

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXIV. ÉVFOLYAM, 11. SZÁM • 2021. november • 490 FT / 8,60 RON

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



## JEAN-PAUL BELMONDO

DŰNE-BIRODALOM  
COTZEE-ADAPTÁCIÓK  
KÁDÁR-KORI MELODRÁMA



MMA  
MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA

NFI  
NATIONAL  
FILM INSTITUTE  
HUNGARY

Daniel Brühl: **Saját lifttel a pokolba** – Cirko Film

CIRKO  
MOZI-JEGY

50%

## JEAN-PAUL BELMONDO

Az új hullám színészeként befutott Belmondo a francia film legnépszerűbb férfihőse lett, legnézettebb filmjeit ötmillióan látták. Mintha egész életében csaknem lehetetlen szintézisre törekedett volna, arra, hogy összebékítse a szerzői mozit a közönség-mozival, a vígjátékot az akciófilmmel, a nevetést a tragédiával.

**Jean-Luc Godard: Kifulladásig – 18. oldal**



## ADAPTÁCIÓK: FILM ÉS IRODALOM

John Maxwell Coetzee, a Nobel-díjas dél-afrikai író regényeiből készült adaptációk a rasszista apartheid-rendszer (majd annak bukása) közegében születtek. Történeteik hasonlítanak a westernek alaphelyzetére: a gyarmatosító a saját kultúráját az egyedül üdvözítő szokásrendnek, a meghódított népeket pedig alsóbbrendűnek látja.

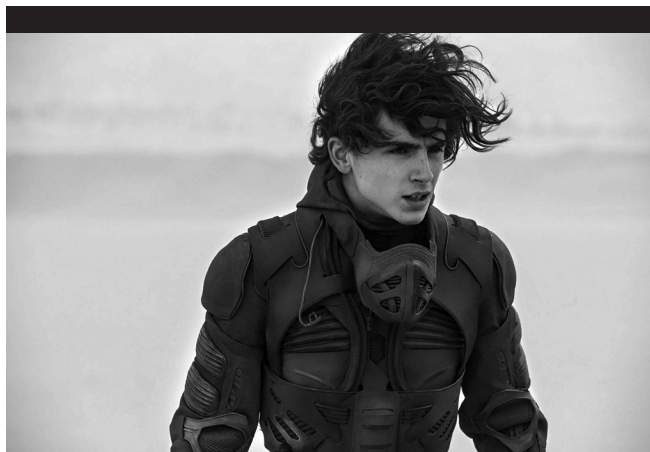
**Ciro Guerra: A barbárokra várva – 22. oldal**



## A JÖVŐ BIRODALMÁBAN

A science fiction leginkább abban különbözik valamennyi fantasztikus műfajától, hogy nem a mesékben, hanem a tudományban hisz. Soha nem volt még olyan égető szükség jó sci-fikre, mint a 21. század nyitányán, amikor az emberek nagy része továbbra is úgy él, mintha nem lenne holnap, miközben évről évre biztosabb, hogy tényleg nem lesz.

**Dennis Villeneuve: Dűne – 36. oldal**



2021 november

# FILMVILÁG

LXIV. ÉVFOLYAM 11. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

**Gelencsér Gábor:** Elvesztett illúzió

(*Premodern magyar értelmiségi melodramák 1.*)

4

**Mohi Sándor:** „Minden érdekelté” (Ágh István Huszárk Zoltánról)

10

**Kránicz Bence:** A láthatatlan idő formája

(*Beszélgetés Mundruczó Kornéllal*)

14

**Schubert Gusztáv:** Kell egy csapat (Magyar producerek 1.)

16

## JEAN-PAUL BELMONDO

**Ádám Péter:** Ászok ásza (Jean-Paul Belmondo 1933-2021)

18

## FILM ÉS IRODALOM

**Árva Márton:** Nincs tiszta lap (J.M. Coetzee-adaptációk)

22

**Földényi F. László:** Szerelmi történet 1931-ből

(*Erich Kästner / Dominik Graf: Fabian*)

26

**Kovács Kata:** Szerepcsere

(*Ingmar Bergman / Hagai Levi: Jelenetek egy házasságból*)

28

**Greff András:** A mozicalaxis őrzői

(*Quentin Tarantino: Volt egyszer egy Hollywood*)

30

## KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

**Földváry Kinga:** Varieté a nyúlüregben (Bryan Talbot: Alice in Sunderland)

32

## A JÖVŐ BIRODALMÁBAN

**Varró Attila:** Hamis próféciák (Dennis Villeneuve: Dűne)

36

**Andorka György:** A szférák zenéje

(*Jóhann Jóhannsson: Az utolsó és az első emberek*)

40

## FILM NOIR

**Kovács Patrik:** Búcsú a tegnaptól (A film noir a hatvanas években – 3. rész)

42

## FESTIVÁL

**Baski Sándor:** Vihar közbeni csend (Karlovy Vary)

46

## FILM/ZENE

**Déri Zolt:** A zenekar és a felfedező

(*Nick Moran: Creation Records – A történet*)

48

## KRITIKA

**Baski Sándor:** Gendermetafora az élő szövegben (Julia Ducournau: Titán)

49

**Roboz Gábor:** A legnagyobb pech

(*Anders Thomas Jensen: Az igazság bajnokai*)

50

**Huber Zoltán:** A számok törvényei

(*Cary Joji Fukunaga: 007 nincs idő meghalni*)

51

**Forgách András:** Hableánymagány (Christian Petzold: Hableány)

52

**Kovács Patrik:** Kiterítenek ügyis (Fabricius Gábor: Eltörölni Frankot)

53

**Vajda Judit:** Károly 5-től 6-ig (Nagy Borús Levente: Tantrum)

54

**Darida Veronika:** Színház az egész (Demian József: Éjjeli őrző)

55

## MOZI

**STREAMLINE MOZI**

56

**PAPÍRMOZI**

61

**A címlapon:** Daniel Brühl: Saját lifttel a pokolba (Peter Kurth és Daniel Brühl) – A Cirko Film bemutatója

# FILMVILÁG

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

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

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

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümeghy Éva

**CIMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

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

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

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

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

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

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

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

**KIADVÁNYT GONDOZTA**  
Faktum Print Nyomdaipari Kereskedelmi Bt.  
**FELELŐS VEZETŐ**  
ügyvezető igazgató

**Megrendelésszám:**  
FP21-0070  
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 novemberi Filmvilág már kapható.



### Megjelent a BBC History történelmi magazin 2021. novemberi száma! A tartalmából:

- Mi történt Magyarországon 1918–1919-ben, az őszi-rózsás forradalomtól a Tanácsköztársaság bukásáig? Hat magyar történész elemzi a korszakot
- Ki volt a Napkirály börtönében raboskodó rejtélyes Vasárlarcos?
- Hogyan kezelték félre évszázadokon át az orvosok a nőket?
- Mi volt az oka a hatalmas Szikh Birodalom eltűnésének?

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

képek videóink hírek kritikák  
elemzések videók linkek hírek kritikák  
elemzések képek videók linkek hírek  
kritikák elemzések videók linkek hírek  
képek videók linkek hírek kritikák  
elemzések videók linkek hírek kritikák  
elemzések képek videók linkek hírek

# FILMVILÁG

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

## Előfizetési kedvezmény

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

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

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

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**MMA**  
MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA

**NFI**  
NEMZETI  
FILMINTÉZET  
MAGYARORSZÁG

## BÖSZÖRMÉNYI ZSUZSA (1961-2021)

Lapzártakor érkezett a Magyar Filmművészek Szövetségétől a lesújtó hír, elhunyt Böszörményi Zsuzsa: „A Színház- és Filmművészeti Főiskolán dokumentumfilmrendezőként végzett 1991-ben. Diplomafilmje, az *Egyszer volt, hol nem volt...*, egy intézeti kislány és az őt magához vevő idős asszony kapcsolatának története, elnyerte a legjobb külföldi filmnek járó diák-Oscart, s Európában is fényes fesztiválsikereket aratott Cannes-ban, Nyon-ban, Londonban.

Első nagyjátékfilmje, a *Vörös Kolibri* (1995) a női sorssal foglalkozik a zűrzavaros közép-kelet-európai viszonyok közepette. Ourense-ben a Legjobb európai film, a Kalkutta Nemzetközi Filmfesztiválon a legjobb első film díját kapta. Második játékfilmje, a *Mélyen őrzött titkok* (2004) a 35. Magyar Filmszemlén a legjobb rendezés díját kapta, s ezt is több nemzetközi díj követte. Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza lányaként tovább vitte szülei filmjeinek szellemiségét, a dokumentarista indíttatású társadalmi érzékenységet és a mély együttérzést a filmek hőseivel. Együtt hozták létre a BGB Film produkciós céget, amelyben Böszörményi Zsuzsa producerként is dolgozott olyan sikeres filmekben, mint a *Szökés*, *A mi golyánk* vagy a *Táncrend*.

Időközben Finnországba költözött finn filmrendező férjével, Kai Salminennel, akivel együtt készítették a *Hosszú utazás* című dokumentumfilmet az ukrán-szlovák határral kettévágott magyar lakta falu, Szelmenc hányatott sorsáról. A film a 2008-as Magyar Filmszemlén a legjobb dokumentumfilm díját kapta. Utolsó dokumentumfilmje, az *580 méter* a magyarországi bányászat megszűnésének személyes történetét meséli el.”



## 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

Filmtörténeti kiállítás a Ludwig Múzeumban a **Nemzeti Filmintézet** szakmai közreműködésével.

**Kurátorok:** Balogh Gyöngyi †, Barkóczy 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 novemberi előadásaira.**

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Lost Illusion** (Premodern intellectual melodrama in Hungarian Film – Part One) by Gábor Gelencsér, p. 4. **He Was Interested in Everything** (István Ágh on Zoltán Huszár) by Sándor Mohi, p. 10. **Form of Invisible Time** (A Talk to Kornél Mundruczó) by Bence Kránicz, p. 14. **We Need a Team** (Hungarian Producers 1.) by Gusztáv Schubert, p. 16.

*Before the New Wave a distinctive trend emerged in Hungarian art film: the subgenre of intellectual melodrama bears the marks of premodernism in films of auteurs like Károly Makk or Tamás Fejér.*

### JEAN-PAUL BELMONDO

**Ace of Aces** (Jean-Paul Belmondo) by Péter Ádám, p. 18.

*As one of the most popular star of French cinema, Belmondo's oeuvre was a bold experiment for nearly impossible syntheses: reconciling art film and popular cinema, comedy and tragedy, action and melodrama.*

### FILM AND LITERATURE

**No Clean Sheet** (J.M. Coetzee Film Adaptations) by Márton Árvai, p. 22. **Love Story from 1931** (Erich Kästner's *Fabian* by Dominik Graf) by László F. Földényi, p. 26. **Trading Places** (*Scenes from a Marriage* by Ingmar Bergman and Hagai Levi) by Kata Kovács, p. 28. **Guardians of the Movie Galaxy** (*Once Upon a Time in Hollywood: The Novel*) by András Greff, p. 30.

*Famous novels by Coetzee were written under the oppression of South African apartheid system: he created unusual western stories in the racist world of colonialism.*

### COMICS LEGENDS

**Vaudeville in the Rabbit Hole** (*Alice in Sunderland* by Bryan Talbot) by Kinga Földváry, p. 32.

### FUTURE WORLDS

**False Prophecies** (Sci-fi Adaptations by Denis Villeneuve) by Attila Varró, p. 36. **Music of the Spheres** (*The Last and First Men* by Jóhann Jóhannsson) by György Andorka, p. 40.

*With his three highly acclaimed science fiction film, Villeneuve has proved his irreconcilable difference with the classical feature of the genre: the dominance of science over miracles, probable over impossible.*

### FILM NOIR

**Farewell to Past** (Film Noir in the 60's – Part Three) by Patrik Kovács, p. 42.

### FESTIVAL

**Silence During Storm** (Karlovy Vary 2021) by Sándor Baski, p. 46.

### FILM/MUSIC

**The Band and the Manager** (*Creation Records* by Nick Moran) by Zsolt Déri, p. 48.

### REVIEWS

**Gender Metaphore in Living Tissue** (*Titane* by Julia Ducournau) by Sándor Baski, p. 49. **The Hardest Luck** (*Riders of Justice* by Anders Thomas Jensen) by Gábor Roboz, p. 50. **The Law of Numbers** (*No Time to Die* by Cary Joji Fukunaga) by Zoltán Huber, p. 51. **Mermaid Solitude** (*Undine* by Christian Petzold) by András Forgách, p. 52. **You'll Be Killed Anyway** (*Erasing Frank* by Fabrice Gábor) by Patrik Kovács, p. 53. **Károly from 5 to 6** (*Tantrum* by Levente Nagy Borús) by Judit Vajda, p. 54. **All World is a Stage** (*Nightwatch* by József Demian), by Veronika Darida, p. 55.

### CINEMA p. 56.

### STREAMLINE CINEMA p. 61.

### PAPER CINEMA p. 64.

**On the Cover:** Peter Kurth and Daniel Brühl in *Next Door* by Daniel Brühl (A Cirko Film release)

PREMODERN ÉRTELMSÉGI MELODRÁMÁK 1.

# Elveszett illúzió

GELENCSÉR GÁBOR

**AZ ÚJHULLÁMOT MEGELŐZŐ KORSZAK SAJÁTOS MŰFAJA AZ ÉRTELMSÉGI MELODRÁMA. LEGFONTOSABB DARABJAIT FEJÉR TAMÁS ÉS MAKK KÁROLY RENDEZTE.**

Az értelmiségi melodrámák a modernizmussal jelentek meg az egyetemes filmművészetben, a szerzői film egyik alműfajaként. A magyar filmben különleges a pozíciójuk: kevésbé kötődnek a hatvanas évek modern filmjéhez, miközben teljességgel nem hiányoznak abból a korszakból sem. Korábban – akár a nemzetközi trendet is megelőző módon – jelennek meg, s a modernizmus megelőző, 1954 és 1962 közötti átmeneti korszak jellegzetes, valóban a modern formákhoz átvezető, avagy azt már el is érő darabjai lesznek (Gertler Viktor: *Láz*, 1957; Bán Frigyes: *Csigalépcső*, 1957; Révész György: *Éjjelkor*, 1957; Fehér Imre: *Gyalog a menyországba*, 1959; Gertler Viktor: *Vörös tinta*, 1959; Máriássy Félix: *Pirosbetűs hétköznapiak*, 1962; Fejér Tamás: *Kertes házak utcája*, 1962; Makk Károly: *Elveszett paradicsom*, 1962). Alkotóik pályafutása 1945 előtt vagy az ötvenes években elindult, így közelebb állnak a műfaji fogalmazásmódhoz, és – Makk Károly kivételével – később sem válnak jelentős szerzőkké. Makk esete sajátos: a modernizmust bevezető trilógiája után (*Megszállottak*, 1961; *Elveszett paradicsom*; *Utolsó előtti ember*, 1963) – önhibáján kívül – nem tudja folytatni ezt a stílust, erre csak 1968 után nyílik lehetősége, így abból a korszakból marad ki, amelyet az ő filmjei indítanak el. Premodern trilógiájának valamennyi darabjában felismerhető az értelmiségi melodrámák alműfaja, de kizárólagossá ez csak a középső filmben válik.

Ám nemcsak Makknál nem folytatódhatnak az értelmiségi melodrámák a hatvanas években, hanem a pályakezdő újhullámos nemzedék filmjeiben sem. Mi lehet ennek az oka?

Az okot részben a társadalmi-politikai folyamatokban, részben a magyar filmtörténeti hagyományban találhatjuk meg. 1956 után, a véres megtorlás éveiben a magyar film – elenyésző kivételtől eltekintve – megpróbál eltávolodni a politikától. Ennek egyik következménye a személyes sorsok, érzelmi motivációk előtérbe állítása, amely – a klasszikus-kosztümös adaptációk mellett – a melodrámákban lehet megfelelő műfajra. A kádári konszolidáció azonban lassan visszahozza a társadalmi témák feszegetésének értelmét, de már nem a szocialista realizmus propagandisztikus szellemében, hanem az analízis és a kritika – korlátozott – lehetőségével. S a hatvanas évek társadalmelemző, kritikus attitűdje nem az értelmiségi melodrámáknak kedvez. A magyar filmtörténeti hagyomány pedig – a vígjáték mellett, amely az átmeneti korszaknak is fontos műfaja marad – elsősorban a melodrámák műfajában erős. E minta erejét az is bizonyítja, hogy a minden elemében megváltozott társadalmi körülmények között is érvényes melodrámát tud létrehozni, akár még annak klasszikus nagyformájában, mint a noir szzenzibilis *Gázolás* (Gertler Viktor, 1955) vagy a munkástémájú *Dani* (Szemes Mihály, 1957). Múlt és jelen kapcsolatát az is kifejezi, hogy a premodern melodrámák között számos múlt időben játszódót találunk (főleg a paraszti melodrámák között), de ugyanennyi jelen idejűt is (a munkásmelodrámák többségében). De nemcsak a társadalmi, hanem a filmtörténeti körülmények is változóban vannak, az ötvenes-hatvanas évekre a klasszikus műfaji film Hollywoodban is válságba kerül, a neorealizmus átalakulásával érlelődik az európai modernizmus. Az 1953-as olvadás után a magyar

film egyre nyitottabbá válik a nemzetközi folyamatokra, előbb régebbi vagy kortárs stílusirányzatokhoz csatlakozik, majd 1956 után elkezd tájékozódni a modernizmus irányába. Ez alakítja tehát formai értelemben az 1954 és 1962 közötti átmeneti korszakot.

A premodern stílusjegyek elsősorban a melodrámák alműfajú történetekben ismerhetők fel, avagy meg is fordíthatjuk a gondolat logikáját: elsősorban a melodrámák alkalmas premodern stílusjegyek felmutatására (sokkal inkább, mint például a vígjáték). A stílus változása



szempontjából tehát a melodráma lesz a korszak legfontosabb műfaja. Az el-  
lentmondásnak ható képlet is jelzi (stílus vs. műfaj), hogy a melodráma ekkortól  
alműfaji státusba kerül előbb a klasszi-  
kus művészfilm, majd a szerzői film mel-  
lett, pontosabban alatt.

Az értelmiségi melodráma a modern  
szerzői film jellegzetes alműfaja, így nem  
véletlen, hogy Magyarországon is ez a  
filmcsoport fogja a legtöbb premodern  
stílusjegyet felmutatni, s a korszak végén  
a *Kertes házak utcája* és az *Elveszett pa-  
radicsom* vezet át már a modernizmusba.

#### PÁRHUZAMOS ZSÁKUTCÁK

Fejér Tamás sokszínű témájú és változo-  
tos műfajú életműve során a *Kertes házak  
utcáján* kívül még egy melodramát forgat  
*A férfi egészen más* címmel 1966-ban, ám  
ez – ahogy a hatvanas évek melodramái  
általában – kevésbé jelentős alkotás,  
szemben a korábbi munkájával,  
amely pályafutása kiemelke-  
dő, a filmtörténeti kánonban is  
előkelő rangot kivívó darabja.  
Ráadásul szemléletileg radikális  
mű, amelynek zárata teljes  
kiábrándulásról tudósít, míg a

korszak végén született másik értelmi-  
ségi melodráma, az *Elveszett paradicsom*  
befejezése nyitott marad. Stilisztikailag  
viszont Makk filmje tekinthető már akár  
modernistának, míg Fejéré „csak” az át-  
meneti korszakra jellemző premodern  
stílusjegyeket mutatja. S noha az *Elve-  
szett paradicsom* stílusa foly-  
tatódik az *Utolsó előtti em-  
berben*, így átkötést jelent a  
hatvanas évekhez, alműfaji  
szempontból a *Kertes házak  
utcája* a premodern értel-  
miségi melodramák méltó

„A fővárosból  
érkezik a kísértő”  
(Fejér Tamás:  
*Kertes házak utcája*  
– Schubert Éva  
és Gábor Miklós)



RAJNÓGEL IMRE FELVÉTELE

zárófilmje (1963 első napjaiban került a mozikba, míg Makk művét már 1962 szeptemberében bemutatták). A két film mindenestre párhuzamosan készül, s szemléleti és stilisztikai keresztkapcsolatuk (a *Kertes házak utcája* szemléleti, az *Elveszett paradicsom* stilisztikai szempontból radikálisabb) filmtörténetileg és az alműfaji/premodern (stílus) jegyek használata révén is egymás mellé rendeli őket.

Mindkét film kortárs irodalmi mű nyomán készült, s mindkettő adaptációs helyzete sajátos. A *Kertes házak utcája* Csurka István azonos című „filmregényéből” született, amely kötetben is megjelent, szemben az író első, szintén melodráma alműfajú forgatókönyvével, a *Májusi fagggyal* (Kis József, 1961), illetve két további, Fejér Tamásnak írt munkájával (*Miért rosszak a magyar filmek?*, 1964; *A férfi egészen más*, 1966). Nem hagyományos értelemben vett, önálló irodalmi mű adaptációja tehát a *Kertes házak utcája*, annak ellenére, hogy – a szerző több más, részben meg nem valósult filmregényével együtt – kötetben is megjelent. Az eredeti mű és a filmváltozat szűzséjének összehasonlítása mégis szolgál bizonyos tanulságokkal. Sarkadi Imre utolsó drámájának, az *Elveszett paradicsom*nak az ötlete filmszinopszisként fogalmazódott meg, s készült is belőle egy töredékes forgatókönyv, amelyet végül Örkény István fejezett be, neki azonban '56 utáni szilenciuma miatt nem jelenhetett meg a neve a stáblistán. Sarkadi, ahogy a dráma színpadra állítását, úgy a film bemutatóját sem érte meg. A dráma és a film összevetése szintén tanulságos, meghozza ugyanabból a szempontból, mint a *Kertes házak utcája* esetében.

A jelzésértékű, hasonló jellegű módosítás a filmváltozatokban igen fontos körülményre mutat rá: az értelmiségi melodramákban megfogalmazódó rossz közérzet társadalmi hátterére, eredetvédekére, illetve annak ábrázolási módjára. Igen árnyalt jelenségről van szó, amelyet jellemző módon a korabeli kritika nem vett észre (vagy nem akart észrevenni), illetve egyoldalúan értelmezett. A filmváltozatok ugyanis az irodalmi előzményekhez képest tovább szűkítik történeteik és szereplőik társadalmi hátterét, múltjuk történelmi aspektusait, s ezzel fokozzák drámáik egzisztencialista lecsupaszítottságát – éppen ezáltal hozva létre az értelmiségi melodramát. A korabeli kritika ezt a leszűkítést bírálta. A *Kertes házak utcája*

ról írta a *Filmvilág*ban Illés Jenő: „A szándék és a filozófiai tartalom mélyen társadalmi igényű, a válasz csupán személyes, privát jellegű. A filmnek a társadalmi kérdésfelvetésre nem sikerül társadalmi igényű válaszokat adni.” Az *Elveszett paradicsom*ról pedig ugyanabban a lapban a következőt jegyezte meg Keresztury Dezső: „A társadalmi közeg elemeinek elhagyása a darab erkölcsi és esztétikai mondanivalóját is háttér nélkülivé teszi.” A korszak kritikáiban megfogalmazódó elvárásrendszer végül hatékonyan bizonyul, a rendezők is azonosulnak vele, s a magyar modernizmus jelentős alkotásai valóban társadalmi kérdéseket vetnek fel, s azokra társadalmi igényű válaszokat adnak, akár a legszemélyesebb, önéletrajzi jellegű történeteikben is (lásd például az „így jöttem”-filmek tematikus hullámát a hatvanas, majd az azt követő évtizedekben, egészen napjainkig). Ez az elvárásrendszer szorítja ki a melodramát a modern magyar filmből, hiszen a műfajban a társadalmiság egyrészt csak igen közvetett módon tud megjelenni, másrészt, főképp az értelmiségi melodramákban, bénult, passzív, tehetetlen létállapotról tanúskodik, szemben a hatvanas évek cselekvő filmhőseivel.

A *Kertes háza utcája* és az *Elveszett paradicsom* filmváltozatában valóban jól felismerhető a szűkítés, az eredeti művekhez képest a társadalmi szempontok csökkentése. Fejér filmjéből a házaspár előéletének '56-os epizódja marad ki, amelyben a politikai és a személyes motívumok szövődnek össze: a férj passzív magatartása vetíti előre későbbi kispolgári szemléletét, amely a házasság elsivárosodásához, életük ellaposodásához vezet, s amelyből a feleségnek ki kell törnie („kis pont vagyok”, mondja könyve fölé hajolva ifjú feleségének, miközben kint dörögnek a fegyverek). A nő korábbi barátja az ötvenes években DISZ-titkárként érezte méltóságon alulnak a szerelmes érzelmeket, ezért szakítottak. A jelenben szintén elfoglalt pártmunkás (és családapa) nem kínál alternatívát a házasságába belefásult asszonynak (a hozzá kapcsolódó flashback, illetve jelen idejű epizódot már tartalmazza a film). Az *Elveszett paradicsom*ból pedig a mellékszereplőket hagyják el, így a kolozsvári rokon családját, beleértve a lány apját, akinek a drámában munkásmozgalmi múltjára is történik utalás. Makk filmváltozata az igen radikális húzás eredményeképpen előbb három-, majd

a férfi főhős apjának halála után – amely szintén nem része az eredeti történetnek – csupán kétszereplős kamara(melo)dráma. Ugyanakkor egyik film sem nélkülözi teljesen a társadalmiságot. Mindkét esetben fontos motivációja lesz a hősök érzelmi kiégettségének hasonló „back story”-juk. Ezekben a filmekben fogalmazódik meg elsőként a hatvanas években gyakran visszatérő, majd a hetvenes évektől is igen népszerű „közérzetfilmes” motívum, különféle generációs aspektusokban, sokszor nemzedéki konfliktusként. A két filmben első generációs értelmiségiket látunk, akiket az ötvenes évek „fényes szele” repített magasra. Tehetségesek, de talán – ahogy az *Elveszett paradicsom* sikeres orvosa mondja – „túl könnyen” megkaptak mindent. Érdemes erről vallomásértékű szavait pontosan idézni, hiszen szemléletesen írja le az ötvenes években elinduló, a hatvanas évekre beérkező első generációs értelmiségiek közérzetét: „Nekem túl könnyen ment minden. Amire vágytam, megkaptam, jól laktam. Elég volt. Hát, mi van még? Még egyszer előlőről mindent? Új pályát, új lakást, új szeretőket? Akkor már a halál érdekesebb.” Az ötvenes évekbeli gyors felemelkedésének ráadásul súlyos ára is lehetett, kisebb-nagyobb áruhátságok, megalkuvások, amit kiábrándulás követett, majd az '56-os forradalom utáni depresszió. Az ötvenes–hatvanas évek fordulóján készült értelmiségi melodramák erről tudósítanak, s ez a társadalmi összefüggés, az ötvenes évek (és látenszen '56) mint a jelen rossz közérzetének forrása, a filmek kétségtelenül leszűkített, s ezáltal az egzisztencialista színezetű lélektani drámára koncentrált történetében is kikapintható. Úgy is értelmezhetjük mindezt, hogy az értelmiségi melodramákban járja át a legmélyebben a személyiséget a magyar társadalom közelmúltja, a jelenhez vezető évek politikai és történelmi eseményeinek hatása. Meghozza oly módon, hogy az a hősökben poszttraumás stresszt okoz – szemben a hatvanas évek stresszből kilábaló, a konszolidációban új(ra) lehetőséget látó/remélő cselekvő hőseivel, akik megpróbálnak ismét tenni valamit, kiegyezések árán folytatni, amit nagy hitekkel elkezdtek. Az *Elveszett paradicsom* nyitva hagyja ezt a kérdést, nem zárja ki az élet értelmes folytatásának jövőbeni lehetőségét (erre utal a kiszáradt fa kivágásának szimbóluma a film végén, illetve a szerelmesek „nem



búcsúzása”), a *Kertes házak utcája* viszont legfeljebb az asszony döntésében, vállalt magányában jelez valami jövőre vonatkozó elszánást, ám a csábító férfifőhős kiábrándultsága menthetetlen és megváltozhatatlan, ahogy a férj sem képes szakítani kispolgári mentalitásával. Érdekes e filmek mellé helyezni az *Elveszett paradicsom*hoz több szálon kötődő – orvos hős, apa-fiú kapcsolat – Jancsó-filmet, az *Oldás és kötést* (1963): ott a szembenézés és a múlttal történő szakítás után egyértelműen a folytatás gesztusával zárul a film, méghozzá a bartóki hagyomány szellemében, azaz a tradíció modernizálásával, ahogy ezt Jancsó következő filmjeitől saját formavilágában is érvényesíti.

### „NINCS SZÁRNYAM.”

Térjünk most már rá a *Kertes házak utcája* elemzésére, ám még mindig párhuzamok után kutatva! Fejér Tamás filmje a *Csigalépcső* párdarabja: az 1956 utáni

### „Túl könnyen megkaptak mindent”

(Makk Károly: *Elveszett Paradicsom* – Pálos György és Törőcsik Mari)

amely legelsőként, s már igen korán kérelhetetlenül fogalmazza meg ezt a hangulatot). A kisváros–nagyváros ellentét is hasonlóan jelenik meg a két filmben: a kisváros a visszahúzó közeg, a kísértés viszont a nagyvárosból érkezik. Ki kéne törni a kisvárosi közönyből, ám ezt csak a bűnös nagyvárosiassággal lehetne elérni. Ennek egyrészt az ára az addigi kisboldogság széttözúzása, ám az új kapcsolat ugyanúgy, sőt már eleve kilátástalan, ezért a nagyboldogság sem következik be. Az értelmiségi melodrámban – ellentétben a klasszikussal – mindenki lemond mindenről, mindkét fél szerelme „áldozatos”. A *Kertes házak utcájában* a fővárosból érkezik a kísértő a kisvárosba, ahogy a *Csigalépcsőben* is, azzal a

első jelen idejű értelmiségi melodráma szintén kiábrándultsággal, valamennyi szereplő életének válságával zárul (s ez a körülmény különösen fontossá teszi Bán Frigyes munkáját,

különbséggel, hogy ott a megkísértett megy el a fővárosba. Fejér filmjében egy vidéki kiküldetéseken dolgozó műszaki ellenőr kerül el kisvárosi kollégájához, ismeri meg sivar, kispolgári életét, csábítja el a házasságban megfáradt, csalódott feleségét, majd hagyja el az asszonyt rögtön az együtt töltött éjszakájuk után. Mindennek egyedüli „eredménye”, hogy a feleség az életét felbolygató idegen hatására elköltözik a férjétől. Három magányos és boldogtalan embert látunk a film végén, csak úgy, mint a *Csigalépcsőben*.

A *Kertes házak utcája* már a jóléti kispolgári társadalom válságáról tudósít. A szakmájában sikeres, férjként közép-szerű, patriarchális szemléletű vidéki főmérnök, Máté József biztos egzisztenciát teremtett maga körül. Feleségének, Panninak ezért nem kell dolgoznia, csak a férjéről köteles gondoskodni, hogy ő nyugodtan a szakmájára koncentrálhasson, ám az asszony éppen emiatt érez kielégületlenséget: álmait nem válthat-





ta valóra (szövnői képesítése van, de a textilminták kitalálásában kreativitásának kiélésére is lehetősége nyílhatna). Mindezt az asszonyra féltékeny titkár nő éppen fordítva látja, és szerinte a „készebe” beülő feleség húzza vissza tehetséges, ambiciózus férjét. Csakhogy „savanyú a szőlő”: nem neki van igaza, hiszen a férj múltjából és jelenbeli viselkedéséből egyaránt az ő kispolgári mentalitása árad. A szomorú arcú, réveteg tekintetű, mélabús feleség ebből fakadó kielégületlenségét veszi észre azonnal Palotás, a fővárosi látogató, s csábítja el az asszonyt. Melodrámai léptéket az ad tettének, hogy a cinikus férfi rövid ideig még talán saját kiégett (házas)életének (neki ráadásul gyerekei is vannak) megváltását ugyanúgy reméli az új kapcsolattól, ahogyan azt Panninak ígéri. Nemcsak csábít tehát, hanem maga is elcsábul Panni femme fatale-karakterétől, amely a klasszikus típustól eltérően éppen érzelemmentességével, visszafogottságával hat. Ez teszi titokzatossá a gyönyörű, legtöbbször a semmibe meredő asszonyt (Bara Margit alakításában, aki az

**„56 utáni depresszió”**  
(Bán Frigyes: Csigalépcső – Vass Éva és Somogyvári Rudolf)

átmeneti korszak során a leggyakrabban játssza ezt a szerepkört): a modern értelmiségi melodramák semmibe gravitáló története már eleve ott van ebben a tekintetben. Így aztán a nagymelodrámai forma gyorsan átalakul értelmiségi melodrámvá, amelyben az intellektuális belátás, az elidegenedettségek létállapota legyőzi az egyetlen éjszaka erejéig felizzó szenvedélyeket. Jön a másnap, s vele az értelmiségi melodramák jellegzetes befejezése: a ráébredés, hogy a csúcsponton csak lefelé, a párkapcsolatból csak kifelé vezet út. A férfi visszatér a fővárosba a családjához, s folytatja cinikus életét, a nő viszont elhagyja férjét, s vállalja a magányt. A *Kertes házak utcája* a női sors felszabadításának tematizálása miatt is kifejezetten bátor, modern szemléletű alkotás.

A film igen részletgazdagon mutatja be a jóléti társadalom elidegenedtségét, főként az asszony kínosan végződő névnap partiján. A melodráma hagyományos eszközeit is beveti az alkotó az érzelmi állapotok fokozására, így az

italt és a táncot, valamint a véletlent. A névnapon a férj jószándékú, valójában kínosan megalázó, kapatosan elhangzó köszöntése vezet a vendégek számára is hallható veszekedéshez a házaspár között. A csábító számára ez teremt meg az alkalmat, hogy szakításra buzdítsa az asszonyt, s Pestre hívja egy közös, új élet ígéretével. A fellángolás azonban kihunyini látszik. Panni egy napra elutazik – valójában elmenekül – édesanyjához, Palotás pedig hazakészül. A vasúttállomáson már éppen a pesti vonatra szállna fel, amikor a hangosbemondóból meghallja, hogy a szomszédos kisvárosból azonnal érkezik a másik járat. Így aztán marad, megvárja az asszonyt, sétálnak, beülnek egy szórakozóhelyre, ahol a férfi sokat iszik, virágot vesz a nőnek, táncolnak, csókolóznak, majd fellopódnak a szállodai szobába. A másnap reggel az értelmiségi melodramák kiábrándító befejezésének lélektani remeklése. Kiállnak az ablakba, letekintenek az ébredő városra. A férfi álmodozik, s ahogy korábban, az asszonynak tett első, őszintének tetsző vallomásaiban is, nagyokat mond. „Mindnyájan hordozunk magunkban valami

szorongást.” „Maga tudja, hogy hol siklott ki, tudja, hogy hol rontotta el?” „Valami nagyon komoly közöm van magához.” „Mennyire másképp alakulhatott volna az életünk, ha évekkal ezelőtt találkoznunk. Nincs valami nagy szerencsénk egymással.” Ahogy a korábbi mondatok, úgy a szerelmes éjszaka reggelén elhangzottak is egyszerre tűnnek valóban mély vallomásnak egy krízisben élő férfitől, s ugyanakkor a csábítás taktikájának, amivel – tudniillik a sorsközösség hangsúlyozásával – fel lehet ébreszteni az érdeklődést egy hasonló válságot megélő nőben.

Vélhetően mindkettő igaz: Palotás krízise valódi, de a játék is, amellyel (vissza)él, hiszen e krízis legfőbb természete annak pontos tudata, hogy nincs belőle kiút, még egy újabb szerelem révén sem. Marad a lemondás, az immár valóban giccses álmodozás. „El kéne repülni innen!” – mondja a felhőkre tekintve a férfi, mire a nő józan mondattal válaszol: „Nincs szárnyam.” S ezután már csak a rövid végjáték következhet. Az asszonyon eluralkodó megkeseredett reggeli hangulatot zsigeri érzet fejezi ki: fázik, visszabújik az ágyba. Ám ezt a testi tünetet nem követi újabb testiség, szerelmes összebújás, helyette a szakítás megalázó, elidegenedett szcénáját látjuk. A férfi óvatoskodva néz ki a folyósóra, tiszta-e levegő, kiszökhethet-e a szállodából. A nő egyedül vár a szobában. A falon függő szobaletárra téved a tekintete, leemeli, majd sorra veszi a tárgyakat, az ágyat, a mosdókagylót, a szekrényt. A némiképp irodalmias, mégis kizárólag vizuálisan megfogalmazott metonimikus kapcsolat saját elidegenedtségével lázadó lépésre sarkallja: egyszerűen kísértél a szállodából, miközben a portán a férfi zavartan félre néz. Ennyi lett a nagy tervekből, a szerelmes éjszakából. A csábító „Don Juan” – ahogy a névnapon tréfásan nevezik – végül is gyáván megtagadja, a nőben viszont ekkor születik meg az elhatározás: mindkét férfit elhagyja, s egyedül, önállóan folytatja az életét.

### HORROR VACUI

A film rendkívül gazdag és összetett modern stílusesszűközökkel fogalmazza meg az elidegenedett létállapotot az elbeszélésmodttól a képi megoldásokon át a montázsig. A történetet kettős keret fogja, szinte szorítja össze, a kilátástalanság érzetét fokozandó. Egrýrszt a film Palo-

tás hajnali útnak indulásával kezdődik, és hazaérkezésével fejeződik be. Másrészt, belső keretként, ugyanezt látjuk Pannival: reggeli készülődését, majd a film végén hazatérését a szállodában töltött éjszakáról, ami után rövid jelenet tudósít elköltözéséről. A kettős kereten belül a film az időrend felbontásával is érdekesen dolgozik. A nő flashbackjei konvencionálisan ékelődnek a történetbe, s megismerkedését mutatja be a férjével még az ötvenes évekből. Az in medias szerkezet viszont különös. Panni reggeli készülődése után a piacra indul, s ekkor meglátja szállodai szobájának ablakában – ahol majd szerelmes éjszakájukat töltik – Palotást. A jelenés pillanatának tűnő, vizuálisan is kiemelt szituáció azonban már az újratalálkozás, hiszen mint a következő flashbackből kiderül, előző nap ismerkedett meg a férfival, amikor az látogatást tett náluk, hogy férjével munkaügyben egyeztessen. Kapcsolatuk tehát ekkor indul, az elbeszélésben viszont mindezt egy hosszú, eseménytelen, a bolyongáspasszázsokat idéző jelenet előzte meg, az expozíció helyén, illetve helyett. A késleltetés, amelynek ráadásul éppen dramaturgiai értelme, feszültsége nincs, a hasonlóan drámaiatlanná formált befejezést előlegezi, amely a modern elbeszélésmoddú értelmiségi melodramák legfőbb ismérve.

A *Kertes házak utcája* tehát rögtön az expozíciójában helyezi el a bolyongáspasszázszt: a háztartásbeli asszony reggeli készülődését, unalmas, rutinszerű téblábolását korszerűen berendezett otthonában, amelynek egyetlen drámai pillanata, amikor egy ősz szálát fedez fel a hajában. A lakásban számos kiüresítő kompozíciót látunk; beállításokat, amelyekből kilépett, takarásba került a szereplő, s mi hosszan nézzük a semmit. A passzázs jelenet folytatásában a montázs kreatív használatára, méghozzá a folyamatosság elvének megsértésére is látunk példát. A szomszédok sorra beszélgetésbe elegendenek a piac felé tartó Pannival. Ezek a rövid párbeszédok a beállítás–ellenbeállítás sémáját idézik, ám az ellenbeállításban mindig más szomszéd jelenik meg. Az ellenbeállítások tehát voltaképpen ugróvágások sorozatát hozzák létre, miközben a párbeszédok a folyamatosság érzetét keltik. A formai megoldás jóval rövidebben a zárójelenetben is visszatér, amikor Panni hazafelé tart a szállodából, ezen a módon is erősítve a keretes szerkezetet.

A film vizuális fogalmazásmódja ugyancsak rendkívül kifejező (az operatőr a hatvanas évektől elsősorban látványos populáris filmeket fényképező Hildebrand István). Mindez képi motívumokban is tetten érhető, így például a névnap kerti parti egyik különös látványosságában, amellyel a házigazda büszkén dicsekszik: a hálószerű térelválasztó rács mintegy saját (jó)létük börtönébe zárja a vendégeket. De figyelemreméltóbbak a pusztán kompozíciós megoldásokkal megalkotott (hangulat) jelentések. A legtöbbször a normáltól kismértékben eltérő alsó vagy felső gépállások valamifajta nyugtalanság, szokatlanság, kényelmetlenség érzetét keltik; máskor a kép előterében elhelyezett tárgyak alakítják nyomasztóvá, teszik mintegy elnyomottá a mögéjük komponált alakot; a gépmozgások pedig legtöbbször nemcsak leírják, követik a szereplőket, hanem határozottan értelmezik is a helyzetüket, így például az expozíció jelenés(nek vélt) pillanatában. Amikor Pannit megszólítja az ablakból a férfi, s kéri, várja meg őt, az asszonyt körbejárja a kamera, s voltaképpen ez, s nem pedig a tekintetváltás írja le a helyzet dinamikáját, ahogyan a nőt egyszerre kimozdítja nyugalmi állapotából az újratalálkozás az előző este megismert férfival, s ugyanakkor be is zárja saját sorsába, elővételezve kapcsolatuk befejezését.

Az alkalmanként radikálisan modern, a melodráma alműfaját támogató formamegoldások mindezzel együtt szinte feltűnés nélkül simulnak bele a film szövetébe, így Fejér Tamás klasszikus művészfilmjét nem avatják modernista szerzői alkotássá. Legalábbis stilisztikailag. Ezt a lépést egyedül Makk Károly *Elveszett paradicsoma* teszi meg a premodern melodramák sorozatának záróakkordjaként. Ugyanakkor szemléletileg a *Kertes házak utcája* radikálisabb értelmiségi melodráma, mint az *Elveszett paradicsom*. Makk filmje a klasszikus melodráma nagyformáját idéző szűzséhez társítja modern stílusmegoldásait, Fejér Tamás ezzel szemben egy kifejezetten lefokozott, banális történet keretében fogalmazza meg érvényes módon a modern ember elidegenedését.

(Folytatjuk)

Részlet a szerzőnek a Kijárat Kiadónál megjelenés előtt álló *Lopott boldogságok* (Premodern magyar melodramák, 1957–1962) című könyvéből.

ÁGH ISTVÁN HUSZÁRIK ZOLTÁN RÓL

# „Minden érdekelte”

MOHI SÁNDOR

HUSZÁRIK ZOLTÁN SZÜLETÉSÉNEK KILENCVENEDIK, HALÁLÁNAK NEGYVENEDIK ÉVFORDULÓJÁRA INTERJÚKÖTET JELENIK MEG AZ MMA KIADÓNÁL. ÁGH ISTVÁN KÖLTŐ, ÍRÓ VISSZAEMLEKÉZÉSE.

Huszárik Zoltánnal a hatvanas évek második felében ismerkedtem meg. Volt egy sikertelen és egy sikeres első találkozás. A sikertelen úgy történt, hogy az ő baráti köre egyik tagjával éppen mind a ketten válófélben voltunk. Kibéreltem egy víkendházat a Rózsadombon, és odahívtam, hogy ne legyen egyedül, ő pedig megbeszélte Zolival, hogy meglátogat bennünket, de Zoli nem jött el. Később a véletlen hozott össze bennünket 1968-ban, amikor megjelent, a *Harangszó a tengerészért* című versem. A Nádor utcában jött velem szembe a lapot lobogtatva, amiben a vers benne volt. Ezek szerint figyelt engem. Aztán rájöttem, hogy mindenkit olvasott, és minden érdekelte, még a méhészet is, nem csak az irodalom vagy a művészet.

Tudtam, hogy ki ő, nagyra tartottam az *Elégiát*, nemcsak azért, mert gyönyörű film, hanem mert engem is érintett mint parasztyereket, ugyanúgy, mint Zolit. Tulajdonképpen ez egy dialógus is volt a bátyámmal, Nagy Lászlóval, mert az ő *Búcsúzik a lovacska* című versének meg az *Elégiának* is a ló a fő motívuma. A lovak sorsát Zoli egészen a vágóhidig végiggondolta. A lovaink kivégzése, a lovak apokalipszise rettenet volt. Szinte az apámat láttam a kapuban, mikor a filmben néztek a lovak után, mert ő is úgy nézett a lovai után, mikor a tsz-be kényszerítették.

A hetvenes évek elején a mi társaságunk is sokat járt a Fészekbe, ott többször találkoztam vele is. Később már szinte baráti közelségbe kerültünk. A barátság elmélyülése '73 után történt, amikor az Uzsocki utcába költöztünk, Zoli pedig a Columbus utcában lakott, tőlünk kétszáz méterre, úgyhogy gyakran benéztünk egymáshoz, és sok közös történetünk is adódott emiatt.

Imponáló fiú volt, sudár, vékony, mindig nagyon gondosan öltözködött. Azt hiszem, a Pipet ragadványnév is emiatt van. Nem tudom, ki adta neki, de a filmek Pipetnek szokták hívni. A nadrág és az ing volt fontos neki. És a bőrök. Struccbőr táskája is volt, emlékszem. Az ingei finom anyagból készültek és különleges színűek voltak, karcsúsítva, és a nadrágok is feszesek. Abban az időben nem volt ennyire rátapadva az emberre a ruhája, hanem szinte oroszosan bő volt a nadrág is meg a zakó is. Ritkán hordott zakót, inkább pulóvert és anorákot. Lezser volt az öltözködése. Ehhez hozzáegíthetett olasz kapcsolata is. Kijárt az első feleségéekhez, és Lauráéknál lakhatott, jóban voltak a férjével is. Így emlékszem a megjelenésére. Ehhez hozzátartozott a szinte szellemjárászerű, könnyed mozgása. Pilinszknél láttam még ezt a testtartást. Zoli is úgy ment, mintha szélnek dőlne. Kicsit előbbre hajolt, mint ahogy szokásos. Mintha folyton sietne. De mikor sietett, akkor is figyelt.

Sokat olvasott. Szinte minden folyóiratot megvett. Én is bevásároltam neki néhányszor. Lementem a Thököly útra a boltba, és megleptem újságokkal. Minden érdekelte, még a méhészek lapja meg a horgász magazin is. Mindet átnézte, és ha volt valami érdekes, azt elolvasta. Könyveket rendszeresen vett, no meg kedves nők is voltak a könyvesboltosok között. Tele volt a szobája, az asztal, az ágy, a parketta könyvvel.

Nem szeretett fecsegni, de ha kellett, bármihez hozzászólt. Nem törekedett a központba. Sőt, néha úgy volt ott, mintha ott se lenne. Mégis a társaság központja lett. Az én barátaim nagyon szerették, Lázár Ervintől Bella Istvánig, Simonffy Andrástól, Balaskó Jenőig so-

kan, a bátyám, Nagy László szintén. Valószínű, hogy köztünk nagyon jól érezte magát. Hozzátartozott a hétköznapijához vagy az életéhez is a társaság. Amiben azért elég magányos is lehetett. És absztinens is tudott lenni, erről nem szoktak beszélni. Én tudnék sok esetet mondani, amikor feltűnően az volt.

Sokszor voltam filmesek között vele, nemcsak munkája közben, mikor elvitt a Tátrába a helyszínelésre a *Csontváry*hoz. Voltam nála úgy, hogy voltak ott filmesek is.

Azt tudom, hogy Sárát szerette meg Tóth Janót. Csoóri Sándort is. A *Szindbád*ot írókkal kezdte el, a *Csontváry*t még inkább. De vele nem volt könnyű dolgozni, mert az író is csak úgy vette, mint alkalmat arra, hogy ő megnyilvánuljon. Autonóm ember volt. A *Csontváry*nál láttam a zavart. Császár Pista megírta a novellát, de aztán türelmetlen volt, hogy mindig készenlétben legyen az átírásra. Dobai Péter ezt végigcsinálta.

Nem tudom, hol láttam először az *Elégiát*. A többi kisfilmjeit már a filmgyárban. Ott láttam a *Szindbád*ot is, a mi társaságunkat is meghívta a vetítésre. Szomszédságban a *Szindbád* után lettünk, az *A piacere* idejében. Emlékszem a születése körülményeire, a sok nyúglódásra. Nem tudom, hány nagyfilmre való ötlete lehetett. De megírta, olvastam *A feleségem története* forgatókönyvét. Két nagyfilmre kapott lehetőséget, és közben a kisfilmekkel töltötte az időt. Persze mindent komolyan vett.

Hogy az a szabadnak nem mondható világ, hogy volt kibírható? Nem voltunk örökké szomorúak vagy nyomorultak. Éltük az életet, és próbáltuk hasznosan és szépen megélni. És volt mondanivalónk, hogy ami itt van, az nem jó. Ez volt a motiváció mindenkinél, aki dolgozott. Csak amiatt gondolok nosztalgiaiával arra a világra, mert nagy művek születtek. Meg élt egy nagy nemzedék. Mindenkit ismertünk. A *Nyugat* Füst Milánjához jártam az egyetemen, Illyéssel beszélhettem, Weöreséknél lehettem, Déryvel meg Tersánszkyval kezecsi foghattam. Most már nincs egy-egy nemzedéknek köze a másikhoz. Senkinek nincs senkije. Csak úgy tűnik, mintha lenne. Vagyis baráti kapcsolatról lehet még beszélni, de olyanról nem, ami a műveknek a légkörét megteremti. Néha Zolira gondolok, hogy ha ő tovább élt volna... Már akkor is rosszat sejtett, ami-

kor elkezdtek a szórakoztató filmet emlegetni. Hogy piac meg haszon. Már abban az időben, a hetvenes évek végén, ha nem is olyan tisztán, de sejtetve volt arról szó. Ő megbolondulna most. Kapna ő egyáltalán forgatásra lehetőséget?

Nem foglalkoztam a közönséggel való kapcsolatával. Köztudott, hogy a *Szindbádnak* mekkora sikere volt, a *Csontvárnak* ellenben elég vegyes volt a fogadtatása. Abban én részben a szakmai irigységet vélem, másrészt a rendszernek a kelletlenségét, a félremagyarázásokat, és egyáltalán, hogy a közönségnek nem jelent semmit Csontváry mint művész. Nekem Csontváry nagy művész, akit szeretek, és akkor mindent másképpen fogadok. Azt, hogy a közönsége mekkora volt, nem tudom. De az biztos, az én tudatomban nagyon fontos helyet foglal el mind a két film. Talán nem beszélek oktalanul arról, hogy ezek nagy filmek és sikeresek is. Mert annyit azért tudok, hogy milyen pályát futottak be. Itt már évtizedekről van szó, mialatt sok filmet el lehetett felejteni. Nem ismerem a jelenlegi filmrendező-

ket és a filmjeiket. Egyrészt nem nagyon izgat már, lehet, hogy ez az én hibám, lehet, hogy a filmgyártás hibája. Mindig lehet tehetséges valaki, csak hogy a kortól is függ, milyen tehetséget támogat. Mert olyan, mint Huszárik, több nem lesz, egyszeri és hasonlíthatatlan. Ezt azért mondom, mert nem is lehet. Mert más se lehet. Nem lehet Kósa Ferenc se. Mindegyik korának a gyermeke, és abban azt teheti, amire képes és amit megenged a kor.

Akár mennyire sajnálatos, mi már nem itt vagyunk, hanem a múltban. A hatások, amik érték bennünket, abból valók. A kommunizmus, a Kádár-rendszer, '56. Történelmi tanúk lehetünk. De már csak mint tanúk vagyunk érdekesek, nem mint újat provokáló személyek. Ezt egy új generáció teheti meg. A kérdés az, hogy nem változott-e meg minden az internettel, facebookkal, az okos telefonnal?

Én tehát azt mondom, hogy az a művészet, amiben van rendszer, van logika, esztétikum, igazság, meg ami hozzátartozik egy műhöz, nem biztos, hogy ma is így gondol-

ják. Így nem tudom, mit ért Huszárikból a jelenkor. Mert mondhat valamit, és azt meg is kell hallani. A mai fül alkalmas-e rá? Nem tudom. Ez a bizonytalanság, ami most, azt hiszem, minden emberben megvan, ennek a századnak és a múlt század második felének is a fő kérdése. Hogy lesz-e, aki hasonlít ránk, lesz-e közünk egymáshoz. Nem tudom. És lehet, hogy ez a föltételezésem túlságosan pesszimista. Mert ez mindig kérdés volt. Nem tudom. Viszont mindez ellentétes a viselkedésemmel, tovább írom a verseket. Ezzel talán kifejezem a saját életművem jövőjébe vetett reményt is.

Az biztos, hogy Zoli nem akart engedni, dolgozni akart. Bár az utolsó nyár rettenetes volt számára. Összetörte magát. Ez a baleset is a terveiből adódott. A pünkösdisták Gizella utcai imaháza érdekelte mint helyszín, annak a márványlépcsőjén csúszott meg. Mindkét karja, válla eltörött, és dolgoznia kellett volna. A kötelesség és a tehetetlenség között őrlődött. Nem volt hozzá elég erős a szervezete. A szíve nem bírta.

Azt észrevettem, hogy minden feladattól nagyon félt. A kezdéstől. Nem volt tábornok vagy karmester típus, miközben a rendezés föltétele a bántás tudás az emberekkel. Nagyon félt a Burgert-féle bábolnai filmtől is, ami nemcsak lovakról szólt volna. Bebizonyosodott, hogy a szíve sem bírta ezt a tőle idegen témát. Tüdőgyulladásal fejezte be a *Csontváryt*. Jóban volt a Völgy utcában a főorvossal, és Pertorini fölvette az osztályra, hogy pihenjen, és onnan járt a forgatásra. És itta a teát, és kiverte a verejték, mikor a Gellért fürdőben dolgoztak. Túlfeszítve élt amúgy is. Nem tudott pihenni. Bár lehet, hogy őt az pihentette, ami másnak már idegesítően gyors.

Valójában nincs értelme arról beszélni, hogy milyen okok vitték el. Először is volt a fizikuma. Az apja harmincéves korában halt meg tüdőbajban, tehát valószínű örökölt egy kiszolgáltatott szervezetet. Bár anyja, Mariska néni magas kort ért meg. Aki ennyire szenzibilis, az mégiscsak kiszolgáltatott. És ő örök érzékenységű volt. És mindig magát bántotta, ugyanakkor magát akarta fölmenteni. Szidta magát valamiért, de föl is mentette, mert ha nem menti föl már előbb, belepusztul. Vagy megadták neki az események a fölmenthetőséget. A debreceni pályaudvaron, mikor

Huszárik Zoltán  
(1978)



a *Macskajátékot* rendezte, letette a kis bőröndjét, és beszélgetett valakivel, aki látta, hogy lopják a bőröndjét. Viszik a bőröndötet – mondta neki. Hadd vigyék. Ilyen volt, hogy hadd vigyék, utána meg szidta magát, hogy miért engedte. Akkor ott voltam, mikor a struccbőr válltáskája, benne arany Parkerrel és a filmje forgatókönyvével a zuglói Terefere presszóban a fogasról eltűnt. És tudtuk is, melyik nő vitte el a társaságból, aki a Fészekben leadta a forgatókönyvet. Egy kis kurva volt. Nem tartotta elegánsnak, hogy egyáltalán tegyen a saját érdekében valamit, aztán mégis szidta magát. Abban, amit mondok, sokszor csak feltételezés részemről, következtetek valamiből. De talán sokféle történetéből van valami leszűrhető, ami megközelítheti az igazságot.

A nőekkel való kapcsolata sem egyszerű. Olyan sármos férfi volt, hogy a nők könnyen beleszerettek. Már ő jött zavarba tőlük. Ahol járt, mindenütt beleszerettek. Ő pedig vagy menekült, vagy visszazserette őket. Úgy vettem észre, hogy amikor például a nőket válogatta a filmjéhez, az már

valami szerelmi tett is volt. Olyanokat választott ki, akiket valamiképpen szeretett. Emlékszem, ezt ő mondta el nekem, hogy egy könyvesboltban volt egy gyönyörű nő, aki kellett neki a filmjébe. Úgy is lett. Nem figyeltem az ügyeit, de sok méltatlan eset fordult vele elő. A *Csontváryban* van az a jelenet, hogy egy utcaseprőnő ágyában találja magát. Ez megtörtént. Valahogy odakerült. A szerelem neki művészi létfeltétel volt, az biztos. De mindannyian tudjuk, hogy ez inspirál, földob, az éggel hoz össze. A szerelem a művészet forrása és erősítője lehet, lelkesítő. Célja van, nem a reménytelenség, hanem a boldog érzések irányítják. Ha ezt magamról mondom, akkor Zolira sokszorosabban igaz.

Van egy tulajdonsága, amit föl szoktak róni, a megbízhatatlanság. Talán azért, mert sok mindent nem utasított vissza, és fölhalmozódtak az ígéretei. A nőknél leginkább. Nem utasította vissza, talán még el is ment a randevúra, de a másikat már elfelejtette. A baráti kapcsolatokban is gyakran elfelejtett valamit. Az első, létre nem jött találkozásunk is ilyen volt. Valami közbejött,

vagy elfelejtette. Ezt minden barátja megemlítené, mert mindenkiel előfordult. De úgy vettem észre, senki se tudott rá haragudni. Ahogy Zolnay Pali mondta: de sokszor kiszúrt velünk, bár annál többet jelentett, és jó volt a közelében.

A legendák, amelyek körülvették őt, lassan-lassan úgy elfelejtődnek, mint a Krúdyé, de megmaradnak a művek. Ez Zolira is érvényes. Szinte már Krúdys legendája volt. Maga is terjesztette, nemcsak a szóbeszéd adta hozzá az anyagot. Jól is esett ilyeneket mondani meg elhinni, aminek valóságalapja is volt. De nem az a lényeg, hanem a művek. Csak a filmhordozó anyag maradjon ép.

Emlékszem, a temetésen Szabó B. István mondta, hogy megőrzik a filmjei. Azt hiszem, a *Szindbád*ot már fölújították és konzerválták. De úgy lehet éltetni a művet, hogy a gondolkodásban benne marad. Minden eszközt meg kell ragadni, hogy az utókor is tudjon róla. Hogy az utókor hogyan fogad valamit? Azt hiszem, a *Szindbád* azért marad meg, mert az egy örök mese, mindig aktuális. De ha a *Csontváryt* nézem, akkor az jobban viseli a kor lenyomatát... Nem tudom, azt például ma hogy érti meg valaki, hogy mit jelent otthagyni az édesanyát és egy világot, egy paraszti világot, ha nem lesz paraszti világ, és hogy milyen konfliktust okoz az a fiúban, hogy megtartsa azt a kapcsolatot, ami természetes lenne, ha otthon marad. Ő pedig abban a konfliktusban él örökké, hogy elhagyta a szüleit. Ahogy a görög drámák örök érvényűt tudtak mondani a lelki működésről, a mi drámáink is örök érvényűek lehetnek. Vannak olyan körülmények, melyek a művek maradandóságát befolyásolják. Az elhallgatás, a felejtés, az érdektelenség, a napi haszon közegében kell teremteni.

Huszárik Zoltánnal 1981-ig, haláláig, az utolsó tíz évben barátkoztunk. Ezt a verset is úgy kezdtem írni, mint ahogy *Szindbád* hazatér abba a zuglói kertvárosba, ahol szomszédok voltunk. Beke-rültem az Amerikai úti Idegsebészetre, onnan néztem régi lakásunk ablakára.

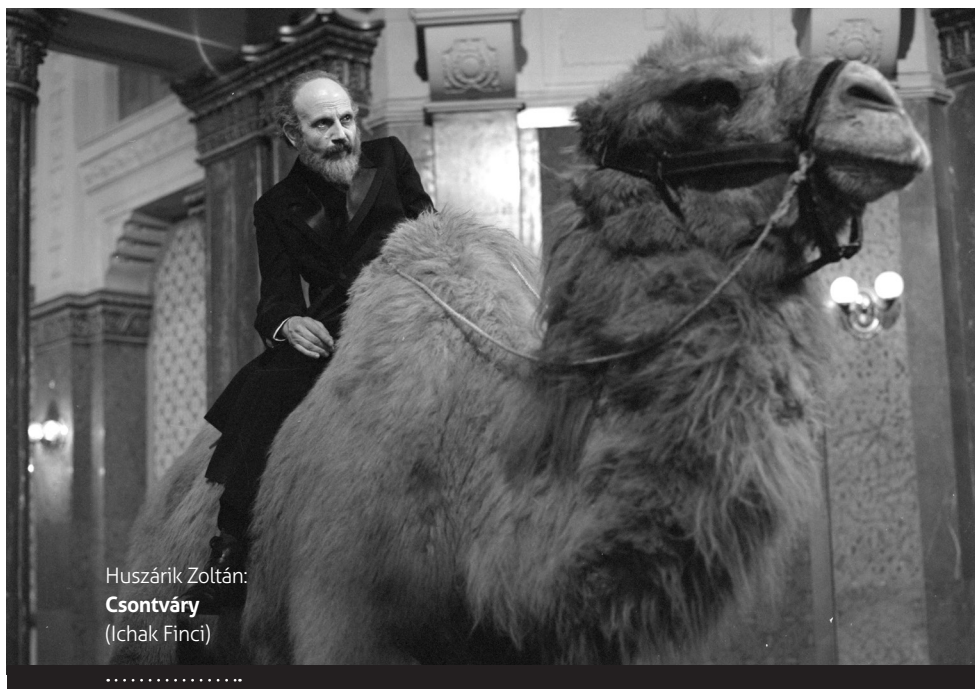
Két kórház között laktunk másfél évtizedig, s valójában egy gerincműtéttel meg egy verssel tettem pontot emlékeim után évtizedekkel később.

Huszárik Zoltán:  
**Szindbád**  
(Dayka Margit és Latinovits Zoltán)



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE

MARKOVICS FERENC FELVÉTELE



Huszárik Zoltán:

**Csontváry**  
(Ichak Finci)

**ÁGH ISTVÁN  
SZINDBÁD 2017**

De a Szindbád-járással aztán ez a világ is elmúlt, a megszünt világgal együtt fordult Szindbád a földnek, már nem folytatta onnan a látogatásokat a sok száz élmény emlékszobáiban Fánnykhoz, Fruzsínákhöz, átlopódván a komondorokon, álmatlan háziszolgán, aki talán uszálykormányos lenne a mi korunkban, hisz eltűntek a kóbor lovagok a keletnyugati légerekben, ő is mint kúriás dzsentriutód a recski latrinán, mindegy hogy selyemfű, segédjegyző, leventeoktató lett volna, ha taxisofőrök lettek az orfeumból lovagunk hölgyei.

Milyen boldogan játszották a reménytelen hatvanas évek színészei, a Latinovits körül nyíló nők, a szabadságot Sára Sándor kamerája tükrében, s Huszárik miccsoda lelkesen, valódi szerelemmel választotta őket a szépség, jóság, gonoszság változatos mintáinak, különbség nélkül a virágáros, az

aranyművesné, és a végtelenbe sikló Tél Tündére között, mert mindannyian ugyanarra gondoltak, róla álmodtak, emlékeztek a pohos tornyú kisvárosok közepén, az öreg férjek árnyéka alatt, a birsillatú selyemágyban.

Akkor még szibériai cobolybundában jöttek haza a táncosnők Pétervárról, nemcsak kubányi vodkával a papának, de aztán a szédítő vendéjáték után vastag csövű hajszáritóval, melyet farmerszoknyáért és orkánkabátért cseréltek, míg országos híreük a szövönők és a traktoros lányok előtt, örülhettek az irigységnek, melyet foglalkozásuk kiváltott, mint ahogy ebben a filmben rájuk talált a szerep, amit a színpadon gyakran hiányolni kényszerültek, vagy gyötrődtek a megjátszott tekintély kényszere alatt, vagy a hazugság pátoszát fújták a telt-ház akusztikában. Mára derült ki igazán, leplezett rendszerelleni tüntetés volt, amit akkor érzelmes utazásnak gondoltunk, az izléses divattól a természetes erkölcsig,

az ösztönös megnyilvánulástól az elme életrevaló fürgeségéig, az időtöltés belső sugallataitól az önzetlenség észrevétlen áldozatvállalásáig, s a gyarló, szégyellni való dolgokig, mind, minden, ahogy az Isten az embert teremtette, lázadás, amit még a hatalom sem mert észrevenni, s abban bízott, hogy megbuktatják a nézők, mint unalmas giccset, nevetséges nyelvű, romlott prűdériát.

A hetvenes évek elejének valamelyik őszen láttam először a filmgyár vetítőjében, a stáb meghívására gyűltünk össze, csapatban utaztunk a 7-es buszon, valami általános izgatottság, mint furcsa előérzet hergelt bennünket randalírozásra, mely botránnyá fajult az akkori gazvert, kutyasétáltatós Lumumba utcáig, a mennyei filmélmény után nem haghattuk ki az áldomást, s mentünk színésznők nélkül a Thököly úti Sárospatak étterembe, mely annyira szocreál volt irkutszki ridegségével, hogy kongott az ürességtől, és rövidesen be is zárt.

Mi ültünk akkor is csak egy hosszú asztalnál Latinovits körül Nagy László, Lázár Ervin, Balaskó, Simonffy, Bella Pista, Juditka, én, Márai Enikő, Márai Sándor unokahúga, s külön, az akkor absztinens Huszárikkal felesége, Mariska, aki Szindbád ellüktető szívét orgonasípokkal kísérte, nem tudtuk kifizetni az asztalt belepő konyakospohárnyi fogyasztást, s bár valami igazolványt hagyunk zálogban, most is, majdnem ötven év után, kísért az emlék, mintha mégis a halottainkat hagytuk volna hátra, hisz alig él már valaki közülünk rajtam kívül.

Átmeneti idők – Mohi Sándor beszélgetései Huszárik Zoltánról, MMA Kiadó, 2021

BESZÉLGETÉS MUNDRUCZÓ KORNÉLLAL

# A láthatatlan idő formája

KRÁNICZ BENCE

**KÍSÉRLETI MÓDON VESZ RÉSZT A SZÍNHÁZBAN, ÉS OTT IS FILMKÉSZÍTŐ MARAD. MUNDRUCZÓ EZÚTTAL EXPERIMENTÁLIS MOZGÓKÉPES FORMÁT TALÁLT A TRAUMÁK ÁTÖRÖKÍTÉSÉNEK TÉMÁJÁHOZ. AZ EVOLÚCIÓT CANNES-BAN MUTATTÁK BE.**

• *Előző filmetek, a Pieces of a Woman premierje után kaptatok lehetőséget Wéber Katával, hogy villámgyorsan leforgassátok az Evolúciót. Hogyan tudatok rövid idő alatt, más jellegű feladatok közben felkészülni a munkára?*

Be voltunk zárva egy lakásba, és le voltunk szerződve a Netflixszel márciusig, hogy ellátjuk a Pieces of a Woman promóciós feladatait. Nem utaztunk, nem mehettünk sehova. Kellott valamit kezdenünk az időnkkel, és felmerült bennünk az Evolúció elkészítésének lehetősége. Tavaly októberben kezdtük el írni, és április-májusban forgattuk le a filmet. Nagyon friss munka.

• *Hogyan sikerült úgy összerántani a stábot, hogy benne legyen egy világsztár operatőr, Yorick Le Saux? Ő éppen ráért?*

A szerencsén múlott. Mi ismertük egymást korábban, eredetileg őt kértem fel a Piecesre, de akkor nem ért rá. Most viszont igen, és szerintem nagyon jól érezte magát ebben a munkában. Azóta is jóformán napi kapcsolatban vagyunk.

• *Az Evolúció gyors munkálatai, hirtelensége miatt változott-e bármiben a munkamódszered ahhoz képest, ahogyan dolgozni szoktál?*

Tulajdonképpen nem, éppen az volt az egyik legfontosabb tapasztalatom, hogy lehet így is filmet csinálni. Nem hiányzik a másfél évi finanszírozási procedúra meg a forgatókönyv többszöri átírása. Lehet dolgozni az első változattól – úgy, mint a színházban. Szerencsére Petrányi Viktória producer és a Match Factory csapata olyan konstrukciót találtak ki, amiben pontosan tudtuk, hogy ha sikeresek vagyunk a pályázatokon, mennyi pénzt tudunk szerezni három hónap alatt az európai támogatási rendszerben, és ez az összeg, ami valamivel egymillió euró

felett volt, mire lesz elég. Mindezt már októberben tudtuk, így találtuk ki a film szerkezetét. Egyébként sem szeretem azt a szemléletet, hogy csak egy bizonyos összeg fölött kezdjünk el dolgozni.

• *Az Evolúcióban a korábbi filmjeid több formai törekvése érik össze. A színházi nyelv filmmé alakítása és a bonyolult koreográfiát bejáró hosszúbeállítások feszültsége egyértelműen összetartozik a te megközelítésedben?*

A színházban is teljesen kísérleti módon veszek részt, és ez a film is teljesen kísérleti. De filmkészítő vagyok a színházban is, az engem ott érő kihívások nemcsak színházi, hanem filmes jellegűek. Egyetértek azzal, hogy ebben a filmben a kettő összeáll, mert a szerkezete experimentális, míg a tartalma nem. Ez utóbbi kell ahhoz, hogy elbírja a kísérleti szerkezetet. A nehézség az volt, hogyan lehet ezt a szerkezetet „nem filmes”, tehát nem

snittre-snitt formában megcsinálni, mert ha úgy készíted el, három rövidfilmet kapsz, vagy hagyományos egész estés film a nézői elvárás. Az Evolúció középső része egy végtelen beszélgetés, erősen antifilmes helyzet – ha azt megpróbálsz felsnittelni, hirtelen egy tévéstudióban találsz magad. Végül arra jutottunk a film operatőrével, hogy „ki kell nyújtunk” az időt a vásznon, és egy snittben kell tartanunk a jeleneteket. Így tudjuk formailag megteremteni a láthatatlan idő kontinuitását, amiről tulajdonképpen ez a történet szól. De sokáig tartott, mire ezt a döntést meghoztuk. Felmerült az is, hogy egy Andy Warhol inspirálta, több képernyőt használó stílusban maradjunk, vagy a film három részében ábrázolt történelmi korokra jellemző, különböző filmnyelveket kövessünk.

• *Az alapul szolgáló színházi előadástól az Evolúció harmadik fejezete szakad el a leglátványosabban. Miért döntöttetek úgy, hogy itt változtattok legerőteljesebben a kész formán?*

A harmadik rész teljesen új. A zenés installáció és a színház határán mozgó előadás harmadik felvonása „lézerszínház” volt, telefonképernyők széteső felületére, csetablakokra és a szétbomló kórusra épített. Ugyanakkor az első rész is sokat változott: a takarítás és a baba megvolt a színházban is, de a hajnak nem volt ekkora szerepe. A második jelenet hasonlít leginkább a színházi változatra, de a dialógus ott is változott.

• *Azt mondtad az előbb, színházban is filmkészítőként vagy jelen. Ez magyarázza, hogy régóta rendezel színházból filmet, de nem rendezel filmből színházat?*

Mundruczó Kornél:  
**Evolúció**  
(Monori Lili és  
Láng Annamária)





Valóban van ellenérzésem ezzel kapcsolatban, de nem tudom, miért. Sokszor felmerült, hogy csináljak meg egy Fassbindert vagy Bergmant színpadon, amiket meg szoktak, de sosem volt kedvem ehhez. A saját színelőadásaimat szoktam átültetni filmre, de nem az összeset, csak azokat, amelyeket valamiért alkalmasnak találok erre és a mániámmá válnak. Fontos, hogy nagyon különböző a színház és a film, nem fúziós műfajt keresek, nem hiszek ebben. Az *Evolúció* készítése során a hosszú snitt abban is segített minket, hogy Monori Lilihez és Láng Annamáriához elég közel tudjunk kerülni. Monori Lili kifejezett kérése volt, hogy hosszan vegyük a monológjait, így keresztülmehessen a kamera előtt azon a folyamaton, amire szüksége volt az alakításához. Kettejük hosszú jelenetében a legvége előtt vágtunk csak, a teljes beszélgetést ténylegesen egyetlen beállításban vettük fel. A filmkészítésben folyamatosan nagy kihívás, hogyan teremted meg a díszletben azt a biztonságot és szelidséget, ami kell ahhoz, hogy a színész valóban empátiával tudjon fordulni a saját karaktere felé. A gyors tömeggyártás nem igazán teszi lehetővé, hogy ezeket a körülményeket ki lehessen alakítani a forgatásokon.

• *Máshova kerültek a történet hangsúlyai a filmben, mint az előadásban? Neked*

Mundruczó Kornél:  
**Evolúció**

*más lett fontos az Evolúcióból a film készítése közben?*

Ligeti György *Requiemje* rettenetesen kellett nekünk ahhoz, hogy az *Evolúció* koncepciója színházban megszülessen, és ahhoz is, hogy Kata két-három évvel ezelőtt elkészítse a végtelenített interjúit a saját édesanyjával. Egyre fontosabb lett nekünk a történet, egyes motívumai a *Piecesbe* is átkerültek: Ellen Burstyn és Vanessa Kirby történetében már ott van annak a magja, miért reagálnak ők úgy a tragédiára, ahogy. Mennyiben határoz meg téged, a gyászodat, hogy mit hozol otthonról? Úgy éreztük, erről érdemes filmet csinálni. A Kata család történetéhez való kapcsolódás mellett azért is volt fontos nekünk a film, mert végre szerettem volna együtt dolgozni Monori Lilivel egy óriásszerepben, és Láng Annamáriával, az egyetlen olyan színésznővel ma Magyarországon, aki a munkájában szerintem hitelesen tud beszélni az emigrációról. Végül pedig szerettem volna újra „kicsiben dolgozni”, ami nekünk a Proton Cinemában egyébként is nagyon fontos – nálunk forgatta az első filmjeit Reisz Gábor, Kárpáti György Mór, Badits Ákos, Kis Hajni, Visky Ábel. Azt akartam, hogy ez a saját alkotói módszeremből se vesszen el.

• *Az evolúció fogalma felszínes értelmezésben fejlődést jelent, a tudomány*

*szempontjából viszont a környezeti adaptálódás érdekében, vagy akár teljesen esetlegesen bekövetkező változásokat. Ti hogyan értelmeztétek a fogalmat ezzel a történettel összefüggésben?*

Nekünk a túlélés volt a nagy témánk. Az evolúció arról szól, ki éli túl a változásokat, amelyekben a Föld összes élőlényre osztozik. A családban a szeretetet, a társadalomban adott esetben a gyűlöletet értelmezhetjük evolúcióként, és a fogalom az idő kontinuitására is utal. Ezért használjuk ezt a címet.

• *Úgy vettem észre, a Pieces of a Woman és az Evolúciót sokkal reményteljesebben fejezed be, mint a legtöbb korábbi filmedet. Ennek van bármiféle személyes háttere? Optimistább lettél?*

Szerintem ez a változás a *Fehér istennel* megkezdődött, azzal a képpel, amikor egymással szemben lefejszik ember és kutya. Akkor a gondolatot, hogy mindent előlről kell kezdenünk, J. M. Coetzee-től kölcsönöztük, de én azóta is azt gondolom, abnormális, hogy társadalomként nem vagyunk hajlandók egy platformra állni és együtt dolgozni az újrakezdésen, helyette csak a múltbéli sérelmeket és gyűlöletet tápláljuk. Megpróbálok olyan befejezéseket csinálni, amelyek hordozzák ezt a társadalmi ellentmondást, a hősök mégis kitörni látszanak belőle. Az *Evolúcióban* a fiatalok csókja arra a naiv gondolatra utal, hogy a szeretet mindennél erősebb, de én abba a csókba belelátom azt a kérdést is, mi következik ezután. Mi lesz, ha a családjuk megtudja, mi történt?

• *Alkotótársaddal, Wéber Katával állandó színházi munkáitok vannak, emellett Európában és a tengerentúlon is dolgoztok filmekben, és élitek az életeteket. Hogyan osztjátok meg az időtöket a különböző jellegű feladatok között? Mi most a legfontosabb célotok szakmai szempontból?*

Egyre nehezebb beosztani az időnket. Hamarosan eljön a pont, mikor fel kell adnunk bizonyos dolgokat azért, hogy a saját történeteinket tudjuk elmesélni, és ne nőjön túl rajtunk az igény a munkánkra. A következő év újra a színházról fog szólni, ami örömteli. Eötvös Péter új operáján fogok dolgozni, és Kata új darabját mutatjuk be Berlinben. Remélem, hogy egy év múlva nyáron forgatni is fogok valamit – ez azon múlik, milyen gyorsan örölnék a malmok. De tudnak gyorsan örölni, ez kiderült az *Evolúcióból*. •



**MAGYAR PRODUCEREK 1.**

# Kell egy csapat

**SCHUBERT GUSZTÁV**

**HIÁNYPÓTLÓ KÖTET AZ EGYIK LEGFONTOSABB FILMES SZAKMÁRÓL.**

**K**a producer? Mi a producer? Ritkán gondolunk és kérdezzük rá. A producerekről szinte semmit sem tud a mai magyar néző, annak ellenére, hogy első nagy producerek közt a magyarok is ott voltak – emlékeztet előszavában az interjúkötet szerkesztője Kollarik Tamás – „Adolf Zukor és William Fox, a két Magyarországról kivándorolt stúdióalapító gyakorlatilag felépítette, megteremtette az amerikai filmipart.” Ehhez képest csak most, 90 év késéssel jelenik meg magyarul életrajzuk.

Mi tehát a producer? A *Magyar producerek* interjú-gyűjtemény számos érdeke közül az első, hogy felteszi a kérdést, amelyre eddig vagy rá sem hederítettünk, vagy csak ködös, pontatlan fogalmunk volt róla. A második, hogy maguktól a gyakorló producerektől várja a választ. A harmadik és legnagyobb érdem, hogy a 18 beszélgetést végigolvasva összeáll a kép milyen a magyar producer.

Merthogy a szó amerikai értelmében vett producer, aki a stúdió, a magánbefektetők és – ritkán – saját tőkéjét kockáztatva gyárt filmeket, nem létezik Magyarországon. És valószínűleg nem is fog, részben azért, mert egy 10 milliós ország, „a maga szűkre határolt nyelvterületével” (hogy egy másik nagy producer elődöt idézzünk Janovics Jenő személyében) ehhez nem elég nagy felvevőpiac. Természetesen a magyar producer is stratégia, akár amerikai mintaképe, aki összefogja a produkciót és eljuttatja az ötletet a forgatókönyvtől a filmig. Ehhez a nagyfokú kreativitást és gyakorlati érzéket kívánó munkához szinte mindenhez értenie kell (filmjogokhoz, pénzügyekhez, a filmtámogatás, gyártás és a forgalmazás rendszeréhez, a különféle filmes szakmákhoz), legalább annyira, hogy felismerje saját határait, és ne ő akarja

megírni, megrendezni a filmet, ellenben legyen mindezt a megfelelő szakemberek felismerésében. A legfontosabb erénye, hogy jól válassza ki a nagy filmötletet és megtalálja hozzá a megfelelő rendezőt, aki aztán hozza magával a többi szakembert, elsősorban az operatőrt és a forgatókönyvírókat. A szerzői film hagyománya szerint a forgatókönyvet gyakran a rendező írta, az elmúlt 15 évben ez a helyzet változott. Mára elfogadottá vált a gondolat, hogy a forgatókönyvírás mégiscsak egy önálló szakma. (Ennek az átalakulásnak hiteles dokumentuma az ugyancsak az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete által kiadott, szintén Kollarik szerkesztette *Magyar forgatókönyvírók* kötet.)

A filmtörténetírás értelme, hogy ne hagyja feledésbe menni a felhalmozott tudást. Alapos monográfiák, interjúkötetek nélkül egész életművek veszhetnek el az utókor számára. Rendező és operatőr portrékban, interjúkötetekben sem dűskálunk, de azért számuk egyre gyarapodik. A producerekről viszont az elmúlt harminc évben mindössze három kötet jelent meg, a Föld Ottó szerkesztette *Producerek egymás között* (1994), Dr. Kricsfalvy Anita jogi szempontú elemzése, *A filmrendező és a producer* (1996), Lóránth Zoltán interjúkötete, a *Producerek* (2005). A mostani, húsz producercet megszólaltató interjúgyűjtemény az eddigi legteljesebb képet adja a szakmáról. Külön érdem, hogy a szerkesztő nem csak a játékfilmzésre gondolt, rövidfilmes, dokumentumfilmes és az animációs producerek is helyet kaptak a kötetben. (A *Magyar producerek* második kötetében remélhetően még többen lesznek.) A *Documenta Artis* sorozat különlegessége, hogy a riporterek ugyan különbözőek (e kötetben Soós

Tamás Dénes, Barkóczi Janka – akik nem mellesleg a Filmvilág állandó szerzői –, és Vincze Zsuzsanna), de a kérdések lényegében ugyanazok minden beszélgetésben. Ez ugyan a riporter egyéniségét háttérbe szorítja, de az olvasót plusz információkkal gazdagítja. A könyvet ennek révén ugyanis a sztenderd kérdések mentén is végig lehet olvasni. Ennek a horizontális olvasatnak a nagy előnye, hogy ettől a kötet úgy működik, mint egy szakmai közvéleménykutatás. Ha végignézzük például a „Hogyan látja az európai piacot?” kérdésre adott válaszokat, a húsz sikeres producer személyes – hol felemelő, hol keserves – tapasztalatait (Kovács Gábor és Pataki Ági, Sipos Gábor és Rajna Gábor együtt adott interjút), az mind a kezdő producereknek, mind a filmszakmai szervezeteknek, mind a pénzosztó grémiumoknak rendkívül fontos támpontokat nyújt, mit kell másképp csinálni, hol kell javítani a koprodukciók terén. A „Mit változtatna a támogatási rendszeren?” kérdés még direktbben jelzi, hogy rendszerváltás utáni filmes modellváltás – még koránt sincs befejezve. Aki úgy véli, hogy tökéleteset alkotott, az általa kialakított gyártási és támogatási modell örökérvényű – az előbb vagy utóbb elveszíti a realitásérzékét. Az interjúkötet kérdéseire adott válaszokból jól kirajzolódik, hogy nagyon sok ponton szorult korrekcióra minden eddigi magyar filmipari modell, és az is egyértelmű, hogy ezen csak közös gondolkodással, a filmszakma minden csoportját bevonva lehet változtatni. Az interjúkötetből és a kötet függelékéből (*Filmtámogatási modellek Európában és a magyar szabályozás rendszere dióhéjban*) mind a produceri szakma, mind a filmtámogatási rendszer 1990 utáni története körvonalazódik.

A „magyar producer” szinte a szemünk láttára született meg az elmúlt harminc évben. A rendszerváltás előtti hazai stúdiórendszerben a stúdióvezető töltötte be a producer szerepét (a filmek kivitelezését koordináló főgyártásvezetővel megerősítve), akinek a mozgásterét a szocialista kultúrpolitika persze mindig korlátozta, hol erősebben, hol megengedőbben. 1990 után megnyílt az út a hagyományos értelemben vett, az államtól és a politikától független filmgyártás felé, de csak elvben, mert hiányzott hozzá a versenyképes magántőke, amely képes lett volna fenntartani a független filmipart.

Az elmúlt harminc évben tehát a magyar (és általában a kelet-európai) producer elsősorban állami támogatásból remélhetett pénzt a filmgyártásra. Mi változott akkor a szocialista filmgyártás időszakához képest? Mindenekelőtt az, hogy a producerek és filmgyártó cégek gyarapodásával mégiscsak kialakult egyfajta versenyhelyzet, még akkor is, ha a versengés a közpénzért folyt. A „produceri ház” összehasonlíthatatlanul önállóbb, mint a szocialista filmgyártás stúdiója, vezetőjét nem a hatalom nevezi ki, hanem önerőből lett azzá, self made man (vagy épp self made woman), aki többnyire a gyakorlatban tanulta ki a produceri mesterséget, leste el a szakma fortélyait, a reklámfilmzésben, külföldi bémunkában, vagy épp autodidakta módon, egy független fiatal rendező mellett (e tekintetben is hiánypótlóak a kötet interjúi – a producerek szakmai életrékán vonja magára a reflektorfényt).

A produceri függetlenséget nagyban növeli, ha több helyre tud pályázni. Ez azonban a rendszerváltás harminc évében nem nagyon adatott meg. Az MMK monopol helyzetben volt, hiszen a legnagyobb állami költségkerettel rendelkező pályázató volt 1991 és 2010 között, de mellette azért léteztek egyéb források is, mint az NKA, az ORTT, vagy a Magyar Történelmi Film Közalapítvány, igaz, ezeken a helyeken csupán szerény összegre lehetett pályázni. Az MMK legfőbb pozitívuma, hogy a filmszakma és a filmkutatás egészét támogatta, a gyenge pontja, hogy a sohasem tudott annyit

pénzt kiharcolni a mindenkori kormánytól, amennyire egy biztonságosan működő nemzeti filmgyártásnak szüksége lett volna, a győztes filmterveknek sem tudott akkora támogatást biztosítani, amiből gond nélkül le tudták volna forgatni a filmet, a producereknek ezért bankhitelből kellett pótolni a hiányzó összeget. Az MMK-t végül is ez a 2006 után felgyorsuló produceri eladósodás buktatta meg. A Filmalap (2011-19) vezetője, Andy Vajna jelentős lobbierije révén képes volt sokszorosára növelni a játékfilmgyártásra fordítható közpénz összegét, viszont kimondottan az „egyablakos rendszerre” esküdött. Olyannyira, hogy sem külföldi koprodukciónak, de még a legnagyobb európai uniós közös filmalap, az Eurimages részvételét sem szorgalmazta. Pedig ez az együttműködés túl azon, hogy bővítette a produkció költségvetését, enyhíthette volna a pályázó kiszolgáltatottságát az állami pályázatóknak. Egy ilyen kardinális kérdés eldöntése nem függhet a mindenkori pénzosztó intézmény vezetőjének személyes ízlésétől: ha csak egy ablak van, nyitva, annak szükségszerűen légszomj lesz a vége. Ha csak egyfajta ízlés, egyfajta szellemiség fér bele a pályázató világképébe, a művészet sokszínűsége hamar belevész a kaszárnyaszellem csukaszürke egyformaságába.

A producer anyagi és szellemi függetlensége nem valami értelmiségi vágyálom, egy nemzeti filmgyártásnak vissza kell tükröznie a társadalom erendő, természetes sokszínűségét. A monokultúra, a végtelen kukoricaföldek, a csirke és sertésgyárak nem a civilizáció sikerének, hanem éppenséggel a kisiklásának bizonyítéka. A természet törvényei ellenében cselekedni, élni csak ideig óráig lehet. Nincs ez másképp a kultúrpolitikában sem: a művészekre erőltetett közizlés, a szűklátókörű, ideológiai egyformaságról álmódzó kultúrpolitika mindig megbukott.

A kötet kiegyensúlyozott, mondhatni klasszicista mód fegyelmezett, de nem akadémikus szellemű, teret ad a kritikának: a tárgyyszerű kérdésekre adott fegyelmezett válaszok, ha fájdalmas pontokra tapint a kérdés, szenvedélyessé forrósodnak.

„Jelenleg egy évben annyi támogatást ad a magyar pályázati rendszer animációs filmek gyártására összesen, mint egy játékfilmnek a gyártási költ-

sége, ami nagyon méltatlan. Nem beszélve arról, hogy a közszolgálati televízió a rendszerváltás után kivonult a gyártásból.” (Mikulás Ferenc)

„Mennyire szóljon bele a támogató a produkcióba? – „Semennyire. ... A támogató szempontjából természetesen fontos az értékválasztás, amely abban nyilvánul meg, hogy milyen filmterveket támogat, de onnantól, hogy ezeket kiválasztotta, a szervezetnek nincs más feladata, mint a pénz elköltését felügyelni.” (Miskolczi Péter)

„A magyar közszolgálati csatornák a világon példátlan módon nem vesznek tudomást a magyar filmekről. Az elmúlt tíz évben még senki nem szólt az ott regnáló vezetőknek, hogy a közszolgálati elsősorban a kultúra és ezen belül akár a filmkultúra bemutatásának kötelezettségét is jelentené.” (Muhi András)

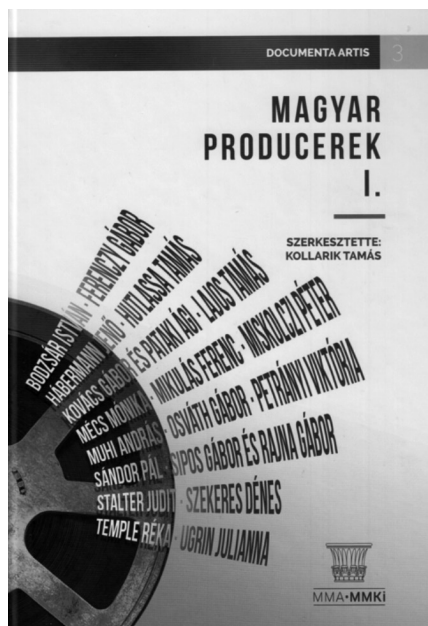
„A forgalmazás hiányosságait producerként rendszeresen érzem a bőrömmön. ... a forgalmazást tartom a magyar filmgyártás egyik legkomolyabb hibájának.” (Lajos Tamás)

„Azt szokták mondani, hogy a szerzői filmeseknek nem fontos a közönség, de ez városi legenda. Egyszerűen arról van szó, hogy ezeknek a tartalmaknak nehezebb megtalálni a közönségét.” (Petrányi Viktória)

„Ha az alkotók feladatként kapják, hogy miről csináljanak filmet, az megint a szűkítés felé mutat. Itt – ismét mondom – tényleg nagyon tehetséges alkotó emberek élnek, akiknek van elképzelésük a világról, a létről, amelyben élünk, ezért a korlátokkal csínján kell bánni. Azt gondolom, egyszerűen békén kellene hagyni őket.” (Sándor Pál)

Korrekt, gyakorlatias és fontos kérdések ezek, és épp ilyen jogos esetenként a szenvedélyes válasz és a felháborodás. A *Magyar producerek* nemcsak egy filmes munkakör sajátosságait világítja át, a magyar filmszakma egészének helyzetét is felméri. Hiánypótló kötet, mert a szakmai találkozók, a jobbító szándékú viták, amelyekre korábban mind a filmművész szövetségben, mind a filmszemléken gyakoriak voltak, bő évtizede rendre elmaradnak. Pedig „egyedül nem megy”, sem a producereknek, sem a rendezőknek, sem a forgalmazóknak, sem a pénzosztóknak. A filmkészítés csapatjáték, és egy csapatot csak a közös érdek, a kölcsönös bizalom tarthat egybe és vihet sikerre.

MMA MMKI, 2021.



JEAN-PAUL BELMONDO (1933-2021)

# Ászok ásza

ÁDÁM PÉTER

## BELMONDO A FRANCIA FILM LEGNÉPSZERŰBB FÉRFIHŐSE VOLT.

**V**an abban valami túlzás, hogy azt a sztárt, aki soha semmit nem vett komolyan, és mindig is számfűlet mutatott minden tekintélynek, katonai tiszteletadással búcsúztatják az Invalidusok Dómjának díszudvarán. De talán a franciák a bizzar szertartással nem is annyira a tehetségesnek tehetséges, bár nemegyszer egyenlőtlen teljesítményt nyújtó művésznek adták meg a végtisztséget, mint inkább annak a boldog és immár soha vissza nem térő korszaknak intettek búcsút, amelynek a nyolcvannyolc éves korában elhunyt Jean-Paul Belmondo egyszerre volt jelképe és legnépszerűbb filmszínésze.

Jean-Paul Belmondo az életrajz szerint 1933. április 9-én művészcsaládban született (apja szobrász volt, anyja festőművész). De az a Belmondo, akit a mozivászonról ismerünk, nem akkor, hanem huszonhét évvel később 1960-ban látta meg a napvilágot, amikor a *Kifulladásig* jószerivel ismeretlen főszereplője, a kiérkező rendőrség géppisztolysorozata után, végig tántorog a Montparnasse negyedbeli rue Campagne-Première-en, majd, szétvetett karral és szája sarkában az elmaradhatatlan cigarettával, elterül a boulevard Raspail torkolatánál. A sztár Jean-Paul Belmondót – Jean-Luc Godard bábáskodásával – valójában ez a vajúdásnak is felfogható agónia hozta világra.

A *Kifulladásig* forgatásáról sokan és sokat írtak. De a színész meg a rendező sorsdöntő első találkozását talán érdemes az alkalomból felidézni. A történetet maga Belmondo meséli el a *Mille vies valent mieux qu'une (Ezer élet mégiscsak több egyetlen egynél, Fayard, 2016)* című önvallomásában. Godard egy kávéházi teraszon ismer-

retlenül megszólítja Belmondót, akit már látott pár jelentéktelen szerepben (sőt, kritikát is írt róla az *Arts* hasábjain), és meghívja szállodai szobájába. Belmondo eleinte bizonytalan, még az is megfordul a fejében, hogy Godard esetleg férfiakhoz vonzódik, és csapdába akarja csalni.

De egykettőre kiderül, miről van szó. Godard szállodai szobájában forgatják a *Charlotte et son jules (Charlotte meg a pasija)* című kisfilmet, és a kezdő rendező a férfi főszerepre akarja felkérni a kezdő színészt. Akinek nem kis meglepetés, hogy nincs se szerep, se forgatókönyv. Godard nem irányítja a színészeket, csak lehetőséget ad az állandó improvizálásra: az addig görcsösen igyekvő Belmondo ekkor érez rá először az önfeledt színészi játék ízére. A kisfilmet hang nélkül veszik fel, de mire az utószinkronra sor kerül, Belmondót már behívták katonának. Ezért a *Charlotte meg a pasija* férfi főszereplője nem saját hangján, hanem a svájci Jean-Luc Godard-én beszél a mozivászonon. Belmondo vesztére, mert Jacques Becker már szerepet szánt neki utolsó filmjében, a börtönben játszódó 1960-as *Le Trou*-ban (*A lyuk*), de a neki tulajdonított svájci akcentus miatt inkább lemond a színészséről.

Szerencsére Godard nem feledkezik meg róla, és mihelyt producert talál első nagyjelmjéhez, megint felveszi Belmondóval a kapcsolatot. De amikor az utóbbi tudni szeretné, mégis, mi a sztori, Godard csak ennyit mond: „Egy pasiról van szó. Elköt egy autót, mert találkozni akar a menyasszonyával. Aztán megöl egy rendőrt. A végén vagy meghal, vagy megöli a lányt – majd meglátjuk.” Belmondo rááll a dologra, pedig az ügynöke örültségnek tartja, hogy bagóért elfogadjon egy

forgatókönyv nélküli film főszerepét, és hogy olyan kétes hírű filmkritikussal akar forgatni, aki ismeretlen szakmában. Ráadásul úgy, hogy – Jean-Luc Godard javaslatával egy időben – egy befutott rendező, Julien Duvivier is főszereppel kínálja.

De Belmondo, aki egyszer már belekóstolt a Godard-féle forgatás megrészegető szabadságába, semmiképpen sem akar lemondani a kalandról. Csak forgatás közben eszmél rá – bár valamennyi kétség, bizonytalanság mindvégig marad benne –, hogy jól választott. Hogy a film végül is miről szól, azt képtelen átlátni, viszont – írja visszaemlékezésében – „belevizelhetek a mosdókagylóba, cigarettázhatok meztelen felsőtesttel jó negyedórát az ágyban, szeretkezhetek lepedő alatt, és sértegethetem a mozinézőket...” Ekkora szabadságot, csakugyan, egyetlen befutott rendezőtől se kapott volna.

A *Kifulladásig* kirobbanó sikere háttérbe szorította, ha ugyan nem feledtette el teljesen az Új Hullám másik jelentős rendezője, Claude Chabrol egy évvel korábban forgatott harmadik játékfilmjét. Holott az 1959-ben bemutatott *Kulcsra zárva (À double tour)* kétszere-sen is fontos Belmondo későbbi karrierje szempontjából. Először is azért, mert ez volt az első jelentősebb filmszerepe (Chabrol eredetileg az intellektuálisabb Jean-Claude Brialyra gondolt, ő azonban váratlanul jött betegsége miatt Belmondót javasolta maga helyett). Másodszor pedig azért, mert Belmondo a *Kulcsra zárva* forgatásán ismerkedik meg és barátkozik össze Chabrol első asszisztensével, Philippe de Brocával, akivel később öt filmet forgatott. Bár a filmben Belmondo jobb választás volt, mint amilyen Brialy lett volna, már itt kiütöközt az előbbinek az a – későbbi kommerszfilmekben jobban kiteljesedő – hajlama, hogy nemegyszer túljátssza a szerepét.

A filmről azért is érdemes megemlékezni, mert – a közhiedelemmel ellentétben – nem a *Kifulladásig* celluloidszalagján, hanem itt sejlének fel először annak a Belmondo által alakított karakternek a személyiségjegyei (féktelen jókedv, provokatív viselkedés, bolondozás, fesztelenség stb.), ami a hatvanas évektől egészen a nyolcvanas évek közepéig teljesen elbűvölte a nézőket. Mi több, a filmből

a későbbi Belmondo-filmek kedvelt „kiegészítői” közül a lehajtható fedelű gépkocsi meg a szájban fityegő cigaretta se hiányzik! Végül a film azért is említésre méltó, mert a nagypolgári család nyugalmát megzavaró Belmondo a filmben Laszlo Kovács néven (a név a *Kifulladásig* Michel Poiccard-jának is egyik „identitása”), a magyar Szabó László partnereként, szintén ötvenhatos magyar menekült, sőt, a hatvanötödik percben magyarul is megszólal, két rövid mondatot mond, ráadásul kifogástalan kiejtéssel! Van másik magyar vonatkozás is Belmondo filmes életművében: az 1983-as *A kívülálló* (*Le marginal*) elején, amikor Belmondo Charles Dennerrel bemegy egy lerobbant külvárosi bisztróba, Papp Laci-fotót is látni a pult mögött, sőt, a jelenetben az ökölvívó neve is elhangzik (a francia színész tudvalevően nagy rajongója volt a legendás magyar sportolónak).

A *Kifulladásig* sikere rakétaként indította el a pályán. A neve összefonódik, ha nem is kizárólag az Új Hullámmal, de mindenképp a filmművészet megújulásával. A csaknem hetven film közül, amely-

ben játszott, jó egy tucatot a hatvanas és kora hetvenes évek nagy neveivel forgatott. Szinte nincs is ezeknek az éveknek olyan ismert rendezője, akivel ne dolgozott volna. Jellemző erre a jó másfél évtizedig tartó korszakra, hogy Belmondo nem válogatós, hogy egyformán forgat nagy rendezővel és a filmes szórakoztatóipar márkaneveivel. Voltak ezek között a filmek között kiugró sikerek, mint például a *Bolond Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965), voltak csak a kritikusok által értékelt produkciók, mint a Jean-Pierre Melville rendezte *Léon Morin, a pap* (*Léon Morin prêtre*, 1961), vagy François Truffaut-tól *A Mississipi szirénje* (*La Sirène du Mississipi*, 1969), és voltak csúfos kudarcok is (például Alain Resnais 1974-es *Staviskyja*). A Peter Brook Antonionira emlékeztető Duras-adaptációja, a *Moderato cantabile* (1960) azért is említésre méltó, mert a filmben Belmondónak Jeanne Moreau a partnere, aki akkortájt a színésznők között talán legközelebb állt mind ahhoz, amit az előbbi képviselt.

### „Egyszerre csibész és akrobata, Hergé-féle képregény-hős”

(Jean-Luc Godard: *Bolond Pierrot*)

Jóllehet Jean-Paul Belmondo, pályája első időszakában, még jó ideig ingázott a szerzői film meg a kommersz szórakoztatás között, a hetvenes évek elejétől-közepé-

től már minden energiáját a pénz meg a siker szolgálatába állítja. Hogy pontosan mikor, melyik szerzői film bukása után kötelezte el magát véglegesen és egyoldalúan a közönségfilm mellett, nem tudni. *A Mississipi szirénje* érlelte meg benne az elhatározást vagy Alain Resnais *Staviskyja* (1974)? Netalán már Jean-Pierre Melville 1963-as *L'ainé des Ferchaux*-ja (*Az idősebb Ferchaux*) után merült fel benne, hogy véglegesen szakít a szerzői film világával? Lehet találgatni. Mindenesetre döntésébe a kudarcok mellett jócskán belejátszhatott Melville-el tettelegességig menő konfliktusa és keserű csalódása Truffaut-ban.

A közönségfilmek sorozata Christian-Jaque *Királylány a feleségem* (*Fanfan la Tulipe*, 1952) sikerére pályázó *Cartouche*-sal (1962) kezdődik (ez volt a Philippe de Broca – Belmondo páros első bemutatkozása), de az igazi telitalálat az 1964-es *Riói kaland* (*L'Homme de Rio*). Itt jelenik meg először teljes fegyverzetben az az örökké derűs vagány fickó, aki egyszerre csibész és akrobata, Hergé-féle képregény-hős és francia ízlésre áthangolt akcióhős, és aki ettől fogva úgy lehet egyszerre zsaru vagy csirkefogó, hogy közben soha nem tagadja meg önmagát. Persze, rengeteg rutin, mesterkélttség, túlzás érződik a figurában, de van benne meggyőző erő, karizmatikus kisugárzás, sodró lendület is.

A Belmondo-filmeknek, mindenki mást háttérbe szorítva – ahogy erre már a cím is utal –, mindig a színész áll a mértani középpontjában, a forgatókönyvek szerzői az ő alakja köré építik fel a történetet, dialógus-írók – főleg a felejthetetlen Michel Audiard – az ő szájába adják a legjobb kiszólásokat. Nem csoda, hogy ezek a filmek annyira hasonlítanak egymásra. De van másik közös pontjuk is ezeknek a filmeknek, amiket Belmondo nagyjából a *Riói kaland*tól 1984-ig forgatott (Henri Verneuil: *Az arany bűvöletében*, Georges Lautner: *Kellemes húsvéti ünnepeket*). Ezek a gyakran egy kaptafára készülő, nemegyszer bizony sekélyes és többnyire olcsó humorú Belmondo-filmek így is a legnagyobb kasszasikerek (és hadd tegyem hozzá, a francia filmes szórakoztató ipar utolsó nagy bevételei) a hatvanas évek közepétől a nyolcvanas évek közepéig ívelő két évtizedben.





Harminchárom ebben az időszakban készült filmjére átlagosan több mint egy millióan váltanak jegyet Franciaországban. De legsikeresebb opusainak franciaországi nézettsége – miként *A nagy zsákmányé* (*Le Cerveau*, 1969) vagy az *Ászok ászái* (*L'as des as*, 1982) – öt-öt és fél millió körül mozgott. Belmondo 1971-ben saját produkciós irodát alapít, immár a gyártás egész folyamatát – sőt, egy idő után a terjesztést is – ő ellenőrzi. Ettől fogva nem a rendezők keresik meg szerepekkel, hanem ő kéri fel egy-egy filmre a rendezőket, ő választja a sztorit, ő szemeli ki a színészeket (nemritkán volt főiskolai évfolyamtársait), ő foglalkozik a reklámmal, sőt, még az általában rajzolt (nem pedig fénykép-alapú) plakátra is ő mondja rá az igent. Ez már nem is annyira filmművészet, mint inkább gazdasági vállalkozás.

Aduja még ezeknek a filmeknek, hogy Belmondónak nincs kaszkadőre, a kockázatosabb jeleneteket is ő maga alakítja. A színész mindig élvezettel, sőt, nem kevés szakértelemmel vállalta a kaszkadőr munkáját. Még az is előfordult, hogy keveselli a nehézségeket, és sokkal veszélyesebbre szabja át a feladatot. A *Riói kaland*ban például kifeszített drótkötélen jut át – ráadásul fehér szmokingban – egyik toronyház platójáról a másikra, de a csúcscsák a *Félelem a város felett* (*Peur sur la ville*, 1974), amelyben hol ereszbe kapaszkodva és háztetőről háztetőre ugrálva, hol a párizsi metrószelvény tetején kúszva veszi üldözőbe a sorozatgyilkost, hol helikopterről leeresztett kötélén csüngve jut be az általa betört ablakon át egy toronyház sokadik emeleti lakásába. Ferenczi Sándor és Bálint Mihály az életveszély szándékos keresését a szimbiotikus anya-gyerekek viszonytal magyarázza, illetve azaz, hogy a gyerek így próbál az anyától „leszakadni”. Mindezt nem vitatom, de a magam részéről inkább az ilyen anya-gyerekek viszonytal eredményeként kialakuló védettség-érzést, másszóval a sebezhetetlenség illúzióját helyezném középpontba.

Ugyancsak a szoros anya-gyerekek viszonytal hoznám kapcsolatba a színész közismert szégyenlősségét is. Csupas felsőtesttel gyakran látni a filmjeiben, de ruha nélkül szinte soha. Bár Belmondo hódítani hódít – ellentétben például Alain Delonnal – *aszexuális* mozihős.

Már a *Riói kaland*ban sem jelenik meg a szexualitás, nemhiába rokonítják a film főhősét Tintinnel. Amikor a tengerparton a bedrogozott, de lassan magához térő Françoise Dorléac provokatívan viselkedik Belmondóval, a férfi visszautasítón belöki a tengerbe. Mintha a figura teljesen alkalmatlan volna tartós férfi-nő kapcsolat kialakítására: nem csoda, hogy a *Riói kaland* utolsó jelenetsorában a nő főszereplő egyszer csak eltűnik; a kimenőről a laktanyájába visszatérő Adrien/Belmondo örömmel látja viszont katonatársát, és élvezi – távol kedvesétől – az újra megtalált nyugalmat. Aligha véletlen, hogy az ágyjelenetekben mindig szégyenlősen visszafogott, és hogy jó pár filmjében gyerekek a legjobb barátai... A jelmezeket viszont – nyilván mert ez is egyfajta védekezés – nagyon szereti. De mindegy is, hogy mi van rajta, egy XVIII. századi útonálló göncei, a századfordulós vagy a harmincas évek divatja szerinti öltözék, prémgalléros bordzseki, frakk és cilinder, fehér szmoking, Cerruti márkájú háromrészes öltöny, katonaeagyenruha, kolduscondra, bohóc-jelmez, kacér női bunda magassarkú cipővel vagy csak egy szál maga köré csavart lepedő – Belmondo mindig Belmondo.

A Belmondónak szentelt elemzések általában pár szóval elintézik a krimiket, holott a vele forgatott bűnügyi filmeket véletlenül se lehet összetéveszteni a Lino Ventura vagy pláne az Alain Delon főszereplésével forgatottakkal. Míg Lino Ventura a rendőrszerepekben higgadt, rezignált és bölcs realista, aki komolyan veszi munkáját, és tiszteletben tartja a hierarchiát, a Jean-Paul Belmondo-féle rendőr – mint például a *Félelem a város felett* Letellier felügyelője – fesztelen, ha ugyan nem lezser férfi, aki nem utasít vissza egy kis kalandot a védelmére bízott ápolónővel. A Belmondo által alakított rendőrnek nincsenek társadalmi előítéletei. A minden tekintélyt megkérdőjelező megzabolázhatatlan individualizmus önála furcsamód jól megfér a konformizmussal...

De van másik különbség is a Ventura által alakított nyomozó és „Belmondo felügyelő” között, nevezetesen az, hogy az utóbbinak egészen más – mégpedig erősen konfliktusos – a feletteseihez való viszonya. A Ventura által alakított nyomozót két filmben is dezavualja a hierarchia (José Giovanni: *Utolsó ismert lakóhelye*, 1970, Pierre Granier-

Deferre: *Zsaru, isten veled*, 1975), de ő mindkét esetben rezignáltan tudomásul veszi a dolgot. Nem így Belmondo, aki nemegyszer maga a megtestesült engedetlenség. Ebből a szempontból alighanem *A profi* (*Le Professionnel*) a csúcscsák, itt Belmondót, a francia titkosszolgálat ügynökét, mivel időközben megváltozik a politikai széljárás, felettesei egyenesen kiszolgáltatják annak a Bokassára emlékeztető afrikai zsarnoknak, akit korábban meg kellett volna gyilkolnia. És amikor a titkosszolgálat el is akarja tüntetni, mint saját cinizmusának eleven bizonyítékát, Belmondónak immár az egész francia rendőrség az ellensége...

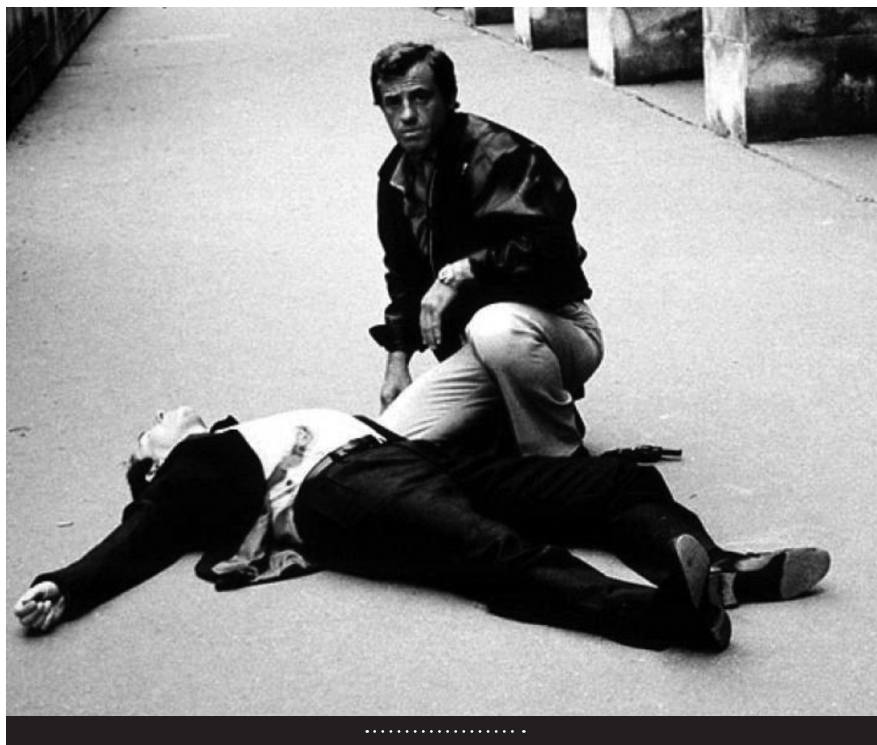
A Belmondo-féle rendőr nemcsak a Lino Ventura által alakított felügyelőktől, de Alain Delon szerepeitől is különbözik. Jóllehet a két sztár, aki egy ideig vetélytársa is volt egymásnak, nagyjából ugyanahhoz a nemzedékhez tartozik (Delon csak két évvel fiatalabb Belmondónál), az általuk megtestesített karakter korántsem ugyanaz. Míg a Belmondo-féle karakter csupa irónia, humor, nagylelkűség, mosoly, spontaneitás, az Alain Delon által életre keltett figurákat komolyság, gög, kegyetlenség és makacs hallgatás jellemzi. Van a Delon-féle figurákban – és ebből a szempontból mindegy, hogy kicsodák, rendőrök-e vagy bűnözők – valami mély peszsimizmus, bizalmatlanság, ha ugyan nem kétségbeesés. Meglehet, annak is ez a magyarázata, hogy míg Belmondo igazságtevő szerepeiben sohase veszi komolyan az ellenfeleit, a Delon-féle karakter kiismerhetetlenül ellenséges világgal áll szemben, és gyakran nem is tudja, mint például a *Három fölösleges férfi* (*Trois hommes à abattre*, 1983) főhőse, hogy mit akarnak tőle, hogy miért üldözik. Az extrovertált és örökké derűs Belmondo-hős valóságos antitípusa az Alain Delon által alakított introvertált, sebzett lelkű és ambivalens karaktereknek, akiknek személyiségjegyei közül sohase hiányozhat a fájdalmas melankólia.

A Belmondo-filmek látszólag zárt világa korántsem független a korabeli történelmi-politikai kontextustól. A *Félelem a város felett* paráznság ellen harcoló prűd sorozatgyilkosa nem a semmiből lép elő. A háttérben ott vannak a Giscard d'Estaing-korszak liberális reformintéz-



kedései, amelyeknek következtében megnyitják kapuikat az első pornó mozik és megjelennek a pornókiadványok az újságos-standok kínálatában. Nemkülönben az 1981-es *A profi* is azt jelzi, hogy Franciaországnak egyes fekete afrikai országokkal való piszkos ügyei immár nem számítanak tabutémának. De hivatkozhatunk a hitleri Németországban játszódó *Ászok ászára* (1982) is, amelyben már nácibarát franciák is felbukkannak a mozivásznon, míg Gérard Oury 1966-os vígjátéka, az *Egy kis kiruccanás* (*La Grande Vadrouille*) még célozni se célozhatott a kollaborációra. Belmondo családjában egyébként is érzékeny téma a náccal való együttműködés: a színész szobrász apja 1941 novemberében tagja a Weimarba látogató francia művész-delegációnak. Végezetül, talán nem túlzás azt mondani, hogy az egész Belmondo-jelenség mögött (főleg Philippe de Broca irányításával forgatott kalandfilmekről beszélek), még ott vannak a második világháború alig behegedt sebei, és ott van a fájdalmas algériai kudarc is. A *Riói kaland* pergő lendülete egyben az élnivágásnak, a továbblépés igényének és a felejtés szükségletének is kifejezője...

A csaknem receptre összeállított siker-szériát egy mélabús film, Claude Lelouche 1988-as *Itinéraire d'un enfant gâté* (Egy elkényeztetett gyerek életútja) zárja. A főhős filmbeli eltűnése már egy egész korszak búcsúja. A közönségfilm Belmondo által alakított hőse a nyolcvanas évek végére sokat veszít egykori vonzóerejéből. A Belmondo – Lelouche páros 1995-ös tragikomikus *Nyomorultak* adaptációja is jele a hanyatlásnak. Bár készül még egy-két filmje, mint például az *Idegen a házban* (*L'Inconnu de la maison*, 1992) felejthető remake-je, vagy a szintén fiasónak tekinthető *2 apának mennyi a fele?* (*Une chance sur deux*, 1998), de Belmondo filmes karrierje gyakorlatilag befejeződött (annál is inkább, mivel 2001-es agyvérzése után még évekig lábadozik). Ellentétben a színészi karizmáját változatlanul őrző idős Jean Gabinnel, akit úgyszólván haláláig foglalkoztatnak a rendezők, az időződő Jean-Paul Belmondo már nem tudja felkelteni a nézők érdeklődését. Nagyjából ekkor, vagyis a nyolcvanas évek végén dönt úgy, hogy eladja filmes vállalkozását, és a mozivásznorról visszaköltözik a színpadra.



De talán stílusos is, hogy az a színész, aki – igaz, csak epizódszerepekkel – színpadon kezdte, színpadon is fejezze be a karrierjét. Csak olyan darabot választott, ami neki való nagy szerepet kínált: volt Kean, a színész, volt Cyrano de Bergerac, és természetesen Feydeau nálunk is sokszor játszott kipróbált vígjátékai se maradhattak ki a sorból. A siker óriási – legalábbis az eladott jegyek nézőpontjából. 1996-ban megvásárolja a patinás Théâtre des Variétés-t, amely 2004-ig marad tulajdonában. De utolsó színházi sikerének a Théâtre Marigny a helyszíne: itt adja elő *Frédéric ou le boulevard du crime* című darabot, amit Eric-Emmanuel Schmitt egyenesen neki írt. Jean-Paul Belmondo utolsó színpadi tündöklésében a híres Marcel Carné-filmben is szereplő Frédéric Lemaître-t, az egész Párizst elbűvölő XIX. századi színészióriást kelti életre, nagy taglejtésekkel, harsányan, sok túlzással. De ebben a szerepében már olyan – írta annak idején a párizsi *L'Express* kritikusa –, mintha a Musée Grévinből kölcsönzött alakmása volna egykori önmagának.

Körülrajongott, körülünnepelt színész volt, mindennél jobban szerette a sikert, a tapsot, a nevetést, és ezért mindent fel is áldozott, a fiatalkori álmokat is ideértve. Mintha egész életében csak-

„Eltűnése már egy egész korszak búcsúja”  
(Georges Lautner: A profi)

nem lehetetlen szintézisre törekedett volna, arra, hogy összebékítse a szerzői mozit a közönség-mozival, a vígjátékot az akciófilmmel, a nevetést a tragédiával, a gondolatíságot az akcióval, a könnyed szórakoztatást a művészettel. Ő egyszerre akart tetszeni a vajt fülű értelmiségnek meg a Renault-gyári munkásnak, a kritikusoknak meg a bolti eladóknak. Volt rendező, akinek ez sikerült is, neki nem. Ezzel a kudarc-al lehet, hogy ő is tisztában volt. Lehet, hogy ezért tért vissza élete alkonyán a XIX. századi szerzőkhöz, Alexandre Dumas-hoz, Georges Feydeau-hoz és Edmond Rostand-hoz, akiknél a kifinomult szellemesség meg a virtuozitás még nem állt olyan éles ellentétben az önfeledt szórakoztatással.

A franciák *belle mort*-nak nevezik azt, amikor valaki nem évekig tartó súlyos betegség, nem hosszan elhúzódó agónia után, hanem élete alkonyán minden szenvedés nélkül egyszer csak jobblétre szenderül. A sors a nyolcvannyolc éves színésznek 2021. szeptember 6-án megadta ezt a kegyet. De hát már Jean-Luc Godard is mondta, a *Kifulladásig* fentebb említett utolsó jelenetére utalva: „Jean-Paul Belmondo azoknak a ritka színészeknek egyike, akik tudják, hogyan kell meghalni...”



J. M. COETZEE-ADAPTÁCIÓK

# Nincs fízta lap

ÁRVA MÁRTON

**A DÉL-AFRIKAI ÍRÓ ÁLTAL TEREMTETT VILÁGBAN A „CIVILIZÁCIÓ” HATÁRVIDÉKÉN CSAK SAJÁT BARBÁRSÁGUNKRA ISMERHETÜNK RÁ.**

**H**a figyelembe vesszük, hogy a klasszikus vadnyugati képzeletvilágban a nemzetalapítás feltétele a „meghódításra váró” földeken „portyázók” hősiességének kiűzése, lemészárlása és rabigába kényszerítése, akkor nem nehéz belátni, miért tekintik a westernt a posztkoloniális filmelmélet szerzői „imperialista stílusú kalandfilmnek”. A modern európai népek és az általuk felsőbbrendűként kijelölt patriarchális-kapitalista társadalmi rendszer birodalmi terjeszkedése hasonló értékpólusok mentén rendeződik mintázatokba az észak-amerikai „frontier” alapmítoszaiban, mint a más földrészek megszállását feldolgozó történetekben. A nyugati gyarmatosító tevékenységgel összefonódó modern fogalmi rendszer és világnézet ugyanis kontextustól függetlenül egyetemesnek tartja saját kulturális, vallási, gazdasági, nemi, szexuális és bőrszín alapú hierarchiait, illetve az ezek mentén megfogalmazott „történelmi fejlődés” gondolatát. És ha a gyarmatosító nézőpontjából egyetlen „igaz civilizáció” létezhet, akkor az ennek ellentétét jelentő „barbárok” szerepét éppúgy betölthetik sziú indiánok, amazóniai, illetve uráli őslakosok vagy Afrika színesbőrű népcsoportjai.

Így fordulhat elő, hogy noha alig akadt filmkészítő, aki a dél-afrikai születésű John Maxwell Coetzee fél évszázada formálódó virtuóz szépirodalmi munkásságának valamelyik tételét filmre vigye, a kevés vállalkozó szellemű alkotó a legkülönbélebb földrajzi régiókból érkezve vett magához egy maréknyi western-motívumot, ame-

lyeken keresztül a gyarmati ellentétek kérdéskörét megközelítette. A Nobel-díjas író filmre adaptált regényei a rasszista szegregációt intézményesítő dél-afrikai apartheid-rendszer (majd annak bukása) közegében születtek. A domináns nyugati piac nyomása, illetve a hazai cenzorokkal folytatott csatározások miatt azonban a konkrét helyi események realista megjelenítése helyett inkább a stilizált világépítés jellemző rájuk. Coetzee ezen szövegei ugyan a telepes-lét konfliktusaival foglalkoznak, de a cselekményességnél jóval nagyobb hangsúlyt fektetnek a gyarmati jellegű viszonyok feltárására, és a szigorúan vett valóságrepresentáció helyett allegorikusan közelítik meg a dél-afrikai történelmi realitások (bizonytalan és ellentmondásos) tanulságait.

Ennek fényében talán nem is olyan meglepő, hogy máig nincs dél-afrikai filmkészítő által jegyzett Coetzee-adaptáció, ellenben *A semmi szívében* (1977) egy Spanyolországban forgató francia-belga rendezőt ihletett meg, *A barbárokra várva* (1980) egy Marokkóban forgató, olasz-amerikai koprodukcióban dolgozó kolumbiait, a *Szégyen* (1999) pedig egy ausztrál-dél-afrikai koprodukcióban dolgozó ausztrált. Az elkészült filmek mindegyike ráerősít az alapregények western-áthallásaira, legyen szó a történelmi és hatalmi mozgásokról, a tárgyi világról vagy a zabolátlan tájakról. Ugyanakkor az adaptációk átveszik azt az aligha western-kompatibilis hóstípust is, melyet Stephen Watson találóan nevezett „tiltakozó gyarmatosító elmének”. Ezek

a főszereplők olyan ellentmondásos, tépelődő értelmiségi figurák, akik bár elutasítják az imperialista ideológiát, mégis élvezik a gyarmati viszonyok által biztosított privilégiumokat. Olyan progresszív fehér elnyomók, akik szenvednek a helyiek kizsákmányolásának történelmi terhétől, mégsem képesek megszabadulni tőle és harmonikusabb kapcsolatot kialakítani a leigázottakkal. Marion Hänsel, Ciro Guerra és Steve Jacobs filmváltozatai ennek megfelelően roncsolják, módosítják és kiforgatják a klasszikus western birodalmi toposzait, a szánerkeztetés felől inkább a szerzői víziókra fogékony nemzetközi fesztiválizálás irányába mozdulva (mindhárom adaptáció premierjét A-kategóriás nemzetközi filmfesztiválon tartották).

## PISZTOLYPÁRBAJ HELETT LÉTKRÍZIS

*A semmi szívében*, *A barbárokra várva* és a *Szégyen* regényhármása állomásonként rajzolja meg a gyarmati hatalom erőzőjét az uralkodó népcsoport képviselőinek szemszögéből. Míg az első munka a meghódított területeken lévő izolált farm és az ott élő „vénlány” elméjének szétzilálását követi a 20. század kezdetén, a következő egy pontosan meg nem nevezett Birodalom határvidékére kalauzol, ahol az ideológiai és katonai válság már kollektív léptékű, és a megszállók uralmának gyengülését sejteti. A sorban az utolsó mű pedig már beazonosíthatóan a dél-afrikai apartheid végét követően játszódik, ahol a feketék felszabadulása kelt pánikot a fehér kisebbség körében. Coetzee ezen szövegei azt vizsgálják, milyen pszichológiai folyamatok és milyen fajta mentalitások társulnak az említett történelmi viszonyok között kialakult társadalmi pozíciókhoz. Vagyis mit él át, mire gondol és mire vágyik az, aki nem kerülheti el, hogy az „imperialista stílusú” rendszer bizonyos szerepeit magára vegye. A szerző leírásai lenyűgözően széles skálát fognak át, és a fókuszuk a test legintimebb, apró rezdüléseitől az emberi létezés iránt közömbös, roppant természeti környezet változásaiig terjed. A középpontban mégis rendre olyan – traumákkal terhelt – emberi viszonyok állnak, melyek a nagyobb léptékű hatalmi kölcsönhatásokra rímelnek. *A semmi szívében* főhőse egy „főnöknek” nevezett telepes lánya, aki az atyai uralom mindenható-

ságától megundorodva a farmon szolgáló feketékkel keresne közösséget, de mivel ez fenntarthatatlannak bizonyul, annyira elszigetelődik, hogy végül már csak olvasmányélményeiből táplálkozó vad fantazmagóriáival képes körülvenni magát. *A barbárokra várva* egy előretolt helyőrségben szolgálatot teljesítő bíró szubjektív elbeszélése, aki elkötelezett az általa képviselt Birodalom és a szomszédos nomád népek közti béke fenntartása mellett, de miután sem vérszomjas katonai feletteseire, sem a fogolyként elhurcolt „barbár” lányra nem tud érdemben hatással lenni, azt is megbánja, hogy egyáltalán jelen van a Birodalom által provokált, de mindkét félre nézve káros összetűzések idején. A *Szégyen* ötvenes éveiben járó fehér egyetemi professzorát pedig a saját szexuális vadászterületének tekintett városi közeg és egy traumatikus látogatást követően az immár fekete földművesek számára is otthonként szolgáló vidék egyaránt kiveti magából. Coetzee ezeknek a magukat

haladó szelleműnek tartó, de a nyugati kultúrhagyomány és a gyarmati rend kereteit érdemben továbbra sem megkérdőjelező főhősöknek az élményeit az elhúzódó mentális, érzelmi, illetve fizikai szenvedéssel vagy leépüléssel hozza kapcsolatba. *A semmi szívében* Magdája napló-szerűen rögzíti tépelődését és zaklatott benyomásait, melyek a vonzódás és a félelem zavarba ejtő kettősségét mutatják apja, illetve a farmon szolgáló Hendrik és Anna irányában is. A regény következetesen szubjektív szemszöge és nyilvánvaló ellentmondásai miatt ráadásul jóformán eldönthetetlen, melyik epizód Magda delíriumos képzelgésének szüleménye, mi idézet valamelyik általa olvasott viktoriánus románcból és mi „valós” történés. Így a regénybeli Magdának nem egyszerűen „megbomlik az elméje”, hanem – ahogy a szöveg többször is öntudatosan utal rá – a főszereplő léte is csak a szövegfoszlányokból visszakövetkeztethető, vagyis eleve kép-

lékeny fikció. Mindenesetre az apa lelövése és sokkoló fizikai agóniája, illetve a haláleset nyomán a patriarchális rendet felváltó káosz is kitüntetett elemei a regénynek. Hasonlóképpen kerül párhuzamba a lelki/erkölcsi és a testi meggyötörtség *A barbárokra várva* bírójának esetében is, aki kezdetben csak elborzad azon, hogy a határvidékre küldött Joll ezredes és felfegyverzett csatlósai mondvascinált indokokkal végeznek kínvallatásokat az ártatlan nomádokon, de miután hantgot ad egyet nem értésének, maga is nyilvános botozások és egyéb fájdalmas tortúrák áldozatává válik. Ennek a regénynek a főhőse a legkevésbé rabja az európai gondolatvilágnak, és inkább a sivatag helyi kultúráit kutatja. Azonban ahogy a „barbárokkal” való érintkezését, úgy az ásatásai során előkerült írások tanulmányozását is kudarcok árnyékolják be, így kálváriáját követően kénytelen visszatérni korábbi helyére a Birodalom peremén. A *Szégyen* David Lurie-ja a bíróval ellentétes utat jár be: a zaklatási ügye

**„Eleve képlékeny fikció”**

(Marion Hansel:  
Por – Jane Birkin és  
John Matshikiza)





utáni kegyvesztettséget még könnyen viseli, a lánya farmján azonban ismeretlenek megerőszakolják, lányát pedig megerőszakolják. Az elhúzódo testi felépülést követően kezdődnek valódi lelki megpróbáltatásai: az ő családját ért atrocitások fényében szembeesül (megrendült) privilégiumaival, és rádöbben, hogy ő maga is rutinos bántalmazó. A romantikus költészeti professzorában azonban még ez sem ébreszt kíváncsiságot az eurocentrikus szemlélet alternatívái iránt, mindössze a készülő Byron-operája főszerepét adja át az alter-egóként érthető szoknyavadász költőtől egy idősebb női szeretőnek.

A sokszor esszéisztikus, szubjektív, vagy a szövegszerűséget posztmodern gesztusokkal kihangsúlyozó regényekből mindhárom adaptáció akkurátusan kiszűri a leginkább cselekményesnek nevezhető részeket, és csak kisebb hangsúlyváltásokat eszközölve építik fel a filmes elbeszélést. Ugyanakkor – és a birodalmi harcok emlékét felidéz, lélegzetelállító tájképek ellenére – a filmváltozatok is a főszereplők fájdalomának bemutatását helyezik az előtérbe. Marion Hänsel (egyedüli európai születésű adaptátorként) a nem-nyugati kultúrák helyett a nők alávettségére fűzi fel telepés-drámáját. *Por* (*Dust*, 1985) című adaptációja Magda örülettel fűtött vívódásaiként értelmezi a szöveg egymással összeütközésben lévő valóságsszintjeit, és ezt képíleg is

megjeleníti, többnyire világosan elválasztva a regényben még összecsúsztó objektív és szubjektív jeleneteket. A rendre szülő-gyerek kapcsolatokat kutató belga rendező az apja figyelméért hiába küzdő és a visszautasításba belebolonduló Magdára koncentrált, így a filmet Jane Birkin kopár szobákban elszavalt – elképzelt – monológjai és a karakter álomképei tagolják. A filmváltozat tehát élesen szembeállítja a belső/érzelmi zaklatottság és a külső/fizikai konfliktus (Magda féltékenységeben megöli a szolgálólánnyal kikezdő apját) képsorait, és végül kérdésessé válik, hogy a főhősön mentális szétcsúsztása visszhangozza a gyarmati farm erőszakos pusztulását, vagy fordítva. Hasonlóképpen tagadja meg *Ciro Guerra* 2019-es *A barbárokra várva* filmje a határvillongások bemutatását, inkább a főszereplő áldozati szerepét kihangsúlyozva. A regényhez híven jótékony ellipszisek fedik a kínzások és a barbárok elleni hadjárat jeleneteit is, a név nélküli bírónak azonban Coetzee főhősénél is egyértelműbben avanszál kisértő túlkoros krisztusi figurává, aki előbb hiába prédikál az idegenek elfogadásáról, később zilált hajával és fehér lenvászon ruhájában járja végig passióját,

**„Látványosan elkülönítve erkölcs és gonoszság ellenpólusait”**

(Ciro Guerra: *A barbárokra várva* – Johnny Depp)

hogy erkölcsileg megváltsa a központi irányítás idegenellenes üzenetének naivan bedőlő lakosságát. De ez a morfondírozó-önmarcangoló hangvétel még a legkevésbé lírai adaptációt is megkísérti. Steve Jacobs

*Szégyen*-filmje (*Disgrace*, 2008) ugyan kínosan ügyel arra, hogy az alapregény szinte minden eseményét filmre vigye, így az expozíció szédítő sebességgel rohog végig több mellékszálon és -szereplőn is. Az ausztrál rendező arra mégis bőven hagy időt, hogy a saját bűne által (Lurie tekintélyével és pozíciójával visszaélve erőszakol meg egy diáklányt) ezúttal meg sem ingatott professzor (John Malkovich) két – a regényben csak félmondatokkal jelzett – jelenetben is megtorpanjon, és könnyekben kitörve nyugtázza, hogy immár a fehérek élete is olyan törény, mint az évszázadokon keresztül jogfosztott őslakosoké vagy a gazdájuk által elhagyott állatoké.

**TERMÉKENY TÁJ, MEDDŐ FÉRFIAK**

A történelmi jelentőségű társadalmi mozgások következményeinek egyéneken történő tanulmányozása azonban nemcsak a testi-lelki szenvedés, hanem a szexuális vágyak tekintetében is látványosan megnyilvánul Coetzee műveiben. Az allegorikus regények ráadásul olyan gyarmati toposzokat hívnak elő, melyek a föld és a test, illetve egyének és népcsoportok retorikai párhuzamára épülnek. Ella Shohat és Robert Stam gondosan összegyűjtöttek ilyen gyakran visszatérő motívumokat *Unthinking Eurocentrism* című sokat idézett munkájukban a „felsőbbrendű hódítók megtermékenyítésére váró szűzföldtől” az „erőszakos fekete férfiakat megregulázó, becsületese telepesekig”. Az ilyen toposzok legtöbbszörében a nemi erőszak válik a gyarmatosítás metaforájává, és ezzel a kulturális hagyománnyal Coetzee gyakran provokatív módon játszik el, a domináns csoportok „jogos behatolásának” képzetét a fehér büntudattal, az elnyomottak függetlenségét pedig a válaszcsoport mozzanatával vegyítve. Mindhárom szóban forgó regényben szerepel olyan hatalmi helyzetben lévő, középkorú fehér férfi, aki fiatal nem-fehér lányok „oltalmazását” (vagyis a felettük történő uralkodást) az irányukban tett, többé-kevésbé erőszakos szexuális közeledés révén fejezi ki. *A semmi szívében* „főnöke” a hűséges szolgáló, Hendrik ifjú feleségét viszi ágyba, amikor Hendrik a földet dolgozik. *A barbárokra várva* agg bírója előbb még elbizonytalanodik hajdan mohó férfiasságában, de végül megkívánja a kegyelméből befogadott



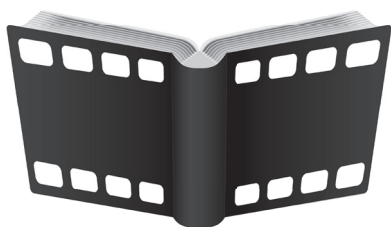
„barbár” lányt. A *Szégyen* irodalomtánára pedig szokás szerint „gazdagító élményekre” vadászik a kampuszon, amikor kiveti a hálóját egy tétova diákra. Az ilyen módon visszaigazolt uralmat azonban *A barbárokra várva*ban az idegen lány távozása, *A semmi szívében* és a *Szégyen* esetében pedig a fekete szereplők által elkövetett erőszak ellenpontozza: a „főnök” halála után Magda képtelen fizetséget adni a szolgálóknak, így Hendrik végül dühösen ráveti magát. Lurie professzor lányát, Lucy-t pedig a szomszédjában földhöz jutó fekete férfi egyik rokona és annak társai erőszakolják meg. Ezek a megrázó jelenetek érthető módon Coetzee munkáit a feminista kritika kereszttüzébe vagy éppen a Dél-Afrikai Emberi Jogi Bizottság elé juttatták (ez utóbbi a *Szégyen* rasszista sztereotípiáit vizsgálta, de végül nem ítélte el). A megnyugtató morális igazodási pontok hiánya pedig a progresszív és reakciós tendenciák ütközése által jellemezhető, zavaros időszakokban készült adaptációk politikai kérdésfelvetéseiről is sokat elárul.

A *Por* nőközpontú filmváltozata pont tíz évvel követ olyan filmeket, mint a *Stepfordi feleségek* vagy a *Jeanne Dielman*, melyek a nyugati feminista mozgalmak második hullámának gondolatait a népszerű kultúrába csempészve problematizálják a háztartáson belüli elnyomó struktúrákat. A konzervatív 80-as évek neokoloniális közegében viszont a házasság elutasítása és a patriarchális uralommal történő szembefordulás céljai ellentmondásosnak látszanak. A filmváltozat *A semmi közepén*hez képest ugyan visszafogottan utal Magda szexuális frusztrációira és kielégíthetlenségére, zaklatottsága egyik legfőbb okára, vizuális kompozíciói révén mégis jóformán a néző arcába vágja a problémát. A nyitókép ugyanis a „terméketlen szűzföld” toposzát vetíti rá a rideg messzeséget kémlelő nő kamerának hátat fordító alakjára. Ez ugyanaz az elhagyott táj, melyen a színesbőrű szolgáló a film második felében határozottan áttör, mielőtt ténylegesen megrontaná a hősnőt. Magda víziója ráadásul a fekete és fehér testek esztétikus összeolvadásáról, majd Hendrik iránti sóvárgása éles kontrasztban áll a nemi erőszak visszataszító képeivel. Hänsel munkája így a kiegyensúlyozottabb

életre törekvés lehetősége helyett inkább a megrekedtséget rögzíti, ami Magda helyzetét nőként és gyarmatosítóként is jellemzi. Az adaptáció el is hagyja azt a hosszabb szövegrészt, melyben Magda kövekből kirakott jellel igyekszik kapcsolatot teremteni a farm felett elhúzó repülőgépek pilótáival, és az idő megállását jelző óra premier plánja után az apját újfent boldogan kiszolgáló vénkisasszony képevel zár. A *Szégyen* adaptációja ezzel szemben azt visszhangozza, ahogy a kétezres években a globális popkultúra és szabadkereskedeleom ünneplését a 9/11 utáni paranoia váltja fel. Míg Coetzee alapregénye gondosan egymásra rímelteti Lurie professzor és a fekete fiúk rémtetteit, végigkövetve a fehér férfi fájdalmas számvetését liberális humanista ideáival és az apartheid utáni történelmi újrakezdés lehetőségeivel, a filmváltozat a John Malkovich játszottá főhős egyéni drámáját kiemelve idézi fel a „fekete veszedelem” száz évvel korábbi rasszista irodalmi hagyományát. Lucy Valerie Graham tanulmánya szerint az erőszaktevő feketéről szóló történetek kifejezetten alkalmasak voltak az elnyomó rendszer népszerűsítésére Dél-Afrikában, míg a fehérek által elkövetett erőszak feldolgozása hivatalos tiltásra került. Jacobs adaptációja ehhez hasonló módon billenti meg az arányokat: az erőszakos jelenetekhez „primitív” afrikai hangszerelést társít, és még egy kolduló fekete járókelő képét is fenyegetőnek mutatja a klaszikus zene és irodalom révén felmagasztalt fehér molesztálóval szemben. A *Szégyen* így a „történelmi adósságukat” büntetlenül behajtó öslakosok vesztélyére figyelmeztet, záróképpén a telepes-western kifordított toposzával, az immár fekete földműves által felépített új házzal, ami baljósan néz farkasszemet a végtelen fennsíkon Lurie teherbe esett lányának farmjával.

Mindezek fényében beszédes a legfrissebb Coetzee-adaptáció, *A barbárokra várva* szemérmessége. Ciro Guerra ugyanis teljesen kihagyja a filmből a bíró erotikus kalandjainak szálát, a pajzán fantáziákat szépelgő folklorisztikus álomképekre, a hatalmi pozíciójából ideig-óráig kibillenő bírodalmi férfi portréját pedig egy olyan makulátlan bölcsére cserélve, aki nemcsak ellentart a militarizált macsó világ

támadásának, hanem talán egyenesen impotens is. Míg a regény hőse egy jóformán magatehetetlen vak és mozgássérült lány teste felett rendelkezik, a film mindössze azt a mosdatás-jelenetet veszi át, melyben a bíró a fiatal „barbár” lábát szorongatva alszik el, a lány pedig kacéran kineveti az idősebb férfi ernyedtségét. Ez a visszafogott hozzáállás már csak olyan trivialisok miatt is problémásnak tűnhet, mint hogy éppen a film bemutatása után kerültek nyilvánosságra a rendezőt és a Joll ezredest alakító Johnny Deppet ért abúzus-, illetve családon belüli erőszak-vádak. De ennél is lényegesebb, hogy így az – egyébként kifogástalanul kivitelezett és a három közül a legkevésbé „papírízű” – adaptációban elhalványodik a Coetzee-regények alap gondolatát jelentő elbeszélői bűnrészesség motívuma. Guerra értelmezése az észak-afrikai helyszín és a kelet-ázsiai mellékszereplők (a „barbár” lányt Gana Bayarsaikhan mongol színész nő alakítja), illetve a többféle hatást elegyítő aláfestő zene révén a filmnek is elvont, allegorikus tónust ad. Ezáltal a világ bármely pontján értelmezhetővé teszi a 2010-es években fellendülő populista hatalmak agresszív idegengyűlöletének, illetve hazug ellenségkép-gyártásának parabolikus kritikáját. Ugyanakkor a hatalmi viszonyok tükrét is magában rejtő szexuális szál elkendőzése és Mark Rylance alakítása tovább egyértelműsíti a már említett krisztusi karakter jóságos ártatlanságát, látványosan elkülönítve az erkölcs és a gonoszság értékpólusait. Az immár teljesen ártalmatlannak tetsző főszereplő így azt a benyomást keltheti, hogy ő maga független az erőszakos határmenti konfliktusoktól, vagyis mintha üldözött és megszálló szembenállását sajátos erkölcsi magaslattól szemlélné. Ez a megoldás csalóka módon feledtetni el a nézővel, hogy maga a bíró is a gyarmati rend évszázados egyenlőtlenségei miatt engedheti meg magának, hogy kényelmes irodájából értekezzen „letűnt kultúrákról”, és néhány kiválasztott „barbárt” olykor a szárnyai alá vegyen. Márpedig – ahogy ezt Coetzee művei következetesen hangsúlyozzák – nincs tiszta lap és nincs ártatlan megfigyelői pozíció: az önvizsgálat aligha kiiktatható a történelem rémségeivel történő szembenézés folyamatából. •



ERICH KÄSTNER / DOMINIK GRAF: FABIAN – A VÉG KEZDETE

# Szerelmi történet 1931-ből

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

SZERELEM A VÉGNAPJAIT ÉLŐ WEIMARI KÖZTÁRSASÁG IDEJÉN.

Mielőtt megnéztem volna Dominik Graf filmjét, elolvastam Erich Kästner 1931-ben megjelent regényét, amelynek alapján a film készült. Egy 1931-es német példányt sikerült szereznem. Különös élmény volt ezt a régi, kissé elrongyolódott kiadást olvasni. Amikor kinyomtatták, sem Kästner, sem a hőse, Fabian nem sejtette a jövőt. És – velem ellentétben – ennek a példánynak az egykori olvasói sem. A regény fontosabb színhelyeit viszont éppúgy ismertem, mint az akkori olvasók. A Schaperstrassén, ahol Fabian lakott, a nyolcvanas évek végén sokszor jártam; itt volt a Gelbe Musik galéria, a világ leghíresebb avantgárd zenekara, amely azóta megszűnt. Átellenben vele a Berliner Festspiele székhelye, ahol többször megfordultam. Nem messze innen a Geisbergerstrasse, ahol Fabian Cornéliával a megismerkedésük estéjén sétál. Nézik a homoszexuális bárokat – 1988-ban is ugyanitt voltak a meleg és leszbikusok találkahelyei. Grunewaldban, a kihalt Königsallee-n Fabian megáll az emlékoszlopnál, ahol 1922-ben meggyilkolták Walter Rathenaut, a zsidó származású külügyminisztert. Két évig alig öt percre laktam innen. És sorolhatnám a többi helyszínt, a Kurfürstendammtól az eldugott kis utcáig. 2021-ben az 1988-as nyugat-berlini emlékeimet ébresztette fel az 1931-ben kinyomtatott könyv. Kästnerrel és Fabiannal ellentétben én láttam a berlini falat, és láttam a háború nyomait.

Dominik Graf filmjében is egymásra rakódnak a különböző történelmi rétegek. A történet 1931-ben játszódik, a weimari köztársaság végnapjaiban, ami-

kor Hitler Berlinben már szónokolhat a nyilvánosság előtt. De a rendező bevág részleteket a pár évvel korábbi Berlin bemutató dokumentumfilmekből – például Adolf Trotz *Die Stadt der Millionen* című filmjéből, amely 1925-ben készült, amikor Hitlert még nem engedték be Berlinbe, és 1927 után is egy ideig tilos volt nyilvánosan fellépnie. A film befejező képsorai már az 1933. május 10-i könyvégetést idézik meg – a Humboldt egyetem könyvtára mellett, ahová a regényben Fabian is betér. Ezen a május 10-én Kästner *Fabian*-ját is tüzre dobták. Vártam, hogy a filmbeli Fabian azt is végig nézi, amint a róla szóló regényt elégetik. Az egyik jelenetben a szereplők egy charlottenburgi bérházból jönnek ki, amelynek lakói többnyire zsidók voltak. Ezt pedig onnan tudni, hogy a kamera hosszasan mutat a járdán több botlókövet. Ám ezeket a német művész, Gunter Demnig kezdeményezésére csak 1992 után kezdték elhelyezni.

Vagyis legalább négy idősík rakódik egymásra. S ehhez jön egy ötödik: 2020-21, amikor a filmet forgatták. És hiába az 1931-es hangulatot megidéző ruhák és kellékek, minden olyan makulátlanul „korhű”, hogy első pillanattól kezdve nem egy korhű világot látok, hanem azt figyelem, hogy most 2021-ben megmutatjuk, milyen volt az akkori Berlin. Az eredmény egy igazi kosztümös film. Fassbinder *Berlin, Alexanderplatz* című monumentális sorozata ugyanebbe a korszakba visz vissza – de ott egy pillanatig sincsen ilyen érzésem. Miért? Mert miközben Fassbinder szintén ügyel minden részletre, számára nem a politikai körülmé-

nyek és a történelmi kulissza a legfontosabb, hanem az élethelyzeteknek a minél hitelesebb bemutatása. Dominik Graf filmjében viszont éppen ezt érzem problematikusnak.

Ennek szerintem több oka is. Az egyik: az irodalmi nyersanyag különbsége. Kästner regénye ugyanis Döblin két évvel korábbi művével összehasonlítva felszínes lektűr benyomását kelti – talán ezért is volt kezdetől sokkal népszerűbb. A weimari világot pontosan ismeri ugyan, de nem mutatja be emberileg hitelesen. Fabian ide-oda sodródik, Kästner pedig, hogy „mélységet” mímeljen, mélyértelmű kijelentésekkel bombázza az olvasót. Ám ezek megmaradnak ideológiai szólamoknak, amelyek légüres térben hangzanak el, és zsigerileg nem érintik sem a szereplőket, sem az olvasót. Előzékenyen, szinte tálcán kínálja a közhelyeket. „Különös történelmi fordulóponton állunk – írja Labude a búcsúlevelében -, amikor egy új világszemléletet kell alkotnunk, semmi egyébként sincsen értelme”. Vagy: „És megint nem tudjuk, mi fog történni. Provizórikusan élünk, a válságnak nem akar vége szakadni” – mondja Fabian. Persze, kirúgják az állásából, megcsalja a barátnője, öngyilkos lesz a barátja – de mivel a történelmi háttér fölöttébb sablonos, mindez csupán egy pechsorozat benyomását kelti. Amit Fabian halála koronáz meg. Az, hogy egy gyereket ki akar menteni a vízből, de közben ő maga belefut, mert nem tud úszni – ez lehetne egy sors értelmetlen beteljesülése. Ám a regényben csupán vígjátéki poén. Hogy mégsem vígjáték, az annak köszönhető, hogy Kästner folyton hangsúlyozza Fabian mélabúját. „Melankolikus vagyok”, mondja magáról a hős, némileg kérkedve. Ám ez a mélabú: merő rutin, amitől legfeljebb a korabeli gépirókissasszonyok hatódtak meg. Walter Benjamin éppen 1931-ben írt egy kritikát Kästner verseiről, s az azokiban bemutatott nihilizmusról (ami nem különbözik Fabian mélabújától) ezt írta: „Kästner nihilizmusa semmit sem rejt; olyan, mint egy szájuereg, amely az ásitástól nem tud becsukódni.”

Pedig a nyersanyag, a weimari demokrácia végelgyengülése egy író számára óriási lehetőségeket rejtett – gondoljunk akár Döblinre, akár Brechtre vagy Gottfried Bennre. A társadalomra a tépettség és szétszakítottság volt

jellemző, minden végletekig éleződött. A gazdasági válság 1929-től kezdve Berlint különösen erősen érintette, hiszen a német gazdaságnak ez volt a fő ütőere (ha nem is a szíve). Fabian egy reklámcégnél dolgozik és onnan bocsátják el. Berlinben ekkor 147 napi- és hetilap volt, és mindegyik a reklámból élt. Fabian tehát egy hatalmas hálóból zuhant ki – ám erről sem Kästner, sem Graf művében nem értesülünk, s így az állásvesztése megmarad személyes balszerencsének. Berlinben virágzik a filmipar: 238 cég készít filmeket. Az, hogy Corneliát beszipantja ez a világ és feláldozza a szerelmét, nemcsak személyes döntés kérdése; a korabeli filmipar mindent, ami személyes, bedarált. Erről sem tudni meg sokat. Cornelia az érvényesülés kedvéért egy gazdag embernek odadobja magát és kicsit kurva lesz – ennyi. És azután ott van a korabeli politikai káosz. Thälmann és Hitler feltűnik egy-egy plakáton, náci és proletárok időnként összetűznek, néha hallani, ahogyan csattognak a csizmák. De mindez csak illusztráció. Ráadásul Berlinben ekkor 200 ezer zsidó élt – ez volt a világ talán legfontosabb zsidó központja. A regényben gyakorlatilag nincsen szó zsidókról (maga Kästner egy zsidó orvos törvénytelen fia volt), s ha igen, akkor is csak anekdotikusan: említik, hogy egy klubban orosz meg magyar zsidók veszekednek. 1931-ben nehéz lehetett a berlini zsidók helyzetét ennyire figyelmen kívül hagyni.

Talán igazságtalan vagyok Kästnerrel szemben. Hiszen ez a regény még ma is kihívást jelent rendezőknek, vagyis kell

**„Nem akart hű maradni Kästnerhez”**

(Dominik Graf: Fabian – Saskia Rosendahl)

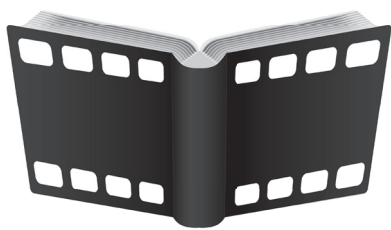
lenni benne valaminek, ami évtizedeket át tud hidalni. A két korszak közötti párhuzam kézenfekvőnek látszik: 1931-hez hasonlóan a mai Európában is sokfelé dűl a populizmus, ami nem érvényesülhetne, ha az európaiaknak egy jelentős része nem érezné úgy, hogy a történelem iránytűje elromlott; a Covid a világvége hangulatát hozta magával; a vészhelyzet, illetve a lezárások feloldása világszerte kicsapongásokhoz is vezetett; a menekültválság és a klímahelyzet az utópiák alól húzta ki a talajt, stb. stb. 2021 júniusában a Berliner Ensemble-ben Frank Castorf rendezte meg a regény színpadi változatát, ám a kritikák hiányolták a politikai-társadalmi-emberi problematikát, és a szexualitásnak és az orgiáknak a túlsúlyát bírálták. Ez is a harmincas évekhez tartozott – még ha annak csupán egy szelete is volt. Bodó Viktor *Fabian*-adaptációját 2022 márciusában fogják bemutatni Stuttgartban – hogy mire helyezi a hangsúlyt, még nem tudni.

Dominik Graf 2021-ben készítette el a filmjét. De miközben néztem, nem éreztem, hogy üzeni akarna valamit a mának. Kortalan film – abban az értelemben, hogy bármikor készíthette volna. Említettem, hogy a filmnek legalább öt időrétege van. Az 1925-ös, 1933-as vagy 1992-es rétegek megjelenését a rendező ízlésbeli ficamának tekintem: mint aki úgy érezte, hogy utalnia kell a történelmi háttérre, különben morálisan feketé pontot kap. A film legvégén a könyvégetést idéző képsort kifejezetten ízléstelennek tartom: Kertész Imre az ilyesmit

nevezte Holokauszt-giccnek. Az ilyen ficamok szerencsére csak egy-egy képsor erejéig tűnnek elő. Graf ugyanis a regénynek arra a rétegére koncentrált, amely a kétdimenziós történelmi kulissza előtt valóban emberinek, plasztikusnak hat. Ez pedig Fabian és Cornelia kapcsolatának a története. Egy szerelmes filmet készített, ami a maga nemében jól sikerült. Mindenekelőtt Saskia Rosendahl játéknak köszönhetően, aki emlékezetes alakítást nyújt Cornelia szerepében: olyan természetesen viselkedik, a játéka olyannyira mentes mindenfajta „színészkedéstől”, hogy feledtetni tudja a történelmi utalások sablonosságát. Ugyanez mondható el a Fabiant alakító Tom Schillingről is. Ők ketten nem a harmincas éveket idézik meg, hanem egyszerűen csak szerelmesek – s a film nekik köszönhetően él. Hasonlóképpen jó mellékszereplőket látni – ilyen például a Labude apját alakító Michael Wittenborn, aki a regénybeli ellenszerves és karikatúraszerű figurát emberivé és szerethetővé tudta átvarázsolni. Ezeknek a szereplőknek köszönhető, hogy filmre vitt képeskönyv helyett emberi drámákat láthatunk. Ám ennek az volt az ára, hogy Graf a történelmi kontextust – a kötelező tiszteletköröket leszámítva – háttérbe helyezte. Attól lett majdnem tökéletes a film, hogy nem akart hű maradni Kästnerhez. A regény sablonosságát azzal védte ki, hogy az egyetlen nem sablonos szátra, a szerelemre helyezte a hangsúlyt. Így azután Fabian halála sem pusztán poén. A filmben nem azért kell meghalnia, mert zsákutcás a történelem, hanem hogy lássuk, ahogyan a mit sem sejtő Cornelia hiába vár rá. A nagybetűs Történelemben az emberek csak az olcsó regényekben halnak bele; a szerelemben azonban nagyon is bele lehet halni. Graf ezt tudja jól – s ezzel mintegy ki is javította azt, amit Kästner igazából nem tudott megoldani.

**FABIAN – A VÉG KEZDETE** – német, 2021. Rendezte: **Dominik Graf**. Írta: **Erich Kästner** regényéből **Dominik Graf** és **Constantin Lieb**. Kép: **Hanno Lentz**. Zene: **Sven Roosenbach, Florian van Volxem**. Szereplők: **Tom Schilling** (Jakob Fabian), **Saskia Rosendahl** (Cornelia Battemberg), **Albrecht Schuch** (Stephan Labude), **Michel Wittenborn** (Labude bíró), **Aljoscha Stadelmann** (Makart), **Meret Becker** (Irene Moll). Gyártó: **Lupa Film / DCM / ZDF**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 176 perc.





JELENETEK EGY HÁZASSÁGBÓL

# Szerepcsere

KOVÁCS KATA

**BERGMAN HETVENES ÉVEKBELI ÁLLÍTÁSA, MISZERINT A HÁZASSÁG TÖNKRETESZI A KAPCSOLATOKAT, NEM VESZTETT AKTUALITÁSÁBÓL.**

Ingmar Bergman eredetileg hat epizódból álló 1973-as sorozatát, a *Jelenetek egy házasságból*t Hagai Levi a rendező fiának, Daniel Bergmannak a megkeresésére gondolta újra. A folytatás gondolata magát az idős Bergmant is foglalkoztatta (*Saraband*), és míg fia az új változatban a házaspár gyerekeire szeretne volna irányítani a figyelmet, Levi teljesen más fókuszot talált a sorozat számára, meghozta olyat, amely az eredeti koncepció tiszteletben tartása mellett saját szerzői elképzeléseinek is megfelel.

Bergmanhoz mérten Levi rendezői törekvései nem túl összetettek. Az ő fő műfajai a pszichologizáló melodráma, a pontosan kidolgozott kamaradráma, a kedvenc terepe pedig a külvárosi közeg. A magyar változatot is megérett *A terapeutával* és annak izraeli eredetijével (*BeTipul*) vált világhírűvé: a high-concept sorozat alapötlete, hogy a néző a hét minden estéjén valós időben láthat egy egyórás terápiás alkalmat – más-más pácienssel, ugyanazzal a terapeutával. Az első évadban szerepel párterápiás történet is, maga a családos főszereplő pedig szerelmi bonyodalomba keveredik egyik páciensével. Levi alkotója, írója *A viszony* című sorozatnak is, mely egy házasságtörés női és férfi szemszögből elmondott története, a sorozat ugyanazokat az eseményeket meséli el két nézőpontból.

Bergman egyik állandó témája, nagy modernista korszakán belül és azon kívül szintén a párkapcsolat: a *Jelenetek egy házasságból* különböző változatain – készült belőle mozifilm is – túl készített komplett trilógiát a házasság kérdéséről (*Nyári közjáték*, *Nők várakozása*, *Egy nyár Mónikával*) és a házastársi hűségéről is

(*Szerelmi lecke*, *Női álmok*, *Egy nyári éj mosolya*), legtöbb filmjének kulcsmotívuma pedig az emberi kapcsolatok, ezen belül pedig a házasság ridegsége. A *Jelenetek egy házasságból* születésekor – sorozattörténeti jelentőségén túl – számos okból volt felforgató: személyessége (és szerzőisége), az általa érintett metafizikai kérdések (az egzisztencialista szorongásélmény) megjelenítése miatt, de a modernista stílus hatása, a különleges színészvezetés (arcközelik), valamint a pszichológiai jólértesültsége is szerepet játszott a sikerében. A tömeges párterápiának is beillő sorozat hatásának tulajdonítják, hogy a bemutatását követő időszakban Európa-szerte megnőtt a válások száma. Társadalomképe, a nemi szerepek korabeli felfogásának megörökítése révén is emlékezetes.

Levi ezek közül több tényezőre is reagál. Egyfajta főhajtásként a modernizmus nagy mestere előtt, minden epizódban szerepel egy önreflexív képsor, melyben magát a stábot látjuk, amint elindítják vagy befejezik a jelenet felvételét. (Az eredetiben „az előző részek tartalmából” és a stáblista szerzői kommentárral, werkfotókkal érkezett.) Levi ugyanazt a stílust követi, mint *A terápiában*, a fókuszban pedig az a kérdés áll, hogy az eredeti sorozat óta eltelt majd fél évszázad alatt hogyan alakultak át a nemi szerepek.

Marianne és Johan történetét ugyanúgy már nem lehet elmondani, Amerikában biztosan nem. A gyermeki, kiszolgáltatott, a férjéhez feltétel nélkül, naivan, már-már idétlenül ragaszkodó Marianne alakja éppúgy hamisnak hatna, mint a gyakran érzéketlen, sovi-

nizta Johanné. Levi a kérdést egyszerű szerepcserével oldotta meg, de ez a döntés alapvetően érinti, és helyenként össze is zavarja a karakterrajzot. Mira egy tech cég vezető alkalmazottjaként a családfenntartó, míg Jonathan filozófiaprofesszorként magára vállalja a gyereknevelés és a háztartás körüli feladatok oroszlánrészét. Ám Levi korántsem érte be ennyivel, a kortárs amerikai társadalom több jellegzetes, vagy épp csak bántóan divatos jelenségét beleírta a történetbe: egy poliamor párkapcsolatot, a genderkutatót, aki – magazinos újságíró helyett – az első jelenet interjút készíti, a mesterséges megtermékenyítést, a spermadonor keresést, vagy épp a problémák univerzális megoldásaként felkínált terápiát. De míg Bergman a házasság kudarcának mögöttes tartalmait is kutatta a szorongástól a magányon, az eredendő boldogtalanságon át az érzékeket eltompító szeretetlenségig, addig Levi világos folyamatként, a szociokulturális hatások produktumaként írja le Mira és Jonathan kapcsolatának megromlását.

Mirának hosszú időre volt szüksége, hogy gyermekük (itt kettő helyett egy kislány) születése után visszataláljon önmagához, a második, nem tervezett várandósság ezért riasztja meg annyira, hogy a kapcsolat megromlását katalizáló abortusz mellett döntsön. Az interjújelenetben idézett statisztika (az amerikai házasságok átlagos élettartama nyolc év) mögötti, szokványos amerikai történet ez: a nőnek soha nem sikerül feltétlen örömmel azonosulni az anyaszerreppel, és – bár lehetősége van karriert építeni – ez az elégedetlenség végül megmérgezi a kapcsolatát. Mira ugyanazzal a drasztikus hirtelenséggel hagyja el a családját, mint Johan, kettőjük karaktere, motivációi mégis különböznek. A Mirát alakító Jessica Chastain játéka következetesen sugallja azt is, hogy a feleség félrelépése egyszerű, enyhe elmezavar következménye. Ezt igazolja az előzmény (depresszió), és a következmény (nem akarja aláírni a válási papírokat, és végül ki is mondja, hogy pszichoterápián felismerte, nem tudja elfelejteni a volt férjét). Levi ugyanakkor a sorozat első jelenetétől a kameráját és a néző figyelmét Mirára irányítva azt sugallja, hogy a nőnek valamilyen titka van – a bajok nála kezdődnek. Johannal ellentétben Mira az egyedülálló életben találja meg önmagát.



Levi Jonathan karakterét is új vonásokkal ruhazza fel. Esendőségét – mely vonása egyértelműen Marianne-tól származik – a szenvedés színönimájaként alkalmazott krónikus betegségen (asztma) keresztül hangsúlyozza, míg saját izraeli gyökereire reflektálva felruhazza a figurát a zsidó identitással és – a krízis hatására mélyülő – vallásossággal. Jonathan esendőége mégsem egyenlő Marianne törekvésével, elég csak összeszedni, milyen reakcióik vannak az első estén, amikor házastársuk hűtlenségével és távozásának hírével szembesülnek. Jonathan ugyan beszél arról, hogy extrém módon függ a feleségétől, de egyetlen arcedzülésével sem közelíti meg azt az összetörtséget, amit Bergman ábrázol. (Részben, mivel Bergman egyben Marianne felnövéséről is beszél: ő valóban gyermeketegen viselkedik, a saját férje és anyja is úgy (le)kezelik, mintha egy gyerek lenne, a szakítás estéjén pedig a házassága megszűnésén túl a saját felnövésének szükségességével is szembesül.)

A mostani sorozat öt epizódjával szemben Bergmané hat részes. Levi arra törekedett, hogy – *A terápiánál* már bevált módszert alkalmazva – a külvilágot szinte teljesen kizárja. Ennek érdekében kiírt több szereplőt a történetből, így azt a jelenetet is, amelyben a jogász Marianne válni készülő ügyfelével annak házasságáról beszélget. Bergman sorozatának egyik legkegyetlenebb epizódját, mely-

**„Nem lehet ugyanúgy elmesélni”**  
(Oscar Isaac és Jessica Chastain)

ben a baráti házaspár gyűlölködő vitája zajlik, Levi szintén sokkal finomabbra hangolta, és hozzádobta még a két feleség érzéki hálószobai csókját. Ugyanakkor mindvégig kiemeli a környezetet, melyben szinte a teljes sorozat játszódik: a bostoni, jómódú értelmiségi családi lét kellékeit, a kellemes, de nem túl elegáns házat, a külvárosi utcát. Az utolsó epizódban úgy írta vissza a történetbe az egykori családi otthont, hogy az alapján úgy tűnik, nem csak Jonathan, de Levi is kicsit a ház rabjává vált. A belső események és a környezet közötti kapcsolat a sorozat egyik leghatásosabb eleme.

Bergman szinte összes filmje a színészből kiinduló vizuális hatásra, a verbális és nem verbális kommunikációra épül. Akármerre is kutatjuk a *Jelenetek egy házasságból* titkát, mindig a színészi játéknál, Bergman és állandó színészei különleges kapcsolatánál lyukadunk ki – annál a kapcsolatnál, melyben a rendező nem csupán szakmai, de baráti és olykor házastársi viszonyt is ápol a kollégáival. Ez az extrém, közeli kapcsolat és a saját élményeken alapuló történet teszi magát a sorozatot olyan gyomorszorítóan személyessé, és a dokumentarista eszközök alkalmazása révén egyenesen azt a hatást kelti, hogy a rendező a saját házasságának legintimebb pillanatait, legféltettebb titkait tárja fel. Bergman szinte beleszuggertta saját magát és alkotói elképzeléseit a színészeibe, ezt a hatást pedig, bármi-

lyen kiválóan játszik is Jessica Chastain és Oscar Isaac Levi sorozatában, nem lehet utánozni.

Viszonylag kevés szó esik arról, hogy a *Jelenetek egy házasságból* eredetileg a melodramát abszurd humorral és komikus elemekkel vegyítette. Bergman mindenféle nehézség nélkül képes ugrálni a különböző hangnemek és hangulatok, a pokoli szorongás, gyilkos feszültség és bagatell ügyek, a komédiázás között. Levi konzekvensen kiírt minden komikus elemet, és az apró-cseprő ügyek javát a történetből. A dialógusoknak az átírás egyáltalán nem tett jót, hiszen a csupán látszólag prózai beszélgetéseket mind valóban üres közhelyekre és banális lelkizésre cserélték. A szakításkor Marianne abszurd módon felajánlja a férjének, hogy elhossa a holmijait a tisztítóból, majd egy hosszú játszma kezdődik, amelyben a nő gondoskodni próbál a férfiről: anyáskodva összepakol neki, végül levágja a körmét. A mostani változatban ugyan elhangzik egy félmondat a tisztítóról, de az egész tragikomikus játék kimarad, beleértve a körömvágást is. Ezeknek a változtatásoknak köszönhetően a széria világa ugyan zárt és egységes, ám messze nem olyan szórakoztató, mint az eredeti volt.

Talán túlzás lenne azt állítani, hogy Bergman sorozata révén ma már nem ott tart a világ, ahol a hetvenes években, de mindenképpen volt egy csekély szerepe abban, hogy a huszonegyedik századi párkapcsolat-felfogás egyik alappillére a két fél közötti kommunikáció lett. Ahogyan a szakításjelenetben Johan ki is mondja, korábban soha nem beszéltek ilyen nyíltan egymással. Bergman egy kommunikációképtelen generáció válástörténetét mondja el, melyben ráadásul a gyerekek – szemben az új változattal – nem tényezők. Levi szériáján ott a nyoma annak – mind társadalmi, filozófiai mind pedig esztétikai szempontból –, hogy azóta generációk vitatkoztak végig sok szezonnyi párterápiás alkalmat, és néztek végig hasonló erőfeszítéseket a képernyőn és a mozivásznon is.

**JELENETEK EGY HÁZASSÁGBÓL (Scenes from a Marriage)** – amerikai tévésorozat, 2021. Képző: **Hagai Levi**. Írta: **Ingmar Bergman** tévésorozata és regénye alapján **Hagai Levi**. Kép: **Andrij Parekh**. Zene: **Euvgeni** és **Sacha Guelperin**. Szereplők: **Jessica Chastain** (Mira), **Oscar Isaac** (Jonathan), **Sophia Kopera** (Ava). **HBO Go**. 5 epizód. 296 perc.



QUENTIN TARANTINO: VOLT EGYSZER EGY HOLLYWOOD

# A mozicalaxis őrzői

GREFF ANDRÁS

TARANTINO PRÓZAI DEBÜTÁLÁSA HOLLYWOOD MÁSOD- ÉS HARMADVONALBELI, A MOZINÉZŐK TÖBBSÉGE SZÁMÁRA NÉVTELEN HŐSEI ELŐTT TISZTELEG.

A történelem titánjairól, a kultúra gí-  
gászáiról általában nem feledkez-  
nek meg a krónikák. De mi a helyzet  
mindenki mással? A „futottak még”, a  
„lehetett volna belőle bármi”, az „ott  
volt minden kilométerkőnél, de két szót  
sem szólt” és a „hátsó kertjében terem-  
tő fantáziával alkotott egész dolgos  
élete során, a faluhatáron túl azonban  
sosem merészkedett” kategóriák héro-  
szaival? A derékhadal, a gyalogsággal,  
amelynek sok-sokezer tagja – humanis-  
ta hitünk szerint – mind megérdemelne  
legalább egy nagyregényt? Azzal az  
igazságtalansággal, hogy az ő emlékük-  
ket, egyedi és egyszeri alakjukat nem  
őrzi meg senki és semmi sem, együtt  
lehet élni ugyan, de csak ha el tudunk  
viselni a szánkban valami eltűntet-  
hetetlen, áthatóan kesernyés aromát.  
Quentin Tarantinónak még az ellensé-  
gei is a javára könyvelhetik el, hogy ő  
bizony a leghatározottabban elutasítja  
ezt a fajta létezési gyakorlatot. Teszi hát,  
ami tőle telik: levitézlett filmcsillagok-  
nak kínál műveiben új esélyt, celluloid-  
idtekerceket gyűjt és Los Angelesben  
filmmúzeumot vezet, podcastokban  
zengi a múlt méltatlanul vagy okkal, de  
vitán felül árnyékba borult vitézeinek  
himnuszát, *Volt egyszer egy Hollywood*  
című filmjével pedig két évvel ezelőtt  
komplett emlékművet avatott, amely a  
(filmipari) másod- és harmadvonalak a  
többség számára névtelen hősei előtt  
tiszteleg. De ahol emlékmű van, ott len-  
nie kell a művet láthatóvá faragó kéznek  
és a mű tárgyát, a gyöngyöt a mélyben,  
a létezés végtelen óceánjaiban meg-  
pillantó szemnek is. A *Volt egyszer egy  
Hollywood* regényváltozata, Tarantino

próza debütálása mindenekfelett erről  
a kézről és szemről beszél – ami döntő  
különbség a filmváltozathoz képest.

Pedig a szöveg az első fejezetekben  
még inkább többé, mint kevésbé tip-  
ikus, a sikeres mozgóképhez utólag  
hozzátoldott filmregénynek mutatja  
magát. A film jeleneteit és dialógusait  
a magával feltűnően elégedett szerző  
sokszor egy az egyben felhasználja,  
esetenként részben szórakoztatóan,  
részben merőben szükségtelenül kibő-  
vít, mintha kivágott jelenetek, jelenet-  
töredékek szöveges átíratát olvasnánk  
– ami bizonyos pontokon, például a  
Polanski-rezidencián az előző bérlőt, a  
lemezproducer Terry Melchert sikerte-  
lenül kereső Charles Manson felbuk-  
kanása esetében ellenőrizhetően így is  
van (az eljárás indirekt módon a film vágó-  
gója, Fred Raskin jó kezét dicséri). De a  
(korszakról és popkultúrájáról) mindent  
tudó, hol a brit Oakmont Productions  
világháborús akció-kalandfilm-sorozatáról  
(*Az X-1-es tengeralattjáró*, *A Vas-  
part hadművelet*, *Az ezer gépes támadás*:  
brit színészhad, amerikai tévéasztár fő-  
szereplő) hol Roman Polanski és Alfred  
Hitchcock thrillerjeinek számottevő  
eltéréseiről vagy a the Mojo Menről, a  
1910 Fruitgum Companyról és a slá-  
gerlistákon szintúgy másodpercekre  
megragadó egyéb 60-as évekbeli ze-  
nekarokról deliráló elbeszélő hangja  
már itt is érezhetően kezd eluralkodni a  
szövegen – és távolról sem csak a kívül-  
ről narrált részekenél, hanem a filmben  
inkább csak rejtett módon, a regényben  
viszont nyíltan kvázifőszereplői pozí-  
cióba került kaszkadőr, Cliff Booth meg-  
szólalásai esetében is. A regényváltozat

Cliffje ugyanis nemcsak érdekes – de  
mindenesetre szellemesen elbeszél és  
a filmben megismertnél vitán felül gaz-  
dagabb – háttértörténetet kap másod-  
dik világháborús tetteitől harci kutyája  
megszerzésén át a felesége meggyilkol-  
lásáig, hanem markáns véleményvilá-  
got is. A sármos és sokat látott férfiúnak  
ugyanis nemcsak a szexfilmekről vagy  
Bruce Lee jellembeli hiányosságairól és  
ringbeli esélyeiről van határozott mon-  
danivalója (ennyit a film alapján is ki-  
nézhettünk belőle), hanem Kurosava  
Akira életművéről és a modernista  
európai művészfilm nagyjairól is. Meg  
Mifune Tosiról, Giulietta Masináról  
és az *Egy gyilkosság anatómiája* nyelv-  
használatáról. Amitől tisztán és büsz-  
kén elkezd kikandikálni a közmondá-  
sos és egyúttal feltűnően a rendező/  
regényíró alakját az olvasó eszébe  
idéző lóláb.

Cliff Booth alakja egyébként nem az  
egyetlen, amit Tarantino jóval nagyobb-  
ra fúj a regényben. A már a filmválto-  
zatban is csupán mérsékeltlen érdekes  
film-a-filmben-szekvenciák, különös te-  
kintettel a Rick Dalton-figura tévésoro-  
zataira, itt hosszú-hosszú oldalakra  
nyúlnak, de ezzel csak ráirányítják az  
ezeknél a részekenél feltűnően unatko-  
zó olvasó figyelmét a rideg tényre, hogy  
a regény struktúrája (ha egyáltalán be-  
szélhetünk struktúráról) végtelenül  
kontúrtalanul felskiccelt, másrészt míg  
a filmváltozatban az eseménytelen és  
egymással felcserélhető epizódokért  
is gyakran szavatolni tudtak a figye-  
lemre méltó audiovizuális motívumok  
(lényegében tehát a nagy erővel és te-  
hetséggel végzett kor- és közegfestés),  
addig itt ezek döntő részben merőben  
feleslegesek. A legsúlyosabb és -prob-  
lémásabb döntés pedig, amit Tarantino  
meghozott, a Manson-gyilkosság-szál  
beáldozása volt. A rendező a filmválto-  
zat zárófordulatát (nem mellesleg ap-  
rólékosan előkészített és makulátlanul  
levezényelt csúc jelenetét) az olvasók  
által ismertnek tételezve lényegében  
elhagyja, a helyébe viszont Manson-  
vonalon csupán egy rövidke, ám a  
maga nemében prima *home invasion*-  
jelenetet, valamint egy rettenetes  
sovány Charlie-értelmezést állít, amely  
szerint a hírhedt „családfőt” a valóra  
nem váltott rocksztar-álmainak kudarc-  
ca taszította volna a vérengzésig – ami  
így, ebben a formában éppoly nevet-  
séges, mintha Adolf Hitler tömeggyil-

kosságaira elégséges magyarázatként fogadnánk el, hogy fiatalon festőként betonfalakba ütközött. Arra pedig végképp kevés ez az olvasat, hogy elfedje a fájdalmas tény, miszerint Manson és kérdéses higiéniájú köre lényegében úgy, ahogy van (vad flörtölésekkel, Spahn Ranch-csal, hálószobába lopakodással és Dennis Wilsonnal együtt), feltűnés nélkül kiradírozható volna a regényből.

Pláne, hogy akkor is ott lennének helyettük a hajdani televíziós westernsorozatok sziklaarcú férfiszínészei, a súlyos alkoholisták és a banditák a hátsó sorból, akikre George Cukor egyszer csúnyábban nézett, az ember, aki nemcsak a *Száguldás a semmibe*, hanem – jól jegyezzük meg! – megannyi minőségi tévéepizód rendezője is volt, meg a három George (Peppard, Chakiris, és ki is a harmadik? ó, igen, a délceg Maharis – egy kvíz-

műsorban hány versenyzőnek menne fejből?), a sokadik és a többinél százszor kevésbé ismert Warren, aztán Rick, aki élete nagy tetteként átsétálhatott egyszer Steve McQueen árnyékán, meg a többi hasonló pacák – valós és fiktív (fiktív, de valósnak látszó, valós, de fiktívnek tűnő) figurák, akik hol ténylegesen, hol kocsmasztalnál mesélt anekdoták szereplőiként, hol pedig a narrátor szófosásaiban, végeredményben egyetlen nagy kavargásban rendre fel-felbukkannak ebben a regénynek álcázott filmtörténeti esszéfutamban. Mert Tarantino a filmváltozattal ellentétben itt nem a mozi vágybeteljesítő-valóságajlító erejének himnuszát, hanem a mozis emlékek őrzőinek nagyszerűségét zengi. A miénkét tehát, cinefilekét, akik élet és mozgókép közül a mozgóképet választják, hiszen az maga az élet. Akik egy teljes (celluloid)univerzumot

tudnak életben tartani a figyelmükkel, hiszen hiába lő legendásan szépet egy ügynök az 1966-os Paul Wendkominiszériában, ha nincs többé senki, aki a nagy tettet látja és értékeli. Tarantino olvasatában a filmőrültek (saját magával az élen, hiszen mégiscsak egy súlyosan nárcisztikus személyiségről van szó: a regény kész körtörténeti összefoglaló) a feledés ellen küzdenek, hedonista alapokon ugyan, de mégiscsak más emberek méltóságáért. Távolról sem haszontalan alakok tehát, nem kell kerülgetniük a tükröket a lakásban, létezésük messzemenőig igazolt. Igaz vagy sem, inkább ne fessegessük. Hallgatni ezt a mesét mindenestre kétségkívül olyan, mintha hájjal kenetnének – de tartok tőle, hogy csak akkor, ha Tarantino seregének öntudatos és kételyeket hírből sem ismerő közkatonaiként már eleve a körön belül vagyunk.

**„A mozis emlékek  
őrzőinek  
nagyszerűségét zengi”**  
(Leonardo DiCaprio)

HELIKON KIADÓ, 2021.





BRYAN TALBOT: ALICE IN SUNDERLAND

Képregény-  
Legendák

# Varieté a nyúlüregben

FÖLDVÁRY KINGA

**A BRIT SZERZŐ A KORTÁRS KÉPREGÉNY MEGÚJÍTÓJA: EGYSZERRE HAGYOMÁNYŐRZŐ ÉS FORMABONTÓ, ELKÖTELEZETT LOKÁLPATRIÓTA ÉS VILÁGPOLGÁR.**

Az adaptáció fogalmának újraértelmezésére van szükség, ha Bryan Talbot *Alice in Sunderland* (Dark Horse Comics, 2007) című képregényét a felhasznált források és a kész mű kapcsolata felől próbáljuk értelmezni. Szigorú értelemben véve persze nincs szó adaptációról, hiszen nem egy forrásmű más médiumba helyezett változatát tartjuk a kezünkben, a képregény mégis Lewis Carroll *Alice*-regényeire épül, és tele van olyan talált és újrafelhasznált elemekkel, melyek az új környezetben, az ezerféle technikában tobzódó kollázsban új értelmet nyernek. Bár van, aki paródiát lát a műben (Elaine Martin: *Graphic Novels or Novel Graphics?: The Evolution of an Iconoclastic Genre*), legalább annyira igaz rá, hogy tudományos igényű kutatott irodalom- és helytörténeti munka, látomásos filozófiai traktátus tér, idő és létezés, valamint a történetmesélés és a képregény médium nagy kérdéseiről, és persze mindenekfelett hihetetlenül szórakoztató és a végtelenségig lebilincselő vizuális élmény.

Bryan Talbot neve nem ismeretlen a nagyközönség előtt, de kategóriába sorolni őt is, csakúgy, mint műveit, szinte lehetetlen. A 70-es évek elején tűnt fel a brit underground képregénypiacon, később a *The Adventures of Luther Arkwright* sorozattal elindította a steampunk műfajt, dolgozott Neil Gaimannel a *Sandman* sorozaton, de jelentek meg munkái a *2000 AD* antológiásorozatban, a DC Comics, a Dark Horse Comics, a Tekno Comix és a Paradox Press kiadásában egyaránt. Leginkább mégis független alkotóként tekint rá a világ, aki ugyanolyan remekül tud rajzolni, mint történetet mesélni, és bár az amerikai piacon nem szerzett olyan hírnevet, mint brit pályatársai közül Gaiman, Alan

Moore vagy Grant Morrison, hatása így is megkérdőjelezhetetlen. Mazur és Danner szerint az a borongós hangulatú, politikával és filozófiával elegyített, nyelviileg is igényesen megformált science-fiction narratíva, ami az egész „brit invázió” védjegye lett, valójában a *Luther Arkwright*-ben tűnt fel először (Dan Mazur és Alexander Danner: *The International Graphic Novel*). Gaiman a legnagyobbak egyikének tartja, mások a médium megújítójaként említik: az alternatív szcéna szupersztárja, egyszerre hagyományörző és formabontó fenegyerek, elkötelezett lokálpatrióta és világpolgár.

A helytörténet mozgatja a 2007-ben megjelent *Alice in Sunderland*-et is, bár Talbotnak nem ez az első műve, ami hangsúlyozottan Észak-Angliához kötődik (amelynek egyik kikötővárosa a címben szereplő Sunderland), Luther Arkwright kalandjai ugyanígy az északi országrész sajátos kultúrájában és történelmében gyökereznek. Talbotnál mindez erős társadalomkritikai vetületet is kap, képregényeiben a Brit Gyarmatbirodalom múltjának és a jelen multikulturális társadalmának számos visszasságára hívja fel az olvasó figyelmét. Feleségével, Mary Talbottal közösen jegyzett alkotásai (*Dotter of her Father's Eyes*, *The Red Virgin and the Vision of Utopia*, *Sally Heathcote: Suffragette*) a szocializmus és a feminizmus társadalmi igazságért küzdő ikonikus alakjainak állítanak emléket. Az *Alice in Sunderland* utolsó oldalai pedig a kortárs bevándorláspolitikát ellentmondásait ostorozzák, ez a szakasz ráadásul a korábbi részeketől markánsan eltérő minimalista eszköztárral, fekete háttérrel illesztett jegyzetlapokon jelzi a sürgetően jelen idejű üzenetet.

Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy az *Alice in Sunderland* domi-

náns technikáját valójában lehetetlen meghatározni. A helyenként realista, máshol karikatúraszzerű, hagyományos ceruza- és tintarajz mellett a vízfesték, a kollázs, a digitális photoshop is helyet kap a bő háromszáz oldalon. Másutt a századforduló szecessziós stílusára emlékeztető metszetek, fotómontázsok szédítő egyvelege látható, a sunderlandi idegenvezetést számos korszakot és stílust idéző, hosszabb-rövidebb beágyazott elbeszélések szakítják meg, melyek a hagyományos hat- vagy kilencpaneles formátumban a szuperhős-történeteket idézve zengik meg Sunderland és vidéke valamely helyi hőstét, legendáját, sárkányölő hercegét.

Ha a domináns vizuális stílust nehéz meghatározni, legalább ilyen kihívást jelent az a kérdés, hogy az *Alice in Sunderland* miről is szól valójában, hiszen a mű lényegét tekintve egy kuriózumgyűjtemény, egy megszállott gyűjtögető eklektikus kincsestára, ahol a látszatra véletlenül elhelyezett elemek óhatatlanul is interakcióba lépnek egymással. A címből mégis sejthető a két fő cselekményszál: egyfelől Lewis Carroll élete és munkássága, azon belül is az *Alice Csodaországban* és *Tükörországban* genezise, másfelől pedig a város és az észak-angliai régió társadalmi-kulturális múltjának, jelenének (sőt, jövőjének) egésze, túlzás nélkül a kezdetektől napjainkig.

Hogy miért éppen *Alice*? Az *Alice*-regények Sunderland városához fűződő kapcsolatainak feltérképezését azzal indokolja a szerző, hogy ez a szál a Carroll-kritikából meglepő módon hiányzik – feltehetően azért, hogy a Carroll oxfordi kapcsolatait előtérbe helyező bevett verziót, a romantikusabb, mesészerűbb „álmogyermek” képet ne zavarják a hétköznapi életrajzi utalások. Nehéz volna azt állítani, hogy Talbot művében minden egyes információmorzsa lényeges Lewis Carroll regényeinek megértéséhez, de kétségtelen, hogy a szinte szabad asszociációként csapongó narráció újabb és újabb adalékokkal szolgál az „igazi” *Alice* történetéhez és a számos szálhoz, melyek Carrolt Alice Liddell családjához fűzték. Ezek a kapcsolatok gyakran esetlegesek, de soha nem nélkülözik a tanulságot. Így például a szintén helyi születésű középkori szerzetes, a Tiszteletreméltó Szent Béda életrajzát ismeretve elhangzik, hogy a Béda kéziratát is őrző Szent Péter templom mellett Carroll

# Képregény-legendák. képregény-legendák. képregény

gyakran elsétált, amikor whitburni rokonaitól Alice Liddell másodunokatestvére földjén át vezetett az útja. A történeti kapcsolat alig több, mint felszínes egybeesés – a valódi szándék ott bukkan elő, amikor Béda írói munkásságáról Talbot megemlíti, hogy a krónikás számára minden téma elbeszélésre méltó volt, vallási

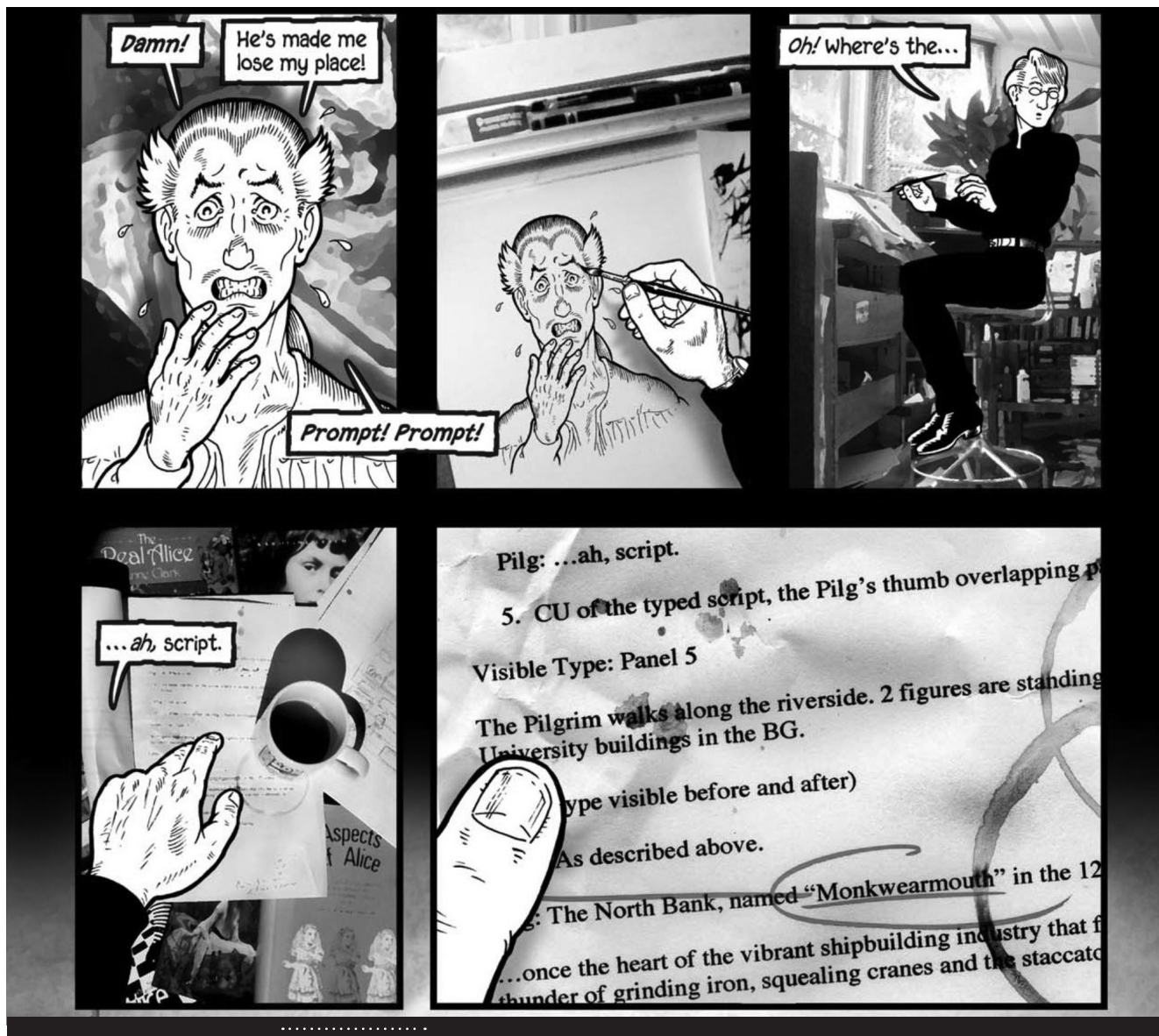
**„Egy megszállott gyűjtögető eklektikus kincsestára”**

(Bryan Talbot: Alice in Sunderland)

és világi egyaránt, akár a matematika, történelem vagy a csillagászat tárgykörébe tartozott. Ez a mindenevő, minden iránt érdeklődő mesélő nyilván rokon lélek Talbottal, aki pontosan ilyen szerteágazó és beláthatatlan nyúlüregbe csábítja olvasóját a képregényben. Ha nem volna elég a helytörténeti kapcsolat, Talbot azt is

elárulja, hogy Carroll regényei valójában igen közel állnak a képregény médiamához; John Tennielnek az első kiadás óta töretlen népszerűségű illusztrációi legalább annyira a narratíva részét képezik, mint Carroll szövege, mely általában minimális leíró elemet tartalmaz, így a Tenniel-rajzok központi szerepet kapnak a mű vizuális reprezentációjában és utóéletében.





A *Sunderland* lapjain elbeszélői hangból is annyi van, hogy olvasó legyen a talpán, aki rendet tesz a kavalkádban. A szerző-narrátor-idegenvezető három alakban is megjelenik: a Plebejus, az Előadó (Performer), és a Zarándok (Pilgrim) mind Talbot önkarikatúrái és írói énjének alakváltozatai, sőt, időnként még Bryan Talbot is felbukkan, hogy Dante Vergiliusaként kalauzolja az olvasót *Sunderland* történelmén át, és az alkotás és befogadás párhuzamos univerzumait illusztrálja. És ha már Dante: az *Isteni Színjátékra* Talbot elegáns könnyedséggel úgy utal, mint „egy kevésbé ismert, alagúton át vezető mágikus barangolás Csodaország rejtélyei között”

„Leírhatatlan narratív logikával dolgozó varázslat” (Bryan Talbot: *Alice in Sunderland*)

– kulturális örökségünk minden darabja értelmet nyer a képregény felől megközelítve. A szerzői alakváltozatok pedig az elbeszélő-szereplő-befogadó közti határokat folyton dekonstruálva emlékeztetik az olvasót a műalkotás tudatos, szerzői szándék által létrehozott, egyszerre személyes és társadalmi üzenetet hordozó jellegére. Az elbeszélés idejére vonatkozó rövid eszmefuttatás egyébként a médium lényegére tapint, hiszen a párhuzamos jelenek sokasága pontosan az a sajátossága a képregénynek, ami vizuális és irodalmi rokonaitól is megkülönbözteti. A jelen idejű elbeszélés eleinte nem segíti az olvasót az időbeli ugrásoknál, de végül eléri célját: ahogy a város épített környezete egymásra kövült rétegek

egyidejűségéből épül fel, ugyanígy érzékeljük Carroll és *Sunderland* varázsát Talbot képregényében is.

Az sem lényegtelen részlet, hogy a képregény alcíme „An Entertainment”, vagyis szórakozás, sőt, a vásári mulattatás legnemesebb hagyományait idéző attrakció. A mű legalább olyan bőbeszédű, végtelen fordulatokkal tarkított, minden pontján meglepetést okozó, de átláthatatlan és leírhatatlan narratív logikával dolgozó varázslat, mint a *sunderlandi* Empire színház fénykorában látható varieté, melyek minden társadalmi réteget kiszolgáltak változatos műsorkínálatukkal. Ahogy a képregény médiuma is magán viseli a magas és populáris kultúra kettősségének számos jegyét, ugyanúgy Talbot *Sunderlandje* is otthonosan mozog

az emelkedett és a vásári regiszterekben. Az Empire varietészín házban unatkozó Plebejus messze nem ideális hallgatóság, az ápolatlan külsejű férfi eszik-iszik (sőt, böfög és horkol, ha úgy adódik), megcsörrenő mobilját arcátlan módon fel is veszi az előadás közben, vagy a *Folytassa*-sorozatból ismert Sid James szellemével vihog az Előadó magasröptű szövegén, és úgy általában, a populáris kultúra fogyasztójának minden tiszteletlenségével viseltet a kulturális örökség és az úgynevezett általános műveltség iránt. De ugyanilyen tiszteletlen érdeklődéssel csap le minden furcsaságra, az apátság üvegablakán látható kétballábos lovagra – itt a Carroll-regények olvasója megint előnyben van, amikor a következő panelben felbukkanó lovak megjegyzésében az *Alice Tükkországban* Fehér Lovagjának híres mondatát ismeri fel – a látszólagos klerikális kitérő tehát ismét egy morzsát hozzátett az *Alice*-könyvek gazdagságához. Hiába vágyik alparibb műsorra a Plebejus, az előadás mégis Shakespeare-rel kezdődik és végződik: az Előadó az Empire varietészín ház színpadán az *V. Henrik* prológusával

idézi meg az előadás illúzióját, majd *A Vihar Prosperójának* szavaival emlékezteti az olvasót arra, hogy minden csak kártyavár: „Olyan szövevből / vagyunk, mint álmaink, s kis életünk / Álomba van kerítve...” (Babits Mihály fordítása). Az már csak hab a tortán, hogy a záró képkockák tanúsága szerint Talbot is először az Empire színházban egy *Hattyúk tava* előadás alatt bóbiskolva álmodta meg ezt a varázslatos világot.

A saját médium története és természeté iránti érdeklődés tükröződik azokból a részletekből is, melyekben Talbot a hastingsi csatát bemutató bayeux-i falikárpitot rendkívül találóan az első képregényként mutatja be. A hízzett kárpit valóban egy összefüggő narratívát folyamatában elbeszélő, kép és szöveg szoros kapcsolatára épülő műalkotás, mely a történelmi események elbeszélését bátor színhasználatával teszi látványossá, és a drámai elemekre karikatúra-szerűen reflektáló mellékjelenetekkel, gazdag és drámai érzelevilágot is tükröző mimikával egészíti ki, ezáltal a mai napig lebilincselő példája a verbális és vizuális információ organi-

kus ötvözésének. Ahogy Carroll *Alice*-regényei is varázslatos meséket mondanak írásról és olvasásról, Talbot alkotása is tobzódik a metafiktív elemekben, amikor saját írói helyzetére, annak az elbeszélés folyton mozgó jelenéhez képest kiterjedt idő- és térbeliséggel rendelkező világára reflektál. Nem riad vissza egy kis önreklámtól sem, így a falikárpit bemutatásakor futólag utal a *Luther Arkwright* egy jelenetére, vagy egy tálalószekrény kapcsán megemlíti, hogy az felbukkant már korábbi munkái közül a *Brainstorm Comix* sorozatban, sőt, a *Hellblazer* és a *Heart of Empire* oldalain is.

A záródoklat útvonala tér- és időbeli asszociációkkal egyaránt dolgozik, nem beszélve a tematikus kapcsolatokról, de a Carroll- és *Alice*-univerzum felfedezése mellett legalább ennyire izgalmas az a médium-specifikus, meta-képregényes szál, ami időről-időre felsejlik a sunderlandi idegenvezetés kavalkádjából, és a képregény alkotásának, befogadásának, értelmezésének, sőt, filozófiájának lebilincselő adalékait kínálja. A szöveg és információ gazdagságát csak a vizualitás szinte pszichedelikus világa múlja felül; a mű olvasása folyton próbára teszi az olvasót, akit a rengeteg információt tartalmazó szöveg mellett a képi anyag részletgazdagsága is folyton megállásra kényszerít. Egyvalami biztos: az *Alice in Sunderland* a legjobb képregények módján invitálja újraolvasásra befogadóját, hiszen sokadik ismeretségre is egyértelműen új felfedezéseket ígér.

Sokrétűsége révén egyszerre létező bevezető a médiumba – de főhajtással adózik Scott McCloud előtt is, akit a médium isteneként idéz meg egy éjszakai lázalom-jelenetben – és egyben a médium lehetőségeit a legmeszebbmenőkig kihasználó, annak határait feszegető és tágító mestermunka, a képregénytörténelem összefoglalása, sőt, a médium teljes dekonstrukciója is. Miközben a *Sunderland* vizualitása elemi erővel hat az olvasóra, a téma, de még inkább a szöveg megformálása egyértelmű irodalmi jelleget is kölcsönöz a műnek. Aki pedig nem fél fejest ugrani a nyúlüregbe, hogy átengedje magát a varieté olykor alpári vagy pikáns, máskor emelkedett és lenyűgöző műsorának, az lehet, hogy néha úgy érzi majd, mint a *Alice* a bolondok uzsonnáján, de garantáltan más emberként fog kibukkanni az *Alice in Sunderland* csodaországának labirintusából. •

### „Tökéletes bevezető a médiumba”

(Bryan Talbot: *Alice in Sunderland*)



DENNIS VILLENEUVE: DÚNE

# Hamis próféciák

VARRÓ ATTILA

VILLENEUVE SCIENCE-FICTION ADAPTÁCIÓI MINDEN ERÉNYÜK ELLENÉRE HÁTAT FORDÍTANAK A MŰFAJUKNAK.

A science fiction leginkább abban különbözik valamennyi fantasztikus műfajtársától, hogy nem a mesékben, inkább a tudományban hisz: legyenek bármilyen földtől elrugaszkodottak történetei, nem érik el a szökési sebességet a ráció gravitációjából. Népszerűsége így aztán szorosan összefügg a közönsége hitével a tudomány hatalmában, a meggyőződéssel, hogy a képzelet csodái kartávolságba hozhatóak a természet törvényeinek megismerésével, megértésével és felhasználásával az emberiség javára. A sci-fi, képviseljen bármilyen minőséget, ameddig megmarad a műfaj keretein belül, mindig egyfajta tanító: miközben lenyűgöz fantasztikus képeivel festett üvegdíszletektől CGI-effektparádékig, szemléltető ábraként figyelmeztet a fejlődés árára. A jó sci-fi pedig ennél is többet tesz: gondolatkísérletein keresztül kényelmetlen kérdésekkel szembesít minket saját jól belakott világunkról, amelyeket nem árt fontolóra venni a történet mélyebb megértéséhez. Kit érdekelnek a *Csillagközi invázió* sajtuszagú óriásrovar-csatái, ha közben precíz oktatóanyagként szolgál a hatalom propagandagépezetének működéséről: az ellenségképen keresztül gyakorolt tömegmanipulációról és a szavazóképességhez előírt agymosásról? Mit számítanak a *Videodrome* gyomorforgató *video nasty*-borzalmi, ha közben agyfürkésző McLuhan-professzora profetikusan fejtegette arról, mi vár az emberi tudatra a virtuális valóságokba merülve? Vajon hol tartana most a világ, ha annak idején a közönség többet látott volna a *Zöld szőja* konzervdobozos kannibalizmusában hatásvadász figyelmeztetésnél

: a túlnépesedés veszélyére és felismeri benne a saját konyháját is érintő metaforát? Mindennek fényében soha nem volt még olyan égető szükség jó sci-fikre, mint a 21. század nyitányán, amikor az emberek nagy része továbbra is úgy él, mintha nem lenne holnap, miközben évről évre biztosabb, hogy tényleg nem lesz.

Vérbeli science-fiction filmet készíteni manapság több, mint billiódolláros franchise-ok életben tartása pompás látványparádékkal (*Star Wars/Star Trek*-univerzum), a zsenitudat ápolását szolgáló szerzői kihívás (Christopher Nolan) vagy – bármily nemes – aktuálpolitikai célokat szolgáló propaganda gyártása (*Elysium*tól *Monstersen át Fekete párducig*). Egyfajta filmkészítői felelősség saját jövőnk érdekében: nem csupán közvetlen módon, tartalmi téren, de a tudomány hitelének megőrzésében – vagy inkább lassacskán visszaállításában – egy olyan nagyközönség körében, amelynek tagjai szívesebben hallgatnak légből kapott konspirációs teóriákra, mintsem komolyan vegyék az orvosok, természettudósok, közgazdászok szakvéleményét. És ugyan ki lenne alkalmasabb erre a nemes feladatra egy intim művészfilmes közegből (*Maelström*) érkező, társadalmi drámákra érzékeny (*Felperzselt föld*) független *auteum*-él, aki álomgyári bemutatkozásaiban is megőrizte ifjonti erényeit legyen szó elmélyült thriller-ről (*Fogságban*) vagy gazdagon árnyalt gengszter/zsaru drámáról (*Sicario*)? Dennis Villeneuve közelmúltbeli elköteleződése a science-fiction mellett a műfaj talán legnagyobb ígéretét jelentette az elmúlt évtized hollywoodi stúdió sci-fi-jében, amely túllendítheti a zsáner nagyközönséget célzó hányadát a franchise-határokat feszegető óvatos revízi-

ókon (*Star Wars* zsványoktól Thanosig) és bő lére eresztett szerzői vívódásokon (*Csillagok között, Csillagok határán, Ut a csillagokba*) – a természet és társadalom kérelmetlenül törvényszerűségeinek tiszteletére tanítva vagy akár csak a világunkat irányító józan kauzalitások szigorát érzékeltetve az elmúlt évtizedet eluraló fantasy-csodavárás multiplex-világában.

## KÖRKÖRÖS ÍRÁS (ÉRKEZÉS)

Villeneuve azonban már az *Érkezés* sci-fi debütjével bebizonyította, hogy első-sorban nem a műfaj szellemi kihívásai izgatják: miközben a film látszólag ércesen zengő óda a tudomány diadalához a politika felett, örömteli elkötelezettséggel hirdette a globális összefogás szükségességét a jövőnk érdekében, erőteljesen leegyszerűsíti a forrásnövella alap gondolatát, amely lenyűgöző kapcsolatot teremt természettudomány (fizika) és társadalomtudomány (nyelvészet) között. Ted Chiang írása (*Életed története*) a Fermat-elv kijelentésére építve (a fényugár minden közegben olyan pályát követ, hogy a legrövidebb idő alatt egye meg az utat) egy olyan földönkívüli intelligens életformát mutat be, amelynél szimultán módon működik az időérzékelés, nem pedig lineárisan, mint az emberiség esetében: ideillő analógiát használva, míg az ember olvassa az időt, akár egy könyvet, addig a látogatók nézik, akár egy képet. Múlt, jelen és jövő egyidejűségét tükrözi a vizualításra épülő kommunikációjuk is: ideogrammákkal társalognak, amelyek bonyolult mondathálózataiban minden vonás helyét előre tudják – mintha csak valaki egy Scrabble játszmaiban kezdet-től úgy helyezné el a szavakat a táblát, hogy pontosan tisztában van a végső teljes képpel. Chiang alapötlete szerint a hősnő a nyelv elsajátításával képessé válik erre a gondolkodásra, ez azonban a novellában semmi más célt nem szolgál, minthogy a lánya tragikus halálának gyász munkáját kiterjessze a lány egész életére, egyfajta nem-lineáris tudatfolyamban ötvözve a nő édesbús emlékeit a nyelvtanulás izgalmas szellemi folyamatával.

Mint ennyiből is kitűnik, a Chiang-elbeszélés tulajdonképpen tökéletes metaforája az irodalmi művek mozgóképes adaptációjának: a hősnő filmadaptátor, aki a lineárisan követett mondatokat szimultán befogadott ké-

pekre cseréli. Nem az események sorrendjét adja vissza, hanem a történet lényegét jeleníti meg egyetlen komplex látványegységben. Villeneuve azonban nem méregdrága kísérleti filmre kapott pénzt és sztárokat Hollywoodtól, így aztán a forgatókönyv az alapszöveg emlékfolyamat (melodráma) és a tudományos megismerési folyamatot (science-fiction) felturbózza egy sorvezetőként szolgáló harmadik szállal, amely takaros thrillerként pörög, a történet végére teljesen felülírva a szimultán időbefogadás logikáját – noha az jelentette az *Életed története* intellektuális élményét, valamint leglényegét tartalmi és formai téren egyaránt. Nem csupán arról van szó, hogy az *Érkezés* kör-dizájnú írásformája a sorsdöntő nagyjelenetben éppen úgy lineáris szekvenciákban jelenik meg, mint bármilyen emberi írásmód latin ábécétől a japán kandzsikig (a mondatok nem egyetlen nagy kört alkotnak, hanem körök sorozatában ábrázolódnak), még csak nem is arról, hogy a thriller határidődramaturgiája (a kínai ultimátum) és a történet legvégére helyezett érzelmi csattanó (az apa személye) egyaránt a lineáris dramaturgia látványos tanúbizonyságai – Villeneuve adaptációja a sci-fik egyik közkedvelt tolvajkulcsát je-

lentő idő-paradoxon olcsó truvájával fosztja meg anyagát elgondolkodtató drámái alapkérdésétől (miért nem próbálom megváltoztatni a jövőt, ha előre látom tragédiáit?) – ráadásul a tudomány nimbuszát is áthelyezi a hatalom homlokára (a diadal végső soron a kínai tábornoktól származó kulcsmondatok köszönhető).

**KÖZELI NEXUSOK  
(SZÁRNYAS FEJVADÁSZ 2049)**

Míg az *Érkezés* esetében Villeneuve a könnyebb utat választva – és a nagyköltségvetésű filmek kemény piaci igényeihez igazodva – mindössze az adaptáció kiadós mediális kihívása elől tért ki, midőn egy képként működő, komplex irodalmi anyagot írott szöveggé, eseménydús filmtörténetté egyszerűsített, következő műve, a *Szárnyas fejedő 2049* esetében már a folytatás-gyártás primitív futószalag-törvényeihez igazította hozzá a kezébe adott klasszikust. Adaptációs tekintetben Ridley Scott *Szárnyas fejedője* is feláldozott jó néhányat a Philip K. Dick alapregény műfaji érdemeiből (lásd az álrendőrök komplex kínai doboz-ötletét vagy a Mercer-vallás virtuális valóság-motívumát), cserébe azonban meg sem próbált cselekményhű felmondása

lenni egy kétségkívül zseniális irodalmi műnek. Scott és a Fancher-Peoples írópáros pontosan azt tette az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bábákkal?* szövegével, amit Villeneuve nem tett Ted Chiang novellájával: kiemelte a sci-fi alapkérdést (mitől válnak gépeink egyenrangúvá velünk?), és központi motívumait (replikáns fejedő, érzelmes androidok, empátieszt, Nexus femme fatale) és olyan jövőképet festett belőlük, amely sokkal inkább érzelmi atmoszférájával és gondolati tartalmával ragadja meg a nézőt, mintsem az akciókkal feldúsított thriller-sztoriájával. A *Szárnyas fejedő 2049* buzgón átveszi az eredetiből ezt a látványcentrikus megközelítést, hosszan kitartott, művés képei és borongós soundtrackja hibátlanul hozzák a folytatástól elvárt *feeling*-et, ugyanakkor a science-fiction is csak mutatósként csillog egy lényegét tekintve melodramatikus jövőmesén.

Míg az 1982-es alapfilm korszakalkotó sci-fi vonása abban rejlett, hogy Nexusai túlléptek filmrobot-felmenőik hű szolgáin/ádáz gyilkosain és egyfajta harmadik stádiumként elérték (sőt Roy és Rachel esetében meghaladták) humánus terén az emberi szereplőket, addig Villeneuve filmje ugyanennek az állításának nyomatékosabb kijelentésén kívül (a főhőspozícióba emelt Nexus komplex érzelmi

**„Vadonatúj ezüst-papírba csomagol”**  
(Dennis Villeneuve: Szárnyas fejedő 2049 – Ryan Gosling)



életének bemutatásával) nem kínál semmit a tudományos-fantasztikum terén. A *Szárnyas fejedelmek 2049* helyenként még elődjénél is meghatóbban és kifejezőbben ábrázolja a gépmember-lét fájdalmait, és kegyetlenebb, kiábrándítóbb képet fest az emberi szereplők embertelenségéről jéghideg főnöknőtől zsarnok iparmágnáson át a kiégett Deckardig – de pusztán azzal, hogy a korszerűség jegyében mesterséges lényei között éppen úgy akad klasszikus robottestű és modern virtuálhúsú („nem csíped egy *igazi* lányokat?”) nem tesz mást, pusztán vadonatúj ezüstpapírba csomagol egy fél évszázados alapfogalmat. A sci-fi téma tekintetében a *Szárnyas fejedelmek 2049* valódi folytatása már 2013-ban elkészült: Spike Jonze *A nője* konzekvensen és kreatívan gondolta tovább az ember és mesterséges teremtménye érzelmi kapcsolatának buktatóit (amelyet Villeneuve le is nyúl a filmje egyik érzelmi tetőpontját jelentő prosti-jelenetben), miközben épp csak egy elektronikus tyúklépést tett a kortárs valóságtól a jövő felé.

Érdekes módon a *Szárnyas fejedelmek 2049* egyetlen tudományos-fantasztikus továbblépése az eredetitől, a „gép-anya-szülte replikáns-ember hibrid” motívuma bizonyítja legékezebben a film álomgyári adaptáció mivoltát. Noha ezúttal eredeti forráskönyvből készült történetről van szó (a Jeter-féle irodalmi folytatások filmre írása helyett), a két és fél órás mű számos motívuma, sőt egész jelenete tekinthető a Scott-opusz egyfajta remake-jének – amelyek ráadásul időbeli sorrendjük tekintetében is nagyjából követik az alapfilmet (lásd az *A do-log* 2011-es *prequeljének* hasonló esetét). A Voight-Kampff tesztet megidéző *baseline*-vizsgálat, az origami egyszarvú helyébe lépő falovacskák, a Nexus-lány család flörtje az első találkozásnál, a feketepiaci analízis, a vegas-i képelemzés, a Decard/replikáns összecsapás a kihalt épületcsodában és végül a Nexus szívzorító halála (eső helyett hóesésben) – csupa népszerű elem felsorolása a klasszikusból, híven a kortárs álomgyári gyakorlathoz, amely a folytatás lényegét a sikeres mémek újrahasznosításának maximalizálásában látja. Ennek fényében a Villeneuve-film mémkészlete alapján félig remake (az emberi előd másolása), félig sequel (a továbblépést jelentő Nexus-modell eredeti elemei): alkotója egyszerűen használta a bevált ipari stratégia kockázatkerülő biztosítékait (ami egyszer

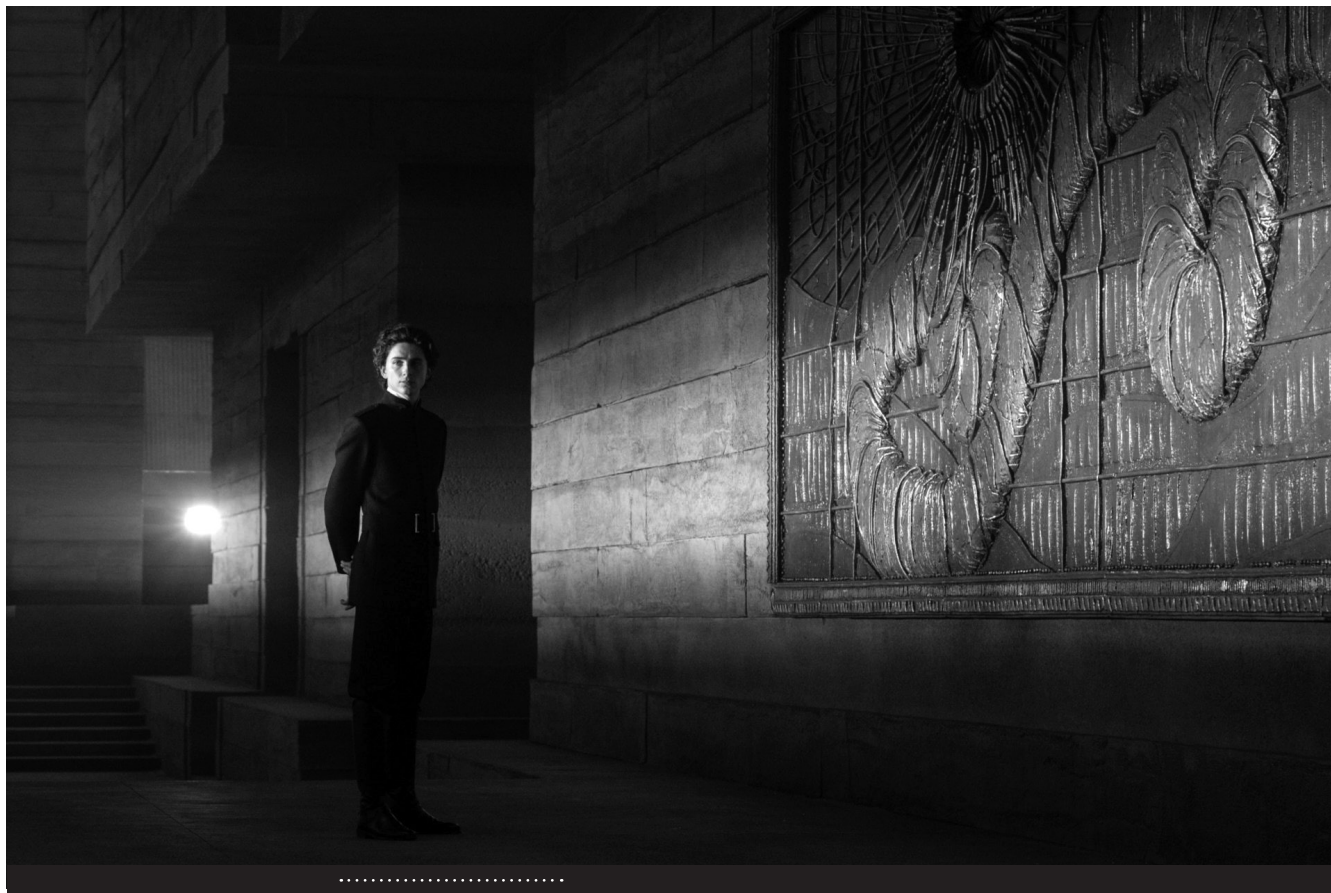
elkelt, azt másodjára is eladhatod némi fazonigazítással), és az innováció kínálta pszeudo-eredetiség előnyeit (írjunk bele VR-t, drónt, Blackout-ot, álomtervezést, Pinokkió-szindrómát és Messiás-várást). Temérdek érdemén túl a *Szárnyas fejedelmek 2049* science-fictionként kudarcot vall, mivel rendezőjét jobban érdekelte egy negyven éves zsánerklasszikus aktuális közönségigényekhez igazított, élménydús újrafelmondása (legyen szó páratlan technikai kivitelezésről, túlcserdülő melodrámáról vagy csodavárásról), mint a mai problémák mentén történő újragondolása és a közönség kimozdítása a műfaji komfortzónájából – akár ökológiai téren (három évtizednyi globális felmelegedés múlva az óceánparti Los Angeles nem égből jövő vízőzön fogja fenyegetni), akár társadalmi disztópia tekintetében (nagyjából ekkor éri el a Föld népessége a maximumát, 10-11 milliárdos létszámmal), akár technikai vonatkozásban (ellehetetlenült energiahelyzettől a virtuális létbe történő tömeges visszahúzóadásig).

#### MESSIÁSRA VÁRVA (DÜNE)

Lévén az idej *Düne* mindössze a teljes cselekmény első felét dolgozta fel, egyelőre csupán a Villeneuve által újraálmodott Frank Herbert-univerzumról lehet érvényes megállapításokat tenni: az alapregény komplett adaptációja még a jövő zenéje. Am a 150 percnyi történetből (amely a Paul-Jamis párbajnál, azaz a 600 oldalas könyv 350. oldala táján ér véget) már így is világosan kitűnik, hogy Villeneuve nem csak megőrizte eddigi távolságtartását a science fiction klasszikus műfaji elvárásaival szemben, de immár beállt a kortárs hollywoodi fantasztikumon eluralkodó fantasy hívei sorába. „Te nem voltál tanúja a csodának” – jelenti ki megsemmisítő erejű ítéletét a *Szárnyas fejedelmek 2049* első replikáns-áldozata a főhősnek, arról csodáról, amely a bő kétezer évvel ezelőtti szeplőtelen fogantatáshoz hasonlóan ismét egy megváltót hozott a világra – ez a megváltó azonban a Tyrell Corp kutatólaboratóriumában végzett kísérletek sci-fi teremtménye. Herbert regényének megtettesült csodája, az emberiséget új utakra vezető Kwisatz Haderach úgyszintén tudományos eredetű, egy genetikai fajnevelés eredménye – Villeneuve adaptációjában azonban Paul kezdettől lázad az ellen,

hogy egyfajta kitenyészett messiás, „a terv része” legyen, amelyen keresztül befolyásolni, irányítani, akár kizsákmányolni lehet a Düne sivatagi népét: a Bene Gesserit-program motívumában a tudomány és a neokolonializmus közé azonnal egyenlőségjel kerül. A főhős tudomány elleni fegyverét az Arrakis világa jelenti a maga fantasztikus természeti csodáival, a mindent átható misztikus fűszerrel és a Teremtőnek tekintett homokféreggel, a Shai-Huluddal (amelyet a film végén egyfajta gigászi isteni szemként ábrázol a rendező).

Miközben Villeneuve a „hű adaptáció” jegyében sorra kihúzza az alapregény komplex politikai manővereit kifejtő – IMAX-vásznakon nem túlzottan érvényesülő – párbeszéd jeleneteket (sőt olyan konspirációs elemektől is megfosztja a történetet, mint a fűszerkombájn elleni szándékos szabotázs), ezzel párhuzamosan megnöveli az álmok számát és jelentőségét a nyitómondatától („Az álmok üzenetek a mélyből”) a jövő-látomásként megjelenő féreglovaglásig a zárlatban. Első Shai-Hulud élményétől kezdve Paul számára az Arrakis a csodás látomás földje: de szó sincs arról, hogy Villeneuve a megosztó Lynch-adaptációhoz hasonló szürreális víziókba fordítsa Herbert szigorúan lineáris nagyepozsát, inkább csak ellenpontozza a következetesen letisztított és áramvonalasított kalandnarratívát ezekkel a rendszeresen felbukkanó fantasztikus közjátékokkal végzetes sivatagi lányról, eljövendő kishűgről, rejtélyes fekete tanítóról és egy univerzumot felperzselő dzsihadról, amelynek a hős áll az élén. Ugyanakkor nem csak az alapregény összetett politikai allegóriáját redukálja minimálisra (megfosztva elavult reflexióitól a közel-keleti olajpiac világpolitikai szerepéről, ahol a sivatagban rejtőző és üzemanyagként szolgáló fűszerért elkecseregett küzdelem folyik a nyugati nagyhatalmak, orosz főgonosz és az óslakos beduinok között), de a sci-fi motívumokkal sem bánik nagyobb könyörülettel, legyen szó a mentátok racionális szerelemzöiről (Thufir „gondolkodó gépe” a filmben egyszerű tanácsadó), műholdas időjárás szabályozásról és bolygósztintű ökológiai átformálásról (amelyek a kihagyott fogadás-jele-



net legnagyobb áldozatait jelentik) vagy akár a Navigátorok által végrehajtott térugrásról (amelynek nem csak a leginkább szöveghű Sy-Fy tévésorozat szentelt saját jelenetet, de még Lynch verziója is, sőt az utóbbi tovább növelte a sci-fi elemek számát, többek között a hangfegyverrel).

Első két és fél órája alapján Villeneuve *Düne*-filmeposza hasonló kompromisszumot jelent, mint előző két zsáneradaptációja. Szerzője tisztában van vele, hogy régen magunk mögött hagytuk már a 80-as éveket, midőn a hollywoodi stúdiók a *Szárnyas fejedássszal* és Lynch-*Düne*-vel még a gondolkodó ember számára készítették nagyköltségvetésű sci-fiket – mára a tudományos fantasztikumban jócskán elbillent a mérleg az utótag felé. Így Villeneuve nem is próbál olyan fősodorbeli *auteur*ök, mint Nolan vagy Alex Garland (*Ex Machina*, *Expedíció*) módjára szembenenni a nézőszámok számumjával: a világépítést a díszlettervezésre hagyja, extrapolálás helyett beéri néhány aktuális frázissal a természet szentségéről – ugyanakkor

„Kitenyészett messiás”

(Dennis Villeneuve: *Düne* – Timothée Chalamet)

getett trendjét. Agyas sci-fik készítése helyett inkább a zsigeri élményhatásokra és szívszorító drámára helyezi a hangsúlyt – hol van már a *Next Floor* rövidfilm szó szerint és átvitt értelemben többszintes társadalmi sci-fi allegóriája? –, hogy a lírai lassításokkal, lélegzetelállító óriástotállokkal és meditatív álommontázsokkal komótos tempót és fenséges grandeurrt kínáljon királyi tudományos-fantasztikus művei felmagasztalására, leplezve meztelenségüket. Nem vitás, hogy a *Düne* 21. század eleji adaptációja a kor kiemelkedő moziesosza, pazar *Arabiai Lawrence* tevék helyett homokférgekkel – de épp úgy nem reflektál mai világunk geopolitikai változásaira (ahol a kőolajszármazékok már rég nem győztes fegyvert jelentenek a Harmadik Világ kezében történelmi elnyomóik ellen), mint fenyegető ökológiai krízisére (ideje lenne végre Hollywoodban elővenni J.G. Ballard korai éghajlati disztópia-trilógiáját), sőt még annyi

formai téren látványosan megtagadja a kortárs Disney-fantasztikum akcióorientált, csúcsra pör-

tisztesség sem szorult készítőibe, hogy a globális piaci igényeket szolgáló etnikai diverzitást a színészválasztásnál kiterjessze a Herbert-regény modelljét jelentő arab népekre (sőt ki is gyomlál néhány alapvető közel-kelti terminust a műből, mahdi-tól dzsihadig). Tekintve, hogy a második rész – bölcs piaci döntéssel – egyelőre a forgatásnál sem tart, a közvélemény reakciói sokat módosíthatnak ezen a képen, az viszont már ennyiből is látszik, hogy Dennis Villeneuve mégsem lesz a science-fiction álomgyári Lisan al Gaib-ja, három lebutított és feldíszített adaptációval a tarsolyában nem több egy újabb hamis profétánál.

**DÜNE (Dune)** – amerikai, 2021. Rendezte: **Dennis Villeneuve**. Írta: **Frank Herbert** regényéből **Jon Spaihs**, **Eric Roth** és **Dennis Villeneuve**. Kép: **Greig Fraser**. Zene: **Hans Zimmer**. Szereplők: **Timothée Chalamet** (Paul), **Rebecca Ferguson** (Jessica), **Oscar Isaac** (Leto), **Josh Brolin** (Gurney), **Tendaya** (Chani), **Stellan Skarsgard** (Harkonnen), **Jason Momoa** (Duncan), **Javier Bardem** (Stilgar). Gyártó: **Legendary Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 155 perc.



JÓHANN JÓHANNSSON: AZ UTOLSÓ ÉS AZ ELSŐ EMBEREK

# A szférák zenéje

ANDORKA GYÖRGY

AZ IZLANDI ZENESZERZŐ MULTIMÉDIÁS MŰVÉT OLAF STAPLEDON KOZMIKUS TÁVLATBA HELYEZETT GRANDIÓZUS EPOSZA IHLETTE.

## SCHERZANDO

A 19. századi angol teológus Edwin Abbott Abott számára, bár szakmájából fakadóan bizonyára kézzelfoghatóbb fejleményekben is reménykedett, a halhatatlanságot végül egy agytekerő pamfletje hozta el: *Flatland* című novellája egy négyzet elbeszélésében tált trip két dimenzióban létező lények különös világára, amely egyszerre a viktoriánus kor merev társadalmának briliáns szatírja, a maga végtelen letisztultságában pedig a lehető legegyszerűbb és -nagyszerűbb illusztrációja egy univerzális problémának, amellyel együtt tud érezni a kozmosz minden lényé, aki a platóni barlang – saját biológiája – foglya. Főhőse nehezen képes értelmezni egy gömb érkezését, míg nem az magával nem viszi a háromdimenziós formák országába – a „testen kívüli élmény” hatására igehirdetővé váló síkidomot azonban honfitársai örültnek bélyegzik és bezárják.

Ha jóízűen nevetnénk a laposföldiek korlátozottságán, érdemes leszállni a magas lóról – egy tesszerakttal összekadva (a kocka négydimenziós kiterjesztése, nem a Marvel MacGuffinja) hasonló gondban lennénk. A nyelvet a gondolkodási sémákat meghatározó keretként tételező Sapir-Whorf hipotézis „erős” értelmezésével eljátszó *Érkezés* (vagy az alapul szolgáló Ted Chiang novella) történetére a másik irányból is ránézhetünk: a kognitív képességek szintre hozása nélkül a megértés sem jöhet létre gyökeresen eltérő létformák között. Ha pedig így áll a helyzet, mi fontosat mondhat a fikció elérhetetlenül távoli jövőkről és világokról, amikor az akár csak száz évre előretekintő víziókat is előreláthatatlan pillangóeffektusok érvénytelenítenek

kérlelhetetlenül, pedig saját biológiánkban és habitusunkban aligha változott valami? David Hilbertről járja az anekdota, miszerint megtudván, hogy az óralátogatást egy ideje hanyagoló hallgatója az egyetemet hátrahagyva költőnek állt, azt felelte: „Nem mondanám, hogy meg vagyok lepve. Sose hittem, hogy a fantáziája elég lehet ahhoz, hogy matematikus legyen.”

## GRANDIOSO

Olaf Stapledonra igazán nehéz ráfogni, hogy nem mert nagyot álmodni. A filozófia doktora, aki a negyvenes éveiben fordult a szépirodalom felé, 1930-ban tette le a névjegyét *Az utolsó és az első emberek* kétmilliárd évet átfogó kozmikus eposzával, amely szélsőségesen változó objektívvel követi nyomon tizennyolc „emberfaj” evolúciós és devolúciós ciklusait a Földtől a Vénuszon át a Neptunuszig vezető úton, és amely mellett még olyan gigantikus léptékű jövőfikciók is fehér törpének látszanak, mint az *Alapítvány*-sorozat. Nehezen hihető, de a debütáló könyv valójában nem is a legnagyobb vássonra festett alkotása: az 1937-es *Star Makerben* egy angliai dombtetőről indulva, bolygók és galaxisok világain át egyre feljebb ívelve, az egész univerzum, mi több, univerzumok története tárul fel, hogy végül magával a címszereplő teremtővel való találkozásban csúcsoadjon ki ez a sci-fitől valójában már nagyon messzire távolodó, mégis párját ritkító, megbabonázó látomás.

Stapledon nevét az átlagember valószínűleg kevésbé ismeri, pedig a műfaji szubkultúrán belül majdhogynem Wells-szel összemérhető hivatkozási pontot jelent, és a maga idejében szá-

mos nagynevű tisztelője akadt, Borgestől Bertrand Russellig. Ha a közel egytucat kötetet számláló életművet lefedő egyetlen, meghatározó kulcsszót kellene megkeresni, az leginkább a „perspektívaváltás” lehetne. Mind ebbe beletartozik a túllépés a – Harari szerinti értelemben vett – „humanista vallások” nézőpontján, valamint az emberi korlátok és a tudat más formái megértésének problémája (ábrázolja bár egy szuperértelemmel bíró kutya szemszögéből társadalmat, mint egyik legismertebb regényében, a *Szíriuszban*, vagy épp tételezze a csillagokat hatalmas időskálán működő, öntudattal rendelkező entitásokként, mint a *Star Makerben*), ám mindezt nem azzal a végletesen szkeptikus és pesszimista alapállással, mint később Lemnél, aki zsinórban termelte a kudarcba fulladt kapcsolatfelvétel narratíváit az *Édentől a Solarison át Az Úr hangjáig*, hanem többnyire éppen ellenkező előjellel. A valóság magasabb megértését kereső csoporttudat az az újra és újra visszatérő motívum, amely foglalkoztatja, legyen szó „a füstfelhő és a híg zseléállag közötti”, mágneses mezőket gerjesztő marsiakról vagy olyan végső, kozmikus világszellemelekről, mint amelyekről a *Star Maker* vagy a *Death into Life* lapjain ír. Szövegei felett folytonosan ott lebeg egyfajta panteisztikus spiritualitás iránti, olthatatlan sóvárgás – számára rendre az értelmes entitások szellemi összekapaszkodása az a végcél, ami fényel töltené fel az univerzum rideg, részvétlen végtelenjét, jelentést adva a nagy gépezetnek.

## DIMINUENDO

Stapledon emelkedett nyelvezete többnyire különös kontrasztot képez a tárgyilagosan hömpölygő, minden modernista manírt messziről kerülő, száraznak is nevezhető elbeszélésmóddal: *Az utolsó és az első emberek* narratív eszköze, hogy írója egyes szám első személyben szólítja meg az olvasóját, mint a jövőből érkező „sugallat” vevője, már az első könyvben kijelöli azt a váteszi szerepet, amelyben önmagát látja, ahol az irodalmi forma csupán áttetsző csomagolás, hogy a palackposta célhoz érjen. Ezt a fajta esszéisztikus víziót inkább kiszabadítani érdemes a papír és a struktúra fogságából, hagyni, hogy a súlytalanságban lebegő mondatok átmozzák a hallgatót: Jóhann Jóhannsson, a néhány éve



elhunyt izlandi zeneszerző, aki a 2010-es évekre Denis Villeneuve alkotótársaként lett széles körben ismert, éppen ezt teszi eredetileg élőben előadott, multimédiás előadásként megfogant projektjében, izgalmas képi kíséretet találva a szöveg új életre keltéséhez. Filmje az árapályként dagadó és visszahúzódó zene háttán meditatív utazásra hív egy emberek nélküli tájra: 16mm-es fekete-fehér képein a volt Jugoszlávia területén épült furcsa, brutalista háborús emlékművek felületei a kontextusból kiragadva ősinek és időtlennek – mi több, szinte földönkívülinek – tűnnek fel, a néző pedig óhatatlanul asszociációs játékba kezd a szöveg mentén egy-egy ég felétörő piramisforma kiszögellést, egy-egy absztrakt arcformát elnézve. A könyvből kiragadott részletek az alapműben kódaként szereplő fejezeteket kibontva, jórészt a végzetükkel szembenező „utolsó” emberekre fókuszálnak, és a grandiózus eposzt az óriási távlatok ellenére is sokkal inkább az elmúlás melankóliáját megéneklő, a lét törékenységéhez szóló intímabb ódává finomítják.

A *Star Maker* írói előszavában Stapledon, már a második világháború előszelét érezve, arról értekezik, bárki, aki

**„A lét törékenységéhez szóló intímabb óda”**

művészként elzárkózik a világot fenyegető veszélytől, vagy önmagát csapja be, vagy képmutató, hiszen a krízis itt van, hatalmas téttel bír, és mindnyájunkat érint. Aki hivatottnak érzi magát, szólaljon fel vagy akár fogjon fegyvert az ügyért – de fajunk „önkritikus öntudatát” gondozni, az emberi színjátékot a csillagok háttére előtt, a nagy egésszel való viszonyában láttatni is méltó, és talán nem kevésbé értékes feladat lehet. A nyitányban feltett költői kérdésre visszatérve: természetesen semmit nem tudhatunk a valóság elménk számára elérhetetlen szeleiről, és képzeletünk minél messzebbre merészkedik, csak annál inkább kiütöközik, mily reménytelenül az emberi tapasztalatok és fogalmi keretek közé zárt barlangrajzokat készítünk, saját világunk tükreit. Mégis hatalmas lépés pusztán az, ha üresen merjük hagyni a fehér foltokat a térképen, és kiveszszük magunkat a középpontból. Körültekintve pedig elborzadunk, hogy az élvezet kedvéért elevenen főzünk meg fájdalmat érző langusztákat, hogy kényelmünk oltárán a minket követő generációkat semmibe véve tesszük tönkre a bolygót.

Az alkotó váratlan halála immáron különös fénytörésbe helyezi a (végső formájában) posztumusz kiadott művet. Van abban valami sorsszerűség, hogy Jóhannsson, aki előtt láthatóan még sok filmművészi utazás állhatott volna, éppen így tette ki a pontot a mondat végére – ez a magának való ember, aki a zenén keresztül kereste és találta meg a kapcsolatot a világgal, nehezen komponálhatott volna szebb és helyénvalóbb gyászéneket. Az elhúzódó világvjárvány korában pedig, tudva, hogy amit streaming formájában fogyasztunk, valójában csak lenyomata az eredeti élménynek, éppen arra emlékeztet minket, hogy mennyire nélkülözhetetlen számunkra a „csoporttudat” akár csak azon primitív formájának megélése is, amit egy koncert- vagy mozielőadás fizikai térben való, közös befogadása jelent.

**AZ UTOLSÓ ÉS AZ ELSŐ EMBEREK (Last And First Men)** – izlandi, 2020. Rendezte: Jóhann Jóhannsson. Írta: Olaf Stapledon művéből José Enrique Macián és Jóhann Jóhannsson. Kép: Sturla Brandth Grovlen. Zene: Jóhann Jóhannsson és Yair Elazar Glotman. Szereplők: Tilda Swinton (Narrátor). Gyártó: Zik Zak Filmworks. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 70 perc.

A FILM NOIR A HATVANAS ÉVEKBEN – 3. RÉSZ

# BÚCSÚ A TEGNAPTÓL

KOVÁCS PATRIK

A FILM NOIR A FORRONGÓ 60-AS ÉVEKBEN VÉGRE NAGYKORÚVÁ ÉRETT, EZ FŐKÉNT RENDHAGYÓ ELBESZÉLMÓDJÁBAN ÉS VIZUALITÁSÁBAN MUTATKOZOTT MEG.



A modern film noirban az elbeszélés-technika és a vizuális világ egyaránt az álomszerűség megteremtését célozza. A legradikálisabb példa *A játéknak vége*: Boorman az emlékezet reprezentációjának, valamint a hagyományos időrend felbontásának Alain Resnais-féle iskoláját követi. A szakadozott-töredezett elbeszélés, a merész időbeli ugrások, a flashbackek és az ellipszisek – melyek alaposan kiközlentik komfortzónájából a nézőt – a francia modernista legfontosabb munkáit (*Tavalý Marienbadban*; *Szerelmem*, *Hiroshima*; *Muriel*) idézik. *A játéknak vége* szűzséjében rengeteg a narratív hézag, s akad köztük jó néhány „megmagyarázhatatlan” is. Kiváltképp rejtélyes a jelenet, melyben Walker felébred szendergéséből a nappaliban, átmegy a hálószobába, majd az ágyon felfedezi neje, Lynne holttestét. Rövid időre elhagyja a helyiséget, hogy visszatértekor már csak egy fekete macskát pillantson meg felesége helyett. Hogy időközben pontosan mi történt (hogyan tűnt el a hulla), illetve miként kapcsolódik egymáshoz a két jelenetszilánk, a néző számára nem válik világossá, és bár előállhatunk legitím magyarázatkísérletekkel – Pápai Zsolt például úgy véli, valójában eltelik némi idő, míg Walker másodszor is besétál a szobába –, a kérdés nem tisztázódik megnyugtató módon. De kész talány Yost/Fairfax karaktere is, aki hol őrangyalként védelmezi a protagonistát, hol mindenkin keresztüllátó „mesterjátékosként” látjuk viszont, ráadásul nem tudni, hogyan képes min-

dig a legváratlanabb helyeken és szituációkban felbukkanni. *A játéknak vége* olykor erősen onirikus képekkel szakad el a realitástól. A zárlatban, amikor a kamera a San Francisco-i öblöt kémleli, hirtelen megkettőződik a börtön-sziget – Boorman tehát nemcsak idő-, de térérzékelésünket is próbára teszi, s folyamatosan jelzi, hogy voltaképp a haldokló főhős tudatában kalandozunk.

*A játéknak vége* a tudatosan alkalmazott ismétlések folytán is szubjektíválja az időélményt. Emlékezetes például, hogy Walker kétszer tör be Lynne házába, hogy szitává lyuggasson egy ágyat – a jelenetsor egyszer a „valóságban”, egyszer pedig a gengszter álmában játszódik le. Az ismétlések a *Shock Corridor*ban is az álomszerűség érzetét növelik. Johnny az elmegyógyintézet egyik kórtermében ücsörög, amikor egy másik ápoló, Pagliacci megkérdi tőle: „Mit keresel itt?” A szcena később megismétlődik, méghozzá minimális módosulásokkal – éppúgy, ahogy egy álomban. *A Shock Corridor* emellett ugróvágásokkal zilálja szét a cselekmény egységét. Az egyik jelenetben a főszereplő az ágyában fekszik, először a hátán, fejét enyhén balra billentve, majd a hirtelen vágást követően már féloldalasan hever. Később barátnőjét, a táncosnőként dolgozó Cathy-t látjuk az öltözőjében. A nő az asztalra könyököl, a kamera oldalról közelíti meg, majd egy közeli snitt következik szemből, mely megtöri a képszerkesztés folyamatosságát, aztán minden átmenet nélkül visszatérünk az előző szem-

szöghöz. Remek példa az ugróvágásra Johnny és a gyilkos kézitusája is: a férfiak egy konyhai asztal alatt dulakodnak, amikor váratlanul snittváltás történik, és a két szereplő ugyanott, ám néhány centivel „eltolódva” folytatja az ökölpárbajt.

Arthur Penn a francia újhullám vezéralakjának, Godardnak montázstechnikáját hasznosítja újra a *Mickey*, az *aszban*. Miként Pápai Zsolt is kiemeli, már az opusz elejefőcímében találni olyan snitteket, melyek hanyagul illeszkednek, de ennél is jellegzetesebb, amikor a főhős egy chicagói étkezde konyhájában végzi a munkáját, s a folyamatról egy nagyjából húsz másodperces ugróvágás-sorozat tudósít. Az álomszerűséget fokozza a nagymértékű elliptikuság is. Gyakran azt sem tudjuk, mekkora az egymást követő események időbeli feszítávja – e tekintetben különösen zavarba ejtőek az első, Mickey céltalan csellengéséről-bolyongásáról szóló szekvenciák. Míg Boorman és Penn alapvetően az elbeszélés kontinuitásának megakasztására törekszik, addig Baron egész másképp hangsúlyozza a látomásos jelleget a *Blast of Silence*-ben. Arra kényszerít, hogy azonosuljunk Frankie nézőpontjával, mégpedig akként, hogy felléptet egy titokzatos, ismeretlen pozíciójú narrátorhangot, aki tökéletesen ismeri a bérgyilkos gondolatait, s helyette is kimondja azokat. Mivel végig egyes szám második személyben beszél, azaz közvetlenül a főhőshöz intézi a szavait, így az a furcsa érzés kerít hatalmába, mintha a mi el-

ménkben „vájkalna”, s egyfajta felettes énként, éber öntudatként tolakodna be színes-kusza álmunkba. Baron egy különösen érzékletes képpel is összemossa a néző és Frankie szemszögét, ráadásul rögtön a nyitányban: a vonat, mely a bérgyilkost New York City-be szállítja, egy sötét alagútból dübörög ki a végállomásra – delejezően szép, ugyanakkor félelmetes metaforája ez a születésnek –, mialatt a karcos narrátorhang a következőt harsogja: „A sötét csendből kifelé tartva agyadba vág, hogy születésed fájdalmas volt. (...) Utálattal és dühvel születél. Hátra csaptak, belédfojtották első sikolyod, s csak ezután tudtad: a világra jöttél.”

A *Shock Corridor*ban szintúgy fontos szerep hárul a narrátorhangra. A nyitányban az inzerként felsejülő Euripidész-idézetet („Akit az istenek el akarnak veszejteni, annak először az eszét veszik el”) követően rögtön egy elmegyógyintézet folyosója tárul elénk, majd kezdetét veszi a főhős, Johnny narrációja. A protagonista bemutatkozik, s közli, hogy most az ő történetét fogjuk látni, ám – dacára annak,

hogy valóban végigkalauzol minket a sztorin – elbeszélését mégis hitellessé teszi egy hatalmas ellentmondás. Johnny ugyanis mintha utólag, egy későbbi nézőpontból elevenítené fel az elmegyógyintézetbeli „látogatása” eseményeit, csakhogy ez lehetetlen, hiszen a gyilkos leleplezésekor a férfi azonnal elveszíti a beszéd képességét, s ettől kezdve mentálisan válik képtelenné az események rekonstruálására. A film zárlatában, ahol is Cathy a főszereplő orvosával beszélget, Johnny már katatón állapotba süllyedt, így biztosan nem észleli a körülötte zajló történéseket, tehát narrátorként sem működhet. Miként Kari Hanet (*A Semiotic Landscape*) megjegyzi, a protagonista története valójában nem része a valóságnak, egyfajta „másodlagos elbeszélés” vagy „metadiegezis”, mely sehogysen illeszkedik a film szövetébe. Sőt, előfordulnak olyan mozzanatok, melyeknek hősünk nem lehetett szemtanúja, mi mégis tudomást szerzünk róluk. Amikor Cathy találkozik Johnny egyik főnökével, a fejes beszámol róla, hogy

**„Saját későbbi sorsáról beszél”**  
(Arthur Penn:  
Mickey az ász – Warren Beatty)

nemrég meglátogatta a férfit a tébolydában, s megpróbálta meggyőzni róla, hagyjon fel eszemet küldetésével – erről a párbeszédéről a protagonista nem tudhatott, ugyanakkor úgy tűnik, mintha ez a jelenet is az ő álma volna. A szcénát követően ugyanis ismét az ágyában heverő Johnny-t látjuk, aki eltorzult arccal mered maga elé: a képépítkezés egyértelműen azt sugallja, hogy a hős az elhangzottakra reagált a grimasszal. Fuller tehát alapvető ellentmondásokkal terheli a narrációt, elbizonytalanítva a nézőt az elbeszélés hitelességét illetően. Ezáltal teremti meg a *Shock Corridor* nyugtalanító (rém)álomszerűségét.

A klasszikus film noirban – bármennyire is stilizáltak, valóságtól elemeltnek hat a műfaj vizualitása általánosságban – ritkán találkozunk kifejezetten onirikus képi megoldásokkal. Ha előfordul ilyesmi, jobbra egyetlen szekvenciába sűrűsödik, mint például a *Stranger on the Third Floor* (1940, Boris Ingster) vagy a *Gyilkosság, kedvesem* (*Murder, My Sweet*, 1944, Edward Dmytryk) esetében. Amennyiben az onirikus jelleg szüzsészíntén érvényesül, valóság és fantázia határai





sosem válnak teljesen folyékonyá – ezt jól illusztrálja a *Nő az ablak mögött* (*the Woman in the Window*, 1945, Fritz Lang). A modern műfajverzióban az álomszerű vizuális stílus keresztülszövi az egész cselekményt, s a víziók, hallucinációk és látomások képei olykor szorosan összekapaszkodnak a reáliák világával.

A *Másolatok* talán legemlékezetesebb epizódjában Hamiltont egy földszinti hűsüzemből a Cég emeleti irodájába vezetik, ahol – drog hatása alatt – megérszokol egy fiatal nőt, de az egész eseménysor dermesztő képzelgésként jelenik meg. Frankenheimer a modernistáktól „örökölt” torzító technikákkal festi alá a megrázó pillanatokat: a forgatási díszletek geometrikussá alakításával, a halszem optika bevetésével, az „erőtletett perspektíva” alkalmazásával, továbbá a megszakíttóság benyomását keltő, totálból nagyközelibe ugró, extrém ugróvágásokkal. Hasonlóan szurreális a bacchanália-jelenet, melyben Wilson egy féktelen, hedonista szőlőszüret forgatagában veszik el, szembesülve új

élete totális kudarcával. Emellett a lehetetlenül szűk plánok, a nagylátószögű objektív alkalmazása, a markáns, szinte már tovakodó közelképek és a rendhagyó kameraszögek végig a *Másolatok* tudatfilmes jellegét és az elbeszélés nagyfokú szubjektivitását domborítják ki. A rendező optikai trükkjei szinte már az experimentális filmet idézik, ámde unikumként néha dokumentarista megoldásokkal is él (gondoljunk csak a számtalan kézikameras felvételtre). Penn szintúgy seregnyi optikai trükköt alkalmaz a *Mickey, az ászban*. Gyakran játszik például a tükröződő felületekkel. Ennek leggyönyörűbb példája a roncstelepen játszódó jelenet, melyben hősünk több egymás mellé rendelt képnek köszönhetően „megnégyszereződik”. A „holt” autók, a robusztus géptetemek előtt menekülő Mickey a *Nyolc és fél* Guidójára emlékeztet, aki Fellini remekművének nyitányában először egy tömött autósztrádán, majd a tengerparton igyekszik meglógni a sors elől, természetesen mindhiába. A *Nyolc*

**„Narrátorként sem működhet”**

(Sam Fuller: *Shock Corridor* – Peter Breck)

és fél mikrokozmoszát idézik a *Mickey, az ász* vidámpark-hangulatot árasztó, különc figurái is, főként a cselekmény több pontján is kitüntetett szerepet kapó japán cirkuszi mutatványos.

A *játéknak vége* trendtörő közegárnyolással és színstilizációjával egyaránt elrugaszkodik a valóság talajától. Andrew Spicer (*The Philosophy of Neo-Noir*) leszögezi, hogy Boorman ez utóbbi vonatkozásában Antonioni *Vörös sivatagja* inspirálta. Az itáliai modernista első színes nyersanyagra forgott filmjében az ipari díszletek a meghatározók, s a tárgyi világ – az ipari füsttől a különböző folyadékokig – változatos, szinte vibráló árnyalatokban pompázik. Brian Hoyle (*The Cinema of John Boorman*) emlékeztet rá, hogy ez az eljárás a *Vörös sivatagot* az absztrakt festészethez közelíti, s ez helytálló a *játéknak vége* esetében is. Antonionihoz hasonlóan Boorman is túlhangsúlyozza az egyes építmények vagy épp piciny tereptárgyak színességét. Hol a hideg, fémesszürke, hol az ezüst, a kék, vagy

épp a melegebb sárga és bíbor dominálja az adott jelenetet, és a szereplők öltözéke is precízen igazodik az aktuális színárnyalat(ok)hoz. Idegenségérzetünket csak fokozza a környezetrajz. *A játéknak vége* hűvös, ultramodern metropoliszként láttatja Los Angeles. Boorman kamerája hatalmas, nyomasztó épületkomplexumokra, s végtelenül távongó holt terekre irányul. Marsbéli tájon járunk: az ipusztériális világ és a futurista építészet lelketlensége szinte a nézőt is felőrli. A rendező számára e tekintetben nemcsak a már említett *Vörös sivatag* lehetett a minta, hanem Godard *Alphaville* (1965) című, a science fiction és a noir mezsgyéjén álló munkája is, melyben szintén egy gépies, minden emberi vonásától megfosztott modern nagyváros körvonalai bomlanak ki.

Fuller is a színes nyersanyagban rejlő lehetőségeket aknázza ki. A *Shock Corridor* ugyan fekete-fehérben forgott, de a Johnny által kikérdezett szemtanúk látomásai színesben elevenednek meg. „Mindig színes. Mindig ugyanaz a rémálom, és mindig színes” – kesereg Trent, az elmegyógyintézet egyik páciense, aki bennszülöttnek képzelet magát az amazóniai dzsungelben, és a gyilkosság körülményei helyett az őt ért rasszista atrocitásokról mesél Johnny-nak. Közvetlenül a zárlat előtt is találunk egy hasonló víziót, amikor a főhős mennydörgésről és villámokról képzelet a „sokkfolyosón”. Hirtelen egy víz-esés képe villan át a tudatán, s a néző ezt is színesben látja. Az efféle, a film vizualitásától élesen elütő „betétek” nemcsak az intézet lakóinak mentális zavarait vagy a különböző tudat- és lelkiállapotok összezsúszását érzékeltetik, de végső soron a noir kontrasztos világításra épülő, hagyományos képi esztétikájának avíttóságára is felhívják a figyelmet. Fuller többször alkalmaz egymásra fényképezést is, például az elektrosokk-terápia vérfagyasztó jelenetében, vagy épp akkor, amikor – bravúrosan zsonglőrködve a méretarányokkal – az ágyában heverő Johnny félközeliére „kopírozza rá” barátnője, az összezsúgorított Cathy igéző táncát.

A *Blast of Silence* közegábrázolása látszólag vegytisztán realista. Baron a plein-air filmezés mellett kötelezte el magát, teljes egészében eredeti New York-i helyszíneken forgatott, ráadásul gerillamódszerekkel dolgozott (beava-

tatlan statisztériával, improvizált kameramozgásokkal, amatőr színészekkel). Munkáját mindez John Cassavetes átütő debütfilmjéhez, a *New York arnyaihoz* (*Shadows*, 1959) közelíti (sőt, ez utóbbi opuszt a *Blast of Silence* kameramanje, Erich Kollmar jegyzi operatőrként), de Baron gengszterhistóriája a rengeteg natúr kép ellenére is valószerűtlen benyomást ébreszt bennünk. A metszően hideg éjszakai felvételek, a főhősre és környezetére átokként nehezedő, szinte apokaliptikus tél, s a külsők (kihalt, piszkos és csatornagözös utcák) és belsők (szűkös, viharvert lakás- és kocsma-belsők) által egyaránt éjfeketére rajzolt New York egyáltalán nem képeslapokra illik, sokkal inkább egy torokszorító álmovilág „díszletének” tűnik.

Végül, de nem utolsósorban arról is szólnunk kell, hogyan nyilvánul meg a modern noirban a közvetlen szerzői öntudatosság. Tudvalevő, hogy „a szerző kultusza” az európai modernizmusban kristályosodott ki, de Truffaut, Godard, Fellini, Antonioni és mások vallomásossága, őszinte kitarulkozás-vágya a hatvanas években az amerikai mozdirektorokat is megtermékenyítette. A *Blast of Silence* ebből a szempontból igazi kuriózumnak tekinthető, hiszen a főszerepet maga a rendező, Allen Baron formálja meg, s ezt már eleve önreflektív gagként értelmezhetjük. (A művész ráadásul ugyanazt a felfogást vallotta a színészi amatőrizmusról, mint nagy elődje, Bresson. A francia direktor szerette ugyan a képzetlen „aktorokat”, de azokat mindig csak egyetlen alkalommal szerepeltette, soha többé nem kerültek kapcsolatba a filmszínészettel. Ugyanígy járt el Baron is, aki a *Blast of Silence*-ben először és utoljára állt kamerák elé.) Csakhogy egészen a film végéig várunk kell, hogy megértsük, mit is jelképez valójában a rendező színészi fellépése. A befejezésben Frankie-t üldözőbe veszik és agyonlövik a bűnhierarchiában felette álló gengszterek, amiért a főhős korábban eljátszadózott a megbízás visszautasításának gondolatával. Baron a protagonista halála révén voltaképp saját későbbi sorsáról beszél. Hiába ugyanis az impozáns rendezői antré, utóbb egyetlenegyszer sem rúghatott labdába Hollywoodban (jobbára tévérendezőként vegetált).

A *Mickey, az ász* showmanje szintén a rendező, Arthur Penn alteregója. A direktort ekkortájt főként az foglal-

koztatta, összebékíthetők-e egyetlen életművön belül a nagystílus hollywoodi stúdióprojektek, valamint a kisebb, szerzői tapintású darabok. Ez a kettősség feszíti Mickey figuráját is, aki az egyik ihletett jelenetben tömören, de szemléletesen nyilatkozik a két művészi attitűd összeférhetlenségéről, sőt valójában saját – és Penn – ars poeticáját fogalmazza meg. A *Mickey, az ász* emellett több ízben utal az *Aranypolgárra* is – a filmbéli mulató például a Xanadu nevet viseli –, szóval, ha úgy tetszik, a rendező párhuzamot von saját és a hollywoodi stúdiórendszer elleni küzdelmébe beleleroppant Orson Welles sorsa között. A *Másolatok* szerzőiségét több aprónak tűnő, mégis jelentőségteljes motívum sugallja. Egyrészt nem véletlen, hogy Wilson festőművészként születik újjá, másrészt az is szimbólumértékkel bír, hogy a férfi hozzá sem nyúl az ecsethez, minden egyes alkotását a Cég szállítja. Frankenheimer – Pennhez hasonlóan – az Álomgyárhoz való fonák viszonyáról regél, sőt az enigmatikus nagyvállalat akár Hollywood jelképének is tekinthető. A cég idős vezetője közvetlenül a befejezés előtt arról beszél Wilsonnak, hogy hajdanán csodás álmokat akartak valóra váltani, de mára iparszerűen űzik tevékenységüket, a „megváltásból” lélektelen árucikk lett. Mi ez, ha nem Hollywood működésének – a legkevésbé sem burkolt – kritikája?

A hatvanas években az amerikai fekete széria nagykorúvá vált. Kilépett saját medréből, odahagyta a régmúlt keménykalapokkal, chiaroscuróval, romlott femme fatale-okkal fémjelzett, komfortosan művi világát, hogy a rohamosan megújuló korszellemhez simuljon. Lehetséges, hogy *A játéknak vége* sosem lesz olyannyira népszerű film, mint Quentin Tarantino *Ponyvaregénye*, és abban is biztosak lehetünk, hogy a *Blast of Silence* sem taszítja le a trónról Martin Scorsese gengszteropuszait. Nincs is erre szükség. Ezek a mozik ugyanis elvégezték (film)történeti miszsiójukat. Mérheterlenül kitágították a noirban – és úgy általában: a bűnügyi zsánerekben – rejlő lehetőségeket, sérényen törték az utat számos későbbi stílus- és műfajáramlat előtt, s egyúttal visszavezették a fekete szériát eredeti forrásvidékéhez: az európai hagyományokhoz. Ez pedig nehezen túlbecsülhető teljesítmény. •

KARLOVY VARY

# Vihar közbeni csend

BASKI SÁNDOR

**AZ A-KATEGÓRIÁS CSEH FILMFESZTIVÁLON NEM A KORNAVÍRUS-JÁRVÁNY, HANEM A MENEKÜLTKÉRDÉS VOLT A SLÁGERTÉMA.**

**A**tavalyi kényszerű covidszünet után Karlovy Vary is visszatért a nemzetközi filmfesztivál-körforgásba. Ha totálból nézve a városkép ugyanolyan is, mint régen, a Thermal Hotel környékén egyelőre kisebb volt a nyüzsgés. A kötelező maszkviselésről és a védettséget jelző karszalagokról külön megemlékezni már nem is érdemes, olyan kötelező kellékek lettek ezek a filmfesztiválózásnak, mint a kóla és a popcorn a multiplexélménynek. Jelzésértékű az is, hogy a korábbi évekkel ellentétben most mindössze három sztár tisztelte meg jelenlétével a must-rát, igaz, a Michael Caine, Ethan Hawke, Johnny Depp hármából utóbbinak sikerült többezres tömeget a fesztiválpalotához vonzania.

A versenyfilmek mezőnyön ugyanakkor nem érződött, hogy a vírusjárvány miatt hosszabb-rövidebb időre csökkentett módra kapcsolt az európai filmipar. Ahogy az elmúlt években szinte mindig, úgy most is bekerült egy magyar film az East of the West szekcióba. Kis Hajni bemutatkozó rendezését, a *Külön falkát* több vetítésen is telt ház és álló ováció fogadta, a kritikai visszhangra sem lehetett panasz, így némiképp meglepő – pláne a versenytársak ismeretében – hogy végül díj nélkül maradt.

Meglepő talán az is, hogy a filmek egyelőre nem tudtak vagy akartak reagálni a pandémiás szép új világra, helyette a slágertémát még mindig a migráció jelentette, a Kristály Glóbuszt is egy hasonló kérdéseket boncolgató film nyerte. A szerb *Amíg a lábam bírja* (*Strahinja Banović / As Far as I Can Walk*) egy magyar határhoz közeli menekülttáborban indul, főszereplője, a ghánai Strahinja olyan

régóta él már itt, hogy szinte komfortosan is érzi magát ebben az átmeneti állapotban. Neki, mint „gazdasági bevándorlónak” kevés esélye van rá, hogy eljusson a célállomást jelentő Németországba, ezért kész rá, hogy letelepedjen Szerbiában, és be is tudja indítani a futballkarrierjét egy helyi klubban. Színésznő felesége ugyanakkor szenved ettől a helyzettől, ő továbbra is nyugatra vágyik, és egy nap szó nélkül eltűnik. Strahinja a kitoloncolást kockáztatva a nyomába ered, és hiába figyelmezteti őt egy másik menekült arra, hogy „a magyar határőrök levadásznak minket, mint az állatokat”, átszökik Magyarországra.

Stefan Arsenijević humanista alapállásból követi a szereplőit, máshogy talán nem is érdemes, és közben olyan kérdéseket is felvet, amelyeket a kortárs „menekültfilmek” talán ritkábban, jelesül, hogy nemcsak a többségi társadalom és a migránsok, de sok esetben a jobb életre vágyók közt is

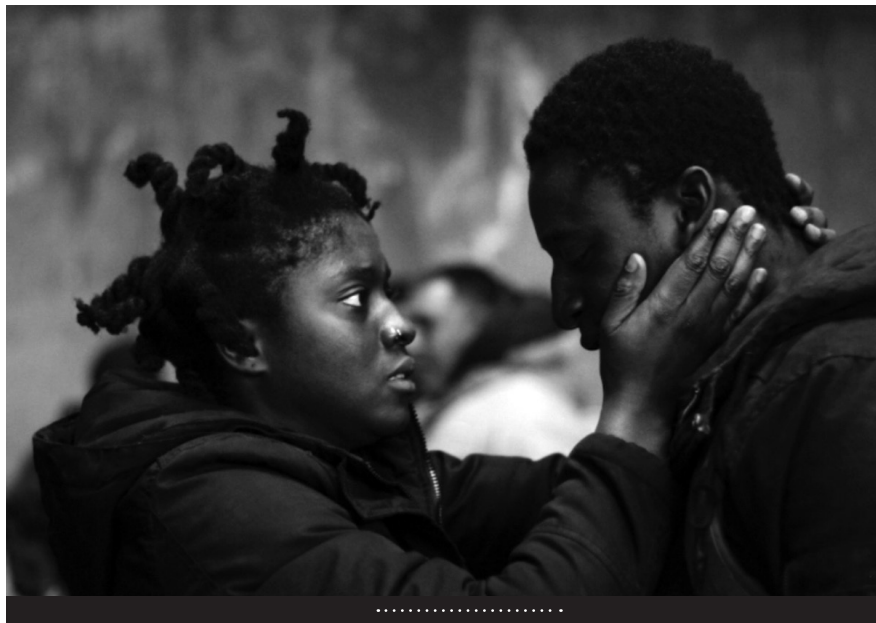
ifj. Alekszej German:  
**Háziórizet**  
(Merab Ninidze)

komoly nézetkülönbségek alakulhatnak ki. Arsenijević ugyanakkor kulturális hidat is próbál építeni a világok közt, méghozzá egy szellemes dramaturgiai megoldással: Strahinja és feleségének kálváriáját azzal a középkori szerb eposszal (*Strahinja Banović*) köti össze, amelyben egy szerb nemes az elrabolt felesége után nyomoz.

Az elsőfilmes német Lisa Bierwirth is egy kulturális világtalálkozót mutat be, csak már a „célországban”. A *Herceg* (*Le Prince*) főszereplője Monika, egy negyvenes művészeti kurátor, aki kollégáival és barátaival a magát felvilágosultnak tartó frankfurti intellektuális elithez tartozik. A nő ugyanakkor magányos, ingerszegény életét semmi nem kavarja fel, mígnem egy rendőrségi razzia közepébe csöppenve össze nem ismerkedik a kongói származású Joseph-fel. Jobban már nem is különbözhetnének egymástól, a találkozásból mégis románc szövődik. Monika barátai egy szóval sem ellenzik a kapcsolatot, de csendes rosszallásuk nyilvánvaló, és idővel kiderül, hogy a főszereplő sem biztos benne, hogy egy ekkora kulturális szakadék áthidalható.

Bierwirth úgy kerüli el, hogy filmje ne váljon az elfogadásról szóló didaktikus tanmesévé, hogy a Joseph személyével kapcsolatos kételyeket a nézőben is elülteti. A megnyerő modorú, magabiztos és végtelenül önazonosnak tűnő férfit ugyanis rejtélyek övezik, gyémántokkal kereskedik, de nem szívesen beszél a munkájáról, ahogy a magánéletében is akadnak fémhúr foltok. A *Hercegből* idővel kikopnak a kérdőjelek, és felerősödik benne a melodramai





vonal, az alapfelvetései azonban kétségkívül izgalmasak.

Mégsem a versenyszekcióban, hanem a kitekintőben lehetett a fesztivál legerősebb

migráns tematikájú filmjét megnézni. A grúz Levan Koguashvili elégikus hangulatú *Brighton 4th*-jában Kakhi, a nyugdíjas birkózóbajnok New Yorkba utazik, hogy hazahozza tékozló fiát, aki a hírek szerint komoly bajban van. Mint kiderül, Soso valóban lecsúszott, adósságokba verte magát, és az orosz maffiával is összeakasztotta a bajszát.

Koguashvili elkerüli azt a csapdát, amibe a külföldön forgató rendezők gyakran belesétálnak. A szűkös anyagi lehetőségek vagy a helyismeret hiánya miatt sok esetben markánsan elütnek a külhoni epizódok az odahaza rögzített jelenetektől. A *Brighton 4th* esetében nincs ilyen stílusváltás, a rendező a brooklyni Brighton Beach posztsovjet bevándorlók lakta negyedét is ugyanazzal a kisrealista érdeklődéssel és műgonddal térképezi fel, mint Kakhi tbiliszi otthonát. Kamerája nem turista-ként csodálkozik rá az egzotikus helyekre, hanem empátiás dokumentaristaként rögzíti a hétköznapjaikat. A főszereplő alig szólal meg, helyette az elképesztően beszédes szláv arcok és az életszagú miliő mesél.

A versenyszekciónak is volt dokumentarista hitelességű indulója – a szó legszorosabb értelmében –, a szervezők ugyanis idén több dokumentumfilmet is beválogattak. A cseh

Stefan Arsenijevic: **Amíg a lábam bírja** (Nancy Mensah-Offei és Ibrahim Koma)

színeket a *Teljes gázzal* (*Láska pod Kapoutu / At Full Throttle*) képviselte, amely a 2014-es magyar *Drifter*hez hasonlóan egy

olyan vidéki sufnimágust mutat be, aki a saját maga által összebarkácsolt roncsautókkal akar rallyt nyerni. A különbség mindössze annyi, hogy a korábban bányászként dolgozó Jaroslav már az 50-es éveiben jár, komoly traumákon van túl, ráadásul egészségügyi okokból nem ülhet volán mögé, így az élettársa versenyez helyette. Miro Remo rendezőt természetesen nemcsak a rallyversenyek világa érdekli, hanem az a morvaországi rögváló is, amelyben a hősei élnek. Filmje játszódhatna akár Borsodban is, dialógjai, amelyekben arról panaszkodnak a szereplők, hogy „régén minden jobb volt”, elhangozhatnának nálunk is.

Nem dokumentumfilm, de akár az is lehetne a brit *Forráspont* (*Boiling Point*), amely olyan, mintha a *Vészhelyzet* tempója párosulna a *Csiszolatlan gyémánt* feszültségével egy luxusétterem konyháján. Philip Barantini filmjében elvileg egyetlen vágás sincs, vagyis a cselekmény valóban másfél órát ölel fel, de ennek az utóbbi időben egyre trendibbé váló technikai dramaturgiai megoldásnak itt van létjogosultsága. A szakácsok, pincérek, mosogatók és üzletvezetők közt megállás nélkül vándorló kamera képes visszaadni azt az ép idegekkel szinte elviselhetetlen stresszt, amit egy kará-

csony előtti zsúfolt péntek este jelent. Stephen Graham meggyőzően alakítja a magánéleti gondoktól is terhelt, az idegösszeomlást szélén álló konyhafőnököt, a zsűri ugyanakkor a másik szakácsot alakító Vinette Robinsont emelte ki, joggal.

A rendezői díjat Dietrich Brüggemann kapta, aki *Nő* című filmjében hasonló elbeszélési módot választott, mint 2014-es rendezésében, a *Kelesztútban*. A különbség ugyanakkor jelentős, míg utóbbiban egy bigottan vallásos tinédzser útkeresését követte statikus jelenetekben, addig a szintén külön fejezetekből összeálló *Nő* egy párkapcsolat évtizedeken átívelő, humorral átszótt krónikája. A Michael és Dina se veled, se nélküled viszonyát feldolgozó epizódok közt vannak olyanok, amelyek *A négyzet* maró társadalomkritikáját idézik, de akadnak melodramatikusabb, sőt a buñueli abszurdot súroló momentumok is. A szkeccsek színvonala nem egyenletes, de a merész stílus- és hangulatváltások izgalmas intellektuális kalanddá teszik a produkciót, és az sem véletlen, hogy *Nő* volt az egyetlen olyan film, amelybe beletapsolt a közönség.

Az ifjabb Alekszej German új rendezésében viszont nem kellett rejtett szimbólumok után kutatni, az orosz *Háziőrizetben* (*Gyelo / The House Arrest*) ugyanis kimondanak mindent. Szemben German korábbi munkáival, itt a vizualitás sem hangsúlyos, végig egyetlen helyszínen, egy háziőrizetre ítélt egyetemi professzor lakásán játszódik a cselekmény. Az elvált, beteg édesanyját egyedül ápoló férfi bűne annyi, hogy a közösségi médiában korrupcióval vádolta meg a város kiskirályként viselkedő polgármesterét. Egyre nagyobb a nyomás rajta, hogy vallja magát bűnösnek és esedezzen bocsánatért, rendőrök és „civillek” zaklatják, a diákjait eltiltják tőle, a munkahelyéről kirúgják, de ő kitart a végsőkig.

A *Leviatán* rokondarabjaként a *Háziőrizet* is egy újabb tanmeséje a hatalommal egyedül szembeszálló, Kohlhaas Mihály-i kisembernek, de a remény felvillantása helyett inkább csak kérdéseket tesz fel. A legfontosabbat, hogy meddig érdemes a széllal szemben, az erkölcsi tartásunk megőrzéséért küzdeni, nekünk, nézőknek kell megválaszolnunk. •



CREATION RECORDS – A TÖRTÉNET

# A zenekar és a felfedező

DÉRI ZSOLT

## AZ OASIS DIADALA ÉS A LEMEZCÉGFŐNÖK ALAN MCGEE ÉLETRAJZA.

A kilencvenes évek közepén Nagy-Britannia popkulturális tradícióinak aktualizálását büszkén zászlajára tűző színes-eklektikus *britpop* színtér zenekari (Blur, Suede, The Auteurs, Pulp, Elastica, Echobelly, Sleeper, Supergrass stb.) közül az Oasis lett a legsikeresebb: a manchesteri „bunkós testvérek”, a frontember Liam Gallagher és a dalszerző-gitáros-énekes Noel Gallagher az 1995-ös (*What's The Story*) *Morning Glory?* című második albumukkal az évtized legnagyobb példányszámban eladott brit lemezét produkálták, és 1996 augusztusában két egymást követő napon negyedmillió nézőnek játszották himnikus-népegyesítő slágereiket a kelet-angliai Knebworth-ben, egy arisztokrata udvarház parkjában, ahol korábban már a Pink Floyd, a Queen vagy a Led Zepelin is fellépett. A 25 éves jubileumra Ridley Scott kliprendezőként elhíresült fia, Jake Scott állított össze a korabeli felvételekből (meg az *oral history* interjúalanyok kis történeteit ifjú színészekkel illusztráló frissen forgatott

„Zenei kérdésekben jó módszer”  
(Ewen Bremner)

jelenetekből) egy masszív koncertfilmet, melyet szeptember végén csak pár napig lehetett moziban megnézni szerte a világon (néhány magyar városban is), de az *Oasis Knebworth 1996* így is a 2021-es év legnagyobb bevételt hozó dokumentumfilmje lett az Egyesült Királyságban.

Szintén szeptember végén került a magyar HBO kínálatába az Oasis felfedezőjének, a Creation Records nevű független lemezkiadójaival pop történelmet író skót Alan McGee-nek a zeneipari kalandjairól forgatott *Creation Stories* című *biopic* is. Ezt az életrajzi filmet stílszerűen a *britpop* korszak legnagyobb mozisikerének, a *Trainspotting*nak a veteránjai készítették: az író Irvine Welsh jegyzi a forgatókönyvet, Danny Boyle rendező ezúttal producerként szállt be, a főhőst pedig a *Trainspotting* komikus kis Spud karaktere mellett a másik korabeli Welsh-filmadaptációban, az 1998-as *The Acid House*-ban is kulcsszereplő

Ewen Bremner alakítja. Akiről nem árt tudni, hogy karrierje első főszerepét a Magyarországon forgatott *Forget About Me* című 1990-es Michael Winterbottom-filmben játszotta, ahol a VHK-frontember Grandpierre Attilával közös jeleneteinek egyikében épp a Creation kiadó legmívesebb gitárpop együttesének, a House Of Love-nak az egyik sikerdala szól.

Winterbottom rendezte a legjobb filmet, ami zenei katalizátor-menedzser figuráról és színtérformáló hatásáról készült: a 2002-es *Non-stop party arcok* a manchesteri Factory kiadó alapítójának, a Joy Division, New Order és Happy Mondays zene-

karokat befuttató Tony Wilsonnak a pályájáról szól a hetvenes évekbeli punkrobbanástól a nyolcvanas évtized *indie* és tánczenei fejleményein át a kilencvenes évekig. A *Creation Stories* is ugyanebben az időintervallumban mutatja be a hasonlóan *sztuacionista* alapállású – bár nem decens cambridge-i diplomás, hanem proletár-rocker háttérű – Alan McGee-t, aki kiapadhatatlan fantaszta lelkesedésével és folyamatos üzleti hazardírozásával olyan együtteseket tett híressé, mint a Jesus And Mary Chain, a Primal Scream, a My Bloody Valentine vagy a Teenage Fanclub... míg nem 1993-ban egy glasgow-i bárban felfedezte az ott meghirdetetlen nulladik előzenekarnak bepofátlankodva fellépő manchesteri Oasis-fiúkat, akikkel aztán nagyságrendet lépett és a korszak leglátványosabb zenei sikersztóriáját írta. „Bementem egy klubba, épp ott játszottak, azt gondoltam róluk, hogy kurva jók, odamentem hozzájuk... és leszerződtem őket. Ösztönösen cselekedtem, ami néha baromság üzleti szempontból, de zenei kérdésekben jó módszer.” – mesélte 2005-ös interjúnk idején McGee, mikor épp Death Disco nevű nemzetközi bulisorozatának budapesti állomásán DJ-zett a Trafó pincéjében.

Az Oasis-jövedelmével elhatalmasodott drogfogyasztását finanszírozó, idegösszeroppanásig és rehabig jutó, majd a kilencvenes évtized végén a Creation kiadót is bezáró Alan McGee történetéből a főleg színészként ismert – itt a Sex Pistols-menedzser Malcolm McLaren szerepében felbukkanó – Nick Moran rendezett filmet (neki már *Telstar* című 2008-as első rendezői munkája is egy zenei *biopic* volt a hatvanas évekbeli örült producer Joe Meekről). A *Creation Stories* szórakoztató és viszonylag korrekt életrajzi film – még ha el is marad az említett hivatkozási pontoktól, a *Non-stop party arcok*tól és a *Trainspotting*tól (itt is vannak WC-kben játszó drog víziók, de ezúttal a zavaros víz alá merülés bankjegyek közti fuldoklással párosul).

**CREATION RECORDS – A TÖRTÉNET** (*Creation Stories*) – brit, 2021. Rendezte: **Nick Moran**. Írta: **Irvine Welsh** és **Dean Cavanagh**. Kép: **Roberto Schaefer**. Szereplők: **Ewen Bremner** (McGee), **Leo Harvey-Elledge** (Liam), **James McClelland** (Noel), **Suki Waterhouse** (Gemma), **Jason Isaacs** (Ralph). Gyártó: **Head Gear / Burning Wheel**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 105 perc.



TITÁN

# Gendermetafora az élő szövetben

BASKI SÁNDOR

EMBER ÉS GÉP NÁSZÁVAL SOKKOLTA CANNES-T JULIA DUCOURNAU, A TESTHORRORBA CSOMAGOLT TRAUMAFELDOLGOZÁS ARANY PÁLMÁT ÉRT.

Már Ducournau debütáló rendezése is alaposan meglephette a gyanútlan közönséget, de a *Nyers* még csak a brutalitásával sokkolt. Műfaji besorolása se okozhatott nehézséget, az elfojtásuktól gyötört, az emberhús iránti vágyát egyre nyíltabban kielégítő diáklány története a kannibálhorrorok explicitását ötvözte a szerzői traumafilmek motívumaival.

Már a *Nyers* is megidézte Cronenberg korai munkásságát, a *Titán* esetében pedig nem is lehetne letagadni a testhorror mesterének hatását. A felütés még akár konvencionálisnak is nevezhető, már amennyiben egy autóbalesetet szenvedő, majd a koponyájába illesztett titánlemez hatására a gépkocsikkal intim viszonyba kerülő lány eredettörténete önmagában nem lenne elég abszurd. A felnőve sztriptíz táncosként dolgozó Alexia mizantrópiája és különös

vonzalmai ekkor még levezethetőek gyerekkori traumájából – a nyitó flashback sugallata szerint apja nem szerette –, hirtelen felindulásból mániákus ámokfutóvá válásának azonban már nincs semmilyen pszichológiai motiváltsága. Az író-rendező ugyanilyen váratlan ritmus- és tónusváltásokkal emeli be a Vincent Lindon által alakított tűzoltóparancsnok szálát, akit szinte észrevétlenül avat társfőszereplővé. A szintűgy Vincentnek hívott férfi, aki a magát menekülés közben fiúnak álcázó lányban saját, fiatalon eltűnt gyerekeit ismeri fel, egyértelműen Alexia komplementer karaktere. Míg a lány életében apja csak fizikailag volt jelen, addig a szeretethiányos tűzoltó legfőbb vágya, hogy újra felvehesse a szülői szerepet, és ezért minden áldozatra hajlandó, még az önbecsapásra is.

„Testhorror és cyberpunk techno-scifi” (Agathe Rousselle)

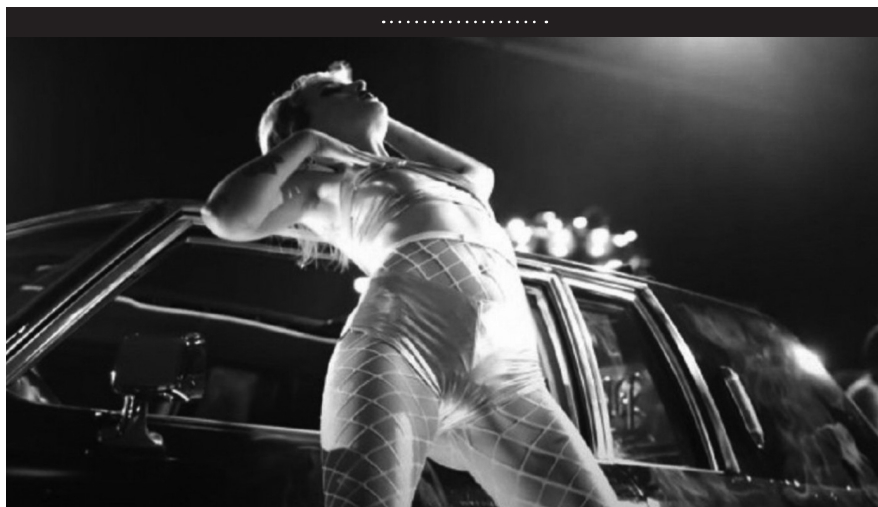
A két lelki sérült ember unortodox családdá transz-

formálódása csak az egyik, és a kevésbé bizarr aspektusa a történet második felvonásának. A korábban egy Cadillac-kel – a lázálmában vagy a film valóságában – orgazmikus élményeket átélő lány, aki ezen a ponton már férfiként létezik, a terhesség jeleit mutatja, a méhében azonban mintha nem egy organikus lény, hanem egy ember-gép hibrid formálódna.

Ducournau nyitva hagyja a történet értelmezését a különböző genderolvasatok előtt, de a Cronenbergi testhorror ikonográfiájának megidézése és a cyberpunk techno-scifi vonulatának beemelése l'art pour l'art megoldásnak hat. A test leépülésének és átalakulásának szenvtelen dokumentálása zavarba ejtő és felkavaró, hála többek közt az újonc Agathe Rousselle zsigeri alakításának – sőt, a magát a film kedvéért groteszk módon kigyúró Lindon szintűgy a testét használja vászonként. De ahogy a lány pszichopata gyilkológéppé válásából a film elején, úgy a későbbi szenvedéstörténetéből is hiányzik a dramaturgiai megalapozottság – az olyan nagyvonalúan zárójelezett megoldásokról nem is beszélve, miszerint a mindenórás kismama képes szorítókötéssel lapossá varázsolni a hasát.

A rendező, állítása szerint, szándékosan szakított a történetmesélés konvencióival, a film zavarossága, leplezetlen hatásvadászata és öncélúnak ható erőszakszekvenciái nem a „gyártási hiba” kategóriájába, hanem az „alapfelszereltséghez” tartoznak. A befogadó habitusától függ, hogy üres blöffnek vagy szabálytalanságával, provokatívásával a korszellemre pontosan reflektáló remekműnek látja a filmet. Ami bizonyos, hogy Ducournau mesteri módon gyűjtötte össze azokat a forró témákat és trendi hívószavakat, amelyekkel 2021-ben a leghatékonyabban lehet a fesztiválszűriket és a közönséget *triggerelni*, és ezáltal a produkciót köztudatban tartani, azaz fontosnak láttatni. A *Titán* tehát mindezekelőtt exploitation, abban viszont kétségkívül Arany Pálma-kategóriás.

**TITÁN (Titane)** – francia-belga, 2021. Rendezte és írta: **Julia Ducournau**. Kép: **Ruben Impens**. Zene: **Jim Williams**. Szereplők: **Vincent Lindon** (Vincent), **Agathe Rousselle** (Alexia/Adrien), **Garance Marillier** (Justine), **Laïs Salameh** (Rayane), **Mara Cissé** (Jeantet). Gyártó: **Kazak Productions / Frakas / Arte France Cinéma**. Forgalmazó: **Mozinet**. *Feliratos*. 108 perc.



ANDERS THOMAS JENSEN: AZ IGAZSÁG BAJNOKAI

# A legnagyobb pech

ROBOZ GÁBOR

AZ ÁDÁM ALMÁI RENDEZŐJE EZÚTTAL EGY FEKETE HUMORÚ BOSSZÚFILM KERETEI KÖZÖTT BESZÉL EGY KUDARCRA ÍTÉLT VÁLLALKOZÁSRÓL.

Anders Thomas Jensen saját rendezésű filmjeinek bemutatói a mai napig eseményszámba mennek: hiába van mögötte bő húszéves szakmai rutin másoknak írt forgatókönyvek tucatjaival, és hiába érte már ki alkotói módszerét, eddig egyszer sem elégedett meg jól bevált fogásai pusztán újrahaznosításával. A dán szerző a *Gengszterek fogadója* (2000) óta a csak rá jellemző hangvételben mesél politikai korrektséget mellőző, tragikomikus történeteket traumatizált kívülállók vizsontagságairól, és miután a *Férfiak és csirkékkel* (2015) elért egyfajta végpontot, *Az igazság bajnokaival* (2020) több szempontból is felfrissítette egyéni formuláját. Ötödik egészestésének egyik főhőse egy negyvenes katona, aki egy vasúti balesetben elveszíti a feleségét, így egyedül kénytelen gondoskodni kamasz lányáról: az ő ajtaján kopog be egy va-

lószerűség-számítással is foglalkozó adatelemző, akinek meggyőződése szerint nem is balesetről van szó, hanem egy koronatanú elleni merényletről. A statisztikus két kollégája hathatós közreműködésével feltűzeli a veteránt, aki hamar elhatározza, hogy elégtételt vesz a történetek mögött álló neonáci bűnbandán, és a különc kis csapatallal együtt neki is lát a terv kivitelezésének.

A filmet nézve percek alatt világos lesz, hogy Jensen finomhangolt egy kicsit jellegzetes megközelítésén: egyik korábbi rendezésében sem használt ilyen drámai alaphelyzetet – erről inkább juthatnak eszünkbe a Biernek írt melodramái –, és az ezúttal is bravúros humort óvatosabban csempészi be a fordulatos cselekménybe. Bár magukon viselik keze nyomát, aktuális karakterei nem olyan szélsőségesen stilizáltak, mint korábbi hősei, és azok többségével szemben eleve

„Fekete komédia és bosszúthriller”  
(Nikolaj Lie Kaas és Mads Mikkelsen)

tiszteletre méltó foglalkozásuk is van. Jensen íróként a gengsztervigjátéktól a fantasyn át a westernig sok műfajban kipróbálta már magát, eddigi rendezései (bármennyire is tartalmaznak zsánerelemeket) ugyanakkor inkább csak a fekete komédia kategóriájába sorolhatóak be biztosan, friss filmje azonban címkézhető bosszúthrillerként is. Persze egy kis idézőjellel: bosszúról nála csak a játékidő második felétől kezdve beszélhetünk, és a thriller feszültségét is jócskán oldja a vastag ceruzával megrajzolt figurákhoz kötődő komikum.

Az író-rendező eddig többnyire zárt (vidéki) mikrovilágokban játszódó, időnként direkt szimbolikát használó, modellszerű történetekben gondolkodott, ezúttal azonban sokkal átélhetőbb cselekményt dolgozott ki, amelyre a hangsúlyos absztrakt tartalom miatt nagy szüksége is van a filmnek. Jensen szuverén és következetes alkotói életműépítésének hála, alig néhány egészestés alatt összeállt emberképe: súlyosan sérült, kiszolgáltatott teremtményként tekint az emberre, akit egyedül a másikért való felelősségvállalás tarthat a felszínen, csak így alakíthat ki magának akár egy szedett-vedett, de legalább megtartó családot. Az alkotó mesei és tragikus véletleneket korábban is gyakran használt, ahogy az isteni gondviselés hiánya mellett is állást foglalt (a *Férfiak és csirkékkel* végképp a biológia, illetve az evolúció csodájának megfogalmazására futtatta ki, sőt több dialógjával is mintha előkészítette volna az újabb munkáját), de most először épít teljes filmet a véletlennek való alárendeltségünkre.

Az emberi agy alkalmatlan az ok-okozatok teljes visszafejtésére, hangzik el az egyik párbeszédben, más szóval értelmet csak keresni tudunk a minket érő tragédiákban, találni nem: Jensen *Az igazság bajnokaival* ritka szórakoztatón beszél egy kudarcra ítélt vállalkozásról, ahol csak egymást segítve tudunk egyáltalán megpróbálni valahogyan boldogulni.

**AZ IGAZSÁG BAJNOKAI (Retfærdighedens ryttere)** – dán, 2021. Rendezte és írta: **Anders Thomas Jensen**. Kép: **Kasper Tuxen**. Zene: **Jeppé Kaas**. Szereplők: **Mads Mikkelsen** (Markus), **Nikolaj Lie Kaas** (Otto), **Lars Brygmann** (Lennart), **Andrea Heick Gadeberg** (Mathilde), **Nicolas Bro** (Emmenthaler). Gyártó: **Zentropa / Film i Väst**. Feliratos. 120 perc.



007 NINCS IDŐ MEGHALNI

# A számok törvénye

HUBER ZOLTÁN

**A JUBILEUMI JAMES BOND EGYSZERRE HAJT FEJET A HAGYOMÁNYAI ELŐTT ÉS PRÓBÁL MAXIMÁLISAN MEGFELELNI A KORTÁRS ELVÁRÁSOKNAK. JÓRÉSzt SIKERREL.**

Régeen volt ennyire önreflektív címe egy Bond-filmnek, pedig az apokrifokat nem számítva ez már a huszonötödik a sorban. Ian Fleming titkosügynökének hatvannyolc éve nincs ideje meghalni, Bond egyre terebélyesedő mítosza továbbra is élénken izgatja az emberek fantáziáját. Sőt, a 007-es az eltelt évtizedek során hamisítatlan popkulturális ikonná nemesedett, akivel valóságos esemény lett újra és újra találkozni. Gondoljunk csak bele, Sean Connery pont ugyanazon a napon mutatkozott be Bondként az angol mozikban, amikor a Beatles legelső kislemeze megjelent.

A patinás múlt egyúttal persze komoly kihívást jelent az alkotóknak, hisz Bondnak folyamatosan úgy kell megújulnia, hogy az esszenciája is érvényes maradjon. Ez a feladat talán soha nem volt annyira nehéz, mint mostanság, amikor a Bond képviselte ideál finoman szólva toxikusnak számít. Ráadásul az elmúlt években a filmipar is gyökeres átalakuláson megy át, bónusz-

nak pedig beütött egy világméretű pandémia. Plusz az is adott volt, hogy ez a felvonás lesz az idén ötvenhárom éves Daniel Craig búcsúja őfelsége ügynökétől.

A *Nincs idő meghalni* nem véletlenül készült Bond-mércével mérve viszonylag sokáig, rendezőcserével, extra írók bevonásával és a többször eltolt premierrel megspékelve. A végeredményen szerencsére csak helyenként hagyott nyomot mindez. Az eddigi leghosszabb játékidőjű Bond-filmnek inkább az érződik, hogy sok agyalással, nagy odafigyeléssel, számos különféle nézői elvárást szem előtt tartva készült. Nem melleleg pedig oda vezet a karaktert, ahonnan a jövőben számoltalan izgalmas irányba tovább léphet.

Az egyik legerőteljesebb változás az elődökhöz képest, hogy az alkotók sokat átvettek a trendteremtő Marvel Stúdió narratív megoldásaiból. A Craig-éra filmjei egyre szorosabban függenek össze egymással, de most először nagyrészt tisztában kell lennünk az előző részek eseményeivel ahhoz, hogy egyáltalán követni tudjuk a történetet. A film első harmada a feszes akciójelenetek ellenére éppen azért érződik döcögősebbnek, mert az íróknak az előző *Spectre* kusza szálait kell kiegyenesíteniük, hogy aztán a fő konfliktusra kanyarodva a Bond-mítosz egy egészen izgalmas továbbgondolására fókuszálhassanak.

Nem véletlenül csendül fel többször is a „We Have All The Time In The World”,

a huszonötödik Bond ugyanis az *Őfelsége titkosszolgálatában* emberibb vonalához tér vissza. A privát boldogság és a szolgálattal járó playboy-élet kínzó ellentmondása visszatérő témája a sorozatnak, de ilyen mélységben soha nem boncolgatták még. Mindez persze elválaszthatatlan attól is, hogy a 007-es klasszikus világa eltűnőben, vagyis a fő kérdés az, nincs-e itt az ideje végleg kihalni e hóstípusnak.

Ezeket a dilemmákat persze csak annyira viszik messzire az alkotók, amennyire a Bond-hagyományok még engednek. A meglepően érzelmes és drámai önvizsgálat mellől természetesen a rázott vodka-martini sem hiányozhat. A kötelező mellékszereplők sorra febukkannak, a riposztok vitriolosak, az egzotikus helyszíneken levezényelt akciók látványosak. Számos régebbi küldetés megidéződik, a kötelező kasszinós kitérő egy ízig-vérig mai Bond-lánnyal önálló epizódként ékelődik a világmentős történet közepébe. Még a sokszor karikírozott távoli szigeten elrejtett főhadiszállás is jól áll a főgonosznak. Az orosz brutalizmus és a japán zen vegyítése miatt még a kisé alulírt ellenfél világa is kifejezetten emlékezetes.

Sikerül tehát megidézni a régi glamúrt és kalandot, amit a járvány sanyarú hónapjai után élmény a vásznon látni. A sötét Aston Martin gépfegyverei dübörögnek, a jamaicai tengerpart, a ködös norvég erdő vagy a napsütötte dél-olasz táj nagytotáljai csodálatosak. A gyönyörű fényekben fürdő képek már-már meseszerűek, amit az egyre erősödő drámai szál egészít ki, a meglepő finálé pedig egyenesen a szívünket célozza. A szmokingos ikon a *Skyfall* metrózásánál is közelebb lép hozzánk, Daniel Craig még utoljára valósággal lubickol a szerepben. A huszonötödik Bond nemcsak egy korszak méltó lezárása, de minden korábbi bevetésnél markánsabban tükrözi vissza a korszakot, amelyben született.

**007 NINCS IDŐ MEGHALNI (No Time to Die)** – amerikai-brit, 2021. Rendezte: **Cary Joji Fukunaga**. Írta: **Neal Purvis**. Kép: **Linus Sandgren**. Zene: **Hans Zimmer**. Szereplők: **Daniel Craig** (James Bond), **Léa Seydoux** (Madeleine), **Rami Malek** (Lyutsifer Safin), **Lashana Lynch** (Nomi), **Ralph Fiennes** (M). Gyártó: **MGM / Universal / Eon**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 163 perc.



HABLEÁNY

# Hableánymagány

FORGÁCH ANDRÁS

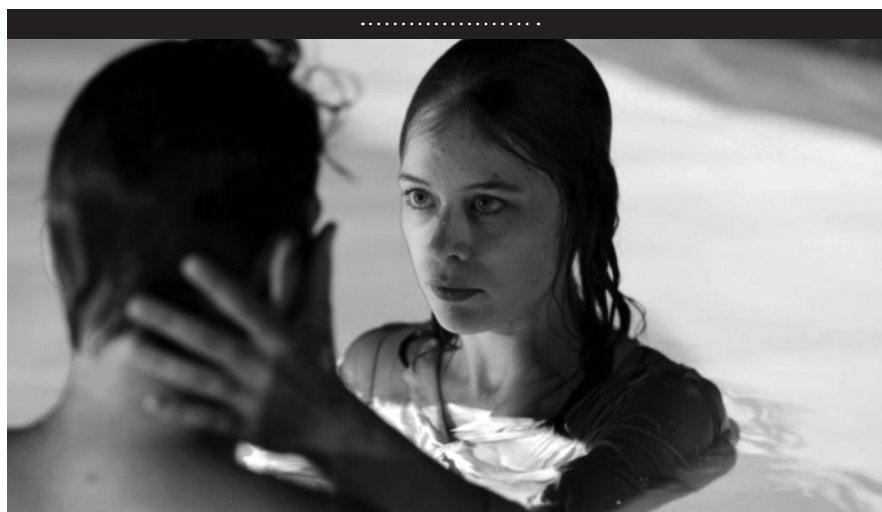
## PETZOLD A KORTÁRS BERLINBE HELYEZI ÁT UNDINE MÍTOSZÁT.

A film elején a csinos Undine Wibeau : akiről nem sokkal később meg- tudjuk, hogy talán idegenvezető, talán várostörténész, aki hófehér makettek fölött és színezett falitérképek előtt tart meglepően szellemes előadásokat kultiválódni vágyó, németül értő turistáknak, Berlin születésének, mítoszának, metamorfózisainak tényeiről és rejtelmeiről – egy kávéház teraszán arról értesül, hogy a fiúja szakít vele. „Akkor meg kell ölnöm téged”, mondja erre Undine, nem fenyegetően, nem bosszúvágyón, még csak nem is tragikusan, inkább beletörődő tárgyilagos- sággal. A nő most azonosul a nevével. Christian Petzold kedveli az egyszavas címeket, filmjei is megtévesztően egyszerűek, szinte koppannak, miközben a cselekményben mindig van egy-két igazán előre nem látható kanyar, hely- cserés támadás. Undine. Már ebből tudhatjuk, hogy melyik híres, számtalan operából, meséből, rajzfilmből ismert, Paracelsus- tól származó mítoszból van szó, amit 1811-ben Friedrich

de la Motte Fouqué tett világhíressé. Tehát becsületszóra el kell fogadnunk, hogy ez a várostörténész nem más, mint vizek és hullámok ős ösztönök- kel megvert, elementáris leánya. Paula Beert már Petzold előző filmjében, a nagyszerű *Transit*ban láthattuk, Franz Rogowskival együtt, és a rendezőt az ott ábrázolt be nem teljesült szerelem és vízihalál ösztökélte, hogy olyan tör- ténetet találjon, amelyben az álompá- ros, mintegy természetes folytatásként, újra együtt lehet.

Petzold joggal mondja, hogy a Hable- ány-mítosz meglehetősen vérszegény, tehát az az ambíció is fűti, hogy a mítoszt bővítsé és gazdagítsa. Undine, ez az ösztönlény, ez a najád, szakszóval élve szilf, csak úgy szerezhet lelket, ha beleszeret egy földi halandó, de ha az illető elhagyja, akkor meg kell őt ölnie. (Andersennél fordítva van, a hableány- nak kell meghalnia.) Nevében a Wibeau egy 70-es évekbeli kelet-német sikerdarabra, Az ifjú W. újabb szenvedéseinek társadalomból kiszorult, fia-

„A mocsárra épült Berlin mítosza”  
(Franz Rogowski és Paula Beer)



talon elpusztult hőisére utal. Petzold a névadással a mítosz kiterjesztésének szükségességét jelzi, mint ahogyan Undine szakmája révén a kiszáritott mocsárra telepített Berlin mítosza is rákopírozódik a sorsára. Petzold még egy ágyjelenetet is konstruál, amelyben Undine új szerelme, a műveletlen, de tudásvágyó Christoph kérésére – aki természetesen ipari bűvár, miáltal a víz alatti felvételeknek indoka is lesz – felmondja a következő napi idegen- vezetési szövegét. És Undine úgy tűnik, lemond arról, hogy az előző fiút meg- gyilkolja, hiszen akkor örökre vissza kel- lene térnie elemébe, a vízbe.

A 45. percben kezdődnek a jellegze- tes petzoldi csavarok. A két szerelmes- pár szembetalálkozik egy olyan hídon vagy felüljárón, ahol nem kerülhetik ki egymást. Ezért a vidéki kiküldetésen ta- lálható Christoph éjjel féltékenyen fel- hívja Undinét, aki hazudik neki első ta- lálkozásukról, hiszen akkor még az exét várta a kávéházban. Undine próbálja visszahívni, de Christoph nem kapcsol- ható. Kirohan a tóhoz, ahol a fiúnak me- rülnie kellene, és ott tudja meg, hogy baleset érte. Rohan a kórházba, ahol az ágy mellett ülő riválisa szorongatja az agyhalott Christoph kezét. És kiderül, hogy a telefonhívás idején Christoph már halott volt. Ezek után Undine a vele kibékülni vágyó exét egy villa fürdőme- dencéjében szinte pusztá nézésével, vagyis a mítosz erejével megöli. Viszont a kis bűvárszobrot, amit Christoph aján- dékozott Undinéknak és egyszer eltört és meg is kellett ragasztani, Christoph az örökre eltűnt Undinétől két évvel később kapja vissza, amikor hiábavaló keresések után a teherbe ejtett riválist készül feleségül venni, ám még egyszer lemerül a homályos, hideg vizekbe és mosollyal arcán, kezében a kis szobor- ral tér vissza a felszínre.

Bár néha irritáltak a kevéssé indokolt fordulatok, s ha volt is már jobb filmje Petzoldnak, az *Undine* egyáltalán nem méltatlan a filmek nagyszerű sorához, szem a láncban.

**HABLEÁNY (Undine)** – német, 2020. Rendezte és írta: **Christian Petzold**. Kép: **Hans Fromm**. Szereplők: **Paula Beer** (Undine Wibeau), **Franz Rogowski** (Christoph), **Jacob Matschenz** (Johannes), **Maryam Zaree** (Monika), **Anne Ratte- Polle** (Anna). Gyártó: **Schramm Film / Film du Losange / ZDF / Arte France Cinéma**. Forgalmazó: **Cirko Film. Feliratos.** 91 perc.

ELTÖRÖLNI FRANKOT

# Kiterítenek ügyis

KOVÁCS PATRIK

**A NYOLCVANAS ÉVEK ELEJÉNEK KÁDÁRI MAGYARORSZÁGA A BÉKE SZIGETÉNEK TŰNHETETT, FABRICIUS GÁBOR FILMJÉBEN SÖTÉTEBB KÉP TÁRUL ELÉNK.**

Még mindig csak szendergünk: nem ébredtünk fel teljesen a huszadik század hosszú éjszakájából. A történelmi (fél)múlt azért vehet ilyen hosszú árnyékot e nemzetre, elevensége azért lehet ennyire háborzongató, mert az egymást szorosan követő, alapvetően az elnyomásra berendezkedett politikai rendszerek legbecsebb kincsünkötől, az identitásunktól fosztottak meg minket, hosszú időre ellehetetlenítve kulturális, spirituális és eszmei újraegyesülésünket. A tűnt idő sűrűn gomolygó fekete lyukká nőtte ki magát a hátunk mögött, s lassan elnyel minket, ha nem nézünk vele farkasszemet. Az eddig jobbára rövidfilmjei (*Bianka*, *Sintér*, *Dialógus*) révén elhíresült Fabricius Gábor első egészestés mozija, az idei Velencei Filmfesztiválon debütált *Eltörölni Frankot* már csak azért is jelentőségteljes munka, mert múlt századi történelmünk egyik igazi vakfoltját, a nyolcvanas évek első felének kádári Magyarországot

„A szellemi háború totalitása”  
(Fuchs Benjámín)

deríti fel, melyet az ifjabb nemzedékek csak elbeszélésekből ismerhetnek, az idősebbek élményeit pedig könnyen megszépíthette „a kancsal emlékezet”. Másrészt az *Eltörölni Frankot* témaválasztásával és kivitelezésével is kivívja éber figyelmünket.

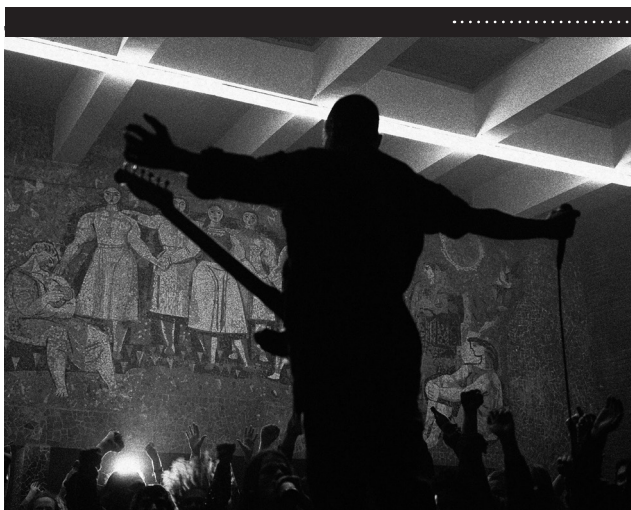
A nyolcvanas évek hajnalán járunk, a Kádár-rendszer lassú, de megállíthatatlan pusztulásának időszakában. A történet főhőse, Frank Róbert egy punk rockot játszó underground zenekar frontembere, ugyanakkor jóval több is annál: lángelkű forradalmár. Koncertjei légkörét áthatja a regnáló hatalommal szemben táplált kétségbeesett harag. A feszültségterhes helyzet addig fokozódik, míg Frank szálla nem lesz a kultúrpolitika magas rangú urainak szemében. A banda egyik felépése váratlanul félbeszakad: a lázongó zenészt letartóztatják, majd egy pszichiátriai intézetbe utalják, ahol kényszergyógykezelésnek vetik alá. Nemcsak az elveihez és gondolataihoz végtelenségig ragaszkodó férfi lába alól csúszik ki a talaj, nemcsak a szunnyadó zsarnokság szabadul ki a palackból, de a szemünk elé tárul egy lerongyolódott, reménytelenül szürke és piszkos Budapest is: a hanyatló „birodalom” betonkoporsója.

Hat évbe telt, míg Fabricius a filmtervtől eljutott a megvalósításig. Sokáig dédelgette szerelemprojektjét, precíz kutatómunka előzte meg a forgatókönyv megírását, illetve a forgatást. Önmagában ez is megsüvegezendő, a rendező szenvedélyességét

azonban elsősorban nem a történelmi hitelesség igénye, hanem a nagyszerű anyagkezelés tükrözi. Jóllehet az *Eltörölni Frankot* konkrét térben és időben, 1983 közönyös Magyarországon játszódik, Fabricius bátran elemeli történetét a rögválóságtól. A tárgyi világ ugyan jellegzetesen kelet-európai, Budapestre mégis alig-alig ismerünk rá a filmben. A kifogástalanul megkomponált képekre ugyanis egyfajta időtlen komorság nehezedik, arról nem is szólva, hogy mozgóképen ritkán láthatjuk ennyire piszkosnak és viharvertnek a magyar fővárost. A fekete-fehér, olykor homályosság-szemcséssé formált felvételek pedig érzéketlenül közvetítik: ebben a világban nincsenek erkölcsi szűrőzónák, fondorlatos kompromisszumok. Csak a szellemi háború totalitása.

A cselekmény gépezete olykor reccsog-ropog (főként az első szekvenciákat jellemzik nagyobb ürességek), s Fabricius inkább a képi attrakciókra támaszkodik, amikor meg akarja nyerni magának a nézőjét. A kamera – akár csak a *Saul fia* esetében – néha szinte a főszereplő bőréhez tapad, s ezáltal intim közelségbe hozza Frank sorsdrámáját; másszor viszont szenttelenül tudósít a késő kádári hétköznapiokról, s ez utóbbi megoldás sokkal inkább a húsunkba mar. Dermesztő látni, ahogy a hatalom – még a szocializmus végóráiban is – következetesen dehumanizálja ellenfeleit – kiváltképp akkor, ha azok történetesen érzékeny művészek. Ez már csak azért is megrázó tapasztalat, mert a kultúra – benne a legkülönbözőbb művészeti ágakkal – napjainkban is a politikai önkény terepe. Az *Eltörölni Frankot* nem akar görcsösen üzeni a mának, csupán arra emlékeztet, hogy a szellem embere sosem üvölthet együtt a farkasokkal. Az elnyomás ezerféle álarc mögé bújhat, ez az alapigazság viszont évezredek óta változatlan.

**ELTÖRÖLNI FRANKOT** – magyar, 2021. Rendezte és írta: **Fabricius Gábor**. Kép: **Dobos Tamás**. Szereplők: **Fuchs Benjámín** (Frank Róbert), **Blénesi Kincső** (Kiss Hanna), **Waskovics Andrea** (Goldschmidt Anna), **Lénárt István** (Erős Jenő), **Pál András** (László Rajmond), **Zayzon Zsolt** (Wilhelm Imre), **Bánsági Ildikó**, **Pajor Tamás**, **Frenák Pál**, **Peer Krisztián**, **Székely B. Miklós**. Gyártó: **Otherside Stories**. Forgalmazó: **Mozinet**. 99 perc.



**TANTRUM**

# Károly 5-től 6-ig

**VAJDA JUDIT**

**NAGY BORÚS LEVENTE, FIATAL FORGATÓKÖNYVÍRŐ-RENDEZŐ EGYSNITTES, FIX NÉZŐPONTÚ ALKOTÁSA NEM TECHNIKAI, HANEM ÍRÓI ÉS SZÍNÉSZI BRAVÚR.**

Az egysnittes, azaz vágás nélkül (vagy láthatatlan vágással) felvett alkotásokat a filmtörténelem során a Hitchcock-féle *A kötél*től kezdve *Az orosz bárkán* át az 1917-ig filmművészeti és -technikai bravúrként szokás emlegetni. Nagy Borús Levente *Tantrumja* viszont hiába szintén egyetlen hosszú (48 perces) beállítás, a kamera nem jár be benne tereket, így ezúttal nem az operatőri csapatra, hanem – a forgatókönyvírókn kívül – kizárólag a kamera másik oldalán álló személyre hárult a munka dandárja, azaz a néző figyelmének folyamatos fenntartása.

A *Tantrum* másik fontos technikai jellemzője, hogy a kamera nemhogy nem jár be benne tereket, hanem (szinte a legvégéig) egyetlen pontra van leszűrve, vagyis egyetlen kameraállásból, fix nézőpontból látjuk a történéseket – és ez szintén a színész vállára helyez mázsás súlyokat. Nagy Borús műve előképének ebből a szempontból Sas Tamás

bemutató nagyjátékfilmje, a *Presszó* tekinthető, ahol egy belvárosi preszóban követhettük fix kameraállásból, mint egy légy a falon, az eseményeket. A *Presszó* kamerája előtt azonban folyamatosan cserélődtek a figurák, állandó volt a mozgás, a jövés-menés, ami a *Tantrumból* hiányzik. Itt egyetlen hosszú beállításban egyetlen gépállásból egyetlen arcot nézünk: Nagy Zsoltét, akit a rendező mintha csak egy színészi mestervizsgának vetett volna alá, ahol a feladat nem kevesebb, mint közel egy órán át érdekesnek maradni, fenntartani a néző figyelmét, azaz csak mondani, mondani, mondani a megírtakat, és nem esni ki a szerepből.

A színház világában nem ritka a monodráma, ahol látszólag ugyanezt kell megvalósítani, ám ott ehhez képest hatalmas könnyebbség, hogy a nézők egyrészt nem pár centiről vizslatják a színész arcát, tehát könnyebben meg lehet úszni egy-egy hamis hangot vagy gesztust, másrészt a művész élhet egy fontos kifejezőeszköz, a mozgás lehetőségével. A *Tantrumban* viszont nemcsak a kamera, a főszereplő sem mozdul: egy helyben ül, vélhetően egy kocsnában, bár pohár nincs a kezében (ennek a rejtélye a játékidő utolsó percében fog csattanósan megoldódni).

Az eddig leírtak arra utalnak, hogy a forgatókönyvíró-rendező Nagy Borús afféle szadista alkotóként egy hatalmas szívatást eszelt ki a főszereplőül választott Nagy Zsolt számára, akit nagyon szűk keretek közé szorított,

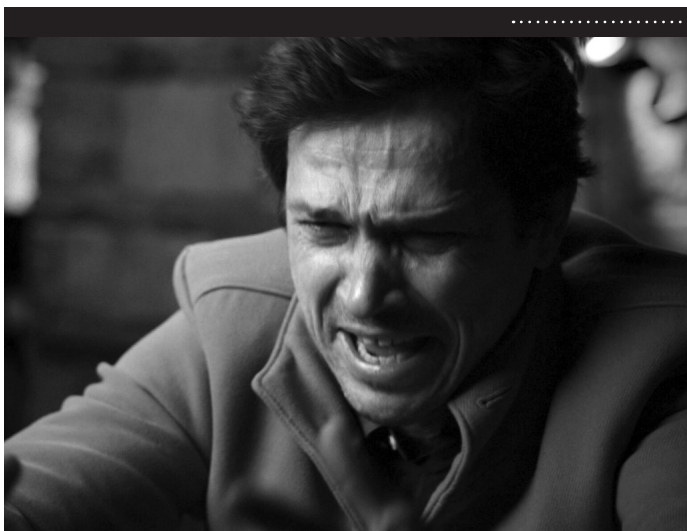
igazi színészi csapdahelyzetbe vetett (ami egyébként azért is szép megoldás, mert átvitt értelemben a Nagy által megformált karakter maga is csapdában van). A színész tehát nem lazíthat egy másodpercre sem, mint lehetné azt például a színpadon – Nagy Borús mentségére szól viszont, hogy valami nagyon fontos az ezért megtárogatta Nagy Zsolt munkáját: egy jól megírt, végig izgalmas és feszült forgatókönyvvel.

Nagy Borús Levente Twitter-oldalán szószonglőrként határozza meg magát, és ez nagyjából fedi is a valóságot. A 2019-es Hypewriter televíziós pitchfórum kiemelt döntőseként és az *Odabenn* című hangjáték szerzőjeként is bizonyította már, hogy ha szövegírásról van szó, kiváló teljesítményre képes. A hangjátékkal pedig, ami műfaját tekintve sci-fi, egy filmen erősen a látványra, irodalmilag pedig a hosszú leírásokra, nem pedig a párbeszédre épülő műfaj, egyúttal azt is megmutatta, mennyire szeret kísérletezni. Az alkotó a *Tantrumban* tovább folytatja a kísérletezést, és egyetlen hosszú, lélegzetvételnél szünet nélkül elmondott, sodró lendületű monológ segítségével épít fel egy nagyon is ismerős és átélhető emberi világot. A főhős, Károly világát, ami épp összeomlani látszik, hogy miért és ki miatt, azt Károly készséggel megosztja velünk, elég hozzá megnyomni a play gombot.

A Nagy Zsolt által megformált Károly eldühöngött monológjából megismerünk egy egész életet, a gyerekkortól kezdve az érett felnőttkorig, azaz a negyvenes karakter jelen pillanatáig. Kirajzolódik belőle az övé kívül még legalább három, egymással szorosan összefonódó emberi sors. Bár a forgatókönyv a cselekményességet tekintve is szűk keretek között mozog, a mesében így is van hős, femme fatale (vagy valami nagyon hasonló) és főgonosz. Mondhatjuk tehát, hogy Nagy Borús Levente Nagy Zsolt segítségével megvalósított kísérlete sikerült. Szóval a koncentrált, intenzív élményt adó játék után jöhet az igazi kísérlet: egy nagyjátékfilm.

**TANTRUM** – magyar, 2021. Rendezte és írta: **Nagy Borús Levente**. Kép: **Papp Kornél**. Zene: **Cseterkí Tamás**. Producer: **Berta Balázs, Kárpáti György**. Szereplők: **Nagy Zsolt** (Károly), **Leila Ben Salem** (Raika). Gyártó és forgalmazó: **Vertigo Média**. 48 perc.

**„Nem lazíthat egy másodpercre sem”**  
(Nagy Zsolt)



ÉJJELI ÓRJÁRAT

# Színház az egész

DARIDA VERONIKA

DEMIAN JÓZSEF MAGÁVAL RAGADÓ ÉJSZAKAI KÖRTÁNCÁBAN ÉLET ÉS ÁLOM, VALÓSÁG ÉS KÉPZELET FONÓDIK ÖSSZE.

Színház az egész világ. És színész benne minden férfi és nő. Fellép s lelép; s mindenkire sok szerep vár” – erről az életünket meghatározó teatralitásról szól Josef Demian (Demian József) új filmje, mely egy színtársulat egyetlen éjszakájának története. Az 1941-ben Nagyváradon született operatőr és rendező filmes munkássága a hatvanas években indult (legismertebb rendezései: *Egy leány könnye*, *Kölyök*, *Szívárvány buborékok*), majd mivel szembekerült a rendszerrel, a nyolcvanas évek közepén elhagyta Romániát és Ausztráliában telepedett le. Ezt követően főleg dokumentumfilmeket rendezett, így a 2021-es *Éjjeli őrzár* a nyolcvanéves alkotó játékfilmes visszatérésének is tekinthető.

A filmbeli színtársulat által játszott *Őrzár* (*Rondul*, *Nightwatch*, *La Ronde*) című előadásra utalva, melynek egy körtánc jelenetét a film vége felé láthatjuk, az addigi rövid történetek valóban körbe érnek. A film első mon-

data – „Jöjjenek a színészek!” – a film végén kontextusba (vagy pontosabban: színpadra) kerül, és a színházi rendező által kimondva elismétlődik. Habár látzólag alig összefüggő epizódok során jutunk el a tényleges színházig, de addig is dramaturgiailag megszerkesztett, színpadszerűen előadott jelenetek követik egymást, váratlan fordulatokkal és megoldásokkal, gördülékeny párbeszédekkel és nagymonológokkal. Mind ezt valóban remek, román és magyar színészek közös játékában. Az általuk megjelenített kis éji történetek egyszerre profánok, groteszkek, meglepők, elgondolkodtatók, komikusak és tragikusak. Megvan bennük a schnitzleri *Körtánc* (saját korában botrányos) provokatív erotikája, ahogy Rembrandt *Éjjeli őrzár*ának enigmatikussága is.

„A vágy és a halál terében”

(Manuela Häräbor és Laurențiu Damian)

Élet és álm, valóság és képzelet összefonódik ezeken az onirikus színpadokon.

Mi az, amit a filmszínházban láthatunk? Önmagát a saját férjétől megtagadó örömlányt, aki színésznőnek adja ki magát, álszereplőkkel megrendezett ünnepi vacsorát, az éjszakai vonaton egy bohóclány és egy hajléktalan találkozását, afrikai menekülteket egy éjszakára vendégül látó híres színészt, egy rendőri hatalommal való visszaélés történetét, egy bizarr betörést, egy asszisztált öngyilkosságot... A jeleneteket az ismétlődő főcímmzene (zeneszerző: Demian-Józsa Erika) választja el, miközben a kamera a kihalt város képeit mutatja. Míg nem el-

érünk a színház épületébe, ahol a még üres színpadon folyik a főpróba, nézőközönség nélkül, a másnapi bemutató előtt. Egy véletlen folytán azonban a színház öltözőit hamarabb bezárják, az épület beriaszt, és a színes jelmezbe bújt színészek hirtelen az utcán találják magukat: ezért iratok, pénz és mobiltelefon nélkül, többnyire egyedül, a körülményeknek kiszolgáltatottan indulnak haza. Valójában itt kezdődik a film története, ekkor kapunk választ a korábbi szereplők szokatlan öltözetére. A lezárás jelenti a kezdetet, minden körbe ér.

Az *Éjjeli őrzár* fő témája a színész és az általa játszott karakter közötti talányos és intim kapcsolat. A jelmezes színész nem lehet teljesen önmaga, nem tud kilépni szerepéből, ahogy nézői (az éjszakai utcákon és tereken lézengők, vagy a moziban ülők) is mást látnak benne. A színészekkel lejátszódó valódi történetek ugyanakkor radikálisan kihatnak a másnapra tervezett előadásra, valószínűleg ellehetetlenítve azt. De mindez már túlmutat azon az éjszakán, ami a film keretét jelenti, és ami minket is magába zár.

„In girum imus nocte et consumimur igni” – magyarra fordítva az ismert római palindrom jelentése (melyet egy kései filmcímében Guy Debord is felidéz): „Körbejárunk éjjel és felemész-tődünk a tűzben”. Az éjszakai térben – a vágy és a halál terében – bolyongó szereplők ezt a színpadias sorsszerűséget: az eleve elrendelt végzetet vagy a váratlan felismerésekhez vezető véletlenszerűséget képviselik.

„Mindenkinek megvan a maga éjszakája” – mondja a film színházi rendezőt alakító főszereplője, zárzó helyett. Hozzátehetjük, hogy valamennyien el is vesznek ebben az éjszakában. „Lost in the night” – olvashatjuk a stáblistán (a „Cast” helyett). És a színészek természetesen nem jönnek ki meghajolni.

**ÉJJELI ÓRJÁRAT (Rondul de noapte)** – magyar-román, 2020. Rendezte, írta, kép: **Demian József**. Zene: **Demian Józsa Erika**. Látvány: **Damokos Csaba**. Szereplők: **Ilinca Häränuț** (Margareta), **Mátrai László** (Matei, a rendező), **Ada Condeescu** (Cara), **Bogdán Zolt** (Sebi), **Manuela Häräbor** (Flora), **Laurențiu Damian** (A hobó), **Razvăn Vasilescu** (Bebe), **Ioachim Cioban** (Guțu), Sara **Budrala** (Carmina). Gyártó: **Mandragora & Iadasarecasa**. Forgalmazó: **Matrix Film**. 113 perc.







## Bachman tanár úr és az osztálya

Herr Bachmann und seine Klasse – német, 2021. Rendezte és írta: Maria Speth. Kép: Reinhold Vorschneider. Szereplő: Dieter Bachmann. Gyártó: Madonnen Film. Forgalmazó: Cirko Film Kft. Feliratos. 217 perc.

Dieter Bachmann AC/DC pótlóban és kötött sapkával a fején ül osztályával szemben a hangszerekkel, teakonyhával és kanapéval telezsúfolt teremben. Amikor a gyerekeknek nincs kedvük vagy túl fáradtak az iskolai feladatokhoz, akkor Bachmann tanár úrral zsonglőröknek, énekelnek, a *Smoke On The Water*-t próbálják, szünetben pedig kebabot rendelnek az egész osztálynak. A nyugdíj előtt álló, karizmatikus pedagógus az iskolára kevésbé oktatási intézményként tekint, mint inkább egy olyan védelmet nyújtó térként, ahol a gyerekek személyisége kibontakozhat. Diákjainak pedig különösen nagy szüksége van erre a térre, hiszen kivétel nélkül mind bevándorló háttérrel rendelkeznek, viszont az osztályon belül is igen vegyesen. Nem csak származásuk változatos, hanem némettudásuk, az országban töltött idejük is, de mindannyi-

an megküzdnek a tökéletes nyelvtudás hiányának nehézségeivel, az integráció olykor igen fájdalmas pillanataival. Akad pár hónapja az országba érkezett bolgár kislány, Marokkóban született, de öt évet Olaszországban, ötöt pedig Németországban eltöltött srác és már német állampolgárként született harmadgenerációs török gyerekek is.

A stadallendorfi 6b-sék anyanyelve arab, román, brazil-portugál, olasz, kazah, török, orosz és német. Róluk, erről a színes osztályközösségről, változatos mikrokozmoszról szól Maria Speth három és fél órás dokumentumfilmje, a *Bachmann tanár úr és az osztálya*. Speth és szerzőtársa, Reinhold Vorschneider a mikroközösség mindennapjait mutatja be egy decemberi reggeltől egészen a júniusi ballagásig. A több mint kétszáz órányi nyersanyagból három éven keresztül vágták a végső változatot, ami az idei Berlinlén debütált, ahol elnyerte az Ezüst Medvét és a közönségdíjat. A dokumentumfilm érzékenységének titka a tanár és a gyerekek közötti kimondatlan cinkosságban és

bizalomban rejlik, amin keresztül könnyedén tárul eléink az ő csodálatos világuk és meghitt közelségből ismerhetjük meg az osztály tagjait és kivételes empátiájú tanárukat. Őket nézve egy ideális világot vizionálhatunk, ahol a biztonság, az elfogadás és az otthon bonyolult érzései a legkülönfélébb emberek között megtapaszthatók.

PAZÁR SAROLTA

## El akartam rejtőzni

Volevo nascondermi – olasz, 2020. Rendezte: Giorgio Diritti. Írta: Fredo Valla és Tania Pedroni. Kép: Matteo Cocco. Zene: Marco Biscarini. Szereplők: Elio Germano (Antonio Ligabue), Pietro Traldi (Renato), Orietta Notari (Any), Andrea Gherpelli (Andrea), Denis Campitelli (Nerone). Gyártó: Palomar / Rai Cinema. Forgalmazó: Cinenouvo. Feliratos. 120 perc.



Nem véletlen, hogy nem csak a képzőművészek, de talán az összes művészeti ág képviselői közül Van Gogh az, akiről a legtöbb filmfeldolgozás született. A kitüntetett figyelem valószínűleg nem elsősorban munkásságának, hanem hányatott sorsának szól: ideális képviselője a meg nem értett, szenvedésre kárhóztatott művész archetipusának, akinek nem csupán egész élete, de halála is tragikus és mindenki előtt ismert. Az 1899-ben Zürichben született olasz Antonio Ligabue élete sok szempontból mutat rokonságot holland kollégájával. Sanyarú sors jutott neki is, ő is megjárta az elmeegógyintézetet, és képei is mutatnak némi rokonságot Van Gogh festményeivel. Döntő különbség azonban, hogy az ő tehetségét felismerték, őt magát pedig felkarolták és támogatták, nem csupán anyagi biztonságot adva neki, de kiállításai megszervezésével művészi kiteljesedésében is segítve.

A naiv festőről az 1977-es, háromrészes tévésorozat után Giorgio Diritti készített játékfilmet; a rendező szerencsére tartózkodott az életrajzi művek tekintélyes részének kedvelt és sokszor üres fogásaitól. Nem időzik hosszan hősrünk gyermekkoránál, és nem kíván sem pszichológiai, sem művészettörténeti-esztétikai értelmezésekbe bonyolódni. Épp olyan alázattal, ámulattal és érdeklődéssel fordul Ligabue felé, ahogy hőse szemléli a világot és magát a létezését is. Ehhez pedig tökéletes színészt talált Elio Germano



## Normális világ

**Un mundo normal** – spanyol, 2020.  
Rendezte és írta: **Achero Mañas**. Kép: **David Omedes**. Zene: **Vanessa Garde**.  
Szereplők: **Ernesto Alterio** (Ernesto), **Gala Amyach** (Cloe), **Ruth Diaz** (Julia), **Pau Dura** (Max). Gyártó: **Crea SGR / Last Will / Movistar+**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos*.  
103 perc.

A „normális” szó elképesztően telített lett a morális pánikokkal teli jelenünkben, de akár egy családi veszekedésen is könnyen egymáshoz tudjuk vágni ezt a szót. A spanyol Achero Mañas pont ezeken a családi dinamikákon, az élet és halál tematikáján és a főszereplője életközépi válságán keresztül nézi meg mit is jelent normálisnak vagy konformistának lenni. Ernesto és édesanyja között különleges kapcsolat van, viccelődnek, veszekednek és mindketten rögeszmésen ragaszkodnak az elveikhez, mondjuk ahhoz, hogy a technika és szórakoztatóipar felszínes és hazug. Ernesto az élettársával való szakítása után egy tévésorozat rendezése és a színházi ambíciói között dilemmázik, miközben egyetemista korú lányának is útmutatást kellene adnia. Arra, hogy eldöntse merre is lép tovább, egy váratlan esemény kényszeríti rá. Édesanyja meghal és utolsó kérése, hogy a hagyományokat és a törvényeket felrúgva a tengerbe temessék. Ernesto és lánya útra kel a tengerhez, miközben az otthoni „normális” világ üldözi őket; testvére, volt élettársa és a rendőrség. A főhősnek a két világ közül kell kiválasztania, hogy melyik a fontosabb: az anya utolsó kérését teljesíteni vagy betartani a szabályokat.

Mañas felépíti ezt a két (elég banális) frontot, de nem találja meg igazán a fókuszot. A legerősebb vonal az apa és lánya közötti kapcsolat fejlődése, amihez a színészi alakítások



is hozzátesznek, de erről a rendező rendre elfeledkezik, a folytonos telefonátvitások megszakítják a dinamikát és a lány sokszor *sidekick*-ké alacsonyodik le, aki csak asszisztál az apa történetéhez. Ernesto önző és gyerekes viselkedésének alig lesz következménye, nem mutatja meg lányának, hogyan lehet jól kommunikálni, beismerni a hibákat, nem tudja megadni azt a szülői gondoskodást, amit a saját anyjától kapott. Annak ellenére, hogy a film a szabadságról szól, meglehetősen fullasztó a képi világ, sötét és művi szobabelsők teszik ki a film nagy részét és az utazás során sem nyílik ki jobban a világ.

BARTAL DÓRA

## Szenvedélyes szomszédok

**Sentimental** – spanyol, 2021. Rendezte és írta: **Cesc Gay**. Kép: **Andreu Rebés**. Szereplők: **Javier Cámara** (Julio), **Griselda Siciliani** (Ana), **Belén**

**Cuesta** (Laura), **Alberto San Juan** (Salva). Gyártó: **Imposible Films / Sentimentalfilm**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos*. 82 perc.

Saját négy szereplős kamaradarabját adaptálta filmre a katalán Cesc Gay. A *Szenvedélyes szomszédok* nem is kívánja leválasztani magát a színházi alapról, színpadként egy gyönyörű polgári lakás szolgálat, ahol valós időben, egy szünet nélküli, kellemes 70 perces felvonásban tud összezecsapni egymással a négy főszereplő. A középkorú házaspár, Laura és Julio kapcsolatában a szenvedély és tisztelet helyét már régen átvette az állandó csipkelődés és keserűség. Képesek összeveszni az új szőnyeg árán, egymás hobbijain, de visszatérő téma a felső szomszédokban lakó pár is, akiket csak a közös liftezések alkalmával tudtak eddig „megismerni”, ellenben elviselhetetlenül hangosan élik a

szexuális életüket. Mikor Laura a férje tudta nélkül meghívja őket egy kis szomszédolásra, a feszültséggel és humorral teli este nem várt fordulatokat hoz a házaspár életébe, akiknek a szűk másfél órás vacsora felér egy komplex családterápiával.

A *Szenvedélyes szomszédok* láttán többször eszünkbe juthat a hatalmas nemzetközi kört futó *Teljesen idegenek*, amit a 2016-os bemutatója óta több mint 20 országban feldolgoztak, és további hat vár előkészítésben. Az olasz film sikerének titka, hogy a telefonfüggőségről és hazugságokról szóló történet olyan általános tanulságokra épül fel, ami bármelyik ország kultúrájába könnyen beilleszthető. Pontosan ilyen szerkezetű a *Szenvedélyes szomszédok* is: Cesc Gayt a klasszikus hollywoodi vígjátékok inspirálták, így született meg ez a párbeszéd-dominált, jó ritmusú kamaradarab, ami szenvedélyes kapcsolatok és megfáradt házasságok működését feszegeti – az egész bárhová, akár egy budapesti lakásba, egy frusztrált magyar pár életébe is könnyen beilleszthető lenne. A kalandokkal teli szexuális élet (és annak hiánya), mint központi téma, a sikamlóssága ellenére sem válik banálissá, inkább a humor segítségével tologatja el a főszereplőket a mélyebben gyökerező problémák felé.

POZSONYI JANKA



## Kuponkirálynők

**Queenpins** – amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Aron Gaudet** és **Gitta Pullapilly**. Kép: **Andrew Wehde**. Zene: **Siddhartha Khosla**. Szereplők: **Kristen Bell** (Connie), **Kirby Howell-Baptiste** (Jo-Jo), **Vince Vaughn** (Simon), **Paul Walter Hauser** (Ken). Gyártó: **AGC Studios / Red Hour Films / Marquee Entertainment**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 110 perc.

Amióta Hollywood kiemelt figyelmet szentel a nőknek és a női egyenjogúság posztfeminista kérdéseinek, azóta az úgynevezett „rózsaszín galléros bűnözés” témájába vágó vígjátékok gombamód szaporodnak az iparban. Nincs mit tagadni, a női heist sztorik remek izgalmakat ígérnek, alkalmanként arra is képesek, hogy a női lélek mélyére ássanak, csajok férfias kalandjaira mindig akad közönség, ráadásul a kifordított helyzetek eredendően viccesek és adott esetben újrafogalmaznak néhány játékszabályt.

A *Kuponkirálynők* alapvetése nem egy kifordított helyzet, hiszen a kupongyűjtés és beváltás inkább női privilégium. Két főhősnőjének azonban mindez nem csupán hobbi, jobb napokat látott munkanélküliek lévén igen magas szakmai precizitással űzik a kedvezményeket biztosító cetlik gyűjtését. Connie és Jojo egy nap úgy döntenek, hogy emelik a tétet: egyenesen egy mexikói kupongyárból szállíttatják az ingyen terméket biztosító szóróanyagot és ezzel kereskednek majd. Jó biznissz ez, hiszen az ingyenes kuponért minden függő hajlandó fizetni, mert a kielégülést a beváltásnál kapja meg, amikor a pittyenés után tranzakciómentes nullás blokkot nyújt át a pénztáros. A két hölgy svindlije millió dolláros üzletté nővi ki magát és ez természetesen szemet szúr az illetékes hatóságoknak konkrétan egy üzletlánc biztonsági emberének és egy postai nyomozónak.



Az **Aron Gaudet**–**Gitta Pullapilly** házaspár filmje meglepően szórakoztató, mi több izgalommal telített, köszönhetően az alkalmanként szívbemarkolóan drámai háttérrel rendelkező, ám ügyesen kidolgozott vígjátéki karaktereknek, a jól eltalált és gyengéden bemutatott alsó középosztálybeli miliónek és a jó tempójú dialógoknak. A *Kuponkirálynők* nem térdcsapkodós vígjáték (még az amerikai komédiákban szinte kötelező emésztőrendszeri-poénok is csak épphogy felsejlenek egy jelenet erejéig), inkább szívmengető karakterrajz, kellemes kis darab, kedves happy enddel.

ALFÖLDI NÓRA

## Ainbo – A dzsungel hercegnője

**Ainbo: Spirit of Amazonas** – holland-perui, 2021. Rendezte: **Richard Claus** és **Jose Zelada**. Írta: **Brian**

és **Jason Cleveland**. Zene: **Vidjay Beerepoot**. Gyártó: **Cool Beans / CMG / Tunche Films**. Forgalmazó: **ADS Service**. Szinkronizált. 84 perc.

A sok tengerentúli mainstream ACGI animáció között felütlés lehetne egy perui mítoszt elmesélő, perui-holland-amerikai koprodukcióban készült film, ha nem az amerikai főszereplő társai esztétikáját és narratíváját követné. Az *Ainbo – A dzsungel hercegnője* ugyanis olyan filmeket idéz meg, mint a *Pocahontas*, az *Oroszlánkirály*, a *Jégvarázs*, a *Vaiana*, sőt még az *Avatart* és a *Csillagok háborúját* is, amelyek remek klasszikus darabok, de ez az ihletettséggel mégsem lesz hasznára az alkotásnak. Sőt elnyom mindent, amitől egyedi lehetne. Ha már egy perui mítoszt dolgoznak fel, mennyivel autentikusabb és érdekesebb lett volna a hihetetlenül izgalmas és színes helyi folklór motívumai-

val megvalósítani, ahogy más európai társai is teszik a saját kultúrájuk megidézésével, mint például az ír *Cartoon Saloon*.

A történet főhőse az Amazonas esőerdő mélyén élő Ainbo, egy 13 éves árva lány, akinek legjobb barátját éppen kinevezik a törzs vezetőjének. A törzs tagjai közül viszont egyre többen betegeskednek, és a körülöttük lévő élővilág is haldoklik. Miután Ainbo megtudja, hogy anyja természetfeletti képességekkel rendelkezik, két boldos spirituális segítővel, egy tapírral és egy tatuval útnak indul, hogy kiderítse mi veszélyezteti a mindennapjaikat és megmentse törzsét a *Yacuruna* nevű gonosz erdei szellemtől. A kalandos küldetés során egy óriásira nőtt teknősanyó és egy vulkánban élő lajhár is a segítségére lesz, miközben a fehér ember rendületlenül pusztítja az anyaföldjüket. Mint látható, a készítő a játékidő 80 percébe megpróbálták a lehető legtöbb társadalmi és ökológiai problémát beleszuszakolni, és minél több tanulságot átadni a gyerekeknek, kezdve az esőerdők kiirtásától és a környezet-szennyezéstől a nyugati fehér ember kolonizációján át egészen a girlpowerig. Már csak az a kérdés, hogy ez a töménytelen fontos téma nem lesz-e kontraproduktív, ha szórakoztatóan próbáljuk nevelni az ifjú közönséget.

HEGEDŰS ZSÓFIA



## Az utolsó párbaj

**The Last Duel** – amerikai, 2021.  
Rendezte: **Ridley Scott**. Írta: **Ben Affleck, Matt Damon** és **Nicole Holofcener**. Kép: **Dariusz Wolski**. Zene: **Harry Gregson-Williams**. Szereplők: **Matt Damon** (Jean de Carrouges), **Adam Driver** (Jacques LeGris), **Jodie Comer** (Marguerite), **Ben Affleck** (Pierre). Gyártó: **20th Century Fox**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 152 perc.

A történelmi kalandfilm az Aegyetlen műfaj Ridley Scott pályáján, amelyből eddig minden évtizedben letett egyet az asztalra, élen a játékfilmdebütjét jelentő *Párbajhősök* remekével, amely a napóleoni háborúk idején két megszállott katonatiszt három országon és 16 éven átívelő párbajszorozatát mesélte el; és a grandiózus *Mennyei királysággal*, amely az isteni igazság jegyében zajló keresztes háború utolsó jeruzsálemi hónapjait követte nyomon Balduin király és Szaladin szultán között – egyetlen futó kis párbajjal. A 2020-as éveket rögtön kedvenc zsánerével indító Scott ötvözte a két korábbi filmsikerét: 14. századi párbajhősei azért csapnak össze egy végső nagy tusában az udvar előtt, hogy a sokéves gyűlölködő viszályuk tetőpontját jelentő nej-meggyalázás kételyes ügyében a Mennyei Királyra bízzák az ítéletet.

A felesége vitatott megérőszakolását párviadalban megtorló harcos története a *Vihar kapujában* rendhagyó Kurosawa-szamarájfilmje óta számos műfajt megjárt bandita westerntől (*Outrage*) acélgári thrillerig (*Acéllabirintus*), így aztán nem számít túl eredeti truvájnak Scott részéről, hogy a valós normannföldi esetet feldolgozó Eric Jager-könyv sztoriját – az alapműből átvett flashback-keretben – az Akutagawa-féle több nézőpontú narratívával meséli el közönségének. Míg azonban



a japán klasszikusnál központi jelentősége volt az ellentmondó szubjektív változatok egyenrangúságának, Scottnál a háromszor 45 percben felmondott hűbéres-*Rashomon* puszta jobbágyvakítás – nem csak mert egyetlen olyan jelenetet tud felmutatni, amelyben mindhárom fél részt vett, valamint az egyik sztorinak már a nyitányán jelzi, hogy az igazság következik (a kortárs *metoo*-mesternarratívának alárendelve a máig kérdéses történelmi esetet), de főként mert a hagyományos, objektív külső nézőpontú elbeszélés megfosztja a verziókat a személyesség talányaitól. A sok hűbéreménye így csak egy szórványosan izgalmas, redundanciákkal megpakolt kirakósjáték sok bizarr arcszörzettel és valós tét nélkül, amelynek végén a néző számára is egyfajta isteni megváltást jelent a 21. századi Scott-életművet megkoronázó párbajjelenet elementáris erjű néhány perce.

VARRÓ ATTILA

## Venom 2. – Vérontó

**Venom: Let There Be Carnage** – amerikai, 2021. Rendezte: **Andy Serkis**. Írta: **Kelly Marcel**. Kép: **Robert Richardson**. Zene: **Marco Beltrami**. Szereplők: **Tom Hardy** (Eddie / Venom), **Michelle Williams** (Anne), **Woody Harrelson** (Cletus), **Naomie Harris** (Frances), **Reid Scott** (Lewis), **Stephen Graham** (Mulligan). Gyártó: **Marvel Entertainment / Pascal Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 97 perc.

Atotális elmarvelésedés feltartóztathatatlannak tűnik a képregényfilmes fősodorban. A jelenlegi poszt-*Végjáték* korszakban nemcsak a hangvétel és a képi világ egységesedik, de az újabb filmek már meg sem próbálnak önmagukban is megálló történeteket elmesélni. A második *Venom* sem törődik sokat a karakter- vagy sztoriépítéssel, pontosan úgy csapunk a közepébe, mint ha nagyjából másfél perce úszott volna ki az előző rész stáblistája. A Pókember-univerzum egyelőre a Columbia stúdiónál maradt tulajdona, a falánk parazita *Venom* az öt gazdatestként befogadó Eddie Brockkal civakodik. Hamarosan felbukkan a Pókember-univerzum szintén e stúdiónál maradt másik vagyontárgya, *Vérontó*, hogy végül eljuthassunk a film valódi lényegéhez, a stáblista közepébe illesztett folytkövighez, ahol másfél

percben gigantikus bejelentés történik. *Cliffhanger*, ami az egész addigi másfél órát törli.

Igaz, egyébként sincs sok, ami velünk maradhatott volna. Hiába ült a rendezői székbe az az Andy Serkis, aki a testre ragadó digitális parazitákról bizonyára érdekeseket tudna mesélni, az alapanyag azonban nem sikerült fogást találnia. Egy-két ponton felvillannak a furcsa páros haverkomédiák, az abszurd identitásdrámák és a gótikus horrorok, de az egész film mint ha csak egy tucatnyi, előzetesekhez gyártott pillanatot próbálna egyben tartani. A poénok kiszámíthatóak, a pixelekből gyúrt összecsapások következtelenek, a színészek kedvetlenek. Az egyetlen kivétel Tom Hardy, aki most is nagy energiával viszi a hátán a filmet, aláhúva, hogy még az uniformizálódó univerzumokban is a hús-vér embereken múlik minden.

HUBER ZOLTÁN





## Amerikai vacsora

**American Dinner** – amerikai, 2020. Rendezte és írta: Adam Rehmeier. Kép: Jean-Philippe Bernier. Zene: John Swihart. Szereplők: Kyle Gallner (Simon), Emily Skeggs (Patty), Pat Healey (Norman), Lea Thompson (Betty). Gyártó: Atlas Industries / Red Hour Film. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 106 perc.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy az *Amerikai vacsora* az elmúlt évek egyik legfurcsább romantikus vígjátéka, amelyet legalább annyira szórakoztató nézni, mint amennyire fárasztó. Adam Rehmeier indie romkomjában Simon, a világmindenség ellen lázadó punk rocker egy sor bűncselekmény elkövetése után menekülni kényszerül a rendőrség elől, ám a világ olyan kicsi (még akkor is, ha történetesen épp Amerikáról van szó), hogy a fiút nem más, mint legnagyobb rajongója, az enyhén ADHD-s tinilány, Patty menti ki a bajból azzal, hogy befogadja őt a családi házukba. Simon lételeme a bajkeverés, amelybe a meglehetősen különc és kezdetben bántóan Pattyt is magával rántja, a közös kalandok azonban fokozatosan szorosabbra fűzik a két fiatal

viszonyát, pedig a lány eleinte nem is sejtí, hogy kedvenc punk bandájának titokzatos frontemberével, a közönség előtt csak símaszkban mutatkozó John Q-val került egy fedél alá.

A játékidő első felében a rendező – a főszereplők bemutatása és összeboronálása mellett – leginkább azzal van elfoglalva, hogy folyamatosan görbe tükröt tartson az amerikai középponygub szuburbán középosztályának: a probléma ezzel csupán annyi, hogy a különféle sztereotípiákat megtestesítő mellékszereplők groteszk túlhúzottsága a térdcsapkodóan viccestől viszonylag gyorsan a bántóan bugyuta irányába tolja el a film humorát. A sajátos társadalmi tabló feliskiccelésével szemben az *Amerikai vacsora* onnantól működik igazán, amikor – hangozzék ez akármilyen közhelyesen is – a cselekmény a két főszereplő között kibontakozó szerelemre kezd fókuszálni. Simon és Patty karakterei első ránézésre semmilyen univerzumban nem tűnnek kompatibilisnek egymással, Kyle Gallner és Emily Skeggs meggyőző színészi játéka, a pergő, jól megírt dialógusok, valamint a fiatalosan életteli soundtrack viszont együttesen gondoskodnak arról, hogy a néző elhiggye

a kispályás Bonnie és Clyde között meglévő kémiaiát. Az *Amerikai vacsora* tehát mindenképpen üde színfolt a romantikus komédiák palettáján, vad és energikus feel-good movie, amelynek mindettől függetlenül jót tenne, ha bizonyos pontjain mégis – ahogyan az a film során más kontextusban ugyan, de újra és újra elhangzik – „viszszavenne egy cseppet”.

BÁRÁNY BENCE

## Az önvédelem művészete

**The Art of Self-Defense** – amerikai, 2019. Rendezte és írta: Riley Stearns. Kép: Michael Raegen. Zene: Heather McIntosh. Szereplők: Jessie Eisenberg (Casey), Alessandro Nivola (Sensei), Imogen Poots (Anna), Steve Terada (Thomas). Gyártó: End Cue. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 104 perc.

Mióta az elmúlt évek során már a mainstream médiában és a kritikai diskurzusban is szélesebb körben elterjedt a „toxikus maszkulinitás” fogalma, joggal várható, hogy a folyamat visszahat, és egyre több filmkészítő vizsgál felül egyre több nemi kérdést, Riley Stearns pedig második nagyjátékfilmjét mintha a fenti téma illusztrációjának szánta volna. Főszereplője egy nőtlen, pipogya harmincas könyvelő, akit egyik este az utcán bármiféle látszólagos ok nélkül megtámad és laposra ver néhány bukósisakot viselő motoros. A fiatalember felépülése után betéved egy karateklubba, ahol azonnal megbabonázza a helyi sensei, és rögtön be is iratkozik egyik kurzusára, hogy a jövőben képes legyen pusztá kézzel megvédeni magát, ahogy egy férfihoz illik.

A röviddel a *metoo* előtt forgatott (és moziban 2019-ben bemutatott) *Az önvédelem művészete* genderszempontról látványosan progresszív: az amerikai író-rendező *Faults* című bemutatkozó egészségéhez hasonlóan ezúttal is egy szektát állít a közelmúltban játszódó cselekménye középpontjába, csak ezt egy harcművész társaság, tágabb értelemben a klasszikus maszkulin ideált képviselő férfiak közössége alkotja. Stearns minimalista formanyelvű, egyszerű tanmeséjét egyes dialógjaival és fordulataival az abszurd felé tolja el, de bármennyire is karikatúrisztikus figurákra épít,



azt nem sikerül elérnie, hogy (egy-egy pillanatot vagy mondatot leszámítva) ténylegesen vicces is legyen. Ráadásul gyilkos szatíra helyett gyilkos szájbarágást valósít meg, mintha készítése idején nemcsak kevésbé genderérzékeny, de még lassabb felfogású is lett volna a közönség.

ROBOZ GÁBOR

## Kő, papír, olló

*Piedra, papel y tijera* – argentin, 2019. Írta és rendezte: **Martín Blousson** és **Macarena García Lenzi**. Kép: **Nicolas Colledani**. Zene: **Gabriel Barredo**, **Emilio Haro**. Szereplők: **Valeria Giorelli** (María), **Agustina Cerviño** (Magdalena), **Pablo Sigal** (Jesús). Gyártó: **Películas V**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 80 perc.

**A**lfred Hitchcock *Hátsó ablak*-jának, valamint a Stephen King regényeiből készült *Tortúra* és a *Gerald's Game* hőse különösen nagy veszélyben van, hiszen nem egyszerűen passzív, hanem mozgásképtelen is. Ez nehezíti az argentin **Martín Blousson** és **Macarena García Lenzi** groteszk pszichothrillere, a *Kő, papír, olló* főhősének helyzetét is. A kamarajellegű történet szerint **Jesús** és **María** édestestvérek, akik együtt lakják elhunyt édesapjuk házát, azonban visszatér féltestvérük, **Magdalena**, aki bár félve, de követeli az örökség rá eső részét. Félelme nem alaptalan, miután egy baleset mozgásképtelenné teszi, **Jesús** és **María** kiszolgáltatottjává válik, akikkel távolról sincs minden rendben.

A karakterek és a sztori gyorsan kiismerhetők még úgy is, hogy a sablonosan ábrázolt **Jesúsnál** **María** némileg összetettebb jellem, a rendezők azonban jó stílusérzékkel játszottak a pszichothriller és a horror kliséivel, illetve más popkulturális motívumokkal (még ha az *Óz, a csodák csodája* ironikus megidézése inkább modoros és nem is igazán psziz-



szol a történethez). Emellett az alkotók takarékoskodhattak volna a humorosnak szánt szürreális jelenetekkel, mert inkább kínosak, és a gyenge speciális effektusok folytán azt hihetjük, trashfilmet látunk. Ugyanakkor ügyesen hozták be a cselekménybe a drámát, a gyerekkori traumákat, amelyek a kölcsönös megalázásokat és bántalmazásokat motiválják, illetve ezek közben törnek a felszínre. A film klasszikus játékra utaló címe találó, mivel a passzív pozícióba kényszerült, látszólag áldozat **Magdalena** sem büntelen, hozzá is kötődik a „gyilkos olló”, azaz jó oka van rá féltestvéreinek, hogy kínozzák. Így aztán a *Kő, papír, olló*t főleg a sötét múlt és annak felfejtése teszi izgalmas alkotássá, nem feltétlenül a thrillerzsáner hatásmechanizmusa.

BENKE ATTILA

## Violet Evergarden: A film

*Gekijouban Vaioletto Evaagaaden* – Japán, 2020. Rendezte: **Taichi Ishidate**. Írta: **Reiko Yoshida**. Zene: **Evan Call**. Színészek: **Yui Ishikawa** (**Violet Evergarden**), **Daisuke Namikawa** (**Gilbert Bougainvillea**), **Takhto Koyasu** (**Claudia Hodgins**). Gyártó: **Kyoto Animations**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 140 perc.

**A**Kyoto Animations némiképp a saját tragédiáját dolgozta fel legújabb egészestés film-

jében: a stúdió előbb többtucatnyi dolgozóját – és pótolhatatlan anyagokat – vesztett el a 2019-es szándékos gyújtogatásban, majd a pandémia miatt több hónapra le kellett állnia a bemutatókkal: **Violet Evergarden** zaklatott melodráma mintha mindezt gyászolná meg.

A meglehetősen drámai történet ötven évvel az után kezdődik, ahol a sorozat véget ért: **Violet**, az érzelemmentes gyilkológépként felnevelt árvalány a háború után levélíróként kapott állást egy fiktív európai nagyvárosban, ahol az ügyfelei hatására elkezdte átérzeni az emberi érzelmeket, amelyek korábban ismeretlenek voltak számára. Fél századdal később egyik ügy-

felének unokája kapja kézbe a nagymamájának írt leveleket, és kutatásba kezd, vajon mi történhetett **Violet**tal, akinek írása a mai napig megindító hatásúnak bizonyul. Vajon a lány, aki annyi ügyfelének segített megnyílni és őszintén kifejezni bonyolult érzéseit, végül át tudta adni saját üzenetét a számára legfontosabb embernek? A felfokozott dráma minden szereplője a gyerekkorától tárgynak tekintett főhősnek köszönheti lelki békéjét, de ő vajon meg tud valaha bocsájtani magának mindazért, amit mások ellen tett?

A sorozat mozifilmes darabja lassan hömpölyögve vonultatja fel a korábban megismert szereplőket és nosztalgikus melankóliával említi meg az utolsó epizód óta történeteket, hogy aztán megadja azt, amire mind **Violet**nek, mind a nézőknek, mind a **Kyoto Animations**-nek szüksége van: egy mindent elsöprő, hosszú zokogásra, ami végre megkönnyebbülést hozhat.

A századfordulós Európára emlékeztető különleges világban játszódó megható történet nem hiába lett sokak kedvence, ám a legfrissebb művet első-sorban azok fogják élvezni, akik korábban részletesen megismerkedtek **Violet Evergarden** világával.

LOVAS ANNA



## Bagdad Cafe

**Bagdad Cafe** – német, 1987. Rendezte: Percy Adlon. Írta: Eleonore és Percy Adlon. Kép: Bernd Hehl. Zene: Bob Telson. Szereplők: Marianne Sagenbrecht (Jasmin), CCH Pounder (Brenda), Jack Palance (Rudi), Christine Kaufmann (Debby). Gyártó: Bayerischer Rundfunk / Pelele Film. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 108 perc.

Egy echte bajor népviseletbe öltözött német házaspár a sivatagban veszekszik, majd a feleség gyalog folytatja útját, a férj pedig dühödten elhajt kocsijával. Percy Adlon kultikus, 1987-es *Bagdad Cafe* című filmje úgy indul, mint egy kedves, régivágású vicc. A bizarr jelenetsor megnyerő ugróvágásaival, a cselekményszál gyors lezavaráásával, erős vizuális elemeivel azonban rögtön megveszi a nézőt kilóra. Ez után a molett, ám rendkívül attraktív női főhős, Jasmin Muenchstettner kis körömcipőjében játszi könnyedséggel sétál be a 66-os út mentén elfekvő poros és elhagyott Bagdad nevű településre és ugyanezzel a lendülettel a néző szívébe. Bagdad, pontosabban a benzinkút, kávézó és motel azonban kemény hely – Miss Brenda, a tulajdonos meglehetősen impulzív asszony, hangos kirohanásai miatt férje épp otthagya, fia mániákusan zongorázik, lánya mániákusan keresi idegen férfiak társaságát. A lepattant Bagdad kávézóban se kávé, se étel nem kapható, a motel éppenhogy nem omlik össze, mindent belep a por és felfal a szemét. Frau Muenchstettner azonban egy nap csillogó porszívót talál a szobájában és rögtön munkához lát, német precizitással rendet tesz és kitakarít, viszont nem áll meg a Motelnél, arany kezei – Miss Brendával való összezördülések közepette – kipucolják a lebujt és szó szerint életet varázsolnak



bele. A két párhuzamos sorsú nő között mindeközben különleges kötelék alakul ki, egy igazi női barátság, amelyben egymás lelkének támaszai lesznek.

Percy Adlon majd' 35 éves meséje igazi midcult klasszikus a 80-as évek végi német-amerikanizmus tengelyén, remekmű, amelynek ma is minden kockája friss, köszönhető ez ízlésesen diszponált, lágy szurrealizmusának, naív képzőművészeti utalásainak, imádnivaló karaktereinek és andalító tempójának. Adlon, akárcsak női főhőse, egy mágus, aki a legegyszerűbb motívumokból képes kihozni a mozis varázslatot.

ALFÖLDI NÓRA

## Sosem kaptok el

**Catch Us If You Can** – brit, 1965. Rendezte: John Boorman. Írta: Peter Nichols. Kép: Manny Wynn. Zene: Basil Kirchin. Szereplők: Dave Clark (Steve), Barbara Ferris (Dinah), David de Keyser (Zissell). Gyártó: Anglo-Amalgamated. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 91 perc.

A 60-as években indult brit modernista rendezőgeneráció emblemikus lázadó színté mind rátaláltak az alkotói énjükhöz tökéletesen illő könyvzenei sztárra, markáns remekművekkel pecsételve meg örömteli frigyüket: Richard Lester bolondos anarchista simán beillett volna ötödik gombafejnek a Beatlesbe (*Egynehéz*

*nap éjszakája, Help*), Nicolas Roeg könyörtelen, sötét szenvedélyű felforgatóként még Mick Jaggerrel pecézott (*Performance*), enigmatikus dekonstruktív művészként már David Bowie-val osztozott közös UFO-n (*A földre pottyant férfi*), Ken Russell bombasztikus szürreál-prófétája pedig eszményi társra talált a The Who-fenegyerek Roger Daltrey-ban (*Lisztománia, Tommy*). Ennek fényében érthető – bár módfelett sajnálatos –, hogy John Boormannak be kellett érnie a Dave Clark Five rock nélkül lázadó zsúfú-bandájával: ám a BBC *cinema verité*-berkeiből indult ifjú titán játékfilmbetűjtét jelentő *Sosem kaptok el* szerencsére jóval többnek bizonyult egy kósza *Red Balloon*-nál a *Nagyítás* korabeli légkörében.

Noha a történet hamisítatlan *Nehéz nap éjszakája rip-off*ként indul a kaszkadőrök (!) alakító öt *beat-kópé*ről, akik egy marhahús-reklámfilmben próbálják megkeresni az évi Ibi-zára-valót, röpké negyed órányi mókás montázs-expozíció után már *Bolond Pierrot*-ként robog a londoni nagypiacról egy mesés Devon-parti sziget felé, miután a főhős Dave Clark egy dögös sportkocsival megszökteti a kampány bájos, öntörvényű sztármodelljét a lelketlen háziacsról. A slágerdús zúrodüsszeia során Boorman – és a forgatókönyvet író Peter „Joe Eggs” Nichols – egyre sötétebbre festi a játékos tónust, nem csak a hőspáros útjába akadó sivár társadalmi látletelekkel (élen egy korai hippikomunát felszámoló katonai támadással), de a két fiatal közötti feloldhatatlan elmentétek kiélesítésével is, az út végén szembesítve őket a könnyed popfilmtől merőben műfajidegen tanulsággal. Lázadásukat nem csak a rendszer olajozott gépezete őrli fel könyörtelenül, de saját felszínes, komformista személyiségük is: épp olyan illúzió, mint az Álomsziget, amelyet a dagály óráit kivéve népes földszáv köt össze a helyi turistaparadicsommal – valamint széles szerzői csapás a két évvel későbbi *Point Blank* Alcatrazával.

VARRÓ ATTILA





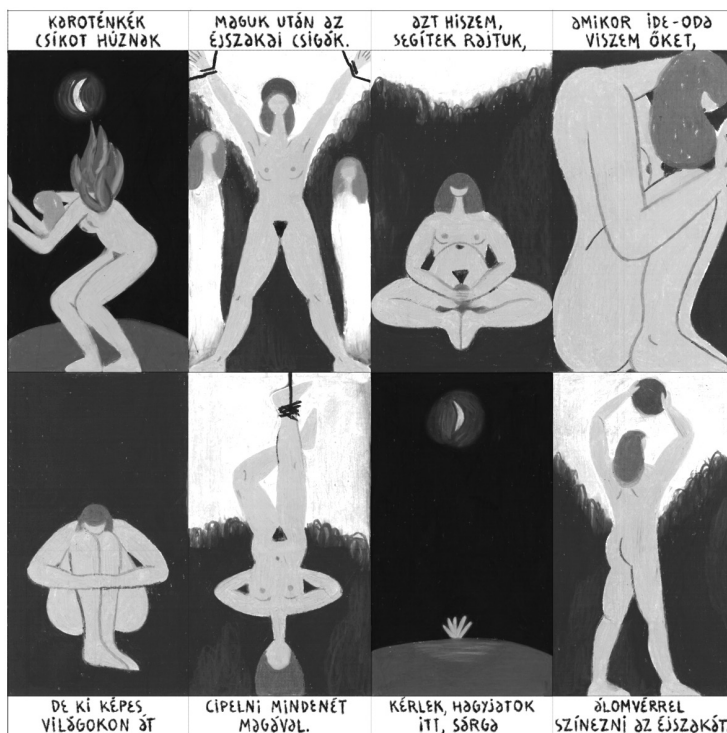
## Bűnös múltak

Nem tudunk rá meggyőző magyarázatot, az *Alois Nebel* miért aratott világsikert. Remek képregényről van szó, de ez önmagában nem elég. Jaroslav Rudiš és a Jaromír 99 néven alkotó Jaromír Švejdlík 2003 és 2005 között megjelent műve a cseh képregénytörténet legnagyobb nemzetközi sikere lett. Hazájában több tízezer példányt adtak el belőle, számos nyelvre lefordították, 2011-ben pedig animációs film készült belőle, amelyben Miroslav Krobot játékát fényképezték be rotoszkópos technikával. Ő alakította a címszereplőt, a jeseníki vasútállomás kiérdemesült forgalmistáját. Az *Alois Nebel* népszerűsége azért is váratlan, mert nem könnyen érthető hőstörténetről vagy kalandos történelmi képregényről van szó, hanem álom-, emlék- és víziójelenségekkel átszőtt, a happy enddé egyenesített lezárástól eltekintve meglehetősen sötét és borús elbeszélésről.

A hangvétel nem meglepő, mert a Szudéta-vidéken járunk, ahol a „történelem viharai” helyett helyesebb volna egymást követő tornádók sorozatáról beszélni. Errefelé a kedélyes Nebel tűnik az

egyetlen normális embernek, de amikor lelki szemei előtt megjelenik egy Auschwitzba tartó náci vonat, már sejtjük, hogy őt is maga alá gyűrte a hely szelleme. Pár oldallal később a helyi pszichiátrián látjuk viszont egy néma sorozatgyilkos társaságában. Alois Nebel, miként barátai és ivócimborái java része, a bolondokháza rendszeres vendégszeretettel élvezi, ha egyszerre nem is tartóztatja őt túl sokáig a rendszerváltás után lerongyolódott ellátórendszer. Ezért a főhős időnként visszaáll a vasúti váltóhoz, vagy fölmege Prágába, megnézni a főpályaudvart és beleszeretni a bűfésnöbe.

Laza szerkezetű, trilógiává összeálló történetéből egy olyan férfi portréja rajzolódik ki, akinek a fejében van a Szudéta-vidék múltja. Rendszerek jöttek és mentek, de ő maradt, mint Hašek vagy Hrabal kisemberei, csak éppen megőrült. Hogy kicsit vagy nagyon, afelől mintha az író is bizonytalan lenne – a folytatásokban, nyilván már fél szemét a sikerlistán tartva, Rudiš hagyományosabb hőst farag a bizonytalan elmeállapotú forgalmistából. Jaromír 99 tiszta feketéből és fehérből építi fel az alakokat és az oldalakat, mint Carlos Sampayo az *Alack Sinnert* vagy Frank Miller a *Sin Cityt*. Kidolgozott háttérrel nélküli, gyakran kontúr vonalakkal tartva tagolt rajzain idő- és valóság-síkok mosódnak össze, a hagyományos történetmesélés helyett inkább valamiféle lázas közép-európai vergődés tapasztalatát megteremtve. Az *Alois Nebel* hitelesen közvetít valamit abból, milyen errefelé élni – kíváncsiak vagyunk, mikor



készül el az a magyar képregény, amely ugyanilyen sikerrel ad majd hírt rólunk a világban.

A cseh művek fordításait egy kezünkön meg tudjuk számolni, az olasz képregényeket azonban már sokkal jobban ismerhetjük. A futó sorozatok mellett egyre több önálló történet is napvilágot lát, a *Diabolik* kiadója most az eredetileg 2015-ben megjelent *Coney Islanddel* rukolt elő. A hazájában regényíróként és dalszerzőként is ismert Gianfranco Manfredi forgatókönyvét az azóta elhunyt Giuseppe Barbatit több évig rajzolta, és aprólékos munkája meg is látszik az 1920-as évek New Yorkjában játszódó bűnügyi történet korhű látványvilágán, a karakterek kidolgozásán. Barbatinak volt hova nyúlnia ihletért, mert az alkoholtilalom éveinek alvilága fényesre koptatott téma. Manfredi története viszont tud meglepetést okozni, méghozzá a *fumettiben* amúgy is szabadon kezelt mű-

fajkeverés révén. A *Coney Island* a detektívnoirokból kölcsönözi szereplőgárdáját és flashbackekre épülő dramaturgiáját, de nemcsak a központi nyomozóhős, hanem más fontos figurák nézőpontját is megmutatja. Így a gengszterműfaj, sőt a misztikus kalandtörténet motívumai is beszűrődnek a képregénybe. Barbatit rajzai újraterezték a húszas évek Coney Islandjét, a zsánerek ilyen merész vegyítése mégis az alkotók kortárs szemléletéről árulkodik. Szerencsére nem a műfaji motívumokból öncélúan szemezgető zagyvaság, hanem jó ritmusú, a hősök személyes történeteire koncentráló posztmodern noir a végeredmény. **Jaroslav Rudiš – Jaromír 99:** *Alois Nebel*. Fekete-fehér, puhaborítás, 368 oldal. Kiadó: Szépirodalmi Függelék. **Gianfranco Manfredi – Giuseppe Barbatit – Bruno Ramella:** *Coney Island*. Fekete-fehér, puhaborítás, 306 oldal. Kiadó: Anagram Comics.

KRÁNICZ BENCE

