

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXV. ÉVFOLYAM, 02. SZÁM • 2022. február • 490 FT / 8,60 RON

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



## GUTENBERG VAGY VILÁGHÁLÓ

SPORTFILMEK • CORTO MALTESE • BETYÁR-LEGENDÁRIUM



nka  
Nemzeti Kulturális Alap  
Petőfi  
Kulturális  
Ügynökség



NFI  
NATIONAL  
FILM INSTITUTE  
HUNGARY

Mamoru Hosoda: **Belle** – Mozinet

CIRKO  
MOZI-JEGY

50%



## BETYÁRFILMEK

Az irodalomban, majd a filmben a zsvány alakját vagy úgy ábrázolják, mint a nemes lelkű banditát, aki soha nem bántja a szegényeket, lovagias a nőkkel szemben – vagy pedig a gonosztevőt látták benne, akivel szemben a társadalom jogosan védekezik. Robin Hood vagy Sobri Jóska az előbbi archetípust képviselik; Farkas Csapó Gyurka, Gelencsér Jóska hidegvérű bűnözők.

**Szomjas György: Rosszemberek (1979) – 14. oldal**



## KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Corto Maltese, a tengerész több mint kalandhős, a rendkívüli műveltségű képregényíró-rajzoló Hugo Pratt hasonmása. A Corto-sorozat ideális olvasója maga is literátus ember. Umberto Eco bonmot-ja nem alaptalan: „Ha kikapcsolódn szeretnék Engelst olvasok, ha valami komolyabbra vágyom, a Corto Maltese-albumokat lapozom.”

**Hugo Pratt: Az elveszett aranyvonat fosztogatói – 32. oldal**



## NOSZTALGIAHULLÁM

A megszépített múltra minden elbizonytalanodott korszakban nagy igény mutatkozik, de talán sosem volt még olyan keresett árucikk a nosztalgia, mint manapság a globális apokalipszis árnyékában. Napjainkban elismert rendezők sora forgatja le ifjúkori önarcképét, „kamaszkora legszebb nyarát” felidéző nosztalgiafilmjét.

**Paul Thomas Anderson: Licorice Pizza – 40. oldal**



2022 február

# FILMVILÁG

LXV. ÉVFOLYAM 02. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

- Tóth Péter Pál:** A tisztesség mint esztétikum (*Gulyás János 1946-2021*) 4  
**Benke Attila:** Az igazságtalanság kódja (*Beszélgetés Deák Kristóffal*) 6  
**Kránicz Bence:** „Sokkal közelebb jött a háború” (*Beszélgetés Pálfi Györggyel*) 8

## MAGYAR PANTHEON

- Pápai Zsolt:** Mesés férfi kurlival  
(*A kép mesterei: Zsitkovszky Béla 1869-1930*) 10  
**Zsitkovszky Béla:** Önvallomás (1928) 13

## MAGYAR ZSÁNER

- Paár Ádám:** „Csipkebokor a szállásom” (*Magyar betyárfilmek*) 14

## GUTENBERG-GALAXIS KONTRA INTERNET

- Sipos Júlia:** A Gutenberg-galaxistól a Világhálóig  
(*Beszélgetés Kovács Istvánnal és Pléh Csabával*) 20

## SPORTFILMEK

- Simonyi Balázs:** „Gyorsabban, magasabba, erősebben” (*Sportfilmek*) 24  
**Roboz Gábor:** Odafent egyszerű  
(*Dokumentumfilmek szikla- és hegymászásról*) 28  
**Margitházi Beja:** Az aszfalt hercegei (*Catherine Hardwicke: Dogtown urai*) 31

## KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

- Schubert Gusztáv:** Kalandok az Ínség-tengeren (*Hugo Pratt: Corto Maltese*) 32

## ÚJ RAJ

- Vincze Teréz:** Hosszan mesélt rövid történet (*Ryusuke Hamaguchi*) 36

## SZERZŐI NOSZTALGIAHULLÁM

- Varró Attila:** Megrekedt fejlődés (*Paul Thomas Anderson: Licorice Pizza*) 40  
**Huber Zoltán:** A nosztalgia veszélyei  
(*Párhuzamos önéletrajzok: Cuarón/Branagh*) 44  
**Kovács Kata:** A szerző ifjúsága (*Paolo Sorrentino: Isten keze*) 46

## KÖNYV

- Gelencsér Gábor:** A filmmoly (*Veress József: Könyvbe bújt filmek*) 47

## KRITIKA

- Báron György:** Feltételes szabadság (*Asghar Farhadi: A hős*) 48  
**Gelencsér Gábor:** Anyák a teljes idegösszeomlás szélén  
(*Pedro Almodóvar: Párhuzamos anyák*) 50  
**Fekete Tamás:** „Ember lesz az én kisunokám” (*Deák Kristóf: Az unoka*) 51  
**Baski Sándor:** Komfortos nyúlüreg (*Lana Wachowski: Mátrix: Feltámadások*) 52  
**Lovas Anna:** Pozitív üzenet (*Mamoru Hosoda: Belle*) 53

## MOZI

- STREAMLINE MOZI** 59

## PAPÍRMOZI

64

A címlapon: Mamoru Hosoda: *Belle* – A Mozinet februári 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**  
Sümeagy Éva

**CIMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

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

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

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

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

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

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

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

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

**Megrendelészám:**  
FP21-0001  
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 februári Filmvilág már kapható.



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

- Üldözöttből államvallás: így lett keresztény a Római Birodalom
- Hogyan került végzetes kapcsolatba Kleopátra három római hadvezérrel is?
- Kádár-kor: felemás nemzetközi kapcsolatok és kétszínű bánásmód az egyházakkal
- A burgonya világhódító útja: ismeretlen dél-amerikai növényből nélkülözhetetlen táplálék
- Trianon másodszer: az 1947-es párizsi békeszerződés

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

képekvideólinkékhírekkritikák  
elemzésekvideólinkékhírekkritikák  
elemzésekvideólinkékhírek  
kritikák  
elemzésekvideólinkékhírek  
kritikák  
elemzésekvideólinkékhírek  
kritikák  
elemzésekvideólinkékhírek

# FILMVILÁG

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

## Előfizetési kedvezmény

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

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

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

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:



NEMZETI  
FILMINTÉZET  
MAGYARORSZÁG



Nemzeti Kulturális Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



## GIANNALBERTO BENDAZZI (1946–2021)

A nemrég elhunyt milánói filmtörténész és egyetemi oktató, Giannalberto Bendazzi egyike volt azoknak a kutatóknak, akik elsőként tüntették ki elmélyült figyelemmel az animációs filmet. Jogászként végzett, de újságíróként kezdte pályáját: az animációs film iránt érdeklődve a hetvenes évek elején, az animációs fesztiválokra ért inspirációk hatására vágott bele a globális animációt feltérképező nagyszabású kutatómunkájába, melynek eredménye több átdolgozás után olaszul a nyolcvanas évek végén jelent meg. Angol kiadása, az 1994-es *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation* kolosszális enciklopédiája szót ejt minden országról, százsámra sorolja az alkotókat, ezerszámra a filmcímeket – máig minden animációkutatás nélkülözhetetlen forrásműve. Bendazzi az időközben eltelt évtizedek filmtermésének lajstromát és a korábban tárgyalt fejezetek újragondolását a három kötetben kiadott – közel nyolcvan munkatárs közreműködésével létrejött – *Animation: A World History* (2016) gigantikus anyagában tárta az olvasók elé. Az animáció mellett olyan filmrendezők munkássága is foglalkoztatta, mint Mel Brooks és Woody Allen – utóbbiról írt könyve az egyetlen magyarul is megjelent kötete. Giannalberto Bendazzi évtizedeken át rendszeres vendége volt a világ animációs filmfesztiváljainak, így a Kecskeméti Animációs Filmfesztiválra is számos alkalommal visszatért; 1993-ban pedig zsűritagként, 1999-ben zsűrielnökként töltött be tisztséget. A 2015-ös KAFF-on életmű-díjat kapott, valamint a magyar animációs film nemzetközi népszerűsítésének elismeréseként Pro Cultura Hungarica díjjal tüntették ki.



VARGA ZOLTÁN

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

### FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.  
10300002-20340016-70073285

### Utalás külföldről:

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

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

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

## MAGYAR FILMEK 1896 – 2021

Egy alapos, tárgyyszerű és izgalmas filmtörténeti lexikon. Minden igényes néző polcára ajánlja a Filmvilág:

„Nem állt szándékunkban valamiféle új kánon felállítása, ugyanakkor a legújabb kutatások fényében igyekeztünk a korábbi finomítani. Mindennek legfontosabb eleme az egészestés játékfilmek mellé a többi filmtípus egyenrangú beemelése... a 314 egészestés játékfilm mellett 75 dokumentum-, 28 rövid-, 25 kísérleti, 10 ismeretterjesztő és 64 animációs filmről olvashatunk a kötetben.” – A szerkesztők: Gelencsér Gábor, Murai András, Pápai Zsolt, Varga Zoltán.

MMA – NFI FILMARCHÍVUM, 2021.



**CIRKO** | Filmek,  
**GEJZIR** | mint sehol  
| más hol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Righteousness As Aesthetic** (János Gulyás 1946-2021) by Péter Pál Tóth, p. 4. **The Code of Injustice** (A Talk to Kristóf Deák) by Attila Benke, p. 6. **The War's Creeping Closer** (A Talk to György Pálfi) by Bence Kránicz, p. 8.

*The sense of justice and social moral values play the most important role in the oeuvre of documentary filmmaker János Gulyás, in the feature debut of Oscar-winning Kristóf Deák and in the upcoming Sándor Tar-adaptation by György Pálfi.*

### HUNGARIAN PANTHEON

**That Wonderful Movie Crank** (Master of Light: Béla Zsitkovszky 1869-1930) by Zsolt Pápai, p. 10. **A Confession** by Béla Zsitkovszky from 1928, p. 13. **Béla Zsitkovszky, the filmmaker of the first Hungarian motion picture** (The Dance) proved to be the most significant cinematographer in the early days of national film production.

### HUNGARIAN GENRE

**My Billet is a Thornbush** (Hungarian betyár films) by Ádám Paár, p. 14.

*The Hungarian Robin Hood was the „betyár” Jóska Sobri – but most of the outlaws on the puszta were nothing but cold blooded criminal in spite of their romanticized image of folklore.*

### GUTENBERG-GALAXY VS. INTERNET

**From Gutenberg to World Wide Web** (A Talk with István Kovács and Csaba Pléh) by Júlia Sipos, p. 20.

### SPORTFILMS

**Faster, Higher, Stronger** (Sportfilms) by Balázs Simonfyi, p. 24. **It's So Simple Up There** (Rock Climbing Documentaries) by Gábor Roboz, p. 28. **Princes of the Blactop** (Dogtown Films) by Beja Margitházi, p. 31.

*Sport is never a game – especially not in the movies, where every race is a fight for survival.*

### COMICS LEGENDS

**Adventures on the Salty Seas of Dearth** (Corto Maltese by Hugo Pratt) by Gusztáv Schubert, p. 32.

*Corto Maltese is more than an adventurer: he is a literati such as his creator, Hugo Pratt and his target audience.*

### NEW BREED

**A Short Story Long** (Ryusuke Hamaguchi) by Teréz Vincze, p. 36.

### AUTEUR NOSTALGIA

**Arrested Development** (Licorice Pizza by Paul Thomas Anderson) by Attila Varró, p. 40. **The Perils of Nostalgia** (Parallel Autobiographies: Roma/Belfast) by Zoltán Huber, p. 44. **Youth of the Author** (The Hand of God by Paolo Sorrentino) by Kata Kovács, p. 46.

*Nostalgia has never been more demanded commodity in cinemas than nowadays: famous directors turn their back to present, looking back with hunger for the unspoiled past.*

### BOOK

**The Filmworm** (Films Buried in Books by József Veress) by Gábor Gelencsér, p. 47.

### REVIEWS

**Release on Parole** (The Hero by Asghar Farhadi) by György Báron, p. 48. **Mothers on the Verge of Nervous Breakdown** (Parallel Mothers by Pedro Almodóvar) by Gábor Gelencsér, p. 50. **My Grandson's Gonna Be a Real Man** (The Grandson by Kristóf Deák) by Tamás Fekete, p. 51. **A Luxury Rabbit Hole** (Matrix: Resurrection by Lana Wachowski) by Sándor Baski, p. 52. **Positive Message** (Belle by Mamoru Hosoda) by Anna Lovas, p. 53.

### CINEMA

p.54.  
STREAMLINE CINEMA p.59.  
PAPER CINEMA p.64.

**On the Cover:** Belle by Mamoru Hosoda – a Mozinet release



GULYÁS JÁNOS (1946-2021)

# A tisztesség mint esztétikum

TÓTH PÉTER PÁL

**GULYÁS JÁNOS RENDEZŐ, OPERATŐR ETIKAI ATTITÚDJE ALAPVETŐ FONTOSSÁGÚ VOLT A MAGYAR DOKUMENTUMFILMEZÉSBN.**

75. születésnapján a Vigadóban köszöntötték Gulyás Jánost (a Magyar Művészeti Akadémia kis megemlékezése volt ez idén novemberben), s ez alkalomból részleteket vetítettek filmjeiből (négyet a testvérel Gulyás Gyulával közösen készítettek, négyet az önállóan jegyzettek közül). A megjelent barátok, pályatársak, érdeklődők ismerni vélték mindegyik filmet, hiszen nem egy közülük ma már klasszikusnak számít, ám így együtt megdöbbentő volt látni egyrészt, hogy János erről is forgatott, meg annál is ott volt (és ő volt ott, nem más), ezt is ők (Gyulával) mutatták fel először meg azt is. De még ennél is fontosabb volt, hogy mennyire romlatlanul frissek ezek a filmek, akár negyven év távlatából is. A kor játékfilmjei közül nem egy a maga idejében kultfilmnek kikiáltott opusz öregszik kiábrándítóan rosszul. Ezekben a dokumentumfilmekben nem fog az idő, mert bennük az embernek az őt körülvevő valóság közvetlen megismerésére irányuló elemi, minden művészi absztrakciót megelőző vágya nyilvánul meg. A jó dokumentarista mindig nyíltan, külső segítségre igényt nem tartva áll filmje mellett, filmjével, filmjében; nem valamely – mégoly látványos – rendezői koncepcióval próbál lenyűgözni, hanem a kapcsolódás lehetőségét alkotja meg, személyes jelenlétét, figyelmét, a néző együttgondolkodását vagy vitázó hevét kiprovokáló felismeréseit ajánlva fel. De a dokumentumfilm hálátlan műfaj, mivel a néző számára mi sem kellemetlenebb a szembesülésnél, főként, ha ez a néző az aktuális hatalmi berendezkedés része, kiszolgálója, támogatója. Ha felelős valamilyen mértékben az egy-egy dokumentumfilmben feltárt sunyiságokban, hazugságokban, bűnökben.

Dokumentumfilmért ritkán veregetik meg az ember vállát, s kínálgatják zsíros állásokkal. Legalábbis az olyan dokumentumfilmekért, amelyeket Gulyás János készített.

Aki bátyjával együtt az amatőrfilm felől érkezett. 14 éves, amikor már filmjük versenyez az országos fesztiválon. Minden műfajt kipróbálnak a játékfilm-től a bábfilmig. Amatőr filmográfiájuk több mint 30 címet tartalmaz (nem mindet készítették közösen), köztük – igen! – remekművekkel. Nehéz volna tagadni, hogy Gulyás Gyula 1967-es *Tanítványok* című munkája (Gulyás János eredeti operatőri munkájával) Jancsó filmnyelvére is hatást gyakorolt. Az 1970-es *Szék télen* című opusszal indult konkrétan a Táncházmozgalom. A kezdeményezésükre megalakult Cinema '64 Stúdió közös filmjeként jegyzett, később a *Vannak változások* alapjául szolgáló dokumentumfilm, a *Valóság – síppal, dobbal, avagy tűzön, vízen át...* (1968) pedig a 70-es évektől kibontakozó, a magyar dokumentarizmus legerőteljesebb irányzatává váló szociográfiai filmes iskolát előzte és alapozta meg. Kivételes emberi, alkotói és politikai bátorság kellett ennek a Kádár-rendszer alapmitológiáját („nálunk nincs szegénység”) kikezdő, a feneketlen nyomor bugyraiba aláereszkedve az egész rendszer működésképtelenségét leleplező filmnek a létrehozásához. Az amatőrfilm – amelynek a Gulyás testvérek minden túlzás nélkül vezéralakjai ekkor – nem csupán kirekesztettséget jelentett a hivatásos filmkészítési lehetőségekből, netán annak „előszobáját”, de az államszocializmus idején a hivatásszerű művészlét gyakorlásához elengedhetetlen igazodáskényszer elvetését is. Ellenkultúra is volt (miképp

az amatőr színház, zene stb.), olyan fórum, ahol a közbeszédből kiiktatott témák, gondolatok, megközelítések megjelenhetnek.

Gulyás János, Gyulával ellentétben, végül elvégezhette a Színház- és Film-művészeti Főiskolát – operatőrként. A bátyjával készített közös filmek során kialakított stílusa alapvetően határozta meg a magyar dokumentumfilm legfontosabb korszakát. Nem állítom, hogy egyedül ő kezelte úgy a kamerát, ahogy, de biztos vagyok benne, hogy számtalan, akár öntudatlan követője van, s hogy szemléletmódja voltaképpen „a” magyar dokumentumfilm szemléletmódja. Egy mainstream játékfilm (és a legtöbb dokumentumfilm) operatőr képekben gondolkodik. Szép, hatásos, emlékezetes beállításokban. Gulyás János folyamatokban gondolkodott (miközben természetesen ő is ugyanolyan jól komponált, exponált stb.). Kamerája nem csak követte az eseményeket, de még egy egyszerű riportnál is folyvást pásztázta, megfigyelte, láttatta a környezetet – viszonyba került vele. Nem keltett hatást. Nem esztétizált. Csak a legszükségesebb mértékben világított, hogy minél kevésbé befolyásolja a kamera jelenléte a szereplőt, a riportalanyt – akivel együtt mozdult, együtt lélegzett, sosem alkalmazva olyan látószöveget, amely csak esztétikailag érdekes. Ez még ma, a könnyű és végtelen kapacitású képrögzítő eszközök korában sem magától értetődő, de János egy olyan korszakban munkálta ki módszerét, amikor még a legegyszerűbb híradós snitteket is busznyai személyzet állította be, világította meg, nehézkes technikai apparátust alkalmazva! Gulyás János és – nem sokan! – mások friss szemlélete, etikai és nem csupán esztétikai attitűdje alapvető fontosságú volt a magyar dokumentarizmus – nemcsak a dokumentumfilm, de az akkori-ban felfutó dokumentarista játékfilm, a Budapesti Iskola – számára is. Legpontosabban Spiró György foglalta össze, hogy miben is áll a Gulyás testvérek filmtörténeti jelentősége: „Úgy tetszik, megtalálták a dokumentarista nagyformát. A pillanatfelvételtől lemondva az időt a mű szerves részévé teszik. [...] Elutasítják a pillanatfelvétel szimbolikus lehetőségeit, érdeklődésüket a változásra és a változatosságra összpontosítják. Anyagukról semmit sem akarnak előre tudni. A választott témát

[...] egyszerűen meg akarják ismerni. [...] Ha a forgatás közben történik valami, ami nem illik bele a felvett anyagok értékeléséből adódó koncepcióba, a koncepciót hajítják el és nem az igazságot. Tisztességes módszer, és az emberi tisztesség válik filmjeik esztétikumának alapjává.” (Legyünk őszinték! Filmvilág, 1980/12.)

A Balázs Béla Stúdióban bontakozhat ki ez a művészi program. Itt készül a rendezőpáros radikálisan szókimondó *Kísérleti iskola* (1977) című filmje, a revelatív *Vannak változások* (1978), itt kezdik el forgatni tabuk sorát megtörő első világháborús tetralógiájukat, azután a Filmszemle-fődíjas *Törvénysértés nélkül* (1988) – egyebek között. Egy-egy témát évekig járnak körül, visszavisszatérve a helyszínekre újra és újra, egyre mélyebbről láttatva azt. A paraszti életet, gondolkodást, lelkiületet sosem látott érzékenységgel megközelítő *Ne sápadj!* (1981) egy korábbi tévésorozatuk (*Domaházi hegyek között*, 1979) nyomán készült – és egy későbbi, már csak Gulyás János által jegyzett tévésorozatként (*Ne kavarj!*, 1997) értékelődött

újra. Erdély-filmjeik (*Balladák filmje I-II., Széki lassú, Kinő az ember a meséből*) évtizedeken ívelnek át. Történelmünk elhallgatott, elhazudott eseményeihez, korszakaihoz közelítenek, megalkuvás nélkül. A *Törvénysértés nélkül* az ötvenes évek deportáltjait szólaltatja meg, a *Málenkij robot* (1989) a Szovjetunióba hurcolt tizenéveseket. Filmjeik fontos szerepet játszanak a rendszerváltás szellemi közegének megteremtésében – és van bátorságuk (több mint 40 éves alkotói együttműködésük lezárultával immár külön utakat választva is) számonkérni a politikai változások után elmaradt morális változást.

A Gyulától való különválás után – ha a sorozatokat egy-egy tételnek kezeljük, akkor is – csaknem 50 (!) dokumentumfilmlet létrehozó Gulyás János képzőművészeti és portréfilmeket éppúgy készített, mint filmszociográfiát. „A társadalmi jelenségeket rögzítő dokumentumfilmek számára talán soha nem is volt, soha nem is lesz vitán felül álló tényanyag. A rendszerváltás óta, a megosztott magyar társadalomban, ahol az emberek bizonyos százalékának a gyűlölet a legfőbb mozgatórugója, még nehezebb a dolgunk. [...] A kádári időkben »csak« a cenzúrával gyűlt meg a bajunk, mostanában azonban az olykor teljesen ismeretlen gyökerű gyűlöletekkel is” – nyilatkozta egyszer (Lőcsei Gabriella: Régebben üzentek, most bekéretik a filmet..., Magyar Nemzet, 2004. X. 28.). Nem ismerek senkit a magyar filmtörténetben, akít annyit és olyan vehemenciával támadtak filmjei miatt, mint őt. Különösen történelmi, társadalomkritikai tematikájú munkáit érte sokszor méltatlan támadás. Pedig nem tett egyebet, mint amit mindig is: alulnézetből, az egyszerű emberek nézőpontjából láttatta a történelmet. Legnagyobb port azok a filmjei kavarták (*Szamizdatos évek* 2003, *Ismeretlenek* 2005, *Katalizátorok* 2009), amelyek a rendszerváltást megelőző földalatti ellenzéki tevékenységet mutatják be, nem hallgatva el sem azt a Márai

által is felismert tényt, hogy a pártállam részben kontrollálta, részben manipulálta ezt a hálózatot, sem azt, hogy a mozgalmat belülről is manipulálták, saját érdekeik szerint használták ki annak egyes hangadói, animátorai, informális vezetői. A *Szamizdatos évek* hisztérikus reakciókat váltott ki a szólásszabadság megszólalást nem vállaló, ám utólag a róluk kialakult kép hitelességét kétségbevonó, a film bemutatását akadályozó élharcosaiból.

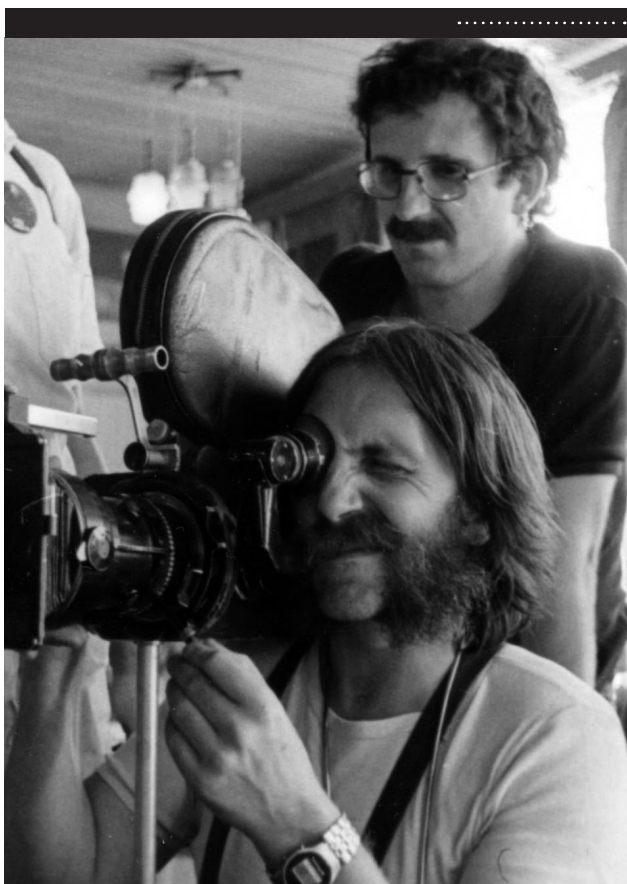
Gulyás János filmjei mindig a legérzékenyebb társadalmi kérdéseket feszegették. A 2007-es *Civil jelentés* a szánalmas miniszterelnöki beszéd következtében kitört tiltakozást, az arra adott brutális és gyáva hatósági válasz következményeit tekintette át, hasonló szenvedéllyel, de Gulyás János forgatott a kisiskolák bezáratásáról, a vörösiszap-katasztrófáról is.

A Gulyás-filmekben (sem a közösen, sem az egyénileg készítettekben) sosem (!) találunk tudatoson meghamisított információkat, csúsztatásokat. János emelt fővel viselte a korántsem esztétikai indíttatású, hanem a becsületébe vágó támadásokat. Mert hatvan évnyi tisztességes és nyilvánosság előtt folytatott, bármely szegmensében ellenőrizhető és megvitatható munka állt e mögött a „sosem” mögött.

Azon az őszre halasztott születésnapon rezignáltan újságolta, hogy 15 év után végre teljes terjedelmében bemutatja az egyik csatorna a *Civil jelentést*. A 43 éve befejezett *Vannak változások* című, játékfilmes analógiával (nem tematikáját, de jelentőségét tekintve) a *Szegénylegények*hez mérhető, Gulyás Gyulával közös filmjüket soha nem vetítette egyetlen csatorna sem. Suttogva beszélt, hiszen a nyáron rendkívül súlyos gégeműtéten esett át. Vajon az efféle, évek folyamán súlyosbodó betegség nem analóg a megszólalás, a kimondás, a megnevezés lehetőségeinek beszükülésével, amit az életét a közösségünk dolgairól való kommunikációra feltevő rendező évtizedek óta megélt? A covid legálább gyorsan öl.

Egy börtönviselt erőszaktevő sorozatszínész halálhírére főcímként kürtölte világgá a legolvasottabb magyar hírportál. A Kossuth-díjas Gulyás Jánosról valahol hátul, eldugva értesítette az olvasókat, a slendriánul pontatlan MTI-hír változtatás nélküli közlésével. •

Gulyás János és Gulyás Gyula (Ne sápadj, 1981)





BESZÉLGETÉS DEÁK KRISTÓFFAL

# Az igazágtalanság kódja

BENKE ATTILA

**AZ OSCAR-DÍJAS MINDENKI RENDEZŐJE, DEÁK KRISTÓF ELKÉSZÍTETTE ELSŐ MOZIFILMJÉT, AZ UNOKÁT. A FORGATÁS KIHÍVÁSAIRÓL, A BOSSZÚFILM SZEMÉLYES ÉS TÁRSADALMI HÁTTÉRÉRŐL KÉRDEZTÜK AZ ALKOTÓT.**

Deák Kristóf rendezői pályafutása óriási sikerrel indult: a lázadó iskolai kórus történetét elmesélő *Mindenkivel*, amit a legjobb élőszereplős rövidfilmnek járó Oscar-díjjal ismert el az amerikai filmakadémia. A következő nagy ugrást a Rákosi-korszakban játszódó, egy civil lakást megszálló ÁVH-sokról szóló fekete komédia-thriller, a *Foglyok* jelentette, ami Deák első egész estés játékfilmje volt. A január 6-án a mozikba kerülő bosszúfilm, *Az unoka* újabb jelentős építőkockája, első nagyvászonon látható játékfilmje az életműnek, ami szorosan kapcsolódik a *Mindenki*hez és a *Foglyok*hoz, amennyiben mindhárom az igazágtalanságokkal szembeni kollektív cselekvés fontosságát hangsúlyozza.

• A *Mindenki* és a *Foglyok* után *Az unoka* az első mozifilm. Mekkora kihívás volt elkészíteni?

Valamennyire már eddig is tudatosan építkeztem az első mozifilm felé, azaz minden filmem után új és nagyobb kihívásokat kerestem. A *Mindenki*ben bár egy kórus áll a centrumban, de valójában csak három főszereplőt kellett mozgatnom. A következő kisjátékfilm (A *legjobb játékban*) egészen nagy, kétszáz fős koreográfiát kellett megvalósítani, és látványban is szintet léptünk. A *Foglyok* cselekménye ugyan egyetlen lakásban játszódik, de sok kiemelt szereplőt kellett egyszerre irányítanom, és történelmi-kosztümös filmet sem csináltam még ez előtt. Innen logikus továbblépés volt *Az unoka*, amelyben egy elég népes színészgárdát rendeztem immár jóval több helyszínen, nagyobb volumenű történetben.

• A magyar filmeket általában kritikák érik az akciójeleneteik miatt, de *Az unoká-*

*ban nagyon a helyükön vannak. Mennyire volt könnyű vagy nehéz kivitelezni ezeket?*

Én még nagyon „ifjú tanonc” vagyok ezen a téren, sok mindenben Maly Róbert operatőr tanácsaira és a kaszkadőrszakértő, Gulyás Kiss Zoltán tapasztalataira hagytam. Nagyon sokat segítettek a színészek is, Jászberényi Gábornak például a *Foglyok*ban már volt bunyója, így tudtam, hogy a saját kaszkadőrmutatóit rá lehet bízni. A vágáson is sok múlott, mivel sok évi vágótapasztalatom van, így már a forgatáson tisztában vagyok vele, hogy az akciójelenetekhez megvannak-e a szükséges pillanatok, hogy az utómunka során tudjunk szelektálni.

• Honnan jött a történet ötlete?

Az *unoka* történetét Nina Kovval, társírómmal és feleségemmel együtt írtuk. Az ötlet a saját családomból jött, a dühömből és a tehetetlenségemből fakadt, ugyanis ezt a nagyon durva átverést az akkor 85 éves nagymamámmal és 90 éves nagypapámmal is megcsinálták, amit a filmben Jordán Tamás karakterével műveltek. Nem is az volt a legkegyetlenebb, hogy elvittek tőlük pár százezer forintot, hanem az, hogy azt hitték, meghalhat a fiuk, az édesapám, ez a hazugság volt a „csali”. Akkor nagyon szerettem volna megtalálni a tetteseket és visszavágni valahogy, holott amúgy egy jámbor, szelíd ember vagyok, olyan neveltetésben részesültem, hogy semmiféle erőszakos megoldást nem pártolok. De amikor ez az eset megtörtént, előtört belőlem is az ősi ösztön, hogy megvédjem a szeretteim. Ebből lett a bosszúálló unoka, Rudi karaktere. Persze a mi családjunké nem egyedi eset, sajnos tízezres nagyságrendben károsítanak meg így idős embereket, de ha sikerte-

len kísérleteket is ide vesszük, százezres „tételről” beszélünk. Azt éreztem, hogy ha valami ennyire futótűz módjára kezdett el terjedni, annak mélyebb társadalmi okai lehetnek. És ez az „unokázás” vagy „grandparent scam” nem tipikusan magyar vagy kelet-európai jelenség, már Amerikában is jellemző.

• A cselekmény mozgatórugója a nagyapapa órája. Ez a motívum honnan jött?

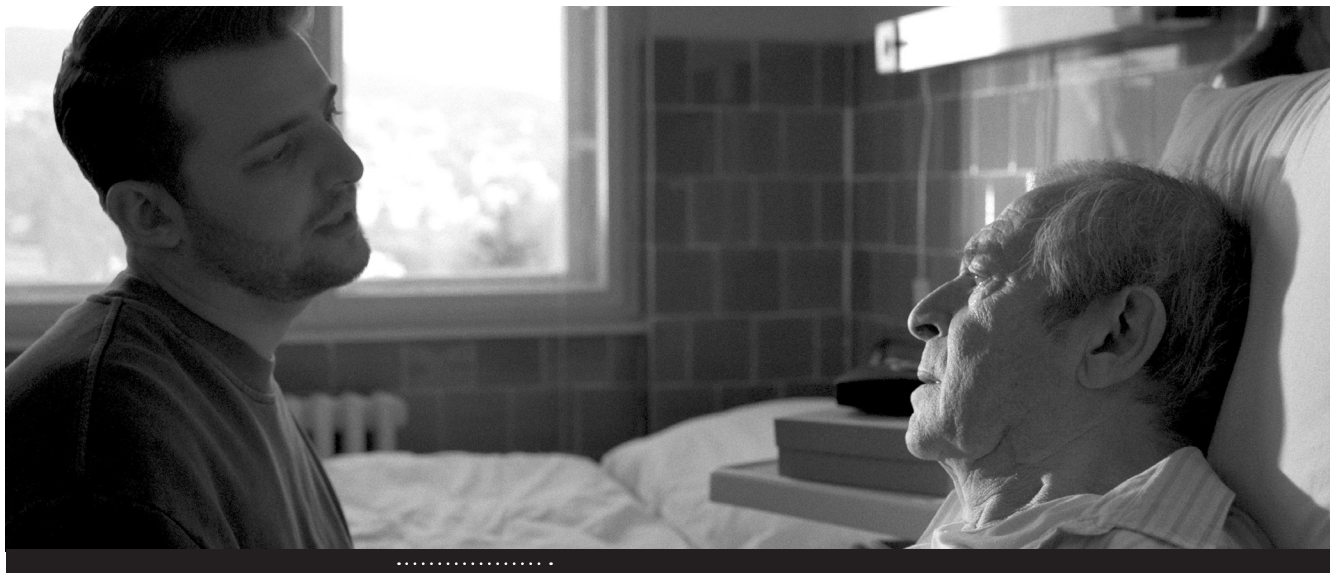
A film miatt végzett kutatás keretében nagyon sok áldozatot és érintettet megkérdeztünk, így hallottunk egy történetet, amikor az áldozat unokája kikérte a videófelvételeket. Ott látta, hogy a család volt olyan pofátlan, hogy az utolsó pillanatban még elkérte a nagymama nyakláncát is a pénz mellé. Ezen napokig gondolkodtam, annyira arcátlan húzásnak tartottam, és ledöbbsentem, hogy a bűnöző ennyire nyeregben érzi magát. Az elvett nyaklánc és *Az unokában* a nagyapapa kizsárolt órája egyaránt a hidegvérű cinizmus maximumát képviselik.

• Milyen egyéb kutatást végeztél a témában?

A rendőrség alakított egy „unokázós” ügyekre szakosodott nyomozócsoportot, ennek a tagjaival, valamint olyan ügyvéddel beszéltem, aki csalókat védett. Konzultáltam pszichológussal is, aki pszichopátákkal, csalókkal foglalkozik, és elmondta, hogyan működnek az ilyen emberek, mi motiválja őket. Továbbá mindig arra törekszem, a színészek is tegyenek hozzá valamit a sztoriohoz. Például Jordán Tamástól ered a játék, amit a karaktere, Papus és a főhős, Rudi játszanak.

• Hol zajlott és milyen nehézségekkel járt a forgatás?

Az egyik nehézséget maga a járvány jelentette, például mivel mindenképp akartunk piacokon is forgatni, mert ezeket az idős emberek jellegzetes, szimbolikus tereinek tekintem. Ám ezt nagyon nehéz volt úgy megvalósítani, hogy ne legyen tele a piac maszkos vásárlókkal. Nem akartuk a járványt „dokumentálni”, örökérvényű film készítésére törekedtünk. Sok külvárosi helyszínt is használtunk. Számomra kifejezetten fontos volt ez a milió, mert egyrészt „külvárosi gyerek” vagyok, másrészt van egyfajta romantikája és titokzatossága ennek a közegnek, ami ritkán tűnik fel magyar filmekben – míg az amerikai zsánerfilmek régóta nagy hatással használják az ottani „suburbia” díszleteit. Az ecseri piac is kitüntetett fontosságú volt, sőt sokkal nagyobb szerepe volt a forga-



tőkönyv korábbi változataiban. Rendkívül szimbolikus erejű helyszín. Az ócskások, a „hagyatékot készpénzért veszünk” mentalitás számomra metaforája annak, ahogy a társadalom az idős emberekkel bánik. A nyugdíjasok életét sokszor már kimondatlanul is értéktelennek tartja a rendszer, haláluk után pedig ott marad utánuk a sok személyes tárgyuk, és egy komplett ökoszisztéma épül arra, hogy pénzzé tegye azokat. Az ócskás biznissz bizonyos tekintetben a hullarablás „legalizált” változata.

• *Miért pont egy nagypapa és unoka kapcsolatában mesélted el a történetet?*

Azon túl, hogy saját nagyszüleimmel kapcsolatos érzelmeimből indultam ki, szeretem a kontrasztos párosokat, amelyeknél valamilyen szempontból nagy a különbség, ugyanakkor mégis sok a hasonlóság a két ember között, akik szeretik egymást. Mi az a titok, ami egyszerre összeköti és elválasztja őket? Ez érdekelt. Továbbá a mi generációnk sok időt töltött el a nagyszülőknél, hiszen a rendszerváltás után az „új kapitalizmusban” a szülők rengeteget dolgoztak. Ezért főleg nyaranta nagyon sokat voltam én is a nagymamáméknál. A nagyszülőkkel együtt töltött idő úgy vélem, meghatározza az ember értékrendjét: morális értelemben is nagyon sok mindent tanultam tőlük.

• *A Foglyok után ismét Jászberényi Gáborra osztottad a negatív hős szerepét. Miért?*

A *Foglyok*ba is azért válogattam be, mert *A martfűi rém*ben, amiben először láttam, nagyon megtetszett a játéka és

Deák Kristóf:

**Az unoka**

(Blahó Gergő és Jordán Tamás)

szia a csalót. A csaló a film elején csak egy testetlen hang a telefonban, és a kellemes hang alapján az áldozatai oda tudnak képzelni egy kedves, segítőkész figurát, így belesétálnak a csapdájába.

• *Miért Blahó Gergőt választottad a főhős, Rudi szerepére?*

Abban biztos voltam, hogy nem nagy sztár fogja őt játszani, mivel *Az unoká*-ban fontos, hogy a néző végig szorosan kötődjön a karakterhez, ezt pedig gátolja, ha egy túlságosan is ismert színészt követ a vásznon, mivel tudja róla, hogy színész. Ugyanakkor civilt sem akartam, mert rengeteg szerencse is kell hozzá, az egy nagyon kivételes eset, ahogyan Kis Hajni megtalálta Dietz Gusztávot a *Külön falka* főszerepére. A szereplőválogatásnál az elsődleges szempont az volt, hogy meglegyen a színészen az a kettősség, amit Rudi képvisel: a kislíus naivitás és a potenciál, hogy az igazságtalanság és az elkeseredettség hatására belőle is ki tud robbanni a vadállat.

• *Az unokát bizonyos szempontból a Mindenki rokonának éreztem, mivel mindkető a közösségi cselekvés szükségességét, a társadalmi értelemben vett „felnőtté válást” hangsúlyozza. Mit gondolsz erről?*

Lehet, hogy ez egyfajta „monomániám”, hogy az igazságtalanság ellen csak együtt tudunk fellépni. Az igazságtalanság soha nem önmagában áll, hanem bele van kódolva az egész rendszerbe, amelyben élünk, és általában nem le-

het gordiuszi csomóként egyszerűen „átvágni”. De mi lenne, ha néha, összefogva mégis át lehetne? A közelmúltban nagyon divatos fogalomná vált a „tanult tehetetlenség”, ami sokszor a gazdasági-politikai hatalom érdekében is áll: komoly erőket kell mozgósítani ellene minden ország társadalmában, hogy a vélt eszköztelenségünk ne gátolja meg a közösségi cselekvést az igazságtalanságokkal szemben.

• *A Foglyok is thriller volt, Az unoka is ebbe a műfajba sorolható. Maradsz ennél a zsánernél a következő filmjeidben? Mik a terveid?*

A thriller az összes műfaj közül a legmegengedőbb, rengeteg minden tarthat ide. De amúgy nem feltétlenül gondolkodom zsánerekben. Angliai tanulmányaimnak és a saját „krédómnak” köszönhetően mindig azokat a filmeket szerettem és olyanokat is szeretnék csinálni, amelyekben nem tudod kiszámítani, mi fog történni. Ez talán belefér a thriller legtágabb definíciójába: a kiszámíthatatlanság miatt izgulsz valakiért, valakinek a sorsáért, lelkéért, hogy mit lép legközelebb, miként fogja kívágni magát az adott rizikós helyzetből. De a zene is mindig hangsúlyos elem lesz a filmjeimben. Egyébként többféle filmötletem van, magyar nyelvű és soknyelvű koprodukció egyaránt, de van sorozattervem is, nem csak játékfilm. Régóta érdeklődöm egy 19. századi magyar történelmi személyiség iránt, aki nagyon fontos alak, mégsem szerepel a hivatalos tananyagban, utcát sem neveztek el róla, és ez nem véletlen. Róla szívesen csinálnék egy sorozatot. •



BESZÉLGETÉS PÁLFI GYÖRGGYEL

# „Sokkal közelebb jött a háború”

KRÁNICZ BENCE

**A MINDÖRÖKKÉ VILÁGVÉGE-HANGULATÚ TAR SÁNDOR-ADAPTÁCIÓJA 2015-BEN FORGOTT LE, DE CSAK A JÁRVÁNY ALATT KÉSZÜLT EL.**

• A *Mindörökké* nagy részét 2015-ben forgatták, majd 2020-ban vették elő újra az anyagot, és fejezték be némi utóforgatással. Annak idején miért maradt félbe a munka?

Ez egy független film, minimális költségvetésből készült. Ami azt is jelenti, hogy sokáig tartott megcsinálni, miközben a forgatásra kevés időnk volt – én 2015 nyarán egy hónapra tudtam felkérni a szereplőket, amikor a gyártósnak is ráért. Végül két okból nem tudtuk befejezni a filmet. Az egyik, hogy belekezdhattunk *Az Úr hangjába*, ami rendezői költségvetésből készült, és ez négy év szünetet jelentett. Nagyon nehéz lett volna egyszerre forgatni azt a filmet és megvágni a *Mindörökké*-t, különösen, hogy szerzői filmről van szó. A másik ok, hogy amikor meg-

láttam a *Mindörökké* leforgatott anyagait, nagyon megijedtem, hogy milyen filmet csináltunk. Keményen megcsapott az első vágat kiábrándultsága és szomorúsága. Akkor szembesültem vele, milyen rosszul érzem magam. Ez éppen a meg nem valósult *Toldi*-filmtervem csatája után volt, amikor úgy éreztem, ha nem forgatok valamit azon a nyáron, megőrülök. A *Mindörökké*-ben benne van a *Toldi*-harc összes keserősége és az egyoldalú politikai térfoglalás miatt érzett kilátástalanság. Azóta úgy érzem, nem lett jobb a világ, inkább elkezdte beérni a filmet. A *Mindörökké* továbbra is szomorú és nyomasztó, de egyre inkább úgy látszik, hogy arról a világról szól, amelyben létezőnk.

Pálfi György:  
**Mindörökké**  
(Menszátor-Hérezs Attila)

• *Hogyan tértél vissza a filmhez?*  
Jött a koronavírus meg egy újabb meccs a Filmintézettel.

A *Sömme* című filmtervünkénél is kaptunk pénzt az előkészítésre, majd se szó, se beszéd, kirúgtak bennünket a gyártásról. Ekkor derült ki, hogy Lemhényi Réka vágónak is megálltak a munkái a koronavírus miatt, és lett ideje foglalkozni a *Mindörökké* leforgatott anyagaival. Mondtam neki, hogy bármit kihozhat belőle, akár egy tízperces rövidfilmet is. 2020 nyarán, az első lezárások végén szöjt, hogy összevágott egy nagyjátékfilmet. Hozzáforgattunk három-négy napot, elvarttuk a történeteszlakat, és megvolt a filmünk.

*Tar Sándornak* A mi utcánk kötetben megjelent *El, valahová című novellájából indultatok ki. Úgy vettem észre, leginkább Ocsenás kívülálló karaktere, ez a gyarló, de végső soron segítő szándékú figura volt fontos nektek.*

Szerintem nem csak ő, kellett nekünk az egész történet, felhasználtuk az összes karaktert. A *treatment* szorosán kapcsolódott a novellához, a mellékalakok is Tar Sándortól jönnek. Alakítottunk a világon, hogy ne a vidéki mélyszegénység vegye őket körül, hanem a háború, tehát disztópikus történetet formáltunk a novellából. Az alkotótársam, Ruttkay Zsófi fogalmazott úgy, hogy a novella energiáit sikerült adaptálnunk, a szöveg mögötti jelentéseket. Organikusan építettünk, beengedtük a színészek ötleteit is a forgatáson, ezért könnyen áradt be mindaz, amit nehezen lehet kiolvasni a novellából. Erősen jelent meg például a szerelmi háromszög helyett egy négyszög, vagyis a két férfi közötti kapcsolat kapott új árnyalatot – ez barátság nál több, de homoszexuális viszony nál kevesebb. Valószínűleg a bennük munkáló féltékenység sem csak a nőkre irányul, hanem arra, hogy az egyik férfi azt akarja, a másik inkább vele foglalkozzon. A másik fontos motívuma a filmnek és Tar világának is: a megfigyelés. Tudjuk, hogy Tar nyitott szemmel járt a környezetében, valós emberek valós problémáikhoz keresett irodalmi nyelvet. Ráadásul kiderült az is, hogy nem csak „saját felhasználásra” gyűjtötte az anyagot, hanem ügynökként jelentett is. Ösztönösen került be a filmbe, hogy a hőseinket valaki figyeli: a háborús fenyegetettség egy mesterlövész távcsövén keresztül szivárog be a karakterek mindennapjaiba. Persze, eltértünk a novella konk-



rét cselekményétől, de ihetforrásként nagyon fontos volt nekünk.

• A Mindörökké a közeljövőben játszódik, amikor Európában háború dúl, Magyarország és Szlovákia már visszasüllyedt valamiféle barbár állapotba. A film jóformán posztapokaliptikus díszletek között játszódik. Ezt ma is olyan érvényes allegóriának találod, mint hat évvel ezelőtt?

Erre utaltam azzal, hogy a világ elkezdett aláfördülni a mi sztorinknak. A forgatás idején még eleven emlékként éltek bennünk az Ukrajnában zajló harcok, a holland utasszállító le-



vésére utalunk is a filmben. A disztópia külsőségei az ukrán frontot és a szerb háború „díszleteit” idézik fel. Ez a háború szerintem sokkal közelebb jött. Gondolj csak arra az év végi újságcikkre, ami szerint az amerikaiak felhívták az oroszok figyelmét, nehogy megpróbálják elfoglalni Ukrajnát. Ki gondolt erre? Ezt a lehetőséget az újságból kell megtudnom? Hogy a háború így látszik a filmben, figyelemfelhívás, külsőség. Lehet, hogy ma az emberek nem sétálnak fegyverrel a hátukon, és van víz meg áram, de a társadalmilag és egyénileg is megnyomorító háború áttételesen jelen van. Széttöredezett és polarizált a társadalom, a politika gyűlöletre uszít, terjed a fake news, nehezen alakulnak ki valódi közösségek. Nincs látványos fegyveres konfliktus, de háborús állapotokat idéz, ahogyan nem tudunk beszélni egymással, ahogy a családi asztalnál élesen kettéválnak az álláspontok. Erre az érzetre építettünk 2015-ben, és ez sokkal súlyosabbá vált napjainkra.

• Sok tekintetben nagyon más filmekről van szó, mégis a rendszerváltás környéki „fekete széria” darabjai jutottak eszembe a Mindörökké láttán: Fehér György Szürkülete, vagy a Woyzeck, még a Kárhozat is. Azokban a filmekben is arról van szó, hogy valaminek vége van, és az emberek a halott tereket próbálják meg élettel megtölteni, már ameddig bírják ép ésszel. Látsz hasonlóságot azokkal a filmekkel?

Nem kerestem a hasonlóságokat, de Tallinnban, a film fesztiválbemutatóján már találkoztam olyan újságíróval, aki

ilyesmit említett. Emiatt bele kellett gondolnom a párhuzamokba. Valóban közös a világvége tudata, és magánemberként azt mondhatom, tényleg hasonló világot élünk, mint a szocializmus végső időszakában. Amikor a „fekete széria” filmjei megszülettek, még nem lehetett tudni, megbukik-e a demokráciaellenes, autokratikus hatalom, vagy éppen csak sejteni lehetett a rendszer végét. Azt viszont nem tudom, most újabb rendszerváltás előtt állunk-e.

• A filmet a tallinni Black Nights fesztiválon mutattátok be. Mire rezonáltak belőle az ottani nézők?

Felemelő élmény volt a fesztivál. Hihetetlenül jó a város, a Black Nights-szal pedig 25 éve foglalkoznak szakadatlanul a szervezők, így építették fel elismert A-kategóriás fesztivállá. Mi azzal a jogos büszkeséggel mentünk ki, hogy a semmiből is megcsináltuk a filmet, minden körülmény és akadályoztatás ellenére. Mindezt megemelte, hogy rezonáltak rá a nézők. A bemutató a legfontosabb pillanat egy filmrendezőnek: működik-e a film? Jelent-e valamit vadidegeneknek, külföldieknek, más kultúrából jött embereknek? A vetítés után a kérdésekből úgy éreztük, igenis jelent. Sok dicséző kritikát kaptunk, és persze olyat is, ami alapján hiányérzete maradt a kritikusnak – de azok is értő szövegek voltak, a szerzőik tudták, honnan és miről beszél a filmünk.

• Most négy másik rendezővel forgatsz minisorozat-adaptációt Arthur Schnitzler Körtáncából, ami színpadi formában, Kornis Mihály átíratában egyszerű már kicsap-

Pálfi György:  
**Mindörökké**  
(Polgár Tamás és  
Érsek-Obádovics  
Mercédesz)

ta a biztosítékot Magyarországon. Milyen indítatásból vágtatok bele a közös munkába?

Felkérésre. Kalmár Péter producer írt egy forgatókönyvet, ami erősen szól napjaink társadalmáról. Schnitzler drámája is a társadalmi szerkezetet boncolgatta, a cselédlánytól a kormányzóig minden társadalmi réteg tagjai találkoznak egymással egy-egy szeretkezés jelenetén keresztül. Kornis ugyanebben a szerkezetben a rendszerváltás körüli magyar társadalomról beszélt, most Kalmár a mai társadalommal kapcsolatos gondolatait fogalmazta meg. Ezúttal a Tinderen ismerik meg egymást a szexre éhes szereplők, és egy eladásra váró épületben találkoznak, amit a filmben Hivatalnak nevezünk. Ebből a sorozatból rendezek két epizódot Török Ferenc, Novák Erik, Szilágyi Fanni társaságában. Ez alapvetően Kalmár Péter szerzői víziója, de rendezőként mindannyian a saját stílusunkban dolgozhatunk.

• Mindeközben 2020-ban elkészültél egy alacsony költségvetésű akciófilmmel, a Hotel Balatonnal. Mikor láthatjuk?

Nehéz megmondani, mert az a film „megbetegedett”. 2021-ben ki kellett volna jönnünk vele, de jogi problémáink adódtak. Leforgattuk, de egyelőre ellehetetlenült a forgalmazása. Hiányzik néhány nap pótforgatás, de nem tudjuk, mikor vághatunk bele. Most nem kívülről jöttek akadályok, hanem belső feszültségek támadtak. Év elején talán lesz lehetőségünk kiverekedni magunkat ebből a szorult helyzetből. •



A KÉP MESTEREI: ZSITKOVSZKY BÉLA (1868-1930)

# Mesés férfi kurbllival

PÁPAI ZSOLT

ZSITKOVSZKY NEVE MINDEN CINEFILNEK BEUGRIK A TÁNCZ-RÓL, DE AZT KEVESEN TUDJÁK, HOGY A MAGYAR FILM ELSŐ KORSZAKÁNAK EGYIK LEGJOBB OPERATŐRE VOLT.

Újabbban a legtöbbet emlegetett magyar filmek toplistáján előkelő helyen szerepel egy hozzáférhetetlen, nem látható mű, az 1901-ben született *A táncz*. Nyilván azért, mert ez a magyar filmtörténet egyik nyitótétele. Az egyik – ugyanis a magyar filmtörténet többször elkezdődött. Legelőször akkor, amikor – 1896-ban – a Lumiére fivérek munkatársai Budapesten bemutatták világgraszoló találmányukat, a kinematográfot, és ha már itt jártak, néhány hazai felvételt is készítettek. Aztán akkor kezdődött el a magyar film története, amikor – a Millennium utáni években, feltételezhetően külföldi „kinematográf felvételezők” közreműködésével – különböző szkeccsek készültek szerte az országban, a főváros mellett például Siófokon, Temesvárott (egyetlen egy sem maradt fenn belőlük). Majd pedig jött a ma már hivatalosnak tekintett nyitány, *A táncz*, az első valóban megrendezett, szcenírozott, ráadásul egyértelműen honi alkotók által készített magyar film. Alkotóját, Zsitkovszky Bélát már pusztán emiatt fontos pozíció illeti meg a hazai mozgóké-

historiájában. Zsitkovszky azonban nem maradt egyfilmes mester: igaz, (társ)direktorként egyetlen további játékfilmet, valamint mozgóképriportokat abszolvált csupán, operatőrként igen tevékeny volt, és a magyar némafilm magasan jegyzett alakjává vált. Vagy negyven játékfilmen dolgozott 1914 és 1920 között; fél tucat maradt fenn közülük.

## MUYBRIDGE VELOCIPÉDEN

Az 1868-ban a felvidéki Eperjesen született Zsitkovszky Béla jól nősül, nem is igazán neje családjának anyagi, hanem szellemi hinterlandja okán. A magyar fényképészet úttörője, egyúttal az első hazai természetfotós, Divald Károly lányát veszi el, márpedig apósánál nem található alkalmasabb személyt az országban a fotográfia alapjainak elsajátításához. Ezután Bécsben ismerkedik a film előtti filmmel, majd hazatérve sikeresen reprodukálja a brit Eadweard Muybridge nevezetes mozgó(fény)képkísérletét. Muybridge lovakról készült sorozatfotók (fázisképek) egymás mellé helyezésével alkotta meg a történelem legelső, alig néhány másodperces ősfilmjeit, és módszerét Zsitkovszky egy velocipéddel közlekedő ember bemutatásához alkalmazza. Miskolcra költözik, ahol „saját szerkezetű” gépeivel „kép-nagyító és fényképészeti műtermet” nyit, de a millenniumi ünnepek már Budapesten érik, itt ismerkedik meg a Lumiére fivérek kinematográfjával, amely

### „Nem maradt egyfilmes mester”

(Zsitkovszky Béla: *A táncz*, 1901 – Kiss Mihály, Lányi Géza és Blaha Lujza)



... aztán modellként szolgál saját készüléke megalkotásához. Zsitkovszky Bélát nemcsak a (mozgó)fényképkalkotás gyakorlata, hanem az elmélet is vonzza, szakmai társaságok tagja, rangos periodikák munkatársa (*Szafényképészek Közlönye*, *Magyar Fényképészek Lapja*). 1906-tól Mai Manó és Löwinger Mór mellett a Magyar Fényképészek Országos Szövetsége lapját, *A Fényt* szerkeszti, és hasonló minőségben közreműködik a Korda Sándor vezetésével 1915-ben induló *Mozihétben* is.

Mozgóképkalkotói pályája már a Muybridge-kísérlet adaptálásával elindul, de a századfordulón izzik be. 1899-től a Kerepesi (1906-tól már Rákóczi) út Rimanóczy Palotájában helyet kapó Uránia Tudományos Színházban dolgozik, ahol az előadásokat előbb állóképekkel (diorámákkal), majd mozgó anyaggal illusztrálják. Zsitkovszky ambiciózus tervet érlel: Pekár Gyula táncról szóló előadásának apropóján 500 méteres filmet kíván készíteni, az elsőt Magyarországon akkor, amikor egy átlagos mozgóképek hossza szerte a világban ennek csak fele-harmada. Az emeleten rendezi be a filmlaboratóriumát (az elsőt az országban), amelyet két munkatársával, egy fényképészsegéddel és egy takarítónővel üzemeltet. A felvételek az Uránia emeleti esztrádján folynak, a Magyar Királyi Operaház és a Vígszínház művészei – mások mellett Hegedűs Gyula, Vendrei Ferenc, Márkus Emília, Blaha Lujza – járnak el különböző táncműsorokat a világ minden tájáról. A filmnek nemcsak az utó-, de az „előélete” is sanyarú. Lajta Andor írja a hatvanas évek elején, máig kiadatlan munkájában (*A magyar filmlaboratóriumok története, 1901–1961*): „Az első, név nélküli magyar filmlaboratórium nemcsak arról nevezetes, hogy itt hívták elő és másolták az első magyar játékos film szalagjait, hanem arról is, hogy a hat évtized alatt történt nagyon kevés számú laboratóriumi tűz itt ütött ki először.” A felvételek letelején meggyulladnak a nitroszalagok, a leforgott anyag odavész, a produkció jövője is kétségessé válik, de a színészek – és persze Zsitkovszky – elkötelezettsége végül megmenti a filmet: az elpusztult részeket újra veszik, és 1901. április 30-án sikeres premiert tartanak. A film sokáig műsoron marad, és eljut az ország határain túlra is, a glóbusz másik oldalára, egészen Japánig.



Később Zsitkovszky Béla direktorként nemigen működik – amúgy talán *A tánczot* sem ő, hanem valójában Pekár Gyula rendezte. 1909-ben ugyan Bárdi Ödönnel tandemben elkészíti *A szabadkai drámát* (1909), ezt a

korban nagy port kavart bűnesetet, egy bérgyilkosság történetét feldolgozó „rekonstruált híradót” (ma úgy mondanánk: dokudrámát), ám ezután végérvényesen az operatőrök közé igazol. Közreműködik híradófilmekben (névéhez fűződik 1906-ban a II. Rákóczi Ferenc hamvainak hazahozataláról szóló filmriport – ez a legkorábbi magyar dokumentumfelvétel, amely fennmaradt), kiteljesedni azonban játékfilmekben fog. Operatőrként a legjelentősebb rendezők munkatársa, Korda és Kertész, továbbá Garas Márton, Balogh Béla, Lázár Lajos, Deésy Alfréd mellett dolgozik.

#### ÁLMOK LÁNYA, PÁLMAÁGGAL

Jóllehet az általa fotografált játékfilmek alig több mint tizede maradt csak fenn – *A munkászubzony* (Bródy István, 1915), a *Simon Judit* (Mérei Adolf, 1915), *A falu rossza* (Pásztor M. Miklós, 1916), az *Elnémult harangok* (Garas Márton, 1916), *Az obsitos* (Balogh Béla, 1917), *A tizennegyedik* (Balogh Béla, 1920) –, ez a néhány mű is impozáns portrét vá-

#### „A természet képei kommentálják”

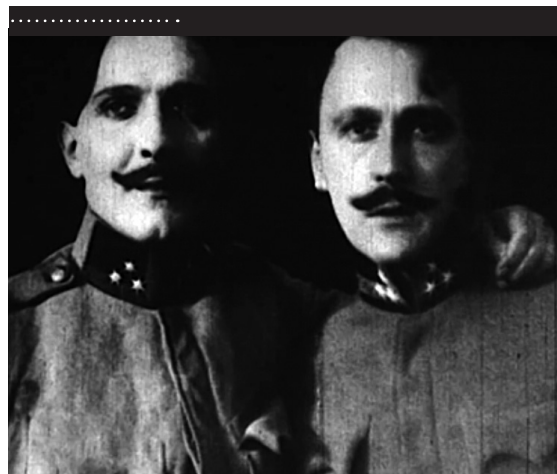
Mérei Adolf.  
Simon Judit, 1915 –  
Cs. Aczél Ilona)

mindenekelőtt a kamerajátékai izgalmasak. A kor nagyobb volumenű magyar produkciói, legyen szó például a *Mire megvénülünk*ről (1916; rendező: ifj. Uher Ödön; kép: Kovács Gusztáv), a *Szulamitról* (1916; rendező: Illés Jenő; kép: Berendik István), *A bánya titkáról* (1918; rendező és operatőr: ifj. Uher Ödön) vagy akár *Az aranyemberről* (1919; rendező: Korda Sándor; kép: Kovács Gusztáv), a kamertechnikájukban szürkékben Zsitkovszky munkáinál. Már a tízes évekbeli operatőri pályája nyitótételét jelentő *A munkászubzony* is a kameravezetés izgalmasságával tűnik ki. Az expozícióban autofahrttal látjuk Budapest panorámáját: Zsitkovszky mozgó hajóról fényképezi a várost és diszkrét svenkekkel is erősíti az összehatást. Bámulatos a budai

oldal óriástotálja, benne a várral, a Margit (ma: Bem) rakparttal, a Batthyány térrel, ráadásként az épp ekkoriban renovált, ezért felállványozott Lánchíd, no meg a Margit híd látványával. A film további részeiben ez, a filmképet dinamizáló stílus uralkodik. Igaz, a belsők megmaradnak teátrálisnak, *horribile dictu* művinek, a külsőkben gyakran svenk vagy követő kamera segítségével épülnek a kompozíciók. Hasonlóképpen tagolódik elő *A falu rossza* képi világa, melyben – kivált a játékidő második felében – a svenkalkalmazás egyenesen szerkezet-építő elemmé válik, de a svenk a *Simon Judit* fényét is megemelik. Mindkét film az évtized közepén forgott, amikor még a progresszívebb törekvéseket felmutató európai filmgyártásokban is épp csak elkezdték felismerni a gépmozgásoknak a nézők érzelkeit stimuláló, vagy éppen jelentésközvetítő szerepét.

A *Simon Judit* címszereplője fiatalon megesett asszony, aki szégyenétől úgy szabadul meg, hogy vízbe öli csecsemőjét. Bűne az égre kiált, és jövője bosszút áll a múltján: bár szerető férjet talál, a frigyből születő gyermekei mind meghalnak még csecsemőként. Az arányos, harmonikus, szép belső formarímekkel dolgozó, és meglehetősen összetett értékszempléletű film, amelyben a hősnő karaktere jellemzően egyszerre idézi meg Mózes anyját (a sodrásba vetett csecsemő motívumával) és Szűz Máriát (a film második felében az ikonográfiai elemekkel, elsősorban ruházatával) az Arany-epigon Kiss József 1875-ben publikált balladája nyomán készült. A debütáns Mérei Adolf rendező jelentősen kibővíti a ballada cselekményét, és Zsitkovszkyval az oldalán itt-

„Békéről álmodik a Nagy Háború idején”  
(Balogh Béla:  
Az obsitos, 1917 –  
Petheő Attila és  
Torday Ottó)







ott izgalmas látványvilággal is dúsíítja azt. Egyrészt a szubjektív, a hősnő lelkét eluraló képek megmutatásával, míg máskor a kamera mozgató-sával teszik filmszerűvé a

művet: az expozícióban a szörnyű tet-tére készülő Juditot veszik dinamikus képekkel, majd a film végén ugyan-csak őt – de már nem bűnelkövető-ként, hanem áldozatként – mutatják ekképpen. A kolorokál is újszerű. Mindkét jelenetben Judit helyzetét a természet képei kommentálják: a ha-ragos szél rázza faágak és lebegtette levelek, az apró örvények pettyezte vízfelszín. Nem az ég sötétje, inkább a tájelemek mozgása teszi beborulttá, s így baljóssá a filmképet. Kevésbé a nemzetközi mozgóképminták inspi-rálhatták Zsitkovszkyt: világépítését Kőhádi Zsolt a magyar festészet ha-gyományaiából, Zichy Mihály Arany balladáit illusztráló grafikáiból és Paál László munkásságából (*Erdő szé-le, Békák mocsara*) vezeti le. (*A moz-gás halandó bája*, Zempléni Múza, 2008.06.02.) Hogy Zsitkovszkyt a ha-zai festészet inspirálhatta, *A falu ros-sza* is tanúsítja: ott, jegyzi meg Kőhádi, Munkácsy és Hollósy Simon hatása érzékelhető.

A *Simon Judit* lélekbe helyezett ké-peit nem egyedülállóak a Zsitkovszky fotografálta filmekben, *Az obsitos*ban komplett jelenet – a magyar néma-filmkorszak egyik legnevezetesebb képsora – születik a szubjektív kom-pozíciókból. A hős, Gyuri édesanyja a békéről álmodik a „Nagy Háború” ide-jén: fiát kívánja végre viszontlátni, nem tudván, hogy az már elesett a fronton.

**„A svenk szerkezeti elemmé válik”**

(Pásztor M. Miklós:  
A falu rossza, 1916 –  
Medgyaszay Jenő)

szág egyik legszebb és emblematisz-tus tájeleme közvetetten Zsitkovszky Bé-lának köszönhető.

Filmjeiben a kameravezetési és mi-liőfestési technikákkal szemben a plánalkalmazások kevésbé korszerű-ek. A tágabb képkivágatok – a kistotál és a bőszekond – dominálnak, melyek csak elvétve variálódnak: ritkák a jele-neteken belüli pláncserék. A közelire vágás-váltás végképp az. Zsitkovszky nem volt híve a szűkebb plánoknak, aminek egyszerű-egyszer szóban-írás-ban is kifejezést adott. Néhány kivé-teles pillanatban mégis él közelivel: például *A munkászubzony*ban, amikor a hős megmutatja alkalmi hölgyisme-rősének a neje és lánya fotóját, *A falu rosszában* pedig egy feszült éjszakai jelenet során a zsebóra premier plánja tudósít a pontos időről.

**A KOLDUSGRÓF HAGYATÉKA**

A húszas évek a magyar filmtörté-net legszomorúbb periódusa, amikor csaknem megszűnik a néhány évvel korábban még prosperáló, sőt termé-kenységét tekintve a világ élvonalához tartozó hazai filmes üzem, és magától értetődően a szereplői is ellehetetlen-ülnek, esetleg – mint Korda, Kertész, Garas – elmenekülnek. Már-már foko-zhatatlanná erősíti a veszteségérzetet, hogy a magyar filmnek nincs ideje ki-futni magát, és még a csúcspont előtt a mélybe zuhan: a nagy produktivitás

épp akkor kezdene átcsapni nemzet-közi mércével is mérhető-jelentékeny minőségbe (Garas Márton: *A táncosnő*, 1919; Sugár Pál: *Vihar után*, 1919), amikor egy csapásra mindennek vége.

Zsitkovszky Béla a válságkorszak legelején, azaz a tízes évtized leg-végén teszi le a kameráját. Utolsó teljes értékű munkája a Balogh Béla rendezte, 1920-ban bemutatott *A tí-zennegyedik*, egy csavaros mesével, ki-élesített kalanddramaturgiával, nagy-szabású happy endekkel dolgozó, azaz voltaképp eszképiista, legalábbis a kor nyomorúságos kontextusaitól két órá-ra eloldódást kínáló „megapic”. (Az ezutáni *Elnémult harangok* – bár egyes filmográfiák e tekintetben megtévesz-tőek – nem önálló film: az azonos című 1916-os verzió egyes pontokon meg-változtatott felújítása).

A filmipar depressziójával, stagná-lásával nyilvánvalóan egybevág Zsit-kovszky karrierjének krízise. Mint aho-gyan szeretett médiumát kivéreztetik a történelmi-politikai-gazdasági körül-mények, úgy vegetál ő is a húszas évti-zedben. A repertoárját oktatófilmekre szűkítő Pedagógia Filmgyár munkatár-saként dolgozik, amelyet még a tízes években gründolt, és amelynek égisze alatt készült a mester tízes évekbeli sikerkorszakát elindító *A munkászubbony*. (A cég épülete később a Kinizsi, illetve a Blue Box Mozi otthona lesz, valamint – szanálása előtt egy évtize-dig – a Kultipléxé.)

A magyar film feltámadását Zsiti bá-csi, ahogy sokan nevezték, már nem éri meg: épp lemarad a honi hangos-film megszületéséről. A Balogh Bélá-val 1917-ben forgatott – nem fellel-hető – munkája címét kölcsönözve: Zsitkovszky Béla a magyar film „kol-dusgrófja”, aki nélkül nincs kezdet és nincs folytatás sem, élete végére mégis elfelejtik, és a mellőztetés nyo-mán szellemi szincstelenné vált. Idegei felmondják a szolgálatot, 1929-ben a hűvösvölgyi elmeegógyintézetbe zár-ják. Itt szenderül halálba másfél évvel később tüdőgyulladással a rendező, az operatőr, a szerkesztő, a feltaláló, az első magyar filmfelvevő megalkotója és az első hazai filmlaboratórium meg-teremtője. Nincs fátylós felvonulás az emlékére vagy szentmise a baziliká-ban: alig valaki tud róla Budapesten, az országban, hogy elment a nagybe-tűs kinematográfus. •

ZSITKOVSZKY BÉLA

# Önvallomás

ZSITKOVSZKY ÖNÉLETRAJZA A FILMKULTÚRA ELSŐ ÉVFOLYAMÁNAK NEGYEDIK SZÁMÁBAN, 1928. JÚLIUS 25-ÉN JELENT MEG.

**H**arminckét évvel ezelőtt került először Magyarországra a film, amelyet akkor még „élőképnek” neveztek. A millenniumi kiállításon, 1896-ban a sokszorosítási és fényképészeti pavillonban mutatták be nálunk az első mozgóképet. Ez a bemutatás azonban még nem olyan volt, mint ma, az első élőképet nem nézte végig „táblás” ház, hanem az Edison-féle stereoscop-szekerény módjára a filmet egyszerre csak egy ember nézhette meg. Ebbe a szekrénybe a néző 1 koronát dobott be, azután a kép automataszerkezettel, villamos kapcsolással megindult és lepergett előtte az első filmkép.

Néhány évvel később Lumière föltalálta a falra való vetítést és rövidesen rá már nálunk is a falra való vetítéssel mutatták be az első élőképeket. Az első filmek 20-40 méteres tekercekből állottak, semmitmondó jeleneteket tartalmaztak, leginkább tájképeket, ahol legalább 2 füstölgő vonat, vagy más közlekedési eszköz volt felvéve.

Az első filmfelvételt Magyarországon 1896-ban, ugyancsak a millenáris kiállítással kapcsolatban készítették. Az első fölvételt a Lumière-cég készítette a millenniumi díszmenetről, ami akkor nagy szenzációt keltett. Kár, hogy úgy a negatív, mint a megmaradt kópiák elpusztultak! Ezt a millenáris fölvételt 2-3 évvel később a vándormozik mutatták be szerte az országban. 1898-ban az Uránia színházban a spanyol bikaviadalokról készült mozgóképeket mutatták be.

Az első magyar film 1901-ben készült. Pekár Gyula írta ezt az első magyar filmet, amely a táncról szólt és a századok folyamán divatban volt táncokat elevenítette meg. Magának a filmnek *Tánc* volt a címe. A fölvételeket sem amerikai, sem francia fölvevőgépen nem csinálhattuk, mert abban az időben felvevő gépet kapni nem lehetett. Úgy a francia, mint az amerikai gyárak nagy titokban kezelték az akkori fölvételi gépeket és így *magamnak* kellett olyan fölvételi gépet konstruálnom,

Balogh Béla:  
**A topriáni nász**  
– 1917  
(Boyda Juci és Torday Ottó)



amellyel fölvételt tudtam csinálni. Ez a szerkezet sikerült is, amennyiben bemutatógépből átalakított fölvételi géppel csináltuk az első magyar filmfölvételt. Saját konstrukciójú kopírozógéppel másoltuk a filmet. Kilenc évig álltam az Uránia szolgálatában, majd távozásom után teljes egészében a filmtechnikának szenteltem magam. Erre az időre esik a film őskorának a legérdekesebb filmfölvétele: Rákóczi Ferenc koporsójának Budapestre való elhozataláról készült fölvétel, a második pedig Blériot első fölszállása a rákosi repülőtérrel.

A filmgyártás már a háború előtt megkezdődött és az akkori idők első filmjeit, valamint a háború alatt készült magyar filmeket jórészt én fotografáltam. Hogy a nevezetesebb magyar filmeket főlemlítsem, ezek a következők voltak:

**Korda Sándor rendezésében:**

*A népfölkelő*  
*Lion Lea*  
*A falu rossza*

**Kertész Mihály rendezésében:**

*A Karthausi*  
*Raszkolnikov*

**Klein Sándor vállalkozásában:**

*Simon Judit*

**Kiss Sándor rendezésében:**

*Odette*

**Lázár Lajos dr. rendezésében:**

*A drótostót*  
*A koldusgróf*  
*Taifun*

**Az Astrának Balogh Béla rendezésében:**

*Az obsitos*  
*A vengerkák*  
*A topriáni nász*  
*A Pál utcai fiúk*

A kommun után a filmgyártás fokozatos visszafejlődést mutat fel, úgyhogy a további felvételi munkáktól visszavonultam. A Paedagógiai filmgyárban vállaltam állást és ott Ágotai Béla vezérigazgató úr irányítása mellett ma is az ifjúsági szemléltető oktatás céljait szolgáló képeket készítem. Büszkeséggel állapítom meg, hogy 1-2 nemzedék került ki a kezem alól és boldog vagyok, hogy megteremtője vagyok annak a magyar filmkultúrának, amely fennállásának három évtizede alatt nemcsak világhírű művészeket, rendezőket adott a világnak, hanem sok magyar filmtechnikust is, akik hirdetik a kinematografia dicsőségét szerte e világon. •



## MAGYAR BETYÁRFILMEK

## „Csipkebokor a szállásom”

PAÁR ÁDÁM

**A BETYÁRVILÁG A FOLKÓR SZERVES RÉSE VOLT, A NÉPKÖLTÉSZET UTÁN A PONYVÁK, NÉPSZÍNMŰVEK, MAJD VÉGÜL A FILM IS FÖLFEDEZTE A TÖRVÉNYEN KÍVÜLIEKET.**

**R**obin Hood, Jesse James, Rinaldo Rinaldini, Cartouche – különböző népek részben valós, részben fikatív zsványai. Közös bennük, hogy valamennyien hősök lettek a filmvászonon. Ahogyan a 19. századi Itáliának, Dél- és Közép-Amerikának, az észak-amerikai Vadnyugatnak, vagy éppen a Balkánnak, úgy Magyarországnak is megvoltak a maga betyárhagyományai.

A zsvány alakja kétféle archetipusként jelent meg az irodalomban. Vagy úgy ábrázolták, mint a nemes lelkű banditát, aki soha nem bántja a szegényeket, lovagias a nőkkal szemben – vagy pedig úgy, mint gonosztevőt, akivel szemben a társadalom jogosan vé-

dekezik. Robin Hood, Cartouche vagy éppen a magyar Sobri Jóska az előbbi archetípust képviselik. A másokra például a dél-itáliai Gaetano Mammone, aki állítólag megitta áldozatai vérért, és kupát csinált a koponyájukból, vagy Jesse James, aki bátyjával együtt hidegvérrel öldösött civileket, miközben a déli újságok úgy állították be az északi bankok elleni rablóhadjáratát, mint a polgárháború folytatását, más eszközökkel. Vagy a 16. században élt Alexander Bean, aki nemcsak rabolt klánjával, de föl is falta áldozatait (a Bean-klán nem ismeretlen a horror rajongóinak: a klánról mintázta Alexandra Aja a *Sziklák szeme* kannibál családját).

„A politika sohasem kedvelte a betyárromantikát”  
(Szomjas György: Rosszemberek)

1910-ben halt meg az utolsó „igazi” magyar betyár, Vitális Imre, aki a csendőrökkel vívott reménytelen tűzharc közben maga ellen fordította fegyverét, hogy elkerülje a fogságot és az akasztást. Kevés betyárról mondhatták el, hogy dicső véget ért. Sobri Jóska szabályos csatában esett el Lápafőnél. Savanyú Jóska öngyilkos lett, Vidrócki Mártont saját bandájának tagja fejezte le. Zöld Marcinak és Milfajt Ferkónak még rosszabb sors jutott: a bitó. Mégis, a dicstelen vég ellenére sok szegénylegény irigyelte őket, mert hiába voltak ezek az emberek bűnözők, Victor Hugo szavaival élve a „civilizáció barbárjai” – mindaddig, amíg ment a szekerek, addig szép cifraszűrben járhattak-kelhettek, és sok cselédházban úgy meséltek róluk, mint a gazdagokat megsarcoló mesebeli királyfiakról.

A népköltészet után a ponyvák, népszínművek, majd végül a film fölfedezte a törvényen kívülieket. Tanulmányomban bemutatom a magyar betyárok játékfilmes földolgozását. Kizárólag a betyárság fénykorára, tehát a 19. századra korlátozom a figyelmemet, és nem foglalkozom sem a 19. század előtti világ, sem a modern bűnözés jelenségeinek filmes bemutatásával.

## A PUSZTA (RABLÓ)LOVAGJAI

A magyar közvélemény mindig felemásan viszonyult a betyár figurájához. Hol borzongott annak véres tettein, hol pedig a feudális és agrárkapitalista igazságtalanságok előtt menekülő szegénylegény kopott ingét, vagy éppen az 1848-as bujdosó elrongyolódott mentéjét húzta rá. A tömegsajtó, majd a film fölfedezte a betyárt, mint ideális ponyvahóst. Az értelmiség és a politikai elit soha nem kedvelte a betyárromantikát. Széchenyi István és Kossuth Lajos egyaránt ostorozta az ifjúság „betyárkodását”, ami a züllött, felelőtlen, élvhajhász viselkedés szinonimája volt. Ivánka Imre országgyűlési képviselő 1912 májusában kezdeményezte a „detektív-, rabló- és betörőhistóriák mozgófényképekben való előadásának tilalmát”. Mivel 1867 után a betyárromantika a dualista rendszer burkolt kritikájaként hatott (hiszen a betyár, legyen bár kegyetlen vagy jószívű, túljár a rendszer hatósági közegeinek eszén), a nép politikai kérdést látott a betyárok üldözésében.



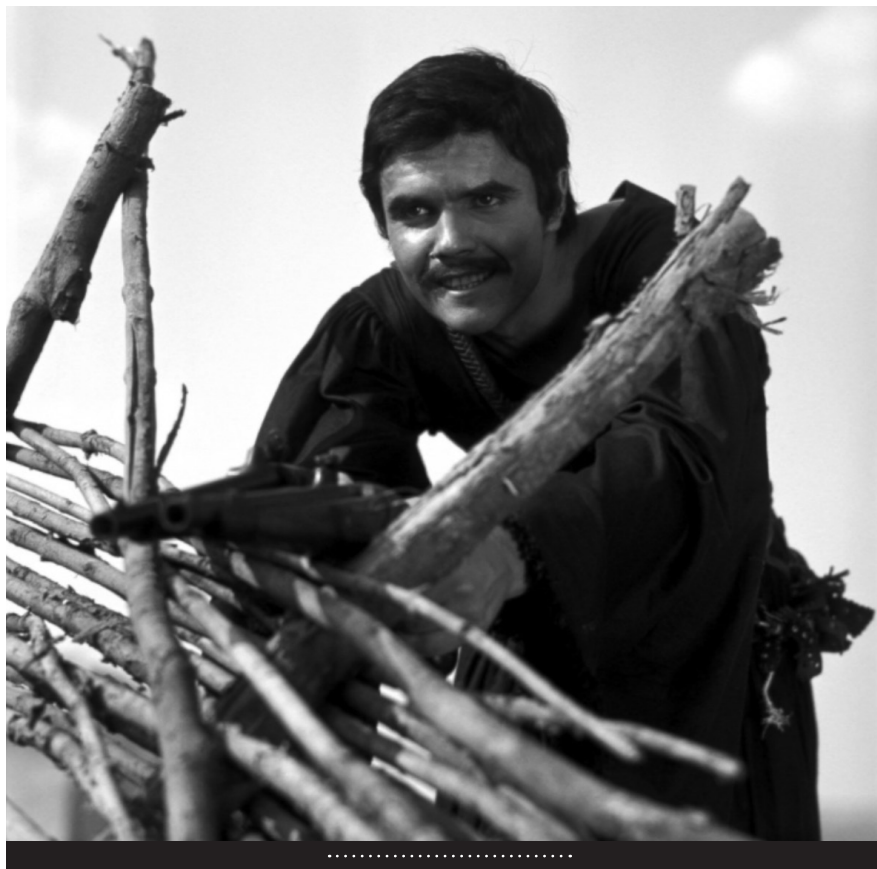
DEMEYER MIKLÓS FELVÉTELE

Bár a Horthy-korszakban a szigorú előcenzúra nem preferálta a bűnelkövetők magasztalását, romantikus színben való föltüntetését, nem lehetett megakadályozni, hogy a betyárok föltűnjenek a korszak filmjeiben. Az *Erzsébet királyné* című 1940-es romantikus kosztümös film nyitójelenetében a betyárok úznak egy hintót a pusztában. A hintó mélyén egy öregember és egy fiatal lány retteg. A betyárkapitány elveszi a pénzüket, és az iratot, amelyet a lány, Latkóczy Ida visz Bécsbe, Erzsébet királynéhez. A kérvényből kiderül, hogy Latkóczy Ida édesapja egykori 1848-as veterán, aki összeesküvő, és jelenleg Itáliában bujdosik. A betyárvezér szíve megesik az úri hajadonon, és nemcsak tovább engedi az utasokat, hanem még a pénzüket is visszaszolgáltatja. Amikor az egyik betyár meg akar suttyomban tartani pár forintot, maga a kapitány pofozza föl. Ahogyan Galambos, Latkóczy Ida öreg kísézője mondja: „Neked az osztrák zsandárok között lenne a helyed, mert magyar betyárnak nem vagy elég becsületes.”

A Horthy-korszak, s különösen a harmincas évek vége parasztábrázolásának kettőssége érződik a szegénylegények megjelenítésén: külső megjelenésükben és magatartásukban már elszakadtak a bugyuta népszínmű-alkoktól, ugyanakkor a film romantikus színbe vonja a betyárokat azáltal, hogy visszaszolgáltatják a pénzt az úri utasoknak, amint meggyőződnek hazafias szándékukról. A betyárok egyszerre realisztikusak és romantikusak, de elsősorban még pusztai kellékek, a magyaros *couleur locale* figurái. Ők a puszták (rabló)lovagjai, s ezzel a magyar szabadságeszmény képviselői. Pozitívak annyiban, amennyiben gavallérosan továbbengedik a hintót, és mert, miként Galambos mondja, ellenpontjai a bürokratikusabban, körmönfontabban „fosztogató” osztrák uralomnak, sőt rabló mivoltukból szükségyszerű, hogy harcolniuk kell a hatalom erőszak szervezetei ellen – de mivel a Horthy-kor értékítélete szerint a bűnöző pozitív filmes ábrázolása már feszegette a rendszer határait, nem kapnak jelentősebb szerepet.

### A SZABADSÁGHARCOS BETYÁR

Jancsó Miklós filmjét, az 1966-os *Szegénylegényeket* a kortársak közül sokan értelmezték az 1956-os forradalom parabójaként. A film 1865-ben játszódik: Sándor, a betyárból lett 1848-as geril-



lavezer embereit a pusztai „sáncban” tartják fogva. Bár az illusztris parancsnok vezetéknévét nem ismerjük meg, a történelmi körülmények alapján adja

magát a párhuzam Rózsa Sándorral, aki 150 fős különítményt szervezett és vezetett a szabadságharcban, a délvidéki fronton. Jancsó hangsúlyozza Ráday Gedeon gróf és munkatársai – Kormos Béla Pest vármegyei főügyész, valamint Kelemen István szegedi és Lautsik Máté székesfehérvári ügyvéd – körmönfont és hidegvérű kegyetlenségét (a filmben a „fekete köpenyesek” mindegyike névtelen), amellyel sikerül pszichikailag megtörni, és vallomásra, besúgásra bírni a fogoly szegénylegényeket. A zsványok egyszerű emberek, akik nem ismerik a hatalom és az „urak” világát, nem látják át a hatalom machinációit, így a fekete köpönyeges vizsgálóbírák és kakastollas zsandárok úgy játszanak velük, mint macska az egérrel.

Antall József történész (a későbbi miniszterelnök) az *Élet és Tudomány* 1966. évi 12. számában kifejtette, hogy „a két évtizeddel előbbi szabadságharcban való részvétel, avagy a nemzeti ellen-

állás megtörése már nem volt oka a Ráday-féle megtorló intézkedéseknek. Ez a film meséjének legmegkapóbb, de történetileg legkevésbé alátámasztott

„Nem követte sorsát a szabadságharc kitöréséig”  
(Szinétár Miklós:  
Rózsa Sándor-sorozat –  
Oszter Sándor)

mozzanata.” Antall érzékelhetően törekszik arra, hogy beillesse a filmet egy olyan történelmi kontextusba, amely nem provokálja a hatalmat. Ezért megmarad a történelmi háttér bemutatásánál, a betyárvilág és a Ráday-féle módszerek leírásánál, és nem tesz kísérletet arra, hogy foglalkozzon a film parabola-jelleggel, holott éppen ez utóbbi, vagyis az 1849 utáni és 1956 utáni megtorlás, lelki és fizikai kényszer párhuzama keltette fel a kortárs nézők figyelmét. A besúgó jelentések szerint sok mozlátogató úgy értékelte a filmet, mint amely művészi eszközökkel, egy másik kor és társadalom viszonyai közé rejtve az 1956 utáni megfélemlítésről szól.

Antallnak igaza van történészként: nyilvánvaló, hogy az 1860-as évek végén, a kialakuló dualista rendszer meglepően szilárd körülményei között nem a betyárvilág jelentette a szervezett politikai ellenállás csatornáját. Ez olyannyira így volt, hogy akadt nép-





monda, amely a kiegyezés utáni parasztilúzió szétfoslásának lenyomata: ebben Rózsa Sándor már az „urak” szolgálatában áll, mint valami latin-amerikai zsoldos-sereg-vezér, és részt vesz az agrárdemokrata cselédmegmozdulások elnyomásában. Ám mindez nem teszi semmissé a *Szegénylegények* művészi igazságát: a szegénylegény magányos alakja jelképezi a hatalommal szembeni örök ellenállást, s a film kegyetlen fekete köpenyes bírái és nőket vesszőző zsandárjai kortól és tértől függetlenül a zsarnokság kiszolgálói.

A *Szegénylegények* méltató kritikákat kapott külföldön: kiemelték érzékenységet, emberség melletti kiállását, a zsarnokság allegóriáját. Különösen érdemes foglalkozni az olasz visszhanggal, ugyanis a betyár-tematika közös a magyar és az olasz kultúrában. Ráday Gedeon tisztogató hadjáratát megelőző években nagyon hasonló, de méreteiben nagyobb szabású, eszközeiben brutálisabb hadjáratot indított az immár egységes olasz állam a dél-itáliai banditizmus ellen. A nápolyi és kalábriai parasztság hasonlóan viszonyult a Bourbon-ház zászlaja alá gyűlt banditákhoz, mint a magyar parasztság az 1848-as gerilla-betyárokhoz. Az olasz, főleg dél-olasz közönség számára ismerős volt a belső gyarmatosítás problémája, a népi erők elnyomása, a csendőr- és katonaterror, amelyet

#### „A préri helyett magyar Alföld”

(Szomjas György: Talpuk alatt füttyül a szél – Djoko Rosiç és Bordán Irén)

a *Szegénylegények* ábrázolt. Az *Il Tempo* címválasztása tükrözte az analógiát: „A magyar risorgimento Jancsó *Szegénylegények* című filmjében” címmel írt a filmről. A risorgimento („újjaszületés”, olasz nemzetalapítás) tragédiája, hogy testvérharcba torkollott: több olasz katonát halt meg a banditák elleni harcban, mint a risorgimento megelőző csatáiban, és hasonlóan tragikus módon irtja magyar a magyart – mindkét esetben az államhatalom érdekében.

1971-ben 12 részes tévéjáték-sorozat készült a talán leghíresebb magyar zsvivány, Rózsa Sándor életéről, Szinetár Miklós rendezésében. Az Oszter Sándor főszereplésével készült sorozat Móricz Zsigmond regényéből készült. Szinetár Miklós úgy fogalmazott, hogy őt az a társadalmi folyamat izgatta, amely egy átlagpolgárból, illetve jelen esetben átlagparasztból törvényen kívülit csinál. Ennélfogva azok, akik a kalandosság miatt ültek le a televízió képernyője elé, óhatatlanul csalódtak, hiszen a filmbéli Rózsa Sándor gyakran negyedóráig nem csinált semmit, csak evett vagy táncolt. Ugyanakkor szerencsés választásnak tekinthető, hogy a sorozat nem törekedett a betyár életének földolgozására, és nem követte – szemben az alapanyaggal, a Móricz-regénnyel – sorsát az 1848-as szabadságharc kitöréséig.

Móricz történelemfelfogása szerint Petőfi Sándor és Rózsa Sándor voltak 1848 igazi hősei, míg mások – Széchenyi, Kossuth, a regényben megjelenő Mészáros Lázár és Jókai Mór – mederben tartani, szelídíteni és finomítani igyekeztek a társadalmi átalakulás menetét, s ezzel lenyesegetni a radikalizmust, amely túlcshaphatott volna a polgári átalakulás célján. Az, hogy Rózsa Sándor a szabadságharc politikai szereplőivel egyenrangú és egyenértékű figura lett volna, erős túlzás. Ugyanakkor érthető, hogy Móricz a művészi igazság, és nem a történelmi hűség felől ábrázolta 1848 történetét. Ha a filmsorozat eljutott volna a forradalom és szabadságharc ábrázolásáig, talán a Jókai-adaptációkat társadalmi realizmusban fölülmúló, azoknál keserűbb, véresebb, naturálisabb szabadságharc-történet kerekedhetett volna ki.

Ám okkal gondolhatjuk, hogy a szabadságharc szövevényes eseménysorának ábrázolása szétfeszítette volna a történet keretét. Hiszen Rózsa Sándor nem volt ott sem a pesti utcán, sem a pozsonyi országgyűlésen, sem a minisztériumi vitákon. Feje fölött zajlott a történelem, amelyből valószínűleg éppen annyit értett meg, amennyit Forrest Gump a vietnami háború céljából vagy a békemozgalmakból. Csak akkor volt elemében, amikor ütni kellett az ellenséget, hiszen azt csinálhatta a szabadság nevében és a kormány fölhatalmazásával, amit betyárként is megtett. Rózsa Sándor szabadcsapata visszaélések, fosztogatások sorát követte el. Ahogyan Herczeg Ferenc *A hét sváb* című regényében a betyárvezér kérkedik, miután ellátja a szerb granicsárok és szerviánusok (önkéntesek) baját: „jó dolog verekedni, ha nincs ott a csendbiztos.” Filmen ez érdekfeszítő, ám Móricz ennél többet látott a betyár '48-as szerepében. Rózsa Sándort egy egész társadalmi réteg, a mindig becsapott, a márciusi ifjak radikalizmusával egyedül azonosuló parasztság megtestesítőjének látta.

Mivel azonban az 1970-es évek hivatalos állami propagandája tisztában volt azzal, hogy a '48-as kultusz alkalmat adhat politikai áthallásokra, a rendszernek cseppet sem hiányzott a Kossuth zászlaja alá állt betyár misztifikálása. Így hát a Szinetár-sorozat nézőjének be kellett érni a magánember Rózsa Sándor alakjával. Rózsa Sándor a filmben a romantikus betyárképnek

megfelelően cselekszik: megveri a pandúrt, kiszabadítja az erőszakkal besorozott parasztfiatalokat, és megleckézteti az orvost, aki a parasztkor állítása szerint szándékosan megöli a tetszhalott parasztlányt. A szegénylegények duhaj, de egymásért kiálló, testvéries közössége éles ellentétben áll a megyeházán mulatozó úri társasággal, amely megveti a parasztot, de anekdotázik a paraszti alfahímnek tartott Rózsa Sándor hódításain. A kiskirályként önkényeskedő, felelőtlen urak és a kényeszerből betyárrá lett szegénylegény szembeállítás a egyébként is gyakori fogása mind az irodalmi, mind a filmes értelmezéseknek.

### KÖKEMÉNY REALIZMUS

A western kelet-európai „kistestvére”, amely nekünk, magyaroknak is ismerős lehet, az eastern. A helyszín itt is a puszta: az amerikai préri helyett a magyar Alföld. A műfaj a cowboyok és seriffek küzdelme helyett a betyárok és pandúrok harcát mutatja be, és a társadalmi háttérrel a jobbágyvilág felbomlása, a „feudális”,

rendies elemekkel terhes agrárkapitalizmus adja. Ami a művészi eszközöket illeti, a spagettiwestern jellemző naturalis erőszak-ábrázolás az easternben is gyakori.

A spagettiwestern hatott az eastern-filmek társadalomábrázolására is: egyén és közösség ellentéte úgy jelenik meg, mint a törvényen kívüliek és a társadalom szembenállása. Az eastern-filmektől mi sem áll távolabb, mint a naiv, romantikus betyárkultusz. A filmek a törvényen kívüliek tetteit a lehető legkegyetlenebbül ábrázolják, mellőzve minden idealizálást. Nem olyan könnyű persze eldönteni, hogy ki is az igazi felelős a bűnözésért: az, aki bűnözik, vagy aki más kényszerít, hogy bűnözésre adja a fejét. A film művészi eszközei azonban lehetőséget adnak erre a ma is provokatív kérdésfeltevésre.

A *Talpak alatt füttyül a szél* (1976) és a *Rosszemberek* (1979) főhősei, Farkas Csapó Gyurka és Gelencsér Jóska egyaránt hidegvérű bűnözők. Különbség inkább a motivációkban és a külvilág reakciójában fedezhető fel. Farkas Csapó a város

ellen hadakozik, amely fokozatosan mind szűkebb térre szorítja a puszta tágasságához, a korlátok nélküli, fékezhetetlen élethez szokott pásztorkok és csikósok szabadságát. Ahogyan mondja: „Régebben mehettünk bátran. Nem állta árok az utunkat.” Csapó és társai magukat a puszta ősi törvénye védelmezőinek tekintik. „Sokan várják tőlük, hogy rendet tegyünk a pusztán” - mondja egy másik betyár.

Farkas Csapó harca a város ellen egy pusztulásra ítélt foglalkozási csoport ellenállásának sajátos formájaként jelenik meg. Motivációrendszerében tehát a hatalom elleni lázadás a központi elem. Nem a politikai hatalom elleni lázadásé, de a modernizáció és a gazdasági hatalom elleni lázadásé, amely felforgatja megszokott világát. Bármily furcsa, afféle „betyár Don Quijote” karakter. Ugyanúgy az igazság képviselője vezérli, mint Cervantes hőseit. Csakhogy Farkas Csapó társadalmi helyzetéből, a rideg élet-körülményekből és a modernizáció okozta fenyegetettségéből fakadóan a pásztor mentalitást csak erőszakkal képes érvényre juttatni.

„Közelebb áll a mondák Sobrijához”  
(Novák Emil: Sobri – Szarvas Attila)





A modernizáció elleni indulat nem újdonság, hiszen az efféle lázadás a spagettiwestern hőseinél is motiváló erő (pl. a vasút, a személytelen modernizáció jelképe ellen a *Volt egyszer a vadnyugatban*). A Farkas Csapó-féle betyár antihősök a hagyományos amerikai westernnek azon déli katonáihoz hasonlítanak, akik még a polgárháború után is ragaszkodnak az ellenálláshoz, nem véve figyelembe a realitás vastörvényét. Nem akarnak megalkudni, kompromisszumot kötni a modernizációval, nem akarják veszni hagyni a régi világot (még ha az igazságtalan volt is), bukásuk tehát elkerülhetetlen. Gelencsér és társai esetében már ilyen, magasztosnak mondható célok sem mondhatók el. A film elején Gelencsér leszúrja a marcali bírót, megbosszulva öccsét. Ám későbbi tetteit már csak a durvaság és kegyetlenség ösztönzi. Ő valóban bűnöző, nem tudatos lázadó.

A filmek nem teszik fel nyíltan a kérdést: ki a felelős azért, hogy sokan törvényen kívülre váltak, és a társadalom peremére kerültek. De finoman érzékeltetik, hogy a külvilág legalább annyira felelős az egyén cselekedeteiért, mint az egyes egyén. A *Talpak alatt fűtyül a szél* betyárjai és a pásztorok közé a hatalom tesz egyenlőségjelet azzal, hogy korlátozza a pásztoréletet, szabályozni akarja a pásztorviséletet, mi több, kollektív bűnösség jegyében a pásztorokat ab ovo betyároknak tekinti. Minden pásztor gyanús a hatalom szemében. A *Rosszemberek*-ben a főispán mondja ki, hogy a betyárok, érdemtelenül bár, de bizonyos mértékig népszerűek. A betyárok pozitív megítélésétől még a '48-as veterán főszolgabíró sem mentes, aki egy megjegyzésében finom különbségtételt tesz a Gelencsér-féle banda és a „Kossuth-betyárok” között. Nem melleleg a Gelencsér-banda felszámolását azért sürgetik Pestről, hogy a vasútépítést semmi ne gátolja. Gelencsérék tehát, akaratlanul bár, de a modernizációnak éppúgy ellenfeleivé válnak, mint Farkas Csapó.

Mindebben persze érződik az áthallás a szocializmus kritikájával: a lázadás reménytelen, akik lázadók, azok szükségszerűen a törvényen kívüliek közé süllyednek, a kompromisszum, a rendszerrel való megegyezés az egyedüli út (ezt a tanulságot rágja a néző szájába az a jelenet, amelyben a volt

48-as veterán szolgabíró mellére a Habsburg-hatalmat megtestesítő főispán tűzi ki az érdemrendet a betyárbanda felszámolásáért).

Az eastern műfaja a 2000-es években visszatért. A *Sobri* (2002) című film készítői egy romantikus Sobri-kép mellett tették le a voksukat. A film hőse közelebb áll a népmesék, mondák Sobrijához, mint a nyers Farkas Csapó- és Gelencsér-hősökhöz. Utóbbiak is ragaszkodnak egy sajátosan értelmezett erkölcsi kódexhez (amelybe belefér a kívülállók kifosztása), de Sobri hozzájuk képest gáncstalan lovag, aki csak azért rabol, hogy pénzt gyűjtsön amerikai útjára. Amerika ugyanis a „szabadság földjét” jelenti a bakonyi betyároknak, ahogyan az írni-olvasni tudó Sobri kihámozza Bölöni Farkas Sándor amerikai útleírásából. Így kapcsolódik egybe a Nyugat-mítosz és a bakonyi betyárok élete. A 2000-es évek *Sobri*-ja szakított a nyers naturalizmussal, amelyik a Kádár-kor eastern-jeit jellemezte; az eastern a rendszerkritikától eljutott a szórakoztatásig.

#### ROMANTIKUS DARABOK

Az eddig emlegetett filmek zsványai parasztok voltak (noha a körözőlevelek szerint „kisasszonyos termetű” Sobri Jós-kában gyakran elzüllött úrfit láttak, sőt olykor tudni vélték, hogy a Vay család egy gyanúsán sokszor eltűnedező tagja, Vay Károly rejtőzött Sobri mögött). Akadtak azonban nemesi háttérű betyárok is. Ilyen például Jókai Mór 1877-es *Névtelen vár* című regényének hőse, Sátán Laci. A vérbő késő romantikus kalandregényből forgatott 1981-es sorozatban Juhász Jácint keltette életre a Moson vármegyei zsványt, aki rendszeresen a bujdosó francia tiszt, Vavel gróf segítségére siet, halálból, amiért a gróf törődött számkivetett gyermekével. Mi több, Sátán Laci különítményt szervez a Mosonba betörő francia csapatok ellen Napóleon 1809-es hadjárata idején. Így azok közé a hazafias, nemzeti ellenálló zsványok közé tartozik, akik küzdenek egy megszálló hatalom ellen: a Fra Diavolók, Rózsa Sándorok és a balkáni betyárok (görög *kleftiszek*, román *hajdukok*, dalmata *uszkókok*) táborába.

Hasonlóan nemes lelkű, bár paraszti származású zsvány Viola, Eötvös József *A falu jegyzője* című 1845-ös regényének és a belőle forgatott 1986-os tévéfilmsorozatnak egyik hőse, aki a legaktívabb szereplő a jók táborában,

és mindent megtesz Tengelyi Jónás jegyző nevének és becsületének tisztára mosása érdekében. Violát végül megöleti esküdt ellensége, Nyúzó Pál szolgabíró, ám utóbbi is megbűnhődik: lelepleződik a vármegyei korrupció, és elveszíti hivatalát.

A *Bátrak földje* 2020-as teleregény némileg rekonstruálta a betyár közismert figuráját. A sorozat 1865-ben játszódik, egy fiktív (valószínűleg dunántúli) magyar kisvárosban, Rokocán. A cselekmény fő vonala a paraszti Torzsa család és a bárói familia küzdelme. Torzsa Mihály egykori 48-as honvéd, majd szőlősgazda. Fia, Sándor életkorából fakadóan nem vehetett részt a szabadságharcban, de tenni akar valamit a magyar szabadságért. Kapcsolatba lép a bujdosó szegénylegényekkel, és fölrobbantja a hidat, amelybe Rokoczay báró pénzt fektetett. A filmben az oly sokszor kegyetlenek és korlátoznak ábrázolt, osztrák mintára fölállított zsandárság kifejezetten pozitív színezetet kap: Csizmadia Imre főhadnagy elszántan igyekszik a robbantó nyomára akadni. A teleregények logikájából fakad, hogy előbb-utóbb a szép bárókisasszonynak választania kell az öntörvényű szegénylegény és a fess, talpig becsületes, de szigorú, kissé szoborszerű főhadnagy között. Megjegyzendő, hogy az alkotók bőven merítették a néphagyományból. Például, amikor a betyár, Torzsa Sándor ellátogat álruhában a kastélyba, hogy találkozzon a bárókisasszonnyal. A néphagyomány szerint Vidrócki Márton, a Mátra és Bükk híres zsványa hajtott végre hasonló bravúrt, és megtáncoltatta a szép bárókisasszonyt.

#### BETYÁR-ARCHETÍPUSOK

Megállapítható, hogy bizonyos archetípusok visszatérőek a magyar filmekben. Hat ilyen archetípust különíthetünk el. Az egyik a *jó zsvány*: ő általában a hatalmasok, az urak hibájából lesz törvényen kívüli. Mindent megtesz annak érdekében, hogy kitörjön a zsványsorból, és visszajusson az átlagpolgárok (átlagparasztok) társadalmába. Ilyen Viola és részben Sátán Laci. A másik a *gonosztévő*, az embervért-ivó olasz Mammone és emberevő skót Alexander Bean hazai rokona. Gelencsér Jóska felettethető meg ennek az archetípusnak. A harmadik a *szegények és elnyomottak védelmezője*, Robin Hood, a mexikói-amerikai Joaquín Murrieta és az olasz Rinaldo Rinaldini társa. Átfedésben van a jó zsvánnyal, ám



akad egy fontos különbség. A jó zsvány nem feltétlenül foglalkozik másokkal, a tragédiája abból is fakad, hogy magányos. A védelmező azonban kifejezetten él-hal a közösségért, a szó szoros értelmében: elveszi a gazdagok pénzét, és elosztja a szegényeknek, árváknak, özvegyeknek. Sobri Jóska a klasszikus megtestesítője ennek az archetípusnak.

A *megélhetési bűnöző* minden szadista hajlam nélkül öl és rabol, mondhatni, hogy mesterségének tekinti a rablást, akár az asztalos az asztalláb faragását. Ilyen Rózsa Sándor és Farkas Csapó Gyurka. Az *úri kalandor* szórakozásból játszik zsványt, akárcsak Hátszegi Lénárd báró a *Szegény gazdagokban*, aki abban leli örömét, hogy román paraszttal verekszik útszéli csárdákban, aztán ugyanezen paraszton élén, Fatia Negra néven garázdálkodik. Végül a hazafias, nemzeti érzelmű zsvány is helyet érdemel a pantheonban. Rózsa Sándor 1848-as szerepe alapján, a *Szegénylegények* zsványai és különösképpen Sátán Laci tartoznak e körbe.

**„Nem látják át a hatalom machinációt”**

(Jancsó Miklós:  
*Szegénylegények* – Tordy Géza és Agárdi Gábor)

„Rebecca lányai” nevű napszámos- és parasztmozgalom a 19. században egy igazságtevő női hős nevét vette fel, aki olyan népmesei alak volt, mint Robin Hood vagy Ludd tábornok. Katherine Ferrers azonban valóban élt, és a legendák szerint ugyanolyan kettős életet élt, mint Jókai Hátszegi bárója: a törekeny lady éjszaka útonállóként fosztogatta az utasokat. A Horthy-korszakban ugyan már nem voltak betyárok, de erőszakosságban rajtuk is túltett egy magyar nő zsvány, aki ráadásul a korban igen szokatlan módon férfiként élt: Pipás Pista (született Földi Viktória), férfiruhában és identitással a feleségek által felbérelt bérgyilkosként tette el láb alól a férjeket a dél-alföldi tanyavilágban. Pipás Pista eddig csak dokumentumfilmen szerepelt (Ember Judit: *Pipás Pista és társai*, 1983. Banner Szűcs Loránd: *Pipás*, 2013), de történetéből igazi thrill-

A magyar film még nem merítette ki a lehetőségek tárházát. Szívesen látnánk például női betyárt a filmvászonon. Bármilyen meglepő, volt erre példa. A walesi

lert lehetne forgatni. (A HVG 2015 áprilisában készített interjút egy tervezett játékfilmről a rendező Harmi Gáborral és a történész-kriminológus szakértő Bezsenyi Tamással, de ez a Pipás-film azóta sem készült el.)

A szomszédos népek rablóinak közül eddig csak Fatia Negra szerepelt magyar gyártású filmben. (Bán Frigyes, *Szegény gazdagok*, 1959). Holott a szlovákok körében népi hősként számontartott (az újabb kutatás szerint részben lengyel nemzetiségű), Juraj Jánošík eredetileg kuruc katona volt Rákóczi Ferenc seregében, az ő alakja híven kifejezhetné a magyar-szlovák-lengyel sorsközösséget. A szlovákok és lengyelek többször megfilmesítették alakját, ám ha már a Felvidéken tevékenykedett, megérne egy magyar interpretációt (a *Magyar népmesék* sorozat egyik, meglehetősen szatirikus epizódja, amely a mohó fazékról és az irigy botról szólt, viszont megidézte Jánošík alakját). Nem készült film még Angyal Bandiról, Savanyú Jósikáról vagy Vidróckiról sem. Vannak tehát kiaknázatlan lehetőségek a betyárfilm műfajában. •



BESZÉLGETÉS KOVÁCS ISTVÁNNAL ÉS PLÉH CSABÁVAL

# A Gutenberg-galaxistól a Világhálóig

SÍPOS JÚLIA

**ÖSSZEBÉKÍTHETŐ-E AZ OLVASÁS ÉS A MOZGÓKÉP KULTÚRÁJA? A NEURONOK „ÚJRA-TORBORZÁSA”, AVAGY MIT LÁTUNK A KÉPERNYŐN, ÉS HOGYAN ÉRTELMEZZÜK EZT?**

**H**atvan évvel Marshall Mc Luhan filozófus és kommunikáció teoretikus munkássága után felvetődik a kérdés, van-e értelme még a Gutenberg-galaxis és a Neumann-univerzum szembeállításának. Mit jelent a klasszikus olvasás, és megváltoznak-e a számítógép képernyőjéről dekódolt üzenetek, a képkultúra megerősödésével?

Kérdéseimre Kovács István történész, író, költő, polonista és Pléh Csaba pszichológiatörténész és kognitív kutató válaszolt.

## AZ E-KÖNYV DICSERETE – MÓDJÁVAL

**Kovács István:** Kodolányi Gyula tesz említést *Egy valódi alma, egy éjszini nyári ruha és egy mustárszínű Hamvas* című esszéjének bevezetőjében arról, hogy egy mérnök barátja elszörnyedve jegyezte meg a házukat bélelő zsúfolt könyvespolcok láttán: „Minek ez a rengeteg könyv? Nemsokára már mindent képernyőn fogunk olvasni.” Ez jó néhány éve történt.

A képernyőn olvasás szaggatott élményében naponta részem van, ha valaminek utána akarok nézni a számítógép segítségével. Életrajzot, eseményleírást, cikket, tanulmányt, könyvrészletet naponta böngészgetek, ha munkámhoz szükség van a bennük felfedhető adalékokra. Ettől függetlenül a Széchényi Könyvtár iránti bizalmam rendíthetetlen.

A könyvolvasás az más. Valahányszor könyvet veszek a kezembe azzal a céllal, hogy ne csak belelapozzak, hanem el is olvassam, magával ragad az elsőként olvasott regény – A hős

fiúk vagy talán az *Egri csillagok* – körül örvénylő élmény két emberlőttön átcsapó misztériuma: egy megismerendő világot tartok a kezemben a maga kiterjedt, megfogható, a papír illatának és nyomdászágának beszípantható, címlapjának, gerincének gyönyörködtető valóságában. Vagyis a könyv nemcsak értelmi, hanem érzéki élményt is ad.

**Pléh Csaba:** Az utóbbi 30 évben már többször megfogalmazódtak ezek a kérdések, amelyek először a mobiltelefonja megjelenésével kerültek elő, de már ezt is megelőzte a mágneses hangrögzítés, a másodlagos oralitás korszakának kutatása. Itt három dologról van szó. Ezek közül az egyik a kép – ha ezzel szembeállítjuk a nyelvet –, de külön kell választanunk az írott és beszélt nyelvet, mint átviteli közeget. A technológia változásával létrejött a másodlagos oralitás, gondoljunk arra, hogy a mobiltelefon megjelenésével mennyivel többet kezdtünk beszélni. A beszéddel töltött idő megváltozott. Ahhoz, hogy a folyamatokat megértsük, szükség lenne részletes időmérleg kutatásokra. Hogyan változott meg az okostelefonok és az internet hatására a képekkel töltött idő, illetve a nem nyomtatott szöveg olvasása? A képernyőn keresztül is nagyon sokat olvasunk és nézünk képeket, de amikor mi kultúrpeszimizmussal beszélünk ezekről a jelenségekről, először jó lenne pontosan ismerni a tényeket. A *nem jelenlévő* emberekkel való érzelmi kapcsolatunk vizsgálatára is szükség lenne, mennyi időt töltünk ezekkel az emberekkel személyesen, és közvetítő

eszközökön keresztül, érdemes lenne végiggondolnunk, hogyan változott meg az érzelemháztartásunk, ennek pontos pszichológiai ökológiáját is ismernünk kellene. Most természetesen nem az álidentitások kreálására gondolok. Egy mai huszonéves egy „Tatjana levele Anyeginhez” típusú érzelmetli aktus kreálására nagyon sok digitális eszközzel rendelkezik. Nem elég a képi világról és a távkapcsolatoktól elmélnünk, pontos adatokra lenne szükség. Utalok Kovács tanár úr gondolataira, hogyan is olvasunk? Az olvasás nagyon sokféle, mi többféleképpen olvasunk. Ma az olvasás átalakulásával kapcsolatban sokan hangsúlyozzák a sekélyes olvasás veszélyeit – köztük az oxfordi Suzanne Greenfield –, vagyis azt, hogy a képernyőn ugrálva olvasunk, ahogy a hipertext lehetővé teszi.

Ha megnézzük, hogy a szakmai célú, hivatásból folytatott szövegolvasásunk hogyan zajlik, rájövünk, hogy mi ugyanúgy máshogy olvassuk a szöveget, ha keresünk valamit egy cikkben, egy szövegben, egészen máshogy olvasunk reggeli internetes hírforrásokat, mintha a *Háború és békét* olvasnánk, tehát mi is sokféleképpen olvasunk, a céltól függően.

• *Ennek az olvasástechnikai sokféleségnek hatása lehet a művészi befogadásra is? A jelentéstulajdonítás is megváltozhat?*

**Pléh Csaba:** Az irodalmi kultúra képviselői attól aggódnak, hogy a hősökkel való érzelmi azonosulást igénylő elmélyült olvasás hiányzik, de ez egy elképzelt világ, az irodalomszeminaristák aspektusából. Az egykor volt tökéletes múlt csapdája, amiben elfelejtjük, hogy régebben, a 60-as, 70-es évtizedben, a másfajta olvasásszociológiai körülmények között az emberek jelentős része nem Mészölyt, Ottlikot, Fejes Endrét olvasott, hanem Szilvásy, Berkesit, Moldovát. A jövőben pedig lehetséges, hogy a most hiányolt mély olvasásra való készség, az elemző, értelmező készség lehet egy új elitképző tényező.

**Kovács István:** Az elektromos könyv nem nyújthatja ezt a nélkülözhetetlen járulékos, az olvasást teljessé tevő élményt. Persze tudom, hogy már vannak olyan e-könyvek, amelyek a papíralapúság érzetét keltik és nem fárasztják a szemet. Az e-book olvasó felbecsülhetetlen előnye, hogy benne egy kisebb könyvtár állománya is



elfér, és alig van súlya meg energiaigénye. Vagyis zsebemben hordhatok egy fiókkönyvtárat.

Jerzy Kawalerowicz mondta egy piliscsabai közönségtalálkozón az általa legtöbbre értékelt műve, *Az elnök halála* vetítése után, hogy a televízióban sugárzott vagy számítógépen megjelenített film nem film, csak információ a filmről. Az az érzésem, hogy az e-könyv is csak információ az eredeti könyvről. Ahogy az Olcsó Könyvtár sorjázó kötetei is voltaképpen információ-változatok voltak. Persze, fontos, hogy eljutottak az olvasóhoz. E tekintetben feltétlen híve vagyok az e-könyvnek. Olvasásra serkentenek. És az olvasásnál nincs fontosabb szellemi környezetvédelmi program.

## A JELENTÉSMEGOSZTÁS IGÉNYE

• *A jövőben a könyv, mint kulturális tartalomhordozó és mint tárgy az elit világhoz tartozik majd?*

**Pléh Csaba:** Igen, de miért kell ettől félni? Mindezekkel a folyamatokkal párhuzamosan ma létrejönnek olvasó klubok, családtagjaim szerte a világban, Berlinben, Prágában, elemző módon foglalkoznak a szövegekkel. Meghatározott oldalmennyiséget követve haladnak a szövegben, és azután ezt közös élményként megbeszélik. Mai regényeket olvasnak. Tehát a felbomlás és felületessé válás világában

megjennek az értelmező és közös élményt adó új társaságok, ezek párhuzamosan mennek végbe. Egyébként én papíralapon olvasok, de sok barátom használja az e-könyvet, a megvilágítás és betűméret miatt.

• *Ahogy újraéledt a filmklub kultúra is?*

Pontosan erről van szó. A közös értelmezés élményéről. De visszatérve a kérdésre, hogy a gondolkodásunk képi-e, vagy nyelvi, ezt fel kellene bontani. Amíg a kép előállítására nagyon drága volt, addig ez nem volt a kulturális integráció része, mert nem volt mindenkinek lehetősége a képek előállítására. A Lumière fivérek forradalma óta tűnik úgy, hogy a gondolkodás elsődleges médiuma a kép. A beszélt nyelv különlegességét az adja, hogy egyszerre befogadó és produkáló rendszer. Mi mindannyian tudunk Picasso képeket nézegetni, de nem tudunk ilyet alkotni, ugyanakkor megértünk és mondunk is mondatokat, tehát a beszélt nyelv – és nem az írott nyelv –, ahol állandó szerepcserében, reciprocitásban lehetünk és ez nem igaz a képek világára.

## OLY TÁVOL, ÉS MÉGIS KÖZEL

• *Azonban a digitális technikával képesek vagyunk képek előállítására. Ez is felveti a Gutenberg-galaxis versus világháló konfliktust.*

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

**Pléh Csaba:** Igen, ez igaz, de ez is képességeket, hozzáférést és hozzáértést igényel. Ezzel szemben a be-

szélt nyelv nem kíván ilyen tudást. Az írásban már nincs meg ez a reciprocitás, hiszen nem tudunk olyan verset írni, mint Weöres Sándor, vagy Pilinszky János. Ez külön kunszt.

Én abban hiszek, hogy ezek a világok inkább csak követik, de nem helyettesítik egymást, ahogyan a fényképezés hatására nem szűnt meg a festészet, a film születésével nem szűnt meg a színház, ahogyan ettől sokan tartottak. Ugyanez történik a képernyő világával is, ez egy inkluzív fejlődés, a nagy internetborzongás közepette soha nem töltöttünk annyi időt, a szó technikai értelmében vett olvasással, mint most, mert bár nem Tolsztojt olvasunk, de a képernyő előtt ülve sokkal több időt töltünk, közben jelentést tulajdonítunk a látott szövegeknek. Ezek egymást követő epizódok, az írás hatására sem hagytuk abba a beszédet. Nemcsak az az olvasás – némi malíciával –, amit irodalomsemináriumokra készülve végeznek a bölcsésztlányok.

**Kovács István:** A lengyel társadalom nyolc százalékát „igazi” olvasónak – vagyis annak, aki havonta legalább egy könyvet elolvas – tartó Artur Młynarz teszi fel a kérdést, hogy az e-könyvek





helyettesíthetik-e a papíralapú könyveket és biztosíthatják-e azt az érzelmi kapcsolatot, amely „bennünket házi könyvtárunkhoz köt?” A kézikönyvtárnak ugyanis az a nagy előnye, hogy tartós, és független az energiaforrástól, amely viszont az e-könyv olvasó életben tartásához nélkülözhetetlen. Mintegy az ő gondolatmenetét folytatja Kodolányi Gyula azzal, hogy „egy szoba könyvek nélkül éppoly sivár, mint tárgyak nélkül. Jelentésten, steril, nyomasztó környezet, ha csak a falrepedések, foltok vagy az ablakon át látható látvány nem adnak új élményt a szemnek.”

A divatosan feltett kérdésre, hogy mely három könyvet vennél magaddal egy lakatlan szigetre, a válaszban csak hagyományos könyv jöhet szóba. Az e-könyv olvasó ugyanis hamar lemerülne, használhatatlanná válna. Persze, ha elvonulásunk megadott színhelye a mennyország, vihetjük az e-könyveket is.

### AZ ÖKOLÓGIAI FÜLKÉK KERESÉSE

• *Akkor hogyan is vélekednek Marshall McLuhan 1962-es könyvének mai üzenetéről? Hiszen azóta eltelt több, mint fél évszázad. Mit hozott a digitális fordulat?*

**Pléh Csaba:** Cinikus megjegyzéssel, hogy amióta számítógéppel írunk, 30%-kal hosszabbak lettek az amerikai regények. De komolyabban, a kérdés érdekes oldala, hogy magukon a médiumokon belül is újra megjelenik egy igény, amiről azt hittük, hogy elveszítettük. Amikor regényeket olvasunk, többnyire nem együttlő helyünkben tesszük, hanem sok-

Ivan Reitman: **Szellemirtók**

szor elővesszük: hogyan is volt Pierre Bezuhovval? Kicsit visszalapozunk, újraolvasunk. Ennek az újra aktiválásnak nagy szerepe van a középtávú emlékezési funkciók szerveződésében. Erről azt hittük, hogy eltűnt. És mi jelent meg a Netflixen? A folytatásos sorozatok. Ugyanezt a funkciót találjuk más médiumban. Kedden néztem három részt, szerdán megint, most hol is tartunk? A napokon keresztüli integrációt ma vizuális médiafogyasztáson keresztül is megvalósítjuk.

• *Mi lesz a szövegértéssel és a képértéssel? Mert ne higgyük azt, hogy a kép megértése menni fog szöveg nélkül. Még ha nincs is képalírás vagy hang a képhez, van egy hatalmas– és épp az olvasás és a szövegértés révén megteremtett–tudásháló, összefüggésrendszer, szóbeli–írásbeli kultúra, amiben a képeket értelmezzük. Elég meghallgatni a mai irodalomtanárok panaszait, a gyerekek többsége tud olvasni, de nem szeret, jókora részük ugyanis súlyos szövegértési nehézségekkel küzd.*

**Kovács István:** Az olvasásszociológus Gereben Ferenc számol be *Boldogult olvasókoromban* című könyvében arról, hogy egyetemi oktatóként dolgozó tanítványa az alábbi tapasztalatát osztotta meg vele: „Sok szemináriumon a szövegek szóról szóra való értelmezésével töltöm az időmet, s most úgy látom, hogy a szövegértési nehézségek gyökere szóértési problémákból adódik a hallgatóknál. Csak a közhelyek ismerősek nekik, azokra a nyelvi panelekre gondolkodás nélkül ráismernek, s képesek folytatni, s gyakran nagy nehézségeket jelent visz-

szavezetni őket a szavak jelentéséhez. Lehet, hogy ezért nem tudnak olvasni sem.” Akiik olvasni képtelenek, azoktól az igényes látást sem lehet elvárni. Hogy ezen változtatni lehessen, ahhoz a munkát az alapoknál kellene kezdeni... Mit sem törődve a butítás és elbutulás világtendenciájával...

**Pléh Csaba:** A vizuális megjelenítés, kép és aláírás összefüggése örökzöld téma. Mára a sok csalás, rosszindulatú átkezeletés révén nézünk vele újra szembe. Az ismeretelméleti kétely a képeket fokozottan kell érintse.

• *A homo sapiens információi nagy részét a látás révén szerzi. A fotográfia és a mozgókép a sikerét és hatalmát épp annak köszönheti, hogy a legteljesebb és leggyorsabban képes visszaadni a valóság látható képét. (És nem melleleg rendkívül gyorsan képesszorosítaniis.) Miközben feltaláltuk a valóság dokumentálásának szinte tökéletes eszközét, ne feledkezzünk meg róla, hogy ez a csodálatos találmány voltaképpen az érzékcsalódáson alapul. A valóság még oly hűnek látzó képmása és a valóság nem ugyanaz, emiatt a kamera nem letéteményes többé az „igazság”-nak. A manipulációra épp oly alkalmas, mint a valóságghú kép megalkotására. A néző egyik legfontosabb képessége, hogy meg tudja különböztetni a kettőt. Mennyire képes rá?*

**Kovács István:** 1970-ben ünnepelelték az Egyesült Nemzetek Szervezete létrejöttének 25. évfordulóját. Az emlékezésre, értékelésre különösen nagy hangsúlyt fektettek Nyugat-Európában – a sajtóban, rádióban, televízióban, filmhíradókban. Az ENSZ-től

elválaszthatatlan volt U Thant személye, aki 1961-től tíz éven töltötte be a szervezet főtitkári posztját. Angliában felmérést készítettek arról, hogy az ENSZ-ről szóló információáradatban mennyire ismert U Thant neve. A megkérdezettek nem kis hányada tengeraltjáróra tippelt. Ez azt jelenti, hogy a képi információ hatékonysága, „valóságtartalma” az érintett személy erkölccsel (és bizonyos vonatkozásban a vallási aktivitással) ötvözött műveltség-szintjétől függ, amelybe beleértendő az olvasottság is. A minőségi képek, a minőségi mozgóképek a műveltség-hálón „fennakadva”, a hálószemek kereteit kitöltve hathatnak az emberre, jobb esetben formálhatják egyéniségé a személyt, gazdagíthatják személyiségét, s tehetik hatékonnyá immunrendszerét a manipuláció háritására. Műveltség nélkül a képek emésztetlenül átáramlanak az emberen, s az ilyen-olyan ingerek, ösztönindulatok pillanatnyi fellobbantása után törlődnek, hogy az új silányságok átmeneti befogadására helyet biztosítsanak. A nyílt politikai manipulálás persze könnyebben leleplezhető, mint az, amelyhez a szórakoztatás álcául szolgál. Tudomásul kell vennünk, hogy a társadalom 90–95 százaléka szórakozni és

nem gondolkodni vágyik. A gondolkodás felelősségvállalás is egyben. Korunk embere, mintha éppenséggel ez elől menekülne. Ezért kelti azt az érzést, mintha örökmozgásos volna.

**Pléh Csaba:** Valós és virtuális új filozófiáját kell kidolgoznunk. 120 éve Russell megkülönböztette a tapasztalati és a másodlagos tudásokat. Ma a képek özönében már a tévéhíradók világában az a gond, hogy sok másodlagos jelenség érzékletinek, elsődlegesnek állítja be magát. Sokan figyelmeztetünk erre Cervantes óta. De a mai képözönben ennek igazi elméleti elemzése még várat magára.

• *A kognitív kutató számára ezek az új fejlemények milyen kutatási inspirációt jelentenek?*

Van egy-két kihívás, ami a digitális eszközök új emlékezetszervező lehetőségeivel kapcsolatos, mennyire befolyásolja az emlékezetszervezősünket, hogy egy egyszerű számolást sem fejben végzünk el, hanem beírjuk a telefonunkba, ettől tényleg lustul az emlékezeti rendszerünk. Ugyanakkor én is úgy vélem, hogy az embert mindig az instrumentumaival együtt kell kutatni és elemezni.

Steven Spielberg:  
**A. I. – Mesterséges Intelligencia**  
(Dr. Know)

A számítógép és az ember – ma együtt jelenti, hogy mire vagyunk képesek. Ket-

ten együtt. Ahogy a könyvek révén sokkal nagyobb tudásnak lettünk a kezelői, most a virtuális tudáshordozók révén sokkal nagyobb tudásnak leszünk hordozói.

Ennek megértése nem egy peszsimista feladat, hanem igazi kutatói feladat. Most még a kultúr pesszimizmus gyakori attitűd, miközben igazi változások vannak. A világ állandóan változik, az egyetlen, amit tehetünk, hogy tényleg megpróbáljuk megérteni a változás irányát. Például képesek vagyunk írásrendszerek követésére, annak ellenére, hogy amikor kialakult az emberi idegrendszer még nem volt írás és olvasás. Egy idő után az új jelenség – Stanislas Dehaene francia pszichológus kifejezéseivel – „megtalálta a saját ökológiai fülkéjét” és „újratobozta” az idegrendszeri struktúrákat. Ezért képes az ember, hogy új kulturális objektumok szállják meg az agyát, vagyis az agyban egy újratoborzás, új erőforrás gazdálkodás történik. Az agyunk újraszervezi az ellenőrzést a saját megismerési folyamataink felett, de ennek a kialakítása egy ideig eltart. Szóval új megoldások születnek majd, kölcsönhatás van egy kulturális megoldásrendszer és az emberi információfeldolgozás lehetősége és korlátai között. •







**A NÉZŐ A SPORTMOZIBAN VALÓBAN SZURKOLÓ. LIBABŐR, DRUKK, TÖVIG RÁGOTT KÖRMEK, TOROKSZORÍTÁS: A SPORT NEM JÁTÉK, JÁTÉKFILMEN PLÁNE NEM.**

Fesztiválválogatóktól, döntőnököktől rendszeresen lehet hallani filmes fórumokon ezt a prediktív mondatot: „Sport and humor doesn't travel.” Jelezve, hogy ki itt belépsz a sportfilmes vagy komédia projektetteddel, horribile dictu a vicces sportfilmterveddel, akkor hagyj fel minden reménnyel. Nem fog jól futni a nagy fesztiválokon, nehéz lesz eladni. Előbbi hellyel-közzel igaz, utóbbira éppen a tartaloméhés tévéplatformok, streaming csatornák cáfolnak rá.

Persze sikeres vígjátékok, sportfilmek bőven készülnek, de mintha a film közép- és felsőosztályába a vaskos drámákon, fajsúlyos artfilmeken kívül nem akaródzna „könnyedebb” témákat beemelni. Rossznyelvek szerint azért, mert a válogatók, decision makerek, expertek száraz, humortalan és a legkevésbé sem sportos emberek, hisz munkájuk ülőmunka, olvasás és filmnézés, a humorral meg úgy vannak, mint *A rózsza* nevében Jorge testvér, aki szerint a nevetés a legfőbb bűn.

A kategorizálás eleve véleményes. Mi a sportfilm? Mi teszi sportossá: a témája, a dramaturgiája, főhőse? A szándéka, a formátuma? Nyilvánvaló, ha az 1900-as párizsi viláagiállításról és olimpiáról egy korabeli tudósítást, „filmhíradót” nézünk (ami még akár elő is fordulhat, hisz a Lumière-fivérek már 1895-ben vetítettek), ahol versenyszám volt az ágyúlövés,

sárkányeregetés, postagalamb-reptetés vagy a tűzoltás is, azt senki nem gondolja sportfilmnek.

Minden olyan film sportfilm vajon, amiben a főszereplő valamilyen sporttevékenységet végez? Nyilvánvalóan nem sportfilm a *Maraton életra-halálra*. Vagy csak az sportfilm, aminek a fókuszában maga a sport és úzóje van, és ez keletkezeti a drámát vagy a humorforrást? Lehet, de a *Szépek és bolondokról* vagy a *Régi idők focijáról* sem gondoljuk, hogy sportfilm. A sportmoziban a sport a lényeg, vagy csak egy apropó, amibe csomagolják a film drámai magját?

A *Millió dolláros bébi* bokszolásról szóló fikciós sportfilm, vagy dráma, amiben bokszolnak? A *Harcosok klubja* küzdősport-film? A *Karate Kid*-ből a daru-rúgás szakmai kivitelezése maradt meg jobban a fejünkben, vagy a kerítésfestés edukatív, életmetaforikus mondanivalója? Az *Apocalpto* lándzsadobáló törzsi üldözése korabeli atlétikai betétszám? Mit kezdjünk *A nagy kékséggel*? Hiszen a mélységi merülés csak a film készítésekor (1987) kezdte elismert, de mégis körön kívül levő sportággá kinőni magát, a filmben jórészt ábrázolt időben (hatvanas évek) viszont ez még inkább volt istenkísértő vállalkozás, mint sport. A *Tűzszekerekben* a futás a fontos vagy a főhősök személyisége, döntései, amihez az olimpia, az atlétika csupán díszlet-

ként szolgák? Jafar Panahi *Pályán kívülre* sportfilm vagy egy modern szüfrassettkiáltvány, politikai-szociológiai groteszk, és persze: kreatív dokumentumfilm vagy fikciós dráma? Vajon a 90-es évek közepétől többszáz részben hömpölygő *A pálya ördögei* sportfilm, ami már akkor magán viselte azokat a vizuális jegyeket, amik egy mai élő közvetítést jellemeznék, vagy egy anime?

Nézte valaki meccsként a *Szabadság, szerelem* pólójeleneteit? Vagy a *Két félidő a pokolban*? És ha már megint foci: vajon ki nem nézte valódi drámaként 1999-ben a MU-Bayer BL-döntőt (2:1), vagy a 2014-es brazil-német vébé-elődöntőt (1:7), amit már akkor szuperlassítások, pergővágások minden létező szögéből és beállításból, drónok, ki-bezoomok jellemeztek? A 2021-es EB-n és olimpián a vágásokban, vizualitásban egészen lehengerlő dolgokat is tapasztaltunk elszórakoztatott nézőként, hamarosan eljutunk oda, hogy egy algoritmus „olvassa” majd a játékot, és a megfelelő helyen, a megfelelő zenét játssza be kíséretnek.

A technikát a filmesek is kölcsönvehetik. Egyszer forgattam fikciós filmet egy olyan méteres zoomobjektívvel (Canon DigiSuper 100), amivel a futballmeccset közvetítik a pálya széléről: 24 mm-es extra nagylátószögéből képes 2400 mm-es szuperközelire bezoomolni. Ilyenl vették fel a sportfilmek között az experimentális egzisztenciális dráma kategóriájába tartozó *Zidane – A 21. századi portré* című filmet. Csak Zidane-t látjuk végig igazolványkép-kivágatban egy 2005-ös Real Madrid – Villareal meccsen, 17 kamerával követték, gölt nem szerzett, az utolsó percben dula-kodásért kiállítják. A film előzményének tekinthető Hellmuth Costard 1970-es, beszédes című dokumentumfilmje, a *Fußball wie noch nie* (*Futball, ahogy még soha*) a MU George Bestjéről.

Nem tudom feloldani ezt a dilemmát, nincs is értelme, hisz meg a sporton belül is vitatkoznak egyes tevékenységek létjogosultságáról, címkézéséről. Ha a vadászat sport, akkor a mészáros is sportoló-e? Vagy hogy eleve mettől meddig sport egy tevékenység, például az autó- és motorversenyek, és hol vált át technikába? Ahogy a *Cápa* nem fishing & hunting horgászfilm, úgy Gaspar Noe *Love*-ja sem pornó. Vagy az?

A problémával nyilván könyvesboltok is szembesülnek: hova rakják Agassi vagy

Muhammad Ali könyvét: életrajz, sport polc? Az IMDb közel 5000 sportfilmet tart nyilván: például szóló vagy sorozat, biopic, (sport)történelmi, dokumentum, rajongói, animációs (*Space Jam*) családi, női, versenyközpontú, vicces (*Jég veled, Eddie, a sas*) vagy éppen leleplezős-beépülős-doppingolós, mint például a Netflix Oscar-díjat elnyert egész estés dokuj, a kerékpáros anomáliákat feldolgozó *Icarus*, vagy éppen a *The Race that Shocked the World*, ami a szülői olimpia 100 méteres síkfutásának szereplőit pásztázza végig: a kilenc pályán futó többségét eltiltották később szerhasználat miatt.

Tehát valami mindig mellé van rendelve „pártfogóként” a sport mellé, hogy együtt súlyosabb, hatásosabb filmélményt adjanak. A műfajban turkálva némafilm is bőven akad Chaplin *Bokszajnokától* (1915) kezdve Keaton *Buster, a bunyósáig* (1926). A kereszcímkezés miatt ugyanazt a filmet, más kategóriában is megtaláljuk. Hibrid műfaj, folyamatosan keveredik más műfajokkal. Hiszen, ha önmagában állna, akkor csak egy közvetítés lenne, netán tiszta dokumentáció, de már itt cáfolom magam, a fenti Zidane-film példával. Alkotói szempontból nyilvánvaló, hogy a legfontosabb a szándék, és az, hogy mi a film tétje. Egy meccsközvetítésnek alkotói (adásrendezői)

szempontból nincs művészeti tétje, legfeljebb szakmai. Nincs benne semmi fűszer, legfeljebb a rendelkezésre álló technikai eszközök csúcsrajáratott

kihasználása. Drámai magasfeszültség helyett dramatizálás, protokollt követő kliségyártás van. Ma is mindennap többszáz, ha nem ezer élő közvetítés hoz „drámát”. Amikor az *Ultra* című filmet csináltam, és a fejlesztés szakaszában finanszírozót kerestük, egy akkor magas pozícióban levő döntéshozótól – aki történetesen magyar volt, ami ritka egy nemzetközi fórumon – megkaptam, hogy vigyem egy sporttévéhez, hiszen itt úgyis csak futnak. Végül az HBO-val csináltam meg.

Fogadjuk el az IMDb rendszerezését annak ellenére, hogy nincsenek stabil kritériumok a kategorizáláshoz. Nem az a fontos, hogy melyik filmeket kell, lehet vagy épp (nem) szabad sportfilmnek tekinteni. Inkább azokra a tendenciákra és fogalmakra kell összpontosítani, amelyek azokat a filmeket jellemzik, ahol a sport szerepe jelentős.

A sport (versengés, testi teljesítmény) kultúrtörténete szinte egyidős a civilizáció történetével. Az óangol *disport*, ófrancia *desport* (jelentése „szórakoztatva lenni”) a latin *de(s)sportare* igéből ered: szó szerint azt jelenti, hogy elvisz, elragad. Valóban bele tudunk feledkezni a játékos vagy épp kompetitív mozgásba, vagy pusztán annak bámulásába. Ilyeténképpen egy töről fakad a filmművészet kildetésével is.

**„Azt jelenti elvisz, elragad”**

(Hugh Hudson: *Tűzszekerek* – Ben Cross)

Ahhoz, hogy elérjünk a sportfilmek szívéig, meg kell értenünk a sportról alkotott koncepciókat, és fel kell tennünk azt a triviá-

lis, mégis csapdaszerű kérdést is: mi a sport? A legszellemesebb megoldást Bernard Suits filozófus adja: a sport a felesleges akadályok önkéntes elfogadása. Albertus Magnus háromféle játékot különböztet meg: 1. céltalan (felszabadítja a szellemet, csiszolja az elmét, nyájassá teszi a szívet), 2. hasznos (mármint a XIII. században, például lovasjáték, ami a katonáskodáshoz, s így a honvédelemhez vezet), 3. megvetendő és szégyenteljes (vétkezésre csábítanak, például szerencsejáték és színház). A derék teológus nem érthette meg, hogy Sienában 1291-ben például a rendkívüli veszőlyesség miatt betiltották a hölgylóyást.

A sport a XIX. században egyszerre lett a kortársi szórakozás, időtöltés alapja volt, miközben azzal átkozták, hogy társadalmilag haszontalan és csak az élménykeresésről szól. Huizinga szerint „a játék a kultúra agonista (= küzdő, küzdelmes) alapja”. Ma már szinte közmegegyezés van abban, hogy a sport az, ami mérhető, kvázi-repetitív és jellegzetesen kreatív testi tevékenység, amiben a cél mindig mindent gyorsabban, magasabban, erősebben, pontosabban csinálni, akár individuálisan, akár „hordában”. Egyes gondolkodók szerint a sport az érzelmi háztartás és a testi megnyilvánulás része, mások az elnyomás rafinált eszközének tartják, mert az ember testét idomítja. Amerikai sportpszichológusok szerint „legfelül” a játék van, abba tartozik több alcsoport, köztük a szervezett játékok, azon belül is vannak a versengő játékok, és ezen belül pedig a testi versenyjátékok. Számukra a sport meghatározása: play, games, contests, sports.

Ha a sportosság ismérve a rekordok, azaz az örökkévalóság hajszolása, akkor a sportok művelőinek majd 100 százalékról elmondhatnánk, hogy semmilyen sportot nem űznek (*to record* = leírni, feljegyezni). „A modern sport specializált, racionalizált, bürokratikus módon szervezett, és legfőképpen a mérhető mennyiségek és rekordok mozgatják, melyek a mennyiségi versengést lehetővé teszik” – írja Wolfgang Behringer történész, és talán ez a rezümé rímel legjobban a sportfilmek tartalmára is, hisz a modern sportot szinte ugyanonnan számítjuk, mint a filmművészetet, a 20. század elejétől. Kéz a kézben nőttek fel, és a filmtémák pontosan leképezik a sport dilemmáit. Mind a sportfilm, mind





a sport metaforikus jelentéshordozó, elválaszthatatlan az adott vagy tárgyalt társadalmi, kulturális, történelmi kontextustól, ideológiáktól, identitáselemekről. A sportoló test, az atlétaalkat is jelentéssel bír: szálkás, elhízott, öreg, fiatal, női, férfi?

Minden sportfilm túlmutat önmagán, a sport csak apropó, hogy az élet dolgairól (fájdalom, veszteség, küzdelem, cél-tudat, traumák, ambíció stb.) beszéljen az alkotó. Általánosságban persze minden sportfilm vagy óda a sporthoz vagy az árnyoldalának a drámája. Esetleg eltántorítás, figyelmeztetés („otthon ne csinálja!”), de a film azért bemutat egy nagyszerű teljesítményt, ami rendkívüli áldozatokkal jár.

Főhősei bukottak és géniuszok, lejtmenetbe kerültek és magasba vágyók (sőt: oda is jutók), visszatérők és kiugrók, csalók, trükkösök, problémás fenegyerekek – kevés a makulátlan figura, mindannyian egyéniségek, ha pedig nem, akkor a film, azzá emeli őket.

Az összeütközés minden sport alapélete, s így a sportfilm szervező eleme: megmérteni természettel, összecsapni elemekkel, konkrét egyszemélyes ellenféllel, határokkal. Összetűzni a civil életben azért, hogy aztán a sportban is jöhessen az összetűzés. Csapat a csapat ellen, bábjátékos a bábjátékos ellen (edzők), egy mindenki ellen, amiből végül csak kívül valami katarzisz (*Min-den héten háború*). A néző itt

valóban néző, avagy szurkoló. Libabőr, drukk, tövig körömrágás, torokszorítás: a sport nem játék, játékfilmen pláne nem.

Az ellenfélképzés nemcsak minden sport alapja (mert nemcsak a tatamin, pályán, páston, szőnyegen van konkrét ellenfél, hanem ellenfél a céltábla, az ugrógödör és a felemás korlát is), de minden sportfilmé is. Mérő László mondta egyszer, hogy az „ellenfél észlelése kultúrafüggő”. A profi sportot vizsgálva lemérhető, mennyire hatja át a versenyszellem az egyes népeket. Az ázsiaiak (japánok) szerint az ellenfél eszköz, hogy ők maguk jobbá váljanak. Az amerikaiaknak egyfajta „nívópálca”, mérték az ellenfél, akivel megküzdve bemérik magukat, helyüket, értéküket világban. Míg a magyaroknak az ellenfél mindig legyőzendő ellenség, a politikai retorika is mindig harcias, mindig van ellenség, aki fenyeget. Ha nincs, kreálunk. Az amatőr sportban inkább a win-win a jellemző helyzet. Mindenki nyer, senki nem a másik kárára győz, és nem veszít igazából senki. Ezt remekül fejezi ki az angol „accomplish” („teljesít, teljesítés tesz”) ige például egy városmaraton esetében: aki célba ér, akármilyen időeredménnyel, az már nyertes. Míg a profi léttel alapvetően függ össze a másik kószolgtatása a meccs előtt és alatt, a nyomasztás, az erőszakos „játék”, és akár a dopping („If you won't take it, you won't make it” szemlélet). Minden a pénzre és az érvényesülésre fut ki. A

nyomasztás alapja pedig az, hogy bizony meg vannak számlálva a hasznos atléta-évek. Ezen vektorok összességének filmes iskolapéldája az érzelmi hullámvastuzást kínáló *Én, Tonya*, a műkorcsolyázó ellenfelét megverető Tonya Hardingról szóló vígjáték (!).

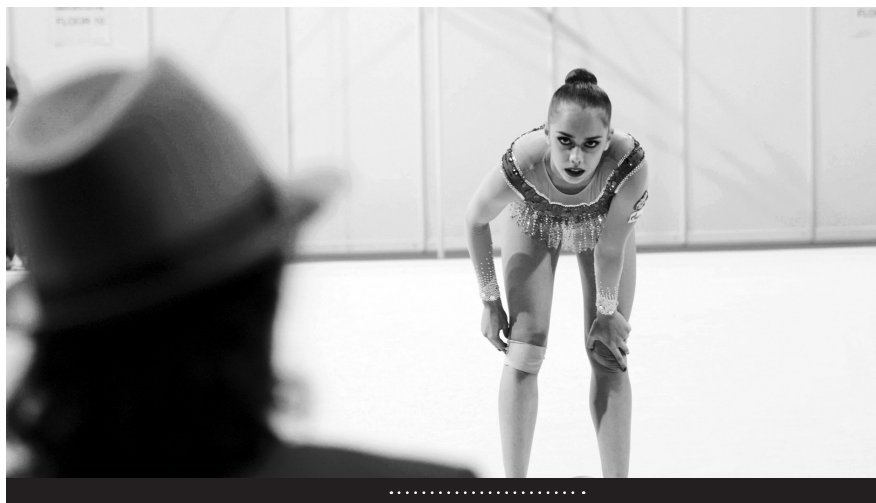
Ha nagyon kellene mondani egy szintisztán sportfilmet, akkor furcsamód egy patchwork-mozit citálnék: a *Visions of Eight* már a címében elárulja, hogy nyolc, sajátos szemléletmódú rendező rövidfilmjét férceli egybe. A müncheni olimpián még meg lehetett csinálni, hogy a közvetítőkamerák mellé filmes stábokat is odaengedték. Miloš Forman a tízpróbázókat örökíti meg groteszk etűdben, Arthur Penn elemelt anatómiai tanulmánnyal rukkol elő rúdugrókról, Claude Lelouch a kiesőkről, lemaradók-ról, legyőzöttekről készít skiccet, John Schlesinger emlékszilánkokból, interjúkból építi fel Ron Hill maratonfutó felkészülését és döntőbeli drámáját. Líraiság, lassítás, belefeledkezés, megfigyelés: ez maga a sport esszenciája, s mint ilyen, etalon sportfilm.

Filmteoretikusok nem nagyon vállalkoznak a sportfilmek anatómiájára, talán mert a tudományos életben sem menő a sport és humor. Bruce Babington pár éve könyvben vázolta fel a megkérdőjelezhető műfaj ismérveit. Érdekesen meséli el, hogy miért téves az a sztereotípa, miszerint a sportfilmet túlzottan azonosítják Hollywooddal, hisz a műfaj él és virul Ázsiában, Indiában, Ausztráliában és Európában is. A kulturális és nemzeti különbségek nemcsak befolyásolják a műfaj elfogadását és kanonizálását a filmművészetben, de ki is jelölik az adott terület mainstream-jét: Ázsiában vitathatatlanul a keleti küzdősportfilmek, Indiában a krikett-mozik, más földrészen az autó-motorfilmek, Amerikában a bokszfilmek (*Rocky*, *Dühöngő bika*, *Millió dolláros bébi*, *Ali*, *A pankrátor*) a sportfilmek egyik legkiemelkedőbb alműfaja. Bokszfilmünk nekünk is van: Böszörményi Géza Hungarian Draculája Dzsoko Rosziccsal méltatlanul alultértékelt mű. És biztos, hogy a következő dekád már az e-sport filmek reneszánszát is elhozza, ami valóban fából vaskarika, hisz az e-sportfilmben azt nézzük majd, hogy valaki nézi azt, aki játszik. Eleve véleményes, hogy a konzolon, számítógépen űzött e-sport sport-e, mindenesetre rengeteg pénz van benne, milliárd dol-

**„Nem játék, játékfilmen pláne nem”**

(Michael Mann: *Ali* – Will Smith)





lárokat nyernek a világbajnokai, és nekünk, a sport tradicionális oldalát ismerőknek, felfoghatatlan, hogy mekkora rajongótábora van. Érdekesség: a Forma-1 sztárpilotája, Max Verstappen csak 4. lett tavaly a legnagyobb Forma-1

szimulátoros futamon, Montoya pedig a vert mezőnyben végzett.

Babington „sport köré épülő elbeszéléseként” határozza meg a sportfilmeket. Ez a szándékosan pontatlan meghatározás mutatja a műfaj átjárható határait. Pont emiatt lehet allegorikusan használni, s így megnyílik a játéktér a filmszerzők előtt. *A kapus félelme a tizenegyesnél* ugyanannyira krimi, amennyire sportfilm. Fábry Zoltán filmjében sem a futball a lényeg (lehetne jégkorong is, csak a közismertség, lokális beágyazottság és így az azonosulás miatt nyilvánvaló választás a foci), hanem a csapatok összecsapásának metaforája, a terror és hatalom kontextusa.

A *Fehér tenyér* is triplafenekű bőröndként viselkedik: szól a szertornáról, szól a szocialista elnyomásról, büntetőpedagógiáról, kiugrási lehetőségről, helykeresésről a kapitalista világról, szól a nyomasztó gyereklétről és máshogy frusztrált felnőttekről. A filmidőben megkapjuk a sablonos dramaturgiát, ami minden sportfilm sajátja: edzés, hétköznapok, tréner és tanítvány viszony, családi reflexiók, versenyek, a Mindent Eldöntő Nap, a végső megméretés.

A sokrétűség talán a sportfilmek legizgalmasabb vonása. Egy másik tornászfilm, ezúttal egy kortárs lengyel dokumentumfilm, a *Túl minden határon (Za pregyelom / Over the limit)* – nem tévesztendő össze Stallone szkanderes film-

„Meg vannak számlálva a hasznos atlétaévek”

(Marta Prus:  
Túl minden határon –  
Margarita Mamun)

jével, a *Túl a csúcsonnal* – egy orosz tornászlány kálváriáját mutatja be: a film belső magja egy alig felnőtt lány vívódása, az önazonosság keresése a sportban, az intimitás hiányával, a „karriert csinálni vagy élni” kérdéssel való álmódoszás. (Eleve a tornában, akár a balettben minden év háromnak számít, nem lehet elég korán kezdeni, a szűrőkön csak a legkeményebbek és legjobbak jutnak át, és 25 évesen már nyugdíjba is küldik őket.) Egy külső burok az elit atléták nyomorult, izólát, gyomorgörcsős, győzelmi kényszeres világát vázolja fel, amiben az edzői szeszély (cukor és korbács), és a diktatórikus tréneri magatartás jeleníti meg azt, amit a legkülső burok mutat fel: ami kicsiben a torna, az nagyban Oroszország. Margarita Mamun még haldokló édesapját sem látogathatja meg, mert a riói olimpia fontosabb a szakvezetésnek. Az összetört lányt a csapatba is alig akarják berakni, a film végén pedig a nyakába akasztják az érmet – Marta Prus rendezőnek még ezt is sikerült elcsipni, pedig a NOB kifejezetten háklisan tilt minden privátvideófelvételt az olimpiákon.

Fontos megemlíteni, hogy a sportot alaptémául választó kreatív doksikban a spontaneitás, improvizáció szerves része a műnek. A helyzeteket és párbeszédet a kameramunka, és a kronológiát nem feltétlenül tisztelő vágás avatja játékfilmessé.

Amíg a *Túl minden határon* csak tisztán jelenetekre épül, addig más, nagy port felvert kortárs dokumentumfilmek, mint például a *Senna*-film, vagy a *Michael Jordan – The Last Dance* sorozat már a

klasszikus sportfilm-dramaturgiát követi. Remekül válogatott archív-felvételek, privátvideók, pergőn vágott vagy épp sokatmondón bő lére hagyott interjúk, újságcikkek, híradók, vallomások. A közismert sztori ellenére várjuk a fordulatot, a feszültség végig fennmarad, sok a fordulat, mellékszál, hűha-élmény.

Ugyanez a storytelling jellemzi a *Free Solo*-t, azzal a különbséggel, hogy az extrém sport-jelleg négyzetre emeli a feszültséget. A sztori itt is ismert, de mégis egészen hihetetlen az a teljesítmény, ami a szemünk előtt bomlik ki. Lenyűgöző, és azt is elfelejtjük, hogy a főhősök egydimenziós karakterek, hiszen csak az jár a fejünkben, hogy mégis hogy a bánatba jutnak fel pusztá kézzel a hegycsúcsokra. Az extrém sport-filmzés rendkívül prosperáló filmes szakág, külön csapatok vannak, akik szakmáiban, szponzortámogatással gyártják mint például a Seb Montaz Studio a hegy- és sziklamászós, repülő, víz alatti vagy épp a terepfutós, skimós (sielős-hegymászós) filmeket.

És ha sportdrámának tartjuk a *Free Solo*-t, amiben ténylegesen a sporttértek dominálnak, akkor a skála másik végén ott egy szintén hegymászós film, a *Zuhanás a csendbe*, ami pedig a teljesítményt alapértelmezettnek veszi, nem is törődik vele, nem érdekli a sportjelleg, csakis az emberi dráma, az erkölcsi dilemma, az önvád és a túlélésért folytatott kreatív küzdelem. De ha ez sportfilm, akkor a Danny Boyle rendezte 127 óra is az, pedig a sport (falmászás) már csak nyomokban fedezhető fel benne: a sziklák közé beszorult Aron Ralston lenyesi a saját karját, hogy kiszabaduljon. És hogy végleg tanácstalanok legyünk: a kristálytisztán a „futás egyenlő szabadság” szlogenét hirdető Richardson-film, *A hosszútávfutó magányossága* a legkevésbé sem értelmezhető a sport felől. A sport csak asszisztál, az erkölcsi dráma szolgálóalanya.

És talán itt van a kulcs ehhez a kezünk-ből, szemünk elől kisikló műfajhoz, ami mint egy borzasztó rákbetegség, csak áttételekkel tud működni: ami nem akar a sportról szólni, az rajzolja körbe leginkább az adott sportot a történetek, vallomások, karakterek révén. És ami látszólag a sportról szól, az sokkal inkább emberi drámákról mesél, mint minden idők egyik legjobb „sportfilmje”, a poetikus-puritán *Küldetés* Balczó Andrással. Mi is Babington tétele? Sport köré épülő elbeszélés. Quod erat demonstrandum. •





**A SZIKLA- ÉS HEGYMÁSZÁSRÓL KÉSZÜLT DOKUMENTUMFILMEK FELVIRÁGZÁSÁNAK  
HÁLA ÁRNYALT KÉPET KAPHATUNK SZELÍD MEGSZÁLLOTTAKRÓL.**

**A**kár diadalt, akár tragédiát mutatnak be, a hegymászásról szóló játékfilmek számára garantáltak az élet-halál küzdelmet folytató hősök és a látványos helyszínek, egyelőre mégsem készült a témáról igazán széles körben elismert klasszikus, a rendezők ráadásul teljesen hanyagolták a legalább ennyire izgalmas területet jelentő sziklamászást. Ha azonban az elmúlt tíz évben elszaporodó dokumentumfilmeket keresztül szeretnénk megérteni valamit ezekről a sportágakról, nemcsak hiteles képet kaphatunk a mászás első ránézésre könnyen félreismerhető világról: a már-már abszurdig valószínűtlen teljesítmények és a különböző színés személyiségek százszor jobban elkápráztatják az embert a téma bármilyen fikciós feldolgozásánál.

**ALÁZAT ÉS ÖSSZPONTOSÍTÁS**

A kaliforniai Yosemite Nemzeti Park olyan alapvető jelentőségű a sziklamászók számára, mint Hollywood a filmkészítőknek: bár a sportág élvonalbeli képviselői között európaiakat is találunk, grandiózus nemzeti parkjainak és kanyonjainak köszönhetően Amerika behozhatatlan földrajzi előnyével bír, a *Völgy lázadása*, a *Yosemite mászóforradalom* (Valley Uprising, 2014) pedig átfogó igénytel mutatja be a címbeli helyszín mikrokozmo-

szát. A sziklamászós dokumentumfilmmezés legfontosabb rendezői, Peter Mortimer, Nick Rosen és Josh Lowell közös munkája történeti áttekintést kínálva veszi végig, hogyan épült ki a völgy kultusza az ötvenes években, amikor a háború utáni békével szemben valami másra vágyó fiatalok bukantak fel itt – az aranykorról személyesebb képet nyújt a különösen sok archív felvétellel dolgozó *Brave New Wild* (2014) –, hogy a kerouaci hátizsákos forradalom örököseiként egyre inkább ellenkulturális tevékenységet művelve kapaszkodjanak fel a följük magasodó gránittömbökre. A film egy legendás és nagy hatású rivalizálás áttekintése, emlékezetes sztorik (mint a megtörtént eset, amely jóval később a *Cliffhanger* alapjául szolgált) és több nagy formátumú egyéniség bemutatása mellett (mint Jim Bridwell, aki az eleve életveszélyes mutatványait gyakran pszichedelikumok fogyasztásával tette még kalandosabbá) szerencsére nem áll meg a mitologizálásnál, ugyanis azt is bemutatja, hogyan lesz egy tér kvázi hippivideóparkból az intézményesülés során turistaparadicsom, ahol a mászóknak már jó ideje osztoznia kell a parkon az évente ideérkező milliányi látogatóval. Azzal pedig, hogy hangsúlyossá teszi, sok helyi mászó szerint maga a Yosemite hozza

ki az emberből a legtöbbet, a produkció nemcsak a völgy kultikus státuszáról tesz állítást, hanem a sportág képviselőinek általános természet-szemléletéről is megsejtet valamit.

A *Fine Lines* (2019) ugyancsak áttekintést ad, de inkább az elméleti oldal felől. A húsz sportoló közreműködésével készült film árnyalja a sziklamászárról mint extrém sportról alkotott képet azzal, hogy kihangsúlyozza, ez időnként agysebészeket idézően aprólékos munkát igényel (akár milliméterpontos mozdulatok évekig tartó bevésését), és mennyire nem az adrenalinfröccs a cél (ha van, az legtöbbször épp bajt jelez), sokkal inkább valamiféle békés összpontosítás, a fal tetejének elérése pedig akár antiklimaktikus is lehet az ezt megelőző robotolás után. Emellett a produkció a téma egyik alapfogalmát is más megvilágításba helyezi: mászás közben ugyanis hiába aktiválódik a félelem ösztönös szinten, a magasság-élményben gyökerezve, sok helyzet racionálisan nézve legfeljebb laikus szemlélő számára lehet ijesztő, a pánik épp a végig higgadt helyzetelemzéssel kerülhető el. A sok különböző témát felvető film azt is problematizálja, jő-e, hogy a sportág az egyre kevesebb megmászatlan út miatt az egyre veszélyesebb vállalások felé tolódik el, érinti a nők helyzetét (beszédes tény, hogy bár lennének ideális jelöltek, női mászókról és projektjeikről még nem készültek egészestések, igaz, a 2020-as *Pretty Strong* legalább megosztja a játékidéjét néhányuk között), és megfogalmazza a számos dokumentumfilmben és interjúban felmerülő gondolatot, miszerint a mászásban sokak számára a fizikai és mentális kihívás komplex egysége és a sportág felszabadító természete igazán vonzó.

**RÖGESZME ÉS FELELŐSSÉG**

A témáról készült dokumentumfilmek többsége a fentiekkel szemben projektalapú, vagyis bizonyos sportolók éppen aktuális céljainak végrehajtását mutatja be. Ebből a szempontból a legfontosabb munkát a Mortimer–Lowell duó által 2005-ben alapított Reel Rock Film Tour végzi, amely a mai napig évente jelentkező kisfilm-antológiáival bemutatja a mászóvilág feltörekvő tehetségeit és veteránjainak friss vállalásait egyaránt, emellett negyven országban (köztük Magyarországon is)

szerveznek vetítéseket. Hozzájuk kötődik a *The Dawn Wall* (2017) egészséges klasszikusa is, amelyben Tommy Caldwell és Kevin Jorgeson egy tizenkilenc napig tartó út során elsőként kapaszkodnak fel szabadmászásban – ahol a mászó saját erőből halad, csak a biztonsága érdekében használhat kötelet és más eszközöket – a Yosemite rajongva tisztelt El Capitanjának legnehezebb falszakaszán. Ez volt a mászótörténelem első élőben is közvetített csúcsteljesítménye (ahogy a filmből kiderül, még Obama elnök is követte a fejleményeket), a film pedig nemcsak renegeteget tett a sportág népszerűsítéséért, de valamelyest azt is érzékeltette, milyen lehet közel három hétig egy sziklafalon élni, és megbirkózni a több-kötélhosszas mászás monotonitásával járó mentális kihívással.

Sokak számára vélhetően ez a produkció mutatta meg, milyen szintű megszállottságot igényelhet a mászás, a szintén gyakran emlegetett *Meru* (2015) pedig az elvakultság már szinte bizarr szintjéről árulkodik. A filmben Jimmy Chinnek, Renan Ozturknek és Conrad Ankernek (előbbi kettő mellest rendezőként, illetve operatőrként is elismert) úgy sikerül feljutnia a címbeli himalájai csúcs egyik hírhedt útvonalán, hogy az egyiküket még mindig kínozza egy hegyi baleset emléke, amelyben egykori mászótársa meghalt, ő pedig kis híján életét veszítette; a másik a két nekifutásuk között eltelt időben éppen hogy túlél egy lavinát; a harmadikat pedig menet közben a filmben is láthatóan sztrók éri, mégis végigcsinálja.

A *Cerro Torre: A Snowball's Chance in Hell* (2013) a nem kevésbé rögeszmés David Lamát és társát, Peter Ortnert mutatja be, akik szabadmászásban érnek fel az ilyen formában megmászhatalannak hitt patagóniai Cerro Torrera. A film kidomborítja, hogy egy időjárásnak ennyire kitett helyszínen akár hónapokig csak várakozni lehet a hegy lábánál, és a körülmények odafent akár fél óra alatt gyökeresen megváltozhatnak. Emellett különösen jól rávilágít, hogy a mászóközösségben a természetet legalább annyira tisztelik, mint a teljesítményt: miután az első próbálkozás dokumentálásánál a stáb bevert és otthagytott több tucat plusz szöveget egy szögekkel eleve ellátott falszakaszon, a szakma felháborodását és az online gyűlöletkampányt követően a második próbálkozásnál ezeket el kellett távolítani.

A filmkészítői felelősség legélesebben a méltán nagyra tartott *Free Solo* (2018) esetében kerül elő, ahol a súlyos fizikai és technikai kihívásokkal terhelt operatőrök számára külön nehezítés, hogy pusztán jelenlétükkel ne zavarják meg az alanyukat (egyben barátjukat!): az El Cap közel ezer méter magas Freeriderjét a film főszereplője, Alex Honnold ugyanis szülőben, vagyis kötél nélkül mássza meg így egyetlen apró hibát sem vétet.

Az ő vállalásához hasonlóan szélsőséges, és a szakmabeliek által szintén abszurdnak tartott ötlet megvalósításáról szól a többi dokutól eltérően akciófilmes stílusú *14 hegycsúcs: Semmi sem lehetetlen* (2021), amelyben a nepáli Nirmal Purja a Föld tizennégy, nyolcezer méternél magasabb hegycsúcsát mássza meg, a korábbi rekordként ismert hét évvel szemben hét hónap alatt. A netflixes produkció az ilyen vállalkozásokhoz elengedhetetlen csapatmunka mellett azt is bemutatja, az elit katonából lett mászónak (aki önként vállalt küldetése teljesítéséhez kilép a seregből, és szponzor híján jelzálogosítja a házukat) egy bizonyos mászóengedély megszerzéséhez akár magas rangú politikusok meggyőzése is feladata lehet, és hogy egy ilyen projekt nemcsak a sportteljesítményről szólhat: a főszereplő kimondott célja ugyanis a nyugaton méltatlanul alulértékelt

nepáli serpák felelős reprezentálása a nemzetközi közönség előtt.

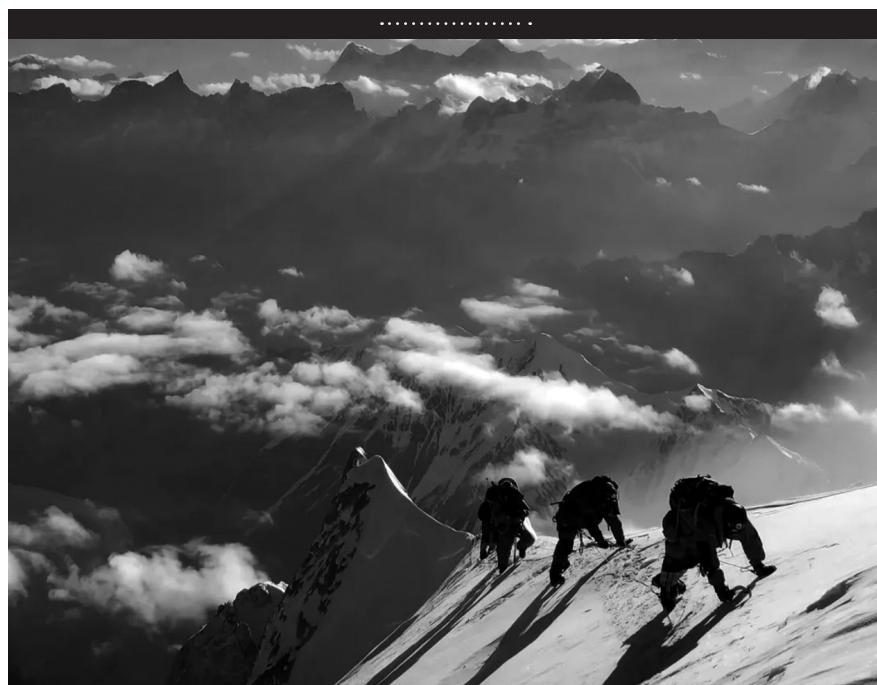
Már az extrém célkitűzéseket megvalósító sportolók tevékenységét látni is épp elég ámulatba ejtő, a *Blindsighthoz* (2006) és a *Climbing Blindhoz* (2020) hasonló produkciók azonban másfajta határátlépésre kínálnak példát. Az előbbiben a vak mászóként-kalandorként elhíresült Erik Weihenmayer kalauzol fel hat szintén vak tibeti kamaszt a himalájai Lhakpa-Ri tetejére, az utóbbiban pedig Jesse Dufton az első vak elől mászóként jut fel a látók számára is veszélyes skóciai Old Man of Hoy sziklatorony tetejére, és egy ponton megjegyzi, ő mászás közben összehasonlíthatatlanul nagyobb kontrollt él meg, mint amikor átkel az úttesten.

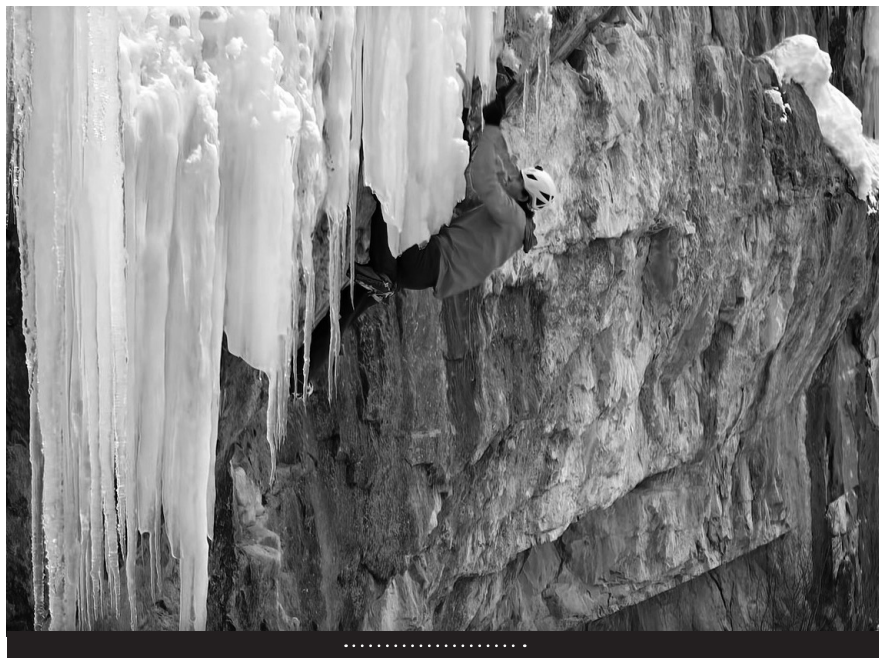
### NOMÁDLÉT ÉS ÖNÁTADÁS

Mászókról jellemzően csak kisfilmek formájában készülnek portrék (leginkább a fentebb említett *Reel Rock* szériában, amely döntően, de nem kizárólag amerikai sportolókra koncentrált), még az olyan klasszisok pályaképéről sincs egészséges produkció, mint a női mászók számára úttörő Lynn Hill és a halálával végképp ikonná lett Dean Potter, pedig még ebben a sok élelet követelő sportban sem ritka az évtizedeken átívelő karrier. Olyan hosszú aktív korszak persze csak elenyészően ke-

**„A természet legalább annyira tisztelik, mint a teljesítményt”**

(Torquil Jones:  
14 hegycsúcs:  
Semmi sem lehetetlen)





veseknek jut, mint a *Dirtbag: The Legend of Fred Beckey* (2017) közel nyolcvan éven át mászó címszereplőjének, aki fénykorában legfeljebb underground legendaként élt a szakmai köztudatban, a

későbbiek során azonban senkiről sem neveztek el annyi mászóutat, mint róla. Tényleg hamisítatlan *dirtbag* volt: még az ötvenes-hatvanas évek Amerikájában született meg a mászásnak szentelt élet éthosza, akkoriban jelentek meg azok a társadalmon kívüli figurák, akik nomádokként vándoroltak az államok között, hogy időszakos kétkezi munkából tengődve életmóddá alakítsák kedvenc sportágukat, és a road tripelők nagyapjaként is emlegetett Beckey-nél jobban talán senki sem testesítette meg ezt a karaktert. A nőcsábász, költészeti- és operakedvelő, projektjeit filológusi alapossggal dokumentáló – sokat hivatkozott szakkönyveket is megjelentető – férfi sokak szerint kifürkészhetetlen alak volt, aki szó szerint mindent alárendelt a rögeszméjének. Az animációs betétekkel tűzdelt filmben láthatjuk, ahogy akár késő este is próbál rávenni másokat telefonon, hogy vegyenek részt az aktuális kalandjában, könyvtárakban dolgozik az aktuális szövegein, időnként az út szélén alszik, és kilencvenegynéhány évesen is (!) sziklafalakra kapaszkodik fel, mintha számára tényleg kizárólag a vertikális lenne az egyedüli járható út.

**„Kijebb tolják a lehetetlen határait”**  
(Peter Mortimer – Nick Rosen: *The Alpinist* – Marc-André Leclerc)

Ugyanúgy a mászásról szólt Marc-André Leclerc rövid élete, csak egészen másképp: a kanadai srác néha a barátnőjével, a pályatárs Brette Harringtonnal, de jellemzően inkább egyedül vágott bele egyre vadabb projektjeibe, Beckey-hez hasonlóan nem volt oda az önpromócióért, és egy alkalommal hónapokra el is tűnt a róla filmet forgató stáb elől, hogy bárki jelenléte nélkül élvezhesse ki az éppen aktuális kalandját. A Mortimer–Rosen páros *The Alpinistje* (2021) a *Free Solo* párdarabja: mindkettő főszereplőjének szelídségét csak vakmerősége múlja felül, míg azonban Honnold kizárólag sziklafalakon szólózik, Leclerc még messzebbre merészkedik, és ezt a szenvedés művészetének is tartott alpinizmussal kombinálja, néha ráadásul gyakorlás nélkül vág neki egy falnak. A létező legkényelmesebb megoldás mindkettejükre rásütni, hogy felelőtlenek vagy szuicid hajlamúak, pedig inkább arról van szó, hogy kivételesen magas szinten művelnek valamit, megingathatatlanul magabiztosak a képességeiket illetően, és olyasmiben találják meg a lehető legtisztább örömet, amiben csak nagyon-nagyon kevesek. Mindenesetre egyszerre megrendítő és felemelő végignézni, ahogy a kedves, halk szavú Leclerc a civilizációtól távol, bármiféle biztosítóeszköz nélkül mászik fel magas, havas hegy-csúcsok (mint a kanadai Sziklás-hegy-

ség Robsonja) extrém nehéznek tartott útvonalain, ahol nemcsak hogy nem hibázhat, de a természet kegyeire is kell bíznia magát – és minderről ő azt mondja, „Amikor a hegyekben vagyok, és valamilyen nagy kalandban veszek részt, az élet elképesztően egyszerű”. Saját bevallása szerint a mászás segít számára a hétköznapiak során felgyülemelő ideges energiát átcsatornázni szintiszta összpontosításba, hogy oda-fent azt érezhesse, mindent kézben tart. A megszólalásaiból egyértelműen tűnődő alkatnak érződő Leclerc nem erőfitogtatásból vitt véghez a szakma szemében is hátborzongató teljesítményeket, hanem hogy közelebb kerüljön valamihez (minden bizonnyal egy magasabb rendű tudatállapothoz), és ehhez a fizikai és mentális felkészültségen túl tudnia kellett olvasni a jégréteg állapotából, a napsütés erejéből és a hegyek által küldött jelekből, vagyis a lehető legszorosabb interakcióba kellett kerülnie a környezetével.

Az utóbbi években felerősödött ökotudatosság korában a szikla- és hegy-mászók látványos példát mutatnak arra, hogyan lehet igazán közeli a természettel ápolt viszony: ha például valaki úgy ismeri a gránit tapintását, mint a másik emberét, előre tudja, mikor hol jár majd a feje felett a nap, és adott esetben képes alkalmazkodni a változó környezetéhez. A sportágakat bemutató dokumentumfilmek azonban nem esnek az idealizálás csapdájába: világossá teszik, hogy a kiragadott képeken és videókon szimplán vagánynak látszó kunsztok mögött legtöbbször hosszú év(tized)ek monoton munkájával tökéletesre csiszolt mozdulatai vannak, nem hallgatják el, hogy a falak és csúcsok meghódítása mennyi holtidővel és kudarccal jár, és az is kiderül belőlük, egyes esetekben azon mulhat egy élet, hogy egy ujj három milliméterrel arrébb kerül a kellenél. Legtöbbször szélsőségesen individualista főszereplőiket saját elmondásuk szerint részben a szabadságvágy motiválja, miközben megszállottságuk rabjai, akik gyakran azon dolgoznak, hogy minél kijebb tolják a lehetetlen határait. Arra az intuíciónkra pedig különösen a szólózők cáfolnak rá, hogy egy életveszélyesen magas falon biztosítóeszközök nélkül csakis halálfélelmet lehet érezni, és tevékenységükkel bebizonyítják, hogy a kontroll látszólag kiszolgáltatott helyzetekben is megteremthető. •



STACY PERALTA – CATHERINE HARDWICKE: DOGTOWN URAI

# Az aszfalt hercegei

MARGITHÁZI BEJA

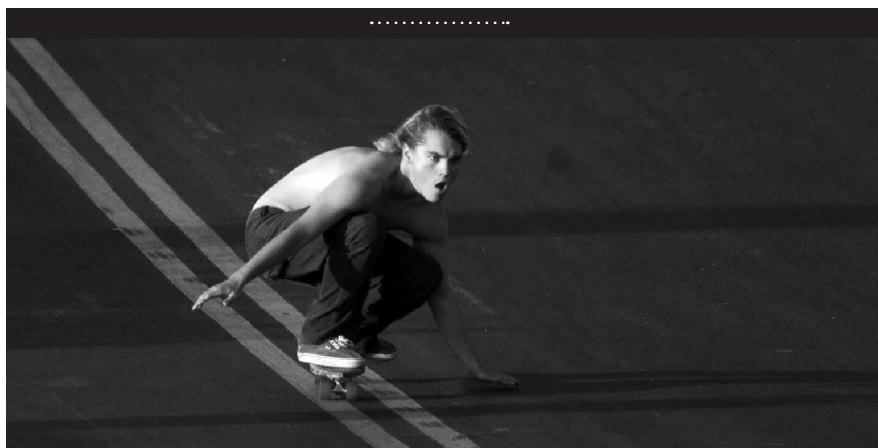
A GÖRDESZKA HŐSKORA KÖLTŐI DOKSIBAN ÉS PRÓZAI JÁTEKFILMBEN ELMESÉLVE.

Ugyanolyan ritkán sikerül valakinek egyszerre korszakos események előidézésében részt venni, és ugyanerről jelentős dokumentumfilmet is készíteni – Stacy Peralta azon kevesek közé tartozik, akiknek mindkettő összejött. Profi szörfősként és többszörös gördeszka-világbajnokként egyik meghatározó alakja volt a hetvenes évek derekán felfutó deszkás mozgalomnak, amelynek kulcsszereplőit 2001-ben terelte össze a *Dogtown and the Z-boys* című dokumentumfilmbe, hogy első kézből idézzék fel egy legendás szubkultúra és stílusforradalom születését. A Sundance-díjas film remekül állja az idő próbáját: mai szemmel is jól szerkesztett, mindvégig sűrű, tömör anyag; egyszerre költői és információdús, amint fejezetről fejezetre lebilincselően bizonyítja, hogy ez az önmagában is érdekes sztori mennyire tipikus amerikai kultúrtörténeti esettanulmány is egyben.

Minden a nyugati parton, a jobb időket megélt Pacific Ocean élmény-park elhagyatott roncsainál kezdődött, melynek vízben rothadó cölöpei között életveszélyes volt szörfözni. Ha elfogytak a

hullámok, vagy beesteledett, az itt csapatokba verődő, zűrös háttérű, gyakran csonka családokból származó tizenéves srácok a szörfmezt polóra, Levi's farmerre és Vans csukákra cserélték, hogy kerek deszkáikkal Dogtown aszfaltján folytassák a száguldást. Belőlük rakta össze néhány helyi vállalkozó a Zephyr-csapatot, melyet később versenyekre is neveztek. A „Z-boys” minden tagja egyedi deszkás stílust dolgozott ki magának, amely egyszerre merített bravúrokat a szörftechnikából, és tette végképp idejétmúlttá az ötvenes évektől szerény hobbiként vegetáló, „hivatalos” gördeszkázás manírjait. Peralta filmje nem kisebb célt tűz ki, mint hogy ezt a kártikus fordulatot, a városszéli suhancok esti szórakozásából kinőtt, egész Amerikán végigsöprő, magán a deszkázáson is túlmutató életérzés velejét megragadja, mely egyszerre szól a szabályok felrúgásáról, az önkifejezés szabadságáról, a gravitáció megkísértéséről, és az egyéniség diadaláról. Közelebbről pedig arról a néhány hónapról, amikor a gördeszkázás a semmiből hirtelen az előadóművészet rock'n'roll-i magaslatába emel-

„A gravitáció megkísértése”  
(Dogtown urai – Emile Hirsch)



kedett, művelői egyik napról a másikra vidéki senkiből istenné váltak, akiket aztán kézzel a szponzorok, világhírt és szédítő lehetőségeket kínálva.

A filmnek azért is sikerül mindezt szüggesztíven átadnia, mert mindkét fő forrásanyaga (interjúk és archív anyagok) parádés és részletgazdag. A megszólaltatott, negyvenes-ötvenes egykori Z-fiúk, az őket elindító, eggyel idősebb generáció és a megfigyelő, rajongó kívülállók mind elképesztő nyelvi leleménnyel beszélnek a deszkás manőverekről, reflektálnak saját szerepükre, és definiálják a forradalom lényegét. A fekete-fehérben felvett interjúrészleteket pazar, korabeli amatőr és profi képanyag stilizálja tovább, és Peralta itt nem nyúlhatott mellé: forgatókönyvíró-társa és a produkció látványtervezője az a fotós és újságíró Craig Stecyk, aki annak idején a Z-boys imidzsét Dogtown-ban kitalálta. Stecyk nemcsak arra érzett rá, hogy a deszkázás egy új kultúra és társadalmi szintér, de a korabeli skater-magazinokban publikált, filozófikus hangvételű cikkeivel és szokatlan nézőpontú, művészi fotóival felépítette, ugyanakkor hosszú távon meghatározta a modern deszkás stílust, amit a srácok maguk is tovább finomítottak. Ezt az egész vizuális és információs áramlást, ráadásként, a film okosan válogatott, ütős zenei anyaga (Bowie, Hendrix, Black Sabbath és Led Zeppelin mellett opera-áriát is hallunk) egészíti ki és teszi érzékenyen is pontossá.

A Peralta forgatókönyvéből pár év múlva elkészült *Dogtown urai / Víz és föld urai* (2005) játékfilmes formában meséli újra az indulás eseményeit. Catherine Hardwicke (*Alkonyat*) rendezése nélkülözi ugyan az előző darab feszes és hibátlan eleganciáját, de fontos adalékként, a mocskos hétköznapi prózaiságával egészíti ki a dokumentumfilm költői hangját. Legnagyobb erénye, hogy tapinthatóbbá, életszagúbbá teszi a bandán belüli feszültségeket, és életre kelti azokat a drámai, néha tragikus egyéni sorstörténeteket (Tony Alva, Jay Adams), amelyeket Peralta előző filmje épp csak felvillantott.

**DOGTOWN URAI (Lords of Dogtown)** – amerikai, 2005. Rendezte: Catherine Hardwicke. Írta: Stacy Peralta. Kép: Elliot Davis. Zene: Mark Mothersbaugh. Szereplők: John Robinson (Stacy), Emile Hirsch (Jay), Rebecca de Mornay (Philaine), Heath Ledger (Skip). Gyártó: Columbia Pictures. Forgalmazó: HBO Go. Szinkronizált. 107 perc.



HUGO PRATT: CORTO MALTESE

# Kalandok az Ínség-tengeren

SCHUBERT GUSZTÁV

**CORTO MALTESE AZ OLASZ FUMETTI LÉGNÉPSZERÜBB HŐSE. AHOL A KÉPREGÉNYKULTÚRA MEGTEREM, A BÁTOR ÉS LOVAGIAS TENGERÉSZ MINDMÁIG KULTIKUS FIGURA.**

I tália akkor lett újra tengeri nagyhatalom, amikor Hugo Pratt 1967 júliusában egy tutajhoz kötözve a képregényóceán hullámaira bízta Corto Maltesét, a kalandos életű tengerészt. Hogy ki Hugo Pratt, és kicsoda Corto Maltese, azt valószínűleg egyetlen olasznak sem kell elmagyarázni, de mivel én legfeljebb a BD-rajongók hallottak rólok. Ami persze nem meglepő, mert a vasfüggöny mögé zárva szinte minden jóból kimaradtunk. Nem gondolom persze, hogy a Corto Maltese képregények hiánya volt a szocializmus legnagyobb teherterele, de azért a szabad választás tilalma ritkán válik javunkra. Magam is csak akkor kerültem közelebbi ismeretségbe az olasz világcsavargóval és kalandorral, amikor a 90-es évek elejétől a velencei filmfesztivál rendszeres látogatója lettem. Vagyis sajnálatosan későn. Addigra Hugo Pratt (1927-1995), aki egyszerre volt írója és rajzolója a Corto Maltese-képregényeknek, már jó pár éve befejezte a sorozatot. És – talán mert mesés céljait (elrejtett kincsek, elveszett városok, víz alá merült őscivilizációk) soha el nem érő, mégis legyőzhetetlen hőstémát várta már több kaland – feltartott tollal várta az előre bejelentett halált.

Nemcsak a könyveknek van sorsuk, a könyvekkel találkozásnak is megvan a maga ideális ideje. Ha megjelenésekor, vagy akár pár év késéssel kerül elém az első Corto Maltese képregény, *A Sós-tenger balladája*, imádtam volna, mint nagyon sok olasz kiskamasz, akiknek a máltai tengerész épp akkora bálvány lett, mint nagyapáiknak Salgari fekete kalóza. Húsz évesen épp lekéstem *A Gyűrűk Urát*, meg a *Stars Wars*-szériát, értettem, becsültem, de nem tudott

lázba hozni, mint hajdan *A rejtelmes sziget*, vagy a vasfüggönyön valami tévedés folytán cenzúrázatlanul átengedett „francia újság”, a Vaillant varázslatos színes képregényei: a 60-as évek elején Naszreddin Hodzsa, Ragnar, a viking, a mosómedve-kucsmás Davy Crockett és Bob Mallard pilóta afrikai kalandjain cseperedtem. „A kisdíák mereng a mappán és tarka képen/ s a Mindenség néki, mint lelke éhe, tág.” Behozhatatlan hendikep, ha egy kisfiú életéből kimarad ez a varázspillanat. És bepótolni később már sehogy sem lehet: „Ő mily nagy is a Föld a lámpák fénykörében / s ha már emlékezünk, mily kicsiny a világ.” Baudelaire keserű paradoxona igaz. Hogyan ragadt hát volna magával negyvenévesen a máltai kalandos legendáriuma. Újabb húsz év múltán, még kevesebb esély van arra, hogy elvarázsoljon egy kalandhős barangolása hetedhét országban, ökölpárbaja a maja templomot védő jaguár-harcossal, vagy a szinte minden epizódban felbukkanó orgyilkosokkal, menekülése egy zegzugos anatóliai város, vagy épp Velence síkatoraiban és háztetőin az őt üldözők elől, vagy ahogy a mandzsu-orosz háttár mentén keresztútban rohan a cári aranykincset rejtő páncélvonalat tetején. Akárhogyan is örizzük gyermeki fantáziánkat és kalandvágyunkat, ennél azért felnőttként már több kell. De ha a máltai kalandsorozata mégiscsak magába szippant, akkor ugyan mi lehet a titka.

## A SZTOIKUS KALANDOR

Az egyik kulcs: Corto Maltese személyisége. Corto több mint kalandor, több mint akcióhős, több mint gentleman, aki segít a bajbajutott gyengéknek, akik önerőből nem tudnák túlélni a slamasztikát, amibe belekeveredtek.

Corto legfőbb vonzereje a kiismerhetetlensége, próteuszi alakváltozósa. Hol megátalkodott egoistának látjuk, akit mások sorsa legkevésbé sem érdekel, máskor önzetlenül, saját érdekével, biztonságával, testi épségével mit sem törődve védelmezi a kiszolgáltatottakat. Hogy aztán pár fejezettel arrébb már mások életét kockáztassa. Amikor egy-egy alkalmi segítőtje az életével fizet, mint a keringő dervisek vezetője vagy a yazidi szekta bölcs öregje (*A szamarkandi Aranyház*), Corto Maltesén a megrendülésnek nyoma sem látszik, rohan tovább az új kalandok felé. Többnyire teljesen hidegen hagyja mindenféle politika és ideológia, hogy aztán egy következő epizódban átmenetileg harcba szálljon egy eszme mellett. Igaz, ez utóbbi viszonylag ritkán fordul elő. Például írországi kalandja során, amikor nemcsak fegyvert szállít az IRA-nak, de egy áruló utáni nyomozásba is beleveti magát (*Concerto O'-mollban hárfára és nitroglicerinnre*). Annyi biztos, ha beleavatkozik egy konfliktusba, mindig a gyengébb fél mellé áll.

Képzettsége szerint: kereskedelmi tengerész, praxisa szerint: kalóz. Ehhez képest sohasem látjuk őt munka, vagy kalózkodás közben: soha semmiféle rakományt nem szállít sehová, és idegen hajókat sem fosztogat. Érdeklődése egészen másféle természetű: elsüllyedt kontinensek, elveszett városok, eltűnt kincsek felkutatása izgatja, ami ugyan jól illik egy felfedező és kalandor portfóliójába, az viszont már egyáltalán nem, hogy a Máltai sem tudományos hírnévre, sem gazdagságra nem vágyik. És a jelek szerint nem szegi kedvét, hogy szinte soha nem jár sikerrel. II. Kúrosz kincsét, amit a Perzsiát meghódító Nagy Sándor parancsára beolvasztottak és egy óriási aranygömb formájában elrejtettek a Hindukús egyik barlangjában, rengeteg viszontagság után sikerül ugyan megpillantania, de a következő pillanatban a milliárdokat érő kincset elnyeli a föld (*A szamarkandi Aranyház*); az orosz polgárháború szibériai hadszínterén száguldó aranyvonat megszerzéséért örült hajsza folyik cári generálisok, kínai hadurak, a magát új világhódítóként képzelő Ungern-Sternberg báró és a Vörös Lámpások titkos társasága között (*Az elveszett aranyvonat fosztogatói*), de végül mongol forradalmárok felrobbantják a vasúti hidat és a cári kincs elsüllyed egy víztározóban. Corto Maltese cseppent





sem bánja, miközben jóbarátja (vagy inkább rossz szelleme), Rasputin szinte beleőrül a veszteségbe, Cortót nem a vagon, hanem a kaland vonzza.

És abból bőven kijut neki minden epizódban. És ha már Rasputint említettük, aki, ha felbukkan egy-egy történetben, *A Sós-tenger balladája*, a Corto Maltese ciklust elindító képregény óta egyenrangú főszereplő a Máltaival. Cortót és Rasputint igencsak különös barátság köti össze. Az egykori cári tiszt, aki az 1905-ös orosz-japán háború végén nem hajlandó elfogadni az orosz hadsereg vereségét, és rangjáról lemondva tovább harcol a japánok ellen, nem is különbözhetne jobban a máltai tengerésztől. Corto ugyan vakmerően veti bele magát a legkülönfélébb életveszélyes kalandokba, de amikor reménytelennek látja a harcot, inkább az életét menti, és megfut a csatából (*A kegyelemlovás*). Corto sohasem ölne meg egy fegyvertelen ellenfelet, Rasputin szemrebbenés nélkül megteszi. Corto lovagias, Rasputin brutális dúvad. Rasputint kiszámíthatatlan örület hajtja, Corto a flegmaságig nyugodt erő. Cortónak van humorérzéke, Rasputinnak nincs, vagy ha mégis viccelődni próbál, ereinkben megfagy a vér. Corto mindig elégáns, Rasputyin Port Arthur óta aligha mosakodott. Az ellentétek ugyan vonzzák egymást, de hogy ennyire, az már túlmegegy a hihetőség határán. Barátságuk roppant labilis, de ha egyikük végveszélybe kerül, a másik mégiscsak segítségére siet. Mindketten született kalandorok, ez köti őket össze, de míg Corto jó kalóz (*corsaire*), aki csak az elenséges hajókat támadja meg, Rasputin igazi tengeri rabló (*pirate*), aki minden hajót prédának tekint. Kapcsolatuk, ha barátságának irreális is, jellemrajznak

**„Mindig a gyengébb fél mellé áll”**  
(Hugo Pratt:  
*A Sós-tenger balladája*)

korántsem makulátlan, de eme árnyék fehérebbnek mutatja. Hugo Pratt ezt a *trompe l'oeil* is felhasználja, hogy elkerülje főhőse eszményítését.

Corto Maltese ugyan mai szemmel nézve idealizált figurának látszik, de *A Sós-tenger balladája* megjelenésekor még máshol volt a határ jó és rossz fiúk között. Az akkori mércével mérve Corto Maltese sokkal sprődebb hősnek látszott, mint ma („guardo tagliente come una lama d'acciaio” – „tekintete akár egy acélpenge” – írja egy cortológus), 1967-ben még nagyon messze volt a képregény (vagy a film) mondjuk Batman revíziójától, átváltozásától Sötét Lovaggá. Corto Maltese figurája első lépés volt az összetettebb jellemrajzú, felnőtt képregények felé. Ha már a 60-as évek olasz képregényének felnőtté válásánál tartunk, érdemes megemlíteni egy Hugo Pratt, Bruno Crepax, Milo Manara képregényeinél is nagyobb korabeli albumot, Guido Buzzelli groteszk disztópiáját, már csak azért is, mert a *La rivolta dei racchi* egyazon hónapban jelent meg, mint *A Sós-tenger balladája*. De nem lett világsiker, az erős idegzetű olasz képregényrajongók kedvence maradt. Nem csoda. *A rusnyák lázadásától* hamar elmegy a kedvünk az utópiáktól, a szebb jövőről, harmonikus társadalomról álmodozások korában, egy évvel 1968 előtt, a *La rivolta dei racchi* (képileg is) groteszk disztópiája a radikális osztályharcosoknál is kiverte a biztosítékot. Buzzelli szép új világa két szigorúan elkülönülő, egymást kölcsönösen megvető osztályra oszlik: odafenn a „szépek”

nem az. Mindaz a rossz, amivel Corto kalóz és kalandor volta járhatna, Rasputinban testesül meg. Rasputin a Máltai sötét árnyéka. Corto

dózsölnek, odalenn a csúfak robotolnak és tengődnek. Mígnem a kirekesztettek (a „racchiusi” és a „racchio” nem véletlenül cseng össze) fellázadnak, és hatalomra jutnak, csak hogy az egyenlőtlen-ségből nem lesz egyenlőség, a világrend mit sem változik, legfeljebb annyiban, hogy a megalázottak bosszúvágya, kapzsisága, gonoszsága miatt még cudarabb lesz az élet, csak most már mindenkinek. Úgyhogy némi engedmények árán, ajánlatosabbnak látszik helyretolni a sarkából kidőlt világot.

#### PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK

Corto Maltese nem forradalmár, ahogy Hugo Pratt sem akart a képregény Andy Warholja lenni. De a világot alapvetően nem a forradalmak változtatják meg, hanem a lassú változások (Itáliánál maradvány: „gutta cavat lapidem”). Mindezt nem csorbítja Hugo Pratt érdemét, *A Sós-tenger balladája* végtére is az egyik első „graphic novel” („romanzo a fumetti”), nemcsak Olaszországban, hanem a nagyvilágban is. Hugo Pratt nem volt szobatudós, a rajzasztal foglya, sok kalandregényíróval, képregény-rajzóval ellentétben bejárta a glóbuszt. Hol kényszer repítette izgalmas és veszedelmes távoli világokba, hol a kalandvágya. Világszemléletét, érzékenységét, szünni nem akaró kíváncsiságát, mohó tudásvágyát részben felmenőitől örökölte, részben saját tapasztalataiból szűrte le. Pratt gyermeki képzeletét Velence misztikuma és ezeréves hagyománya hatotta át, kamaszéveit pedig az olasz megszállás ellen küzdő Etiópiában töltötte. Apja Mussolini lelkes híve és katonája volt, olyannyira, hogy 13 éves fiát az özszeíraskor felvétette a gyarmati hadseregbe, de Hugo Pratt hiába lett „Mussolini legfiatalabb katonája”, nem osztotta





apja Duce iránti imádatát. Addigra már be volt oltva a háborúskodás, a gyűlölködés, a rasszizmus ellen, képtelen volt ellenséget látni az etióp gyerekekben, akikkel naponta együtt játszott.

Hugo Prattot családtörténete sem a kirekesztésre, hanem a szolidaritásra predesztinálta (e tekintetben az apja volt a deviáns), a familiában hetedízigen különféle etnikumok és kultúrák keveredtek. Apai nagyapja angol, anyai nagyapja marron, vagyis kikeresztelkedett spanyol zsidó, nagyanja török származású. Aligha véletlen, hogy Corto Maltese, aki 1887 július 10-én született a máltai La Vallettában, hasonlóan sokszínű családból származik: anyja szépséges andalúziai örömlány, apja rideg cornwalli tengerész, Corto tőle örökölhette fanyar, ironikus humorát, józanságát és zárkózottságát, és persze a heroikus-romantikus kelta mítoszvilágot. Ami a szenvedélyes és mágikus cigány folklór anyai örökségével kiegészülve kapja meg a kellő ellensúlyt. Pratt anyja, Evelina Genaro, ugyan nem andalúz cigánylány, de járatos a kártyavetésben, tenyérjósásban és mindenféle okkult tudományban. Pratt ezen az ágon (és persze Velence évezredes keleti kereskedelmi kapcsolata miatt is) a bizánci, levantei, arab, zsidó, perzsa hagyományokat – beleértve a vallásos és okkult tradíciót – is örökölte. Corto gyerekkorában keresztény létére a jeshivába jár és a tórát tanulmányozza (köszönhetően annak, hogy anyja szeretője történetesen a cordobai rabbi). És persze mind Pratt, mind Corto több nyelven beszél. És olvas.

„A kaland a szakmája”  
(Hugo Pratt: Az elveszett aranyvonat fosztogatói)

Nehéz lenne nem észrevenni: Hugo Pratt és képzelt hőse hasonmások.

Azt, hogy a Corto Maltese-képregénysorozat több mint kalandos történetek sora, és nem csak ifjúsági irodalom, hanem felnőtt olvasmány is, épp ez az önéletrajzi jelleg garantálja. Corto Maltese nem rajzszatlnál kiagyalt figura, hanem átélt személyiség. Természetesen fiktív individuum, mint minden irodalmi hős, de hát épp ez a regény és képregény célja, hogy a végtelen és ezért átláthatatlan, bejárhatatlan való világot egy kicsinyített, de méretarányos alakmásban átélhetővé és emberléptékűvé tegye.

#### KÖNYVEK ÉS HÁBORÚK

A Corto-képregények egyik kulcsszava az *erudíció*. A képregény-széria fontosabb szereplői mind tudnak és szeretnek olvasni, nemcsak a szimpatikus szereplők, hanem a megátalkodott gazfickók, vagy az örültek is, mint a magát Dzsingisz kánnak képzelő, kegyetlen Ungern-Sternberg báró, művelt, literátus emberek.

A Corto-sorozat ideális olvasója maga is literátus ember, akit nemcsak a kalandok vonzanak ebbe az egzotikus és sokszínű képregény-világba, hanem az irodalmi kalandozás, a hatalmas szellemi hagyomány óceánja is. A 30 ezres könyvtárat összegyűjtő Hugo Pratt mindenevő olvasó volt, kamaszkori kedvenceit felnőttként sem tagadta meg, nem is tehette volna, hiszen a Corto Maltese-képregényeknek (és persze Pratt örökös kalandvágynak) ihletői voltak. (Nem melleleg olyan déltengeri ka-

landfilmekkel együtt, mint a *Fekete trón* Burt Lancaster főszereplésével, vagy a *Vörös boszorkány ébredése* John Wayne-nel, akit lázadó matrózai ugyanúgy tutajra kötözve hagynak sorsára, mint Cortót a *Ballada* kezdetén.) Stevensson, Kipling, Haggard szemlélete áthatja Pratt képregényeit, Jack London pedig személyesen is megjelenik a Corto 1905-ös első nagy háborús kalandjára visszatekintő *Az ifjúságban*. (Ő ismerteti össze Cortót és a dezertőr Raszputyint). Pratt többször is elmondta, nem tesz értékbeli különbséget a „magas” művészet és populáris irodalom között, Zane Grey éppúgy mestere, mint Shakespeare. Elsősorban azokért rajongott, akik osztoztak a kalandvágyában és a titkok, rejtélyek, fantasztikum, misztikum iránti vonzalmában: Borges, akit személyesen is ismert (Pratt 1949-62 között Buenos Aires-ben élt és az akkoriban igencsak kreatív argentin képregény mestereivel dolgozott együtt); Hermann Hesse, akinek az akkor már a svájci Grandvaux-ban lakó Pratt külön képregényt szentelt, Coleridge (a *Rege a vén tengerészről* mind romantikus történetével, mind (olasz) címmel – *La ballata del vecchio marinaio* – is megihlette *A Sós-tenger balladá-ját*), az Etiopica-ciklus *Kegyelemlovése* Rimbaud verssoraival indít: „Megvetlek Európa, únt gátú, ócska föld!”. Rimbaud, a kamaszszeni váratlan fordulattal odahagyta a költői pályát, a hírnevet, Franciaországot, és fegyverkereskedőnek állt Etiópiában. Egy másik kalandor-író, Hemingway a Nagy Háború venetói hadszínterén játszódó *Az arany zászlaja alatt* egyik szereplője, „Hernestway” néven.

A fiktív szereplők mellett nemcsak valódi írók népesítik be a Corto-képregényeket, a 20. század tízes-húszas éveinek ismert politikusai, katonái is fontos szerepet játszanak. Az első világháború legyőzhetetlennek hitt német vadászpilótájától, a „Vörös bárótól” a vörös diktátorig, Sztálinig. Előbbinek egy egész képregény (*Pikárdia rózsái*), utóbbinak csak egy röpke, de sorsdöntő és mulatságos jelenet jut *A szamarkandi Aranyházban* (1921-ben vagyunk, még dül az orosz polgárháború, egy komisszár valahol az orosz-perzsa határnál épp Corto kivégzését fontolgatja, a Máltai felhívja hát telefonon nagyhatalmú ismerősét,

a párt újdonsült főtitkárát, aki pár éve még anconai szállodaportásként ügködött, akkor haverkodtak össze. Érdeemes volt: Corto szabad.)

A Corto Maltese-sorozat nem mellesleg illúzióktól, ideológiai ábrándoktól és vérszomjas militarizmustól mentes történelmi lecke, a múlt század első három évtizedéből vett példákkal. A Corto-albumok nem hagynak kétséget afelől, hogy a történelem éppoly veszedelmes, mint egy szunnyadó vulkán, időről-időre kitör és pusztít. Nem Corto Maltese és a hozzá hasonlók robbantják ki a háborúkat, forradalmakat, Corto nem azért harcol, hogy mások életét megkeresítse: rendíthetetlen pacifista. Azért lett kalandor, mert idejekorán megtapasztalta, hogy az élet reménytelenül kaotikus. A kaland a szakmája, tudja, hogyan élhetőek túl a „kalandos helyzetek.” A 29 képregény mindegyike ilyen, többnyire krimiszzerűen szövevényes „vészhelyzet”, ebből 17 történetesen még veszedelmesebb, mert nem csupán néhány orgyilkossal kell megküzdeni, hanem a háborús, vagy polgárháborús helyzettel is. Corto már kamaszkorában megtanulja uralni a kiszámíthatatlan sorsot: amikor megtudja, hogy bal tenyéréről hiányzik a sorsvonal, apja borotvájával maga metszi bőrére.

Corto ugyan halhatatlan, legalábbis az utolsó előtti album (*Helvetika: Az alkímisták rózsája*) szerint, ahol is izzik az örök ifjúság vizéből, de Pratt másik jelentős sorozatában, a második világháborús Abesszíniában játszódó *A sivatagi skorpiókban* Corto régi barátja, Cush, a bátor danakil harcos elmondja, a Máltai eltűnt spanyol

polgárháborúban (1936-39), sorsa ismeretlen. A *Velencei meséből*, mely a három kimondottan misztikus Corto Maltese történet (*Álom egy hideg téli reggelen; Helvetika: Az alkímisták rózsája*) közül a legszövevényesebb, tudjuk, hogy vannak a világnak olyan varázskapui (Velencében rögtön három is), ahol másik világba léphetünk át. Meglehet, Corto Hispániában is talált egy ilyen kaput.

Corto halhatatlan abban az értelemben is, hogy túlélte Teremtőjét. Sőt „brand” lett, reklámarca a Dior parfümnek és a Gitane cigarettának, pólókon, bögréken láthatjuk jellegzetes vonásait, összes attribútumával, tengerésztisztisapka, karika a bal fülében, a sűrű barokó (Burt Lancaster pofaszakálla ihlette meg Prattot), a lezserül libennő fekete tengerészköpeny. Egy jól menő, jó fizető márkát nem lehet csak úgy sutba dobni. A Corto-képregények folytatódnak Pratt halála után is. 2015 és 2019 között Juan Diaz Canales író és Rubén Pellejero rajzoló révén három új albummal bővült a Corto Maltese-sorozat. 2002-ben 22 részes, igényes olasz-francia rajzfilmsorozat készült az albumokból. A Pascal Morelli rendezte *Az elveszett aranyvonat fosztogatói* pedig egészestés rajzfilmként a mozikba is eljutott.

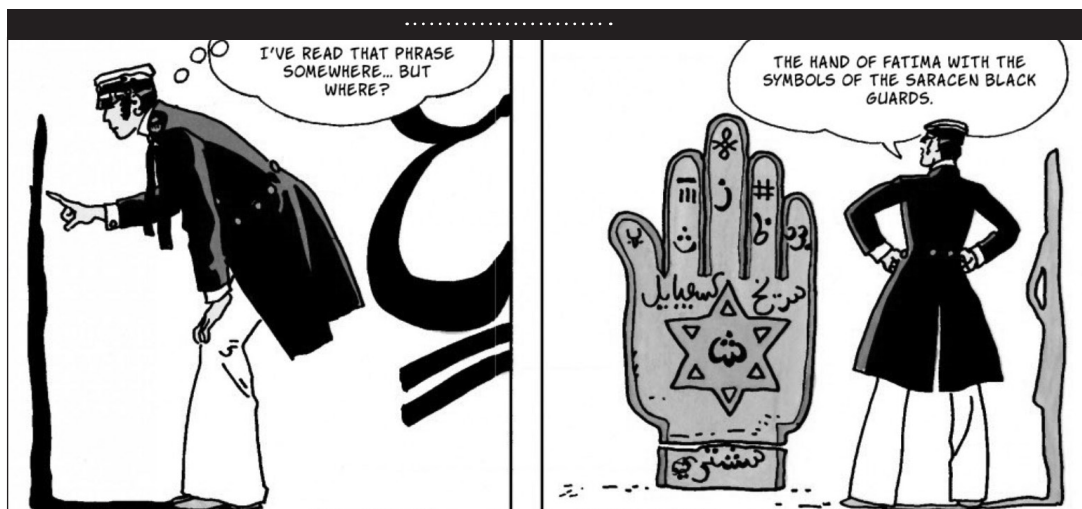
Corto és a nők viszonya külön fejezetet érdemelne. Mintha a női hősök is az álmvilág és a múlt titokzatos átjáróin kerülnének Corto történetébe, mintha a mítoszokból, varázsmesékből lépnének át a földi létbe, egyszerűen mert szinte mindegyikük járatos a mágiában, birtokában van mindenféle varázserőnek, Aranyszájútól, a bahiai varázslónőtől az okkult tudományokban járatos velencei

Hipáziáig. A nők ebben a mesevilágban vagy jó tündérek (Bocca Dorata, Madame Java, Morgana, Pandora) és harcós őrangyalok (Shanghai Li, Banshee O'Dannan), vagy veszedelmes bajkeverők, kalandornők, mint Hipázia, vagy Venexiana Stevensson. Ám a Máltait még a vérszomjas szirének is respektálják. Corto sármos és férfias, de nem Don Juan, szerelme mindig szigorúan plátói, a nők vonzzák, de megszerezni őket nem akarja, hiányzik belőle a kívágy, ahogy a kincsek iránt sincs benne birtvágy. Cibola hét elveszett városa vagy Mu elsüllyedt kontinense a hozzá vezető kalandos út miatt izgalmas Corto számára, az elrejtett kincsek megtalálása, a labirintus titkának megfejtése természetesen szellemi kaland is. Egy máltai lovagnak lehet nőideálja, romantikus vonzalmai, de nem tűnhetnek fel mellette szexis Bond-lányok. A „cortesia”, a lovagiasság csak az égi szerelmet engedélyezi, és persze a családalapítás sem jöhet szóba.

Tények és mítoszok (*Velencei mese*), a háborúk véres valósága és a kelta tündérmesék (*Álom egy hideg téli reggelen*), a Karib-tenger mélyén rejtőző ősi kultúra (*Mu*). Pratt és a Máltai nemcsak térben kalandozik, de az időben is, a jelen illékonyabb, mint a mélységes mély múlt, amely, mint valami emberi akaratlan befolyásolhatatlan természeti erő, folyton előtör és felforgatja a békés mindennapokat. Corto egyáltalán nem a megállapodottság szimbóluma, de a képregény-ciklusban talán a legnyugodtabb és elégedettebb pillanata, amikor Madame Java paramaribói házában verandáján álmodozhat szieszta idején.

Nem sokáig, hamarosan közbeszól a régmúlt és a jelenkori kincsvadászok kapzsisága. A jelen folyton elmerül a múltban, Corto életét a történelem ár-apálya rajzolja. Mint mindannyiunkét, de a Tengerész, velünk ellentétben nagyon is jól tudja, hogy ez a történelem és a természet könyörtelen rendje. Minden változik, folyvást szétfolyik, „pantha rei”, csak a mi szárazföldi gondolkodásunk tételezi, hogy az „örök nyugalom” az igazi élet. Az óceán szélcsendes vagy őrjöng. Hajózni tudni kell.

„Kulcsszó az erudíció”  
(Hugo Pratt  
Velencei mese)



RYUSUKE HAMAGUCHI

# Hosszan mesélt rövid történet

VINCZE TERÉZ

MIKÉNT A BERLINI, CANNES-I ÉS A GOLDEN GLOBE DÍJ IS BIZONYÍTJA, HAMAGUCHIVAL ÚJ GENERÁCIÓ LÉPETT BE A JAPÁN FILM TÖRTÉNETÉBE.

**H**a tömör összefoglalását szeretnénk adni, hogy innen messziről, a nyugati végekről nézve mi rajzolja ki leghatározottabban a japán filmművészet sziluettjét az utóbbi két évtizedben, használhatjuk a nemzetközi filmkritika elmés fordulatát, miszerint Japánt a 4K uralja. Így szokták emlegetni Takeshi Kitano, Kiyoshi Kurosawa, Hirokazu Kore-eda és Naomi Kawase négyesét, akik filmjeikkel a nemzetközi fesztiválok rendszeres vendégei, a művészetükről folyó kritikai párbeszéd pedig nagyrészt uralja a kortárs japán filmművészet tárgyalását. Ennek a szupernégyesnek az árnyékából látszik kiemelkedni – a 2021-es évben egy berlini Ezüst Medvével, és egy Cannes-i legjobb forgatókönyvért járó díjjal szuperszonikus sebességbe kapcsolva – Ryusuke Hamaguchi. Megjelenésével úgy tűnik, egy új generáció kerül be a kortárs kánon sziluettjébe. Kitano a '40-es, Kurosawa az '50-es, Kore-eda és Kawase a '60-as években születtek, Hamaguchi pedig a '70-es évek szülötte, és mára – 2007-es első, még egyetemi vizsgamunkaként készített, egész estés *Solaris* remake-je óta – csendben felépített egy izgalmas, szerzői kézjegyekben bővelkedő életművet. Eddigi munkáit – számos rövidfilm, 8 egész estés (sőt, néha 4-5 órás) játékfilm, és a 2011-es japán földrengés túlélőinek történeteit gyűjtő, négy egész estés dokumentumfilm – a kezdetektől fogva átszövik tematikus motívumok, morális és filozófiai kérdések, illetve az ezekkel szorosan összefonódó filmnyelvi, narratív és vi-

zuális megoldások, amelyek a legjobban sikerült munkákban egyedi atmoszférát teremtenek. Az is igaz viszont, hogy nem véletlenül nem a legkorábbi műveivel jutott át a nemzetközi ismertség küszöbén. Összevetve például Kore-edával, akinek az életművét egy egyértelmű mestermű (*Maborosi*, 1995) nyitja, Hamaguchi fokozatosan jut el sajátos eszközeinek és megközelítésmódjának kiérlelt változatáig.

## KÉZJEGYEK, MOTÍVUMÉPÍTÉS

Első nagyjátékfilmje, mely szélesebb közönséghez is eljutott – habár elkészültek még csak Japánban –, a Tokiói Művészeti Egyetemen diploma-filmként rendezett *Passion* (2008) volt. Ahogy legtöbbször, ezt a filmet én is már nemzetközi sztárszerzővé emelkedésnek kapcsán néztem meg, és bevallom, ha készülésekor látom, nem valószínű, hogy felismerem alkotójában a jövő jelentős japán rendezőjét.

A *Passion* összességében nem átütő film, miközben vannak komoly érnyei, melyek egyrészt abból adódnak, hogy a rendező rendes filmrajongóként szorgosan tanult a nagy elődöktől, példaképektől, és ezt tehetségesen tette. A film bonyolult romantikus kapcsolatok, viszonzatlan vonzalmak, árulások és megcsalások hálóját szövi, s közben bizonyos jeleneteivel Mizoguchi társadalmi drámáinak hangulatát idézi; más jelenetek kitörő érzelmi vadsága pedig – nyilatkozataiban gyakran emlegetett hőse, példaképe – Cassavetes nyomdokain jár. Az emberi kapcsolatok legkülönfélébb hőfokon zajló drámai jelenete-

iben már ebben a korai filmben is jól érzékelhető, hogy Hamaguchinak különleges tehetsége van a színészekkel való együttműködéshez, az olyanfajta, szinte irányítatlannak látszó jelenet-építéshez, melyben még a jelentéktelennek látszó momentumok is hatékonyan reflektálják a karakterek érzelmi állapotát. Ez a színészvezéreltség az életmű fontos darabjainak meghatározó tényezője lesz később.

A motívumépítés tekintetében a párkapcsolati melodráma iránti vonzalom mellett az látszik érdekesnek már itt, ahogy bizonyos morális vagy filozófiai gondolatok tételes kifejtését beemeli a filmbe – ami részben furcsán kilóg a film szövetéből, de éppen zavaró voltánál fogva fejt ki hatást. A történet egyik női főszereplője középiskolásokat tanít, s az osztályában egy fiú az iskolai zaklatás következtében öngyilkosságot követett el. Az ennek apropóján az osztályteremben a diákokkal a szabad akarat és az erőszak elkövetésének témájáról zajló erkölcsi példabeszéd egyszerre hat furcsán direktége miatt, ugyanakkor a motívum izgalmasan tereli a filmet a párkapcsolati melodramától a társadalmi dráma felé, miközben a fizikai erőszak és a lélektani erőszak kérdésköreit is egymásra vetíti.

A 2010-es *The Depth* című filmet, mely javarészt a homoszexuális identitás felvállalásának motívuma köré épít ugyancsak melodramatikus szerkezetet, s a történetben szereplő fotográfus/fotóművész figuráját keresztül a művészetet a társadalmi feszültségekre vonatkozó reflexióként alkalmazza, valójában csak ez utóbbi jellegzetessége miatt látom említésre méltónak. A különféle művészeti formák reflektív használata ugyanis kiterjedt motívumsorrá terebélyesedik Hamaguchi filmjeiben főleg az irodalom, a színház és a tánc megjelenítésén keresztül.

Miközben Hamaguchi 2011-től folyamatosan dolgozik az év márciusában bekövetkezett nagy japán földrengés szemtanúinak történeteit, tanúságtételét rögzítő dokumentumfilm-sorozaton, készít két filmet, melyek előkészítik a nagy nemzetközi áttörést, melyet 2015-ben, az 5 óra 17 perces hosszával (is) feltűnést keltő, *Happy Hour* című filmjének Locarnói Filmfesztiválon aratott sikere hoz majd el.

A 2013-ban bemutatott, 4 óra 15 perces *Intimacies* nemcsak a hossza





miatt előfutár, de fontos dokumentuma az életműben oly hangsúlyos színészvezérelt alkotásmódnak is, mely a locarnói sikerben is kulcsszerepet játszik majd. A két fő egységre tagolódnó filmet Hamaguchi írta és rendezte, a produkció a tokiói Film- és Színház- művészeti Egyetemen – ahol színészeket oktatott –, a hallgatók diplomaprojektjeként készült. A terjedelmes darab első része egy színpadi előadás előkészületeinek dokumentarista jellegű rögzítése, feldolgozása, majd ezt követi a színpadi produkció teljes hosszban rögzített felvétele.

A központi motívum, mely az időtlenül áramló felvételeket összefűzi, a költészet, az írott és felolvasott szó. Ebből a motívumból is sejthető, hogy a Hamaguchi-filmeknek gyakran van egy fajta határozott „filmszerűtlen” jellege. Például a hosszas felolvasásoknak később a *Happy Hour*, a *Wheel of Fortune and Fantasy*, és a *Drive My Car* című filmekben is fontos szerepe lesz.

A szinte formátlanul áramló, a művészi alkotás nem mindig eseménydús idejét rögzítő *Intimacies* vonzerejét az olyan mikroszituációk, novellisztikus epizódok adják, mint például az első rész szituációs gyakorlata, amiből hirtelen kiemel-

**„Megtalálják önmagunkban a belső középpontot”**  
(Ryusuke Hamaguchi: *Happy Hour* – Sachie Tanaka és Maiko Mihara)

kedik egy valós élmény felidézésének érzelmi ereje – a szinte kifejezéstelen arccal beszélő, fix kameraállásból vett közelik a sallangtalan, eszköztelen ábrázolásmód és az érzelmi hatás közötti viszonyt látszanak tanulmányozni. Ez pedig a Hamaguchi-féle alkotásmód egyik kulcskérdése: hogyan lehet a megformáltság érzetét a minimumon tartani, miközben az érzelmi kapcsolat a befogadó és a prezentáció között egyre szorosabbá válik. Film és nem-film határvidékén járunk, ez a munka inkább egyfajta alkotáspszichológiai elemzés, dokumentálás és nem feltétlenül mozifilm a klasszikus értelemben – nem annyira történetet kapunk, hanem mozgóképi elmélkedést Hamaguchi művészi/filmes gondolkodásmódjának alapkérdéseiről.

Mindeközben az erőszak és a háború fontos motívumként jelenik meg újra, Japánnak a hadviseléshez, háborús konfliktushoz fűződő viszonya, az Észak-Korea előidézte nukleáris feszültség kerül elő beszélgetésekben és vezet fizikai erőszakig fajuló konfliktushoz a szereplők között. A *Passion* tanárnőjének példabeszéde az erőszak formáiról, és a téma rendszeres visszatérése itt is bizonyítja, Hamaguchi számára fontos kérdésszálról van szó.

A *Happy Hour* előtt még készít egy rövid, 54 perces darabot *Touching the Skin of Eeriness* címmel, melynek legfőbb érdekessége, hogy benne a tánc jelenik meg sajátos kommunikációs formaként. A film két kamasz fiú főhőse állandóan visszatérő jelenetekben egy tanár irányításával a modern tánc és a harcművészeti mozgás elemeit ötvöző gyakorlatokat, improvizációkat hajt végre – s gyakran a próbatermen kívül is átváltak erre a „kommunikációs formára”. Ugyan a történetnek bűnügyi szála is van, mégis sokkal inkább látszik az egész egyfajta gyakorlatnak a kommunikáció lehetséges formáiról, illetve a művészeti kifejezésről, mint az individuumok közötti kapcsolat eszközéről.

#### HOSSZÚ FILMMELE AZ ISMERTSÉG FELE

2015 hozta el Hamaguchi számára a nemzetközi áttörést. A Locarnói Fesztivál hívta meg versenyébe az 5 óra 17 perc hosszúságú *Happy Hour*-t (mely a nemzetközi filmadatbázis [IMDb] szerint a valaha készült leghosszabb japán film). A négy középkorú japán barátnő hétköznapijaiba kalauzoló film két díjat is elhozott a versenyből: a négy nő együtt kapta meg a legjobb színésznő díját, míg Hamaguchi és két társírója a forgatókönyvért nyert különdíjat.

A produkció érdekessége, hogy alapját egy színjátszó műhelymunka képezte, melyet Hamaguchi vezetett amatőrök számára. A film szereplőinek nagy része ennek a programnak a résztvevője volt, így a négy főszerepet alakító nő is, akik semmilyen előzetes filmszínészi tapasztalattal nem rendelkeztek.

Ezért is különösen lenyűgöző, ahogy Hamaguchi végrehajtja ezt a nagyszabású projektet, mely alapvetően beszélgetések sorából építkezik, kifejezetten a hosszabb beállításokat kedveli, vagyis nem feltétlenül amatőr színészeknek való kihívás. A filmben egyaránt fontosak az intimebb, otthoni helyzetek és a társasági szituációk, változatos kontextusokban figyelhetjük meg a modern japán társadalom tipikus női szerepeit. Ez a film erőteljesen hozzájárult, hogy Hamaguchit a női karakterek rendezőjeként kezdjék emlegetni, amire azóta készült további filmjeivel is rászolgált: következő nagyjátékfilmjének (*Asako I & II*) női főhőse van, és a *The Wheel of Fortune and Fantasy* három epizódja mindegyikének is nők a főszereplői.

A házasság és válás, a gyermeknevelés és a munkavállalás nehézségeivel küzdő munkás vagy középosztálybeli nők éle-

tébe való betekintés egyáltalán nem idegen a japán film tradíciójától – Ozu vagy Mizoguchi műveinek nőalakjai juthatnak eszünkbe, akiknek modern alakmása e film négy főhősnője. Hamaguchi aktualizálja a szituációkat a kortárs helyzetre, a tradicionális szerepek változása okozta feszültségek, a környezeti katasztrófa és a rohamosan öregedő társadalom motívumai egyaránt felsejlenek a háttérben, és kirajzolják a modern Japán képét.

Mindazonáltal – ahogy Hamaguchinál oly sokszor – az egyik vezérmotívum a kommunikáció kérdése, melynek embematikus megtestesülése már önmagában a film teljes, beszélgetésekre épülő szerkezete is. Ugyancsak beszédes ebből a szempontból a film első felének egyik hangsúlyos jelenete, melyben a nők egy interperszonális kommunikációt és bizalmat fejlesztő tréningen vesznek részt. A tréninget vezető művész arra próbálja megtanítani a résztvevőket, hogy megtalálják önmagunkban a bel-

#### „Film és nem-film határvidékén járunk”

(Ryusuke Hamaguchi: *Drive My Car* – Hidetoshi Nishijima és Toko Miura)

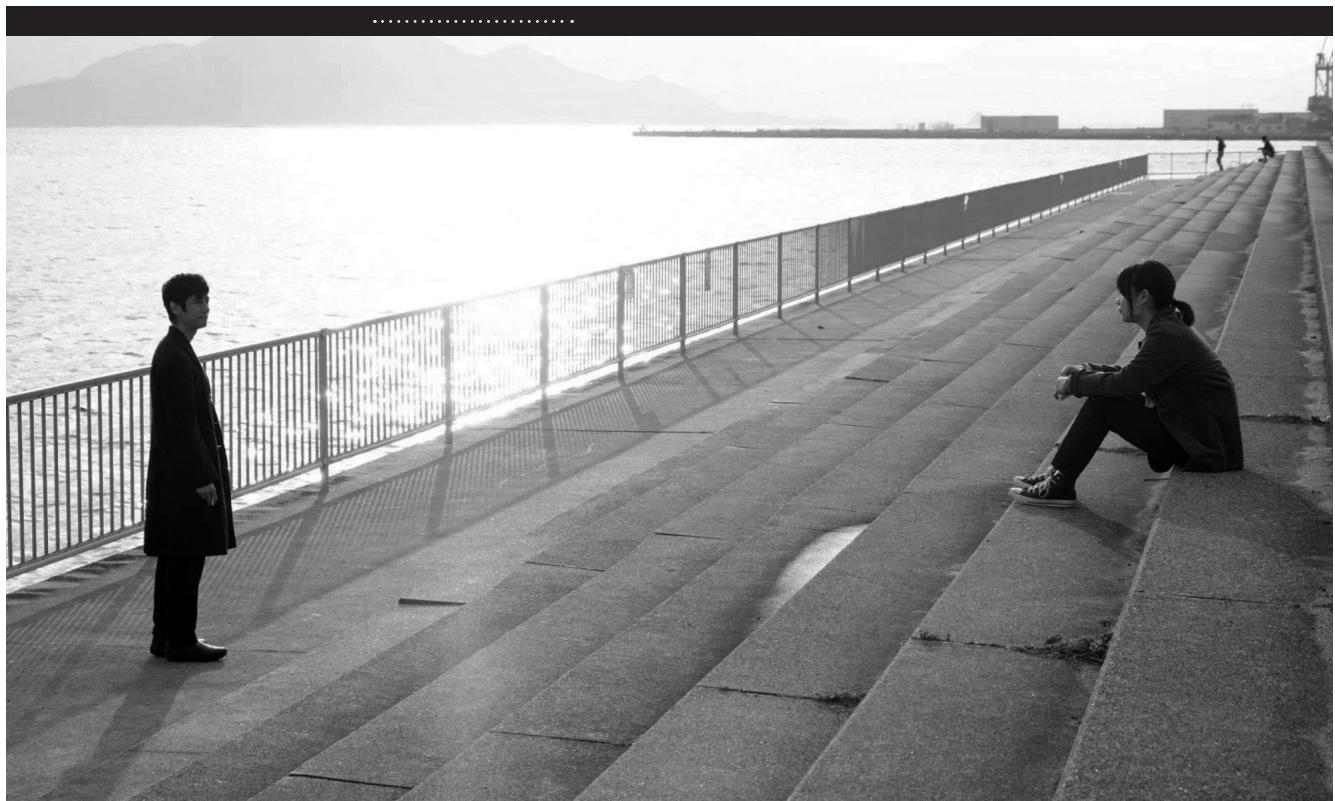
ső középpontot, melyre támaszkodva szinte magától kialakul valamiféle harmónia vagy egyensúly, mely a jobb megértés és bizalom alapjául szolgálhat. Mintha a *Touching*

*the Skin of Eeriness* táncoló kamaszai e gondolat előképei lennének – ők is a testük mozgásának, feszültségeinek összehangolásán dolgoztak, ami különösen mély bizalmat és összetartozást hozott létre köztük.

Miközben a kommunikáció(képtelenség) problémáját és egyéb elvont gondolatokat boncoló beszélgetésfolyamok tanúi vagyunk, azért vannak drámai fordulatok is. Ezek közül talán a legfontosabb a válás kérdése, mely a modern Japánban még mindig erőteljesen stigmatizált téma. A négy nő hétköznapjainak látszólagos állóvizét egyikük váratlan bejelentése kavargja fel saját hűtlenségéről és válásáról. Valójában azonban mind a négy hősnő párkapcsolata, magánélete válságban van, s mindegyik élethelyzet a hagyományos családszerkezet felbomlásának szimptomatikus megjelenítése.

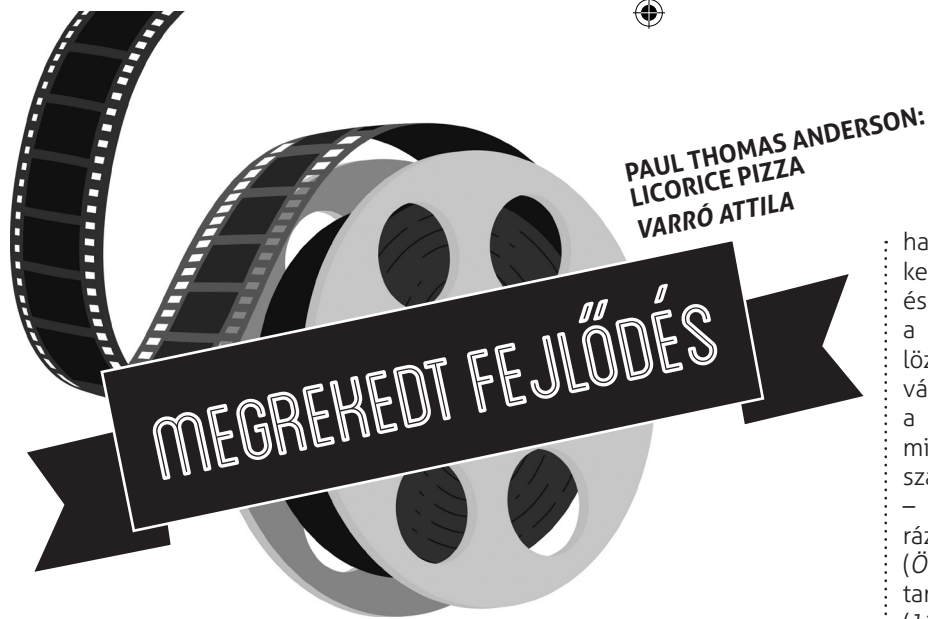
Hamaguchi azért is a női karakterek rendezőjének tűnik itt, mert kifejezetten a nők pártján áll: a még mindig mélyen gyökerező japán szexizmust bírálja azzal, ahogy a nők problémáinak okozóiként kiábrándító, érzéketlen férfiakat rajzol főhősnői mellé.

A rendkívüli hosszúság felveti a kérdést, van-e a *Happy Hour*-nak sajátos időkonceptiója, hogyan múlik benne









## PAUL THOMAS ANDERSON AZ AMERIKAI KRITIKA ÁLTAL ÜNNEPELT ÚJ ALKOTÁSA NAPFÉNYES ÓDA AZ 1970-ES ÉVEK SERDÜLŐ-FILMJEIHEZ.

Bármilyen sok népszerű és marandó film készült korábban a kamaszokról és felnőtté válásról az *Óz a Csodák csodájától* az *Ok nélkül lázadóig*, a *coming-of-age* film, mint álomgyári zsáner Új-Hollywood szülötte – miként Új Hollywood is egyfajta serdülés eredménye, mint azt a korszakváltás egyik első mérföldkövét jelentő *Diploma előtt* is jelzi. Míg az amerikai stúdiórendszerben dolgozó szerzői rendezők a 60-as évek végét megelőzően egy konzervatív gyártási rendszer keretei között hozták létre személyes – többnyire népszerű zsánerek követelményeihez szabott vagy azokat feszegető – alkotásaikat, addig az új generáció számára az alapjaiban megingott stúdiórendszer lehetővé tette a teljes elszakadást a „papa mozijától”, az amerikai filmművészet – addig többnyire független mellékvágányokon zajló – nagykorúvá válását, ahol egy filmrendező a sok tíz- akár százmilliós produkciók világában is önálló művészi döntéseket hozhat. Nem reneszánszról volt szó, amely eredeti művészettörténeti értelmében a klasszikus értékek újjászületését jelenti, sokkal inkább egyfajta reformációról: a korábbi egységes hittételektől való radikális elszakadástól, amelyet minden felekezeti saját eredeti felfogásához, elképzeléseihez szabhat. Érthető hát, ha a fiatal rendezőnemzedék a fiatalságban már nem csupán egy jövedelmező piacot látott, amelyhez csak meg kell találni a saját jól bejárható műfajokat *juvenile delinquency*-bűnfilmeiktől tinihorroron át a *beach party*-musicalekig, hanem

egy olyan témát, amelynek motívumában a rendezők saját szerzői felnőtté válásukról is mesélhetnek. A *Diploma előtt* szerelmi háromszöge látványosan reflektál erre: ahogy a 20 éves Benjamin elszakadva családjától választásra kényszerült saját anyjának csábító szex-verziója (lásd Mrs Robinson és az édesanya vizuális összemosását a lenyűgöző *Sound of Silence/April Come She Will* montázs-szekvenciájában) és a vele egykorú, romlatlan Elaine Robinson között, úgy döntött az Új-Hollywoodot megteremtő fiatal rendezők túlnyomó része a régi értékek újjáélesztése (lásd neo-klasszikus) helyett azok radikális tagadása mellett.

Az igazi hollywoodi reneszánsz megkerek egy évtizedet váratott magára, amikor a *Star Wars* és blockbustertársai jövedelmező példát kínáltak rá a rendezőknek, hogyan lehet a klasszikus Hollywood alapelveit, módszereit újratemetni – a 70-es évek öntörvényű, egyéni szerzői mozgalmának eredményeivel társítva (miként az itáliai reneszánsz tette az ókori művészi elvek és a kora középkori művészi témák ötvözésével). A 80-as évek nagy hollywoodi alkotásai már nem annyira az ifjúkori lázadásról, korlátlan személyességről árulkodnak, inkább a beilleszkedés tanúbizonyságai. Így aztán az ekkoriban készült – mondjuk úgy: poszt-*Pomádé* – *coming-of-age* filmek nem annyira személyes vallomások, inkább egy megszilárdult filmipari kategória képviselői (lásd a John Hughes filmekből kinőtt *brat pack*-ciklust), egy stabilizálódott piaci rendszer termékei jól beazonosít-

ható sztárokkal, jellegzetes karakterekkel (lásd a *Nulladik óra* programfilmjét) és uniformizált konfliktusokkal. Ehhez a műfaji evolúcióhoz azonban nélkülözhetetlen volt az a 70-es évek klímaváltozása, amelyben a rebellis ifjúkor a maga ellenkultúrájával jelképe lett mindennek, ami szemben áll a bevett szabályokkal, a szülők értékrendjével – akár ördögi megszállottságként ábrázolták ezt Ó-Hollywood nagystúdiói (*Ördögűző*, *Ómen*), akár krisztusi újtestamentumként a friss független cégek (*Jézus Krisztus Szupersztár*, *Godspell*). Miközben a hollywoodi establishment a friss szerzői rendezők jóvoltából megtanult a fiatalokhoz a fiatalok nyelvén beszélni, legyen szó újhullámos játékosságról (*Diploma előtt*, *Bonnie és Clyde*, *Harold és Maude*) vagy narratív korlátokat lerázó, drogvíziós szubjektivitásról (*Szelíd motorosok*, *A játszma vége*, *Mechanikus narancs*), az alkotók egyszeriben tömegesen lehetőséget kaptak arra, hogy kamatoztathassák erenyeiket egy olyan, szigorú piaci rendszerben, amely korábban példátlan rugalmassággal viszonyult hozzájuk – még ha csak pár röpké évig is.

### KÖTELEZŐ KÖRÖK

A „papa mozijából” egyszerre csak a „mama mozija” lett. Az *Édentől Keletre* vagy a *Twist Oliver* korábbi *coming-of-age* opuszainak diktatórikus atyafiguráját felváltotta egy csábító, izgalmas pótanya, aki bevezeti a hőst a felnőttvilág rendjébe, miközben játszani is engedi szép, komoly fiát – a fiú pedig élve a felkínált lehetőséggel, végül átlép felette saját utakra indulva. A *Te már nagykisfiú vagy*, a *Diploma előtt*, az *Az utolsó mozielőadás*, a *Harold és Maude* korai műfaji alapkövei olyan szerzői sikertörténetek voltak, amelyben a tanácstalan, magányos, fejlődésben megrekedt fiatalembert (aki közelebb volt a 20-hoz, mint a 15-höz) az Idősebb Nővel folytatott viszony kikökkenti a családi kényszerpályáról és mozgásba lendíti egy új, ismeretlen cél felé. Ezek a nőalakok igen széles skálán mozogtak (valamint egyre öregedtek Barbara Darling befutott színésznőjétől Maude hippinagyijáig), és mindegyiküknek megvolt a maga személyes célja, attól függően, hogyan látta a rendező saját helyét a stúdióvilágban: míg Nichols Mrs. Robinson csábítását

egyfajta kizsákmányolásnak látja, amely révén a lehetőségeit eltékozló asszony visszafiatalodhat, Coppola Barbara Darlingja csak futó játékszernek tekinti a Nagykisfiút, Maude pedig amolyan búcsúajándéknak tekinti Haroldot az élettől elkerülhetetlen halála előtt. Bogdanovich mutatja be a legárnyaltabban ezt a különös szimbiózist *Az utolsó mozielőadás* „Never you mind, honey”-befejezésében: a házásélete börtönébe zárt edzőfeleség inkább tűnik a fiú kiszolgáltatott áldozatának, mint ragadozójának – és bár Sonny maga mögött hagyja a pusztuló kismárost, nem dől el, hogy Mrs. Popperrel marad, egyedül folytatja útját vagy netán együtt menekülnek tovább.

A 70-es évek új-hollywoodi műfajrevíziói között önálló zsánerré izmosodott fejlődéstörténetek nem csupán önreflektív témát kínáltak a paradigmaváltó rendezőknek, valamint belépőt a kisebbségi filmkészítők számára a nagypályára (lásd a Black Cinema korai fecskéit jelentő *The Learning Tree*-t, *Sweet Sweetback's Badass Song*-ot és *Sounder*-t, vagy az évtized következő fordulóján mozgalommá vált női filmet, amelyet olyan alkotások indítanak, mint a *Time Square*, a *Valley Girl* vagy a *Változó világ*), de a közönségnél is különösen népszerűvé váltak egy olyan tömegigényt jelezve, amelynek nem sok köze van a filmrendezők művészi önki-fejezési vágyához. Az 1969-től megsza- porodó kiskötségetvetésű opuszok (*First Time*, *Last Summer*, *Our Time*) már nem feltétlenül kötődtek a reformmozgalomhoz: a korszak legnagyobb kasszasikerét jelentő darabja, az 1971-es *Kamaszko- rom legszebb nyara* jóval közelebb állt a *Love Story*-féle érzelmes stúdiómelodrá- mákhoz, mint a *Diploma előtt* ironikus, formabontó lázadásához. Ezek a filmek főként annak köszönhetőek szélesebb közönségsikerüket, hogy eltávolították a serdülés témáját a korabeli ellenkultúra viharaitól, a sátánista hippik és drogos rockerek riasztó ifjúság-képétől egy olyan közelmúltbeli világba helyezve, ahol jóval romantikusabb fényben lehetett ábrázolni az ártatlanság elvesztését. Robert Mulligan kultfilmje már eredeti címével is jelzi (*Summer of 42*) ezt a múltba révedést, majd a nyomát követő új-hollywoodi produkciók, Larry Peerce *A Separate Place*-e, Lucas *American Graffiti*-je, Mallick *Sivár vidéke* és Milius *Nagyszerdája* a késő 50-es/kora 60-as évek kisvárosi Amerikájában egy olyan



## „Kizökkenti a családi kényszerpályáról”

(Hal Ashby: Harold és Maude – Bud Cort és Ruth Gordon)

népszerű toposzra találtak rá, ahol a felnőtté válás motívuma összekapcsolódhatott egy eszményített múlt képével – amelyben még egy körözött 18 éves gyilkos is James Dean-ként feszít a pusztai naplementében. Összevetve a *Bonnie és Clyde* és a *Sivár vidék* múltbeli „menekülő szerelmesek” büntörténetét a leglátványosabb különbség éppen a múlt ábrázolása: míg Penn gengszterfilmjében a 30-as évek harsány karikatúrávilág, Malick számára az 50-es évek inkább egyfajta lecsupaszított (vágy)álomkép.

Nem véletlenül vált gyakori motívummá ezekben a filmekben az emlékezés, amely a nosztalgia kódébe borítja a felnőtté válás korszakát: a főhősök immár nem csak a történet központi alakjai, de a mesélői lettek, szubjektív szűrőjükön keresztül mutatva a történeteket – ez aelső narrátor varázsol a film első pillanatától a múlttal folytatott fájdalmas románcot a *Kamaszko- rom legszebb nyarának* különbséges *love story*-jából (amelyben immár viszonzatlanul maradnak a kamaszfiú érzelmei a háborús özvegy iránt) és a *Sivár vidék* neo-noir-jából, az *A Separate Place* iskola-filmjéből és a *Nagyszerda surf-movie*-jából. A fejlődéstörténet immár nem központi, műfajdefiniáló eleme a cselekménynek, inkább csak egy motívum, amely a kamaszkor átmeneti periódusát a vál-

tozás és változatlanság há- tárvidékeként jelenti meg – ahogy a *Nagyszerda* egyik fruska-szereplője mondja, a kamaszkor állóvízből („csak vártuk, hogy elteljen”) egy- szerre kavargó, hullámzó

óceánná vált, amelyben már nem lehet sodródni, küzdeni kell a felszínen maradásért. Nem véletlen, hogy míg a korai szerzői példákban a pótanyákkal folytatott viszony jelentett visszatérő motívumot, addig ebben a szakaszban rendre felbukkan a „helyben haladás” oximoronja: a helyváltoztatás pályája kitörési ív helyett körkörös – legyen szó az *American Graffiti* kisvárosi cirkálásairól, a *Nagyszerda* szűkös partsza- kaszra korlátozódó szörfbravúrjairól vagy akár a Malick hamis road movie- járól, ahol a szerelmespár montanai menekülése ugyanazon a változatlan sivár vidéken zajlik.

Új Hollywood második hullámának *coming-of-age* filmjei a korszakindító elődök határozott ellenpontját jelentet- ték, a fejlődés immár nem a függetle- nedés, önállóvá válás folyamata, inkább egy elkerülhetetlen kiűzetés a biztonság és állandóság édenéből – amely persze csak a kopár jelenkori valóságból visz- szatekintve tűnik boldognak, az illúzió mákonya mégis ellenállhatatlan. Ez a műfaji kettősség – a kortárs világban játszódó felnövekvés filmek progresszív jelen-kritikája és a nosztalgikus *coming-*





of-age filmek regresszív múlt-idealizálása – az elmúlt fél évszázadban folyamatosan jelen van a zsánerekben, ám változó arányuk némi képp összefüggésben van azzal, ahogy a társadalom az adott korszakban saját jelenére tekint. Így válhatott a 80-as évek a kortárs *brat pack* filmek legendás korszakává és a kora 2000-es évek az *Amerikai pite*-féle tiniszexkomédia-renszenzansz időszakává, valamint ezt jelzi a 90-es években felerősödött szerzői nosztalgiahullám (*Tökéletlen idők*, *Crooklyn*, *Velvet Goldmine*, *Majdnem híres*), amelynél a befutott rendezők épp úgy saját ifjúkoruknak szentelték múltba vágó fejlődéstörténetüket, mint Lucas vagy Milius a 70-es években – míg a pályakezdő ifjú független titánok kamaszfilmjei inkább a *Diploma előtt* kortárs verziói voltak (*Spanking the Monkey*, *Okostojás*, *Isten hozott a babaházban*). A műfaj sikertörténeteit egyszerre befolyásolja a rendezők helye a filmgyártási rendszerben (a pályakezdők szívesebben meséltek a jelenről, a befutottak inkább révedtek a múltba) és a közönség viszonya saját korával – amikor

**„Folytonosan visszaküldi a startmezőre”**

(Paul Thomas Anderson: *Licorice Pizza* – Cooper Hoffman és Alana Haim)

erősebb a stabilitás érzete (illúziója), a felnőtté válás izgalmas kihívásként, afféle „Stickler mamájaként” jelenik meg; amikor fenyegetőnek, bizonytalanoknak tűnik a jövő, feldereng a múlt bo-rostyánja. Ezek után szinte szükségszerű volt a 2010-es évek végén látványos hullámban érkező szerzői nosztalgiafilmek trendje, amelyben a pályájuk csúcán (vagy már azon túl) álló rendezők sorra nyúlnak vissza a múlt századvégi „régiszép időkhöz”, fiatalkorú hősök szemén keresztül látatva: bemutatón túl van már Branagh (*Belfast*), Eastwood (*Cry Macho*), Caton-Jones (*Kőristalányok*), Wright (*Utolsó éjszaka a Sohóban*), Cuarón (*Roma*), Sorrentino (*Isten keze*) és Paul Thomas Anderson (*Licorice Pizza*) filmje, készülöben Spielberg (*The Fabelmans*), James Gray (*Armageddon Time*), Linklater (*Apollo 10 and half*) alkotása. Egyfelől talán sosem volt még olyan keresett árucikk a nosztalgia, mint manapság a globális apokalipszis árnyékában, másfelől egyre szélesedik az a szakadék, amely az idősebb generációkból való sztárrendezők és a kortárs mozikközönség között

nyílt az elmúlt években – ezek a filmek többnyire nem azért használnak fiatal hőst, hogy megszólítsák rajtuk keresztül a fiatal piacot, hanem hogy alkotójuk elmerülhessen a múltbeli örökifjúság illúziójában, elmenekülve az alfa-generáció, béta-tesztelés és gamma-sugarak jelenkorából.

**„DRÁGA VÖLGYÜNK”**

Miközben a 2010-es években az álomgyári „auteur”-ök felfedezték maguknak az 1970-es éveket és sorra írták a szerelmesleveleket hozzájuk (*Amerikai botrány*, *Csuklyások*, *Rendes fickók*, *20. századi nők*, *Ha a Beale utca mesélni tudna*), az egyik vezéralakjuk jóformán pályája kezdete óta megszállottan visszatér ehhez a korszakhoz, pontosabban a 70-es évek San Fernando-völgyéhez, Los Angeles egyik északi kertvárosához – ifjúsága imádott színhelyéhez. Paul Thomas Anderson életművében eredendően főszerepet játszik a múlt század: amióta véget ért, már nem is tud elszakadni tőle (az utolsó jelenben játszódó műve, a *Kótyagos szerelem*, húsz éve forgott). Készített komor szerzői filmet a századelő kaliforniai olajkitermelőiről (*Vérző*





olaj), egy vallási szektáról a 2. világháborút követő zűrzavaros években (*Mester*) és egy londoni úri szabóságról az 50-es évek idején (*Fantomasztál*): csupa szigorúan hierarchikus világba helyezett sötét, klausztrófób sorsdrámát fojtogató családi és szerelmi viszonyokról. És készített hangulatos/dinamikus himnuszokat népszerű műfajokhoz, legyen szó a mozipornó aranykoráról (*Boogie Nights*) vagy az új-hollywoodi detektív-noirról (*Beépített hiba*), amelyek éppen úgy a Völgyben játszódtak, mint a *Magnólia*, csak éppen altmani realizmus helyett egy idealizált álomvilág-verziójában. Utóbbi csoport bővült tavalyi trilógiává a *Licorice Pizza*-val, amely vérbeli *coming-of-age* történet és hamisítatlan nosztalgiaozó egy csomagban – míg a *Boogie Nights* fejlődéstörténete a 17 évesen pornózni kezdő Eddie Addamsról, csupán egy szálal jelentett a korabeli szexfilm-gyártás átalakulását bemutató tablótörténetben, a friss alkotás alapanyagát maroknyi kamaszsztori jelentette a neves producer – és személyes jóbarát – Gary Goetzman (*Mamma Mia!*, *Ahol a vadak várnak*, *A kapitány küldetése*) 70-es évekbeli élményeiről. Anderson ezúttal nem komplex, egymásba ágyazódó történetekből építi cselekményét (*Boogie Nights*), és nem ötvöz kibogozhatatlan rejtélysztorit víziók és valóság határmezsgyéjén játszó elbeszélésmóddal (*Beépített hiba*) – megőrzi azt a könnyed, laza epizódikus jelleget, amely fél évszázad óta narratív sajátossága a személyes emlékekre épülő szerzői nosztalgiafilmeknek *Amarcord*tól a *Rádió aranykorán* át a *Belfastig*: a film keresetlen egyszerűsége, őszinte bája leginkább a *Kótyagos szerelem* romkomját idézi.

Kevésbé meglepő, hogy a cementet a különböző – többnyire valós alapú – sztoritéglák között egy fiktív kamaszromán jelent (Goetzman annak idején egy call-girl kísérte gardedámként a New York-i tévéforgatásra és vízágy-bizniszéhez sem volt partnere) – az viszont annál érdekesebb, hogy Anderson feleleveníti hozzá a hajdani új-hollywoodi motívumot, sőt középpontba is állítja: saját bevallása szerint az egész film ötlete egy elkapott utcai pillanattól született, amikor egy kamaszfiú randira próbált hívni egy nála jó tíz évvel idősebb nőt. Paranoid, öncenzúrázó korunkban páratlan merészség egy 15 éves fiú és egy 25 éves nő szerelmi kapcsolatáról hollywoodi filmet forgatni (fordított

nemi alaphelyzetben egyenesen elképzelhetetlen lenne), és Anderson ügyel rá, hogy a szexualitás jóval kisebb szerepet kapjon, mint az egy kamaszfiúnál elvárható lenne: a történet kétséges tétje mindössze az első csók. Ám éppen ezzel szakítja ki a műfaji motívumot korábbi értelmezési keretéből: míg a pályakezdőknél az érett nő nyílegyenes bejutást jelentett a felnőttkor nagypályájára, a visszarévedő befutott rendezők ritkán élnek alakjával (legfeljebb az olaszok, lásd az *Amarcord* trafikoszó-epizódját, a *Maléna* katonanejét vagy az *Isten keze buja* nagynéni-figuráját) – Anderson épp ebben az egyoldalúnak tűnő körülmény-románcban fogalmazza meg a „haladás nélküli mozgást”, azt a vágyat, amellyel a korosodó művész visszanezifjúságára (Sorrentinónál ugyanez a motívum a futballban jelenik meg). Míg a pálya elején készült *Boogie Nights* esetében Anderson még egyértelmű filmvilág-reflexióként használta a csábító idősebb nőt (Eddie-nek a pornókirálynő és pótanya Amber adja meg szó szerint a kezdőlökést a hardcore filmek világába), Gary és Alana kapcsolatában szó sincs efféle beavatásról: a kamaszfiú nem tesztesza Nagyfiú, Benjamin a bűvár-ruhában, inkább céltudatos, hiperaktív minifelnőtt, aki töretlen lelkesedéssel keresi a maga „plasztikját” – eseménydús, független kamaszéletemben az egyetlen statikus elemet, változatlan állapotot a beteljesületlen szerelem jelenti a szétszór, örökkamasz Alana iránt (akit Anderson egyre tradicionális zsidó család szoros kötelékébe helyez, nem mellesleg az elsőfilmes színész nő saját családját felhasználva). A film pazar anekdotái (a New York-i tévéfelvétel, a látogatás a színészügynöknél, a vízágy-szállítás a szociopata filmproducerhez) újabb és újabb meghiúsult kísérletek Gary részéről, hogy mozgásba lendítse ezt a kapcsolatot, Alana azonban folyamatosan visszaküldi a startmezőre – noha Anderson egyre nyilvánvalóbbá teszi az apró jelekkel, hogy a fiú elnyerte az álomnő szívét.

A *Licorice Pizza* számos visszatérő elemében köszön vissza ez a mozgásmetafora, élen a közös futás mámoros pillanataival, amelyek minden alkalommal szerelmi szintlépésről tanúskodnak. Alana vonzalmának első tanújele a letartóztatási epizód, amely a fiú szabadulásakor egy boldog hazaszaladással ér véget lassított, verőfényes képsorokon

a „You’re Mine” Cher-slágerére; a klasszikus romkom-finálét jelentő futásjelenet, amely a csókhoz vezet, ezúttal kölcsönösen egymás felé tart egy esti utcán és az El Portal mozi színpompás neonportálja alatt ér tetőpontjára (amely a *Live and Let Die* Bond-filmjét hirdeti). Különösen szép és gazdag a Jack Holden-affér epizódját záró romantikus rohánás: a legendás filmsztár egy bravúros motorosmutatvánnyal vág fel a közönsége előtt, hogy elcsábítsa Alanát, de a lány az indulás pillanatában leesik a motorról és miközben a bálvány egyre gyorsabban száguld a máglya felé, Gary lélekszakadva rohan a lányhoz – épp az ellenkező irányban – hogy megnézzze, nem esett-e baja. A szerelmi kapcsolat végig kétféle jelképes mozgás konfliktusa: míg Gary-t újabb és újabb körökre kényszeríti, Alana számára visszalépést jelentene a körülményes viszony, akadozva haladó felnőttélete megtagadását – nem véletlenül dönt a szakítás mellett egy életveszélyes vízágy-fuvar után, amely során rükkverben kell megtennie egy veszélyes szerpentintutat egy robosztus teherautóval Gary társaságában. Anderson számára az 1973-as San Fernando Valley 2021-ből visszanezve egy olyan paradicsomi csatateret jelent, ahol megállt az idő, pár röpké pillanatra szünetel minden fejlődés, haladás (lásd az események háttéréül szolgáló olajválság hónapjait, amely vesztéglésre ítélte a gépjárműveket), ahol a felnőttkor célirányos kapcsolatai (csók-szex-összeköltözés-házasság-család) újabb és újabb édes körökre kényszerülnek (lásd a film címét, amely szó szerint „medvecukor pizzát” jelent, helyi kifejezésként azonban a bakelitlemezt értette rajta a korabeli szleng) – ugyanakkor ebben a celluloidra forgatott, emlékpárában úszó, karcos/beveréses képsorokon megjelenő nosztalgia-állóvízben féktelen energiával tombol a hősök mozgásvágya, az elszánt igyekezet egy olyan jövőbe, amelyből majd egyszerűen nem lehet nem visszasírni ezt a korszakot.

**LICORICE PIZZA (Licorice Pizza)** – amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Paul Thomas Anderson**. Kép: **Michael Bauman** és **Paul Thomas Anderson**. Zene: **Jonny Greenwood**. Szereplők: **Cooper Hoffman** (Gary), **Alana Haim** (Alana), **Sean Pean** (Holden), **Benny Safdie** (Wachs), **Bradley Cooper** (Peters). Gyártó: **Focus Features / Bron Creative**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 133 perc.



## BRANAGH LEFORGATTA A SAJÁT ROMÁJÁT, DE EGÉSZEN MÁS MÓDSZEREKKEL NYÚLT PRIVÁT CSALÁDTÖRTÉNETÉHEZ, MINT ALFONSO CUARÓN.

Federico Fellini szerint minden művészet törvényszerűen önéletrajzi, de a saját gyermek- és kamaszévek mozgóképpé gyúrása az egyetemes filmtörténet különálló kategóriáját képezi. Rengetegen indulnak ezzel a témával a pályán, míg mások a csúcson vagy épp a kreatív mélypontokon irányítják önmagukra a kamerát. Hosszú összehasonlító tanulmányokat lehetne írni, mennyire mást jelentenek az önéletrajzi ihletettséű filmek Truffaut, Bergman vagy épp Linklater pályáján.

E lenyűgözően heterogén filmcsoport origója természetesen a már idézett Fellini alapműve, az *Amarcord*. A Riminiben töltött gyermekek szabadon burjánzó tablója azért válhatott megkerülhetetlen hivatkozási ponttá, mert a klasszikusabb vonalvezetésű „így jöttem” helyett a szelektív emlékezés elfogult csapongását követve a Maestro egy letűnt korszak saját miliójét ejtette fogságba. Az *Amarcord* egyszerre nézhető az ötvenediket betöltő Fellini önkereséseként, karakteres arcképcsarnokként vagy akár a fasizmus felé kacsingató provinciális élet szeretetteljes kritikájaként. Az erősen személyes így válhat univerzálissá, a nosztalgia pedig egyszerű eszközzé.

Bár a mennyiséget tekintve rengeteg privát történetet visznek filmre a legkülönbébb stílusú alkotók, relatíve kevés olyan akad, ami képes egyszerre átfogni az erősen szubjektív és bárki számára hozzáférhető, illetve az egyedi és egyetemes között feszülő távolságot. Olyan pedig még kevesebb akad, ami Fellini klasszikusához hason-

lón friss lendületet és irányt adjon az emlékező filmeknek. Alfonso Cuarón 2018-as munkája, a *Roma* pontosan ilyen. Paolo Sorrentino például bevalottan e film hatására készítette el a saját családjáról és Nápolyáról szóló *Isten kezét*, Kenneth Branagh *Belfastja* pedig tagadhatatlanul a *Roma* bűvöletében fogant.

Cuarón a *Gravitáció* hatalmas pénzügyi- és kritikai sikerével a háta mögött vélhetően bármibe belevághatott volna, ő azonban egy klasszikus forgatókönyves struktúrákat élből kerülő, lassú sodrású fekete-fehér családi dráma mellett döntött. A film címe annak a mexikóvárosi kerületnek a neve, ahol a rendező maga is felnőtt. A saját családjáról mesélő filmet pedig nemcsak írta és rendezte, de operatőrként és vágóként is közreműködött benne. A *Roma* minden ízében személyes és szerzői darab, azaz tapinthatóan iszonyú fontos volt Cuarón számára.

A rendező elmondása szerint a filmen látható események nagyjából kilencven százaléka valóban megtörtént, illetve ő maga így emlékszik vissza. A felső-középosztálybeli család jómódban él, a szülők házassága azonban egyre kevésbé harmonikus. Cuarón mégsem rájuk, hanem a náluk dolgozó és a gyerekeket gondozó szolgálóra fókuszál. Az őslakos származású, vidékről érkezett Cleo kis költői túlzással a századfordulón faluról Pestre áramló cseléd megfelelője azzal a jelentős különbséggel, hogy a kulturális szakadékot itt még a gyarmatosító-gyarmatosított ellentéppár is terheli.

A *Roma* látszólag lényegtelen életképek és különféle nagyobb horderejű események szabálytalan együttese, a középpontban Cleo nem tervezett terhességével. Mindez azonban csak a jéghegy csúcsa, hiszen Cuarón közben folyamatosan beúsztatja a bővebb családot, a kerületet, a város és az ország történelmét. Cleo konkrét személye nyilvánvalóan kulcsfontosságú a rendező számára (a valódi Cleo, azaz Libo a mai napig része a családjának) és nagyon érzékenyen járja körbe az úr-szolga viszonyon túlmutató, őszinte szereteten alapuló komplex köteléket. Az ő történetük mégis kizárólag egy nagyobb egész részeként kelhet igazán életre.

Ahogyan a címben jelölt városrészt is romba döntötte egy 1985-ös földrengés, úgy a filmben látható régi polgári életforma is kihalófélben van. Nemcsak a tisztaság jövedelmére és a régi szerepekre kell gondolni, hanem az erősen hierarchizált és etnikailag is elhatárolt társadalomra, ami mégis kénytelen valahogyan együttműködni. Bár nyilvánvalóan vitatható, Cleo ábrázolása mennyiben hiteles (a kortárs marxizmus szupersztárja, Slavoj Žižek szerint Cuarón az úr elfogult nézőpontjából tekint rá), a *Roma* mély tisztelettel és együttérzéssel fordul az őslakosok felé és büszkén vállalja a kölcsönös függőség tényét.

Az erősen intim történetből, első halálra paradox módon, éppen azért lesz hiteles társadalmi tabló, mert Cuarón elképesztő műgonddal rekonstruálta a saját gyerekkorát. A bútoroktól kezdve a plakáton át a járművekig újraterrítette ezt a letűnt mikrovilágot (a *Volt egyszer egy... Hollywood* Tarantinójához hasonlóan), amatőr szereplőkkel forgatott kronologikus sorrendben, és mindig csak az adott jelenetet osztotta meg a stábbal azzal az indokkal, hogy az életben sem ismerjük a jövőt.

A *Roma* nem mellelleg 70 milliméterre forgott, gyakran egészen összetett kameramozgásokkal és elképesztően bonyolult megoldásokkal. Mindez mégsem öncélú vagy toladó, hiszen a hosszú snittek az akadálytalan szemlélődést szolgálják. A csendes eseménytelenség ezzel epikus nő, a hétköznapi filmszerű lesz, a 70-es évek mexikóvárosi miliójé életre kel.

A mikro és makro egymásba csúsznak, Cuarón privát története pedig olyan lesz, mint egy tömegből kiragadott arc, akinek a tekintetében megpillanthatjuk az illékony itt és mostot.

Kenneth Branagh látszólag hasonló dolgokra vállalkozik, a szintén fekete-fehérben forgatott, saját családjára, szűkebb környékükre és a szülővárosra egyaránt fókuszáló *Belfast* azonban csak igen felületesen követi a *Roma* finom receptjét. Bár a belfasti születésű Branagh maga is egy letűnt miliőt idézne meg, a gyermekkorán keresztül pedig egy szűkebb közösségnek állít emléket, a mexikói kollégájával ellentétben mindehhez hangsúlyozottan szubjektív gyermeki nézőpontot választ. Ez a perspektíva azonban óhatatlanul szétzizálja az intimitás és a hitelesség, az egyéni és egyetemes kényes egyensúlyát.

Míg Cuarón nem foglalkozik a nosztalgiával, hisz az nála csak afféle lényegtelen, de nem káros melléktermékként generálódik, addig Branagh mindent arra alapoz. A téglaházak szükös munkásgettója mintha a szocialista filmgyártásból került volna elénk: a kedélyes szomszédok széles mosollyal köszönnek egymásnak, a gyerkőcök önfeledten játszanak a kellemes zenével felpuhított faltól-falig aszfalton. Egy nyolcvéves szemével

persze minden vaskos és elrajzolt: a szülők gyönyörű óriások, a nagyszülők tévedhetetlen iránytűk, a háttérben zajló események pedig kontrasztosak.

A *Roma* és a *Belfast* emlékmunkája közötti alapvető különbséget jól példázza, miként jelenik meg a két filmben a nagybetűs történelem. Cuarón teljesen váratlanul dobja a család egy részét egy vérbe fojtott diáktüntetés sűrűjébe, ám a Corpus Christi csütörtöki mézslárlásról korábban és később sem esik egyetlen árva szó sem a filmjében. Branagh ezzel szemben központi dramaturgiai elemként használja a gyorsan eszkalálódó északír konfliktust, erősen egyszerűsítve és romantizálva a „Troubles” nagyon is véres és komplex valóságát. A szülők a jó oldalon állva nemcsak otthon, de az utcán is hőssé válnak, ami a személyes narratíva részeként törvényszerű, ám messzebről nézve erősen teátrális gesztus.

Amíg tehát Cuarón a nehezebb és kacskaringósabb utat választva az apróságokra és nem feltétlenül a lényegesre fókuszál (az emlékezet logikáját követve), addig Branagh a jól kitaposott úton jár. A családja Angliába költözését hagyományos szerkezetű drámává formálja, a burjánzó életet lekerekítve szabályosra nyesi, az érintettek közül a forgatókönyvírás alapszabályainak megfelelő karaktereket farag, ugyanis

minden eszközzel a nagybetűs érzelmekre hajt.

A Buddy névre keresztelt nyolc éves alteregő már-már nárcisztikusan cuki (és nyilván Thor képregényt olvas). A helyi mulatságon a sármos apa rocksztárként a színpadról vall szerelmet az anyának, majd látványos tánccot lejtene a nagymama mosolyában fürödve. Nyilván sokan szeretnék így emlékezni a szüleik szerelmére és ha hajlandóak vagyunk belemenni Branagh nosztalgiajátékba, akkor széles a mosoly és dobban a szív. Csak éppen az éltető és izgalmas személyesség illan el és az egyedi oldódik fel az instant nosztalgiában.

Branagh nagyívű rendezői megoldásai megfordítják a relációt filmszerű és hétköznapi között, hiszen ahol minden alpból filmszerű, ott még a legapróbb események sem lehetnek hétköznapiak. A letűnt specifikus korszak nem az emlékekből épül, hanem a követett minták és célzott hangulatok formálják az emlékeket, meglehetősen egyenszínűre. Branagh nagyon erősen támaszkodik a szintén belfasti születésű trubadúr Van Morrison keserédes régi-új számaira, elég határozottan kijelölve, miféle érzéseket szeretne a rendező kiváltani belőlünk.

A *Belfast* befogadásában vízválasztó, mennyire tudjuk átérezni ezt a könnyes-idilli hangulatot, mennyire tudjuk elfogadni Branagh választott szemszögét. A gyermeki ártatlanság és intenzitás használata érthető, csak így az a furcsa helyzet áll elő, hogy ami papíron erősen privát lehetett, az végül túlságosan általánossá válik. A mikro eltűnik, a makro fókuszatlan és instant nosztalgiába fordul. Mert bármennyire is fontos a *Belfast* üzenete a család és az otthon szétválaszthatatlanságáról, nézőként mégiscsak izgalmasabb szabadon nézelődni az egykor volt Rimini, a mexikóvárosi Roma vagy a nyolcvanas évek Nápolyának utcáin, mint vezetett zenés túrára indulni a forrongó Belfastban.

### „Feloldódik az instant nosztalgiában”

(Kenneth Branagh: Belfast – Jude Hill)



**BELFAST (Belfast)** – brit, 2021. Rendezte és írta: **Kenneth Branagh**. Kép: **Haris Zambarloukos**. Zene: **Van Morrison**. Szereplők: **Jude Hill** (Buddy), **Caitriona Balfe** (Ma), **Jamie Dornan** (Pa), **Judi Dench** (Granny), **Ciarán Hinds** (Pop), **Colin Morgan** (Billy), **Lara McDonnell** (Moirá). Gyártó: **Northern Ireland Screen / TKBC**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált: 98 perc.





PAOLO SORRENTINO: ISTEN KEZE  
KOVÁCS KATA

## SORRENTINO ÖNÉLETRAJZI ELEMEKBŐL ÖSSZERAKOTT FILMJÉBŐL KIDERÜL, FELLININEK VAGY MARADONÁNAK KÖSZÖNHET-E TÖBBET.

**T**arthatjuk korunk vizionáriusának vagy üres divatfilmnek, az mindenképp vitathatatlan, hogy Sorrentino markáns szerzői világát minőségi filmek keresztül érvényesíti, most pedig – két évtizednyi rendezői karrierrel a háta mögött – elkészítette eddigi legszemélyesebb filmjét, saját *Amarcord*-ját. A közkedvelt hasonlat nem csak azért érvényes, mert a modernizmus rendezői közül Bertolucci és Ferreri mellett Fellininek köszönheti a legtöbbet, de azért is, mert a tavalyi karneváli mozival Sorrentino ugyancsak gyermekora vidéki helyszíneire és emlékezetes szereplőihez tér vissza. Korábbi filmjei közül *A nagy szépség* alapszituációja, karakterei és stílusa *aLa dolce vitát* idézte, ám Fellini személyes hangvétele hiányzott belőle, Sorrentino elvontabban és elidegenítőbben fogalmazott a huszonegyedik századi művészet válságáról. Az *Isten kezében* azonban a szerzőiséget nem

csupán az állandó karaktereken, jellegzetes stilsztikai, formanyelvi eszközökön, de a mindent átható személyességen és az eddigiénél jóval érzelmesebb nosztalgia-történeten keresztül valósítja meg. Ezen kívül a film többször utal nem csupán a filmkészítés gesztusára és dilemmáira, de magára Fellinire is.

Hőse, Fabietto (az új arcnak számító Filippo Scotti alakítása), szemben a rendező összes eddigi, öregedő vagy aggóséval, éppen felnőni készül, ám maga is az elmúlással szembesül. Éppúgy Nápolyban él és marad árván, mint egykor maga Sorrentino, sok kortársához hasonlóan pedig élete legfontosabb témája Diego Maradona karrierje, élen a '86-os világbajnokságon lőtt legendás góllal és a kérdéssel, hogy vajon le fog-e szerződni Nápolyba. Fabiettohoz hasonlóan Sorrentino szülei is szénmonoxid-mérgezésben hunytak el vidéki nyaralójukban, az akkor 16 éves Paolo csak azért nem volt velük, mert éppen egy mérkőzésen szurkolt, így a maradonai isten keze valóban belenyúlt az életébe. Azt ugyan homály fedi, hogy a film további fordulatai és motívumai közül vajon mennyi a fikció, de annyi biztos, hogy a rendező kedvenc toposzai (család, kultúra, foci) köré épül, az elentmondásos, de felmagasztalt apa szerepében az állandó színész Toni Servillóval. A pénz, a politika és a hatalom okozta romlottság helyett

**„A boldogság mitológiájának ösztönös kutatása”**  
(Filippo Scotti)



az *Isten keze* fő témái az ártatlanság és az önfeledtség elvesztése és a művészet felmagasztalása, ezzel a korábbi filmek közül leginkább az *Ifjúsággal* rokonítható. Miközben szinte megható szeretettel ábrázolja Fabiettot és a környezetében élő családtagokat (például az édesanya bolondos játékai, csínytevésai), a tőle jól ismert (*A család barátja*) bizarr és rútan groteszk elemek is bőven előkerülnek, lásd a tengerbe hajított műgégét és a szüzesség elvesztésének abszurd mozzanatát. A csellengés Sorrentinónál szintén visszatérően alkalmazott dramaturgiája dominál itt is, és míg a film első felében ez *A nagy szépség* epizodikusságával társul, ahol a családi tabló, a részletgazdag karakter- és környezetrajzok, rövid, csattanóra kihegyezett jelenetek a meghatározóak, addig a film második felében a hangnem elkomorulásával a céltalan utazás, kiüresedtség kerül előtérbe, hosszabb, elmélyültebb jelenetekkel párosítva. Az élet végét felkereső *Ifjúsághoz* hasonlóan a másik végletet kutató, mostanifelnővéstörténet is az emlékezésre, a személyes és művészi önkifejezésre való képtelenségről szól: „már nem szeretem a valóságot” – mondja az őt ért traumát feldolgozni igyekvő Fabietto, aki szemtelenül alacsony életkora ellenére ugyanazt fogalmazza meg, mint a korábbi filmben a veterán rendező, Mick, amikor a látcsövet visszafordítva hasonlítja össze, mit lát az ember fiatalkorában, s hogyan távolodik el az emberektől az aggkorral.

Az *Isten keze* egy olyan szerző önvalomása, akinek a legtöbb, nagyszabásúnak szánt művét üresen látványos posztmodern freskókhoz szokás hasonlítani. A sekélyesség és a grandiózusnak szánt mondanivaló állandó ellentétét kioltja a mostani filmmel megtalált személyesség és őszinteség, a gyerekkorra visszatérintő anekdotázás, a boldogság mitológiájának ösztönös kutatása – Sorrentino szentimentálisabb lett, de jót tesz neki.

**ISTEN KEZE (È stata la mano di Dio)** – olasz, 2021. Rendezte és írta: **Paolo Sorrentino**. Kép: **Daria D'Antonio**. Zene: **Lele Marchitelli**. Szereplők: **Filippo Scotti** (Fabietto), **Toni Servillo** (Saverio), **Teresa Saponangelo** (Maria), **Luisa Ranieri** (Patrizia), **Marlon Joubert** (Marchino). Gyártó: **The Apartment**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 130 perc.

VERESS JÓZSEF: KÖNYVBÉ BÚJT FILMEK

# A filmmoly

GELENCSÉR GÁBOR

## FILMEK ÉS KÖNYVEK KAPCSOLATA – EGÉSZEN MÁSKÉPP.

Film és irodalom kapcsolatáról az adaptációk juthatnak elsősorban eszünkbe. Veress József szellemes összeállítása azonban másról szól: a könyvekben megbúvó filmes utalásokat gyűjtötte össze több évtizedes kitartó szorgalommal. Ahogy az *Ajánlás és kalauz* című rövid bevezetőben elmondja, nem törekedhetett a teljességre, a válogatás vállaltan szubjektív. Elsősorban regényekből, alkalmanként emlékiratokból idéz, a filmszakkönyvek értelemszerűen nem képezik a válogatás tárgyát. Előbb a magyar szerzők könyvei sorakoznak egymás után betűrendben, majd a világirodalom ismert és kevésbé ismert alakjai. Egy szerzőtől akár több könyv, illetve akad olyan mű, amelyből számos és hosszabb idézet olvasható, míg más-kor egy-két sorban kerül elő a könyvek lapjain a filmek világa.

Milyen tanulsága lehet Veress munkájának? Bármennyire nem tekinthető reprezentatívnak a válogatás, az mindenképpen kiderül belőle, hogy a

„Könyvekben megbúvó filmes utalásokat gyűjtött”  
(Jean-Luc Godard: Bolond  
Pierrot – Jean-Paul Belmondo)

20. és 21. század irodalmát mennyire áthatja a film, a mozi motívuma. A leggyakoribb eset, hogy a szereplők moziba mennek, s bizonyos filmeket néznek meg. A kor- és karakterrajzot egyaránt támogathatja ez a megoldás, hiszen nem mindegy, milyen filmre ülnek be az irodalmi hősök, s éppenséggel igaznak vagy hamisnak tartják a *Casablancát*, korszakosnak vagy bányának a *Csillagok háborúját*. A másik gyakori funkciója a filmeknek az irodalmi művekben a hasonlat: egy-egy karakter vagy szituáció megvilágítása a filmekből ismert archetipikus karakterekkel és helyzetekkel. S persze eszünkbe juthat még, milyen nyomot hagyhat az irodalmon a film stilisztikai szempontból, például gyors vágásokkal, flasbackekkel, ráközelítésekkel. Ez azonban már nem tartozik a válogatás körébe, csak azok a részletek,

amelyekben maga a film, a mozi fogalma, illetve ezek konkrét változata – filmcím, szereplő, mozi – előkerül.

Tanulságos a kötet végi filmográfiában felsorolt, majdnem ezer filmcím is. Ahogy Veress sokféle irodalmi művet olvas, úgy azok sokféle filmet idéznek: klasszikust és kortársat, szórakoztatót és szerzőit, hollywoodit és európaiat. A válogatás talán legfelvilanyozóbb élménye az a tágasság és sokszínűség, amely megjelenik e kötet – és az irodalom – filmes lapjain. De érdemes a szerényen háttérbe húzódo szorgalmas jegyzetelőre is felhívni a figyelmet. Személyében egyszerre látunk a biblio- és a cinefilia iránt elkötelezett olvasót, illetve nézőt. Olyasvalakit tehát, akinek a könyvekben a film (is) fontos – a filmekben meg talán a könyv (érdekes volna egy ilyen repertórium is).

Nem lehet szó teljességről, így hiányérzetet sem fogalmazhatok meg. Jóval inkább viszonzásképpen másolom ide a számos izgalmas, továbbolvasásra és -keresgélésre invitáló idézet mellé a saját kedvencemet, meg azért is, hogy képet adjak a könyv szerkesztési elvéről. A kötet összeállítója Esterházy féltucatnyi művéből idéz – íme egy további (amelyből ráadásul adaptáció is készült *Anna filmje* címen 1995-ben, Molnár György rendezésében):

„Sajdította, hogy Anna a babája a fiának. Ez szerda és péntek délelőttönként ölthetett testet – testet öltöttek –, az egyetemi órarendnek megfelelően. Az író is meglepte, hogy anyja minden kérdezősködés és akadékoskodás nélkül segített. Anna türelmetlensége miatt többször is majdnem összefutottak a ház előtt – ha az asszony nem vizsgálta volna akkora buzgalommal a túloldali jegenyék valóban nem érdektelen csúcsait vagy a kihalt strand izgalmas ürességét. Mindig kiöltözött ezeken a délelőttökön (így lett részese? nem, ez túlzás), főként egy sárga puha kosztüm volt elegáns, tenyéryni kék gombokkal, sógornője küldte Milánóból, kit szívből utált. A klasszikus minta szerint moziba ment. Valamiért kizárólag magyar filmeket nézett meg; abszolút verzátus volt az új hullámban, Kósa: *Ítélet*, Gaál: *Magasiskola*, Szabó: *Szerelmesfilm*, Makk: *Szerelem*, ezt szerette a legjobban, meg Jancsót.” (Esterházy Péter: *Hrabal könyve*, Magvető, 1990, 43. l.)

Nos, Veress József ugyancsak verzátus, irodalomban és filmben egyaránt.

PROMENADE PUBLISHING HOUSE, 2020.



ASGHAR FARHADI: A HŐS

# Feltételes szabadság

BÁRON GYÖRGY

**A CANNES-I ARANY PÁLMÁT ÉS KÉT OSCART NYERT IRÁNI RENDEZŐ HŐSEI MOST IS LENYÜGÖZŐEN ÉLETSZERŰ, HITELES FIGURÁK.**

Mi az iráni film titka? – kérdeztem jó húsz éve ezeken a hasábokon (Filmvilág, 2001/5.) Már akkor nyilvánvaló volt, ha beszélhetünk a szép emlékü európai új hullámok örököséről, az a modern perzsa mozi. Nem annyira tematikailag és stílárisan, hanem abban az értelemben, hogy a diasztiaalapító Kiarostami mellett már a kezdetektől nagy és komoly csapat lépett a színrre, ámulatba ejtve a filmbarátokat: Dahrius Mehrjui, Mariam Shahriar, Marziyeh Meshkini, Majid Majidi, Bahman Ghobadi, Mohsen Makhmalbaf, többek között. Nyomukban érkezett a második generáció, melynek legismertebb alkotója a Kiarostaminál húsz évvel fiatalabb Panahi, majd az ezredforduló után színre lépett a harmadik nemzedék: Asghar Farhadi és Mohammad Rasoulof akkor született, amikor Kiarostami az első játékfilmjét forgatta. Bár Kiarostami kivételes helye és rangja a modern filmművészetben elvitathatatlan, tény, hogy a mainstream az összes iráni filmes közül a leginkább Farhadit fogadta el: berlini és cannes-i díjak sokasága mellett egymás után két Oscart nyert, ami az idegennyelvű kategóriában utoljára talán csak Fellininek sikerült.

Ilyen hosszúnak bizonyult markáns jelenlét és sikersorozat mellett még mindig időszerű a hajdani kérdés: mi az iráni film titka? Könyvek, tanulmányok sora kutatja ezt: honnan a megejtő egyszerűség, az emberi kapcsolatok iránti finom érzékenység. Mindez egy olyan országban, amely nem a szabad, liberális kultúrpolitikájáról ismert; ahol az akkor már világhírű Jafar Panahit feleségével, kislányával és tizennégy barátjával le lehetett tartóztatni, majd hármójukat, Panahit, Rasoulofot és Mehdi Pourmoussát hat

év börtönre lehetett ítélni, s amikor ezt háziőrizetre enyhítették, húsz évre eltiltani a rendezéstől és a forgatókönyvírástól. Valószínűleg egyedülálló a jogi irodalomban, hogy egy bírói ítélettel valakit el lehet tiltani a filmkészítéstől és az írástól. Most ne firtassuk, ez a gyakorlatban mennyire végrehajtható – mint Panahi két művével, az *Ez nem egy filmmel* és a *Taxival* bizonyította, sehogya. Mindenesetre az iráni filmművészet ereje azt mutatja, hogy egy ország kultúrpolitikája és a művek színvonala között nincs feltétlenül egyenes összefüggés.

Kiarostami nagy műveiben, mindegyik a korai Koker-trilógiában (*Hol a barátom háza*, *És az élet megy tovább...*, *Az olajligeten át*), továbbá legismertebb remekművében, *A cseresznye íze*-ben a perzsa táj, ahogy ő mondta, a „kopár kert” költője volt. Ezekben a filmekben világosan kirajzolódott, ahogy a kezdeti gyerek-témák után – egy nevelési központ részére készítette első munkáit – a „felőtt” hősöké lesz a főszerep, s velük az időben a filmkészítő is „felő”. Panahi két első, s mindmáig legtökéletesebb művében, a *Fehér léggömbben* és a *Tükörben* is gyerekeket követ a kamerájával, az ő szemükön keresztül szemléli a kaotikus, zajos felőtt-világot. S bár a tematika erős kontinuitást mutat Kiarostami törekvéseivel, Panahi terepe a zsúfolt keleti nagyváros áttekinthetetlen zűrzavara. Amikor felőtt hősökre vált, Kiarostamival ellentétben a fókuszba nála a nők kerülnek (*A kör*, *Pályán kívül*, *Három nő*). Érzékeny téma ez a tabukkal terhes iszlám világban, aligha véletlen, hogy a férfisorsokat bemutató Kiarostami nem keveredett nyílt konfliktusba a hatóságokkal, míg Panahi igen. Nem annyira tematikus, inkább vérmérsékleti, s szemléletbeli különbségről

van szó. Mindkét művész a mai perzsa valóságot ábrázolja, ám Kiarostami megközelítése metafizikai-ontológiai, míg Panahié társadalmi-szociális.

Ám kettejük között mégis erős a rokonság, legalábbis erősebb, mint ami köztük és az új nemzedék vezéregyénisége, Asghar Farhadi szintén jelentékeny művészete között kimutatható. Farhadi, aki maga is tehetős középosztálybeli családban nőtt fel, Kiarostamival és Panahival ellentétben elsősorban erről a társadalmi rétegről mesélt történeteket. A közép-pont így a külső körülményekről a belső emberi-családi konfliktusokra helyeződik át – nem véletlenül nevezte többször is példaképének Ingmar Bergmant. Asszonyoknak lenni az ő filmjeiben nem probléma – legalábbis nem súlyosabb, mint férfiak. Első sikere, a rá később is jellemzően enigmatikus *Elly története* unatkozó gazdag társaságának közép-pontjában a nők állnak – a hősnő titokzatos eltűnésével legalább annyira Antonionit, mint Bergmant idézve. Három összetartozó tematikájú filmje, az Oscar-díjas *Nader és Simin – egy válás története*, *Az ügyfél*, továbbá a kettő közé ékelődő, Párizsban, iráni színészekkel forgatott *A múlt* asszonyai és férfiai egyenrangúak a kapcsolatokban és a szenvedésben. A két Oscar-szobor után – amint az várható volt – nagy költségvetéssel, világsztárokkal kínálták meg. Penélope Cruzzal és Javier Bardemmel forgatott rejtélyekkel megtűzdelt pszichológiai drámát egy kis spanyol faluban, számára ismeretlen terepen, kimozdulva ezzel nem csak Iránból, hanem a számára otthonos perzsa kultúrából is. *A Mindenki tudja* témája a hasonlóan titokzatos *Elly történetére* emlékeztet, ám annak halványabb változata, mert a világa idegen a rendező érzékenységétől. Pedig intő például szolgálhatott számára az idős Kiarostami, aki az európai kultúrában és kultúráról készítette el egyik utolsó művét, a *Hiteles másolatot*, amely elegáns, igényes európai mozi, de mégiscsak a leggyengébb alkotása. Farhadi is élvezetesen meséli el az ibériai történetet – csak épp azok a jellegzetes helyi ízek hiányoztak belőle, amelyek a nagy műveit oly emlékezetessé tették.

Alighanem a rendező is érezte ezt, mert a filmes világpiaci kalandozás után visszatért Iránba. Újabb művének Cannes-i nagydíjjal koronázott átütő sikere igazolta a visszatérést. *A hős* ismét a legjobb formájában mutatja alkotóját. Ez az első iráni története, amelynek





hősei nem középosztálybeli polgárok, hanem a társadalom peremvidékének kisemberei. Ekképp ez a munkája mutatja a legközvetlenebb rokonságot a két előd, Kiarostami és Panahi klasszikus darabjaival. A kezdet akár egy Kiarostami-filmé. Nagytotálban látjuk a napsütésben aranyló vidéket, Persepolis két és félezer éves lenyűgöző városának homokszínű romjait. Öreg autó kanyarog a tájban, majd megérkezik az építkezésekhez, hősünk, Rahim kiszáll, s végtelen hosszú lépcsősoron felbaktat a restaurációs munkálatok színhelyére. Rahim eltávozást kapott a börtönből, ahová adósságai miatt került, s a két rövid napot arra próbálja felhasználni, hogy rendezze a tartozását, megszabadulva ezzel a büntetéstől. Beszél keveset az építkezésen dolgozó sógorával, majd visszatér Shirazba, s innen a történet erősebben emlékeztet egy jellegzetes Panahi-sztorira. A városban szerelmével találkozik, az asszony táskájában aranyérmék, egy elhagyott táskában találta őket, ennek eladásából kívánja a férfi kifizetni az adósságát. Ám egy ponton felébred benne a lelkiismeret: hogy vissza kéne adni a vagyont a jogos tulajdonosának, akit falragaszokon próbál megtalálni. Jelentkezik is egy kisgyerekes asszony, visszakapja az elvesztett táskát az értékekkel. Igazából a történet, s vele a bonyodalmak csak ekkor kezdődnek. Mert az eset nagy nyilvánosságot kap, Rahimból hős,

**„Egymásra torlódó kételyek és dilemmák”**  
(Sahar Goldust és Amir Jadidi)

tévészár lesz, országos gyűjtés indul a megsegítésére, a börtön vezetése jótettét az intézmény reputációjának fényezésére használja. Ám a hitelezője, majd egyre többen, kételkednek a történet hitelességében. Hátha csak kitalálta... Bizonyítani nem tudja, elvégre az asszony eltűnt. Mi a helyzet, ha a magát jogos tulajdonosnak mondó kedves, sírdogáló nő szélhámos volt? S ha az is volt, mi van, ha neki ez az összeg még Rahimnál is fontosabb célra kell? A média Iránban is gyorsan kreál hőst valakiből, majd ejti el, kiszolgáltatva az emberek ítéletének. Újabb és újabb fordulatok, egymásra torlódó kételyek és dilemmák – Farhadi jellegzetes terepén vagyunk. Azzal a nem lényegtelen különbséggel, hogy nekünk, nézőknek – s ez új a filmjében – nincsenek kétségeink, láttuk, ami történt, tudjuk, mi az igazság. Míg a korábbi munkáinak feszültsége abból fakadt, hogy nem volt pontosan kideríthető, melyik szemszög, elbeszélés-változat a hiteles, addig *A hős* izgalmának forrása, hogy miként lehet a valós tényeket leválasztani a *fake news*-ról, miként bizonyítható be a saját szemünkkel látott, s ezért számunkra kétségbevonhatatlan igazság. Mi a különbség aközött, ami megtörtént, s ami megtörténhetett volna. Rahim egyszerű lélek, aki belekeveredik a média és a jog hálójába, amelyből hazugságokkal próbálja kivágni magát, s általuk eljutni az igazsághoz. Ám *A hős*

nem csak ezért jelent újdonságot a rendezői életműben. Míg eddigi munkái a kapcsolatok törekenységéről, bizonytalanságáról szóltak, s a nézőnek kellett döntenie a többféle igazság között, addig *A hős* küzdelmének háttérében egy kivételesen szép szerelmi történet húzódik meg. Rahim kedvese, Farkhondeh harminchét éves, de még anyjával és fivérével él, utóbbi a családfő, ő mondja meg, mit tehet a magányos, férfi nélküli asszony, hová mehet, kivel találkozhat. Amir Jadidi és Sahar Goldust emlékezetesen nagyot alakít a szerelmesek szerepében. A néző, mint minden iráni filmnél, ezúttal is lenyűgözve nézi, honnan kerülnek a perzsa mozivásznakra ezek az érzékeny, szép arcú, lenyűgözően életszerű, hiteles figurák. Játékuk, akárcsak a mellékszereplőké, finoman visszafogott, mintha nem is színészeket látnánk – teljes összhangban a film elbeszélői stílusával, amely rugalmasan, szinte észrevehetetlenül követi a történeteket, nem tolakszik az előtérbe, a szemlélődő tekintet pontosságával rekonstruálja a valóságot.

**A HŐS (Ghahreman)** – iráni, 2021. Rendezte és írta: **Asghar Farhadi**. Kép: **Ali Ghazi, Arash Ramezani**. Szereplők: **Amir Jadidi** (Ramir), **Sahar Goldust** (Farkhondeh), **Mohsen Tanabandeh** (Bahram), **Ehsan Goodarzi** (Nadeali), **Sarina Farhadi** (Nazanin), **Fereshteh Sadre Orafaiy** (Radmer), **Alireza Jahandideh** (Hossein). Gyártó: **Arte France / Asghar Farhadi Productions / Memento Films**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 127 perc.

**PEDRO ALMODOVAR: PÁRHUZAMOS ANYÁK**

# Anyák a teljes idegösszeomlás szélén

**GELENCSÉR GÁBOR**

**ALMODOVAR NEM VÁLTOZTAT STÍLUSÁN, SZEMHATÁRA VISZONT KITÁGUL.**

Az emberek összetévesztését, a személyiségcserét, a vérszerinti és csak annak vélt gyermek melodramai konfliktusát gyakran a háborús helyzet motiválja. Évtizedekre elszakított sorsok, a fogantatás után elhunyt apák, a kedves halálhírére hozó, majd annak helyére lépő barátok kellene ahhoz, hogy az extrém lélektani helyzetek többé-kevésbé hiteles formát öltsenek: azt neveljük fel, aki nem is a saját gyermekünk; olyanul élünk, aki más, mint akinek hisszük. Almodóvarnak nincs szüksége efféle történelmi háttérre, hogy újfent szélsőségesen bizarr történetét elmesélje, noha a (polgár)háború hangsúlyos szerepet kap filmjében. A *Párhuzamos anyák* a rendezőtől már megszokott erőnye a különleges fordulatokat tartalmazó történet egyszerű, letisztult megfogalmazása, újdonsága viszont az egyre elkötelezettebb társadalmi érdeklődés és közelmúlt felé fordulás. Előző „8 és ½” filmjében, a *Fájdalom és dicsőség*ben a személyes múlt identitásképző erejét tárta fel, most a kommu-

nikatív és a kulturális emlékezet határán álló traumára tekint vissza, s az emlékezés, az igazságtétel politikai gesztusát exponálja be történetébe.

Ám valóban csak beexponálja – a főhősnő divatfotós, s a múltfeltárás egy pontján is fontos szerephez jut a fényképezés, ahogy a film kezdő és végfőcímeinek dizájnya ugyancsak ennek jegyében készült –, hiszen a drámai konfliktus hangsúlya nem erre kerül, hanem a születésen összecserélt újszülöttek drámai végkimenetelű, a hétköznapiak egyáltalán nem mondható helyzetet továbbí váratlan fordulatokkal bonyolító történetére. Almodóvar mesteri módon szövi bele a szerzői kézjegyet jelentő felfokozott melodrámba a polgárháborús múlt valóságát. Janis, az egyedülálló, negyvenéves divatfotós (Penélope Cruz parádés alakításában) az éppen címlapra kerülő antropológus ismerősét kéri meg, segítse a szülőfaluja határában lévő jeltelen tömegsír feltárását, amelyben a polgárháború után a falangisták által legyil-

**„A múltfeltárást is megtermékenyíti”**



kolt civilek közt dédnagyapja is nyugszik. A nős férfi nemcsak ebben segít, hanem egy szerelmes éjszakát is eltölt Janisszal. Az ekkor fogant gyermekét az anyaság utolsó lehetőségeként Janis a férfi elutasítása ellenére megszüli – ezzel elindul a vele egy kórteremben vajúdó fiatal lányanyával párhuzamosan kibontakozó, majd végzetesen összeszövődő anyamelodráma. Az alkalmi barát tehát nemcsak őt, hanem a múltfeltárást is „megtermékenyíti”: kapcsolatainak köszönhetően viszonylag gyorsan, nem évtizedeken, csupán két éven belül sor kerülhet a kihantolásra. Addig lezajlik az anyák melodráma, de a befejezésben ismét összeérnek a személyes sors és a traumafeldolgozás szálai. A férfi a sírok feltárásának irányítása mellett érzelmi- leg is visszatér Janishoz.

A melodramai történetet tehát az emlékezetpolitikai múltfeltárás keretezi: a záróképen a kihantolt földi maradványok felett álló hozzátartozók gyűrűjében látjuk hőseinket. Janis dédnagyapja fölött, de már új, jencsak szokatlan módon összeálló családjá körében, egy ideig sajátjának vélt gyermekével az oldalán – és a leendővel a szíve alatt. A múlt és a jelen traumatikus történetét kapcsolja össze szemléletesen a fotózás gesztusa – az antropológus a munkája során készít felvételeket –, de ennél jóval fontosabb, ahogy a rendező a születendő gyermekek identitásának drámájára rímelteti a múlt feltárásának szó szerinti és átvitt értelmű történetét, amely a film állítása szerint elkerülhetetlen az utódok, a jelen identitásának megteremtéséhez. Ezt fejezi ki mélyértelmű szimbolikával a kihantolt csontvázak felett állók csoportja, köztük a „párhuzamos anyákkal”, akik immár megtalálták és elfogadták saját gyermeküket – azaz saját sorsukat. S ezt fejezi ki a sírokba, a csontvázak helyére fekvő le származottak stilizált képe. Ez már túlzás, de egyáltalán nem idegen Almodóvartól. Sőt, éppen ezzel a meglepő gesztussal teremti meg a párhuzamos anyák háttérében kibontakozó párhuzamos történetének stílusességét.

**PÁRHUZAMOS ANYÁK (Madres paralelas)** – spanyol, 2021. Rendezte és írta: **Pedro Almodóvar**. Kép: **Jose Luis Alcain**. Zene: **Alberto Iglesias**. Szereplők: **Penélope Cruz** (Janis), **Aitana Sánchez-Gijón** (Teresa), **Milena Smit** (Ana), **Israel Elejalde** (Arturo), **Julieta Serrano** (Brigida). Gyártó: **El Deseo**. Forgalmazó: **Cinétel**. *Feliratos*. 120 perc.

DEÁK KRISTÓF: AZ UNOKA

# „Ember lesz az én kisunokám”

FEKETE TAMÁS

## DEÁK KRISTÓF ELSŐ MOZIFILMJE EGYÉNI ÉS CSOPORTOS FELNÖVÉSTÖRTÉNET.

Noha egyre több játékfilmes bemutatkozást előz meg a rendező híre korábbi kisfilmjei minősége és sikere után, Deák Kristóf esete mégis más. A 2017-ben Oscart nyert *Mindenki* – amivel a mai napig ő az egyetlen magyar művész, akit ebben a kategóriában díjaztak – elismerésének köszönhetően az egyik legismertebb hazai kisfilm lett, emiatt komoly várakozás előzte meg első mozifilmjét. Amire egyébként példamutató türelemmel készült, a *Mindenki* után egy újabb rövidfilm, majd egy egészestés tévéfilm is kikerült a keze alól.

Az *unoka* főhőse Rudi (Blahó Gergő), aki egy call centerben dolgozik amolyan mindeneként; nem az ügyfelek eléréseért felel, hanem a fénymásoló megjavításáért és a berendezések mozgatásáért. Életében egyetlen igazi társa van, idős, ám életvidám, derűs és örökké játékos nagyapja (Jordán Tamás), akivel egy fedél alatt él. Egyik este a

„Még a karórát is lecsatoltatja”  
(Jordán Tamás)

nagyapapa telefonhívást kap, és közlik vele, unokáját súlyos baleset érte, és az okozott kár elsimitása érdekében azonnal jelentős összegre van szükség. A magát rendőrnek kiadó illető nem csupán a lakásban hirtelenjében talált összes készpénzt viszi el, de a sok évtizedes múltra visszatekintő, családi ereklyeként hordott karórát is lecsatoltatja a mit sem sejtő férfi csuklójáról. Alig pár óra telik el, mire kiderül, hogy egy gyakran használt átverés, az „unokázós csalás” áldozata lett a nagyapa, a rendőrség tehetetlenségét látva pedig Rudi úgy dönt, maga ered az elkövetők nyomába.

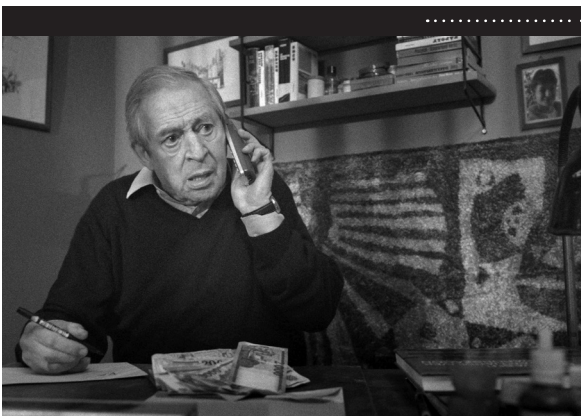
Talán különösnek tűnik egy bemutatkozó mozifilm esetében a rendező vizuális témáit említeni, Deák korábbi munkái alapján ennek most mégis helye van, ugyanis több olyan elem is van, mely láthatólag különösen foglalkoztatja a direktort. Ám hiába lenne kézenfekvő újbóli felbukkanása, a *Mindenki*, *A legjobb játék* és a *Foglyok* után ezúttal szinte teljesen eltűnik az egyén és a hatalom közti viszony ábrázolása. Bár a hasonló témát feldolgozó filmek alapján várhatnánk, hogy az igazságot kereső főhős valamiképp összeütközésbe kerül a béna és lomha bűnüldöző szervekkel, így pedig közvetett módon a hatalommal is, a fiú itt inkább csak kénytelen beletörődéssel reagál a nyomozók ráérős eljárás módjára.

A történet iránya viszont most is ugyanúgy a felnövés irányába mutat, ahogy korábban az énekkaros kislányok, vagy a *Foglyok*

főhőse, Sára esetében is. A főszereplő fiatalember csupán életkora és munkája miatt tekinthető felnőttnek, valójában még gyerek – ahogy ezt a cím is jelzi. Nyomozása során, kényszerűségből lép a felnőtté válás útjára, ahol már nem utasításokat követ, hanem önálló döntéseket kell hoznia, majd szembe-sülnie kell ezek esetleges következményeivel is. Az egyéni történethez pedig szervesen kapcsolódik egy közösség létrejötte, vagy éppen átalakulása és nemesebbé válása is, amit akár egy csoport felnövéstörténetének is tekinthetünk. Az *unokában* – a *Mindenki*hez hasonlóan – már létezik egy összeszokott kiscsoport, ami az újonc szereplő(k) megjelenésével nem csupán segít a trauma valódi feldolgozásában, de ráadásul kap egy új, sokkal nemesebb célt is. Mindez ráadásul szimbolikus helyen valósul meg, a film végén a nyitányban látott helyszínt fedezhetjük fel ismét.

Sajnos a kivitelezés most nem lett annyira átgondolt és meggyőző, mint a filmbéli banda ravasz trükkje. A dráma, a thriller és a krimi műfaji kellékeinek alkalmazása esetenként akár egymás ellen dolgozik, vagy éppen esélyt sem kapnak, hogy kellő módon ki tudjanak futni. A bátortalanul induló főhős aktivizálódása nem folytonos, sokszor meg-megáll, sőt, helyenként mintha egyenesen visszafelé haladna, és nem tudna számolni tettei lehetséges következményeivel. Néha a csaló páros cselekedetei is érthetetlenül logikátlanok, ahogy a vakszerencse is a kelletnél többször jön közbe, hogy ezzel lendítse előbbre a cselekményt. A cselekmény beindításában is fontos szerephez jutó karóra titka idővel kiderül, akár ez lehetne a történet csúcspontja, de a csavar fordul egyet, és mintha egy másik – kevésbé hihető – film kezdődne. Az *unoka* így olyan, mint egy precíznek szánt, de néha meg-megálló, majd kissé pontatlanul újrainduló óra.

**AZ UNOKA** – magyar, 2021. Rendezte: **Deák Kristóf**. Írta: **Deák Kristóf** és **Nina Kov**. Kép: **Maly Róbert**. Zene: **Balázs Ádám**. Vágó: **Csillag Mano**. Producer: **Zákonyi S. Tamás**. Szereplők: **Blahó Gergely** (Rudi), **Jordán Tamás** (Nagyapa), **Pogány Judit** (Anci mama), **Jászberényi Gábor** (Doma), **Bárdos Judit** (Vera), **Döbrösi Laura** (Zsuzsi). Gyártó: **Flashback Productions**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. 115 perc.





LANA WACHOWSKI: MÁTRIX: FELTÁMADÁSOK

# Komfortos nyúlüreg

BASKI SÁNDOR

LANA WACHOWSKI EGYSZERRE PRÓBÁLTA MEG FOLYTATNI A MÁTRIXOT ÉS KOMMENTÁLNI A VÁLLALKOZÁS LEHETETLENSÉGÉT.

Majdnem egy időben került mozikba két, rajongói nosztalgiára építő blockbuster. A *Pókember: Nincs hazaút* alkotói sajátos stratégiát választottak a korábbi adaptációk ünneplésére: áttemelték filmjükbe *Pókember* két előző inkarnációját, illetve a kapcsolódó főgonoszokat. Számításuk bevált, a közönség sok helyen álló ovációval ünnepelte a mémkompatibilis pillanatokat.

A *Mátrix: Feltámadások* újrázásait mind a nézők, mind a kritika sokkal hűvösebben fogadta, holott a várva várt negyedik részt jegyző Lana Wachowski az összes olyan dramaturgiai és vizuális összetevőt reprodukálta, amely hozzájárult az 1999-es *Mátrix* kultuszához, beleértve a főbb karakterek feltámasztását.

Wachowski ugyanakkor nem egy hagyományos sequelben gondolkodott. Filmje azzal indít, hogy kimondja, a *Mátrix* folytathatatlan, kultusza megismételhetetlen, és ha meg is születik az új epizód, az csakis az eredeti kontextusában lesz értelmezhető. A *Mátrix: Feltámadások* ezzel a felfokozott rajongói elvárásokat, és egyben a saját mesterművének kannibalizálására kényszerülő rendező alkotói pozícióját is kommentálja.

Utóbbi különösen akkor izgalmas aspektusa a történetnek, ha tudjuk, hogy nemcsak a játékfejlesztőként dolgozó Neo kapott ultimátumot a filmbéli Warner Bros.-tól – ha nem folytatja egykori nagy sikerét, a *Mátrix* nevű játékot, akkor rábízák másra –, de Wachowskit is ezzel a dilemmával szembesítették az igazi Warner Bros. fejesei.

A negyedik rész felütése ebből a szempontból nem a modern *soft reboot*ok vagy a *rejtett remake*-ek, hanem a *Twin Peaks* harmadik évadának koncepcióját követi. David Lynch is visszaidézte a sorozat ikonikus momentumait, de kiüresített formában – a katatón Cooper ügynök személyiségéből csak a kávé és a pite iránti rajongás maradt meg –, ezzel kommentálva az üres nosztalgia iránti vágyat. A megfáradt, megöregedett Neo is csak árnyéka önmagának, miközben kollégái éppen azt elemzik a meetingeken, hogy mitől is működött annak idején a *Mátrix*, és hogyan lehetne még egy bőrt lehúzni róla.

Maga a történet is ugyanúgy indul, mint az 1999-es eredeti, ugyanazt a nyitójelenetet láthatjuk egy (ál-)Trinityvel, később pedig konkrét képsorok villannak be a trilógiából, mint ha azt akarná jelezni az író-re-

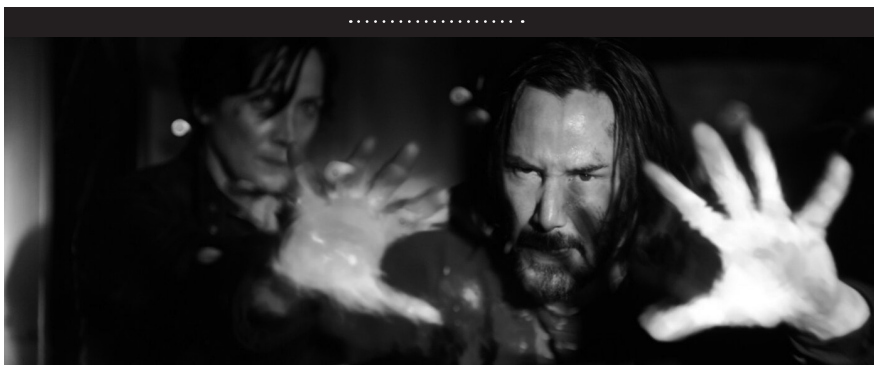
dező, hogy nincs értelme *újrátölteni* az eredetit – aki csak nosztalgiázni akar, az nézze inkább újra. Ugyanilyen szimbolikus gesztusnak tekinthető a talán legkulcsosabb vizuális megoldás, a *bullet time* újrahazsnosítása is. Míg az eredetiben Neo ezzel a technikával tudott felülkerekedni az ügynökökön, legfőbb fegyverét itt ellene fordítják, vagyis, ami egykoron az akciójeleneteket megfűszerező menő látványosság volt, mostanra olyan kötelező védjeggyé vált, amibe szinte „bele-*ragad*” a tehetetlen főhős.

Wachowski ugyanakkor nem akarja teljesen dekonstruálni az örökségét – a stúdió nem is engedné –, így miután a metafelütésben kijelenti, hogy az eredeti nem folytatható hasonló modorban, mégiscsak megkísérli tovább építeni a mítoszt egy hagyományos sequel keretei közt, ami a gyakorlatban az 1999-es film alaphelyzetének újrajátszását jelenti, csak sokkal fantáziaszegényebb akciókulisszák közt. Az emlékeit vesztett Thomas Andersonnak ismét be kell vennie a piros tablettát az új, digitális Morpheus közreműködésével, hogy rácsodálkozhasson a valóságra, fő ellenlábasa pedig megint csak a renegát Smith ügynök, illetve Az Építész 2.0-ás verziója, Az Elemző. Frissítésre került a *Mátrixon* kívüli világ is, a Zion helyébe lépő lakói megtanultak együttműködni a gépekkel, ami jelentős elmozdulás a bináris világképet sulykoló eredeti filmhez képest. Eközben viszont az elmúlt 22 év társadalmi-technológiai változásaira, arra, hogy ma már az emberiség jelentős része a jogairól lemondva, önként merül el a közösségi média mátrixában, csak szórványosan utal a film.

A *Mátrix: Feltámadások* műfaji hiányosságait Wachowski azzal próbálja kompenzálni, hogy mindent Neo és Trinity kapcsolatára tesz fel, azt sugallva ezzel, hogy a trilógiából leginkább az érzelmi mag az, ami megőrzésre méltó, és ha ezt a felemelő románcot sikerül tovább írni, akkor már volt értelme kockára tenni a *Mátrix* örökségét.

**MÁTRIX FELTÁMADÁSOK (The Matrix Resurrections)** – amerikai, 2021. Rendezte: **Lana Wachowski**. Írta: **Lana Wachowski, Aleksandar Hemon**. Kép: **John Toll**. Zene: **Tom Tykwer**. Szereplők: **Keanu Reeves** (Neo), **Carrie-Anne Moss** (Trinity), **Jessica Henwick** (Bugs), **Jonathan Groff** (Smith), **Neil Patrick Harris** (Az Elemző), **Yahya Abdul-Mateen II** (Morpheus). Gyártó: **Warner Bros.** Forgalmazó: **InterCom. Feliratos. 148 perc.**

„Legfőbb fegyverét fordítják ellene”



MAMORU HOSODA: BELLE

# Pozitív üzenet

LOVAS ANNA

A BELLE AZ INTERNET TÉMÁJÁVAL BŐVÍTI HOSODA ÉLETMŰVÉT.

M<sup>i</sup>ntha naplót írna, olyan pontosan lehet követni Mamoru Hosoda aktuális érdeklődési körét egészestés filmjei alapján: míg *Az idő felett járó lány* a fiatalkori szerelemről és a döntéseink melletti kiállásról szól, a *Nyári háborúk* idején Hosoda már arról elmélt, hogyan fog beilleszkedni felesége családjába, a *Farkasgyermek* és *A fiú és a szörnyeteg* a gyerek-szülő viszonyt elemezte, majd a *Mirai – Lány a jövőből* második gyermeke születési idején boncolgatta a testvéri viszonyt. A 2021-ben bemutatott *Belle – A sárkány és a szeplős hercegnő*ben eddigi összes munkáját és fontos inspirációját összegzi, valamint kiegészíti egy igen csak aktuális témával: a fiatalok és az internet viszonyával.

A film története szerint a „U”-nak nevezett virtuális világban mindenki megszabadulhat a problémáitól és új személyiséget választva teljesebbé válhat. Ebbe a világba nyer meghívást Suzu, a vidéki diáklány, aki gyermekkori traumáját évek óta képtelen feldolgozni: édesanyja halála után Suzu fizikailag képtelenné vált az éneklésre, amely-

ben egészen addig rendkívül tehetséges volt. A veszteség és a harag eltávolították osztálytársaitól és az apjától is, aki hiába próbálkozik újra közelebb kerülni a lányához – ám a „U”-ba belépve Suzu hercegnői külsőt kap és Belle-nek nevezett alternatív személyisége világhírűvé válik gyönyörű dalai miatt. Miután Suzu Belle-en keresztül képes lesz ismét kifejezni érzéseit, váratlanul a Sárkány nevű alak ront rá a koncertjén, ám Belle-t olyannyira lenyűgözi a sebeit nyíltan vállaló szörnyeteg, hogy mást sem akar, mint megismerni őt – ezzel elindítva *A szépség és a szörnyeteg* modern átíratát. Mindeközben Suzu kevésbé csillogó élete a gyerekkori barátja és jelenlegi plátói szerelme, illetve az iskola legnépszerűbb lánya körül forog. Belle-lel ellentétben Suzu képtelen elhinni, hogy neki is mesés jövőt szánna a sors, és hogy traumatizált önmagaként is érvényesülhet.

Hosoda interjúban adott válasza szerint azt akarta megmutatni, hogy a fiataloknak immár annyira életük részévé vált az internet, hogy eltávolítás helyett az az kellene foglalkoznunk, hogy megtanuljunk helyesen használni – ehhez pedig egy olyan virtuális világképet mutat be, melyben a globális közösség tagjai ismeretlenül is segítenek egymásnak. Végül azonban a film üzenete mégiscsak az, hogy kizárólag akkor tudjuk elnyerni mások bizalmát, ha nem bújunk a tökéletesnek látszó avatárunk mögé, és hogy az igazi harcokat személyesen kell megvívunk.

„Intenzív, eklektikus élmény”

A *Mirai*hoz hasonlóan Hosoda legújabb animéje is összművészeti alkotás: a „U” világának felépítéséért Eric Wong, hongkongi származású építész felel – így aztán még monumentálisabb és sokszínűbb, mint Hosoda korábbi virtuális valósága, a *Nyári háborúk* OZ rendszere. A közreműködők nemzetisége és kulturális háttere is igen sokszínű: érdekes például, hogy miközben Hosoda azért kérte fel Kim Jint (*Moana*, *Jégvarázs*, *Encanto*) Belle karakterének megtervezésére, hogy ezzel hívja elő tudatalattinkból a klasszikus Disney-hercegnőket – a Disney-veterán Glen Keane (*A kis hableány*, *A szépség és a szörnyeteg*, *Aranyhaj*) ezzel ellentétben a 2020-ban bemutatott első saját rendezésében (*Lunaria – Kaland a Holdon*) pont a távol-keleti látványvilág megteremtéséhez vette igénybe Kim Jin szakértelmét. (Plusz érdekesség, hogy mindkét film főszereplője egy anyját gyászoló tinilány, aki egy másik világból kap eszközt a trauma feldolgozására.) Hosoda a „U”-ban élő Sárkány tündérmesei környezetét az ír Cartoon Saloonra bízta (*Kells titka*, *A tenger dala*, *A kenyérkereső*) – így válik el élesen egymástól a mangák egyszerű stilizáltságát idéző vidéki japán és a digitálisan túlbujánzó „U” látványa. Épp így váltogatja Ludvig Forssell (*Metal Gear Solid*, *Death Stranding*) atmoszférikus zenéjét a japán poppal; a digitális animációt a tradicionálissal; a musicalt a *slice-of-life* tinidrámmával.

A végeredmény igencsak sokszínű, nagyjából olyan, mint hosszasan nézegetni a kedvenc művészeinkből összeállított Instagram *feed*ünket: két óra intenzív, eklektikus élmény; ugyanakkor a Cannes-i Filmfesztivál premierjén tizennégy perces álló vastaps is arra enged következtetni, hogy másra sincs jobban szükségünk, mint egy különös igénnyel megkomponált megható pozitív üzenetre mai modern, globális, „közösségi” világunkról.

**BELLE – A SÁRKÁNY ÉS A SZEPLŐS HERCEGNŐ** (*Ryu to Sobakasu no Hime*) – japán, 2021. Rendezte és írta: Hosoda Mamoru. Zene: Ludvig Forssell, Bandou Yuuta, Iwasaki Taisei. Hangszínészek: Nakamura Kaho (Suzu/Belle), Tamashiro Tima (Ruka), Sometani Shouta (Shinjiro), Narita Ryou (Shinobu). Gyártó: Studio Chizu. Forgalmazó: Mozinet. Szinkronizált. 120 perc.









## Vaksötét 2.

**Don't Breath 2** – amerikai, 2021.  
Rendezte: Rodo Sayagues. Írta: Fede Álvarez és Rodo Sayagues. Kép: Pedro Luque. Szereplők: Stephen Lang (Norman), Madelyn Grace (Phoenix), Brendan Sexton III (Raylan), Fiona O'Shaughnessy (Josephine), Stephanie Arcila (Hernandez). Gyártó: Ghost House Pictures / Screen Gems. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 98 perc.

A 2016-os *Vaksötét* remek társadalomtudatos horror-thriller, amelyben Fede Álvarez ügyesen építette fel a cselekményt és az ellentmondásos karaktereket a helyszínt, Detroitot a 2010-es években sújtó gazdasági válságra. Ám ő és alkotótársai nem tudták megállni, elkészítették a sikerfilm inkább felesleges folytatását.

A *Vaksötét 2.* az első rész antitézise: a lánya halála miatt megőrült nihilista Norman ezúttal istenhívő pozitív hős, míg a betörők egyértelműen gonoszok, akik immár nem a vak veterán pénzére, hanem annak fogadott gyermekére, a világtól óvva őrzött tizenéves Phoenixre pályáznak. A *Vaksötét* azért izgalmas, mert a két „megélhetési bűnöző” hőse és a családi tragédiája miatt szörnyűségeket elkövető Norman között morális értelemben elmosza a határokat, illetve az egyéneknél is kegyetlenebbnek ábrázolja a társadalmi körülményeket, amelyek vadállattá aljasítják az embert. A második rész a horrorzánert szinte teljes egészében elhagyja és ideológiai értelemben is konvencionálisabb ostrom- és bosszúthrillerként működik, az antagonisták álláspontjával pedig aligha lehet azonosulni. Ugyan a folytatás háttérben is a detroiti kertváros áldatlan állapotai állnak, de a milió a *Vaksötét 2*-ben sajnos már csak díszlet a húsbavágó leszámolásokhoz. A feszült, véres akciójelenetekkel ezúttal sem spórol-



tak az alkotók, ám a sematikus történet és karakterek miatt ezek is kevésbé fajsúlyosak. A nagy leleplezés, hogy miért is van szüksége a bűnbandának Phoenixre, inkább csak hatásvadász, közel sem olyan felkavaró és elgondolkodtató, mint az első részé, miszerint Norman elrabolt nők mesterséges gyermekenyítése révén akart magának egy új gyermeket. A vak férfit ezúttal is félelmetes hitelességgel megformáló Stephen Lang és a Phoenixet alakító Madelyn Grace játéka teszi valamennyire emlékeztetővé az amúgy felejthető filmet.

BENKE ATTILA

## Veszélyes

**Dangerous** – amerikai, 2021. Rendezte: David Hackl. Írta: Chris Borrelli. Kép: Mark Dobrescu. Zene: Todd Bryanton. Szereplők: Scott Eastwood (Dylan), Tyrese Gibson (McCoy), Famke

Janssen (Shaughnessy), Mel Gibson (Alderwood). Gyártó: Benaroya Pictures / Minds Eye Entertainment. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 98 perc.

A jó testvér váratlan halála miatt hazatérő pszichopata gyilkológép sztóriáját sokszor láthattuk, az ismerős akciózást ezúttal szokatlan műfaji elhajlásokkal próbálták felfrissíteni. A helyszín egy távoli piciny sziget, viharfelhőkkel és temetésre összegyűlt szalonjában iszogató szedett-vedett társaság az Agatha Christie-féle reflexeket indítja be, de hamarosan behajóznak a gonoszok és egy rejtélyes kincs lehetősége is megvilánc. A világítótoronyos sziget anno világháborús bázisként működött, a kedves hotel pedig egyetlen mozdulattal páncélba burkolt erőddé alakítható, klasszikus ostromszi-

tuációba fordítva a *whodunit* alaphelyzetet. Az érzelmekre és empátiára képtelen főhős kezdetben próbál civilizáltan viselkedni és lelkiismeretesen kapkodja az antidepresszánsokat. Megfogadta ugyanis, a családi bizalom helyreállítása érdekében megpróbál nem kínozni és öldökölni. Ehhez kapcsolódik a fő poénforrás, hogy a katonából lett zsoldos segítőkész pszichoterapeuta nem más, mint a nem éppen a nyugalmáról híres Mel Gibson. Rendre visszatérő jelenet, hogy a zavarodott páciens telefonon kér segítséget a folyamatosan piáló terapeutától, aki serényen osztogatja a legkülönbefélebb önkontroll- és meditációs tanácsokat. A gyógyszeres doboz persze kiürül, a dühkitörések és gyilkos késztetések pedig egyre nehezebben kezelhetők a családra zúduló sortűzben.

Ez a fura műfaji koktél érdekes ugyan és Scott Eastwood alakítása is rendben van, de a történet gerincét jelentő akciók hamar álmosító unalomba fordulnak. A kidolgozatlan mellékkarakterek összevissza téblábolnak, a kincses rejtély könnyedén kisakkozható, a papíron jó ötletek percekre sem képesek életre kelni. A stáblis-ta után ezért csak Gibson öni-róniája, egy tengeralattjárós gépágyúzás percnyi mókája és a kihagyott potenciál gyorsan múltó érzése marad velünk.

HUBER ZOLTÁN









témákban (modern hadviselés, pacifizmus és kolonializmus) próbálnak mélyre ásni, melyek alapvetően idegenek a *Kingsman*-sorozat alaptónusától. Jóllehet a színészgárda pompás (kivált Ralph Fiennes és a Raszputyin szerepében tündöklő Rhys Ifans), ez sajnos édeskevés a boldogsághoz.

KOVÁCS PATRIK

## 355

**The 355** – amerikai, 2022. Rendezte: **Simon Kinberg**. Írta: **Theresa Rebeck**. Kép: **Tim Maurice-Jones**. Zene: **Tom Holkenborg**. Szereplők: **Jessica Chastain** (Mace), **Diane Kruger** (Marie), **Penélope Cruz** (Graciela), **Lupita Nyong'o** (Khadijah), **Sebastian Stan** (Fowler). Gyártó: **Freckle Films / FilmNation Entertainment**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 124 perc.

**A**női akciófilmek 2010-es évekbeli hulláma jobbára két stratégia közül választott: vagy a Cosmo-modellt követve trendi *girl-power* konfekciódarabokat szabtak szuperhősmeséikből (*Ragadozó madarak*) és büntörténeteikből (*Charlie angyalai*), vagy poszt-modern adrenalinmozikkal próbálták lekenyerezni a férfinézőket, főszerepben szuperdögös dominákkal, akiknek épp olyan jól állnak a köríves fejrúgások, mint a vitriolos beszélések (*Atomszöke, Sokk*). Az *X-Men* univerzum *X-Women*esítésének élharcosát jelentő Simon Kinberg író-rendező (*Sötét Főnix*) és Theresa Rebeck feminista drámaírónő (*Trouble*) közös gyermeke, a *355* kém-akciófilmje a kevésbé járt harmadik utat választva megkísérli mindkét nemet egyszerre megnyerni egy meglepően fordulatossá eredettörténettel, amely ötözi a csajos csapatépítő sztorit a Daniel Craig-féle James Bond-széria szikár, „ami-csaka-kezünk-ügyébe-kerül” erőszak-koreográfiáival.

Mivel az univerzális hacker-mesterkulcsért zajló sokisme-



retlenes vetélkedésbe csöppet öt titkosügynöknő mindegyike megkapja a maga személyes koloncát, amely megnehezíti az összefogást imádott családtól szerelmi köteléken át apatraumáig, a szövevényes kémsztoriba női minidramák számai szövődnek, helyenként váratlanul tragikus fordulatokkal, így aztán jóval több konfliktus bontakozik ki a filmből a szubzsánernél megszokott „akkor bízz egy pasiban, ha ló legel a sírján” alaptételnél. Hála a csipetnyi életszagnak drámában/akcióban és néhány örömteli apróságnak (lásd az anyanyelvek előtérbe kerülését a kínos angol akcentusok helyett), a *355* közelebb áll a *Hanna*- és *Ava*-féle tiszta zsánerrevízióhoz, mint az üres *metoo*-exploitationhoz, ami nem csekély érdem a karatekirakatbabák kortárs túlkínálatában.

VARRÓ ATTILA

## Kaptár: Raccoon City

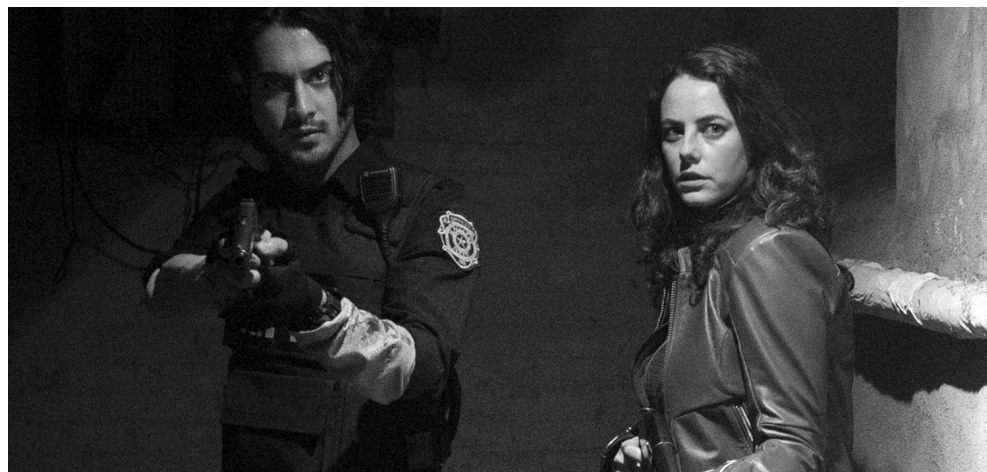
**Resident Evil: Welcome to Raccoon City** – amerikai, 2021. Rendezte: **Johannes Roberts**. Írta: **Johannes Roberts**. Kép: **Maxime Alexandre**. Zene: **Mark Korven**. Szereplők: **Kaya Scodelario** (Claire), **Hannah John-Kamen** (Jill), **Robbie Amell** (Chris), **Avan Jogia** (Leon), **Neal McDonough** (Dr. Birkin). Gyártó: **Constantin Film**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 106 perc.

**A**filmtörténetben alig van példa arra, hogy egy franchise befejezés utáni folytatása szóra érdemes lenne – egy eleve félresikerült, de annál több pénzt hozó filmszériánál viszont könnyű lett volna helyrehozni a múltbéli hibákat. Lett volna, mert bár *A kaptár – Raccoon City visszavár* a korábbi *Kaptár*-filmeketől eltérő szemléletű, B-filmes beütése és tucat zombihorror jellege miatt nem több egy másnapos szunya hal-kan morajló háttérfilmjénél.

HERCZEG ZSÓFI

A *Kaptár*-franchise-ról lenyújtott hetedik bőr az eredeti videójáték első és második része közt játszódik. Főszereplője Clair, aki visszatér gyerekkori otthonába, a Raccoon városi árvaházba, ahol kegyetlen kísérleteket folytattak az egyedül maradt gyerekeken. A lánynak sikerült elszöknie, pár évvel később viszont felkeresi őt egy geek figura a leleplezés lehetőségével, így visszatér rémálmai helyszínére. Még épp időben, a városka lakói ugyanis pont érkezése estéjén válnak zombikká és szabadul el a Védernyő Vállalat melléktermékének pokla.

Az akciófilm Paul W. Anderson után egy horrorfilmes rendező került a *Kaptár*-reboot direktori székébe, aki ráadásul nagy rajongója az eredeti videójátéknak. Johannes Roberts egy interjúban lelkesen sorolta a jobbnál jobb horrorfilmes kedvenceit, a *Ragyogástól* kezdve a *Ne nézz vissza* át a *13-as rendőrös ostromáig*, ám ezeknek a filmeknek a lábnyomatát sem sikerült megcsókolnia a *Raccoon City*-vel. Fapados VFX technika, papírmásé karakterek, nem szándékos paródiaelemek (a tehén-geg egyenesen a *Top Secret*-ig repít minket) – az alkotói szándék ellenére nem a *Kaptár*-széria rajongóinak ajánljuk, inkább azoknak, akik szeretik, ha egy horrorfilm úgy megy át rajtuk, mint az aszalt szilva a tej után.





## Zsarufilm

Una película de policías – mexikói, 2021. Rendezte: **Alonso Ruizpalacios**. Írta: **David Gaitán**. Kép: **Emiliano Villanueva**. Szereplők: **Monica del Carmen (Teresa), Raul Briones (Montoya), Leonardo Alonso**. Gyártó: **No Ficción**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 107 perc.

A dokumentumfilm történeteinek egyik legmakacsabb és egyben legérdekesebb kérdése, hogy az alkotókat és az általuk kutatott valóságot miként távolítja el egymástól a filmkészítés folyamata. A paradigmaváltó iskolák és művek javarésze (Jean Rouch *cinéma vérité*-jétől a Sensory Ethnography Lab operatőr nélküli filmjeiig) megvilágítja a „tapasztalt valóság” és a „filmre vett valóság” közötti szakadékot, és ez kulcsszerepet kap a legfrissebb *nonfiction* trendekben is – legyen szó alkotói személyességről (*Apáim története, Tanítóm, a polip*) vagy a filmkészítés témává avatásáról (*Kedves kém, Az ölés aktusa*).

Az *A Cop Movie* különösen átgondoltan közelít ehhez a problémához, így az életükbe bepillantást engedő rendőr-

pár portréján és egy ügyesen rétegzett stílusgyakorlaton túl hatásos dokumentumfilm-gondolatkíséretté is válik. A zsánerekkel és filmtörténeti idézetekkel könnyű kézzel zsonglörködő mexikói Alonso Ruizpalacios (*Güeros, Museo*) a beszélő fejes és a rekonstruált jelenetekkel dolgozó dokumentumfilm fogásait nemcsak az akciódús rendőrfilm és a románc fikciós műfaji kódjaival, hanem a szereplők mobiltelefonnal felvett, meg-rázó vallomásaival is kiegészíti. Munkája így töredezett ugyan, de olyan meglepetéseket tartogat, melyek nyomán nézőként alapvetően kell átértékelnünk, hogy miként értelmezzük a láttottakat. Ahogy a kezdeti visszaemlékezések szolgálatkészségről és elhivatottságról szóló, glamúros rendőrmítoszát rövid időn belül felváltják a félelem, a védtelenség és a korrupció történetei, úgy a kulisszák mögötti, remegő felvételek is új színben tüntetik fel azokat az interjúkat, amelyek a stáb által felügyelt, profin rögzített jelenetekben zajlanak. Ruizpalacios így nem csupán bevezet a megtépzott renoméjú mexikói rendfenntartók hétköznapjaiba, hanem egy

mélyebb értelmű átfedésre is rámutat a rendőrség és a dokumentumfilm működésmodja között: mindkettőt olyan törékeny társadalmi megállapodások mozgatják, melyek bizalmi alapon tulajdonítanak hitelességet az egyenruhásoknak, illetve a dokumentumfilm-szereplőknek.

ARVA MÁRTON

## Az utolsók

Viimased – ész, 2020. Rendezte: **Veiko Õunpuu**. Írta: **Heikki Huttu-Hiltunen** és **Eero Tammi**. Kép: **Sten-Johan Lill**. Zene: **Sven Grünberg**. Szereplők: **Paaru Oja (Rupi), Laura Birn (Riitta), Tommi Korpela (Kari), Elmer Back (Lievonnen)**. Gyártó: **Homeless Bob Production**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 117 perc.



Az ész Veiko Õunpuu filmje Finnország észak-nyugati részén, a svéd és a norvég határhoz közel, Lappföldön játszódik. A fenséges, ám részvétlen tájba szorult rozoga településen egy kimerülőben lévő vasércbányában viszik vásárra a helyiek nap mint nap a bőrüket, míg a bánya tulajdonosa, Kari alkohollal és drogokkal igyekszik feledtetni alkalmazottaival nyomorúságukat, miközben nem éppen egyenes eszközökkel próbálja megszerezni a környék utolsó számi rénszarvastenyésztőjétől a földjét. Rupi Kari bányájában dolgozik, ő csempészi neki a drogot, és éppen az ő apjái a Kari által hön áhított földdarab is. Kari Rupi barátjának a feleségére is vágyik, a gyermeki gyámoltalansággal *femme fatale* szerepbe keveredő Riitta és Rupi között pedig gyengéd cinkosság szövődik.

Az *utolsók* a hidegen izzó észak-európai vidékre száműzött western; thriller menekülővel, akik talán szerelmesek; közérzetfilm beazonosíthatatlan napszakokkal és alkoholban formátlanra oldott emberekkel; tragikusan optimista egzisztencialista melodráma. Csupa kiürült, szétesett, elkoptatott, használhatatlan történet bonyolódik Sten-Johan Lill ravaszul rétegzett, finom képein, Sven Grünberg jukeboxslágerek közé furakodó, feszült gyanakvást keltő zenéjére.

„Hiszel a sorsban?” Kari kérdésére Riitta válaszol még a film első harmadában: „Hiszek.



De ez nem az én sorsom.” Az *utolsók* lassan önmagát felszámoló, elszigetelt kis világát a le- és eltűnőben lévő dalok, dumák, életmódok és hősök uralják, és valami dühös és reménytelen ragaszkodás, búcsúnosztalgia. De Öunpuu filmje mégsem ezekről szól, hanem az *elsők*ről. Akik lerázzák magukról a kötelezően ismétlődő sorsok és a zsánerek forgatókönyveit, és nekivágnak. Talán szöknek, talán menekülnek. Talán barátok, talán szerelmesek, talán ellenségek. Biztos, hogy éhesek és fáradtak. A végtelen tundrán át vezető út még csak az önismeret megszerzését ígéri nekik. A tundrán túl várhat majd rájuk valami új.

FORGÁCS NÓRA KINGA

## Danielle és a süvet

*Shiva Baby* – amerikai, 2021. Rendezte és írta: Emma Seligman. Kép: Maria Rusche. Zene: Ariel Marx. Szereplők: Rachel Sennott (Danielle), Danny Deferrari (Max), Fred Melamed (Joel), Polly Draper (Debbie), Molly Gordon (Maya). Gyártó: Dimbo Pictures / Neon Hearts Productions / Thick Media. Forgalmazó: HBO Go. Szinkronizált. 77 perç.

Ritkán adatik meg a filmiparban, hogy valaki 24 évesen lehetőséget kap egy nagyjátékfilm rendezésre, pláne úgy, hogy az illető nő, mi több, a stábból szinte mindenki nő, ráadásul kissé komplex a téma, mindennek tetejébe a produkció igen csekély büdzsével rendelkezik. Emma Seligman rendezése azonban maga a megtettesült csoda, bemutatásának évében masszívan bebetonozott helyet kapott a megmondóemberek ranglistáján, mi több a mű mindenféle, kézenfekvőnek tűnő hipszter médiahájp nélkül aratott tekintélyes nemzetközi sikert.

A *Danielle és a süvet* titka, hogy szerfelett egyszerű képlettel operál: tézisének egy helyszínen, valós időben vezet le, amelyen ráadásul sike-



rül kortárs gender-kérdésekbe is belebonyolítania. Seligman filmje végtelenül izgalmas helyzetet vázol, konkrétan azt, hogyan is pozicionálja magát a 21. században tévelygő egyén egy félismerősökkel teletömött közegben. Danielle a szüleiivel érkezik egy hagyományos zsidó temetés utáni sívére, ahol a hamisítatlan jiddise vircsaft kellős közepén egyszer csak feleségüstül-gyerekestül ott terem az aktuális sugaraddaddyje. Mindennek tetejébe a gyásznép között, a szoba túlsó végében a rendkívül érdeklődő ex-csaja csócsálja tojáskrémes bageljét – mivel Danielle-nek annak idején nem ment simán a szakítás, mégiscsak virítani kellene felé valamit. Ebben a két, alapvetően kínos helyzetben klausztrófób módon interferálnak a kíváncsiskodó, arc csipkedős nénik és a gyermekkori dundiságot előcítáló rokonok, valamint a mindenhol jelenlévő helikopter-szülők. Mindeközben Danielle szorult helyzetét csak aprócska provokációkkal tudja lereagálni, és egyre biztosabban robot a katasztrófa felé. Seligman remek ütemmel és pazar feszültség-kezeléssel vezényli filmjét, főhőseit egyik izzasztó helyzetből kergeti a másikba. A *Danielle és a süvet* régen látott klasszikus nagy mesterek pszicho-drámáit idézi, amely egy új generáció problémáiról beszél.

ALFÖLDI NÓRA

## Az elveszett lány

*The Lost Daughter* – amerikai, 2021. Rendezte: Maggie Gyllenhaal. Írta: Elena Ferrante regényéből Maggie Gyllenhaal. Kép: Hélène Louvart. Zene: Dickon Hinchliffe. Szereplők: Olivia Colman (Leda), Jessie Buckley (a fiatal Leda), Dakota Johnson (Nina), Ed Harris (Lyle). Gyártó: Endeavor Content. Forgalmazó: Netflix. *Feliratos*. 121 perç.

Befutott drámai színészként rendezői bemutatkozáshoz karaktercentrikus, realista történetet filmre adaptálni látványosan a lehető legbiztosabb stratégia, különösen akkor, ha a szóban forgó forrásmű egy kortárs klasszikus szerző könyve, Maggie Gyllenhaal azonban kockázatot is vállalt. Az általa feldolgozott 2006-os Elena Ferrante-regény (magyar címen *Nő a sötétben*) főhőse egy elvált, közel ötvenéves irodalomprofesszor, aki magányos nyaralását tölti a Jón-tenger egyik partmenti városkájában,

és a strandon rögeszmésen figyelni kezd egy fiatal lányt és kislányát. Miután egy nap ő találja meg a parton elkallódott lányt, és ellopja a játékbabáját, nemcsak az idegen család életébe, hanem saját emlékeibe is belegabalyodik.

Az *elveszett lány* tétje nem az, hogy az író-rendezőnek sikerül-e híven áttemelni az inger-szegény jelenbeli cselekményt, hanem az, hogy mit tud kezdeni az alig kétszáz oldalas, de sűrű szövésszerű regény érzelmeivel és flashback-szerkezetével. Gyllenhaal képes a maga összetettségében ábrázolni főhőjét (aki egyszerre szereti odaadóan a lányait és akar szuverén individuum maradni), pontosan tudja, mely múltbeli szálak és karakterek hagyhatóak el a történetből érdemi veszteség nélkül, és manapság ritkaságszámba menő módon képes kitölteni a kétórás játékidőt. Rengeteg jelenetet és párbeszédet szöveghűen átvesz, ugyanakkor nem ragaszkodik mereven a vallásos tiszteletnek örvendő szerző művéhez (egyenesen blaszfém húzása, hogy lecseréli az olasz környezetet), és néhány finom megoldásra is futja az erejéből (még a regény rafinált zárómondatával is megbirkózik). Az amerikai produkcióhoz képest európai érzékenységről tanúskodó film szokatlanul rétegzett anyaképpel és bámulatos alakításával – *A látszat ára* után nem sokkal – újabb olyan színvonalas adaptáció a Netflixen, amely egyenrangú az alapregénnyel.

ROBOZ GÁBOR





## Ne nézz fel

**Don't Look Up** – amerikai, 2021. Rendezte: Adam McKay. Írta: David Sirota és Adam McKay. Kép: Linus Sandgren. Zene: Nicholas Britell. Szereplők: Leonardo DiCaprio (Dr. Mindy), Jennifer Lawrence (Kate), Meryl Streep (Orlean), Cate Blanchett (Brie), Jonah Hill (Jason), Timothée Chalamet (Yule). Gyártó: Hyperobject Industries / Bluegrass Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 145 perc.

Adam McKay munkássága eddig két, egymástól gyökeresen eltérő csoportra bomlott: a Will Ferrell főszereplésével készült taplóvígjátékaival szemben ott voltak azok a nem egyszerűen intellektuális, de kognitív szempontból kifejezetten kihívást jelentő komplex művek, mint *A nagy dobás* vagy az *Alelnök* – és a két terület között nem volt átjárás. Egészen mostanáig, amikor a Netflixre készült sztárparádében egy különösen szerencsés szintézisben egyesül az alkotó által eddig képviselt két különböző út.

A közelgő világégésre figyelmeztetni próbáló csillagászok meséjének ugyanolyan féktelen a humora, mint a korábbi McKay-komédiáknak (csak ezúttal a fekete fajta), és ugyanaz a pattogós, pergő elbeszélői stílus jellemzi, mint *A nagy dobást* vagy az *Alelnököt* (ám ezúttal sokkal követhetőbb a sztori) – és mint minden jó szatírától, pengeéles társadalomkritikát is kapunk. Az alkotó megfigyelőkészségét, emberismeretét, szociálpszichológiai érzékenységét és pontosságát pedig mi sem jellemzi jobban, mint az, hogy a *Ne nézz fel!* úgy vált a Covid-éra tökéletes parabolájává, hogy forgatókönyve azelőtt íródott, hogy a világ értesült volna a koronavírusról.

A mű hatását pedig tovább erősíti, hogy emellett mozgóképes kulcsregényként is értelmezhető, hiszen a Meryl



Streep alakította ostoba amerikai elnök figurájába nem nehéz Trumpot, Mark Rylance karakterébe pedig Elon Muskot behelyettesíteni, ahogy az álintelligens, egyenszöke riporternő alakja is cefetül ismerős lesz bárkinek, aki látott már egy percnyit bármely amerikai hírműsorból. A *Ne nézz fel!*-lel emiatt hihetetlenül könnyű azonosulni, és mivel eközben egy elvileg elég valószínűtlen, sci-fikben és katasztrófafilmekben látott eseményt (fatális aszteroidabecsapódás) állít be teljesen hétköznapi lehetőségként, csont nélkül a téli szezon legizgalmasabb bemutatója.

VAJDA JUDIT

## Rose dala

**Yellow Rose** – amerikai, 2020. Rendezte: Diane Parages. Írta: Celena Cipriaso, Annie J. Howell és Diane Paragas. Kép: August Thurmer. Zene: Christopher Hoyt Knight. Szereplők: Eva Noblezada (Rose), Princess Punzalan (Priscilla), Liam Booth (Elliot), Sandy Avila (Cecilia). Gyártó: Civilian Studios / Home Away Productions. Forgalmazó: HBO Go. Feliratos. 94 perc.

Amindeddig dokumentumfilmet jegyző Diana Paragas, nagyjátékfilm debütálásával, egy 15 éven át fejlesztett ötletét valósította meg. A *Rose dala* pedig nem is lehetne időszerűbb, hiszen az alkotás az

egyre színvonalasabb, ázsiai-amerikai bevándorló identitást vizsgáló filmciklushoz tud csatlakozni és a vízum nélküli bevándorlók tapasztalatát is megvilágítja, akiket már az Obama-adminisztráció óta tömeges deportálás fenyeget a Bevándorlási és Vámügyi Hivatal (ICE) által. A főszereplő, a 17 éves filippínó Rose karakterét Paragas tinédzserkori éneje inspirálta, ettől lehet annyira hiteles, ahogy megjeleníti a film azt a skizofrén állapotot, amit az első generációs bevándorló fiatalok megélhetnek: a szüleik számára jó magaviselettel a hagyományok ápolásával tartoznak, de teherként is élük meg a különbözőségüket és sokkal inkább kapcsolódnak az amerikai otthonukhoz.

Rose a *Ha tudnád* és az *Én még sohasem...* Netflix-film és sorozat szintén félárva karaktereivel rokonítható, de Rose-t a texasi country zene iránti szeretete inkább az amerikai identitás felé húzza – persze ez nem jelenti, hogy Amerika őt ugyanúgy viszonszereti. Életét az átmenetiség jellemzi: egy motelben lakik és illegálisan dolgozik édesanyjával, akit egy éjjel a műanyag borítással védett kanapéről az ICE egy börtönnek is beillő tömegszállásra hurcolja, ahol alufóliatakarós ágyon alszik a többi letartóztatott nővel. A deportálást egyelőre megúszó Rose napról napra kezd élni, ahogy a többi törvényen kívüli country hős, és többek köztük a saját magát játszó, Dale Watson, az alternatív country szcéná alakja segíti az útját, hogy énekes-dalszerző legyen. A lány döntés elé kerül: vagy az amerikai individualizmust, saját boldogulását választja vagy pedig a családját. Ahogy a film a vége felé sodródik, látunk néhány hamis és a bevándorlók életének realitását naivan megmutató pillanatot, de a *Rose dala* legnagyobb érdeme, hogy hősőne saját képre tudja formálni a texasi *outlaw country* balladákat, ahogy Paragas is megtalálta a *coming of age* műfajban a saját történetét.

BARTAL DÓRA



## Angèle

**Angèle** – francia, 2021. Rendezte és írta: **Brice VDH** és **Sébastien Renssonnet**. Zene: **Tristan Salvati**. Szereplők: **Angèle, Dua Lipa**. Gyártó: **Netflix**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 84 perc.

Az elmúlt fél évtized nemzetközileg is legsikeresebb belga popsztárja, Angèle egy rakás szellemes videoklip és némi divatmodellkedés után színésznőként szerepelhetett Leos Carax tavaly bemutatott *Annette* című musicaljében, bekerült a nyáron leforgatott legújabb *Asterix* mozifilmbe, de az év legvégén még egy Netflix-dokumentumfilmmel is jelentkezett. Angèle Joséphine Aimée Van Laeken 1995-ben született két brüsszeli híresség, a komikus-színész Laurence Bibot és a flamand származása ellenére szintén francia nyelven alkotó gitáros-énekes Marka második gyermekeként. Bátyjából, Roméo Elvisből menő rapper lett, így nem meglepő, hogy az öt éves kora óta zongorázó lányka is a showbizniszben kötött ki: vicces kis Instagram-videói után 2017-ben tűnt fel kávéházi szólókoncertjeivel, majd a kongói-belga sztárrapper Damso az évi turnéjának billentyűseként és egyszemélyes előzenekaraként. Az ifjú dalszerző-producer-énekesnő a saját alapítású kiadójánál megjelent *Brol* (brüsszeli szlengben: *Kupi*) című 2018-as első nagylemezével a következő év kereskedelmileg legsikeresebb albumát jegyezte Franciaországban is, 2020-ban pedig már a brit popdív Dua Lipa vendége volt a *Fever* klipduettben és a *Studio 2054* koncertfilmben.

Angèle a turnémentes karanténidőszak alatt nemcsak introspektívebb és intimebb – születési éve nyomán a *Nonante-Cinq* ('95) címet kapó – második lemezét készítette el, de annak dokumentálása



mellett karrieráttekintést is tartott, elővette régi naplóját és a család *home video* gyűjteményét. A több Angèle-videót is jegyző Brice VDH klipmester és Sébastien Renssonnet producer rendezésében elkészült dokumentumfilm a sok bolyondozás mellett nem kerüli a kényes témákat sem: mikor az énekesnő Playboy-interjúját egy általa nem engedélyezett szexi fotóval jelentették meg, mikor a *Me Too*-mozgalom frankofón slágerévé lett *Balance Ton Quoi* dalának sikere után a bátyját érő szexuális zaklatási vádak kényszerítették határozott állásfoglalásra, vagy amikor 23 évesen ráébredt biszexualitására, de a bulvársajtó megfosztotta attól, hogy saját maga kommunikálhassa *coming out*ját.

DÉRI ZSOLT

## Maelström

**Maelström** – kanadai, 2000. Rendezte és írta: **Denis Villeneuve**. Kép: **André Turpin**. Zene: **Pierre Desrochers**. **Marie-Josée Croze** (Bibiane), **Jean-Nicolas Verreault** (Evian), **Stephanie Morgenstein** (Claire). Gyártó: **Max Film Productions / SODEC**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 87 perc.

Denis Villeneuve három filmet készített a pályáján áttörésnek számító *Felperzselt föld* (2010) előtt, melyek mindegyike traumatizált hősök határtelpeiseiről szól (*A sivatag románca*, *Maelström*, *Polytechnique*). A középső darab, a norvégiai Lofoten-szigeteken található, rettegett örvény nevét viselő *Maelström* pályakezdő zsenge, ugyan a rendező már krisztusi korban készítette.



A kicsapongó életet élő divatmágnás-örökös, Bibiane történetét két halotthamvasztás jelenete keretezi: a nő a film expozíciójában egy rutinnak mondott abortuszon esik át, majd a búfejtő kicsapongásról hazafelé tartva cserbenhagyásos gázolást követ el. Mint Villeneuve megannyi hőse, ő is második esélyt kap az élettől, ám a feloldozáshoz nem elég a bűnelkövető járművet eltüntetni és saját életét is a sorsra bízni. A film központi témája a lány zaklatott lelkiállapota – melyet a rendező a korai filmjeire jellemző kézikamerás stílussal és a tárgyi környezet ziláltságával hangsúlyoz –, valamint a körülötte lévő emberek fásult közönye. Bibiane hiába szeretne könnyíteni a lelkiismeretén, a barátai, ismerősei a tagadás felé terelik, afelé, hogy ne adja fel magát.

A rendező a filmet olyan fekete komédiának szánta, amelyen nem lehet nevetni; a drámai történetet egy lefejezés előtt álló, mesebeli, csúf hal-narrátor középkori purgatóriumba illő epizódjai szakítják meg. Az elidegenítő elemek, a zenei ellenpontozás, a görög drámára emlékeztető vonások (pl. férfikórus), a taszító, vízzel kapcsolatos képek – a halászmotívum, a sötét tenger képe, a békaember megszólítás, egy ehetetlenül kemény polip – a film szinte összes jelene-



tét meghatározzák. A bizarr szerelmes- és bűnhődéstörténet karakteres nőalakja tizenöt évvel az *Érkezés* és a *Sicario* előtt már előkészíti Villeneuve későbbi hősnőinek rendíthetetlenségét.

KOVÁCS KATA

## Crazy Love

**Crazy Love** – belga, 1987. Rendezte: **Dominique Deruddere**. Írta: **Charles Bukowski** műveiből **Marc Didden** és **Dominique Deruddere**. Kép: **Willy Stassen**. Zene: **Raymond van het Groenewoud**. Szereplők: **Josse De Pauw** (Harry), **Geert Hunaerts** (a kis Harry), **Michael Pas** (Stan), **Gene Bervoets** (Jeff). Gyártó: **Multimedia**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 91 perc.

Hamisítatlan amerikai író létére **Charles Bukowski** lenyűgöző életművét az európai művészfilm fedezte fel a mozgókép számára, nem sokkal a nagy hobó-poéta halála előtt – csupa olyan *auteur* jóvoltából, akik saját alteregójukra ismertek rá a visszatérő hős, **Hank Chinaski** öntörvényű alakjában. Míg **Marco Ferreri** az író tébolyult, szubverzív világát állította a *Hétköznapi örület meséi*-adaptációjában, a svájci **Barbet Schroeder** az önpusztító férfigagány drámáját dolgozta fel a *Törzsvendégben*, addig a triumvirátus legkevésbé ismert tagja, a belga **Dominique Deruddere** saját alkotói gyökereire talált rá az életmű zsíros férgekkel teli, dús táptalajában. A *Crazy Love* három fejezetes dupla „így jöttem”-története **Deruddere** gyermekkorából indul, amelynek egy napba sűrített szexuális traumái akár a tízéves **Charlie** naplójából is származhatnának; a *coming-of-age* fejezetben már a *Kezdő* önéletrajzi regényének pillanatai elevenednek meg egy pattanásos, zárkózott brüsszeli kamaszfiú kudarcba fúlt szalagavatójának egyestés történetében; végül a *The Copulating Mermaid of Venice, Calif* novellájának – a zárlattól eltekintve



– szövegű feldolgozásában immár a felnőtt **Hank Chinaski** talál rá az igaz szerelemre egy hullaházból lopott szépség személyében.

Ahogy a három örült szerelmi történetben **Derudder** fokozatosan átalakul **Chinaski**vá, úgy válnak a történetek egyre koncentráltabb, letisztultabb **Bukowski**-párlattá: a rendező – elődeitől eltérően – nem rajzolja túl, stilizálja látványosra a jellegzetes lidércnyomás-világát, az író irodalmi szülőpárosából inkább **Hemingway** szikárságát, mint **Henry Miller** tabudöntögetését érzi fontosabbnak (lásd a sellő-nekrofilia ellipszisének). Nem csoda, hogy **Bukowski** a *Crazy Love*-ot tartotta a legjobb filmadaptációból (**Ferreri** művét egyenesen „egy kalap szarnak” nevezte): a művésszé érés története jelenik meg a reménytelen szerelmeken keresztül ebben a születéstől halálig tartó ívben, azzal az eszközzel érzelmelemgazdagsággal és hétköznapi örülettel, amely az életmű legfőbb szépségét adja.

VARRÓ ATTILA

## Mr. Sloane szórakozik

**Entertaining Mr Sloane** – brit, 1970. rendezte: **Douglas Hickox**. Írta: **Joe Orton** színművéből **Clive Exton**. Kép: **Wolfgang Suschitzky**. Zene: **Georgie Fame**. Szereplők: **Beryl Reid** (Kath), **Harry Andrews** (Ed), **Peter McEnery**

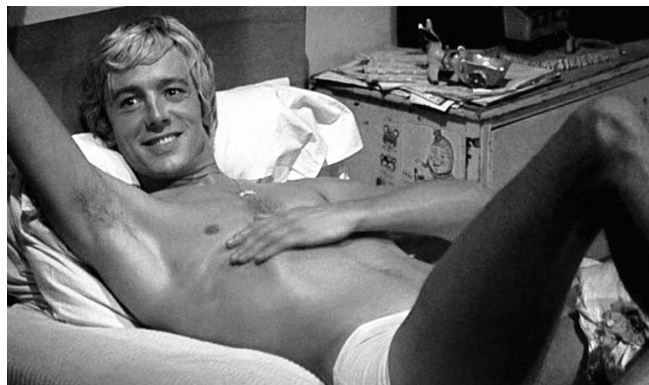
(**Sloane**), **Alan Webb** (Kemp). Gyártó: **Canterbury Film**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 94 perc.

Így fest az angol filmtörténet legbizarrabb *meet cute*-ja: a gyászbeszéd alatt negligésben jégkrémet nyalogató nő összetalálkozik egy szexisen félmeztelen, szőke gyilkossal, aki éppen hasizomgyakorlatokat végez a szülei sírján. Hát csoda, hogy azonnal hazaviszi, és meleg bátyjával együtt bérliknek, szeretőnek, majd közös férjüknek fogadják? A televízióból kitörni kívánó **Douglas Hickox** egy elhíresült színpadi mű feldolgozásával próbált nevet szerezni magának a rendezői nagypályán, és efféle hajmeresztő közjátékokkal igyekezett kicsipkézni **Joe Orton** 1964-ben bemutatott drámáját – de a vad és provokatív alapszöveg végül kedélyes blódlivé szelídült a kezei között. A síron talált hímrin-

gyó, a nimfomán asszony és az perverz báty morbid szerelmi háromszöge csak megengedő szemmel nézve rajzolja ki az osztársadalmi hipokrizis maró szatíráját: valójában inkább közepesen excentrikus magán-számok, régivágású ízléstelen-ségek sorozatát prezentálja.

Amivel önmagában persze nincsen semmi gond. A sipító hangú temetői csábító kerti törpéket tologat babakocsijában, a homoszexualitását a macsó szólammokkal rejtgető testvér egy rózsaszín **Pontiacban** és rikitóan sárga kesztyűben közlekedik, a kretén cirádákkal teli lakásban a nagyapa vakisága és az asszony protézise a humor eminens forrása. **Hickox** bevett rendezői gesztusokkal igyekszik felfokozni a szolgálai hűséggel elszavalt szövegekönv groteskségét: torzító objektívek fixírozzák a grimaszoló figurák ábrázatát, s az eseményeket folyvást meredek szögekből, netán a lábak közül vehetjük szemügyre. Éppolyan émelyítő tehát a kamera mozgatása, mint az össze nem illő színekben pompázó, *campes* díszletvilág – vagy mint a karakterek karakán züllöttsége. Kétes erkölcsű főbérlet(kön) élősködő férfihősről készült a korban komplexebb és művebb (*A szolgál*) vagy bátrabb, újszerűbb mozarab is (*Az előadás*), de ilyen konokul obszcén, ilyen ómódián ocsmány bérlet-vígjáték azóta sem született az Egyesült Királyságban.

NAGY V. GERGŐ





## Nők a nyeregben

Az itthon is több éve futó olasz képregénysorozatok hősei jellemzően férfiak. Legyen szó a mestertolvaj *Diabolik*ről, a vámpírvadász *Dampyr*ről vagy *Dylan Dog*ról, az okkult nyomozóról, kalandjaikban a nőknek inkább csak mellékszerep jut. A második magyar nyelvű köteténél járó *Julia* viszont egy női detektív kalandjairól szól, méghozzá a krimi nemes hagyományai szerint nem hivatásos nyomozó áll a középpontban, hanem „diletáns”, ahogy Sherlock Holmes mondta magáról. Julia Kendall kriminológus, vagyis a bűn lélektana foglalkoztatja, módszere pedig a pszichológiai profilalkotás: a bűnelkövető személyiségének, hátterének, motivációinak aprólékos felkutatása. Voltaképpen az olasz – vagy bármilyen nemzetiségű – tömegkultúra sztereotípiákra építő természetét mutatja, hogy a különleges empátiával bíró hős nőnemű. Mégsem lenne igazságos mindössze a bevált sémák újrahasznosításaként leírni a *Julia*t, ugyanis számos tekintetben kilóg a havi megjelenésű, futószalagon érkező *fumetti-szériák* sorából.

Az olasz képregény régi motorosa, Giancarlo Berardi 1998-ban indította el a *Julia*t, miután két évtizeddel korábban sikerre vitte a westernhős Ken Parker történeteit. Az író a szokásos 96 oldalas terjedeleminél bő-

vebb, 128 oldalas fejezetekben dolgozza ki az egyes *Julia*-epizódokat, méghozzá elsősorban a pszichológiai esettanulmányok alaposabb bemutatása érdekében. Más olasz sorozatokkal összehasonlítva különösen feltűnő, hogy a *Julia*ban sokkal kevesebb az akció és több a lélektani magyarázat, ami csak néha tűnik szónoklatnak – Berardi ügyesen szervesíti az egyetemi oktatóként is dolgozó hősnő előadásait a gyakran társadalmi tabukat körüljáró történetekbe. Ezúttal egy öngyilkos szekta körül bonyolódik a cselekmény, a feszültséget pedig nem az adja, hogy a hősnő életveszélybe sodródik – a szekta karizmatikus és pszichopata vezetője mintha becsülné őt –, hanem az, megelőzhető-e a félrevezetett szektatagok halála. A precízen felépített, Enio és Valerio Piccioni profi rajzaival elmesélt történet a minőségi ponyva keretei között marad, de érdemben árnyalja az olasz műfaji képregényről alkotott tudásunkat.

A kétezertizedes években nemcsak Hollywoodban indult új feminista trend, hanem az amerikai képregényvilágban is. Csakhogy amíg a stúdiófilmek elsődleges célközönségét továbbra is a tizenéves fiúk adják, addig a lányok és fiatal nők már több képregényt olvasnak az Egyesült Államokban, mint bár-

ki más. Igaz, elsősorban nem a szuperhősműfajt keresik, és nem is feltétlenül nyomtatott képregényt választanak. A tendencia világosan látszik az évtized nagy nyerteseként számantartható Image kiadónál *Paper Girls – Újságoslányok* című sorozatán. Az eredetileg 2015 és 2019 között megjelent, magyarul tavaly ősz óta futó sci-fi a nyolcvanas években indul, Cleveland álmos kertvárosi részén. Ott szórja szét hajnalonként a helyi lapot négy kamaszlány, akik rögtön az első részben megmagyarázhatatlan jelenségekkel és gyanús idegenekkel találkoznak. Otthonuk pillanatok alatt egy olyan generációs konfliktus színterévé válik, amit nem jelszavakkal, hanem lézerfegyverekkel vívnak, a harcoló felek pedig egyenesen a jövőből érkeztek.

Valami ilyesmit lehet kihámozni az első kötetből, de Brian K. Vaughan író talán túl vakmerően bánik az előreutalásokkal és kifejtetlen részletekkel – még a betolakodók fiktív nyelvét is megalkotja –, aminek az eredményeként a hősnőkhöz hasonlóan mi is elveszünk az események sűrűjében, és gondos újraolvasás után is csak félig-meddig válik érthetővé a cselekmény. A folytatás nyilván mindent megmagyaráz, de az első történet még okoz némi frusztrációt az olvasóban.



Ám az máris világos, hogy Vaughan – jelenleg is futó, másik nagy sikeréhez, a *Sagához* hasonlóan – aprólékosan kitalálta a *Paper Girls* világát, mielőtt akár egy sort is leírt volna. Ez a körültekintés jóval komplexebbé teszi sorozatát a nyolcvanas évek iránti nosztalgiát meglovagoló kortárs sci-fik (*Stranger Things*, *Ready Player One*) derékhadánál. Cliff Chiang csodás ritmusú rajza és Matt Wilson neonfényes, túlvilági színei pedig elérik, hogy akkor is nagy lendülettel lapozzunk tovább, amikor éppen fogalmunk sincs, mi miért történik. Giancarlo Berardi és mások: *Julia 2. – A Nap szeme*. Fekete-fehér, puhafedelel, 270 oldal. Kiadó: Anagram Comics. Brian K. Vaughan – Cliff Chiang: *Paper Girls – Újságoslányok 1*. Színes, puhafedelel, 144 oldal. Kiadó: Ciceró Könyvstúdió.

KRÁNICZ BENCE

AHOGY A RÓKALÁB HAGY NYOMOT A HÓBAN, MINDEN EGYES FILMDOCKA EGY MÉGTÖRTÉNT PILLANAT SZÍVÉTTJÉ, HALOTTI MASZKJA.



KONCEPCIÓ: HUDRA MÁNI • RAJZ: ORAVECZ GERGŐ

Szöveg: Bódy Gábor: Hol a „valóság”?