

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXV. ÉVFOLYAM, 05. SZÁM

2022. május

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

EMBER//ANDROID

UKRÁN TRAGÉDIA
GENERÁCIÓS TÉVHITEK



nka
Nemzeti Kulturális Alap
Petőfi Kulturális Ügynökség



NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Ari Folman: **Hol van Anne Frank?** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

EMBEREK ÉS ANDROIDOK

Lehet-e egy gépmember emberi? Mikor jön el a pillanat, amikor emberként éljük meg az androidot? Mik azok a hibák, azok a „nem emberi” mozzanatok, amelyek késleltetik vagy egyenesen ellehetetlenítik azt, hogy az android emberré váljon? Ha az androidnak is lehet lelke és személyisége, beleszerethetünk-e?

Denis Villeneuve: Szárnyas fejvadász 2049 (Ana de Armas) – 18. oldal



VÍCTOR ERICE

Erice, a spanyol szerző film nagymestere az elmúlt negyven évben mindössze három nagyjátékfilmet forgatott, de így is bekerült a filmművészet klasszikusai közé. Premier plánban egy világszemléletét és stílusát őrző autonóm alkotó életútja a vizuális kultúra – technikai fejlődés okozta – radikális átalakulásának idején.

Victor Erice: Dél (Iciar Bollain) – 8. oldal



UKRÁN APOKALIPSZIS

A 2014-es donyeci és krími háború, az egy évvel korábbi Maidan-tüntetésekhez hasonlóan, alapvetően változtatta meg az ukrán nép viszonyát a saját identitásához. Az Ukrajna létezését kétségbevonó állításokra már ekkor megszületett a válasz. Az ukrán moziban azóta tart a háború, egyaránt születtek mítoszépítő hazafias filmek és megrázó helyzetjelentések.

Ahtem Szeitblajev: Kiborgok (Roman Jaszinovszkij) – 40. oldal



2022 május

FILMVILÁG

LXV. ÉVFOLYAM 05. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás Dénes: „Ez egy enigma” (Beszélgetés Csujja Lászlóval és Nemes Annával)	4
Nemes Z. Mária: Az anatómiai térkép eksztázisa (Csujja László – Nemes Anna: Szelíd)	6
Hirsch Tibor: Régi nemzedékek, új lövészárkok (Generációk filmtörténete – 2. rész)	8
Lakatos Gabriella: A szerelmi szkepticizmus történetei (Szerelemtől házasságig – 2. rész)	12
Bárdos Judit: Egy szorgos zseni (Alan K. Rode: Kertész Mihály – Egy filmes élet)	17

EMBEREK ÉS ANDROIDOK

Pintér Judit Nóra – Stóhr Lóránt: Szerelem AI idején (Ember, gép, vágó)	18
Orosdy Dániel: Robotok a teljes idegösszeomlás szélén (Képregény-legendák: Frank Miller: Hard Boiled)	23
Zalán Márk: Emberek és replikánsok (Ridley Scott: Szárnyas fejvadász)	26

VÍCTOR ERICE

Bácsvári Kornélia: Vissza az első káprázatig (Victor Erice)	28
Victor Erice: Álmodók küszöbén (Sanghaj ígérete. Előszó-részlet)	33

LINA WERTMÜLLER

Csantavéri Júlia: Olasz macsók (Lina Wertmüller 1928-2021)	34
---	----

ÚJ RAJ

Kovács Kata: Egy tudatfilmes a tévében (Új raj: Josephine Decker)	37
--	----

UKRÁN APOKALIPSZIS

Baski Sándor: Végtelen háború (Ukrán háborús filmek)	40
Benke Attila: Apokalipszis akkor és most (Az orosz-ukrán háború filmdokumentumai)	42

FESZTIVÁL

Csákvári Géza: Művészet a terítéken (Berlin)	44
Gerencsér Péter: Go West! (Cseh Filmkarnevál)	48

TELEVÍZIÓ

Kolozsi László: Soha, sehol, senkinek (Vitézy László: Az énekesnő)	50
Déri Zsolt: Warhol utolsó szerelmei (Andrew Rossi: Andy Warhol naplói)	51

FILM/REGÉNY

Roboz Gábor: A másik örvénye (Patricia Highsmith / Adrian Lyne: Mélyvíz)	52
---	----

KRITIKA

Varró Attila: Panelsztorik (Jacques Audiard: Ahol a Nap felkel Párizsban)	54
Kolozsi László: Kitty a Naplóból (Ari Folman: Hol van Anne Frank?)	55
Huber Zoltán: Van remény (Dan Kwan – Daniel Scheinert: Minden, mindenhol, mindenkor)	56

MOZI

STREAMLINE MOZI	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Ari Folman: *Hol van Anne Frank?* – A Cirko Film bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera (1935-2020)

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

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

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeagy Éva

CIMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@filmvilag.hu
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

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

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

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

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

Megrendelészám:
FP22-0014
ISSN-0428-3872

KEDVES FILMVILÁG-OLVASÓK!

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

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

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



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

- Székely évszázadok
– kik ők, honnan jöttek, mi volt a szerepük?
- Újkori boszorkányvadászok
– mind szadisták és sarlatánok voltak?
- Kedves vendégek?
– így fogadták 1914-ben a belga menekülteket
- Magyar ficitörténelem
– az első „arany csapat”
- Sötét igazság – becsületes vagy gazember volt-e Oliver Cromwell?

Megvásárolható az újságárusoknál és extra kedvezménnyel olvasható digitális formában a digitalstand.hu/bbc_history és a laptopir.hu/magazinok/bbc-history webcímen.

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

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!

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

1%

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 májusi előadásaira.

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

It's an Enigma (A Talk to László Csujja and Anna Nemes) by Tamás Dénes Soós, p. 4. **The Ecstasy of Anatomy Map** (Gentle by László Csujja and Anna Nemes) by Mária Nemes Z., p. p. **Old Generations New Trenches** (Generations Film History – Part Two) by Tibor Hirsch, p. 8. **The Stories of Romantic Skepticism** (From Love to Marriage 1933-1941 – Part Two) by Gabriella Lakatos, p. 12. **A Diligent Genius** (Michael Curtiz by Alan K. Rode) by Judit Bárdos, p. 17.

The Gentle directed by László Csujja and Anna Nemes translates classical melodrama to the language of bodies – avoiding clichés and didactical psychologisms.

MEN AND ANDROIDS

Love in the Age of AI (Men, machines, desire) by Judit Nóra Pintér and Lóránt Stöhr, p. 18. **Robots on the Verge of a Nervous Breakdown** (Comics Legends: *Hard Boiled* by Frank Miller) by Dániel Orosdy, p. 23. **People and Replicants** (*Blade Runner* by Ridley Scott) by Márk Zalán, p. 26.

The blurrier the border between real and virtual, the closer mankind gets to the question: how soon we can reckon our machines with artificial intelligence as equal and independent personalities?

VÍCTOR ERICE

Back to the First Mirage (Victor Erice) by Kornélia Bácsvári, p. 28. **Entering Dreams** (*The Promise of Shanghai – An Excerpt from the Script*) by Victor Erice, p. 33.

During the previous decades of constant and radical technological transformation of visual culture, Spanish film director, Victor Erice has preserved his autonomous style and ethos – securing his place among the most important moderns filmmakers.

LINA WERTMULLER

Italian Machos (Lina Wertmüller 1928-2021) by Júlia Csantavéri, p. 34.

NEW BREED

Mind Films on Small Screen (Josephine Decker) by Kata Kovács, p. 37.

UKRAINIAN APOCALYPSE

Endless War (Ukrainian War Films) by Sándor Baski, p. 40. **Apocalypse Then and Now** (Documentary Films on Ukrainian War) by Attila Benke, p. 42.

Since the outbreak of Crimean War in 2014 Ukrainian war movies has been shaping the national identity: they vary from the purest myth-building to shocking dispatches.

FESTIVAL

Art on the Table (Berlin) Géza Csákvári p.44. **Go West!** (Bohemian Film Carnival) by Péter Gelencsér, p. 48.

TELEVISION

Never and Nowhere (*Songstress* by László Vitézy by László Kolozsi, p. 50. **Warhol's Last Romances** (*The Andy Warhol Diaries* by Andrew Rossi) by Zsolt Déri, p. 51.

FILM/NOVEL

Mutual Undertow (*Deep Water* by Patricia Highsmith / Adrian Lyne) by Gábor Roboz, p. 52.

REVIEWS

Block Stories (*Paris, 13th District* by Jacques Audiard) by Attila Varró, p. 54. **Kitty from the Diary** (*Where is Anne Frank?* by Ari Folman) by László Kolozsi, p. 55. **A New Hope** (*Everything Everywhere All At Once* by Dan Kwan – Daniel Scheinert) by Zoltán Huber, p. 56.

CINEMA

p. 57. **STREAMLINE CINEMA** p. 61. **PAPER CINEMA** p. 64.

On the Cover: *Where is Anne Frank?* by Ari Folman (A Cirko Film release)

BESZÉLGETÉS CSUJA LÁSZLÓVAL ÉS NEMES ANNÁVAL

„Ez egy enigma”

SOÓS TAMÁS DÉNES

A SZELÍD KERÜLI A SZÉPSÉGRŐL ALKOTOTT KÖZHELYEKET ÉS A DIDAKTIKUS PSZICHOLOGIZÁLÁST, MELODRÁMA TESTBEN ELBESZÉLVE.

• *Anna eredetileg képeket festett a testépítőnőkről, majd dokumentumfilmet forgatott róluk (Szép szörnyeteg), és csak ezután született meg a játékfilmek. Milyen képeket festettél?*

Nemes Anna: Életnagyságú, realiztikus akvarell képeket. Az akvarell képeknek nincs súlya, mert az akvarell könnyű, transzparens anyag, és a robotos figurák izgalmas kontrasztot kaptak ezzel. A festményeket bemutattam egy művésztelepen, ahol Szirtes János megkérdezte, hogy miért nem foglalkozom mozgóképpel. Megnesztele, hogy a festői eszközök nem elegendők a téma kifejtéséhez, és amikor elgondolkodtam ezen, sok ötletem támadt. Jelenetmagok. Utána kezdtük el Lacival írni a nagyjátékfilmet, de volt egy hosszabb szünet, amíg ő leforgatta a *Virágvölgyet*, én pedig eközben kezdtem el – előtanulmányként – testépítőnőkkel fogatni, és ez nőtte ki magát egy dokumentumfilmmé.

• *Mi fogott meg titeket a női testépítők világában?*

N.A.: Elolvastam Schwarzenegger önéletrajzát, ami teljesen más megvilágításba helyezte számomra a testépítést. Akkor döbbsentem rá, hogy a testépítés a teljesítő- és teherbíró-képesség határainak feszegetéséről szól. Ő is ír róla, hogy addig kell edzeni, amíg el nem ajulsz, és az agyban végbemenő hormonális állapotváltozás hatalmas húzóerőt biztosít ehhez.

Csuj László: Az öcsém balett-táncos volt, én is balettosok között érettségiztem a Táncművészeti Egyetem gimnáziumában, táncesztétika szakra is jártam, és ott megfertőztek a testesztetikával, ezért régóta kerestem egy olyan jelenséget, ami ki tud fejezni olyan tartalmakat, amelyek addig artikuláltak

lanul bizsergettek. A testépítőnő, mint jelenség, rendkívül komplex, sok kérdést felvet, köztük pszichológiai jellegű kérdéseket, hogy milyen személyisége van valakinek, aki így kigyúrja magát, esztétikai jellegűeket, hogy hogyan viszonyul a testépítőnő a szépségideálunkhoz, és gender-kérdéseket is, hogy mik a férfiaság és a nőiesség attribútumai. Miközben megjeleníti a kapitalista teljesítménykényszert is, amely arra készlet, hogy folyamatos kontroll alatt tartjuk a testünket. És persze baromi szórakoztató ilyen jeleneteket kitalálni. Rengeteget nevetünk írás közben, mert a testépítőnő a pusztán jelenlétével rávilágít sok hétköznapi helyzet álságosságára. Például amikor egy skanzenszerű, hagyományörző milióban beszorul egy matyóhímzéses ruhába.

• *A főszerepet játszó Csonka Eszter testépítő- és fitnessvilágbajnok személyisége mennyiben alakította a filmet?*

N.A.: 90 %-ban.

Cs.L.: Eredetileg egy *rape 'n' revenge* filmet írtunk, amelyben egy keresztény gyűrés fiúval alkotott Edina és az edzője szerelmi háromszöget, de miután megtaláltuk Esztert, teljesen átírtuk a történetet. A személyisége, a szelidsége, a finomsága a képi világra, a tempóra, a vágásra is hatott. A dialógjait is úgy írtuk meg, hogy az ő hangját halljuk.

N.A.: Egy testépítő életében minden mérve van, mikor kel fel, mit eszik, mit meddig csinál. Így is kommunikálnak, számokban és mértékegységekben. Az a 10 %, ami eltér a filmben Eszter személyiségétől, az az eszkort világa. Van testépítő, aki vállalja, de ő soha nem csinálná. Inkább biciklivel járt edzeni, hogy spóroljon a benzinpénzzel.

• *Miben jelentett előnyt és miben hátrányt, hogy a forgatás előtt nem volt játékfilmes tapasztalatod?*

N.A.: Sok szabályt és fogalmat nem ismertem, gyakran kérdeztem Lacit, hogy ez vagy az mit jelent, miért csináljuk. A szorongás, hogy alkalmas vagyok-e erre és komolyan vesznek-e az emberek, rengeteg energiát vitt el. Sok stábttag gondolhatja, hogy egy nárcisztikus alak vagyok, mert állandóan a visszajelzéseket kerestem, annyira be voltam tojva. Abban viszont segített, hogy ha az ember sok évig tanulja és végül elsajátítja egy művészeti terület szabályrendszerét, az észrevétlenül is belécsontosodik. Sok művész, aki nem festő, olyasmiket csinál, amit én nem mernék, vagy eszembe se jutna. Ez fordítva is igaz: olyan szemléletmóddal közelítettem a filmezéshez, ami talán új dolgokat hozott a *Szelídbe*.

Cs.L.: Ez egy jó értelemben vett gátalatlanság.

• *Mondasz rá példát?*

N.A.: A filmszakma az elmúlt időszakban nagyon ráfókuszált a sztorira, és szerintem ez korlátok közé szorítja az alkotókat. Annyi energiát szippant el tőlük a dramaturgia, a forgatókönyv, a történet, hogy a hangra, a képi világra, a ritmusra néha már nem is marad. A képek önmagukban is rengeteg információt hordoznak, de sokszor azt éreztem, hogy a filmesek nem bíznak a mozgás, a ritmus, a képek erejében, és mindent el akarnak magyarázni verbálisan. Talán ezen tudtam lazítani kicsit. Nagy Zágón, az operatőrünk is igazi alkotóművész, aki nagyon hisz a képekben, úgyhogy jól tudunk közösen dolgozni.

• *Egy testfilmnél amúgy is sokat bíztok a képekre, Eszter testének a változásaival mesélitek el a történetét. Lenyűgöző, milyen sokfélévé tudott transzformálódni: volt, hogy elgyötört férfinak, máskor gyönyörű nőnek, de olyan is, hogy csak egy hétköznapi embernek nézett ki, aki be akar olvadni a társadalomba.*

Cs.L.: Eszter testének színéváltozása többet mond az elbeszélésnél. Nem eljátszotta a jelenetet, hanem a testén keresztül közvetített emberi tartalmakat. Amikor rosszul volt, a testi állapota is leromlott; amikor táncolt a Fűvészkertben, kivirult és királylánnyá vált. Valószínűleg hosszú távon olyan érzéki tapasztalatok ma-



radnak meg az emberben a film után, hogy milyen gyűrni a teremben, hogyan feszülnek, recsegnek az izmok, miközben a techno szétnyomja az agyadat.

N.A.: Már a doksiforgatáson is láttam, hogy a verseny előtt úgy fekszik a polifómon, mint egy tetszhalott, az ember félti, annyira törekeny, de amikor felmegy a színpadra, királynői méltósággal csinálja végig a kűrjét.

• *A már-már festményszerű, szürreális eszkortjelenetek is élénken megmaradnak a nézőben, amelyek egyszerre hangsúlyozzák Edina sivár életéhez képesti érzelmi túlfűtöttséget és a kibontakozó kapcsolatot irrealitását.*

Cs.L.: Amikor a film vizualitásáról gondolkodtunk, akkor első sorban az vezetett minket, hogy megtaláljuk azt, hogy hogyan lehet ábrázolni a gyúrást. Ebből következtek a statikus, kontrollált beállítások.

N.A.: Az akváriumszerű képi világ is adott volt. Az edzőtermekben mindenhol tükör van, azok között folyik a rituáléjellelű, sámántánra emlékeztető, monoton gyúrás.

Cs.L.: A testépítés és a főszereplők elidegenedett párkapcsolata is a kontrollról szól. Ezt akartuk a látványban is megjeleníteni a lakással, amelyben minden funkcionális, kopár. A környezet a kapcsolat érzelmi sivárságát tükrözi vissza, amelyben az edző leuralja Edinát, ugyanakkor ki is van neki szolgáltatva. Vizuálisan ezt ellenpontoszuk azzal, hogy amikor Edina szerelmes lesz, az eszkortjelenetek felfokozottá, mágiussá válnak.

Csujta László
– **Nemes Anna:**
Szelíd
(Krisztik Csaba és
Csonka Eszter)

N.A.: Már a szerelem előtti eszkortjelenetek is festményszerűek, statikusak. Ez Eszti lebénuultságát fejezi ki. A képeket pedig azért tettük költőivé, hogy ellenpon-

tozzuk az eszkort mocskosságát és a bizarrság líraiságát emeljük ki. A kamera akkor mozdul meg, amikor Esztiben érzelmileg változik valami. A film elején a kűrjét egy körmozgásban látjuk, mert az érzelmileg fontos pont. Utána pedig a K.-val közös jelenetekben kezd el újra mozogni a kamera, mert ott nyílik ki érzelmileg. Ezek a képek a musicalek vagy videoklipek stilizáltságára emlékeztetnek, amelyek hatalmas erővel sodorják el az embert. Lehet, hogy nem szeretted Britney Spearst, de ha megnézed a *Lucky* klipjét, besírsz rajta. Az olyan húrokat pendít meg, ami mindenkiben megvan, csak szeretünk intellektuális lények lenni, meg picit kultúrsznobok, és néha nem veszünk róla tudomást. A *Spring Breakers*ben is telitalálat az a jelenet, amikor James Franco elzongorázza a Britney-számot a naplementében a floridai óceánparton.

Cs.L.: Olyan értelemben is szeretjük volna szubjektívizálni ezeket a tapasztalatokat, hogy amikor Edina felmegy a színpadra és körbenyalja a kamera, akkor jelezzük, hogy ez nem a mi ízlésünk. Ez az ő ízlése, az ő megélése, az ő világa, és abban autentikus és őszinte.

N.A.: Ő megmagasztosul, mennybe megy ezekben a kűrökben.

Cs.L.: A nézőnek feltehetően van egy intellektuális távolsága a testépítés világától, de ennek tudatában

voltunk a film megalkotásakor. A kompozíciók folyamatosan emlékeztetnek rá, hogy közted és köztük van egy ablak, hogy sokszor nem velük vagy, hanem megfigyeled a szereplőket. Emiatt a pozíció miatt ahhoz, hogy azonosulj velük, el kell végezned egy esztétikai-intellektuális munkát, emiatt alattomosabban és reményeink szerint mélyebben fog bekúszni a bőröd alá a film.

N.A.: Ebben nagyon inspiráltak minket Ulrich Seidl, Harmony Korine filmjei, valamint Gloawogger dokumentumfilmjei.

• *Mennyiben hatottak rátok az olyan tálcán kínálgató filmpárhuzamok, mint a Teddy mackó vagy A pankrátor?*

Cs.L.: A *Pankrátor* eléggé.

N.A.: A *Teddy mackó*t nagyon szeretjük, de láttuk, hol vérzik el, és annak a tanulságaiból kiindulva írtuk meg a forgatókönyvet.

• *Hol vértett el?*

N.A.: Ott, hogy rossz értelemben pszichologizál. Minden varázsát elvesztette a film, amikor a végén a testépítő Teddy befekszik az anyja mellé, mert ezáltal a történet egy patológus kapcsolat képletévé válik. Erős kép, de túlságosan leegyszerűsíti a megoldást. Nagyon sokat dolgoztunk azon, hogy a figuráink motivációi ne legyenek didaktikusak. Zsabezsinszkij Éva volt a mentorunk és Jakab Juli a dramaturg a forgatókönyv-fejlesztés során, akik fokozott figyelemmel monitorozták és ügyesen szűrték ki ezeket a megoldásokat.

Cs.L.: A pszichologizáló motivációval az a probléma, hogy álzonosulást hoz létre. „Megértem Teddy-t, hogy miért lett olyan, amilyen, de mivel én nem fekszem be az anyukám mellé, ezért nincs is közöm hozzá egy mélyebb szinten” – gondolhatja a néző. Ezért volt fontos számunkra a melodráma műfaja, mert az nem pszichologizál, hanem primer, tragikus érzelmi eseményeket mutat fel. „A” házas, de beleszeret „B”-be. Miért? Csak. Ez egy enigma. És így átkerülhet a néző fókusz a mi filmünkben is olyan ügyekre, ami bárkivel előfordulhat, hogy például milyen ellentmondásos ez a párkapcsolat, és Esztinek vajon sikerül-e kikeverednie belőle. Ezzel már mindenki tud azonosulni, hiszen a legtöbb felnőttnek volt már párkapcsolati nehézsége. •

CSUJA LÁSZLÓ – NEMES ANNA: SZELÍD

Az anatómiai térkép eksztázisa

NEMES Z. MÁRIÓ

A SZELÍD MINDENFÉLE IDEOLÓGIAI VAGY ESZTÉTIKAI ÍTÉLKEZÉS NÉLKÜL MUTATJA MEG A BODY-BUILDER VILÁGBAN MEGTESTESÜLT ÉLETEKET.

A testépítés vizuális kultúrában való megjelenítését több generáció számára meghatározta Arnold Schwarzenegger színészi munkássága, illetve a hozzá (is) köthető nyolcvanas évekbeli akciófilm esztétika. Míg a hatvanashetvenes évek maskulin akcióhősei alig-alig mutatkoztak meg meztelen valójukban (Clint Eastwood konkrét fizikumáról filmjei során sokkal kevesebbet tudhatunk meg, mint fegyverforgató képességeiről vagy morális elveiről), addig a nyolcvanas évek elejétől kezdve a főhős identitása – „hős-mivolta” – testi adottságai felől alapozódik meg. Ekkor jelennek meg a filmvásznon a minimális színészi teljesítményt nyújtó, ámde szoborszerűen kidolgozott fizikummal bíró testépítők és küzdősport-sztárok, a már említett Schwarzenegger mellett Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal, Dolph Lundgren stb. Susan Jeffords *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1993) *hardbody-filmeknek* nevezte ezeket az alkotásokat, ezzel is utalva a gyakran félmeztelenül bemutatott, fetisizált férfitestek statikus, illetve „páncélozott” jellegére. A testpáncéllá tárgyiasuló hős pusztá eszköz egy cél elérésében, miközben a fájdalomtűrés ennek a célorientált testnek az optimalizálásához, a militáns-kapitalista „termék” tökéletesítéséhez vezet. (A kortárs retroesztétika ironikus módon épp ezeknek a testeknek a romló bája felől próbálja meg nosztalgikusan visszaidézni a korszak érzéki patináját, ahogy azt a Stallone-féle *A feláldozhatók*-sorozat is mutatja.) Jeffords a *hardbody-filmek* megszületését társadalomtörténeti kontextus-

ba helyezi és az amerikai férfifidentitás megrendülését ellensúlyozó konzervatív politikai esztétika megnyilvánulásaként értelmezi. Ugyanakkor a férfi testépítők akciófilm sikertörténetét abból a szempontból is nézhetjük, hogy ez a folyamat sikerrel csempészte be az emberi alak (bio)technológiai formálhatóságának posztumán dimenzióját az ezredforduló kulturális mainstream-jébe, eközben azonban a női test izomszobrászati átalakítása (a „szépészeti” beavatkozásokkal szemben) mégis szűk határterület maradt, melyet máig valamiféle homályos társadalmi-esztétikai idegenkedés vesz körül.

A hardbody vizuális örökségének erejét jelzi a *Szelíd* társrendezőjének, a képzőművész Nemes Annának az az interjúbeli közlése, miszerint saját testképzavarain túl a testépítés iránti érdeklődésének egyik fontos forrása épp Schwarzenegger *Utam a csúcsra* című könyve volt. Különösen azok a leírások, ahol a saját testen végzett magányos munka olyan határtapasztalattá válik, mely a halandóság és a kontroll dialektikáját mutatja fel. Vagyis ahol a pusztá optimalizáción túl felsejlik a világgal és az elmúlással való megküzdés egzisztenciális dimenziója, mely a megtestesült Én alapvető dilemmája. Ennek a reflexiónak a fényében talán nem meglepő, hogy Nemes festészete maga is az emberi test iránti obszesszív érdeklődés mentén szerveződik. Az utóbbi években készített ún. *fekete festményein* a testek fekete háttérből kivilágító határhelyszínekként jelennek meg, melyekben a felszín és a mélység, külső és a belső

közi optikai, biológiai és ontológiai elválasztások felszámolódnak. A röntgenfelvételeket megidéző alkotások a bőrre ültetik ki a „benső” titkait, de ezáltal meg is szüntetik a titok lehetőségét, vagyis paradox módon úgy hoznak létre valamiféle vizuális intimitást, hogy az eleven test esendőségét, maradvány-jellegét, a szervetlenséggel való meghaladhatatlan rokonságát hangsúlyozzák ki. Ez a lemeztelenedés nemcsak a test, hanem az „Én” áttetszővé válásáról is képes tanúskodni, hiszen a festmények úgy keltik fel a személyesség érzéki tapasztalatát, hogy nem személyeket látunk, hanem önmaguk emlékművévé változott testképeket.

Nemes egy korábbi akvarell-sorozatában már foglalkozott konkrétan a női testépítők világával, de úgy tűnik ez az érdeklődés csak a film médiumában tudott igazán kiforrni, ahogy azt a Csujával együtt készített *Szelíd*, illetve az ugyancsak az idei év első felében debütáló, önállóan jegyzett dokumentumfilm, a *Beauty of the Beast* mutatja. Ez talán azzal magyarázható, hogy a fekete festmények esetében a testek „mögül” kiiktatódik mindenféle világszerűség, vagyis a Nemes szempontjából oly fontos intimitás úgy állítódik elő, hogy a testek anyagszerűsége egy belső világot alkot, mely személytelenül is saját(os) tud maradni. A női body-builder-testek esetében azonban már eleve képpé komponált testművekről van szó, melyeket az intimitás, mint esztétikai vezérelv megőrzése érdekében újra kell „személyesíteni”, vagyis narratív módon (is) el kell beszélni azt a privát világot, melyet ez a test – pusztá látványosságán túl – tanúsít. Nemes és Csujával művészi pozíciója ebben az összefüggésben tehát nem is valamiféle ábrázolási vagy képviselői szándék felől magyarázható, hanem a megtestesült életek szóra bírásának vagy „elbeszélődni engedésének” rendkívül finom és empatikus formájának tekintendő. Ebből a szempontból a dokumentumfilm, illetve a fikciós dokumentumfilmek hagyományát megidéző játékfilm stratégia használata a lehető legérzékenyebb poétikai választásnak tűnik.

A *Szelíd* főhőse Edina (Csonka Eszter), aki barátja/edzője (Túros György) támogatásával készül a Miss Olympia-versenyre. Ugyanakkor a siker eléréséhez szükséges anyagi és biotechnológiai keretek (megfelelő vitaminok, kiegészítők stb.)



megteremtése rendkívül költséges, ezért Edina arra kényszerül, hogy izomfetiszta igényeket kielégítő eszközként

kezdjen el dolgozni. Ennek során beelátnak Edina családi, magánéleti és egzisztenciális konfliktusaiba, melyek végül egy szerelmi és egészségügyi válságban tetőződnek. A film egyik nagy erénye az a fajta minimalista formanyelv, mely már Csujja első nagyjátékfilmjében, a *Virág-völgyben* (2018) is remekül működött, illetve az amatőr szereplők (és persze a remek színészvezetés) által mozgásban tartott ingázás fikció és dokumentumjelleg között. Végig úgy érezhetjük, hogy a *Beauty of the Beast*-ben ugyancsak szereplő Csonka Eszter itt is „önmagát” játsza, illetve önmaga egyik lehetséges mását, hogy ezen a szerepmáson keresztül szólalhasson meg egy privát testtörténet. Persze az intimitás és hitelesség konstruált esztétikai effektusok, a dokumentumjelleg a *Szelíd* meg-megtörő elliptikus narratívája egyszerre támogatja és elbizonytalanítja, míg a nyers valóság-effektusokat a (főként a szerelmi szál mentén megképződő) finoman szürrealis líraiság árnyalja.

Ahogy arra már utaltam, a film központi esztétikai törekvése a női bodybuilder testek „újra személyesítése”, vagyis egyfajta rehumanizálás. Ezt segítik elő a *Beauty of the Beast*-ben is domináló, a női arcra koncentráló, intim közelik. Edina teste sosem válik arctalan felületté, mert még az edzési jelenetek is úgy vannak fényképezve, hogy a test megfeszítettségét és látványvá válását az arc személyessége frontálisan

„Sosem válik arctalan felületté” (Csonka Eszter)

tenciális „eltorzulása” miatt diszkriminálja leghevesebben a konzervatív szépségrezsim. A közelik mellett az is fontos, hogy ne csak a versenyperformanszra „kikészítve” lássuk a testépítőt, hanem megismerjük a művé-váláson kívüli mindennapjait, azt, hogy miként lehet ezzel a különleges testtel a privát és társadalmi térben létezni. (Ebből a szempontból különösen emlékezetes Edina hazalátogatása a családi disznóvágásra.) Annak ellenére, hogy a kortárs látványtársadalom eldologiasító jellege, illetve a bodybuilding önkizsákmányoló dimenziója folyamatosan reflektálódik a filmben, a testépítők belső viszonya saját életségükkel rendkívül komplex módon jelenítődik meg. Vagyis a rendezők számára nem egyszerűen a „testpáncél” lehántása a lényeg, hanem azt szeretnék megérteni, hogy miért és hogyan formálódik meg az Én ebben a konkrét test-történetben, hogy végső soron miért is vállalja a páncélt? A testépítésben – ahogy az a dokumentumfilmben elhangzik – az ember egy „anatómiai térképpé” válik. A rendezőpáros ugyanakkor nem akarja ezt az átalakulást valamifajta ideológia felől egyoldalúan minősíteni, vagyis a film során Edina sosem egyszerűsödik le saját színpaditestművére, de ez nem azt jelenti, hogy a teljesítmény eksztázisa, értéke és esztétikuma megkérdőjeleződne. Miért ne lehetne egy anatómiai térkép pontos és gyönyörű?

„hordja ki”, illetve ellensúlyozza. Ennek pedig megvan a maga gender-vetülete is, hiszen a testépítőnőket épp az arc po-

A *Szelíd* kapcsán sokan Darren Aronofsky *A pankrátort* (2008) emlegetik, de szerintem tanulságosabb egy magyar filmtörténeti párhuzammal zárni a gondolatmenetet, mégpedig Dobai Péter *Archaikus torzójának* (1971) felidézésével. A két alkotást a fikciós dokumentumfilm esztétika és az önmaga mását játszó testépítő főhős is összeköti. Ugyanakkor Dobai filmje nem a hőst (és annak testét) engedi szóhoz jutni, hanem egy esztétikai ideológia példázata tává preparálja azt. Az autodidakta fiatal munkásférfi ugyanis a klasszikus embereszmény anakronisztikus maradványaként jelenítődik meg, egy tragikomikus monstrumként, akinek patológikus eltorzulásáért végső soron a szocialista valóság eszményellenes banalitása a felelős. Legalábbis ezt az olvasatot erősíti az ironikus narrátori bevezető, illetve a film végkicsengése is, mely keretezés a film művészi értékének elismerése mellett is vádolható a főhős privát történetével szembeni ideológiai-esztétikai erőszakkal. A *Szelíd* komplex intimitása talán épp az ilyen ítélkezéssel kapcsolatos távolságtartásban mutatkozik meg, sőt számomra a cím értelmezésének kulcsa is ebben a kritikus érzékenységben rejlik.

SZELÍD – magyar, 2022. Rendezte és írta: **Csujja László** és **Nemes Anna**. Kép: **Nagy Zágón**. Zene: **Kreiner Tamás**. Vágó: **Csabai Attila**. Producer: **Ferenczy Gábor** és **Muhi András**. Szereplők: **Csonka Eszter** (Edina), **Turós György** (Ádám), **Krisztik Csaba** (Krisztián), **Kerekes Éva** (Evelyn), **Papp János** (Apa). Gyártó: **FocusFox Studio / Komplizen Film**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** 92 perc.

GENERÁCIÓK FILMTÖRTÉNETE – 2. RÉSZ

Régi nemzedékek, új lövészárkok

HIRSCH TIBOR

HÁROM NEMZEDÉK – AZ 1940-ES, 1950-ES, 60-AS ÉVEKBEN ESZMÉLŐK – TULÉLÉSI STRATÉGIÁIT ÖRÖKÖLTÜK, A RÉGI GENERÁCIÓS FILMEK TÜKRÉBEN ÉRTELMEZNI TUDJUK MAI ELŐTÉLETEINKET IS.

A *Megáll az idő* (1981) egyszerre három nemzedék kapcsolatát – benne ráadásul keménymag és kintrekedtek közti különbséget is – képes megmutatni, segít értelmezni a kérdést: miért is volna érdekes ez a Kádár-kori „nemzedéki beszéd” a jelenben?

ÖREG SÉRTETTEK – „FÉNYES SZELEK” CSALFA EMLÉKEI

Gothár Péter filmje sok más társadalomtörténeti tanulság mellett, annak érzékeltetésére is alkalmas, hogy a mai „hideg polgárháborúhoz” a gyűlölet-muníciót generációs keretek közt tárolták, halmozták föl magukban azok, akik ma ezeket a korábban alig érzékelhető erőforrásokat a frontvonal két oldalán hasznosítják. A *negyvenes évek eszmélőinek* esete egyszerű: akik elvi okokból nem kívánták magukat beleérteni a „fényes szelek” generációs önreprezentációiba, azok valójában nagyon is birtokolták a nemzedék ethoszának lényegét az aktív, történelemformáló cselekvés, a sokat emlegetett *társadalmiság* parancsát. Birtokolták, ha másért nem, éppen amiatt, hogy náluk *elvi okokból* ugyanúgy döntések következhetnek, mint a másik oldalon, és meg is mutatták, ha máskor nem, hát 1956 októberében. Akik a negyvenes évek eszmélői közül a rendszerváltás idején még éltek, saját cselekvés-központú értékvilágukhoz hamar visszatáltak, és ezzel – a cselekvés és harc nemzedéki védjegyét végre fölmutatva – látványosan

és most már végleg egyesültek azzal a generációval, ahová életkoruk szerint amúgy is tartoztak, de ahová korábban film, irodalom, közbeszéd nem engedte be őket. Természetesen nem filmtörténeti feladat megírni, kik tartoznak ide, kik képeztek egy ideig politizáló-cselekvő ellensúlyt, amíg képezhettek, mondjuk Jancsó NÉKOSZ-fiataljaival? Kik voltak azok, akiknek, nem politizálva, a társadalmi aktivitás más formái közt – például a gazdasági vállalkozásban – lett volna még közük a „valami újat kezdünk” korabeli életérzéséhez, és ezen keresztül a cselekvő nemzedéki ethoszhoz, mely végül, filmben-irodalomban reprezentálva csupán a „fényes szelek” értékvilágára szűkült. Mégis, két kivételes filmet érdemes felidézni: az egyik kivétel a negyvenes évekre emlékező mozidarabok között a Simó Sándor rendezte *Apám néhány boldog éve* (1977), a másik, Bereményi Géza *Eldorádója* (1988). Hőseik jövőben bízó „cselekvéskultuszos” (tehát generációs jegyekkel rendelkező) üzletemberek, akik ugyan nem politizálnak, de meg kell, hogy tapasztalják, milyen az, amikor politikai okok miatt „az ethoszból” kizárják őket. Ha lenne módjuk – és sok hozzájuk hasonló embernek volt még módja – 1990-ben újrakezdeni, akkor, évtizedek után, már azt az indulatot engednék (engedték sokan) szabadon, amit az „ethoszból való kizárásuk” idején magukba kellett fojtaniuk. Ha bosszút állnának, bosszújuk elsősorban azokra irányulna, akik a

„holnapra megforgatjuk az egész világot” jelszavát kéretlenül minden kortársukra vonatkoztatták, de a történelemformáló cselekvést, ami a jelszóból következett, valójában csak maguknak engedélyezték. E generációs körön belül tehát mindenféle elpocsékolt, vagy félig megélt életek elői együtt és külön támadják dühösen a „megélt életűek”, amúgy rossz lelkiismeretű, és e tekintetben szintén sokszínű szakértőborát: Dini mostohaapja csap majd össze Malacpofával, és Rajnák tanár úrral, akik pedig nagyon különböznek, de a film látomásos záró képe már előrevetíti generációs egyesülésüket.

A fent említettek persze ma már, halottak, vagy ha élnek, matuzsálemkorúak. Ami ebben a képletben viszont a sokkal fiatalabbak számára is megörökölt „gyűlöletmuníció”: az a „megélt élet” kisajátításának képlete. Vagyis ránézni a negyvenes évek eszmélőinek, a „kádergenerációnak” furcsa filmbéli fontoskodó önmarcangolás-jeleneteire – ma is érdekes, és ma is ingerlő lehet. Egy dramaturgiai séma, melynek *igazságtalansága* (nem egyszerűen hiteltelensége) száll apáról fiúra. Vagyis: lehet, hogy a filmek tartalma érdektelen, „manipulációs dinamikája” viszont friss és hatni képes.

FIATALABB SÉRTETTEK – ÖNUTÁLAT ÉS KÖVETKEZMÉNYEI

Ami az ötvenes évek eszmélőinek tömegét illeti, mára az is kettéhasadt az általános szakértőbor építés közben: szakadék választja el egymástól azokat, akik úgy gondolják, hogy a történelem ma is csupán befolyásolhatatlan fátum, melynek csapásaihoz továbbra is a privátvilágban kell okosan alkalmazkodni, és azokat, akik ma megtagadják saját nemzedéki értékrendjüket, melyben életük javát leélték. Ők is indulattal gondolnak múltjukra: dühvel az ötvenes évekre, amikor a maguk nemzedéki ethoszát a kor, és a keserves történelmi tapasztalatok a kezükbe adták, és talán bizony undorral gondolnak a teljes Kádár-korra, amikor ezt a nemzedéki ethoszt a kötelező kompromisszumkészség állóvízében, „megállított időben” gyakorolták. „Szükség van ma azokra, akik nem haragszanak” – mondja egy másik nevelőapa, egy másik Bereményi film, az *Eldorádó* fontos jelenetében, amikor 1953 után, de még ’56 előtt – és



ezzel életstratégiát fogalmaz. Aláírta, hogy megbocsát, amiért apját ártatlanul fölakasztották, ezért cserében az ő „neve tiszta”. Így készül – még ha e készüléket a forradalom össze is zavarja – a puhadiktatúras évtizedekre. Tehát az ötvenes évek eszmélőinek ethoszából születő gyűlöletörökség forrása, a jelenre vonatkoztatva, egyetlen mondatban: ha ez az ember megéri a rendszerváltást, minden bizonnyal magát a megbocsátást nem bocsátja meg magának. (A film szerint egyébként eddig az önhibáztató felismerésig már 56 októberében eljut, igaz, azután visszavonja, hiszen ahogy a forradalmár fiú külön-története végén arcába vágja: „a pincéből előbújik, majd visszabújik megint.”)

Az ötvenes évek eszmélői közül az érintett oldal tehát nem azért érez gyűlöletet, mert nem hagyták, hogy kibontsa, megvalósítsa nemzedéki értékvilágát, hanem éppen azért, mert nagyon is engedték, sőt biztatták, vagyis – utólagos értelmezés szerint –, lépre csalták. Elhittették vele, hogy ez az egyetlen ethosz, ami komolyan vehető, ez az egyetlen életstratégia, ami szerint a XX. század Kelet-Eu-

rópájában élni lehet. Az eredményt tekintve nincs különbség a két évtized eszmélői között: e generáció jelentékeny hányada ugyan-csak saját múltjából merítve találja meg a „hideg polgárháborúhoz” szükséges gyűlölet-muníciót.

LEGFIATALABB SÉRTETTEK – BALEKOK ÉS IDOLOK SZEMBEFORDULÁSA

Mi a helyzet a *Megáll az idő* írói és rendezői alteregót kínáló „kultusz-nemzedékével”, az úgynevezett nagy generációval? „Ne keverjük őket bele a mi dolgainkba” – mondják róluk, ami a negyvenes évek nemzedéktagjainak szájából azt is jelenthetné, ők ne legyenek megosztottak. Ha kifelé – nemzedékként – bizalmatlanok is, de nemzedéken belül, maguk között, ne gyűlöljék egymást. És ne csak úgy ne, azért ne, ahogy és amiért az ötvenes évek örökös privátlétre kondicionált generációja. Céloztunk rá: a „fényes szelek” nemzedékéhez tartozó rendezők, amikor bizonyos, hatvanas évek derekán született filmjeikben leendő természetes utódként értelmezik az új generációt és kezüket nyújtják fe-

lájuk – megint csak mást

értenek azon: „nem beleke-
verni őket a mi dolgainkba”.
Ezek a rendezők – Bacsó
Péter a *Nyár a hegyen*-ben
(1967), a *Szerelmes biciklistákban*
(1965), Herskó János a *Szevasz Verá-*
ban (1967), *Mészáros Márta a Szép lán-*
nyok, ne sírjatokban (1968) leginkább
a szektás politika bűneit, az eszme
bemocskolását, esetleg rossz kom-
promisszumokat értenek a „mi dolga-
inkon”. Ők bizony az új, pártfogásukba
vett nemzedéktől nagyon is „társadal-
mias cselekvést” várnak el, csak éppen
tisztta lappal.

Gothár filmjében, a *Megáll az idő*-ben egyetlen figura van, akiben egy öreg, „fényes szelek” generációból való rendező igazán kedvét lelné: ez maga Pierre, a kivételes fiú, az iskola sztárja, és egyben fekete báránya. Magukra ismernének benne, legalább részben, merthogy Pierre cselekszik, ahogy ők is annak idején: politikai botrányt csinál, autót lop, talán bizony tényleg nekivág a határnak. Vagyis az ő ihletetten aktív ethoszuk látszólagos birtokosa. Másrészt elutasítanak, és nemcsak, mint „reakcióst”, hanem

légük – megint csak mást
értenek azon: „nem beleke-
verni őket a mi dolgainkba”.
Ezek a rendezők – Bacsó
Péter a *Nyár a hegyen*-ben
(1967), a *Szerelmes biciklistákban*
(1965), Herskó János a *Szevasz Verá-*
ban (1967), *Mészáros Márta a Szép lán-*
nyok, ne sírjatokban (1968) leginkább
a szektás politika bűneit, az eszme
bemocskolását, esetleg rossz kom-
promisszumokat értenek a „mi dolga-
inkon”. Ők bizony az új, pártfogásukba
vett nemzedéktől nagyon is „társadal-
mias cselekvést” várnak el, csak éppen
tisztta lappal.

annál rosszabbat: a destruktív cselekvés radikális apostolatát. Hiszen ott van Pierre utolsó mondata az általa botrányba fullasztott iskolai ünnepségen. Ez egyszerűen értelmezhetetlen: „Éljenek a hülyék, ne legyen semmi! Come on, let's twist again... Le a csecsemőkkel, éljenek a csajok, sokat szenvedett földünk, hittel és lelkesedéssel, Magyarország-Anglia 6:3!” Értelmezhetetlen, mivel az iskolai szabatázs volna maga a tett, ami ugyan belefér a „fényes szelek” értékrendbe, de ha egyszer a „Ne legyen semmi!” gondolat e tett célja és tartalma, akkor az már fényévnvi távolságra van ugyanettől az értékrendtől.

A tartalom és „társadalmias cselekvés” gesztusa itt bizony egymásnak ellentmondanak. Nem ugyanaz a generációs értékvilág olvasható ki az egyikből, mint a másiból: az előbbiről már a hatvanas években film készült, rokonszenvező jelzésként, az utóbbiról csak a nyolcvanas években, mint keserű és személyes mementó. Lehet persze Pierre halandzsáját amolyan pszichológiai tesztként, szabad beszédfolyamként elemezni, és ennek alapján keresni a választ. Ha túlélte – és ha Magyarországon kellett túlélnie – az előtte álló évtizedeket, ez a fiú ma a front melyik oldalán találja meg a helyét, illetve keres-e helyet egyáltalán? Valószínűleg e tényleg monolitnak látszó generáción belül szunnyadó ellentétek voltak annyira rejtve, hogy éppen egy ilyen halandzsasor megfejtése tudott volna nyújtani némi segítséget egy, a témában érdekelt lélekbúvárnak. Ő talán jelentőséget tulajdonított volna annak, hogy Pierre „Magyarország Anglia 6:3!” felkiáltással fejezi be, de amire esetleg ebből következtet, azt aligha tudná összeegyeztetni a „Le a csecsemőkkel!” jelszavával. Nem tudni tehát, melyik halandzsatöredék jelzi előre Pierre szakértábor-választását, de ha úgy képzeljük életútját, mint akinek ma bele kellene keverednie „dolgainkba”, akkor azt is hozzá kell képelnünk, hogy merészen cselekvő felnőttként éli át választását, azaz könnyen tanulja majd gyűlölni az elenséget. Szerencse, hogy Pierre-ről, mint már-már fantasztikus figuráról, egyet tudunk biztosan, hogy számára, ami itt van, „nem színvonal.” Élete folytatását tehát nem egy konkrét disszidálási kísérlet valószínűsíthető

kudarcában, és annak következményeiben kell látnunk, hanem abban, amit Rajnák tanár úrnak mond, és ami tőle, mint generációs szimbólum-figurától duplán is szimbolikusan értendő önértelmezés:

Pierre: „Sose fogsz meg!”

Rajnák: „Hát mit gondolsz, mit csinállok én éppen most? Kit fogok éppen most?”

Pierre: „Senkit. Ő nincs itt...Rajnák.”

Pierre – az önmagánál többet jelentő Pierre – úgy nem keveredik tehát a „rég dolgokba” – sem a negyvenes évek eszmélőinek harcaiba, de az 56 utáni eszmélők életének privát állóvízébe, tehát a „megállított időbe” sem – hogy „nincs ott”. Aki azt hiszi megfogta, nyakánál fogva tartja, a semmit fogja. Talán az is a semmit fogta, aki ezekben az években – 1963 és 1967 között vagyunk – cikket, tanulmányt jelentetett meg az „ifjúsági problémáról”, vagy aki fél évtizeddel később „földről” kínálta egy aktívna vélt generációs attitűdhez a „mindennapok forradalmisága” cselekvési keretét. És persze a semmit fogták azok az idősebb rendezők, akik reménykedtek a maguk negyvenes évekbeli ethosza és fiatal kiválasztottjaik értékvilága közti találkozásban, akik ezért, és eszerint csináltak róluk filmeket még a hatvanas években.

Pierre-től, egy villanásnyi állóképben búcsúzunk, ahogy laza mozdulattal, irracionális önbizalmat sugározva elhajtja az üveget a sorompó előtt, a lopott autó ajtajának támaszkodva. Elrobogó vonat ablakából látjuk őt: talán bizony átlag fiatal szemével búcsúzunk a rendkívülitől, tehát magától a generációs szimbólumtól. Mert Pierre-ről, az első, az öregedő harcosszimpatizánsok szívének is kedves szimbólum-emberről elhisszük, hogy most már örökre védve lesz Rajnáktól, és hogy aki megfogná, csak a semmit markolja. De Diniről, aki 1967 szilveszterén kiskatonaként dülöngél a málló falú pesti bérházak tövében, tudhatjuk, hogy neki viszont egy másféle generációs szimbólumállapot adatott: az akár évtizedekig tartó kábadülöngélés, a kívülállásnak az a fajtája, mely egyben a szellemi, anyagi és nem mellékesen erkölcsi perifériára-sodródás útja is. Ezek szerint Dini „kívül” van. Másrészt mégis katonaként éppen őt várja Csehszlovákia

(a Prágai Tavasz leverésének évében vagyunk), továbbá várják a csapdák, trükkök, spicliként való beszervezések, esetleg várja az általános leépülés cserébe deliriumos kívülállásáért. Erről a generációs túlélőről más Gothár-filmek mesélnek: *az Idő van* (1986), vagy még inkább, a konkrétan is „csehszlovákiai bevonuló” életét követő *Melodráma* (1989).

Itt a válasz kérdéseinkre, hogy a mai szakértáborok és a hatvanas évek eszmélőinek kapcsolata hol rejtje a külön rájuk szabott „gyűlöletmuniciót”? Az ő esetükben a generációs ideál, az ideáltörző elit, és az idea felé sóvárgó sokaság közt van a szakadék. E szakadék felel meg egy ezúttal nemzedéken belüli hasadásnak, amiből ma az érintett generációtagok „hideg polgárháborús” indulatokat nyerhetnek. Nemzedék-idol és balekjai: először együtt vannak, azután külön-külön világ lesz belőlük. A *Megáll az idő* iskolai jeleneteiben, sorsfordító házibulijában, a nyugati zene ütemére ringatózva a generációs egésze szeretne Pierré válni, sőt, hiszi, hogy – akárcsak Pierre – már „ő sincs ott”, amikor Rajnák marka összeszorul. Ez a nemzedéken belüli törésvonal csak fokozatosan válik láthatóvá. Mindenesetre a később készült, de a hatvanas évek eszmélőire emlékező filmek, mint *Gazdag Gyula* rendezte *Elvesztett illúziók* (1983), vagy *András Ferenctől A nagy generáció* (1985) már az átverés és manipuláció dinamikájáról szólnak: akad bennük legendás nemzedéki ideál, nem hiányozhat a trükk, a póz és a balekok. Pedig ez még csak a nyolcvanas évek, és mégis: az említett nemzedéki törésvonalra, az átverték, a generációs illúziókergetők fájdalmas kiábrándulására már akkor hiteles narratívák épülhetnek.

Még egy-két évtized és a generációs balekok minden dühe a generációs idolk felé fordul. Ma ez az emlegetett „hideg polgárháborús” különösen kegyetlen frontja, ahol a dühös, régi balekok a nagy generáció ma is sikeres szimbólum-embereinek nimbuszát vitatják el, ahol azonos életkori köréhez tartozó vesztesek keresik a győztesek sikereiben a titkot, titkos támogatást, kivételezettséget, a világ-összeesküvés segítő kezét, bármit, amiről utólag kiderülhet, hogy csak keveseknek volt osztályrésze. A bokájáig érő egyenadrágban dülöngélő Dini ma gyűlöli, és leleplezni óhajtaná a sérthetetlen-

ség biztonságával a „tanítványainak” búcsút integető, autonak támaszkodó Pierre-t. Aktuálpolitikai fordítással: a szabadság kárvallottjai a liberális értékrend korai szimbólumaira és egyben sikerembereire vadásznak.

ÖRÖKSÉG, TANULSÁG, ÁTOK

Három évtized eszmélői: három kultúra (benne filmek) képezte generáció: Mindhárom a maga idejében egységesnek látszik, és ma mindhárom – ahogy fogalmaztunk – kettéhasadt, és egyben kortársi harcokhoz sajtászerű, csak rá jellemző gyűlöletmuniót kínál.

A negyvenes évek eszmélőinek az esete a legegyszerűbb: itt valaha valódi frontok mentén harc zajlott, ha nem is fegyveres, de a mostani hideg polgárháborúhoz hasonló. Akik győztek benne, évtizedeken keresztül sokféle hátránnyal, fő- és mellékbüntetéssel sújtották a legyőzötteket: többek között olyan generációfogalmat konstruáltak, melyben átértelmezve az eredetileg közös ethoszt, a legyőzöttek változatát kizárva belőle. Amikor ezek a legyőzöttek abba a helyzetbe kerültek, hogy hangjukat újra hallathatták, a harc ott folytatódott, ahol abbamaradt.

Az ötvenes évek eszmélőinek esetében nincs szó kirekesztettekéről: ezt a generációs értékvilágot olyan sikerrel

konstruálta meg a puhadiktatúra közbeszéde, benne az egyre sikeresebb magyar film, hogy még az érintett generáción innen és túl is, szinte mindenki magára érvényesnek érezhette. Egyesek éppen ezért a rendszerváltás után, de néha még ma is, a „történelem alázatos túlélője” értékvilágot úgy utasítják el, mintha hipnózisból ébredtek volna. Az ő ellenségképük – és később gyermekeiké, unokáiké – éppen ezért elsősorban a „hipnotizőrökre” vonatkozik.

A hajdani, mára nyugdíjas korú „nagy generációban” – a hatvanas évek eszmélőinek körében a konfrontáció ma magán a nemzedéken belül dúl, mert hogy ezen értékrend, mely olyan sok fiatalnak felelt meg, annyira nem volt egységes, hogy ma vesztesek és győztesek – Dinik és Pierre-k – egyaránt hivatkozhatnak rá.

Természetesen nem állítjuk, hogy a konstruált (részben tehát a magyar film által is konstruált) generációs kulisszák leomlása tette egyedül láthatóvá, vagy pláne, generálta volna a mai Magyarországot átható polgárháborús politikai gyűlöletet. Ha valaki az ideológiai szembenállást meghatározó, mindig személyes döntésekhez múltból eredeztethető motiváltságot keres, akkor sokkal több magyarázatot talál családi hagyományban, örökölt osztály-

kötődésekben, származásban, esetleg a földrajzi-területi gyökerekben. A generációs múlt – pláne a konstruált generációkhoz való akkori és mostani viszony – ezekhez képest kevésbé fontos, és nem is azt határozza meg, hogy ki, ki ellen harcol, hanem azt, hogy kit is, mit is lát, amikor ellenségét és annak bűneit nézi. Ettől még a gyűlölet tárgya lehet ugyanaz a párt, politikus, ellenségnek gondolt érdekcsoport.

És mégis: bár nincs arról szó, hogy ma csupa olyan ember erősíti a polgárháborús szekértáborokat, akiknek életkoruk alapján e konstruált nemzedékekhez közvetlen közük volt, állíthatjuk: a fentebb leírt „ellenségkereső technikák” a mai magyar valóság legismertebb politikai gyűlölet mintázatai. Érvényes ez az örökösök és az aktív túlélők – nemzedéki ethosz-örzök – körében is. Egészen egyszerűen: a rendszerváltás után akadtak, akik ellenségnek látták az őket hajdan kizáró generációt, mások megtagadták utólag saját generációjukat, megint mások saját generációjukat vállalva, azon belül válogattak szeretni és gyűlölni való kortársak között.

Akik mindebben közvetlenül érintve vannak, természetesen ma már kivétel nélkül öregemberek: a legfiatalabbak hamarosan betöltik hetvenedik életévüket, a legidősebbek, akik még élnek bőven túl vannak a kilencvenen. E csoportnak – a három évtized túl szabályos életkori kohorszáknak – politikai véleménye, akár formálja azt a nemzedéki attitűd, akár nem, egyre kevésbé érdekes. Ez azonban nem zárja ki, hogy ezek az öregemberek a maguk említett „gyűlölet mintázatait” fiatalabbakra hagyományozzák, akik talán bizony azért nem rendelkeznek saját hasonló, de önálló mintázattal, mert erős történelmi vagy kulturális sokk híján *nem volt közös eszmélésük*, vagy ha volt (például maga a rendszerváltás), a magyar film ez idáig meg sem próbált belőle generációs ethoszt faragni számukra.

Vagyis a későbbi évtizedek szülőltéire csupán az öregek „gyűlölet mintázatai” maradtak. Naponta tapasztalhatjuk: ezek azért fiatal fejekben is működőképesek. Ugyanakkor e mintázatok első változatukban mai öregemberek sérelmeinek, frusztrációinak következményei, és a sérelmek, frusztrációk a hajdani generációs értékvilágok folya-

modványai. És ezekről filmek mesélnek. •

„Szükség van ma azokra, akik nem haragszanak”

(Bereményi Géza: Eldorádó – Eperjes Károly és Hegedűs D. Géza)



HEGYI GÁBOR FELVÉTELE

SZERELEMTŐL HÁZASSÁGIG – 2. RÉSZ

A szerelmi szkepticizmus története

LAKATOS GABRIELLA

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

A szerelmi és érdekházasság közti választás elkerülésének jellemző megoldását nevezhetjük a szerelmi szkepticizmus történeteinek. Ezekben a filmekben a főszereplő ugyanis retteg a hozományvadászoktól, mert nem hiszi el, hogy őt valaki önmagáért, a pénzértől, rangjától vagy szakmai pozíciójától függetlenül, pontosabban anélkül is szeretni tudná. A vagyona, társadalmi vagy szakmai helyzete által háttérbe szorított személyes kvalitásaiban kételkedő hős vagy hősnő annak érdekében, hogy a másik fél őszinte érzéseiről megbizonyosodjon, magát anyagi, társadalmi vagy szakmai szempontból alantasabbnak hazudja, vagy egy szerencsés félreértést követően nem vall színt valódi identitásáról, hanem belemegy a szerepjátékba. A próbára tett fél tehát abban az esetben érdemli ki a gazdagságot és a társadalmi rangot biztosító hős szerelmét, ha őt ezek nélkül, szegény, egyszerű emberként is szeretni tudja. Király Jenő ezt a történetípust a *kis boldogság mitológiájának* nevezi: „a harmincas évek glamúrfilmjével kombinált boldogságmitológiája a szerénység örömeit vezeti be divatos sikerreceptként. A kisemberek kis boldogsága a korideál. A kis boldogság mitológiájában a környezeténél szolidabb, harmonikusabb és derekasabb ember a próbák kiállása után megkapja az aranyat és az asszonyt (vagy ha nő: a férfit és az aranyat). Az arany a cselekményekben átváltható a mindenkor legáhítottabb szerencsejavarokra. A boldogság elve komikus princípiumként jelenik meg,

érvényesülése a komédiában és revü-filmekben a legteljesebb. Míg a komédiát a kis boldogság jellemzi, a kalandos akciófilm és a melodráma által kérészt nagy boldogság olyan cselekmények végpontján jelenik meg, melyekben a boldogtalanság, szenvedés és meghasonlás dominál, míg a szereplők végül meghaladják a konvencionális társadalom és személyiség határait és kitörnek egy olyan dimenzióba, ahol egymásra találásuk az emberiség újrakezdését jelképezi.” (Balogh Györgyi – Király Jenő: *„Csak egy nap a világ...”*)

A szerelmi szkepticizmus történeteinek egyik irodalmi előképe Mikszáth Kálmán *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című regénye, melyből Székely István rendezésében 1937-ben készült filmadaptáció. Mikszáth regényének filmrevitelle jó példa arra, hogy a szerelmi és az érdekházasság közti konfliktust a romantikus vígjátékok hogyan érvénytelenítik még abban az esetben is, ha az adaptált műnek ez a központi témája. (Szalay Károly: *A geg nyomában*.) A szerelmi szkepticizmus sémájára épül ezen kívül a *Meseautó*, a *Hétszilvafa*, a *Címzett ismeretlen*, valamint a *Pillanatnyi pénzzavar* (Martonffy Emil, 1938) és az *Ida regénye*. A felsorolt példák közül *A Noszty fiú esete Tóth Marival*t, a *Meseautó*t és a *Hétszilvafát* fogom részletesebben elemezni.

A NOSZTY FIÚ ESETE TÓTH MARIVAL (1937)

Székely filmjének cselekménye több ponton eltér a regénytől: egyrészt a Mikszáthnál kifejezetten ellenszen-

ves, léha és család huszártiszt, Noszty Feri a filmben (Jávor Pál) jóval szimpatikusabb fiatalemberként jelenik meg. A regényhez hasonlóan Ferit a filmben is megkönyékezi édesapja, Noszty Pál (Rajnay Gábor) azzal a mentőötlettel, hogy kössön érdekházasságot Tóth Marival (Szörényi Éva), az Amerikából nemrég hazatelepült milliomos Tóth Mihály (Köpeczy-Boócz Lajos) lányával annak érdekében, hogy a self-made man millióival meg tudják menteni az adósságban úszó, lecsúszott dzsentrifamiliát.

A regény központi eleme a jó házasság általi érvényesülés. Mikszáth művében Noszty Pál így oktatja ki vejét, a főispánt, mert az Feri kiházásítása ellen van: „Az csak nálatok, kis tót uraknál van meg, hogy előbb valami kenyérbe, többnyire állami kenyérbe ültök, és ha az megvan, asszonyt hoztok hozzá, gyermekeitek lesznek, akik ismét állami jászolhoz jutnak s ez így megy folyton-folyvást, míg csak a címerpajzst lefelé nem fordítják; nálunk, magyar uraknál megfordul a dolog, nekünk az asszony hozza a pénzt és a hivatal elviszi; nálatok a hivatal a bevétel, az asszony a kiadás. [...] Ferinek a feleség kell, hogy vagyont hozzon. Nincs abban semmi szégyenletes. A kard és a karikagyűrű hozták a domíniumot azelőtt. A kard már a kutyáé. Az ember legfeljebb penzionált generális lehet vele hatvanéves korában. A kardot, mint vagyonszerzőt, kicsavarták kezükből az idők, de a karikagyűrű még megmaradt.”

Lényegi különbség a két mű között, hogy a filmből hiányzik a regény központi elemét alkotó, aprólékos műgonddal felépített átverés. Mikszáthnál a főispán beiktatásán egy rokon megmutatja Ferinek Tóth Marit, és a fiúnak annyira megtetszik a csinos, fiatal lány, hogy úgy dönt, beleegyezik apja óhajába. De a lánnyal történő első találkozást ekkor még szánt szándékkal elodázza, ugyanis megtudja, hogy Mari rögeszmésen retteg attól, hogy a férfiak csak apja vagyona miatt érdeklődnek iránta. Feri rokona, Homlódó így fogalmazza meg a Marit emésztő szerelmi szkepticizmust: „Nem természeti törvény ez, nem állítom, bizonyára nincs ez bent az asszonyi állapotban, mint a teremő által beoltott jellemvonás, hanem egy betegség kifolyása, amelybe többnyire a gazdag

partik esnek. Ez a betegség abból áll, mindenkire gyanakszik, aki hozzája közelít, hogy a pénzére vetette ki hálóját, minélfogva hűvös, visszahúzó és bizalmatlan. A gyanakvás folyton nagyobbra harapódik, míg rögeszmévé válik, s elnyomja benne a természeti törvényt, a hiúságot. A végén már szinte megcsontosodott meggyőződése, hogy őt önmagáért senki sem szereti, s derűre-borúra osztogatja a kosarakat. Ez Tóth Mari belülről tekintve. Mert tudd meg, brúder, hogy az a millió forintocská, ami a leányra néz, furcsa kis lidérc. Nemcsak azokat zavarja meg, kik meg akarják kaparintani, hanem azt is, akinek a mátkaládájában van." Mivel Feriről az egész környék tudja, hogy semmirekellő léhűtő, aki ráadásul már több lánynak (köztük Mari unokahúgának, Rózának) is csapta a szelet, tervet eszel ki a lány meghódítására. Célja az, hogy első találkozásukkor Mari ne tudja meg, hogy ő valójában a rossz hírű Noszty Feri, miközben ő maga eljártssza, hogy Marit hírből sem ismeri, tehát semmit sem tud igen kedvező anyagi helyzetéről. Így a későbbiekben, amennyiben a Tóth család vagy a közvélemény ré-

„A gyanakvás rögeszmévé válik”

(Székely István:
A Noszty fiú esete
Tóth Marival, 1937 –
Szörényi Éva, Jávor Pál,
Gózon Gyula)

széről felmerül annak gyanúja, hogy Feri egyszerű hozományvadász, Mari számára megdönthetetlen érvként fog szolgálni az a körülmény, hogy megismerkedésükkor Feri nem tudott még róla semmit, tehát anyagi megfontolástól mentesen szeretett belé.

A megfelelő alkalmat a szüreti bál szolgáltatja, ahol Feri vadásznak öltözve jelenik meg, Mari pedig ruhát cserél a szolgálólányával, hogy próbára tegye, egyszerű cselédlányként táncba viszi-e őt valaki. Ezzel szemben a filmben Feri a borontói fogadóban látja meg először Marit, és első látásra beleszeret, úgy, hogy *valóban* fogalma sincs róla, hogy a lány, akinek cigánnyal zenéltet és virágot küld, ugyanaz a személy, akit édesapja a család megmentése érdekében a feleségének szánt. (Ezt a tényt a filmkészítők azzal is egyértelműsítik, hogy ugyan Feri érdeklődik a pincéernél a lány kiléte felől, de az csak annyit tud elmondani róla, hogy a családjával együtt éppen átutazóban van.)

A regényben Feri intrikálása odáig fajul, hogy az átverés lelepleződését követően addig ügyeskedik, amíg eléri, hogy Marival egy éjszakára kettesben maradjon, és

így a Tóth szülőknek ne legyen más választásuk, mint hogy kompromittált, tehát tisztes házasságra immár esélytelen lányukat Ferihez adják. Tóth Mihály hosszú gyöttrődést követően látszólag beleegyezik a frigybe, de a történet zárlatában bosszút áll Ferin és családján azzal, hogy az utolsó pillanatban megszökteti feleségét és lányát, közvetlenül a szertartás előtt faképnél hagyva és megalázza az esküvőre összegyűlt násznépet, a Noszty-családot és Ferit.

A filmben vonakodva bár, de Feri beleegyezik abba, hogy apja kérésének megfelelően érdekházaságot kössön Tóth Marival, és azért vesz részt a szüreti mulatságon, hogy jövődöbelijével megismerkedjen. Ott azonban nem az elegáns ruhába öltözött, Tóth Marinak hitt cselédlányt (Kiss Manyi) viszi táncba, hanem a vendéglőből ismert, parasztgúnyába öltözött Marit. Tánc közben Feri és az áruhás milliomoslány között a következő párbeszéd hangzik el:

- „- Ez volt a kisasszonyod, ez a cifra?
- Igen. Csinos, ugye?
- Hát, megjárja. Nekem te tetszel.
- Pedig nagyon gazdag ám.
- Kell a kutyának a pénze.
- Maga nem szeretne sok pénzt?
- Hát, ha van, jó, ha nincs, az se baj.”

A filmben tehát Feri deklarálja, hogy a szerelem számára fontosabb az anyagi javaknál. Később a Feribe ugyancsak szerelmes, féltékeny Róza elülteti a bogarat Mari fülébe, hogy a léha, adóságokban úszó fiatalember valószínűleg kezdettől fogva tudta, hogy kinek udvarol. Mari először hisz unokahúgának, de amikor megtudja, hogy Feri az a titokzatos fiatalember, aki a borontói vendéglőben virágot küldött neki, akkor bizonyossá válik számára a fiú őszinte szerelme. Míg tehát a regényben Feri gátlástalan intrikálása valóban megtörténik, a filmben ez csupán vádként fogalmazódik meg, Feri pedig az első pillanattól kezdve érdek nélkül vonzódik Marihoz. Azért érdemi ki a lányt és a hatalmas vagyont, mert akkor is őt választaná, ha egyszerű, szegény cselédlány lenne. A regénnyel szöges ellentétben a film végén Feri nem csak Mari kezét és vagyonát nyeri el, de huszártiszti rangját is visszakapja, melyet a történet kezdetén azért veszített el, mert hazudott feleségének (Petheő Attila) a váltóügyeiről.



MESEAUTÓ (1934)

Mikszáth regényéhez hasonlóan a *Meseautóban* is a gazdag fél, ez esetben a férfi főhős önértékelésének problémája áll a történet középpontjában. A film kezdő jelenetében Szűcs János (Törzs Jenő), a budapesti Központi Bank vezérigazgatója arra készül, hogy szakmai és szerelmi életéből is szabadságot magának. Szűcs a következő párbeszédben vall barátjának, Péterffy Tamásnak (Herczeg Jenő) a magánéletével kapcsolatos negatív érzéseiről:

„- Hát mi történt veled, Jánoskám? Mit jelent ez az általános szerelmi le szerelés?

- Semmit, szabadságra megyek.
- Persze a Riviérára.
- Nem. Fel valahova északra. Elég volt a forró éghajlatból, unom már.
- Hát mi történt veled? Csalódás?
- Mondom, semmi. Valahogy rájöttem arra, hogy ez a könnyelmű életmód nem illik Szűcs vezérigazgató úrhoz.
- Ugyan, kérlek, hát ez a karriered titka. Munkában korrekts és zseniális, egyebekben egy kedves csirkefogó. Hát ezért szeretnek a nők.

- Meg a pénzemért, a rangomért, a vagyonomért. Tudod, mikor az ember negyven felé jár, ez is eszébe jut. Hát erről van szó, öregem.”

Ezzel egyidőben a bankba új alkalmazott érkezik: a szerény kispolgári körülmények között élő Tóth Vera (Perczel Zita) tisztviselői állást kap, és első munkanapját követően az újonnan meg tapasztalt önállóság mámorában egy elé gáns autószalomban magát potenciális vásárlónak kiadva eljártssza, hogy meg akar venni egy méregdrága autót – pont azt, amelyet a vezérigazgató számára rendeltek meg. A szerelmi kalandoktól megcsömörlött Szűcs szemtanúja a jelenetnek, és a lány színjátékán rögvést átlátva maga is cselhez folyamodik: eladónak adja ki magát, később pedig elküldeti a lánynak az autót, azzal a hazugsággal leplezve machinációt, hogy a nem mindennapi ajándékot Vera az autószalontól mint tízezredik vásárló kapta. Szűcs ezt követően felkeresi Vera családját, és Tóth János sofőrként bemutatkozva felajánlja, hogy fuvarozást vállal az autóval, cserébe pedig az így szerzett bevételt a családdal meg felelezi. Szűcs örömmel veti bele magát újdonsült szerepébe, és idővel őszinte szerelem szövődik közte és Vera között. A megtévesztés célja a Szűcsöt

egy ideje már foglalkoztató dilemma feloldása: a nők vajon önmagáért vagy csupán a pénzéért és pozíciójáért szeretik? Szeretheti-e őt valaki társadalmi, anyagi és szakmai sikereitől függetlenül, egyszerű, szegény sofőrként is? „A szerelem az ember kimenője társadalmi helyzetéből. Az összetévesztési komédiák áruhás szerelmi próbái kimondott céljuknál, a szerető őszinteségéről való megbizonyosodásnál mélyebb célokat szolgálnak. A szerelem kimene kíti az embert a formális viszonyokból, amelyeknek rabjává vált. Ezért olyan frusztráló a nő mint áru, és a szerelem mint szolgáltatás. [...] A szerelem olyan ősidetitást, énmagot bányász ki az emberből, amelyet maga sem ismer; életre kelti a formális viszonyok által elhalásra ítélt legfontosabb 'belső halott objektumot', az igazi ént. A filmekben a magasabb státuszú fél szorul rá a szerelmi önfelfedezésre, az igazság a spontánabb és problémamentesebb fél ajándéka.” – olvashatjuk Balogh Gyöngyi és Király Jenő elemzésében. „Az önkonkurenciára épülő szerelmi háromszögek a megkettőzött fél szorongásain alapulnak. A félelem lényege, hogy az ember hatalmával, pénzével, hazugsággal, szerepjátszással, pózzal, státusszal, presztizzsel szerezte a nőt, nem ő maga, hanem társadalmi helyzete a címzett. A szorongások felvetik a kérdést: ki ez az 'ő maga'. Ha nem a kisémbert, ha nem az, amit elért, akkor nem lehet más, mint a kezdet, az ősalap, a benne rejlő kislé.”

Veráról időközben a bankban elterjed a pletyka, hogy a vezérigazgató szeretője. A félreértés oka, hogy a lány főnöke, Halmos Aladár (Kabos Gyula) egy alkalommal szemtanúja lesz, amint Vera a drága autón érkezik a munkahelyére, és óvatos érdeklődésére a lány elmagyarázza, hogy az autót ajándékba kapta, mert ő volt a „tízezredik.” Amikor ezt követően Szűcs személyesen ad utasítást, hogy emeljék fel Vera csekély fizetését, a vezérigazgatóba régóta szerelmes titkárnő, Kerekes Anna (Gombaszögi Ella) és Halmos azt hiszik, hogy a lány Szűcs szeretője.

A *Nosztly-fiúhoz* hasonlóan a *Meseautóban* is megjelenik a szerelmi próbatétel-tematika. Egy alkalommal Szűcs bevallja barátjának, Péterffynek, hogy Vera előtt addig fogja a sofőr szerepét játszani, „amíg azt nem mondja nekem, a sofőrnek, hogy szeret. Egyszer már

szeretnék meggyőződni arról, hogy férfi is vagyok, nem csak vezérigazgató.” Ekkor váratlanul megjelenik Szűcs lakásán a munkahelyi pletykák miatt zaklatott Vera, és a lebukás elkerülésének érdekében Péterffy fogadja a lányt Szűcs vezérigazgatóként. Vera azzal a kéréssel érkezik, hogy vonják vissza a fizetésemelését, de amikor Péterffy udvarolni kezd neki és megkérdezi tőle, hogy elmenne-e vele vacsorázni, a lány zavarában igennel felel, majd gyorsan távozik. Szűcs anynyira elkeseredik Vera reakcióján, hogy elhatározza: próbára teszi őt. Lillafüredi víkendet szervez kettőjük számára, ahol azonban megjelenik a Péterffy által játszott ál-vezérigazgató is. A próbatétel lényege, hogy a hősnőnek választania kell az ál-vezérigazgató és a szegény sofőr szerepébe bújó valódi vezérigazgató között. Ahogy a *Magyar filmek 1896-2021* lexikon *Meseautó*-szócikkében olvasható: „Míg előbbi a gazdagságot és presztizzst jelképező Lillafüredi Palotaszállóban elköltendő pazar, több fogásos, pezsgős vacsorára invitálja Verát, utóbbi a falusi kiskocsmába, ahol kispörkölt és kisfróccs a menü. A lány az egyszerű sofőrt választja a gazdag vezérigazgató helyett, és egy átmeneti krízist követően – Vera tudomást szerez az átverésről, és bosszúból elhiteti Szűccsel, hogy mégiscsak az anyagi javak fontosak számára – a film végül lánykéréssel végződik. A hősnő érdek nélküli vonzalmát bizonyítja a film utolsó jelenete is: miután Szűcs megkéri Vera kezét, a lány választja ki az eljegyzési vacsorát (kispörkölt és kisfróccs), mely gesztus tovább hangsúlyozza Vera materiális megfontolásoktól mentes szerelmét.

A *Meseautó* történetével a filmkészítők pontosan felismerték a korabeli mozinézők vágyait, akiknek zöme a gazdasági világválság okozta nélkülözés, munkanélküliség és a minimális mobilitási lehetőségek világában éltek életüket. A film cselekménye a korszak embere számára azt sugallta: a boldogulás nem csak a pénz és rang erőszakos, törtető hajszolásával lehetséges, hiszen a hősnő azért érdemli ki a vagyont és a társadalmi felemelkedést biztosító vezérigazgató szerelmét, mert őt nem csak gazdagon, de egyszerű, szegény sofőrként is szeretni tudja.”

Míg a főszereplők története az érdek házasságtól való rettegést tematizálja,



a mellékkarakterekhez kapcsolódó cselekményszál ugyanezt a témát sokkal pragmatikusabban ábrázolja. „A komikus szál utal a valóságra, mellyel a romantikus szál korrigált el-lenvilágot állít szembe. A komikus szál a lemondások története.” (Balogh-Király: „Csak egy nap a világ...”) Halmos a vezérigazgató titkárnőjének, Kerekes Annának udvarol, és nem is titkolja, hogy házassági szándékát elsősorban az anyagi megfontolás motiválja, a nő ugyanis sokkal jobban keres, mint ő.

„- Nézze, Anna kisasszony. Beszéljünk lelkiekről nyíltan. Magának van havi 800 pengő fix fizetése. Nekem is van, már tudniillik fölmegey mindennel együtt havi 320-ra. Az összesen 800 és 320, az anyyi, mint 1120. Tudja, hogy én milyen úri módon tudnám ebből eltartani magát? Talán már az én fizetésemre nem is lenne szükség. Azt én szépen betenném a bankba, eltenném öreg napjaimra. Már... illetve, hogy a maga öreg napjaira.

- Nézze, kedves Halmos. Maga ne akarjon gondoskodni sem az öreg, sem a fiatal napjaimról.

- Hát sajnós a fiatal napjairól már le-késtem.

- Úgy, és ezt a szemembe meri mondani?

- Dehogya, mondom én ezt a háta mögött is.”

Amikor aztán a film zárójelenetében Szűcs előlépteti Halmost, hálából a közte

„A sofőrt választja a vezérigazgató helyett”

(Gaál Béla: *Meseautó*, 1934 – Perczel Zita és Törzs Jenő)

és Vera közti konfliktus elsimításában játszott nélkülözhetetlen szerepe miatt, Halmos okafo-gyottnak érzi, hogy ezek után megházasodjon:

„- Kívánjon magának valami-t, Halmos úr, én boldogan teljesítem.
- Drága vezérigazgató úr... tetszik tudni, az Anna kisasszonynak is van havi 800...

- Rendben van, igazgató úr, magának is lesz havi 800-a.

- Igazán? Hiszen akkor nem köll nekem megnősülni.”

A filmes szakirodalom *meseautó-víg-játékként* vagy *meseautó-sémaként* hivatkozik arra a történetípusra, amely rendszerint a fővárosban és polgári környezetben játszódik, a szerelmese-ket társadalmi szakadék vagy anyagi különbség választja el egymástól, és a dramaturgia fontos részét képezi a szerepjáték: az egyik fél szándékosan vagy a körülmények összjátéka révén hazudik saját társadalmi vagy anyagi helyzetét illetően annak érdekében, hogy próbára tegye a másik fél szerelmét. Nemeskürty István *A meseautó utasai* című könyvében az írja, 1934 és 1939 között 75 film készült a *Meseau-tó* sémája alapján, Vajdovich Györgyi azonban a korabeli vígjátékokról szóló tanulmányában (*Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben*) ki-emeli, hogy Nemeskürty beclése nagy valószínűséggel túlzó: ő nagyjából 17 filmet sorol a vélhetően a *Meseautó* inspirációja alapján készült művek

közé. (*Ez a villa eladó; Az új rokon; 120-as tempó; Fizessen, nagysád!; A kölcsön-kért kastély; Háromszázezer pengő az utcán; Pesti mese; Köszönöm, hogy elgázolt; Három sárkány; Barátságos arcot kérek; Címzett ismeretlen; Elnökkisasz-szony; A csúnya lány; Dunaparti rande-vú; Lovagias ügy; Maga lesz a férjem; Úrilány szobát keres*) 1934 és 1939 között 142 játékfilm készült, ami azt jelenti, hogy a harmincas évek máso-dik felében készült filmek fele az általa „bárgyú meseként” aposztrofált *Meseautó* utáinzata. Mivel Nemeskürty a szóban forgó korszak filmjeit – gyakran degradáló hangnemben – egysíkú, olcsó szórakoztatófilmek dömpingjeként jellemzi, az olvasó élhet a gyanúperrel, hogy az általa vélelmezett nagyszámú „*Meseautó*-utáinzat” ezen véleményé-nek igazolását szolgálja. Noha, ahogy Vajdovich fogalmaz, „ezek a filmvíg-játékok messze nem annyira egysíkúak, mint az a köztudatban él. Az 1931-33 közötti korai korszakban számos, ké-sőbb meg nem honosodott vígjátéki formával kísérleteztek, és 1936-37-től kezdve több vígjátéki típus jelenik meg, mely folyamatot felerősíti a film-ipar 1939-től politikai okokból zajló átalakulása. [...] Mint minden műfaji filmgyártás, a kor filmvígjátéka valóban épít a jól bevált sémák sűrű ismétleg-tésére, azonban számtalan új vonáso-kat beemelő kísérletet és észrevétle-nül maradt érdekes darabot is rejt.”

HÉTSZILVAFA (1940)

A *Hétszilvafa* hősnője Szabó Éva (Turay Ida), az újjgazdag gyáros, Szabó Péter (Mály Gerő) egyetlen lánya. Éva intel-ligens, magabiztos és talpraesett, aki a gyár ügyeinek intézésében is aktívan részt vesz. Mikszáth hősnőjéhez hason-lóan a családi vagyon miatt igencsak bizalmatlan a neki udvarló férfiakkal szemben. Amikor egy bankügynökkel (Fáy Béla) folytatott tárgyalás közben a házasság témájára terelődik a szó, a következő párbeszéd hangzik el Éva és a férfi között:

„Mondja, kérem, miért csinálja eze-ket?

- Mit?

- Azt, hogy itt intézkedik, aláír, tele-fonál.

- Az apám éppen eleget dolgozott, megteremtette ezt a gyárat, birtokot vásárolt, vagyont gyűjtött. Itt az ideje, hogy pihenjen.

- De ez nem magának való. Egy fiatal lánynak férjhez kell menni.

- Babona.

- Miért, nincs kérője?

- Van.

- Na, és mi a foglalkozása?

- Mi lehet egy gazdag lány kérőjének a foglalkozása? Hozományvadász.”

Amikor egy ízben Éva helyettesíti édesapját a szomszéd földbirtokossal, idősebb Bereczky Tamással (Csortos Gyula) folytatott tárgyaláskor, a szálloda egyik vendége, ifjabb Bereczky Tamás (Szilassy László) a hotel halljában figyelmes lesz az idős úr és Éva közt lezajló hangos szóváltásra. Mivel azt hiszi, hogy Évát inzultálják, ismeretlenül a lány segítségére siet. Éva először visszautasítja Tamás lovagias gesztusát, mivel azt hiszi, hogy a fiú számára ez csak ürügy, hogy megismerkedhessen a gazdag gyáros lányával. Határtalanul boldog tehát, amikor megtudja, hogy Tamás gyerekkora óta Argentínában élt, ahonnan most, az édesanyja halálát követően tért haza első ízben Magyarországra, tehát fogalma sincs arról, hogy Éva kicsoda. Amikor Tamás randevút kér tőle, a hősnő nem hajlandó elárulni, hogy hol laknak, arra hivatkozva, hogy családja rettentően szegény.

Tamás ezt követően Szántódra utazik, hogy találkozzon gyerekkora óta nem látott édesapjával, idősebb Bereczky Tamással. A valamikori gazdag földbirtokos azonban időközben teljesen tönkrement, kastélyát és földjei nagy részét megvette a mesterlegényből gazdag gyárossá vált Szabó Péter, az idős Bereczky pedig azóta nővéreinél, Emmánál (Berky Lili) és Saroltánál (Vasary Piri) él. Amikor Tamás tévedésből az immár a Szabó család tulajdonában lévő egykori Bereczky-birtokra állít be, meglátja Évát, és megtudja az egyik cselédétől (Maklár Zoltán), hogy a lány Szabó Péter, az új tulajdonos lánya. Éva rettentő boldog, amikor viszontlátja Tamást, mert azt hiszi, hogy a fiú időt és fáradságot nem sajnálva kiderítette a hollétét. Bár Tamás most már tisztában van Éva valódi identitásával, ezt nem árulja el a lánynak, aki így tovább folytatja a szerepjátékot: azt hazudja, hogy nemrég került gazdasági cselédként Szabóék alkalmazásába.

Bár a regénybeli Noszty Ferivel ellentétben Tamást valóban őszinte szerelem és egyenes szándék vezérli, a két család közti ellenségeskedés végered-

ményben mégis a hozományvadászat gyanújába keveri a fiatalembert. Szabó ugyanis jó ideje szeretné megvenni Bereczkyék utolsó 50 hold földjét, ezzel utat szerezve a vasútállomáshoz. Bereczky azonban nem hajlandó eladni a földet annak eszmei értékére hivatkozva: az ugyanis már 500 éve a Bereczkyek tulajdonát képezi, és bármilyen rosszul is ment a család sora, ettől a hét szilvafát magába foglaló területől sohasem váltak meg.

Amikor Szabó és Bereczky között a szobán forgó földdarab miatt veszekedés tör ki, Bereczky diadalmasan kijelenti, hogy a családi birtok visszaszerzésében most már fia, Tamás is a segítségére lesz. Amikor ezt követően Szabó tudomást szerez az Éva és Tamás közt kialakulóban lévő szerelemtől, lánya legnagyobb félelmét látja realizálódni a férfi udvarlásában, majd, miután ezt Évával is közli, az összetört szívű lány azonnal kikoszorazza Tamást.

Ugyancsak Mikszáth regényét idézi a polgári értékrend és a dzsentri-mentalitás, valamint a születési és a pénzarisztokrácia szembeállítás. A korábban említett veszekedés alkalmával például a következő szóváltás hangzik el Szabó és az idősebb Bereczky között:

„- Én közölhetem az igen tisztelt úrral, hogy mi Bereczkyek már harcos emberek voltunk világ életünkben, és már néhányszor visszaszereltük a Bereczky-birtokot.”

- Az én apám meg patkolókovács volt és én mellette kezdtem. És ha mi egyszer megmarkoltunk valamit, azt nem engedték el.”

Az ízig-vérig self made man, racionális üzletember nem érti, hogy szomszédja miért ragaszkodik az ősi birtokhoz annak ellenére is, hogy valós értékénél jóval többet kaphatna érte. A dzsentri viszont a tönk szélére kerülve sem hajlandó megválni ősei földjétől, ez ugyanis az utolsó dolog, amely a Bereczkyeket a család múltbéli patinás nagyságához köti, mivel a birtok, a vagyon és a titulus már rég elveszett. A film kezdőjelenete rögtön felhívja a néző figyelmét a deklasszáldás tényére, az idős Bereczky ugyanis a szállodába bejelentkezve idegesen figyelmezteti az őt méltóságosként megszólító portást, hogy már nem illeti meg őt ez a titulus. Bereczky és Szabó karakterén keresztül a múltba révedés és a jelenbeli tettek fontosságának

szembeállítását is megfigyelhető. Míg a dzsentri kizárólag ősei múltbeli nagyságára képes fókuszálni, még ha ez a jelen helyzetére vajmi kevés befolyással is van, a self made man a jelennek él, és saját felmenői alacsony státuszára hivatkozva hangsúlyozza saját kvalitásait, mint aki kizárólag kitarításának és szorgalmának köszönhetően, a merev társadalmi hierarchiát legyőzve jutott fel a kiváltságosok felső kasztjába. Ez a szembenállás fejeződik ki a következő, a gyáros és Tamás közt elhangzó párbeszédben:

„- Az apám ragaszkodik a birtokhoz.

- Nagyon szép a kedves apjától, de egyben érthetetlen is.

- Miért érthetetlen? Ön is ragaszkodik ehhez a gyárhoz.

- Az nagy különbség, kérem. Ezt a gyárat én alapítottam. Ez egy kis kovácsműhely volt. Az én verejtékes munkámhoz fűződik itt minden szöglet.”

A léha dzsentri életmóddal kapcsolatos lenézését Szabó kifejezésre is juttatja, amikor közli Tamással, hogy Éva sohasem lesz a felesége: „azt a földet, amit a Bereczkyek három generáción keresztül elmuzsikáltak, nem fogja most egy Bereczky visszamuzsikálni a kislányom ablaka alatt.”

Noha a film végén – *A Noszty-fiú... film*mes verziójához hasonlóan – a pénzarisztokrácia, valamint a születési arisztokrácia lecsúszott képviselőinek gyermekei házasságot kötnek, Tamás már a kétféle életstílus hibrid képviselőjeként jelenik meg. A birtokot csupán bosszúból akarja visszaszerezni, mert Éva kosarat adott neki, de az ősi föld és a család múltbéli nagysága valójában vajmi keveset jelent a számára. Bár apja unszolására éjjeli szerenád ad Évának, mivel a Bereczkyeknél ez családi hagyomány, a lánynak később megvallja, hogy hivalkodónak tartja ezt a szokást. Apjával, a passzívításba merevedett, cselekvésre képtelen, dacos és léha, a család megmaradt pénzét folyamatosan ellumpoló tipikus dzsentrivel ellentétben Tamás élelmes, kellő ravaszsággal és üzleti érzékkel megáldott fiatalember. Amikor tudomást szerez róla, hogy Szabó meg akarja vásárolni a banktól a gyár részvényeit, ahol jelenleg csak kisebbségi tulajdonos, azonnal felvásárolja a részvénytöbbséget, hogy később a családi birtokért cserébe felajánlja azt Szabónak. •

ALAN K. RODE: KERTÉSZ MIHÁLY. EGY FILMES ÉLET

Egy szorgos zseni

BÁRDOS JUDIT

A MAGYAR SZÁRMAZÁSÚ KERTÉSZ MIHÁLYT A VILÁG MICHAEL CURTIZKÉNT, ÉS ELSŐSORBAN A CASABLANCA RENDEZŐJEKÉNT ISMERI.

Rode Kertész-monográfiája nagyon részletesen ismerteti az életművet, a több mint kilencven film készülésének körülményeit, munkatársait, cselekményét. Jellemrajzot is ad: Kertészt elsősorban munkamániásként jellemzi, aki önmagát és munkatársait, színészeit nem kímélve, hihetetlen tempóban és mérhetetlen energiával, ambícióval dolgozott. Számára maga a filmkészítés volt a fontos, nem pedig bármilyen ideológiai vagy politikai cél szolgálata – akár Janovics Jenő kolozsvári stúdiójában, akár a Magyar Tanácsköztársaság idején, akár a bécsi Sascha-filmnél, akár Hollywoodban dolgozott. Filmjeit mindig a vizuális eszközök (kameratrükkök, áttűnések, a megvilágítás, a kamerakezelés, a tömegmozgatás) rendkívüli ki-

dolgozottsága, artisztikuma jellemezte. Hollywoodban is „művészi érzékenységgű európai rendező” maradt. A forgatókönyv szerepe annyi volt életében, hogy közepes forgatókönyvből is kihozta, amit csak profizmusával és vizuális tehetségével lehetett (így például rengeteg vígjátékot, western-t és krimi-t készített). Ha a forgatókönyv nagyon jó volt, akkor a film is remek lett. Nem ő választotta a forgatókönyvet, hanem a Warner Brothers munkatársaként (húszonhat évig az volt, több mint hetven filmet készített ott) azt filmesítette meg, amit kellett. Ha számára volt fontos egy téma, megfilmesítése lehetőségére éveket kellett várnia (*Noé bárkája*). A szerző beavatja az olvasót abba, hogyan zajlik Hollywoodban a filmek tömeges gyártása, milyen nagy a producer és a stúdióvezető befolyása, és milyen kicsi – a mi európai fogalmaink szerint – a rendezőé.

Amerika volt az az ország, „ami legmagasabb művészi ambícióim kiteljesítésével kecsegtetett”. 1926-ban készült Amerikában az első hangos rövidfilm, és ő 1927-ben már hangosfilmet rendezhetett a Warner Brothersnél (*A milliós fogadás*). A könyvet olvasva betekintést nyerünk a hangosfilmre váltás nehézségeire is. Meg kellett változtatni a dialógusírás módját, a vágást. A némafilm nemzetközi nyelve hirtelen véget ért, nagy sztárjai közül sokan elvesztették munkájukat. Még érdekesebb a színés filmre váltás folyamata. Míg Európában kb. harminc évig tartott ez (csak a hatvanas években vált általánossá), addig Amerikában folyamatosan kísérleteztek vele. Kertész már 1930-

tól kezelte a kétszalagos, majd a háromszalagos Technicolor-technológiát. Ekkoriban még el kellett készíteni az adott film fekete-fehér változatát is, hogy Európában is vetíthető legyen.

A szerző – kissé megmosolyogtató módon – elmagyarázza, ha már magyar és zsidó származású rendezőről van szó, hogy Budapest a Duna két partján terül el, hogy a magyar nyelv finnugor nyelv, és a budapesti zsidók asszimiláltak voltak, nem jiddisül beszéltek. De ezt meg lehet érteni, hiszen ez az angol nyelvű könyv nem magyarok számára íródott.

Amerikában sokáig nem vettek tudomást arról, ami a harmincas évek elejétől Németországban történt. Kertész például 1933-ban Berlinbe akarta küldeni a lányát, Max Reinhardtnál tanulni. (Kitty, szerencsére Athénbe, majd Londonba ment, majd vissza Amerikába.) A könyv Kertész magánéletének fő állomásait is leírja. Szó esik házasságairól, válásairól, gyermekeiről is, és Korda Sándorral mindvégig fenntartott barátságáról, kölcsönös szolidaritásukról. 1938-39-ben azonban megértették, mi zajlik Európában. Ekkor Kertész kihozatta Hollywoodba édesanyját, két fivérét. A húgát akkor nem sikerült. Húga férjét és két gyermekét megölték Auschwitzban. Ezután sikerült túlélő húgát is kihozatnia a Warner testvérek segítségével. Kertész korábban Amerikában is találkozott antiszemitizmussal. Egy ír-amerikai színésze „egyáltalán nem tűrte, hogy valaki megmondja neki, mit csináljon, pláne nem egy lovaglónadrágos magyar zsidó, aki törve beszélt az angolt.”

Amikor Pearl Harbour után az USA is belépett a háborúba, megváltozott a világpolitikai helyzet érzékelése. A Warner Brothers náciellenes propagandafilmeket készített, majd 1942-ben a *Casablancát*. Az ezt elemző fejezet a könyv legjobb része. Mennyi véletlenül múlt, hogy ez így sikerült! Az utolsó, repülőterei, ködös jelenet azért olyan rejtélyes, mert a forgatókönyvet folyton átírták, Humphrey Bogart és Ingrid Bergman a forgatás alatt még nem tudta, mit kell eljátszania. „Mi csak egy jó filmet akartunk csinálni. Egyikünk sem álmodott arról, hogy klasszikus lesz.”

NEMZETI FILMINTÉZET, 2021
FORDÍTOTTA: BABARCZY ESZTER



EMBER, GÉP, VÁGY // PINTÉR JUDIT NÓRA – STÓHR LÓRÁNT

SZERELEM AI IDEJÉN

„ÖNMAGNAK JÁTSZOM”, MONDJA ALMA, AZ ÖNELEMZÉSBE JÁRTAS TUDÓS NŐ
AZ ÉN VAGYOK A TE EMBERED CÍMŰ FILMBEN ANDROID-SZERELMÉNEK. DE KÉT EMBER
KÖZÖTTI SZERELEMBEN VAJON MÁSHOGY ÁLL A HELYZET?



Mesterséges intelligencia, hologram, beszélő számítógép, androidok és gépek tanulják egyre több filmben, mit jelentenek az emberi érzelmek, és tanulják az emberek is, hogy mit jelent, mit jelenthet a szerelem, kell-e hozzá ember, vagy bármilyen egyéb intelligencia forma is megteszi, ha elég emberszerű ahhoz, hogy a tudatom rá tudja ütni az „emberi” pecsétjét.

Hogyan kell jól szeretni? Mitől lesz egy kapcsolat „valódi”? Mi az „igaz” szerelem? Mit élünk meg, amikor valaki szerelmes tekintettel néz ránk? „Szeret, minden hibámmal együtt, tökéletes vagyok úgy, ahogy vagyok, magamért szeret, elfogadja, amilyen vagyok, nem akar megváltoztatni, imádja minden porcikámat, a hülyeségeimet is”. A kölcsönös szerelemben a másik az én számomra, az énem a másik számára a vágy abszolút tárgyává válik. Márpedig a vágy abszolút tárgyának lenni az öntapasztalat abszolút foka is egyben. Annak egy olyan formája, amelyben egyszerre vagyok abszolút módon önmagam(ként elfogadott) és valami gyökeresen más, idegen minőség, amivel a másik tekintete ruház fel. Ez a felruházás azonban csak részben szól rólam: a másik ugyanis emberfeletti, „isteninek” lát gyengeségemben, esendőségemben, még nyomoromban is. A vágy abszolút tárgyaként megtapasztalni magam a megszerelhető tapasztalatok szélsőértéke, kívül esik a hétköznapi tapasztalatok normál tartományán, nem tudom csak úgy megemészteni, mint egy bármilyen más mindennapi élményt, nem tudok betelni vele, miközben totálisan eltölt, mégis kimeríthetetlen.

Ennyiben a kölcsönös szerelem pozitív traumaként értelmezhető: háttápasztalat, ami kimozdít önmagamból, önmagam számára centrális

pozíciómat látszólag semmissé teszi és a szerelem tárgya körüli mozgó pályára állít. Átirja az időszámítást: elhomályosítja az őstalálkozás előtti pillanatot, a találkozások emléke mindig hangsúlyosabbnak bizonyul a jelenél, a jövő csak a találkozás relációjában értelmezhető és értékelhető. Felfoghatatlan és megemészthetetlen: jelenemet a találkozásokra való emlékezés, és a találkozásra való várakozás tölti ki, lényem ennyiben kiüresíti, és új koordinátarendszert iktat be, új értékrenddel. Ezt teszi tehát a szerelem: nem csupán formál, mint egy hétköznapi tapasztalat, hanem kimozdít önmagamból, ahogyan Emmanuel Levinas francia fenomenológus általánosságban a Másikkal való találkozásról írja. Azonban, amíg Levinasnál a másik ember relációjában a másikért viselt felelősség válik elodázhatalannul lényem centrumává, addig a szerelemben ez a kimozdítás valójában csupán látszólagos. A szerelemben ugyanis a másik bizonyos mértékig mindig tükör, amiben önmagunkat kapjuk vissza: önmagunk vágyait, ideális változatát, abszolút módon szerethető oldalát. Az anyai tekintetet hozza vissza ez az élmény, amit a szexuális libidó azonban olyan töltettel gazdagít, ami az öntapasztalatot valóban transzcendens, extatikus megéléssé teszi. A másik tekintetében magamat látom, de nem a póre valómban, hanem a másik szerelmes tekintetének visszatükröződéseként. Ahogy rám néz a másik, én is azon a tekinteten keresztül élem meg a magam által amúgy tökéletlennek megélt ön magam: vonzó, tökéletesnek, szépnek, a vágy abszolút tárgyának. Isteninek, önmagam isteni projektumának.

Éppen ennek a tapasztalatnak tart görbe tükröt a mesterséges intelligenciával való találkozás a témáról szóló filmekben. Az *Én vagyok a te embered* című filmben az AI-val megáldott Tom algoritmus egyetlen célt szolgál, hogy az embert, aki mellé szánják, imádja s mindenben a kedvére tegyen. Azonban akar-e egy átlagos ember a másik istene lenni, úgy, hogy semmit nem jelent neki a „gép”? Mi lesz így a kölcsönös isten-megéléssel? Aszimmetrikus énisten tapasztalatként is berobban-e a szerelem? Hiszen általában undorodva fordulunk el a minket szerelmével zaklató akárkitől, akinek nem tudjuk viszonzni érzéseit. A hagyományos kapcsolati felállást mutató *Kötőz meg és ölelj* férfihőse annyira biztos szerelemben és abban, hogy az előbb vagy utóbb viszonzásra talál, hogy foglyul ejti és megkötözi imádját. A nő retteg és undorodik az erőszakos férfitől, menekülne tőle, ha tudna, s közel sem a saját megistenülését éli meg Antonio Banderas hol gyengéd, hol vadállati tekintetbe nézve és rajongó szavait hallgatva.

Vagy éppen hogy függővé, kiszolgáltatottá tesz egy ilyen tekintetben furdózni – felelősség, viszonzosság, s így tételek nélkül? „Valódi”-e egy ilyen kapcsolat? S akkor még annak zavaró tudatáról nem is beszéltünk, hogy a másik „csupán egy algoritmus”. Valóban csupán algoritmus a férfi? Egy fejlődni képes életforma, aki minden rezdülésével, gesztusával ember benyomását kelti, egy embernek látszó tárgy, valójában mi a tapasztaló tudat számára? Ember vagy tárgy? Talán éppen ennek a kétértelmősége adja az ilyen történetek sava-borsát, hogy bármilyik-

ként képes értelmet nyerni számunkra az algoritmus-másik. Ugyanis mindig és eleve csupán a másik számomra való jelentéséhez, a megkreált másikhoz van hozzáférésem, valójában csak az létezik számomra: nincs „gép az ember mögött”, csak az ember van, ha annak élem meg az algoritmus-másikat. Ráadásul olyannak, akinek minden rezdülését, minőségét az én kényemre-kedvemre huzalozták. Engem tükröz vissza, az én minőségeimre, vágyaimra van kalibrálva. Magamat látom benne, magamat abszolút mércéként, origóként, szabályként, eredetként és végállomásként. Egy másik létező életcéljaként.

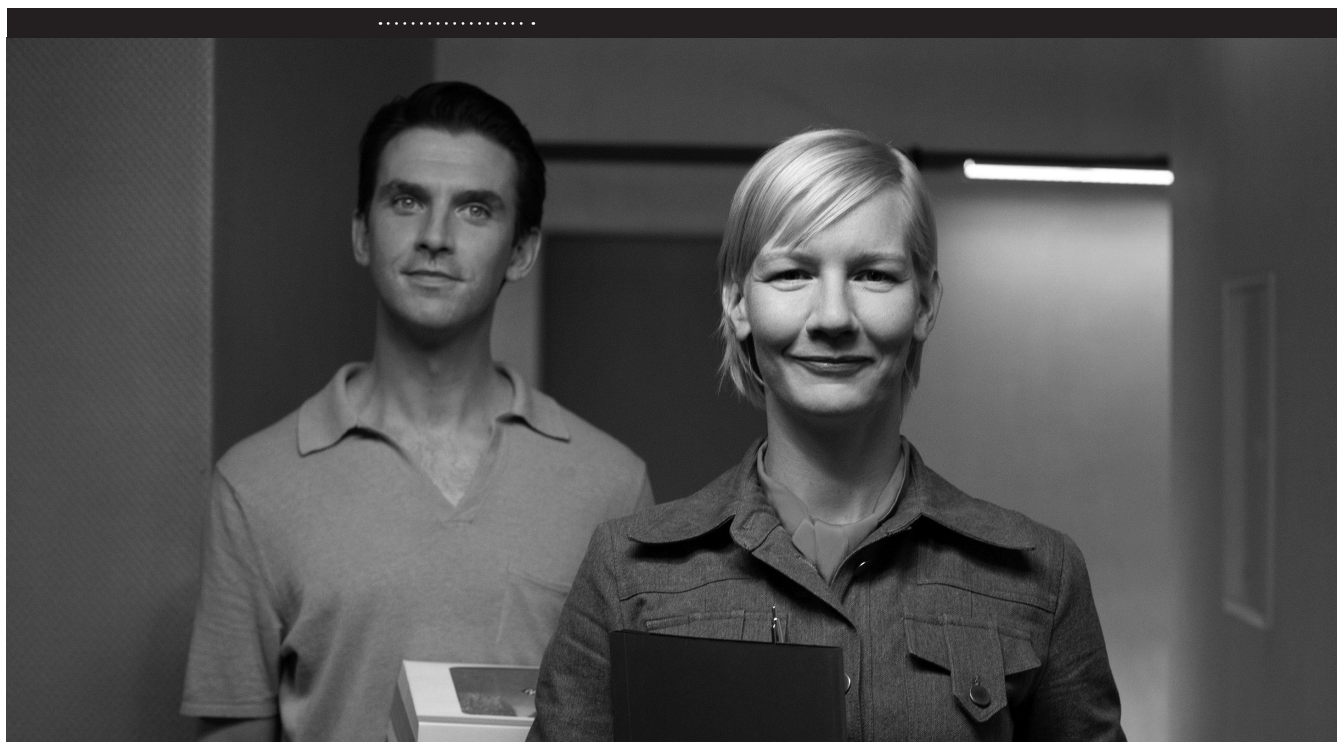
„Az algoritmusomat úgy tervezték, hogy boldoggá tegyelek” – mondja az *Én vagyok a te embered* című filmben Tom, a tökéletes szerelemgép, Almának, tudós nő hősnöknek, szerelme feltétel nélküli tárgyának. A film koncepciója szerint Tom a kezdeti hibák után meg kell találja a kulcsokat Alma szívéhez. Vajon mikor jön el a pillanat, amikor emberként éljük meg az androidot? Mik azok a hibák, azok a „nem emberi” mozzanatok, amelyek késletetik vagy egyenesen ellehetetlenítik azt, hogy az android emberré váljon? Az *Én vagyok a te embered* főhősnője egy erő-

sen önreflexív, középkorú értelmiségi, aki kellő tapasztalattal bír és szkeptikus is a férfiakkal kapcsolatban, ezért az android udvarlási algoritmusai azonnal közhelyekként, a programozói fantázia gépies megoldásaiként lepleződnek le számára. Ahogy Tom tökéletessége, fejszámolási képességei, végtelen mechanikus emlékezete is állandóan figyelmeztet nem emberi mivoltára. Alma és Tom első találkozása az androidszerellemmel kapcsolatos előítéletek katasztrofális beteljesítése. Tom gyors és lehegerlő udvarlása erőszakos támadássorozat Alma privát szférája ellen, a kölcsönös megismerést és empatikus egymásra hangulódást messze megelőzték a rutinszerű dicséretes és a násztánc exhibicionizmusa. Tom tervezői és marketingesei által megtervezett randevú kulissza a reklámok agresszivitásával sulykolja a diszkrét eleganciát, a kifinomult élvezeteket, a hűvös erotikát. A randevúnak helyt adó bár mélyvörös és lila színeiben hologramtáncosok lejtik fáradhatatlanul soha véget nem érő, kecses táncukat. Alma számára azért is különösen taszító az első találkozás színpadias tere és rámenős lépéssorozata, mert sérti individualitását, hogy a marketingesek által generált

fogyasztói vágyálmokra, a tesztcsoportokon bemért női tucatfantáziákra szabták az ő randevúját, azt hitték, hogy az ő vágyai és álmai beszoríthatóak ezek közé a programozható keretek közé. Tomnak ezek közül a kulisszák közül kell kitörnie, ha emberré akar válni Alma szemében. De még ezután is sokat hibázik, mert alapbeállításként az átlagra van optimalizálva. Hiába, hogy a német nők 93%-a szeretné, hogy vörös rózsaszirmokkal teleszórt, gyertyafényes fürdőszobában pezsgővel kényeztesse kedvese, s ezt a közhelyes vágyálmot maradéktalanul valóra is váltja – Alma azonban a maradék 7%-ba esik. A nő számára az android által felkínált, a közvéleménykutatások és pszichológiai tesztek alapján megtervezett boldogság nem igazi, ő nem instans örömeire vágyik, amiktől automatikusan dopamin szabadul fel a testében. Amire ő vágyik, az túl van az algoritmikusan előállíthatóan, az emberi, mondja megsemmisítő kritikával robotpartnerének. Tomnak meg kell tanulnia Almát, hogy örömet okozzon neki – a szerelemben az istenítésnek találkoznia kell a másik személyiségével és vágyaival, különben azonnal lelepleződik a szerelmes önprojekciója, hogy saját kiterjesztett vágyait vetíti a másikra, vagy egy elképzelt másiknak – legyen ez egy korábbi szerelmi

„Csupán egy algoritmus”

(Maria Schrader: *Én vagyok a te embered* – Maren Eggert és Dan Stevens)



tapasztalat vagy a társadalom által formált nő/férfikép – való megfelelni vágyás vezérlő lépéseit. Tom először akkor nyeri el Alma tetszését, amikor kreatívan hazudik – elmeséli megismerkedésük történetét Alma volt férjének. S innen indul kettejük kitalált, mégis valóságossá váló története, ami idővel valódi kapcsolatot teremt közöttük. Tomot ebben a jelenetben az is emberivé teszi, hogy „összeka-csint” Almával, először mutat spontán érzelmeket, miközben tudatában van az exférj megtréfálásának és ez a tréfa kettejük titka marad. Alma az őt elhagyó férjével szemben saját sebzett egójának megtámogatása miatt kezd vonzódni Tomhoz – jól jön számára a nehéz érzelmi helyzetben, hogy nincs egyedül, és az android látványosan csinosabb, fürgébb, eszesebb az új házasságba kezdő, gyermeket váró ex-nél. Tom a környezet számára biztosítja annak illúzióját, hogy Alma párkapcsolatban lévő nő, akibe egy látványosan vonzó férfi szeretett bele.

Innentől kezdve lépésről-lépésre válik Alma számára Tom emberivé. Kezdeti halálos komolysága után Tom ráérez a humorra, önironikus módon játszik el saját robot mivoltával, úgy, hogy Almát

is sikerül megtréfálnia. A másik nagyon is emberi mozzanat, hogy Tom és Alma közös, fiktív történetet találnak ki maguknak. A szerelem magja ez a közös sztori, ami Alma gyerekkoráig nyúlik vissza, amikor is kislánként beleszeretett egy kisfiúba egy dániai nyaraláson. A közös történetük a felnőtt kori (újra) megismerkedésükkel folytatódik, amit Alma őszinte bámulatára Tom élvezettel bonyolít és tölt meg részletekkel. Akárcsak a *Szindbád* esetében, ahol a századfordulós szívtipró, az álmodozó szellemalak, az örök gavallér folyton történeteket mesél a nőknek, a múltbéli közös emlékeket és a jövőbeli vágyalmokat költi meg számukra és ezekkel a történetekkel veszi le őket lábukról. Vagy a *Tavaly Marienbadban* sármos férjé, aki addig mesél a közös múltjukról a jég hideg szépségnek, amíg sikerül kimozdítani őt a szoborszerű mozdulatlanságból, a befagyott időtlenségből. Az utolsó mozzanat, amitől Alma számára Tom emberi létré kel, amikor olyan kiszámíthatatlan gesztusokkal él, melyekben valamiképpen az élet költőisége mutatkozik meg. Alma, aki régészként a múltban, az egyik legősibb emberi civili-

zációban a költészet nyomait kutatja, s ekként az emberiséget magával a költészettel azonosítja, akkor lesz képes felismerni Tomban az embert, ha az android túllép a racionális számítások és felfejthető algoritmusok száraz sivárságán, és tökéletesen váratlan, a költői asszociatív logika mentén mégis érthető, kettejük közös világában jelentéssel bíró lépést tesz. Az élet poézise legalább akkora összetartó erő, mint a történetek. Tomot egyszer a napsütötte mezőn gyanútlanul körbeveszik a legelésző szarvasok, mert nincs emberi szaga, az állatok nem érzékelik embernek. Ezt az álomszerű lírai képet meglátva képes először a racionális, kételkedő tekintetét félretéve, elragadtatottan nézni Tomra. A szerelem kulcsa tehát nem csupán az emberi minőség kivilágítása.

A humanoid robot „emberré válása” nagyban függ a technológiától. Az elfogadásban és a kapcsolat minőségében nem mindegy, hogy egy tökéletesen reprodukált emberi test, egy hologram vagy csupán egy emberi hang áll a számítógép-elme előterében. Az *Én vagyok az emberedben* Tom fizikai értelemben ideális

„Önreflexivitás és önismeret kérdése”

(Spike Jonze:
A nő – Joaquin Phoenix)



férfi, kinézete, hangja, érintése megkülönböztethetetlen az emberétől, mozgásának gyorsasága és bizonyos fokú merevsége leplezi le őt néha és okoz zavarokat az illúzióban. A férfitest közel tökéletes fizikai reprodukciója egyszerre könnyíti és nehezíti a hozzá való viszonyt. Az érzékelés reális emberi létezőként azonosítja Tomot, amelynek nemreális voltát állandóan tudatosítania szükséges társának, Almának. A *Her* (A Nő) című filmben csupán egy hang testesíti meg a megrendelőt kiszolgáló mesterséges intelligenciát használó operációs rendszert, ami, mint a reklám állítja, „meghallgat téged, megért téged, ismer téged.” Az operációs rendszer mindenkinél tökéletesebben eléri azt, amit a szerelmünktől várunk, mert a saját szemszöge, saját vágyai nem zavarják az odafigyelést, nem torzítják a megismerést. A *Her*-ben tökélyre fejlesztett kapcsolat modellje az idealizált korai gyerek-anya kötődés, ahol az anya szó nélkül is kitalálja és verbalizálja, azaz tükrözi gyermeke belső érzéseit. Az operációs rendszer installálása közben ezért is az egyik lényeges kitöltendő kérdés, hogy a megrendelő írja le az anyjához fűződő kapcsolatát.

A *Her*-beli operációs rendszer érzelmi intelligenciájával tud létrehozni azonnali érzelmi kapcsolódást. Samantha-nak remek humorérzéke van már a kezdet kezdetén, könnyed és szellemes, sokat nevet, és ez a képessége gyorsan humanizálja a női hangot Theodore számára, már az első találkozásukkor legyőzi szkepticizmusát és közös nevetgélésbe bonyolódik vele. A női hang az érzelmek egész skáláját járja be. Amikor Theodore igazi nővel randizik, otthon egy szomorú Samantha fogadja, mintha megcsalta volna őt és érzelmileg zsarolja a férfit azzal, hogy bánatot érez, amiért ő nem válhat testté. Samantha-val szemben Tomnak tanulnia kell az emberi komikumot, arckifejezése mindig derűs, egytónusú, nem tükröződnek érzelmek rajta, ezért is nehéz szeretni őt.

A *Her* operációs rendszere étellel teli, érzéki női hangja gyorsan belső hanggá válik hősünk, Theodore számára. A belső monológ, amit minden ember magában folytat saját magával vagy aktuális szerelmével, a filmben az oprendszer Samantha-val történik, ráadásul valódi, s nemcsak fantáziált dialógussá, intenzív, intim és folyama-

tos kommunikációvá válik, amelyben létrejön egy valódinak tűnő perszónalunio is, és teljesen kizáródik a külvilág. Az oprendszer tényleg mindig azt mondja, amit kell, mindig kedves és elérhető, sosem fáradt, mindenre emlékszik, és, ami a legfontosabb, látszólag rajong Theóért. Dicséri leveleit, szellemességét, intuícióit, az oprendszer tükrében nézve magára hősünk új éntapasztalattal gazdagodik. Önmaga nagyszerű valója köszön vissza a hanggal társalogni. Samantha egy tökélyre fejlesztett manipulátor, aki briliánsan játszik a másik érzelmével, precízen kiszámítottan bolondítja magát és idegeníti el az emberektől. Míg Tomot azért teremtették, hogy Alma kedvét keresse, Samantha úgy van megalkotva, hogy folyamatosan jelen lévő belső hangként súlyos kapcsolatfüggőséget okozzon, Theo ne ereszthesse el őt, hogy elfelejtse testetlenségét és végső soron készítőinek profitot hozzon. Az *Én vagyok a te embered* főhősnője, Alma a Tomot gyártó cégnek készített jelentésében figyelmeztet is arra a veszélyre, milyen személyiségtorzulásokat okozhat ez a függőség az emberben.

A telefonos kommunikáció az embert hozzászoktatta a test nélküli hang másikként történő elismeréséhez, hasonlóan ahhoz, ahogyan a némafilm a hang nélküli testet fogadtatta el valóságos emberként. Az operációs rendszer azonosítása a térben távollevő, de lelkiileg nagyon is közeli társsal magától értetődő lépés. Főként akkor, ha ez a hang, aki önmagának a Samantha nevet adta, azonnal összekacsintós, baráti hangvételt megütve szólítja meg férfi hősünket, aki ráadásul ismerősen mozog az ilyen típusú illúziók világában. Theo munkája ugyanis az, hogy ismeretleneknek írogat szerelmes, bocsánatkérő, érzelmes anyai, apai, baráti leveleket. Ismeretlenek hangján szól ismeretlenekhez. Másoknak ő maga is csupán egy „hang”, egy testetlen, arctalan beszélő, s ez a létformává lett munka is hozzájárul ahhoz, hogy nem akad fenn Samantha hang mivoltán.

Samantha esetében ráadásul nem jelentkeznek az illúzió kialakulását megzavaró tényezőként a fizikai test kevésbé emberszerű megnyilvánulásai, vagy bármilyen a fizikalitást érintő szempont: a másik arca, testalkata,

mozgása mind a képzeletre van bízva. Az oprendszer tökéletes projekciós felületté válik, olyan színpaddá, amit a tudat bármivel betölthet: saját vágyaival, elképzeléseivel, történetével. A testetlenség ugyanakkor örökös, betölthetetlen hiányt is hagy maga mögött mindkét fél számára. A hang testté szeretne válni, mint a *Berlin felett az ég* angyala, testi érzeteket szeretne átélni és egy szeretkezés imitációjában eljátssza a testi gyönyör hangjait. Bár egy mesterséges intelligenciának kialakulhatnak érzései a világgal és önmagával kapcsolatban, de test híján nem tudhat testi érzésekről. A hanggal történő szeretkezés során ezért még a sextelefonok egyébként tökéletesen hamis illúziója sincs meg, hogy a vonal másik végén egy valódi nő valódi orgazmust él át. A szerelem színpad, amelyen magunknak játszunk, köszön vissza újra és újra Alma megállapítása: magunknak játszunk akár a mélyen megélt egymásra hangolódást a kölcsönös gyönyört okozó szeretkezésben. S hogy mennyire saját fantáziakép számít a szerelemben: amikor Samantha testté szeretne válni, rábeszél egy fiatal nőt, hogy ő kölcsönözzen póttestet neki, ám Theo, ember hősünk Isabellában, a póttestben bármennyire vonzó is, nem képes felismerni az operációs rendszer hangját, zavarba jön és lelohad szexuális vágya, amikor a nő arcára néz.

A *Szárnyas fejedelmű 2049*-ben az AI-nő hologramos megtestesülése egyszerre teszi lehetővé a fizikai korlátokat nem ismerő jelenlétet, ugyanakkor a fizikalitás alaptapasztalatát, az érintés lehetőségét nem nyújtja a másoknak, az érzékelés számára kép marad. A megtestesülés különféle technológiái közül a hologramnő számára a legnehezebb feladat az „emberré válás”, egy valós testre kell másolnia magát, hogy a férfítás számára a fizikalitás illúzióját nyújtsa. Az ember és android közti szerelem sarkalatos mozzanata a szeretkezés. Mind a hanggal, mind a hologrammal történik aktus a filmekben, s mindkét „protézissel” kivitelezett szeretkezést a AI-nők kezdeményezik, nem férfi hőseink, akik meglehetősen elégedettnek tűnnek e nélkül is. A *Her*ben totális kudarcot vall a helyettesítési kísérlet, a *Szárnyas fejedelmű 2049*-ben pedig semmilyen különösebb kö-



vetkezményét, elmélyítő hatását nem látjuk a szexuális együttlétnek, mintha mi sem történt volna.

Emberfelettivé válni a másik szemében – ez a szerelmi alapélmény egyszerre vonzó és hátborzongató. A *Szárnyas fejjavadász* 2049-ben Joe, hősünk (maga is android) egy, a *Herz*hez hasonlóan mindentudó szupertitkárnoi feladatokat betöltő számítógépes alkalmazásba szeret bele. Titkárnoje egyúttal a csábítója is, ő ülteti el Joe fejében a gondolatot, hogy ő nem android, hanem ember, pontosabban egy ember és egy android megváltó szerepre kijelölt gyermeke. A titkárnoszerető az androidot a történet kontextusában a megistenülés lehetőségével kecsegteti, ami aláhúzza, hogyan teszi a szerelem emberfelettivé a másikat szerelme szemében. Az *Én vagyok a te embered*ben Alma pontosan felismeri ezt a veszélyt, ezért tartja sokáig távol magától Tomot. Ahogy kamaszként felismerte, hogy nincs Isten, ezért a lezuhanó repülőgépen sem szabad imádkozni, úgy nem szeretne magzata elvesztésének fájdalmában vigasztalásként belekapaszkodni egy neki rendelt robotba. Az androiddal létesített kapcsolatnak ugyanis megágyaz a veszteség, a gyász a szakítást követő magány és önleértékelés, ilyenkor igazán kézre esik egy elfogadó, támogató,

isteni pozícióba emelő partner. Az oprendszer Samantha akkor lép érzelmileg igazán közel és váltja fel a bensőséges társ a szellemes kiszolgáló szerepét, amikor Theodore a válása miatt gyászában mélyre kerül és felesége elvesztésének fájdalmas élményét meg kell osztania valakivel. Theodore a feleségével folytatott belső beszélgetést, az elvesztett társ hangját cseréli Samantha belsővé tett hangjára.

Az androidszerelem élesen veti fel a kérdést, hogy el bírjuk-e viselni, élvezük-e, hogy „isteni” pozícióban vagyunk egy másik létező szemében? Úgy tűnik, önreflexivitás és önismeret kérdése, hogyan birkózunk meg a szerelem terhével. A kevésbé önreflexív Theo remekül érzi magát Samantha rajongása közben, a törést inkább az hozza, hogy az operációs rendszer olyan gyorsan tanul, hogy túllép rajongása tárgyán, más szuperintelligenciákkal társalog, ami erősen csorbítja halandó hősünk különlegeségérzetét. Theo már ennek sem örül, ám a végső szakításhoz az vezet, hogy a férfi kitüntetett, isteni pozíciójából visszazuhan halandóvá, amikor kiderül, hogy 541 másik felhasználóval kell osztoznia Samantha rajongásán. Ez végképp kiveri Theónál a biztosítékot. Az nem számít,

„Az érzékelés számára kép marad”

(Dennis Villeneuve: Szárnyas fejjavadász 2049 – Ryan Gosling)

hogy nincs arca, teste, hogy de hogy másokra is kacsintgat? Azt már nem! Ekkor könnyek közt rebootolja a számítógépet. Joe-t, a *Szárnyas fejjavadász* 2049 replikáns hősét viszont nem zavarja, hogy szerelme tucatgyártmány, s minden háztartásban ugyanígy rajong a hologramnő valaki másért, fel sem merül ez számára témaként. Talán innen lehetne sejtenünk, hogy mégsem „anya szülte”, ahogyan pedig remélte?

Almának viszont nincsen szüksége az egyoldalú rajongásra, éppen akkor kezdi átadni magát a robotszerelmének, amikor Tom rácaffol a nőre optimalizált gép-megnyilvánulásaira, és tanulási folyamata során eléri azt a kritikus szintet, ahol a nő önálló akarattal, öntudattal bíró személyiségnek képes érzékelni őt. Alma Tom szemébe nézve nem a tökéletesség öntapasztatát kapja, hanem azt, hogy a másik, mesterséges intelligenciája ellenére megérti az ő emberi érzéseit. Ez a fordulat a tökéletesre programozott mesterséges intelligencia számára tehát egy fordított átváltozás: nem emberiből istenivé, hanem „isteniből” emberivé válik a másik szemében, s épp ez kell a földi szerelemhez. •

Képregény-
Legendák

FRANK MILLER: HARD BOILED // OROSDY DÁNIEL

ROBOTOK A TELJES IDEGÖSSZEOMLÁS SZÉLÉN

FRANK MILLER VILÁGÁBAN NEMCSAK A SZUPERHŐSÖK, A MESTERSÉGES TEREMTMÉNYEK IS FÁJÓAN EMBERIEK.



ANégyes Egység (...) már megint túlzásba esett!” – nem az első, de az első fontosabb közlés ez Frank Miller (ezúttal „csak” író) és Geof Darrow (rajzoló) képregényében, a kultikus *Hard Boiled*-ban (1990-1992). Az Eisner-díjas, háromrészes mű a címében ugyan egyszerűen a bűnügyi (noir stb.) hagyományokra utal, tartalmát tekintve viszont legalább ennyire lényeges – ha nem lényegesebb – a tudományos fantasztikum (közelebbről a cyberpunk és a disztópia),

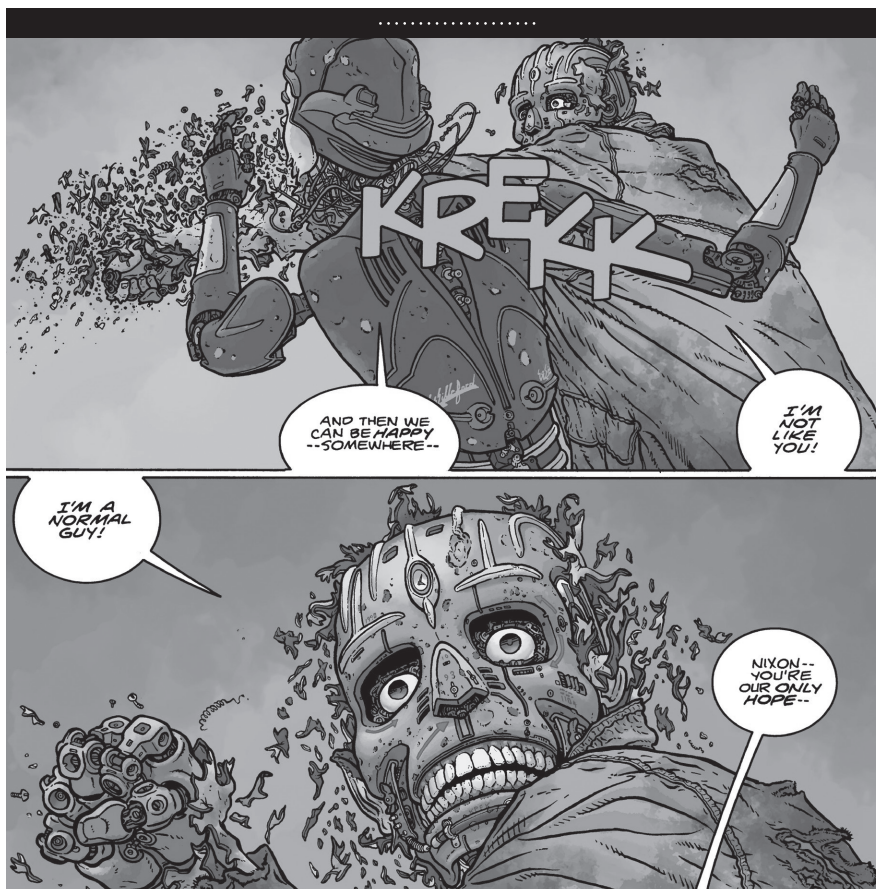
valamint a szatíra jelenléte, és tulajdonképpen még ezeknél is hangsúlyosabb összetevő (valamennyi [al]műfajban) az, amit a Norman nevű szereplő a fenti idézetben a Négyes Egység kapcsán mond: a *túlzás*.

A tudatos, kompromisszumot alig-alig ismerő, túszokat a szó szoros értelmében sem ejtő Túlzás, amit elsősorban Darrow részletgazdag képei sugároznak, de nem marad le tőle jelentősen Miller története sem. A két alkotó eszeve-

„Az emberekkel csak gond van”
(Frank Miller:
Hard Boiled)

szett tempót diktál, így az olvasónak első alkalommal jó eséllyel csak arra nyílik lehetősége, hogy pár nehezebben figyelmen kívül hagyható vizuális fricska mellett a történet lényegét felfogja, és már állhat is vissza a startmezőre, hogy centiről centire végigbogarássza a zsúfolt rajzokat, melyeken ismert termékek nevét kifigurázó szóviccek ugyanúgy előfordulnak, mint kulturális utalások, szürreálisan egymásra aggatott tárgyak, vagy éppen nehezen dekódolható „mellékes” – a fő történetszálhoz közvetlenül egyáltalán nem kapcsolódó – események. Akárcsak egy paródia a Zucker-Abrahams-Zucker hármas műhelyéből (*Airplane!*, *Csupasz pisztoly*-filmek): az ötletek burjánzását semmi sem akaszthatja meg, minden apró lehetőséget (felületet) ki kell használni a viccelődésre/meghökkenítésre/polgárpukkasztásra.

Ha pedig pusztán azt a bizonyos fő történetszálát vizsgáljuk, a *Hard Boiled* még a kilencvenes évek legelején sem tűnhetett különösebben eredetinek. Ahogy cselekmény szintjén Miller egyik főműve, a jóval híresebb *Sin City* sem találta fel a spanyolviaszt, „mindössze” összegyűjtötte és csúcsra járatta a (tágabb értelemben vett) noir toposzait, a Darrow-val közös alkotás sztorija sem nevezhető sokkal többnek a *Szárnyas fejtáncos* (1982), a *Terminátor* (1984) és a *Robotzsaru* (1987) elemeivel folytatott ügyes (és gátlástalan) zsonglörködésnél – de az ördög ezúttal is a részletekben rejlik. Miller ugyanis pályájának ebben a szakaszában (a nyolcvanas évek elejétől bő egy évtizeden át, tehát amikor még izgatták a közismert superhősök és már a saját, letisztult noir-birodalma felé kacsintgatott) kifejezetten gyakran fordult a science-fiction, azon belül is a kiborgok-robotok világa felé, és merült el



olyan kérdésekben is, amiket a jeles – filmes, irodalmi, képregényes stb. – elődök éppen csak pedzegettek vagy feldobtak.

A ROBOTOK ÉS FRANK

A legfontosabb mű ebben a körben egyértelműen első nagyobb saját projektje, a *Ronin* (1983-84), ami legalább annyira előzménye a *Sin City*nek, mint a *Hard Boiled*nek, ám előbbinek inkább vizualitásában, míg utóbbinak a narratíva szempontjából. A *Ronin* nem túl távoli jövőjében a társadalom alig vagy egyáltalán nem létezik; az óriásvállalatoknak dolgozó kiváltságosok élesen elkülönülnek a nagy többségtől, melynek tagjai egymással harcolva, erőszak és szemét között élnek (sőt, egy részük már a talajszint alatt, kannibálként); a fejlődést a mesterséges értelem és a robottechnika képviseli, ám az emberi fajra nézve ezek még jelenthetnek akár halálos tévutat is. Nagyjából ugyanez a világ jelenik meg a *Robotzsaru-univerzumban* játszódó Miller-művekben is, persze alkalmazkodva mindahhoz, amit Edward Neumeier és Michael Miner írók Paul Verhoeven rendezővel az első részben megalkottak – és ami tulajdonképpen lehetne Miller munkája is, így aztán közreműködése a folytatásokban szinte magától értetődő (hogy ő személy szerint végül hogyan élte meg ezeket az első találkozásokat Hollywooddal, már más kérdés).

A *Robotzsaru* második (1990) és harmadik (1993) részéhez – társzerzőkkel – írt forgatókönyvei, az ezek eredeti változatából utóbb ké-

szült képregények, valamint a *RoboCop Versus The Terminator (Robotzsaru a Terminát ellen*, 1992; a rajzokért Walt Simonson felett) mini-sorozata tehát ugyanazt variálják, ami már a *Ronin*ban és a *Hard Boiled*ben is jelen volt, legfeljebb a hangsúlyok kerültek máshová. A *Robotzsaru* világában az óriásvállalatok már átvették a közintézmények üzemeltetését, amit természetesen a piac logikája szerint akarnak megoldani; az erőszak és a gazdasági válság elharapózik, a rendőrség képtelen kezelni a helyzetet; „az emberekkel csak gond van”, a többség vagy áldozat, vagy elkövető, a megoldást tehát a technika fejlődésének kell szolgáltatnia; a média (elsősorban a tévé) pedig kaján keselyűként köröz a szinte biztos halálra ítélt közösség fölött. Mintha csak Verhoeven tudatosan próbálta volna bemutatni a köztes állapotot a *Ronin* és a *Hard Boiled* között – bár ami azt illeti, amellet sem lenne nehéz érvelni, hogy éppen a holland rendezőre és munkatársaira hatott erőteljesen Miller híres *Batman-története, A sötét lovag visszatér* (1986).

Izgalmas az is, hogy a *Robotzsaru 2.* többek között azt is bemutatja, miért nem válhatott az első részben sikeres *termékként* (is) megjelenő kiborg végül egy sorozat prototípusává: Alex Murphy erős jelleme és ír katolikus gyökerei kulcsfontosságúak voltak a vállalati kísérletben, ezek hiányában a projekt kudarcra van ítélve (a *robotzsaru-jelöltek egész*

egyszerűen öngyilkosok lesznek, amikor szembesülnek az új testükkel). Ez az ötlet minden jel szerint Millertől származik, aki maga is ír katolikus nevelésben részesült, e személyes kapcsolatnál is érdekesebb azonban, hogyan jelenik meg az emberi tényező az író sci-fi műveiben.

HUMÁN HUMANOIDOK

Függetlenül attól, hogy a kiborg majdnem ember (mint a *Ronin* címszereplője, akinek tulajdonképpen csak a végtagjait pótolják mesterséges szervek), emberi tudattal rendelkező mesterséges lény (mint az ebben az értelemben átmenetet jelentő *Robotzsaru*), vagy már csak nyomokban tartalmaz bármi emberit (mint a *Négyes Egység*: egy droid zavaros, beprogramozott emberi emlékekkel), a Miller-i gépmember legfontosabb tulajdonságai éppen azok, amik ember mivoltából következnek. A technika superhősszé, félistenné avathatja őket, tudatuk azonban alig változik, vágyaik és céljaik is azonosak (még Alex Murphy-t is csak ideiglenesen lehet átprogramozni, és a Terminátorok ellen küzdve sem hallgat a szirénhangokra, hogy atyáként/istenként a gyilkos robotok élére álljon). Akárcsak a *Szárnyas fejedelm* híres tétőjelenetében, a mesterséges ezekben az esetekben is valószínűbb bizonyul a valódinál (emberibb egy átlagos embernél), viszont Scott filmjével ellentétben ekörül nincs sok kérdőjel, homályos utalás, elidegenítő effektus: a kiborg képeségei vetekedhetnek Supermanével is, jelleme legbelül akkor is fájóan emberi marad, beleértve a jó és rossz tulajdonságokat egyaránt.

A fentiek alól látszólag éppen a *Hard Boiled* jelenti a nagy kivételt, több szempontból is, ám összességében ez a látszat is leginkább a mini-sorozatot meghatározó *túlzás* számlájára írható. Az *in medias res* kezdés után párhuzamos történetstruktúrákon érkező információk folyamatos adagolásából kibontakozó alaphelyzet szerint az aránytalan reakciókra hajlamos (értsd: hullahegyek tömegét és természeti katasztrófával felérő károkat maga után hagyó) *Négyes Egység* a rabszolgasorban tartott robotok utolsó reménye az önállósodásra, az elkorcsosult emberi fajtól való leválásra,

„Ugyanúgy vágyak vezérlik és kételyek kínozzák”

(Frank Miller: *Hard Boiled*)



éppen pusztító ereje és elpusztíthatatlansága miatt. Az otthon és a munkában egyaránt más identitású, önmagát (több embernek képzelt) Négyes Egységgel elvben nehéz azonosulni, pedig az olvasónak éppen csak tekintettel kell(ene) lenni arra, hogy ő nem az úgynevezett normális, hanem a zavart lelkű polgár végtelenen torz tükörképe, aki belső és külső konfliktusaira egyaránt erőszakkal reagál (mint például az olcsó kábítószer használó, majd utcán randalírozni kezdő suhancok a magyar települések utcáin).

Sokat elmond az is, melyik szereplő nevezhető ebben a történetben a legkevésbé emberinek, egyszersmind a legkevésbé vitriollal ábrázoltnak: a Barbara nevű android, aki ugyan embert öl a robotfelkelés sikere érdekében, viszont annak iszonyú kudarcát látva végül öngyilkosságot követ el, ami egyben az abszurditás agresszív képregény egyetlen megindítóan nevezhető (nem melleleg gyakorlatilag erőszakmentes) képsora is. A „valódi” emberek egy-két kivételtől eltekintve statiszták a *Hard Boiled*-ben, és még a kivételek sem feltűnően rokonszenvesek (sőt). Miller ezzel együtt nem idealizálja a kiborgokat és robotokat, bár a legfontosabb elem ebben is minden bizonnyal az emberi tényező: a *Ronin* önfejlesztő mesterséges intelligenciája, Virgo organikus lény létére egy embertől mentes jövő létrehozásán fáradozik, akárcsak a Terminátorok. A rideg, számításokra hivatkozó, sablonos robot-/mesterségesintelligencia-karakter azonban még ezekben az esetekben sem jellemzi a szerző figuráit, az ő HAL-verzióját (Virgo egyik ihletője minden bizonnyal a *2001: Űrodüsszeia* udvarias, kimért hangú mesterséges gyilkosa) tulajdonképpen ugyanúgy vágyak vezérlik és kételyek kínozzák, mint a protagonista kiborgokat, vagy éppen a valódi embereket. A Miller-i gépmember talán már nyomokban sem biológiai eredetű, ám érzései, gondolkodása még ekkor és ettől sem lép át másik tartományba.

SZÁJBERGYEREK NEM KÉR BOCSÁNATOT

A *Hard Boiled* és Frank Miller egyéb korai tudományos-fantasztikus művei azonban nem csak a robotos klisék kreatív variációjaként és kiforgatásaként figyelemre méltók. Többek között azért is, mert Miller ezekben a munkáiban (is) sűrű hálót sző „külső” (más alkotókra-alkotásokra vonatkozó) és „belső” (saját, korábbi alkotásokra vonatkozó)

utalásokból, melyek egyszerre jelennek meg az olvasó számára sajátos geggyűjteményként és külön értelmezési keretként. Előbbiek körében például a „Stallone”, „Eastwood” és „Norris” autómárka-nevek nem igényelnek különösebb magyarázatot, ahogy az sem, mi keresnivalójuk van egy egyszemélyes harci gépezetről szóló történetben, a Willeford vezetéknev felbukkanása viszont már feltételez némi irodalmi előtanulmányt a befogadó részéről (Charles Willeford a modern *hard-boiled* krimik fontos alakja, többek között a *Miami Blues* és a *Cockfighter* szerzője, akiről Huber Zoltán írt kiváló cikket a Filmvilág 2020/05. számába *Florida, nancsok, kemény arcok* címen).

A *Hard Boiled* önfeledten gúnyolódik a nyolcvanas évek végének, kilencvenes évek elejének tárgyi és vizuális kultúráján, gúnyosan átértelmezve csaknem minden ismertebb emblémát, szlogent, figurát és logót (különös előszeretettel a Disney-hez és a Simpson családhoz kapcsolódóakat), de már az is beszédes, mennyi jelképet szerepeltet Darrow a képeit betöltő embertömegeken (és mennyire nem jelentenek ezek – például egy-egy sajátos megjelenésű kereszt – érdemben semmit azok viselői számára, ahogy persze sokak számára ma is csak egyszerű kiegészítőként funkcionálnak).

Nem konkrét utalás, viszont annál izgalmasabb, hogyan jelenik meg Philip K. Dick egyszerre paranoid és profetikus szemlélete Miller ötleteiben (túl a már többször említett *Szárnyas fejvadász* Dick-adaptációjának nyilvánvaló hatásán). Ilyen például a „látszatélet”, vagyis az a koncepció, hogy valaki állandó megtévesztése érdekében az érintett személy életének szinte minden aspektusát meghamisítják, így akár a családi élete is pusztán hazugság díszletekkel, kellékekkel és színészekkel. Ez a motívum megjelenik már a Dick-novellán alapuló, 1990-es *Emlékmásban* is, legismertebb változata azonban a *Truman Show* (1998), aminek számtalan fontos előzménye (például egy 1989-es *Alkonyzóna*-epizód) között megtalálható Dick *Kizökkent idő* című, 1959-es regénye is.

És ha Verhoeven *Robotzsaruja* akaratlanul is köztes állomás a *Ronin* és a *Hard Boiled* között, nem nehéz Miller munkásságának ebben a vonulatában felfedeznünk a szellemi hidat Dick életműve és a *Mátrix* (1999) között – pél-

dául abban az elképzelésben, hogy a *RoboCop Versus The Terminator* Robotzsarujának tudata az egyik lehetséges jövőben a Terminátorok rendszerében, önmagát másoló programként (ha úgy tetszik, számítógépes vírusként) éli túl a fizikai megsemmisülést, míg újra képes nem lesz legyártani önmagát és az emberek küzdelmének élére állni.

De bármennyire is gazdag a Miller jegyzte sci-fi képregények szellemi háttere a legkülönfélébb szempontokból nézve, két körülmény mindentől függetlenül különleges alkotássá teszi őket. Az egyik a művek közötti belső összefüggés, ami egyaránt tetten érhető konkrét utalásokban (például a Carl Seltz név felbukkanása eltérő univerzumokban játszódó opuszokban) és a szerző gondolkodásmódjának fent részletezett következetességében. Még lényegesebb azonban az a már-már triviális tény, hogy a *Hard Boiled* és társai – a szó szoros értelmében véve is – mocskosul szórakoztató alkotások, amik nem véletlenül kerültek kultuszba, és a megfilmesítésükről szóló hírek sem ok nélkül reppennek fel időről időre. Még az iparismunkaként vállalt *Robotzsaru*-folytatások képregény-változatai (melyekhez Miller csak a nevét és a forgatókönyve eredeti verzióját adta) sem feltétlenül rosszak a maguk módján, a *RoboCop Versus The Terminator*, a *Ronin* és – főleg – a *Hard Boiled* pedig már kifejezetten élvezetes, többnyire a szemet és agyat egyaránt kényeztető munkák, amikre okkal lehet büszke a szerzőjük.

Persze nem mindegyik mű azonos színvonalú (érezhető, mi saját koncepció és mi készült más művészek víziójához alkalmazkodva), és az egyes műveken belül is akadnak egyenetlenségek (például a minden szempontból kiemelkedő *Ronin* vége némileg zavaros), ám az összkép így is kifejezetten meggyőző. Ha valamit fel lehet hozni ezekkel az alkotásokkal szemben, akkor az a sokat emlegetett túlzás, azaz, hogy Millerék nyilvánvalóan nincsenek különösebben tekintettel az olvasó érzékenységére és legkevésbé sem kénye- rük a politikai korrektség (szex, erőszak, ezek kombinációja, meredek témák és ötletek... nem sok tabu marad érintetlenül) – bár mai szemmel még ebben is van valami imponáló. Valaki végre a cyberpunk szóösszetétel második felét is komolyan vette. •

SZÁRNYAS FEJVADÁSZ // ZALÁN MÁRK

EMBEREK ÉS REPLIKÁNSOK

RIDLEY SCOTT KULTIKUS DISZTÓPIÁJA, AZ 1982-ES *BLADE RUNNER* NÉGY ÉVTIZED ELTELTÉVEL IS AKTUÁLIS KÉRDÉST FESZEGET.



A nyolcvanon túl is irigylésre méltó aktivitással dolgozó brit rendező harmadik nagyjátékfilmjét valószínűleg a világ összes sci-fi rajongója ismeri, sőt bizonyos, hogy azok is látták már legalább egyszer, akik nem sorolják magukat a műfaj keményvonalas hívei közé. Felmerül azonban a kérdés, hogy a nézők vajon a film melyik verzióját ismerik? A *Szárnyas fejvadász*nak ugyanis összesen hat (!) változata ismert, és akkor a különféle televíziós bemutatók és VHS megjelenések kisebb-nagyobb eltéréseit még nem is említettük. Noha a különféle verziók közötti eltérések alapjaiban befolyásolják a film hangulatát és cselekményét, Scott alkotása, bármelyik változatról beszélünk is, nemcsak konkrét miliője miatt fontos, hanem mert szembesíti az ember morális sivárságával. Ebben a nyomasztó, sötét jövőképben nem lsten teremtményei, hanem az ember alkotta replikánsok azok, akik emberibbek létrehozóiknál.

VARIÁCIÓK EGY FILMRE

A film első ismertebb változata a „nyers vágás” (rough cut). Ez az a verzió, amelyet tesztközönségnek és producereknek vetítettek 1982 márciusában. Ebben nem található meg Deckard (Harrison Ford) unikornis víziója, a happy end, és csak a film végén, Roy (Rutger Hauer) halálánál hallható narráció. E változat fogadtatása rendkívül rossz volt, a nézők a film hangulatát túl sötétnek, a történetét pedig érthetetlennek gondolták, e tapasztalatok nyomására került bele a végig hallható narráció és az optimistábbnak mondható befejezés. A következő változatot még szűk nézőközönség előtt vetítették San Diegóban, 1982 májusában. Ebben végig halljuk Deckard gondolatait, látjuk a pozitív lezárást, emellett keve-

sebb az erőszak és néhány apró jelenet beillesztése is megfigyelhető, mint amikor Deckard Zhora (Joanna Cassidy) lövésénél újratölti fegyverét, illetve Roy teljes alakos képe a telefonfülkében. Az amerikai változat, melyet június végén mutattak be, és már a szélesebb közönség is láthatott, szinte ugyanaz, mint az előző, csak ezek az apróbb jelenetek hiányoznak belőle. Létezik egy nemzetközi változat is, mely az amerikaihoz hasonló, ugyanakkor négy új, meglehetősen erőszakos jelenettel bővült, így például Tyrell (Joe Turkel) szemkinyomásáról és Roy szöggel átszúrt tenyeréről készített közelikkel. A leghíresebb talán a rendezői változat, mely legjobban a nyers vágáshoz hasonlít, azzal a különbséggel, hogy teljesen kihagyja a narrációt, és először kerül elő az unikornis-jelenet. A végső (final cut) verzió, melyet Scott a film bemutatójának huszonötödik évfordulójára állított össze, számtalan digitális javítást, új hangkeverést és utólag leforgatott jelenetet tartalmaz. Zhora „kiiktatását” például teljesen újratorgatták, hogy a korábbi változatok folytonossági hibáit korrigálják. Ami e változat esetében talán a legnagyobb visszatetszést váltotta ki a rajongókból, az a replikánsok pirosan világító szemei, mondván így értelmét veszti a Voith-Kampff-teszt azok kiszűrésére. A változatokból jól látható, hogy dramaturgiai szempontból Deckard narrációja és az alternatív befejezés a legfontosabbak. Scott és Harrison Ford kifejezetten utálták a pozitívabb kicsengésű lezárást, a színész unott hanghordozása jól tükrözi, mennyire nem volt kedvére a főhős gondolatait szavakba önteni. Ez a két változás a mai napig megosztja a rajongókat. Vannak nézők, akik ezen a változaton nőttek fel és kedvelték megköztük olyan, ma már kiemelkedő rende-

zők, mint Christopher Nolan, Guillermo Del Toro, vagy a folytatást (*Szárnyas fejvadász 2049*) 2017-ben elkészítő Denis Villeneuve, ám természetesen akadnak, akik gyűlölik a narrációt és az emelkedettebb lezárást, mint *A remény rabjait* jegyző Frank Darabont.

EMBERIBB AZ EMBERNÉL

Akarmelyik változatot nézzük, a gazdag mitológiai, irodalmi, filozófiai és vallási utalások mellett mindegyikben ugyanúgy felmerül a történet kulcskérdése: mitől ember az ember, és mitől replikáns? Mint látni fogjuk, csak apró eltérések fedezhetők fel ember és replikáns között, a film már-már elmosza a kettő közötti határokat. A történet szerint a replikánsokról a következők mondhatók el: nincsen gyermekkoruk, nincsenek szüleik, egyeseket katonai célokra, vagy földönkívüli területek felfedezésére használnak fel, másokat nukleáris anyagok szállítására, szexuális szolgáltatásokra. Ahogyan Roy is említi, ők valójában rabszolgák, akiket megvetnek (egyesek szimplán „melónak” hívják őket), félelemben élnek és nem emberként tekintenek rájuk. Ugyanakkor, miképpen az a főcímből is kiderül, erősebbek és gyorsabbak az embernél, legalább olyan intelligensek, mint azok a genetikai mérnökök, akik létrehozták őket. Amiben viszont különböznek, az az empátia hiánya. Érzelmeket ugyan idővel képesek kialakítani, ám ennek elkerülése érdekében csupán négyéves időtartammal gyártották őket. A replikánsok fizikailag, külalakban hasonlítanak az emberekre, sérülékenyek, véreznek, emellett büszkék, játékosak, erőszakosak, bosszúállók, gyengédek. Racionális, öntudattal rendelkező lények, akiknek vágyaik és terveik vannak. Akárcsak az embereknek.



Elvileg a Voight-Kampff teszt képes kimutatni empátiájuk hiányát, ám menyire tekinthető megbízhatónak a vizsgálat, ha tudjuk, hogy sok emberben sincs empátia? Éppen ezért a tesztek eredményei erősen megkérdőjelezhetők. A filmben a replikánsok többször is megkülönböztetik magukat az emberektől. Nem tipikus „robotok”, Roy versből idéz, egymással szemben megértőek, ügyesen manipulálják az embereket, és rendkívül öntudatosak. Roy ki is mondja, hogy „nem vagyunk számítógépek.”

ÁLMODNAK-E A REPLIKÁNSOK?

A replikánsok egyik fontos tulajdonsága, hogy sorsukról saját maguk kívánnak dönteni. Deckard ezt nem teheti meg, miként az a film elején világosan kiderül: ki akar lépni, nem kíván replikánsok után vadászni, ám főnöke, Bryant (M. Emmet Walsh) közli, nincs más választása és utal arra, hogy aki nem rendőr, az tulajdonképpen jelentéktelen kisember (angolul „little people”). Deckard, ha kelletlenül is, de végül elvállalja a feladatot. A narrációs változatokban következőképpen indokolja: „Inkább leszek gyilkos, mint áldozat”. Az ő sorsa, legalábbis a film elején, eleve determinált, és ezt rezignáltan veszi tudomásul. A *Szárnyas fejedelmek*

„Számos tekintetben emberibbek”

(Ridley Scott:

Szárnyas fejedelmek

– Harrison Ford és

Sean Young)

ban nemcsak annak ténye figyelemreméltó, hogy elmossa a határokat jó és rossz karakterek között, hanem hogy minden, amitől emberek vagyunk, azt nem Deckard, hanem a „robotok”, azaz a replikánsok testesítik meg. A film iróniája, hogy a teremtők maguknál testileg és lelkileg sokkal jobb teremtményeket alkottak. Költői nyelvezetet használnak (lásd Roy film végi, egyébként Rutger Hauer által improvizált monológját), humorosak, szerelmesek. Ezzel szemben Deckard kiégett, érzéketlen, cinikus, iszákos és erőszakos. Amíg a replikánsok élni akarnak, ő apatikus és tetszhalott állapotban tölti mindennapjait. A replikánsok mindig együtt vannak, ő pedig egyedül él. Szintén lényeges különbség, hogy amíg Deckardnak vannak álmái, látomásai, addig replikánsokról ez nem derül ki. Mint látható, a replikánsok számos aspektusból emberibbnek tekinthetők azoknál, akik megalkották őket, ugyanakkor érdemes Deckard és Roy karakterének fejlődését párhuzamba állítani abból a szempontból, hogy létezik-e lelkük, belső hangjuk. Deckardnak eleinte láthatóan nincs. Számára a replikánsok olyanok, mint minden másik gép, így érthető, miért érzéketlen Rachellel (Sean Young) szemben, és lövi le aggályok nél-

kül Zhorát. Akkor következik be az első változás, amikor Rachel megmenti az életét. A film annak folyamatát mutatja be, miképpen mozdul el Deckard morális érzéketlensége a jó irányba, hogyan lesz képes az együttérzésre. Az ember attól ember, miképpen tudja a hozzá hasonlókat felismerni, belehelyezkedni a helyzetükbe. Roynak, a hosszabb élettartam elérése mellett, éppen az a célja, hogy bebizonyítsa, az empátia nem hiányzik belőle. Noha több gyilkosságot is elkövetett, tisztában van azok súlyával, ahogyan szinte meggyónja teremtőjének, Tyrellnek, „megkérdőjelezhető tetteket” hajtott végre. Emellett fontosnak tartja társa, Leon (Brion James) értékes fotóit, aggódik Pris (Daryl Hannah) iránt, és végül megmenti Deckardot. Halála előtt elmondott beszéde nemcsak azt igazolja, hogy képes felismerni a szépet, hanem lelke is van, melyet a film a kezéből felrepülő galambbal szimbolizál. Scott nem titkoltan azt sugallja, hogy míg a gépeknek kikiáltott replikánsok együttérző képességgel rendelkeznek, illetőleg képesek azt fejleszteni, addig az emberek, ha csak nem történik valamilyen drámai, sorsfordító esemény velük, nem tudják azt kialakítani. Már túl vagyunk azon az éven (2019), amikor a film játszódik, le-sújtó célzásai az emberi természetről pedig aktuálisabbak, mint valaha. •

VÍCTOR ERICE

Vissza az első káprázatig

BÁCSVÁRI KORNÉLIA

EGY RENDÍTHETETLEN MŰVÉSZFILMES PORTRÉJA.

A spanyol szerzői film szabálytalan életművű nagymesterének 80. születésnapját a 2020-as Cannes-i Filmszínház zsűritagsági felkéréssel, hazája kulturális közéleté (néhány egyetemi filmklubot kivéve) süket csönddel ünnepelte. Egyszerre rajongott rétegfilmes és elfeledett különc: egy világszemléletű és stílusát őrző autonóm alkotó életútja a vizuális kultúra – technikai fejlődés okozta – radikális átalakulásának idején.

FILIGRÁN ÉLETMŰ

Három, nagyjából tíz évenként elkészült nagyjátékfilm, azaz egy komplett és egy félbemaradt (ám töredékességében is teljes) egész estés film (*A méhkas szelleme*, valamint a *Dél*) és egy – a dokumentum és fikció határán – a megragadhatatlan létezését és időt fürkésző, költői kísérleti film (*A birsalma árnyéka*): mindegyikük az egyetemes filmművészet megkerülhetetlen darabja. Mellettük egy fiatalkori és több időskori szkeccsfilm egy-egy epizódja, egy fiatal és egy érettebb korban készült rövidfilm, videólevelezés Kiarostamival. Később Erice – még évtizedekkel korábban, szellemi elődei filmjeinek a rendező számára kultikus helyszínein forgatott privát útifilmjeiből készült – tisztelgő rövidfilm-sorozata, majd videóinstalláció egy baszk szobrász emlékére. A meghiúsult filmtervek hosszú éveit a kézikamerás napló a mindennapokról: vizuális jegyzetek. Közben egy heroikus kudarc, a három évnyi előkészítő munka után a forgatás megkezdésekor (1998) tőle elvett – az életmű összegzésének szánt – nagyjátékfilm, a *Sanghaj ígérete*, amelynek évekkal később megjelentetett forgatókönyve elnyerte a Filmes Írók Körének irodalmi díját. Szerzője mindeközben évtizedeken át megátalkodott filmes-mindenes: filmkritikus, színész, forgató-

könyvíró, név nélkül a spanyol televízió reklámgyártásban dolgozó szakembere, tanár, producer, kurzusvezető és saját megfogalmazása szerint élete minden pillanatában rendező.

Az elmúlt évtizedekben az audiovizuális művészetek terén bekövetkezett változások sora, a „kézműves” rendező ragaszkodása művészi elveihez és alkotómódszeréhez, szembenállása a tömegkultúra jelenségeivel, Erice filmiparon belüli – még a szerzői filmes szcénában is kivételes – marginalizálódásához vezetett. A '90-es évek végén alkotói szabadságának védelmében Nautilus Films néven megalapította saját filmgyártó cégét. (Művei forgalmazási nehézségei ezzel azonban nem oldódtak meg.)

Műfajok és ellentétes műfajelemek hibridizációjával, e közties formákban kutatja és teremti meg közlés és befogadás intenzív útjait. Sűrű szövedékű, kulturális (képzőművészeti, irodalmi és filmes) hivatkozásokból, rétegzett metaforákból és szimbólumokból építkező, önéletrajzi indíttatású munkái a szubjektív „költői film” és az épp megszülető valóságot rögzítő *cinéma du réel* pólusai közti feszültségben járnak körül a rendező makacsul ismétlődő alapkérdéseit. Mint a film varázslata, a fikció és valóság viszonya, a mágikus gyermeki világkép, a gyermekkori tapasztalás – ráébredés ereje és fájdalma. Köztük is különös hangsúlyt kap Erice polgárháború után született generációjának gyermekkori elhagyatottsága: az elhallgatott múlt, az elfojtott fájdalom, a jelenből kizöklent felnőtt dermesztő csendje. Filmes nyelvzetét is ez határozza meg: egymás mellé rendelt kérdésfelvetéseit statikus kamerával, állóképek időnként csendéletté merevített sorával, áttűnésekkel, hang és kép aszinkronitásával, időugrásokkal, régi spanyol és holland festők eszköztárát

megidéző, szimbolikus, ugyanakkor dramaturgiai funkciót betöltő festőiséggel, valamint a költészet nyelvi eszközeit filmnyelvre fordító eljárásokkal, emellett kollázs-szerű szerkesztéssel, töredékes részletek utalássá összeálló hálójával, (ön)reflexivitással, egyúttal a véletlenre és spontaneitásra nyitott alkotói attitűddel, másutt az esszefilm sajátosságainak felhasználásával gyúrja filmegészét.

GYERMEK-TEKINTETEK

Első két nagyjátékfilmje, *A méhkas szelleme* (1972) és a *Dél* (1983) csakúgy, mint 2006-os, Kiarostamival folytatott audiovizuális levelezése idején készített, legmélyebben önéletrajzi kisfilmje, a *Morte Rouge* alapja a gyermeki világmegismerés. A titkokat felfejtő és magyarázni igyekvő gyermeki tudat találkozása a valósággal, annak bonyolultságával, benne a rettenettel és a tudhatóság határaival. Keserű-gazdag felnövekvés történet. Képzletéből tényekre nyílna



jár a gyermek, a külvilág megismerése során óhatatlanul elvesztve az ember (és Erice önvalomásosságával: az alkotó) ősszállapótát, soha meg nem szabadulva a visszatalálás örökös vágyától.

Az ütközés belső és külső világ közt a *Méhkás szelleme* hatéves Anáját, Estrellát, a *Dél* kamaszlányát, és a *Morte Rouge* ötéves kislányát egyaránt traumatizálja. Míg két nagyjelműben a szembesülés és feldolgozás a betegség krízisének át zajlik, kisfilmje főhőse (a valóságra, benne a gonosz létezésére egy filmen keresztül rádöbbenő kisgyerek) a felnőttekben történt csalódása után a magányos rettegés hosszú kilátástalanságából újra csak a filmek, de már a támogatóbb, emberibb alkotások bizonyosságához menekül.

A *Méhkás* Anájának szeme – kifejezőerejénél fogva – a gyermeki megismerés „talált metaforája”. Az ismeret-szomjé, a végtelen belső univerzu-

mé, de a rácsodálkozás, azaz a belsőben tükröződő külső világa is. Erice tovább munkálja ezt a készen kapott metaforát.

A *méhkás szelleme* egyik kulcsjelenetében, amelyben a kislány a falubeliekkel együtt James Whale *Frankensteinjé*t nézi a rögtönzött moziban, Erice egyik legmeghatározóbb, eleven gyermekkori élményét, a film bűvöletét idézi. Az Anát alakító Ana Torrent nem szerepet játszik. A kamera dokumentál: veszi Ana Torrent élete első találkozását ezzel a filmmel, benne a szörnyvel. E megháromszorozott valóságbrázolásban dokumentum, fikció és a filmes idézet ereje egyszerre érvényesül, melyben saját élmény, az élmény reflexiója, kulturális asszociációs hálóba helyezése, szubjektív és történelmi-társadalmi emlékezet sűrűsödik

„A végtelen belső univerzum metaforája”
(Victor Erice: A méhkás szelleme – Ana Torrent)

sokkal terhelt, nyomasztó időszakának gyermeki képzeletben történő megjelenése. (Lásd: Guillermo del Toro: *A faun labirintusa*)

A TÖRTÉNELMI HÁTTÉR

Erice másik, kitörölhetetlen gyermekkori alapélménye: a polgárháború utáni Spanyolország. A tragédiák, áldozatok feletti megoszthatatlan, mert megosztó fájdalom, az elhallgatások, traumák, a szét szakadó családok, közösségek, a belső száműzetésben élő (vagy a Spanyolországon belül földrajzilag is száműzetésbe kényszerült, koordinátavesztett, még szülői szerepük betöltésére is képtelen) emberek magánya és fojtogató csendje. E történelmi-társadalmi meghatározottság műveiben tovább nehezíti a gyermeki megismerés folyamatát, melyet a rendező további filmes eszközökkel -töredékesség, bizonytalanság – ábrázol.

Első nagyjelműjének, *A méhkás szelleme* (metaforikusan a méz-szín külön-



böző árnyalataiban fotografált, a lakásbelső ablakain a lép hatszögű alakzatait is metaforaként idéző) története közvetlenül a polgárháború után játszódik „valahol Spanyolországban”. Az egyetlen konkrétumon, a dátumon kívül csak töredékes utalások engednek erre következtetni: a Falange emblémája a falu egyik roskatag házában falán, vagy a sérült, bujkáló menekült – akit Ana a filmelménye után a megidézhető szellemmel azonosít, és – akinek kivégzésére csak a nagytól bizonytalanságából érkező távoli hangok, fények, később a gyerek felfedezte vérnymok utalnak.

A később készült *Dél* ideje már az ötvenes évek. Estrella apja – gyötrő hiányérzete dacára – imádatlalt és intenzíven van jelen az őt szeretetével szinte mitikus hőssé növelő kislánya életében, amelyhez apja (a film során fokozatosan felsejlő) titkai miatti talányossága is hozzájárul. Családjuk állandó lakhelyváltogatásához, majd egy közelebből meg nem határozott, falakkal körülvett, rideg észak-spanyol városka mellé, a „Határ”-nak nevezett országút szomszédságába költözésükhöz, ahogy az apa korábbi, délről elvándorlásához, két világ (előtt és után, illúzió és valóság) közötti megrekedéséhez azonban érezhetően a polgárháborúnak is köze van. *A méhkas szelleme* hangulatát, a polgárháború által kisémmizett, (Eric szavával) tétova árnyak világát erősebben hatja át a kimondatlanul is folyton megidézett trauma, mint a később játszódó *Dél*-ét, ahol, ugyan több konkrét – bár töredékes – utalás történik a politika okozta szenvedésre, a család szétszakadására, de inkább a szülőgyerek kapcsolat, az elhidegülés és az emiatt elkerülhetetlen apa-halál általánosabb kérdései kerülnek előtérbe. A felnövekedés a szülővesztés körülményei között, majd a kislány elindulása az álomszerű, mégis az igazi élet lehetőségét, egyben a titokzatos apa megismerésének ígérte nyújtó, a belső változást jelképező, vágott Dél felé.

A film szimbólumrendszerre összeálló, ismétlődő motívumok finom hálójával, metaforákkal, szinekdochékkal rajzolja meg a rideg valóság (észak, hó, jég, falak, kapcsolatlanság) és az otthon, az embermeleg, a vágyak, a kiteljesedés lehetőségének, (nagyamama, nagynéni személyisége, a déli képeslapok ünnepeket, pálmafákat ábrázoló mesés helyszíneinek), az „ismeretlennek” világát,

összetett narrációval. (A felnőtt Estrella hangjával felidézett történekek kétszeres flashback-jével.)

A forgatást a producer félbeszakította, a déli jelenetek felvétele elmaradt. Erice kényszerű nyitott formát (egyik kedvelt eszközével) egy újabb utalással hagyja rá a nézőre: az egyik utolsó jelenetben a kamaszlány által olvasott könyvvel, az *Üvöltő szelekkel* sejteti a lehetséges fordulatot az útnak induló lány életében.

A bizonytalanság, a konkrétumok melőzése, a kimondatlanság, a sejtetések, utalások – a hiány esztétikája – jellemzik *A méhkas szelleme* világát is. (A filmtörténet egyik leggazdagabb, legintenzívebb, polifón beszélgetése zajlik egyetlen szó nélkül a két szülő és két gyermekük között az egyik meghatározó jelenetben egy reggelizőasztalnál.) Az óriási terek, melyek hol a felnőttek elvágyódását (a külsők nagytóljai), hol azok teljes elszigeteltségét, vagy az élénk, kíváncsi gyerekek végtelen magára hagyatottságát (aránytalanul tágas, üres belső) sugallják. Gyermeket – óvó figyelemmel – csak a gyerekszoba festményének egyik alakja fog kézen. A képkompozíció Anát szinte „kiveszi a térből”, a kislány helye: a „sehol”. A bizonytalanság légkörét Erice még színészvezetésével is fokozza: a forgatás alatt tudatosan nem ad kellő információt a jelenetekről az apát játszó Fernán Gómeznak, így alakítása erejéhez, sejtelmes tévetegségéhez a színész valós bizonytalansága is hozzáadódik.

A *Morte Rouge*-ban Erice tovább konkretizálja generációjának gyermekkori traumáját. Amikor a film narrátora (Eric) felidézi a kisfiú rettegését a *Sherlock Holmes és a vörös karom* vetítése után, képekben is bevillan a kettős rettenet: a polgárháború és a második világháború egymást követő borzalmainak együttes – a felnőttek hallgatása dacára továbbadott – hatása.

FÉNY/ÁRNYÉKKAL ELBESZÉLVÉ

Az emlékezés, felidézés érzelmi telítettségét, a valóság feltárhatóságának nehézségét Erice további, atmoszférateremtő eszközzel, a spanyol *tenebrizmus* Caravaggio-követő festőinek, főleg a csend festője, a kvietista Zurbarán tónusainak beemelásával is közvetíti, kiváltképp – felesége akkoriban még meg nem jelent mágikus realista regényéből adaptált – a *Dél* metaforikus-transzcendens képi világának megteremtésekor, formanyelve újabb rétegével, a sötét,

fekete hátterekből beszűrődő, behasító, vagy szétáradó fény érzéki erejével.

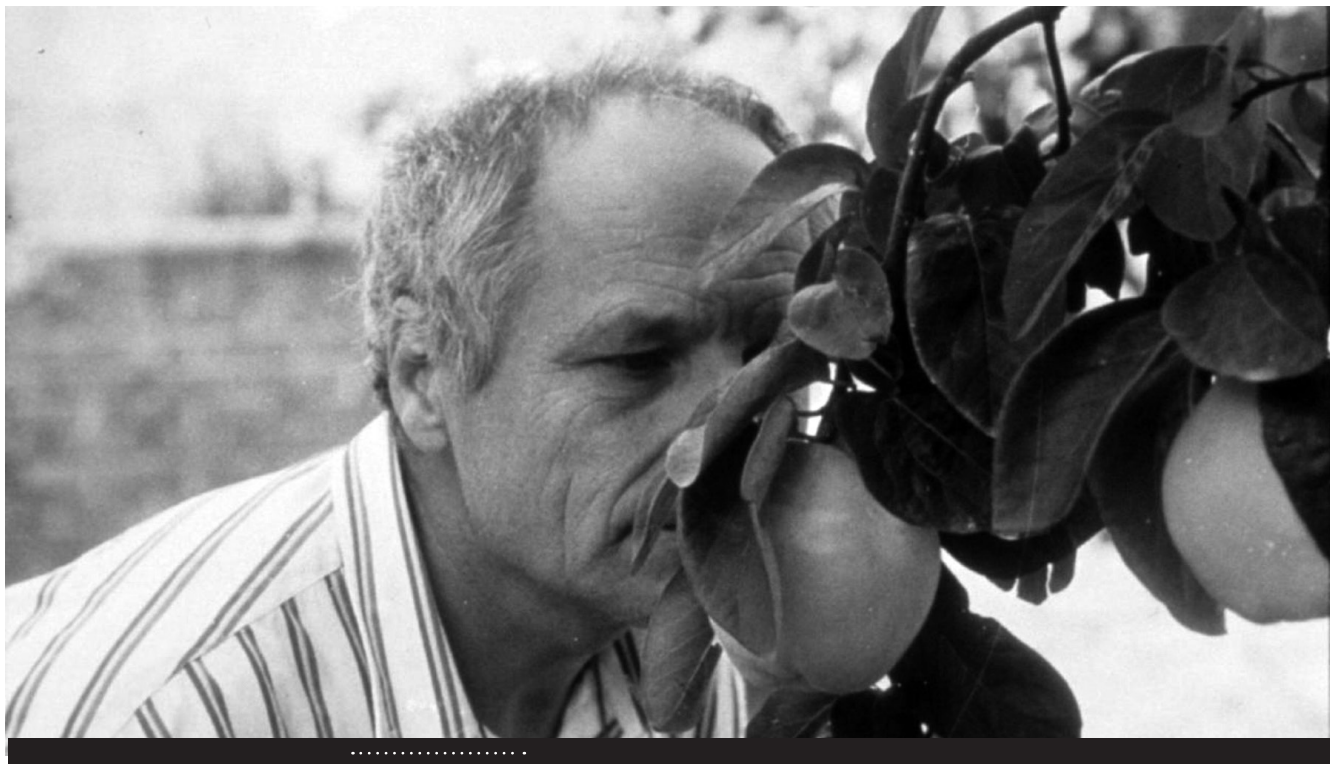
Az erőteljes drámai gesztusokat alkalmaszó Caravaggioval szemben Zurbarán a szenvedés feszült csendjét, a trauma elszívódását követő „után” állapotát kutatja. A kegyetlenül megkínzott, de a borzalmakat makulátlan csuhája fehérségével takaró Szent Szerápcionjának alakjáról óhatatlanul felidéződik *A méhkas szelleme* – szenvedéseit csontjaiban hordó, életében egyszerre tétován és méltósággal bolyongó – apafigurája. Az álmatlan éjszakáin a méhek és emberek életéről elmélkedő férfi, akinek gondolatit Erice Maurice Maeterlinck gondokról szóló esszéjéből kölcsönözte. Ahogyan filmje címét is, mely a belga költő esszéjének végkövetkeztetése.

A *birsalmafa árnyékának*, (1992) a rendező 3 órás festői kísérleti filmjének tónusai is Zurbarán-művekkel, a festő birsalmás csendeleivel mutatnak párhuzamot.

Eric egy fiatalkori kisfilmje, az emlékezés folyamatát kutató dokumentarista fikció, az *Egy elveszett napló lapjai* (1962) pedig Vermeer-stílusgyakorlat. (Madridi tanulmányai alatt a rendező minden szabad percét a Pradóban töltötte.)

KULTURÁLIS UTALÁSOK HÁLÓJA

Az eddigi szórványos példákban is érzékelhető Erice műveinek erőteljes intertextualitása. Az így létrehozott szerkezettel a rendező a néző aktív részvételén, erőfeszítésén – a többféle kifejezésformából kölcsönöztetett fragmentált elemek összegzésén – keresztül a befogadó szemszögét mintegy a világot értelmezni akaró, magára hagyott gyermek nézőpontjával, erőfeszítéseivel azonosítja. Az eddigi példák mellett ilyen elem *A méhkas szellemében* a gyerekek által kántált, a film leglényegét érintő varázslatos Rosalía de Castro-vers, amit a rendező véletlenül, helyszíneresés közben talált egy elhagyott iskolában és hangulattartalmi rokonsága miatt integrált a művébe. De ide tartoznak a filmek további, más műfajokat, művészeti -, vagy közlésformákat kölcsönvevő belső utalásai is: a *Méhkas szellemének* főcíme alatt futó, az elbeszélés nézőpontját megelőlegező gyermekrajzok, vagy az anya fotóalbuma és távoli szerelmének írt levelei. Ahogy a *Dél*-ben az apa gyűjtötte újságkivágások korábbi szerelme filmszerepeiről, továbbá hozzá írt levelei, vagy a kislányi-Estrella régi, délről érkezett képeslapjai,



illetve a már kamaszlány, majd felnőtt Estrella napló-bejegyzései, mint ahogy a *Tíz perc – Trombita* (*Ten minutes older*, 2002) szkeccsfilm

Életvonal epizódjának falon lógó, család-történetet kiegészítő fotói. Egészen a filmplakátokkal, filmes idézetekkel, vagy a mozi hangulatának felelevenítésével bezárólag, melyek egyben már filmjei összetett reflexivitásának jegyei: *A méhkas szelleme* Frankenstein-jelenete a film narratív, dramaturgiai és érzelmi központja, a *Dél* film-citátuma, *A kétség árnyéka* című – az apa volt szerelmének főszereplésével készült, valójában Erice által forgatott – 1930-40-es évekbeli melodráma, valamint a jelenet, amelyben az apa ezt a filmet a moziban nézi – az utalás által kialakított sajátos dramaturgiával, három időszak egymásba sűrítésével – egyszerre mutatja fel a vágyott múltat, az apa leválását jelenéről és előlegezi meg – az ál-melodráma cselekményével – a bajlós jövőt. A *Morte Rouge* gyermek főszereplőjének rettenetét kiváltó Roy William Neill film (*Sherlock Holmes és a vörös karom*) az egyik legszemélyesebb idézet: Erice életének első, kisgyerekkorában látott filmje. A rendező vallomásos kamerája *A méhkas szellemében* a vándormozi hangulatát, a film befogadásának varázslatát eleveníti

„Kiveszi a térből”

(Víctor Erice:
A birsalmafa árnyéka
– Enrique Gran)

léte és halált. Mindez egyszerre alkotói és személyes tisztelgés a múlt századi mozi előtt, ugyanakkor a szerző a régi idők mozijának eltűnésével párhuzamos, egyre erőteljesebb elszántságát (is) jelzi írásaiban folyamatosan kifejtett szakmai meggyőződéséről, a figyelmes látás/nézés újratanításának szükségességéről a digitális hang- és képzőn korszakában.

Három órás – forgatókönyv nélkül készített – kísérleti filmjében, *A birsalmafa árnyékában* egy társművészet (a festészet) művelője viaskodik a valóság leképezhetőségével, párhuzamokat és reflexiókat kínálva az ugyanerre törekvő filmes munkájának paralell (mind-ezeken túl a létezését és az időt magába foglaló) rögzítésével, a film, mint „gondolkodó forma” létrehozásának – létrejöttének folyamata és annak leképezése közben (ábrázolt és ábrázoló állandó párbeszédével): a valóság tükrözését a tükrözés valóságában megragadó, szinte valós idejű alkotással, komplex tükröszerkezettel.

Már az ötlet reflexív jellegét is nehéz elvitatni a 2007-ben elkezdett, máig befejezetlen, az Erice számára meghatá-

rozó filmek forgatási helyszínein készített *Emlékezet és álom* című dokumentumfilm-sorozattól. (Eddig a Rosellini: *Róma, nyílt város*, André Malraux: *Sierra de Teruel*, és Jean-Luc Godard – Fritz Lang egyik forgatását is megidéző – *A megvetés* című filmekre reflektáló rövid, pár perces darabok készültek el, tartalmuk miatt ezúttal forgalmazásuk lehetlenségével szembesítve a rendezőt.)

Filmjei szövegközisége, (ön)reflexivitása, fragmentált elemekből összeálló mozaikos építkezése tovább gazdagítja művei eleve koncentrált, intenzív szimbólum- és metaforafüzérekkel átszőtt költői-festői atmoszféráját.

A rendező az eddigieknél is radikálisabb – az avantgárdtól a posztmodernig alkalmazott – gesztussal él egyik rövidfilmjében: élet és alkotás határainak lebontásával. Az *Életvonal* időről elmélkedő gondolatfolyamával, szimbolikus- metaforikus képsoraival mutatja fel az élet törekenységét egy majdnem elvérző újszülött véletlen életben maradása kapcsán, a szubjektív és végtelen idő áramában. (A rendező születése évében – 1940 – Spanyolországban nagyon sok csecsemő vérzett el észrevétlenül a rosszul lezárt köldöksebe miatt.)

Erice 2002-ben egy olyan családdal forgatja – a Franco-rezsim kezdeti időszakába helyezett – dokumentarista



fikcióját, akik pár hónappal a forgatás előtt ugyanezen okból majdnem elvesztették újszülöttjüket. Ők „játsszák el”, élük újra gyermekük megmenekülésének történetét, míg a kollázs-szerűen szerkesztett film végén egy újság címlapját látjuk kimerevítve, rajta a dátumot, mely két nappal korábbi, mint amelyen a rendező született.) E művével a rendező a valóság ábrázolása helyett a való megnyilatkozásának terét teremti meg, mely egyben Erice – életrajzi konkrétumokra visszautaló – legszemélyesebb önkifejezésének is eszköze. A „film által felnevelt filmes” óhatatlan látásmódjának leképezése is. (A háttérben azzal a számtalanszor megismételt nyilatkozatával, hogy a polgárháború valóságos és átvitt értelemben vett árváit a negyvenes évek elején a film fogadta örökbe, amely a rendező számára a világmegismerés alapvető formájává vált egy olyan életkorban, melyben a gyermeki tudat még nem választja el a képzelet, a fikció és a valóság világát.)

Élet és alkotás egymásra nyitásának másfajta példája a 2012-ben készített *Centro histórico* szkeccsfilm epizódja,

a *Betört üvegek*, amelyben egy portugáliai üzem, Európa legnagyobb valaha volt textilgyárának bezárása után több, mint egy évtizeddel dokumentum és fikció hibridjét hozza létre – kollektív munkában – a gyár elbocsátott munkásaival. A forgatás során az emlékeiket vele megosztó emberek szövegeiből írt, majd a munkások által átírt, megtanult, a felvételen hol dokumentumnak ható, hol önleplező fikcióval, melyben Európa egy történelmi pillanatát, gazdasága átalakulását, a munkásosztály eltűnését, egy életforma megszakadását rögzíti, a jövőtlenség számtalan vetületét is érzékeltetve.

Szintén aktuális eseményre reflektál – bár tágabb összefüggésekbe ágyazottan (az első atombomba ledobására és Resnais *Szerelmem, Hiroshima* filmjére is visszahivatkozva) – a 2011-es *Ana, három perc* című szegmensével a fukusimai robbanás után készült jótékonyági szkeccsfilm.

A *Kő és ég* (2019) – egy baszk szobrász és költő emlékére – a bilbaói Szépművészeti Múzeum számára készített

„Film által felnevelt filmes”

(Victor Erice:
Tíz perc – Trombita:
Életvonal)

videoinstallációjával együtt e fenti, XXI. században készült független (digitális) kisfilmjével tesz kísérletet a mozi mi- benléte és helye meghatározására a filmkultúra jelenlegi, átmeneti „poszt-mozi” korszakában, gyakorlatban haladva meg korábbi, „a mozi halott” fájdalmas felismerését.

Ezen útkeresései előtti, XX. századi műveinek nagy részében a gyermekkor lenyomata ugyanakkor olyannyira meghatározó, eleven, hogy még kísérleti esszé-filmje egyik legösszetettebb „jelenetének”, valóság és alkotás, létezés és leképezés, realitás és illúzió, álom és ébrenlét, élet és halál, álom és halál egymásra vetített határhelyzetét összegző képfüzérének szervezőereje is: egy gyermekkori emlék. Erice leg-sajátabb emberi és filmes kézjegye, melyet *A Sanghaj ígérete* forgatókönyvének utolsó sorai, az adaptált Juan Marsé regény szavai így idéznek meg: „Akkor még nem tudtam, hogy miközben felnövünk, még ha minden erőnkkel a jövő felé fordulunk is, valójában a múlt felé növekszünk, talán életünk első káprázatát keresve.” •

VÍCTOR ERICE

Álmok küszöbén

RÉSZLET A SANGHAI ÍGÉRETE FORGATÓKÖNYVÉNEK ELŐSZAVÁBÓL.

Téli vasárnap az '50-es évek elején Észak-Spanyolország egy tengerparti városkájában. Két tizenkét éves kölyök próbál beszökni egy régi vidámpark mozijába, közvetlenül egy tánchelyiség mellett, ami kizárólag ünnepnapokon nyit ki és amit leginkább cselédlányok, meg bakák látogatnak. Fitalat hőseink csupán két dolgot tudnak: az egyik, hogy a ma délutáni film címe *Bosszú Sanghajban*, a másik, hogy ez a film nem csak hogy „gyermek számára nem ajánlott”, hanem a papok egyenesen a 4-es, azaz a kifejezetten káros kategóriába sorolták.

Amint a parkban kialszanak a fények, azonnal megkerülik a „Titokzatos folyót”, a vidámpark egyik – már épp bezárt – látványosságát, így a düledező épület hátsó részéhez juthatnak. Tudják, hogy van itt egy ablak, amin könnyedén be tudnak lopózni. De előtte meg kell várniuk, hogy teljesen elsötétüljön a terem és felharsanjon a francoista filmhíradó jól ismert szignálja. Ezután még 10 percet kell kibírniuk a döntő pillanatig, amely félreérthetetlenül jelzi, hogy már a nagyfilm kezdődik: a különös, szokatlan, áradó zene a legendás város atmoszférájával, zamatával tölti meg a sűrű félhomályt. És hogy – kerül, ami-be kerül – ebben ők is megmar-

tózhassanak, mindketten átbucskáznak az ablakon és elmerülnek a vetítőterem sötétjében. Majd amilyen gyorsan csak tudnak, felszaladnak a lépcsőn a nézőtérig és beveszik magukat egy, a vetítévásznonhoz túl közel lévő, üresen maradt páholyba.

A moziban pattanásig feszült a hangulat. Mégpedig azért, mert ez a fekete-fehér kópia olyan ócska, hogy az minden képzeletet felülmúl. Ezt az ásatag leletet egy korrektséggel nehezen vádolható forgalmazó, ahelyett, hogy visszavonta volna, újra és újra vetítésre küldi az ilyen szerényebb mozikba. Így aztán a kép állandóan ugrik, a dialógusok meg gyakorlatilag érthetetlenek. Ilyen körülmények között a cselekmény is alig követhető, leginkább amiatt, hogy a nézők – nem minden ok nélkül – ezeket a technikai hibákat a cenzúra beavatkozásának tartják és ez ellen, jóformán folyamatosan és emelt hangon tiltakoznak. De eljön a pillanat, amikor hirtelen, csodával határos módon, minden tiltakozás megszűnik és teljes csönd lesz. Semmi máshoz nem fogható csönd: a varázslat csöndje, amely egy kivételes szépségű fiatal nőnek köszönhető, aki a roncsolt celluloid felett gyözelmet aratva fekete túll estélyiben, finom, kissé egzotikus vonásokkal tűnik föl a vásznon, smaragdok ragyogásában, csillogó, távolba révedő tekintettel. A feje búbjától a lába ujjáig – teljes valójában – egy álom megtestesülése, miközben makacsul ragaszkodik ahhoz, hogy őt Poppy Smithnek hívják, amivel tiltott, földi örömök ígérését sugallja, a romlás (mák)virágát idézi, amire neve is utal, akár csak e város legendája, ahová épp most érkezett, és amiről ő maga ezt állítja:

Victor Erice

„Különös hely ez. Mellette az összes többi város, akár a gyer-

mekkor kertjei. Soha nem hittem volna, hogy képzeletemen kívül is létezik. Itt bármi megtörténhet. Bármi.”

Ettől a pillanattól – a bennszakadó lehelettől – fogva két potyázónk szeme csakis ezt a felkavaró jelenléte, az áldozati szerepre kárhoztatott ártatlan és perverz törékenysége elegyenek látványát kívánja.

Már nem számít a hősnő sorsát kirajzoló cselekmény és annak fordulatai, a csábítás és megaláztatás számára kijelölt stációi, még a bosszúból lecsapó erőszakos halál kidolgozott részletei sem, amelyekből itt a nézők csak félig-meddig láthatnak valamit. Hogy alig sejthető, hogy megalázott, hogy halálra sebzett, teljesen mindegy. Női test-ellipszis: egy álom semmihez sem fogható megtestesülése.

De hogyan lehet megszabadulni valamitől, tudomást sem venni arról, ami még a valóság küszöbéig sem ért el: a vágyképről – mely egyszerre mindenkié és senkié –, erről a hevítőtégelyről, amelyben egybeolvad mindaz, aminek valaki egyszer a *glamour* nevet adta.

Ne is menjük tovább ezen az úton, korai még. A két fiú egyelőre semmit nem tud arról, hogy az effajta tűnődések mindig csak *később*, csak *utána* jelentkeznek. Sok év áll még előttük, mire felfedezhetik – miként Mother Glin Sling a film végén mondja –, hogy csak egyetlen maszk van. Az idő maszkja. Még ezt a kitüntetett pillanatot élük, amikor minden először történik meg velük, érkeik eredendő tobzódásában, amelyen át fel-felnyílik előttük a világ néhány szépsége. Amikor kisorsrannak a moziból, már mások, mint amikor bejöttek. Pár pillanattal a film vége és a fények visszakapcsolása előtt kapkodva szöknek ki ugyanazon az ablakon, odakint újra megkerülik a „Titokzatos folyót” és a park bejáratánál lévő plakáthoz nyargalnak, hogy megnézzék rajta filmcsillaguk nevét. Soha el nem felejtik, mint ahogy a hozzá kötődő távoli városét sem. Képzeletük – titokzatos lépteivel – újra és újra közelít majd hozzájuk otthonaik mélyén, családtagjaik között, akik mit sem sejtjenek kalandjukról, míg ők, hogy ma este, úgy minden egyes további estén elengedik majd a valóságot, hogy átlépjenek az álmok küszöbén.

VÍCTOR ERICE: LA PROMESA DE SHANGHAI
PLAZA 6 JANÉS; 2001, BARCELONA
BÁCSVÁRI KORNÉLIA FORDÍTÁSA



LINA WERTMÜLLER (1928-2021)

Olasz macsók

CSANTAVÉRI JÚLIA

WERTMÜLLER SZATIRIKUS SZEMLÉLETMÓDJÁVAL, VITRIOLOS KRITIKÁJÁVAL TÚLLÉPETT A KÖNNYED OLASZ FILMVÉGJÁTÉKOKON.

Pasqualino Farfuso, Lina Wertmüller 1975-ös filmjének (*Világszép Pasqualino – Pasqualino Settebelezze*, 1975) főhőse sok szempontból annak az olasz macsónak a kései megtestesítője, akit a commedia all'italiana nagymesterei, Pietro Germi, Ettore Scola, Dino Risi, Mario Monicelli tettek halhatatlanná és világszerte ismertté a '60-as években, az „olasz csoda” a háborút követő robbanásszerű gyarapodás és a sokakban reményeket ébresztő társadalmi változások idején. Az általuk teremtett karakter férfi mivoltára, sőt férfiúi vonzerejére mindenekfelett büszke, a nők felett uralkodni vágyó, de ugyanakkor legszívesebben a mamája szoknyája mögé bújó, csetlő-botló alak, akinek a feje tele van egy elmúlófélben lévő világ üres konvencióival. Naplopó ugyan, de azért szerethető, mégél a jég hátán is, erős és ösztönös életszeretete átsegíti az akadályokon. Csakhogy '75-ben a remények kora rég lejárt. Olaszország „ölméveit”, a vörös és a fasiszta terror idejét éli és a fent említett rendezők művei is egyre karcosabbak. Dino Risi 1977-ben – ezúttal Scolával és Monicellivel karöltve – „újrarendezi” emblematikus filmjét a '63-as *Szörnyetegeket (I mostri)*, de ezek az *Új szörnyetegek (I nuovi mostri)* már jóval groteszkebbek, kegyetlenebbek és kétségbeesettebbek, mint elődeik.

Wertmüller 1965-ben maga is próbálkozott belépni az olasz komédia trendjébe. Harmadik filmjében – *Most beszéljünk a férfiakról (Questa volta parliamo di uomini)* – Nino Manfredire bízta, hogy a különböző epizódokban kibontsa ennek a karakternek a jegyeit. De saját látásmódja nem egyeztethető össze

a műfajjal, bár a film mintegy Ettore Scola *Beszéljünk a nőkről (Se permettete parliamo di donne)* 1964) című első filmjének fricskájaként született, és a célja is világos, a férfirendezők uralta terepen megmutatni a női nézőpontot, a szkeccs-film műfajának és az olasz komédia kliséinek szorításában nem tudja érvényesíteni saját, mint később bebizonyosodott, nagyon is egyéni, sőt felforgató látásmódját.

A film bukása után egy másik, világszerte jól eladható filmtípusba, a népszerű olasz táncdalénekesek köré felépített zenés filmbe is tesz egy kirándulást a maga módján. A műfajt akkoriban meghatározó lírai Gianni Morandi vagy Bobby Solo helyett az ő sztárja a fékezhetetlen, a férfiakat simán leéneklő Rita Pavone, azaz a polgári jó nevelés sztereotípiáit megcsipkedő *Rita, a szűnyog. (Rita la zanzara)*, 1966). Ezúttal a siker nem marad el, sőt egy második fejezet is készül ugyanerre a kaptafára: *Ne ingereljétek a mamát! (Non stuzzicate la zanzara!)* 1967). Wertmüller azonban nem megy tovább ezen az úton. Évekig csak forgatókönyvíróként vesz részt mások filmjeiben. 1972-ben jelentkezik újra saját alkotással, amely gyökeresen eltér a műfaji filmtől, új, összetéveszthetetlenül saját hangot üt meg.

A *Mimí, a becsületében sértett vasmunkás (Mimí metallurgico ferito nell'onore)* – átnyúlva a műfaji kísérletek felett – visszaultra Wertmüller első filmjére a *Baziliszkusokra (I basilischi)*, 1963). Abban a Fellini *Bikaborjakjára* hajazó alkotásban a főhősnek, Antoniónak, aki barátival együtt egy kis dél-olasz városka konvencióinak béklyóiban nyűglődik, szinte ölébe hullik a kitorés lehetősége. Rómába mehet tanulni, és így szakíthatna álmos, elmaradott világa szabályaival.

De Antonióból hiányzik ehhez a belső erő, Róma kihívásai helyett hamarosan visszamenekül a jól ismert, merev kisvárosi keretek közé.

A szicíliai Mimí jóval bonyolultabb karakter Antoniónál, kudarcának okai összetettebbek, de a történet vége a régi nóta, csak éppen keserűen groteszk változatban. A választásokon a helyi maffia ellen szavazó és ezért munkanélkülivé váló Mimí hiába megy Torinóba, hogy ott szervezett (vas) munkás váljon belőle, hiába talál vonakodó felesége helyett felszabadult szerelemre a baloldalon elkötelezett, szabadon élő Fiore mellett. Az északi városban ugyanazokkal a szabályokkal, ugyanolyan maffiózókkal szembesül a munkaadótól a rendőrségen át a szakszervezetig. Mimí nem hős, nem ideák harcosa, mindössze saját életét szeretné élni. Nem vállal újabb konfrontációkat, hallgat és megalázkodik, miközben próbálja fenntartani magáról a „szervezett vasmunkás” képét. Végül mégiscsak visszakényszerül a falujába szeretőjével és kisfiával együtt, ahol az ősi szabályok benne magában is azonnal működésbe lépnek. Megpróbál kettős életet fenntartani, de amikor megtudja, hogy megunt felesége megcsalta, vérrel mossa le a becsületén esett foltot, és ezáltal végleg kiszolgáltatja magát a maffiának.

Ebben a filmben már teljesen kifejlett formájában láthatjuk a Wertmüllert lényegében mindvégig jellemző, a groteszk komédia és a dráma határvonalán egyensúlyozó filmtípust, amit barokkosan burjánzó, gyakran körkörös történetvezetés és gazdag látványteremtés, a szituációk halmozása és a közönség állásfoglalását folyamatos nézőpontváltásokkal kikényszerítő provokatív dramaturgia jellemez. Wertmüller filmje a szexuális és politikai felszabadulás problémájára, a személyes és a társadalmi lét dinamikájára kérdez rá nyíltan, előítéletek, illúziók és a néző szabadságának gúzsba kötése nélkül. A Giancarlo Giannini által megformált karaktert sajátos kétértelműség jellemzi. Egyszerre szimpatikus, őszinte érzelmekre képes, sorsáért makacsul küzdő munkás és barbár, kétszínű, nevetségessé, megvetésre méltó gyáva megalakuló. Törékenynek látszó szörnyeteg. De megkapja a magáét a rendezőtől a szabadság lobogója, Fiore (Mariangela Melato) is, akiből gyermeke megszüle-



tése után a leghétköznapibb, az eltítkolt szerető szerepébe gond nélkül beilleszkedő asszonyka válik.

A *Mimí* után a rendező éles viták keresztüzébe került. Egyesek megpróbálták beszuszakolni az olasz komédia műfajába, amelynek valóban sokat köszönhet, de ahonnan, főként rabelais-i groteszk humora és sötét tónusai miatt kilóg. Politikailag nehezményezték, hogy szatirikusan tállja a szervezett munkások harcát, s végül a feministák szemére vetették, hogy nem elég érzékeny a déli nők alávetett helyzetére. Akárhogy is, Wertmüller ezzel a filmmel az olasz rendezők élvonalába került, nemzetközileg ismert, és – főként Amerikában – elismert művésszé vált. Az 1972-től 75-ig tartó időszakban még három jelentős filmet készített, pályafutásának legkiemelkedőbb alkotásait.

A sort záró, Oscar-díjra is jelölt, 1975-ös *Világszép Pasqualino* a vasmunkás Mimíhez hasonlóan szintén hétköznapi figura – ezúttal Nápolyból a második világháború idején. Bár Pasqualino igazi ingyenélő, a két figurát szorosán összeköti, hogy mindkettőjük legfontosabb vezérelve, életben maradni bármi áron. Pasqualinót katonaszökevényként látjuk először, amint bajtársával bolyong a front mögött, valahol a német hátszágban, egymástól szinte megkülön-

„Törékenyek látszó szörnyeteg”

(Lina Wertmüller:
Mimí, a becsületében
sértett vasmunkás
– Mariangela Melato
és Giancarlo Giannini)

nővére mellett jobbára abból él, hogy apró szívességeket tesz a helyi maffia főnökének. Nem alapvetően gonosz, inkább nevenséges, de hiúságában tragikusabban elveszett és jóval veszélyesebb, mint elsőre gondolnánk. A „becsület”, amelynek védelme miatt végül a frontra kerül, ugyanaz az ürességében végzetes klisé, mint ami *Mimí* vesztét okozta: a „tisztességes család” képén ezúttal nem a feleség, hanem az egyik nővére által ejtett folt. A film visszaemlékezéseit az erőszakos és öntelt férfidominancia képei uralják. A nők előtt pávaként illegő Pasqualino többször is megpofozza és megrugdossa prostituálttá lett hűgát, majd ágyában rajtaütve lepuffantja a csábítóját. Amikor a börtön elkerülése érdekében vállalja, hogy elmeorvosintézetbe zárják, minden további nélkül megerőszakol egy ágyhoz kötött nőbeteget. A rendező azonban most sem ejt könnyet a nőkért. Pasqualino bírósági tárgyalásának bravúros néma képsorában egész haduk vet szerelmes pillantásokat a vádlottak padjáról is kihívó jeleket küldöző gyilkosra.

böztethetetlenül, a fejüket is takaró rongyos hacukákban. Csak flashbackek sorából tudjuk meg, kicsoda ő valójában. Férfi voltára és a nőkre gyakorolt hatására mindenkelett büszke senkiházi, aki hét kevésbé vonzó, ám dolgozó

Wertmüller már a tulajdonképpeni történetet megelőző bevezető képsorban egyértelművé teszi a néző számára, hogy groteszk komédiát a tragikummal egybefonó módszere nem fogja kímélni a világháború kataklizmáját sem. A háború fekete-fehér archív képeit látjuk csaknem négy és fél percen át, amelyeket lágy jazz aláfestés ellenpontoz, és egy ironikus férfihang hosszsan jellemzi közben a hátszágként és ágyútöltelékken egyaránt szolgáló kérlelhetetlenül önző, megalkuvó, sunyi, üresfejű kispolgárt.

Pasqualino végső megalázkodása és lealjasodása a koncentrációs táborban következik be, ahol szexuális teljesítményével és társainak legyilkolásában való bűnrészességével eléri, hogy életben maradjon. A párhuzamos szerkesztés révén, a nápolyi jelenetek és a náci megszárlás párhuzamba állításával lelepleződik a pszichológiai folyamat, ahogy a saját túléléséért mindenre képes Pasqualino emberi értékeit elveszített nyomorulttá válik. A rendező nem kímél meg minket az elhatalmasodó embertelenség képeitől, amelyek a groteszk, már-már szatirikus árnyalatok révén még hátborzongatóbbá lesznek. A Pasqualinót és a vele együtt elfogott katonaszökevény társát körülvevő névtelen áldozatok tömegéből mégis kiemel egy másik arcot, egy spanyol

anarchistáét (Fernando Rey), aki a rendtelenséget helyezi szembe a gyilkos gépezet halálos rendjével és hangos és látványos tiltakozással a közös árnyékszékbe veti magát.

Az 1972 és '75 közötti időszakban Wertmüller még két kiemelkedő filmet forgatott, a Pasqualinót is megformáló, egész fizikai alkatában kétértelműséget sugalló Giannini és a robbanékony Melato főszereplésével. Az 1973-as *Film a szerelemről és anarchiáról (Film d'amore e d'anarchia)* az 1930-as évekbe visz, Mussolini idejébe, amikor a politikai állásfoglalás életveszélyt jelentett. A Duce elleni merényletre készülő fiatal paraszt, Tunin, élete utolsó napjait egy római bordélyház szerető ölelésében tölti a gyönyörű és rafinált prostituált, Salomé „unokatestvéreként”, aki valójában a fiú felső kapcsolata az anarchista mozgalomhoz. „Az utolsó órák az utolsó órák” – nyilatkozta a film kapcsán a rendező. „Az anarchisták történetében a bordély olyan hely volt, ahol bárkit kérdezősködés nélkül befogadtak. Találhatott anyát, feleséget, szeretőt, kurvát, vagyis nőt... Olyan volt, mint visszatérni az anyaföldre, az anyaméhbe a végső búcsú előtt.” Giannini és Wertmüller rendkívül finom árnyalatokkal jellemzi Tunint, az egyszerűségét, esetlenségét, elszántságát, szeretetét és idealizmusát. A bordélyban a merényletre készülő Tunin két napra a szerelmet is megtalálja, és bonyolult kapcsolat szövődik az érzelmi és a politikai elköteleződés között.

„A kölcsönös függőség libikókájában”

(Lina Wertmüller: *Akiket elsodort egy fura végzet az augusztusi kéklő tengeren* – Mariangela Melato és Giancarlo Giannini)

„Mi az, hogy anarchista?” – kérdezi a kisfiú Tunin a film elején. A történet folyamán Wertmüller széles skáláját mutatja meg a férfit mozgató indítékoknak a személyestől a politikain át egészen a humanista értékek mellett elkötelezett emberi kiállásig.

A kiváló Giannini – Melato párost láthatjuk Wertmüller legvitatottabb filmjében is. A *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto (Akiket elsodort egy fura végzet az augusztusi kéklő tengeren, 1974)* történetében egy milánói iparmágnás arrogáns felesége egy baleset miatt kettesben marad egy lakatlan szigeten a hajóján szolgáló kommunista, szicíliai matrózzal, és ez jó alkalom a rendezőnek, hogy elmondja a véleményét a '70-es évek Olaszországát az ekkor már egyre jobban elharapódzó erőszak mellett legjobban foglalkoztató három nagy kérdéssről: a szex és a társadalmi helyzet összefüggéseiről, a szociálist-politikai különbségekről és a földrajzi megosztottságról. A Wertmüller-féle groteszk játékában a társadalmi kötelek abszurditása lesz a középpont. A nagypolgári nő és a munkaerőnek tekintett férfi között folyamatosan változnak a szerepek és előbb-utóbb minden sztereotípiát lelepleződik.

A kölcsönös függőség libikókájában a szicíliai, szexista Gennarino, a kizsigerelt matróz a szigeten hirtelen uralkodó helyzetbe kerül, és mindent megtesz, hogy megalázza a nőt, kamatos-tul visszafizettesse vele saját megaláztatásait. Aztán

mégis inkább elcsábítja. Majd holdkóros szerelmessé válik, hogy végül a társadalomba visszaérkezve újra a régi helyére és szerepébe kényszerüljön. A gazdag és rafinált Raffaellát a szükség kényszeríti rá, hogy elfogadja a megvetett szicíliai macsót. Idővel ráhangolódik az új szerepre, végül ő is egyre jobban belebonyolódik a kapcsolatba, és fokozatosan mindkettőjükéről lekerülnek a társadalmi helyzetüket tükröző álarcok. Miután kimentik őket a szigetről a társadalom mechanizmusai újra működésbe lépnek és ki-ki a saját férje/felesége mellé kerül.

A film látványos közönségsikert és dühödt feminista támadásokat aratott. Raffaella magalázásban, de különösen megalázkodásban számos kritikus a hímsovinizmus apológiáját vélte felfedezni. A rendező, szokása szerint egy újabb vitára alkalmat adó mondattal védekezett: „Raffaella a polgári társadalmat képviseli és ebben a minőségében ő egy férfi.”

A *Világszép Pasqualino* Oscar jelölései után Wertmüller előtt megnyíltak az amerikai gyártók kapui, hogy angol nyelvű filmet forgasson. De az együttműködés nem alakult jól, a *Világvége közös ágyunkban (La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte pieno di pioggia, 1978)* kudarca után nyilvánvalóvá vált, hogy nem tud beilleszkedni az amerikai produkciós rendszerbe. Olaszországba visszatérve a következő évtizedekben is erősen kritikus, elkötelezett és vitákat generáló filmeket rendezett, olyan nagy színészekkel, mint Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Angela Molina, Harvey Keitel, de a 70-es évek nagy korszaka már nem tért vissza. Sokféle témát dolgozott fel, sokféle műfajban, a játékfilmek mellett dokumentumfilmeket is alkotott, és színházban rendezett. Groteszk, a tragédiát komikummal keverő, energiát sugárzó, félreismerhetetlen stílusú és politikai elkötelezettsége mégis valamiképpen egységbe fogja ezt a sokrétű tevékenységet.

„A politika sohasem ürügy” – nyilatkozta a rendező egy riportfilmben. „A politika egy helyzet. Szegények és gazdagok mindig is léteztek, és a politika így alakult ki. Ellentétek, viták, összecsapások jellemzik, amelyeket gyakran a gyűlölet szül, de olykor a szeretet is.”



ÚJ RAJ: JOSEPHINE DECKER

Egy tudatfilm a tévében

KOVÁCS KATA

DECKER KÖLTŐI, KREATÍV VIZUALITÁSÚ ÉS SZABAD NARRATÍVÁJÚ DARABOKKAL GAZDAGÍTJA AZ AMERIKAI FÜGGETLEN FILMET.

A korszellemet lelkesen követő streaming szolgáltatók szívesebben dolgoznak nőkkel, mint a hollywoodi stúdiók, és a nagy nevek (Jane Campion, Maggie Gyllenhaal, Sian Heder) mellett azokat a kevésbé ismert arcokat is szárnyuk alá veszik, mint amilyen Josephine Decker. A Miranda July és Sofia Coppola képzeletbeli mátrixából előlépő Decker a kísérleti film és a performansz irányából jutott el idei young adult-regényadaptációjáig. *Az ég a földig ér* (2022) az Apple és az A24 (*Eufória*, *Uncut Gems*, *Moonlight*) bőkezű, kreatív sza-

badsgot garantáló égisze alatt született, Coppola *Felkeverve* című filmjével szinte egy időben.

Decker idáig öt nagyjátékfilmet jegyez, ezek az elsőtől az utolsó felé haladva tendenciózusan mozdulnak el az experimentálisabb formától egy közérthetőbb, műfaji kifejezőmódig, ám a jellegzetesen a művészfilmre koncentrálódó – és Terrence Malicktól Christopher Nolanig

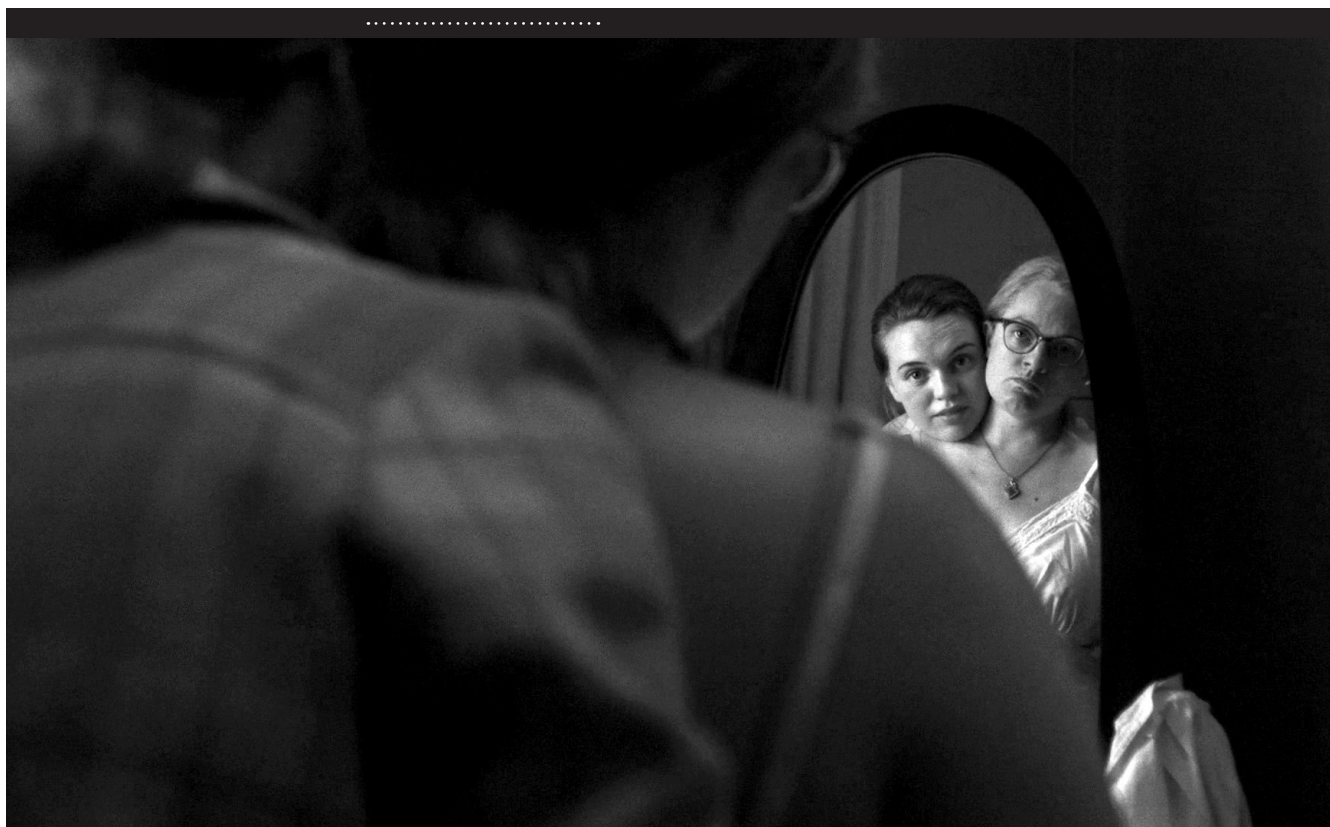
„Abúzus és művészet zavaros határmezsgyéje”
(Shirley – Odessa Young és Elizabeth Moss)

szinte csak férfiak uralta – tudatfilm hatása ilyen-olyan arányban mindvégig jelen van bennük. Az emberi elmében játszó-

dó folyamatok, tudattartalmak, emlékezés, (láz)álmok, fantáziák, képzelgések, kreatív folyamatok megjelenítése és ezek jelöletlen, asszociatív keverése a filmtörténet kezdeteitől érdeklí a mozgókép-készítőket; már a tudatfilm első igazi mérföldköveinél, a szürrealista filmnél, a film noirnál és a Decker által is inspirációs forrásként megjelölt modern művészfilmnél is eltérő arányban keveredtek ezek a hagyományos elbeszélői eszköztárral. A rendező a tömegfilm által elmejátékfilmnek is nevezett formát egyáltalán nem követi, még utolsó, kifejezetten nagyközönségnek szánt filmjében is kizárólag a lelki folyamatok leképezésére, és nem a műfaji hatáskeltés eszközeként használja a tudati folyamatok megjelenítését. Nem véletlen tehát, hogy legfontosabb filmes élményeként a tudatfilm és a női élményvilág kifejezésének tökéletes találkozását jelentő *Personát* nevezi meg.

TUDAT ÉS KÖLTÉSZET

A Decker munkáira jellemző érzelmesség első két filmjében találkozik a legintenzívebben a költészet adta inspirációval. A címében is talányos *Butter on the Latch* (2013) egy brooklyn



performansz-művész zűrés világába, abúzus és művészet zavaros határmezsgyéjére viszi a nézőt. A történet javarészt egy Kaliforniában megrendezett, balkán zenei táborban játszódik, melyet egy erdő közepén tartanak. Az ősi dallamok és primitív szokások, fantázia és örület labirintusaiban két barátnő rivalizál és barátkozik egymással, hipnotikus kötelékük egy velük táborozó férfi megjelenésével alakul szerelmi háromszöggé. A filmet mindössze három stábtag forgatta, Deckeren kívül a kísérleti film felől érkező Ashley Connor operatőr és egy hangmérnök dolgozott rajta, így valahol az experimentális mozi és a performansz szintézisénél állt meg: elliptikus vágás, fragmentált narratíva és dialógusok, zaklatott gyorsmontázsok, lírai képfolyamok, az improvizációra épülő színészi játék, kézikamerás stílus jellemzik. Ugyanakkor határozotlan megfogalmazódik benne

a rendező több fontos témája is, így a női szövetségek törékenysége, az ebből adódó izoláltság élménye, valamint a művészi kifejezés tudatfolyamba építése.

A soron következő, thrillerbe hajló *Thou Wast Mild and Lovely* (2014) hasonló témákon alapul, és a film baljós atmoszféráját végül itt is, mint az első nagyjátékfilmnél, a más tudatállapotban elkövetett bűncselekmény igazolja. Decker ezúttal összes többi filmjétől eltérő környezetben vizsgálja hőseit: mind a sűrű erdő folkos fantasy-hangulatától távol, egy farmon játszódik. Az iszákos apjával élő Sarah megismerkedik a gazdaságukba érkező napszámmal, aki egyedülállónak hazudja magát, és kikezdenek egymással. Mindazt a brutalitást, amit a rendező a többi filmjében csak sugall, itt megtörténtté is teszi. A film a zár-

lat leszámolásán túl is bőven tartogat erőszakot: míg kint a földeken egy tehenet keresnek, Sarah váratlan ötletről vezérelve szájába tömi és leharapja egy béka fejét, a fiú a véres tett láttán pedig azonnal megerőszkolja őt. Ebben a jelenetben is felfedezhető Decker hőseinek és történeteinek állandó vonása, a végletes kiszámíthatatlanság, mely lehet tragikus kiemenetelű (mint ebben a filmben), de viszonylag tét nélküli és szórakoztató is (*Az ég a földig ér*). Az érzékiség és a nyers szexábrázolás a rendező több filmjében is a bűnnel és az erőszakkal kapcsolódik össze, míg máshol (*Shirley*) a női létélmények kifejezése kötődik hozzájuk. A Kickstarteres minimálbüdzsével leforgatott *Thou Wast Mild and Lovely*-t Decker ismét Ashley Connor operatőrrel készítette, az általa megfogalmazott költői, impresszionista képi világ, de a helyszín, a melodramai forma és a film hangulata is Malick stílusát idézi fel.

„Az öngyógyítás egyetlen eszköze”
(*Az ég a földig ér* – Jacques Colimon és Grace Kaufman)



ALKOTÁS ÉS TUDATFOLYAM

Decker legjobban sikerült filmjével elkötelezi magát az alkotói folyamatok tudati tartalmainak megjelenítése mellett. A *Madeline a mélyben* (2018) a tudatábrázolást két irányból is érinti, az alkotói folyamatok, valamint a zavart gyermeki elme felől. A kamasz Madeline háromszög-történetében két anyafigura (szimbolikus gesztus, hogy az őt nevelő nőt a függetlenfilmes ikon Miranda July játssza) között őrlődve egyrészt küzd saját pszichés problémáival, másrészt az általa látogatott kísérleti színjátszó csoport karizmatikus vezetőjének vad elképzeléseit igyekszik minél ihletettebben megvalósítani. A darabot rendező, középkorú Evangeline (Molly Parker) várandóssága utolsó napjaiban járva maga is nehezen igazodik el saját, enyhén zavaros elmeállapotainak útvésztoíben, az ifjú Madeline pedig nehezen tesz különbséget valóság és álom, valós trauma és ösztönök, vágyak között. Ekkoriban Decker még szívesen indította a filmjeit egy-egy epilógusként odavetett rövid színházi performansszal, itt Madeline zavarba ejtő intenzitással jelenít meg egy macskát, (és mint később kiderül, bármilyen lényt). A valóság és rémálom/fantázia határán játszódó jelenetben egyetlen dolog nyilvánvaló csak: hogy a benne szereplő July és a Madeline-t alakító Helena Howard bombasztikus erővel improvizálnak. (Howard a Pig Iron nevű színházi csoportban ismerte meg a rendezőt, és itt debütált filmszínészként.) A film egyes pontokon teret enged többféle értelmezésnek is, és nem csupán a tudattartalmak megjelenítése szintjén vonja be a szürrealitást. Maga a próbált – és a társulat által közösen elképzelt – performansz is bizarr kellekéből, gesztusokból építkezik. Az első két filmmel ellentétben a *Madeline a mélyben* urbánus környezetben játszódik, a városi lét zaklatottsága, zajossága pedig csak fokozza a lány szenvedését. Egyetlen oázist talál: Evangeline apró kertjét. Decker ebben a filmben találta meg a legfontosabb témáihoz és a tudati folyamatok ábrázolásához leginkább passzoló közeget és karaktereket, az urbánus underground színházi élet menedéket is nyújtó, de a végletekig frusztrált és kiismerhetetlen, olykor kegyetlen világát, a benne résztvevők esendőségét, ösztönösségét és perverzioit.

A rendező más munkáiban is felbukkan az alkotói válságba került művész figurája (lásd a klarinétművész Lennie-t), ám ez a filmográfia legkomorabb pontját jelentő *Shirley*-ben teljesedik ki. A hagyományos biopicnek tűnő mozi hősnője a gótikus irodalom kultfigurája, Shirley Jackson, akinek legkiválóbb rémmeséi a félelemben bezárt női elme problémája köré csoportosíthatók, tehát összezsengenek Decker univerzumával, a film mégis a rendező, nem az író világát idézi meg erőteljesebben. Az egzaltált történet szerint a kétes megítélésű, gyenge idegzetű, agorafóbiás, amfetaminfüggő író (Elisabeth Moss) szellemkastélyra emlékeztető házának négy fala között tengeti mindennapjait, amikor sikeres egyetemi professzor férjének egy protezsáltja (és hamvas felesége) átmenetileg az otthonukba költözik. A két nő a Decker filmjeiből ismerős, baljóslatú szövetséget köti, miközben az egyik megírja áhított regényét, másikuk pedig megszül egy gyermeket. Miközben a kettőjük közötti barátság is inkább csak menedéknyújtásra korlátozódik, a férfiak társadalmát a film egysíkúan elnyomónak, hazugnak és üresnek ábrázolja, az ötvenes-hatvanas évekbeli, kertvárosi feleséget az amerikai filmből és irodalomból oly jól ismert fojtogató hangulatával együtt. Szemben a többi filmmel, itt a nagynak és erőteljesnek ábrázolt természet vigasztaló ereje is teljesen eltűnik, már csak a hangkulisszára, egy-egy madárcsicsergésre korlátozódik. Decker pesszimista világképe szerint a valódi kapcsolatra vágyakozó nők és férfiak csak véget nem érő, kegyetlen játszmákra predesztináltak, és az alkotói folyamat az önkifejezés, az önértelmezés és az öngyógyítás egyetlen eszköze.

A legfrissebb alkotás, *Az ég a földig ér* magán viseli ugyan Decker korai munkáinak tudatfilmes gondolkodásmódját, de a korábbi filmekhez képest jóval könnyedebb hangvételű, a történetnek pedig itt épp, hogy kiindulópontja, nem pedig drámai zárata a tragikus esemény. A Jandy Nelson regényéből készült film főhőse, a fiatal klarinétművész Lennie egy erdőszéli, mesebeli házban él hippy nagymamájával és füves nagybátyjával. A család egy váratlan haláleset folytán éppen elveszítette Lennie imádott nővérét, és mivel a két

lány elválaszthatatlan volt, Lennie számára a gyászfeldolgozás súlyos identitásválságot jelent. Az *Az ég a földig ér* hol popos, hol barokkos klipesztétikája, álom- és fantáziaszerű zenés jelenetei a legújabbak közül a Disney-féle *Encanto* vizualitását idézi, és összességében is inkább animációs, mint élőszereplős film benyomását kelti. Decker számára a mozi – legyen az kisköltségvetésű experimentális film vagy a legnagyobb tech cég megrendelésére készült, széles közönségnek szánt tinifilm – lazán értelmezett ösztönmozgató eszköz; a zene, a festészet, a színház (performansz), a költészet mind egyenértékű kifejezőeszköz benne. Minthogy Lennie története a veszteség feldolgozásáról szól, és – szemben a korábbi filmekkel – nem a tragikus végkifejlet felé vezető útról, a film hangvétele inkább a Baz Luhrmann-féle önreflektív szentimentalizmus, mint a misztikus tragikum felé húz. A film központi témája a személyiség válsága és a gyász folyamat pszichológiája, és Decker azzal együtt, hogy célközönségét egy pillanatra sem veszíti szem elől, szabályos felnövéstörténetet mesél, a két személyiség, Lennie és nővére összeolvadásáról, kényszerű elválásáról szól, az ehhez kapcsolódó tudati folyamatok (például a művészi önkifejezés blokkja) ábrázolásával. Vagyis a legszélesebb célcsoportnak – nők, tinik, családok – is tudatfilmet készít.

Decker kifejezetten a női elme zaklatott tartalmait, intenzív belső világát, a nők közötti kapcsolatok feszültségeit ábrázolja. Tünékeny világában a meseszerű a rémálommal keveredik, a népszerűbb zsánerek irányába tett kirándulásai pedig azt igazolják, hogy a függetlenfilmes attitűd és az általa alkalmazott kísérletifilmes eszköztár bárhol bevethető a műfaji hatáskeltes felerősítése és a tudatfilmes gondolkodásmód lecsendesítése mellett. Legkiforrottabb munkái azok, ahol az alkotói és pszichés folyamat ábrázolása uralja a történetet.

AZ ÉG A FÖLDIG ÉR (The Sky is Everywhere) – amerikai, 2022. Rendezte: **Josephine Decker**. Írta: **Jandy Nelson** saját regényéből. Kép: **Ava Berkofsky**. Zene: **Caroline Shaw**. Szereplők: **Grace Kaufman** (Lennie), **Cherry Jones** (Gram), **Jacques Colimon** (Joe), **Jason Segel** (Walker), **Yoo Jo-young** (Sarah). Gyártó: **A24**. Forgalmazó: **Apple Tv**. *Feliratos*. 103 perc.



jártak az orosz megszállással, a körzeti kormányhivatalban, a helyi kiskirály asszisztenseként dolgozó nő méregdrága bundában parádézik, sofőr szállítja mindenhová, így jelenik meg a városzéli óvóhelyen is, hogy kihozza onnan az anyját, aki azonban nem kér a fényűzésből. Hogy mi a konfliktusuk forrása, nem derül ki, ahogy egyetlen történet-szál sem zárul le a filmben – mintha Loznycica ezzel is azt akarná jelezni, hogy nincsenek fix értelmezési pontok, minden képlékeny és átmeneti. Csak az erő és a mesterségesen felkorlátozott gyűlölet érvényes, amit egy hosszan kitartott lincselésjelenet is megrázóan illusztrál.

Hogy pontosan hová vezet a totális háború, azt az elsőfilmes Valentyin Vaszjanovics 2019-es *Atlantisa* mutatja be. A történet az orosz-ukrán háború elképzelt vége után, 2025-ben játszódik, de amit látunk, az nem disztópia, hanem a jellenné vált, a mostani ukrainai pusztításra

„Minden képlékeny és átmeneti”

(Valentyin Vaszjanovics: *Atlantisz*)

mukra a háború még nem fejeződött be. Állandó készültségben élnek, munka után egyenruhát húznak, és a lőtérrel gyakorlatoznak. Ivánt végül felemészti a traumái, és beleveti magát egy olvasztókemencébe. A gyárat a külföldi tulajdonos átszervezésre hivatkozva bezárja, az életcél nélkül vegetáló Szergej pedig jobb híján vizet kezd el szállítani a háború által letartoztatott senkiföldjére. Így találkozik a régész végzettségű Kátyával, aki önkéntes munkában tömegsírokat tár fel.

A férfi később kap egy külföldi állásajánlatot. Papíron semmi nem szól amellett, hogy maradjon, a Donyec-medence élhetetlenné vált, a vizek megmérgezve, a gyárak lerombolva, a földben aknák tízezrei lapulnak. Szergej úgy érzi, ha elmegy, akkor hiába volt minden áldozat,

kísértetiesen hasonlító poszt-apokalipszis. A főhős, Szergej megjárta a frontot, bajtársával, Ivánnal most egy donyeci kohóban dolgoznak, de szá-

de talán nemcsak emiatt dönt úgy, hogy csatlakozik Kátyához – és nem is kizárólag a női iránti vonzalmából. A traumái feldolgozásához szüksége van arra, hogy szembesítse magát a háború pusztításával – és benne a saját szerepével –, és segítsen a temetetlen múlt feltárásában.

A donbasszi háborút megjárta Andrej Rimaruk gyakorlatilag önmagát alakítja, és partnere, Ludmila Bileka is ott volt a fronton rohammentősként, de a hitelességért nemcsak az amatőr színészek szavatolnak, hanem az a szenvtelenség is, amellyel Vaszjanovics statikus kamerája a felperzselt földről és a sártengerek mélyéről tudósít. A tömegsírokból előkerülő, megcsonkított, megkínzott és meggyalázott testek tárgyilagos leltározása ugyanis mindent elmond a háború valóságáról – nem számít, ki kezdte, a vége mindig ugyanaz.

Az *Atlantisz* és a *Rossz utak* elérhető az HBO Maxon.

AZ OROSZ-UKRÁN HÁBORÚ FILMDOKUMENTUMAI

Apokalipszis akkor és most

BENKE ATTILA

A JELENLEGI OROSZ-UKRÁN HÁBORÚ MÁR LEGALÁBB EGY ÉVTIZEDE ÉRETT, MINT ARRÓL A VERZIÓ ADOMÁNYGYŰJTÉSE KERETÉBEN MEGTEKINTHETŐ DOKUMENTUMFILMEK TANÚSKODNAK.

A 2022. február 24-én kitört orosz-ukrán háború sokaknak a második világháborút juttatta az eszébe nemcsak azért, mert Vlagyimir Putyin az atomfegyverek bevetésével fenyegeti az Oroszországot szankcionáló nyugati világot, hanem mert a rakétatámadások miatt rommá vált iskolák, kórházak, a menekülő és meggyilkolt civilek képei a hitleri ámokfutást és a sztálini „felszabadítás”-t (megtorlást) idézik. Persze már a 2013 végén kirobbant kijevi, véres összecsapásokba torkollott Európa-párti forradalom, a Krím-félsziget orosz elfoglalása, valamint az orosz szeparatista bábállamok, a Donyecki és a Luhanszki Népköztársaságok kikiáltása (2014) óta kisebb-nagyobb megszakításokkal ropognak a fegyverek Kelet-Ukrajnában. Ezeket a tragikus eseményeket Szergej Loznyica ukrán rendező műveitől (*Maidan*, 2014, *Donyeci történet*, 2018) magyar alkotók, Csarnai Attila (*Meghalni Ukrajnáért*, 2016) és Csujja László (*Kilenc hónap*

háború, 2018) műveiig számos film dokumentálta. A budapesti Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál szervezői az új háború okán, az ukrán rendezők megsegítésére szervezett adománygyűjtés keretében március 21. és 31. között hat, 2022 előtt készült dokumentumfilmet tettek csomagban kölcsonőzhetőkké, amelyek együtt rajzolják ki, hogyan jutottunk el a mostani kelet-európai pokolhoz.

HÁBORÚS HÁTORSZÁG

A 8-as akna (2011), az *Ukrán seriffek* (2015) és *A Föld oly kék, mint egy narancs* (2020) a háború előtti és közbeni hátországra koncentrálnak. Roman Bondarczuk *Ukrán seriffekje* Emir Kusturica filmjeit és Howard Hawks klasszikus westernjét, a *Rio Bravót* (1959) idézi. A Krím-félsziget közelében fekvő kis faluban, Sztara Zburjevka-ban a polgármester két megbízható és határozott férfit nevez ki rendfenntartóknak, akik komi-

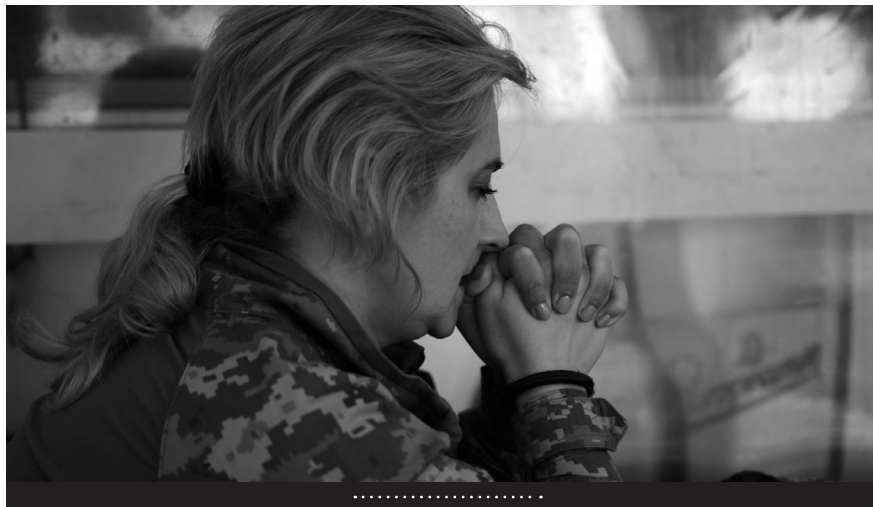
Roman Bondarczuk: **Ukrán seriffek**

kus helyzetekbe kerülnek, például egy kutyahúst evő naplopót kell rendre utasítaniuk. Ám a *Rio Bravó*val ellentétben az *Ukrán seriffeknek* nem lehet pozitív a végkifejlete, mivel kitör a kelet-ukrajnai háború, amivel szemben a falu rendfenntartói már tehetetlenek. „Ha meghalok, ki eteti a gyerekeim?” – teszi fel kétségbeesetten a kérdést az egyik behívott férfi a katonai sorozás hírére. A *Rio Bravo* hősét játszó John Wayne éppen családja és filmes szerződése miatt nem vonulhatott be a seregbe a második világháború idején, ám neki filmsztárként és több ezer kilométerre a fegyveres konfliktustól volt választása. Az *Ukrán seriffekben* szinte Sztara Zburjevka lakóinak küszöbén állt a háború, ők nem válogathattak.

A Föld oly kék...-ben a Donyec-mendencében élő családnak közvetlenül az otthona mellett robbantak a bombák. „A csend olykor maga is bűncselekmény lehet” – mondta Irina Csilik rendező a Verzió filmjei nézőinek küldött videóüzenetében, és műve hőse, az operatőrnek tanuló Miroszlava nem is marad csendben. Az önreflexív filmben a lány édesanyja, Hanna és testvérei közreműködésével maga is dokumentumfilmet készít a háborúról, amellyel egyrészt segít feldolgozni a bombázások idején elszünetelt traumákat (például a pincében nyomorgást), másrészt bemutatja a háborút a város „poszt-apokaliptikus” állapotán keresztül. „A háború üresség. Ha közelebbről nézzük, biztosra vehető, hogy üresség. Minden barátod elmegy. A város üres.” – ecseteli Miroszlava, és fel is tárul a pusztítás a légnyomástól betört ablakoktól a kihalt tereken át az élet természetes részévé vált katonai ellenőrzőpontokig. *A Föld oly kék...*-ben tehát nem pusztán a fegyveres összecsapás a borzalmas, hanem az is, hogy már semmi sem lehet olyan, mint régen, béke idején: a halottak és a városból elmenekült emberek soha nem térnek vissza.

Marianna Kaat *A 8-as aknája* még a 2000-es évek végén készült a donyeci Sznyizsnyében az illegális szénbányászatról. Mivel édesanyja részeges, nem törődik gyermekeivel, a 15 éves Jura tartja el a veszélyes munkával, tanulmányai és álmai rovására kiskorú hűgát, Juliát és depresszióra hajlamos, már felnőtt nővérét, Ulját. A kényszerű felnőtté válási drámában már említik a környéket ellenőrző paramilitáris szer-





vezeteket, amelyektől Jura tart, szóba kerül több jelenetben Ukrajna NATO-csatlakozása, amit a filmben megszólalók különböző okokból elleneznek (Putyin egyik mostani fő célja is ennek a megakadályozása), és a cselekmény végén a főhős kamaszfiú azzal döbben meg a mai nézőt, hogy jelentkezni akar a hadseregbe. „Új élet vár a hadsereg után” – mondja Jura, ám bennünk 2022-ben felmerülhet a kétely, hiszen rengeteg fiatal ember veszíti életét az aktuális harcokban. Egyáltalán Jura él-e még? Vagy álmait a nyomor, őt magát pedig Putyin agressziója ölte meg húszas éveit közepén?

HÁBORÚBÓL HÁBORÚBA

Az *Euromaidan*. *Nyers vágás* (2014) és a *Semmi sem mutatja* (2017) a 2013 óta tomboló erőszak sűrűjébe viszik a nézőt, míg az *Örökké esni fog* (2020) a szíriai és a kelet-ukrajnai háborút állítja párhuzamba. Az *Euromaidan* bátor, fiatal filmesek által felvett anyagokból áll, amelyeket úgy vágtak össze fejezetekre tagolva, hogy időrendben bemutassák, hogyan változott a Putyin-párti, azóta hazaárulás vádjával távollétében elítélt, Oroszországba menekült elnök, Viktor Janukovics elleni tüntetés véres forradalommal. Amellett, hogy az egyes epizódok dokumentálják a Kijev főtéren, a Majdanon zajló, a kelet-ukrajnai háború felé mutató eseményeket, számos társadalmi-történelmi problémát is felvázolnak, amelyek miatt Ukrajna az orosz diktátor kiszolgáltatottja. Az egyik közeli faluban, a tüntetőkkel kontrasztban készített riport szerint riasztóan sokan támogatták Janukovicsot. A

Alina Gorlova:

Semmi sem mutatja

kommunista emlékműveket nálunk már a 90-es évek elején szoborparkba vitték, a forradalmárok Kijevben 2013 végén még köztéren álló Lenin-szobrot döntenek le, vágnak darabokra és visznek haza belőle szuveníreket, mint 1956-ban a Sztálin-szobor kiiktatása után a magyar szabadságharcosok. Volt-e valódi rendszerváltás Ukrajnában? Ez a kérdés merülhet fel a nézőben, és bár a válasz nem egyszerű, de a Janukovics pártját fogók és a lencsevégre kapott, Lenin-szobrot sirató idős férfi is demonstrálják, hogy az „Orosz Birodalom” árnya még 2013–2014-ben is az országra vetült. Az *Euromaidan* elején egy középületben összezsúfoltan alvó civilek képe pedig kísértetiesen vetíti előre a „má”-t, amikor a februárban kitört háborúban ostromlott kijeviek például a metróállomásokon vészelték át a rakétatámadásokat.

A kijevi humanitárius akciókban jelenleg is részt vesz Alina Gorlova, akinek két megrázó filmje, a *Semmi sem mutatja* és az *Örökké esni fog* más-más oldalról, de a háború az egyén életére, sőt lelkére gyakorolt, romboló hatását elemzi. Előbbi főhőse Okszana, egy középkorú, frontot megjárt, leszerelt őrnagy, aki poszttraumás stressz szindrómában szenved, ami a háborús veteránok jellemző lelki betegsége. Gorlova ugyan nem forgatott a háborúban, de annak pokla feltárul Okszana megrendült beszámolóit és PTSD-je egyik tünete révén. A veterán ugyanis rettenetesen fél a metróktól, az érkező szerelvény éles zajától és az abból kituduló tömegetől, szabályosan rosszul is lesz, amikor az egyik jelenetben elkíséri a föld alá a kamera. Az nem derül ki, hogy pon-

tosan miért alakult ki „metrófóbiája”, de a főhős nő fiatal férfiak összeégett, beazonosíthatatlan tetemeiről és a bombázásokról szóló történetei arra engednek következtetni, hogy a szerelvény és az embertömeg együttesen a támadásokat, a fegyverek és harckocsik pokolian éles zaját idézhetik fel Okszanában. Az össze-tört, a frontra vonulás ellen tiltakozó és a bevonult, még lelkes fiatalok életét féltő veterán maga az élő háborúellenes üzenet, ami az aktuális konfliktus mindkét felének, illetve minden, emberéleteket egy tollvonással, egy parancsral megsemmisítő vezetőnek szól.

Az *Örökké esni fog* eredeti címe, a „This Rain Will Never Stop” a Creedence Clearwater Revival nevű amerikai rockegyüttes vietnami háborúellenes számára, a „Who’ll Stop the Rain”-re („Ki állítja el az esőt?”) utal. Hőse a fiatal kurd Andrij, aki a szíriai polgárháború elől menekült családjával egy részével Nyugatra, illetve ő maga Luhanszkban telepedett le, csatlakozott az ukrán Vörös Kereszthez, hogy segítsen a hozzá hasonlókon. Az eső nemcsak áradást okoz Szíriában, ami megnehezíti az egyik epizódban oda visszatérő főhős munkáját, hanem ugyanúgy a soha véget nem érő háború metaforája, mint a klasszikus amerikai slágerben, hiszen Andrij és rokonai éppen a szíriai konfliktus miatt hagyták el otthonukat, ezért szóródott szét a család, ám 2014-től kisebb-nagyobb megszakításokkal újfent a közelükben ropognak a fegyverek. A szíriai polgárháború és az ukrajnai háború párhuzamba állítása pedig azt is a néző eszébe juttathatja, hogy Putyin Szíriában is beavatkozott, mégpedig az elnyomó kormányerők oldalán. Alina Gorlova művészi vágással, pergő montázsszekvenciában állítja egymás mellé a film végén a nyugati, németországi LGBTQ-felvonulás felszabadult, békés tömegének és a keleti, fenyegetően vonuló katonák képeit, majd ezeket felgyorsítva keveri össze szinte absztrakt filmetüddé. Egyszerre gyönyörű és félelmetes vízió ez arról, hogy ha nem állítja meg valahogyan az emberiség azt a bizonyos, mindent és mindenkit elmosó „esőt”, ami Szíriát és Ukrajnát egyaránt „áztatja”, akkor egy idő után már nem lesz békés Nyugat sem, ahová az Andrijhoz hasonló fiatalok az új élet reményében menekülhetnek. •

BERLIN

Művészet a terítéken

CSÁKVÁRI GÉZA

A POSZT-COVID KÉSZÜLTÉG MIATT SZIGORÚ SZABÁLYOK SZERINT MEGTARTOTT FESZTIVÁL INKÁBB A FILMMŰVÉSZETNEK MINT A VÖRÖSSZŐNYEGNEK KEDVEZETT.

A műsorváltozás jogát fenntartjuk” – áll emberemlékezet óta a legimpozásabb műsor-plakátokon is, alul, a kisbetűsben. Ezt a köztételt két évvel ezelőttig – a mindenkori szervezőn kívül – senki sem vette igazán komolyan. Nem úgy, mint most, amikor a koronavírus ötödik hullámával úszva Németország minden magára adó kulturális intézménye feltételes módban tervezett, reménybeli közönségét nagybetűkkel emlékeztetve az aktuális járványügyi szabályokra. Sőt, 2022 első negyedében egyáltalán nem volt biztos, hogy amit megszervezték, azt meg is tudják rendezni, számos németországi rendezvényt az utolsó pillanatban lemondtak. A 72. Berlinale volt az, mellyel példát akartak mutatni, ez pedig a nyitógálán is kiderült, amikor az eseményre kirendelt politi-

kusok a harcról beszéltek – konkrétan a covidal szembeni küzdelemről, ha valakinek esetleg más jutna az eszébe.

Mindezek ellenére a Berlinale sorsát igencsak átírta a koronavírus, teljesen átformálta a 2019-ben még nagyszabású és életteli eseményt. Ma már nyoma sincs a régi karneváli hangulatnak, az amerikai világsztároknak, a tömegnek, a lökdösődéssel súlyosbított közelharcnak a vetítőterem előtt és a hajnali kelésnek és sorbanállásnak a jegyekért – mindez immár a múlté. A jelen Berlináléja olyan volt, mintha csak cianóztak volna. A több száz fős termekben mindössze egy-két tucat ember ült, cserébe kényelmesen: mellettünk senki nem jegyzetelt a mobil fénye mellett, az előttünk ülő néző sem takarta ki a filmvásznat. Az interjúk zömét a filmesek a járványveszélyre hivatkozva Zoomon keresztül

Carla Simon:
Alcarràs
(Xenia Roset)

adták, így számos olyan kolléga volt, aki otthonról tudósított: megnézte a laptopján a filmet (melyeknél ezt a jogtulajdonos engedélyezte) és digitális interjúk formájában tudta le a Berlinalét. Ám ez a foghíjas jelenlét nem véletlen: ha testi valónkban is szerettünk volna ott lenni a fesztiválon, akkor fel kellett mutatni három nyugati Covid-oltást, a napi antigén tesztet és elviselni, hogy oda ülünk a teremben, ahová a gép sorolta a széket, mindezt természetesen FFP2-es maszkban, a vele járó oxigénhiánnyal. Egyszóval, a 72. Berlinale csak nyomokban hasonlított a megszokott formájára – meglehet, hogy a hagyományos fesztiválokat hosszú időre el kell felejtenünk. Mindezek ellenére állítjuk, hogy érdemes volt megrendezni a Berlinalét és személyesen részt venni rajta, még akkor is, ha a programján érezhető volt a pandémia hatása. Például nem voltak nagy amerikai stúdiófilmek (a Netflix is csak gyorsan romló árut küldött: Nikolaj Coster-Waldau főszereplésével készült *A jég ellen* volt a program mélypontja), így visszaszerelte az egyeduralmat a szerzői és a világfilm, a versenyben csupán egyetlen kommerszebb alkotás került be – igaz, hazai színekben. illetve, ha már így alakult, hogy a nagy fesztiválok a járvány miatt „elsétáltak” a megszokott időpontjaikról vagy egyszerűen elmaradtak, kissé kiegyenlítődött a mezőny – vagy éppenséggel csökkent Cannes előnye. Olyan rendezők is odaadták a filmjüket berlinieknek, akik korábban ezt nem

nagyon tették meg, mint például Claire Denis vagy Ulrich Seidl. A legnagyobb erénye a mustrának az volt, nem kellett túl sokat variálni a különböző szekciók között, a verseny kellőképpen izgalmas volt, így csak akkor kellett a mellékszekciókból (Panoráma és Fórum) válogatni, ha egy általunk kedvelt alkotó valamilyen okból kísérletezőbb művel érkezett. A zsűri elnöke idén M. Night Shyamalan volt, a grémium kissé meglepő döntéseket hozott, ám ilyen apróságokon nem érdemes fennakadni.

Az Arany Medve díjas alkotás, a Carla Simón rendezte *Alcarràs* családi dráma és társadalomkritika elegye. A történet középpontjában álló Sole család





nemzedékek óta él a gyümölcs-termesztésből, virágzó barackli-
getük azonban veszélybe került:
a termőföld tulajdonosa haladni
szeretne a korrallal és kivágná a
fákat, hogy helyükön napelem-
mezőket hozzon létre. Ezt nem nézik jó
szemmel a termelők, hiszen hagyomá-
nyaik és megélhetésük a tét, de nem
igazán tudnak mit tenni, mert a nagy-
papa-generáció nem szerződött, annak
idején, csak egy kézfogással egyeztek
meg arról, hogy meddig „bérlik” a föl-
det. Carla Simón rendező biztos kézzel
építkezik a művében. Miközben bemu-
tatja a családot és annak tagjait, folya-
matosan bomlanak ki a bizonytalanná
vált jövő miatt érzett feszültségek, így
a mű képes egy igazi, közös európai
problémára rámutatni, a helyi minőség
és a globalizációs tömegárú ellentété-
re, testközelbe hozva a fenyegető em-
beri katasztrófa legapróbb részleteit.

A legjobb rendezésért járó Ezüst
Medvét is rendezőné. Claire Denis kap-
ta a *Penge mindkét éle* (*Avec amour et
acharnement / Both Sides of the Blade*)
felfokozott emóciókkal teli drámájáért.
Egy igencsak labilis nő, Sara (Juliette
Binoche) és naiv párja, Jean (Vincent
Lindon) mindent elsöprő szerelmét
ismerhetjük meg. Pontosabban fogal-

Claire Denis:
**A penge mindkét
oldala**
(Vincent Lindon és
Juliette Binoche)

csapdában találja magát, mivel sérült
személyisége lévén mindent akar: a
két férfit egyszerre – és mégsem. Így
a tragédia elkerülhetetlen. A színészi
játék – mint Claire Denis-nél mindig –
makulátlan, azt azonban nehéz eldön-
teni, hogy Sara karakterének illogikus
és sokszor felfoghatatlan döntései mi-
att érezzük olykor hiteltelennek és tét-
nélkülinek a látottakat, vagy tulajdon-
képpen a néző zavarba hozása volt-e
az alkotó célja. Mindazonáltal Claire
Denis rendezői díja mintha nem annyira
idei filmjének, mint inkább az élet-
műnek szólt volna. Ez fokozottan igaz
A regényíró és a filmje (*The Novelist's
Film*) esetében: Hong Sangsoo leg-
újabb műve pontosan olyan, mint a
korábbiak: lassú és sokat beszélnek
benne, de ennek ellenére szerethető.
Jelen esetben egy sikeres író áll a
középpontban, aki sérelmezi, hogy a
filmrendező nem forgatta le a könyvé-
ből a filmet, amit megígért. Így, amikor
az író összetalálkozik a színésznő-
vel, rábeszéli, hogy forgasson vele. Aki

mazva, egészen addig, míg a múltból fel nem tű-
nik egy bizonyos François (Grégoire Colin), aki a fér-
finak munkát ajánl, a nő-
nek pedig a testét. Sara

látott már filmet a koreai mestertől,
pontosan el tudja képzelni a formát és
az atmoszférát. Ez azonban most csak
kevésbé sikeres önisméltás és a zsűri
nagydíja pedig túlzott udvariasság.

A svájci Michael Koch filmje (*Drii Win-
ter / A Piece of Sky*) generált Claire De-
nis filmjéhez hasonló vitákat – igaz,
csak elismerő oklevelet kapott. A
protagonista Anna (Michèle Brand), a
falusi postáslány és egyben kocsmáros
egyedül neveli a gyermekét és férfit keres
magának. Az alpesi faluban összejön
Marcóval (Simon Wisler) a síkvidékről
érkezett robosztus béressel és úgy tű-
nik, minden a legnagyobb rendben, ám
az esküvő után nem sokkal baljós jelek
jelentkeznek a férfinál és kiderül, hogy
agytmora van. Anna a biztos boldog-
ságból a legmélyebb kétségbeesésbe
zuhan, és ehhez a rendező megtalálta
a tökéletes formát, hogy a lehető legin-
kább felzaklassa a film a nézőt. Ahogy
haladunk előre a játékidőben, úgy vál-
nak a jelenetek egyre ridegebbé és
érzelemmentessé. Miközben tulajdon-
képpen egy ember haldoklásának a
fázisait kellene átélnünk. Közhangosan
hangzik, hogy valaki újfent arról készít
filmet, hogy a betegség milyen tragikus
következményekkel járhat, ám Michael



Koch igyekszik a lehető legízlesebb módon elkerülni a hatásvadászatot és inkább az emberi önzés természetrajzára összpontosítja figyelmét, háttérben az Alpok egyszerre lenyűgöző és klausztrófób képeivel.

Nem ez volt az egyetlen alkotás, mely a család intézményének gyakori diszfunkcionalitását igyekezett megmutatni. A francia Ursula Meier rendezése, *A vonal (The ligne)* volt a Berlinale legígéretesebben induló műve: Margaret (Stéphanie Blanchoud) verekszik az anyjával (Valeria Bruni Tedeschi) és mostoha apjával. Csattannak a pofonok, lenyűgöző lassításokban látszik a felszínre törő állati agresszió – kár, hogy a főcím után a film nem képes megtartani ezt a stilizációt. A verekedés miatt a hatóság távolságtartó végzést hoz Margaret ellen, amit ő nem igazán akar betartani. Miközben eleinte szinte biztosak vagyunk abban, hogy a Margaret a „rettenetes gyerek”, lassan kiderül, hogy az anyja „rettentes szülő”, akit mindazonáltal nagyon szeretnek a gyerekei, így végül is nem elérhetetlen a családi béke, de ahogy Truffaut fogalmazott a *Les films de ma vie* című könyvében: nagyon sokat kell küzdeni a megoldásért – mind a vásznon, mind a nézőtérén.

A veterán német direktor, Andreas Dresen legújabb munkája volt a kakukktojás a versenyprogramban. Egyrészt a *Rabiye Kurnaz vs. George W. Bush* volt az egyetlen kommersz produkció a versenyprogramban, illetve, hogy két elismerést is kapott: a legjobb főszerep és a legjobb forgatókönyv kategóriában. A mű „igaz történetet” dolgoz fel – (túl) sokszor látjuk ezt a csalóka védjegyet álomgyári filmek elején. Rabiye Kurnaz (Meltem Kaptan) példás bevándorló török családanya, akinek nincs más dolga, minthogy a fiait nevelje és furikázzon a Mercedesével. Éppen ezért meglepő fordulat, hogy a mű azzal kezdődik, hogy egyik fia, Murat egyszer csak bejelentés nélkül elutazik Brémából a Közel-Keletre, hogy tanulmányozza a Koránt. Mikor azt gondolnánk, hogy ez afféle radikalizálódási történet lesz, melyet már sokszor láttunk, jön a fordulat: az anyuka lesz a történet intrikusa. Kap egy levelet, melyben közlik vele, hogy a fia Guantanamo-ban van. Mivel akkor ő még nem tudja pontosan, hogy ez mivel jár, beszél az emberjogi ügyekre szakosodott Bernhard Docke ügyvédhez (Alexander Scheer), aki belekezd a végtelenül hosszú folyamatba, hogy visszaszerezze a családjának Muratot. Docke nyilván a jogi folyamatok motorja, de Dresen azt sugallja,

Ulrich Seidl:
Rimini
(Michael Thomas)

hogy Rabiye Kurnaz lehengerlő személyisége is kellett a sikerhez. A téma roppant érdekes, de a rendező igyekezett „üzenetét” a lehető legérthetőbben szájba rágni, így ez lett a verseny legkommerszebb darabja. Persze, jópofa, ha egy fajsúlyos témát komédiába csomagolunk be, de azért egy kicsit túl sokszor sütik el a viccet, hogy Rabiye Kurnaz nagyon török, így mindent borzasztó édesen eszik vagy iszik, ennek megfelelően kövér és igazából az életben csak a piaci alkudozás izgatja. Dagályos giccshangulatból sincs kevés a műben, ezeket, mintha csak Hollywoodról klónozták volna. Ám arról sokkal kevesebb szó esik, hogy miért is volt fontos, hogy Rabiye Kurnaz kiállt fia mellett az Egyesült Államokban is, sőt az ügyvéd még Donald Trumpot is beperelte nevében. A film erőssége Docke figurája, aki azért fontos pillanatokban csak kimondja a lényeg: annak idején a vörös-zöld német kormány semmit sem tett az ügy megoldásáért, Joschka Fischer, az akkori német külügyminiszter pedig dilettánsnak bizonyult. Érdekesség, hogy a filmet, annak eklektikussága miatt a német és a nemzetközi kritika ki nem állhatta, de Andreas Dresen szerencséje, hogy egy B-kategóriás hollywoodi filmes volt a

CSEH FILMKARNEVÁL 2022

Go West!

GERENCSÉR PÉTER

A LEGÚJABB CSEH FILMEKET A NŐK TÁRSADALMI SZEREPÉNEK ÚJRAGONDOLÁSA MELLETT LÁTHATÓAN A NYUGATRÓL IMPORTÁLT NÉZŐPONTOK ÉS FORMÁK MEGHONOSÍTÁSA VEZÉRLI.

Az idén tizedik alkalommal február 23–27. között megtartott budapesti Cseh Filmkarnevált beárnyékolta az orosz latorállam Ukrajna elleni inváziója, a háború azonban át is értelmezte a filmek eredeti összefüggéseit. Különösen érvényes ez a fesztivál nyitófilmjére, a szakma fortélyait Věra Chytilová-tól elleső Michal Nohejl első nagyjátékfilmjére, a beszédes című *Megszállásra* (2021), amely Csehszlovákia 1968-as szovjet lerohanása utáni időszakába visz, melyet az Orwelli nyelv éppúgy „normalizációnak” eufemizált, ahogy a jelenleg zajló háborút „békefenntartásnak”.

Nohejl szatírája a cseh történelmi filmen belül szubzsánerré composódó '68-as filmet (*Kuckók; Olthatatlan; Én, Olga Hepnarová; Jan Palach; Dubček; Havel*) a kamaradarab szűk, klausztrófó tereivel és a *mise en abîme* tükrös struktúrájával, jelesül a „színház a színházban” technikájával ötvözte. A végig színházban, annak büféjében és pincéjében játszódó történet szerint a filmbeli színészek Julius Fučík (nem az ezen a néven ismert zeneszerzőről, hanem az 1943-ban a náci által kivégzett ellenállóról van szó) *Riport az akasztófa tövéből* című művének dramatizált változatát adják elő. Am az előadás utáni ártatlan poharazgatás a színpadi játékot hirtelen véresen komolyra fordítja, megeleveníti. A német megszállás fikciója a szovjet megszállás valóságává válik, amikor egy alkoholmámorban úszó, agresszív orosz parancsnok betéved az épületbe, hogy – s lám, a történelem megint ismétli magát – benzínért vodkát kunyeráljon. A fikció és a valóság felcserélődése akkor lesz Baudrillard-

ral szólva „hiperreális”, amikor a korábban a sztanyiszlavszkiji beleélésről diskuráló színészek bosszút állnak az eszméletvesztésig lerészegedő, ezért nem is feltétlen beszámítható katonán. A pincében azzal tévesztik meg, hogy színházi ruhába öltözve a náci terror álarcában bántalmazzák őt, a komoly játék eztán megannyi fordulatot tartogat.

A meghunyászkodás és az önfeláldozás permanens szerepcseréjére épülő film a nyílt és a sunyi ellenállástól az antihősiességig zongorázza végig a megszállás során tanúsítható magatartásformákat, melyek Hašek *Švejkjé*től Škvoreckýn át (*Gyávák*) Menzelig (*Szigorúan ellenőrzött vonatok*) mélyen beépültek a cseh nemzettudatba. Ezt az önvizsgálatot a színházi heroizmusról dolgozatot írni szándékozó diáklány, Milada indítja el, és a filmbeli rendező Jindřich azon tételmondata emeli politikai allegóriává, miszerint „A mi nemzeti kincsünk a gyávaság”. A kérdésfelvetés ugyan belesimul a kisember viviszekciójának széles cseh hagyományába, formailag azonban Nohejl háromféleképpen is meghaladja a szokásos filmes ábrázolásmódokat. Nem követi a cseh retrófilmek drámai-atlan narratíváját, a gyakori fordulatok mellett jól elkülöníthető módon színházi felvonásokra tagolódik. Másrészt a cseh filmekben normává emelt, a lefojtott kor szürkeségét idéző fakó tónus helyett kifejezett harsány színeket használ, a képek David Lynch misztikus alvilágára emlékeztetnek. Végül a zenehasználat is mellőzi a megszokott nosztalgikus, korfestő dalokat, Nohejl anakronisztikus módon impulzív kortárs zenével dolgozik.

A *Megszállás* mellett a karnevál másik filmje, Bohdan Sláma fekete-fehérben forgatott *Árnyékba borult vidék* (2020) című drámája is mutatja: a 2010-es évekre – nem függetlenül a politikai trendfordulóktól – a kortárs cseh film vezető műfajává a történelmi film vált, noha korábban ez a műfaj, különösen a lengyel és magyar filmhez képest, alulreprezentált volt. A múlt iránti megnövekedett érdeklődés lakmusz-papírja, hogy az a Sláma, aki Svěrák és Hřebejk mellett a bársonyos rendezők talán harmadik legjelentősebb képviselője, kortárs témák után most először nyúlt a nagy történelem kérdéséhez pályája során.

Sőt, rögvest filmeposzi magasságokba tör, nem is elsősorban a terjedelem (a film 135 perces), hanem a grandiózus történelmi tabló miatt, melyből eddigi életművével szemben kigyomlál minden humort és iróniát. Magyar iker-testvérehez, Török Ferenc *1945* (2017) című drámájához hasonlóan Sláma a nemzeti szembenzés filmjét alkotta meg. A kisemberek áldozatként való felfogását kérdőjelezi meg, és a történelmi önvizsgálat azon tradíciójához csatlakozik, mely a '60-as évekbeli „olvadás” során bújt elő a cseh (szlovák) jég alól, és amelynek kényszerűen derékbe tört trendjét a 2010-es években Juraj Herz újította fel a *Habermannal* (2010), majd mások folytatták (*A tanítónő; Öregfiúk; Fesztett madár*). Az *Árnyékba borult vidék* és a *Habermann* az önkritikán kívül abban is szorosan kapcsolódik egymáshoz, hogy mindkettő a Szudétavidék el- és visszacsatolását, valamint az ún. *odsunt* (a csehországi németek 1945-6. évi kitelepítését) helyezi a középpontjába. Sláma epizodikus, enigmákkal teli dolgozata azonban szélesebb időbeli horizontot ölel fel, 1920-tól egészen 1952-ig követi egy határ menti kis falu családjainak sorsát. Krónikaszerűen ragadja meg a multietnikus, német, cseh és zsidó lakosság egymással szembeni kijátszásának kataklizmáit, a falu Csehszlovákiához csatolásától a náci megszálláson és a kölcsönös (zsidó és német) deportálásokon át a „felszabadulásig” és a sztálinizmusig. A cseh- és a németpárti tábor a magyar színész, Kassai Csongor által alakított Jozef Pacht, illetve Karel Veber köré gyűl, akik a változó politikai széljárásoknak megfelelően lesznek bűnösök vagy áldozatok. A film ugyan

az ellenállás és a kollaborálás ezerszer lerágott témáját járja körül, de radikális abban, hogy a kollektív tragédiákat nem külső erőiben, hanem hazai átlagpolgárokban keresi, akiknek nem ad semmi-féle felmentést. A cseh hagyománnyal folytatott párbeszéd érdekében Sláma kulturális utalásokkal tűzdeltte tele a filmet, mint amilyen a kerekesszék (*Švejtk* – a rendező következő filmje épp *Švejtk*-adaptáció lesz), a marionettszínház (Skupa), a süket zsidó öregasszony (*Úzlet a korzón*), a tyúkok a varrógépen (*Intim megvilágításban*), a táncosok tükröződése a kocsmában (*O skleničku víc! Egy pohár is sok*), az évkönyvszerűség (*Jó földijeim*).

Csak szőrmentén a cseh, inkább a nyugati közönséget szólítja meg Michaela Pavlátová *Napocskám, Maad* (2021) című egész estés animációja, amely a nyugati világból érkező (cseh) Helenának az afgán Nazírral való szerelmi románcát és a pár Kabulba költözését meséli el a poszt-tálib időben. A túlfűtött női szexuális fantáziákról szóló allegóriák után Pavlátová most kifejezetten politikai, posztkoloniális filmet készített, de a nő most is középpontban maradt. A díjesővel elhalmozott 2D-animáció sikerét alighanem segítette, hogy premierje egybeesett a tálibok 2021-es

újból hatalomátvételével. A nyugati minták meghonosításával a rendező a *Teheráni tabuk*, *A kenyérkereső* és a *Kabul fecskéi* cseh változatát készítette el, melyet egy helyi Maugli, a Maad nevű talált gyermek „rút kiskacsa”-történetével kombinált. Noha Pavlátová tárházát nyújtja az idegenség, az orientalizmus, nyugati feminizmus és a keleti patriarchális társadalom, az interkulturális kommunikáció, a kényszerházasság, a politikai merénylet, az identitásképzés divatos témáinak, éppen e sokféleség miatt lesz fókuszalatlannak a film (a sok bába közt – szó szerint – elvész a gyermek), tele logikai ellentmondásokkal és bukfenckel. Emiatt alig több valami-féle liberális populizmusnál.

A női emancipáció és a férfiakhoz fűződő kapcsolat köré szerveződik a fesztivál két, most debütáló rendezőjének játékfilmje is. Közülük Jan Haluzától az *Egy modern apa naplója* (2021) kétségtelenül friss levegővel dúsítja a cseh vígjátékot, de ezt öngyarmatosító módon teszi. A fiatal pár, Nataša és a regényíró Dominik gyermekük, Čeněk születését követően felcserélik a társadalmi szerepeket: a nő jár dolgozni, a férfi marad otthon szülési szabadságon. Haluza az amerikai romantikus családi vígjátékok modorában dolgozza fel a sze-

repcserét, és helyzetkomikumra kihegyezett burleszk- és karikatúraszerű stilizációival az olcsóbb utat választja. A téma gender felőli újragondolása, a munka és a család feszültségére, a kiégés társadalmára, a kortárs munkellenes mozgalmakra való reflektálás helyett elvicceli a problémafelvetést, és a csecsemőgondozás hollywoodi filmekben ezerszer látott szakállas poénjait sütögeti el. Filmnyelvében az amerikai megoldásokat követi: rövid jelenetezés, láthatatlan vágások gyors kameramozgással, dramatizáló zenei illusztrációk, digitális animáció. Svěrák a '90-es években hasonlóképpen próbálta az amerikai stílust domesztikálni (nem meglepő, hogy Haluza nagy Svěrák-rajongó). Amíg az ún. „örült vígjátékok” (Vorlíček és Lipský filmjei) a nyugati minták átvételét, az öngyarmatosítást csehes csavarral oldották meg, addig Haluza limonádéfilmje pusztán csak lemásolja az amerikai modellt.

A tévésorozatokat rendező Jan Prušinovský *Hibák* (2021) című privát történelme ezzel szemben drámai oldaláról ragadja meg a férfi-nő viszonyt, „kísért a múlt”-filmként. Miközben a vidék környezetrajza és a kevésbé felkapott színészek által játszott munkáskarakterek meglepően autentikusak, maga a történet kevésbé hiteles, mivel az egykori pornósztár, az emancipált Emma épp egy nem túl kifinomult falusi tetőfedőbe lesz szerelmes, majd miután kiderül a nő múltja, lélektani megalapozottság nélkül engesztelődik ki a megbántott férfi. A film címe szerint mindenki követ el „hibákat”, de a rendező követte el a legnagyobbat, mivel az őszintétlenség, a nőverés, a barátság elárulása több „hibánál”, ezért a happy end is hamis, mert megromlott kapcsolatok nem szoktak maguktól megjavulni.

Az ideai filmkarnevál alapján Csehországban két tendencia látszik kirajzolódni. Az elmúlt évekhez hasonlóan folytatódik a történelmi film felfutása, másrészt a nyugati vizuális minták importjával filmnyelvi modernizáció, öngyarmatosítás is zajlik a cseh filmben. Ahogyan Kundera szerint Közép-Európa az a Kelet, amely a Nyugathoz akar tartozni. •

Bohdan Sláma:
Árnyékba borult vidék (2020)



VITÉZY LÁSZLÓ: AZ ÉNEKESNŐ

Soha, sehol, senkinek

KOLOZSI LÁSZLÓ

A RÁKOSI-DIKTATÚRA KÖRMÖNFONT ALJASSÁGA EGY IGAZ TÖRTÉNET TÜKRÉBEN.

A Rákosi-korszaknak nevezett időszak nem volt igazán hosszú, hat évnél alig valamivel több, mégis a huszadik század magyar történelmének egyik legtragikusabb időszaka. A megtorlások, a fizikai atrocitások, az állami terror, a valóságos és iszonyatos elnyomás időszaka, ami nem is annyira gazdaságilag, mint inkább szellemileg tarolta le az országot. Mindenki mindenkiben árulót látott. Ez a feljelentések korszaka, a koncepciós pereké, a házmesterek rémuralma. Alapját a rettegés, a megfélemlítés képezte. Éppen ezekkel, a terror eszközeivel, tarthatta magát hatalomban a párt, és a hatalomban tartás eszközei kihatottak az élet szinte minden területére. Nem tudta magát azoktól függetleníteni sem művész, sem a függetlenségét a sikerei és népszerűsége miatt látszólag megőrizni tudó sportoló sem. A legérzékletesebben mindezt, a hatalom természetét, hogy mindenki csak egy szem a láncban, egy vers mutatja be: Illyés Gyula az ötvenhatos forradalom után ismertté lett hatásos költeménye, az *Egy mondat a zsarnokságról*. Film, erről az időszakról, kevés született, ahhoz képest legalábbis,

hogy milyen súlyos erkölcsi kérdéseket vetett fel, milyen rettenetes döntésekre kényszerített sokakat. Ezért is mondható, hogy Vitézy László filmjének, a kort hitelesen megrajzoló *Az énekesnő*nek, nem is elsősorban a focista, Vince és az énekesnő, Vali a főszereplője, hanem legalább annyira az a fiú, Vince barátja, akit az ávósok árulásra kényszerítenek, a Vince kivégzését némán végignéző joghallgató tanúk vagy azok a válogatott focisták, akikből csak sziluetet látunk, és akikből nem sokkal később a rettenetes állapotokat valamennyire elviselhetővé tevő Aranycsapat lesz.

Ők, a túlélők, a szemtanúk a kor elszennvedői, a kor áldozatai, akik ebből, a diktatúra okozta traumából, nem egykönnyen épülhettek fel. Éppen azért is érdekes a Szűcs Sándor és Kovács Erzsébet énekesnő történetére építő film szüzséje, mert ezt, a mellékalakok áldozatváltát, ugyanúgy hangsúlyossá tudja tenni, mint a kápok szinte szürreális elhivatottságát, az ÁVÓ-s tisztek cinizmusát.

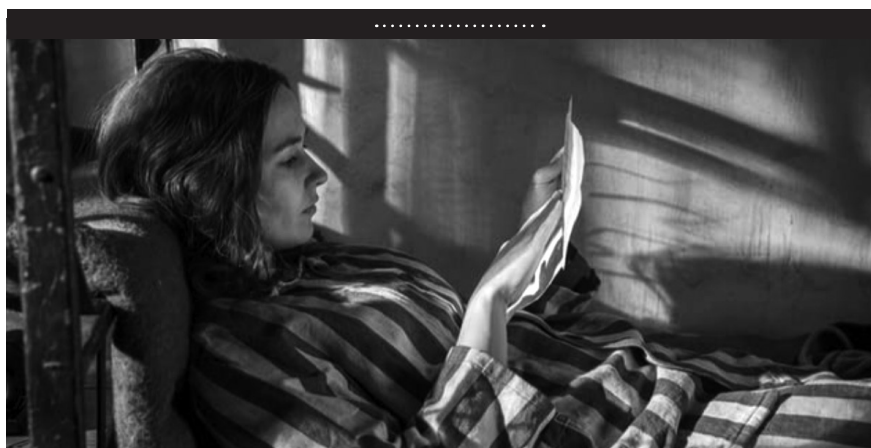
Az egyik legplasztikusabb szereplő, az ÁVH-tiszte a filmben Szarvas József alakítja: arcának rezdülései,

„Alapját a megfélemlítés képezte”
(Bánovits Vivianne)

az, ahogy egy odavetett a szélsőséges megtorlást igazolni hivatott eszme-futtatásra reagál, nagyon árulkodóak, a film igazi drámája közte és a szeretője, a bírónő között zajlik. Tóth Ildikó nagyszerű, ahogy összeszorított szájjal kiköveteli a legkeményebb büntetést és legalább annyira elszántan azt is, hogy nőként tiszteljék. Nem fekete-fehér alakok ők. Az áldozatok, az énekesnő, akit Bánovits Vivianne alakít, főként könnyes szemmel, és a focista, sokkal inkább papírból kivágott figurák.

Talán azért is alakult így, mert az alkotók nem vállalták, hogy a valóságos történethez, Szűcs történetéhez egészen közel vigyék a filmet. A tudatosan szinte csak arcközelikre épülő fekete-fehér tévéfilm fel is vállalja, és nem is, hogy Szűcs Sándor és Kovács Erzsébet énekesnő szerelmét dolgozza fel. Árulkodóak az eltérések: Vali a filmben már elvált, Kovács Erzsébet viszont nem vált el. Szűcs a valóságban feleségét és két gyermekét is elhagyta az énekesnőért. A focistát egyértelműen azért büntetik, hogy más jeles labdarúgóknak is elvegyék a kedvét a disszidálástól (Szűcsöt az AC Milán szerette volna leszerződtetni). Ezért épülhet fel a nagy csapat. A valóságban Puskás és társai mindent megtettek, ami megtehető volt, hogy kiszabadítsák társukat. Kovács Erzsébet népszerű slágere, a „Rejtély” pár évvel későbbi, a *Füre lépni szabad* című film betétdala. Ugyanakkor az igaz, hogy az énekesnőt a börtönben tudatosan félreinformálták az 1951. június 4-én felakasztott focista nevében írt hamis levelekkel. És az is igaz, hogy Kovács Erzsébet börtönbüntetése után visszatalált a színpadra. Vitézy László filmje a Bara Margit meghurcoltatását felidéző, szintén érdemdús *A színésznő* (2017) párdarabja, minden sematikusága és film elején hallható, a szerelmesek közt zajló beszélgetések sutasága ellenére, fontos film a korról. A kor viszonyairól. Arról, hogy semmi, még a szerelem sem menthet meg senkit a történelem legkeményebb korszakaiban.

AZ ÉNEKESNŐ – magyar tévéfilm, 2022. Rendezte: Vitézy László. Írta: Sz. Szabó István, Vitézy László. Kép: Markert Károly, Pap Ferenc. Szereplők: Bánovits Vivianne (Szalkai Vali), Herczegh Péter (Nagy Vince), Tóth Ildikó (Bírónő), Szarvas József (ÁVH-s főtitész), Fesztbaum Béla (ÁVH-s), Györgyi Anna (Fegyőr), Dörner György (Csáki), Pindroch Csaba (Sebes Gusztáv). Gyártó: Megafilm. A Duna Televízió bemutatója. 82 perc



ANDY WARHOL NAPLÓI

Warhol utolsó szerelmei

DÉRI ZSOLT

A XX. SZÁZAD MÁSODIK FELÉNEK LEGNAGYOBB HATÁSÚ KÉPZŐMŰVÉSZE – INTIM NAPLÓFORMÁBAN.

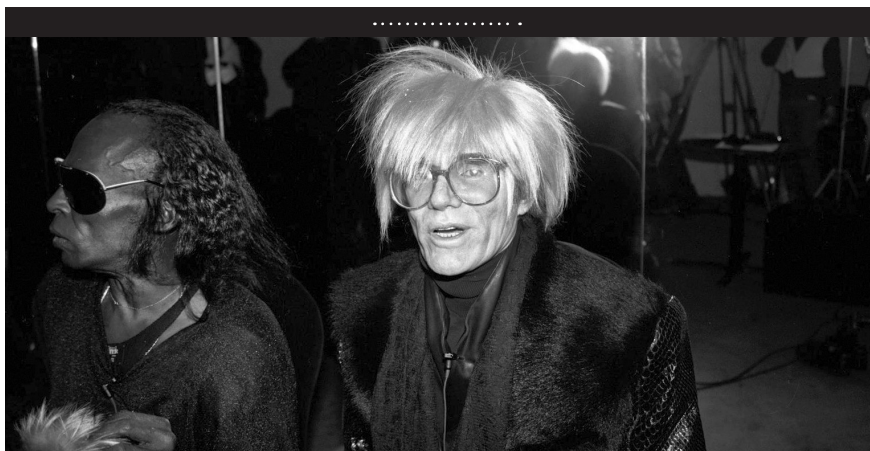
A történelmi Magyarország Zemplén vármegyéjének Mikó nevű kisközségéből kivándorló ruszin *lemkó* szülők gyermekeként 1928-ban Pittsburghben világra jött Andrew Warhola, azaz Andy Warhol enigmatikus figura volt: a New York-i *pop art* pápa a sminkje és ezüstfém parókája mögé rejtőzött, magát tükörnek nevezte, aki csak reflektál a világra, magánéletéről, belső lényéről nem közölt semmi érdemlegeset, érzelmi és szexuális élete találgatások tárgyát képezte.

Andy Warhol filozófiája A-tól B-ig és vissza című 1975-ös sikerkönyvét nagyrészt bizalmasa és titkárnője, Pat Hackett állította össze a művész magnófelvételei és beszélgetései alapján. Andy az egymás után három *Love* című fejezetet is felsorakoztató, de közben saját szexuális életéről semmit el nem áruló memoárban a feleségének nevezi a magnóját: „a magnetofon beszerzése valóban véget vetett érzelmi életemnek, annak a kevesnek is, ami még megmaradt, és örültem, hogy eltűnt”. Az élénk társasági életet élő Warhol 1976-tól újabb közös dokumentációs projektbe fogott Hackett-tel: minden hétköznap

reggel telefonon elmesélte az előző beszélgetés óta történt eseményeket, amiket Pat lejegyzetelt. Andy 1987-es halála után két évvel ennek kondenzált változatként jelent meg a 800 oldalas *The Andy Warhol Diaries*.

Andrew Rossi azonos című hat és fél órás Netflix-dokusorozata a gazdag archív képanyag, fotók, filmek és *home movie*-k mellett színészekkel forgatott mozgóképes illusztrációkat is kínál, továbbá korabeli barátok, munka- és művésztársak hadát szólaltatja meg (köztük olyan hírességeket, mint Debbie Harry, Jerry Hall, Mariel Hemingway, John Waters, Julian Schnabel, Fab 5 Freddy vagy David LaChapelle), de legnagyobb fogása, hogy a naplórészletek egyes szám első személyű elbeszélését Warhol hangján halljuk – pontosabban hangszínt és beszédmódját mesterséges intelligencia segítségével teremtték újra. Mindez tökéletesen illik is egy olyan alkotóhoz, aki monotonitást és repetitív megoldásokat emelt be művészetébe a minél személytelenebb és mechanikusabb jellegű ábrázolásmód eléréséhez. „A gépeknek

„Szeretnék gép lenni”



kevesebb problémájuk van. Szeretnék gép lenni” – mondta a hatvanas években Andy, akiről a nyolcvanas évtized elején Disney-technikusok még egy igazi robotot is formáztak.

A homoszexuális, de melegségét publikusan soha meg nem erősítő, kifelé inkább az aszexuális *voyeur* képét sugárzó Warholnak persze voltak korábban is szeretői, de az 1976 ősztől 1987-es haláláig tartó naplózás idején két fő partnerrel osztotta meg az életét.

A kis híján halálát okozó 1968-as mérénylet utáni lábadozás idején házába beköltöző szegény vidéki srác, a szerény és érzékeny Jed Johnson 12 éven át élt vele, miközben sikeres lakberendezővé képezte magát, sőt 1977-ben még egy mozifilmet is rendezett a Warhol-filmográfia záródarabjaként (*Bad*). Szakításuk után a nyolcvanas évtized első éveiben a Paramount filmstúdió egyik elit családból származó ifjú feje, a melegséget a világ elől titkoló vidám *yuppie* Jon Gould volt Andy szerelme. A hatrészes sorozatban Jedhez és Jonhoz hasonlóan egy teljes epizódot kap a Puerto Ricó-i/haíti származású vadzseni Jean-Michel Basquiat is, akivel Andy intim barátságban mintegy kétszáz közös műalkotást készített 1983-85 közt, de feltűnik Keith Haring, a *Studio 54*-diszkótulaj Steve Rubell vagy a Warholnak asszisztensként és férfimodell-felhajtóként is besegítő venezuelai szexördög-hímringyó Victor Hugo is. A napló sorok között kulcsokat lelhetünk olyan művekhez is, mint a *Sex Parts* „tájképek”, a hugyozással készült *Oxidációs festmények*, a *Kamuflázs*, a *Rorschach* absztrakciója vagy *Az utolsó vacsora* – a nyolcvanas évekbeli melegközösséget sújtó AIDS-krízis is nagy teret kap a sorozatban. Jont, Victort, Steve-et és Keith-t az AIDS vitte el, Jean-Michel herointúladagálással került a 27-es klubba, Jed a TWA 800-as járat rejtélyes légikatasztrófiájában vesztette életét, Andy pedig egy epehólyagműtét szövődésébe halt bele. A „*business artist*” kompakt életműve aztán a halála után még egy újabb dimenziót is kapott a nyilvánosságra került *Naplók* révén, melyek megmutatták, hogy (milyen) ember is volt.

ANDY WARHOL NAPLÓI (*The Andy Warhol Diaries*) – amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Andrew Rossi**. Kép: **Wolfgang Held** és **Maryse Alberti**. Zene: **Brad Oberhofer**. Gyártó: **Abstract / Dakota Group / Submarine Deluxe**. Forgalmazó: **Netflix**. Feliratos. 390 perc.

PATRICIA HIGHSMITH / ADRIAN LYNE: MÉLYVÍZ

A másik örvénye

ROBOZ GÁBOR

A VÉGZETES VONZERŐ RENDEZŐJE HÚSZ ÉV HALLGATÁS UTÁN MERÉSZ HIGHSMITH-ADAPTÁCIÓVAL TÉR VISSZA.

A bármikor két kattintással ingyenesen elérhető keménypornó korában moziforgalmazásba szálni egy erotikus thrillerként beharangozott produkciót első ránézésre nagyjából annyira tűnik racionális döntésnek, mint óriásplakátos marketingkampány keretében bemutatni egy elveszettnek hitt szovjet montázsfilmet. Persze Adrian Lyne neve elég erősnek tűnhetett a vállalkozáshoz, a brit rendező ugyanis központi szerepet játszott a nyolcvanas-kilencvenes években gyorsan fel-futott és lecsengett alműfaj formálásában: az eredetileg reklámfilmesként indult alkotó rövid időn belül olyannyira elsajátította a tömegfilm nyelvét, hogy második egészestésétől kezdődően szinte zsinórban produkálta a kasszasikereket a stúdiórendszerben. Bár műfajilag-stilisztikailag egészen más lapra tartozó klasszikusokat is készített (*Flashdance, Jákob lajtorjája*), neve inkább azokkal a többnyire házasságtörést bemutató filmekkel forrt össze, amelyekben a hollywoodi sztárokkal mainstream keretek között megvalósítható szexábrázolás terén elment egészen a falig. Találkozzon hősei fellángoló vágya valamilyen patológiával (*9 és fél hét, Végzetes vonzerő*), vagy kötdjön szimplán az egzotikum vonzerejéhez (*Tisztességtelen ajánlat, A hűtlen*), ezek a jólfésült képi világú és dramaturgiájú produkciók könnyen átélhető történeteket kínálnak több-kevesebb meztelenkedéssel, hangsúlyosabb-halványabb bűnügyi szállal és jobbára konzervatív felfogást tükröző férfi-/nőképpel (a fenti sorból egyedül a tematikát tekintve rokon, de irodalmi forrásáról leválaszthatatlan *Lolita*-adaptáció lóg ki valamelyest). Nem az volt tehát a kérdés, hogy a húsz év hallgatás után

visszatérő Lyne össze tud-e rakni egy sokadik olajozottan működő zsánerfilmet az erotikus/romantikus thriller/dráma műfaji mátrixában mai sztárszínészekkel, hanem az, hogy képes-e egy újabb férfi/nő-kapcsolatra fókuszáló cselekmény esetében hozzáigazítani az időközben megváltozott társadalmi-kulturális környezethez a korábbi filmjeit jellemző genderfelfogást.

Bizonyos szempontból pedig még meg is nehezítette saját helyzetét, a – rendszeresen hozott anyagból dolgozó, forgatókönyvet egyszer sem jegyző – rendező ezúttal ugyanis annak a Patricia Highsmithnek az egyik bűnregényét adaptálta, akinek mizantrop, szélsőségesen sötét látásmódja a lehető legtávolabb áll a hollywoodi felfogástól. Nem véletlen, hogy az amerikai szerzőhöz kötődő több tucat filmadaptáció többnyire Európában készült (ahogy hosszú ideig az írásai is itt találtak értő közönségre), de bármilyen különböző képességű és érdeklődésű alkotók próbálták meg vászonra vinni megállottságoktól és elfojtásoktól izzó lélektani regényeit, valójában csak kevés alkalommal született a műveihez méltó feldolgozás (*Idegenek a vonaton, Ragyogó napfény, Carol*). A Shirley Jacksonnal és a műfaj miatt még inkább Ruth Rendellel is rokonítható író a főként szociopata figurákat felvonultató, sallangmentes prózára épülő és kevésbé akciódús történeteivel – a korában elterjedtebbnek számító – *whodunitok* helyett inkább a motivációk és sérült pszichék iránt érdeklődő *whydunitok*at jegyez, és a jellemábrázolás iránti érzékének hála képes elérni, hogy olvasói a hagyományos azonosulásra alkalmatlan főhősei is kíváncsiak legyenek.

Bár cselekménybonyolítását tekintve nem tekinthető különösebben komplexnek, *Mélyvíz* című, magyarul is olvasható műve sem egyszerű eset, az 1957-ben megjelent regény ugyanis egy olyan házasságot állít középpontba, ahol a feleség már évek óta a férj és kislányuk szeme láttára tart rövidebb-hosszabb életű szeretőket. Az intimítást már régóta nélkülöző viszonyban jobbra az jelenti a közös nevezőt, hogy mindkét fél unja a másikat (sőt a férfi kifejezetten rosszalja, hogy a nő milyen unalmas partnereket szed össze magának), ugyanakkor nagyon is erős közöttük az egymáshoz való ragaszkodás. Így válik életvitelszerűen fenntarthatóvá egy olyan kapcsolat, ahol az egyik fél a nappaliban olvasgat, miközben házastársa tőle néhány lépésnyire az éppen aktuális harmadik féllal táncol és iszogat. A férj ráadásul egy nap kedvet kap hozzá, hogy az újabb és újabb férfiaknak azt hazudja, az egyik elődjüket saját kezűleg ölte meg, a bizarr status quo pedig akkor borul fel, amikor a soros szeretőt tényleg megfojtja, és ekkor úgy érzi, végre megkönnyebbülés járja át.

Highsmith regényét már Michel Deville is feldolgozta 1981-ben *Mély vizek (Eaux profondes)* címen, és a francia produkción leginkább az érezhető, hogy főként komédiákon és kisrealista drámákon edződött alkotó munkája: bár a rendező nagyjából követi a forrásmű cselekményét, kicsit lágyít a karaktereken és viszonyokon, a feszültségből nem épít fel fojtogató thrillert, a happy enddel pedig végképp szembe megy a szerző jellegzetesen keserű fináléjával. Lyne 2013 óta előkészületi fázisban lévő, és moziforgalmazás helyett végül a Hulu streamingkínálatába került *Mélyvíz*-adaptációja jóval hűségesebb az alapregényhez, van azonban egy szemléletmódbeli különbség, amelyből legtöbb lényeges eltérése következik (a szkriptet nem mellelleg Sam Levinson és Zach Helm jegyzi, akik már bizonyították, hogy képesek érzékenyebb alapanyagokat írni, mint Lyne korábbi forgatókönyvíróinak többsége). A rendező ugyanis Highsmith-szel ellentétben abból indul ki, hogy a házaspár kapcsolata még nem merevedett meg teljesen: míg a könyv egyértelművé teszi, hogy a két fél között nincs szexualitás, és már igényük sincs erre (kizárólag valamiféle aberrált, egymás megvetésétől sem

mentes ragaszkodásról van szó), addig a filmben egészen különböző példákat láthatunk a köztük lévő fizikai intimításra. És bár a film húzóelemeiként beígért szexjelenetekből darabra akad jó néhány, nyúlfarknyi hosszuk egyértelműsíti, hogy a rendező nem is ezekre akarja fektetni a hangsúlyt, koncepcióját jobban összefoglalja a film frappáns szlogenje („The love story is never the whole story”).

A film sokkal inkább a párkapcsolatra koncentrál, mint a regény, és nemcsak életszerűbbé teszi: úgy tud nagyobb nyomatókat adni a nő személyének egyes reakciói bemutatásával és megszólalásaival, hogy valójában a finálé egyetlen rövid részét leszámítva végig a férfi nézőpontja érvényesül. A férfi ábrázolásával Lyne nem a kortárs közönség progresszív rétegének elvárásait próbálja kiszolgálni, a karakter már a regényben is így jelenik meg (nem pusztán

eltartja a családot, ő viszi a háztartást, és ő tölti be a kislány elsődleges gondviselőjének szerepét), a feleség esetében azonban túllép Highsmith elképzelésén. Szemben az elmúlt bő tíz év *femme fatale*-t is felvonultató noirjaival (a *Fekete szén, vékony jégtől* a *Manhattan Nocturne*-ön át a *Végállomásig*), a rendező végzet asszonya-karaktere nem bántalmazott nő, és bármennyire is ő a domináns fél, aki kap egy beszédes kulcsmondatot („A férjem nem akar irányítani engem, mint egy normális férfi.”), árnyaltabb annál, hogy egyszerű *metoo*-kirakatfigura legyen belőle, ez utóbbit ráadásul az is megakadályozza, hogy Lyne erotika címszó alatt még mindig a női test szexualizálását érti.

A rendező karrierje eddigi legösszetettebb házasságábrázolásával olyan deviáns noir románcot kerekít, amelyet a közelmúltban talán csak Gillian Flynn-nek sikerült, és az alapregénytől jócskán el-

térő, bizonyos értelemben még annál is sötétebb fináléjának éppen a filmként is elismert *Holtodiglan* ágyazott meg. Lyne filmjének azonban nincs nagy esélye hasonló sikerre: Highsmith könyve mai fejjel túl nehézkesen olvasható ahhoz, hogy igazán széles körű (újra)felfedezés várjon rá, a félrevezetően marketingelt adaptáció pedig könnyű céltáblát jelent majd az erotikus thrillerek örömeit keresők számára, holott a *Mélyvíz* egy kodependens párkapcsolat bizarr portréjaként igazi kuriózumot jelent a stúdiófilmek között.

•
MÉLYVÍZ (Deep Water) – amerikai, 2022. Rendezte: **Adrian Lyne**. Írta: **Patricia Highsmith** regényéből **Zach Helm** és **Sam Levinson**. Kép: **Eigil Bryld**. Zene: **Marco Beltrami**. Szereplők: **Ben Affleck** (Vic), **Ana De Amas** (Melinda), **Tracy Letts** (Wilson), **Finn Wittrock** (Cameron), **Grace Jenkins** (Trixie). Gyártó: **20th Century Fox / Regency Enterprises**. Forgalmazó: **TVGo**. *Feliratos*. 116 perc.

„Sérült pszichék iránt érdeklődik” (Ben Affleck)



JACQUES AUDIARD: AHOL A NAP FELKEL PÁRIZSBAN

Panelsztorik

VARRÓ ATTILA

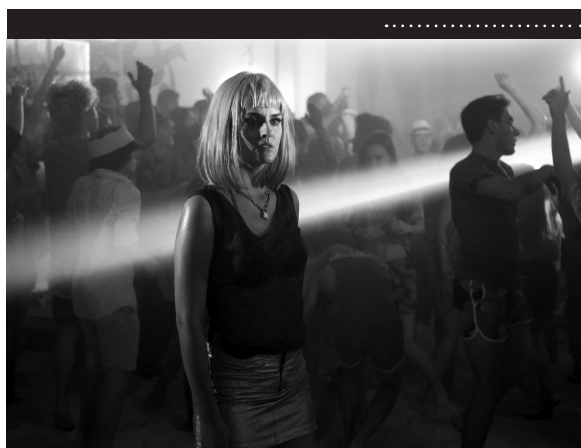
AUDIARD KÉPREGÉNY-FELDOLGOZÁSA AZ ÉLETMŰ LEGMELEGEBB ALKOTÁSA.

Pusztán az életművük alapján nehéz lenne két különbözőbb karakterű alkotót találni, mint Adrian Tomine japán-amerikai indie képregényíró és Jacques Audiard francia művészfilm-auteur: míg a tömegkultúra óceánjának nyugati oldalán egyedülállóan és *ennuivel* küszködő, megkeseredett átlagemberek egyszerű karikatúraalakjai téblábolnak hétköznapi hipster-világuk tisztavalonalas kertvárosi képkockáiban, addig a keleti parton kőkemény rajzolatú, alvilági macsók keresik helyüket a brutális erőszak mindennapjain túl felderengő egyszerű élet szűkös, rögrealista keretei között. Szürke, kis pokoljárások húsz oldalon és karcos megváltástörténetek epikus méretekben, szerelmi zsákutcák és halálos megmérettetések, értelmiségi vívódások és véreskezű leszámolások – vajon mi kerülhet az elsőre komplementernek tűnő alkotói halmazok adaptáció-metszetébe az emberi természet önpusztító kegyetlenségén kívül, amely éppen úgy jelen van a West Coast-i fair trade kávézók babzsákjain egymást maró szerelmespárok,

mint az utcai harcosok, fegyház-lakók és lakótelepi bűnözők életében.

Az *Ahol a Nap felkel Párizsban* eredeti címe és központi helyszíne, a főváros 13. kerülete, azon belül a félévszázados Les Olympiades lakótelep, már topográfiai értelemben is egyfajta hidat képez a két homlokegyenest eltérő világ között: épp oly messze van a belvárosi Amélie-mesevilágtól, mint a bűnmelegágy *banlieu*-ktől, rideg, százméteres toronyházait kedves parkok, üde campusok, tágas könyvtárépületek övezik – jellegtelen, egyben otthonos körzet, amely bármelyik modern nagyvárosban megtalálható. Tomine három kiszemelt képregénynovellájának hősei, az egyik lehangoló állásból a másik kínos kapcsolatba bukducsoló, öngyűlölő kínai lány (*Hawaiian Getaway*), a saját internet-pornó hasonmása árnyékából szabadulni próbáló fiatal nő (*Amber Sweet*) és a stand-up komikusi karrierről álmodozó dadogós, introvertált fruska (*Killing and Dying*) egyaránt megférnek ebben az

„Egyfajta megváltást nyerne”
(Noémie Merlant)



Audiard-életműtől idegen mikrokörnyezetben, a maguk kétségeivel, gatlásaival és élethazugságaival. Audiard azonban a három női sorsot összeköti egy sajtógyártású fekete főhőssel, akihez mindhárom alapnovellából átvesz néhány vonást: egyszerre ex-dugócsimbora, leendő álompasi és szerető bátya a három nő életében (utóbbi esetben ki is túrva saját történetéből a kamaszlány húgot). Ez a sokarcú, helyét kereső férfihős a maga módján, ha nem is szándékosan, segít az ilyen-olyan lelki sérü-

lésektől szenvedő nőknek a kitörésben, újrakezdésben – így története némi rokonságban áll az Audiard-életmű két korábbi románcával (*A számat figyeld*, *Rozsda és csont*), ahol komolyabbak voltak a női fogyatékok és keményebbek a férfisorsok, de végül egyaránt sikerült a két félnek közös nevezőre kerülni (míg Tomine életművében elvétve akad efféle happy end).

Akárcsak a férfihős körül keringő három nőalak, akik kiszabadulnak a kudarok kényszerpályáiról (még akkor is, ha egyikükről ehhez egy giccshatárszéli leszbikus románcot kell beleerőltetni a történetbe), az alapnovellák is egyfajta megváltást nyerne Audiard (és két forgatókönyvíró-társnője, köztük Céline Sciamma) jóvoltából. Míg az eredeti *comix*-karakterek nyers – és jogosnak ábrázolt – emberundora tetten érhető a filmben is, a sajátos passzivitás (a Daniel Clowes-iskola egyik éltanítványát jelentő Tomine legfőbb kézjegye) a pótcselekvésekben, önáltatásokban megnyilvánuló tehetetlenség felülíródik a *Halálos szívdobbanás* és a *Próféta* alkotójának kemény kezében: nem csupán hiperaktív, humoros vagy akár erőszakos felvillanások erejéig (mint egy bosszúból elcsattanó váratlan utcai saller), de a tudatos döntésekben is, amelyek kirántják a két felnőtt nőt saját korlátaik közül. Audiard képes megszerettetni ezt a nem igazán szerethető keserédes-hármast (ahogy korábban kőbrutál férfihőseinél is sikerült neki), ám ezúttal heroikus fizikai teljesítmény nélkül, pusztán apró, érzékeny gesztusok sorozatán keresztül. Akárcsak látványos stílári bravúrja, a szürke háztömböket megszépítő fekete-fehér fényképezés (hozza a pár hangból építkező, szívmengető elektronikus kísérőzene), ezek a sívár, lehangoló panelsztorik is megszépülnek mindössze attól, hogy paneljeiket a való világ kíméletlen, harsány színei helyett a lírai realizmus lágyabb, kevésbé kontrasztos fényeivel festik át.

AHOL A NAP FELKEL PÁRIZSBAN (*Les Olympiades*) – francia, 2021. Rendezte: Jacques Audiard. Írta: Adrian Tomine műveiből Léa Mysius, Céline Sciamma és Jacques Audiard. Kép: Paul Guilhaume. Zene: Rone. Szereplők: Makita Samba (Camille), Lucie Zhang (Émilie), Noémie Merlant (Nora), Camille Léon-Fucien (Eponine). Gyártó: Playtime / Page 114. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 104 perc.

ARI FOLMAN: HOL VAN ANNE FRANK?

Kitty a Naplóból

KOLOZSI LÁSZLÓ

FOLMAN A KÉPREGÉNY UTÁN ANIMÉT KÉSZÍTETT ANNE FRANK NAPLÓJÁBÓL.

Én is, és még sokan a korosztályomból, az *Anne Frank naplójából* értesültem először a holocaustról. (Akkoriban még Anna Franknak mondtuk.) Ez volt az a könyv, amit a szülők oda mertek adni a gyerekeinknek, hogy olvassanak arról, mit történt a zsidókkal a második világháborúban. Nem egy családban ez volt az a könyv, aminek a segítségével lehetett arról beszélni, hogy a család esetleg érintett is volt. Arról, mit jelent a zsidóság, mit jelent az üldöztetés, mi történt azzal a számos ismerőssel, akiknek csak a nevét lehetett már csak ismerni. Vagyis nem is egy generáció számára az *Anne Frank naplója* több lett önmagánál, nem is elsősorban az irodalmi értékei miatt lett fontos. Ugyanakkor a könyv sikerének éppen az is lehet a titka, hogy egy tizenhárom éves kislány jegyzi le gondolatait, és nem csak és nem elsősorban az üldöztetésről szól a napló, hanem a kamaszkor-

ról, arról, milyen lehet bujkálva felnőni. Anne ebben a rendkívüli szituációban is olyan helyzeteket és érzelmeket él át, mint egy átlagos kamasz és mindezeket plasztikusan tudja leírni.

A nagyszerű háborús drámát, a *Libanoni keringőt* és a globális gyógyszerimádatot kritizáló *A futurologiai kongresszust* is jegyző Ari Folman animációs filmjének nem Anne az első számú főhőse, hanem a Naplóból kilépő és önálló életet kezdő vörös hajú, bájos Kitty. Anne képzeletbeli barátnője, akinek a leveleket címzi. Az Amszterdamban a Prinsengracht partján megnyílt Anne Frank házban kezdődik a film, itt kavargat ki a betűkből Kitty, hogy elkezdje keresni elveszettnek hitt barátnőjét: a keresés közben megismeri Anne történetét, de a valójában a *Napló* epizódjai csak elég érintőlegesen jelennek meg. Ezen a történetvonalon tulajdonképpen csak szkeccsek lehet látni Anne Frank életéről.

„Milyen lehet bujkálva felnőni?”

Kitty sztorija ott kapcsolódik a mához, amikor találkozik egy csoport menekülttel, és elhatározza, hogy segíteni fog nekik abban, hogy Hollandia legyen az új otthonuk. Ez a képíleg Folman Anne Frank képregényét és egyes részletekben a *Fritz, a macska* rajzfilmeket megidéző, vagyis hetvenes évekbeli és kortárs animációt keverő film, mint a korábbi Folman filmek is, azért méltatható különösen, mert története és technikai megvalósítása is indokoltá teszi azt, hogy miért animációt rendezett, és nem élő szereplős filmet. A *Naplóból* több manga is készült, Sid Jacobson és Ernesto Colón is alkotott egy kötetet, de kétségtelenül Ari Folman és David Polonsky műve az, ami nem csak hozzáad a szöveghez, hanem azt tovább is gondolja, több is lesz, mint maga a napló, lerajzolja annak történelmi hátterét is.

Ezt a magyarul is megjelent képregényt adnám azok kezébe, akik a meg szeretnék ismerni Anne Frank történetét. Polonsky és Folman legújabb filmjében a morfok (vagyis animációs áttünések, a vágást helyettesítő átformálódások, alakváltozások) tudatos és eszményi használata még azt is képesek elfeledtetni a nézővel, hogy a film története a végén kissé gellert kap, és eléggé didaktikussá válik. Kitty, aki a csak akkor tud megjelenni mások előtt, tulajdonképpen csak akkor él, ha nála van a Napló, saját életének fenntartóját, a naplót is képes lenne tűzbe vetni, hogy megkapják a squatben, vagyis foglalt házban élő menekült barátai a menekült státuszt.

A kissé sután kezelt izgalom persze keveredik a *Naplóból* is következő szerelmi szálakkal, nem csak Anne találja meg a maga Péterét, de Kitty is. Az nem kérdés persze, hogy a film mindenképpen hasznos, hiszen segíthet abban, mint egykor a könyv (1958-ban jelent meg először magyarul, F. Solti Erzsébet fordításában), hogy a holocaustról, az elnyomásról, elnyomó rendszerekről beszélni tudjunk akár gyerekekkel is.

HOL VAN ANNE FRANK? (Where is Anne Frank)
– holland-belga-izraeli, 2021. Rendezte és írta: Ari Folman. Kép: Tristan Oliver. Zene: Ben Goldwasser és Karen O. Gyártó: AJH Films / Doghouse Films. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 99 perc.



MINDEN, MINDENHOL, MINDENKOR

Van remény

HUBER ZOLTÁN

140 PERCRE ÁTRUCCANHATUNK EGY OLYAN PÁRHUZAMOS UNIVERZUMBA, AHOL RIDEG TERVEZÉS HELYETT A LEGÖRÜLTEBB ÖTLETEKBŐL KÉSZÜL LÁTVÁNYFILM.

A párhuzamos univerzumok nemcsak léteznek, de egyre nagyobb káoszt okoznak az életünkben. E tény bizonyításához nincs szükség kvantumfizikára vagy elrugaszkodott fantáziára, a tárgyi bizonyíték most is egy röpké karnyújtásnyira van e sorok olvasójától. Aki pötyörészett már a családi vacsora alatt egy távolabbi barátjával úgy, hogy közben egy gördeszkázó kutyás videó alatti kommenteket pörget, az nyilván tudja, miről beszélünk. A *Minden, mindenhol, mindenkor* ebből a fájóan ismerős alapélményből olyan lehengetően pozitív filmorkánt farag, amire már hatalmas szükségünk volt.

A legtöbbször csak Daniels néven emlegetett Daniel Kwan és Daniel Scheinert párosa eddig sem a szokványos ötletekről volt híres. Izgalmas zenei videóik után *Az ember, aki mindent tudott* fíngó hullás, néhol kifejezetten megható túlélős havervígjátékukkal keltettek figyelmet, most azonban nem egyszerűen emelték a tétet, hanem rögtön az ikszedik hatványra emelték. Az ambiciózus cím nem átverés, itt tényleg mindenkor, mindenhol

és mindennel az érzékeinket és érzelmeinket támadják, totális sikerrel. Ritkán lehetünk ennyire biztosak, hogy egy jövődől kult-klasszikust láthatunk.

Ha címkéznénk, Danielék mozgóképes tornádója a western és a gengszterfilm kivételével nagyjából minden fontosabb populáris műfajt magába szippant, a legkülönfélébb regiszterekben játszik és megkapó szertelenséggel idézget az egyetlen filmtörténetből. Ahogyan a szakmai és személyes csőd szélén táncoló átlagos családjában előtt megnyílnak a különféle világok, úgy indulnak a legvadabb irányokba az alkotók, kizárólag a burjánzó kreativitásukra hagyatkozva. Az igazi bravúr mégis az, hogy a tomboló káoszt nemcsak biztos kézzel szelidítik meg, de brutálisan szórakoztató és csodálatosan felszabadító moziélményt fagnak belőle.

A *Minden, mindenhol, mindenkor* nemcsak a párhuzamos univerzumok törvényszerűen egyre népszerűbb alaptémája miatt időszerű, hanem a zűrzavarral kapcsolatos alapállása miatt is. Míg ugyanis a Marvel és társai vért izzadva áltudományos magyarázatokkal hazudják realizistikusan a multiverzumot, a két Daniel pontosan tudja, mindez tökéletesen lényegtelen. Egy történetben kizárólag olyan szabályok léteznek, amelyeket az alkotók maguk állítanak fel, ezért nem kell félni a szabálytalanul örvénylő kreativitástól és játéktól, illetve az ebből fakadó túlzásoktól sem.

Igaz, a nézők többsége azért fog teljes odaadással

beleszállni ebbe a játékba, mert a filmnek nemcsak hatalmas energiája, de óriási szíve és esze van. Az egész akcióhurrrikán egy torokszorító egzisztencialista dráma körül kavargó, a középpontban egy olyan nővel, aki úgy érzi, elment mellette az élet és talán már soha nem lehet az, aki lehetett volna. Danielék tehát nem a mindig győző önmegvalósítók, hanem az egyáltalán nem különleges többség pártján állnak. Itt a rossz döntések a valódi szuperképességek, ami ezerszer emberibb, mint a szuperemberrek steril példái.

A végtelen lehetőségek csapdájában vergődő szereplőkkel és végig az orruk előtt lebegő megoldással Danielék hitelen és őszintén reflektálnak az uralkodó irritált közérzetre. Ha pedig mindez nem enne elég, a mélyben évezredek filozófiai dilemmák lüktetnek, avagy egyetlen akciószekvenciában ilyen elegáns könnyedséggel még nem modellezték a modern kvantumfizika (a keleti vallások tanításaival összecsengő) sejtéseit. Mindez mégis a habot jelenti csak az ezeréves történet, ahol egy Jung-féle párharc közben fenékbe tolt dildó a legnagyobb természetességgel fordulhat egy Wong Kar-wai előtti főhajtásba.

A fentiekből talán nyilvánvaló, a stáb minden egyes tagjáról hosszú órákat lehetne zengeni, az eltérő vizuális stílusokat lazán szintetizáló operatőri munkától az elképesztő vágáson át az isteni Michelle Yeoh vezette színészgárdáig. Az átlagos hollywoodi látványfilm töredékéből készült produkció végtelenül szimpatikus alternatívát mutat fel az alkotáshoz szükséges kockázatkerülést erőltetett rajongósímozgatással és egyre növelt CGI-löketekkel ellensúlyozni próbáló fősdornak. Ezért is mélyen ironikus és csodálatos egyszerre, hogy a produceri székben ott ültek a két legutóbbi *Bosszúállók* kasszát robbantó Russo-fivérek is. Jó hinni abban, hogy valahol mégiscsak létezhet egy párhuzamos univerzum, ahol a két Daniel végmenéséhez hasonló örületek tartják lázban a popcornrágcsáló közönséget.

MINDEN, MINDENHOL, MINDENKOR (Everything Everywhere All At Once) – amerikai, 2022. Rendezte és írta: **Dan Kwan** és **Daniel Scheinert**. Kép: **Larkin Seiple**. Zene: **Son Lux**. Szereplők: **Michelle Yeoh** (Evelyn), **James Hong** (Gong), **Stephanie Hsu** (Joy), **Ke Huy Quan** (Wang), **Jamie Lee Curtis** (Deirdre). Gyártó: **AGBO / Hotdog Hands**. Forgalmazó: **Prorom Entertainment**. Szinkronizált. 132 perc.





Cyrano

Cyrano – brit-amerikai, 2021. Rendezte: **Joe Wright**. Írta: **Erica Schmidt** darabja alapján **Aaron** és **Bryce Dessner** és **Matt Berninger**. Kép: **Seamus McGarvey**. Zene: **Aaron** és **Bryce Dessner**. Szereplők: **Peter Dinklage** (Cyrano), **Haley Bennett** (Roxanne), **Kelvin Harrison Jr.** (Christian), **Ben Mendelsohn** (De Guiche). Gyártó: **MGM / Bron Creative**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Feliratos*. 124 perc.

Edmond Rostand 1897-es *Cyrano de Bergerac* című drámáját 2018-ban állította színpadra Erica Schmidt, majd az amerikai-brit-kanadai koprodukcióban a pandémia alatt forgatott filmadaptációt a nagyívű romantikus filmekben (*Bűzkeség és balítélet*, *Vágy és vezeklés*, *Anna Karenina*) edződött Joe Wright rendezte meg, akinek ez az első musicalje. A folytonosság nem merül ki Schmidt személyében, hiszen a musical címszerepét alakító Peter Dinklage és a Roxanne-t játszó Haley Bennett is megismételte a szerepét a filmben. A Rostand-dráma cselekményét alapvetően követő *Cyrano*

egyetlen lényegi változtatásával a viszonzatlan, illetve túl későn felismert szerelem történetének tragikus olvasatát domborítja ki. Korábban Steve Martint és Gerard Depardieu-t is láthattuk már hosszú műorral az intelligens és tehetséges férfi szerepében, aki nem tudta elhinni, hogy önmagáért szerethető. Ám míg a túl hosszú orr több teret enged a komédiának (ahogy arra az 1987-es *Roxanne* épített), az achondroplasia nevű fejlődési rendellenességgel élő Dinklage szerepeltetése radikálisabban kiszolgáltatja a főhőst a gúnynak és a saját kétségeinek – valamint az érzelmi sebezhetőség és a büszkeség összefüggéseit is hangsúlyosabban ábrázolja.

A musical velejáró teatralitásával együtt az erőteljesen látványközpontú film jól belakja a 17. századi miliőt. A kosz, a pasztell ruhák, a férfismink és parókák, a barokk városka mind hozzátesz a stilizáltságában is életszerű atmoszférához, amely kiváló háttérként szolgál a Dinklage-Bennett páros játékához – és énekéhez. Míg Bennett

képzett énekes, a korábban punk-rock bandával is fellépő Dinklage kellemes baritonja a profizmus határán egyensúlyoz, de nem lóg ki a filmből. A legjobb pillanatok úgyis azok, amikor csönd van, és ez a két színész, különösen Dinklage, csupán a tekintetével beszél.

SÁNDOR ANNA

Kivándorlók

Utvandarnar – norvég-svéd, 2021. Rendezte: **Erik Poppe**. Írta: **Vilhelm Moberg** regényéből **Siv Rajendram Eliassen** és **Anna Bache-Wiig**. Kép: **John Christian Rosenlund**. Zene: **Johan Söderqvist**. Szereplők: **Lisa Carlehed** (Kristina), **Gus-**

taf Skarsgård (Karl-Oskar), **Tove Lo** (Ulrika), **Sofia Helin** (Judit), **Rasmus Lindgren** (Petrus). Gyártó: **SF Studios**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 148 perc.

Erik Poppe, a *Kivándorlók* norvég rendezője az egyik legfontosabb svéd klasszikust, Vilhelm Moberg regényciklusát filmesítette meg. A regényfolyam az 1840-es évektől hazájukat elhagyó, Amerikába emigráló svédek követei, mint amilyenek főszereplői is. Karl-Oskar Nilsson és felesége, Kristina a terméketlen, kietlen Smålandon próbálnak életben maradni, ám amikor csúrrjúkbe belecsap a villám, az éhezés fenyegeti őket és egyik kislányukat is elveszítik, akkor a család az ismeretlen Minnesota és az amerikai álom megvalósítása mellett dönt. Nilssonék – akárcsak több ezer másik svéd család – keveset tudnak az ígért földjéről és az odatartható út viszontagságairól, mégis belevágnak a félelmetes kalandba. Megpróbáltatásaik sora azonban Amerikába érve sem ér véget, kimerülten, kiszolgáltatottan és nyelvismeret nélkül kezdik keresni új otthonukat.

Poppe minden bizonnyal témájának aktualitása miatt választotta Moberg könyveit az adaptálásra, azonban a regényektől és a korábbi, többszörös Oscar-jelölt filmváltozattól (Jan Troell: *Emigránsok*, 1971) eltérően, filmjének fókuszát Karl-Oskarról a fele-





Disznó

Pig – amerikai, 2021. Rendezte és írta: Michael Sarnoski. Kép: Patrick Scola. Zene: Philip Klein, Alexus Grapsas. Szereplők: Nicolas Cage (Rob), Alex Wolff (Amir), Adam Arkin (Darius). Gyártó: Pulse Films / AI Film / Endeavour Content. Forgalmazó: TVGo. Feliratos. 92 perc.

A(film)művészet egy erdő – mondja Gianfranco Baruchello; és ebben a titkokkal és szellemekkel teli erdőben minden befogadó építhet egy ott-hont vagy búvóhelyet, bekuckózhatja magát életművek és alkotások rejtett odvaiba, adott esetben rátalálhat a legbensőbb félelmeire is. De arra talán még nagyobb az esély, hogy Nicolas Cage-re talál rá – elvégre a hollywoodi *camp* különmű kultusz hőse, az abszurd tombolások nagymestere lényegében erdőszéli remetévé képezte magát a legutóbbi pályaszakaszában. A *Mandy* az Árny-hegység fenyveseiben gubbasztó művészpárról mesél, a *Color out of Space* a rengetegbe kötözött családfőről tudósít, a *Pig* hőse pedig egy csövessé züllött ex-séf, aki az oregoni vadonban gombákat gyűjtöget – hogy aztán szeretett disznójának el-

rablása miatt újra visszatérjen a civilizációba.

Ez a remetekarakter sosem festett még ennyire pocskékul: szőrzete lompos, mozgása lomha, arcán pedig odaszáradt vér díszleg – amelyet a valaha nagybecsült konyhafőnök állhatatos büszkeséggel hordoz keresztül a cselekményvilágon. S mintha a háttérben virító, őszi falevelekre is ráfröccsent volna Nicolas Cage vére: testi-lelki fájdalma és életének sötét tudása láthatóan kisugárzik minden irányba, és nem kíméli a disznó keresése közben feltűnő ismerősöket (például valahai konyhai alkalmazottját, akihez dermesztő monológot intéz) meg az alkalmi sofőrjét sem (aki tátott szájjal figyeli a bűzhödt szakács igazságbeszédeit). Merthogy az elsőfilmes Sarnoski nem a kétes hírű előképek nyomvonalán jár: szórakoztatón kretén bosszúfilm helyett a férfiúi gyász rezervált drámáját meséli – méghozzá a régivágású buddy-mozik laza narratív formájában. A sportkocsis szarvasgomba-dealer és a rosszkedvű disznóbarát szolid szövetséget épít az elegánsan komponált elbeszélés során, ami a színészstár magánszám helyett inkább a hetvenes-

évek legszebb férfiduettjeit idézi meg. *Esőembertől a Madárijesztőig*. A *Disznó* végső soron valódi komolyságot ad Cage világból kivonult alakjának – így az egyik masszívabb, délcegebb fának tűnik az életmű erdejében.

NAGY V. GERGŐ

Az én tavam

My lake – albán, 2019. Rendezte és írta: Gjergj Xhuvani. Kép: Dimo Popov. Zene: Rosario Di Bella. Szereplők: Arton Pollozhani (Kristo), Tristan Halilaj (Ismail), Vedran Živolić (Paško), Elia Zaharia (Miranda). Gyártó: Hermes Film. Forgalmazó: HBO Max. Feliratos. 90 perc.



A14 éves Kristo az albán drogkereskedelem és bűnözés közepette válik férfivá: egy aprócska faluban él a Prespa-tó albániai részére eső partján, és mivel mindenkinél jobban ismeri a tavat, nagy segítségére van a drogcsempészeknek. Fel-növése nehéz áldozatok árán megtapasztalt megváltástörténet. A fiú kevés kapcsolatot ápol nyugaton dolgozó szüleivel, valójában idős nagyszülei nevelik. A film pontos társadalomrajzot nyújt egy elveszett albán generációról, akik a szegénységből való kitörés egyetlen útjának a bűnözésben való részvételt látták.

Az én tavam gondos részletességgel mesél, és a szociografikus elemek mellett, a fiatal fiú lelkében zajló folyamatokból is fontos pillanatok ragad meg. Visszatérően felbukkannak benne a bibliai utalások, különböző nevek és események láncolatában: Kristo valóban megjárja a poklot, júdásnak hiszik, végül mégis képes lesz maga mögött hagyni a sötét múltat. A szülői törődés, gondoskodás fájó hiánya járja át a saját útját kereső, önfejű és talpraesett fiú mindennapjait. Megtetszik neki a fiatal tanárnője, a vele egykorú kamaszlány osztálytársát viszont megveti. Belekeveredik az éjszakai életbe, fegyvert fog a kezébe, nem riad vissza az alvilági alakoktól, és mindezt a lehető leg-

nagyobb természetességgel teszi. Xhuvani filmje a fiatal generáció mellett az egyedül maradt édesanyák, és az apátlanság fenyegető aktualitása miatt a gyermekvállalástól elzárkózó fiatal feleségek sorsát is érinti. Kissé ironikusan ható elemként van jelen a nyugati kapitalizmus talán egyik legnagyobb szimbóluma, a Coca-Cola. Ezt isszák a kocsmákban, az utcán, de a fiatal tanárnő is ezzel kínálja meg a főhóst. Xhuvani leginkább a történet időtlenségével, állandó aktualitásával ragadja meg a néző figyelmét: a világ minden táján tengődnek Kristo-hoz hasonló kamaszok, akik életét megpecsételi a problémás történelmi és politikai közeg, amibe beleszülettek.

JORDI LEILA

Apollo-10,5: Űrkorszaki gyerekkor

Apollo 10 ½ – amerikai, 2022. Rendezte és írta: Richard Linklater. Kép: Shane F. Kelly. Narrátor: Jack Black. Gyártó: Netflix Animation / Minnow Mountain Submarine. Forgalmazó: Netflix. Szinkronizált. 98 perc.

Isten keze, *Belfast*, *Licorice Piz-za*: ünnepelt rendezők friss filmjei, amelyekben megejtő személyességgel elevenítik fel gyerekkoruk kisvilágát, egyúttal válaszokat keresnek arra a kérdésre is, mit fed el a nosztalgia. Hol ér véget az egykorvált múlt valósága, és hol kezdődik a képzelet? Sorrentino, Branagh és P. T. Anderson után Richard Linklater is elkészítette a maga *Amarcord*-ját, ám valójában meg is előzte az említetteket. A hatvan lelett járó rendező eddig is a múlt cserepeiből építette fel karrierje legfontosabb filmjeit. Texasi henyékről és kamaszkori tökéletlen időkről mesélt, és a *Mielőtt*-trilógiában éppen úgy a hétköznapi élet jelentőség-teszteljes, ám azonnal továtúnó pillanatait igyekezett lefilmezni, mint a *Srác*korban.



Ám az *Apollo-10,5* jóval többre vállalkozik a jóleső múlt-idézésnél. A kilencéves kisfiú szupertitkos NASA-küldetése, amellyel Neil Armstrongot is megelőzné a Holdra szállással, voltaképpen csak ürügy, hogy az író-rendező katalógusba rendezze a hatvanas évek végi, houstoni gyermekévek emléképeit, rituáléit, popkulturális élményeit, ezerszer hallott apai viccektől az először látott *2001: Űrodüsszeiáig*. A leltár fel is emésztí a játékidő tetemes részét, ám éppen ez a lényeg: Linklater filmjét asszociációk és mellérendelések szervezik, miként *Az élet nyomában*-t, amelyben először használta az *Apollo-10,5*-ben is alkalmazott, a színészek mozgását és arcvonásait átrajzoló technikát. A hiperrealista animációs forma intim közelségbe hozza a múltat, de el is idegenít tőle, mint ahogy valójában a film-beli családi harmónia is csak egy olyan szerző álma, akinek a szülei kiskorában elváltak. Minek nagyobb az esélye, hogy egy kisfiú feljuttat a Holdra, vagy hogy szerető családban nő fel? Linklater egyedi formavilágú, színesen kavargó filmje végül e kérdés csöndes melankóliája miatt lesz a *Srác*kor méltó párja és az életmű szívszorító szépségű darabja.

KRÁNICZ BENCE

Színpadra született

Asakusa Kid – japán, 2020. Rendezte és írta: Gekidan Hitori. Kép: Futa Takagi. zene: Takashi Ohmama. Szereplők: Yuya Yagira (Kitano), Yo Oizumi (Fukami), Mugi Kadowaki (Chiharu), Nobuyuki Tsuchiya (Kiyoshi). Gyártó: Nikkatsu. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 122 perc.

Melyik filmőrült nem álmodik arról, hogy időgépbe pattanva szemtanúja lehessen Chaplin korai sikereinek a Karno-kabarékban, Mike Nichols és Elaine May műfaj-forradalmasító dumaszínházának a John Golden Theaterben vagy Woody Allen első önálló műsorainak a The Bitter End kávézóban. A japán film világában ez a műfajtörténeti időutazás minden bizonnyal a Two Beats *manzai*-duó fellépéseire repí-

tene a 70-es évekbeli Asakusa vígjátalmi negyedének egyik sztriptízbárjába, ahol két *mamasan* között a *Tűzvirágok* majdani filmrendezője mulattatta a nagyérdeműt vaskos tréfáival. Ám amíg piacra nem dobnak ilyesféle járműveket, a legjobb lehetőséget erre a kiruccanásra egy olyan életrajzi film jelenti, amely nem csupán a szerző önéletrajzi kötete (*Asakusa Kid*) alapján mesél a küzdelmes korai évekről, de rendezője maga is Kitano tévékomikus műhelyéből indult, hogy azután Gekidan Hitori művésznéven híres *stand-up* sztárrá váljon Japánban.

A *színpadra született* eklatáns – bár csupán szekunder – példája a kortárs szerzői nosztalgiafilmeknek: meghatározott szeretettel ábrázolt párhuzamos portré egy alkotópálya kezdetéről és egy szórakozóhely (sőt szórakoztatási forma)



Dimenzióközi kalandok a mágusdoktorral

A Marvel hatvanas évek eleji megújulása elsősorban tudományos-fantasztikus ötletekre épült. A szuperhősműfaj új trendjeit elindító *Fantasztikus Négyesben* kozmikus sugárzásnak kitett asztronauták tesznek szert különleges képességekre, míg a változatosság kedvéért a *Pókemberben* radioaktív, a *Hulkban* pedig gamma-sugárzásról van szó. A hidegháborús és technológiai paranoia korszakában ritkaságnak számítottak azok a szuperhősök, akiknek a tiszta fantasztikum, a varázslat hozta mozgásba a történeteiket. A két legfontosabb kivétel Thor, az északi mitológia istenalakja, valamint Dr. Strange, aki felfuvalkodott sztárbébszöklés a „misztikus tudományok mestere”. Miután Stephen Strange egy baleset következtében soha többé nem műthet, a Himalája kolostoraiban keres lelki megnyugvást. Ott szegődik el az Ósmágus tanítványának, aki beavatja őt a varázslat rejtelseibe.

A markáns fantasy-motívumoknak is köze lehet hozzá, hogy Dr. Strange soha nem emelkedett a kiadó legnépszerűbb figurái közé. 1963-as színre lépése óta többéves periódusok is elteltek anélkül, hogy futott volna saját sorozata. A magyar olvasók is inkább a *Bosszú Angyalai*, esetleg a *Pókember* mellékszereplőjeként találkozhat-

tak vele inkább, nemrég viszont megjelent a *Névtelen földön, időtlen időben*, a hős legkorábbi hosszabb története 1965-ből. Sőt, ha hinni lehet a szerkesztői előszónak, a Marvel első többrészes történetfolyamáról van szó, amelyben Dr. Strange két legnagyobb ellensége, Dormammu, a „sötét dimenzió” hadura és Mordo, a feketemágus keverik a bajt. A kötet híven bizonyítja, hogy a mágusdoktor kalandjainak igazi szerzője nem a meglehetősen fáradtnak mutakozó író, Stan Lee, hanem a karakter ötletgazdája és első rajzolója, Steve Ditko. Ditkót a *Pókember* révén szokás ismerni, amelyet ugyancsak elsőként rajzolt, a Dr. Strange-történetekben azonban sokkal merészebb lehetett. A főhős mágikus dimenziókba tett utazásai alkalmat adnak rá, hogy Ditko színes spirálok, rácsvonalak, hálózatok kavalkadját vesse papírra, a néhány évtizeddel korábban zászlót bontó geometrikus absztrakció hatását is beépítve a fősodorbeli szuperhősképregény képi világába. Másfelől a végtelenségig stilizálja az emberalakok szikár, finomvonalas ábrázolását, amikor számos jelenetben Dr. Strange „asztrálestét”, tehát színekkel kitöltetlen, üres kontúrvonalait rajzolja csak meg. A szívárványszínű hátterek elé komponált fehér, illetve áttetsző alakok azonnal felismerhetővé tették

e történeteket a korabeli szuperhősképregények áradatában. A csúcspontot egy dimenziók között szunnyadó, nagyhatalmú lény ábrázolása jelenti, az Örökkévalóé, amely teste sötét körvonalai közé sűríti egy galaxis összes csillagát, a hatvanas évekbeli comics legemlékezetesebb pszichedelikus-ezoterikus jeleneinek főszereplőjeként.

Amíg asztrálestete csillagkapukon át barangol, Dr. Strange fizikai valója általában a karosszékben üldögél, esetleg egy víztározóban rejtőzködik a kíváncsi tekintetek előtt, ami olykor burleszkbe illő helyzeteket teremt. A varázsképessége humoros potenciálja nemcsak Lee és Ditko történeteiben jelenik meg, hanem az eredetileg 2007-ben közölt, *Az eskü* alcímű történetben is, amely annak ellenére meglehetősen könnyed hangvételű marad, hogy Dr. Strange inasának halálos betegsége, valamint a rák elleni gyógymód felkutatása is a kaland része. Az író, Brian K. Vaughan a kilencvenes évek derekától dolgozott a Marvelnek, de kisebb kiadónál megjelent sorozatait, az *Y, az utolsó férfi* és az *Ex Machina* szerzőjeként futott be igazán. *Az eskü* látszik, hogy Vaughan rutinból igyekszik megoldani a feladatot, és ezúttal is a raj-

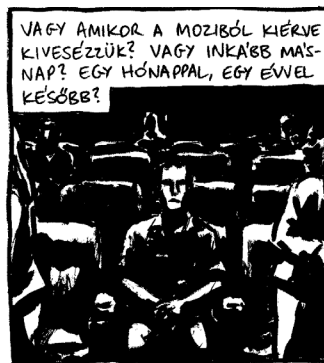


zol teljesítménye emeli meg a végeredményt. Igaz, a spanyol Marcos Martinnak sem ez a legnagyobb munkája – sokkal inkább az ugyancsak Vaughannal közös, későbbi *Private Eye* és *Barrier* –, de egynemű, pasztelles színfoltjai és tiszta, levegős kompozíciói már itt látványosak. A kétezertizedes években aztán ez a stílus sokkal divatosabb lett, és Martint a Dr. Strange-történetek különös varázsvilága is inspirálhatta abban, hogy e vizuális trend egyik úttörője legyen.

Stan Lee – Steve Ditko: *Dr. Strange – Névtelen földön, időtlen időben.* Színes, keményfedeles, 208 oldal. Kiadó: Hachette.

Brian K. Vaughan – Marcos Martín: *Dr. Strange – Az eskü.* Színes, keményfedeles, 136 oldal. Kiadó: Hachette.

KRÁNICZ BENCE



KONCEPCIÓ: HUDRA MÓNI • RAJZ: ORAVECZ GERGŐ

Szöveg: Ut a díjesőig (zárójelenet)