

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXV. ÉVFOLYAM, 01. SZÁM • 2022. január • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

KÖZÖSSÉGI MÉDIA

KORTÁRS MUSICAL • MIA HANSEN-LØVE



nka
Nemzeti Kulturális Alap

NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Joachim Trier: **A világ legrosszabb embere** – Mozinet

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

KÖZÖSSÉGI MÉDIA

A közösségi média (social media) hatásairól szóló filmek összegyűjtik és felerősítik a netpesszimista nézeteket, de a politikai polarizáció, az álhírek terjedése és a techfüggés nem a közösségi médiával (YouTube, Facebook, Twitter) kezdődött. Ugyanakkor jogos az óvatosság, csakis a felelős és tudatos internethasználat csökkentheti a közösségi médiában rejlő veszélyeket.

Vít Klusak – Barbora Chalupová: Csapda a neten (Tereza Tezka) – 10. oldal



MIA HANSEN-LØVE

A francia Mia Hansen-Løve a *Bergman szigetével* eddigi életművének legjobb darabját készítette el. Nemrég egy sajtótájékoztatón elmondta, magányosnak érzi magát a francia rendezők között, nincs senki, akivel egy iskolát, stílusirányzatot alkotnának. Legközelebbinek a dán Joachim Trier világát érzi magához.

Mia-Hansen Love: A Bergman sziget (Vicky Krieps) – 16. oldal



KORTÁRS DALLAMOK: MUSICAL

A filmmusical a korlátlan művészeti lehetőségek tárháza, mivel az összes társművészetet képes elegyíteni. A cselekmény kulcsfontosságú részeit dalokban prezentáló mozgóképekben organikusan és hatásosan tud beilleszkedni a zene, tánc, képzőművészet, irodalom, film és színház. Az elmúlt tíz év kísérletező kedvű musical-rendezői a realizmussal, dokumentarizmussal, műfaj-keveréssel frissítették a zenés filmet.

Leos Carax: Annette (Marion Cotillard) – 20. oldal



2022 január

FILMVILÁG

LXV. ÉVFOLYAM 01. SZÁM

MAGYAR PANTHEON

Tompa Andrea: Meztelen arccal (<i>Töröcsik Mari a színpadon</i>)	4
Kelecsényi László: „Csoda, hogy élek” (<i>Beszélgetés Töröcsik Marival</i>)	7

KÖZÖSSÉGI MÉDIA

Sóos Tamás Dénes: A fogyasztók öntudatra ébredése (<i>Kerekasztal-beszélgetés a közösségi médiáról</i>)	10
Kovács Gellért: Farkas a cseten (<i>Barbora Chalupová – Vít Klusák: Csapda a neten</i>)	14
Sós Áron Árpád: A social media hatalma (<i>Tony Ayres – Christian White: Clickbait</i>)	15

ÚJ RAJ

Bartal Dóra: Az érzékenység monopóliuma (<i>Mia Hansen-Løve</i>)	16
---	----

KORTÁRS DALLAMOK

Alföldi Nóra: „Evvél a dalban mondom el” (<i>Művészfilmes musicalek</i>)	20
Varró Attila: Színes nyomor (<i>New York-i musicalek</i>)	24
Déri Zolt: Szikraszilárdság (<i>Edgar Wright: The Sparks Brothers</i>)	27
Vincze Teréz: Nyolc óra Beatles (<i>Peter Jackson: The Beatles: Get Back</i>)	28

FILM/ZENE

Perneckér Dávid: Méhek és földregégek (<i>Minimalista horror-zene</i>)	30
---	----

ANIMÁCIÓ

Pauló-Varga Ákos: Terhelt viszonyok (<i>Primanima</i>)	33
Kránicz Bence: Toldi szelleme (<i>Jankovics Marcell: Toldi-sorozat</i>)	34

TÉVÉSorozatok

Hegyi Gyula: A múlt utóélete (<i>Orosz történelmi tévésorozatok</i>)	36
Teszár Dávid: Adósrabszolgák viadala (<i>Hwang Dong-hyuk: Nyerd meg az életed</i>)	39

DOKU-ZÓNA

Boronyák Rita: A szabadság színei (<i>Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Filmfesztivál</i>)	40
Bartal Dóra: Női terekben (<i>Beszélgetés Kőrösi Mátéval</i>)	42
Margitházi Beja: Nem harcolni nem lehet (<i>Franz Böhm: Dear Future Children</i>)	43

FESTIVÁL

Baski Sándor: Trauma és bosszú (<i>Sitges</i>)	44
Bakos Gábor: A képpé vált látvány (<i>Szolnok: ATAFF</i>)	46

KÖNYV

Fekete Tamás: Alfred Hitchcock bemutatva (<i>Edward White: Alfred Hitchcock tizenkét élete</i>)	48
Endrényi Krisztina: Iustitia és a műzsák (<i>Kollarik Tamás – Takó Sándor: Film és jog a gyakorlatban</i>)	49

FILM/REGÉNY

Roboz Gábor: A fobia mögötti vágy (<i>Jane Campion: A kutya karmai között</i>)	50
---	----

KRITIKA

Baski Sándor: Kapcsolatok Oslóban (<i>Joachim Trier: A világ legrosszabb embere</i>)	52
Fekete Tamás: Kiskarácsony (<i>Tiszeker Dániel: Nagykarácsony</i>)	53
Gyenge Zolt: Önző férfiak (<i>Beszélgetés Lőrincz Nándorral és Nagy Bálinttal</i>)	54

MOZI

STREAMLINE MOZI	60
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Joachim Trier: *A világ legrosszabb embere* (Renate Reinsve) – A Mozinet januári 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
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

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

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

Megrendelészám:
FP21-0078
ISSN-0428-3872

KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

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

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

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



Megjelent a BBC History történelmi magazin 2022. januári száma! A tartalomról:

- Jelentős magyar miniszterelnökök Tisza Istvántól Antall Józsefíg: öt életpálya
- Az ókori történelem és a mai rasszizmus ellentmondásos kapcsolata
- Régésznők a kutatóórokban: hogyan értek el sikereket a férfiaknak fenntartott pályán?
- Milyen bűntényben nyomozott Sherlock Holmes kitalálója, Conan Doyle?
- Új rovatok: a Kárpát-medence gasztró- és futballtörténete

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

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikák
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

NFI
NEMZETI
FILMINTÉZET
MAGYARORSZÁG

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak egy részét fedezi.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden nagyvonalú mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti havilap fennmaradásához. A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

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

És akinek többre telik, többet is segíthet:
FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY
MKB Bank Zrt.
10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:
MKKB HU HB
IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

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

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

KÖSZÖNET AZ OLVASÓKNAK

Köszönjük azoknak a nagylelkű és szolidáris olvasóknak a segítségét, akik 2021-ben adójuk **1%-át** lapunk támogatására ajánlották föl!

Az 1.004.117 forintot a Filmvilág megjelentetésének költségeire fordítottuk.

CIRKO Filmek,
GEJZIR mint sehol
máshol.
1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

HUNGARIAN PANTHEON

With Naked Face (Mari Töröcsik on Stage) by Andrea Tompa, p. 4. **It's a Miracle I'm Alive** (A Talk to Mari Töröcsik) by László Kelecsényi, p. 7. *Mari Töröcsik, the most renowned Hungarian actress radiated a peculiar charisma in movies and on stage.*

SOCIAL MEDIA

The Consumers' Self-Awareness (Discussion on Social Media) by Tamás Dénes Soós, p. 10. **Wolves in chat-rooms** (*Caught in the Net* by Barbora Chalupová and Vit Klusák) by Gellért Kovács, p. 14. **The Power of Social Media** (*Clickbait* by Tony Ayres and Christian White) by Áron Árpád Sós, p. 15. *The movies and television series on social media catalogue and intensify the net pessimist sentiments – but the history of fake news, tech-addiction and political manipulation started way before the internet.*

NEW BREED

The Monopoly of Sensitivity (Mia Hansen-Løve) by Dóra Bartal, p. 16. *The protagonists of Hansen-Løve's films suffer disturbing twists of fates but they accept them with quiet resignation and stoic introspection.*

CONTEMPORARY TUNES

Unconventional Songs (Art Film Musicals) by Nóra Alföldi, p. 20. **Colored Squalor** (New York Musicals) by Attila Varró, p. 24. **Sparking Talents** (*The Sparks Brothers* by Edgar Wright) by Zsolt Déri, p. 27. **Eight Hours of Beatles** (*The Beatles: Get Back* by Peter Jackson) by Teréz Vincze, p. 28. *The film musical is a real treasury of different arts, it combines the means of expression from visual arts and music, poetry and dance, film and theater: the best contemporary examples are daring experiments with documentarism, genre-mixing and self-reflexivity.*

FILM/MUSIC

Bees and Earthquakes (Minimalist Horror Music) by Dávid Perneckner, p. 30.

ANIMATION

Demented Liasons (Primanima Festival) by Ákos Pauló-Varga, p. 33. **Toldi's Spirit** (*Toldi* by Jankovics Marcell) by Bence Kránicz, p. 34.

TELEVISION SERIES

The Afterlife of the Past (Russian Historical Series) by Gyula Hegyi, p. 36. **Debt Slaves Games** (*Squid Game* by Hwang Dong-hyuk) by Dávid Teszár, p. 39.

DOCU-ZONE

Colours of Freedom (Verzió International Human Rights Documentary Film Festival) by Rita Boronyák, p. 40. **Female Spaces** (A Talk to Máté Kőrösi) by Dóra Bartal, p. 42. **We Must Fight** (*Dear Future Children* by Franz Böhm) by Beja Margitházi, p. 43.

FESTIVAL

Trauma and Revenge (Sitges Horror Festival) by Sándor Baski, p. 44. **From Vision To Image** (Szolnok ATAFF) by Gábor Bakos, p. 46.

BOOK

Alfred Hitchcock Presented (*The 12 Lives of Alfred Hitchcock* by Edward White) by Tamás Fekete, p. 48. **Iustitia and the Muses** (*Film and Law in Practice* by Kollarik Tamás and Sándor Takó) by Krisztina Endrényi, p. 49.

FILM/NOVEL

Desire Behind a Phobia (*Power of the Dog* by Jane Campion) by Gábor Roboz, p. 50.

REVIEWS

Affairs in Oslo (*The Worst Person in the World* by Joachim Trier) by Sándor Baski, p. 52. **Small Sized Christmas** (*Christmas Flame* by Daniel Tiszec) by Tamás Fekete, p. 53. **Selfish Men** (A Talk to Nándor Lőrincz and Bálint Nagy) by Zsolt Gyenge, p. 54.

CINEMA p. 56.
STREAMLINE CINEMA p. 60.
PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Renate Reinsve in *The Worst Person in the World* by Joachim Trier – A Mozinet release

TÖRŐCSIK MARI A SZÍNPADON

Meztelen arccal

TOMPA ANDREA

MI AZ, AMI BELŐLE ÁRADT – ÉS NEM A SZEREPEIBŐL, A KARAKTEREKBŐL, HANEM MAGÁBÓL AZ EMBERBŐL?

Amikor egy színész emlékezetét akarom megfogalmazni, arra a talányra kell választ adnom, hogy mi ennek a szerepeiben élénk álló személyiségnek az ereje. Hiszen még ha számos – és Törőcsik esetben valóban rendkívüliek a számok – szerepben is vált láthatóvá színészként, amire emlékszünk: az a jelenléte. A személyiség ereje, energiája, aurája, karizmája, mindaz, ami a jelenléte formálja. És ez a kortárs színház nagy témája, kutatási területe is. Mitől kellett mindig annyira figyelni rá a színpadon? Mi az, ami belőle áradt – és nem a szerepeiből, a karakterekből, hanem magából az emberből?

Törőcsik Marit Mariánként jegyezték be az anyakönyvbe, a Mariann elírása folytán, férfinéven; főiskolás korában javasolták neki a Mari név felvételét. Ez a név olyan kettőséget rejtett és ígért, ami az egész pályát beragyogja és valójában két irányba is húzza: egyrészt a nagy elődök is használtak beceneveket (Fedák Sári, Jászai Mari), másrészt a Mari azt a közvetlenséget, megközelíthetőséget, vagyis leginkább hozzáférhető embert nevezte meg, aki nem úgy hozzáférhető, hogy bratyizni lehet vele vagy nyúzni a médiában és folyton szerepelteni, hanem aki a színpadon feltárja és megközelíthetővé teszi magát – vagyis *közvetlen kapcsolatba* lehet vele lépni. Ebbe a Marizásba ő maga is belenőtt: „Engem maga ne művésznőzzön, szólítson csak Marinak! Engem Marizni kell”, mondja a már „nagy” művész a kulturális főpolgármester-helyettesnek, amikor színházalapításra invitálják. Elődeihez képest Törőcsik mindig is színész volt, nem színésznő; vagyis ledobta a színésznőség terhes, nehéz múltját, a primadonnaságot, a női nagyságot és kellemet. Hozzáférhetőségének kulcsa is az, hogy

„csak” színész. Az már plusz és természetes következmény, hogy Törőcsik sokszor játszott férfiszerepet is: idősen Galileit, és számos nemtelen, mitikus alakot. És végül nem játszotta el a tervbe vett Leart, Vasziljev rendezésében; a Nemzeti körül épp konfliktus zajlott 2002-ben.

Törőcsik jelenlétét, amelyhez el-
képesztő életerő és energia társult, nem tudjuk az értelem kategóriáival megragadni. Egy olyan vonzalom, ami megbotlik a fogalmakon.

„Bármennyire próbáljuk is a test kifejező képességét logikai, grammatikai és retorikai rendszerekbe foglalni, a testi jelenlét

aurája a színházban mindig is olyan pont marad, ahol a jelentés elhalványul és átadja helyét az értelemtől mentes vonzalomnak, a színészi »jelenlétnek«, a karizmának vagy a »kisugárzásnak« – írja a kortárs színház teoretikusa, Hans-Thies Lehmann.

Törőcsik, ahogy a Bérczes Lászlóval írt lefegyverző beszélgetőkönyvében olvasható, egész korán megtapasztalta azt, hogy lehet rá figyelni. Hogy tud valamit, amivel eléri a figyelmet, színpadon vagy hétköznapi helyzetben. A kamasz Törőcsik Mariánnal történik ez az anyák napi színpadi szereplés: „Apám egy Turgenyev-novellát választott nekem, azt mondtam el. Egy madárról szólt meg a madárfiókáról. Kiálltam, mondtam, és egyszer csak megéreztem, hogy megáll a levegő. Hogy azt csinálók velük, a hallgatósággal, amit akarok.”

Ebben a valamiben, rejtélyes színpadi jelenlétben ott van az akarat, hogy el akar érne valamit, az az energia, ami ezt hajtja, és nem utolsó sorban – és itt válik az iránta táplált vonzalomunk megragadhatóvá – a szeretet, amiben ez az adni tudás képessége megnyílik. Ezzel már nyolcéves korában is tisztában volt: „Engem szerintem lehetett szeretni. Mert belőlem is szeretet és tisztelet sugárzott”; „Ne vegye tőlem nagyképűségnek, de kell hogy legyen a jelenlétemnek valami jelentése. Olyasmi, amiért általában megszeretnek az emberek.”

A családja: egymást nagyon szerető szülők, erős, szerető család, játékos édesanya, az apával bizalmas és mély kapcsolat – mindez olyan ugródeszka, ahonnan a játékkedv, az önbizalom, az akarni tudás képes valami nagyon erős talapzatot létrehozni számára, ennek az egyébként alkatában is egyedülálló – talán éppen ezért nagyon is megjegyezhető – embernek. „Frenetikus szeretet-áradatban nőttünk fel”, mondja. Ehhez azonban még hosszú tanulás és sok találkozás társult: az energia színpadi tanulása, amire talán az orosz iskola, Konzskij, Vasziljev, Ljubimov voltak a legnagyobb hatással.

Pilinszky János írja róla: „Ami a maszk mögül kitűnik, nemcsak egy

„Életerő és energia”

(Örkény István:

Macs kajáték – Psota Irén és Törőcsik Mari)



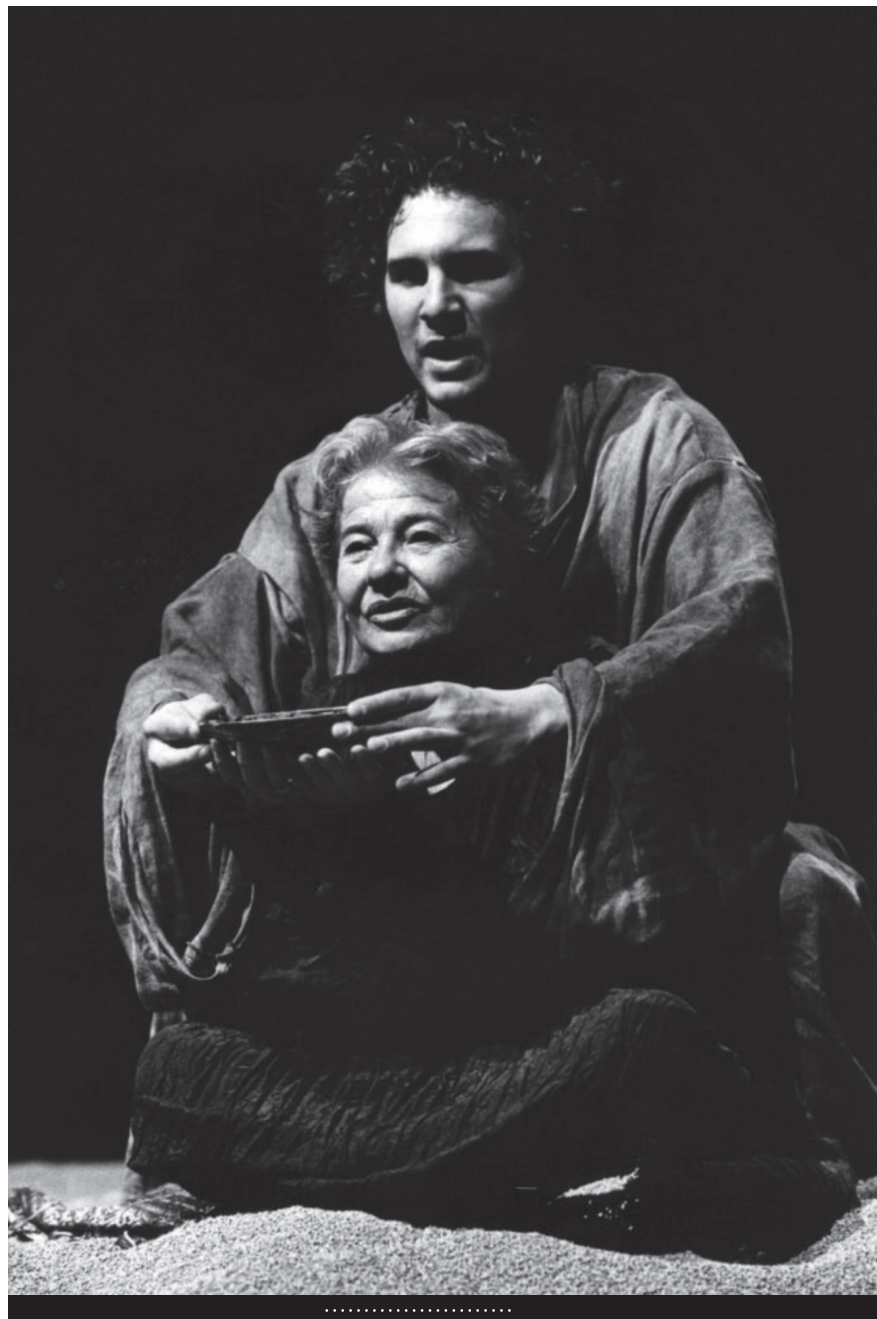
síró, elmaszatolt arcocská, hanem valami, amivel alig lehet szembenézni. Törőcsik Mari arca. Életének, szerepeinek, tehetségének örökös, mezítelen tápláléka.”

Hatvan évnyi színészi pályán, két tucat (férfi)rendező rendezte. Legtöbbször Major Tamás és Iglódi István. A színházi adattár szerint soha nem dolgozott női rendezővel; majdnem százötven szerepét őrzi az intézményes emlékezet. A Nemzeti Színház volt a kezdet és végső pontja is a pályájának, nemzetis színésznek tartotta magát. A Nemzetiből tett kisebb-nagyobb kitérőket. Alföldivel is dolgozott, őt támogatta, amikor másodszer pályázott, de maradt a Vidnyánszky vezette intézményben is; nagyon jelentős munkák vártak még rá ott Zsótér Sándorral. Nagyon sokféle színházeszményhez, rendezői világhoz kapcsolódott – Alfölditől Zsótér Sándorig, Major Tamástól Gellért Endréig, Rába Rolandtól Vidnyánszky Attiláig, Anatolij Vasziljevától Zsámbéki Gáborig. Azt vallotta, hogy nem lehet egyetlen rendező mellett kiteljesedni, mert amikor már kiismerik egymást, akkor elfogy a termékeny kölcsönhatás. Ugyanakkor rendező nélkül sem létezett: „Ők tudnak valamit, amitől én ma jobb leszek, mint tegnap voltam”, fogalmazza. „Én egyedül nem vagyok alkotó ember. Akkor válok alkotóvá, amikor már megszűnik a rendező. Ő meghatározza a helyemet, a feladatomat az egészen belül, és amikor minden megvan, akkor jövök én”.

Tudott kicsi lenni és Egérke (Örkény *Macskajátékában*), nagyon ismerte a klasszikus bohócfigurákat, ami mögé súlyos, sötét színeket rakott. A „kicsiket”, elnyomottakat azért is értette, mert így gondolkodott: „A baloldaliság nekem szolidaritás az alullévőkkel, a szerencsétlenekkel, a nehéz sorsúakkal, azokkal, akiket félrelöknek az útból.”

És felidézi, hogy élete során hat-hét abszolút színházi estéje volt, és ebből egy Székesfehérváron, amikor Élekt-rát játszott aznap este, amikor hazajött Cannes-ból a nagydíjjával: azzal az erővel és energiával tudott berobbanni a színpadra, amivel soha korábban.

Tudott óriás lenni, mitikus figura, mint a *Száz év magány* vagy a *Szent György és a sárkány* hősnői, utóbbiban cinikus bölcs, aki kavarja a világ nagy fortyogó levesét. Láttam a kivételes *A szarvassá változott fiúban*. Jól állt neki az ember, és a mítosz, a nagyság és a semmi. Egy *Mari*. Óriás



elődei vállán, csupasz arcával hozzáférhetően, adakozón. Zsótér rendezésében a *Brand* és a *Galilei élete* volt az utolsó nagy szerepe a Nemzetiben. Az a Törőcsik, akit én megismertem már (bár láttam a *Száz év magányt* is), megelégedett azzal, hogy leginkább nagyon keveset csináljon már a színpadon, mert ez a kevés, egy legyintés vagy sóhaj, olyan erővel bírt, olyan energiát és jelenlételet sűrített magába, ami éppen elég volt, hogy a figyelem rajta legyen.

„Tudott óriás lenni”
(Weöres Sándor:
Szent György és a
sárkány – Törőcsik
Mari és Nagy Ervin)

Persze, nehéz szétválasztani már, hogy mit is láttunk ilyenkor: erre a csodálatos színpadi jelenségre, Törőcsik Marira rá-rakódott mindaz, amit tudunk és láttunk tőle, ő maga is saját irdatlan pályája hordozójává vált és ezt mind beleláttuk abba a nem múltó energiájú jelenlétebe. Ez már az aura, a karizma. És ahogy felidézem, ez a jelenlételet tartós, vagyis nem múltékony, mert egy adomány, valami, amit ajándékként kaptam, ami még mindig itt van, mint egy nem múltó fény. •

BESZÉLGETÉS TÖRŐCSIK MARIVAL

„Csoda, hogy élek”

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

FRANÇOIS TRUFFAUT MÁR 1956-BAN CANNES-I DÍJAT KÖVETELT SZÁMÁRA, DE AZT CSAK KÉT ÉVTIZEDDEL KÉSŐBB KAPTA MEG. TÖRŐCSIK MARI FILMSZÍNÉSZI ÉLETMŰVE KÖZEL SZÁZ TÉTelt SZÁMOL.

• *Neveket fogok mondani, s arra vagyok kíváncsi, mi jut az eszébe róluk. Elsőként Fábri Zoltán.*

A *Körhinta* a magyar filmgyártás olyan pillanata, amely a mai napig elevenen él. Ezzel törte át Cannes-ban Fábri azt a falat, amely a kelet-európai filmgyártást a nyugatitól elválasztotta. Engem nem engedtek ki a cannes-i bemutatóra, de később, a párizsi premieren Truffaut elmondta, hogy milyen óriási sikere volt, hogy a Hungarofilm standját megrohamozták az újságírók, és elvitték az összes létező fotót. A következő évben vetítették a *Csatornát*, aztán a *Szállnak a darvak*at. Ezek a művek folytatták a sort, de a *Körhinta* kezdte. Meghatározó pillanat volt – nekem is, de a magyar filmnek is.

Tudtam, hogy én akkor még nem voltam színész. Csak léteztem, mint egy tehetséges lény. Fábri úgy dolgozott velem, mint egy gyerekszínésszel. Ha sírni kellett – megbántott. Nevetni nem tudtam. Akkoriban minden film utószinkronnal készült. A mai napig hálás vagyok Újvári Viktóriának, mert a *Körhintában* ő nevetett helyettem. Gyönyöözően tudott kacagni.

Soós Imre nagy fájdalommal lehetett, hogy mivel nálam korábban kezdte a pályát, egy csomó sematikus filmben volt kénytelen szerepelni; egyik rossz filmből ment át a másikba. Ez is belejárt a korai halálába.

Nem szoktam megnézni a régi filmjeimet. Nemrég mégis újra megnéztem a *Körhintát*, kíváncsi voltam, hogy mi a titka az akkori sikeremnek? Nagyon kevés filmben tud felzengeni a szerelem, de itt ez megtörtént, felzengett a szerelem. Aztán megnéztem Fábri első filmjét, az *Életjelt*, amely még a klasszi-

kus sematizmus idején forgott, a Szabó Sándor játszotta főmérnök még a pipáját is úgy tartotta, mint Sztálin elvtárs. De valósággal szétrobbant a vászon a drámától. Fábrinak frenetikus drámai érzéke volt. Ha szabadabb világban él, akkor a legnagyobb nyugati rendezők versenytársa lehetett volna.

• *Bodrogi Gyula következik a sorban.*

Korán összeházasodtunk, mert a forradalom idején disszidált egy rokonuk, és megürült a lakása. Az október 23-a előtti napokban jöttem meg Párizsból, szinte azonnal mentünk tüntetni a Petőfi-szoborhoz. Akkor Árpádföldön laktam rokonoknál, a tüntetésről még kimentem a filmgyárba egy díszlet bejárására, és csak másnap tudtam meg, hogy kitört a forradalom. A rokonom lakása környékén voltak föllállítva az ágyuk. Bodrogi meg, mint egy hős, elindult hozzám, szemben az ágyúkkal.

Összeházasodtunk, meglehetősen ünnepietlen körülmények között a nyolcadik kerületi anyakönyvi hivatalban. Az egyik tanú az apósom, a másik pedig egy üvegező volt, aki éppen ott dolgozott a tanácsolásán. Ilyen „háborús esküvőnk” volt.

Két pályakezdő vagy roncsolja egymást, mert nem tudja elviselni, hogy a másiknak esetleg nagyobb sikere van, vagy pedig nagyon segítik egymást. Mi kilenc évig éltünk együtt. Mindig örültünk egymás sikereinek. Nem is lehetett volna másként, mert a főiskolai társaság kijózanított. Fonyó Józsi például azt mondta, hogy te egy girhes macska vagy, menj föl a színpadra és csinálj fekvőtámaszokat. Hármat se tudtam megcsinálni. Így szerettek, és én is képes voltam szeretni. Mindig ez mentett meg a pályámon.

Gyula hihetetlenül jól viselte, hogy minden évben Cannes-ba járok a következő filmjeimmel. Együtt léptünk föl kis szerepekben, a Nemzetiben, a *Tragedia* előadásain. Aztán ő leszerződött a József Attila Színházba, ahol nagy sikerei lettek. Egyszer együtt mentünk be a Vígyszínház nézőterére, ahol engem megtapsoltak, de amikor meglátták őt, szinte vastapsban tört ki a nézőtér. A mai napig nagyon jóban vagyunk, most együtt játszunk a Nemzeti Színházban.

• *Latinovits Zoltánnal a Gyalog a mennyországba című filmben játszott együtt először, de nem utoljára.*

A főcímen ez nem szerepel, de abban a filmben társrendezőként ott volt Makk Karcsi. Fehér Imre nem tudta kezelni Latinovitsot. Makk az elejétől bedolgozott, mintegy átvette a filmet. Zoltán nem volt könnyű ember. Ott nemcsak a szerepe szerint, hanem a valóságban is belém szeretett – ennyi év után talán ezt már elmondhatom. Meg azt is, hogy az egyetlen voltam a kollégái közül, akit soha nem bántott meg. Csak a pamplonai bikaviadalon, ahová a San Sebastian-i fesztivál vendégeiként vittek el (az *Utazás a koponyám körül* című filmmel szerepelt ott a magyar delegáció – K.L.), kezdett veszekedni velem, mert nem tetszett neki – Hemingway ide vagy oda – hogy öldösik a bikákat.

A fesztivál zárónapján kora reggel bekopogott a szállodai szobámba. Akkor már tudta, hogy Szmoktunovszkijjal megosztva megkapja a legjobb férfi alakítás díját. Velem közölte először a hírt. Behívtam a szobába, bezártam az ajtót, bevonultam a fürdőszobába felöltözni, és azon a napon végig mellette voltam, hogy ne igyon egy kortyot sem, amíg át nem veszi a díjat.

Kevés olyan szép férfi volt, mint ő. Lehet, hogy megköveznek érte, amit most mondok. Ha Zoltán hőst játszott a filmvászonon, valami mindig zavart benne. A hősből mindig ott lappangott egy negatív karakter. És nagyon jól teremtette meg ezeket a szerethetetlen figurákat.

Fantasztikusan mondott verset. Eleinte nem szerettem a versmondását, ahogy zárt szájjal préselte ki a szavakat. De élete vége felé nagyon megkedveltem, mert több volt, mint színész, amit csinált. Emlékszem két versre, József Attila *Születésnapomra*, ahol ült a földön, szétterpesztett lábakkal, úgy mondta, hogy közben szinte csak a ci-

pőtalpát láttuk, valamint Ady *Iffjú szívekben* élek...

Szerettem volna színházban is együtt játszani vele, de ez majdnem olyan lehetetlennek számított, mintha azt mondtam volna, hogy én Richard Burtonnal akarok szerepelni.

• *Makk Károly és a Szerelem.*

Jóval korábban találkoztam először a nevével. Egyszer láttam egy hirdetést, hogy a Filmgyárban 10-14 év közötti fiúkat, lányokat keresnek filmszerepre, az *Úttörők* című

produkcióhoz. Megkértem édesanyámat, hogy menjünk föl Pestre. Rengeteg jelentkező között álltam sorba. Verssel készültem, képzelje csak, Petőfi Sándor *Szeptember végén...*

• „Még nyílnak a völgyben a kerti virágok...”

Tizenhárom évesen. Amikor behívtak, Koza Dezső asszisztens – később tudtam meg, hogy ő volt – fölemelte az arcomat, megnézett jobbról-balról, majd közölte, hogy elmehetek. Anyám jót nevetett,

kivitt a Vidám Parkba, és majdnem mindenre felültetett, amire lehetett. Úgy tudom, aztán el sem készült ez a film.

• *Leállították.*

Karcsi biztosan olyasmit akart, ami nem felelt meg az akkori politikai helyzetnek. De ha véletlenül beválasztanak, az katasztrófa lett volna.

• *Miért?*

A sok pesti gyerek között az én tájszólással elidegenedtem volna a filmezéstől és talán a színésztől is. Így akkor nem jöttünk össze, csak jó tíz évvel később, a *Gyalog a mennyországba* forgatásán. És később újabb tíz év múlva a legendás *Szerelem* idején.

• *Közben volt még – szintén Makk-kal – az Elveszett paradicsom.*

Azt nem tartom olyan jó filmnek, már a Sarkadi darabot sem tartottam annak. Viszont nagyon jól éreztük magunkat a füredi forgatás stábjában. Ez 62-ben lehetett, s akkor én már havi 25-öt játszottam a Nemzetiben. Állandón hozott-vitt a kocsni Pestről Füredre, olykor egyenesen az ottani Astoria bárjába. A partnerem, az remek Pálos György olykor zongorázott. Reggel a sminkes ölbem vitt le a szobámból a forgatásra. Megráztam magam és dolgoztam. Nemrég újra belenéztem az *Elveszett paradicsomba*. Semmi sem látszott benne abból, hogy három órát aludtunk. Virultam, mint a bazsarózsa.

Fiatalon sokat lehet bírni.

Öt évet várt Makk a *Szerelem* forgatására, de nem engedélyezték. Psota Irénre lett eredetileg kiosztva az én szerepem. Ezt tudtam, és amikor felkért, kérdeztem, hogy mit szól ehhez Irén? Majd elintézem, mondta erre. Mi történt végül? Psota tőlem tudta meg, hogy nem az övé a szerep. Ilyeneket azért meg lehet Makknak bocsátani. Azt szerettem benne, hogy mozit is, filmet is tud csinálni. Nem tudom, világos-e ez a megkülönböztetés?

• *Azt hiszem, igen.*

A mozi például nekem a *Casablanca*. Makk pályáján a mozi a *Liliomfi*, a film pedig a *Ház a sziklák alatt*. Először azt hittem róla, hogy csak mozis, aztán kiderült, hogy „filmes” is. Ezt nagyra értékelem, mert mind a kettőt jól csinálta. Nagyra becsültem Karcsiban, hogy volt három jelenet a *Szerelemben*, melyeket két verzióban vettünk fel, az övében és az enyémben. Mindháromszor az én javaslatomat választotta. Erre csak nagyon tehetséges emberek képesek.



OLÁH JÁNOS FELVÉTELE

Van mire szerénynek lennie. Aki hiú, ilyesmibe nem megy bele.

• *Akkor mit mondunk Jancsó Miklósról?*

Nagyon nehéz lehetett feldolgoznia, hogy szerepelt Cannes-ban a legjobb filmjével, a *Szegénylegényekkel*, és nem díjazták. Amikor pedig a *Csillagosok*-kal utazott ki, félbeszakadt a fesztivál. Mesélték, hogy 68 májusában, mikor bezárt a fesztivál, felutazott Párizsba, hogy ott legyen, ahol éppen zajlanak az események. S egy nagygyűlésen, a Sorbonne-on valaki bejelentette, hogy köztük van Jancsó Miklós. Akkor vállukra vették őt a fiatalok, és úgy vitték föl a színpadra.

Miklósnak van 4-5 olyan filmje, melyek az egyetemes filmművészet kitörhetetlen darabjai. Páratlanul nagy alkotások. Kitalált egy új nyelvet ezekhez a filmekhez. Boldog vagyok, hogy benne lehettem az egyik ilyen filmjében (*Csend és kiáltás* – KL), hogy felfedezte hogyan járok-kelek a pusztán.

• *Beszéljünk a színésznőről. Mondjuk a már emlegetett Posta Irénről.*

Nincs nagy korkülönbség köztünk, mostanra már egy korosztály lettünk. Ő már játszott, mikor én még csak diák voltam. Még ekkortájt egyszer elmentem az Erkel Színházba, ahol néha voltak ún. esztrád műsorok. Untam is, meg tetszett is egy-két szám, de egyszer csak a szó szoros értelmében beröpült a színpadra Irén. Nem tudom már, mit énekelt, valamilyen cudar-vidám dalt, de úgy énekelt, hogy én a szám közepén elkezdtem sírni. Attól sírtam, hogy milyen tehetséges, én az ilyesmitől mindig nagyon meg tudok rendülni.

Aztán láttam őt a *Margarida asszonyban*. Felejthetetlen volt. Vámos László egyik legnagyobb rendezése. Később a *Nemzetiben* játszhattunk együtt, például a *Macskajátékban*. Mindketten elrontottuk a premiert. Nekem ehhez különös érzékem van, hogy a bemutatón sose legyek jó.

Mégis, mintha Isten tenyerén ülnek. Amikor a pályám elején Gellért Endre átadott Majornak, aki azt se tudta, ki vagyok voltaképpen, mert szerintem nem látta a *Körhintát*. Gellért harmadéves koromban behívatott a kórházba, mikor az első, sikertelen öngyilkossága után lábadozott. Azt mondta nekem, mint ha végrendelkezne, hogy átad engem Major Tamásnak, aki Gellért halála után „ölben tartott” engem. Alapdolgokat tanultam tőle. Egyszer lehívott a szín-

padról a *Vízkereszt* próbái közben, és halkán odasúgta: „Törőcsik, maga nem tud semmit”. Mit csináljak, kérdeztem. Semmit – mondta Major – majd leírják magáról, hogy nem jön át a rivaldán. De nagyon méltányolom magában, hogy nem használja, mert nem ismeri azokat az eszközöket, manírokat, amikből itt a legnagyobbak is élnek.

Így „nevelt” Major. Később is a legjobb rendezőket kaptam Ljubimovtól Vlad Mogurig. Psota Irénnek nem jutott ki ez. Szinte kizárólag Vámos Lászlóval dolgozott, aki nagyszerű rendező volt, de Irénnek talán kevés. Ő nem kapta meg a sorstól, amit én: ezeket a rendezőket.

• *Máthé Erzsit is kollégája volt a Nemzetiben.*

Erzsit akkor láttam először színpadon, mikor Garassal statisztáltunk *Az ember tragédiájában*. Nekem akkor és ott reszketett a lábam a színpadon, nem tudtam leszokni a színész. Bejött a római színben,

egy vörös ruhában, és ráugrott a halottra. Fölhördült a közönség. Aztán együtt játszottunk a *Magyar Elektrában*, azon ritka alkalmak egyikében, amikor összehozott a műsorrend miniket. Ő sincs a helyén. Ő sem kapta meg azt az elismerést, ami kijárt volna számára. Nagy ajándéka az életnek, hogy ők ketten szeretnek engem.

• *Olyanok, mint a „három nővér”.*

Még egy színésznőről akarok beszélni, akit régóta testvéremként szerettem. Van, amikor az egész szakma vét valaki ellen. Így vétettünk mi Bara Margit ellen. Én sem álltam ki mellette. Nem figyeltem rá eléggé. Amikor hosszú évek után találkoztunk egy fogadáson a Parlamentben, megkérdeztem tőle, Margit, meg tudsz nekem bocsátani?

Számomra ő a Nemzet Színésze – annak ellenére, hogy nem kapta meg ezt a címet. Él közöttünk – és alig él. Én visszajöttem abból az ideiglenes elmenetelemből. Ő pedig tényleg alig él, egy-

Mészáros Márta:

Holdudvar (1968)



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE

SZLOVÁK JUDIT FELVÉTELE



szerűen csak van, hatalmas emberi erővel.

• *És Darvas Lili?*

Makk Károcsi hatalmas érde-

me, hogy őt felfedezte. Akkor már évek óta nem játszott. Csodásan csinálta a Mama szerepét. Jobbnak tartottam, mint magamat. Létezett – én meg néha játszottam. Ma az a divat, hogy játszani kell, de én a létezést szeretem. Lilike végig „csak” létezett.

Később tudtam meg, hogy amikor ezt a szerepet elvállalta már túl volt egy súlyos műtéten. Csodás humorral viselt el mindent. Amikor forgattunk, nekem a Nemzetiben nehéz próbaszakaszm volt az Albee-darabban (*Mindent a kertbe* – KL). Lilike a forgatási szünetekben nemcsak végszavazott nekem, hanem szinte megtanulta Avar Pista szerepét. Így segített. Félt az utószinkrontól: ült egy fotelben, de mondtam, hogy álljon föl, mert úgy jóval könnyebb. Nem tudtuk, mert jól titkolta, hogy mennyire kellett Svájcba egy újabb műtetre.

• *Beszéljünk Garas Dezsőről.*

A múltamból már majdnem mindenki halott, mégsem tudom feldolgozni az ő távozását. Nagyon jó barátok voltunk. Olyan szinten, ha éjjel kettőkor felhívom segítségért, rohant volna, és én is ugyanúgy. Nagyon sokat voltunk együtt színpadon. Túl közeli még a halála. Hosszan betegeskedett, de azért játszott. Közölte azonban Alföldivel, az igazgatóval, hogy ezen és ezen a napon lép utoljára színpadra, de ez ne legyen publikus. Nem akart a színház terhére lenni, hogy esetleg előadások

Makk Károly:

Egy hét Pesten és Budán (2003)

maradjanak el miatta. Nagyon nagy színész volt. A Főiskolán még afféle kis elrajzolt karakterként indult, és az évek során olyan csudás férfi lett belőle.

• *Fognak a nevek. Janisch Attila következik, akihez egy nagy szakmai filmsiker köti.*

Fölvívott egyszer Fábri Zoli, hogy szeretné, ha egy kedves tanítványa vizsgafilmjében játszának. Ez volt az ajánlólevél. Aztán jóval később jött a *Hosszú alkony*. Így voltam Janisch Attilával, aki írt nekem egy filmet, azaz rám írták a főszerepet. Mindig mondtam neki, hogy nem normális, mert ennyi közelit kiskutyáról vagy kisgyerekről szoktak csinálni. Vagy egy gyönyörű nőről, de egy öregasszonyról? Mert ez a film egy halál elnyújtott pillanata, a végleges távozás az életből. Általában már nem nézem meg a filmjeimet, de ezt – éppen Attila kifejezett kívánságára – végignéztem, és utána felhívtam. Ha magamat el tudtam viselni, akkor ez egy jó mozi.

• *Egy költőről is szót kell ejtenünk, Pilinszky Jánosról.*

Két igazi barátom akadt az irodalmi életből. Az egyik Pilinszky, a másik, most lepődjön meg, Fejes Endre. Ők ketten kölcsönösen nagyon tisztelték egymást. Pilinszkyt nagy költőnek tartják ma is, de nem tudják, mekkora nagy író Fejes Endre. A *Rozsdatemető* egy görög sorstragédia.

• *Nemigen olvassák.*

Attól még az. Gyakran találkoztunk hármásban. János, aki egy finom lélek,

kacagva fogadta Fejes Bandi szabad-szájúságát. Pilinszkynek elbűvölő humora volt – ezt nem tudják róla. Ő a lányom keresztapja. Egyszer vártuk őt Velemenben, eléje mentem kocsival a szombathelyi állomásra, és le kellett állnunk az országút szélén, mert nem bírtam vezetni, olyan nevetőgörcs fogott el. Hallatlan öniróniája volt. Nagyon sajnálom, hogy időnként nem kapcsoltam be a kismagnót a találkozásaink során.

Éppen Moszkvában dolgoztam, amikor meghalt. Még a kórházban is ironizált a betegségéről, a csövekről, amik belőle kilógtak. Mindenki kacagott a Kútvölgyiben. Az orvosok és a nővérek várták a folytatást. Pilinszky is kacagott, és úgy halt meg. Kacagva. Nem volt folytatás.

• *Végül, de nem utolsósorban Maár Gyula.*

A *Szerelem* egyik forgatási napján figyeltem föl rá. Kérdeztem, hogy ki ez az ember? Őt akkor még inkább forgatókönyvíróként meg filmkritikusnak ismerték, még nem rendezett nagyfilmet. Kérdeztem, hogy nős, mondták, hogy igen. Akkor elmentem a Nemzetivel egy moszkvai vendégjátékra, s amikor visszajöttem, odaléptem hozzá, és csak annyit mondtam: „Itt vagyok”.

Azóta van ő nekem. Negyvenkét éve. Életem párja. Sokat kaptam tőle, látásmódban, gondolkodásban. Az első filmjében, a *Présben* benne voltam, amit még a BBS-ben csinált, és benne voltam az utolsóban, a *Töredékben*. Tarr Béla, a film producere mindenáron azt akarta, hogy én is benne legyek, úgyhogy beleírtak a forgatókönyvbe.

Annak idején rettenetesen izgultam a *Prés* előtt. Másfél-kétoldalas monológok voltak a forgatókönyvben. Aztán az első forgatási napon olyan szeretetteljes légkör vett körül, nemcsak engem, mindenkit, hogy nem akadt gondom a szerepemmel. A *Töredék* végén pedig azt mondtam neki, ugyanolyan voltál, mint amikor a *Prést* kezdtük forgatni.

Én nem vagyok író, de lehet, hogy meg fogom írni, illetve lediktálni Maár Gyula filmjeinek a történetét. Amikor Cannes-ban szerepeltünk a *Déryné, hol van?* című filmünkkel, Tennessee Williams volt a zsűri elnöke, aki azt nyilatkozta, hogy látta az emberi erő himnuszát. Rendezte Maár Gyula, játszotta Törőcsik Mari.

Az interjú 2013 tavaszán készült.

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS A KÖZÖSSÉGI MÉDIÁRÓL

A fogyasztók öntudatra ébredése

SOÓS TAMÁS DÉNES

A közösségi média (social media) hatásairól szóló filmek összegyűjtik és felerősítik a netpesszimista nézeteket, de a politikai polarizáció, az álhírek terjedése és a techfüggés nem a közösségi médiával (YouTube, Facebook, Twitter) kezdődött.

• *Korábban milyen disztópiákban jelent meg a social media elképzelése és mennyi valósult meg ezekből?*

Bajomi-Lázár Péter: A netpesszimista nézetek sorában az első fontos állomás Orwell 1984-e volt, amelyben a Nagy Testvér a televízión keresztül figyeli meg az embereket. Nem tudjuk, mi inspirálta Orwellt a regény írásakor, de azt igen, hogy már a harmincas években megvalósult annyi belőle, hogy az IBM német leányvállalata a korabeli számítertechnológiákkal segített a náciaknak összeírni a haláltáborokba szállítandó zsidókat. A másik gyakran citált film Kubrick 2001: *Űrodüsszeiája*, amelyben a számítógép – vagyis a mesterséges intelligencia – átveszi az irányítást az űrhajó felett, és mindenkit meggyilkol. Ezek a populáris kultúrába is beszivárgott művek azért válhattak népszerűvé, mert elterjedt félelmeket, a technológiai változástól és a kontrollvesztéstől való szorongást tükrözték.

Dén Máttyás András: Rám a *Black Mirror* volt nagy hatással, és az *Évek alatt* című HBO-sorozat, amiben egy lány coming outol a szüleinek, akik azt hiszik, lesbikus, de kiderül, hogy transzhumán akar lenni, vagyis információvá válni, hogy megszűnjön létezni a fizikai valóságban. Messzire jutottunk mára Orwell disztópiájától.

Bajomi-Lázár Péter: A médiatechnológia történetében már az írás elterjedésével megjelentek az első disztópiák

arról, hogyan alakítja át ez az új technológia a társadalmat. Platónnak tulajdonítják a mondást, hogy ha az emberek mindent leírnak, akkor elfelejtenek emlékezni. A félelmek alakulását szépen nyomon lehet követni a mozi, a képregények, a tévé, a számítógépes játékok és az internet megjelenésével. A *Társadalmi dilemma* érdekessége, hogy az összes lehetséges negatív scenáriót egyetlen csokorba gyűjti a gyanútlan felhasználó számára. De ezek a netpesszimista nézetek nem a webkettővel születtek meg, hanem valamikor a negyvenes években, csak a mindenkor új médiára vetülnek ki. A kedvezőtlen hatások között említik a techfüggést, ami már a 80-as években a televízióval kapcsolatban is megfogalmazódott félelemként, valamint a társadalom fragmentálódását, miszerint a többféle médiatechnológia és az egyre több médiacsatorna megjelenésével megszűnik a tömegközönség. Így pedig a társadalmi kohézió kerül veszélybe, mert az emberek nem ugyanazokat a tapasztalatokat élik át, nem ugyanazokat az értékeket vallják, végső soron nem ugyanazt a nyelvet beszélik. Ha a kultúra és a kommunikáció közé egyenlőségjelet teszünk, ahogy ezt a kritikai kultúrakutatásban szokás, akkor ez valós veszélynek látszik. Csakhogy a társadalom fragmentálódása nem most kezdődött. Lehet, hogy az FM rádió, lehet, hogy a videomagnó, lehet, hogy a kábel- és a műholdas televízió megjelenésével, sőt az is lehet, hogy a könyvnyomtatás második forradalmával a 18. században, amikor már nem mindenki a *Bibliát* olvasta, vagyis megkezdődött az a paradox jelenség, hogy a könyvnyomtatás a közös tudás destabilizálódásához vezetett.

A másik jelenség, amelyet a társas média-platformok megjelenésének tu-

lajdonítanak, a politikai polarizáció. A webkettő fogalmát először 1999-ben írta le egy kutató, de az Egyesült Államokban 1996-ig visszavezethető a politikai polarizáció. Sőt, ha hosszútávú, *longue durée* történelmi perspektívát választunk, a polarizáció az első hírlapok megjelenése óta egy ciklikus folyamatnak látszik, amely során hol megosztottá vált, hol homogénizálódott a közvélemény, annak függvényében, hogy volt-e gazdasági válság vagy katonai konfliktus, ami megosztotta az embereket, vagy béke és gazdasági prosperitás uralkodott, ami pedig homogénizálta.

Ugyanez igaz a film azon disztópiás állítására, amely a populizmust tulajdonítja a társas médiának, holott tudjuk, hogy az már a 19. század végén megjelent az Egyesült Államokban, amikor megszületett a Populist Party nevű agrárpopulista, elitellenes párt. Ha a populizmust olyan konzervatív álláspontként definiáljuk, amely az elenséget nem az ország határain kívül, hanem azon belül találja meg, akkor ez már a 19. században is működött, amikor legfeljebb tömegsajtó volt, de se mozi, se tévé, se internet nem létezett. Ezekben az esetekben úgy lett volna pontosabb fogalmazni a szakértőknek – és nagyon tendenciózusan hiányzik ez a kritikai perspektíva a filmből –, hogy a társas média-platformok ezeket az évtizedes-évszázados folyamatokat inkább fölgyorsították, katalizálták, de azoknak nem kizárólagos okozói.

Dén Máttyás András: A webkettő megjelenésével kezdődött az a folyamat, amely liberalizálta a tartalom-előállítás. Míg korábban nem adhatott ki mindenki könyvet és nem csinálhatott televíziót, a neten mindenkinek lehet véleménye, bárki lehet publisher. A social médiával pedig eljutottunk odáig, hogy az emberek elhiszek, hogy erre igény is van, és ha jönnek a lájkok, az akár fals megerősítést is nyújthat nekik. Kicsit lesarkítva: ma már egy fürdőszobában készített csücsörítő szelfi is tartalomnak számít. A social médiának hatalmas felelőssége van abban, hogy elhitheti emberekkel, bizonyos tartalmaknak értéke van, és az értéket lájkokban méri.

Bajomi-Lázár Péter: Ez csak részben szól a dezintermediációról, vagyis arról, hogy a profi újságírók, a hagyományos kulturális elitet elveszítették a tömegkommunikáció nagy része feletti ellenőrzésüket, tehát nincs, aki mode-



rálja a beszélgetéseket. Részben arról is szó van, hogy az erős, a meghökken-tő, a szélsőséges vélemények gyakoribbak a neten, és a mérések szerint sokkal könnyebben válnak virálissá, mint a középre húzó, mérsékelt hozzászólások, ami az internet politikai gazdaságtanából fakad. Régen kevés megszólalási fórum volt, kevesen tudtak beszélni, de sokan figyeltek rájuk. Mostanra ez megfordult, és a fejlett országokban majdnem mindenki tud beszélni, és a figyelem vált szűkös erőforrássá. Sokan beszélnek és kevesen hallgatják, ami azt jelenti, hogy ha valaki figyelmet akar magának, akkor mond valami erőset. A webkettes közbeszéd radikalizálódása szükségszerű következménye az új kommunikációs technológiának és a csatornák bőségének.

• *Az új technológiákkal a sötét jövőképet vizionáló, pesszimista nézetek is megjelennek, de a Társadalmi dilemmában is elhangzik az érv, hogy a közösségi média megjelenése új szintet képvisel, már csak azért is, mert exponenciálisan fejlődő mesterségesintelligencia-algoritmusok irányítják a motorjait. Tényleg új szintre emelte a közösségi média a politikai polarizációt vagy akár a techfüggőséget?*

Dén Máttyás András: A techfüggőség nem a közösségi média használatá-

val kezdődik, hanem ott, hogy a gyerek kezébe adod a mobiltelefonot vagy az Xboxot, és rákap a *Minecraftra*. A techfüggőség valóban erősödik, de a közösségi média veszélyét nem abban látom, hogy hozzájárul ehhez a folyamathoz. Számomra sokkal ijesztőbb volt, hogy a Facebook októberi leállása effektíve a mobilhálózatokat is megbénította, mert a telefonok folyamatosan lekérdezték és nem találták az oldalt, amitől a készülékek kétszer olyan gyorsan lemerültek, a hálózatok pedig túlterhelte váltak. A techfüggőségnél a pszichológiai függés is sokkal ijesztőbb, amikor emberek azon aggódnak, hogy a közösségi médiás felületük alapján ítélik meg őket, és mit kell kifelé mutatniuk ahhoz, hogy menők legyenek.

Bajomi-Lázár Péter: A Twitter és a Facebook nagymintás vizsgálatai alapján arra jutottak friss kutatások, hogy a társadalmi platformok valóban hozzájárulnak a polarizációhoz. Azok körében, akik négy hétre kiszálltak a Facebookból, csökkent a politikai polarizáció mértéke, szemben a kontrollcsoport tagjaival, akik folytatták a facebookozást. Egy másik kutatás arra jutott, hogy a Twitter is polarizálja a politikai véleményeket, de nem azért, mert visszhangkamrák

Joe Wright:
Black Mirror:
Nosedive
(Bryce Dallas
Howard)

és véleménybuborékok lépnek működésbe, és mindenki csak a saját nézetét megerősítő véleményekkel találkozik, hanem – éppen ellenkezőleg – azért, mert találkozik másfajta nézetekkel.

Hagyományosan ugyanis azt feltételezték a habermasi nyilvánosságkonceptió alapján, hogy ha különböző vélemények jelennek meg egyazon fórumon, és megvalósul a belső pluralizmus, az a racionális vitának, a meggyőzésnek kedvez, és végső soron valamiféle közjó felé konvergálnak a vélemények a másik álláspont megismerésétől. Az 1949 és 1987 között életben lévő „Fairness Doctrine” ennek szellemében írta elő az amerikai rádióknak és televízióknak, hogy nyújtsanak belső pluralizmust, kérdezzenek meg minden érintett felet egy adott témában. De a közéleti kommunikáció annyira nem racionálisan működik, hogy a másik véleménynyel való szembesülés csak felerősíti, és nem hozza egymáshoz közelebb a véleményeket. Azt hiszem, a személyes tapasztalat is azt mutatja, hogy véleménykülönbség esetén a felek süketek párbeszédébe bocsátkoznak, és a saját álláspontjukat ismételtetik rituálisan, ahelyett, hogy meghallgatnák a másik érveit. A nyilvánosság nem akadémiai

szeminárium, ahol racionálisan vitakoznak az emberek, hanem emocionális közeg, és ez határozottan igaz a társas-média-platformokra is.

Az említett Facebook-kutatásban egyébként azt is tapasztalták, hogy a Facebookról négy hétre lekapcsolódók körében a szubjektív jólét az esetek többségében növekedett. Egyszerűen jobban érezték magukat Facebook nélkül, mert több időt töltöttek a valódi, hús-vér társas kapcsolatokkal. Ez valóban egyfajta káros hatását mutatja a társas médiának, de nem mindenkinél: az derült ki itt is, hogy vannak olyan emberek, akiknek az életkörülményeik vagy a személyiségük miatt jobb, ha jelen vannak a társas-média-platformokon, mert ez az egyetlen olyan csatorna, amely összeköti őket más emberekkel.

• *Sokan a „fake news”, az álhírek térnyerését is a közösségi médiának tulajdonítják. A Twitteren például a híreknél hatszor gyorsabban terjednek az álhírek, hangzik el a Társadalmi dilemmában. Tényleg átléptünk az információból a dezinformációs korbá?*

Dén Máttyás András: Abszolút. A gyerekeim négyéves koruk óta pontosan tudják, mert megtanítottam nekik, hogy amit a Facebookon vagy a tévében lát-

nak, az nem a valóság. A social media maga az alternatívvalóság-gyár, még ha nyomokban fel is lelhetők valós információk ezeken a platformokon. Mindenki gyártja a saját valóságát a saját életéről másoknak, és ugyanezt csinálják, csak szervezettebb keretek között az álhírgyarak. Aki a legszebb képet teszi ki magáról, hogy a többiek irigykedjenek rá és ezáltal szarul érezzék magukat, az partner, vagy ha úgy tetszik, bűnös ebben. Aki nem facebookozik, az nem fogja nyomorultul érezni magát, amiért nem úgy néz ki, ahogy egyébként a másik se néz ki. Általános iskola második osztályától kellene tanítani, hogy abból indulj ki, „amit az interneten látsz, az nem igaz”.

Bajomi-Lázár Péter: Részben egyetértek, részben nem, mert az, hogy mit tekintünk valós hírek és mit álhírnek, nem bináris dolog, hanem graduális ismerv. Minden hír – a BBC hírei is – emberi narratíva, és mint ilyen, szükségszerűen ideologikus. Ismeritek a Magritte-képet, ami arról szól, hogy „ez nem egy pipa”, hanem egy pipáról készült festmény. Ugyanez igaz a hírekre is, mert azok sem azonosak az eseményekkel, hanem az eseményekről szóló emberi narratívák. Minden hírben

van egy csipetnyi igazság és egy csipetnyi kitaláció, vagy legalábbis emberi prioritásokat tükröző mérlegetelés.

Dén Máttyás András: Van azért az álhíreknek egy rétege, amelynek semmiféle valóságalapja nincs. Például a clickbait-halálhírek.

Bajomi-Lázár Péter: Ez így van, de nem a társas médiának köszönhetjük a kiötlött álhíreket. A BBC 1957. április elsején arról számolt be, hogy Svájcban megkezdődött a spagettiszüret, és mutatták, ahogy svájci asszonyok népviseletben gyűjtik be a fáról a spagettit. Ezt pedig fél Anglia elhitte a konyha globalizációja előtt. Fake news tehát mindig is volt, de a mérések valóban azt mutatják, hogy az arányuk nagyságrendekkel növekedett az újmédiában, aminek valószínűleg az anonimitás és az alacsony költség az oka. Egyrészt nagyon könnyű függetlennek álcázott álhírgyarakat létrehozni, amelyek kötődnek valamilyen politikai szervezethez. Régen ezt nem lehetett megcsinálni, mert világos volt, hogy a moszkvai rádió a szovjet kommunista párt szócsove, a berlini rádió pedig a nemzetiszocialista párté. És persze sokkal olcsóbb is az álhírek terjesztése, ezért egy álhírt több különböző forrásból is elindítanak, és ez létrehozhat egy olyan

Russell T. Davies:
Évek alatt
(Lydia West)



hatást, hogy az álhírek megerősítik egymást, és hihetőbbé válnak.

Dén Máttyás András: Ugyanakkor könyebben lehetne kontrollálni is őket.

Bajomi-Lázár Péter: Ez valószínűleg igaz, mert amikor a Facebook elkezdte megzavartani a kérdéses tartalmakat, valóban visszaesett az azokra adott reakciók száma.

• *Szintén közkeletű félelem, hogy a közösségi média és az algoritmusai olyan visszaélésekre adnak lehetőséget, amelyek aláássák a demokráciát, vagy már működésükből kifolyólag felpörgetnek álhíreket és összeesküvés-elméleteket, amikor az embereket legkönnyebben beszippantó „nyúlüregeket” kínálnak fel a felhasználóknak.* A Cambridge Analytica sztori című film azt meséli el, hogyan alkották meg a Cambridge Analyticánál a bizonytalan szavazók pszichológiai profilját a Facebooktól (sokszor etikátlannul) kinyert adatokból, hogy aztán célzott cikkekkkel, videókkal és hirdetésekkel meggyőzzék őket a Brexit-szavazásnál és a 2016-os amerikai elnökválasztási kampányban. Mekkora veszélyt jelentenek a demokráciára a szabályozatlan társas-média-platfomok?

Dén Máttyás András: Ha van egy esz-közöd, amin irányítani tudod, milyen hír milyen formában és kihez jut el, akkor te irányítod a közvélemény jelentős részét. A big tech cégek gyakorlatilag államok felett működő identitások, amiket véleménygyarmatosításra használnak. Óriási veszélyt látok abban, hogy algoritmusok szabályozzák, milyen tartalom jelenjen meg az emberek számára, mert sem azok működése, sem a mögöttük rejlő értékrendszer nem átlátható.

Bajomi-Lázár Péter: Kétségtelen, hogy ez komoly társadalmi veszélyt hordoz magában, és az is kétségtelen, hogy ebben a Facebooknak és más, monopolhelyzetben lévő társas-média-platfomoknak nagy szerepük van. De ha megnézzük, mit ír erről Castells, akkor kicsit bonyolultabbnak látszik a történet. Ő azt mondja, hogy alapvetően a globalizáció áll a polarizáció és a populizmus megerősödésének hátterében. A termelés decentralizálása, az alsó-középosztály vagy a munkásosztály deklasszálódása, a hagyományos identitások reakcióként való felerősödése, beleértve a nacionalizmust és a vallási fanatizmust is. És bár ezt nem mondja ki, de érzékelteti, hogy ebben szerepe lehet az eliteknek árulásának is. Az

elitek ugyanis elárulták a társadalmat azzal, hogy a neoliberális gazdaságpolitika globális paradigmává válását támogatták, és semmi mással nem törődtek, mint a termelékenység és a profitráta fenntartásával. Akár olyan áron is, hogy a belföldi munkásosztályok egzisztenciális helyzete és nem mellékesen identitása is meggyengült, és ez fogékonnyá tette őket a populisták retorikájára. A demokratikus kohézió meggyengülésének csak az egyik oka a társas-média-platfomok megjelenése, és nagyon nehéz lenne százalékosan mérni, hogy pontosan mekkora a szerepük benne.

• *Reális az a félelem, hogy a demokratikus kohézió meggyengülése akár polgárháborúhoz vagy a jelenlegi civilizáció összeomlásához vezethet?*

Dén Máttyás András: Én reális esélyt látok arra, hogy ezek az indulatok más mederbe terelődjenek. Nem úgy tűnik, hogy a Facebook részéről születne önszabályozás, a politika pedig partner lett a társadalmi károk feletti félrenézésben, mert rájöttek, hogy ha kellő pénzt öntenek ezekbe a platfomokba, akkor el tudják érni és befolyásolni tudják az embereket. Erre rákaptak, mint egy cukorkára, itthon is. Lehet, hogy idealista vagyok, de azt gondolom, ez előbb-utóbb át fogja lépni az emberek ingerküszöbét, és telítődnek az álhírekkel és a Facebookon látható tartalmakkal. Lesz majd egy masszív elvándorlás, ahogy ez megtörtént a MySpace-szel vagy az iwiw-vel is, és talán kialakul egy új platfom, egy új közeg, amihez tudatosabban és kritikusabban állnak majd a fogyasztók. Talán nem véletlen, hogy az Internet Hungary Konferenciának is az volt a címe idén, hogy *A fogyasztók öntudatra ébredése.*

Bajomi-Lázár Péter: A polarizáció egy ciklikus folyamat; hogy szétesnek-e társadalmak, az nyitott kérdés. Biden megválasztása, aki egy integráló retorikát hozott vissza az USA-ban, mintha a normalizálódás első jele lenne. Majd meglátjuk.

• *A Csapda a neten című cseh dokumentumfilm ijesztő képet vázol arról, mennyi (és milyen súlyos) online zaklatásnak vannak kitéve a netet szabadon használó kiskorúak. A forgatás 10 napja alatt közel 2500 férfi zaklatta a magát kiskorúnak kiadó három színésznőt; többen a meztelen képeik kipoztolásával zsarolták és öngyilkosságra buzdították őket. A szolgáltatók nem szűrnek vagy ellenőrzik*

a kommunikációt, és a filmben is felmerül az a javaslat, hogy adminisztrálniuk kellene a webhelyeiket, és ha felfedezik, hogy visszaélés történik, egyértelmű lépéseket kellene tenniük. Hogyan kellene szabályozni a közösségimédia-platfomokat, akár a politikai álhírek, akár ezen visszaélések tekintetében?

Dén Máttyás András: Ez olyan, mint amikor egy rendőr áruhában drogot vásárol és lebuktatja a dílert. Jó lenne, ha a kiberrendőrség valószínűleg meg a filmben látott scenáriót, és begyűjtené az embereket, akik erre reagálnak. Az álhírek szabályozását én egyfajta scoring-rendszerrel képzelem el, amely értékeli a híreket. Meg lehetne állapodni az internetszolgáltatókkal is, hogy jelezzék bizonyos weboldalakról, hogy veszélyesek, álhíreket terjesztenek. Ez persze egy kőkemény és pártfüggetlen médiahatóságot feltételezne, ami tudjuk, hogy Magyarországon – legalábbis pártfüggetlen mivoltában – nem létezik.

Bajomi-Lázár Péter: Azt gondolom, az internetnek ez a fajta ellenőrzése eléggé visszás szólásszabadság-ügyi kérdéseket vet fel. A Facebook és a net szabályozásánál sokkal szerencsésebbnek tartanám, ha újfajta közszolgálati médiumként létrejönne egy olyan közösségimédia-platfom, amelyen nincsenek hirdetések, amelyen az algoritmusok transzparenssek és a felhasználók által állíthatóak, és amelyet nem nemzeti kormányok, hanem összeurópai erőfeszítés működtetne, mert így valamelyest ki lehetne szűrni a politikai befolyásolási kísérleteket. Fel lehet tételni, hogy sokan, akik elégedetlenek a Facebookkal, átköltöznének egy ilyen platfomra, amely nem árasztja el hirdetésekké az embert, amelyen be lehet állítani a keresési feltételeket, és amelyen esetleg – és ebben egyetértek Máttyással – lehetne alkalmazni moderátorokat, akiknek erre a társas-média-platfomra terjedne ki a jogkörük, és ellenőrzött híreket szolgáltatnának. Ezt a másfajta platfomot támogató állami beavatkozást szerencsésebbnek tartanám a tiltásnál.

Dén Máttyás András: Én se tiltanék, hanem score-olnám a híreket és azok forrásait moderátorokkal, és azok átlaga jellemeznék az oldalakat. Szerintem lehetne úgy szabályozni ezeket a tartalmakat akár a Facebookon is, hogy az ne cenzúraként, hanem a felhasználók biztonsága érdekében tett lépésként működjön. •

CSAPDA A NETEN

Farkas a cseten

KOVÁCS GELLÉRT

AZ INTERNETEN KISEBB A VESZÉLYÉRZETÜNK, MINT A VALÓ VILÁGBAN.

Esokkoló, nemzetközileg is heves vitákat kiváltó cseh dokumentumfilm megtekintése után valóban nehéz szavakat találni. A hivatalos mozis verzió mindenestre teljesen alkalmatlan arra, hogy elérje azokat, akiknek segíthetne a megelőzésben.

Természetesen már az is óriási dolog, hogy a szexuális ragadozók internetes tevékenységéről, a gyerekekre leselkedő veszélyről készült egy európai film. Méghozzá olyan, amelyet fesztiválon, aztán moziforgalmazásban is meg lehetett nézni – Barbora Chalupová és Vít Klusák vállalását azonban abban a formában, amelyben a legtöbb helyen vetítik, teljességgel megengedhetetlen kiskorúaknak megmutatni. Tudták ezt az alkotók is, így készült a filmből egy vágott, a bemutatott kísérlet néhány résztvevője által narrált verzió is, amelyből kiszedték azokat a szélsőségesen durva részeket, amelyek miatt még egy edzett felnőttnek is felkavarodik a gyomra, s alaposan felmehet a vérnyomása. Ezt a változatot, melyről nem lehet tudni, mivel próbál hatni pontosan a befogadóra, a magyar forgalmazó széles körben sajnos nem tette elérhetővé – így aztán a kritikus bajban van.

Azért van bajban, mert a *Csapda neten* abban a formájában, amelyben számos alkalommal vagyunk kénytelenek péniszeket bámulni, inkább értékelhető brutális reality-ként, mint hasznos dokumentumfilmként: Chapulová és Klusák ugyanis nem tett mást, mint hogy egy profi filmes stúdióban berendezett három darab gyerekszobát – mindegyikben van egy számítógép, s mindegyik képernyő elé belütltek egy-egy szigorúan nagykorú, de kislányként is hiteles színésznőt, akik aztán csetelni kezdtek ismeretlen férfiakkal. Tulajdonképpen mindenkivel, aki rájuk írt, rájuk csörgött a közösségi oldalakon. A film pedig könyörtelenül megmutatja, hogy mi várt a nőkre, mi várhat a kislányokra: a virtuális pokol.

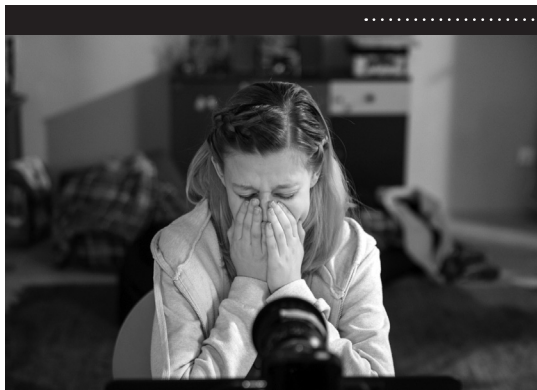
A kísérlet, amelyet pszichológusok és rendőrségi szakértők is segítettek a kamerákon kívül, 10 napig tartott. Már a száraz tény is egészen döbbenetes: ennyi idő alatt több mint 2500 férfi vette fel a kapcsolatot a lányokkal, közülük számos alak viselkedett egészen gátlástalanul: a nemi szervüket mutogatták, nem egyszer önkielégítésbe is fogtak. S közben persze legtöbbször biztosították az áldozatokat afelől, hogy ők mennyire odavannak értük, és higgyék el, hogy semmi rossz sincs abban, ami most közöttük történik – csak a külvilág képtelen megérteni az efféle bonyolult dolgokat. Mindeközben a férfiak arcát (ha épp azt tolták a webkamerába) démonpofává torzítva láthatjuk, s hangjuk is sokkal inkább egy rémé, mint egy emberi lényé. Mindez persze korántsem csak filmes fogás, jogilag volt indokolt ezt tenni, ám így még felkava-

róbb nézni és hallgatni, ami ebben a 100 percben a szemünk előtt zajlik. Egyetlen kivételt láthatunk csak: az egyik lány összebarátkozik egy fiúval, akiről csakhamar kiderül, hogy ő valóban nem szeretne semmi mást tőle, csak beszélgetni. Még meg is jegyzi, hogy szerinte felelőtlenség mindenkivel szóba állni a neten, mert az tele van nagyon veszélyes emberekkel. S ekkor hirtelen megláthatjuk a srác arcát – aki nyilvánvalóan vállalta is utólag a szereplést. De ez csak néhány másodpercnyi fellélegzést nyújt csupán.

Chapulováék még tovább mentek: néhány találkozás után megbeszélték a lányokkal, hogy kezdeményezzenek személyes találkozót – vagy fogadják el a meghívást, ha esetleg valamelyik férfi előállna ilyesmivel. A „randikra” a stáb is elkísérte a színészeket, rejtett kamerákkal. Ezekon a felvételeken kifejezetten ideges, a lebukástól rettegő férfiakat láthatunk, akik az első gyanús jelre felpattannak, s elmenekülnek. Kiléptek az árnyékból, de tisztában vannak vele, hogy végzetes lehet rájuk nézve, ha „nem mennek biztosra”.

Még egyszer leírom: borzalmas, befogadhatatlan élmény nézni ezt a filmet – az ember legszívesebben maga sem menne föl soha többé az internetre, nem, hogy megengedné a gyermekének, hogy idegenekkel csetelgessen. Csak hát... Éppen ez a probléma a *Csapda neten*nel: még a felnőtteknek sem nyújt segítséget abban, mit tegyenek, hogy ez a kelepce ne csapódhasson rá senkire. Mármint azokon kívül mit tegyenek, amivel egy felelős szülő enélkül is tisztában lehet. Ami pedig a címbe foglalt csapda kétértelműségét illeti: megítélésem szerint Chapulová és Klusák professzionálisan megvalósított ötlete nem átlagnézők elé, hanem a bűnüldözők kezébe való. Ha valamire – legalábbis innen nézve – alkalmasnak tűnik módszerük, az egy (vagy több) rendőrségi akció, amelynek, amelyeknek köszönhetően felelősségre vonhatóak lehetnének ezek a szabadon garázdálkodó szörnyetegek. Akik még egy valódi profilkép alapján sem tűnnek feltétlenül farkasnak.

CSAPDA A NETEN (V sítí) – cseh, 2020. Rendezte és írta: **Barbora Chalupová** és **Vít Klusák**. Kép: **Adam Krulis**. Szereplők: **Sabina Dlouhá, Anezka Pithartková, Tereza Tezká**. Gyártó: **Helium Film / Hypermarket Film / Česká Televize**. Forgalmazó: **BIDF**. Feliratos. 100 / 60 perc.



CLICKBAIT

A social media hatalma

SÓS ÁRON ÁRPÁD

HITELES KRIMISOROZAT AZ INTERNET KORÁBÓL.

Mekkora ereje van valójában a *social media*-nak? A Netflix legújabb szériája, a *Clickbait* erre kérdésre próbál választ adni nekünk. Tony Ayres és Christian White legújabb minisorozata nem csak egy újabb krimi-thriller, hanem görbetükör is mai társadalmunk felé. Mostanában a Netflix előszeretettel nyúl a világháló témaköréhez, hiszen a felgyorsult modern világunkban az életünk jó részét már ott töltjük. Híreket olvasunk, videókat nézünk, beszélgetünk és ismerkedünk más emberekkel téren és időn túl, vásárolunk, játszunk, vagy éppen megosztjuk a nagyvilággal aktuális élményeinket. Ami nincs fent a neten, az számunkra nem is létezik vagy meg se történik. Ám a világhálónak előnyei mellett rengeteg veszélye van: temérdek álhír, káros tartalom található rajta, sok csaló, összeesküvés-hívó vagy épp szexuális ragadozó pályázik a pénzünkre, lelkünkre vagy testünkre. Nem könnyű védekezni: társadalmunk jó része a tudatos médiahasználatról hírből se hallott. Ráadásul a világháló az emberek legrosszabb tulajdonságait könnyebben hozza elő, miközben maga a társadalom

egyre kaotikusabb és érthetlenebb közzé formálódott át általa. A *Clickbait* sorozat ezt a magából kifordult világot mutatja be nekünk, nem is akárhogyan.

A sorozat sokszálú, rejtélyközpontú sztorival operál, ám az ennek ellenére jól követhető, a fordulatos történet a fotelhez szögezi a nézőjét. Nem csak a sorozat címe clickbait-es, hanem maga az alapszituációja is. A sorozat története szerint, adott egy nagy család, ahol Pia (Zoe Kazan) és testvére Nick (Adrian Grenier) csúnyán összevesznek egy szülinapi bulin során, ami végül odáig fajul, hogy előbbi elviharzik a partiról. Másnap Pia a testvérét egy vírusvideóban látja újra, ahol „bevallja” (bűneit táblákra írva), hogy nőket bántalmazott, és ha a videó eléri az 5 millió megtekintés, akkor bizony meghal. Aztán feltűnik egy második videó is, amiben bevallja, hogy megölt egy nőt. A kétyermekes családapáról természetesen nem hiszik el a szerettei, hogy képes lenne nőket bántalmazni és bárkit is megölni, ám a rendőrség megkezdi a nyomozást, nem csak azért, hogy megtalálják Nicket, hanem hogy kiderítsék bűnös-e vagy sem. Az internet népe viszont nem kíváncsi a

„Ami nincs fent a neten, nem létezik”
(Adrian Grenier)

tényekre és az igazságra, habozás nélkül ítéletet mond a férfi felett.

A *Clickbait* története nem csak a nyomozásra fektet nagy hangsúlyt, hanem a mai társadalmunk árnyoldalára is. Részről részre kapjuk az arcunkba az internet mocskát (online zaklatások, álhírek), miközben láthatjuk a különböző médiumok egyre erkölcsstelenebb és szenzációhajhász lépéseit, amelyekkel rengeteg emberi életet tesznek tönkre és nyomorítanak meg egy életre. A széria tüpontosan mutatja be, mekkora hatalma van a médiának a mai társadalom felett, hogyan képes azt manipulálni.

Kimondottan kreatív a sorozat felépítése és szerkezete. Minden egyes rész egy új szereplőre fókuszál, akit a készítőik kellően elmélyítettek ahhoz, hogy képesek legyünk átélni a személyes drámáját, és ezáltal a krimit előre vivő fontos információkhoz jussunk. Az első rész Nick testvére, a kellemetlenül szókimondó Piára koncentrált, a következő epizód a Nick bűnösségében kételkedő nyomozóra, míg a folytatásban olyan szereplők lelki válsága, valamint nézőpontja kerül elő, mint Nick felesége vagy a gyerekei (a többi szereplőt említeni spoilerezés lenne). Számomra egyébként pont ezért volt erős a Netflix legújabb sorozata, hiszen mindegyik szereplője bonyolult, ellentmondásos és életteli karakter volt, akiknek sorsát a néző maga is könnyen átérezheti. Maguk a színészek brillíroznak a szerepeikben, különösen a Piát alakító Zoe Kazan, aki mindvégig a sorozat lelke, és Nick feleségét életre keltő Betty Gabriel, aki hitelesen érzékeltette a megtört asszony vívódását.

A sorozat egyetlen gyenge pontja épp a befejezés. Biztos vagyok benne, hogy sokak számára csalódást fog okozni a végkifejlet, hiszen a rejtély megoldása eléggé randomra sikeredett, néhol pedig logikátlan. Ám a *Clickbait* még így is kihagyhatatlan alkotás. Köszönhetően komplex karaktereinek, elgondolkasztató történetének, és annak, hogy minden ízében korhű krimi, mind a bűntény, mind a nyomozás elképzelhetetlen lenne az internet és a közösségi média nélkül.

CLICKBAIT – ausztrál, 2021. Rendezte és írta: **Tony Ayres** és **Christian White**. Kép: **Marden Dean** és **Mark Wareham**. Zene: **Cornel Wilczek**. Szereplők: **Zoe Kazan** (Pia), **Adrian Grenier** (Nick), **Betty Gabriel** (Sophie), **Phoenix Rael** (Roshan), **Abraham Lim** (Park). Gyártó: **Matchbox Pictures**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 8 x 45 perc.



ÚJ RAJ: MIA HANSEN-LØVE

Az érzékenység monopóliuma

BARTAL DÓRA

A FRANCIA MIA HANSEN-LØVE TAVALY LETT 40 ÉVES ÉS TALÁN EDDIGI ÉLETMŰVÉNEK LEGJOBB DARABJÁT IS ELKÉSZÍTETTE.

Az óramutató csak ketyeg-ketyeg, /Az idő tik-tak jár, tik-tak jár, / „A Se ürgy, se dallam, /De az idő csak múlik-múlik” – szól a skót Matt McGinn gyerekdala a *Viszlát, első szerelem* (2012) egyik lírai jelenetében. A dalszöveg érzékletesen illusztrálja Mia Hansen-Løve sajátos, epizódokkal és ellipszisekkel teli időkezelését. Az *Édenben* (2014) használt house himnusz, a *The Whistle Song* elvágyódó „eufórikus melankóliája” pedig a pillanatnyi érzéseket, hangulatokat elkapó filmnyelvét. Hansen-Løve történeteiben a szereplőkkel ugyan felkavaró változások történnek, amiket sztoikus nyugalommal viselnek és csak jóval később, csendes introspekcióval, az idő múlásával tudják feldolgozni az élményeiket. Ha körül szeretnénk járni a rendező filmjeit, talán ez a két aspektus a legmeghatározóbb és a hivalkodó vizualitás háttérbe tolása, a stílus „átetszősége”.

Az idei New York-i Filmfesztivál egyik közönségtalálkozóján, amelyet legutóbbi bemutatója, a *Bergman szigete* (2020) kapcsán tartottak, Hansen-Løve elmondta, hogy magányosnak érzi magát a francia rendezők között, nincs senki, akivel egy iskolát, stílusirányzatot alkotnának. Közelebbinek érzi magához a dán Joachim Trier világot, akivel nem véletlenül vettek közösen részt a beszélgetésen. Trier és Hansen-Løve az utóbbi pár évben gyakran cserélgetnek színészeket (mint Isabelle Huppert vagy Anders Danielsen Lie), ahogy azt is kijelentették, a karaktereik könnyedén átköltözhetnének egymás filmjeibe. Talán valóban nem túlzás azt állítani, hogy Franciaországban kevesen képviselik azt az esztétikát, amit a rendező,

és úgy tűnik ez a hazai elismertségét is kezdettől korlátok közé szorította. Pályája Céline Sciammával ugyanabban az évben, 2007-ben indult, ekkor debütáltak mindketten Cannes-ban, de Sciamma már a *Vizililiomokban* párosította felnövéstörténetének realizmusát markáns vizuális kézjegyekkel, később pedig még inkább a stilizáció irányába fordult. Akárcsak Julia Ducournau, egy másik francia kortárs női alkotó, akinek szimbolikával teltűzdelt műfajtanulmányai a *Nyers* és *Titán* a filmnyelvi kísérletezések példái – az utóbbival rögtön az Arany Pálmát is elnyerte. Hansen-Løve szakmai sikere lassabban ért be, inkább az angolszász sajtó emelte fel, és csak a hetedik, nemzetközi sztárszínészeket felvonultató filmjével sikerült bekerülnie cannes-i versenyprogramba.

Hansen-Løve a kortársakkal szemben egy korábbi francia szerző, Éric Rohmer hagyományainak a követője. A szoros kapcsolat az irodalommal és a filozófiával, a vágy és a kapcsolatok motiválta, lazán szerkesztett és fejezetekre bontott narratíva és a természetközelség mind-mind olyan Rohmerre jellemző jegyek, amiket Hansen-Løve felhasznál, de nem szeretné feltétlenül megidézni azokat, akikre felnéz. Azt a kompromisszummentes alkotói attitűdöt szeretné gyakorolni, amit Rohmer, Truffaut és Bergman, hogy ennek segítségével formálja meg a saját kifejezőeszközeit. Egy interjúban meghatározó filmélményként beszél arról, amikor tinédzserkorában a családjával megnézett egy filmet Rohmertől. A végefőcím után a szülők veszekedni kezdtek, az anyja megvédte a szereplőket, apja gúnyolódott rajtuk, az intellektuális vita olyan

volt, mintha csak a szerző filmjében lettek volna. Visszatekintve, ez a családi jelenet bátorította fel őt arra, hogy azt a valóságot is vászonra lehet vinni, amit maga előtt lát, akkor ismerte fel, hogy a mozi és a hétköznapi élet nem állnak annyira távol egymástól. Manapság pedig annyira összefonódott számára a fikció és film, hogy alig tudja megkülönböztetni a karaktereit saját magától, hiszen forgatókönyveinek kiindulópontja legtöbbször a magánéletének vagy környezetének története. Kamaszként két kisebb szerepet kapott Olivier Assayas két filmjében (akivel később több mint 10 évig alkotott egy párt és egy közös gyerekük is született), de csak rövid ideig érdekelte a színészkedés. Nagyobb hatással volt rá forgatás intenzitása, a csapatmunkában megvalósuló alkotás. Ennek a világnak szeretett volna a részese lenni: rendezőként máig a forgatás maradt a kedvenc része az egész alkotófolyamatból. Akadémikus képzésben nem vett részt soha és – Rohmerhez hasonlóan – a legmeghatározóbb francia szaklap, a *Cahiers du Cinéma* kritikusaként került közelebb ahhoz, hogy maga is belefogjon a rendezésbe, első rövidfilmjeit az írással párhuzamosan készítette el.

Pár évvel később, 25 évesen kapott lehetőséget, hogy az első nagyjátékfilmjén dolgozhasson. A *Minden megbocsátva* (2007) új(abb) kritikai recepciója persze nem csak a későbbi filmjeinek fényében érdekes. Már ebben családi melodrámban, amelyet nagybátyja és unokatestvére ihletett, könnyen felismerhetővé váltak azok az elemek, amelyek fontosak Hansen-Løve számára. Alkotói érettségéről tanúskodnak az érzékenyen feldolgozott súlyos élethelyzetek, mint a válás, a függőség, az öngyilkosság és a gyász. A francia Victor (az amatőr Paul Blain alakításában), osztrák felesége Annette (Marie-Christine Friedrich) és hatéves lányuk Pamela Bécsben telepedtek le a film elején. A családi egységet az apa drogproblémái és beteljesületlen írói ambíciói veszélyeztetik, megrendítik magabiztosságát és pozícióját a családon belül. A férfi öröklődését és a fizikai abúzusban végződő agresszióját is megértéssel, (talán túlságosan is nagy) türelemmel ábrázolja Hansen-Løve, amíg Anette el nem dönti, hogy ő és a lánya meg-

„Elmossa a fikció és
valóság közötti
határokat”

(Bergman szigete –
Mia Wasikowska)



szakítja a kapcsolatot Victorral. Egy váratlan, filmközepi ugrással, a 11 évvel idősebb, már tinédzser Pamelára (Constance Rousseau) helyeződik át a fókusz, azt vizsgálva, hogy milyen úrt hagyott maga után az önpusztításba menekülő Victor. Az évekkel későbbi találkozás apa és lánya között nem lesz katartikus erejű, mégis fontos mozzanata annak, hogy Pamela maga mögött tudja hagyni a traumáit. Apró részletekből és gesztusokból rajzolódnak ki a háromtagú család élete, ám csak a leglényegesebb információkat kapjuk meg, a többi a saját asszociációinkra bízva a rendező. Jeleneteinek nincs különösebben szigorú dramaturgia íve, olyan érzetet akar kelteni, hogy a karakterek élete folyamatos mozgásban, változásban van, a néző pedig beleszöppen a történet közepébe – a rendező úgy vágja el a jelenetet, hogy annak nincs lehatárolható vége, hanem folytatható lenne. Amikor erről szerkesztési elvéről beszél, amit állandó vágójával, Marion Monnier-

„A mozgó vonatra kell felugrani”
(*Viszlát első szerelem* – Lola Creton)

val alkotott meg, Truffaut-t idézi, aki azt mondta, hogy a filmekben „a mozgó vonatra kell felugrani”, mert ez tudja legjobban megragadni azt, ahogyan a valós időben érzékeljük az életünk történéseit, ahogy futunk az élet után, sokszor csak később felismerve, mi is történt. Ezt a szemléletmódot már debütáló nagyjátékfilmjében megalapozta.

A *Minden megbocsátva* az életmű következő két darabja, a *Gyermekeim apja* (2009) és a *Viszlát, első szerelem* maga Hansen-Løve és Fiona Handyside szerinti is laza, véletlenszerű trilógiát alkot a közös motívumok és esztétikai hasonlóságok miatt. Handyside tanulmányában Sofia Coppola trilógiájával állítja párhuzamba a francia rendező korai alkotásait: állítása szerint a filmciklusokról szóló diskurzus a rendezők kreatív autonómiáját erősíti meg, de kritikával is illeti az alkotók ezen törekvését, hiszen egy romantikus és privilegizált szerzői pozíciót konstruálnak meg. Persze az ilyen szerzői mitológiaépítés szükségessége a fesztiválok uralta *arthouse*

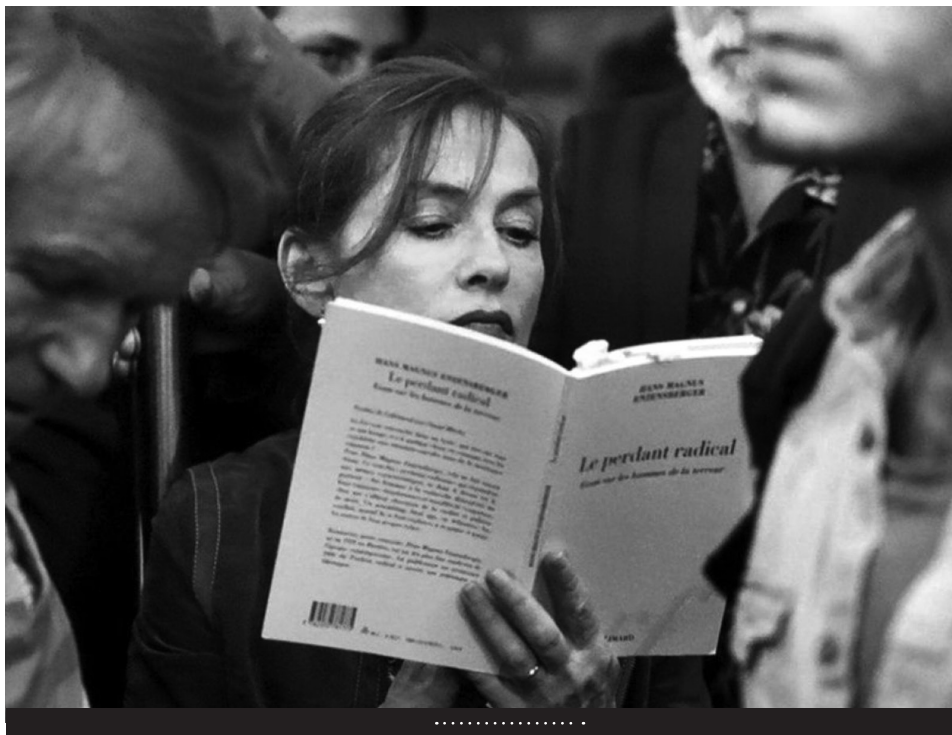
filmpiacon. Handyside kiemeli azt is (Kathryn Rowe Karlynre hivatkozva), hogy Hansen-Løve nőábrázolása bizonyos aspektusból egysíkú és problematikus, hiszen mindhárom filmben gyerekkor és a felnőttkor között álló lány főhősök cselekvőképességének kialakítása függésben áll férfi karakterekkel, azok elvesztéséhez és elvesztés feldolgozásához kötődik. Míg a megbízhatatlan apákat vagy a kötöttségek elől menekülő szerelmet felmenti, néha idealizálja a film, a középkorú nőket és anyákat legtöbbször a lányok megveti vagy elutasítja vagy pedig maga a narratíva szorítja háttérbe. Handyside bírálata talán nem feltétlenül jogos minden szempontból, de a Hansen-Løve filmjeinek befogadásában valóban számos falba ütközhet a néző: a specifikus filmnyelv és a többszereplős, a perspektívát gyakran váltó elbeszélés sokszor elnagyoltan, akár csak villanásnyira enged be a szereplők világába. Ezt távolságtartást a plánozás is hangsúlyozza: szintén Rohmer öröksége a közelik mellőzése, a szereplőket jóval többször látjuk



totálból a környezetük részese-
ként, féltávoliból vagy amerikai
plánból, ami egyrészt dina-
mikát kölcsönöz a képnek, de
mindenképp hátráltatja az azo-
nosulást. Ennek pedig sokszor
(épp a női) mellékszereplők es-
nek áldozatul, mint az *Édenben*
Paul barátnői vagy Maya, aki
hiába címszereplője a 2018-as
félresikerült, Indiában játszódó
filmnek, nem kap valódi mély-
séget. A *Maya* egyébként is
egy furcsa darab, amiben fran-
cia háborús tudósító, Gabriel
(Roman Kolinka) szíriai fogás-
ágból szabadulva, elutasítja a
felajánlott terápiát, inkább a
külföldre menekülést választja,
mint önvizsgálati módszert. De
a passzív főhős belső világa so-
hasem rajzolódik ki igazán, sok
történetszál elindul, de a film
nem lesz mást, mint egy euró-
pai perspektívából elénk táruló
indiai útinapló, amiből hiányzik
bármiféle posztkolonialista kritika.

Sokkal fókuszáltabb karakterport-
ré az épp egy középkorú nő válságát
feldolgozó *Az eljövendő napok* (2016)
és a meta-önéletrajzi *Bergman szigete*,
melyekben a szereplőknek a felelősség-
gekkel és tapasztalatokkal teli felnőtt
életük válságaival kell megküzdeni,
ami már nincs ugyanúgy tele lehetősé-
gekkel, mint az ifjúkor.

Hansen-Løve ezekben az érettebb
filmekben sem hagyja el az eszté-
tikájának alapjait, ugyanakkor sok-
kal biztosabb abban, mit akar mon-
dani, emellett szikárabban és több
humorral fejezi ki azt. A rendező az
Éden készítésével egy időben írta *Az
eljövendő napok* forgatókönyvét: úgy
fogalmazott, hogy kapcsolódnia kel-
lett a fiatalság szabadsághoz, hogy
beszélni tudjon az öregedésről, spe-
cifikusan arról, hogy milyen nőként
megélni, hogy már nem lehet újra-
kezdeni mindent. Nathalie (Isabelle
Huppert) középiskolai filozófiatanár,
aki lázadó szellemét és politikai ak-
tívizmusát lecserélte a kellemes kö-
zéposztálybeli életre, most épp a kor-
ral szinte törvényszerűen együtt járó
változásokat éli meg: gyerekei önálló
családot alapítanak, az ápolásra szo-
ruló anyja meghal, férje elhagyja egy
fiatalabb nőért. Ezt az új valóságot és
hiányt kell megértenie. A *Bergman*



szigetében Hansen-Løve ren-
dezői alteregója, Chris (Vicky
Krieps) arra a posztfeminista
dilemmára kérdez rá, hogy
miképp lehet a kreatív hiva-
tást összeegyeztetni a ma-
gánélettel, a társas kapcsolatokkal.
Gyereke apjával, a szintén filmren-
ező Tonyval (Tim Roth) érkezik a svéd
Fårö szigetére, hogy új filmjeiken dol-
gozzanak – arra a helyre, amelyet In-
gmar Bergman szelleme kísért, aki éle-
te utolsó részében itt élt és forgatott.
Bergmanról elnevezni a filmet és élet-
műve árnyékában csinálni valami újat,
mindenképp kockázatos elképzelés. A
Jelenetek egy házasságból, mint egy
folytonos rossz ómen jelenik meg a
két főhős előtt: noha a többi – rész-
ben a szigeten készült – Bergman-film
csak közvetetten van megidézve, az
alkotásról a hétköznapi életéről, kap-
csolatokról szóló diskurzusok a svéd
rendezőóriás művészete köré szövőd-
nek. Ugyanakkor Hansen-Løve – saját
állításai szerint – Bergman karakterei-
nek kegyetlenségét sem a magánélet-
ben, sem a filmjeiben nem szeretné
megélni, ezért inkább egyfajta köny-
nyedséget próbál kifejezni és arra
törekszik, hogy legalább a boldogság
megélésének lehetőségeit megtalálja.

A rendezőnő saját alkotói hiányossá-
gként beszél arról, hogy ezidáig csak

**„A hiányt kell
megértenie”**

(Az eljövendő
napok –
Isabelle Huppert)

több évet felölelő, nagyívű
történetekkel tudta megfes-
teni a karaktereit – a *Bergman
szigetében* először tesz kísér-
letet arra, hogy egy helyszínre
és zárt időkeretbe helyezze

az elbeszélést, valamint a „film a film-
ben” eszközeivel is elmosza a fikció
és valóság közötti határokat. A Mia
Wasikowska alakította Amyvel, Chris
filmjének főhősével, a rendező a *Visz-
lát, első szerelem* magánmitológiáját
is újra feldolgozza, sőt egy második
alteregót kreál magának, aki egy talán
elfojtott oldalát képviseli, aki sokkal
bátrabb és szabadabb. A *Bergman
szigete* nem csak az fesztiválok önha-
talmú legitimációja miatt tekinthető
vízváltónak Hansen-Løve életmű-
vében, hanem azért is mert, a talán
legönéletrajzibb filmjét úgy tudta
megalkotni, hogy egy magabiztosan
vezetett öreflexív játékban a szemé-
lyeset össze tudta kapcsolni az uni-
verzálissal.

BERGMAN SZIGETE (Bergman Island) – francia,
2021. Rendezte és írta: **Mia Hansen-Løve**. Kép:
Denis Lenoir. Szereplők: **Vicky Krieps** (Chris),
Tim Roth (Tony), **Anders Danielsen Lie** (Joseph),
Mia Wasikowska (Amy), **Grace Delrue** (June),
Clara Strauch (Nicolette). Gyártó: **CG Cinéma /**
Arte France / Dauphin Films. Forgalmazó: **Cirko**
Film Kft. Feliratos. 112 perc.



MŰVÉSZFILMES MUSICALEK // ALFÖLDI NÓRA

„EVVEL A DALBAN MONDOM EL”

AZ ELMŰLT TÍZ ÉV KÍSÉRLETEZŐ KEDVŰ MUSICAL-RENDEZŐI A REALIZMUSSAL, DOKUMENTARIZMUSSAL, MŰFAJ-KEVERÉSSSEL FRISSÍTETTÉK A ZENÉS FILMET.

Kevés olyan filmműfaj van, amely büszkén állíthatja magáról, hogy amióta csak megszületett, a maximális szórakoztatást jelenti az audiovizuális ingerre éhes közönség számára. A filmmusical a korlátlan művészeti lehetőségek tárháza, elvégre tulajdonképpen az összes társművészetet képes legálisan elegyíteni. Ezekben a cselekmény kulcsfontosságú részeit dalokban prezentáló mozgóképekben organikusan és hatásosan tud beilleszkedni a zene, tánc, képzőművészet, irodalom, film és színház, anélkül, hogy megsértené a nézői befogadás érzékeny folyamatát. Aki egyszer musical-nézésre adta a fejét, annak ugyanis nem számít egy kis kizökkentés a valóság mentéből; tulajdonképpen elvárja, hogy a cselekmény klasszikus ritmusa és menete némiképp háttérbe szoruljon és adott esetben egyetlen gondolatot – a történet megszakításával – egy több perces dalban fejezzen ki. A valóságban viszonylag ritkán fordul elő, hogy valaki hirtelen dalra fakad, amikor közlendője van. A musical-néző azonban jegyet vált erre a közties dimenzióra és elfogadja annak játékszabályait, ugyanúgy, ahogy egy mezei akciófilm-néző belenyugszik abba, hogy ebben az univerzumban egy forgalmi koccanás is hidakat szaggató robbanásokat idéz elő. A musical befogadásának és előállításának tehát csak a fantázia szab határt. Épp ezért tud hálás műfajnak bizonyulni az alkotók számára; kevés dolgot kér számon ugyanis a befogadó, a realizmust és gördülékeny cselekménymenetet, izgalmakat és feszültségeket a legkevésbé. Épp ezért érdekes, hogy az elmúlt tíz év legeredetibb, kísérletező kedvű musical-rendezői pont ezekkel az alkotói döntésekkel játszanak: a realizmussal,

dokumentarizmussal, műfaj-keveredésekkel. Így aztán különleges színfoltot jelent, hogy napjaink legformabontóbb *auteur*-je pedig első blikkre egy majdhogynem klasszikus musicalt prezentált 2021-ben.

Akad példa arra, hogy komoly szerzők üdítő kiruccanásokat tesznek a musical világába (Milos Forman: *Hair*, Woody Allen: *Varázsige: I love you*, Lars Von Trier: *Táncos a sötétben*) a Coen-testvérek is rendre előállnak egy műfaj-variánssal (*Ó testvér, merre visz utad?*, *Llewyn Davis világa*), ám meglehetősen izgalmas tény az, hogy remek lehetőségeihez képest a műfaj menyinyire hidegen hagyja akár a legkomolyabb vizuális *auteur*öket is. Könnyen meglehet, hogy épp túlzottan markáns elemei miatt tartják távol magukat a szerzők ettől a formától. Ugyanakkor vannak olyan kortárs rendezők, akik számára megkerülhetetlen a műfaj. Ilyen Baz Luhrmann, aki számára a *Kötelező táncok* és a *Rómeó + Júlia* után a következő logikus lépés a műfaj kissé megkopott renoméját pazarul kicsinósító 2001-es *Moulin Rouge* volt, amely alapjaiban határozta meg az ezredforduló első tíz évének kommersz filmgyártását. 2001 és 2010 között – a Disney-filmeket nem számítva – évente minimum három a közönségkedvencek közül musical volt, ráadásul majdnem mindegyik izgalmasan csavargatta a klasszikus hagyományokat, legyen szó tündérmese-musicalról (*Egyszer, Búbáj*), folk-musicalról (*I'm Not There – Bob Dylan életei*), vagy éppen showbiz musicalról. Utóbbi számít az évtized igazi nyertesének: a vásznakat elárasztották az ismert slágerek miatt különösen élvezetes zenész-életrajz filmek (*Ray*, *A nyughatatlan*, *8 mérföld*).

Ennek mentén igazán gyümölcsöző szub-zsánernek bizonyult az úgynevezett *jukebox*-musical is, amely a betétdal készletét már meglévő – a filmnek köszönhetően újraértelmezett és újra slágeresített – pop-dalokból rakja össze (*Rocksuli*, *Accross the Universe – Csak szerelem kell*, *Mamma Mia*, *Glee-Sztárok leszünk*-sorozat). Pazar és mind a film, mind a zeneipar számára busás hasznot hozó kakofónia kerekedett mindebből az évtized végére. 2010 után azonban mintha csökkent volna a sláger-(újra)termelés iránti lelkesedés, jött a szürke és komor *Llewyn Davis világa*, a rap/hip-hop kanonizációját követelő *Straight Outta Compton*, a felemás *Bohém rapszódia* és *Csillag születik* sokadik feldolgozása. Látványos mosolyt és tapsikolós-csápolós bólogatást csak a *Kaliforniai álomnak*, a *Legnagyobb showman*-nek és a *Rocketman*-nek sikerült a közönségből kicsalni. A 2010-es évek elcsendesülésében azonban a felszín alatt, low-budget berkekben és fesztiválnyalánkságok között komoly erők munkálkodtak.

„DE HIDD EL TITOK MÉG, A TITOK MÉG”

2015-ben két olyan filmet is bemutatnak, amely a musical-műfaj luhrmani újrafényelése után némiképp továbbgondolta a műfaj lehetőségeit. A musicaltől, legfőképp a show-musicaltől sosem állt távol az önreflexivitás, amelyre természetesen módja van, hiszen ezek a történetek a kulisszák mögé kalauzolják a nézőt, alkotói folyamatokról, műhelytitkokról mesélnek.

A lengyel gyártású *Córki dancingu* (*Csalétek*) vitathatatlanul az elmúlt tíz év kiemelkedő show-musical-fantasyhorror hibridje, egy igazi komp-



lex csoda. A történet két kamasz sel-
lő-lányról mesél, akiket egy háromfős
zenész-család partra segít és befogad,
hogy aztán egy kétes hírű mulatóban
szíren énekükkel kábítsák a közönséget
és ártatlan bájaikat mutogassák jó pénz-
ért, amelyből természetesen a család
bőségesen profitál. Arany és Ezüst –
testvérpár, de ellentétes vérmérséklet-
tel vannak megáldva, a barna hajú ve-
szélyes csábító és vérszomjas lázadó,
míg szőkésbarna húga ártatlan álmo-
dozó, aki ráadásul naivan beleszeret a
befogadó család fiába. A szőke herceg
Mietek azonban nem viszonozza sze-
relmét, ő csak a „halat” látja Ezüstben,
még akkor is, amikor a lány igazi em-
berré operáltatja magát annak árán,
hogy nem tud többé énekelni. Arany
védeni akarja húgát, de csak magate-
hetetlenül vergődik dühében, feszült-
ségét véres éjszakai portyákban éli ki.
A csalódások és nehézségek végül ott
kulminálódnak, amikor Mietek bele-
szeret egy másik lányba, akit feleségül
is vesz. A sellő lányokat figyelmeztetik,
hogy a legenda úgy szól, hogy az ősz-
szeptört szívet csak egy másik szívet
lehet meggyógyítani, Ezüstnek tehát
az a feladata, hogy a menyegzőt kö-
vető napfelkeltéig rituálisan megölje
Mieteket, jelen esetben megegye a

szívet, máskülönben a lány habbá vál-
tozik. Ezüst azonban képtelen erre és
a sorsa be is teljesül, Arany bosszúból
elvégzi a piszkos munkát és visszatér
a mélységbe. Agnieszka Smoczynska
rendezőnő pazarul variálta újra Ander-
sen meséjét, ráadásul olyan szaftos
kelet-európai szocreál közegbe bur-
kolta, hogy szinte szagolni lehet az ol-
csó konyak és cigifüst füledt illatát. A
Csalétek gyönyörűen véres, jó ritmusú,
kidolgozott mese a pubertáskorról, a
kamaszkor testkép zavarairól, amely-
nek feldolgozását kiéhezett férfite-
kintetek nehezítik. Ezek a lányok nem
csillámló tünemények, hanem bizarr
szíren-hibridek, haltestük és alkalmi
szórakozásaik inkább egy ragadozó
hüllőre emlékeztetnek, ráadásul épp
a 80-as évek végi, két korszak hatá-
rán tengődő Lengyelországban érnek
partot. Smoczynska a lányok kevercs
mivoltát filmjén is tükrözteti, amely
egyszerre feszült horror és slágeres-
érzelmes musical, ráadá-
sul rendezőnő személyes
„így jöttem” története is
egyben.

A *London Road* című film
ugyanabban az évben, de
a brit-realizmus derék
hagyományait megtartva,

mondhatni a *Csalétek* ellenpólusa-
ként futott be a mozikba. Rufus Norris
azonos című színpadi adaptációja egy
bűneset közösségre gyakorolt hatá-
sait dolgozza fel. A *London Road* egy
hírhedt utca az angliai Ipswich-ben,
amelynek hétköznapjait 2006-ban
rejtélyes sorozatgyilkosságok kavarták
fel. Az elkövető – akit végül a London
Road-i otthonában fogtak el –, az utca
végén dolgozó prostituáltakat gyilkol-
ta le pár hónap leforgása alatt. A bűn-
eset, a média és hatóságok hirtelen és
nyomasztó jelenléte az utca egyéb-
ként takaros kis angol sorházakban
lakó derék polgárait nagyon felkavarta,
az eseménysorozat nyomasztóan be-
gyűrűzött intim szférájukba, bizonyta-
lanságot és szorongást szülve bennük.
A bírósági tárgyalás előrehaladtával és
az eset rendőrségi feltárásával párhuz-
amosan, a megrendült környékbeliek
közösséggé szerveződtek, közös mun-
kával szó szerint felvirágoztatták la-
kóövezetüket. A *London Road* a
hagyományos brit-kisrealizmus
tematikáját hozza, mi szerint
a problémák a sokféle embert
elegítő közösség által oldód-
nak meg. A film különlegessége
azonban az, hogy egy valós tör-
ténetet hiteles musicalesítése,

**„Mese a
pubertáskorról”**

(Agnieszka
Smoczynska:
Csalétek –
Michalina Olszanska
és Marta Mazurek)



ugyanis minden dalbetét, megénekelte párbeszéd vagy monológ, eredeti, a London Road lakóitól származó riportokból van összerakva, megzenésítve. Az írók olyannyira ragaszkodtak a szövegek érintetlenségéhez, hogy még a gondolatmegakasztó, szókereső kötőszavakat is megzenésítették. Ugyanakkor a *London Road* teljesen a hagyományos (folk) musical formát követi, bájosan szolidan koreográfiált jelenetekkel, ritmusosan lobogó rendőrségi szalagokkal, fanyar happy enddel.

Bizonyos szinten igen pezsdítő a zsáner számára a 2017-es *Jeanette: Jeanne d'Arc gyermekkor*a című opusz is, amely a musical újabb aspektusát pedzegetve a befogadó türelmével és korlátaival játszik. A középkori heavy-metal musical Jeanne d'Arc immáron sokadik filmes feldolgozást megélt története, ám ezúttal az orléans-i szűz gyermekkorából prezentál fejezeteket, headbengelő, improvizatív táncokat lejtő, alkalmanként hamisan éneklő kislányok által előadva. Ez a Szent Johanna interpretáció leginkább azért nehéz darab, mert nagyjából eldönthetetlen, hogy a rendező ironikus viccnek szánja-e filmjét, vagy teljesen komolyak a művészi szándékai. Bruno Dumont a cselekményt végig észak-franciaország kietlen tájain tartja, a kopár természet egyetlen színpadképet alkot, kevés tehát a vizuális inger azon kívül, hogy szereplői magányosan énekelnek és különösebb koreográfiai koncepció nélkül táncolnak. Ez a zavartalan közlés kissé kényelmetlen a befogadó számára, főleg, hogy az IGORRR által szerzett metál-dalok kevéssé tapadnak meg a nézőben. Dumont műfaji dekonstrukciója mintha szándékoltan idegenítene el, a befogadói folyamatot nem azzal zavarja meg, hogy a szereplők egyszer csak tánra perdülnek és dalra fakadnak, hanem azzal, hogy mind formailag, mind stílárisan távol tartja a nézőt a képsoroktól. Sokat elárul a film ambivalens mivoltáról, hogy 2017-ben a Cahiers du Cinéma az év második legjobb filmjének választotta, John Waters pedig egy évvel később feltette az éves top 10-es kedvenc-összesítőjébe.

„FÁJÓ EMLÉK, ÖRÖKRE FOGD A KÉT KEZEM”

A jelenleg némiképp stagnáló musical-műfaj feltámasztása időszerű lenne, hiszen a mozi ismét súlyos krízisét éli, és ilyenkor mindig segítségére sietnek a látványosabb és klasszikusabb műfajok. A kezdeményezés jelei láthatóak, az idei év Oscar-szezonnal tupírozott ünnepi kollekciójába a legklasszicizálóbb rendező, Steven Spielberg épp az egyik legnagyobb zsánerklasszikus, a *West Side Story* remake-jét dobja be aduásként. Az is nagyon árulkodó, hogy 2020/21 korona-karanténját kulturális értelemben hivatalosan is feloldó első komoly filmes rendezvény, a cannes-i filmfesztivál, Léos Carax *Annette* című musicaljével nyitott. Az *Annette* pont olyan zenés darab lett, amelyet Caraxtól elvárunk, eredeti, konfliktusokkal és ellentmondásokkal teli, végtelen kreativitással, allegóriákkal, ön- és műfaji reflektivitással hímezve. Carax azon trükkös rendezők közé tartozik, akik nyilatkozataikban alkalmanként mint-ha szándékoltan félrevezetnének, de az is megesik vele, hogy egy komolyabb kérdésre mély meggyőződéssel a legbanálisabb válaszokat adja, vagy éppen a tényeknek homlok-egyenesen ellentmond. Carax

állítására szerint egyáltalán nem néz filmeket, az *Annette* mégis hemzseg a utalásoktól, kikacsintásoktól, kortárs reflexióktól. Ugyanilyen komoly meggyőződéssel állítja, hogy filmje majd-hogynem szervíz-munka: egyszerűen megkereste a Sparks nevű legendás formáció egy kész anyaggal, amelyből közösen filmet készítettek. Carax magánéletét bölcsen elrejt a publikum elől, ám amennyi tudható róla, az bizony jócskán párhuzamba állítható az *Annette* bizonyos elemeivel, ráadásul a film nyitányánál nyíltabban (ön)reflexív bevezetőt csak a *Rocky Horror Picture Show* kezdése produkált a film-történelem során. Carax az *Annette* elején sötétben tartott képben csupán hanggal, személyesen intéz pár mondatot a néző felé, teljes figyelmet kér és azt, hogy a néző legyen szíves ne énekeljen, ne nevéssen, ne tapsoljon, ne sírjon, ne ásitson, ne szellentessen és egyáltalán levegőt se vegyen a film fogyasztása során. Miután a rendező még a néző utolsó levegővételét is vezényli, az első képen egy hangstúdióban láthatjuk a keverőpult mögött lányával – akit anyja rejtélyes halála óta egyedül nevel – és dirigálja a felvételt, amelyet a Sparks és a háttérzenészek készítenek éppen. A beállítás vi-

„Távol tartja a nézőt”

(Bruno Dumont: *Jeanette – Lise Leplat Prudhom*)



zuális megfogalmazása a ferde és zajos képekkel, kaotikus vágásokkal, villódzó fényekkel és áttűnésekkel a 90-es évek videóklipes hőskorát idézi. A képek rendeződnek, elkezdődik a nyitódal, a *So May We Start*, amelynek a szövege tökéletesen összefoglalja egy forgatás első napjának, óráinak érzéseit, a kétségeket, felkészületlenséget, büdsséggondalmakat, alkotói-előadói aggályokat. A Sparks kísétál az utcára, szépen maga elé engedi az összeverődő éneklő szereplőgárdát. A főhősök, hétköznapi viseleteikben jelennek meg, mintha csak épp most érkeztek volna a felvételre, a dal végén mindenki megkapja jellegzetes jelmez-kellékét, majd mindenki beül / felül járművére és távozik ebből az átmeneti világból, hogy egy szimpla vágással a film diegetikus világában létezzen tovább.

Ellenállhatatlan prólógus ez, dinamikus, sokatmondó, és bár a cselekmény még korántsem kezdődött el, a dal már is berántja a nézőt a mű világába. A film szerelmes főhőse, Henry McHenry egy sikeres stand-up komikus, szerelme, Ann Defrasnoux egy szintén sikeres operaénekesnő, akiknek jobb sorsra érdemes románcát saját kételyeik és bizonytalanságaik mérgezik meg és rántják a mélybe. Bár szerelmük a film elejétől fogva bizonytalan alapokon áll: Henry, az intenzív jelenlétű, kissé állatias komédiás, csupa kisebbrendűségi komplexussal küzd, míg a körülrajongott, finom és törékeny művész-barátnője valami megmagyarázhatatlan rettegést érez a férjével szemben. A kettejük közti feszültség egyre csak nő, amelyet saját, nem teljesen megalapozott negatív érzéseik is táplálnak, és az sem csillapítja ezt a vihart, hogy közös gyermekük, Annette megszületik. Henry performerként lassan megcsömörlik, míg Ann óriási tapsviharak közepette minden este drámai halált hal a színpadon. A féltékenységgel és a rettegéssel odáig kulminálódik, hogy Henry részegen, egy hajókirándulás során hagyja Annt a viharos tengerbe fulladni. Ann halála pontosan a film felezőpontja, inentől fogva tulajdonképpen egy másik felvonás kezdődik el, a történet Annette és Henry kapcsolatára terelődik, pontosabban arra, hogy Henry hogyan használja ki Annette tehetségét. Ez utóbbi egy a film második felére felszaporodó spirituális elemek közül: Annette már két-három évesen angyali hangon ké-



pes énekelni, ám ez az áldás valójában – az alkalmanként ruszalka formájában kísértő – édesanyja sajtóságos bosszúja a lelkiismeretlen férjén.

Carax truvája az, hogy miközben látványos ellentmondásokra építi művét, allegóriáival, kikacsintásaival és idézeteivel képes egységben tartani a filmet. Az *Annette* történetében klasszikus show-musical, ám némi csavarral: a főhős foglalkozását tekintve nem zenés-táncos performer, hanem egy stand-up humorista, aki szöveges performanszaival a komédiás alapvető művészi problémáiról mesél. A stand-up a szórakoztatóipar egyik legnehezebb ágazata, ám eközben egyetlen célja a legszigoribb és legalapvetőbb emberi érzélem, a nevetés kicsikarása. A stand-up komikus mindig két világ között lebeg, az igazat mondja, de az igazságot hazugságba és iróniába csomagolja. Henry nevetett, míg Ann operaénekesként a magas-művészetet képviseli, aki minden este tragikus halált hal a színpadon, megváltva ezzel közönségét. Henrynek hosszú a haja, Ann-nek rövid, Henry uralkodó és birtokló, Ann alávetett és szerény – szerelmüket a szenvedély és félelem kovácsolja össze. A film első felében ezek az ellentétek és az erőteljesen szimbolikus színkontrasztok dominálnak, míg a nézőt a konfliktusok igazán Annette születésénél érik utol. A kislány ugyanis egy bábfigura, nem valóságos gyerek – ám kidolgozottsága, magatehetetlen-

„Két világ között lebeg”

(Leos Carax: Annette – Marion Cotillard)

sége, leegyszerűsített és ezért félreértelmezhetetlen érzelmi reakciói miatt mégis képes azonosulásra csábítani a befogadót. Annette figurája az, ami igazán megosztja a házaspárt, míg Ann melegszívű anyja a kislánynak, addig Henry számára egy igazi játékbaba, amelyet birtokol és játszik vele (egy jelenet erejéig láthatjuk, hogy ittasan még rá is ül) és később kihasznál. Amikor Henry a film zárlatában már semmilyen módon nem tud beleavatkozni Annette életébe, a kislány akkor válik valóságossá és életre kel.

Carax filmje felületesen szemlélve egy hagyományos musical rock-opera, amelyet a valójában nem-énekes színészek derekasan végigdololnak. Akárcsak a Sparks által szerzett dalok, a film is kecséget némi furcsasággal, szívfájdalommal és mély érzelmekkel, frivol dekorativitással. A francia művészfilmes azonban a felület alatt a musical alapvetéseivel, a műfaj virgonc dekorativitásával, hagyományával és ellentmondásos mivoltával játszik, pont olyan formabontó módon, ahogy egy kortárs musicalhez illik.

ANNETTE (Annette) – francia, 2021. Rendezte: **Leos Carax**. Írta: **Ron** és **Russell Mael**, **Leos Carax**. Kép: **Caroline Champetier**. Zene: **The Sparks**. Szereplők: **Adam Driver** (Henry), **Marion Cotillard** (Ann), **Simon Helberg** (Zongorista). Gyártó: **CG Cinema / Detailfilm / Scope Pictures / Wrong Man**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 140 perc.



NEW YORK-I MUSICALEK // VARRÓ ATTILA

SZÍNES NYOMOR

NEW YORK NEM CSAK A MUSICAL BÖLCŐJE, DE A MŰFAJ ÚJJÁSZÜLETÉSÉNEK IS SZÍNHELYE VOLT A 70-ES ÉVEK DEREKÁN.

Új házak, tág szobák várnak / Új ajtók,
mit arcodra vágnak / Erkélyes lakást
szerzek / Ha az akcentust elveszted.

(*West Side Story* – *America*)

Nincs olyan műfaj Hollywood történetében, amely szorosabban kötődne egy konkrét amerikai nagyvároshoz, mint a musical New Yorkhoz. A Nagy Alma szerepe egyaránt kiemelkedő gazdasági tekintetben (a Broadway nem csupán remek alapanyagokat és kiváló művészeket kínált a műfajnak, de páratlan méretű célközönséget is) és műfaj történeti szempontból: az első felcsendülő dalok a 20-as évek végén New York-i revüsztrárok szájából szóltak (*A Jazz-énekes*, *My Man*), a backstage-musical szubzsánere a Broadway színpadain született (*The Broadway Melody*, *A 42. utca*, *A rivalda fényre*), és egészen az 50-es évek végéig, a műfaj darabjainak legalább fele (!) ebben a városban játszódott. New York, pontosabban nyüzsgő belvárosa évente 20-30 filmmusicalben játszott főszerepet, és nem csupán a csillogó Broadway-színpadok és Ziegfeld-revük helyszíneivel: elég megnézni olyan korai filmmusical nyitóképsorait, mint a *The Broadway Melody* (ahol pazar légifelvétel mutatják be Manhattant, mielőtt a sztori a színházi világba repítene), a *Just Imagine* zenés-táncos utópiája (amely a szupermodern metropolisz fölött repkedő légikocsikkal indít), vagy a *Sunnyside Up* (amelynek bravúros kameramozgású, két és fél perces nyitóbeállítás egy alsó East Side-i utca kakofón nyüzsgéséről bármelyik Altman-filmben megállná a helyét). A 20. század első felében a mozi-Manhattan egyet jelentett a felhőtlen szórakozással, lenyűgöző látványosságokkal és élménybőséggel: a nézők Poughkeepsie-től Párizsig úgy érezték magukat

filmvilágába lépve, mint az *Egy nap New York*-ban három tengerésze, akik kurta kimenőjükön tucatnyi emblemikus helyszínen szórakozhatnak és ezernyi élménnyel távozhatnak a kalandok végén.

VÉGE A SZÉP IDŐNEK

Az 50-es évek második felétől kezdve azonban New York városképe rohamos hanyatlásnak indult, ami különösen Manhattanben volt szembetűnő, ahonnan egyre több jómódú, középosztálybeli – többnyire fehér – család költözött ki a 2. világháború után felszaporodó kert- és elővárosokba. A század elején épült olcsó bérházak helyét irodaházak és autópályák vették át vagy felújítások híján az enyészet áldozatai lettek, a beáramló bevándorlók egyre gyarapították a faji feszültségeket, a belváros szociális csomópontjai (élen a Times Square neonfényes terével és a Central Park zöld oázisával) a bűnözés és erőszak tanyáivá váltak. Gene Kelly tengerésze egy évtizeddel fényes New York-i kimenője után már sötét sikátorokban menekül a gengszterek elől a *Mindig szép az időben*; Fred Astaire-t visszatérésekor a Broadway-re olcsó játékszalonnak és céllövöldék fogadják, a neonok a *Jungle Tigress*-t és *Gorilla Bride*-ot hirdetik, az új idők új szórakozónegyede szó szerint görbe tükröt állít elé a *Zenevonat*-ban. Kurta egy dekád alatt a Manhattan-filmek radikális műfaji átrétegződésen mentek keresztül, amelynek a musical kétszeresen is áldozatává vált. Egyfelől a nagystúdiók az 50-es évek folyamán rohamosan csökkenteni kezdték musical-részlegük termelését: míg az előző két évtizedben a műfaj aránya 10-15 százalék körül mozgott, a 60-as évek első felében ez a szám 5 százalék alá csökkent. Másfelől az egyre olcsóbbnak és népszerűbbnek

bizonyuló helyszíni forgatások jóval alkalmasabb zsánerekontextusra találtak a horrorokban és bűnügyi filmekben egy olyan nagyváros utcáin, ahol az egész Egyesült Államokban legsúlyosabbá váltak az *urban decay* tünetei. Egyetlen körzetben sem volt ez a változás olyan szembetűnő, mint épp a Broadway vigalmi negyedében, ahol az előző évtizedek pompás színházai, mulatói és filmpalotái a vidékre költözött tehetőz törzsközönség híján jórészt átadták helyüket a masszázs-szalonnáknak, sztriptízbárokknak és szexmoziknak – a 30-as években még musical-címként elhíresült 42. utcát a 60-as évek elején a *The New York Times* már „a város legrosszabb pontjának” nevezte. Ráadásul a nagyvárosi mozipublikum átalakulása is súlyos csapást mért a musicalre, amely egyszerre veszítette el hagyományos célközönségét a kertvárosba költöző középosztállyal és a fiatal nézők hatalomátvételével, akiket az évtized során kibontakozó ellenkultúra-mozgalom idején a lehető legkevésbé érdekelt a hagyományos zenés-táncos szórakoztatás.

Mindennek eredményeként a 60-as évek első felében már csak alig féltucat musical készült a zsánert diadalútjára indító metropoliszban – százalékuk 1965-ben egyenesen zéróra zuhant. Ám a szakítás leglátványosabb bizonyítéka csak ezután következett: miközben a stúdiók méregdrága supermusical bevetésével az évtized második felére helyreállították a műfaj presztízsét, ezek a pompázatos *roadshow*-filmek immár teljesen elfordultak a szomorú valóság kortárs urbánus világától. A filmgyárak szinte kizárólag egzotikus európai helyszíneket választottak befektetéseikhez (*A muzsika hangja*, *Mary Poppins*, *My Fair Lady*), ha pedig netán New Yorkra esett a választás, gondosan ügyeltek rá, hogy a hajdanvolt fénykorba helyezték a történetet: minél lejjebb csúszott a város a fertőbe, musicaljei annál messzebbre repítették a nézőket a boldog múltba, az *Ízig-vérig modern Millie* (1967) jazz korszakától a *Funny Girl* (1968) 1910-es évekbeli Broadway-én át a *Hello Dolly!* (1969) napfényes *fin du siècle* New Yorkjáig. Noha a 60-as évek közepétől a 70-es évek végéig több mint ötszáz filmet forgattak Manhattanben (miután a városvezetés imázsjavító intézkedései megkönnyítették és még olcsóbbá tették a filmstábok munkáját), köztük olyan klasszikusokkal, mint a *Francia*



kapcsolat, a Hálózat, a *Taxifő*, alig tucatnyi musical akad a felhozatalban, azok is szinte kizárólag a korszak vége felé. Miután a *Mame* 1974-es

csúfos bukásával világossá vált, hogy a roadshow-forma nosztalgia-darabjai csupán átmeneti menedéket kínáltak, le kellett vonni a könyörtelen konkurenciát: adaptáció híján a nagyvárosi musical menthetetlenül kikerül a piksziszből. A szubszáner előtt álló kihívásról látványos képet nyújt az 1970-es *Egy tiszta napon ellátsz az örökkévalóságig* fantasy-musicalje, amelynek Streisand által alakított hősnője ESP-adottságának köszönhetően rendre visszajár 19. századi énjébe a modern metropoliszból, mígnem belebolonduló pszichiáttere kigyógyítja a kóros múltidézésből. A szerelmi vallomás klasszikus musical-megnyilvánulása, a *Come Back to Me* című dalbetét, egyenesen az *urban renewal* szimbólumát jelentő Pan Am Building tejéről hangzik el, a film korábbi giccses városdíszleteit a kortárs New York megújuló tereinek eleven képsoraira cserélve – a szinte örökkévalóságig nyúló panorámába daloló Yves Montand mintha csak magát a műfajt csábítaná vissza az átalakuló nagyvárosba.

SZOMBAT ESTI MÁZ

A modernista New York-musical hullámát indító Bob Fosse-opusz, az 1969-es *Édes Charity* és a következő mérföldkövet jelentő 1977-es *Szombat esti láz* összetételével világosan nyomon követhető, miként próbált egy klasszikus eszképpista műfaj egyszerre igazodni Új-Hollywood revizionista elképzeléseihez a tömegfilmről és egy hanyatló város mind sötétebb képéhez a köztudatban. Míg az *Édes Charity* színpadi belsőknben koreografált

„Immár nem imádtok lány, hanem pusztító hurrikán”

(Ariana DeBose)

betéteiben Fosse csupán csúcsra járta az 50-es évek látványos műfaji fogásait, a két eredeti városi helyszínen felvett musical-jelenet-

ben már egyfajta kritikát fogalmaz meg a klasszikus formával szemben. A *My Personal Property* című nyitójelenet elején Charity még úgy vonul végig a valódi New York utcáin, ahogy neves elődei, színes személyiségeivel színpadot teremtve a valós közterekből – ez a boldog New York azomban immár csak egy illúzió része, amelyből a hősnő a Central Park hideg vizében kénytelen felriadni (miután „völegénye” belelökte és meglépett az összes pénzével). Még elidegenítőbb módon jelenik meg a hagyományos „egy nap New Yorkban” városkép hamis mivolta a *Somebody Loves Me* nagyjelenetében, ahol Charity ismét egy meghíúsuló házasság küszöbén áltatja magát a rég várt happy enddel, ám ezúttal a város már konkrét álomszínpaddá alakul, az önáltató hősnő agyszüleményeként szolgálva: a teljesen kihalt, díszletszerű Wall Streeten egyenruhás rezesbanda élén masírozó és harsogó Charity immár a klasszikus musicalhősnők – és az urbánus élményvilág – kegyetlen paródiájaként jelenik meg.

A 70-es évek első felének szórványos Manhattan-musicaljei ezt a műfajkritikus elidegenítő technikát viszik végletekig: hol immár az egész szigetet üres Patyomkin-faluként megjelenítve a *Godspell* emblemikus helyszíneket bejáró cselekményekben (a Bethesda-szökőkútból a Times Square-en át az épülő World Trade Center tetejéig), hol papírmásé díszletvilágot építve az *urban decay* markáns helyszíneiből (lásd a *The Wiz* metróállomását és szeméttelpeit), hol elmosva a határt a színpadi jelenetek

és a városi helyszínek között, egyformán mesterséges világnak ábrázolva mindkettőt (mint a *Paradicsom fantomja* rendhagyó backstage-musicaljében vagy a Scorsese-féle *New York, New York*-ban). Ezek az Új-Hollywoodi *auteur*-ök a musicalben látták tökéletes jelképét mindannak, amit az Ó-Hollywoodban el- és megvetendőnek tartottak: az álmok olcsó giccsé silányítását és a valóság tetszetős, ám hazug klisékre egyszerűsítését – nem csoda hát, ha Manhattant is harsány színekre, egyszerű formákra, élettelen terekre redukálva jelenítették meg, jócskán ráerősítve a kontrasztra a sivár valósággal. Az évtized második felében azonban egyre több vállalkozó akadt arra, hogy megtalálja New Yorknak azt az oldalát, amely hazugságok és szépítések nélkül is összeegyeztethető a műfaj eredendő boldogságesezményével és élménycentrikusságával – így aztán a műfaj újjászületését jelentő „realista musical” paradicsoma is a Nagy Alma lett. A *Szombat esti láz* Bee Gees „táncdrámája” már nyitójelenetében egyfajta választ jelent az *Édes Charity* műfaj-kritikus nyitányára: a lepattant, brooklyni 86. utca magasvasút-sínpárja alatt vonuló John Travolta körül egy éppen olyan izgalmas ingerekkel, csábító fogyasztási cikkekkel és kínálkozó élményekkel teli örömsétányként jelenik meg a gettó, akárcsak műfajelődeiében (*Blow Your Horn, Ízig-vérig Modern Mille*) a belvárosi Ötödik sugárút. A metropolisz utcái éppen lakói kulturális sokszínűségének, a korábban fenyegetésként, a leépülés tüneteként tekintett növekvő etnikai diverzitásnak köszönhetően újra életteltelnek meg a műfaj filmjeiben: a *Szombat esti láz* modern diszkó-színpadán földj jár az olasz-amerikai főhőstől a Puerto Ricó-i táncosoknak, a *Hair* napfényes Central Parkjának hippidéjében mámorosan zengik feketék, fehérek, rózsaszínek dicséretét, a *Hírnév* című számban az olasz, fekete, latino, zsidó és WASP diákok együtt, lelkes tömegben özönlik el a forgalmas 46. utcát, színpaddá változtatva úttestet, járdát, járművek tetejét.

Míg a 60-as évek *Swinging Londonja* a korabeli brit filmeket műfajtól függetlenül egyfajta musicalle alakította, zeneszámokkal, burleszkgegekkel, stilizált formavilággal és a diegetikus határsértésekkel az *Egy nehéz nap éjszakája* Beatles-filmjétől a *Casino Royale* Bond-filmjéig, a *The Magic Christine* fekete szatírjától a

Privilege áldokujáig, az *Otley* thrillerétől a *Joanna* karriertörténetéig, az *urban decay* New York-ja még sajtószülött élményszánerét is sikerrel igazította hozzá komor városképéhez – anélkül, hogy megfosztotta volna a műfaji „nyüzsgés és lárma” örömeitől. Maguk a történetek komorabbak lettek (lásd a *Hair* Vietnam-fináléját, a *Szombat esti láz* öngyilkosságát a Verazzano-Narrow Bridge-en, a *Hírnév* szertefoszlott karrierálmait vagy akár a *Godspell* evangélium-történetét), a kötelező románcok megfosztatták a naiv illúzióktól (*New York, New York, Szombat esti láz, Mindhalálig zene*), még a kortárs Broadway backstage-történetek sem boldog össznépi színpadi fináléval értek véget (*A Paradicsom fantomja* show-vé-rengzésétől a *Mindhalálig zene* kórházi haláltáncáig). Ám a zsánerbe beszivárgó nagyvárosi valóság nem csak a történeteket, a zenés betétek formai megvalósítását is átalakította: a műfaj alapját jelentő diegetikus határsértéseket számos filmből kiszorította a realizmus – a zene a cselekmény világából szült és a produkciók hiteles helyet kaptak a cselekményben (a *Szombat esti láz* diszkótáncaitól a *New York, New York* színpadi számain át a *Hírnév*ben látható féltucat ének- és táncjelenetig), a szereplők már nem a kamerának produkálták magukat és a montázs sem alakított fiktív tereket a városi helyszínekből. Elég összevetni a brit Alan Parker pályaindító paródiáját, a még Londonban készült *Bugsy Malone* hamisítatlan swing-filmjét New Yorkról (kölyökgengszterekkel, tartsatákkal, díszletsíkatorokkal és cuki táncbetétekkel) és az öt évvel később Manhattanben forgatott *Hírnév* revízióját az élet iskolájává váló művészeti gimiről, hogy lássuk, miként vált felnőtté a musical alig egy évtized alatt a mélypontján járó amerikai nagyvárosban – hogy azután az *urban renewal* mind látványosabb eredményeivel összhangban a 80-as évek folyamán visszakapja hagyományos örömvézérelt sikertörténeteit és klasszikus formáját (*Zenebolondok, Annie, Rémségek kicsiny boltja, Rikkancsok*).

HÁROM WEST SIDE

Az 1961-ben bemutatott *West Side Story* mérföldkövet jelentett ebben az átalakulásban, egyben olyan első fecskét, amelynek bő egy évtized kellett hozzá, hogy nyarat csináljon: ha van musical, amelyről joggal mondható el, hogy megelőzte saját korát, az a Jeremy Robbins

– Robert Wise páros legendás alkotása. Szinte jelképesnek is nevezhető, hogy Manhattan San Juan Hill negyedét, amely a film színhelyeként szolgált, éppen a forgatás idején bontatta le a városvezetés, hogy aztán megépüljön helyén a magaskultúra fellegvárát jelentő Lincoln Center – a stábnak a sziget három különböző szegletéből kellett összeillesztenie a filmet indító két szám gettóvilágát. A *West Side Story* eredeti helyszínén felvett nyitánya (amelyet azután kétórnyi hollywoodi stúdióban forgatott anyag követ) merész szakítást jelentett a klasszikus musical-normákkal: fiatalkorú utcai bűnözőket helyezett főhős-szerepbe, etnikai konfliktust állított a sztori középpontjába, pusztuló nyomorregyedben találta lenyűgöző táncbetéteit, a bravúros koreográfiákba beleillesztette a hétköznapi mozdulatokat (kosárlabdázás, bunyó, ugratások) – ráadásul a film tündérmese románca, példátlan szabálytörésként, gyilkossággal és haragos gyűlölettel ér véget. A lehangoló nagyvárosi valóságról nyíltan és hamis illúziók nélkül, *ugyanakkor* élménydús musicalszámmal mesélő *West Side Story* nem csak a maga korában számított példátlan bravúrnak, azóta is kevés musical akad – talán a *Kabaré*, esetleg a *Moulin Rouge!* –, amely képes hatékonyan ötvözni a legédesebb álomgyári románcot (*Maria*) a keserű satírával (*America*), a tűzforró erotikát (*Dance at the Gym*) a jéghideg erőszakkal (*Cool*), a kabarébohóckodást (*Gee, Office Krupke*) a könnyes melodrámmal (*Somewhere*) – akár egyetlen számon belül (*Tonight*).

A film időtállóságát világosan jelzi, hogy Steven Spielberg idei remake-je – híven a rendező elmúlt évtizedekben tapasztalható kiüresedéséhez – a világon semmi eredetit nem adott hozzá az 1961-es recepthoz, mindössze valódi West Side-i utcákra cserélte a stúdiódíszleteket a bontogolyós nyitányt követően. Spielberg nem sokat kísérletezik azzal, hogy ebből a valós környezetből kihozza a klasszikus és posztmodern musicalre egyaránt jellemző expresszív látványvilágot (lásd a *Maria* csillogó víztükrét vagy a „szerelem első látásra” pillanatot): pusztán az alapmű zenéjére és koreográfiájára bízta, hogy a köztéri musical-betétekben színpaddá alakítsák az aljas utcákat (lásd a háztetőről népes útkeresztesződésbe helyezett *America*-t). Ám ez a modernista hozzáállás 2021-ben már nem csak a mai látvány-centrikus közönséglvárá-

sokkal nincs összhangban, de magával a városképpel sem: míg az eredeti film szoros kapcsolatban volt a korabeli West Side-dal, a 60-as években meghagyott remake és a jelenkori *downtown* között köszönőviszony sincs. A dzsentrifikált Manhattan ma már a multikulturalizmus egyetemes város-szimbóluma lett, a hajdani ellentét áthelyeződött a vidéki és a nagyvárosi Amerika földrajzi pólusaira (talán ezt próbálta Spielberg érzékeltetni a szeméthygi tahókká alakított Jet-ekkel): ha már az alkotók felerősítették a *Rómeo és Júlia*-alapszöveg jelenlétét a remake-ben (templomi esküvőtől együtt töltött éjszakáig, csalogányszó helyett szirénahanggal), érdemes lett volna a 21. századhoz illő városhelyszínt találni hozzá, miként azt Baz Luhrmann tette saját kortárs adaptációjában. Spielberg súlytalan és idejétmúlt nosztalgiamozit kínál modernista reflexiók és műfajkritika helyett, olcsó másolatot újraértelmezés címén, amely nem vállalkozik többre a dalsorrend átszerkesztésénél és az alapfilm politikailag korrekter hangolásánál. Szerencsére akadt musical-*auteur*, aki elkészítette helyette a Robbins – Wise alkotás kortárs újragondolását, szakítva a csontig rágott Shakespeare-mesével és fejből vágott Bernstein-dallamokkal: a Lin-Manuel Miranda színpadi művéből készült *In the Heights* nem csupán kreatív koreográfiákkal és pompás látványötletekkel varázsol vérbeli musicalvilágot Washington Heights spanyolajkú szegénynegyedéből (Fred Astaire-féle falon táncolással és Busby Berkeley-t idéző közuszodai vízirevüvel), de a mai latino közösséget érintő társadalmi problémák köré építi románcait (élen a belvárosi migrációval, az etnikai közösségek széthullásával és az érvényesülési nehézségekkel). Miközben a Puerto Ricó-i kisebbség számára Maria immár nem imádott lány, hanem pusztító hurrikán és America az ígéret földje helyett kényszerű kelepce lett, az *In the Heights* minden *West Side Story*-nál igazabb *West Side*-i történet.

WEST SIDE STORY (West Side Story) – amerikai, 2021. Rendezte: **Steven Spielberg**. Írta: **Tony Kushner**. Kép: **Janusz Kaminski**. Zene: **Leonard Bernstein** és **David Newman**. Szereplők: **Andel Elgort** (Tony), **Rachel Zegler** (Maria), **David Alvarez** (Bernardo), **Mike Faist** (Riff), **Ariana DeBose** (Anita), **Rita Moreno** (Valentina). Gyártó: **Amblin Entertainment**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 154 perc.



THE SPARKS BROTHERS // DÉRI ZSOLT

SZIKRASZILÁRDSÁG

AZ ANNETTE CÍMŰ LEOS CARAX-MUSICALT JEGYZŐ SPARKS POPDUÓ 2021-BEN EGY MÁSIK FILMMEL IS MOZIKBA KERÜLT.

A humor- és akciódús játékfilmjeivel (*Haláli hullák hajnala*, *Vaskabátok*, *Világvége*, *Scott Pilgrim a világ ellen*, *Nyomd, bébi, nyomd*) elhíresült angol forgatókönyvíró-rendező Edgar Wright az *Utolsó éjszaka a Sohóban* című új pszicho-thrillerje mellett 2021-ben első dokumentumfilmjét is bemutatta – az amerikai Sparks együttes bő fél évszázadot átívelő karrierjéről.

Az 1945-ös születésű bajszos dalszerző-billentyűs Ron Mael és 1948-as évjáratú öccse, a magas hangjával teátrálisan éneklő szépfíú Russell Mael kaliforniai egyetemistákként filmelméletet és filmkészítést tanultak, de végül a zene lett a hivatásuk. 1967 januárjában az első demófelvételük a *Computer Girl* című futurista dal volt, majd 1971-es első Halfnelson-nagylemezük 1972-es újrakiadásához felvették a Sparks zenekarnevet a filmkomikus Marx fivérek nyomán (amint erre most karrieráttekintő dokumentumfilmjük címe is visszautal), és a *glam rock* korszakban sikerült is befutniuk...

„A zene lett a hivatásuk”

(Ron és Russell Mael)

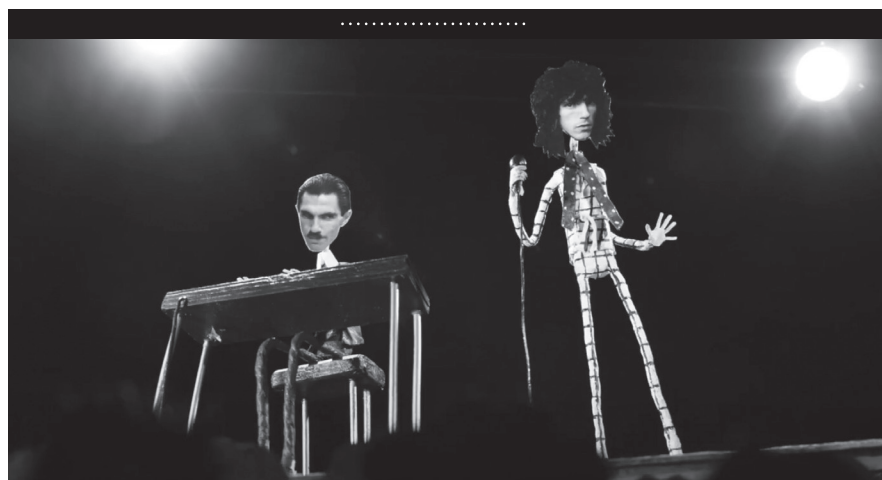
Nagy-Britanniában, ahol *This Town Ain't Big Enough For Both Of Us* című 1974-es slágerükkel hisztérikus sikert arattak, és angol kísérőzenészekkel rögzített korabeli albumaik is jól fogytak. Utána viszont a karrierjük már inkább egy hullámvasútra hasonlított, ahol extravagáns *art-pop* víziójuk a nagyközönség ízlésével csak ritka csúcspontokon találkozott, mint 1979-ben az olasz diszkóproducer Giorgio Moroderrel készült *No. 1 In Heaven* című szintipop lemezük, a *new wave* idején az amerikai MTV-nemzedéket is megnyerő 1983-as *Cool Places* klipduett Jane Wiedlannel a *Go-Go's* csajzenekarból vagy a *Pet Shop Boys*nak fityiszt mutató 1994-es *When Do I Get To Sing, My Way*' sikerdal. 2002-ben a repetitív neoklasszikus beütésű *Lil' Beethoven*nel okoztak meglepetést, 2008-ban elejétől végéig lejátszották élőben 21 addigi albumuk anyagát 21 egymást követő londoni koncerten, 2015-ben a Franz Ferdinand skót *indie rock* kvartettel közös FFS kollaboráció révén pedig már egy harmadik pop-

közönség-generáció (meg az előzők addig szkeptikus része) is felfedezhette magának a Mael fivérek – és azóta mindegyik új sorlemezüik bejutott a brit Top 10-be.

Ron és Russell szikrázó kreativitásának folytonosságát a sziklaszilárd testvéri összetartás és munkamorál biztosítja immár bő fél évszázada – s végül még mozis ambícióikkal is révbé értek. A hetvenes évek közepén Jacques Tati-val kitalált *Confusion* filmtervüknek és a *Mai*, *The Psychic Girl* című japán *manga* nyolcvanas-kilencvenes évtizedfordulón Tim Burtonnel tervezett zenés film-adaptációjának a meghíúsulása (meg a keserű hollywoodi kalandot karikírozó 2009-es *The Seduction Of Ingmar Bergman* című rádiós *musical*) után a francia rendező Leos Carax nemcsak a *When You're A French Director* című 2017-es számukba szállt be, de a Mael fivérek által írt történetre és dalokra épülő *Annette* projektet is megvalósította Adam Driverrel és Marion Cotillard-ral az énekes főszerepekben. Edgar Wright pedig ezzel párhuzamosan megcsinálta a perfekt Sparks-dokumentumfilmet.

A precíz kronológiában csak egyszer bakizó (az 1973-as *A Woofer In Tweeter's Clothing* albumot tévedésből 1972 januárjára datáló) angol rendező az eklektikus karriertörténetet a tőle megszokott szellemességgel és változatossággal vitte vászonra (rajzfilm, képregény, papírkivágásos és gyurmaanimáció, „történelmi újrátjátszás”, előre bejelentett vizualizált szójátékok, csak nagyvászonon érvényesülő kisbetűs szómagyarázatok stb.), míg a friss interjúrészleteket fekete-fehérben – egységes szürke háttér előtt – prezentálja az egykori zenésztársakkal, menedzserekkel és producerekkel, Sex Pistols-, New Order-, Visage-, Duran Duran-, Human League-, Depeche Mode-, Erasure-, Suede-, Sonic Youth-, Red Hot Chili Peppers-, Faith No More-tagokkal és olyan további hírességekkel, mint Beck, Weird Al Yankovic, Mike Myers, Fred Armisen, Jason Schwartzman, az író Neil Gaiman, a *groupie*-királynő Pamela Des Barres vagy épp saját maga (*Edgar Wright, fanboy* – mondja ott a képaláírás).

THE SPARKS BROTHERS – brit, 2021. Rendezte és írta: **Edgar Wright**. Kép: **Jake Polonsky**. Szereplők: **Ron Mael** és **Russell Mael**. Gyártó: **Complete Fiction Pictures**. 140 perc.





THE BEATLES: GET BACK // VINCZE TERÉZ

NYOLC ÓRA BEATLES

PETER JACKSON NYOLCÓRÁS DOKUMENTUMEPOSZA IZGALMAS ÉS FELEMELŐ TÖRTÉNET A ZENE HATALMÁRÓL, TEHETSÉGRŐL ÉS KREATIVITÁSRÓL.

A Beatles, a pop történet talán mindmáig leghíresebb zenekara, több mint fél évszázaddal ezelőtt, 1970-ben bomlott fel. A legkülönbözőbb alkalmakkor és évfordulókkor rendre felbukkan valamilyen nagyszabású, vagy annak kikiáltott, produktum a továbbra is jelentősnek mondható, új és új generációk belépésével folyamatosan újratemlődjő rajongótábor kiszolgálására. Ezúttal, meg kell hagyni, valóban nagyszabású és izgalmas fejezettel bővül az együttes krónikája. Peter Jacksontól, a *Gyűrűk Ura* filmek rendezőjétől nyilvánvalóan nem áll távol nagyszabású dolgok rendezése, ráadásul maga is Beatles rajongó, vagyis nem meglepő, hogy habár az eredeti elképzelés egy viszonylag sztenderd méretű dokumentumfilm készítése volt azon archív anyagok alapján, amit az együttes a *Let It Be* lemez munkálatai során 1969 januárjában rögzített, a végeredmény egy háromrészes, összesen majdnem nyolc óra hosszúságú dokumentumeposz lett.

Alapanyagban nem volt hiány, ugyanis 60 órnyi filmfelvétel és 150 órnyi hanganyag készült 22 nap alatt, amit egy tervezett „így dolgozik a Beatles” témájú filmhez rögzítettek annak idején. Az anyag nagy része valóban soha-sehol nem volt eddig látható. Jackson négy éven keresztül dolgozott a projekten, mely igazán egyedülálló betekintést nyújt a Beatles kreatív boszorkánykonyhájába, ugyanakkor tagadhatatlanul érzékelteti az 1969 elején már súlyos gondokkal küzdő együttes problémáit, melyek hamarosan a végső felbomláshoz vezettek.

Ha kerek évfordulót keresünk e dokumentummonstrum 2021 novemberi premierjéhez, azt is könnyen találunk. Éppen 60 évvel korábban, 1961 nov-

emberében történt ugyanis, hogy Brian Epstein meglátogatta a Cavern Clubot Liverpoolban. A gyakran csak „ötödik Beatle”-ként emlegetett Epstein látva a Beatlest és a hatást, melyet közönségükben kiváltottak, megérezte a nagy lehetőséget. A fiatal lemezbolt-tulajdonos így lett a pop történet leghíresebb együttesének első menedzsere és nagyhatású vezetője, aki mellett a srácoknak csak egy dolga maradt: zenét csinálni. (Éppen készülöben van egyébként Epsteinről egy játékfilm *Midas Man* címmel.) Az a fokozatos bomlási folyamat, aminek már kifejezett állapotát láthatjuk a *Get Back* dokumentumanyagában, lényegében akkor kezdődött, amikor 1967-ben, mindössze 32 éves korában, Epstein nyugtató-túl adagolásban elhunyt. A Beatles gazdátlan lett, elvesztették a vezetőt, aki rendet tartott, irányt mutatott.

A gondok 1968-ban folyamatosan gyarapodtak, a tagok eltérő irányba forduló (zenei) érdeklődése okozta konfliktusok és magánéleti krízisek jegyében telt az év. 1968 májusától bontakozik ki John kapcsolata Yoko Onóval, és a páros aggasztó mértékben válik függővé a herointól (októberben le is tartóztatják őket drogbirtoklásért), ami a zenében is egyre erősebb nyomot hagy, és az együttes belső dinamikájának sem tesz jót Lennon függősége. Yoko Onó állandóan jelen van a stúdióban, amikor az együttes dolgozik, korábban ilyesmi elképzelhetetlen volt. Az együttes tagjai mind utálták ezt a helyzetet, de nem akartak a drogtól labilis John-nal szembeszállni. Paul magánélete is válságon megy át, felbomlik több éves kapcsolata, és megismerkedik későbbi feleségével, Linda Eastmannel.

A szakmai ellentétek jelentős összefüggésekhez vezetnek: az avantgárd és experimentális zene irányába mozdul

John-t idegesíti Paul tömegízlést kielégítő zenei gondolkodása. George egyre inkább szeretné, ha őt is elismernék egyenértékű zeneszerzőként. Azt pedig mindenki utálja, hogy Paul – aki Epstein halála után megpróbálja a hiányzó vezető szerepét magára venni – állandóan főnökösködik, mindenki játékába beleszól. Augusztus végén Ringónak annyira elege lesz, hogy bejelenti, otthagyja a bandát; egy héttel később a többiek visszakönyögik.

Mindezen feszültségek következménye, hogy az 1968 nyarán-őszén készülő *The Beatles (White Album)* anyaga rossz hangulatban, külön-külön stúdiókban, a tagok által önállóan rögzített munkákból áll össze. Az 1968. november 22-én megjelenő lemez mégis nagy dobás, igazi Beatles-féle különlegesség – szokatlan, kétlemezes album hófehér borítóval. A siker, az anyaggal való elégedettség némi reményt kelt, de hosszú idő óta először ebben az évben a karácsonyt sem töltik együtt a bandatagok. Az év úgy zárul, hogy John bejelenti, ki akar szállni a zenekarból. A válsághelyzetben Paul mentőötletekkel próbál előállni: újra koncertezniük kéne, mert ha barátokként már nem is igen működnek, de zenekarként, közönség előtt továbbra is jók lennének. (A Beatles a Candlestick Park-ban adott 1966-os koncertje óta nem lépett fel nyilvánosan, fizető közönség előtt.) Az élő koncertezés John-nak is nagyon hiányzik, úgy dönt, ad még pár hónapot a közös munkának, hátha van kiút a válságból.

Így érkezik el 1969 januárja. Valami nagy dobás kell, ami új lendületet ad a zenekarnak, és ami ismét valami sosem látott produkció. Nincs pontosan kitalálva, mi legyen az, minden esetre valamilyen élő koncert lesz a tetőpont, és mindeközben készül egy dokumentumfilm a Beatlesről, arról hogyan dolgoznak a következő lemezükön. A film rendezője a *Hey Jude* klipjét készítő Michael Lindsay-Hogg.

1969. január 2-án megkezdődik a munka és a forgatás a Twickenham Filmstúdióban, mely egy hatalmas üres hodály, zenestúdióknak kevésbé alkalmas, ezért később átköltöznék a félig kész Apple Stúdióba. Január 31-ig összesen 22 napon át zajlik a forgatás, ezalatt képződik a 60 órnyi anyag, melyből Peter Jackson dolgozott. A három részes dokumentumfilm szerkezetét a 22 nap



adja, minden nap egy fejezet; a film három része meglehetősen szabályos drámai szerkezetet rajzol: az első részt egy drámai fordulat zárja, George otthagyja a zenekart; a második rész végén kitalálják, hogy az Apple Stúdió épületének tetején legyen a nagy finálé, a koncert a tetőn; és végül a teljes film zárata maga a koncert, melyet tíz kamerával rögzítettek, és amit teljes terjedelmében láthatunk.

Arról, hogy a majdnem nyolcórás hossz megfelelő terjedelm-e, nem tudok objektíven nyilatkozni, mert bár sajnos a Beatles felbomlása után születtem, viszont még John Lennon halála előtt lettem Beatles-rajongó – vagyis számomra nem létezik olyan, hogy valami túl hosszú, ha közben azt lehet látni, hogy a Beatles zenél. Márpedig itt nagyon sokat lehet látni, hogy ez a (sajnos valóban és láthatóan) szétesőben lévő zenekar elképesztően élvezetes zenét gyárt. Lehet látni, ahogy szinte a semmiből, töredékes ötletekből jönnek létre a popzene azóta ikonikussá vált dallamai, szövegei. Egyszerűen nem lehet betelni azzal, ahogy a feszültségek ellenére sokszor mégis látványos kollaboratív pillanatoknak vagyunk tanúi.

Mindazok a problémák, krízisek és átalakulások, amelyekről a szöveg elején írtam, világosan tükröződnek, mintegy sűrítve újrajátszódnak ezeken a felvételeken. Tényleg egy felbomlóban lévő

„A Beatles gazdátlan lett”

zenekar van előttünk, de összességében mégsem keserű és reménytelen, amit látunk, mert a zseniális zenészek továbbra is ott vannak, zenét csinálnak, sokszor ökörködnek, néha unottan és feszülten téblábolnak, összeszólalkoznak, de időről-időre lenyűgözően zenélnek. Yoko tényleg állandóan ott ül Lennon nyakában, és szörnyen idegesítő, de nem mondhatjuk, hogy ezek a felvételek bármi módon azt bizonyítanák, miatta bomlott fel a zenekar. Ő valószínűleg csak látványosan a felszínre hozta azt, ami amúgy is elkerülhetetlen volt – hogy John Lennon nem igazán akart már ennek a zenekarnak, ennek a zeneiségnek része lenni. Paul tényleg sokat főnökösködik, és tényleg mindenbe bele akar szólni. George valóban elnyomva érzi magát. Talán Ringóban van a legkevesebb feszültség, de hát mindig is ő volt a kedves bohóc.

Az alkotási folyamat egyik kiemelt szemléltetője a *Get Back* című szám, melynek komponálása, alakítása és rögzítése folyamatosan visszatérő elem – ezért is jó cím ez a filmnek. De az élvezetes zenei produkciókon és improvizatív örömmzeneleken túl izgalmas beszélgetéseket hallunk munkamódszerekről, a zenecsinálás értelméről is.

Az egész anyagon végig vonuló, néha már-már szürreális ötletelés arról, hogy hol is legyen a nagy durranás, a végső koncert, külön történeteszá-

lat adnak. Paul szerint egy óceánjárón kéne csinálni, ahová magukkal viszik a közönséget, esetleg az angol parlament épületében; Lindsay-Hogg egy líbiai anfitéatrumba képzelet a dolgot – a 2000 fáklyás arab mint nézőközönség látványa valóban világra szóló attrakció lehetne. Végül, amikor szinte végleg kicsúszva minden határidőből Glyn Johns (a zenei producer) felveti, hogy menjenek a stúdió tetejére – mindenki izgatott és lelkes lesz. A koncert a tetőn pedig igazán mágikus befejezés, ékes bizonyítéka annak, hogy az egyik dolog, ami valószínűleg tönkretette a Beatlest, az élő koncertezés hiánya volt.

1970 tavaszán, amikor a *Let It Be* film Michael Lindsay-Hogg rendezésében megjelent, lényegében az együttes hivatalos megszűnésével egy időben, valószínűleg nem lehetett azt máshogy nézni, mint egy legendás zenekar végtelenül szomorú hatyúdalaként. A Peter Jackson által összerendezett közel nyolc óra azonban inkább felemelő, végig izgalmas és szórakoztató, a nosztalgikus távolság által is megszépített történet hírnévről, legendáról, és az alkotó kreativitásáról.

THE BEATLES: GET BACK – brit-amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Peter Jackson**. Szereplők: **John Lennon, Paul McCarthy, George Harrison, Ringo Star**. Gyártó: **Walt Disney Studio / WingNut Films / Apple Corps**. Forgalmazó: **Disney+**. 468 perc.

MINIMALISTA HORROR-ZENE

Méhek és földrengések

PERNECKER DÁVID

A HOSSZAN KITARTOTT BÚGÓ, DÖNGŐ, SÍPÓLÓ HANGOKBÓL ÁLLÓ MINIMALISTA ZENE A HORRORBAN A BIZTONSÁGÉRZET HIÁNYÁT, VALAMIFÉLE VÉGZET KÖZELEDTÉT JELZI.

Gyengén megvilágított mélygarázs betonoszlopai között sétál egy nő, a visszhangozva kopogó túsarkak hangja baljós búgásba vész. Közeliben a tipegő lábak, majd egy kép az arcról, ahogy keresi az autóját, talán elfelejtette, hol parkol. Egy ismeretlen alak perspektívája: valaki figyel a nőt egy oszlop mögül. A búgás nem múlik. A nő végre megtalálja a kocsi, pittyen a zár, nyitja az ajtót. Berobban egy éles vonóshang, és a gyilkos előugrik a semmiből. A néző megijed. De tudta, hogy meg fog ijedni. Többnyire nem az ilyen képsorok rémisztik meg ennyire, hanem ezek az átkozott, hirtelen támadó hangok, zajok és zörejek. Ha a fenti kitalált – noha rengeteg változatban ténylegesen is létező – jelenet gyilkosságát lenémított zenesávval látja valaki, megrémülni szinte biztosan nem fog. Ezek a *jump scare*-nek nevezett „megugrasztó” ijesztgetések – amik az ajtó mögül előugró hülyegyerek „bú!” felkiáltásának filmes megfelelői – ritka esetben tudnak csak működni zene, illetve zenei hangok nélkül. Abban pedig van ironia, hogy a sokat látott horror-rajongók, előre tudván, hogy nemsokára jön a „bú!”, úgy ijednek meg, hogy igazából nem is ijednek meg. Egy szokványos *jump scare* egyszerre tud ijesztő és unalmas lenni. Elkapjuk a fejünket, ha egy faág csapódik az arcunk felé. Ösztönös dolog ez, reflex, nem zsigeri félelem.

Sokkal érdekesebb az autóját kereső nő fiktív jelentében az a lassú, szinte fel sem tűnő hangfolyam, ami a szekvencia kezdetétől lopakodva nehezedik rá a néző idegrendszerére. Nincs a garázsban lépdelő nő képein semmi, ami komolyabb félelmet árasztana, mégis teljesen egyértelmű, hogy sze-

gény asszonynak nemsokára kapálnak. A halálát felvezető vészjósló búgásban olyan frusztráló bizonytalansággal teli kérdések bújnak meg, amelyek mélyebbre ütnek a robajló hanggal érkező gyilkos képsoránál: mikor, hol, hogyan, miért kell meghalnia a nőnek? Ezek az alaktalan, megfoghatatlan, mégis mindent átjáró hangképek a horrorban a mindenkori biztonságérzetet kínzó hiányát, valamiféle végzet közeledtét jelzik. A lehető legjobb esetben elsőre talán fel sem tűnik a nézőnek, hogy a lemeszárolandó karakter épségét féltve egy kicsit a saját épségét is félti. A pszichológiai és egzisztenciális félelmek felkavarásának igazi munkáját – azt, hogy a néző a film passzív résztvevőjévé válik – az ilyen hangképek végzik, a babérokat pedig sok esetben a *jump scare* harsonái aratják le (a két zenei ijesztéstípus nyilván létezik külön-külön és összefonódva is).

Feltehetően a legelső – és legérdekesebb – eset, amikor horrorfilmben ilyen hosszan kitartott, mindenre rá-mászó hangok és hanghalmazok tűnnek fel, Rouben Mamoulian 1931-es *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* feldolgozásához köthető (*Ember vagy szörnyeteg?*). A főszereplő pazar láthatatlan vágásokkal bemutatott sokkoló átalakulása alatt olyan – akkoriban példátlan – rémületet, káoszt, pánikot és kízó nyugtalanságot árasztó megragadhatatlan hangmassza hallható, amitől a mai napig kirázza a hideg az óvatlanabbakat. A horrorzene esszenciája ez, természetellenes túlvilági hangok brutális rohama, amit Mamoulian lenyűgöző módon szerkesztett egybe: egy különböző frekvenciákon rögzített égő gyertya sercegése, egy megütött gong messzire szálló kondulásának vissza-

felé lejátszott hangja és Fredric March (Jekyll) sztetoszkóp-mikrofonnal felvett hiperrealista részletességű szívverése, egymásra keverve. Korát meghaladó, ma is hatásos zenei örület ez, ami zavarba ejtően szippantotta egy meghasadt elme bugyraiba a nézőket. Egy évvel később Carl Theodor Dreyer *Vámpírjának* utolsó jelenetében egy ilyen hangköteg már morbid felhangokat kap: egy alacsony frekvencián pulzáló üstdobfutam lelassított, torz lüktetése alatt repetitív, körkörösre kevert mechanikus gépzaj szól, kegyetlen utalásként a malomra, ahol a falu doktora (Jan Hieronimko) belefullad a lisztbe. Fritz Lang 1933-as *Dr. Mabuse végrendelete* című klasszikusában is találni hasonló horrorisztikus hangár- adatot: amikor a szellem megszállja Baum (Thomy Baurdelle) testét és elméjét, a túlvilági, szabálytalan üstdobpüfölésre és hosszan fenntartott, ismeretlen eredetű magas hangokra komponált téma egyszerre reflektál a férfi hipnotizált transzállapotára (a bevágott maszkmontázs ezt erősíti) és értelmezhető a szellem hangjaként. Ki kell emelni Fred M. Wilcox 1956-os *Tiltott bolygó* című sci-fijét is, amelynek zenéje jócskán jelentősebb a filmnél. Luis és Bebe Barron a szintetizátor feltalálása, az *ambient* előtt készítették különböző modulátorokkal és generátorokkal és egyéb kísérleti köcöllékekkel olyan érdekesítő disszonáns és atonális elektronikus zenét, ami misztériummal teli, szintetikusságukban ismeretlenséget árasztó hangokkal járta át a filmet. A közelítés a horrorhoz egyértelmű: a nehezen kitapintható bizarr zene az idegen lények idegen világának megfelelője, egy eredendően nem emberi birodalom fenyegetően újszerű hangkulisszája.

A legjobb horrorbúgások – ahogy a fenti példák is jelzik – ismeretlen eredetű vagy felismerhetetlenné tett hangokra, azok egymásra úsztatására és kíméletlen monotonájakra épülnek. Fülünk ösztönösen viszolyg a hallható valóság eltorzításától. Ez az óvakodás kevésbé definiálható annál a szintén evolúciós eredetű riadalomnál, ami az olyan horrorzenék hallatán hasít gerincvelőnkbe, mint például Bernard Hermann *Psychója*. Alfred Hitchcock 1960-as alapművének ikonikus késelő hangjai ugyan egyáltalán nem megszokott vonósfutamok, de

egyértelműen, hallhatóan vonósfutamok. A sokkoló félelmet a hangszerek sikoly-imitációja váltja ki, a sikolyok pedig (ahogy mondjuk az légiriadók, a tűzjelzők, a vágómalac visítása) olyan mélyen rögzült biológiai és pszichológiai vészjelzések, amiktől azonnal túlcsoordul az adrenalin és dörömbölni kezd a halántékodon a menekülésvágy. A hosszan kitarított hangokból komponált minimalista horrorzene ezzel szemben kerüli a konkrét képzettársításokat (nem juthat róla eszünkbe egy gyilkos fehércápa közeledése sem). Egyszerűen csak azt érzi ilyenkor a néző, hogy valami nagyon nem olyan, amilyennek lennie kellene. Ha a természetben akarunk erre példát keresni, akkor íme: egy méhkasnyi méh vad döngése. Tudjuk, hogy a méhek barátságos lények, de nem véletlenül zúgnak olyan vadul Kampókéz mellkasában és szájában Bernard Rose azonos című 1992-es kultikus horrorjában. Hasonló hang a földrengések robaja is. Az ilyen absztrakt, amorf hangok által teremtett értelmezési űrt kitöltjük, amit viszont ezekben a stresszes szituációkban ösztönösen hozzáképzünk a valósághoz, abban többnyire nincs köszönet. Jó példa lehet erre még Harry Manfredini *Péntek 13*-hoz írt

gyilkos-leitmotifja: a Jason Voorhees közelségét jelző, suttogó hangon ismételve mormolt visszhangzó „ki ki ki ma ma ma” rigmus hangjai kivehetően emberi eredetűek, nonszenszségükben mégis emberietlennek tűnnek.

A legszélsőségesebb filmzenei használata ezeknek a hosszú, lassú hangoknak egyértelműen Gaspar Noé 2002-es *Visszafordíthatatlan*jában hallható, illetve szó szerint érezhető. Ha valami megrázóan nem evilági, akkor az a Rectum klubban vágatlanul pergő hírhedt jelenetsor idézőjeles zenéje: a tomboló ösztönállati erőszakba torkoló perverz gusztustalanságok tömény képei alatt Thomas Bangalter (a néhai Daft Punk fele) gyomorforgató, tényleges fizikai rosszulletet okozó hétperces infrahang-szerzeménye szól. Kell ugyan egy jó erős mélynyomó és némi hangerő ahhoz, hogy a bosszúszomjas szörnyeteggé átvadlett ember 19 hertzen döngőlgő gyászhimnuszát hallani is lehessen, de megéri: a kiszolgáltatottság érzete tapintható a hasfal görcsös rázkódásában.

Hasonló infrahangterrorral próbálkozott az első, 2007-es *Parajelenségek* is, de Oren Pelinek nem volt mersze 20 hertz alá menni.

A horrorbűgös a teljesség igénye nélkül megágyaz a hullák megállíthatatlan cammogásának George A. Romero 1978-as *A holtak hajnalában*, szájbarágva sejteti a gonoszt Sam Raimi 1981-es *Gonosz halottjában*, rájátszik a paranoiára John Carpenter 1982-es *A dologjában*, összefogja David Lynch szinte teljes életművét, minden építő érzelmet bekebelez Lars von Trier 2009-es *Antikrisztusában*, elviselhetetlenül ijesztővé teszi Bryan Bertino 2020-as mesterművének (*The Dark and the Wicked*) lerúgott házikóját, ahogy Robert Eggers munkáit is. Lehetne folytatni akármeddig, akkor is kimaradna jó pár kitűnő példa.

A horrorzenei alkalmazásán kívül ez a több ezer éves előképekből táplálkozó minimalista zenei forma nincs „odargasztva” a félelemkeltő hangulatokhoz és képekhez. Épp ellenkezőleg. Az ausztrál őslakosok transzba rántó didzseridu-zenéje, a mongol torokénekés, a hipnotikus bizánci ison-énekek, a tibeti hangtálak, a skót felföldi dudazene, az ókeresztény misztikus zene és később a „szent orgona” elnyújtottan hullámzó,

„Rájátszik a paranoiára”

(Bryan Bertino: *The Dark and the Wicked* – Marin Ireland)





munkafolyamatok hipnotikus szériáját elemeli a valóságtól: az idő, a testek és testrészek, a mozgás fogalma, a megsokkolt és evidens egyszerre válik így líraivá és enigmatikussá. A drone és az experimentális képek-képsorok szoros, de közel sem egyértelmű viszonyából aligha lehet elsőre konkrét asszociációkat kihámozni. A zene ezekben az esetekben is elbizonytalanít, de karöltve a képekkel. Ellentétben a horrorral, ezekben az esetekben nem tudjuk biztosan, hogy mégis mit látunk-hallunk: kel-lőképp furcsán érezzük magunkat, miközben próbáljuk kibogozni az érzetek és érzések csomóit. A kísérleti filmek drone-használatából szemléletesen derül ki, hogy ezek a képlékeny minimalista hangfo-

repetitív, meditatív hangjai az istenkeresés, valamint a transzcendens minőségek kutatásának akusztikus eszközei voltak. Ezek a komoly hallgatói elmélyültséget igénylő ősi zenei alakzatok idővel, organikusán változva-alakulva terjedtek el szerte a világban. Nyomaik szinte mindenütt, minden zenei korban és zenei műfajban észrevehetők. Nevet azonban csak az 1960-as években kaptak, méghozzá beszédeset.

A *drone* – azaz bűgás, berregés, döngés, zsongás, ilyesmi – La Monte Young, a 20. századi avantgárd zene egyik legmeghatározóbb kísérletező komponistájának és a zenei minimalizmus egyik atyjának fogalma, aki a kitarított, alig változó hangok, hang-klaszterek és csendek ismétlődésére épülő szerzeményeit így különböztette meg a minimalista zene ritmizált ágától. Noha a spirituális-meditatív ősz-zene Young életművére természetesen hatott – ahogy Webern, Schönberg és Cage alkotásai is – sajátos drone-zeneje nem az istenek szféráját kutatja. Egy definitív drone-kompozíció végtelenül unalmas és kiborító élmény lehet azoknak, akik a zenében a felszíni változatosságot keresik. Szó sincs itt dalformáról. Young a hangok és a zene határmezsgéjét elemzi: a drone a hang, a hangzás és a struktúra lecsupaszításának zeneje. Egyszerre kiszámítható és

„A hangzás és a struktúra lecsupaszítása”

(Panos Cosmatos: *Beyond the Black Rainbow*)

mégis megfoghatatlan: rengeteg zenei kvalitás van a meglovagolhatatlan hanghulámokban, rengeteg történés a vibrálásban, tiszta üresség a mindent kitöltő statikus hangállományban. Ijesztésnek, félelemnek, horrornak viszont semmi jele. Young 1962-ben alapította meg az Örök Zene Színháza névre keresztelt kollektívát, amelyhez olyan fontos minimalista zenészek-művészek csatlakoztak, mint Tony Conrad, John Cale, vagy Terry Riley. Innen már csak egy lépésre volt, hogy a *drone* meghódítsa a könnyűzenét. Young és társai a drone-ban látták a filmzenei lehetőségeket is, de nem a korai és 1960-as évekbeli horrorok ihlették őket. Ahogy zenefelfogásuk, úgy filmjeik is az adott pillanat meditatív megfigyelését helyezik előtérbe. Tony Conrad 1966-os *Flicker (Villódzás)* című epileptikus stroboszkóp-filmjének nyers, ritmikus, sűrűsödve hullámzó-kattogó – és elképesztően idegen – szintetizátor-zeneje a szédítő-vakító félórányi vizuális pánikot nem csak felfokozza, de testivé is teszi. Phill Niblock avantgárd-minimalista komponista és kísérleti filmes (Young kortársa) 1973 és 1985 között készült *The Movement of People Working (Dolgozó emberek mozgása)* című videó-sorozatának lassú, dagályosan moduláló vonóhangjai a képeken látható hétköznapi

lyamok esetenként az adott képek és történetek és műfajok kontextusának tükröként működnek. Ligeti György *Requiemjének* egyetlen részlete sem ad definitum rémisztő, Stanley Kubrick 1968-as *2001. űrodüsszeiájában* viszont az. Visszafelé: Ligeti remekművének egy bizonyos, drone-szerű részlete azért tűnik ma rémisztőnek, mert Kubrick fránya monolitjának képei alatt minduntalan az szól. Hasonló a helyzet az 1980-as *Ragyogással* és Krzysztof Pendereckivel (itt kell megjegyezni, hogy az atonalitást és a diszsonanciát utoljára a középkorban tartották sántától való félelmetes zenének). Panos Cosmatos 2010-es *Beyond the Black Rainbow* című pszichedelikus agymenésének rideg és steril drone zeneje a filmben lesújtóan morózus és vészterhes hangulatot kelt, a film kontextusából kiragadva viszont – ahogy sok más sci-fi és horror zeneje – kitűnően működik kortárs komolyzenei, vagy akár ambient-lemezként is. A mélygarázsban megölt nő halálát sejtető hangok azért vetítik előre a gyilkos támadását, mert tudjuk, hogy egy horrorra ültünk be és tudjuk, hogy egy horrorban mi szokott történni a mélygarázsokban. Karnyújtásnyira van innen egy szintén érdekes probléma: vajon miként értelmezhetők a drone-zenei témák egy romantikus drámában, egy természetfilmben, egy thrillerben, vagy épp egy vígjátékban. •

PRIMANIMA 2021

Terhelt viszonyok

PAULÓ-VARGA ÁKOS

A PRIMANIMA ELSŐFILMES ANIMÁCIÓS FESZTIVÁL PROGRAMJÁNAK GERINCÉT A SZEMÉLYES TÖRTÉNETEKET ELMESÉLŐ RAJZOLT DOKUMENTUMFILMEK ADTÁK.

A 2021-ben minieseményként megrendezett Primanimán a dokumentumfilm felé közeledés nemzetközi trendje mellett a líraibb rövid etűdök között is kevesebb volt az általános érvényű, társadalomkritikus darab. Piotr Milczarek *Eső* című alkotása a kevés kivétel egyike. A rendező szatirikus szuperhős-sztorit vitt vadszoronra, mely a kollektív tudat és a csendesellenesség kérdését boncolgatja. A sokemeletes irodaházban inkognitóban irodistaként dolgozó hős megmenti az épület tetejéről leugró kollégáját, ám ezt követően egyre több munkavállaló kezd extrém sportot űzni a halálugrásból tudván, hogy a köpenyes megváltó úgyis a segítségükre siet. Milczarek minimalista műve így a társadalmi felelősségvállalás hangsúlyozása mellett a tömegpszichózis kritikáját is megfogalmazza. A brit Tony Auberg ennél pesszimistább. A három perces *Rakás* nagy ívű, lesújtó gondolatfutam a civilizáció "fejlődéséről". A pompás 3D-animá-

cióval megvalósított alkotás az iparosodás előtti időktől indulva mutatja be az emberiség történetét. A rakás alja a földművelés korai szakaszát idézi meg, majd felfelé indulva a városodás és a tömegtermelés megjelenésén át egy disztópikus, technika által uralt közegbe érkezünk. A film szinte észrevétlenül visz át a közeli, majd a távolabbi jövőbe, mely az ember elmagányosodását, túltelítődését és fásultságát, bolygónk kizsákmányolását ígéri. Az egybeállítós mű fő tézise, hogy a rohamtempójú fejlődéssel az emberiség önnön vesztébe halad.

A 2021-es Primanima személyes hangvétellű animációinak többsége női történetet mesélt el. Az *Inès* egy abortuszdráma, melyben a címszereplő dilemmája – alávesse-e magát a beavatkozásnak – ólomsúlyal nehezedik a nézőre. Elodie Dermange diplomafilmje a nehéz döntés meghozatala előtti utolsó pillanatokat ábrázolja: a címsze-

Piotr Milczarek: *Eső*



replő az őt segítő édesanyja érkezéséig még egyszer átgondolja a helyzetet. Dermange egyszerű, mégis kifejező szimbólumokat használ, melyek által úgy lesz egyértelmű a szereplők által emlegetett "döntés" tétje, hogy egyetlen szó sem hangzik el, mely az abortuszra utalna. A rendező látomásos képekben enged bepillantást a főhős csapongó gondolataiba, az asszociatív montázsok megrázó utazásra invitálnak. A *Bennem* animációs dokumentumfilm főhőse, Anna már az abortuszt követően számol be az élményeiről. Maria Trigo Teixeira ötpercesének velejét ez a dokumentarista narráció adja. Treixeira bár minimalista képekkel dolgozik, kreatív és bátor, sőt, gyakran sokkoló áttűnésekkel tárja fel a néző előtt a főszereplő lelki és testi gyötrelmeit. Kórházi vizsgálóasztal alakul át számítógép-billentyűvé, gyerekcsúszda transzformálódik női testtájjá, sőt, a nőgyógyászati vizsgálat képei is megelevenednek, miközben Anna részletekbe menően mesél.

Szintén a testiség felől közelít a *Hús* című doku, melyben öt, különböző életkorban lévő nő vall az őket érintő problémákról. Camila Kater kevert technikájú animációja a hús sütésének ötféle módját (Rare, medium rare, medium, medium well, well done) használja vezérmotívumként. Ezek jelölik a különféle életszakaszokat a kamaszkortól az idős évekig. A főszereplők nyíltan beszélnek a saját testükhöz fűződő ellentmondásos viszonyokról az első menstruációtól kezdve a terhességen át a menopauzáig. A *Hús* remekül szerkesztett, meglepően intim és szókimondó alkotás, mely tabuként kezelt, mégis mindennapi problémákra hívja fel a figyelmet. Hasonlóan bátor vállalás a *Csak egy srác* című animációs dokumentumfilm, mely a toxikus viszonyok lélektanába enged betekintést. Három nő, köztük az alkotó, Shoko Hara, kendőzetlenül vallanak arról, hogyan estek szerelembe egy bestiális sorozatgyilkossal, Richard Ramirezrel. A rendező nem finomkodik, filmjében nemi szervek emelkednek képi metaforává, de ejakulációt is látunk, miközben a nők a pszichopata Ramirez iránt táplált gyengéd érzéseikről beszélnek. A *Csak egy srác* negyedóra leforgása alatt a bántalmazó kapcsolatok pokláinak legmélyebb bugyrait járhatja meg a befogadóval. •

JANKOVICS MARCELL: TOLDI

Toldi szelleme

KRÁNICZ BENCE

JANKOVICS TOLDIJA MITIKUS FIGURA, VALÓSÁGOS SZUPERHŐS, A RAJZFILM LEGJOBB PILLANATAIBAN PEDIG E „HATALMAS GYEREK” TRAGÉDIÁJA IS FELSEJLIK. MÉGIS KÉRDÉS, RÁTALÁLNAK-E A NÉZŐK.

„Mitől emberfeletti erejű ez a kis legény, akinek »még legénytoll sem pehelyik állán«? Pusztá kézzel dönti földre a megvadult bikát, akár a táltosok. Miért szorul bele annyi düh, amennyi csak a pusztító Napba? És anynyi igazságérzet, mint a mindent látó napistenekbe? Hogy képes egy ültő helyében annyi húst magába tölteni, annyi bort ledönteni a torkán, amennyit a görög Héraklész vagy a Nagyevő szokott?”

Jankovics Marcell teszi fel ezeket a kérdéseket az általa illusztrált *Toldi* fülszövegében, rámutatva, hogy az ő olvasatában Toldi Miklós több történelmi személyiségnél és Arany János elbeszélő költeményének hősénél. Jankovics Toldija mitikus figura, valóságos szuperhős. Alakját a költői képzelet és a közös, nemzeti mítosz iránti igény növelte hatalmasra, és igazította hozzá az ókori mítoszok és a középkori népmesék

jellegzetes hősfiguráihoz. Jankovics azt a feladatot szabta magának, hogy a 2010-es *Toldi*-kiadáshoz készített rajzaiban szorosabbra fonja a párhuzamokat Arany hőse és az európai mondai-mesei örökség hősei között. Így lett Jankovics Toldija a magyar Héraklész, egyike a szerencsét próbáló legkisebb fiúknak és rokona a finn Kullervónak; a Jankovics illusztrálta, az utóbbi tíz évben több kiadást is megért *Toldi* pedig a képes kiadások egyik legbecsesebbje, amelynek ott a helye a Kass János-féle klasszikus grafikák, a Domján József-fametszetek és Vojnich Erzsébet képregényszerű Toldi-rajzai mellett.

Bő tíz éve, a kötet megjelenésével talán Jankovics Marcell is úgy vélte, nem lesz több dolga a *Toldival*. A kétezertizes évek közepén többször is nyilatkozta, hogy már nem tervez új rajzfilmet, és az Árpád-házi királyokról szóló ismeretter-

„Arany inspirációja foglalja keretbe”

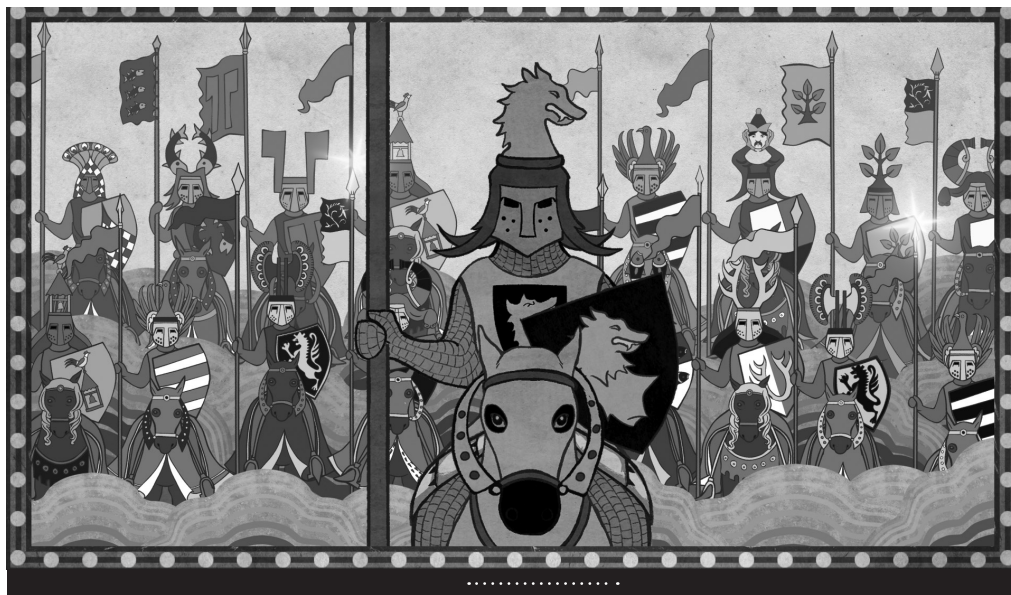
jesztő tévésorozat lesz az utolsó animációs munkája. A 2017-es Arany János-émlékév, a költő születésének bicentenáriuma alkalmából azonban Jankovics felkérését kapott, hogy animációs sorozat formájában is dolgozza fel a *Toldit*. Így végül a művész halála után fél évvel, 2021 őszén műsorra tűzött, tizenhárom részes széria lett a gazdag animációs életmű záróköve, a belőle készült egész estés változat pedig az utolsó Jankovics-film, amit moziban láthatunk. Az efölött érzett szomorúságunkat enyhítheti, hogy a *Toldi* animációs változata a koncepció szintjén méltó lezárása a rendező pályájának. Egyaránt kapcsolódik Jankovicsnak a nemzeti folklór mitikus hőseit új fénytörésbe állító ambíciójához (*Fehérlófia*, *Ének a csodaszarvasról*), a 19. századi magyar irodalmi klasszikusok adaptációihoz (*János vitéz*, *Az ember tragédiája*), sőt első jelentős egyedi rajzfilmjének, a *Hídatatásnak* a címe révén Arany János inspirációja mintegy keretbe is foglalja a jankovicsi életművet.

Az tehát nem vitás, hogy Jankovicsnál a lehető legjobb kezekbe került a *Toldi*. A kérdés inkább az, hogy a rendező mire vállalkozott az adaptációval. Készíthetett volna „felöltött rajzfilmet”, a nagyjátékfilmek sorában a csúcspontokat jelentő *János vitéz* és *Fehérlófia* kései társfilmjeként. Dönthetett volna úgy, hogy kultúrtörténészként Arany művét teszi elevenebbé, vagy akár a valóban élt Toldi Miklós alakját hozza közelebb. És persze kérdés volt, hogy az idős, betegségével is viaskodó Jankovics alkotóerejéből mennyi jut a *Toldira*, és milyen minőséget tudnak szállítani a keze alá dolgozó, fiatalabb animációs művészek, a Kecskemétfilm vonzaskörében alkotó, újabb generációk, amelyek tagjai közül Csákovics Lajos társrendezőként segítette a munkát. A *Toldi* rajzfilmváltozata talán nem is válthatta be legvérmesebb reményeinket, mindenesetre a sorozat alapvető gyenge pontját éppen az jelenti, hogy a különböző alkotói utak és teljesítmények nem szervesülnek benne olyan egységes formává, mint a *János vitéz* és kivált a *Fehérlófia* „mesevizíójában”.

A *Toldi* Előhangját feldolgozó nyitóepizódtól egyértelmű,



hogyan Jankovics Arany Jánost is képviseli. Ez magyarázza a teljes szöveg-hűséget – a rajzfilm kihagy ugyan egyes szakaszokat a költeményből, de semminem változtat –, valamint azt az írói és rendezői döntést is, hogy Arany figurája narrátorként és a Toldi-mese felett lebegő szellemalakként is a történet másik főszereplőjévé emelkedik. A fiatalabb nézők számára ez rögtön elidegenítő elemként hathat – elvégre ki ez a bajszos fiatalember, aki ott kísért az események közepében? –, egyúttal a cselekmény feszültségét is gyengíti, mert a narrátor



mindent gondosan elmagyaráz, mint aki már az események megtörténte után pillant vissza a hősökre. Mintha nem a képek mesélnének, csak illusztrálnák a narrátor mondandóját. Mindezt tovább erősíti, hogy az Arany-figurának és a többi szereplőnek egyaránt Széles Tamás kölcsönzi a hangját. Széles szinkronteljesítménye szenzációs – különösen a nyavalygó Toldi Györgyként van elemében, és gond nélkül megszólaltatja Toldi anyját is –, de elvesz a cselekmény feszültségéből, hogy mindent az Arany-szellem szűrőjén keresztül látunk és hallunk. Mi több, Selmeczi György folyton hallható kísérezője is a feszültségkeltés ellen dolgozik, mert azonos tempóban, ritmusban tartja az epizódokat. Az elbeszélés így inkább múltidéző krónikát idéz, és az eredeti mű legizgalmasabb jeleneteiből – Toldi harcából a farkasokkal, a bikaviadalból vagy a cseh vitéz orvtámadásából – is kilopja a feszültséget.

E döntések miatt valószínűleg éppen a gyerekközönségnek lesz túl lassú, egyhangú a *Toldi*, pedig más tekintetben az alkotók nyilvánvalóan éppen nekik tettek engedelményeket. Az egyes epizódok tíz perc alatti hossza a YouTube-ra szánt animációk között is teljesen elfogadható lenne. A figurák lekerekített formái, az egyszínű felületek túlsúlya és a Jankovicstól megszokott, absztrakcióba hajló ember- és arcábrázolás felcserélése realiztikusabb – és éppen ettől sematikusabb – rajzokra mind az animációs fősodorhoz közelítik a *Toldi* képpalkotását, vagyis bájosabb és kom-

merszebb világot teremtenek, mint Jankovics korábbi munkái, vagy akár az általa illusztrált *Toldi*-kiadás, amelynek stílusa igen messze esik a rajzfilmtől.

Ugyanakkor Jankovics és stábjja rengeteg kisebb vizuális ötlettel ellensúlyozzák a kevésbé markáns alaptónust. A cselekmény jelen idejéből kilépő elbeszélések – flashbackek, emlékképek, fantáziák – középkori kódexekre jellemző keretben jelennek meg, egyszerre utalva Toldi történelmi korára és Ilosvai Selymes Péter históriás énekére, egyszóval az egymásra rakódó fikciós szintek és a régi legendákat újrame-sélő történelmi korszakok torlódására. A történet mesei jellegét és az animációs forma határtalanságát egyként aláhúzzák a cselekményben komoly hangsúlyt kapó, Arany művétől teljes egészében eloldódó átváltozások. A cseh vitéz sárkánnyá, Toldi György farkassá, a Hold női arccá alakul, sőt az égi jelenségek máskülönben is visszatükrözik a földi történéseket: a felhők farkaspofa-alakba rendeződnek, Toldi haja napkoronává izzik. Ilyenkor Miklós valóban Fehérlófiára emlékeztet, és szuperhősöket idéző erődemonstrációira – a malomkő elhajítására, a farkasok legyőzésére, a Rákos-patak átugrására – is ekkor kerül sor. Toldi, ez a „hatalmas gyerek” e jelenetekben kel igazán életre. Vadul küzd és szilajul mulat, de bujdosnia kell és időről időre az anyja segítsége húzza ki a bajból, a karakterben rejtőző kettősséget pedig Jankovics végre inkább képekkel, mint szavakkal fejezi ki. A sorozat legjobb

„Toldija a magyar Héraklész”

pillanataiban felsejlik Toldi Miklós tragédiája: a fiúé, akit bátyja nemcsak paraszti sorsra, de gyerek-létre is ítelt, és aki ezért felnőtté válás helyett csak gyermeki énje fantasztikus felnagyítására képes – egészen a királyi audiencián mutatott váratlan bölcsességéig, ami mellest Arany művének is meglehetősen hiteltelen, gyengén előkészített fordulata.

Jankovics sorozatának tehát bőven vannak olyan különleges és izgalmas megoldásai, amelyek érdemessé teszik arra, hogy gyerek és felnőtt nézők egyaránt felfedezzék maguknak. Mégis valószínűbbnek tűnik, hogy igazán egyik közönség sem talál rá, és megmarad olyan kuriózumnak, mint a korábbi animációs *Toldi*-adaptáció, Gémes József *Daliás időkje*, amiről inkább tiszteletteljesen hallgatunk, mintsem végignéznénk (nem csoda: a festményanimációs forma túl sok a szemnek). Bízunk benne, hogy mint az egyik legkiválóbb magyar filmrendezőként számontartott Jankovics Marcell pályájának utolsó filmje, a *Toldi* mégis eljut olyanokhoz is, akik számára nem egyértelmű, hogy ez a rajzfilm számos hibájával együtt is mindannyiunknak szól.

TOLDI – magyar rajzfilmsorozat, 2020. Rendezte: **Jankovics Marcell**. Kivitelező rendező: **Csákovics Lajos**. Forgatókönyv, figuraterv: **Jankovics Marcell**. Színdramaturgia: **Richly Zsolt**. Zene: **Selmeczi György**. Főcímmzene: **Krulik Zoltán**. Szinkronhang: **Széles Tamás**. Producer: **Mikulás Ferenc**. Gyártó: **Kecskemétfilm Kft.** Az **MTVA Duna Televízió** bemutatója. 13x10 perc.

OROSZ TÖRTÉNELMI TÉVÉSorozatok

A múlt utóélete

HEGYI GYULA

A MÚLT ÉRTELMEZÉSE AZ OROSZOKAT IS MEGOSZTJA, DE ELFOGULATLANABBUL ÉS ÁRNYALTABBAN TUDJÁK FILMRE VINNI ELLENTMONDÁSOS TÖRTÉNELMI ALAKJAIKAT.

Az orosz propaganda tartalmáról és hatásosságáról megoszlanak a vélemények. Van azonban egy olyan szektora, amely mentes a direkt politikától, és igazi örömet szerezhet a filmbarátoknak. A YouTube csatornára sok száz orosz és szovjet filmet feltöltöttek ingyenes megtekintésre, ráadásul angol felirattal. A cári korszak némafilmjeitől az avantgárd remekműveken és a sztálini korszak betonnehéz klasszikusain át egészen a hruscsovi enyhülés és a mai, kommersz világ alkotásaiig. Több tucat tévésorozat is felkerült a YouTube-ra, ezek legtöbbször szintén készült angol nyelvű felirat, magam a pandémia hosszú otthoni estéin fedeztem fel őket. A sorozatok között vannak bűnügyi filmek, szerelmi melodrámák és nagy számban második világháborús történetek.

Külön kategóriát alkotnak azok a sorozatok, amelyek egy valós személy életén keresztül, többé-kevésbé a tör-

téneti hitelességre törekedve dolgozzák fel a huszadik század orosz történelmét. Számunkra talán a *Nesztor Mahno kilenc élete* című tizenkét részes sorozat témája a leginkább egzotikus. Mahno anarko-kommunista ukrán parasztleány volt, aki – mint oly sokan – a cári börtönökben lett tudatos forradalmár. Az orosz forradalmak és a polgárháború véres forгатagában Ukrajna délkeleti részén, egy körülbelül kétfélmillió ember lakta területen négy éven át, 1917 és 1921 között tartotta fent a maga „anarchista köztársaságát”. Bár Mahno szívesen hivatkozott Marxra, célja lényegében a saját földjükon gazdálkodó kisparasztok önigazgató társadalma volt. A sorozatban van szerelmi szál, sok lövöldözés, lovas attrakció, de a politikai anarchizmus lényegét is sikerül bemutatnia. Egy jelenetben Mahno cellatársaival a kommunizmus marxi és anarchista értelmezésén vitatkozik, egy másikban magával Leninnel vív szellemi

„Nem szentekről és ördögökről szól”

(Nyikolaj Kaptan: Nesztor Mahno kilenc élete)



párbajt. Ezek a viták persze leegyszerűsített módon, de hitelesen dokumentált eseményekre épülnek. Ma különösen érdekes az ukránnak született, de ukránul nem beszélő Mahno viszonya saját szűkebb hazájához. Bár ő etnikai különbség nélkül az egész hatalmas birodalom népeit akarta – a maga hite szerint – felszabadítani, csak az ukrán területeken akadtak követői.

A címszerepet játszó Pavel Gyerejanko igazi sorozatszínész, bár nem a szó pejoratív értelmében. Más sorozatokban Nagy Katalin cárnő szerencsétlen sorsú férjét, illetve egy, a Gulágról önkéntesként a frontra kerülő köztörvényest is eljátszott, de színpadi sikerei is vannak. A produkció az igazi Mahnohoz való fizikai hasonlóságát is kihasználja, többször bevillantják az anarchista vezérről készült eredeti híradófelvételeket. Hiteles a történet lezárása is. Mahno, aki egyébként az „Anarchia mama szereti a fiait” című anarchista himnusz szerzője is, ugyanúgy Párizsban, keserű száműzetésben halt meg, mint gyűlölt öselleneségei, a fehér emigránsok. Rokonszenves az amúgy látványos kiállítású, fordulatossorozat (rendező Nyikolaj Kaptan) történelem-szemlélete is, amely meglehetősen idegen a mai magyarországi „emlékezetpolitikától”. A sorozat nem ideologizál, nem ítélkezik, nem szentekről és ördögökről szól. „Batyko Mahno” erényei és hibái éppúgy felvillannak benne, mint ahogy Lenin, Trockij és más bolsevik vezetők megjelenítése is mentes az elvakult propagandától. Az orosz polgárháború megidézésében sokan már a szovjet időkben is túlléptek a sematizmuson. A kétszer is megfilmesített *A negyvenegyedik*, Bulgakov *Fehér Gárdája* vagy a *Csendes Don* a fehéreket is hús-vér, esetenként rokonszenves emberként mutatja be. A fehérek és vörösök között a maguk igazért küzdő „zöldek” – nagyjából egyszerű parasztok – azonban mind a szovjet, mind a fehér emigráns köztudatban primitív banditaként jelentek meg. A *Mahno kilenc élete* ezt a tabut dönti le, azokról a parasztokról szól, akik nem akartak passzív elszenvetői lenni az urak és elvtársak polgárháborújának. A produkció másik tanulsága, hogy egy olyan, látszólag elvont témáról is készíthető sikeres tévésorozat, mint a politikai anarchizmus.

Tévésorozat készült a sztálini világ három különleges sorsú, de eddig filmre nem vitt szereplőjéről is. A *Zukov* az



ismert hadvezér, *A népek atyjának fia* a kisebbik Sztálin-fiú, a *Vlaszik* pedig Sztálin mindenható testőre élettörténetét dolgozza fel. De azt is mondhatnánk, hogy mindháromnak Sztálin a valódi főszereplője, hiszen a ő démoni személyisége hátrózza meg e három szereplő (és egész népek) sorsát. Egy népszerű, tízmilliókhoz eljutó tévés Sztálin-sorozatra Oroszországban azonban még nem érkezett el az idő, hiszen megítélése szélsőségesen ellentmondásos. Mahno, vagy akár Lenin esetében megkerülhető a végső „jó vagy rossz” kérdése. Sztálinnál azonban egyfelől borzalmas bűnei és másfelől a második világháború megnyerése olyan ellensúlyt képeznek, amely megítéléséről a mai Oroszországban aligha lehet konszenzust kialakítani.

Időrendben először a *Zsukov* készült el 2012-ben. A tizenkét részes sorozat 1945 májusában kezdődik, amikor a Szovjetunió és személyesen Zsukov marsall már megnyerte a második világháborút. Zsukov a felszabadított/megszállt németországi szovjet zóna vezetőjeként politikusi képességeit is bebizonyította. Sikeresen szervezte újjá az életet, saját jelszava az volt, „gyűlöld a náciakat, de tiszteld a német népet”. Az amúgy szintén éhező Szovjetunióból élelmiszert szállítottatott Németországba, és jó kapcsolatokat épített ki amerikai parancsnok-társával, Dwight Eisenhowerrel, aki

később amerikai elnök is lett. Mindez természetesen felkeltette Sztálin gyanakvását, hiszen Zsukovban potenciális kihívót látott. Zsukov barátai, tábornok társai közül többeket letartóztattak, megkínóztak, de a diktátor végül mégsem szánta el magát egy koncepció Szsukov-perre. A nagy hadvezér vidéki garnizonokba került parancsokként. Hruscsov hívására tért vissza a nagypolitikába, ő biztosította katonailag Berija letartóztatását, majd egy évtizeddel később Hruscsov leváltását is.

Az említett négy sorozat közül ez a leggyengébb. Alekszej Muradov rendezésében Zsukov egy minden gáncs nélküli, legendás hős, aki végigszenvedi az életét a politika és saját családja áskálódásai miatt. Szerencsére annál hitelesebb a világháború utáni szovjet mindennapok és a megtorló gépezet bemutatása, a kivételezett elitből a börtön kárműveibe kerülő emberek sorsa, olyan mára elfelejtett figurák megjelenítése, mint Abakumov, Berija, Bugyonij és mások. A Sztálint alakító Anatolij Dzvajev megjelenésekor még a mai néző is átélheti azt a félelmet, amit a diktátor könyörtelensége és gyors hangulatváltozása váltott ki a környezetéből. Egyszerre félelmetes és zseniális az a jelenet, amelyben Sztálin macska-egér játékot játszik Abakumov államvédelmi miniszterrel egy sze-

„Felkeltette Sztálin gyanakvását”

(Alekszej Muradov: Zsukov)

rencsétlen asszony sorsával példálózva. Sztálin látszólag lebeszelné Abakumovot egy népszerű énekesnő, valódi nevén Ligyija Ruszlanova letartóztatásáról („maga fog helyette énekelni a színpadon?”), majd egy hirtelen fordulattal („végül is mindenki tud énekelni”) mégis kiadja a burkolt parancsot. Mint a művészetben oly sokszor, a negatív szereplők megjelenítése itt is hitelesebb, mint a piedesztálra emelt főszereplőé. De a szovjet vezetés belső intrikáiról és az ötvenes-hatvanas évek orosz világáról többé-kevésbé hiteles képet kapunk.

A négy sorozat közül *A népek atyjának fia* című, ugyancsak 12 részes sorozatot kedveltem leginkább. A film főhőse Sztálin kisebbik fia, Vaszilij Sztálin. Vaszilij Hruscsovék 1953-ban bebörtönözték, ahonnan hét év után szabadult, és 1962-ben, mindössze negyvenegy éves korában, krónikus alkoholistaaként meghalt. A poszt-sztálini propagandában iszákos, korrupt, agresszív figuraként jelent meg, aki apja védernyője alatt zsarnokoskodott a környezetével. Ez a sorozat egyértelműen rehabilitálja, de nem gáncstalan hősként, hanem diktátor apja áldozataként, egy jobb sorsra érdemes, tehetséges fiatalemberként. Anyja, az önálló gondolkodású, intelligens Nagyvezsda Allilujeva öngyilkossága után apja legin-



kább testőrére, Vlaszikra bízta a fiú nevelését. Saját szavai szerint annyira rettegett az apjától, hogy amikor a színe elé került, megszólalni is alig tudott. Anyja halálát, apjától való rettegetését kamaszkori vagánykodással próbálta ellensúlyozni, majd vadászpilóta lett belőle.

Szergej Ginzburg finom és érzékeny rendezésében Vaszilij az árvaság, a hatalmas és rettegett apa, a kiváltságok és a szigorú elvárások, a könnyű nők és az ital sokszoros csapdájából nem tud kikeveredni. Egyetlen kitörési lehetősége a háború lenne, de miután bátyja német fogságba kerül, apja eltiltja a veszélyes vadászrepülői kalandoktól. Így, mintegy mellel, felkarolja és világszínvonalra viszi a Szovjetunióban a jégghokit. Jellegzetes szovjet módon legfőbb „edzői” módszere a lakáskiutalás volt, amivel a legjobb játékosokat sikerült a légierő csapatába csábítani.

Egy ilyen sorozat sorsa már a címszereplő kiválasztásakor eldőlt. Vaszilijt a kiváló színpadi színészként is ismert, nagyon rokonszenves, a forgatáskor még huszonéves Gyela Meszhi jeleníti meg. Jó két évtizedet átélve mindig hiteles tud maradni, az a fajta férfi, aki sok rosszat elkövet életében, de mégis mentes marad az eredendő rosszakarattól, a gonoszságtól. Sztálint ebben a filmben is Anatolij Dzvajjev alakítja. Jól érzékelteti, hogy Sztálin nemcsak rettegett diktátor, hanem híres manipulátor is volt, aki fia balhéin szeretett látványosan felháborodni, úgymond igazságot szolgáltatva a megsértett kismembereknek és

„Alkalmazkodott gazdájához”

(Alekszej Muradov: Vlaszik – Sztálin árnyéka)

felszarvazott férjeknek. A sorozat népszerűségének (az angol feliratos YouTube változatot is epizódokként öt-hét millióan nézték meg) nyilván belejátszik az, hogy a történelmi háttértől függetlenül is érzékenyen dolgozza fel a férfivá válás talán legproblémásabb részét, a domináns apához való viszonyt. Akit a téma jobban megérint és valamelyest ért oroszul, az ugyancsak a YouTube csatornán dokumentumfilmeket is találhat Vaszilij Sztálin életéről és utolsó, szomorú éveiről.

Vaszilij nevelője, pótapja a főszereplője a *Vlaszik* című, tizennégy részes sorozatnak. Nyikolaj Vlaszik a huszas években egy utcai merénylet során megmentette Sztálin életét, és ettől kezdve élete összefonódott a Sztálin-családdal. Tanúja volt Nagyezsda öngyilkosságának, és segített eltitkolni az asszony halálának valódi körülményeit a gyerekek előtt. Végtelen lojalitással szolgálta Sztálint, s amennyire egy nyers katonameger tehetett, nevelte elvadult gyermekeit. Összeharapott foggal, de elviselte szeretője és barátai eltűnését a sztálini légerekben, a mindenható szolgálat miatt lassan elvesztette minden emberi kapcsolatát, de akármennyire alkalmazkodott is gazdájához, 1952-ben a súlyosan paranoiás Sztálin őt is letartóztatta.

A sorozat két szempontból érdekes. Egyrészt közvetlen közlőként mutatja be Sztálin és a hatalmi elit mindennapjait. Ez a kör Nagyezsda Allilujeva öngyilkossága után egyre ridegebbé vált, mindenki rettegett a diktátortól, aki élete végére maga is rettegni kezdett a környezetétől.

Hiteles jelenetek érzékeltetik a híres és a történelmi visszaemlékezésekben felidézett sztálini ivászatok, „baráti” vacsorák rettegéssel teljes légkörét. Másrészt lélektanilag is figyelemre méltó, hogy a hosszú, összesen hat óránál hosszabb, népszerűnek szánt sorozat egyáltalán nem igyekszik rokonszenvesé tenni főhősét. Robert Musil regénycímével élve és Lavrentij Milovanov megformálásában Vlaszik egy „tulajdonságok nélküli ember”. Vérbeli katona, akinek élete csak a szolgálatról szól.

A sorozat egyik legértékesebb jelenetében a várható letartóztatása előtt, már bukott emberként lágerparancsnokká kinevezett Vlaszik találkozik egykori szeretőjével. A könnyűvérű kis színész nő egykor vesztére túl közel került egy koncepció per majdani fővadásztársához, s így belekerült a megtorlás pokoli gépezetébe. Másfél évtizeddel később kivert foggal, megcsúnyulva és jelentéktelen asszonyként találkozik a még tábornoki egyenruhás Vlaszikkal. De a lágerben talált magának egy társat, akivel szeretik és becsülik egymást. Már régen megbocsájtotta Vlaszikknak, hogy az nem mentette meg a börtöntől. Inkább szánja, mert látja rajta a magányt, és érzi a férfi közeli vesztét. Ebben a csodálatos jelenetben eltűnik a politika, az ideológia, és a maga orosz mélységével jelenik meg a bűn, a bűnhődés és a szánalom hármassága. Sokkoló az a jelenet is, amelyben az öreg Sztálin visszaemlékezik egykori áldozataira. Előveszi a kiváló újságíró, Radek titkos naplóját, amelynek átadásával Jezsov jelentette fel nála és küldte halálba Radeket, hogy aztán ő is elpusztuljon a következő perben. „Ha összefogtak volna ellenem ahelyett, hogy feljelentgetik egymást...” – medítál a múlttól a diktátor Vlaszikknak, akit aztán hamarosan szintén a börtönbe küld.

A mai Oroszországban az emlékezetpolitika bizonyos értelemben plurálisabb, mint Magyarországon. II. Miklós cár és Lenin, a fehérek és a vörösök kultusza megfér benne egymással. Képviselői ott ülnek a Dumában, és ha egymást gyűlölik is, Putyin rendszerét jobb híján elfogadják. Az egyetlen tabu az úgynevezett Nagy Honvédő Háború, amelynek kultuszát tilos kikezdeni. E sorozatok azért tudnak mentesek maradni a sematizmustól, mert egyáltalán nem, vagy csak érintőlegesen foglalkoznak ezzel a tragikusan nehéz témával. •

HWANG DONG-HYUK: NYERD MEG AZ ÉLETED

Adósrabszolgák viadala

TESZÁR DÁVID

A NETFLIX GYEREKJÁTÉKOKRA HANGSZERELT, ULTRABRUTÁLIS KOREAI SOROZATA EGY HÓNAP ALATT VÁLT NÉZETTSÉGI REKORDOT DÖNTŐ VILÁGSIKERRÉ.

Csupán idő kérdése volt, mikor kerül ki egy tökéletes mém a Netflix konzekvensen képviselt nemzetközi tartalomgyártási nagyüzeméből: mindenekelőtt a koreai popkulturális hullám (*hallyu*) aktuális világtrendje, az ingerküszöböt átütő, látványos ellentétekre épülő alapötlet és egy kiépült infrastrukturális háttér (egy idejű hozzáférés több mint 210 millió előfizetőnek, szinkron 13 és felirat 31 nyelven) kellett ahhoz, hogy mindez létrejöhessen. A Netflix már az első koreai gyártású sorozatával, *A királyság titkaival* (2019) nagyot dobantott, de ekkor még nem távolodott el túlzottan a legnépszerűbbnek számító koreai televíziós sorozatműfajoktól (mint a *sageuk*, vagyis a helyi kosztümös történelmi film, a kortárs közegbe helyezett romantikus vígjáték és az örökzöld melodráma). A *Nyerd meg az életed* (*Squid Game*) azonban markáns váltást

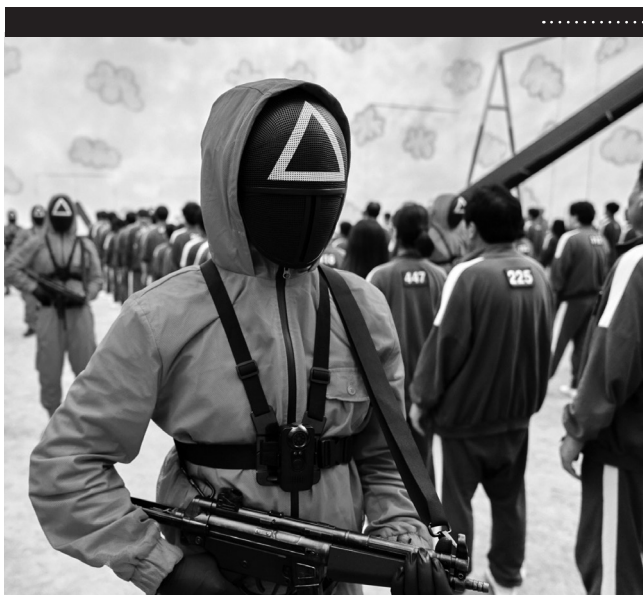
jelvez, ugyanis ez az ezredforduló idején kivirágzó új koreai film zsánerpalettájából válogat (thriller) és a szélsőséges erőszakábrázolásában olyan kultikus alkotásokat idéz meg, mint az *Oldboy* (2003) vagy a *Keserédes élet* (2005). Tudvalévő, hogy a posztapokaliptikus mozik vagy a katasztrófafilmek esetében a szereplők kényszerből küzdenek a túlélésért, de nincs ez másként a halálig tartó játékra épülő disztópiák esetében sem, amelyekben a kiválasztott személyek nem szállhatnak ki a vetélkedésből (lásd *Az éhezők viadala* film-szériáját, a *Battle Royale*-t vagy az *As the Gods Will*-t). A *Nyerd meg az életed* író-rendezője, Hwang Dong-hyuk (*Silenced*, 2011) nagyban támaszkodik az utóbbi alkotásokra (halálig tartó játék, ahol csak egy maradhat), viszont

„Egy tökéletes mém”

újdonság a szabad akarat jelenléte: minden koreai versenyzőjelölt eldöntheti, hogy részt akar-e venni a hatalmas pénznyereményért. Egy valami azonban közös a játékosokban: valamennyien adósrabszolgák, akiknek szinte lehetetlen visszafizetni a felhalmozott tartozásukat. Hwang az *Élősködők* (2019) direktorával ellentétben nem a szimbólumok és a finom ecsetvonások embere, kapitalizmus-kritikája baltával van faragva, akár csak a mexikói *Új világrend* (2020): figurái elnagyolt skiccek az anyjával élő, szerezsejáték-függő főhőstől az áruló, alfahím gengszteren és az opportunista középkorú anyakarakteren át a naiv, jószívű pakisztáni

vendégmunkásig. Viszont ahhoz nagyon ért, hogy felépítsen egy nagyon markáns, szigorú szabályok között működő, titokzatos és élénk színekben pompázó, könnyen mémesíthető univerzumot, ahol az 1970-es évek Dél-Koreájában népszerű, életre-halálra menő gyerekjátékok zajlanak. Figyelemre méltó az is, hogy a játékosokon kívül beemel egy külső perspektívát (lásd a fiatal rendőr alakját), ezzel pedig egy további lebilincselő történetszállal gazdagítja a sztorit. Arra itt most nincs keret, hogy említésre kerüljön minden helyi jellegzetesség és nyelvi finomság, amely árnyalja az egyébként nagyon világos struktúrát és karakterdinamikát (mint a zöld szabadidőruha '70-es éveket idéző koreai designja, vagy az észak-koreai menekült lány esete, aki az öccsével észak-koreai akcentussal beszél, a játék szereplőivel viszont standard szülői kiejtéssel), annyi azonban bizonyos, hogy Hwang úgy merített a japán képregényekből (*Battle Royale*, *Liar Game*, *As the Gods Will*), hogy közben a koreai közegre adaptált egy univerzális, mindenki számára érthető problémakört (szélsőséges vagyoni egyenlőtlenségek egy kizsákmányoló rendszerben). Különösen emlékezetes a kedves kis gyermekjátékok színes-szagos, klasszikus zenével megtámogatott játéktere és a végtetekig kiélezett harc kontrasztja, ahol előzetesen még az sem világos, egymás ellen vagy pedig egy csapatban fognak játszani a versenyzők. Az örületesen nagy siker okán (142 millió néző, 50x szorzó a készítési költség és az összbevétel között) a folytatás borítékolható, mindazonáltal jelentékeny mennyiségű ironia van abban, hogy a kapitalista rendszer megsemmisítő kritikáját izgalmas viadalokba csomagoló sorozat hatására hirtelen megugrott a kereslet az adósrabszolgák által viselt tornacipők és számozott tréningruhák iránt – én például a Fashion Streeten futottam össze Halloween idején egy rikító rózsaszín ruhás, fekete maszkos *Squid Game*-örbe.

NYERD MEG AZ ÉLETED (Squid Game) – koreai, 2021. Rendezte és írta: **Hwang Dong-hyuk**. Kép: **Lee Hyeong-deok**. Zene: **Jaeil Jung**. Szereplők: **Lee Jung-Jae** (Seong), **Park Hae-soo** (Cho), **Oh Jeong Su** (Oh), **Jung Ho-yeon** (Kang). Forgalmazó: **Netflix**. 9x55 perc.



VERZIÓ NEMZETKÖZI EMBERI JOGI FILMFESTIVÁL

A szabadság színei

BORONYÁK RITA

A VERZIÓ IMMÁR 18 ÉVE MUTATJA A VILÁG SZEMÉLYES ARCAIT, DOKUMENTUMFILMJEI ÁLTAL VILÁGOSABBAN LÁTUNK AZ ELŐÍTÉLETEK SÖTÉTJÉBEN.

2021 van. Itt vagyunk Európa peremén, egy megosztott, kicsi európai országban, egy világjárvány kellős közepén. Tele bizonytalansággal.” – e szavakkal nyitotta meg Nagy Dénes rendező a Verziót.

A fesztivál tematikai jelentőségét, azt, hogyan képes személyes arcát mutatni a világ eltérően működő tájainak, két idei alkotás összevetése érzékelteti. A norvég *Minden, ami én vagyok* (Tone Grøttjord-Glenne) főszereplőjét, Emilie-t évekig zaklatta szexuálisan a nevelőapja. A kislány 12 évesen tudta elmondani, mi történt. A férfit börtönbe zárták, Emilie intézetbe került. Nagykorúságakor hazaköltözik, megpróbálja rendbehozni kapcsolatát anyjával és féltestvéreivel. Ebben a Jóléti Minisztérium égisze alatt működő Főnix Egyesület segíti. Támogatják munkahelykeresését, bérlakást kap, s a távollattartási eljárást is elindítják. Az afganisztáni *Ezer olyan lány, mint én* hősnőjét, Khaterát (Sahra Mani) 13 éven át súlyosan bántalmazta fizikailag és szexuálisan is az apja, kislánya is tőle született. Az egész család tudott róla. Anyja próbálta védeni, a férfi úgy összeverte, hogy az asszony többször is elvetélt. A lány több mollát is fölkeresett, máshova nem mehett férfikíséret nélkül. Ők imát és virasztást javasoltak, csupán a 15. (!) molla próbált segíteni, javasolva, forduljon a televízióhoz. Az apa börtönbe került, Katherát pedig életveszélyesen megfenyegették a férfirokonai. Rettettek, folyamatosan költöztek. Hosszú ideig nem történt semmi. A molla véleménye az volt, a kormány és tisztviselői korruptak, meg kell várni, míg visszatérnek a tálibok, ők azonnal fölakasztják az apát. Az „igazságszolgáltatás” arra kényszerítette Khaterát, hogy megszüljön második gyermekét, mint „bizonyítékot”. Többet nyo-

mott ugyanis a latban az apa szava, mint az övé. A férfi erkölcstelenséggel vádolta a lányát, azt állítva, más férfival volt kapcsolata. Khaterának azt is bizonyítania kellett, hogy ellenállt, azaz valóban erőszakról volt szó. Ellenkező esetben megbüntették volna törvénytelen szexuális kapcsolatért. 2009-től Afganisztánban törvény bünteti a nők elleni erőszakot, ám ritkán alkalmazzák, mert gyakori, hogy az áldozat ellen indítanak eljárást a közérkölc megsértéséért. Kathera az első afgán nő, akit a nyilvánosság ereje szabadított ki fenyegetett helyzetéből.

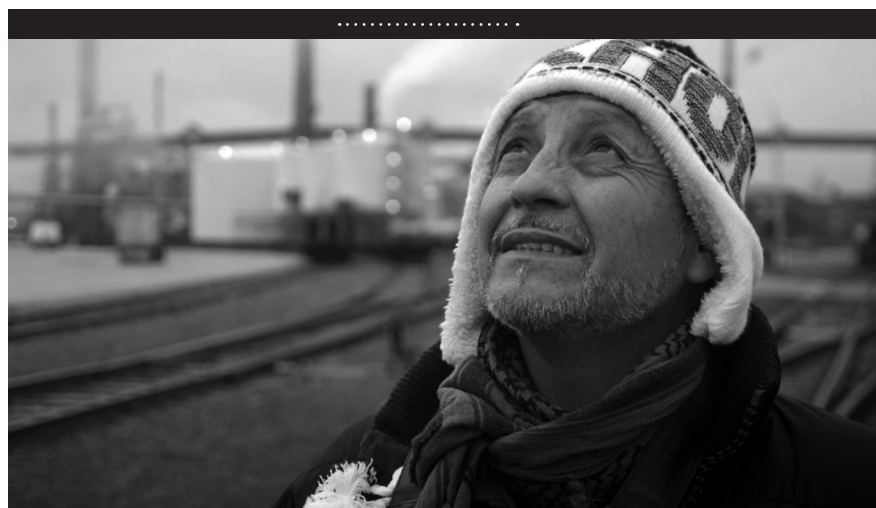
A fődíjas *Arica* (Lars Edman, William Johansson Kalén) azt a problémát jelzi, amit a kellő adatolás nélküli emberi jogi szempont jelent a dokumentumfilmzésben. A svéd Boliden bányavállalat az 1980-as évek közepén 20 ezer tonna mérgező kohóiszapot szállított a chilei Aricába. Az ottani Promel egymillió euro fejében vállalta, hogy fel dolgozza a bányászati melléktermékeket, ezt azonban csak részben hajtotta végre.

Lars Edman –
William Johansson
Kalén: *Arica*

A meddőhányó közelében a szegény családoknak lakótelep, a salakdombon játszótér épült. A rendezőpáros a 2009-es *Mérgező játszótérben* foglalkozott először a történettel. Rolf Svedberget, a szerződés betartásának egyik Boliden-alkalmazott ellenőrért mélyen megrázta, milyen sokan megbetegedtek a mérgező anyagoktól. A 2011-ben indult eljárásban az észak-chilei sivatag szegény városkájának 800 lakosa perelte a svéd bányavállalatot. A Boliden 1 millió eurót költött csak szakértőkre. Mindent bevetettek; szélcsatorna-szimulációval bizonyították például, hogy a szél nem fújhatta a házak felé a szennyező port (!).

A filmes jogvédelem paradoxonaként a *Mérgező játszótér*t a Boliden a maga igaza védelmében használta. Rámutatnak: az alkotók bizonyítás nélkül fogadták el és állították, hogy az egészségkárosodások oka a kohóiszap. A per „indikátora”, a filmesek korábbi szövetségese, Svedberg is átállt a Boliden oldalára. Az egyik oldalon a profizmus, az adatok, a másikon a véleményes történetek – nem meglepő, hogy a pert a Boliden nyerte. A nyilvánvaló a filmben is kimondatlan marad: a chilei károsultak azért perelték a jól menő svéd bányavállalatot, mert a valódi károkozó, a Promel átláthatatlanul, feltehetően korrupt módon működött és ment csődbe, s rég nem volt fizetőképés. A Boliden jelenleg a tenger alatt létesít lerakót hasonlóan mérgező hulladékainak.

Érzelmi hatásmechanizmusokkal él a *Rohingyák száműzetésben* (Olivier Higgins, Mélanie Carrier) is, ami a világ legnagyobb menekülttáborának mindennapjait mutatja meg. A bangladeshi





Kutupalong menekülttáborban azok a rohingyák élnek, akik a 2017. augusztusában föllángolt népiirtás elől menekültek el Burmából. A becslések szerinti 700 ezer menekültből körülbelül félmillió él itt. Felfoghatatlan mennyiségű történet, mérhetetlen szenvedés tölti meg a hosszú évek óta ideiglenes szálláshelyek labirintusát, melyekből az alkotók a fixer, Kalam monológját rögzítik. Képeket kapunk, valódi történeteket azonban keveset. A *Good Garbage* (2012) után ismét palesztin témát választott izraeli rendező, Ada Ushpiz gyerekek és családjaik követő portréival hozza közelebb a megszállt területek kódozó fiataljait (*Gyerekek*). Részrehajlástól mentesen mutatja a lakóházak között felfegyverkezve őrködő fiatal izraeli katonák riadt, az inzultusok során megkeményedő arcvonásait csakúgy, mint a kövel, készel „menőző” palesztin kamaszokat és családjukat. Tragikus, ahogyan mindkét fél óhatatlanul beleáll a hatalmi helyzet által leosztott szerepekbe. Hiába törekszik az iskola és a hivatalos beszédmód pártatlanságra, alkalmatlanok a feszültségek csökkentésére. Reménysugár, hogy a film 2020-ban a legjobb doku Gyémánt Díját nyerte Izraelben.

Politika, közbeszéd és magánélet elválaszthatatlanságát sugallja Yana Ugrekhelidze is: az *Instrukciók túléléshez* képein Sasha és Mari közös életét láthatjuk – ám a helyszín Tbiliszi, Sasha pedig nőnek született. Szeretnék elhagyni az országot, mert a feketepiacon szerzett

Olivier Higgins –
Mélanie Carrier:
Rohingyák
száműzetésben

hormonkészítmények révén Sasha férfinak látszik ugyan, ám iratai szerint nő. Nem tud ügyeket intézni, munkát sem mer vállalni. Az *Isten hozott*

Csecsenföldön (David France, 2020) ismerői nem csodálkoznak, hogy a pár nem kockáztat, s nem vall színt, nekik éppen elég, amit áttételesen tapasztalnak. Egy mainstream tévéshowban a „népakaratot” tolmácsoló politikusok kijelentik: ha ilyen ember utcára megy, ne engedjék haza élve, „ilyenek” ne éljenek Grúziában. Mari bérnyaságot vállal (azt lehet), abból a pénzből hagyják el szülőföldjüket. A Németországban diplomázott Ugrekhelidze első rövid animációját (*Altatódal fegyverekkel*, 2019) is dokumentarizmus jellemezte. Az *Instrukciókat* feltehetően folytatja, a hiperérzékeny Sasha és Mari valódi története ugyanis épp csak elkezdődött Brüsszelben.

Mintha nekik válaszolnának a *Tobi színei* képsorai. Idén először a magyar mezőny is versenypogramnak minősült, s fődíját az elsőfilmes Bakony Alexa kapta. A gyulatanyai Évának és férjének minden lelkierejére, empátiájára szüksége van, amikor 16 éves lányuk úgy dönt, férfiként szeretne élni. Nehezen követik Tobit, s még nehezebb számukra, hogy gyerekek minden képet, emléket megsemmisítene, ami női identitásához kapcsolja. A szülői szeretet kulcsmondatait az apa mondja ki: „Kell nekem értenem? El kell fogadjam.” A film felénél Tobi rádöbben: akárhány műtétet fognak elvégezni rajta,

soha nem lesz igazából fiú. Nagyon sír, amikor kiszakad belőle: amióta megélheti, hogy fiú is lehet, azóta kezdi önmagát elfogadni. A *Tobi* személyes szinten mutatja meg az elnyomás alapuló hatalmi technikák csődjét. A „Tiltsák be!” skandalás-parancsa, a genderproblematika semmisnek tekintése militáns dacreakciót vált ki, a megértés azonban önel fogadást hozhat.

A különdíjas Chilton Flóra *Még emlékszem*-je érzékeny és szép animációs doku. A mindössze 7 perces alkotásban fiatalok idős emberek emlékeit hallgatják a 2. világháború eseményeiről. Animáció mozgatja bele a mai – szép vagy lepusztult – helyszínekbe a múltat. A legszívszorítóbb talán annak a fiatal nőnek az epizódja, aki megmenekült a Dunába lövéstől, s becsengetett az elbeszélőhöz. Csak ruhát kért, mert nem akarta őket bajba keverni.

Az *Anyáim története* (Dér Asia, Haragonics Sára) egy leszbikus pár örökbefogadását követi, akik éppen olyan problémákkal küzdenek, mint bármely más szülőpár. Ennyi, nem több, nem kevesebb a „család, az család”.

Három lány sminkel, a bajuszgyantázáson szörnyülködő férfihangra a lányok: „Nem láttál még ilyet?” „Nem, ilyet még tényleg nem láttam” – mondja a rendező, s vele a néző is, bár ő a *Dívák* című filmre érti. Nem meglepő, hogy ez a humoros, drámai, lebilincselő alkotás lett a közönségdíjas. A „balfék rendező” toposzát használó, személyes részvétele animációval (Ásmány Zoltán) képviselő Kőrösi Máté úgy mutat be három, látszatra felületes lányt, hogy óhatatlanul egy Bob Marley(nak tulajdonított) idézet jut eszünkbe: az embernek fogalma sincs, milyen erős, amíg nincs más választása, mint erősnek lenni. A film fordulópontján anim-Máté személyesen is feltűnik a képen, s ez a határvonal: mind a négyen felnőttek. Bár a dramaturgiai egyensúly érdekében szívesen láttunk volna több koncentráltabb iskolai jelenetet, Szani, Tina és Emese történetei így is elsőrendűen működnek. A *Dívák* megformálásában oroszlánrésze volt Necz Balázs hangmesternek és Láng Alexandra vágónak, aki használt valaha telefonos filmrészleteket, tudja, miért emeli ki munkájukat a rendező. Ez az üdítően nyitott, önironikus, önreflexív dokumentumfilm a Verzió sok más alkotásával az annyira szükséges szabadság-érzésünket erősíti. •

BESZÉLGETÉS KÖRÖSI MÁTÉVAL

Női terekben

BARTAL DÓRA

SZANI, TINA ÉS EMESE. HÁROM KÜLÖNBÖZŐ HÁTTÉRBŐL ÉRKEZŐ, ÉRETSÉGIRE KÉSZÜLŐ LÁNY ÉS EGY DIPLOMAFILMET FORGATÓ RENDEZŐ. A RÓLUK SZÓLÓ DOKUMENTUMFILM, A DÍVÁK ELÉRHETŐ AZ HBO-N.

• *A film eleji narrációban elhangzik, nem is választható volna könnyebb témát, mint hogy követed ezt a három lányt. Miről szól ez a mondat?*

Talán ez csak egy dramaturgiai fogás, a vélt nézői elvárásra reflektál, hogy a film első ránézésre mindössze három 20 éves lány leérettségizéséről szól és nem egy súlyos társadalmi problémakörrel: miért kellene, hogy érdekeljen ez engem? A felszínről indulunk, de ahogy egyre többet tudunk meg a lányokról, kiderülnek a nehézségeik.

• *A Fel nőttek című vizsgafilmekben a te hangodon halljuk anyukád történetét, ahogy a közös életetekről beszél. Szerinted még mindig különlegesnek számít, ha egy férfi rendező női szereplőt helyez a középpontba? A Dívákban akkor is a vélt néző elvárásoknak próbáltad az elejét venni, amikor pár megnyilvánulásban jelzed a nemek közti különbségeket?*

A személyes életemben nem érzem idegennek magam női terekben, három féltestvérem hasonló életkorban lévő lány, természetes pozíció volt, hogy nagytesóként mozog

az alanyaim között. Persze, amikor néztük a felvételeket, felfedeztük ennek a furaságait, például, amikor szépítkezés közben filmeztem őket. Meg amikor arról beszélnek, hogy a szüleik azt hitték, hogy velem járnak, vagy amikor nem ismerem fel a sminkeszközöket. De nagyon erőteljesen nem próbáltuk kihegyezni erre a filmet. Sokkal fontosabb volt tisztázni a rendezői szerepemet. Workshopokon kaptunk visszajelzéseket, ezeket Láng Alexandra vágóval folyamatosan értelmeztük, és rájöttünk, hogy egy dolog hiányzik a filmből: az én jelenlétem. Sok ötletünk volt, végül mesélői szerepbe kerültem és a rotoszkópos animáció illetve a legjobban a játékos coming of age történethez. Egyszer lefoszlik rólam az animáció, ami fordulópontra vezet. Addig nincs hűsba vágó tétje a forgatásnak, de ott óriási felelősségem volt, hogy mit kezdek a helyzettel, hiszen nem csak alkotóként voltam jelen, hanem mint barát is.

Körösi Máté: **Dívák**
• *A film gerincét videónaplós felvételek alkotják, ezek az átlagos dokumentumfilmesek rendezői hoz-*

záféréseken túlmennek, hiszen így a szereplők magánszférájába kerülsz, de azért is érdekesek, mert egy YouTube vloghoz hasonlóan megalkothatják az identitásukat, de a videókkal nem ők, hanem egy másik személy rendelkezik.

A dramaturggal, Gelléri Palival találtuk ki, hogy minden nap küldhetnének egy rövid videós bejelentkezést, hogy mi ez alapján tudjuk továbbgörgöztetni a forgatást, és ha úgy alakul, akár felhasználhatjuk majd a filmben is. Hamar kiderült, hogy ez nekik is hasznos terápiás folyamat, reflektálhattak a napi történésekre. Reagáltak egymás videóira, és néha én is kérdeztem, de ezek a videók nem sikerültek olyan jól, szóval ezt gyorsan elvettem. A forgatás során ezt a helyzetet tudták legjobban kontrollálni, ők döntötték el, mit mutatnak magukból, milyen háttér előtt, mit mondanak. Igen, kiadták a kezükből és én teljesen más kontextusba tehettem a kész filmben a videókat, de biztosítottam őket arról, hogy semmi nem fog a filmben bekerülni, ha ők azt nem akarják, nem szerettem volna visszaélni a bizalmukkal. A vlog-kultúra miatt nagyon erős kameratudatosságuk van, tudják, hogyan szokás ilyenkor viselkedni, de néha tovább forgott a kamera, így kijöttek őszinte pillanatok és a magukról kreált kép mögé lehetett látni.

• *A választást leszámítva kissé apolitikus a film, a szociális ellátórendszeren kívül nem igazán mutat be más közeget. Hogy jutottál erre a döntésre?*

Az elején hiányosságnak láttam, hogy a közeget nem dolgoztam fel jobban, viszont most már szeretem, hogy elmosódva jelenik meg a társadalmi háttér, csak annyiban, ahogy a lányokat érinti. Az én szubjektív szűrőmon keresztül készült a film, de a lányok világát mutatja be, őket pedig kevésbé érdekli a politika. A választás sem a politikai aspektusa miatt fontos, inkább azért, mert szimbolikus jelentőségű eseménye a felnőtte válásnak. Az foglalkoztat, melyek azok az ismeretanyagok, történések, amiktől valakit felnőttnek tartunk. Ezzel a kérdéssel zárul a film, egyáltalán képesek vagyunk-e felnőni, hiszen a lányoknak és nekem is egészen mást jelent ez a fogalom. Biztos vagyok benne, hogy a későbbiekben sem téma- vagy problémaorientált filmet fogok készíteni, hanem egyéni életutakat szeretnék majd követni. •



FRANZ BÖHM: DEAR FUTURE CHILDREN

Nem harcolni nem lehet

MARGITHÁZI BEJA

MILYEN JÖVŐT AKARTOK? – SZEGEZIK A KÉRDÉST KORTÁRSAIKNAK HÁROM FÖLDRÉSZNEMZETKÖZI FIATAL EMBERJOGI AKTIVISTÁI.

A huszonegyes Franz Böhm saját kortársairól forgatta első, számos idej nemzeti emberi jogi filmfesztivált végignyerő dokumentumfilmjét. A német-angol-osztrák koprodukcióban készült, közösségi finanszírozással támogatott *Dear Future Children* több szempontból is rendhagyó darab: nem egy kizárólagos főhősre (*I Am Greta*), vagy egyetlen ügyre (*Isten hozott Csecsenföldön*) fókuszál, hanem három rendkívüli fiatal nő szokványosnak nem mondható hétköznapjait követi néhány hónapig úgy, hogy közben lokális problémák mozaikjaiból rajzol ki globális körképet és fontos tanulságokat oszt meg a vesztésre álló társadalmi csatákban választható magatartásokról.

A kortárs Chile, Uganda és Hong Kong társadalmi rendszerei között, a problémák lényegét tekintve, csak árnyalatnyiak az eltérések. A továbbra is a Pinochet-diktatúra árnyékában vergődő, szegénységet és elnyomást konzerváló, a társadalmi különbségeket tovább mélyítő chilei rendszer

intézkedései éppúgy tömeges utcai tüntetésekbe torkolltak 2019-ben, ahogyan a „kontinentális Kína” a hongkongiak mozgásterét egyre korlátozó, autonómiájukat és szabadságjogaikat módszeresen felszámoló fellépései. Ugandában a klímaváltozás felgyorsult következményeivel szembeni nemzetközi és helyi közöny mélyíti tovább az ökológiai krízist, de a probléma itt is emberéletekben és emberi jogi deficitben mérhető. A film három főhősében az a közös, hogy – sok pesszimista, kiégett sorstársuktól eltérően – a kevés reménnyel kecsegtető, sokszor állóháborúszerű helyzetekre nem keserű kiábrándulással, hanem a cselekvés lehetőségeit kitapogatva reagálnak. Santiagóban így Rayen, a hazugságokat és populista ferdítéseket megelégedve, gázmaszkkal indul az utcára több százezer felháborodott tüntető társaságában, a frontvonalból követi

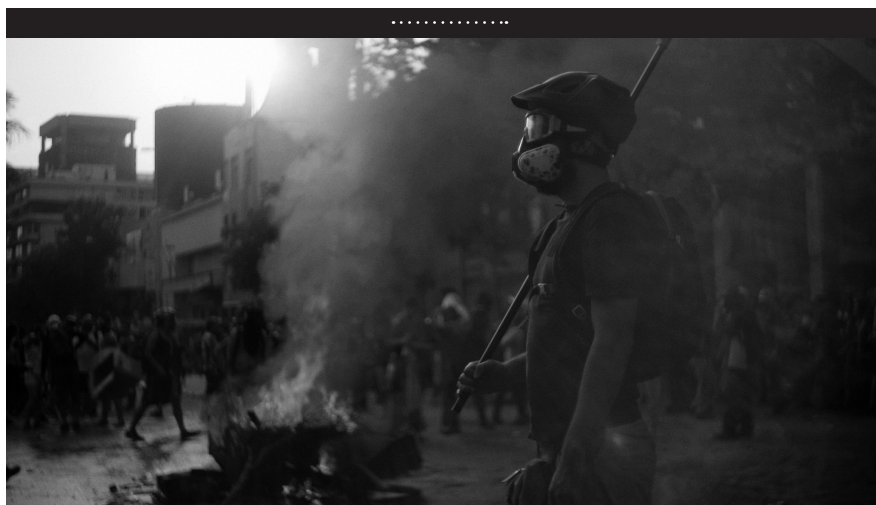
„A cselekvés lehetőségeit kitapogatva”

az összecsapásokat, miközben a rendőri erőszak áldozataival és hozzátartozóikkal is tartja a kapcsolatot; Pepper Hongkong-

ban kettős életet él, két telefonnal és két identitással, hogy a tüntetések lebonyolításában betöltött szerepe ne lepleződjön le, miközben hasonló védelmet szervez a szintén utcára vonuló sorstársainak; Ugandában Hilda tájékoztatással, környezetvédő akciókkal agít az országon belüli cselekvés lehetőségeire, majd egy nemzetközi szakmai közönséget mozgósít globális összefogásra Koppenhágában. Mindhárman okosak, találékonyak és felvillanyozóan tudatosak, ahogyan pontosan látják, hogy a jövőt mentik; nem egyszerűen csak besorodnak az eseményekbe, hanem a helyzetet elfogadva, programszerűen, konkrét célokkal végeznek egy olyan önkéntes munkát, ami legalább annyi körültekintést és bátorságot igényel, mint amennyi józanságot és taktikai érzéket.

Böhm filmje kézikamerás, mobiltelefonos felvételekkel rángatja be nézőjét a santiagoói és hongkongi utcai összecsapások legdurvább, nyílt színi erőszakfolyamába, de megmutatja a tűzszünetek alatt már-már idilli összképet mutató városokat is, benne a mellvédek mögött dolgozókat, a családi asztalnál gyászolókat vagy a hétfévente magányosan tüntetőket. A főszereplőit követő alulnézetű *Dear Future Children* így egyszerre tudja átadni a protestálásnak azt a mámorító adrenalinlöketét, ami az együtt mozgó, egyet akaró tömeg spontán akcióiban élhető meg, ahogyan az agresszív rendőri fellépés keltette halláfélelmet is, vagy a közömbös reakciók nyomán lankadó lelkesedést. És Böhm nem takarja ki az aktivizmus további, mélyebben húzódnó árnyoldalait sem, a láthatatlan és tetemes érzelmi befektetést, az elveszített barátokat, a testközelből átélt tragédiák traumatizáló hatását, és az eredmények elmaradásával elveszithető reményt, amivel mindhárom földrészen időről időre szembe kell nézni. A hatások azonban sokszor nem azonnaliak, és az aktivizmus is akkor térül meg, ha inkább maratonként, mint sprintként tekintenek rá. Ahogy a chilei Rayen végtelen egyszerűséggel összefoglalja: „Nem azzal kockáztatjuk az életünket, ha kimegyünk az utcára. Azzal kockáztatjuk, ha nem megyünk ki, és nem hallatjuk a hangunkat.”

DEAR FUTURE CHILDREN – német – brit – osztrák, 2021. Rendezte: **Franz Böhm**. Kép: **Friedemann Leis**. Vágó: **Daniela Schramm Maura**. Gyártó: **Nightrunner Productions**. 89 perc.



SITGES

Trauma és bosszú

BASKI SÁNDOR

KATALÓNIÁBAN A HELYZET VÁLTOZATLAN, A LEGNAGYOBB MŰFAJI FESZTIVÁL LÁTOGATÓI RAGASZKODNAK A KÖZÖS BORZONGÁSHOZ ÉS A MOZIÉLMÉNYHEZ.

Gyanítható, hogy a fesztiváltudósítások egy jó ideig még az elmaradhatatlan pandémiás helyzetjelentéssel fognak indulni, de bármennyire is fárasztó a téma, Sitges esetében nem spórolható meg a kitekintés. Ha van fesztivál, ahol a közönség minél nagyobb és minél aktívabb jelenléte nélkülözhetetlen a mustra identitásának megőrzéséhez, akkor a műfaji filmek legnagyobb európai szemléje ilyen. A katalán nézők és a helyi szokásokhoz idomuló vendégek nem (csak) meditálni járnak a moziba, hanem hogy intenzív élmények ériék őket, és a reakcióikat meg is osszák egymással ott helyben. Aki esetleg arra tippelt, hogy idén visszafogottabban fog tapsolni, éljenezni, kiabálni a közönség, vagy eleve foghíjasok lesznek a székek, annak csalódnia kellett – meglepő is lenne, ha épp a horrorrajongókról derülne ki, hogy félnek.

Az egyik legnagyobb név a verseny-szekcióban a kínai látványfilmek atyja, az idén 70 éves Zhang Yimou volt, aki a *Hőshöz* és *A repülő török klánjához* hasonlóan újra a kínai történelem egyik viharosabb fejezetéhez nyúlt. A *Cliff Walkers*ben ugyanakkor nincsenek a gravitációra fitytyet hányó harcművészjelenetek, a műfaj kosztümös kémthriller, és papíron a sztori minden eleme hihető. A cselekmény az 1930-as években, Mandzsukuóban, a japán vezetés alatt álló északkelet-kínai bábállamban játszódik, ahová behatol négy kommunista kém, azzal a céllal, hogy kimentsenek egy politikai foglyot, aki a tervek szerint beszámol majd a japán császári hadsereg rémtetteiről a nemzetközi közösségnek.

„Kollektív érzelmi állapotunkra rezonál”

(Camille Griffin: Silent Night)

Zhang ezúttal sem okoz csalódást, már ami a lehangoló vizualitást illeti, tökéletesen kelnek életre a korhű díszletek, hangulatában pedig még a noirokat is megidézi, csak az eső és

a köd helyett itt a sűrű hóesés az, ami át-
lényegíti a tájat és a városi tereket. Maga az alaphelyzet nincs túlbonyolítva – árnyalt japán vagy kollaboráns figurákat nagyítóval se találni a történelmi témájú kínai filmekben –, a cselekmény viszont igen, a csavarok követésére így aztán a kelleténél talán több energiát kell a nézőnek fordítania.

Nézhető sajátos partizánfilmként az elsőként Velencében bemutatott olasz *Freaks Outis*, amely 1943-ban, a németek által megszállt Rómában és környékén játszódik. A főszereplők olyan cirkuszi fellépők, akik valójában természetfeletti képességek birtokában vannak, de amikor a cirkusz zsidó származású tulajdonosát elhurcolják, földönfutóvá válnak. Hárman a nagyhírű Berlin Zircusba kerülnek, ahol kísérleteket folytatnak rajtuk, míg az elektromosságot uraló Matilde a partizánokhoz csatlakozik.

A filmes tanulmányait New Yorkban végző Gabriele Mainetti már első rendezésében (*Jeeg robot vagyok*) a szuperhősműfaj olasz mutációját próbálta elkészíteni, a *Freaks Out* esetében viszont sikerült a témát maximálisan összehangolnia a milióval és a korszakkal, hiszen a „szörnyszülöttek” ebben a kontextusban nem „überelemek”, hanem a náci többi célpontjához hasonlóan a társadalom kizsájtottjai. A *Freaks Out* emellett az akciójelenetek minőségét illetően sem marad el az iparági standardoktól, Franz Rogowski pedig karizmatikusabb, mint a legtöbb Marvel-gonosz.

A kitzsájtottak világában játszódik a hongkongi *Limbo* is, Soi Cheang rendezése, ami a felszínen egy klasszikus sorozatgyilkosos rendőrségi thrillernek tűnik, ráadásul még a felütés is egy agyonhasznált műfaji panelre épül. A rendőrákadémiáról frissen kikerülő újoncot természetesen egy kiégett, mogorva nyomozó mellé osztják be, és eltérő módszereik, illetve szakmai elveik borítékolható módon konfliktusokhoz vezetnek. A párosnak a várost rettegésben tartó darabolós gyilkos után kell nyomoznia, vagyis a sztoriban sincs különösebb nóvum – nem úgy a látványvilágban és az atmoszférában.

A kezdetben indokolatlannak tűnő fekete-fehér fényképezés funkciót kap, amint elkezd esni az eső, és kiderül, hogy a történet jelentős része szürreálisan nagy és labirintusszerűen bonyolult szeméttelpeken és a város egyéb, harmadik világot idéző zugaiban játszódik.



/// SZOLNOK

A képpé vált látvány

/// BAKOS GÁBOR

A SZOLNOKI TRAUNER ART-FILMFESZTIVÁL ISMÉT BIZONYÍTOTTA, HOGY A DÍSZLET, A LÁTVÁNYTERV TÖBB MINT DÍSZÍTŐELEM ÉS LÁTVÁNYOSSÁG.

A szolnoki Alexander Trauner Nemzetközi Art-Filmfesztivál (ATAFF) októberben kapcsolódott a vidéki filmes fesztiválok sorozatába. A kultikus szolnoki Tisza Mozi és hozzá kapcsolódó „díszlettársa” a Múzsák tere ismét megtelt lelkes filmrajongókkal, művészi hajlamú diáksereggel, tapasztalt és gyakorlott filmesekkel, illetve díszlettervezőkkel.

A szervezők a látványvilág minősége szempontjából válogattak a nagy számban benevezett alkotások közül a három versenyszekcióba: európai nagyjátékfilm; „látványos tudomány” dokumentumfilm-szekció; külföldi és hazai diákalkotások.

A vetítések után az alkotások látványtervezőjével lefolytatott szakmai beszélgetéseknek az volt a célja, hogy feltárják képi kifejező erő összművészeti eredőit. Visszatérő alapgondolattá vált a fesztivál ideje alatt az a művészetközi (interdiszciplináris) megállapítás, hogy a mozgóképi filmnyelv, építészet, lakberendezés, grafika, formatervezés, színtan, képzőművészet, fotó olyan társművészeti ágak, amelyek egymás munkáját kreatívan támogatva és kiegészítve együttes erővel teremtik meg a filmen kibontakozó összetett (audiovizuális) látvány sajátos élményvilágát.

A fesztivál legizgalmasabb szakasza a három napos mesterkurzus előadásorozatának idején zajlott. A nagyjátékfilmeket zsűriző három sztárvendég előadása is a filmes látványtervezés körül forgott.

Az első napon, komolyzenei témájú imázsfilmjeivel nemzetközi reklámdíjakat megnyerő Géczy Dávid játék- és dokumentumfilm rendező előadását személyes filmtörténet-személetéből

bontotta ki. Számára filmkép mindekenélőtt vízió. A vizuális sugallat rejtett tartalmának kifejtése egy szorosan együttműködő alkotói csapat dolga. ahol a berendező, a kellékes, a kosztümös, a díszlettervező, az operatőr és a rendező azonos formaelvek mentén gondolkodik az egységes látványvilág megteremtésének érdekében.

Látványtér megalkotásával kapcsolatosan első példának a Coen-testvérek egyik kedvelt színdramaturgiai alapsémáját szemléltette. A múltat megidéző, „krémesen” barna, fakó tónusvilág jellemzi a Coen-testvérek vidéki filmjeinek nagy részét. Géczy a Zeneakadémiának készített imázsfilmjein (*A zene határtalanul*, a Bartók Világverseny és Fesztivál szpot) keresztül is bemutatta, hogy mennyire fontos egy bizonyos színskála fokozatainak tudatos végigvezetése egy film cselekményében. Géczy Dávid egyik kedvenc színösszetétele a szürke-kék-barna hármasszínkombinációja, amelynek színhatása eleganciával, egyfajta letisztult nyugalom érzetével ruhazza fel a film teremtett világát.

„Honnan kezdjük el forgatni a filmet?” – Az örök rendezői dilemma (lásd Godard) költői kérdésének felütésével indult az angol filmrendező, Peter Webber (*Lány fülbevalóval*) és a Los Angeles-i Filmfőiskolán végzett Jusz Balázs magyar rendező, baráti hangvételű, „sztorizgató” beszélgetése a mozi nagytermében.

Még aznap előzetesen levetítették François Truffaut önironikus játékfilmjét, az 1973-as *Amerikai éjszakát*. A Truffaut által alakított rendező figurája tudatos és ösztönös döntések sokaságát kénytelen meghozni a napi forgatások ideje alatt. Webber is ugyanezt állította: pontosan ilyen egy filmrendező

élete, ahogyan Truffaut ábrázolja. Egy átlagember 30 ezer döntést hoz meg egy átlagos nap alatt, amíg egy rendező 150 ezer döntést kénytelen meghozni egyetlen forgatási nap során. Eközben racionális, illetve ösztönös ráérzéseire kénytelen támaszkodni. A producerekkel vívott költségvetési viták végeláthatatlan sorozatát kénytelen lebonyolítani, miközben meg kell őriznie magában alkotói szándékait. Egy filmrendezőnek egyszerre kell lennie jó „projekt menedzsernek”, emberi konfliktusokat megfelelően kezelő pedagógusnak, illetve alkotóművésznek.

Webber kitért a látványtervezőkkel kialakított munkamódszerére is. Felhívta a figyelmet arra, hogy sok gyakorlati problémát meg kell oldani már az előzetes látványtervezői szakaszban. A látványtervezőnek ugyanazt kell tudni látnia, ami rendező fejében összeállt, vagyis, hogy a jeleneteknél milyen díszletelemmel tudja segíteni a történet érthetőségét, illetve a figurák jellemzésében is nagy feladat hárul rá. Az *art design*nek ismernie kell, hogy mik lesznek azok a vizuális megoldások, amelyek egy jeleneten belül irányítani fogják a nézői figyelmet.

A mesterkurzus harmadik napján a világ egyik legjobb látványtervezőjének számító Jean Rabasse tartott izgalmas előadást. Rabasse nemcsak a filmiparban dolgozik, hanem színházi előadások, operák, cirkuszi megashowk díszlettervezője, az albertville-i téli olimpia látványtervét is ő alkotta meg. Látványtervezőként eddig 20 nagyjátékfilmben vett részt. (A Marc Caro és Jean-Pierre Jeunet alkotópáros filmjeiért César-díjat kapott). Szolnokon a Fehér Házban játszódó *Jackie* (2016) című életrajzi filmdráma látványvilágának megalkotásáról beszélt. A Pablo Larrain rendezte film John F. Kennedy elleni dallasi merénylet utáni gyászos napok történéseiről mesél. Jackie Kennedy szemszögéből éljük át a drámai eseménysorozatot.

Rabasse a film megvalósításának egész folyamatáról beszélt. Fotókon, vázlatrajzokon, filmrészleteken, kutatási dokumentumokon keresztül szemléltette a legfontosabb munkafázisokat. Kezdte a beállításról-beállításra megrajzolt storyboarddal, majd következtek a különféle metszetű díszlettervek rajzai. Rekonstrukciós munkájuk során végig JFK elnöksége alatt



elkészített eredeti Fehér Házi szobafotókra támaszkodtak. A film díszletének megalkotásakor a legfontosabb hivatkozási anyag a CBS televízió 1962-es Fehér Házi látogatásáról szóló dokumentumfilmje volt. A CBS-forogatást Pablo Larrain is beemelte filmjébe. Különösen érdekes volt látni: hogyan komponálták utólag bele a Jackie-t átszellemült profizmussal játszó Natalie Portmant a CBS fekete-fehér dokumentumfilmjének felvételébe.

Larrai a 60-as évekbeli eredeti fotók és filmfelvételek részleteit is integrálta filmje dokumentarista hatású képi világába. Amelyik jelenetnél tehette az eredeti (amatőr vagy televíziós) archívfelvételek képeinek régi stílusához igazította felvételi módszerét. A megmaradt archív képeket leutánozva forgatta az adott jelenet összes snittjét. Rabasse látványtervezői rekonstrukciós munkájában azonosult Larrain valóságúságra törekvő, „etikus” látásmódjával. Megtörtént eseményeket feldolgozó fikciós filmjükkel a lehető legközelebb akartak maradni a valósághoz.

A több hónapig tartó kutató munka előzte meg a díszlet- és eszközvilág utánzatának a legyártását. A Fehér Ház belső tereit az eredeti alaprajzi tervek alapján Párizsban újraépítették egy 2000 négyzetméteres stúdióban.

Claudio Cupellini:
A fiak földje
(Leon de la Vallée)

Jackie hálósobájának kialakításában fontos szerepet kaptak a kárpitosok és a textilesek, Jackie összes ruháját az eredeti anyagokból varrták újra. Családi életre berendezett egész felső emelet összes sarkát, berendezési tárgyait, és szobáit pontosan úgy építették újra, ahogyan Jackie Kennedy berendezte annak idején. Ha egy berendezési tárgyból nem tudtak 60-as évekbeli eredetit beszerezni, akkor Rabasse mesteremberekkel elkészíttette őket. Például a fogadószoba nagy, ovális asztalát egy budapesti asztalosmesterrel csináltatták meg.

Rabasse előadásának egyik legérdekesebb része volt amikor azokról a bonyolult és költséges digitális trükkfelvételekről beszélt, ahol az eredeti archív televíziós felvételbe integrálták Natalie Portman Jackie figuráját. Amint „beleforgattak” az eredeti archív televíziós felvételekbe megváltozott a képek identitása. Az utólag leforgatott fikciós felvétel „valódiságának” értéke nőtt miután digitálisan egybeillesztették az archív felvétellel. Az archív tévés felvétel dokumentumértéke is módosult, hiszen már a készülő játékfilm mesterséges álvalóságának (egyik) képe lett. Ezzel választ kapunk Rabasse előadásának címadó kérdésére is: „Hogyan teremtünk egy új valóságot?”, a már meglévő mintájára.

Rabasse javaslat: alkotáskor a valósághoz mindig annyira maradjunk közel, annyira legyünk valósághűek, amennyire csak tudunk, még ha fikciót (egy játékfilmet) is hozunk éppen létre.

A tíz versenyfilm közül a legjobb látványtervezésért járó díjat *A fiak földje* című olasz poszt-apokaliptikus disztópia kapta, amit a látványtervező Daniele Frabetti vett át. Frabettivel a film vetítése után a fesztivál főszervezője, Demeter Éva beszélgetett, amiből megtudtuk, hogy az alapsztori egy képregényből származik. A látványtervező és térberendező csapatnak a legnagyobb kihívást az jelentette, hogyan tudják létrehozni a közeljövőben játszódó történet állandó veszélyérzetet keltő, kíméletlen és kiismerhetetlen vad vidékét. A realista módon elemelt látványvilágot a Pó-folyó lápos, saras, deltavidéke inspirálta. A film operatőre Pohárnok Gergely volt.

Az ATAFF fesztivál látványtervezői szemszöge rávilágít arra a tényre, hogy egy filmalkotás vizuális világa kettős tartalommal bír. Jean Rabasse előadásának gondolatmenetét azzal zárta, hogy egy filmalkotásban a „mozgóvá” (azaz élővé tett) fantázia elevenedik meg, ugyanakkor minden egyes képkocka a film létrejöttének a dokumentuma is. – A film: Mozi és a Valóság „látványos” szimbiózisa. •

ALFRED HITCHCOCK TIZENKÉT ÉLETE

Alfred Hitchcock bemutatva

FEKETE TAMÁS

EDWARD WHITE KÖNYVE EGYSZERRE RENDHAGYÓ FORMÁTUMÚ ÉLETRAJZ ÉS A TERJEDELMESE ÉLETMŰ TIZENKÉT SZEMPONT ALAPJÁN FELDOLGOZOTT VIZSGÁLATA.

Minden bizonnyal Alfred Hitchcock számít a filmművészet legismertebb alakjának. A híres, saját maga által alkotott, és mindössze kilenc tollvónásból álló (a magyar kiadás borítóján is feltűnő) arckép, vagy éppen robusztus testének árnyvonala elég ahhoz, hogy mindenki tudja, kiről van szó – ahogy épp ez utóbbi kettőt kombinálta az Alfred Hitchcock bemutatja főcíme is. Ahogy Edward White fogalmaz könyve előszavában: „A Simpson család nézőközönsége éppúgy ismeri őt, mint a velenői biennálé kritikusai.” Neve hallatán a *Psycho* és a *Madarak* egészen biztosan beugrik mindenkinek, a zuhanyjelenet talán a filmtörténet legtöbbször idézett és elemzett képsora, amit még az is látott, aki a filmet valamilyen okból nem (és amit talán pontatlanul, saját értelmezésével és benyomásaival kiegészítve idézne fel).

Hitchcock nevéhez a feszültséget és a rémületet kötjük, és a suspense fogalmát még akkor is neki tulajdonítjuk, ha

„Akár oximoronként is hathat”

azt egész biztosan nem ő teremtette meg és nem ő alkalmazta először. Ám aki a legkisebb mértékben is ismeri a rendező életművét, tisztában van vele, hogy az által készített több mint 50 film egészen páratlanul széles skálát ölel fel. „A filmgénusz munkássága átível a némafilm és a korai hangosfilm korszakán, a némafilmtől a színes technikán át a térhatású moziig, helyet kap benne az expresszionizmus, a film noir, a társadalmi realizmus, a thrillerek, a harmincas évek *screwball* vígjátékai és a horror csakúgy, mint a weimari köztársaság filmművészete, Hollywood aranykora, továbbá a televíziózás első időszaka és a termékeny hatvanas-hetvenes évek, olyan pályatársakkal, mint Kubrick, Spielberg és Scorsese.” – olvashatjuk szintén az Előszóban.

Mindezt azért érdemes kiemelni, mert a mai napig az egyműfajú rendező képe él róla még azokban is, akik életművének tekintélyes hányadát ismerik. Pedig pályája nem csupán időben és műfajban mutat

változatosságot, hanem témáiban és motívumkészletében is. Edward White egészen friss, angolul idén tavasszal megjelent könyvének célja ennek az igazán sokszínű tematikai készletárnak a bemutatása, mindezt pedig úgy teszi, hogy könyvében kronologikusan követi Hitchcock életét és pályáját, így felvetései és elemző szempontjai mellett akár életrajzi kötetként is lehet forgatni.

White tizenkét olyan szempontot mutat fel, melyek egyfelől szorosan kötődnek Hitchcock személyiségéhez, másrészt pedig azok alapján nem csupán egy-egy film vagy alkotói korszak, hanem előre-és hátratekintve akár a teljes életmű is értelmezhető. Ezek között találni teljesen közismerteket és már számtalanszor feldolgozott megközelítést is, mint amilyen a gyermeki létállapot, a gyilkolás, a kukkolás, a nők iránti vonzalom, vagy épp a keresztény bűntudat megjelenése. Ám legalább ennyi felvetés akad, melyet nem szokás Hitchcockhoz kapcsolni. Márpedig filmjeiben ugyanígy visszatérő elem a családapa képe, a kövérség, a humor, vagy a jellegzetesen angol viselkedés és küllem, a dandység.

Bár a felsorolt nézőpontokból néhány egymás mellé állítva akár oximoronként is hathat, Hitchcock boszorkánykonyhájában ezek mégsem zárják ki teljesen egymást. Másfelől pedig White – könyve további nagy erényeként – maga is hajlik rá, hogy ütköztessen egymással megközelítéseket, vagy épp tényként tálat közléseket. Fenntartásokkal kezeli például Hitchcock életének egyik legismertebb és legmeghatározóbbnak tartott eseményét is, mikor állítása szerint még gyerekként a saját apja záratta be pár órára egy fogdába. Ezt pedig nem a történet kissé hihetetlen mivoltára alapozza, hanem arra, hogy az általa feldolgozott – és a könyv végén csupán címenkénti felsorolásként majdnem 70 oldalt (!) kitevő – forrásanyagban találni egymásnak ellentmondó nyilatkozatokat.

Helyenként pedig a rendezőhöz hasonlóan White még kikacsintani is merészel, jelezve akár saját értelmezési módszereinek megkérdőjelezhetőségét is, pont úgy, ahogy felidéz a következő anekdotát a rendező egyik unokájának életéből. „Mary nagypja segítségét kérte egy dolgozathoz, amelyet a tartalom és a forma hitchcocki összefüggéseiről kellett írnia. Hármast kapott rá.”

KOSSUTH KIADÓ, 2021.



FILM ÉS JOG A GYAKORLATBAN

Iustitia és a múzsák

ENDRÉNYI KRISZTINA

HIÁNYPÓTLÓ JOGI ÚTMUTATÓ A FILMGYÁRTÁSHOZ.

Az ismert jogász-producer duó, Kollarik Tamás és Takó Sándor jegyzi az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete kiadásában idén megjelent *Film és jog a gyakorlatban – A filmalkotás folyamatát övező egyes magánjogi kérdések* című könyvet.

A kötet megjelenését magam is örömmel fogadtam, mert így lehetőségem nyílt egy lényegre törő, befogadható, kompakt irodalmat ajánlani ezentúl a diákjaimnak. A kötet szándéka szerint nemcsak gyakorló jogászoknak készült, hanem alkotóknak és a filmszakma egyéb szereplőinek, akiknek egyre fontosabb (kellene, hogy legyen) a jog legalább alapszintű ismerete munkájukban. Ugyanakkor ez mégis egy jogi szakkönyv, amiben a jogi terminológiának ugyanúgy pontosnak kell lenni, mint a szakzsargonnak és ezért persze számos olyan mondat, fogalom, jogintézmény szerepel a

szövegben, amelyeket jogi előképzettség nélkül nehéz lehet megérteni. De magát a témát, a szabályozást és szabályokat a magánjog beható ismerete nélkül is meg lehet érteni, a nem ismert kifejezéseket a nem jogász olvasó nyugodtan átugorhatja, úgy is kellő tudásanyaghoz jut. A kötet tele van szemléltető ábrával, ami még jobban szolgálja az átjárhatóságot a jogász és nem jogász olvasók között.

A kötet szerzői egy személyben gyakorló jogászok és filmes szakemberek, akik pontosan ismerik, milyen kérdésekkel néznek szembe a producerek, rendezők, forgatókönyvírók és egyéb filmszakmai, illetve filmpiaci szereplők. Az anyag filmgyártók, forgalmazók, vagy akár befektetők számára is biztosan tartalmaz újdonságot, hiszen az ötlettől a filmforgalmazásig minden lényeges kérdést érint. Valamennyi kérdéskörnél részletesen tárgyalja nemcsak a magyar (kontinentális) hanem az USA-beli (angolszász) jogot és joggyakorlatot is, figyelemmel arra, hogy utóbbinak jelentős hatása van a globális filmgyártási szokásokra, jogalkalmazásra, de akár a jogalkotásra is.

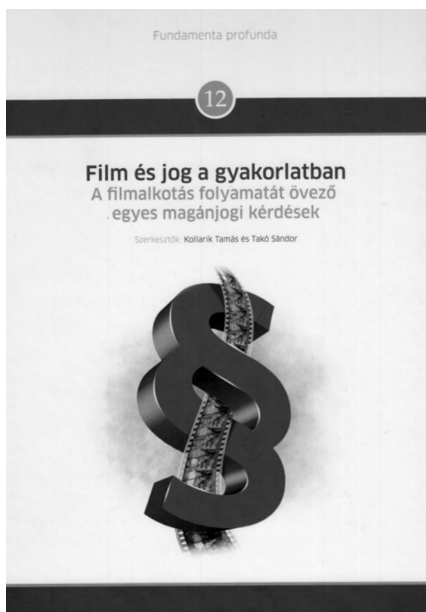
A kötet érzékletes példáiból megtudhatjuk, hogy Billy Wilder sem saját anyagból dolgozott, „A makrancos hölgy” nem Zeffirelli ötlete volt, a *Zootropolis*-szal kapcsolatban is volt komoly jogvita, hogy milyen baklövést követett el az M&M’s, amikor nem fogadták el Spielberg termék-megjelenési ajánlatát és így a Hershey viszont milyen gigászi haszonhoz jutott vagy éppen azt, hogy mit döntött a bíróság, amikor Mike Tyson arctetoválásával, mint védett szellemi alkotással kapcsolatban indítottak pert. A kötetben sok az olyan jogeset, amely önálló könyvet érdemelne, aminek

aztán filmes adaptációját is el lehetne készíteni.

A szerzők végigvezetik az olvasót a filmgyártás öt fő fázisán: a fejlesztés, az előkészítés, a forgatás, az utómunka és a filmforgalmazás jogi kérdéseire gyakorlati perspektívából kapunk válaszokat. Külön figyelmet érdemel, hogy a szerzők a személyiségi jogokat (például a képmás felhasználása) és a kapcsolódó adatvédelmi aspektusokat nem érintőlegesen, hanem behatóan ismertetik. Ugyanígy önálló, hangsúlyos téma a védjegyek világa a filmek relációjában, ami a magyar szakembereknek (nemcsak jogászoknak) mérvadó mintául szolgálhat, amikor egy-egy védjegyről, brandről el kell dönteni, hogy megjelenjen-e a filmben vagy sem. Érdekes jogeseteken keresztül megismerkedhetünk a művészi kifejezés és a szűken értelmezett védjegyjogosultság közötti ellentétben alkalmazott Rogers-teszt eredetével és a precedenst követő joggyakorlattal. Saját címet kap az utómunkáról szóló fejezetben a zenefelhasználás, ezen belül is például a filmben elhangzó, már létező zenemű, illetve a filmhez szerzett zene különbségének szerzői jogi vonatkozásai, a rögzített hangfelvétel felhasználása, a zenei adaptációk, a stockzene vagy a Creative Commons licenz. A zenei jogosítás labirintusában ez valódi eligazítás.

Szerencsére a könyv nem áll meg ott, hogy dobozba (DCP-re) tesszük a filmet, hanem húsz oldalt szentel annak a folyamatnak, amikor a film eljut a közönséghez és bevételt termel az arra jogosultak számára. Ez az a fejezet, amit minden befektetőnek el kellene olvasnia, hogy megértsék a forgalmazási terminológiát, hogy miből és mikor tudnak majd részesedni, mi lesz a sorsa egy filmnek. De a producerek is megtudhatják végre, hogy mi a különbség például a *negative pick-up deal* és a *pre-sales* között. Ebben a fejezetben is kiderül, hogy a szerzők számos ilyen ügyletben részt vehettek már, azt a tapasztalatot, amit itt leírnak, csak „terepen” lehet megszerezni. A *Záró gondolatok* utolsó mondata szerint „Szerencsés, ha az első filmet is az alkotói jogtudatosság jellemzi.” – nos, ezt nagy mértékben segíti ez könyv.

MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2021.



JANE CAMPION: A KUTYA KARMAI KÖZT

A fobia mögötti vágy

ROBOZ GÁBOR

A ZONGORALECKE RENDEZŐJE EGY MÉLTATLANUL ELSIKKADT REGÉNY HŰ ADAPTÁCIÓJÁVAL KEZDI KI A WESTERN MŰFAJI ALAPJÁT.

Elő ránézésre minimum meglepő, hogy miután több mint három évtizeden át főhősszerepbe emelt nők vágyairól és küzdelmeiről mesélt, az egyik legjelentősebb feminista rendezőként ismert Jane Campion idén a létező legférfinasabb műfajba tartozó produkcióval jelentkezik. Az új-zélandi születésű alkotó vadnyugati mozija, amellyel tizenkét éves szünet után tér vissza a nagyjátékfilmhez, ráadásul nem a 2010-es években aránylag elszaporodó női westernek hullámahoz csatlakozik némi fáziskéséssel: a férfi főszereplőkre épülő *A kutya karmai közt* (*The Power of the Dog*) sajátos témaválasztásával egyelőre inkább zárványnak minősül a műfajban.

A netflixes film cselekménye ugyanakkor nem Campion fejből pattant ki, neki csak megakadt rajta a szeme, a produkció alapjával ugyanis a 2003-ban elhunyt Thomas Savage azonos című regénye szolgál. A szerző azon, korukat megelőző alkotók csoportját gyarapítja, akiknek renoméjában már csak egy sztárokkal forgatott egészestés segíthet: az írói karrierje előtt kárbecslőként és farmmunkásként, kikötőben és kórházban is dolgozó Savage élete során csak kritikai elismerésnek örvendett, a szélesebb közönség alig-alig vette észre. A helyzeten pedig 2001-ben kezdődő újrafelfedezése sem sokat javított: egységes életműkiadást azóta sem kapott, regényei nagy része a mai napig drágán beszerezhető, és a róla írt tavalyi monográfia (*Savage West*) is visszhangtalan maradt.

A többnyire családtörténeteket mesélő Savage jellegzetes karaktertípusaival (mint a fiatal, alkoholista

ló fiú vagy férfi), mindent tudó elbeszélővel és szépirodalmi nyelvezetű szövegeivel következetes életművet épített fel, amely leginkább sokféle személyes feszültségéből táplálkozik. Savage tehetős családból származott, de már fiatal korában kétkezi munkát végzett; nyugati otthonából, a hegyekkel szabdalt, barátságtalan montanai vidékről keleti parti nagyvárosokba költözött, ahonnan visszanezve elítélően írt egykori közegéről; gyerekkori alapélménye, hogy kívülállóként figyelte meg saját családját; felnőtt korában pedig több gyerekes családapaként titokban a férfiakat szerette. Mai fejjel könnyű belátni, annak idején miért nem alakult ki nagy olvasóközönsége: bár regényei többségét westernként könyvelték el, ezek általában nem a műfajtól elvárt kalandnarratívát kínálják, és több szempontból is éppen mélyen gyökerező világképét bírálják felül. Savage szövegei ugyanis nemcsak saját, gyerekkori családi életének, hanem tágabb közössége fojtogató, bigott társadalmi berendezkedésének (mindenekelőtt a nemi szerepek rémuralmának) is éles kritikáját nyújtják.

Az életmű csúcsteljesítményének tartott, már magyarul is olvasható *The Power of the Dog* 1967-ben jelent meg – vagyis abban az évtizedben, amikor több szépíró is kísérletezik a western zsánerével (Berger: *Kis nagy ember*, Doctorow: *Welcome to Hard Times*), amely a köztelműbeli tévés és képregényes túlkínálat miatt eddigre igen csak kifáradt –, és a könyv legmélyén rejlő konfliktust látva világos, hogy Savage pont oda ütött, ahol a konzervatív westernrajongóknak legjobban fáj. Az 1920-as években játszódó regény

főhőse egy farmtulajdonos testvérpár, Phil és George Burbank, akik egy dús-gazdag család sarjaiként a negyedik iksz környékén is különös szimbiózisban léteznek: az egymástól homlok-egyenest különböző természetű fivérek gyerekkoruk óta ugyanabban a házban élnek, alig töltenek időt egymástól távol, szeretet mégsem érződik a kapcsolatukon, legfeljebb szükséglet. Amikor azonban a pohos, dögunalmas George beleszeret egy özvegyasszonyba, és hamarosan feleségül veszi, a nő beköltözik a testvérek otthonába, mire Phil számára felborul az egyensúly – különösen, miután megérkezik a nő feminin és gyanúsán intelligens fia is.

A szerző ebben a regényében is érzékeny megfigyelésekkel teli családrajzot nyújt (lásd például a jelenetet, amelyben a hűskínálás a vacsoraasztalnál a hatalmi dinamika terepeként szolgál), ahol lényegében mindenki szemszögébe behelyezkedik rövidebb-hosszabb időre (még a kevésbé fontos mellékszereplőknek is külön figyelmet szentel), és már az időnként nehézkessé váló nyelvezet és a csak lélektani izgalmakat kínáló cselekmény is jelzi, hogy nem a zsáner megszokott elbeszélésmódjával és kalandcentrikusságával van dolgunk. Leginkább ugyanakkor a főhőst jelentő Phil személyisége árulkodik: a karakter egyfelől kivételesen éleseszű és ügyeskezdő, művelt és félve tisztelt, másfelől a körülötte lévőket előszeretettel pocskondiázó tahó, aki férfias imázsának erősítése címén semmilyen kemény munkához nem hord kesztyűt, direkt ritkán mosdik, és időnként még szándékosan helytelenül is beszél. Látványosan ellentmondásosságának valódi okára fokozatosan derül fény: Phil a férfiakhoz vonzódik (ezért is zavarja annyira a fiú jelenléte, aki szintén felébreszti benne a vágyat), és mivel ez saját és társadalma szemében is elfogadhatatlan, homofób sértegetés mögé bújjik. Savage a klasszikus férfikép problematizálásával – bármilyen finoman is kezeli a könyvben ezt a szálát – olyannyira a műfaj világképébe rondít bele, hogy regénye sok más erénye ellenére a mai napig erről ismert leginkább.

Egy ilyen könnyen összefoglalható cselekményű, de sok nüansszal dolgozó forrásmű filmre adaptálásánál elkerülhetetlenül meg kell válni sok ki-



sebb-nagyobb részlettől, és a forgatókönyvet is jegyző Campion pontosan így tesz. Míg Savage a szereplők jellemének és interakcióik árnyalásához számos nézőpontot felvesz, és viszonylag sűrűn szúr be múltbeli jeleneteket, a rendező a mellékszereplőkkel egyáltalán nem törődik, ragaszkodik a lineáris elbeszéléshez, és úgy húzza feszesebbre a könyv cselekményét, hogy fenntarthassa a kortárs midcult zsánerfilmek közönségének figyelmét. A legtöbb jelenetet az alaplumból veszi át (akár úgy, hogy módosít azok dramaturgiai pozícióján és így hangsúlyán is, mint például a regényt nyitó kasztrálás esetében, vagy felfokozza őket, mint a szülőkkel közös vacsorajelenetet), gyakran szó szerint hasznosít újra párbeszédet, a cím különböző jelentéseit is sikerrel emeli be a filmbe, és leleményes húzással még a regény fináléját megtartja, pedig kénytelen kicsit módosítani a fiú motivációján. Egyetlen igazán feltűnő változtatása éppen az, hogy jóval direkttebbé teszi a részt, amelyben fény

„A bigott társadalmi berendezkedés éles kritikája”

(Benedict Cumberbatch és Jesse Plemons)

derül Phil titkára, sőt a fiú és a férfi ezt követő közös jeleneteinél sem hagy teret a félreértésnek. Mindezzel együtt Campion a tőle elvárható módon érzelmi képekkel dolgozó adaptációja – amely főhősválasztásával és témájával jócskán elüt eddigi életművétől – ugyanúgy ördögi pszichodráma csattanós befejezéssel, mint Savage műve, és mivel tiszteletben tartja a regény szellemiségét, szinte társtalan is. Egyedüli rokonfilmjét a *Túl a barátságon* jelenti, amellyel földrajzi és műfaji értelemben is összeköthető: míg Ang Lee filmje Wyomingban játszódó szerelmi melodráma western külsőségekkel, Campioné a szomszédos Montanában bonyolódó lélektani dráma ugyancsak a zsáner főbb védjegyeinek álcája alatt (nem véletlen, hogy az előbbi film alapjául szolgáló novellát jegyző Annie Proulx írt utószót a Savage-regény újrakiadásához). Ahogy a női karakterek főszerepbe emelése a western esetében szükségképpen ideológiakritikát jelent, úgy a zsánerben burkoltan rége óta jelenlévő homoerotika explicitté

tétele ugyanezzel jár, és ebből a szempontból izgalmas egybeesés, hogy *A kutya karmai közt* ugyanabban az évben mutatják be, amikor a legújabb Eastwood-westernben (*Cry Macho*) a tömegfilmes maszkulinitás egyik legnagyobb hatású ikonja kijelenti, hogy „Ez a macsódolog túlértékelt”. Persze bármennyire is erős gesztus a főhős figuráján és alapkonfliktusán keresztül felforgatni a műfaj alapját, ez az előző évtized női westernjei után már nem érződik annyira szubverzív fogásnak, Campion filmjének legfőbb erénye inkább kultúrmissziós természetű: képes nézők tömegeihez eljuttatni a regényt, amellyel Savage bő ötven évvel ezelőtt még mintha a falnak beszélt volna.

A KUTYA KARMAI KÖZÖTT (The Power of the Dog) – amerikai, 2021. Rendezte: **Jane Campion**.

Írta: **Thomas Savage** regényéből **Jane Campion**. Kép: **Ari Wegner**. Zene: **Jonny Greenwood**. Szereplők: **Benedict Cumberbatch** (Burbank), **Kirsten Dunst** (Rose), **Jesse Plemons** (George), **Kodi Smit-McPhee** (Peter), **Keith Carradine** (Edward). Gyártó: **See-Saw Films / Cross City Films**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 126 perc.

JOACHIM TRIER: A VILÁG LEGROSSZABB EMBERE

Kapcsolatok Oslóban

BASKI SÁNDOR

JOACHIM TRIER ÚJ FILMJE EGYSZERRE ROMANTIKUS KOMÉDIA, PÁRKAPCSOLATI DRÁMA ÉS EGY KAPUNYITÁSI PÁNİK TÖRTÉNETE.

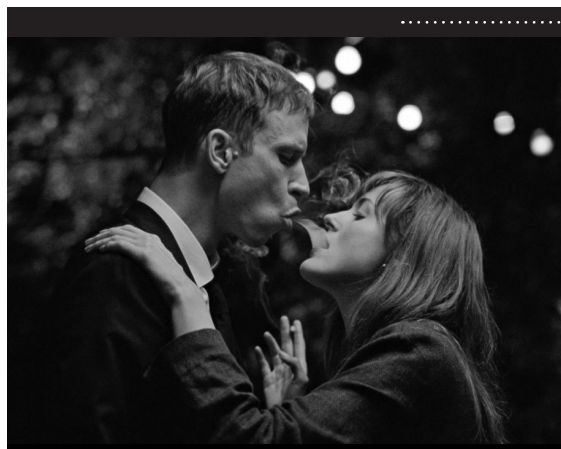
A norvég Joachim Trier mintha tartana attól, hogy beskatulyázzák, a pályanyitó *Szerzők* és az *Oslo, augusztus* után ugyanis egy angol nyelvű melodrámtól készített (*Hétköznapi titkaink*), legutóbbi filmje, a *Thelma* pedig egy természetfeletti elemeket is használó, pszichothrillerbe oltott felnövés-történet volt. Trier hőseit ugyanakkor összeköti az állandó útkeresés motívuma, ami tökéletesen rimel a rendező saját öndefiníciós kísérleteire.

Ebből a szempontból pedig egyáltalán nem meglepő fejlemény, hogy *A világ legrosszabb emberével* visszakanyarodik első két filmjéhez, így zárva le „Oslo-trilógiáját”. A helyszínen, a norvég fővároson kívül a generációs problémákban tetten érhető önéletrajzi vonatkozások is összekötik a három rendezést. A *Szerzők*ben két huszoneves, pályakezdő szépítő próbálja megtalálni saját művészi hangját, az *Oslo, augusztus*ban egy kortársaitól elidegenedett, 34 éves heroinista férfi egynapos számvetését követhetjük, *A világ legrosszabb emberében* pedig Trier és

állandó forgatókönyvírója, Eskil Vogt, saját nemzedéki szorongásait is kifejezik a negyvenes éveik közepén járó képregényművész karakterén keresztül. Akselt ráadásul a rendező kedvenc színésze, a *Szerzők* és az *Oslo, augusztus* főhőse, Anders Danielsen Lie alakítja.

Ebben a filmben azonban, a *Thelma*hoz hasonlóan, női főszereplőt és női szemzőget használ a rendező, és alighanem ennek is köszönhető a hangnembéli váltás. A harminchoz közelítő Julie sem éppen egy kiforrott személyiség, orvosnak tanul, majd átnyergel pszichológiára, végül úgy dönt, inkább fotós lesz. Egy partyn találkozik a nála tizenöt évvel idősebb, híres-hírhedt képregényművészzel, Aksellel, és a korkülönbség ellenére összejönnek. Kapcsolatukat eleinte az sem árnyékolja be, hogy választott hivatásában a férfi sokkal sikeresebb – a *Szerzők*ben is ez az egyik konfliktusforrás –, illetve, hogy vele ellentétben Julie még nem szeretne gyereket. A jobb híján egy könyvesboltban dolgozó nő nem sokkal később mégis összejön egy másik férfivel, a vele egykorú, barista Eivinddel.

„Flow-élményt biztosítva”
(Herbert Nordrum és Renate Reinsve)



A *Szerzők* formai játékosága köszön vissza *A világ legrosszabb emberében*, csak itt a mindentudó narrátor szerepét a fejezetes keretezés veszi át, Trier 12 epizódban (plusz prológos és epilógus) mesél hősnője külső és belső útjáról. A nyitánnyal rögtön meg is lepi az eddigi munkásságát ismerő nézőket, mert azoknál frivolabb hangulatban, a *Frances Hához* hasonló

szervezői romkomok modorában indul a történet, és az egyes fejezetek gyakran jelentenek kisebb-nagyobb stílári váltást. Önálló epizódot kap többek közt az Eivinddel történő megismerkedése, amely egyben szellemes variációja a klasszikus hollywoodi „meet cute”-formulának, Julie és Aksel személyiségét pedig egy-egy közös családlátogatás segít jobban megérteni, de tanúi lehetünk a nő tudatalattijába vezető, egyszerre szürreális és mulatságos varázsgombás tripnek is.

A *világ legrosszabb emberének* vonzereje abban a csapongónak tűnő, de alaposan átgondolt elbeszélés-módban rejlik, amely nemcsak a sodródó hősnő lelkiállapotát, de az Y generáció fel(nem)növésével, útkereséssel kapcsolatos kollektív tapasztalatait, élményeit is tükrözi. Trier filmje egyszerre *coming of age*-történet, romantikus komédia, párkapcsolati dráma és egy kapunyitási pánik története, amelyre ellenpontként és párhuzamként az X generációs Aksel életközépi válsága is rávetül. Trier tehetségét, rutinját és sokoldalúságát bizonyítja, hogy a különféle regisztereket közös nevezőre tudja hozni, és afféle flow-élményt biztosítva, észrevétlenül, mégis virtuóz módon keveri a fajsúlyost a könnyeddél, a banálist a tragikussal.

A rendező, illetve az író fő vívmánya emellett az, hogy bár Akselt művészi alteregójuknak tekinthetjük, Julie-t nem a férfi „régén minden jobb volt” prizmáján keresztül látatják, és még csak nem is ítélkeznek felette – az empátia és a megértés szándéka vezérli őket. Élővé és szerethetővé a karaktert ugyanakkor a Cannes-ban a legjobb színésznőnek választott Renate Reinsve teszi, aki a romantikus epizódokban és a drámaibb momentumokban is ugyanolyan önazonos. Többek közt neki is köszönhető, hogy amíg a rendező eddigi főművének tartott *Oslo, augusztus* sötét víziója csak a reménytelenséget közvetítette, addig az új film keserédes melankóliájában élmény elmerülni.

A VILÁG LEGROSSZABB EMBERE (Verdens verste menneske) – norvég, 2021. Rendezte: **Joachim Trier**. Írta: **Eskil Vogt** és **Joachim Trier**. Kép: **Kasper Tuxen**. Zene: **Ola Flottum**. Szereplők: **Anders Danielsen Lie** (Aksel), **Renate Reinsve** (Julie), **Maria Grazia Di Meo** (Sunniva), **Herbert Nordrum** (Eivind), **Hans Olav Brenner** (Ole). Gyártó: **B-Reel Films / Arte France / Film i Väst**. Forgalmazó: **Mozinet**. *Feliratos*. 121 perc.

TISZEKER DÁNIEL: NAGYKARÁCSONY

Kiskarácsony

FEKETE TAMÁS

A „KARÁCSONYI MOZI” MŰFAJA HIÁNYZOTT A MAGYAR FILMBŐL.

Lassan önálló alműfajjá válik a karácsonyi romantikus vígjáték – míg korábban szinte kizárólag gyerekfilmek használták kulisszának a feldíszített fenyőfát, az elmúlt 20 évben – többek között a hivatkozási ponttá vált *Igazából szerelem* sikerének is köszönhetően – szinte minden évben több karácsonyi romkom is nézők elé kerül, igaz, ezek mostanra már jelentősen visszaszorultak a mozikból, és elsősorban a streaming-felületeken jelennek meg. A magyar filmgyártás most látta elérkezettnek az időt, hogy ő is elkészítse a saját ünnepi darabját, mely a *Nagykarácsony* címmel szinte egyedül ezt az alkalmi jelleget emeli ki, és nem jelez semmit sem műfajáról, történetéről. (Érdekes egybeesés, hogy a *Teljesen idegenek* magyar remake-je szilveszter estéjére helyezte át a cselekményt, és ezt a *BÚÉKI* címmel is nyomatékosította.)

A *Nagykarácsony* főhőse a tűzoltó Arnold (Ötvös András), aki egy balul sikerült és csalódással végződő lánykérését követően nem csupán menyasszonyát, de friss tériszonya miatt a munkáját is elveszti. A korábban a szakmája egyik legjobbjának tartott fiatalembertől azonban nem kíván lemondani főnöke, és egy

lefokozással felérő, leginkább kezdők számára fenntartott munkát bíz rá, amikor egy karácsonyi vásárra küldi tűzrendészeti felügyelőnek. Itt ismerkedik meg a készülő betlehemes előadás iskolás csoportját vezető tanárnővel, Eszterrel (Zsigmond Emőke), akinek köszönhetően együtt győzi le a magasságtól, majd a nőktől való félelmét is. A vásári forgatagban ezalatt pedig egy másik vonzalom is bontakozóban, az egyik árus (Pali), és egy kisfiú anyukája (Pokorny Lia) között.

Tiszeker Dániel második rendezésében ugyanazzal a csapattal dolgozott, akikkel első mozifilmje, a *#Sohavégetnemérős* is készült: Lévai Balázs volt az egyik producer, a forgatókönyvet Horváth András Dezső, Fehér Boldizsár és Fehér Gáspár írta, operatőre Pataki Ádám. A Wellhello dalaira és szövegeire felhúzott szkeccsfilm megmutatta Tiszeker erősségét: szereplőinek a pár perces vászonidő ellenére is határozott kontúrokat tudott adni, melyben egyszerre érvényesülhetett a karakter és a szituáció, ahogy a szöveg

és a színész is. Ez a tehetség igazi ünnepi ajándék a magyar filmek között, ám ami egy epizodikus szerkesztésű alkotásnak még kifejezett erénye is lehetne, az egy

„A zsáner paródiáját is felvezeti”
(Ötvös András és Zsigmond Emőke)

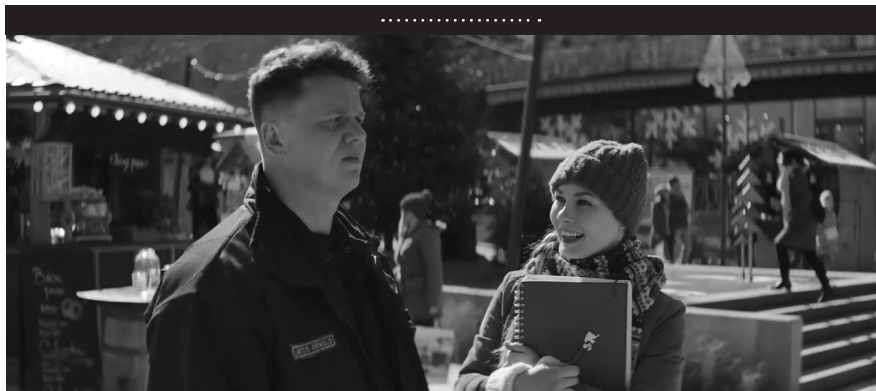
nagyjátékfilmben már hiányérzetet kelt, ha nem sikerül a történetet összefogni és biztos kézzel becsomagolni.

Az írók mellett főleg a rendező és az első osztályú színészgárda érdeme, hogy figurái kivétel nélkül élők és hitelesek; elég csupán egyetlen jelenet, vagy esetenként egyetlen mondat is, hogy teljes egészében feltárujon egyetlen jellem vagy élet mélysége. Zsigmond Emőke a jövő egyik nagy ígérete, Ötvös András pedig az alig fél éve bemutatott *Becsúszó szerelem* után szép lassan úgy lesz a műfaj egyik meghatározó arca, hogy karaktere, habitusa és játéka alapvetően éppen ennek ellenkezőjét sugallná – ellentétben a műfaj követelményeinek tökéletesen megfelelő Szabó Kimmel Tamással, aki itt nem csupán saját maga, de egyúttal az egész zsáner paródiáját is felvezeti. Akármilyen mellékszereplő is marad a Csuja Imre által játszott felettes, a három tűzoltó-kolléga, a Hernádi Judit által alakított diszpécser, vagy éppen Mészáros Máté öngyilkos-jelöltje, mindannyiuk karaktere eleven lesz, sőt, egyszerre villantja fel a bennük rejlő komikum mellett a tragikumot is. Scherer Péternek pedig még szavak sem kellenek, csupán néhány mozdulat, hogy – az eddigre már megismert figuráját – meglepő mélységekkel gazdagítsa.

Am a stabil alapozás ellenére a film a harmadik felvonásra összeomlik: hiába voltak karakterei jól megrajzoltak, és élvezetes volt látni azt, ahogy kerülgették egymást, egymással már feltűnően nem tudnak valódi kapcsolatba kerülni. Az addig finoman piszlákoló szikrák nem kapnak lángot, hanem egymás után szép lassan kiallszanak, és ebben a forgatókönyv mellett sajnos az operatőri munka és a vágás is hibás, amikor a szikrázás után próbálnak kötelezően, ám mégis kissé ügyetlenül belobbanni.

A *Nagykarácsony* így sajnos az az ünnepi fa marad, amit órákig díszít a család, majd a döntő pillanatban önmaga súlya alatt dől fel.

NAGYKARÁCSONY – magyar, 2021. Rendezte: Tiszeker Dániel. Írta: Angyalosi Eszter, Fehér Boldizsár, Fehér Gáspár, Horváth András Dezső. Kép: Pataki Ádám. Zene: Balázs Ádám. Vágó: Mészáros Attila. Producer: Lévai Balázs, Osváth Gábor. Szereplők: Ötvös András (Arnold), Zsigmond Emőke (Eszter), Scherer Péter (Pali), Pokorny Lia (Lilla), Szabó Kimmel Tamás (Szabó Kimmel), Csuja Imre (Tűzoltóparancsnok), Szerednyei Béla (Gyula). Gyártó: Filmfabriq / Little Bus Production. Forgalmazó: InterCom.109 perc.



BESZÉLGETÉS LŐRINCZ NÁNDORRAL ÉS NAGY BÁLINTTAL

Önző férfiak

GYENGE ZSOLT

A NEMI ERŐSZAK ÁLDOZATA MÉG MA IS NEHEZEN BOLDOGUL AZ IGAZSÁGSZOLGÁLTATÁSSAL. „CSAK AKKOR VAN ELÉG NYOM, HA A MENTŐ SZED ÖSSZE.”

Lőrincz Nándor és Nagy Bálint első egészestés filmje ugyan általánosabb kérdéseket taglal – párkapcsolati problémák, kiszolgáltatottság, erőszak – a #metoo „mozgalom” mégis aktualitással ruházta fel. Első kérdésem tehát arra vonatkozott, egyetértenek-e azzal, ha #metoo filmként kategorizáljuk a *Legjobb tudomásom szerintet*, illetve, hogy egy ilyen téma esetében miért választották az oly sokat bírált férfi perspektívát.

Lőrincz Nándor: Nehéz azt állítani, hogy nem kapcsolódik hozzá, de azért sok eltérés is van. Szigorúan véve a #metoo minden esetben valakinek (általában egy férfinak) a hatalommal való visszaéléséről szól. Ehhez képest a mi filmünk klasszikusabb esetet vizsgál, amikor egy idegen vélhetően megerőszakolja a főhősnőt – ilyen szempontból tehát ez nem feleltethető meg a #metoo-t jellemző esetek definíciójának. Amikor mi ezen elkezdünk agyálni, még bőven a Weinstein-botrány előtt voltunk.

Nagy Bálint: Persze a #metoo mozgalom és annak társadalmi hatása tagadhatatlanul hatott a filmre és a megjelenő motívumokra, bekerültek azok a mérlegelési szempontok, amelyek együtt jártak a mozgalommal, illetve annak megítélésével. Sőt voltak konkrét részletek, mint például a Facebook dramaturgiai jelenléte, amiről a forgatókönyvírás során derült ki számunkra is, hogy nem hagyható ki egy ilyen történetből. Tehát a *Legjobb tudomásom szerint* nem #metoo film, de tetten érhető rajta a hatása.

LN: Minket elsősorban a mindannyiunkat meghatározó prekonceptiók foglalkoztattak, és úgy éreztük, ez egy olyan szituáció, ami nagyon világo-

san megmutatja, milyen veszélyesek az – akár nem is tudatosított – előítéleteink. Ezen felül arra is kíváncsiak voltunk, milyen az, ha együtt megyünk ezekkel a prekonceptiókkal, ha követjük őket – még úgy is, hogy ezáltal nem az áldozati, hanem a megfigyelői szemszöget érvényesítjük.

NB: Ne felejtjük ugyanis, hogy mi kifejezetten kritikusként néztük ezt a férfi perspektívát, és ezáltal belevitjük egy játékba a nézőt, amivel az volt a célunk, hogy a néző a főhőssel együtt tartson önvizsgálatot. Arra törekedtünk, hogy a néző végig nagyjából ugyanannyi információ birtokában legyen, mint a férj, mert a legtöbb ilyen esetről pont ebből az általános szemszögből értesülünk, és innen nézve jelennek meg az olyan tipikus megkérdőjelező hangok, mint hogy „miért volt ott”, „hogyan járult hozzá az áldozat”. Ennek a szkepszisnek az előtérbe helyezésével a megfigyelői pozíciónak a felelősségére akartunk rávilágítani.

LN: Elismerem, hogy a miénk férfi szemszög, de ne felejtjük, hogy itt a férjről van szó: annak a társnak a vizsgálata, akinek egy ilyen helyzetben helyt kellene állnia, rendkívül ritka. És ő bizonyos értelemben rendkívül önző, elsősorban az érdeklő, hogy a felesége kezdeményezője volt-e bármilyen formában az erőszaknak – ahogy napjainkban is legtöbbször ez a legfontosabb kérdés sokak számára, nem feltétlenül az, hogy történt-e erőszak.

• *A fentebb említett kritikus perspektívákhoz kapcsolódik, hogy bizonyos helyzetekben szinte karikatúraszerűen gyenge, esetlen jellemnek állítjátok be a férjet.*

LN: Ennek a figurának a kiválasztásával egy olyan karaktert tettünk meg főszereplőnek, aki a filmek nagy részé-

ben mellékszereplő lehet csak, hiszen saját életének is csupán mellékszereplője. Ha egy ilyen passzív karaktert helyzetbe hozunk, ha aktivitásra kényszerítünk, akkor az nagyon vicces is tud lenni.

NB: Számunkra az az izgalmas benne, hogy a passzivitása nem a tehetségtelenségből fakad, hiszen magas intelligenciával, társadalmi érzékenységgel, jó kommunikációs készségekkel rendelkezik. Azonban olyan mennyiségű frusztrációt gyűjtött össze magában, annyira megfélemlési kényszerben van a családjával, kollégájával, barátaival, mindenkiel szemben, hogy emiatt a párkapcsolatában sem tud jól funkcionálni. Folytonos mintakövetésben éli mindennapjait, és ez akadályozza meg abban is, hogy kimondjon egy fontos mondatot a feleségének.

LN: Amúgy feltett szándékunk volt, hogy olyan főhőst teremtsünk, akivel a nézőnek nehéz azonosulni, azonban az eddigi visszajelzések alapján mégis sokan megértik őt és tudnak hozzá kapcsolódni. Amivel szemben lehet azonosulni, az a bizonytalanság, ami fenyegetettséget okoz: jellemzően azok tudnak vele „menni”, akik voltak már olyan helyzetben, hogy elbizonytalanodtak egy hozzájuk közel állónak az igazában.

NB: Szerintem azt az irtózatost elvárástömeget is átélnek sokan, aminek mostanában folyamatosan meg kell felelni egy munkahelyen, a családban, netán a politikában stb. Vagyis a történet egy olyan általános konfliktust mutat be, aminek az átéléséhez nem kell ennyire szélsőséges karakternek lenni. Ráadásul szándékai szerint ő egy pozitív hős, hiszen a maga módján segíteni akar, csak a saját gájtjai, frusztrációi, mintakövetései akadályozzák.

LN: És még valami: bár nem tud róla, de fontosabb számára önmaga. Miniket az érdekelt, hogy önmagát próbálja övni még akkor is, amikor „papíron” nem ezt teszi. Mikor a film elején rábeszéli a feleségét arra, hogy a rendőrségre menjen az ügygel, valójában csak a maga igazához keres hivatalos igazolást. Ebben az értelemben ő egy nagyon magyar karakter, hiszen a hivatalos út révén érzi magát biztonságban, akkor, ha felelősséget áttolhatja az amúgy nagyon megbízhatatlanul működő bürokráciára, ha kiszervezheti a hatóságoknak.

NB: A férj egyik legnagyobb problémája a valós kommunikációra való képtelenség, és ezekkel a gesztusokkal pont azt próbálja elkerülni, hogy érdemben kommunikáljon a feleségével.

• *Pontosan emiatt érzem a film ambivalens befejezését izgalmasnak.*

LN: Igen, azt kerestük, hogy mi ennek a történetnek a legrosszabb vége, és megtetszett nekünk az, amit egymás között ál happy-endnek hívunk. Elkezdett vonzani minket az, hogy olyan jelenet kerüljön a végére, ami minden más filmnél happy-endként működne, itt pedig a legrosszabbat tudja jelenteni.

NB: Azokat a problémákat, amiket nekik, mint párnak meg kellene vizsgálniuk, továbbra se beszélük át, hanem görcsösen ragaszkodva az eddigiekhez előremenekülnek – ami szerintünk nagyon is emberi dolog. A korábban említett bizonytalanság teljesen rájuk szakadna, ha a kívülről stabilnak tekintett struktúráját elkezdenék megkérdőjelezni, holott lehet, ez lenne az igazi megoldás. És akkor ehhez hozzá kell tenni, hogy ebben a kapcsolatban Nóra ugyanolyan biztonsági játékos, mint Dénes, vagyis mi kettejüket együtt vizsgáljuk, ez az ő közös ál-happy-endjük.

• *A filmben megjelennek a szexuális erőszak rendőri kivizsgálásának elképesztő részletei. Már a kihallgatás jelenete is*

felháborító, de a szembesítés egyenesen hihetetlen – utánajártatok, és valóban az történik ma Magyarországon, hogy az áldozatot és a feltételezett erőszaktevőt leültetik fél méterre egymástól egy asztal két oldalára?!

LN: A hivatalos válasz az, hogy már nem, állítólag ez az utóbbi pár évben, a film készítése közben megváltozott. Komoly forráskutatásra alapoztuk a filmet, több úton gyűjtöttünk információkat, és édesapámnak van egy nyomozó barátja, tőle értesültünk a szembesítési eljárás létezéséről: pár évvel ezelőtt még ez teljesen bevett gyakorlat volt.

NB: Döbbenet hallgattuk, mikor mesélte a részleteket. Mikor az amerikai filmekben felnöve tükröt vagy külön kihallgatósobát emlegettünk, akkor csak legyintett: persze, Kaliforniában. „Van úgy, hogy átnyúlnak, leköpdösik egymást.”

LN: Ugyanakkor ez a történet a #metoo mozgalom pozitív hatásaira is példa. A #metoo segítőcsoporthoz tartozó tagja, aki forráskutatásban segített nekünk a fejlesztés során, később elmesélte, hogy közvetlenül a mozgalom hatására ezt az eljárástípust kivonták a forgalomból.

NB: Azok a részletek pedig – a frusztráló gesztusok, hangok –, amelyek egy ilyen szituáció intimitását és diszkrécióját felszámol-

ják, egykori áldozatoktól származnak. „Vicceltek? Ki-be járálnak a kollégák, átkiabálnak egymáshoz, ott nyomtatnak, bent kajálnak, miközben te próbálsz elmondani, hogy mi történt veled.” És ezek viszont továbbra is fennállnak, mert azóta friss történetekből is értesültünk ilyesmiről.

LN: A filmben a leginkább megdöbbentő, valószerűtlennek, túlzásnak tűnő gesztusok, mondatok azok, amelyek szinte szó szerinti idézetek valódi áldozatoktól. Néhány esetben még vissza is kellett vennünk, mert a forrásoktól származó mondatokat senki nem hitte volna el a filmet nézve.

• *Ezt még azzal is megerősítitek, hogy az ügy felderítését egyszer sem a rendőrök viszik előre, hanem először Dénes, aztán meg Nóra. Gondosabb rendőrök valószínűleg hamarabb is eredményre juthattak volna.*

NB: Azért ez a kérdés is árnyaltabb. Ugyanez a rendőr szakértő mondta nekünk, hogy ezek az ügyek a legnehezebbek számukra: nagyon intim, nehéz utánamenni, sok információ illelkeny, nehéz tetten érni, felismerni a helyszínt. A rendőrnek sem feltétlenül tartogat sikerélményt, ezért nem is lelkesek ilyenkor, ráadásul ehhez jönnek a rendszerszintű problémák, a túlterheltség, az eszközhiány stb.

LN: Ráadásul az sem könnyíti meg a nyomozást, hogy gyakran előfordul, hogy egy frissen traumatizált áldozat – és ennek is utánamennünk – egyszerűen nem ismeri fel a helyszínt, ami mellett elment, aztán négy hét múlva meg már egyből rámutat.

NB: A szakértőnk elmondta, hogy ha nem viszed be másnap, mosatlanul a ruhádat, és ha nem mész azonnal, amint megerőszkoltak egy vizsgálatra a nőgyógyászhoz, akkor a rendőrség nagyjából 70%-át elveszti a munkaeszközeinek.

LN: Miközben sokan felháborítóan azzal támadják az áldozatokat, hogy miért évekkel később jut eszükbe beszélni az ügyről, azért azt tudni kell, hogy nyomozati szempontból már két nap is késő. Nagyon kegyetlen, de csak akkor van elég nyom, ha olyan állapotban maradsz, hogy a mentő szed össze. •

Lőrincz Nándor
– Nagy Bálint

Legjobb tudomá-
som szerint

(Hámori Gabriella
és Bodolai Balázs)





Legjobb tudomásom szerint

Legjobb tudomásom szerint – magyar, 2021. Rendezte és írta: Lőrincz Nándor és Nagy Bálint. Kép: Nagy Bálint. Zene: Fodor Attila. Hang: Balogh Péter. Producer: Kovács Gábor, Pataki Ági, Mécs Mónika. Szereplők: Hátori Gabriella (Nóra), Bodolai Balázs (Dénes), Menszátor-Héresz Attila (Czibor), Fenyő Iván (Lóránt), Tar Renáta (Kata). Gyártó: Filmpartners / M&M Film. Forgalmazó: Budapest Film. 123 perc.

Mire számított ilyen kihívó ruhában? Miért ivott annyit? Miért állt szóba vele? – hangznak az áldozathibáztatás tipikus szólamai szexuális erőszak történetek esetén. Úgy tűnik – és ebben talán a #metoo mozgalom ért el elsőként áttörést –, a legnehezebb azt megértetni, hogy ha a folyamat bármely pontján az egyik fél nemet mond, a szexuális aktus folytatása onnan kezdve erőszak. Lőrincz Nándor és Nagy Bálint a kérdésnek ebbe a vetületébe nyúlnak bele, ráadásul az értetlenkedő szemzőget az amúgy jóra való, empatikus férj jeleníti meg, akinek egyre kevésbé az erőszak ténye, hanem a feleség érintettségének tisztázása lesz fontos.

E megközelítés a külső megfigyelő felől ábrázolja a szí-

tuációt, és ezáltal az erőszak felismerésének nehézségeire irányítja a figyelmet. Ugyanakkor megint azzal szembesülünk, hogy a *FOMO* és a *Szép csendben* után újra egy olyan magyar film készült férfi alkotók „tollából” a témáról, ami megint nem a nő, nem az áldozat perspektíváját helyezi előtérbe. A *Legjobb tudomásom szerint* nagy értéke viszont, hogy rávilágít a szexuális erőszak rendőri kezelésének abszurd (és felháborító) mivoltára. Fontos, hogy nem a rendőrök egyéni empátiájának hiányáról van szó, hanem a rendszerszerű felkészületlenség válik nyilvánvalóvá.

Szembetűnő a rendezés és az operatőri munka összehangolt működése a gyakran használt, mesterien megoldott hosszú snittekben. Sajnálatos azonban, hogy a szerzők nem mertek (a rövidfilmjeikhez hasonlóan) radikálisabbak lenni: a hosszú snitt használata nem következetesen, hanem hagyományosan felplánozott jelenetekkel változtatva jelenik meg, így az egész film stílárisan kissé jellegtelen marad. A néhány nem kellően átgondolt dramaturgiai fordulat és sztereotip helyzet ellenére

a film képes magával ragadni, megvezetni és kételybe ringatni a nézőt, ugyanakkor melléfogásnak tűnik a főszereplő: Bodolai Balázs játéka leesik a vásznonról, esetlensége csupán az esetlenség ábrázolásának látszik. A *Legjobb tudomásom szerint* fontos és ígéretes elsőfilm, amely ígéretet azonban a szerzőknek következő filmjükkel még be kell teljesíteniük.

GYENGE ZSOLT

Az örökbeadás

Nowhere Special – olasz-brit, 2021. Rendezte és írta: Umberto Pasolini. Kép: Marius Panduru. Zene: Andrew Simon McAllister. Szereplők: James Norton (John), Daniel Lamont (Michael), Chris Corrigan (Gerry), Valene Kane (Celia). Gyártó: Rai Cinema / Picomedia / Digital Cube. Forgalmazó: MoziNet Kft. *Feliratos*. 96 perc.



Ha bárkinek is pozitívak lennének még az első asszociációi e szó hallatán, azt Umberto Pasolini máris emlékezteti, hogy a szeretet elsősorban a fájdalom és önfeláldozás szinonimája. John főállásban ablakokat tisztít, az üvegen át olyan életekbe nyer bepillantást, amilyen a fiáé is lehetne, és amilyen az övé már sosem lesz – a férfi ugyanis haldoklik. Mivel egyedül neveli Michaelt, nincs más választása, mint örökbefogadó családot találni neki, az idő azonban szorít.

Az *élet nélkülem* című filmet idéző történet többnyire kiszámítható, hiszen az egymáshoz végtelenségig ragaszkodó, az anya elvesztésének traumáján osztozó apa-fiú páros nyilván nagyon nehezen engedi el egymást – különösen, ha ezt a folyamatot a férfi halála katalizálja. De a leépülés csak keretezi az eseményeket, nem csap át drámai agóniába és az örökbefogadó családok sem válnak a rideg mostoha szülők archetipusává. Maguk is saját keresztjük súlya alatt rogyadozó jó emberek, akiket a lehető legfinom narratíva és a rendkívül szerethető főszereplők miatt mégis muszáj kicsit utálnunk. Pasolini filmje egy egyszerű munkásosztálybeli ember igaz története, ehhez igazodva a róla készült mozi is letisztult, mentes mindennemű túlzástól, sőt olyannyira szikár realista, hogy míg a szenvedést hitelesen, az örömeiket egészen esetlenül ábrázolja – mintha csak nem lenne gyakorlata az efféle érzelmekben.

A fajsúlyos dráma csupán apró jelekkel, mimikákkal és utalásokkal dolgozik, igaz, ezek közül néhány valamelyest többet segít az értelmezésben, mint szükséges. De némi szájbarágás talán indokolt is, hiszen szűk szöveg és – a kisfiú védelmében elfojtott – még szűkebb érzelmi skála jellemzi az alkotást. Nem kapunk nagy kiborulás-jelenetet vagy az apja kezét toporzékolva visszahúzó gyereket. Így a tehetetlenségéből fakadó összes düh, szomorúság és fájdalom megélése a befogadóra marad, amitől *Az örökbeadás* az év egyik legmeggrázóbb filmes élménye.

RUDAS DÓRA

Richard király

King Richard – amerikai, 2021. Rendezte: **Reinaldo Marcus Green**. Írta: **Zach Baylin**. Kép: **Robert Elswit**. Zene: **Kris Bowers**. Szereplők: **Will Smith** (Richard), **Saniyya Sidney** (Venus), **Demi Singleton** (Serena), **Aunjaune Ellis** (Brabdy), **Jon Bernthal** (Macci). Gyártó: **Westbrook Studios / Star Thrower**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 145 perc.

Egy hollywoodi tömegfilm esetében evidens – és az adott stúdió számára a legkisebb kockázattal járó – megoldásnak tűnne, hogy az a lehető legkonvencionálisabb módon (lásd *Bohém rapszódia*) faragjon életrajzi filmet a női teniszt alapjaiban megváltoztató testvérpár, Venus és Serena Williams világhírnév előtti életének vitathatatlanul mozi-vászonra kívánkozó történetéből. Műfaji vonatkozását tekintve a *Richard király* azonban annyiban speciális esetet képez, hogy a film elsősorban nem a két teniszlegendára, inkább az édesapjukra, a pedagógiai és nevelési módszerei miatt igencsak ellentmondásos személyiségnek tartott Richard Williamsre helyezi a fókuszot, az ő szemszögén keresztül bemutatva azt az utat,



amelyet gyerekfejjel Venus és Serena a comptoni gettótól a wimbledoni bajnokság előkapujának számító tenisz-tornáig járt be.

A Williams-testvérpár produceri felügyelete alatt készült biopic ugyan némileg ideálizálja a címszereplő kétségtelenül megosztó alakját, ám a film ettől függetlenül is képes megütni olyan drámai hangot a karakter ábrázolásában, amelynek köszönhetően a *Richard király* lényegesen többé válik egy klisékre felfűzött karrier- és családtörténetnél. Arról az emberről, aki a családja életét teljességgel saját álmának rendelte alá, tényleg nehezen lehet eldönteni, hogy szemfényvesztő zsarnok vagy látónoki képességű zseni-e, és erre a kettősségre a film bizonyos jelenetei – kiegészülve Will Smith Oscar-gyanús alakításával – kiválóan rá is játszanak. Az apa előterbe helyezésével viszont éppen a későbbi teniszcsillagok – kiváltképp Serena – szorulnak háttérbe, akik a forgatókönyv szerint ráadásul olyannyira egyenletes, göröngyöktől mentes úton haladtak a szakmai csúcs felé, hogy még a sikereiknek is legfeljebb az apjuk szabhatott gátat. Ez pedig már az a fajta, hollywoodi típusú elemelkedés a realitás talajától, amelynek eredményeként gyengül a *Richard király* értékes és univerzális üzenete.

BÁRÁNY BENCE

Aline – A szerelem hangja

Aline – kanadai, 2020. Rendezte: **Valerie Lemerrier**. Írta: **Brigitte Buc**. Kép: **Laurent Dailland**. Szereplők: **Valerie Lemerrier** (Aline), **Sylvain Marcel** (Guy-Claude), **Danielle Fichaud** (Sylvette), **Roc Lafortune** (Anglo-mard). Gyártó: **Rectangle Production / Gaumont**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft**. Szinkronizált. 128 perc.

Izgalmas történelmi alakok és popsztárok igaz történeteit töretlenül népszerűek, a moziba és a streambe is szó szerint futószalagon gyártják az életrajzi filmeket. Csak 2021-ben tucatnyi biopic készült, köztük Aretha Franklin és Billie Holiday életéről is, de érkezik Baz Luhrmann Elvis-filmje, és úton van Madonna, Bob Marley és Michael Jackson élettörténete is.

Ebbe a sorba állt be a kanadai popikon Céline Dion, vagyis mégsem. *Az Aline* – *A szerelem hangja* valóban az ő gyerekkorát, a nála 26 évvel idősebb menedzserével szövődő szerelmét és a sztárrá válásának útját követi a 70-es évektől napjainkig, de a valódi Dion helyett egy Aline Dieu-re keresztelt, kitalált hősnő életét látjuk. Az ok egyszerű: Céline Dion se a jogokat, se a hangját nem adta kölcsön Valérie Lemerrier-nek, aki az írás és rendezés mellett a film főszerepét is magára vállalta – 5 évestől 53 éves koráig ő alakítja az énekest. A rendező ezen döntése rengeteg kérdést vet fel, de főleg kényelmetlenséget okoz, mert hiába minden számítógépes trükk vagy fiatalító smink, egy percre sem képes elhittetni magáról, hogy 5 vagy 12 éves, ami az első fél órát egy groteszk paródiává változtatja.

Miközben karrierje egyenes úton ível felfelé, a történetet egy-egy leküzdendő probléma hajtja előre – a szerelmi tabu, a terméketlenség, a dolgozó anya büntudata és egy hangszálgyluladás okozta három hónapos kényszerszünet – de ez az epizodikusság hamar érdektelenségbe fullad. Valódi humor híján vígjátéknak sem nevezhető, a drámaisága pedig a felsorolt problémákkal együtt elillan – az *Aline* lényegében egy átszerkesztett Wikipedia szócikk Céline Dion életéről.

POZSONYI JANKA



A Gucci-ház

The House of Gucci – amerikai, 2021.
Rendezte: **Ridley Scott**. Írta: **Sara Gay Forden** könyvéből **Becky Johnson** és **Roberto Bentivegna**. Kép: **Dariusz Wolski**. Zene: **Harry Gregson-Williams**. Szereplők: **Adam Driver** (Maurizio), **Lady Gaga** (Patrizia), **Al Pacino** (aldó), **Jared Leto** (Paolo), **Jeremy Irons** (Rodolfo). Gyártó: **MGM / Bron Creative**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Feliratos*. 157 perc.

Afáradhatatlan Ridley Scott Aidei második mozifilmje harányabb fajtából való bulvár-cirkusz. Tessék, csak tessék, itt a híres-neves divatmárka mögött rejülő cselszövés és ármánykodás! Nézzék, csak nézzék, ahogy a nyolcvanas-kilencvenes évek slágereire megelevenedik a saját örökségét eltékozoló talján klán széles gesztusokkal előadott melodráma! Adam Driver vastagkeretes szemüvegben! Lady Gaga fekete hajjal! Jeremy Irons nagy bőrfotelben! Jared Leto súlyos, szinte a fejét is lehúzó maszkban! Al Pacino nagy barkóval! Attrakció, szenzáció – és van rá 158 percünk.

Scott mesteri rutinja természetesen él a szereposztás és a gazdag költségvetés lehetőségével, a film minden kockája pompásan mutat a szélesvásznos, és mivel a történet a felkiáltójelek ellenére (vagy épp azok miatt is), meglehetősen sovány, tőle szokatlan módon kissé magára hagyja társulatát. Jelentős művészek megoldják. Így aztán mindenki csinál, amit akar: Driver fejelemzetten néz maga elé, Gaga próbálja árnyalni a Gucci névtől megrészegült, féltékeny feleség karakterét, Irons megszokásból adja az érzéketlen apát, Pacino idelép-odalép, hátha lesz belőle valami – Letót meg panoptikum-ban kellene mutogatni, nem egy mozifilmben. A *Gucci-ház* a hollywoodi sztárfilmek azon csoportjába tartozik, amely sokkal inkább tűnik saját előzetese bővített változatának. Azzal a



különbséggel, hogy a vastag betűs szlogeneket itt nem feliratozzák, hanem elmondják a színészekkel. A produkciót a család élő tagjai egyébként általánosnak mondható felháborodással fogadták – reakciójuk érthető, és borítékolhattuk is előre. Ugyanakkor szomorú és ironikus, hogy Scott pont olyan üres filmet készített a Guccikról, mint amelyet az ismertetett sztori alapján megérdemelnek.

KOVÁCS GELLÉRT

Az oltalmazó

The Marksman – amerikai, 2021.
Rendezte: **Robert Lorenz**. Írta: **Chris Charles**, **Danny Kravitz**, **Robert Lorenz**. Kép: **Mark Patten**. Zene: **Sean Callery**. Szereplők: **Liam Neeson** (Jim), **Katheryn Winnick** (Sarah), **Teresa Ruiz** (Rosa), **Juan Pablo Raba** (Mauricio), **Jacob Perez** (Miguel). Gyártó: **Raven Capital Management / Sculptor Media**. Forgalmazó: **Prorum Entertainment Kft.** *Szinkronizált*. 108 perc.

Liam Neeson az *Elrabolva* és *Laz Ismeretlen férfi* sikerét követően gyakran kapott főszerepeket akció-thrillerekben, ám utóbbi alkotásaiban (*Elrabolva 3., Becsületes tolvaj*) szembeütnő, mennyire nehézkesen mennek már neki a közelharcok, még ha nem is néz ki hatvan-kilencnek, a gyenge forgatókönyveket pedig karizmája és színészi kvalitásai sem tudják kompenzálni. Ez a gond Robert Lorenz (*Az utolsó csavar*) által rendezett új filmjével, *Az oltalmazó*val is.

Jim, a vietnami veterán felesége meghalt rákban, így magányában kutyájával járja az amerikai-mexikói határt, ahol egy napon a mexikói gengszter, Mauricio és bandája elől menekülő Miguellet és édesanyjával, Rosával fut össze. Jim megvédi a fiút, de az összecsapás során meghal Rosa és a bűnöző bátyja, így Mauricio üldözőbe veszi a veteránt, aki elhatározza,

hogy elviszi Miguellet chicagói rokonaihoz. Tipikus „menekülő ember” történet ez ismerős, kvázi apa-fiú kapcsolattal, de egyik főhős sem annyira érdekes, hogy a felettébb kiszámítható cselekményt izgalmassá tegye. Mauricio érdektelen sablonos, ha van is egy nem várt megnyilvánulása a finálé során, míg Jacob Perez Miguelje sok szempontból hihetetlen karakter, de fiatal kora és perfekt angol nyelvtudása állnak a legnagyobb kontrasztban egymással. Liam Neeson pedig bár színészilag itt is viszi a hátán a filmet, ebből a rosszul megírt, kiöregedett westernhősöket idéző, kétdimenziós figurából ő sem tudott túl sokat kihozni. Lorenz csak egy-egy jelenetet (például azt, amelyben egy korrupt rendőr állítja meg Jiméket) volt képes igazán feszültre komponálni, de még a végső, logikai bukfenckel teli leszámolás is inkább erőtlenségre sikeredett, csak a keserű zárójelenet hordoz magában némi katarzist. *Az oltalmazó* persze még így is sikerültebb, mint a *Becsületes tolvaj*, de Neeson jobban megválogathatná, mikhez adja a nevet a jövőben.

BENKE ATTILA

Családi testcsere

Le sens de la famille – francia, 2021.
Rendezte: **Jean-Patrick Benes**. Írta: **Martin Douaire** és **Allan Mauduit**. Kép: **Gilles Porte**. Zene: **Christophe Julien**. Szereplők: **Alexandra Lamy** (Sophie),





Az apa

The Father – amerikai, 2020. Rendezte: Florian Zeller. Írta: Florian Zeller és Christopher Hampton. Kép: Ben Smithard. Zene: Ludovico Einaudi. Szereplők: Anthony Hopkins (Anthony), Olivia Colman (Anne), Mark Gattis (A férfi), Olivia Williams (A nő). Gyártó: Trademark Films. Forgalmazó: Telekom TVGo. *Feliratos*. 97 perc.

A demencia tapasztalatát az elmúlt években viszonylag sok horrorfilm dolgozta fel, a téma számára természetesebb közeget jelentő melodráma műfaja pedig tavaly három vonatkozó egészestést is kitermelt, ugyanakkor az értékrendi konfliktusról is szóló *Zuhanással* és a szerelem erejét is szemléltető *Szupernóvával* szemben *Az apa* már teljes egészében a betegség hatására koncentrál. A korábban regény- és forgatókönyvíróként aktív, színházi szerzőként és rendezőként pedig világhírű Florian Zeller saját, nálunk is színpadra állított darabjából forgatott többszörös Oscar-díjas nagyjátékfilmet (és ennek sikere nyomán jövőre érkezik a Család-trilógiája utolsó darabjaként ismert *A fiú* mozifilmváltozata is), amelynek cselekménye egész egy-

szerűen azt mutatja be, milyen megsemmisítő ezzel az állapottal együttélni az elsődleges eszénvedője és szűk környezete számára egyaránt.

Bár a film az idős apa figuráját körülvevők – elsősorban a gondozásában áldozatos szerepet vállaló, felnőtt lánya – helyzetét is érzékelteti, legfőbb erénye épp abból következik, hogy néhány pillanatot leszámítva végig a címszereplő szemszögébe kényszerít minket. A francia író-rendező (aki a *Florida* című, általa csak forgatókönyvíróként jegyzett 2015-ös filmben már részben komikus hangnemben is feldolgozta a szóban forgó darabját) így a néző fokozatos elbizonytalanításával, és bravúros módon bármiféle érzélgősség nélkül képes közvetíteni, milyen lehet, amikor szép lassan zavarossá válik minden: idő és tér, a saját és mások identitása egyaránt. Ráadásul hiába játszódik a cselekmény kizárólag zárt terekben sok párbeszéddel, Zeller elsőfilmesztől szokatlanul magabiztosan kerüli el a színdarab-adaptációkat gyakran jellemző teátralizást, az egytől egyig árnyalt színészi alakítások pedig végképp garantálják, hogy produkciója a témában hivatkozási alap legyen.

ROBOZ GÁBOR

Rajongás

Adoration – belga, 2019. Rendezte és írta: Fabrice Du Welz. Kép: Manuel Dacosse. Zene: Vincent Cahay. Szereplők: Thomas Gioria (Paul), Fantine Harduin (Gloria), Benoît Poelvoorde (Hinkel). Gyártó: The Jokers Films / Savage Film. Forgalmazó: HBO Go. *Feliratos*. 98 perc.

A kétezres évek francia horror új hullámához sorolt Fabrice Du Welz már korábban sem vegyítizta műfaji filmeket készítette, a *Pokoljárás Gylkos túrát* idéző debütje után a 2008-as *Vinyan* a zsigeri borzalmak helyett már inkább a főhősök belső utazására koncentrált. A hasonló vonalon mozgó *Rajongás* esetében is könnyű előképet találni, Paul és Gloria

története a „menekülő szerelmesek” toposzát használja, néhány apró, de hangsúlyos módosítással. A szereplők egyrészt kiskamaszok, másrészt egymás tökéletes ellentétei, illetve komplementerei is egyben. A pszichiátriai intézet mellett élő fiú, aki az első percekben egy sérült madarat ment meg, a megtestesült ártatlanság és tisztaság, az életébe berobbánno, a kórházban kezelt Gloria pedig maga az öskáosz. Közösen menekülnek a felnőttek elől, de nem ugyanazt az utat járják végig. Paul gyermeki naivitással veti bele magát a mámoros első szerelembe, hajlandó mindenét feláldozni érte, a pszichotikus jegyeket mutató Gloria pedig a fiú rajongását kihasználva egyre többet és többet kér.

Du Welz filmje kettős felnőtt-történet egy spirituális road movie-ba ágyazva. Manuel Dacosse misztikummal telített, celluloidra forgatott felvételei vadregényesen szép és veszélyekkel teli vidéknek láttatják az Ardennek világát, miközben a két gyerekszínész rezdüléseit realista szuperközeli rögzítik. A francia Thomas Gioria (*Lát-hatás*) kevés eszközt használva, mégis nagyon pontosan érzékelteti azt a tudathasadásos állapotot, amit a fiú eredendő jó-sága és a szenvedély hevében elkövetett kihágásainak konfliktusa okoz, Fantine Harduin pedig a Haneke-féle *Happy End* után most is dermesztően hiteles szociopatikus kislány-



ként. Kettejük kivételesen erős színészi jelenlétének és összjátékának – illetve az utolsó harmadban csatlakozó Benoît Poelvoorde-nak – köszönhető, hogy az önismétlő epizódok ellenére is végig kitart a film lendülete.

BASKI SÁNDOR

Mézes szivar

Cigare au miel – francia, 2021. Rendezte és írta: **Kamir Aïnouz**. Kép: **Jeanne Lapoirie**. Zene: **Julie Roué**. Szereplők: **Zoé Adjani** (Selma), **Amira Casar** (Anya), **Lyes Salem** (Apa), **Louis Peres** (Louis), **Idir Chender** (Luka). Gyártó: **Eliph Productions / Willow Films**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 100 perc.

Az algériai származású, francia Kamir Aïnouz elsőfilmjének hősnője szívszorítóan szép rendezői alteregó: a 17 éves, berber családi gyökerekkel rendelkező Selmát (Zoé Adjani, Isabelle Adjani unokahúga) szigorú ügyvéd apja és orvos anyja Párizsban neveli, a lány életét a szokásos tinédzserkori lázadás és kulturális határfeszítés, valamint saját testének tiltott felfedezése uralja, és bár egyáltalán nem szolgál rá, sem a felső-középosztálybeli élet, sem a férfiak nem bánnak vele kíméletesen. Selmát éppen annyira húzza a szíve a polgárháború dúlta, kilencvenes évekbeli Algériához – és a folytonos fenyegetettség ellenére is szülőfalujában maradó nagymamájához –, mint amennyire vágyik a modern, urbánus, emancipált életre. És míg a film látszólag megmarad a szexuális önfelszabadítás és a gyökerektől való elszakadás meséjének, olyan összetett és szerteágazó motívumokon keresztül mesél női sorsokról, mint az óriáskaktuszkokkal benőtt hegyi táj, amely egyszer Selma öröksége lesz, a terroristáktól feldúlt Algírban szinte lázadóként új életet kezdő nőgyógyász, és a felnőttkorban újraéledő, de a születés utáni első életévben már mé-



lyen megélt kötelék anyja és lánya között.

Selma igazi dilemmája, hogy vajon melyik életből kell kitornie és mi az, amihez érdemes ragaszkodnia. A lány a film első jelenetében ugyan papíron még gyermek, ám valójában már öntudatos fiatal nő, aki akár a mély megtörtségből is képes magát újraépíteni, és nem riad meg attól sem, hogy saját természetes ösztönei szavát kövesse. Igazi keresztje, túl azon, hogy bevándorló családból származik és nő, hogy túlságosan vonzó. A külseje valóban mindenkit jobban érdekel, mint a szakmai előmenetele, ám ahhoz túlságosan tanult és felvilágosult, hogy ne szegesse anyjának a kérdést: minek tanuljak annyit, ha egyszer úgyis csak férjhez akartok adni? A *Mézes szivar* a franciáknál oly népszerű identitáskereső felnövéstörténetek (*Vízi lilomok*, *Adèle élete*; *Cukorfalatok*) között a maga egyszerűségében is messze az egyik legegységesebb és őszintébb.

KOVÁCS KATA

Louis Wain

The Electrical Life of Louis Wain – amerikai, 2021. Rendezte: **Will Sharpe**. Írta: **Simon Stephenson**. Kép: **Erik Wilson**. Zene: **Arthur Sharpe**. Szereplők: **Benedict Cumberbatch** (Louis), **Claire Foy** (Emily), **Andrea Riseborough** (Caroline), **Toby Jones** (Ingram). Gyártó: **Shoebox SunnyMarch**. Forgalmazó: **Amazon Prime**. *Feliratos*. 111 perc.

A portré nem csak a képzőművészetben, de filmen is népszerű műfaj, igazán izgalmassá azonban akkor válik, ha nem csak életrajzi események mozgóképes felmondása, hanem egy alkotó víziója az általa bemutatott karakterről. A legtöbb író, rendező ott hibázza el, hogy megpróbál objektív lenni egy olyan műfajban, ahol ez eleve lehetetlen. Egy olyan személyiség filmes portréjának megrajzolásakor, akit művei, munkássága alapján ismerünk, nem élete eseményei bemutatásával ismerhet meg a néző, hanem azáltal, ahogy ezt a rendező interpretálja, megpróbálva képet alkotni, milyen ember is lehetett, akit ábrázol.

Will Sharpe, a *Louis Wain* író-rendezője kiemelkedő teljesítményt nyújtott ezen a területen, alkotása mind hangulatában, mind képi világában, színeivel és zenéjével tárja

elénk a világot, ami a művész, Louis Wain fejében (akár) lejátszódhatott. A főhős a világban helyét nem találó, kiemelkedő rajz tehetséggel rendelkező alkotó, akit szétfeszít széles érdeklődése és személyiségzavara. Nyugvópontra szerelmében talál, ám feleségét, Emilyt nagyon hamar elveszíti, élete innentől pedig egyre inkább távolodik a valóságtól – amit a film vizualitása gyönyörűen követ le. Emily betegsége során egy macskát fogadnak örökbe, felesége halála után pedig Wain számára ez az állapot válik szerelmük és közös életük szimbólumává. Így kezd kizárólag macskás képek festésébe, és válik népszerűvé.

Benedict Cumberbatch, aki már rutinos különc zenik megformálásában – Stephen Hawking, Alan Turing, Thomas Alva Edison is életre kelt már a filmvásznon alakításában



– ezúttal is remek választás az autisztikus, zavart művész szerepére. Wain élettörténete, amely magánnyal, fájdalommal, meg nem értettséggel és elismertsége ellenére – üzleti érzék híján – anyagi nehézségekkel teli, végtelemül szomorú és megrendítő alkotássá teszi Sharpe művét. Egy olyan férfit ábrázol, aki – ahogy felesége is megértette vele – képes meglátni a világban a szépet és át is tudja ezt adni, örömet szerezve másoknak, ő maga azonban soha, egyetlen pillanatra nem boldog többé.

PETHŐ RÉKA

A világítótorony

The Lighthouse – brit, 2019. Rendezte: Robert Eggers. Írta: Max és Robert Eggers. Kép: Jarin Blaschke. Zene: Mark Korven. Szereplők: Robert Pattinson (Ephraim), Willem Dafoe (Thomas). Gyártó: A24 / Regency Enterprises. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 109 perc.

A 2010-es évek filmkritikai diskurzusának egyik legtöbbet vitatott fogalma volt a „poszthorror”, amivel a Guardian kritikusa a zsáner legújabb, művészi igényteléssel megalkotott, revizionista darabjait (*Tűnj el, Fehér éjszakák, Valami követ*) próbálta egy kalap alá rendezni. A hullám legmarkánsabb szerzői arcúval bíró alkotója, Robert Eggers már az első filmjével, *A boszorkánnyal* komoly visszhangot keltett: elsősorban átható atmoszférája és kubricki (vagyis szinte mániákus) precizitással megteremtett történelmi hitelessége révén emelte a horrort a mezei riogatás meglehetősen lenézett gettójából a zsánert ritkán övező kritikai megbecsültség szintjére. Eggers a második filmjével tovább bandukolt ezen a revizionista ösvényen, immár jóval megszemből merészkedve a horror biztonságot nyújtó zsánerszályaitól.



A tizenkilencedik század végén játszódó film egy újonc és egy veterán világítótoronyőr sivár mindennapjaiból kibontakozó örületet bontja ki, ráérős tempóban elrészeltve a nézőt szürreális víziókkal és váratlan erőszakkitörésekkel. A rendező maximumra csavarta a nehezen verbalizálható, feketén derengő lovecraft-i atmoszféra kísértetieségét, amivel párhuzamosan a klasszikus dramaturgia motorjáról le: ez persze nem jelenti azt, hogy a narratívától megfosztott avantgárd horror (lásd: Elias Merhige *Begottenje*) radikális felségvizeire tévedt volna, de az is nyilvánvaló, hogy Eggers szinte gyermeki lelkesedéssel veszett bele az expresszionista hangoltságú fekete-fehér képekkel felvett rozoga szobabelsők és kódos totálképek álomszerű mikrokozmoszába. A két világítótoronyőr lassú megörülése és önfelzárkózása ezért inkább emlékeztet egy kényelmetlenül érzéki, de alig felidézhető lázalomra, mint egy klasszikusan megformált filmre: ettől lesz összességében a végeredmény egyszerre vonzó és taszító.

LICHTER PÉTER

Stillwater

Stillwater – amerikai, 2021. Rendezte: Tom McCarthy. Írta: Marcus Hinchey, Thomas Bidegain és Noé Debré. Kép: Masanobu Takayanagi. Zene: Mychael Danna. Szereplők: Matt Damon (Bill), Camille Cottin (Virginie), Abigail Breslin (Allison). Gyártó: Anonymus Content / 3dot Production. Forgalmazó: Netflix. Szinkronizált. 122 perc.

A Bibliaövezet szívéből jött elvakult Trump-hívó, vagy ha oda is húzná az ikszet, attól még lehet jó ember. A *Spotlight* díjesője óta szélesebb körben is ismert Tom McCarthy ebből a manapság sajnos nem mindenki számára egyértelmű alaptételből kiindulva, megtör-

tént esetből kanyarít elegáns karakterdrámát a kopott baseballsapkás Matt Damon köré. A jobb napokat is megélt oklahomai olajmunkás huszonéves lánya egy marseille-i börtönben raboskodik, a család szerint ártatlanul. Alkalmi munkákból tengődő apja rendszeresen látogatja, majd amikor egy per-döntőnek tűnő új információ bukkan fel, a saját szakállára nyomozni kezd. Kellő helyismeret és nyelvtudás híján persze nem sokra jut, konzervatív világlátása és céltudatossága mégis hajtják előre. Ráadásul egy francia nővel is találkozik, akivel bár sok mindenben erősen különböznek, kölcsönösen segíteni kezdik egymást.

McCarthy legfrissebb munkájának legizgalmasabb dobása, hogy az „idegenben nyomozó amerikai” klasszikus krimijét a játékidő második felére elegáns családi melodrámba fordítja. A mucai melós elsőre lesajnált régies erkölcséről szép lassan kiderül, nemcsak az ügy felderítéséhez hasznosak, de a színészneként dolgozó egyedülálló anyja lazább életviteléhez is passzolnak. Ahogy lassan valódi kötelék formálódik közöttük, úgy szorult háttérbe a régi gyilkosság felderítése. A fináléban aztán hirtelen visszakanyarodunk a thriller irányába, majd egy korántsem hollywoodias lezárást kapunk. A toxikus társadalmi megosztottságot és fokozódó globális Amerika-ellenességet



műfaji köntösben enyhíteni szándékozó film elsősorban a központi figura komplexitása miatt emelkedhet ki a mezőnyből. No és persze Matt Damon aprólékosan kidolgozott, rendkívül empatikus alakítása miatt, aki élővé varázsolja a papíron kissé tételszerű sztorit.

HUBER ZOLTÁN

A dicsőség órája

The Small Back Room – brit, 1949. Rendezte: Michael Powell. Írta: Nigel Balchin művéből Emeric Pressburger. Kép: Christopher Challis. Zene: Brian Easdale. Szereplők: David Farrar (Rice), Kathleen Byron (Susan), Jack Hawkins (Waring), Leslie Banks (Holland). Gyártó: The Archers. Forgalmazó: Netflix. *Feliratos.* 106 perc.

A klasszikus filmművészet időszaka a sérültek és kriplik kora volt: a két világháború példátlan mennyiségű férfit fosztott meg valamelyik testrészétől, és legtöbbször a lábától. Nincs tehát mit csodálkozni azon, hogy a klasszikus moziban furtonfurt feltűnnek a problémás lábú férfiak, s ügyetlen lépteikkel a modern világban tévelygők bizonytalanságát fogalmazzák meg. Az érzéketlen üzletember benuháza az élet csodaszépben, a *Ragyogás a fűben* kurvázást dicsőítő apjának sántasága, vagy a *Harminc másodperc Tokió fölött* amputálás-jelenete mind a férfiaság fenyegető kríziséről mesélnek egy-egy hőstörténet háttérben. Beszédes, hogy a huszadik század első felének egyik jellemző képtípusa – az amerikai plán – térből levágja a lábakat, és ezzel mintegy kirántja a biztos talajt a karakterek alól.

Ennek a talajvesztettségnek *A dicsőség órája* a legnemesebb angol tanulmánya. Michael Powell és Emmerich Pressburger szikár háborús drámája a rosszkedvűen bicegő tűzserészlől szól, aki német bombákat próbál hatástalanítani, de leginkább csak szépséges barátnőjét kínozza a lába elvesztése miatt.



„Miért nem veszed le?” – kérdezi az angyalarcú nő a film első premier plánjában, és nem a nadrágra, hanem a múltbra gondol: az eltorzult arcú férfi pedig képtelen válaszolni neki. Powell és Pressburger a sebzett férfilelek fájdalomát cizellálja másfél órán át: a kamera hosszú lépcsőkön követi a hős csoszogását, később a táncklubban fürkészi a mentegetőzését, majd egy vadul expresszionista magánszámában mutatja meg az alkohol utáni vágy mélységeit. *A dicsőség órája* a realista szürkeséget a legvadabb stilizációval állítja szembe, és a stílus feszültségével is a főhős belső konfliktusát közvetíti. A vívódó férfi ábrázatát rendre kontrasztos fények és árnyékok szelik keresztül, hogy aztán a végén a fallikus bombával és legyőzi önmagát, végre megterhet a fényhez a sötét kísértések elől.

NAGY V. GERGŐ

A hazug lány

Une adorable menteuse – francia, 1962. Rendezte: Michel Deville. Írta: Nina Companeez. Kép: Claude Lecomte. Zene: Jean Jacques Grünenwald. Szereplők: Marina Vlady (Jeanette), Michel Vitold (Antoine), Macha Méril (Sophie), Jean-Marc Bory (Martin). Gyártó: Eléfilm. Forgalmazó: Netflix. *Feliratos.* 105 perc.

Számba véve Michel Deville pályaindító évtizedének meghatározó jegyeit, sanda gyanú ütheti fel fejét a nézőben: a visszatérő motívumok alapján – viszonzatlan rajongás egy lekezelő férfi iránt (*Ma este vagy soha, Egy asszonyért...*, *A medve és a baba*), kitörési kísérlet a férfitekintet zsarnoki csapdáiból (*Ma este vagy soha, A Mona Lisa tolvaja, Bye Bye Barbara*) vagy épp a megmentővé váló szerelmes nő (*Egy asszonyért...*, *Leánylakás, A Mona Lisa tolvaja*) – igencsak olybá tűnik, mintha a francia zsánerfilm (egyik) sajnálatosan alulértékelt kismestere valójában a Michelle nevet viselné. Ám a titok nyitja egyszerűbb: a szubverzív női témák, a hölgymagazinok csevejeit kifigurázó bájos párbeszédék és a villanásnyi snittekkel, gra-

fikus illesztésekkel, rántott svenekkel tarkított bohó montázstechnika szerzői vonásai épp annyira köszönhetőek a korai évek alkotó- és élettársát jelentő Nina Companeez írónak/vágónak, mint a bolondos romkomjait a szakítás után mélabús bűnfilmekre (*51-es dosszié, Mélyvíz, Veszély a lakban*) cserélő rendezőnek.

Második közös művük a legelvezetesebb és legbeszédesebb példája ennek a kétnemű szerzőiségnek: a szürke hétköznapokat bizarr mesékkel felülíró, csacska újságíró, Juliette és a 40-es Antoine megfontolt, realista bűnperes ügyvédje között szövődő aszimmetrikus románc csapongó vígjátéka szinte páratlan önreflexióként szolgál az alkotópáros munkásságához (lásd még az *A medve és a baba* későbbi screwball-verzióját). Elnézve *A hazug lány* frappáns karikatúra-figuráit, szédítő és rebellis hévvel pergő epizód-füzérét, helyenként abszurdba hajló humorát, felfoghatatlan, miért nem került be a *nouvelle vague* kánonjába, olyan kultkomédiák, mint a *Zazie a metrórn*, a *Lőj a zongoristára* vagy *Az asszony, az asszony* mellé. Már csak a hol fatörzset csókolgató vagy lábujjaival gépelő, hol fátyolos szemmel kamerába néző Marina Vlady szertelen százsorszápe miatt bőven megérdemelne.

VARRÓ ATTILA



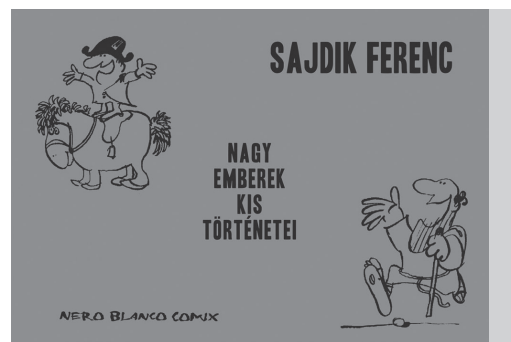
Nagy emberek és gonosz törpék

A 92. életévében járó Sajdik Ferenc a magyar karikatúra legnagyobb alakjai közé tartozik. Az állítás úgy pontos, hogy Sajdik szerénysége, visszahúzódo természete miatt biztosan nem akarna „nagy emberként” olvasni magáról. Ám azt talán ő sem tagadná, hogy a Ludas Matyi vicclap állandó munkatársaként eltöltött három évtizede nemcsak karikatúra-, hanem sajtótörténeti jelentőségűnek is bírvást tekinthető, már csak azért is, mert a fiatalabb kollégák, Lehoczki István, Brenner György, Dallos Jenő számára is mintaadó volt. Ugyanakkor Sajdik a hazai animációs film történetéből sem hagyható ki: hozzá köthetők *Pom Pom meséi* és *A nagy hohorgász* alakja, és ő tervezte az Arany Pálmát nyert Vajda Béla-rövidfilm, a *Moto perpetuo* figuráit.

Ez utóbbi remekmű és a kötetben most *Nagy emberek kis történetei* címen megjelent képsorok között nem nehéz felismerni a hasonlóságokat. A rajzfilmben hétköznapi emberek mellett villanásnyi időre a történelem nagy alakjai is feltűnnek, akik magukon viselik az utókor hozzájuk tapadó képzetait; párvonalas fizimiskájukkal, bumfordi megjelenésükkel viszont rögtön le is leplezik ezeknek az értelmezési hagyományoknak az önkényességét, esetenként bornírtóságát.

Ugyanez a megközelítés adja a képsor-gyűjtemény humorát is. Miért tartjuk hősnak Szent Györgyöt, rettenthetetlen hadvezérnek Hannibált és szépségesnek Kleopátrát? Milyen funkciót szánunk meséinkben, irodalmi műveinkben Hamletnek, Gullivernek, Ádámnak és Évának? Sajdik rendre a legendák és a sztereotípiák felől ragadja meg a címbe „nagy embereket”, de rögtön, karambolszerűen ütközteti őket a kispolgári modernitás anyagias, közönyös, kisszerű attitűdjével. Mátyás király ezért szürkül egyikévé a tucatnyi álruhás Mátyásnak, így lesz a zenitális Einsteinból a vendéglőben átvert holdkóros, a feltaláló Bellából idegesítő buzgóműcsing, Boccaccióból felszarvazott férj. Az 1971 és 1973 között rajzolt, történelmi személyiségeknek, mesealakoknak és irodalmi figuráknak emléket állító képsorok szerzője pajkos könnyedséggel, olykor a párbeszédet is mellőzve hívja fel rá a figyelmet, hogy a hőseket mindig az utókor teremti, hogy aztán nagyobb elbeszélésekbe illesztve, akár aktuális kultúrpolitikai érdekeink mentén használjuk őket. A róluk alkotott képnek pedig legtöbbször vajmi kevés köze van ahhoz, milyenek voltak valójában nagyjaink. Arról egész egyszerűen fogalmunk sincs, mutat rá Sajdik sorozata. Mint mindig, most is saját tudatlanságunk a legviccesebb.

Vannak művek, amelyeknek már a címe is igazi költészet. *A vétked lezárt szoba, melyhez csak nekem van kulcsom* – állítja Sergio Martino giallójának címe. *Késő ős* – felel rá megkapó egyszerűséggel egy kései Ozu-mestermű. Ebbe a sorba kívánkozik napjaink legjelesebb magyar karikatúristájának, Marabunak a gyerekkönyve is, amelyről talán nem is kellene egyebet írni a címénél: *A gonosz törpekommandósok világhuralmi terveinek csúf bukása egyetlen eseményteli csütörtök délután*. Az abszurd és hétköznapi mozzanatok és szürreális egymás mellé rendelése voltaképpen magának a karikatúrának az eszköze is, Marabu viszont ezúttal nem képregényt, hanem sűrűn telerajzolt kiskamasz-olvasmányt adott közre. Benne két iskolásfiú húzza keresztül az országot (a világot?) meghódítani igyekvő, szakadár törpök számításait, méghozzá alapvető shakespeare-i mód-szerekkel, álruhák és cselvétés révén. A szerző a bajszos államelnök rajzával és néhány meghökkentő képzetársítással jelzi, hogy kívülről az ifjúsági szerzők között. *A gonosz törpekommandósok* nem ér fel a legnagyobb Marabu-karikatúrákkal és -sorozatokkal, de teljességgel egyedi rajzi világa gyerekkönyvben is pompásan érvényesül.



MEDDIG ÉL EGY FILM?

Rovatunk 2022-ben Hudra Móni és Oravec Gergely képregényeivel jelenik meg. Ők a szerzői a Q címet viselő, a fanzin és képregényújság közé helyezhető, rendszerkritikus antológiának, a Filmvilágban pedig arról fognak képregényes formában gondolkodni, kinek mit jelent a film. „Abból indulunk ki, hogy a film mást jelent a színésznek, a rendezőnek, a mozigépésznek és mást a nézőnek, a filmesztétának. Képregényeink fókuszában az élmény, az átélés élménye áll. Hiszen a film elsősorban élmény, tapasztalás – testnek, léleknek egyaránt” – mondják soroza-tukról.

Sajdik Ferenc: *Nagy emberek kis történetei*. Fekete-fehér, puhafedeles, 64 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

Marabu: *A gonosz törpekommandósok világhuralmi terveinek csúf bukása egyetlen eseményteli csütörtök délután*. Fekete-fehér, puhafedeles, 160 oldal. Kiadó: Pagony.

KRÁNICZ BENCE

„A FILM...”



KONCEPCIÓ: HUDRA MÓNI • RAJZ: ORAVEC GERGŐ



* Chuck Palahniuk: *Kísértettek* (Ford. Roboz Gábor)