleneteinek tereit homogén színek dúsítják. A *Vigyázat, lépcső!*-höz hasonlóan azonban fontos – az előző műnél jelentősebb – szerepet tölt be a gyermekhős, az ő tekintete, mert talán a fiú fantáziájában jelenik meg sellőalakban a titokzatos hölgy, aki máskülönben kerekesszékekben mozog. A *kertet* a Ravel-zenéből összeállított hanganyaga is éterivé, „áttetszővé” teszi.

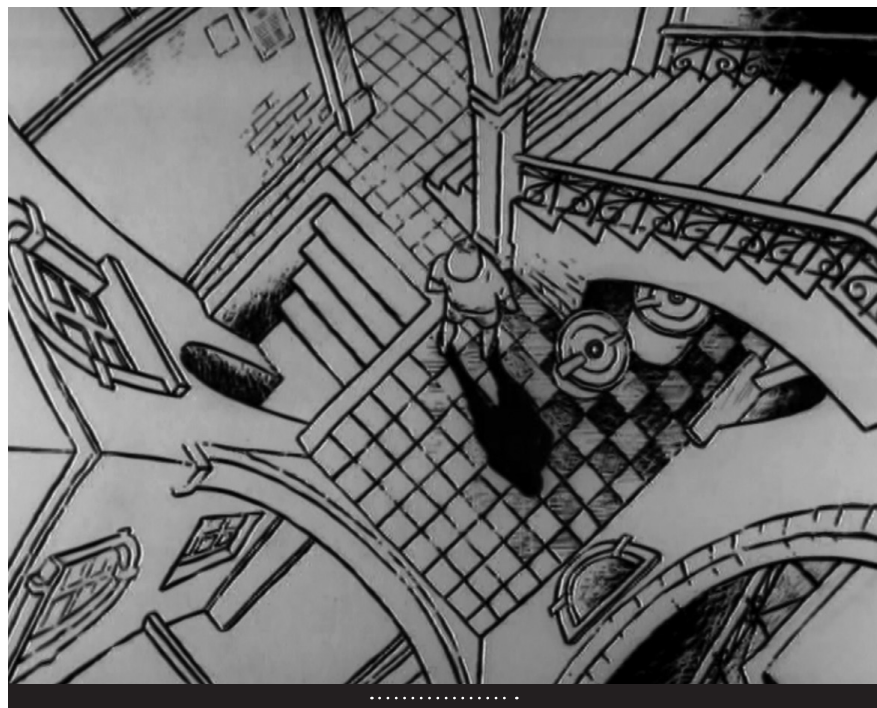
Ikerfilmje bő évtizeddel később készült el, *Az idő látképei* (2004) Kernács Gabriella szerint Orosz grafikai munkásságának és animációjának talán legmagasabb fokú szintézise. Többen (Báron György, Muhi Klára) felvetették, hogy animációs párdarabja lehetne a *Tavaly, Marienbadban* alapművének, s e párhuzamnak biztosan van létjogosultsága. Ebben a képi művesség és az időről történő elmélkedés mellett azonban az is közrejátszhat, hogy Resnais és Robbe-Grillet filmjéhez hasonlóan *Az idő látké-*

„A kivándorlási hullám dokumentum-legendája”
(Ah, Amerika!, 1984)



peivel kapcsolatban is felvethető, hogy az ingyencet bár kétségkívül vonzza, még több nézőt azonban alkalmasint elidegeníthet. Egészen különleges a hangsávban, hogy a rendező megkettőzi a monologizáló – így valójában végző soron egymásra-egmásnak is felelő – szövegeket, férfi és nő egyszerre beszélnek, az egyik múlt, a másik jövő időben (a férfinak maga Orosz István kölcsönzi a hangját). Hasonló stílusú kísérőszöveget írt Orosz a Kecskeméten készült 2011-es animáció, a szintén meglehetősen szemléltető és dekoratív *Bíborcsiga* számára is.

A *kert* után következő animáció, a *Sírj!* (1995) szakít előzménye állókép-szerűségével, s olyan utazásra invitálja a nézőt a nagylátószögű optikát idéző képkalkulációjával, amely előbb a csillagok közé, utóbb az emberi szervezet belsejébe – vagyis a makro-, majd a mikrokozmoszba vezet. E két véglet összekapcsolása nem esetleges, összekötésük szinte metafizikai távlatokat ad a látottaknak: a felsíró újszülött (vagyis a kezdet) és a hörgő haldokló (a vég) fogja keretbe a képfolyamot. A *Sírj!* planétákat és mikroorganizmusokat egymás mellé rendelő világvíziója folytatódik olyan filmekben, amelyek a megszakítatlan mozgást – a *Sírj!* képkompozíciós elvét – ugyan nem veszik át, de a katalógizáló hajlam, a legkülönbözőbb jelenségek egymás mellé sorolásának törekvése fokozódik bennük. A *Fekete lyuk, fehér lyuk* (2001) és az *Útvesztők* (2008) emléltetők ebben a vonatkozásban, mindkettő hol lazábban, hol szorosabban egymáshoz kapcsolódó képek áradásaként írható le. A *Fekete lyuk, fehér lyuk*ban még rejtettebb, az *Útvesztők*ben már teljesen domináns a labirintusszerű építkezés, a film „sorvezetőjét” kilenc labirintusábra és a belőlük kibontakozó vizuális asszociációsor adja. A labirintusmotívum révén utóbbihoz csatlakozik a kötöttebb térben játszódó – az álomszerű átváltozásokat így módon nem is használó – *A rajzoló*, melynek titokzatos címszereplője útvesztőkről alkot képeket. A magyar animációban másokat is megbűvölt a labirintus képzelet – legyen szó Cakó Ferenc *Labirintusáról*, Kiss Ivántól *Az útról*, a Kecskeméten készült Nikolai Ivanov *Neikov-filméről*, a *Kapriciusról* vagy Bertóti Attila művéről, az *Ariadné fonaláról* –, s éppen ezekkel a művekkel összevetve tűnik ki, mennyiben (és



mennyire) más az, ahogyan Orosz közelít ehhez a motívumhoz. Nála ugyanis sohasem labirintusjárásról van szó, hanem a labirintus szemléléséről, illetve a labirintusban felfedezhető képmás, önarckép lehetőségéről. Más szavakkal, a labirintus nála a *kontempláció* és az *introspekció* előmozdítója, előhívója. Nem véletlen, hogy az emberi agy jelenik meg a végső labirintusként az *Útvesztők*ben, hasonlóan Orosz enigmatikus önarcképéhez, amelyen feje felső részét köralakú labirintus foglalja el.

Orosz István filmjei között külön blokkot jelentenek azok a tételek, amelyeket társalkotóként készített. Ezek többségét feleségével, a grafikus és illusztrátor Keresztes Dórával jegyzi. Orosz fekete-fehér, geometrikus és perspektivikus grafikai világának tökéletes ellenpontja Keresztes tarka, síkszerű és karneváli hangulatú stilizációja – az átváltozások iránt tanúsított vonzalom azonban nyilvánvalóan közös. A művészi együttműködés első két eredménye, a *Holdasfilm* (1978) és a *Garabonciák* (1985) annak a játékos, a folklórt és a szürrealizmust szuverén módon ötvöző stílusmintának a letéteményesei, amely Keresztes későbbi animációit is szervezi, míg a másik két közös film egyik művész megszokott stílusára sem jellemző jegyeket vonultat fel. Az *Aranymadár* (1987)

„Fent és lent megcserélődik”

(Vigyázat, lépcső!, 1989)

közel negyedórás adaptáció (a televízió számára készült), Pilinszky János verses meséjét eleveníti meg szerfelett dekoratív képi világgal, melyet

a korai itáliai reneszánsz és a közel-keleti ornamentika egyaránt ihletett. Az *Arcok* (1999) pedig bár tartalmaz egy-egy képsort, amelyek a rendezők saját stílusát érvényesítik, leginkább mégis szédítő kollázsanimáció, amelyben az ősi és törzsi arcábrázolásoktól a modernkori, pop-artos arcképekig ível a képkavalkád.

Nem az *Aranymadár* az egyetlen Pilinszky-film Orosz pályáján: a fotóművész Haris Lászlóval, több filmje – köztük az *Ah, Amerika!* – munkatársával együtt rendezte a Kecskeméten készült *Apokrifet* (1984). Terjedelmét tekintve Orosz legrövidebb egyedi filmje (alig kétperces csupán), míveségében viszont a hosszabbakkal versenyez, megrendítő hatásával pedig szinte kivételes az életműben. Fotóanimáció, melynek szereplői Mária és Krisztus szobormásai, no és láthatatlan – ámde annál frappánsabban megjelenített – főszereplője nem más, mint Orosz István művészetének egyik alapkérdése, a mindannyiunk életének útvesztőjét alakító talány: maga a nagybetűs ldő.

A portré szerzője a Magyar Művészeti Akadémia Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

MELEGFILMEK A KÁDÁR-KORBAN

Nem apácázárda

VAJDA JUDIT

A TELJES JOGÚ, ÖNÁLLÓ MELEGFILMMEL A KORSZAK ADÓSA MARADT A MAGYAR FILMTÖRTÉNELEMNEK: A TÉMÁT TABUSÍTOTTA A POLITIKA, ÉS A MAGYAR TÁRSADALOMBAN SEM TUDATOSULT A SZEKUALIS IDENTITÁS SOKFÉLESÉGE.

Habár a „homoszexualitás” mint vétség 1961-ben kikerült a magyar Büntető Törvénykönyvből, azaz többé nem volt büntethető az azonos neműek közötti, egyetértésen alapuló szexuális kapcsolat, a Kádár-korszakban továbbra is az volt a jellemző, hogy a melegeket rendszeresen igazoltatták, sőt megfigyelték őket, jelentettek róluk, és állítólag külön ügyosztályuk volt a rendőrségen (minderről Takács Mária *Meleg férfiak, hideg diktatúrák* című 2015-ös dokumentumfilmjéből tudhatunk meg további részleteket).

Az első LGBTQ civil szervezetre Magyarországon egészen 1988-ig kellett várni, az első LGBTQ újság pedig csak 1989-ben, már a rendszerváltás után indult el. A melegség társadalmi elfogadottsága olyan alacsony volt, hogy a Kádár-korszakban nem túl meglepő módon rendkívül kevés LGBTQ témájú nagyjátékfilm készült, amelyekről összefoglalva elmondható, hogy nem trendteremtő, hanem önmagukban álló, magányos és óvatos alkotások.

Az óvatosságot tekintve egyértelmű kivételt képez Jancsó Miklós *Magánbűnök, közerkölcsök* című, olasz-jugoszláv gyártásban készült 1976-os alkotása, amely azonban nem tematizálta az LGBTQ létet, hanem – a szabadság és az ellenállás kifejezése mellett – a tabudöntögetés és a polgárpukkasztás volt a célja azzal, hogy leszbikus szexjeleneteket, illetve egy interszexuális figurát emelt be a mayerlingi tragédiát feldolgozó történelmi parabolába. Ehhez hasonlóan nem tárgyaljuk részletesebben Tímár Péter 1989-es, *Mielőtt befejezi röptét a denevér* című thrillerét sem, mert abban nem annyira meleg, mint inkább pedofil ka-

rakter jelenik meg, és rendkívül káros lenne összemenni a kettőt.

Vizsgálatunk így három nagyjátékfilmre szűkül: Fábri Zoltán *Hangyaboly* (1971), Makk Károly *Egymásra nézve* (1982) és Szabó István *Redl ezredes* (1985) című munkájára. Ezek az alkotások pedig nemcsak azért árulkodóak a korszakra nézvést a szexuális kisebbség elfogadását illetően, mert mindössze három készült belőlük, hanem azért is, mert mind bizonyosfajta távolságtartással, óvatossággal és áttételesen kezelik a témát. Mindhárom esetben adaptációról van szó, azaz egy-egy, már saját jogán is létező művet emeltek át a vászonra: Fábri Kaffka Margit azonos című regényéből, Makk Galgóczi Erzsébet *Törvényen kívül és belül* című, két kisregényből álló könyve második, *Törvényen belül* című részéből, Szabó pedig részben John Osborne *A Patriot for Me* című színdarabja alapján dolgozott.

Szintén eltávolító gesztus, hogy két esetben kosztümös filmről van szó (a *Hangyaboly* az 1910-es években játszódik, a *Redl ezredes* cselekménye a XIX. század végétől az I. világháború előestéjéig tart), de a harmadik esetben is több évtizeddel korábban zajlanak az események (1958–59 körül). További közös vonása a Kádár-kori LGBTQ-filmhármashoz, hogy úgy szól a melegekről, hogy valójában nem is szól róluk. Sem a *Hangyabolyban*, sem az *Egymásra nézve*ben (de még talán ebben a leginkább), sem pedig a *Redl ezredes*ben nem a figura meleg identitása volt a legfontosabb, hanem az, amit kifejezett. Az alkotók ugyanis elsősorban nem LGBTQ-hősként kezelték a karaktereiket, hanem szimbólum-

ként, és nem LGBTQ-sztorit akartak elmesélni, hanem azon keresztül áttételesen valami azon túlmutatót.

„A jelenkor történelme számtalan esetben produkál olyan helyzeteket, amelyekben az emberek legtermészetesebb vágya, a szabadság iránti vágy képtelen érvényesíteni a jogait, mert újra és újra beleütközik abba az erőszakba, mely korábbi, az idő által meghaladott hazug törvényeket akar tartósítani” – nyilatkozta a *Hangyaboly* kapcsán Fábri (A *Hangyabolyról és a filmgyártásról*. Filmvilág, 1971/19.), aki az 1968-as forradalmak vébe fojtásának ihletésére készítette művét, amelyben a fiatal és haladó gondolatokat képviselő apáca társnője iránt érzett szerelme lesz az az ürügy, amivel az idősebb, konzervatív nézeteket vallók letörhetik próbálkozásait. Ehhez hasonlóan a Makk-filmben a leszbikus újságíró, Szalánczy Éva alakja az '56 utáni ellenzéki értelmiségi lét szimbólumává válik, akinek az egzisztenciája nem elsősorban meleg identitása miatt lehetetlenül el, hanem azért, mert képtelen a megalkuvásra és a hazugságra. Végül pedig Alfred Redl figurája igazi, identitászavarban szenvedő szabói figura, az életmű vérbeli reprezentánsa, aki meghasonlottságával, élethazugságaival – melyek közül csupán egy az eltitkolt szexuális irányultság – a *Mephisto*-beli Hendrik Höfgen és a későbbi *Hanuszen* címszereplőjének rokona.

Feltűnő közös vonása továbbá a tárgyalt filmeknek, hogy a melegábrázolás tekintetében ugyanazt a túlkapást követik el, mint a nyugati filmművészet addigra már évtizedek óta meleg figurákat mozgó darabjai – csak az ellenkező irányban. Miközben a nyugati alkotások az LGBTQ embereket sokáig csak komikus színfoltot jelentő figurákként használták, addig a Kádár-korszak melegfilmjei kizárólag tragikus hősként tudták elképzelni őket – még akkor is, ha emiatt drasztikusan át kellett írni az alapanyagot jelentő irodalmi művet, ahogy az a *Hangyaboly* esetében történt. Érdekes egybeesés továbbá, hogy ezeknek a tragikus hősként három alkotásban ugyanaz lesz a sorsuk: öngyilkosság vagy kvázi-öngyilkosság (az *Egymásra nézve* Évája a fegyveres határőrök többszöri felszólítására sem áll meg a zöldhatáron, így végső útja halálba menekülés-ként értékelhető).

A Fábri-filmnek azonban az eredeti regényen végrehajtott hangsúlyos módosításai sok esetben egyértelmű előrelépést jelentenek a Kaffka-mű melegábrázolásához képest. Az író-nő a könyvben ugyanis bagatellizálja, komolytalannak ábrázolja a leszbikus szerelmet, és afféle pótlékként, műszerelemként tekint rá. Magától értőndőnek veszi ugyan a vidéki városban működő zárda és tanítóintézet apácai és lánynövendékei körében szövődő érzelmeket, de egyrészt többször utal rá, hogy az illető szerelmes előtte még férfit szeretett, másrészt sokszor egy kalap alá veszi a valási áhítattal együtt járó eksztá-

zissal. Hiszen Kaffka igazi hősei nem a szerelmes apácák, hanem az egyik növendék, Király Erzsé, aki az író-nő alteregójaként modern, emancipált nőalaként tűnik fel és mutat utat társnőinek és az olvasónak.

Fábri viszont mellékgéfigurát csinált Erzséből, és rajta kívül is lenyírbál több szálat, egyetlen vonzalmat kiemelve, így a könnyed, sőt már-már fecsegő alapanyagból tragikus szerelmi történetet kreál, a már említett haladó gondolkodású nővérrel, Virginiával a középpontban, akit kifejezetten tisztelettel kezel. Miközben Kaffka stílusát – aki maga is hasonló intézményekben ta-

„Hazug törvényeket akar tartósítani”

(Fábri Zoltán:
Hangyaboly
– Törőcsik Mari
és Vass Éva)

nult – nem korlátozta a helyszín zártága és szigora, addig a rendező stílárisan az *Abigél* nyomasztó verzióját készítette el az alapanyagból, és saját szavaival élve „fegyelmezett egyszerűség”-gel jelenítette meg a nála már tragikus történetet. S habár nagyon takarékosan fogalmaz, még így is érződik, hogy alapvetően a több okból is tiltott szerelmet tápláló, majd „bűnös botlásával” szegyenben maradó, így végül öngyilkosságba menekülő Virginiával rokonszenvez, miközben az író-nő kissé csúfondárosan írta le a végső eseményeknek „az élet megy tovább” hangulatú megalkuvását.

Habár a közvélemény a mából visszatekintve az *Egymásra nézvé*t szokta a Kádár-kori LGBTQ-filmek legfontosabb képviselőjeként megjelölni, az adaptáció a téma szempontjából sokkal kevésbé átütő, mint az eredeti mű. A köztudottan leszbikus író-nő, Galgóczi Erzsébet kisregényében rendkívül haladó gondolatok jelennek meg a szexualitást illetően. A könyvben az egyik figura szájába adott „annyit viszont már tudunk, hogy nincsenek százszázalékos férfiak és százszázalékos nők... vagy ha igen, az annyira szélsőséges, hogy már patológikus eset... minden ember átmenet egyikből a másikba, különböző százalékos arányban, sőt ez az arány a mindenkori partnertől is függ...” lényegében annak a Kinsey-skálának a leírása, ami a szexuális orientációról való modern gondolkodás alapját jelenti. Az ehhez hasonló árnyalatok helyett viszont a rendező inkább az egyneműsítésre törekedett, és nála talán még határozottabban érezhető a meleg karaktert érintő „mártírcsináló” gesztus, mint Fábri-nál. Ahogy a kisregény (érdekes egyébként, hogy a *Törvényen belül* párja, a *Szent Kristóf kápolnája* a Kaffka-regényhez hasonlóan szintén egyházi közegben játszódik, ám nem LGBTQ témájú), úgy a film is Szalánczky Éva holttestének megtalálásával kezdődik; de az *Egymásra nézve* alkotói egy elég vitatható döntéssel kihagyták azt a megrázó és egyébként kifejezetten filmszerű kerettörténetet, amelyben az újságíró lelővő határőrök felettése, a nő régi ismerőse (aki nem melleleg reménytelenül epekedett érte) próbálja kideríteni, mi vezetett idáig. S hogy a leszbikus főhősnő története még tragikusabbnak tűnjön, egy másik, Évával együttérző, empatikus géfigurát is kiírtak a filmből: a haláleset ügyében nyomozó rendőrt,



DOMONKOS SÁNDOR FELVÉTELE

akinek a szájába az író a fent idézett sorokat is adta, és aki gyakorlatilag – hihetetlen érzékenységről tanúbizonyságot téve – felfejti az újságíró egész személyiségét.

A filmben ezzel szemben Szalánczky Éva semmiféle együttérzésben nem részesül. „Rohadt buzeráns kurva”, „kis tetű” – ezek a minősítések hangzanak el vele kapcsolatban, és ha valaki nem is kifejezetten ellenséges vele szemben, azt legalábbis perverz és indiszkrét kíváncsiság vezeti (lásd a kihallgatótisztet, aki arról érdeklődik, hogy két nő mégis „hogyan csinálja egymással”). Mivel a szabadságnak, a demokráciának kiváló fokmérője, hogy egy adott országban hogyan bánnak a kisebbségekkel, és mivel ezek a mondatok a kisregényben nem szerepeltek, itt válik nyilvánvalóvá az alkotói szándék, miszerint Makk nem vagy nemcsak egy leszbikus történetet akart elmesélni, hanem a rendszerről akart beszélni.

Kétségtelen azonban, hogy a XX. század elején, illetve a XIX. század végén játszódó két másik filmmel összehasonlítva az *Egymásra nézve* árulja

el a legtöbbet a meleg helyzetéről a Kádár-korban, mivel ha nem is kortárs, de legalább nemcsak a Kádár-korban készült, hanem akkor is játszódik. Igazán jellemző például az a könyveredetiben szintén szereplő jelenet, amelyben, miután rajtakapják őket egy padon csókolózni, a rendőrök az egyedülálló Évát magukkal viszik, férjezett szerelmét viszont elengedik. Ehhez hasonlóan árulkodó mozzanat, amikor a főhős nő egy szintén leszbikus ismerőse még előtte sem meri kimondani, hogy leszbikus, ehelyett körülírja az identitását azzal, hogy „nőket szeret”.

És ami még nagyon beszédes a Kádár-kor melegéhez fűződő viszonyával és az LGBTQ emberek elfogadottságával kapcsolatban, az nem a film világához, hanem elkészültének körülményeihez kapcsolódik: mivel a rendező

úgy gondolta, magyar színésznők nem vállalták volna az egyébként dicséretesen merész csók- és ágyjelenetet, külföldi, lengyel művészeket kért fel a két főszerepre.

„Minden ember átmenet”

(Makk Károly: *Egymásra nézve* – Grażyna Szapotowska és Jadwiga Jankowska-Cieślak)

Az *Egymásra nézvé*hez hasonlóan Szabó Redl ezredesében is külföldi színész játssza a meleg figurát, de itt nem gyávaságról vagy óvatosságról volt szó, hanem egyszerűen arról, hogy a szerepet a rendező eleve a *Mephisto* sztárjának, Klaus Maria Brandauernek szánta. A film a *Mephisto* mellett a szintén Brandauerrel a főszerepben készült *Hanusse* mellett együtt alkotó történelmifilm-trilógiát az alkotó életművében – többek közt ezért is olyan nehéz LMBTQ-filmként tekinteni rá. Három filmes történelmi nagyregegyében/(vissza)fejlődésregényében Szabó István azt a neurózist fogalmazta meg, ami az egyénben a politikai helyzet változásának hatására kialakulhat. Höfgen beteges, önfeladó megalkuvása és Hanussen önhittsége mellett az egyszerű sorból a Monarchia végnapjaira a kémelhárítási főnökségig jutó Redl szinte már patológiás megfelelni vágyásában ugyan fontos szerep jut titkolt melegségének, ám az csupán egyetlen összetevő a sok közül. „Olyan



KENDE TAMÁS FELVÉTELE



emberről van szó, aki úgy akarja a saját biztonságérzetét megteremteni, hogy mássá akar válni, mint ami, s eközben elveszti önmagát, azonosságát, identitását” – nyilatkozta maga Szabó hősről (*Egy azonosságzavar története*. Filmvilág, 1985/2.).

A saját magát is eláruló, tudathasadós figurában tomboló kettősséget a film nagyon következetesen viszi végig: a főhős egyszerre szerelmes katonatársába, báró Kubinyi Kristófbá és tart fenn kapcsolatot annak nővérével; állomáshelyén egy alkalommal a zsidók ellen ágál beosztottjai előtt, majd a következő jelenetben már levelet ír régi barátjának, Sonnenscheinnek, a zsidó orvosnak; az egyik pillanatban még ki akarja dobálni a kaszárnyában váratlanul rátörő nővérét, majd aggódva pénzt ad neki. Redl mindazt szégyelli, aminek született, származásától (rutén), családjától kezdve (alacsony rangú, egyszerű vasutas az apja) szexuális orientációjáig.

Első alkalommal akkor árulja el önmagát, amikor még gyerekként nem megy haza apja temetésére, inkább a kadétiskolában marad megünnepelni a császár neve napját, és ebbe a sorba tökéletesen illik a titkolt meleg identi-

tás is. Alfred Redl meghasonlott ember, mint minden meleg, aki valamilyen oknál fogva nem bújhat elő, de fontos különbség, hogy ő nem is akar önma-ga lenni. Sokkal fontosabb a számára kóros becsvágya, így tragédiájában a melegség tulajdonképpen elhanyagolható tényező, hiszen végül minden bizonytalansággal akkor is elbukott volna, ha nem meleg. Fontos párhuzam azonban a film alapján a Monarchia végnapjai és a Kádár-korszak között, hogy a meleg identitás itt is, ott is egy olyan bűnös titok volt, amivel embereket zsarolni lehetett, amit fel lehetett használni ellenük (például besúgónak való beszerzésükhöz, ahogy az a *Meleg férfiak, hideg diktatúrákban*, illetve az *Egymásra nézve* eredetijéül szolgáló *Törvényen belülben* is előkerül).

A *Meleg férfiak, hideg diktatúrák* legszívszorítóbb jelenete, amikor Nádasdy Ádám a szemébe vágja az őt meginterjúvoló meleg fiataloknak, hogy ami most (legalábbis a dokumentumfilm elkészülte idején) van, az, bárhogyan is érzik a mai fiatalok, hatalmas előrelépés azokhoz az állapotokhoz képest, ahogyan annak

„Elveszti önmagát, azonosságát”

(Szabó István: Redl ezredes – Klaus Maria Brandauer)

idején ők a Kádár-korszakban megélhették a melegségüket. Ezt figyelembe véve már az is nagy szó, hogy ez a három Kádár-kori LGBTQ-film elkészülhetett, hogy fősodorbéli filmekben egyáltalán

foglalkozhattak melegekkel.

A másik oldalról viszont a Kádár-kori melegfilmek alacsony száma és fentebb tárgyalt óvatossága miatt a műfajnak nincs múltja, gyökértelen, ezért a mai napig mostoha sorsú, és az alkotók még ma sem tudják igazán, hogyan nyúljanak a témához. Igazi, szabályos LGBTQ-nagyjátékfilmből a rendszerváltás után is tragikusan kevés készült (nyugodt szívvel igazából csak a *Csókkal és körrömmel*, a *Férfiak* és a *Viharsarok* című alkotásokat nevezhetjük annak), s habár a közelmúltban forgattak ugyan a témában magas színvonalon dokumentumfilmeket (*Anyáim története*, *Tobi színei*), az LGBTQ-láthatóság és az identitáserosítés szempontjából kulcsfontosságú lenne az is, ha minél több nagyjátékfilm is születne – de az egyelőre (miközben tőlünk nyugatra hatalmas robbanás figyelhető meg e téren) épp olyan ritka, mint a nem vígjátéki műfajban készült magyar zsánerfilm. •

/// **SZEKFÜ ANDRÁS 80**

Vegyész a filmszakmában

/// **KELECSÉNYI LÁSZLÓ**

FILMTÖRTÉNEZÉS, MÉDIAKUTATÓ, EGYETEMI OKTATÓ, INTERJÚKÖTETEI NÉLKÜLÖZHETETLENEK A 60-AS ÉVEK MAGYAR ÚJ HULLÁMÁNAK MEGISMERÉSÉHEZ.

Nem rúghatok labdába, ahol Jancsó focizik”, válaszolja Szekfű András a pályaválasztását firtató kérdésre. A többórás életút-interjú itt közölt részlete a születésnapját ünneplő filmtudós és tanár pályakezdésével foglalkozik.

• *Jordán Tamásnak van egy sokszor idézett kulcsmondata. „Minden az Egyetemi Színpadon kezdődött”. Számodra mit jelentett a hatvanas éveknek ez a mára kultikussá lett művelődési színtere?*

Kutatóvegyész hallgatóként engem az Egyetemi Színpad készített elő arra, hogy át tudjak menni a TTK-ról a Bölcsészkarra, ugyanis a Színpad összegyetemi szerv volt, mind a három karról lehetett oda jelentkezni. A golya-eligazításra eljött valaki a Színpad titkárságától, és elmondta, hogy náluk miféle kulturális tevékenység folyik: színjátszás, énekkar, filmezés. Akkor jelentkeztem az Universitas Együtteshez; ott lettem ilyen lóti-futi gyerek, második ügyelő, vagy micsoda. Ott ismertem meg Jordán Tamást, Hetényi Pált, Fodor Tamást és még egy csomó fiatal színészt. Két alkalommal is körbejártuk nyaranta a Balatont; hakni-turnét szervezett az Universitas: *Twiszteletlen nebulók* címen. Négykerekű taliga-kocsival húztuk a kellékeket a vasúttól a mindenkori művelődési házig. Tihanyban a művház fönn volt a hegy tetején, és Aszófőtől kellett felhúznunk ezen a tragacson a díszleteket. Ezzel párhuzamosan jártam a Népművelési Intézetbe amatőr színházi rendezői tanfolyamra. Nem akárhány volt az oktatók. A két vezető Mezei Éva és Keleti István, a beszédtechnikát Montágh Imre oktatta, aki négy szemközt felvilágosított, hogy az a fajta raccsolás, ami a sajátom, rettentő nehezen haladható meg, úgyhogy nem biztos, hogy érdemes vele próbálkoznom. Olyan pályakezdők vol-

tak a társaim, mint Fodor Géza (a későbbi zeneesztéta – KL), vagy a színészek közül Schütz Ila. Nem volt rossz társaság. Úgyhogy most nemcsak egy gyógyszeripari szakmunkás beszélget veled, hanem egy diplomás amatőr színházi rendezővel ülsz szemben.

• *Nem beszéltél a legfontosabb Egyetemi Színpadi tevékenységedről, a filmműsorok szerkesztéséről, a filmklubvezetésről és az amatőrfilmezésről.*

Akkoriban vettem vagy kaptam egy használt, egy-objektíves Admira 2x8-as amatőr felvevőgépet. Nem sokkal előbb alapították meg az ELTE Amatőrfilm Klubot: Perényi Endre, B. Révész Laci és talán Ráday Misi volt a harmadik; hozzájuk csatlakoztam. Kialakult egy baráti társaság. Ugyanekkor indította meg Nemeskürty István a filmesztétikai speciálkollégiumát, ahová befogadtak más karokról is hallgatókat. Az akkori egyetemi légkörben nem volt problémátlan, ha vegyészként egy bölcsész-szemináriumot akartál fölvenni. Mégis járhattam Nemeskürty tanár úrhoz, s a mai napig a tanítványának tekintem magamat.

Létrejött egy filmbarát-diáktársaság, és meggyőztük az Egyetemi Színpad igazgatóját, Petúr Istvánt, aki kiváló ember volt, hogy az ott működő mozi alakítsuk át művész mozivá. Ez a fogalom akkor nem létezett. A Színpad addig egy harmadhetes utánjátszó moziként működött a régi (és a mai) piarista kápolna helyén. Volt két 35 mm-es vetítógép és egy mozigépész. Talán kétszer vagy háromszor játszottak hetente, napi két előadásban, nagyon régen lefutott kommersz-filmeket; a kerületi nyugdíjasok jártak oda. Mi pedig einstandoltuk a Pál utcai fiúk módjára, és a Színpadon megindítottuk a művészfilmek vetítését. Alapítottunk filmklubokat, többet is,

szerveztünk premier előtti vetítéseket. Akkor indult a magyar film nagy korszaka. Szellemi izgalom volt, hogy premier előtt lehessen látni a filmeket, többek közt azért is, hogy nézzük meg gyorsan, még mielőtt esetleg betiltják. Aztán filmtörténeti sorozatokat is szerveztünk. A 70-es évek elejéig szerkesztettem a műsorokat, egy-két évvel tovább, hogy elvégeztem a Bölcsészkart. Úgy gondoltam, illendő abbahagyni, csinálja valaki, aki még diák az egyetemen.

• *Mondok egy filmcímet, Csak pár fillért. Annak idején láttam, ez egy általad rendezett amatőrfilm. Csak ezt az egyet rendezted, vagy más is készítette?*

Ez az ELTE Amatőrfilm Klubban készült és a budapesti koldusokról szolt. Zavarban vagyok, hogy a mai fejemmel hogyan gondolkozzam róla, mert arról szolt a történet, hogy a koldusok úgy megélik ebből, mintha ez munka lenne. Egy általunk ismert koldus lakására is elmentünk, s azt kérdeztük tőle, hogy nem tudna-e valami mást csinálni, ha kapna havonta valamennyi forintot? Mire azt válaszolta, hogy 'én megkeresem most is a magamét'. Nem volt szinkronhangos kameránk, egy magnetofonnal vettük fel a beszélgetést, és ezt a hangot kellett szinkronba hozni a képekkel. Mai fejjel árnyaltabban gondolkodom a koldulásról meg a szociálpolitikáról, de ezt a filmet a hatvanas évek elején csináltuk Rák Jóska barátommal, aki szintén TTK-s volt. Utána elvégezte a Színház- és Filmművészeti Főiskolát, s jónevű operatőr lett a Dokumentumfilm Stúdióban. A filmünk része volt a klubunk kollekciónak, amivel nyertünk egy kollektív díjat az Amatőr Filmszemlén, ahol, ha jól emlékszem, Herskó János volt a zsűri elnöke, Szabó István pedig zsűritag. A kettejűkkel való ismeretségem ekkortól datálódik.

• *Nem dédelgettél magadban filmrendezői ambíciókat?*

Ez benne volt az amatőrfilm készítésben, forgattam még egy másik filmet is, amely egy családi filmből készített kisjátékfilm, Fodor Tamással a főszerepben, aki az alteregómat játszotta. Szerepelt benne egy Horváth György nevű újságíró, aki szintén az Egyetemi Színpad körül forgolódott, de vele nem voltam elégedett.

• *Mi volt a film címe? Emlékszel rá?*

Kitörölte az agyam a címét, utána kellene nézni. Amikor dönteni kellett, rájöttem, hogy egyre többet foglalkozom filmtörténettel és filmesztétikával, sok-



sok filmklub-bevezető előadást tartok a TIT számára Budapesten és vidéken. Kelltem is egy kis pénzt keresnem, mert ugyan a szüleim eltartottak, de a helyzetem miatt nyolc évig jártam egyetemre a különféle karokon, tehát nekem a filmklub előadások komoly bevételt jelentettek. Végül összeállt az a kép, hogy nem rúghatok labdába olyan pályán, ahol Jancsó Miklós meg Szabó István focizik, nem is szólva Felliniről meg Bergmanról.

• *Viszont szerepeltél egy Bacsó-filmben, a Kitérésben, és Jancsó Fényes szelekjében is volt egy kisebb alakításod.*

Ez akkor történt, amikor a tervezett filmtörténeti interjúkat készítettem. Bacsó Péter egy jó hangulatú beszélgetés után meghívott, hogy jöjjenek el kiemelt statisztának az éppen készülő filmjébe. Adva volt egy fiatalember, aki vállalkozóként meg akarja váltani a világot, kitérést akar megvalósítani az életében, s akkor az egyetemista barátnője ismerősei, egy nagyképű és ellenszenves értelmiségi társaság, kicikizik a főszereplőt, aki éppen disznókat tenyészt a megélhetése érdekében. Ebbe a társaságba rakott be Bacsó szereplőként. De már előtte is bele voltam fényképezve egy magyar filmben, amire nagyon büszke vagyok. Amikor végeztem az egyetemen, kimentem a film-

gyárba, hogy egy magyar film forgatását végig csinálhassam. Jancsó segítségével bekerültem a *Fényes szelek* produkcióba afféle harmadik asszisztens vagy negyedik ügyelő feladatra. Kende János barátom úgy viccelődött erről egyszer, hogy te, András, te ott valaki voltál. Hogy „valaki hozzon egy kávé”. Jancsóknak egy alkalommal szüksége volt még egy fiatal paptanárra a jelenetbe, s akkor jelentkeztem, hogy szívesen vállalnám. Rajtam maradt a '68-as szemüvegem, és két jelenetben is látható vagyok.

• *A Bölcsészkar elvégzése után a Tömegkommunikációs Kutató Központ, ragadvány nevén a 'tömikomi' munkatársa lettél. Ez szabad választás volt a részedről, vagy csak éltél egy kínálkozó lehetőséggel?*

Ezt a ragadványnevet még sosem hallottam, mi mindig TK-nak rövidítettük. Az úgy történt, hogy *A magyar filmművészet szocialista új hulláma* címen írtam szakdolgozatot Király István professzornál, s a rám jellemző szerénységgel úgy gondoltam, hogy ebből lehetne egy könyvet csinálni. Fogtam és beadtam a Gondolat Kiadóhoz. A szerkesztő Vészits Ferencné – végtelenül kedves és nagyon jó szerkesztő volt –

Szekfű András
(2020 január)

elolvasta és behívatott. Közölte, hogy ebből most nem tudnak könyvet csinálni, de úgy látja,

hogy van bennem fantázia, így a jövőben majd kisebb megbízásokat kaphatok. Így is lett. Tőle értesültem, hogy szerveződik egy kutatóintézet a Magyar Rádióban, és az ő férje lesz a vezetője, menjek be hozzá, hátha tudunk egymással valamit kezdeni. A férje Vészits Ferenc nagyon elvtárs volt. Keményen vonalas személyiség, s ő lett a megalakuló Tömegkommunikációs Kutató Központ társigazgatója. Kevesen tudják ma már, hogy eleinte ketten igazgatták ezt az intézményt. Az adminisztratív igazgató Vészits Ferenc – Szecső Tamás a tudományos igazgató. Ez 1968 végén történt, és 1969 elejétől már ott dolgoztam. Eleinte szerződéssel foglalkoztattak, Cserés Miklós doktor, a híres rádiórendező volt a főnököm, s rövid idő múlva állományba vettek kiadói szerkesztőnek.

• *Miért nem kerültél soha a Filmtudományi Intézet vonzáskörébe?*

Amikor végeztem, éppen meghirdetnek egy állást népművelési előadónak.

• *Pályáztál?*

Igen, pályáztam, de nem kaptam meg.

• *Tudod, hogy ki kapta meg?*

Igen. Egyik barátom kapta meg. Valószínűleg azért nem én, mert már ismertek. Az Egyetemi Színpadi tevékenység bevitt a filmszakma belső köreibé. Jónéhány embert ismertem a Filmtudományban. Jártam a Bíró Yvette által szervezett vetítésekre, a *Filmkultúra* folyóirat szakmai körébe. Írtam is a lapba. Azt hiszem, azért nem vettek föl, mert valamilyen elvtárs jól tudta, hogy nagypofájú valaki vagyok. Nem hiszem, hogy a családnevem (Karafiáth) miatt, az akkor már nem volt izgalmas. A politikai nagypofajúság igen. Korábban, 1962–63 körül is jelentkeztem a Filmtudományi Intézetbe – még vegyészhallgatóként –, mert kerestek fordítókat szakcikkhez.

• A Nemzetközi Filmtájékoztatóba lehe-
tett fordítani és kis cikkeket írni.

A részletekre már nem, de az elutasításomra élénken emlékszem. Egy Taródy Béla nevű elvtárs színe elé kellett járulnom, aki jelenségnek sem volt túl megnyerő. Vele tárgyaltam a munkáról, s akkor megkérdezte, mivel foglalkozom. Mondom, hogy vegyészhallgató vagyok. Mire rám néz: „hogyan képzel, hogy vegyészként a Filmtudományi Intézetben labdába rúghat?”. Ha jól tudom, talán közgazdász volt, évtizedeken át monopolizálta az Intézetben a filmszociológiai kutatásokat. Ennek alapján tudott ilyen gögösen elutasító és gyomorszájon ütő mondatot mondani. A mai napig hálás vagyok neki, mert ez volt az utolsó rúgás, aminek alapján azt mondtam, ha engem bárki taccsra tud tenni, akkor három év után is abba kell hagyni a vegyészeti, át kell menni a Bölcsészkarra, és azzal foglalkozni, amivel igazán akarok.

• *Hogyan kerültél közel Jancsó Miklós-hoz, emberileg és szakmailag is, hogy életed első jelentős nagyobb könyvét róla írtad?*

Ez két külön kérdés. Mert az életem első jelentős könyvét akkor is Jancsóról írtam volna, hogyha ő egy undok, elzárkózó pasi lett volna, aki nem hajlandó velem szóba állni, de csinálta volna a zseniális filmeket. Még nem említettem, hogy a Színpadon szerveztünk egy Filmtudományi Diákkört is, ahol Nemeskürty lett a vezető tanár, de később ránk kényszerítették Novák Zoltán elvtársat, aki állandó konfliktusba került a Filmtudományi Diákkör tagjaival. Mégis kialakult egy fantasztikus szellemi légkör a diákok között. A legígéretesebb filmesztéta Szabó Balázs volt ebben a társaságban, szerénységem tiltja, hogy magamat is

értékeljem. Ezen kívül ott szerepelt még Förgeteg Balázs, aki hihetetlenül érzékeny és csodálatos megfigyeléseket tudott tenni a filmekről, s olyan emberi kapcsolatteremtő képessége volt, ami ritkaság. Továbbá ott voltak olyanok, mint Ráday Mihály, Rák Jóska barátom, s végül Mertz Nándi, aki fiatalon meghalt, és ott volt Jeles András, Kardos Sándor. Gyakorlatilag egy diákszövetség alakult ki: volt, aki inkább amatőrfilmes volt, mások inkább elméleti emberek. Létrejött egy remek versenyszellem, jó értelemben vett rivalizálás, hogy ki fogja megírni az első nagy magyar monográfiát az első nagy magyar rendezőről. Erre hajtottunk többen is.

• *Más oldalról is föltenném ezt a kérdést. Miért Jancsót választottad, miért nem egy életkorban hozzád, a nemzedékedhez közelebb álló rendezőt, akár mondhatnám Szabó Istvánt vagy mást is.*

Azért, mert azoknak akkor még nem volt életművük. Jancsónak már megvolt. A könyvem (*Fényes szelek, fűjjátok!* – KL) egyébként egyetemi doktori disszertációként készült, szintén Király István professzor bábáskodásával, aki ugyan politikailag rendkívül dogmatikus, nem túl rokonszenves valaki volt, ám ugyanakkor hihetetlenül művelt és nagyon hozzáértő személyiség, továbbá nyitott a filmes témákra. Nagy dolognak számított, hogy egyáltalán elfogadott ilyen témát disszertációnak.

Kérdésed második felére azt mondhatom, hogy akkor is Jancsót választottam volna, ha nem annyira nyitott személyi-

ség. De hihetetlenül laza és barátságos embernek ismertem meg. A filmjeiből rendszeresen csináltunk premier előtti vetítéseket. Már az *Oldás és kötés*en is ott voltam, aztán az *Így jöttem* vetítése utáni vita során lassan fogytunk, végül kiraktak minket az egyetem épületéből. Már nem tudom, hogyan, de végül a húgomhoz mentünk fel, a Vércse utcába, odajött Jancsó, Kézdi-Kovács, talán Grunwalsky, és még egy-két barátom. Ott ültünk már hajnalba nyúlóan és beszélgettünk. Kérdeztük tőle, mi lesz a következő filmje? „Egy betyártörténetet fogunk csinálni. Mondtuk Nemeskürtynek, hogy nemcsak úgy lehet történelmi filmet forgatni, ahogy Várkonyi.” Elképedtünk. Mi lesz ez? Betyárok. Gondolj bele egy pillanatra, hogy az az ember, aki a nagyon politikus és nagyon esztétikus *Oldás és kötés*t és az *Így jöttem*et csinálta, s akkor jönnek a betyárok, azaz a nehézeletűek (A *Szegénylegények* munkacíme – KL).

Ez az Egyetemi Színpadi ismeretség vezetett oda, hogy Jancsó tudta, ki vagyok, számontartott, és hozzá fordulhattam, hogy hadd vegyek részt a *Fényes*

SZEKFÜ ANDRÁS KÖNYVEI

Fényes szelek, fűjjátok! –

Jancsó Miklós filmjeiről
(Magvető Könyvkiadó, 1974.)
<http://mek.oszk.hu/03200/03213>,

A tömegkommunikáció új útjai

(Kossuth Kiadó, 1984)

Nagymaros

(társszerkesztő, Wien, 1987)

Kommunikáció, nyilvánosság, esélyegyenlőség Magyarországon –

A távirótól a Web 2.0-ig
(Gondolat Kiadó, 2007)

A cápa utolsó tangója –

Médiaszociológiai tanulmányok a félkemény diktatúrában
(Gondolat Kiadó, 2008)

Így filmeztünk – Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból

(MMA Kiadó, 2018)

Így filmeztünk 2. – Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból (MMA Kiadó, 2019)

Jancsó és köre – Így filmeztünk 3. (MMA Kiadó, 2021)





szelek forgatásán, és hogy ezek után meg mertem kérni '68 novemberében, hogy csináljunk egy hosszú életút interjút. Fölmentünk hozzájuk a Rózsa Ferenc utcába, Förgeteg Balázs barátomat is vittem, mert nem mertem volna egyedül menni, és ő sokat segített. Jött velünk még Buzás Péter, aki az Amatőrfilm Klubunk 15 kg-os Grundig magnóját kezelte. Mészáros Márta hozott vodkát és diót, amit ott nagy csattogással törtünk, a vodkát persze nagyon mérsékelten kortyolgattuk. Elsőre nem sikerült befejezni; másik napon is odamentünk, és egy sokórás beszélgetés lett belőle. (Lásd *Filmvilág*, 2014. 3. 4. 5. és 6. számait – KL)

• *Úgy emlékszem, hogy akkortájt egy időre bezúzott téged, másokkal egyetemben, a 70-es évek elején divatosabb lett kutatási módszer, a szemiotika. Mit kaptál tőle? Ettől a módszertől, vagy kutatási irányzattól?*

Már az egyetemen, a Filmtudományi Diákkörben megismerkedtünk különböző elméletekkel, főleg Eisenstein, még inkább André Bazin munkásságával. Javában foglalkoztam filmelmélettel. A Népművelési Propaganda Iroda 1969-ben megbízott, hogy írjak egy rövid filmsztétikai összefoglalást az amatőrfilmes kiskönyvtárunkba. Ez kb. 30 oldal, a mai napig őrzöm; ez az egyetlen szakmai publikációm, amely Karafiáth András néven jelent meg. (Akkor még nem volt

számomra egyértelmű, hogyan fogom használni a nevet.) Valószínűnek tartom, hogy a természettudományos gondolkodásmód befolyásolt, ami a vegyészetből jött, tanultunk matematikát, tanultunk elég magas szintű fizikát, és kísérleti precizitást is: egyfajta egzakt-ság és bizonyíthatóság belém szívárgott. Ezért utólag hálásnak kell lennem a kutatóvegyészi képzésnek. Azt gondolom, hogy ez vezetett a szemiotikához, ami akkor a kor élenjáró és itthon nem nagyon divatos tudományos megközelítése volt. A szemiotika – magyarul jeltudománynak szokták fordítani – nyelvészeti tudományos eszközöket alkalmaz a művészetekre, illetve sok mindenre, de a művészetekre, többek között a filmre is. Ennek többfelé ágazó irodalma volt. Nagyon csábító dolognak tűnt akkor, és ráadásul Hoppál Mihály barátommal lehetőségünk akadt, hogy válogatást gyűjtsünk a mozgókép-szemiotika irodalmából. Azért kellett mozgóképnek nevezni, mert a Tömegkommunikációs Kutató Központ könyvsorozatában tudtuk kiadni, és a mozgóképben benne van a televízió is. Közösen gyűjtöttük az anyagot és írtuk bevezetőt, felét ő, felét én. A magam részéről ezt próbáltam tovább vinni. A szemiotika hatása érezhető a Jancsó-könyvemben, ugyanis a *Fényes*

Szekfű András: **Fényes szelek, fújjátok!**

szelek elemzésében megpróbáltam a szemiotika lehetőségeit kiaknázni, és az *Égi bárány* elemzésében is van egy rész, ahol kifejezetten

ezzel az apparátussal dolgozom. További cikkeket is írtam ebben a témában. Például egy elemzést *A kis kanál* című csodálatos francia rövidfilmről, amelyik egy Beethoven-vonósnégyes tételre kb. 8-10 percen át mutat egy fából faragott egyiptomi kiskanalat, egy nőalakot, amely kinyújtott kezében tart egy tálát, és az a kanál. Ez a film olyan csodálatos képet tud adni, amiben életfilozófia van. Életről, halálról, szépségről, elmúlásról seregnyi dolog van benne. Ám egy idő után valahogy úgy éreztem, hogy a szemiotika nem visz tovább, mert minél inkább sikerült a filmeket föltranszírozni jelek egymásutánjává, annál kevésbé vált megfejthetővé, hogy mitől jó az a film, mitől szép, mitől hat ránk, mitől ráz meg. Egyszerűen elvesztettem az érdeklődésemet a szemiotika további lehetőségei iránt; úgy tűnik, hogy a nemzetközi filmtudományban is elhalványult ez az irányzat.

Az itt olvashatónál jóval hosszabb beszélgetés 2020 tavaszán, a járvány idején zoom-technikával készült. A közlés számára lényegesen megrövidítettem és szerkesztettem az élőbeszéd fordulatait.

(K.L.)

NAGYLÁTÓSZÖG – 120 ÉVES A MAGYAR FILM

Hazai pályán

ZALÁN MÁRK

120 ÉVES FILMTÖRTÉNETÜNKRE MÉLTÁN LEHETÜNK BÜSZKÉK, AMIT A LUDWIG MÚZEUM KIÁLLÍTÁSA LÁTVÁNYOSAN IGAZOL.

Nehéz feladata van annak, aki néhány nagy kiállítóteremben kívánja izgalmasan bemutatni a magyar film elmúlt százhusz évét, hiszen legalább két alapvető aspektust feltétlenül szem előtt kell tartania: mindenképp, ami talán a legfontosabb, hogy egyaránt érdekfeszítő információkkal és audiovizuális anyagokkal szolgáljon a laikus, valamint a szakavatottabb nézők számára, másrészt, hogy az a pár kiállítóterem elegendőnek bizonyuljon egy kis nemzet rendkívül változatos és remekművekben gazdag mozgóképes történetének teljeskörű bemutatására. A *Nagylátószög – 120 éves a magyar film* kiállításról elmondható, hogy egyik célját elérte, hiszen a hazai mozgókép sokszínű történetét sikerült érdekesen és látványosan bemutatnia, ám másik célját, miszerint teljes körű képet adjon a magyar film múltjáról és jelenéről, már kevésbé.

1901. április 30-a a magyar filmtörténet egyik első fontos dátuma. Ekkor mutatták be ugyanis *A táncz* című némafilmet, melyet Pekár Gyula író ötletéből Zsitkovszky Béla fotográfus készített. Ez volt az első tudatosan rendezett, játékfilmes elemeket is tartalmazó magyar filmösszeállítás, a kiállítás pedig ennek évfordulója alkalmából kalauzolja végig nézőjét a magyar filmtörténet mozgalmas évein. A kiinduló terem rögtön a kezdetekig nyúl vissza, a falakon olvasható szövegek pedig alaposan és pontosan kihangsúlyozzák, hogy Lumiére-ék vetítéseinek létrejötte szinte borítékolható volt, ha figyelembe vesszük mindazokat a villámgyors fotó- és vetítéstechnikai fejlődési folyamatokat, melyek a 19. század második felét jellemezték. Mindemellett olvashatunk Georges Demený-ről, a film magyar

származású úttörőjéről, illetőleg olyan különlegességet is láthatunk, mint a sárospataki laterna magica, mely a legkorábbi ismert és épségben megmaradt hazai vetítő készülék. A kiállítás ezután értelemszerűen áttér a magyar némafilm korszakára. Kronológiai sorrendben követhetjük végig, hogy az adott évben mennyi magyar filmet mutattak be, olvashatunk az összes ismertebb némafilmes stúdióról, a kor sztárjairól, jelentősebb rendezőiről, emellett a korszakot számtalan korabeli fénykép, plakát, és restaurált híradófilm illusztrálja. A kiállítás ezt követően áttér a hangosfilm periódusára – a kettő között látható az egyik legszemlésebb rész, ahol néhány korabeli mű stábfotója látható –, a némafilméhez hasonló gazdagon illusztrált koncepcióval, kiemelve a fontosabb alkotásokat, színészeket és műfajokat. E ponton talán annyit lehet megemlíteni, hogy túlságosan kevés

szó esik az ún. népi filmekről, és azok eredetéről (hiányzik Georg Höllering *Hortobágy* című filmjének markánsabb kihangsúlyozása), márpedig ezek a művek a kor alapvető társadalmi problémáit bemutató, gyakran az aktuális politikai ideológia által befolyásolt alkotások voltak. Tovább haladva a termekben láthatók a magyar animáció kialakulásának kezdetei, majd következnek a második világháború utáni magyar film ismert korszakai, mint a koalíciós filmgyártás szakasza, a sematizmus, a Rákosi éra utáni „enyhülés” esztendői, az új hullámok, Jancsó felbukkanása, és persze a hetvenes és nyolcvanas évek klasszikusai. Mialatt a termék egyik oldalán ezekről az időszakokról és a fontosabb bemutatókról, díjátadókról olvashatunk, addig a másik oldalon korhű, ismertebb filmek forgatásán használt kamerákat és konkrét díjakat (többek között Szabó István Oscarját is) megtekinthetünk közelebbről, valamint falra vetített filmrészleteket is láthatunk, melyek alá ugyanakkor nincs kiírva, mely alkotásokból valók. Ezért sajnos nem minden érdeklődő számára lesz egyértelmű, hogy a *Körhintéből*, a *Szegénylegényekből*, vagy a *Szindbádból* lát jeleneteket. Így ezek a klasszikusok inkább dekoratív elemként, semmint az adott periódus vagy rendezői kézjegyek szemléltetéséeként jelennek meg.

A kiállítás talán egyik legizgalmasabb terme a Cenzúra szoba, melyben a kezdetektől a nyolcvanas évek második feléig lehet végigkövetni, mely filmet





ritkán látható filmforgatásokon készült werkfotókkal, kamerákkal és jelmezekkel (például *80 huszár*) illusztrált terme, a nemzetközi sikereket elért alkotók szemléltetése (Magyar filmek a nagyvilágban), de röviden olvashatunk a Korda testvérek nem mindennapi karrierjéről, láthatjuk a magyar származású hollywoodi sztárszínészek névsorát és megismerkedhetünk a Filmarchívum történetével is. A néző a kiállítás megtekintése folyamán rengeteg információból részesül, ami egyeseknek talán sűrű lehet, ám egy ennyire gazdag és változatos filmtörténetet néhány teremben csak így lehet bemutatni.

A magyar film nem minden területére részletesen kiterjedő ábrázolásmódja és az olykor látványosan felbukkanó hiányosságai ellenére, a *Nagylátósög – 120 éves a magyar film* kiállítás megtekintésére mindenképpen érdemes időt szánni.

vagy konkrét jelenetet mikor, hogyan, és miért cenzúrázott az aktuális kultúrpolitika. Ugyanakkor található egy furcsa, ránézésre koncepció nélküli terem is. Belépve az egyik falon egy régi fekete-fehér amerikai film látható (nincs feltüntetve, hogy melyik) magyar hangalámondással, a terem két oldalán a régi és új budapesti 12 filmlistái, a negyedik falon pedig tucatnyi fotó ismertebb egykori (*Átrium*) és ma is működő hazai mozitermekről, de arról nincsenek írásos információk, hogy melyek láthatók a képeken. A továbbiakban olvashatunk pár sort a jelentősebb dokumentumfilmekről, illetőleg külön fal enged bepillantást a Balázs Béla Stúdió történetébe. A szövegek, számos képpel illusztrálva, jól összefoglalják e szignifikáns alkotóműhely kiemelkedő alkotásait, habár néhány fénykép mellett, például amikor a tagokról készült csoportkép látható, elfért volna egy névlista.

A kiállítás – néhány szöveges információ elmaradása ellenére – valamennyi magyar filmtörténeti korszakot bemutató terme gazdagon illusztrált és kellőképpen informatív. Ez alól látványos kivételt jelent a rendszerváltozás utáni magyar film bemutatása. Ebben a szakaszban ol-

Nagylátósög-kiállítás

vasható ugyanis a legkevesebb információ, szinte csak részletek, az elmúlt harminc év néhány filmjéből kiválasztott, koncepció nélkül falra helyezett képek, dátumok és filmcímek láthatók, valamint a frissebb díjak (például Enyedi Ildikó Arany Medvéje), valamint egy külön blokk a *Saul fiának* képekkel, dízlettervekkel és jelmezekkel. A kilencvenes évek szinte teljesen kimarad (kellemetlen, hogy a *Sátántangó* jelentősége nincs kidomborítva), pedig lehetett volna pár mondatot feltüntetni az évtized filmipari válságairól, az új műhelyekről (Duna, Inforg) és néhány, a szélesebb közönség számára is kedvelt alkotásról (*Csinibaba*, *A miniszter félrelép*). Nem sokkal jobb a helyzet az ezredforduló utáni magyar film ismertetésével sem, hiszen csak pár sort olvashatunk a fontosabb kortárs alkotókról, és hiányoznak az aktuális trendek, irányzatok, jelentősebb filmipari fordulatok (Filmtörvény) bemutatása, az utóbbi tíz év meghatározó intézménytörténeti változásairól is alig pár sor értekezik. A történeti korszakokat ismertető termeken kívül más érdekes témákat bemutató helyiségek is találhatóak. Ilyenek a filmgyártás folyamatát végigkövető, izgalmas,

Nemcsak az említett illusztrációs és informatív gazdagsága miatt, hanem mert azt hangsúlyozza, hogy a magyar filmre és számos alkotójára napjainkig büszkék lehetünk. Filmművészetünket a legkülönbébb történelmi, politikai, társadalmi változások befolyásolták, mégis mindig „túlélt” és története során csupán két alkalommal állt le hosszabb-rövidebb időre (egyszer a második világháború során, másodszor éppen tíz éve, az MMKA megszűnése és a Magyar Nemzeti Filmalap létrejötte között).

A magyar mozgókép a kultúránk része, és mint ilyet, ápolni, tanítani, vetíteni kell. Beszélni kell róla, ahogyan a kiállítás ismertetője is hangsúlyozza, „az erről való párbeszédre készlet.” E tekintetben a kiállítás fontos feladatot lát el, nem beszélve a Filmarchívum nagyszerű, nem túlzás kijelenteni, világszínvonalú munkájáról. E kiállítás talán egy remek kezdet lehet abba az irányba, hogy egyszer, valamikor (miképpen Amszterdamban vagy Berlinben) létrejöjjön egy magyar filmtörténeti múzeum. E sorok írója reméli, hogy ez nemcsak naiv vágyálom.

Nagylátósög – 120 éves a magyar film
Ludwig Múzeum 2021. július 23. – november 14.

BESZÉLGETÉS ENYEDI ILDIKÓVAL

Lelkek harca

VÁRKONYI BENEDEK

KÉT ALAK KÜZD EGYMÁSSAL FÜST MILÁN ÉS ENYEDI ILDIKÓ FILMJÉBEN. MINDKÉTŐBEN VELÜK TARTUNK, MÉLYSÉGEKBE, MAGASSÁGOKBA ÉS SZÉPSÉGEKBE.

• *Nincs értelme irodalmi műveket összehasonlítani, de ha magyar regényeket keresünk, eshetett volna a választása Krúdyra vagy éppen Kosztolányira is. Miért ezt a regényt, A feleségem történetét érezte közel, miért ebből készült ez a film?*

Nem vagyok kizárólagos Füst Milán rajongó, a magyar irodalomból szenvedélyesen olvasom Mikszáthot, Móriczot vagy Arany Jánost. Ők mind fontosak, az irodalom nagy, jelentős alternatív világ. De Füst Milán kicsit olyan, mint amikor egy szög kiáll a deszkából.

• *Ez mit jelent?*

Soha nem simult bele az irodalomba. Egymagában állónak találtam, ugyanakkor nagyon erős ráismerés is volt: igen, én is így látom a világot. Ez kamaszkoromban történt, azt gondoltam, mennyire összetetten, árnyaltan, erőteljesen tudja kifejezni azt, amit én csak érzek. Minden munkája az élet egészéről szól, úgy vizsgálja, ahogy senki más. Valahogy megragadtam ebben az állapotban, ezek a megválaszolatlanul túl nagy kérdések nagyon érdekelnek.

• *Itt van ez a regény, amely elsősorban vagy talán nem elsősorban egy történet, csakhogy emellett ott van Füst Milán különleges nyelve, ott van mögötte egy filozófia, az ő bölcs látása. Nem aggasztotta, hogy ezeknek mind benne kellene lenniük a filmben?*

Az egyik épp Füst filozófiája, ami miatt azt gondoltam, hogy ebből érdemes lenne egy széles közönségnek is megközelíthető filmet készíteni. Füst Milán nagyon dús nyelvi szövetbe rejti ezt a filozófiát, én filmszövetbe rejtettem; ahogy ő sem tolja bele az ember arcába, én sem akartam. Amikor Füst Milán a kikötői kifőzdék ételeit sorolja, és el-

képesztő érzéki gazdagsággal jelennek meg az ember képzeletében ezek az ételek, akkor az életről beszél. Arról a fajta gyönyörű gazdagságról, amelyet mindenképpen szabályozni szeretnénk, kontrollálni, menedzselni, és ezzel el is pusztítjuk. A regény minden egyes sejtje képviseli azt a nagy alapgondolatot, ami szerintem az egész regény mögött, Füst Milán egész gondolkodása mögött ott van: hagyd megtörténni az életet, csodáld azért, amilyen, és ne próbáld menedzselni.

• *Füst Milán elmeséli a történetet, azaz nem ő, hanem Störr kapitány, egy „rút óriás”. A rendezőnek bele kell helyezkednie ennek a hatalmas embernek az egyéniségébe, vagy inkább el kell mondani ezt a történetet, minden finomságával együtt?*

Ő a kapitány szemszögéből mondja el a regényt, és mi egyértelműen Störr kapitánnyal megyünk. A néző ugyanúgy bolyong, mint ő, se előnyben, se hátrányban nincs. Az volt a szándékom, hogy vele fedezzük föl ezeket a rétegeket, mert ez a történet egy középkorú férfi felfedezőútja.

• *Ilyenkor kell menni a kapitánnyal és a feleségével, Lizzyvel is?*

Lizzyvel egyáltalán nem megy a film. Nem bontja le szándékokra, háttértörténetre, indítékokra, nem fejt meg semmiféle konkrét titkot, nincs a film végén valami megoldás. De fontos volt, hogy Lizzy ne egyszerűen egy titokzatos nőszemélyként jelenjen meg, ő nem csupán valami femme fatale, hanem teljes világ, ahová nem tudunk belépni. Nem tudjuk kinyitni a doboz tetejét, belenézni, és kotorászni benne. Ő a „másik ember”, kontrollálhatatlan teljesség, amit alázattal el kell fogadni. Ezzel a feladattal küszködik a kapitány.

Léa Seydoux-val ez állt a közös munka középpontjában, indirekt módon megteremteni ezt a teljességet, és nem elkerülni, hanem gazdag jelenléttel érvényteleníteni a felderengő kliséket. Nagyon nehéz színészi feladat.

• *A regény főszereplője holland, a felesége francia. A film szereplőivel, a színészekkel ugyanez a helyzet. Készakarva van ez így, vagy a szereplők alkata miatt, véletlenül alakult így?*

Mindenképpen francia színésznőt kerestem. Füst Milán a névválasztástól kezdve millió jelét adja annak, hogy aktívan támaszkodik arra az aurára, amit egy szereplő kulturális beágyazottsága jelent. Lizzy francia nő, sőt párizsi nő. Szellemi élénkség, gyors gondolkodás, fanyar humor, de legfőképp görcsöségtől mentes szuverenitás – mindez a mi európai képzeletünkben nagyon erősen kapcsolódik a párizsi nőhöz. A divathoz való viszonyában, a viselkedésében, a gesztusai belső szabadságában. Ha az ember egy párizsi utcán sétál, ma is ezt az oldottságot látja. Ez Lizzy kulcsa, magától értetődő, igyekezetmentes belső szabadság. Störr kapitányra mindenképpen északi férfit kerestem. Az első választásom egy norvég színészre esett, nem okvetlenül hollandot akartam. A protestáns északról kellett valaki, nehéz csontú, súlyos, megtermett férfi a nagy és erős emberek belső szelídségével, aki a fizikumában is képviseli ezt kultúrát: kemény munka, becsület, átlátható szabályok. Ez a fajta szemlélet a világ megfogható, érthető és ezáltal kontrollálható struktúrákba kényszerítését képviseli, ami ugyanakkor nagyon nyílt, jószándékú, becsületes személet is. Füst Milán ezzel él minden egyes oldalon. A film pedig az érzéki benyomásokkal operál. Ha ilyen alkatú férfit látunk, akkor ezt megint csak nem kell dialógban, helyzetekben elmagyarázni, a lénye eleve képviseli.

• *Ennyire mélyen van ezekben a színesekben az alapkarakter, a kultúra? A színésznek nem kell vagy nem lehet rugalmasabbnak lennie ahhoz, hogy lélekben, alakításban átugorjék Hollandiába vagy Franciaországba? Vagyis magyar színészek nem tudták volna hozni ezeket a figurákat?*

A regényben Störr kapitány mindenféle gond nélkül, a legnagyobb lendülettel és választékossággal beszélget a legkülönbözőbb nációkkal magyarul.

CSATA HANNA FELVÉTELE



Ezt hogy képzelnék el filmen? Azért is kérdezem, mert ez többször is fölmerült már: amikor ott van két magyar színész, akkor ez hogyan zajlana?

• *Nem tudom, nem is gondolkotam ezen, nem is vagyok rendező. Csak azt gondolom, hogy egyszerűen beszélgetnek, mint ahogyan a Füst Milán regényben is magyarul beszélgetnek, és nem hollandul meg franciául.*

Az regény, ez meg film, és ha egy filmen van egy francia nő és egy holland férfi, akkor azt a kérdést, hogy ezek az emberek mégis hogyan fognak beszélni egymással, meg kell válaszolni. Az *én XX. századomban* mindenki, például Edison is magyarul beszél. Mert az mesefilm. De itt ez nagyon furcsán hatna. Itt hús vér emberek lelki folyamataiba látunk bele. Valódi helyszíneken. Störr kapitány hogyan beszélgesse a feleségével? Egy teherhajó-kapitány hol tanul meg perfekt franciául?

• *Angolul beszélhetnek egymással?*

A teherhajókon a húszas években az angol volt a nemzetközi nyelv, egyébként máig az. Egy francia társasági hölgy pedig vehet angol nyelvleckéket; erre egyébként elképesztően sok energia elment, egy dialóg-coachcsal nagyon komoly munkát fordítottunk arra, hogy Lizzynek kicsit erősebb francia akcentusa legyen, mint Léának. És brit angolt beszél, szintén nem véletlenül. Én ezt az egy közvetítő nyelvet tartom reálisnak. Füst Milán nem science fictiont írt, hanem egy igazi Párizst, igazi mediterránt kikötőt, igazi Londont,

Enyedi Ildikó: **A feleségem története** (Gijs Naber és Léa Seydoux)

annak minden ízével, minden kis kulturális attribútumával. A színészeknek viszont meg kell szólalniuk, beszélniük kell egymással. Ennek vannak plusz hozadéka is. A regényben érthető

módon nem szerepel, de Dedinne (ez is beszélő név, a francia *dédain* szó, amit ugyanúgy ejtünk, összefoglalja mindazt, amit Füst a karakter lényegéről gondol) és Lizzynek a filmben közös nyelvük van, amiből a kapitány fájdalmasan ki van zárva. Ez a nyelvi korlát is izolálja őt. Elbizonytalanítja, kiszolgáltatott, gyerekes pozícióba löki Párizsban. Füst Milán több száz oldalon tulajdonképpen egy hatalmas anekdotafüzérrel operál, példákat hoz fel a Störr tépelődéseinek illusztrálására. Egy film sűrít, fényekkel, egy-egy helyszín hangulatával, vagy például ezzel a nyelvi kiszolgáltatottsággal érzékelteti ugyanazt, amit Füst húsz, harminc apró jelenettel. Ha nekünk ezt mind meg kellene teremteni, létrehozni, teljesen szétesne a film belső ritmusa. Ahhoz, hogy hű lehessen a regény szelleméhez, nekünk más eszközökkel kell operálnunk. Például egy akcentussal.

• *Ha a kultúráknál tartunk, a regényben Londonban vagyunk, itt pedig Hamburgban. Miért tette át a helyszínt Londonból Hamburgba?*

Ez is a sűrítés egyik eszköze. Megengedhetetlen fecsegésnek éreztem volna Párizs után fölépíteni még egy olyan polgári közeget, amelyben a kapitány éppen olyan idegen, mint Párizsban. Az előbb Európa katolikus és protestáns

részéről beszéltem. Hamburg Hanzaváros, büszke, patinás kikötőváros, ezt minden egyes téglájában képviseli. A kapitány világa. Maga a környezet sok jelenetet megspórol nekünk. Egyfajta kalitkába zárja Lizzyt; ő elemi módon idegen abban a környezetben, míg a párizsi lakás nagyon az ő személyiségének a kiterjedése.

• *Amikor az ember olvassa a könyvet, akkor megengedheti magának, hogy ezzel vagy azzal a szereplővel rokonszenvezzen. Amikor készítette a filmet, akkor a kapitánnyal szimpatizált vagy a feleségével? Vagy ezt nem is lehet megtenni, mert a rendezőnek más a dolga, mint-hogy rokonszenvezzen?*

„*Madame Bovary én vagyok...*” Störr kapitány én vagyok.

És remélem, sokaknak kerül be a szívébe ez a suta tengerész. Hogy sokaknak eszükbe jut a saját életük, a saját vergődéseik, ahogy nézik Jakabot, ahogy megpróbálják elfogadni Lizzyt, mint irányíthatatlan, komplex lényt. Erről szól az egész: ne ítélkezzünk, ne valami megfoghatóvá egyszerűsítsük Lizzy alakját. Hogy fogadjuk el az életnek ezt a fajta megfoghatatlan természetét.

• *Túl a lelki működéseken és játékokon – amelyek a filmnek mégiscsak fontos elemei –, fontos volt, hogy a film érzéki legyen? Hogy ne csak a lelkeket mutassa meg?*

Igen. Füst Milán az *Ezeregyéjszaka* meséihez fogható buja szőttest rak föl, színek, érzetek, illatok, egzotikus helyszínek kavalkádjá a regény.

Belemegy ennek az európai minivilágnak minden kis zugába. Ha ennek csak a töredékét akartuk volna megcsinálni, akkor sem lett volna elég pénz a földön. Nem véletlenül így írta meg Füst Milán, és erről szól a film is: erről a gyönyörű gazdagságról, az élet nagyvonalúságáról, amit szétmérgezzük azzal, hogy nem vesszük észre, mert úgy gondoljuk, az a dolgunk, hogy kontrolláljuk. Ezzel a szemlélettel sikerül éppen végleg hazavágni a bolygónkat. Ha nem változtatunk, mind belehalunk. De egyelőre minden a kontrollról szól. Erre neveltek minket. Amikor ez nem sikerül, akkor kétségbeesünk, boldogtalanok vagyunk, megkérdőjelezzük magunkat. Azt hisszük, valamit elrontottunk. Pedig nem lehet kontrollálni a másik embert. Nem lehet kontrollálni az életet. Élni kell. •

BESZÉLGETÉS KRASZNAHORKAI BALÁZZSAL

A lélek mélyén

BENKE ATTILA

A TÉKOZÓ APA ÉS ELHAGYOTT FIA DRÁMAI TALÁLKOZÁSA A MÁRAMAROSI-HAVASOK HEGYEI KÖZT. A HASADÉK SZEPTEMBER 9-TŐL LÁTHATÓ A MOZIKBAN.

Krasznahorkai Balázs még a 2000-es évek elején a Színház- és Filmművészeti Egyetemen indult Simó-Grunwalsky-osztály (Almási Réka, Faur Anna, Gígor Attila, Jánossy Natália, Kocsis Ágnes, Mátyássy Áron) tagja volt, ám első nagyjátékfilmje, a *Hasadék* viszonylag sokáig váratott magára, amely több rövidfilmet (például a kísérleti jellegű *Köd*, az előtanulmányként is felfogható diplomafilm, a *Hegyek közt* és a szintén erdélyi témájú dokumentumfilm, az *Omori asszonyok*) követően készült el. Az izgalmas apa-fiú konfliktust bemutató, a tájat is komoly dramaturgiai funkcióval felruházó *Hasadék* motívumairól és forgatásáról kérdeztük a rendezőt.

• *Hogyan hatott az életedre, illetve a Hasadék munkálataira a járvány?*

Szerencsére döntően nem befolyásolta. Az új tervek írását és az utómunkát így is tudtam folytatni, a *Hasadék*on az utolsó simításokat ugyan már maszkban végeztük Zányi Tamás hangmesterrel 2020 márciusában, de még éppen be tudtuk fejezni a filmet. Azt sajnáltam azért, hogy a DCP [a film végleges változatát tartalmazó digitális fájlok gyűjteménye – a szerk.] tavaly májusi elfogadásán a szigorú korlátozások miatt rajtam kívül csak az operatőr, Réder György és a colorist, Kovács László lehetett jelen, a producerek és a főbb kreatív alkotók nem, mert így kevésbé éreztem „mérőföldkönek”, kevésbé éreztem, hogy valóban: befejeztük a filmet. Aztán a tavaly nyári és későbbi fesztiválok egy részének elmaradását és a 2020 őszi tervezett bemutató kényszerű halasztását még jobban sajnáltam. Így most különösen örülök, hogy szeptember 9-től a

Budapest Film forgalmazásában végre a mozikba kerülhet a *Hasadék*.

• *Miért csak most készült el az első nagyjátékfilm?*

2008–2009 körül már volt egy tervem [*Egykéthá* – a szerk.], amelyre kaptunk is egy televíziós támogatási szándéknyilatkozatot, de aztán jött a finanszírozási rendszer átalakítása, ami mindenki számára hosszú leállást jelentett, így végül az a terv nem valósult meg. De utólag nem is bánom annyira, hogy abból a forgatókönyvből nem lett film, mert egészen más „típusú” lett volna, mint a *Hasadék*, és most azt gondolom, hogy nem lett volna szerencsés abba az irányba indulnom. A korábbi rövidfilmjeim közt volt, amelyik nagyon hétköznapi témát mutatott be nagyon realistán, míg volt olyan is, amelyben az alapvetően dokumentarista filmnyelvet megtartva már próbáltam egy hétköznapi történetet „elemeltebben” megmutatni. Ez utóbbiak közé sorolom a diplomafilmet, a *Hegyek közt*et is. Tehát már nagyon régen, 2005-ben megvolt az a filmnyelv és az a „jellegű” tematika, ami a *Hasadék* esetében, de valamiért ennyi év kellett, hogy visszataláljak „az útra”, és biztos legyen benne, hogy ez vezet arra, amerre nekem „mennem kell”. Közben azért született két játékfilm treatment, de az egyiket végül a fiókba tettem, a másiknak a fejlesztésére pedig nem kaptunk támogatást. Majd 2015-ben pályáztunk *A völgygel* ebből a tervből lett – csak a cím megváltoztatásával – a *Hasadék*.

• *Honnan jött a film ötlete?*

Az, hogy valójában pontosan „honnan”, számomra is rejtély. Annyira emlékszem, hogy egy napon, egyszer csak valahogy „megjelent” előttem egy

negyven körüli férfi, aki Budapesten él, de valamiért váratlanul haza kell térnie a szülőfalujába, egy egészen másik világba, valahova a magas hegyek közé, ahol aztán olyan váratlan események történnek, amelyekbe nem tud nem „belebonyolódni”, és amelyek végül alapvetően változtatják meg az egész további életét.

• *Sok magyar filmben, így a Hasadékban is a földért folyik a harc. Számodra mit jelent a föld?*

A föld nekem csak akkor jelent valamit, ha a szülőföldről beszélünk. Mert a szülőföld a gyerekkor helyszíne. És függetlenül attól, hogy kinek milyen volt a gyerekkora, jó vagy rossz, nagyon jó vagy nagyon rossz, esetleg mindkettő, rengeteg emlék, nagyon mélyen bevésődött kép él mindenkiben róla. Tehát így vagy úgy, de meghatározó az ember életében.

• *Erdély is visszatérő helyszín a magyar filmekben, és te is forgattál már itt. Mi ragadott meg benne?*

Igen, a dokumentumfilmjeim és a barátaim, ismerőseim révén sokszor jártam Erdélyben, és mivel a főszereplő szülőfaluját kezdettől fogva egy magashegységben meghúzódó, zárt településnek képzeltem el, nyilvánvaló volt számomra, hogy arrafelé kell keresnem. Az egyik korai forgatókönyv változatban még fontos szerepe volt a görögkatolikus vallásnak is, ezért, ennek kapcsán merült föl aztán Máramaros mint lehetséges helyszín. Az archaikus és a modern valami olyan természetességgel kapcsolódik itt össze, létezik egyszerre, együtt, nemcsak a hétköznapi életben, de például az építészetben is, ami engem rögtön mágnesként vonzani kezdett.

• *Mennyire volt kihívás vagy veszélyes eredeti helyszíneken forgatni?*

Inkább nehéz, semmint veszélyes volt a terep. Bálint családi birtokára például csak egy meredek földúton tudtunk feljutni a faluból, és a 2019 májusi forgatás rettenetesen esős időszakban zajlott. Az ott rögzítendő felvételekkel le is kellett állnunk három napra, mert egy idő után a sár miatt már nemcsak felmenni nem tudtunk, de lejönni is alig, így a romániai magyar gyártásvezetőnknek, Tofán Zsoltnak egy rally versenyző ismerősét kellett segítségül hívnia, hogy folytatni tudjuk a munkát. Egy másik esetben pedig – amikor a Radnai-havasokban, a

Priszló-hágótól nem messze, kb. 1300 méteres magasságban forgattuk volna a Dumitru hegyi faházánál, illetve egy meredek hegyoldalon húzódó ösvényen játszó jeleneteket - három hétre kellett leállnunk, mert ezekre a helyszínekre is csak egyetlen út vezetett, de a késői hóolvadás miatt ez még májusban is járhatatlan volt. Szóval, ilyen időjárás mellett még a szokásosnál is kockázatosabb volt többségében külső helyszíneken dolgozni. Ezt én úgy próbáltam „fejben túlélni”, hogy igyekeztem soha nem gondolni arra, hogy milyen idő lesz másnap. Utólag viszont azt kell mondanom, hogy az időjárással összességében óriási, a csodával határos szerencsénk volt, mert szinte mindig akkor borult be az ég, vagy sütött ki a nap, amikor kellett.

• *Molnár Levente és Orbán Levente is erdélyi származású színészek. Szempont volt ez a kiválasztásuknál?*

Akár lehetett is volna, de mégsem volt az. Azt, hogy Bálint szerepére Molnár Leventét fogom felkérni, már a kezdet kezdetétől fogva tudtam. Vele már nagyon régen, 2002 óta ismerjük egymást, amikor mindketten a legrégebbi erdélyi barátom, Zágoni Balázs egyik filmjében dolgoztunk. Ő mint színész, főszereplő, én mint rendezőasszisztens. Már akkor azt láttam, hogy olyan kivételes természetességgel létezik a kamera előtt, hogy vele egyszerűen majd rendezőként is mindenképpen szeretnék együtt dolgozni. Orbán Levente ese-

tében is a tehetsége volt az egyetlen szempont, az, hogy Erdélyben született, és beszél románul is, az csak egy szerencsés plusz volt. De nagyon nagy élmény volt együtt dolgozni Kovács Lajossal, Lovas Rozival, Tzafetás Rolanddal (aki annak idején a vizsgafilmjeim állandó szereplője volt), Borbáth Ottíliával, Bodolai Balázzsal és mindenkiel, aki játszik a filmben.

• *A Simont játszó Babai Dénes jelenléte is erős a filmben. Ő hogyan került a képbe?*

Valahogy „sorsszerű” volt az egész, és ezt nemcsak utólag gondolom így, hanem már akkor is így élttem meg. Hónapokon keresztül kerestünk erdélyi középiskolákban fiúkat és – Simon barátjánőjének, Stellának a szerepére – lányokat is. Már eléggé kétségbe voltam esve, mert csak négy hónap volt hátra a forgatásig, amikor a casting direktornak, Zabezsinszkij Évának egy ismerőse küldött egy videót Dénesről (aki egyébként Budapesten él, és korábban soha nem játszott még filmben), mert tudta, hogy – lehetőleg – olyan fiút keressünk, aki dobolni is tud. Az első próbafelvételkor én a szomszédos irodahelyiségben éppen az operatőrrel, Réder Györggyel snitteltem a filmet, de Éva átszűrődő hangjának tónusából sejtettem, hogy valaki nagyon jól szerepelt. Később, amikor megnéztem a jelenetről készült videót, én is azonnal úgy éreztem, hogy megvan Simon. Az ezt követő próbáját Molnár Leventével már „csak” azért tartottuk meg,

Hasadék

(Molnár Levente és Babai Dénes)

hogy lássuk azt is, milyenek ők együtt. Jók voltak. Ők voltak: Bálint és Simon. Megnyugodtam.

• *Miért a román filmekéhez hasonló minimalista formát tartottad a legmegfelelőbbnek a Hasadékhoz?*

Ezt én nem úgy szoktam csinálni, hogy megírok egy történetet, majd megkeresem hozzá a megfelelő filmnyelvi „formát”, hanem már eleve olyan történetet próbálok kitalálni, ami „elmondható” azon a filmnyelven, amelyen én „fogalmazni” akarok. Nem túl hasznos tulajdonság, legalábbis az írást lassítja, de én fejben már akkor nagyjából fölcsinálom minden jelenetet, amikor kitalálom azokat, mert amíg nem látom elég pontosan magam előtt, hogy honnan, hogyan mutatom meg, addig egyszerűen képtelen vagyok leírni. Valamiért én így „működöm”.

• *Sok kortárs magyar filmhez hasonlóan a tiédben is tetten érhetők a bűnügyi zsánerek jegyei. Mi a véleményed erről?*

Bár szeretek bűnügyi filmeket nézni, de a *Hasadékot* nem annak szántam. Engem a bűn vallási-metafizikai aspektusa érdekelt, a húsvétkor hazatérő, „tékozló” apa és az elhagyott, pontosabban soha fel nem vállalt fiú épp megszülető kapcsolata, a lelkiismeretfurdalásuk, illetve az a kérdés, hogy képesek-e megbocsájtani önmaguknak és a másoknak. Mi nevezhető bűnnek, és mi nem? Van-e „végzet”? Mennyire tudja az ember alakítani a saját sorsát? Aki bűnt követett el, tudhat-e, tud-e valóban „új életet” kezdeni? Mit kell tennie ahhoz, hogy egyáltalán esélye lehessen erre?

• *Milyen témák érdekelnek még, amelyekkel szívesen foglalkoznál akár következő játékfilmekben?*

Mint minden embernek, nekem is vannak „mániáim”: újra és újra fölbukkanó, vissza-visszatérő kérdések és helyzetek, amelyek foglalkoztatnak. De nem témákban gondolkodom. Látványosan sokkal esetlegesebben szokott jönni egy-egy alapötlet, aztán ezeken elkezdek gondolkodni, és amelyikről még hetek múlva is úgy érzem, hogy szeretnék és tudnék belőle filmet csinálni, mert kezd kialakulni bennem a világa, életre kelni a szereplői, azzal komolyabban is elkezdek foglalkozni. Most egy olyan történeten dolgozom, ami nem a jelenben játszódik, de – akárcsak a *Hasadékban* – fontos szerepe van benne a tájnak. •



NAGY DÉNES: TERMÉSZETES FÉNY

Szürkület

STÓHR LÓRÁNT

NAGY DÉNES EGYETLEN EPIZÓDOT EMEL KI ZÁVADA PÁL HÁBORÚS NAGYREGÉNYÉBŐL, DE ÍGY IS ZSIGEREINKBEN ÉREZZÜK A BÜNT.

Előbb felszabadító hősök voltak, aztán fasiszta-horthysta hadsereg, majd a doni katasztrófát elszennvedett áldozatok, végül megszállók a Szovjetunióban. A közbeszédben sokat változott a második világháborús magyar katonai részvétel megítélése a Horthy-korszaktól a kommunizmuson át a késő Kádár-korig és a rendszerváltástól napjainkig. Legutóbb, 2013-ban Krausz Tamás és Varga Éva Mária levéltári forrásokat közlétező könyve és 2015-ben Ungváry Krisztián alapos, tárgyilagos monográfiája kavarta fel a közvéleményt. Legkésőbb ekkor megdőlt a mitikussá vált áldozatnarratíva, amelyet a magyar dokumentumfilm-művészet emblematikus alkotása, Sára Sándor *Krónika* című televíziós sorozata teremtett meg a tanúk, egykori tisztak és közkatonák visszaemlékezése alapján. Ma már nem a filmművészeté a vezető szerep a közvélemény alakításában, mint az 1980-as években volt, a történelemtudományi munkákkal egyidőben a szépirodalom engedte új nézőpontból látnunk a történeteket: Závada Pál 2014-ben megjelent regénye, a *Természetes fény* jelentős részleteiben kendőzetlen őszinteséggel beszél a magyar megszálló csapatok brutális tevékenységéről. Csak most jött el a játékfilm ideje a regény azonos című adaptációjával, ám Nagy Dénes író-rendező e kifinomult filmművészeti átíratától aligha várhatjuk, hogy a korábbiaknál szélesebb körben döngessen a 2. világháborúhoz kötődő tabukat. Ám egyedül a Berliini Filmfesztivál Ezüst Medvéjét elnyert film képes a megszállás *érzéki tapasztalatából* morális tanulságot kovácsolni.

Adaptációs szempontból figyelemre méltó, amit a rendkívül tehetséges rendező első nagyjátékfilmjében tesz az irodalmi művel, vagyis a többszáz oldalas, népes szereplőgárdát mozgató szociografikus igényű történelmi tablóból egy rövid epizódot nagyít száz perc hosszúságúra. A dús, ámde Závada regényeiből többnyire már ismerős élményanyagot megmozgató regény legeredetibb részleteiből gyúrta össze és dolgozta át Nagy Dénes a cselekményt. Závada a Békés megyei nagyközség harmincas években felnőtte érett generációjának, a baráti-szerelmi kapcsolatokkal átszőtt társaságának a sorsát kutatja, hogyan pusztította el mindannyiukat testben és lélekben a holokauszt, a 2. világháború és a kommunista hatalom magyarországi megtelepülése. Nagy Dénes még nagy vonalakban sem próbálta felvázolni ezt a hatalmas szociológiai és mély pszichológiai tudással megrajzolt csoportképet, ehelyett a magyar megszálló csapatok egyetlen brutális akcióját mutatta meg, ha szabad illet írni, fenomenológiai megközelítéssel. A polifonikus regényből egyetlen elbeszélőt emelt ki, Semetka Istvánt, akinek nézőpontjából feltárul az egész nyúl farknyi történet, ahogy egy magyar csapat beveszi magát egy orosz faluba, partizánok után kutat az erdőben, végül megtorlasként elpusztítja az ártatlan lakosságot. Semetka szakaszvezetői rangban szolgál, tehát nem egyszerű végrehajtó, de többnyire nincs beleszólása a katonai akciók menetébe. Folyamatosan a feje felett döntenek, önvészélyes és embertelen intézkedéseket követelnek és hajtatnak végre vele többnyire tudta és beleszólása nélkül. A hadse-

reg hierarchikus erőszakszervezetében, különösen háború idején, nincs mód az ellentmondásra, a morális okokból történő parancsmegtagadásra. Semetka hallgat és végrehajtja a parancsot vagy tudomásul veszi a történeteket. Párbeszédnek nincsenek a filmben, csak parancsok, kihallgatások és monológok. Azon túl pedig a főhősök hallgatása, akinek csak a bánattal teli tekintete árulkodik kételyeiről. Semetka egyensúlyozni próbál a náci megszállás ördögien kegyetlen ideológiájából eredő elrettentés és megtorlás általános elve és a humánus maradékát megőrző, „ésszerű” büntető-fegyelmező intézkedések között. *Standard Operating Procedure* – Errol Morris dokumentumfilmjének nyomozója az iraki Abu Ghraib börtönben az amerikai megszálló katonák által elkövetett megengedett és törvénytörő kínzások közti keskeny kék vonalat kutatja, ami civil szemmel maga az abszurd borzalom. Mert ahogy Morris filmjében, úgy a *Természetes fény*ben sincs morálisan jogos elrettentés, csak tévelygés a felsőbb hatalmak diktálta totális háború erkölcsi mocsarában. Vajon az öregek, nők, kisbabák pajtába terelése még a vélt elkövetett büntetel arányos lépés? De a pajta felgyújtása már nem? Semetka, akár egy labirintusban, jár körbe-körbe a faluban és az azt övező mocsaras erdőben, a mindent elborító sárban. Az erdőből kifelé-hazavezető út a záró képsoron a vöröslő naplemente, a közelítő sötétség komor fényeiben sem hoz megszabadulást, csak annak belátását, hogy ezentúl a tömeggyilkosság bűnével kell együtt élnie, ezt fogja hazavinni magával, s nem szabadulhat meg e bűnöktől soha már.

Nagy Dénes a Szovjetunióban zajló partizánháború megkerülhetetlenül súlyos filmtörténeti remeke, a *Jöjj és lásd* párdarabját készítette el. Míg Elem Klimov a kiszolgáltatott lakosság oldalát mutatta meg egy gyermek szenvedéstörténetét keresztül, a *Természetes fény* az ellentmondások közt vergődő elkövetőkről szól. Míg Klimov hátborzongatóan expresszív filmje folyamatos sokkhatásoknak teszi ki hősével együtt nézőjét is, Nagy Dénes jóval finomabban hat az érzékekre (bár az ő filmje is elsősorban azokra hat) és kisebb amplitúdójú érzelmi folyamatot jár be az elbeszélés – az út

rövidsége meg is nehezíti, hogy bejárjuk azt az utat, amit a főszereplő a háború kezdetétől a hazatértéig megélt. Az első perctől fogva a partizánháború fojtott, szorongató légkörében járunk és nem lépünk ki onnan egészen a film végéig. Fájdalmas üvöltések és fülsüketítő robbanások helyett természeti és emberi neszek teremtik meg a film alaptónusát, a csizmák koppanása a fapadlón, a sárban cuppogó kerék, a folyó csobogása, a sebesültek és haladók távoli jajgatása, amelyre időről időre ráfonódik a fenyegető hangú atmoszféra és a vészjósló zene. A környezet csendes zörejeit ritkán törik meg hangos beszélgetések, vezényszavak, mintha mindent az elfojtások és kételyek sűrű köde vattázná körbe. Az egyetlen csatajelenet a lövések kaotikus fényeivel és zajaival szinte megváltó erejű, transzcendens élmény, végre egyértelmű jelentést kap az ellenség és a háború.

A *Természetes fény* még fontosabb előképe az *Andrej Rubljov*, melyet a sárba szétfolyó tej motívumával a rendező közvetlenül is megidéz. Ahogy Tarkovszkij érzékelteti a természetet, ahogy a középkori ikonfestő a patak csörgedezését, a fákat, az esőt szemlélve jut spiritu-

ális belátásokra, úgy Semetka fenyegető jelek után fürkészi az erdőt, de időről-időre kiesve szerepéből, a fellette hajladozó karcsú fenyők, a kidőlt fák törzsének szemlélésében merül el. A *Természetes fény* főhősét is a táj élménye és a szenvedő emberi arcok látványa segíti elvezetni el a bűn áthatolhatatlanságának megtapasztalásáig, ahová Rubljov is eljut története mélypontján. Akár a Tarkovszkij-film végén, egy ponton egy ikon is felbukkan, ám hiába szólal meg az emelkedett zene, nem ragyognak fel a festmény színei, nincs metafizikai győzelem, az emberi pusztítás szakrális túlhaladása, az ikon fénytelenül pusztul el a totális pusztítás közepette.

Hogyan is ragyoghatna fel az ikon aranya, ha a képekből mindvégig hiányoznak az élénk színek, a szürke-barna monokróm felé hajlik minden képsoron a kolorit? Késő ősz van, mindent átítat a tájat vastagon megülő felhők szürkesége. A világítás, hogy a címhez méltó legyen, a természetes fényekre támaszkodik, mind kint a sűrű sötétlő erdőben, a sáros, fapalós falusi utcákon, mind bent a kisablakos faházakban, ahol csak egy-egy mécses segít a szemnek tájékozódnia.

„Maga az abszurd borzalom”



Az egyik emlékezetes képen egy nő ül az ablaknál a hajnali félhomályban, szinte belevész alakja a mindent átható szürkeségbe. Melankolikus csendben perog a statikus képsor néhány másodpercig, mielőtt berobbanna a megtorlás iszonyata a parasztok életébe. A főhős-szemtanú dramaturgiája, ha a rendezés követné manapság a *Saul fiával* divatosá vált megoldást, a főszereplő fejére, alakjára fókuszáló mozgó kamerát követelne magának, ám Nagy változatosabb plánozással dolgozik, Tarkovszkij szellemében teret adva a szemlélődésnek a hosszan kitartott premier plánokon vagy a tágas totálokon. Az arcközelinek a film legdrámaibb pillanatában jut kitüntetett szerep, amikor a magyar katonák megrendülten bámulják a lángsírba vált égő pajtát. Az egymás után sorjázó markáns portrék a bent pusztuló oroszokhoz hasonlatos, sokat megélt emberek, valószínűleg maguk is parasztok saját hazájukban. Az arcokon megülő döbbségtől fájdalom a sorsközösségnek szól – a magyar katonák akaratuk ellenére esnek a tömeggyilkosság bűnébe. A színészválasztás ereje ezeken a képeken ütközik ki, hogy egyetlen profi színész sincs a szereplők között, csupa eredeti, yers arc és vaskos (sokszor tájszólásban beszélő) hang ad testet a karaktereknek. Nagy Dénes nem pszichologizál, az amatőr színészeknek nem kell összetett érzelmeket megjeleníteniük, ottlétük a kamera előtt dokumentumértékű. A regény és film címe a fotókra utal, a magyar katonák háborús részvételének felkavaró dokumentumaira, melyeket a fikció szerint Semetka amatőr fotósként készített. Az út, amin a film végigvezet, tapasztalati, a természetes fények kegyetlen őszinteségében fürdő tájaké, arcoké, viszonyoké. Ha átéljük ezt a tapasztalatot, képzeletben mi is osztozhatunk a háború bűnöseinek és áldozatainak szörnyű, ám eltéphetetlen sorsközösségében.

TERMÉSZETES FÉNY – magyar, 2021. Rendezte: Nagy Dénes. Írta: Závada Pál regényéből Nagy Dénes. Kép: Dobos Tamás. Zene: Santa Ratniece. Vágó: Nicholas Rumpl. Szereplők: Szabó Ferenc (Semetka István), Bajkó László (Koleszár), Francia Gyula (Őrnagy), Garbacz Tamás (Szrnka), Stuhl Ernő (Vucskán). Gyártó: Campfilm / Proton Cinema / Mistrus Media. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. 103 perc.

A FILM NOIR A HATVANAS ÉVEKBEN – 1. RÉSZ

BÚCSÚ A TEGNAPTÓL

KOVÁCS PATRIK

A FEKETE SZÉRIA „ELFELEDETT” ÉVTIZEDE VALÓJÁBAN SZÉDÍTŐEN MOZGALMAS VOLT: ÖRÖKRE MEGVÁLTOZTATTA A MŰFAJ ARCULATÁT.



Igaz ugyan, hogy a film noir klasszikus korszaka az ötvenes évek alkonyán lezárult, ebből azonban korántsem következik, hogy a zsáner eltűnt volna a hollywoodi műfaj-térképről. Nem Orson Welles *A gonosz érintése* (1958) című kultikus mozija tehát a noir utolsó darabja, mint ahogy már az 1941-es *A máltai sólyom* előtt is létezett a fekete széria (gondoljunk csak Boris Ingster egy évvel korábbi *Stranger on the Third Floor*-jára, melyben ráadásul a műfaj szinte összes alapvonása felsejlik). Ami a hatvanas éveket illeti, kétségtelen, hogy ekkorra jelentősen leszűkült a ténylegesen noirnak tekinthető mozgóképek köre, ugyanakkor változatlanok maradtak – sőt, talán még meg is erősödtek – egy másik bűnügyi műfaj, a thriller pozíciói. Az okok megértéséhez a korszak történelmi-politikai keretei nyújtanak segítséget: tudvalevő, hogy az Amerikai Egyesült Államokat ebben az évtizedben súlyos krízisek egész sora rázta meg. Az 1962-es kubai rakétaválsággal a hidegháború elérte valódi forrponjtját, a két szuperhatalom konfrontációja egészen új dimenziót öltött; a Kennedy elnök meggyilkolása utáni morális válság, a lassan, de biztosan eszkalálódó vietnami háború, az egyre intenzívebb polgárjogi mozgalom, valamint a szexuális forradalom elsöpörte a régi Amerikát. A klasszikus film noir általában az egyszerű amerikai átlagpolgár pokoljárását énekelte meg, azaz – a gengszternoirokat leszámítva – a magányos kisember, a nem hivatalos bűnelkövető rémtetteiről regélt.

Csakhogy a megújított bel- és világpolitikai klíma, a földcsuszamlásszerű társadalmi mélymozgások – és ne feledjük: a műfajok belső törvényszerűségeiből fakadó változások – egészen más típusú történeteket és hősöket eredményeztek: a korszellem összességében inkább a thrillernek, mintsem a noirnak kedvezett. A hidegháborús- és paranoiathrillerek (*A mandzsúriai jelölt*, 1962; *Hét májusi nap*, 1964; *Bombabiztos*, 1964; *Káprázat*, 1965; *Szakadt függöny*, 1966; *Some May Live*, 1967, *House of Cards*, 1968), továbbá a kémfilmek (elég csak a *James Bond*-szériát említenünk) nem feltétlenül metafizikai kategóriaként mutatták fel a bűnt, de a noirral ellentétben szorosan összekapcsolódtak az eisenhower-i békeidőket felváltó, jóval kiismerhetetlenebb és szövevényesebb társadalmi és politikai valósággal.

Mindazonáltal a film noir – megfogva bár, de törve nem – igenis él a hatvanas években. Az idetartozó mozikképek száma igazán csekély, mégis változatos kép tárul elénk, ha nagytörlencsével vesszük őket szemügyre. Három különböző műfaji variánst detektálhatunk egyazon évtizeden belül. Joggal mondhatjuk hát, hogy – bár a szakirodalomban ritkán esik szó róla – ez a fekete széria egyik legizgalmasabb korszaka. A *modernista film noir* a modern európai művészfilm narratív- és stílushagyományából merít. A bűnproblematika háttérbe szorítása, továbbá a képi világ és a hősábrázolás nagyfokú szubjektívítása, a jellegzetesen tudatfilmes esz-

közök halmozása radikálisan új minőséget teremt a klasszikus noirhoz képest: a *Blast of Silence* (Allen Baron, 1961); a *Shock Corridor* (Sam Fuller, 1963); a *Mickey, az ász* (*Mickey One*, Arthur Penn, 1965); a *Másolatok* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966) és *A játéknak vége* (*Point Blank*, John Boorman 1967) olykor szinte szétfeszíti a műfaji kereteket, s át is lép a modern művészfilm tartományába. A *posztklasszikus film noir* darabjai ezzel szemben azt szemléltetik, miként igazodott a fekete széria az új bűnfilmes sztenderdekhez. Műfaji transzformációkról, azaz a noirt csupán tematikailag, nem pedig formai vagy ideológiai vonatkozásban megújító darabokról beszélhetünk: az *Underworld U.S.A.* (Sam Fuller, 1961), *A meztelen csók* (*The Naked Kiss*, Sam Fuller, 1964), a *Gyilkosok* (Don Siegel, 1964), a *Money Trap* (Burt Kennedy, 1965) és az *Agyvíhar* (William Conrad, 1965) csupán a konfliktus- és karaktertípusokat formálja át, igaz, azokat olykor jelentékeny mértékben. A hatvanas évek ugyanakkor a *neo-noir* születésének időszakai: e legújabb műfajváltozat első eklatáns darabja Jack Smight *Harper* című 1966-os alkotása, mely egyben a (poszt)modern magádetektív-noirok őse, ezért az alműfaj hetvenes évekbeli térnyerését is előkészíti – filmtörténeti pozíciója tehát különösen izgalmas.

Azt, hogy 1960 után látványosan átrendeződött a műfaj arculata, természetesen számos teoretikus észrevette. Robert Arnett például „átmeneti film noirokról” beszél (*Neo-Noir as Post-*

Classical Hollywood Cinema), Ian Brooks a „poszt-noir” kifejezést használja (*Film Noir: A Critical Introduction*), Jennifer Fay és Justus Nieland pedig „modernista neo-noirokról” tesznek említést (*Film Noir: Hard-boiled Modernity and the Cultures of Globalization*). E terminológiai zűrzavar is ékes bizonyítéka annak, hogy az elméletírók – bár olykor mutatnak ilyesfajta törekvéseket – máig nem térképezték fel teljesen a korszakot. *Film Noir* című könyvében William Luhr nyíltan el is ismeri, hogy a tudományos diskurzusban meglehetősen mostohán kezelt témáról van szó, s hozzáteszi azt is, hogy a hatvanas évek szerinte a noir hanyatlásának időszaka. Ilyen előzmények után valóban nem könnyű rendet vágni a műfaj korabeli trendjeinek ágas-bogas erdejében – már csak azért sem, mert első látásra e filmek homlokegyenest különböznek egymástól. Ez azonban csak a látszat: még a posztklasszikus és a modern noir bizonyos darabjai is összekapcsolódnak, mégpedig témaválasztásuk tekintetében. A *Blast of Silence* és a *Gyilkosok* egyaránt a műfajban szórványos előzményekkel rendelkező bérgyilkos-tematikát támasztja fel; az *Underworld U.S.A.* és *A játéknak vége* hősei egy-egy ki-

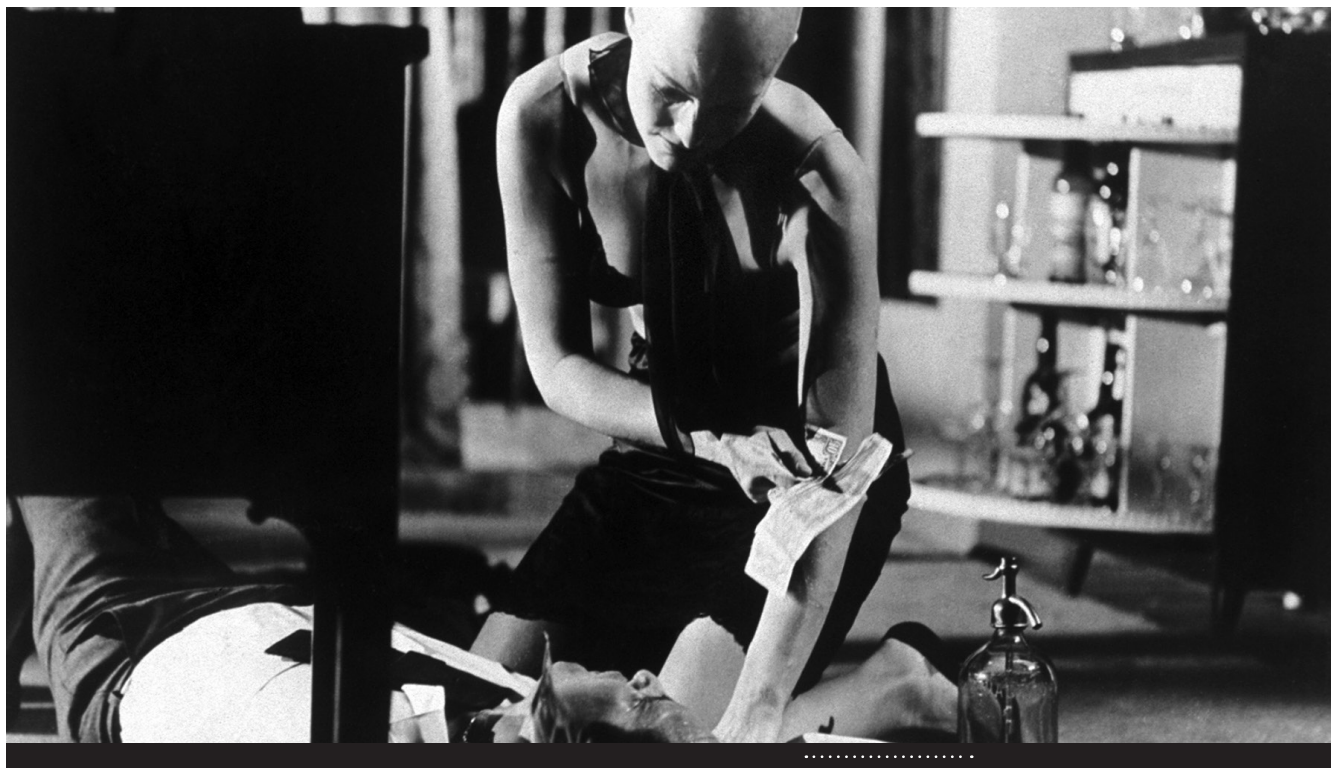
terjedt bűnszindikátuson akarják megtorolni személyes sérelmeiket; a *Shock Corridor* és az *Agyvihar* megátalkodott férfialakjai eljártsszák az örültet – még a kényszerzubbonytól sem riadnak vissza –, csak hogy realizálhassák mohó vágyaikat. Fontos kiemelni továbbá, hogy mindkét trend bőséggel merít a gengszternoir alműfajából (a *Blast of Silence*, a *Gyilkosok*, az *Underworld U.S.A.* és *A játéknak vége* mellett a *Mickey*, az *ász* is remek példa erre).

Mégis, a posztklasszikus noirok „hátársértései” inkább csak a műfaj tematikus állandóit, valamint hagyományos hősképét érintik. Az *Underworld U.S.A.* például – a zsáner történetében szinte egyedülálló módon – teljes mértékben a bosszú motívumára épül. Főhőse, Tolly Devlin tinédzserként végignézi, ahogy néhány pitiáner bűnöző halálra veri az apját. Az élmény olyannyira traumatizálja, hogy felnőttként felkeresi az immár alvilági fejesekké előlépett gonosztevőket, és nemcsak furfangosan kijátssza őket egymás ellen, de eljut a piramisszerű bűnszervezet csúcsára is. Onnan azonban nincs visszaút: már olyan mélyen épült be a szindikátusba, hogy annak első

embere is a bizalmába fogadta – akkor sem szabadulhat tehát a gengszterektől, amikor végre beteljesítette bosszúját. Bukása egyrészt szükségyszerű és a klasszikus noir férfihőseinek végzetét idézi – nem képes előre kiszámítani tettei következményeit, ezért küldi padlóra a sors –, csakhogy mindezt a gyűlöletnek és bosszúváagnak köszönheti, ami izgalmas, s már a korabeli thrillerek hatásáról áruklodó nóvum. A klasszikus noir hősei „a sors ellen” esküdtek bosszút (*A postás mindig kétszer csenget*, Tay Garnett 1946; *Az eladott mérkőzés*, Robert Wise, 1949; *Az átkozottak nem sírnak*, Vincent Sherman, 1950), ám akkor is inkább a bírvágy hajszolja őket a bűnbe, s nem a revans – konkrét személyekre szűkülő – érzése. Az *Underworld U.S.A.* ugyanakkor egy mérhetetlenül fontos tendencia előhírnöke is: Fuller kiiktatja a történetből a „femme fatale” – a műfajban veretes hagyománnyal bíró – típusfiguráját, s így tesz majd a hatvanas-hetvenes évek legtöbb noirrendezője is. A Devlin körül legyeskedő platinaszőke cicababa sokkal inkább a szindikátus hálójában vergődő áldozat, semmint veszedelmes pókasszony, ráadásul nemhogy nem korrumpálja, de még meg is próbálja eltéríteni a férfit

„Mindezt a gyűlöletnek és bosszúváagnak köszönheti”
(Don Siegel: *Gyilkosok* – Lee Marvin)





bűnös szándékaitól. Nem is állhatna tehát távolabb a fekete széria romlott érzékiségű, erkölcstelen nőalakjaitól (*Kettős kárigény*, Billy Wilder, 1944; *Vörös utca*, Fritz Lang, 1945; *Angyalarc*, Otto Preminger, 1952).

Fuller *A meztelen csók* című filmje egy Kelly nevű prostituáltról szól. Akár a végzet asszonyát is üdvözölhetnénk benne, hiszen talpraesett, agresszív és érzéki. A nyitójelenetben a táskájával üti le részeges stricijét, hogy visszazabolhassa tőle a saját pénzét. Ezután letépi magáról a parókát, s felvillan tükörsimára borotvált koponyája. A diegetikus zene – a rádió fülrepestő bömbölése – e ponton megszakad, hogy egy konvencionálisra hangolt noir-főcím ékelődjék a jelenetbe, mely alatt a kamera Kelly szemrevaló idomait pásztázza. Az ötvenes éveket idéző stílusimitációt láthatunk, mely hangulatvilágában, vizualitásában élesen elüt a *pre-credit sequence*-től: afféle „idegen szövet”, s ekként arra hívja fel a figyelmet, hogy Fuller élénk párbeszédet folytat a régi noir-hagyománnyal. Hiszen Kelly-t mindig csupán egy hajszál választja el attól, hogy valódi *femme fatale* váljék belőle. Egy Grantville nevű kisvárosban kezd új életet, s ahogy megérkezik, rögtön liezonba bonyo-

lódik a rendőrfőnökkel, aki aztán eligazítja, s a helyi bordélyházba küldi. Kelly azonban másképp dönt, inkább a kórházban helyezkedik el: odaadó és lelkiismeretes nővérként hamar kivívja kollégái tiszteletét. Még Grantville krémjével is szorosabb kapcsolatba kerül, sőt a szerelem is rákacsint a város kőgazdag aranyifjúja személyében. Behálózhatná a férfit, ahogy a fekete filmek pókasszonyai tették, hogy aztán megkaparintsa a pénzét. Csakhogy Kelly-t immáron őszinte, tiszta célok vezérik, ezért is örül hallatlanul, amikor a mágnás megkéri a kezét. Vőlegényéről azonban az esküvő előtt kiderül, hogy titokban kislányokat molesztál. Amikor mindez a nő tudomására jut, úrrá lesz rajta a düh és a csalódottság különös elegye, s megöli szerelmét.

Kelly börtönbe kerül, és mivel számos haragost szerzett a városban, így sokan máris a villamosszékben látnák viszont. A haláltól csak a véletlen menti meg – végül rátalál arra a kislányra, akivel vőlegénye fajtalanzkodott, így sikerül tisztáznia magát –, ám ekkorra már késő: a fogdából megtört, porig alázott páriaként távozik, s a bámész-kodó polgárok kíváncsi tekintetétől

„Hajszál választja el attól, hogy valódi femme fatale váljon belőle”

(Sam Fuller:
A meztelen csók –
Constance Towers)

kísérve kullog el a városból. Fuller metakillerré teszi a „majdnem-pókasszonyt” – azaz olyan gyilkossá, akinek tette morálisan igazolható –, ráadásul Kelly mozgásirányja is ellentétes a *femme fatale*-ével: bűnből erénybe

igyekezik, és nem fordítva. Lecsúszását nem romlottsága, hanem ellenkezőleg: hótiszta őszintesége, már-már szánandó naivitása eredményezi. Még büntettét – perverz szerelme megölését – is fejlett igazságérzete, egy magasabb morális parancsolat diktálja, melyet a gyarló, lelkiileg és szellemileg igénytelen városlakók meg sem érthetnek. Eleinte olybá tűnhet, a közösség bizonyos előljárói azért néznek ferde szemmel a nőre, mert nem oly mondén és gracióz, amilyennek egy milliomosfeleségnek lennie kell, ám a történet végére kiderül, hogy bátorságát, emberi tartását, bámulatos lélek-nívóját irigylik. És bár külseje alapján a hősnő hamisítatlan *femme fatale* lehetne, Fuller két kulcsmotívummal is Kelly törekénységét jelzi: egyrészt megfosztja a nőiességét, vonzerejét szimbolizáló dús hajkoronájától, másrészt kiderül róla, hogy meddő (e szomorú tényre reflektál a nyitány és a zárlat babakocsi-jelenete is).

A meztelen csók a korszak egyetlen noirja, mely központi szerepet biztosít a „femme fatale-jelenségnek”, de csupán azért, hogy rendhagyó eszközökkel amortizálja a pókasszony figuráját.

A (poszt)klasszikus film noir hatyúdala a hatvanas évek közepén érkezik el. A *Money Trap* és az *Agyvihar* egyaránt 1965-ben készült, s jelzésértékű, hogy egyetlen esztendővel előzik meg az első neo-noirként is számon tartott *Harpert*. Közös bennük az is, hogy a fekete széria aranykorának ikonikus művészei jegyzik őket, ám – és ez fontos különbség – immáron időszódvén, ráncoktól barázdált arccal állnak a kamerák elé. A *Money Trap* még egyszer, utoljára egyesíti Rita Hayworth és Glenn Ford legendás párosát, akik korábban négy filmben, köztük az erősen noirszenzibilis (a fekete széria világképétől, „érzékenységtől” megérintett) melodrámban, a *Gildában* (Charles Vidor, 1946) kollaboráltak. Ford egyébként is gyakran alkalmazott noirszenzibilis volt a negyvenes-ötvenes években – talán Fritz Lang 1953-ös *Búcsúlevelében* (*The Big Heat*) volt a legemlékezetesebb. A *Money Trap*ben cinikus, pénzsóvár kopóként láthatjuk viszont. Burt Kennedy mozija a bűnbe sodródó rendőr archetípusára építő alműfaj, a *rogue cop noir* (*Night Editor*, Henry Levin, 1946; *The Prowler*, Joseph Losey, 1951; *Shield for Murder*, Edmond O’Brian, 1954; *Private Hell 36*, Don Siegel, 1954; *Pushover*, Richard Quine, 1954) leszármazottja. Ford Joe Baronja megalégeli, hogy dúsgazdag felesége biztosítja számára a kellő egzisztenciális hátteret, s amikor az asszony pénzsűkébe kerül, elhatározza, hogy kipakolja egy simlis, magát orvosnak álcázó bűnöző széfjét. A cselekmény a *heist* filmek dramaturgiai szabványait követi, s az anyagkezelésben sincs semmi rendkívüli, az viszont jelképertékű, hogy a műfaj ismert művészei (Hayworth és Ford mellett Joseph Cotten is) immár olyan középkorú férfi- és nőalakokat formálnak meg, akik kifelé igyekeznek az életből. Másrészt maga Baron is lelketlenebb, rezignáltabb figura, mint a *rogue cop noir* aranykorának antihősei. Valósággal fuldoklik a hatvanas évek megújított tárgyi miliójében – olyannyira talajvesztett, hogy bukása is csak kisszerű lehet. „Azt hiszem, sokkal jobb rendőr voltam, mint amilyen tolvaj vált belőlem” – összegzi élete tragikus tanulságát.

William Conrad *Agyvihara* még látványosabban idézi a negyvenes-ötvenes évek noirhagyományát. Már az is sokatmondó, hogy az opust az a Conrad dirigálta, aki korábban a fekete széria megannyi darabjában tűnt fel színészként (*Test és lélek*, Robert Rossen, 1947; *Tension*, Johny Berry, 1947; *Cry of the Hunted*, Joseph H. Lewis 1953), azonban ennél is fontosabb, hogy Dana Andrews, a műfaj egyik impozáns férfisztárja (*Valakit megöltek*, Otto Preminger, 1944; *Ahol a járda véget ér*, Otto Preminger, 1950; *Kétségtelenül indokolt*, Fritz Lang, 1956) ezúttal egy intrikus mellékszerepben látható. Ő alakítja ugyanis a dúsgazdag mérnököt, Cort Bensont, akinek egyik alkalmazottja, a forrófejű Jim szemet vet fiatal feleségére, Lorriera. Az asszony évek óta boldogtalan a nálánál jóval idősebb Benson mellett, s szabadulna is tőle, csak hogy a befolyásos férfi nem ereszti. A fiatal és neurotikus Jim ördögi lépésre szánja el magát: elteszi láb alól Bensont, majd örülnekk tettei magát, hogy elkerülje a villamosszéket. Szimbolikus döntés Conrad részéről, hogy Andrews-t a felszarvazott – és később meggyilkolt – férj szerepével bízza meg a szerelmi háromszög-noirokból (*Kettős kárigény*, *A postás mindig kétszer csenget*, *Angyalarc*) jól ismert szituációban. Amikor az ifjú Jim beront egy konferencia helyszínére, és agyonlövi Andrews játszottá Bensont, jelképesen a régi fekete szériával, „számol le”. (Az *Agyvihar* ráadásul Andrews korábbi noirjával, a *Kétségtelenül indokolt*tal is dialogizál. Abban az Andrews által alakított újságíró, Tom Garrett eszel ki egy olyasfajta sötéti tervet, mint az *Agyvihar* Jimje: főnökével együtt megrendeznek egy látszatgyilkosságot, Garrettre terelve a gyanút, s aztán gondosan elhelyezett bizonyítékok segítségével „lelepleznék” művüket, így tiltakozva a halálbüntetés intézménye ellen. Csakhogy később kiderül, hogy Garrett valóban megölte az áldozatot, nem csupán a publikum előtt játssza el a gyilkos szerepét. Miután őrizetbe veszik, minden követ megmozgat, hogy elkerülje a villamosszéket.) Az *Agyvihar* egyébiránt elegánsan utal a műfaj aranykorára: Lorrie és Jim könyvtárbéli találkozája a *Kettős kárigény* titkos „randevújelegetére” rimel, melyre Phyllis és Walter egy elméliszerületben kerített sort.

Jóllehet az *Agyvihar* – főként karakterépítésével – olykor kilép a szűken vett noirkeretek közül, s már egyértelműen a pszichothiller felé gravitál, a *The Money Trap*hez hasonlóan inkább a műfaji hagyománnyal játszadozik. Don Siegel 1964-es *Gyilkosokja* ellenben nem a nosztalgikus hangütésű búcsúfilmekhez sorolható, épp ellenkezőleg: a zsáner hetvenes évekbeli arculatváltását, a neo-noir korszakát készíti elő. Míg Robert Siodmak 1946-os, azonos című verziója – melyet fesszes flashback-szerkezete miatt joggal tartanak a fekete széria *Aranypolgárának* – többé-kevésbé Ernest Hemingway novellájához igazodott, addig Siegel sokkal kötetlenebb adaptációja a keleti partról a napfényes Miami helyezi át a történetet, ráadásul nem egy biztosítási ügynök, hanem a Svédet (ezúttal John Cassavetes alakítja) likvidáló két bérgyilkos szemszögéből mutatja be az eseményeket. Ennél is fontosabb, hogy az új *Gyilkosok* már színes nyersanyagra forgott, így távolabbra nem is rugaszkozhatott volna az eredeti mozi fekete-fehér, erősen kontrasztos képekre épülő esztétikájától. Mi több, Gene D. Phillips (*Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir*) rámutat, hogy a *Gyilkosok* bűnözői már nem az éj leple alatt, hanem fényes nappal tevékenykednek. A noirtörténetekben artikulálódó erkölcsi romlottság tehát – Siegel alkotásában elsőként – elveszíti „egzotikumát” és a hétköznapi részévé válik. A merőben újszerű közegábrázolás révén a *Gyilkosok* már a neo-noir felé tendál, az elmondottakon túl azért is, mert a színes, karneváli hangulatot árasztó Florida a későbbiekben az új műfajváltozatot előlegező (Gordon Douglas: *Tony Rome*, 1967; *Lady in Cement*, 1968) vagy épp tökélyre csiszoló (*Éjszakai lépések*, Arthur Penn, 1975) magándetektív-noirok helyszíne lesz.

Egyesek már a *Gyilkosokat* is neo-noirként értelmezik, pusztán azért, mert színes filmről van szó. Akik így érvelnek, elfelejtik, hogy korábban is készültek olyan noirok, melyek már Technicolorban pompáztak (Allan Dwan 1956-os *Slightly Scarletjén* és Hitchcock 1958-as *Szédülésén* túl Michael Gordon 1960-as *Portrait in Black* című opusát említhetjük, mely a szerelmi háromszög-noirok jellegzetes

narratív mintáját követi, s *A postás mindig kétszer csenget* romlott szőkéje, Lana Turner alakítja benne a femme fatale-t). Az első igazi neo-noir Jack Smight 1966-os, mára kissé elfeledett magán-detektív-filmje, a *Harper*, melyben Paul Newman alakítja a címszereplőt. A kiégett, hanyag mosolyú nyomozót egy Sampson nevű eltűnt milliomos felkutatásával bízzák meg. Neki is veselkedik a feladatnak, ám helyett, hogy bármit is megoldana, összeesküvések és ármanýkodások sűrű hálójába gabalyodik. A célszemély végül holtan kerül elő – Harpernek tehát nem sikerül teljesítenie a megbízást –, ráadásul a detektív végül saját barátját, Albertet kénytelen letartóztatni, ugyanis kiderül, hogy ő ölte meg Sampson-t (hasonló konklúzióra jut az 1973-as, Robert Altman rendezte *A hosszú búcsú* Philip Marlowe-ja is). *A máltai sólyom*, *A hosszú álmom* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) vagy a *Gyilkosság, kedvesem* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944) magánnyomo-

zói még kifogástalan problémamegoldó készséggel rendelkeztek, és szívóságuk, céltudatosságuk jutalma sosem maradt el. Akkor is felgombolyították az adott bűnügyet, ha azzal magányra ítélték önmagukat (lásd *A máltai sólyom* Marlowe-ját). Harper azonban erősen dezorientált, olykor egyenesen esetlennek tetsző figura: minél mélyebbre ássa magát a Sampson-ügybe, annál több olyan kihívással szembesül, melyek már meghaladják a képességeit.

Smight kíméletlen iróniával viszonyul hőséhez. Célba veszi például állóképességét: bár *A hosszú álmom*, a *Gyilkosság, kedvesem* vagy épp az *Asszony a tóban* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery 1947) protagonistái is sokszor alulmaradtak, ha fizikai konfrontációra került sor, Harper oly sokszor, s oly neveltséges körülmények között húzza a rövidebbet a kézitusk során, hogy az homlokegyenest ellentmond a tetterős férfihőshöz fűződő hagyományos képzeteknek. A nyomozónak a történetben ráadásul több nő-

figura is felkínálja magát, ám ő egyszer sem él a könnyű kaland lehetőségével – e motívum is a nyers, mindent maga alá gyűrő férfierő megcsappanását mutatja. Mindemellett tanulságos megfigyelni a figura fazonírozását. Gesztusai- ban is lázad elődei ellen: ahelyett, hogy szájában cigaretta fityegne, megállás nélkül rágógumizik; szerelmi élete már az első pillanattól kezdve romokban hever, ugyanis feleségével épp a válást fontolgatják; hanyagsága pedig riasztó méreteket ölt (szűkös aggregénylakása leginkább egy szemétdombra emlékeztet). Harper ugyanakkor nem csupán a negyvenes-ötvenes évekhez képest jócskán megújodott körülmények áldozata, de mentalitását tekintve lényegileg különbözik Sam Spade-től vagy Philip Marlowe-tól. A korábbi detektívhősökkel szemben ugyanis nem morális vagy anyagi szempontok vezérlik munkájában, hanem egyfajta megmagyarázhatatlan, gátakat nem ismerő szenvedély. Motivációja is elmosódottá válik. Mindez szinte már Spade és Marlowe etikájának létjogosultságát te-

„Szót sem ejt becsületről vagy lojalitásról”

(Jack Smight: Harper – Paul Newman)



szí kérdéssé. Harper egy szót sem ejt becsületről vagy lojalitásról, s távolról sem annak a modern lovageszménynek a megtestesítője, melyet elődei képviseltek. Az imént felsorolt tulajdonságai révén mellesleg a hetvenes évek neo-noirjában felbukkanó detektívhősök előfutára is: a *Chandler* (Paul Magwood, 1971), *A hosszú búcsú*, a *Kínai negyed* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974) és az *Éjszakai lépések* egyensúlyukból kibillent vagy épp pszichésen sérült protagonistái mind Lew Harper köpönyegéből bújtak elő.

Ugyanakkor nem a magádetektív a klasszikus noir egyetlen típusfigurája, melyet Smight kajánul kipellengérez. A *Harper*ben annak a femme fatale-nak is látványosan módosul a rendeltetése, melyet a hatvanas évek posztklasszikus noirjai – mint láttuk – kevés figyelemmel illettek. A sztori tulajdonképpen nem szolgál olyasfajta nőalakkal, aki egyesítené magában a pókasszony hagyományos attribútumait, ám a cselekmény egy-egy pontján mind a főhősnek megbízást adó Elaine Sampson, mind nevelt lánya, a kacér természetű Miranda veszedelmesnek mutatkozik. Az előbbi már megjelenésével is balsejtelmet ébreszt a nézőben: tolószékbe kényszerült, elvirágozott, szikár nőként mutatkozik – és bár figurája *A hosszú álom* jószándékú Sternwood tábornokját is idézhetné (testi fogytékossága okán éppúgy, mint cselekménybéli szerepe végett), alakját végig nyugtalanító, sőtét varázs lengi körül. Az utóbbi kihívó, ledér viselkedésével, korát meghazudtoló szexuális kisugárzásával aspirálhatna a femme fatale megüresedett pozíciójára. Megkísérli elcsábítani Harpert, azonban a férfi elhárítja közeledését.

Mind Elaine, mind pedig Miranda elszánhatná magát a nyomozás befolyásolására-eltérítésére, ám mégis tartózkodnak ettől a lépéstől. És bár a karakterek fazonírozása, illetve egy-egy jellegadó tulajdonsága mindent elemésztő romlottságot sugall, végül egyértelművé válik, hogy kisszerű, sőt bizonyos értelemben komikus figurákról van szó. Az anya cinikus, megtört özvegy, a lánya pedig üresfejű fruska – nem telítődnek valódi mélységgel, mivel egyetlen funkciójuk a *Harper* egészét átható játékos ironia nyomatékosítása. Ez a gesztus már a femme fatale tipikusan posztmodern átértelmezését

jelzi, mely az elkövetkezendő években tendenciózusan folytatódik. Az 1969-es *Marlowe*-ban (rendezte: Paul Bogart) szintén megsokszorozódnak a küllemükben vagy magatartásukban a pókasszonyt idéző női hősök, míg a *Harper* folytatásában, a *The Drowning Pool*-ban (Stuart Rosenberg, 1975) és Arthur Penn *Éjszakai lépések* című munkájában egy-egy kiszolgáltatott gyereklány vonzza magához a típusfigura karakterisztikáit. A femme fatale-mítosz tehát a hetvenes évek során pervertálódik – és akkor még nem is beszéltünk Roman Polanski *Kínai negyedéről*, melynek csábító nőfigurája valójában többszörösen traumatizált lélek, zsarnoki – a vérfertőző kapcsolattól sem visszariadó – apja tehetetlen áldozata.

A *Harper*ben a műfaji reflektivitás is sokkal látványosabban domborodik ki, mint a posztklasszikus noir darabjaiban. A *Money Trap* vagy az *Agyvihar* a negyvenes-ötvenes évek csúcskorszakának mementójaként értelmezhető: ezt az érzetet erősíti a hajdani csillogó sztárszínészek szerepeltetése, illetve imágójuk újraszabása. A *Harper* nem áll meg ezen a ponton: azáltal, hogy a középkorú, nagybeteg Elaine szerepében *A hosszú álom* emblematikus femme fatale-ját, Lauren Bacallt lépteti fel, Smight filmje egyrészt a mítikus aranyidő elmúlásáról beszél, másrészt viszont megátalkodott, gyilkos ironiával szemléli azt. Nem pusztán Elaine sajátos imázsáról – fizikai korlátozottságáról, megromlott egészségéről – van szó. Miután Mrs. Sampson először feltűnik a vásznon, mostohalánya, Miranda arról tájékoztatja Harpert, hogy Elaine fénykorában lóversenyeken vett részt, ám imádott szenvedélyéről le kellett mondania, miután súlyos balesetet szenvedett. „Más nők le tudnak úgy esni a lóról, hogy ne benujanak meg... ennek pszichés okai vannak, nem?” – szegezi a gúnyos kérdést főhősünknek Miranda. A lóról való leesés motívuma kettős jelentésű. Egyrészt utal arra, hogy Bacall karrierje az ötvenes évek derekán megfeneklett – az 1956-os *Szélbe írva* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956) volt utolsó jelentősebb szerepe, azután nemigen bíztak rá művészileg gyümölcsöző feladatot, s a hatvanas években szinte teljesen visszavonult a színészmesterségtől (a *Harpert* leszámítva mindössze két nagyjátékfilmet forgatott az évtized során). A momentum másrészt *A hosszú*

álom egyik kulcsjelenetére emlékeztet, melyben Bacall és a Philip Marlowe-t alakító Humphrey Bogart óvatosan – a korabeli cenzorok éberségét kijátszva –, a lóverseny-metaphora örvén cseveg a szexuális aktusról. A femme fatale tehát erotikus csáberejét – nőiességének koronáját – veszítette el. Ennél kegyetlenebb büntetéssel pedig aligha sújtható.

A konkrét filmtörténeti reflexiók szinte átszövik az egész opust: Elaine és Miranda viszonya például már-már tökéletesen rímel Helen és Ann kapcsolatára a *Gyilkosság, kedvesemben*, míg egyes mellékfigurák – kivált az alkoholfüggő, éjsötét gengszterekkel parolázó egykori filmcsillag – a letűnt Ó-Hollywood érdes rajzolatú karikatúrái. Ennél is érdekesebb azonban, hogy a *Harper* markáns vizuális stílusával miként réved vissza a noir hőskorába, s egyúttal hogyan oldódik el attól. A film a külsőkben háttérvásznat alkalmaz, s ezáltal egyértelműen egy ortodox hollywoodi illúziótechnikához folyamodik, ugyanakkor a noir képi esztétikáját újragondolja. A *Harper*ben feltűnő ugyan az éjszakai szcénák túlsúlya – s ennyiben a régi fekete filmekre hajaz –, csak hogy a belsőknél szinte egyáltalán nem találunk példát a műfaj egyik emblematikus stílusfogására, a kontrasztos világításra. (Bizonyos, a figurák mögött látható falfelületeken azonban rendre ferde árnyéksávok sejlenek fel: Conrad L. Hall operatőr ezzel az elegáns, visszafogott ötlettel mégiscsak a kontrasztokra épülő képi világot idézi meg.) A darab színstilizációja egészen unikálisnak mondható: a leghétköznapibb enteriőröket (lebujok, szórakozóhelyek, lakás- vagy épp autóbelső) élénk, szinte rikító tónusok (a narancsszíntől a vörös) festik meg, s ezáltal a mozi beláthatatlanul messzire rugaszkodik a negyvenes-ötvenes évek vizualitásától. Klasszicizálás és hagyománytörés, modifikált hőskép és posztmodern ironia, erős műfaji reflektivitás és stílusis kettősség – a *Harper* e formabontó megoldások segítségével reformálta meg a noirt, látványos és mélyreható változásokat eredményezve a műfajban. A fekete széria világát azonban nem Smight opusa fordította ki sarkából, hanem a hatvanas évek „köztes”, mára jórészt feledésbe merült darabjai, melyeket összefoglalóan modernista film noirnak neveztünk el.

(Folytatjuk)

QUEER NOIR

EGY KALAP ALATT

VARRÓ ATTILA

A FILM NOIR MELEG SZEREPLŐI A MEGNEVEZHETETLENSÉG ÉS KÉTÉRTELMŰSÉG HOMÁLYZÓNÁJÁBAN ÉLTEK, ÍGY HÁT ÉRTHETŐ A BŰN ÉS TÖRVÉNY HATÁRVIDÉKÉN OTTHONOS MŰFAJ VONZALMA IRÁNTUK.

Étezik a tömegfilmben egy műfaj, amely szinte a korai némafilmek zsánerformáló korszaka óta ott rejtőzik első látásra felismerhető társai között, valahol a szerelem és bűn határzónájában, de egészen a 40-es évek derekáig nem kapott saját, jogosan kijáró skatulyát – tagjai többnyire meghúzódtak a melodramák (*The Whispering Chorus*), a bűnügyi filmek (*Asphalt*), netán a rémfilmek (*The Unholy*) között. Két világháború, egy világgazdasági válság és egy szép új fogyasztói világ kellett hozzá – meg néhány éles szemű szakember –, hogy nevet kapjon és bekerüljön a filmes diskurzusba; ám a filmkészítők körében még újabb évtizedeknek kellett eltelnie, hogy tudatosan, netán reflektíven használják tematikai kereteit – és a film noir beilleszkedjen a műfajfilm ipari/gazdasági rendszerébe. A 20. századi emberiség egyetemes létbizonytalansága, az erkölcsi normák és törvények határvonalainak elmosódása és a hagyományos társadalmi szerepek korróziója mindig is táptalajként szolgált olyan filmek számára, amelyekben a nézők nem kikezdehetetlen hősökkel, kemény lovagokkal és jellemóriásokkal azonosulnak másfél órára, hanem esendő kisemberekkel, akiknek valahol a telkük mélyén akad egy olyan mohó és legyűrhetetlen vágy, amely szembefordítja őket a közösség írott vagy íratlan, jogos vagy elnyomó szabályaival. Számptalan tudományos munka született arról, miért éppen 1940 és 1955 között szaporodott fel ezen filmek száma oly mértékben, hogy felvetődött az önálló csoportképzés igénye – mindenestre a korábbi évtizedek magányos deviánsaiból egyszerre markáns,

teljes jogú közösség jött létre: kivételek helyett lassacskán egy elfogadott norma lett belőlük a többi között.

A noir első harminc éve a folytonos definiálás és újradefiniálás lenyűgöző káoszában telt: újabb és újabb csoportokat képeztek a „fekete filmekből” a műfaj-ítészek, más és más vonásokat szemelve ki alapvető ismérveknek. Valamicskét is magára adó, klasszikus hollywoodi filmrendező bizonyára felháborodottan kérte volna ki magának az 50-es évek derekán a bélyeget, miszerint „noir rendező”, holmi franciás úri huncutságnak elkönnyelve a skatulyát. Ennek legfőbb oka éppen az volt, hogy legtöbb zsánertársával szemben a noir nem jól dolgozott, olajozottan működő gyártási kategóriaként vált elterjedté: „noirsága” nem volt sem nyilvánosan kommunikált a nézők felé (reklámokban, cikkekben, előzetesekben), sem messziről szemmel látható – ne feledjük, a mai napig előszeretettel szajkózott stílár ismérvek akkoriban számos egyéb műfajban is épp úgy népszerűek voltak, legyen az thriller (*Csigalépcső*) vagy horror (*Cat People*), melódrama (*Rebecca*) vagy western (*Pursued*), talán csak a glamúr-musical jelentett biztos kivételt. A noir-jellel kódokban nyilvánult meg: akik ismerték, értették, olvasták a bűnügyi történeteiben lappangó utalásokat, akár már az első perctől más szemmel néztek rájuk – feszült nyomozás helyett bukástörténetként (*Kettős kárigény*), happy endes románc helyett szerelmi kudarcként (*Nő a kirakatban*). Lehetett egy elejtett mondat („egy halott ember lépteit hallottam”), egy árulkodó flashback-keret vagy képi megoldás (lásd a *Gyilkosok* exozicóját),

vagy akár szinte észrevehetetlen ellipszis, amely csupán utólag belegendolva módosít a műfaji képen (lásd a *Máltai sólyom* bizonyítékát Archer gyilkosa ellen): bár önmagában egyik sem jelentett egyértelmű noir-jegyet, többedmagával már elég volt a bizonyossághoz (így lesz manapság „neo-western” minden kortárs amerikai bűnfilmből, amely vidéken játszódik és kalapot hord a főhőse). Ezért mosódik el olyannyira a film noir határa – már amennyiben nem ragaszkodunk a „bűnbe csábult kisember bukástörténete” tematikus közös nevezőhöz, amely egyébként számos klasszikust kizár a körből –, hogy jóformán bármilyen filmet hozzácsaphat visszamenőlegesen is az utókor: ez a „szenzibilitás” a szubjektív megközelítés káoszát szabadította rá több évtized bűnügyi filmjeire. Miközben ott a szilárd, egyértelmű és tényszerű alap a kategóriához, mai napig bármi lehet noir, ha elég sokan rámondják – és bőven akad noir, amely rejtve marad az inkább szemet szűrő thriller vagy gengszterfilm-vonások mögött: a „noir radar” inkább egyéni megérzés, mint tudományos műszer. A 80-as évek nyitányának nagy álomgyári *coming-outja* (*Testmeleg, Postás mindig kétszer csenget, Esélyesők*) kellett a műfaji elfogadáshoz: miután a klasszikus noirok remake-jeinek sikere után a stúdiók immár tudatosan másolni kezdték a sémát, feleslegessé vált a külsőségekben, érzékenységekben, izlésben megnyilvánuló jegyekből összeolvasni a noir másságát, az egyéni találgatásokat felülírta az egyértelmű és öröklődő alapvonás nyilvános elfogadása.

Mindezen párhuzamok fényében a noir és queer között, már nem is hangzik olyan paradoxonnak az a kijelentés, miszerint a „queer noir” különleges zsánerképződménye kezdettől ott található a műfajban, ugyanakkor első álomgyári darabja a 80-as évekig váratott magára. Mint számos műfajkutató megállapította, a hollywoodi fősodorban talán egyetlen filmcsoport sem játszott olyan komoly terepet a homoszexuális karakterek megjelenítésére a 40-es/50-es években, mint a sötét bűnügyi történetek laza zsánerkollektívája. Míg a 30-as évek (főként a Hayes-kódex előtti) buja karneváljában még szinte bármely műfajban felbukkant a homoszexualitás – mondjuk egy férfiruhás románc-csók (*Marokkó, Krisztina királynő*) affektáló musical-ficsúr (*Continental, The Broadway*

Melody), férfibarátért rajongó gengszterfőnök (*Kis Cézár, Sebhelyesarcú*) vagy akár komplett gender-disztópia (*Just Imagine*) képében –, tíz évvel később jóformán csak a bűnfilmekre korlátozódott, méghozzá kétszeresen kriminalizálva: a meleg figurákat nem csupán a „krimik” gettójába zárták, de szinte kivétel nélkül bűnelkövetőre szűkült a skála. A cenzúra természetesen megakadályozta, hogy egyértelműen kiderüljön a „kóros nemi hajlam”, de a filmkészítőknek megvoltak a maguk vizuális/verbális kódjai, hogy a korábban többnyire komikusnak ábrázolt melegséget néhány hangsúlyos pillanatra felvillantsák aljas bűnözőikben – csak olvasni kellett hozzájuk a sorok között. A *The Big Combo* elválaszthatatlan pribék-párosának bujkálási jelenetében meglehetősen kétértelmű, amikor a gigerli ifjú megjegyzi társának, kezd már elege lenni a „folytonos szalámi-evésből” (majd ugyanez az ifjú zokogva borul partnere hullájára); elég egyetlen gúnyos félmondat egy elegánsan öltözött gengszter erős parfümillatáról a *Máltai sólyom* Cairójától a *Murder My Sweet* Marriotján át a *Kiss of Death* Udójáig, hogy bűneik mellé felzárkózzon a szexuális deviancia; ha pedig egy felnőtt férfi nyíltan – bár nyilván képen kívül – meztelenül mutogatja magát egy másik férfinak, nincs az a szerelem, rajongás, birtoklásvágy egy nő iránt, amely felülírhatná a belépőben felfénylő homoszexualitást (*Laura*).

„A megnevezhetetlenség homályzónájában élnek”
(Charles Vidor: *Gilda* – Glenn Ford és George Macready)

A klasszikus Hollywood kezdettől szerepeltetett meleg figurákat filmjeiben, a teljes évszázadnyi evolúció elsősorban abban érhető tetten, hogyan kommunikálta a másságot közönsége felé. A film noir aranykorában különösen konzervatívva vált légkör csupán sötétebbre színezte ezeket az alakokat, de nem beszélt nyíltabban róluk a korai hangosfilm viszonylagos liberalizmusához képest: továbbra is csak jelzéseket adott, sosem fogalmazott egyértelműen – ha innen nézem meleg, ha onnan nézem szadista (*Brute Force* vagy a *Caged* börtönrei), kissé nőies / túl férfias (Cairo a *Máltai sólyomból* vagy a *Lady Scarface* címszereplője), művészlélek (*Phantom Lady*), hűséges cseléd (*Rebecca*), nőgyűlölő (*The Big Clock*) vagy épp pedofil (lásd az *M* amerikai remakejét). Ezek a szereplők a megnevezhetetlenség homályzónájában éltek, az egyértelmű kategóriák peremvidékén, így hát érthető a film noir vonzalma hozzájuk – amelynek lényegét éppen az adta, hogy a bűnügyi filmek egyértelmű „szakmai” kategóriái helyett (gengszterfilm, detektívfilm, börtönfilm, bérgyilkosfilm) hősei a hétköznapi bűn ezerszínű árnyékvilágban éltek, hivatás helyett szenvedélyből hágták át a törvényt vagy szolgáltatottak igazságot. A homoszexuális szereplő egy noirban épp olyan reprezentatív alakja a műfaj eredendő transzgressziójának, akár a törvény és bűn határán működő magánnyomozó,

az önbíráskodó bosszúálló, a korrupst zsaru vagy épp a férfias céltudatosságot és könyörtelenséget tanúsító *femme fatale* – utóbbinak egyfajta gender-antitéziseként a *gay criminal* ugyancsak beszédes kortünete a megrendült férfi-önképnek.

Ennek fényében különösen érdekes, hogy milyen klikkekbe szerveződnek a meleg noir-karakterek a bűnelkövetés berkein belül. A két alaptípus egyike a gengszterfilm egyfajta noir-korróziójának kísérője, amely során a klasszikus műfaji kategória profi bűnözőhőse elveszíti gengsztervonalát és kiszakad a szervezett bűnözés hagyományos kereti közül – bűncézárként (vagy annak törekvő katonájaként) jelenik meg, de nem a jól ismert alvilágban. Talán nem véletlen, hogy azok a bűnügyi filmek, amelyeknél az elmúlt évtizedekben leggyakrabban felmerül a homoszexuális olvasat lehetősége, előszeretettel játszódnak ilyen majdnem-alvilágban, főszerepben félig-bűnözőkkel. Ez a stratégia már a noir-mérföldkőnek tekintett *Máltai sólyom*ban felbukkan, ahol a Sidney Greensteen–Elisha Cook–Peter Lorre trió ritka példát kínál a „meleg maffia” kifejezés szó szerinti jelentésére – noha melegségük csupán jelzésekben fogalmazódik meg (lásd a gardénia-illatú Lorre orális játékát sétapalcájával vagy a Cook-ra használt *gunsel* kifejezést), maffiaságuk pedig pusztán a műgyűjtmény gyarapítása érdekében bevetett gengsztermódszerekben. A *The Big Clock* üzleti birodalmát kíméletlen diktatúrával irányító milliárdos (a biszexuális Charles Laughton alakításában) az impotenciáját szemére vető szeretője meggyilkolását követően minden alkalmazottját és forrását latba veti, hogy eltussolja az ügyet (élen hátorzongató, néma magánpribékjével, aki két sötét megbízatása között megmasszírozza csupaszra vetkőzött főnökét) – bukását nem a nejtől elcsábítani próbált újságíró-főhős okozza kétségbeesett nyomozása végén, hanem hűséges alvezére, aki bizalmas társból árulója lesz, miután a vétkes megpróbálta rákenni bűnét. A Dashiell Hammett-klasszikus meglepően hűséges adaptációját jelentő *The Glass Key* a politika alvilágában játszódik, főhőse egy kisvárosi hatalmi maffia vezetőjének első embere, aki a bűnözők közül emelkedett fel afféle szürke eminenciássá – az élete kockáztatásáig lojális végrehajtó egyszerre próbálja megóvni főnökét egy alaptalan gyilkossági vádtól (a valódi bűnös ezúttal nem gengszter,



hanem nagy hatalmú politikus) és egy cinikus *femme fatale*-tól, aki csupán azért bolondítja a férfit, hogy biztosítsa támogatását az apja választási kampányához. Alan Ladd főhőse vérbeli két tűz közé szorult noir-alak, ám nem csak bűnügyi, de (homo)szexuális értelemben is: egyfelől áldozata a történet valódi gengszterbandájának, amelynek egyik szadista katonája homoerotikus becézgetések közepette veri félholtra és kínozza meg (a regényben meg is erőszakolja, bár ezt Hammett csupán sokatmondóan sejteti) – másfelől elvakult hűsége főnökéhez és leplezetlen ellenérzései az újdonsült menyasszony iránt egyfajta viszonzásra éhező szerelmessé változtatják, bukással jutalmazva törvénytelen hatalmi manipulációért: a megmentett főnök helyett a kidobott menyasszonnyal oldalán távozik a képből.

A *The Glass Key* szerelmi háromszögét helyezi a Buenos Aires-i kaszinók és sötét politikai üzelmek milióijébe a *Gilda*, amely a korszak bűnfilmjének egyik legkövetkezetesebb meleg-interpretációját kínálja az utókornak lenyűgözően komplex kétértelműségével (egy árulkodó anekdota szerint a két főszerepet játszó színész, Glenn Ford és George Macready által szándékosan homoerotikusnak ábrázolt kapcsolattal szembesítve a rendező Charles Vidor csak annyit mondott egy interjú során: „Komolyan? Nahát, ezek a fiúk, én nem is tudtam erről!”). A filmben a klasszikus Hollywood teljes fegyvertára felvonul a *queer* kódolásra: éjjel a kikötői negyedben egy nagy-menő kaszinótulajdonos megmenti a csavargó főhőst egy rablótól, trükkös sétapálcája se-

gítségével, amelyből gombnyomásra egy késpenge ugrik elő (a törös bot többször is előkerül a kapcsolat fordulópontjain, a páros „engedelmes kis barátunk” becézi, amely „összeköt minket”). A kóbor szerencsejátékos beférkőzik a nagyfőnök kegyeibe, alvezére lesz és hűséget esküszik neki („Aznap éjjel, amikor találkoztunk újjászülettem – és tetszik az új ember, aki lett belőlem.”), ám egy *femme fatale* felbukkanása elfordítja róla a vezér korábban osztatlan figyelmét. A főhős heves és felettébb különös gyűlöletét Rita Hayworth gyönyörű betolakodója ellen a történet közepére helyezett fordulat beilleszti a hagyományos bűnmedrodramák keretébe (kiderül, hogy Gilda korábban a hősünkkel folytatott szerelmi viszonyt), majd a főnök állítólagos halálával kezdetét veszi egy elkeseredett héjánász a friss (kényszer-)házaspár között, amelyben a férj kihunyt szexuális érdeklődését Gilda idegen férfiak bevonásával próbálja ismét fellobbantani – nem is sejtve, hogy ennek az impotenciának mélyebb oka lehet az újjászületett főhősnél; miután a fináléban egy pisztolygolyó valóban végez a halottnak hitt főnökkel, a főhős hazarepül Amerikába Gildával, végleg megszabadulva(?) a meleg vágy sötét bűvköréből. A kaszinómágus domináns *queer* mivoltát nem csak túlzottan elegáns öltözködése és kifinomult műgyűjteménye jelzi, de a nyitójelenet árulkodó mondata is („You must lead a gay life” – az angol *gay* szó híres kétértelműségét számtalan populáris alkotás kihasználta *Párdücbébitől* Adrian Mole naplójáig); akárcsak a *The Glass*

„Kamaszkorában megfojtott egy csirkét”

(Alfred Hitchcock: *Kötél* – Farley Granger és John Dahl)

Key esetében, a heteroszexuális románc beteljesülésének happy endjéből a homoszexuális románc kudarca kerekít hamisítatlan noir-finálét.

Míg a *Gilda* esetében csupán egy olyan filmről van szó, amely remekbe szabott forgatókönyve révén egyformán lehet markáns képviselője a 40-es évek hagyományos szerelmi bűn-drámáinak, illetve párját ritkító szubverzív zsánerekíséret, amely egy kalap alatt látens queer-film és rejtett film noir, addig az évtized másik kiemelkedő filmpéldája a *queer noir*ra jóformán egyetlen, látványos meleg megametafóra – és tagadhatatlan film noir. Az 1948-as *Kötél* gyakorlatilag az egyetlen film Alfred Hitchcock szerzői életművében, amely pontosan lefedi a noir zsánertematikáját, sőt legmarkánsabb formai eszközét, az intenzív szubjektivitást is következetesen végigviszi – méghozzá technikai kivitelezését tekintve páratlanul a maga korában. Noha Hitchcock szerzői thriller-szemléletének lényege a bűntudat, főhősei sosem valódi, törvényes bűnelkövetők (a *Psycho* Norman Bates-e csupán antagonista, a főhős tituluson a két Crane-nővér osztozik fifti-fifti), legfeljebb azt hiszik róluk; ha netán feltárul valami lélekmélyben lappangó sötét árnyék (*Madarak*, *Hátsó ablak*, *Forgósél*), a legritkább esetben bűnhődnek meg érte (*Szédülés*). Nem úgy a *Kötél*ben, amely James Stewart sztárjelenléte ellenére sem egy egyetemi tanár krimi-története, aki egy óra alatt kinyomoz a fotelből egy gyilkosságot – sokkal inkább Phillip, a bizonytalan, sebezhető zongoraművész bukásmeséje, aki egy erős, határozott és vonzó *femme fatale* bűvkörébe kerülve végrehajt egy gyilkosságot a kedvéért, majd a rászakadó bűntudat és a kegyetlen véletlen (a legrosszabb pillanatban látja meg a könyvcsomagot, amelyet épp a gyilkos kötél fog össze) végül felőrli és lebuktatja. Miközben a cselekmény precízen leköveti egy Colombo-féle *inverted mystery* menetét, a történet középpontjában a gyilkos belső konfliktusa áll: vajon legyőzi bűntudatát és összeköti sorsát a lelketlen antagonistával vagy a pusztá kezével elkövetett szörnyű aktus ráébreszti, hogy valójában, a lelke mélyén nem híve annak az erkölcstelen életfilozófiának, amelynek jegyében kötelet ragadott.

Nem feltétlenül kell a 40-es években tomboló (többek között homofób) bosszorkányüldözés, a totális kirekesztettség és állandó bűntudat ahhoz, hogy egy



homoszexuális ráismerjen saját alapvető problémájára ebben a történetben – főként mivel a *Kötél* hamisítatlan *femme fatale*-karaktere hímnemű, a gyilkosság számtalan módon telítődik szexualitással (lásd az élményt felelevenítő párbeszédet a tett után, a kötél és fojtogatás fallikus utalásait), ráadásul maga az alapsztori egyértelmű utalásokat tartalmaz a hírhedt Leopold-Loeb gyilkossági ügyre, amelynek elkövetői a köztudatban homoszexuális gonosztevőként voltak elkönyvelve. Hitchcock – akinek egész pályafutását benépesítik a rejtett meleg-karakterek Ivor Novello titokzatos lakójától a Manderleyház Denversnéig, az *Idegenek a vonaton* Brunójától az *Észak-északnyugat* Leonardjáig – kéjes örömmel aknázza ki ezt lehetőséget a Hays-kódex kijátszására, hol egy nyelvi kétértelműséggel (a főhős felháborodását arra a vádra, miszerint kamaszkorában megfojtott egy csirkét, erőteljesen más színben tünteti fel az a tény, hogy a brit argóban a „csirkét fojtogatni” egyet jelent a pénisz kézzel történő kielégítésével), hol egy jelképes tárggyal (a bezárt láda, amely a páros bűnös titkát rejt, egyfajta „closet”), hol egy tempós ráközelítéssel valamelyik férfiszereplőre *hátulról* (amely a láthatatlan vágás révén egy markáns ellipszist, egy talányos kimaradt időintervallumot rejt). Ráadásul itt is – mint a rendezőnél gyakorta – már maga a színészválasztás szerzői utalást jelent: a két gyilkost alakító korabeli sztár egyike bi-, a másik homoszexuális volt (akárcsak a forgatókönyvet jegyző Arthur Laurents): talán az sem véletlen, hogy az előbbi kapta a bizonytalan főhős, az utóbbi a megátkozott antagonisták szerepét.

A legfontosabb vonás azonban, amely nem csak a *Kötél* homoszexuális olvasatát támogatja, de beilleszti a filmet a korabeli noirok *queer*-kontextusába, az a két gyilkos karaktertípusa, amelynek a 40-es évek végén komoly divatja volt a bűnügyi filmekben. Az úgy nevezett dandy-figura épp olyan fontos képviselőjévé vált a homoszexualitásnak a detektív-filmekben, mint a meleg bűnczárók a gengszterfilmekben – kivétel nélkül markáns antagonistaként. Az olyan *murder mystery*-filmek, mint a *Laura*, az *Unsuspected*, a *Dark Corner*, a *Hangover Square* vagy a *Phantom Lady* igen hasonló gyilkos-figurát használtak: kivétel nélkül a magaskultúra képviselői, akár művészként, akár műgyűjtőként vagy műkritikusként, mesterkélt modorral, kirívó eleganciával és leplezetlen felsőbbrendűséggel tudattal provokálják hétközna-

pi környezetüket, ráadásul a nőkre inkább eszményített képként, rajongott idolként tekintenek, mintsem hús-vér vágytárgynak kezelnek őket. A *Kötél* hőspárosa szinte minden téren illik ebbe a díszes társaságba (világosan jelezve a homofóbia és antiintellektualitás közötti máig szoros kapcsolatot), a típus poszteralakja azonban kétségtelenül a *Laura* pikírt, páváskodó kolumnistája (a homoszexuális Clifton Webb ezzel a szereppel indította korabeli meleg-trilógiáját, a *Dark Corner* és a *The Razor's Edge* műveivel folytatva a sort). Waldo Lydecker – ellentétben a macsó Dana Andrews által alakított nyomozóhőssel – nem a nőt akarja, hanem nő akar lenni, a címszereplőben testi-lelki társ helyett egyfajta műalkotást lát, aki/ami a kizárólagos tulajdonát képezi és a nap bármely percében a rendelkezésére áll, hogy belebújhasson és azonosuljon vele. A nőbálványozó affekta alakjában nem nehéz ráismerni a csillogó álomgyári divák iránt rajongó meleg kliséjére („Nincs nagyobb meleg közhely egy Bette Davis-t utánzó homokosnál”), a hétköznapi dolgokban művészi tökélyt kereső férfi (öltözködéstől főzésig) pedig minimum Oscar Wilde óta erősen kötődött a gay-imázshoz – a kor detektív-thrillerjei egyszerűen tettek még egy nagy lépést a demonizáláshoz. A gyilkos dandy-k éppen azért gyilkolnak, mert nem kaphatják meg a nő által jelképezett *nőiséget*: mivel nem elégíti ki őket a *nőiesség* pótszere, a férfiak pedig sosem tekintik őket „igazi” nőnek, nem marad más számukra, mint az öngyűlölet és a pusztítás, amely révén végezhetnek saját női énjükkel. Miközben a *Laura*, a *Dark Corner* vagy az *Unsuspected* cselekményét tekintve detektívtörténet, az antagonistát főszerepbe helyezve hamisítatlan *queer noir*t kapunk, ahol nem kapzsiság, szerelem, bosszú vagy más klasszikus bűnvágy készíti törvényszegésre a férfit, hanem a mélységes frusztráció.

•
Nevezzék el őket divákról (*Gildától Lauráig*), vagy fallikus jelképekről (*Üvegkulcs*-tól *Kötél*ig), ezek a filmek felmutatják mindazon vonásokat, amelytől egy noir jogosult a *queer* jelzőre – már amennyiben rálegyintés helyett elfogadjuk a szövegükbe rejtett meleg kódokat. A főhős homoszexuális férfi, a bűnkonfliktus a homoszexualitásából fakad, legyen szó viszonzatlan szerelemről egy másik férfi iránt (*Gilda*, *Üvegkulcs*), egy sokáig elfojtott szexuális vágy eksztatikus kielégéséről (*Kötél*) vagy a női oldal (ön)gyűlöletéről

(*Laura*, *Dark Corner*), a korabeli társadalom elutasítása pedig önpusztító bűntudatra (*Laura*) vagy a szeretett férfi elvesztésének bukására (*Üvegkulcs*, *Gilda*), netán egyszerre bűntudatra és bukásra (*Kötél*) ítéli a hőst. Ez a kettős értelmezhetőség a 60-as évekre elillan a bűnügyi filmekből, miután 1961-ben a Hays-kódex lazítása kimondhatóvá tette a filmekben a homoszexualitást – az elkövetkező szűk két évtized a nyílt homofóbia jegyében zajlik thrillerkomédiától kémfilmtől, aljas meleg orvgyilkosokkal, kegyetlen lesbikusokkal és buziverő főhősökkel. Szórványos kivételek szinte csak a detektívfilmben akadnak, de itt sem a főhős nemi irányultsága, pusztán a toleranciája terén (legyen szó Frank Sinatra meglepően liberális címszereplőjéről a *The Detective*-ben, a *The Boston Strangler* meleg-mellékszáláról vagy éppen Pizkos Harry ellenmondást nem tűrő kijelentéséről a *Magnum ereje* önbíráskodó *Mannenbünde*-rendőrklíkkje kapcsán: „amíg ilyen jól bánnak a fegyverükkel, felőlem az egész állomány homokos lehet”). A fordulat a 70-es évek második feléhez és Al Pacino nevéhez kötődik, aki a kétlépcsős áttérés mindkét alkotásában főszerepet játszott: míg a *Kánikulai délután* bankrabló-drámája behozta a főszereplő bűnügyi filmekbe a konkrétan kimondott meleg főhőst (bár antihősszerepben és homoszexualitását pusztán motivációként, nem konfliktusként alkalmazva), az 1979-ben – heves meleg-tiltakozások mellett – leforgatott *Portyán* már minden téren explicit módon fogalmazta meg a klasszikus elődök alkonfliktusát, a saját homoszexualitással folytatott küzdelem és a bűn örvényébe hullás összefonódását a meleg-gyilkosságok ügyében az áldozatok közé beépült zsaru történetében. A *Portyán* hamisítatlan *queer noir*ja ugyan megosztó módon, de végre nyíltan tárgyalja mindazt, amit 40-es évekbeli elődeinek még kalap alá kellett rejtjenie: a noir határsértésekre, bűntudatra és bukásra épülő műfaja egyfajta ösvényt jelentett a meleg tematika számára a többi bűnzsáner felé. De hiába jött az 1982-es nagy álomgyári *queer*-nyitás, még a *Portyán*, az *Ehség* vagy a *Halálcsapda* sötét bűnmeséi után is másfél évtized kellett, hogy a teljes zsánerekben befogadásra találjanak a meleg főhősök, a maguk teljes pompájában, – *Drugstore Cowboy*-tól *Elátkozott generáción* át a *Füledtséggig*. •

SODERBERGH ÉS A NEO-NOIR

A PALETTA SÖTÉTEBB SZÍNEI

HUBER ZOLTÁN

AZ EZERARCÚ STEVEN SODERBERGH NEMCSAK A KÖNNYED
HEIST-FILMEK, A KOMORABB NEO-NOIR MESTERE IS.

A kiismerhetetlen zsánerkaméleonként elkönyvelt Steven Soderbergh-gel kapcsolatos vizs-
szatéró közhely, hogy mindig az
adott sztorihoz választ stílust és nem
fordítva. Az első felületes pillantásra
úgy tűnhet, kizárólag a forma érdek-
li, a személyesség ezért nála mintha
teljesen hiányozna. Ha azonban kö-
zelebről vizsgáljuk a zavarbaejtően
eklektikus életművet, előbukkannak
olyan konfliktus- és hőstípusok, ami-
ket újra és újra elővesz. Az eddigi pá-
lya gerincét olyan történetek adják,
ahol a csapattá összeálló szereplők a
vágyott zsákmány megszerzése érde-
kében rafinált terveket hajtanak vég-
re. A *heist* iránti kitüntetett vonzalom
nyilván nem véletlen, hisz Soderbergh
filmjei maguk is csapatban végrehaj-
tott impozáns akciók. A rendező a pro-
ducerek pénzén izgalmas kihívásokat
állít ön maga számára, nem csoda hát,
ha élénken foglalkoztatják a tulajdon-
képp eléggé hasonló dobásokra ké-
szülő figurák.

Az *Ocean's Eleven*, a *Mint a kámfor*
vagy a *Logan Lucky* szín pompás, lazán
csibészes *heist*-vonala azonban csak az
érem egyik, a szélesebb közönség által
leginkább ismert oldala. Soderbergh
azonban sötétebb tónusokkal, jóval
drámább megközelítésben is rendsze-
resen foglalkozik a karaktertípussal. E
filmjeiben inkább a hős indentitása
kerül fókuszba, ami igen jellegzetes
tematikai motívumokat hoz magával.
A múlt árnyai, elátkozott szerelmek, ki-
látástalan csapdahelyzetek és szoron-

gató egzisztenciális válságok kísérik a
figurákat, azaz Soderbergh a neo-noir
egyik legizgalmasabb kortárs mestere
is egyben.

A hatalmas sikert jelentő bemu-
tatkozás (*Szex, hazugság, videó*) és az
első nagy közönségsiker (*Mint a kám-
for*) között készült munkáiról általában
maga Soderbergh sem szokott túlsá-
gosan pozitívan nyilatkozni. A negye-
dik rendezés, a *Pusztító szenvedélyek*
(*The Underneath*) az életmű különösen
mostohán kezelt darabja, az életmű-
összegző listák garantált sereghajtója.
Az 1949-es *Keresztül-kasul* (*Criss Cross*)
újrafeldolgozása pénzügyi bukás volt
és a korabeli kritika is utálta, ráadásul
maga Soderbergh sem rajong érte. Úgy
tartja, ez volt az eddigi karrierje mély-
pontja, ami után radikálisan újragon-
dolta alkotói módszerét.

A *Pusztító szenvedélyek* mégsem
csak a későbbi filmek karcos előtanul-
mányaként méltó a figyelemre. A tex-
asi szülővárosába visszatérő szeren-
csejátékos útkeresését Soderbergh
három idősíkon meséli el, magabiz-
tosan kísérletezve az epizodikus el-
beszélés lehetőségeivel. A jelenben
zajló eseményort a múlt és a jövőbeli
bűntény jelenetei szakítják meg, ami-
ket a rendező már itt markáns színek-
kel határol el. Ahogyan a főhős múltja
fokozatosan feltárul, azzal nemcsak a
jelenbeli döntései nyernek értelmet,
de a rá váró tragédia is egyre elkerül-
hetetlenebbnek tűnik. Igaz, eközben
Soderbergh erősen stilizál és távolsá-
got tart a figuráitól, de az izzó feszült-

ség hiányát már-már meditatív hatású
sodródással pótolja.

A színészek kiválóak, a film zenéje
remek, mégis az álomszerű képek ma-
radnak igazán a nézővel. A mélykékben
úszó szerelmi jelenetek, a családi va-
csora szürreálisan egymás mellé kom-
ponált arcai, a tereket elválasztó színes
üvegek. A film csúcspontja egy hosz-
szabb kórházi jelenet, ahol Soderbergh
egyenesen a noir ősforrásához, a né-
met expresszionizmushoz nyúl vissza.
A tudatára ébredő, begyógyszerezett
hős szemszögéből mutatott szobában
minden torzult, nyomasztó, álomsze-
rű. Soderbergh úgy emlékszik vissza,
fejben szinte alig volt jelen a forgatá-
son. Titokban már a következő filmjét
tervezte, az első házassága pedig épp
romokban hevert. Mindez már csak
azért is érdekes életrajzi adalék, mert
a történet pont egy olyan férfiről szól,
aki óriási hibát követett el és most visz-
szatér, hogy valahogyan újrakezdje.

A négy évvel később, közvetlenül a
vívásvezető *Mint a kámfor* után készült
Amerikai vérbosszú (*The Limey*) szin-
tén méltatlanul kevésbé ismert, pedig
a kritikusok rajonganak érte. Igaz, a
néhány mondatban összefoglalható
történet másodkategóriás akciófilmet
sejtet, amire a teljesen téves magyar
cím is alaposan ráerősít. A lánya halála
ügyében nyomozó idős angol gengsz-
ter bosszútörténetében ráadásul nem
a cél, hanem a hogyan az érdekes.
Soderbergh a vágó Sarah Flack segítsé-
gével ugyanis totálisan szétszabdolja
a pár mondatos történetet, majd egé-
szen különleges módon rakja össze.

Az *Amerikai vérbosszú* teljesen más-
hogyan adagolja az információkat, mint
ahogyan azt a néző megszokhatta.
Nemcsak a szereplő múltjából, de a
jövőjéből is folyamatosan bevillannak
olyan képek, amelyeknek csak fokoza-
tosan tárulnak fel a lehetséges jelen-
téseik. Az egyes jelenetek organikusán
egymásba folynak, a hang és a kép
radikálisan elcsúszik, a főhős gondol-
atai és a történetek között tökéletesen
elmosódnak a határok. Soderbergh
egyszerre idézi meg az orosz montázs-
iskola híres kísérleteit és a modernista
tudatfilm jellegzetes módszereit. Az
emlékezés folyamatát és a képzelet
működését imitáló filmben az egymás
mellé illesztett képek állandóan új min-
tázásokat rajzolnak ki és váratlan jelen-
téstértegekkel, színekkel gazdagodnak.

A gyönyörű cockney akcentussal beszélő Terence Stamp rezzenéstelen szoborszerű arcára e sajátos vágástechnika mindenféle érzélem illúzióját vetíti. Soderbergh ráadásul a színész egy régi munkájából, Ken Loach rendezte, 1967-es *Szegény tehén*ből illeszt be képeket, relativizálva a figura múltját. A bizonytalan valóságtartalmú jövő és a megkérdőjelezhető hitelességű múlt közé egyenlőségjel kerül, a történet mégis pontosan követhető, csak épp nem a hideg racionalitás, hanem az impressziók és megérzések szintjén. Soderbergh mindezzel nemcsak a főhős nézőpontjába helyezi a nézőt, de kihívást intéz felénk, izgalmas befogadói játékra invitál. Az *Amerikai vérbosszú* a mai napig lenyűgözően friss, egyedi filmélmény. A rendező egyúttal arra is élesen rávilágít, mennyire korlátozottan sematikusak a filmes elbeszélés íratlan szabályai, illetve milyen kevés alkotó akar vagy mer kilépni a biztonságosnak gondolt komfortzónából.

A hét évvel és néhány hangos sikerrel később, 2006-ban bemutatott *A jó német* ellenben pontosan azzal okoz komoly meglepetést, mennyire tökéletesen beszél a klasszikus hollywoodi filmnyelvet. Igaz, bő fél évszázaddal később, de a film nagyjából pontosan olyan, mintha a cselekmény idején, azaz közvetlenül a második világháború után készült volna.

A stúdióban felállított, élesen bevilágított színpadias díszletekben forgatott, hagyományos képarányban, mono hanggal és fekete-fehérben rögzített háborús noir látszólag mindenben az avantgarde-modernista hatásokat mutató *Amerikai vérbosszú* ellentéte. Ha azonban figyelünk az apróbb részletekre, ezúttal is egy merész filmes kísérletnek lehetünk a részesei.

A jó német elvben tökéletesen idézi meg a *Casablanca* és a *Harmadik ember* kiábrándult világát. A korhűség azonban több ponton is sérül, a film ugyanis rafináltan és szándékoltan anakronisztikus. A káromkodás, a szex vagy a véres erőszak nem kaphatott volna zöld utat a Hays-kódex idején, ahogyan a karakterek, különösen a femme fatale túl sötét a korszak ízléséhez. Soderbergh látszólag sima stílus tanulmányt készít, ám valójában komoly és aktuális erkölcsi dilemmákat boncolgat, amit a választott filmnyelvvél csak még vaszosabban aláhúz.

A szerelmi háromszög mindhárom tagja próbál túllépni a múltján és ezért súlyos döntéseket kénytelen hozni. A háttérben eközben épp egy új világrend születik, szintén komoly megalkuvásokkal és szőnyeg alá söpört szörnyűségekkel. A korabeli kritika és a közönség mégis elutasító volt és épp azt vetette *A jó német* szemére, hogy a kora-

beli filmnyelv aprólékos rekonstrukciója túlságosan elidegenítő. Ennek fényében különösen érdekes, hogy szűk másfél évtizeddel később David Fincher filmje, a *Mank* ugyanezért az alkotói módszerért egyöntetűen pozitív visszajelzéseket kapott.

Soderbergh legfrissebb munkája, a *No Sudden Move* a használt korabeli lencsékkel és nagy műgonddal újratemetett millióval szintén nagyfokú korhűsége törekszik, de a fentieknél jóval hagyományosabb vonalvezetésű film. A csavaros, számtalan szereplőt mozgató sztorit mintha csak Elmore Leonard írta volna (aki egyébként a *Mint a kámfor* regényeredetijét jegyzi). A piti detroiti bűnözők nála állandó szereplők, de az 1954-ben játszódó történet távolról a Coen fivérek abszurd fatalizmusát is megidézi, csak épp itt számos valós probléma és korabeli esemény bukkan fel.

Hideg színek, acélos fények, szőfukar karakterek, akik szeretnének kitörni és valahogyan boldogulni. Az ellopott dokumentum körül bonyolódó események háttérben ott kísért a rasszizmus, a dzsentrifikáció és úgy általában a kapitalista rendszer kíméletlen logikája. Soderbergh mégsem tolja ezeket a kérdéseket feleslegesen előtérbe, mindezek csak a figurák döntései miatt fontosak. A *No Sudden Move* egy bonyolult sakkjátszmát idézve ereszti egymásnak a különféle háttérű és motivációjú karaktereket, akik szép sorban leütik egymást a tábláról.

A No Sudden Move nem követhető könnyen, mert a játszamába újonnan belépő szereplők állandóan felülírják az erőviszonyokat és teljesen más fénytörésbe helyezik az addigi eseményeket. Végül a noir hagyományait követve egy olyan bonyolult háló rajzolódik ki, ahol a szabad akarat csak illúzió. A figurák pedig a tudtukon kívül vergődnek. Az akciót látszólag ők kivitelezik, ám valójában szemernyi esélyük sincs a nagy zsákmányra, kizárólag a vak szerencsében bízhatnak. Mintha csak a tervezett eseményeket uraló, mindig tökéletesen magabiztos Danny Ocean kisrealista alteregói lennének. Soderbergh e sodródó tragikus hőseihez is időről időre hűségesen visszatér. •

„Kilátástalan csapdahelyzetek”

(Steven Soderbergh: *No Sudden Move* – Benicio del Toro és Don Cheadle)



ANDREW HAIGH

A melankólia mestere

KOVÁCS KATA

A LONDONI ESZKORTFIÚTÓL A SARKVIDÉKI BÁLNAVADÁSZOKIG, ANDREW HAIGH ÖSSZES HŐSÉT ÖSSZEKÖTI A SZOMORÚ VÁGYAKOZÁS EGY MÁSIK ÉLET IRÁNT.

Mi sem áll távolabb tőle a meleg filmrendező sztereotípiájánál, rövid, de kompakt filmográfiájából mégis süt a meg nem értettség. A britek François Ozonjaként emlegetett Andrew Haigh ugyan homoszexuális témájú filmekkel (*Greek Pete*, 2009; *Hétvége*, 2011) és egy melegéről szóló, közönségkedvenc sorozattal (*Keresem...*, 2014) vált ismertté, eddigi legismertebb munkáját mégis egy heteroszexuális pár kapcsolati válságáról készítette, női nézőpontból (*45 év*, 2015). Az utóbbi években egészen új témák felé fordult: civilizáció és természet kapcsolatát, a kozmikus magányt és az emberfeletti indulatokat vizsgálja (*Lean on Pete*, 2017; *The North Water*, 2021).

Első egész estés filmjét, a *Greek Pete*-et amatőrökkel, improvizációs technikával forgatta a szexipar fizikailag-érzelmileg kizsigerelő, legmélyebb bugyraiban, egy feltörekvő londoni eszkortfiúról. A srác azzal a szándékkal kezd el a nagyvárosban dolgozni, hogy a lehető legrövidebb idő alatt a lehető legtöbb pénzt keresse, ám hiába a hamar jött siker, egyre magányosabb lesz. Pete egyszerű, ártatlan srác, akit nem munkája embertelensége lep meg, hanem az, hogy a munkán kívül nem képes valódi kapcsolatokat létesíteni. Haigh a főhős elemi természetességét állítja kontrasztba az általa felfedezni kívánt világ terheltségével és mesterkéeltségével, ez a koncepció pedig későbbi munkáiban, sokszorosan átértelmezve és más kontextusba emelve is visszaköszön. A hardcore szexjelenetek miatt sokan felfigyeltek a filmre, őszinte, ítéletmentes látásmódja miatt a filmesek és a meleg közösség egyaránt elismerte (a

Londoni Lesbikus és Meleg Filmfesztiválon mutatták be.) Az egy éves időkeretbe illesztett történet egyfajta előtanulmányként szolgált Haigh második nagyjátékfilmjéhez, a pár napos románcot elmesélő *Hétvége*hez, de előkészítette a későbbi filmjei egyes karaktereit is.

MI LETT VOLNA, HA

A Linklater-féle *Before*-trilógia családfájába illő *Hétvége* ifjúkori szerelmi történetéből is süt az ártatlanság, ám teljesen áthangolja a *Greek Pete*-ből szintén ismerős fájdalom és az eleve elrendelt lemondás vesztesége. A két fiú, Russell és Glen egyesítés kalandnak induló románca, mivel egyikük a hét végén valószínűleg végleg a tengerentútra utazik, mély és szenvedélyes melodrámmá válik. Haigh jó érzékkel elegyíti a komor, hullámzó érzelmeket a kisrealista ábrázolásmóddal. A sivár lakótelepen ébredő pár számára nyilvánvalóan mindennapos, hogy valaki „queer” bekiabálással ébreszti őket, és a meleg identitásról, másságról szóló, helyenként zavaróan direkt, politikus kommentárok az egész filmet áthatják. A srácok a hétvégét bárókban és az ágyban töltik, Russell bolhapiacról összeszedett, az otthonosság iránti nosztalgiát árasztó holmijai között beszélgetnek, drogoznak és szexelnek. Glen egy galériában dolgozik, és saját művészeti projekteken is dolgozik, amelyhez interjúkat készít Russellel. A gyakran didaktikusnak ható szituációt a két színész (Tom Cullen, Chris New) üde, kedves jelenléte teszi hittelessé. A szereplők a Haigh számára is oly fontos témákról diskurálnak: a coming outról, a szegényről, arról,

hogy a melegek mások előtt miért nem beszélnek soha a szexről (pedig a hetero fiatalok bátran kérkednek kalandjaikkal), vagy épp, hogy a meleg szexről szóló művészeti projekteket miért nem övezi akkora érdeklődés, mint a heteroszexuálisokról szólókat. A különleges hangulatú állóképek, a hosszú dialógusok (*pillow talk*), játékos, humoros jelenetek intim közeget hoznak létre, de az alaphangulatot a fiúk szomorúsága adja. A zárás Haigh filmes pályakezdésére is visszautal – gyakornokként volt jelen a felidézett *Notting Hill* forgatásán.

A *Hétvége* párdarabja a 45 évnél, amely a két főszereplőnek, Charlotte Ramplingnak és Tom Courtenay-nak berlini Arany Medvéket, Ramplingnak Oscar-jelölést is hozott. (Az Ozonnal való párhuzamra erősített rá a színésznő szerepeltetése a *Homok alatt*hoz atmoszférájában és stílusában is hasonlító moziban.) Mi lett volna, ha Russell és Glen egy városban marad? Mi lett volna, ha Kate és Geoff házassága el sem kezdődik? Egy hétvégés szerelmi történet után fél évszázadnyi házasság évfordulós drámája, a két egymásra következő munka ugyanazt a kérdést járja körül, ám két, szélsőségesen különböző életszakasz viszonylatában. Haigh a most is precíz időkeretre (egy hét) komponált cselekményét a hosszútávú kapcsolat és az öregedés nem túl trendi témáira fűzi fel. A hangsúlyosan női nézőpontból fogalmazó melodrámban a norfolki pár évfordulója hetén kapja a hírt, hogy a férfi fél évszázaddal korábban elhunyt menyasszonyának holtteste előkerült. A lány terhes volt, amikor a hegyi baleset érte, és most egy megolvadt hegyi gleccserben találtak rá. A korábban a férfi bypassműtete miatt elhalasztott ünnepségre készülve hirtelen mindketten megkérdejelezzik kapcsolatuk és egész életük érvényességét.

A rendező ezúttal is az apró, köznap gesztusok, hangulatok, életképek és az intim dialógusok váltogatásával építi fel a karaktereket. Központi témája az idő: sorjáznak a ketyegő órák, az idő múlására reflektáló motívumok. Kate ajándékot keres a férjének, végül mégsem vesz karórát. A film végén, a taxiban el is hangzik: „Órát akartam venni. Gondoltam, belegravíroztatok valamit. De sajnos nem tudtam, mit írjak.” – „Jobban szeretem, ha nem tu-

dom, mennyi az idő.” A film alapjául szolgáló David Constantine-novellát (*In Another Country*) Haigh jócskán átírta, a szöveg a kilencvenes években játszódik, a szereplők jóval idősebbek (a nyolcvanas éveikben járnak), a történet pedig a férfire fókuszál. (A filmbeli női szemszög miatt így aztán Haigh ismét nem úszta meg a szexuális orientációja felemlegetését.) A *Hétvége* viszonylag tempós, kézikamerás világát jóval statikusabb, komótosabb képi világ és ritmus váltja: a főszereplők korával együtt a lendület is változik. Haigh itt már kifejezetten szeretné, ha nem csak meleg rendezőként tartanák számon, ahogyan a Sight and Soundnak fogalmazott: „A *Hétvége* két pasiról szól, egy meleg kapcsolat története. Mivel én is meleg vagyok, a saját melegségem annyira már nem érdekel. Ez a történet kizárólag róluk szólt. Mégis, mikor a film elkészült, mindenki azt mondta, 'ó, ez a film a melegokról szól'. A 45 évvel lehetőséget kaptam, hogy párkapcsolati témákat más kontextusban vizsgáljak. A szexualitás kérdése nem árnyékolta be az egész filmet, és így talán világosabban tudtam fogalmazni.”

A BÁLNAVADÁSZ MAGÁNYA

Ezek után készítette el az HBO „meleg *Girls*” sorozatát, a *Keresem...-et*. A szériát a kritikusok a – nem feltétlen dicséretnek szánt – „post-gay” kifejezéssel illeték: szereplőinek meleg voltában már nincsen semmi rendhagyó, hiszen, ahogyan a korszellem diktálja, a melegség már nem kiemelkedő szocio-kulturális téma, és nem is feltétlen az identitás alapvető, meghatározó része. A *Keresem...-et* – mint ahogyan Haigh legtöbb filmje is – leginkább egyszerű, mindennapos dolgokra koncentrálnak, a nincstlen-itt-semmi-látnivaló érzése fonódik össze benne a normális, modern meleg férfi tapasztalataival. Úgy jó nézni, mint egy szelfit – írta a Slate kritikusa. A legtöbbben éppen ezért udvariasnak és kényelmesnek tartották, de unalmasnak is.

A természet ártatlan, az ember pedig kegyetlen. A rendező újabb munkáival más témák felé fordult: az állatvilág legyőzhetetlen vadsága és az emberben rejlő tomboló indulatok kapcsolatát helyezi a középpontba. Sajgóan magányos hősei tükörkép-totemállataikkal

„Központi témája az idő”

(Andrew Haigh: *Hétvége* – Tom Cullen és Chris New)

találkozva felismerik magukban az állati ösztönöket, majd – néhányan legalábbis – képesek azokon felülemelkedni. A *Willy Vlautin* regényéből készült *Lean on Pete* hőse, Charlie (Charlie Plummer) lecsúszott apjával él, anyja elhagyta. Egy versenyistállóban kezd nyári munkát, ahol életében először éri el a valahová tartozás érzése, és megszereti a kiöregedőfélben lévő versenylovat, *Lean on Pete*-et. A fiú apját egy éjszaka megtámadják, kórházba kerül és meghal, és amikor a ló sem kell már senkinek többé, Charlie vele együtt kezd el a sivatagon át vándorolni, hogy megkeresse rég elvesztett nagynénjét. A komor, feszült road movie egyben az ő kiábrándult felnövés- és felszabadulástörténete, megnyerően komfortos happy enddel. Haigh gyors vázlatát dobja fel annak, hogyan válik egy jóra való fiatal néhány traumatikus esemény és szerencsétlen döntés hatására reménytelen csavargóvá, bűnözővé. Charlie elkövet ugyan ezt-azt, mégis elementárisan ártatlan és igazságszerető – ugyanaz a sokat látott, mégis tiszta fiú, akit a *Greek Pete*-ből, a *Hétvégéből*, vagy éppen Donna Tarrt *Az aranypintyéből* is ismerünk. Ám míg Tarrt regényének

csak egy felületes filmadaptáció jutott, Haigh gazdag szerzői képzeletével színezi át a melankolikus történetet. Charlie figurája önmagában beszédes, egyetlen pillantása, mozdulata érzékelteti a belső történéseket – Haigh a 45 évben már bizonyította, hogy a szinte eszköztelen karakterábrázolás mestere – így aztán fűlsértő amikor túlmagyaráz (például a sivatagban monológot intéz a lóhoz). A film az egyszerű gesztusokon keresztül ábrázolja a fiút, a hosszan kitarított, lírai plánok pedig tökéletesen írják le a belső vívódást és a magányt.

A Melville, Conrad és Cormac McCarthy nyomdokain jár a lan McGuire regénye, az *Északi vizeken* egy óriási, baljósan induló tizenkilencedik századi bálnavadász expedícióról szól. Kalandregény és krimi, brutálisan naturalista beszámoló és fájdalmas visszatekintés a sarkvidéki vadászok múltba vesző, 1850-es évek előtti világára. A félel-





metes útra induló Volunteer fedélzetén ott van az ír hajóorvos, Patrick Sumner (Jack O'Connell) és a szigonyos Henry Drax (Colin Farrell) – hogy közülük melyik a legénységére is rátamadó,

„fajtalankodó” örült – ezt az olvasó az első fejezettől tudja, a könyv nem a nyomozással bilincsel le. A túlélésért folytatott emberfeletti küzdelem, a túróképesség és a határok végsőig feszítése a fő témája, mely a rendezőt és munkatársait messze nem csupán elméleti síkon foglalkoztatta. Ennyire északon még egyetlen stáb sem forgatott sorozatot, a Jeges-tenger magasán fekvő szigetcsoportjai között maguk is fókák, bálnák és jegesmedvék között dolgoztak.

Haigh számára a regény egyik kulcsmotívuma ismét az idő: a bálnavadászat letűnt világának nosztalgiája, vagy épp maga a hidegvérrel lemészárolt bálna képe, amely maga is az idő fogalmával összefonódó szimbólum – ha nem háborgatják, akár több emberöltőt, a civilizáció korszakváltásait is túléli. A Volunteer fedélzetén ugyanakkor központi téma a *Greek*

„Egyszerű gesztusokon keresztül ábrázol”

(Andrew Haigh: 45 év – Tom Courtenay és Charlotte Rampling)

a homoszexualitást, mint a bűnözést, ám a szélsőséges körülmények hatására nemcsak az erotika, de szinte minden alapvető társadalmi elvárás marginális a számukra. A már-már avantgárd meszárlások, extrém kalandok, emberi mivoltukból kivetkőzött férfiak, a narratíva extrém, hallucináció-szerű jelenetei, például, amikor Sumner véget nem érő ködben üldözi a jegesmedvét – egyértelművé teszik, hogy Haigh a kommersz televíziózástól igen távolra pozícionálta a naturalista részletekben és megdöbbenő jelenetekben gazdag regény adaptációját. A 45 év jégbe fagyott lánymetaforáját szépen visszhangozza az *Északi vizeken* lenyűgöző csúcspontját jelentő kép, melyen a félig megfagyott Sumner a sarki vihar előtt a leölt, kibelezett medve testébe menekül, miután kiontott vérével melegítette fel saját magát. A határok ember és

Pete-ből és a *Lean on Pete*-ből is ismert kérdés: meddig mehet el az egyén, hogy kiverelkedje magát az anyagi lecsúszottságból és a melőzöttségéből? A hajó férfiközössége jobban megveti

állat, életben maradás és pusztulás között elmosódnak. Sumner állata a medve, Charlie-é Lean on Pete – a két történetet összeköti a gondolat, hogy a természet brutalitásán messze túltesz az emberi kegyetlenség.

Haigh igazi terepe a kisrealizmus, az egyszerű gesztusok, mindennapi események, a csendesen megmutatott vagy rejtve tartott érzelmek, ugyanakkor az ordító, elementáris dráma is gond nélkül megy neki. Nem csupán nyilatkozatai, de szereplői is gyakran szólnak arról, óhatatlan, hogy minél több a meleg szál egy filmben, annál szűkebb közönség fog iránta érdeklődni. A *Hétféle* idején még teljesen elképzelhetetlen volt, hogy öt évvel később a *Holdfényt* (2016) Oscar-díjjal fogják jutalmazni, Haigh pedig hiába távolodik el a meleg témáktól, a queer mozi úttörői között tartják számon. Rendre elmondja, hogy generációjában még mindig óriási a fájdalom, a szégyen és az öngyűlölet – legalábbis tudat alatt – a melegség miatt. Munkáiban ezt a mindent átható életérzést egyre távolabbról és elemeltebben, nem feltétlen *queer* közegben ábrázolva rögzíti. •

IAN MCGUIRE: ÉSZAKI VIZEKEN

Medvebőr

SZABÓ G. ÁDÁM

CIVILIZÁCIÓS HANYATLÁSTÖRTÉNET TALÁLKOZIK ZSIGEREKIG HATOLÓ KARAKTERANULMÁNNYAL IAN MCGUIRE MÁSODIK, 2016-OS REGÉNYÉBEN.

Halbűzben oldódik fel a vizeletszag, sötétségbe és ködbe vész egy bálnavadászhajó. A Manchesteri Egyetem adjunktusaként kreatív írást és amerikai irodalmat oktató Ian McGuire pusztán látszólag adózik a történelmi regényeknek: az *Északi vizeken* vérmocskos, intelligens mélymerülés az emberi természet legsötétebb bugyraiba.

Naturalista közelítésmóddal él a szerző. Egyes szám 3. személyben fogalmaz, mondatai egyrészt historikus részletességgel nyújtanak betekintést 1859 viktoriánus Angliájába, másfelől viszolygáskeltően pásztázzák a civilizációs jelmezeket levedlő figurákat. Igaz, a balvégzetű grönlandi expedícióról regélő *Északi vizeken* beleillik az egzotikus úti-és kalandregények csoportjába, centrumában más áll: önzés, nyereségvágy, mi több, biológiai szükségleteinek kielégítése hozza tűzbe a bestiává torzult Embert. Jöjjön szóba a drabális, ősgonoszként vázolt szigonyos Henry Drax, vagy a

tőkés Baxter, valamennyien erkölcsatlenségüket próbálják igazolni. Van, aki animális ösztöneivel magyarázza tetteit, más társadalmi státuszával hozakodik elő: McGuire a westernekből ismerős, őslakosok kiirtásán és erőszakos területfoglaláson nyugvó *Manifest Destiny*-t kritizálja saját hazájában és a bálnavadászat alkonyát skicceli fel. Ahogy a XIX. század második felének Hullból induló bálnaölőit is perifériára szorítja az állatszír helyett petróleumra, kőolajra éhes nagyipar. Fókákat mészárolnak le a szereplők, jegesmedve mélyeszti karmait egy *airedale* terrier hátába, McGuire pőre, vaskos káromkodásokba fulladó leírásai a züllést dúcolják alá.

„Bálnaszír helyett kőolajra éhes nagyipar”
(Andrew Haigh: *Északi vizeken* – Colin Farrell)

A cselekményt Sir Arthur Conan Doyle orvostanhallgatóként, egy bálnavadászhajón vezetett naplója inspirálta, tehát a krimi hagyományai is megelevenednek, de McGuire ezt a zsánert is visszajárta fordítja. Vádaskodásba fordul a büntelődés, ráadásul

a történet Patrick Sumner hajóorvosra és Drax-szel zajló összecsapására koncentrálna, ekképpen a regény nemcsak jó és rossz harcát teszi zárójelbe, hanem a természet közönyében bolyongó emberről is keresetlen szavakat ejt, racionalitás és irracionalitás határait mossa el. Az *Iliászt* hiábavalóan lapozó felcser intellektusának megsemmisülése a pokolba vezető ösvény tökéletes jelképe (míg a *Percivalra*, *Volunteerre* és *Hastingsre* keresztelt hajók elsüllyedése az eposzi kalóztörténetek negációja), csakúgy, mint Delhi rémálomként felvillanó ostroma dőghús és lőporzag vegyülésével. A regény legfontosabb költői képe maga a medvével birokra kelő, majd az állatot kibelező és annak holttestébe fekvő Sumner: a *Szalmakutyák* névrokon matematikusával párban a tudomány újabb embere is a toxikus maszkulinitás befogadásával érik férfivá.

Ugyan az *Északi vizeken* több regényből táplálkozik, képes a saját útját járni. A karakterekben lüktető indulatok és a bálnavadászat a *Moby Dick*ig nyúl vissza, az akadémikus regénytradíciókat pszichológiai drámára cserélő utazásmotívum *A sötétség mélyén* rokon, a civilizációépítés során lealjasodó emberek mikrokozmosza a *Véres délkörökkel* hozható összefüggésbe. McGuire-t azonban – például a lázadó szipojokat niggereknek tituláló rasszizmuson és a Sumnert oltalmazó jakutok progresszív ábrázolásán túl – az individuális szabadság kérdése foglalkoztatja. Noha az *Északi vizeken* főalakja végül kiáll önmagáért, elárult, folyamatosan megalázott átlagemberként kevésbé célorientált alfahím, inkább sodródó pária. Túléléshez szükséges brutalitása a magány fájdalomába számúzi: az *Északi vizeken* e végső felismerés révén lesz több a *Szalmakutyák* újabb klónjánál.

A 2006-os, egyetemen játszódó regényeket szatirizáló *Incredible Bodies* és a tavalyi, az ír nacionalisták és a manchesteri rendőrség 1867-es konfliktusát megéneklő *The Abstainer* között a Richard Ford-monográfiát publikáló, Melville-t is jól ismerő, valamint Walt Whitman transzcendenciájára (az *Északi vizeken* egyik mellékszereplője saját vérért issza egy látomásban, Sumnert egy mellbe lőtt hindusztáni kislány víziója gyötri) kitekintő McGuire remekművet alkotott.

EURÓPA KÖNYVKIADÓ, 2017.



TILLIE WALDEN: SPINNING

Mérlegforgás

BARKÓCZI JANKA



A SPINNING EREJE ABBAN REJLIK, HOGY OLYAN BONYOLULT DOLGOKRÓL IS TISZTÁN BESZÉL, MINT EGY KAMASZLÁNY MAGÁRA TALÁLÁSÁNAK TÖRTÉNETE.

Tillie átlagos kiskamasz, aki nem rajong az iskoláért, sokszor bizonytalan, szabadidejében szívesen rajzolgat, a bátyjával lóg, vagy megtárgyalja a *Breaking Bad* legújabb részét a barátjával. A lány élete mégsem egyszerű, mert minden nap hajnalban kel, hogy elsőként érjen a korcsolyapályára, ahol sulis után újabb edzés vár rá, és a kemény sportrutint csak a külön zene- és rajzórák szakítják meg alkalmanként. Mindent megtesz, hogy beilleszkedjen a kortársai közé, de az osztályban és a csapatban is nehezen találja a helyét, zárkózott személyiség, akit sokszor és ok nélkül bántanak. Tillie nagy titkot cipel: öt éves kora óta tudja, hogy meleg, és a másság érzése az idő múlásával egyre súlyosabb, letehetetlen teherként nyomasztja. Állandó harcban él önmagával és a környezetével, a belső és külső küzdelem pedig a teljesítménykényszerben, a korcsolyaversenyek szépségében, de kemény világában ölt fizikai formát. A *Spinning* Tillie útkeresésének története, amely kecses rajzaival a kamaszlelék legfinomabb rezdüléseit is megragadja.

A képregény története akkor indul, amikor a tízéves lány családjával New Jersey-ből a texasi Austinba költözik, ahol új korcsolyaedző, új csapat és új iskola várja. A költözés megrázó élmény számára, és bár életében éppen a sport jelenthetne valamiféle folytonosságot, gyorsan kiderül, hogy Austinban nemcsak az edzések stílusa tér el a korábbiól, de még a szakkifejezéseket is újra kell tanulnia. Eltökélten veszi fel a kesztyűt, és kitartó munkával, olykor kimonodott önsanyargatással, lassan a legjobbak közé küzd fel magát, míg nemcsak edzője, de társai is kezdik elismerni a képességeit. Miközben múlnak az évek, a tinik közössége is formálódik, és Tillie

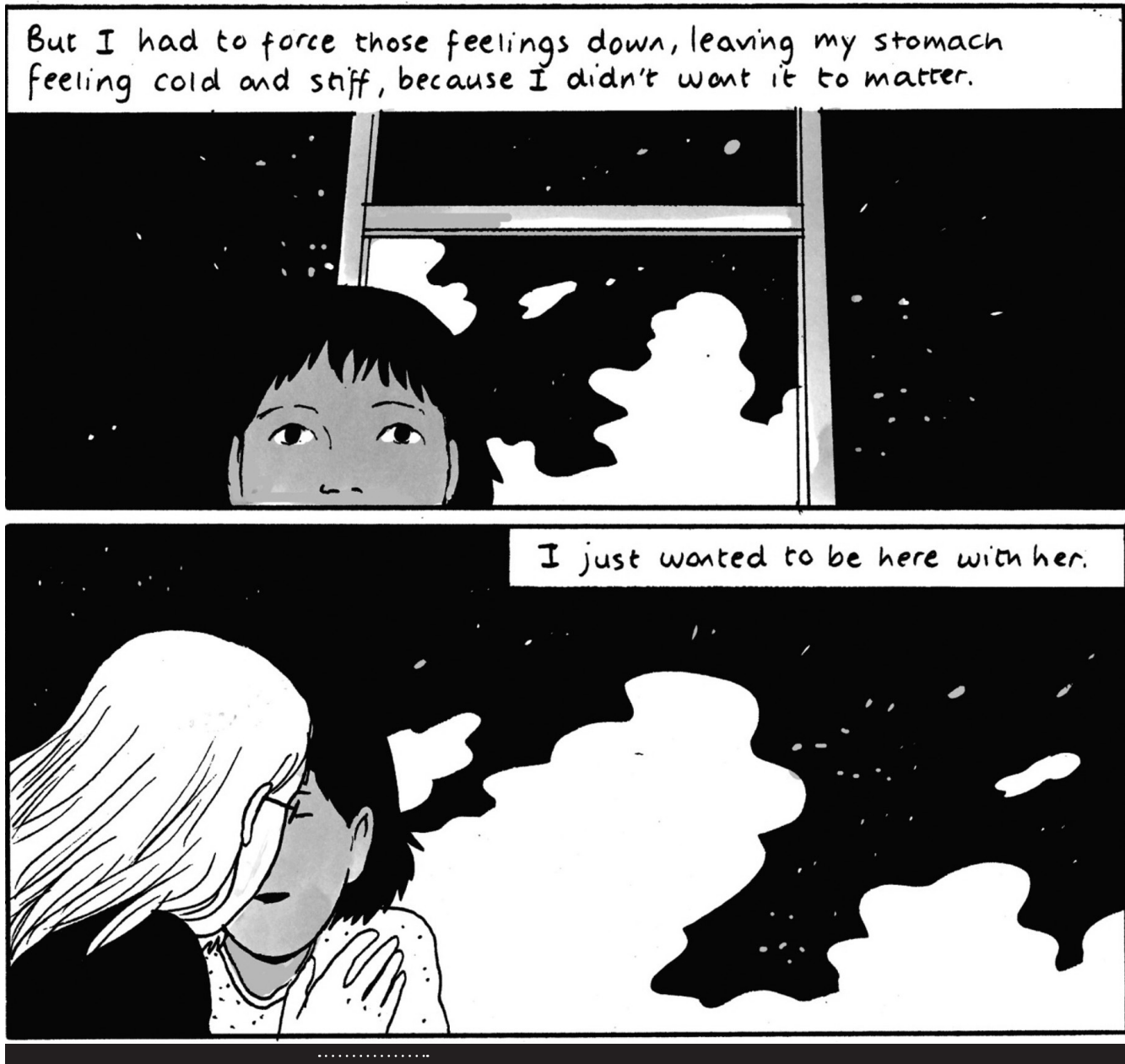
megtalálja első szerelmét, Raet, aki viszonozza érzelmeit. A titokban folytatott viszony, amit a külvilág, és különösen a szülők sokáig csak szoros barátságként vélnék, sok mindenre megtanítja a lányokat. Lebukásuk után az őket körülvevő értetlenség, a tiltás, a veszteség és a szakítás fájdalma érleli személyiségüket, és vezet azokhoz a döntésekhez, amelyek későbbi életük sarokpontjai lesznek. Tillie coming-outja egy hosszú és nehéz folyamat eredménye, amely végül egy banális, mégis szép párbeszédben kristályosodik ki. Csellótanárnője, mintegy mellékesen, megkérdi tőle, mit csinált a hétvégén, mire ő, nehezen lefordítható szójátékkal azt válaszolja, hogy „előbújt”. A megértő pedagógus mindenben a hided, a történetben egyébként végig háttérben maradó szülők ellenpontja, aki az egyetlen biztató kapaszkodót jelenti a lány számára a szorongás és önmegbecsülés veszélyes örvényében. A helyzet így sem egyszerű, de még ez a kicsi, de stabil pont, egyetlen empatikus ember is elég ahhoz, hogy Tillie apránként újra elkezdje felépíteni önmagát.

A *Spinning* ereje abban rejlik, hogy a bonyolult dolgokról is közvetlenül és tisztán beszél, és Tillie szemszögét végig megtartva, kifejezetten személyes hangon szólal meg. Az olvasó a főhőssel utazik az érzelmi hullámvasúton, együtt élék át a sikereket, de még inkább a lányon újra és újra eluralkodó depressziót. A cselekményt a logika helyett az érzelmek vezetik, és a varázslatos, mélyen emocionális rajzoknak köszönhetően, Tillie, legalább az olvasó részéről, teljes empátiára számíthat. A történet ezzel együtt egy más típusú felfedezés is kínál. Bevezet a műkorcsolya fiatal tehetségeinek világába, akik, ha nem is világklasszisként, de magas színvonalon

és lelkesen úzik a sportágot. Egy különleges univerzumot ismerhetünk meg, ahol kellő fegyelmezettséggel és akrobatikus képességgel egyéniben és csapatban is lehet bizonyítani. Tillie saját belső konfliktusa csak még élesebbnek tűnik a flitteres kűrruhák és királynői sminkes jejes és feminin ragyogásában. A lány, aki komoly harcot folytat saját nőiségével, éppen egy olyan, sok exhibicionizmust és fegyelmezettséget követelő sportágban indul, ahol a női princípium is fontos része az előadásnak, így többszörösen is játszik, a környezetének és a közönségnek. Ha magányosan áll a pálya közepén a reflektorok fényében, épp olyan drámai, mint ha csapatával, ahol az egyformán szorosra fogott kontyok, a szinkronban előadott mozdulatok és összekapaszkodva bemutatott forgások a lányok egységének és hasonlóságának érzetét közvetítik.

MACSKÁK, ÁLOM, ÉPÍTÉSZET

A *Spinning* Tillie Walden képregényművész személyes memoárja, amelynek őszintesége a szerző saját *coming-of-age* történetéből fakad. Walden 1996-ban született és mindössze 22 évesen, a vermonti Center for Cartoon Studies-on folytatott tanulmányait lezáró diplomamunkaként készítette el a gyermekkori emlékeire épülő kötetet. Bár a grafikus minden művének szerény bemutatkozó szövegében az szerepel, hogy szereti a macskákat, az építészetet és szeret este 8-kor lefeküdni, pályája ennél, de persze ezeknek is köszönhetően, jóval többet mutat. Első nyomtatásban is megjelent képregénye a *The End of Summer* már 2015-ben megteremtette azt a világot, amelyben azóta is otthonosan mozog. A mese egy kisfiúról, annak családjáról és egy óriási macskáról szól, akik az éveken át elhúzódó telet egy különös kastélyban vészlik át. A fekete-fehér képeken már sok olyan motívum megjelenik, ami Walden történeteiben később is visszatér. A hó és jég birodalma, a fekete háttér előtt táncoló hópelyhek és csillagok, a hatalmas üvegablakok és a szürreális elemekkel feldíszített terek, amelyekben a gyermekek alakja szinte eltörlődik a környezethez képest. Az épített világ látványa nemcsak dekoráció, hanem az expresszionisták módszeréhez hasonlóan, a főhős hangulatának kifejezője is. A *The End of Summer* gótikus szobabelsői, a 2016-ban publikált *A City Inside* kaotikus városképei és a *Spinning* monumentális



modern sportlétesítményei egyszerűre nyomasztóak és lenyűgözőek. A tér ugyan összhangban van a szereplők lelkiállapotával, gyakran félelmetes, olykor költői vagy nosztalgikus, de az aprólékosan megrajzolt, precíz részletek segítenek abban, nehogy végleg elveszünk az érzelmek mindent összemosó örvényében.

Walden második képregénye, az *I Love This Part* (2015) a szerző első műve, amely már nyíltan felveti fő témáját és LGBTQ emberek kapcsolatát ábrázolja, mégpedig személyes élményekből inspirálódva. A lazán kap-

„A tökéletes rajzolatot keresi”

(Tillie Walden: *Spinning*)

csolódó hangulatokat, emléképeket felvillantó rövid kötet két középiskolás kamaszlány barátságának, majd romantikus vonzalmának és szakításának története, egy kapcsolat boldogságának és szomorúságának emléke. Rae alakja a *Spinning*ben is visszatér majd, ahol a meleg lányt elfogadni képtelen édesanyja eltiltja gyermekét Tillie-től. Az *I Love This Part* mégsem a titkos kapcsolat szorongató terhe, a veszteség és megalázottság drámája miatt válik olyan megkapóvá, hanem azért, mert mindezt a leghétköznapiabb helyzetek, suta, mégis mélységesen

őszinte, egyszerű párbeszédék segítségével mutatja be.

A *City Inside*-ban az alaphelyzet marad, de a történet a nagyvárosi középiskola helyett egyfajta téren és időn kívüli világba helyeződik. Ebben a képregényben a Walden alteregójának számító szőke lány vezetett relaxáció közben él meg olyan élményeket, amelyekről nem tudni, hogy a fantázia vagy a jövő képei. Mivel sem a gyerekkort jelentő otthonban, sem a nagyvárosban nem találja a helyét, úgy dönt, hogy különleges macskájával, Nancyvel együtt egy égben lebegő szobában fog élni. Egy nap azonban találkozik egy titokzatos

és vonzó idegen nővel, akivel elkezdik felépíteni közös világukat. Ez a világ azonban egyre jobban hasonlít a földi átlagemberek életére, így a kapcsolatot nem tarthat sokáig. A szakítás után mégis sok minden megváltozik, a lány ugyan egyedül marad, de már nem fél és nem magányos. Egy olyan várost alkot maga köré, amelyben otthonosan mozog, és ahol az emlékeit is biztonságos helyen tudhatja. Az erős kontrasztokkal megrajzolt, kifejezetten poétikus *A City Inside* egy olyan univerzumban játszódik, amelyben a legvalóságosabbak maguk az érzelmek. Walden a művészetére olyan jellemző szürreális képek kapcsán a *Vulture.com* számára adott interjúban elárulta, hogy milyen módszerrel dolgozik. Korán fekszik, minden nap tíz órát alszik és kora reggel lát munkához. Az ágyból kikelve egyenesen az íróasztalához ül, rajzaira pedig hatással van az álom és ébrenlét határán lebegő állapot,

„Álom és ébrenlét határán lebeg”
(Tillie Walden: *Spinning*)

amely még sokat átenged az álmoképek közül. Ezek az álmoképek, amelyek *A City Inside*-ban egy elképzelt világot teremtenek, a sokkal szigorúbb vizualitással megrajzolt *Spinning*-ben inkább emléképként merülnek fel. Ilyen például New Jersey hatalmas jégpályájának egyre halványodó látványa, a versenyeken a koncentrációtól beszűkülő tudatállapot, egy baleset sokja vagy egy hirtelen támadt vihar emléke, amelyek ugyanazt a bizonytalan érzést támasztják, amely a valóságot váratlanul képlékennyé teszi.

A KORCSOLYA ÉLE

Walden alkotói stílusa keleti és nyugati forrásokból egyaránt inspirálódott. A mangaművészek közül Yoshihiro Togashi, az amerikaiak közül Sam Alden hatottak rá a legerőteljesebben. Képregényeit a határozott vonalak uralják, a színek visszafogottak, a *Spinning* egyik jelenettől eltekintve inkább

monokróm hatást kelt. Ettől a visszafo-gottságtól még az *On a Sunbeam* című, 2016-17 folyamán publikált webes képregénysorozata sem tér el, pedig az űrben játszódó fantasztikus történet igazán tág teret enged a színes bolygóknek és lényeknek. Az Eisner-díjat is elnyerő *Spinning* Walden eddigi munkái közül a legkifinomultabb. Vékony és pontos vonalaival könnyedén rajzolja fel a karaktereket, képsoraiban rengeteg ötletet, izgalmas részletet lehet felfedezni. A legszebbek talán azok a pillanatok, amelyek szavak nélkül ábrázolják a magányt, az üres, de egykor sokat jelentő tereket, vagy éppen két ember egymásra találását, a fontos pillantásokat és az öleléseket. A sportoló lány története önmagában is igazi művészi kihívás, hiszen a rajzolónak az állandó mozgást, a műkorcsolya lendületet, különleges gesztusait kellett ábrázolnia. Ebben valószínűleg sokat segített, hogy Walden maga is korcsolyás múlttal rendelkezik, és ez a hitelesség a képregény minden részletén érződik. Nemcsak a mozgás ábrázolása nagyon erőteljes, de mindaz, ami ehhez a közeghez társul, az edzésektől az utazásokig, az üres hotel-szobákig és a verseny előtti készülődés közben elkapott pillanatokig. Amellett, hogy számos apró műhelytitkot is megtudunk a sportágról, annak varázslatos és kegyetlen természete mindvégig át-hatja a történetet.

A *Spinning* fejezeteit nem hagyományos címek, hanem a műkorcsolya egy-egy jellemző mozdulatának képe nyitja meg. Tillie jellemzően egyedül áll a fehér papír közepén, mellette szöveg magyarázza a gyakorlatot és azt is, hogy miért jelent kihívást helyesen megcsinálni. Van ezek között ugrás, forgás vagy éppen olyan egylábos fordulat, amelynek befejező íve a nyitó ív ellenkezője. Tillie elmondja, hogy ennél a nehéz mozdulatnál mindig visszamegy és utólag ellenőrzi a korcsolya élének nyomát a jégen, amely világosan megmutatja, hogy pontosan végezte-e a feladatot. A tökéletes rajzolatot keresi, amelyet a saját erejével és lendületével karcolt fel, ehhez azonban folyamatos önellenőrzésre van szüksége. Ahogy a jég megőrzi az utat, a képregény memoár úgy mondja el egy kamasz magára találásának bonyolult történetét, amelyben a legkülönbözőbb kacskaringók, bizonytalanságok és látványos pillanatok adódhatnak, de az egyensúly megtartása a legnagyobb feladat. •



FRANZ OSTEN: SHIRAZ (1928)

A síró harmadik

ANDORKA GYÖRGY

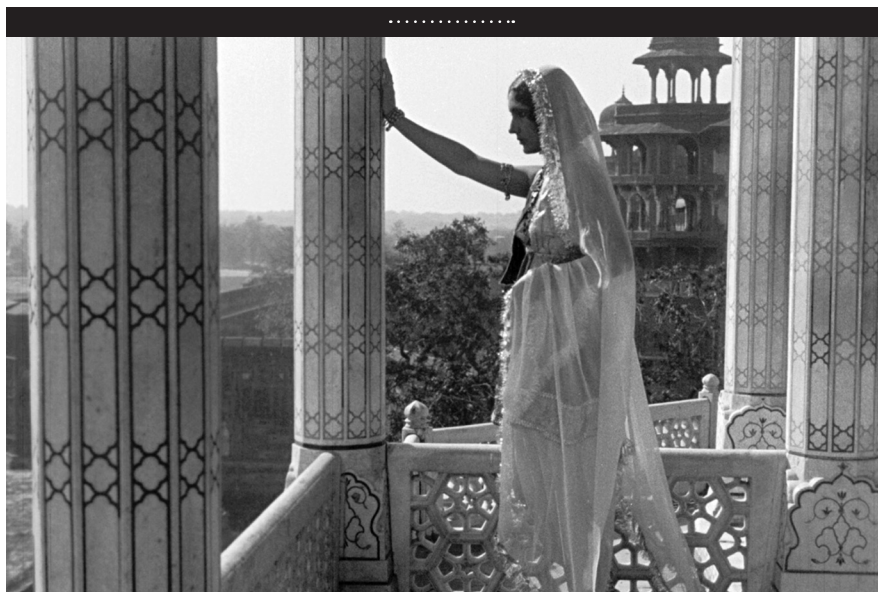
GRANDIÓZUS INDIAI NÉMAFILM ANOUSKHA SHANKAR KÍSÉRŐZENÉJÉVEL.

A múltnak kútja, mint ismeretes, mély-séges mély, az ember romantikus képzelete pedig akár a hézagokat kitöltő folyadék. Vegyük például a világ egyik legikonikusabb épületét: hogy ki(k)nek is köszönhetjük Mumtáz Mahal agrai mauzóleumát, az indiai szubkontinens jó részét két évszázadon át uraló mogul birodalom ékkövét, arról valójában nincsenek megbízható információink – miért is ne kerékítenénk hát fiktív háttértörténetet, és színeznénk ki a részleteket, ahogyan teszi azt a némafilmkorszak egyik nagyszabású darabja, az 1928-as *Shiraz*: melodramai átköltésében a hercegnőt, aki egy rajtaütés során árván marad, egy egyszerű agyagműves veszi gondjaiba; annak fia, a címszereplő, persze hamar szerelembe esik fogadott testvérével, és amikor a lányt elrabolják, majd a később Sáh Dzsahánként trónra lépő herceg háremébe kerül, a kiszabadítására indul; túlél ár-

mányt és cselszövést, de csak hogy műzsája, a Stockholm-szindróma korai példájaként, végül a palota tulajdonosát válassza – az egész életében mellőzött, világtalan és megtört alak számára sovány vigasz, hogy végül az ő képzelete nyomán épülhet fel plátói szerelme síremléke.

A *Shiraz* a második darab egy laza trilógiaként tekinthető sorban, az *Ázsia világossága* (1925) Buddha-életrajza, és a szanszkrit őseposz, a Mahábhá-rata egy epizódját feldolgozó *A Throw of Dice* (1929) között, amelyek mögött egyaránt Himanshu Rai producer-színész, Niranjan Pal író, és a német Franz Osten rendező kreatív hármasa állt. Pal régóta úgy érezte, Indiának a saját történeteit kellene megírnia a Birodalom paternalista, kolonialista narratíváival szemben – míg azonban későbbi forgatókönyveiben már szociálisan érzékenyebb, kortárs témákba is

„A Birodalom kolonialista narratíváival szemben”



belement, az orientalista gettóból való kitörést eleinte éppen a közös mítoszokhoz visszanyúlás jelentette. Mindhárom filmet ez az alapvető kettősség teszi izgalmassá, miszerint a mesebeli, ősi India életre keltésével voltaképpen ugyanazt a divatot szolgálják ki, amelyet meghaladni igyekeznek, ezt pedig épp csak annyira szubverzív módon teszik, hogy a kelet-nyugati fúziós konyha a szélesebb közönség ízlésével is találkozzon. A kezdeti időkben dokumentum- és híradófilmekkel foglalkozó Ostenben azonban kétségtelenül megvolt az érzékenység egy a kor sztenderdjeihez képest naturalis-tább, direkter ábrázolásmód iránt: bár olyasfajta filmnyelvi truvájokat itt nem találni, mint a húszas évek végére kifejezőereje csúcsára jutott médium legjobb darabjaiban, az eredeti helyszíneken, természetes fényben forgatott, statisztákkal és látványos külsőkkel nem spóroló jelenetek egyedi minőséget kölcsönöznek a filmnek, az alkotók mesterségbeli tudása pedig tisztán megmutatkozik a térmélységgel és belső keretkezéssel játszó, az építészeti tagolásokat és ornamentikát maximálisan kihasználó, szemet gyönyörködtető kompozíciókban.

Maga a sztori eközben akár keserű reflexióként is nézhető az autentikus művész és a hatalom viszonyáról: ellentétben a filmkészítőkkel, akik megszerezték pénzt, paripát, fegyvert, hogy az „igazi” Indiát megmutassák, és örökségét celluloidba égessék, Shiraz nevét, hiába ajándékozza meg a világot márványban megfogalmazott szinesztéziájával, sose ismeri meg a világ – a „hősszerelmes” uralkodó irigységében még meg is vakíthatná, ha az nem lenne hiábavaló. A *Shiraz*, testvérfilmjeihez hasonlóan, meglehetősen jól öregedett, már csak a látvány miatt is megtekintésre érdemes mozgóképi csemege; „mi lett volna, ha” meséje azonban a mai kor nézője számára, a melodramán és „a szerelem vak” egyszerű allegóriáján túl, valahol mélyen arról is szólhat, amire Stephen Jay Gould oly zavarba ejtően tapintott rá: Einstein agya jóval kevésbé kellene érdekeljen minket, mint az a majdnembizonyosság, hogy hasonló tehetségek számosan éltek és haltak gyapotültetvényeken és szénbányákban a történelem során.

MÚPA, SEPTEMBER 23. 20.00-22.00.

CANNES

Adaptációktól a robbanó fejig

GYENGE ZSOLT

CANNES A JÁRVÁNNYAL DACOLVA, A SZOKÁSOSNÁL KEVESEBB RÉSZTVEVŐVEL, DE KIVÁLÓ FILMEKKEL ÜNNEPELTE A NAGYVÁSZON VARÁZSÁT.

Franciaországból nézve a mozi diadalmas visszatérésének heteit éljük, mikor a hetedik művészet megtisztulva és a nehézségek után megerősödve, a korábbiánál is ragyogóbban térhet vissza. A mozik júniusi újrainításakor a franciák előzönlötték a mozitermeket, hiszen arrafele a „cinéma”-nak önmagán túlmutató, szimbolikus és kulturális jelentősége, valamint hatalmas népszerűsége van: számukra moziba menni egyet jelentett a járvány legyőzésével. Ráadásul július elején – két hónapos késéssel – zsúfolt nézőterekkel elkezdődhetett a filmművészet legnagyobb ünnepe, a cannes-i fesztivál. Az azonban, hogy mennyire rázta meg a mozgókép univerzumának mélystruktúráit ez a járvány, hogy van-e még visszatérés a korábbiakhoz, még egyáltalán nem világos, ráadásul itthonról (és a világ nagyon sok országából) figyelve a folyamatokat, nem annyira rózsás a kép.

Thierry Frémaux igazgató a 74. Cannes-i Filmfesztivál előtt három héttel tartott sajtótájékoztatóján, a válogatás kihirdetésekor elmondta, hogy a kihagyott múlt évi kiadásnak köszönhetően a szokásosnál másfélszer több filmből válogathattak. Talán ennek volt köszönhető, hogy át is strukturálták a szekciókat: létrehozták a *Cannes Première* válogatást azoknak a már bejáratott, jelentős, Cannes-ban is korábban már szerepelt szerzőknek, akik kisebb fókuszú és léptékű, versenyprogramba kevésbé illő alkotással jelentkeztek, és ezzel párhuzamosan, az ilyen műveket korábban befogadó, nagy múltú „Un certain regard” („Egy bizonyos tekintet”) elnevezésű válogatást a felfedezéseknek, az új, friss, váratlan megközelítéseknek tartották fenn. Ez persze azt jelentette, hogy a bemutatott fil-

mek száma tovább emelkedett, vagyis ugyanannyi figyelem még többfelé osztódik: egy új szerző kisebb filmje talán kicsit nagyobb eséllyel kerülhet be, de a cannes-i szereplés előnyei is kisebbek. Ezzel egyébként Cannes rálépett a Berlinale által kitaposott útra – ott 2019-ben hoztak létre új, egyébként rendkívül progresszív versenysekciónak. Ezzel a lépéssel a fesztiválok reagálnak a filmgyártás és -művészet változásaira, a filmkészítés demokratizálódásából fakadó sokkal több filmre, azonban közben megfojtják a kisebb fesztiválokat azzal, hogy még több filmet halásznak el.

De a gigafesztiválok nem csak a kisebbeket, hanem egymást is „kannibalizálják”, idén a cannes-i versenyprogramban sok olyan szerző jelent meg, akik egyértelműen Berlin felfedezettjei, és az ottani siker után a még mindig nagyobb presztízsű francia riviera könnyedén begyűjtötte őket. A sort természetesen Enyedi Ildikóval kezdetjük, aki ugyan 30 évvel ezelőtt még Cannes-ban debütált, de hosszú szünet után végül Berlinben tért vissza és nyert fődíjat. Az iráni Asghar Farhadi is a Berlinale rendszeres látogatója volt egészen a *Nader és Simin – Egy elválás története* sikeréig, azóta – ahogy idén is – minden filmje Cannes-ban indul. Az izraeli Nadav Lapid 2019-ben még Berlinben nyert Arany Medvét, új filmje már a Croisette-n indul, a japán Ryusuke Hamaguchi pedig éppen idén februárban, az online Berlinale-n nyert Ezüst medvét, új Murakami adaptációja viszont már a cannes-i versenyprogramban szerepelt. És akkor ne felejtsük, hogy a kortárs brit film egyik kevésbé közismert, de elképesztő tehetsége, Joanna Hogg *The Souvenir* című film-

jével 2019-ben Berlinben kezdett, a második részt viszont már a cannes-i „Rendezők hétete” szekció vetíthette. Ugyanakkor Cannes melegségére hozható fel, hogy a végül Arany Pálma díjat nyert rendezőnőt épp a legkisebb mellékszekció, a „Kritikusok hete” fedezte fel évekkal ezelőtt.

Egyértelműen az adaptációk fesztiválja volt az idej – nem csak nagy számuk, hanem legtöbbször minőségük is figyelemfelkeltő volt, szinte az összes említésre érdemes munka valamilyen mértékben ehhez köthető. A belső emigrációba kényszerült Kirill Szerebrenyikov (nem hagyhatja el Oroszországot) az egész fesztivál leginkább kiforrott és legkomplexebb moziélményt kínáló alkotását készítette. A *Petrov náthája* Alekszej Szalnyikov posztmodern regényének kimagaslóan sikerült mozgóképes adaptációja. A legalább két idősíkban és három különböző perspektívában szétszóródó bonyolult történet gerincét egyetlen utcán és egy trolin eltöltött Szilveszter-éjszaka adja, amelyre felfűződnék a múltból előbukkanó alakok és helyzetek, valamint a váratlanul meglóduló fantáziaképek. Az átjárás viszont olyan könnyű és magától értetődő ezen különböző világok, emlékek és rétegek között, hogy nem érzünk mást, csak elképesztő lüktetést, sodródást, amelyek apró részleteiben annak ellenére ott-hon érezzük magunkat, hogy az egészet illően a film utolsó negyedéig teljesen elveszettek vagyunk.

Szerebrenyikov munkájának különlegessége abban áll, hogy bár nagy léptékű struktúrát hoz létre, minden egyes részletnek, akár csak röpké percekig tartó szituációnak a kidolgozottsága oly aprólékos, vizuálisan és színészi játék szintjén intenzív, olyan minőségű kinematografikus jelenléttel bír, hogy minden alkalommal másodpercek alatt teljes értékű nézői bevonódást hoz létre. És éppen ez az egyik helyzetből a másikba zuhanás hozza létre a nézőben is a lázálomban létezésnek azt a zaklatottságát, ami a náthás szereplőket magukat is jellemzi. Ez a lázban úszás összezavarja a racionális rendet, de megteremti a lehetőséget egy – a konkrétságában soha ki nem fejtett, mégis a néző által valahogy átértzett – mélyebb, irracionális, asszociatív rend felé kinyíló út letapogatását. A különböző rétegek-



sem a nagyszerű halál nem adatik meg, az egyértelműen rendszerkritikus film árnyaltsága abból fakad, hogy fájdalommas mutatja be a (fél)autokratikus rendszerek által fojtogatott egyén küzdelmének nevetséges kisszerűségét.

A fesztivál egyik leginkább várt adaptációja Füst Milán regényének, *A feleségem történetének* filmváltozata Enyedi Ildikó rendezésében – egy projekt, ami már csak azért is rendkívül ígéretesnek tűnt, mert a rendező nagyon régóta foglalkozott a gondolattal, így joggal számíthatunk egy különleges remekműre. A cannes-i vetítőtéremből és a versenyprogram kontextusából nézve azonban hiába volt együtt minden (tehetség, pénz, szakértelem) a kiemelkedő teljesítményhez, mégis hiányérzetünk maradt utána.

Sokat fogják még e filmet itthon elemezni, az azonban egyértelműnek látszik, hogy a rosszul értelmezett klasszikusság, az avított megszólalás az egyik legproblémásabb elem – tekinthetnénk ezt az eredetihez való hűség lenyomatának, de ez azért nem állja meg a helyét, mert Füst Milán prózája a maga korában kifejezetten újító volt, és sok tekintetben ma is frissnek hat. Ezzel szemben az Enyedi-film megformálása és hangneme – a nagyszerű látványtervezői és operatőri munka ellenére – nem tud túllépni egy száz évvel ezelőtt játszódó, nagyon sok pénzből készült korszakos filmén, és így nem képes napjaink problémáiról a mai kor nézőihez szólani. A rendező a hvg.hu-nak adott cannes-i interjúban az angolszász kritika rosszindulatán értetlenkedett: úgy érzem az erős, szinte indulatos kritikák leginkább abból fakadtak, hogy azok, akik nem ismerik Enyedi végtelenül szerény személyiségét, egy nagyra vágyó, magát sokra tartó filmes jól megfinanszírozott tucatfilmjét látták benne, a düh így a véletlenes intenció és az eredmény elletmondásának szólhatott leginkább.

Adaptáció Mundruczó Cannes-ban bemutatott filmje is – csak nem irodalom, hanem saját, Németországban bemutatott színházi előadása az alapanyag. Az *Evolúció* az Auschwitzban születettek által nemzedékeken át hordozott és átadott trauma elviselhetetlen terhéről szól, és – kissé meglepően optimista végkifejlettel – azt állítja, hogy a harmadik generáció képes sikerrel meghaladni ezt. A film három

epizódra, és egyben három különlegesen hosszú és látványos snittre bomlik, amelyek mindegyike egy-egy generáció küszködésébe enged bepillantást. Az első két epizódnak hasonló íve van, a realiztikus indítástól fokozatosan egyre jobban elrajzolódik és abszurdabbá válik a jelenet, mely mindkét esetben sokkoló színházi gesztusban ér véget; a harmadik epizód nem követi ezt a felépítést.

Amennyire jó ez az önmagát ismétlő struktúra, annyira élesen veti fel film és színház mediális különbségét: vajon az olyan színházi gesztusok, mint a *Jupiter holdjában* is átvett körbeforgó lakás képek-e hasonló erejű hatást elérni mozivászonon? Mindenesetre Mundruczó semmit nem bízott e tekintetben a véletlenre, mert egész filmes arsenált vetett be a színháziasság ellensúlyozására azért, hogy rendkívül dinamikus, külső és belső terekben, valamint azok között mozgó kamerával, egyetlen snittben (illetve annak néhány rejtett vágással előidézett illúziójában) vette fel a jeleneteket. Mivel így olyan hatás jön létre, ami színházban elképzelhetetlen, nehéz a teatralitás vádjával illetni az *Evolúciót*, mégis, az az érzésem, a két jelrendszer nem tud harmonikusan együttműködni. Leginkább önálló rövidfilmként tudnám a középső jelenetet elképzelni, Monori Lili és Láng Annamária szövegszerű tartalmában és emberi mivoltában egyaránt erős párbeszéde ugyanis olyan színészi teljesítmény, amit mindenképp érdemes volt megőrizni az utókornak.

17. századi egyházi periratokból származó információk meglehetősen hű megfilmesítése a versenyprogram intellektuális komplexitásában talán legkiemelkedőbb alkotása, Paul Verhoeven *Benedetta* című filmje. A theatinus zárdában megesett történet középpontjában egy még kislányként bekerült apáca áll, aki húszas évei közepén misztikus látomásokban majd stigmákban kezd részesülni, mely események a zárdafőnökségig repítik. Az egyház saját renoméjának megőrzése érdekében gondos vizsgálatokat folytat az egyre bizarrabb csodák (a periratok szerint egy alkalommal magával Jézussal cserélt szívet) valódiságának kiderítésére, a film azonban jól rámutat arra, hogy e vizsgálatok eredményességét nagyban befolyásolja az, hogy az illetékes előljárónak mely verdikt szolgálja jobban a hatalmi érdekeit. Verhoeven

számára azonban nem e kicsinyes praktikák sokszor látott leleplezése az érdekes, hanem azon gondolkodtat el, hogy mily kiterjedt a világról való tudásunknak az a része, amelyet a közlő hitelességére alapozunk. És pontosan világít rá arra, hogy az előttünk létrejövő spektakulum mindenhatósága nem csupán az elmúlt évtizedek problémája, hanem az egész modernitást, és a racionális világkép által oly nagyra becsült felvilágosodást is alapvetően meghatározta.

Mindez persze Verhoevenhoz nem méltó száraz teoretizálás lenne, ha nem itatná át *Benedetta* túlfűtöten erotikus viszonya a szolgáltatásra kirendelt apácával – mely részlet ugyancsak a periratokból ismert tény. A blaszfémikus gyönyörben vonagló gyönyörű női testek ábrázolása egy idős férfi rendező filmjében visszatevészt kelthet, azonban nem szabad elfelejteni az egész filmre jellemző elrajzolságot és túlzásokat. A *Benedetta* úgy alapul megtörtént események pontos követésén, hogy egy pillanatra sem állítja magáról, hogy realiztikus ábrázolás lenne: a spektakulum felfalja önmaga leleplezését is.

Ouistreham egy kikötő Észak-Franciaországban, ahonnan nagy kompok indulnak Angliába, a La Manche-csatorna túloldalára, a filmben pedig úgy kerül képbe, hogy a komp rengeteg szobájának a mindennapos tisztítása a környék legkeményebb és leginkább alulfizetett takarítómelója – de éppen ezért mindig van felvétel. A hely természetesen a kiszolgáltatottság szimbóluma, főleg azért, mert még e kemény munkáért sem jár rendes, határozatlan idejű állás, hanem takarítócégeknek órabérbe szervezik ki a műszakokat. Több kanyar után ide keveredik el az a Juliette Binoche által játszott ötvenes nő is, Marianne is, akiről számunkra viszonylag hamar kiderül, hogy nem szükségéből, hanem következő könyve megírásához szükséges tapasztalatszerzésből ténfereg az állásközvetítőknél és a munkanélküli irodákban.

Bár Emmanuel Carrère sokoldalú alkotó, elsősorban íróként ismert, nálunk két könyve jelent meg (*Isten országa*, *A bajusz*), ugyanakkor rendszeresen ír forgatókönyveket és rendez filmeket is – a *Rendezők két hete* szekciót megnyitó filmje írói kérdéseket feszeget. A francia értelmiség jómódú környezetéből érkező Marianne mindent megtesz azért,



DIAGONALE 2021

Tektonikus mozgások

BUGLYA ZSÓFIA

GRAZBAN IDÉN NYÁRON KÖSZÖNTÖTT BE A FILMTAVASZ. AZ OSZTRÁK FILMEK FESZTIVÁLJÁN A NÉGY FAL KÖZÜL ÉPP CSAK KIMERÉSZKEDŐ NÉZŐK VILÁGOT LÁTHATTAK.

2020. március 11-én a WHO pandémiává nyilvánította a COVID 19-járványt. Az osztrák film fesztiválja, amelyre szokás szerint március folyamán került volna sor, így tavaly az első közt szembesült az online verzió/halasztás/törlés trilemmájával. A megoldás Grazhoz méltóan eredeti volt: a Diagonale, amely túlmutatva a filmek versenyénél, bő két évtizede következetesen dolgozik egy eleven filmes közösség építésén, „befejezetlenné” nyilvánította magát: a katalógusban publikált program egyes elemeit becsatornázták online platformokba, másokat elhalasztottak (összre vagy egyenesen 2021-re), a díjakat pedig online kiosztották. Így, ha a fesztiválra ténylegesen nem is került sor, a folyamatosság nem szakadt meg. (Azt, hogy a folyamatosság kincset ér, Grazban 2003 óta tudják, amikor a politikum kis híján bekebelezte a rendezvényt, s azt csak széleskörű szakmai összefogással sikerült megmenteni; a 2004-es proteszt-Diagonale egyébként „az eredeti” ragadványnevet kapta.)

Természetes, hogy nagy izgalom előzte meg a 2021-es kiadást, amely a júniusi időzítésnek köszönhetően szerencsésen megvalósulhatott, és ezzel megúszott egy újabb eposzi jelzőt. A rendhagyó dátum és a meglehetősen szigorú korlátozások (például a félházban maximált vetítések és az este tízes műsorzárás) ellenére ez a Diagonale már a megszokott formáját hozta, azaz a versenyprogram mellett megannyi extrát: szakmai kerekasztalokat és work-in-progress műhelybeszélgetéseket, kiállításokat és közönségtalálkozókat, történeti és tematikus filmösszeállításokat. Utóbbiak között, melyek a viszonylag fiatal osztrák filmtörténetírás alakuló énképének fontos lenyomatai évről évre, ezúttal helyet

kapott egy Jessica Hausner retrospektív, egy városfilm-válogatás, egy a hontalanság témája köré szervezett filmcsokor („Displaced Persons”), a 75 éves Elfriede Jelinek tiszteletére összegyűjtött mozgóképek, valamint mindezek találkozási pontjai egy további metszetben.

És habár a pandémia a formán még érződött, a program és azon belül a versenyprogram már ugyanazt a gazdagságot mutatta, mint rendes években. A kifejezetten erős, húsbavágó témákat érintő dokumentumfilmek mellett problémaérzékeny, az aktuális közéleti/politikai ügyeket is felvállaló játékfilmekből válogathattunk. Az első szó, ami a látott munkák kapcsán eszembe jut, a bátorság. Nemcsak az önkorlátozástól mentes témaválasztás, a belemenés, a kényelmetlen helyzetek közel engedése szembeötlő, hanem az is, ahogy az alkotók felvállalják az ambivalens, vagyis nehezen megemészthető válaszokat, nem rejtik el személyes érintettségüket, illetve – különösen a dokumentumfilmek esetében – tartósan elköteleződnek egy-egy projekt mellett. Sok kérdés

felmerül, de az, hogy miért kellett ezeknek, értsd éppen ezeknek a filmeknek elkészülniük, szinte sosem.

Mély elköteleződésről árulkodik Hubert Sauper bensőséges hangulatú esszéje, az *Epicentro*, amelyben a rendezőnek immár sokadszorra sikerül láthatóvá tennie olyan történelmi léptékű összefüggéseket, amelyekről filmjei nélkül csak elvont képzeleteink lehetnének. Több, az afrikai kontinenshez kötődő téma és olyan munkák után, mint az Oscar-díjra is jelölt *Darwin rémálma*, Sauper ezúttal a mozdulatlanságba dermedt Havanna lakóira összpontosítja figyelmét. Mit jelent élni, álmodozni, a világot megérteni ebben a szépnek hazudott szegénységben, amelyet a diktatúra és a fogyasztói kultúra nagy egyetértésben konzervál és esztétizál? Mit lehet és kell ebből megmutatni, vagy ha úgy tetszik: mit rögzíthet a kameraszem, amit a turistaszem nem lát? A több évig tartó forgatás során (amelynek ideje alatt Castro meghal, Donald Trump pedig beleül az USA elnöki székébe), Sauper kamerája kitartóan követi protagonistáit, köztük azt a néhány helyi kisiskolást, akik – miközben megosztják velünk gondolataikat, terveiket, apró kis diadalaikat – maguk is felfedezik a filmkép hatalmát.

Téved, aki azt gondolja, hogy ez a filozofikus, látni tanító kis műretek maga nemzetköziségében kivételnek számít a helyi illetőségű osztrák darabok között. Az osztrák dokumentumfilm dúskál a külföldi/globális témákban, ami néhány példával érzékeltethető. Valerie Blankenbyl *The Bubble* című munkája ugyanazt a gigantikus floridai nyugdíjas települést mutatja be, amelyről nemrég a BIDF-en láthattunk egy amerikai pro-

Evi Romen:
Hochwald
(Thomas Prenn)





dukciót *Isten hozott a Mennysországból!* (*Some Kind of Heaven*) címmel. A The Villages örök fiataliságot ígérő mesevilágát mindkét verzió izgalmasan bontja ki, Blankenbyl feldolgozásában azonban nemcsak a lakók reményei és csalódásai válnak érzékelhetővé, hanem e zárványlét ökológiai és ökonómiai kontextusa is.

A *Once Upon a Time in Venezuela* stábja (rendezte: Anabel Rodríguez) a venezuelai olajvidékre visz el bennünket, ahol egy manapság gazdag, de szép lassan lecsúszó – szó szerint a korrupció és a környezetszennyezés mocsarába süppedő – település agóniájának lehetünk tanúi. A történet, amely láttelest a diktatúrák működéséről, attól olyan erős, hogy azt is megmutatja, hogyan temeti maga alá a rendszer legnagyobb használóit is.

Daniel Hoesl és Julia Niemann *Davos* című tablójának hőse a svájci üdülőváros, amely manapság nem szanatóriumaiból, hanem leginkább abból él, hogy évente néhány napra otthont ad a Világgazdasági Fórum csúcstalálkozójának. A filmek – szemérmetlen egyszerűséggel – jól elcsípett, leleplező képek, valamint abszurdba hajló párbeszéd- és nyilatkozatfoszlányok halmozásával mutatnak rá a gondosan becsomagolt politikai üzenet és tartalom kiáltó ellentmondására.

De ne ragadjunk le a kategóriánál, mert idén a fikciók között is bőven volt

nézni való. A szórakoztató filmek, például a krimik és a többnyire dialektusban forgatott zsánerparódiák kétségkívül elmaradoztak (véltetően gyártási nehézségek miatt). Akadt viszont dráma, közönségszombat és embert próbáló. Előbbire példa a bizonyos leírásokban komédiának titulált, legfeljebb tragikomédiának mondható *Me, We* (rendezte: David Clay Diaz) amely tanulságokkal, de egyáltalán nem bárgyú módon mesél menekültek és „megmentőik” kapcsolatáról, illetve azokról a cseppet sem egyértelmű új szerepekről, amelyekkel a szereplők szembesülnek. Fajsúlyosabb, más babérokra törő darab a vágóként befutott Evi Romen első rendezése, a fesztivál fődíjjával kitüntetett *Hochwald*. A film, amely ha szerencsénk lesz, a Szemrevaló műsorában itthon is vászonra kerül, egy önmagát kereső, semmilyen sémába nem passzoló fiatal srác története. Mario leginkább táncolni szeretne, valamint lelépni a faluból, ahol jó esetben élete végéig kétkezi munkás lehet. Rómába megy, ahol kis híján áldozatul esik egy terrortámadásnak, és ha azt hinnénk, a mai kor dühös fiataljával ennél váratlanabb már nem történhet, nemsokára egy dél-tiroli muszlim közösség fogadja be. A film a főszerepet alakító Thomas Prenn játéka mellett azért is nagyon meggyőző, mert csupa érzékeny (érzékenységeket sokaságát érintő) témát

Hubert Sauper: képes látszólag könnyedén fel-fűzni egyetlen történetre.

Epicentro S ha már a témaválasztás bátorságánál tartunk, Jasmila Žbanić *Quo vadis, Aida?* című, tavaly Velencében bemutatott drámája a létező legnehezebb terhet veszi magára. Az alig negyedszázada lezajlott srebrenicai mészárlás történetének elbeszélésére vállalkozik, emlékeztetve arra, hogyan nézték végig tétlenül a békefenntartók, illetve végső soron Európa, ahogy határainktól alig pár száz kilométerre a szerb milícia brutálisan kivégzett több mint nyolcezer bosnyák férfit. Egy ilyen film, ha nem is teher, de áldozat, hiszen az alkotásnak mindenekelett az emlékezést kell szolgálnia, a hitelesség vs. filmszerűség dilemmái pedig gúzsba köthetik az alkotót. Talán nem véletlen, hogy az első filmjével, a szintén a délszláv háború traumájával foglalkozó *Szerelmem, Sarajevóval* 2006-ban Arany Medvét nyert rendező sok év után mert csak belevágni a téma megfilmesítésébe. Az eredmény, amely kilenc ország, köztük Ausztria koprodukciójában jött létre, egy minden percében átgondolt, stílusbravúrok nélkül letaglózó dráma. A genocídium krónikája egy bosnyák ENSZ-tolmácsnő (Aida szerepében Jasna Đuričić) szemszögéből elbeszélve. A film a Cinefest versenyprogramjában, ősszel érkezik Magyarországra. •

KRASZNAHORKAI BALÁZS: HASADÉK

Egy maréknyi euróért

SZÍJÁRTÓ IMRE

A HASADÉK A CSALÁDI TRAUMÁT A BALLADA ESZKÖZEIVEL DOLGOZZA FEL.

Simó Sándor arra buzdította a társnöványait, hogy az első filmjüket merítsék a saját környezetükből, a téma és a megközelítés tehát legyen személyes. Simó első osztályának tagjai közül nem mindenki fogadta ezt el: a 2002-es *Hukkle* nem Pálfi György „Így jöttem”-története. Krasznahorkai Balázs a második Simó-osztály tagjaként Pálfi útját járja, mert a *Hasadékot* nem lehet közvetlen önéletrajzi kódok alapján olvasni. Kétségtelen ugyanakkor, hogy az alkotónak mindenhez köze van, ebben az értelemben tehát a személyesség körét érdemes rendkívül tágra venni. A *Hasadék* ősi képzeteket mozdít meg, ezeket a ballada ugyancsak ezeréves eszközeivel dolgozza fel – apa és fia egymásra találásáról van szó, ami éppúgy fájdalmas, mint az egyébként látszólag könnyen vett elszakadás. Az apa-fiú konfliktus azonban csak az egyik a feszültségekkel egyébként talán túlságosan is megterhelt filmben: az apát (Bálint szerepében Molnár Levente) nyomasztja a történetben testi valójában meg nem jelenő saját apjának öröksége, a közöttük levő fiú és unoka (Simon – Babai Dénes)

mindkettejükhez súlyos félelmekkel viszonyul. „Senki sincs, aki ne kívánta volna az apja halálát” – mondja Dosztojevszkij, amivel egyszerre jelezzük a közöttük levő indulatok hőfokát és mitologikus beágyazottságát. A békétlenségek sora azonban nem teljes ezzel, hiszen a Máramaros megyéből Budapestre menekült Bálint rossz viszonyban van a testvérével, birtokjogi perben áll továbbá a Dumitrunak (Orbán Levente) nevezett helyi banditával és talán mindennel, ami ehhez a filmben őseredetinek ábrázolt világhoz valaha kötötte.

A *Hasadékban* a ballada előadásmódja összefonódik a művészfilmmel – kihagyásos szerkezet itt és ott, elhallgatások a cselekményvezetésben itt és ott, sötét tragédiák árnyékai tűnnek fel a kétnyelvű partiumi faluban rekedtek körében éppúgy, mint annál a szereplőnél, aki kiszakadt innen. A lélektani drámára rakódik valamiféle környezetrajz, amelyben a földnyilvántartás tisztázatlanságai és a csicskáztatás éppúgy szerepel, mint Bálint testvére feleségének sorsában a nem is olyan idők majdnem törvénytörő korai

„Thrilleres eszközkészletet használ”

(*Hasadék* – Molnár Levente, Babai Dénes és Kovács Lajos)

halála vagy a vidék fiataljainak elkallódása, amit súlyosbít Simon és barátnője homályosan körvonalazódó abortusz-ügye. Mindebben a problémahalmazban kissé zavaró belső rímet teremt, hogy Simon kiváltása az adósrabszolgáságból ugyanúgy kétezer euróba kerül, mint az abortusz – nagyjából ugyanakkora az ára egy létező és egy meg nem született ember életének. A film mindehhez következetes thrilleres eszközkészletet használ, ami egyaránt érvényesül a filmi jövőidő sejtéseiben és az egyes jelenetek megalakításának módjában.

Félő ugyanakkor, hogy az egész filmnek nincsen önmozgása, az egyes részeket a nem túl távolra látó alkotói akarat irányítja: a Budapestről az apja temetésére hazatérő főszereplőnek talán azért robban le a drága kocsija, hogy a jelenetezés gyalog kíséresse őt egyenesen a temetési menethez, a fia azért kezd verekedni egy suta jelenetben a helyi művházban, az apja hazavihesse, valamennyi szereplő pedig abból a megfontolásból szűkszavú, hogy ne kelljen a személyiségét alaposabban kibontani. A ballada – valamint a művészfilm és a thriller – nem jelzi a szereplők szándékainak változásait, ez műfajtudatunk szempontjából rendben volna. De mi vezet az apát onnan, hogy a fiát gyámságba akarja adni (egyébként miért csak egy évre?), addig, hogy mindenáron magával akarja vinni Magyarországra? A fiú aztán egy jeleneten belül törbeccsalja, majd fegyverrel védi az apját – az előbbi alapos megfontolás és szervezkedés eredménye talán, az utóbbi a szeretet hirtelen fellángolásáé; apában és fiában mély nyomokat hagyott a régi ellenségeskedés, de könnyen fölébred az aggodalom. Mindehhez tartozik a táj dolga: a film hangulatai Kárpátok egyszerre lenyűgöző és komor látványához illeszkednek, de könnyen előfordulhat, hogy mindez nem több kulisszánál. Mint ha a helyszíneresők, akik megtalálták a címbe, amúgy kétségtelenül gyönyörű *hasadékokat*, előbbre járnának az alkotói mondanivalóknál.

HASADÉK – magyar, 2021. Rendezte: **Krasznahorkai Balázs**. Írta: **Krasznahorkai Balázs, Lengyel Balázs** és **Lovas Balázs**. Kép: **Réder György**. Zene: **Fügedi László**. Vágó: **Politzer Péter**. Szereplők: **Molnár Levente** (Bálint), **Babai Dénes** (Simon), **Kovács Lajos** (Colonel), **Orbán Levente** (Dumitru), **Lovas Rozi** (Judit), **Tzafetás Roland** (Dumitru embere). Gyártó: **AGA Media /Pipacs Film**. Forgalmazó: **Budapest Film**. 93 perc.



HERENDI GÁBOR: TOXIKOMA

Ego kaland

BASKI SÁNDOR

**SZABÓ GYŐZŐ DROGVALLOMÁSÁBÓL HERENDI GÁBOR KÉT ALFAHÍM PÁRHAR-
CÁTÓL FÜTÖTT, SZENVEDÉLYES KÓRHÁZI MELODRÁMÁT FORGATOTT.**

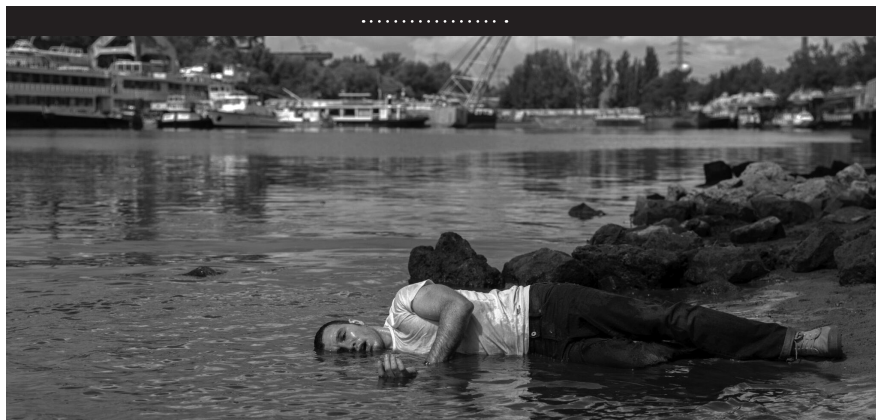
A heroinfilmeknek is vannak kötelező narratív és vizuális sémái. Meg kell mutatni a belövés szertartásszerű előkészületeit, a vénába hatoló tűt, az ekstázis mámoros pillanatait, a családtagok, barátok tehetetlen aggodalmát, a fordulópontot, a szakítást, az elvonás pokoli kínjait és a visszaesést. Ugyanez a történet sokadszorra elmesélve csak akkor lehet izgalmas, ha a prezentáció újszerű és merész, mint a *Trainspotting* esetében, vagy ha legalább a főszereplő különleges valamiért.

Herendi Gábor *Toxikomájának* ebből a szempontból nincs szüksége reklámra, az egyik főszereplő ugyanis az ismert és közkedvelt színész, Szabó Győző, a másik pedig a pszichiáterből tévés sztárrá és bestsellerszerzővé vált Csernus Imre. A színész 2012-ben megjelent azonos című regényének különlegességét nemcsak az adta, hogy sikeres művészként comingoutolt a múltjának addig széles körben nem ismert fejezetéről, de a választott fókusz is. Szabó a könyvben a leszokás gyötrelmei helyett jóval több időt szentel annak, hogy a betépvé átélte kalandjait és hallucináci-

óit minél érzékletesebben adja vissza, illetve elmeséli azt is, mit jelent junkieként létezni a hétköznapokban, kezdve a drogbeszerzéstől az életvitelszerű hazudozásig és önbecsapásig.

A Szabó által Morpheusként emlegetett dr. Csernus is megjelenik a könyvben, de nem társfőszereplőként, hanem csak a változás katalizátoraként. Herendi, a két forgatókönyvíró (Bárány Márton, Gergely Dorka), és a filmet executive producerként jegyző Szabó jól érezték, hogy érdemes lenne a két alfahímnek a regényben csak sejtett egoharcát felnagyítani, és az adaptáció központi konfliktusává megtenni. Előtte viszont Herendi 25 perc alatt kipipálja a kötelezőket a mocskos WC-ben átélt heroinmámortól a nyilvános szétcsúszáson át a családi veszekedésekig. Miután a főhős beköltözik a pszichiátriára, a *Toxikoma* is szinte műfajt vált, a zárt intézetekben játszódó filmek dramaturgiája szerint folytatódik a történet. A megzabolázhatatlan, öntelt színész a *Száll a kakukk fészkére* McMurphyjéhez hasonlóan lázítja a kórházi szigor ellen a betegtársait, csak az ő működése nem feltétlenül pozitív.

„Bátrabb és
vagányabb
folytatást ígért”
(Molnár Áron)



Herendi filmjének legizgalmasabb megoldása, hogy dr. Csernust is hasonlóképpen árnyalja, olyannyira, hogy egy ponton úgy tűnik, a pszichiáter talán még a sztárbetegénél is toxikusabb és kártékonyabb személyiség. A tagadás fázisában tartó, mindenkit átverő junkie figuráját láthattuk már elégszer, a módszerében vallási megszállottsággal hívő, a munkát és a magánéletet szétválasztani képtelen doktor már ellentmondásosabb karakter, ezért is lehet tétje az összecsapásuknak.

A Szabó Győzöt alakító Molnár Áron és dr. Csernus megformálójá, Bányai Kelemen Barna más-más stratégiát választottak. Molnár nem imitálja a színész gesztusait, inkább a Szabóra jellemző nyers energiát és arroganciát csatornázza be, míg Bányai úgy próbálja meg Csernus jellegzetes hanghordozását visszaadni, hogy közben azért látszódjon is a hűsvér ember a manírok mögött. A *Toxikoma* legnagyobb erősségét az ő játékok jelentik, de az exdrogos főnővért alakító Török-Illyés Orsolyának, illetve Sodró Elizának is sikerül megrázóan hiteles karaktereket teremteniük. Az autentikussághoz hozzájárul a helyszín is: a börtönhangulatot árasztó kórház ideális díszlete az emberi roncsderbinek, hála Pater Sparrow látványtervezői munkájának.

Háiba ugyanakkor az életségű háttér, ha a történet előrehaladtával egyre több mesterkéltnek ható dramaturgiai eszközzel él a forgatókönyv. A 100%-ban fikciós sztoriszálak és az önismétlő kórházi epizódok mellett talán érdemes lett volna nagyobb teret adni Szabó azon tapasztalásainak, amelyek valóban egyediek.

Az kezdettől sejthető volt, hogy a „közönségfilm” legsikeresebb hazai mestere nem egy *Trainspotting*hoz hasonlóan nyers és formabontó drogfilmet fog készíteni, így aligha meglepő, hogy a végeredmény egy, a határokat csak óvatosan feszegető melódráma lett. Csalódást legfeljebb azért érezhetünk, mert a kreatív drogos víziókkal induló film felütése bátrabb és vagányabb folytatást ígért.

TOXIKOMA – magyar, 2021. Rendezte: **Herendi Gábor**. Írta: **Szabó Győző** könyvéből **Bárány Márton** és **Gergely Dorka**. Kép: **Szatmári Péter**. Zene: **Hrutka Róbert**. Vágó: **Király István**. Szereplők: **Molnár Áron** (Győző), **Bányai Kelemen Barna** (Dr. Csernus), **Török-Illyés Orsolya** (Éva), **Sodró Eliza** (Lili). Gyártó: **Tulipán Tündér Produkció**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** 124 perc.

FRANÇOIS OZON: '85 NYARA

Tinédzser l'amour

POZSONYI JANKA

OZON NEM ÜL FEL A 80-AS ÉVEK NOSZTALGIAHULLÁMÁRA, INKÁBB AZT A TINÉDZSERKORI HÉVET IDÉZI FEL, AMELYEN EGYKOR Ő IS ÁTESETT.

A fiatal LMBTQ-szerelmek (és csalódások) filmes skáláján az *Adèle élete*, a *Szólíts a neveden*, a *Carol* és a *Portré a lángoló fiatal lányról* határozta meg az elmúlt évek legfontosabb irányvonalait. A kortárs, realiztikus szerelmi drámát képviseli Adèle és kékhajú barátjának története, a *Szólíts a neveden* inkább az érzékekre ható, szerzői filmes feldolgozása az első nagy vonzalomnak, Todd Haynes és Céline Sciamma pedig a kosztümös, tiltott szerelmes drámáknak adták meg a kezdő lökést, amit az elmúlt két évben olyan sztárokkal megpakolt filmek követtek, mint az *Örök lenyomat* és a *Velencében versenyző Világunk ez után*. Közös pontja ezeknek a filmeknek, hogy egy idősebb, tapasztaltabb nő vagy férfi mutat utat a meleg szerelem extázisába a fiatalabb társának, akinek ez a találkozás az ártatlanság, az ifjúkor lezárását jelenti. A korban való elhelyezése miatt a '85 nyara leginkább Luca Guadagnino filmjéhez áll a legközelebb, de műfajilag inkább a felnőtté válás-történetek, a thriller és a tinifilmek keresz-

teződésében helyezkedik el, jóval messzebb a *Szólíts a neveden* szerzői vonalától.

François Ozon az egyik legtermékenyebb francia rendező, évente készíti egy nagyjátékfilmet, de a mennyiség nem megy a minőség rovására, ami abból is fakadhat, hogy előszeretettel vált műfajt és témát: a '85 nyara előtt az Ezüst Medve-díjas *Isten kegyelméből* pedofil papok áldozatainak igaz történetét követte, idén Cannes-ban, a *Minden rendben ment* című filmjében Sophie Marceau-t vezette végig az eutanázia bürokratikus, sokszor tragikomikus folyamatán, előtte pedig a *Dupla szeretőben* hozta vissza az erotikus thriller elhanyagolt műfaját. A '85 nyara a tizennyolcadik filmje, melyben a homoszexuális szerelmet, az ébredező érzékiséget, a tinikorban megélt heves érzelmeket ünnepli. Bár regény alapján készült, a film legnagyobb erénye a személyessége, Ozon maga is hasonló körülmények között vált fiatal felnőtté.

„Nem a nosztalgia vágya hajtja”

(Félix Lefebvre és Benjamin Voisin)

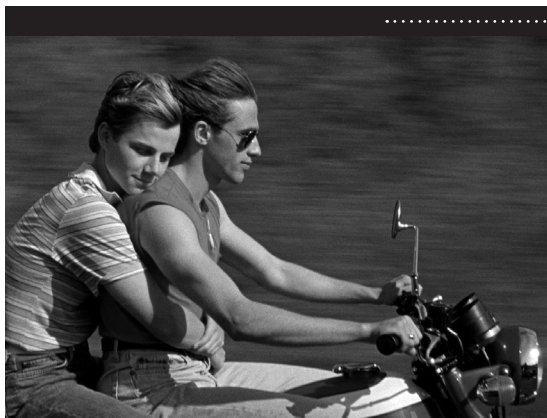
1985 nyarán, a 16 éves Alexis egy békés normandiai üdülővárosban él a szüleivel, minden gondolata a halál és az írás körül forog. Egy viharos hajókázás során meg is kísérti őt a végzet, de a 18 éves Felix kimentti őt a vízből, Alexis pedig hamar a lehengető fiú hatása alá kerül, és a kölcsönös vonzalomból titkos szerelmi viszony szövődik. Felix vonzó és veszélyes személyisége folyamatosan feszegeti Alexis határait, de mint minden ilyen szerelemben, ebbe is bele van kó-

dolva a fájdalmas csalódás. Ráadásul egy baljós paktum szerint bármelyikük hal meg előbb, a másiknak táncot kell lejtetnie a sírján.

A film alapjául szolgáló *Dance on my Grave* a brit Aidan Chambers munkája: 1982-es megjelenése óta az egyik első ifjúsági regényként tartják számon, amely homoszexuális szerelmi kapcsolatról szól. A könyv az AIDS elterjedésével egyidőben jelent meg, és a körülmények miatt több országban is boltok és könyvtárak tiltólistájára került. Ozon 17 évesen találkozott először a regénnyel, és ahogy azt több interjúban is kifejtette, már akkor érezte, hogy egyszer filmet fog készíteni belőle. Chambers regényét 35 évvel később a saját képére formálta: nem csak a helyszínt változtatta Angliáról Normandiára, de a szülők és a tanárok karaktereiből is visszavett, a hangsúlyt pedig határozottabban a két fiúra, a viszonyukra és Alexis felnőtt életének fordulópontjaira helyezte.

Chambers története remekül működik a normandiai háttér előtt, Ozon anélkül tudja megőrizni a kor szellemét, hogy vicces hajak, kantáros nadragok és szintipop slágerek töltenék be a másfél órás játékidőt. Okosan használja ki a kor adottságait (jó zenék, jó időben szólalnak meg, senki nem válik paródiává), autentikus arcaival (Félix Lefebvre és Benjamin Voisin között izzik a levegő, mellettük Valeria Bruni Tedeschi is sziporkázik) sikeresen tudja elérni azt a hatást, mintha a filmje valóban a 1980-as évek közepén készült volna, csak éppen frissebb, sokkal kevésbé naiv és bátrabban döntögeti a tabukat, mint a kortársai. A hangsúly a fiatalok kapcsolatán van, de a halállal játszó sötét tónusok és a fordulatok hullámokban hozzák magukkal a thriller elemeket. Ozont nem a nosztalgia vágya hajtja, érett, felnőtt fejjel tekint vissza saját fiatalkorára, amikor a túlcserélő érzelmek, a mindent elvakító szerelem és szakítás álmatlan éjszakákat, valódi, gyötrelmes fájdalmat tudtak okozni.

'85 NYARA (ÉtÉ 85) – francia, 2020. Rendezte: **François Ozon**. Írta: **Aidan Chambers** regényéből **François Ozon**. Kép: **Hichame Alaoulé**. Zene: **Jean-Benoît Dunckel**. Szereplők: **Félix Lefebvre** (Alexis), **Benjamin Voisin** (David), **Philippine Velge** (Kate), **Valeria Bruni Tedeschi** (David anyja), **Melvil Poupaud** (Lefèvre). Gyártó: **Mandarin Films / Scope Pictures**. Forgalmazó: **ADS Film**. *Feliratos*. 100 perc.



TAKÁCS MÁRIA: KAPD EL A RITMUST!

A sérvműtéttől a kasztrálásig

KOVÁCS KATA

SPORT ÉS IDENTITÁS AZ EURÓPAI LGBTQ-KÖZÖSSÉG VILÁGÁBAN.

Miután óriási port kavart, hogy idén, a játékok történetében először részt vehet az olimpián transznemű versenyző – az új-zélandi származású atléta, Laurel Hubbard –, a brit műugró Tom Daley pedig győzelme utáni nyilatkozatával szintén az LGBTQ-közösségnek küldött bátorító üzenetet, a versenysport és a nemi identitás kapcsolata egyre többeket foglalkoztat. Aktuálpolitikai vetületei miatt a másság megértéséről és elfogadásáról szóló történetek 2021 Magyarországon nagyot robbannak, még akkor is, ha – mint a *Kapd el a ritmust!* esetében is – az alkotók a forgatás pillanatában nem is láthatták még, milyen felkorbácsolt hangulatba érkezik majd alkotásuk. Dér Asia és Haragonics Sára filmje, az *Anyáim története* és Bakony Alexa mozija, a *Tobi színei* a legfrissebb példák erre, és Takács Mária (*Eltitkolt évek; Meleg férfiak hideg diktatúrák*) – a rendező szavaival élve televíziós riportfilmnek szánt – munkája ugyancsak ebbe a sorba tartozik. Simonyi Balázs *Ultrá-*

jához hasonlóan a *Kapd el a ritmust!* is öt sportoló történetén keresztül beszél teljesítményről, démonokról és a mozgás gyógyító és összetartó erejéről. A négy országból származó szereplők nyilatkozatai elsősorban a nemi binaritás elvén alapuló sportvilág viszásságaira világítanak rá.

A film egyik központi kérdése természetesen a *coming out*. A Glasgow-ban élő Natalie számára nem az ökölvívás maskulin világa okozza a valódi fejtörést, hanem apja, akinek mindig is voltak homofób és rasszista megnyilvánulásai, ezért sosem merete nyíltan felvállalni előtte, hogy meleg. A film egyik magyar szereplője, a futó Török Benjamin Forest hasonló problémákkal küzd, mint Natalie: számára a szülői elfogadás nem opció. Szegénységben, gárdista apa mellett nő fel, és amikor ráébredt, hogy meleg, szó szerint a saját életét féltette.

„Társadalmi küldetést teljesítenek”
(Natalie Deans)

A másik magyar megszólaló, Hegedűs Csaba futóedzéseket tart és üres óráiban szívesen bulizik *drag queen*ként. Az ő alakján keresztül a legszembetűnőbb az az

önfeledtség és tiszta életszeretetet, amit a sporton keresztül meg lehet tapasztalni. A Kelet-Berlinben felnőtt Jessi azok közé tartozik, akik számára nem a családi *coming out* okozta az első nagy törést, hanem az, hogy a teremhoki sportszövetség, tudomást szerezve arról, hogy transznemű, előírta, hogy távolítsa el a péniszét. Jessi végül a focinál kötött ki, bizonyítva, hogy az LGBTQ-személyek számára a legegyszerűbb még mindig az amatőr közegnél maradni.

Az interjúk között akad jól eltalált, de kifejezetten rosszul felvett és vágott, kevés eredeti ötlettel, így a film összességében hullámzó minőségű, erejű. Bántó és kissé átgondolatlan, amikor a még oly ártatlan és szép üzeneteket az alkotók a kamerába mondatják, vagy amikor a szereplők a küzdelmeikről beszélve hosszan a könnyeiket törölgetik. A film leghitelesebb pillanatai nem azok, amikor a másság és a sport, hanem amikor a másság és a család kapcsolata kerül szóba. Az összes közül a bolgár származású, intersexuális Pol története a legmeggrázóbb. Minthogy Magyarországon a diskurzus egyik tárgya éppen a nemváltó műtéteket érinti, különösen szomorú, amikor Pol a gyerekkorában, beleegyezése és tudta nélkül vele történt, orvosok által forszírozott – akkoriban bevett szokásnak számító – kasztrálását meséli el. A műtét derékba törte a sportkarrierjét, és tulajdonképpen az életét is, minthogy felnőtt korára ráébredt, férfiként szeretne élni. A film legbátrabb momentuma, hogy az alkotók szóba bírták a férfi szüleit is – az egyszerű, vidéki, idős emberek megtörtén vallanak arról, hogy egész életükben bánták a műtétet, amelyet követően a gyermekük szexualitását övező értetlenségük és szégyenük természetesen cseppet sem szűnt meg.

Takács Mária riportfilmjének és a hozzá hasonló alkotásoknak nem a pusztán ismeretterjesztés a feladata. Társadalmi küldetést teljesítenek, hiszen olyan élethelyzetekről számolnak be, melyek realitását megismerve talán eljuthatunk az előítéletekkel való leszámolásig.

KAPD EL A RITMUST! – magyar, 2021. Rendezte: Takács Mária. Kép: Kovács Claudia és Szőnyi István. Zene: Hodován Milán. Szereplők: Török Benjamin Forest, Michaela Jessica Tschitschke, Pol Naidenov, Natalie Deans, Hegedűs Csaba. Gyártó: Civil Művek / Leap Sports Scotland / Discover Football Germany. 67 perc.



VALDIMAR JOHANSSON: BÁRÁNY

Eljött hozzátok

BASKI SÁNDOR

EMBERBŐRBE BÚJT BÁRÁNY KAVARJA FEL EGY IZLANDI HÁZASPÁR ÉLETÉT.

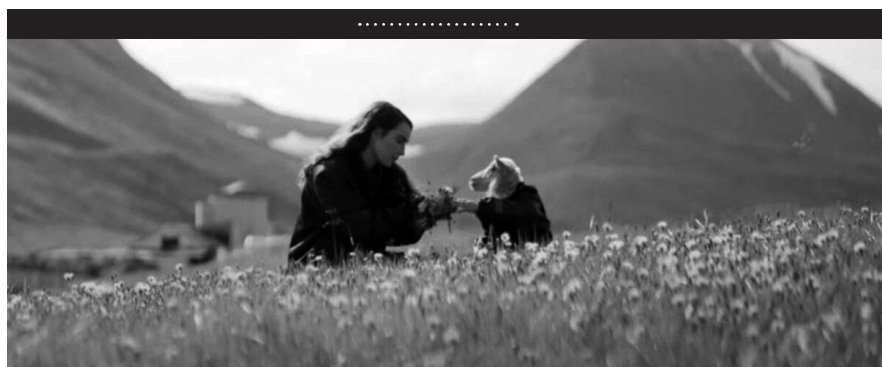
Különleges, eltéphetetlen kapocs köti össze az embereket az izlandi tájjal és a benne élő állatokkal – már, ha hihetünk az izlandi filmeknek. A *Kosok* testvérpárja meghittebb viszonyt ápol az imádott juhokkal, mint egymással, a *Lovak és emberek*ben pedig az egyenrangúként láttatott négy lábúak és gazdáig együtt élnek és halnak. Akár ennek a szimbiózisnak a metaforája is lehetne Valdimar Johannsson debütáló rendezésének alapszituációja, vagyis, hogy egy izlandi tanyán félig ember, félig bárány lény születik. Az is csak ebben a nyugtalanítóan idilli, archaikus környezetben tűnik hihetőnek – vagy legalábbis elfogadhatónak –, hogy az állattenyésztő házaspárban, Mariában és Ingvarban a zsigeri rettenet helyett egyből a szülői ösztönök támadnak fel, és sajátjukként, emberi csecsemőként kezdik felnevelni a különös jószágot.

Johannsson a nézői elvárásoknak megfelelően fokozza a feszültséget, de nem ijesztgetős effektusokkal vagy harsány horrorzenével, hanem az információ visszatartásával és a vihar előtti csend hangulatát közvetítő kimért közellikkel és borongós tájképekkel. A lényt teljes testi valójában egészen a negyvenedik percig nem mutatja meg, és ez a döntés abban a pillanatban igazolást nyer, amint

meglátjuk a nevelőszülei által Adának hívott állatgyereket. Johannsson a film drámai hitelességét teszi itt kockára, a meghökkentően bizarr látvány ugyanis garantáltan kizökkenti a közönséget. A történet negyedik főszereplője, Ingvar rejtélyes múltú bátyja is ekkor csodálkozik rá először a lényre, és bár az arcára kiülő döbbenet rendkívül mulatságos, a rendező nem enged a csábításnak, és ahelyett, hogy a könnyebb utat választva önreflektív humorral reagálna a helyzet abszurdítására, nem hajlandó kikacsintani a nézőre. Végül a kezdetben ellenséges „nagybácsi” is megenyhül – Johannsson nem állítja, csak sugallja, hogy Ada képes bűvkörébe vonni az embereket –, így egészen a fináléig kell várni, hogy kiderüljön, milyen veszély fenyegeti az unortodox család boldogságát.

A hibrid címszereplőhöz hasonlóan a *Bárányt* sem lehet besorolni egyetlen filmes (mű)fajcsoportba. A rendező, aki Björk dalszövegírójával, Sjónnal közösen jegyzi a forgatókönyvet, merít az arthorror eszköztárából – ilyen elem az újszülöttjétől elszakított anyajuh egyre baljósabb jelenléte –, de lélektani kamaradrámaként is nézhető a film. Több kulcsot is felkínál az értelmezéshez a bibliai áthallásoktól az izlandi folklórra támaszkodó,

„Nem állnak a Természet felett”
(Noomi Rapace)



és maradéktalanul nyilván csak az izlandi nézők számára dekódolható motívumokig, a legkézenfekvőbb olvasat azonban a család traumájában keresendő.

Nem a dialógokból, csak elejtett utalásokból derül ki, hogy Maria és Ingvar elsőszülött kislánya meghalt, a báránygyerek miatt kapja épp az Ada nevet. Nincs kimondva ez sem, de a szülők ajándékként, az isten, a sors, vagy a természet jóvátételeként tekintenek a jövevényre. A már elveszettnek hitt családi boldogság lehetőségét jelenti számukra, azért sem akarják vagy merik feltenni azt a kérdést, hogy hogyan és miért került hozzájuk az új gyerek. Ha valakiknek, akkor izlandi őslakosokként nekik tudniuk kellene, hogy nem állnak a természet felett, nem rendelkezhetnek kedvükre a teremtményeivel. Az anyjától elszakított lényt a saját vágyaik beteljesítésére használják, és ez olyan istenkísértés, ami a parabolikus történetekben nem szokott megtorlatlanul maradni. Arroganciájuk ugyanakkor nem rosszindulatból, hanem egy mélyen emberi fájdalomtól fakad, többek közt ezért sem lehet őket kinevetni, bármennyire is abszurdnak tűnhet elsőre az a buzgalom, ahogyan embert próbálnak faragni a mutáns lényből.

Ha kiválóan is elemezhető, messze nem hibátlan fim a *Bárány*. Johannsson nem mindig tudja egyensúlyban tartani a minimalista-realista stílust a történet népmesei elemeivel; vagy az egyikből, vagy a másikkól kellett volna több. Bár papíron megindokolható a két főszereplő szótlansága, a film realista alapállását hitelteleníti, hogy a báránygyerekről egymás közt nem beszélnek. Ugyanígy bántortalannak és előkészítetlennek hat a mitológiai, illetve a horrorelemek beemelése. A feszültségépítés, a színészvezetés és az izlandi táj átlényegítése ugyanakkor hibátlan, pláne egy olyan rendezőtől, aki egyetlen rövidfilmjét leszámítva korábban csak hollywoodi bér munkákban dolgozott. A filmet executive producerként jegyző Tarr Béla büszke lehet egykori tanítványára.

BÁRÁNY (Lamb) – izlandi, 2021. Rendezte: Valdimar Jóhannsson. Írta: Sjón és Valdimar Jóhannsson. Kép: Eli Arenson. Zene: Thórarinn Gudnason. Szereplők: Noomi Rapace (Maria), Hilmir Snaer Gudnason (Ingvar), Björn Hlynur Haraldsson (Pétur). Gyártó: Black Park Film / Chimney Sweden / Go to Sheep. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 104 perc.



Idő

Old – amerikai, 2021. Rendezte: M. Night Shyamalan. Írta: Pierre-Oscar Lévy és Frederik Peeters képregényéből M. Night Shyamalan. Kép: Michael Gioulakis. Zene: Trevor Gureckis. Szereplők: Gael Garcia Bernal (Guy), Vicky Krieps (Prisca), Alex Wolff (Emun), Thomasin McKenzie (Maddox), Rufus Sewell (Charles), Eliza Scanlen (Kara). Gyártó: Perfect World Pictures. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 108 perc.

A képregények esztétikájával dolgozó *Sebezhetetlen*-trilógiája után M. Night Shyamalan legújabb munkája egy konkrét képregényen, Pierre-Oscar Lévy és Frederik Peeters *Château de sable* (*Homokvár*) című művén alapul – de az emberfeletti hősök után immár a körülmények lettek emberfeletti. Habár Shyamalan filmjeinek minősége a 2006-os *Lány a vízben* óta erősen kétesélyes, az új alkotás olyan bivalyerős high concepttel dolgozik, ami határozott reménykedésre adott okot. Az *Idő* premisszája szerint egy trópusi vakációra érkező négytagú család egy elzárt partszakaszra megy strandolni, ahol sorstársaikkal együtt hamarosan észreveszik, hogy

óráról órára éveket idősödnek: a gyerekek rohamosan nőnek, a felnőttek pedig lassan, de biztosan ráncos öregekké válnak.

Az *Idővel* kapcsolatban mi sem lenne egyszerűbb, mint rálegyinteni, hogy a kiváló alapötlet az eredeti képregény érdeme, de a *Château de sable* nem sokkal megy tovább a nyomasztó alaphelyzet ismertetésénél, majd nem kevésbé nyomasztó rövidre zárásánál: sok mindent balladai homályban hagy, hősei nem törekednek a szabadulásra, csupán áldozatként várnak elkerülhetetlen sorsukra, és a végén sem derül ki semmi a dolgok miértjéről. Shyamalan ezzel szemben kitölti a hézagokat, és amellet, hogy rendkívül erősen reflektál a kiinduló helyzetből adódó állapotra (a modern ember egyik legnagyobb félelmét jelentő öregedésre), olyan aktív, cselekvő figurákkal dolgozik, akikkel a közönség könnyedén azonosulhat.

A filmverzió legnagyobb találmánya mégis az, hogy végső megoldásával választ ad a legfontosabb kérdésre: mégis miért történik mindez a karakterekkel (még hozzá egy olyan választ, ami gyönyörűen harmonizál a központi problematikával is). Legnagyobb hibája pedig, hogy nem elégszik meg

ezzel a lezárással: afféle vörös farokként még egy befejezést erőltet a végére, ami fordulatnak fordulat (így a rendező hú maradhat egyik legfontosabb szerzői kézjegyéhez), de olyan bántóan erőltetett, hogy egyéni gusztustól függően vagy az egész filmélményünket elrontja, vagy csak a kellemesen nyugtalanító véget.

VAJDA JUDIT

A metál csendje

Sound of Metal – amerikai, 2019. Rendezte: Darius Marder. Írta: Abraham és Darius Marder. Kép: Daniel Bouquet. Zene: Nicolas Becker. Szereplők: Riz Ahmed (Ruben), Olivia Cooke (Lou), Paul Raci (Joe), Lauren Ridloff (Diane), Mathieu Amalric (Richard). Gyártó: Caviar / Ward Four. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. *Feliratos*. 120 perc.



A hallását elvesztítő metáldobos érzékeny megváltástörténete a tavalyi díjszezon egyik meglepetés favoritja volt, abszolút megérdemelten. A szintén pontos karakterdrámákban utazó Derek Cianfrance befejezetlen projektéből a haver és alkotótárs Darius Marder írt és rendezett magabiztos első filmet. A zenélést életformaként űző, egykori drogfüggőségével küzdő főhős a szörnyű diagnózis után a gyász öt fázisán megy keresztül, a zsigeri tagadástól a kényszerű elfogadásig. A játékidő legnagyobb részét az alkudozás középső szakasza, vagyis az új helyzetre felkészítő kemény terápia teszi ki.

Marder forgatókönyvének legerősebb vonása, hogy egyenlőségjelet tesz a függőség és az elvesztett régi élet közé, ráírnyítva a figyelmet arra az embert próbáló küzdelemre, amit bármilyen hétköznapi képesség elvesztése jelenthet. Mivel a mozi minimum két érzékszervünket egyszerre stimulálja, a hallás romlását csak látszólag egyszerű filmen ábrázolni. Marder a nyers realizmust szem előtt tartva a szereplők szubjektív érzékelését a néző isteni nézőpontjával ütközteti, ami a hang esetében kimondottan bölcs döntésnek bizonyul. Ahogy a kézikamerás imbolygásokat fix beállítások váltják, a hangsáv is az adott figura aktuális helyzetének megfelelően módosul. A végeredményt mégsem a sztori vagy a hozzá választott filmnyelv, hanem

a színészek emelik ki a hasonló témákat boncolgató drámák erős mezőnyéből. A film szívét és lelkét jelentő Riz Ahmed egyszerre képes nyers őssenergiát, izgága vadságot, mély békét és törekenységet sugározni. A kirobbanóan tehetséges Ahmed azon kivételes színészek egyike, aki látványos játék helyett ösztönös természetességgel kelti életre különféle karaktereit. A színészi mesterkurzusa önmagában is emlékezetes, ráadásnak pedig ott a mentorát alakító veterán Paul Raci, akiből valósággal árad a megértő bölcsesség.

HUBER ZOLTÁN

Rózsák királynője

La fine fleur – francia, 2021. Rendezte: Pierre Pinlaud. Írta: Fadette Drouard és Pierre Pinlaud. Kép: Guillaume Defontaines. Zene: Mathieu Lambert. Szereplők: Catherine Frot (Éve Vernet), Melan Omerta (Fred), Fatsah Bouyahmed (Samir), Olivia Cote (Véra). Gyártó: Estrella / France 3. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 105 perc.

„Micsoda vénasszonyozag „Mivan!” – jelenti ki Fred, aki egy integrációs program keretében kerül egy francia vidéki kertészetbe munkásként, harmadmagával. A mondat vonatkozhat a rózsakert tulajdonosára, a középkorú Madame Vernet-re, de rózsáinak illatára is, amelyek egyre kevésbé népszerűek. A kertészet bajba is kerül: a megrendeléseit sorra mondják vissza, a csőd szélén áll. Nem úgy a Lamarzelle-ház, élén egy profitot hajszoló fiatal igazgatóval, akik felkaptott tucattermékeikkel rendre megnyerik az új rózsafajták versenyét. A tét, hogy Madame Vernet, aki nem hajlandó behódolni a trendeknek és a virágok szeretete, valamint apja örökségének megőrzése motiválja, győzedelmeskedhet-e a nagytőkészekkel szemben a következő versenyen. De az is, hogy a keményfejű hölgnő,



aki megszállottsága miatt mindenkit elűz maga mellől, képes-e elismerni az alkalmazottai munkáját és tehetségét a rózsák gondozásában.

A rendező, Pierre Pinlaud, a *Beszélg róla* című elsőfilmjében is női főhőst helyezett középpontba, mostani munkája talán túl sokat alapoz a gyermektelen nők életét üresnek és ridegnek mutató közhelyekre. Madame Vernet egyik ismert filmes előképe az *Ördög Pradát visel* Mirandája, aki rossz példaként lebeg a fiatal Andy előtt, mutatva, mívé válhat, ha a karrierjét előbbre helyezi a kapcsolatainál. A színészi alakítás pedig alig árnyalja a karakter elnagyoltságát. A magyar mozikba ugyan vígjátéki műfaji besorolással érkezik a film, de sokkal inkább dramedy-ként jellemezhető, egy *heist*-filmes jelenetsort leszámítva. Pedig a felvázolt osztálykülönbségek, a beosztott-főnök viszonyból eredő problémák feloldódhattak volna a komikumban, miként az is elpazarolt lehetőségnek tűnik, hogy a film nem illeti kritikával azt a rendszert, ami miatt az alsó osztálybeli szereplői lecsúsztak. Így a film a rózsatermesztés hivatásának szépségeit tudja csak igazán megmutatni.

BARTAL DÓRA

Örökkön örökké

Hello again – német, 2020. Rendezte és írta: Maggie Peren. Kép: Marc Achenbach. Szereplők: Alicia von Rittberg (Zazie), Edin Hasanovic (Anton), Tim Oliver Schultz (Philip), Emilia Schüle (Franziska). Gyártó: Sommerhaus Filmproduktion. Forgalmazó: ADS Service. Szinkronizált. 92 perc.

Bill Murray időjósja és Tom Cruise kommandósa nyomdokaiban lépegető Zazie ugyanúgy egyetlen napot kénytelen többször újraélni, mint az *Idétlen időnkig* és a *Holnap határa* körbe-körbe toporgó sztárjai. Csakhogy az *Örökkön örökké* főszereplőjének kálváriája csupán annyi, hogy gyerekkora óta

nem hisz a házasságban és szerelemben, mégis kénytelen nap mint nap hajdani legjobb barátjának esküvőjén részt venni. Zazie Antonnal és Patrick-kal él tökéletes harmóniában egy közös hamburgi albérletben: ugyan a három fiatal életmódja alapjaiban különbözik, de párkapcsolatról alkotott lesújtó véleménye nagyon is közös. Számtalanszor hangoztatott életfelfogásuk azonos: a barátság többet ér bármelyik viszonynál...sőt talán a szerelemnél is. Zazie minden lehetséges módszerrel megpróbálja évek óta nem látott barátja, Philipp esküvőjét szabotálni, segítőül pedig narkolepsziás lakótársát, Antont választja. Philipp megmentési kísérlete katasztrófá-



ba torkollik, igazi rémálommá azonban másnap reggel válik, amikor a lány újra az esküvő napjára ébred.

A forgatókönyvet is jegyző rendező, Maggie Peren romantikus vígjátéka nem csak időszerkezetével merít korábbi sikerfilmekből, újrahaznosítja az *Áljon meg a nászmenet!* alapszituációját és helyzetkomikumait is. A naiv és kiszámítható történet humora inkább fárasztó, mintsem üdítő. A gyerekkori szorongásait, szülei veszekedéseit feldolgozni képtelen Zazie, a lázadó német lányok prototípusa, aki kékre festett hajával, robogóján száguldozva borzolja a decens kedélyeket. Az újra és újra átélt esküvő időhurkában egyre magabiztosabban mozgó lány lassacskán belátja, hogy nem ő az egyetlen traumával teli puttonyát vonszoló huszonéves, az ismétlődő szituációkban a szemünk látára nő fel és vállalva érzelmeit végül ő maga is megérik a szerelemre.

PAZÁR SAROLTA

A Jönsson banda

Se upp för Jönssonligan – svéd, 2021. Rendezte: **Tomas Alfredson**. Írta: **Henrik Dorsin** és **Rikard Ulvshammar**. Kép: **Simon Rudholm** Zene: **Hans Elk** Szereplők: **Henrik Dorsin** (Sickan), **Anders Johansson** (Ranar), **Hedda Stierstedt** (Doris), **David Sundin** (Harry). Gyártó: **FLX**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 116 perc.

Ha annyira nem is lett része a magyar popkultúrának, mint Bud Spencer és Terence Hill, az *Olsen-banda* 14 részt megért vígjátéksorozatának nálunk is vannak elkötelezett rajongói, Norvégiában és Svédországban pedig még helyi mutáció is készült belőle. Utóbbi, vagyis *A Jönsson banda* lassan utoléri az eredetit, ha nem is népszerűségben, de franchise-építésben. Az 1981-ben bemutatott filmhez hét folytatás készült, kapott egy spin-off szériát,



majd 2015-ben egy *reboot* is, amiért se a kritika, se a közönség nem rajongott. Végül a producerek úgy döntöttek, adnak még egy esélyt a sorozatnak, és másodsorra is újraindítják, méghozzá a legmagasabban jegyzett kortárs svéd rendező, **Tomas Alfredson** (*Éngedj be!*) közreműködésével. A választás azt sugallta, hogy a hazai nézők bizalmának visszaszerzése mellett a nemzetközi piac meghódítása is cél, *A Jönsson banda* elsősorban mégis a rajongóknak készült. A forgatókönyv nem vezeti fel a karaktereket, egyből egy akció közben találkozunk a három állandó férfi főszereplővel, akikhez ezúttal a korszellemnek köszönhetően csatlakozik egy vagány női bűnöző is.

A 2015-ös *reboot* ellen az volt a legnagyobb kifogás, hogy vígjátéknak nem elég vicces,

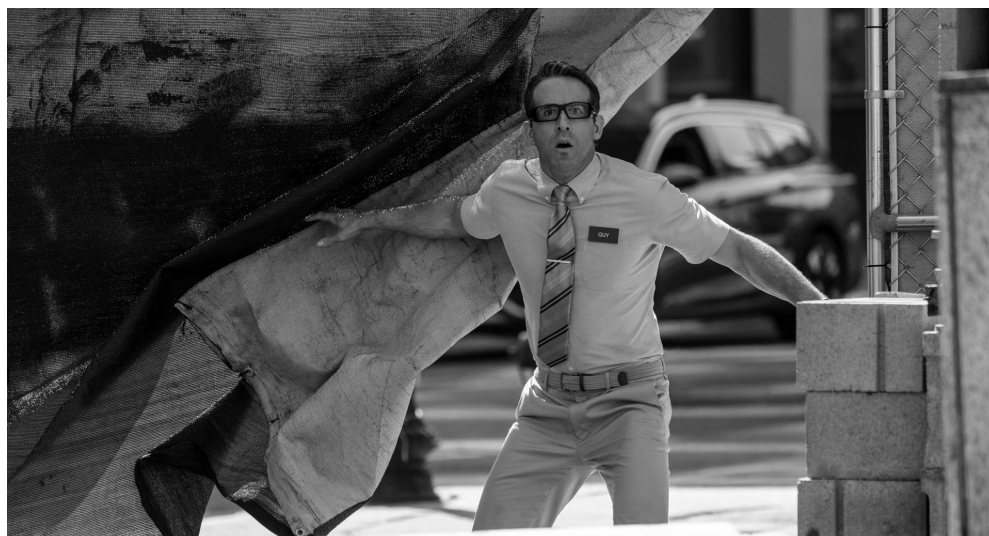
akciófilmként pedig nem elég izgalmas. Az előd kudarca ellenére Alfredson is a közeputat választotta, a helyenként egészen infantilis gegek egy burleszkfilmből se lógnának ki; a szereplőknek viszont próbál egy plusz dimenziót adni azzal, hogy bemutatja a családi hátterüket. A banda által kitervelt büntény sem csak egy sima ékszerablás, a krimiszál segítségével az alkotók az egymással összefonódott politikai és a gazdasági eliten élcelődnek. Az átgondolt koncepció ellenére Alfredson mégsem találja az egyensúlyt. Nem tudja a két elérő minőséget, a blódlit és a helyenként a *Suszter, szabó, baka, kém* összetettségét idéző konspirációs epizódokat összehangolni, vagyis pont abba a csapdába esik, amibe az előző újraélesztési kísérlet.

BASKI SÁNDOR

Free Guy

Free Guy – amerikai, 2021. Rendezte: **Shawn Levy**. Írta: **Matt Lieberman** és **Zak Penn**. Kép: **George Richmond**. Zene: **Christophe Beck**. Szereplők: **Ryan Reynolds** (Guy), **Jodie Comer** (Millie), **Lil Rel Howery** (Buddy), **Utkarsh Ambudkar** (Mouser), **Taika Waititi** (Antwan). Gyártó: **Berlanti Productions / Maximum Effort**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Szinkronizált*. 115 perc.

Felkelünk, dolgozunk, berúgunk, lefekszünk, felkelünk megint” – ragadja meg Szabó Benedek és a Galaxisok slágere azt a nemzedéki, sőt általános társadalmi tapasztalatot, amely a *Free Guy* alaphelyzete mögött is ott motoszkál. A kortárs kapitalizmus teljesen kitölti a horizontot: tudjuk, hogy rossz, de nincs mire lecserélni. Az egyetlen menekülőút a digitális álomvilágokba vezet. Nehéz eldönteni, hogy a technológia lett annyira fejlett, hogy a virtuális valóság már pontosan úgy néz ki, mint az igazi, vagy ellenkezőleg: hétköznapi életünk lett olyan steril és kiszámítható, mint egy számítógépes játék díszlete. A kettő mindenestre rendkívül hasonlít egymásra a *Free Guy*-ban, ám ez talán nem tartozik Shawn Levy rendező és a forgatókönyvírók tudatos művészi döntései közé. Guy, a reggeli közepes kávéjá-





A szuvenír

The Souvenir – brit, 2019. Rendezte és írta: **Joanna Hogg**. Kép: **David Raedeker**. Szereplők: **Honor Swinton Byrne** (Julie), **Tom Burke** (Anthony), **Tilda Swinton** (Rosalind), **Richard Ayoade** (Patrick). Gyártó: **BBC Film / Sikelia Productions**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 119 perc.

Joanna Hogg egy bizonytalan, de az őt körülvevő világra érzékeny fiatal nő életének egy meghatározó szakaszába enged betekintést *A szuvenír* című, 2019-es drámájában. A film főhőse a tehetős családból származó Julie, aki filmrendező szeretne lenni, ám figyelmét egy időre megosztja egy zavaros és felkavaró szerelem. A privilegizált helyzetével tisztában lévő lány elsősorban a szociálisan érzékeny témák iránt érdeklődik, talán emiatt is kezd el vonzódni az életébe belépő problémás, de karizmatikus férfihoz: a terrorelhárítási csoportban dolgozó Anthony-t körbelengi a titokzatosság.

A csendes filmdráma legfőbb erőssége, hogy képes Julie még keveset tapasztalt szeméin keresztül láttatni a

férfit és a kettejük között kialakuló kapcsolatot, így a néző szinte észrevétlenül sodródik a történésekkel. Az időszerkezet töredezett, álomszerűen folynak egymásba a különböző epizódok, mintha a főszereplő gondolatai irányítanák mikor, hogyan kerül elmesélésre egy érzéki vagy megrázó pillanat. Szubjektív gondolatfolyamat látunk, pont olyan kevés rálátással a valódi eseményekre, mint amennyivel Julie rendelkezik: mintha összeszósódna a logikus világ és Julie személyes érzelmvilága. Anthony egyre többet árul el magáról, ezzel párhuzamosan újabb és újabb megkérdőjelezhető szituációba keveri a lányt: bizonytalansága jó táptalaj a megnyerő férfi számára.

A szuvenír érzékletesen mutatja be a különböző társadalmi rétegek között feszülő ellentéteket is. Míg Anthony szégyelli a lány előtt, hogy nem annyira jó módú, addig Julie folyamatosan büntudatot érez, amiért anyagiilag kiváltságos helyzetben van. Ez erősíti a férfi áldozati szerepét, míg a lány képtelen kiállni önmagáért és mindent elnéz neki. Az önéletrajzi elemekben bővelkedő alkotás premierjét a 2019-es Sundance Filmfesztiválon tartották, a következő

rész, ami Julie életének egy újabb szakaszába kalauzol, az idei cannes-i filmfesztiválon került a közönség elé.

JORDI LEILA

Popsztár

Popstar: Never Stop Never Stopping – amerikai, 2016. Rendezte és írta: **Akiva Schaffer**, **Jorma Taccone** és **Andy Samberg**. Kép: **Brandon Trost**. Zene: **Matthew Compton**. Szereplők: **Andy Samberg** (Conner), **Jorma Taccone** (Contact), **Akiva Schaffer** (Brain), **Tim Meadows** (Duggins), **Imogen Poots** (Ashley), **Joan Cusack** (Tilly). Gyártó: **Perfect World Pictures / Apatow Company**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Szinkronizált*. 87 perc.

Atinédzserkori haverokból alakult **The Lonely Island** komikustrió, **Andy Samberg**, **Jorma Taccone** és **Akiva Schaffer** 2005-től a *Saturday Night Live* tévéműsorban futott be zenés szkeccseivel, melyekben hamar nagy sztárok is feltűntek – lásd az Emmy-díjas *Dick In A Box* szexdalklipet **Justin Timberlake**-kel vagy a **Natalie Portman** szájába adott káromkodós rap számot! 2007-ben már mozifilmet is készíthettek: *Az örök kaszkadőr* című vígjáték rendezője **Schaffer** volt, a motoros címszereplőt **Samberg**, videós öccsét **Taccone** játszotta, sőt a végén egy dallal a **Queens Of The Stone Age** rockerei is felbukkantak parókákban *hair metal* zenekarként. A poéntró a **Beastie Boys** mintájára 2009-től abszurd humorú pop-rap lemezeket is elkezdett kiadni rengeteg sztárvendéggel, miközben **Schaffer** megrendezte a *Kertvárosi kommandó* című sci-fi vígjátékot, **Taccone** a *MacGruber* című *MacGyver*-paródiát – a *Popsztár: Soha ne állj le (a soha le nem állással)* című 2016-os csúcsműüket pedig már társrendezőkként forgatták le, főszerepben az addigra már a színészként is egyre nagyobb névvé váló **Samberg**gel.

A zenei áldokumentumfilm a **Style Boiz** nevű pop-rap sikertró egyre beképzeltebb pöcscsé váló szépfiú frontemberét, **Connert** követi, aki a nagy hármasból előbb fő szövegíró zenésztársának távozását okozza,



majd szólókarrierbe kezdve a főzeneszerzőnek számító másik cimboráját szégyeníti üres DJ-pozícióba (az előbbi Schaffer, az utóbbit Taccone játssza), ám aztán egy egyre katasztrófiásabb fordulatokat vevő promóciós turnén megízleli a keserű bukást, majd csupán hibáit belátva és két barátjával kibékülve tud visszakapaszkodni a csúcra. A jó arányérzékkel összerakott fergeteges vígjátékban mintegy két tucat nagy sztár játssza önmagát Ringo Starrtól Sealen és Snoop Doggon át Mariah Careyig, a vicces popdalok pedig filmzenelemez formájában a Lonely Island negyedik albumát képezték. Az egyik híres vendéggel, a giccsdalnok Michael Boltonnal még egy *Michael Bolton's Big, Sexy Valentine's Day Special* című egyórás zenés tévéműsort is forgattak a Netflixre, ahol aztán 2019-ben a nyolcvanas évekbeli sztéroïdpumpáló *baseball* sztárjátékosokat kfigurázó *The Unauthorized Bash Brothers Experience* című félórás „vizuális költeménnyel” jelentkeztek, amiből a Lonely Island legutóbbi nagylemeze is lett.

DÉRI ZSOLT

A holtak nem halnak meg

The Dead Don't Die – amerikai, 2019. Rendezte és írta: **Jim Jarmusch**. Kép: **Frederick Elmes**. Zene: **SQURL**. Szereplők: **Bill Murray** (Robertson), **Adam Driver** (Peterson), **Tilda Swinton** (Zelda), **Chloe Sevigny** (Morrison), **Danny Glover** (Thompson). Gyártó: **Kill the Head / Longride / Animal Kingdom**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 103 perc.

Jim Jarmusch mindig is előszeretettel formálta a maga képére a hollywoodi műfajokat. A revizionista zsánerkísérletezés a korai filmjeiben még nem volt annyira jól körvonalazható, de durván a *Halott ember óta* – a költőien lebegő *Paterson* kivételével – minden Jarmusch-film valamelyik jellegzetes műfaj többé-kevésbé provokatív



átfűszerezése, amelynek sikerességét általában az dönti el, hogy az adott (al)műfaj mennyire illik a rendező szerzői világába, más szóval mennyire jarmuschítható. A vámpírfilm (*Halhatatlan szeretők*) és a krimi (*Hervadó virágok*) például jól állt Jarmuschnak, a thriller (*Irányítás határai*) és jelen esetben a zombifilm már kevésbé.

A rendezői világ egyik jellegzetes védjegye, az ellenáthatatlanul laza rezignáltság első pillantásra illene a csoszogó élőhalottakat felvonultató posztapokaliptikus történethez, de ebből a koktélból valahogy hiányzik a többi fontos Jarmusch-íz, mint a költői melankólia és a keserédes humor. Az alapanyagok persze megvannak: például szinte az összes jellegzetes Jarmusch-színész felbukkan a zombihordáktól súlytott Centerville-ben, Bálint Esztertől RZA-ig, Adam Drivertől Tom Waitsig, sőt, még emberi húst majszoló Iggy Pop-zombit is kapunk. A ráerősen kibomló dramaturgia jarmuschi lazasága azonban most mintha kevés lenne a néző boldogságához, és inkább valamiféle ernyedségbe, rosszabb pillanataiban tanácstalan fásultságba meredne, ráadásul a folyamatosan ott motoszkáló önreflexió is feleslegesnek hat. A *holtak nem halnak meg* összességében olyan összbnyomást kelt, mint egy jelmezbállal keresztezett osztálytalálkozó, amin a résztvevők csak kínosan toporognak a rendező instrukciójára várva, egyik kezükben a bőlével, má-

sikban a forgatókönyvvel. A film arra biztos jó, hogy eszünkbe jussanak róla a jobban sikerült Jarmusch-munkák.

LICHTER PÉTER

Félelemterápia

Terapia do Medo – brazil, 2021. Rendezte: **Roberto Moreira**. Írta: **Roberto Moreira** és **Luciano Patrick**. Kép: **Felipe Reinheimer**. Zene: **Alexandre Guerra**. Szereplők: **Cléo Pires** (Clara / Fernanda), **Sergio Guizé** (Bruno), **Kiko Bertholini** (Afonso), **Valentina Safatle** (Lucia). Gyártó: **Coração da Selva / Globo Filmes**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 82 perc.

Apszichológiailag motivált horrorokban a borzalom forrása (elsősorban) a beteg emberi lélek, nem a természetfeletti, és gyakran kerül centrumba a testvérek különleges kapcsolata. A brazil alkotó, Roberto Moreira *Félelemterápiája* közeli rokona az 1972-es *A másik*, Brian De Palma *Nővérekeje*, a kultikus slasher, a *Szörnyűségek tábora* és a dél-koreai *Két nővér* – de amilyen ígéretes pszichodrájának

indul, olyannyira csalódáskeltő démoni horror lesz belőle a végére. Fernanda és Clara ikertestvérek, azonban nagyon mások: miután Clara egy baleset következtében katatóniába kerül furcsa látomásokkal és rohakkal, amelyek során csak azt ismétlgeti: „Itt van!”. Fernanda egy pszichoterapeuta segítségét kéri. Az orvos úgy véli, hogy tudja a megoldást Clara bajára – méghozzá egy olyan helyen, ahol korábban már zajlott kegyetlen terápia, amely tragédiával végződött.

Moreira legnagyobb hibája, hogy a kevesebb mint másfél órás cselekményt gyakorlatilag hosszúra nyúlt bevezetőként rendezte meg egy történethez, amely valószínűleg nem folytatódik. Feleslegesnek érződik a természetfeletti motívuma, mivel Moreira műve akkor a legérősebb, amikor a Cléo Pires által jól eljátszott testvérpár lelki kötődésére fókuszál. Kár, hogy ezt az alkotók nem érezték elég erősnek, és behozták *A körben* vagy újabban *A félelem utcájában* is alkalmazott bosszúálló szellem motívumát, holott a beteg lélek a cselekmény első felében sokkal ijesztőbbnek tűnik bármilyen démoni entitásnál. A *Félelemterápia* így erősen kísérleti jellegű filmnek tekinthető, amely demonstrálja, hogy alkotója ért a feszültség fenntartásához, képzelet és valóság határának stílusos elmosásához, ám az érdekes mitológiát nem volt képes a játékidő során kiteljesíteni.

BENKE ATTILA



Vérvörös égbolt

Blood Red Sky – német, 2021.
Rendezte: **Peter Thorwarth**. Írta: **Stefan Holtz** és **Peter Thorwarth**. Kép: **Yoshi Heimrath**. Zene: **Dascha Dauenhauer**. Szereplők: **Peri Baumeister** (Nadja), **Carl Anton Koch** (Elias), **Nader Ben-Abdallah** (Mohammed), **Alexander Scheer** (Robert). Gyártó: **Rat Pack Filmproduktion**. Forgalmazó: **Netflix**. Szinkronizált. 121 perc.

A német Peter Thorwarth neve talán keveseknek ismerős: szellős filmográfiáját elnézve eddig leginkább B-kategóriás vígjátékokban és akciófilmekben működött közre. Munkásságának leginkább említésre méltó darabja a Todd Strasser regényből készült társadalomkritikus dráma, a 2008-as *Hullám*, amelyben társforgatókönyvíróként működött közre. A *Vérvörös égbolt* – a színvonal és műfaj tekintetében egyaránt – egy egészen új fejezetet nyit Thorwarth életművében: a streaming-forgalmazónál szép nézőszámot produkált az elmúlt hetekben, a film érdekes alapkonceptióját tekintve nem is érdemtelenül. Sajnos az előzetes megtekintésével elvész a meglepetés, a gyanútlan nézőt azonban a játékidő első fél órája abba téves hitbe ringathatja, hogy egy mezei gépeltérítési thrillert néz – ám ebben a filmben nem a jól bevált 57-es utas lesz a hős megmentő.

A történet főszereplője a titokzatos betegséggel küzdő édesanya, Nadja és életrelévő kislánya, Elias, akik a nő gyógyulásának reményében kelnek útra Németországból az Egyesült Államokba a Transatlantic éjszakai – beszédes – „vörös szem” járatán. A gép felett azonban pár fegyveres férfi átveszi az irányítást, majd elszabadul a légi pokol. Nadja kénytelen felfedni sötét titkát és fia megmentése érdekében szabadon engedni a benne rejlő vérszomjas fenevadat, hogy szembe szállhasson a gépeltérítőikkel.



A repülőgép zárt terében elburjánzó borzalmak ismerősek lehetnek a horror műfaj kedvelőinek, gondolva itt akár a *Vonat Busanba* koreai kultfilmjére vagy a kevésbé szofisztikált, de legalábbis a zsánerben úttörő *Kígyók a fedélzeten* opusra. Thorwarth filmjének erőnyei nem csak a német precizitással adagolt fordulatok és a steril, mégis sokatmondó színvilág (a vörös hiánya szembeötlő) jelentik; a flashbackekben meglevenedő anya-gyerek kapcsolat meggyőző drámai erővel bizonyítja: a határtalan anyai szeretet még a gyilkos vámpír-ösztön leküzdésére is képes.

BONYHECZ VERA

Sáskaraj

La nuée – francia, 2021. Rendezte: **Just Philippot**. Írta: **Jérôme Genevray** és **Franck Victor**. Kép: **Romain Carcanade**. Zene: **Vincent Cahay**. Szereplők:

Suliane Brahim (Virginie), **Marie Narbonne** (Laura), **Sofian Khammesas** (Karim), **Raphael Romand** (Gaston). Gyártó: **Arte France Cinema / Capricci Films**. Forgalmazó: **Netflix**. Feliratos. 101 perc.

Ellentétben az ízellábiák többségével, az egyeneszárnyúakkal ezidáig mostohán bánt a horror műfaja: a chicagói óriásszöcske-támadásról szóló *Beginning of the End* az 50-es évek rovarinváziós stúdió-ciklusának egyetlen barkács-opusza volt, a 70-es évek *revenge-of-nature* trendjében pedig a *Kingdom of the Spiders* takaros *Madarak-ripoffja*, a *Rajzás* sztárgárdás méh-katasztrófa-eposza és a *Negyedik fázis* mivés, modernista hangya-horrorja mellett szegény sáskáknak csak egy filléres tévé-bóvli jutott (*The Locusts*). A francia Just Philippot személyében azonban végre a sáskajárás is

megkapta a bibliai csapáshoz méltó filmművészeti bánásmódot, méghozzá egy olyasféle rögrealista, drámai megközelítésben, amelyek köszönhetően az *Édes anyaföld* vagy a *Mennyei napok* agrár-apokaliptiszisei mellett sem kell szégyenkeznie.

A *Sáskaraj* egy kamaszgyermekeit egyedül nevelő vidéki anya története, aki környezet-tudatos előrelátással étkezési sáskákat tenyészt, ám az alacsony szaporulat épp csak szűkös megélhetést biztosít a családnak – míg nem egy baleset rávezeti a hősnőt egy alternatív takarmányozási eljárásra, amely felszaporítja és megneveszti a háziszárnyasokat, mellékhatásként vérszomjas fenevadakká változtatva őket. Philippot már 2018-as rövidfilmjében, a savas esőről szóló *Acide*-ban is hatásosan párosította a családi horrort a gyilkos felhőkkel, ám a 18 perces előd feszes tempója és sokkeffektusai helyett nagyjátékfilm-debütjében a komoran hőmpölygő, minimalista iszonyatra szavaz: miközben a vérsáskahad fokról-fokra feljebb mászik a táplálkozási láncban, az anya lassacskán átalakul klasszikus „örült tudóssá” a villanyszámlák és futballtáborok fojtogató anyagi nyomására, ellehetetlenítve emberi kapcsolatait. Philippot a mind aktuálisabbá váló öko-horrort elegyíti a kortárs francia extremisták testhorrorjával – egyikből sem hoz ki a *Nyershez* fogható vég-



eredményt, azonban a precízen kimért és ügyesen adagolt keverékből egy csendes, de rop-pant kényelmetlen horror-élmény kerekedik, amely mélyen berágja magát a bőrünk alá.

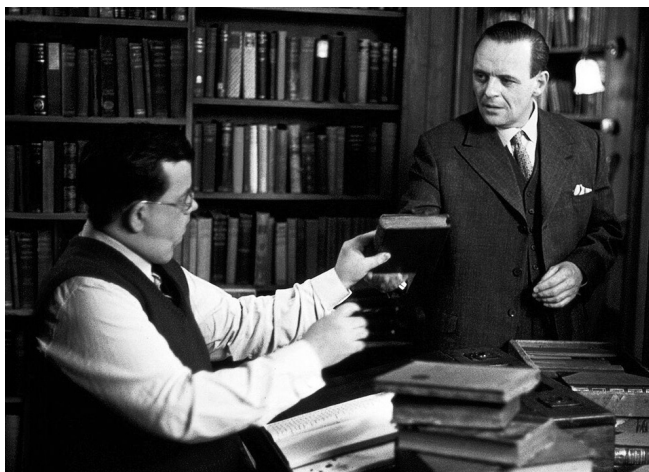
VARRÓ ATTILA

Egy ház Londonban

84 Charing Cross – brit, 1987. Rendezte: David Jones. Írta: Helene Hanff regényéből James Roose-Evans. Kép: Brian West. Zene: George Fenton. Szereplők: Anne Bancroft (Helene), Anthony Hopkins (Frank), Judi Dench (Nora), Mercedes Ruehl (Kay). Gyártó: Brooksfilm. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 100 perc.

Óda a könyvekhez és Londonhoz az *Egy ház Londonban*, amely Helene Hanff amerikai író 84. *Charing Cross Road* című levéregényén alapul. A könyv a londoni Marks & Co. antikvárium egyik munkatársával, Frank Doellel folytatott, húsz éven át tartó levelezésének részleteit tárja elénk: a nem túl jól kereső, televíziós forgatókönyveket író New York-i rajong a brit fővárosért és a könyvekért, e két szenvedélyét pedig úgy kapcsolja össze, hogy ha már elutazni nem tud a vágyott országba, legalább onnan rendel antikvár köteteit.

Bájos kapcsolatuk rengeteg humorral átszótt és játékosan állítja szembe az angol és az amerikai mentalitást, teli van kedvességgel és szeretettel. David Hugh Jones rendező pedig egészen különleges módon tudta mindezt átmenetni az 1987-es filmbe is, ahol a dialógust szinte valóban csak a levelek szövegei alkotják, alig egészítette ki valamivel a két külön városban tartózkodó főhőseink történetét, mindez mégis párbeszéddé és cselekménnyé tudott válni a kezei között. Barátsággá alakuló levelezésükben az irodalmi eszmecserék mellett megjelenik a személyesebb hangvétel is, a szigorú jegyrendszerben élő könyvesbolti alkalmazottaknak



Hanff ételcsomagokat küld, és kölcsönösen szurkolnak kedvenc sportcsapataiknak is. Anne Bancroft kiválóan jeleníti meg a közvetlen, nagyszájú, London-rajongó írónőt, aki tökéletesen megvet minden fikciós irodalmat, de rajong a szerzők naplóírási, történelmi- és önéletrajziáért. Jones olyan jelenetekbe helyezi az írónőt, amelyeken keresztül még jobban kirajzolódik a levelek stílusában megismert személyiség. Anthony Hopkins pedig szintén fantasztikus a visszafogott, elegáns angol úriember antikváriusként, aki nagyra értékeli Hanff személyiségét, bár saját maga sosem tudna hasonlóan viselkedni. A regény a később megjelent *The Duchess of Bloomsbury Street*-tel, a Londonba végül eljutó írónő útinaplójával teljes, amely a filmbe már nem került bele, ennek a különös barátságának a története azonban önmagában is csodás élmény.

PETHŐ RÉKA

A nagy szívás

Up in Smoke – amerikai, 1978. Rendezte Lou Adler. Írta: Tommy Chong és Cheech Martin. Kép: Gene Pollo. Zene: Danny Kortchmar. Szereplők: Cheech Martin (Pedro), Tommy Chong (Man), Strother Martin (Arnold), Edie Adams (Tempest), Stacy Keach (Stedenko). Gyártó: Paramount Pictures. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 86 perc.

Seth Rogen és önfeledten vihogó barátai, akik az elmúlt tizenpár évben a beszívós vígjátékok törpezsánerében a vezéralakok szerepeit játszották, még világra sem jöttek, és Jeff Bezos is legfeljebb az iskolaudvaron álmódított az ürbe jutásról, amikor Cheech Marin és Tommy Chong komikusduója már alkar vastagságú spanglik segítségével hódította meg egy lendülettel a THC-galaxist és a moziuniverzumot. A páros filmes sikereit megalapozó *A nagy szívás* 1978-ban készült, amikor a maiakhoz képest még enyhén szólva más szelek fúj-tak a stonerek belassult rágc-sálásban oly gazdag minden-napjaiban. Ma már a nyugati világ megannyi államában a társadalmilag elfogadott, legális tevékenységek közé tartozik, hogy autószerelőtől a művelt

középosztály vasalt inges tag-jaiig rommá szívják magukat a polgárok egy csendes délutánon, miközben még a nagymamák is CBD-olajjal kúrálják az isiászt. 40 évvel ezelőtt viszont még állig felfegyverzett rendőri osztagok vadásztak a pszichoaktív zöld növény báránnyé-kességű híveire.

Erre a kiáltó ellentétre épül *A nagy szívás*, amelyben számos szempontból öntudatlan, A pontból B-be eljutni próbáló hőseinket üldözi egy kábítószerellenes csoport, élén a karót nyelt Stedenko őrmesterrel (Stacy Keach ihletett választás a szerepre). Cheech és Chong afféle korabeli Dumb és Dumberként halad a maga útján, szerepazonosan, ám Jim Carrey mániákus energiái nélkül, és a lehangoló hervadt-ságot az egyébként lemezproducerként ismert Lou Adler enervált rendezése sem képes ellensúlyozni. Egy negyedórás komédiaszeccsre való, üdvözlendő agyatlan geg azért megbújik a filmbe, de a vég-ső nagyjelenet mintha a műegészség- és itéletmondana: a zenei tehetségkutatón a bánygún mosolygó hippik mellett feltűnő, energiától vibráló újhul-lámos és punkzenészek ugyanis azt üzenik nekünk, hogy lehet ezt az egész bulit lüktetőbben, frissebben és szórakoztatóbban is csinálni. Mintha élénk.

GREFF ANDRÁS



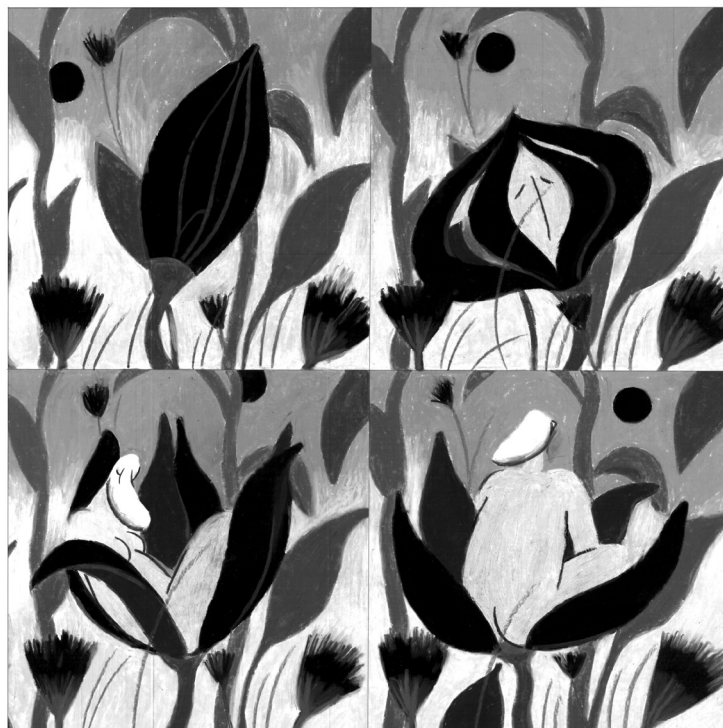
Fiatal nők a teljes idegösszeomlás szélén

MARJAI PETRA LILLA ÉS GYÖRFI KATA

Mostonában egyre többet lehet olvasni a most harminc körül járó nemzedék jellegzetes életproblémáiról. Kapunyitási pánik, lakhatási válság, a perspektívák hiánya, klímaszorongás, fiatalkori kiégés, a közösségi média torzította önkép – a címszavakat a különféle társadalomtudományi értekezések mellett az olyan művek töltik meg valódi jelentéssel, mint Anna Krztoń *Szedd össze magad!* és Iveta Merglová *Ema elvan* című képregényei. Mindkettőt közép-európai (lengyel, illetve szlovák) női alkotó jegyzi, és a kettős perspektíva alapvetően meg is határozza, milyen hétköznapi élethelyzetekről és jellegzetes dilemmákról szólnak ezek a történetek.

Más tekintetben a két, magyarul nemrég megjelent képregény nem is különbözhetne jobban egymástól. A katowicei képzőművészeti egyetemen végzett, Varsóban élő Krztoń nagyobbat markol, könyve három lány éveken átívelő barátságának önleletrajzi ihletésű, érzelmes és helyenként megrázó története. Ania, Asia és Iga a kétezres években kamaszodnak, egyformán vonzzák őket a

képregények, az alternatív és a popkultúra. Internetes nickneveken szólítják egymást, folyton változtatják az identitásukat, és közben igyekeznek valahogy megharcolni a saját önállóságukért, miközben rémes munkalehetőségek, terhelt családi környezet és jókora földrajzi távolságok nehezítik az éveket. Ahogy telnek az évek, Asiát és Igát is utoléri a depresszió. Pszichiátriára kerülnek, az öngyilkosságot fontolgatják, miközben Ania, a történet elbeszélője, egyben a szerző alteregója hol kétségbeesetten, hol lankadó erőfeszítésekkel igyekszik életben tartani velük a barátságot. Krztoń banális szituációk vázlatával, könnyed, anekdotázó stílusban kezdi a történetet, és észrevétlen természetességgel vált hangnemet. Művének legnagyobb értéke, hogy pontosan mutatja be a fiatalkori barátságok hullámzó intenzitását, a nagy egymásra találások időszaka után azt a tehetetlenséget is, amelylyel felismerjük, hogy minden fogadalmunk és jó szándékunk ellenére sem érezzük már magunkat olyan közel a másikhoz, mint régen. Ambiciózus kötetben az író-rajzoló mélyre ás e folyamat lélektanában, és önmagával is mer őszinte lenni. A *Szedd össze magad!* így lesz egy fiatal alkotó pályájának első jelentős műve, amely mangákat idéző rajzstílusával a mai nyugati szerzői képregény trendjeihez is odasimul, miközben megőrzi kelet-európai szemszögét. Kellermann Viktória fordítása a lengyel kulturális utalásokat is érzékelteti, a magyar kiadás egyetlen szépséghibája mindössze a rajzi világtól élesen elütő, bumfordi betűtípus.



Krztoń elbeszélőjéből árad a szó, az *Ema elvan* címszereplője viszont egy szót sem szól. Iveta Merglová képregénye a manapság meglehetősen népszerű képkönyvek formátumát követi, vagyis pusztán képekkel mesél, sem narrációs szöveget, sem dialógust nem tartalmaz (e képregénytípus egyik kortárs klasszikusáról, Thomas Ottról Baski Sándor írt a *Filmvilág* 2021/01. számában). Ezzel együtt teljesen érthető, mi történik Emával: semmi. Csörög a vekkere, magához tér, bemegy dolgozni, grafikonokat bámul a monitoron, hazamegy. Másnap kezd elölről. A szlovák író-rajzoló egy üresnek tűnő élet naplószerű bemutatására vállalkozik, amely ugyanakkor nem feltétlenül boldogtalan. Emának megvannak a hétköznapi rítusai, szereti a saját testét, és mintha kitapasztalta volna az egyedüllétet. A szöveg nélkül pergő képek metronómszerű ritmusa, a sem-

mittevés lakonikus nyugalma különös harmóniát teremt az oldalakon, így *Ema* történetében nem az egzisztenciális szorongás, sokkal inkább valamiféle nemzedéki tétlenség, eltompultság kórképét véljük felismerni. Merglová vízfestészerűen elmosódó, homogén színfoltokkal dolgozó, bohókás rajzain mindez nem tűnik elviselhetetlennek, noha különösebben vidámnak sem. A hős nő jellegzetes alakja valósággal leválik a geometrikus mintázatokkal egyneműsített hátterekről, így akkor is egyedül van, amikor elvileg más emberek veszik körül. Így aztán az *Ema elvan* a koronavírus okozta karanténmagány jelképszerű műveként is könnyű olvasni-nézegetni.

Anna Krztoń: *Szedd össze magad!* Fekete-fehér, keményfedeles, 272 oldal. Kiadó: Szépirodalmi Figyelő.

Iveta Merglová: *Ema elvan.* Színes, keményfedeles, 68 oldal. Kiadó: Csirimojó.

KRÁNICZ BENCE

