

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXV. ÉVFOLYAM, 04. SZÁM • 2022. április • 490 FT / 8,60 RON

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



## HUNGAROFUTURIZMUS

HÁZASSÁGOK, GENERÁCIÓK • ALAIN RESNAIS 100 • BATMAN ÉS JOKER



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap  
Petőfi Kulturális  
Ügynökség



**NFI**  
NATIONAL  
FILM INSTITUTE  
HUNGARY

Mia Hansen-Løve: **Bergman szigete** – Cirko Film

CIRKO  
MOZI-JEGY

**50%**

## HUNGAROFUTURIZMUS

A „hungarofuturizmus” immunreakció a valóság szürrealizmusára: ha a való világ valószerűtlenné válik, ha a babonák, álhírek, hecckampányok, összeesküvés-elméletek veszik át a józan ész és az empátia helyét, akkor a művészet az emberi butaság ellen a groteszk, a blöddli, a karneváli szellem íroniájával tud leghatásosabban védekezni. Hungarofuturisták Jancsótól Buharovokig.

**Jancsó Miklós: Kelj fel, komám, ne aludjál! (2002) – 9. oldal**



## ANTIHŐSÖK, ANTIHŐSNŐK

A trauma ma már nélkülözhetetlen része a képregényhősök és antihősök eredettörténeteinek. A rendezői alapelv: ha a latexruhába bújtatott szuperhősök létezése eleve összeegyeztethetetlen a néző által ismert valósággal, akkor legalább a drámai kidolgozottságuk hasonlítson a hús-vér halandókról szóló filmekére.

**Matt Reeves: Batman (2022) – 26. oldal**



## LYNCH-FILMEK ZENÉJE

David Lynch filmjeiben a hangsáv épp olyan fontos szerepet játszik, mint szürrealis képsorai és rémálomszerű labirintus-cselekményei. A hangképek, a zajok-zörejek, a csend, az elidegenített beszéd és az ének, a dalhasználat és a zene bizonyos esetekben többlettudást nyújt a megértéshez, máskor pedig elbizonytalanítja vagy átértelmezi a képek tartalmát.

**David Lynch: Kék bársony (Isabella Rossellini) – 42. oldal**



2022 április

# FILMVILÁG

LXV. ÉVFOLYAM 04. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

- Hirsch Tibor:** Régi nemzedékek, új lövészárcok  
(*Generációk filmtörténete – 1. rész*) 4
- Nemes Z. Mária:** Növényi politika  
(*A hungarofuturista film alternatív valóságai*) 9
- Sipos Júlia:** Hozzáférés a világhoz (*Beszélgetés Almási Tamással*) 12
- Kormos Balázs:** Erkélyekre aggatott nádszövet  
(*Az Egy nap és a kortárs román film*) 15
- Lakatos Gabriella:** Míg az oltár el nem választ  
(*Szerlemtől házasságig 1931-1944 – 1. rész*) 18

## ALAIN RESNAIS

- Bikácsy Gergely:** Az életmű cserepei (*Alain Resnais 100*) 22

## ANTIHŐSÖK, ANTIHŐSNŐK

- Basó Sándor:** Traumák hősei (*Batman és Joker*) 26
- Huber Zoltán:** A régi iskola (*Clint Eastwood idős antihősei*) 30
- Pozsonyi Janka:** Nőben az erő (*Paul Verhoeven antihősnői*) 33

## KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

- Szék Eszter:** A viktoriánus erkölcs réme  
(*Marie Duval: Ally Sloper-képregények*) 36

## ÚJ RAJ

- Fekete Tamás:** Nyelvcserekek (*Claudio Cupellini*) 39

## FILM/ZENE

- Pernecker Dávid:** A mennyországban minden rendben (*Lynch zene*) 42

## KÖNYV

- Géczy Zoltán:** „Ilyet csak Clint Eastwood tud” (*Marc Eliot: Amerikai lázadó*) 46

## FESZTIVÁL

- Nagy V. Gergő:** Diadal a törvény felett (*Rotterdam*) 48
- Varró Attila:** Kötelékek (*Japán Filmfesztivál*) 51

## KRITIKA

- Báron György:** Átokföldje (*Pálfi György: Mindörökké*) 52
- Benke Attila:** Saul magyar Damaszkusza (*Fazekas Máté Bence: Kilakoltatás*) 54
- Bartal Dóra:** Hetedhét határon (*Jonas Roher Rasmussen: Menekülés*) 55

## TELEVÍZIÓ

- Déri Zolt:** Fekete Woodstock (*Ahmir-Khalib Thompson: Summer Of Soul*) 56

## MOZI

- STREAMLINE MOZI** 57
- PAPÍRMOZI** 61

**A címlapon:** Mia Hansen-Løve: *Bergman szigete* (Vicky Krieps és Tim Roth) – A Circo Film bemutatója

Mia Hansen-Løve portrénk a Filmvilág januári számában olvasható



# 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**  
Sümeghi Éva

**CIMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

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

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

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

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

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

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

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

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

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

**Megrendelésszám:**  
FP22-0010  
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.  
Az áprilisi Filmvilág már kapható.



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

- Ukrajna története  
– a Kijevi Rusztól az orosz agresszióig
- Szex, hazugság és áriák  
– primadonnák a 18–19. században
- Állatok az űrben – állatkísérletek és a hidegháborús szovjet–amerikai űrverseny
- Középkori Kánaán – gasztronómiai kultúra a Magyar Királyságban
- Megosztott Írország – az 1921-es szétváláshoz vezető út legfontosabb eseményei

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 [laptopir.hu/magazinok/bbc-history](http://laptopir.hu/magazinok/bbc-history) webcímen.

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

# FILMVILÁG

[filmvilag.blog.hu](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:

**NFI**  
NEMZETI  
FILMINTÉZET  
MAGYARORSZÁG

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

  
EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására a Covid, az infláció és a papírár folyamatos emelkedése miatt.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden nagyvonalú mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti havilap fennmaradásához.

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

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

### És akinek többre telik, többet is segíthet: FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.  
10300002-20340016-70073285

#### Utalás külföldről:

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

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

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

1%

Kérjük olvasóinkat, legyenek a honi filmkritika mecénásai, személyi jövedelemadójuk 1 %-ával támogassák a Filmvilágot. Az átalakuló támogatási rendszerben ez különösen nagy segítség.

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

**CIRKO**  
**GEJZIR** Filmek,  
mint sehol  
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.



## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Old Generations New Trenches** (Generations Film History – Part One) by Tibor Hirsch, p. 4. **Plant Politics** (Hungarofuturism's Alternate Realities) by Mária Nemes Z., p. 9. **Access To World** (A Talk to Tamás Almási) by Júlia Sípós, p. 12. **Straw Mat On the Balcon** (One Day and Contemporary Rumanian Cinema) by Balázs Kormos, p. 15. **Until the Altar Does Us Apart** (From Love to Marriage 1931-1944 – Part One) by Gabriella Lakatos, p. 18. **Hungarofuturism from Miklós Jancsó to Buharovbrothers is an immune reaction to the reality's sur-reality. If hoaxes, fake news, conteos replace the empathy and common sense, then the artist can only respond to attack human stupidity with the grotesque spirit of carnival.**

### ALAIN RESNAIS

**Shivers of an Oeuvre** (Alain Resnais 100) by Gergely Bikácsy, p. 22. **Parallel to the revolutionary roads of nouvelle vague, Alain Resnais had found different paths to break with the old ways of French film in Hiroshima Mon Amour and Last Year in Marienbad.**

### ANTIHEROES AND ANTIHEROINES

**Heroes With Traumas** (Batman and Joker) by Sándor Baski, p. 26. **The Old School** (Clint Eastwood's Elderly Antiheroes) by Zoltán Huber, p. 30. **Female Power** (Paul Verhoeven's Antiheroines) by Janka Pozsonyi, p. 33. **Nowadays traumas are indispensable to the origin stories of Hollywood superheroes: if their mere existence is contrary to common sense, they should be placed in convincing, realistic dramas.**

### COMICS LEGENDS

**A Menace to Victorian Morals** (Ally Sloper by Mary Duval) by Eszter Szép, p. 36.

### NEW BREED

**Language Exchanges** (Claudio Cupellini) by Tamás Fekete, p. 39. **Italian film-maker, Claudio Cupellini makes grave films in different genres from gangster film (A Quiet Life) to postapocalyptic dystopy (The Land of Sons) on the same problems of identity crises.**

### FILM/MUSIC

**In Heaven Everything Is Fine** (David Lynch's Music) by Dávid Perneckner, p. 42. **In the enigmatic films by David Lynch, the soundtrack is no less surreal than his oneiric images or labyrinth-like stories: the song, the lyrics, the music reinterpret the visual messages.**

### BOOK

**Only Clint Eastwood Can Do It** (American Rebel by Marc Eliot) by Zoltán Géczy, p. 46.

### FESTIVAL

**Triumph Over the Law** (Rotterdam) by Gergő Nagy V., p. 48. **Bonds** (Japanese Film Festival) by Attila Varró, p. 51.

### REVIEWS

**Wasteland** (Perpetuity by György Pálfi) by György Báron, p. 52. **Saul's Hungarian Damascus** (Eviction by Máté Fazekas) by Attila Benke, p. 54. **Over the Rainbow** (Flee by Jonas Roher Rasmussen) by Dóra Bartal, p. 55.

### TELEVISION

**Black Woodstock** (Summer of Soul by Ahmir-Khalib Thompson) by Zsolt Déri, p. 56.

### CINEMA p. 57.

**STREAMLINE CINEMA p. 60.**

**PAPER CINEMA p. 64.**

**On the Cover:** Vicky Krieps and Tim Roth in *Bergman Island* by Mia Hansen-Løve (A Cirko Film release)



GENERÁCIÓK FILMTÖRTÉNETE – 1. RÉSZ

# Régi nemzedékek, új lövészárkok

HIRSCH TIBOR

**HÁROM NEMZEDÉK – AZ 1950-ES, 60-AS, 70-ES ÉVEKBEN ESZMÉLŐK – TÚLÉLÉSI STRATÉGIÁIT ÖRÖKÖLTÜK, A RÉGI GENERÁCIÓS FILMEK TÜKRÉBEN ÉRTELMEZNI TUDJUK MAI ELŐÍTÉLETEINKET IS.**

Csak tegyük föl, hogy a magyar film eddigelé mégiscsak legnagyobb és leggazdagabb korszaka – a Kádárkor mozgóképterminésének java – úgy mesél akkori önmagunkról, kortársainkról, továbbá azok lassan emlékké halványuló szüleiről, és nagyszüleiről – mint nemzedékekről. Emberekről, akik három generációba tagozódva éltek. Legyünk szerények: ne állítsuk rögtön, hogy minden akkor készült magyar film, ha szinkronidőben játszódik, nemzedéki hősokról szól. Ahogy azt se állítsuk, hogy azokról, akik nagyon is belepasszolnak a három változó nemzedéki csoport valamelyikébe, nem készült bőven másféle – nem nemzedéki – mese, mely máshová tette a létező szocialista valóság megragadhatóságának hangsúlyait, tudván tudva azt is, hogy akár nemzedéki, akár más szempontból, ez a megragadhatóság a kérdéses évtizedekben az éber cenzúra és öncenzúra miatt szánalmasan korlátozott volt.

Amit viszont állítunk: van a nevezett korszak mozgóképterminésének sokszólamúságában egy titkos (részben még felfedezetlen) „generációs beszéd”. Fontosabb, mint amilyenek gondolnánk.

Három generáció értékrendjét igyekszünk filmekben fölfedezni, melyek három évtizedhez kapcsolódnak, attól függően, mikorra esik az adott nemzedék tagjainak ifjúkora. Merthogy az ifjúkor az, amikor a – szociológia-tudomány egyik ősatyjának, Mannheim Károlynak 20. század elejéről származó nemzedékel-

méleti alapvetése szerint – a mindenkori „eszmélő” fiatal meghatározó generációs élményekkel találkozik, értékrendjét kialakítja, használatba veszi.

A szóban forgó generációk megnevezésében is legyen az „eszmélés” a kulcsszó. Vagyis akiről szó lesz: a negyvenes évek eszmélői, az ötvenes évek eszmélői, a hatvanas évek eszmélői. Három szűken vett nemzedék tehát – melyek évtizedenként követik egymást – de filmes megjelenítésük mégis egyszerre kezdődik: az ötvenes-hatvanas évek fordulójától, akkortól, amikor nem csupán osztályokat, de nemzedékeket képviselő filmhősök köré is lehetett már történeteket kanyarítani. A filmekben ábrázolt, és néha maguk által a filmek által konstruált nemzedékképek tehát nem késleltetett dallamok kánonjaként adnak ki egy kis magyar filmtörténetet: a generációs beszédnek, mint filmek kórusának három szólama egyszerre kezd.

Lássuk tehát az évtizedenként eszmélőket – eszmélésük szerzett élményeket, ezekből formált értékrendet, elegánsan szólva, „nemzedéki ethoszukat! Kezdjük az élménnyel, röviden, általánosítva: A negyvenes évek eszmélőinek generációs élménye a háború, benne valóságos és kitalált hősi példák, követhető eszmék, majd a gazdasági-társadalmi újrakezdés feladatai, és a tőle elválaszthatatlan hatalmi, ideológiai csatározások. Az ötvenes évek eszmélőinek hasonló alapélménye az egymást váltó, egymást tagadó, fenyegető és büntető politikai rendszerek, egészen az 1956-os forra-

dalomig. A hatvanas évek eszmélőinek élményei az előbbiekhöz képest alapvetően békeidős élmények, a korai Kádárrendszer kínálta politikai konszolidáció ünnep és hétköznapijai, melyek ráadásul némi hozzáférést is kínáltak nyugati nemzedéktársak nagyon más kulturális élménykínálatához.

Nézzük ezek után az „ethoszokat”, amik az élményekből következnek: mire is következtetnek a nemzedéki eszmélők – persze szigorúan a filmek tanúsága szerint – eszmélésük évtizedének fenti kínálatából? Megint csak leegyszerűsítve: míg a negyvenes évek eszmélői a társadalmi léptékű cselekvés kultuszát, a politika, és történelemformálás, de legalább a nagyszabású vállalkozás parancsát szűrik le az ő külön nemzedékformáló élményeikből, addig az ötvenes évek eszmélői – éppen ellenkezőleg – a kisvilági élet kultuszát és a minden formájában barátságtalan történelem és politika túlélésének parancsát. A hatvanas évek eszmélőinek ethoszából pedig kétféle is van. Hiszen alapvetően más nemzedéki főértéket sugallnak azok a filmek, melyekben idősebb rendezők, még e generáció eszmélésével egy időben próbálnának „élményekhez ethoszt rendelni”, vagyis külső szemlélőként elmesélni, szerintük mit is gondolnak a hatvanas évek derekán a fiatalok, és azok a filmek, melyekben maguk a generációtagok adnak hírt nemzedéki értékrendjükről, visszatekintve, mondjuk a nyolcvanas évekből.

Az „ifjúsági problémát” még a hatvanas évek megfejteni próbáló idősebb rendezők szerint az ekkor eszmélő nemzedék értékrendje éppen az ő negyvenes évekből származtatott cselekvés-kultuszos ethoszához volna hasonlatos. Nagyon mást mondanak viszont később a nemzedéktársak, visszanezve, mondjuk a nyolcvanas évekből: szerintük akármilyen volt is az őket meghatározó generációs élmény, ami abból következik, az a kiábrándulás mindkét korábbi nemzedék – társadalmias történelemformáló (negyvenes évek eszmélői), vagy kisvilági, történelemelviselő (ötvenes évek eszmélői) ethoszából. És ami így nemzedéki főértékként megszületik, az a menekülés és kivülállás dühös és fájdalmas készítése. A generációs értékrendet már sajátjukként, belülről emlékezve-megélő alkotók munkái – Gazdag Gyula filmjei (*Sípoló macskakő*, 1972, *Elveszett illúziók*, 1983), vagy András Ferenc *A nagy*

generációja (1985) és minde-  
nekelőtt a *Megáll az Idő* (1982)  
–már csak ezt az attitűdöt páro-  
sítják a hatvanas évek eszmélő-  
ihez, a három közül az egyetlen  
olyan nemzedékhez, melynek  
tagjai maguk is szerették magu-  
kat generációnak hívni.

Vissza az első két évtized  
„eszmélőihöz”: Könnyű be-  
látnunk, hogy a hatvanas-het-  
venes években öregedő párt-  
káder morális konfliktusai, és  
ugyancsak konfliktusos, sőt  
csúf emlékei – mint „generáci-  
ós önkép”, csak kevesek szá-  
mára volt elfogadható, hiszen  
mozinézók tömegeinek nem  
volt része azokban a nemze-  
dek-teremtő élményekben,  
melyekre a „fényes szelek”  
nemzedéke kicsit fontoskod-  
va, kissé nárcisztikusan hivat-  
kozik, és melyek alapján ma-  
gát egyáltalán nemzedéknek  
tekinti.

Az ötvenes évek eszmé-  
lőinél mindez fordítva van.  
A történelem csapásait civil  
kisvilágokban túlélő (tehát  
tudatosan nem politizáló,  
sosem „nagyban”, sosem társadalom-  
formálásban gondolkodó) nemzedéki  
attitűd, melynek helyességében egy-  
mást követő történelmi sokkhatások  
erősítik meg az éppen eszmélő, fiatal  
nemzedék-tagokat – valóban tömegek  
számára lehetővé ismerős. És amikor  
ráadásul filmek mutatták meg – néha  
pátosszal, mint Szabó István mozgó-  
képes nemzedéki vallomásai, néha  
derűsen összekacsintva, mint a hatva-  
nas évek derekán születő sikervígjáté-  
kok (*A tizedes meg a többiek*, *Butasá-  
gom története*), akkor ez az eredetileg  
nemzedéki ethosz, úgyis, mint kortól  
független, kelet-európai életstratégia,  
tömegek számára lehetővé könnyedén  
átélhető. Vagyis ez a második, eredeti-  
leg egy következő évtized fiataljaira  
vonatkozó generációs javaslat ellen-  
tétben a „fényes szelek” kéretlenül  
kiterjesztő-jellegű nemzedék-képzeté-  
vel, fokozatosan kortalanná-parttalan-  
ná lesz, és ráadásul a kortárs mozinézó  
elfogadja hitelesnek. Közben pedig a  
hatalom számára is egy stratégia-  
hasznos, támogatásra-érdemes érték-  
világot közvetít. Ez a generációs ethosz  
ugyanis könnyedén azonosítható a



„A barátságatlan  
történelem túlélése”  
(Znamenák István és  
Öze Lajos)

forradalom leverése utáni  
konszolidációval, mint kár-  
enyhítéssel, illetve a világ-  
politikai szükségszerűsé-  
gekhez igazodni kénytelen

kis országban elérhető legkisebb szük-  
séges rosszal. Másképpen megközelít-  
ve: ez az a magasabb helyről sugallt  
helyzetértelmezés, melyben nagyon  
könnyű helyet találni egy apolitikus,  
a történelmet csakis megszenvedhe-  
tő végzetként tételező generációnak.  
Tudjuk: e „magasabb helyről sugallt  
helyzetértelmezés”, melyből a Kádár-  
kor ténylegesen bátorított életstraté-  
giája következik, különös módon nem  
azonos a „hivatalos helyzetértelme-  
zéssel”, a deklarált államideológiával.  
Az előbbi bátorítja, az utóbbi megveti,  
a ma már fogalomként is muzeális „kis-  
polgáriságot”. Paradox tehát a kulturá-  
lis hatalom viszonya a negyvenes- és  
az ötvenes évek „eszmélőinek” filmes  
ábrázolásához. A negyvenes évek cse-  
lekvő generációjának képzete a „hi-  
vatalos” ideológiai normáknak inkább  
kellene, hogy megfeleljen, mint az  
ötvenes évek eszmélőinek „történel-  
met csak eltűrő” nemzedékéről szóló  
tudósítások. És mégis: miközben olyan  
filmek, mint a *Párbeszéd*, a *Falak*, a  
*Zöldár*, *Próféta voltál szívem* és különö-  
sen Jancsó *Fényes szelekje* – ideológiai  
természetű, és egyben cenzúra-pro-

vokáló vitákat gerjeszt, addig Szabó  
István korabeli filmjei a történelmet  
megszenvető fiatalokról, és körülöt-  
tük a nemzedék-független „kisvilágok-  
ról” – vagyis az *Álmodozások kora*, az  
*Apa*, a *Szerelmesfilm* – egyszerűen csak  
sikeresek. És még hitelesek is.

Mitől fontosak a régi generációké-  
pek? E kérdést már a jelenre vonat-  
kozóan tesszük föl: van-e aktualitása,  
a magyar film nagy évtizedeiben a  
részben maga konstruálta nemzedék-  
képeknek, annak sajátos trükkjeivel,  
szűk vagy tág merítéseivel, részleges  
hitelességével? Szó volt róla: a „fé-  
nyes szelek” generációs filmjei lehet-  
nek a hatalom szemében annak elle-  
nére gyanúsak, hogy éppen a hatalom  
legbelső körének állítanak emléket.  
A következő évtized eszmélőinek lo-  
jalitása legfeljebb a kádári „aki nincs  
ellenünk, velünk van” direktívához  
illeszkedik: és mégis, éppen ennek  
a generációs ethosznak igazságát  
hirdető filmek lehetnek a kortárs kö-  
zönség számára hitelesek, a hatalom  
számára elfogadhatóak.

Ami pedig a Nagy Generáció kései  
önképét illeti: ezek a nemzedéki ethosz-  
filmek voltak a legsikeresebbek. Annyira,  
hogy egyedül ennek (a három közül csak  
ennek) a nemzedéknek valóságos, töme-  
gek számára megélhető kultuszt voltak  
képesek teremteni.



Elérkezve a jelenhez: éppen ez utóbbi filmek közül néhány ma a magyar filmtörténet olyan abszolút értékének számít, melyet a rendszerváltás nem befolyásolt, míg a hatvanas években készült, idősebb rendezők kínálta ifjúság-képek ma már megmosolyogtatnak, legfeljebb társadalomtörténeti érdekességgel bírnak.

### EGY FILMJELNET, HÁROM NEMZEDÉK

Megidézve a *Megáll az időt*, a művészi időtállóság, illetve sajátos aktualitás magyarázatát könnyű volna egyszerűen abban látni, hogy Gothár Péter filmje, mint vitathatatlanul nemzedéki önreflexió, a hatvanas évek nagy generációjának születésére emlékezik hitelen. Mégis, úgy sejtjük, a *Megáll az idő* általánosabb, nem csupán egyetlen generációhoz kapcsolódó aktualitást kínál. Ahogy több más, Bereményi Géza forgatókönyvéből készült filmalkotás a nyolcvanas években, beleértve az író saját rendezéseit is, ez a film valamennyi emlegetett generáció képét, egymáshoz való kapcsolatát ábrázolja. Talán ez sem volna elég az aktualitáshoz, ha ezeknek a generációknak Bereményi-Gothár féle interpretációja nem volna kettős irányultságú, és annak ellenére, hogy éppen ez a film a magyar közelmúlt-történelem talán legsikeresebb generáció-népszerűsítő gesztusa, nem bukkanna föl benne már tudatos kérdésként az a belső ellentmondás, amit korábban érintettünk: nem lehet, hogy minden generációs kép – az alig túrt és a sulykolt egyaránt – hamis? És nemcsak abban az értelemben hamis, ahogy azt például fényes szelek nemzedékének alkotói hatalmi hátszéllel kéretlenül kiterjesztették, hanem abban az értelemben is, hogy illúzió. Illúzió azok számára is, akik magukat együtt képzeltek egy nemzedékhez tartozóknak másokkal.

E sorok születésekor Magyarországon, legalábbis a kulturális közbeszédben, „hideg polgárháború” zajlik. E vélekedésben többé-kevésbé osztoznak azok, aki e polgárháború frontvonalának bármelyik oldalán helyüket keresik. Az erről véleményt formálók még egy kérdésben (esetleg csakis ebben az egyben) egyetértenek: a front két oldalán állók eltérő értékrendjét nem csupán friss politikai történések csiszolják. Ami ma van, az vagy egészében, vagy csak nyomokban, de hosszú

ideje létezik. Értelmezője válogatja, hogy ezt a tovább élő múltidőt évtizedekben, vagy évszázadokban méri, mindenesetre az 1949-től számított hetvenhárom esztendő bizonyosan – teljes konszenzus szerint – beletartozik. Adódik a kérdés: ha egyszer megvoltak, hol rejtőzködtek korábban – de leginkább a rendszerváltás előtt – ezek a polgárháborús szekértáborok? Köz helyes válasz: elrejtette őket a Kádárkor puhadiktatúrája. Ennél konkrétabb kérdés: ha elrejtette, mibe, hová rejtette? A válasz, ami most már idetartozik: sok minden más mellett persze, de nemzedékekbe, esetleg „nemzedék-illúziókba” is rejtette.

És ami a „rejtegetésben” többek között segítségére volt: azok a jó szándékú magyar filmművészek, akik láttak maguk előtt – és ezért láttattak is – egységesülő nemzedékeket, és kaptak is ehhez visszaigazolást. Kaptak mindenféle korú közönségüktől: kaptak a „káderektől”, de a történelem csapásait viselni képes ötvenes években eszmélő „civiliek” sokaságától, és persze kaptak a kultuszos „nagy generációtól” is.

A *Megáll az időt* azért választottam ki szoros elemzésre, mert általa kaphatunk választ a fenti, egyszerű kérdésre: miért fontos mindez éppen ma? A történet szerint a hatvanas évek egy pesti középiskolájában vagyunk: idézzük föl először is azt a jelenetet, melyben az iskolai botrány és intő után a film ifjú hősnéked édesanyja (Kakassy Ági) fölkeresi Dini osztályfőnökét, Líviát, iskolai gúnynevének Malacpofát (Ronyecz Mária). A két nő nagyjából egykorú, fiatalosságuk, „eszmélésük” ideje bizonyosan a negyvenes évek második fele. Malacpofa hithű kommunista, és amikor az anya saját főnökére, mint a tanárnő régi ismerősére hivatkozik, és erre a másik nő erős érzellemmel reagál – kiderül, létezik olyan kortársi kapcsolati háló, melynek Malacpofa részese, akik közé magát odaszámítja, és akik őt is maguk közé számítják. Vagyis Gothár filmjében halvány kontúrokkal, de fölsejlik a „fényes szelek” generáció, a nemzedéki öntudat minimum-kritériumának teljesülésével. Ennek a generációnak több más tagja is megjelenik epizódszereplőként: mindenekelőtt negatív figuraként Rajnák, a tornatanár, továbbá Malacpofa férje. Ezek közül a nyilván 56 után, vagy még a Rákosi-rendszer bomlásakor meghasonlott „kegydíjas”,

idegbeteg férj, hajdan volt vezető funkcionárius volna az igazi generációs archetípus. Ő, a maga homályban hagyott erkölcsi konfliktusával, roncsolt személyiségével, akár egy, vagy két évtizeddel korábbi emlékező generációs-film meghurcolt, esetleg másokat meghurcoló, mindenesetre mostanra önmarcangoló alteregó-hőse is lehetne, ha egy korban megfelelő, életpályája szerint érintett rendező építené köréje a történetet, melyben persze az említett másik három nemzedéktársának is helye volna. Akinek viszont nyilván nem lenne helye egy ilyen generációs önképben, hiába a „korban megfelelés”, az Dini anyja, apja és nevelőapja. Egy jellegzetes „fényes szelek” generációs reflexió (*Párbeszéd, Falak, Próféta voltál szívem*) – ugyanis nem foglalkozna a generációs élményből kizártak és az abban részesülők közti feszültséggel, éppen elegendő téma számukra a generáción belüli meghasonlás.

A *Megáll az időt* más: A „fényes szelek” generáció keménymagjához sorolható tanárnőnek éppen annyira arca, saját értékrendje van, mint e generáción kívül rekedt anyukának. Találkozásuk csúcspontja, amikor ez az anyuka a Kádár-korszak kompromisszumot ajánló, kompromisszumért puhatolózó, szokásos hangjáról átvált az eljövendő „hideg polgárháborús” tónusra, vagy másképpen közelítve: mintha a legkisebb közös generációs érték-többszörös keresésének sokat játszott rituáléjából ugrana ki hirtelen, minden udvarias átmenet nélkül, egy csapásra tudatosítva az eljövendő, illetve az akkor éppen elrejtett szekértáborokat:

Tanárnő: A fiad ügyében jöttél, ugye?

Anya: Igen. Én szerintem az én kisebbik fiam van akkora bolond, mint azok, akik az intőt adták neki. Az édes mind egy, hogy ki kezdte, ők, vagy a fiam... Állj közéjük helyettem is...

Nézd, most már tudom, mi baja van a férjednek... Az enyém, a mostani, hál' istennek kezd jól keresni... (Borítékot adna át) Ez nálatok jobban elkél...

Tanárnő: Valamit viszont nem tudsz... Az én férjem olyan magas beosztásban dolgozott, hogy hiába tart most ott, ahol tart, olyan magas kegydíjat kap, hogy azt én most szégyellem kimondani!

Anya: Hát én csak kipróbáltam, baj?

Tanárnő: Te...

Anya: Éva.

Tanárnő: Éva, mit szokott rólam mondani otthon a fiad?

Anya: Csak a legjobbakat.

Tanárnő: Miért nem beszélsz velem őszintén?

Anya: Ha most nem lennél a fiam tanárnője... Hát ide figyelj, Lívia! Miért várod azt, hogy... Te ott vagy, ahol vagy. A mozgalomban... vagy, ahogy akarsz. Én meg itt vagyok, ahol vagyok. Én sosem törődtem veletek. A te férjed ott volt, ahová az én férjeim lőttek ötvenhatban.

Tanárnő: Nem érted, hogy a fiadról beszélünk! Csak azt ne mond, hogy ő is lőtt...

Anya: Te azt hiszed, hogy nem tudom, hogy te tudod... Tudom... Tudjuk!

Tanárnő: Miért nem lehet egy gyerekről végre megmondani, hogy milyen? Miért nem lehet végre valamiről megmondani, hogy milyen? Miért akarsz a fiadat is belekeverní a mi dolgainkba, amikor egyszer végre úgy beszélhetnénk róluk, ahogy vannak? Hogy milyenek?

Anya: Ugyanolyanok, mint mi.

Tanárnő: Akkor lesznek ugyanolyanok, hogyha te nem hagyod abba ezt a félrebeszélést. És ha tudni akarsz, a fiad... máris egy... egy sunyi... Most mi van?

Anya: Semmi. Csak meg akartam ismereni a fiam nevelőjét!

Témánk szempontjából a fenti dialógus minden sora tanulságos. Dini anyja természetesen, ahogy jeleztük, elsősorban, mint „Malacpofa” kortársa, éppen egy sajátos generációs meghívást utasít vissza a tanárnőtől, a „fényes szelek” nemzedékének emblematikus képviselőjétől. Ugyanakkor vesztegetési próbálkozása, és annak utólagos magyarázata („Hát én csak kipróbáltam, baj?”), pillanatokra egy másik generációs értékvilágot villant föl, azokét, akiket a Rákosi- és Kádár-kor változatos alkalmazkodási formákat kívánó történelmi szcénái tanítottak eszmélni: vagyis az ötvenes évek nemzedékét, a történelem pragmatikus elviselőit, ha kell, kiját-szóit. Az anya ezekkel az értékek-

kel fölvrtezve indul megvesztegetni fia tanárnőjét, és első mondatai, gesztusai építenek is arra a tapasztalatra, hogy az ötvenes évek nemzedékének túlélő értékrendje szinte mindenki számára érvényes értékrend: aki hivatkozik rá, nagy biztonsággal számíthat megértésre. Csak amikor a tanárnő hangot vált, illetve saját férje kegydíjára utal, akkor zökken vissza az anya oda, ahová valaha tartozott – a „negyvenes évek eszmélőinek” teljes köréből azok közé, akiket formálisan ugyan beleértettek a „fényes szelek” aktív, ország-építő generációjába, de akik – mint ellenségek vagy gyanúsak – valójában soha nem is kaptak meghívást. Most viszont kap – mégpedig egy nyilvánvalóan jó szándékú kommunistától –, aki viszont ugyancsak nyilvánvalóan nem képvisel senkit, csak önmagát. „Miért nem lehet végre valamiről megmondani, hogy milyen?” – kérdezi. Ez a kérdés az igazmondásra buzdítás azonban értelmetlen egy olyan világban, ahol a hatalom-

„Ne ugrálj, ne feltűnősködj”  
(középen:  
Sóth Sándor)



JÁVOR ISTVÁN FELVÉTELE



nak sem lehet privilégiuma az őszinteség, hiszen a konszolidációs stratégia része éppen az a semmilyen irányban sem provokatív, minimalista nyelvhasználat, amivel az anya pillanatokkal korábban még maga is próbálkozott. A tanárnő kérdése ugyanakkor, ahogy utaltunk rá, „meghívás”, amit értelmezhetünk a két nő közti hirtelen kezdődő, suta tegeződés folyamodványának: két kortárs – két nemzedéktárs – találhatná meg a közös nyelvet, ha egy kéretlenül és formálisan „besorozott” generációtag engedhetne egy önkéntes és valóságos generációtag invitálásának. E hívásra a válasz tartalmi visszautasítás, formai-nyelvi elfogadás: az anya nemet mond, de közben arra a valódi – generáción belüli – nyelvre vált, aminek őszinteségét „Malacpofa” kiprovokálta. „Ha most nem lennél a fiam tanárnője...”, kezdi. Innentől őszinte (tehát nemzedék-taghoz méltó) de elhatárolódó szavak jönnek, majd néhány mondat után következik a visszatérés a korábbi nyelvi óvatossághoz, ami persze már nem lehet ugyanaz, ami a beszélgetés elején volt: éppen csak zavaros és enigmatikus. „Te azt hiszed, hogy nem tudom, hogy te tudod... Tudom...tudjuk!” Sokértelmű kijelentés: utalhat arra is, hogy a tanárnő ne gondolja, hogy Dini anyja nem sejti, hogy a gyerek családi helyzetére vonatkozó minden adat birtokában van az iskolának, tehát a tanárnőnek is. Az anya biztos benne, hogy odaát mindenki tud a disszidens papáról, a börtönviselt nevelőapáról, általában véve, mindenről. Ezzel az ördögi tudással szemben a megtúrt oldalnak csak annyi előnye van, hogy tudja, hogy azok a hatalom oldalán mi mindent tudnak. Sőt, nincs olyan hatalomoldali tudás, amit e kiszolgáltatott pozícióból ne lehetne elképzelni: a rendőrállam paranoiájával szemben leginkább egy még nagyobbat képzelő ellen-paranoia adhat lelki támaszt: összeesküvésre összeesküvés-elméletek. De lehet, hogy a rejtélyes és zavaros mondat megfejtése ennél is általánosabb: a „tudás” egyszerűen csak a kölcsönös és kiirthatatlan gyűlöletre vonatkozik, amit a végső többes szám első személy emel ki igazán a konkrét élethelyzetből: „tudjuk”, merthogy „mi” – hatalomból kiszorítottak/kifejeztettek – is sokan vagyunk, sőt, sokkal többben, mint ti, és így hasonlóképpen többes számban érezzük irántatok azt, amit ti éreztek irántunk.

Vagyis Gothár filmje szerint a „fényes szelek” generáció felkent beltagja és kirekesztette verbális összecsapásuk közepette mintha mégiscsak egyik volnának valamiben, mégpedig az említett *cselekvő ethoszhoz* igazodva, és épp annak a nyegle, mindent elutasító kamasztekintetnek a tükrében, amit a fenti párbeszédben Malacpofa egyszerűen „sunyiságnak” minősít. Az anya és tanárnő a beszélgetésben egyszer csak akaratlanul is férjeiket kezdik képviselni, akik lőttek egymásra, és most már, mint örök időkre szóló közös mítoszkép, meg is maradnak ebbe a cselekvésbe merevedve, miközben a képet bekeretezi a kölcsönös bizalmatlanság (még egyszer: „te azt hiszed, hogy nem tudom, hogy te tudod...”) és az engesztelhetetlen gyűlölet. Cselekvésbe merevedett megidézettekről beszélünk, és éppen ez volna a lényeg: aki lő a „fényes szelek” generációjára, az átveszi annak ethoszát, nevezessék akár forradalmárnak, ellenforradalmárnak, majd újra forradalmárnak, kérve és kéretlenül is beemelődik abba a nemzedékbe, melynek lényege az aktív társadalmi cselekvés.

Mintha Malacpofa – aki a generációs meghívást közvetíti, tudná is ezt, és ezért tartaná fontosabbnak a különbségtételt az anyák és tanárnők közös nemzedéke és gyermekeik között, mint azt, amit a másikkal – az ellenséggel – szemben érez: „Miért akarod a fiadat is belekeverni a mi dolgainkba, amikor egyszer végre úgy beszélhetnének róluk, ahogy vannak?” A „mi dolgaink” itt, anya és tanárnő beszélgetésben a „mi gyűlöletünket” jelenti. Abban a bizonyos korábbi dialógusban viszont, mely egy térfélen belül – a generációból kiszorítottak, de beleértettek (a legyőzöttek) körében – zajlik, ugyanennek a gondolatnak, ahogy az anya a nevelőapának címezi, egészen más értelme van. Más kérdés, hogy a film egy másik jelenetéből más válasz rajzolódik ki arra a kérdésre, hogy egy gyerek benne van-e még a „mi dolgainkban”, vagy nincs. Ez ugyanis ott, Dini bátyjáról van szó – mindig a konkrét következményekből derül ki: ha nincs benne, akkor fölveszik őt az egyetemre. És hogy miképpen tudja a gyerek maga-magát a negyvenes évek életkori csoportjának „dolgaiból” kimenteni – ezt Dini nevelőapja egy kocsmai bölcsekedésben tovább adja a kamasz fiúnak: „Vigyázz Dinikém édes, nehogy megetessenek,

ne ugrálj, ne feltűnősködj, hát nem vagyok itt elég rossz példának én?” A nevelőapa több konkrét tanácsot is ad arra vonatkozóan, hogyan kell a közéleti-közösségi kommunikációt minimalissá és formálissá tenni, miközben maga a bensőséges beszélgetés mutatja, hogy a privátvilág az más, az kommunikációs szempontból továbbra is gazdag világ, ahová most már vissza lehet, de vissza is kell vonulni. Vagyis ebben a filmben, azon belül az idézett párbeszédben szinte virtuóz gazdagságában jelenik meg a nemzedéki dinamika: konkrétan több szólamban minden generációs értékrend „játszik”: a negyvenes évek generációból kirekesztett embere óvja nemzedéke aktív társadalmiságától a hatvanas évek gyermekét, és ajánlja neki életstratégiául az ötvenes években eszmélő generáció passzív, privátszféra-hívó értékvilágát.

A hatvanas évek gyermeke pedig első reflexként mintha elfogadná az ötvenes évek generációjának nem rá szabott ethosz-viseletét, hogy azután emiatt egy másik (és másik oldalon álló) negyvenes években szocializálódott generációs szereplő – saját tanárnője – „sunyinak” nevezze. Dini többé nem jelentkezik órán, közhelyválaszokat ad Malacpofának, és mintha minden tekintetben készülne egy ötvenes években eszmélő felnőtt életére, akinek, mint jeleztük, legfőbb képessége a történelem megújuló viharainak taktikus elviselése. Hogy ilyen felnőtt lesz-e Dini vagy sem, az a filmből nem derül ki, a részegen vizelő kiskatona képe, amit utoljára mutat a nézőnek, mindenestre nem erősíti meg igazán ezt a lehetőséget. A kép ott és akkor már olyan valakit mutat, aki egyedül van, és nem csupán pillanatnyi állapota miatt, hanem egyébként sincsenek a fejében a más generációktól kölcsönzött túlélési stratégiák: az sem, amit nevelőapja tanított neki, vagyis a történelmet elviselni próbáló nemzedék passzív életstratégiája sem. Ez a dülöngélő, integetni próbáló alak, neveléségen szűk egyenruhájában itt a történet végén egyszerre van messze egy másik cselekedni és dönteni képes egyenruhástól, a negyvenes évek emberétől, például Jancsó *Így jöttem*ének alteregóhősétől, de messze van ifjabb Takótól is az *Apából*, aki család, emlékek, barátok privát védőgyűrűjében kezdte a maga nemzedéki-eszmélő útját.

(Folytatjuk)

## A HUNGAROFUTURISTA FILM ALTERNATÍV VALÓSÁGAI

## Növényi politika

NEMES Z. MÁRIÓ

## HA A TÖRTÉNELEM RETUSÁLHATÓ ÉS REMIXELHETŐ FIKCIÓVÁ VÁLIK, A RACIONÁLIS ELLENÉRVEKNÉL ERŐSEBB ÉS HATÁSOSABB ELLENSÚLY A KARNEVÁLI SZELLEM.

Tavaly októberben az MTA-n tartott előadásában Varga Balázs a kelet-európai szovjet típusú rendszerek emlékezetének filmes reprezentációját vizsgálva arra a következtetésre jutott, hogy az utóbbi évek mainstream magyar filmgyártásában egy új – nemzetközi kontextussal is bíró – alkotói trend válik érzékelhetővé. A *Liza, a rókatündér* (2015), a *Lajkó – Cigány az űrben* (2018) vagy a *Drakulics elvtárs* (2019) műfaji hibridjei ugyanis olyan viszonyulást jelenítenek meg a szocialista (fél)múlttal szemben, mely nem a „megértés módusában” beszél a konkrét történelmi korszakról. Ezekben a filmekben fel sem merül a hiteles vagy a hiteltelen valóság közti distinkció kérdése, a történelem leginkább atmoszférikus díszletként jelenik meg, illetve a korszak elemeinek szabad barkácsolása figyelhető meg egy alternatív történelmi vízió előállításának jegyében. Varga ennek kapcsán arra utal, hogy a „tanúk kora után” vagyunk, hiszen a filmek meg sem próbálnak valamiféle társadalmi emlékezetet előállítani, inkább remixelhető fikcióként tekintenek a történelmi film anyagára. Hans Ulrich Gumbrecht az *1926 – Élet az idő peremén* című kötetében a múlttal kapcsolatos viszony megváltozását a történelmi tudás hasznosságának eróziójából vezeti le, miszerint nem vagyunk már képesek jelentésteli történetként viszonyulni a történelemhez, és ez meggátolja a „tanulás” vagy a hermeneutikai attitűd kialakítását. Ez azonban nem egyszerűen a múlttal kapcsolatos közömbösséghez vezet, hanem az érzéki kapcsolódási mód túlsúlyához: „Az interpretációval és a hermeneutikával ellentétben az elmúlt világok közvetlen megtapasztalása

iránti vágy inkább a felszínnek érzékelhető jellegzetességeit célozza, mint a szellemi mélységet.”

Az elmúlt világok „érzéki felszínként” való filmes színrevitele összefüggésbe hozható a retrokultúra dominánsá válásával is. Aleida Assmann szerint az 1980-as években nem csupán a huszadik század ért véget, hanem a modernizáció időszemlélete is érvényét veszítette. Ez azt jelenti, hogy az eljövendőre irányuló euforikus várakozás, mely a történelem egyenesvonalú fejlődésének hitére épült, elvesztette ideológiai vonzerejét. Ez az utópikus jövőstruktúra immár múlttá – egy elveszett jövővé – vált és betagozódott a jelen elárasztó múltkínálat totalitásába. Ugyanis a jövő elapadásával párhuzamosan a posztmodern historizmus radikalizálódását tapasztaljuk, mely a jelent egy múltaktól elárasztott és kitágult, egyszerre végtelenül gazdag és végtelenül üres kiterjedésként formálja meg. A fenti leírás Assmanntól Gumbrechtig nagy vonalaiban hasonlóképp ismétlődik, ugyanakkor a különböző teoretikusok véleménye eltér a diagnózis értékelése tekintetében. A jelenleg Magyarországon is rendkívül népszerű Mark Fisher hantológia elmélete például „temporális patológiaként” definiálja ezt az állapotot és a digitális kapitalizmus ellenőrző gyakorlatainak tulajdonítja a jövő előállításában beállt krízist. Ennek értelmében a kapitalista realizmus az alternatív társadalmi víziók kiiktatására és a status quo biztosítására használja a nosztalgikus retrokultúrát, hiszen a társadalmi képzelet hibernálása együtt jár a felforgató újdonosságok befagyasztásával.

Egy ilyen kontextusban a Varga Balázs által felsorolt filmek megítélése meglehetősen ellentmondásos, hiszen tekint-

hetjük őket egy olyan „történelem utáni” tömegkultúra produktumainak, melyek a megértő viszony hiányát egy korszak aurájának szimulációként való teremtésében leplezik el, vagyis lehetőséget adnak arra, hogy múltunkat reflektálatlanul otthonos „retro-árúként” fogyasszuk és tüntessük el. Ugyanakkor ez nemcsak a múlt, hanem a jelen megértését vagy kritikáját is ellehetetleníti, hiszen a temporális patológia az ál-történelmi giccs és a politikai történelemhamisítás gyakorlatait is felerősíti. Persze kérdéses, hogy a posztmodern historizmusnak ebben az igazság utáni pillanatában esztétikai szempontból beszélhetünk-e egyáltalán „történelemhamisításról”, hiszen úgy tűnik a történelem elbeszélése – főként illiberális körülmények között – teljesen kiszolgáltatódott a politikai-ideológiai fikciótermelésnek. A mai magyar kontextus felé fordulva, a Nemzeti Együttműködés Rendszere kifejezésben mindig is azt találtam ironikusnak, hogy az „együttműködés” által sugallt közöségteremtő aktivitás az alternatív realitások termelésében látszik leghatékonyabban megnyilvánulni. Vagyis mintha közmegegyezéses valóságunk szétszerelésében működne leginkább együtt. Ez pedig éppen, hogy továbbhajtja azt a történelmi-kulturális közöst, aminek törésmentes összerendezése a nemzeti emlékezet visszatérő vágyalma.

A történelem utáni illiberális „valóság” gyártása tehát feltételezi a kollektív történelmi-társadalmi narratívák szét szerelését, melynek eredménye egy nacionalista Disneyland, ahol végső soron minden science-fictionné válik, a történelem meg retrofuturizmus lesz. Utóbbira talán nincs is jobb példa, mint *A pozsonyi csata* című kurzusmű, ahol a nemzeti múlt már nyíltan retro-videójátékként és/vagy trash-animációként jelenítődik meg, melynek reflektálatlanul önparodisztikus dimenziói ugyanakkor nem feledtetik, hogy a nacionalista giccs esetében egy múltját veszített társadalom ideológiai átprogramozása lép a megértés módusának helyébe. Ebben a kontextusban úgy tűnik, hogy a tanúsítás vagy az emancipáció stratégiái nem képesek az alternatív világokra szétesett társadalmi-kulturális buborékok közti közvetítés feladatát ellátni. A globális-lokális kommunikációs zavar és ismeretelméleti válság („Oda az igazság” – hogy ezzel a dilemmát megelőlegező Jancsó Miklós utolsó filmjére utaljak)



állapotában a pszeudo-történelmi remix nem egyszerűen hanyatlási jelenség, hanem ez egyetlen „közös” esztétikai nyelv, mely – legalábbis saját reményeim szerint – a történelemről való kritikai gondolkodásra, illetve új jelentések, előállítására is alkalmas lehet. Innen nézve a *Drakulics elvtárs* nem is vizsgáljuk rosszul, hiszen a retrovízió történelemfosztása ebben az esetben összekapcsolódik a szocializmus gótikus rémregénnyé átírásának szándékával, annak a kortárs tapasztalatnak a felmutatásával, miszerint társadalmi állapotunk egyik alapja az a hatalmi-politikai vámpirizáció, mely egy hamis örökkévalóság nosztalgijába próbálja beletemetni a jelent.

Ebből a perspektívából a *Drakulics elvtárs* „spontán hungarofuturizmusnak” tekinthető. A hungarofuturizmus (HUF) a kulturális képzeletet kondicionáló mítoszfikció és esztétikai stratégia, illetve összművészeti mozgalom, mely a nacionalista ideológia kisajátító gyakorlataira ellen-kisajátítással válaszol. A HUF célja a képzelet formáinak áthangelése térben és időben. Ez egyszerre történik a történelmi narratívák eltérítésével, kisajátításával és a jövőre vonatkozó sejtések vírusos kitermelésével. A HUF ugyanis hisz az idő kikökkentésének erejében és az elmúlt, vagy talán sohasem volt jövőbe vetett bizalom helyreállításában. A magyarságtudat hegemon elbeszéléseivel szemben egy alternatív magyarságtudat, a posztmagyarság felfedezése a cél. Ha nincs konszenzus a nemzeti történelem, értékek és kultúra kapcsán, akkor a disszenzust kell radikalizálni, ha a világunk

nem közös, akkor az alternatív világok közti feszültségeket kell a robbanásig hajszolni. Ha az illiberális kultúra alapvető működése a testbrálás, mindhacking és átkódolás, akkor ezeket a stratégiákat kell a rendszer ellen fordítani, és addig fordítani, forgatni és hajlítani míg a Disneyland önmagába nem omlik.

A hungarofuturizmus nem zárt koncepció, hiszen közösségi projekt(um) voltából fakadóan állandóan kivetülésben és terjeszkedésben van. Ez a vírusos terjedés egyszerre érinti a kultúra térbeli és időbeli aspektusait, mégpedig a polivalencia módján, hiszen a konkrét mozgalmi működésen kívül a kortárs magyar kultúra számos pontján megfigyelhetőek spontán hungarofuturizmusok, „alvó sejtek”, melyek a HUF-diskurzustól látszólag függetlenül és reflektálatlanul hoznak létre a koncepcióval rokonítható műveket. De a polivalencia kiterjed a kultúra időbeliségére is, mert retrofuturista szempontból el kell vetnünk a lineáris történelmi elbeszéléseket, mely a HUF múltbeli (vissza)terjedését gátolná meg. Az, hogy valami vagy valaki hungarofuturista (lehetett) a HUF-kiáltvány (2018) megjelenése előtt, az nem veszélyezteti a koncepció „eredetiségét”, és nem is valamiféle lineáris hatástörténelmi viszonyt jelez, hanem kultúránk idejének a posztmagyar tekintet általi felforgatásával kecsegtet. Vagyis a HUF esetében nem csupán műalkotások „produkciónjáról” van szó, hanem *olvasási módok* termeléséről is. A HUF nem egyszerűsíthető le a HUF nevében, tudatosan és

reflektáltan létrehozott művek összességére, hiszen a HUF mint értelmezési gyakorlat által új kontextusba helyezett tartalmak ugyanúgy a diskurzus részévé válhatnak. Nem feltétlenül HUF-ként születik valami, hanem az értelmező kisajátítás által HUF-fá válik. Ez a spontán hungarofuturizmusok bekebelezésének, az alvó sejtek „felébresztésének” és aktiválásának a programja. Ennek fényében újracsoportosíthatóvá válik a magyar kultúratörténet, vagyis létre lehet hozni alternatív hungarofuturista kánonokat. Filmművészeti kontextusban beszélhetünk olyan alkotókról, akik tudatosan reflektálnak a mozgalom esztétikájára, ilyen például Lichter Péter, akinek a *Georg's Poem* (2018) vagy a *Barokk Femina* (2020) című munkája hungarofuturista vagy a – rendező saját terminológiáját használva – „hungarodadaista” filmnek tekinthető, de ide tartozik a Buharov testvérek új műve, a *Melegvizek országa* (2022) is. Ugyanakkor az ilyen filmek mellett beszélhetünk alternatív hungarofuturista filmtörténetről is, melynek egyik klasszikusként a már emlegetett Jancsó Miklóst lehetne megjelölni.

Ebben az összefüggésben a Jancsó-életműnek az a hetvenes-nyolcvanas évek során végbement fordulata válik izgalmassá, melynek során a történelem vizsgálatának parabolikus (a mi perspektívánkból nézve „megértő”) modellje helyett egyre inkább felerősödik az a nem-jelentéscentrikus posztmodern szemlélet, mely a „metafizikai abszurd” és a „történelmi blöddli” irányába tolja el a rendező esztétikáját. A nemzeti történelem érzéki-abszurd attrakcióvá változtatásának szempontjából az olasz-jugoszláv koprodukcióban készült *Magánbűnök, közerkölcsök* (1976) emelném ki, de HUF kontextusban minden bizonnyal az életmű utolsó korszaka válik megkerülhetetlenné, ahol Gelencsér Gábor szerint „a rendszerváltás utáni Magyarország parabolikus modellje, a vadkapitalizmus, a politikai és gazdasági hatalom összefonódása, a végképp kiismerhetetlen manipulációs technikák, a követhetetlen szerepcserék már csak e fogalmak kifordított, groteszk, józan ésszel beláthatatlan, széteső, struktúrátlan, időzijeles formájában, csupán iróniával szemlélhetők, mely irónia – s ez talán Jancsó legbölcsebb és legbelátozóbb gesztusa – saját modernista stílusára is kiterjed.”

**„A jövő előállításában beállt krízis”**

(Igor és Ivan Buharov: *Melegvizek országa* – Szabó Domokos)



Egy lehetséges HUF-kánon számára Jancsó metafizikai-társadalmi börlészke mellett a nyolcvanas évek poszt-neo-avantgárdja és újérzékenysége is nyomtatékos lehet. Itt főként a „karneváli szemlélet” jelentőségére lehetne utalni, mely megszünteti a kulturális-művészi nyelvhasználatok közti hierarchiát és a szubjektumot performatív módon eljátszott szerepek viszonyában hozza létre. Bódy Gábor filmjei vagy a Vajda Lajos Stúdió művészeinek médiumhalmozó tevékenysége mind különböző, de inspiráló példák arra, hogyan lehet a kulturális jelen idő kizökkentésével alternatív realitást, ezáltal kognitív diszszonanciát termelni egy monolitikus társadalmi rendszeren belül. Ez az alternatív szigetvilág képezi a Buharov testvérek művészetének forrásvidékét is, akik a neoszürrealista montázsgondolkodás és a talált tárgyak poétikája felől hozzák létre sajátos, a kortárs magyar közegben „anakronisztikusnak” tűnő filmjeiket. Az anakronizmust ebben az összefüggésben neoavantgárd hagyomány ízesülhetetlen jellegére utal, arra az irritációs potenciálra, mely mindig egy adott kor ellenében, annak megkérdőjeleződéseként működik. Ez az aspektus hungarofuturista szempontból is alapvető, hiszen az anakronizmus mint tudatosan alkalmazott esztétikai stratégia a különböző korok és „stílusok” egymásba törésével a történelmet magát is szürrealista montázsként értelmezi újra és fosztja meg ideológiai értelmezettségétől.

Amikor Stóhr Lóránt a Buharovok munkásságát elemezve filmjeik politikumát tárgyalja az Erdély Miklóssal is összefüggésbe hozható attitűdjüket a következőképp jellemzi: „Politikai értelemben sokkal inkább a neoavantgárd ideológiákat megkérdőjelező, kifigurázó, negligáló művészetkoncepciójához, a totalizálásnak folyamatosan ellenszegülő utópikus mű-és világképhez kötődnek.” Ez az utópikus szemlélet úgy képes bekebelezni metafizikai-spirituális állításokat, anarchista társadalomkritikát, pszeudo-primitivista hiba-esztétikát, hogy az így létrejövő Buharov-film permanens kódarállóként működik, melyet hungarofuturista szempontból ideológiapusztító csodafegyverként is értékelhetünk. Fontos azonban kihangsúlyozni, hogy ezt a fegyvert az illiberalizmus keretei között bevetve nem egyszerűen a fennálló „hazugságának” leplezését tapasztaljuk, hanem egy esztétikailag „élhető” ellen-fikció megteremté-



sét, mely a társadalmi fantázia felszabadításából táplálkozik.

A *Melegvizek országán* középpontjában a „spirituális polgári engedetlenség” gyakorlatai állnak, melynek egyik kontextusát Dr. Opál

Sándor paratudományos bioenergetikai kutatásai képezik, aki szerint az élő szervezetben termelődő bioelektromosság már évezredek óta a hatalmi-katonai érdeklődés fókuszában áll. A film töredékes narratívájában ezért is kerülnek előtérbe a paranormális háttérhatalom ügynökei, akik megpróbálják ellenőrizni a bioenergia társadalmi felhasználását. Ugyanakkor ez a növényekkel, földönkívüliekkel, illetve a kozmosz nem-antropocentrikus hatóerejével (is) asszociált energia inkább tűnik forradalmának abból a szempontból, hogy nem alkalmazkodik a fennálló hatalmi struktúrákhoz, és mindig valamiféle felforgató idegenség felé tolja el a hétköznapi valóság szerkezetét. A film egyik központi alakja Torzsa Zoltán (Szabó Domokos) informatikus, akinek motivációi nem tisztázhatóak a folyamatosan átrendeződő összeesküvés-rendszerben, de annyi bizonyos, hogy fontos szerepet játszik az energia „felébresztésében”, illetve közösségi használatának elterjesztésében. A spirituális engedetlenség szempontjából utóbbi aspektusnak döntő jelentősége van, hiszen Buharovék ezoterikus-politikai víziójában a központi kérdés a világ-reformhoz való „lakossági” hozzáférés, melyhez egyszerre kell „befelé” és „kifelé” elmozdulni.

Ennek kapcsán érdemes egy filmtörténeti párhuzamra is rámutatni. Enyedi Ildikó *Simon Mágusának* (1999) elején az Erdély Miklós alakját megidéző má-

**„Ideológiapusztító csodafegyver”**

(Igor és Ivan Buharov: Örök szándékmező hangolás – performansz, 2019)

gus egy gyilkossági ügyre derít fényt. Az „irracionálisnak” tűnő megoldás azon alapszik, hogy a tetthelyen található szobanövényt kell szemtanúként használni, hiszen a mikrofoszultségmérővel és oszcilloszkóppal tanulmányozható bioenergia-ingadozása alapján azonosíthatóvá válik az elkövető. Simonnak, mint okkult nyomozónak ez a bravúrja – annak ellenére, hogy folyamatosan próbálja demisztifikálni magát – a titkos tudás, illetve a neoavantgárd „csoda” individualista szemléletét erősíti. A Buharov testvérek ezzel szemben nem fetisizálják a beavatott és/vagy kiválasztott művészindivídium szerepét, hiszen a bioenergia társadalmi újraelosztásának programján keresztül a fantázia kollektív forradalmának lehetősége mellett tesznek hitet. A kémiai megvilágosodás, pszichedelikus-ezoterikus tudás demokratizálása ebben az összefüggésben tehát nem egoista menekülés egy egyre abszurdabbá váló valóságrezsimből, hanem a társadalmi tudat olyan reformálása, mely képes lehet elgondolni valamilyen radikálisan „más” – még ha ehhez növénygyűjtésre is kell válni. Mindez nem a „megértés módusában” megy végbe, hiszen a növények politikáját nem értelmezni, hanem gyakorolni kell.

**MELEGVIZEK ORSZÁGA** – magyar-szlovák, 2021. Rendezte, írta, kép: Igor és Ivan Buharov. Kép: Bordás Róbert, Horváth Árpád, Nagy Zágón. Zene: Ivan Buharov. Vágó: Dunai László. Szereplők: Szabó Domokos, Bagdi István, Cserhalmi György, Hajdu Szabolcs, Kecskés Karina, Thuróczy Szabolcs, Török-Illyés Orsolya, Fátyol Hermína. Gyártó és forgalmazó: Álomvadász Kft.

## BESZÉLGETÉS ALMÁSI TAMÁSSAL

## Hozzáférés a világhoz

SIPOS JÚLIA

## A SZOCIÁLIS ÉRZÉKENYSÉGÉRŐL ISMERT DOKUMENTUM ÉS JÁTÉKFILM RENDEZŐ A MESTEREIRŐL, TANÍTVÁNYAIRÓL ÉS A DOKUMENTUMFILM VÁLTOZÁSÁIRÓL.

Almás Tamás Kossuth-díjas filmrendező az idei Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztiválon (BIDF) életműdíjat kapott. 73 évesen is aktív, tanít, és íróasztala tele van játékfilm-forgatókönyvekkel. Műfaja az igazmondás, régi ismeretségünk indokolja a tegező viszonyt, nem lehetünk álságosak.

• *Szakmai életed a Mafilmnél kezdődött, 1970-től, 75-ig, amikor a filmgyárban Szabó István, Fábri Zoltán, Jancsó Miklós mellett dolgoztál. És ott voltál Zolnay Pál, Radványi Géza stábjában is. Mit tanultál tőlük?*

És Mészáros Márta, Szörényi Rezső, Gyöngyössi Imre, Fehér Imre, Gábor Pál mellett is dolgoztam. Radványi Géza mellett társrendező voltam. Elleshettem a szakma csínját-bínját. Különféle rendezői attitűdöket, módszereket, például színészvezetést, beállítások megtalálását, a vágást, a fény szerepét, a csend erejét. Vagy például az alkalmazkodást a pillanathoz. A pontos tervezést és megvalósítást, stábbal való együttműködést és sorolhatnám tovább. Mindenkitől mást. Több ezer ilyen apró momentum jön elő.

Most akkor egy operatőrrel kezdem. Illés Gyuri bácsit én úgy ismertem meg, hogy mentem a Filmgyár folyosóján, egy srác Székesfehérvárról mindenféle protekció vagy kapcsolat nélkül, és egyszer csak hátulról viccesen elgáncsol valaki. Illés György volt az, aki mindig mosolygott, és mindig segített. Később egyébként az egyetemen is vezetőtanárom volt. Fábri Zoltánnál inkább az volt a fantasztikus, az őszinte kíváncsisága és érdeklődése mellett, ha az ember mondott valamit, mélységesen végig gondolta, megrágtá. Zolnay Pál kivételes empátiás képességével varázsol el, kulcsa volt szinte mindenkire.

Makk Károlytól is nagyon sokat tanul- tam, ő Fábri egyébként japán tornata-

nárnak nevezte a háta mögött, mert Fábri fegyelmezett ember volt, én nem nagyon láttam őt viccelődni. Később a *Meddig él egy fa?* című kisjátékfilmem vágott anyagát néztük vágóasztalon. Lelkesen bólogatott. Igen-igen ebben benne van az arany, de még ki kell bányászni. Ezzel kihúzta földre a felvett jelenetek egy-egy részét. Pont azokat, amikkel legtöbbet dolgoztunk. Most már rendben, mondta. Ezzel elment. Fájt a szívem ezekért, de beláttam igaza volt. A film egészének kell működnie nem egy-egy jelenetnek. Néha be kell áldozni a legjobb snittekét. Nem sok jó snitt teszi a filmet.

Sokszor utaztam vele együtt egy autóban, sok évet töltöttem így vele a forgatások során. *A befejezetlen mondat*ban már első asszisztense voltam, első perctől kezdve benne voltam a film előkészítésében, és egy Mercédesszel jártunk, még emlékszem a vezető nevére. Őt Kossuth-díj utazott az autóban. Fábri három, Illés György kettő. Mellettem ült Vayer Tamás fantasztikus díszlettervező, én meg baloldalt. Mentünk Budapestről az akkori Jugoszlávia (ma horvát) tengerpartra, emellett Tiranától a montenegrói Titogradig, a mai Podgoricáig, helyszínt kerestünk a filmhez. Egyébként ugyanezt megtettük Szinetár Miklóssal is. Tőle például az élet szeretetéet tanultam. Minden helyzetben valahogy laza maradt, úr maradt, hagyott másokat dolgozni, nem azt éreztem, hogy mindenáron kényszerít valamit, hanem azt várta el, hogy te is adjál hozzá. Úgy működött, mint egy karmester, hogy akkor most te jössz, te jössz! De Fábri Zoltán és Radványi volt számomra a meghatározó két rendező. Fábri már csak a három film, a *Hangyaboly*, a *Pluszminusz egy nap* és a *Befejezetlen mondat* miatt is. Aztán osztályfőnököm lett a főiskolán. Felnéztem rá hihetetlen szakmai

tudása miatt. Filmjei irodalmi adaptációk voltak. Kérdeztem erről. Beöntöm a saját kohómba és újra olvastam, mondta. És tényleg Fábri filmek jöttek ki az öntőformákból. A forgatókönyvben túlpontos- sággal leírta a filmet. Azaz a forgatás előtt látta maga előtt minden egyes pillanatát. Akkor már csak interpretálta. De hogyan! Elképesztően bánt a színészekkel. Előját- sztott és ráadásul nagyszerűen. Soha nem kérdőjelezték meg az instrukcióit, mert pontosak voltak. Fábri humanizmusáról sokat írtak. Ahogy ő a történelem és a kiszolgáltatott ember viszonyát vizsgálja a filmjeiben. Azt hiszem a morálitása volt meghatározó és rám erősen hatott. Azt mondta „a filmrendezés alapvetően alapállás a világban”. Azaz hogyan szemléljük a dolgokat, hogyan beszélünk róla. Filmjei emiatt is időtállóak.

Radványi Géza európai híró rendező- ként érkezett haza „Valahonnan Európából”. Én akkor egy jobb sorsra érdemes embert ismertem meg, akinek támogatás- ra volt szüksége. Ő, akiről azt gondoltuk, hogy mindene megvan a Fraknó utcában lakott egy lakótelepi lakásban, egykori felesége, Tasnádi Fekete Mária testvérenek a földszinti panellakásában. Spanyolfallal választották el a közösen használt egyetlen szobát. Szomorú volt látni. Számomra ő is meghatározó ember volt, amellet- t, hogy ikonikus filmrendező. Például ilyen- ket mondott, hogy „a film a vászon és a nézőtér között születik”. Vagy például: fél- ni egyedül is lehet – a krimi műfajra utalva –, de nevetni csak együtt. Tőle hallottam először azt is, hogy majd lesz egyesült Európa. Utazásaikor hordott magánál egy kinyitható háromszárnyú családi oltárt. Győrben, mutatta meg a *Circus Maximus* forgatásán. Három pár kis cipő volt az oltár előtt, az egyik az édesapja cipő- je, amikor az édesapja volt három vagy négyhónapos, aztán az övé és a lányáé. Azt mondta, akárhova megy Európába, ezt mindig viszi magával. Számomra meghatározó ember volt, aki mindig csak adott. Emlékszem, megjött Németországból, mert a biztosítása kötelezte, hogy évente visszamenjen kontroll vizsgálatra. Minden alkalommal hozott a stábtagnak apró ajándékokat. Később tudtam meg, hogy ezeket gyakorlatilag az utolsó márkáiból vette meg. Amikor bekerült a Kútvolgyibe, bementem látogatni hozzá. Láttam a kis kerek ablakon át, hogy rossz állapotban van, de ahogy beléptem, egyből felcsil- lant a szeme és az új filmtervét kezdte el mesélni. *Decrescendo* címmel képzelte el.





Almási Tamás:  
**Ballagás** (1980)

Úgy kezdődik, hogy egy ember fekszik az ágyon, a testén műszerek, az EKG jele szép lassan gyengül, a végén ellaposodik, egy vonal lesz, sípolás. Így indulna a film, ami az ő élettörténete lett volna. Egy hét múlva meghalt.

• *Ezután a meghatározó időszak után ismét tanítvány lettél, de ekkor már a Színház és Filmművészeti Főiskola film és televízió rendező, operatőr szakon, és így az elmélet világában találkoztál azokkal, akiket már közvetlen szakmai munkájukból ismertél.*

Életem egyik legszebb időszaka volt, 24-25 évesen visszaülni az iskolapadba. A tanáraim egy részét már ismertem, de ekkor egy másik arcukat is láthattam. Akkoriban más jellegű oktatás folyt, mint amit ma megkövetelnek tőlünk, hogy szinte percre pontosan csináljunk terveket, honnan hová jutunk. Ilyen nem volt, az viszont volt, hogy melyik félévben mi a fő feladat. Volt fél év dokumentumfilm készítésre, de volt, amikor csak írtunk, vagy festményeket elemeztünk a történetmesélés szempontjából. Fábri-nál, Gábor Palinál, aki a tanársegédje volt, természetesen a fikciós film kapta a főszerepet. A szakmából nekem már ismert rendezők, operatőrök mellett olyan tanárok tanítottak, mint Petrovics Emil, Szöllősi Éva, Poszler György, szóval fantasztikusan nagy tudású emberektől tanultunk például művészettörténetet, irodalmat, zenét. Életemben akkor éltem át újra a „de jó diáknak lenni” időszakot. Emellett nekem óriási élményt és segítséget jelentett az osztálytársaimmal való közös munka és a barátságuk. Jancsó Nyika, Kovácsi Jancsi, Sólyom Andris és sorolhatnám mindannyiukat. Vagy a párhuzamos osztályból Sopsits,

Xantus, Mertz Lóri, Mész Andris (Monori Mész András).

• *Miért indultál a játékfilmekről a dokumentumfilm irányába?*

Valószínűleg így kellett lennie. Nem szeretném a körülményeket hibáztatni. Rendkívül sokat köszönhetek a dokumentumfilmnek. Szerettem volna és szeretnék több játékfilmet készíteni. Ha eljőnnél hozzám, teljesen kidolgozott forgatókönyveket találnál. Dobai Pétertől Munkácsi Miklósig, és Jókai Annától Horváth Péterig. Kitűnő képességű írőkkel dolgoztunk együtt. Tar Sándort is említhetném, vagy Háy Jánost. Más kérdés, hogy lehetne-e ezekből filmet készíteni ma. Az idő kegyetlen és többnyire megviseli az anyagot. A körülmények gyorsan változnak, a filmes eljárások, kame-

razmások, a ruhák, a frizurák, még a nyelvhasználat is alakul. A konzerveknek is lejár a szavatossága. Persze a remekművek kivételt képeznek.

• *Tehát ezt a körülmények hozták így?*

A körülményektől nem tudjuk magunkat függetleníteni. Különösen olyan művészeti területen, mint a film, ami sok pénzbe kerül. Sok éve készülök egy játékfilmre. Veres Attila, igen tehetséges fiatal íróval találtuk meg a közös nyelvet. Vele sikerült a megfogalmazni a szándékunkat. A történet Pipás Pista figurája miatt közismert. Ő az 1930-as években elkövetett (ön)gyilkosság sorozat főszereplője, akit csak 10 évvel később kaptak el. Nálunk a történet rögtön az első világháború után kezdődik és a hangsúly a női közösség viselkedésén van. Roppant izgalmas, morális kérdéseket felvető filmet képzeltünk el alkotótársaimmal. Műfajilag a thrillerhez áll legközelebb. Bizonyos megoldásokat a dokumentumfilmekből ismert módon használnánk. Könnyű kamerák, nagy fényérzékenységű optikák, hiteles tanyasi arcok és így tovább.

Visszatérve a dokumentumfilmre: a megközelítési módja olyan, mint egy gyors mozgású hadtest, amivel gyorsabb és egyszerűbb megvalósítani mindazt, amit kigondoltál, vagy érzel, mint fikcióval. Radványi mondta, hogy a film iparművészet. Arra, gondolt, hogy ipar kell a megvalósításához. A dokumentumfilm készítés a technika, technológia mai fejlettségi fokán szinte „házi” kivitelezésben is megoldható. Persze ez nem általánosítható, sőt a kortárs dokumentumfilmek manapság gyakran nagy költségvetésből

készülnek, mert így versenyképesek a fikciós tartalmak kiállításához szokott nézők számára. Ugyanazokról a platformokról válogatnak, tehát hasonló kép és hang minőséget várnak el. Történetmesélésről, dramaturgiáról, zenéről már nem is szólván. Nagyon elmosódtak a műfaji határok.

• *Te a világ dolgaihoz nagyon gyakran a fiatalokon keresztül szóltál hozzá. A fiatalokhoz mindig különleges volt a viszonyod, miért?*

Azt gondolom, hogy az ő életkorukban talán még tetten érhetőek azok a jegyek, amelyek a későbbi szükségszerű konformizálódás során eltűnnek. És néha, kendőzetlenebbül mondják el mindazt, amit később az ember nem tud, nem akar nem mer, nem tehet meg. A tanítás pedig fiatalon tart, hiszen folyamatosan huszonévesekkel vagyok körülveve, ez valamilyen módon az embert konzerválja, ha nem is fiatalítja.

• *Mióta része az életednek a tanítás?*

Az egyetemen '99 óta tanítok, de belefutottam egy régi CV-mbe, én már a '80-as évektől részt vettem oktatásban, például az Eötvös József, Roma-Magyar Pedagógiai Társaságban két vagy három éven keresztül - a nyaraimból heteket kiszakítva - töltöttem el tehetséges fiatalok képzésével. De ugyanígy például Lőrincz Gabi bemondó iskolájában is tanítottam. Aztán később, az Elbert Márta féle ELTE – Fekete Doboz Dokumentumfilm Iskolájában, majd a Roma Média Iskolában osztályt vezettem. Meglepett, amikor Zsombolyai János tanszékvezető egy vetítés után megkérdezte, hogy lenne-e kedvem az Egyetemen tanítani.

• *A story tellinget, történetmesélést lehet tanítani, de az a fajta társadalmi érzékenység, ami téged, meg a filmjeidet, meg egyáltalán magát a dokumentum műfajt jellemzi, nem tanítható. Milyenek látod a mostani, fiatal filmes generációt ebből a szempontból?*

A felvételi során nálunk egyfajta szűrő mindig szerepel. Mi nem csak a tehetséget nézzük, arra már korán rájöttünk, hogy a tehetség önmagában kevés. Tehát kulcsfontosságú, hogy mennyire rátermett valaki, pozitív értelemben mennyire elszánt, mennyire kitartó, milyen a morális tartása, a szociális érzékenysége, vagy van-e képessége másokkal együtt dolgozni. Számos kritériumot figyelünk. A kérdésekre válaszolva: igen látom ezeket a fiatalokat, ugyanakkor kicsit sajnálom a mai generációt, mert nem igazán van hozzáféré-



sük a nagyobb társadalmi témák filmezéséhez. Bejutni igen nehéz, majdnem lehetetlen

azokra a területekre, ahol meg lehetne mutatni a problémákat, a nagyobb, a folyamatokat, az összefüggéseket és változásokat. Gondolok itt gyárakra, üzemekre, intézményekre, iskolákra, kórházakra. Ma még egy Bt. kültagja is megakadályozhatja a forgatást, sőt utólag is letilthatja a film vetítését. A jogtudat erősödése – ami önmagában helyes folyamat – szintén gátat szab művészi elképzelések realizálásának.

Én a szocializmus utolsó időszakában kezdtem el dokumentumfilmeket forgatni. A '80-as évek vége felé mind kevesebb ellenállásba ütköztem. Ez a fajta alkotói szabadság, ma már tudjuk, átmeneti állapot volt. A '90-es évek közepére a hozzáférés lehetősége már megszűnőben volt sok-sok területen. Az ózdi gyárban fegyveres biztonsági őr kapott el forgatás közben és vezetett a parancsnokhoz. Szerencsére őt ismertem a sok év forgatás után, így nem lett nagyobb baj.

• *Igaz, az intézményekbe, nagy szervezetekbe nem lehet bejutni, vagy legalábbis nagyon-nagyon kicsi az esélye. Ugyanakkor technológiailag teljeskörű lett a világhoz való hozzáférés, majdnem mindenki hozzáfér magához a kép és hangrögzítő eszközökhöz.*

Száz százalékosan igazad van, de azért gondolj csak bele a Covid-időszakra, hogy ki az a mindenki, aki hozzáfér. Pontosabban lehet, hogy hozzáfér, de mit láttál ebből?

Almási Tamás:

**Ítéletlenül** (1991)

• *Karanténfilmeket.*  
Ha nem láttam ezer karanténfilmet egyet sem, és hát én most nem is erre gondoltam, hanem mondjuk az ápolás, a kezelés, az orvosok élethelyzetei... Ez az egyik. A másik, a digitális robbanás. Ez nagyjából olyan, mint az atom, ami egyszerre tud energiát szolgáltatni, gyógyítani, és egyszerre tud rombolni. Szerintem ma ez a dokumentum műfaj legnagyobb kihívása. Emberi hangot lehet tökéletesen utánozni, emberi képet, képmást lehet tökéletesen lemásolni. Tehát digitálisan előállítható egy ember személyisége is. A dokumentumfilm esztétikájának alapkérdése a valóság, hitelesség, igazság érzetének megteremtése. Alapvetően változnak meg a dolgok. A dokumentumfilmről a néző mindig azt gondolta, hogy a valóságot mutatja. A Murray Oden-i dokumentarizáló olvasat igaz, még akkor is így van, ha tudjuk, hogy ez ennél bonyolultabb kérdés.

• *Ennek ellenére, mintha ez a műfaj egyre népszerűbb lenne. Számtalan nemzetközi dokumentum filmfesztivál létezik.*

Igen, ezért is indítottuk el a dokumentumfilm-rendező művész képzést 2012-ben DokMa néven. De, amiről én beszélek, az egy másfajta veszély. Az a kérdés, hogy ami eljut a nézőhöz, az mit tükröz, mit mutat meg. Több fesztiválon részt vettem zsűritagként külföldön, és az előzsűri által beválogatott filmek felére már nem tudom azt mondani, hogy dokumentumfilm. Persze rendkívüli módon boldog vagyok, amikor gazdagabbá válik

a dokumentumfilmezés eszköztára, de ugyanakkor, ha elveszíti a kapcsolatát a valósággal, az veszélyes. A rendező moralitása szerintem éppen ezért meghatározóvá vált. A tanmenetünkben ezért kiemelt figyelmet fordítunk a filmes etikára. Jó és rossz példák bemutatásával, megbeszélésével, feldolgozásával segítünk a hallgatónak eligazodni ebben a rendkívül bonyolult kérdésben.

• *A dokumentum műfaj az egyik legidőigényesebb, mert a dolgoknak utána kell menni, gyakran visszatérni, mondjuk évek múltán. Erre ma van mód? Pályázati határidők vannak, költség és elszámolási szorítások.*

Igen, ez nem könnyű, mert beadod a pályázatot, van egy leadási határidő, jó esetben kapsz halasztást, de nem úgy van, mint mondjuk az ózdi sorozatnál, mikor én leadtam a filmet, három filmet jelöltem meg és öt évet kértem a forgatásra. Aztán kilenc film lett belőle. A kiemelt támogatású filmeknél lehet, hogy van lehetőség hosszabb idejű tervezésre. De tapasztalatom szerint az elszámolási határidő sokszor nagyobb úr, mint a film minősége.

• *Az alkotó néha kap visszajelzéseket, a nézettségi adatokon túl is. Melyik filmeknek volt nagy hatása?*

Amelyeknek tudomásom és a számok szerint nagy hatása volt, az a *Kölyköd voltam* (1984), az *Ítéletlenül* (1991), a *Szívügyem* (1996). Úgy tudom, ez az egyik legnézettebb magyar dokumentumfilm, több mint hárommillió néző látta egyidőben a tévében. Azután a *Sejtjeink* (2001) és a *Puskás Hungary*. Most az Életműdíj alkalmából rendezett vetítésen újra bemutatták az utóbbi kettőt is. Jó érzés, hogy fiatalok jöttek a vetítésre és mondták el, hogy ma is mennyire hatnak.

• *1985-ben Gyöngyössy Imre: „Csak a másokért is felelősséget vállalni tudó személyiségek és az emberi jogokat biztosító közösség kölcsönhatásából születhetnek a szabad társadalmak.” Változott-e a dokumentumfilmes ethosz, ebből az aspektusból nézve? Érvényes-e még a műfajra ez az ars poetica?*

Szíven ütött ez az idézet, mert életem szerencséjének tartom, hogy Gyöngyössy Imrével dolgozhattam az asszisztensként a *Meztelen vagy* című filmben (1972). Imre hite vitt előre bennünket. Mindig 1000 fokon lobogott. Ő volt számomra a tiszta ember. Igen, abszolút időtállóan gondolom a szépen megfogalmazott ars poeticáját a filmezésre is. •

■ AZ EGY NAP ÉS A KORTÁRS ROMÁN FILM

# Erkélyekre aggatott nádszövet

■ KORMOS BALÁZS

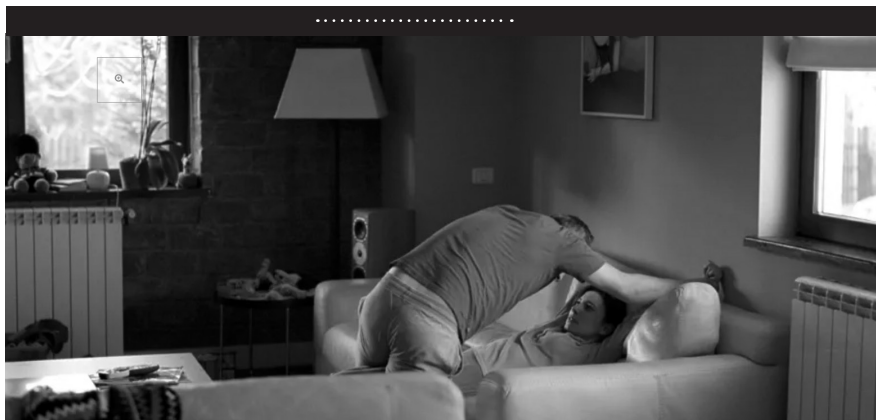
**BUDAPEST ÉS BUKAREST KÖZÖTT: AZ EGY NAP TÖBB SZÁLLAL IS KÖTÖDIK A „ROMÁN ÚJ HULLÁMHOZ”, DE A CSELEKMÉNY KÖZEGÉT ÚJSZERŰEN ÉRZÉKELTETI A ROMÁN FILM TÖREKVÉSEIHEZ KÉPEST.**

Szilágyi Zsófia első és eddig egyetlen egészestés játékfilmjében, az *Egy napban* (2018) több kritikus is a „román új hullám” vívmányainak hazai adaptálását vagy legalábbis erős inspirációját látta. A film, melyet a rendező Mán-Várhegyi Rékával közösen írt, egy háromgyermekes családanya, Anna (Szamosi Zsófia) másfél napját mutatja be. Ennek során nem elég, hogy a szüntelen rohanás, a hétköznapok kisebb-nagyobb kihívásai alig hagynak időt levegőt venni, a férje, Szabolcs (Füredi Leó) hűtlenségére utaló helyzetek a házasságát is válságba sodorják. A főszerepet játszó Szamosi Zsófia finom arcjátékkal és hanghordozással érzékelteti a lelkileg megtört, ám a munkahelyén, az otthoni teendőikben, s mindenekelőtt az anyaságban helytálló, minden erejével küzdő nő élettapasztalatát. Nem meglepő, ha az egyszerűen

összefoglalható történet, pontosabban „életszelet”, valamint a film közvetlen beszédmódja, realista formai megoldásai miatt a kortárs román filmmel való párhuzam merül fel – de pontosan milyen szálak és mely filmekhez kapcsolják az *Egy napot*? Noha a román filmrendezők ezredforduló utáni színrelépése valóban robbanásszerűen hatott, s maguk a filmek osztoznak bizonyos dramaturgiai és formai jegyekben is, semmiképp sem indokolt homogén egységként tekinteni az új román filmekre.

Elsőként a *Lazarescu úr halála* (Cristi Puiu, 2005) és a *4 hónap, 3 hét, 2 nap* (Cristian Mungiu, 2007) hozott jelentős nemzetközi figyelmet az ébredező román filmművészetnek. Esztétikai szempontból mintaadónak bizonyultak, hiszen a kortárs román szerzői filmek azóta is többnyire realista-minimalista formát követnek. Cselekményük

„A drámaiatlan köznapiság uralkodik”  
(Radu Muntean: Ünnepek után)



szűken körülhatárolt közegben, és rövid idő alatt: gyakran egy nap vagy néhány óra alatt játszódik. Hőseiket nem a nagy formátumú, hanem a hétköznapok világában mozgó emberek közül választják, akik gyakran kálváriaszerű utat járnak be az elbeszélés során. Mindezek éppúgy leírják az *Egy nap* stílusvonásait és cselekményvilágát, mint a banális szituációk sorjázása vagy a visszafogott, természetességre törekvő színészi játék, melyek az „új hullám” filmjeiben is meghatározók.

Szilágyi filmjének formai rokonsága a korszak első kiemelkedő román filmjeivel persze nem általánosítható. Szembetűnő, hogy míg a *Lazarescu úr halálának* vagy éppen Corneliu Porumboiu *Volt-e vagy sem?* (2006) című filmjének lényegi kísérője a szatirikus humor, addig az *Egy nap* esetében leginkább az fakaszt mosolyt, mikor a néző a saját életéből ellesett szituációkat lát a vásznon. „Hívása fontos számunkra, kérjük tartsa a vonalat!” – halljuk az ügyfélszolgálati automatát, s míg a Radetzky-induló szól a telefonban, Annának bőven van ideje rendet rakni az egész lakásban. Ezentúl számos olyan megoldással is él a film, mely főként az anya, valamint idősebb fia, Simon (Barcza Ambrus) irányába éberszt empátiát. A sok arcközei kép révén nyomon követhető a szereplők érzelmvilágát tükröző mimika és tekintet. Ezentúl a befogadó is csak annyit tud a fő konfliktus valóságáról, mint Anna. A nézőnek is csak erős sejtése lehet arról, hogy férje vajon miért egy éjszakán át issza azt az egy kávé, ami után azt ígérte, hazajön... Azonban a szubjektív eszközök legerősebb példája a film utolsó jelenetei közt található: Anna álomjelenete, amelyben Szabolcs színt vall a megcsalásról. A néző és a vászon közötti távolság további csökkentésén munkálkodik a kézi kamera használata és az érzékekre ható gazdag zajkulissza is. Míg a „román új hullám” paradigmaticus darabjai jobbra ódzkodnak attól, hogy közel férközzenek a főszereplőkhöz, addig az *Egy nap* beszédmódja sokkal személyesebb és dinamikusabb – annak ellenére is, hogy Anna karakterének mélységeiről alig kapunk információt. Ezzel szemben az új román filmek stílusát inkább jellemzi a távolságtartás és a statikusság (elég csak a hosszan kitarított, mozdulatlan és tág képkivágatokra gondolni), vagy olykor kimondottan önreflexív megoldások is.



A filmek témaválasztásában és a cselekmény miliójében figyelhető meg leginkább a román rendezők és Szilágyi törekvéseinek különbsége. Az új román filmművészet nyitódarabjai ugyanis pontosan felismerhető nemzeti közegbe helyezik a történetüket és az ország közelmúltjának, a múlt örökségének kérdéseit feszegetik. A filmek egyéni történeteken keresztül boncolgatják a (poszt)kommunista Románia társadalmi, politikai és intézményes problémáit. A *4 hónap, 3 hét, 2 nap* egyenesen a nyolcvanas évekbe kalauzol, ahol a korabeli tilalom ellenére két fiatal nő próbál megszervezni egy abortuszt egyikük számára. A *Volt-e vagy sem?* szatirikus humorral dolgozza fel az 1989-es rendszerváltást, a román nemzeti narratíva kitüntetett pontját. Benne egy vidéki város, Vaslui amatőr helyi tévéadása arra a kérdésre keresi a választ, hogy „volt-e vagy sem” forradalom a saját kis városukban: azaz, hogy a helyiek december 22-én 12 óra 8 perc (Ceaușescu menekülésének pillanata a bukaresti pártszékházból) előtt vagy után vonultak ki a város főterére. Radu Jude első filmje, *A legboldogabb lány a világon* (2009) pedig a rendszerváltás előtt idegen jelenség, a konzumkultúra helyi ellentmondásaival szembesít. Reklámfilmforgatás céljából egy üdítőgyártó cég Bukarestbe hívja a vidéki tinédzserlányt, miután sorsjátékukon autót nyert. Nem elég, hogy az ihatatlan üdítőt, amit a lánynak literszámra kell innia a kamera előtt, Coca Colával keverték, hogy a szpotban elég tetszetős legyen a színe, de a szülei már a felvételtor adásvételi szerződést tolnak gyermekük elé rossz anyagi helyzetük miatt. Az *Egy nap* ezekkel a filmekkel szemben sem a magyar közelmúlttól, sem kimondottan a magyar politikáról vagy társadalomról nem tesz kifejtett állítást. A narratíva nemzeti, kulturálisan lehatárolt jellege csak mozaikosan, elfedve vagy utalásszerűen kerül a felszínre (leszámítva persze a magyar nyelvet). A film konfliktusai pedig egyrészt magánéleti gondokból, érzelmi változásokból erednek, másrészt a nemzetinél tágabb értelemben vett régióban, Kelet-Közép-Európában közérthetőbb rétegekből tevődnek össze.

Doru Pop néhány, a 2010-es évek elején bemutatott román film kapcsán az „új hullám” transznacionális fordulatáról ír (*The 'Transnational Turn'*, Ekphrasis 2014/1). Az *Ünnepek után*

(Radu Muntean, 2010), az *Amikor Bukarestre száll az éj* (Corneliu Porumboiu, 2013), valamint az *Anyai szív* (Călin Peter Netzer, 2013) című filmekben ismer fel elsőként olyan narratívákat, melyek elfordulnak a román filmben nagy hagyománnyal bíró, nemcsak „nacionalista”, hanem „nemzeti” jelzőtől is. A szereplőket, konfliktusokat és életerekeket már inkább a városi életmód és a (közép, felsőközép) társadalmi osztály tartja össze, nem pedig az, hogy melyik nemzethez, országhoz kötődnek. E filmek a karakterekről meglehetősen kevés háttérinformációt közölnek, korlátozottan utalnak lokális identitásokra, ezáltal kevésbé kapcsolódnak meghatározott kulturális közeghez. A csekély kötöttség is szinte kimerül annyiban, hogy románul beszélnek a szereplők vagy többségében Bukarestben élnek. Ugyanakkor a globális, sztenderd formáknak, a bevett műfaji címkéknek is ellenállnak.

Ha a film cselekményvilágát és annak nemzeti-kulturális környezetét nézzük, Pop megfigyelései akár az *Egy napról* is szólhatnak. Az *Amikor Bukarestre száll az éj* egy filmforgatás körül bonyolódik: elméleti kérdéseken tépelődő párbeszédet vonultat fel a rendező és színész között. Netzer filmje pedig egy befolyásos anya gátlástalan tetteit mutatja be, mellyel fiát próbálja menteni az igazságszolgáltatás elől, ugyanis gondatlanságból halálos autóbalesetet okozott. Témaválasztás szempontjából viszont különösen az *Ünnepek után* áll közel Szilágyi filmjéhez: Paul (Mimi Brănescu) és Adriana (Mirela Oprișor) tízéves házassága ér véget, miután a férfi bevallja, hogy szerelmi viszonyt folytat gyermekük fogorvosával. Mielőtt sor kerül kettejük kínzó beszélgetésére, az *Ünnepek után* mind egyszerű hétköznapi élethelyzetet ábrázol: karácsonyi ajándékvásárlás, közös vacsora a családdal, majd a barátokkal, hajvágás a fürdőszobában... A szeretővel töltött epizódokban is drámaiatlan köznapiság uralkodik. A szereplőknek jól fizető munkájuk van, márkás külföldi autóval közlekednek és az osztrák Kaprunba járnak síelni. Reprezentált világukból eltűnnek azok a motívumok, melyek a nemzeti hovatartozást hordoznák, s így a filmben kiépített identitásukat leginkább a más társadalmi osztályoktól való elhatárolás jelzi. Ami egy film térkezelésében sokat elárulhatna a cselekmény lokációjáról – például egy madártávlatból

rögzített városkép –, itt egyértelműen háttérbe szorul. Az alkotók kerülnek a külső terek bemutatását; az a rendkívül kevés jelenet is, ami szabadban játszódik, inkább szűkebb beállításokat alkalmaz. Pop írása arra is kitér, hogy az „új hullám” első alkotásai előszeretettel használták a belső tereket a szereplők leépülésének, szociális és pszichés állapotuk romlásának bemutatására. A szűk panelszobák, a roskatag konyhák és a szocreál közintézmények belső terei visszatérő díszletek a *Lazarescu úr halálában* vagy *4 hónap, 3 hét, 2 napban*. Az *Ünnepek után* esetében viszont az otthon tere nem hordozza magán a néhai keleti blokkra jellemző stílust, inkább hasonlít egy korabeli IKEA katalógusra. Fakad ez éppen abból is, hogy a szereplők jómódban, az átlag életszínvonal felett élnek. Ha pedig éppen nem otthon, a privát térben jelennek meg, olyan helyszíneken láthatjuk őket, amelyek ugyancsak nélkülözik a nemzeti sajátosságokat és minden nagyvárosban hasonló jelleggel tűnnek fel. Ilyenek például az étterem, a bevásárlóközpont vagy a fogorvosi magánrendelő terei.

Az *Egy nap* esetében némiképp más a helyzet, ám a törekvés hasonló. A film helyszínei közül itt is az otthonosan belakott lakásbelsőik dominálnak. Ezen kívül Anna rutinszerű állomásait kíséreljük végig: a kisfiát, Márkót bölcsődébe viszi, majd tanítani megy a nyelviskolába, ezt követően hazaviszi Márkót a nagymamához, Simont felviszi az iskolánál, bevásárol, középső gyermekét, Sárít az óvodából balettra, végül Simont pedig a vívócsarnokba kell fuvarozni. Maguk a célállomások semleges térként jelennek meg. Az éjszakai bár, ahova Anna és barátja, Gabi (Láng Annamária) – a házassági történet „harmadik szöge” – beülnek átbeszélni a dolgokat, az élelmiszerbolt, az olasz nyelviskola vagy éppen a kávézó, ahol Anna várakozik Simon vívőedzése alatt, nem hordoznak márkás helyi jelleget. Főként csak a köztük vezető passzázsjelenetekből sejlenek fel a belbudai utcák és sarkok – ám azok is főleg azon nézők számára ismerősek, akik gyakran megfordulnak a környéken vagy jól ismerik Budapestet. Akárcsak az *Ünnepek után* esetében, az *Egy napban* is ritkán láthatunk tág kivágatú képeket a városról. Ahol felbuknának a budapesti városkép töredékei, szinte mindig csak egy életlen szűrőn keresztül jelennek meg. Azok is többnyire Anna autójá-



nak szélvédőjén át, olykor kis mélységélességű beállításokkal kombinálva látszanak. Az autóba be, a buszra fel, a vilamosról le: Anna és gyermekei a város, pontosabban egy

város lüktető körforgásában mozognak. A folyamatos rohanásban nincs idő megállni és körbenézni, vagyis épp csak arra marad idő a zebrán való átfutás előtt. Az elhaladó régi, sárga villamosok képe, a zsúfolt négyeshatos vagy a kispfalatti megálló, melyek mind Budapest szimbolikus attribútumai, részletekben vagy homályos képeken át láthatók. Talán legérzékletesebben az a kép illusztrálja ezt, amelyen Annát a villamos visszatükröződő ablakán át mutatja a kamera, mikor Simonnal a Margit hídon át utaznak a vívőedzésre. Szintén egy elmosódott, már-már impresszionisztikus kép jelenik meg a városról: a sötétedő égbolttal, alatta a Dunával és az utcai világítás fókuszon kívüli apró fénypontjaival. A távolban ott magasodik a Mátyás-templom is, de a kép éle a kétségek közt őrlődő Annán nyugszik. Az *Egy nap* stílusmegoldásai tehát elvonatkoztatják a történetet a konkrét helyszíntől, hogy inkább a nagyvárosi pulzálást, s ezzel együtt a főszereplő mindennapos kihívásait, aktuális szorongását érzékeltessék.

A film nyitójelenete után, mikor Anna és a férjét elszerető Gabi elindulnak a bárba, hogy tisztázzák a helyzetet, Gabi belekezd egy teljesen súlytalan történetbe, aminek még a végét sem halljuk: „Azt vettem észre, hogy errefelé is egy csomó erkélyen van ilyen... tudod, ez a nádszar, ilyen gyékényfalvédó vagy mi...” Később hozzát teszi, hogy apósa kerítésén is ilyen van negyven éve. Ahogy elkezd beszélni erről az apró részletről, mint egy tipikusan magyar szokásra vagy regioná-

**„Szabadidőmentes végtelen hajsza”**

(Szilágyi Zsófia:  
Egy nap –  
Szamosi Zsófia)

lis sajátosságra utal. Néhány jelenettel később ez az apró mozzanat jelképpé válik Anna számára, mikor a munkahelye felé utazik: merengő tekintettel nézi a buszról a nádszövet-

tel takart erkélyeket, s a szeméből szinte tisztán kiolvasható, hogy a nádról Gabi, Gabiról pedig a hűtlen férje és a válságba került házassága jut eszébe. Māskor, ha ennél konkrétabb lokális utalás kerül szóba, egyszerűen nem jut el addig, hogy bármiféle jelentőségre tegyen szert. Ilyen például Anna anyósának noszogatósa, hogy fiával kettesben menjenek el kikapcsolódni. Gyulát, a jól ismert hazai üdülővárost ajánlja, ám Anna számára ez egy olyan végtelenül távoli, nem létező lehetőség az aktuális helyzetben, hogy egy gyors igenléssel lerázza az anyóst, aki mit sem sejt fia félrelépéséről. A film zárlatához közel, mikor Anna éjszaka útnak indul az ügyeletes gyógyszerertárba, visszafelé az autóban bömböl a rádió. Az első képen Csajkovszkij „Virágkeringő”-jét hallgatja, majd egy éles képváltással váratlanul megszólal Kis Grófo „Bulibáró” című slágere – Anna meg csak bolyong éjszaka a városban. Végtelen szélsőségek: mindegy, hogy mivel, csak valamivel sikerüljön elnyomni a zajt, ami a fejében van. Míg az *Ünnepek után*-ban a cselekményvilág látványosabban lecsupaszított, mentes a kulturális utalásoktól, addig Szilágyi filmjében ez a néhány referencia általánosabb vagy belső, lelki jelentéssel gazdagodik.

Az *Egy nap* – ahogy címe is jelzi – egy kimetszett szelete a szereplők életének. Noha a dramaturgia vázát és fő feszültségét a hűtlenségi dilemma adja, a filmidő döntő részét a főszereplő (család) életmódjának, folytonos rohanásának bemutatása alkotja. Ugyanak-

kor a filmben látható események és gondok nem tekinthetők világjelenségnek. Nem magától értetődő, hogy egy háromgyermekes család, ahol az anya tanár, az apa pedig jogász, miért is küszködik anyagi nehézségekkel, vagy hogy az anyának miért kell bevállalnia heti négy esti kurzust és egyet szombat délelőtt – miközben rá hárul minden házimunka is. A mosogató lefolyója hetek óta rossz, a tankolást is jobb minél tovább tolni, a boltban pedig az árcsökkentett termékek után kell nyúlni. Szilágyi Zsófia a film cannes-i bemutatója és más francia közönség előtti vetítés után azenyomással távozott, hogy a nézőknek talán idegen volt ez a társadalmi jelenség; a szabadidőmentes végtelen hajsza, amit a boldogulásért kell űzni. S valóban igaz, hogy a nyugati közönség soraiban kevesebb a hasonló foglalkozású ember, akinek ez közvetlen tapasztalat, mint a kelet-közép-európai, még keletebbi vagy más hasonló fejlettségű régió nézői között. Az *Egy nap* tehát a nemzetinél mindenképp tágabb, transznacionális összefüggésben is értelmezhető, de nem szakad el az „itt és most”-jától sem. A kortárs magyar filmben kevés példát találunk a társadalmi közép miliójére és közérzetére indirekt módon reflektáló, ugyanakkor kisrealista fókuszú alkotásokra. Az *Egy nap* előtt Hajdu Szabolcs *Ernelláék Farkaséknál* (2016) című filmjében elegyítette hasonló valóságosságával az emberi kapcsolatok alapvető törekénységét aktuális társadalmi vonatkozásokkal.

A „új hullám” első sikerdarabjait követő román filmek a szereplők kozmopolita identitásában mutatnak újat, de a már kitaposott formai megoldásokat követik. Ám míg az *Egy nap* nem merül mélyre a magyar társadalmi berendezkedést sújtó kérdésekben, mint például a *4 hónap, 3 hét, 2 nap*, nem is szakad el a régiót érintő problémák élettapasztalatától. Az *Ünnepek után* családi konfliktusa vagy az *Amikor Bukarestre száll az éj* művészetlelki dialógusai, a bennük megjelenő minimalista terek szinte teljesen kizárják a nemzeti, lokális identitást, az *Egy nap* viszont – ugyan csak részleteiben – megmutatja, s ezzel egyszerre teszi nagyon ismerőssé és konkrétá, miközben el is fedi egy általánosabb igazság megmutatására. Anna nincs egyedül a körforgásban keringők közt. •

SZERELEMTŐL HÁZASSÁGIG – 1. RÉSZ

# Míg az oltár el nem választ

LAKATOS GABRIELLA

**AZ 1931 ÉS 1944 KÖZÖTT KÉSZÜLT MAGYAR VÍGJÁTÉKOK TÖBBSÉGÉBEN A HÁZASSÁG A SZERELEM GYÜMÖLCSE, NEM PEDIG AZ ANYAGI ÉRDEKÉ.**

A házasság a harmincas-negyvenes évek vígjátékaiban rendre visszatérő téma. A házasság utáni vágyakozás bizonyos filmekben egyenesen központi cselekményelemként jelenik meg: a *Férjet keresek* (Martonffy Emil, 1939) és a *Maga lesz a férjem* (Gaál Béla, 1937) már a címében is utal a történet hősnőjének elsődleges motivációjára. Más filmek a házasságot a szülők által a fiatalokra erőszakolt aktusként jelenítik meg: a 19. / 20. század fordulóján játszódó *Jómadár* (Ráthonyi Ákos, 1943) hősnőjét (Pelsőczy Irén) szülei mindenáron ki akarják házasítani, mit sem törődve azzal, hogy lányuk számára egyik kérés ellenszenvesebb, mint a másik. Az *Ida regénye* (Székely István, 1934) Ó Idájának (Ágay Irén) pedig édesapja (Rajnay Gábor) újsághirdetés útján keres férjet, mivel a zárdából a szülői házba váratlanul hazatérő lány zavarja özvegy apját könnyelmű, korhely életmódjának gyakorlásában. Jellemző történettípus továbbá, amikor a házasság kifejezetten a nő „megzabolázásának” eszközeként jelenik meg: ezekben a filmekben a kezelhetetlen, önfejű és makacs hősnőt a család egy férfi gondjaira bízva, aki férjként eléri, hogy a nő betagozódjon az engedelmes, alázas feleség szerepébe (Bánky Viktor: *Házassággal kezdődik*, 1943; Bánky Viktor: *Makacs Kata*, 1943).

**A HÁZASSÁG KRITIKÁJA**

A vizsgált korszak vígjátékai alapvetően ambivalens módon ábrázolják a házasság intézményét: a filmek fő cselekményvonala a házasságot elérendő, pozitív célként mutatja be, mely sokszor a társadalmi mobilitás és anyagi siker előmozdítója, a téma kritikai reflexiója

azonban többnyire csak a mellékkarakterek szintjén jelenik meg. A korszakban készült 354 nagyjátékfilm fele, 176 alkotás sorolható a vígjáték, azon belül is a romantikus vígjáték műfajába, ezekben a filmekben ugyanis szinte kivétel nélkül központi elemként jelenik meg a szerelmi konfliktus. Mivel a Horthy-korszak hagyományos családképének sarokköve a házasság, így a korszak romantikus vígjátékai szinte kivétel nélkül a szerelmesek frigyével (Gaál Béla: *A csúnya lány*, 1935; Balogh Béla: *Havi 200 fix*, 1936; Cserépy László: *Orient Express*, 1943), lánykéréssel vagy a házasságkötés szándékának deklarálásával zárulnak (Gaál Béla: *Meseautó*, 1934; Cziffra Géza: *Egy éj Velencében*, 1933; Cserépy László: *Lelki klinika*, 1941). Azokban az esetekben, amikor erre vonatkozó információ a film végén nem hangzik el, a zárójelenetben a szerelmesek összeölelkeznek, megcsókolják egymást vagy szerelmet vallanak, ami – a kor morálját tekintve – nagy valószínűséggel ugyan csak a későbbi házasságkötés ígéretét vetíti előre (*Maga lesz a férjem*; Daróczy József: *Miért*, 1941; Bánky Viktor: *Boldoggá teszlek*, 1944).

Feltűnő sajátosság, hogy a korszak romantikus vígjátékai szinte kizárólag a szerelmesek megismerkedését és révbe érését mutatják be, vagyis a házasságot megelőző életszakaszt, de alig találunk példát arra, amikor a történet a házasságkötést követő eseményekről tudósít. A házaseset központi cselekményelemként történő bemutatása és a vígjátéki hangvétel ugyanakkor korántsem egymást kizáró tényezők. Ezt bizonyítja, hogy a korszakban készült hollywoodi vígjátékok között szép számmal találunk házas vagy már elvált feleket fősze-

replőként bemutató szerelmi történeteket (például Leo McCarey: *Kár volt hazudni*, 1937; George Cukor: *Philadelphiai történet*, 1940).

Thomas Schatz például a romantikus vígjáték egyik alműfaja, a *screwball comedy* vizsgálatakor megkülönbözteti azt a történettípust, melyben a cselekmény a szerelmesek megismerkedését és szerelmük beteljesülését követi nyomon, valamint azt a narratív sémát, melyben hős és hősnő a történet kezdetén már házasok, és a film a frigyét követően felmerülő problémákat, a házas felek válását és/vagy újraházasodását mutatja be könnyed, vígjátéki hangnemben. „Ezekben a filmekben a screwball páros nem a film záró, hanem kezdő jelenetében talál egymásra. A páros társadalmi integrációja már megtörtént – összeházasodtak – és a film azon erőfeszítéseiket követi nyomon, hogy önállóan, illetve házaspárként is megőrizzenek valamiféle saját identitást a legradicionálisabb társadalmi intézményen, a házasságon belül. Előfordulhat a hősök között világnézeti vagy munkahellyel kapcsolatos konfliktus, de a valódi feszültség magából a nehézségekkel teli házastársi kapcsolatból fakad, amelytől egyszerűen nem lehet megszabadulni. [...] Antagonizmusuk nem társadalmi-gazdasági különbségeikből vagy eltérő társadalmi háttérükből fakad, hanem pusztán abból a tényből, hogy túl jól ismerik egymást.”

A hollywoodi filmek tehát gyakran tárgyalják vígjátéki keretek között, központi cselekményelemként a házasság nehézségeit. Érdemes azonban megjegyezni, hogy noha a harmincas évek első éveiben, vagyis a hollywoodi cenzúra rendszer szigorú alkalmazását megelőző *pre-code* korszakban készült filmek gyakorta éles kritikával illetik a házasság intézményét, valamint a házasságon belüli egyenlőtlen nemi viszonyokat, 1934-et követően, vagyis a *post-code* érában már jóval konzervatívabb attitűd jellemzi a műfaj darabjait. Bár a *post-code* korszakban készült romantikus vígjátékok cselekménye is felvillantja a szóban forgó problémákat, a történet végén a felek rendszerint kibékülnek egymással, és bizonyos esetekben a problémák tényleges megoldása is elmarad. „A *pre-code* korszak romantikus vígjátékait a merész témafelvetés és a modern női szerepek melletti hittétel jellemzi. A szexualitás





témája nyíltan és kendőzetlenül jelenik meg ezekben a filmekben, és gyakran központi szerepet játszik a történetben a házasságon kívüli szexuális élet. Ernst Lubitsch *Mind a kettőt szeretem* (*Design for Living*, 1933) című filmjében egy nő és két férfi él furcsa, se veled-se nélküled kapcsolatban. Bár a lány, Gilda a film második felében hozzámegy egy harmadik férfihoz, a film válással és az édeshármás reintegrációjával végződik. A film zárata tehát azt sugallja: bár a szokatlan kapcsolatok és a szabados szexuális élet is rejt buktatókat és okozhat bőséges szívfájdalmat, de működőképesebb alternatíva, mint a monogámia és a házasság.

Klasszikus példa ezzel szemben a házasságon belüli problémák *post-code* korszakbeli tematizálására az 1937-es *The Awful Truth*, melyben a történet kezdetén a két főszereplő, Jerry (Cary Grant) és Lucy Warriner (Irene Dunne) házassága válságba jut, ugyanis mindkét fél részéről felmerül a másik hűtlenségének gyanúja. A felek beadják a válókeresetet, és a történet innentől a válás véglegesítéséig hátralévő három hónap eseményeit mutatja be, mely időszak alatt

**„A nő megzabolásának eszköze”**  
(Bánky Viktor: *Házassággal kezdődik*, 1943 – Hajmássy Miklós és Muráti Lili)

előbb Lucy, majd Jerry próbál meg egy harmadik személyvel új életet kezdeni. Időközben azonban mindketten megbánják elhamarkodott döntésüket, és a válás véglegesítését megelőző napon úgy döntenek, mégis együtt maradnak. A film zárata azonban vegyes érzéseket kelthet a nézőben, a válást okozó konfliktus ugyanis sohasem tisztázódik és megoldás sem születik rá: nem derül ki, hogy a házastársak tényleg megcsalták-e egymást, így a képtelenség és az őszintétlenség érzése a *vége* feliratot követően is megmarad.

Azzal, hogy az 1931 és 1944 között készült magyar romantikus vígjátékok igen ritkán tesznek meg főszereplőnek házasság feleket, a házassággal járó konfliktusok árnyaltabb ábrázolását eleve elkerülik. A korszakban készült 176 romantikus vígjáték közül mindössze négy film játszódik a főszereplők házasságkötését követően: a *Házassággal kezdődik* és az *Azurexpressz* története közvetlenül a frigyel megelőzően veszi kezdetét és a cselekmény egy, az igen kimondását követően szinte azonnal válságba jutó házasság történetét mutatja be, a *Hotel Kikelet* (Gaál Béla, 1937) és a *Piri mindent tud* hősei pedig a film kezdetén már jó ideje házasságban élnek.

A házasság kritikája tehát jobbára humoros elszólásokra korlátozódik, melyek gyakran nem is a főszereplők, hanem a mellékkarakterek szájából hangzanak el. Ezen ríposztok visszatérő eleme, hogy a szerelem/boldogság és a házasság egymást kizáró tényezők. A *Fizessen, nagysád!* (Ráthonyi Ákos, 1937) egyik mellékkaraktere (Latabár Kálmán) szerint „[...] a szerelem betegség. És mivel gyógyítható? Legbiztosabb ellenszere a házasság. [...] Egymás mellett kell lenni sülve-főve a szerelmeseknek. [...] Vagy elválnak, vagy összeházasodnak, de a szerelemnek mindenesetre vége.” A *Szerelemből nő-sültemben* (Székely István, 1937) ugyancsak két mellékszereplő között hangzik el hasonló párbeszéd:

„- Hat hónap alatt én már rég el voltam válva.

- Maga nős volt? Nem is tetszett mondani.

- Miért mondtam volna? Bárányhímlőm is volt, azt se mondtam.

- De Barna úr, hogy lehet a házasságot a bárányhímlőhöz hasonlítani?

- Hát nem is hasonlítom, mert a bárányhímlőből hamar kigyógyul az ember.”

A *3:1 a szerelem javára* (Vaszary János, 1937) című filmben a futballcsapat menedzserének, Udvari Gábornak (Dénes Oszkár) a barátnője, Margó (Kiss Manyi) mindenáron férjhez akar menni. Amikor bejelentkeznek egy hotelba, a következő párbeszéd hangzik el kettőjük között:

„- Egymásba nyíló szobák? Ezt nem szeretem.

- Miért, kis bogaram?

- Remélem, kulccsal be lehet zárni.

- Na de hát miért ez a nagy elővigyázatosság?

- Mert addig nem léped át a küszöböt, amíg feleségül nem veszel.”

Később a szálloda éttermében Margó ismét előhozakodik a házasság kérdésével:

„- Ereszd el a kezemet. Nyilvános helyen vagyunk, és tudtommal még nem vettél el feleségül.”

Majd vacsora után a szállodaszobájukban Margó mérgeiben földhöz vág egy vázát.

„- Nesze.

- Ha az egész berendezést összetöröd, akkor se veszek el.

- Miért nem?

- Mert imádlak, és nem akarlak elveszteni.

- Na de miért veszítenél el, hogyha elveszel?

- Mert az első napon megfojtanálak.”

A *Miért?* hősnője (Muráti Lili) ellenben saját maga vall a házassággal kapcsolatos kételyeiről: „Én azt hiszem, hogy a legtöbb ember azért házasodik össze, mert nem ismerik egymást. És amikor megismerik egymást, sokszor el is válnak.”

#### A SZABAD PÁRVÁLASZTÁS LEHETŐSÉGE

A szabad párválasztás lehetősége a függetlenségnek az a minimuma, ami nem csak a férfi főhősöket, de a vizsgált magyar filmek női főszereplőit is megilleti. A hősnő vagy eleve maga dönti el, hogy kihez megy férjhez, vagy

pedig a szülői tiltás dacára találja meg a boldogságot szíve választottja mellett (például Heinz Hille: *A vén gazember*, 1932; *Egy éj Velencében*).

A nő függetlensége, illetve egyenrangú félként történő ábrázolása fontos vizsgálati szempont a hollywoodi romantikus vígjátékokkal kapcsolatban is. A screwball comedy-t ebből a szempontból haladó trendként tartják számon, mivel ezekben a filmekben a hősnő magabiztos, öntudatos és önálló, aki azzal, hogy a párkeresés és az udvarlás terén domináns félként jelenik meg, felforgatja a hagyományos nemi szerepeket. Katherine S. Woodward a harmincas-negyvenes évek romantikus vígjátékait *egyenlőségi vígjátéknak* nevezi, mely meghatározása szerint „az a hollywoodi műfaj, amely a hőst és hősnőt egyenlő felekként mutatja be, és amelyben a férfi és nő egyenlősége a narratíva és a formai elemek fő strukturáló elve.” A screwball comedy-t az egyenlőségi vígjáték harmincas évekbeli, az úgynevezett *dolgozó nő vígjátékot* pedig a negyvenes évekbeli megvalósulási formájának tekinti. „A hős és hősnő részben azért egyenlő, mert a nő ugyanazon erősségeknek adja tanújelét, melyek hagyományosan kizárólag a férfiak sajátjai. Az egyenlőségi vígjátékban a hősnőt nem az olyan sztereotíp női erények jellemzik, mint az érzelmesség és támogatás, melyek visszatérő elemek a hollywoodi filmekben [...]. Ehelyett a hősnő a hőshöz hasonlóan intelligens, talpraesett, tájékozott és független, aki aktívan befolyásolja például a cselekmény alakulását, a párbeszédet vagy a történet helyszíneit. A hősnő egyenlősége ugyanakkor tetten érhető abban is, hogy ugyanazokat a nyilvános és személyes tereket birtokolja, mint a hős. A screwball comedy-ben a hős és hősnő elsősorban személyes terekben jelenik meg, a dolgozó nő vígjátékban a nyilvános és a személyes szférában egyaránt. Az egyenlőségi vígjátékokban a hősnő ugyanazt a szabad cselekvési jogot gyakorolja, mint a hős: azt csinál és úgy viselkedik, ahogy csak akar.”

Mások ugyanakkor arra hívják fel a figyelmet, hogy a nők szabadsága és szabad döntési joga a screwball comedy-ben igen szűk keretek közé szorul, jelesül a magánélet territóriumára: maguk dönthetik el, hogy kihez

szeretnének férjhez menni. Vagyis a hősnők számára a legvégső cél kivétel nélkül a házasság. Ahogy Claire Mortimer fogalmaz: „A screwball comedy hősnője különösen radikálisnak tűnhet az 1930-as évek közhangulatát tekintve. Talpraesett, eltökélt és határozott, manipulációra és megfélemlítésre kész annak érdekében, hogy megszerezze a szeretett férfit. Rendkívül független és tudja, mit akar, ugyanakkor csak egy férfi szerelmén keresztül érheti el a boldogságot. Dacára azonban az erős nő ezen jellemzőinek, a műfajt ebben a tekintetben alapvetően konzervatívnak is lehet tekinteni. A screwball hősnő örült és kiszámíthatatlan, képes arra, hogy egy férfi életét teljesen felforgassa, és mértéktelen energiával rendelkezik. Ebből a szempontból fenyegetést jelent a társadalomra, tehát meg kell fékezni őt a házasság korlátai segítségével.” Ugyanakkor Woodward is megjegyzi, hogy a dolgozó nő vígjátékok nem feltétlenül a férfi-nő egyenlőség szószólói, ugyanis visszatérő konfliktus ezekben a filmekben, hogy működőképes lehet-e a szerelmesek közti kapcsolat, hosszabb távon pedig a házasság, ha a nőnek a férfihöz hasonlóan saját karrierje van (George Stevens: *Woman of the Year*, 1942; George Cukor: *Adam's Rib*, 1949).

Jó példa erre a *Woman of the Year*, mely azt a kérdést járja körül, hogy a házasság során milyen problémákat generál, ha a nő a férfihöz hasonlóan önálló, független és karrierista. Míg a cselekmény első fele azt mutatja be, hogy a *The New York Chronicle* sportújságírója, Sam Craig (Spencer Tracy) hogyan próbálja meghódítani az ugyancsak a lapnál dolgozó, lenyűgöző intellektusú, sikeres politikai újságírót, Tess Hardingot (Katharine Hepburn), a frigyét követően a történet központi konfliktusát az adja, hogy Tess nem a hagyományos nemi sztereotípiák – és a főhős – által elvárt módon viselkedik. A hősnő ugyanis a házasságkötés után is folytatja karrierjét: diplomata édesapa (Minor Watson) gyermekeként jó viszonyt ápol a legfelsőbb politikai körökkel és aktívan részt vesz az ország világháborús politikájának alakításában. Közös otthon teremtése helyett elvárja, hogy a férfi költözzön az ő lakásába, mert nem tartja praktikusnak, hogy ő változtassa meg a cí-

mét és a telefonszámát. Már magával a házasságkötéssel kapcsolatos attitűdjére sem felel meg a nőkkal kapcsolatos közhelynek: kettőjük közül ugyanis Sam az, akit izgalommal tölt el az esküvő tervezgetése (a dátum és a ruha kiválasztása), míg a hősnő hozzáállása praktikus: szeretne minél előbb túlesni a procedúrán. A nászéjszakájukat is munkával tölti, ugyanis ekkor érkezik az országba egy magáról hetek óta semmilyen életjelet nem adó, a Gestapo elől menekülő jugoszláv államfő (Ludwig Stössel), akinek első útja a hősnőhöz vezet. Tess számára pedig az, hogy egy olyan emberrel töltsse az estét, aki a világháború kellős közepén első kézből tud információt szolgáltatni a balkáni helyzetről fontosabb esemény, mint a férjével töltött első közös éjszaka. Mindeközben Sam a hagyományos nemi sztereotípiák szerinti női pozíciót foglalja el: folyamatosan arra vár, hogy Tess a munkája és hazafias kötelességei mellett a magánéletükre is időt tudjon szakítani. A kapcsolat azonban akkor kerül igazán komoly válságba, amikor Tess – mivel nem tartja praktikusnak, hogy saját gyermeket vállaljanak – Sam előzetes megkérdezése nélkül örökbe fogad egy görög menekült kisfiút, akivel ezt követően semmi ideje sincs foglalkozni. Tess akkor jön rá, hogy hibát követett el, amikor özvegy édesapja és a honi feminizmus élharcosaként tisztelt keresztanyja (Fay Bainter) összeházasodik, mert utóbbi rájön, hogy az élete csak feleségként lehet teljes. Ezt követően Tess is visszatér Samhez, és egy megalázó jelenetet követően, melyben kiderül, hogy az idő közben az *év asszonyának* megválasztott hősnő a hagyományos női erények és képességek terén annyira hasznavehetetlen, hogy kávéfőzésre és gofrisütésre is tökéletesen alkalmatlan, megígéri férjének, hogy ezentúl méltó felesége és társa lesz.

## SZERELMI HÁZASSÁG ÉS ÉRDEKHÁZASSÁG

Mivel a romantikus vígjátékok központi témája a szerelem keresése, az anyagi szempontokat előtérbe helyező érdek-házasság értelemszerűen nem lehet megoldása ezeknek a történeteknek. Ahogy Vajdovich Györgyi fogalmaz: „A pusztán anyagi érdekből való házasságot a kor embere is erkölcsileg elíté-

lendőnek tartja, ez több filmben meg is jelenik, így az érdekházasság nem jelenhetne meg pozitív végkifejletként a szerelmi filmek értékrendje szerint.” A szerelmi és az érdekházasság szembeállításáról pedig a következőket írja: „Ezen történetek minden esetben a szerelem mítoszára épülnek, még a legelőnyösebb parti esetén is úgy kell megjeleníteni a házassághoz vezető utat, mint ami kizárólag a szerelem miatt következett be. Az ennek révén elnyert vagyon vagy rang csak egyfajta bónusz, járulékos jutalom.

Elvértve előfordul, hogy a jó parti „megfogásának” szándékát nevesítik, azonban ebben az esetben is akad valami enyhítő körülmény. A *Maga lesz a férjem* hősnője például el is mondja, hogy neki az a nagy álma, hogy jól menjen férjhez, csak éppen nem azt a férfit akarja behálózni, akihez végül hozzámegy. A *csúnya lány* szegény titkárnője is már elég hamar tudja, hogy ő meg akarja szerezni magának jól szituált főnökét, ám ezt a film úgy mutatja be, hogy ő csak bosszút akar állni azért, mert az ügyvéd minden nő elől megszőkött, akikbe korábban beleszeretett, hogy egyiket se kelljen elvennie feleségül. Feltételezhető, hogy a *Meseautó*-típus sikerének egyik kulcsa éppen ez: a filmek megmutatják a kor létező társadalmi különbségeit, történetbe öntik a társadalmi felemelkedés sokakban meglévő vágyát, melynek egyik lehetséges formája a jó házasság, de közben mindezt szerelmi történetként prezentálják, vagyis tagadják az erre való törekvést. Ezek a történetek egyszerre jelenítik meg a nézőtérre ülő átlagember álmait („megtalálni álmaink lovagját”) és valós vágyait („megfogni magunknak a vezérigazgatót és a házasság révén felemelkedni”), miközben az érdekházasság lehetőségét eleve tagadják.”

Az elemzett vígjátékok mellett jellemzően az érdekházasság és a szerelmi házasság közti választás konfliktusát is kerülik. A cselekmény úgy épül fel, hogy ha a hősnőnek vagy hősnőnek látszólag választania is kell az érdekházasság által biztosított magasabb társadalmi pozíció vagy anyagi gyarapodás alternatívája és az igaz szerelem között, a kezdetben lemondásnak tűnő opció végül mégsem bizonyul annak: a rosszabb anyagi helyzetű, de a lelki feltételeknek megfelelő fél idő



közben meggazdagszik, vagy a szegénynek és alacsony származásának hitt szerelmesről kiderül, hogy valójában gazdag és előkelő származású. Előfordul olyan eset, amikor eleve fel sem merül a szerelmi és az érdekházasság közti választás konfliktusa, mivel a szeretett személy a hősnél/hősnőnél eleve gazdagabb vagy magasabb társadalmi osztályba tartozik. A *Varjú a toronyórán* (Rodriguez Endre, 1938) középosztálybeli, átlagos anyagi helyzetű hősnője (Egry Mária) gyerekkora óta szerelmes a felső középosztálybeli, jómódú földbirtokosba (Rajnay Gábor), az *Úrilány szobát keres* (Balogh Béla, 1937) Klárijája (Zilahy Irén) pedig érdek nélkül szeret bele a nálánál sokkal jobb anyagi helyzetű sztárügyvédbe (Somló István).

Egyes történetekben a szegény, alsóbb társadalmi osztályba tartozó félről kiderül, hogy mégis gazdag, örökölt, vagy szorgalma és kitartása eredményeképpen időközben komoly szakmai sikert ér el. Az *Elnökkisasszony* (Marton Endre, 1935) hőse, Török István (Jávor Pál) például állástalan textilipari mérnök, akit csupán a vakszerencsének köszönhetően alkalmaznak a Várkonyi Textilműveknél, ugyanis elterjed róla az a hír, hogy a gyár újonnan kinevezett elnöknőjé-

**„A házasság konfliktusait kerülik”**

(Székely István: Szerelemből nőszültem, 1937 – Ráday Imre, Erdélyi Mici és Kabos Gyula)

nek, Várkonyi Zsuzsának (Muráti Lili) a kedvese. Bár Török társadalmi szempontból és anyagilag is rosszabb helyzetben van Zsuzsánál, a film végére a textilipart megreformáló nagyszerű találmánya révén a gazdag lány méltó társává válik. Zsuzsa számára tehát nem jelent lemondást, hogy Török Istvánt választja másik kérése, Kollár vezérigazgató (Törzs Jenő) helyett.

A *Sok húhó Emmiért* (Szlatinay Sándor, 1940) hőse, az elszegényedett Málnásy Gábor (Jávor Pál) a történet kezdetén érdekházasságot készül kötni. Ekkor azonban felbukkan az életében egy rejtélyes lány, Emmi (Szelezky Zita), aki azt hazudja, hogy Gábor komornyikjának (Csortos Gyula) a lánya, és teljesen felforgatja a főhős életét. A történet végére Gábor beleszeret Emmibe, és úgy dönt, hogy a gazdag parti helyett őt választja, holtan így meghíúsul a bank által kilátásba helyezett kölcsön. Csak a zárójelenetben, az oltár előtt tudja meg, hogy Emmi valójában egy jómódú család sarja, így Gábor számára a választás mégsem jelent lemondást: szerelmi házasságot köt úgy, hogy a lány hozománya révén valószínűsíthetően anyagi helyzete is rendeződik.

(Folytatjuk)



ALAIN RESNAIS 100

# Az életmű cserepei

BIKÁCSY GERGELY

**ALAIN RESNAIS UGYAN MÁS STÍLUSBAN FORGATOTT, MINT A NOUVELLE VAGUE RENDEZŐI, DE ELSŐ REMEKEIVEL HOZZÁJÁRULT A MODERN FRANCIA FILM ÁTTÖRÉSÉHEZ.**

**A**lain Resnais (1922-2014) mind filmtörténeti súlyával, mind hatalmas és gazdag életművével a filmművészet legfontosabb alkotói közé tartozik. Hogy a legnagyobbak közé sorolandó-e? Száz éves évfordulója idején erre bizonytalan a válasz, ha van egyáltalán.

Barátjával, Chris Markerrel együtt indulásakor a dokumentumfilm új lehetőségeit kutatta, zavarba ejtve korai és még inkább mai, kései nézőjét. Tudományos rövidfilmek hangulata sugárzott e művekből, az értékük azonban más, világuk tágasabb volt. Resnais képzőművészeti tárgyú, montázs-technikára építő kisfilmjei (*Van Gogh*, 1948; *Gauguin*, 1950; *Guernica*, 1950; *A szobrok is meghalnak*, 1953) a montázs következetes, szigorú alkalmazásával tűntek ki. Első, e stílust továbbfejlesztő remekműve, a *Világ emlékezete* (1956) a Francia Nemzeti Könyvtárt választja helyszínéül, irgalmatlan hosszú kocsizásokkal az üres olvasóteremben és a könyvtárfolyosókon. Nem a könyvtárról akar szólni csupán, hanem az emberi emlékezet lehetőségeiről. Az *Éjszaka és köd* (1955) a cenzúra miatt később kerül moziba, hasonlóan hosszú kameramozgásokkal pásztázza a történelmi tethelyet, az üres, téli, örökre befagyott koncentrációs tábor. A technika itt már súlyos tartalomává vált.

Ugyanennek a variációját látjuk majd a Hiroshima-múzeumban, első játékfilmjének híres hosszú képsorával. Szinte önálló, nagyerejű kisfilm ez a művön belül. A végtelenbe nyúló kocsizás talán kérdőjel-zuhatagnak érezhető: lassú és kínzó kérdőjelhullámvágás, a gyors vágások viszont

mind-mind megannyi felkiáltójel. Miként Antonioni, Alain Resnais is mintegy bevezetéképpen néhány dokumentumfilmmel roppant magasra, „filmtörténeti magasságba” emelte a műfajt. A filmnyelvi forradalom, mint nem egy nagy rendezőnél, előbb dokumentumfilmjeit fűtötte át. Következetesség, mérnöki tudatosság – minden korabeli kritika és elemzés felfigyelt legfőbb vonásaira. „A legnagyobb vágó Eisenstein óta.” – írta Godard, még 1958-ban, Resnais játékfilmrendezői indulása előtt.

A *Szerelmem*, *Hiroshima* (1959) egyszerűen a modern film élére röpítette. Óriási viták dúltak körülötte, főképp a hősnő magánéleti múlt-drámája és a kollektív pusztulás képeinek egymásba-játszatása miatt. Múlt-univerzumok komor játéka? Gondolatkísérelt gyors vágások és semmibe vesző, lassúnál is lassúbb kocsizások feleselésével? Történelemfilozófiai vita? A *Hiroshima* végtelenségig kitarított jelenideje kínzóan erősíti a film igazi tárgyát, a Múlttal való birkózást, a múlt lebírhatatlan erejét, az emlékezés felelős tehetetlenségét.

Marguerite Duras első forgatókönyverzióját nem fogadta el: „Ne gondolj a kamerára, írd teljesebben függetlenül a filmtől”. Szerencsés kérés volt, Duras örömmel fogadta el. Később saját filmjeiben is a szöveg, a próza vezette képzetelemek kameráját.

Sacha Vierny valóságos kamerája mintha pompeji élőhalottakat örökítene meg szemcsés festmény-fotókkal: semmi más nem létezik, csak a holttá vált, megfagyott múlt. „Semmit sem láttál Hiroshimából” – hangzik a film vezérmotívuma. Marguerite Duras

szövege bámulatos egyensúlyozás egy szikár prózavers és egy patetikus, kínzó jajkiáltás között.

„Semmit sem láttál Marienbadban...” – mondhatnánk, a *Hiroshima* híres sorát parafrázálva. Abban azért mintha a teljes szakirodalom, és a filmet többször megtekintő nézők példásan egyetértenek, hogy alig képzelhető választékosabb filmnyelv, mint ami itt látható. Bámulatos: a filmművészet egyik (vagy legnagyobb) csúcsa – ha a filmművészet azonos saját formanyelvével és nem több. Mivel szerintem a filmművészet olykor azért több is lehet, elismerésem kitar, de nem növekszik az évtizedek múltán.

A *Tavalý Marienbadban* (1961) premierjekor sokan emlékeztettek a némafilm-történet elfeledett remekére: *A hontalan asszony*, Germaine Dulac műve akár tudatosan, akár nem, egyik értékes előzménye a *Marienbadnak*. Némafilm-érték, választékos, és keveseknek szóló (akkor: modernista) irodalom, nem, dehogyan *nouvelle vague*, hanem *nouveau roman*... Sokrétegű irodalmiasság és választékos képi nyelv – nem csoda, hogy André Breton elutasította a filmet, és ezzel az ő szürrealista eszményétől mindig is idegennek érzett hangot, dallamot. Cocteau képviselte szerinte már a húszas évektől azt a „költői irodalmiasságot”, ami őt a modern művészetben mindig zsigerileg zavarta.

A *nouveau roman*, ideértve Robbe-Grillet mellett a besorolhatatlan Marguerite Duras-t, egy-másfél évtizedig befolyásolta a francia filmet, leginkább Resnais-t. (Nem feledve, hogy Robbe-Grillet és Duras rendezőként is új minőséget hozott, esetükben fel sem merül a szürrealizmus) A korai Resnais-filmek körüli vitákban mindig, csillapíthatatlanul ott lapangott a kérdés: maga a rendező a szürrealizmus tanítványának vallotta magát, és bántotta Breton elutasítása.

Mai távlatból mégsem a hol zavaró, hol bámulatos irodalmi érték (vagy bizarr melléfogás) a szembeszökő, hanem legalábbis Resnais műveiben a montázs-technika, a film ősi nagy viadala saját képi nyelvével. Alain Resnais ebben a tekintetben nem úttörő, miként Duras, hanem a régi, ősi nagy mozgókép-nyelvi Sziszifuszok (Abel Gance és Eisenstein) munkájá-



nak makacs követője. Így a dokumentarista úttörőből inkább dacos folytató, mondhatnánk „ösvény-nyitóból” képi utóvédharcossá vált.

A *Marienbad* „megfagyott zene”, mint ahogyan a fogalmat az építészetre használták klasszikusok. Furcsa elismerés, de ha furcsa is, a lebecsülés árnyalata nélkül. Ahogy Resnais-nekrológomban írtam (Filmvilág 2014/5): „Ha lenne „formanyelv-esztétika”, ezt a rejtélyes filmet kellene tanítani, elemezni, magyarázni, és főleg faggatni. Ötven éve kérdezik is, és ha nem kérdezik, annak az az oka, hogy kikerültek, mint egy megmászhatatlan és veszélyesen villózó üveghegyet. A kérdésekre jó, ha csalóka visszhang verődik a hegy tükör-falairól. Nem tudom, mennyire létezik képi visszhang, de ha mégis, az igényes néző ezt a visszhangot bámulja már ötven éve.

„Ez a tavaly sohasem történt meg, *Marienbad* pedig egyetlen térképen

**„Múlt-univerzumok komor játéka”**

(Alain Resnais: Szerelmem Hiroshima – Emmanuelle Riva)

sem szerepel. Ennek a múlt-nak nincs semmilyen realitása, azon a pillanaton kívül, amely alatt sikerült erőszakkal életre kelteni. s amikor végre diadalmaskodik, a legtermészetesebb módon

jelen lesz belőle, mintha mindig is az lett volna” –kommentálta saját forgatókönyvét Alain Robbe-Grillet. (Magyarul a teljes szövegeknyv Vigh Árpád fordításában olvasható az 1970-es, Nemeskürty István szerkesztette *Az édes élet – Forgatókönyvek* kötetben). A kamera bonyolult, lassú mozgásokat végezve járja-fürkészi a teret, míg az ember-alakok marionettként – olykor mintha fenyegető álmokba dermednének – mozdulatlanok. Alapszín itt a kontúros fekete, a luxushotel álmhálba készülők szanatóriumaként hat, ahol egy élesen fehér női ruha a sikoltás erejét sugározza. Robbe-Grillet és Resnais mérnökien tudatos a múlt és jövő kibogozhatatlan felelésének tüéles rézkarcával. Több elemző

szerint a hősnő fehérben – a múlt, ha a jelenet ismétlésekor fekete estélyiben látjuk – akkor a jelenben maradunk. Kicsit iskolás dolog volna, de nem, több gyors, enigmatikus vágás cáfolja: szerencsére kiszámíthatatlanabb ennél, és aligha „megfejthető” a *Marienbad* időrendje.

Sacha Vierny rendkívüli operatőri munkája tökéletesen szolgálja (és teremti meg) a film stílusát. A kamera látószöge majdnem minden jelenetben szándékosan más, mint személyes mindennapjaink látószöge. A felvevőgép művi, természetellenes lassúsággal mozog (vagy kelt optikai eszközzel közelítő mozgáshatást) – és ha felgyorsul, akkor a szél, a folyók, a hullámok siklómozgásával halad. Az idő és a tér egymást segítve, egymást formálva módosul.

A *Marienbad* premierjekor gyakran emlegették Proust időkezelésének párhuzamát. Ez is eltévedt párhuzam. Az irodalmi rokonság – már csak Robbe-Grillet, a forgatókönyvíró sze-



mélye miatt is – szinte tolkodóan kínálkozott a nouveau romannal.”

A Resnais-paradoxon ma, a centnarium idején is megfajtetlen még. Hiszen „a pálya lezárultával, két Alain Resnais látszik: a filmformanyelv újjítója meg a színpadi ihletésű cselekmény-bonyolítás kulturált virtuóza.”

Resnais-t nem lehet megérteni két későbbi, igényes nagy kudarca nélkül.

Az 1968-as *Je t'aime, je t'aime* tárgya Alain Resnais életműve első felének monomániája: mint előbb is, a memória, az emlékezés csapdája, az emlékezés kudarcai. Ebből a *Marienbad*hoz méltó film születhetett volna. Resnais azonban úgy széttörte, ezer illesztetetlen, sőt rosszabb: sikertelenül, hibásan összeillesztett cseréphalmazra zúta hősenek képzelt és valóságos múlt-darabjait, hogy modoros, agyonbonyolított film keletkezett. Minden képsora kellemetlenül csikorog, másrészt a rejtelmeskedéstől teljesen érdektelenné

válk. Módosítsuk a történet imént említett lényegét. Igazából nem álm-rekonstrukció, hanem tudományos kísérlet. Nem a főhős vívódik memóriájával, hanem egy tudóscsoport kutatja. Hősünk teljesen passzív, ha még legalább memóriájának áldozata lenne, de nem: vizsgálati alany marad. Minden a tudósok értelmezésétől függ. Itt a néző kutatómunkája is másodlagos.

A memória tudományos megközelítése, tudósi lehetőségei mindig érdekelte Resnais-t, az *Amerikai nagybácsi* (1980) például egy ismert „emberi viselkedés-kutató” tudományos műveire, elméletére épült. Az *Amerikai nagybácsi* azonban szerencsés csillagzat alatt született, a filmbeli tudós (Henri Laborit) érdekes, rokonszenves figura: jó érzéssel nem lép be a történetbe, kommentátor, rezonőr marad, a film ironikus humorát ő alapozza meg, és a rendező kiváló érzéssel erősíti.

**„Egyetlen térképen sem szerepel”**

(Alain Resnais:  
Tavalay Marienbadban  
– Delphine Seyrig)

A *Je t'aime* viszont egy tudományos kísérlet nem lepezett illusztrációja. Hőse életének megvalósult s csak lehetőségeket villantó (meg nem történt) epizódjait feleseltetik. Agykutatók elemzik kísérleti alanyuk képzeletének saját céljukra regisztrált képeit. Elveszünk a bonyolult kirakósjátékban. Ami a tudósnak érdekes, nem biztos, hogy a nézőnek is az. Intellektuális krimihangulata van, kellemetlenül és bosszantóan össze nem illeszthető puzzle.

E kudarca az önparódia szintjére húzta le rendezőjét. A film hőse (kórházi agyvizsgálat steril műhelyében) visszamenőlegesen keresgéli elveszett szerelmét, és az időrend teljes felbomlásával már nem tudja, két át- meg átsuhanó nőalak közül melyik is volt a szerelme, s mi történt vele, velük, és önmagával. A múlt széttört cserepei többször is „összerakódnak”, de többszöri változatukban is érdektelének. Párhuzamként



felmerül Chris Marker gondolati és képi remeklése, *A kifutópálya* (*La Jetée*, 1962), melyben az idő szétvagdalt foszlányai kínzó álomtragédiát igazolnak minden szétszórtott minutumban – szigorúan a mű fegyelmezetten megrajzolt határain belül. A *Je t'aime, je t'aime*-ből minden játékosság hiányzik, az idő széttört cse-repei semmit nem árulnak el, csak az alkotói kudarcot. A nagyot mondani vágyó film kínos elméleti kísérletté válik.

Resnais másik nagy kudarca: a *Providence* (1976) bevezető jelenete az *Aranypolgár* bevezetőjére emlékeztet. Utána gyorsan nagyon más lesz az egész, a legtöbb kritika észre sem akarta venni. Nagyon beteg és nagyon idős író delirál az első képsorokban. Chablis-t iszik, évek óta. (Minőségi bor, minőségi alkoholista, Resnais világában csak ezen a szinten lehet valaki drogos. Whisky? Nem, az Churchill itala volt, és bizony a halódó vén író játékát kiváló John Gielgud azzal az itallal kicsit hitelesebb volna.)

Resnais kamaszkora óta anglomán. John Gielgud hangjától (joggal) elbűvölődött. A filmnek minden főszereplője angol, az angol változat önmagát szétbeszélő angol szöveg, ebben a szózuhatagban Dirk Bogarde jeleskedik. Per-, vád- és védbeszédek, önálló hangjáték-betétek módján...

**„Kínos elméleti kísérletté válik”**

(Alain Resnais:  
Je t'aime, je t'aime  
– Claude Rich)

angol ironia. Az angol nyelv alkalmas erre, más nyelv kevésbé, az angol ironia lefordíthatatlan a francia pimasz szarkazmusára. Dirk Bogard nagy szózuhatagai rátelepszene az angol változatra. A francia nyelvű változat szöveg-rengetege teljesen más hangulatú, ám nem kevésbé hamis benyomást kelt. (Szinkronok tanulsága?) A dialógusok, monológok Resnais első remekműveiben soha nem illusztratívak. Prózaalköltészet hullámzik a képek fölött (*Hiroshima*), belső monológoknak ható kommentárhang (*Marienbad*). Itt viszont bosszantóak, mert realitásra is igényt tartanak. Erős műfajzavar érződik: a képzelet játéka átfordul a történetre ráülő bűnügyi, afféle igazi angol krimi műfajába. Menthetetlen.

Resnais a *Hiroshima* (Duras), a *Marienbad* (Robbe-Grillet), a *Muriel* (Jean Cayrol) majd a *Háborúnak vége* (Semp-run) után szerencsétlen kézzel választotta ki forgatókönyv-íróit. A *Providence* írója, David Mercer a példaadóan realista szemhatárú, sőt „dokumentáris kisrealista” (olykor ez adottságát jól kiaknázva szikár hangon szikár képi nyelvvel remekműveket alkotó) Ken Loach kiváló alkotótársa volt. Mercer önálló színpadi műveit az a bizonyos, nehezen meghatározható angol humor fűti át. „Művészi találkozása” Resnais-vel azonban példás

kudarc. Kean Loach és Resnais képzelete, művészete, alkotásai között Mercer nem tudott hidat építeni. Bizonyára más sem tudott volna.

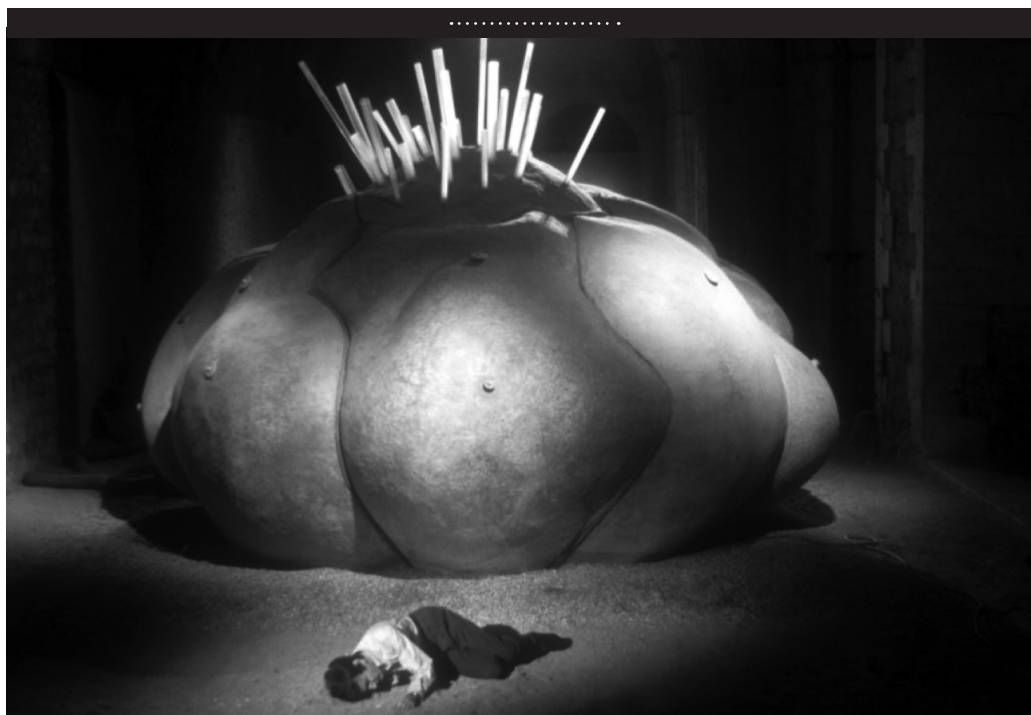
Érdemes lenne hosszabban és méltányosabban foglalkozni Alain Resnais „harmadik”, végső alkotói korszakának nem értéktelen, sok szempontból megbámulható néhány alkotásával. Egy hét évtizedes (!) alkotói pálya talán önmagában is érték, de Resnais kései életműve különös fordulatot hozott.

Először zárójeles mulatságnak hatott, hogy egy száz évvel azelőtti olcsó bulvárdarabot filmesített meg (Henry Bernstein *Mélo* című avitt színpadi sikerét), majd hamarosan kiderült: akkortól kezdve ezt az utat érzi magáénak.

„Ravaszabb ösvény” lett, mint hittük volna. Maradjunk csak a legérdekesebbnél. Egy csak Angliában igazán ismert író, Alan Ayckburd epizódsorozatát dolgozta fel, szerencsére francia ízléssel átdolgozva. A *Smoking – No smoking* a színpadi, a filmes (és talán az irodalmi) elbeszélsmódok szórakoztató játéka. Minden epizódjában két lehetőség adott a főszereplők előtt (Pierre Arditi és Sabine Azéma játssza, kitűnően érezve Resnais játékvezetői stílusát). Első epizód: a semmiből cigarettásdoboz hullik a kertbe. Aki megtalálja és rágyújt, egészen más történetbe kerül, mint, ha nem gyújt rá – és így tovább, körbe-körbe a film végéig, minden epizód minden következőjében.

Talán azért kiváló ez a könnyed film, mert Resnais és színészei csak annyira veszik komolyan, mint a kamaszok egy jó játékot. Nagyon. Viszont semennyire, ha „felöttes művészeti tanulságokat” keresnénk. Alain Resnais hosszú alkotói korszaka vége felé meggyőzően bizonyította, hogy, – ha a film formanyelvével régebben hiába birkózott olykor görcsösen, és végkimerülésbe kényszerítve a nézőt – a történetmesélés hétfejű sárkányával fölényes és jó humorral tud megküzdeni. A *Smoking – No smoking* mégiscsak felnőtteknek is élvezhető mozi: Molnár Ferenc és Ionesco találkozása a vágóasztalon.

Resnais – valamikor a *Hiroshima* és a *Marienbad* világhódító művész-alkotója – ezt az új, boldogító ösvényt – a szórakoztatását – többé már nem is hagyta el.





# TRAUMÁK HŐSEI

BATMAN ÉS JOKER  
BASKI SÁNDOR

## AZ ÚJ DENEVÉREMBER DEPRESSZIÓS, ÉS UGYANÚGY A TAXISOFŐR KÖPÖNYEGÉBŐL BÚJT ELŐ, MINT JOKER ÉS AZ INCELSEREGET VEZETŐ RÉBUSZ.

A képregényfilmek történetében még nem fordult elő, hogy egy rendező ne azzal az ígérettel állt volna munkába, hogy nagykorúsítja a műfajt. Már Tim Burton 1989-es Batman-filmjét is a karakter gyökereihez visszanyúló, sötét és komor vízióként harangozták be, és a Joel Schumacher-féle kitérőket leszámítva (*Mindörökké Batman; Batman és Robin*) a Denevérember későbbi inkarnációi is a drámaiság igényével léptek fel. A franchise- és univerzumépítés kötelezettsége ugyanakkor jelentősen megnehezíti a komplex karakterek kialakítását, a Marvel író-rendezői nem rendelkeznek azzal a luxussal, hogy szabadon formálják szereplőik sorsát, csak kölcsönbe kapják őket egy-egy film erejéig, helyettük a showrunner határozza meg, hogy honnan hová kell eljuttatniuk a jelentős marketingértékkel bíró figurákat.

Komolyabb szabadságot így csak azok az alkotók élvezhetnek, akik a kánonhoz mindössze érintőlegesen kapcsolódó vagy egy önmagába zárt univerzumon belül játszódó történettel dolgoznak. Ilyen többek közt a Netflix saját, New Yorkra korlátozódó Marvel-univerzuma (*Fegyverek, Jessica Jones, A Megtorló, Luke Cage, Vasököl*), az alternatív jövőben játszódó, a főhős halálával végződő *Logan – Farkas*, a képregényes alteregóját teljesen újraértelmező *Joker*, és Christopher Nolan Batman-trilógiája is. Ami közös ezekben a filmekben és sorozatokban, hogy a superhősműfajnál nagyobb presztízsű zsánerek eszköztárából merítenek a klasszikus gengszterfilmeknél a neowesternen át a pszicho-

lógiai thrillerig, illetve a fantasztikum mellőzésére törekednek – a szereplők többnyire nincsenek természetfeletti erő birtokában, és a fizika törvényei sem kerülnek zárójelbe.

A harmadik és talán legfontosabb kapcsolás az unortodox (anti)hősök közt az érzelmi sérülékenységre. A trauma a „hagyományos” képregényfigurák eredettörténeteinek is nélkülözhetetlen része, Logan, Jessica Jones, Megtorló, Batman vagy Joker realistább inkarnációi esetében azonban nemcsak az identitást, de a hétköznapokat is a feldolgozatlan traumák és fájdalmak határozzák meg. A koncepció lényege, hogy ha a latexruhába bújtatott superhősök létezése eleve összeegyeztethetetlen a néző által ismert valósággal, akkor legalább a drámai kidolgozottságuk hasonlítson a hús-vér halandókról szóló filmekére.

### PÁRHUZAMOS SZENVEDÉSTÖRTÉNETEK

A Marvel humorral felütött, tökéletesen bevilágított, családbarát superhőskalandjaival szemben a DC a komorabb és felnőttesebb víziók mellett kötelezte el magát, nem kis részben Christopher Nolan iránymutató Batman-trilógiájának köszönhetően. Elődeihez hasonlóan a brit rendező is egy olyan hőst kreált, aki teljes egészében korának, a kétezres évek közepének terméke volt. Christian Bale Denevéremberének az első részben (*Batman: Kezdődik!*) a saját félelmeit kellett legyőznie, hogy a folytatásban (*A sötét lovag*) képes legyen reagálni a Joker jelentette fenyegetésre. A várost heccből lángba borító őrült

anarchistát sokan az amerikai életforma elpusztítását célzó terrorizmus megtestesülésének látták, akivel szemben Gotham sötét lovagjának vállalnia kell a morálisan megkérdőjelezhető döntéseket is, beleértve a kínzást, a lehallgatást és a polgárok jogainak csorbítását. A végülében így hiába menti meg a várost, a népe szemében antihőssé, kitzasztottá válik, és csak a trilógiát záró *A sötét lovag – Felemelkedésben* nyeri el a megváltást egy újabb önfeláldozás révén.

Todd Philips Arany Oroszlán-díjas *Jokere* és a legfrissebb, Matt Reeves ál-





# Antihősök/antihősnők. Antihősök/antihősnők. Antihősök/antihősnők.

tal rendezett *Batman* egyaránt folytatja a trendeket, már ami a műfaj nagykorúsítását és a hősök, illetve antihősök evolúcióját illeti. Mindkét film minimalizálja a fantasztikumot, a *Batman* a sorozatgyilkosok (*Hetedik, Zodiákus*) és a konspirációs thrillerek, krimik (*Francia kapcsolat*), neo noirok (*Kínai negyed*), illetve a horrorok (*Fűrészes*) eszköztárából merít, míg az 1980-as évek elején játszódó *Joker* a kötelező vizuális referenciákat és néhány névazonosságot leszámítva teljesen kiszakítja magát a képregényfilmes keretek közül. A

Joaquin Phoenix által alakított, stand-up komikusi karrierről álmodozó Arthur Fleck nem excentrikus gengszter vagy a káosz nagykövete, mint elődei, hanem a társadalom peremére taszított szerencsétlen, akit családi traumái következtében kialakuló mentális betegsége és embertársai közönye tesz ön- és közveszélyes figurává. Robbanásig fokozódik benne a harag és a feszültség, és amikor önvédelemből végez a Wayne vállalat három üzletemberével, a korrupciós

rosi elit ellen lázadó tömegek ikonjává, hősévé válik akarata ellenére. Philips nem rajzol glóriát a feje fölé, de nem is démonizálja, csak felmutatja őt, mint egy széteső társadalom kórtünetét.

Az új *Batman* mintha ugyanebben az univerzumban játszódna, csak negyven évvel később. Gotham továbbra is a korrupciótól fuldoklik, az utcákat ellepíti a bűn és a mocskok, a város önjelölt védelmezője pedig ugyanúgy tele van haraggal és frusztrációval, mint Joaquin

## „Egy széteső társadalom kórtünete”

(Matt Reeves: *Batman* – Robert Pattinson és Jeffrey Wright)







Phoenix Jokere. Spirituális előképeik is hasonlóak, mindketten a *Taxisofőr* Travis Bickle-jének köpönyegéből bújtak elő – amíg Joker a naplójába jegyzi le, hogy mi a baja a világgal, addig a Robert Pattinson által alakított Batman személyesen

narrálja el a világfájdalmát. Arthur Fleck az eljelentéktelenedéstől szenved, úgy érzi, láthatatlan, abban sem biztos, hogy egyáltalán létezik, és Batman is felteszi magának a kérdést, hogy ha kétéves működése alatt semmivel sem lett kisebb a bűnözés, akkor van-e egyáltalán értelme annak, amit csinál.

Tim Burton verziójában, illetve a filmet inspiráló *A gyilkos tréfában* részben Batmant terhelte a felelősség azért, hogy megszületett Joker – Jack Napier az ő közreműködésével esik bele a vonásait eltorzító savba –, ami a két jin-jang karakter képregényekben is kihangsúlyozott egymásra utaltságának frappáns megjelenítése. Új inkarnációik esetében azonban már nem merülhet fel a „tyúk vagy a tojás” elsőbbségének kérdése, mindkettőjük a személyes traumáik és bűnös város kölcsönhatása formálja.

Batman, illetve Bruce Wayne esetében ugyanakkor ennél radikálisabb

#### „A tyúk vagy a tojás kérdése”

(Christopher Nolan:  
A sötét lovag –  
Christian Bale és  
Heath Ledger)

változtatásokat láttak indokoltak az alkotók. Egy olyan filmben, amely a privilegizált, korrupt és hangsúlyozottan fehér eliteket ostromozza, meglehetősen korszerűtlen hős egy olyan fehér milliárdos, aki ráadásul még jól is érzi magát a bőrében. Burton filmjében Wayne még mint kissé szórakozott, de nagylelkű filantrópként tűnt fel, Nolannál pedig eleinte a bohém playboy-t alakította, hogy elterelje a figyelmet az alteregójáról, később viszont készen állt arra is, hogy családjá reputációját feláldozva leleplezze titkos alteregóját.

Robert Pattinson búskomor Batmanjét ehhez képest annyira megbénítja a traumája, hogy már ahhoz sincs energiája vagy kedve, hogy a látszatot fenntartva eljátssza a trónörökös szerepét; amikor néha mégis kimerészkedik a külvilágba, csak önmaga árnyéka, mintha krónikus depresszióban szenvedne. Ennél fogva nehéz a szeméretvetni a privilegizált helyzetét, mert egy pillanatig sem élvezi, számára a pénz és a hírnév nem lehetőség, hanem kereszt – a korábbi adaptációkhoz képest itt még egyértelműbb, hogy valójában Bruce Wayne-ként visel maszkot.

#### OCCUPY GOTHAM

Batman képregényes eredettörténetében, illetve Burton és Nolan verziójában még a Wayne család tisztességéhez sem férhetett kétség, a *Batman: kezdődik!*-ben az árván maradt Bruce számára Thomas Wayne nemcsak apa, de példakép és inspiráció is volt. Az új feldolgozások világképébe már nem illik bele a gazdag, befolyásos, de egyben becsületes elit utópiája. A *Joker*-ben az idősebb Wayne arrogáns, empátiára képtelen figuraként jelenik meg, aki bohócoknak nevezi a fellázadó tömegeket, míg az új *Batman*-ből kiderül, hogy Bruce polgármesteri ambíciókat dédelgető apja felelős egy újságíró meggyilkolásáért. Pattinson Batmanjének így nemcsak a szülei elvesztését kell feldolgoznia, de azt is, hogy nem teljesen azok voltak, akiknek hitte őket – a film főgonosza, Rébusz ráadásul még a traumáját is relativizálja azzal, hogy rámutat, egészen más egy kastélyban megélni az árvaságot, mint egy valódi árvaházban. A várost terrorizáló férfiről később az is kiderül, hogy személyes oka is van nehezíteni a Wayne családra, mert megvonták a támogatásukat attól az árvaháztól, amelyben felnőtt, de Arthur Fleck gyerekkori traumái is részben a Wayne-házhoz kötődnek.

A Paul Dano által alakított, a zodiákus gyilkosról mintázott férfi valójában Joaquin Phoenix Jokerének politikailag tudatosabb verziója, és antihősként éppen úgy Batman torz tükörképeként funkcionál, mint Joker képregényes variánsai. Nem is szupergonoszként, hanem hősként, a város megtisztítójaként tekint magára, és egészen a fináléig kizárólag korrupt politikusokat és maffiózókat gyilkol. Miután lelepleződik, pontosabban feladja magát, mint John Doe a *Hetedikben*, közli Batmannel, hogy ugyanazon az oldalon állnak, ugyanazokért a célokért küzdenek, és reméli, hogy a Denevérember csatlakozik a harcához. Nemcsak a városról kiállított diagnózisuk – Batman filmindító monológjait akár fel is lehetne cserélni Rébusz online kirohásaival –, de még választott gyógymódjuk is hasonló, mindketten a félelmet akarják elültetni a bűnösök szívében.

Rébuszt és Batmant is a bosszú mozgatja, utóbbi a film elején közli is, hogy „Én vagyok a Bosszú”, majd amikor a fináléban ugyanezt a mondatot visszahallja Rébusz egyik követőjétől, akit a saját kódját megszegve kis híján halálra ver, felismeri, hogy ő maga az *incel* terroristák egyik fő inspirációja.

**„A káoszról és a pusztulásról monologizál”**

(Todd Phillips: Joker – Joaquin Phoenix)

Reeves filmjének tétje valójában nem is Rébusz megállítására és a város fizikai pusztulásának megakadályozására – ez nem is sikerülhet, a bombák felrobbannak, az árvíz elsöpri a belvárost –, hanem az, hogy a démonai által megkísértett Wayne/Batman el tud-e jutni odáig, hogy a félelem helyett a reményt válassza. A döntés kimenetele persze nem lehet kérdéses, a város hőse a szövetségesei, Gordon hadnagy, Selina Kyle, a lelkiismeretét képviselő Alfred, illetve a változást ígérő új polgármester segítségével a szó legszorosabb értelmében kivezeti a túlélőket a fényre, miután önfeláldozását követően újjászületik a tisztítózivben. A film zárlatában pedig már nem a káoszról és a pusztulásról monologizál, hanem az összefogás erejét hangsúlyozza, ami nélkül nem lehet a sebeket begyógyítani.

A minden korábbiból traumatizáltabb és depressziósabb Batmannel tehát sikerült Reevesnek a korszellemhez igazítania hőstét, ahogyan az elitellenes gyűlölettől fűtött Rébusz és online követői is tökéletesen reprezentálják aktuális szorongásainkat a belülről érkező fenyegetésről. A témát valójában már Nolan is felvetette *A sötét lovag – Felemelkedésben*, de amíg a Bane

nevű terrorista által vezetett, tőzsdét megrohamozó tömeget sokan a világgazdasági válság után erőre kapó antikapitalista megmozdulások kritikájaként olvasták, Rébusz incelseregében már inkább a Trump és társai által inspirált populizmus ölt testet. Ebben a fénytörésben a korrupt elitekkel szemben kritikus hangot megütő *Batman* valójában a status quo visszaállítást szorgalmazza, azt javasolva, hogy az árnyékban, illetve a szürkezónában operáló önjelölt megváltók helyett próbáljunk meg újra hinni a megújulás ígéretével kampányoló politikusokban és intézményekben. Ez a végkicsengés egyben jól illusztrálja a különbséget egy képregényes univerzumhoz tartozó szerzői blockbuster és egy önálló szerzői vízió közt, mert amíg a *Batman* fináléjában muszáj felmutatni a reményt, a hasonló témákat boncolgató *Joker* nyitva hagyhatja azt a kérdést, hogy van-e kiút a káoszból.

**BATMAN (The Batman)** – amerikai, 2022. Rendezte: Matt Reeves. Írta: Peter Craig és Matt Reeves. Kép: Greig Fraser. Zene: Michael Giacchino. Szereplők: Robert Pattinson (Batman), Zoë Kravitz (Selina), Jeffrey Wright (Gordon), Paul Dano (Nashton), John Torturro (Falcone), Colin Farrell (Cobblepot). Gyártó: DC Films / Dylan Clark Productions. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 175 perc.







# A RÉGI ISKOLA

CLINT EASTWOOD IDŐS ANTIHŐSEI  
HUBER ZOLTÁN

## LASSAN HAT ÉVTIZEDE CSISZOLJA ANTIHŐSÉT CLINT EASTWOOD, FOLYAMATOSAN REFLEKTÁLVA AZ ÁLLANDÓ KÜLSŐ-BELSŐ VÁLTOZÁSOKRA.

A mikor hatvankét esztendősen szimbolikus gesztussal leszállt a nyeregből, talán maga Clint Eastwood sem gondolta, hogy az alkotói karrierje még csak ezután kezd igazán beledülni. Egészen szédítő belegondolni abba, hogy az utolsó westernjének szánt *Nincs bocsánat* és a trendteremtő *Maréknyi dollárért* között kevesebb idő telt el, mint az 1992-es önreflektív számvetés és a legutóbbi Eastwood-film, a *Cry Macho* között. Az pedig egészen egyedülálló, hogy a jellegzetes Eastwood-antihős közel hat évtizede itt van velünk és időről-időre számot vet önmagával.

Clint Eastwood minden szempontból páratlan alakja az amerikai popkultúrának. Nevezhetjük ikonnak, intézménynek vagy élő legendának, még ezek az egyébként nagy szavak sem írják le pontosan az idén kilencvenkettőt töltő Eastwood kikezdetetlen státuszát. Annak ellenére, hogy hosszú karrierje során a kritikusok rendre kétségbe vonták a színészi képességeit, sótlannak, merevnek és kifejezéstelennek tartva a játékát, illetve sokan rendezőként sem vették, veszik komolyan, nincs még egy olyan alakja az amerikai filmtörténetnek, aki mindkét területen annyira sikeres lenne, mint ő. Sem Redford, sem Huston, sem Welles.

Bár nyilvánvalóan nem árnyalt Shakespeare-alakításokra vagy forradalmi szerzői filmek rendezésére termett, Eastwood úgy érti az amerikai nép lelkét, mint ahogyan csak nagyon kevesen. Színészként és később rendező-

ként egy olyan ellentmondásos hőst hívott életre, aki a hatvanas-hetvenes évek felfordulásában is tette a dolgát. Az Eastwood-figura műfajokon és évtizedeken át csiszolódott, folyamatosan reagálva a változásokra, akár a világra, akár az újabb és újabb életszakaszokra gondolunk. Bár Eastwood az elmúlt másfél évtizedben keveset állt a kamera elé, az időskori szerepeivel nagyon tudatosan és érzékenyen ápolja saját mítoszát. Az általa teremtett sziklaszlár, öntörvényű antihős és a mögötte álló alkotó pedig mára szétválaszthatatlanul összeforrt.

Van abban valami egészen költői, hogy a tévé jól fésült és udvarias amerikai cowboy-sztárja egy Dashiell Hammett ihlette japán samurájfilm nem hivatalos olasz átdolgozásának köszönhetően talált rá arra az irányra, ami naggyá tette. Eastwood persze nem egyszerűen jókor volt jó helyen, hanem nagyon pontosan érzett rá arra, hogy Sergio Leone forradalmi western-variánsa teljesen más hőst kíván, mint a Wayne-féle fehér kalapos sheriff, akivel senki nem mer ujjat húzni. Eastwood hasonlóan impozáns megjelenésű, mint John Wayne, de ahogyan az ő megfontoltan mozgó szikár alakja a másik felé tornyosul, abban van valami nyugtalanítóan izgalmas titokzatosság. Wayne karizmatikus vezetőként vigyázza a kisközösséget, Eastwood lusta, cinikus macskaként szemlélődik és amikor eljön a megfellelő pillanat, azonnal lecsap.

A *Maréknyi dollárért* nemcsak a spaghettiwesternt hívta életre, de az akkor már rohamosan avuló Wayne-hős a korszellemhez jobban passzoló alternatíváját is felkínálta. A résnyre nyitott szemek, a kifürkészhetetlen arc, a sötét poncsó mögé rejtett kezek azt üzenik, ennek az embernek súlyos múltja lehet. Minderről azonban semmit nem tudunk meg, hiszen ez a fickó alig beszél, sőt, még neve sincsen. A Névtelen egyszerűen belovagol a városba és mindenkit lerendez, nagyjából úgy, ahogy a rosszak szokták csinálni. Az erkölcssei, motivációi és módszerei finoman szölvá megkérdőjelezhetők, többször nyers és meggondolatlan, a rejtélyessége és vadsága mégis rendkívül vonzó.

Az Eastwood-hős magáról tesz a szabályokra, a tanácsokra és a vele kapcsolatos véleményekre, őt a jónak és rossznak valami ösztönös ősi felfogása vezérli. A Névtelenhez hasonlóan Piszkos Harry sem a szavak és az átgondolt, több oldalról megvitatott stratégiák embere, cserébe viszont elvégzi a munkát, amit már régen el kellett volna. Callahan nyomozó bő egy évtizeddel megelőzte az izomtól duzzadó Reagan-korszakot és elszíszteget kemény egysorosokkal vágott rendet a bűnben és bürokráciában fulladozó városban, valóra váltva a közönség tudatosan talán meg sem fogalmazott vágyálmát.

Eastwood talán éppen azért képes egyetlen szempillantás alatt a korántsem makulátlan antihősei mellé állítani a mindenkori nézőket, mert maga is hasonlóképp gondolkodik. Eszköztelen játéka, hírhedten pragmatikus rendezői módszere a Névtelen és Piszkos Harry hozzáállását tükrözik. El kell végezni a feladatot, amit a sok pofázás, felesleges szabály és következmények miatti aggodás csak hátráltat. Eastwood főhősei (még akkor is, ha mostanában inkább csak elmeséli a történetüket, de már nem ő alakítja őket) ellentmondásos jellemek megkérdőjelezhető döntésekkel, de az eredmények őket igazolják.

Mindebben a szabadság fogalmának egy nagyon zsigeri felfogása köszön vissza, ami rímelt a nagy amerikai álom individualista felfogására. Hagyjuk egymást békén, a rinyálás és a paraziták (üggyvédek, bürokraták) hízalása helyett mindenki tegye a dolgát és akkor végül mindenkinek jó lesz. A magát libertariánusnak nevező Eastwood a hőseihez hasonlóan rendületlenül dol-



gozik, bármi történjék. Nem hódol be a változó politikai klímának, bármikor szembemegy akár a liberális hollywoodi irányvonallal, akár a jobboldallal. A vegyes kritikák és az erősen hullámzó pénzügyi sikerek ellenére rendületlenül variálja a már jól bevált történet- és hőstípusait. Az idő végül őt igazolja, hiszen nemcsak egyre jobb színész és rendező lett, de a közönség végleg a szívébe zárta. Egy újabb Eastwood-film esetében ma már-már másodlagos kérdés, hogy éppen milyen lett. Sokkal fontosabb, hogy újabb történettel gazdagodott a mítosz.

Az 1992-es *Nincs bocsánat* földközelbe hozta a legendát, erőteljesen felvilágosítva az árnyékos oldalt is. Bár a vadnyugatot ezzel a filmmel maga mögött hagyta, idősödő hősei kitartóan kutatták a helyüket a totálisan átalakult világban. A régi iskola felett látszólag eljárt az idő, az Eastwood-karakterek élő relikviák, akik parkolópályára kényszerültek, ám végül mindig előáll egy olyan helyzet, amit a korábban elavultnak bélyegzett tudásuk miatt

kizárólag ők tudnak megoldani. A feladatot elvégzik, frappáns példát mutatva a fiatalabb generációnak.

Az Eastwood-antihősök sorában a 2008-as *Gran Torino* nyitott egy újabb, minden korábbinál önreflektív fejezetet. Walt Kowalski a Névtelen, Piszkos Harry és Bill Munny alakmása, aki a nyugdíjas éveire teljesen magára maradt, a szó konkrét és átvitt egzisztencialista értelmében is. A helyszín szimbolikus, az amerikai ipar egykori fellekvára, az olcsó távol-keleti import alatt összeroskadó Detroit, ahol a régi világ látványosan pusztul. Kowalski az utolsó mohikán, aki még rendben tartja a gyepet és kéznél a puskáját. A gyerekei és unokái tiszteletlen semmirekellők, a környékre mindenféle népek költöznek, ő pedig haldoklik.

A *Gran Torino* erősen elrajzolja a régi Amerika pusztulását, kezdve a régi Amerikai pusztulását, kezdve a haspiercegés unokától a gazzal felvert utcáig és kiszáradt gyepig. Hiába szűri a fogai között az anyázásokat és küld el mindenkit a francba az öntörvényű Kowalski, a kemény

külső mögött felsejlik a nehéz múlt és a jéghideg magány. Nemcsak a generációja távozott és vált egyre inkább furcsa idegenné a saját környékén, de a világról megszerzett tudását sem tudja senkinek továbbadni. Az utolsó „meló” azonban felvillantja a megváltás lehetőségét, Kowalski pedig felismeri, hogy a korábban megvetett távolkeleti szomszédait segítve önmagát is megmentheti. Az egykori ellenség leszármazottai ráadásul olyan értékrenddel bírnak, ami sokkal közelebb áll Kowalski világlátásához, mint a saját unokái. Felülemelkedve végül a régi reflexein a végső párbajba már a törvényes utat követve fegyvertelenül száll be, megrendítő példát mutatva arra, hogy sosem késő megváltozni.

A csempész drogfutárnak állt virágkertésze csak látszólag lóg ki ebből a sorból. A megtörtént események alapján íródott filmben Eastwood ugyan nem szótlan és mogorva veterán, hanem bőbeszédű sármőr, ám Earl Stone pontosan annyira öntörvényű és tájidegen, mint Walt Kowalski.

**„Súlyos múltja lehet”**

(Clint Eastwood: *Gran Torino* – Clint Eastwood)





Most is kiderül persze, hogy a régi lesajnált munkamódszerei még a mexikói kartell esetében is kiválóan működnek, ám a főhős ezúttal is kénytelen szembenézni azzal, hogy magára maradt. Az eredeti cím (*The Mule*) jelentése minimum kettős, hiszen az öszvér szó nemcsak a drogfutárokat jelöli, de a makacs, nagy teherbírású igavonót is. Közben azonban teljesen elhidegült a családjától és még épp időben döbben rá arra, igazán csak ők számítanak, semmi más.

Earl Stone erkölcsi nyílván megkérdőjelezhetők, ám nem kis ironia van abban, hogy a mexikói drogkartell pénzén képes csak megmenteni például a helyi kisközösséget egyben tartó kocsmát. Eastwood folyamatosan fricskázza a mobiltelefonjukba vesző fiatalabb generációkat, de most is szembenéz a saját hibáival és megpróbál változtatni. A *csempész* esetében azonban nem az általa teremtett antihős, hanem maga a színész-rendező vet számot a múlttal és a bűnösségét bevallva kér elnézést a családjától. Az életrajzi adatok, a szigorú munkamorál és viharos párkapcsolatok ismeretében nem túl nehéz elképzelni, hogy Eastwood maga is elfeledkezett évfordulókról, iskolai fellépésekről, születésnapokról. Earl Stone apjától el-

hidegült lányát ráadásul Alison Eastwood alakítja, tovább erősítve a személyes áthallásokat.

A legutóbbi *Cry Macho* szintén eszményi cím és pompásan illik az idős Eastwood-karakterhez, holott egy 1975-ben megjelent regény évtizedeken át hánykódó megfilmesítéséről van szó. A színész-rendező, ha nem is konkrétan a régi vadnyugatra tér vissza, de a korábbiaknál erősebben idézi meg a western műfaját és a *Nincs bocsánat* után újra nyeregbe száll. Mike Milo a szó átvitt és konkrét értelmében is ösztört ember, akit a rábizott meló és a határ másik oldala, Mexikó ráz fel az apátiából. A fiú, akit vissza kellene hoznia az apjához az Egyesült Államokba, számvetésre kényszeríti az egykori rodeóst. Mike Milo nemcsak megtanítja a tizenhárom éves fiút lovagolni és állatokat gondozni, de arra is figyelmezteti, a macsó mentalitás szörnyen túl van értékelve. A példaképek követése helyett saját döntéseket kell hozni, majd a férfi a kínálkozó boldogságot is megragadja, a regény tragikus befejezésével ellentétben családi békére lelve a kis mexikói faluban.

Objektíven nézve a *Cry Macho* persze távolról sem nevezhető erős alko-

### „Öntörvényű és tájidegen”

(Clint Eastwood: *Cry Macho* – Clint Eastwood)

tásnak, a tény azonban, hogy a kamera előtt és mögött is egy elképesztő alkotói pályát maga mögött tudó kilencvenegy éves ember állt, igazán különlegessé teszi. Különö-

sen az öregedésből olcsó ízléstelen vicceket vagy sekélyes drámákat faragó geronto-filmekkel összevetve izgalmas, mennyire másképp viszonyul Eastwood a saját életkorához és imázsához. „Azt hiszed, hogy mindenre tudod a választ, aztán amikor megöregszel rájössz, hogy semmire nem tudod” – vallja be a filmbeli szerepében ötven évnyi rendezéssel és közel hét évtizedes színészi tapasztalattal a háta mögött, aki egykor Névtelenként vagy Piszkos Harryként tisztította meg a várost. Ha az antihőseivel esetleg nem is értünk egyet mindenben, ezt a fajta nyitottságot, önismeretet és bölcs önkritikát mindenképpen érdemes eltanulnunk tőle.

•  
**CRY MACHO – A HAZAÚT (Cry Macho)** – amerikai, 2021. Rendezte: **Clint Eastwood**. Írta: **N. Richard Nash** regényéből **Nick Schenk**. Kép: **Ben Davis**. Zene: **Mark Mancina**. Szereplők: **Clint Eastwood** (Milo), **Dwight Yoakam** (Polk), **Eduardo Minet** (Rafo), **Natalia Traven** (Marta). Gyártó: **Malpaso Pictures**. Forgalmazó: **HBO Go. Feliratos**. 104 per.





# NŐBEN AZ ERŐ

PAUL VERHOEVEN ANTIHŐSNŐI  
POZSONYI JANKA

A holland rendezőt sokféle címkével illették már a több mint fél évszázada tartó karrierje során: a filmjeiben ábrázolt, leginkább nők ellen elkövetett brutalitás és nemi erőszak miatt gyakran kiáltják ki nőgyűlölőnek, érdeklődését a szex és a meztelenség iránt izléstelennek tartják, túlzásokra építő stílusát szándékos provokációként értelmezik, és a római katolikus egyház képmutatásának leleplezése miatt az „istenkáromló”, néha a „sátánista” jelzők is megtalálják. Verhoeven valóban provokál, de radikalizmusa inkább a témaválasztásban, a műfajok és társadalom által elvárt szabályok felrúgásában és a főszereplői személyiségében mutatkozik meg. A Hollywoodban eltöltött harminc év után, 2006-ban vizs-

szatért Európába, és szülőhazájában elkészítette a *Fekete Könyvet*, 2016-ban pedig Franciaország felé fordult, ahol megszületett az *Elle*, majd 2021-ben a *Benedetta*. Mindhárom egy-egy izgalmas és ellentmondásos női főhőssel elmesélt történet, amelyben Verhoeven újfent szembeszáll egyik nagy ellenségével, a prudériával.

Verhoeven érzéki aszszonyaira gondolva, elsősre mindenkinek az *Elemi ösz-*

## VERHOEVEN A KÖZHIEDELEMMEL ELLENTÉTBEN NEM NŐGYŰLÖLŐ RENDEZŐ, CSAK EPPEN ERŐS ÉS ELLENTMONDÁSOS HŐSNŐI NEM ILLENEK BELE A SZTEREOTÍPIÁKBA.

Zsidó kémnő a náci tiszt ágyában, az erőszakolóhoz szexuálisan vonzó áldozat és egy lesbikus apáca a középkorban. Paul Verhoeven sokféle tabut döntögetett már a filmjeiben, ami az utóbbi években leginkább a céltudatos női hősein keresztül nyilvánul meg. A világ egyik legismertebb és talán leggyakrabban félreértett rendezőjének univerzumában minden a szex, az erőszak, a hatalmi és vallási

játszmák körül forog. Bármilyen kontinensen forgat és bármilyen témához nyúl hozzá – legyen az történelmi kalandfilm vagy erotikus thriller – előszertettel állít erős, vagy az erejét a játékidő közben felismerő nőt a középpontba, aki a karakán egyéniségével és szexualitásával veszi át a kontrollt az ellenség, a férfiak dominanciája és a nézői elvárások felett.

### „Szembeszáll nagy ellenségével, a prudériával”

(Paul Verhoeven: *Elle* – Isabelle Huppert)





tön jégcsákánnyal gyilkolószó ponyvaírója jut az eszébe, pedig már húsz évvel Sharon Stone kacéran keresztezett lábai előtt, az első nagyjátékfilmjében is a szex és a női erotika foglalkoztatta a rendezőt. Az 1971-es *Business is Business* két amszterdami prostituált pajzán humorú kalandjait követi a legkülönbözőbb fétisekkel és szexuális fantáziákkal kopogtató kuncsaftok között. Greet és Nel története egy másik rendező kezében tragikus drámába is átfordulhatott volna, de Verhoeven inkább a rá jellemző pajkosabb utat választotta, hogy a szexualitás hatalmáról, a testről, mint pénzkeresési eszközzel, és a nők férfiakra tett lefegyverző hatásáról meséljen.

Ez foglalkoztatta a pályája elején, és hollywoodi karrierje legnagyobb bukásában, a *Showgirls*ben is, amiben a szex és showbusiness városába, Las Vegasba érkező Nomi próbál a sztriptízbár színpadáról az erotikus varietéműsor sztárjává felemelkedni. A korabeli sajtó és a nézők az

*Elemi ösztön* után túl komolyan vették, ezért darabokra szedték a filmet: kritizálták harsány stílusát, a falatnyi ruhákban, de leginkább meztelenül táncoló, hisztérikus Elizabeth Berkleyt, a dialógusokat és ahogy parodizálta Amerika emblemikus városát. De az idő minden sebet begyógyít, és a camp berobbanásával a *Showgirl*st is sikeresen rehabilitálták (*You Don't Nomi* címmel nemrég dokumentumfilm is készült az időközben elnyert kultikus státuszáról), és most már a közönség is nyitottabban fordul Nomi felé, aki bár sok ellenszenves lépést tesz a siker érdekében, de végtelen ambíciója, naivitása és önállósága miatt elnézzük a hibáit. Nomi egyetlen fegyvere a férfiak és vetélytársak által dominált világban a teste, amivel a színpadon a közönséget bűvöli, a hotelmágnás Kyle

**„Saját maga húzza meg a határokat”**

(Paul Verhoeven:  
Benedetta –  
Virginie Efira)

MacLachlant pedig a bizarrba hajló szeretkezéseik közben, heves násztáncával sikerül leigáznia.

Verhoeven összes hősnőjének kijár minimum egy eh-

hez hasonló, karakterformáló szexuális aktus. Az *Elemi ösztön*ben az író és a nyomozó öt percen át tartó, szenvedélyes szeretkezése a nő számára az elsőprő győzelmet, a férfiak viszont egyenes utat jelent az elkárhozás felé. Catherine a szexet a totális kontroll megszerzésével és a gyilkolás kéjével kapcsolja össze, és az aktus után fekete özvegyként sújt le a partnereire. Teljesen más indítatásból csábít a *Fekete Könyv* hősnője, akit Carice van Houten alakít. A Hollandiát elfoglaló nácik elől szökésben lévő zsidó lány az összes családtagja halálát végignézi, majd csatlakozik egy partizáncsaphoz. Egy új személyazonossággal, barna haját (és szeméremszőrjét) szőkére festve próbál beépülni a nácik közé, ahova az egyik magas rangú tiszt ágyán keresztül vezet az út. Aktusuk majdnem kudarcba fullad, amikor lelepleződik a lány származása, de a bátorsága és a meztelen testének látványa így is győzelemre viszi, és sikerül a férfi bizalmába férkőznie. A talpraesettsége mellett Ellisnek a szexualitása, a csá-



bitás a legfőbb harci eszköze (útközben Mata Harihoz, Jean Harlow-hoz és Greta Garbo-hoz is hasonlítják), csak a bájainak bevetésével élheti túl a háborút. A *Fekete Könyv*ben a rendező sikeresen elmosza a jó és a rossz közötti határvonalat, Ellist az átlagosnál nehezebben kiismerhető, izgalmas személyiséggel ruhazza fel. Sok film készült már a második világháború szörnyűségeiről, de ezekben viszonylag ritkán szövődik szerelem a zsidó nő és a náci tiszt között, és az ország felszabadítása sem hoz magával máshol annyi keserűséget és megaláztatottságot, mint Verhoeven filmjében.

Karakterformáló, de szeretkezésnek korántsem nevezhető az az aktus, ami az *Elle* nyitóképein történik. Michèle-t a lakásába behatoló maszkos férfi brutálisan megerőszakolja, majd az esemény után mindenféle érzélem nélkül összesöpri a bántalmazás maradványait, és eggyel óvatosabban, de éli tovább a nagypolgári életét. Az erőszakoló különböző módokon továbbra is zaklatja a nőt, kapcsolatuk pedig új szintre helyeződik, amikor már a férfi kilétének ismeretében megy bele a veszélyes szexuális játékba. Michèle Verhoeven legmegosztóbb karaktere: gátlástalan, karakán és hátborzongatóan magabiztos, egy radikálisan új típusú hősnő, akinek soha nincsenek egyértelműen megmagyarázva a tettei, szinte végig egy megoldásra váró rejtvény marad.

A filmben bemutatott nemi erőszak, és az állítás, hogy egy nő akár még élvezheti is, ami vele történik, sokaknál kiverte a biztosítékot. Isabelle Huppert poszt-feminista hősként írja le a karakterét, aki a társadalom elvárásaival szemben egészen sajátos módon éli meg a nőiséget és a szexualitását. Michèle-t sokféle szerepében megismerjük: egy videójáték-fejlesztő cég vezetője, ex-feleség, anya, barátnő, szerető, többszörösen traumatizált nő. Övé a pénz, övé a kontroll, egyetlen férfi sincs az életében, aki ne lenne agresszor vagy totális csódtömeg. A történet elején megerőszakolják, ám utána egyáltalán nem úgy viselkedik, ahogy azt emberként és gyakorlott filmnézőként elvárnánk tőle. A maga módján bosszúra vágyik, de nem akar áldozattá válni, a film sosem megy át klasszikus *rape-revenge* sztoriba, nem az a kérdés, hogy ki a tettes, és hogyan

fog megbűnhődni, hanem az, hogy a nőben tomboló szexuális és egyéb belső feszültségek mikor robbannak ki belőle, ha egyáltalán kirobbannak. Egyszerre thriller, krimi, fekete humorú vígjáték, ami mégis távolságot tart a főszereplőtől – az *Elle* műfajilag legalább olyan eklektikus és kiismerhetetlen, mint a hősnője személyisége.

Az elnyomója iránt testi és lelki vonzalom alakul ki a *Fekete Könyv*, az *Elle* (és bizonyos szempontból a *Benedetta*) hősnőjében is. Ellis és a náci hadnagy között a kezdeti játszmák után valódi kapcsolat szövődik, ami a partizánok szemében ellenségé teszi a lányt és menekülnie kell, Michèle pedig ösztönösen vonzódni kezd a férfihoz, aki bántalmazta őt – nála egy többszörösen kifordított Stockholm-szindróma esete áll fenn. Benedettánál azonban a szexuális vonzalom inkább a vallási áhítattal mosódik össze, hiszen fájdalmait Jézus okozza, akit a világon a legjobban szeret, a testi örömeiket viszont az apácatársával való bűnbeesésnek köszönheti.

Verhoeven a 17. században élő apáca igaz történetét Judith Brown *Szémretlen cselekedetek (Egy lesbikus apáca élete a reneszánsz Itáliában)* című monográfiájában fedezte fel. A tanulmány egy korabeli tárgyalás kivonatára épül, ahol két apácát a botrányos szexuális kapcsolatuk miatt előállítottak és elítéltek. Ebből formálódott filmmé a *Benedetta* története, ami kiválóan elegyíti Verhoeven életművének legkedvesebb motívumait: Jézus alakját – akiről korábban könyvet is írt –, az egyház képmutatását, politikai csatározásait, a szexualitás erejét és az erőszakot.

Az *Elle* szentfazék szomszédnője, Virginie Efra alakítja a főhőst, akit gyerekkora óta kisebb-nagyobb csodák érik, és Jézusnak szenteli az életét. Mikor éppen pestis tizedeli a lakosságot, a már felnőtt Benedettában új fajta szenvedély lobban a fiatal ösztönlény, Bartolomea iránt, és szembe megy a nővérek tanításaival, miszerint „a legfőbb ellenséged a tested, ne érezd magad jól benne”. A kezén és homlokán felbukkanó stigmák mellett, Jézus időnként szó szerint megszállja őt, és rajta keresztül mondja ki az ítéletet az emberek felett.

A csodás események és a kétkedő főnökasszony eltávolítása után Bene-

detta hamar vezetői pozícióba kerül, az viszont szándékosan homályban marad, hogy ezek a fantasztikus történetek valódiak, vagy csak egy nagyon okosan és jól időzített szélhámoság eredményei. Se a szeretője, se Benedetta sincs teljesen tisztában a saját tetteivel, nem tudja megmondani, hogy mit miért és hogyan csinál, csak azt, hogy Jézus szavát követi. Láthatóan élvezi és használni tudja a rivaldafény adta lehetőségeket, a Szűz Mária szoborral való szexuális kalandozást és a titkolózást is, mégsem válik olyan képmutatóvá, mint a karikatúráként megfestett, velejéig romlott és a pestist is magában hordozó pápai követ, és rajta keresztül az egész római katolikus egyház. Benedettát sajátos vallási meggyőződése és szexualitása menti fel az egyház szigorú szabályrendszere alól, saját maga húzza meg a határokat a bűnösség és ártatlanság között. A blaszfémia vádját egyszerű magyarázattal sópri le magáról a rendező: új filmje nem lehet istenkáromló, mert valós eseményeken alapul, a történelmet pedig csak bemutatni lehet, megváltoztatni nem.

Amellett, hogy egyesek mindenhol kiátkozzák, Verhoevennek időnként azt a kérdést is felteszik, hogy feministának tartja-e magát és a filmjeit, amire szintén van jól bevált válasza. „A filmjeim női szerepei azért lehetnek feministák, mert megadom nekik ezt az erőt.” Carice van Houten, Isabelle Huppert, Virginie Efra és partnere, a Bartolomeát alakító Daphne Patakia is arról mesél, mekkora szabadságot adott nekik a rendező azzal, hogy nem kaptak tőle konkrét instrukciót a karaktereik megformálásához. Ellis, Michèle, Benedetta és Bartolomea a papíron születtek, de az érzékiséget, a szerepükben rejlő kétértelműséget és kiszámíthatatlanságot már ők tették bele a karakterekbe, Verhoeven lehetőséget adott nekik a közreműködésre és a kísérletezésre. Mindezek alapján a rendezőben nyoma sincs nőgyűlöletnek, sőt éppen hogy úttörőként adja át a helyet az erős nők számára. Hősei mind túlzásokra épülnek, senki nem marad közepszerű vagy átlagos, rajtuk keresztül mutatja be a vágy, a szexualitás, az erőszak, az elnyomás és hatalom összefüggéseinek szim-bólumait, miközben kifordítja, parodizálja is azokat. •



MARIE DUVAL KÉPREGÉNYEI

# A viktoriánus erkölcs réme

SZÉP ESZTER

**A VIKTORIÁNUS KORBAN MÁR AZ IS HATÁRSÉRTÉS VOLT, HOGY EGY NŐ KÉPREGÉNYT RAJZOL, DUVAL RÁADÁSUL A SZATIRIKUS HUMORÁVAL SÚLYOSBÍTOTTA BŰNÉT.**

A történelmi örökségünkhöz való viszonyulásról, feledésről, megőrzésről, túlzásról, nem elégről naponta fellángoló egy-két Facebook-vita adja azt a kontextust, amelyben Marie Duval (1847-1890) életműve újrafelfedezésre kerül. A mindössze 42 évesen elhunyt brit Duval (eredeti nevén Isabella Emily Louisa Tessier) munkásságának elfeledéséért ugyanis mindent megtettek a kortársai, és az, hogy ma az általa rajzolt képregényeknek ingyenes online archívuma van ([marieduval.org](http://marieduval.org)), és rajzairól a nagyközönségnek, valamint a szakmának szánt kötetek is megjelentek, az utókor erőfeszítéseinek köszönhető. Duval 17 évesen színésznőként kezdte a pályafutását, majd 1869-től a Judy nevű élcslapnál rajzolt képregényeket, a szatíra eszközeivel kommentálva a 19. század második felének megosztott brit társadalmát. Ahogy azt látni fogjuk, Duval művei rendkívül jól öregedtek és igazán frissen hatnak.

A 19. század a politikai és szatirikus folyóiratok fénykora: a folytatásokban közölt regények mellett a képeket és illusztrációkat is nagyon várta a közönség. Erre az időszakra már a nők is az olvasóközönség számottevő részét képviselték - ne feledjük, Petőfi Sándor a *Pesti Divatlap* nevű női képes magazin újságírója volt (és itt jelent meg a *János vitéz*). A legbefolyásosabb brit szatirikus hetilap a *Punch* volt, a *Judy*-t pedig elsősorban az alsó középosztály és a munkásosztály olvasta. Nem Duval volt a *Judy* sztárrajzolója, hanem a klasszikus akadémiai stílust képviselő William Boucher, akinek rajzai egész oldalakat foglalhattak el, míg Duval sokszor apró illusztrációkat rajzolt. Ahogy látni fogjuk, Duval nemének, témáinak, rajzstílusának, munkásosztálybeli hátterének, és iskolázatlanságának

mind köze van ahhoz, hogy halála után először azt híresztelték, a rajzait valójában élettársa és egyben a *Judy* szerkesztője, Charles Ross irányította, majd pedig azt, hogy azokat Ross készítette.

## A DOLGOZÓ NŐ

A 19. században komoly társadalmi feszültségeket okozott a nők munkába állása: a *Judy* olvasóközönségének számító osztályokból egyre több nő vállalt munkát azokon a területeken, amelyek nyitva álltak számukra. Ilyen volt a háztartás körüli tevékenység (cseléd, szakács), a gyári munka, a varrás, a nevelőnői szerep vagy a tanítás. A színészetet sokszor a prostitúcióhoz hasonlították, a tiszteletreméltó, felsőbb osztálybeli nőktől pedig az volt az elvárás, hogy maradjanak otthon. Duval számtalan rajzán fedezhetünk fel cselédeket: hatalmas főköthőjükből sokszor csak az orruk kandikál ki. Egyik 1872-beli rajzán a cselédek fellázadnak és helyet cserélnek úrnőikkel: Duval mindent tud a testbeszéd és a ruha kifejező erejéről. Egy másik rajzán a talpraesett cipőbolto kisasszony beszél a túlzottan kritikus férfi vásárlónak. Apró momentumnak tűnhetnek ezek a poénok, de nem voltak tét nélküliek: a viktoriánus korban minden foglalkozást maskulinnak tartottak, és úgy gondolták, a munka, még a fent felsorolt női szerepkörök is, férfissá teszik a nőket. A „dolgozó nő” tehát két lábon járó határsértés volt, támadás a nőiesség és a család etosza és a munka rendje ellen. A dolgozó „nők számára ez a paradoxon társadalmi szorongást okozott státuszuk, azaz tisztességük miatt, ugyanakkor ez a szorongás volt a forrása annak, hogy átalakítsák önmagukat és a munkáról való elképzeléseket” – írja Simon Grennan.

Sok dolgozó nő olvasta a *Judy*-t és látta Duval képregényeit. Dolgozó, cselekvőképes nőket mutatni és látni, nyilvános helyen tartózkodó nőket ábrázolni – hozzájárultak az ortodox nézetek átalakításához.

Egy 1874 augusztus 26-i képsor egy tipikus 19. századi képregényes helyzet variációja: a képregényhős nyilvános helyen rendet bont, a történet végén a rendőr megregulázza. Ezek a rendbontások, ahogy arra Jared Gardner rámutat, a társadalmi mobilitás ígéretét hordozzák. Duval változatában egy nő a hecc kedvéért egy ócska cipővel megdob egy elegánsabb hölgyet, a hölgy először egy papot gyanúsít, de a rendőr lecsap. A letartóztatás előtti rövidke pillanatban azonban főszereplőnk elégedett örmőtáncot lejt, szabadon lóbálja tagjait: övé a pillanat, övé a tér. Egy 1874 szeptember 16-i képregényen két elegáns nő hintázik. Ahogy olyan gyakori a 19. századi képregényekben, itt is egy jó nagy esés szolgáltatja a csattanót, de azt megelőzően egy csodálatosan szabad pillanatot láthatunk: a hintázó nő a gravitációt leküzdve az égbe lendül, és a magasból tekint le a világra.

Vizuális újságíróként Duval sokszor rajzolt többértelmű képeket, és fordította visszajára az elvárt normákat. Egy divatos és szép nő portréja alá például ezt írta kommentárként: „Kifejezése alapján ez a karakter könnyen értelmezhető. Ez az édes teremtés hagyta, hogy az anyja a dologházban haljon meg.” Több olyan vizuális újságíróról és illusztrátorról tudunk, akik a felsőbb osztályok elvárásaihoz igazodva képesek voltak nevet szerezni maguknak, sőt karriert is építettek. Ilyen például Adelaide Claxton (1841-1927), az első brit női művész, aki publikált rajzaiból élt – karrierje házasságával ért véget. Természetesen a női illusztrátorok és szerkesztők is tabuk erdejében törtek utat, de nagyobb mértékben alkalmazkodtak, mint Duval, aki egyáltalán nem követte sem a divatos rajzstílust, sem a női olvasóközönséget célzó biztonságosnak ítélt témákat. Duval rajzai nem a szalonokat és budoárokat, a felső középosztály világát jelenítik meg, nem szólnak bálokról, koncertekről, illendő viselkedésről. Sokszor ironizál azonban ruhaviseleteken, pletykán, témái között szerepel a festészet, a színház, a kocsmá.

**„Két lábon járó határsértés volt”**

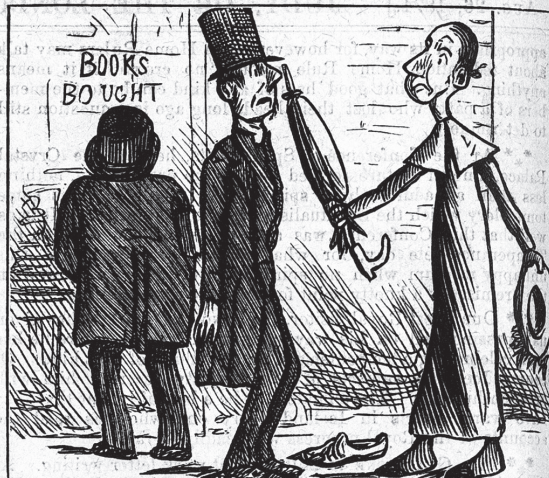
(Marie Duval: A tale of an old shoe)



A TALE OF AN OLD SHOE.



This is LAURA LAVINIA JONES in the act of chucking an Old Shoe at EMMA HIGGINS'S Aunt HANNAH'S Sunday Hat.



This is EMMA HIGGINS'S Aunt HANNAH wrongfully accusing an Innocent Clerical Party.



This is the just wrath of the Innocent Clerical Party, convinced of the gull and deceitfulness of a poor old gentleman, the only other person in sight.



This is the abject terror of the Innocent Clerical Party, on discovering that he has given one to his new Actor, whose back view he had not recognized.



This is the Frantic Delight of LAURA LAVINIA JONES, and the Canean Diabollique she danced round the corner.



And this is how an Intelligent Police Officer, who had seen the whole affair, ran LAURA LAVINIA in.



## A MARIE DUVAL-PERSZÓNA

Duval képregényeinek humorát kortársai vulgárisnak tartották. Ezt egyrészt témaválasztásaival, másrészt önmaga pozicionálásával érte el. A témaválasztást már érintettem: rajzaival újra és újra társadalmi sztereotípiákat fogalmaz meg, és az ellentmondások megjelenítésével nevetést idéz elő. A nyilvános perszónáját tudatosan pozicionáló Duvalról még nem esett szó: a nadrágszerepekről ismert fiatal színésznő országos botrányba keveredett, amikor miatta vált el a Such házaspár (1870), pályamódosítása után pedig vizuális újságíróként is megtartotta színészi művészetét. Rajzait naiv vonalvezetésükről messziről fel lehetett ismerni, a kortársak szerint Duval rajzstílusa rossz és dilettáns volt, és azt is felrötták neki, hogy nem képi magát, rajzstílusa nem fejlődik. (Ebből a szempontból rendkívül izgalmasak azok a képregényei, amikor azt imitálja, hogy rajzolni egyáltalán nem tudó hőse, Ally Sloper rajzol.) A rajzképzés segített volna Duvalnak, hogy nő léteére elismerjék művészetét, de az oktatáshoz való hozzáférést már akkor is társadalmi hovatartozás határozta meg.

Rövid élete során Duval írt és illusztrált gyerekkönyvet, és készített lágyabb vonalvezetésű rajzokat, melyek közelebb álltak a kor domesztikált női ideáljához. Ezeket leválasztotta Marie Duval perszónájáról, és új álneveket talált ki magának. A *Királynők, királyok és egyebek* (1874) című gyerekkönyve nonszensz versek gyűjteménye, amelyet Chatto néven jelentetett meg, feminin rajzait pedig Noir néven írta alá. Duval számára a sajtó is színpad, ahol a nőiség variációi megtestesíthetők. A Marie Duval-perszóna pedig színpadi karrierrel a háta mögött, a megfelelő iskolák nélkül, alsóbb osztályhoz való tartozó nőként humoros újságírást művel minden szinten vulgáris.

## NEM ILLIK NEVETNI

A viktoriánus társadalom számára a humor maskulin jellegű, a nők számára nem volt illő humorosnak lenni. A nők számára egy másik fogalom, a *wit*, jelentette az elvárást – ezt most szellemesnek fordítom. Az 1876-os, kétkötetes *English Female Artists* írója, Ellen Clayton részletesen elemzi, hogy a sajtótermékekben közölt rajzokban milyen fajta humor és szellemesség található. A szellemesség feminin erény, „illő és elegáns”, a szellemesség „csillog és beragyogja a társalgókat és szalonokat, de a Humor azt koc-

káztatja, hogy átlép egy határt, és vulgáris lesz” (idézi Grennan). Vagy „a nő lehet szellemes, de, a bórleszk színésznők kivételével, ha papagáj módjára másolja a férfi gondolatait, nem fogják humorosnak találni”. A szellemesség a domesztikált térben bontakozik ki, míg a humor nyilvános és sokszor fizikai.

Ezzel szemben számos Duval-képregény azért vicces még ma is, mert annyira extrém módon fizikai. A 19. századi színházat lenyűgözte a repülés: egyre többször használtak különféle gépeket a színészek reptetésére. Duval minden bizonnyal ismerte ezeket, és színházi előadásokat kommentáló képregényein sokszor láthatjuk a szereplőket felfüggesztve, repülve, ugorva. Az egész kort lenyűgözte a technika által lehetővé tett extrém mozgás, Duval (és pár évtizeddel későbbi amerikai pályatársai) képregényei tele vannak ennek a színpadi tapasztalatnak hétköznapi újraértelmezéseivel, tehát létrákon dolgozó ablakpucolókkal, magasban egyensúlyozással és hasonló helyzetekkel.

Duval kifigurázza az otthon melegének kliséjét is, például egy 1876 szeptember 27-i képregényében, címe „Egy családi eset.” Ebben egy kis termetű, de agresszív polgármesterről olvashatunk, aki a feleségét terrorizálja, míg nem a feleség hajadon húga jól megrázza a férfit. Erre a férfi kitiltja a húgot a házból, mire a feleségnél is betelik a pohár, és ő is jól megrázza a férfit. Az utolsó panelen a klubban szivarozó férfiak a nőuralomról beszélgetnek. Duval a status quóval zárja a történetet, de azt határozottan felforgató tartalmak előzik meg. A domesztikált szellemességgel kapcsolatos elvárások új jelentőséggel ruházzák fel azt is, hogy számos női főszereplőt mozgató satirikus Duval-képregény vagy rajz az utcán játszódik, szabadon sétáló *flaneuse*-öket és munkába igyekvő nőket is láthatunk.

## ALLY SLOPER SZUPERSTÁR

Marie Duval elsősorban az *Ally Sloper* képregények rajzolójaként írta be magát a médium történetébe. Slopert Duval élettársa és szerkesztője, Charles Ross alkotta meg 1867-ben a *Judy* olvasói számára, kalandjait Duval két évvel később kezdte el rajzolni, és némileg át is alakította a karaktert. A képregény hatalmas siker lett. Az elfeledett Duval rehabilitása ezeknek a műveinek a tanulmányozásával kezdődött. Mivel Duval sokszor nem írta alá a rajzait, azok azonosítása

fáradtságos feladat, a stílus és a kontextus elemzésére épül. Ma úgy gondolják, Duval körülbelül 1400 rajzot készített 1869 és 1885 között, és ezeknek csupán 15%-a Sloper-képregény.

Ally Sloper egy nagy orrú, alkohol-problémákkal küzdő, munkakerülésre hajlamos, mindenkor óriási cilindert viselő léhűtő, aki mindig el van maradva a lakbérrel. (Nevét is a tökélyre fejlesztett háziúr előli kisurranásról kapta: *sloping the alley*.) A *Judy* oldalain 1869-ben jelenik meg Sloper alakja, tehát évtizedekkel megelőzi a legtöbb elsőnek titulált amerikai képregényhős felbukkanását, ámbar itt nem valamilyen élet-halál versenyről van szó: a brit *Judy* és az amerikai *New York World* vagy a *King Features Syndicate* lapjain futó képregények ugyanabban a nyomdaipari és társadalmi átalakulásban gyökereznek. Sloper is ugyanolyan tipikus képregényhős, mint a *Yellow Kid* vagy *Happy Hooligan*: rendbontásra hajlamos, a társadalom peremén egyensúlyozik, csetlik-botlik, és nem tanul a hibáiból, nem fejlődik. (Ez a fajta repetitív narratíva a korai filmek is nagy hatással van.)

Duval még megérte, hogy az *Ally Sloper* világszerte olvasott sajtótermékké váljon, főleg a hatalmas brit gyarmatbirodalomnak köszönhetően. Hőse a papírról lelépve meghódította a színpadokat és vásárokat, mindenféle hozzá kötődő merchandize-t is lehetett venni. Mai szemmel az *Ally Sloper* (és a többi korai humoros képregény) történetei ritkán viccesek. Nekünk már a visszatérő hőstől is másfajta elvárásaink vannak (igényeljük a lezárást, és sokszor a fejlődést is), ugyanakkor a kortársak annyira szerették Slopert, hogy Duval a nevével fémjelzett évkönyvet is rajzolt, elindult a hetente megjelent képsorok gyűjteményes újrakiadása, sőt *spin-off* könyvek is megjelentek Sloperral a főszerepben. A *Judy* lapjairól lelépve az önálló Sloper-képregény 1884-ben indult, *Ally Sloper's Half-Holiday* címen, 1923-ban szűnt meg. (A *half-holiday* a hetente járó fél szabadnap neve, ez többnyire szombat délután volt.) A kiadványban Duval *Judy*-beli munkáit is újraközölték, de nevét vagy monogramját eltávolították. A Duval által rajzolt karakter Roger Sabin szerint a mai karakterközpontú szórakoztatóipar korai megtestesülése és előfutára.

A cikkben felhasznált szakirodalom Simon Grennan, Roger Sabin és Julian Waite Marie Duval-Maverick *Victorian Cartoonist* (2020) című könyve.

CLAUDIO CUPELLINI

# Nyelvcserék

FEKETE TAMÁS

**CUPELLINI VÉKONY, DE MÉGIS SÚLYOS ÉLETMŰVÉBEN MINDIG MÁSIK MŰFAJBA CSOMAGOLJA AZ IDENTITÁSVÁLTÁSOK MÓDJÁT.**

Az 1973-ban született Claudio Cupellini filmográfiája meglehetősen szűkös: pár rövidfilm, egy szkeccsfilm-epizód és egy tévésorozat mellett idáig mindössze négy játékfilmet rendezett, és legutóbbi munkáját, a tavaly bemutatott *Az utódok földjét* is egy hosszúra nyúlt, hatéves szünet előzte meg. A négy, műfajilag teljesen különböző film mégis képes kirajzolni egy alkotói portrét. Cupellini három kisfilm, majd két szkeccsfilm

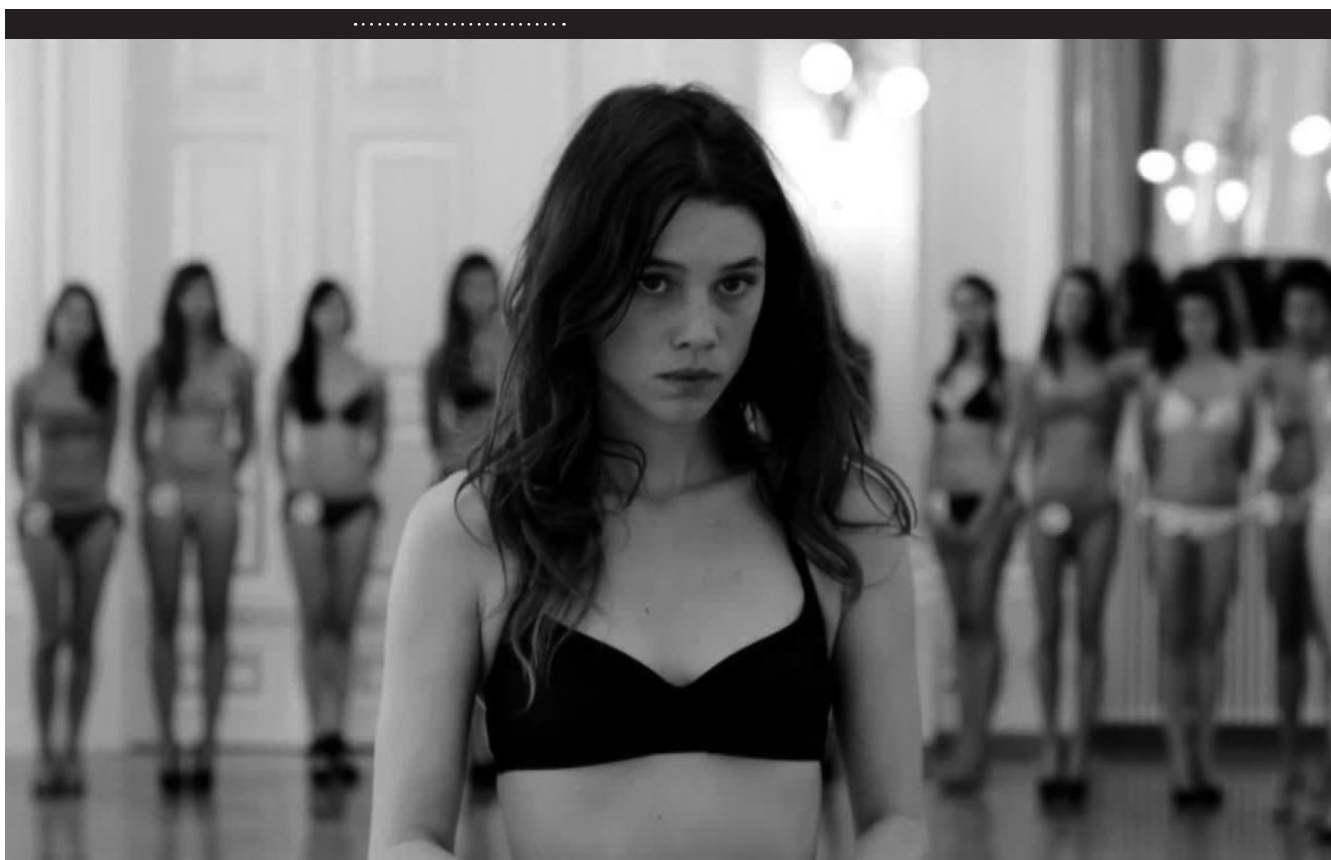
egy-egy epizódja után 2007-ben mutatkozott be első mozifilmjével, a *Csokileckékkel*. A romantikus elemeket is tartalmazó vígjáték éppen anynyira mesterkéltséges és édeskés, mint a címe – mégis, már itt megjelennek bizonyos témák és motívumok, amelyek később a többi, ennél jóval sikerültebb filmjében is felbukkan. A film főhőse Mattia, a harmincas szépfiú, aki kisebb-nagyobb stiklikkel és rafinériákkal próbálja meg továbbvinni

**„Tele kényszerű vagy szándékos szakítással”**

(Claudio Cupellini: Alaska – Astrid Bergès-Frisbey)

építőipari vállalkozását; megbízásait kerülőutakon igyekszik elnyerni, alkalmazottjait feketén foglalkoztatja, és igyekszik minél kisebb befektetéssel minél nagyobb haszonra szert tenni, és hasonló felszínességgel éli meg párkapcsolatát is. Egyik szakmunkása, az egyiptomi Kamal komoly balesetet szenved, és nem csupán kártérítésre nem számíthat, deréktől felfelé begipszelve egyúttal az is lehetetlenné vált számára, hogy megvalósíthassa régi álmát, és részt vehessen a csokoládé-készítő tanfolyamon. Kamal megszarolja Mattiát: hogy elkerülje a rendőri felelősségrevonást, a fiatalembernek kell részt vennie a kurzuson, magát Kamalnak kiadva, hogy aztán a frissen megszerzett tudást továbbadja a férfinak.

A meglehetősen nyakatekert és erőltetett történet a klasszikus személcserés vígjáték elemeit követi, és sajnos ötleteiben, fordulataiban, poénjaiban és színészi alakításaiban is a legkiszámíthatóbb közhelyeket használja. A turbó szoláriumozással sötétebb bőrűvé váló Mattiának a teljesen más habitusú és kultúrájú Kamal személyazonosságát és gondol-





kodását is át kell vennie, miközben természetesen semmit nem tud róla, és mivel most ő került kiszolgáltatott és alárendelt helyzetbe, teljesítenie kell egykori alkalmazottja minden egyes kívánságát. Miközben pedig Matteo Kamalnak adja ki magát, megbízójáról, a tehetős orvosról, Ugoliniról gondolják azt, hogy ő a munkásaival zsarnokoskodó építészeti vállalkozó. Cupellini első filmjének forgatókönyvét még nem ő maga, hanem Fabio Bonifacci írta; ő jellemzően rom-komokra specializálódott, és igen foglalkoztatott beszállító – akadt olyan év, hogy őt könyvéből is készült film, a *Csokileckék*hez pedig négy évvel később egy jóval kevésbé sikeres folytatás is született. Cupellini ezek után minden további filmjében részt vesz más pozícióban is, vagy a forgatókönyv, vagy csupán a történet írójaként, így bemutatkozó munkája egyértelműen életművének legkevesbé szerzői (és egyben leggyengébb) munkája, ám egyes pillanatai később visszaköszönnek nála, mint például az új személyiséget felvevő főhős, ahogy az új identitáshoz egyúttal beszédmódot is váltó szereplő figurája is. Miért nem lehetek te? – ezzel a *The Cure*-számmal kezdődik a film, és a cím nem csupán a vígjáték, hanem szinte a teljes életmű legfontosabb kérdéseként is értelmezhető.

Három évvel később, 2010-ben mutatták be Cupellini második rendezését, az *Egy csendes életet*. A filmben két bérgyilkos, Diego és Edoardo Németországba utazik, hogy ott hajtsanak végre egy megbízatást, és egy fontos megállapodásra készülő üzletembert eltegyenek láb alól. Egy váratlan helyzet következtében új szállást kell keresniük, és Diego javaslatára egy csendes, útmenti panzióban szállnak meg, melyet állítása szerint egy távoli rokona, Rosario vezet. Hamarosan kiderül, hogy Rosario valójában jóval közelebbi rokon, a fiatalember saját apja, aki több mint 30 embert ölt meg, ám 15 évvel korábban felszívódott, és senki nem tudja, hova tűnt. A férfi egyszerre próbálja megakadályozni a merényletet, megtartani új családja előtt új személyazonosságát, biztonságba helyezni elsőszülött fiát, és egyben megértetni vele, miért kellett eltűnnie, őt is hátrahagyva.

Cupellini igyekszik eltávolodni a hagyományos thrillertől: a német gyártu-

lajdonos meggyilkolása csak apropó a találkozáshoz, szinte elhanyagolható mellékszál; az elkövetőknek nem csupán alapos előkészítésre nincs szükségük, de szinte nem is érzik szükségét, hogy meneküljenek a hatóságok elől, a rendőrség csak a film elején, egy másik ügy kapcsán jelenik meg. Csaknem ugyanilyen mellékes a maffia bosszúja is az eltűnt likvidátor után, hiába tűnik fel végül a küldöttségük, sőt, még lövések is dördülnek. A rendező számára sokkal izgalmasabb az identitás váltása: ahogy a *Csokileckék*ben a link Matteónak az alázatos, családcentrikus Kamallá kellett válnia, úgy a kíméletlen Antonióból is kedves, és figyelmes Rosario lett, sok évvel korábban. Átalakulásuk pedig nyelvükben is végbemegy: ahogy Matteo egy szándékosan rossz olaszt kezd használni, úgy Rosariónak is új nyelvet kell találnia, a németet, új feleségéhez és fiához. A férfi viszont most szembekerül azazal, hogy ez az új személyazonosság mennyire fenntartható, vagy hogy összeegyeztethető-e a régivel. Az igazi küzdelem így végig a főszereplő belsőjében zajlik le, Toni Servillo pedig nem csupán arcjátékában, de begyakorolt, profi mozdulatai bizonytalan-ná válásában is éreztetni tudja ezt a viaskodást, Pohárnok Gergely kamerája pedig mindvégig képes Rosario lelkiállapotát képileg is megjeleníteni – akár a környezet kiválasztásával, akár Servillo finom arcjátékának követésével. A főhősnek saját maga mellett két gyermeke sorsáról is gondoskodnia kell, ám a részsiker ellenére végül mindkettejükről le kell mondania. A műszerfalra halottan boruló egyik gyerek és az autó hátsó ülésén szintén csukott szemmel fekvő, ám csupán békésen szunyokáló másik fiú közül egyikük túléli a történetet. Rosario azonban ezzel együtt mindkettejüket hátrahagyni kényszerül.

Harmadik mozifilmje, a 2015-ös *Alaska* romantikus dráma, tele kényszerű vagy szándékos szakítással és újbóli egymásra találással. Az olasz Fausto egy párizsi luxusszálloda pincére, és arról álmodik, hogy egyszer saját éttermet üzemeltet majd. A francia, húszéves Nadine modell szeretne lenni, és sorsdöntő válogatóját épp abban a hotelben tartják, ahol a férfi is dolgozik. Megismerkedésük után Fausto szeretné lenyűgözni a lányt, és be-

szöknek egy lakosztályba, de miután váratlanul megjelenik a szoba bérlője, a két férfi egymásnak esik, és Fausto testi sértésért börtönbe kerül. Bár két év alatt Nadine egyszer sem látogatja meg, a szabadulás után mégis ő várja a kapunál, hogy aztán nem sokkal később összevesszenek, majd kibéküljenek. Kapcsolatukra pedig ugyanez a viharos, se-veled-se-nélkülöd viselkedés jellemzi egész végig. Az apa-fiú(k) viszony után Cupellini fókuszába egy hullámhegyekben és -völgyekben bővelkedő szerelmi viszony került. A romantikus témához ezen felül rögtön két karriertörténetet is kapcsol, két eltérő ívvel. Míg előző két filmje – ahogy majd a következő, *Az utódok földje* is – mindössze pár napot használ a cselekmény időtartamának, addig az *Alaska* több éven át ível, méghozzá úgy, hogy látványosan nem jelzi az idő múlását, a jelenetek pontos elhelyezésére legtöbbször csak a környezet és a szövegek környezet utal. Bár a rendező ihletként François Truffaut-t és *A nagy Gatsby*-t nevezte meg, a szerelem, erőszak és karrier témája és a perifériáról induló hősök alakja egyaránt a kortárs francia bűnfilm legnagyobb alakját, Jacques Audiard-t idézi.

Fausto és Nadine egyaránt magányos és egyedülálló alak: még akkor is, amikor látszólag sikerben fürdenek, tömegek veszik őket körül, sőt, esetleg csodálják is őket. Érzelmi benuktásukból nehezen tudnak kitörni és egymáshoz sem tudnak igazán közel kerülni. A rendező ezúttal is Pohárnok Gergellyel dolgozott, aki a távolságtartást a plánozásokban is érzékelteti. Bár a műfaj elemi összetevője lenne a közelség és az intimitás érzése, Pohárnok szinte alig használ premier plánt, helyette az eggyel tágabb szekondokat részesíti előnyben: nem csupán cselekedeteiket és érzelmeiket illetően, de vizuálisan sem tudunk igazán közel kerülni a két főhőshöz. A férfi és a nő sorsa egy mágnes két pólusához hasonlít, nem csupán a folyamatos vonzás-taszítás szempontjából, hanem azért is, mert sokszor nagyon hasonlóan viselkednek, csak éppen eltérő időben és hullámzással. Fausto a börtönt elhagyva lesz sikeres üzletember, Nadine sorsa pont ellentétes irányú, ő a csillogásból zuhan a mélybe. Hasonló elentétek zajlanak belül is: Nadine azt állítja a frissen szabaduló



férfinak, hogy minden egyes nap gondolt rá, ám a bent töltött évek alatt egyetlen alkalommal sem megy hozzá beszélőre. Cupellini sorrendben harmadszor „kényszeríti” szereplőit arra, hogy változassanak megszólalásuk módján, vagy nyelvükön. Az olasz Fausto franciául, a francia Nadine pedig a Milánóban töltött hónapoknak köszönhetően már olaszul tud beszélni szerelmével – igaz, ezúttal mindketten az érvényesülés miatt választanak új nyelvet.

Az *Alaska* után Cupellini beszállt az összesen öt évadig jutó *Gomorra* rendezői közé, többek között emiatt kellett következő filmjére hat évet várni. A rendező ekkor használt először irodalmi forrást filmje alapjául, *Az utódok földje* az olasz Gipi (Gianni Pacinotti) 2016-ban megjelent keménykötetes képregénye alapján készült. A disztópia egy háború, illetve a vele összefüggő mérgezés után körülbelül 15 évvel játszódik, egy közelebből meg

**„Miért nem lehetek te?”**

(Claudio Cupellini:  
Az utódok földje –  
Leon de la Vallée és  
Valeria Golino)

burjánzó növényzetével már-már idilli, akár a mi *Tuskevárunk* is játszódhatna itt. Emberek viszont alig maradtak, apró, pár fős csoportokban küzdenek a túlélésükért, minden egyes falatért keményen harcolniuk kell. Apja halála után a Fiú csónakba ülve elhagyja egykori közös otthonukat; nem csupán a világra kíváncsi, de az apja által éveken át vezetett és féltve őrzött notesz tartalma is izgatja, ehhez azonban szüksége van valakire, aki tud olvasni.

A szerelmi kapcsolat után a rendező visszatért az apa és fiú közti kötelék bemutatásához, még úgy is, hogy az apa a film harmadától már nincs ott közvetlenül a vásznon. Az általa írt napló révén viszont nagyon is jelen van, a vándorlás végén megismert sorai ré-

nem nevezett helyen és időben. A tájon még nem észrevehető a változás – a *Mad Max* száraz, sárga világa helyett ez a környezet a maga vadregényességével, nagy vízfelületeivel és

vén meg tudja szólítani gyermekét; bár maga a nyelv most nem változott meg és nem formálódott át, a megszólalási forma igen. Régen papírra rótt sorok szólalnak meg, ugyan más valaki hangján, de az apa áll mögöttük, akinek alakja szintén átértékelődik, és ezzel szinte belőle is egy új személy válik. Noha a rendező filmjei közül egyértelműen ez a legbarátságatlanabb és legfenyegetőbb, a biblikus, több alkalommal is Cuarón látomásával, *Az ember gyermekével* rokon mű mégis képes rá, hogy valamiféle reményt sugározzon és szabadulást mutasson, konkrét és metafizikai módon egyaránt.

**AZ UTÓDOK FÖLDJE (La terra dei figli)** – olasz, 2021. Rendezte: **Claudio Cupellini**. Írta: **Gianni Pacinotti** képregényéből **Guido Iuculano** és **Filippo Gravino**. Kép: Pohárnok **Gergely**. Szereplők: **Leon de la Vallée** (Fiú), **Paolo Pierobon** (Apa), **Maria Roveran** (Maria), **Valeria Golino** (Banya), **Alessandro Tedeschi** (Főnök). Gyártó: **Indigo Film / RAI Cinema**. Forgalmazó: **HBO Go**. Szinkronizált. 120 perc.

## LYNCH ZENE

# A mennyországban minden rendben

## PERNECKER DÁVID

**DAVID LYNCH FILMJEIBEN A HANGDIZÁJN, A FILMZENE, AZ ÉNEKBETÉTEK ÉS A POPDALOK, SŐT MÉG A CSEND IS MÉLYÍTI, FELFORGATJA, VAGY KIHANGSÚLYOZZA A CSELEKMÉNY SZINTJEIT ÉS ÉRTELMEZÉSÜKET.**

Az idén 76 éves David Lynch filmjeiben a hangsáv épp olyan fontos szerepet játszik, mint szurreális képsorai és rémálomszerű labirintus-cselekményei. A hangképek, a zajok-zörejek, a csend, az elidegenített beszéd és az éneklés, a dalhasználat, valamint természetesen a zene – és ezek kombinációi – sajátosan erősítik és sűrítik az alig megragadható történetek rétegeit. Az egyedien használt filmzenei elemek bizonyos esetekben többlettudást nyújtanak a megértéshez, máskor pedig elbizonytalanítják vagy átértelmezik a képek tartalmát.

## RÉMÁLMOK HANGJAI

Az 1977-es *Radírfej* megfoghatatlan képszekvenciáihoz olyan megfoghatatlan zene társul, ami nem is zene. A jelenetek és a hangsáv megfoghatatlansága ugyanakkor eltérő: a tömör ipari hangképekre épülő *Radírfej*ben a zene szerepét betöltő experimentális hangdizájn nem írja le, nem festi alá, nem támogatja a képeket. A *Radírfej* absztrakt kattogásai, bűgásai, sercegése, sístergése és nyekergése folyamatos (többek között egy fürdőkádban úszó műanyagpalack, egy generátor és egy szélvihar rommá torzított hangjai). A mindenütt jelenlévő istentelen hangok összekötik az egymást látszólag esetlegesen követő képsorokat, lázálomszerű kvázi-történeté szöve azokat. Ez a megállíthatatlan hangfolyam a *Radírfej*et örvénylő, hipnotikus, zsigeri

élménnyé teszi, amelynek idegenszerűségére Fats Waller fel-feltűnő orgonafutamai csak rátesznek egy lapáttal. A hangokban gyökerezik a vastag atmoszféra és a cselekménynek nevezhető valami. A képek – akármilyen emlékezetesek is – önmagukban ehhez kevesek. Alan Splet hangdizájnere – akivel Lynch az 1977-es *The Grandmother* című rövidfilmjében is együtt dolgozott – szüleményei áthatolhatatlan ködként lengik be a filmet, kiemelve mindazt az elveszettséget, paranoiát, szorongást és elszigeteltséget, ami Henry Spencer (Jack Nance) porladó elméjében tombol.

Ellentétben a *Radírfej*vel, az 1980-as *Az elefántember* hangdizájnya felismerhető zajokra-zörejekre épül, ezek viszont felerősítve válnak szokatlaná. Az ipari forradalom konstans kalapálása, gépzakolatása, hangzavara minduntalan háttérbe szorítja John Morris – hatásos, de konvencionálisnak is nevezhető – viktoriánus zenei idézetekkel teli filmzenéjét. Lynchet jobban érdekli a hangokból eredő morózus indusztrialitás és szennyvízbűz, mint a szabálykövető zenehasználat. Míg Morris zenéje kiismerhető, addig Splet hangjaiban Lynch többet érzel. Izgalmas játék folyik a diegetikus (a filmen belüli) és a nem diegetikus (aláfestő) hangok közti határmezsgyén: Lynch a hangok forrását a hangok feltűnése után mutatja csak meg, időt hagyva a kellemetlen érzések megszületéséhez. Ezzel a megoldással a legelegánsabban a kórházban játszódó jelenetekben kísér-

letezik. A képsorokat nem csak megtölti, hanem – mint a *Radírfej*ben – egybe is fonja valami tompán vibráló bűgásféle, frusztráló és feszült miliót teremtve. Az értelmezhetetlen hang kutatásra kényszeríti a nézőt. Amikor végre eloltják a gázlámpát, a bűgás helyére beférkőzik a kihunyt láng sziszegése. A beazonosíthatatlannak vélt hang forrása a hang megszűnésével – és a lámpaoltás megmutatásával – válik nyilvánvalóvá. Talán nem túlzás mindezt metaforikusnak nevezni annak tükrében, hogy Lynch filmjének jó darabig csak különböző történeteken keresztül ismertetett főszereplőjét szintén késleltetve mutatja meg.

Itt kell kitérni John Merrick zihálására. Asztmatikusán hörgő nehézlégzése egyrészt a város és a korszak iparjába keveredve kritikus felhangokat kap – egy megkínzott és megalázott ember levegőért kapkod a „fejlődő” világban –, másrészt pedig ez a nyöszörgő szuszogás Merrick létezésének alaplapota is. Meggyötört levegővételétől eleinte alig érteni szavait, beszéde viszont sorsának és egészségének jobbra fordultával egyre tisztábbá válik. Lynch a gondoskodás szerepét Merrick beszédhangjának változásával is jelzi, de ennél többet is tesz: ekkor válik Merrick saját történetének főhősévé. A nem múlt zihálás zaja viszont végzettszerű. A beszédhanggal Lynch az 1990-es *Twin Peaks*ben izgalmasabban mesterkedik. A „vörös szoba” jeleneteinek visszacsévével hallható szövegelése jelzi, hogy a nyomozás kezd kiszakadni a téridő linearitásából és a racionalitásból, az enigmatikus visszafelé-beszéd azonban tele van a sorozat homályát oldó nyomokkal, ami paradox-helyzetet szül.

Az eltúlzott absztrakt zajok-zörejek és a roncsolt beszéd egymásba mozog az 1997-es *Lost Highway* egyik rövidke jelenetében, utalva a meglepett néző filmélményére: egy párbeszéd közben meggyűjtanak egy cigit, az öngyújtó hangja szinte teljesen elnyomja a beszédhangot (az 1992-es *Twin Peaks: Tűz, jöjj velem!*-ben történik ilyesmi a „rózsaszín szobában”, csak ott partizene némítja el a szöveget). A dialógus a lényeg, vagy az öngyújtó gyulladása? Az számít, amit hallunk, vagy az, amit nem? Esetleg kiegészítik egymást? Mindegy. Az élmény maga a gyanú, a misztérium, az ismeretlen és az érthetetlen megtapasztalása, a feloldatlan sejtetés a csak talán létező válaszok helyén.



**BADALAMENTI**

Kiérlett „lynchi filmzenéről” az 1986-os *Kék bársonytól* kezdve lehet beszélni (az azt megelőző 1984-es *Dűne* elhibázott TOTO-szerzeményeit inkább hagyjuk). Ekkor került be a képbe Angelo Badalamenti. A zeneszerző – akit amúgy első körben Isabella Rossellini énektanáraként szerződtettek – mérföldekről felismerhető, kísérteties, vészjósló, gonosz szépséggel illékonyan lebegő kompozíciói a *Kék bársony* szerves részét képezik. Kétarcú zenéje szatirikus kíméletlenséggel tárja fel az amerikai kisvárosi tökély rothadó bugyrait. A kezdeti idillhez írt darabjaiban naivitás és negédes könnyedség van, de közben mégsem esnek jól: mintha ezek a harmóniák tudnák, hogy hazudnak. Az '50-es évek reklámzenéinek szentimentális-romantikus művigyóra Badalamentinél alig észrevehetően szvingel át gyomorba vágó horror-noir-ba. A fehér léckerítések és túl zöld gyepek között ott virít egy lemetszett fül, a bájosan nosztalgikus zene pedig a lakmározó bogarak hangosodó zajával (Splet, megint) kéz a kézben fordul kényelmetlen disszonanciába. Ez a kettősség ott van a Dorothy Vallens (Rossellini) széttört személyi-

ségéhez társuló tételekben, valamint a gyermeki ártatlanságú Jeffrey Beaumont (MacLachlan) és a sátáni Frank Booth (Dennis Hopper) karakterei között húzó-dó ellentétet aláhúzó darabokban is.

Badalamenti zenéje hasonlóan működik a *Twin Peaks*ben is, a sorozathoz írt ikonikus dallamai ugyanakkor koncentráltabbak és ambivalensebbek. A *Twin Peaks* főtémája (ahogy a leitmotifok és főcímdal is) a lynchi többértelműség lehető legszemléletesebb zenei formája. Titokzatos időtlenséget árasztó – szintetizátorzenéből, minimalizmusból és noirból táplálkozó – dallamvilágában semmi sem adott és biztos, ennél fogva megannyi kontextusban használható és újraértelmezhető. Hallható tragikus, könnyed, borzongató, vagy épp érzelmes jelenetek alatt is, sőt – a *Radírfejben* látottak szerint – jelenetek összekötéseként is működik. Címével ellentétben a téma továbbá nem csak Laurához (Sheryl Lee) köthető, hanem a többi karakterhez is, akiket ez a sztereotípiákat megsemmisítő alaktalan szerzemény újabb és újabb fénytörésben tud megmutatni. Ebben az öt percben ott van az egész sorozat, ami bravúr. A 2017-es folytatásban sincs ez nagyon

másként, azonban Lynch itt többször visszavesz Badalamentiből, a hullámszó drone-búgással és statikusabb zajzenével komorrá tett jelenetek így jóval konkrétebb, apokaliptikusabb hangvételt eredményeznek.

Amennyire felejthetetlen a *Twin Peaks* zenéje, annyira veszett feledésbe Badalamenti *Lost Highway*hez írt munkája. Nem mintha jellegtelen lenne, egyszerűen csak nem tipikus filmzenéről van szó. Lynch a zeneszerző korábbi műveitől eltérő rideg és iránytalan ambientzenét különféle analóg rögzítési és szerkesztési technikákkal darabjaira szedte, az így létrejött zenetöredékeket pedig a hangdizájnba keverte. Ellentétben a *Radírfejjel*, a tömény hangtextúra célja a káosz összefogása helyett inkább tumultuózus, saját farkába harapó tébolyfilmet átjáró lánrcrázó örület momentumainak illusztrálása és az erőszakos hangulat vastagítása.

A 2001-es *Mulholland Drive*-ban Badalamenti újra önmaga, zenéje viszont játékosabb és színesebb, mint korábban volt. Ezek a többek között boogie-woogie, puha jazz, kamarazene, dreampop és ambient ihlette kompozíciók vezetnek, követik vagy egybekötik a jeleneteket, de Lynch gyakran él ellenté-

**„Hipnotikus, zsigeri élmény”**

(David Lynch: *Kék bársony* – Dean Stockwell)



tezéssel is: a viszonylagos nyugalom és biztonság szekvenciái alatt Badalamenti delejező fúvósai és horrorisztikus szintibúgásai vetítik előre az elképzelhetlent, míg a szürreális rémület képeit az önfeledtebben zsánerszerű darabok teszik igazán bizarrá. Ezzel a megoldással Lynch élt a már *Kék bársonyban* és a *Twin Peaksben* is, utóbbival azonban van egy érdekesebb közös vonása. A *Mulholland Drive* éjfékete, csábító noir-főtémája (a zeneszerző egyik legjobbjá) a film során többször visszatér, de szinte soha nem eredeti formájában. A *Twin Peaksben* a főtéma módosíthatja a képek tartalmát, a *Mulholland Drive*-ban viszont a moduláló-változó főtémat a történet alakítja: a dallam mindig ugyanaz, de mindig más, ami a nevet és életet cserélő, megváltozott és mégis változatlan főszereplők identitás-útvesztőjének látványos zenei metaforája.

#### „NO HAY BANDA”

Badalamenti ide vagy oda, a *Mulholland Drive* legmaradandóbb zenei eleme egy énekbetét. A Silencio Klubban – azaz a „Csend Klubban” – játszó jelenetben Rebekah Del Rio énekeli Roy Orbison 1961-es *Cryingj*ának spanyol verzióját (*Llorando*), egymaga,

zenekar nélkül – „no hay banda”, ismételtetgeti ijesztő monotóniával a konferan-szié. Az énekesnő eget rengető előadása a dal közepéig tart, amikor is ájultan esik össze. A dal viszont megy tovább, mintha mi sem történt volna. Pedig annyira igazinak tűnt. Annak szerettük volna hinni. Az abszurdításában sokkoló performanszal Lynch kikacsint a nézőre: amit látunk az nem több színjátéknál, a film csupán manipuláció, trükközés idővel és térrel, képpel és hanggal. Lynch egy lépéssel eltávolít filmjétől, hogy azt annak lássuk, ami valójában. És hogy lássuk, mitől üt olyan nagyot.

Lynch korábban a *Kék bársonyban* is a filmjében ábrázoltak abszurdítására hívta fel a figyelmet két szintén emlékezetes énekléssel. A *Slow Clubban* játszó jelenetben a címadó 1963-as Bobby Vinton-számot (*Blue Velvet*) szexi szomorúsággal daloló Dorothy Vallens identitása kérdőjeleződik meg: az előadás kitarulkozó őszinteségét tragikomikusan ellentétezi a nő valódi, összeomlás szélén álló énjét elfedő irgalmatlan mértékű smink és erőltetett glamour, kettészelve személyiségét. A műsorszám egyszerre válik szenvedélyes önkifejezéssé és nyomorúságos önhazugsággá.

Az eredeti dal napfényes románca – amit a film kezdetén Lynch szatirikusan forgat ki – Dorothy mélabús átíratában elkeseredettséget és titkokat sejtet. A *Kék bársony* másik énekepeződja szintén egy karaktert árnyal, de Roy Orbison 1963-as *In Dreams (Álmokban)* című dala ennél többre is képes. A végletesen kegyetlen Frank kedvenc számát cimborája, Ben (Dean Stockwell) tátogja el neki, amitől Frank annyira elérékenyül, hogy félbe is szakítja a szerenádót. A *Mulholland Drive* performanszának előképeként is értelmezhető jelenetben a ballada feltárja Frank soha meg nem mutatott és talán nem is létező gyengédebb énjét. A groteszk helyzetben új értelmet nyert dal – ami egy álombeli szerelem illúziójáról szól – emellett hangsúlyozza a *Kék bársonyban* történetek valóságatlanságát és komolytalanságát. Később pedig, mikor Frank hülyére veri szerencsétlen Jeffrey-t, a magnóból szóló dal ironikus gégként utal a főhős egyáltalán nem álomkba illő szituációjára.

Szót kell ejteni itt az 1990-es *Vesztett a világról* is, elvégre nincs ember, aki fejlejtteni tudná Sailor Ripley (Nicolas Cage) öntörvényű Elvis-énekléseit és eszelős táncmozdulatait. Az éneklés szerepe a *Vesztett a világban* kevésbé összetett, viszont legalább üdítően életigenlő.

#### „Sanzonszerűségben talál menedéket”

(David Lynch: *Mulholland Drive* – Rebekah del Rio)



Sailor Lulához (Laura Dern) szóló röhejesen harsány szerelmes nótázásai pár percre megborult musicallé varázsolják a filmet (nem véletlenül történnek utalások az 1939-es *Óz, a csodák csodájára*), a karaktereket körbe ölelő mocsadék mindenség pedig a dalok idejére semmivé válik. Az énekbetétek itt a szintiszta eszképzizmus terei, a vágyott boldogság képzelte helyei, a halhatatlan szerelem – *Love Me Tender*, ugye – szürreális tanúságtételei.

A menekülés éneke azonban nem a *Vesztett a világban* tűnik fel először, hanem a *Radírfej* végén. A deformált „csecsemő” idegtépő zokogása előtt Henry a „radiátorban élő” képzelte nő (Laurel Near) *In Heaven (A mennyországban)* című kultikus sanzonszerűségében talál menedéket. „A mennyországban minden rendben van” – dúdolja édesdeden Peter Ivers és Lynch dalát, miközben eltapsa a lábánál kúszó spermaleányeket. A film szétzajolt hangsávjáról meghökkentően kilógó dal megnyugtató, a hozzá kapcsolódó vízió azonban felzaklató: Henry menekülne az apaság félelmei előtt, de a „gyermek” meggyilkolásának gondolata megrémiszi. A radiátornő mosolygós dala az egyetlen boldogsághoz közelítő momentum az életében, a látomás sokkja pedig végül rávezeti a helyes útra.

Badalamenti Lynch-zenéinek és az *In Heavennek* – amelyet többek között feldolgozott a Devo, a Pixies, a Bauhaus, a Faith No More, a Modest Mouse és Zola Jesus is – a könnyűzenére tett hatása nagyjából mérhetetlen. Nehéz elképzelni a *dreampop* és a *shoegaze* műfaját nélkülük. Olyan zenekarok és dalszerzők köszönhetnek sokat ezeknek a szerzeményeknek, mint a Slowdive, a Lush, a Cocteau Twins, a Chromatics, a Bohren und der Club of Gore, a Cigarettes After Sex, a Beach House, Julianna Barwick, Lorde, Billie Eilish vagy Lana Del Rey és persze a *Kék bársony* egyik témájából (*Mysteries of Love*) és a *Twin Peaks* főcímdalából (*Falling*) sokat profitált Julee Cruise. De valószínűleg az *X-akták* főcímmel is máshogy hangzana Lynch filmzenei nélkül.

#### DALBAN MONDJA EL

Lynch szereti a popdalokat. Van valami fétisszerű vonzalma a '50-es és '60-as évek amerikai rádiónotái iránt, amelyek kezei közt ironikus nosztalgiával idézik mindazt a gondtalanságot, ami valójában soha nem jellemezte a múltat. Ezek

a koruktól és mondandójuktól megfosztott dalok elmosás a határt régvolt, jelen és jövő között, ennélfogva pedig realitás és irreális között is. A *Kék bársony* szatirikus zenéjéhez tökéletesen illik Ketty Lester 1961-es *Love Letters* című szerelmes dala, ami abban a jelenetben csendül fel, amelyben Jeffrey megtalálja Dorothy férjének holttestét. A keserűes balladát feltehetően szereti a dúvad Frank is, aki azonban a címbe szerelmesleveleket másként értelmezi, mikor Jeffrey-t halálosan megfenyegeti: „Küldök neked a szívemből egy szerelmeslevelet! Tudod mi a szerelmeslevél? Egy pisztolygolyó!”. A dal térből és időből kiesett ömenné válik: először Frank előrevetíti a fenyegetéssel, majd a hullák képei alatt szólal meg vélhetően egy rádióból (egyre hangosabb lesz, ahogy Jeffrey közelít), az ezt követő képsorban (odakint a rendőrök) pedig már aláfestő zeneként folytatódik, mintha kiszabadulna a cselekmény belső birodalmából.

Egyszerűbb, tisztább példa a *Vesztett a világ* emlékezetes szexjelenete, amelyben a Gene Vincent and his Blue Caps *Be-Bop-a-Lula* című 1956-os rockabilly-örökzöldje bömböl. A Sailor karakterét meghatározó habzó szájú múltban-élés és Elvis-esztétika a helyén van, a dal szövege szexre utalgat (még Lula neve is szerepel a címében), a képek és a szám gond nélkül siklik egymásba, de nem véletlenül lehet olyan érzése a nézőnek, mintha az Sailor fejében szólna. Ha Sailor leforgathatná saját szexjelenetét, ez a dal szólna alatta.

A *Lost Highway*ben hallható poros popslágereket Lynch feldolgozásformában ragadja ki az időből: hangvételük vadabb lesz, illeszkedve a '60-as és '70-es évek film-noirját felforgató film rútságához. Korok és korszellemelek ütköznek: Screamin' Jay Hawkins 1956-os *I Put a Spell on You* című örökbecsűje egy szexi, érzéki „vetkőzős dal”, Marilyn Manson dühödt átíratára viszont a femme fatale (Patricia Arquette) már egy fegyver csövébe meredve kénytelen megszabadulni ruháitól. Amikor viszont vörös fényben tombol az agresszió, Lynch elengedi a múltat: a Rammstein és a Nine Inch Nails koszos izomriffjei a '90-es évek *zeitgeistjének* sajátja. Lynch emellett sok esetben csak hangulatot fest a dalokkal, a dalszövegekkel pedig ráemel a képeken láthatókra, néha túlságosan is szembe tűnően (David Bowie *I'm Deranged*je kifejezetten arcba mászik).

A 2006-os *Inland Empire* esetében a '60-as évek zenéi többnyire a paranoid szorongást oldják. Van azonban ebben a feloldásban egy raklapnyi humor, hiszen a körvonalazhatatlanná váló cselekmény befogadása egy percre sem lesz könnyebb a szürrealitást csak fokozó jelenetekről. Az intim társalgást folytató kacér lányok először csak dúdolják Little Eva 1962-es *The Loco-Motion* című klasszikusát, majd tánra is perdülnek színpadias fényjáték közepette. A legmaradandóbb persze a film stáblistája alatt látható táncjelenet, fafűrészeléssel, majmos bázongoristával, dalszermozgással, stroboszkóppal, halszemoptikával, és Nina Simone 1965-ös *Sinner Man*jével. Lynch – aki itt már a saját dalait újrahasznosító zeneszerző is – újfent jelzi, hogy filmjét talán nem érdemes a kelletténél komolyabban venni.

Ahogy Martin Scorsese, Quentin Tarantino vagy Edgar Wright, Lynch sem rejti véka alá kedvenc zenekarait és zenészeit. Ennek a zeneszeretnek a végletes példája kézzelfogható a 2017-es *Twin Peaks* epizódjainak végén: a Bang Bang bárban sorra követik egymást a jobbnál jobb bandák és előadók, akiknek dalai leginkább csak zenei levezetők, lazítások. Az agyémnek egy időre vége. Ebből eredően önreflexív jellegük is van: a korábbi szériával ellentétben a koncertek szemérmetlen előtérbe helyezésével Lynch a néző felé fordulva hangsúlyozza a sorozat sorozatszerűségét.

#### A CSEND EGYÜTTÉRZÉSE

Ha jól használják, a csendnél nincs hatásosabb filmzenei eszköz. Lynch alig használja, de mikor igen, akkor nagyon jól. Badalamenti country-gitározás, édeskés zongoramelódiák és nagy ívű vonós-dallamok uralta álomgyári filmzeneje az 1999-es *Straight story*ban sokatmondóan adja át a helyét a kussnak. A csend a *Straight story* legfontosabb témáinak „zenei” kifejezőeszköze. Lynch „legcsendesebb” művében a csend Alvin (Richard Farnsworth) kapcsolatainak csendje: távol van testvérétől (Harry Dean Stanton), akivel ezer éve beszélt utoljára, és akivel életük végét járják. A csend az empátia helye, ahol mindent érzünk. Miközben Lynch filmjeit hatalmas erővel mozgatják a magukból kiforgatott amorf hangok, a többértelmű filmzenei megoldások, az abszurd-szürreális ének- és dalbetétek, mégis a csend jelzi a legjobban, hogy figyelniük kell. •



MARC ELIOT: AMERIKAI LÁZADÓ

# „Ilyet csak Clint Eastwood tud”

GÉCZI ZOLTÁN

**ÉLETMŰPORTRÉ HUSZONHÁROM FEJEZETBEN A KATÓDSUGÁRCSÖVES DOBOZTÓL A SZÉLESVÁSZONIG, A LÉHA SEMMITTEVÉSTŐL AZ OSCAR-DÍJAKIG.**

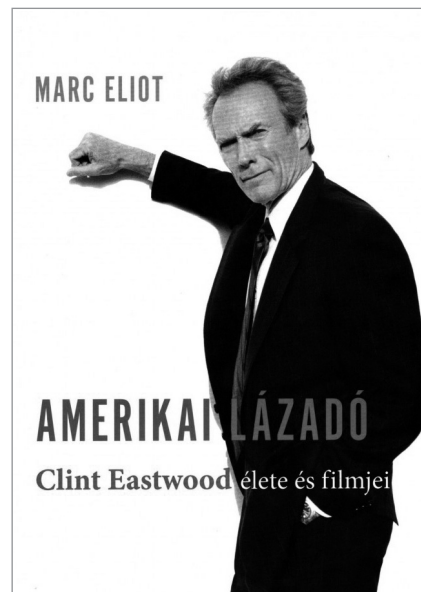
Bámulatra méltó, ha egy kortárs alkotóról majd' fél évszázada folyamatosan jelennek meg életrajzok a nemzetközi könyvpiacra: Clint Eastwood első biográfiája 1973 karácsonykor hagyta el egy londoni nyomda kötészetét (Peter Douglas: *Clint Eastwood – Movin' On*), s azóta közel háromtucat hasonló mű került a könyvesboltokba. Az eredetiben 2009-ben, magyarítva 2021-ben megjelent *Amerikai lázadó – Clint Eastwood élete és filmjei* szerzője, Marc Eliot professzionális biográfus, szakterülete az amerikai populáris kultúra, perspektívája az éles szemű külső megfigyelő nézőpontja; a legcsekélyebb horderejű kérdésben is akkurátus és alapos, készséggel vállalja a tényfeltárás gyakran keserves detektív-munkáját, s bár az életrajzíróktól korántsem idegen módon hajlamos az alany felmagasztalására, a mítoszrombolás sem idegen tőle.

„Amikor valakivel szalad a szekér, óriási sztár, elképzelhetetlennek gondoljuk ezekről a tökéletes, emberfeletti figurákról, hogy a karrierjük valaha véget érhet. De bizony véget ér. Senki nem marad meg sztárnak, ilyet csak Clint Eastwood tud.” – méltatta William Goldman forgatókönyvíró a Cornell Egyetem katedrájáról a biográfia alanyának érdemeit. Az *Amerikai lázadó* nagyfelbontású portréja számos ponton cáfolja ezeket a népszerű közhelyeket: Eliot számára Eastwood egyáltalán nem emberfeletti figura, hanem emberi minőségében is komoly jellemhibákkal rendelkező férfi; nem született sztár, hanem keményen dolgozó, az

élet által elé állított akadályokat következetes munkával meghaladó alkotó; a legkevésbé sem magányos hős, hanem intelligens és taktikus csapatjátékos.

A kötet fontos erénye, hogy jelentős terjedelemben tárgyalja Eastwood ifjúkorát, amelyet eleinte a sörözés és a semmittevés, később a hadsereg, majd az eleinte szinte észrevehetetlenül szerény filmszerepek utáni kajtatás fázisa tagolt, míg nem közel 30 évesen leszerződhetett a *Rawhide* tévésorozatra. Beszámol a televízió és a szélesvászon közötti átjárás nehézségeiről, nem titkolva, hogy Eastwood éveken át sikertelenül próbálkozott a mozival, míg nem a vakszerencsének köszönhetően előkerült egy névtelen olasz rendező. A színész ekkor már ismert tévészár volt, így Sergio Leone ajánlatát csak nagy nehézségek árán vehette komolyan: a rendező mindössze 15 ezer dolláros fizetésért hívta Európába egy Spanyolországban forgatandó westernfilm főszerepére, amelyet előtte már Henry Fonda, Charles Bronson, James Coburn, Henry Silva, Steve Reeves, Richard Harrison és Rory Calhoun egyaránt visszautasított.

„Úgy voltam vele, hogy ha tönkre kell tenni a karrieremet, akkor nem bízom másra, magam vágok bele” – nyilatkozta Eastwood a Sergio Leonéval forgatott Dollár-trilógia (*Egy maréknyi dollárért*, 1964; *Pár dollárral többért*, 1965; *A Jó, a Rossz és a Csúf*, 1966) bemutatását követően, miután a hollywoodi hatalmasságok egyértelművé tették számára, hogy az európai westernek nemzetközi sikerét a legkevésbé sem tartják garanciának



arra, hogy érdemes a színészt amerikai produkcióban szerepeltetni. Nem volt más lehetősége, mint kézbe vennie saját karrierjét: az oly sokszor visszautasított westernhős eldöntötte, hogy a lehető legnagyobb alkotói és pénzügyi függetlenségre tör, amit Hollywoodban elérni lehetséges, de ezt a függetlenséget nem a rendszeren kívüli pozícióval kívánta garantálni. 1967-ben alapította meg a Malpaso Productions produceri irodát, amely vállalkozás az *Akasszátok őket magasra* (*Hang, Em High*) 1968-as bemutatója óta kizárólagos joggal gondozza munkáit. Ily módon birtokon belülré költözött, kivásárolta a vendégházat, s ott hosszas tartózkodásra rendezkedett be, ami – különös tekintettel az elhullott hollywoodi renegátok hosszú sorára – bölcs stratégiának bizonyult. Ennek köszönhetően a legelső amerikai főszerepétől kezdve kézben tarthatta az igazán fontos ügyeket, a stúdiókkal csak a finanszírozási és terjesztői szerződéssel kapcsolatos alkukat kell lejátszania, a kreatív döntések ügyében teljes befolyással rendelkezhet. Amit a mai napig igen kevesen mondhatnak el magukról az amerikai filmiparban.

Eastwood a *Rawhide* forgatása során kezdte el nyaggatni a producereket rendezői ambíciójával, de nem kapott rá lehetőséget, hogy kipróbálhassa magát az egyes számú székben. A Malpaso első filmjeit Don Siegel és Ted Post dirigálták („Don Siegeltől tanultam a legtöbbet: csak azt veszi fel, amire szüksége van, pontosan úgy, ahogy szeretné”), az anyagi felelősség miatt inkább biztos kezű, rutinos direktorokra bízta a munkát, de

1971-ben már elég erősnek érezte magát ahhoz, hogy leporolja régi álmát és beüljön a kamera mögé. A *Játszd le nekem a Misty!* (*Play Misty for Me*) egy rendező születésének dokumentuma, kulcsfontosságú mérföldköve a példátlanul hosszú karriernek. Ebben az évtizedben gyakran dolgozott kedvenc rendezőivel, de az 1980-as évektől kezdve már következetesen magánál tartotta a karrieri pálcát. Kritikai szempontból két film emelkedik ki magasan ezen munkái közül, a személyes megfontolásokból leforgatott *Bird – Charlie Parker élete* (*Bird*, 1988), és a karrier egyértelmű csúcspontjaként ünnepezt *Nincs bocsánat* (*Unforgiven*, 1992), ami valóra váltotta Eastwood legnagyobb ambícióját: egyaránt megkapta a legjobb filmnek és a legjobb rendezőnek járó Oscart.

Marc Eliot életrajza 2009-ig, a kritikai és pénzügyi szempontból egyaránt ropant sikeres *Gran Torino* bemutatójáig tárgyalja Eastwood munkásságát. Az ekkora már életmű-Oscarral is elismert élő legenda az ezredforduló után váratlanul nekiiramodott, így a könyv éppen a legérdekesebb alkotói korszak csúcspontján zár, amikor a teljeskörű művészi kontroll birtokában már megtehetette, hogy a külső elvárásokat sem-

mibe véve, kizárólag saját ízlését követve válogasson a forgatókönyvek között.

Az amerikai nyugat mitikus hőskora, a western világa után Eastwood érdeklődése a kortárs történelem felé fordult. A vaskalapos konzervatívként emlegetett rendező első ízben 2006-ban sokkolta a szakmát egy rendkívül bátor vállalással, amelynek tárgyát két, egymással szervesen összetartozó film képezte. Az ikerprojekt az amerikai történelemtudat egyik legnagyobb toposzát, az 1945 elején lefolytatott Iwo Jima-i inváziós hadműveletet dolgozta fel a szembenálló felek szemszögéből, soha korábban nem látott narratív perspektívát teremtve. Bár a *Dicsőség zászlaja* (*Flags of our fathers*, 2006) és a *Levelek Iwo Dzsimaról* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) sem a nézők, sem a kritika számára nem bizonyult könnyen feldolgozható darabnak, félreérthetetlenül jelezték a megváltozott alkotói attitűdöt. Eastwood nyugdíjaztatta a névtelen revolverhősöket és a kemény városi zsarukat: az *Amerikai mesterlövész* (*American Sniper*, 2014), a *Sully – Csoda a Hudson folyón* (*Sully*, 2016), a *Párizsi vonat* (*The 15:17 to Paris*, 2018), a *Csempész* (*The Mule*, 2018) és a *Richard Jewel baladája* (*Richard Jewel*, 2019) kivétel nélkül valós esemé-

nyeken alapuló kortárs drámák, amelyekben nyomát sem lelmi a dicső múlt iránti nosztalgianak.

2015 tavaszán, egy vidéki moziban, a szokásos keddi filmklubot követő stúdióbeszélgetésen, amely vetítés tárgyát az *Amerikai mesterlövész* képezte, merült fel a kérdés: „Eastwood már... mennyi is? Szóval nyolcvannégy vagy nyolcvanöt éves. Vajon van még benne egy ilyen film?”

A túlbuzgó kritikusokkal szemben Eastwood soha nem aggódott a kora miatt („Annyi idős az ember, amennyinek érzi magát, és én jól vagyok.”), nem foglalkoztatta különösebben a visszavonulás gondolata. Egyfelől polgármester korában golfozhatott már eleget (a kaliforniai Carmel városában, 1986 és 1988 között töltötte be ezt a közzolgálati pozíciót), másrésztől kivívta magának a jogot, hogy nyegle megvetéssel tekintsen mindazokra, akik hajlamosak holmi születési anyakönyvi adatok miatt leírni őt. Miként azokat az újságírókat is komolytalan tökfilkóknak tekinthette, akik a mesterműként fogadott *Gran Torino* bemutatásakor nyilvánították lezártnak a pályafutását – hiszen a féltucat Oscar-díjra jelölt *Amerikai mesterlövész* még csak ezután következett.

**„Birtokon belülré költözött”**

(Ted Post: Akasszátok őket magasra! – Clint Eastwood)

KOSSUTH KIADÓ, 2021.



ROTTERDAM

# Diadal a törvény felett

NAGY V. GERGŐ

MI MINDEN LEHET A MODERN FILMMŰVÉSZET? ERRE SZOLGÁLT VÁLASZOKKAL ROTTERDAM, A KARAKÁN FORMALISTÁK ÉS AZ ÚTKERESŐ VAGÁNYOK KIKÖTŐJE.

Sohasem jártam még Rotterdam-ban, de talán a rotterdami fesztivál helyszíne a maga régi formájában már nem is létezik: lehet, hogy inkább valamiféle imaginárius teret jelent. A progresszív szelleméről nevezetes holland mozimustra ugyanis idén (ezúttal az omikron variáns miatt) már másodjára költözött a virtuális világba – s ekként szinte már rutinból igyekezett azt demonstrálni, hogy egy filmfesztivál esszenciája a konkrét helyszínétől függetlenül és a kollektív élményeket privatizálva is megőrizhető. Ami persze felettébb nehéz vállalkozásnak tűnik, elvégre van valami elementárisan természetellenes egy efféle online filmszemlében, amely minden egyes Zoomon megszervezett sajtótájékoztatójával kopár dolgozósobákat állít ki és udvariasan feszengő ábrázatokat prezentál. Az otthonukból bejelentkező figurák együttes láthatása minden ellenkező törekvés dacára leginkább a leválasztottságukat mutatja meg, s arról mesél, ami elmaradt: egy igazán eleven társasági élményről, estélyiben, diadalmas képpel átvett díjakról, a moziból együttesen távozók kollektív sóhajáról, meg a csípős januári szélről a kikötővárosban.

Ugyanakkor a közösségi eksztázisok tagadása vagy a vörös szőnyeges glamúr hiánya aligha idegen a holland sereg-szemle karakterétől – ahogy a fesztivál-tapasztalat digitalizálása vagy az online felületek kiaknázása is könnyedén összehétközhető a mustra újító törekvéseivel. Az idei rotterdami felhozatal egyik jellegadó mozzanata éppen az új digitális képfajták fokozhatatlan burjánzása volt a bemutatott filmekben – legyen szó drónfelvételekről (David Eastel: *The Plains*), 3D animációról (mint Hsu Cheyu *The Making of Crime Scenes* című kis-

filmjében), számítógépes játékok kulisszáiról (Jon Rafman: *Punctured Sky*) vagy éppen a YouTube-on és a közösségi médiában áramló képek kollázsáról (Sara Cwynar: *Glass Life*, Michael Robinson: *Polycephaly in D*). Még a nagyjátékfilmes versenyprogram leginkább konvencionális filmjében, a chilei Roberto Doveris langymeleg vígjátékában (*Proyecto Fantasma*) is előfordultak digitális animációk – egészen pontosan szellemek pulzáva formálódó rajzai, amelyek folyton feldúlják és átalakítják a jókedvűen semmittevő szereplők banális életvilágát. Az idei rotterdami fesztivál ehhez hasonlóan kísérteties élményben részesítette a hálózatosodásban üldögélő résztvevőit: valaminek a látszatát, virtuális szurrogátumát, élmények, képek és hagyományok digitális transzformációját tapasztaltatta meg.

## LÁNGOLÓ SZÍNEK

Ilyesféle transzformációkban dúskál a külön szekcióban ünnepelt Amanda Kramer munkássága – hiszen látványosan mesterséges és ironikus művészete nagyobbára látszatok és előképek kifordításából nyeri az erejét. Ez a rakoncátlanul bozontos hajú nő a kortárs amerikai független film egyik legjobban őrzött titka és legkezelebb szerzője: egy nyeglé, könnyed és turbófeminista Bertrand Mandico a keleti parton, aki énekesekről és tinédzser lányokról, de leginkább csak pózoló vagányokról készít filmeket, valahol a fassbinderi camp, a Lynch-i szürreália meg a komplett idegtelenség vonzaskörzetében. Kramer kajlán formátlan történeteiben jószerevével semmiféle mélység nem tárul föl, merthogy a lényeg pont a felületben, a villódzva pompázó stílusban áll: a baljós morajlásokkal kísért zoo-

mok, a lángoló színek, meg a harsányan modoros színészi gesztusok művészete ez, ami néhol egészen meghökkentően szórakoztató (lásd a *Bark* című kisfilm Solondz-i, Waters-i abszurdját), máskor pedig nagyjából elviselhetetlen (mint a *Ladyworld* zárt szituációs drámája esetében). A fesztivál nyitófilmjét jelentő *Please Baby Please* felszabadultan teatrális pszeudo-musicalbe gyúrja ezeket a különféle hatásokat: Kenneth Anger *Kustom Kar Kommandos*-ának fetisizmusa és Friedkin *Portyánjának* bőszerűkés fesztítése találkozik ebben a játékos pastiche-ban, amely a *West Side Story* cselekményét kifordítva a szexuális identitás ironikus drámáját skicceli föl. De a történet helyett inkább a bohózati manierizmus és extravagáns részszépségek vonzzák a tekintetet – legyenek azok dekoratív táncbetétek, tökéletesen idióta díszletek, bódítóan agresszív neonfények, vagy idézendőnek szánt egysorosok („Híres vagy?” „Híresnek kéne lennem. De ehelyett házas vagyok.” – mondja Demi Moore a cameója alkalmával).

## A TÖRTÉNET HELYETT

Kramer harsánysága ugyan jócskán kitűnt a fesztivál mezőnyében, ám stílus-központú megközelítése korántsem volt szokatlan a kollégák között. Ha például a Tigris-díjért vetélkedő rotterdami versenyfilm ideáltípusát próbáljuk elképzelni, úgy feltétlenül egy formatudatos mű áll elénk: olyan film, melyben mindig erősebb a stílusérzékenység, mint a drámaiság, amely többnyire fontos társadalmi témáról szól, de folyvást kerülőúton közelít hozzá, és amely – ahogy Dave Hickey mondta Joan Mitchellről – „túl egyedi ahhoz, hogy eredeti lehessen” (szóval újszerűségének titka korántsem evidensen hozzáférhető). S ha olykor mégis ismerősebb filmformákat használnak az adott művészek, akkor is sorra-rendre megmutatkozik valami ferdeség a szerzői megközelítésben – és így azonnal világossá lesz, hogy mi sodorta ezeket a filmeket a (fiktív) holland partvidékre Cannes és Velence kikötői helyett. Az orosz Marina Ignatyenko például igazán fesztiválbarát produkciót készített, hiszen a litván Rūta Vanagaitė hírhedt Holocaust-regényét (*Népünk*) dolgozta föl, méghozzá roppant stábbal, kifinomult ízléssel és vaskos költségvetésből. De a balti államok kollaboránsairól mesélő alapszö-



veget nem átélhető drámává formálta, hanem inkább kába és kopár filmverssé transzponálta. Az *Achrome (Prizracsno belij)* cselekménye a Wehrmachthoz csatlakozó litván testvérpárról mesél, akik megannyi honfitársukhoz hasonlóan felszabadítóként üdvözlik a szovjet megszállás után bevonuló nácikat – hogy aztán dermedt nézőként és néma cinkosként vegyenek részt a helyi zsidók kiirtásában. A Szokurov és Paul Celan által ihletett Ignatyenko tehát éppúgy a háborús rémtettek és a naiv tanúk viszonyát fürkészi, mint Nagy Dénes a *Természetes fényben* – viszont a dramatikus konvenciók felszámolásában a magyar kollégánál is messzebbre merészkedik: hőse nemhogy célvesztett alak, de lényegében csak egy lassan mozgó test a háborús térben, akinek az a legfőbb funkciója, hogy sápatag tévelygésével és ólmos csoszogásával feltárja a díszlet ismeretlen részeit. Az *Achrome* tökéletesen megközelíthetetlen a pszichológiai realizmus elvárásrendje felől, ám a történet romjain elképesztő piktorális hatásokat hoz létre: mintha elkent festmények mozdulnának meg előttünk, s láthatatlan fátylak remegnének merev alakok és füstölgő borzalmak előtt. Ignatyenko és az operatőr Anton Gromov lényegében a háborúk feletti

ködöt, az erkölcsi és fogalmi kategóriák elmosódásának opálos káprázatát filmesítette meg.

A fesztivál fődíjas filmje, a paraguayi Paz Encina *EAMI* című műve szintén a képek és a hangok diadalmas függetlenségét hirdeti a történet törvényétől. A dél-amerikai Chaco-medence környékén – tehát a természet elpusztításától szenvedő bennszülöttek vidékén – játszódó doku-fikciónak talán nincs is igazán története, csak gazdag, mozaikos narratív világa, amelyet Encina az erdőirtások miatt elűdözött törzs (nevük: Ayoreo Totobiegosode) hányattatásai-ból, meséiből és mítoszaikból épített föl. A megtépzott őslakók vallomásai az áttelepítés traumájának dramatizált szcénáival keverednek, ám ezt az etnográfiai érdeklődésű filmanyagot Encina tudatos formakezelése emeli meg – s legkivált a képen kívüli tér inventív használata. Merthogy a tárgyak, tájak és csukott szemű őslakosok rezzenetlen portréi mögött sűrűn rétegzett, eleven hangsáv zeng: kutyaugatás, kiabálások, valós és képzeletbeli hangok, múltból és messziről származó zajok hallatszanak – s leggyakrabban a szél örök morajlása, amely minduntalan a felsőbb erők, a természeti nagyhatalmak jelenlétét sejteti. Encina az etnográf-

fiai dokumentarizmus, a spirituális realizmus és az lírai avantgárd formáinak összeoldásával egy elfelejtett, láthatatlan közösség kollektív tudatát és sajátos világerzékelését teszi érzékelhetővé – ami már a szolidaritás politikai tetteként is tiszteletet érdemel, de művészi aktusként igazán kivételes. A címben szereplő *EAMI* szó az őslakók nyelvén egyszerre jelent erdőt, illetve világot – és Encina ezt a dús, világszerű rengeteget idézi meg: az elűdözöttekben visszhangzó, múltjukban élő univerzumot gyászolja el.

#### HARCOS KISTIGRISEK

Encina jelentős erőforrásokat és tucatszámú produkciós céget mozgatott meg azért, hogy formába öntse nagyszabású vízióját, miközben néhány rotterdami versenytársa fillérekből és egy családnál is legalább ennyire innovatív művet hozott létre. Az ausztrál elsőfilmes David Eastal például azzal spórolt a költségvetésen, hogy a kameráját egy Hyundai Elantra hátsó ülésére rögzítette – s innen, a két szék között előrebámuló utas (vagy a szülők között a világra csodálkozó gyermek) perspektívájából mutatja meg az ausztrál középosztály banális hétköznapijait és az autópályán kanyargó kocsik sokaságát. A címében Gerald Murnane regényére utaló

Amanda Kramer:  
**Please Baby Please**  
(Andrea Riseborough)





*The Plains* (A puszták) egy közép-  
korú jogászember mindennapos  
hazautazásait mutatja meg egy  
éves időszakasz alatt, amelyek

során a főhős szokásszerűen fölhívja  
az öregotthonban avasodó anyját, min-  
dig tájékoztatja feleségét a hollétéről, s  
néha alkalmi útitársával és fiatal kollégá-  
jával, Daviddal (akit a polgári életében  
jogászként dolgozó rendező játszik) az  
életről, a párkapcsolatokról, a forgalom-  
ról meg a munka nyűgjéről csacsog. A  
180 perces *The Plains* végeleáthatatlan  
snittjei szinte teljesen fölszámolják a  
konstruáltság érzetét és a dokumentum-  
filmes közvetlenség érzetét keltik, ám  
ezt a hiperrealizmust radikális formaliz-  
mus ellenpontozza: az ismétlődésre és  
a hasonlóan hosszú képsorokra építő  
struktúra emlékeztet arra, hogy nagyon  
is komponált világot látunk. S Easteal  
műve ezzel a formával nem csupán az  
átmeneti idő valóságát tudja megmu-  
tatni, de ezt a liminális élményt, a so-  
sem végződő hazautat, ezt a beszorított  
átmenetiséget a modern élet definitív  
tapasztalataként (sőt: metaforájaként)  
mutatja föl. „Végül is mi végre?” – kérdezi  
az öregedő férfi anyja közelgő halála ár-  
nyékában és a csúcsgyörgy közepén, s  
Easteal a kérdésben tükröződő mély ta-  
nácstalanságot, az úton kanyargók tom-

Paz Encina:  
**EAMI**  
(Anel Picanerai)

pa elvágyódását fogalmazza  
meg, méghozzá Kiarostami  
(*Tíz*), Bruce Baillie (*Commute*)  
és James Benning (*The United*  
*States of America*) nyomvonalán, mégis  
friss és mehökkentő erővel.

Amennyire koncentrált film a *The Pla-*  
*ins*, annyira burjánzó és széttartó mozi  
a *Le rêve et la radio* (Az álmom és a rá-  
dió) – de ez a zsebpénzből összetákolt  
moziesszé szintűgy a „csináld magad”-  
filmkészítés impresszív diadala. A po-  
étikusan fiatal kanadai rendezőpáros,  
Renaud Després-Larose és Ana Tapia  
Rousiouk talált filmrészletekből, sűrű,  
költői narrációból és saját lakásukban  
felvett jelentekből komponált szofisz-  
tikált kollázsfilmet, amelynek ezerszín-  
ű képanyaga egy kedvesen álmatag  
szerelmi sokszög története köré szer-  
veződik. A politikai „hangművészként”  
tevékeny, huszonéves Constance (akik  
a rendezőpáros női tagja játszik) és a  
regényét megírni készülő pasija (tehát a  
másik rendező) legkivált a világ megvál-  
toztatásán morfondíroznak az albérle-  
tükben, amikor alkalmi lakótársuk révén  
feltűnik a horizonton egy szívödöglesztő  
aktivista, a szituacionista férfiszépség,  
Raoul – a Férfi, aki Guy Debord kiált-  
ványát lehengerlő erővel és meggyőző  
szakállal kántálja az egyik jelenetben.

Gyertyafényes dialógusok és meren-  
gő vallomások mesélnek a látnok által  
felkavart érzésekről – na meg a miatta  
beizzó kutatásról az adekvát politika és  
a hozzáillő életforma után, amely jelen  
esetben egyet jelent a megfelelő film-  
forma keresésével is. Després-Larose és  
Rousiouk hiperreflexív mozija Godard-i  
komolysággal veselkedik neki a képal-  
kotás politikáját érintő kérdéseknek,  
de közben melankolikus hangulat jár-  
ja át, és sajátos, különmemű szépséget  
teremt. A világitással spóroló albérllők  
éjsötét étletterét markáns kontrasz-  
tok és dekoratív fényjátékok díszítik, a  
lányszereplők ábrándos arcára olykor  
absztrakt, szélfúttá hópelyhek költöz-  
nek, máskor egyenesen Brakhage vagy  
Hollis Frampton avantgárdját idézik a  
képet. Hiába az ólomnehéz idézetek  
sora, ennek a túlfinomult bölcsészro-  
mánynak megkapó bája és elegáns,  
könnyű szövete van – miközben lefegy-  
verző kurázsival utasítja el a filmké-  
szítés uralkodó normáit. A *Le rêve et la*  
*radio* arra a semmiből születő, de min-  
dent opponáló „ellenmozira” ad első-  
rangú példát, amelyért igazán érdemes  
Rotterdamba menni – jelentsen az akár  
egy valóságos várost, vagy csak egy  
honlapot, meg néhány boldogan magá-  
nyos órát a monitor fényében. •





PÁLFI GYÖRGY: MINDÖRÖKKÉ

# Átokföldje

BÁRON GYÖRGY

**PÁLFI FILMJÉBEN A HISTÓRIAI ARMAGEDDON MÁR LEZAJLOTT, AZ ÉLŐK VILÁGÁT FÖLVÁLTOTTA A TÚLÉLŐK VILÁGA, A MAGA FARKASTÖRVÉNYEIVEL.**

Különös idődimenzióba került Pálfi György új játékfilmje, a *Mindörökké*. „Néhány évvel később” – olvasható a főcím után a szokatlan felirat. Mintha egy történet közepén járnánk, vagy egy sorozat újabb epizódja kezdődne. Valahol valami történt, s ehhez képest mutat most néhány évvel későbbi időpontot a naptár. Nagyon valószínű – de korántsem biztos, mint jószerivel semmi ebben a filmben –, hogy a tűnt idő említése, a *passzé* egy előző korra utal, alighanem a béke korára, amely történetünk elejére végérvényesen lezárult. Békés repülőteret látunk először, az utasok húzós bőröndjeikkel iparkodnak a különböző irányokba gördülő mozgójárdákon. Az óriás kivettikön híradó perog, Breaking News, melynek műsorközlője és felirata arról tudósít, hogy földrészünkön immár hat éve dúl a háború, Európa két részre esett szét, a frontvonal Salzburgnál állt meg, a tőle nyugatra fekvő területeket a térkép az EU kék csillagos zászlójával jelzi, attól keletre egy másik hatalom uralodik, ezen a féltéken az orosz és a török lobogó színeit látjuk feltűnni. A Breaking News felirata szerint Magyarországot és Szlovákiát a pusztulás fenyegeti.

Itt most meg kell állnunk egy pillanatra, mely szokatlan gesztust a premier szokatlan időpontja magyarázta. Ezeket a képsorokat azon az estén néztük a fővárosi Puskin-mozgóban, amikor reggel bejelentették, hogy Oroszország lerohanta Ukrajnát, a közvetlen szomszédságunkban kitört a háború. Hidegtelepülés egybeesés, csak a filmtörténet néhány kivételes eseményéhez hasonlítható: amikor Carné nagy műve, a *Szerelmek városa* bemutatóját a normandiai partaszállítás napjára tűzték ki, vagy amikor a *Tűz van, babám!* premierjét 1968 augusztus huszadikán elsodorta szövetsé-

ges csapataink dicstelen csehszlovákiai inváziója. Azzal a különbséggel, hogy azok a vetítések elmaradtak, míg a békés Belváros művészmozijában ugyanolyan a háborús tudósításokat láttunk az új magyar játékfilmben, mint az aznap esti híradókban. Az ember egy pillanatig nem tudta, mi ez, aznap happening, figyelemfelhívó provokáció, amely amúgy nem állna távol Pálfi György stílusától – néhány perc kellett, hogy ráébredjen: mozifilmet, fikciót lát. A rendező és csapata évek óta foglalkozik ezzel a történettel, Tar Sándor *El, valahová* című, magyar falusi környezetben játszódó novellájának adaptálásával egy disztópikus jövőbe; nincs tehát másról szó, mint véletlen egybeesésről.

A film nyitányában, akárcsak a valóságban, ahonnan beléptünk a moziba, még béke van, a háború valahol máshol, ha nem is nagyon távol, dúl. Karcsú szuperszonikus repülőgépek száll fel Salzburgon túlról, a béke, jólét és nyugalom földjéről, ezüst teste hosszan hasítja a valószínűtlenül kék eget, majd találat éri, tűzcsóvaként zuhan le, az anektált keleti birodalom földjére, a valahai Magyarországra. Itt már csaknem teljes a pusztulás, az emberek koszosak, rongyosak, menedéket és ételt, vizet keresnek, a férfiak puskával járnak, a járókelőkre, mint egykor Szarajevóban, mesterlövészek vadásznak. A történet a kezdetektől felkavarja az időérzékünket, elvégre már az első pillanattól beszélhetünk előtről és utánról, háborús és békeévekről, amelyek a harc topográfija szerint változnak, megélt múltból és elképzelt jövőről, megtapasztalt valóságról és költői képzeletről. Alighanem erre a különös idődimenzióra utal a cím is: *Mindörökké*. Nem a Teremtőhöz intézett fohász szava

ez, hanem a letargiáé, a beletörődésé: így megy ez, ez az ember sorsa, a háború, a pusztá létért folytatott küzdelem, a szenvedés. Pilinszky szavai kínálkoznak mottóul a történethez: „Hát így teltek napjaink az örökös háború korában”.

## HÁBORÚ ÉS HÁBORÚ

„A tények mögül száműzött Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét”. Ezt is Pilinszky írta. E film sötét, horizont nélküli valóságában a *háború és béke* korát fölváltotta a *háború és háború* kora. Pálfi többretegű műve az antiutópiák modelljét követi. A történelmi armageddon már lejátszott, az élők világát fölváltotta a túlélők világa, a maga farkastörvényeivel. Nincs többé morál, amely az embert leválasztotta az állatvilágról, a létezés egyetlen céljává maga a létezés válik. Mindez nem beckettű üres világszínpadon, metaforikus sivatagban játszódik le, mint a legtöbb disztópiában, hanem beazonosíthatóan konkrét színtéren, Európa keleti fertályán, a Birodalomhoz csatolt Magyarországon. Így ez a negatív jövővízió mélyen beágyazódik Tar Sándor ihlető kisregényének dokumentatív világába. Egy olyan lepusztult magyar falura hullanak a lelőtt repülőgépek maradványai, amelyet ő írt meg, még a végső pusztulás előtt. S itt ér össze a két történet: elvégre Tar Sándor szociológiai hitelességű sorait olvasván joggal támad az az érzésünk, hogy a világvége már elérkezett, csak nem vettük észre. A kortárs filmművészetben Tarr Béla munkái sugározzák ezt a legerőteljesebben, bár nála még ott kísért a megváltás csalfa reménye, míg Tar Sándor világa sivár, lapos és remény nélküli. Mindennapi életünk disztópiája.

A film főhőse, Ocsenás, Polgár Tamás nyers, erőteljes alakításában, ennek az átmilitarizált, háborús világnak a katonája. Repeszdarabokkal a hátában egy hadikórházban vár a következő bevetésre. Az örökkön a kezében tartott puská nem a mestersége címe, hanem a túlélés eszköze. Fegyvert visel a másik férfi szereplő, a valaha jobb napokat látott, de mára alkoholistává züllött Béres is (Menszátor Héresz Attila). Csak a kocsmacskos, lepusztult öreg iszákosainál nincs puská, nekik minik is, meg a legtöbb asszonynál. De a lesből tüzelő titokzatos mesterlövészről a fegyver sem véd meg, mindenki egyformán kiszolgáltatott. Ocsenás se nem jó, se nem rossz,

ezeknek a kategóriáknak itt már nincs értelmük. Nem kérdőjelezi meg a kegyetlen világ farkastörvényeit, de nem is él velük, benne még mintha ott pislákolna az emberség kihűlőben lévő parazsa. Ugyanezt érezzük szeretője, az ápolónő alakjában (Érsek Obádovics Mercédesz fájdalmasan szép alakítása), kettejük kapcsolata még emlékeztet egy másik, letűnt időre. Béres társa, a fogyatékos Margitka már csak animális élőlényként vegetál – alighanem ő ennek a világnak az igazi polgára.

### A KOCSMA

Bár a *Mindörökké* Pálfi eddigi legkomorabb munkája, e filmjét sem lehet a műfajok szűk ketrecébe gyömöszölni. A disztópia általában a dráma egy formája, ám ebben a filmben is megcsillan az alkotó világvégi, keserű humora. Különös módon épp azokban a jelenetekben, amelyekben az eredeti kisregény figurái tűnnek fel. Bár a világban háború dúl, az ország a pusztulás martaléka, a kocma törzsvendégei ugyanúgy ürítgetik a poharaikat, s mondják a magukét, mintha mi sem történt volna. S az ő szempontjából nem is történt. Az ő életük nem változott, mert ennél lejjebb már nem zuhanhatott. Háború vagy béke, tőkmindegy – a különbség csak annyi, hogy nehezebb piához jutni.

„Mindennapi életünk disztópiája”  
(Ubrankovics Júlia és Menszátor Héresz Attila)

A lezuhant repülő cuccai, márkás italok, kaják, bőröndök megtömve a fogyasztói társadalom kincseivel, a béke és a jólét távoli világát idézik. Hősünk számára egyfajta segélycsomagként hasznosulnak, amelynek bőségszarujához visszavisszatér, az értékes tárgyakat dögerős pálinkára cserélve, a csapszék borostás, lepusztult ivócimboráinak nagy öröme. Akiknek az italtól megered a nyelvük, és folyamatosan lökik a szöveget. Távolról Tarr Béla kocsmájára emlékeztet ez a helyszín, ám kevésbé szürreális és melankolikus, nyersen realistább. Dobos Tamás, aki ismét bizonyítja, hogy az egyik legkiválóbb operatőrünk, ellentétben a Tarr-filmek távolságtartóbb plánozásával, sok nagyközelit használ. Stílusa előző munkáját, a *Természetes fényt* idézi, egészen közel hozva, tapinthatóan anyag-szerűvé téve a kép tárgyát, legyen szó akár egy arcról, ruháról, tárgyról, akár a külső természetéről. Ezekben a képekben a *Hukk* vagy a *Taxidermia* kegyetlen, olykor ironikus biológiai naturalizmusára is ráismerhetünk, egészen az olyan stíl-játékokig, mint amikor váratlanul a katasztrófamozik félelmetes mutánsa bukkan fel a vízmélyből.

Régen láttunk olyan pontos, jó ritmusban vágott filmet, mint a *Mindörökké* (vágó: Lemhényi Réka). Akár a *Természetes fény* esetében,

itt is nagy szerephez jut a hang. A baljós, katasztrófikus érzést erősíti, hogy folyamatos hanghatások kísérik a képeket, egyfajta szeriális muzsikára emlékeztető hangkulissza, amelyet csak néha vált föl egy-egy dallamosabb melódia. A zeneszerző Gryllus Ábris, a hangvilág a *Saul*-t is jegyző Zányi Tamás sokadik mestermunkája.

Pálfinál mindig komoly és jó csapat működik együtt, ugyanakkor minden filmje messzemenően személyes. Témájuk, műfajuk, s a stílusuk is különbözhet, ám ott érezzük mindegyikben az erős alkotói jelenlétet, s azt a fajta nyíltságot, termékeny kíváncsiságot, amellyel anyagához, a mozgóképhez közelít. Soha nem a járt utakat követi, nem az adott öntőformákat próbálja kitölteni, hanem a történethez, a mondánivalóhoz szabja a filmformát. Ez a fajta kreatív radikalizmus, amellyel mindig meglepi nézőit, hatja át, s avatja emlékezetes moziélménnyé a *Mindörökkét*.

**MIDÖRÖKKÉ** – magyar, 2021. Rendezte: **Pálfi György**. Írta: **Ruttkai Zsófia**. Kép: **Dobos Tamás**. Zene: **Gryllus Ábris**. Vágó: **Lemhényi Réka**. Látványtervező: **Nyitra Anna**. Producer: **Pusztai Ferenc, Galambos Zoltán**. Szereplők: **Polgár Tamás** (Ocsenás), **Menszátor Héresz Attila** (Béres), **Érsek Obádovics Mercédesz** (Edit), **Ubrankovics Júlia** (Margitka). Gyártó: **KMH Film / Körúti Film / Filmmax**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** 77 perc.



FAZEKAS MÁTÉ: KILAKOLTATÁS

# Saul magyar Damaszkusza

BENKE ATTILA

## TRAGIKOMÉDIA A MAI MAGYAR TÁRSADALOMRÓL.

A magyar filmtörténeti hagyomány részei a rendszerkritikus szatírák és tragikomédiák (Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr*, Bacsó Péter: *A tanú*, Szász Péter: *Szépek és bolondok*, András Ferenc: *Veri az ördög a feleségét*), ám ezek a filmtípusok háttérbe szorultak a rendszerváltást követően. Az eddig kisjátékfilmeket író (*Uchebnik*) és rendező (*Apám szíve*) Fazekas Máté első mozifilmjében, a *Kilakoltatásban* a szatirikus és groteszk tradíciót elevenítette fel, hogy kiállítsa a mai Magyarország kórképét egy elsőre bagatellnek tűnő eseten keresztül.

Fazekas műve a kisember életét körülvevő problémák (befektetési botrányok, eladósodás, utcára kerülés, egzisztenciális válság stb.) abszurditását és kegyetlenségét mutatja be a damaszkuszi útjág keresztényülődő Saul (Pál apostol) bibliai történetét áttételesen megidézve.

Hőse, Richárd bírósági végrehajtó, aki első ügyével bizonyítani akarja maga, a kilakoltatások ellen tüntető testvére, Vera és édesapja, illetve főnöke, András számára, hogy rátermett, határozott és kíméletlen férfi. Ám Ilona néni,

akit ki kellene tessékelnie otthonából, makacs és elszánt ellenfélnek bizonyul: „kutyaseregével”, nyilakkal és gázrobbantással fenyegetőzik. Ricsi mindent és mindenkit megmozgat a rendőrségtől a tűzoltókon és a túsztárgyalókon át az állatorvosokig, hogy bejusson a házba, amit délre át kellene adnia az új tulajdonosoknak. Közben azonban Pál apostol módjára neki is át kell értékelnie addigi életét.

Fazekas Máté forgatókönyve abból a szempontból telitalálat, hogy rendkívül jól ráérezett, milyen eset és téma köré lehetne felépíteni erős és átfogó társadalomkritikát. Logikusnak tűnik, hogy tapasztalatlan, magáról és hivatásáról is túl sokat képzelő, éppen ezért groteszk antihőse a hatalomnak és „alattvalóinak” szinte minden képviselőjét odacsődíti a helyszínre, hogy bármi áron, de sikerre vigye ügyét. Ez által pedig Fazekas bemutathatta, hogyan viszonyul például a rendőrség a hétköznapi emberhez, illetve hogyan

### „A szolidaritás és az összefogás hiánya”

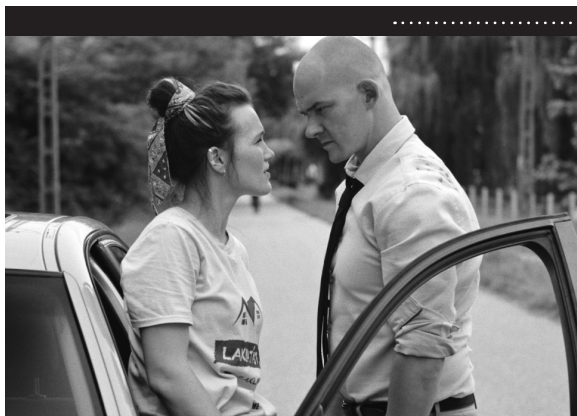
(Mészáros Blanka és Orosz Ákos)

viselkedünk mi, kisemberek egymással. Ha nem is a legkifinomultabb és legjobb módon megvalósított jelenet, de találó a film elején az epizód, amelyben Ilona ráordít Verára és élőlánccal az idős néni védő csapatára, hogy takarodjanak a házatól ők is, közben pedig a költöztetők nevetve, okostelefonjukkal rögzítik a „balhét”. Ugyan a maga módján nevetséges a szituáció, de végtelenül szomorú is, mivel demonstrálja, hogy az igazságtalanságokért és a kisember nyomoráért

nem pusztán a hatalom okolható, hanem a szolidaritás és az összefogás hiánya, márpedig ezek híján nem lehetséges a pozitív társadalmi cselekvés és változás Magyarországon.

A *Kilakoltatás* Achilles-ina a megformálás módja. Fazekas műve a kortárs román filmekhez hasonlóan minimalista, de azokhoz képest inkább klasszikus stílusban készült. Az egyik kulcsjelenet kreatív zenehasználatát (a Vera által hallgatott zeneszám lassan a hős lelki állapotát tükröző filmzenévé érik) leszámítva nincsenek audiovizuális szempontból emlékeztető momentumai. Ennél nagyobb gond, hogy az Orosz Ákos által amúgy remekül eljátszott Ricsi kivételével mindegyik karakter fájoan egydimenziós még ahhoz képest is, hogy a szatírák általában típusfigurákkal dolgoznak. Ricsi tragikomédiája – sokat képzelt a kisember által félt és gyűlölt szakmájáról, holott maga is a rendszer kiszolgáltatottja – is túl lassan, nehézkesen bontakozik ki. Így eleinte nemcsak unszimpatikus, de következtelennek is hat az antihős, aki egyik pillanatban még határozottan lép fel, sőt kiabál, mintha nagy rutinja lenne a kilakoltatásban (ami az alaptörténet szerint nincs), a másikban elbizonytalanodik, cselekvésképtelenné válik. A játékidő második felében szerencsére a helyére kerül Ricsi fejlődési íve, ám a jellemrajzával is összefüggő végső, nagy fordulat azért csak részben katartikus, mert Ilona ellenszenves karakterét nem sikerült megfelelően árnyalni, Fazekas Máté az utolsó pillanatban vázolta fel nagyvonalakban a kilakoltatott idős hölgy háttértörténetét. Első nagyjátékfilmnek persze ígéretes a *Kilakoltatás*, tükrözi Fazekas érzékenységét és hozzáértését, ám legközelebb szüksége lesz erősebb filmformára és karakterekre, amelyek kiváltják a néző katarziséját.

**Kilakoltatás** – magyar, 2022. Írta és rendezte: **Fazekas Máté**. Kép: **Tóth Evelin Judit, Torma Mária**. Producer: **Osváth Gábor, Fülöp Péter**. Szereplők: **Orosz Ákos** (Ricsi), **Nagy Mari** (Ilona), **Mészáros Blanka** (Vera), **Znamenák István** (András), **Nagy Mari** (Ilona), **Láng Annamária** (Etel), **Török-Illyés Orsolya** (Rita), **Péterfy Bori** (Csilla), **Trill Zsolt** (Költöztető). Gyártó: **FP Films / Filmfabriq / Kilakfilm Kft.** Forgalmazó: **Budapest Film**. 85 perc.







SUMMER OF SOUL

# Fekete Woodstock

DÉRI ZSOLT

**A ROOTS EGYÜTTES VEZÉRÉNEK DÍJAKKAL ELHALMOZOTT ELSŐ FILMRENDEZŐI MUNKÁJA EGY 1969-ES ZENEI FESZTIVÁLT DOKUMENTÁL.**

Az elmúlt fél évszázad során a „fekete Woodstock” szlogen a köztudatban egy 1972-es Los Angeles-i fesztiválra, a Watts negyed afroamerikai közönségét a memphisi Stax lemezcég sztárjaival (Isaac Hayes, Eddie Floyd, Rufus Thomas, Carla Thomas, The Staple Singers stb.) szórakoztató százezres *Wattstax* stadionkoncertre vonatkozott, köszönhetően az azonos című koncertfilmnek, melyet még a washingtoni Kongresszusi Könyvtár is beválogatott a becses Nemzeti Filmnyilvántartásba a „kulturális, történelmi és esztétikai szempontból jelentős” művek közé (ahová az Oscar-díjas *Woodstock* dokumentumfilm szintén bekerült). Pedig korábban már volt egy másik fekete közönségnek szóló óriásrendezvény, mely pont a New York állambeli hippifesztivállal egy időben zajlott 1969 nyarán, New York City közepén a harlemi Mount Morris Parkban – és fellépőinek sztárparádéjával is jócskán felülmúlta a Los Angeles-i megakoncertet. Az ingyenes Harlem Cultural Festivalt június

végétől augusztus végéig, hat vasárnapi programblokkra osztva tartották, ahol a soul, gospel, blues, dzsessz és afrokaribi zenék egyaránt kaptak tematikus napokat, alkalmanként 50-50 ezer néző előtt. A szervező Tony Lawrence felkérésére a tévéproducer-rendező Hal Tulchin több mint 40 órányi videoanyagot forgatott stábjával, de a korabeli forgalmazókat nem érdekelte egy „fekete Woodstock”, így a rendező csak néhány részletet tudott értékesíteni belőle, aztán a szalagok évtizedeken át a pincéjében porosodtak. Csak 2017-es halála után nyílt lehetőség a restaurált nyersanyagra dokumentumfilmet építeni – és ahhoz megfelelő rendezőt találni.

A legjobb élő hangszeres hip-hop-együttesként számon tartott és Jimmy Fallon tévéshow-jának házi zenekaraként is ismert – a 2007-es VOLT Fesztiválon és a 2012-es Szigeten magyar közönség előtt is fellépett – philadelphiai gyökerű The Roots dobos-producertagja, a tavalyi és tavalyelőtti Oscar-díjátadók DJ-je és zenei direktora, Ahmir „Questlove” Thompson az első filmrendezői munkájával is nagyot üt. Az alcímével a *spoken word* költő-énekes Gil Scott-Heron aktív részvételt hirdető 1970-es *The Revolution Will Not Be Televised* című szerzeményére – és a nagyközönségnek szánt dokumentumfelvételek hányatott sorsára is – utaló *Summer Of Soul (...Or, When The Revolution Could Not Be Televised)* rögtön történelmi, társadalmi és politikai keretbe helyezi a harlemi fesztivált,

mely a vietnami háború alatt, a Martin Luther King és Robert Kennedy elleni 1968-as merényletek (és az az évi nagy zavargások) után egy esztendővel, a *black power* mozgalom hódítása idején zajlott – a rendezvény biztosításáért konkrétan a Fekete Párducok feleltek. A korabeli híradófelvételek mellett a friss interjúkban megszólalnak a fesztivál hajdani nézői és fellépői is (Gladys Knight, Stevie Wonder, Jesse Jackson tiszteletes stb.), továbbá egyetemi professzorok, írók és polgárjogi aktivisták mellett olyan sztárok is, mint a *musical* mester Lin-Manuel Miranda, az ütőhangszeres Sheila E. vagy a komikus Chris Rock.

A fekete közösség kreativitását, összetartozását és büszkeségét ünneplő fesztivál dokumentumfilmjének legnagyobb erőssége természetesen az elképesztő koncertanyag: a 19 éves virtuóz Stevie Wonder, a szintén a detroiti Motown kiadóhoz tartozó Gladys Knight & The Pips és a Temptations-sztár David Ruffin, a blues gitáros-énekes B.B. King, a vibrafonos Roy Ayers és a fuvolista Herbie Mann, a Staple Singers családi zenekar, a dzsesszdobos Max Roach és Abbey Lincoln énekesnő házaspárosa a John Coltrane-féle *Africa* előadásával, a dél-afrikai trombitás-énekes Hugh Masekela, a Puerto Ricó-i ütőhangszeres Ray Barretto, a kubai Mongo Santamaría egy Herbie Hancock-szerzeménnyel, a 5th Dimension énekegyüttes a listavezető *Hair*-feldolgozásaival, az Edwin Hawkins Singers a világlágerré lett *Oh Happy Day* gospeladaptációval, Mahalia Jackson és az Aretha Franklin helyére beugró Mavis Staples kartikus duettje a néhai Martin Luther King kedvenc dalával, a *Take My Hand, Precious Lord*dal. A csúcst a vagány pszichedelikus soul-funkjával az igazi Woodstockba is eljutó San Franciscó-i Sly And The Family Stone jelentette (melynek zenészei közt két nő és két fehér tag is játszott), no meg persze a zseniális zongorista-énekesnő Nina Simone, aki zenei előadóként a leglátóbb, legradikálisabb példát mutatta forradalmiságból. Ami annak idején nem került a televízióba.

**A LÉLEK NYARA (Summer of Soul)** - amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Ahmir-Khalib Thompson**. Kép: **Shawn Peters**. Gyártó: **Mass Distraction Media / Concordia Studio / Radical Media**. Forgalmazó: **TVGo**. *Feliratos*. 118 perc.

„Fekete Woodstock”  
(Nina Simone)







Arra kérdésre, hogy mennyi idő után számít az együttlét szupererőnek, már párja nézőpontjából válaszol: nincs olyan, hogy idő – nincs ilyen idő, ez mindenki számára egyedi. Ahogy annak is, ahogy a világot érzékeljük, minden pillanata az: a véletlenből is később válik végzet, amikor visszatekintünk rá.

Miközben megismerjük életük történetét, Paolo Genovese (*Teljesen idegenek, A hely*) számos „akadályt” mutat meg nekünk rajtuk keresztül – egy olyan kifordított nézőpontból, ahogyan nem szoktuk ezeket a kérdéseket megfogalmazni. Mennyi, a vacsoraasztal mellett kettesben töltött csendes perc kezd kínossá válni? Számokban fogalmazzuk ezt meg, vagy nem is a csend ideje a kínos, hanem az ok, ami miatt a korábban beszélgetni tudó emberek most elnémulnak egymás mellett? Genovese a töle megszokott mélyen emberi közelítéssel ad érzékeny válaszokat, és mutatja meg végtelenül fájdalmasan, hogy milyen szuperhőssé tud valaki válni azért a másik emberért, akit szeret.

PETHŐ RÉKA

## Út a díjesőig

**Competencia oficial** – spanyol, 2021. Rendezte és írta: **Mariano Cohn** és **Gastón Duprat**. Kép: **Arnau Valis Colomer**. Szereplők: **Penélope Cruz** (Lola), **Antonio Banderas** (Félix), **Oscar Martínez** (Iván), **José Luis Gomez** (Humberto), **Manolo Solo** (Matías). Gyártó: **MediaPro Studio**. Forgalmazó: **Prorum Entertainment**. *Szinkronizált*. 104 perc.

A hazánkban szinte ismeretlen argentin rendezőpáros, Gastón Duprat és Mariano Cohn (*Szomszéd átok*) showbusinesszátírája aligha vési be hosszú távra alkotóinak nevét a nézők emlékezetébe. Penélope Cruz hatalmas diszkófrizurájá talán a film egyetlen valóban marandó eleme, habár az általa alakított, nárcisztikus-abuzív rendező és a filmben elme-



sélt bizzar munkafolyamat nagyon is jó alapanyag a tömény, belterjes iróniához. Antonio Banderas (akivel Cruz meglepő mód eddig alig játszott együtt) és a rendezőpáros korábbi mozijában (*El ciudadano ilustre*) is főszerepet játszó Oscar Martínez alakítja a filmben készülő film két sztárját. Kettejük munkamódszere, művészet- és életfelfogása igen eltérő, ám mindkettőjüket egyformán a dicsőség és a hiúság mozgatja.

A „film a filmben” mind a mai napig bevett receptjétől – lásd például a Mia Hansen-Løve rendezésében szintén tavaly készült *Bergman szigetét* – annyival kissé eltér az *Út a díjesőig*, hogy nem magát a forgatást, hanem a próbafolyamatot meséli el, kihagyva a nagyobb stábot, s az elkészült mozgókép „kép a képben” megjelenítését is. Középpontjában a saját pózolásától megrészesült európai művészfilmes (legyen az rendező vagy színész) komikus vergődésének jóízű kifigurázása áll, de görbe tükröt tart a komlett művészeti szcénának is, beleértve a finanszírozókat, néhány szórakoztató poénon túl mégis hiányzik belőle a tárgy mélyebb ismeretéről árulkodó, velős humor. Hogy a filmbeli rendező – ahogyan a zárlatban szereplő sajtótájékoztató is reflektál erre – történetesen úgy agresszív, bántalmazó főnök, hogy mindeközben a stáb meghatározó tagjai között egyedüli nő, az általa szétszékelt művé-

szek pedig férfiak, ugyan ad némi feminista pluszmuníciót az *Út a díjesőig*nek, felületességét mégsem feledteti.

KOVÁCS KATA

## Foglalkozása: szülő

**Les 2 Alfred** – francia, 2021. Rendezte és írta: **Bruno Podalydès**. Kép: **Patrick Blossier**. Zene: **Frédéric Junqua**. Szereplők: **Denis Podalydès** (Alexandre), **Bruno Podalydès** (Arcimboldo), **Sandrine Kiberlain** (Séverine), **Yann Frisch** (Aymeric), **Luana Bajrami** (Suzie). Gyártó: **Why Not Productions / Arte France Cinéma**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 92 perc.

Alexandre élete válságba kerül: miután feleségének feltűnik, hogy gyanúsán gyakran keresi fel a munkaközvetítő irodát, csakhamar az is kiderül, hogy az állások helyett inkább az egyik ottani alkalmazott iránt érdeklődik. Neje, aki egy tengeralattjárón dolgozik, ultimátumot ad neki; férjének be kell bizonyítania, hogy egyedül is képes bol-

dogolni, és mire a nő visszatér a következő küldetéséről, a férfinak már saját anyagi bázissal és munkával kell rendelkeznie, miközben pesztrálnia kell két pici gyereküket is. Alexandre szerencséjére gyorsan felveszik egy startup céghez, ám ennek két feltétele van; egyrészt fel kell élesztenie ismeretségeit abban a kisvárosban, ahol gyermekkorát töltötte, másrészt letagadni kényszerül, hogy kiskorú gyerekei vannak.

Bruno Podalydès (a főszerepet alakító Denis Podalydès bátyja) filmje rengeteg aktuális témát érint, így többek között a férfi-női szerepek mibenlétét, az idősök munkaerőpiaci helyzetét, a hirtelen egyedülállóvá lett szülők mindennapi küzdelmeit, a felfutóban levő, ám valójában sem komoly elképzelésekkel, sem koncepcióval nem rendelkező vállalatokét, vagy akár a látszólag minket kiszolgáló, ám valójában csak életünket megnehezítő technológiáit is. Mindez már pusztán



felsorolva is sok, Podalydés vígjátékában ráadásul sokáig nem is világos, merre tart. A néző egy darabig azt hiheti, hagyományosabb vígjáték lesz belőle, vagy egy csetlő-botló kispapáról, vagy egy friss, kicsit hóbotosnak tűnő barátról, aki azonban kész rögtön átvenni a pótapai teendőket is, de még annak a lehetősége is felvillan, hogy egy romantikus komédia sül ki végül a történetből, az új alkalmazott és a rigorózus főnökneje között. Persze egy olyan film esetében, ami a cannes-i fesztivál versenyszekciójában indul, nyilván felesleges elvárás lett volna egyszerű vígjátékra számítani – még akkor is, ha egyes jelenetekben a két Podalydés jelzi, hogy nagyszerű művelői a műfajnak. Sajnos néhány kiemelkedő jelenet, és a helyenként abszurd hangvétel ellenére meglepően kevés, hogy a rendező rendszerkritikaként mindössze annyit tud megfogalmazni, hogy milyen értelmetlen és felesleges a munka érdekében megtagadni szülői mivoltunkat.

FEKETE TAMÁS

## Arany

Gold – ausztrál, 2022. Rendezte: **Anthony Hayes**. Írta: **Anthony Hayes** és **Polly Smyth**. Kép: **Ross Giardina**. Vágó: **Sean Lahiff**. Szereplők: **Zac Efron** (egyik férfi), **Anthony Hayes** (másik férfi), **Susie Porter** (nő). Gyártó: **Rogue Star Productions**. Forgalmazó: **ADS Service Kft.** *Feliratos.* 97 perc.

Mint arról a nyílt tengeren játszódó túlélőfilmek is tanúsodnak, egy fojtogatón feszült egy- vagy kétszereplős thriller forgatásához a készítőknak nem kell korlátozniuk magukat szűk terekre, és az élelmesebb alkotók akár a sivataghoz is hozzá tudnak rendelni nem feltétlenül magától értetődő veszélyforrásokat (*Desierto*, *Vérvörös homok*). Az inkább színészként aktív Anthony Hayes a *Ten Empty* 2008-as kertvárosi családi drámája után újra a kamera mögé állt, és szupersztárra és pofon-



egyszerű *high-conceptre* épített, hogy ezúttal nagyobb eséllyel lendítse be rendezői pályáját. Bár idei egészestése egy néhány mondattal összefoglalt közeljövőben és pontosan meg nem határozott helyszínen játszódik, a figyelemfelkeltőnek szánt körítést leszámítva a cselekmény valójában arról szól, hogy két férfi talál egy földbe szorult, óriási aranyrögöt a tűzforró pusztaság kellős közepén, és az egyiküknek napokig őriznie kell, míg a másik odaér a kotrógéppel.

A főszerepet alakító Zac Efronra az arcát borító koszréteg és hólyagok alatt nem hárul különösebben megterhelő színészi feladat, így az ausztrál rendező – aki a másik férfit játsza a filmben – a delejezően sivár táj hatásos ábrázolásán túl építheti teljes produkcióját a feszültségkeltésre, és végig is zongorázza a speciális helyzetből adódó veszélyforrásokat az élővilág fenyegetésétől az időjárási viszontagságokig. Papíron minden adott egy feszes thrillerhez, de egy éppen csak felvázolt főhőssel nem kap valódi tétet a sztori (az emberi kapaszkodó pedig már bőven elég hasonló allegóriát), szereplők közti dinamikára nem építhet, a kisebb-nagyobb dramaturgiai problémák miatt nem tart ki benne végig a zsigeri feszültség, így az ötletben rejő ambícióhoz nem ér fel a szakértelem, az *Arany* mutatós felszíne alatt inkább csak a műfaji rutin hiánya tűnik fel.

ROBOZ GÁBOR

## Katonadolog

Dog – amerikai, 2022. Rendezte és írta: **Reid Carolin**. Kép: **Newton Thomas Sigel**. Zene: **Thomas Newman**. Szereplők: **Channing Tatum** (Briggs), **Jane Adams** (Tamara), **Kevin Nash** (Gus), **Ethan Suplee** (Noah). Gyártó: **MGM / FilmNation Entertainment**. Forgalmazó: **Big Bang Média**. *Szinkronizált.* 101 perc.

Hollywood farokméregető stúdióvilágában nem meglepő, hogy a rendezők előszeretettel látnak minden méretesebb állatban hol áldozatra leső hímtagot *Cápától Anakondán át Alligátorig*, hol a serdülő férfiaság első erekción (mint a már címükben is árulkodó *Szabadítsátok ki Willy-t, Alfa és Így neveld a sárkányodat* esetében) – élén a kutyával, aki a 80-as évek legénykorában több klaszszikussá vált *buddy movie*-val bizonyította, ki – vagy inkább mi – jelenti a férfi legjobb barátját. Híven a korszellemhez az idej *Katonadolog* – az *Egyik kopó, másik eb* és a *Beethoven* urbánus „vadon szava” története helyett – a *Kutyám, Jerry Lee* ellentétes irányú modelljét

eleveníti fel (lásd a vakvezető jelenet *homage*-át), ahol a láb között lapuló ádáz fenevad valójában szeretetre vágyó kutyimutyi, aki visszavezeti a fegyverébe kapaszkodó magányos farkast a társas kapcsolatok és gyengéd érzelmek ölmelég otthonába.

Ez a megjuhászított, mondhatni dakszlikus maszksulanitás egy harctéri sokkból (látszólag) felépült, frontra vágyó veteránnak kínál visszautat az emberi közösségekbe egy traumatizált belga farkaskutya totemalakjában, akit imádott rangergazdája temetésére kell szűk határidőn belül eljuttatni Washington államból Arizonába. Reid Carolin író-rendező – még a *Magic Mike*-trilógia kerekre zárása előtt – ezt a laza *road movie*-keretet használja arra, hogy Channing Tatum szuperpasijáról a Zorall-jelmez utolsó rongyát is letépje, bevezetve középkorú sztárját a családbarát vígjátékok kedélyes kennelébe: a pikareszk kanossza minden állomása egy-egy újabb kihívás, ahol a bölcs blóki útmutatására hősünk az empátia, önismeret és elfogadás eszközeihez nyúl a hagyományos férfifegyverek helyett. Bár kultfilm bizonyosan nem lesz belőle, a *Katonadolog* tisztességgel teljesíti küldetését, mind a cuki haver-komédia, mind a férfinevelő tanmese frontján: tüneményes *malinous*-ja látványos, de nem harsány molinó egy minden másnál idősebb üzenethez arról, hogy valójában mi lenne manapság egy katona dolga.

VARRÓ ATTILA







## A megváltás éjszakája

**Yö armahtaa** – finn, 2021. Rendezte: **Mika Kaurismäki**. Írta: **Sami Keski-Vähälä** és **Mika Kaurismäki**. Kép: **Jari Mutikainen**. Szereplők: **Tino Torikka** (Heikki), **Kari Heiskanen** (Risto), **Pertti Sveholm** (Juhani). Gyártó: **Marianna Films**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Feliratos*. 90 perc.

A koronavírus miatti első zárlat idején, 2020. májusában Heikki ürességtől kongó helsinki kocsmájában terített meg magának gyertyafényes, ünnepi vacsorához. Utolsó vacsorának szánta ezen a helyen, amit éppen felgyújtani készül. Ugyan nem engedhetne be senkit, de amikor Risto – a kórházból hazafelé tartó orvos – megjelenik az ajtóban, betesékel és megkínálja egy pohár borral. Risto éppen most vettette el egyik fiatal betegét, sőt bevallja, hogy feleségétől elhidegült az utóbbi időben. Később megérkezik Juhani, a szociális munkás, akiről kisvártatva kiderül, hogy szélsőséges megoldáshoz folyamodott, hogy segítsen megszállottan szeretett pártfogoltján. A lelakart biliárdasztalok fölött ringó lámpabúrák fényében és a zenegépből szóló finn balladával körülvett férfiak egy éjszakán át problémáikat, em-

lékeiket és érzéseiket mesélik el egymásnak.

Mika Kaurismäki valójában Dubajban akarta leforgatni filmjét, amit végül a korlátozások miatt, ironikus módon testvérével közös kocsmájában, a Corona Bar-ban vett fel. *A megváltás éjszakája* egyfajta folytatása a *Három bölcs barát* (2008) és a *Testvérek* (2011) koncepciójának: a rendező ugyanazt a három színészt különböző férfi-típusokként hozza össze ebben a laza trilógiában. Kaurismäki nem követett forgatókönyvet; a szereplők háttértörténetét az egyes színészekkel külön-külön dolgozta ki, majd a forgatás során kronológiai sorrendben rögtönöztette velük a párbeszédet. *A megváltás éjszakája* nemcsak egy újabb portré a finnekről, különösen a magányos finn férfiakról, hanem egy kis darabka kortörténet is. Dokumentálja a lezárás alatti hangulatot: a vasútállomásokon a hangosbemondóból harsogó higiéniai szabályokat, a kihalt utcákat, az autórádióból hallatszós miniszteri beszédeket vagy az emberek elszigeteltségét, félelmeit és az egymás iránti megértést egy világjárvány idején.

PAZÁR SAROLTA

## A maffia szentjei

**The Many Saints of Newark** – amerikai, 2021. Rendezte: **Alan Taylor**. Írta: **David Chase** és **Lawrence Konner**. Kép: **Kramer Morgenthau**. Zene: **Susan Jacobs**. Szereplők: **Alessandro Nivola** (Dickie), **Leslie Odom Jr.** (Harold), **Vera Farmiga** (Livia), **Jon Bernthal** (Johnny), **Michael Gandolfini** (Tony), **Ray Liotta** (Sally). Gyártó: **Warner Bros / HBO Films / Chase Films**. Forgalmazó: **HBO Go**. *Szinkronizált*. 123 perc.

Atúlzás nélkül tévétörténeti jelentőségű *Maffiózók*-sorozat nagy ötlete az volt, hogy domesztikálta a mozi-filmes maffiamitológiát. A sorozat főszereplőjének, Tony Sopranónak a rivális családok Tony Sopranónak a rivális családok mellett a depresszióval és a kertvárosi élet banális nyugjeivel is meg kellett küzdenie.

A széria kreatora, David Chase egyértelművé tette, hogy nem kívánja folytatni a történetet, már csak azért sem, mert James Gandolfini 2013-ban elhunyt. Helyette egy előzményfilm elkészítését vállalta, és még a legszkeptikusabb rajongók is erős izgalmi állapotba kerültek, amikor kiderült, hogy Tony Soprano ifjúkori verzióját Michael Gandolfini, azaz a színész fia fogja alakítani.

*A maffia szentjeit* csak íróként jegyző Chase azonban kicselezte a nézői elvárásokat: filmjében az ifjú Sopranónak mindössze epizódszerep jut, helyette az a Dickie Moltisanti kerül fókuszba, aki a sorozat idején már nem is élt, csak a fiát, Christophert ismerhették. A film ráadásul szakít a sorozat realista megközelítésével, és éppen olyan fénytörésben ábrázolja Newark gengszterfamíliáit, ahogyan a szériát megihlető klasszikusok a *Keresztapától* a *Nagymenőkig* – vagyis éppen az hiányzik belőle, ami a Sopranost klasszikussá tette. A döntés annyiban mégis védhető, hogy Chase a maffiafilmekből korábban hiányzó elemeket is beemel a történetbe, a cselekmény ugyanis a szériában is megemlített, 1967-es newarki faji lázadások idején indul, és Moltisanti előmenetelével párhuzamosan egy fekete „katona” sorsának alakulását is követhetjük. Chase emellett reprodukálja a sorozatbéli mentor-diák viszonyt, csak itt a fiatal Tony az, aki a tanítvány





szerepében látható, miközben példaképének, Dickie-nek is ugyanúgy szüksége van egy irányadó tekintélyre. Így aztán *A maffia szentjei* hiába csak egy mérsékelten indokolt lábjegyzet a *Sopranos* mitológiában, mégis kiválóan mutatja be, hogy miként öröklődnek generációról generációra a rossz döntések.

BASKI SÁNDOR

## Harriet – Szabadság vagy halál

**Harriet** – amerikai, 2019. Rendezte: Kasi Lemmons. Írta: Kasi Lemmons, Gregory Allen Howard. Kép: John Toll. Zene: Terence Blanchard. Szereplők: Cynthia Erivo (Harriet), Leslie Odum Jr. (William), Joe Alwyn (Brodess), Zackary Momoh (John), Jennifer Nettles (Eliza). Gyártó: Perfect World Pictures / New Balloon. Forgalmazó: Netflix. *Feliratos*. 125 perc.

Mi újat tud mondani az amerikai rabszolgaságról a klaszikus *Kampókéz* (1992) színésznője, Kasi Lemmons filmje, a *Harriet*? Az *Eve örökségével* debütáló Lemmons saját gyermekévei után ismét kiváló valós alapanyagot talált: az elképesztő és izgalmas életúttal rendelkező Harriet Tubman (születési nevén Araminta Ross) születésétől rabszolga volt, de felnőttként, 1849-ben megszökött, majd a híres rabszolgafel szabadító-hálózatban, a „föld alatti vasúton” keresztül közel hetven feketét menekített ki a polgárháború előtt a szabad államokba.

A *Harriet* elkerüli az életrajzi filmek buktatóját, nem akarja felölelni a kilencven évet élt címszereplő egész életét (harcolt a polgárháborúban és nőjogi aktivista is volt), csupán a szökésére és mentőakcióira koncentrál. Ilyen módon elkerüli az afro-amerikai tipikus ábrázolását, a kortárs feketék által sokat kárhóztatott „Tamás bátya-narratívát” is, azaz hősei nem passzív áldozatok, hanem aktív, sorsukat irányító karak-



terek. A szokásosnál kicsivel árnyaltabbak a két rassz tagjai: a kegyetlen fehér rabszolgatartók azért üldözik minden áron a szökevényeket, mert birtokuk, megélhetésük válságba került, valamint feltűnnek a velük pénzért kollaboráló fekete rabszolgavadászok is. Viszonylag összetett karakter a címszereplő is, aki víziói (Harriet Tubman még fogságában fejbe dobta egy súllyal, komoly sérülését követően állítólag látta a jövőt) és megszállott mentőakciói miatt sokszor tűnik fanatikusnak. Persze Lemmons alapvetően akciódús, sodró lendületű filmet rendezett, amit akár történelmi thrillernek is tekinthetünk, társadalomtudatos zsánerfilmként pedig világosan látszik benne, alapvetően ki a jó (a felvilágosult feketék) és ki a rossz (a fehérek). Sok újdonságot nem sorakoztat fel, de a *Harriet* már azért megérte, hogy elkészült, mert megismerteti az egész világgal ezt a rendkívüli nőt, akit bátran hősnak lehet tekinteni.

BENKE ATTILA

## Retró szerelem

**Westwind** – német, 2011. Rendezte: Robert Thalheim. Írta: Ilja Haller és Susann Schimk. Kép: Eva Fleig. Zene: Christian Conrad. Szereplők: Friederike Becht (Doreen), Luise Heyer (Isabel), Franz Dinda (Arne),

Petzold filmjénél, de nem csak azért szerethető, mert retró, mert tényleg szépen hozza a nyolcvanas évek Balatonjának fényeit, mert a korabeli magyar építészet pökhendisége ugyanúgy megjelenik benne, a vasbeton szállodákkal, mint a bódésoros magyar valóság, mert egy kicsit a magunkénak érezhetjük – hanem azért, mert működő romkom.

Cselekménye – kicsit persze eufemizmus így mondani – nem túl bonyolult, lehet szórítani a magyar tenger partjára, egy evezős edzőtáborként funkcionáló úttörőtáborba vetődött NDK-s ikerpárért, a 17 éves Doreenért és Isabellért, azért, hogy melyikük fogja előbb megtalálni a szerelmet, és ha megtalálja valamelyikük, annak milyen következményeik lesznek a jövőre, jövőjükre, akár a családjuk jövőjére nézve is. Éppen azért szerethető, mert nem fest egy szörnyeteg diktatúrát a lányok mögé, sem traumatizált családot, ahogy a nekik udvarló nyugat-német fiúk mögé sem varázsszöveget. Csak a lányok érzelmi fejlődésére koncentrált Robert Thalheim rendező (*A végén turisták jönnek* című filmje is bizonyítja arányérzéke milyen imponáló), és a forgatókönyvet jegyző Susan Schimk. És akkor lássuk végre a mi „retró Balaton” sorozatunkat, hiszen a *Retró szerelem* kicsit olyan, mintha *A besúgó* című sorozat beharangozója lenne.

KOLOZSI LÁSZLÓ



## Az Adam-projekt \

**Adam Project** – amerikai, 2022. Rendezte: **Shawn Levy**. Írta: **Jonathan Tropper**, **Jennifer Flacket** és **Mark Levin**. Kép: **Tobias A. Schliesler**. Zene: **Rob Simonsen**. Szereplők: **Ryan Reynolds** (Adam), **Walker Scobell** (Adam), **Zoe Saldana** (Laura), **Mark Ruffalo** (Louis), **Catherine Keener** (Maya), **Jennifer Garner** (Ellie). Gyártó: **Maximum Effort / Skydance Media**. Forgalmazó: **Netflix**. Szinkronizált. 106 perc.

A pakomplexusos hősökből sosem szenvedtünk hiányt, a gyerekkori önmagától segítséget kérő, majd halott apját vele együtt felkereső időutazó láttán maga Sigmund Freud is elégedetten szippantana a szivarjából. A kiindulópontot jól ismerjük: a kis Adam képtelen feldolgozni az apa halálát, de az anyja szeretetét is nehezen fogadja a csonkává vált családban. Egy este azonban betoppan a harminc évvel későbbi énjé és a különös páros visszaugrik néhány évet némi apai tanácsért, mert az egész időutazósdit nem mellesleg pont a papa találta fel. A tét természetesen a világ megmentése, de közben a gyászfeldolgozás is megtörténik és hőseink szó szerint korrigálják a kizökkent időt is.

A rendező Shawn Levy és a főszereplő Ryan Reynolds nagyjából előző együttműködésük, a *Free Guy* receptjét követik. Egy rakás ismerős panelből összeáll egy mérsékelten izgalmas sztori, amit aztán intenzív számítógépes trükkökkel, némi érzelmességgel és jótékony humorral tálalnak. A tudományos-fantasztikus komponens nagyrészt szimpla látványelem, az időutazásba meg amúgy is könnyű belegabolyodni, pláne, ha meg sem erőltetik magukat az alkotók. A *Vissza a jövőbe* ihlette csavarok inkább csak a vonatkozó metapoéonok puffogtatására jók, a fő hangsúly végig a családi viszonyokon marad. A film ezen a vonalon igen meg-



bízhatóan teljesít, szépen felmondva a kötelezőt a szeretet és elfogadás fontosságáról. Az apát játszó Mark Ruffalo kisujjból megoldja a szerepet és a kisfiút alakító Walker Scobell is remek. A fő attrakció persze a kölyökkutya-tekintetű Ryan Reynolds, aki az elmúlt években tökéletesre csiszolta a nagy szívét és kedves ügyetlenségét egy cinikus dumagép álcája mögé rejtő karakterét. Scobell és Reynolds kettőse remekül működik, a családbarát adok-kapok poénjaik aranyosak és mese is kellemesen biztonságos. Egy péntekre időzített Netflix-film ezzel teljesíti a küldetését.

HUBER ZOLTÁN

## Agancs \

**Antlers** – amerikai, 2021. Rendezte: **Scott Cooper**. Írta: **C. Henry Chaisson**, **Nick Antosca** és **Scott Cooper**. Kép: **Florian Hoffmeister**. Zene: **Javier Navarrete**. Szereplők: **Keri Russell** (Julia), **Jesse Plemons** (Paul), **Jeremy T. Thomas** (Lucas), **Graham Greene** (Warren). Gyártó: **TSG Entertainment**. Forgalmazó: **TV Go**. Szinkronizált. 99 perc.

Online megjelent horrorno-vellát (*Quiet Boy*) vitt filmre Scott Cooper, a szikár, de hatásos történet feldúsítását pedig Nick Antosca íróval közösen töltötték meg sajátos értelmezéssel. Egy isten háta mögötti, kábszeresekkel teli bányaváros

traumák, a *bullying* és a családon belüli erőszak súlyos terhét szimbolizálja egy gonosz, agancsos szellem, a *wendigo* és két megtört ember karakterén keresztül. Filmje a dráma és a horror között hullámzik, mindkét zsáner zsigeri erővel kúszik a bőrünk alá, amit a Lucas játszó kisfiú elképesztően hiteles játéka és a látványos, de nem túltolt horrorelemek jól megfontolt adagolása tesz teljessé. A rendező saját bevalása szerint arra törekszik, hogy soha ne készítsen egy műfajon belül hasonló filmeket, de azért reméljük, hogy máskor is szerencsét próbál még horrortörténetekkel, amelyeket legalább olyan hidegrázóan hatásosan vizionál vászonra, mint az *Agancsot*.

HERCZEG ZSÓFIA

## A fizenheles számú ház \

**Number Seventeen** – brit, 1932. Rendezte: **Alfred Hitchcock**. Írta: **Joseph Jefferson Farjeon** művéből **Rodney Ackland**. Kép: **Jack Cox** és **Bryan Langley**. Zene: **Adolph Hallis**. Szereplők: **John Stuart** (Barton), **Leon M. Lion** (Ben), **Anne Grey** (Nora), **Ann Casson** (Rose), **Barry Jones** (Doyle). Gyártó: **ABPC**. Forgalmazó: **Netflix**. *Feliratos*. 64 perc.

A novella sokféle értelmezhetőségét és nyitottságát Cooper konkrétábbá tette, elvitte a folkhorror irányába, amelyen keresztül a transzgenerációs





sötét ház és vonatos üldözés: mindez belefért Hitchcock korai hangosfilmje, *A tizenhetes számú ház* egyórás játékidejébe. A még rengeteg némafilm- gesztust és geget magában hordozó 1932-es alkotás fordulatos kamaradarabként pörög az első háromnegyed órában, hogy aztán a végén eseménydús szökési kísérletet lássunk verekedéssel, megbilincseléssel, lövöldözéssel és végül irányíthatatlanná váló mozdonyal.

Egy férfi érkezik egy üresen álló házba az éjszaka közepén, ahol fényt lát az emeleten. Egy csavargóba botlik, aki csak éjszakára akarta meghúzni magát, ám hamarosan felfedeznek egy holttestet. A halvány fényforrások, a magasba vezető lépcső és a feltűnő árnyékok a klasszikus hitchcock-i suspense hangulatát idézik meg. Egyre többen érkeznek a házba, és mindenki másnak adja ki magát, mint aki valójában. A helyszínen találkozót megbeszélő bűnözők eredeti terve, hogy egy lopott gyémánt nyakékkal – és a nővel, aki „túl sokat tud”- felszöknek egy tehervonatra, amelyen elhagyhatják az országot – ám a helyzetet bonyolítja, hogy senki nem ismeri egymást, így nem tudják, ki nem az, akinek kiadja magát.

A kezdeti, sötétben ólálkodó, lassú feszültség után az események egyre jobban felgyorsulnak, egy verekedést, lépcsőhöz bilincselést, szobába bezárást, lezuhanást, megmenetést követően a bűnözők feljutnak a vonatra, hősünk pedig egy távolsági buszt eltérítve szegődik a nyomukba. Érdekes kettősség, hogy bár a dialógus „használatában” már teljes értékű hangosfilmként működik *A tizenhetes számú ház*, számos jelenet felépítése, gesztusok és fizikai humor erőteljesen megidézi a némafilmeket ebben a feszes tempójú, igazán izgalmas Hitchcock-alkotásban.

PETHÓ RÉKA



## Dr. Petiot

**Docteur Petiot** – francia, 1990. Rendezte: Christian de Chalonge. Írta: Dominique Garnier. Kép: Patrick Blossier. Zene: Michel Portal. Szereplők: Michel Serrault (Petiot), Pierre Romans (Drezner), Bérange Bonvoisin (Georgette), André Julien (Forestier). Gyártó: Ciné Cinq / Sara Films. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 102 perc.

Szemben amerikai kollegáikkal, a francia sorozatgyilkosok elvéve kapnak hazájuktól filmfeldolgozást: a ritka kivételek azonban rendre szerzői rendezők interpretációi, legyen szó Chabrol *Kékszakkál*-filmjéről (*Landru*) a francia Hasfelmetező-sztorit feldolgozó Tavernier-drámán át (*A bíró és a gyilkos*)

Cedric Anger komor thrilleréig az oise-i gyilkos csendőrről (*Legközelebb a szívre célozok*). Noha a kompánia leghírhedtebb tagja, az 1946-ban kivégzett Marcel Petiot – aki Párizs megszállása alatt több mint húsz zsidóval és ellenállóval végzett, a beígért külföldre csempészés helyett a másvilágra küldve őket –, már 1944-es lebukásakor óriási médiafigyelmet kapott, a filmvásznon mindössze közvetett módon (az 1945-ös *Sortilèges* álnok harangozója képében) vagy csupán nevében kapott helyet (az 1973-as *Petiot bűnei* gyatra hispán *giallója* egyetlen árva flashbackben utal a valós alakra). Ám Christian de Chalonge és Michel Serrault párosának köszönhetően „Docteur Satan” 1990-ben hírnevéhez

méltó művészfilmet kapott, amely három fejezetben és egy szívszorító epilógusban dolgozta fel rémtetteit, kéméletlen analógiát teremtve a Diadalív árnyékában meglapuló mini-haláltábor (ciáninjekciók, krematórium, hullarablás) és a francia kollaboráció között.

De Chalonge korábbi filmjeihez híven (lásd a *L'alliance* szurreális románcát, a *Mások pénze* karkai hangulatú társadalmi drámáját vagy a *Malevil* poszt nukleáris disztópiáját) ezúttal is egy lidércnyomásos víziót mutat be, lazán összefüggő epizódfüzérre tördelve az életpálya utolsó három évét, amelynek ördögi köreiben rendre visszatérünk egy-egy motívumhoz, színhelyhez, figurához, mintha csak a főhős monomániás elméjébe zárva keresnénk kiutat a lázálomból. Míg a vizuális megformálás csak hébe-hóba illeszkedik ehhez az álomszerűséghez (például a mozis nyitány vagy a *Nosferatut* idéző éjjeli kerékpárutak), a zsánerben veteránnak számító Serrault (*Kisvárosi fojtogató*, *Őrizetbevétel*, *Halálos kószálás*) eksztatikus színészi ámokfutása minden torzító halszemoptika és harsány színözön nélkül is egyfajta *Félelem és reszketés a náci Párizsbanná* varázsolja a francia filmtörténet legbizarrabb sorozatgyilkos-opuszát.

VARRÓ ATTILA





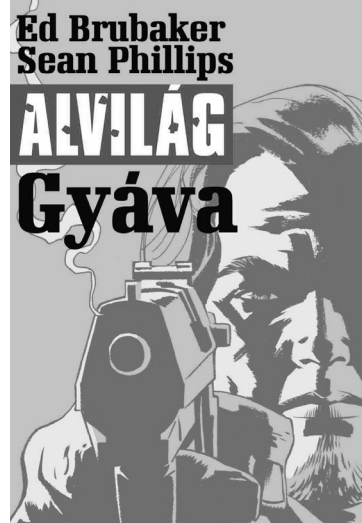
## Aljas utcákon balra, a bűntanyáig egyenesen

**H**a valaki kortárs amerikai képregényekre kíváncsi magyar fordításban, régóta nem kell beérnie a szuperhősökkel. Más fantasztikus műfajú sorozatok (*Conantól Sandmanen át a Paper Girls – Újságoslányokig*) és humoros képsorok megjelenése is rendszeressé vált, majd elérhető lett néhány, a kamaszok hétköznapi problémáival foglalkozó nevelődési történet, főként Raina Telgemeier művei. Bűnügyi zsánereket viszont leginkább a nálunk kapható olasz képregények között kellett keresgelnünk – mostanáig. Az elmúlt hónapokban egyszerre indult el itthon a két, aktuálisan legelismertebb amerikai bűnügyi sorozat. Ed Brubaker és Sean Phillips egymással lazán összefüggő fejezetekben, tablószerűen térképezik fel a fiktív Central City és környéke sötét oldalát a 2006 óta futó *Alvilág*ban, míg Jason Aaron és Jason Latour az író szűkebb hazájában, Alabama államban bonyolítják tanyasi bosszútörténetüket a 2014-ben kezdődött *Déli rohadékok* lapjain. Mindkét sorozatot kidekorálták díjakkal (az *Alvilág* három Eisnert nyert, a *Déli rohadékok* egyet), íróik pedig minden fórumon egyértelművé tették, hogy ezeket tartják legfontosabb szerzői műveiknek.

Ez az *Alvilág* esetében világosan látszik, mivel Ed Brubaker a szuperhősképregényeit is előszeretettel keveri bűnügyi műfajokkal: a *Gotham Central* a rendőrkrimivel, a *Daredevil* a gengsztertörténettel, az *Amerika Kapitány* a paranoiathrillerrel simul össze. Az *Alvilág* hősei kisstílusú bűnözők, akik nem akarnak a csúcsra törni, bizonyos magántermészetű okok miatt azonban a könnyű balhékkal sem érik be. Elvakítják őket az érzelmeik, a bosszúvágyuk, vagy régebbi rossz döntéseik terhét cipelik. Azaz Brubaker és Phillips gengszternoirt írnak, a *Magas Sierra*, a *Gyilkosok* és az *Aszfaltdzsungel* nyomdokain. Könnyű sorolni az előképeket, mert jószerűen az alkotók sem tesznek mást. Egy-egy fejezetükben beérik a jól ismert műfaji sablonok újrafelmondásával, magas színvonalon, de lényegében eredeti ötletek nélkül. Ám ennyiben korántsem merülnek ki a sorozat erényei. A szerzők egyfelől a történet részévé teszik a sémakövetés problémáját – hőseik sorsa akkor vesz balfogulatot, amikor letérnek a bűn kikövezett útjáról, akkor viszont bizonyosan –, másrészt az *Alvilág* lényegét a tablószerkezetben, a bűn hálózatának felrajzolásában találják meg. Az első történet, a *Gyáva* címszereplője felbukkan a másodikban is, az

eleinte epizodistaként felépülő csapos főszerephez jut a harmadik kötetben, és így tovább. Miközben a történeteket az örvény-szerű fatalizmus határozza meg, Brubakerék minden oldalon új sztorit nyithatnának, és idővel nyitnak is. Az *Alvilág* emiatt a jellegzetesen posztmodern világgalkotás miatt érdemelt ki hasonló rangot, mint a tévésorozatok között a *Drót* – Sean Phillips bármiféle csillogástól mentes, komor rajzain afféle noir-szimulákrum körvonalazódik.

Egyszerűbb elven működik a *Déli rohadékok*, amelynek legfőbb vonzereje az isten háta mögötti, alabamai kisváros és tanyavilág izes ábrázolása. Oda, a fiktív Craw megyébe érkezik Earl Tubb, vietnami veterán és megkeseredett öregember, hogy eladja a régi család házat. Hazatérve azonban bajszot akaszt a helyi bűnözőkkel, élükön a városka amerikai foci-csapatának edzőjével. A történet annyira együgyű, mint Craw megye lakosainak jelentős része, és az első kötet alapján még mintha Aaron sem lett volna biztos benne, paródiát vagy komolyan vett bűndrámát ír. Tubb elhatározása, hogy nekimegy az agresszív, gyilkos tahóknak, aligha tűnik hitelesen megalapozottnak, és



a szatirikus, illetve tragikus hangnem csúszkálása az *Itt férfi nyugszik* alcímű történetben végig zavaró. Jason Latour rajzai valamelyest oldják ezt a feszültséget, mert elrajzolt figurái egyszerre viccesek és dermesztőek (Earl Tubbnak például soha nem látszik a szeme, annyira összehúzza). Felütése alapján a *Déli rohadékok* messze van Aaron pazar indián detektívnoirja, a *Scalped* színvonalától, és leginkább öncélú erőszakábrázolásával tüntet, de a folytatással talán beérik.

**Ed Brubaker – Sean Phillips:** *Alvilág 1–3.* Színes, puhafedeles, 140+132+108 oldal. Kiadó: Vad Virágok Könyvműhely.

**Jason Aaron – Jason Latour:** *Déli rohadékok 1. – Itt férfi nyugszik.* Színes, puhafedeles, 116 oldal. Kiadó: Pesti Könyv.

KRÁNICZ BENCE



KONCEPCIÓ: HUDRA MÓNI • RAJZ: ORAVECZ GERGŐ