

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LIX. ÉVFOLYAM, 02. SZÁM • 2016. február • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



NEO-WESTERN

Női naplók // Zsigmond Vilmos // Charlie Kaufman



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Anders Thomas Jensen: **Férfiak és csirkék** // Vertigo Média

CIRKO
MOZI-JEGY
50%



NEOWESTERN

A 70-es évek álomgyári forradalma után szűk fél évszázaddal a kortárs Hollywood szerzői rendezői ismét felfedezik maguknak a westernfilmet, nem csupán azért, mert kíméletlen túlélés-történeteikben saját alkotói problémáikról vallhatnak, de az is szerepet játszhat döntésükben, hogy a westernfilm a mai domináns műfajokon túl új réteggözönségeket képes elérni, legyen szó az idősebb korosztályról, a művészfilm-kedvelőkről vagy akár a saját hétköznapi függetlenségi harcukat vívó nőkről.

Quentin Tarantino: Aljas nyolcas (Jennifer Jason Leigh és Kurt Russell), 4. oldal



BEREMÉNYI 70

„Kakukktojás voltam mindig is, és egy ilyen filmmel, aminek minden mondata más, mint a többi magyar filmé, nem tudtak mit kezdeni. Valódi emberekről szólt, akiket az életből ismertem. A *Megáll az időben* sem találták meg, mit kéne betiltani, pedig abban a filmben annyi elhagytatott dolog volt, hogy az egyik kritikus azt írta, a megkövesedett problémátömeget valósággal rárobbantja a nézőre.”

Bereményi Géza: Eldorádó (Pogány Judit és Eperjes Károly), 22. oldal

NŐI NAPLÓK

„Csak azért lettünk azok, akik vagyunk, mert radikálisan elutasítjuk azt, amivé mások tesznek minket. Egyszer csak arra ébredsz, hogy az ő terük vagy és az határoz meg téged is. Aztán jön a kérdés: szembe-mész-e velük, hogy változtass ezen az állapoton.” *Joy* és *Carol*, két árnyalt, szolidáris és izgalmas női ébredéstörténet a mozikban.

Todd Haynes: Carol (Cate Blanchett és Rooney Mara), 36. oldal



2016 február FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 02. SZÁM

NEOWESTERN

Varró Attila: Nem nőnek való vidék (<i>Nőwestern és neowestern</i>)	4
Roboz Gábor: A halál torkában (<i>Alejandro Gozález Iñárritu: A visszatérő</i>)	8
Baski Sándor: Vissza a gyökerekhez (<i>Quentin Tarantino: Aljas nyolcas</i>)	10

KÉTARCÚ HOLLYWOOD

Parragh Ádám: Bábok színpada (<i>Charlie Kaufman</i>)	12
Kárpáti György: Folytatása mindig következik (<i>Hollywoodi franchise</i>)	17
Sepsi László: Galaktikus örökmozgó (<i>J.J. Abrams: Star Wars: Az ébredő erő</i>)	20

MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás: „Kakukktojás voltam mindig” (<i>Beszélgetés Bereményi Gézával</i>)	22
Pápai Zsolt: Festő a felvevőgéppel (<i>Zsigmond Vilmos 1930-2016</i>)	26
Kolozsi László: Az utolsó pillanatban (<i>Kern András: Gondolj rám</i>)	29
Vízer Balázs: „Akinek van humora, az játsszon humorosat” (<i>Beszélgetés Kern Andrással</i>)	30
Teszár Dávid: A Kéarcú Isten tanítása (<i>Miklós Ádám: Menla hagyatéka</i>)	32
Schubert Gusztáv: Magyar átok (<i>Zsigmond Dezső: Egy passió kálváriája</i>)	33
Soós Tamás Dénes: Jobban teljesít (<i>Dyga Zsombor–Mátyássy Áron: Aranyélet</i>)	34

NŐI NAPLÓK

Ádám Péter: Szolgák és urak (<i>Benoît Jacquot: Egy szobalány naplója</i>)	36
Tüske Zsuzsanna: Nők keretben (<i>David O. Russell: Joy; Todd Haynes: Carol</i>)	38

FILM/REGÉNY

Sándor Anna: Szoba kilátás nélkül (<i>Emma Donoghue: A szoba</i>)	40
Vajda Judit: Az emberrablás boldogsága (<i>Lenny Abrahamson: A szoba</i>)	41

BETILTOTT VÁGYAK

Kis Katalin: Hideg/meleg (<i>LMBTQ-filmek: Románia, Oroszország</i>)	42
---	----

KÍSÉRLETI MOZI

Horeczky Krisztina: Mozgás-idő-ritmus (<i>A táncfilm kezdetei</i>)	45
---	----

ÁZSIAI PANORÁMA

Stöhr Lóránt: Érzelem és érzelem (<i>Tajvani hullámok – 3. rész</i>)	48
---	----

KRITIKA

Jankovics Márton: A nagy családgyesítés (<i>Anders Thomas Jensen: Férfiak és csirkék</i>)	52
Andorka György: Portré három ülésben (<i>Danny Boyle: Steve Jobs</i>)	53

TELEVÍZIO

Csiger Ádám: Vervörös cipellők (<i>Moirá Walley-Beckett: Kegyetlen tánc</i>)	54
---	----

MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Anders Thomas Jensen: *Férfiak és csirkék* – A Vertigo Média bemutatója.

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
Telefax: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@chello.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 Rt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1089 Budapest, Orczy tér 1.

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
faxon: 06-1-303-3440
További információ: 06-80-444-444
Reklamáció: 06-40-56-56-56
Pénzforgalmi jelzőszám:
18203332-06000412-40010084
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.

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.
1014 Budapest, Díz tér 3.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós ügyvezető igazgató
Megrendelészám:
TPR16-0010

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



interaktív tartalmak | folyamatosan bővülő kínálat | iPad, PC, Android

[HTTP://WWW.DIMAG.HU](http://www.dimag.hu)

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

A Filmvilág immár e-journal változatban is előfizethető és letölthető a www.dimag.hu honlapon.

A digitális Filmvilág tartalmában és küllemében megegyezik a nyomtatott folyóirattal, de színes és filmjelenetekkel bővül. A Filmvilág windows alapú PC-re, iPadre és androidos eszközökre egyaránt letölthető.

A nyomtatott változathoz képest a digitális folyóirat ára 20%-kal olcsóbb, és az ország/világ bármely pontjáról előfizethető.

Hűségese olvasóink és előfizetőink természetesen továbbra is élvezhetik majd a nyomdafesték illatát.

A szerkesztőség

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

Minden megvásárolt vagy megrendelt lap mentőv a Filmvilágnak.

Az előfizetés **egy évre 4.740.- Ft**

Éves előfizetéssel 1140.- Ft a megtakarítás!

A Filmvilág előfizethető:

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: **061 303-3440**

Pénzforgalmi jelzőszám: 18203332-06000412-40010084

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető, de e-mailen (filmvilag@chello.hu), telefonon, faxon (**061 350-0344**) is jelezheti szándékát.

Online megrendelés: www.posta.hu/hirlap/elofizetes

Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. Tel./fax: **+36-1-201-8891**.

E-mail: batthyany@kultur-press.hu

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez 2016-ban is szükségünk van a filmszakma támogatására. A Nemzeti Kulturális Alap pályázatán kapott összeg és saját bevételeink nem fedezik teljes mértékben a Filmvilág kiadásának radikálisan lefaragott költségeit sem.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az utolsó magyar filmművészeti folyóirat fennmaradásához.

A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. Ne hagyjátok veszni a Filmvilágot. 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 újságosnál 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 ismeretlen szponzorunknak, aki évek óta minden hónapban átutal nekünk ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!

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

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást

CIRKO-GEJZIR | Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

NEO-WESTERN

No Country for Women (Women in Contemporary Western) by Attila Varró, p. 4. **Between Life and Death** (*The Revenant* by Alejandro González Iñárritu) by Gábor Roboz, p. 8. **Back to the Roots** (*The Hateful Eight* by Quentin Tarantino) by Sándor Baski, p. 10.

Lately contemporary auteurs re-discover western film: it becomes the exciting and fertile territory for reflecting personal ideas and finding new audiences.

TWO-FACE HOLLYWOOD

Stage of Puppets (Charlie Kaufman) by Ádám Parragh, p. 12. **To Be Continued** (Hollywood Franchise) by György Kárpáti, p. 17. **Galactic Perpetual Motion** (*Star Wars: The Force Awakens* by J.J. Abrams) by László Sepsi, p. 20.

The power of franchise has never been stronger in Hollywood than in the 2010s but at the same time personal filmmaking proves to be supported by studios more than ever.

HUNGARIAN WORKSHOP

Always the Odd Man Out (A Talk to Géza Bereményi) by Tamás Dénes Soós, p. 22. **Painter with a Movie Camera** (Vilmos Zsigmond 1930-2016) by Zsolt Pápai, p. 26. **The Last Minute** (*Think of Me* by András Kern) by László Kolozsi, p. 29. **If You Have Humour Use it!** (A Talk to András Kern) by Balázs Vizer, p. 30. **The Lessons of a Blue-Faced God** (*Legacy of Menla* by Ádám Miklós) by Dávid Teszár, p. 32. **Hungarian Curse** (*Calvary of a Passion Play* by Dezső Zsigmond) by Gusztáv Schubert, p. 33. **We Perform Better** (*Golden Life* by Zsombor Dyga and Áron Máttyássy) by Tamás Dénes Soós, p. 34.

WOMEN'S DIARIES

Servants and Masters (*Diary of a Chambermaid on Film*) by Péter Ádám, p. 36. **Heroin in Frames** (*Joy* by David O. Russell and *Carol* by Todd Haynes) by Zsuzsanna Tüske, p. 38. *Male directors use female liberation stories for self-reflective statements on personal film-making.*

FILM/NOVEL

Room without a View (*Room* by Emma Donoghue) by Anna Sándor, p. 40. **The Happiness of Kidnapping** (*Room* by Lenny Abrahamson) by Judit Vajda, p. 41.

FORBIDDEN DESIRES

Gloomy/Gay – Part Two (LMBTQ Films: Rumania and Russia) by Katalin Kis, p. 42.

EXPERIMENTAL CINEMA

Movement-Time-Rythm (*The Dawn of Dance Film*) by Krisztina Horeczky, p. 45.

TAIWANESE CINEMA

Sense and Sensibility (Taiwanese New Wave – Part Three) by Lóránt Stóhr, p. 48.

REVIEWS

The Great Family Reunion (*Men and Chickens* by Anders Thomas Jensen) by Márton Jankovics, p. 52. **Portrait in Three Acts** (*Steve Jobs* by Danny Boyle) by György Andorka, p. 53.

TELEVISION

Blood Red Shoes (*Flesh and Bone* by Moira Walley-Beckett) by Ádám Csiger, p. 54.

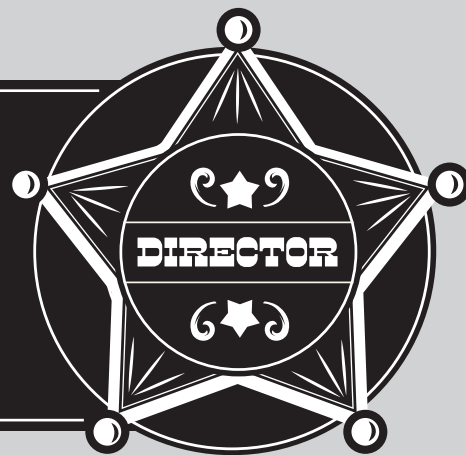
CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: *Men and Chickens* by Anders Thomas Jensen – A Vertigo Média release.

NEM NŐNEK VALÓ VIDÉK



VARRÓ ATTILA

NŐT HELYEZNI WESTERNFŐHŐS-SZEREPEBE ÖNMAGÁBAN FELFORGATÓ AKTUS. A FÉRFIAS VADNYUGATI ALAPELVEK KRITIKUSAI EGYRE GYAKRABBAN MEGTESZIK.

Nincs olyan klasszikus műfaj Hollywood történetében, ami szorosabb kapcsolatban állna a férfivilággal – legyen szó hősookról, szerzőkről vagy közönségről – mint a western. Civilizációtól távoli, pusztai túlélésről szóló kalandvilága egyfajta hímütópia, ahol egyedül a sokezer éves férfierények számítanak: a fizikai erő, agresszió, racionalitás, mobilitás dönt minden konfliktusban, míg a kommunikációkészség, empátia, intuíció és adaptáció kifejezetten lenézettnek vagy akár kontraproduktívnak számít a kőkemény, szűkszavú és vaslogikájú Vadnyugaton. A western arccal a Nyugatnak, de háttal a Nőnek áll, Budd Boetticher szigorú ítélete sommásan meghatározza a másik nem helyét a műfaji univerzumban („A nőből csak az számít, amit kívált, nem amit képvisel... önmagában a legkisebb jelentősége sincs”), utolsó erődje századunkban a férfidominanciának a civilizált Keletről terjedő női transzformációkkal szemben. Miközben az ezredfordulós akciófilmekben elszaporodnak a harcművésznők, a pornóipar egyre gyakrabban célozza A-kategóriás alkotásaival a szebbik nemet, és a horrorfilm is mindinkább nőközpontúvá válik, a western mai napig nem nőnek való vidék: hiába talál a kortárs vadnyugati kalandfilm éltető réteggözönségeket magának a geronto-westernektől (*Nincs bocsánat, Blackthorn*) az art-westerneken (*Jesse James meggyilkolása, Slow West*) át a horror-westernekig (*Burrowers, Bone Tomahawk*), kis számú női verziói markánsan szembe fordulnak a műfaji elvárásokkal, főként kritikai olvasatokat,

mintsem eredményesen reprodukálódó westernváltozatokat eredményezve.

Legyen szó bármely zsánerről, a „női” jelző alapvetően saját motivációk mentén működő női protagonistát igényel, akihez a történet alapkonfliktusa kötődik – márpedig a vadnyugati filmben az ilyesmi ritka, mint a fehér bölény. Noha a főhős személyét nem minden esetben lehet egyértelműen eldönteni, a hangsúly akár adott filmen belül is áthelyeződhet (a *Johnny Guitar* konfliktusába a magányos címszereplő oldalán lovagolunk be, de Vienna párbajával áll helyre a rend; a *Molly and Lawless John*ban a szökevény banditahős fokozatosan antagonistává válik a magával csábított sheriff-feleséggel szemben), már az is elég árulkodó tény, hogy a műfaj legismertebb női hőseivel kivétel nélkül pozitív férfítárs mellé rendelve találkozunk (*Negyven puskás, Hannie Caulder, Cat Ballou, Gyorsabb a halálnál, Rosszlánnyok* vagy akár a friss *Jane Got a Gun*). Partnerrel vagy anélkül, Nőt helyezni westernfőhős-szerepebe önmagában szubverzív aktusnak számít: egyrészt a műfaj alapvető ideológiája a nő számára mindössze passzív és/vagy kiegészítő szerepkört kínál, másrészt erőszakközponitú kalandjellege ellentétes a klasszikus tömegfilmmel szembeni női elvárásokkal. Ennek az összeférhetetlenségnek legszembetűnőbb bizonyítéka a „magányos hősnő” műfaji oximoronja: míg a klasszikus vadnyugati férfihős egyik legjelentősebb vonása éppen a magányosság (akár társadalommal szembenálló renegát figura, akár a társadalmat segítő individualista), alaproblémája pedig a közösségbe történő integráció,

addig a nőalakok számára csak és kizárólag közösségi szerepek léteznek. Egy westernfilmben a nő vagy kezdetül egy család szerves részeként jelenik meg (lány, feleség, nővér) vagy ha netán független, akkor is a közösség mindennapi életének szorgos résztvevője – többnyire tanítónőként vagy *salon girl*ként próbálja megszerezni magának a házassághoz szükséges férfitartnert. A western világa egyszerűen nem igazán kínál mintát egy egyedülálló nőnek az életben maradásra, márpedig ha egy nőalak alapvető meghatározója és motivációja a közösségi státusz (családelállítás vagy családalapítás), akkor a peremlétbe vonzódo férfiközönséget nem csábítja azonosulásra, miközben a női nézőket az általuk képviselt értékek és számukra vonzó cselekvésmodellek elutasítására kényszeríti macsó kalandközegével. Míg a nőhorror gazdagon táplálkozhat jellegzetes női félelmek sötét humuszából, a nőkrimi gond nélkül közös nevezőre hozhatja a detektívtörténetek követelményeit a női erősségekkel, addig a „nőwestern” kifejezés valamelyik tagja szükségszerűen felszámolódik a másikkal szemben – és mindkét lehetőség egyaránt a műfaj revíziójával jár.

ENYÉM A BOSSZÚ

A férfiszerepben aktivizálódó női hős alakja jelenti a domináns stratégiát a kétféle felülírás közül, már a néma westernek hőskora óta: ez esetben a protagonista férfiruhával együtt magára veszi a hagyományos férfimotivációkat és cselekvésmódokat is. Amennyiben a klasszikus western ideológiájának központi eleme a 20. század első felében uralkodó



férficentrikus világkép reprezentációja (és konzerválása, lásd *A visszatérő* vagy a *Diablo* friss példáinak ellipszis-nőit), úgy egy domináns női hős eredendően ideológia-kritikát jelent – még akkor is, ha a történet végén megbűnhődik férfi-szerepéért vagy megtagadja azt. Akárcsak a noir *femme fatale*-jainál, a puszta állítás, hogy egy nő erősebbnek bizonyulhat a férfiaknál, sőt elpusztíthatja őket saját zsánerlelőjükön, megkérdőjelezi a hagyományos nemi szerepek érvényességét. Ha egy westernfilmben a főhős nő, az épp olyan automatikus revíziót jelent, mintha a férfihős gyenge gyilkos (*I Shot Jesse James*), komikus törpe (*Terror of Tiny Town*) vagy épp dagon lovagló makákó-sheriff (*The Lonesome Cowboy*): a „larger-than-life” férfihős felülírását, cáfolatát, ezen keresztül a műfaj világképének kritikáját jelenti, csak éppen a másik irányból – nem melodramái vagy vígjátékai hőssé degradálja, hanem fölé helyezi a műfajban hagyó-

„Végig kontrollálja a harcot”

(Logan és Noah Miller: *Sweet Vengeance* - January Jones)

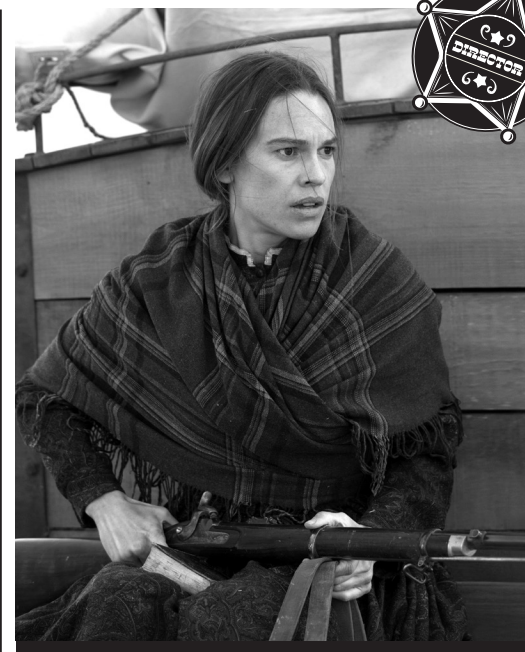
mányosan alacsonyabb rendűnek ábrázolt nőt (lásd az indiánwesternek példáját). Amint egy nő nadrágot húz és puskát ragad, szembesíti nézőjét azzal, hogy többre

hivatott a rá kiosztott zsánerszerepénél, sőt azzal is, hogy ez a leosztás (egyben a rá épülő világkép) szimpla előítéletek deszkáira épül: a vadnyugati nők mindössze azért szorulnak katedrák, pultok, zongorák mögé, mert oda kényszerítik őket – ellenkező irányú mozgató erő esetén mindarra képesek, amire a férfiak.

A nőwesternben legelterjedtebb „férfi-nő” protagonista esetében ez az erő legtöbbször a férfi-hozzá tartozó halála (eltűnése vagy cselekvésképtelenné válása): amennyiben természetes úton történt, a nő önálló gazdálkodásba kezd (*The Ballad of Josie*, *The Keeping Room*) – amennyiben azonban erőszakos halál szakítja el a szeretett férfitől, a helyébe lép, férfijelmezt ölt és jogos bosszút áll gyilkosain. A női bosszúwesternek a filmszoport egyik fő

szubszánerét jelentik, és talán a legnagyobb múltút: akad köztük már 1920-ból (a *Woman's Vengeance* hősnője apja gyilkosaival végez, majd rendhagyó párhuzamos-montázs finálé során menti meg fuldokló szerelme életét) és szép számmal előfordulnak az aranykor szegénysori westernjei között (a *Renegade Girl* bosszút áll bátyja indián gyilkosán, majd szerelme karjai közt hal meg; a céllövész *Two-Gun Lady* szülei halálért áll bosszút a gyilkos fivérek húga(!) segítségével; a *Gunslinger* férje megöléséért ragad puskát és sheriff-csillagot). De nagy klasszikusait a *Hannie Caulder* hamisítatlan *rape-revenge* filmje és a *Gyorsabb a halálnál* párbaj-westernje jelentik (utóbbi nőhősét egyenesen a *Volt egyszer egy Vadnyugat* Harmónikájáról mintázták). Noha mindkét film rendületlenül megőrzi elődei férfitartományok alakját (akárcsak a *Cat Ballou legendája* vagy a *Belle Star Story* spagetti-westernje) ritka kivételt jelent a nőwesternnek között, nemcsak a szokatlanul domináns kalandjelenetek révén, de azért is, mert nélkülözi a szerelmi integrációt a fináléban, ami kívül-belül visszaváloztatná a hősokeket hölgygé. Ugyanakkor felhőtlen horizont helyett mindkettőjüket a halál árnyéka kíséri az utolsó jelenetekben: mind a poncsós Hannie, mind a ballonkabátos Lady a bosszúját bevégezve ellovagol a naplementébe, ám egyiküket rejtélyes fekete lovas követi útján, a másik pedig már a döntő párbajt is „halottként” vívta meg.

A 2010-es években felerősödött nőwestern-hullám bosszútörténetei már az új évezred keze nyomát viselik magukon. A Rachel „Tank Girl” Talalay által rendezett *Hannah's Law* (2012) Hallmark-westernje hibátlan feminista átértelmezése a klasszikus modellnek, kislánykorában lemeszárolt családja miatt profi fejvadász-szá vált hősnője a nyitánytól egyenrangú ellenfélként jelenik meg Dodge City kemény férfiuniverzumában (az ostromfinálé leszámolásában fegyverforgatói tudásával és precíz stratégiájával végig „kontrollálja a harcot”-ot), miközben nem tagadja meg női vonásait sem. Szöszí fejvadászfruskája minden körülmények között élve adja törvénykézre prédáit, a vérdíjat egy árva ház fenntartására fordítja és két akció között pasikról cseveg postakocsis barátnőjével vagy ágyba bújzik a neki tetsző bájgúnárral. Noha épp úgy traumatizált nőhősként jelenik meg, mint Hannie vagy Lady, és több ponton is férfi-harcostársaknak köszönheti életét, Hannah esetében már teljes érvényű a



műfaji ideológia-kritika: független hősként lép a képbe és diadalmasan távozik új célok felé, udvarias nemet mondva a civilizáló férfszerelemre (amit a *My Darling Clementine*-t kifordítva Wyatt Earp kulturált jófiú-marshallja képvisel), ugyanakkor a főgonoszal való leszámolás során sem kell feladnia elveit – végig megtartott férfiöltözeke rabruhából manifesztóvá válik. A 2013-as *Sweet Vengeance* rape-revenge filmjének férfivilágkép-kritikája még erőteljesebb: miután exprosti-hősnőjét megövezgyíti és megerőszakolja a szomszédos nagygazda (aki nem mellesleg többnejű szektavezér), Sarah egy maradéktalanul ellenséges közegben száll szembe a hímsoviniszta városlakókkal és szektapagokkal – még az elmaradhatatlan férfi-partner (egy patológus, lezülött *bounty hunter*, aki csupán szerencsés véletlennek köszönhetően végez a háromszög-fináléban a nőre vadászó prédikátorral) sem támogatóként, inkább riválisként jelenik meg az antagonistá elleni harcban – ezúttal a pap a rossz, a kurtizán a jó és a magányos hősnék mindössze a csúf szerepe jut.

KOLT ÉS KORZETT

A nőwestern legéletképesebb alfaját érthető módon azok a filmek jelentik, ahol ez a revízió leginkább összhangban van mind a női, mind pedig a férfiközönség igényeivel: ezt a csalóka kompromisszumot jelenti a rosszlány-westernek csapata, amelyekben a hagyományos bandita-westernekbe eleve kódolt elmentmondásosság jól megfér a női revízióval. Tekintve, hogy a szubzsáner az első Jesse James-történetek óta antihősré (pontosabban negatív protagonistára) építi sikerét, mindkét nembeli közönség számára járható középút születik a női baditawesternből – a férfszerében bújó hősnők a férfiak szemében éppen úgy tiltott vágy tárgyaként jelennek meg, mint a bankrabló vadnyugati gengszterek, bűnös izgalommal figyelhetik lázadásukat, ami ezáltal nem annyira a leosztott genderszerepek, mint inkább az intézményes rend, a törvények korlátai ellen irányul. Elég egy pillantást vetni a legnépszerűbb kortárs darabokra (*Roszlányok*, *Bandidas*, *Gang of Roses* 1-2.), hogy lássuk hősnőik átmeneti jellegét – noha banditakarrierjükhez férfiruhadarabokat hűznek, a kolt mellé korzett is jár: félig átszexualizált férfifítések, félig komoly tüzerejű akcióhősnők (lásd dús idomok-

kal ellátott kolléganőiket Barb Wire-től Lara Crofton át a Marvell-filmek Fekete Özvegyéig). Míg a férfiak figyelmét elvonják a történetről a dekoltázsok, a női közönség büntetlenül azonosulhat olyan saját nembeli protagonistákkal, akik aktívan és eredményesen irányítják sorsukat akár a (férfi)szabályok ellenében is. Ráadásul ezeket a banditalányokat többnyire épp olyan pozitív motivációk sarkallják bűntettekre, mint a bosszúwesternnek hősnői: jogos önvédelem miatt válnak törvényen kívülivé (*Roszlányok*, *Far Side of Jericho*), kishűg meggyilkolását megtorolni állnak össze egy végső akcióra (*Gang of Roses*), vagy épp női Robin Hoodként harcolnak a mexikói parasztokért *Viva Mariától* a *Bandidas*-ig. Sikerük ezáltal kezdettől borítékolható, mindössze következetesen ragaszkodniuk kell a vadnyugati férfimódszereikhez: valahányszor egy banditánő a saját neméhez kötődő módon próbál megoldani egy konfliktust, súlyosan meglakol érte (lásd a *Roszlányok* félholtra korbácsolt hősnőjét, aki bízott személyes meggyőző erejében a hajdani banditaszeretővel szemben, a *Gang of Roses* szerelembe csábult prostituáltjának halálát vagy a megkínzott tanítónőt a *Far Side of Jericho* három bankrabló-özvegyéből).

Noha a rosszlány-western első fénykorát az 50-es években élte, amikor a B-stúdiók sorra hozták ki a vadnyugati férfivárosok törvényeivel harcosan szembeálló *femme fatale*-ok történeteit (hasonló restabilizáló társadalmi szerepet vállalva a világháború után, mint a film noir), a klasszikus korszak női revíziós kísérletei még rendre feminista kudarccal értek véget: a rebellis hősnők hol viszszaabújnak a habos szoknyákba egy nemes szívű férfi kedvéért (*Outlaw Women*, *Woman They Almost Lynched*, *Calamity Jane*), hol férfiruhában éri őket a végzetük (*Renegade Girl*) vagy csapatuk egyenlő arányban osztozik a két sorson (lásd a *Dalton Girls* négyfős nővér-bandájának sorsát). A korabeli rosszlány-westernek lázadói egészségtelen dühöt táplálnak a férfinnemmel szemben, a megbízható puskát választják a megbízhatatlan falosz helyett, az erőszakot a szex helyett (a *Dalton Girls* egyik tagja arról énekel a tábornúz mellett, hogy „a férfi család és kétszínű, de a puskám sosem hagy cserben”, a másik azzal vigasztalja a kishűgot beavató rablása előtt, hogy „az első min-

„A nőnek maradás jelenti az igazi tétet”

(Tommy Lee Jones:
A kelleetlen útitárs -
Hillary Swank)

dig a legrosszabb”), *outlaw* tevékenységük még frusztrációktól elfojtott félelmektől vezérelt kényszerpálya a végső, gyógyító tűzharci.

Ezek a korai nőfilmek csupán kacérkodnak a revízióval, vadnyugati közösségeik a polgárháborús zűrzavarban női irányítás alá került káosz-városok (az *Outlaw Women* beszédes nevű Las Mujeresét és a *Woman They Almost Lynched* Border City-jét egyaránt női polgármester vezeti), vagy matriarchális renegát-ranchok (a *Negyven puskás* gazdaságától a *Rancho Notorius* bandita-búvóhelyéig) – ezek az amazon-disztópiák mind addig pusztítónak bizonyulnak, amíg a Férfi kemény kézzel vissza nem szerzi hatalmát. Az ezredfordulás utódok épp ellentétes módon ábrázolják a fizikai erőszakot választó nőcsoportok sorsát, explicité téve a műfajkritikát: a *Roszlányok* csapata, a Rózsák Bandája vagy a civakodó két *bandidas* széthúzó női közössége a rablókalandok során összerázódik és leválik a férfiakról (a *Dalton Girls*ben épp az ellentétes folyamat zajlik le végzetes következményekkel); a *Tizedes háremének* lányiskolai társaságát és a *The Keeping Room* farmerlányait pedig konkrétan az álnok férfi-antagonisták megölése kovácsolja szorosabb egységbe (míg a Siegel-opusz előképét jelentő *One King Four Queens* törvényen kívüli női kommunáját még sikeresen bomlasztja fel a manipulatív szerencsevadász, mialatt párt választ belőle).

EMBERTELEN VILÁG

A nőwestern legfontosabb fordulatát a 2010-es években mégsem a diadalmas igazságosztó-amazonok vagy a pozitív renegátnő-utópiák jelentik, hanem egy olyan témavariáns kibontakozása, ami már nem a kényszerűen felvállalt és átvett férfikarakterekben látja a női siker egyetlen útját, hanem saját, markáns karaktertípust talál közönségének, és ennek a karaktertípusnak a sorsát mutatja be. A végkimenetel itt már másodlagos fontosságú, nem egy transzgresszív aktus büntetése vagy jutalmazása a tét, a művek egyszerűen azt mutatják be, konkrétan mit jelentett nőként helyt állni a valódi vadnyugaton minden sikerével és kudarcával együtt. Ezeknek a filmeknek a hőseit leginkább a „telepesnő” szóval lehetne összefoglalni, ami máris rámutat revíziójuk jóval erőteljesebb mivoltára a zsánertársaihoz képest. Hagyományos westernben a telepes többnyire statisza, legritkébb esetben főhős (és akkor is csak azért, mert kilép saját közegéből egy kalandhős-szerep kedvéért, mint a *Ben Wade és a farmer* esetében), a küzdelmes hétköznapiak középpontba állítása ugyanis éppen a western műfajalapját jelentő kalandcselekménytől fosztaná meg a Nyugat világát – vadnyugati drámát teremtve belőle (lásd a *Mennyei napok* példáját). Nem véletlen, hogy a telepesnőt középpontba állító korai példák semmilyen tekintetben nem számítanak westernfilmnek, hiába felelnek meg a földrajzi és időbeli kritériumnak: míg a Doris Day-t felvonultató *Ballad of Josey* 1967-ből harsány romantikus komédia a férfi lelövése után saját gazdálkodást indító hősnő küszködéseiről, a Liv Ullmann-féle *A farmer felesége* 1974-ből lassú folyású, érzékeny párkapcsolati dráma a nyakas hegyi telepes és a Keletről rendelt feleség összecsiszolóadásáról a vadonban. Hasonlóképp nem westernfilm a következő lépcsőfokot jelentő két filmdráma a 90-es évek elejéről, amelyeket előszeretettel neveznek a feminista western alapköveinek (főként mert elsőként köthetők női rendezőkhöz Hollywoodban): nagyszámú pozitívumai között azonban keresve sem találunk kalanderényeket. A *Thousand Pieces of Gold* (Nancy Kelly, 1991) és a *Little Jo balladája* (Maggie Greenwald, 1993) arról mesél, hogyan boldog függetlenül és megtörhetetlenül a Kinából Nyugatra hurcolt parasztlány illetve a kitagadott

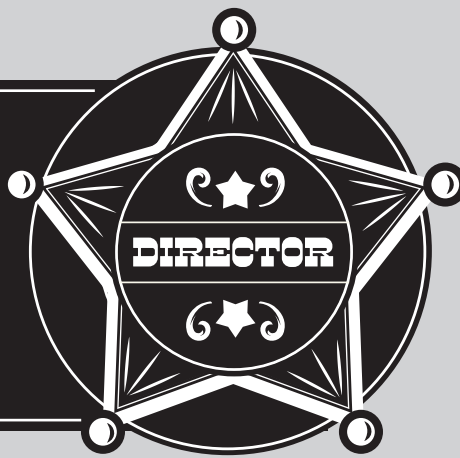
bostoni polgárlány saját családi környezetéből kiszakadva a kíméletlen férfinormák világában – az epizodikus történetek fő konfliktusát mindkét esetben egy interracialis kapcsolat jelenti, amit Little Jo esetében még az is bonyolít, hogy a hősnő férfinak adja ki magát új világában, csupán a felfogadott kínai bérmunkás előtt leplezi le valódi nemét (a film első felének bizonyítási történetéből szerelmi drámát faragva).

A határvidéket a kalandtalan vadnyugati drámák és a kalandos westernrevíziók között a 2010-es évek népesíti be (nem melleleg jobbnál jobb filmekkel), amelyek közös stratégiával mozgásba lendítik a korábban statikus telepesnőt, felhagyva a megtelepedéstörténetekkel olyan küldetésbe helyezik őket, amely során az életben maradás felszíne alatt a nőnek maradás jelenti az igazi tétet. A filmcsoport túlnyomó részét jelentő partner-westernnek esetében ez a küzdelem negatív kimenetelű, farmerhősnők a kalandokat veszteséggel zárják a (jelképes) Apa-figurának tekinthető férfitárs oldalán – a küldetés sikerének többé-kevésbé a Lány (azaz a romlatlan, tiszta nőiség) az ára: a *Missing* humánus hősnője gyógyítóból gyilkossá válik a női *Kutatók*-történetben (míg John Wayne hőse pozitív irányú transzformáción megy át), a *Félszemű* elszánt, életerős fruskája szomorú aggszűzként végzi (miután karjával fizet azért, hogy kézbe veszi a férfituskát és maga számol le apja gyilkosával), a friss *The Homesman* (a magyar DVD-kiadásban *A kelleetlen útitárs* címen) farmernője pedig olyan módon lép ki az önként vállalt heroikus küldetésből (három vadnyugatba beleőrült nőt kell visszavinnie Keletre!), ami bátran nevezhető az egyik legtragikusabbnak a teljes műfaj történetében. Noha ezek a filmek nem szükkölködnek kalandelemekben, kalandjaik már a pokol felé vezető lépcsőfokok, női résztvevők mind inkább azzal szembeülnek küldetésük során, hogy ezt a világot képtelenség a saját értékeikhez, elvárásaikhoz, álmaikhoz igazítani – nem rátermettségüket bizonyítják vagy saját közösséget teremtenek a férfivilág ellenében, hanem ennek a férfivilágnak a totális embertelenségét, élehetlenségét szemléltetik, lerombolva a hagyományos westernfilm idealizáló férfialomvilágát.

Ezt a „nem embernek való vidék”-ítéletet legtisztábban épp egy olyan női telepes-western szemlélteti, amit nő is rendezett: Kelly Reichardt 2010-es

Meek's Cutoff-ja minden ízében feminista westernalkotás, ami immár a műfaji dekonstrukcióban látja a női nézőpont érvényesítését. Pionirtörténete a nyugati édenkert felé vándorló telepescsoport kálváriájáról megőrzi a kalandnarratívát, tétje a pusztta túlélés a sivatár vidéken, de a főhősnek választott farmerfeleség intenzív szubjektivitását felhasználva folyamatosan távol tartja nézőjét az izgalmaktól, akciói a horizonton túl vagy verbális formában zajlanak (ezzel szemben lomha perceken át szemlélhetjük a női munkák epizódjait vagy éppen egy mítoszrombolóan hosszú ideig zajló pusztatöltést). Reichardt ezekkel a formai fogásokkal összhangban tematikusan is cáfolja a vadnyugat kalandmítosztát, amikor a férfifigurákat (élen a pusztulásba vezető kerületutató javasoló karavánvezetővel) inkompetens, gyenge, agresszív alakoknak mutatja és a végkifejletben az aktív/pozitív hősnő kezébe adja a csoport vezetését, egy szívfájdító szépségű nyitott befejezéssel új fejezetet nyitva a történetben. Üzenetét épp a film hímsoviniszta vezetőjével, Meekkel mondatja ki: „a nők káoszából születtek és új dolgokat hoznak a világba, a férfiak pusztításból, és rendet teremtenek benne” – és ez az ítélet mintha a műfaj eredendő női revizionizmusára is vonatkozna. Míg a *Sweet Vengeance*-hősnő vagy a harisnyakötős banditák fő eszköze még a tárgyiasító férfitekintet kihasználása, pompázó nőiességüket vetik be csaláteként és fegyverként (Sarah az egyik jelenetben egy elegáns esernyővel böki ki az öltözőfalán át leskelődő rőfös szemét), a női öltözéküket megőrző telepesnők már teljesen függetlenítik magukat a férfiértékrendtől, filmjeik pedig arról mesélnek, miért *nem* hozható közös nevezőre a műfaj és a női nem. Nem véletlen, hogy a közelmúlt *mainstream* szerzői westernjei előszeretettel mellőzik a női karaktereket (*Seraphin Falls*, *Jesse James meggyilkolása*, *A visszatérő*) vagy az életmű korábbi darabjaival szemben kifejezetten demonizálják őket (*Salvation*, *Aljas nyolcas*), mintha ezt a százéves férfiuniverzumot próbálnák megvédeni a női erózióktól és megőrizni maguknak, jól tudván, hogy ebben a műfajban az egyik fél rendre elhull a párbaj végén. Mert ha valami halálra ítélteti a régóta, többször is elparentált westernt, az nem a lézerkard vagy a superhős-képességek – hanem a végzetes női tekintet. •

A HALÁL TORKÁBAN



ROBOZ GÁBOR

NEM IÑARRITU AZ ELSŐ, AKI A LEGENDÁS VADNYUGATI PRÉMVADÁSZ HUGH GLASS, ALIAS LORD GRIZZLY 1823-AS TÖRTÉNETÉT MEGŐRÖKÍTETTE.

A 2013-as 12 év rabszolgaság Solomon Northupja után mozifilmes emlékművet kapott az amerikai történelem egy másik 19. századi, szimbolikus figurája, aki már szó szerint a halál torkából menekült meg. A prémvadász Hugh Glass, alias Lord Grizzly 1823-as történetét több non-fiction kötet is megörökítette: miután hajszál híján túlélte egy medvetámadást, és a felügyeletével megbízott társai a puskáját elvéve magára hagyták meghalni, lassan felépülve több mint 300 kilométert csúszott-mászott a vadonban, hogy bosszút álljon. Nem csoda, hogy a *Death Valley Days* című, a vadnyugat igaz történeteit összegyűjtő tévésorozat egy 1966-os epizódja és a *Man in the Wilderness* című 1971-es mozifilm után ismét széles közönséget megcélzó feldolgozása született a férfi emberfeletti teljesítményének.

Alejandro González Iñárritu *A visszatérőjének* alapjául Michael Punke magyarul frissen megjelent regénye szolgált, a stáblistán ugyanakkor a „based in part on the novel” felirat szerepel, és a forrásmű szabad kezelése cseppet sem meglepő egy olyan, közel kétszáz éves történet esetében, amelyben már keverednek tények és legendák. A Világkereskedelmi Szervezet amerikai nagykövetségként dolgozó, korábban történész Punke ugyan rengeteg forrásból merített saját Glass-sztorijához, könyve karakterein és cselekményén bőven volt mit fazonírozni egy 135 millió dollárból készült produkció számára (ennek legszembetűnőbb példája az író zárata a tárgyalásjelenettel). A 2002-ben megje-

lent regény sallangmentes – leírásokban gazdag, párbeszédekben szegény – prózája érezhetően komoly anyagismeretről tanúskodik, a szerző az olajozott dramaturgiájú túlélősztori átadása mellett elsősorban a tárgyi és élővilág megragadásában remekel. Ugyan a hónapokat sűrítő cselekmény egyes pontjain rövid összefoglalókat szűr be a fontosabb szereplők előéletéről (megtudjuk például, hogy Glass még a nagy kaland előtt elvesztette szüleit és feleségét, gyereke pedig nem volt), a könyv egészét tekintve nem fektet túl nagy energiát abba, hogy érzelmileg igazán közel hozza az olvasóhoz a főhőst, és tényleg ördögi figurát faragjon valamelyik vadászból.

A Glass-sztorit több mint negyven évvel ezelőtt feldolgozó *Man in the Wilderness*, a grandiózus Warner-kalandfilm a westernspecialista Jack DeWitt saját forgatókönyvéből, Richard Harrisszel a főszerepben nem engedhetett volna meg magának ilyen megközelítést. Richard C. Sarafian rendező a szenvedéstörténet fixnek tekinthető pontjai mellett (medvetámadás, fizikai felépülés, harc az elemekkel és vadállatokkal, stb.) a néző szívét megcélzó flashbackekkel árnyalta a főhős karakterét (látjuk beszélni terhes felesége hasához, és kiderül, hogy nem volt jelen a nő halálakor, kisfiukat pedig az anyósa neveli), valamelyest nagyobb nyomatókat adott Fitzgerald aljasságának, sőt még a Glass és a vadászatot vezető kapitány közti apa-fiú viszonynak is szánt néhány mondatot.

Teljesen természetesen, hogy a melodrámaszerzőként nevet szerzett,

szívfacsarásban vérprofli Iñárritu sem hagyta, hogy a közönség egyszerű álmélkodással nézze végig Glass (Leonardo DiCaprio) odüsszeiáját: pont úgy és olyan mértékben erősített rá a sztori érzelmi vonatkozására, ahogy az egy nagy kaliberű stúdiófilmtől elvárható. *A visszatérő* flashback- és víziójeleneteiből tudomást szerzünk a vadász néhai indián feleségéről, és a film harmadáig vele van félvér fia is, akit a már eleve ellenségesnek beállított Fitzgerald (Tom Hardy) a magatehetetlen Glass szemé láttára öl meg, így klasszikus, elrajzolt antagonistá-figurával is bővül a történet („a másik tettes”, a fiatal Bridger karaktere mind a könyvben, mind a korábbi filmekben háttérbe szorul). A rendező emellett még jobban visszavett a regény főbb szereplőinek minimális árnyaltságából, számos mellékalakot és jelenetet eleve át sem emelt az írótól, jó érzékkel elhagyta Punke zárlatát és csillagszimbolikáját (a jeleneteket, ahol a főhős felnéz az Északi Kereszt csillagképre), miközben jellegzetes közönségfilmes logikával úgy felfokozta Glass hányattatásait, hogy néhányan szuperhősnek titulálva leválhatnak majd róla. Semmi kétség, Iñárritu biztos kézzel választott történetet ahhoz, hogy bemutatkozzon a százmillió dollár fölötti büdzséből filmezők szűk körében, az „adaptáció” kapcsán az egyetlen kérdés valójában az, hogy a rendezőnek mi szüksége volt a regényre, ha egyszer éppen Punke saját olvasatát spórolta ki a filmből.

A mexikói alkotó, aki valamiért szinte képtelen két és fél órás játékidő alá

menni, már rég elmozdult a pozícióját bebetonozó többszálú, időbontásos melodramáktól, amelyekhez képest *A visszatérő* a cselekménybonyolítást tekintve – a sztori tényleg nem több a hivatalos szinopszisznál – lényegében ujjgyakorlat, ugyanakkor Iñárritu most nyitott a lehető legszélesebb közönség felé. Mintha végleg el akarna távolodni korai, Guillermo Arriaga forgatókönyvírótól aligha függetleníthető munkásságától, a rendező érezhetően arra törekszik, hogy rendre megújuljon. Friss filmje szinte semmilyen értelemben nem kötődik korábbi munkáihoz, tartalmilag legfeljebb az újrakezdést, a (metaforikus) halálból való visszatérést tematizáló *21 gram*mal rokonítható valamelyest.

Emellett a közelmúlt nagyjából évente érkező, többé-kevésbé kiemelt figyelemhez jutó szerzői westernjeivel (*A félszemű*, *Meek's Cutoff*, *Django elszabadul*, *The Homesman*, *Slow West*) sem ápol szoros viszonyt. Iñárritu nem az első, markáns látásmódú rendező, aki radikálisan más előélettel fordult a vadnyugati zsáner felé (a kisköltségvetésű, független drámaíról ismert Kelly Reichardt vagy a Coen-testvérek mellett ilyen még a melodramáiróként befutott Mateo Gil is a *Blackthorn*al), az elmúlt évtized szóban forgó filmjein azonban mindig valamilyen egyéni műfajolvasat megvalósításának szándéka érződött. Bár több helyen annak harangozták be, *A visszatérő* kevésbé bosszúwesternként mű-

kodik – a főhős bosszúvágyán legalábbis az utolsó fél óráig szükségképpen eluralodik a puszta életben maradás motivációja –, Iñárritu munkája sokkal inkább túlélőfilm, amely egy történelmi személy kálváriájának állít emléket, valamint az ember kivételes állóképessége előtt tisztelgve egyetemes érvényű történetet mesél el.

Iñárritu ezúttal érezhetően azért dönthetett az egyszerű cselekmény-szövés és karakterépítés mellett, mert még jobban át akarta vinni a hangsúlyt a vizualításra, mint a *Birdman* esetében, amelynek komplexitása nem csak a formára terjedt ki. Az egyetlen igazán kirívó jele a rendező sajátos megközelítésmódjának nyilvánvalóan a képi világ, amelynek hosszúbeállításokat használó, steadicammal rögzített, dinamikus stílusát az előző filmjében dolgozta ki a vele egyenrangú alkotótársnak számító Emmanuel Lubezki operatőrrel, a Broadwayi színházépület tereit azonban az Egyesült Államok, Kanada és Argentína hegyei és vadonjai váltották fel.

A film elsődleges vonzerejét, ahogy annak a sajtó már egy éve megágyazott, a hitelesség élménye jelenti: a sztárok fizikai teljesítményének látványa („Elviselhetetlenül hideg volt a vadonban, mégis végigcsinálták a forgatást”) mellett az a technikai teljesítmény, amelynek hála őrzítően bonyolult koreográfia, és – ritkaság számba menő módon – természetes fényvel készített felvételeket láthatunk, mintha az al-

kotók rá akartak volna lícitálni Kubrick *Barry Lyndon*jára. Persze nehéz ellenállni ennek a képi bravúrt bravúrra halmozó erődemonstrációnak, és az is szokatlan, izgalmas moziélményt ad az erre fogékonyaknak, hogy egy alapvetően akcióközpontú filmet a klipesztétika helyett a művészfilmes hosszúbeállítás-forma határoz meg.

Iñárritu és Lubezki ezt a látásmódot természetesen már érvényesítette a *Birdman*ben is (még közelebbi előzmény az operatőr és Malick *Az új világ* című együttműködése), a tavalyelőtti filmben azonban nagyobbat vállalt a páros, és nem csak technikai értelemben volt merész, az alkotói krízisről mesélő tudatfímmel ráadásul kritikai és közönségszinten is sikeres midcult-produkciót tett le az asztalra. A *visszatérő* művészileg szerényebb ambíciójú munka, egy borítékolhatóan hatásos történet látványos és terjengős megfogalmazása, amellyel az alkotók újabb, még nagyobb lépést tettek afelé, hogy egy rendszeridegen képalkotási stratégiát meghonosítsanak a multiplexekbe szánt szuperprodukciók világában.

A VISSZATÉRŐ (The Revenant) – amerikai, 2015. Rendezte: **Alejandro González Iñárritu**. Írta: **Michel Punke** könyve alapján **Alejandro González Iñárritu** és **Mark L. Smith**. Kép: **Emmanuel Lubezki**. Szereplők: **Leonardo DiCaprio** (Glass), **Tom Hardy** (Fitzgerald), **Domhnall Gleeson** (Henry), **Will Poulter** (Jim). Gyártó: **Anonymous Content / New Regency Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. *Feliratos*. 156 perc.

„Keverednek a tények és legendák”
(Leonardo DiCaprio)

fiájú, és – ritkaság számba menő módon – természetes fényvel készített felvételeket láthatunk, mintha az al-



VISSZA A GYÖKEREKHEZ

BASKI SÁNDOR

NYOLC ÉS FELEDIK PRODUKCIÓJÁBAN A MOZIKAT RENDEZŐ 21. SZÁZADI TARANTINO EGY IDŐRE VISSZAADTA A KORMÁNYRUDAT A RÉGI, FILMEKET KÉSZÍTŐ ÉNJÉNEK.

Ellendrukkerei a *Jackie Brown* bemutatója óta, közel húsz éve folyamatosan temetik Tarantinót. Ugyanazok a vádak hangzanak el minden új filmje kapcsán – az extékás már nem a régi, csak önmagát ismétli, és még mindig a kezdeti sikereinek dicsfényében sütkérezik, kultstátuszát ráadásul eleve egy ősbűnnel – szemérmetlen lopással – alapozta meg.

Ami az önisméltés vádpontját illeti, egy szerzői ambíciókat dédelgető rendező esetében aligha számít főbenjáró vétségnek a stiláris és dramaturgiai fogások reciklálása. A „mindig ugyanazt a filmet forgatja” kritikát Tarantino talán még bóknak is venné, noha éppen azért tudott mindmáig megmaradni a filmvilág élvonalában, mert újra és újra rácaffolt az elvárásokra.

A pályanyitó mesterhármas nyomán az urbánus bűnfilmek megújítójaként könyvelték el – mai kritikusai közül sokan azt tartják igazi bűnének, hogy szakított ezzel a vonulattal –, a látványorientált *Kill Bill* akciófilmес fordulata ilyen előzmények után kevesen lehettek felkészülve, ahogy a *Halálbiztos* kitérőjét követően sem tűnt valószínűnek, hogy a „való világ” problémái iránt addig kevés affinitást mutató rendező kosztümös filmmel (*Becstelen brigantyk*) írja újra a történelmet. A western iránti köztudomású rajongása miatt a *Django elszabadul* bejelentése ugyan papírforma volt, de az már kevésbé, hogy a kész produkció a spagetti műfaj klasszikus elemeit szinte teljesen hanyagolta.

Karrierjében az új film is precedenst teremt: most először tért vissza ugyan-

nak a zsánernek a forrásvidékére. Ezt a szokatlan döntést leszámítva az *Aljas nyolcas* – látszólag – mindenben követi a QT-formulát. Noha eredeti célja a történet megírásakor állítólag még az volt, hogy bepótoljon mindent, ami a *Djangóból* kimaradt, a választott műfaj leple alatt ezúttal is egy másik zsánert emel be. A *blaxploitation* helyett az Agatha Christie-féle *murder mystery* dramaturgiáját veszi kölcsön – hogy aztán féltávnál zárójelbe is tegye –, illetve most is megidéz egy mára letűnt képkorszakot: az 50-es, 60-as évek televíziós westernsorozatainak világát.

A történet kulcselemei ráadásul ugyanúgy visszakövethetőek konkrét ihlető forrásokig, mint a *Kutyaszorítóban* vagy a *Kill Bill* esetén: a *The Rebel* című széria (1959-61) egyik epizódjának (*Fair Game*) alaphelyzete megegyezik az *Aljas nyolcas*éval – mindkettő a polgárháború után pár évvel játszódik egy világtól elzárt helyen, a fókuszban egy fejedéss és bilincsbé vert női foglya áll, az események egy rejtélyes kávémérgezés után eszkalálódnak, az alkalmi útítársak pedig egyik esetben sem tudják, kiből bízhatnak, és ki az, aki másnak mondja magát.

A *tarantinóizmust* szavatoló védjegyek sem hiányoznak: ismét fejezetekre tagolódik a cselekmény, katalógusszerűen vonulnak fel a vadnyugat karaktertípusai, akik egyben a külön bejárátú Tarantino-univerzumnak is őslakosai, látunk egy kétes hitelességű flashbacket, a narrátor (maga a rendező) egy ízben kiszól a nézőknek és visszapörgeti a sztorit, a végkifejlet ismeretében pedig az is világossá válik, hogy az eseményeket a

vakvéletlen indította el a szokás szerint erőszakorgiába torkolló finálé felé.

Ha csupán ezekből a közvetett bizonyítékokból ítélnénk meg Tarantino 8. filmjét, kénytelenek lennénk helyt adni a rutinból elkövetett önisméltés vádjának. Ráadásul súlyosbító körülmények is felmerülhetnek, az *Aljas nyolcas* ugyanis a *Kutyaszorító*bannal is komoly hasonlóságokat mutat, így akár amellet is érvelhetnénk, hogy Tarantino – az ihlethiánytól vagy az alkotói nárcizmustól vezérelve – immár saját magát hommage-olja. Sőt, némi cinizmussal még azt is megkérdőjelezhetnénk, hogy a 70 mm-es technika visszahozatalát valóban praktikus szempontok indokolták-e, vagy csak így akar Tarantino az analóg film felkent védőszenyéjének szerepében tetszelegni.

Meglehet, hogy a szuperzélesvászon propagálása tényleg nem a formátum restaurálásáról, hanem a restaurálás szimbolikus aktusáról szól – hasonlóan a Grindhouse projekthez – maga a film viszont, a látszat ellenére, nem rejtett remake. A gyökerekhez valóban visszatér, de egyben ki is lép a megszokott keretek közül, olyannyira, hogy ez akár fordulatot is jelezhet a rendező pályáján. Az egy fedél alatt összezárt kétes figurák *Kutyaszorító*ban idéző konfliktusszituációival és a *Becstelen Brigantyk* asztaljeleneteinek továbbgondolásával Tarantino persze biztosra ment, ügyesen játszik rá saját erősségeire, de mégis van egy alapvető különbség az új és a korábbi rendezései közt.

Az *Aljas nyolcas* az első olyan filmje, amelyben nincsenek pozitív, vagy legalábbis a szimpátiánkra maradéktalanul rászolgáló karakterek. A pályanyitó bűntrilógiájában Mr. Orange-nek, Butch-nak és Jackie Brownnak drukkolhatunk, a Menyasszony, a *Halálbiztos* kaszkadőrlányai, Shosanna és Django pedig valódi hősök, akik bár drasztikus eszközökkel, de igazolható, átélhető célokért küzdenek. Tarantinónál még a coolság aurájával bevont gazemberek is vonzóak, legyen szó rablóról (Mr. White), bérgyilkosról (Jules) vagy vérszomjas katonáról (Aldo Raine). Az „Aljas nyolcas” cím viszont, a „Becstelen brigantykkal” ellentétben, nem eufemizmus, nincs olyan a főszereplők közt, akivel azonosulni lehetne – még a mérsékelt pszichopata figurák is felvillantják sötétebb énjükét a történet egy-egy pontján.

Tarantino legleleményesebb írói hűzása, hogy a karakterek megítéléséhez



nem ad plusz információkat; a szereplőkről annyit tudunk meg, amennyit saját magukról és mások róluk elmesélnek, mindenki szabadon építheti a saját (ál) mítoszát, még a bemutatott flashbackek is könnyen lehetnek a fikción belüli fikció részei. A nyolc (?) címszereplő személyiségéről így elsősorban az interakcióik nyomán kaphatunk képet, ezeket a bravúros helyzetgyakorlatokat pedig a *Jackie Brown* óta nem mutatott érettséggel vezényli le a rendező.

A szimpatikus figurák mellőzése ugyanakkor nem csak dramaturgiai következményekkel jár, az erőszak szerepét is átértékeli. Az életmű második felében a vérontást a pozitív főhősök motivációi szentesítették, a bűnfilmes mesterhármásban pedig az ábrázolt közeg indokolta a fekete humorral enyhített korhátáros megoldásokat, Tarantino mégsem tudta lemosni magáról az erőszak fetisizálásának vádját. Rendre azzal védekezett, hogy a fikciós erőszaknak nincs köze a mozitermen kívüli valósághoz, filmjeiben ezért nem is reflektált a témára, egészen a *Becstelen brigantyk* fináléjáig. Az emlékezetes filmszínház jelenetben a nézőknek is tükröt tartott, de végül nem a lángoló mozi metaforájával zárta a bosszúfantáziát, hanem a szadista Aldo Raine diadalittas vigyorával.

Az *Aljas nyolcasban* nincs hasonló feloldás, a gyűlölet mindenkit elpusztít (ezért is található az eredeti cím), még azokat is, akik nem gyilkolni érkeznek

a fő helyszíneként szolgáló faházba. Tarantino már a *Djangóban* is kommentálta az észak-dél ellentétet és Amerika szégyenletes rabszolgotartó múltját, de ott még viszonylag egyszerű képletet használt: a címszereplő testesítette meg az elnyomott feketéket, DiCaprio Candie-je pedig a rasszista fehéreket; a kliséken egyedül a saját népét gyűlölő szervilis házirabszolga figurája lépett túl.

A karakter tökéletes ellentétét az *Aljas nyolcasban* szintúgy Samuel L. Jackson alakítja, az önérzetes, saját és a „testvérei” jogaiért kiálló Marquis Warren fejedelmének akár Django időskori verziója is lehetne. A cselekmény előrehaladtával azonban nyilvánvaló lesz, hogy a polgárháború egykori hőisében nem csillapodtak a gyilkos indulatok; a Bruce Dern által alakított déli tábornokot előbb kegyetlenül megalázza, majd hidegvérrel agyonlövi. Férfiasságát a bosszú fegyvereként használó Warren végül, ironikus módon, a férfiassága elvesztésével lakol meg.

Ugyanilyen ellentmondásos figura Mannix sheriff is (Walton Goggins), aki a háborúban a másik oldalon harcolt, és ma is ugyanúgy rühelli az északiakat és a feketéket. A fejedelmével vívott szócsatáit így aztán nem a Tarantinótól megszokott *small talk* dominálja, párbeszédek a lezáratlan múltat, a kollektív és az egyéni sérelmeket, illetve saját identitásukat boncolgatják.

„Mindenképp építheti a saját (ál)mítoszát”

(Michael Madsen, Kurt Russell és Jennifer Jason Leigh)

A mesterhármás főszereplőihez hasonlóan a két kulcsfigura itt is egy-egy külső szerepnek próbál megfelelni, Warren a feketék ügyeletes hőstét játssza – ezért

van szüksége a Lincoln-levéltre –, míg Mannixet egy híres katonatiszt fiaként a családi hagyományok kötelezik. Amikor összefognak a közös ellenség ellen, egy kicsit mindketten kilépnek a rájuk osztott szerepekből – ehhez „csak” annyi kell, hogy az örökölt gyűlöletet, illetve a bosszúvágyat félretegyék egy időre.

A sokkolóan brutális fináléra perze a *mozikat* rendező 21. századi Tarantino visszaveszi a kormányrudat a *filmeket* készítő régi énjétől, a két antifőhős közti megbékélés így egy közösen végrehajtott akasztásban teljesedik ki. Az utolsó snitt, amelyben a saját művüket elégedetten szemlélő vérmocskos férfiak a halált várják, nem csak Tarantino legerősebb befejezése, de erőszakkommentárként és életműösszegző metaforaként is hibátlan.

ALJAS NYOLCAS (The Hateful Eight) – amerikai, 2015. Rendezte és írta: **Quentin Tarantino**. Kép: **Robert Richardson**. Zene: **Ennio Morricone**. Szereplők: **Kurt Russell** (Ruth), **Samuel L. Jackson** (Warren), **Tim Roth** (Mobray), **Jennifer Jason Leigh** (Domergue), **Michael Madsen** (Gage). Gyártó: **Weinstein Company**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 167 perc.

★ Charlie Kaufman ★

BÁBOK SZÍNPADÁN

PARRAGH ÁDÁM

KAUFMAN TÖRTÉNETEIBEN A FANTÁZIA, AZ EMLÉKEK, A FIKCIÓ, A VÁGYAK ÉS FÓBIÁK DÉLIBÁBJAI ÁTLÁTHATATLANUL RÉTEGZŐDNEK EGYMÁSRA.

Az utóbbi években ugyan csökkent a forgatókönyvíró és rendező Charlie Kaufman termékenysége, és így talán népszerűsége, de a ma mindössze jól csengő márkanév hosszú idő múltán sem fog feledésbe merülni. Legtöbb munkája ugyanis szemléletes töménységgel, a forma és a tartalom elválaszthatatlanná font egységével reflektál korunk fontos kulturális klímaváltozásaira, amelyek a legprecízebb meteorológusok (Marshall McLuhan, Guy Debord, Jean Baudrillard) prognózisaiiban szerepeltek, s amelyek mögött Debord úttörő munkájának (*A Spektákulum társadalmá*) előszavában szereplő Ludwig Andreas Feuerbach idézet izzik: „...e kor számára, amely előnyben részesíti a képet a dologgal, a másolatot az eredetivel, a képzetet a valósággal, a látszatot a lényeggel szemben... csak az illúzió szent, az igazság pedig profán.” A színház és a világ azonosságára figyelmeztető reneszánsz bölcsesség atomjaira, kvarkjaira kopott, hogy belőle felépülhessen körülhatárolhatatlan szimulációkba és virtualitásokba süppedő késő-modern világunk. Kaufman történeteiben a fantázia, az emlékek, a fikció, a vágyak és fóbiák délibábjai átláthatatlanul rétegződnek egymásra és arra, amit bizonyos időpillanatokban és bizonyos helyeken valóságnak vélelmezhetünk.

ÖNMAGÁNAK SUTTOGÓ KIMÉRA

A science-fiction, az utópiák és a disztópiák műfaji díszletei helyett az egyén belső világa, gondolatainak labirintusa válik Kaufman hőseinek fő színterévé. A klauszrofóbiás szubjektum számára a környezet kitapinthatatlan

kontúrjai elvesznek, hogy organikusan folyjanak össze a hasonlóképpen két-séges és ingatag belső építménnyel, a személyiséggel. A filmeket tárgyaló szakmai diskurzusok éppen ezért megkerülhetetlenül használják az önmagába csavarodás képi metaforáit, Escher festészetét, a tükörszobát, a homunkuluszt, a Matrjoska babát, a Moebius-szalagot és természetesen a saját farkába harapó kígyót.

A megcsalható érzékelés, a tétova tudat és a sunyi tudattalan bermudaháromszögéből próbál kikászálódni a főszereplő, aki félénk, frusztrált, introvertált, tehetetlen: a Philip K. Dick paranoid világára emlékeztető térben kallódó kaffkai alak gyenge és szánalmas. Kérdéses, hogy ez mennyire terhelt öníroniával, mivel Kaufman majd összes fő karakterében ott bujkál (ha épp nem integet két kézzel) a klisék és az uniformizáltság tengerében eredetiség, egyediség után kutató szerző, aki korlátai ellenére valami nagyot, valami igazit akar teremteni, miközben eltökélten szuggerálja az írógéphez fűzött szűzfűző papírost. A filozofikus törekvéseket ráadásul a hiábavalóság hol közvetlen, hol közvetett hangsúlyozása teszi ellentmondásossá, ugyanúgy tetten érhető a posztmodern önsajnáltság felszínessége, mint a metafizikai mélység. Annak megítélése, hogy a shakespeare-i mondatból („Színház az egész világ”) Kaufman katedrális épít vagy kazamatát, és, azon is múlhat, hogy mennyire hajlandó a néző elfogadni, hogy a habarcs nem más, mint a forgatókönyvíró hiúsága.

A tévésorozatok író Kaufman nagyjátékfilm debütálása 1999-ben történt meg *A John Malkovich menettel*, amely rendezőjének, Spike Jones-nak szintén az első volt. Az eredetileg bábjátékos Craig Schwartz (John Cusack) egy hét és feledik emeleten üzemelő

irodánál lesz aktakukac, amikor felfedez egy titkos kaput, ami egy féregjáraton keresztül John Malkovich (John Malkovich) agyába vezet. Az utazás röpké, de annál intenzívebb, egy negyedórára a híres hollywoodi színész szemén keresztül látható a világ, pontosabban a világ azon része, amiben épp akkor Malkovich tartózkodik. Kis gyakorlással és egy bábjátékos kezű ügyességével pedig nem pusztán kukucskálhatunk Malkovich szemén keresztül, hanem irányíthatjuk is őt.

A karteziánus emberképet parodizáló test-tudat koncepció, és a több helyütt a Monty Pythont idéző abszurd megoldások során a lét, az önazonosság és az önrendelkezés kérdései merülnek fel. Hol van Craig, amikor Malkovichban van? Hol van akkor Malkovich? Mi az Én? Mi a lélek? Mi a test? Ki irányítja Malkovichot, amikor az a Craig irányítja, aki csak azért bújít bele, hogy lenyűgözze csábos kollegináját, Maxine-t, aki az ujjja köré csavarta, de akinél – lévén holmi bábjátékos – esélye sincs? Egyáltalán, van-e értelme irányító és irányított tudatról, önazonos énről beszélni, amikor egy bábjátékost alakító színész egy saját magát alakító színész teste feletti uralmat arra használ, hogy az – a színész – sutba dobva színészi karrierjét felvirágoztassa: a bábjátékot? A mások, sőt saját magunk feletti kontroll illúzióját játékos fantáziával illusztrálja Kaufman, miközben a bohém árnyalatokat komorra színezi az a lehetőség, hogy Craig nemcsak, hogy tudja: a gyeplő nem az ő kezében van (hiszen a félénk bábos mindent a szemérmetlenül despotikus Maxine kegyeiért tesz), hanem otthonosan lakja be, egyenesen szereti ezt az alárendelt állapotot.

A második, Jones rendezte Kaufman filmben, az *Adaptáció*ban Charlie Kaufman (Nicolas Cage) sokáig platói viszonyt ápol egy adaptálandó, miszti-

és az őt mindenáron civilizálni akaró Dr. Bronfman. Utóbbi azóta a fehérre mázolt moebiusmennyszámban gubbasztva töprenghet: vajon Puff érzi már az Ődipusz-komplexust, vagy erről is kellett volna neki leckét adni?

A második Kaufman-Gondry koprodukció, az *Egy makulátlan elme örök ragyogása* a kreatív vizuális trükkök cunamijával mossa el a címben megidézett Alexander Pope episztoła, az *Eloisa to Abelard* egyik alapgondolatát, miszerint a felejtés áldás. A szerelmi bánat miatt emléktörlésre jelentkező Joel Barish (Jim Carrey) fejébe invitáló utazás során a szisztematikus törlés sorrendjében tekinthetjük meg egy nagy rössel induló, majd kifulladás románc fázisait. Önnön emlékei között párjával kóvályogva, a műtétet közben jön rá Joel, hogy talán elhamarkodta a dolgot, és minden erejével próbál tudatának olyan mélyen eldugott pincehelyiségeibe rejteni valamit Clementine-ről, ahova a fájdalomtalan gondtalanságot kínáló kisvállalkozás, a Lacuna Rt. porszívója nem jut be. A film tekinthető a „menekülő szerelmesek” gengszterfilm-zsáner pszichoanalitikus átiratának, ahol Joel és Clementine nem konkrét üldözők elől menekülnek, hanem kapcsolatuk visszamenőleges felszámolására irányuló merényletüket próbálják elkerülni. A film ciklikus, sőt örvénylő szerkezetet sejtet, hiába töröljük ki többször kapcsolatunkat emlékezetünkéből, valahol legbelül megmarad belőlük egy mag, amiből mindig újarasradhatnak. Mint ha a személyiség nem tudna teljesen lemondani a fontosabb viszonyulásokról, illetve azok belső lenyomatáról, az emlékekről. Legyenek ezek az emlékek bármennyire is csalókák.

A 2002-es, George Clooney rendezte *Egy veszedelmes elme vallomása* kissé kilóg a sorból, Kaufman hozott anyagból dolgozott, a tévés személyiség Chuck Barris önéletrajzi könyvét adaptálta. (Csínált már hasonlót, de ezúttal nem a munkafolyamatot, hanem annak eredményét láthatjuk.) A tévés producerként a stúdióban emberek tucatjait, a képernyő másik oldalán millióit rángató, a színpalak mögött a CIA marionett bábujaként gyilkoló self-made-man kettős életét nem súlyosbítja vizuális hatásvadászát, sem a cselekmény önkényes deformációi, az irányítás és az irányítottság egyidejűsége pont elég Chuck (Sam Rockwell) belső feszültségének hiteles ábrázolásához.

Nem így a magnum opus, ami a David Smith által szerényen „hiper meta-textuálisként” diagnosztizált kaufmani formanyelv legmagasabb fokozata, és ami valószínűleg a filmes kánon azon páholyában fog helyet foglalni, ahol többek között a *Kamerales*, a *8 és fél* vagy éppen a *Mullholland Drive* tartózkodik. A Kaufman által rendezett *Kis-nagy világ* a művész, a művészet, a médium grandiózus önleplezése, az acélzabláját elharapó szürreális ámokfutás, a tükörterembe zárt önreflexió, amit a szőrösszívű kritikusok némelyike önismétlőnek, kiüresedőnek tart. Szerintük mind terjedelmében, mind ötleteiben túl sok a film, túl nagyot akar, és a vége felé már nagyon várták, hogy az élete utolsó, igazán nagy művére készülő színirendező, Caden Cotard (Philip Seymour Hoffmann) a sok-sok tépelődés, testi-lelki őrlődés és zavaros vízió után végre örök álmra hajtsa a fejét. Talán meglepő, de az ember nem szeret meghalni. Az alkotó ember, akinek valamire való kétségei vannak a munkásságára vonatkozóan, pláne nem. Túl nagyot akar, túl sokat, túl igazit, túl sokáig, mire magától rájön, mire elfogadja, hogy az egyszerű, profán dolgok is fontosak és igazak. A legigazibb, legvalószínűbb pedig, a maga banalitásában, a vég, a halál.

Benjamin Franklin sokat idézett mondata szerint a halálon kívül ugyan még az adó is „biztos”, Kaufmannak nyilván nem célja a nézőt makroökonomiai összefüggésekkel untatni, mégis, a *Kis-nagy világ* minden jelenetében koncentrációdik a

„Tetten érthető a metafizikai mélység”

(John Malkovich-menet – John Cusack)

kétségnek ez a több évszázados bizonyossága. A főművének MacArthur ösztöndíjából nekiveselkedő Caden nem tudja a konkrét történetet, vívódik a címen, leendő „könyörtelenül igaz” darabjának próbái belopóznak, és szép lassan bekebelezik a valóság eleve bizonytalan térbeli, időbeli, kauzális rendszerét. Minden mindennek a másolata lesz, és az eredeti címben (*Synecdoche, New York*) megelőlegezett metonimikus önképezés szerint kiterjesztett vagy összezsugorodott léptékben hordozza korábbi pirinyó vagy hatalmas jelentését, a díszletek körbefolyják a várost, a mikroszkopikus festmények felett nagytóval meresztik szemüket a kiállítás látogatói. Elvesznek a megbízható fogódzók, Caden nem tudja, a felesége mikor hagyta el, mióta kasztíngol, a szereplőválogató asszisztensébe, vagy a nagy műben az asszisztensét játszó színésznőbe szerelmes. És azt se tudja világosan elhatárolni, hogy ő, vagy az őt alakító színész szerelmes. A *Kis-nagy világ* a baudrillard-i szimulakrum megrendítő és melankolikus megjelenítése, azé az állapoté, ahol feltérképezhetetlen, mi minnek a képe, visszatükröződése, mi a referencia és mi a reprezentáció, csak a szimuláció ténye biztos. Meg persze a halál.

Kaufman furmányos cselekményeiben mindig központi funkciót kapnak a párkapcsolati drámák, legyen szó fennkölt vagy szálnalmas sóvárgásról, a cserbenhagyásról, a szenvedély kihűléséről vagy az elfogadás küzdelméről, az egymással (és saját magunkkal való) megbé-





kéletről. Az is lehet, hogy a Kaufman-alteregő férfi főszereplők alkothatnákja, énkérésése és többnyire elfuserált szerelmi élete

épp úgy szétválaszthatatlan, mint a *Kisnagy világban* szemérmesen egy alteregő szájába adott vallomás kreatúrája: „Meg akarok baszni, hogy te meg én egy kimérává egyesüljünk, olyan mitikus lénygé, aminek péniszé és vaginája örökre egybeforr. Két pár szeme csak egymást nézi. Az ajkai összeforrnak. És a hangja önmagához suttog.”

VIGASZTETEK

Kaufman munkássága a nyilvánvaló gondolatgazdagság miatt agyonelemzett, viszont ezek az elemzések talán túlságosan is etelődnak a filmek intellektuális aspektusa felé, nem fordítva elég figyelmet a szerző testábrázolására. Saját bevallása szerint szeret olyan embereket alkalmazni, akik taszítóak lehetnek a stúdiók számára (még hozzá is teszi: „ez talán rossz ötlet”), ebből az irányból szemlélődve az tűnhet ki, hogy többről van szó, minthogy kedvére van a hétköznapi külsejű színészek foglalkoztatása.

Kiss Attila *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza* című tanulmányában a két korszak színházának testhez való viszonyát vizsgálva írja: „A test a jelentéskötés folyamatának megkerülhetetlen és kiinduló-

„A hangja önmagához suttog”

(Adaptáció – Nicholas Cage)

pontot képező energiaforrása, a beszélő szubjektum rendszerének materiális alapja. Ez az alap különösen akkor válik a jelentésképző megismerő folyamatok tárgyává, amikor elbizonytalanodik, megkérdőjeleződik a társadalomnak a jelhez, a jelölés lehetőségéhez és garanciáihoz való viszonya.” Kifejti, hogy a korabeli anatómiai felfedezések és filozófiák következtében a test és a lélek kapcsolata problematikussá vált, és az így előálló ismeretelméleti válságra a reneszánsz színház morbiditásra való hajlama, a nyilvános kivégzések és az anatómia-színház (!) reagáltak, szemérmetlenül faggatva a testet. A virtualitás és szimuláció korában szintén aktuálissá válik a test, a hús mélyére pillantás igénye, ráadásul ez nemcsak a színházban jelenik meg. A *torture porn* (kínpornó) alműfajának például vannak olyan értelmezései, mely szerint (Nemes Z. Márió szavaival) „a hiperrealitás és a digitális képek korszakában (...) manipulált, de vizuálisan a 'valóstól' megkülönböztethetetlen emberképek és a posztumán képzelet emberhibridjei mögül eltűnik a testi referencia (...) a test deformálása válhat az eleveenség iránti nosztalgia egyik kifejezési formájává.”

Kaufman természetesen nem mocsokjabeakezétnyíltérszakábrázolással, viszont aligha lehet véletlen, hogy teljességgel bizonytalan és sokértel-

mű, „hiper meta-textuális” történeteiben szisztematikusan boncolja, dekonstruálja, ha nem is a testet, de a szépség és fiatalság, a sztárság kultúráját. Ezt az olvasatot egyszerre kérdőjelezi és erősíti meg második rendezése, az *Anomalisa* című animációs film, ami egy álomszekvenciát leszámítva tökéletesen lineáris és stabil szűzsével rendelkezik, viszont alig egy napot átölelő cselekménye a csúfság elfogadása, már-már fetisizáló imádata köré sűrűsödik. Semmi trükközés a sztorival – figyeljük csak a testet?

Egy konferenciára előadást tartani érkezik a családos Michael Stone, aki a szállodai magányában először exével szervez le randit, de a meghízott nő az étteremben felháborodik a szobára hívástól, majd egy kapós párból viszi fel magához – a vonzó szöke helyett – az érezhető esztétikai hiányosságokkal küzdő Lisát. Noha az *Anomalisa* kivitele (stop-motion) értelmezhető elidegenítő absztrakcióként, Stone és Lisa orális kedveskedést is tartalmazó ágyjelenete (ellentétben a nyíltan parodisztikus *Team Americával*) meghitt, szemérmetlenül aprólékos, zavarba ejtően valóságos. Nem így az emberek néhol még éppen racionalizálható, másutt már teljesen értelmetlen rajongása Stone iránt. Az *Anomalisa* azt a groteszk, rettegett vagy remélt momentumot festi meg, amikor az ember megundorodik a felé irányuló imádatától, és akár egy esti kaland erejé-



fulásával (és az azzal járó, realistább játékaival) önmagát egy magasabb szakmai szintre, míg Kaufmant egyenesen sztárustatuszba emelte. A kis testi hibáknak a pusztán provokáción túl természetesen karakterformáló vagy dramaturgiai szerepük is van.

Az ideáltipikus, vékony nő, mint valamiféle femme fatale, Kaufman legtöbb hőstét győztri. Ennek a szenvedésnek legironikusabb előadása *A John Malkovich menet*, ami első körben nem mások, hanem saját testünk, fizikai-biológiai korlátaink elfogadását kérdőjelezi meg. Nem pusztán Craig nem tud saját magával megbékélni, vének egész csoportja várja titokban Malkovich negyvennegyedik születésnapját, hogy testébe költözve újjászülethessenek, kicselezve a halált, magára a Malkovich-menetre pedig

re, odafordul azokhoz, akiket a szépség mindent egyneműsítő normái stigmatizálnak és kiközösítenek.

„Vágyak és főbiák délibábjai”
(Kis nagy világ – Philip Seymour Hoffman)

Hogy Cadent a *Kis-nagy világban* valaki más testesítse meg, mint Hoffman, elképzelhetetlen. A boldogtalanság 2014-ben elhunyt apostola megannyi szerepében megannyi variánsát testesítette meg a humán nyomorúságnak, ha valaki megragadta a szomorú szépséget, akkor az ő volt. És az ő tohonya, szottyatag testét tuszakolja végig Kaufman a visszafordíthatatlan fizikai leépülés megannyi szánalmas stádiumán. A film a testnedvek és üritmények lajstromba vételével indít, majd a pusztán helyváltás képességétől az erekción keresztül (Hoffman és a molett Samantha Morton félbeszakadó szeretkezése hasonlóan provokálhatta a nézők ez irányú elvárásait, mint az *Anomalisa*) a nyáltermelésig bezáróan kapcsolja ki Caden biológiai funkcióit, míg lánya, fiatal testét nem becsülve teszi azt műalkotássá, hogy az elfertőződött tetoválások virágmintáival együtt hervadjon el. Kaufman eddigi legnagyobb műve épp úgy az érzékelés és az elme kiúttalanságának, elveszettségének elgéjiája, mint óda az öregedéshez. A démonhoz, aminek a hallatán Holly-

woodban szériában vetik a keresztet.

A produceri jogköreit valószínűleg a színész-válogatáson is gyakorolta

Kaufman, de ennek híján is érvényesítette elképzeléseit. Az *Egy veszedelmes elme vallomásaiban* a „Randijáték” című ismerkedős műsorban a parván takarásából vakon választó nő végül a Brad Pitt és Matt Damon mellől frappáns válaszaival kitűnő, teljesen jellegtelen figura mellett dönt. (Aztán persze megbánja.) Chuck a CIA berlini küldetésén egy fogolycserén szembesül a ténnyel: a játék győztes Don Juanja KGB-kém. A szerző a színpalak mögül, szinte észrevétlenül csempészi be filmjébe a hétköznapi küllem ügynökét. A *Libidóban* Lila hormonzavar miatt naponta kényszerül egészsztestes epilációra, így a korábbi szerepeiben a nézőt szexuális kisugárzásával zaklató Patricia Arquette ezúttal a saját prémbundájában siet a közönség érzéseinek vélhetőleg ellentmondásos felkavarására. Az *Adaptációban* a pályája zenitjén lévő Nicolas Cage-nek adatik a megtiszteltetés, hogy méretes bendővel, kopaszodó fejtetővel és folyton izzadó homlokkal személyesítse meg Kaufmant, és persze fiktív ikerestevérét is. Az akciósztár látványos elcsú-

tömött sorokban ácsingóznak az emberek, a „senkik”, akik elkeseredetten szeretnének „valakik” lenni, ha csak tizenöt percet is. Most revansot vehetnek a sztáron, aki elrabolta az álmaikat! Hogy ez a sztár egy olyan kopasz, hasas karakterszínész, akitől senki nem tud egy filmet se? Nem ez Kaufman leggúnyosabb utalása arra, mennyire elvakítanak a vágyaink. Fogja a kor egyik szexszimbólumát, Cameron Diazt, elmaszkírozza egy ferde orral és barna kontaktlencsével, felöltözteti szürke egérnek, végül rátesz a fejére egy gólyafészket – hogy a férje gondtalanul bolondulhasson bele a szexin öltözködő, kvázi-anorexiás Maxine-be. A szép Diaz által megformált rútt Lotte Schwartz testképzavarát Maxine iránti szerelme teljesíti be, míg Craig „jutalma”, hogy hátralevő életét bárminemű gondolati vagy fizikai kontroll nélkül kénytelen eltölteni Maxine tőle fogant lányában, aki a Nirvana *Nevermind* albumborítóját megidézve lubickol a fináléban. Itt még nem lehetett tudni, hogy a szerző megfellebbezhetetlen, ugyanakkor diszkrét cinizmusa mellé mennyi empátia társul, de már jóval az *Anomalisa* előtt kiderült, hogy sok. Filmjeiben az anatómiai idealizmus hiábavalósága mellett az elfogadás szerény diadalát sugallja.

★ *Hollywoodi franchise* ★

FOLYTATÁSA MINDIG KÖVETKEZIK

KÁRPÁTI GYÖRGY

HOLLYWOOD CSÚCSRA JÁRATJA A FRANCHISE-RENDSZERT, ÖMLIK A PÉNZ A STÚDIÓKHOZ, DE A KREATIVITÁS MEGSÍNYLI A TÖMEGTERMELÉST.

Valószínűtlen rekordok sorát döntötte meg a Universal Stúdió 2015-ben amikor sorra vette be a korábban elképzelhetetlen bevételi csúcsokat. Minden korábbinál hamarabb ért el a bővös 2 és 3 milliárd dolláros mérföldkövekhez, majd augusztus közepére az 5,53 milliárdos bevételével túlszárnyalta az addigi rekorder 20th Century Fox-ot, amely egy év alatt jutott „mindössze” 5,52 milliárdig – de ez a rekord is a 2014-es évből származik. A Universal idén abban is rekorder, hogy az öt, globálisan legnagyobb bevételt elért filmből három nála készült, és mindegyik franchise: a *Jurassic World* a *Jurassic Park* negyedik epizódja, a *Minyonok* a *Gru*-franchise harmadik

„Magas fordulatszámra pörög napjainkban”
(Zack Snyder:
Batman Superman
ellen - Henry Cavill)

darabja, a *Halálos iramban* 7 címe pedig önmagáért beszél. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a második a *Star Wars – Az ébredő erő*, a negyedik legsikeresebb film pedig a *Bosszúállók: Ultron kora*, a Marvel mozi univerzum franchise-a, jól látszódik, hogy a márkák kizsigerelése igen magas fordulatszámra pörög napjainkban. Az öt alkotás mindegyike magasan egy milliárd feletti globális bevételt ért el (1,6-1,6-1,5-1,4-1,1 milliárdot meghaladó számokkal), és eredményeivel négy befért minden idők top10 bevételt elért alkotásainak sorába, a *Minyonok* pedig 11. a rangsorban. Az éves globális bevételi rangsorban tizből nyolc produkció franchise, és csak kettő (*Mentőexpedíció*,

Agymanók – és az utóbbi végző soron Pixar brand alatt készült) eredeti történet. A számok még akkor is imponálóak, ha az inflációt az adatok nem veszik figyelembe (úgy csak az amerikai piacon 1,7 milliárd

dolláros bevétellel vezetne az 1939-ben még „csak” 198 milliót kaszálló *Elfújta a szél*, de *A muzsika hangja* 1965-ös 158 milliója is cirka 1,2 milliárdot kóstálna mai árfolyamon). Külön fejezetet érdemel a 2015-ös „számháborúban” a *Csillagok háborúja*-franchise legújabbkori sikertörténete. A *Star Wars – Az ébredő erő* már elővételben túlszárnyalt számos rekordot, végül szakmai számítások szerint összesen 41 box office csúcst hódított meg a film egymaga. A Box Office Mojo internetes, mozi-statisztikákkal foglalkozó szakmai oldal szerint pedig 2015-ben összesen 55 rekord lett a múlté, amelyek egy részét 2016-ban várhatóan újra megdöntik.

Ami a *Star Wars – Az ébredő erő* vitathatatlan erődemonstrációját illeti: jelenleg már az *Avatar* előtt minden idők legnagyobb bevételt elért filmje az észak-amerikai piacon (770 millió dollár) és a cikk megjelenésekor úgy a világ harmadik legsikeresebb mozifilmje, hogy a prognózisok és a várható kínai mozibevételek alapján még legalább a *Titanicot* (2,18 milliárd dollár) megelőzi a rangsorban – de az *Avatar* sem lehet teljes biztonságban (2,78 milliárd dollár). Hazánkban pedig három hét alatt nézték meg több mint 1 milliót, és mostanra egészen biztosan bekerült a rendszerváltozás utáni legnézettebb filmek ötös elitklubjába (amihez 1 millió 34 ezer nézőre volt szükség). Ezért semmi meglepő nincs az olyan bejelentésekben, miszerint 2019-ig minden évben biztosan jön egy film a franchise égisze alatt. A most induló trilógia folytatásaként a *Star Wars: Episode VIII.* premierje 2017. május 26-án, az *Episode IX*-é 2019-ben. Érkezik egy önálló Han Solo eredettörténet 2018-ban, míg idén december 16-án mutatják be a *Star Wars: Rogue One*-t. És ne feledjük: amikor 2012-ben a Walt Disney stúdió 4 milliárd dollárért megvásárolta a Lucasfilmtől a *Csillagok háborúja* franchise-t és az ahhoz kapcsolódó összes jogot, felmérték az univerzumban rejlő üzleti potenciált, és 17000 karaktert, valamint több ezer bolygót vettek számba. A 2012-es üzlet hatalmas összege talán akkor még meglepőnek tűnhetett, de a mostani bevételi eredmények és a következő bemutatók várható fogadtatása függvényében már semmiképp sem tekinthető túlzónak a *Csillagok háborúja*-franchiséért kifizetett összeg.





A Disney a franchise-függő filmgyártásba rejlő lehetőségeket nem a *Csillagok háborújával* kezdte: a Marvelért 2009-ben fizetett ki 3,96 milliárd dollárt, és ez azért jó hivatkozási pont, mert érdemes visszatekinteni, hogy mi történt a Marvel mozis univerzumban az elmúlt hat évben. A Marvel Studios elnöke, Kevin Fiege 2013 augusztusában még úgy nyilatkozott, hogy 2021-ig látja képregény-adaptációik számát és azok mozibemutatói dátumait, egy 2015 áprilisban adott interjúban viszont már 2028-ról beszélt, a köztés hét évet pedig nyugodtan kitölthetjük újabb mintegy 14 képregény-filmmel. Eközben a Disney igazgatósága sokatmondóan arról nyilatkozott, hogy a Marvel képregény-univerzumban összesen 8000 karaktert számoltak össze, amelyek moziban, vagy tévés projektekben bevethetők. A számháborúból a DC Comics stábjába sem akart kimaradni, ők már 2020-ig teleszórták a bemutatói naptárat Batman, Superman és társaik újabb és újabb történeteivel. Egy mérvadó amerikai szaklap pedig kiszámolta, hogy a két nagy képregénykiadó karaktereiből 2016-ban hét, 2017-ben nyolc, 2018-ban hét, 2019-ben négy, 2020-ban (eddig) három érkezik a mozikba, és már most pontosan tudjuk, hogy például a *Zöld Lámpás* egy új epizódjának világpremierje 2020. június 19-én lesz. Az előretervezés természet-

„Több ezer bolygót vettek számba”

(J.J. Abrams: *Ébredő erő* - Harrison Ford)

sen nem meglepő a hollywoodi stúdiók működésében, és az sem, hogy évekre előre meghatározzák blockbustereik bemutatóját, ám a képregény-filmek, és más franchise-ok mindenhatósága és térnyerése legalábbis aggasztó folyamat. Mert félreértés ne legyen, a tendencia nemcsak a képregény-filmekről szól. A stúdiók egymás után dobálóznak egy-egy franchise újabb és újabb epizódjaival a *Csillagok háborújától* kezdve a *Gru-n* át a *Karib-tenger kalózái*-ig. Eközben a *Mission: Impossible – Titkos nemzet* jelen cikk megjelenésekor már biztosan az eddig öt részből álló franchise legsikeresebb darabjává lépett, a novemberben bemutatásra került új, 24. (hivatalos) James Bond-film, a *007 Spectre: A Fantom visszatér*, és a decemberben debütáló hetedik *Csillagok háborúja* film, a *Star Wars: Az ébredő erő* bevételi kilátásai is igazolódtak.

A hatalmas bevételek csak látszólag vannak ellentmondásban Hollywood évek óta tartó kreativitásának válságával. Az egész folyamat logikus következménye az amerikai stúdiórendszer ultra-ortodox szemléletének: a kockázatokat a minimumra redukáló hozzáállás nyílegyenesen mutat a sorozatgyártás, és a franchise-rendszer csúcsra járatására felé. Az elmozdulás a vegytiszta és kizárólagos tömegszórakoztatás irányába

sem véletlen. A mind drágább jegyárakat a fiatal közönség csak akkor fizeti meg, ha azért a korábbinál lélegzetelállítóbb látványt ígérnek cserébe. Logikusan következik ebből a szuperhősök halmozása a képregény-filmekben, és Tom Cruise is ezért kockáztatja egyre látványosabban (szó szerint) az életét egy új *Mission: Impossible* akciófilm kedvéért. És ugyanezért nő az amerikai filmszakma mind látványosabb ellenszenva a pénzcsináló franchise-ok ellen. Bár a képregény-filmekben mind gyakrabban esik meg, hogy sztárok, elismert művészek asszisztálnak, Hollywood gyűlölete ettől még fokozódik a klasszikus mozgóképre mind kevésbé emlékeztető produktumok láttán. Jelen sorok írójának még 2009-ben nyilatkozott Francis Ford Coppola rendező a torinói filmfesztiválon arról, hogy ezek az alkotások multimédiás szórakoztató termékek, de filmnek aligha nevezhetők, és ezért meg is kell őket különböztetni a hagyományos mozgóképkészítéstől. Belfentesek szerint a *Birdman (Avagy a mellőzés meglepő ereje)* sikere az Amerikai Filmakadémia díjátadóján éppen abból fakad, hogy a képregény-filmek szatírjának legjobb filmmé emelésével az Oscar-szavazók nyíltan állást foglaltak a jelenlegi stúdiótrendekkel szemben. Coppola annak idején azt is mondta, hogy a hetvenes években amikor például *A keresztapa 2* elkészítésére presszionálták, több szerződésbeli

kitételt kért, például a *Magánbeszélgetés* című szerzői filmjének finanszírozását, vagy hogy egy operát rendezhessen a San Franciscó-i Operában. Nos, ma már ilyen rendezői követelések elképzelhetetlenek, a folytatások mindenképp elkészülnek, és ha ez a rendezőnek nem tetszik, akkor másnap már nem ő a leendő projekt direktora. A brand ugyanis mindig erősebb, és ebben a rendező többnyire apró, kicserélhető láncszem.

Nem szabad ugyanakkor elfeledni, hogy bár Hollywood jelenleg sosem látott számban gyártja a folytatásokat, és támaszkodik brandekre és a franchise-rendszerre, ez a gondolkodásmód nem új keletű, és mindig is jellemezte a kereskedelmi alapokon nyugvó, imígyen kizárólagosan profitorientált amerikai filmgyártást. Emiatt alakultak ki a műfajok, és ezért zsáneralapú a hollywoodi filmgyártás a kezdetektől, aminek helyességét legkésőbb a harmincas-negyvenes évek aranykora igazolt vissza.

A hollywoodi stúdiók sokáig szemérmesen kerülték filmjeik sorszámozását, és inkább a fő karakter, vagy valami motívum címbe emelésével igyekeztek az egyes filmek közötti kontinuitást megteremteni. Az sem véletlen ugyanakkor, hogy éppen a hetvenes években és éppen egy művészi szempontból is kivételes alkotás folytatását indexálták először kettes számmal: A *keresztapa* 1972-ben hatalmas kasszasikert aratott, és három Oscar-díjjal jutalmazták (legjobb film, forgatókönyv, színész), amelyet követően a stúdióvezetés folyamatosan nyomasztotta a rendező Francis Ford Coppolát egy folytatás gondolatával. Két évvel később aztán elkészült a második rész A *keresztapa 2* címmel. A hollywoodi fenegyerekek ez idő tájt (Spielberg, Coppola, Scorsese, Lucas, De Palma, Milius) a sarkaiból forgatták ki az elavult stúdiórendszert és A *cápa*, és a *Csillagok háborúja* révén olyan profitcentrumokra mutattak rá a hetvenes években, amelyek korábban elképzelhetetlenek voltak. Hivatalosan is kezdetét vette a könnyed és tömeges műfaji film termelés, amelyben immár a marketingeszközök része volt egy film újabb epizódjainak számjegyekkel történő, és a nézők számára pontosabb és egyértelműbb beazonosíthatósága. És bár az újabb James Bond-filmek, vagy a Piszkos Harry-történetek esetében még gondot fordítottak önálló címek kitalálásra, kiváltképp a

hetvenes évek horror-sikerei esetében már minden fakszni nélkül számozott folytatások sorát ontották magukból a filmgyártók. A *keresztapa 2* után pedig az sem volt többé tabu, hogy egy neves rendező sorozatindító darabját közvetlenül eredeztetett folytatások kövessék az elődhöz képest méltatlan színvonalú fércmunkák, másodrangú rendezők interpretálásában (például A *cápa*, Az *ördögűző* esetében).

Az alapvetéseken túl a franchise könnyen formálható univerzum, ahogy azt például a most bejelentett *Csillagok háborúja*-filmek is mutatják, gond nélkül lehet elmozdulni az eredeti trilógiáktól, főbb karakterektől, térben és időben is flexibilis a rendszer, és amelyben még közvetlen, vagy közvetett kapcsolódások sem szűkségesek. A címkézés során persze jól hangzik, ha egy filmre annak előzményeként (*prequel*), vagy folytatásaként (*sequel*) hivatkozunk, de például a *reboot*-ok esetében úgy indul újra a franchise története, hogy nem veszi figyelembe az addigi történéseket. A *spin-off*-okban pedig szemrebbenés nélkül egy már ismert karakter önálló történetét viszik vászonra (ahogy most készül egy Han Solo-film, és sokszor szó esett már egy önálló Boba Fett-eredettörténet lehetőségéről is). Szintén népszerű, és a képregényekből származik a *crossover* fogalma, vagyis különféle történetek fő-

„A brand mindig erősebb”

(Ryan Coogler: Creed - Apollo fia - Michael B. Jordan és Sylvester Stallone)

hőseinek összehozatala egy alkotásban. Így születtek meg az olyan, egyébként elképzelhetetlen találkozások, és alapvetően nézői igényeket kiszolgáló crossoverek, mint az *Alien vs. Predator*, a *Freddy vs. Jason*, vagy az idén moziba kerülő *Batman Superman ellen – Az igazság hajnala*.

Az előzményekből, folytatásokból és remake-ekből szép számmal készült az elmúlt évtizedekben, és a remake-hullám is folyamatos a különféle műfajokban. Ennek eredményeképp már gyakran a rajongók számára is nehezen követhető, hogy Superman, vagy Pókember legújabb újraindulása éppen milyen stúdiószerződés miatt következik be, és az aktuális epizód reboot, remake, esetleg valamelyik korábban indult széria folytatása, netán előzménye. Mindazonáltal a következő évtized várható franchise-hulláma miatt jobb, ha hozzászokunk a jelenséghez, még ha szeretni valóbb ettől nyilvánvalóan nem is lesz az amerikai tömegfilmgyártás. Hogy csak 2016-ra szűkítsük le a jelenséget: az év legvártabb filmjei toplistáján rendre vagy folytatások, vagy képregény-adaptációk szerepelnek. De min csodálkozunk, ha a blogok, és rajongói oldalak mellett még a rangos Time Magazin is hamarabb és jobban várja például a *Szellemirtók* újraját, az új *Bridget Jones-t*, *Star Treket*, *Tarzant*, és A *függetlenség napja* folytatását, mint Martin Scorsese *Silence* című moziját?



★ Star Wars: Az ébredő Erő ★

GALAKTIKUS ÖRÖKMOZGÓ

SEPSI LÁSZLÓ

A STAR WARS-GALAXIS BIZTOS ALAPRA ÉPÜL, A MORÁLIS ÉS POLITIKAI KATEGÓRIÁK ÁTLÁTHATÓAK, A JÓK JÓK, A GONOSZ GONOSZ, EZ NÉPSZERŰSÉGÉNEK ZÁLOGA.

A nosztalgia, ami a hetvenes évek óta kisebb-nagyobb hullámmákkal uralja a posztmodern Hollywoodot, az új évezred első évtizedeire jutott el odáig, hogy saját magát tegye meg önnön tárgyává. A *Cápával* 1975-ben megkezdett új-hollywoodi blockbuster-korszak filmjei – előbb megelőlegezve, majd Ronald Reagan hivatalba lépésétől kiegészítve a konzervatív politikai fordulatot – a Vietnam és Watergate utáni általános kiábrándultság helyett ajánlanak kényelmesen átlátható világképet, ahol a Gonosz újra egyszerűen csak Gonosz, és a Halálcsillagok vagy a tengermélyi emberevők felrobbantása nem kell, hogy lelkiismeret furdalást okozzon. Ha a klasszikus western értékrendjét a modern kisvárosi Amerikába helyező *Cápa* irányt mutatott, tíz évvel később a *Vissza a jövőbe*-filmek pedig kiteljesítették a korabeli amerikai tömegkultúra kutakodását saját történelmében egy vélt aranykor után, George Lucas első *Csillagok háborúja*-trilógiája mitológiát és metafizikát kínált a régi-új világszemlélethez. Az elnyomó Birodalom és a tiszta szívű lázadók szembenállásában nincs mit relativizálni, ahogy az eredeti trilógiában (elttekintve Darth Vader végjátékától) az Erő sötét oldalának használói is nélkülöznek bármiféle miltoni tragikumot, törekvésük a totalitáriánus berendezkedés felé védhetetlen és igazolhatatlan, ahogy megmerítkezésük a fekete mágia űrbéli megfelelőjében sem szolgál magasabb rendű pozitív célt – a fausti kísértés és elcsábulás

tragédiáját majd csak a prequel-trilógia dolgozza fel két évtized múltán.

A mindennapi életvilágtól kellőképpen eltávolított („Egy messiás-messzi galaxisban...”) lucasi űropera nem olyan fantáziavilágot ígért, ahol a hajdani Aranykorok képzetéhez hasonlóan minden jobb és nemesebb, hanem egy olyat, ahol (szemben a hetvenes évek Amerikájával) a morális és politikai kategóriák átláthatóak – aki esetleg a szürke zónában billeg, mint Han Solo vagy Lando, annak is előbb-utóbb színt kell vallania. Ezzel persze szükségképpen lemondott arról a komplexitásról, amit az űropera műfaja filmben és irodalomban elért az évtized elejére – Asimovtól Frank Herberten át Kubrickig –, és visszatért az Edgar Rice Burroughs-regények és Flash Gordon-moziszériák ősforrásához. Ez a retrográd jelleg és a rá épülő utalásháló tette eredendően nosztalgikussá az első trilógiát, miközben a különböző felidézett ősmítoszok – élen a campbelli „hős útjával” – kellőképpen általánosak ahhoz, hogy a *Csillagok háborúja* a lehető legszélesebb közönséget szólítsa meg anélkül, hogy bármilyen módon utalna a korabeli jelenre.

Így amikor az afféle huszonegyedik századi Robert Zemeckisként ténykedő J.J. Abrams a nosztalgiának rendelte *Star Wars: Az ébredő Erőt*, csak kiteljesítette azt a szervezőelvet, ami már az eredeti trilógiában is ott működött. *Az ébredő Erő* nosztalgiája ugyanakkor mégis jóval konkrétabb múltba révedés elődjénél, hiszen szemben az eredeti Lucas-trilógiával, ami általában véve nyúlt vissza egy műfaj fél évszázaddal korábbi formájához, Abrams azáltal, hogy kvázi remake-t készített az *Új reményből*, a lehető legpontosabban jelölte ki a nosztalgia tárgyát – magát a *Star Wars*-t, annak is első megjelenési formáját. Az ezredfordulás

előzménytrilógia azzal váltotta ki rajongók haragját világszerte, hogy markáns, de művészi szempontból nem túl kiforrott vagy következetes revizionista szemléletmóddal gondolta újra az alapmitológiát: előtérbe tolta a politikumot (amitől az első széria eszképiasta szellemisége a leginkább tartotta a távolságot), áltudományos sci-fi magyarázattal árnyalta az Erő és használóinak viszonyát (midikloriánok), illetve a korai kétezres évek trendjeihez illeszkedve hőstörténet helyett egy ikonikus gonosztevő eredetét vitte vászonra. Ennek eredményeként skizoid trilógia jött létre, amiben élesen elkülönült a túlságosan is infantilizált, korai űropera-hagyomány (ennek megtestesítője a Burroughs-regények kolonizációs felidézéje Jar Jar Binks, illetve a Naboo bolygó gunganjai) és a kulisszák mögött zajló politikai dráma, aminek machinációi végül a jobb sorsa érdemes Anakin Skywalkerert is megrontják (ezzel a politikát, mint olyat, mégis az átkos dolgok közé számúzva). Abrams így érthető módon igyekszik eltávolítani a széria hetedik tételét az előzményfilmek változtatásaitól – egyedül a labilis, az *Új Remény* Darth Vaderénél messze esendőbb Kylo Ren viseli magán Anakin jellemábrázolásának örökségét –, de a túlzott hagyománytisztelettel egyben saját játékerét is jelentősen beszűkíti. *Az ébredő Erő* az univerzum faji diverzitásának bemutatása mellett végre az emberi hősök gárdáját is változatosabbá tette az őstrilógiához képest – nőnemű jedifőhős, színészbőrű ex-rohamosztagos –, ami egy tágabb kulturális kontextusban jelentős gesztus, de a sorozat egészéhez viszonyítva csupán a legkisebb kockázattal járó variációs lehetőségek kihasználása. Az epizód különösen merésznek tetsző húzása – Han Solo halála – minden sokkértékével együtt is a széria korábbi megoldásait visszahangozza: annak fényében, hogy az aktuális mentorfigurák mind az *Új reményben* (Obi Wan Kenobi), mind pedig a *Baljós árnyakban* (Qui-Gon Jinn) ugyanígy végezték, hogy átadhassák a helyet a fiatalabb generációnak, az űrcsempész pusztulása nem meglepetés, hanem szükségszerűség.

Mivel a Skywalker-dinasztia hányattatásait megéneklő *Star Wars*-univerzum (pontosabban annak nagyvászonra szánt hányada) eleve ciklikus szerkezetre épül, a felületkezelést meghaladó újszerűség hiányán túl Abrams filmjének nehezen róható fel az önismétlés. A *Star Wars*ban

– szemben például a célirányosan, egy biztos végpont felé haladó *A Gyűrűk Urával* – az erő két oldalának nyílt harca nem anomália, hanem maga az alapállapot: Anakin az előzménytrilógiában épp az által hozott a próféciáknak megfelelően „egyensúlyt az erőbe”, hogy átállt a sötét oldalra, egyenrangú felekké téve a jediket és a háttérbe szorított sith rendet (hogy később a fia visszabilentse a mérleget). A sivatagi nyomorból induló, levágott karokon, feneketlen aknába zuhanó bajtársakon és lerombolt-felrobbantott főhadiszállásokon keresztül vezető beavatástörténetek hőseinek a konfliktus állandóságának köszönhetően újra és újra ugyanazokkal a választásokkal kell szembenéznie, még ha döntéseik különböznek is. Abrams azzal, hogy *Az Ébredő Erőben* nagyrészt lekövette az *Új Remény* cselekményívét – leginkább csak az egyes oldalakhoz tartozó szerepleosztásokat variálva –, egyúttal tovább erősítette az örök visszatérésen alapuló világképet. Ezt értelemszerűen az teljesíti ki, hogy 1977 óta maga a széria is tizenöt-húsz évenként tér vissza a moziba (a *Star Wars*-univerzumot tovább tágít-

tó egyéb médiumokban persze a brand jelenléte folyamatos), hogy boldoggá tegye a hívőket és a következő generációt is beavassa az Erő misztériumába.

A nagyjából két évtizedenként érkező, a trilógia-forma miatt akár hat-hét évig is elhúzott mozgóképes beavatási rituálé a *Star Wars* világba markánsan eltérő stratégiát képvisel, mint például a folyamatosságra és állandó jelenlétre berendezkedett Marvel-moziuniverzum. Utóbbi azzal a veszéllyel jár, hogy a gyorsuló iramban érkező, egymásra mind többet utaló filmek egyre kevesebb belépési pontot hagynak az új nézőknek, míg a *Star Wars* (ami az exponenciális bővülést meghagyta a regényekből, játékokból, tévé- és képregénysorozatokból álló merchandise-iparnak) leginkább az önisméltás réme fenyegeti. A széria nosztalgikus attitűddel párosított ciklikus történelemszemlélete megerősíti és igazolja ezt a stratégiát, a mitológiát erős apakomplexus képében meghatározó generációs konfliktus (vagy éppen egymásra találás), vele együtt az újra és újra visszatérő fétistárgyak (a fénykard, mint családi ereklye) pedig tovább mélyíti. De mint

„Egyensúlyt az erőbe”
(Daisy Ridley)

minden világmagyarázattal kecsegtető misztérium, a *Star Wars* kezdettől fogva erős hitet követelt befogadjától: az eredeti trilógia, és kiváltképp az első rész archetipikus karaktereinek és komikus segítőiknek kalandjaiba az Erőbe vetett hit hozott kohéziót, és emelte délutáni matinéből globális kultusszá. A prequel-trilógia stílus- és műfajbeli kilengései nélkül és az *Új Remény* épp csak felmutatott őstípusaihoz képest árnyaltabb karaktereivel *Az Ébredő Erő* az eddigiek közül talán a legkönnyebben hozzáférhető tétel azok számára is, akik székszisszel tekintenek a *Star Wars*-mitológiára. J.J. Abrams méltóképpen és mindenekelőtt hatékonyan celebrálta az aktuális rituálét, de a folytatáshoz már nem árt, ha szabadabban interpretálja a szent összöveget.

STAR WARS: AZ ÉBREDŐ ERŐ (*Star Wars: The Force Awakens*) – amerikai, 2015. Rendezte: J.J. Abrams. Írta: J.J. Abrams és Michael Arndt. Kép: Daniel Mindel. Zene: John Williams. Szereplők: Daisy Ridley (Rey), John Boyega (Finn), Harrison Ford (Han Solo), Adam Driver (Kylo Ren), Oscar Isaac (Poe). Gyártó: Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 135 perc.



BESZÉLGETÉS BEREMÉNYI GÉZÁVAL

„Kakukktojás voltam mindig”

SOÓS TAMÁS DÉNES

JANUÁRBAN LETT 70 ÉVES A MEGÁLL AZ IDŐ ÉS AZ ELDORÁDÓ SZERZŐJE. ENNEK APROPIJÁBÓL TEKINTETTÜK ÁT VELE A FILMES PÁLYAFUTÁSÁT.

• *Kevesen tudják, hogy a hetvenes években a Pannónia Filmstúdióban dolgozott. Az egyetem elvégzése után dolgoztam ott ún. szinkron dramaturgként, aki tömöríti, illetve a szájmozgáshoz illeszti a külföldi filmek szövegét. Csodálatos munka volt az egy fiatalnak, a munkaidő kötetlen, ha akartam, éjjel mentem be dolgozni. Másképpen működtek akkoriban a filmjogok, ha a magyar forgalmazó szabadtéri moziban vetített egy kétrészes nyugati filmet, a szinkron dramaturg átvághatta azt egyrészesre. Ezt nagyon élveztem. Volt úgy, hogy egy film elejét a végére tettem, így filmdramaturgiát is tanultam. Büszkén emlékszem Andrzej Wajda *Menyegző* című filmjére, amit a stúdiónál nem voltak hajlandók lefordítani, olyan szentnek számított az összetett, metaforikus, verses szövege. Ezért rám bízta, én pedig egy Magyarországon tanuló lengyel egyetemistát kértem fel a nyersfordításra, az alapján írtam át szájmozgáshoz a szöveget. Az itteni Lengyel Kultúra vezetője megmutatta Wajdának a magyar változatot, aki el volt ragadtatva tőle, és a Nemzeti Színházban az én szinkronszövegemmel szerette volna megrendezni Wyspianski darabját.*

• *Fiatalon jó barátságba került Bódy Géborral, akinek még egy amatőr filmjében is szerepelt.*

19 évesek voltunk mind a ketten, amikor összebarátkoztunk. Utána másfél évig szinte el sem váltunk egymástól, folyton beszélgettünk. Ő volt az első eredeti tehetség, akivel találkoztam. Aztán másfél év múltán én felmondtam a barátságot. Bódy nem értette, miért. Megmondtam neki, hogy nagyképű lett. Nem szerettem azt a pózt, amit fölvetett. Később, amikor megtudtam, hogy téglá volt, eszembe jutott, hogy talán azt gondolta, tudom ezt róla. Pedig nem tudtam.

• *Nem került szóba, hogy írjon neki filmet? Ő akarta, de én megtagadtam, mert ez az ajánlat már a szakításunk után jött. Valami azt súgta, ne tegyem. Én pedig mindig is hallgattam erre az érzékemre.*

• *Jancsó Miklóssal is hamar munkakapcsolatba került, hiszen Cseh Tamás a közösen szerzett dalaikat énekelte Jancsó filmjeiben, a Még kér a népben, a Szerelmem, Elektrában, a Jézus Krisztus horoszkópjában, a Kék Duna keringőben. Hogyan dolgoztak Jancsóval?*

Jancsó megmondta, hány dalt kér, más kikötése nem volt. Én elolvastam a forgatókönyvet, Tamás megmutatta a daltamot, és megírtam rá a dalszöveget. Jancsó meghallgatta a szerzeményt, és eldöntötte, a film melyik részében lesz rá szüksége, vagy szüksége lesz-e rá egyáltalán. Személyesen akkor találkoztam vele, amikor kimentem a *Még kér a nép* forgatására meglátogatni Tamást. Nagyon közvetlen viszonyba kerültünk. Jancsó mindig felismerte a fiatal tehetségeket, kíváncsi volt rájuk.

• *Jancsó kedvenc Cseh Tamás–Bereményi Géza-dala a Lee van Cleef volt. Mi fogta meg Lee van Cleef karakterében annyira, hogy dalszöveget írjon róla?*

A zene, amit Cseh Tamás elem tárt. Baladás, westernes zene volt, és nekem Lee van Cleef jutott eszembe róla. Ő westernszínész volt, igaz, nem túlságosan ismert westernszínész, de Jancsó személyesen is ismerte. Azt is tudom, Jancsót mi fogta meg benne. Szerinte az élet egyik legfőbb értéke a túlélés volt. Ezért arra kért minket, hogy a „Hátat a falnak és megdöglenni” sort „Hátat a falnak és nem megdöglenni”-re változtassuk.

• *Első forgatókönyvét, a Romantikát Kézdi-Kovács Zsoltnak írta. 1971-ben történhetett, hogy Kézdi-Kovács Zsolt, aki Jancsó első asszisz-*

tense volt, megkeresett, hogy írjak neki forgatókönyvet a második filmjéhez. Kezében volt *A svéd király* című első novelláskötetem, de nyilván Jancsó referenciája is számított. Írtam is neki egy filmet, a *Romantikát*, ami nagy bukás lett. Emlékszem, a Ludas Matyi karikatúralap címlapján egy pesti polgár karikatúrája volt, amint a fejéből két gondolatbuborék jön ki: az egyik egy üres nézőterű stadion, amiben egy érdektelen focimecc folyik, a másik egy mozi portálja, amire ki van írva, hogy „Romantika. Új magyar film”, és a kép alatt az aláírás: „Hova ne menjek vasárnap?”.

• *Miért nem szerették a filmet?*
Mert összefüggéstelen volt. Anti-film. Ahogy a buta diák elképzele a filmezést. De én mindjárt nagy filmmel akartam kezdeni. Mégis a *Romantika* lett az én filmes iskolám, mert kimentem a forgatásra, és jelenetről jelenetre láttam, hogyan lesz az elképzelésből film. Nagyon sokat tanultam belőle. Én állami költségen, drágán végeztem el a „filmiskolát”.

• *Utána egy személyes történetet, A kedves szomszédot írta Kézdiinek.*
Annyiban volt személyes, hogy azon a helyen játszódott, ahol laktam. A szükséglakásokban lakó emberek rovaréletéről szólt. Azt már nem szégyeltem, az már film volt. Ezután sorra következtek a forgatókönyvírói munkák. Színdarabokat is írtam, de forgatókönyvíró lettem.

• *A Megáll az idő forgatókönyvét a kamaszéveiről tervezett regény néhány fejezetéből írta. Miben lett más a film, mint a regény?*

Annyiban, hogy megvalósult, a regényt viszont félretettem. Rengeteget írtam, de rossz hangot ütöttem meg. Az írás kezdetén tovább kellett volna dolgoznom az anyagon, ehelyett én továbbmentem egy rossz úton, így született 110 felesleges oldal.

• *Megáll az idő tele van a korszakot tömören megfogalmazó és sokat idézett mondattal. Ezek, mint az „Aki kérdez, az faggat, mert őt is faggatják” vagy „A kúrás nem szentség”, benne voltak már a regénykezdeményben is?*

Mind a kettőt egyenesen az életből vettem. Még angyalkorban voltunk, és az egyik osztálytársam tanácstalan volt, mit kezdjen az apjától ellopott pornográf képekkel. Elkezdtek hát árulni a felsősöknek. Utána egy jezsuita pap járt hozzám, akit a tanárom ajánlott be a szüleimnek, hogy ő fogja megmenteni a lelket a pornográfától. A jezsuita rend



be volt tiltva Magyarországon, úgyhogy ez a pap munkásnak álcázta magát, napközben Csepelen dolgozott egyszerű munkásként. Az „Aki kérdez, az faggat” mondatot a nevelőapámtól hallottam, ez volt az ő életének nagy tanulsága. Nem pont ezekkel a szavakkal, de azt mondta nekem, hogy „Mindig nagyon vigyázz és ne szólj semmit, mert be akarnak ugrasztani”. Meg azt is mondta, hogy „Ha feljentesz minket, akkor megverlek”. Kilenc éves voltam akkor.

• *Hogyan született meg a film talán legikonikusabb mondata, a „Jó, hát akkor itt fogunk élni”?*

'56-ban a szüleim azt akarták, hogy menjünk ki nyugatra. A szomszédokért jött egy kocsi, ami kivitte őket, és mondták, hogy mi is mehetünk. Az volt a terv, hogy Bécsen keresztül utazunk, és Párizsban fogunk élni, a szüleim ugyanis mind a ketten tudtak franciául. De rám bízták, hogy menjünk-e vagy sem. Ha azt mondják, hogy jó, akkor most csomagolunk, akkor mentem volna velük. De így, hogy megkérdezték, nemet mondtam. És akkor az édesanyám szóról szóra azt mondta, hogy „Jó, akkor itt fogunk élni”. Mire a nevelőapám dühösen felpattant, és elhagyta a szobát.

• *A Megáll az idő előtt Gothár Péternek több vizsga- és tévéfilmjéhez is írt forgatókönyvet. Ezután viszont nem dolgoztak újra együtt. Miért?*

Mert megmondtam neki, hogy nem dolgozunk többet együtt. Untam már a filmeseket, és Gothár Péter nagyon szakember nekem.

• *1985-ben már saját maga rendezett filmet a forgatókönyvéből, ebből lett A tanítványok.*

Eldorádó

(Eperjes Károly)

Filmrendező akkoriban az lehetett, aki elvégezte a Filmművészeti Főiskolát. A rendezők akár

forgatókönyvírókkal dolgoztattak, akár maguk írták a filmeket, a nevüket mindig kiírták a főcímlapra forgatókönyvíróként is, tudniillik ők biztosították a munkalehetőséget a forgatókönyvíróknak, amely mint mesterség nem is létezett, képzése sem volt. Én egy idő múlva rájöttem, mennyire hátrányos helyzetű szakma a forgatókönyvírás, és minél nagyobb sikert arattak a filmek, amiknek én írtam a forgatókönyvét, annál rosszabb lett a kedvem. Magamban elhatároztam, hogy nem írok több forgatókönyvet. Különösen a *Megáll az idő* esetében bántott, hogy áruba bocsátottam a kamaszkoromat, de senkiben nem merült fel, hogy egyáltalán van forgatókönyvírója a filmnek, és az történetesen én vagyok. Ez a film Nemeskürty István stúdiójában készült, aki egyik nap behívatott az irodájába – ez '83-ban vagy '84-ben lehetett –, és elmondta, hogy év végén távozik a stúdió éléről, de egy filmre még van pénze a stúdiónak, és annak a forgatókönyvét velem akarja megírtni. Mondtam neki, hogy rosszkor szólt, mert épp most határoztam el, hogy felhagyok a forgatókönyvírással. Győzködött, hogy bármelyik magyar filmrendező szívesen rendezne filmet az én forgatókönyvémből, válasszak egyet közülük. Én erre azt mondtam, nem létezik olyan. Nemeskürty némi gondolkodás után azt válaszolta: „Én tudok egyet: és ha te lennél az? Megengedhetem magamnak ezt az utolsó csínyet, hogy rendezz egy filmet a saját forgatókönyvedből”. Akkor mégis elvállaltam. Még aznap találkoztam egy barátommal, aki elmesélte, hogy éppen

egy dr. Magyary Zoltán nevű közigazgatás-professzorral foglalkozik, aki a két világháború között maga köré gyűjtötte a kitűnő diákokat, és egy titkos társaságot csinált, amivel a magyar közigazgatás jövőbeli megújításán dolgoztak. Azonnal eldöntöttem, hogy ebből szeretnék forgatókönyvet írni. Mert tudtam, hogy a múlttal nem le-, hanem elszámolni kell, hiába volt akkoriban ennek az ellenkezője a divat. Nemeskürty pedig elfogadta a forgatókönyvet, és onnantól kezdve filmrendező lettem. Stábszervezés volt az első munkám, de kiderült, hogy nem akarnak velem dolgozni a gyártásvezetők, sőt a felkért operatőr sem, mert megbízhatatlan kezdőnek tartanak. Később aztán maguktól jelentkeztek emberek, és nagyon jó stábom lett. Csupa éhes emberből állt, nem jóllakott filmesekből. A vállukon vittek és mindent megoldottak.

• *Sokszor említette már, hogy nem szerette a szerzői filmeket, így gondolom a szerzői elméletet se, amely meghatározta a hatvanas-hetvenes évek európai filmjét. A magyar származású, de amerikai forgatókönyvíró, Joe Eszterhas szerint a film szerzője nem a rendező, hanem a forgatókönyvíró, hiszen ő találja ki a történetet. Egyetért vele?*

A film 90 %-ban szakmunka. Szakemberek csinálják a világosítóktól az asszisztensekig, és a szakmunkában nincs művészet. Művészet a filmkészítés ösztönös részében van. Szerintem tehát azé a film, aki kitalálja, és aki először hisz benne. Megérdemli a producer, hogy ő vegye át az Oscar-díjat, ha ő hitt először abban a filmben. Mert arra nincs magyarázat, miért pont abban a témában hisz az ember. A másik, amit nem lehet megmagyarázni, az a casting. A szereplőválasztás is zsi-gerből történik.

• *Eperjes Károlyban mi fogta meg annyira, hogy szinte minden filmjében szerepeltette?*

Most már nem bírom Eperjest. A politizálással elrontotta a színészetét is. De régen nagyon eredeti, kitűnő színész volt. Meg kell nézni a teljesítményét az *Eldorádó*-ban, és ott a válasz. Eperjes nagyon alkalmas volt a férfias szerepekre, és Magyarországon kevés volt a férfias színész. És kortalan az arca, harminc körül volt, amikor a negyvenöt éves nagyapát játszotta az *Eldorádó*-ban. Mások azt tanácsolták, hogy Bodrogi Gyulával játszsamsam a szerepet. Biztos vagyok benne, hogy Bodrogi játszott volna a filmben,

ha én csak a forgatókönyvet írom és oda-
adom azt egy rendezőnek.

• *Hogyan született meg az Eldorádó?*

Akkoriban nem úgy volt, hogy az ember eltervezett valamit, amit mindenáron végre akart hajtani, és azt lehetett, hanem mindenre felkérték az embert, és ha már felkérték, akkor megcsinálta. 1987-ben, amikor én már régóta színházi író voltam és novellista, Kardos Sándor operatőr és Ozorai András gyártásvezető felkeresett a lakásomon. Azt vizionálták, hogy változni fognak a dolgok, és ha fél éven belül nem nyújtok be egy forgatókönyvet, akkor nem csinálhatok több filmet, mert akinek csak egy filmje volt korábban, az nem fog pénzt kapni egy újabb film elkészítésére, olyan idők jönnek. Akkor eszembe jutott a nagyapám, akiről írtam már egy kisregényt, tehát feldolgoztam a történetet, és villámgyorsan, szinte az élőbeszéd sebességével megírtam az *Eldorádó* című film forgatókönyvét. Miközben azt írtam, megvilágosodásom támadt – életem első tudatos, szakszerű filmdramaturgiai cselekedete volt – rájöttem, hogy egy filmsztori lépésekből áll, két-hat jelenetet kitevő lépésekből, és ennek alapján gondoltam végig a készülő forgatókönyv tervét. Mivel az *Eldorádó* egy kereskedőről fog szólni, aki üzleteket köt, a filmet is különböző üzletekre osztottam fel. Az elején bemutatjuk, milyen ez az ember, hogy ha leverik, akkor talpra áll, és elintézi a dolgot, mert nagy túlélő és zseniális kereskedő. Ez volt a kereskedő és a betörők jelenete. Majd jött az unoka születése, akít a nagyapa megvesz a vejétől, ez volt az üzlet a vejjel. Két pozitív üzlet után jönnie kellett egy negatívnak, mert így működik a filmírás. Szerettem volna bemutatni a korabeli politikát is, így született az üzlet a kommunistákkal jelenetsor, amelynek a végén megverik a nagyapát, de visszatér a gyerekekhez, aki diftériás lesz, és a nagyapa arannyal kiváltja. Ez volt az üzlet a halállal. A film vége a második üzlet a halállal, ami már nem sikerül. Így haladtam végig lépésről lépésre a filmen – összesen 12 jelenetsor terve született meg –, és ezt a lépésenkénti módszert tanítom ma is a diákjaimnak, akik szerintem nagyon jól tudják hasznosítani.

• *Régebben úgy gondolta, hogy mivel az Eldorádó egy kereskedőről szól, és piacon kezdődik, ezért piacon is kellett volna végződnie, magyarárol ki kellett volna hagyni belőle '56-ot.*



De aztán évtizedekkel később rájöttem, hogy mégis jól csináltam. Írtam belőle egy szín-

darabot, amely a piacon végződik, és úgy is jó lett, de egy magyar filmből nem lehet kihagyni a közelmúltat. Így jó az *Eldorádó*, ahogy elkészült. Jobb az ösztön, mint az utólagos fontolgatás.

• *Az Eldorádó közvetlenül a rendszerváltás előtt, 1988-ban készült. Beleszólt még akkor a cenzúra a filmbe?*

'88 telén fejeződött be a film forgatása, és a tél elején vettük fel az '56-os jeleneteket. Négy tank kellett a filmbe, amiket a Budapesti Városparancsnokságtól kellett kérni. Le is volt beszélve minden, de az előző napi forgatás végén odajött hozzám a gyártásvezető, Ozorai András, és azt mondta, hogy a magyar filmtörténetben először nem ad forgatáshoz tankot a Budapesti Városparancsnokság. Nem volt mit tenni, bementünk, hogy beszéljünk velük. Az őszhajú városparancsnok és egy fiatal őrnagy fogadott minket, akit ráállítottak a városparancsnokra megfigyelőként, hogy az ne csináljon semmi botorságot így '88 vége felé. Az őrnagy elkezdte mondani a mondókáját. „Jelenleg Budapest olyan, mintha egy puszkaporos hordó volna, elég egy szikra és fellobban, és a honvédség nem engedheti meg magának, hogy tankok menjenek Budapest utcáin, mert bármikor tüntetés lehet, és a lázadás leverése a honvédség dolga. A filmben ugyanis van egy ellenforradalmár, aki lázító beszédet intéz a lakossághoz.” Erre én mint halálra rémült rendező: „És ha átírom azt a beszédet?” – kérdeztem a városparancsnok szemébe fúrva a szememet. A városparancsnok

A tanítványok
(Balkay Géza)

– akkor szólalt meg először, úgy hiszem – azt mondta: „Ha maga átírja azt a jelenetet, és aláírja a papírt, akkor én beteszem azt a páncélszekrényembe, és ha ellenforradalmi lázadás törne ki Budapesten, akkor ön lesz a felelős”. „De én most szeretném átírni, mert sürgős lenne” – mondtam. „Jó, megvárjuk.” Leültem hát a városparancsnokkal és a nyikhaj őrnaggyal, és átírtam a jelenetet, amiben így az államrendszerhez lojális lakosság '56-ban meg akart lincselni egy ellenforradalmárt. A városparancsnok elzárta a papírokat, és azt mondta: „Holnap lesz négy tank”. Mit mondjak, nagyon bírtam azt a korabeli városparancsnokot. Ilyen idők voltak azok.

• *Korábban előfordult, hogy át kellett írnia valamelyik forgatókönyvét a cenzúra nyomására?*

Nem. Ködszurkálás folyt, nem tudtak hozzászólni a filmjeimhez. Kakukktojás voltam mindig is, és egy ilyen filmmel, aminek minden mondata más, mint a többi magyar filmé, nem tudtak mit kezdeni. Valódi emberekről szólt, akiket az életből ismertem. A *Megáll az időben* sem találták meg, mit kéne betiltani, pedig abban a filmben annyi elhallgatott dolog volt, hogy az egyik kritikus azt írta, hogy a megkövesedett problémátömeget valósággal rárobantja a nézőre. De mondok egy másik példát. A *tanítványok* után félrevont az akkori filmfőigazgató, és azt mondta nekem négy szemközt: „Azt hiszed, nem láttam, hogy a szereplők a múltbeli jelenetekben mindig felfelé mennek a lépcsőkön, a korunkbeliekben pedig lefelé?” Így közölte bizalmasan,

milyen enyhék voltak velem, amikor elfogadták *A tanítványokat*.

• *Az '56-os forradalom visszatérő téma a filmjeiben. A Megáll az idő története a forradalom után kezdődik, az Eldorádó pedig a harcok közepette ér véget a nagypapa halálával. Tévéfilmje, a Szabadság tér '56 az amerikai követség szemszögén keresztül láttatja az eseményeket. A Szabadság, szerelmet is ideszámolva négyszer nyúlt a témához, de egyik filmben sem mutatta meg '56-ot a saját szemszögéből. Miért?*

'56-ban tízéves voltam, és három nagy dolog történt velem. Ott voltam a parlamenti sortűzet követően, amikor a mentőautók még nem érkeztek oda, de a gyilkosok már eltűntek. Kimentem a terepre, és beálltam néhány kábán mozgó alak közé. Szembesültem a „menjünk-e nyugatra?” kérdéssel is, amit már meséltem. És a harcok során szétlőtték a házunkat, míg mi lent voltunk a pincében. Ezeket valahogy nem tudtam megírni. Lehet, hogy azóta sem tudok mit kezdeni '56-tal, mert olyan nagy dolog volt. Egy '56-ban született, egyébként nagyon tehetséges rendező mondta nekem, hogy „Rajtad nagyon látszik, hogy szemtanú voltál '56-ban. Olyan romantikus vagy”. Én ezt lekiicsinylésnek vettem, mert a romantikus nem néz szembe a realitással és eltúlozza a dolgokat. „És milyen az, aki nem látta '56-ot?” – kérdeztem. „Az tudja, milyen az élet. Végtelen, unalmas, sivár lapály.” Igaz: én ezt nem vagyok hajlandó belátni. Vas István költőnek van egy verse '56-ról, a címét nem tudom, de az első sorára emlékszem: „A város megváltotta magát, és meg tudott váltani engem”.

A turné

(Törőcsik Mari és Benedek Miklós)

Aki látta '56-ot, az hisz a megváltásban. Hisz abban, hogy lehet változni.

• *A Szabadság, szerelem forgatókönyvének megírásában is részt vett. A film kapcsán sokat beszéltek arról, szabad-e hollywoodi dramaturgiával feldolgozni ezt a témát.*

Lehet '56-ról hollywoodi dramaturgiával mesélni, de az felemás lesz. A hollywoodi dramaturgiához hozzátartozik, hogy a végén van megoldás. A kelet-európaihoz pedig hozzátartozik, hogy nincs; hogy az élet függetlenül majd csak dönt valahogy. Az amerikai film kiutat mutat, de nem azért, mert ők szeretnek derűlátók lenni, hanem mert ez az amerikai tapasztalat. Mikor az *Eldorádó*t vetítették Londonban, a vetítés után felállt egy férfi, és elmondta, hogy tetszett neki a film, de egy dolgot nem ért: miért veri agyon a lovát a főszereplő? Elmagyaráztam, hogy azért, mert csapás érte, és Magyarországon van egy szokás, hogy ha a szőlősgazdának elveri az eső a termését, akkor ő is odaáll bottal és veri a fűrtöket: Lássuk uramisten, mire megyünk ketten! „Érdekes” – válaszolta ő – „mi, angolok úgy vagyunk ezzel, hogy ha valami bajunk van, akkor nem verjük agyon a lovunkat, hanem felülünk rá, elmegyünk és elintézzük.”

• *A rendszerváltás előtt csinált még egy filmet, amely erős lenyomata annak a kornak: a Meteo-t Monory Mész Andrásal.*

A *Meteo* az ún. holnapután filmek műfajába tartozik. Monory András hozta a témát, de közösen írtuk, nagyon élveztem.

Andrásnak már nagyon határozott elképzelése volt a filmről, amikor felkért engem. Én támasznak keltem, mert első film volt, és ve-

lem könnyebben megcsinálhatta, mert Bereményi akkor már filmesnek számított.

• *Mi volt a Meteo legprecízebb jóslata a jövőre nézve?*

Az időjárás mint korunk válsága. Felhőcskét nagy látnoknak tartom.

• *Hogyan élte meg a rendszerváltást?*

Úgy, mint a többség. Hogy na, most minden rendben lesz. De én 1989-et, amikor minden addigi ideológia tökéletesen megszűnt, és az azt követő tíz évet is át-gombfociztam egy barátomnál. Kimaradtam a nagy osztozkodásból.

• *1993-ban megcsinálta A turnét, de utána a 2002-es A Hídemberig nem rendezett nagyjátékfilmet.*

A turné szintén egy true story, vidékre járó színészek élményeiből állt össze. Tulajdonképpen arról szól, hogy milyen az a szeretetreméltó ember, aki teljesen erkölcsstelen. Utána pár évig azért nem csináltam filmet, mert színházban dolgoztam. Rendeztem, és prózát is írtam.

• *Az elmúlt évtizedekben több megvalósulatlan filmlerve is elhíresült az Álmos fejedelemről szóló Levédiától a Hunyadi János-filmig. Elengedte már ezeket a terveket?*

El, mert olyan politikai dolgokba nyúltak bele, hogy még évtizedekig nem érdemes megcsinálni őket. A történelmi témákhoz még mindig teljesen hazug a viszonyunk, így pedig nem lehet velük elfogulatlanul elszámolni, csak leszámolni. Nem cenzurális okok miatt haltak hámvába ezek a filmek, nem tilos megcsinálni ezeket, csak megdobálnak érte. És aki szarral birkózik, hiába győz, szaros lesz.

• *Ennek ellenére jól viselte, amikor A Hídember kapcsán kritizálták, vagy amikor a Honfoglalás-filmlerve ellen tüntettek.*

Már gyerekkoromban kitapasztaltam, milyen az, ha támadnak. Amikor a Honfoglalás-film miatt fenyegetés ért, csak nevettem rajta. Ez volt nyár elején. Nyár közepén egyszer csak ideggyulladás támadt a bal combomban, és ötven napig feküdnöm kellett. Se előtte, se utána nem volt ilyen betegségem. Nyilvánvalóan egy lefojtásról volt szó. Akkor megemésztettem.

• *További filmek?*

Jelenleg az önéletrajzomat írom, és amint befejezem, belekezek egy filmbe. Tulajdonképpen elégedett vagyok a filmes pályafutásommal, és szívesen csinálnék még filmeket. Számomra ez egy sikertörténet, mert hiába vagyok kakukktójás, megtaláltam az utat a közönséghez. •



/// ■ ZSIGMOND VILMOS (1930-2016)

Festő a felvevőgéppel

/// ■ PÁPAI ZSOLT

ALTMAN, SPIELBERG, DE PALMA, CIMINO TÁRSAKÉNT ZSIGMOND VILMOSNAK DÖNTŐ SZEREPE VOLT A HOLLYWOODI OPERATŐRI GONDOLKODÁS ÁTALAKÍTÁSÁBAN.

A közhely szerint a jelentős operatőrök két csoportra oszthatóak: az egyikbe azok tartoznak, akik markáns stílusukat minden rendező mellett érvényesítik, a másik, népesebb társaságba azok, akik alkalmazkodnak a direktori világhoz, és filmről-filmre más arcukat mutatják. A legnagyobbak azonban dacolnak a közhellyel – márpedig a január elsején, életének nyolcvanhatodik évében elhunyt Zsigmond Vilmos a legnagyobbak közé tartozott.

Akkor lépett a filmtörténelem színpadra, amikor a hollywoodi gondolkozás radikálisan átalakult, egyesek azt mondják, szerencséjére, pedig dehogyis. Nem neki volt szerencséje a korszakkal, hanem a korszaknak volt szerencséje vele.

Hollywoodban az operatőr a hatvanas évekig szigorúan stúdiómunkás, beosztott volt, feladata abban állt, hogy pontosan kövesse a rendezői és produceri

instrukciókat. Igaz, a klasszikus érában is akadtak operatőrzenik (mint James Wong Howe, Gregg Toland vagy éppen egykori földink, a Sopronban született John Alton), akik a nyitottabb gondolkozású rendezőktől nagyobb teret kaptak, de példáik korántsem tipikusnak mondhatók. A hatvanas évek második felében kibontakozó filmforradalomban aztán sok minden megváltozott. Az operatőrt lassacskán az alkotófolyamat részesének, sőt kulcsfigurájának kezdték tekinteni, Gordon Willist, Haskell Wexlert, Conrad L. Hallt, Kovács Lászlót és másokat már-már művészeknek kijáró elismerés övezte.

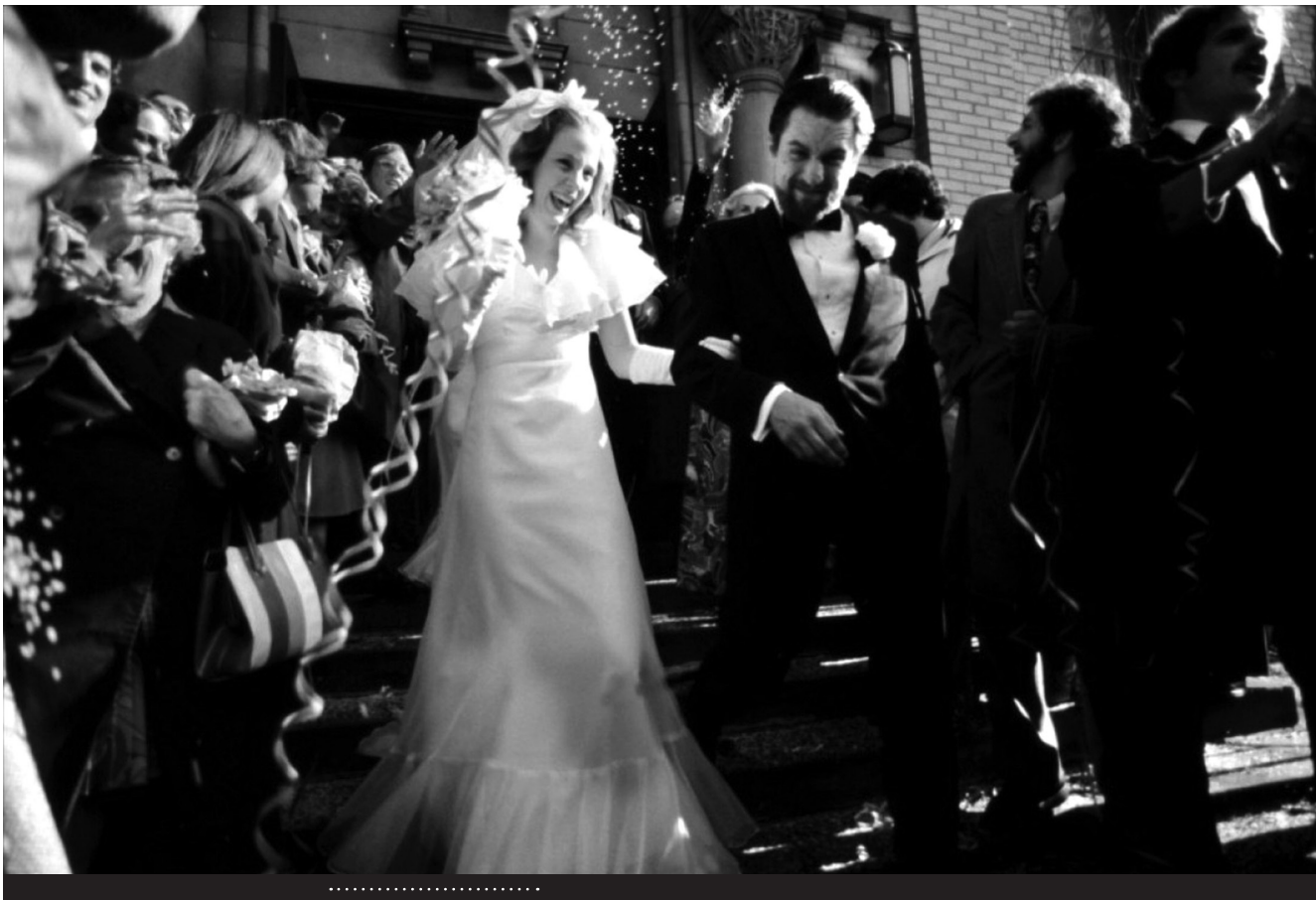
Ez a presztízsnövekedés mindazonáltal nem kizárólag csodás eredmények bázisa, de konfliktusok forrása is lett, hiszen a film fotográfusa eredendően mégis csak alkalmazott művész(et)i státuszú személy, akinek célja nem lehet az önmegvalósítás.

Zsigmond Vilmos nem egyszerűen egyedi látásmódja miatt vált a korszak meghatározó operatőrévé, hanem mert pontosan tisztában volt szerepének kettősségével. Új

„Pionírsellemét alkalmazkodókészséggel párosította”

(Robert Altman: Hosszú búcsú - Elliot Gould és Nina Van Pallandt)





fogalmazásmódokat kereső pionírszellemét alkalmazkodóképességgel párosította: kísérletező kedve nyomán ugyan a korszak *opérateureinek* táborához tartozott, de a maga ízlését a rendezői elvárások szerint formálta. Erről a kettős készletéről mondta a hetvenes években: „Az érzelmek világában élünk, és az operatőr felelőssége vizuálisan megjeleníteni az érzelmeket, melyek kifejezik a rendező szándékait... Olyanok vagyunk, mint a festők.”

Zsigmond Vilmost tehát öntudatos „szerzői” attitűdésalázatos „alkalmazotti” magatartás egyszerre jellemezte, ami megmagyarázza, hogy a hetvenes években, pályája zenitjén miért volt képes gyümölcsöző munkakapcsolatot kialakítani igen különböző habitusú rendezőkkel, Altmantól Boormanig, Fondától Rydellig, Schatzbergtől Ciminóig, De Palmától Spielbergig. A korszak legszínesebb szürke eminenciásaként alkalmazdán főszerepet játszott egy-egy rendezői stílus kiérlelésében is, Brian De Palma szűrőhasználatának, illetve spe-

„Vizuális megoldások komplett gyűjteménye”

(Michael Cimino:
A szarvasvadász –
Robert De Niro)

ciális svenkalkalmazásának kidolgozásában például elévülhetetlen érdemei vannak (lásd a *Megszállottságot*), de ennél is jobb példa az Altmannal folytatott kollabo-

rációja. A hetvenes dekádal az oldalán kísérletezte ki dinamikus plánépítkezését, ami aztán élete végéig stílusa alapeleme lett. Izgalmas figyelni, ahogyan a három, egymást követő közös munkájukban tökéletesedik ez a technika: míg a *McCabe & Mrs. Miller*-ben és a *Képek*ben még inkább csak embrionálisan van jelen (sokat mozog ugyan a kamera, de pillanatokra megmegpihen), addig a *Hosszú búcsúban* csúcsra járátódik, hiszen a teljes film dinamikus kompozíciókból áll.

Zsigmond Vilmos nem csak rendezői stílusok megszületésénél bábáskodott, hanem szerepet játszott bizonyos új látásmódok és technikai eszközök elfogadtatásában is, így túlzás nélkül mondható, hogy oroszlánrésze volt a hollywoodi filmkép átalakulásában. Sokat tett például a kézikamerázás fősodorbéli domeszt-

kálásáért: a *Gyilkos túrában* tágas exteriőrben, a *Sugarlandi hajtóvadászatban* pedig szűk enteriőrben – egy autó utasterében – érvelt a kézből vett felvételek művészi létjogosultsága mellett. Továbbá az ő tevékenységéhez köthető a képi manipulálásnak egy sajátos – rendkívüli szakértelmet és figyelmet, egyúttal bátorságot kívánó – fajtája, az úgynevezett elővilágítás („flashing”) hollywoodi elterjedése is. Az elővilágítás azt jelenti, hogy a tényleges előhívást megelőzően óvatosan fénnyel „kezelik” a negatívot – mégpedig a teljes felvett anyag létét kockáztatva –, hogy ezáltal fakóbbá és tompábbá, következőképpen realistábbá tegyék a koloritot. Az elővilágításnak főszerep jutott abban, hogy a fagyalt-színű Technicolor-humbug mellett helyett – legalábbis átmenetileg – egy életközeli stílus is érvényre jutott Hollywood reneszánszában.

David A. Cook filmtörténész *Lost Illusions* című könyvében Gordon Willis mellett Zsigmondot tekinti a hetvenes évek legjelentősebb operatőrének, és munkái stílusalakító elemei közé a teleoptikák és a lágyító fólia rendhagyó



alkalmazását, az innovatív szűrőhasználatot, valamint az elővilágítást sorolja. A lista kiegészítendő az olajozott, néha alig észlehető, a jelenetet mégis ritmikusan tagoló gépmozgásokkal, amiket szubtilis variózással színez a mester, kivált Altman munkái és *A szarvasvadász* esetében. A felvevőgép siklik, lebeg, hullámmozog, és cizellált működése új-újabb tónusokkal gazdagítja a képet – a finom mívű kameravezetési technika azt a benyomást kelti, mintha egy festőt látnánk munka közben, amint friss-frissebb ecsetvonásokkal előttünk alkotná meg, illetve alkotná folytonosan újra a művét.

Ennek az operatóri stílusnak a kialakulása hosszú folyamat eredménye volt. Zsigmond Vilmos amerikai antréja ugyan már a hatvanas évek elején megtörtént (1963-ban James Landis *A szadistáját* fényképezte), de ezután szűk hét esztendeig B-movie-kat – közel másfél tucatot – filmezett. Szimbolikus, hogy első igazán fontos munkáját, az amerikai filmtörténet rejtett remekét (címe: *A bérmunkás*) már eredeti nevén jegyzi, az addig használt William Zsigmond nevet ugyanis ejti a rendező, Peter Fonda tanácsára. *A bérmunkás* 1970 nyarán forog, és már a nyitánya a korban szubverzívnek számító vizuális megoldások komplett gyűjteménye. Számos olyan elem található a képekben, amik nem lennének, nem lehetné-

nek ott, ha a film, mondjuk, tíz évvel korábban készül. Lassított felvételeken látni két férfit, az egyik a folyóban fürdik, a másik a parton figyel: a szekvenciát Zsigmond variókkal központoszza, továbbá az életlen kompozíciókkal és a beverésekkel (*lens flare*: a nap fényének megcsillanása az optikán) elemeli, „légneműsíti” a jelenetet, azt a benyomást keltve, mintha a képek szubjektív tartalmak lennének.

A bérmunkás első képkockáin Zsigmond nem egyszerűen alkalmazza a fényt a felvételekhez, hanem *lefényképezi* azt, pontosabban a forrását, oly módon, hogy kameráját a Napnak szegezi (nem melleleg ezzel pazar keresztmótvumot rajzol a vászonra). Később ehhez hasonlóan nem pusztán felhasználta, manipulálta, alakította a fényt a képeihez (minden játékfilmoperatőr ezt teszi), hanem a megszületését is a kompozíciói tárgyává tette. Ebből a szempontból aprócska csoda a *McCabe & Mrs. Miller* elejefőcímének fél másodperce, amikor Warren Beatty karaktere kistotálban rágyújt – annak idején az efféle felvétel kiexponálhatatlannak tetszett, még a *Barry Lyndon* tervét szövögető Kubrick is felfigyelt rá.

A fény keletkezésének témája itt-ott még visszatér Zsigmond életművében. Talán nem véletlen, hogy legkedvesebb

„Hősei a Napot fürkészik”

(Peter Fonda:
A bérmunkás -
Verna Bloom)

munkája, *A szarvasvadász* nyitányában a hősök a Napot fürkészik, de az opus magnum ebből a szempontból mégiscsak a *Harmadik típusú találkozások* Oscar-éremű produkciója, amelyben a fény forrása utáni kutakodás egyúttal a dramaturgia központi eleme – onnan jön a fény, ahonnan az *alienek* –, ez a film ekképpen a sikeres rendezői-operatóri együttműködés egyik legnagyobb dokumentuma a teljes hollywoodi történelemben.

Zsigmond Vilmos nyolcvanon bőven túl is számos filmtervet dédelgetett, nem foglalkoztatta a visszavonulás gondolata. Aktív és tetterős maradt, azokra a régi vágású, sajnos mostanra megfogyatkozott számú kézműves mesterekre emlékeztetett, akiknek – legyenek bár ötvösök, kőfaragók, hangszerkészítők vagy éppen asztalosok – mélységesen személyes, meghitt, alázatos viszonya van munkájuk anyagával. Ezért nem tudott igazán sohasem megbarátkozni a fröccsöntött képeket futószalagtermelő digitális technikával, ezért igyekezett élete végéig celluloidra forgatni. Távozásával a nyugati filmvilág az egyik utolsó, klasszikus iskolázottságú képművészt veszítette el, aki még valóban festett a kamerájával, nem pedig a komputer gombjait nyomogatta. •

GONDOLJ RÁM

Az utolsó pillanatban

KOLOZSI LÁSZLÓ

KERN ANDRÁS EGY HALÁLÓS BETEG ORVOSRÓL KÉSZÍTETT VÍGJÁTÉKOT. PONTOSABBAN ARRÓL, HOGY ÉLNI JÓ, ÉS SZERETETRE MÉLTÓ EMBERKÉNT ÉLNI MÉG JOBB.

Elisabeth Kübler-Ross a haldoklás ötpszihológia fázisát írta le a hatvanas évek végén megjelent alapművében. Az első stádium az elutasításé, mikor is a beteg nem fogadja el a diagnózist, a második a dühé, amikor felteszi a kérdést, miért éppen velem történt meg, és dühös mindenkire, a harmadik az alkudozásé, a negyedik a depresszióé, az ötödik a belenyugvásé, az elfogadásé. Kern András filmje, a *Gondolj rám*, mint ha nem csak a hollywoodi struktúra szerint tagozódna, de a stádiumok szerint is.

Az első stádiumban a felső középosztály életét élő orvos észleli betegségét, és mielőbb és az alakokban egyaránt hiteles vacsora-jelenetben tűnik fel először a film legérettebb, legőszintébb szereplője, az orvos anyja (Elekes Emma). A koros anyák, jiddise mámek minden rigolyáját pontosan megjelenítő ősz dáma: az ő mondatai rendkívül elevenek (a háttérben ott sejlik a forgatókönyvíró, Vámos Miklós remek könyve az *Anyá csak egy van*). Ekkor ismerni meg a másik igazán hús-vér szereplőt, az apóst, aki régi sérelmeket hadar (Rajhona Ádám), olyan folyékonyan komcsizik, mint egy jobbos politikus, és a szoli-

dan szép feleséget, a családjogi bírónőt (Eszenyi Enikő).

A dramaturgia szabályok követésében eminens romantikus komédia első fordulópontja akkor következik be, amikor a doktor komoly elhatározásra jut: nem akarja úgy végezni, mint a vacsorán emlegetett apja, őt ne sirassa meg senki, ezért úgy dönt, élete hátralevő idejében megutáltatja magát. Kollégái és felesége hamarosan már vérét is vennék, de nem lehet igazán elégedett a sikerrel, mert eljön a haldoklás harmadik és negyedik stádiuma. Az alkudozás során már megtartana magának néhány szívének kedves embert. A depresszió pedig egy nyolcadik kerületi körfolyosós bérház kietlen ágybérletében éri.

Az ötödik stádium, melynek bekövetkeztét igencsak sürgeti, elmarad, mintha az, akivel alkudozott, nem tartotta volna be ígéretét. A kiszámítható, ugyanakkor a filmet új lehetőségekkel feltöltő csavar, a csodás gyógyulás, sajnos olyan későn jön, mint hősünk ráébredése arra, hogyan is kellene élnie.

A haldoklást mutató filmek nagy divatjának idején a *Gondolj rám* lehetett volna az *Én, Earl és a csaj, aki meg fog halni* magyar változata – mondjuk – de inkább lett

„Ilyen egy magyar hős”
(Kern András)

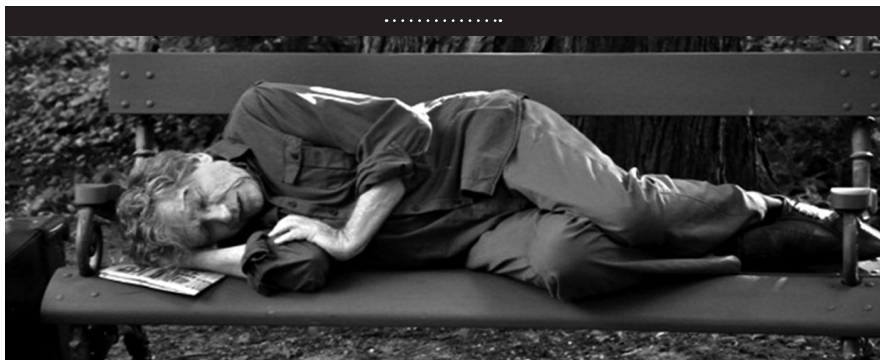
egy olyan *Csók, anyu* verzió (Rózsa János filmje is közeli rokon, ahogy az orvosok és a mellékszereplők okán a *Jóban-rosszban* sorozat is), aminek főszereplője egy haldokló.

Vagyis magában az ötletben több volt, mint amit a kivitelezés során beletettek. Pontosabban, amit beletett Kern, mint rendező, és mint színész. A dramaturgiai szempontból túl későn beillesztett csodás fordulatnak köszönhetően nem marad elég idő arra, hogy orvosunk kigyógyuljon élete tehetetlenségéből. Nem marad elég idő arra, hogy ne monológokban fejtsse ki – kihangsúlyozó gondolatai rendre önironikusak és önreflexívek –, hogy a házasság, a munka, valójában már terhek voltak, melyeket akaratlanul tett le: mindennek a cselekményből kellene kiderülnie, nem a főhős ködbe szúrt lamentálásából.

A vígjátéki sémát követő mű tehát épp ott nem halad a hollywoodi vonalon, ahol a legjobban a kéne: a főhős motivációnak ábrázolásban. A slendrián és flegma főhős egy rá nagyon is jellemző alkotásba kerül, és ott komótosan botorkál, néha feleslegesen sok időt töltve a kopott vakolatok, lépcsőházak szemléléseivel. Persze mindezt az olyan beköpek, mint „ha évente száznegyvenezer válás van, akkor csak lehet abban valami jó”, valamint az, hogy a mellékszerepekre is olyan nagy rutinnal rendelkező, a komédiát jól érző színészek kerültek, mint Liptai Klaudia, Náray Erika, Elek Ferenc, abszolút megbocsáthatóvá teszik. (Ámbár azonnal eszünkbe juthat, a magyar vígjáték virágkorában, a hatvanas években mindez evidens volt.)

Ha a jellemváltozás nem is kifejtett, ha nincs is igazi spiritusz, kraft ebben a hősben, Borlai doktorban, azért nagyon lehet szeretni. Már az elején a szívünkbe zárjuk, amikor keserűen, szarkasztikusan nyilatkozik egy betegről: mert ismerős ez az úr. Ilyen egy magyar orvos, ilyen egy magyar hős. És nem csak a hőst, hanem a várost, Budapestet is szerethetővé, szerethetőbbé teszi ez a korántsem tökéletes, de kétségtelenül szórakoztató film.

GONDOLJ RÁM – magyar, 2015. Rendezte: **Kern András**. Írta: **Vámos Miklós**. Kép: **Ragályi Elemér**. Zene: **Presser Gábor**. Vágó: **Kornis Anna**. Producer: **Szekerés Dénes**. Szereplők: **Kern András, Eszenyi Enikő, Majsai-Nyilas Tünde, Szilasi Blanka, Rajhona Ádám**. Gyártó: **Inzert44**. Forgalmazó: **A Company Hungary**. 100 perc.



BESZÉLGETÉS KERN ANDRÁSSAL

„Akinek van humora, az játszon humorosaf”

VÍZER BALÁZS

A GONDOLJ RÁM TÉMÁJA NAGYON IS KOMOR, A VÉGZETES BETEGSÉG, DE FŐHŐSÉNEK VÉGJÁTÉKA EGYÁLTALÁN NEM A TRAGIKUM DRAMATURGIÁJA SZERINT ALAKUL.

Kern András majd húsz évvel az 1996-os *Sztracsatella* és a rá egy évvel később, a Koltai Róberttel közösen rendezett *A miniszter félrelép után* ismét filmet forgatott *Gondolj rám* címmel. Eszenyi Enikő partnereként egyben a film férfi főszerepét is alakítja, mellettük Elek Ferencet, Majsai-Nyilas Tündét, Elekes Emmát, Rajhona Ádámot, Börcsök Enikőt, Liptai Claudiát és Törőcsik Franciskát láthatjuk, a film operatőre Ragályi Elemér, a zeneszerző Presser Gábor – a műfaja pedig vígjáték, és leginkább erről beszélgettünk a rendező-főszereplővel.

• *Amikor annak idején sajtótájékoztatót tartottak, és bejelentették a történet és forgatás részleteit, még 2015 februári bemutatóról volt szó. Mi a csúszás oka?*

Forgatási gondok, reklámkampány építés, a megfelelő időpontok keresése..., ilyesmi. Most például beszélgetünk a Filmvilágnak és holnap megyek a plakát fotózására, amivel kapcsolatban nagyon komoly szakmai vitáink vannak. Ők ugyanis azt akarják, hogy egy röhgötgető vígjáték benyomását keltse a plakát, hogy az emberek bemenjenek rá, én meg azt mondom, hogy ez egy olyan keserűes vígjáték, és valami esztétikus, értelmes dolgot szeretnék.

• *Ez, gondolom, egy komoly dilemma: minél többen menjenek el a filmre, és aztán ne mindenki szeresse azt, de legalább híre van, vagy csak azok üljenek be rá, akiknek konkrétan szól, és akik szeretni fogják, viszont így sokakhoz el se jut a film híre?*

Azt hiszem, a moziba járási szokások rengeteget változtak, és kár, hogy a magyar

állam, bár a filmgyártást támogatja, nem teszi ugyanezt a forgalmazással, mondván, hogy az üzlet. Meg a mozijegyek is drágák. Tegnap este ültünk egy színházi társalgóban, ahol egy asszisztens nézte az internetet, és azt mondta, alig nézik az emberek a magyar filmeket, jelezve ezzel, hogy nagyon kevés nézője volt, legalábbis eddig – most december közepe van – ennek és annak a magyar filmnek, pedig ezek elég jók, azt hiszem.

• *Hogy került Önhöz Vámos Miklósnak a film alapjául szolgáló, Halhatatlan című novellája – vagy Ön hogy került a novellához?*

Úgy, hogy szerintem én tudok, vagy legalábbis valamennyire tudok, van egy kicsi érzékem hozzá, hogy szituációkat írjak, jeleneteket teremtsék vagy dialógusokat hozzak létre, de történetet kitalálni jóval kevésbé tudok. Egyszer, amikor összejöttünk Várossal, kérdeztem, hogy nincs-e egy filmötlete, egy története, ami jó lenne nekem, és akkor mutatott pár történetet, többek között a *Halhatatlant*, ami novella formájában korábban egyébként már meg is jelent. Nem is tudom, ebben mi fogott meg, talán a bizarr fordulatai, a bizarr csavarjai, mert fontos, hogy a történet végigvigen egy filmet, végig nézhetővé tegye azt – viszont nem csak az a fontos, hogy a film magáról a történetről szóljon. Azt gondoltam, hogy ha ő mond valamit, aminek mentén én csinálhatok egy filmet, amiben benne vannak azok a gondolatok, érzelmek, humorok, sírivalóságok, szemléleti dolgok, gegek, helyzetek, amik engem érdekelnek, akkor az tulaj-

donképpen egy mai, modern történetbe belefér. Az, hogy a főszereplő egy orvos lett, azért alakult így, mert én szerettem volna orvost játszani, de csinálhattam volna filmet egy pasasról, aki felszáll egy vonatra a Nyugati pályaudvaron, és valami történik vele Bécsben, és ő maga egy repülőgépmérnök. Ezt is el tudom képzelni, vagyis nem muszáj pont ennek a történetnek lennie, de most pont ezt csináltuk. Én szerettem volna egy filmet csinálni – mindig rám tör, úgy bő 8-10 évenként, hogy szeretnék filmet rendezni, de nem mindig sikerül, csak úgy átlag 15 évenként, mert ugye elvisz a színészet. Ez az egész valószínűleg gyerekkori indíttatású, mert mindig filmes szerettem volna lenni. Úgy érzem, hogy bennem van kifilmezni való gondolat vagy szemlélet vagy mondanivaló, ezt nem tudom pontosan megfogalmazni – valami olyasmi, amit a film nyelvén lehet elmondani. Feszít engem egy ilyen érzés időnként, mint ahogy a dal is. Azt is nagyon megszerettem, néha írok dalszövegeket, amik aztán megzenésülnek, vagy a Másik Jancsi vagy a Presser, vagy a Heilig ír rá zenét, akkor lesz belőle egy dal, amit szerencsés esetben elénekelek, felkerül egy lemezre, aztán jön a koncert és elkerül az emberekhez, így meg abban reménykedem, hogy ez a film majd vagy a mozikban, vagy a televízióban, vagy letöltve vagy a gyerekek által a szülőknél DVD-n odaadva eljut az emberekhez, és majd mesél nekik arról, hogy mit gondolok erről a mostani világról. Nem olyan világmegváltókat és nem olyan nagyon társadalmiakat, de talán jellegzeteseket és korosztályosakat, pestieket és nemzedékieseket. Ezt nehéz elmagyarázni, de valami ilyen „üzennivaló” van bennem, és az, amit a színészetben éppen nem bírok kijátszani magamból, az időnként előjön belőlem más műfajokban. Nem az a kérdés, hogy miért ilyen hosszú kihagyás után, hanem, hogy eddig miért nem rendeztem. Mindig is rendező akartam lenni, csak véletlenül lettem színész. Gyerekkoromban filmes akartam lenni, jelentkeztem a főiskolára, addigra már voltak ilyen-olyan színészi élményeim – rendezői is, egyébként, kamasz koromban –, de nem indult filmrendező szak. Felvettek színésznek, én meg gondoltam, majd átmegyek valahogy filmes az osztályba, de ebből nem lett semmi. Akkoriban disszidált a Herskó, én meg ott ragadtam a színészetnél, amit nem



bánok, de a szívem, lelkem mélyén mindig ott van, hogy nekem filmet kéne csinálnom, már talán tíz éves koromtól.

• *Így is nézi a filmeket?*

Kicsit igen, főleg, ha filmcsinálásban vagyok, ha tudom, hogy csinálni fogok valamit, vagy éppen forgatok, szinkronizálunk vagy vágunk. Különbözik nem, de sokat nézek filmet. Nagyon megnyugtató engem a filmnézés. Inkább televízióban nézem őket, mert általában éjjel kettőkor jön rám, és akkor megnézek valamit, és ilyenkor találni is valamit, amit érdemes nézni.

• *Hogy lett a novellából forgatókönyv, amit Vámos Miklóssal közösen jegyeznek? Úgy, hogy ő már korábban írt egy treatmentet, mert ő ebből egyszer már akart írni egy filmet, talán a Rózsa Jancsinak, és akkor írt egy laza vázlatzerűséget a novella alapján. Azt most felelevenítettük, odaadta és én átnéztem, és kértem, hogy a főszereplőt írjuk át orvosra, a hobbija a tenisz helyett legyen a zenélés, hogy belekerüljön ez a dal, mert bennem volt valahogy ez a régi Presser-szám, a *Gondolj rám*, amit mindig el akartam énekelni, de sose került rá sor. Gondoltam, hogy ez az orvos lehetne egy orvoszenekarnak a tagja, kicsit félamatőr, és ők próbálhatnák ezt a dalt, és gondoltam, lehetne a film címe is *Gondolj rám*. Ettől*

Kern András és Eszenyi Enikő

a Vámos treatmentje átalakult, aztán én is átírtam, visszaadtam neki, ő is átírta, azt mondta, jó,

csak nem jó belőle ez és az a jelenet, én átírtam, szóval így külön-külön írtuk, majd beadtuk filmpályázatra, ahol azt mondták, legyen erre forgatókönyv-fejlesztés, és adtak ehhez egy embert. És akkor, Hegedűs Bálint nagyon kedvesen és helyesen elmondta az ő dramaturgiai véleményét, annak megfelelően megint átírtuk, Sándor Palinak szintén volt egy-két jó ötlete, elolvasta Vészits Andrea azt mondta, hogy ez ne így legyen, szóval vagy tizenkétszer írtuk át. Ahogy az amerikaiak szokták mondani: egy filmet nem írni kell, hanem átírni. Nem kötelező egyébként így csinálni, a *Sztracsatellát* egy lendülettel megírtam, odaadtam, és azt mondták, jó!

• *Vannak a végleges verzióból kihagyott ötletek, amiket egy kicsit hiányol?*

Vannak, igen, de olyan nagyon nem sajnálom őket. Van egy olyan rész, ahol a főszereplő azt csinálja, amit akar, attól kezdve, hogy megtudja, halálos beteg, olyan szabadabbá válik, hogy azt mondja, mindenkivel összeveszek, mindenkit magamra haragítok. Hogy ez a rész ne legyen olyan metrikus és ne csak azt lássuk, hogy ő mindenkit magára haragít, hanem legyenek egész másfajta jelenetek, amik a kettő közé esnek, akkor

például kitaláltam azt, hogy szeretnék lőni egy helikopterről, mint az *Apokalipszis most*-ban. Ez lett volna az én bakancslistám, de a barátaim azt mondták, ez ne legyen a filmben, mert félreviszi a történetet és hosszú.

• *Rendezőként mennyire szokott elégedett lenni a kész filmmel?*

Szoktam az ilyesmin rágódni, de ez a film nagyjából az, amit én gondoltam. Kicsit lehetne humorosabb – de valahogy nem engedte magát az anyag. Mindig mondták nekem, hogy legyen vígjáték, mert akkor mennek be a nézők, a betegségtől megijednek, drámát nem akarnak a Kerntől, amin én csodálkozom. A rendszerváltásig én olyan „mindenfélé” színész voltam, játszottam ezt-azt, humorosat, nem humorosat, III. Richárdot, Füst Milánt, mindenfélét, aztán valahogy a kilencvenes évektől kezdve elkezdték azt mondani, hogy akinek van humora, az játsszon humorosat, és azóta én egy kicsit úgy vagyok elkönyvelve, mint egy komikus színész. Mondják sokan nekem, hogy „Ja, egy Kern film, azon biztos lehet röhögni!”, és ha jön egy ilyen film, amin nem lehet röhögni, akkor ... Ez egy örök félelmem, mert nem így szeretném élni az életem, én szerintem az is érdekes, ha olyasmit mesélek, amin nem lehet röhögni, hiszen miért kellene mindenen röhögni? •

■ MENLA HAGYATÉKA

A Kékcárcú Isten tanítása

■ TESZÁR DÁVID

MIKLÓS ÁDÁM A RÁK PÉLDÁJÁVAL VILÁGÍT RÁ A NYUGATI ORVOSTUDOMÁNY ÉS A TRADICIONÁLIS TIBETI MEDICINA KÖZÖTTI SZEMLÉLETBELI KÜLÖNBΣÉGRE.

A betegségek hosszú távú oka a tudatlanság. A tudatlanságból ered a harag, a vágy és a mentális tompaság – mindaz, amit a buddhista filozófia a tudat három mérgének nevez.” – írja Rinpoche Rechung a tibeti gyógyászatról szóló klasszikus, 1976-ban publikált munkájában (*Tibetan Medicine*). Csupán ebből a mondatból is nyilvánvaló az a mélyreható, kibékíthetetlen szemléletbeli különbség, amely elválasztja egymástól a mechanisztikus szemléletű modern nyugati orvostudományt és a hagyományos, holisztikus alapállású keleti (kínai, indiai és tibeti) medicinákat. Az 1987-es születésű, Skóciában diplomázott Miklós Ádám az ázsiai gyógyítási rendszerek talán legkevésbé ismert tagját, a tibeti orvoslást veszi szemügyre második dokumentumfilmjében, a *Menla hagyatékában*. Miklós nem vált radikálisan témát az előző dokujához képest, hiszen a *Dolma lányai* (2013) is a tibeti buddhizmussal foglalkozott, csak ott a tradicionális gyógy-módok helyett a szerzetesi életformára, nevezetesen egy csoport kathmandui szerze-

tesnő (ún. *bhikkuni*) mindennapi tevékenységére fókuszált. (2013 egyébként a reflektorfénybe ritkán kerülő buddhista remetenők éve volt, ugyanis Lee Chang-jae ugyanebben az esztendőben mutatta be a koreai szerzetesnőkről szóló dokumentumfilmjét *On the Road* címmel.)

A tibeti kozmológia szerint az alkotás elnevezésében szereplő Szangje Menla (a Kékcárcú Istenségként is ismeretes Gyógyító Buddha) hagyományozta az emberiségre a tibeti medicina elméleti és metodológiai rendszerét. Miklós előbb a dél-indiai Bangalor városába kalauzolja a nézőt, ahol a tibeti rákkutatás és rákkezelés egyik vezető személyisége ismerteti a tibeti orvoslás alapjait. Dr. Dorjee Rhapsen Neshar szerint a tibeti gyógyítás esetében a gyökérprobléma felkutatása és megoldása az elsődleges cél, nem pedig a tüneti kezelés. Az embert a maga energetikai teljességében igyekeznek megérteni, ekként a beteget az életmódjáról, szokásairól és táplálkozásáról kérdezik, miközben nagy hangsúlyt fektetnek olyan diagnosztikai módszerekre, mint a pulzus

„A Gyógyító Buddha hagyományozta”
(Dr. Dorjee Rhapsen Neshar)

kitapintása és a vizelet vizsgálata. Együttal arról is képet kapunk, hogy Dr. Neshar a buddhista princípiumok szerint éli a saját személyes életét is, tehát nincs lényegi határvonal köz- és magánélete között: a történelmi Buddha Nemes Nyolcórétű Ösvényét minden esetben érvényesíti igyekszik.

A dokumentumfilm másik helyszínén, Dharamszalában (Észak-India) a tibeti orvoslás leghíresebb oktatási intézményén (Men-Tsee-Khang) keresztül nyerünk betekintést egy orosz diáklány és egy tibeti tanár életébe, miközben interjúkat láthatunk indiai rákbetegekkal és azok családtagjaival. Az intézmény egyik tanára gyorstalpalót nyújt a helyi gyógynövény-kivonatokat alapuló tibeti gyógyszerekről és felvázolja a tibeti gyógyászat három alapvető testnedv-rendszerét, amelyek együttes egyensúlyi állapota eredményezi az ember egészségét: a *rLung* a levegő, a *mKhris-pa* a tűz, míg a *Bad-kan* a föld és a víz őseleméhez köthető energia. Az egyetemes metafizikai alapelvek fényében kevésbé meglepő, hogy ez a hármas felosztás pontosan egybevág az indiai ajurvédikus medicina ún. *tridosha*-tanával (*vata, pitta, kapha*).

Formailag Miklós alkotása kevés újdonságot nyújt (a narrátor elbeszélését a megszólaltatott szereplők választai szegélyezik), a téma iránt érdeklődők azonban egy merőben más, a nyugatinál sokkalta mélyebb és a lényegi elemeket nagyobb pontossággal megragadó gyógyítási *étoszt* ismerhetnek meg. Ahol az orvoslás üzleti tevékenység, ott a profitorientált hitelezők a betegségben tartásban érdekeltek. Ahol pedig az egészség mindent megelőző érték, ott valamennyi fél az ember testi/mentális/spirituális harmóniájának fenntartását (vagyis az *egészség* megőrzését és a kibillent egyensúlyi állapot visszaállítását) tűzi ki feltétlen és megmásíthatatlan célul. A *Menla hagyatéka* tanúbizonysága szerint a szemléleti világháborúban a tibeti gyógyításnak áll a zászló.

●
MENLA HAGYATÉKA (Legacy of Menla) – magyar-brit, 2015. Rendező, operatőr, vágó: **Miklós Ádám**. Írta: **Mariam Elka Ansari** és **Miklós Ádám**. Zene: **Robin Buitendijk**. Hang: **Császár Gábor**. Narrátor: **Tom Bennett**. Szereplők: **Dorjee Rhapsen Neshar**. Gyártó: **Arrabona Stúdió**. Producer: **Száki Adrián**, **Alex Co**. Társproducer: **Ferenczy Gábor**, **Szekeres Dénes**, **Szekeres Péter**, **Tóth András**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 70 perc.



EGY PASSIÓ KÁLVÁRIÁJA

Magyar átok

SCHUBERT GUSZTÁV

A SÁRGA IRIGYSÉG ÉVSZÁZADOK ÓTA BLOKKOLJA A MAGYAR TÁRSADALMAT.

Magyarpolány, ez a gyönyörű fekvésű, kálváriájáról híres bakonyi falu a Nemzetközi Passiószövetség ösztönzésével és támogatásával, valamint kiváló alkotóművészek közreműködésével több mint egy évtizede saját passiójátékot rendez, amelybe bevonták a község és a környék apraját-nagyját. Krisztus szenvedéstörténete azonban az irigység és a hatalmi ambíciók következtében magának a műnek is a keresztútjává vált. A közösséget összetartó és formáló, minden szálában a kálváriához kötődő misztériumjáték így a mára végzetesen megosztott faluból kiüzetett.”

Zsigmond Dezső izgalmas és fontos dokumentumfilmjének alapkonfliktusát magam sem tudnám pontosabban és tömörebben összefoglalni. Egy szerény kis dunántúli település lakói elhatározzák, hogy kitörnek a reménytelen szürkeségből és felteszik falujukat a térképre. Szép gondolat, de önmagában még nem biztosíték semmire, álmodozásban jók vagyunk, a praktikus gondolkodásban és kivitelezésben annál kevésbé. A polányiaknak azonban ez is sikerül, önerőből, kalákában megteremtett misztériumjátékuk rövid idő alatt közép-európai hírű esemény lesz.

Nem vetekehet nagyobb múltú példaké-

„Feltették falujukat a térképre”

pével, a sok száz szereplős, ezernyi néző előtt előadott oberammergaui passióval, cserébe viszont sokkal bensőségebbé élmény, mind a nézőknek, mind az apostolokat, farizeusokat, római katonákat, angyalkákat játszó falusiaknak. Nem a színjáték profizmusa itt a lényeg, hanem a beleélés élménye, ahogy a helybeliek egyszer csak ott találják magukat a szent történet szerepeiben. Magyarpolány e pillanatokban a világ közepe lesz. És nem csak azért, mert a *Passió* a kereszténység szakrális alaptörténete, hanem mert a művészet kegyelméből személyükben és közösségként is felülmúlják önmagukat, a mindennapi robot szürke kódén túla látnak. Bő évtizedig tartott ez az évről évre megisméltlődő kegyelmi állapot. Míg nem az örök rosszakarók el nem irigyelték ezt a szép – álszentségtől és anyagiasságtól egyaránt mentes – összefogást. És addig nem nyughattak, míg tönkre nem tették.

A magyarpolányi passió története így lett szívet melengető közös sikertörténetből az évszázados magyar kálvária újabb felháborító stációja. Az addig összetartó, az alkotás örömét megízlelő közösség két részre szakadt, a krisztusi szeretetvallás semmi perc alatt hamuvá égett a gyűlölködésben. A rendezés nagy érdeme, hogy nem a mai pártpolitikai keretben értelmezi a magyarpolányi passió kálváriáját. Igaza van, mert nyoma sincs ideológiai vagy vallási ellentéteknek. Nem kormánypártiak és ellenzékiek feszülnek egymásnak a passió védelmében és ellenében, nem is hívők és ateisták, felekezeti szembenállásról sincs szó, a passiópártiak ellenfelei szintúgy katolikusok.

A magyarpolányi történethez hasonló viszálykodásra rengeteg példát hozhatnánk az ország bármely pontjáról, különlegessége nem a közösség áldatlan bel-

háborúja, hanem az, hogy ez alkalommal vegytisztán mutatkozik meg az irigység, a rosszakarat és a mohó szerzésvágy cseppet sem szent háromsága. Nincs mögötte semmiféle pártpolitikai szándék. És ez, ha lehet, még baljósabb, mint az ideológiai gyűlölködés.

Bajkeverők, irigyek, rosszakarók minden társadalomban voltak és lesznek, a kérdés sokkal inkább az, nálunk miért ilyen sikeresek. Merthogy azok: minden jóra való reform, újító szándék rendre elbukik rajtuk. Mindenekelőtt a hatalomvágy és a pénzéhség hajtja őket, ideológiájukat ehhez szabják, Mindegy nekik, szélsőbal, szélsőjobb, Ferdinánd vagy Zápolya, ötszáz éve mindig oda sereglenek, ahol nagyobb hasznot remélnék. Sokan vannak, de még mindig jóval kevesebben, mint a tisztességes, dolgozó emberek. Hogyan lehet, hogy mégis rendre övék lesz a döntő szó? (Zsigmond dokufilmje nem előzmény nélkül való, ők az antagonistái az 1964-es *Nehéz emberek* feltalálóinak, ők az eladósodott téleszt nyereségessé tevő elnököt megfúrni próbáló pártbürokraták az 1973-as *A határozatban*.) A magyar átok rendszereken át szívósan tartja magát, de nem örökkévaló. Nem is lehet az, mert a gyűlölködés egy-egy pillanatra ugyan a teljes egység érzetét keltheti (mint a „nagy háború” eufóriája 1914-ben), de valójában szétveti a közösséget.

Mi tartja akkor mégis össze évszázadok óta a magyar társadalmat. A megszállók és a diktátorok vasmarka. Meg az, hogy időről időre azért mégiscsak a szorgalom és tisztesség kerekedik felül, amit aztán a mohó rosszakarat újra és újra felélhet. A magyar társadalomnak gyalázatosan rossz az immunrendszere, a történelmi traumák a kivárára, kushadásra, megalkuvásra nevelték, nem bátorságra és ösztönökre. A Passiónál maradva: ezek nem mellékesen alapvető keresztény értékek is, ellentétben a gyűlölködéssel, ellentétben az irigységgel, ellentétben a pusztítással. A „Ne ölj!” parancsolatának tudtommal nincs apróbetűs záradéka. Aki egy eleven, az egész falu vagy ország javára működő közösséget szétver, az gonoszszágot művel.

EGY PASSIÓ KÁLVÁRIÁJA I-II. – magyar dokumentumfilm, 2015. Rendezte: **Zsigmond Dezső**. Kép: **Bucsek Tibor, Becse Tamás**. Dramaturg-vágó: **Koncz Gabriella**. Gyártó: **Dunatáj Alapítvány**. **A Duna Televízió** bemutatója. 2x50 perc.



Jobban teljesít

SOÓS TAMÁS DÉNES

AZ ARANYÉLET SZÓKIMONDÁSA PARADIGMAVÁLTÁST JELEZHET A PARABOLÁKBAN FOGALMAZÓ, SOROK KÖZÖTT ÜZENŐ MAGYAR FILMBEN.

A mai néző szereti, ha nevének nevezi a dolgokat. Persze lehet, hogy a régi is szerette, csak nem tudott hangot adni a vonzalmának. Legalábbis itt, Magyarországon, ahol érthető okokból parabolákban beszéltek a filmesek, mert máshogy, ha valaki kritizálni akart, nem lehetett. Ez az elemelt, áthallásos beszédmód pedig máig sem kopott ki a magyar filmből. Szabó István, mikor az urambátyámos korrupcióról akart forgatni a 2000-es években, egészen a *Rokonokig* és a harmincas évek dzsentivilágáig lépett vissza. A *Fehér Istenben* Mundruczó Kornél kutyametaforába csomagolta a kisebbségek elnyomásáról és a megalázottak fellázadásáról alkotott vízióját, az állathorrorban is a társadalomkritikus szimbolikát hangsúlyozva. De a rendezők a Mundruczóénál tisztább műfajú filmekben sem ódzkodtak az allegóriáktól. A *Délibábot* például legalább annyira áthatotta a *Szegények* története a hatalomnak kiszolgáltatott kisemberről, mint a vadnyugati zsáner hagyománya; Hajdu Szabolcs lázálomszerű filmje sokkal inkább a kiszákmányoló kelet-európai hatalomról vészolt szimbolikus korrajz volt, mintsem feszültségteli westernese. Legutóbb pedig a *Veszettekben*, ebben a hollywoodias vonalvezetésű filmben nem mertek „cigány”-t és „skinhead”-et kiáltani az alkotók, hogy szándékuk szerint általánosabb síkra emeljék az egyébként nagyon is konkrét, fajgyűlöletről, mélyszegénységről, és a mindebből való kitörésről szóló történetet.

Az HBO-nak viszont nem voltak ilyen jellegű aggályai. Az *Aranyélet* épp azért válhatott ilyen gyorsan ennyire népszerűvé, mert ma Magyarországon katartikus hatása van annak, ha valaki nyíltan, sallang és mellébeszélés nélkül mondja

ki a dolgokat. Mikor a politika nyelve egy alternatív utópiáról szóló újbeszélhez közelít, a magyar filmeket pedig az értelmiségi, és nem az átlagnéző preferenciáihoz igazítja az allegorikus tradíció, még csak tabukat sem kell feszegetni a sikerhez – elég, ha viszontlátjuk a képernyőn mindazt, amit eddig is tudtunk, csak ott nem volt szokás kimondani.

Miklósi Attila (Thuróczy Szabolcs) piti csaló, kisgengszter a nagy láncolatban. Hollósnak (Anger Zsolt), a rendőrkapitánnyal és politikusokkal pókerező bűnözőnek sofőröködik, ha cigit kell csempészni az ukrán határon, vagy leszállítani egy szatyor pénzt a Soroksárin. Ebből épített magának villát a II. kerületben, ezzel keres havi nettó hétszázat a családjának. Mikor megkeseredik a sehova sem tartó, mert örökké kispályán mozgó stiklikben, és kilépne a bűnözésből, be a hivatalok és multicégek patyolatszürke világába, nem a munkaadója, de még csak nem is az anyagi helyzete, hanem a felesége az, aki megakadályozza ebben. Janka (Ónodi Eszter) messziről érkezett Budára, és mindent megtesz, hogy ott is maradjon: unatkozik, konspirál, s pókkirálynőként szövögeti a szálakat. Közben a Miklósi-sarjak is belekóstolnak a Rózsadombon kívüli életbe: az ártatlan eminens Mira (Döbrösi Laura) előtt a családi vagyon piszka és a nyolcadik kerületi, kisebbségi rögváló leppeződik le, Márk (Olasz Renátó) pedig, a menősködő, suta rapperfiú apja nyomdokaiba és Hollós szolgálatába lépne.

Az *Aranyélet* tehát nem az aktuálpolitikai mutyiról, bedőlő brókercegekben kimentett vagyonról, netán csencselt földbérletekről szól, hanem a kisemberek túlélését célzó ügyeskedéséről: a vállalkozóról, aki papírból épít házat, a

kocsmárosról, aki a belvárosban is vizezi az italokat, és az ingatlanosról, aki három hónapnyi kaucióval húzza le a vásárlókat. A budapesti élet slágertémái kerülnek szóba a hónapokig tátongó, de az arra taxizó politikus által rögtön betemetett kátyútól az alulfinanszírozott egészségügyig, melyben a nővér olyan életunt és sápadt arccal dolgozik, hogy akár a *Walking Dead*ben is statisztálhatna. Mint a lézengő fiatalok és a fővárosi tömegközlekedés közérzetét sűrítő *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan*ban, úgy az *Aranyélet*ben is egymást érik az aha-élmények. Azonban a sorozat ezen a téren még csak a kötelező első kört futotta le: listába gyűjtötte és dramatizálta a tipikusan magyar simliket, de csak elvétve helyezte azokat tágabb, értelmező keretbe. Az *Aranyélet*nek így egyszerre merész a témaválasztása és kockázatkerülő a témakezelése, hiszen nem is annyira az ún. magyar valóság mögé néz, mint inkább az emberek fejében élő képet erősíti fel és tükrözi vissza – szórakoztató, élvezetes körítéssel.

Az *Aranyélet* kapcsán, amely a finn *Helppo elämä* sorozat laza remake-je, amerikai szériákat szokás emlegetni *Maffiózó*tól *Breaking Baden* át a *Better Call Saul*ig (Vince Gilligan hatását el is ismerik a savval oldott hullára tett utalással), pedig hangulatát és világképét tekintve sokkal közelebb áll a régi film noirok fatalizmusához, valamint a magyar bűnfilmek sarokkövéhez, a *Dögkéselyű*höz, amelyben a kirabolt taxis az ország élhettensége és személyes kiábrándultsága miatt kezd ámokfutásba a budai elit ellen. Az *Aranyélet* truvája, hogy belülről mutatja meg ennek az elitnek az életét, és felvillantja az oda felkapaszkodott Miklósiék munkásgyökereit – hazai gellert adva az olasz-amerikai gengszterfilmekből átemelt, diszfunkciós családi dinamikának és a megreformálódó bűnöző toposzának. Ezt a gellert hangsúlyozza a színészi játék is: Ónodi Eszter pazar – és zseniálisan szarkasztikus – alakításában Janka újjgazdag, unatkozó feleségből a proliét elől menekülő, mélyen sérült emberré változik. Az első évad egyik csúcspontja, mikor a rózsadombi femme fatale részt vesz egy disznóvágáson, és elsírja magát, amint egy szegény nőnek alamizsnaként adják a visszamaradt húst, mert a jelenet konfrontálta őt azzal a közeggel, ahova semmiképp sem akar visszatérni.

Az alkotók és a színészek több ehhez hasonló, beszédes pillanattal mélyítenek karaktert. A családfőét például rögtön a zeneválasztással, hiszen Miklósi Attila luxusvillatulajként is a rendszerváltás előtt felfutott és a kétkezi munkások körében népszerű rock- és metallenekarokat hallgat Pokolgéptől Lady Macbethig (a sorozat egyik rendezője Dyga Zsombor, aki a magyar filmesek közül talán a leggyakrabban és a legjobb érzékkel használ zenei betéteket műveiben). Az *Aranyélet* egyik alulhangsúlyozott vonulata, ahogy a háttértörténeteikkel beágyazza szereplőit a tankönyvekből, tévékből kimaradt magyar történelembé. Miklósi Attila például autót csempészett az NDK-ból a nyolcvanas években, a mindenható politikust megtestesítő Csér Kálmánról (Seress Zoltán) pedig kiderül, hogy a rendszerváltás utáni zavarosban halászta össze a vagyonát. „Az egy másik világ volt. Abban úgy kellett élni, most pedig így lehet” – vallják Miklósiék, kiknek világképe, munkához és pénzhez való frusztrált viszonya még az átkos produktuma. Fiatalon nélkülöztek, a rendszerváltás után pedig elhitték a „most majd jobb lesz” álmát, hogy aztán görcsösen kapaszkodjanak a hamis jólét ideájá-

hoz, és ne vegyék észre, milyen árat kell fizetniük érte. Gyerekeik a mai fiatalok gondtalan – felelőtlen? – módján viszonyulnának a pénzhez, de a családban a felesége minden igényét kiszolgáló papucsférjtől és a pénzt szóró Jankától a gátlástalan önzés és költekezés rossz példáját látják. Az öröklött minták sorozata az *Aranyélet*, melynek epizódjaiban felsejlik a rejtett és személyes történelem – a második évadban épp ennek kibontása fenhetné éleesebbre a sorozat egészséges társadalomkritikáját.

Az HBO sikersorozatát tehát jócskán van miért dicsérni. Nagyon jó, fanyar és találó a humora, tele van hiteles emberi pillanatokkal, és a természetesen gördülő dialógusok is a beszélt nyelv állapotát tükrözik, melyben a sűrűn használt káromkodás egyszerre mondatkitöltő malter és a forrongó érzelmet átadó (ön)kifejezési forma. Vizuális világa – a tematikához illően – hűvösen profi, Dyga Zsombornak és Mátyássy Áronnak nemcsak érzéke, de pénze is volt rá, hogy megtalálja a legérdekesebb beállításokat (például az autósüldözés klausztrófó arközelijeit, vagy a fojtott körsvenket a felső és korrupstízezer pókerpartiján). Mindezért pedig el lehet nézni az első évados

gyerekbetegségeket: hogy a kötelező alapozás miatt eleinte még nem olyan svunggal csavarodik a sztori, és hogy becsúztak a sorozatok hangulatából kilógó, kevésbé realiztikus részek (mint Miráék burleszkbe illő csínye és az azt követő ÁNTSZ-vizsgálat) és egy túl didaktikus szál is (a prostituálnak álló Osi története Farkas Franciskával, aki ugyanezt a karaktert alaposabban kifejthette a *Viktória – A zürichi expresszben*). A történet is hozhatna kiszámíthatatlan fordulatokat, vájkálhatna mélyebben a mutyivilágban, és beszélhetne még mérszebben a közállapotokról. Az elvárásokat viszont maguk az alkotók tornászták magasra, így ezek nem beváltatlan, hanem beváltandó ígéretek a bizonyára már készülő második évadra.

Az *Aranyélet* témájával, szókimondásával és képi világával új színvonalat állított fel a magyar filmes közegben. Itt az ideje elindulni innen felfelé.

•
ARANYÉLET – magyar tévésorozat, 2015. Rendezte: **Dyga Zsombor** és **Mátyássy Áron**. Írta: **Tasnádi Iván, Zomborác Virág, Bárány Márton**. Kép: **Marosi Gábor**. Zene: **Fülöp Péter**. Producer: **Stalter Judit, Krigler Gábor, Závorszky Anna**. Szereplők: **Thuróczy Szabolcs** (Attila), **Ónodi Eszter** (Janika), **Döbrösi Laura** (Mira), **Olasz Renátó** (Márk), **Anger Zsolt** (Hollós). Gyártó: **HBO**. 8x50 perc.

„Prolilét elől menekül”

(Thuróczy Szabolcs)



Szolgák és urak



ÁDÁM PÉTER

A francia szélsőjobb zavaros eszméi, szolgák és urak tükörvilága, és mindez női szemszögből elmesélve: Mirbeau regénye ismét aktuális.

Egyetlen író volt, szertelen és szélsőséges – emlékezik meg 1917-ben a *Nyugat* lapjain a „franciás” Ambrus Zoltán az abban az évben elhunyt Octave Mirbeau-ról –, de „tehetségét és stílusának fényességét nem lehet elvitatni”. És csakugyan, hihetetlen indulat és szuggesztivitás munkál az egész mirbeau-i életműben, és főleg az életmű legismertebb és legsikeresebb darabjában, amely *Egy szobalány naplója* címen 1900-ban jelent meg előbb a *La Revue Blanche* című Dreyfus-párti folyóiratban, majd a párizsi Fasquelle kiadónál. A regényben, igaz, sok a ballaszt, túlzás, aránytalanság, a szerkesztésbeli hibákat azonban nagyrészt ellensúlyozza a kíméletlen társadalomkritika, a hiteles korrajz és a bemutatott karakterek elevensége. Ráadásul – mivel az író a cselédtartás uratszolgát egyformán megrontó világát a főszereplő karakterének ambivalens nézőpontjából ábrázolja – van a műben valamennyi filmszerűség is, sőt, valamennyi – a sartré-i és camus-i regényvilágot halványan előlegező, mi több, az egész műfajt egyben meg is kérdőjelező – modernség is bujkál benne.

Nem csoda, hogy ez a nem is annyira naturalista, mint inkább „szecessziós” regény nem egy filmrendezőt megbabonázott. Legelsősorban Jean Renoirt, akit – gondoljunk csak a *Madame Bovary* (1933), az *Állat az emberben* (*La bête humaine*, 1938) vagy a befejezetlenül maradt *Mezei kirándulás* (*Une partie de campagne*, 1936) adaptációjára – mindig is foglalkoztatott az irodalmi művek megfilmesítése. A rendező a XX. század negyvenes éveire lassan feledésbe merülő mirbeau-i életművet is jól ismerte, annál is inkább, mivel Mirbeau egyik első népsze-

rűsítője Auguste Renoir festészetének. Másrészt tagadhatatlanul van valami mély szellemi rokonság Mirbeau és Jean Renoir között. Mindkettő balról szemléli a világot, mindkettő viszolyog minden egyértelmű igazságtól, minden megkérdőjelezhetetlen bizonyosságtól, mindkettő megbűvölt szemtanúja az emberi karakterek eredendő ambivalenciájának, és mindkettőben eleven a meggyőződés, hogy az emberi kapcsolatokban állandóan ott leselkedik a gyilkosság lehetősége.

Vagyis bárkiből előbújhat a gyilkos, nemritkán – miként az 1946-os *The Diary of a Chambermaid* végén – az ünneplő jókedv, a felszabadult vidámság közepett. Renoirtól az a mirbeau-i gondolat sem idegen, hogy a szolgák világa morális szempontból nem sokban különbözik az urakétól. Célestine-t, akinek státusa közel áll a prostituáltéhoz, az emeli a személyzet többi tagja fölé, hogy elképesztő energia lakozik benne. A fiatal nő dinamizmusát, fékezhetetlen vadságát már a naplóregény nyelvi megformálása is kifejezi. Célestine esetében élni és naplót írni alapjában vége és ugyanaz. Feltehetően ez készítette a rendezőt arra, hogy a naplót a film elején és végén fel is mutassa. Így lesz a film mintegy megjelenített tartalma a szemünk előtt íródó napló. Renoir tehát – a mű szerzőjétől eltérően, aki, és ezt Mirbeau az előszóban is írja, készen kapta az általa közreadott és enyhén átjavított szöveget – akkor kezdi a történetet, amikor a napló éppen csak elkezdődött. Ilyenformán a rendező a regény meg a film fiktív idejét illetően elébe vág az írónak, olyan pillanatban kapva a főhőst kameravégére, amikor az még nem öntötte szavakba az életét.

A mai nézőnek nemegyszer támad olyan érzése a film láttán, mintha a Mirbeau-regény Renoir-féle olvasata felett eljárt volna az idő, mintha az idillt sugalló díszlet meg a burleszket tragédiával vegyítő és egy kicsit színpadias feldolgozás az amerikai közizlésnek tett engedmény volna. Pedig lehet más értelmezése is ennek a rendezői koncepciónak. Ahogyan az író, Renoir is igyekezett minden módon szabadulni a naturalista ábrázolás kalodájából. Márpedig egyáltalán nem lehetetlen, hogy Eugène Lourié szándékolta a színházi díszletet idéző talmi faluja pont ezt a célt szolgálja, ahogyan a színház illúzióját erősíti az is, hogy a rendező mindig három oldalról filmez, de arrafelé sohasé irányítja a kamerát, ahol a közönséget sejtjük. Feltehetően a burleszk funkciója is ugyanez. Bár ennek elsősorban Mauger százados a megtestesítője, aligha véletlen, hogy Renoir arra a Paulette Godard-ra bízta Célestine szerepét, aki tíz évvel korábban Chaplin *Modern idők*ének vadóc csavargó lányát alakította...

Octave Mirbeau a Dreyfus-per legzaklatottabb időszakára időzti az 1898 szeptemberében kezdődő és tíz hónappal később, 1899 júliusában, közvetlenül a per Rennes-i újratárgyalása előtt véget érő történetet (a kertész Joseph buzgó olvasója az Édouard Drumont szerkesztette antiszemita *La Libre Parole*-nak). De míg a klasszicizáló Renoir a Köztársaság kivételével minden történelmi célzástól megtisztítja a történetet, Buñuel visszahelyezi ugyan az időbe, de egészen más történelmi időszakot (a húszas évek legvégét) választva a cselekmény háttérül. „Éljen Chiappe!” – kiáltja oda a szélső-jobboldali tüntetőknek Joseph cherbourn-i kocsmájának ajtájából a film utolsó jelenetében. A kiáltás nemcsak a történetet korba ágyazó történelmi referencia, nemcsak Joseph szélső-jobboldali karakterének megnyilatkozása, rendezői bosszú is egyben. 1930 decemberében ugyanis Párizs rendőrprefektusaként az *Action française*-hez közelálló Jean Chiappe tiltotta be a rendező *Aranykor* című filmjének terjesztését. Buñuel, semmi kétség, a Mirbeau-regény adaptációjával a francia fasizmus forrásvidékét akarta mozivásznon bemutatni.

Buñuel – Jean Renoirtól eltérően – több cinizmussal és iróniával fűsze-

rezi a cselekményt, és a regény eredendő kegyetlenségét is megpróbálja visszaadni. Buñuel tudatosan tér vissza a naturalista ábrázoláshoz, amitől Renoir el akart szakadni, és idézi fel a lehető legaprólékosabb realizmussal a francia vidéki burzsoázia e díszpéldányainak torz életét, a képmutatást, fősvénységet és szexuális elfojtásokat. Buñuel azonban a társadalomkritikánál sokkal jobban érdeklő a polgári látszatvilág mélyén ható tudattalan erők, ösztönkésztetések, obszessziók és perverziók kibogozhatatlan bonyolultsága. Az ő Célestine-je (a szerep Jeanne Moreau legemlékezetesebb és alighanem legjobb alakítása) mindvégig megmarad titokzatosnak, ambivalensnek, kiismerhetetlennek (a fiatal nő vonzódik is a kertész Josephhez, és irtózik is tőle). Ami regény befejezését illeti, jóllehet Buñuel nem ment a szomszédba egy kis provokációért, ez még neki is sok volt: az ő változatában Célestine nem a gyerekgyilkossággal gyanúsított Josephhez, hanem a kicsit lökött Mauger századoshoz megy feleségül...

Renoir is, Buñuel is szabadon kezelte a regényt, mindkét rendező szemében a filmnyelv volt fontos, nem pedig az adaptáció egzakt-

sága. Benoît Jacquot rendezése, a regény immár harmadik (Jesús Franco, az eredetihez igen kevésbé hű szexkomédia-variánsát, 1974-es *Célestine... bonne à tout faire*-t is ideszámítva, a negyedik) adaptációja, visszanyúl Mirbeau művéhez, amelyet igyekszik lehető leghívebben tolmácsolni. (A film mindössze két ponton távolodik el a regénytől: Célestine Benoît Jacquot filmjében cinkosa Josephnek az ezüstnemű elrablásában, másrészt a filmben Célestine nem narrátora a történetnek.) A regény legújabb megfilmesítésében az is közrejátszott, hogy Benoît Jacquot szoros rokonságot érez Octave Mirbeau regényvilága meg a XXI. század elejének Franciaországa között. „Egyáltalán nem nehéz felismerni magunkat ennek a regénynek a tükrében – mondja egy interjúban. – Minden a Dreyfus-perrel kezdődött, és a XIX. század legvégén, az idegengyűlölet is meg az antiszemitizmus is, ide nyúlnak vissza a modern szélsőjobb, illetve – ha úgy vesszük – a francia fasizmus gyökerei.” A rendező azzal

is a regényhez kanyarodik vissza, hogy a filmben igyekszik a lehető legkövetkeze-

tesebben érvényesíteni a főszereplő Célestine nézőpontját.

Célestine ennek ellenére viszonylag ritkán szólal meg a filmben, holott a könyv megjelenésekor a regényben épp az volt a legprovokatívabb, hogy Mirbeau olyan – addig hallgatásra ítélt – szobalányt, vagyis cselédet szólaltat meg, aki – Kosztolányi Dezső *Édes Annájának* öntudatosabb francia előképeként – nagyon sötét képet fest az „urak” ostoba és kegyetlen, perverz és erőszakkal teli világáról. A rendezőnek, igaz, sikerült egységes cselekménnyé sűrítene ezt az alapjában véve széteső regényt, a főszereplő ellentmondásokból gyúrt karakterének titokzatos bonyolultságát viszont elvesztette. E nélkül pedig nem nagyon érteni, hogy ez a bátor és lázadó nő hogyan is jut el az anyagi biztonság reményében odáig, hogy sorsát – szánalmas beletörődéssel – egy szörnyű bűnnel gyanúsított, kiismerhetetlen és gyűlölködő férfira bízta. Holott Vincent Lindon – ő nem először játszik olyan férfit, aki belehabarodik egy intellektuálisan felette álló nőbe – semmivel sem marad alatta a Buñuel-féle feldolgozás Josephjének (a szerepet annak idején az ugyancsak kiváló teljesítményt nyújtó Georges Géret alakította), és a Célestine-t életre keltő Léa Seydoux is nagyszerű visszafogott indulataival, erotikus varázssával, egyszerre dühösen lázadó és alárendelődésre vágyó személyiségevel.

Ma, amikor soha nem látott méreteket ölt a francia szélsőjobb népszerűsége, amikor újra felüti fejét az antiszemitizmus, és amikor a hagyományos baloldal minden tájékozódási pontját elvesztette, végeredményében hasznos is az ilyen film, ha másért nem, azért, hogy felhívja a figyelmet Octave Mirbeau feledésbe merült regényére. Arra a regényre, amelyből világosan kirajzolódik, milyen mélyek is ennek a mai szélsőjobbnek a társadalmi gyökerei.

EGY SZOBALÁNY NAPLÓJA (Journal d'une femme de chambre) – francia-belga, 2015. Rendezte: **Benoît Jacquot**. Írta: **Octave Mirbeau** regényéből **Hélène Zimmer**. Kép: **Romain Winding**. Zene: **Bruno Coulais**. Szereplők: **Léa Seydoux** (Celestine), **Vincent Lindon** (Joseph), **Clotilde Mollet** (Madame Lanlaire), **Hervé Pierre** (Monsieur Lanlaire). Gyártó: **JPG Films / Les Films du Fleuve**. Forgalmazó: **ADS Service**. Feliratos. 96 perc.



JOY ÉS CAROL

Nők keretben

TÜSKE ZSUZSANNA



Két fullasztó világ, két szenvedélyes női ébredéstörténet.

„Csak azért lettünk azok, akik vagyunk, mert radikálisan elutasítjuk azt, amivé mások tévesznek minket. Egyszer csak arra ébredsz, hogy az ő terük vagy és az háttároz meg téged is. Aztán jön a kérdés: szembemész-e velük, hogy változtass ezen az állapoton.” A független filmes közegből élvonalbeli hollywoodi rendezővé avanszált (és a művészi meghasonulásából győztesen kilábaló) David O. Russell szavaival egyszerre két aktuális, filmeseményként is értékelhető alkotás hőseinek konfliktusát is össze lehetne foglalni. Az egyik a sokarcú Russell legújabb, íróként és rendezőként jegyzett opusza, a *Joy*, a másik a Todd Haynes-féle szerzői díszdoboz soron következő darabja, a *Carol*. Mindkét film középpontjában női figurák állnak, akik klausztrófób közegükből egy másik, eddig számukra ismeretlen világba át lépve, fullasztó környezetükből kitérve kerülnek közelebb az álmaikhoz és valódi önmagukhoz. A *Joy* és a *Carol* univerzumát – sebezhetőségük, törekvésük ellenére is – a nők uralják, a hímek itt csak epizodisták, vagy legfeljebb katalizátorok lehetnek, a női fejlődéstörténetek ugyanakkor két férfi filmkészítő szerzői és személyes önvallomáisaiként is értelmezhetők.

Russell legutóbbi filmjében, az *Amerikai botrányban*, ezerarcú és megfoghatatlan szélhámoshős figuráján keresztül beszélt magáról, mint a hollywoodi megalkuváshálókból bravúros trükkökkel szabaduló, örök túlélőről és beskatulyázhatatlan alkotóról, ezúttal pedig egy önmagát megvalósító, harcoss nőfigura hangján szólal meg filmkészítőként. A kü-

lönleges kreativitással és intelligenciával megáldott Joy felnőtt nőként fényévekre kerül kislánykori, dédelgetett álmaitól és attól az elvárt mesevilágtól, amelyben még hercegnek sem volt helye. Munkája mellett afféle háztartási Jeanne D'Arc-ként viszi hátán az egész családot, kislányán és imádott nagymamáján kívül a napjait szappanoperák hipnózisában tengető anyjáról, sőt Tom Jones-i babérok helyett csak gyakorló pincédalnokságig jutó exférjéről is ő gondoskodik. Súlyosbítként a csapat hamarosan kiállhatatlan apjával is bővül, akit Joy bezsuppol a volt vej mellé az alagsorba. Egy takarítási baleset, majd a köptetővel előidézett kábulat és különös halálálom után Joy egyfajta újjászületésen megy keresztül: az önfeláldozástól eljut az öntudatra ébredésig és a rákényszerített robotot hátrahagyva saját találmányon, egy

speciális felmosó fejlesztésén kezd dolgozni, amellyel sok viszontagságot követően kiszabadulhat a háztartási rabszolgasorból, plusz megvalósíthatja önmagát.

Már Joy-nak a családjával, a gyártókkal, a tévéshop csatornával, a nagyot mondó rendezőkkel és az allűrös műsorvezetőkkel kapcsolatos kálváriájában is tetten érhető a reflexió és kirajzolódik az a kép, ahogy Russell a stúdiórendszert, a hierarchiákat és a kreatív munka egyéb akadályozó tényezőit látja – egyúttal saját, éveken át húzódó, múltbeli szakmai kudarcaira is visszaemlékszik. Filmje az egyéniségét hollywoodi stúdió-korlátok között is megőrző alkotó két világ határán való elhelyezkedéséről is beszél: Joy (akárcsak az egykori független filmes Russell) egy, az anyja által bálványozott szappanoperahősök birodalmára is emlékeztető, mesterséges díszletvilágban, a kommersz Mekkájában találja magát, ahol maga is egy műanyagdarabbal próbál előbbre jutni. A találmány, csak úgy, mint a rendező legutóbbi két sikerfilmje, egyéni kreativitás nyomán készült, bravúros alkotás, de tömegeket szolgál és arra született, hogy pénzt termeljen. Russell szerzőisége már állandó kabalaszínészeinek szerepeltetésében is megnyilvánul, sőt, ezúttal még tovább lép: a tévéshop csatornás rendezőt alakító Bradley Cooper is egyfajta alteregóként működik, látszólag része van a tévéképernyőn debütáló



Joy megteremtésében. Ám valójában a nő mindent magának köszönhet – eképp Jennifer Lawrence, mint Russell első számú színésznője, a sztárokhoz kötődő szerzőiség megtestesítőjévé válik a vásznon. A családjáról gondoskodó, érzékeny, ugyanakkor harcos amazonná átalakuló Joy figurájában zanzásítva megjelenik a kisebb, karcsobb független alkotásokból (*A hallgatás törvénye*) és a látványos, álmogyári akciókból (*Az éhezők viadala*) egyaránt jól ismert Jennifer Lawrence-perszóna minden vonása.

A szerzőiség és a reflexió a másik női ébredés-filmben, a *Carol*-ban is meghatározó elemmé válik, mindjárt a Todd Haynes által preferált női melodráma műfaján keresztül is. A rendező a 2002-es *Távol a mennyországtól* és a 2012-es *Mildred Pierce* után ismét a műfaj klaszszikus hollywoodi királya, Douglas Sirk előtt tiszteleg: tematikáját és képi világot tekintve a *Carol* mégis az utóbbi darabbal áll közeli rokonságban. A Patricia Highsmith magyarul is megjelent regényéből készült, '50-es években játszódó, kosztümös alkotásban, ha szelídítve is (és a regényhez képest szórványosabban), de újra feltűnnek sötét noir vonások, bűnfilm árnyai helyett azonban a szerelmi és az anyamelodráma ragyogó árnyalatai kerülnek fel a gyöngyvászonra.

A főhősnő – akárcsak a *Joy*-ban – ezúttal is egy másik világba átlépve talál önmagá-

ra, de ez esetben egy váratlanul jött szerelmen keresztül. A foglalkozása szerint fotós, de átmenetileg egy New York-i nagyruházban eladóként dolgozó Therese egy átlagos munkanapján megpillantja az elegáns és megfoghatatlan szépségű Carolt, akibe első látásra beleszeret. Különleges kapcsolat szövődik két nő között, ami mindkettőjük életét megváltoztatja – tabutörő szerelmük azonban sosem válhat felhőtlennek a korabeli Amerikában, ráadásul komoly áldozatokat is követel. A melodráma műfajának megfelelően ezúttal is szerelmi sokszög alakul ki, amelyben, mint a *Joy*-ban, a férfiak vagy mellékszereplők maradnak, vagy negatív színben tűnnek fel: ez esetben Therese udvarlója és Carol férje testesítik meg azt a klausztrófób közeget, amelyből a főszereplők megpróbálnak kitörni. Carol kiismerhetetlen, tündöklő *femme fatale*-ként lép be Therese szürke életébe, ezt már a (Sirk hatása nyomán) Haynes-nél is kézjeggyé váló káprázatos színdramaturgia is jelzi: a végzetes dáma szinte minden jelenetben piros kiegészítőt vagy akár piros öltözetet visel az élénkzöld karácsonyi környezetben: egyszerre jelezve a vágy tárgyát és a diszharmoniót a körülötte lévő világgal. A *Mildred Pierce* tévésorozat nyomdokaiban maradvá a képi világ ezúttal is a 20. század közepén tevékenykedő fotós, Saul Leiter munkáinak és Edward Hopper fest-

ményeinek finom rejtélyességét, idézi, a hősnők sokszor keretekbe foglalva jelennek meg, tükrökön és üvegfelületek mögül tekintenek kifelé saját, zárt, titokzatos világukból, kávézóknak, éttermeknek, dinereknél, autókban utazva élnek, itt lehetnek önmaguk, ezek a nyilvános helyek őrzik a titkaikat. A *Joy*-hoz hasonlóan a *Carol*-ban is több utalás akad a filmkészítésre (Therese egyik barátja például azért nézi folyton az *Alkony sugárutat*, hogy maga is író lehessen), másfelől egy szerzői változtatás is erre utal: az eredeti regényben a hősnő nem képkészítő, hanem színházi díszlettervező. A filmbeli Therese akkor válik igazi fotográfussá, amikor Carolt kezdi el fényképezni, bekeretezni: minden élmát ő testesíti meg, szakmailag is bíztatja. Russell-lel azonos módon Haynes-nél is egyfajta szerzői hitvallással találkozunk: a képalkotás és a vágyott vagy beteljesült álm közös nevezőre kerül.

A kétféle alkotó kétféle műfajon keresztül beszél hasonló témákról, de sajnos eltérő színvonalon: a korábbi művekhez képest kissé mintakövetőbb *Joy* inkább csak David O. Russell életművében elfoglalt helye alapján tekinthető izgalmas alkotásnak – noha alkotói önvalomás tekintetében szintet lép, a karakterformálásban és atmoszférateremtésben továbbra is mesteri, de spiritusz tekintetében elmarad a *Napos oldal* és az *Amerikai botrány* mögött. A *Carol* ezzel szemben minden elemében finom művű alkotás, akárcsak címszereplője: titokzatos, távoli, mint egy megfoghatatlan kép, mégis valódi szív dobog a mélyén.

„Hercegnak nincs helye”

(*Joy* - Jennifer Lawrence; *Carol* - Rooney Mara)



JOY (Joy) – amerikai, 2015. Rendezte és írta: **David O. Russell**. Kép: **Linus Sandgren**. Zene: **Danny Elfman**. Szereplők: **Jennifer Lawrence** (Joy), **Robert DeNiro** (Rudy), **Virginia Madsen** (Virginia), **Bradley Cooper** (Neil), **Elisabeth Röhm** (Peggy). Gyártó: **Annapurna Pictures / Davis Entertainment**. Forgalmazó: **InterCom**. *Feliratos*. 105 perc.

CAROL (Carol) – brit-amerikai, 2015. Rendezte: **Todd Haynes**. Írta: **Patricia Highsmith** regényéből **Phyllis Nagy**. Kép: **Edward Lachman**. Zene: **Carter Burwell**. Szereplők: **Rooney Mara** (Therese), **Cate Blanchett** (Carol), **Kyle Chandler** (Harge), **Sarah Paulson** (Abby), **Jack Lacey** (Richard). Gyártó: **Number 9 Films / Film4 / Killer Film**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 118 perc.

EMMA DONOGHUE: A SZOBA

Szoba kilátás nélkül

SÁNDOR ANNA



Az ír regényírót az amstetteni emberrablás ihlette meg.

2008. április 27-én az osztrák Amstettenben 24 év rabság után kiszabadult Elisabeth Fritzl, akít saját apja tartott fogva szexrabszolga-ként a házuk pincéjében. Az amstetteni rémként elhíresült férfi hét gyermeket nemzett lányának, akik közül a legkisebb szabadulásukkor mindössze 5 éves volt. Az eset korántsem példa nélkül való, csak az elmúlt tíz évből több hasonló is ismert a nyugati országokból. A nemzetközi felhárborodás ismételtén feltett kérdései: milyen szörnyetegek képesek ezt tenni? És hogy lehet megszabadulni egy ilyen helyzetből? A szintén Ausztriában elrabolt és fogvatartott Natascia Kampusch a *3096 nap* című könyvben írta meg a maga történetét. Az ír származású Emma Donoghue író pedig az amstetteni események hatására látott neki *A szoba* (2010) című, Man Booker-díjas regényének. A kritikusok szinte egyöntetűen dicsérték az érzékenységet, mellyel a szerző a nehéz témához nyúlt, néhányan viszont azal vádolták, hogy meglovagolja a botrány körüli intenzív médiafigyelmet. Kérdésként felmerült az is, hogy vajon képes-e az áldozaton kívül bárki más hitelesen bemutatni a rabság és a szabadulás lélektani folyamatait.

Emma Donoghue azonban nem csupán ihletet merített az amstetteni botrányból, hanem egy merész húzással meghaladta a hagyományos elvárást, mely a történetet az elkövető-áldozatmenekülés témáira építené fel. A regény ugyanis egyáltalán nem foglalkozik azzal, hogyan születik a szörnyeteg, és még csak nem is az elsődleges áldozat szemszögén keresztül láttatja az eseményeket. Donoghue narrátorául a könyvbéli áldozat választotta, ezzel legtöbbszörözve a regény réte-

geit: éppúgy élénk tár egy hiteles gyermeklélektani tanulmányt, mint ahogy rámutat a nyelv vagy a történetmondás erejére, és mélyen fejt hajt a szülői szeretet és az anyaság előtt. Donoghue írói erénye, hogy a kis Jack nem szirupos figura, hanem hol naiv, hol meglepően bölcs, hol aranyos, hol idegesítő – mint akármelyik gyerek.

A szobába Jack ötödik születésnapján lépünk be, mikor megismerjük a még egyetemistaként évekkor korábban elrabolt anyja és már fogságban, a mindennapos nemi erőszakból született fia fullasztóan klausztrófób és monoton világát. A megélt valóságok között viszont hasadás mutatkozik, hiszen ami az anyának börtön, az Jack számára teljes élet, sőt, maga az Élet, amit gazdag részletességgel kommentál. Számára a szoba nem csapda, sokkal inkább anyja és fia abszolút egységének fizikai kivételése. Anyaméh, ahol ők ketten soha nem válnak el egymástól. Az anyja pedig mindent megtesz, hogy a lehetőségekhez képest egészséges lelkű és szellemű kisfiút neveljen: sok játék, tanulás, tornagyakorlatok, gondosan felügyelt tévézés és végtelen figyelem kíséri Jack napjait. Az extrém közegbe helyezett, mindent körülvevő borzalmat felülíró szülői szeretet és gondoskodás tematikája nem véletlenül cseng össze Cormac McCarthy posztapokaliptikus apa-fiú sztorijával; Donoghue konkrét előképként hivatkozik *Az útra* (2006).

A szobában megtapasztalt korlátok azonban nemcsak fizikaiak, hanem fogalmi szinten is megjelennek. Jack belső monológja a szerző által tudatosan ronszolt szöveg; azaz az anyanyelvi szabályokat, kifejezéseket még tanuló gyerek gyakran kuszba beszéde a gyermeki percepció illusztrálásának eszköze. A kisfiú számára értelmetlen, ijesztő vagy megnevezhetetlen dolgokra az olvasónak azonban már nagyon is vannak fogalmai. Ezekből a narratív hiányokból bomlanak ki számunkra a felnőttek által megélt események a múltban és a jelenben. A hitelesen megvalósított nyelvi bravúr mellett a külső nézőpont alkalmas arra is, hogy Donoghue az anya lelki folyamatait érzékeny tapintattal, de pontosan ábrázolja a szabadulás előtt és után.

Mert a cselekmény látványos fordulópontját jelentő szabadulás a kötet felénél bekövetkezik. Donoghue ugyanis a rabság mellett fontosnak tartja annak bemutatását is, hogyan lehet belépni, illetve visszaintegrálódni a falakon túli világba. Az anyja számára a trauma kiterjeszti a magányt és a kiszolgáltatottság érzetét a jelenbe, a szeparációs

szorongással túlkorosan küzdő Jacknek pedig a „szabad élet” rémisztő és logikátlan. A fizikai rabság ugyan megszűnik, de lelkileg egyáltalán nem könnyű elhagyni a szobát.

ALEXANDRA, 2011.

„A koncentrációs táborok boldogságáról beszél”

(Jacob Tremblay és Brie Larson)



LENNY ABRAHAMSON: A SZOBA

Az emberrablás boldogsága

VAJDA JUDIT

Abrahamson az ötéves Jackkel eddigi legérettebb hősét alkotta meg.

A filozófia szakon végzett író rendező, Lenny Abrahamson eddigi minden nagyjátékfilmjében saját szűk létükbe zárt, önnön sorsuk elől menekülő karakterekről mesélt. A legtöbbször kisserű hősöket jellemző bezártság és menekülésük is többféle volt.

A bemutatkozó nagyjátékfilm, a 2004-es *Adam és Paul* csellengő junkie-jai úgy vergődnek saját nyomorúságukban, hogy közben nem is reflektálnak saját helyzetükre, így látszólag elégedettek azzal – számukra a drog jelenti a menekülést. A *Garázs* (2007) enyhe szellemi fogyatékos Josie-ja maga választotta a primitívség egyszerű életét, és boldognak is tűnik vele; ő az öngyilkossággal az őt ért szégyen elől menekül.

A 2012-es *Mit tettél, Richard?*-ban a kamasz főhőst végzetes tette zárja csapdába: a menekülés nála a büntetével való

szembe nem nézés. Végül a tavalyelőtti *Frank* extravagáns zenésze saját magát börtönzi be egy nehezen tartható szerepbe, szó szerint pedig egy óriási papírmásé fejbe, és ő az, aki a krízissel való szembenézés helyett a konkrét, fizikai menekülést választja.

Ezt a sort részben folytatja, részben megszakítja Abrahamson második észak-amerikai munkája, *A szoba*. Az adaptáció hősei, egy fiatal anya és ötéves gyermeke mindennapjaikat a címben jelzett egyetlen szobába bezárva élik, ahonnan fogvatartójuk soha nem engedi ki őket, és a külvilággal kizárólag egy tetőablak, egy rossz televízió, illetve a „börtönőrük” által hetente juttatott könyörödományok kötik össze őket. Ennél fogva felesleges is részletezni, hogy *A szoba* hősei mennyiben viszik tovább az alkotói bezártság-motívumot, az viszont fontos különbség köztük és a rendező korábbi figurái között, hogy Jack és édesanyja hangsúlyozottan nem maguk választották alávetett, kiszolgáltatott helyzetüket, és a film egy pontján próbálnak is tenni ellene.

További fontos eltérés, hogy az eddigi karakterekkel ellentétben a mű szemzőgváltása után főhőssé előlépő kislány szembenéz azzal, amivel szembe kell néznie – és ezzel, ötéves létére, az eddigi legérettebb, legfelnyitottabb figura az egész abrahamsoni világban. Jacknek ezt a szembenézést több lépcsőben kell megvalósítania (van is a filmben egy szép metafora ezzel kapcsolatban: amikor a fiúnak le kell mennie egy lépcsőn, de nem mer, mert még sosem látott ilyet).

A kislány számára addigi életében a szoba jelentette az egész világot (sőt olyan tágasnak bizonyult, hogy még azon belül is volt hova bújni, hiszen a szekrényben aludt), és először is azt kell elfogadnia, hogy a világ a szobán túl folytatódik, és hogy az a boldog, zárt kis univerzum,

amit az anyja alakított ki a számára, valójában nem idilli állapot, hanem maga a húsba vágó borzalom. Jack addig a mesék világában élt, mindenhez mesét költött – belső monológjaiban is ezt hallhatjuk, ahogy a játékos zene is ezt támogatja meg. Kiszabadulásuk után viszont felemás módon vége a meséknek. Ekkor szinte új film kezdődik, melyben a fiúnak le kell számolnia azzal a honvágygal, ami a szobához köti (ezzel Jack egy másik fiatal hős, a Kertész Imre *Sorstalanság*ából ismert Köves Gyuri rokona, aki szintén nosztalgiával gondol vissza a vele történt iszonyatra, és „a koncentrációs táborok boldogságáról” beszél).

Jack számára a felszabadulás sok apró mozzanat formájában érkezik meg: a rabság éveit alatt hosszúra nőtt hajának szimbolikus levágása, az anyafigura mindenhatóságának megszűnése, a kapcsolatok sokrétűségére való rádöbbenés vezetnek el a végső nagy szembenézéshez, a visszatéréshez „a tett helyszínére”, azaz a szobába.

A tematikai hasonlóság, a bezártság- és menekülés-motívumok mellett Abrahamson filmjeit bizonyos formai jegyek is összekötik. Ezek közül az alkotó itt egyedül a környezet etűdszerű, a tárgyakra készült közelik, sőt makrók által történő jellemzését tudta megtartani – a másik fontos kézjegy, a pikareszk szerkezet értelemeszerűen hiányzik. Abrahamson legtöbb hősétől eltérően így Jack nem jár be apró odüsszeiát, ebben az esetben szinte minden változás a karakter fejében történik. „Hogy miért vagyok itt? Miért nem teszik fel saját maguknak ezt a kérdést?!” – vágja Adam és Paul fejéhez a korábbi filmben egy mellékszereplő. A két junkie mindvégig teljesen (ön)tudatlan marad saját helyzetét illetően, ahogy végeredményben az összes többi figura is a rendező életművében. Jack ezzel szemben a végére nemcsak pontosan tudja, miért van ott, ahol van, de saját maga tesz érte, hogy a külső börtönfalak leomlása után a belső börtönből is kiszabaduljon – ezt pedig nem sokan mondhatjuk el magunkról.

A SZOBA (Room) – ír-kanadai, 2015. Rendezte: Lenny Abrahamson. Írta: Emma Donoghue. Kép: Danny Cohen. Zene: Stephen Rennicks. Szerzők: Brie Larson (Ma), Jacob Tremblay (Jack), Sean Bridgers (Old Nick). Gyártó: A24 / Element Pictures / No Trace Camping. Forgalmazó: Vertigo Média. Feliratos. 118 perc.



LMBTQ-FILMEK: ROMÁNIA, OROSZORSZÁG

Hideg/meleg

KIS KATALIN

A MELEGHÁBORÚ A HIDEGHÁBORÚ UTÁN IS FOLYTATÓDIK. KÖRKÉP A HOMOSZEXUALITÁS ÁBRÁZOLÁSÁNAK TOVÁBB ÉLŐ TABUJÁRÓL A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI KELET-EURÓPAI FILMBEN.

Romániában a többi volt szocialista országhoz képest rendkívül későn, csak 1996-ban került sor a homoszexuális érintkezés dekriminalizációjára. A román állam azóta tiltja a szexuális orientáción és identitáson alapuló diszkriminációt, törvényben ismeri el és szigorító faktorként veszi tekintetbe a homofób indíttatást gyűlöletbeszéd és bűncselekmények esetén. Ugyanakkor 2013-ban a román parlament módosította az alkotmányát, gyakorlatilag bebiztosítván az azonos neműek házasságkötése tilalmát (ahogy az Magyarországon is történt). A román társadalom továbbra is nagymértékben konzervatív-homofób, és az LMBT személyek továbbra is nehézségekkel szembesülnek, ugyanakkor 2005 óta minden évben megrendezik Bukarestben a melegfelvonulást, Kolozsváron pedig a *Serile Filmului Gay* nevű LMBT filmfesztivált. Beszédesebb tény, hogy a Human Rights Watch 2006-ban a világ öt országát, köztük Romániát emelte ki, mint amely példaeértékű haladást mutat az LMBT személyek ellen elkövetett jogsértések elleni harcban.

Feltételezem, nem pusztán időbeli egybeesés köti össze a román LMBT emancipációt és a nemzetközi sikert sikerre halmozó, úttörő román filmes újhullámot – a két maturációs folyamat egymással etikailag összecseng, és a román újhullám humanizmusa (lásd Gorács Anikó román újhullámról írt cikke a Filmvilágban), a kritikus szellemű, a hatalom, elnyomás, szabadság kérdéseinek feltárására törekvő filmes generáció e kérdéskörök felől közelítheti meg a szexualitás aspektusait is. Ekképpen a 2000-es évek közepétől több olyan román film, köztük remekművek is, szület-

nek, melyek a meleg- és lesbikus film nemzetközi szinten is újító példáit adják. Tudor Giurgiu 2006-os regényadaptációja, a *Szerellem másképp* (*Legaturi bolnavicioase*, szó szerint „beteges viszonyok”, angol címén: *Love Sick*) két húsz év körüli lány szerelméről szól. Kiki és Alex nagyon különböző személyiség, az egyikük energikus és forrongó, a másikuk szelíd és nyugodt. Az egyetemen találkoznak, egyre szorosabbá válik kapcsolatuk, és (rejtőzködő) szerelem bontakozik ki közöttük. Vonzalmuk valódi jellege azonban nem maradhat titok Kiki féltékeny, a hűgával incesz kapcsolatban álló, uralkodó természetű bátyja, Sandu előtt. A fiú az Alex szüleinél nyaraló lányok után megy, hogy testvérét hazaparancsolja. Kiki kezdetben ellenáll, így az összeszólalkozáskor Sandu leleplezi őt és Alexet az utóbbi szülei előtt. Kiki nem sokkal később mégis szót fogad, és több hétre eltűnik. A visszatérő lányt Alex a köztük lévő bizalom megrendülése miatt már nem fogadja vissza. Ahogy több kritika rámutatott, nem a meglehetősen egyszerű sztori a film erőssége, hanem a téma érzékeny és moralizáló hangnemtől mentes megközelítése, az irodalmi szintű párbeszéd, és a szereplők hiteles játéka (mindkét lány kapott egy-egy díjat alakításáért, az Alexet játszó Ioana Barbu hazánkban, a CinePécs nemzetközi filmfesztiválon részesült elismerésben). Giurgiu debütálását rendkívül pozitívan fogadták mind a kritikusok, mind pedig a közönség, és az év egyik legsikeresebb román filmje lett.

A *4 hónap, 3 hét, 2 nap* című filmjéért 2007-ben Arany Pálmával jutalmazott Cristian Mungiu a 2012-es *După dealuri*-ban (magyar címén *Dombokon túl*) szintén egy szoros női kapcsolaton keresztül beszél az elnyomásról, moralitásról és

szabadságról, kötődésről és lojalitásról. A film történetét valós eset inspirálta: 2005-ben, a Vaslui megyei Tanacu ortodox keresztény kolostorában egy pap és négy apáca exorcizmust hajtott végre egy ötödiken, halálra kínozza a 23 éves, skizofréniában szenvedő Maricica Irina Cornici-t. A tanacui ördögűzés Mungiu-féle átiratában egy árvaházban felnövő, Németországban dolgozó román lány érkezik haza látogatóba korábbi árvaházi sorstársához, Voichitához, hogy aztán együtt menjenek ki külföldre élni. A vele együtt felnőtt lány azonban már apácaként él, és Isten iránti elköteleződése azt is jelenti, hogy az Alinával való korábbi szimbiotikus és testi szerelemben is kifejeződő kapcsolata nem folytatódhat. Alina nem nyugszik bele Voichita választásába, ott marad a kolostorban, hogy Voichitát rábírra a távozásra. Ugyanakkor nem hajlandó és nem is képes arra, hogy Voichitához hasonlóan átadja magát a teljes elszigeteltségnek és szegénységnek, és ájtatosan, a szentként tisztelt pap fennhatósága alatt élje le életét. Egyre súlyosbodó érzelmi zavara, és a közte és a kisközösségben mindenhatóként viselkedő pap és apácai között egyre kiéleződő konfliktus vezet el a pontig, amikor is a pápa bezárja Alinát egy szobába, majd az apácák segítségével fakesztre feszítik, és megkezdik a gonosz kiűzését a renitens, szerintük az ördög által megszállt testéből. Ahogy a közvetlen elkövetők végrehajtják, úgy Voichita is abban a hitben (vagyis ő utóbbi inkább abban a *gyengülő* hitben, de a hit megalapozottságának reményében) tűri sokáig Alina kínzását, hogy valóban jót tesznek vele. Több nap után ugyan Voichita engedély nélkül eloldozza a lányt, hogy az menjen Isten hírével, azonban Alina már mozdulni se bír, és másnap reggelre meghal. A papért és a négy aktív segédkező apácáért kiérkező rendőrökkel Voichita önként, már civilbe öltözötten távozik a kolostorból. A két és fél óras, finoman hangolt, de csontig hatoló film mintha csak Steven Weinberg Nobel-díjas amerikai fizikus elhíresült tézisét fejtené ki: „A vallás az emberi méltóság elleni inzultus. Vele vagy nélküle, a jó emberek jót cselekednének, a rossz emberek rosszat. Azonban ahhoz, hogy jó emberek gonoszat cselekedjenek, ahhoz vallás kell.” A Dombokon túl Weinberg szellemében egyrendkívül nyugtalanító gondolatot költ meg: azt, hogy jólétkü, tudatlan, kiszolgáltatott és engedelmess



„Nem a homoszexualitásról szól”

(Cristian Mungiu:
Dombokon túl -
Cristina Flutur és
Cosmina Stratan)

emberek jóhiszeműen és Isten nevében képesek szörnyű tetteket módszeresen véghez vinni.

A két lány közti szimbiotikus szeretet-szerelm viszonyának szerves része a(z elveszett) homoszexuális fizikai aspektus, ugyanakkor a film ezt nem veszi szemügyre közelebbről, nem magyarázza, nem is aknázza ki. A homoszexualitás jelen van, beépülve a karakterekbe és bonyolult viszonyukba, a dramaturgia szerves része – ugyanakkor Mungiu filmje „nem a homoszexualitásról szól”. E kijelentést azért tettem idézőjelbe, mert a filmtörténelem során sokszor, sok helyütt elhangzott már különböző filmalkotóktól és forgalmazóktól sokféle film kapcsán, és általában úgy volt értelmezhető, mintha a többségi-heteró közönség elidegenítésétől tartó filmesek felmutatnának egy tanúsítványt filmjük szexualitással kapcsolatos biztonságosságáról, arról, hogy nem egy „kisebbségi” filmről van szó, tehát nem kell félni attól, hogy a gyanútlan többségi néző érdektelennek tarthatná, vagy netalán amiatti félelme tartaná távol, hogy majd asszociálják a szóban forgó kisebbséggel.

„A film nem a homoszexualitásról szól” íratlan mottója nyer új értelmet a *Dombokon túl* kapcsán. Mungiu alkotása ugyanis meghaladja azt az ábrázolási ikersémát, miszerint vagy a homoszexualitás mint orientáció, vágy, identitás, vagy viszony a film fő tárgya, és az alkotás annak okait és morális pozícióját fejtegeti; avagy, a homoszexualitást jelzés értékűen, a dramaturgiában passzív bábként tologatható „díszmelegeken” keresztül vonják be. Az ikerséma poli-

tikai-társadalmi jótékony jelentősége mellett szól a továbbra is széles körben fennálló homofóbia, tudatlanság, és félelem. Az ikersematikus filmek nem feltétlenül elavultak (vagy korlátoltak); inkább arról van szó, hogy a *Dombokon túl*-t a leszbikus és melegfilm coming out korszakát követő éra, a *poszt-homófilm* kelet-európai hírnökének tekinthetjük, mely kilép a homoszexualitás általános értelmezési-legitimációs kényszerbűvköréből, így egyedi módon, egy összetett dramaturgia szerves részeként elevenedhet meg a drámai sors.

OROSZORSZÁG

A cári hatalmat megdöntő orosz forradalmat és polgárháborút követően hatalomra kerülő kommunista párt eltörölte a korábbi, szexualitásra vonatkozó szigorú büntetőtörvényeket, legalizálva Oroszországban a homoszexualitást, amit azonban Sztálin uralma alatt újra kriminalizáltak, és gyakran több évnyi munkatáborral büntettek. Sztálin halála után ugyan bekövetkezett némi liberalizálódás, kiváltképpen az 1980-as években, de a homoszexualitás egészen 1993-ig illegális maradt, amikor is Borisz Jelcin az Európa Tanács nyomására aláírta a szigorú tiltást feloldó törvénytervezetet. 1999-ben a homoszexualitás lekerült a betegségek hivatalos listájáról is. Azonban a 2000-es évek óta, a Putyin-érában egyre súlyosbodó állami homofóbia jellemző, az orosz társadalom pedig a közvéleménykutatások szerint ma a világ egyik leghomofóbbak országának számít. Az együtt élő orosz homoszexuálisok jelenleg nem rendelkeznek sem-

milyen, a heteroszexuális párokéhoz hasonló jogokkal, az érintett egyéneket pedig nem védi a törvény a diszkriminációtól; sőt, a 2006 óta szaporodó regionális homofób szabályozást követően 2013 nyarán Putyin aláírta azt a „gyermekvédelem” témájához kapcsolt törvényt, mely tiltja a homoszexuális „propagandát” (azaz olyan nézetek nyilvános közvetítését, mely szerint a homoszexuális kapcsolatok egyenértékűek lennének a heteroszexuálisokkal; valamint a melegjogokhoz kapcsolódó információk terjesztését is), szabad utat adva a szexuális kisebbségek üldözésének. (Az ukránok követni látszottak az orosz példát, azonban az ukrán-orosz konfliktus kiéleződésével levették a napirendről az oroszhoz hasonló törvényjavaslatot.)

A propagandatörvény hatásairól, és az orosz LGBT fiatalok élethelyzetéről és üldözéséről készített fogvacogató dokumentumfilmet Askold Kurov és Pavel Loparev: *A Children 404* (magyarul: *Error 404 – Elveszett gyerekek*) címe azokra a kiskorú LGBT személyekre utal, akiket éppen hogy a gyermekvédelem nevében tesz ki internetes, iskolai, és akár szülői zaklatásnak, lelki és fizikai erőszaknak, kényszergyógykezelésnek, mindennapi rettegésnek az orosz állam. A filmben számos érintett megszólal, többek közt egy magát mára teljesen elfogadó, öntudatos, Kanadába emigrálni készülő meleg fiú és őt „deviáns” módon támogató anyja, vagy Lena Klimova szociális munkás, aki 2013-ban Children-404 néven hozott létre támogató közösségi oldalt LGBT gyerekek és fiatalok számára, amiért a propagandatörvény nevében több

eljárás is indult ellene, 2015 januárjában pedig pénzbüntetést róttak ki rá.

A szovjet filmben nemhogy a homoszexualitás, de általában a szexualitás ábrázolása európai mércével mérve példátlan tabu volt. Kuriózusként ezért megemlítenéd a Jurij Poljakov regényéből a Szovjetunió végnapjaiban forgatott avantgarde film, a *100 nap a parancsig* (*Szto dnyej do prikaza*). Hussein Erkenov filmje a Vöröshadsereg újoncainak kiképzőtáborában játszódik. A töredékes jelenetek szurrealista füzére a katonák mindennapi életéből ragad ki részleteket, mint például a közös étkezés, a kemény, szinte már kínzásnak minősülő kiképzések, vagy a különböző rangú katonák közti hierarchikus viszonyok. A *100 nap* meditatív és felkavaró, erotikus és erőszakos szekvenciákat kombinál, nagytotálókat kiskatonák számtalan közelijével; kifejezetten rövid és nagyon hosszú snittek váltakoznak szabálytalanul, szorongató, nyugtalanító atmoszférát teremtve. Visszafogott homoerotika árad a közös zuhanyzás jeleneteiből, és a katonák közelijeinek egymásra vágásaiból, mely montázsok hosszú és intenzív pillantásváltásokat érzékeltetnek. A *100 nap...-ot* egyesek erőteljes antimilitarista műnek, a kommunizmus általi elnyomás és dehumanizáció éles kritikájának látják – míg mások unalmasnak és zavarosnak érzik. Annyi bizonyos, hogy az ideológiailag renitens film elkészítésének érdekében a stáb álforgatókönyveket nyújtott be mind a filmstúdióknak, mind pedig a Vörös Hadseregnek, hogy eredeti helyszínen, valódi kiskatonákkal forgathassanak; a filmet pedig csak évekkel elkészülte után sikerült kijuttatnia külföldre a rendezőnek.

Az 1993 utáni enyhülés értelemszerűen nem hozhatott azonnali szemléletváltást. Szergej Livnyov 1994-es *Sarló és kalapács* (*Serp i molot*) című műve a sztálinista érában játszódik, és egy (fiktív) kísérleti projekt alanyáról szól, akit nőből férfivá alakítanak a hasznosítható férfipopuláció növelése érdekében. A Mihail Brasinszki filmkritikus által rendezett és társszerzőként írt 2003-as *Fekete jég* egyik fő karaktere

egy meleg férfi, akit egy véletlen találkozás emléke kísért, a nő után már nem talál örömet meleg kapcsolatában.

Olga Sztopolcszkaja és Dimitrij Troickij biszexuális szerelmi háromszöge, a *Te kellesz* (*Ja ljubju tyebja*, 2004) az első melegbarátnak kikiáltott orosz film. Két sikeres moszkvai fiatal, a reklámszakember Tyimofej és a tévémondó Vera kapcsolata szépen alakul, azonban egy baleset folytán Tyimofej életébe belesodródik egy hajléktalan vidéki fiú, a modern Moszkvában teljesen idegenként mozgó Kalmük. A két férfi közti ellenállhatatlan vonzalom felfedezése hidegzuhanyként éri Verát, Tyimofej pedig tanácstalanul ingadozik a nő és a férfi között. Vera versengése Kalmükkel lassan mégis barátságba fordul, és a nő fokozatosan Tyimofej biszexuálisával is megbékél. Amikor Kalmüket szülei hazacsalják és katonának küldik, hogy homoszexuális kapcsolatából kiszakítsák, Vera a lesújtott Tyimofej mellett áll, aki azonban levelezésben marad Kalmükkel. A film epilógusában egy síró, majd megvigasztalódó kisbaba szemszögéből láthatjuk a három főszereplőt, ahogy immáron boldog szülői háromszögben egyesülnek.

Az orosz *parallel cinema* mozgalomhoz kötődő szerzőpáros komikus-melodramái filmje témájában és vizualitásában is rendkívül eklektikus, és sok néző számára, nehéz jobb szót találni, minden bizonnyal „fura”. A *Te kellesz* az avantgarde és a hagyományos narratív film, a realista

és szurrealista, olykor videóklipszzerű beállítások keveréke. Nem ostromolja ugyan a művészet csúcseit, de a szexuális másságról felvilágosult és humanusan gondolkodik, az LGBT-filmek új csoportjába tartozik: egy vegyes szerelmi háromszögben a film végére a bi- és homoszexualitás nem minősül (vissza) átmeneti fázissá. Ugyanakkor nem egyszerűen egy meleg coming-out történetéről van szó, ahol a „valójában” meleg vagy leszbikus karakter szexualitása felfedezése és elfogadása után kilép az emberileg rendkívül értékes, de identitásérése szempontjából regresszív szakaszt képviselő heteró intim kapcsolatból. Az új évezred több meleg-biszex szerelmi háromszög filmjében ehelyett végül a pánszexualitás boldog és kiegyensúlyozott hármásának kikötőjében horgonyoznak le a szeretők.

Az orosz LGBT-filmhez lazán kapcsolódik az angol-francia Roland Joffé által rendezett amerikai-orosz koprodukció, a már felozlott orosz „műleszbikus” t.A.T.u. együttes története által inspirált *Te és én* (2011).

A mai orosz szexuálpolitikai helyzet következtében felettébb kétes az orosz meleg- és leszbikusfilm jövője, így meg lehet, hogy a *Te kellesz* gyakorlatilag egyedülálló kultúrtörténeti alkotásként sokáig árválkodik majd az LGBT filmlisták orosz szekciójában. Kérdéses az is, hogy meddig lesz képes túlélni a (fizikai) támadásokat a szentpétervári „Side by Side” névre hallgató LGBT filmfesztivál. •



„A pánszexualitás kikötőjében horgonyoznak le”

(Olga Sztopolcszkaja és Dimitrij Troickij: *Te kellesz* – Damir Badjaev és Jevgenij Korjakovszkij)

A TÁNCFILM KEZDETEI

Mozgás-idő-ritmus

HORECZKY KRISZTINA

AZ ELSŐ MAGYAR FILM A TÁNC VOLT, DE NEM KÖVETTE TÁNCFILMEK SORA. NEM CSODA, HOGY A ZSÁNER TÖRTÉNETÉT ALIG ISMERJÜK.

A filmesek a film születése pillanatában felfedezték a tánc elementáris filmszerűségét (amit még a filmhang hiánya sem tudott szuggesztív erejétől megfosztani), a filmtörténészek mégis mostohán bánnak a táncfilm műfajával, különösen elhanyagolt a XX. század első fele. A 2005-ben David Shepard szerkesztésében kiadott *Viva la dance – the beginnings of ciné-dance* (*Viva la dance – a mozi-tánc kezdetei*) DVD máig hiánypótló kiadvány, még akkor is, ha a 155 perces összeállítás nem csak táncfilmeket tartalmaz. Amennyiben kizárólag táncművészeti és tánc történeti szempontok alapján nézzük a több mint fél évszázadot átfogó, harminchárom munkát, akkor közülük nagyjából egy tucat kakukkotjás. Ezekben a zene, az absztrakció, a mozgás-idő-ritmus kapcsolata, a szín és forma fényjátékát vizsgáló alkotásokban táncos nem szerepel, csak fogaskerek, emberi végtagok, vagy zenére animált geometriai formák. Így mindazt, ami a film- és a táncszcéna számára egyaránt delikát dvd-n látható, az experimentális jelleg, az újszerű útkeresés, a formabontó törekvések felől érdemes górcső alá venni – az art nouveau-tól a Dadán, az indusztrializmuson, az expresszionizmuson át a kubizmusig.

Az Anthology Film Archives kiadványa hamisítatlan Gesamtkunstwerk-mű, amelyre közvetve hatottak a táncművészet pionírjai és koruk ikonikus alakjai. Fókuszban az amerikai avantgárd-kísérleti film olyan ismeretlen, elfeledett, és a cinégourmet-ek által a világhálón is újrafelfedezett alkotói állnak, mint Mary Ellen Bute, Emlen Etting, Ralph Steiner, vagy a szerb-amerikai Slavko Vorkapich („Vorky”). A *Viva la dance* a kutató hajlamúak kincseshányójára, így a netszörf mellett bevackoltam az Or-

szágos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumába, többek között a táncművészet bibliáját, a Cohen-féle enciklopédiát bújva. Merthogy tánc-kritikusi minőségemben is éltem a gyanúperrel, hogy Shepard úr, mi több, a művek kurta kísérszövegeinek szerzői nem mélyültek el tánc- és mozgásművészeti kérdésekben.

Rögvest ezt igazolja az amúgy kiváló felvétel, és az első kilenc film(részlet), amelyből hat az úgynevezett serpentin-táncot örökíti meg. A dervistáncra emlékeztető produkciót az amerikai modern tánc egyik legnagyobb alakja, Loie Fuller (1862-1928) ötlötte ki 1891-ben, mikor egy próbán a bő szoknyájára váratlanul fény hullott, amelyről a néző egy pillangóra, vagy egy orchideára asszociált. A szóló bemutatójára 1892-ben, a párizsi Folie-Bergère színpadán, egy alulról megvilágított üvegpadlón került sor, miközben gázlámpák helyett elektromos világítást használtak. Fuller nem volt képzett-professzionális táncos, viszont korszakos innovátor, és Franciaországban ünneppeltté lett európai kulturális tényező. Barátságot ápolt Rodinnel, Lautrec-vel, a *Radium Dance* szólóját ihlető Curie házaspárral is, és a serpentin-táncra látván festette meg Picasso az *Avignoni kisasszonyokat*. Ő az első, aki látványteremtő céllal használta a villanyvilágítást, és az irányított fényt, azaz, az ős-reflektort. Az 1900-as Párizsi Világkiállításon, amelynek egyik fő attrakciója az elektromos fény volt, külön színházat terveztek számára. Az első (kézzel) színezett mozgóképek a serpentin-táncok felvételeiből készültek: Edison, a Lumière testvérek és Méliès sorra örökítette meg Fuller és utánpótló (például Victorian Era, Annabelle Moore, Crissie Sheridan) pszichedelikus, néme-

lyek szerint a publikumból egy LSD-trip hatását kiváltó táncát. A dvd-n az egyik utánpótló, a viktoriánus kor „Gibson Girl” szépségideálja, Annabelle Moore látható hét (1894 és 1897 közötti) felvételen, egy filmen pedig Crissie Sheridan táncol (1897). Fuller hatalmas fátyollal előadott táncát a Lumière fivérek örökítették meg 1896-ban. A Szépművészeti Múzeum 2014-es *Toulouse-Lautrec világa* kiállításának tánc tematikus napján Fuller serpentin-táncát vetítették síkképernyős televízión. Megdöbbenő, hogy az Isadora Duncant is felfedező, egy évig menedzselő, és a társulata tagjaként európai turnéra vivő Fullerről kőszá megjegyzés sincsen egy szeriöz, amerikai ciné-dance dvd-n.

Loie Fuller, Isadora Duncan (1887-1927) és Ruth St. Denis (1879-1968) az amerikai modern és szabad tánc emblematikus triásza. Nyilvánvaló, hogy oeuvre-jük nem függetleníthető az emancipációs törekvésektől, de a szűfrazsettmozgalomtól igen. Közülük egyedül Ruth St. Denist láthatjuk néhány pillanat erejéig Charles Allen és Francis Trevelyan Miller 1916-os rövidfilmjében, a *Diana the Huntress*-ban. Ahogyan Duncan és Fuller, a vaudeville felől érkező Ruth St. Denis is önképző, emellett Duncanhez hasonlóan iskolateremtő és -alapító. 1904-ben egy New York-i dohányboltban pillantotta meg az Egyptian Deities cigaretta poszterét a trónuson ülő Ízisszel, ezután kezdett el érdeklődni a keleti, különösen a hindu művészet, filozófia iránt, és lett az orientalista tánc első képviselője. Szólóművészetét a pódium-, más néven az ún. tánckoncert műfaj megalkotója, a mezítlábas Isadora Duncan inspirálta. St. Denis a férjével, a meleg Ted Shawnnal hozta létre 1915-ben az iskoláját, a Denishawn School of Dance-et, és a Denishawn társulatot; egyik leghíresebb növendéke Martha Graham volt. Az ambiciózus, szexuálisan karizmatikus Shawn (1891-1972) 1933-ban mutatkozott be a férfiakból verbuvált együttesével. A Ted Shawn And His Men Dancer-t ma LBMTQ-kompániának címkéznénk, és a róluk készült fotókat szemlélve arra jutottam: semmi újat nem talált ki korunk talán legnépszerűbb koreográfusa, a brit Sir Matthew Bourne, amikor megalkotta a méltán kultikus, 1995-ös *Hattyúk tava*-verzióját, férfihattyúkkal.

Az 1916-os opusban Ruth St. Denis stílszerűen egy félhold mellett áll, és

kilő egy nyílvesztőt. A film főszereplője a kecskeszarvas Pánként egy fáról leugró, majd a nimfák körül ugrabugráló, leginkább egy ütődött Tarzanra emlékeztető Paul Swan (1883-1973). A meleg- és camp idolt sokszor keverték össze a valóban vonzó Shawnnal, és a Világ Legszébb Férfijának is nevezték, amely a látottak és a fényképei alapján költői túlzásnak tűnik. A XX. századi Amerika első színpadi szólótáncosának megítélése nem egyértelmű. Wikipedia-szócikke nincsen (még), viszont Janis Londraville és Richard Londraville életrajzi kötetet írt róla (*The Most Beautiful Man in the World: Paul Swan, from Wilde to Warhol*. University of Nebraska Press, 2006.), melyről leginkább a LGBTQ-portálokon számoltak be. Számunkra azonban ennél lényegibb, hogy Swan szerepelt a Francis De Mille-féle, 1923-as *Ten Commandments*-ben, majd évtizedekkel később az őt „Amerika Leonardójá”-nak értékelő Andy Warhol hozta el a reneszánszát – egy szubkultúrán belül – a vele/rőla forgatott *Paul Swan I-IV.* című, 1965-ös filmmel

A mai szemmel komikus *A vadászó Diana* olyan, mitológiai témájú művek előzményfilmje, mint Dudley Murphy 1920-as Orfeusz-variációja, a *The Soul of the Cypres*, és az 1933-as *Oramunde*. Az *Egy faun délutánja* Debussy-prelűdre készített *A ciprusfa lelkében* a direktor első felesége-műzsája, az előadóművészként névtelen Chase Haringdine hajszolgyönyörű driádként artisztikus halálba egy ifjú, pánsípon játszó muzsikust, aki a tengerbe veti magát. Lelke és zenéje azonban eggyé válik a tenger morájával, és „A tenger dalát” a ciprusfában élő nimfa a sziklán ülve, letörtén hallgatja. Maeterlinck szimbolista színműve, a *Pelléas és Mélisande* ihlette, Emlen Etting (1905-1993) jegyezte *Oramunde* a dvd ékköve. A tizenöt perces danse macabre-ban, Rodney Sauer nagyszerű zenéjére egy gyászoló nő (Mélisande) bolyong fehér, elasztikus ruhában az erdőben, barlangokban, a tengerparti sziklákon; a hosszú, sziklakövek szaggatta fátyol az arcát is eltakarja. A negyedórás rövidfilm végén a csodálatos Mary Binney Montgomery (1907-1995) beszáll egy csónakba, amelyben egy fekete ruhás, kámzsás, kharóni archetípus ül, evezőlappáttal. A nő a parttól távolodó csónak orrában áll. (A műkedvelő, reneszánsz Montgomery ugyanilyen ruhában látható a kifinomult európai műveltségű

Etting kedvenc, és teljesen más esztétikájú rövidfilmjében, a jóval kevésbé hatásos, szintén 1933-as *Poem 8*-ban; ez – mint az *Oramunde* is – a világhálón megtekinthető.) A festőként is ismert filmkészítő, szobrász Etting és az amatőr táncos-koreográfus Montgomery együttműködésére bizonyosan befolyással volt az amerikai modern tánc egyik legnagyobb alakja, Martha Graham (1894-1991), amely hatás már a ruhaválasztásban is megmutatkozik.

A berlini Das Verborgene Museumban tavaly szeptemberben nyílt és 2016. január 31-ig volt látható a *Tanz der Hände* című fotókiállítás. Az 1920 és 1935 között készült fényképek Tilly Losch (1903-1975) és egykori alkotótársát, táncpartnerét, Hedy Pfundmayrt (1899-1965) örökítették meg. A Bécsben született, majd az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában élő, hipnotikus szépségű Losch az 1927-es Salzburgi Fesztiválon debütált a kevésbé ismert Pfundmayrral megalkotott *Tanz der Hände (Kéztánc)* produkcióval, amely a védjegyükké lett, és a színpadi táncban történelmet írt. Losch – aki táncos-koreográfusként, színpadi és filmszínészként, szépségikonként önmagában egy tanulmány tárgya lehetne –, a Bécsi Állami Operában tanult klasszikus balettet, a társulat tagja volt, és jártasságot szerzett a modern tánc technikák terén is. Mindaz, amit a későbbiekben leginkább neki tulajdonított, forradalmi alkotással képviselt, elválaszthatatlan az 1920-as, 30-as évek bécsi, berlini életérzésétől, művészeti-szellemi klímájától, így az expresszionista fotó- és filmművészettől is. A Norman Bel Geddes által 1930-33 körül 16 mm-es filmre vett *Tilly Losch in Her Dance of the Hands (Tilly Losch kéztánc)* előtt szerepel a dvd-n a *Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts (A gyengébb nem élete és szerelme)*. Ezzel ugyanaz a „tyúk vagy a tojás” helyzet áll elő, mint a szerpentintánc esetében. Merthogy bizonyosra veszem, hogy az amerikai, de Németországban is működött, avantgárd-feminista Stella F. Simon



„Zenére animált geometriai formák” (Loïe Fuller)

(1878-1973) és Bándy Miklós 1927-28-as művének mintája Losch kéztánc, noha erről még a feltételezés szintjén sem iszik szó a kísérőszövegben.

Amúgy a fotográfus, operatőr, filmkészítő Simonnak ez a pompás genderdarab – egy viharos kapcsolat elbeszélése férfi és női karokkal-kezekkel, Marc Blitzstein négykezes zongoradarabjára – az első és az egyetlen befejezett filmje. (A főcímben Bándyt említik rendezőként, de mára egyértelmű, hogy az ötletgazdaként feltüntetett Simon a rendező.) Lenyűgöző, hogy kizárólag kezekkel és karokkal ugyanolyan érzéki hatást idéz elő, mint a gyönyörű, fotogén, flow-mozgást is végző Losch. Sőt, Simon melodramáját az évődéstől a szerelmen, nemi vágyon, ragaszkodáson, birtoklásra, agresszióra, kötődésen, elengedésen át az öngyilkossági kísérletig megválogatott, főleg eredetibbnek találom. E mű kapcsán tűnődtem el azon, hogy a kar- és a kézmunka mennyire elsatnyult, jelentőségét veszítette a táncművészetben. Ezért leginkább olyan hasznos, gyakorlatias, hétköznapi szerepet tulajdonítanak neki, mint Willard Van Dyke és Ralph Steiner 1934-es propagandafilmszerepe, a *Hands*-ben, amelynek központi eleme a pénz – papírbankó, vagy csek

formájában. Ez a film látszólag kilóg a sorból, hiszen még közvetve sincs kapcsolata a tánccal, a mozgással. Azonban szimbolikus erővel bír, és remekül illeszkedik a képzetmatikához, ezért szerkesztési szempontból szerencsés lett volna, ha Simon és Tilly Losch kéztáncát követi. Ám – egy kivételtől eltekintve, amit bakiként értelmezek – a filmek időrendi sorrendben követik egymást, amelynél azért létezik kreatívabb rendszerező módszer is. Ilyesmivel lehetett volna operálni a danse macabre-filmek esetében is – kísértethajón táncoló, vagy szerelmeseket elátkozó csontvázakkal. Ezen haláltáncok egyike az Eisenstein és munkatársai megghiúsult mexikói filmprojektje, a *Que viva Mexico!* idején készült kultúrantropológiai némafilm-torzó. A rendkívül hatásos képekből álló, 1931-es *Sergei Eisenstein's Mexican Footage (Szergej Eisenstein mexikói felvételei)* egy kútba esett hollywoodi karrier emléke is – halálfejekkel, vitustáncokkal, körhintával.

A Van Dyke és Steiner-féle *Hands* előtt látható Ralph Steinertől az 1930-as *Mechanical Principles (Mechanikai törvényszerűsége)*. A kubista opuszt a főleg a nagyvárosi és ipari tájfestményeiről ismertté vált, amerikai modernista Charles Sheeler (1883-1965) vasúti szerelvényekről, lokomotívokról készült fényképei, festményei ihlették. A tízperces indusztriális, futurista filmben V-effektszerű Eric Beheim ellenpontozó, már-már andalító „szalonzeneje”. Noha egy idő után monotonnak hat a (fogas) kerekék és egyéb nehézipari alkatrészek látványa, Steiner sokszor mégis érzékiséget, harmóniát csempész a művébe, amely van, hogy a tiszta nemiség, és van, hogy az öregedés, az elmúlás, az enyészett képzetét kelti a nézőben. A dinamikája, a ritmusa, a zenehasználat, és a különböző, vas- és fémelemek közötti kontaktus miatt sorolható ez a mű a ciné-dance kategóriába, akkor is, ha nincs benne táncos, sem ember, eleven emberi testrész, és testtorzó sem. Ellentétben a hollywoodi filmmusicalt az 1930-as években újra-felvirágoztató Busby Berkeley (1895-1976) életművével. A *Wonder Bar „Don't Say Goodnight”* részlet Lloyd Bacon és Berkeley 1934-es musicaléből, a *Wonder Barból*. A filmrendező és Broadway-koreográfus Berkeley 1930 (azaz, a némafilmkorszak vége) és 1962 között negyvenöt hollywoodi mozifilmot készített, többségük

musical. Nem pusztán a látványt reformálta meg, hanem a mozgásnyelvet is, ezért a ciné-dance korai időszaka, a több mint fél évszázad szereplői közül őt, és a serpentintáncot (is) kitaláló Loïe Fullert találomra a legkomplexebb újítónak. Berkeley-nél a tánc kitágította a színpadi tér határait. Egyik vízjele volt a felső gépállásból és (szuper)közelikkel fényképezett, kaleidoszkópszerű táncjelenet, a „sokszorosított” showgirlökkel. Emellett alapvető jelentőséggel bírt nála a zene- és a tánckar. A gigantomania mellett Berkeley sajátja az aszexualitás is; dizájn alapú világa mentes az erotikától, viszont van benne valami affektáltság. Ez nyomban eltűnik a hollywoodi musicalekből a „frontemberré” lett Fred Astaire (1899-1987) és Ginger Rogers megjelenésével. „A tánc története a filmvászonon Fred Astaire-rel kezdődött” – mondta Gene Kelly, és ez a megállapítás cáfolhatatlan. Csak Kelly volt ugyanannyira eredeti, kísérletező kedvű táncos-koreográfus a filmtörténetben, mint a Rudolf Nurejev által (is) minden idők legnagyobb táncosának nevezett fenomén, akinek nagysága, zsenije mit sem kopott az idővel, sőt, számomra egyre zseniálisabbnak tűnik. Így ha műfaji okokból nem is szerepel a dvd-n még a nevével sem, az amerikai filmmusicalról szólva nem hagyható ki a dolgozatból.

Esztétikájukban leginkább a *Mechanical Principles*-szel mutatnak rokonságot azok az animációs rövidfilmek, amelyek erős túlsúlyba kerültek az összeállításban, a Mary Ellen Bute-Ted Nemeth házaspárral, Norman McLaren-nel, továbbá a Bute, Nemeth, McLaren-trióval egyetemben. A felsorolt alkotók közül az Oscar-, BAFTA-díjas, és Ezüst Medvével kitüntetett, skót születésű, brit-kanadai Norman McLaren (1914-1987) a legrangosabb animátor. Érdeklenség, hogy a *Neighbours* című, 1952-es, pacifista „pixilation” rövidfilmjével doku-kategóriában nyert Oscart. „Visual music” a pontos meghatározása annak, amit a festészetet, színpadi világítást, fénytervezést a Yale-en tanult Bute-tól és Ted Nemeth-től láthatunk az *Escape*, a Kandinszkij ihlette a *Tarantella*, valamint a McLaren-nel készített *Spook Sport* című filmekben. Ezt a műfajt képviseli Oskar Fischinger is az *An Optical Poem*ben, és hasonló koncepció alapul Slavko Vorkapichtól a kétdimenziós *Abstract Experiment in Kodachrome*.

A harmincas évek végén, és az 1940-es években készült munkák a zene (főleg a klasszikusok, így J. S. Bach, Liszt, Saint-Saëns), a geometriai formák, a színek, a dinamika, és a ritmus kapcsolatán alapulnak. A legszellemesebb darab (szó szerint is) a Bute-Nemeth-McLaren jegyezte, 1940-es *Spook Sport (Szellemsport)*, Saint-Saëns zenéjére. A szimbólumokra és előre megadott „kódokra” épülő, hétszereplős „filmbalett” groteszk kísértetfilm, amely a szellemek boldog nászával végződik. Mary Ellen Bute (1906-1983) az itt említett úttörő, a zenei dramaturgiára építő filmjeiben, így első színes animációs munkájában, az 1938-as *Escape*-ben (*Szökés*) is azt láttatta, hogy milyen érzeteket kelt benne a zenehallgatás. Emellett azonban több irodalmi feldolgozást is készített; utolsó munkája és egyetlen mozifilmje, az 1965-67-ben készült *Passages from James Joyce's Finnegans Wake*, James Joyce egyik legrejtélyesebb regénye, a *Finnegan ébredése* adaptációja. Olyan, elfeledett munka, amely az 1965-ös Cannes-i Filmfesztiválon elnyerte a legjobb első film díját.

Hasonlóan underground vállalás volt a húszéves David Bradleytól a *Peer Gynt*. A Grieg zenéjére készített, 1941-es opus Ibsen színművének adaptációja a filmszínészként ekkor debütáló, tizenhét éves Charlton Hestonnal. Akinek noha odaitélhetnének a legszebb ifjú díját, sejtésem nincs, miért került a dvd-re a hétperces részlet a műből, utolsó előtti darabként. Talán, mert a félmeztelenül kikötözött Peer Gynt/Heston körül az egyik lidérces, éjszakai jelenetben a Klu Klux Klant idéző alakok táncikálnak, valamely, számomra megfejtethetetlen okból. Csakhogy többek között az ilyen enigmatikus, önkényes, váratlan epizódok miatt olyan izgalmas és inspiráló ez a tánc- és kultúrtörténeti szempontból korántsem makulátlan dvd. Amelynek legfőbb jellemzője a zabolátlan és korlátlan alkotói szabadság, a bátorság, és sok minden más, ami jó ideje láthatatlan a széles körben láthatóvá tett filmekben is.

Unseen cinema – Early american avant-garde film 1894-1941 – Viva la dance – the beginnings of ciné-dance (Láthatatlan mozi: A korai amerikai avantgárd film 1894-1941. Viva la dance – a mozi-tánc kezdetei)

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES, 2005.

ÉRZELEM ÉS ÉRZELEM

Miközben a 90-es években Ang Lee és Tsai Ming-liang a fesztiválok kedvence volt, a tajvani film hazai népszerűsége drasztikusan csökkent.

Az 1990-es évektől 2008-ig tartó időszakban a tajvani filmipar szinte csak vegetált. A filmkészítésre aspiráló fiatalok többsége az 1960-as években született, Hou és Edward Yang filmjein nőtt fel. Am egyúttal a tajvani „új film” legnagyobb áldozataivá is ők váltak, mert annak hanyatlásával együtt filmkészítésről szőtt álmaik is szertefoszlottak. Ezeknek az álmaikhoz mégis ragaszkodó, szorgalmasan dolgozó embereknek 2008-ig kellett várniuk, hogy végre megmutatkozassanak a világot előtt. Chung Mong-hong, a *Parkoló* (*Parking*, 2008) rendezőjének Hou Hsiao-hsian dicséretére írott, keserű szavai rávilágítanak arra az úrra, amit a tajvani új film hagyott maga után. Mit jelentett a tajvani film halála? Mennyiben volt ez a hanyatlás Hou generációja rovására írható? S mi is történt 2008-ban, ahonnan kezdve Chunggal együtt a szigetország kritikussai is a tajvani filmipar újjászületését datálják?

A tajvani filmet, amely legnagyobb nemzetközi sikereit éppen az 1989 és 1994 közötti időszakban aratta, különös gondolatnak tűnik halottnak nevezni. A *szomorúság városa* Arany Oroszlánja után megállíthatatlannak tűnt a díjeső: Hou nagydíja Cannes-ban 1993-ban, Ang Lee *Esküvői bankettjének* 1993-as Arany Medvéje Berlinben, Tsai Ming-liang velencei Arany Oroszlánja a *Vive L'amour*-ért 1994-ben. A sikersorozatban két új név tűnik fel, Ang Lee és Tsai Ming-liang, akik az 1950-es évek második felében születtek, de a félrevezető – jószerivel csak rájuk érvényes – „második hullám” elnevezés ellenére kezdettől fogva gyökeresen eltérő művészi attitűdöt képviseltek. Míg Ang Lee az Egyesült Államokban tanult filmkészítést, ott telepedett le és kétlakiként, a CMPC pénzéből indította el karrierjét az amerikai-tajvani kettős identitású emberek meghasonlottságát, modernitás és tradíció konfliktusát de-

rúsen, érzelmesen feldolgozó, az „apajobban tudja”-trilógiát, majd két Oscarjelölés (*Esküvői bankett, Étel, ital, férfi, nő*) után berobbant Hollywoodba, addig Tsai tematikailag és stílusán is rendkívül következetes szerzői filmes karriert épített a kortárs Tajpejben játszódó minimalista történeteivel. Nem igaz tehát, hogy a tajvani film a 80-as években betört nemzedék után nem tudott újabb jelentős rendezőket bekapcsolni a nemzetközi vérkeringésbe, ám kétségtelenül igaz, hogy Lee és Tsai a tajvani új filmet övező figyelem felhajtóerejének köszönhetően robbant be a filmvilágba és utánuk nem sikerült egyetlen fiatal sem a nemzetközi kánon részesévé tenni. S ami még súlyosabb, a bemutatkozás lehetősége is elveszett Chung-ék generációja számára a filmipar katasztrofális állapota miatt.

A kilencvenes évek eleji nemzetközi díjeső közepette ugyanis a tajvani filmipar szédítő zuhanórepülésbe kezdett. Míg 1991-ben 47 tajvani filmet gyártottak, addig 2001-ben, a mélyponton 9 tajvani filmet mutattak be a hazai mozik, amelyek piaci részesedése 0,1% volt! A lenézett hazai alkotások helyett a hollywoodi filmekre tódult a közönség, amelyek a gyászos 2001-es évben 96%-os arányt tudhattak magukénak a mozik bevételeiből. Hollywoodnak az Egyesült Államok kelet-ázsiai gazdasági előrenyomulásából eredő diadalmmentét botorság volna a tajvani új film kontójára írni. Amerika a 90-es évek elején közepén a térség számos országával kötött szabadkereskedelmi megállapodást, amelynek részeként az addig szigorú protekcionista filmpolitikát folytató nemzetek részben vagy teljesen megnyitották mozijaikat a hollywoodi filmek előtt, s ezek rövid időn belül kiűtötték a hazai filmet a nyeregéből. Japántól Dél-Koreán át Hongkongig. A távol-keleti filmiparnak jó néhány évre

volt szüksége, amíg eltanulta a piacukat, marketing, forgalmazás ütőképes hollywoodi technikáit.

A tajvani filmipar újjáélesztésének kísérletei 2000-tól kezdődtek. Az egyik mintát az akkor már Hollywoodban gyökeret vert Ang Lee szolgáltatta, aki különböző kínai anyanyelvű befektetőktől és nagy hollywoodi stúdióktól forgalmazó részlegeitől szedte össze a pénzt a *Tigris és Sárkányra* (2000), ami a hagyományos kínai filmműfajt és a nyugatias elbeszélői fogásokat ötvöző tajvani koprodukcióként hódította meg a világot és nyerte el a legjobb idegennyelvű filmnek járó Oscart. A sikeres gazdasági és művészi konstrukció folytatása nem sokat késett: a *Kettős látás* (2002) misztikus gyilkosságai a bűn nyomasztó városává stilizált Tajpejben, a racionális tudományos alapon dolgozó amerikai nyomozó és tajvani társának baráti-kollegiális kapcsolata, a csavaros történeteszövés, az egyik nyomozó-főhős közönséget frusztráló halála a *Hetedik* (1995) zen buddhista átíratává teszik a sűrű, karakteres látványvilágú alkotást. A *Kettős látás* rendezője az új tajvani filmmel indult művészfilmes, Chen Koufu, aki azóta sem tudta megismételni ezt a sikerét, producerként dolgozik Kínában és ott mindössze *Az üzenet* (2009) című film társrendezőjének szerepét kapta meg. Chen azóta a tajvani film provincializmusát ostorozza és kijutását a nemzetközi filmpiacra csakis Kínával együttműködésben látja lehetségesnek. Ebben a kapcsolatban, ha csak az ő karrierjét nézzük, valószínűleg alárendelt szerep jutna a tajvani filmeseknek és történeteknek.

S ezzel elérkeztünk a tajvani filmipar újjáélesztésének második változatához, a kínai koprodukciókhoz. A tajvani-kínai koprodukciók elszaporodásához szükség volt a két ország közötti feszültség csökkenésére, amelynek következmé-

nyeként a nevében kommunista állam a közös alkotásokat is hazainak ismer- te el, így nem kellett a külföldi filmek számára meghatározott (és jelentős részben a hollywoodi filmek által uralt) szűkös kvótába beleférniük. A hatalmas kínai piac óriási csábítást jelent, amelynek meghódítása érdekében a producerek hajlandóak némi öncen- zúrára és a tajvani nyelvi, kulturális sajátosságok kilúgozására. Kína immár nem katonai erővel fenyegeti, hanem a hatalmas tőkével és a felvevőpiaccal édesgeti magához a gazdaságon ke- resztül Tajvant és a filmipar sem számít kivételnek. A csábítás a hongkongi film- művészetben lejátszódott folyamathoz vezethet, amelynek eredjeként elvész a kisebb ország sajátos lokalitása és a távoli kínai múltban vagy jellegtelen keleti nagyvárosokban megelevenedő látványos történetek születnek. Kiáb- rándító példa a siker érdekében hozott kompromisszumokra az idősödő tajvani komédiagyáros, Chu Yen-ping rendezé- se, a nevenincs kínai metropoliszban játszódó *Kungfu kosaras* (*Kung Fu Dunk*, 2008), amely ügyesen kombinálja a hongkongi kasszasiker, az *Úsd, vágd, focizzál!* (*Shaolin soccer*, 2001) koppin- tását a Kelet-Ázsiában szupersztárnak számító popénekes, Jay Chou fősze- replésével. Chu a *Kungfu kosaras* óriási szárazföldi sikerén felbuzdul- va eredeti kínai helyszíneken forgatta Jay Chou főszereplé- sével a *Kincsvadászok* (2009) című nagyköltségvetésű ak-

ciófilmjét, ami viszont megbukott a kommunista ország mozijaiban. A kínai fogadtatás egyelőre kiszámíthatatlan.

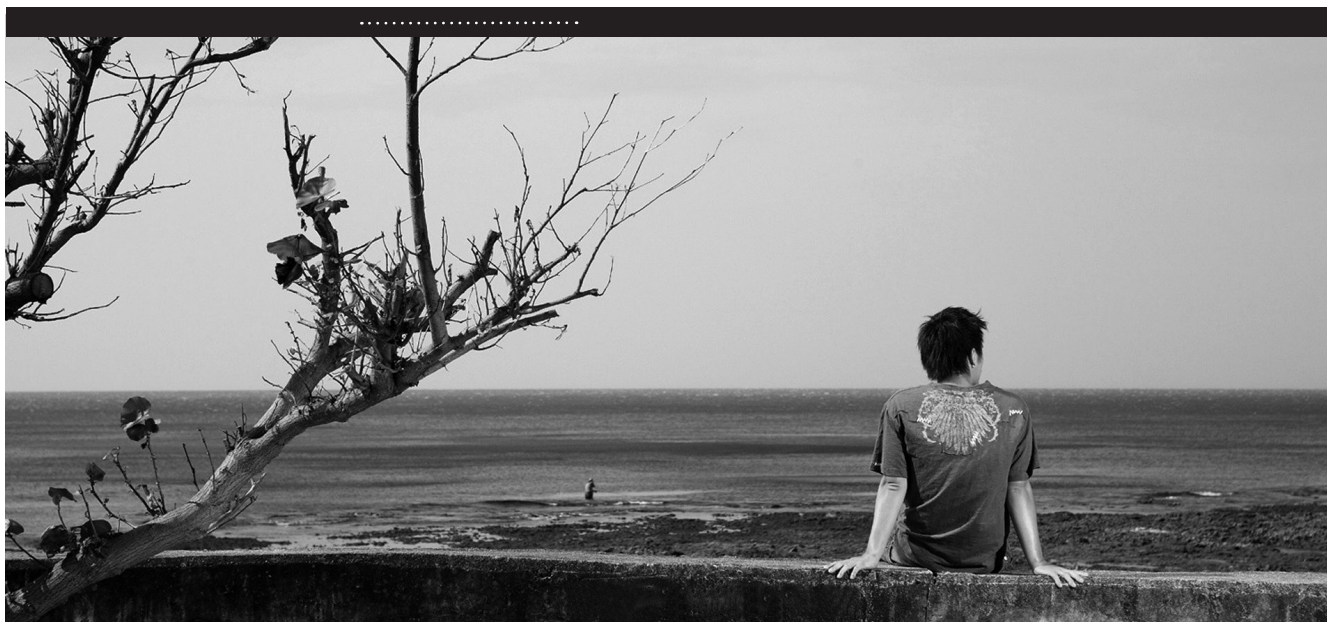
A harmadik utat a lokalitás tudatos fel- vállalása és a sajátosan tajvani helyek, kultúrák és életmódok népszerűsítése jellemzi. A tajvani identitás megerősíté- sében fontos szerepe volt a demokra- tikus politikai fordulatnak: 2000-ben a köztársasági elnökválasztáson a (kínai) nacionalista állampárttal szembenálló ellenzéki jelölt nyert és az országot egé- szen 2008-ig a Tajvan Kínától való külön- állásáért időnként kifejezetten harciasan kiálló politikai vezetés kormányozta. Mint láttuk, a tajvani filmművészet már a 80-as évek elején is azáltal tudta rövid időre meghódítani a hazai nézők szívét, hogy Tajvan közelmúltját és jelenét a kulturális jellegzetességek hangsúlyo- zásával mutatta be, ám a 2000 után in- duló fősodor az új tajvani film távolság- tartó megfigyelő nézőpontját mellőzve, a jellegzetes tajvani helyszínek vonzó fényképezésével valamint a komédia és a melodráma elbeszélői mintázataiból összegyűrt, érzelmekben tobzódó tör- ténetekkel próbálta visszahódítani a kö- zönséget.

Az áttörést a *Cape No 7* című film hozta meg 2008-ban. Wei Te-sheng csak mellékesen, a *Seediq Bale – A sziz- várvány harcosai* (2011) című bennszülött hábo- rús eposz finanszírozásá- hoz szükséges kreditek elnyerése végett alkotta

meg a tajvani populáris mozi legna- gyobb sikerfilmjét, amelynek sikerült megdöntenie minden rekordot Tajva- non és kivívnia minden idők második legnézettebb mozisikerének címét. A *Cape No 7* egyszerre formál vígjáté- kot Tajvan gyönyörű tengerpartokkal szegélyezett déli csücskének sajátos mikroközösségéből, helyi nyelveiből és komikus típusaiból, rockfilmet egy amatőrökből álló helyi zenekar megal- kulásáról valamint egy etnikumok felett átívelő szerelmi románcot. A két óránál hosszabb film a hongkongi populáris mozihoz hasonlatos sebességgel vált ide-oda a műfajok között. A siker má- sik titka a lokalitás, a tajvani élet- és beszédmód, a vidékiség humoros be- mutatása (a helyi ügyeket kiskirályként irányító polgármester, a lokális ízek di- vatja jegyében a hakkák rossz ízű borát lelkesen áruló ügynök, a hagyományos hangszereken játszó öregember, aki basz- szusgitárossá avanszál), amelyet a bur- kolt Kína-ellenesség (a tengerpartot beépítő karvaly-tőke a „kommunista” országból érkezik) és a japán gyarmati uralom iránti nosztalgia fűszerez. A Taj- pejből hazaköltöző bukott rockzenész és a rátermett japán zenei menedzser- nő között szövődő szerelemhez egy tajvani nő és japán férfi közti fél évszáz- ados románc nyújt indíttatást, amely 1945-ben, a gyarmatosítók hazatolon- colásával szakadt meg: az elválás szen- timentális képei és a *Cape No 7* pos- tacímre soha el nem küldött szerelmes levelek foglalják keretbe a jelen bolon-

„A hatalmas piac óriási csábítást jelent”

(Wei Te-sheng: Camp No. 7 - Van Fan)



dos káoszát és metaforizálják Tajvan és Japán közti románként a kolonizációs történetét.

A *Cape No 7* óta sorra születnek a helyi ízekre, szokásokra épülő többnyire vígjátéki alapokon nyugvó sikerfilmek. A *Din Tao: a parádé vezetője* (Fung Kai, 2012) szintén a tékozló fiú alaptörténetét meséli el sajátos változatban, amelyben ugyancsak egy Tajpejben megbukott rockzenész (a főszerepben egy tajvani popsztár Alan Ko) tér haza szülővárosába, hogy ott komoly belső vívódások után átvegye apja helyét a tradicionális tajvani dobegyüttesben. (A *dintao*-k azok az előadók, akik a vallásos felvonulásokat vezetik.) Az elsőfilmes rendező filmjében a tradíció és a modernitás, apa és fia végül megbékélnék egymással: a fiatal csapat tagjai a népi dobolást a kortárs rockzenével egyesítik. A történet valós eseményeken alapul: a Chio-Tian népi dobtársulat körbepyalogolta Tajvant, hogy így népszerűsítse a nacionalista uralom nyomán kihalóban lévő népszokást. (A *Din Tao* egy korábbi, kisköltségvetésű, de szép sikereket elért alkotás is felelevenít, a 2007-es *Szigetetűdöket* a veterán operatőr, Chen Huai-en rendezésében, amelyben egy néma biciklista kékpározza körbe Tajvant és az érzelmes epizódok sorában az ország turisztikai látványosságai mellett a múlt történetei és jelen társadalmi konfliktusai is feltárnak.) A kulináris élvezetek világában találja meg a lokalitást a *Zone Pro Site* (Chen Yu-hsun, 2013). A filmet ihlető témát a régi Tajvanon kell keresnünk: a nagy szabadtéri bankettekben a tradicionális menüért és az ételek ott helyben történő elkészítéséért felelős séfet jelöli a cím. A történet a kihalóban levő szokás és szakma újraélesztése körül forog. A főhős ismét Tajpejből tér haza szülővárosába, így – túlelmedve a szülőgyerek kapcsolatokat sűrűlődsáin – újra egyesül a család, s az anyagi-egzisztenciális kudarcon felülkerekedve lassan feléleszti a főzésben rejlő üzletet és megnyeri az országos hagyományápoló szakácsversenyt. Chen Yu-hsun, a tajvani film kilencvenes évekbeli nagy reménysége (*Trópusi hal*, 1995) hosszú évek után visszatért a sikeres alkotók körébe az *Amelie csodálatos életére* rájátszó, színes, humoros és vizuális ötletekkel teli komédiájával. A tajvani lokalitást hangsúlyozó népszerű filmek konzervatív értékrendet képviselő történetismája Tajpej és a vidéki kisváros szembeállításából indul ki,

ám a modern (zenei vagy gasztronómiai) kultúra és a kihalóban levő tradíciók ötvöztetését, a személyes önmegvalósítás és a családi együttlét összebékítését felkínáló komikus versengésnarratíva a fiatal nézők számára is vonzóvá és büszkén vállalhatóvá a sajátos tajvani identitást.

A tajvani film kilábalásának másik útja a felnőtté válás történeteié. A szigetország populáris filmezése 2001 óta állhatatosan törekedett a kamaszok szívének meghódítására, nem is eredménytelenül. A legsikeresebb midcult és populáris filmek a tinédzsereket foglalkoztató pszichoszexuális kérdéseket tárgyalják, ami különösen lényeges egy olyan társadalomban, ahol a még mindig uralkodó tradicionális konfucianus erkölcs felnőttség és gyerek erősen hierarchikus viszonyában, az érzelmek gyerekkortól kondicionált elfojtásában valamint a tanulás és a munka piedesztálra emelésében folyamatos nyomást gyakorol az önmagát és szabadságát kereső formálódó személyiségekre. A tajvani *coming-of-age* filmek érzelmi motorja a szülői és iskolai elnyomás elleni óvatos lázadás, a szexuális identitáskeresés. A kamasztörténetek a vígjáték és a melodráma közti mezsgyén a legkülönbözőbb műfaji variációkban hódítottak az elmúlt évtizedben, az azonban elmondható, hogy a legtöbb tajvani filmben két műfaj elbeszélői fogásai és hangvétele keveredik egymással, az érzelmes hangulatból hirtelen csöp-

penünk át a bohózzati tréfák közegébe. Ritka a komikus tónusát mindvégig megtartó felnővekvéstörténet. A romantikus szerelmissé visszavedlő szívtipró fiatalember mellékcselekményét leszámítva ilyen kivétel a *Formula 17* (Chen Yin-jung, 2004), amely mindvégig vígjátéki hangnemben tárgyalja a vidékről a tajpeji melegbárok és bulik világába került homoszexuális fiú szüzessége elvesztésének történetét. Jellemzőbb azonban, hogy könnyűfacsaró nagyjeleket és szívszorító fordulatokat, szakítás vagy súlyos betegség közbeiktatása nélkül a tajvani filmkészítők nem mesélnek felnővekvéstörténetet.

Az újabb kamaszfilmek áradata a *Blue Gate Crossing*-gal (Yee Chin-yen, 2002) indult, amely egy szokatlan szerelmi háromszögtörténetet mesél el. Yue-zhen szerelmes Shi-haoba, de nem meri megvallani a fiúnak a szerelmét, ezért a barátnőjét, Ke-rou-t kéri meg a közvetítésre. Az iskola legmenőbb sráca az üzenet feladója helyett annak tolmácsolójába szeret bele, aki – barátnője iránti szolidaritásból, szemérmességből, vagy a srác iránti közömbösségből – elszántan tiltakozik a fiú közeledése ellen. A kudarcát nem értő fiú kíváncsiságára nagy nehezen bevallja, hogy a lányokat, konkrétan Yue-zhent szereti. Az eltitkolt szerelme miatt szenvedő lány végül felülkerekedik félelmén és megcsókolja a féltékenységeiben ellene fordult barátnőjét, aki ezután szóba sem áll vele többé vele. A befejezésben az

„Konfucianus keretek közt zajló szelíd lázadás”

(Frankie Chen: A mi időnk)



első szerelmi csalódásukon túlesett Kerou és Yue-zhen nevetve kerekednek együtt, amit a heteroszexuális közönség akár a főhősnő fiúkhoz való szexuális vonzódásának feltámadásaként is értelmezhet. A *Blue Gate Crossing* sikerében nagy szerepet játszott a filmen debütáló, finom vonású 19 éves színésznő, azóta a tajvani és hongkongi film sztárjává vált Gwei Lun-mei tartózkodóan érzelmes játéka. Ő a főszereplője Jay Chou oldalán a kísértetfilmek műfajával ötvözött romantikus tinédzserrománcnak, *A titoknak* (2007) is, amelyet maga a népszerű popsztár írt, rendezett és érzelmes zenéjét is ő komponálta. A virtuóz zongorista fiú egy brit bentlakásos iskolára hajazó, (Tajvanon ritka régi, brit gyarmati stílusú épületben) berendezett kisvárosi konzervatóriumba kerül, ahol azonnal beleszeret a titokzatos zongoristalányba. A hol eltűnő, hol megjelenő lányról a félreértésből eredő szakítás nyomán kiderül, hogy a jövőbe látogató kísértet, akivel csak akkor teljesülhet be a szerelmük, ha a fiú vállalja érte az időutazást a múltba.

A két sikerfilm nyomán számolatlanul készültek és készülnek a kis- és nagykamaszok első szerelmeit könnyesen-vidáman elmesélő coming-of-age filmek, felsorolni is lehetetlen őket. A kiskamaszok romantikus álmodozásának és ártatlan szerelmének mesekönyvszerűen fényképezett, megható darabja a *Csillagos, csillagos éjszaka* (Tom Lin, 2011), míg az ellenkező véglet a tajvani filmben szokatlanul sok meztelenkedést és obszcenitást (pornónéző, versenyben önkielégítő kamaszfiúkat!) mutató, gyors vágásokkal dinamizált *Te vagy a szívem csücske* (*You Are the Apple of my Eye* – Giddens Ko, 2011). S hogy a divathullám nem ért véget, jelzi az idei nyár tinikedence, a címében az új tajvani film nyitódarabját megidéző *A mi időnk* (Frankie Chen, 2015), ami a 90-es évek iránti nosztalgiában, a konfucianus keretek között lezajló szelíd lázadásban és visszaemlékezés-technikájában egyértelműen a 2011-es sikerfilmet másolja. A kerettörténet hőse a harmincas éveiben járó Lin, akinek félrecsúszott az élete: az irodában a kifacsart munkaerő, az élettársi kapcsolatában elhanyagolt partner lett belőle. Az elkeseredett nő Andy Lau (a Tajvanon is népszerű híres hongkongi filmszínész és popsztár) régi kazettájára rátalálva eleveníti fel kamaszkori lázadását, s az emlékezés-

ből nyer erőt ahhoz, hogy szakítson a boldogtalanságot okozó körülményekkel. *A mi időnk* szellemesen mutatja be a kilencvenes évek szigorú iskolai közeget, a szerelemtől és az életmóddal való kísérletezéstől eltiltott, egyenruhás kamaszok konfucianus tekintélytiszteltet ellen óvatosan és lassan felhorgadó lázadását. A történet üzenetének ellentmondásosságát mi sem jellemzi jobban, mint hogy a másokat csicskásaként kezelő bandavezér, az erőszakos lázadó típuskarakterét a félszeg és előnytelenül öltözködő, rút kiskacsából a cselekmény során vonzó nővé változó lány nemcsak magába bolondítja, de még vissza is változtatja szorgalmas jófiúvá, aki az évfolyam egyik legjobb tesztjét írja illetve írni, ha a diktatórikus iskolaigazgató bosszúból nem minősítené csalásnak a vizsgadolgozatát. A karakterek csodálatos átváltozásával együtt a film is műfajt vált és könnyed vígjátékból romantikus melodrámba fordul, mintha halálos betegség és a lángoló érzelmek elhallgatása nélkül nem is lehetne a szerelmet igazán megélni egy tajvani filmben.

A melodráma-hoz vonzódás a felnövekvéstörténetek férfiasabb műfaji változatait sem hagyta érintetlenül. Hou Hsiao-hsien filmjeinek visszatérő színésze, az amatőrből lett profi, Doze Niu rendezései közül a *Monga* (2010) a gengszterfilm, a *Paradicsom a hadseregben* (2014) a háborús film műfajával kísérletezik, ám a kemény, férfias küzdelmeket minduntalan felülírják az érzelmi drámák. A 80-as években, Tajpej címadó, régi, zsúfolt negyedében játszódó *Monga* a helyi maffia alá betagozódó középiskolás banda tagjai közti mély barátság szentimentálisan felfokozott elárulásáról szól. A hatvanas évek végén, a kínai szárazföldről két kilométerre fekvő Kinmen szigetén játszódó *Paradicsom a hadseregben* a hároméves kötelező sorkatonai szolgálatot teljesítő újoncok kegyetlen kiképzésével indít, ám a megpróbáltatásokat nehezen viselő egyetemista főhős negyedóra után máris a százazres katonaságot kiszolgáló bordélyházban találja magát. Innentől kezdve az egyenruhások és a prostituáltak közti három melodrámai szerelmi történet veszi át a férfiak közti durva rivalizálás és agresszió helyét. Az egyetlen populáris film, amelyben nyomát sem találni a szerelmi, baráti és családi kapcsolatokat övező szentimentális érzelmeknek, az a minden nézői csúcspont meg-

döntő, digitális effektusokkal megtűzdelt látványos tajvani blockbust, *A szívárvány harcossai*, amelyben a férfias küzdelmekre kondicionált bennszülöttek rivális törzs tagjai ellen folytatott rituális fejlődászat a japán gyarmati időkben a hosszú, megalázó jogfosztottság után az elnyomók elleni véres lázadásba fordul.

A magyar filmkultúra számára nem minden tanulság nélkül való a kortárs tajvani mozi története. A kilencvenes évek során a hazai filmmel szemben olyan súlyos ellenérzés alakult ki a tajvani közönség körében, hogy hiába kísérleteztek a producerek és filmkészítők éveken át a közvetlenebb hatáskeltés műfajaival. A közönség visszahódításához sok-sok évnyi próbálkozásra és főként egy óriási népszerűségű darabra (*Cape No. 7.*) volt szükség, ami képes volt megfordítani a tajvani társadalom hazai filmekkel kapcsolatos előítéletes vélekedését. Ahhoz, hogy ez ne egyszeri, kiugró siker legyen (a 2009-es visszaesés okot adott némi aggodalomra), következetes építkezésre volt szükség.

A tajvani populáris mozi a 2008 körül újragondolt támogatásrendszer segítségével nemcsak folyamatosan, hétről hétre képes szállítani a bemutatókat, de színvonalas kivitelezésű formába tudja önteni a túlnyomórészt még csak a hazai közönség számára vonzó receptjeit. S hogy hová tűnt a filmművészet menetközben? Bár jócskán akadnak társadalmi kérdésekre érzékeny tehetséges midcult rendezők (a női főhősökre összpontosító Sylvia Chang, a leszbikus trilógiát jegyző Zero Chou) és erőteljes drámákat alkotó, önálló portrét megérdemlő művészfilmek (a Hou köpenyéből előbújt, hősei álma-it is vizualizáló Chang Tso-chi, vagy a cikk elején idézett Chung Mong-hong), a nemzetközi művészfilmpiacon szerzői márkanévként eladható, markáns stílussteremtő rendező a kilencvenes évek óta nem bukkan fel. Ang Lee Hollywoodban, Hou Hsiao-hsien és Tsai Ming-liang pedig a nemzetközi fesztiválokon anélkül öregbíti saját hírnevét, hogy – szemben a 80-as évek új filmjével – az egész tajvani filmkultúrát magával ragadná. Mélyen eredeti szerző, sajátos nemzeti filmirányzat nem a producerek és kultúrpolitikusok asztalán születik. A támogató kulturális háttérrel túl ahhoz csoda kell. S az újabb tajvani csoda még várat magára. •

/// ■ FÉRFIAK ÉS CSIRKÉK

A nagy családgyesítés

/// ■ JANKOVICS MÁRTON

JENSEN ÚJABB HŐSEI IS PERIFÉRIÁRA SZORULT, BIZARR FIGURÁK.

Legyen szó kisvárosi kannibalizmusról vagy emberarcú náciról, Anders Thomas Jensen sosem riadt vissza egy kis tabudöntőgetéstől. Nyilvánvaló, hogy a veterán dán filmes előszeretettel feszegeti műveiben a hétköznapi moralitás határait. A tíz éves rendezői hiátus után készült *Férfiak és csirkék* is megbízhatóan hozza a tőle elvárt kiszámíthatatlanságot, sőt, még az életmű eddigi darabjainál is mélyebbre hatol az abszurd birodalmába.

Jensen sikerének egyik titka, hogy képes a legsötétebb feketehumort közös nevezőre hozni a drámai hangvétellel. Szereplői szinte mindig a társadalom perifériájára szorult, kissé örült és bizarr figurák, akik – ennek megfelelően – kissé örült és bizarr módszerekkel próbálnak meg rendet teremteni az életükben, és részévé válni valamiféle közösségnek. Filmjei igazából kiforgatott, abszurd tanmesék, mégsem fulladnak bele a didaktikus felhangokba. Jensen ugyanis még ezekben a kegyetlenül szatirikus példázatokban is képes meghittséget teremteni. Mindig együtt érzően fordul szánandó, elrajzolt, gyakran perverz karaktereihez, akik a

harsány karikatúra és a pszichológiai realizmus között kifeszített kötélen táncolva kínálkoznak fel azonosulási pontként a nézők számára.

Nincs ez másként a *Férfiak és csirkék*ben sem, ahol már rögtön a felütés megteremti drámaiság és fekete humor kettősszólamát: a különc testvérpár felelősebben viselkedő tagja épp a kórházi csapba öklendezik, mikor apja meghal. Szociopata fivére viszont ott sincs a halálos ágynál, így épp egy randi közepén rátörő maszturbálási rohama közben éri a hír. A gyász egy pillanatra összehozza őket, egy hátrahagyott videózenetből viszont megtudják, hogy valójában nem vérszerinti, csak örökbe fogadott gyerekek. Igazi apjuk egy ambiciózus genetikus, aki egy apró szigeten lévő szanatóriumban tengeti napjait, mióta kiközösítették a tudományos életből. Gabriel és Elias azonnal útra kel, hogy felkutassák gyökereiket, és ettől kezdve örültebbnél örültebb felismerések követik egymást.

„Szívszorító és vérfagyasztó családgyesítés”
(Nikolaj Lie Kaas és Mads Mikkelsen)

Jensen filmjeiben mindig saját törvényeik szerint működő kis mikroközösségek, mesterséges családok épülnek a bizarr konfliktusok során, amelyeket a szereplők hasonló traumái vagy egymásba simuló rögeszméi tartanak össze. Elég a *Zöld hentések* naplementés fináléjára gondolni, ahol lelkileg súlyosan sérült árvák merevednek észrevétlenül egy klasszikus polgári idill csoportképébe, maguk mögött hagyva az emberev és egyéb borzalmak emlékeit.

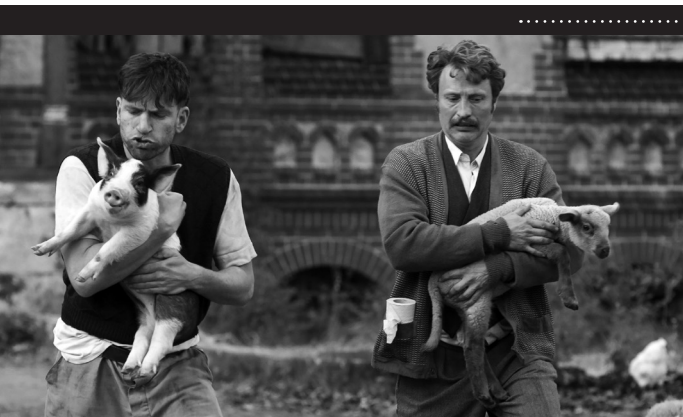
A *Férfiak és csirkék* is azt mutatja be, hogy akár az örület legszélsőségeiből formái is könnyedén a normalitás helyébe léphetnek egy elzárt és befelé forduló közegben. Am ezúttal a biológiai háttér is megvan ehhez a közösséghez, így tényleg egy vér szerinti család keretei közt figyelhetjük az épeszűség jenseni színeváltozását. Épp ez a vérségi kötelék válik a film központi rejtélyének letéteményesévé, amely a régi kísértetház sötét pincéjében várja türelmesen a szereplőket. A fokozatosan feltáruló, borzalmas titok innen a mélyből szervezi az időnként kissé csapongó cselekményt, utólag is irányt szabva és súlyt adva bizonyos jeleneteknek.

Az idő haladtával a hivalkodóan beszédes nevek is sorra értelmet nyernek. Bizonyára nem véletlen, hogy a közös apa épp a görög halálisten, Thanatos nevét viseli, ahogy az sem, hogy az öt fivér között szépen megoszlanak a klasszikus bibliai (Gabriel, Elias) és a Kafkától kölcsönzött nevek (Franz, Josef, Gregor).

A film fő motívuma úgyis a keveredés. Jensen alkotói laboratóriumában nemcsak az Őszövetség erkölcsi paradoxonai alkotnak abszurd hibridet a modern genetikai elméletekkel, hanem olyan műfajok is gond nélkül egymásba olvadnak, mint a gótikus horror, a családi kamaradráma, a sci-fi és a burleszk. A különböző hangulatok és zsánerek összeegyeztetésében persze a színészeknek is hatalmas szerepe van, különösen a komfortzónájából jócskán kimozduló Mads Mikkelsennek.

A *Férfiak és csirkék* egy szívszorító és vérfagyasztó családgyesítés története. Bűnbán fogant, agresszív és szánni valóan együgyű fenevadak találnak egymásra, akik még akkor sem veszítik el ártatlanságukat, mikor kitömött állatokkal püfölik félholtra egymást vagy a szigetlakókat. A tragikus felismerés ezúttal is idillbe fordul, ám a Jensen-nél menetrendszerűen érkező bizarr happy endnél nem lehetne fojtogatóbb lezárást elképzelni.

•
FÉRFIAK ÉS CSIRKÉK (Maend & høns) – dán-német, 2015. Rendezte és írta: **Anders Thomas Jensen**. Kép: **Sebastian Blenkov**. Zene: **Frans Bak** és **Jeppe Kaas**. Szereplők: **David Dencik** (Gabriel), **Mads Mikkelsen** (Elias), **Nikolaj Lie Kaas** (Gregor), **Søren Malling** (Franz), **Nicolas Bro** (Josef). Gyártó: **M&M / DCM**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 104 perc.



KEGYETLEN TÁNC

Vérvörös cipellők

CSIGER ÁDÁM

NEM CSAK A BALETT, DE A SZOROZATOK VILÁGA IS KEGYETLEN.

Dívnek a mozifilm alapján készült sorozatok, és noha a *Kegyetlen tánc* hivatalosan eredeti forgatókönyvre épül, megvannak a maga ősei a nagyjátékfilmek közt, legyen az a tündérmesei *Vörös cipellők*, a Vegas kulisszái mögé bepillantó *Showgirls*, a pszichothrillerbe forduló *Fekete hattyú* vagy akár a *Sóhajok* rémoperája. A kortárs mozitermésből pedig a *Whiplash* a legközelebbi rokona ennek a rögrealista és brutális karriertörténetnek. A balett világának színpalái mögött játszódó nyolcrészes minisorozatban egy fiatal pittsburghi táncos érkezik New Yorkba, az American Ballet Company meghallgatására. Ismeretlen újonc, reménytelenül provinciális, szakmai tapasztalata legfeljebb tinédzserkorából van, ráadásul nem tud elszámolni azzal, mit csinált az elmúlt néhány évben. Kiharcol magának egy esélyt, hogy megmutassa, mit tud, és a társaság igazgatója meglátja benne a következő primáját, mivel a jelenleginek már nincs sok hátra a visszavonulásig, és a cégnek vérfrissítésre van szüksége a fennmaradáshoz.

A pilot a felvételit, a sorozatfinálé pedig a táncévad nyitóelőadását fedi le. A széria egyik erőssége, hogy már az első rész is magában foglal egy kerek, lezáruló, a saját lábán is megálló hőstörténetet, mivel a semmi-ből érkező protagonistába bekerül álmai táncársulatába, köszönhetően annak, hogy érzelmi sebeiből, lelki problémáiból képes ihletet nyerni a baletthez. A hősnő túl gyorsan történő felfedezése csak több bonyodalmat teremt, mint amennyit megold: visszaesés visszaesést követ, újdonsült kollégái ellene fordulnak, és napvilágra kerül a lány labilis személyisége és hátrányos helyzete. Sötét múltját visszahúzza. Meszsziről jött underdogként tökéletes hős, aki fejlődéstörténeten, felnőtté váláson,

szexuális és szellemi ébredésen megy keresztül. Leri, hogy a sorozat kitalálója Moira Walley-Beckett, a *Breaking Bad* egyik neves és díjnyertes írója, a hősnő ugyanis majdnem akkora utat jár be, mint a családos kémianárból drogbáróvá avanzáló Walter White. Mesébe illő, ami a lánnyal történik, szó szerint: elég arra gondolni, amikor egy zavart hajléktalan régimódi lovagként védi a szende hősnőt annak poszt-traumás stressztől szenvedő, ex-katona bátyjától. De ennél a balett narratívái sem feltétlenül komplexebbek, a karakterek által idézett vagy eltáncolt archetipikus darabok ráadásul reflektálnak a főhős sorsára is.

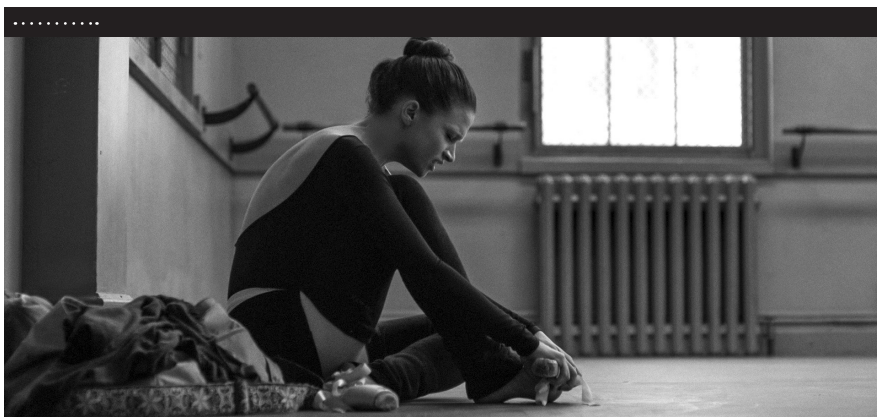
A mesei cselekménnyel éles ellentétben áll a sorozat demoralizáló, kompromisszummentes, tabusértő stílusa, amit az eredeti cím is kifejez (*Flesh and Bone*, hús és csont). Az is sokatmondó, hogy minden epizód címe egy-egy katonai manővert jelentő szakkifejezés. A balett ebben a sorozatban valóban soha véget nem érő háború, mivel súlyos testi-lelki áldozatokkal jár. A táncosokat ráadásul bajtársiasság helyett csak szét-húzza a törtetés. Ahogy a *Whiplash*ben, az álomkarrier és a művészi tökéleteség ezúttal is elérhető, csak

„Ájulásig kell szenvedni érte”
(Sarah Hay)

éppen ájulásig kell szenvedni érte. A karrierfilmek ráadásul önreflexívebbek, személyesebbek, mint gondolnánk, értelmezhetőek „így jöttem” történetként is az alkotók részéről, mivel aki épp tető alá hozott egy mozit vagy főműsoridőben sugárzott tévésorozatot, az a pályája csúcán van, oda pedig el kellett jutni valahogy. Walley-Beckett ráadásul maga is táncosként kezdte művészi pályafutását.

A rendezői közt David Michôdot is felvonultató széria másik fő erőssége, hogy a főbb szerepekben profi táncosokat vonultat fel, a balett hiteles ábrázolására tehát nem lehet panasz. A szereplőválogatás és a színészgárda pedig ugyan-csak telitalálat, és nem csak azért, mert a táncosok önmagukhoz nagyon közel álló figurákat alakítanak. Hátulütője viszont a sorozatnak, hogy túlságosan sokszereplős: nem egy, hanem számos karakter szemén keresztül mutatja be a balett világát, ami széttartó cselekményt eredményez. A finálé ugyan több szálat elvarr, mégsem kínál igazi végső katarzist, befejezetlenül, elkaszálnak hat. Így nem csoda, hogy egyévtizedes minisorozatként végezte a *Kegyetlen tánc*. A folytatásos szériák formátuma kiváló lehetőséget teremtett volna a táncművészet élet-szerű ábrázolására, ehelyett ez a sorozat véget ért, mielőtt beteljesíthette volna, amit ígért. Nem csak a balett, de a tévé színterében is farkastörvények uralkodnak: ahogy a balerináknak, egy sorozat alkotóinak is kitartónak, ambiciózusnak és bevállalásnak kell lenniük, és még ez is csak a rövid távú sikerre garancia.

•
KEGYETLEN TÁNC (Flesh and Bone) – amerikai tévésorozat, 2015. Rendezte: **David Michôd**. Írta: **Moira Walley-Beckett**. Kép: **Terry Stacey**. Zene: **Dave Porter**. Szereplők: **Sarah Hay** (Claire Robbins), **Josh Helman** (Bryan Robbins), **Ben Daniels** (Paul). Gyártó: **Starz**. Az **HBO** bemutatója. 8x60 perc.





Brooklyn

Brooklyn – ír-angol, 2015. Rendezte: John Crowley. Írta: Colm Tóibín regényéből Nick Hornby. Kép: Yves Bélanger. Zene: Michael Brook. Szereplők: Saoirse Ronan (Eilis), Emory Cohen (Tony), Domhnall Gleeson (Jim), Julie Walters (Mrs. Kehoe). Gyártó: Wildgaze Films / Parallel Film Productions. Forgalmazó: InterCom. Feliratos. 111 perc.

A kárcsak halk szavú, szerény szépségű hösnője, az ír kisvárosból a zajos New Yorkba emigráló Eilis, úgy szorul két világ pólusai közé a *Brooklyn*: egyik végen az ír Colm Tóibín könyörtelenül őszinte és sebézi precizitású alapregénye egy fiatal lány kényszerű önállósodásáról, a másik végen az (újra) divatba jött hollywoodi nosztalgiafilmek az 50-es évek szép régi világáról, amelyben oly könnyen megfogalmazható a szűkös, konzervatív társadalmi normák elleni lázadást, akár üres pátozzsal (*Kémek hídjá*) akár csendes melankóliával (*Carol*) vezényelik le alkotóik.

A (szintén ír) Crowley álomgyári belépőfilmjében két úr szolgáljaként kényszerült döntésre, transzatlanti szerelmi háromszögének férfi-csúcsai szépen mutatják az előtte álló alternatívát: egyfelől a jóképű, életvidám, kisiparos Tony olaszamerikai alakjában a hollywoodi értékek csábereje (vonzó cselekmény, egyszerű konfliktus, határozott happy end), másfelől a csúnyácska, arisztokratikus, gátlásokkal küszködő Jim kelta zsúfújában a Joyce és Yeats örökségét vállal hordozó Tóibín-életmű szépsége. Választása a papírfomat igazolta.

Noha a lassan nőregényfeldolgozóvá szürkülő Hornby (*Egy lányról, Vadon*) forgatókönyve tiszteletben tartja az alapmű végső párválasztását, mind az okok, mind a döntés következményei tekintetében a teljes visszajára fordítja és felhőtlenül a regény szívzorító üzenetét: a brooklyn-i álomvilág ellentmondásos pontjait rendre kiiktatja (hétköznapi rasszizmustól szexuális megaláztatáson át a csendes leányszállási terrorig), a Tony-

val való románc sötét foltját rózsaszínre festi (élen a deflorálás tortúra-jelenetével) majd a végkifejletben pont az ellenkező férfihez rendeli Eilis szerelmét, megfosztva a művet valódi drámájától, ám közelebb tolva az Oscar-szobrocskákhoz. A hű adaptátor ezúttal inkább az operatőr, aki kézi kamerás, félközeli, takarékos színvilágú képeivel pontosabban adja vissza az író stílusát, mint Hornby a gondolatait. Tóibin regényének ismeretében a *Brooklyn* keserű csalódás, de anélkül sem több mívesen kivite-

zett, hiteles alakításokkal díszített retro-ékszerdoboznál, amelyben csupán a minden alkalomhoz illő bizsuk lapulnak – összes eredeti, felkavaró és elgondolkodtató vonásától megfosztva már csak a címét kellett volna a határsávot jelentő *Brooklyn*ról a vattacukros-óriáskerekes *Coney Island*-ra cserélni.

VARRÓ ATTILA

Az én szerelmem

Mon roi – francia, 2015. Rendezte: Maïwenn. Írta: Etienne Comar és Maïwenn. Kép: Claire Mathon. Szereplők: Emmanuelle Bercot (Tony), Vincent Cassel (Georgio), Louis Garrel (Solal), Ildi Le Besco (Babeth). Gyártó: Les Productions du Trésor. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 124 perc.

Az *én szerelmem* egy elegánsan a képmezőn kívül tartott sibaesettel kezdődik, hogy a hatásos felütés után egy tengerparti luxus rehabilitációs központban vegyük fel újra a fonalat, ahova Tony (Emmanuelle Bercot) térdműtétéről felgyógyulni jött. Bár a filmet rendezőként és társforgatókönyvíróként is jegyző Maïwenn érzékletesen ábrázolja fizikai fájdalom és az elromlott emberi testek „megjavítására” létrehozott mesterséges környezetet, elsősorban mégis egy elromlott emberi lélek érdekli. Egy népszerű pszichológiából kölcsönzött meg-





Noha Adam McKay (*Tesó-Tusa*, *Ron Burgundy*-filmek) neve sem garancia a minőségre, a *Megjött apuci* jobb kezekben lett volna nála. Akkor legalább az adott jelenet témájától elkalandozó, kisszerű dominanciaharcokká bonyolódó, improvizált dialógusokat hallgatva nem marad idő azon töprengeni, hogy a film alaphelyzete sincs kellően átgondolva: melyik nő engedné, hogy exférje beköltözzön a házba, és ilyen könnyen felborítsa a családi békét?

KRÁNICZ BENCE

Szeleburdi svéd család kirándul

Sune på bilsemester – svéd, 2013. Rendezte: Hannes Holm. Írta: Anders Jacobsson és Sören Olsson. Kép: Mats Axby. Zene: Adam Nordén. Szereplők: William Ringström (Sune), Morgan Alling (Rudolf), Anja Lundkvist (Karin), Julius Jimenez Hugoson (Håkan). Gyártó: Film i Väst / Eyeworks Film. Forgalmazó: Anjou Lafayette. Szinkronizált. 95 perc.

A sikeres Sune-könyvsorozat **A**bolondos családjának kalandjait nemrég a 2012-es adaptáció, a *Szeleburdi svéd család nyaral* hozta el a hazai közönségnek, most pedig itt a folytatás, melyben Anderssonék Olaszországba utaznak. Míg a korábbi rész kulisszáit egy görögországi all-

inclusive nyaralás adta, itt a szülők egykori mézesheteinek helyszínére igyekeznek a család, egy, bolondériát tekintve az *Európai vakációt* közelítő road trippen. A bosszantóan garasos családfő rádöbben ugyanis, hogy egykori nászútjuk során egy igen értékes, ám szignózatlan, és így mégsem értékesíthető festményhez jutottak. Az idillinek szánt utazás célja, hogy a képet aláírja festője, a család pedig végleg meggazdagodjon. A fordulatos történetbe az alkotók egyébként beillesztettek egy, az előző utazásra emlékeztető hajós epizódot is, a filmtörténetben tájékozottabb nézők szórakoztatására pedig egy burkolatlanul önreflektív, alpesi musical-jelenetet (lásd *A muzsika hangja*). Eközben a kiskamasz fiú Sune továbbra is az igaz szerelmet keresi, és sok-sok korabeli társához hasonlóan ő is egy képzeletbeli társban véli őt megtalálni. A figura minden ártatlan bájával együtt jóval kevésbé izgalmas, mint a kiválón megírt, botrányosan jópofán eljátszott, ám sajnálatos módon viszonylag keveset látható kistestvére, a csínytevő Håkan. A család többi tagja pedig minden korosztály számára garantálja az azonosulási pontot: van itt kamasz-romantika, házastársi civódás, cirkuszi jelenet és kalandok a Tivoliban. Vélhe-

tően a sok színes és változatos epizódnak köszönhetően a mostani film sokkal üdítőbb családi szórakozást nyújt, mint említett elődje.

KOVÁCS KATA

Barátság extrák nélkül

Una donna per amica – olasz, 2014. Rendezte és írta: Giovanni Veronesi. Kép: Arnaldo Catinari. Szereplők: Fabio De Luigi (Francesco), Laetitia Casta (Claudia), Valentina Lodovini (Lia), Valeria Solarino (Anna). Gyártó: Fandango. Forgalmazó: Ristretto Distribution. Szinkronizált. 88 perc.

Akortárs olasz filmesek ropapant termékenyek a vígjáték műfajában, és a sikereik sem maradnak el. A *Barátság extrák nélkül* író-rendezője, Giovanni Veronesi is veterán a zsánerben, az ő nevéhez fűződik például *Az ötödik kerék* című, honi moziba is eljutott dramedy. A nagy múltú olasz vígjátékok komikus és romantikus hangvételük dacára meglepően realisták, elég például a vadiúj *Ne aggódj, a maffia csak nyáron ül* című remek gengszter-szatírára gondolni. Jelen film azonban már bajosan sorolható a sikerültebb olasz vígjátékok közé, egyrészt azért, mert minimális a helyi vonatkozása, és az sem több kulcsinnél. E mozi a nő és férfi közti barátság témáját járja körül: hőse és hősnője puszipajtások, ám

amikor a lány férjhez megy egy macsóhoz, a jóbarátja ráébred, hogy gyengédebbek az érzelmei nő iránt, mint hitte. Tökéletesen kozmopolita romantikus vígjátékról van szó, amiből különösebb változtatás nélkül lehetne amerikai remake-et készíteni.

Csak épp nem érdemes. A film hagyományos romkomként sem működik olajozottan, például nehéz azonosulni a két főhőssel, hisz nem derül ki, hogyan váltak ennyire jó barátokká, és így egymás iránti érzéseiket sem tudjuk felmérni, végig idegenek maradnak számunkra. A bevezető felvonás után egyre inkább ismerős irányba fordul a cselekmény: a mimózalelkű férfhős viszonzatlanul ácsingózik egy bombanőre, aki pusztán a barátot látja benne, emberünk így aztán álmai asszonya és egy unalmas, de könnyen megkapható partner közt őrlődik. Ilyet láttunk már eleget, a romantikát és a humort ráadásul csak egy-két jelenet erejéig sikerül ötvözni, például amikor férfhősünknek pszichoszomatikusan elmegy a hangja asszonypajtása esküvőjén. Ezt leszámítva a játékíró a komikus színész Fabio De Luigi *stand up comedy*-be inkább illő, ripacskodásba fajuló magánszámait töltik ki, francia sztár-partnere, Laetitia Casta pedig a háttérbe szorul.

CSIGER ÁDÁM





extrákból így végül a filmezést megszállottan űző fiatal generáció képe rajzolódik ki, amely legalább annyira inspiráló, mint a filmből áradó, zabolátlan játékoság.

Extrák: VAN werkfilm; Kimaradt jelenetek; Próba felvételek; *Ez van:* Lakás demó; Koncert: Az A38 színpadán a VAN filmzenekar; Audiokommentár Reisz Gábor és a stáb közreműködésével.

SOÓS TAMÁS DÉNES

Selma

Selma – amerikai-brit, 2014. Rendezte: **Ava DuVernay**. Szereplők: **David Oyelowo, Carmen Ejogo, Tim Roth**. Forgalmazó: **ADS Service**. 128 perc.

VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan

Magyar, 2014. Rendezte: **Reisz Gábor**. Szereplők: **Ferenczik Áron, Kovács Zsolt, Takács Katalin**. Forgalmazó: **Kultúrbarlang**. 90 perc.

Mikor 2014 őszén mozikba került a *VAN...*, kétségkívül az utóbbi évek egyik legfontosabb magyar filmjének tűnt. Annak tűnt volna akkor is, ha csak azt mutatta volna fel sziporkázó kreativitással, hogy a fiatalabb rendezőgenerációban is van kedv és tehetség a kísérletezéshez. De Reisz Gábor filmje ennél sokkal többet tett: bizonyította, hogy a magyar film és a magyar közönség közt elmélyült árkot nem-hogy át lehet hidalni, de ezt a lépést könnyedén és elegánsan is meg lehet tenni, ha egy rendező valóban arról forgat, ami itt és most történik Magyarországon. A mozipremiért a szokott 4-6 hónap helyett egy évvel később követte a DVD-kiadás (addig nem kopott ki a mozikból a film), és eltávolodva az egyébként jogos hype-tól, a *VAN* újránézve már annak mutatja magát, aminek készült: a rendező különböző hangjait próbálgató, epizódjaiban kicsattanóan ötletes, de túl laza vezérfonalra fűzött vizsgafilmnek, mely igyekszik

az előnyére fordítani a szűk technikai lehetőségeket, a gerillamódszereket és a baráti szívességeket. Persze, a döntésképtelen fiatalokról, a szerelmi csalódásról és a tengés közérzetéről szóló mese épp barkácsjellege miatt vonhatta magához annyira erősen az embereket, és ez a keresetlen természetesség érződik a DVD-kiadás több mint másfél órányi extráján is. Reisz például bevallja, hogy életében kettő darab audiokommentárt, ha végighallgatott, ennek megfelelően a *VAN*-é sem profin informatív audiokommentár, a stábotagokat megszólaltató beszélgetés inkább a személyes emlékekre és a humoros sztorikra koncentrált. Hogy a kiadvány ténylegesen érdekessé váljon, azt a hasznos (a *VAN* nagyrészt valóban improvizációk füzére) és kevésbé hasznos (az éjszakai villamoson ordító és a film egyik legjobb alakítását nyújtó bácsi az SZFE portása) információk mellett az A38 Hajón tartott filmzenekoncert felvétele, valamint a több mint húszpercnyi kimaradt jelenet garantálja. A kivágtott epizódok szinte mind Áron tesztesza jellemét boncolgatják

tovább (kifejezetten jók az őt segíteni próbáló bátyjai felvett, gegekben dús jelenetek), a felszabadult hangulatú, örömenélős koncert pedig annak a közösségi élménynek nyújtja tökéletes lenyomatát, ami a *VAN*-t már az alternatív médiakampánytól (lásd mozibusz) kezdve körbevette, és végül kultuszfilmmé avatta. A DVD-n hallható történetek azonban nemcsak a rajongók információéhségét elégítik ki, továbbépítve ezzel a film kultuszát, hanem azt a hajnali forgatásokkal és önfeláldozó kitartással teli folyamatot is körvonalazzák, melynek során egy „független” film Magyarországon megszülehet. Az

Legkésőbb az ötvenes-hatvanas évek fordulójától az Egyesült Államok polgárainak sorsát érintő kérdések zöme a médiában – kivált a televízióban – dől el. Kennedy soha nem nyer elnökséget, ha az 1960-as tévéitában lezser stílusával nem győzi meg választóit (és győzi le a nehézkes Nixont); a Vietnamból érkező dokumentumfelvételek hiányában valószínűleg nem terjed olyan szédítő mértékben a háborúellenesség a társadalom széles köreibben; továbbá a polgárjogi mozgalmak sikerei sem lettek volna annyira látványosak a tömegkommunikációs eszközök nélkül. Martin Luther King tevé-



Blossza

Oravec Gergely öt évvel ezelőtt gondolt egy nagyot, és elhatározta, négy hónap alatt minden egyes nap megrajzolja a blogjára egy képsort arról, ami történt vele, vagy ami foglalkoztatta aznap. Bár néha keményen meg kellett dolgozni az ihletért, a vállalás bejött, a blogot egyre többen követték, és a szakmai elismerés sem maradt el. A *Műút* közölt belőle néhány oldalnyit, 2011-ben pedig a webcomic elnyerte az Alfabéta-díjat. Már akkor sokan szerették volna nyomtatásban látni az egészet, de nem akadt olyan mérész kiadó, aki megjelentette volna országos terjesztésben. A szerző bánkódott ugyan ezen valamelyest, de úgy gondolta, a weben úgyis bárki elolvashatja. Valahogy mostanra mégis megérett a helyzet, és ha szűkebb terjesztésben is, de elkészült a *Blossza* kötet. A képsorok semmit sem vesztek frissességükből, és igazán érdemes volt felidézni, hogy 123 nap alatt mennyi mindent megtudhat az ember önmagáról. Önéletrajzi képregényben nagy a hiány Magyarországon, jó lenne, ha mások is bátorságot merítenének ebből a kiadványból.

Oravec Gergely: *Blossza*. Fekete-fehér, 68 oldal, puhafedele. Kiadó: Nero Blanco Comix.

KARÁCSONYI BATMAN
Remek választás volt a King-pintől az év végére időzíteni egy karácsonyi témájú és hangulatú Batman-képregényt. Igaz, az ötlet nem túl eredeti, hiszen az angolszász kultúrkörben közismert Dickens-történet már számos alkalommal dolgozták át más kontextusba helyezve, képregényben is. Lee Bermejo realista, néhol naturalista rajza impozáns, az adaptáció azonban meghaladta írói képességeit, a szerepek kiosztása eléggé esetleges, kicsit erőltetett is, és hát a melodráma nem Batman műfaja. Persze az ünnepi hangulatban képes megpengetni a megfelelő érzelmi hurokat, s így könnyen célba talál. Mellette szól az is, hogy erősen elűt a folytatásos Batman-képregényektől, jó, hogy itthon is újabb értelmezési lehetőséget ismertünk meg a karakterről.

Batman különszám 2015. Színes, 112 oldal, puhafedele. Kiadó: Kingpin.

A TITKOS TÁRSASÁG
Koska Zoltán szédületes tempóban, hat hónap alatt jelentette meg a *Titkos Társaság* öt füzetét, összesen 120 oldalnyi képregényt, méghozzá imponálóan egyenletes minőségben. Korábbi, főleg önéletrajzi ihletésű munkái (*Firka Comics*) után a szerző most a történetmesélési technikákkal és

ritmusokkal kísérletezik, ami minden ötletessége dacára nem mindig tesz jót a sztorinak. Bevallom, a végére kissé el is vesztettem a fonalat, pedig szerettem olvasni. A most már jól bevezetett karakterekről még mindig van bőven mesélivaló, így hát remélem, legközelebb egy feszebb, kerekbb történetben látjuk viszont őket.

Koska Zoltán: *A Titkos Társaság 1-5.* Fekete-fehér, 24 oldalas füzetek. Kiadó: 5Panels.

TALAJ
A Hungarocomixra jelent meg Borbás Márton *Talaj* című képregénye, amelyben testvére, Bence íróként segédkezett. Eredetileg diplomamunkának készült, és ez érződik is rajta, a rajzoló mindent meg akart mutatni, amit csak tud oldalszerkesztés terén, akár azon az áron is, hogy ezeket a megoldásokat nem feltétlenül indokolják a történet fordulatai. A kívánt hatást eléri, az oldalak külön-külön jól működnek, és hogy a kompozíciók szétszaggatják a történetet, talán nem is olyan nagy baj. Nem tudom, vannak-e további képregényes tervei a rajzolónak, mindenesetre kezdetnek soha rosszabbat.

Talaj. Fekete-fehér, 44 oldal, irkatúzott. Kiadó: Scaremonger Comics.

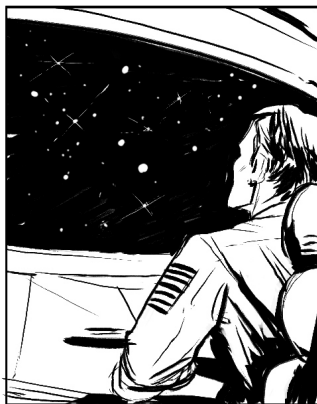


GERONIMO STILTON
A roppant sikeres Geronimo Stilton-franchise képregényes változata gyors tempóban és keménytáblás kivitelezésben indult, majd átváltott puhafedelese. Aztán három évig nem történt semmi. Most valamivel vékonyabb papíron és valamivel magasabb áron jött ki a következő. A tartalmáról sok újat nem tudunk mondani, olyan, mint az előzők, és ezt dicséretnek szánjuk. Reméljük, ez a megjelenés a Cartaphilus képregénykiadói aktivitásának az újraéledését jelzi.

Geronimo Stilton 8: Az Eiffel-torony titka. Színes, 52 oldal, puhafedele. Kiadó: Cartaphilus.

BAYER ANTAL

NÉMETH GYULA SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



A MAJMOK BOLYGÓJA (1968)