

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LXV. ÉVFOLYAM, 06. SZÁM • 2022. június • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

Női testkép

A FILMALAP ÉS KORA
ÖRKÉNY-ADAPTÁCIÓK
START UP SOROZATOK



nka
Nemzeti Kulturális Alap
Petőfi
Kulturális
Ügynökség



NFI
NATIONAL
FILM INSTITUTE
HUNGARY

Samuel Benchetrit: **Szerelmes nehézfiúk** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

NŐI TESTEK

Adott a zavarba ejtő kérdés: valóban más-e amiatt nőként nőhorrorot rendezni és egyúttal nézni is, mert a nőknek veleszületett közvetlen hozzáférésük van olyan tapasztalatokhoz, amelyekhez a férfiaknak önhibájukon kívül, születésüktől fogva nincs? És mi a helyzet más műfajokkal? Terhesség-horrorok, női szexkomédiák és serdülés mesék a kortárs tömegfilmben.

Hanna Bergholm: A keltetés (Siiri Solalinna) – 20. oldal



LENGYEL VILÁGOK

A lengyel film nemcsak hatalmas történelmi tablókban és kortárs politikai thrillerekben erős, hanem a hétköznapok megmutatásában is. A kisrealizmusból a lengyel filmek sokkal könnyebben billennek át a fekete komédia, a groteszk vagy az abszurd irányába, mint a magyarok.

Andrzej Żuławski: Cosmos (Jonathan Genet és Clémentine Pons) – 30. oldal



AMERIKAI STARTUP-SOROZATOK

Földre szállt félistenek, szélvészszerű tempóban felépülő cégbirodalmak, világmegváltó eszmék, nyom nélkül eltüntetett dollármilliárdok, ármány és egománia, hazugság és bűn – a startupok felemelkedése és bukása dokumentum- és játékfilmes szempontból egyaránt eszményi nyersanyag a sorozatokhoz és filmekhez.

Drew Crevello – Lee Eisenberg: WeCrashed (Jared Leto) – 41. oldal



2022 június

FILMVILÁG

LXV. ÉVFOLYAM 06. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Gelencsér Gábor: Óhullám (<i>A Magyar Nemzeti Filmlap 2011–2019</i>)	4
Murai András: Gyomorgörcs és puncstorta (<i>Ügynökfilmek a Kádár-korszakról</i>)	10
Rudolf Dániel: Áldozathozatal (<i>Beszélgetés ZsigmondDezsővel</i>)	13
Kelecsényi László: Pisti a filmgyárban (<i>Örkény-adaptációk</i>)	16
Huber Zoltán: Követni a formát (<i>Beszélgetés Sophy Romvarival</i>)	19

NŐI TESTEK

Forgács Nóra Kínga: Anyanyelv (<i>Női reprodukciós horrorfilmek</i>)	20
Bartal Dóra: Mintha orvos írta volna fel (<i>Autoerotika a sorozatokban</i>)	24
Varró Attila: A vágy tüze (<i>Szörnylányok és rémapák</i>)	26
Kovács Kata: Semlegesítsd a belső pandádat (<i>Domee Shi: Pirul a panda</i>)	29

LENGYELVILÁGOK

Fekete Tamás: Dubaji lányok, lengyel nők (<i>Új raj: Maria Sadowska</i>)	30
Szjártó Imre: Csodás életek (<i>Lengyel hétköznapfilmek</i>)	32
Varga Zoltán: Összefüggések pókhálója (<i>Gombrowicz és Żuławski</i>)	36

KÉPREGÉNY-LEGENDÁK

Lovas Anna: Emlék-kollázsok (<i>Lynda Barry: One! Hundred! Demons!</i>)	38
--	----

AMERIKAI ÁLMOK

Géczi Zoltán: Techno-Messiások (<i>Amerikai startup sorozatok és filmek</i>)	41
Orosdy Dániel: Összebilincselve (<i>Sidney Poitier 1927–2022</i>)	44

FESZTIVÁL

Boronyák Rita: Idegen akcentusok találkozása (<i>Toulouse: Cinélatino</i>)	48
---	----

TÉVÉFILM

Schubert Gusztáv: Családi kalitka (<i>Paczolay Béla: Pacsirta</i>)	50
Kolozsi László: Frigye nem lett sikeres (<i>Tóth Tamás: Frici és Aranka</i>)	51
Pethő Réka: Ez nem cég, hanem színház? (<i>Madarász Isti: Ecc-pecc</i>)	52

KRITIKA

Barotányi Zoltán: A halászlé és a tenger (<i>Pálkás Norbert: Katinka</i>)	53
Huber Zoltán: Hamlet, a barbár (<i>Robert Eggers: Az Északi</i>)	54
Varró Attila: Nickelodeon (<i>Tom Gormican: A gigantikus tehetség elviselhetetlen súlya</i>)	56

MOZI

STREAMLINE MOZI	57
PAPÍRMOZI	61
	64

A címlapon: Samuel Benchetrit: *Szerelmes nehézfiúk* – A Cirko Film júniusi 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
Sümethy 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:
FP22-0020
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 júniusi Filmvilág már kapható.



Megjelent a **BBC History** történelmi magazin 2022. júniusi száma! A tartalomból:

- Rómaiak Pannoniában – miért hódítottak a Kárpát-medencében? Mit tudunk a korabeli hadászatról, művészetéről és kereszténységről?
- Churchill legsötétebb órája – 1942: a mélypont és a fordulat éve
- Madarak és emberek – öt momentum az összetett kapcsolatok történetéből
- Nyomozás a holtak után – miért fordult Arthur Conan Doyle a spiritualizmus felé?
- Magyar gasztrotörténelem – mit ettek elődeink a török hódítástól a „gulyáskommunizmusig”?

Megvehető az újságárusoknál és digitálisan a digitalstand.hu/bbc_history és a laptopir.hu/magazinok/bbc-history webcímen.

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:



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!



29.Országos Diákfilmszemle
Időpont: 2022. augusztus 22.-29.
Helyszín: ARANYTÍZ Kultúrház
1051, Budapest, Arany János u.10.
Jelentkezési határidő:
2022. augusztus 1.
honlap: diakfilmszemle.polifilm.hu
email cím: diakfilmszemle@gmail.com

CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
| máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható, egy alkalommal, egy személynek.



CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

Old Wave (Hungarian National Film Fund 2011-2019) by Gábor Gelencsér, p. 4. **Shakes and Punch Cakes** (Agent Films on Kádár Era) by András Murai, p. 10. **Sacrifice** (A Talk to Dezső Zsigmond) by Dániel Rudolf, p. 13. **Pisti in the Film Factory** (Órkény Adaptations) by László Kelecsényi, p. 16. **Adjusting to the Form** (A Talk to Sophy Romvari) by Zoltán Huber, p. 19.

The political reorganization of national film financing during the last decade has reshaped the complete institutional system but it is arguable whether it has started a new era in Hungarian film history: do we have new style and genre trends, fresh generation of filmmakers or is it an old wave emerging.

FEMALE BODIES

Mother Language (Pregnancy Horrors in Contemporary Film) by Nóra Kinga Forgács, p. 20. **Better Than Medicine** (Female Masturbation in Television Series) by Dóra Bartal, p. 24. **Flames of Desire** (Monster Girls and Beast Fathers) by Attila Varró, p. 26. **Neutralize the Inner Panda** (Turning Red by Domee Shi) by Kata Kovács, p. 29.

Women have indirect and innate gateway to physical experiences that men are inherently deprived of – but how is it conspicuous in the movies women make? Pregnancy horrors, coming of age animation films and teen sex comedies in the 2020's.

POLISH WORLDS

Girls to Buy, Women from Poland (New Breed: Maria Sadowska) by Tamás Fekete, p. 30. **Magnificent Lives** (Polish Films on Daily Life) by Imre Szijártó, p. 32. **Spiderweb of Connections** (Gombrowicz and Żuławski) by Zoltán Varga, p. 36. *Traditionally Poland is abound in epic historical films and strong political thrillers but recently Polish filmmakers have made significant social dramas of everyday life with a tendency towards black comedies and absurd satires.*

COMICS LEGENDS

Collages of Memories (One! Hundred! Demons by Linda Barry) by Anna Lovas, p. 38.

AMERICAN DREAMS

Techno Messiahs (Start-up Companies in American Serials) by Zoltán Géczy, p. 41. **In Shackles** (Sidney Poitier 1927-2022) by Dániel Orosdy, p. 44. *The rise and fall of American start-up companies serves exciting materials for contemporary television series: demigods fallen from the skies, instant financial empires, vanishing milliards of dollars and world redeeming ideals.*

FESTIVAL

Different Foreign Accents (Toulouse: Cinelatino) by Rita Boronyák, p. 48.

TELEVISION

Family Birdcage (Skylark by Béla Paczolay) by Gusztáv Schubert, p. 50. **Unsuccessful Covenant** (Frici and Aranka by Tamás Tóth) by László Kolozsi, p. 51. **Theater or Company?** (Ecc-pecc by Isti Madarász) by Réka Pethő, p. 52.

REVIEWS

The Fish-soup and the Sea (Katinka by Norbert Pálkás) by Zoltán Barotányi, p. 53. **Hamlet the Barbarian** (The Northman by Robert Eggers) by Zoltán Huber, p. 54. **Nickelodeon** (The Unbearable Weight of Massive Talent by Tom Gormican) by Attila Varró, p. 56.

CINEMA p. 57.

STREAMLINE CINEMA p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Love Songs for Tough Guys by Samuel Benchetrit (A Cirko Film release)

A NEMZETI FILMALAP (2011-19) FILMJEI

Óhullám

GELENCSÉR GÁBOR

MENT-E A MAGYAR FILM A NEMZETI FILMALAP MŰKÖDÉSE ÁLTAL ELÉBB?

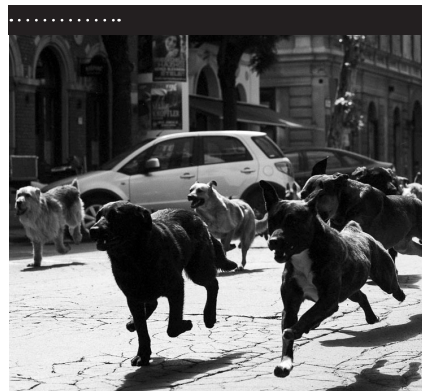
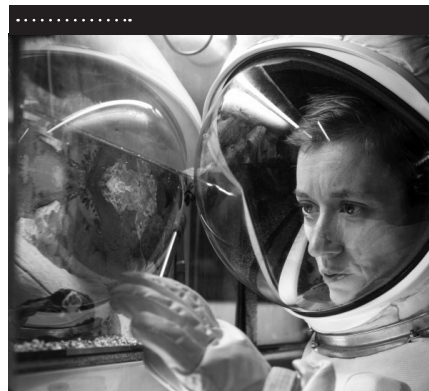
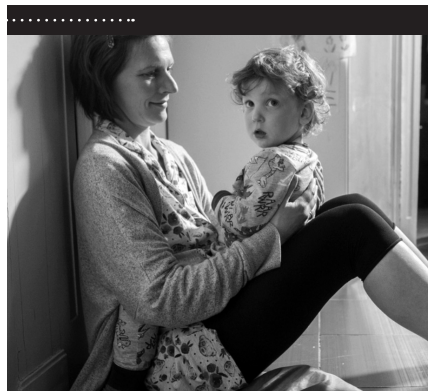
A magyar film történetében nem a kivételes, de azért a ritkább korszakképző tényezők sorába tartozik az intézményrendszer átalakulása. Leggyakrabban történelmi változások képeznek korszakhatárt, s ezek is gyakran együtt járnak intézményi átalakulással. Ilyen volt, hogy csak a legjelentősebbeket említsem, az 1948-as és 1989-es korszakhatár. Előbbi az állami filmgyártás kezdetét, utóbbi a végét jelölte ki. A kettő között, a hatvanas évek elején a magyar stúdiórendszer kialakulása, a Balázs Béla Stúdió elindulása hozható összefüggésbe az újhullámmal, de az 1953-as, 1956-os, majd az 1968-as és végül a hetvenesnyolcvanas évek egyre bizonytalanabb korszakváltásai nem kötődnek az intézményrendszer átalakulásához – talán ezért is nehezen megragadhatók ezek a határpontok. Ám az intézményrendszer alapvető változása sem jelent feltétlen korszakhatárt a forma tekintetében, nem mindig indít el új stílusirányzatokat, műfaji törekvéseket, hullámokat, generációkat. Ez történt 1989 után: hiába alakult meg a Magyar Mozgóképi Alapítvány, s vált a korábbi központosítottból demokratikussá a támogatási rendszer, mindez rögtön és jelentős mértékben

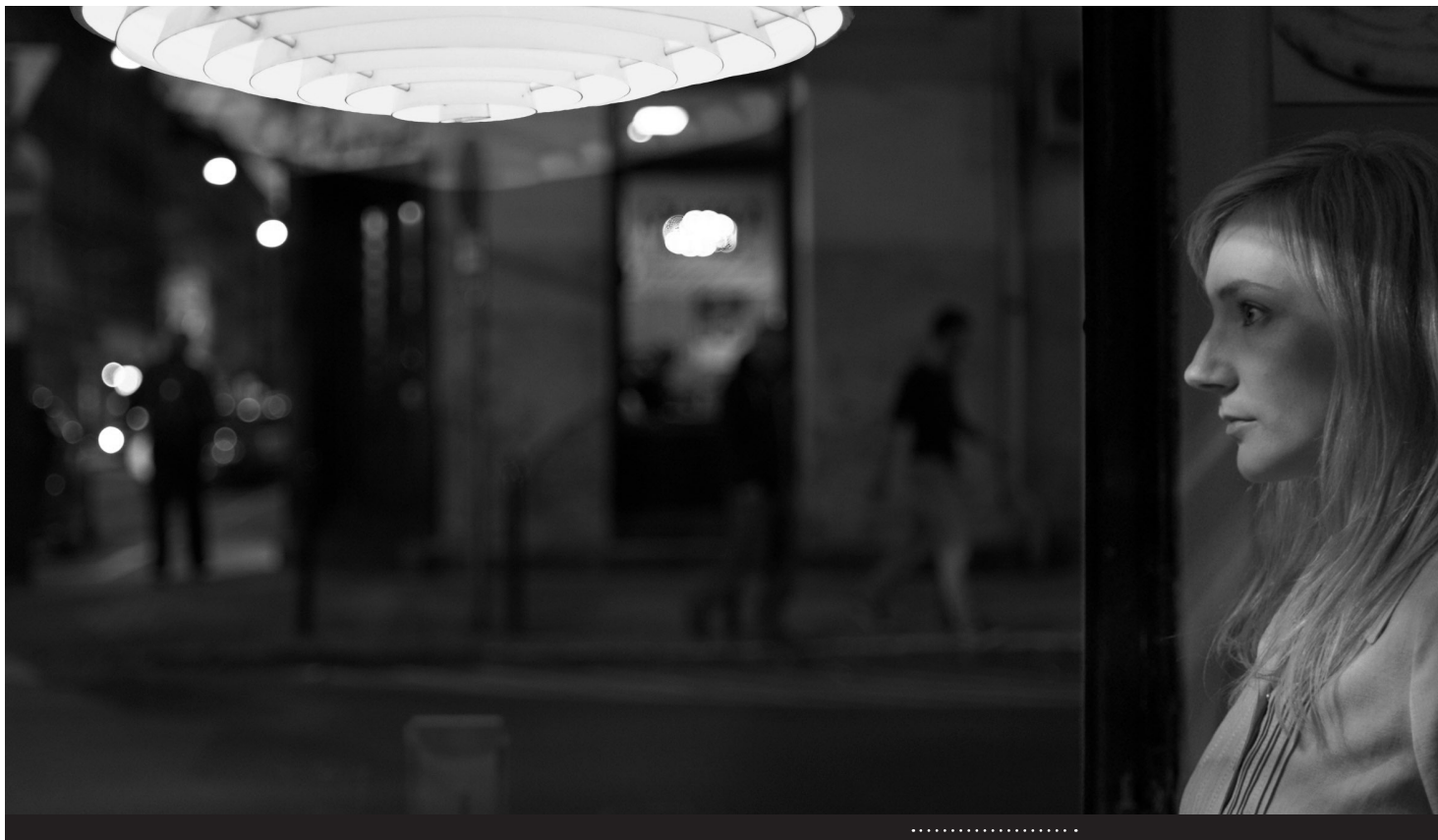
nem alakította át a magyar filmet. Ehhez tíz év kellett, s az ezredfordulón az intézményrendszerrel függetlenül (hacsak nem tekintjük annak egy jelentős osztályát, a Simó Sándor vezette társulat színrelépését) indult el a „fiatal magyar filmnek” keresztelt újabb hullám. Igaz, az MMA 1998-ban közalapítvánnyá alakult, de ez csak működésének jogi-gazdasági hátterét érintette; ehhez nem köthető az immár valóban jelentős és jól látható korszakhatár.

Az azóta eltelt két évtizedben két jelentős intézményi átalakítás is történt. A Magyar Mozgóképi Közalapítvány 2011-ben az Andy Vajna vezetésével felálló Magyar Nemzeti Filmalap váltotta. Vajna 2019-ben bekövetkezett halála után újabb átalakítás történt, s 2019-ben Káel Csabával az élén megalakult a Nemzeti Filmintézet. Utóbbi működéséről még nem alkothatunk képet, a Filmalap lezárult évtizedéről viszont igen. A 2013 és 2021 között moziban bemutatott munkák szűk évtizede tekinthető-e önálló filmtörténelmi korszaknak? (A Magyar Nemzeti Filmalap támogatta a produkciók egy része a filmek hosszú átfutása és a pandémia miatt már a Nemzeti Filmintézet megalakulása után jutott



el a közönséghez.) Intézménytörténelmi szempontból feltétlenül, hiszen a (köz) alapítványi formához képest jelentősen átalakult a támogatási rendszer: egyablakossá vált; a döntőbizottság tagjait nem a szakmai szervezetek delegálták; csak egész estés produkciók támogatásával foglalkoztak (így aztán a filmkultúra egyéb területei, mint a folyóirat- és szakkönyvkiadás, a filmklubmozgalom, az oktatás, a kutatás, valamint a nem egész estés filmalkotások gazdátlanul maradtak); az új szervezet élén kormánybiztos állt, aki erős politikai támogatást élvezett; végül, de nem





utolsó sorban a támogatás összege is megnőtt és kiszámíthatóvá vált. A pénzek megítélésében ugyancsak jól körvonalazódott a szemléletváltás, amennyiben a Filmalap producerként lépett fel: ennek jogi következményei is voltak, de fontosabbá vált a produkciók hosszú kísérése, a forgatókönyvek fejlesztése (az előkészítési és gyártási támogatás kettéválasztása), az ehhez nyújtott szakmai segítség. Mindez forgatókönyvközpontúvá tette a pályázati rendszert. A játékfilm-támogatások megítélése nem nagyon lehet más, de a tanácsadókkal, scriptdoktorokkal, fejlesztőkkel működő apparátusból következően mintegy kódolva volt a rendszerbe a hagyományosabb dramaturgiai elvek alapján felépülő könyvek előnye a „szabálytalanabb”, szerzői tervekkel szemben, továbbá Vajna személye is ebbe az irányba mutatott. E szemléleti különbségnek voltak jelentős áldozatai, min például Pálfi György *Toldi*-filmje, de a Filmalap működésének mérlegét megvonva nem állíthatjuk, hogy a populáris film előnyt élvezett volna a szerzőivel szemben. A Filmalappal kapcsolatosan mégis sokakban megfogalmazódtak ellenérzések, elutasítások. Indulása való-

ban drámai törést jelentett: 2011 után lényegében két évre leállt a filmgyártás, a rendezők közül sokan hosszabb vagy rövidebb ideig – s van, aki sohasem – pályázott az illegitimnek tartott Filmalapnál, és a független filmkészítés fáradtságos útjára lépett, hiszen az egyablakos rendszer nem kínált alternatívát. Mindennek szimbolikus jeleként megszakadt a Magyar Filmszemlék több évtizedes hagyománya, amelyet a helyükbe lépő Magyar Filmhetek nem tudtak pótolni. Egyedül a Filmalap kezdeményezte program az elsőfilmesek támogatására (Inkubátor) vívott ki talán az ellenzőkből is elismerést, hiszen kétségkívül beváltotta a hozzá fűzött reményeket.

E vázlatos leírásból is kiolvasható, hogy a Filmalap szervezeti felépítése, működése összefüggésbe hozható az általuk támogatott (és közvetve az általuk nem támogatott, azaz független) filmek formavilágával. Az alábbiakban ezt a kapcsolatrendszert vizsgálom. A legfontosabb kérdés: tekinthető-e formai értelemben önálló filmtörténeti korszaknak a Filmalap működésének szűk, 2011 és 2019 közötti évtizede? Az ezredforduló konszenzuális korszakhatára után

Enyedi Ildikó:
Testről és lélekről

új periódust indít-e a Filmalap, még hozzá nem csupán intézményileg (úgy biztosan), hanem

formatörténetileg is? Megjelennek-e új stílus- vagy műfaji irányzatok, fellép-e egy markáns fiatal nemzedék? Van-e új hullám – avagy a korábbi évtized(ek) tendenciái folytatódnak, variálódnak kisebb módosításokkal?

Esszém címe sejteti a válaszomat a fenti kérdésekre: nincs. Nincs új hullám, jóval inkább „óhullámról” beszélhetünk. Korábban megkezdett, avagy még régebbi hagyományokra visszavezethető irányzatok folytatódnak; az egyébként jelentős számú elsőfilmesek nem alkotnak egységes generációt; a talán egyetlen újszerű, a Filmalap szemléletváltásából is következő törekvés a populáris és szerzői formák ötvözésére új trendet nem tud létrehozni. Mindez azonban nem jelenti a Filmalap működésének negatív megítélését; én legalábbis nem így gondolom. Az „ó”-nak is lehet értéke, csakúgy, mint az „új”-nak. A régebbi, egyrészt az ezredforduló magyar filmjéhez, másrészt a korábbi korszakokhoz fűződő hagyomány szintén értékes és érvényes; az elsőfilmek önmagukban, nemzedéki, „osztály” vagy irányzati kap-

csolatuk nélkül is meggyőzők; a populáris és szerzői formák ötvözése pedig, ha irányzatként nem jelentkezik is, éppen a magyar filmtörténeti hagyományban jelent figyelemreméltó újítást. Mondhatni „ízlés dolga”, hogy valaki az ó- vagy újhullám iránt lelkesedik. Ez a cikk sem kíván állásfoglalás lenni a kérdésben, jóval inkább szempontokat kínál az esetleges vita eldöntéséhez.

A Magyar Nemzeti Filmalap nagyságrendileg száz filmhez nyújtott támogatást, s ez alatt az időszak alatt szintén nagyságrendileg félszáz független film készült. A másfélszáz tételes filmes korpusz feléből próbálok következtetéseket levonni a Filmalap korszakára (az animációs, dokumentum- és tévéfilmekről eltekintek, továbbá az igen bizonytalan státusú független filmekből is csak szemezgetek, hiszen közülük jónéhány a magyar film történetétől is független, jórészt láthatatlan alkotás, amely mit sem von le esetleges értékűkből, filmtörténeti szerepük viszont a fősodorban csekély.)

Az alábbi áttekintésnek nemcsak a következtetései, hanem a szempontrendszere is vitatható, amennyiben a szerzői

és a populáris (műfaji) filmek szerint csoportosítom az alkotásokat. Sokak szerint egyszerűen jó és rossz filmek vannak, a fenti megkülönböztetés értelmetlen. Nos, ez a csoportosítás semmiképpen sem utal a filmek minőségére, miszerint a szerzőiek volnának a jók és a populárisak a rosszak. A filmkultúrának e ketté-, avagy megosztottsága mégis létezik. A Filmalap működése tekintetében pedig annál is indokoltabb ez a megközelítés, mivel a (korszak)váltás éppen e téren ígért változást. Az időszak mérlegét tehát az alapján is megvonhatjuk, hogy megtörtént-e az ígért paradigmaváltás a magyar filmben, avagy sem.

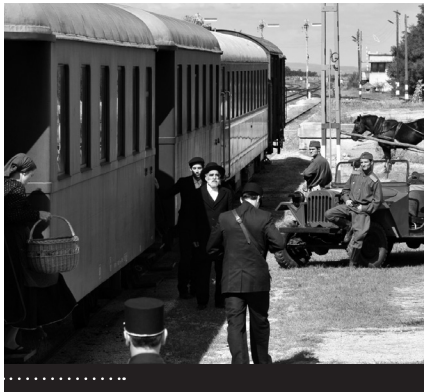
UTÓÉLETEK

A rövid válasz ezúttal is: nem. Nagyságrendileg kétszer annyi szerzőinek tekinthető film készült a Magyar Nemzeti Filmalap működése alatt, mint műfaji, de ezt az arányt jócskán árnyalja a két filmtípus átmenete, avagy ötvözete, amely a korszak legfontosabb újítása, s amely miatt ezzel a jelenséggel külön érdemes foglalkozni. Mindenesetre, ha csak a periódus legnagyobb, a közönségsiker a fesztiválsikerrel (avagy

fordítva...) kombináló műveire gondolunk, nevezetesen a *Saul fiára* (Nemes Jeles László, 2015) és a *Testről és lélekrőlre* (Enyedi Ildikó, 2017), akkor továbbra is a szerzői film viszi a prímet. Ráadásul ugyancsak korszakjellemző (noha nem az Inkubátor program keretében készült), hogy ezek közül az előbbi elsőfilm. A *Saul fia* érdemeit nem szükséges ecsetelnem, arra azonban érdemes emlékeztetni, hogy alkotója kívülről érkezik a magyar filmben, tanulmányait külföldön folytatja, szakmai tapasztalatait jórészt külföldi koprodukcióban szerzi (Tarr Béla *A londoni férfi* című filmjében asszisztenskedik), ám a magyar intézményrendszer befogadja a terveit: a *Saul fia* előzménye, a *Türelem* az Inforg Stúdióban készül, míg az alacsony költségvetésű egész estés elsőfilm a Laokoon Filmgroup produkciójában a Filmalap teljes támogatásával valósul meg. Enyedi esete másként dicséri a Filmalap működését. A rendező hosszú, majd két évtizedes kihagyás után térhet vissza támogatásuknak köszönhetően egész estés filmmel, amelyben korábbi „misztikus” szerzői stílusát folytatja és építi tovább. Mindkét film sikerét in-

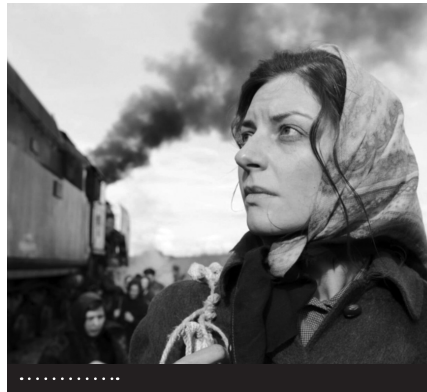
Jeles Nemes László: **Saul fia**





Török Ferenc: tézményileg is bizonyítja, hogy alkotóik szinte rögtön (teljes vagy koprodukciós) támogatást kapnak következő munkájukra, így Nemes Jeles leforgathatja a *Napszálltát* (2018), Enyedi pedig a *Feleségem történetét* (2021).

A szerzői filmen belül dinamikus a viszony a filmtörténeti hagyományhoz. A szerzőiséget egyfelől az újítás, eredetiség, másfelől éppen a jól felismerhető kézzjegy teremti meg, amely filmről filmre tovább él. Értelemszerűen ez a már kisebb-nagyobb életművel rendelkező alkotók esetében lehet igaz. A korábbi (intézmény)rendszerekben is dolgozó rendezők kapcsolódása a Filmalaphoz a legproblémásabb, közülük jónéhányan elvből nem pályáznak, mások előbb vagy utóbb legyőzik ellenállásukat. Természetesen nem kívánok erkölcsi ítéletet mondani a körülményeket elfogadó és azokkal élő alkotók felett, csak leíró értelemben sorolom fel őket. Szász János filmjei mintegy keretezik a Filmalap működését *A nagy füzet* (2013) és *A hentes, a kurva és a félszeművel* (2018): mindkettő a szerzői életműépítés jellegzetes darabja. (Az már újabb fejlemény, hogy a rendező tavaly elhagyta Magyarországot, így filmes munkássága, ha egyáltalán, akkor külföldön vehet újabb irányt.) A magyar filmtörténeti hagyományt és saját szerzői életművüket is többen folytathatták a Filmalap égisze alatt, így a hatvanas évek személyes hangvételét Szabó István a *Zárójelentéssel* (2020), a hetvenes évek nőközpontú szemléletét és a nyolcvanas történelmi érdeklődését Mészáros Márta az *Aurora Borealis*szal (2017), a nyolcvanas évek groteszk stílusát Gothár Péter a *Hét kis véletlen*nel (2020), összetéveszthetetlen szerzői látásmódját Jeles András *A rossz árnyékkal* (2018), a szerzőiség után a *midcult* felé tájékozódó útkeresését Sán-



Szász Attila: dor Pál a *Vándorszínészek-Örök tél* kel (2018). Ne legyen így, de ezek a filmek – ahogy erre a Szabó-film címe is utal – egy-egy nagyszabású életmű végét jelenthetik.

Sokat elárul a kilencvenes évek filmtörténetéről, s voltaképpen megerősíti az „elveszett nemzedék” tézisést, hogy az akkor elindultak közül (többek között Szederkényi Júlia, Mispál Attila, Fésős András, Bollók Csaba) a Filmalap támogatását sem élvezhették, de reméljük, ez az ő esetükben nem jelenti életművük lezárulását. Ebből a körből egyedül a kilencvenes években jelentős filmekkel elinduló (*Bolse Vita*, 1995; *Chico*, 2001), de forgatókönyvíróként már komoly múlttal rendelkező Fekete Ibolya készíthette el sajátos nemzedéki „így jöttem” filmjét (*Anyám és más futóbolondok a családban*, 2015), valamint a szintén a kilencvenes években induló Pacskovszky József dolgozott tovább a 2010-es években (*A tökéletes gyilkos*, 2017). Ugyanakkor az ezredforduló fiatal magyar filmjének súlyát bizonyítja, hogy legfontosabb alkotói folytatták szerzői életműépítésüket, igaz, közülük néhányan függetlenként. Utóbbira példa Hajdu Szabolcs esete, aki a *Délibábot* (2014) még a Filmalap támogatásával valósította meg, de az *Ernellék Farkaséknál* (2016), majd legutóbb a *Békeidő* (2020) már demonstratívan független produkció volt. S e nemzedék tagjai közül – így vagy úgy – film(ek)et forgatott Pálfi György (*Szabadesés*, 2014; *Az Úr hangja*, 2018; *Mindörökké*, 2021), Török Ferenc (*Senki szigete*, 2014; *1945*, 2017), Mundruczó Kornél (*Fehér Isten*, 2014; *Jupiter holdja*, 2017), Fliegauf Benke (*Liliomösvény*, 2016) és Kocsis Ágnes is (*Éden*, 2020).

Ezúttal nincs lehetőség e szerzői életművek alakulásának elemzésére, az azonban egyértelmű, hogy a szerzői film paradigmáján belül alkotnak tovább.



Herendi Kocsis Ágnes esetében a Gábor: legegységesebb a folytatás; Kincsem Mundruczó filmalapos filmjei szintén stílári és szemléleti egységet mutatnak (legutóbbi munkái lépnek ki ebből, nem függetlenül az intézményi háttér megváltozásától); Hajdu függetlenné válása stílusváltást is eredményez; Török esetében viszont nincs intézményi háttér az 1945 fordulónak a pályán (amennyiben ez fordulatot, s nem kivételt jelent majd); Pálfi korábbi munkái is igen változatos stílusban készültek, neki paradox módon a sokszínűség a szerzői kézzjegye, s ez folytatódik a 2010-es években; Fliegauf pedig a filmalapos tévút után a *Rengeteg* folytatásával visszatér saját és az ezredforduló fiatal filmjének „alapjaihoz” (*Rengeteg – Mindenhol látlak*, 2021).

A hagyomány továbbélése szempontjából jóval árulkodóbb az elsőfilmesek színre lépése. Ők ugyanis mindenekelőtt három, a hatvanas évek újhullámáig visszanyúló gondolkodásmódot követnek, még ha filmjeik témája és stílusa természetesen jócskán eltér is az újhullámétól. Az első az „így jöttem” filmek csoportja. Hozzá tartozik persze mindehhez, hogy az ilyesfajta elsőfilm általános és visszatérő jelenség, minden nemzedék elkészíti a maga „így jöttem”-ét. Ha ez így van – s ez bizonyára igaz a magyar filmre is, legalábbis a hatvanas évektől –, akkor is érdemes rögzíteni, hogy ezen a téren a Filmalap sem hozott változást. E filmcsoport legsikeresebb alkotója ráadásul mintegy keretezi a korszakot – igaz, első „no budget” produkciójába csak jelképes összeggel, az utómunka fázisában szállt be az Alap. Reisz Gábor *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014) és *Rossz versek* (2018) című munkái mindenesetre e műfaj(?) eminens darabjai. Áttételesebb fogalmazásmóddal, de ebbe a körbe tartozik az *Utóélet* is (Zomborác Virág, 2014).

A második, jóval nagyobb számú és változatosabb tematikájú filmcsoport az 1945 utáni magyar filmművészet társadalmi érdeklődésével, kritikus szellemiségével azonosul. Az talán elárul valamit a Filmalap működéséről, hogy ezek a filmek inkább utóbb, mint előbb valósultak meg, sokszor az Alaptól független produkcióban. Vagyis mintha e támogatási rendszer nem kedvezett volna a társadalmi érzékenységnek, ugyanakkor nem lehetetlenítette el teljesen ezeket a törekvéseket, s végül utat adott nekik, jellemző módon az elsőfilmek alacsonyabb költségvetésű Inkubátor Programjában. Császi Ádám *Viharsarok* (2014) című elsőfilmje nyitotta a sort, amit aztán jónéhány további, (jórészt) elsőfilm követett (Miklauzic Bence: *Parkoló*, 2015; Gigor Attila: *Kút*, 2016; Lengyel Balázs: *Lajkó – Cigány az úrben*, 2018; Schwechtje Mihály: *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod*), 2018; Hartung Attila: *FOMO – Megosztod és uralkodsz*, 2018; Bogdán Árpád: *Genesis*, 2018; Csujja László: *Virágvölgy*, 2018; Szilágyi Zsófia: *Egy nap*, 2018; Nagy Zoltán: *Szép csendben*, 2019). A pusztasorsolásból is kitetszik, hogy nem csupán a társadalmi témák szaporodnak meg az évtized második felére, hanem a korábbi metaforikusabb formákkal ellentétben a filmek egyre közvetlenebbül, realista vagy akár dokumentarista stílusban beszélnek égető és aktuális kérdésekről, mint például a romák elleni erőszak, a szexuális zaklatás, avagy egy átlagember „egy napja”.

A harmadik továbbélő filmtörténeti hagyomány – s ez, ahogy majd látni fogjuk, a populáris filmben is megjelenik – a történelmi filmé, pontosabban a történelmi példázatoké, még ha nem

Szász János:

A hentes, a kurva és a félszemű

szülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre (2020) bizonyítja.

a jancsói parabolák formájában is. Az ebbe a körbe tartozó filmek is inkább a filmalapos korszak végén születnek, s jellemző módon elsőfilmes vagy pályakezdő alkotók nevéhez fűződnek, ami még hangsúlyosabbá teszi a hagyománykövetést. A *Guerilla* (Kárpáti György Mór, 2019) képviseli a metaforikus történelemképet, *A sátán fattya* (Zsigmond Dezső, 2018), az *Örök tél* (Szász Attila, 2018), a *Magdolna* (Buvári Tamás, 2020) és az *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019) a korábbi történelmi tabuk drámai feldolgozását, a *Drakulics elvtárs* (Bodzsár Márk, 2019) és a *Foglyok* (Deák Kristóf, 2019) a szatirikus hangot. A filmek beszédmódja is mintegy a filmtörténeti hagyományt követi, hiszen az 1848–49-es szabadságharc utótörténete korábban is az áthallásos gondolatoknak kedvezett, a történelmi tabuk feltárása komoly hangot kívánt, míg az ötvenes évekről már a szocialista korszakban is születhettek szatírák, a rendszerváltás után pedig kifejezetten ez a hang vált uralkodóvá a témában.

Ebben a filmcsoportban természetesen megtalálhatók „a” szerzői filmek: az egyéni stílust kialakító, tematikus csoportba vagy stílusirányzatba nehezen besorolható elsőfilmek. Ugyancsak az újhullám ellenében ható körülmény, hogy ezek valójában nem korszakalkotó művek (Buvári Tamás: *Szeretföld*, 2017; Szócs Petra: *Déva*, 2018; Kenyeres Bálint: *Tegnap*, 2018; Pulitzer Péter: *Férfikor*, 2017; Felméri Cecília: *Spirál*, 2020). Mindegyiknek megvan a saját(os) értéke, de irányzatot nem indít el, legfeljebb a szerzői életmű építésében foglalhat el (majd) fontos helyet, ahogy ezt Horvát Lili második egész estés munkája, a *Felké-*

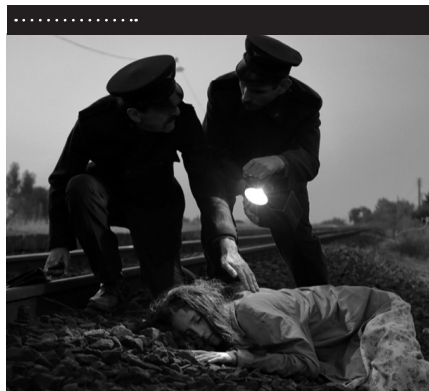
Sopsits Árpád:
A martfűi rém

szülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre (2020) bizonyítja.

COMING OUTOK

A műfaji film terén továbbra is az ezredfordulón ugyancsak korszakváltó igényekkel fellépő nemzedék, illetve a nyomukba lépő pályakezdők hollywoodi mintákat követő munkái uralják a mezőnyt. E filmtípus meghatározó jegye éppen a Filmalap által erőteljesen érvényesített forgatókönyvi sémák jelenléte, amely a magyar viszonyokra adaptált történetekben is jól felismerhető. Legnagyobb számban, s főleg a derékhadtól – noha Csupó Gábor és Dobó Kata (játékfilm)rendezőként elsőfilmesnek számít – továbbra is romantikus komédiák érkezik (Csupó Gábor: *Pappa Pia*, 2017; Dobó Kata: *Kölcsönlakás*, 2019; Herendi Gábor: *Valami Amerika 3.*, 2019; Goda Krisztina: *BÚÉK*, 2018;), s itt is találunk egy, a műfaj iránt elkötelezett, a filmalapos korszakot keretező alkotót (Orosz Dénes: *Coming out*, 2013; *Seveled*, 2019). Mindig figyelemreméltó, ha még pályájuk elején tartó rendezők köteleződnek el egy műfaj mellett, főként, amennyiben a leghollywoodiasabb romkomba igyekeznek sajátos szintet keverni (Fazekas Csaba: *Swing*, 2014; Herczeg Attila: *Megdönteni Hajnal Tímeát*, 2014; Nagypál Orsi: *Nyitva*, 2018; Lakos Nóra: *Hab*, 2020). Tartja magát a bűnügyi komédia műfaja, méghozzá egyre „feketébb” változatban (Novák Erik: *Fekete leves*, 2014; Árpá Attila: *Argó*, 2015), s itt is akad elsőfilmes próbálkozás (Lóth Balázs: *Pesti balhé*, 2020), ahogy találunk az elsőfilmek között bátor műfaji újítót is (Madarász Isti: *Hurok*, 2016; Kostyál Márk: *Kojot*, 2016). Különösen a *Kojot* figyelemreméltó (ám valamiért a Filmalap által előbb támogatott, majd ellehetetlenített) vállalkozás, hiszen az akciófilm és a film noir ritkábban látható műfaji elejét komor társadalomkritikával társítja.

Hartung Attila:
FOMO





A hollywoodi sémák a történelmi film műfaján is nyomot hagynak (Pejó Róbert: *Manacs*, 2015; Gárdos Éva: *Budapest Noir*, 2017; Herendi Gábor: *Kincsem*, 2017; Szász Attila: *Apró mesék*, 2019), Bergendy Péter *Trezorja* (2018) pedig *A vizsga* (2011) című filmjével megkezdett vonulatot, a Kádár-korszak félmúltjának műfaji feldolgozását folytatja. Hasonlóra vállalkozik az életrajzi film műfajában *A feltaláló* (Gyöngyössy Bence, 2020).

S végül szinte áttörésként értékelhetjük, hogy műfaji gondolkodás a független szcénában is megjelenik (Bernáth Zsolt: *Aura*, 2014; Vámos Zoltán: *Parázs a szívnek*, 2018; Moll Zoltán: *Engedetlen*, 2018; Kasvinszki Attila: *Paraziták a paradicsomban*, 2018; Szajki Péter: *Most van most*, 2019; Szűcs Dóra: *Patthelyzet*, 2020; Martin Csaba – Czupi Kála: *Tékasztorik 1, 2*, 2016, 2020), sőt, az egész estés animációban (Milorad Kistic: *Ruben Brandt, a gyűjtő*, 2018) és a kísérleti filmben is felbukkan (Lichter Péter: *Fagyott május*, 2017). Utóbbiak a fősodorbeli egész esték játékfilmekhez képest már határsértő munkák, de találunk a műfajiság tekintetében is határátlépőket: ők lehetnek a Filmalap korszakának valódi nóvumai; egy tényleges újhullám – csakhogy éppen az ilyen típusú, a műfaji jegyeket szerzői szemlélettel ötvöző középfajú filmeket nem szoktuk „hullám” névvel

Ujj Mészáros Károly: *Liza, a rókatündér*

illetni, hanem jóval inkább az ugyancsak nehezen megragadható, korszakokon átívelő *midcult* fogalmával azonosítjuk, amelynek ráadásul szintén van előzménye a magyar filmben, a nyolcvanas évek új akadémizmusa.

SZÖRFÖZŐK

A műfaji és szerzői film között „szörfözők” csoportjának – Dyga Zsombor e körbe tartozó *Couch Surf* (2014) című filmjére utalva – már a kijelölése is komoly nehézségbe ütközik, hiszen e filmek lényegi vonása, a „között” bizonytalan teret jelöl. Vajon egyszerűen a műfaji sémákat, így a rurális vagy skandináv krimiét, a politikai vagy paranoia thrillerét igényesen alkalmazó filmekről van csupán szó (Mátyássy Áron: *Vikend*, 2015; Bagota Béla: *Valan*, 2019; Sopsits Árpád: *A martfői rém*, 2016; Ujj Mészáros Károly: *X – A rendszerből kitörölve*, 2018)? Bravúros egybeállítós technikával rögzített zenésfilmről, klipfűzerről (Szimler Bálint: *Balaton Method*, 2015)? Ugyancsak képi bravúrt alkalmazó, „egyes szám első személyű” fejkamerával rögzített önironikus romkomról (Novák Erik: *Szeretlek mint állat!*, 2019)? Kortársi környezetbe helyezett passiótörténetről, méghozzá a legelső magyar kísérletről a népszerű témában (Roczó-Nagy Zoltán: *Jézus – Apám nevében*, 2016)? Összetettebb, reflektáltabb biopicről (Topolánszky Tamás: *Curtiz*,

2019)? Hova soroljuk az *Isteni műszak* (Bodzsár Márk, 2013) és a *Liza, a rókatündér* (Ujj Mészáros Károly, 2015) fekete komédiáját, ráadásul úgy, hogy alkotóik következő filmjükkel is a határon egyensúlyoznak (Bodzsár a *Drakulics elvtárssal*, Ujj Mészáros az *X-szel*)? Nem feltétlen eldöntendő, de talán termékeny kérdések, amelyek súlyát az is növeli, hogy többségükben elsőfilmek alkotásai, vagyis olyan jelenségről lehet szó, amely akár folytatódhat – immár a filmalapos korszakon túl. Ha így lesz, akkor új, a határozott szerzői stílust ugyancsak jól felismerhető műfajjal vegyítő irányzatról, akár újhullámról beszélhetünk majd, de hogy ezt már a Filmalaphoz köthető történelmi léptékű fejleményként azonosítsuk, ahhoz e filmek túlságosan kisszámú, igen különböző tételből álló, bizonytalan körvonalú csoportot alkotnak.

Többször utaltam olyan filmpárokra, amelyek keretezik a Magyar Nemzeti Filmalap korszakát. Nos, adódik még egy ilyen filmpár, az *Element az őszöd* (Dézsy Zoltán, 2013) és az *Elk*rtuk* (Keith English, 2021). Ezek is kétségkívül kijelölik egy korszak kezdetét, illetve az azt váltó újabb időszak kezdőpontját (s ily módon az előző végét). De azért a Filmalap működését szerencsére nem az ilyen típusú filmek határozták meg. S reméljük, ez nem lesz így a Nemzeti Filmintézet égisze alatt sem.

ÜGYNÖKFILMEK A KÁDÁR-KORSZAKRÓL

Gyomorgörcs és puncstorta

MURAI ANDRÁS

A VOLT SZOCIALISTA ORSZÁGOK TÖBBSÉGÉBEN IDŐBEN ELSZÁMOLTAK AZ ÜGYNÖKMŰLTAL, NÁLUNK EZ CSAK FELEMÁSAN TÖRTÉNT MEG, A SZEMBENÉZÉS FELADATA EZÉRT JÓRÉSzt A MŰVÉSZETRE HÁRULT.

Az államszocializmus idején működő, becslések szerint közel kétszázötvenezer besúgó már nagyságrendjével is igazolja a hatalom paranoid természetét. Az egypártrendszer vezetői mindent megtettek, hogy killessék az állampolgárok titkait, szemmel tartásák a másként gondolkodókat, és sarokba szorított informátorokon keresztül gyűjtsenek anyagot a párt képzelt vagy potenciális ellenfeleiről. A beszerzett ügynökök újabb titkokat hoztak létre, kettős életük rejtélyét. A titok elszigetel egymástól barátokat, családtagokat, és határt húz jelen és múlt közé is: az ügynök-hálózat feltáratlan részletei a rendszerváltozást követően erősítették a társadalom tisztázatlan viszonyát a közelmúlthoz.

„Kádárkoros görcsök a gyomorban”, erről a kínzó érzésről ír Esterházy Péter a *Javított kiadásban*, mikor a kilencvenes évek végén a levéltárba tart, pedig még nem is tudja, hogy apjának a jelentéseit tartalmazó dossziékat fogja átvenni, csak sejti a bajt. A testet-lelket megbénító aggodalom Kádár-kori beidegződés: a rendőrállam idején a fenyegetettség érzése könnyen hatalmába keríthette az embert. A „titkos megbízott” beszerzésének aljas módszerei, és az ügynök kikényszerített tevékenysége alkalmas a szocializmus sötét oldalának bemutatására – amúgy hajlamos a társadalmi emlékezet a Kádár-korszakból csak a jót megtartani, s könnyen átadjuk magunkat a nosztalgia édesbús, múltat hamisító érzésének. Az ügynök titkos életén keresztül viszont megragadhatók az árulások és elhallgatások hálójából

szótt mindennapok, s a téma alkalmas arra, hogy a legvidámabb barakk kifejezést a helyén kezeljük: sokak számára a rendszer a meghurcolást, a tönkretett életet jelentette. Alkalmas a szerepek, a bűnösökre és áldozatokra osztott társadalom képének árnyalására is, hiszen az ügynökök közül sokakat megszaroltak: a besúgó is lehet áldozat. S az informátor kettős élete feszültségteremtő elbeszélések terepe is lehet, épülhet rá szórakoztató, fordulatos ügynöksztori, mint a hazai fejlesztésű HBO-sorozat, *A besúgó* esetében.

Mi újat hoz *A besúgó* az eddig készült ügynökfilmekhez képest? Például a mai fiatalok nézőpontját, akik csak hallomásból ismerhetik a Kádár-korszakot. A korhű díszletekkel, gondosan válogatott zenével újra-teremtett nyolcvanas éveket nézve úgy tűnik, az állambiztonsági szolgálat kontrolljával együtt a buli és kalandok ideje volt a pártállam utolsó évtizede. Az ügynök-kérdésről eddig készült dokumentum- és játékfilmek rideg világnak mutatják az egypártrendszer időszakát, ahol a hatalom alattvalói pozícióba kényszeríti a társadalom tagjait és felőri tartásukat, elveszi becsületüket. *A besúgó* nem csupán az ügynökké vált egyetemista fordulatos történetével köti le a néző figyelmét, hanem a szédítő töménységgel rekonstruált kor hangulatával is. Nosztalgia annak, aki átélte, egzotikus időutazás annak, aki kimaradt belőle. Mindezzel együtt a sorozatban világosan kirajzolódik a „puha diktatúra” alapvető vonása: a kényszerű egymásrautaltság rendszerében senki sem lehet szabad.

KIMONDOTT TITKOK – AZ ÜGYNÖK DOKUMENTUMFILMEN

Az ügynökfilmek tekintetében a 2010-es évek fordulója sűrű időszak volt, ekkor mutatják be e témában a dokumentum- és a játékfilmek többségét. Előfutár *Az ügynök élete* (2004), Papp Gábor Zsigmond összeállítása az 1958 és 1988 között készült belügyminisztériumi oktatófilmek – a rendszerváltásig szigorúan titkos – anyagaiból. Az állambiztonság apparátusának technika és ideológiai szempontrendszere mai szemmel egyszerre nevetséges és rémisztő, hiszen világgóssá válik az értelmetlen erőfeszítés, amit a pártvezetés tett a megfigyelő hálózat kiépítésére. A hivatalos kiképző anyagok alapján a rendszer bornírtsága szembetűnő, azonban, ha feltárul az ügynök személyes története, az már korántsem mosolyogni való.

A Kádár-rendszerben a besúgók 8-10 százaléka az egyház állományához tartozott. Időre volt szükség a szembenézésre, az első dokumentumfilm a besúgók és az egyház viszonyáról 2009-ben került a nyilvánosság elé. *A Hitvallók és ügynökök*, Kabay Barna, Petényi Katalin filmje a katolikus egyház és a szocialista állam viszonyát a Rákosi-korszaktól a Kádár-éra konszolidációjáig mutatja be, mikor is fokozatosan megtörténik az egyház „domesztikálása”. A behódoltatás többek között az ügynökök jelentésein keresztül vált lehetségessé: a felső papság közel fele az állambiztonsági szolgálat kezében volt. Varga Ágota munkái még közelebb merészkednek a sokáig tabuként kezelt jelenséghez, egyéni sorsokat tárnak fel és ezzel jelentősen hozzájárulnak a szembenézés, a bűnbánat és megbocsátás folyamatához. A papok megfigyelésével és beszerzésével foglalkozó trilógiája (*A tartótiszt*, 2013, *Operatív érték – a besúgóttak*, 2014, *Bokros jelentések*, 2017) közül kiemelkedik *A tartótiszt*, ugyanis ebben vállalja először arcát (névét nem) nyilvánosság előtt ezt a hatalmi pozíciót betöltő személy. A belügyi szervek mindent megtettek, hogy ellehetetlenítsék az általuk veszélyesnek tartott papokat, de tragikus volt a beszerzett egyházi személyek sorsa is, akiket zsaroltak, tönkretettek (ugyanakkor tudni olyanról is, aki túlteljesítette az elvárásokat). Varga Ágota rendezéseinek sajátossága, hogy szembesítést kezdeményez

az egykori hatalom képviselői és a nekik kiszolgáltattak, a megfigyeltek és megfigyelők között, így láthatjuk azt is, hogyan viszonyulnak a jelenben az államapparátus kiszolgálói múltbeli szerepeikhez. A *Bokros jelentésekben* például a III/III-as osztály operatív főtisztje találkozik az egykor megfigyelt pappal, és a kamera előtt annak tudatában kedélyeskedik, hogy évtizedekig jól végezte munkáját. A *tartótiszt* címszereplője is leginkább szakmailag értékeli saját tevékenységét, a munka kihívásairól és szépségeiről beszél – erkölcsi önvizsgálatot tőle sem várhatunk.

VELÜNK ÉLŐ TITKOK – AZ ÜGYNÖK JÁTÉKFILMEN

Nem bővelkedünk a Kádár-korszak besúgóival foglalkozó filmekben, s közülük is csak kevés váltott ki komolyabb figyelmet: az *Apacsok* és *A vizsga* vált a témában hivatkozási ponttá, a többi hamar feledésbe merült. Mindeddig négy, különböző stílusú játékfilm (*Apacsok*, 2010, *Az ügynökök a Paradicsomba mennek*, 2010, *A vizsga*, 2011, *Drága besúgott barátaim*, 2012) központi témája a szervezés és az ügynök tevékenysége, s további kettőben (a Kéthly Anáról szóló *Utolsó jelentés*

Annáról című életrajzi filmben, 2009, és a vámpírokkal részben alternatív Kádár-rendszer vizionáló *Drakulics elvtársban*, 2019) fontos cselekményszál a megfigyelés.

Az ügynökfilmek alkotóinak dönteniük kell arról, elvezetik-e a besúgó történetét a jelenig, a titok felfedésének hatására is figyelve. Ez azért fontos kérdés, mert a tartótisztek és a beszerzett ügynökök kiléte, kapcsolata számos, a nyilvánosság számára tisztázatlan kérdést tartogat ma is. A szerzői munkák közül a *Drága besúgott barátaimnak* és az *Apacsoknak* kifejezett célja a társadalmi diskurzushoz kapcsolódni, míg az 1957-ben játszódó, a tartótiszte főszereplőnek megtett *A vizsga* a thriller és a kémfilmek műfaji elvárásait követi nagy hatásfokkal, és nem szándékozik az ügynökkérdésre közvetlenül reflektálni.

Az elhazudott múlt máig tartó hatására legelősebben a Kovács Kriszta és Bereményi Géza darabjából készült, Török Ferenc rendezte tévéfilm, az *Apacsok* reflektál. A jelenben játszódó kerettörténet szerint egy fiatal rendező készül filmet forgatni a rendszer ellenállójának hitt nagypapjáról, akiről váratlanul kiderül számára, hogy besúgó volt.

Ezt azonban nem a családjától, hanem véletlenül tudja meg, épp attól, akinek apjáról az ő nagypapa jelentett. Az *Apacsok* (akárcsak *A vizsga*) visszanyúl a Kádár-rendszer hazugság-gépezetének origójáig: az '56-os forradalom leverését követő konszolidáció árát fizette meg velünk a hatalom oly módon, hogy újjáépítette a Rákosi-rendszerből örökölt besúgó hálózatot. Az *Apacsok* hősei fiatal értelmiségiek, akik a kádárizmus szürkeségéből menekülve játszanak halálosan komolyan indiánosat. Lelkes kis csapatukból megszarolják és beszerzik Horváthot (Fekete Holdat), ám mint később kiderül, az állambiztonság emberét nem az „indián törzs” érdekli, hanem az indiánok főnökének, Szoboszlai (Szürke Sas) '56-os szereplése miatt börtönbüntetését töltő apjának fényképe. Ez a kép leleplezheti a Kádár-rendszert szolgáló rendőrt, aki '56 őszén a forradalmárok mellett állt. Semmi és senki sem az, aminek mutatja magát: a tartótiszte egykor forradalmár volt, Fekete Hold felesége pedig örökre tartja a titkot – tehát hazudik – férje ügynöki múltjáról. Így a családi emlékezetbe is hamisan épül be a nagypapa legendája, amiről aztán majdnem e tévhit alapján forgat filmet unokája.

A besúgó bűnös vagy áldozat, elítéljük vagy szánjuk, esetleg mindkettő? S mi a helyes magatartás, ha jó barátomról kiderül, évekig jelentett rólam? A *Drága besúgott barátaim* ezeket a kérdéseket járja körül, úgy, hogy a nézőt az első, talán elhamarkodott ítélettől (az ügynök csak bűnös lehet) elvezeti a másik oldal nézőpontjához. A besúgó érveire is figyeljünk, javasolja Cserhalmi Sára filmje, próbáljuk megérteni a bűnre kényszerített (művei kiadásával megszarolt) neves író élettragédiáját. Ezt a sorsot emeli a film a becsapott, elárult barát nézőpontja mellé, s bizonytalanítja el vele a besúgókról esetleg prekoncepcióval rendelkező nézőt – mindezt anélkül, hogy az ügynök tettének súlyát kisebbítené, s bűnét bagatelizálná.

A nyolc részes új hazai sorozat, *A besúgó* nem követi

„A besúgó is lehet áldozat”

(Szentgyörgyi Bálint: A besúgó – Várady Gergely, Patkós Márton, Szász Júlia)





az *Apacsok* és a *Drága besúgott barátaim* analitikus-szerzői filmes megközelítését, és távolságot tart a történelmi thrillertől is. A kádárizmus utolsó szakaszának életérzését és a rendszer mechanizmusát kívánja megragadni, úgy, hogy a kor emblematikus szereplőjének tekinti a besúgóvá kényserített átlagembert.

Ó, AZOK A '80-AS ÉVEK! – A BESÚGÓ

Ilyen merészen és átütő erővel magyar film még nem alkotta újjá a kádárizmus utolsó dekádját: forrongó ország képe alakulhat ki a nézőben *A besúgó* hőseinek életét nézve. Itt nyoma sincs annak a szürke és reménytelen világnak, ami a Kádár-korszakról él kollektív emlékezetünkben (amit például a *Fehér tenyér*, vagy az *Eltörölni Frankot* képvisel). A sorozat alkotója, a filmes előélettel egyáltalán nem rendelkező Szentgyörgyi Bálint meglátta a rendszer ügynökfigurájában a lokális és nemzetközi szintéren egyaránt értelmezhető és élvezhető történet lehetőségét, a valóságtól elrugaszkodva kiélezett helyzetekbe hozta és a kémtörténetek sémáit alkalmazva felturbózta történetét. A főhőst, Gerit (Váradai Gergely), az első tíz percben beszervezik, mikor vidékről a fővárosba tart, hogy elkezdje egyetemi életét. A vonaton a tartóztiszt (Thuróczy Szabolcs) puncstortát eszegetve taszítja egy pillanat alatt erkölcsi határhelyzetbe: jelent az egyetem ellenzéki csoportjáról, vagy beteg öccse nem kapja meg csakis nyugatról beszerezhető gyógyszerét. Ebben a jelenetben ott találjuk a sorozat két meghatározó vonását. A puncsszelet közelijében a nyolcvanas évek tárgyi

„**Felőrlői tartásukat**”
(Varga Ágota:
Megbélyegzetten)

világának és hangulatának intenzív rekonstrukciós szándékát, az egyszerre agresszív és szárnalmas tartóztiszt fenyegetésében pedig a főhős kettős életét. A besúgó játszmáit és a megidézett évek életérzésének arányát nézve ez utóbbi hangsúlyosabb, ami azért is érdekes, mert a sorozat kreatóra a rendszerváltás után született (Miklauzic Bence és Mátyássy Áron rendezők, valamint az operatőr Szatmári Péter emlékei bizonyára hozzájárultak a korszak feelingjének megteremtéséhez). A nyolcvanas évek kapcsán eszünkbe juthat a *Moszkva tér*, amiben szintén a díszletek biztosítják a letűnt kor felfedezésének varázsát. Török Ferenc filmjének fiataljai azonban épp ellenkező habitusúak, mint Szentgyörgyi Bálint egyetemistái. A *Moszkva tériek* a politikai iránt közömbösek, saját jövőjüket illetően céltalanok, *A besúgó*-sorozatban viszont kivétel nélkül aktív, cselekvő hősöket látunk, akik lendületesen támadják az elnyomó rendszert, vagy pillanatig sem nyugodva szervezik kisstílusú bizniszüket (Varga Ádám remek alakítása az üzletelő kádergyerek). Könnyű elképzelnünk, hogy közülük kerül ki a rendszerváltás utáni politikai-gazdasági elit.

A besúgóban a történelmi kor megjelenítése nem merül ki tárgyak, jelmez felvonultatásában. Igaz, néhány jelenet eltúlzott és hiteltelen, hiszen a nyolcvanas évek közepén nem hangozhatott el egy egyetemi előadáson, hogy „ruszkik haza”, a tartóztiszt és az ügynök kapcsolata is inkább a kémisztori izgalmát erősíti, s nem a történelmi hűséget. Ugyanakkor kirajzolódik a kádárizmus meghatározó vonása: mindenki függ va-

lakitól. A rendőr alezredes kizárólag a felettesétől remélheti a nagyobb lakást, Geri nem csak a tartóztisztjével szemben kerül kiszolgáltatott helyzetbe, de szobatársa is zsarolja, a neves író pedig a publikálás lehetőségéért és ellenzéki lánya védelmében adja el magát az ördögnek, vagyis az állambiztonsági szerveknek. Mindezzel együtt a sorozat szerint a nyolcvanas évek egyáltalán nem taszító kor, még ha benne bizonyos figurák azok is; épp ellenkezőleg. Olyan kor, amely értelmet ad a lázadásnak, a politikai berendezkedés ellen éppúgy, mint a rendszert kiszolgáló, a rendőri ranglétrán előrébb mégsem jutó apjával szemben Juditnak (Szőke Abigél).

A történelmi témájú magyar filmek Kádár-rendszerben kialakult hagyománya az áthallásos beszéd, a párhuzam állítása a múlt választott korszaka és a jelen között, ami azonban az utóbbi évek történelmi thrillerjeiből lényegében kiveszett (lásd erről Hirsch Tibor esszéjét a *Filmvilág*, 2019 júliusi számában). Ezzel szemben *A besúgó* első epizódjában az ellenzéki karizmatikus vezér Száva Zsolt (Patkós Márton) tüzes szónoklatát hallgatva asszociálhatunk a mai politikai hatalomra, az egykor kollégiumi kapcsolatokból kialakuló kormánypártra (is). „Van egy dolog, amiben hihetetlenül bénák vagyunk. És ezt úgy hívják demokrácia.” Fiatal forradalmárokból lett öreg zsarnokok irányították a 20. században az országot, folytatja az ellentmondást nem tűrő fiatal egyetemista (s talán majd vezető politikus néhány évvel később a már demokratikus rendszerben) beszédét az egypártrendszer ellen. A szónoklat ugyan anakronizmus, ez a jelenből visszatekintett értelmezése Kádárnak, ám része a sorozat koncepciójának, miszerint az alkotók maira hangolják a közel negyven évvel ezelőtti időket (többek között pár régi dal kortárs feldolgozásának beemelésével). Ezek az áthallások, a nyolcvanas évek jelenidejűsítése teszi lehetővé, hogy a sorozatot azok is maguknak érezhessék, akik nem éltek a megidézett években. *A besúgó* a „kádárkoros görcsök” emlékéit inkább eltávolítja, semmint felidézti a túlszínezett és dinamikus nyolcvanas évek világával, felsejlik viszont benne a kortárs magyar valóság, mint a közel-múlt öröksége. •

BESZÉLGETÉS ZSIGMOND DEZSŐVEL

Áldozathozatal

RUDOLF DÁNIEL

ESTERHÁZY JÁNOS KRÉDÓJA AZ EMBERI ÉS POLITIKUSI TISZTESSÉGRŐL ÉS A NEMZETEK BÉKÉS EGYÜTTÉLÉSÉRŐL MA IS PÉLDÁT ADHAT KÖZÉP-EURÓPÁNAK.

Triptychon – Esterházy János élete és öröksége címmel, magyar-lengyel koprodukcióban készített háromrészes dokumentumfilmet az egykor Magyarországhoz, 1918-tól Csehszlovákiához tartozó Felvidék mártír politikusáról Zsigmond Dezső. A rendezőt a hiánypótló alkotás születésének körülményeiről, jelen- és jövőbeli terveiről, illetve a dokumentum- és a játékfilmjei kapcsolatáról kérdeztük.

• *Ez a film azért is egyedi a Zsigmond Dezső-életműben, mert azon kevés filmjeid egyike, melyek nem saját ötletből származnak...*

Valóban, eddig szinte minden filmem saját ötletből készült, mégsem haboztam sokat, amikor Csányi János producer megkérdezte, lenne-e kedvem Esterházy János (1901-1957) életéről filmet forgatni. Miután elolvastam Dr. Molnár Imre történész idevágó életrajzi vonatkozású könyveit, tanulmányait és megismerem Esterházy János sorstragédiáját, azt mondtam, feltétlen. Az is motivált, hogy a Felvidéken forgathatók. Mert amellet, hogy a vidéki Magyarország rendezőjének tartanak, nagyon sok filmet készítettem a határon túl is – Erdélyben, Gyimesben, Kárpátalján –, a Felvidék viszont, annak ellenére, hogy anyai nagyapám onnét származik, eddig kimaradt – most végre megtalált.

• *Mi fogott meg Esterházy János alakjában?*

Az a nagyon erős, sűrű drámaiság, ami ebben a történetben benne van: nemcsak a magyar-lengyel származású Esterházy János élete, hanem egész Közép-Kelet-Európa történelme visszaköszön belőle. Azok a fájó pontok, amelyek ezt a világot érték a 20. században. Hiszen Esterházy Felvidéken született, még

Magyarországon, Trianon után pedig ahelyett, hogy az anyaországba költözött volna, inkább ott maradt a felvidéki magyarsággal. Ez a gróf, aki élhetett volna másképp – hiszen idehaza is voltak birtokai és kiváló kapcsolatokkal rendelkezett, így a magyar parlamentnek, sőt, a kormánynak is lehetett volna meghatározó tagja –, nem vállalta, mert ő hűséges akart maradni szeretett testvéreihez, ahhoz a közegehez, amelyben született, és amelyben otthonra lett.

És természetesen később ebből adódtak a konfliktusai is. Megválasztott tagja volt a csehszlovák parlamentnek, majd önállósulása (1939 március) után a szlovák országgyűlésnek is – és amellet, hogy ott a magyarság érdekeit nézte, ugyanúgy képviselte a szlovák népet. Még akkor sem akarta elhagyni őket, amikor Hitler a vazallusává tette Szlovákiát. Bátran kiállt a zsidóság mellett is, egyedül ő nem szavazta meg a Hitler által Szlovákiára kényszerített, zsidók deportálására vonatkozó törvényt. Megragadott ennek az embernek a tisztasága és őszintesége. Az, hogy az ezerszer elkoptatott fogalmak, mint keresztény, nemzeti vagy éppen liberális az ő személyisége és cselekedetei által tiszta értelmet nyerhetnek és közeledhetnek ismét az eredeti jelentésükhöz.

• *A filmben igyekszel kidomborítani a főhős emberi oldalát, Esterházy humoros, nőket kedvelő, arisztokrata figuráját is.*

Esterházy megfontolt, ugyanakkor laza, igazi sármos ember volt – ez hamar kiderült számomra és a film szerves részévé vált. Gyakran járta a vidéket, az emberekkel baráti tudott beszélgetni, megivott velük egy-egy pohár bort, s kifejezetten kedvelte a csinos lányokat, mondjuk úgy, élte az életet. Nekem Esterházy János képeiben mindig egy kedves, közvetlen em-

ber ugrik be és nem egy szomorú arcú mártír. Az utolsó pillanatig megőrizte a humorát, a legnehezebb helyzetekben is tudott nevetni. Még betegsége és haladoklása idején sem hagyta el a humorérzéke, és képes volt megnevettetni a testvérét, Máriát.

• *Ha már Esterházy Máriáról említetted, az ő életrajzi szála is erős hangsúlyt kap a filmben. Miért döntöttél így?*

A lengyel állampolgárságú Mária, aki naplót írt testvére keresztútjáról, legalább annyira részese volt családjával ebben a szenvedéstörténetnek, mint maga János. Hiszen míg fivérének Csehszlovákia legkülönbözőbb börtöneibe hurcolták, ő a gyerekekkel együtt szabályosan nyomorgott, szinte az éhhalál szélére került. Éppen ezért én a történet érzelmi részét tartom a legfontosabbnak, s rendezőként a két testvér kapcsolata érdekelt. Mária – akit lengyel történészek 20. századi Antigonének kereszteltek el – mindenhova elment János érdekében és szinte mindenholon ki is dobták. Az utolsó pillanatig ott volt mellette a börtönben, és később hosszú küzdelme ellenére sem sikerült testvére földi maradványait eltemetnie.

• *Rengeteg szokatlan megoldást, már-már játékfilmes elemet használsz, árnyjátékot például, sőt, még egy szótlán narrátort is belevittél a filmbé...*

Mária – mint említettem – folyamatosan naplót írt. Megörököltette, hogyan élt testvére a gulágon, illetve a csehszlovák börtönökben, miként segített neki és próbálkozott a megmentésével. Leginkább az ragadott meg benne, hogy mennyire tömönatokban fogalmaz és mondja el a kétségeit, a fájalmát, kicsit sem patetikusan. Ezt a naplót szerkesztettük a filmbé úgy, hogy – a korábbi, Tisza István meggyilkolásáról szóló mozimhoz [*Herminamező árnyai* (2016)] hasonlóan – árnyjátékkal keltettük életre a múlt alakjait és eseményeit.

Talán még ennél is különösebb eszköz Esterházy János lányának, Esterházy-Malfatti Alice asszonynak filmbeli jelenléte, néma narrációja. Súlyos betegsége miatt ő csak az arcát tudta adni a filmhez, a hangját sajnos nem. Mégis szerettem volna, hogy ő narrálja a filmet. Olaszországban, a Jón-tenger partján található villájában vettük fel vele a képi anyagot, majd régebbi nyilatkozataiból, illetve a Molnár Imre történésszel való beszélgetéseiből állítottuk össze a később szinkronszínész

által felmondott narrátor-szöveget. Alice hallgatása egyébként szimbolikus, hiszen Esterházy Jánosról nagyon hosszú ideig semmit nem lehetett hallani. A kommunizmus évtizedeiben csak némán, belülről lehetett siratni őt.

• *A film hosszú ideig készült, 2018-ban kezdődött az előkészítés és csak idén fejeződött be a projekt – többek között a koronavírus-járvány is közbeszólt. Mennyire akadályozták a munkát a nehezítő körülmények?*

Mindenféle járványtól függetlenül nagyon örültünk, hogy ezt a filmet egyáltalán leforgathatjuk. Kétségtelen, hogy a Covid miatt hosszabb ideig tartott a munka, mint szeretttük volna, hiszen a film jeleneteinek többségét külföldön, Lengyelországban, Szlovákiában, Csehországban és Olaszországban vettük fel. A nehézségek ellenére azt kell, hogy mondjam, talán még jól is jött számunkra a járvány, hiszen az a rengeteg anyag, amit leforgattunk, nem könnyítette meg a vágás folyamatát. A pandémia – furcsán hangzik – kiváló lehetőséget adott rá, hogy sokkal többet tudjunk foglalkozni az anyaggal, mint eredetileg reméltük.

• *Mennyire sikerült megvalósítani azt, amit megálmodtál?*

Annak ellenére, hogy Esterházy Jánosról egy ilyen nagyságrendű nemzetközi koprodukciót nem most, hanem 30 éve kellett volna elkészíteni – amikor még éltek azok a börtöntársak és túlélők, akik Jánost személyesen ismerték – rengeteg kiváló beszélgetést, mélyinterjúkat rögzítettünk. Például Mária gyermekeivel, Jadviga és Zsó-

fia asszonnyal Varsóban vagy unokahúggal Elzbiétával Krakkóban. Ezekből a vallomásokból olyan dolgok derültek ki, amelyek korábban egyetlen könyvben, forrásban sem szerepeltek, s még szakértőnk, dr. Molnár Imre is megújította általuk az Esterházy életéről szóló könyvét.

• *Visszatérve a dokumentumfilm és a játékfilm keveredésére, egy másik interjúban úgy nyilatkozol, hogy a filmjeidre mindig afféle tiltott határátlépések voltak jellemzőek. Szereted az ún. szituációs dokumentumfilmet.*

Amikor az *Élik az életüket* című, Kárpátalján forgatott dokumentumfilmem versenyzett a Filmszemlén [2007-ben], behívott a zsűri és arra kért, valljam be őszintén, hogy ez nem is dokumentumfilm, hanem egy játékfilm. A klasszikus felfogás szerint ugyanis a dokumentumfilmben leültetik az embereket és kérdezik őket. Az én filmjeim többsége – a kárpátaljai *Élik az életüket*, az Erdélyben játszódó *Aranykalyiba* (2003), *Jócsi nővér és a sárga bicikli* (2005) és társaik – viszont szituációkra épülnek. Manapság már minden valamirevaló fesztivál ilyen szituációs dokumentumfilmekkel van tele. Akkoriban viszont idehaza, néhány kivételtől eltekintve, még viszonylag kevés volt a hasonló megközelítés.

Valóban elmosódnak ezek a határok, de őszintén meg kell, hogy mondjam, akármennyire is játékfilmes jellegűek a szituációs dokumentumfilmjeim, sosem neveztem őket játékfilmnek, mert azért van egy határ, ahol mindig megállok. Sok mai dokumentumfilmes persze

szívesen átlépi ezt a határt és konkrét játékfilmes jeleneteket alkot meg, de én soha. Az én módszerem, hogy szituációkat teremtek, s ezekkel nem hamisítok meg semmit, csupán egy keretet biztosítok, egy kiindulópontot, melybe belehelyezem a szereplőimet, aztán ezt a keretet úgy feszítik szét, ahogyan csak akarják. Onnantól kezdve ők már a valóságos életüket teszik bele. Eleve nem is tervezek olyasmit, ami ettől távol állna. Sosem engedném azt, hogy dokumentumfilm-szereplők játékfilmes szöveget mondjanak fel, színészkedni próbáljanak. Az merő hamisság, és egyébként nem is lennének rá képesek azok, akik csak a saját közegükben, a saját életükben tudnak létezni. Természetesen szeretek olyan dokumentumfilmes karakterekkel dolgozni – és ezt sohasem titkoltam –, akikben azért van egy kis színészi képesség. De ezt nem használtam fel arra, hogy elkezdjenek színészkedni. Amikor ők egy szituációs helyzetbe kerülnek általam, azt mondják, azt teszik, amit valóban, a saját meggyőződésük szerint mondaniuk, tenniük kell. Ezek az emberek tényleg „élik a saját életüket”.

• *Nemcsak a dokumentumfilmjeidben jelennek meg szinte játékfilmes elemek, hanem a fordítva is: a játékfilmjeidben gyakran találkozni civil szereplőkkel, improvizált helyzetekkel és „natúr” közzel. Sőt, gyakran előfordul, hogy egy-egy dokumentumfilmes témádat később játékfilm formájában is kibontod.*

Szinte az összes játékfilmem úgy született, hogy csináltam egy dokumentumfilmet, majd elkezdett játékfilm formájában is izgatni a téma. Az első – még Erdélyi Jánossal közösen készített – játékfilmem, az *Indián tél* (1993) alapja egy vidéki, kisvárosi indián, Gecse Tamás története volt, akit még kamaszkoromból ismertem. Az *asszony* (1995) című filmünk egy katonatisztról szól, aki az '56-os forradalom idején – a kádári megítélés szerint – rosszkor volt rossz helyen, ezért bujkálnia kellett. A családja a kacsáol alá ásott gödörben rejtegette éveken át, még a kisfia sem tudta, hogy ott van – ebből is készítettünk korábban egy dokumentumfilmet *Az eltűnt idő nyomában* (1993) címen.

A *Bizarr románc – Tanyasi dekamerón* (2000) című filmem sztoriját, melyben a Szarvas József által játszott főhős egy

Zsigmond Dezső:
**Triptichon –
Esterházy János
élete és öröksége**





guminőbe szeret bele, szintén az élet írta. Autózás közben, a rádióban hallottam, hogy Győr közelében egy osztrák vállalkozó guminő-gyárat akar létesíteni. Ekkor már évek óta szerettem volna egy, a jászsági tanyavilágban játszódó filmet készíteni, megörökíteni a környékbeli, Hrabal tollára és Menzel kamerájára illő figurák életét. Ezért kitaláltam, hogy az egyik környékbeli tanya közelében épüljön fel – a történet szerint – a guminő-gyár, s így kezdődjön el egy abszurd tragikomédia.

A dokumentumfilmes előzmények hozadéka mindig erősítette a játékfilmjeimet, jó példa erre a *Vadlány – Boszorkánykör* (2009) című erdélyi filmem, ahol néhány színészen, például Trill Zsolton kívül csak a korábbi, Erdélyben készült dokumentumfilmjeimből megismert amatőrök szerepeltek. Az ő valóságos életüket építettem bele egy fikciós vonalba, amit rendkívül izgalmas kísérletnek éreztem. Úgy próbáltam beilleszteni a valós életsorsokat a megírt játékfilmes cselekménybe, hogy nem hamisítottuk meg a karaktereket, nem tettünk a filmbe semmi olyat, ami a valóságban ne fordulhatott volna elő velük. De az említett *Bizarr románcban* is kísérleteztünk hasonlóval: ha megnézed a kocsmá népét, a kocsmáros és jó pár egyéb szereplőt, ők valódi figurák, igazi, Jászság-környéki, homoktanyai alakok.

Zsigmond Dezső:
A Sátán fattya
(Tarpai Viktória)

Az *Ez zárkózott ügy* és a *Jelölöm magam* még politológiai, szociológiai filmek voltak. A *Vérrel és kötéllel* és *Az eltűnt idő nyomában* már történelmi témájúak. Később a szituációs dokumentumfilmek sora, portréfilmek, sőt olyan dokumentumfilm-sorozatok is készültek, mint a vidéki Magyarország legeldugottabb részeit bejáró *Ameddig a harang szól*. Az említett játékfilmek mellett mesefilmsorozatot is készítettem Andersen műveiből. S ha már a gyerekkorról van szó, a legkedvesebb és talán legsikeresebb filmem *A ház emlékei*, amely annak idején három díjat is kapott a Magyar Filmszemlén olyan általam tisztelt mesterektől mint Fehér György, Koltai Lajos és Gyarmathy Lívia. Ők azt mondták, hogy olyan ez a film, mintha dél-amerikai szerző írta volna, pedig az én gyerekkoromról szólt. Igaz, már akkor hatott rám egyik legkedvesebb író, Gabriel García Márquez. Nagy Zoltán Mihály művéből, *A sátán fattyából* pedig elkészítettem egyetlen adaptált játékfilmemet is.

• Az *Esterházy-filmet hamarosan bemutatják a Magyar Mozgóképfesztivál programjában, sőt, ha jól tudom, játékfilm formájában is érdekelt a téma. Milyen projektek foglalkoztatnak még jelenleg?*

Most éppen a beregszászi magyar színházzal – akiknek sorsát a kezdetektől fogva nyomon követem – csináltam egy rövid dokumentumfilmet a háborús helyzettel kapcsolatban. Miközben ők itt, Magyarországon a *Tótékat* adják elő, a saját kárpátaljai világukról és a mostani háborús örületről beszélnek, illetve arról, mi lesz a színházuk sorsa, lesz-e egyáltalán folytatás. A már említett *Élik az életük* című filmem egykori gyerekszereplőjével, Szabinával forgattunk nemrég. Másfél évtized után felhívtam, hogy tudnék-e neki segíteni. Ugyanis korábban, hátrahagyva gyerekeit Budapestre szökött bűnöző férjétől, aki kínozta, verte, lopásra kényszerítette. S most a háborús helyzetet kihasználva visszamenne Kárpátaljára értük. Egy stábbal áthoztuk őket a határon, megörökítve Szabina vizsontagságos életét, s megmutatva, hogyan sikerült elmenekülniük. Ezzel szeretném folytatni az évtizedekkel ezelőtt forgatott filmet.

Nemrég fejeződtek be egy szituációs dokumentumfilmem, az *Igában* munkálatai, melyben az utolsó szatmári igás gazda sorsát örökítem meg, aki próbálja továbbadni tudását, szakmája csínját-bínját az utókornak. Továbbá szeretnék játékfilmet készíteni Esterházy János életéből, testvére Mária „szűrőjén” keresztül. Ez egy kifejezetten filmdrámába illő sorstörténet lenne. De ez még a jövő zenéje. •

ÖRKÉNY-MOZI

Pisti a filmgyárban

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

110 ÉVE SZÜLETETT ÖRKÉNY ISTVÁN. NEM MINDIG VOLT SZERENCSEJE AZ ADAPTÁCIÓKKAL, DE ENÉLKÜL IS HALHATATLAN.

Személyes emlék. Valamikor '79 tavaszán magyar filmtörténeti sorozat futott a TIT József Attila Szabadegyetemen. Engem kértek fel, hogy a sematizmus rémuralmának korszakáról tartsak előadást. A szervezők által kiválasztott film a *Becsület és dicsőség* című opusz volt 1951-ből. Gertler Viktor, a tisztos mester, aki előtte is, meg utána is rendezett százszor jobb produkciókat, itt kénytelen-kelletlen az uralkodó szocreál stílust szolgálta. Munkaverseny, pártiskola, szabotázs; képzavarral élve, az osztályellenség keze betette a lábát. A mozgókép alapja Örkény István vaskos regénye, a *Házastársak*, melyért József Attila díjban részesítették. Gondoltam egy merészet, s felhívtam, hogy jöjjön el beszélgetni a vetítés után, mondja el a hetvenes évek nézőinek, hogyan is született ez az elfelejtett darab.

Telefonbeszélgetésünk nagyjából így zajlott. „Mondja kedves fiatalember, hány éves?” Megmondtam. „Örüljön, hogy akkor még csak apró gyermek volt. Én annak örülök, hogy megúsztam azt a kort azzal az egy regénnyel.” Ennyiben maradtunk. Barátságosan elhárított. Pár hónap múlva, 1979 nyarán meg is halt.

ILYEN EGY SZILENCIUM?

„Hazudtunk reggel, hazudtunk este, hazudtunk minden hullámhosszon.” Nem hajszálpontos az idézet, csak az bizonyos, hogy 1956 októberében ez nagyjából így hangzott el a Kossuth rádióban, s az is tény, Örkény István írta. A folytatás ismert, gyógyszergyári száműzetés és szilencium évekre. Akkortájt születnek az első egyperces novellák – még javában az asztalíróknak. S néhány filmes tárgyú írás – egyáltalán nem az asztalíróknak.

1958. február 15-e jeles napja a magyar filmszakmának. Megjelenik a *Filmvilág* első száma, ennek a mai LXV. (azaz 65.) évfolyamában járó lapnak az elődje. Kicsi, csúnya – de a miénk. Mindjárt az első számban egy beharangozó írás Örkény tollából: egy új vígjáték (*Csendes otthon*) egyhasábos kritikája. Ezt még csak szignóval jelzi a szerző és a szerkesztőség, de nincs a közlőben azonos monogramú cikkíró. A 4. számban aztán már teljes névvel ír a *Metropolis* című harminc évvel azelőtt készült Fritz Lang alkotásról. S a sornak nincsen vége. A május elsején megjelenő lapban egy színopszis-féle dolgozat (*Üzenet a széllel – Egy rövidfilm vázlat*) olvasható tőle, amely szépirodalmi munkásságának része lehetne, ha figyelmes filológusok tudtak volna róla. Egy hónap múlva újra publikál a kisméretű filmnap hasábjain. *Babonák a rendezés körül* címmel megjelent írása szakmai vitát vált ki. A folytatásban Gábor Pál elsőéves filmrendező-tanonc és Nemes Károly esztéta reagál a betiltott író gondolataira.

Hogy is van ez? Akkor van szilencium vagy nincsen? Az Örkény-cikkek sora abbamarad. Odafenn nyilván észrevették, hogy az akkoriban eldugott kis fórumnak látszó *Filmvilág* nem állt be a sorba, és írásokat közölt a büntetésben lévő irodalmi reménység tollából, mert valljuk meg őszintén, az egypercesek zsenije és a drámai színpadok csillaga akkor még csak egy félreállított reménység volt. A kérdés akkor is fennáll: ki mert ellenszegülni a sajtóirányítás tilalmának. Van egy tippem. Hámos György lett az ekkor induló filmnap főszerkesztője. A későbbi jótollú filmkritikus, a *Mici néni két élete* forgatókönyvírója, aki 1951-ig ezredesi rangban

szolgált a budapesti rendőrkapitányságon, így akart segíteni kollégájának. Az már csak feltevés, hogy nyilván „leszólta” neki, ekkora önállóságot, hogy egy tiltott szerzőt publikáljon, még ő, Rákosi Mátyás Kossuth-díjasa sem engedhet meg magának.

FILMGYÁRI KALANDOK

Filmgyáron természetesen a MAFILM egykori Lumumba utcai gyártóegységét kell most értenünk. 1964. március 5-i dátummal kötöttek vele forgatókönyvírói megállapodást, hogy 35.000 forintos tiszteletdíj fejében írjon szcenáriumot *Pókék* címen. Az év novemberében – miután teljesítette feladatát – megkapta a közben *Csönd legyen* címmel elkészült filmforgatókönyv elutasítását közlő értesítést. „Ahogyan szóban tájékoztattuk, a forgatókönyvet nem fogadjuk el, s így annak alapján filmet készíteni sincs szándékunkban.” Ez áll az olvashatatlan aláírással küldött verdiktben. Ebből lett azután mégis az *Isten hozta, őrnagy úr!* című Fábri Zoltán opusz jó fél évtizeddel később. Az történt ugyanis, hogy Örkény nem hagyta magát. A filmgyár által elvetett ötletből írt egy kisregényt, mely kisvártatva megjelent a Kortárs folyóirat 1966. augusztusi számában. Akkoriban a színigazgatók és dramaturgiaik még nem napihírből kotlottak kanavászt, irodalmi folyóiratokat is olvastak. Kazimir Károly, a Thália Színház direktora lecsapott a kisregényre, és szinte hihetetlen gyorsasággal fél év múltán be is mutatták a Paulay Ede utcában (ma Újszínház) a darabot. Nem volt sima a premier útja; egyes korabeli emlékezések szerint a próbák során még a mosdóban is bukásszag uralkodott. Mégsem a stúdiószínpadon, a *Godot-ra várva* bemutatósi színterén adták elő, hanem a nagyszínpadon. A Tháliának ugyanis volt egy színésze, akit Latinovits Zoltánnak hívtak. Nem tudni, Kazimir eredetileg is reá gondolt, amikor darabot rendelt a regényből, de Savonarola és Cipolla 1965-ös diadalútja után más nem is játszhatta volna Varró őrnagy szerepét. Az eredmény ismert: a dráma győzött, *Tóték* győztek, mondhatni a magyar abszurd diadalmas sikert aratott nemcsak a Paulay Ede utcában, de világszerte. Eladdig nem találkozott a honi néző ilyen műfajjal, s ilyen átélt szerepfornálással sem. Örkény már a filmváltó-

zat bemutatása után írta ezeket a szavakat: „Latinovitsból ‘a rontás’ áradt, az ön maga elpusztításának és mások megsemmisítésének belső parancsa.”

Fábri Zoltán filmrendező már a filmnovellát is olvasta, s ma már kideríthetetlen, volt-e szerepe a visszautasításban. Mindenesetre a hatalmas színházi siker után lecsapott az eredetileg neki szánt ötletre. A mozibemutató 1969. novemberében történt meg. Ki más játszhatta volna az őrnagyot, mint a pályája csúcán tengernyi színészi feladattal elhalmozott Latinovits Zoltán? A rendező visszatért a prózához; nem a dráma, hanem a kisregény alapján írta meg a forgatókönyvet – a tőle megszokott alaposággal. Korabeli vélemények és Marx József Fábri-monográfiája szerint is, a filmváltozat – újabb képzavarral szólva – kihúzta a talajt a magyar abszurd lába alól. Fábri realista alkat volt, nem

tudott, nem is akart más irányban kalandozni. Ha az *Isten hozta, őrnagy úr!* eltért a várakozásoktól, ez volt az oka. Másik színészgárdával (Nagy Attila helyett Sinkovits Imre, Dayka Margit helyett Fónay Márta), de a középpontban Latinovitscsal teremtett valami gyökeresen másnemű végeredményt. Ebbe a játszmába a nehezen kezelhető zseni címére méltán pályázó nagy színészt is be tudta vonni. Amit L. Z. itt játszott, az csak nagy vonalakban emlékeztetett színpadi alakjára, s ellenőrizni sem lehetett a különbséget, mert a Tháliából a Vígszínházba visszatávozó Latinovits helyett már Somogyváry Rudolf dobborította a bediliző csapat tisztet, nem kisebb sikerrel. A kritikusok fanyaloghattak. B. Nagy László, a leginkább véleményformáló, a negatív véleményét véka alá nem rejtő ítésként írta, hogy „parabola helyett pamfletet kaptunk a fasizmusról”. Igaza lehetett.

A másik „nagyfilmnek”, a *Macskajátéknak* is kalandos útja volt, ha nem is oly kacifántos, mint a *Tótéké*. Ez is regénynek indult, levéregény helyett telefon-regénynek. Székely Gábor negyedéves színházi rendező-tanonc Makk Károly kurzusán filmrendezési alapelemeket tanult. Csárli tanár úr már akkor, a hetvenes évek legelején foglalkozott a fél évtizeddel később elkészülő moziverzió előkészítésével. Isten malmai után a MAFILM malmai örültek csak hasonló lassúsággal. A lassúságért persze a maximalista Tóth János operatőr is felelőssé tehető. Székelynek megtetszett az alapmű, s az első adandó alkalommal megrendezte Szolnokon az ősbemutatót. Onnét került a darab a belvárosi Váci utcába, a Pesti Színház deszkáira, hogy egy Latinovitshoz hasonlóan kongeniális színész, Sulyok Mária jutalomjátéka váljon belőle.

Akadályfutás persze itt is volt. A darabra korábban lecsapott Gyurkó László is,

„A dráma győzött, Tóték győztek”

(Fábri Zoltán: *Isten hozta, őrnagy úr!* – Sinkovits Imre, Latinovits Zoltán, Fónay Márta, Venczel Vera)



DOMONKOS SÁNDOR FELVÉTELE

MARKOVICS FERENC FELVÉTELE



Örkény színházi világkarrierje után ki ne vetett volna szemet, kevésbé népszerű s még filmre nem vitt darabjaira. Mozgóképp lett *A Hanákné-ügy*, a *Voronyezs*, a *Sötét galamb (Glória)* nyomán, és *A holtak hallgatása* címen egy jegyzőkönyv-dráma is készült a történész Nemeskürty István segítségével.

Az egyperces novellák világa lényegében egyetlen rendező előtt nyílt meg. Esztergályos Károlynak különös érzéke volt kiválasztott írója humorra iránt. Felejthetetlen pillanatokat varázsolt a képernyőre. Nem akarom azt hinni, s állítani sem, hogy kizárólag remek színészválasztásain múlott a siker. Ha lehetett volna, ha igény lett volna rá, ő talán egész játékfilmes karriert is tudott volna csinálni, ha a tévérendezők másodrendűsége nem állt volna minduntalan újtába az efféle törekvéseknek. A Szabadság téri szabadcsapatok igazából nem tudták bevenni a Lumumba utcai erődtményt. Az MTV Drámai Főosztálya nem tudta felvenni a versenyt egyik zuglói játékfilmstúdióval sem.

aki a frissiben alakult teátruma (25. Színház) számára elkérte, s meg is kapta a művet. Színésznőt is kinézett magának, a mindig nagyszerű Psota Irénre gondolt, aki viszont kapásból visszautasította őt. „Nem játszom öreg asszonyt, nem kívánom a szerepet” – szölt a rövid levél elutasítása. Hogy Psota később hogyan bánta ezt a döntést, azt most hagyjuk, ez az ő monográfiájához tartozik. Sulyok ideális (szenvedélyes, élni vágyó, utolsó szerelmét dédelgető), nem is öreg asszonyt formáz, mert aki szerelmes, az nem lehet öreg. Széria lett belőle, és sokáig „potyogtak a grízgaluskák”, amit nem is láttunk, csak hallottunk Sulyok színpadi telefonbeszélgetéséből.

Ha már macskajátékozunk, nem véletlenül emlegetjük többet őt, mint a filmváltozat Orbánnéját, Dayka Margitot. Ámbár nem ő tehetett róla, hogy a végre 1974-ben közönség elé kerülő produkció nem töltötte be a hozzá fűzött várakozásokat. Valami kilúgozódott

„Potyogtak a grízgaluskák”

(Makk Károly: Macskajáték – Dayka Margit)

belőle. Híve vagyok a totális alkotói szabadságnak, de éppen ezért – megkésétt kritikusként – jogom van mondani, hogy Makk Károly macskái másképp nyávoztak, mint Örkényei. Lehet, hogy nem is macskák. Egyszóval, nem kerülgetve a forró kását, sok év után kibököm: itt Örkény István jeles magyar drámaíró vesztített – nem is Makk Károly – Tóth János jeles magyar operatőrrel szemben. Túlcizellált finomkodást láttunk a kisrealista érzelmi dráma helyén, annak címe alatt.

FILM-MORZSÁK A MARADÉKBÓL

Kevés olyan kortárs írónk akadt, akit annyian rohamoztak meg témáért. Készült még egy játékfilm, a *Requiem* 1981-ben, egy elbeszélése alapján, de Fábrinak ez a műve még a rendező saját kánonjába sem épült bele, nem-hogy a magyar filmtörténeti rangsorba szervült volna. Jöttek viszont a tévések, és a remekül megterített ebédlőasztalról a maradékok után kapkodtak.

Am Esztergályos színészei feledhetetlenek. Őze Lajos bolyong a kommunista éra egészségügyi labirintusában (*Jégárpa*). Kállai Ferenc orvosa üdvözült mosollyal dől neki a hálapénz helyett kapott cserépkályha langyos csempéjének, s arra gondol, milyen jó lenne, ha mindenütt ilyen nagy-nagy fűtőalkalmatosságok szolgálnák az emberiség érdekeit. A legfeledhetlenebb azonban Sulyok Mária tízperces jutalomjátéka a képernyőn (*Mikor van a háborúnak vége?*), amint huszonevekkel a hadifogolytáborok kiürülése után az írónak telefonál, egyetlen fia lehetséges életben maradásának rögeszméjét erősítendő.

Úgy illendő, hogy egy klasszicizálódrámaíró, akit nem lehet kizavarni a magyar irodalmi kánonból, a huszadik századi magyar színházi élet máig felül nem múlt, felül nem írt szerzőjének mozgóképes örökségét a színészek mutassák fel újra meg újra. A Latinovitsok, a Kállai Ferencek, a Sulyok Máriaék.

Egy írónak nem elég ennyi? •

BESZÉLGETÉS SOPHY ROMVARIVAL

Követni a formát

HUBER ZOLTÁN

SOPHY ROMVARI SZEMÉLYES HANGVÉTELŰ RÖVIDFILMJEIVEL A TENGERENTÚLON KOMOLY KRITIKAI VISSZHANGOT KELTETT.

ATorontóban élő fiatal alkotó különleges hangulatú, gyakran mellbevágóan őszinte munkái a nívós fesztiválszeplések mellett többek között a Mubi és a Criterion Channel kínálatába is bekerültek. A családi múlt feltérképezése mellett a filmjeiben olyan témákkal foglalkozik, mint az elengedés vagy a változó kommunikációs csatornák. Sophy Romvari szülei a rendszerváltás előtt hagyták el Magyarországot, a családjában ő az egyetlen, aki már Kanadában született. Az interjú eredetileg angol nyelven készült.

• *A nagypapád, Romvári József számtalan magyar film diszlettervezője, apukád még Budapesten operatőrnek tanult. Innen nézve szinte sorsszerűnek tűnik, hogy te is filmeket készítesz. Mennyire volt jelen az életedben ez a fajta családi hagyomány?*

Mindig tudtam, hogy a nagypapám filmekben dolgozik, de csak jóval később értettem meg, mit is csinált pontosan. Miután a szüleim kivándoroltak, apukám építkezéseken dolgozott, később grafikus lett, de szabadidejében mindig fotózott és videózott. Soha nem ér-

tettem, honnan jön ez. Csak miután én is filmezni kezdtem, tudtam meg, hogy anno ezt tanulta. A szüleim persze mindig is kreatív irányba tereltek minket, így a filmes karrieremet is támogatták. De elsősorban annak örültek, hogy művészi pályát választottam.

• *A munkáid valahol a dokumentum és a fikció határán vannak. Nagyon személyesek, épp ezért univerzálisak. Hogyan találtál rá erre a formára?*

Az első filmes iskolámban nem nagyon csinálhattunk személyes hangvételi munkákat. Más diákok írásait kellett megrendeznünk, ami remek tanulás volt, de tisztán éreztem, ez nem az én utam. A filmjeimmel nagyon konkrét érzelmeket akarok megragadni, amelyeket nekem is fel kell még dolgoznom. Őszintén szólva soha nem tudom, másoknak is érdekes-e egészen addig, amíg el nem készülnek. Nekem és a családomnak terápiás hatásúak, de nyilván nagyon jó érzés, hogy a visszajelzések alapján másoknak is az.

Sophy Romvari:
Still processing
(Sophy Romvari)

• *Az első munkáidban még színészekkel dolgoztál, azóta viszont te magad vagy a főszereplő.*

Számomra könnyebb belülről rendezni a filmeket. Sokkal jobban meg tudom teremteni a szituációkat, szabadban tudok kísérletezni, mintha egy színészt kellene instruálnom. Persze az sem mellékes, hogy jóval olcsóbb így filmezni és a kontrollom is nagyobb. De ha végignézzük a filmjeimet, ettől függetlenül is egyre többet mutatok meg önmagamból.

• *Diplomamunkád, a Still processing súlyos családi traumát dolgoz fel. Addig nem látott fotókat hívsz elő és rögzíted, ahogy először szembesülsz velük. Hogy viszonyult ehhez a családod?*

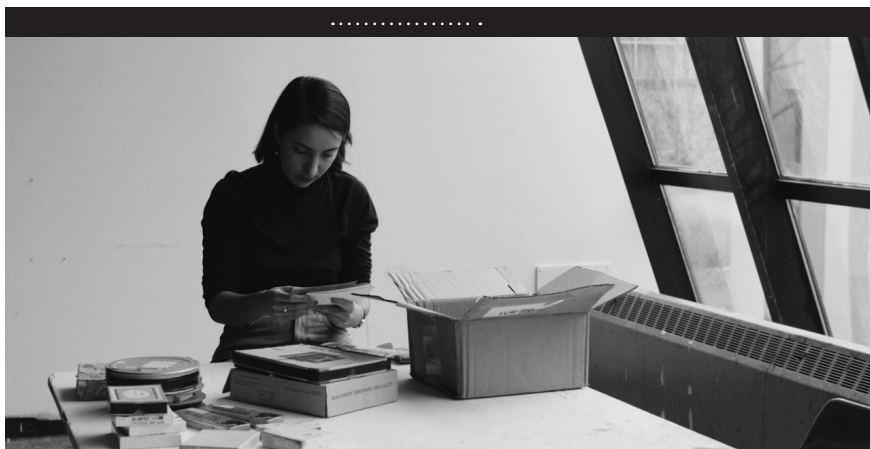
Igen, ez nehéz, hiszen személyes hangvételi filmeket csinálók, ők viszont zárkózottabbak, amit szeretnék tiszteletben tartani. Először nem nagyon tudták elképzelni, hogyan beszélhetek magunkról úgy, hogy ne áruljak el túl sok konkrét információt. De bíztak bennem és az apám még egy levelet is írt, ami a filmbe is bekerült. A *Still processing* elsősorban nekik készült és amikor látták, nagyon meghatódtak. Az anyukám azóta lelkesen követi a visszajelzéseket és nagyon örül a film sikerének.

• *A rövidfilmnek, de különösen a rövid dokumentumfilmnek eléggé mostoha a sorsa. Alig kerülnek szélesebb közönség elé és akkor is gyorsan eltűnnek. Neked mégis ezekkel sikerült komoly figyelmet keltened.*

Ezeket az alkotásokat sokan csak ugóródeszkának tekintik, holott minden történetnek megvan a maga formája, amit muszáj követni. Az eddigi ötleteimhez ezek passzoltak, így lehetett a legjobban elmesélni őket. A másik fontos dolog a megfelelő nézőpont megtalálása, a rövidebb forma szerintem gyakran jobban illik a dokumentumfilmhez. Az én esetemben például sokkal pontosabban lehetett adott érzelmekre és interakciókra fókuszálni. De most épp egy olyan történeten dolgozom, amiből az első nagyjátékfilmem készülhet.

• *Végezetül a kötelező kérdés: mennyire vagy jártas a magyar filmművészetben?*

Sokkal több időt szerettem volna a nagypapámmal tölteni, de rajta keresztül így is sok mindent tanultam a magyar filmekről. A kortársak közül sajnos csak azokat ismerem, akik szélesebb nemzetközi forgalmazást kapnak. Budapesten is csak egyszer jártam. De ez is az egyik nagy előnye annak, ha az ember személyes filmeket csinál. Bármikor elmélyedhetek ezekben a témákban is.



NŐI REPRODUKCIÓS HORRORFILMEK // FORGÁCS NÓRA KINGA

ANYANYELV

A KORTÁRS REPRODUKCIÓS HORROROK BORZALMAS LÁTVÁNYOSSÁGAI
ÁTÜLTEK A RENDEZŐI SZÉKEKBE: HÁROM NEMZET – HÁROM RÉMFILM
A TERHESSÉG TRAUMÁJÁRÓL.



Dr. Amy C. Chambers, a Manchester Metropolitan University oktatója *The (Re)birth of Pregnancy Horror in Alice Lowe's Prevenge* (A terheshorror (új)születése Alice Lowe *Méhbosszú*jában) című esszéjében amellett érvelt, hogy Alice Lowe nagyjátékfilm rendezői debütálása (*Méhbosszú*, 2016) nemcsak a legelső női nézőpontból előadott (fekete komédiába csomagolt) terheshorror, hanem egyúttal fontos sarokköve annak a friss és ropogós kortárs folyamatnak is, ahogyan a női horrorrendezők visszaszerzik egy műfajt, amelyik oly sokáig használta a testüket a borzalmak puszta helyszíneiként. Az írás a University of Leeds docense, Dr. Alison Peirse által szerkesztett 2020-as *Women Make Horror (Nők horrort készítenek)* című tanulmánykötetben jelent meg, aki a Stephen Kinget és az *AZ-t* megidéző *The Losers' Club* címen üzemeltet hírlevél-szolgáltatást – nem tudom, kell-e ennél nyomósabb érv a blogja felkeresésére.

Ugyanebben a gyűjteményes kötetben publikált az Új-Zéland-i University of Canterbury oktatója, Dr. Erin Harrington is, aki *Women, Monstrosity and Horror Film (Nők, borzalom és horrorfilm)* című 2018-ban kiadott monográfiájában definiálta a *gynaehorror* fogalmát. Ide tartozik minden olyan horror, amelyik a női reprodukciós szervrendszerrel és annak működésével, a nemiszervekkel, az első menstruációval és a menstruációs ciklussal, a szüzenességgel, az első szexuális élményekkel, a terhességgel, a szüléssel, az anyasággal és végül a menopauzával és az azt követő életszakasszal foglalkozik. Ennek az a esete a fent említett terheshorror is, és én ezt a továbbiakban az egyszerűség kedvéért *reprodukciós horror*ok vagy *nőhorror*ok fogom nevezni.

Amy C. Chambers a *Méhbosszú*t elemző esszéjében rámutatott arra is, hogy míg a terheshorrorok első hullámát rendre férfiak rendezték a *Rosemary gyermekétől* (Roman Polański, 1968) az *Alien*-franchise első darabjáig (Ridley Scott, 1979) tartó bő egy évtizedben, addig a legutóbbi években megjelentek a mainstreamben, tehát a populáris kultúra mindenki számára könnyen hozzáférhető áramlatában a nők által rendezett nőhorrorok vagy reprodukciós horrorok. Bár Chambers kifejezetten a terheshorror újjászületéséről írt, a revitalizáció szemmel láthatólag pillanatok alatt végigsöpört az egész női reprodukciós cikluson. Alighogy ezek a nők, a brit Alice Lowe mellett például a finn Hanna Bergholm (*A keltetés*, 2022), a francia Julia Ducournau (*Nyers*, 2016 és *Titán*, 2021) vagy a szintén brit, de Hongkongban született és magyar zsidó felmenőkkel rendelkező Romola Garai (*Amulet*, 2020) megszerezték a zsánert, azonnal kiderült: nincs szükségük időre, hogy belerázódjanak a nyelvzetébe, ugyanis ez az anyanyelvük.

Így azonnal el tudták kezdeni szabályszerűen és virtuózan használni, magától értetődő közvetlenséggel, meghökkenítő eredetiséggel és rendkívüli könnyedséggel zsonglorkodva olyan toposzokkal, mint az első menstruáció, a szülés vagy a(z) (b)anyaság, valamint hatékonyan bontva le a nőléletet övező kliséket és vezetve elő szubverzív történeteket.

A TESTEMRE GONDOLOK

Nem tudom, észrevették-e, hogy egy rakás olyan dolgot belevettem a felevezetőbe, amelyeket eszembe sem jutott volna felsorolni abban az esetben, ha nem éreztem volna valami miatt szükségemnek, hogy az intézményes tudományos-

ság védőhálójával vegyem körül azokat a szerzőket, akiket idéztem. Ez a valami pedig történetesen ugyanaz a valami, ami miatt megpróbálom elhithetni, hogy nem gondolok folyamatosan a testemre, miközben ezeket a sorokat írom. Pedig folyton a testemre gondolok, és ezeknek a rendezőnőknek a testére.

Adott ugyanis a zavarba ejtő kérdés: valóban más-e amiatt nőként nőhorrorot rendezni és egyúttal nézni is, mert a nőknek veleszületett közvetlen hozzáférésük van egy olyan tapasztalathoz, amelyhez a férfiaknak önhibájukon kívül, születésüktől fogva nincs? A kérdésre az intuitív válaszom: igen, más. De garantál-e ez veleszületett különös szakértelmet? Az intuitív válaszom erre is igen, hiszen a testem csinálja azokat a dolgokat, amelyektől a férfiak fél évszázada annyira megijedtek, és amikről itt most szó van. Ugyanakkor le kell szögezmem, hogy mivel csakis a női élménycsomaghoz van közvetlen hozzáférésem, így csakis ebből a pozícióból fogok tudni beszélni: a nőiből. És ezzel nem kívánom megkérdőjelezni vagy elvitatni a férfiolvasatnak sem a létét, sem az érvényességét, sem az ahhoz tartozó különös szakértelmet. Fontos, hogy az értékállítások, amelyeket az említett, nők által rendezett nőhorrorokról teszek, nem fognak semmilyen implikált komplementerállítást magukkal hozni a férfiak által rendezett nőhorrorokra nézve. Tehát: azokról egyszerűen nem írok semmit, és ez a semmi ezúttal valóban nem jelent semmit. Nem azért, mert nincsen véleményem a reprodukció körüli irgalmatlan politikai, társadalmi és reprezentációs nyomásról, hanem azért, mert szerintem ez a *mindannyiunkat* szorít, nyom és összefog.

A NAGY UGRÁS

Romola Garai 2020-as Sundance-en bemutatott *Amulettje* a legkorábbi és a leginkább zavarba ejtő darabja a mostani hármashoz, olyan film, amelyik nagyon sokszor csavarja meg a nézőt, mire elkülönülnek az építmény alap- és metasintjei (akár az események egyik fő helyszínéül szolgáló kísértetház emeletei).

Tomas a háborúban erkölcsi vereséget szenved el, ugyanis megerőszkol egy nőt, Miriamot, akinek egészen addig biztonságos búvóhelyet nyújtott. A katoná az időben később, párhuzamosan játszódó történet-szálon már hajléktalan menekülteként pergeti napjait Londonban, fizikai munkát végez, miközben a filozófiadoktori disszertációján dolgozik, már csak álmában viaskodva háborgó lelkiismeretével. Hamarosan egy zár-dában köt ki, ahonnan Claire nővér a harminc körüli Magda házába kíséri, akinek éppen egy erős férfitra van szüksége, hogy támogassa, amíg erőszakos, zsarnoki és halálos beteg anyjáról gondoskodnia kell an-

nak utolsó napjaiban. Miközben Tomas lassan beleszeret Magdába, egyre borzasztóbb jelek mutatkoznak a házban, míg nem a férfinak azzal szembe-sülne, hogy ahogyan kunyhója az erdőben, úgy új hazája és Magda háza sem menedéket nyújt számára, hanem sors-döntő próbatétel elé állítja (a *Salemi boszorkányok* eredeti címében is szereplő *crucible* 'olvasztótégely, tűzpróba' szó hangsúlyos használata izgalmas jelentéstartalmakkal gazdagítja a történetet).

Az *Amulett* elsőre lassúnak, hosszúnak, fakónak és olyan modorosnak tűnik, mint az öreg hölgyek házaiban a polcokon sorakozó nipppek. Valójában viszont hatalmas bűvészműtávról van szó: nincsen ugyanis sem Tomas, sem Miriam, sem Magda vagy Claire nővér, a horrorhagyományban megkövesedett férfi és női toposzok szemérmetlen kijátszása zajlik (amely során a férfi válik borzalmas anyává, hogy fájdalommal és menstruációs vérzéssel kísérve préseljen ki időről időre szörnyeket a testéből). Az egyetlen, amiben teljesen

biztos lehet a néző a végén: a nő vette a kezébe az irányítást, és még csak most fog majd rátaposni a gázpedálra.

A TEST HALÁLA AZ OKOSKODÁS

A *Titán* nyitóképsoraiban a férfi ül a volánnál, egy apa, aki gyereket szállítja a hátsó ülésen, de a kettejük közötti kapcsolatot az egyik oldalról makacs provokációban, a másiktól rideg elutasításban merül ki. Tragikus közúti baleset vet véget a kínos antiidillnek, amelynek következtében Alexia, a gyerek gerincét és koponyáját egy hőnek és korrózióznak ellenálló, ötvöztetett a többi elemnek rendkívüli szilárdságot adó fémmel, titánnal erősítik meg a kórházban.

Néhány évvel később a fizikailag már felnőtt, de mentálisan és érzelmileg szeretetlen gyermekkorának traumatikus közúti szerencsétlenségében ragadt Alexia fétismodellként dolgozik. Csak autókkal képes intim közelségbe kerülni, az egyiktől teherbe is esik, de ha emberek közelítenének hozzá, azokat elővigyázatosságból (a *prevence*, azaz megelőző jellegű bosszúállás motívuma visszaköszön) kivégzi.

„Van élet a krízisen, a hegeken túl”
(Julia Ducournau:
Titán –
Agathe Rousselle)



A *Nyers* író-rendezőjének új filmje éppen az *Amulet* ellentétje. A fakó időtlenség és kimerés helyét átveszi az impulzivitás, a sodró lendület és a harsányság. A Garai által játékba hozott motívumok új meg új mintába rendeződve teszik unikálissá a borzalmas terhességet, hogy végül az áruhát öltő Alexia egy új apa (Vincent Lindon) elveszett fiaként szülje meg már titánnal megerősített, új önmagát, feloldozást nyerve és nyújtva, és helyreállítva a bizalomra és kapcsolódásra való elromlott emberi képességeket. Mert sosem megérteni nehéz az embernek, hanem érezni azt, amit valójában érez.

GONOSZ TOJÁS

Hana Bergholm rendező szörnye, Alli valószínűleg bevonul a filmtörténet legkülönlegesebb és legemlékezetesebb rajongott monstrumjai közé, *A keltetés* bűdös, ragacsos, törékeny, kamaszodó varját nem véletlenül tervezte a Google szerint is a legjobb élő animatronic designer Gustav Hoegen (új *Star Wars*-filmek, *Prometheus*, *Jurassic*

World: Bukott birodalom) és felelt a mozdulataiért a Hoegennel együtt dolgozó Phill Woodfine bábmester és csapata. Nem felesleges extra időt vesztegetni a csontos-tollas lényre, mert ő a film lelke. Vagy ahogyan Bergholm több interjúban is elmondta, ő legnormálisabb *A keltetés* diszfunkciós családjában.

Bergholm és író társa, Ilja Rautsi a korábban megismert nőhorror-tematikák közé korszerűen bevonja a közösségi média által megteremtett új monstrumot, a tökéletesség látszatát. Anya vérbeli vlogger influenszer, ennek megfelelően szeret mindent az uralma alatt tartani, és lételeme a makulátlan látszat, a combján azonban sebhelet rejteget, amely félbetört sportolói karrierjére emlékezteti. Lányát, Tinját legszívesebben Anya abban az ideális pillanatban tartaná örökre, amikor már leolvadt róla a bébiháj, de még nem kezdett el nőiesedni, és amikor még kedvére öltöztetheti, de már megvalósíthatja általa saját lánykorának elvetélt álmait is. Lehetne Anya is

a szörnyeteg a filmben, de igazából csak óvni akarja Tinját attól, ami az ideális pillanat elmúltával talán majd rá is vár: a boldogtalanságtól. Az időt azonban lehetetlen megállítani.

Tinja talál egy furcsa tojást az erdőben, hazaviszi, kikelti, ebből bukkan elő Alli. A tojás az első menstruációra való utalás (peteérés) és a belőle születő fióka révén a gore-t és a gondoskodást megejtő finomsággal ölti egymáshoz, a szörnymadár magában hordozza Tinja felébredő ambivalens érzéseit, dühét és félelmét, a test felszámolásának és felvállalásának, a szabadság kivívásának és a feltétlen szeretet elnyerésének a vágyát, miközben egyre hasonlóbba válik Tinjához. Hiába vetne véget Anya és a halálra ijedt Tinja is az egésznek, nem tudják megakadályozni, hogy a lény a lány helyébe lépjen. Alli pontosan annyiban szörnyeteg, amennyiben az Alexia testéből kiszakadó titán-baba: a krízisben sikeresen helytálló hősök következő, erősebb, rugalmasabb, ellenállóbb verziói ezek a monstrumok, a poszttraumás vagy személyes növekedés példái.

„Feloldozást nyerve és nyújtva”

(Romola Garai: *Amulet* – Imelda Staunton és Carla Juri)





SEBSZÉLEK ÉS MÁSHATÁROK

Mi az, ami összegzésül ezekről a nők által rendezett nőhorrorokról elmondható? A *keltetést*, a *Titánt* és az *Amuletet* egyaránt jellemzi a hangnemkeveredés és az esztétikai minőségek egymásba oltása a humortól a groteszken, a bizarron, az abszurdon, a szatirikuson, a szentimentálison, a tragikumon, az irónián át az undorítóig és a borzalmasig. Ehhez műfaji kevertség és tematikai összetettség is társul: a fekete komédia, a horror vagy a melodráma struktúrái, a bűn- és bűnhődésügyi, a családi és coming-of-age konfliktustípusok működnek egyszerre és együtt. Átjárhatóvá teszik a fragmentumaiban leírható univerzumot.

Legyen szó akár *A keltetés* zöld lombok közé fehér tojáshéjként hullott finn kisvárosáról, *s Titán* főszereplőjének sötét országbeli sötét útjáról vagy az *Amulet* gótikusba hajló Londonjáról, csupa átlakított kis világot ismerhetünk meg: Bergholm, Ducournau és Garai egyaránt egyfajta kézműves hozzáállással kelti életre és ruházza fel ágenciával, hatékony cselekvésre való képességgel a helyszíneket, a tárgyakat, a járműveket vagy az állatokat, szereplőivel azonos szintre emelve ezeket, különös, törékeny, sérülékeny vagy éppen röhejes monstroomokat teremtve. A bátorságra a rendezőnők szerint nem a borzalom vagy a fizikai fájdalom elviseléséhez van szükség, ebből hőseik alanyi jogon profik. A tra-

umák feldolgozásával vagy az emberi életszakaszokkal járó normatív krízisek okozta diszkomfortos érzések megélésével járó, nem ember kezébe való nagy kínok kései okozzák az igazi sérüléseket. Az igazi nagy ugrás pedig az intellektualitás, a racionalitás biztos talajáról az érzelmek olajos, ragacos, véres örvényébe való belevetődés.

A *Vedlések ideje* című debütmozi író-rendezője Sabrina Mertens a lélektani dráma talajáról rugaszkodik el, és remekül érez rá arra, hogy a pszichológiai realizmus igényeinek ezúttal leginkább a horror műfaja felel meg. A fordítottja is működik, Bergholm, Ducournau és Garai egyaránt esetében a horrorból indulva végsősoron akkurátus igénnyel és képzőművészeti eszközöket is kölcsön véve megformázott lélektani drámákat kapunk. A lényeg a rugaszkodásban, a rugalmasságban rejlik.

A BORZALOM VÉGE

Ezek a nőfilmek nem akarják megváltozni a világot, de képesek megváltani a világot. Miközben megmutatják, milyen elvágólagos határok, milyen diszkontinuitások szabdalják egy ember, egy nő, a nők életét és testét (Anya teste *nem egyenlő* anya lánykori testével, ahogyan Tinja és Alli sem *ugyanaz* a lány a pubertás előtt és után *A keltetés*ben,

„Törékeny, sérülékeny vagy éppen röhejes monstroomokat teremtve”

(Hanna Bergholm: *Keltetés* – Siiri Solaninna)

Alexia autóbaleset előtti és utáni énye *sem felcserélhető* a *Titán*ban, és Miriam sem folytathatja *ugyanazt* az életet az őt ért nemi erőszak után az *Amulet*ben, mint ha mi sem történt volna), aközben valamilyen ösztönös magabiztossággal mutatják fel azt is: ezek a határok mégis átjárhatóak, és

van élet a krízisen, a hegeken túl, hiába változik a jelölő, mégis lehet a jelölt ugyanaz, sőt ugyanannak az erősebb, bátrabb verziója. A borzalomnak, amely az emberélettel természetesen járó krízisekkel és a pluszban összeszedettség-szenvedett traumákkal, a folyamatosan sérülő, változó, alakuló testtel jár, *van vége*, de nem azért, hogy valóban véget ér az élet, a test, a változás vagy a borzalom, hanem mert *képesek* vagyunk rá, hogy mindezt tartósan kibírjuk. Nem azért, mert a nők képesek rá, hogy a végsőig kontrollálják a testüket, ezáltal a látszatot és önmagukat. Bár képesek rá. Hanem mert az emberek időről időre képesek elengedni ezt a kontrollt, és felkészülni az elrugaszkodásra, az ugrásra.

KELTETÉS (Pahanhautoja) – finn, 2022. Rendezte: Hanna Bergholm. Írta: Ilja Rautsi. Kép: Jarkko T. Laine. Zene: Stein Berge Svendsen. Szereplők: Siiri Solaninna (Tinja), Sophia Heikkilä (Anya), Jani Volanen (Apa), Reino Nordin (Tero), Oiva Ollila (Matias). Gyártó: Silva Mysterium Oy. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 86 perc.

AUTOEROTIKA A SOROZATOKBAN // BARTAL DÓRA

MINTHA ORVOS ÍRTA VOLNA FEL

ÚJ SZEKUÁLIS FELSZABADULÁSI HULLÁM VAGY A NŐI ALKOTÓK HOZTÁK EL
A NŐI AUTOEROTIKA TABUJÁNAK MEGSZÚNÉSÉT A KORTÁRS TÉVÉSOROZATOKBAN?



A *Seinfeld* legendás *The Contest* című epizódjában Jerry, Kramer, George és Elaine fogadást kötnek, hogy melyikük bírja tovább ki önkielégítés nélkül. Larry Davidék még eufemizmust sem használnak, csak utalással derül ki, miről van szó, hiszen a 90-es években épp az aranykorát élő kereskedelmi csatorna, az NBC főműsoridőben leadott sorozatáról volt szó. Az epizód nem szimplán azért érdekes, mert a mainstream médiában az elsők között beszélt erről a taburól, hanem mert a maszturbációval kapcsolatos legtöbb attitűdöt felvonultatja. George-ot az anyja a szülői házban éri tetten és a rajtakapás gesztusa a tinikorba való regressziót emeli ki a groteszk eszközzel, Kramerből a nyers ösztönöket hozza ki a megvonás, Jerry számára ez egy olyan hétköznapi gyakorlat, amire a férfiaknak egyszerűen szüksége van, Elaine pedig, akit vonakodva vesznek be a versenybe a fiúk, mivel őúgyis tovább bírja, mégis már másodikként esik ki. De mit is tehetne amikor egy fiatal Kennedyvel fut össze az edzőteremben? Greg Tuck szerint a maszturbálás éretlen, felfedező vagy bűnös reprezentációja még egy szövegen belül is gyakran váltakozik, és ahogy a *Seinfeldben* is látszik, a női maszturbációt a férfihez képes elfogadhatóbbnak, sőt ünneplendőbbnek mutatja a mainstream, amiben megélhető a női függetlenség. Elaine forradalma persze nem jelenti, hogy a női örömszerzés ábrázolása nem mutatna több ambivalenciát a későbbi, akár *midcult* darabokban, az HBO fémjelezte minőségi tévé paradigma keretében vagy a kortárs sorozatokban.

Egy tíz évet felölelő, francia kutatás szerint, nem túl meglepő módon a maszturbáció egyre inkább elfogadott

szabadidős tevékenység még a párkapcsolatban élő nők körében is, aki ugyan nem érik utol a férfiakat, mégis – talán a média hatására is – egyszerűen kidobják szégyenkézést az ablakon. Persze leginkább azokra a nőkre jellemző ez, akik egyébként is meg tudják élni az anyagi és társadalmi autonómiájukat, a szélesebb társadalomban a szégyenérzet egyáltalán nem tűnt el, a nők sokszor még mindig a magánnyal azonosítják a gyakorlatot, ami „túl egyszerű”, mert nem kell bizonyítani, hogy vonzóak a férfitársultra számára. Érdekes tanulsága a tanulmánynak, hogy Elaine-hez hasonlóan a nők sokkal könnyebben beszélnek a férfiaknak, akár a párjuknak a maszturbálásról, mert úgy gondolják kevésbé fogják elítélni őket, illetve sokkal inkább *voyeurként* tekintenek a másira – a női önkielégítés sok férfi fantáziájának a tárgya és így örömet tudnak okozni nekik. A férfitekintet egész biztosan rányomta a bélyegét a női maszturbáció számos romantizált vagy akár pornóesztétikát is felhasználó reprezentációjára (*Fekete hattyú*) és még a liberális feminizmus alapszövegének tekinthető *Szex és New York* lepedőben hempergő, kamerába élvező Samanthája is beleillik ebbe a sorba. A *Szex és New York* a bruncholás és martinizés közben lazán kitérő vibrátorvásárlása egyfajta, a fogyasztáson alapuló szexpozitivizmust hozott el a tévébe (a vibrátorkereskedelmet bizonyíthatóan felpörgette) és becsempészte a tévébe a második hullámos feminizmus azon tételét, miszerint a szexuális örömhöz nem feltétlenül van szükség férfiakra, mivel a párkapcsolati szex sokszor csalódást keltő. Abban azonban mindenképp előremutató volt a sorozat, hogy „kellemes és egészséges” gyakorlatként kódolta a női fantá-

ziák ezen megélését. De mi a helyzet az átalakuló sorozatpiacon most?

Önmagában nincs abban semmi különös, hogy egyre több örömszerzést látunk manapság tévében, hiszen az utóbbi évtizedben még gyorsabbá vált a tömegkultúra összes termékének teljes átszexualizálása, a közösségi médiában a pár ezer követővel bíró influencerek is vibrátorokat ajánlanak, valamint az online vásárlás kényelme és diszkréciója is segíti, hogy egyre többen hódoljanak ennek. A *Gyönyör alapelvei* című népszerű Netflix dokumentumfilmben hétköznapi nők, szakértők és tudósok vonulnak fel, hogy az elhanyagolt női szexualitást tárgyalják, tehát a digitális feminizmus szféráiban is létezik erről egy élő diskurzus, amit a női egyenjogúsági küzdelem keretez. Így nem csoda, hogy a kortárs, erotikával egyébként is telített, sorozatokból nem marad ki a saját örömszerzés. Közrejátszhat még, hogy a korábbi kereskedelmi és kábelcsatornás választékon is eltűnni látszik, mivel a streaming boom újrendezte a viszonyokat és a korhatárbesorolások is fellazultak. Ráadásul egyre több női alkotó, író és showrunner jut be a szakmába és az is kedvez ennek a trendnek, hogy független filmek esztétikáját és a történeteit, előszeretettel magukba olvasztják a mainstream sorozatok, és ezzel együtt a női perspektívát, a munkahelyi magatartásban pedig a szexjelenetek intímabb, konszenzuson alapuló forgatását is. Az egyik ilyen sorozatról, a *SMILFről* egyébként kiderült, hogy az író-rendező-színész a többi színészt nem igazán kímélte és erősen visszaélt az alkotói hatalmával az ilyen részek készítésénél. Tehát felmerül a kérdés, hogy egyenesen arányos a női alkotók jelenléte a női szexualitás realiztikusabb ábrázolásával?



A Greg Tuck által felállított keretek, amelyekkel a 90-es évek és a korai 2000-es évek filmjeit elemzi, jó kiindulópont a változások megértéséhez. A szégyenérzet, rajtakapás, magány, szexuális frusztráció és a tinikori felfedezés mind-mind előfordulnak a kortárs sorozatokban, ám sokszor más színezetet kapnak. Mind a *Szexoktatásban*, a *Ginny és Georgiában* és a *Bridgerton családban* egy-egy férfit mentor írja fel receptre a női szereplőnek, hogy próbálják ki a gyakorlatot, ami azt a célt szolgálja, hogy felfedezzék saját vágyait. Viszont nem csak egyfajta felszabadítási gesztusa van ennek, a legfontosabb cél szemmel láthatóan, hogy a szereplő miképp hasznosítja ezt a tudást a párkapcsolati szexben – ahogy a *Kamatylistában*, *Sex Appealben* is egy beavatási szertartásként jelenik meg, amelyre később, a felnőtté éréskor már nem lesz szükség. *Szexoktatás* – amely egyébként a főszereplőkön kívül bemutat nem heteronormatív kapcsolatokat is – némileg árnyalja a képet, hiszen már egy szexuálisan aktív lány, Aimee változtatja meg a cikinek vélt önkielégítésről a véleményét.

Az *Eufória* különkiadásának második részében, a tini létére igencsak koravén Jules erotikus fantáziájának felkavaró jelenete már nem is a felfedezésről szól, inkább a korábbi szexuális traumák feldolgozásáról. A koronavírus-járvány alatt készült epizód jelenete, magára a vírus miatti bezártságra is rímel, Jules

online csetpartnerével megélt virtuális élményeiről a pszichológusnak a legintenzívebb, legmeghatározóbb szexaktusaként beszél, ám a képileg megjelent fantáziában a szex már erőszakos lesz, így a korábban megtörtént abúzusai és a testének áruba bocsájítása erotikus szelfik formájában is sötét fénytörésbe kerülnek. A *PEN15*-ben a kamaszkori felfedezés narratívája tűnt ki leginkább: a sorozat szintén egy teljes epizódnyi időt tölt el az önkielégítés változó formáival, amely az egyik főszereplő, az elsőgenerációs japán-amerikai Maya életét teljesen felemészti. A *PEN15* koncepciója arra épít, hogy felnőtt színészek játsszák a kiskamaszokat és így ez az epizód is fel tudja oldani komikummal, a sztereotipikus fantáziaképek fejre állításával és egy

élmekkel töltött baráti beszélgetéssel a kamaszkori – a japán tradíciókat is magába foglaló – szégyenérzetet, amit a legtöbb tini szexkomédia (*Amerikai pite*) épp az infantilizásra használ. A *PEN15*-t összeköti a *Broad City*vel egy az utóbbi években egyre gyakoribb vizuális motívum, a tükör előtti önkielégítés, önfelfedezés (*Portré a lángoló fiatal lányról, Egy fantasztikus nő*), ami öngondoskodási, önbizalom erősítő tevékenységként értelmezhető, nyilván a sorozathoz passzoló abszurdal átítatva. Az egyik epizódban Ilana szexterapeutához fordul miután Trump megválasztása után nem

„A sztereotipikus fantáziaképek fejre állítása”

(Sam Zvibleman:
Pen15 –
Maya Erskine)

képes eljutni az orgazmusig, végül szimbolikus női figurák képének felidézésével tud túllépni ezen akadályon. A jelenet kissé ambivalens leképezése annak, hogy a mainstream feminizmus egyes irányzataiban az egyéni,

szimbolikus *aktussal* kívánják megoldani a patriarchátus rendszerszerű problémáit, de egy pillanatnyi fellélegzést egész biztosan nyújtani tud az epizód.

Összességében talán mégis azok a sorozatok a legüdítőbbek, amelyek nem kötik össze az önkielégítést feltétlenül egy női egyenjogúsági narratívával, hanem az autoerotikát annak hétköznapiságában vagy abszurd eszközökkel mutatják meg, mint a *Dolgozó anyák*, a *Bizonytalan*, a *Fülledt utcák* vagy a *Ted Lasso* vonatkozó epizódjai és nem annyira telítettek különböző, a nők sexualitására vonatkozó ideológiákkal. Még a *Fleabag* pilotjában is egyfajta hétköznapiság, unalom és közöny látszik, de a maszturbáció csak az egyik formája mindennek: a főszereplő a szexet használja, hogy a nem létező önértékelését, traumáival való szembenézést iróniával és közönnyel elnyomja. Rebecca Liu írásában kiemeli, hogy a sorozat körüli médiafelhajtás ellenére a *Fleabag* nem képvisel új feminista korszellemet, a szereplő nem reprezentánsa egy generációnak, inkább egy típust mutat be, amivel, ha nem is mindenki, de nagyon sokan tudnak azonosulni. •

SZÖRNYLÁNYOK ÉS RÉMAPÁK // VARRÓ ATTILA

A VÁGY TÜZE

MÍG ÚJ-HOLLYWOOD PARANORMÁLIS FRUSKÁI A FELNŐTT KÖZÖNSÉG DÉMONAIRÓL VALLOTTAK RÉMFILMJEIKBEN, MANAPSÁG YA-SZUPERHŐSNŐKET KOVÁCSOLNAK BELŐLÜK.



Noha a paranormális képességekkel rendelkező gyerekekkel az 50-es évek végének sci-fi/horror boomja ajándékozta meg a tömegfilmet, elsőként reflektálva a különféle környezeti ártalmak méhen belüli hatásaitól való félelmekre (legyen szó radioaktív sugárzásról vagy gyógyszeripari termékekről), a tematika virágkora a virággyermekek koráig váratott magára, ám két jelentős különbséget felmutatva az *Elátkozottak gyermekei*-miniciklus darabjaitól. Egyfelől ezek a csemeték az esetek többségében már a kamaszkor kapuján kopogtattak (vagy épp páros lábbal rúgták be azt), és nem igazán kötődtek a terhességi fobiák, veleszületett rendellenességek, genetikai átkok rémeihez: sokkal inkább a generációs szakadék túlpartjára került serdülők társadalmi problémája visszhangzott bennük a nukleáris robbantások helyett (akárcsak az *Ördögűző* Reganje, az *Ómen*-széria Damienje is 13 évesen mutatta fel először természetfeletti képességeit). Másfelől ezek a horrorfilmek leszűkültek a kiscsaládok belső körére, elsősorban traumatikus szülő-gyermek kapcsolatokban látva a természetfeletti képességekből fakadó borzalmak legfőbb okát. A *coming-of-age* narratíva találkozása a psi-horrorral arra engedett következtetni: a felnőtt közönséget megcélzó álomgyári rémálmok szerint a különös képességek nem eredendően munkálkodnak az ifjabb generációban, hanem elkapják őket akár egy vírust, amellyel szemben a nemi érés teszi sebezhetővé őket. Szerzett különleges tudásukat legfeljebb giccses Disney-komédiákban fordítják nemes célra (lásd a Dexter Reilly-trilógiát), a 70-es évek tömegfilmjében a paranormális képesség egyértelműen átokként jelent meg,

amelyet többnyire maguk a kamaszok sem fogadnak lelkesen – ez az átok azonban nem az ő félelmeiket tükrözte, hanem azt a rettegést, amelyet a szüleik látnak beléjük: míg az 50-es évek gyermekei született gonoszok voltak, a 70-es évek kamaszai inkább csak vásznak, amelyekre rávetítették a gonosztságot.

A JÓ SÁSKA

Felismerhető azonban egy harmadik eltérés is ebben az új-hollywoodi horrorciklusban, amely egy erőteljes genderaránytalanságon alapszik: statisztikailag a kisfiúk és sihederek jelentős kisebbségben vannak – a paranormális képességeikkel megvert monstrum-gyermekek szinte kizárólag nőneműek. Tanulságos összevetést kínál a terület első számú horrorírója, Stephen King korai életműve, amelyben atyai megszállottsággal térképezi fel a tematikát, majd legalább harminc évre félreteszi, egészen az *Álom Doktor* és az *Intézet* 2010-es évekbeli bestselleréig. King két leghíresebb regénye – egyben leghíresebb regényadaptációja – a *Carrie* és a *Ragyogás* egyaránt felmutat egy paranormális gyermeket, akik azonban távolról sem csak a nemükben különböznek. Míg a 17 éves Carrie White tökéletes iskolapéldája az *Ördögűző*vel indult „ezek a lányok megőrülnek, amint nővé válnak”-csoportnak (*Jennifer*, *The Spell*, *Örjöngés*, *Initiation of Sarah*, *Ébredés*), addig Danny Torrance egy hősies kisfiú, aki ragyogása révén szembeszáll a Gonosszal, nem pedig a szolgája lesz. Ha pedig King kamaszfiút állít főhős szerepbe (*Christine*), a tomboló hormonok még akkor sem csinálnak paranormális szörnyeteget belőle, pont ellenkezőleg, egy paranormális szörnyeteg áldozatává válik, amely csak másodsorban csodá-

latos gépjármű – sokkal inkább sátáni képességekkel bíró, féltékeny barátnő. A *Carrie* a szülő tekintetében is modellnek számít: vallási fanatikus, paranoid *single mom*-antagonistája egyszerre jelenti a szexuális érés kegyetlen büntetőjét és a paranormális képesség végső áldozatát. Feminista horrorelemzők előszeretettel veszik górcső alá ezt a sokatmondó anyalány párost, többnyire a Hamupipóke/Hófehérke típusú tündérmesék „gonosz mostoha”-alakjaival rokonítva Margaret White-ot. Arra azonban nem sok szót pazarolnak, milyen kevés film követi ezt a példát a későbbiekben: a kamaszlányára féltékeny anya jóformán sehol máshol nem fordul elő a ciklusban, sőt legfőbb vonása éppen a hiánya – akár halott/el-foglalt/nemtörődöm (*Jennifer*, *Örjöngés*, *Ördögűző 1-2*), akár gonosz, férfigyűlölő pótanyák alakjában jelenik meg, akik saját ördögi céljaikra akarják felhasználni a különleges lányt (*The Spell*, *Initiation of Sarah*, *Ébredés*).

Bármitől is váltak rettenetessé fél évszázada a kamaszlányok szüleik szemében, ez a dolog a ciklus filmjei szerint szorosan összefügg a nemiséggel – maguk a paranormális képességek is gyakorta szexuális metaforák, legyen szó kígyók/rovarok irányításáról vagy a pirokinézisről. Így aztán az sem túl meglepő, hogy a hiányzó anyákkal ellentétben a (pót)apák többnyire kiemelt szerepet játszanak, nem egyszer a történet valódi főhősét jelentve (lásd az *Örjöngés* titkosügynökét vagy az *Ördögűző 2* reneget papját, akik egyaránt életüket kockáztatva védelmezik a kivételes fruskát). Míg azonban a pótapa-protagonisták hősies védelmezők, addig a vér szerinti apák rendszerint antagonisták a történetben, akárcsak Carrie anyja: ám viselkedésüket nem az irigység, inkább a

vágy motiválja. Jennifer esetében ez a kígyókon keresztül jelenik meg: óvodás kora óta telepátikus képesség köti a csúszómászókhoz, de mivel veszélyesnek érzi, tudatosan elfojtja magában, ugyanakkor az apja – egy kígyós vallási szekta híve – folyamatosan rá akarja venni, hogy engedje szabadjára a benne rejtőző tehetséget, vegye kezébe a házukban tartott hüllőket, simogassa és búvölje el őket. Az *Ébredés* esetében egyértelműbb az utalás az incesztusra: miután az egyiptológus atya beleszeret 18 éve nem látott lányába, egy mágikus szertartással a testébe költözteti az imádot óegyiptomi fáraónő lelkét, aki a lányt használja fel arra, hogy több ezer év után feltámadhasson. Mindkét ártatlan, kedves hősnő pusztító fúriává válik, miután beteljesül az apjuk vágya, akárcsak az *Őrjöngés* apátlan hősnője, aki a meggyilkolt jó pótapáért a gyilkosságért felelős rossz pótapán áll iszonyú bosszút a filmtörténet leghíresebb fejrobbantó jelenetében.

Ezzel szemben minden olyan filmben elmarad a *Carrie*-féle bosszú-finálé, amelyekre – az apahányból fakadóan – árnyéka sem vetül az incesztusnak: a *The Spell* sötét oldalra átcsábított tiniboszorkányát édesanyja végül megmenti

„Már nem a vérfertőzés metaforája a papa mozijában”

(Keith Thomas: *Tűzgyújtó* – Zac Efron és Ryan Kiera Armstrong)

az ördögi tornatanárnő karmaiból, az árva Sarah pedig a beavatási rítus keretében a rivális lánykolesz elpusztítása helyett végül csak a fekete mágiát folytató tanárnővel végez, kiszabadulva befolyása alól. Különösen kifejező e tekintetben az *Ördögűző 2* fináléja (ahol érdekes módon szintén helyet kap egy sátáni nevelőnő): a démon Pazuzu egy kihívó külsejű és viselkedésű Regan alakjában kísérti meg Logan (pót)atyát, hogy végezzen a valódi kamaszlánnyal – ám miután a pap nagy nehezen és az utolsó pillanatban legyőzi a szexuális csábítást, Regan megtisztul a démontól és „jó sáskává” válik (a film központi metaforája szerint egy fiatal nőtény sáska állíthatja csak meg a sáskajárást előidéző negatív láncreakciót). Ez a „jó sáska”-motívum, azaz a szembefordulás a természetes ösztönnel a csapatokba verődésre, amely pusztulást jelent a környezetre, szinte mindegyik fruska-horrorban megjelenik a 70-es években: sáskarajuk a középiskolai közeget uraló lányklikkek, akik egyszerre sötétlelkűek és fehérmájúak (*Carrie*, *Initiation of Sarah*, *The Spell*, *Jennifer*). A hősnő küzdelmes szembenállása ezzel a „női csordaszellemmel” páru-

zamos azzal a kétségbeesett törekvéssel, ahogy megpróbálja elfojtani pszichéjét, amelynek végső elszabadulását kivétel nélkül a „bajos csajok” provokációja okozza. Mintha csak két különböző férfivágy összecsapása vezérelné ezeket a *coming-of-age* rémtörténeteket: a családon belüli *szexuális* és a külső (kortárs) környezettel szemben fennálló *birtoklási* vágy – apu kicsi lánya csakis apu örömeire válhat nagylánnyá.

SZERELME, ELEKTRA

Amikor Stephen King 1980-ban – lánya, Naomi kilencedik életévében – megírta a *Tűzgyújtó*t, kerekre zárt egy trilógiát, az anya-lány (*Carrie*) és az apa-fiú kapcsolat (*Ragyogás*) traumái után az apa-lány kapcsolatot boncolgatva a horror éles szikéjével. A meglehetősen drámai hangvételű könyv, amelynek nagy része kalandok és rémtettek helyett párbeszédéből áll össze (még a Kingre jellemző hosszas lidércnyomás víziók is háttérbe szorulnak), két kíméletlen húzásával emelkedik ki az életmű középmezőnyéből: egyrészt a pályafutás leggonoszabb emberi antagonistája, John Rainbird, az iszonyú külsejű és visszataszító lelkű kormány-bérgyilkos meglepő módon amerikai őslakos (a négy évvel későbbi filmadaptáció egyetlen jelentős módosítása erre vonatkozott, kigyomlálva az alapmű markáns kolonializmus-kritikáját), másrészt a paranormális képességét bosszúból tömegpusztító eszközzé változtató lányhős bő tíz évvel fiatalabb az érettségibálon vérrel nyakon öntött elődjénél. A két motívum – az ördögi gonoszágú vadember és a tömeggyilkos kislány – között a főhőst jelentő apa teremt szoros összefüggést, egyfajta bizarr szerelmi háromszög formájában: mivel a szexuális abúzus megduplázása, az incesztust pedofiliával súlyosbítva, teljesen elidegenítené a közönségtől a szülő alakját (eltérően egy lányára féltékeny anya vagy egy alkoholistagrosszív apa jóval hétköznapiabbnak számító esetétől), létre kell hozni egy külső főgonosz-figurát, akin keresztül kíméletlenül le-



lehet számolni ezzel a démonnal. A tükörszerkezetet követő regény (egyben a forráshű filmverzió) második része ezt a pótagy-kislány kapcsolatot építi fel aprólékos gonddal: miközben az aljas kormányügynökség által foglyul ejtett paranormális páros szülői fele, a gondolatbefolyásolásra képes Andy passzív drogozva hever luxuscellájában, Rainbird takarítónak kiadva magát lassan a tűzgyújtó Charlie bizalmába férkőzik és második apjává válva ráveszi, hogy vegyen részt a kísérletekben. Az antagonistája célja azonban távolról sem esik egybe a kormány céljával: gyakorlatilag beleszeret a különleges képességű kislányba, és magának akarja megszerezni, hogy egy (ön)gyilkos rituáléval végezzen vele – ahogy a film nagymonológjában elhangzik, egyfajta vérfagyasztó aktus-fantáziaként: „nagyon közel kerül hozzá... boldoggá teszi, és amikor érzi, hogy a boldogság a tetőfokára hág, erős ütést mér a kislány ornyergére, csontszilánkokat juttatva az agyába... és közben végig nézni fogja az arcát”.

King pedofil-ördögűző története kivételesen sötét, de távolról sem páratlan ebben az időszakban: miközben a *Carrie* nyomvonalán egymás után készültek az érett kamaszlányok és fiatal nők paranormál-horrorjai, az 1977-es *Audrey Rose* sikerét követően összevevődött egy prepubertás csipet-csapat is, néhány gyatrább filmből: a *Cathy's Curse*-ban – némiképp az *Audrey Rose* sztoriját kizsákmányolva – egy halott kislány szelleme szállja meg a nyolc év körüli címszereplőt, ám itt már mindenféle gonoszságokat műveltet vele, hogy megszabaduljon az idegyenge édesanyjától, magának megkaparintva az imádott apát; a *Godsend* házaspárjánál egy rejtélyes hippilány hagy újszülött kakukkfőlkát a családban, aki hatéves korára megöli mindhárom testvérét, hogy önmagának biztosítsa a szülői szeretet; a *The Child* tízéves, félárva Rosalie-ja telepatikus úton irányított zombisereget küld a fiatal nevelőnőre, akit apja felfogadott mellé. Ezek a filmek sokkal változatosabbak a *Carrie*-verzióknál, de mindegyikben felfedezhető burkolt vagy egyértelművé tett formában az Elektra-komplexus – persze ezúttal is az apafőhős szemzőgéből nézve, akinél a természetfeletti horrormotívum a felfokozódott ragaszkodás démonizálására szolgál,

mintha csak a szexuális kizsákmányolás réme lenne. Akárcsak King regényében, többnyire akad egy negatív férfi karakter, aki megtesztésíti a pedofilia iszonyatát (lásd a *Cathy's Curse* mocsok öreg gondnokát, vagy a halott férfiakat, akikkel Rosalie éjjelente a temetőben játszik), a legékesebb példája mégis a legszelidebb (inkább sci-fi melodrámának, mint horrornak nevezhető) *Audrey Rose* szívszorító konfliktusa a két apa között: miközben a halott Audrey brit apja megszállott rajongással zaklatja az új testet jelentő kis Ivy-t, az amerikai apa zsigeri undorral próbálja kiszakítani leánykáját a vadidegen férfi ölelő karjaiból.

SERDÜLŐ FŐNIXEK

Az 1984-ben készült *Tűzgyújtó*-film-adaptáció és a 2022-es remake között eltelt szűk negyven év alapvetően változtatta meg, mind a horrorfilmek alkotótáborát és célközönségét (mindkettőben komoly női térhódításra került sor), mind pedig az amerikai társadalom genderszemléletét (lásd az utóbbi tíz év *metoo*-forradalmát) – ami a paranormális képességek és a gyermekekről szóló horrorfilmek kapcsolatát is alaposan átrajzolta. Az ezredforduló óta felszaporodó *young adult* sci-fi/horror filmek már nem a szülőket kísér(t)ő démonokra reflektálnak; a mutáció nem kozmikus vagy ördögi eredetű átok, inkább az elmagányosodó vagy izolált klikekbe szorult 21. századi tizenévesek beilleszkedési problémáinak metaforája, ahol a hangsúly már az egyediségen és sokféleségen van. A telekinézis, ESP, tűzgyújtás bármilyen veszélyes vonásként is jelenik meg ezekben a filmekben, nem a pusztítás, hanem az önkifejezés eszköze, fegyver az elnyomó és uniformizáló felnőtt társadalom ellen (*Sötét elmék, Kiéhezettek, Az új mutánsok*) – a megszelídítendő Démonmedve. Hála a generációs/gender célközönségváltásnak, valamint a Marvel Univerzum és a DC-franchise diadalmenetének, a hajdani monstrumokból szuperhősök lettek – ami különösen a lány-vonalnál jelent látványos pálfordulást. Míg a 80-as évek egyetlen árva *Supergirl*t tudott mozivászonig juttatni, ma már multiplexeket lehet rekeszteni a Wonder Woman-ekkel, Marvel Kapitányokkal és Sötét Főnixekkel: a különleges képességek végre világmegváltó/felsza-

badító hatalomként, nem elfojtásra szoruló tömegpusztító eszközként jelennek meg a fiatal női hőskönel is (mind a *Carrie*, mind a *Tűzgyújtó* ezredfordulós tévé-*sequelje* esetében immár egy gonosz fiú-közösség jelenti az antagonistát, akik joggal érdemlik ki a finálé tisztítóüzét).

Ennek fényében érthető, hogy a klasszikus King-alapanyag Keith Thomas rendező és Scott Teens író kezében elvesztette mindazon markáns jegyeit, amelyek a nézőkben felidézhetnék a pedofilia árnyát (habár jelenkorunkban minden korábbi évtizednél sötétebb és hatalmasabb ez az árnyék). A gyermekmoleesztáló sátáni indiánból – a Mark L. Lester-film szöges ellentétéként – csupán az indián marad meg, monstrózus antagonistából súlytalan és motivációját vesztett *woke*-cseroki lesz, aki a hímsovinizmus nevében önként hajt fejet az új istennő előtt; az apa-hős által képviselt elfojtás – amely a King-regényben még pozitív előjelű – ezúttal negatív színezetet kap, helyette a film az anya által képviselt „tanuld meg használni az erődöt” hozzáállás pártját fogja (elvégre a pirokinézis már nem a vérfertőzés metaforája a papa mozijában); és a mészárlás-fináléban is gondosan ügyelnek rá, hogy – a szuperhős-kompatibilitás miatt hatról 12 évesre öregített – Charlie minden egyes gyilkossága igazolva legyen, megszelídítve az alpmű elszabadult vérontását. A King-mű szubverzív vonásai híján, az ideji *Tűzgyújtó* nem csupán egyetlen dramaturgiája és sematikus figurái miatt hamvába holt horror-kísérlet, legfőbb bűne, hogy nagy ívben elkerüli a jelenkor és az aktuális célközönség démonait (szemben mondjuk *Az új mutánsok* kőkemény rém-kamaradrámájával) – miközben tökéletesen elhibázott regényválasztást jelent alkotói mindkét alapvető céljára: egy leendő szuperhős-franchise eredettörténetként éppen annyira, mint 21. századi *girl power*-programfilm gyanánt.

TŰZGYÚJTÓ (Firestarter) – amerikai, 2022. Rendezte: **Keith Thomas**. Írta: **Stephen King** regénye alapján **Scott Teens**. Kép: **Karim Hussain**. Zene: **John Carpenter**. Szereplők: **Zac Efron** (Andy), **Ryan Kiera Armstrong** (Charlie), **Sydney Lemmon** (Vicky), **Michael Greyeyes** (Rainbird), **Gloria Reuben** (Hollister). Gyártó: **Blumhouse Productions**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 94 perc.

DOMEE SHI: PIRUL A PANDA // KOVÁCS KATA

SEMLEGESÍTSO A BELSŐ PANDÁDAT

A KULTURÁLIS TÜRELEM ÉS AZ ÖNELFOGADÁS ZÁSZLÓJÁT LENGETŐ CSALÁDI BEAVATÁSTÖRTÉNET EGYBEN MENSTRUÁCIÓS METAFORA IS.

Ugyan a női hormonális változások és olyan természetes folyamatok, mint a menstruáció, a menopauza vagy a szülés, egyre népszerűbb témái a közbeszédnek, egy Európában és az Egyesült Államokban folytatott kutatás eredménye szerint a nők hatvan százaléka érez szégyent a havi vérzés idején. A menstruációs stigma minden küzdelem ellenére él és virul, habár Amerikában már a negyvenes években erőfeszítés tárgya volt a róla szóló tabu semlegesítése. A Disney – a mai Kimberly-Clark jogelődjének megbízásából – már 1946-ban készített oktatófilmet *A menstruáció története* címmel a maga korabeli, negédes hangnemében. A stúdió jellegzetes figuráit felsorakoztató – és egyértelműen kizárólag női közönségnek szánt – rövidfilmjének központi üzenete, hogy semmi misztikus nincs a ciklus folyamatában, és a kötelező oktatóvideós tartalomtól kívül életvezetési tanácsokkal is ellátja a serdülőkorúakat: nyugodtan lehet zuhanyozni, sportolni, és ne sajnáltassuk magunkat,

inkább mosolygunk és őrizzük meg jókedvünket. „Elvégre, bárhogy is érezzük magunkat, együtt kell élnünk másokkal.” – szól a ma már avittan csengő, ám sajnos mégis aktuális üzenet.

A film óta eltelt nyolcvan év során a nyugati társadalom megengedőbbé vált a női illedelmesség és az önelfogadás tekintetében, ugyanakkor az is tény, hogy a mai kislányoknál jóval korábban, nem ritkán nyolcéves korban megjelenik az első menstruáció. Hogy a Disney leányvállalata miért éppen egy jókora vöröspandás metaforával lépett elő a témát tárgyaló első egészestés animációjában, talányos, annyi azonban biztos, hogy a *Pirula Panda* azonnal a Pixar egyik legvitatottabb rajzfilmje lett. Hősnője, a 13 éves kínai-kanadai Mei a kora kétezres évek Torontójában éli a lázadó kis tinik életét, de a család kulturális öröksége szellemében azért engedelmesebb gyereke szigorú szüleinek, segít például karbantartani a családi templomot, ahol őseik előtt tisztelgnek.

„A nők életét megkeserítő generációs örökség”



A kortársai között is népszerű Mei életében egy nap váratlanul új fejezet nyílik: egy nagy érzelmi vihart kavaró konfliktus után óriás vöröspandává változik, s mint megtudja, ez az emocionális háttérű átalakulás – bár nála korábban jelentkezik, mint rokonainál – szörnyű öröksége volt női felmenőinek is. Anyja elmondja, hogy az átok feloldásának titka egy olyan misztikus szeánsz, melyben a pandává alakulással kapcsolatba hozható összes intenzív érzést elzárják. A film elsősorban a kamaszkori lázadás témáját érintő túlkapásaival verte ki a biztosítékot a konzervatív közönségnél: az érzelmileg túlfűtött, lánya után kémkedő, azt lépten-nyomon megszegyenítő anyja és a kedvenc zenekarának sztárját tamagocsija apjaként megnevező Mei kétségkívül nehezen feleltethetőek meg a jólnevelt amerikai középosztály ideájának.

Ugyanakkor a film több, összefüggő témát is átfogóbban vizsgál, így a transzgenerációs élményeket, a multikulturális környezetben felnövő gyerekek traumáit, a prepubertás kríziseit, valamint az érzelmi élet elfojtására vonatkozó társadalmi normát. A menstruáció témája azonban alig jelenik meg közvetlenül, leszámítva az átalakulás jelenetét, ahol Mei édesanyja arra gyanakszik, hogy a lánya az első havi vérzés miatt bujkál, és – kissé késve és szégyenkezve – megkezdi a felvilágosítást. A film hibátlanul sorakoztatja fel a menstruációt tabusított eufemizmusokat („kivirágzott a vörös rózsza”), a férfiakat száműző gesztusokat, és az olyan félreértéseket, mint hogy ez egy, a nők életét megkeserítő generációs örökség. A panda-metafora továbbá történeti vetületben is megállja a helyét: a menstruációhoz hasonlóan a filmbeli állattá alakulásnak is megvolt egykor a maga természetes funkciója, hiszen háború idején a férfi nélkül maradt női közösségekben védelmező szerepe volt. Mindezek az összefüggések a valódi célközönség számára azonban aligha felismerhetőek, marad helyettük egy imádnivalóan cuki hősnő szabálytalan beavatástörténete.

PIRUL A PANDA (Turning Red) – amerikai, 2022. Rendezte: Domee Shi. Írta: Julia Cho és Domee Shi. Kép: Mahyar Abousaeedi és Jonathan Pytko. Zene: Ludwig Göransson. Gyártó: Pixar Animation Studio. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 100 perc.

ÚJ RAJ: MARIA SADOWSKA

Dubaji lányok, lengyel nők

FEKETE TAMÁS

AZ ÉNEKESNŐBŐL LETT RENDEZŐ, MARIA SADOWSKA FILMJEIBEN A KIHASZNÁLT ÉS MELLŐZÖTT NŐK HANGJÁT SZERETNÉ HALLATNI.

Habár a lengyel filmművészetben hagyományosan erős a női rendezők jelenléte, többségében ők is férfi főhősöket állítanak középpontba. Bár pályája kezdetén az egyik legfontosabb kortárs lengyel rendező, Malgorzata Szumowska jellegzetesen női történeteket mesélt el (*Ó – A lepkeszárny érintése*, *33 jelenet az életből*, *Szex felsőfokon*), későbbi munkáiban már jellemzően férfiakról mesél (*Az Ó nevében*, *Arc*, *Soha többé nem fog havazni*), és bár készített teljes egészében női közösségben játszódó filmet (*A másik bárány*), ezt már Írországból, angol nyelven forgatta. Noha rendezői életműve eddig mindössze három egészestés filmet számlál, Maria Sadowska pályája határozottan és kivételesen női szemléletű – ehhez pedig elég ránézni a címekre is.

Sadowska 1976-ban született Varsóban, zeneszerző apától és jazzénekes anyától, és kezdetben ő is ezt a pályát választotta. 19 évesen jelent meg első albuma, majd elvégezte a Fryderyk Chopin Zeneakadémiát, lemezeinek hangzása és stílusa pedig felváltva mozgott a felszínes dance-pop és komolyabb jazz között. Már ismert előadónak számított, mikor elvégezte a Łódź-i Filmiskolát, ahol korábban Polanski, Wajda és Zanussi is tanult. Rendezői és énekesi karrierje mellett az egyik lengyel zenei tehetségkutató tévéműsorban eddig öt alkalommal ült be az asztal mögé zsűritagnak.

Első filmje, a 2012-es *Nőnap* főhőse Halina, aki egy hatalmas élelmiszerlánc egyik boltjának dolgozója. A nyitó jelenetben éppen friss áruházvezetői kinevezését ünnepli, kollégái társaságában és egyöntetű támogatásával. Halina úgy érzi, mostantól minden vágya tel-

jesül – ám innen csak lefelé vezet az út. Azonosulnia kellene a multik gondolkodásmódjával, a produktivitás jelszava alá rendelve nem csak magát, de rajta keresztül összes beosztottját is, főnöke pedig nőként is kihasználja és megalázza. Halina végül szembeszáll a céggel, és fittyet hányva az egyre súlyosabb és durvább, helyenként mafiamódszerekre is idéző fenyegetéseknek, bíróságon próbál érvényt szerezni igazának, miközben nem csupán anyagiilag lehetetlenül el, de szinte minden emberi kapcsolata is megsemmisül. Végül összes egykori kolléganője kiáll mellette, még azok is, akiknek korábban az áruház érdekeit szem előtt tartva tönkretette az életét.

A *Nőnap* közege, konfliktusai és ábrázolásmódja Ken Loach munkásszertály-filmjeit idézi, még úgy is, hogy a naturalizmus és keresetlenség hiányzik Sadowska rendezéséből. Ám itt is a kisember száll szembe egy egész rendszerrel, miközben újból és újból súlyos erkölcsi döntéseket kell meghoznia. Egy alkalommal például arról kell döntenie, melyik dolgozóját rúgja ki, pusztán takarékosági okok miatt – a várandós kismamát, vagy a beteg férjét ápoló, idősebb munkatársát.

Sadowska rendezői bemutatkozásában már megjelenik az összetartó, és a sérelmek és árulások ellenére végül mégis egymás mellett kiálló női közösség, akiknek erejére jellemző, hogy már pusztán jelenlétük is elég ahhoz, hogy elérjék céljukat. A sorsdöntő tárgyaláson végül mégis megjelenő, a bíróság folyosóján lassított felvételen bevonuló nőknek már a látványa egyértelművé teszi a per kimenetelét – a tárgyalást nem is kell látnunk. Férfiak alig szerepelnek a filmben: Halina csa-

ládjának három generációjának mind-egyikéből hiányzik (már vagy még) a férfi, egyedül Halina anyja mellett tűnik fel egy kedves, ám kissé esetlen udvarló. Szinte az egyetlen fontos férfialak a nő főnöke, Eryk, aki látszólag türelemmel és alázattal gondoskodik kerekesszékes feleségéről, valójában viszont fűvel-fával megcsalja, és Halinát is kész bármikor kihasználni és átejtetni, ha saját ambíciói pillanatnyilag így kívánják. Bár akad pozitív férfi szereplő – a nagymama lovagja mellett ilyen a Halinka keresetét végül pro bono elvállaló ügyvéd – Sadowska véleménye a férfiakról meglehetősen lesújtó: szexmániás, érzék- és érdekvezérelt alakok, akik viszont gyávák a felelősségvállaláshoz, és folyamatosan az áldozat szerepének tetszelegnek.

Sadowska második rendezése, *A szerelem művészete – Michalina Wislocka története* öt évvel később, 2017-ben került a mozikba, és amint az a címből sejthető, életrajzi film volt. A 2005-ben, 83 éves korában elhunyt, szakológusként és nőgyógyászként praktizáló Wislocka 1978-ban adta ki *A szerelem művészete* című könyvét, amely egészen új, merész és szokimondó módon tárgyalta a szexualitást, több millió ember életét megváltoztatva ezzel. Sadowska megközelítése közel sem olyan forradalmi, mint hősnőjének munkája, de nem mondható teljességgel szabályosnak sem. Alapvetően két idősíkon futtatja a történetet, az egyikben a mű kiadásáig vezető, többéves, akadályokkal bőséggel telített utat mutatja be, a másikon pedig pár évtizedet visszaugrik az időben és Wislocka szerelmi életére koncentrálnak.

A 70-es évek közepének lengyel társadalmában egy ilyen témájú és nyelvezetű könyv megjelenítéséhez két szigorú és megkérdőjelezhetetlen tekintélyű struktúra, a kommunista hatalom (illetve annak illetékes minisztériuma) és a katolikus egyház beleegyezésére is szükség volt. Természetesen mindkét, csakis férfiak által uralt szervezet ódkodott a kiadástól, és a film szerint ezúttal is a nők egyidejű, csoportos és szervezett fellépése törte meg végül az ellenállást.

A rendező azonban nem kizárólag arra az útra fókuszál, amely a könyv megírásáig, majd publikálásáig elvezetett, és a másik idősíkon a fiatal főszereplőt követhetjük, az 1940-es

évek elejétől egészen a 60-as évekig, és az ábrázolt több mint 20 éves időtartam alapvetően nem áll szoros kapcsolatban a könyv megszületésével. A fiatal Wislocka nem csupán férjével, hanem közös szeretőjükkkel is osztozott hitvesi ágyukon, és a férfinak a két nőtől szinte egyszerre született két gyermeke, amit természetesen mindenki, még a család tagjai elől is titkolni kellett. A szokatlan élettársi viszony a férfi távozásával bomlott meg, Wislocka pedig pár év múlva megismerkedett egy nős férfival – őt viszont már az orvosnő hagyta ott, megőrizve a családi status quót. A férfiak tehát itt is önző alakok, akikben csupán ideiglenesen lehet megbízni, az örök elköteleződésre képtelenek, és a nők lesznek az áldozatok, akár elszenvetői, akár kezdeményezői a szerelmi kapcsolat felbontásának. Ugyanakkor Sadowska nőalakjai közül mégis ez a főszereplő az, akinek a legközelebb sikerül kerülnie az ideális, boldog és az őszinteségre alapelvárásként építő párkapcsolathoz: a film címe a könyvével ellentétben nem

csupán a test, hanem együtt a lélek szükségleteire is vonatkozik.

Az életrajz után négy évvel a rendező visszatért ahhoz a formulához, amit legelső mozifilmjében is alkalmazott: kortárs, valós és lényeges társadalmi problémát dolgozott fel, ám nyíltan fikcionalizált formában, konkrét nevek és történések említése nélkül. Míg előző munkájában a műfaj követelményeinek megfelelően az időkeretet bővítette ki, a *Lányok Dubajban* esetében már a terep: főhőséhez hasonlóan egy aprócska lengyel kisvárosból indulunk, hogy aztán előbb a Riviérára, majd Szaúd-Arábiába is eljussunk. Hasonlóan bővül a társadalmi horizont is: azáltal, hogy teljesen névtelenül emeli be a sportvilág, a zeneipar, az egyház és a politika képviselőit, az egész általuk képviselt struktúrát bűnösnek és képmutatónak tartja.

Márpedig Sadowska talán dühösebb, mint valaha: miközben mindenki ítéletet mond a dubajozó lányok felett, szemlátomást elfelejtik, hogy a rendszert nem ők működtetik, hanem azok, akik ezekre a szolgáltatásokra igényt tartanak, fizetnek

értük, majd úgy tesznek, mintha nem is tudnának róla. A jogos düh mellett azonban sajnos szinte teljességgel hiányzik a filmből annak bemutatása, ténylegesen mennyi megaláztatással és kizsákmányolással jár mindez. A külsőleg szinte teljesen egyforma, mélység nélküli szereplők, az eltúlzott színészi játék, a stúdióbelsők látványos használata és a csupasz testek látványának visszatérő és szinte mindig átesztétizált ábrázolása helyenként azt az érzetet kelti, mintha ténylegesen is csupán egy szexfilmet néznénk. Noha Sadowska egyre hangosabban és erősebben próbál hangot adni a férfitársadalom által kihasznált nőknek, új filmjének sikolyai helyenként nem dühvel, hanem kéjjel telítettek.

LÁNYOK DUBAJBAN (Dziewczyny z Dubaju) – lengyel, 2021. Rendezte: **Maria Sadowska**. Írta: **Mitja Okorn, Lucas Coleman, Peter Pasyk, Jan Belci**. Kép. **Arthur Reinhart**. Zene: **Dominik Buczkowski**. Szereplők: **Paulina Gałazka** (Emi), **Katarzyna Figura** (Dorota), **Olga Kalicka** (Kamila), **Katarzyna Sawczuk** (Marianna), **Giulio Berruti** (Sam). Gyártó: **Ent One Studios**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft**. *Feliratos*. 146 perc.

„Talán dühösebb, mint valaha”

(Maria Sadowska: *Lányok Dubajban* – Paulina Gałazka)



LENGYEL HÉTKÖZNAPFILMEK

Csodás életek

SZÍJÁRTÓ IMRE

A LENGYEL FILM NEMCSAK HATALMAS TÖRTÉNELMI TABLÓKBAN ÉS KORTÁRS POLITIKAI THRILLEREKBE ERŐS, HANEM A HÉTKÖZNAPOK MEGMUTATÁSÁBAN IS. EZ UTÓBBIAK A FILMEK TANÚSÁGA SZERINT EGYÁLTALÁN NEM SZÜRKÉK.

Először is érdemes legalább hozzátartozóan kijelölni, hogy milyen filmekről beszélünk, nehogy eltévedjünk a munkás napok forgatagában. Azokat a történeteket választottuk ki az utóbbi négy-öt év terméséből, amelyek a jelen apró eseményeit ábrázolják nem éppen különleges emberekkel a közép-pontban – a hasonló filmeket neveztek kissé gúnyosan az angol új hullám idején konyhai mosogatófilmeknek. A tér és az idő kezeléséhez hasonlóan fontos az ábrázolás hogyanja: példánk a dokumentarista játékfilm fikciósabb ágától a kisrealizmusig terjedő sávban mozognak, de látni fogjuk, hogy a leginkább földhözragadt filmekben is felbukkan a groteszk, ami Gombrowicz és Mrożek hazájában egyáltalán nem lehet meglepő. Talán nem elhamarkodott kijelentést teszünk kis áttekintésünk elején, ha azt mondjuk, hogy a kisrealizmusból a lengyel filmek sokkal könnyebben billenek át az elrajzoltság, a torzkép, a fekete komédia, vagy egyenesen az abszurd irányába, mint a magyarok. A magyar oldalról ebben a hagyomány játszhat szerepet: a párhuzamokat mutató filmekben őrződik a Budapesti Iskola hatása: a 70-es évek végén és a 80-as évek elején virágzó irányzat kései utódai immár nem iskolaként, de folyamatosan jelentkeztek a rendszerváltás után is. Talán ebből ered egy másik különbség: a lengyel filmekben jóval kevésbé van jelen a szegénység, a szociális problémák kevésbé tűnnek égetőnek még akkor is, ha a nagyrészüket vidéken és az ország keleti-délkeleti részén játszódik.

Az alábbiakban tárgyalt lengyel filmek magyar rokonai közül azokat indokolt felsorolni, amelyek a dokumentarista játékfilm fésületlenségétől a fikció felé

mozdulnak el, azaz Fliegaufr Benedek 2012-es nagyszerű *Csak a széljéhez* képest szigorúbb forgatókönyvet és pontosabban megírt szövegkönyvet használnak, illetve hangsúlyosabban alkalmaznak hivatásos színészeket. Ebbe a sávba a leginkább illik és a legkorábbi Szabó István: *Édes Emma, drága Böbéje* (1992) egy zárt kisközösség életét kevés szereplővel és helyszínen jeleníti meg, a kisrealista ábrázolásmódon néhány látomásos részlet mutat túl. Groó Diána *Vespája* (2010) fikciós történet, de bele van ágyazva a natúrszereplők környezetébe, amelyből mesei történetalakításra emlékeztető elemek vezetnek ki. Prikler Máttyás munkája, a 2013-as *Köszönöm, jól* erősen épít a kézikamera valóságközeliséget eredményező használatára, a rendező a kiváló hivatásos színészeket pedig a natúrszereplőkéhez hasonló stílusban játszatja. Hasonló megoldásokat találunk egy jórészt külföldön játszódó filmben (Men Lareida: *Viktória – A zürichi expressz*, 2014). A *Szerdai gyerek* (Horváth Lili, 2015) szociológiai kutatásból és terepmunkából indul ki, azaz anyaggyűjtés van mögötte. Szócs Petra a *Dévában* (2018) ötvözi a fikciós történetmesélést a közvetlen megfigyeléssel. Az ugyanebben az évben készült *Egy nap* (Szilágyi Zsófia) felnőtt szereplői jórészt színészek, a társadalomrajz pedig dokumentarista hangolású. Két, fiatalok körében játszódó film között az teremti meg a kapcsolatot, hogy a *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod* :) (Schwechtje Mihály, 2018) és a *FOMO – megosztod és uralkodsz* (Hartung Attila, 2019) ugyan fikciósak, de olyan megoldásokat használnak, amelyekkel a valóságközeliség hatását érik el: mobiltelefonos felvételeket és

előzéseket, fésületlen és spontánnak ható kamerakezelést és hangot. A filmeket eredeti helyszíneken és natúrszereplőkkel vették fel, az utóbbiak nagyrészt tizenévesek. Végül Nagy Zoltán munkáját érdemes említeni (*Csak csendben*, 2019), amelyben összefügg a filmbeli titkolózás és a zárt terek használata.

Lengyel példaanyagunk félmúltjából érdemes kiemelni Robert Gliński *Szevasz, Tereskáját* (*Cześć, Tereska*, 2001) és Krzysztof Krauze munkáját (*A Megváltó tere – Plac Zbawiciela*, 2006) – az előbbiben több a dokumentarizmus, az utóbbit inkább kisrealistának mondhatnánk. Időben érintkezik a példainkkal a magyar televíziókban *Az én lányaim* címen futó film az előző kettőhöz képest laza hangolású a tragikus események ellenére, ilyenként már a középfajú vígjáték felé mutat (*Moje córki krowy – tkp. A lányaim tehenei*; Kinga Dębska, 2015). A három filmet a játéktér viszonylag szűk kezelése köti össze. A kisrealizmus további sajátossága az, hogy a szereplők valóságérzékelése is korlátozott: a *Szevasz, Tereska* hőseinek az alkohol szűkíti be a tudatát, Krauze filmjében a családi válsághelyzet okozta fájdalmak tompítják el a szereplőket, *Az én lányaimban* pedig a groteszk vidámsággal haldokló apa környezetével szembeni ítéletei érvényesülnek – felnőtt gyerekeit felváltva nevezi teheneknek és ostoba libáknak.

Łukasz Gregorzek munkája azért kíváncsít a közelebbről tárgyalandó filmek listájának élére, mert a legérettebb formában mutatja meg a közvetlen megfigyelésekből kiinduló, tehát realista igényű, de ábrázolási körét a fentiek értelmében szűkítő, ugyanakkor mélyreható társadalomrajzra törő film sajátosságait. A *Csodás életem* (*Moje wspaniałe życie*, 2021) egy városi középosztálybeli család életét mutatja, amelyet több oldalról sújtanak az összezártság veszélyei, ezek miatt szépen lassan egymás agyára mennek. Négy nemzedék él egy szűk lakásban, ahonnan a fiatalabbik két nemzedék tagjai nem akarnak elköltözni, ráadásul a középpontban levő eggyel vagy kettővel idősebb szülők együtt is dolgoznak – a helyzetet súlyosbítja, hogy az apa az igazgató abban az iskolában, ahol az anya beosztott tanár. Joanna olyan feleség, akivel a lengyel mondás szerint „lovat lehet lopni”, azaz rendkívül megbízható és engedelmes, legalábbis látszólag és a film kiindulási pontjának



megfelelően. Az Agata Buzek nagyszerű alakításában megjelenő nő azonban kezdetben az áramlatok mélyén, majd később hangosan is fellázad: nagyszerű háziasszonyból nemtörődömmé, tanárnéniből rossz munkaerővé, majd feleségként házasságtörővé válik, mindhárom kitörése kínosnál kínosabb jeleneteket eredményez. Talán az ilyen családokat mondtuk valaha mediterránnak, nos a szenvedélyek és indulatok eluralkodnak a valaha eszményinek mondott társaságon. A *Csodás életem* tanúsága szerint tehát ilyenek a lengyel hétköznapiak: a látszatok kiürülnek, a türelem elfogy, a hétköznapi rutinok többé nem képesek eltakarni a kisemberek életén keresztülfutó sokfajta repedést. Valami hasonló történik a *Csendes éjben* is (*Cicha noc*, Piotr Domalewski, 2019), azzal a lényeges különbséggel, hogy vidéken, és anyagilag az előbbieknél sokkal kevésbé jól elengedett szereplők környezetében vagyunk. Kelet-Lengyelországot is sújtja az elvándorlás, amit a lengyelben megélhetési vagy kenyérkereseti migrációnak neveznek. Erre épül a film cselekménye, ugyanis a családból valaki hirtelen hazajön külföldről, ami egyrészt homályos feltételezéseket kelt kinti életével kapcsolatban, másrészt rémületet okoz azzal kapcsolatban, hogy az amúgy is szűkös megélhetési esélyeket még egy munkanélküli-jelölt családtag rontja tovább. Előbb egy női szereplőt emeltünk ki, itt két férfival tesszük: az 1986-os születésű Dawid Ogródnik a korosztálya legjelentősebb színésze, Arkadiusz Jakubikot pedig

„A látszatok kiürülnek, a türelem elfogy”

(Lukasz Gregorzek: *Csodás életem* – Agata Buzek)

rendezőként is ismerhetjük (például *Egyszerű történet a gyilkolásról* – *Prosta historia o morderstwie*, 2016). A *Csodás életemben* több a groteszk elem, a *Csendes éj* pedig dokumentaristább, egy dolog azonban mindenképpen összeköti őket, amivel tulajdonképpen valamennyi példánkkal kapcsolatban számolnunk kell, ez pedig a kihagyás, ami a művészfilmes szerkesztés meghatározó eljárása. Az előbbiben a szereplőknek van néhány motiválatlan megnyilvánulásuk, mint az apa flörtölése egy helyi presszóban, ami ugyanakkor a közösség szétesését mutatja, az utóbbiban a film homályban hagyja a szereplő hazatérésének indítékait és lengyelországi üzleteinek részleteit.

Az *Egyesült szerelmes államok* (*Zjednoczone stany miłości*, 2016) eredeti címét talán az angol változat adja vissza a legpontosabban: *United States of Love*. Azért van ennek különös jelentősége, mert a címben, ahogy a filmben is folyamatosan van valami módszeres nehézség. Az *Egyesült szerelmes államok* kiindulópontja és világgépének meghatározó eleme a dokumentarizmus, amit Tomasz Wasilewski a történetmesélésben, a szereplők jellemzésében és a képi világban egyaránt jelentkező minimalizmus felé visz el. A film négy nő történetét úgy meséli el, hogy sorsukat és a cselekedeteik mozgatórugóit homályban hagyja. Megjelenésük sorrendjében egy boldogtalan középkorú nőről, egy testvérpár két tagjáról (az egyikük iskolaigazgató, a másikuk helyi szépség és testnevelőtanár), illetve egy nyugdí-

jazott asszonyról van szó. Ez az erősen kihagyásos cselekménybonyolítás a szereplőket valamiféle szenvedélybetegként mutatja be abban az értelemben, hogy mindannyiuknak van egy meghatározott mániája: az egyik a helyi papba, a második egy özvegy orvosba szerelmes, a harmadik megpróbál visszatérni a szépségiparba, a negyedik pedig összetörik, amikor nem tartanak igényt a munkájára.

A film megrázó panorámát alkot az 1989-90-es év Lengyelországról. Ez a kép nyilván ismerős lehet nekünk, hiszen a kelet-közép-európai országokban hasonló folyamatok játszódtak le: megemelkedett a munkanélküliek száma, egyre többen vállaltak munkát külföldön (Lengyelországban egyébként arányaiban sokkal többen, mint a térség többi országában), egyre nyilvánvalóbb módon növekedtek a társadalmi különbségek, a leszakadók mind több kedvezőtlen körülmény sújtotta. A film olyan közel megy a középpontban álló négy nő sorsához és hétköznapjaihoz, hogy a szembesítés már-már fájdalmas a néző számára. A kegyetlen dokumentarizmus valamiféle állandósult érzelmi nyomort mutat, amely egyébként nem feltétlenül kapcsolódik közvetlenül a rendszerváltáshoz. A szereplők magánéleti válságai elsősorban az ember fizikai körvonalainak szétesésében jelennek meg, akárcsak Małgorzata Szumowska nálunk ugyan csak vetített *Testjében* (*Twarz*, 2018), amelyről lesz még szó.

A film erősen csökkenti a kamera és a színészek közötti távolságot, ami ugyancsak valamiféle kegyetlen látásmódot eredményez, mintha belenyomulnánk a szereplők fizikai és lélektani védelmi vonalai mögé. Az operatőr nevét mindenképpen meg kell említenünk: Oleg Mutu fényképezte egyebek között a román *4 hónap, 3 hét, 2 nap* című filmet, vagy a belorusz-ukrán Loznycica elképesztően erős filmjét, a *Ködbent*.

Az *Egyesült szerelmes államok* tanúsága szerint a lengyel kortárs filmben jelen van a félmúlt ábrázolása, és a rendszerváltozás-tematika egyik megjelenési módja a dokumentarista stílus, amelyhez meggyőzően társulhat elbeszélői és képi stilizáció.

Két olyan filmet veszünk szemügyre ezután, amelyekben erőteljesen jelen van a vallás. A *Corpus Christi* (*Boże ciato*) Jan Komasa 2019-es munkája, a



Mindennapi félelmeink (*Wszystkie nieszczęścia*) Łukasz Ronduda és Łukasz Gutt rendezte 2021-ben.

A *Corpus Christi* a szembenézés filmje, ezt az alaphelyzet egyszerű számbavétele is megmutatja: egy délkelet-lengyelországi kis falu szinte teljes lakossága gyűlölettel övezi azt a teherautósófórt, aki a helyi közösségben kialakult meggyőződés szerint hat fiatal halálát okozta. Hogy miként kerül egymás mellé egy baleset a vallás? A magát Tomasz atyának nevező álpap személye köti össze a két dolgot: a javítóintézetből a helyi fűrésztelpre érkező fiút gyakorlatra érkező kispapnak nézik, ő pedig egyre mélyebbre merítkezik a kezdetben ártatlannak tűnő játékba.

A *Corpus Christi*ben megmutatkozik az úgynevezett vidéki Lengyelország eresztékeibe mélyen beépült egyház sok olyan gondja, amely feszíti az egész társadalmat: a papok magányosak, miközben rájuk szakadnak a helyi közösségek problémái, a szigorúan tagolt intézményrendszer szintjei hatalmas messzeségben vannak egymástól, a pap sok esetben kénytelen együtt gondolkodni a település egyéb hatalmasságaival, például a polgármesterrel. Az általános tekintélyvesztés oda vezet, hogy egy véletlenül megjelent fiú hatalmas szerepet kaphat a falu életében, azaz végzettség és szervezeti felhatalmazás nélkül el tudja látni ugyanazt a szerepet, amit a megkeseredett és kiégett igazi pap-kollégái (a filmben mintha az sejtelné, hogy a fiú amúgy szívesen lenne pap – de hozzá hasonló rovott múltúakat az egyház nem szívesen lát). A bizalmi válság egyébként nemcsak az egyházat érinti, hanem a filmben megjelenő más intézményeket is, a gyermekvédelmi szolgálatokat és az iskolát. A paplak, a helyi közintézmények és a lakásbelsőik egyaránt szűk beállításokban mutatkoznak meg, ami kialakítja a fizikai és lelki zártságok egész rendszerét.

Jan Komasa filmje egyrészt sokat őriz a dokumentarista játékfilm hagyományából: sok a natúrszereplő, akik egyébként elképesztően jók a kamera előtt, eredetiek a helyszínek és a tárgyi környezet. Tomasz atya története ugyanakkor a moralitásdráma felé mozdítja el a filmet, a főszereplő egyszerre tűnik Jézus újkori megtestesülésének és ördögi manipulátornak.

A *Mindennapi félelmeink* nagyrésze ugyanacsak belsőben játszódik, ezek-

ben a szegényes konyhákban és évtizedekkel korábbi ízléssel berendezett nappalikban elhasznált emberek mozognak. A filmbeli dráma akkor rajzolódik ki, amikor kilépünk a belső terekből, a mindentől távol eső faluban élő, egyébként egyházi aktivista és képzőművész főszereplő (újra a nagyszerű Dawid Ogrodnik) ugyanis csak az erdőszéleken tud találkozni fiúbarátjával. A kisrealista filmek általában alacsony feszültségküszöbét tehát itt lépi át a *Mindennapi félelmeink*: a központi hős homoszexualitása sístergő indulatokat vált ki, például autószerelő apjából (Andrzej Chyra).

Bartosz Krulik *Supernova* című 2019-ben készült filmjét azért érdemes felidézni, mert jól mutatja a dokumentarista megközelítés és a metafizika, a közvetlen valóságábrázolás és az ebből továbblépő egyetemes távlat összefonódását. Láthatjuk tehát, hogy ezeknek a látszólag egymást kizáró elemeknek az együttélése nem idegen a lengyel filmtől, sőt, összeszikkasztatásuk azt eredményezte, hogy a *Supernovát* a kritikusok az év egyik legjobb filmjének nevezték. A történet legnagyobb részét egy baleset aprólékos és drámai bemutatása teszi ki: egy alárendelt falusi úton egyenes szakaszán egy autó elgázolja az ott veszekedő család három tagját, az erőszakos férje elől menekülő anyát és két gyermekét. A film tehát ezúttal nem belső terekben játszódik, az ábrázolás köre azonban a többi esethez hasonlóan meglehetősen behatárolt. A baleset nem hétköznapi esemény, ahogy az a kifejezetten kisrealista filmekben megszoktuk, de alkalmat ad az alkotóknak a település ezer gondjának megmutatására. A film a kisrealizmus keretei közül két ponton lép ki: a balesetet okozó politikussal szembeni indulathullám ábrázolásában, illetve a történet elmozdításával a tapasztalati valóságon túlra – egy üstökös érkezése helyezi a szociofilmet metafizikai dimenziókba.

Matgorzata Szumowska három alkotását hagytuk hétköznapi filmjeink tárgyalásának végére egész egyszerűen azért, mert külön fejezetet képviselnek az irányzaton belül. A három film sorrendben a 2018-as *Test (Body/Ciasto)* illetve *Arc* és a 2020-ban bemutatott *Soha többé nem fog havazni (Śniegu już nigdy nie będzie)*.

Hogyan árnyalják a testképzavar, a testtudatosság vagy éppen az em-

ber fizikai körvonalainak elvesztése gondolatát a *Test* szereplői? Időben a legkorábban a halottkém bukkan fel (Janusz Gajos), akinek az emberi test roncsolása hétköznapi élmény, hiszen a helyszíneléseken szörnyű esetekkel találkozunk. A pályaudvar mosdójában újszülött gyermekét megölő nő tettét ő jogi keretbe helyezi, míg a kórházi tanácsadással foglalkozó másik főszereplő (Maja Ostaszewska) mindezt összekapcsolja a lengyel abortusz-törvényekkel. A harmadik főszereplő (Justyna Suwała) szintén érintett: a halottkém lánya súlyos táplálkozási gondokkal küzd. Így sodródnak ők hárman egymás mellé, találkozásuk és filmbeli közös sorsuk dramaturgiai vezérlőelve a test problémája. A film a szerkesztési rendjét számos, elképesztő érzékkel kitalált, pillanatokra felbukkanó mellékszereplő is szolgálja. Ilyen a furcsa újságárus, akinek a Harcoló Lengyelország emblémája van a nyakára tetoválva – a Harcoló Lengyelország (PW) a lengyel ellenállás szimbóluma, egyszerre megható, elképesztő és talán időszerűtlen, ahogy egy huszonéves fiú testdíszeként megjelenik, illetve ilyen a halottkémnek merész sztiptízt lejtő, jócskán hatvanas nő. Apró megfigyelések ezek a szereplők napi tevékenységeiről, amelyek rémületes társadalomképpé állnak össze – a kép annyira erős és keserű, hogy a film ugyancsak szétfeszíti a közvetlen valóságábrázolás kereteit.

Az *Arc* mintha Szumowska eddigi életművének hangvételeit egyesítené, egyszerre valósítaná meg mindazt, amit a rendezőnő munkáiban képvisel. Alapjában véve erős társadalomrajzot megvalósító szociofilmről van szó, amennyiben a lengyel közeg aprólékos tablóját adja. A társadalmi panorámára a főszereplő különleges és megrázó pályafutása nyújt lehetőséget: az építőmunkásként dolgozó fiatal fiú feje egy munkahelyi balesetben súlyosan megsérül. A fiú baleset előtti környezete valóságos esettanulmányok segítségével rajzolódik ki, és egyáltalán nem tanulságok nélkül való az, ahogy a vidéki társadalom megjelenik: a fiú az őszinte, kőkemény rock, a rendes barátnő és a becsületet kétkézi munka háromszögében éli az életét. Balesete utáni odüsszeája során a lengyel egészségügy, a szociális gondozó hálózat, és egyáltalán, a lengyel világ tágas tereit



járja be, itt teljesedik ki a film szélesebb tablóvá. Csak részben van igazuk azoknak, akik Szumowskát túlságosan borúlátónak gondolják, hiszen azért vannak, akik a nyomorékká volt Jacek mellé állnak a filmben – ilyen egy darabig a barátja, és folyamatosan ilyen a testvére. A film azt a sokkot követi végig, ami egy hétköznapi szürkeséghez szokott közösséget éri akkor, ha az egyik tagja egyszer csak a szó minden jelentésében kizuhan a védőhálóból.

Jól látszik, hogy innentől nem tartható a dokumentarista hangnem, amely mégiscsak aprólékos környezetrajzot, ábrázolásbeli kiegyensúlyozottságot és a velejáró távolságtartást követeli meg. A fiú sorsa ugyanis különleges, testi elcsúfítása és lelki pokoljárása nem hétköznapi, hiszen „elveszti az arcát”, de elsősorban fizikai valójában. Ha viszont a főszereplő és vele a film átlép a soha nem volt, a bizarr, a meghökkentő színtereire, akkor a részletező realizmus mellett szerepet kap két további ábrázolásmód, ez pedig a szatíra és a parabola.

Ha az elsőt nézzük, az a körülmény önmagában magában hordozza a szatirikus megmutatás lehetőségeit, ha a szereplő kalandjai túlmutatnak a hétköznapi tapasztalaton. Két példa, ami ezt mutatja, jellemző módon mind a kettő Jacek történetének része, és ilyenként mindkettő szigorúan a valóságban gyökerezik. Az első: Jacekhez bejelentkezik egy magát reklámszakembernek mondó alak, aki ráadásul afféle nemesnek gondolt műfajban utazik, úgynevezett társadalmi reklámban, fogyatékosokat állít szpotjai középpontjába az elfogadás és a széles társadalmi egyenlőségesszme jegyében („egy lépés a teljes élet felé” – idézi fel egy munkája jelszavát, amely a lábukat elvesztő embereket karolta fel). Egy pillanat alatt látszik, és ezt a film vitriolos éleslátással csinálja meg, hogy a vállalkozás mögött valami simli van – Jacek és a családja jó érzékkel utasítja vissza a marketinges nagyszerű ajánlatát. És a másik: Jaceknek afféle fogyatékosügyi bizottság elé kell állnia, amelynek öszszevont szemöldökű, tisztességben megkopaszodott tagjai teljes értékű munkára alkalmasnak találják. Jacek a szakvélemény kihirdetésének végén a nadrágja letolásával jelzi a véleményét. Láthatjuk tehát, hogy az *Arc* meséjének belső logikája törvényszerűen rohan a dolgok elrajzolása, fonák mó-

don történő bemutatása, azaz a szatíra felé. Hogy a társadalomkritikának ez a módja az anyagban van, vagy mindezt a film hozza elő, nehéz megmondani.

A film már-már dühödt bírálóinak a legnagyobb baja az *Arc* példabeszéd-szerűségével volt – a film ugyanis erősen parabolisztikus. Gondoljunk bele: ha Szumowska munkáját valóságfilmként nézzük, akkor el kell fogadnunk, hogy a lengyel társadalomban részvétlenség uralkodik, ha viszont – ahogy a film is teszi – elemeljük a dolgot a hétköznapioktól, akkor finoman megrajzolt tantörténetet kapunk, de az eredmény sajnos ugyanaz. A tapasztalásokban gyökerező szinten korrupt papot, babonás falut és minden másságtól irtózó családi összefüggést látunk, a parabola viszont a jellegénél fogva tanulságos mesét mutat. Miről is szól a mese folyamán és persze a végén megjelenő tanulság? Megintcsak a kitaláltságról és az egymás iránti legkülönbözőbb türelmetlenségekről. Ennek a dühös, elkülönített és szenvedélyes filmnek a szerkezetében, valamennyi beszéd-tónusában és minden szándékában ott van a túlzás.

A *Soha többé nem fog havazni* helyszíne egy egészen elképesztő lakópark talán Varsó külső övezetében. Azért hökkenti meg az embert, mert a luxusnyomor jól ismert összeállítását nyújtja: különleges, de a tűzép-barokk stílusában felhúzott épületek sorjázanak egy felső-középosztályos gettóban. Nyilván iszonyú drágák voltak, tulajdonosaiknak megadják a különlegesség érzetét. Mindezzel közelebb léptünk a regionális ráismeréseink felé, hiszen hasonló falanszterek valamennyi környékbéli ország nagyvárosai körül épülnek, a segítségükkel a magukat sikeresnek gondoló emberek fizikailag és mentálisan zárják el magukat a leszakadóktól. A gyerekek innen olyan iskolába járnak, amely úgy faragja őket egyformára, hogy a felnőttek egyébként meg vannak győződve a nevelés egyediségéről és a kivételes bánásmód léleképítő szerepéről. Szumowska hidegtelelős panoptikumnak mutatja a természetesen kétnyelvű iskolát, ahogyan egyébként az egymáshoz végtelenül hasonlító, de különlegesnek gondolt házakat, háztartásokat és életeteket is.

Mindez a lakóparkok világának paródiája, hiszen a film sok-sok összetevője alapszik elrajzoltságán: a

rendező bábuként játszatja a színészeit, a párbeszédet kínosan csikorognak, a környezetrajz elnagyolt. Mintha egy megfordított távcsövön keresztül vizsgálnánk ezt az egész televényt – ilyesmi érzetet kelt a sok légi felvétel, amelyeken a lakópark makettek sorozataként mutatkozik. Az emberi sorsok is merev sémákba rendeződnek. A magyar filmekben is megfordult Katarzyna Figura által alakított nő csakis a kutyáival foglalkozik, két, ugyancsak elvirágzó szomszédasszonya ugyancsak mario-nettfigura (Maja Ostaszewska és Agata Kulesza fergeteges alakítása). Emlékezzünk meg a férfiakról is, hiszen ugyan a szerepeik kisebbek, de a színészek teljesítménye annál nagyszerűbb – Łukasz Simlat és a Szumowska filmjeiben főszerepeket játszó Andrzej Chyra játékról van szó.

A film megoldásai a groteszken jóval túlmutatnak, az abszurd felé, amelyben megszokottá válik az, ami amúgy döbbenetes (ahogy például a szereplők az elhalt élettársaik valahai porhüvelyét kezelik), illetve a sarok mögül ugrik elének, ami egyébként a hétköznapi rutin része. A szereplők lényegében nem csinálnak semmit, csak tesznek-vesznek, mintha a hasonló nevű gyerekvárosból, vagy éppenséggel Beckett egyik színdarabjából léptek volna elő.

A metafizikát egy oroszul beszélő vándormasszőr hozza a történetbe (Alec Utgoff). Ha az alakjáról beszélünk, érdemes rögzíteni, hogy a *Soha többé nem fog havazni* a Rousseau óta ismerős vadember-történet továbbgondolása: egy ukrain orosz jelenik meg a maga darabosságával és idegenes nyelvvel egy civilizált, vagy legalábbis magát annak gondoló közegben. Szóval Zsenya, a lengyelül viccesen beszélő férfi jelenti a kapcsolatot afelé a világ felé, amelyet az elkényelmesedett, már-már nyugati életformát képviselő helyiek nem érzékelnek többé – a spiritualitás, a szellemi szférák felé. És itt jön Szumowska filmjének többszörös csavarja, hiszen a *Soha többé nem fog havazni* közegében a metafizika is bizarr fénybe kerül, mintegy megkérdőjeleződik, mert nem több a Varsóban tartózkodó illegális munkavállaló szemfényvesztésénél. Sokszoros válságtermékekről van tehát szó, amelyek egyszerre mutatják meg az úgynevezett nyugati életmód kudarcát és a keleti romlatlanság üres mivoltát. A hétköznapi történet mint katasztrófafilm. •

GOMBROWICZ ÉS ŻUŁAWSKI

Összefüggések pókhálója

VARGA ZOLTÁN

GOMBROWICZ ÉS ŻUŁAWSKI PÁRHUZAMOSAI A KOZMOSZBAN TALÁLKOZTAK: AZ UTOLSÓ REGÉNY ÉS AZ UTOLSÓ FILM A NAGY ÖSSZEFÜGGÉSEK KERESÉSÉRŐL SZÓL.

1857-es versében, a *Kapcsolatokban* Charles Baudelaire még arról ábrándozhatott, hogy „a távoli visszhangok egyberingnak / valami titkos és mély egység tengerén” (Szabó Lőrinc fordítása). Egy évszázaddal később Witold Gombrowicz regénye, a *Kozmosz* (1965; magyar kiadás: 1998) hőse képtelentől gyötörve így elmélikedik: „Ha belegondolunk, milyen óriási mennyiségben érzékelünk hangokat, formákat a létezés minden pillanatában... áradat, morajlás, folyam... mi sem könnyebb, mint kombinálni! Kombinálni!” (Körner Gábor fordítása) A *Kozmosz* a kapcsolódások rögeszméssé fajuló keresésének regénye; vékonyka történetében két fitalemler vidéki panzióban száll meg, ahol egyiküket, a Witold nevű elbeszélőt végzetesen megbűvöli, egyszerre vonzza és taszítja a házvezetőnő sebzett szája és a szállásadó ifjú leányának gyönyörűséges ajka, pontosabban e két ajkak kontrasztba állítása, összemosódása és egymásra vetítése-vetülése. A szöveg egyik vezérfonala ez a valamelyest George Bataille-ra (*A szem története*) emlékeztető, bizarr érzékiség, míg a másik fő vonulat középpontjában az egyre szaporodó baljós jelek fejtegetése – s keresése, találása, sőt kitalálása – áll, avagy az író szavaival szólva, az „összefüggések pókhálója”.

Ha a cím a szöveg belső, saját kozmoszára utal, akkor annak „ősrobbanása” nem más, mint az elbeszélés kezdetén talált madártetem, a drótra akasztott veréb a bokrok között, amely – éppúgy, mint a tökéletes és a deformált ajak kettőse – rabul ejti az elbeszélőt, köszönhetően annak is, hogy az akasztás újabb variációkban tér vissza (akasztott fadarab, macska, ember). A gondolatfolyam áramlása a közös étkezések – a vendé-

geknek szállásadóikkal kell vacsoráznuk – visszatérő rituáléjával váltakozik; minden összeolvad, az eseményeket és a párbeszédet az elbeszélő tudatán átszűrve követhetjük – azaz követhetnénk, ha valamely jól kitapintható irányba vezetne a szöveg. De Gombrowicz kezdettől fogva elbizonytalanít, miként hőseiben is időnként felvetődik a kétség, hogy az általuk felfedezni vélt jelek valóban jelek-e (köztük a plafonon látható, nyílábrának tűnő mintázat), s az előrehaladó cselekménybonyolítás helyett – mintha beakadna a lemez – a fixáció és a visszatérő mozzanatok válnak uralkodóvá a szövegben (a gondolatok nemcsak ajkak és akasztottak körül forognak, de tárgyak egész sorának katalogizálása is ismétlődik). Idővel egyre nagyobb szerep jut a – Ionesco és Queneau párhuzamát kínáló – nyelv-roncsolásnak, nyelvjátékoknak is, kivált a szállodavezető férjének beszédében (egy jellemző példa: „életre szóló kincs és álom, csudájos csudájosságos, csudicsudájában páratlanságos, esketemesketengető virivaráááz”). A regény maroknyi szereplőt mozgató első fele a panzióban és annak környékén játszódik; az utazás és a mellékalakok gyarapodása sem teszi cselekményesebbé a történetet – a második részben is a variációk és az ismétlődések irányítják a paranoid jellegű szövegfolyamot. Az író egy helyütt a „tevékenységek, szavak, étkezések” „iszapjáról” ír, máskor megszólalásokról, amelyek „csöndesen úsznak a délutáni szószban”: az olvasó is mintha mocsárba lépne, futóhomokba süllyedne, amikor alászáll e különös prózavilág mélyére.

Witold Gombrowicz *Kozmosza* tipikusan olyan irodalmi mű tehát, amely megfilmesíthetetlennek tűnik – nem

meglepő, hogy éppen a híres-hírhedt Andrzej Żuławski filmesítette meg. Gombrowicz utolsó regényéből készült Żuławski utolsó filmje: a 2015-ös *Cosmos* bár elnyerte a locarnói filmfesztivál rendezői díját, különösebben nagy visszhangot nem keltett, s azóta sem vált igazán ismertté. Talán mert a következő esztendőben Żuławski elhunyt, talán mert provokatív bizarrsága, ha idézi is valamelyest a rendező korábbi filmjeit, nem mérhető azok (mindenekelőtt az *Ördög*, a *Birtoklás*, *Az éjszakáim szebbek, mint a nappalaitok* vagy *A sámán ereje*) felkavaró élményéhez. Pedig több szempontból is figyelemre érdemes lehet.

A Żuławski-életművet záró *Cosmos* tizenöt évnyi visszavonulás után készítette a rendező; nem állítható róla, hogy bizonyosan az összegzés vágya hívta életre, az összetéveszthetetlen szerzői univerzumot kirajzoló jegyek legtöbbször ugyanakkor megtalálható benne. Nincs Żuławski-film hisztéria, lázas kórság és identitásbizonytalanság között öröklődő hős(ök), a nőket s férfiakat egyaránt fel- és elemésztő túlhevültség témája nélkül; a szenvedélyeket s a szenvedéseket pedig az extrém formanyelvi megoldások, mindenekelőtt a fényképezés túlzásai hivatottak érzékeltetni, melyek a nézőre úgyszólván ráerőszakolják az extatikus állapotot (a rendezőről lásd: *Filmvilág* 2016/5). Gombrowicz *Kozmosza* ideális alapanyag, Żuławski „készen kapta” a saját rögeszméikbe gabalyodó figurák kollekciónak, hiszen nemcsak az elbeszélő és annak jóbarátja, de a panzió valamennyi lakója – az össze-vissza fecsegő férjen át a felgyülemllett feszültségét pörölycsapásokkal levezető asszonyig – olyan karakter, aki mintha egyenesen Żuławski fejéből pattant volna elő. A változtatások csupán felületiek, a rendező a regény időben eredetileg behatárolatlan, földrajzilag pedig lengyel miliójét kortárs közegre és francia vidékekre cserélte, főhőse (Witold) laptop fölé görnyedve ír, míg társa (Fuchs) a hivatal helyett egy divatcég berkeiből menekül. Ahogyan a korábbi Żuławski-filmekben is furcsa kompánia verbuválódott a főszereplők körül (különösen jól példázza ezt a *Kék hangjegy*), úgy a *Cosmos* képsoraiban a panzió lakói rendre úgy bolyonganak a két főhős körül, mintha valamiféle bolygók lennének, s így a szálláshely mikrokozmosza akár a Naprendszer makrokoz-

moszának mintájára – annak groteszk paródiájaként – is elképzelhető.

A Gombrowicznál hegyvidékre, Żutawskinál tengerpartra vezető utazás olyan zsúfoltságot hoz a filmbe, amelyet a rendező mindig is előszeretettel favorizált – a káosz képköltészetét kereste. Mégis mintha „takaréklángon” égne a żutawskis felajzottság; hiába a – Gombrowicz-könyvet követő – nyugtalanító cselekményelemek, ha a képköltés adós marad a Żutawski-stílus túlzásaival. A színészeknek csekély lehetősége nyílik csupán, hogy a görcsösen vonagló, önkívületi állapotba révedő Żutawski-hősök nyomába lépjenek: Witold grimaszolásai és Donald kacscát (!) idéző hangtorzítása, a macskája elvesztésétől sújtott Lena (a szállásadó leánya) hisztérikus rohama ilyen pillanatok ugyan, de nincs olyan delejező erejük, mint – csak a leghírhedtebb előképre utalva – a *Birtoklás*ban Isabelle Adjani őrjöngésének a berlini aluljáróban. A legfontosabb módosítás kihagyott ziccer: az utazás során a főhősökhöz csatlakozó pár hölgytagjában a torz szájú házvezetőnő – ép ajkú – hasonmását lehet felfedezni, mindkettejüket ugyanaz a színésznő, Clémentine Pons játssza. Żutawski ezzel megidézi a korábbi munkáiban is fontos szerepet betöltő *doppelgänger*-mítoszt (Az

éjszaka utolsó harmada, *Birtoklás*, *Az utcalány*), s felveti az eredeti mű (vélelmeshető) dramaturgiai törésének korrekcióját is. Valószínűleg Żutawski is érezhette, hogy Gombrowicz regényének sodrása kissé megtörik attól kezdve, hogy a szereplők elhagyják a panziót, s kivonódik a cselekményből a sebzett szájú Kasia (a filmben Catherine) – ám a rendező a hasonmás-motívummal ezúttal, túl a pusztán „meglebegtetésén”, nem tud mit kezdeni, nem következik belőle semmi, ami érdemi módon eltértené a *Cosmost* az eredeti regény követésétől.

Ami talán a legizgalmasabb Żutawski adaptációjában, az a regénytől sem idegen önreflexivitás fölerősítése, illetve az eredeti művet továbbgondoló kulturális utalásháló kiépítése. Egyes értelmezések szerint a regény Gombrowicz fiktív és képletes önéletírása, önportréja (beszédes a szerző és a főhős keresztnevének egyezése); Żutawski nemcsak párbeszédet vesz át a könyvből, hanem a belső beszéd számos részletét az írói ambíciókat dédelgető Witold laptopon gépelt soraiként láthatjuk viszont – a film főhőse a *Kozmosz* írójává lényegül át. A Gombrowicznál meghökkenítően kurta – az emberhalállal terhes cselekmény-szálat teljesen elvarratlanul

hagyó – végkifejletre is tartogat sajátos variációt a rendező: az epilógus képsorában több lehetséges befejezés alternatívái váltakoznak (Witold egyedül távozik – Witold Lenával távozik). A nézőnek kell döntenie, melyiket fogadja el, s hogy minden csak illúzió, arra a vége főcíme alatt látható forgatási felvételek is figyelmeztetnek.

A *Cosmos* megannyi kulturális referencia filmje is: a nyitányban főhőse Dante szavait (a *Pokol* kezdő sorait) idézve vág neki az ösvénynek, később Tolsztojra és Sartre-ra hivatkozik, s cimborájának Stendhal *Vörös és feketejéről* mesél. A James Dean-rajongó Fuchs pedig azt veti fel, hogy Pasolini *Teorémájához* hasonlítható-e kettejük megjelenése a panzióban. A figurák említik még Dreyert, Chaplint, Murnaut, Bressont és Max Ophülszt, sőt Spielberget és az új *Csillagok háborúját* is. Żutawski tehát nem csupán az önreflexivitás nyomatékosságával értelmezte át a posztmodern művészfilm számára Gombrowicz (valószínűleg inkább késő-modernista) írását, de ilyesféle utalások özönével is, melynek célközönsége talán nem elsősorban (vagy nemcsak) a Gombrowicz-olvasók, hanem sokkal inkább a Żutawski-nézők tábora. Örvendetes volna, ha mindkettő létszáma itthon éppúgy gyarapodna, mint a nagyvilágban. •

„Mintha valamiféle bolygók lennének”

(Andrzej Żutawski:
Cosmos – Victoria Guerra és Andy Gillet)



LYNDA BARRY: ONE! HUNDRED! DEMONS!

Emlék-kollázsok

Képregény-
legendák

LOVAS ANNA

LYNDA BARRY DIY KOLLÁZS-NAPLÓRA EMLÉKEZTETŐ „ÖNÉLETFIKCIÓS-REGÉNYE” NEMCSAK SAJÁT GYEREKKORÁNAK DÉMONJAIT VESZI NAGYÍTÓ ALÁ, DE OLVASÓJÁT IS ERRE BIZTATJA.

Mikor meghívást kap, hogy álljon színpadra többszáz némán érdeklődő művész vagy művészettel foglalkozni kívánó diák előtt, Lynda Barry előadásait egy hamisan elénekelt dalocskával nyitja, amely pár mondatban bemutatja gyerekkorát. Teszi ezt állítása szerint azért, mert az éneklésnél kínosabb dolgot el sem tud képzelni, így már a prezentáció első perceiben letudja a leginkább aggodalmat okozó részt. Nézői pedig nehezen hiszik el, amit látnak és hallanak, ám a bugyuta kis dal azonnal megteszi a hatását: nemcsak azt mutatja be, hogy Barry mennyire szokványos, ugyanakkor nem irigyelhető gyermekkorral rendelkezik, hanem hogy félelmeivel és múltjával a lehető legbátrabb módon tud szembenézni, és közben ez hallgatói számára nemcsak szórakoztató, hanem könnyen átélethető is.

Ugyanez az attitűd jellemző sokszínű művészeti kifejezőmódjának egyik választott formájára, a képregényekre is, amelyekben rendre a legkínosabb ifjúkori történeteit dolgozza fel olyan módon, hogy azok egyszerre nagyon személyesek és univerzálisan érthetőek legyenek. A meg nem értettség, a kirekesztettség, az egyéniség elnyomása és a gyerekkorban feldolgozhatatlanul elszenvedett traumák újra átélése olyan témák, melyek kortól és földrajzi helytől függetlenül bárkit szíven találnak, és bemutatásukat Barry nagyon sajátos, mégis könnyen értelmezhető nyelven teszi, indítványozva minket arra, hogy részt vegyünk a múlt feldolgozásában. Tegyük ezt ugyanakkor nemcsak passzív olvasóként, aki a kis Lyndával azonosulva ismeri fel saját gyerekkorának igazságtalanságait, hanem kreatív alkotóként – amelyhez Barry több könyvében is szigorú szabályokkal kitalált praktikus tanácsokat ad.

ÖRÖKÖLT ERŐSZAK

A *One! Hundred! Demons!* (*Egy! Száz! Démon!*) című kollázs/képregény/memoár/DIY könyv az imént leírtak legtökéletesebb példája. Előszavában egy démonalak elmeséli a képregény elkészítésének apropóját: Lynda a könyvtárban találkozott Hakuin Ekaku „Száz démon” című tintaképvével, melyben a 16. századi buddhista szerzetes egy zen gyakorlat kereteiben festette meg egymást kergető belső démonjait. Az írónt – démonja tolmácsolása szerint – annyira megihlette a gyakorlat, hogy azonnal vásárolt egy japán tusrudat és tintakövet, és nekiállt démonokat festeni, amelyek először meglepték, majd rendkívüli módon szórakoztatták őt. Így kelt életre tuscsetje nyomán a könyvben szereplő tizenhét démon, egy „önélet-fikciósregényt” teremtve.

Lynda Barry démonjai a hatvanas évekbeli gyerekkori emlékektől a 2000-es amerikai választásokig, a fejtetűtől az *aswang* nevű mitikus vámpírlényig, az első szerelemtől az elnyomott traumáig mutatják be a részben filippínó, részben norvég, részben ír származású művésznő máig feloldatlan lelki megrázkódtatásait. Barry múltja látszólag nem olyan erőszakos, mint Marjane Satrapié a szintén memoárként működő felnőtt képregényében, a *Persepolis*-ban, de a gyermekded kollázsok, harsány színek és erősen stilizált karakterábrázolások egy származása és egyedi természete miatt kiközösített, a családja által megszégyenített, neme miatt már kislánként kihasznált, kreatív ambícióiban nagyon korán elnyomott munkásosztálybeli gyermek és ezt az ifjúságot azóta is feldolgozni képtelen felnőtt nő történetét mutatják be. A képregény szinte minden fejezetében olyan felnőttet látunk, akik visszaélnak a te-

kintélyükkel a kislány kárára: mivel a kis Lyndának nem áll rendelkezésére olyan eszköz, amellyel ezt az igazságtalanságot fel tudná dolgozni, így leginkább elnyomja magában, vagy dominó-szerűen másokra hárítja frusztrációját.

Ezért Hakuin ábrázolásával ellentétben Lynda Barry démonjai mindig emberek, még a filippínó mitológiából eredő *aswang*ról szóló fejezetben is, ahol Lynda anyja válik démonivá, amikor a gyerekvállalást a pokolhoz hasonlítja. A félig Fülöp-szigeteki, félig ír anya állandóan visszatérő szereplő a könyveiben, aki folytonos dohányzás és káromkodás közepette kegyetlenül kritizál mindent és mindenkit, félelemben tartva ezzel lányát, nehogy ellent merjen mondani neki. Ennek tulajdonítja Barry, hogy meg kellett küzdenie a „lányossággal”, hogy nem voltak barátai – sőt ahogy a *What It Is* című másik képregényében bemutatja, az anyja volt az egyik oka, hogy gyerekkorában előbb titkolta, aztán abba is hagyta a rajzolást. Hozzá hasonlítja az első démonként bemutatott „legrosszabb pasiját” is – a néven nem nevezett, de felismerhetően Ira Glass rádiós személyiség –, aki az anyjához hasonlóan kitarító munkával ássa alá az önértékelését. Az anyja, aki a biztonságot adhatná a nehéz körülmények között felnövő lánynak, a legnagyobb ellenlábasa egészséges fejlődésének.

A generációkon átívelő erőszakot mutatja be a kutyákról szóló fejezet, amelyben a már felnőtt Lynda mesél arról, hogyan sikerült a bántalmazott, mentett kutyáját végül megnyugtatni: miután az otthonról hozott minták és a szakkönyvek dominanciára épülő nevelési módja kudarcot vallott, Barry felidézi az egyik régi tanárát, aki a szabályokat megszegve kivételezett vele és figyelembe vette érzékenységét. Most ezt a számára szokatlan mintát használva és a félős ebet elkényeztetve sikeresen meg tudja teremteni az állat számára azt a szerető biztonságot, amitől ő kiegyensúlyozott és barátságos önmaga tud lenni – és ami az íróőnek is csak felnőtt korában adatott meg.

ELMESÉLNI A KIMONDDHATATLANT

A képregényt sok elismerés érte azért, hogy az érzékletesen bemutatott konkrét eseményeken keresztül olyan komplex problémákat tud kitérgetni, mint a gyűlölet kifejezésének elnyomása, a kirekesztettség vagy a gyerekek „ellenlósága”. Utóbbi haraggal, szinte kegyet-



lenül tárgyalja a fejezetben, ahol arról mesél, hogyan tették őt és kortársait túl hamar felnőtté a látott és tapasztalt szörnyű dolgok, amelyekről nem volt szabad beszélniük: erőszak, szexuális visszaélések, a tinédzserkegyetlensége. Barry az „ellenállóságot” önmagunk darabjaira szakításaként értelmezi, mikor a traumatikus eseményt kénszerrel próbáljuk elfelejteni, így egyszerre nem emlékszünk rá és emlékszünk arra, hogy nem szabad emlékeznünk. Az ellenállóságról szóló fejezet az egyik legelliptikusabb történet a könyvben, amelyben a fel nem idézhető emlékek se a rajzokban, se a narrációban nem szerepelnek – az olvasóra bízva, hogy saját fantáziájával teremtsen meg azokat a valószínűsíthető eseményeket, amelyek a tizenéves Lyndát arra készítették, hogy a saját halálát kívánja.

Ez az elliptikuság jellemző az egész könyvre, az időben és térben szabadon ugráló elbeszélés módján keresztül. Ahogy a cselekményből gyakran a legfontosabb események maradnak ki, úgy válik az olvasó aktív résztvevővé, akinek a képregényben elrejtett nyomokból kell összeraknia a teljes képet, és saját élményanyagával kiegészítve teremteni meg a történet bizonyos részeit, melyre az összefüggések utalhatnak. És Lynda

Barry mesterien használja a formát, egymást kiegészítő külön funkciókat szán a képregény különböző elemeinek: a vízfestékkel színezett tusrajzok a múlt képeit jelenítik meg, a szövegbuborékok a múltbeli gondolatokat közvetítik, a narráció viszont a történeteket feldolgozni igyekvő jelenből találja meg a kapcsolódásokat és jelentéseket.

ÚJSÁGPAPÍRRA SZÓRT CSILLÁMPOR

Pedig első ránézésre a képregény kaotikusnak is tűnhet a sok színnel, formával és kevert technikákkal: minden fejezet háttérszíne más, minden szöveg kézzel van rajzolva, és a szavak olykor nagybetűvel szedettek, olykor kurzívák, olykor elnyomják a rajzokat. A tussal megrajzolt, majd vízfestékkel színezett fejezetek között pedig a legkülönbözőbb elemekből összeállított kollázsok találhatók: origamik, magazinból kivágott és beragasztott képek, fotók, művirágok, csillámpor, anyagdarabok, matricák, ragasztószalagok, madártollak – mint egy gyerek vagy egy unatkozó háziasszony emlékkönyve. Az egységességtől – és így az unalmastól – való távolmaradás Lynda Barry teljes munkásságára jellemző, amelyben

„Művészetté tenni az összefüggéseket”
(Linda Barry: *One! Hundred! Demons!*)

tudatosan kerüli, hogy egy téma, vagy akár egy médium mellett tegye le a voksát. Előszerezetettel rajzol vonalozott sárga jegyzetfüzet lapokra, újságpapírra, saját rajzai fénymásolt verziójára, mások által szemétnak is tekinthető alapanyagokat felhasználva, mintha a használt anyagok új szerepbe állításával a saját életéről is azt állítaná: ami megtörtént, az nem múlt el, íme, így lehet új mondanivalót adni egy régi emlékeknek, így lehet művészetté tenni az összefüggéseket.

De a kaotikus látszat ellenére a *One! Hundred! Demons!* oldalaiban ott van a rendszer: minden fejezet egy kollázs-szal indul, majd a fejezetekben minden oldalon két képregénypanel szerepel, egy fejezet pedig kilenc oldalból áll. A narráció minden kocka tetejére kerül, és gyakran szinte elnyomja az alatta lévő rajzokat, mintha azok csak vicces ellentétpontjai vagy nélkülözhető illusztrációi lennének a fő gondolatnak. Ez a szigorúság adja meg azt a keretet, melyre a művésznek szüksége van, hogy alkotása ne csak szórakoztasson, hanem elvégezze a munkát, ami neki adatott.

Ez a munka pedig nem más, mint a feldolgozás. A 2000-es évek közepe



óta tanárként oktató Barry meggyőződése szerint mindenki tud rajzolni, csak gyerekkorunkban valamikor elhittjük magunkkal az ellenkezőjét. De a képesség, hogy felidézzük az életünk fontos képeit, hogy teremtsünk és történeteket gyártsunk, óvodás korunk óta bennünk élő, ösztönös gyakorlat. Barry a belsőszervek mintájára „külső szervnek” nevezi a kreativitást, melynek nem a műalkotások teremtése, hanem a mentális egészségünk megteremtése és fenntartása a funkciója. A rajzok készítése és történetek írása egy olyan játék, amivel feldolgozzuk a velünk történt eseményeket, és a kezünk és agyunk ilyen szoros kreatív összekötésével megerősítjük a tudatunkat, hogy hatással vagyunk a történetünk alakulására. Lynda Barry workshopja (*Writing the Unthinkable*) és a *One! Hundred! Demons!* utána megjelent képregény-könyvei (*What It Is, Making Comics* és *Syllabus*) nagyon egyszerű és praktikus gyakorlatokkal érik el a rajzolni tudásukban megingatottaktól, hogy alkossanak.

Ennek első lépése pedig a *One! Hundred! Demons!* volt, melyben a démonok életre keltése mind azt a célt szolgálják, hogy a szerző traumáit kibogozzák, új

perspektívát adjanak nekik és egyfajta lezárást kapjanak. A *What It Is* önéletrajzi részében Barry feleleveníti, mikor kisgyerekként véletlenül négy könyvhöz jutott, és a történetek megváltoztatták a világot: csak papírra nyomott tintafoltok, de mégis, zokogva olvasta őket. Ugyanígy a képregényeinek is megvan az az ereje, hogy saját maga és a történeteire érzékeny olvasók számára kapaszkodót adjanak. „Nem azért teremtünk fantáziavilágokat, hogy megszabaduljunk a valóságtól, hanem hogy képesek legyünk élni benne.” – írja a *What It Is*-ben.

NŐI MENTOROK

A könyv utolsó démonja a „Talált tárgyak”, amely Barry kora gyerekkori rajongását osztja meg a magazinokban olvasott rejtélyes hirdetések és a fantáziájában ezek alapján megalkotott sztorik iránt, majd bemutatja, hogyan érték el a felnőttek, a sznob tanárok és a nála jóval olvasottabb kortársak, hogy alkalmatlannak tartsa magát történetek írására. Szerencsére Barry az évek során megtalálta a *comic strip* formát, ami jóval kisebb elvárást gerjeszt olvasóiban, mint egy szépirodalmi mű, így szabadabban kiélheti végtelen kreativitását.

„Generációkon átívelő erőszak”

(Linda Barry: *One! Hundred! Demons!*)

Lynda Barry filippínó nagyanyjának és a művészeti iskolán megismert tanárnőjének, Marilyn Frascának köszöni, hogy képessé vált felnőttként megtalálni

azt a kreatív módszert, amivel önmaga tud lenni, így, ha anyja nem is lehetett támasza kislányként, végül mégiscsak sikerült megtalálnia azokat a női mentorokat, akik szárnyakat adtak neki. Most pedig rajta van a sor, hogy minket segítsen: A tizenhét démon bemutatása után még öt oldalt szán arra, hogy saját fotóival is illusztrálva pontos iránymutatást adjon, hogyan tudja olvasója is elkezdni a Száz démon gyakorlatot, egészen az ecsetpusok, tusrudak és tintakő bemutatásától kezdve az ecsetkezelés módján át egy kis személyes biztatásig. A művész, aki a saját példájából tanulta meg, hogyan lehet az alkotást külső szervként használva a mentális egészségét fenntartani, itt az olvasóval kíván szorosabb kapcsolatot kialakítani, és örök tanárként kihozni belőle azt a váratlan örömet, amit egy démonfirka megrajzolása jelent. Egy csodálatosan inspiráló személyiség teljesen egyedi alkotása a *One! Hundred! Demons!*, ami azonnal saját életének átgondolására és a kreatív külső szervének kihasználására készíti olvasóját. •

AMERIKAI STARTUP: SOROZATOK ÉS FILMEK

Techno-Messiások tündöklése és bukása

GÉCZI ZOLTÁN

A FÉKTELEN MOHÓSÁG MÁR NEM A FELSŐ TÍZEZER MONOPÓLIUMA, A HIGH-TECH ARANYLÁZ BÁRKIT VILLÁMGYORSAN A CSÚCSRA REPÍTHET.

A vezető streaming-szolgáltatók friss sorozatai tényirodalmi igénytel mutatják be, miként szerelték össze a San Francisco-i öböl digitális messiásai a techno-kapitalizmus pénzügyi atombombáit, miközben virágot viseltek a hajjukban.

Földre szállt félistenek, szélvészzerű tempóban felépülő cégbirodalmak, világmegváltó eszmék, nyom nélkül eltüntetett dollármilliárdok, ármány és egománia, hazugság és bűn, mindez részletekbe menő módon exponálva a nemzetközi nyilvánosság felé – a startupok felemelkedése és bukása dokumentum- és játékfilmes szempontból egyaránt eszmé-

nyi nyersanyag, magas oktánszámú, lobbanékony sztori. A techno-kapitalizmus self-made királyai és királynői prosperitásukban is garantálják a csiklandóan érdekes témát, látványos trónfosztásuk pedig kihagyhatatlan ziccer a filmkészítők számára.

LETÖLTHETŐ FORRADALMÁROK

Steve Jobs felhasználóbarát technológiát adott az emberek kezébe (*Jobs – Gondolkozz másképp*, 2013; *Steve Jobs*, 2015), Bill Gates meghonosította a lakásokban a személyi számítógépet (*Minden ami Bill Gates*, 2019), Mark Zuckerberg megteremtet-

„Akarata meghajlítja az időt és a teret”

(Brian Koppelman – David Levien: *Super Pumped* – Joseph Gordon-Lewis)

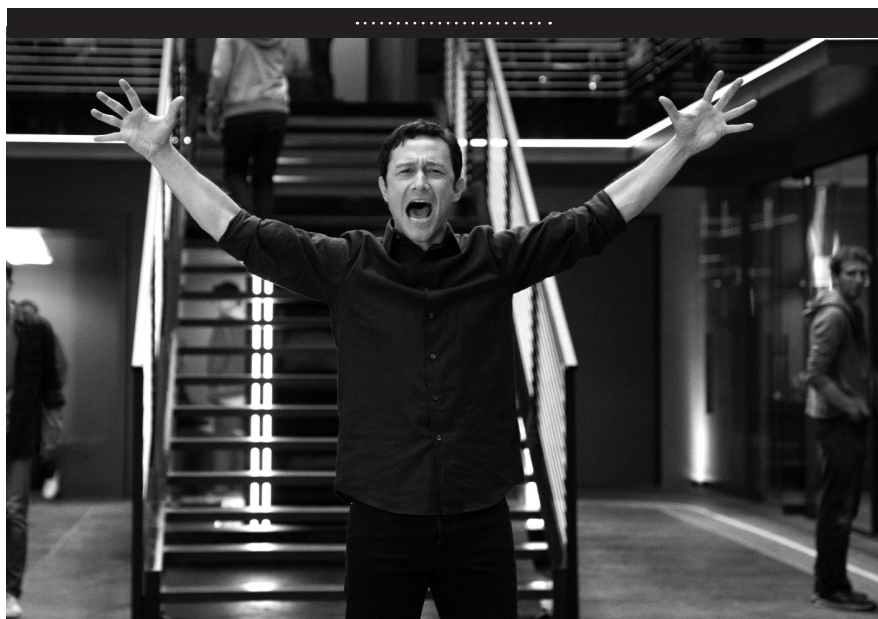
te a világ legnagyobb online közösségi játszótérét (*Social Network – A közösségi háló*, 2010). Az infotechnológiai forradalom első generációs vezéralakjait, a modernkori amerikai popkultúra korántsem makulátlan hőseit szélesvászonra vetítették az amerikai filmkészítők, ezzel szemben az új generáció számára a streaming platformok adnak felületet, a digitális varázslók nemzedékváltásával a disztribúciós csatorna is lecserélődött. A formátum és a médium tökéletes összehangja valósult meg ezáltal, hiszen a streaming platformok a startup-világ fontos részei, a minden másnál versengőbb piac szereplői, a tartalomfejlesztési kényszer szorításában pedig ösztönösen veszik fel azokat a témákat, amiket sajátjuknak érezhetnek.

TECHNO-MESSIÁSOK KOMOLY JELLEMHIBÁKKAL

A startupok piacán minden a frontembereken múlik: a korszerű CEO nem unalmas technokrata cégvezető, hanem jövőlátó boszorkánymester, ezotérikus figura, kinek akarata meghajlítja az időt és a teret, minimális célkitűzése pedig a világ megjobbítása. Ebből eredően a mozgóképes *fact fiction* kulcsa a főszerepre szerződötetett színész személye – az ő feladata megbűvölni a nézőt, értékesíteni az illúziót.

Elizabeth Holmes (*The Dropout*) gondosan felépített biznisz-avatárja irritálóan művi karakter, elszabott hasbeszélőbáb, valamennyi gesztusa kimódolt, egyetlen mozdulata sem hat természetesen. Az elfojtott neurózisoktól majd' szétszakadó nő főnyeremény egy ambiciózus színész számára, ám a hiteles színészmunka ez alkalommal paradox módon a befogadói élmény ellenében dolgozik: mennél inkább hasonul Amanda Seyfried (*Anon*, 2018; *Mank*, 2020) Elizabeth Holmeshez, annál elviselhetetlenebb a főszereplő. Hollywood szőke üdvöskéje *method actor*okat felülmúló hitelességgel hozza az ordító szorongás állapotában létező karaktert, s bár a mellékszereplők sora is tekintélyt parancsoló (Naveen Andrews, Willam H. Macy, Sam Waterston, Stephen Fry, Michael Ironside), a *The Dropout* végső soron Seyfried egyszemélyes műsora.

A *WeCrashed* alkotói, Drew Crevello és Lee Eisenberg (*A hivatal*, 2005-2013) álompárost szerződötettek Jared Leto (*Mielőtt meghaltam*, 2013)



és Anne Hathaway (*Rachel esküvője*, 2008) személyében. A nyolcrészes minisorozatban számos rekonstruált jelenet látható, amelyet promóciós filmek és amatőr videódokumentumok alapján forgattak, így a színészek teljesítménye kézenfekvő referenciával mérhető, Jared Leto pedig dermesztően hiteles a WeWork alapító-vezérigazgató, Adam Neumann szerepében, miként Anne Hathaway is képes felnőni partneréhez. Ők üzemeltették a friscói start-up-szintér legnagyobb *bullshit*-gyárát, a kiéhezett tőzsdecápák csillapíthatatlan ragadozóösztonét ötvözték a hatvanas évek virággyermekének ezoterikus-világmegváltó süketelésével, megbont-hatatlan harci egységet alkotva szálltak szembe a világgal.

A Hulu és az Apple TV+ prémium-kategóriás produkcióként kezelte ezeket a sorozatokat, a Showtime pedig még nagyobb léptékben gondolkodott: miniszéria helyett antológiásorozatot szentelt a témának, amelynek első évada (*Super Pumped: The Battle for Uber*) a vállalat vezérigazgatói pozícióját 2010 és 2017 között betöltő Travis Kalanick személyére (Joseph Gordon-Levitt) fókuszál. Ő a legemberszerűbb jelenség a dobogós szélhámosok közül: kamaszosan sármos pszichopata, aki a PR szempontokat szem előtt tartva kerüli az igazán agresszív túlkapaszkodásokat, viszont bűbajos természetességgel rúgja fel az üzleti és erkölcsi szabályokat, gázol át a számára kellemetlen emberekben, ha pillanatnyi érdeke úgy kívánja.

A legkiválóbb rendezők a kevésbé vonzó karaktereket is képesek szerethető figurákként ábrázolni: Woody Allen filmes alteregói vagy Kevin Smith kultikus hősei, Jay és Csendes Bob jellemrajzát ezeregy mentális, intellektuális és erkölcsi defektus határozza meg, mégis biztosított a néző számára az együttérzés és az azonosulás lehetősége. Elizabeth Meriwether, Brian Koppelman, David Levien, Drew Crevello és Lee Eisenberg nem rendelkeztek ilyesféle alkotói szabadsággal, s miután főszereplőik immorális karakterek, a klasszikus drámairodalom szerint antagonista figurák, tragikus hőökként sem ábrázolhatták őket – a játékfilmes direktorokhoz képest nagy hátrányból indultak, a remek színészeknek köszönhetően mégis hozták a meccset.

A TERMÉK NEVE: WISHFUL THINKING

A Theranos sosem rendelkezett a marketinganyagokban hirdetett, forradalmi orvosdiagnosztikai technológiával. Az Uber annyiban változtatta meg a személyszállítást, hogy telefonos diszpécser helyett webfelületre terelte a taxit rendelő utasokat, digitális térbe konvertálta a hagyományos szolgáltatást. A WeWork, bár technológiai innovációként hirdette termékeit, voltaképpen hagyományos ingatlanfejlesztéssel és irodabérlettel foglalkozott.

Nehéz feladat ilyen leosztással vinni az asztalt egy *no limit* partiban, profi kártyások között ritkán jön

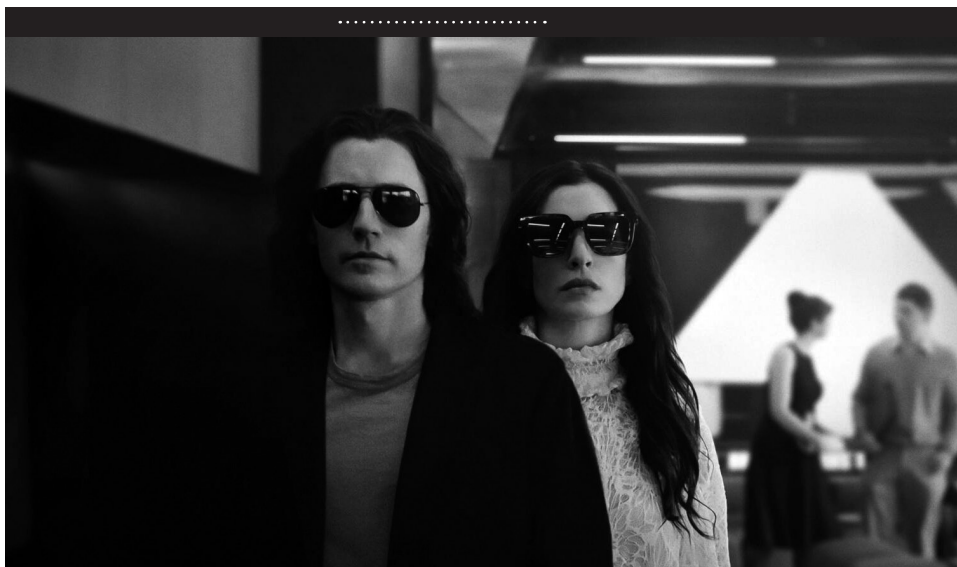
be hasonló blöff; az újgenerációs géniuszok varázsa sem tartott tovább, minthogy elveszítették a kontrollt az öngerjesztővé vált folyamat felett, és a nyilvános részvénykibocsátást megelőzően fel kellett fedniük lapjaikat. A valódi izgalmakat a licit folyamata, az asztalon heverő milliárdok felhalmozása jelenti, amelyben karizmatikus személyiségük mellett helyzeti előnyüket is virtuóz módon használták fel, érzékeny füllel hallva meg a korszellem szavát. Nekik dolgozott a 2008-as tőzsdei válság nyomán kialakult, konzervatív befektetési piaccal szembeni általános bizalmatlanság, a globális technológiai forradalom lendülete, az ezoterikus világmagyarázatok iránt fogékony Z-generáció csodaváró attitűdje. Társadalmi igény támadt az olyan meztlábás-kockásinges prófétákra, akik ígéretük szerint képesek megmenteni a kiábrándult tömegeket a kapitalizmus nyers realitásától, és egy új, szerethető jövőképet kínálni a *boomer*-nemzedékkel szembehelyezkedő fiatalok számára – Adam Neumann, Elizabeth Holmes, Travis Kalanick és társaik pedig legyártották számukra a tökéletes illúziót. A Theranos egyetlen csepp vérrrel működő, szupergyors és teljes körű, mindenki számára olcsón hozzáférhető orvosi diagnosztikát ígért, ami forradalmasítja az egészségügyi szektort. Az Uber a városi közlekedés revolúcióját hirdette meg, a WeWork pedig a közösségi irodabérlet mellett „a világ öntudatának új szintre emelését” ígérte a befektetők számára. A professzionális módon tálalt, hatékonyan monetarizált *wishful thinking* kelendő terméknek bizonyult: mindenki része akart lenni a forradalomnak, senki nem akart lemaradni a Következő Nagy Dologról, s elragadtatásukban nem vették észre, hogy bár unikomnrisra céloztak, kecskebakot lóttak.

KÖVESD A PÉNZT

A rendezők érthető módon szívesebben bíbelődtek a karakterekkel és a társadalmi-kulturális vonatkozások bemutatásával, mint a finánciális svindli feltárásával, hiszen az ezerrejtékű pénzügyi csalások áttekintése utólag még a Wall Street leg-

„A világ öntudatának új szintre emelése”

(Drew Crevello – Lee Eisenberg; WeCrashed – Jared Leto és Anne Hathaway)



nagyobb koponyáit is komoly szakmai kihívások elé állította. A *Super Pumped* kanyargós cselekményét rutinos író-producerpáros, David Levien és Brian Koppelman (*Pókerarcok*, 1998; *Az ítélet eladó*, 2003) forgatókönyve igyekszik egyenesben tartani, de a konfliktus kulcsát jelentő jogi és pénzügyi vonatkozások értelmezéséhez dramaturgiai mankót vettek igénybe: a történet helyenként meg-megáll, kimerevítik a képet, befotózzák a szereplőket, feliratokkal súlypontosznak, narrátorként pedig Quentin Tarantino segíti a cselekmény zökkenőmentes előremozdítását. A *WeCrashed* és a *The Dropout* készítői nem éltek ilyen eszközökkel, a narratíva ezen szálát korántsem bontották ki a maga teljességében. Döntésük kétségkívül józan elhatározás volt, hiszen a szélesebb közönség számára nagyobb horderővel bír a szereplők között zajló dráma, mint a technológiai fejlesztések és a mágikus mérlegfőkönyv rejtett titkainak felfejtése.

MILLIÁRDOS EXIT STRATEGY

A Theranost felszámolták, az Elizabeth Holmes ellen indított büntetőeljárás jelenleg is zajlik, az amerikai igazságszolgáltatás a 20 éves börtönbüntetés opciójával járult hozzá az ex-CEO jövőre vonatkozó terveihez. Balek volt: nem tudta időben elengedni a céget, túltolta a szerepet, nem állt rendelkezésére kidolgozott *exit strategy*. Evvel szemben Travis Kalanick 2017 december 31-én lemondott a vezérigazgatói posztról, de csak azt követően, hogy a megelőző hetekben értékesítette a tulajdonrészét, így 2,5 milliárd dollárral lépett ki az éppen összeomló vállalkozásból. Adam Neumann körülbelül 2,3 milliárd dollárral gazdagodott a nagy svindli végén, amelynek horderejét, ha számszerűsíteni kell, a cég 47 milliárdos becsült piaci értékének 9 milliárd dollárra történő olvadása, a hihetetlen prosperitásból mindössze hat hét alatt beálló pénzügyi csőd jelzi mértékadó módon. A tervezett részvénykibocsátás pillanatában a WeWork felannyit ért, mint amekkora tőkeinjekciót a SoftBank tolt a vállalatba: „Bolondság volt az a befektetés” – kommentálta a faskót a japán üzletemberek mértékletes nyelvezetén Son Masayoshi, a Vision Fund bukott angyalbefektetője, aki a tízmilliós Bolívia éves GDP-jét pa-



kolta a cégbe. Amíg a nézők javát hidegen hagyja Masan diplomatikusan keserűsége, annál megrázóbb az átvért, összetört és kismemizett WeWork alkalmazott kétségbeesett zokogásba fúló monológja a *WeWork: Or the Making and Breaking of a \$47 Billion Unicorn* (2021) dokumentumfilm zárójelenetében: „Rengeget jártam terápiára, hogy valahogy feldolgozzam azt, ami ott történt. Miért voltam annyira feldúlt, amikor véget ért? Miért éreztem úgy, hogy nem csupán egy állást veszítettem el, hanem az életcélokat? (...) Hogy fogom most megváltoztatni a világot? Szükségem van erre az érzésre.”

ÚJ AMERIKAI LÁZÁLOM

A kapitalista társadalmi berendezkedés korábbi formáiban a féktelen mohóság a *high society* privilégiuma volt: a 2008-as gazdasági világválságot feldolgozó remekművek (*Krizispont*, 2011; *A nagy dobás*, 2015), a kritikai elismerések sokaságát begyűjtő *Utódlás* (2018-), vagy az idén tavasszal bemutatott *Az örökös-nő álarca mögött* (2022) az *old money*, a felső tízezer zárt közösségében játszódnak, amely nem tűri meg a feltörekvő senkiháziakat és a parvenü elemeket. Ez az úrszabók által varrott öltönyök, az Ivy League mesterdiplomák, az elegáns mahagóni motorcsónakok, a kurátorok által összeállított műkincsgyűjtemények, a családi alapítványok és a gondozott angolkerttel övezett kastélyok

„A szüntelen aranyláz állapota”

(Elizabeth Meriwether: A kibukott – Amanda Seyfried)

világa, ahol a mobiltelefon egy szükséges, ám végső soron kellemetlen eszköz. Az internet egalitárius jellegénél fogva intézett nyílt támadást a 20. századi pénzkultúra ellen, a startup varázslók története a *new money* és az *old money* háborúja, amelyben egyértelmű előnyt élvez a kihívó fél.

A techno-kapitalizmus legfontosabb üzenete, hogy bárkiből lehet valaki, a legszerényebb irodában is ülhet egy élesítésre váró messiás, a financiai bírvágy immáron nem társadalmi pozícióhoz kötött kiváltság, hanem bázisdemokratikus jog. A szüntelen aranyláz állapota nap mint nap szülő olyan kísértéseket, amelyek felülke-rekednek a gyenge jellemű, és ragyogó lehetőségeket kínálnak a zavarosban pecázók számára. Kézenfekvő lehetőség, hogy az amerikai gazdasági botrányfilmek következő hulláma a blockchain technológia sötét mágu-sairól szóljon, a kriptovaluták és az NFT-biznisz beomlásáról, hiszen jelen sorok írásakor ez az üzletág az amatőr startup-alkoholisták Oktoberfestje, néhány éves távlatból pedig, amikor a forgatókönyvírók rendelkezésére áll már a szükséges tényanyag, a megígéztet befektetők pedig a következő lufit fúj-ják tele tüdőből, két lélegzetvétel közt roppant szórakoztató, egyszersmind tanulságos lesz egy-egy minisorozat erejéig elmélyülni az előző összeomlás kórélettanában. •

SIDNEY POITIER (1927-2022)

Összebilincselve

OROSDY DÁNIEL

SIDNEY POITIER KARRIERJÉT A RASSZKÉRDÉS HOLLYWOODI REPREZENTÁCIÓJA HATÁROZTA MEG, AMI HOSSZÚ TÁVON EGYSZERRE BIZONYULT ÁLDÁSNAK ÉS ÁTOKNAK.

IKON ÉS TOKEN.

Poitier ikon volt, és pedig kétségtelenül, a Wikipedia szerint egyenesen „a hollywoodi mozi Aranykorának egyik utolsó nagy sztárja” – és *token*, azaz jel, jelkép, szimbólum, vagy méginkább *dísz*: akit be lehet, ezért be is *kell* tenni az A-kategóriás filmekbe, mert elfogadja a közönség, szereti a szakma (és fordítva). Ha így nézzük, úttörő volt, egyebek mellett az első afro-amerikai, akit Oscar-jelöléssel, majd -díjjal ismertek el a legjobb főszereplő kategóriájában – ha úgy nézzük, Tamás bátya öntudatosabb leszármazottjának állandó megtestesítője, a „jó néger”, aki „elég fehér” (jóképp, tanult, tehetséges stb.) ahhoz, hogy ne jelentsen valódi veszélyt, éppen ezért kevés (legalábbis, ha Shaft, Superfly és a többiek szempontjából nézzük). Tehetségét, elkötelezettségét és jelentőségét azonban még ezzel együtt sem vitathatta senki.

AZ IKON

Szegény Bahama-szigeteki család hetedik, legkisebb gyermekeként jött a világra 1927-ben, méghozzá koraszülöttként, és ennek megfelelően véletlenszerűen, Miami-ben. Többé-kevésbé sorsfordító ez a véletlen: az akkor még brit koronagyarmat Bahama-szigetek nem sok jóval kecsegtette a fiatal Sidney-t, születési helyének köszönhetően azonban automatikusan amerikai állampolgár (is) lett, ami megkönnyíthette későbbi boldogulását (volt min könnyíteni: elektromossággal, gépkocsival és hasonló úri huncutságokkal 10 évesen, a család Nassauba költözésekor találkozott először).

A szigetvilágból először szülővárosába, majd – nem tudván elviselni a déli rasszizmust – New Yorkba ment, ahol

változatlanul komoly nehézségek közepette kellett boldogulnia, miközben már-már közhelyesen indult színészi pályája. A franciás vezetéknévét egy telepestől „öröklő” ifjú egy modern Dickens-regény hőseként hadakozik a zord körülményekkel egy jobb jövő reményében: mosogatófiú, magát idősebbnek kiadó önkéntes, zavart elméjű veteránok intézetében dolgozik, szimuláns, ex-katona – és persze végig nagy reményeket ápoló, de eleinte érvényesülni képtelen színpadi színész. A megpróbáltatások sora és a sok munka (folyékony olvasás elsajátítása, akcentus elhagyása, harc a botfúlóséggel) végül kifizetődőnek bizonyul, előbb lehetőséget kap, utóbb be is fut.

A színpadi sikereket hamar követték a filmes megbízások – és a társadalmi szerepvállalás. A szerény anyagi háttérű családból érkező, az elismertségért komoly küzdelmet folytatni kénytelen Poitier nem túl meglepő módon a baloldali eszmék ragadják meg, ami szervezet alapításához, sőt, annak irányításában való közreműködéshez vezet. És persze több évig tartó feketelistához a negyvenes évek végén, a hollywoodi boszorkányüldözések korai időszakában. A még mindig csak huszonkét éves színészt azonban ez sem állíthatta meg, „rendes” (és gyakorlatilag fő)szerepben a filmvásznon rögtön Joseph L. Mankiewicz író-rendező és Darryl F. Zanuck producer keze alatt debütál egy olyan noirban, amit még Oscarra is jelölnek (mai fogalmaink szerint a legjobb eredeti forgatókönyv kategóriájában, ez az itthon *Nincs kiútként* is ismert *No Way Out* 1950-ből).

Mankiewicz műve sok szempontból (és nyilván akaratlanul, de *nem véletlenül*) mintául szolgált Poitier korabeli munkásságához: jőnevű (és jórészt

fehér) alkotók nívós produkcióiban játszik egyre fontosabb és nagyobb szerepeket, melyek jellemzően – fő- vagy mellékszál szintjén – társadalmi és rasszkérdéseket (is) tárgyalnak. Dolgozik Korda Zoltánnal, Budd Boetticherrel, az elsősorban operatőrként ismert James Wong Howe-val, William A. Wellmannal, Martin Ritt-tel, Raoul Walsh-sal, Otto Premingerrel és (kétszer) Richard Brooks-szal. Némelyik mozi ezek közül is maradandó, értékes, jelentős (Berlin, Cannes, Velence is figyelt rájuk), de igazán egy magaslik ki a koraik közül: a Brooks jegyezte *Tábladzsungel* 1955-ből, ami – nemes szándékai és magas színvonalú megvalósítása ellenére – elsősorban rock and roll-dalokból álló zenéje, másodsorban pedig a színészek, legfőképp éppen Poitier jelenléte miatt bizonyult fontos és időtálló alkotásnak.

Az igazi befutást azonban *A megbilincseltek* (1958) jelentette. A Brooks-hoz hasonlóan progresszív politikai elkötelezettségű Stanley Kramer műve zajos szakmai és közönségsiker aratott, sztárjait (a fehér megbilincselte: Tony Curtis) Oscar- és Golden Globe-jelöltté tette, ráadásul Poitier még egy Ezüst Medvét és egy BAFTA-t is átvehetett az alakításáért. A dicsőség persze nem csak az övé, pontosabban nem csak neki szól: rajta (azaz érdemben egyetlen személyen) keresztül az afro-amerikaiak jutnak képviselőhöz, egy valódi celebritáshoz Hollywoodban – és ez utóbbi kényes pozíciónak bizonyul.

A hatvanas évek eleje jobbra ugyanúgy folytatódik Poitier számára, ahogy az ötvenesek is teltek, a fő eltérést a szerepek nagysága jelenti (szinte mindig főszerep, nagy filmszillagok oldalán), no és a történelmi tett/teljesítmény: az Amerikai Filmakadémia a legjobb főszereplő Oscarját neki ítéli a *Nézzétek a mező liliomait!*-ért (1963). A díjjal persze Hollywood nem utolsó sorban önmagának gratulált, amit mai szemmel még kínosabbá – és jellegzetesebbé – tesz, hogy (az ugyancsak haladó gondolkodású) Ralph Nelson filmje vitathatatlan érdemei ellenére nem tartozik a kihagyhatatlan klasszikusok közé, ahogy Poitier sem az európai apácák templomát felépítő Jó Ember szerepében nyújtotta a legemlékezetesebb (vagy éppen leginkább visszafogott és hi-



teles) alakítását. Faramuci helyzet egy öntudatos fekete számára, ezzel maga a díjazott is tisztában volt.

A filmtörténeti jelentőségű áttörést némi szünet és pár kevésbé fontos műköveti (kivételet elsősorban a rasszkérdést – a színész karrierjében először! – nem tematizáló *A Bedford incidens* jelent 1965-ből, ami akár bronzérmes is lehet a *Dr. Strangelove – Bombabiztos* duó mögött „hatvanas hidegtelelős hidegháborús mozi” kategóriában), majd beköszönt a sztár nagy korszaka, egyben a vég kezdete.

A TOKEN

Az 1967-es évben három olyan, kimagasló anyagi és szakmai sikert arató Poitier-film is mozikba kerül, mely nemcsak a róla a nagyközönségben élő képet határozza meg alapvetően és tartósan (gyakorlatilag mind a mai napig), hanem a filmművészetre is kimutatható hatást gyakorol.

A leggyengébb és legkevésbé fontos e körből egyértelműen az első, a *Tanár úrnak, szeretettel*, ám még ez is visszaköszön számos kortárs alko-

„Kényes pozícióknak bizonyul”

(Stanley Kramer: *Megbilincseltek* – Sidney Poitier és Tony Curtis)

tásból – ha másképp nem, paródia formájában. James Clavell forgatókönyve és rendezése gyakorlatilag a *Tábladzsungel* elemeit variálja kevesebb meggyőző erővel, londoni helyszínénél, Poitier-re a diák helyett immár a tanár szerepét osztva. Szemben a meglepően időtálló előzménnyel, a *Tanár úrnak, szeretettel* szinte minden szempontból rosszul öregedett, viszont a maga korában nagy feltűnést keltett, és megerősítette főszereplője státuszát-imázsát.

A *Forró éjszakában* már minden értelembe fajsúlyosabb opusz, egyszerűsített filmtörténeti mérföldkő. A többek között a legjobb alkotásnak járó Oscarral is elismert Norman Jewison-klasszikus tulajdonképpen a korai Poitier-mozik hagyományát folytatta társadalmi és rasszkérdéseket műfaji köntösben tárgyaló krimi-drámaként, de benne tisztelhetjük az úgynevezett haverfilmek (*buddy movies*) egyik fontos előzményét – avagy korai képviselőjét – is. Évtizedek elteltével is élvezetes alkotás, melynek mondatai, helyzetei, jelenetei a kollektív filmes

emlékezet részévé váltak, párévente érkező folytatásai pedig állandóságot vittek főszereplője színészi pályájának utolsó érdemi szakaszába (a témáról részletesen is írtam a *Filmvilág* 2009/3. számában, az esszé címe *Virgil Tibbs Amerikája*).

Kiemelkedő, bár némiképp problematikus (és már a maga korában is az volt) a triumvirátus harmadik darabja, a *Találd ki, ki jön vacsorára* is. Stanley Kramer producer-rendező, aki akkor már harmadszor dolgozott együtt Poitier-vel, ezúttal is érzékeny területet célt meg (a borszín szempontjából „vegyes” házasságot), ami ugyan betalált a közönségnél, ahogy a kritikusok is elismerték a mű erényeit, a felmerülő – hitelességgel és kifejtett hatással kapcsolatos – kérdések azonban fontosak voltak, túlmutattak saját korukon, és még Poitier pályájára vonatkoztatva is sokatmondónak bizonyultak. (Kramer és a forgatókönyvet szerző William Rose tudatosan egy minden előítéllettel szembemenő – egyben Poitier imidzséhez is jól passzoló – afro-amerikai hőst szerepeltetett, csak hogy a jószándékú ötlet bizonyos mértékig visszaüött, pél-



dául mert sokakban olyan benyomást keltett, mintha az alkotók szerint egy kisebbségi csak akkor lenne elfogadható egy többségi családban, ha „fehérebb a fehéرنél is”).

1967 után a sztár minden évben forgatott legalább egy filmet, ezek azonban már esetleges érdemeik ellenére sem értek el hasonló sikert (még a *Forró éjszakában* folytatásai is leginkább bukásként lettek elkönyvelve), és mintha Poitier is kezdett volna elszakadni a nagyközönségtől – legalábbis színészként. A váltás 1975-re következett be egyértelműen: első rendezését, a *Buck és a prédikátort* ideiglenes visszavonulásáig kizárólag olyan filmek követték (*A Wilby összeesküvés* kivételével, aminek elvállalása minden bizonnyal a direktornak, Ralph Nelsonnak tett gesztusként értelmezhető), melyekben eleinte főszereplő és rendező (1972-77), utóbb pedig kizárólag rendező (1980-85). A színészi visszatérést (1988) követően már csak egyszer állt a kamera mögé (és csak a kamera mögé: *Túlvilági papa*, 1990), ám jelenléte a mozivászonon nem eredményezte automatikusan a régi dicsőség visszatérését: keveset forgatott (1988-ban két mozit,

a kilencvenes években ugyancsak kettőt), és ezek közül is pont azok arattak komoly sikert, amikben mellékszereplő volt (*Komputerképek*, 1992, *A sakál*, 1997). Poitier elsőleges terepe a tévé lett (még a *Tanár úrnak, szeretettel* félresikerült folytatását is tévéfilmként forgatta le, pont az utóbb vele egy napon elhunyt Peter Bogdanovich közreműködésével), ahol egyike volt a megbecsült, de sok vizet már nem zavaró „rég nagy neveknek”.

„Ne jelentsen valódi veszélyt”, „kevés”, „társadalmi szerepvállalás”, „komoly küzdelem”, „feketelista”, „progresszív politikai elkötelezettség”, „kényes pozíció”, „vitathatatlan érdemek”, „faramuci helyzet”, „Jó Ember”, „problematikus”, „fehérebb a fehéرنél is” – Sidney Poitier önhibáján kívül sajátos pozíciót kapott-szerzett az Álomgyárban, aminek egyaránt része volt az ikonná avasztás és a token-léttel való együttélés szükség-szerűsége, ezek minden ellentmondásával együtt. Egyik lábával a „rég nagy nevek” Hollywoodban állt, a másikkal viszont

„Része volt a csapdahelyzetnek”
(Sidney Poitier:
Buck és a prédikátor
– Sidney Poitier)

nem tudott (talán nem is akart) átlépni Új-Hollywoodba, pedig pusztán az életkora alapján ennek sem kellett volna gondot okoznia. Saját projekteiben (például *Brother John*, 1971) és stúdió megbízásokban vállalt szerepet, amikor pedig átült a direktori székbe, a neki személy szerint imponáló William A. Wellman példája lebegett a szeme előtt (az 1956-os *Goodbye, My Lady* forgatása során nyugtázta le az élő legenda alkotói mentalitása), nem a nagy szerzői rendezőké vagy éppen az őket piedesztálra helyező európaiké.

Poitier mindig az aktuálisan népszerű műfajokban érezte otthon magát (például színészi visszatéréséhez is egy olyan forgatókönyvet választott a *Gyilkos lövéssel*, ami saját korának tipikus terméke volt), és rendezőként sem próbált újszerű, különleges, vagy akár mély lenni, általában megelégedett a szórakoztatással (igaz, ezt többnyire magabiztosan és adott esetben nagyon színvonalasan művelte, konkrétan a *Dutyi dili* [1980] hosszú ideig a legnagyobb bevételt termelő film volt, amit afrikai gyökere-alkotó rendezett). Előkészítette a

blaxploitation-vonulatot, de ő maga nem „süllyedt” az efféle filléres mozik szintjére, még ha némelyik munkája rokonítható is velük.

A „le nem süllyedés” kényszere/elvárása amúgy is jellemezte Poitier-t, ez is része volt a csapdahelyzetnek, amibe akaratlanul önmagát kormányozta (illetve amibe mások terelték őt). Szívesen játszott volna másféle szerepeket, nem csak az idealizált afro-amerikait, aki udvarias, képzett, jól öltözött, hűséges, értelmes stb., de úgy érezte, az ő státuszában (vagyis az egyetlen valódi fekete sztárként) egyszerűen nem engedheti meg magának, hogy ne példaképeket keltsen életre – így viszont az általa megtestesített figura ismét csak „túl fehérnek” tűnt a pár év múlva beköszönő merészebb (és egyre merészebb) korszakban, amikor a fekete néző akár bűnözőknek is tudott-akart szurkolni.

A rassz-tematika és saját imidzse bilincseiben vergődő Poitier nemhogy bűnözőt nem játszott gyakran, de valószí-

nűleg a filmművészet egészét alapul véve is kevesen alakítottak annyiszor és annyira Jó Embereket, mint ő, beleértve e „műfaj” olyan nagy alakjait is, mint Gregory Peck, James Stewart, Henry Fonda vagy éppen Tom Hanks. A saját bevallása szerint a nagy előd mögött loholó, lábnyomaiba lépni próbáló Denzel Washington pályája jóval sokszínűbb, ő még a főszereplői Oscarját is egy gonosztevéként viselkedő zsarú megformálásáért kapta (lábjegyzet 1: ez volt a második szobor ebben a kategóriában, amivel afro-amerikait díjaztak – a különbség közel 40 év; lábjegyzet 2: az Akadémia akkor is többre értékelte a túlzó gesztikulációkat az elmélyült szerepformálásnál). Még amikor tudatosan próbált hétköznapiabb figurákat alakítani (a hetvenes évek közepén, a ma már erősen megkopott renoméjúj, de a fehér közönség által akkoriban ugyancsak elfogadott Bill Cosby oldalán egy vígjáték-trilógiában),

Poitier akkor is ügyelt rá, hogy sem ő, sem a színésztársai ne legyenek feltűnően slamosok vagy igénytelenek, és időnként még a blaxploitation-filmek felé is megengedett magának egy-egy oldalvágást. Ez a taktika sokáig működőképesnek bizonyult, de a hetvenes évek végére kifulladt – valószínűleg nem véletlenül döntött ezzel nagyjából egy időben ő is a karrier-váltás mellett.

De akármit is gondolt a kemény fekete (akció)hősök lázában égő közönség 50 éve, vagy a Poitier-rendezésekre egyre fásulttabban reagáló publikum 10-15 esztendővel később, a január 6-án örök nyugalomra leelőző jelentős és tehetséges művész volt, aki annak ellenére fontos szerepet töltött be az amerikai fekete közösség reprezentációjában, hogy egy idő után már meghaladottnak tűnt a szemlélete. Akárcsak sok más úttörőn, előbb-utóbb rajta is átlépett a korszellem, aminek pedig sokáig aktív alakítója volt – az eredményeit azonban ez sem nullázta le. A Sidney Poitier nevéhez köthető remekművek mindig velünk maradnak. •

„A rassz-tematika és saját imidzse bilincseiben”

(Stanley Kramer: Találd ki, ki jön vacsorára – Sidney Poitier, Spencer Tracy és Katherine Hepburn)



TOULOUSE: CINÉLATINO

Idegen akcentusok találkozása

BORONYÁK RITA

TOULOUSE BARÁTSÁGOS ÉS SZABAD SZELLEME 34 ÉVE VONZZA A KREATÍV, EURÓPAI KÖZÖNSÉGRE ÉS ELISMERÉSRE VÁGYÓ LATIN-AMERIKAI FILMESEKET.

A Cinélatino felfedező fesztivál: a legifjabb latin-amerikai tehetségek művei közül azokat teszi hozzáférhetővé, amit francia, európai figyelemre érdemesnek tart. Az idei versenymezőny alkotásai országuk égető gondjait foglalták történetekbe, a rendezők elsősorban szerzői filmben gondolkodtak.

A rendezvény jelképe a cantina: billegő asztalok, Hundertwasserre emlékeztetően össze nem illő berendezés, ám elsőrendű fogások, melyekről önkéntesek gondoskodnak. A sátrat az előző fesztiválok színpompás, gyönyörű plakátjai díszítik (Ronald Curchod). Nincsenek extra színhelyek, sem „celebgettők”, fesztiváligazgató és zsűritag a közönséggel néz filmet, s együtt bulizik a Cinémathèque de Toulouse udvarán. Maga a megvalósult fából vaskarika: profi nemzetközi versenyfesztivál egyetemi filmklub laza keretei között. Őrzi alapítói '68-as demokratikus szemléletét, közeli, már-már családi kapcsolatot teremt filmszakma és közönség között, s közben egy földrészes éves termésének bemutatását tartja feladatának. Elveti a vörös szőnyeg jelképezte csillogást, hierarchiát, még a fesztivál megnevezést is kerüli, inkább *találkozást* mond. Előnyeit azonban használja: felfedező fesztiválként az itt szövéődött ismeretségek, filmtámogatások karriereket indíthatnak el. Itt kapta Damián Szifron 2003-ban az *El fondo del mar* című kezdő opuszáért a Francia Kritikusok új felfedezettnek járó díját – az *Eszeveszett mesékkel* később fődíjak sorát nyerte, s 2014 óta ez Argentína moztörténetének legnagyobb kasszasikere.

Az idei „Találkozásokat” a *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001) felújított kópiája nyitotta, zárófilmje a *Domingo* (Raúl

López Echeverría, 2020) volt. Két végpont; az egyik ezredfordulós latin-amerikai emigrációs szociodráma, a másik feelgood patentekből összeállított vígjáték Domingóról (Eduardo Covarrubias), az ötvenes évei közepét lúdtalppal taposó, Guadalajara külvárosában tengődő papucsférjről. Prága-alsón és Párizs-külsőn bénázgató sorstársaival szemben ő sörhassal is vérbeli latin macho-közhelyeket teljesít be: focikomentátorságban találja meg élete új értelmét, amikor házsártos felesége elhagyja.

A *Boliviával* a Cinéma en Construction szekció 20. évfordulóját ünnepelték, melynek ez volt a prototípusa. Film és feszt közös története jellemzően a Cinélatino lételemét, a szabad, szerves fejlődést mutatja, s azt, mekkora karriert futnak be az itt tető alá hozott alkotások. 1999-ben a 25 éves argentin producer, Matías Mosteirín toulouse-i barátai segítségét kérte egy félig sem kész film egyetlen, rossz minőségű VHS-kópiájával. A fesztivál egyik alapítója, Esther Saint-Dizier rögtönzött vetítésre hívta a jelen lévő filmszakembereket – s „a többi történelem”. 2001-ben Cannes-ban a Fialat Kritikusok a legjobb film díjával jutalmazták a rendezőt, amit FIPRESCI-díj, San Sebastián-i legjobb latin-amerikai alkotás díja, és számos más kitüntetés követett. Mosteirín később olyan filmeket produkált, mint az említett *Eszeveszett mesék*, s nyomán a nemzetközi nagy koprodukciók: *A két pápa* vagy éppen *A visszatérő*.

Az epizód a Cinélatino történetében is fordulatot jelentett, a későbbiekben évente átlagosan hat latin-amerikai fejlesztendő projektet hívtak meg. Baráti kapcsolat, José María Riba segítette az együttműködést az A-kategóriás San Sebastian-i fesztivállal, és így évente

kétszer jutottak támogatásra szakosodott fórumhoz a latin szerzők Európában. 226 film készült latin-amerikai-európai koprodukcióban, amelyekből 22 Cannes-ban, 19 pedig a Berlinalén került versenybe.

A rangos díjak erős visszaigazolások az alapítók számára, noha nekik inkább azt bizonyítják, hogy ami számukra fontos, az másnak is érték. S miért épp Toulouse? Az 1970-80-as években számos latin-amerikai, elsősorban chilei politikai menekült ebben a régióban talált befogadó közeget, ugyanis a spanyol polgárháború óta több hullámban települtek le itt spanyol ajkú menekültek, köztük az alapítók, Esther és Francis Saint-Dizier családja is. A latin klubokból, minifesztiválokból szervesen kinőtt Toulouse-i Találkozások ezen kultúrák közös, otthont imitáló terepe lett. A 10. Cinélatino óta adnak ki díjakat, elfogadják, hogy a filmszakma nem demokratikus, kellenek a sarzsik. Abból nem engednek, hogy minden vetítési napot „fiesta” követ: zene, tánc, koncertek a „ne csak filmezz, élj is” jegyében.

A koronavírus a Toulouse-i Találkozóknak újabb „csakazértis” jelentést adott. A 2020-ban elmaradt fesztivált pótolhatatlannak tekintették, a 2021. tavaszi, online kiadás centrumába dafke a humort helyezték, s ezt a nyitáskor személyesen is megismételték fiestával nyomatékosítva.

Telt házas vetítések, részvétel, taps, kérdésözön – a hangulat a vizsgavetítéseké, a debütánsok a (tágabb) család drukkoló jelenlétében mutatkoznak be. Az idei versenymezőny alkotói országuk égető gondjait foglalták történetekbe, s szerzői filmben gondolkodtak. Valamennyien elsőrendű képzettséggel használták a technikát, vágástudásuk, hangkezelésük, gyártásbeli ügyességük épp annyira lenyűgöző, mint filmes műveltségük.

A Toulouse-ban fejlesztett, argentin *La Calma* (A *nyugalom*),) fekete-fehér képein látható kietlen tájak és szűk belsők *A torinói ló* hatását mutatják világvege-konceptió nélkül. Mariano Cocolo a Francia Filmkritikusok Szövetsége (SFCC) díját elnyert filmje Nancy (Tania Casciani) útját követi. A joghallgató apja betegsége miatt hazatérni kényszerül Andokbeli tanyájukra, s szövetségesek nélkül kénytelen harcolni birtokáért, amire a környék ura szemet vetett. A vékonyka nőt szuperhősnek láttatják: nemcsak a nagytestű birkák gondozásával bír el, de



háztartást vezet, fekvőbeteg apját gondozza – összességében biztató kezdő opusz.

Kopár hegyvidékre visz a bolíviai *Utama* is. Alejandro Loayza Grisi filmjében a méltóságteljes lámákat nevelő, idős kecsua házaspár mindennapjai egyre nehezednek, mert a férfi alig képes ellátni feladatait. Unokájuk a városba költöztetné őket, a nyakas öreg tiltakozó példázattal oktatja a fiút: „Mit csinál a kondorkeselyű, amikor érzi, hogy eljött az ideje? Fölrepül a sziklák fölé, magasra, majd összecsukja szárnyait, s halálra zúzza magát.” A Sundance World Cinema zsűri nagydíjjal jutalmazott film is Toulouse-i fejlesztés.

Mari Alessandrini svájci-argentín-chilei-francia koprodukciónban készített *Zahorija* is táj és ember viszonyára épül Patagónia hegyei között, címszerepben szilaj fehér lóval. A tizenhárom éves Mora kétfrontos szabadságharcot vív az iskola fegyelme és szülei szigorúsága ellen. A western-, sőt burleszkelemeket ötvöző történet tétje az, a lány meg tudja-e őrizni természetesen zabolátlanságát. Az idős mapuche indián, Nazareno megértő szeretete a segítségére ebben.

A chilei *Mis hermanos sueñan despiertos* (A testvéreim nyitott szemmel álmodnak), Claudia Huaiquimilla képein egy fiatalkorúak javítóintézetének hívtott, kínzóhelyként funkcionáló börtön mikrovilága elevenedik meg. Testvéri szeretet, barátság, szerelem titkolandók, mert gyöttrési felületet adnak. Egyetlen nevelő veszi komolyan feladatát, s pró-

Fellipe Fernandes: **Rio Doce**

bál segíteni a gyerekeknek, felviláglantva a tanulás örömét, a kitörést. Huaiquimilla hatásos alkotással tette le névjegyét: színészvezetési készsége, hangulatteremtése, feszültségadagolása feledtetik az apróbb dramaturgiai buktatókat. Két díjjal, köztük a fesztivál nagydíjjal jutalmazták.

A FIPRESCI-díjas brazil *Rio Doce* (Fellipe Fernandes) központi figurája a mackós Tiago (Okado do Canal). A Recifei szegénynegyedben lakik, adósságai vannak, gerincproblémái miatt kínnal-keservvel tud csak dolgozni. Amikor kiderül, hogy sosem látott apja tehetős volt, s végrendeletébe őt is belevette, első egyensúlya arra elég, hogy leplezze zavarát újonnan megismert, őt lenéző rokonai előtt. Jóval nehezebb számára, hogy újrafogalmazza, ki is ő.

A chilei Francisca Alegria francia, amerikai és német koprodukciónban készítette el Sundance-ot megjárt filmjét, a *La vaca que cantó una canción hacia el futuro-t* (A tehén, aki a jövőért énekelt). Mágikus realista eszközökkel – éneklő halak, tehének, patakból újraéledő szépséges anya –, a víz motívumában egyesíti a családi viaszlyok öröklődését és a környezetvédelem fontosságát. A bajok eredőjét, a pátriárkát Alfredo Castro, a chilei film egyik legnagyobb színésze alakítja. Ő a főszereplője a versenymezőny leginkább műfajfilmes szerzői filmjének, az *Inmersión*-nak (Alámerülés, Nicolás Postiglione) is. Ricardo (Castro) és lányai luxushajókázását három halász segélykérése zavarja meg, akiknek süllyed a csónakjuk. Az apa

csapdát sejtve úgy tesz, mintha nem látta volna, hogy az egyik halász elmerült. A lányai arra kényszerítik, hogy fölvegyék a bajbajutottakat. Nemcsak a gazdag nem bízik a szegényben, ez fordítva is igaz – érvel Postiglione a *Kés a vízben* pozícióváltó feszültségdramaturgiájával, s azt is igyekszik megmutatni, hogy az a bizonyos hajó közös. Az *Inmersión* a mézőny nagy vesztese, mert a castingtól a briliáns technikáig minden együtt van benne. Nagy kár, hogy túl direkt a tanulság: az előítéletekért többnyire az fizet, aki a legkevésbé osztja azokat.

A San Sebastianban fejlesztett *El árbol rojo* (A vörös fa) dramaturgiája a téma-túlterheltséget leegyszerűsítő megoldásokkal próbálja kezelni. A kolumbiai Joan Gómez Endara főszereplője, Eliécer, a magányos, középkorú halász váratlan ajándékot kap apjától: Esperanzát („Remény”), a furcsa kislányt. Első reakciója a düh, csapodár zenész apja ugyanis kiskorában elhagyta őt és anyját. Emiatt mondott le a zenélésről is, pedig nagy tehetségnek számított. Nekiindul, hogy megkeresse a gyerek anyját Bogotában, s ahogyan várható, becsapják és segítik őket, önkényeskedő katonákkal csakúgy találkoznak, mint nagylelkű benzinkutással. Nem meglepő, hogy a kislány anyja nem azért hagyta el a gyereket, mert annyira ragaszkodott hozzá...

Hasonló problémákat mutat a brazil Gabriel Martins *Marte Umja* (Mars 1) is, ami a Sundance-en debütált, s a Tribeca is beválogatta. Kisfiú hőstét elbűvöli a fizika, a 2050-ben esedékes Mars expedíció jegyében él. Lakóparkgondnok apja macsósan azt szeretné, hogy fia az ő álmai nyomán profi focista legyen. A nővére beleszeret egy gazdag lányba – a történetzál az elit naprakész gondolkodásmódja és a fillérező szegény feketék előítéletei közötti különbséget is hivatott mutatni. Az édesanyjuk, aki a praktikum és az élet maga, teljesen kifordult magából, szorongásos neuroziszban szenved, amióta felrobbantottak mellette egy köteg kamu-TNT-t. A háttérben Bolsonaro és hívei ünnepelnek, s a politikai lözöngök legalább akkora ellentétet képeznek a pontos környezet- és karakterrajzzal, mint a film optimista befejezése.

A Cinélatino történetében lassan lezajlik a nemzedékváltás. A fesztiválalapítók nyugodtak: nemcsak közönséget, közösséget is neveltek, s biztosítva látják a folyamatosságot. •

PACZOLAY BÉLA: PACSIRTA

Családi kalitka

SCHUBERT GUSZTÁV

A SZÉPSÉG ZSARNOKSÁGA ERŐSEBB, MINT VALAHA.

A *Pacsirta* 1920-es évek egyik legmélyebb magyar regénye. Az egyik, mert Kosztolányi még három klasszikust remekelt köré (*Néró, a véres költő, Arany-sárkány, Édes Anna*). A konfliktusok, jellemek, társas kapcsolatok, léthelyzetek erősen különböznek, de mindegyik a lélektani próza csúcsa.

A *Pacsirta* a családi mikrokozmosz kepleri pontosságú asztronómiája. A risztóan csúnya lányuk miatt szenvedő Vajkay-familia ugyan szerencsére nem tipikus, de mozgástörvényei azok. A család, mint minden közösség, természetesen pszichokozmosz, vonzástörvényei egyszermind választások is. Minden család lélekrajza leírható a kötődés és leválás dinamikájának rajzolatával. Szerencsés esetben a szeretet köteléke nem túl szoros, sem nem hiányzik, és a megfelelő pillanatban a szülői gondoskodás és a gyermeki ragaszkodás egy ritmusra járva ér el a szükségszerű önállósodás időszakáig. Mi sem gyakoribb, gondolhatnánk, de ha így lenne, a pszichológusokra aligha lenne szükség. A családon belüli nyílt agresszió mellett, sokakat meglepő módon, a túlzásba vitt szeretet a

„A kiszabadulás csak illúzió”

(Rancsó Dezső és Bede-Fazekas Anna)



legfőbb patogén faktor. Az agyonföltett, az élet próbatételeire fel nem készített kamasz nem tud önállósulni, a szüleineb kapaszkodó, a kényelmes „mamahotelben” nagykorúsága után is hosszútávra berendezkedő fiatal nem is akar. Ez a fajta függés mindig kölcsönös, és az idő múltával szétszálazhatatlanul összesző az elszakadásra képtelen fiatal és az elengedésre képtelen szülő felelőssége. Nincs ez másként a Vajkay családban sem, mindvégig eldönthetetlen, hogy a szülők tartják-e örök gyermekségben Pacsirtát, vagy a vénlány ejtette túsul apját és anyját. Az biztos, a Kosztolányi megjelenítette családi patthelyzet a lehető legsúlyosabb, mert Pacsirta csúfsága miatt sem a lány, sem a szülők nem léphetnek ki belőle.

Kosztolányi dramaturgiai bravúrja, hogy Pacsirta kálváriájának több évtizedet átfogó, nagyregényi léptékű elbeszélése helyett azt a kilátópontot választja, amelyből a családtörténetnek mind a múltja, mind a jövője feltárul. Pacsirtát egy hétre elküldik pihenni a rokonokhoz, már csak azért is, mert ott talán adódik még egy utolsó esélye a vénlánynak, hogy mégiscsak férjhez mehessen. Erre a dramaturgiai truvájra azért is szüksége van az írónak, mert Vajkayék élete végtelenül egyhangú, az ismétlődő napi teendőkön kívül semmi sem történik velük, semmilyen rendkívüli esemény nem zavarja az életvágyat elszibbasztó, a családi fájdalmat érzéstelenítő monotóniát. Ez az egy hét azonban nagyon is drámai pillanat, kettészakítja az önáltatás szövedékét. Pacsirta idegen közegbe kerül, ahol nem óvják önértékét kegyes hazugságokkal, Vajkay Ákos és felesége pedig újra megizleli a társasági élet örömeit,

amit rút lányuk iránti tapintatból az elmúlt két évtizedben messzire elkerültek. Az életvágy hét napra győzedelmeskedik a puritán fegyvelmen. De – újabb zseniális csavar – ez a kiszabadulás is csak illúzió, a szűk horizontú kisváros az élethazugság újabb köre. Sárszeg politikai, gazdasági, szellemi elitje, a „párducok”, rátarti és kisztílú, alpári korhelyek, kisvajkai és kőröshegyi Vajkay Ákos levéltáros, aki egykoron közéjük tartozott, az újraízlelt mámor keserves másnapján éppoly biztonsággal tudja, hogy soha nem tér vissza közéjük, miként azt is, hogy igazából nem állhatja az életét elsavanyító Pacsirtát sem. De persze a szűkös családi kalitka ajtaja hiába marad tárva-nyitva.

A regény mégoly kurta összefoglalása is érzékelteti: a *Pacsirta* ma is elevenbe talál. Érdemes hát színpadra állítani, ahogy Paczolay Béla tette 2019-ben a Pesti Magyar Színházban. Az már fogósabb kérdés, hogy érdemes-e ezt a színpadi változatot tévéfilmbe átültetni. Elvben igen, mégis istenkísértés. Kosztolányi remekművéből 1963-ban ugyanis már készült egy kongeniális filmváltozat. Megkerülhetetlen, hogy a néző a 2022-es tévéfilmváltozatot Ranódy László remekművéhez mérje. Csakhogy ebből az összevetésből, annak ellenére, hogy a színdarab és a tévéfilm nem a regény, hanem a Ranódy-film struktúráját követi, egyszerűen nem lehet jól kijönni. Minden posztum színészióriások (Tolnai Klári, Latinovits, Darvas, Bessenyei, Greguss), Nagy Anna és Páger Antal pedig felülmúlhatatlan Pacsirta, illetve Vajkay szerepében. Az új változatban mindenki a legjobbját adja, de Ranódy aranycsapatának teljesítményéhez mérve ez sem elég. Valami pluszt, valami újdonságot kellene hát adnia az új verzióknak, de épp ez a 2022-es adaptáció leggyengébb pontja: rejtély, miért került az 1899-es dzsentrivilág az 1965-ös lkaruszbá.

PACSIRTA – magyar tévéfilm, 2022. Rendezte: **Paczolay Béla**: Írta: **Kosztolányi Dezső** regénye alapján **Kovács Krisztina, Paczolay Béla**. Kép: **Balázs István Balázs**. Zene: **Furák Péter**. Szereplők: **Rancsó Dezső** (Vajkay), **Bede-Fazekas Anna** (Vajkayné), **Péteri Lilla** (Pacsirta), **Kisari Zalán** (Ijas), **Haumann Máté** (Füzes), **Szűcs Sándor** (Kőrnyei), **Fillár István** (Szunyogh), **Tóth János Gergely** (Cifra). Gyártó: **Film Positive Productions**. A **Duna Televízió** bemutatója. 72 perc.

TÓTH TAMÁS: FRICI ÉS ARANKA

Frigye nem lett sikeres

KOLOZSI LÁSZLÓ

HÁZASÉLET ÉS IRODALOM, KARINTHY MÓDRA.

Az intarzia egy olyan nyelvi játék, amit a Nyugat két legnépszerűbb szerzője, Karinthy Frigyes és Kosztolányi Dezső gyakran és kedvvel űzött. A lényege, hogy egy nevet, szót, vagy mondatot be kell ágyazni egy másik értelmes mondatba. Az egyik híres intarziában benne foglaltatik egyikük neve: „Önt egy égikar inti, frigye sikerülni fog”. A Frici és Aranka ennek az állításnak az ellenbizonyítása. Sok mindent lehet mondani Karinthy Frigyes és Böhm Aranka házasságára, csak azt nem, hogy sikeres lett volna. Kérdés persze az, mit is értünk sikeren, mitől is sikeres és sikeres egy házasság. Hiszen az állandó marakodások és viszály ellenére, mégsem teljesen sikertelen volt ez a frigy, hiszen ez a két ember szerette egymást. Csak nem tudott kilépni a mindennapok reménytelen játszmáiból.

Ez, hogy még egy ilyen küzdelmes kapcsolat is hordozhat reményt, ez is lehet felemelő, nyugodt óráiban boldog, mind Nyáry Krisztián a házaspárról

„Volt idő és hely barátságokra”
(Szakács Hajnalka)

szóló az *Így szerettek* ők-ben megjelent esszének, mind a kapcsolatot ábrázoló drámának – aminek a film szabad adaptációja – az egyik legfontosabb üzenete. Kedvenc részem Nyáry könyvéből az, melyben mikor megkérdezik Arankát, miért csap patáliát férje félrelépései miatt, mikor maga sem a hűség szobra, ezt válaszolja: „Elég gyalázat, hogy túri, hogy én nem túróm.”

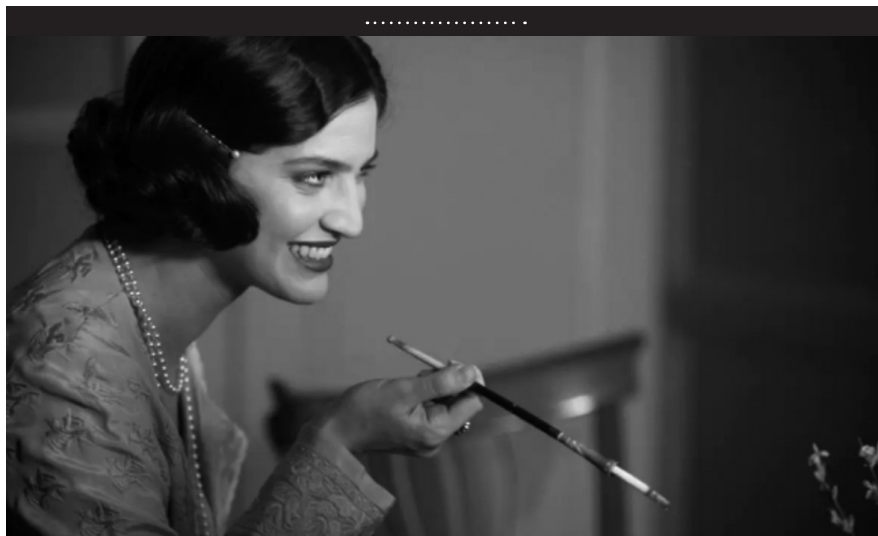
Tóth Tamás filmje is a játszmákat emeli ki, ugyanakkor mindehhez hozzá tudja tenni azt, hogy a kor, amiben Frici és Aranka élt, sem segítette hozzá őket a boldogsághoz: pedig oly korban éltek, amikor az írónak még nagyobb társadalmi és anyagi megbecsülés jutott, amikor volt idő és hely barátságokra, amikor még virágoztak a kávéházak. Az, hogy a *Frici és Aranka* messze nem marad egy gimnazistáknak szánt ismert-erjesztő, tankönyv illusztráció szintjén, köszönhető a koncepciónak (annak, hogy a párkapcsolaton keresztül megjelenik a Nyugat számos fontos alak-

ja), a roppant ízléses díszleteknek és jelmezeknek (Pallós Nelli az egyik legfontosabb alkotója a filmnek), azoknak a vonzóan elegáns, kicsit túl habos ruháknak, melyeket Aranka és barátnői viselnek. A nem sablonos beállításokból felvett kort és kellemet mutató jelenségeknek. És nem utolsó sorban a fiatal színészgárdának.

Habár volt egy oly halovány érzésem, hogy itt tulajdonképpen egy sorozatból összevágott anyagot látok – egyes epizódokat erősített volna egy hosszabb és jobban formált, a konfliktusokat jobban megmutató háttér –, és olykor mintha nem a két szerelmes közti konfliktus, hanem csak Aranka dacos szembenállása vezetné a történetet, mindkét főszerepet alakító színész eszményien irodalmi figura (Bölkény Balázs esendő Frici, Szakács Hajnalka igazi nagy nő, igaz „tigris”). Vagyis éppen annyi természetellenes van bennük, épp annyi modorosság, ami a szerephez, a karakterekhez kell. Támad persze így is hiányérzetünk, ha többet látnánk Aranka múltjából, nem csak unatkozó szépasszonynak lehetne gondolni őt, és ennek következtében jobban meg is lehetne érteni, miért hagyja ott férjét, Tivadart, az íróért, miért csábítja át Karinthyt a New Yorkból a Hadikba. Hasonlóképpen: Aranka baráti társasága is elevebb lehetne (a színésznők remekei), ha nem csak Aranka körül sündörögve, mint Aranka rezonőrjeit, látnánk őket.

Vagyis, ha ez egy tévésorozat lenne, ha nagyobb tér és lélegzet és pár külső helyszín is belefért volna a költészetbe és imígyen a filmbe, akkor joggal mondhatnánk, hogy elkészült az első olyan film a Nyugatosokról, ami nem csak az irodalmi kört mutatja be, nem csak a szállóigévé vált szellemes mondásokat („a te gyereked meg az én gyerekem veri a mi gyerekünket”) hallhatnánk benne, de túl is lép ezen, és egy valódi, az emberi játszmákról, a párkapcsolatok pokoli oldaláról szóló alkotást láthattunk.

FRICI ÉS ARANKA – magyar tévéfilm, 2022. Rendezte: **Tóth Tamás**. Írta: **Vajda Anikó**. Kép: **Szeccsanov Martin**. Látványtervező: **Pallós Nelli**. Szereplők: **Bölkény Balázs** (Frici), **Szakács Hajnalka** (Aranka), **Tenki Dalma** (Judik Etel), **Hajdu Tibor** (Kosztolányi Dezső), **Páder Petra** (Harmos Ilona), **Balázs Andrea** (Guthi Erzsébet). Gyártó: **Cameofilm Stúdió / Sanzonfilm / Karinthy Színház**. 81 perc.



MADARÁSZ ISTI: ECC-PECC

Ez nem cég, hanem színház?

PETHŐ RÉKA

A DIKTATÚRA A SZÍNHÁZBAN SEM MŰKÖDŐKÉPES.

Ha egy intézmény élére olyan személy kerül, aki nem ért ahhoz, amivel a nevezett intézmény foglalkozik, akkor a működés szempontjából nem fog megfelelő döntéseket hozni. Ezt az állítást fejti ki nagyon közérthető példán, színházba helyezett cselekményen keresztül a Medveczky Balázs színdarabja alapján Madarász Isti által rendezett *Ecc-pecc*. A budapesti színház élére új igazgató kerül, akit azzal a céllal helyeztek a pozícióba, hogy gazdasági szempontból tegye rendbe az intézményt. A saját elmondása szerint kapcsolódó végzettséggel nem rendelkező, de a színház iránt – hamar nyilvánvalóvá válón nem létező – rajongást érző Hamar Imre (Szervét Tibor) azonnal örült leépítésbe kezd, a kollégákat találmányra, ismeretlenül húzogattja ki a névsorból. Az éppen készülő *Rómeó és Júliát* három színésszel eljuttató darabra redukálja, aminek happy enddel kell végződnie – arra ugyanis jobban jönnek a nézők. Amikor a színház főrendezője, Majoros Bálint (Pindroch Csaba) azt mondja, hogy ezt így nem lehet csinálni,

„Olyan nincs, hogy nem lehet”
(Szabó Erika és Szervét Tibor)

Hamartól azt a választ kapja: olyan nincs, hogy „nem lehet”, csak hogy „nem akarom”, az pedig egyenlő a felmondással.

Mindez a pökhendi, hozzá nem értő hozzáállás aztán szélsőséges példák során keresztül nyilvánul meg a komikusan ábrázolt helyzetekben: a társulatban is jelentős leépítések készülnek, a színészeknek ezért egyenként kell interjúra menniük az új igazgatóhoz, ahol el kell mondaniuk, mi az, amiben ők jobbak, mint a többiek, miért őket érdemes megtartani. A színház csapata nem zár össze az abszurd intézkedések hatására, felbukkan az is, aki saját érvényesülési lehetőségét látja a helyzetben, és azzal a lendülettel megérkezik a szexista vonal is a történetbe – hiszen egy mély dekoltazzsal még a semmivel sem törődő Hamarnál is felmerül a potenciál –, sőt saját magánjellegű érdekei védelmében az addig barátnak tekintett kolléga is elárulja a másikat. Mindez az árulás valamilyen teljesen súlytalan, mintha az elszenvedője sem számítana másra.

A tanmese egyértelmű, mind a vezetés természetéről, mind az emberek önzéséről, gátlástalan önérvényesítéséről

dekvényesítéséről sarkos kritikát fogalmaznak meg az alkotók. A tanulságok egyébként nem csak a művészvilágra, de valóban az üzleti életre és a cégek kultúrára is érvényesek. Az analógia jó, hiszen azt mindannyian átlátjuk, milyen abszurd három színésszel a *Rómeó és Júlia* – épp annyira, mint egy vállalkozás esetében is azok a megszorítások, amit sokan a saját munkájuk során tapasztalnak meg. A probléma tehát valós, és egyre általánosabb: valószínűleg mindenki meg tud fogalmazni a saját tapasztalatai alapján olyan példát, ahol valami sokkal jobban működhetne, ha kompetens vezető hozná a döntéseket, ha azoknak szava is érvényesülne, akik a gyakorlatban végzik a feladatokat, és ha nem a mértéktelen pénzszerzés és kizsákmányolás befolyásolná a működéssel kapcsolatos döntéseket. Mókás kiszólás a kamardarabként legnagyobb részben a Thália Színház belső tereiben forgatott filmben az igazgató ötlete, amikor úgy szeretné a bevételt növelni, hogy előadások helyett inkább rendezvényhelyszíneként értékesítené a teret, hiszen „azért bármennyit elkérhetünk”.

A pörgős tempóban zajló, folyamatos dialógusokkal dolgozó tévéfilm másfél óránál is rövidebb játékidője intenzíven fenntartja a figyelmet, szatirikus és kifejezetten kritikus hangvétele miatt nem a hahotázó nevetés komédiája. A bemutatott karakterek egyértelműen szimbolikusak, kapcsolataik dinamikáját nem a valóság szintjén kell értelmezni – ha elemeljük a realitás talajáról, akkor mi is „elengedhetjük” mélységük hiányát. A befejezés nem fest optimista képet: ha csak az üzlet a fontos, emberileg a másik teljesen jelentéktelennek látszik, és ha hatalom kerül valaki kezébe, az elkerülhetetlenül hatással lesz a személyiségére is. Az *Ecc-pecc* úgy kritikus története minden egyes szereplőjével, hogy nem mutat megoldást, reményt, jó példát befejezésül. Az emberek egymáson taposva jutnak egyre feljebb, önös érdekükből bárkit elárulnak, elveik könnyen hajlíthatók, kivétel nincs.

ECC-PECC – magyar, 2022. Rendezte: **Madarász Isti**. Írta: **Medveczky Balázs**. Kép: **Szöke Dániel**. Zene: **Parádi Gergely**. Vágó: **Mezei Áron**. Szereplők: **Pindroch Csaba** (Majoros), **Szervét Tibor** (Hamar), **Szabó Erika** (Éva), **Csőre Gábor** (György), **Ember Márk** (Gábor), **Gubás Gabi** (Luca). Gyártó: **Megafilm**. Forgalmazó: **Filmio**. 84 perc.



PÁLINKÁS NORBERT: KATINKA

A halászlé és a tenger

BAROTÁNYI ZOLTÁN

A HŐSNŐ ÚSZÓFENOMÉN, EGY ORSZÁG DRUKKOLT NEKI, RÁADÁSUL A KAMERA IS SZERETI, DE EGY ARANYÉRMES DOKUFILMHEZ MÉG ENNÉL IS TÖBB KELL.

Szélsőségesen sport- és olimpiacentrikus országunkban mindig is akadtak a szurkolók képzeletét megmozgató emberfeletti hősök, akik mindenüket odaadták a sikerért, ami népszerű értelmezés szerint egyben az egész nép (nemzet, haza, ország, közösség – nem kívánt törlendő) dicsősége. Ha akad az elmúlt bő évtizednek igazi hősoxa (heroinája), az Hosszú Katinka, az éveken át verhetetlen úszófenomén, aki a negyedik olimpiáján (2016. Rio) ért fel a csúcsra, és most úgy tűnik, a tavalyi (ötödik) után szépen hátat is fordít az aktív élsportnak – elvégre ez az élet rendje! S ha már így történt, járt neki egy jól kistafírozott (a Nemzeti Filmintézet, vagyis az adófizetők számára pottom 560 millióba kerülő) búcsúkoncert, benne a legnagyobb sikerszámokkal, aranyérmes slágerekkel. A kötelező feladatot megbízhatóan hozza is Pálinkás Norbert filmje, ami a maga tanulságosan szórakoztató, kissé kiszámítható (de a katarzist nélkülöző) módján hozza a Bildungsroman-ból eredeztethető felnövekvés- és karrier-mozik jellegzetességeit.

Voltaképpen egy egész estét betöltő portréfilmről

„Ez a szakasz egyfajta Faust-történet” (Hosszú Katinka)

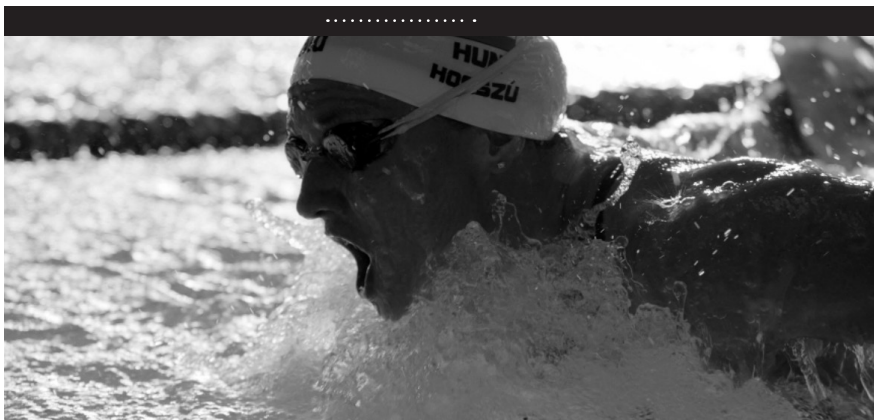
beszélünk, ami nagyban épít arra, hogy Katinkát egész életében, szinte születése óta szereti a kamera, élete sűrűn dokumentált – ráadásul jó pár éve már azzal a kifejezett szándékkal követték versenyről edzőterembe (és családi ünnepekre), hogy a nyersanyagból egyszer elkészülhessen ez a portréfilm. A forgatókönyvet (amelyet Köbli Norbert kreatív producer jegyvez) jelentősen alakította maga az élet: meglehet, hogy Katinka az eredeti időpontban (2020 nyarán) még csúcsmódban várta volna a tokiói olimpiát, de végül a filmben (miként a világban) is hangsúlyos szerephez jutó járvány miatt késve (2021 őszén) megrendezett játékok neki is és az érte rajongóknak is csalódást hoztak. De ne rohanjunk előre, elvégre a film mindenekelőtt azt igyekszik tisztázni, miként lesz egy bájos, úszó őstehetség bajai kislányból (kosaras édesapa gyermekéből, edző nagypapa unokájából) rajongott, de legalább annyira félt, sőt (ellenfelei által rettegett) Vaslady.

Csalódni fog, aki azt remélte, hogy a közelmúlt megrázó úszótörténeteire, sőt ordas botránysáira rezonálva most választ kap arra, mekkora sze-

repe van a sikerek kieroszakolásában az abuzív edzői-szülői viselkedésnek. Jobb híján el kell fogadnunk a film sugallatát: speciel Katinka esetében, a nagyfokú és korán jelentkező elhivatottság mellett, elég volt némi szelíd noszogató, kiskanállal porciózott érzelmi zsarolás. A magyar viszonyok határozott kritikájaként szolgál viszont főhősünk vallomása: igazából a Los Angelesi-i egyetemi éve alatt tanulta meg, hogyan kell nem csak úszni, de élvezni is az úszást. No és itt találta meg azt az embert, aki egy időre a sportban és életében is társa lett, és aki e filmben (megannyi felvontatott archív töredék dacára) leginkább távollétével tüntet: Shane Tusup-ot sem kérleléssel, sem rábeszéléssel nem tudták rávenni a megszólalásra. Pedig ő volt az, aki előhozta Katinka emberfeletti (és éppen ezért embertelen) énjét, és megteremtette az úszóvilág imádot és rettegett „szörnyetegét”. A film számos, egyaránt zavarba ejtő olvasata szerint életének ez a szakasza egyfajta Faust-történet: a főhősnek a lelkét, személyiségét kell adnia a sikerért és a cserébe kapott siker egyben maga lesz a büntetés. Amikor pedig szakít (mind a sportban mind az életben) Tusup-pal, idővel veszít a sikerek eléréséhez nélkülözhetetlen vak fanatizmusából – és lassan, fokozatosan enged a profán, hétköznapi lét csábításának.

A néző pedig minden egyes edzés és versenyjelenet után felteheti magának a kérdést: vajon ő mit választana: a medicinlabdával való könnyed labdázgatást, vagy az önfelédlt lángosozást, a futópaddal gyötrelmeit vagy egy jó bajai halászlét, gyufatésztaival. És meglepő módon a választ a maga a versenysportolói léttől erősen megcsömörlött hősünk adja meg: jöhet a Kanári-szigetek vulkánjával, és hullámokkal, a szép szentendrei kertesház, pénzkeresetnek a jó bevált brand mindennapi működtetése – elvégre két szakajtónyi (közte három Rióban szerzett olimpiai) aranyérem után ennyi már kijár neki és nekünk. Jelentősen csekélyebb számú dobogós hely és világcsúcs birtokában pedig ne csodálkozzunk, ha nekünk lángosból és dicsőségből is lényegesen kevesebb jutott.

KATINKA – magyar dokumentumfilm, 2022. Rendezte: **Pálinkás Norbert**. Írta: **Köbli Norbert**. Kép: **Nagy András**. Zene: **Tövisházi Ambrus**. Vágó: **Gotthárdi Balázs**. Producer: **Lajos Tamás**. Gyártó: **Szupermodern Stúdió**. Forgalmazó: **InterCom**. 103 perc.



ROBERT EGGERS: AZ ÉSZAKI

Hamlet, a barbár

HUBER ZOLTÁN

ROBERT EGGERS LÁTOMÁSOS TÖRTÉNELMI AKCIÓEPOSZA A VIKING MITOLÓGIA ESSZENCIÁJÁT RAGADJA MEG.

Az Izlandi Egyetem egy 2007-es felmérése szerint az északi szigetország lakóinak bő hatvan százaléka nem kételkedik az elfek létezésében. A nemzetközi sajtóban anno nagy visszhangot keltett, első hallásra meglepő adatban, ha jobban belegondolunk, semmi rendkívüli nincsen. Mi is számtalan, a hegyes fülecskéjű manóknál jóval hajmeresztőbb mítoszban hiszünk, még ha erősen racionalizáljuk is őket. Az izlandiak a szigetükön élő elfeket a hétköznapiak részének tekintik, az ő szemszögükből ezek a kedves lények tehát tényszerűen léteznek. Az *Északi* látomásos viking bosszútörténete hasonló világba kalauzol, ahol a realitás fogalma még egészen mást jelentett.

Nem ez az első alkalom, hogy az író-rendező Robert Eggers mítosz és valóság szétszalazhatatlan keveredéséről mesél. Az amerikai alkotó eddigi három filmjének központi motívuma a világba szivárgó természetfeletti, a szent és profán összjátéka, a két tükörvilág komplex viszonya. A néző az adott szereplő szubjektív nézőpontjából, a mozi sötétjében tapasztalhat meg az övétől merőben eltérő valóságérzékeléseket. E történetek más-más korokban és vidékeken, de egytől-egyig a civilizáció határán játszódnak, ahol a mítoszok ereje törvényszerűen nagyobb.

Eggers sokat emlegetett bemutatkozása, a *boszorkány* szó szerint határhelyzetben mutatja hőseit. A mélyen vallásos család a tizenhetedik század derekán, a New England-i vadonba kivonulva kezdene új életet, az ismeretlen környezet azonban fokozatosan összeroppantja őket. A házukat körülölelő vad erdő, a természet kihívásai és a nyomasztó izoláció gyorsan felszakítják a normalitás szövetét, életet adva egy gonosz entitásnak. A

világítótorony tényérnyi sziklán összezárt két tengerésze hasonló helyzetben találja magát annyi különbséggel, hogy ott a félelem helyett a klausztofóbia és monotonitás erodálja az elmét.

A természetfeletti mindkét történetben természetes módon, ösztönös válaszreakcióként, az emberi psziché mélyéről lép át a valóságba. Míg *A boszorkány* a horror felől közelít a népmesék forrásvidékéhez, *A világítótorony* abszurd egzisztencialista drámaként is nézhető. A kényszerű összezárságra és tétlenségre utalt két férfi szürreális elborulásában nem nehéz megpillantani a létezésének célját és értelmét kereső ember univerzális tragédiáját. Akár Beckett, Mrożek vagy Ionesco is írhatta volna ezt a szürreálba hajló, éjszótét humorú drámát, hiszen a két tengerész nyomasztó világából szó szerint egy fénycsóva, a világítótorony istenné növesztett reflektora jelenti (a nem melleleg totális örületbe vezető) kiutat.

Eggers legújabb munkája, *Az Északi* a korábbiaknál egyszerre ambíciózusabb és szűkebb átfogású. A tizenegyedik századi Izland nemcsak időben és térben távolabbi, de a vikingek élénk hitvilága az életük elidegeníthetetlen része. *A boszorkány* és *A világítótorony* esetében a tudatalattiból feltörő víziók fokozatosan vették az uralmat a szereplők felett. *Az Északi* bosszútörténetében nem apránként szivárog be a természetfeletti, a normalitás hagyományos kérdése értelmezhetetlen. A valóságos és képzelte itt természetes egyensúlyban van, a határvonal elmosódik közöttük. A vikingek nem is értették ezt a fajta megkülönböztetést, és éppen ez az izgalmas kollektív nézőpont Eggers filmjének legfontosabb különlegessége.

A jóval kisebb költségvetésű, ezért leginkább a karakterek mentális rezdüléseire fókuszáló elődök után Eggers ezúttal jóval nagyobb hangsúlyt fektethet a hőseit körbeölelő környezetre és közösségre. A képzeletet a hegyek, lángoló vulkánok és jéghideg tengerek formálják. A zord körülmények között nyilván csak ilyen élénk kollektív hitvilággal megtámogatva lehet túlélni, ennek távoli maradványa az izlandiak irigylésre méltó viszonya az elfekhez. A viking közösségekben nem léteztek ateisták, a szent helyek és időszakok nem voltak szigorúan elhatárolva, mint a ma.

Az *Északi* akadálytalanul ingázik a fantázia és valóság között, miközben képes megragadni a sajátos természeti környezet mítoszteremtő minőségeit. Eggers az első két munkája után ezúttal jóval közelebb lép a fősodorhoz, mégsem köt vállalhatatlan kompromisszumokat. Az *Északi* fordulatos és feszes történelmi eposz vad és véres akciókkal, miközben imponálóan öntörvényű, végig szabálytalanul kavargó vízióként is működik.

A mindenkori popkultúra mindig is előszeretettel zsákmányolta ki a gazdag viking mitológiát, gyökerestől tépve ki és változtatva meg egyes motívumait. Elég csak a Marvel csapatát erősítő Thor szuperhőseire gondolnunk, akit az amerikai kulturális logika szerint manapság foggal-körömmel próbálnak kozmikus féreglyukakkal és hasonlókkal racionalizálni. Eggers totálisan más irányt követ és a nyugati emberre jellemző vázstalanító magyarázatok helyett azt próbálta elképzelni, miként láthatta a világot egy korabeli viking harcos.

Itt is vannak vérszomjas berserker harcosok és jövőbe látó jósök, de a hipnotikus állapotok lehetséges lélektanorvostudományi okai helyett a rítusok és szertartások elemi energiája kerül a középpontba. Eggers csupán egy-két helyen engedi meg, hogy átszellemült résztvevőként és objektív külső szemlélőként egyszerre lássuk az adott jelenetet. Ezek a humoros pillanatok azonban csak még jobban kiemelik azt a rendkívüli perspektívát, ahonnan a vikingeket szemléljük.

Az *Északi* forgatását láthatóan maszszív kutatómunka előzte meg. Eggersék régészek, történészek és nyelvészek bevonásával igen aprólékosan teremtették újra a korszakot. Ami azonban ennél sokkal fontosabb, Eggers a forgatókönyv megírásához a Sjón művésznevű izlandi író-költő segítségét kérte. A vikingek éle-

téről ugyanis meglepően keveset tudhatunk, az egyedüli közvetlen kapcsolatot ezért a szájhagyomány útján fennmaradt mondák, illetve történeti elbeszélések, a sagák jelentik. Az *Északi* ezekből a forrásokból merít úgy, hogy nem dézsmálgatja az egyes elemeket, hanem a tartalom mellett a formát is tiszteletben tartja. Az *Északi* nem egyszerűen hiteles történelmi rekonstrukció, de próbál a lehető legpontosabban a múltba helyezkedni.

Ebben az esetben nem a felhasznált irodalmi források állnak a mozgóképes látványosság szolgálatában, hanem fordítva. A film vázát adó történet az apja halálát megbosszuló, saját nagybátyja ellen forduló herceggel sem véletlenül ismerős. Shakespeare egyik leghíresebb tragédiájában azért épp Dániában bűzlik valami, mert az angol írófejedelmet Amleth skandináv legendája ihlette. Az *Északi* persze nem holmi merész Hamlet-variáció, a hangsúlyok máshol vannak és az irányok is eltérőek.

A trónjától megfosztott fiú itt egy pillanatra sem kételkedik a bosszú jogosságában. Amleth céltudatos és elszánt harcos, aki szláv vidékeket fosztogat, így találva rá a szerelemre. Az apja szelleme helyett a sorsát egy boszorkány jósolja meg (mai szóhasználattal

spoilerezi el), de a víziók, jelek és rítusok mindvégig kitüntetett dramaturgiai fontossággal bírnak a cselekményben. Nemcsak Amleth, de a gyilkos nagybátyja és az anyja is árnyalt, kifejezetten ellentmondásos karakterek, megkérdőjelezhető morális döntésekkel és komplex motívációkkal. A köztük lévő viszonyrendszer ezért korántsem olyan egyszerű, mint elsőre gondolnánk. A megszállott Amleth eközben azzal is kénytelen szembenézni, van-e egyáltalán bármi a küldetésén túl, vagy kizárólag a bosszúvágy tölti ki az életét. A sztárgárdával megtámogatott történelmi eposzt így meglepően komoly karakterdrámák ellenpontozzák.

Az *Északi* ritkán tapasztalható filmélmény, mert a szent és profán izgalmas keveredése minden szinten átítatja. A Hamlet mellett egy másik fontos előképe például a *Conan, a barbár*, a hűvös és szákon így békülhet ki egymással Shakespeare és a nyolcvanas évek izmozása. A választott filmnyelvet tekintve Eggers szintén ingyenc, az egyes jeleneteket bevallottan olyan minták inspirálták, mint Akira Kurosawa nagyívű csatái, az *Andrej Rubljov* kompozíciói, vagy Jancsó Miklós hosszú snittjei a *Szegénylegényekből*. Ha azonban a legközelebbi rokonát keressük, Az *Északi* egyértelműen a cso-

dálatos *Elfelejtett ősök árnyai* multiplexkompatibilis keresztgyereke.

Eggers szerencsére nem óvatoskodik és nem riad vissza a túlzásoktól sem. Manapság ritkán láthatunk meztelen izmos fehér férfiakat egy kitörő vulkán előtt harcolni, de Az *Északi* arra is rávilágít, mennyivel izgalmasabb a véres akciózás, ha az optimalizált algoritmusok helyett saját víziókkal bíró rendezők vezényelhetik le őket. Eggers filmjei ráadásul arra is emlékeztetnek minket, milyen szegényes és steril a mi szinte totálisan varázstalanított korunk. A ma embere nemcsak a szakralist és természetfelettit kerítette be és szorította ki, de a kelleténél talán jóval élesebb határvonalat húzott a fantázia és a valóság közé. Ezért is kapjuk fel a fejünket az izlandi elfek hallatán, holott Eggers belehelyezkedő nézőpontja sokkal izgalmasabb.

AZ ÉSZAKI (The Northman) – amerikai, 2022. Rendezte: **Robert Eggers**. Írta: **Robert Eggers** és **Sjón Sigurdsson**. Kép: **Jarin Blaschke**. Zene: **Robin Carolan** és **Sebastian Gainsborough**. Szereplők: **Alexander Skarsgård** (Amleth), **Anya Taylor-Joy** (Olga), **Claes Bang** (Fjölnír), **Nicole Kidman** (Gudrun), **Willem Dafoe** (Heimir), **Björn Jónsson** (Jónsö). Gyártó: **Focus Features / New Regency / Universal Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Feliratos. 137 perc.

„Nem léteztek ateisták”

(Alexander Skarsgård)



A GIGANTIKUS TEHETSÉG ELVISELHETETLEN SÚLYA

Nickelodeon

VARRÓ ATTILA

CAGE SZERZŐI KOMÉDIÁJA ÖNPARÓDIA HELYETT DUPLACSAVAROS ÖNARCKÉP.

Nicolas Cage a kortárs amerikai film Bubbler-zenegépe: ötven centért gyakorlatilag bármit eljátszik retrokarcos, ám hi-fi minőségben és közben az ember képtelen levenni róla a szemét. Legyen szó vérszomjas vidámparki óriásbábokat kibevező takarítóról (*Willy's Wonderland*) vagy trüffeltúró malacpajtásával társalgó erdei remeteséfről (*Disznó*), mutáns földönkívüli lényre transzformálódó családapáról (*Color out of Space*), vagy bal heréjével kezében üvöltöző szamuráj-Mad Max-ról (*Prisoners of Ghostland*), Cage csorbíthatatlan karizmája bármilyen különös zsánerképződményt vagy ezoterikus indie-művészfilmet képes összetartani – hála annak a sajátos imázsnak, amelynek szinte a pálya legelejétől szerves része az önreflexió. A *Vesztett a világ* Sailorától az *Ál/Arc* Castor Troy-án át az *Adaptáció* Charlie Kaufmanjáig Cage legjobb filmjeiben egyszerre alakítja a figuráját és az őt alakító színészt, karaktereinek identitását meghatározza egyfajta állandó tudathasadás a valós én és a szerepjáték között, amelyet a legócskább filléres trashfilmben is

bátran elővehet, mintha csak azt üzenné a hűséges közönségének: „te most nem egy pocskékul megírt figurát nézel, hanem azt, ahogyan én eljátszom”.

Ez a sajátos szerzői imázs szinte követelte magának, hogy Nicolas Cage is bekerüljön abba az ezredforduló óta bővülő színészgárdába, akik nem csupán bájos *cameo*-k vagy burkolt alteregók (lásd Woody Allen) formájában játszhatják el önmagukat egy fikciós filmben, de hamisítatlan posztmodern truvájként sztár-perszonájuk kap saját történetet. Többről van itt szó önironikus *mockumentary*-knál (*Real Life*, *Pittsburgh*, *I'm Still Here*) – ezek a filmek nem a valódi színészt helyezik megírt kontextusba, hanem belőle ír-

„Belőle írnak fikciót”

(Nicolas Cage)



nak fikciót, amelyben a filmszerepiből felépült konstrukció és a valós személyiség közötti ellentmondásos viszony kerül a középpontba. Amikor a minden karakterét szenvtelen bábbá redukáló John Malkovich saját fejében egy Malkovich-panoptikummal szembesül (*A John Malkovich-menet*); amikor a kiöregedett Jean-Claude van Damme egy postarablás túszaaként könnyezve beszél személyes bűntudatáról az erőszakos és haszontalan álomgyári illúziók terjesztése miatt, hogy aztán egy köríves fejrúgással leszámoljon vele a fináléban (*JCVD*); amikor a kis hollywoodi karakter szerepekre kárhóztatott Paul Giamatti tárolásra leadott lelkét nagyobb sztár híján eladják a feketepiacon egy orosz szappanopera-színésznőnek, aki meg van győződve róla, hogy Al Pacino lelkével folytathatja pályafutását (*Lélekölő*) – mindezek a konkrét filmszí-

nészi pálya szekunder szerzői vallomásaivá válnak egy író-rendező kezében.

Cage négy évtizedes karrierjének *8 és féljé*t azonban nem egy Woody Allen- vagy Spike Jonze-kaliberű álomgyári *auteur* készítette el: a *Csajkeverők* középszerű pasikomédiájával debütáló Tom Gormican ezúttal sem kívánt többet adni a nézőknek egy mókás dialógusokkal és túltrajzolt vígjátéki helyzetekkel szórakoztatóvá tett *bromance*-nál, amelyben az egyik fél történetesen egy létező, sőt sokak számára legendás színész, a másik pedig egy elvakult multimilliomos-rajongó, aki nem melleleg a CIA célkeresztjébe került némi fegyverkereskedelem és emberrablás okán. Amitől azonban *A gigantikus tehetség elviselhetetlen súlya* hozzáteszi a maga pluszát a *Durr durr és csók* vagy *Rendes fickók* típusú hollywoodi akciófilm/buddy komédiákhoz, az éppen a Cage kézjegyét jelentő elidegenítő távolságtartás az általa alakított szereptől, amelyet ezúttal bravúros duplacsavarral önmaga eljátszásához használ: nem önparódiát kerekít a saját zsánervilágába pottyant sztárról (mint Bruce Campbell a *Nevem Bruce*-ban), hanem meggyőző önarcképet mutat arról a tudathasadásos állapotról, ahogyan a hétköznapi életét (család, szakma) eluralja a Cage-imázs – ám anélkül, hogy egy pillanatra is azt éreztetné a nézővel, ilyen a *valódi* Nicolas Cage. Gormican számos fantáziaepizóddal jelzi ezt a konstans ktrecharcot, amelyben a főhős vérre menő vitákat folytat az ifjúkori Sailorról mintázott doppelgängerrel, aki gonosz ösztönéknént kényszerítené bele folytonosan a klisévé koptatott bördzsekibe – nem véletlen, hogy épp a *Dr. Caligari*-nak jut a kedvenc film szerepe –, ezzel is jelezve a nézőknek: az évi hatfilmes nickelodeont rég nem a filmben is fennen hangoztatott kenyérkereset vagy holmi önkifejezési vágy működteti, hanem az elviselhetetlen megfelelési kényszer a vásznak és képernyők révén gigantikussá nőtt énképnek.

A GIGANTIKUS TEHETSÉG ELVISELHETETLEN SÚLYA (*The Unbearable Weight of Massive Talent*) – amerikai, 2022. Rendezte és írta: **Tom Gormican**. Kép: **Nigel Bluck**. Zene: **Mark Isham**. Szereplők: **Nicolas Cage** (Nicolas Cage), **Pedro Pascal** (Javi), **Sharon Horgan** (Olivia), **Tiffany Haddish** (Vivian), **Paco Leon** (Lucas). Gyártó: **Embassy Films / Lionsgate**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 105 perc.



Szerelmes nehézfiúk

Cette musique ne joue pour personne – francia, 2021. Rendezte: Samuel Benchetrit. Írta: Rábor Rassov. Kép: Pierre Aim. Szereplők: Ramzy Bedia (Neptune), Francois Damiens (Jeff), Jules Benchetrit (Rudy), Valeria Bruni Tedeschi (Katia), Vanessa Paradis (Suzanne). Gyártó: Single Man Productions / JM Films. Forgalmazó: Circo Film Kft. Feliratos. 107 perc.

A regényírói és rendezői karrierjét az ezredforduló óta párhuzamosan futtató francia Samuel Benchetrit a *Janis és John* című 2003-as debütáló nagyjátékfilmjében tragikus sorsú első feleségével, Marie Trintignant-nal imitáltatta Janis Joplint egy pénzkicsalásos-átverős sztoriban, majd egy évtizeden át következő színésznő-élettársával, Anna Mouglalisszal forgatta filmjeit (*Mindig gengszter akartam lenni* és *Chez Gino* című vígjátékai is a bűnözés és szerepjátás témakörében mozogtak), az utóbbi öt évben pedig már a színész-énekesnő Vanessa Paradis az új műzsája, akit két közös mozifilmjük közt feleségül is vett.

Szerelmes nehézfiúk című legfrissebb munkájukban egy kikötői maffiózókompanya vezére egy pénztárosnőhöz kezd szerelmes verseket írni, míg baltás behajtója egy amatőr színésznőbe szeret bele, aki a véletlenül megölt könyvelőferje által elsikkasztott pénz-

KOVÁCS KATA



Soha néha mindig

Never Rarely Sometimes Always – brit-amerikai, 2020. Rendezte és írta: Eliza Hittman. Kép: Héléne Louvart. Zene: Julia Holter. Szereplők: Sidney Flanigan (Autumn), Talia Ryder (Skylar), Théodore Pellerin (Jasper), Ryan Eggold (Ted). Gyártó: BBC Films / Pastel Productions. Forgalmazó: Pannónia Entertainment. Feliratos. 101 perc.

Olcsó játéktermek és strandok, mindennapi perverzok és közönségesre sminkelt lányok látképeiből adódik össze az amerikai függetlenfilmes Eliza Hittman eddigi három nagyjátékfilmjének bivalyerős atmoszférája. Míg az első két mozi (*It Felt Like Love, Beach Rats*) az alacsony életszínvonalon tengődő kamaszok zavaros szexuális életét, a 2020-as, díjakkal elhalmozott road movie annak következményeit vizsgálja. A *Soha, néha, mindig* középpontjában a reprodukív jogok témája áll, a film a fiatal hősnő személyes, szikáran elbeszélte történetébe szinte láthatatlanul a szociális és politikai kontextust is beleszővi.

A 17 éves, ám tekintete alapján sokkal többnek látszó Autumn eltitkolt várandósságának kockázatos házi praktikákkal próbál véget vetni, az egész lényéből fakadó melankólia azonban nem aktuális élethelyzetéből, hanem a világban elfoglalt helyéből fakad. Az önsértő magatartás tekintetében ugyanúgy rokonságban áll a rendező korábbi karaktereivel, mint a magára hagyottság és a kiútalan peremlét életérzésével. Egyiküknek sincs semmiféle privátszférája: szociális terekben tengetik napjaikat és javarészt az éjszakákat is, még akkor is, ha egy váróteremben kell átvészelniük a fájdalmas terhességmegszakítást.

Hittman világa szürke, fakó, vigasztalan, a bántalmazás és a diszfunkcionális kapcsolatok által megnyomorított szereplői pedig várhatóan élethosszig stagnálnak. Korábbi filmjeihez képest a *Soha, néha, mindig* ugyan egy fikarcnyit sem fest rózsásabb képet az amerikai alsóbb osztályok életéről, ám több tekintetben mégis kímé-

letesebb bajba jutott hősével: ad egy szövetségest neki, és kiengedi fojtogató hétköznapi közegéből, ugyan a New York-i klinikáig vezető utazás egyetlen állomása sem derűsebb, mint az otthoni környezet volt. A címben szereplő „soha, néha, mindig” dramaturgiai csúcsjelenete a filmmel debütáló Sidney Flanigan játékának és az őt kérdező szociális munkás amatőr voltának is sokat köszönhet, itt a leginkább szembevetendő, hogy a rendező ugyan alig alkalmaz dokumentumfilm-eszközöket, mégis a való életet látta.

ből egy Simone de Beauvoir és Jean-Paul Sartre szerelméről szóló darabot akar színre vinni (a bumfordi gyilkos féltékenységből kinyírja azokat a színészeket, akik a férfi főszerepre készülnek, végül maga játssza el azt), a banda két további tagja pedig a főnök lányának 18. születésnapjára fojtogatással, fenyegetéssel, és megvesztegetéssel gyűjt bulivendégeket az iskolatársak közül.

Benchetrit a visszatérő alkotótársával, a Csáth Géza- és Kosztolányi-rajongóként magyar művésznevet választó Gábor Rassov színdarabíróval összedobott sokfelé ágazó – és minden korábbinál több neves színészhavert felvonultató – sztoriban nem jut fel *Lépcsőházi történetek* című 2015-ös csúcsművük szintjeire, de most is nagy szeretettel kezeli profán figuráit, akik belesöpöppennek a művészet, a költészet világába, sőt a végére az eredeti francia filmcímbe szereplő zene is eluralkodik (még Vanessa is kap egy betétdalt férjétől a Simone de Beauvoir-féle „nem születünk nőnek, hanem azzá válunk” idézet köré).

DÉRI ZSOLT

Mindenki utálja Johant

Alle hater Johan – norvég, 2022. Rendezte: Hallvar Witzo. Írta: Ertend Loe. Kép: Karl Erik Brøndbo. Zene: Jorund Fluge Samuelsen. Szereplők: Pal Sverre Hagen (Johan), Ingrid Bolso Berdal (Solvor), Ine F. Jansen (Ella), Paul-Ottar Haga (Stor-Johan), Vee Vimolmal (Pey). Gyártó: Film in Norway / Nordisk Film. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 93 perc.

Véletlenszerű robbantások fűsiketítő robajától halálra rémülni igazán kellemetlen dolog, könnyű haragudni arra, aki állandóan ijesztgeti az embert. Johant utálja is mindenki, már a szüleit se állták a környéken. Azon kevesek azonban, akiket Johan megtanít robbantani, mind nagyon élvezik a kanócgűjtés izgalmát, a durrogást,



a felspriccelő földdarabkákat, nem a pusztítás, hanem maga a robbanás az öröm forrása. Élvezik az érzékszerveiken keresztül betóduló energiát és hatalmas erőt. Ilyen Johan is: hatalmas, erős, fékezhetetlen energiája kiszámíthatatlan. Nincsenek nagyrotörő vágvai életében, békében, szeretetben élne szerelmével, Solvorral, továbbadná gyerekének családnevét és a robbantás iránti szenvedélyét, ahogyan azt ő is örökölte. Ehhez a tervhez azonban nem ildomos felrobbantani és egy életre megnyomorítani szíve választottját, évtizedekre kámforra válni, majd a semmi-ből bocsánatkérés gyanánt egy virágcsokorral felbukkanni.

A mindeddig tévésorozatok rendezésében jeleskedő norvég Hallvar Witzø első játékfilmje, a *Mindenki utálja Johant* abszurd alapötlettel, mamlasz főhőssel, karikatúra mellékszereplőkkel és morbid humorral a már jól bejáratott skandináv sikerreceptet alkalmazza. Csakhogy Johan egész életét futólépésben elmesélő rendező a tempóhoz képest csínján méri poénokat, a kiszámítható dramaturgiai fordulatokra lecsap és alig fűszerezve, kicsit sóltanul teszi nézője elé a kész művet. Szerencsére a Johan megformáló Pál Sverre Hagen brillírozik, az erőteljű duzzadó melákból békés öregemberré lényegül, a Solvort alakító Ingrid Bolsø Berdalban

pedig méltó partnerre talál. Náluk csak Vee Vimolmal, a Vietnamból érkező Pey-t megformáló színész nő tündököl fényesebben a gyönyörű norvég tájban. Ugyan a *Mindenki utálja Johant* nem több egy kicsit abszurd, kicsit morbid szerelmi történetnél, de sutaságai ellenére a könnyed szórakozást garantálja.

PAZÁR SAROLTA

Kis lecke a szerelemről

Petite leçon d'amour – francia, 2021. Rendezte és írta: Eve Deboise. Kép: Lazare Pedron. Zene: Ronan Maillard. Szereplők: Laetitia Dosch (Julie), Pierre Delandonchamps (Mathieu), Paul Kircher (Lancelot), Lorette Nyssen (Lia). Gyártó: Blue Monday Productions. Forgalmazó: Cirko Film Kft. Feliratos. 86 perc.

ANéhány hete bemutatott *Az elveszett város* után egy egészen másféle film is mo-

zikba kerül, amely ugyanarra a képletre épít, miszerint a szerelem egyenlő a két nagyon különböző főszereplő és az általuk megtett közös út szorzatával. Míg Bullock filmje egyértelmű bukás, a *Kis lecke a szerelemről* éppen átcúszik a vizsgán, de a tételt neki sem sikerül bizonyítania.

Julie a külön fiatal lány kutyasétáltatóként dolgozik Párizsban, egy étteremben megtalálja Océana, a szerelmes diáklány elhagyott levelét, amelyben öngyilkossággal fenyegetőzik, ha matektanára nem megy el hozzá aznap éjszaka. A szeleburdi nő felkeresi Mathieu-t, akinek fogalma sincs a dolgról, mert a tananyag, a válásán és saját önsajnálátán kívül semmi nem érdekli. A levél azonban aggasztó, az óra pedig ketyeg, így a végtelenségig összeférhetetlen páros együtt indul útnak, hogy felkeressék a kislányt és megakadályozzák a tragédiát. Az események előrehaladtával az ellenérzések terv szerint oldódnak, amíg a két magányos lélek rá nem ébred arra, ami addigra már mindnyájunknak egyértelmű.

Mintha már láttuk volna ezt valahol: két idegen a várost járja, de egyetlen izgalmas éjszaka után kiderül, hogy a valódi úticéljuk egymás karjában volt, a szerelem pedig beteljesedik *Mielőtt felkel a Nap*. Ettől függetlenül egész ötletesnek és élvezhetőnek indul a *Kis lecke a szerelemről*, bár cselekménye súlytalan, fordulatai pedig kita-





Maixabel

Maixabel – spanyol, 2021. Rendezte: Iciar Bollaín. Forgatókönyv: Iciar Bollaín és Isa Campo. Kép: Javier Agirre. Zene: Alberto Iglesias. Szereplők: Blanca Portillo (Maixabel), Luis Tosar (Ibon), María Cerezueta (María), Bruno Sevilla (Luichi), Urko Olazabal (Carrasco). Gyártó: Kowalski Films / ETB. Forgalmazó: HBO Max. Szinkronizált. 115 perc.

Iciar Bollaín (*Rosa esküvője*) új filmje, a *Maixabel* a spanyol aktivista és politikus, Maixabel Lasa igaz történetét dolgozza fel, akinek férjét, a pacifista Juan Mari Jaureguít 2000-ben meggyilkolta a szélsőséges baszk terrorszervezet, az ETA. A címszereplő azonban a bosszú helyett a megbékéléssel küzd a terrorizmus ellen: több bebörtönzött ETA-taggal a találkozik, akiknek köze volt szerelme meggyilkolásához.

Bollaín filmje képi stílusát tekintve ugyan túlságosan is konvencionális, már-már tévéfilmes hatású, ám igen erős politikai és lélektani dráma izgalmas karakterekkel és megindító színészi alakításokkal. A higgadt címszereplőt eljátszó Blanca Portillo és a dühösebb, eleinte a bosszú felé hajló lányát, Mariát

megformáló, a rangos spanyol Goya-díjjal jutalmazott feltörekvő tehetség, María Cerezueta is remekül játszanak, de valójában Luis Tosar reintegrációs börtönben megigazult, kiábrándult baszk terroristája, Ibon áll a cselekmény centrumában. Tosar remek választás volt a szerepre, mert meg sem kell szólalnia, végig mosolytalan arcán, arcizmainak megfeszüléséből tükröződik meghasonlottsága és gyerekkorából eredő életfájdalma, ami miatt az ETA-hoz sodródott. Rajta és egyik, Maixabellel először találkozó bűntársán, Luison keresztül Bollaín a felszabadító erejű bűnbánat és szembesítés mellett behozza a cselekménybe egy egész szélsőséges eszme bukásának történetét. Sőt, az ideológia kiindulási alapját is megkérdőjelezi az által, hogy rámutat: a címszereplő férjének úgy kellett meghalnia, hogy éppen a baszkok ügyét, a békét akarta elősegíteni, ami viszont az ETA-nak nem állt érdekében. A *Maixabel* fontos üzenete, hogy a mindenkorai terroristák önmagukat is rombolják erőszakos akcióikkal, hiszen elvileg egy jobb világért harcolnak, ám bujkálva és gyűlöletben létezve pokollá teszik másoké mellett a maguk életét is.

BENKE ATTILA

Fordulópont

La svolta – olasz, 2021. Rendezte: Riccardo Antonaroli. Írta: Roberto Cimpanelli és Gabriele Scarfone. Kép: Emanuele Zarlenga. zene: Michele Braga. Szereplők: Andrea Lattanzi (Jack), Brando Pacitto (Ludovico). Gyártó: Rodeo Drive / Life Cinema / Rai Cinema. Forgalmazó: Netflix. *Feliratos*. 90 perc.

A Netflix radar alatti szekciójának egyik olasz versenyzője frappáns alaphelyzetével hívja fel magára a figyelmet, ilyesformán vonzó streaming-program lehet. Adva van Ludovico, egy visszahúzó, pánikrohammal és egyéb pszichés zavarokkal küzdő fiatalember, meg egy másik, Jack, aki épp most ra-

bolt ki egy félelmetes uzsorást. Akciója nem épp úgy alakult, ahogy tervezte, így csakhamar Ludovico művészlakásában köt ki, hogy ott bujkáljon, míg az alvilág őrei felhagynak keresésével. Ám a szedett-vedett túsdrámában csakhamar – és mindkét szereplő számára váratlanul – helyet kap a kölcsönös szimpátia, így a furcsa duó kénytelen-kelletlen összecsiszolódik.

Riccardo Antonaroli kiválóan fényképezett elsőfilmje valahol a *Gomorra* tévésorozat tanmesés nyersessége és a *Teljesen idegenek* falvédős (a közösségi hálók hírfolyamába való) bölcselkedése közé lőtte be műve stílusát, és szerencséjére nagyszerű színészei hitelesítik is a kissé didaktikus hangnemet, a meglehetősen kiszámítható forgatókönyvet. A két srác nem csak a történet diktálása szerint válik rövid idő alatt kvázi testvérpárrá, de nagy eséllyel a néző is hitelesnek érzi kapcsolatuk alakulását. Mindketten adnak a másiknak valami nagyon fontosat. Valamivel kliséesebbek náluk a maffiózók, akiket Antonaroli érdemben nem kíván árnyalni, megelégszik azzal, hogy pont úgy néznek ki és viselkednek, mint ahogy az életből kölcsönvett főnökök, bergyilkosok és katonák szoktak. Az arcukra van írva, hogy menthetetlenek. És ha rajtuk múlik, Ludovico és Jack megfizet barátságukért.

KOVÁCS GELLÉRT



Umma – Anyám szelleme

Umma – amerikai, 2022. Rendezte és írta: Iris K. Shim. Kép: Matt Flannery. Zene: Roque Banos. Szereplők: Sandra Oh (Amanda), Fivel Stewart (Chrissy), Dermot Mulroney (Danny), Odeya Rush (River). Gyártó: Stage 6 Films / Starlight Media. Forgalmazó: TVGo. Feliratos. 83 perc.

Iris K. Shim *Umma* (az „édesanya” szó koreai megfelelője) című első nagyjátékfilmjében a természetfeletti horror műfajához nyúl, hogy a generációkon átívelő traumák feldolgozásáról beszéljen. A film története egyszerű: adott egy traumatizált első generációs amerikai-koreai anya, aki a világ zajától távol neveli tini korú lányát. A lánynak semmi kapcsolata sincs koreai gyökereivel, de az amerikai társadalomból is kilóg, barátok nélkül él, egyedül anyjával ápol közeli kapcsolatot. A látszólagos nyugalom akkor borul fel, amikor egy régen látott koreai nagybácsi egészen a házukig hozza a nő elhunyt anyjának maradványait egy bőröndben. A Sandra Oh által megformált Amandát kísérteni kezdi bántalmazó anyja szelleme, és bár mindent megtesz azért, hogy eltitkolja sötét múltját a lányá elől, az öröklött lelki sebek anyáról leányra szállnak. A horror műfaja kiváló választás az ilyen súlyos tematika feldolgozásához, az elfojtott emlékek, a megszállottság érzése mind összhangban állnak az Amanda által megélt trauma pszichológiai hátterével. A filmben megjelenő motívumok is ezt erősítik: a bőröndbe zárt hamvak és emléktárgyak, az elektromosságtól való félelem okozta állandó félhomály, vagy a pincébe zárt gyerek, akinek csak a hangját halljuk.

Az *Umma* értéke nem műfajtségében keresendő, hiszen ebben alulmarad társaihoz képest, nem elég eredeti sem a történetmesélés, sem a vizuális megoldások szintjén. Az anya-



lánya kapcsolat viszont kimonodottan szépen van ábrázolva, megjelenik az elengedés motívuma, az egyedülléttől való félelem, valamint az aggasztó gondolat, miszerint egy idő után mindenki pontosan azokat a hibákat követi majd el, amiket a szülei. Bár egyértelműen egy bántalmazó, érzelmileg labilis anyát látunk, a hangsúly mégis a fájdalom elengedésére és feldolgozására terelődik. Az *Umma* nem kimondottan a horror rajongóinak kedvez, ugyanakkor a maga módján eredeti társadalomrajz, amely pontosan jeleníti meg az első és második generációs bevándorló családok problémáit.

JORDI LEILA

Novícia

Novíciate – amerikai, 2017. Rendezte és írta: Maggie Betts. Kép: Kat Westergaard. Zene: Christopher Stark. Szereplők: Margaret Qualley (Cathleen), Melissa Leo (Saint-Clair), Julianne Nicholson (Nora), Dianna Agron (Mary). Gyártó: Maven Pictures. Forgalmazó: HBO Max. Szinkronizált. 123 perc.

A *Novíciate* egy szerelemre vágyó fiatal lány öntudatra ébredését kíséri a hatvanas években, amikor a katolikusok életét a második vatikáni zsinat reformjai rázzák fel. A forgatókönyvet jegyző és rendezőként debütáló Maggie Betts filmjében Cathleent ateista anyja neveli,

miután a férje elhagyta őket. A visszahúzódó kislány anyagi okokból kerül a jó oktatást ígérő katolikus iskolába, majd a tanító apácák hatására úgy dönt, belép a rendbe. Elhivatottsága ott találkozik a jelölttársai és az apácák hitbéli kétségeivel, és persze a nagy kérdéssel: jól döntöttek-e, amikor letették a fogadalmat. Cathleen ellenpontja az apátnő, akinek hitbuzgalma gyakran kegyetlenséggel és Istentre hivatkozó hatalmaskodással társul. Az idős nő elutasítja a zsinat reformjait, és a külvilágtól elzárt közösségben a végsőként próbálja visszatartani még a változások bejelentését is.

Bettsz lenyűgözhetette a szerzetesi ruhák lobogása és a megszentelt falak mögötti megpróbáltatások, mert a *Novíciate* sokszor olyan, mint egy visszafogott Sorrentino-film. A feminista felnövekvés-történet eközben nem tud elszakadni a leegyszerűsítő pszichologizá-

lástól, bár érzékelhető az erőfeszítés, hogy érzékeny és hiteles maradjon. A békétlen otthonhoz képest Cathleennek vonzóak a szigorú, de biztonságos keretek, ahogy Jézusban egy olyan férj gondolata is, aki nem hagyja el. A romantikus hite mellett pedig nem lehet nem észrevenni a lány csendes lázadását a szülői minta ellen. Ám a hősnő történeténél érdekesebb lett volna a mélyen hívő apátnő elmentmondásos személyiségére és dilemmáira koncentrálni. A zsinat ugyanis úgy fokozta le az apácákat az egyházban, hogy még csak részt sem vehettek az egyeztetéseken, és a film azzal a felirattal zárul, hogy a következő években mintegy 90 ezer apáca lépett ki. Miért okoztak a reformok ekkora törést az apácáknak? Mi hit és hatalom viszonya ebben a helyzetben? Ezek az izgalmasabb kérdések, amikre Betts nem keres választ.

SÁNDOR ANNA



Utazás

I onde dager – norvég, 2021. Rendezte: Tommy Wirkola. Írta: Nick Ball, John Niven és Tommy Wirkola. Kép: Matthew Weston. Zene: Christian Wibe. Szereplők: Noomi Rapace (Lisa), Aksel Hennie (Lars), Atle Antonsen (Petter), Christian Rubeck (Dave). Gyártó: 74 Entertainment. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 113 perc.

A kortárs norvég tömegfilm első számú exportcikke, Tommy Wirkola a hóban csoszogó zombinácikkal váltott jegyet Hollywoodba, de két felemásra sikerült próbálkozás után ismét a hazájában forgatott. A csendes kikapcsolódást és egymás legyilkolását tervezgető házaspár hétvégi kiruccanása a rendező korábbi munkáinál földközeli koncepciót ígér. Lars kiégett, saját értékelése szerint jóval többre hivatott rendező, a színésznő Lisa évek óta nem kap szerepeket. Nem igazán a tervek szerint alakul tehát az életük, amiért a másikat okolják. A legkézenfekvőbb megoldásnak a hitestárs balesetnek álcázott likvidálása tűnik, a távoli vidéki házba azonban hivatlan vendégek érkeznek, kisiklatva a páros eredeti darabolós terveit.

A háztáji thriller és az éjfekete komédia határvidékéről induló történetből a forgatókönyvet is jegyző Wirkola nem sajnálta a meghökkenítő fordulatokat, igen hamar vérbő abszurdba fordítva a hitvesi perpatvart. Az egyre vadabb meglepetések és poénok egy része működik, egy másik inkább kényszeredett fokozásnak tűnik, túlságosan messze távolodva a minimalista alapkonfliktustól. Tény azonban, önkéntelen párkapcsolati terápia még nem volt ennyire gyors és hatásos, amiben nem kis adag iróniát fedezhetünk fel. Wirkola néhol finoman önreflektív, de a lélektani mélységek helyett a fizikai összecsapásokra és vá-



logatott abúzusokra koncentrálnak. Az Aksel Hennie alakította öntelt rendezővel kimondottan gonoszul bánik, de a Noomi Rapace megformálta színésznővel sem finomodik. Az eredeti norvég cím a házastársi eskü fő ígéretére utal, aminek a súlyát végül a saját bőrünkön is érezhetjük. Míg a „jóban” kifejezetten szórakoztató Wirkola munkája, a „rosszban” már könnyen más kalandok után nézhet a távkapcsolót szorongató néző. A fő kérdés, mennyire van épp kedve az imponálóan szalonképtelen túlzásokban dagonyáznunk.

HUBER ZOLTÁN

Stamping Ground

Love and Music – holland, 1971. Rendezte: George Sluizer és Hans Jürgen Pohland. Kép: Jan de Bont, Paul van den Bos, Harry Hart. Szereplők: Jefferson Airplane, The Byrds, T-Rex, Pink Floyd, Soft Machine. Gyártó: Cine3 – Planet Film. Forgalmazó: Netflix. Feliratos. 83 perc.

A kontinentális Európa válasza Woodstockra egy holland fesztivál volt: a tengerentúli nagy hippibuli után 10 hónappal, 1970. június 26-28. közt Rotterdam keleti szélén, szélmalom mellett, egy erdő tövében egy kacsákkal teli mesterséges tó partján százezer fiatal szórakoztató Kralingen Music Festival (avagy Holland Pop

Festival) leginkább Stamping Ground néven híresült el – ezen a címen láthatjuk az 1971-re elkészült dokumentumfilmet is most a Netflix kínálatában.

Az öreg kontinens első többnapos szabadtéri popfesztiváljaként jegyzett Stamping Groundra a woodstocki fellépők közül is többen eljutottak, mint a Jefferson Airplane, a Canned Heat, Santana vagy Country Joe (aki a filmeseknek adott interjújában pozitívként hozza fel, hogy ez a holland rendezvény nem annyira gigászi és hisztérikus, mint Woodstock volt), de rajtuk kívül egy sor további remek amerikai előadó is érkezett (New Orleans-i vuduguru Dr. John, a Byrds folk-rockerei, a Flock nevű chicagói dzsessz-rock nagyzenekar vagy az egyik legizgalmasabb produkciót nyújtó It's A Beautiful Day pszichedelikus zenekar San Franciscóból). Szép számmal képviseltették

magukat a brit együttesek is, mint a Quintessence, a Roger Chapman vezette Family, a Soft Machine még Robert Wyatttel, no meg a szupersztárság küszöbén álló Pink Floyd és T. Rex (ez utóbbi már elektromosan, de még duófelállásban). A színpad előtt békés, boldog, lelkes fiatal tömeg, meztelen fürdőzés és tánc, szabad marihuánafogyasztás, hálósákos alvás, eső ellen fóliákkal való védekezés.

Külön érdekesség, hogy a dokumentumfilm egyik rendezője George Sluizer volt, aki később a *Nyomtalanul* című 1988-as holland sikerfilmet és annak *Nyom nélkül* című 1993-as hollywoodi remake-jét jegyezte, az egyik operatőre pedig a pályakezdő Jan de Bont, aki a kilencvenes évek közepén a *Féktelenül* és *Twister* című bombasztikus akciófilmekkel lépett elő rendezővé.

DÉRI ZSOLT



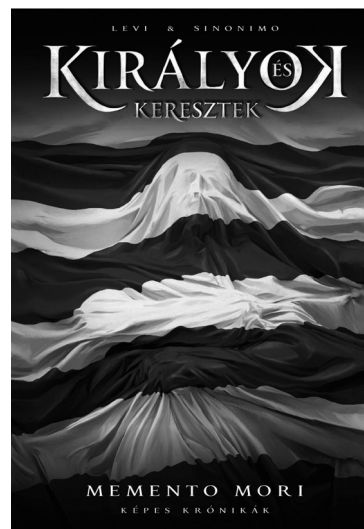
Apokrif történelem

2017-ben indult Mészáros János író és Németh Levente rajzoló történelmi kalandképregény-sorozata, a *Királyok és kereszttek*. A kész forgatókönyvből Németh a magyar piacon szokatlanul fegyelmezett tempóban, részről részre fejlődve készítette el az albumokat, és bár a második résznél egy nagy kiadó is besegített nekik, a befejezést a szerzők saját maguk jelentették meg 2021 végén. Közben francia kiadót is találtak a sorozathoz, a *Királyok és kereszttek* tehát mindenképp sikertörténetnek számít a kortárs magyar képregénypiacon. Ehhez arra is szükség volt, hogy az alkotók a szokásosnál jóval nagyobb figyelmet fordítsanak a marketingre, sőt „árulkapcsolásra” is jutott energiájuk: Mészáros regényben is feldolgozta az Imre herceg halálához vezető összeesküvések, intrikák és véres ütközetek történetét.

A *Királyok és kereszttek* tehát izgalmas példája annak, hogyan juthat el ma egy új magyar képregény a közönségéhez. A *Memento mori* című, harmadik kötet ugyanakkor hagy némi hiányérzetet maga után, elsősorban a történet lekerekítése miatt. A történelemkönyvekből mindenki tudhatja, mikor halt meg Imre herceg, halálának pontos körülményei azonban épp elég

homályosak ahhoz, hogy terep hagyjanak az írói képzeteknek. Mészáros fikciójában legalább ketten vadásznak a kormányzás terhét István királytól átvenni készülő hercegre, ráadásul egy hűséges testőr és egy boszorkánynak mondott lány is fontos szerephez jut. Éppen csak Imre tűnik el a saját történetéből. Valóban rendkívül nehéz lehetett magasan tartani a tétet egy olyan hős kalandjaiban, akiről tudjuk, hogy meg fog halni, a helyzetben rejlő tragikus potenciált azonban a *Királyok és kereszttek* nem tudja maradéktalanul kiaknázni. Ahhoz túl széttartóvá válik az elbeszélés, túlságosan sok szálal kell elvarrni 60 oldalon. Az alkotók nyilatkoztak róla, hogy a terjedelmi korlátokat a francia kiadás kényszerítette rájuk – ez magyarázza, de meg nem oldja a helyenként elkapkodottnak tűnő lezárást. Mindazonáltal Németh Levente immár magabiztossá vált panelkezelése és látványos akciójelenetei – valamint Lakner Gizinek az első epizódnál sokkal elevenebb, bátrabb színezése – gondoskodnak róla, hogy a *Királyok és kereszttek* utolsó felvonása is lendületes, szórakoztató olvasmány legyen. Valami mégis azt súgja, az alkotók ennél többet is ki tudtak volna hozni az ígéretes alapötletből.

Ha valakit igazán nem vádolhatunk azzal, hogy nem hoz ki mindent egy ötletről, az Mike Mignola. Az amerikai író-rajzoló idestova harminc éve a démonnak született, de az emberi civilizáció megőrzéséért harcoló Hellboy kalandjainak krónikása. Mióta az alapsorozat véget ért, különkiadások és *spin-off* címek gondoskodnak róla, nehogy okkult nácis ponyvaképregények nélkül maradjunk. Ezek közül a – Hellboyt is soraiban tudó – Paranormális Kutató és Védelmi Hivatal ügyeinek szentelt, jelenleg is futó széria bizonyult a legnépszerűbbnek, amelyen Mignola főként ötletgazdaként és íróként dolgozik. A rajzoló szerepkört történetenként másra bízta, miközben a zseniális színező, Dave Stewart segít megőrizni a sorozat vizuális egységét. Az első kötetben Alex Maleev a vendégművész, akit a magyar olvasók a *Fenegyerek* legjobb korszakából ismerhetnek, de Hellboy világa is remekül illik hozzá. Neki jutott a megtiszteltetés, hogy a démonporonty legelső nyomozói megbízását megrajzolja. Az 1952-ben játszódó, Mignola ellenállhatatlan lendületével és gátlástalan *grand-guignol* stílusában megírt történet Braziliában, az isten háta mögötti vidéken játszódik, ahol hullani



kezdenek a falusiak. Kiszáratva bujkáló náci és Frankenstein-szörnyként átoperált majmok is feltűnnek a történetben, de akkor lepődnék meg, ha nem így lenne. Mignola világának igazi vonzereje az ósdi horrorklisék *exploitation*-zamatú felelevenítésében és a főhős lakonikus alakjában rejlik, ezekkel kapcsolatos elvárásainkat pedig a P.K.V.H. sorozata is teljesíti. Miért is gondolnánk, hogy több évtizednyi hellboyozás után Mignola elvétí a lépést?

Levi & Sinonimo (Németh Levente – Mészáros János): *Királyok és kereszttek 3.* – Memento mori. Színes, keményfedeles, 68 oldal. Kiadó: Képes Krónikák.

Mike Mignola – John Arcudi – Alex Maleev: *Hellboy és a P.K.V.H. – 1952.* Színes, puhafedeles, 144 oldal. Kiadó: Vad Virágok.

KRÁNICZ BENCE



KONCEPCIÓ: HUDRA MÓNI • RAJZ: ORAVECZ GERGŐ



Szöveg: Hugo Münsterberg: A film. Pszichológiai tanulmány