

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LIX. ÉVFOLYAM, 04. SZÁM • 2016. április • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

Gengszter-szindikátus // MaNDA-dosszié

Wajda 90



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Thomas Vinterberg: **A kommuná** // Vertigo Média

CIRKO
MOZI-JEGY
50%



WAJDA 90

Wajda, a lengyel filmiskola utolsó aktív tagja, élő klasszikus: témái, jelenetei, stilisztikai megoldásai mai is hatnak a fiatal filmesekre. A korai Wajda-klasszikusok olyan erősek, hogy bizonyos helyszínek, cselekményelemek és szereplők nem tudnak nem felidézni Andrzejt Wajda filmjeiben valaha megjelent helyszíneket, fordulatokat és hős típusokat.

Andrzej Wajda: Nyírfaliget (Daniel Olbrychski), 4. oldal



IZLAND

Ha Izland, akkor halszag, vulkánok és végtelen tél. A kép, ha nem is torzít jelentősen, de árnyalásra szorul. Különtség, magány, melankólia, fekete humor, koboldok, lovak, kosok, örök gyermekségbe zárkózó, furcsa szigetlakók. A mai izlandi vikingfiak mozijában új országmázs épül, melyre egyre több külföldi néző is fogékony.

Rúnar Rúnarsson: Madárlak, 26. oldal

BÜNSZINDIKÁTUS

Denis Villeneuve *Sicariój*a megosztó film, sárfekete világképe miatt annak is nehéz szívből szeretnie, aki egyébként nagyra értékeli. A *Sicario* tradicionális hollywoodi akcióthrillernek látszik, de valójában döntő fordulat a bűnüldözés ábrázolásában. Villeneuve újragondolja a hollywoodi *vigilante*-hagyományt, az önkéntes és önkényes igazságszolgáltatás problematikáját.

Denis Villeneuve: Sicario (Emily Blunt), 30. oldal



2016 április

FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 04. SZÁM

WAJDA 90

Szijártó Imre: Menyegzők (<i>Wajda-motívumok a mai lengyel filmekben</i>)	4
Forgács Iván: Lelkének rabjai (<i>Wajda 90</i>)	7
Andrzej Wajda: A nemzeti film eszméje	10

MAGYAR MŰHELY

Kelecsényi László: Még mindig veri az ördög (<i>András Ferenc-portré</i>)	13
Kővári Orsolya: Valami visszavonhatatlan (<i>Beszélgetés Till Attilával</i>)	16
Mészáros Márton: „A néző mindenek előtt” (<i>Beszélgetés Madarász Istivel</i>)	18

MaNDA-DOSSZIÉ

Barkóczi Janka: A magányos villa (<i>A MaNDA-dosszié</i>)	20
Hamar Péter: Csak a fejléc maradt (<i>Volt egyszer egy Filmtudományi Intézet</i>)	23

IZLAND

Baski Sándor: Manók, lovak, emberek (<i>Izlandi új raj</i>)	26
Kráncz Bence: Vergődik, majd messze száll (<i>Rúnar Rúnarsson: Madárlak</i>)	29

BŰN ÉS HATALOM

Pápai Zsolt: Farkasok földje (<i>Denis Villeneuve: Sicario</i>)	30
Sepsi László: Brutális egzotikum (<i>Miroslav Szlabospickij: A törzs</i>)	34
Varró Attila: Szűkebb haza (<i>Dante Lam rendőrfilmjei</i>)	36

FILM ÉS PSZICHOLÓGIA

Pintér Judit Nóra: Idegenként a neurotipikusok világában (<i>Autista hősök</i>)	38
---	----

FESZTIVÁL

Ruprech Dániel: Dialóg nélkül (<i>Berlin</i>)	42
Szalkai: Kistigrisek (<i>Rotterdam</i>)	46
Horeczky Krisztina: Hétköznapi örül(e)tek (<i>Cseh filmkarnevál</i>)	48

KÖNYV

Várkonyi Benedek: A történelem sorsa (<i>Minarik, Sonnenschein és a többiek</i>)	50
--	----

TELEVÍZIÓ

Kráncz Bence: Nincs jó döntés (<i>A Homeland és Európa</i>)	51
---	----

KRITIKA

Bilsiczky Balázs: Féktelen jövő (<i>Nemes Gyula: Zero</i>)	52
Nagy V. Gergely: Az ordibáló gróf (<i>Igor és Ivan Buharov: Az itt élő lelkek nagy része</i>)	53

MOZI

DVD	54
PAPÍRMOZI	61
	64

A címlapon: Thomas Vinterberg: *A kommuna* – A Vertigo Média áprilisi 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, Dísz 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
Megrendelés szám:
TPR16-0043

MAGYAR OPERATŐRÖK TÁRSASÁGA TILTAKOZÁSA A MaNDA MEGSZÜNTETÉSE ELLEN

A Magyar Operatőrök Társasága felhívja a figyelmet arra, hogy a Filmarchívum elengedhetetlen fontosságú mind a magyar, mind az egyetemes filmművészet, de elsősorban nemzeti kultúránk értékeinek megőrzése érdekében.

A globalizáció körülményei között egy nemzet identitását az anyanyelve, a történelme és kultúrája, művészete őrzi. Közös érdekünk, hogy ezt a kincset hiánytalanul megőrizzük. Ennek az értéknek szerves része a magyar filmörökség, amely az egyetemes filmművészetben belül is óriási elismertséget szerzett országunknak. Ezt a filmörökséget most veszélyben látjuk.

Fontos szakmai szempont, hogy ezt a közgyűjteményt csak a megfelelő technikai és személyi feltételekkel lehet megőrizni! Talán meglepő, de ha a helytelen kezelés miatt egy-egy filmkópia képei elhalványulnak, lévén, hogy ezeknek a filmalkotásoknak nagyrészt egyetlen kópiája van, az ahhoz lenne hasonlatos, mintha Arany János balladáiból eltűnnének a szavak vagy mondatok, de nem egy könyvből, hanem az összesből egyszerre!

Feltétlenül fontosnak tartjuk, hogy a filmarchívum a nemzetközi gyakorlatban kialakult nemzeti filmintézetek, illetve a Nyugat-Európában meghonosodott Cinemathèque rendszerhez hasonlóan őrizhesse meg a magyar filmkincset. A megőrzésen felül az intézetnek fontos feladata a gyűjtemény folyamatos gyarapítása és a beérkező anyagok feldolgozása. Egy ilyen intézményben biztosítani kell a szakmai, filmtörténeti, filológiai, technológiai hozzáértést, a megfelelő technikai kondíciókat, rendszeresen kell restaurálni a kópiákat, lehetőséget kell teremteni a kutatómunkára, a filmek digitális médiumra való szakszerű és autentikus minőségű átmentésére, és arra is, hogy ezek a felújított filmek eljuthassanak a közönséghez is.

Követeljük a nemzeti kincsnek számító filmörökség felelős kezelését!

- Ne számolják fel a MaNDA-t és az annak keretein belül működő Filmintézetet!
 - Megfelelő anyagi forrásokkal biztosítsák az Filmintézet önállóságát, a gyűjtemény önálló létét, gyarapítását, az önálló kutatómunka fenntartását és fejlesztését!
 - Biztosítsák a Filmintézetben felhalmozott, gyűjtött magyar és nemzetközi kulturális értékek különleges, szakmai, szakértői kezelését!
 - Ne hozzanak döntést a jövőben semmilyen, a filmkultúrát, filmszakmát érintő változtatást szakmai konzultáció, elemzés, a szakmai egyesületek, szervezetek véleménye és egyetértése nélkül!
- Kérjük minden olyan filmes szervezet és filmalkotó csatlakozását ehhez a felhíváshoz, aki – politikai hovatartozástól függetlenül – egyetért a fentiekkel.

MAGYAR OPERATŐRÖK TÁRSASÁGA (H.S.C.)



képekvideólinkkehírekkritikák
elemzésekvideólinkkehírekkritikák
zések képekvideólinkkehírek
kritikák elemzésekvideólinkkehírek
képekvideólinkkehírekkritikák
elemzésekvideólinkkehírekkritikák
elemzések képekvideólinkkehírek

FILMVILÁG

blog

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 megjelentetéséhez 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!**

PSOTA IRÉN (1929-2016)

Nagyszerű színésznő születik néha. Psota csak egy volt. Májusi számunkban emlékezünk meg róla.

Makk Károly
Mese a 12 találatról
(1956)



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 áprilisi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

WAJDA 90

Polish Weddings (Wajda's Influence on Contemporary Polish Film) by Imre Szijártó, p. 4. **Prisoners of His Soul** (Wajda 90), by Iván Forgács, p. 7. **The Idea of National Film** by Andrzej Wajda, p. 10

The last representative of Polish New Wave, Andrzej Wajda is a living classic: his subjects, scenes and style can be traced in contemporary Polish cinema.

HUNGARIAN WORKSHOP

Devil is Still Beating his Wife (Ferenc András) by László Kelecsényi, p. 13. **Something Irreversible** (A Talk to Attila Till), p. 16. **The Audience Above All** (A Talk to Isti Madarász) by Márton Mészáros, p. 18

MaNDA FILES

The Lonely Villa (The MaNDA Files) by Janka Barkóczi, p. 20. **Only the Title Remains** (The History of Hungarian Film Archives) by Péter Hamar, p. 23.

A recent government proposal threatens the perpetuance of Hungarian Film Archives.

ICELAND

Goblins, Horses and Men (New Icelandic Cinema) by Sándor Baski, p. 26. **Leaving the Nest** (Sparrows by Rúnar Rúnarsson), by Bence Kránicz, p. 29. *Weirdos and loners, melancholy and black humour – the new generation of Icelandic film-makers creates a new image for the nation.*

CRIME SYNDICATES

Land of Wolves (Sicario by Denis Villeneuve) by Zsolt Pápai, p. 30. **Brutal exotism** (The Tribe by Miroslav Slaboshpitsky) by László Sepsi, p. 34. **Narrow Streets** (Cop Films of Dante Lam) by Attila Varró, p. 36. *The Hollywood G-Men films of the Thirties haunt the contemporary cop dramas: merciless cops and claustrophobic crime worlds from Villeneuve's Mexico to Dante Lam's Hong Kong.*

FILM AND PSYCHOLOGY

Strangers from the Neurotypical World (Autism in Hollywood films) by Judit Nóra Pintér, p. 38

FESTIVAL

No Dialogue (Berlinale'66) by Dániel Ruprech, p. 42. **Little Tigers** (Rotterdam Film Festival) by Réka Szalkai, p. 46. **Ordinary Madness** (Czech Film Carnival) by Krisztina Horeczky, p. 48.

BOOK

The Fate of History (Jewish People in Hungarian Movies) by Benedek Várkonyi, p. 50.

TELEVISION

The Lesser of Evils (Homeland and Europe) by Bence Kránicz, p. 51.

REVIEWS

Future with No Limits (Zero by Gyula Nemes) by Balázs Biliczky, p. 52. **The Shouting Count** (Most of the Souls That Live Here by Buharov Brothers) by Gergely Nagy V., p. 53.

CINEMA p. 54

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: *The Commune* by Thomas Vinterberg (A Vertigo Media release)



menyegzők

WAJDA, A LENGYEL FILMISKOLA UTOLSÓ AKTÍV TAGJA, ÉLŐ KLASSZIKUS: TÉMÁI, JELENETEI, STILISZTIKAI MEGOLDÁSAI MAI IS HATNAK A FIATAL FILMESEKRE.

A korai Wajda-klasszikusok olyan erősek, hogy bizonyos helyszínek, cselekményelemek és szereplők nem tudnak nem felidézni Andrzej Wajda filmjeiben valaha megjelent helyszíneket, fordulatokat és hőstípusokat. Krystyna Janda nyugtalan újságírónője a *Márványemberből* (1976) élő figura, különösen, ha az új történetekben világos visszacsatolások vannak hozzá – mint például a Varsó látképét meghatározó Kultúrpalota 50-es évek eleji építkezése révén (Borys Lankosz: *Az érem másik oldala* – Rewers, 2009). Krystyna Janda *Az érem másik oldalában* ugyan jószágos nagymamát alakít, de a film cselekményének ideje miatt termékeny kapcsolatba lép a *Márványember* egyik idősíkjával. Ugyancsak több lépésben, de eljuthatunk Wajda *Menyegzőjé*től (Wesele, 1972) Wojciech Smarzowski azonos című 2004-es filmjéhez. Ez utóbbi groteszkbe hajló kisrealista eszközökkel mutat egy a Kárpátok alatti faluban rendezett lakodalmat, amelyben sokfajta kis helyi stiklit lök a felszínre (a vőlegény tulajdonképpen egy autó megszerzése érdekében nőszül, a menyasszony az esküvői videós babája és egyebek). Smarzowski története mentes a Stanisław Wyspiański ugyancsak azonos című 1901-es színdarabjából készült Wajda-darab látomásos jellegetől, de a három menyegző összeolvasása indokolt és tanulságos, mert egy szigorúan családinak gondolt esemény hív elő mindenféle társadalmi kérdéseket.

És egy az előbbiektől eltérő módon, mert tulajdonképpen rosszul működő párhuzam: *A város alatt* (eredeti címén: *Sötétségben* – *W ciemności*). Agnieszka Holland 2011-es filmjét néhány cikk a *Csatorna* (1957) közelébe sodorta, pedig a két történetet mindössze a városok – a *Csatornában* Varsó, Hollandnál Lvov – alatt húzódó alagutak kötik össze, hogy a filmek közötti téves kapcsolást nyelvi zavarral fokozzuk. *A város alatt* tulajdonképpen a populáris film eszköztárával dolgozza fel egy vízvezeték-szerelő történetét, aki a második világháború idején a lvovi csatornában menedéket kereső zsidóknak segít ugyan jószántából és néha kockázatos módon, de a kisember léptékének megfelelő bevétel reményében.

A *Csatornához* hasonlóan a *Hamu és gyémánt* (1958) is inspirálja a lengyel filmeseket. Władysław Pasikowski *Kopók*jában (Psy, 1992) az összeomlás előtt álló rendszer belügyesei a rendszerváltás időszakában teherautóval szállítják a rettegett UB (Urząd Bezpieczeństwa – a lengyel Biztonsági Szolgálat) iratait a város szélére, hogy ott elégezzék őket. A párhuzam jól érzékelhető: a *Hamu és gyémánt* sokat vitatott zárójelenetében Maciek (Zbigniew Cybulski), a Honi Hadsereg katonája a szeméttelen puszta el, mert a háború befejeztével berendezkedő új rendszer nem tart igényt sem a valahai hőstetteire, sem a további szolgálataira; hazája iránt érzett szerelme viszonzatlan marad. A *Kopók*ban Franz Maurer (Bogusław Linda) és tisztársai a rendszerváltás viharában úgy elemzik

a helyzetüket, hogy ha nem tartanak ki, a hatalmukat nem sikerül átmenteniük az egyébként általuk sokszorosan kigúnyolt új demokráciába, akkor méltán kerülnek a történelem szeméttelére. Az egyik oldalon tehát a nemes eszményekért harcoló Maciek tragikus bukása, a másikon az UB cinikus tisztjei; minden érték kifordult magából. Wajda mindezt túlságosan is jól értette, nem véletlenül nyilatkozott Pasikowski filmjéről szokatlanul ingerülten és elítélő hangon. Az ősz mester haragjának másik oka a *Kopók*ban felhangzó dal, pontosabban a dal filmbeli kezelése lehetett. Pasikowski ugyanis nemcsak a Marek Wiśniewski haláláról szóló Szolidaritás-himnuszt forgatja ki eredeti értelméből, hanem egyúttal a *Vasembert* is: Wajda 1981-es filmjében az egyébként 1970 decemberétől ellenzéki kiáltványként énekelt dallam egy felkelő halálakor hangzik fel, míg a belügyesek részegen óbégatják, miközben még részegebb társukat emelik a vállukra. A *Hamu és gyémánt* kontra *Kopók* ügyben megmutatkozik annak a rendezői szerepvállalásnak az átalakulása, amelyet Wajda a lengyel filmiskola elindulása óta vitt, és amelyet a mai rendezők nem tekintenek, és nem tekinthetnek a magukénak, hiszen az 50-es évek közepétől jelentősen megváltozott a film helye a társadalomban. Wajdát a lengyel filmiskola mitizáló vagy nemzeti-patetikus szárnyához szokták sorolni, de emlékezzünk rá, hogy egyrészt a maga idejében a *Csatorna* vagy a *Hamu és gyémánt* is bizonyos deheroizálást vitt végbe, amennyiben ezek a pályakezdő művek



szembeszálltak a varsói felkelés vagy a Honi Hadsereg 1945-1955 között hivatallossá tett értelmezésével, másrészt a korai filmek hangnemébe gyakorta belefónódnak a tragikus ironia szólamai (erre példaként szolgálhat akár Cybulski a fentiekben idézett haldoklási jelene). Harmadrészt érdemes rámutatni az életmű lírai vonulatára, amelybe kisvilágokat ábrázoló, bensőséges hangú, igaz kicsit későbbi filmek tartoznak, mint a *Nyírfaliget* (1970), *A wilkói kisasszonyok* (1979) vagy a *Szerelmi krónika* (1985) – az első kettő Jarosław Iwaszkiewicz, a harmadik Tadeusz Konwicki egy-egy művének adaptációja. Három megjegyzésünk csupán árnyalja a Wajdáról

„A történelem jelenkori tanulságait keresi”

(Andrzej Wajda: *Walesa – A remény embere* – Robert Wieckiewicz)

kialakult és egy időre meggyökeresedni látszó képet: a nemzet sorskérdéseit vizsgáló, súlyos szavú rendezőként ismerjük, aki a filmet a közösség lelkiismeretének vizsgálatára alkalmas médiumként értelmezi. Nos, ez a szerep alakult át gyökeresen az elmúlt két-két és fél évtizedben. Amit azonban mindenképpen elmondhatunk, hogy a mai lengyel filmben jelen van a közösség sorskérdéseit vizsgáló, a történelem jelenkori tanulságait kereső, Andrzej Wajda több filmjében képviselt irányzat.

A *Kopók* tehát a 90-es évek elejétől rendkívül termékeny bandita- vagy rendőrfilm közegébe ágyazza a Wajdát

tól vett kulturális kódokat – a két műfaj közé egyenlőségjelet tehetünk egyébként, mert a törvény őrei gyakran kerülnek át a másik oldalra. A nemzeti jelképek megszenteltségétől van szó tehát Pasikowskinál? Nem feltétlenül, hiszen Marek Wiśniewskit aljas emberek veszik a szájukra, ami nem az 1970-es megmozdulások, a Szolidaritás meg a *Vasember* értékeit veszélyezteti, hanem a belügyesek brutalitását jelzi.

A Wajdához közvetlenül kapcsolható filmek jelentős csoportja a második világháború, illetve a varsói felkelés eseményeit dolgozza fel. Nem sorolhatjuk fel ezen a helyen az összes alkotást, hiszen csak 2014-ben, a varsói felkelés hetvenedik évfordulóján öt egész estés film született. A filmek egyszerre forrá-

sai és eredményei annak a patrióta hülárnak, amely az évforduló környékén jelentkezett Lengyelországban. A történelmi filmek közös gondolata az események új közönség számára történő újszerű bemutatása, ami természetesen csak látszólag formai kérdés: egy kutatás szerint a varsói felkelés 2004-ben megnyitott múzeumából a középiskolások egy része azzal a meggyőződéssel távozik, hogy a felkelés a lengyelek győzelmével végződött. A megközelítések kockázatkerülő módjával kapcsolatban két filmet is mondhatunk, amely tulajdonképpen korabeli forrást vagy kortárs tapasztalatot dolgoz fel, tehát ebben az értelemben szemléletileg nem hozhat újat. Michał Kwieciński filmje, a *Másnap moziba megyünk* (*Jutro idziemy do kina*, 2007) Jerzy Stefan Stawiński forgatókönyvéből készült, ahogy a *Csatorna* is. Stawiński a lengyel filmiskola rendezőinek munkatársa és a varsói felkelés résztvevője. A *Falakal szemben* (*Kamienie na szaniec*) Robert Gliński 2013-as filmje Aleksander Kamiński 1943-ban, a háború eseményeivel egy időben íródott regényéből készült. A regény erősen kötődik a romantika irodalmához – a címe például Juliusz Słowacki egyik versét idézi; az utalás nehezen fordítható le magyarra –, a film viszont nem alkalmazza a szereplők romantikus eszményítésének eszközeit. A Gliński és a film körül kirobbant elképesztő viták egyszerre jelzik a téma élő mivoltát és a lengyel film rendkívüli közösségi szerepét. Az emlékműszerű hősök unalmasak, szögezze le a rendező, aki a saját kifejezése szerint bronztalánítani akarta a Honi Hadsereggel bizonyos szempontból vetélkedő tizenéveseket, akik több sikeres támadást indítottak a megszálló német hadsereg intézményei ellen, egyik legmerészebb akciójukat 1942 Szipveszterének éjszakáján hajtották végre. Az enyhébb hangú kritikák közül az egyik a „Szex, hazugság és Szare Szeregi” címet viselte (a Szare Szeregi a fiatalok egyik szervezetének neve volt), de született olyan megnyilatkozás is, amely szerint csak disznók ülnek be erre a mozira. Az alkotók személyes érintettsége a fenti filmek aranyfedetétől szolgált, de hiába volt köztudott a rendező édesanyjának köze a regény szereplőihöz, Glińskin ez nem segített. A *Kopók* és Gliński kiátkozásának oka tehát a kanonikus események túlságo-

san bátor továbbgondolása volt. Pedig mások szerint azt az egy-két szerelmi jelenetet a szereplők fiatal mivolta épenséggel indokolja. A korabeli anyagokat a legszerencsésebb konzervatív szellemben, de látványos kiállításban feldolgozni, ha az alkotó azt akarja, hogy a filmje tömegeket vonzzon.

Az 2014-es gdyniai filmszemle nagy várakozással kísért újdonsága volt a *Város 44* (*Miasto 44*, rendezte Jan Komasa), hiszen a nézők a *Csatorna* új eszközökkel megvalósított folytatását vagy újraértelmezését látták a filmben. Kétségtelen a párhuzam, hiszen mindkettő a németek által megszállt 1944-es Varsóban játszódik. Tulajdonképpen a *Város 44* közvetett módon ugyancsak a felidézett eseményekkel kortárs narratívákra támaszkodik, hiszen a forgatással párhuzamosan a rendező egy nagy stáb tagjaként egy fikciósított dokumentumfilmen is dolgozott (*A varsói felkelés – Powstanie warszawskie*, 2014). Igazság szerint a dokumentumfilmnek nincs rendezője, a művet a stáb afféle közösségi alkotásként értelmezte. Néhány adat a fogadtatásról: a *Város 44* bemutatója a nemzeti stadionban volt, az országban 330 kópia ment körbe, a két filmet együtt több mint két és félmillióan látták. Mondhatnánk persze, hogy a nézettséget erősen emelték a középiskolák osztályok, de az iskolamozik a kötelező olvasmányokkal együtt a közösségteremtés eszközei, így tehát ezek a filmek a nemzeti műveltség részeivé váltak. Komasa valószínűleg akciófilmet rendezett, amihez a műfaj minden külsőségét igénybe vette. A lengyel felkelők és a német megszállók között meg-megújuló tűzpárbajok azonban nem teremtenek elég erős dramaturgiai vázat, talán ezért kap nagy szerepet egy szerelmi háromszög, amelyet az egyébként 1989-ben született színészek szinte mai modorban jelenítenek meg. Érdekes módon amit a közönség Glińskinél szentségtörésnek látott, az itt a *Város 44* általános heroikus hangvételébe ágyazva újratemtette a felkelés mítoszát, igaz, a szerelmi kapcsolatokat Jan Komasa jóval szégyenlősebben mutatja meg.

A 2015-ös kínálatból Marcin Wrona *Démonja* (*Demon*) ugyancsak utal a *Megyezőre*, amennyiben a filmbeli lakodalmor során olyan szellemek elevenednek meg, amelyek a lengyel történelem fájdalmas eseményeit idézik, ez történik

Wyspiański idézett színpadi művében is. Az ugyancsak kisvárosi helyszínen rendezett lakodalmor az egyébként külföldön nevelkedett, majd Lengyelországba visszatért vőlegénynek jelenik meg a dybuk, a településen meggyilkolt zsidók egyikének lelke – a dybuknak egyébként ugyancsak gazdag hagyománya van a lengyel kultúrában. A zsidó lélektől megszállt vőlegény látomásai nyugtalanító igazságokkal szembesítik a helybelieket, így hát a mulatság csúfos véget ér. Ahogy az a *Város 44* esetében történt, Wrona műfaji eszközöket használ – horrorisztikus megoldások egyébként Wajda filmjében is vannak. A *Démon* utóéletéhez hozzátartozik, hogy a fiatal rendező a szeptemberi filmszemle utolsó napján halt meg.

Mindezzel megérkeztünk a Wajda-filmek formai örökségének kérdéséhez. Keveset beszélünk eddig erről, és ez egészen egyszerűen azért van, mert az ősz mester nem teremtett valamiféle saját látványvilágot, a műveinek nincsen a formanyelvben tetten érhető közös nevezője. A hatalmas életművet a témák és a problémák iránti szenvedély vezérli, a súlyos opuszok és az esetleg háttérben maradó csendesebb művek, a történelmi tablók és az intim hangvételű kamaradarabok funkcionális kifejezőkészséget használnak. Vannak a kortárs lengyel filmben a lengyel filmiskolára utaló darabok, ilyen Borys Lankosz idézett műve vagy képarányával és modernista minimalizmusával az Oscar-díjas *Ida* (Paweł Pawlikowski, 2013), de ezek a fentiek miatt nem köthetők össze közvetlenül Wajda valamelyik alkotásával, inkább pályájának egyik kiemelkedő korszakával.

Végül említsünk meg egy ellentmondásos példát: Konrad Szotajski *Człowiek z...* (körülbelül *Vasmárványember*) című 1993-es, kifejezetten gyenge filmjéről van szó; az eddigiekben kivétel nélkül Wajda tevékenységéhez méltó alkotásokról beszélünk. Szóba hozni a filmet egyebek között azért kell, mert mégiscsak a mester kultuszának része ez a sokszorosan kiforgatott paródia. A *Człowiek z...* a *Márványember* történetének néhány elemét idézi: 1982-ben, a rezsim történetének legsötétebb korszakában a főszereplőnő kocsjába keveredik egy illető, a táskájában szigorúan üldözött szamizdatokkal. Az így ellenzéki bűnrészessé lett újságíró után egy időbeli ugrás után, 1989-ben

tér vissza Lengyelországba, majd a régi munkahelyén felkérlik, hogy oknyomozó riportot készítsen a valahai ellenzék tevékenységéről. A film során nemcsak az ellenállók viselt dolgaira derül fény, de bizonytalanná válik a szereplők nemi hovatartozása is, ami a történet közegében a személyiség körvonalainak teljes megszűnését jelenti: nem világos már, ki a számozott és ki a besúgó, néhány szereplő azt sem tudja, hogy fiú vagy lány. A valóságtól messze rugaszkodó totális pastiche ugyanakkor valahogy visszabotorkál a történelmi tények és alakok birodalmába, amint a saját szerepében megjelenik Zbigniew Bujak, a Szolidaritás egyik ismert vezetője.

Az életművet természetesen maga a kilencvenéves mester viszi tovább: a *Katyrń* (2007) az 1940 tavaszán oda-vesszett lengyel katonáknak, köztük a rendező édesapjának állít emléket, a kevésbé ismert, Iwaszkiewicz- és Márai-motívumokat egymásba fonó *Tatarak* (2009) a bensőséges hangvétellű vonulatot építi, a 2010-es *Wałęsa. A remény embere* (*Wałęsa. Człowiek nadziei*, 2010) számos utalást tartalmaz a *Vasemberre*, sőt felbukkan belőle szövegszerű idézet is. Andrzej Wajda legújabb munkája a hírek szerint 2016-ban kerül a mozikba. A film főhőse Władysław Strzemiński festőművész lesz, a 20-as évek avantgárdja konstruktivista szárnyának képviselője. •



Wajda 90 // FORGÁCS IVÁN

elkének rabjai

TISZTÁNLÁTÁS, ERKÖLCSI ÉRZÉKENYSÉG ÉS BÁTORSÁG: WAJDA ÉLETMŰVE E MÁRA ELFELEDETT, ELVESZÍTETT ZSINÓRMÉRTÉKRE ÉPÜL.

Végigpillantani a 90 éves Andrzej Wajda még mindig befejezetlen életművén, felemelő, de egyszerűsmind végtelen szomorúságot is okozhat. Elsősorban persze az ötven év fölötti nemzedékekben. Önszmelésünk fontos fogódzóit jelentették ezek a filmek, de mivel évtizedekig ez a szellemi-lelki folyamat, és a hozzá kapcsolódó társadalmi tenni akarás jelentette az élet nagy izgalmát számunkra, sokkal súlyosabb kapcsolatról van szó.

A mozi volt akkoriban a legnépszerűbb, legzajosabb, legtöbb gondolatot kavargató kávézó.

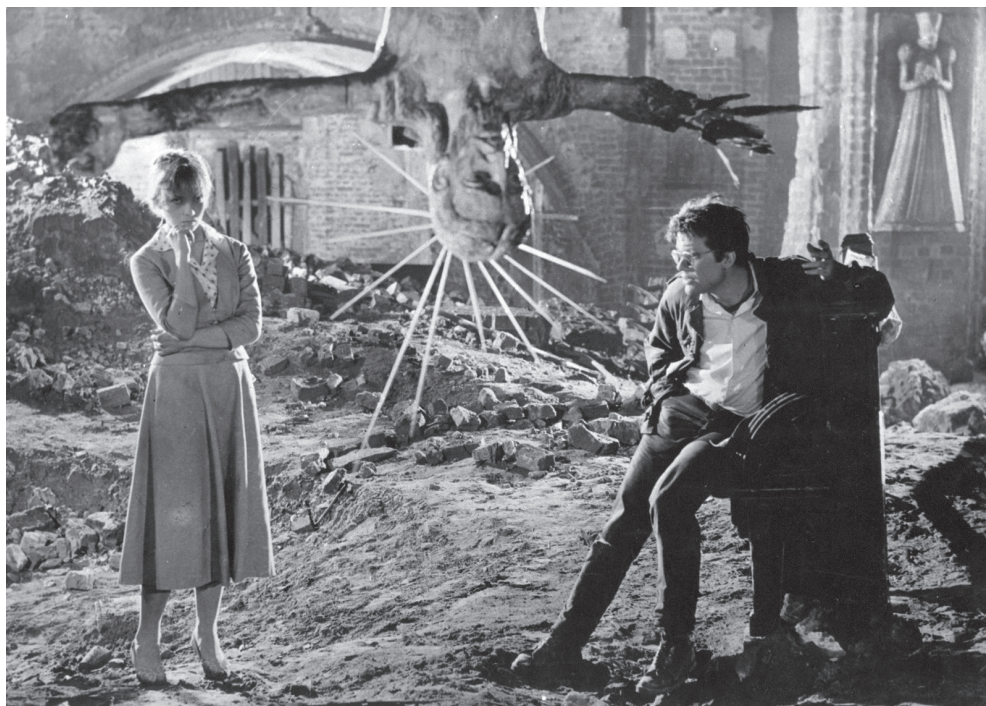
„Folyamatos párbeszédben a filmkultúrával”

(Hamu és gyémánt – Zbigniew Cybulski)

Wajda pedig az egyik irányadó középkelet-európai beszélgetőpartner. Alig vártuk, hogy leüljön közénk, és meséljen valamiről, amiről aztán hónapokig lehetett dumálni. Mire is gondolt, hogy is mondta, igaza van, nem, ez hülyeség. Vagy éppen zseniális?

Wajda társaságában ráadásul nem csak azért volt jó másfél-két órát ücsörögni, mert nagyon érezte akkori világunk mozgását, és mindig eleven problémákra reflektált. Ő olyan alkotó volt, aki be tudta vezetni az embereket a megújuló, modern filmművészetbe. Azt képviselte, de sosem tűnt vérbeli szerzői filmesnek. Nem teremtett magának szigorúan egységes, markáns nyelvi, stilisztikai paraméterek között mozgó művészi világot. A filmkultúrával is folyamatos párbeszédben állt. Követte fejlődését, igyekezett adaptálni új megoldásait, nyitott volt a váltásokra. Ezzel a ritka, széles társadalmi hatáshoz erősödött szellemi-művészi kisugárzásával Fellini és Bergman társaságába került, ahol egyébként hazánkban helyet kapott Fábri Zoltán, Makk Károly, majd Szabó István is.

Csak hát mindezt ösztönösen befejezett múlt időkben írja le az ember, miközben Wajda és néhány nem kisebb súlyú kor- és pályatársa még él. De mindaz, ami munkásságukat oly jelentőssé tette, elmúlt. Bezárt





a szellemi (köz)élet, a kultúra, a film nagy nyilvános kávézója. Helyette kis klubok, múzeumok, temető.

Meg az erőtlenség dacos hit. Hogy azért még igen, másképp, de tovább, mert valami mindig kell. Rendben, nézzünk föl az égre, aztán az emberekre, mai önmagunkra, és töprengjünk: Hol találhatunk kapcsolatot köztünk és Wajda világa között?

Most könnyebb lenne a dolgunk, ha Wajda „egyszerűen” egy zseniális, öntörvényű, a mindennapi valóságtól elemelkedett filmművész volna. A mai világnak még a művészetet szerető rétege is az attrakciók iránt fogékony, márpedig az eredeti filmnyelvi megoldások mindig attraktívak. Valamikor idegesítették az embereket, mert nem mindig értették meg, mi van mögöttük. Ma ez nem fontos, hiszen miért kéne bárminek lennie valami mögött. Nemrég Jancsó *Még kér a nép*-ének egy külföldi vetítése előtt kapartam a fejem, vajon mit fognak érteni belőle. Ostoba aggodalom volt, a fiatalok értetlenül is imádták: milyen eredeti forma, mozog a kamera, koreografált kompozíciók, absztrakt elemek. Könnyen bejön Tarkovszkij, Tarr Béla vagy akár Skolimowski is.

Wajdához azonban nem köthetők markánsan sajátos filmnyelvi megol-

dások. Munkáiból hiányoznak a provokatív stiláris gesztusok. Igaz, a filmtörténet lassan elismeri, hogy a lengyel

filmiskola, amelyben első remekműveit alkotta, a nyugati áramlatokkal azonos jelentőségű, autonóm szerepet játszott a filmművészeti modernizmus kialakulásában, de olyan szervesen nő ki a költői realizmusból, hogy az ábrázolás újszerű elemeinek rendszerszerűsége csak mélyebb elemzéssel mutatható ki. Nyitottsága Wajdát ugyan később fogékonnyá tette látványosabb újítások iránt is, de talán ezek a művei koptak meg leginkább, annak ellenére, hogy születésük idején óriási jelentőségű volt a modern filmművészet kulturális közkinccsé tételében. Meghökkenítő, mennyire mesterkéltnek hatnak azok az új hullámos tónusok, amelyeket hosszú évekig ünnepeltünk az *Ártatlan varázslókban*, a *Sámsonban*, a *Minden eladóban* vagy a *Légyfogóban*. Kultikus merész, szimbolista irányba mutató kompozíciója, a *Tájkép csata után* pedig kifejezetten művészi kudarcnak tűnik.

Közelítsünk akkor inkább szellemi, társadalmi jelentősége felől az életműhöz? Kezdjük el magyarázgatni a Lengyel Nemzeti Fájdalmat? Boncolgatni mit jelent egy nagyhatalmi

„Nem rabja romantikus képzeteknek”

(Az ígéret földje – középen: Daniel Olbrychski)

szerepet játszó nemesi köztársaság után három részre szakadni? Vagy egy függetlenséget eredményező világháborút követően, hősi-

es antifasiszta harc ellenére elveszteni a második, és az egyik 1939-es megszálló oldalán hirdetni a szebb jövőt? Spiró Györgyöt idézgetve tárjuk fel Wyspiański világát, hogy megértessünk valamit a *Menyegző* filmadaptációjának színesen vibráló, agyonkódolt zsenialitásából? Vagy lépünk újra bele a lengyel-zsidó viszony mocsarába, hogy a *Sámsonon* vagy a *Korczakon* fényesen ragyoghasson a bátor szembenézés és emberi kiállás gesztusa? Elvesztegetett időnek tűnik. Mint ahogy az is, ha nekiállunk ezredszer felvázolni a kelet-európai államszocializmus emberségre csábítóan embert próbáló csikorgását. Nem fogjuk tudni visszaadni vele a hetvenes évek nagy lengyel áramlatának, „az erkölcsi nyugtalanság mozijának” társadalmi izgalma, a *Márványember* egykori súlyát vagy a *Vasember* politikai pátosát.

Jobb hagyni az okoskodást, és várni. Várni, vajon előtörnek-e belőlünk elementáris élmények. Ha nem, fölöslegesen tovább foglalkozni a dologgal. De már ott is előttünk egy filmkép. Kis tempó az üres országút mellett. Vége a

háborúnak, csend van, süt a nap. Jókat lehet nyújtózni a végtelen mezőn, élvezni a fiatalság belső szabadságát. De nem lehet. Mert közeledik egy dzsip kommunista funkcionáriusokkal, és a Honi Hadsereg ellenállói meg akarják óvni tőlük az országot. Kézbe kell venni a géppisztolyt, kiállni az útra, és lőni. A dzsip felborul, az egyik pártember menekülni próbál a templomba, de zárva az ajtaja. Talán épp az ő utasítására. Ott éri utol a fiatal hős, és égő szitává lyugatja. Az áldozattal beszakad az ajtó, a kommunista a templomban hal meg. A fiatal nemzeti ellenálló pedig a templomnál gyilkolt.

Igen, mindig ide térünk vissza, mert ez a biztos pont: a *Hamu és gyémánt* (1958), amely egyszerre remeke a kelet-európai költői realizmusnak és a modern lengyel filmnek. Tele olyan attraktívan sűrítő képsorokkal, portrékkal, amelyek hatásosságában ma is megbízhatunk, és megadják a fogódzót Wajda művészetéhez, központi témájához. Amihez nem kell pontosan ismerni a történelmet, a társadalmi kontextusokat, a kulturális gyökereket.

Akárhogy szárnyaljon is eszével, testével, az ember saját lelkének rabja. Ott csordogál benne megannyi érzelmekké olvadt öskép, eszme, hit. És hiába mozdul el mögülről a világ, hiába derül ki róluk, hogy kiléptek az időből, ostobaságok, hazugságok, véres gonoszság tapad hozzájuk, nem lehet szabadulni tőlük. Levakarhatatlan személységformáló hatások. Isten, Haza, Család. Szabadság, Egyenlőség, Testvériség. Szébb Jövő.

Wajda és hősei, hozzánk hasonlóan, állandó harcban állnak (vagy arra kényszerülnek) a bennük élő, a hagyományokban örökérvényűvé magasztosult létképzetekkel, első hitgerjesztő élményeik üzenetével, próbálnak nevetni rajtuk, de a nehéz helyzetekben rendre elérzékenyülnek tőlük, és reménykedve várják a pillanatokat, amikor a történelem visszaigazol belőlük valamit.

A *Hamu és gyémánt* Zbigniew Cybulskijának külsejében, minden mozdulatában, gesztusában, arcvezetésében ott a belső feszkelődés, a teljes egyéni szabadságvágy. De nem tud elmenekülni a lelkébe égetett nemzeti Feladattól. És ezen a nyomon máris beleütközünk egy másik műbe, amely maximális expresszivitással, látványos történelmi dimenzióba emelve ábrá-

zolja ezt a meg hasonlottságot. A *légió*-ra gondolok, Wajda új hullámos remekére, amelyet valamiért elhanyagol a filmtörténet. (Talán zavaróan merészre sikeredett elrugaskodása Žeromski regényétől.) Ez a film távolságtartó, dinamikus tablóival, enyhén stilizált, múltba koptatott fekete-fehérségével, a pszichologizáló epikusságot kerülő, zaklatott, mozaikokból építkező dramaturgiájával ugyanolyan csúcs a hatvanas évek modernista történelmi filmjei között, mint az *Andrej Rubljov*, a *Sze-génylegények* vagy a *Méhek völgye*. Kevésbé tűnik letisztultnak, de ez újszerű szemléletének köszönhető. Wajda nem megérteni akarja a történelmet, s benne az egyén helyét. Ellenkezőleg, értelmetlen, tragikus sodrását ragadja meg döbbenetes erővel.

A főhős szerepe nem az, hogy rendet teremtsen, legalább önmaga számára, ebben a forgatagban, hanem hogy eltűnjön benne. A csatajelenetek, amelyekben a kamera mozgásuk tempójában, oldalról követi a rohamozókat, a pusztulásba száguldó, szürreális világhősiesség, a romantikus örület félelmetes képsorai. Wajda ebben a filmjében talál rá Daniel Olbrychskira, akinek Cybulski világias, reflektivitást sejtető egyéniségével szemben sokkal szikárabb, erőteljesebb, tradicionálisabban „lengyeles” arcéle és szíve van. Mindenre elszánt fiatalnak látszik, lehetne szabad, felvilágosult kalandor, de őt is könnyedén repíti vakságig a kor puskaporos szele. Nem képes ellenállásra, dobog benne a Függetlenség és a Felszabadító Francia Császár édes képzete. És követi engedelmesen Napóleont a művelt nemesi értelmiségiekkel együtt, akiket szintén nem kiértelt elvek, eszmék, hanem a romantikus hit és rajongás képzetei mozgatnak. De Napoleon sem különb. Meredt, kifejezéstelen tekintettel szemléli a harcmezőt, csapatait, mint aki nem érti, miért van itt.

Wajda azonban töprengő művész, életműve épp ezért olyan sokszínű. Nem ragaszkodik mereven egy-egy közelítésmódjához, világértelmezéséhez. Nagyszabású Reymont-adaptációjában, *Az ígért földjében* képes egy történelmi kor, a lengyel iparosodás kezdeti időszakának többrétű, elemzőbb ábrázolására. Ezt a hetvenes évek retrónyelvének finom, szépelgésektől mentes stilizációs megoldásait krea-

tívan használó filmet akár Bertolucci *Huszadik százada* egyik előfutárának is tekinthetnénk, ha efféle összevetésekre szorulna. Igazi kulcsműről van szó, amelyben áttételek nélkül, körbejárhatóan tárul fel egy világ az alkotói problematikával. Igaz, a korszakváltásokat kísérő belső meg hasonlottság témájának egy hagyományosabb megközelítését látjuk: a kor kihívásait elfogadó, a tradíciók érzelmi hálójából kitörő ember lelki kiüresedését.

De vajon lehetséges-e, hogy az egyén a belénevelt és benne feltámadt hitéből, a körülötte kirajzolódó reális célokból, cselekvési lehetőségekből összegyúrjon magában valamilyen biztos tartást adó belső harmóniát? Pályája, tekintélye csúcspan, az „erkölcsi nyugalanság mozijának” társadalmi izzása idején Wajda váratlanul, kíméletlen önreflektivitással, fájdalmasan szkeptikus választ ad a kérdésre. Az *Érzéstelenítés nélkül* a rendező egyik legegyszerűbb, legcsendesebb, de ma, megszabadulva konkrét társadalomkritikai rétegeitől, bizonyára az egyik legfelkavaróbb filmje. Cybulski és Olbrychski hősi karizmája után Wajda Zbigniew Zapasiewicz-ben megtalálta saját nemzedéke jellegzetes középkorú figuráját. Az államszocializmus konszolidált, humanista, progresszív polgárát, aki sikeres, népszerű, elégedett véleményformáló értelmiségivé tudta önszerakni magát. Nem rabja a lelkében élő romantikus képzeteknek, de tud töltődni belőlük, nem keríti hatalmába az élet pragmatizmusa, de jól ismeri és használja előnyeit. Ám egy napon felesége váratlanul közli vele, hogy megcsalja, nem akar tovább vele élni. És a válás tortúrája közben érzékelni kezdi, hogy kimozdult mögüle az idő. Nem bántják, nem áskálódnak ellene, csak lassan máshova tevődnek a hangsúlyok, változnak az érintkezési formák, módosulóban az értékek. Egyre kevésbé lehet mit kezdeni ezzel a joviális, felvilágosult romanticizmussal. Keményebb világ érlelődik, élesebb konfliktusokkal, gyorsabb és határozott döntésekkel, kevesebb empátiával. Wajda hőse ebbe a folyamatba már nem képes beleküzdeni magát. Romantikus énjé, a kompromisszumkeresés, a megértés, a demokratizmus és még ki tudja, mi minden romantikája maga alá gyúri. Átöleli hát a halált. •



Andrzej Wajda

A nemzeti film eszméje

WAJDA 2003-BAN ÍRT ESSZÉJE A NEMZETI FILMRŐL MA KÜLÖNÖSEN IDŐSZERŰ. A SZÖVEGET RÖVIDÍTVE KÖZÖLJÜK.

Megpróbálok válaszolni arra a kérdésre: létezik-e egyáltalán nemzeti film? Minden arra utal, hogy létezik, én ebben nem kételkedem. Az amerikai filmek özöne minden európai művész nyugtalansággal tölt el. Vajon a nemzeti film az amerikai helyébe léphet? Szerintem nem – az amerikai mozi a jövőben ugyanazt a szerepet tölti be, amelyet ma. Na és vele párhuzamosan van esélye a nemzeti filmnek? Véleményem szerint van. Miért gondolom ezt? Először is a technika rendkívüli fejlődést ért el, forgatni ma sokkal könnyebb, mint az én fiatalkoromban. Ha valaki filmezni akar, semmi nem akadályozhatja meg ebben, sem a diploma hiánya, sem a pénztelenség, sem a cenzúra. Semmi nem áll az útjában egy fiatalembernek, hogy a kezébe vegyen egy digitális kamerát, és filmet forgasson a Dogma szellemében arról, ami körülveszi. Ha az, amit elmond, érdekesnek mutatkozik, a film eljuthat a mozikba. Talán nem túl sokba, de amint a tapasztalat mutatja, léteznek olyan mozik, amelyek hasonló filmeket játszanak.

Vajon a nyelv meghatározó szerepet játszik? Hiszen nemzeti nyelven készült filmről beszélünk, ez a következő probléma, amelyet számításba kell venni. Az az érzésem, hogy a világnak nem elegendő egyetlen nyelv. Az emberek sokféleképpen akarnak beszélni, nyelvi karámba terelésük nem lehet eredményes. Lengyelország 1918-ban nyerte el függetlenségét. A felosztott ország három területén két nyelvet tanítottak. A hadseregben – én emlékszem még erre – voltak két idegen nyelven beszélőtisztek. Az egész rendszer rövid idő alatt átállt a lengyelre, a lengyel adminisztráció létrehozása semmiféle gondot nem jelentett. Történelmi tapasztalataink azt mutatják, hogy nem lehetséges egy nyelv

vet kényszerrel bevezetni. Az irodalom és a hagyományok a helyi nyelveken készült helyi filmek felé mutatnak.

Ezek szerint vágyaink tárgya valamilyen provinciális mozi egy olyan ország belső használatára, amelynek népe önmagát akarja látni a vásznon és a saját nyelvét akarja hallani? Érdekes módon a racionalista franciák arra a gondolatra jutottak, hogy a nemzeti kinematográfiájukat nem védik a filmipartól. Abból az elvből indultak ki, hogy a szabadpiac törvényei minden területen érvényesek, a filmekben is. A franciák tehát nem a filmjüket védik, hanem a nyelvet. Törvénybe iktatták, hogy a francia mozikban egy nyelv jelenléte sem haladhatja meg a 60%-ot. A nyelvet nem nevezték meg, de ez a korlátozás alkalmas bizonyos védelmi fal felépítésére. A háború alatt mindenféle műhelyben dolgoztam, többek között lakatosként. Feltűnt nekem, ahogy a német szakkifejezéseket lassanként felváltották a lengyelek. Sok erőfeszítés után a mesterségek nyelvéből eltűntek a német elemek, pedig azelőtt rendkívül elterjedtek voltak. Figyelembe kell vennünk persze, hogy a megszállók nyelvéről van szó, amelyet ilyenként könnyebb volt kiszorítani. Ugyanakkor az angol bármiféle korlátozása sikertelenségre van ítélve, hiszen az amerikaiak nem a megszállóink, és ez nagy különbség. Amikor a bibliai Bábel épült, mindenki egy nyelvet beszélt, de aztán kitört közöttünk a viszály, és minden összeomlott.

Ha szemügyre veszem az egyesült Európát és minden törekvését, akkor azt látom, hogy új bábeli torony épül, amely a nyelvek keveredése miatt indult pusztulásnak. Néha az az érzésem, hogy a hivatalnokok valahol összegyűlnek éjszakánként, és angolul egyeznek meg abban, amit másnap majd az anyanyelveiken mondani fognak. Mindez azt jelenti, hogy

a nemzeti film létezik és nincs veszélyben. A balkáni háború és a néhány országban kitört belső konfliktusok világosan megmutatják, hogy az emberek a saját nyelvükön akarnak beszélni, és ezt nyilvánvaló módon fontosnak tartják. Szerintem ezeken a nyelveken filmeket is akarnak majd forgatni. A hasonló vállalkozások gazdaságosságából kiindulva kísérletek történtek filmek létrehozatalára több ország részvételével: a németek a franciákkal, a franciák a lengyelekkel, Lengyelország másokkal. Ilyen filmek közös költségvetésére külön törvénykezés ad lehetőséget, majd a filmeket az adott országokban sajátként mutathatják be. A hasonló produkciókra aztán nagyon gyorsan ráragasztották az „europuding” elnevezést, mert ugyan ennivalóról van szó, ami azonban nem túl ízletes. Arra gondoltam, hogy a probléma lényege az, hogy a színészek nem a saját nyelvükön beszélnek. Azonban talán másról van szó: a gond nem azzal a nyelvvél van, amelyet a színészek használnak a vásznon, hanem azzal, amelyen a rendező gondolkodik. A rendező ugyanis kívül kerül a saját világán, a saját körein, elveszti a közegét. Nem tudja, kihez beszél, nem tudja, miként gondolkodnak az őt körülvevő nézők. Amikor lengyelül beszélek, törekszem arra, hogy az, amit csinálók, elsősorban azok számára legyen érthető, akik ezt a nyelvet beszélik. Végső soron magamról akarok beszélni másoknak. Az az érzésem, hogy a filmművészet előtt ez az egyetlen út áll.

Tanúja voltam második filmem, a *Csatorna* (1956) szügyenteljes bemutatójának Cannes-ban. A fesztivál akkoriban teljesen másképpen nézett ki: mintha fő küldetése a kifinomult és gazdag közönség odacsalogatása lett volna a nyári szezon váró, néptelen üdülővárosba. A hölgyek briliánsokat viseltek elegáns ruháikon, az urak kizárólag szmokingban – minden teljesen más volt, mint manapság, amikor nincsenek semmiféle szabályok. Másnap a Nice Matin-ben megjelent egy cikk, nem annyira filmkritika, mint inkább a fesztivál szervezőinek címzett figyelmeztető írás. A szerző hangsúlyozta, hogy nem szabad bemutatni olyan filmeket, amelyekben a szereplők valamilyen kanálisban tapicskolnak: a fesztivál jólétű vendégeknek szól, akik nagy művészetre vágyanak és nem szeretnének csatornákba ragadni valamilyen lengyel felkelőkkel. Mi azonban meggyőződünk arról, hogy ha valamit akarunk mondani a

világnak, akkor fel kell tárnunk a sebeinket, és ezt kell témává emelnünk.

Milyen volt a viszonyunk a háború előtti filmhez? A lódzi Filmiskolában nem tudtuk még, milyen filmet akarunk csinálni, de alapjában vetettük el a háború előtti korszakot. Mindez nagyon fontos, hiszen ennek a döntésnek köszönhetően a mozi szempontjából másfajta álláspontot foglalhattunk el. Többet mondok: kritikusan szemléltük a háború utáni filmet képviselő emberekre is, mert idejétmúltak tartottuk őket – Wanda Jakubowskáról és Aleksander Fordról beszélek. A nulláról akartuk kezdeni a film-történetet. Természetesen megvoltak a mintáink: az olasz neorealizmus alkotásait néztük, ezek inspiráltak bennünket. Ugyanilyen világot akartunk mutatni, a szegények világát, hiszen mi is azok voltunk. Fontos volt az is, hogy csakhamar a berlini fal mögött találtuk magunkat, elszigetelve a nagyvilágtól. Pontosan megéreztem, a filmjeinknek nemcsak a saját országunkról kell beszélniük, hanem valami többet kell ezen a falon átrepítenünk. A szomszédaink hangját is meg akartuk szólaltatni, akiknek egyelőre nem volt saját filmművészetük, vagy nem találták meg a saját útjukat. Talán sikerült teljesítenünk ezt a küldetést. Háborús filmjeink segítségével áttutattuk a berlini falon a 1956 lengyel októberének hírét, 1980 augusztusában pedig a világ a mi filmjeink-

ből értesült arról, hogy Lengyelországban valóban valami fontos megy végbe.

A másik fontos ügy a film ritmusa. A szovjet filmek nemcsak szocreál témái miatt nem tetszettek nekünk, hanem túl lassú tempójuk miatt sem. A lengyel közönség hasonló véleményen volt. Sajnos az a szovjet film, amely az 1920-as években született, nem úgy fejlődött, ahogy azok a csodálatos rendezők várták, akik életre hívták. Röviden szólva azt akartuk, hogy a filmjeink a nyugati filmek ritmusát kövessék, mert meggyőződésünk szerint ezzel közelíthettünk a Nyugathoz. Élő ritmusuk tette filmjeinket nézhetővé odaát.

Nemzeti mozinkat akkoriban más nemzetek filmművészete támogatta, ahogy azok a nagy nevek is, amelyek egyetemes alkotásokat kezdtek létrehozni. Felliniről, Bergmannról és Kurosawáról beszéltek, az ő filmjeiket néztük, és megpróbáltuk megtalálni a lengyel megfelelőjüket. Rájöttem egy különbségre: Fellininek és Bergmannnak van érettségije, nekem meg nincs. Aztán később nagyon igyekeztem behozni a lemaradásaimat. Gyorsított érettségit tettem, mert művész, festőművész akartam lenni, de úgy éreztem, ehhez nincs szükségem bizonyítványra. Mi a szándékom ezzel a kitéréssel? A közönségünk, Bergman és Kurosawa akkori közönsége az értelmiség volt, és ha valakinek nem volt érettségije, mint nekem, akkor ezek a filmek ösztönözték a továbbtanulásra.

„Ön magukat akarják látni a vásznon”

(Pan Tadeusz – középen: Daniel Olbrychski)

Azért volt könnyű szót érteni a közönséggel, mert a gimnáziumban szerzett közös műveltség lehetővé tette a görög mitológiára vagy a történelemre való hivatkozást. Úgy érzem, manapság ez másként van. Közeledtünk a világ felé, de a világ is érdeklődött irántunk, és az értelmiségi nézősereg volt az európai mozi sikerének alapja. Erről azok a törekvések is tanúskodnak, amelyek jelen voltak a korabeli lengyel filmben. A 60-as években Jerzy Kawalerowicz *Fáraója* körbeutazta az egész világot. Wojciech Has elkészítette a *Kaland a Sierra Morénában* (Pamiętnik znaleziony w Saragossie) című filmjét, amelyet Buñuel a filmtörténet egyik legjobbjának tartott. Létezett a „legjobbak közössége” – a nézőkre gondolok és azokra, akik a nézőként dolgoztak. Nekünk is ilyen közönségünk volt, és ennek tudomásulvétele nélkül nehéz megérteni a film helyzetét abban a korszakban.

Ma a nemzeti filmet az állam tartja el. Minden európai országban, amelynek filmgyártása van, létezik állami támogatás, még ha alacsony mértékű is. Érdekes módon a kinematográfiát támogató állam valaha konkrét elvárásokat fogalmazott meg, követelt valamit a pénzéért. Ma csupán odaadja a pénzt, és semmit sem vár el. Furcsa: minden rosszabb, pedig a körülmények javultak...

A mozi ma nálunk csupán szórakozás. A legnagyobb nézősereget a tizenöt és huszonöt év közötti fiatalok alkotják. Vidám emberek, nem az elmélyülés kedvéért mennek moziba, mint a lengyel értelmiség, amely a mi filmjeinket nézte. Nem terheli őket a múlt. Nehéz bármilyen történelmi filmet készíteni, mert az ifjúság nem érdeklődik a múlt iránt, furcsálkodva fogadja azt, amit a szülei átéltek. Fontos még, hogy a jegy drága, emiatt a gazdagabbak járnak moziba. A társadalmi téma nagyobb közönséget igényelne, de mi végre a társadalmi film, ha a moziba a gazdagok mennek? A szegénységről meséljünk nekik? Nem hatja meg őket. Új közönség alakult ki, és ezzel együtt a mozi új helyzetbe került.

A lengyel értelmiség ugyanakkor válaszüton áll, az értelmiségi éthosz erodálódik. Az az érettségi, amelyről oly sokat beszéltem, át alakult, más követelményeket támaszt a fiatalokkal szemben, nincs



olyan egyesítő szerepe, ahogy minket a kultúra és a történelem köré tömörített. Nincs ebben semmi különös, ilyennek kell lennie a mozi közönségének. Akkor mi a gondom mindezzel? Vajon nem ezért harcoltunk? Megfogalmazódik a kérdés: bizonyos értelemben nem az utunk elején találtuk-e újra magunkat? Azon gondolkodom – szomorú reflexiók ezek – vajon a lengyel filmiskola nem azért jött-e létre, hogy leszámoljon a múlttal, és ez a fájdalmas szembenézés a lengyel filmművészet előtt álló több út egyike csupán. A népünk vereségei és szenvedései talán az egyetlen téma, amelyet megmutathatunk, és amellyel kivívjuk a világ figyelmét. A lengyel film csupán azért született, hogy ennek a népnek a vereségeiről beszéljen?

Áttérve az amerikai mozi dolgára. Az amerikai mozi egyesítette ezt a hatalmas országot. Sokarcúságával megmutatta a személyiség működését, a személyiség magára utaltságát, a „cselekedj vagy bukj el” elvét. Ez a mozi az ország valóságát tükrözi. Milyen gyönyörűséges a westernek üzenete, amelyekben a pionírok valahova a távolba tartanak, hogy közös, boldogabb jövőt építsenek. Ez a mozi meg kell hogy ihlessen bennünket. Ha új Európát akarunk építeni, nem szabad megfélekmoznünk arról a mozról, amely a valóságot ábrázolja. Szégyellem, de jobban ismerem a rendőrpáncsnokságot New Yorkban, mint Varsó Praga kerületében. Szerintem ez nincs így rendben. Mindent tudunk az amerikai rendőrökről, a jókról és a rosszakról, azokról is, akik kenőpénzt fogadnak el, akik üzletelnek és együttműködnek a maffiával. A lengyelekről meg nem tudunk semmit, mert a *Tizenhármás rendőrsöt* (*Trzynasty posterunek*) nehéz a lengyel valóság megjelenítéseként elfogadni. De mondok még valamit: jobban ismerem az életet Alaszkában, mint Suwałkiban, ahol születtem. Egészen egyszerűen a *Miért éppen Alaszka* megragadta a figyelmemet, felkeltette az érdeklődésemet az ottani emberek élete iránt. Az amerikai élet gazdag és biztonságos, bár meglehetősen gyakran repülnek kocsik a levegőbe és robbannak bombák – igazi paradoxon, hogy a nézők az amerikai filmekről elégedetten és a nyugodt élet reményétől elteltlen távoznak. Nem szabad figyelmen kívül hagyni az efféle véleményeket, mert a mi közönségünk ugyanígy gondolkodik.

Ha ugyanakkor az európai mozit nézem, az a benyomásom, hogy Európa a passzivitás programját követi. Félti a gazdagságát és a nyugalmát, ezért különböző eszközökkel korlátozza a külföldiek megjelenését, miközben Amerika mindenkit csalogat, és bizonyos idő után bárki állampolgárságot kaphat. Sőt, az amerikai mozi magába olvasztja az európai gondolatokat is. Steven Spielberg *Mesterséges értelem* című filmjében utalásokat látok az európai irodalomra és filozófiára, és az is európai kontextusba illeszkedik, amiben a legerősebb – ez pedig a mesemondás. Szégyellem bevallani, de ez a film számomra európaibb, mint Patrice Chéreau *Intimitása*.

Az amerikai filmekből számomra egyetlen fontos tanulság adódik: a néző elutasíthatja azt a gondolatot, amelyet a rendező ajánl neki, de meg kell értenie a rendező mondanivalóját. Az európai filmek nagyrésze egyebek között azért vérzik el a rendező szándéka és a vászon közötti úton, mert a rendező számára a kifejezés homályossága a mondanivalója része. Amikor a *Hamu és gyémánthoz* fogtam, a példát John Huston *Aszfalt-dzsungele* szolgáltatotta. Ma már kevesen emlékeznek erre a filmre, de nagyon ajánlom. Pontosan így akartunk filmeket csinálni – szépek tartottuk, tetszett nekünk. Az utolsó jelenet, amelyben a gengszter a szökése után hazatér, lefekszik a fűre, a legelésző lovak pedig közelítenek hozzá, megismételhetetlen, megihletett bennünket. Muszáj az amerikai film dicséretét zengenem, mert sokat köszönhetek neki.

De térjünk vissza a saját portánkra. A *Gazeta Wyborcza*-ban olvasom Ryszard Kapuściński esszéjét, amelyben ezt írja: „Az ember nem élhet a marginalitás, a lekicsinylés, a kisebbségi közegében, azonosulással van szüksége, ami azonban nehéz egy olyan világban, amely az egyenlőtlenségek miatt migrációra kényszerít. Válaszúton állunk. Egyet bizonyosan nem kerülhetünk el: multikulturális világban fogunk élni.” Bizonyos értelemben mindig is multikulturalitásban éltünk, de nem voltunk ennek tudatában, mert akkoriban nem volt olyan tökéletes kommunikáció, mint most a televízió, telefonon és interneten keresztül. A fenti idézetből egy következtetés adódik számomra. Ha valóban meg akarjuk őrizni a szerepünket és a nyelvünket, nem mondhatunk le a saját, nemzeti filmről. Ezért

aztán azon gondolkodom, vajon azok a nehézkes európai filmek, amelyeket a fentiekben kritizáltam, nem a sokszínű világ előjelei-e. Talán tökéletlen és felemás módon, de éppen az európai filmek mutatják meg a változásokat...

Mindezek tükrében milyen reményeket táplálok életem vége felé? Azt gondolom, hogy dolgozni kell az európai filmen, a nemzeti filmen. Kapuściński szerint európai világunk öregszik, de megjelennek a fiatal, új barbárok, akik megtanulják a nyelvünket, beleszeretnek a múltunkba, a kultúránkba – nos, értük kell és érdemes dolgoznunk. Ha azt hagyjuk nekik örökölni, amit hagyunk kell, ezek a barbárok a jövőben új és szép lengyel művészetet teremtenek. Nagyon hiszek ebben.

Abban is hiszek, hogy Európa magához tér, és tudatosítja magában azt az egyetlen jelszót, amely alatt képes egyesülni, ez pedig a szabadság, egyenlőség, testvériség. Ez a jelszó itt Európában született meg, a megvalósulása érdekében a mozi sokat tehetne. Ebben az esetben megszűnne provinciálisnak lenni, és a közös ügyet szolgálhatná. Szeretném, ha így lenne. Egyelőre az amerikai mozi szolgáltatja az álmokat, tehát ezeket a produkciókat nézzük szívesen, mert az álomban minden lehetséges, mi pedig pontosan ezt akarjuk. Az európai mozi ugyanakkor ébresztőpirulákat tartalmaz, a filmek kijózanítólag hatnak. Ez a két irányzat nem egyesülhet, tehát egymás mellett fognak létezni. Az álomfilmek létrehozatalára irányuló kísérleteink – azt mondhatjuk, hogy a *Pan Tadeusz* ilyen lengyel álom – nem jutnak el másokhoz. Amit az amerikaiak megálmodnak, azt az egész világ a sajátjaként fogadja el, míg a mi álmaink megmaradnak a mieinknek. Nincs tehát jó válasz arra a kérdésre, hogy mit lehetne tenni az egész világon való elterjesztésük érdekében.

És végül még valamit hozzá kell tennem. A Szovjetunió nyugati tartománya voltunk, és a filmművészetünk kihasználta ezt a tényt. Most Európa keleti provinciája vagyunk, de ezúttal a filmünk nem képes ezt a hasznára fordítani olyan mértékben, ahogy azt a lengyel filmiskola kijelölte.

SZÍJÁRTÓ IMRE FORDÍTÁSA

Andrzej Wajda: Idea kina narodowego

Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski (szerk)

Filmowy świat Andrzeja Wajdy.

Kraków: TAiWPN Universitas, 2003.

ANDRÁS FERENC

Még mindig veri az ördög...

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

ELKALLÓDOTT NEMZEDÉKEK, MELLŐZÖTT TEHETSÉGEK, ELFECSERELT ÉLETEK – ANDRÁS FERENC HŐSEI A RENDSZERVÁLTÁS ELŐTT ÉS UTÁN IS EGY ESZMÉNYEIT VESZTETT, MEGALKUVÁSRA BERENDEZKEDŐ TÁRSADALOMMAL SZEMBESÜLNEK.

Vannak filmalkotók, akik hosszú korszulódás, ifjúkori zsenég forgatása után, esetleg egy évtized múltán készítik el legnagyobb hatású műveiket. Kevesen akadnak, akik első nekifutásra az élvonalba kerülnek, mindjárt a bemutatkozásuk nagy feltűnést kelt.

András Ferenc filmrendező első játékfilmje ilyen alkotás. Az 1977 nyarán bemutatott *Veri az ördög a feleségét* igen nagy szakmai és közönségsikert aratott. Nézőszám dolgában is felvette a versenyt a kifejezetten szórakoztató célzattal gyártott, és mára jószerivel elfeledett darabokkal, és a kritika is jól fogadta, szinte már dédelgette a pályakez-

dő rendezőt és újszerű, hatásos művét. Csak az elfogadása körül volt némi hercehurca. Az a történet járja vele kapcsolatban, hogy még a bemutatása előtt levetítették az aligai pártüdülőben, ahol az „elvtársak” és főként a házastársaik jól szórakoztak, így a nyilvános premiernek nem volt akadálya.

A *Veri az ördög a feleségét* című filmben semmi különös nem történik, csak megfőznek és megesznek egy ünnepi ebédet. Szent István napja van, melyet a kommunista hatalom összekötött az 1949-ben kiadott alkotmány kényszerű ünneptetésével. A Balaton-felvidéken zajlik a történet, egy ügyeskedő család házában,

„Igazán szabad sohasem lehetsz”

(Veri az ördög a feleségét – Pásztor Erzsébet és Pécsi Ildikó)

ahová meghívták a pesti rokont és annak főnökét, egy befolyásos pártkádert. Hátsó szándékuk, hogy a bőséges trakta, a finom falatok elfogyasztása közben protekciót szerezzenek csip-csup ügyeikben maguknak. Csakhogy a fontos elvtárs gyomorbeteg, semmit sem fogyaszthat, nem ehet-ihat az ünnepi lakomából.

Ebből a groteszk alaphelyzetből vérbeli komédia kerekedik. Aprólékos részletezéssel látjuk a sütés-főzés valamennyi, ínycsiklandó mozzanatát, így a rendező – legalábbis vizuálisan – minket is bevon a lehetséges gasztronómiai élvezetekbe, amelyekből végül ugyanúgy nem részesedünk, mint a filmbeli öltönyös-nyakkendő pártkader. A filmen kétségtelenül érezhető az évtizeddel korábban virágzó cseh újhullám hatása. András Ferenc azonban eredeti, magyaros világot teremtett. Kisszerű ez a környezet, ahol az események zajlanak, de erről legkevésbé a történet szereplői tehetnek. Az únkádári konszolidáció csak ezt a lehetőséget, ezt a szabadságfokot adta meg számukra. A magyaros „nagy zabálás” története mélyén nagy-nagy szomorúság lappang. A ki nem mondott, rejtett tanulság: megtömheted a hasad, szerzhetsz ezt-azt, de igazán szabad sohasem lehetsz. Nem biztos, hogy mindenki értette annak idején ezt a rejtett

üzenetet, de hogy a *Veri az ördög a feleségét* tartós sikerének, évtizedeken átívelő hatásának ez a titka – az egészen biztos.

Örök vesztesége a magyar filmgyártásnak, hogy András Ferenc ezután kereken öt esztendeig nem jutott szóhoz, politikai okok miatt (többekkel együtt aláírt egy tiltakozást a cseh értelmiség érdekében) nem rendezhetett egész estét betöltő játékfilmet. Szerencsére, amikor újra a rajtvonalhoz állt, első filmjéhez hasonlóan újabb hatásos művel állt elő, amely ugyancsak egyszerre volt népszerű a közönség és a szakma körében. Abban az időszakban ő lett az a rendező, aki személyében és munkáiban garanciát jelentett a közönségfilm/művészfilm amúgy is hamis ellentétének feloldására.

Míg első filmje esetében eredeti forgatókönyv nyomán dolgozott, az 1982-ben elkészült





Dögkeselyű Munkácsi Miklós kisregénye alapján lett nagy mozisiker. Talán az irodalmi élet sem figyelt volna föl erre a meglehetősen karcos és harcos prózai alkotásra, ha a film nem teszi még közismertebbé a nyolcvanas évek első felének egyik égető társadalmi gondját, az értelmiség lecsúszását. A történet hőse egy taxisofőr, aki eredetileg diplomás ember, de nem tudott megélni a fizetéséből, mint oly sokan abban az időben. Munkája közben két tiszteletre méltónak tűnő, idős hölgy meglopja, mire ő saját kezébe veszi a törvénykezést, és végül iszonyatos bosszút áll – nemcsak másokon, saját magán is.

A filmet záró öngyilkos robbanás csak a túl tájékozott filmtörténészeket emlékezteti a *Bolond Pierrot* című Godard-film bejezésére. Ennek a diplomás magyar taxisofőrnek nem volt más kiútja, mint hogy ezzel az akcióval figyelmeztessen nemcsak a saját, hanem egy egész társadalmi réteg, társadalmi helyzetének ellemelkedésére. Vészjelzés volt ez a film egy kalandos, akciódús mozgóképi sztanioljába csomagolva. Van, aki

csak a magyar filmekben addig szokatlan, feszültségekkel teli, hatásosan izgalmas jeleneteket csodálta, de akadtak olyanok is, akik komolyan vették az üzenetet, és nem tudtak szabadulni Simon József taxisofőr (Cserhalmi György) emberáldozatának torokszorító emlékétől.

A siker ezúttal sem maradt el; András Ferenc második filmjével is meghódította a közönség minden rétegét. Mégis újabb esztendőknél kellett eltelnie, mire ismét játékfilmmel jelentkezett (közben azért rendszeresen dolgozott a televízió számára). Egy másik kitűnő íróval, Bereményi Gézával (aki már ott volt a *Veri az ördög...* stábjában is) szövetkezve írta meg *A nagy generáció* forgatókönyvét. Amikor ez a mű 1986-ban a mozikba került, már javában érlelődött Magyarországon a gazdasági és társadalmi válságok után a politikai válság. Azt még senki sem sejtette, hogy pár év múlva Európa keleti felében új világrend alakulhat ki, de az, hogy ami van, így nem mehet tovább, minden felelősen gondolkodó értelmiségi már alig titkolt véleménye volt.

„Nincs film közönség nélkül”

(A nagy generáció – középen.

Cserhalmi György)

A nagy generáció két évtizeddel későbbi visszatérítés a legendás hatvanas évtizedre. Válságkorszak válságfilmje ez, de az alkotók nincsenek válságban.

Elmondják nekünk az utókori igazságot, hogy senkinek sem volt igaza. Annak se, aki elment, szökött innen, de azoknak se, akik maradtak a 68-as mozgalmak elfojtása utáni időszakban. Félrecsúszott valami, de nagyon – ez ennek a keserű tanulságú filmnek az üzenete. Az alkotók azt is sejtetik, hogy már akkor, a lelkesítő hatvanas évek során is csak illúziókat tápláltak, igazából nem volt „nagy nemzedék” ez a korosztály sem, hiszen történelmi léptékkal mérve semmit sem adott, semmit sem oldott meg a társadalmi bajokból. A diktatúra volt, a diktatúra maradt – legföljebb lehetett ábrándozni, és néha hangosan kiabálni, vagy rejtett értelmű dalszövegeket mormolni (à la Cseh Tamás).

András Ferencnek ez a filmje nem aratott olyan sikert, mint a korábbi kettő. A közönség egy része, főként a hangadók, saját életkudarcuk tükör-

képét látták viszont a vásznon, ezért fordultak el tőle, ezért lett számukra „keserű pohár” ez a film, s csak többszöri, későbbi újranezés után értették meg tanulságait.

Szinte ugyanezt a témát filmesítette meg következő filmjében, az 1988-as *Vadonban*. Egy elvetélt forradalmi helyzet utáni erkölcsi állapotok rajzát kaptuk a Dobai Péter terjedelmes történelmi regénye alapján készült filmben. „Hiú remények, eszelős álmódók” – írta erről a filmről Koltai Ágnes kritikus. 1859-ben játszódik a történet, amikor a Kossuth-emigráció elérkezettnek látta az időt, hogy Magyarországon Habsburg-ellenes harcokba kezdjen. A hazatérő légiósok azonban hamar csapdába kerülnek, és semmi esélyük sincs bármiféle győzelemre. Pillanatok alatt foszlanak szét a történelmi illúziók, és a kezdeményezőkből csak áldozatok lehetnek.

Mintha a „nagy generáció” históriáját látnánk újra – történelmi köntösben. András Ferenc ebben a Dobai-regényben találta meg életműve talán legfontosabb alap-mondanivalóját, amit kiskamaszként édesapjával az ’56-os pesti utcákon sétálva személyesen is megtapasztalt: az illúziók szertefoszlását, a történelmi léptékű vágyak és ábrándok megvalósulásának lehetetlenségét. Pedig amikor ez a filmje a mozikba került, 1989 márciusában, a pesti utca megint forrongott, egy újabb, nagynak látszó nemzedék tüntetett március 15-én a változó politikai rend lázában égve. A *Vadon* ezért nem is kapott akkora figyelmet, mint amilyet érdemelt volna. Pedig András Ferenc a fogalom elsődlegesen esztétikai értelmében legszebb filmjét forgatta le. A szakma azonban parabolának vélte, amely elbeszélő formának ebben az időszakban már nem volt meg az a művészi ereje, ami korábban sikeresen működött.

A politikai rendszerváltás az akkor pályán lévő magyar filmalkotók túlnyomó többségét, így András Ferencet is, rosszul érintette. Maga is beszámolt egy interjúban arról, hogyan omlott össze szinte egyik napról a másikra a gyártás addigi rendje. A magyar filmesek nem tudták úgy megvédeni magukat, mint a példaként emlegetett lengyelek, akik Andrzej Wajda vezetésével megmentették az anyagi és szellemi lehető-

ségeiket. Legfőbb probléma a sokat bírált, de a művészeknek mégis fontos régi stúdiórendszer összeomlása volt.

Erre a gyors politikai kihívásra András Ferenc megpróbált azonnal egy új filmmel válaszolni. Maga mellé véve a rendszerváltás egyik fontos szereplőjét, Csengey Dénes író, leforgatta *Az utolsó nyáron* című művét. Jellemző, hogy a produkció nem a Mafilm, hanem a Magyar Televízió és a Mókép közös produkciójában készült, és 1991 őszén került a filmszínházakba. Miután a hazai filmgyártásnak nemcsak az anyagi pozíciói rendültek meg, hanem a szakmai befogadás rendszere is jelentősen meggyengült, magyarán és brutálisan, senki nem várt semmi jót a filmesektől, *Az utolsó nyáron* elsikkadt a moziműsor süllyesztőjében.

Hová megyünk? – hangzik föl a kérdés egy fiatalember szájából, de erre sem a szereplők, sem az alkotók nem tudnak egyértelmű választ adni 1989 őszén. Egy újabb generációs társaság, a középkorúak nemzedéke, akik a hazai rendszerváltás idején még javában aktívak voltak, bukik meg a történelem érettségi vizsgáján. Tanácstalanok az érlelődő változásokkal szemben, és inkább saját megszerzett pozícióikat féltik, őriznék tovább a kiváltságaikat.

A tanácstalanság nem jellemzi az 1994-ben bemutatott *Törvénytelen* című film főszereplőit. Ismét Munkácsi Miklós írása nyomán készült a forgatókönyv, amely a hirtelen kitört szabadság vámszedőit veszi célba, olyan figurákat, akik a törvények határait átlépve, maffia-módszerekkel gyűjteneke vagyont. Ennek a maga korában, két évtizeddel ezelőtt nagyon tipikus (gondoljunk az „olajszókités” néven ismert, soha fel nem derített ügyekre) történetnek a western dramaturgiája adott műfaji keretet. Cserhalmi György immár negyedízben játszott András Ferencnél főszerepet, a kockázatos, magányos hős alakját.

Újabb, viszonylag hosszú szünet következett a rendező pályafutásán. A közbeeső időszakban sem volt tétlen, mert forgatott televíziós és dokumentumfilmeket, de a hazai filmes köztudat valamiért csak a mozi-forgalmazásban vetített műveket tekinti egy-egy életpálya fontos eseményének. S még az is befolyásolja valakinek a filmtörténeti megítélését, hogy miféle tervei voltak, s mit nem tudott leforgatni, bár

nagyon szerette volna. András Ferenc tarsolyában maradt egy-egy Szerb Antal illetve Csáth Géza adaptáció nagyívű terve. (Az *Utas és holdvilág* adaptációjára nem adódott lehetőség, de a Csáth prózája iránti erős vonzalomnak azért vizuális nyoma lett a *Morfum* című előtanulmányként ható rövid játékfilmében.)

A két magyar író regényei helyett egy 20. századi olasz szerző munkáját vitte filmre. A 2003-ban bemutatott, eddigi utolsó András Ferenc játékfilm, *A Szent Lőrinc folyó lazacai* megvalósítása, mivel nemzetközi koprodukcióról volt szó, hosszú ideig tartott. A címben rejlő példázat a lazacokról, amelyek vándorlásuk során soha nem érnek célba, egyúttal kifejezte András Ferenc mondanivalóját a művészek sorsáról.

Két és fél évtized alatt hét egész estét betöltő játékfilm – ez András Ferenc pályafutásának számszerű mérlege. Vannak rendezők, akik ennél kevesebb alkotással kerültek bele a film-történeti halhatatlanságba, s akadnak olyanok is, akik fénykorukban évről évre rendeztek, de munkáik java részét a feledés jótékony homálya borítja. A mennyiség soha nem jelent minőséget. Nem azt díjazza az utókor, aki szakmágyban termelte a műveit, hanem azt, aki hatásos élményeket nyújtva fontos gondolatokat adott a nézőknek. András Ferenc filmjei – függetlenül attól, hogy milyen kritikai sikerük volt – mindig tekintettel voltak a nézőkre. („Nincs film közönség nélkül”, hangsúlyozta egyik interjújában.) Munkássága nemcsak a hazai filmes kánonban ismert és elismert, jelentős nemzetközi sikereket is magáénak mondhat. Olyan filmművész ő, aki a művészetet elsősorban szakmának tekinti, s ha megvannak az alkotás létrehozásához szükséges feltételek, csak akkor gondolkodik azon, hogy mi is lenne ebben vagy abban a témában a művészi mondanivaló.

Szokás egy-egy jelentős alkotó, író, képzőművész vagy akár filmrendező egész munkásságát egyetlen mondatba sűrített gondolattal kifejezni, jellemezni. Az őt jellemző egyetlen mondat úgy szólhatna – a munkásságát elemző Zalán Vince kifejezését kölcsön véve –, hogy általában olyan hősről (vagy átlagemberekről) forgatott filmeket, akiket „cserbenhagyott a történelem”. •

BESZÉLGETÉS TILL ATTILÁVAL

Valami visszavonhatatlan

KÓVÁRI ORSOLYA

**„ÉRDEKELT A KISREALISTA VILÁG ÖSSZEKAPCSOLÁSA A JÓ, A ROSSZ ÉS A CSÚFFAL”.
TILL ATTILA MÁSODIK NAGYJÁTÉKFILMJE HAMAROSAN A MOZIKBAN.**

• *Thuróczy Szabolcs mesélte, hogy a Csicska után egy lehetséges apatörténetre ötleteltetek. Ebből született a Tiszta szívvel?*

Nem. A Csicskában nagyon megtetszett nekünk az a munkamódszer, ami a Pánikban az anyag megírtsága, sűrűsége miatt még csak felsejlett, de nem volt tetten érhető. A jó improvizáció nemcsak játék, együttélés. Ott már komplett jelenetek vannak, melyeket megírtam és melyeknek csak a vázát hagytuk meg. Az egyik legfontosabbat, amikor Szabolcs légpuskával lövöldözik a csicskára, teljes egészében ő csinálta meg. Nagyon jó színész, több különleges képessége van. Egyrészt rendkívül nyugodt tud maradni, egyszerű vele minden, nem szívja el az energiáimat, csak ad – ez a fajta megbízhatóság nagyon ritka. Másrészt különösen jól improvizál.

• *Ez mit jelent számodra? Mit vársz a színésztől?*

Nem ügyességet, nem szavak szellemes variálgatását, mé-

lyebb értelemben akkor improvizál jól egy színész, ha gát nélkül képes kiönten a saját világát, ha magát főzi bele a levesbe, a lehető legbátrabban. Szabolcs bátor és könnyen belehelyezkedik a különféle szituációkba. Távol áll tőle mindenfajta kalkuláció. Szívesen mondja magáról, hogy nem gondolkodik, de ez nem igaz. Senki sem szereti, ha egy színésznek túlzott rálátása van önmagára, abból probléma lehet, de Szabolcsnál pont a másik végletről van szó. Olyan szinten gondolkodik mindenről, és olyan erős rálátása van magára, hogy ez nem gátolja őt, hanem önmaga felülnézetéből is kap feloldozást.

• *Mi lett az apuka-film sorsa, és miből lett a Tiszta szívvel?*

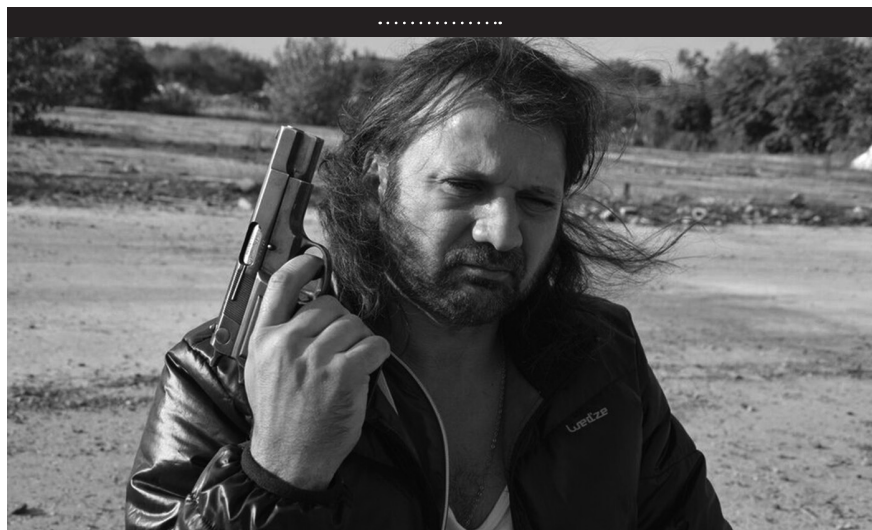
Szabolcs gyerekei még kicsik voltak, próbáltuk elcsípni a pillanatot, felvételeket készítettünk, de én nem álltam készen. Ma már tudom, hogy nagyobb ívű történetet szerettem volna kihozni belőle, és közben elszállt a pillanat. Hogy a Tiszta

szívvel-ben apuka-elemek is vannak, azt hiszem, a korunkkal van összefüggésben, elmúltunk negyven évesek. Ez a film nem történetből, inkább egy ötletből, és egy érzetből jött. A kerekesszékesek élete mindig izgatott. Többször segédkeztem fogyatékossgal élő emberekkel foglalkozó alapítványoknál, sokfajta viszonyom alakult velük. A fejemben voltak. Másrészt, nincs mit tenni, drámai és történetmesélési szempontból azok a karakterek izgalmasak, akik eleve be vannak szorítva, akiknek van valami visszavonhatatlan az életében. Ez lehet egy nagy bűn, egy trauma, egy helyzet... Aztán megnéztem az Aaltra című belga-francia filmet, ami az egyik legvagányabb kerekesszékes film. Tetszett a kerekesszékesek vadulása, amikor kijöttek a moziból, már tudtam, hogy pontosan ezt szeretném, továbbvadásítani a dolgot. Arra gondoltam, mi lenne, ha a legkiszolgáltatottabb, legelesettebb ember lenne a fegyveres hős, érdekelt a kisrealista világ összekapcsolása A Jó, a Rossz és a Csúffal, és a nem a valóságból táplálkozó, hanem inkább népmesei, primitíven egyszerű világot mutató mainstream moziknak, westerneknek, gengszterfilmeknek a keveredése. És van még valami. Az Aaltra kapcsán kezdett mozgatni a kérdés, mi lehet az oka, hogy alkotók, színészek rengeteg időt és energiát fordítanak arra, hogy eljátszák a kerekesszékeseket, ahelyett, hogy felkérnének egy kerekesszékest a szerepre, és hogy miért ilyen kis százalékban foglalkoztat a filmgyártás fogyatékossgal élő embereket.

• *Játékfilmen a civil jelenlét gyakran válik hiteltelenné, tökéletesen érdektelenné. Vékony jég.*

Persze, belefutunk abba, hogy a legfontosabb a film. De milyen minőséget képvisel, milyen szándékkal készült, megfelel ennek a szándéknak? Hol a szándék?

Ha majd azt mondják nekem a fogyatékossgal élő szereplőkre, hogy nem tökéletesek, picit sem fogok elkeseredni. Ezt a hibát felvállalom. Ugyanakkor nagyon örülök annak, hogy Szabolcs tökéletesen eljátszik egy fogyatékossgal élő, hogy behozza a De Nirós vonulatot. A Marczibányi téri Merek Központban külön foglalkoztatója volt, megtanulta a húzásokat, a biztonsági eséseket, a járógép használatát, tud padkáról ugratni, félórán keresztül két keréken állni kerek-





esszékkal. Szabolcs szerepénél egyébként azért volt szükség színészre, mert van egy rész a filmben, ahol még jár.

• *Párhuzamos drámákat látunk.*

Az egyik hősöd fogyatékkal született, a másik egészségesen élt és lebénult. Elsősorban kinek a története ez?

Ebben a filmben két főszereplő van, részint egy apa-fiú történetről szól, így belefér, hogy mindkettő hangsúlyosan van jelen, a film végére pedig teljesen letisztul, miért olyan jelentős mindkét szál. A központi figura a Fenyvesi Zoli által alakított Zolika, de mégis Szabolcs lebénult tűzoltója viszi végig a filmet, mert annyira fontos a gyerekek, és mert annyira erős karakter.

• *Kezdetektől kerekesszékes apafigurát képzeltél el?*

Eszembe se jutott az ellenkezője. Zolika világából indultam ki, egy számára fontos ember olyan mint ő. Benne talál meg mindent, ami az apahiányából táplálkozik, ami neki teljesen kimaradt. Ettől az embertől tanul vagányyságot, fel szabadító, értelmetlen idiotizmust, és nem utolsósorban valami olyasmit, ami a legjobban hiányzik a fiúnak: az apa a szíve után megy, ösztönösen gondoskodik róla. Nem törődik azzal, hogy jó vagy rossz döntéseket hoz, olyan, mint egy kifeszített húr, feszül, feszül, végig érzed, hogy egyszer elpattan.

• *Érdekessége a filmnek a dokumentarista elemek és az akciójelenetek aránya. Az elején viszonylag hosszan engedsz betekintést hőseid mindennapi küzdelmeibe, majd egyszer csak ráfordulsz az akcióra.*

Tiszta szívvel

(Fenyvesi Zoltán,
Thuróczy Szabolcs,
Fekete Ádám)

Ez egy kísérlet, a teljes hétköznapi életet próbáltam összehozni a mozivalósággal, végül elsodort az utóbbi.

Ha valóságghű akciókat szerettem volna, azokat másképp kell rendezni, az egy másik lelkület, de én is csordultig vagyok a fegyveres, cowboyos gyerekkori moziélményekkel, amiket, úgy tűnik, ki kellett forgatnom magamból, hogy később eggyel realisztikusabbat tudjak készíteni. Most, a bemutató előtt, rettegek attól, hogyan hatnak majd ezek az arányok a közönségre. Mert mondhatják, hogy várj már, mi ez, hol komplikált lelki ügyekbe rángatsz bele, hol véres akciókkal szórakoztatsz.

• *A skandináv filmekre, fekete komédiákra, krimikre jellemző ez.*

Érdekes, a skandináv film rám is hat, de az én lelkem közepe sokkal inkább déli. Az északiak abszurdak, hűvösek, nem szentimentálisak. Én nem vagyok hűvös, szentimentális vagyok. Hajlamos az abszurdra, de csak úgy, mint mondjuk Almodóvar. A *Tiszta szívvel* egy lélekben gazdag film. Mexikó! Szabolcs és én mexikóiak vagyunk. Anyósom kérdezte, hogy a *Forrest Gump* Vietnámot megjárt katonatisztjéről vettük-e Szabolcs hosszú hajú, szakállas figuráját. Azt hitte, annyira tetszett, hogy ezt akartam megidézni. És mindenkinek ez fog beugrani, miközben a kolumbiai hátvél, Yepes ihletett minket.

Fontos, milyen a lelke egy filmnek. Sosem az izgatott, hogy van megszerkesztve, kitalálva; a jó ötlet mindannyiunkra hat, a profizmus, a hu-

mor mindannyiunkra hat, én azt szeretem a legjobban, amikor a film lelkét látom. Esetünkben a legfontosabb, hogy a szereplők átjönnek-e, és én bízom ebben a Thuróczy – Fenyvesi Zoli – Fekete Ádám hármashoz. Ádám „chaplíni” szinten szórakoztató, Szabolcs viszi a show-t, Zoli szép arcú, törekeny, lehetne letfinom. Ő másképpen hat, később és nem mindenkire.

• *Mi a helyzet Dusan Vitanoviccsal?*

Fliegeauf Bence találmánya. Ugyanúgy voltam vele, mint Szabolccsal, hogy nekem ő kell és kész. Vannak emberek, akikkel szeretsz együtt lenni, élvezed azt, amilyenek. Olyan, mint a szerelem, nem tudsz szabadulni attól, hogy köződ van a dologhoz. Dusan szuperértelmes, nem agresszív, egy szerb költő fia, idegsebész, értelmiségi, és mindez társul a délszlávokra egyébként gyakran jellemző zsigeri őspasisággal. Bármit el tudsz róla képzelni, elképesztően izgalmas figura mozivászonon.

• *Róla jut eszembe, több helyütt olvastam a gengszterfilm megjelölést. Kicsit meglepődtem.*

Nem, ez nem gengszterfilm! A nézők a tesztvetítés után akció-vígjátéknak jelelték be, és akció-drámának. Fontos a műfaji kérdés, de számtalan film van, amire nem illik a klasszikus besorolás. Az akció-vígjáték például itt nem pontos, mert olyan műfaji kliséket sejtet, amiben durva viccek, durva akciók vannak, és amiben nem foglalkoznak azzal, hogy a történetben szereplő karakterekre mennyire hat vissza az a történet, amiben játszanak. A *Tiszta szívvel* karakterei folyamatosan reflektálnak a saját történetükre. Szívem szerint azt mondanám, lelkieken gazdag akcióvígjáték a műfaja, de ez nagyon hülyén hangzik.

• *A munkacíméből véglegessé avanszált Tiszta szívvel az elementáris elkeseredettség pontos megfogalmazódása?*

Egyrészt. Másrészt a *Tiszta szívvel* mai napig az egyik legvagányabb vers. Ahonnan József Attila fogalmaz, az elképesztően dögös, erős. Az is benne van, hogy manapság minden ilyen típusú filmre azt mondják, hogy tarantinós, guyrichie-s, vagy épp skandináv. És ez a film, a velejét tekintve, nagyon nem az. A cím archaizál, segít abban, hogy irodalmi, romantikus maradjon a felhang. Bevallom, ez a két szó, a „tisztá” és a „szív”, rabul ejtett. Én vagyok az összekötő elem. •

BESZÉLGETÉS MADARÁSZ ISTIVEL

„A néző mindenek előtt!”

MÉSZÁROS MÁRTON

AZ ÍGÉRETES RÖVIDFILMEKKEL ÉS KÉT KIVÁLÓ TÉVÉJÁTÉKKAL ISMERTTÉ VÁLT MADARÁSZ ISTI NAGYJÁTÉKFILMJE AZ ELSŐ MAGYAR IDŐKAVARÁSOS THRILLER.

• *Hogyan lesz egy filmőrültből első filmes nagyjátékfilm-rendező?*

Nagyon lassan. Miskolci gyerek vagyok, középiskolás koromban kezdtem filmeket készíteni, azóta filmes akartam lenni. Otthon kameránk, videónk sem volt, de filmet akartam készíteni. Kölcsön kért kamerával csináltam az első munkáimat, amatőr körülmények között. Olyan filmeket akartam készíteni, mint amilyenek az amerikai filmek, mert azokon nőttem fel. A legelső kisfilmem egy western volt, amiben egy cowboy és egy indián lövöldöz egymásra. Ezeket a bugyutaságokat elküldözgettem amatőr filmszemlékre, az egyiknek sikerült díjat nyernie. A tematikus fesztiválokra már pénzjutalom is járt, amit vissza tudtam forgatni a filmezésbe, így jobb filmeket kalapálhattam össze. Így ment ez odáig, míg az egyik rövidfilmemet be nem választották a filmszemlére, ami óriási dolog volt számomra. Kérték, hogy küldjek harminc plakátot, szórólapokat, Beta-verziót, pedig VHS-re forgattunk. Később összebarátkoztam Dyga Zsomborral és a társaságával, akikkel folyamatosan forgattam. Mondhatni, miattuk nem fejeztem be az egyetemem, de bejutottam a Duna Műhelybe. Ott készítettem az *Előbb-utóbb* időutazós kisjátékfilmemet, ami külföldi fesztiválokon is nyert. Egyébként, amikor először pályáztam nagyjátékfilmmel az MMK-nál, úgy éreztem, olyan távol állok attól a világtól, hogy távolabb már nem is lehetnék.

• *Még mindig érzed az egykori szakmán kívüliség átkát?*

Már nem igazán. A tévéfilm támogatási rendszernek köszönhetően leforgathattam *A legyőzhetetleneket*. Közepes költségvetésből, nehéz körülmények között készült, de mégiscsak épkézláb film lett.

Utána hívtak a *Hacktion* és a *Barátok* közt sorozatokba is rendezni. Úgy voltam vele, hogy igaz, hogy nem jártam a Színház- és Filmművészetre, de attól leszek rendező, ha rendezek. Amikor ezeket a tévésorozatok rendeztem, úgy éreztem, pontosan annyit rendezek, mint más rendező. Amikor felállt a Filmalap, akkor pedig rájöttem, hogy végre egy kicsit a hozzám hasonló típusú rendezőknek is áll a zászló. Ha valamiért, csak azért tartottam magamat kívülállónak, mert nem együtt nőttem fel a mai filmesekkel, nem ismertem őket, nem jártunk együtt egyetemre (a Pázmányon végeztem művészettörténet és kommunikációt, de nem diplomáztam le), nem végeztem semmilyen filmes képzést. *Ha nem volt filmes képzésben részed, hogyan tettél szert szakmai tudásra?*

Azt szoktam hazudni, hogy a világ összes werkfilmjét láttam, ami valószínűleg nem igaz, de jól hangzik. Mivel állandóan az amerikai filmek forgatásáról szóló filmanyagokat néztem, elég torz képem alakult ki a filmkészítésről. Robert Rodriguez filmjeinél mindig volt tízperces filmiskola, tehát effektíve elmagyarázták, hogy készült a film. Vásároltam filmes könyveket, tanultam a magam munkáiból is. Sehol nem lehet annyit tanulni, mint egy kudarcba fulladt vagy nem fulladt film forgatásán. Az egyetemi évek alatt az albérletemhez közeli videótékából hatosával vettem ki a filmeket. Ha érdekes jelenetre leltem, megállítottam és visszatekertem, majd kikockáztam a jelenetet. Lejegyzeteltem, lerajzoltam, hogy milyen snittekből épülhetett fel. A filmkészítésben is vannak panelek, amiket érdemes megtanulni.

• *A Hurok főgonoszáat alakító Anger Zsolt a forgatáson úgy fogalmazott, nem akarja elkiabálni, de szerinte mestermű lesz a film.*

Elkiabálta. Fantasztikus, hogy elkészült a film, amin tíz éven keresztül ügyködtem. A másik oldalról viszont felér egy hideg zuhannyal, hogy rengeteg tervem volt, ami papíron jól nézett ki, de a vágáskor kiderült, hogy mégsem nyerő. A vágás elején még annyira el voltam szállva, hogy az Origo Filmklubnak azt nyilatkoztam, meghívom egy italra, aki hibát talál a *Hurokban*.

• *Mivel volt probléma?*

Bizonyos dolgok egyszerűen nem működnek. Ilyenkor ki szokták vágni a jelenetet a filmből, de a *Hurok* esetében az én rendszerem abban a pillanatban összeomlott. Most már kiderült, a filmemnek nem a matekja a legnagyobb erőssége. Már azt mondom, mindenkit az érdekel, hogy a fiú meg a lány összejön-e, éppen ezért mindegy, hogy hatot hurkolunk vagy négyet a filmben. Sokszor mondták, hogy ne a néző agyának írjak filmet, hanem a szívének. Menet közben realizálódott, hogy ez egy sokkal érzelmesebb film lesz, mint gondoltam. A furcsa, de logikailag követhető rendszer megmaradt, csak már nem annyira bonyolult.

• *Tehát a néző mindent fog érteni vagy majd a fejét fogja?*

Bizton állíthatom, hogy van olyan ember, aki az elejétől a végéig érti. Nem hagyunk benne értelmetlenséget, mindent el tudok magyarázni és lerajzolni a film cselekményéből! Az *Eredet* nem értette mindenki, a *Csillagok között* főleg nem tudta mindenki követni. Mégis végig azt érezted, hogy jó kezekben vagy. Remélem, ez lesz a filmemnél is. Nem David Lynch-filmet készítettem!

• *Megbántad, hogy egyedül írtad a forgatókönyvet?*

Jobb lett volna, ha nem egyedül írom. A saját sztori megírásában rengeteg csapda van, nincs meg a külső kontroll. A *Rejtő*-adaptáció, a *A fekete múmia átka* Hegedűs Bálinttal közös ötletem volt, de végül ő írta meg. Olyan jó volt, hogy átküldött valamit, én pedig kritikus szemmel tudtam azt kezelni. A *Hurok* esetében éppen ezt hiányoltam, bár Gigor Attila és Lovas Balázs sokat segítettek, amikor nagyon elvesztem. Abszurd, de gyakran általuk értettem meg, hogy mit akartam igazán.

• *A nehézségek mennyire mutatkoztak meg a forgatáson?*

Van balesetes, gázolás, autósüldözős rész a filmben, azok mentek a legolaj-

zottabban, mert azokat logisztikailag, biztonságilag is lepróbáltuk. Van két autósóban zajló verekedés, ott viszont az autósó technikája megréft minket. Hol jött a víz, hol nem, sőt gyakran letiltotta a gépet a fotocella. A színészek pedig csuromvizek voltak órákon keresztül. Ott kicsit elgurult a gyógyszerem, pedig nyugodt fiú vagyok. A sokszereplős vagy bonyolult mozgáskoreográfiát tartalmazó jelenetek sem voltak igazán könnyűek. Úgy éreztem, nem vagyok eléggé felkészült, mert szinte száz évig készült a forgatókönyv, de azt követően, hogy a bírálóbizottság döntött a filmről, három héttel később már forgattunk.

• *Mire tanított meg a Hurok forgatása?*
Forgatás során jöttem rá, hogy az idő a legfontosabb tényezők egyike. Az sem volt szerencsés, hogy az utolsó pillanatban le kellett cserélni fő helyszínemet, mert nem annyi pénzt kaptunk a Filmalaptól, amennyit szeretnénk volna. Másfél éven keresztül fejlesztettük a könyvet, aztán az utolsó másfél hónapban át kellett írni harminc oldalt és lecserélni helyszíneket. Persze, a kényszerűségből felálló energiákból sok jó ötlet keletkezett.

• *Be tudnád sorolni a filmedet valamilyen műfajba?*
Nem igazán. A Hurok nem akciófilm, pedig lövünk benne és autót borítunk fel. Időközben thriller, mondhatnánk, de nálunk a thriller szitokszó, mert az ezzel a zsánermegjelöléssel címkézett összes magyar film megbukott. Nagyon erős benne a

romantikus vonal, közben meg misztikus sci-fi, de abban úrhajók szoktak lenni. Szóval, bonyolult.

• *Milyen voltál első filmes rendezőként?*
Kétféle rendező van: aki összeszedi a rabszolgákat, meg aki maga köré gyűjt nálánál tehetségesebb embereket, és közösen alkot velük. Az utóbbi vagyok. Nem vagyok az a fajta, aki nekiáll elmagyarázni egy negyven éve a filmszakmában dolgozó személynek, hogy mégis hogyan is kellene dolgoznia. Hardy Zoli, a kellékesünk legalább harminc éve dolgozik, az operatőröm, Nagy András pedig háromszor volt az év operatőre a filmszemlén. Jól esett, hogy mindenkit érdekelt, hogy mi van a fejemben.

• *Ki a film zeneszerzője?*
Az argentin származású Lucio Godoy, aki nagyágyú. Megtisztelő, hogy szóba állt velünk. Hollywoodi filmekben is dolgozott, a Nicole Kidman főszereplésével készült *Más világ* című drámának is ő volt a zeneszerzője. Az *Előbb-utóbb* eljutott a valladolidi filmfesztiválra is, ott Godoy benne volt a zsűriben és miután elnyertem a fődíjat, azt mondta, ha valaha nagyjátékfilmet készítek, keressem meg. Úgyhogy megkerestem.

• *Feltűnt, hogy előszeretettel osztasz főszerepeket különösen szép színésznőkre: Radnay Csilla, Sztarenki Dóra, Törőcsik Franciska után most Martinovics Dorina volt a színésznőd.*
Ez teljesen tudatos! Sztarenkinél nem volt szempont, hogy jó csaj legyen, az csak

Madarász Isti:
Hurok
(Anger Zsolt és Száraz Dénes)

bónusz. A *legyőzhetetlenek* ifjúsági kalandfilmnél tizenennyolc éves karaktert kellett játszania, így végzett színészekben nem gondolkozhattunk. Mivel Dóri táncos, fizikailag is jól bírta a gerillamódszerre hajazó forgatást, az elképesztő szívatást. Radnay Csillától elállt a lélegzetem, annyira jól játszotta *A fekete múmia átká* naiv szépségét. Törőcsik Franciska szintén nagyszerű színésznő, ez nem kérdés. Szeretek szép embereket nézni. A szép nem azt jelenti, hogy tökéletes külsejű, hanem azt, hogy van kisugárzása.

• *Hogyan választottad ki a Hurok főszereplőit?*

Több színésznőt is megnéztünk a főszerepre, de mindig Martinovics Dorinát szerettem volna. Láttam anno a Pannon reklámban, azóta néztem, ki ez a gyönyörűség, de sokáig nem tudtam, hogy időközben színésznő lett. Elég volt látnom a *Társas játékban*, hogy tudjam, szeretnék vele dolgozni. Nem döntöttem rosszul, elképesztően jó színésznő, óriási nagy tehetség! Egyébként Dorina kaszkadőrnek is tanult, így a forgatáson szerzett sérülése ellenére is vérprofi volt! Az én fejemben Dorina a megtestesült filmes hősnő a maga szépségével, természetes bájával, fizikumával. Egyébként szeretnék egyszer készíteni vele egy akciófilmet, ő lehetne a magyar Lara Croft! Nem tudtam, hogy a közönség elfogadja-e a férfi főszerepet alakító Száraz Dénest a szapanoperás múltja miatt. A második forgatási napon már tudtuk a producerrel, hogy Dénes igazi filmsztár alkat. Anger pedig nagyágyú.

• *Jól sejtem, hogy nem vagy oda az amatőr színészekért?*

Nem szeretnék a civilekben rejlő erőre támaszkodni. A Hurok főszerepére például olyan pasi kellett, aki teljesen hétköznapi srác, de ha egy aknavetőt adsz a kezébe, az is jól áll neki. „Larger than life” – így szól az angol kifejezés. Nagyobb a valóságnál, emelkedettebb, amit én szeretnék közvetíteni.

• *Mik a további terveid?*

Már a vágás közben megírtam egy új forgatókönyvet, de azt mondták, túlságosan hasonlít a Hurokhoz, úgyhogy félretettem. Dolgozom egy misztikus családi horroron és egy nőközpontú akciófilmen is. Átgondoltam, hogy mit szeretek nézni a moziban, és éppen olyan filmeket szeretnék készíteni! •



MI A MaNDA?

A MAGÁNYOS VILLA

BARKÓCZI JANKA

A nemzeti filmarchívum szerepén és lehetőségein érdemes és kell is gondolkodni, léte és önállósága azonban egy kulturált társadalomban, a mozgókép kiemelt szerepére épülő világban nem képezheti vita tárgyát.

Az elvárásolt budakeszi erdők szélén, egy hetvenes évekből maradt különös, retró hangulatú épületegyüttesben működik az az intézmény, mely a kezdetektől napjainkig született felbecsülhetetlen értékű nemzeti mozgóképkincset őrzi és ápolja. Az évtizedek során sokszor átnevezett és újragondolt szervezet 1992-ben nyerte el a közgyűjteményi státuszt, így fenntartója és felügyelője az állam, feladata pedig törvényi szabályozás útján is a magyar és egyetemes filmművészet dokumentumainak archiválása, megóvása és kutatása lett. A nagy múltú, remek szakemberekből álló gárda az alapítás óta többnyire csendben és a lehetőségeihez képest teszi a dolgát, az utóbbi egy évben azonban két ügy kapcsán is komolyabb figyelmet kapott. Míg az 1991 óta működő, az archívumi kincsek speciális vetítőhelyeként üzemelő Örökmozgó elvesztése elsősorban a tudatos filmínyencek érzékenységet bántotta, az idén januárban felröppent hír, mely szerint júliustól elképzelhető a teljes szervezet jogutód nélküli megszűntetése, már széles körben megütközést váltott ki. A kormányzat részéről a mai napig nem cáfolt és meg nem erősített információ okkal gerjeszt nyugtalanságot, hiszen a nemzeti filmarchívum léte és működése kulcskérdés és komoly civilizációs fokmérő az audiovizuális médiumokra épülő kortárs kultúrában. A felvetés ellen széleskörű szakmai tiltakozás kezdődött, mely mellé a lelkes mozilátogatók és jóérzésű civilek is azonnal felzárkóztak, a jövő képe azonban továbbra sem tiszta. Bármilyen lesz is

az intézmény sorsa, leszögezhetjük, hogy a jogutód nélküli megszűntetés gondolata már önmagában is merő barbárság, hiszen a filmarchívum sokrétű funkciója, tevékenységének éppen folyamatosságában rejlik ereje olyan nélkülözhetetlen érték, melyet egyetlen pillanatig sem szabadna veszélyeztetni, sőt, éppen kiterjesztése, láthatóvá tétele volna indokolt.

TÉKÁTÓL A MaNDA-IG

A filmes értékek megőrzése iránti igény csaknem egy idős magukkal a szóban forgó értékekkel. Már a korai szaklapok hasábjain felvetődött az ötlet, a két világháború között pedig egyre koncepciózusabb tervek születtek erre vonatkozóan. Balázs Béla 1931-ben egyenesen azon kesergett, **Filmmúzeum**

hogyan mi minden ment veszendőbe erre szakosodott gyűjtemény híján, a későbbiekre pedig nagyobb szigort és szisztematikus könyvtár-jellegű rendszert javasolt. A Horthy-korszakban az MTI érdekkörébe tartozó Magyar Film Iroda berkein belül alakulhatott volna speciális részleg, a főleg dokumentumanyagok és történeti jelentőséggel bíró felvételek archiválására vonatkozó terveket azonban a második világháború keresztülhúzta. Szóts István 1945-ben tékaként működő ellátó és kutatóhely felállítását szorgalmazta, az első gyakorlati lépések azonban a filmtörténetírás legendás doyenje, Lajta Andor nevéhez fűződnek. Ő a Hunnia Pasaréti úti telepén kezdett a Magyar Állami Filmarchívum megszervezésébe részben azokból a tekercekből, melyek a Balázs Béla 1949-es halála miatt félbemaradt gyűjtési projektből ide kerültek. A filmarchívum hivatalos megalapítására még majdnem egy évtizedet várni kellett, egészen 1957-ig, amikor Színház és Filmtudományi Intézet néven Hont Ferenc vezetésével elindult a munka. Az alapok kiépítése után hamar nyilvánvalóvá vált, hogy a színház és film külön-külön is meglehetősen nagy terület, így a két ágazat szétválása után 1959-től a mozgóképekkel a Berkesi András vezette Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum foglalkozott. Érdemes megjegyezni, hogy a saját üzemeltetésű, pénzügyi biztonságot nyújtó mozi már ekkor is kulcsfontosságú kelléknek





számított, így a Broadway, majd Ady néven működő filmszínház a gyűjtemény kezdeteitől Filmmúzeumként szolgálta ki az érdeklődőket. A kópiák megfelelő tárolására alkalmas raktárat 1962-ben alakították ki a későbbi főhadiszállásnak számító Budakeszi úton, a Magyar Filmlaboratórium Vállalat területén, ide költözött aztán az intézmény többi része is az 1976-ban átadott új épületbe. Bevezették a kötelespéldányok rendszerét, és a munkatársak igyekeztek nem csak a filmeket, de a hozzájuk kapcsolódó egyéb kiadványokat, szövegványveket, szakirodalmat is összeszedni. Megkezdődik az anyagok tudományos feldolgozása, 1961-től megjelenik a saját kiadású *Filmkultúra* folyóirat, és sorban különböző monográfiák, szakönyvek látnak napvilágot. 1984-től Magyar Filmintézet néven folyik a munka, először Nemeskürty István, majd Marx József vezetése alatt. Az intézmény fokozatosan több közművelődési feladatot vállal, oktatási és ismeretterjesztő programokat szervez, erősíti a filmterjesztés vonalát, közben azonban súlyos anyagi gondjai adódnak. A gyűjtemény, mely ugyan hivatalosan a kulturális tárcához kötődik, nem kap megfelelő állami támogatást, mozijának bevételeiből pedig képtelen finanszírozni egyre kiterjedtebb tevékenységét. Az intézetet 1990 és 2011 között vezető Gyürey Vera tevékenysége a közgyűjteményi státusz kivívásával radikális változást hozott ebben a kérdésben, így a rendszerváltás után viszonylag hosszú ideig biztosítottak tűnt a stabil működés.

Mátra mozi

BITEK TENGERE

Az ezredfordulón ismét átnevezett Magyar Nemzeti Filmarchívum önálló entitásként 2011-ig létezett, ekkor azonban a digitális paradigmaváltás szellemében új koncepció lépett életbe. A régi filmarchívumhoz drasztikus húzással Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MaNDA) közös néven új divíziót házasítottak, az így született hibrid feladata pedig ettől kezdve nem kevesebb, mint a hazai kultúrkincs minden válfajának egységes program keretei között történő digitalizálása és szervezett közzététele. Bár az átalakítás motorját adó gondolat nem ördögtől való, hiszen a globális trendekhez való felzárkózás jegyében Magyarországon bőven volt és van is még mit digitalizálni, az önállóan rendkívül komplex tevékenységet ellátó mozgóképes részleg a beolvasztással kissé mintha elveszett volna a bitek között. A két szervezeti egység viszonya külső szemlélő számára nem teljesen tiszta, bizonyos tevékenységi körök (pl. digitális közfoglalkoztatás) megjelenése pedig kevésbé értelmezhető a szakmaiság keretei között. A filmintézet munkatársai továbbra is kiválóan végzik munkájukat, de mi sem szimbolikusabb annál, mint hogy a divízió a rövid nevet adó mozaikszókból éppúgy hiányzik, mint ahogy a teljes néven való említéskor a sajtóban is rendre lemarad. A digitális szempont centrumba helyezése kétségtelenül korszerű és fontos, azonban érdemes lenne ezen belül finomra hangolni a mozgókép és a mozgóképet kezelő legfontosabb intézmény szerepét és mozgásterének

értelmes kereteit. Az első lépés ebben a tekintetben egy korszerű, alaposan tesztelt, publikusan kereshető és élményszerű online adatbázis létrehozása lehetne, mely a hírek szerint máris fejlesztés alatt áll. Jó lenne minél szélesebb körben megismertetni a már működő digitalizált különgyűjteményeket, népszerűsíteni a munkatársak által ápolt izgalmas blogokat (pl. Hangosfilm.blog.hu), hirdetni az olyan haladó szellemű együttműködéseket, mint az European Film Gateway 1914, mely számos európai archívumot összekötve az első világháború mozgóképes hagyatékának különleges darabjait teszi kontextusban is értelmezhetővé. Mint ezekből a példákban is látszik, a digitális váltás megkérdőjelezhetetlenül fontos fordulat az archívumi tevékenység történetében, és talán nem véletlen, hogy a MaNDA berkein belül éppen ez a szektor vált igazán látványossá.

DIGITALIZÁLÁS ÉS HOZZÁFÉRHETŐSÉG

A rendszerváltás környékén nyilvánvaló lett, hogy egyre égetőbb a leromlott állapotú kópiák megmentésének kérdése. Ebben a némafilmes anyagok és az 1945 után készült majdnem 700 játékfilm volt különösen érintett, így a monumentális feladat ellátására 1988-ban a Magyar Filmintézet, a Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága és a Mozképforgalmazási Vállalat a Dialóg Filmstúdiótól a Hunnia Filmstúdióig számos iparági szereplővel jogi személyként közös alapítványt hozott létre. A Magyar Film Múltja és Jövője alapítvány ezután több száz nagyjátékfilm, valamint fontos nitrók, némafilmek, a hetvenes évekből származó, Kodak Eastmanra készült, elfakult filmkópiák megmentéséért felelt. Az 1989 óta zajló szisztematikus filmfelújítást, mely időközben a filmarchívum egyik professzionálisan működő húzóágazata lett, 2004 óta digitális felújítás is kiegészíti. Ez jellemzően az NKA és korábban az MMKA támogatásával ki szervezett csomagokban zajlott Spirit Datacine filmátíró rendszer segítségével, 2013 óta azonban az archívum





saját filmátírója is könnyíti a folyamatot. A 2000-es évek óta teljes körű digitális felújításon átesett filmek között találjuk a színfelújított 1949-es *Ludas Matyit*, míg 2008-ban a Magyar Fejlesztési Bank támogatásával elkészült a *Hyppolit*, a lakáj új kópiája. 2014-ben a Magyar Nemzeti Filmalap támogatta *A tolonc* című 1914-es Kertész Mihály-némafilm életre keltését, ugyanabban az évben a Magyar Művészeti Akadémia az *Emberek a havasont*, 2015-ben az előbbi a *Szegénylegények*, az utóbbi egy újabb Szóts István film, az *Ének a búzamezőkről* megőrzéséhez nyújtott segítséget, jelenleg az 1956-os emlékévkapcsán folyik a munka. Az egész estés produkciók mellett a kisműfajok gondozására is jut energia, így értő kezek között számos animáció és dokumentumfilm, valamint sok ezer filmhír kelhet új életre. Fejes Katalin főigazgató-helyettes a 2. Magyar Filmhéten tartott tájékoztatóján ezzel kapcsolatban kiemelte, hogy a digitalizálás semmiképp nem helyettesítheti a celluloidot, és félreértés volna azt gondolni, hogy megjelenése búcsú a klasszikus médiumtól, hiszen a digitalizálás értelme és minősége egészen más szempontból jelentős. Az új forma nem kiszorít, hanem kiterjeszt, olyan dimenziókat nyit, melyek nélküle elképzelhetetlenek lennének. A nemrég indult MandaTéka például egy olyan online filmtár, melyben ingyen vagy minimális összegért lehet hozzáférni a MaNDA kezelésében álló filmek bizonyos részéhez, a KönyvtárMozi program pedig több szereplő összefogásával próbálja eljuttatni a magyar mozgóképkincs fontos alkotásait a vidék kistelepüléseire is. A digitálisan újragondolt, megmozgatott filmplakátok, a folyamatosan bővülő, digitalizált filmhíradókat publikáló Filmhíradók Online weboldal, az immár 84. tételénél járó, angol és – a halláskárosultak számára készített – magyar felirattal ellátott, digitálisan felújított hiánypótló DVD-sorozat csak néhány példa arra, milyen lehetőségek nyílnak az újmédia korában a közművelődésre és a mozgóképek fogyasztásával kapcsolatos keretek újragondolására.

HOVA, TOVÁBB

Ha a filmarchívum jogutód nélküli megszüntetéséről szóló szóbeszédet az egyszerűség kedvéért tiszta nonszenszként kezeljük (reméljük, az), akkor is marad a kérdés, hogy mi a jövője egy ilyen kulcsfontosságú gyűjteménynek a 21. században, hogyan futhatja be sokak örömére a legideálisabb pályát. Fejes Katalin a már említett tájékoztatón úgy nyilatkozott, hogy „a jövő a jelen”, azonban ezt egy elmélyültebb fórumon érdemes lenne majd cizellálni. Érdekes ötlet például a kormányrendelet útján kiemelt projektté nyilvánított uniós és hazai támogatásból megvalósuló ózdi nemzeti filmpark építése (ez már a második hasonló kezdeményezés az országban az etyeki Korda Filmpark után), mely a tervek szerint interaktív mozgóképtörténeti élményekkel csalogatja a turistákat, azonban ennél egy fokkal funkcionálisabb volna a Budapest vagy valamelyik nagyváros központjában létrehozott, kevésbé monumentális filmmúzeum és korszerű könyvtár működtetése, mely igazán kijár minden komoly mozgóképes hagyománnyal rendelkező kultúrának. Hasonló intézmények Londontól Isztambulig, New Yorktól Berlinen át Bécsig minden metropolisz szívében működnek, könnyen elérhető helyen, pulzáló közösségi térként, szakemberek és rajongók legnagyobb megelégedésére. A sajnálatos módon elveszített Örökmozgó mozit szintén mielőbb pótolni kéne, hiszen sem a Budakeszi úti nagyvetítő, sem az online filmnézés nem töltheti be

Örökmozgó

annak szerepét. Ezek a frekvenciát több egységek, az itt megrendezhető fesztiválok, kiállítások, előadások, konferenciák, oktatási programok plasztikusabb megjelenési lehetőséget biztosítanak a most meglehetősen elszigetelt, szimbolikusan és ténylegesen is az erdő homályába vesző archívumnak, amely hasonló tevékenységet folyamatosan űz ugyan, de ebből a missziójából nagyobb publicitást elsősorban a Múzeumok Éjszakájának évenként megrendezett programja kap.

A mozgóképkincs gyűjtése és megőrzése megdöbbentően tiszta közös nevező, közös ügy a társadalom számára. Ez az ügy kutató, pedagógus, filmes szakember és szórakozni vágyó néző számára más-más hangsúlyokkal, de egyaránt fontos, olyan intellektuális cél, melynek érvényességét megkérdőjelezni nem lehet. Az audiovizuális környezet alakulásával az archiválási módszerek szakmai szempontú újragondolása időről időre felmerülhet ugyan, de a nemzeti identitást formáló és dokumentáló anyagok elérésének ésszerűtlen korlátozása, esetleg ellehetetlenítése, még csak ötlet szintjén is elfogadhatatlan. Ebben az esetben ugyanis nemcsak a jelen a jövő része, de a múlt is az.

A filmarchívum történetével kapcsolatban bővebben eligazít az intézmény honlapján publikált *A Filmarchívum. A Magyar Nemzeti Filmarchívum története a kezdetektől napjainkig* című kiadvány (Forgács Iván szerk. Budapest, MNFA, 2009).



VOLT EGYSZER EGY FILMTUDOMÁNYI INTÉZET CSAK A FEJLÉC MARADT

HAMAR PÉTER

Ha Balázs Bélán múlik, már 1948-ban elindult volna a filmesztétika intézményes kutatása Magyarországon. A hivatal másként döntött.

Most éppen Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MaNDA) a neve a hazai filmtudomány központjául szolgáló intézménynek, de számba venni is nehéz, hány néven szerepelt és hány helyszínen működött fennállásának kezdetétől. 1982-ben, amikor Magyar Film tudományi Intézet és Filmarchívumnak nevezték, és a Népstadion úton volt a székhelye, kötet jelent meg negyedszázados működéséről. Ebben Karcsei Kulcsár István rövid áttekintést adott az 1940-es évek végén lezajlott első nekifutásról, amelynek eredményeképpen létrejött ugyan egy intézmény, de néhány hónap múltán meg is szűnt. Talán nem érdektelen, ha ennek a különös kezdetnek a dokumentumaiba bepillantunk!

A Film tudományi Intézet mint az Országos Magyar Színművészeti Főiskola csatlolt része kétségkívül létezett már 1948 végén. Ezt bizonyítja Balázs Béla kézzel írott levele az intézmény nyomtatott fejléces levélpapírján, amelyben tájékoztatja Hont Ferenc igazgatót az 1949-es munkaterv tudományos alapelveiről, és ígéretet tesz rá, hogy a dokumentum végső szövegét január 10-ig meg fogja küldeni. A másik bizonyíték még korábbi: megjelent a Főiskola brossúra-sorozatának 7. füzeté, s ez a rajtra kész igazgató dolgozatát adja közre *Filmesztetikai gondolatok* címmel, a fedőlap alján pedig ez olvasható: „A Film tudományi Intézet kiadása.” Ma, a tényeket történelmi összefüggésbe helyezve, az a benyomásunk támadhat, hogy erre a füzetre csak azért volt szükség, hogy bizonyítsa az intézmény létét; azt, hogy íme nélkülözhetetlen láncszemként ott van a kulturális intézmények rendszerében. (Az már más kérdés, hogy 1949 közepétől 1957-ig mégis nélkülözhetőnek bizonyult.) Végül

1949 elején ünnepélyes körülmények között hivatalosan is létrejött, ahogy erről fénykép is tanúskodik, melynek előterében Balázs Bélát láthatjuk az elnöki pódiumon helyet foglaló díszvendégek között, Lenin és Sztálin hatalmas képe előtt, és ott a szokásos lózung is, ezúttal „nagy tanítónktól”: „Nehéz összeegyeztetni a tanulást a szervezéssel. De mióta félünk mi a nehézségektől?”

De előbb vegyük szemügyre az előzményeket!

„Visszatérve legutóbbi beszélgetésünkre” – így kezdődik Balázs Béla Hont Ferencnek 1948. április 29-én írt levele, amelyben először a filmfőiskolai oktatásban való részvételéről ír, majd így folytatja:

„A nekem szánt film tudományi intézet igazgatóságát nem vállalhatom, amíg nem tudom, hogy *miről lehet majd* ott szó. Filmrendező és operatőr-növendékek ugyanis egyáltalában nem alkalmasak komoly tudományos kutatásokra és idejüket ilyesmire fordítani nem szabad. Az nem művésznövendékeknek, hanem tudós-növendékeknek dolga. Mindenütt a világon ahol Film tudományi Intézet működik, Moszkvától Párizsig, nem jövődi rendezők és operatőrök működnek benne, hanem jövődi tudósok.

Ha kapnék erre a munkára egyetemi katedrát és szemináriumot, ott rögtön elvállalnám. Mert az egyetemen filozófusok és psychologusok, esztétikusok és szociológusok foglalkoznának a filmmel mint új témával. Ott *nevelhetnék* gárdát a film tudományi intézet számára.” (A cikkben közölt idézetek forrása a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában őrzött Balázs Béla-hagyaték. A dőlt betűs szöveghelyek a filmesztétika kiemelései.)

A levél szövege arra enged következtetni, hogy a filmintézet létreho-

zásának lehetőségét Hont lebegtette meg előtte, és mivel azt is szóba hozta, hogy Balázs lehetne ott az igazgató, azt feltételezhetjük, hogy előzetesen felhatalmazást kapott a tájékozódásra. Nem valószínű a pártirányítás módszereit ismerve, hogy a főiskola igazgatója ilyen horderejű kérdésben a saját szakállára mert volna intézkedni. Balázs fenntartását („nem vállalhatom”) pedig nem kell komolyan venni. Bele is betegedett volna, ha mást kérnek fel erre a feladatra. Ez afféle taktikai lépés volt, hogy majdan több önállóságot követelhesen a maga számára, ha komolyra fordul az alapítás kérdése.

Nincs kizárva egyébként az sem, hogy Balázs Béla részéről már előzetesen felvetődött az intézet létrehozásának ötlete, ezért akár igaza is lehet Karcsei Kulcsár Istvánnak, aki azt írja: „Balázs Béla már 1946-ban kezdeményezte Film tudományi Intézet létrehozását”, de erre vonatkozó dokumentumot nem sikerült találnunk.

A levéldíszlet utolsó mondata azt tükrözi, hogy Balázs azonnal távlatos összefüggésekben gondolkodik, és komolyan érdekli a feladat. A filmpolitikai bizottság felhatalmazása alapján rövidesen munkához is lát, és nem rajta múlik, hogy az ügymenet nehézkesen alakul. Ezt abból a november 7-én kelt jelentés-jellegű levélből tudjuk, amelyet Orbán Lászlónak, az MDP Agitációs és Propaganda Bizottsága elnökének írt:

„I. A film tudományi intézet.

Én Orbán elvtárs irányítását követve a film tudományi intézet keretében megterveztem egy *nyilvános szemináriumot*, mely népszerűen, az általános filmkultúra emelését szolgálja olyan klasszikus régi filmek és filmkülönlegességek sorozatos bemutatásával, melyek a mozikban nem láthatók. Ezek a tervszerű filmciklusok, bevezető előadásokkal és vitákkal, megszervezett bérletközönség előtt, képeznek a megalakítandó filmbarátok egyesületének magvát.

A filmciklusok repertoárját összeállítottam és a magyar bemutatás számára biztosítottam. A prágai és bécsi hasonló intézményekkel szoros kapcsolatba léptem. Terveimet és javaslataimat benyújtottam a filmhivatalnak. Beszereztem mintának az osztrák és csehszlovák műsorokat, propaganda nyomtatványokat, még belépő blankettákat és jegyeket is. Eddig még feleletet nem kaptam. Nem történt semmi.”

A nyilvános szemináriumokra vonatkozó tervezete szerencsére fennmaradt a hagyatékban, pontos képet rajzolva összeállítója elképzeléseiről. Arra a formációra törekedett, ami a későbbi filmklub-mozgalomban gyakorlattá vált. A tíz-tíz alkalomból álló programot bérletes rendszerben akarta megvalósítani, hangsúlyozva, hogy deficitese nem lehet. Ez maga a szervezeti keret, de sokkal érdekesebb a tervezett tematika, amely jól tükrözi Balázs ismeretrendszerét és persze korlátait is.

Az első sorozat az egyetemes filmtörténet néma korszakát mutatta volna be. (Az első előadás kísérő műsora is készen állt: a *Hindu síremléket*, Chaplin *Cirkusz* című alkotását, valamint egy Lumièretekercset ígért az érdeklődőknek.) Véleményezni nehéz ezt a listát. Nem tudhatjuk, mely filmek maradtak ki azért, mert Balázs ismeretkörén kívül estek, s melyek a kópia hozzáférhetetlensége miatt. Azt azért nyugtázzuk, és írjuk Balázs szakértelme javára, hogy az 1958-as „Brüsszeli 12” listáján szereplő kilenc némafilmből hét szerepel a listán, Murnaut pedig *Az utolsó ember* helyett a *Nosferatu* alapján tervezte bemutatni. Erich von Stroheim a *Gyilkos arany*-nyal együtt kimaradt, viszont rendezőként szerepel a neve a második, az elsőnél jóval eklektikusabb sorozat első előadásában (Hollywood hőskora: Griffith, Stroheim, King Vidor). Nincs ott viszont sem egyikben, sem másokban a klasszikus némafilmek közül a *Cabiria*, *Az andalúziai kutya*, *A halál kocsisa*.

A második sorozat „A film nagyjai” címet kapta, s benne meglehetősen vegyes válogatásban rendezők, filmek és sztárok szerepelnek. A többség egyébként jogosan, de például Lupu Pick csak a Balázssal való személyes kapcsolata miatt kerülhetett bele, miként Rintintin, a kutya szerepeltetése sem az igényesség irányába mutat. A legfeltűnőbb jelenség az, hogy a negyvenes évek mozija teljes egészében kimaradt a válogatásból.

Az Orbán Lászlónak írt jelentés így folytatódik:

„II. A filmtudományi intézet alakító ülésére írt meghívó körlevelem már hat hét óta fekszik Hont elvtárs irodájában lekáderezés és szétküldés végett. *Nem történt semmi.*

A filmtudományi intézet számára odaadtam saját könyveimet, folyóiratanyagomat, fotóimat. (Még azt se őrizték meg, széthordták.) Nincs senki, aki felelős.

Hont elvtárs nem közli velem, ha valakit titkárnak tett oda, teljhatalommal. Semmiféle ügyrend nincs.

Különben nem történik semmi.

Közben húzom fizetésemet (205 fr.) mint a filmtudom [sic!] intézet elnöke!”

Az „odatett titkár” egyébként Kertész Pál filmrendező, és Karcsei Kulcsár Istvántól tudjuk, hogy „1949-ben ugyan az akkoriban feloszlott Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának Dohány utcai helyiségeit is birtokba vette a Főiskola, és ide települt a könyvtár mellett a Színháztudományi és Filmtudományi Intézet is, de a filmrészlegen itt is csak Kertész Pál és Révész György tevékenykedett, Balázs Béla felügyelete és sebtében felvázolt munkatervei alapján.”

A kinevezett igazgató szerette volna maga megválogatni munkatársait, és ügybizgalmában messze szaladt, de Hont rövidesen visszafogta lendületét. Január végén ezt írja neki: „...felhívom figyelmedet arra, hogy a Filmtudományi Intézet munkájába senki sem vonható be előzetes jóváhagyás nélkül. Ismételtlen tapasztalom, hogy a Filmtudományi Intézet munkatársai közé olyan személyeket javasoltok, akik vagy politikai, vagy tudományos szakmai szempontból nem megbízhatók. A munkatársak előzetes jóváhagyását megkövetelő szabályt kérlek, a legszigorúbban tartásátok be.”

Az átmeneti kor szervezeti viszonyai eléggé áttekinthetetlenek, de valószínűleg az intézethez tartozott a Magyar Állami Filmarchívum is, amely a Hunnia Stúdió Pasaréti úti telepén működött. Lajta Andor dolgozott itt egyedül, ő pedig a Filmintézet munkatársa volt. Balázs fennmaradt iratai között megtalálható egy géppel írt, majd tollal agyonjavított jelentés a filmtudományi intézet első havi munkájáról (bár címzett nincs megjelölve, és valószínűleg nem is küldte el sehova), s ennek egy mondata így szól: „Lajta Andor segítségével sikerült megszerezni 33 tekercs nagyon értékes filmet.” (A gyűjtemény az '50-es évek elején beleolvadt a MAFILM Archiv Osztálya filmtárába.)

Térjünk vissza Balázs Béla december 30-i levelére, amelynek tárgyát így jelöli: *A filmtudományi intézet munkaterve*, de valójában nem az, hanem az elkészítendő terv alapelveit tisztázza benne, valószínűleg azért, hogy Hontnak – ha nem értene valamivel egyet – legyen ideje reagálnia rá. (Balázs – bár konfrontálódó

hajlama mindvégig megmaradt – a hierarchiában fölötté állókkal kapcsolatban óvatos duhajnak, mondhatni meghunyászkodónak bizonyult.)

Az első alapelv filmpedagógiai természetű. Eszerint „a Filmintézet elméleti paedagogiai és didaktikai feladata a színműv-isk. *filmtanszakának tananyagát és tantervét rendszeresen feldolgozni.* [...] (Ennek a tantervnek alapján új tantárgyakat és tanárokat fogok javasolni!)” Balázs itt sem tagadja meg önmagát! Azonnal és mindent meg akar változtatni, holott megbízatása – ahogy az Hont válaszeleveléből kiderül – csak arra szólt, hogy a filmtanszak tantervét kidolgozza. Ráadásul amit egy pártfórumon e témával kapcsolatban elmondott, azt a benyomást keltette, mintha a főiskolán tanterv és tanmenet nélkül folya a munka. „Ezzel a kijelentéssel úgy állítottad be a főiskola filmtanszakát a párt legfelsőbb kultúrpolitikai fóruma előtt, mintha ott tervszerűtlen, anarchikus munka folyék” – háborog főnöke, és nyilvános helyesbítést, jóvátételt vár el tőle.

Második alapelvnek (holott ez az elsőnél fontosabbnak tűnik) a kutató munkát jelöli meg: „...a filmnek és vele kapcsolatos *minden kérdésnek tudományos vizsgálata* is. Csak ha ennek a feladatnak biztosíthatunk méltó helyet munkánkban, akkor lehetünk tagjai a filmtudintézetek [sic!] nemzetközi szervezetének. És én csak akkor vállalhatom az elnökséget.” Tervezetének ez a részlete egyúttal kíváncsi önjellemzés! Ide nekem az oroszánt is, és ha nem kapom meg, akkor dafke nem vállalom semmit. Még mindig nem értem, hogy a pártvezetés nem tartja őt olyan fontosnak, mint ahogy azt képzei.

A szöveg befejezése igazolja, hogy Karcsei Kulcsár találoán használta munkaterveivel kapcsolatosan a „sebtében felvázolt” kifejezést: „Most veszem észre, hogy kifelejtettem a III. főcsoportot. De hiszen magától értetődő: a közönségnevelés minden formában.”

Végül lelkendező utóíratot csatol írásához:

„Most kaptam levelet Dr. Toeplitztől akit kineveztek a lódzi filmfőiskola és filmtudintézet vezetőjévé és aki újra akarja szervezni és ehhez segítségül meghívott engemet – február végére. Kapcsolni fogom ezt az utamat Berlin utamhoz ahová a DEFA hívott meg egy előadás sorozatra és prágai előadásaimhoz. Ez alkalommal nem csak meg szervezhetem konkrétan és praktikusan



az együttműködést, hanem beszerezhetem a szemináriumunkhoz szükséges filmeket és Könyvtárunk alapjait.

Értesítést kaptam Radványitól, hogy kérésemet teljesíti és beszerzi számunkra a francia és olasz folyóiratokat és könyvtárat!! A németet én hozom Berlinből!! Ragyogni fogunk!!

Létezik ezenkívül egy további gépíratos dokumentum A *Filmtudományi Intézet kutatási területei és munkaköre* címmel, amelynek végére Balázs odaírja (pontosítás nélkül) az 1948-as évszámot, és aláírásával látja el a tervezetet. A cím szerinti első rész nagy vonalakban a szerző harmadik filmes alapművének (*Filmkultúra: A film művészetfilozófiája*) gondolatmenetét követi, ezért fáziskészsében van a filmtudomány akkor korszerűnek tekinthető eredményeihez képest; a második rész, ami a tevékenység praktikus részére vonatkozik, viszont célirányos és kíváncsú módon jelöli ki a legfontosabb gyakorlati feladatokat.

Ez utóbbi szellemében folyamodik egy „saláta”-levélben Honthoz, és azt kéri, kapjon a Filmtudományi Intézet bútorát a disszidáltak javait szétosztó felszámoló bizottság XIV. osztályától. (Révész György emlékezete szerint az „intézet” egy üres szobából állt a Dohány utcai épületben, ahol a padlón voltak feltornyozva a könyvek.)

Hasonló megfontolásból küld „kolduló”-levelet Korda Sándornak Londonba. Hivatkozva korábbi közös munkájukra, arra kéri, hogy könyvekkel és folyóiratokkal támogassa az újonnan létrehozott filmintézetet, mert – mint írja – „[n]ekünk pedig itthon semmink az égvilágon nincsen. És pénzt sem ad erre a Kormány...”

Ekkortájt fordul kedvenc műfajában, panaszkodó levélben Rákosi Mátyáshoz,

„Mióta félünk a nehézségektől?”
(Balázs Béla)

akivel személyes kapcsolata még Moszkvában jött létre. A terjedelmes szövegben szót ejt a Filmtudományi Intézet élére szóló megbízatásáról is: „Igaz: kineveztek a »filmtudományi intézet« igazgatójává. Magyar film ugyan nincs. De van »magyar filmtudományi intézet« ! Egyetlen ember ebben az országban nincs, aki csak foglalkoznék is filmtudománnyal, vagy tudná, mi fán terem. De »intézet« az van. Engem, akire, úgymond, alapítva van, meg sem kérdeztek, hogy milyen célja, feladata, munkaköre legyen egy ilyen intézetnek. Akkor hallottam róla először, mikor igazgatónak – egy üres szó igazgatójának – kineveztek anélkül, hogy megkérdeztek volna.”

Olyan zsörtölődés ez, mint a *Hyppolit*, a lakájban Schneider úr kövér kocsisáé, aki egy kocsmában kerthelyiségében így panaszodik egy vendégnek gazdájára: „– Most is már a hatodik pohár sört küldi nekem, amikor tudja, hogy nem szeretem a sört!” – és egy húzásra felhajtja az italt.

A Filmintézet ügyei 1949 januárjában változatlanul egy helyben topognak, s ekkor Balázs a szolgálati út megkerülésével Losonczy Gézához, a Filmpolitikai Bizottság tagjához fordul:

„[H]etek óta meg vagyunk bénítva, mert minden lépést Hontnak kell »engedélyeznie«. De ő *nem ér rá* foglalkozni a dologgal és *nem érti ezt a dolgot*. Viszont nem tűr olyan munkát, melyben nem ő szerepel mint vezető. Ha *nem tudom ezt a naggyá fejlesztett szervezet végre munkára indítani ezen a héten kénytelen leszek lemondani*.”

A „naggyá fejlesztett szervezet” itt a társadalmi munkában foglalkoztatottakkal együtt értendő, mert a hivataltalan alkalmazott munkatársak köre nem változott. A levél pedig így folytatódik:

„Kérem a filmpol. bizottságot hogy intézkedjék abban, hogy [a] filmtudományi intézet intézményesen kivéteség a *sziniakadémia* főigazgatójának főhatósága alól és a kultusztárcának alárendelt önálló intézet legyen, mint mindenhol...”

Időközben elkészül a munkaterv, melynek fejezetei a következők: 1. Főiskolai oktatás, 2. Kiadványok, 3. Szakmai továbbképzés, 4. Alapfokú filmoktatás, 5. Közönségnevelés, 6. Egyéni tudományos kutatás, 7. Külföldi kapcsolatok, 8.

Könyvtár és múzeum. Olyan dokumentum ez, amely végül nem szabályozott semmit, mert maga az intézmény csúszott ki alóla.

A terv azt dokumentálja az egyes feladatok felelőisének megjelölésével, hogy főiskolásokat és a gyakorlati filmélet területén dolgozókat is sikerült bevonnia a munkába. Például „A szocialista realizmus problémái filmen” címmel tervezett előadássorozatban megszólalt volna Hont Ferenc, Balázs Béla, Szigeti József esztéta, Háry Gyula író, Kertész Pál, Somlyó György, a MAFIRT lektorátusának vezetője, a szervezésért pedig „dr. Jancsó”, azaz Jancsó Miklós, a később klasszikussá váló rendező lett volna a felelős, aki ekkoriban a főiskola hallgatója volt, és közöttük „a filmesztéta haláláig megmaradt a jó viszony. Ami nem volt természetes. Balázs Bélát a főiskolások egy csoportja kiüldözte az alma mater falai közül” – írja Marx József.

A részletelképzelések egyike-másika Balázs légvár-építő törekvésének bizonyítéka: például Sadoul filmtörténeti könyvének kiadását tízezer példányban Kertész Pálnak kellett volna intéznie, Megyeri Gabinak pedig egy bizottság élén az elemi iskolai filmoktatás alapelveit kidolgoznia. (A tények kedvéért tegyük hozzá: Sadoul könyve 6200 példányban tíz évvel később jelent meg, az elemi iskolai filmoktatás ügye pedig mindmáig megoldatlan.)

Nehéz tájékozódni a fennmaradt dokumentumok között, mert Balázs gyakorta megspórolta a dátumot, de ekkortájt készülhetett az is, amely egy saját kezűleg megcímzett borítóban található gépelt, javításokkal teli szöveg, és a *Magyar filmtudományi intézet programja* címet viseli, bár belül ez is megváltozik, és helyette ez olvasható: *A Magyar Filmtudományi Intézet feladata és általános munkaterve*. Összehasonlítva a többivel, lényegesen új momentumot azonban nem találunk benne.

1949. április 2-án Balázs Béla külföldi előadó-körútra indul, ám hazatérése után már nem a filmpolitikai bizottság, hanem a sors intézkedik, május 17-én megálljt parancsolva egy ellentmondásos pályafutásnak, a filmintézetéről pedig hamarosan elfelejtkeznek a kultúrpolitika. Bebizonyosodik, hogy az intézményt tulajdonképpen csak az ő személyes respekusa tartotta életben, s működése az 1957-es újjászervezésig szünetelt. •

ÚJ IZLANDI FILMEK // BASKI SÁNDOR

Manók, lovak, emberek



KÜLÖNCSEG, MAGÁNY, MELANKÓLIA, FEKETE HUMOR. EGYRE IZMOSABB ÉS BÁTARBAB AZ IZLANDI FILM. AZ ÚJ GENERÁCIÓ KÉPVISELŐI MÁR A NEMZETKÖZI KÖZÖNSÉGET IS KÉPESEK MEGSZÓLÍTANI.

Ha Izland, akkor halszag, vulkánok és végtelen tél. A kép, ha nem is torzít jelentősen, de árnyalásra szorul. A szigetországról immár nyugodtan aszociálhatunk a futballra (a népszerűség arányához viszonyítva Európában itt nézik a legtöbbet, a nemzeti csapat pedig története során először kijutott az Európa-bajnokságra), de a kultúrafogyasztás tekintetében is az élbolyba tartoznak – az egy főre eső könyvvásárlásban vezetnek a kontinentális toplistát.

A gyakorlatban csak a 80-as évek óta létező izlandi filmipar is egyre izmosabb. Szórványos sikerekben korábban is volt részük – Fridrik Thór Fridriksson és *A természet gyermekei* 1992-ben az Oscar-jelölésig jutott –, az új évezredben viszont egy új generáció lépett színre, és az elmúlt években már át is lépte a kritikus tömeget a nemzetközi forgalmazásba eljutó izlandi produkciók száma. 2000 előtt évente átlagosan három film készült, később, az új filmtörvény és az Izlandi Filmközpont 2003-as megalakulásával ez a szám hatra nőtt, és ma már az évi 10 bemutató sem ritka, ami egy mindössze 320.000 lakosú országtól megsüvegezendő teljesítmény.

A mennyiségi bővülés ráadásul nem járt minőségromlással, az új generáció képviselői ugyanazt az Izlandot mutatják be, hasonló indítástól – ennyiben akár még *hullámról* is beszélhetnénk –, de saját stílusukon átszűrve, más-más fénytörésben – legyen az a prizma a rögrealizmusé (Rúnar Rúnarsson, Ragnar Bragason), a melodramáé (Dagur Kári, Baldvin Zophoníasson), a krimié (Baltasar Kormákur), a szatíráé (Grímur Hákonarson) vagy a tragikomédiáé (Benedikt Erlingsson). Míg a mitológiai és az irodalmi hagyományokra, illetve

a sajátos helyi humorra építő filmeket korábban csak a szigetország lakói tudták dekódolni, a maiak úgy képesek a kortárs *izlandiság* lényegét megragadni, hogy azzal a nemzetközi publikumot is megszólíthják.

KILÓGNI A SORBÓL

Az irodalom, a színház és a film máshol is magától értetődő módon vonzódik a társadalom peremén élőkhez, a különcökhöz, az excentrikus karakterekhez, de az izlandi filmesek mindenkinél intímabb viszonyt ápolnak ezekkel a figurákkal. A jelenség vélhetően az ország szigetlétével is magyarázható: sajátos természeti adottságaival, kultúrájával, szokásaival – és magába zártságával – Izland is épp olyan furcsa kívülállónak számít, mint kedvenc filmhősei, akik így akarva-akaratlanul is az *elszigeteltség* két lábon járó országmetaforáiként működnek.

Az új évezredben elsőként a *101 Reykjavík* (2000) mutatott be hasonló figurát. Az akkor 34 éves, pályáját színészként kezdő Baltasar Kormákur felnővestörténetével világjelenséget dolgozott fel – a harmincévesen még otthon élő, kallódó férfigura nem csak Izlandon lehetett ismerős –, a sajátos helyi ízek és motívumok ugyanakkor összetéveszthetetlené tették a keserű-melodramát. A pár évvel fiatalabb Dagur Kári szintúgy egy *coming of age* filmmel debütált: a *Női albínói* (2003) is egy felnőtt és kamaszkor közt megrekedt figurát mozgat. A párhuzamok mellett akad egy fontos különbség is köztük: a *101 Reykjavík* főszereplője beilleszkedhetne a társadalomba, ha akar, az albínó Női viszont a külseje eleve páriálásra kárhoztatja. Előbbi választja, utóbbi sorsként kapja a különclétet.

A fiatalok útkeresését boncolgató filmek maig népszerűek, a legfrissebbekben is ugyanezek a hőstípusok és motívumok köszönnek vissza – a *Minden út* (*Á annan veg*), a *Sötét zenék*, a *Fúsi* vagy a *Madárkák* mind hibátlanul mondják fel a leckét, anélkül, hogy egymásról puskáznának.

A két külföldön forgatott film után hazatérő Dagur Kári is ott folytatta, ahol tíz éve a *Női albínói*val abbahagyta, csak a vidéki nihilből az elidegenedett városi környezetbe tette át a helyszínt. A címbéli Fúsit is elsősorban a külseje predesztinálja magányra, az extrém módon elhízott férfi 43 évesen még az anyjával él, munkahelyén birkatürelemmel viseli a kollégák állandó zaklatását, magánélete nincs, egyedüli szenvedélye a modellépítés. Komfortzónájából anyja noszogtatására végül kimerészkedik, és a születésnap ajándékként kapott táncórán – életében először – összeismerkedik egy nővel. Kári a folytatásban sem állítja hollywoodi pályára filmjét, a románc beteljesülését ugyanis jelentős akadályok nehezítik – mint kiderül, az életvidám álomnő lelkileg valójában jóval törékenyebb, mint a megpróbáltatásokat rendíthetetlen nyugalommal viselő főhős. A *Fúsi* (2015) témája univerzális, a nyugati világban belül bárhol játszódhatna, a *manchild*-filmek mezőnyéből leginkább azzal tűnik ki, hogy szereplője felett a rendező még a műfajban megszokottnál is kevésbé ítélkezik.

A *Fúsi*ban vagy a *101 Reykjavík*ban az apa csak kínzó hiányként van jelen, a *Női albínói*ban vagy a friss *Madárkák*ban viszont a szülői feladatait elhanyagoló apafigura a problémák egyik forrása. (A motívum pszichológiai hátteréről bővebben: Pintér Judit Nóra – *Sorsvesztők*, Filmvilág, 2011. október.) A *Madárkák* (*Prestir*, 2015) tizenhat éves kamaszfiúja, Ari az anyjával él a fővárosban, de kénytelen visszatérni gyerekkorának helyszínére, a hegyek közé zárt kis halásztelepülésre, ahol már minden idegen a számára. A templomi kórusban éneklő, angyali hangú sráctól nem csak a vidéki macsó kultúra áll távol, de saját, rég nem látott alkoholista apjával sem találja a közös hangot.

Az önfelfedezéshez, a családgyesítéshez, az első szerelem és a gyász megtapasztalásához a Vestfirðir félsziget gyönyörű természeti tájai szolgál-



(2010) ezeket a hiedelmeket járja körbe egy család történetén keresztül. Óskarssonék Kópavogur városában, a hufólkkal kapcsolatos legendák legfontosabb forrásvidékén élnek. A feleség médiumként dolgozik, képes a szellemekkel beszélgetni, segítségükkel szépszokat tart hűségű követőinek. A férj közben turistákat próbál becsábítani a házuk alagsorában működő kísértetbarlangba, de az üzlet pang – a felvett hitelek sem tudja törleszteni belőle, ezért a bank kényszerárverést rendel el. Csak egyetlen kiút adódik: német műgyűjtők ajánlatot tesznek a ház kertjében álló óriási tündekőre. Óskar tisztában van vele, hogy felesége soha nem egyezne bele az eladásába – hite szerint a sziklában tündék és elhunyt emberek szellemei élnek –, így a nő tudta nélkül bonyolítja le az üzletet.

Hákonarson akár meg is úszhatná az állásfoglalást a természetfeletti létezéséről, ha objektív megfigyelőként csak a láthatót mutatná be, a nézőre bízva a válaszokat, ehelyett már rögtön a nyitó-jelenetben egyértelművé teszi, hogy a feleség valóban képes kommunikálni a szellemekkel, amikor pedig pár nappal a tündekő eladása után kómába esik, kevés kétség férhet hozzá, hogy a két esemény összefügg. Az újabb és újabb sorscsapások nyomán erre szép lassan a férj is ráébred, de hiába is próbálna meg a műgyűjtőktől visszaszerezni a követ – ahogy számára csak aprópénzre váltható turistacsúpdát jelentett a szellemvilág, úgy kezelik a spiritualitásra érzéketlen németek is pusztá bazári látványosságként a tündekövet.

„Egy külön bolygó”

(Benedikt Erlingsson: Lovak és emberek)

A hagyományok feladásának, a természeti kincsek elkótyavetyelésének fenyegető veszélye egyben alig burkolt allegóriájaként szolgál a 2008-as gazdasági csőd után kialakult helyzetnek, amikor az Európai Unióhoz történő csatlakozás reális lehetőségként merült fel. A *Tündekőben*, a dramaturgiailag kívánatosnál talán több didaxissal, de egyértelművé tette a hovatartozással kapcsolatos álláspontját Hákonarson.

Második filmjével, a *Kosokkal* (2015) is az izlandi néplélek mélyére ásott le, csak finomabb eszközökkel és realitárból hangvétellel. A gyerekkora nyarait vidéken töltő rendező gyaníthatóan nagyfokú szociológiai és antropológiai hitelességgel mutatja be a sajátos állattenyésztői szubkultúrát, miközben a történetet bekapcsolja a családráma-központú izlandi film hagyományába is, a fókuszba ugyanis egy testvérpár zűrés viszonyát helyezi.

Gummi és Kiddi egymástól kőhajításnyira laknak a szülőktől örökölt családi birtokon, mégsem állnak szóba egymással negyven éve. A remeteként élő férfiak egyetlen szenvedélye – csak úgy, mint a környező tanyákon lakó sortársaké – a juhtartás, jószágaikkal bensőségebb kapcsolatot ápolnak, mint bármilyen emberi lénnel. Súlyosabb csapás így nem is képzelhető el számukra a völgyben felbukkanó birkakór-nál, amelyre válaszul az egészségügyi hatóságok kivégzésre ítélik a környék összes négylábúját. Kiddi jószágai nem is ússzák meg a vérengzést, Gummi azonban a legszebb példányait elrejtí az állami hóhérok elől. Amikor Kiddi tu-

domást szerez erről, első felindulásból feljelentené bátyját, végül mégis összefog vele a közös ellenség ellen.

Szövetségük felvet egy izgalmas kérdést: vajon a testvéri kötelék vagy a sorsközösség az erősebb ezeken a rideg izlandi tájakon? Hákonarson nyitva hagyja azt a lehetőséget, hogy nem a vér szavára hallgatva, hanem attól függetlenül, kizárólag a közös szenvedély, és az ebből fakadó kölcsönös tisztelet miatt békül ki egymással a két kérges szívű férfi. A rendező még csak nem is ítélkezik felettük, makacsságuk, megszállottságuk épp annyira tűnhet imponálóknak, mint amennyire megmosolyogtatónak.

A *Kosok* alapszituációja egyén és közösség viszonyát is kontextusba helyezi. A gyéren lakott vidéki Izlandon az autonómia és a függetlenség csak látszólagos, ha az egyik birtokon pusztít a járvány, akkor a másik is veszélybe kerül; a magányos gazdákat összekötik a közös problémák, amelyekre, saját érdekükben, együtt kell megoldást keresniük. Hasonló, dominóeffektus által sújtott mikroközösséget modellez a *Lovak és emberek* (2013) is – rögtön az első jelenetben tanúi lehetünk annak, amint egy elszabadult csődör meghágja a környék legszebb kancáját, nyergében a büszke gazdával, akit természetesen az első számú izlandi színész, Ingvar Eggert Sigurdsson alakít.

Benedikt Erlingsson író-rendező a kosokat a hasonlóan nagy becsben tartott izlandi lovakkal helyettesíti, de humán szereplőit is ugyanúgy, egy etológus objektivitásával figyeli. Visszatérő kép, ahogyan a lovak szemében tükröződnek az emberi arcok, egymásrautaltságot és egyenrangúságot jelezve. Ezekben a vidéki életképekben már semmi romantika nincs, a különálló, de végül mindig összeérő szkeccsek többnyire ember- vagy lóhalállal végződnek, a körülmények azonban olyan banálisak, hogy a tragédiák fekete komédiába fordulnak át.

Ha az új izlandi filmek többsége próbálja is árnyalni az excentrikus Izland képét, a *Lovak és emberek* nem ilyen. Nem cáfolja, hanem megerősíti, sőt büszkén hirdeti, hogy a szigetország tulajdonképpen egy külön bolygó, ahol minden másként működik, mint a kontinens többi részén – vagyis egyszerre szolgál tökéletes országimázsfilmként és gonosz karikatúráként. •



DENIS VILLENEUVE: SICARIO // PÁPAI ZSOLT

A *Sicario* tradicionális hollywoodi akcióthrillernek látszik, de valójában döntő fordulat a bűnüldözés ábrázolásában.

Denis Villeneuve *Sicario*-ja megosztó film, sárfekete világképe miatt annak is nehéz szívből szeretnie, aki egyébként nagyra értékeli. Persze az igazán indulatos nézői reakciókat nem a dekadenciája, inkább az a mód szüli, ahogy rendezője a mozgóképi sémákhoz viszonyul. A *Sicario* a hollywoodi gondolkozás ellentmondásait térképezi fel, és provokálja a nézőt, hogy felejtse el, amit a műfaji (ha tesszük: a szórakoztató, populáris) filmekről eddig tudott, jöllehet maga is műfaji/szórakoztató film. Kincseket rejt, vesszük alá akár a manapság divatos gender alapú (azaz a nemi szerepeket vizsgáló), esetleg ideológiakritikai vagy műfaji elemzésnek.

AZ EROTIKÁJÁT VESZTETT BŰN

A *Sicario* az utolsó centig amerikai tökéből készült, de szigorúan véve nem hollywoodi film. Kisebb stúdiók, a Black Label és a Thunder Roads Pictures gyártotta, a forgalmazását pedig LionsGate bonyolította, ami sok dédelgetett hollywoodi *megapic*-jét megszégyenítően sikeres volt, és a film mérföldekkel túllépett a független produkciók számára kijelölt játéktéren. A *Sicario* olyan intenzíven támadja a fősodorbéli amerikai mozik domináns világképét, hogy egy nagy hollywoodi stúdióban bizonyosan nem készülhetett volna el, mindazonáltal, ha fenntartásokkal is, a hollywoodi közvélemény befogadta, értékelte. Erre utal, hogy három Oscarra jelölték, és ez akkor is komoly fegyvertény, ha közülük csak az egyik volt igazán fajsúlyos kategória. (Roger Deakinst a fényképezésért nominálták, a film továbbá a legjobb kísérőzene és a legjobb hangvágás

kategóriában lett jelölt, bár díjat végül nem kapott.) Ezek a kitüntetések, valamint az elsővonalbeli színészek szerepeltetése és egyes dramaturgiai megoldások mind szerepet játszottak abban, hogy a filmet hollywoodiként azonosítsák a világban. Feltehetően hatni fog a jövő hollywoodi bűnfilmjeire, többek között ezért is érdemes a hollywoodi mitológiát támadó elemeit listáznunk.

Az Egyesült Államok és Mexikó határvidékén játszódó drogsztori középontjában a FBI SWAT csapatának fiatal ügynöke, Kate Macer (Emily Blunt) áll, akivel egy texasi drogtanya elleni rajtaütéskor találkozunk először, melynek során bebizonyítja, hogy a látszat ellenére kemény fából faragták. Kate-et zavaros státuszú kormányerők – a CIA speciális akciócsoportjának képviselői – titkos küldetésre szervezik be, céljuk a mexikói drogkartell Államokbeli befolyásának korlátozása, hatalmának megtörése. Az akció fő alakja a kifürkészhetetlen múltú és talányos jelenű Alejandro Gillick (Benicio Del Toro), és első lépésként az ő vezetésével a gyilkos atmoszférájú mexikói határvárosból, Ciudad Juarezból Texasba szállítják kihallgatásra Guillermo Diaz, a félelmetes drogbáró, Manoel Diaz testvérét. Guillermo lesz a kulcsfigura ahhoz, hogy a CIA eljusson Manoelhez. Kate lassan passzív megfigyelővé süllyed a nyomozás során, és minél több részletet ismer meg az akcióról, annál inkább megrendül az igazságszolgáltatásba vetett hite, majd pedig ráébred, hogy strómanként használták a CIA-sok. Külsősként ugyanis az ő tisztje a piszkos munka kifehérítése, neki kell igazolnia, hogy semmi törvénytelen

nem történt a nyomozás során. A megtört Kate a zárlatban aláírja az erről szóló dokumentumot, tudva, hogy így nem csak a CIA kegyetlen bűnüldözési technikáit, de azt a bosszúhadjáratot is legitimizálja, amit a szabadúszó – tehát nem a CIA kötelékébe tartozó, hanem csupán annak zsoldjában álló – Alejandro vezetett le a családját korábban kiirtó Manoel Diaz ellen.

A történet zanzásítva nem tűnik újszerűnek, hovatovább „eredetinek”. Ennek alapján a *Sicario* a hollywoodi tradíciók nyomvonalán haladó egyszerű akcióthrillernek tetszik, a drogügyletek és a bosszútematika vegyítését célzó filmek variánsának, mint amilyen például a vele egy időben készült, keménykedő közhelyparádé, David Ayer *Szabotázs*. A *Sicario* mégsem közönséges tucatmozi, struktúrája és vizuális megoldásai a kétórás játékidő harmada tájától egyre több meglepetéssel szolgálnak. Villeneuve kezdetben megfelel ugyan a hollywoodi mozikkal szembeni elvárásoknak, azonban ezek közül számosat végül nem teljesít. A parázs nyitánnyal és a juarezi misszióval akciógazdag elbeszélést ígér, de ezután megtöri filmje lendületét és leülteti a dramaturgiát, mindennek tetejébe pedig a végső, nagy összecsapást, azt a jelenetet tehát, amelyre minden addigi mozzanat kifut, és amire a néző ezért fokozottan készül, extrém módon lecsupaszított formában – sötétben, föld alatt, életlen, raszteres képekkel – skicceli fel. Nem a záróinfernó az egyetlen, amelyben ezzel a stratégiával – tehát a néző kíváncsiságának felcsigázására, és elvárásainak kijátszására épülő technikával – él a direktor, elég a film közepe táján beigért, de végül elmaradt ágyjelenetre gondolni.

Utóbbi azért is érdekes, mert mélysegesen alárendelődött félként mutatja az expozícióban még radikálisan másként, azaz a helyzet uraként bevezetett ügynöknőt. A teljes film egyik nagy talánya, legalábbis első pillantásra, Kate fazonírozása és lebegtetett pozíciója: eleinte határozott, karakán, jól képzett ügynök – a nyitánybeli akció során elhajol (!) egy lövés elől, és ezt a mutatványt a mexikói–amerikai határon megismétli –, de idővel enerváltabb lesz. Kate alakja sok nézőnél kicsapta a biztosítékot, ami részben érthető, hiszen nem ilyen hősökhoz szoktak hozza. Villeneuve a hollywoodi filmben

uralkodó szemlélettel megy szembe, a hősnő karakterizálása és történetbeli útja ugyanis a bűn(üldözés) szexuális esztétikájának újragondolását jelenti.

Hollywood hagyományosan szexualizálja a bűnüldözést, már a némafilm korszakától kezdve, de a kortárs érában különösen, ami azt jelenti, hogy a bűnfelderítés folyamatát nem csupán intellektuálisan, hanem szexuálisan is vonzóan ábrázolja a dekoratív nyomozónők, ügynök-cicababák szerepeltetésével. A bűnfelderítés szexualizálása a hetvenes évektől megerősödik, mégpedig elsősorban a televízióban, olyan sorozatokkal, mint például a *Charlie angyalai*, és olyanokkal folytatódik, mint a *Miami Vice* nyolcvanas, a *Baywatch* a kilencvenes években. A bűnfelderítés szexualizálása különösen nagy nyomattal van jelen a kortárs hollywoodi filmekben és a – gyakran hollywoodi stúdiók által gyártott–forgalmazott – televíziós szériákban, a *Lara Croft*-mozifilmtől a gombamód szaporodó *Helyszínelő*-sorozatokig vagy a *Homeland*ig.

A *Sicario* ezen tendenciával szemben emel vétőt, mégpedig többszálú stratégiával. Felerősíti és kifejtetté teszi a hollywoodi bűnfilmekben rejtetten meglévő szexualitást, illetve szexualizált bűnfelderítést, egyúttal azonban vissza-

taszítónak festi le azt. A két központi figurát magából kifordult szexizmus, egyfajta negatív szexualizáltság jellemzi: mindkettő a rossz nemi sztereotípiákat hozza magával (férfi brutalitás, női tehetetlenség) a Hollywoodban ünnevelt szexista sztereotípiák helyett (védelmező férfi, érzéki nő). Kate szépséges és vonzó, ugyanakkor a más filmekből ismert kebelcsodákkal szemben szolidabb kosárméretű, filigrán és törekeny, szexualitásában frusztrált, illetve ami mindennél fontosabb: az ügynök-tenyészbikák és rendőrcsődörök között darabjaira hulló nő, Alejandro pedig szexualitásában (is) bestiális férfi. Ezt bizonyítja be rögtön a film elején abban a meglehetősen gusztustalan jelenetben, amikor kihallgatja a Juarezból El Pasóba átszállított Guillermo Diaz-t. A célból, hogy megalázza, Alejandro a székre kötözött Diaz elé áll, hímtagját a férfi fejéhez nyomja, és így kezdi faggatni. A következő kurta snittben a lefolyót látjuk és bizarrul hangzó nyögéseket, szexuális aktust idéző hangokat hallunk, mintha Alejandro – talán valami tárggyal? – megerőszakolná a foglyát. Mindez megvilágítja a villeneuve-i módszer lényegét: a jelenet szexualizálja, sőt fokozottan szexualizálja ugyan a bűnfelderítést

(ahogy ezt a legkülönbözőbb hollywoodi filmek és mainstream tévésorozatok teszik), de mintegy tükröt tart ennek a módszernek, és azokkal ellentétben undorítónak mutatja azt.

Ezek fényében plusztartalmat nyernek és iróniával telítődnek Alejandro Kate-hez intézett utolsó szavai, amik akkor hangzanak el, miután aláírta a nővel a CIA-egységet tisztára mosó nyilatkozatot: „El kellene költöznie egy kisvárosba. Ahol még létezik törvényesség. Maga itt elpusztul. Maga nem farkas. Ez itt viszont a farkasok földje.” A mondatok a szó szerinti mellett átvitt értelemmel is bírnak. A hollywoodi filmben honos szexualizált bűnfelderítés kritikájaként értelmezhetőek, amennyiben arra intik a csinos ügynököt, hogy hagyja el a bűn világát, itt ugyanis nincs szükség attraktív nőkre. Alejandro szavainak ilyen értelmezését támogatja, hogy Emily Bluntot az ügyes sminkes segítségével derekasan elcsúfították az alkotók, ezért ebben a jelenetben a már korábban elkezdődött leépülése teljesnek tűnik. A (valamikor) szép rendfenntartó fizikailag és – mint a papír aláírásának gesztusa jelzi – morálisan is meg van semmisülve, fel van függesztve, el van tiporva, ráadásul a totális ellehetetlenülését nyomatékossítja, hogy az ablakból megcélazza ugyan fegyverével a távozó Alejandro-t, de képtelen meghúzni a ravaszt.

„Gyilkosok gyilkosából ártatlanok mészárosává válva”
(Benicio del Toro)



A METAKILLER HALÁLA

A *Sicario* pusztán azért érdemes volna a figyelemre, ha Villeneuve semmi mást sem tesz, csak a szexualizált bűnfelderítéssel foglalkozik. A rendező azonban itt nem áll meg, következő lépésben akkurátus ideológiai korrekciókat végez a hollywoodi mitológián. Annak egyik alaphőst, rendszeresen visszatérő – kivált bűnügyi filmekben és westernekben felbukkanó – alakvariánsát veszi célba.

A hollywoodi mitológia megintgáthatatlan pozíciójú figurája az úgynevezett *metakiller*, a gyilkosok gyilkosa, a gonosztevők réme, aki ha öl, nemhogy gyengül morálisan, de egyenesen megnemesedik. A metakiller nem Hollywood teremtménye, hiszen már az egyetemes kultúrtörténet kezdeteikor (Homérosz *Odüsszeiájától*) feltűnt, de Hollywood emelte pajzsra. A metakiller hagyományosan rendki-

vül erős nézői azonosulást keltő figura, mi több: az akcióorientált hollywoodi műfajok egyik leggyakrabban szerepeltetett alakja, kikezdhetetlen méltóságú hőstípusa.

A *Sicario* újragondolja, újraértelmezi, sőt lerombolja a metakiller mítoszt. Megfosztja a metakillert attól a tisztelettől, amiben immáron bő száz éve része van a moziban, mégpedig egy hihetetlenül egyszerű ötlettel, nevezetesen azzal, hogy azonosítja a gyilkos gengsztert és a gengszterek gyilkosát, pontosabban fokozatosan összemontírozza, egymásra kopírozza a két archetipikus figurát.

A *Sicario* metakillere nem szimplán emlékeztet a gengszterre (egy efféle állítás nem lenne különleges, hiszen számos példa említethető hasonlóra, akár a harmincas évek G-Man-filmjeitől kezdve), illetve nem egyszerűen a gengszterek eszközeit alkalmazó, hanem – legkésőbb a záratra – ténylegesen gengszterré váló alak, amint már a film címe és a nyitóinzerter előrejelzi. Az inzerterben a spanyol 'sicario' szó jelentését magyarázzák el, a szót az angol 'hitman' (bérgyilkos) megfelelőjeként értelmezik, és – mint később nyilvánvalóvá válik – ez a megjelölés Alejandróra vonatkozik. Nem mellesleg, a film végefelé Kate ki is mondja: „Ez egy gengszter!” („He is a hitman.”)

„Nincs szükség
attraktív nőkre”
(Emily Blunt)

Alejandro gengszter tehát, de olyan gengszter, akit a klasszikus metakilleri indulatok fűtenek, semmi más nem akar ugyanis, mint levadászni a gazembereket, akik meggyilkolták a feleségét és a gyerekeit, valamint likvidálni a parancsot kiadó Manoel Diaz. Hangsúlyozandó, hogy Villeneuve nem virágyelven szól, nem finomkodóan sejteti vagy szimbólumokba csomagolva lebegteti, hogy metakiller és gengszter mennyire sok mindenben hasonlít egymáshoz, hanem kristálytisztán fogalmaz, egyértelműen beszél. Jellemzően vigyáz rá, hogy Alejandro – miközben végig a csapatukkal van – ne tartozzék a hivatalos bűnüldözők kötelékébe. Nem tagja a CIA állományának, annak dolgozik, aki hívja (de pénz helyett a bosszú ígéretével lehet csak szerződtetni), ilyenformán nem csak a módszereit tekintve, hanem a státuszát illetően is effektíve gengszternek tekinthető.

A *Sicario* e tekintetben nem előzmények nélküli film, Sam Fuller fenomenális *Underworld USA*-jában (1961) már megjelenik a metakilleri pozíció és a gengszterstátusz összeépítésének igénye – ráadásul további párhuzam, hogy ott is a bosszúvágy hajtja a rendőrökkel szövetkező (kis)bűnözőt a főállású gazemberek ellen viselt hadjáratában –, abban a filmben azonban inkább csak megkezdődik egy folya-

mat, amit Villeneuve a végpontig visz. A metakiller-mítosz totális megsemmisítéséhez ugyanis leszámol azzal a tabuval, ami máig egészében érintetlen volt.

A gyerekgyilkosság motívumáról van szó. Ha van cselekmény, amit a hollywoodi film makacsul kerül, akkor éppen ez az, illetve ha mégis ábrázolja, akkor feltétlenül az antagonistához köti. Ráadásul inkább az arctalannak meghagyott, és kevésbé az egyénített vagy nevesített antagonistához, lásd például a katonacsapatok által elkövetett merényleteket olyan westernekben, mint Griffith 1913-as *Mészárlása* vagy Nelson 1970-es *Kék katonája*. Az arccal rendelkező (magyarán: jól azonosítható) antagonistát által elkövetett gyerekgyilkosság már valóban nagyon ritka, a *Volt egyszer egy vadnyugat* vagy az *Underworld USA* példa erre – előbbi, jóllehet korprodukcióban készült, sokkal inkább olasz, mint hollywoodi, utóbbi pedig csak szűkebb forgalmazásig jutó off-hollywoodi film.

A gyerekgyilkosság nem csak azért hiányzik a filmekből, mert a gyerek védekezésre képtelen lény, hanem azért is, mert – leszámítva a *Bad Seed*-horrtort (*Ómen*, *Jófiú* stb.) – büntetlen: egész egyszerűen nincs miért végezni vele. Legtöbb esetben még az antagonistának sincs oka rá, a protagonistának és/vagy a metakillernek pedig végképp nincs. Utóbbinak nem is lehet, hiszen ha ilyesmit tenne, a gyilkosok gyilkosából az ártatlanok mézsaarosává válna.

Villeneuve tehát ebbe a hagyományba rondít bele akkor, amikor a film végén Alejandro Diaz és annak felesége mellett a két fiukat is megöleti. A *Sicario*ban nem az antagonistát, hanem a metakillerként bevezetett, illetve metakilleri indulatokkal teli figura gyilkol gyereket, ráadásul mindjárt kettőt is! Összehasonlításképpen érdemes megfigyelni, hogy miként viselkedik egy harcban megöszült, konzervatív metakiller hasonló helyzetben. A már emlegetett *Szabotázs*ban mondja a Schwarzenegger-figura a feleségét és fiát korábban válogatott kínzások során meggyilkoló drogbarónak, mielőtt bosszúját beteljesítendő golyót röpít annak



fejébe: „Elrabolhatnám a családot. De nem vagyok olyan, mint te.”

Joggal vetődik fel a kérdés, hogy a klasszikus metakillerkép rombolása mellett mi a gyerekgyilkosság funkciója a *Sicarióban*? Ez ugyanis nem öncélú sémaszegés, Villeneuve-től távol áll a hatásvadászat, és a néző riogatása sem célja. Sokkal inkább egy további hollywoodi mítosz leleplezése, ellentmondásainak felfedése lehet a szándéka. Kevés tömegfilm veti fel ugyanis annyira élesen és igazul az önkéntes igazságtétellel kapcsolatos erkölcsi dilemmát, mint éppen a *Sicario*. Vagy ami ennél is fontosabb: a film arra kérdez rá, hogy morálisan mennyire problematikus az a mintegy automatikusan megszülető kielégültség-érzés, amit a hollywoodi történetek befogadása közben a bűnözőket (vagy egyszerűen csak az „ellenséget” – lásd a *Rambo*-filmeket) önhatalmúan legyilkoló személy tevékenysége kelt a nézőben.

Villeneuve újragondolja hát a hollywoodi *vigilante*-hagyományt, az önkéntes és önkényes igazságszolgáltatás problematikáját, amely legkésőbb a harmincas évektől igen erős (*The Star Witness*, *The Beast of the City*), és összefügg a metakiller mítoszával (hiszen gyakran nem azért lesz a hős metakiller, mert ezt a feladatot kapja a feletteseitől, hanem mert a bosszú hajtja).

Villeneuve kimondja, amit mindenki tud, de kevés hollywoodi direktor mer megfogalmazni, nevezetesen azt, hogy a fősodorbeli *vigilante movie*-k hamis képet festenek, hazudnak a bosszú természetéről. Ezek a filmek ugyanis a bosszút az igazság diadalaként tüntetik fel, nemes tetteként, mintegy a világot megtisztító, egyúttal a vendettát gyakorló személyt dicsőítő gesztusként látatják, nem pedig az egyik legalálább cselekedetként, amit az ember egy másik – illetve önmaga – ellen elkövethet. A bosszú nem kiegyenlíti a számlát, hanem új számlát nyit: erre utal a *Sicario* zárójelenete, melyben Alejandro a további harc elkötelezettjeként, s nem megbékélt, céljai elérése nyomán megpihent emberként lép ki a filmből.

Alejandro a szavaival, a tetteivel, sőt a küllemével már legelső feltűnésétől kezdve a bosszú embert roncsoló természetét hirdeti. A gyerekgyilkossággal tesz pontot ama folyamat végére, amely egy valamikor jobb sorsra érdemes ember humánusának teljes

amortizálódását mutatja. A metakiller a gyerekgyilkossággal pusztítja el, számolja fel önnön maradékát, és korcsozul gengszterré végérvényesen.

BŰNSZINDIKÁTUS VS. ÜGYNÖKKARTELL

A gender alapú kritikát és az ideológiai korrekciókat a klasszikus műfajokat érintő formabontó szemlélet egészíti ki a *Sicarióban*. Sok külföldi kritikus thrillerként címkézte fel a filmet, és a cselekmény első harmada – a nyitány rajtaütésével, valamint a Juarezbe indított misszióval – valóban ezt a műfajt hívja elő. Csakhogy a suspense ezután gyengül, a jelenetek thrillpotenciálja kimerül, és a film a noir felé kanyarodik. Utóbbi műfajt kivált a dezintegrálódott figurákkal idézi, igaz, a klasszikus noir szerepek rendhagyóan jelennek meg: a nő (Kate) nem az asszonya, hanem az áldozata a végzetnek, ugyanakkor a központi férfinős (Alejandro) is áldozat (de nem a nőé). Noir elem továbbá a bemutatott világ sokirányú leépítése. Nem csak átvitt értelemben, de szó szerint is mind mélyebbre jutnak a figurák (a zárlatban egyenesen a föld alá), ráadásul fokozatosan kiiktatódik, eltűnik a fény a környezetükből: egyre sötétebb helyekre kerülnek, az expozíció vakítófényes miliójából éjsötét helyekre. A noirszerkezetet az sem gyengíti, ellenkezőleg: megerősíti, hogy a film második felében nézőpontváltás történik – Kate szemszöge Alejandróé alakul át –, ugyanis a dezorientálódás és identitáskrizis feltérképezése (mindkettő alapvető noirjegy) ezáltal lesz maradéktalan.

A *Sicario* azonban ezzel együtt sem „tisztá” film noir, hiszen jelen van egy másik bűnügyi műfaj, a gengszterfilm is a szövetségben. Ha közönséges megtorló akcióról szólna a történet, és Alejandro rendőri, ügynöki szerepben lenne látható benne, akkor természetesen nem, vagy csak távolról lehetne a filmet kapcsolatba hozni a gengszterműfajjal. Alejandro gengszterként értelmezése azonban egyértelművé teszi, hogy gengszterfilmmel, pontosabban – tekintetbe véve a noirszerkezeteket is – gengszternoirral van dolgunk.

Mint gengszterfilm, a *Sicario* természetesen nem egyszerűen mintakövető, de sématoró is. A gengszterfilm közel százéves múltjából két almműfajhoz köthető erőteljesebben, melyekhez rendhagyóan közelít. Az egyik a harmincas

évekből eredeztethető és napjainkban is viruló G-Man-film, amely a törvény betűjét a gengszterek szigorával betartani igyekvő kormányerőket szerepeltet (ezért szoros értelemben nem is tartozik a gengszterműfajhoz, jóllehet abból nőtt ki, és a teoretikusok máig a zsáner részének tekintik). A *Sicario* egyrészt a témájával idézi meg a G-Man-filmet, másrészt a kíméletet nem ismerő, alkalomadtán gengszterként, vagy legalábbis gengsztermód erőszakosan és öntörvényűen viselkedő ügynökeivel. Annyiban azonban felül is írja a hagyományt, hogy – mint már utaltam erre – a rendfenntartó csapat szellemi vezérét ténylegesen gengszterként aposztrofálja.

A *Sicariót* inspiráló másik almműfaj a II. világháború után néhány évvel megszülető, és a friss történelmi tapasztalatok hátszelével a bűn szerveztségének ultrafokát megmutató szindikátusfilm. A műfaj új típusú bűnszövetkezéseket ábrázolt. A filmekben a klasszikus gengsztermozik alapszerveződése, a geng radikálisan átalakult, és megszűnt családpótlék lenni, továbbá a gengszter minden individualizmusát elveszítette és apró fogaskerékké redukálódott a hatalmas gépezetben. A ciklus olyan művekkel indult, mint az 1950-es *The Racket*, vagy az 1951-es *The Enforcer* és Fuller *Underworld USA*-jával jutott a csúcsra – azzal a formabontó filmmel tehát, amihez a *Sicario* is több ponton oda-kapcsolódik.

A *Sicarióban* mindenekelőtt a bűnözői csoportok organizáltságának foka idézi a szindikátusfilmeket. A kábító-szer-kereskedelmet uraló csoportok a hiperszervezettség iskolapéldái, amit jelez, hogy a drokartellek nem csak a felszíni viszonyokat, de a föld alatti tereket is ellenőrzik. További szindikátusfilmes elem a *Sicarióban* az a háborús kontextus, amelybe a szemben álló felek belekerülnek – ennek a kontextusnak a megjelenítése legkésőbb az *Underworld USA*-tól kezdve evidencia a műfajban. Utóbbi film emblematikus jelenetében a szervezett bűnözés elleni harc vezetője eligazítást tart kollégáinak, és a bűnszindikátusokat a fegyveres testületek analógiájára jellemzi, beszédének konklúziója pedig az, hogy a teljes Egyesült Államok hadszíntérre változott, polgárháborús viszonyok uralják az országot.

Az *Underworld USA* gengszterfilmi fordulatát azonban nem is ez a jelenet, inkább az a pillanat jelentette, amikor a bűnszindikátus vezetője kimondta: képtelenség felszámolni az olyan szerveződések, mint amilyen az övé, az ipari mértékű bűn az idők végezetéig jelen lesz a társadalomban, a rendfenntartók és bűnszindikátusok közötti harc megszüntethetetlen. 1961 óta minden valamirevaló szindikátus-filmet (nevezzék bár maffiafilmnek) az *Underworld USA* helyzetjelentésére alapozzák az alkotói. Villeneuve is erre épít, de nem egyszerűen megidézi, hanem radikalizálja ezt az állítást. A *Sicario* fordulata gengszterfilmi kontextusban ugyanis abban áll, hogy kétséget kizáróan bemutatattik: immáron nem csak a bűnözők, de a bűnüldözők is szindikátusokba szerveződtek. A bűnszindikátus mellett, illetve azzal szemben egy „bűnüldöző-szindikátust”, ha tetszik: ügynökkartellt látunk, a metakillerből gyerekgyilkossá váló *sicario* által vezetett, titkos paktumokkal és törvénytelenül szerzett jogokkal felvértezett csoportosulást, amely a szervezetségét vagy a működésmódját (önkéntesen alkalmazott módszereit, a direkt kivégzéseket sem kerülő terrortechnikáit) illetően semmiben sem különbözik a „valódi” bűnszindikátusoktól. A *Sicario* fontos állomás a bűnüldözés és a bűnüldözők ábrázolásában, mintegy a végpontját jelzi annak a folyamatnak, amely néhány pre-code-mozival (például a *The Beast of the City*-vel) és a G-Man-filmekkel kezdődött, és további állomásai voltak az ötvenes évek szindikátusfilmjei, az 1961-es *Underworld USA*, a hetvenes évek rendőrrhillerjei (*Piszkos Harry*), valamint későbbi *cops-and-robbers*-darabok (*Aki legyőzte Al Caponét*).

A három kiválasztott szempont végiggondolása hasonló következtetést enged meg, a műfaji elemzés – csak úgy, mint a gender alapú vagy az ideológiakritikai közelítésmód – azt bizonyítja, hogy a *Sicario* igen különleges film. Mint az igazán nagy művek, ezer szállal kapcsolódik a hagyományokhoz, egyúttal eloldja magát azoktól, és számos elemével kikezdi, korrigálja, újraírja a tradíciót. Villeneuve munkája az egyik legjelentősebb kortárs hozzájárulás a bűnügyi filmműfajok egyetemes történetéhez. •



BRUTÁLIS EGZOTIKUM

A TÖRZS // SEPSI LÁSZLÓ

Slaboshpitsky különleges filmje egy nevelőintézet erőszakra épülő patriarchális hierarchiájáról mesél.

A művészfilmes hagyományok és az egyéb perifériális filmkultúrák (legyen az ragacos exploitation vagy egyetemi campuson vetített midnight movie) érdeklődésében mindig is fontos metszéspontnak bizonyult a fogyatékkal élők ábrázolása. Míg a fősodor jellemzően megáll a könnyfakasztó melodramák (*A bal lábam*) és az autizmus köré épített talmi zsenikultusz (*Esőember*) idealista humanizmusánál, a fent említett tradíciók épp azáltal képesek érvényesen beszélni sérültségről és másságról (általában nem csupán a szó klinikai értelmében), mert nem ragaszkodnak ahhoz, hogy fogyatékkal élők hőseiket a „vak látnok” archetipikus mintájára (lásd a *Fenegyerek* szuperhőseinek példáját) az élet más területein felmutatott különleges képességekkel vagy pusztán kiemelkedő emberséggel kárpótolják. A *The Touch of Her Flesh* tolókcsciba kényszerült, nőgyűlölő sorozatgyilkosát és az *Aaltra* lebénult mizantrópjait csupán egy számszerű választja el egymástól; balesetük nem megvilágosodott übertemensché tette őket, csupán ürügyet szolgáltat arra, hogy kiéljék egyébként is létező negatív impulzusait. Történeteikben visszajára fordul a jellem defektusait vagy éppen kiválóságát a nem-normatív testképpel összekapcsoló kulturális hagyomány: a testi fogyatéknem a lelki minőség fizikai manifesztuma (esetleg ellenpontja), hanem esetlegesen be-következett állapot, amely független a karakterek lelkivilágától.

De legyen szó hanyattatott sorsú horrorklasszikusról (*Torzsülötték*) vagy elvont parabolákról (*A törpék is kicsiben kezdtek*, *El Topo*), a testi másság mozgóképes ábrázolása ritkán képes függetle-

níteni magát a tizenkilencedik századi freakshowk hagyatékától. Hiába igyekszik Tod Browning olyan karakterekként ábrázolni a *Torzsülötték* cirkuszának dolgozóit, akiknek jellemét és érzelmvilágát nem határozza meg testi fogyatékkuk, ha közben egyes – egyébként hétköznapi tevékenységeket bemutató – jelenetek keretezésekor a képkivágat a freakshowkban nézelődő ép közönség perspektíváját imitálja. Hasonlóan a feminista filmelmélet alapfogalmát jelentő férfitekintethez, a fogyatékkal élők ábrázoló filmekben a nézés már önmagában az ép befogadóhoz köthető hatalmi gesztussá válik, amiben ott munkálnak a városszéli vurstlik közönségének ellentmondásos reflexei: a nem-normatív testkép láttán egy időben érzett borzongás és empátia, illetve a „normalitás” érzetét megerősítő megkönnyebbülés, hogy ma sem én vagyok az üveg mögött.

A fentiekkel szemben viszont Miroszlav Slaboshpitsky első egészestés munkájában megpróbálja felszámolni a néző és nézett közti hatalmi relációt: annak köszönhetően, hogy a *Törzs* szereplői mindvégig jelnyelvel kommunikálnak egymással (amit állítólag maga a rendező sem ért maradéktalanul), megfosztja befogadóját kivételezett pozíciójától. Az ép befogadó (hacsak nem beszéli folyékonyan az ukrán jelnyelvet), hátrányba kerül a film szereplőivel és a siket nézőkkel szemben, hiszen számára *A törzs* egy fontos rétege – az összes dialógus – dekódolhatatlan marad, amivel egy időben a film szükségképpen azt is megkérdőjelezi, hogy a halló befogadó pozíciója és nézőpontja a domináns nézőpont. Miközben megvonja

ép nézőjétől az ilyesfajta előjogokat és rávilágít, hogy ezek korántsem maguktól értetődőek, Slaboshpitsky filmjének statikus hosszúbeállításokra épülő formanyelve rendre kiemeli a filmnézés voyeurisztikus jellegét, onnantól, hogy a nyitójelenetben az utca túloldaláról mintegy leselkedünk a szemközti buszmegállóban lévő főhős után odáig, hogy *A törzs* ugyanebben a stílusban felvett szexjelenetei leginkább a mozdulatlan webkamerával rögzített, a kukkolás izgalmát kizsákmányoló netes pornóvideókat idézik. Mint azt már a cím is megelőlegezi, *A törzs* siketeknek fenntartott bentlakásos iskolája hermetikusan zárt világ, ahol a kívülállók csak kukkolók (mint a néző) vagy kizsákmányolók (mint a fiútársaik által futtatott lányokért fizető kamionsofőrök) lehetnek – ha létezik is az intézet erőszakra épülő patriarchális hierarchiáján kívüli külvilág, attól Slaboshpitsky hősei nem várhatnak segítséget.

De hiába írja felül a jelnyelv által korlátozott befogadói hozzáférés a néző és nézett közötti hagyományos hatalmi viszonyt, *A törzsben* ábrázolt világ – épp a koncepció zártsága miatt – mindvégig brutális egzotikum marad. Ez az egzotizálás nem csupán abban nyilvánul meg, hogy Slaboshpitsky filmje

„Hősei nem várhatnak segítséget”

a nyugati néző számára valószínűleg tökéletesen idegen közeget mutat be. A törzs kamaszkorú hőseinek végletes kiszolgáltatottsága és kilátástalansága valójában a nyolcvanas évek éjsztét *chernukha*-filmjeinek öröksége, amelyek a végnapjait élő Szovjetunió urbánus rothadásának történeteit exportálták (nem kevés sikerrel) a nyugati művészfilmes piacra, és amelyek így óhatatlanul továbbörökítették a „barbár Kelet” és a „civilizált Nyugat” legalább a felvilágosodásig visszanyúló szembeállítását. Innen nézve már a cím sem egyszerűen leírja a filmbeli bűnbanda primitív szerkezetét – amit az erőszakos rituálékön túl csupán a fizikailag gyengébb tagok piramisszerű kizsákmányolása tart egyben –, de megidézi a keleti-európai kultúrákat a nyugatihoz képest civilizálatlanabbnak tételező diskurzusokat is. Így bár a legnagyobb kegyetlenségeket (nemi erőszak, abortusz, többszörös gyilkosság) is kizökkentethetetlen szenvtelenséggel ábrázoló hosszúbeállítások Ulrich Seidl és Michael Haneke munkáival rokonítják, Slaboshpitsky filmje attól nem tudja függetleníteni magát, hogy az említett szerzőkkel ellentétben nem a nyugat-európai középosztályt szembesíti saját kultúrájának visszasságai-

val, hanem a nemzetközi forgalmazásba bekerülve ugyanezt a közönséget a vadkelet látványának sokkjával kényezteti.

Miközben a bentlakásos iskolákba és javítóintézetekbe helyezett beavatástörténetek mintájára épülő cselekmény követése a jelnyelv ellenére sem okoz különösebb gondot, *A törzs* a kortárs művészet egyik fontos problémáját illusztrálja: hol ér véget a társadalom periferiájára élők művészi reprezentációja és hol kezdődik az egyszerű kizsákmányolás? Miroslav Slaboshpitsky debütfilmjével éppúgy a kettő közti határsávban vert tanyát, mint például a nagyvárosi tiniszubkultúrák után leskelődő Larry Clark, és ez egyszerre teszi *A törzset* vitathatatlanul zsigeri filmelménnyé és korlátozza arra, hogy hatását leginkább a testi-lelki nyomor katalógus-szerű bemutatásával éri el – egy olyan kilátástalan peremvidéken, ahol csak a hányás és a sírás hangjai hallatszanak.

A TÖRZS (Plemya) - ukrán, 2014. Rendezte és írta: **Miroslav Slaboshpitsky**. Kép: **Valentin Vasyanovich**. Szereplők: **Grigoriy Fesenko** (Sergei), **Rosa Babiy** (Svetka), **Alexander Dsiadevich** (Gera), **Yana Novikova** (Anyu), **Ivan Tishko** (Makar). Gyártó: **Garmata Film Production**. Forgalmazó: **Boddah**. Feliratos. 126 perc.





DANTE LAM RENDŐRFILMJEI // VARRÓ ATTILA

Dante Lam sötét zsarudrámaiban elkerülhetetlen a bűn és bűnhődés.

Amennyiben bűnműfajok tekintetében az 1986-1997 közötti időszak az 50-es évek aranykorát jelenti „Kína Hollywoodjának”, heroikus alapfilmekkel, prosperáló stúdiókkal és globális népszerűségig jutó zsáner-auteurökkel (Woo, Hark, Lam), akkor az 1997-es pekingi egyesülést követő néhány poszttraumás év egyértelműen a *noir* műfajrevíziós időszaka, ahol a nemes lelkű gengsztereket és rendőröket felváltó önsorsrontó, elidegenedett figurák kiszolgáltatva és bukásra ítélve küzdenek a sorssal (élen a Milkyways neves párosának műveivel Johnnie To első gengszterfilmjeitől Wai Ka-fai *Too Many Ways to Be Number One*-jáig vagy épp a *Szigorúan piszkos ügyekkel*). A 21. század újabb állomást jelent ebben a fordított kronológiában: a 2003-tól életbe lépő kínai gazdasági integrációs program, a CEPA drasztikus hatása a helyi filmgyártásra markánsan rányomta bélyegét a bűnügyi filmekre is, sőt talán minden más műfajnál jobban, amennyiben a hagyományosan vezetőágazatnak számító gengszter-opuszokat jóformán teljesen peremre szorította, plusz a központi ideológiával jóval összeférhetőbb akcióthriller/zsarufilm irányába tolta át a spektrumot. Az időutazás jelenlegi szakasza immár a 30-as évek derekának hollywoodi időszakával állítható párhuzamba, amikor a beköszöntő központi cenzúra markánsan átrajzolta a korai hangosfilm legfontosabb bűnzsánerét jelentő gengszterfilmeket. Hong Kong esetében a színre lépő állami támogatás és az időközben meghatározó piaccá vált anyaoszág elvárásai nyugdíjazták a *Bérgyilkos*, a *Full Contact* vagy a *Mission* remekműveinek emberfeletti gengsztereit, hogy helyettük a város rendőri

szerveit emeljék piedesztálra – noha ezek a modern kínai G-Menek időnként épp olyan elszántak és könyörtelenek, mint célpontjaik, tetteiket immár a rend és igazság védelme vezérli.

Ebben a konszolidációs időszakban bukant fel Dante Lam, a hongkongi bűnfilm legfrissebb titánja, hogy a kantoni trend katonáit felhasználva igen személyes és meglehetősen merész filmekkel folytasza rangos elődei örökségét. Miként már neve is jelzi, életművében Ringo Lam öntörvényű, anarchikus káoszfilmjei alakulnak enciklopédikus igényű pokoljárásokká: szerzőjük azonban nem a triádok alvilágában keresi antihőseit, hanem a különféle rendőri alakulatok tagjait taszítja Alvilágba. Noha Lam az előző században még a *heroic bloodshed*-specialista John Woo asszisztenseként került a zsánervilágba, a kortárs hongkongi auteurörkhöz hasonlóan (mint Johnnie To vagy Wong Kar-wai) sokszínű műfajpalettát mondhat magáénak: az 1997-ben indult önálló rendezői pályán épp úgy találni könnyes szerelmi melodramát (*Tiramisu*) és fergeteges tempójú akciófilmet (*Vírusháború*), gyermekeknek szánt propaganda-rajzfilmet (*Sparking Red Star*) és megindító sportdrámát (*Unbeatable*), hobbant gengsztervigjátékot (*Runaway*) és CGI-parádés vámpír-wuxiát (*Ikerhatás*). Lassan kéttucatnyi darabot számoló életműve azonban meghatározóan a zsarufilmek sorából kerül ki, részben a kezdeti *noir*-évek mesterhármának (*Option Zero*, *Beast Cops*, *Hit Team*), részben pedig annak a közelmúltbeli siker-szériának köszönhetően, amellyel egy majdnem három esztendeig tartó alkotói válság és személyes kényszerpihenő után kivívta magának a szerzői rangot és nemzetközi elismerést (*Beast Stalker*, *The*

Sniper, *Fire of Conscience*, *Stool Pigeon*, *That Demon Within*). Rendőrfilmjeit Lam szinte kivétel nélkül maga írja (eltérően egyéb zsánerfilmjeitől) és a pályakezdetétől jellegzetes akciókoreográfiáit is maga komponálja hozzájuk (szemben az *Ikerhatás* Donnie Yen-légitáncbaletteljeivel) – az ezen műveiben megnyilvánuló totális alkotói kontroll olyan egységes világot épít fel, amelynek darabjai külön-külön nézve legfeljebb brutális intenzitásuk vagy elképesztő melodramai túlkapásaik révén tűnhetnek ki a középszerből, ám összképük-ből markáns rendezői portré áll össze.

Míg a 90-es évek végén készült trilógiája a hagyományosan szoros professzionális egységet mutató hongkongi rendőrfilm-teamek széthullását, belső feszültségeit mutatja be a rendszerváltás zűrzavaros éveiben, midőn a korábbi szabályok, erkölcsi kódok értelmüket veszítik az újfajta nyomás alatt (lásd a *Beast Cops* renitens veteránrendőre és helyi triádfőnöke közötti kényes egyensúlyú munkakapcsolat felbomlását a mindkét szervezetben hatalomra kerülő ifjú titán-karakter hatására vagy a már címében is árulkodó *Option Zero* átforgalmazó karhatalom-világát, amelyben immár arctalan megfigyelők biztosítják a rendet), addig a közelmúlt zsarufilmjeiben már a hatékony, fegyvelmezett felszín alatt darabokra hulló magányos rendőrhősök sorsdrámaival szembesíti nézőit. Lam rendőrp-protagonistája gyakorlatilag a nyitójelenetektől komoly lelki konfliktussal harcol, legfőbb ellenele nem az üldözött szuperbűnöző, hanem a hiperbűntudat. A széria-indító *Beast Stalker* hőse kilép a testülettől, miután egy elvakult hajsza során súlyos karambolt okoz, majd véletlenül agyonlövi a menekülő gengszterek csomagtartójába zárt kislányt – ezután magányos napjait az áldozat kishúgának személyes védelmével tölti, mígnem egy könyörtelen triád-végrehajtó elrabolja a gyereket és a főhős kénytelen szembenézni múltjával, hogy megmentse a jövőt. A *Stool Pigeon* rendőrhőse a besúgók könyörtelen kizsákmányolásával végzi munkáját, ám egyikük a rendőrség hibájából az elárult bűnözők kezére jut, a főhős pedig egy frissen beszervezett heist-sófor ügyében választás elé kerül: tovább tetézi bűnlajstromát a következő beáldozott kisemberrel vagy szembefordul a rendszerrel (a végeredmény egy újabb halott informá-

tor). A *Fire of Conscience* már címében is a központi Lam-motívumra utal (jelezve egyben az életművön eluralkodó „Tűzsárgány”-tematikát, ami vízmotívumával ellentétben nem tisztít, inkább pokoltűzként égeti a hősöket): szinte valamennyi rendőrfigurának kijut valami lelkiismeret-furdulás, élen a csapat megszállott vezetőjével, aki terhes felesége megölése óta személyes bosszúvággal számol le a bűnözőkkel, mígnem a finálé égő műhelyében megküzd az emésztő büntudattal. A csúcsművet jelentő *That Demon Within* (újabb beszédes cím) tovább lép ezen az úton és egy gyerekfejjel elkövetett gyilkosság terhét szenvedő közrendőr-pária tudathasadását követi nyommon (valós történet alapján!): miután a kórházi nyitójelenetben véradásával megment egy kegyetlen rendőrgyilkost (ezzel újabb haláleseteket okozva), a bűnözőben saját hajdani áldozatát véli felismerni, nyomába eredve fokról fokra azonosul vele, mígnem a belső démon át-

veszi az irányítást tettei felett a lángoló benzinkút-finálé totális infernójáig.

Dante Lam rendőrvilágában a bűnözőknek leginkább statisztaszerep jut, a rendező talán legnagyobb truvája, hogy számos művében teljesen a hatóság köreire szűkíti a konfliktusvilágot: már az első önállóan írt *Hit Teamben* is megnyomorodott társuk műtétje miatt bankrablásokra kényszerült kommandós csapat jelenti az antagonistát (akárcsak a *Sniper* esetében, ahol a mesterlövész hős saját hajdani csapattársával kerül szembe, akit annak idején ő juttatott börtönbe hazugságával, majd a szabadulás után neki kell megfékeznie ámokfutását), a friss filmekben pedig a hagyományos bűnözők csupán gyalogáldozatok a rendőr-rendőr összecsapásokban (lásd a *That Demon Within* főhőse által távirányítással egymásnak ugrasztott gengszterek csúfos halálát). A *Fire of Conscience* egyfajta kantoni *Szigorúan bizalmas*-olvasatának hidegvérű, karrierista detektív-antagonistája (a

megszállott, kínvallató zsarufőhőssel szemben!) személyes érkei miatt nyúl le egy drogszállítmányt; az e téren is tőpönt *That Demon Within* esetében pedig nem csak a járőr-főhős válik démoni gonosztevővé, de az utána nyomozó detektív is korrupt bűnözőnek bizonyul, sőt a főgonosz gyilkosról is kiderül, hogy annak idején rendőrként kezdte pályafutását, mígnem egy tömegoszlatás során véletlenül felgyújtotta a főhős édesapját. Lam zsarufilmjei elképesztően klausztrófób közegben zajló zárt tárgyalások, hétköznapi poklokra ítélt rendőreit csupán melodramai csoda (*Beast Stalker*, *Fire of Conscience*) vagy a halál mentheti fel saját magukra kimondott ítéletük alól. Ezt a végzetes bezártságot fejezik ki a rendező jellegzetes formai megoldásai is, legyen az narratív kézjegy (mint a rendre felbukkanó autóbalesetek véletlen fordulata, amely fatális kelepcebe ejti a résztvevőket) vagy a lenyűgöző intenzitású akciókoreográfiák, amelyeket előszeretettel komponál szokatlanul behatárolt mozgásterekbe, ahol folytonos akadályokba ütközik a csapásra lendülő kéz vagy célra tartott fegyver. Míg To legendás akció-jeleneteiben a statikus résztvevők körül végtelen, minden irányban bejárható tér nyílik (*Mission*, *PTU*, *Adásunkat megszakítjuk*), Lam fessze vágott, kézikamerás összecsapásainál a szűkös csatornák, sikátorok, kocsisorok, rácshálólabirintusok csapdájába szorul szereplővel, kamerával együtt a néző is (a *Stool Pigeon* romos tantermének székhelyek között zajló gyomorszorító fináléja már már Argento-horror idéz). Ezt a dinamizált kényszerpályát jelzik rendre visszatérő fahrt-zoomjai, a *Fire of Conscience* nyitójelenetének kimerevített állóképeiben osonó felvevőgép vagy akár a *That Demon Within* mániakusát egyre keskenyebb keretbe szorító vörösre színezett képszél. Dante Lam zsarufilmjei immár egy minden tekintetben lehatárolt univerzumba préselik a műfaj kétarcú hőseit, ahol bár különböző okokból fakad, egyformán elkerülhetetlen a bűn és bűnhődés – Hong Kong, a modern kínai bűnfilmek szűkebb hazája sohasemkinél nem tűnt még ennyire szűknek. •

„Legfőbb ellenfele a hiperbüntudat”

(Dante Lam: *That Demon Within* - Daniel Wu)



AUTISTA HŐSÖK

Idegenként a neurotipikusok világában

PINTÉR JUDIT NÓRA

AZ AUTIZMUS RENDKÍVÜL ÖSSZETETT LELKI JELENSÉG, SPEKTRUMA A SZIVÁRVÁNY MINDEN SZÍNÉT MAGÁBA FOGLALJA.

Az autizmus a szociális, a kommunikációs és a kognitív készségek fejlődési zavara, különböző formáit a DSM V-ben már egységes körképként tartják számon: autisztikus spektrumzavarként (autism spectrum disorder, ASD). A skála a súlyos fogyatékoságtól az ép intellektussal járó enyhe szociális készségzavarig terjed, ők a jól kompenzált Asperger-szindrómások, akikkel a legtöbb hollywoodi filmben találkozunk. Nagyjából minden száz autizmussal élő gyermekből öt válik önálló életet élő felnőtté, 25-30 jelentős fejlődést mutat, de egész életében támogatást igényel, a többség azonban folyamatos ellátásra szoruló marad, mivel az autizmus gyakran jár együtt értelmi, vagy egyéb fogyatékos-sággal. A körkép előfordulása fiúknál 4-5-ször gyakoribb, mint lányoknál.

Többnyire elnagyolt kép él bennünk az autistákról: furcsák, repetitívek, rosszul tűrik a változást, tévelyegnek a szociális helyzetekben, zsenik, maguknak valók, jók a számokban. Ez a kép nagyjából az *Esőember* (1988) alapján született meg a mozinézők millióiban, és évtizedek óta meg is maradt bennünk mint vonatkoztatási pont, ha az autizmusra gondolunk. A Dustin Hoffman által életre keltett Raymond sok szempontból meg is felel a valóságnak. Bár az autistákról szóló filmek többnyire az autisztikus spektrum könnyebb végével foglalkoznak, leginkább a spektrumzavar egyik variánsával, azzal amit Asperger-szindrómának hívunk. Az ő intelligenciájuk átlagos vagy azon felüli, kommunikációjuk,

nyelvhasználatuk azonban szegényes vagy bizarr. Bár nagy szókinccsel rendelkezhetnek, de hajlamosak a nyelvet szó szerint értelmezni, nem értik a stílusalakzatokat, a humort, az iróniát. Beszédük aprólékos, mélyen el tudnak merülni részterületekben, gondolkodási sémákban. Nem rezonálnak a szociális jelzésekre, végtelenül képesek például szűk érdeklődési körüknek megfelelő témáról beszélni, figyelmen kívül hagyva a hallgató viselkedését. Nehezen vagy egyáltalán nem képesek értelmezni a metakommunikációt, gesztusokat, testbeszédet, nehezen megy nekik a mentalizáció, tehát például a másik ember pszichés állapotának a felismerése, mivel empátiás készségük problémás. További jellemzője a körképnek, hogy nehezen teremtenek kapcsolatot, kerülnek a szemkontaktust, vagy nehezen veszik fel azt, mereven és görcsösen ragaszkodnak szabályokhoz, rutinokhoz, rituálékhoz, a helyzetek azonosságához, feszültséggel reagálnak a legapróbb változásra is.

A filmek többsége tehát nem hiába szól a spektrumzavar „könnyebb” végéről, hiszen ők bár furán, de mégis belebonyolódnak a világ dolgaiba, számos vicces-bizarr-kellemetlen helyzetbe kerülnek a „szociális arénában”, szemben az autizmus súlyosabb formáival, ahol jellemzően ezek az emberek sokkal kevésbé képesek mit kezdeni a külvilággal, olyannyira a saját világukban élnek. Ezt is hívják a pszichiáterek „autisztikus magány-nak”. Nem csoda tehát, hogy a súlyos

zavarban szenvedők ezért inkább csupán olyan misztikus műfajok vagy drámák hősei, ahol nem is ők állnak a középpontban, hanem valami misszió, dráma vagy világvége, ahol az autista karakter maximum arra jó, hogy akaratlan zseniális képességei okán, mintegy véletlenül megfejtse egy kódot, vagy éppen meglássa az értelmet egy számsorban. Ilyen az 1998-as *A kód neve Merkúr*, ahol a kilenc éves Simon, az autizmus spektrumzavar súlyosabb esetével élő kisfiú egy rejtvényűségben mintegy mellékesen kiolvass egy olyan kódot, amit a nemzetbiztonsági-ak évek óta hiába próbálnak. Így kerül a kis Simon az összes létező kormány-szerv keresztüzzébe, védelmezője a sokat próbált Bruce Willis lesz. Aki pedig az életére tör, a gonosz, de magát jónak elgondoló Alec Baldwin. Bár Bruce többször megmenti hősünket, szegény kisfiút annyi trauma éri, amit egy élet munkájával sem fog tudni feldolgozni, de ez már senkit nem érdekel. Ennek a típusú mozinak azonban nem is az autizmussal élők lelki fejlődésének bemutatása a célja. Hasonlóan csak katalizátor-szerepben van az 1986-os *Repül a haverom* autista kiskamasz hőse is, akit folyton a házuk tejétől kell lecibálni, mert repülni akar, és kényszerzubbonyban vinni el, de a szomszéd kislány még így is beleszeret. Az igazi meglepetést a film vége hozza, amikor az addig átlagos kertvárosi családi melodráma csattanójaként egy merész műfaji ugrással az autista Erik – láss csodást – szó szerint elrepül.

A kétezres évek elejétől már gyakran az autizmussal való együttélés fenomenológiájába, azaz egyes szám első személyű tapasztalatába próbál bepillantást nyújtani a kamera. A kilencvenes években ugyanis még igencsak kívülről néztek a filmek autista hőseikre, a családdal, a környezettel való drámát középpontba helyezve. Jó példa erre a *Carla új élete* (1999), amelyben a Juliette Lewis alakította kissé értelmi fogyatékos főhőst nem támogatják, hogy autonóm döntéseket hozzon, anyja (Diane Keaton) és az egész középosztálybeli, konvencionális család megbénítja saját előítéleteivel és szorongásával. Amikor megengedik, hogy végre tanuljon, kiderül, hogy az autista is ember, akinek ugyanúgy jár a boldogság, a házasság és a saját élet. Vagy ilyen a *Nell, a remetelány* (1994),



Ezen egyoldalúság miatt – ha mégis rendezési szempontot keresünk –, akkor főszereplőink életkora kínálkozik, hiszen életkoronként sokszor hasonló sztorikat mesélnek el a filmek.

FELCSEPEREDÉS: „KÜLÖNLEGES VAGY”

Az autista gyerekek ábrázolása valamivel realistább, mint a felnőttek történetei, többnyire tragédiára, a betegséggel való küzdelemre és az abból kibomló fejlődésre épülnek, amelynek során a hősök megtanulnak másokat megérinteni, ki tudják mondani, hogy szeretlek, közel kerülnek szüleikhez és környezetükhöz. A filmek nem szépítik jelentősen a tüneteket (bár többnyire könnyebb eseteket választanak). Azt hangsúlyozzák, hogy ez egy valóban nehéz fejlődési

ahol két orvos (egyikük Liam Neeson) egy terápiás kísérlet keretében próbálja Nell (Jodie Foster) sajátos protonyelvét kibetűzni és visszavezetni őt az emberek világába. A misszió több szempontból is a romantikában fogant: egyrészt a segítők összejönnek, miközben megszelídítik a kis vadócot, végül örökbe is fogadják és egy nagy bírósági jelenet során „az örült zseni” sajátos variánsaként Nell az egész tárgyalótermet emberségre és szeretetre tanítja. Ezekben a filmekben erőteljesen megjelenik a társadalmi szemléletformálás és a pszichoedukáció igénye: hogyan álljunk autista embertársainkhoz, ők sem kevesebbek nálunk, sőt, tanulhatunk tőlük.

A kortárs mozikban azonban nem csupán a hősök magánéletébe, szokásrendszerébe, családi miliójébe lépünk be, de jellemzően a tapasztaló hős tudatába is. Különböző módszerekkel próbálják láttatni ezek a mozik, hogy mit él át: érez, lát, szagol, tapint, hall a többnyire inkább aspergerrel élő hős. Teszi ezt kimerevített, fekete-fehér képekkel, erős zajokkal, cikázó kamerával, túltelített hangzással és ami csak belefér. Különös tekintettel a látás és a hallás nyomatékosítását kísérik meg az effektek, hiszen ezek a területek az

„Hajlamosak a nyelvet szó szerint értelmezni”

(Stephen Daldry: *Rém hangosan és irtó közel* – Thomas Horn)

autista spektrumzavarban kitüntetetten érzékenyek lehetnek.

Szinte minden autistákról szóló film elemelkedik a dráma

vagy a komikummal átszőtt romantikus, könnyed műfajok felé. Bár sokszor színezi az alkotásokat némi tragikus regiszter, ezek mégis jókedvű filmek, a történet, a zene, a végkifejlet mind az optimizmus, a „végső soron minden rendben van” felé kormányozza az opuszokat. A tragédiából így sokszor tragikomédia lesz, a főhős furcsaságai és problémái a kötelezően megjelenő ellenséges szereplők ellenére is megnyugtató befogadásra-elfogadásra találnak, és protagonistáink végül otthonra lelnek a világban. Nem igen találkozunk olyan „realista” drámákkal, amelyek megmutatnák a betegséggel együttélés a valódi árnyoldalait. Mint ha a rendezők úgy gondolkodnának, hogyan is lehetne valódi tragédiát vinni egy ilyen eleve „terhelt” élet lehetőségeinek, küzdelmeinek a bemutatásába. Hogyan is szólhatnának ezek a filmek kizárólag a magányról, a depresszióról, a fogyatékkal élés mindennapjairól és a kudarcról, amelyre egyébként ez a kórkép könnyen, de persze nem szükségszerűen kárhoztathatja viselőjét?

zavar, azonban szeretettel és elfogadással, azzal mottóval, hogy ezek a fiatalok nem rosszabbak, hanem mások, különlegeseek, számottevő fejlődést lehet elérni. Az egyik legrealistább mind közül egy 2006-os tévéfilm, a *Thomas után*, ahol a másfél órányi játékidő végére a legnagyobb eredmény, hogy az autista kisfiú rengeteg kínlódás után lassan fejlődni kezd és végül képes kimondani a mamájának, hogy szereti.

A 2001 szeptember 11-i események áldozatait előtti tisztelgés a Jonathan Safran Foer regénye alapján született 2011-es *Rém hangosan és irtó közel*, ami viszont történetfűzése meseszerűségével jelentősen elemeli a filmet a realitástól. A regényíró egy interjújában elárulta, hogy nem szánta aspergeresnek a kisfiút, de „akár ez is belefér”. Kis hősünk valóban határeset, az előző mozi főszereplőjével ellentétben az autizmus kevésbé érintett szegmensében helyezkedik el. A film kiindulópontjában apa és fia csodálatos kapcsolatát látjuk, amelyben az apa (Tom Hanks) maximálisan elfogadja fiát, folyton rejtvényeket talál ki számára, amelyek megoldásához a kisfiúnak minél több emberrel beszélni kell, a papa ezzel az indirekt módszerrel „terapizálja” őt. Apa és fia szoros kapcsolatának a szeptember

11.-i terrortámadás vet véget, ami az apát éppen a World Trade Centerben éri. A kisfiú magára marad az anyjával (Sandra Bullock), akivel addig nem igazán álltak közel egymáshoz. Ekkortól kezdve kettejük magányos küzdelmét látjuk, ütközéseiket, kapcsolódni nem tudásukat. A kisfiú végül kitalál magának egy az apjáéra emlékeztető rejtvényt, amelynek indirekt mesei-eposzi missziója révén, meg egy masszív lelki terhet cipelő, félig-meddig pótapuka (Max von Sydow) segítségével végül szembe tud nézni saját gyászával, bűntudatával, fájdalomával is. Majd pedig végre egymásra talál anya és fia, és nyugvópontra jut gyázmunkájuk.

Egy fokkal visszafogottabban, ha tesszük realistább stílusban, de hasonló, tragédiával induló történetet mesél a 2014-es brit mozi, az *X plusz Y*. A film elején még kisfiú, aspergeres hős szintén apukájához érzi magát közel, aki meghal egy autóbalesetben. A fiúról ezután kiderül, hogy matekzseni, és egy testileg-lelkileg nyomorult matematikánál segítségével felkészül a matematikai olimpiára és átevickél a kiskamasz korbá. A film végén az matematikai olimpián stressze lesz képes akkora krízist hozni az életébe, amelynek során – mintegy visszaható traumaként (vö. Freud) működve – végre képes lesz megélni addig elnyomott érzéseit is: szerelmét egy lány iránt és gyászát apja miatt. Anyjával szinte ugyanaz a párbeszéd játszódik le, mint az előbbi amerikai verzióban. A katartikus egymásra találás nyomán ő is elfogadja, hogy nincs mindennek értelme, az apja halálának például sosem lesz, megtanul érinteni, és ők is egymásra találnak az anyjával. És ami a legfontosabb, rájön, hogy az eddigi élete értelmének hitt matematikai olimpiánál fontosabb a szerelem. Meggyógyult volna?

ÉLET FELNÖTTKÉNT: „TETTESD, HOGY NORMÁLIS VAGY”

A felnőtt autistákról szóló filmek is sok strukturális elemben és magában a szemléletben megegyeznek, amit az 1988-as *Esőember* számos ponton már megelőlegezett. Többnyire kedves, könnyed filmekről van szó, ahol bár a hősöknek nem sikerül minden, a szerelmi életükben tipikusan nem mutatnak fel teljes sikert, de amúgy megtalálják a helyüket a világban, munkában, családban, és rengeteg fejlődnek. Sőt,

őszinteségükkel, karakterükkel mintegy akaratlanul pozitívan formálják környezetüket is, sokat fejlődik a velük kapcsolatba kerülők személyisége, összehozzák az ellenségeskedő családokat, vagy éppen „tisztaságuk” éles fénytörésben világítja meg környezetükben élők lelkének sötét oldalait. A filmek jól elhelyezhetők a cukormázos idill/realizmus spektrumon, többnyire az előbbi pólus felé gravitálva. A felhozatal így igencsak hasonló kaptafára készült filmekből áll, amelyek egyik altípusa, hogy az autista szereplőt felfedezik, kiderül, hogy zseniális zenész vagy baseball játékos, kiemelik tespedő környezetéből, tipikusan az apai szigorból, ilyen például *A rock háza* (2004) vagy *A mile in his shoes* (2011), és a kötelező mikrodramák után megérkezünk a happy endig, amelyben felvirágzik a környezet és mindenki jobb emberré válik.

A másik típus a szerelmes filmeké, ilyen például a 2009-es *Adam*, ami egy igencsak idilli és védett világot mutat be Manhattan közepén. Cím szereplője (Hugh Dancy) egy jól funkcionáló aspergeres, aki minden furcsasága és világűr iránti megszállottsága ellenére valahogy mégis összejön a szomszédjával (Rose Byrne), aki megtanítja arra, hogyan kell állásinterjún viselkedni, emberekkel kommunikálni. (Az autista-filmekben egyébként szinte kötelezően helyet kap egy-egy – viccesen – ábrázolt tanulási jelenet, kezdve az *Esőemberrel*, amikor a Tom Cruise játszotta öcs táncolni, barátnője pedig csókolózni tanítja a randi előtt álló Ray-t.) Kapcsolatuknak végül mégis az Adam állapotával együtt járó sajátosságok vetnek véget. Utjaik elválnak, de mindenki megtalálja a maga helyét, és kapcsolatuk emléke végül egy szép mesekönyvben manifesztálódik. *No harm done*.

Egy fokkal könnyedebb és játékosabb, közben azonban meglehetősen didaktikus is a 2012-es *Luke története*. Miután nagyapja nem tud tovább gondoskodni róla, és rokonai idegére megy, a 25 éves Luke munkába kell hogy álljon, ahol szintén autista szupervizora elmagyarázza neki, hogy ők más faj a neurotipikusokhoz képest, és rájuk örökös szívás és színlelés vár, ha valamit is akarnak az élettől. Újdonsült mentora egy NT-szimulátort is kifejleszt (NT=neurotipikus), amely

segítségével gyakorolhatják, hogyan kell érzelmeket leolvasni mások arcáról és megfelelő arckifejezéseket vágni a többségi társadalom világában. A projekt innentől kezdve: gyakorolni, hogyan kell normálisnak lenni, öltözködni, grimaszolni, csevegni stb. Luke közben pusztán létével megreformálja befogadó családját, és bár a vágyott NT nőt nem nyeri el, határtalan optimizmussal néz a jövő elé. Még nagyobb adag cukormázzal leöntött opusz a *Hóbertos szerelem* (2006), amely két aspergeres fiatal felnőtt viszontagságos, de természetesen kötelező happy enddel végződő szerelmi történetét viszi vászonra mesébe illően színes képi világgal, boldog zenéssel a háttérben. A kisportolt testű, jóképű fiú (Josh Harnett), és a szexi, eredeti, ruhatervezőket megszégyenítő outfitekben megjelenő lány (Radha Mitchell) egymásra találását követhetjük nyomon, ahol a legnagyobb tragédiát az okozza, hogy a lány kitakarít a fiúnál. A pálmát pedig kétség kívül a 2010-es *Neven Khan*, indiai film viszi. Habár az életét egyedül is megszervezni képes aspergeres főhőst remekül alakítja a színész (Shah Rukh Khan), a mozi elviselhetetlen giccsbe torkollik. A két és fél órába minden létező műfaj és az ahhoz passzoló toposz belsűrűsödik, egy hibrid eposzá gyűrűzve a komédiától, a tragédiáig. A főhős élete megállás nélkül meseszerű fordulatokat vesz: szerelemre talál, 9/11 után visszaadja az emberek hitét a muszlimokban, leleplez egy terrorszervezetet, segít egy fekete kisfiún, beutazza Amerikát, kezdet fog Obamával, az egész ország rajong érte. Aranyember és filantróp, aki jobbá teszi a világot.

A túlcukrozott, idilli filmek között szerencsére néhány olyan alkotást is találunk, amelyek nem esnek a fenti hibákba. Az első egy igencsak hiteles svéd-dán krimi sorozat, *A híd* (Bron/Broen, 2011). A mind társadalmi, mind lélektani szempontból pontos széria nyomozó hőstét, Saga Norént három évadon át imádtuk aspergeres érzéketlensége, gépiessége, munkamániája ellenére. A nyomozónő szexhez való viszonyával, viselkedésével minden női sztereotípiára rácsfol, van benne valami a *Szárnyas fejvadász* replikánsaiból, de mintha egy kevésbé emberire sikerült példány volna.

A harmadik évadra azonban egyre több táru fel személyiségéből, érzéketlenségében éppen sajátos érzékenységet értjük meg: traumatizált múltját, a sebezhetőség elleni védekezését.

Érdekes módon, a hitelesebb, empatikusabb autista-filmek főhősei általában nők. A téma egyik alapfilmje, a valódi esetre épülő 2010-es *Temple Grandin*. A mozi a címszereplő történetét, hányattatását és fejlődését kíséri végig kamaszkorától felnőttkoráig. Grandin 1947-ben született az USA-ban, és Oliver Sacks könyve, az *Antropológus a Marson* nyomán vált ismertté, maga a címadó elbeszélés címe is tőle származik. Így jellemezte, hogyan érzi magát a „neurotipikusok”, azaz a normálisok világában. Kezdetben autistaként diagnosztizálták, majd amikor már felnőtt, a diagnózist Asperger-szindrómára módosították. PhD-t szerzett, nagy karriert futott be az állattartás megreformálása terén, e mellett az autizmus spektrumzavarral kapcsolatos felvilágosító munka élharcosa lett, beszédei, elő-

adásai elérhetők a Youtube-on. A film igen erősen fókuszál Grandin percepciójának a meglevenítésére, képekben való gondolkodásának érzékeltetésére. Átéljük folytonos szorongását az emberek között, megértjük, mitől érzi magát inkább biztonságban egyedül vagy az állatok között heverve. Claire Danes remekül játssza el a túlzott és zavaró grimaszokat, az ijesztő hangos beszédet, amelyek valóban a kórkép jellegzetességei lehetnek.

Az autizmust leghitelesebben ábrázoló film, a kitűnő színészeket (Alan Rickman, Sigourney Weaver és Carrie-Anne Moss) felsorakoztató *Hősüti* (*Snow Cake*, 2006). Habár részben a fentebb leltározott konvenciókból indul ki, lényeges pontokon azonban megtöri őket. Először is női hőse van, ráadásul az *Alien*-mozik sztárja, Sigourney Weaver játssza, döbbenetes színészi erővel keltve életre a figurát. Továbbá bár ez a film is drámai kezdettel indul (a hős lányának tragikus halálával), mégsem a

drámára hangolja be magát, viszont nem úszik el a könnyedségbe sem. Elevenünkbe vágó, valóban mély, katarikus alkotás.

Végül emlékezzünk meg a 2014-ben Oscar-díjjal méltán jutalmazott *Kódjatszmaról* és zseniális hősről, Alan Turingről, akinek diagnózisát tudományos körökben is vitatták, de a diskurzus végül nyugvópontra jutott az Asperger-szindrómánál. Benedict Cumberbatch finom érzékenységgel jeleníti meg, milyen elveszettnek lenni a mások számára könnyen átlátható mindennapi társadalmi rituálékban, mit jelent a matematikai megszállottság, a kívülről nézve érzéketlenségnek tűnő saját világba zárkózás. Az egyik jelenetben a kis Alan azt kérdezi a barátjától, hogy mi a különbség a kódfejtés és annak megértése között, ahogy az emberek egymással beszélnek, hiszen ott is az történik, hogy mindenki valami mást ért azon, amit mond. Ebből értjük meg igazán, milyen lehet „antropológusnak lenni a Marson”, avagy idegennek a „normálisak” világában. •

„Megtalálják helyüket a világban”

(Marc Evans: *Hősüti*
– Alan Rickman és
Sigourney Weaver)



BERLIN

Dialóg nélkül

RUPRECH DÁNIEL

A 66. BERLINALE EGYIK FŐÁRAMA A DOKUMENTARIZMUS. AZ OBJEKTIVITÁS, A KORREKT TÁVOLSÁGTARTÁS AZONBAN NEM EGYSZER TORKOLLT DERMESZTŐ KÖZÖNYBE.

Nikolaus Geyrhalter *Homo Sapiens* című filmjének sajtóvetítése késő este kezdődik. A helyekért nem kell toladni, a vetítés alatt is jó pár felzabadul. A másfél órás film elhagyott tereket mutat, statikus, szimmetriára törekvő beállításokban. A hangsávot csak a víz halk csöpögése vagy a szél zúgása tölti be. Ember soha nem bukkan fel a képeken, de nyomait mindenhol fellelhetjük; a sietős távozás utáni megdermedt káoszt filmezi a kamera, utcákat mutat, ahol még ott állnak az autók, jó állapotban a lakóházak, csak a növényzet kezd elburjánzani rajtuk. A boltokból sem hordták el a termékeket, egymás hegyén-hátán fekszik minden a földön. Máskor épületeket látunk, amelyek többé-kevésbé üresek. Ami pedig megmaradt a valaha volt bevásárlóközpont, vagy a kórház berendezéséből, az felesleges, otthagyható az enyészetnek. Geyrhalter egyik korábbi filmjében, a *Mindennapi kenyerünkben* (2005) szintén szavak nélkül mesél arról a mechanizmusról, amelyben ipari szinten tenyésztik és dolgozzák fel az állatokat, termesztik a növényeket. Szemben azonban a gépekkel, illetve gépies monotoníával ugyanazokat a mozdulatokat ismétlő emberekkel, a *Homo Sapiens* középpontjában a mozdulatlanság áll. Helyesebben fogalmazva a felszín alatti, láthatatlan vagy nagyon apró mozgás: az erózió munkája. Ezért mozgókép, és nem fotográfia. Az ember utáni világ lebomlásának bemutatásához szükség van az időre.

A vetítés során valaki a közelemben ötpercenként a telefonjához nyúl, nézi, hogy írtak-e neki, elteszi, majd ismételten felvillantja. A

fesztivál előre haladtával egyébként már figyelmeztetnek is rá a vetítéseket prezentáló moderátorok: okostelefonjainkat csak csökkentett fényerővel használjuk. Valahogy mintha elveszett volna a kapcsolat mindazzal, ami a vásznon pereg, és a kiskijelzős interakció újból és újból győzedelmeskedne a passzív befogadás felett. E filmek, mint Geyrhalter *Homo Sapiens* vagy talán még erősebben Mark Lewis *Invention* című munkája pedig türelmetlenségünket veszi célba. Küzdelemre hív minket az önuralmunkkal. Lewis az első és az utolsó beállítás zenei aláfestése kivételével teljesen kivonja filmjéből a hangot. Az *Invention* installációként is bemutatott, különálló videókból áll. Gyakran rendkívül komplex kameramozgásokkal filmez városi tereket, épületbelsőket, múzeumokat, keresve a formákat, grafikus elemeket, egybeeséseiket:

Gianfranco Rosi:
Tűz a tengeren
(Samuele Caruana)

amikor például a nézőpont révén egy üvegfalú szoba sarkának szöge szinte megegyezik azzal a szöggel, amelyet két járda zár be egymással a hóban. Lewis kamerája állandóan mozgásban van, ismétél, keres, néha azt hisszük megfigyel valakit, máskor közönyösen hagyja el a járókelőket. Ez a film olyan, mint ha minden eseménytől mentes lenne, pedig – szemben Geyrhalterrel – ott az élet benne. Bármikor elkezdődhetne egy történet, de mégsem történik meg. Egészen egy bizonyos pontig, amikor idegen elem kerül a filmbe: egy baleset utáni pillanat (illetve annak megrendezése), mely egyben a mű vége is. A Berlinale Forum szekciójának e két filmje kivezeti nézőjét a dokumentumfilm területéről és a kísérleti film felé indul, mellettük azonban több olyan munka is felbukkan, melyeknek tárgya ugyan nem maga a film volt, formai megoldásaival, eszközeivel mégis ránehezedett a dokumentálható valóságra, mintha kíváncsiságát inkább saját maga kötötte volna le, mint az előtte feltáruló világ. Az *Eldorado XXI* nagytotállokkal nyit az Andok havas csúcsairól, egy településről, amely egy bányá mellett épült. A következő kép már a bányát mutatja, egy körülbelül egy órás beállítás, ahogy a bányászok fel-alá mennek a kanyargó úton. A képen kívülről szövegek hallhatóak; beszámolók, párbeszéd a településről, az emberekről, akik itt élnek, reményvesztettségéről, nehézségekről, alkoholizmusról, erőszakról, emberek eltűnéséről. A képen azonban némaság uralkodik, a vízcsepegés, a lépkedés





állandó és monoton hangja keveredik olykor hangokkal (szórakozás, állathang), melyek mintha az elmondottakkal lennének kapcsolatban. Van mindebben valami meditatív erő. A film végül szakít ezzel az elbeszélői móddal, és visszatér fantasztikus nagytotáljaihoz, valamint kisebb szituációk megfigyelésével mesél tovább (aszszonyok beszélgetése cigarettáról és politikáról, valamiféle szakszervezeti gyűlés a kősvatagban, egy keresztény ünnep). Nem alakul ki egységes narratíva, a jelenetek lazán vagy egyáltalán nem kapcsolódnak egymáshoz. A bányászváros nehezen hozzáférhető világát nem hozza közelebb, inkább misztikummal tölti fel. Képei rendkívül hatásosak, olykor egészen hátborzongatóak: egy éjszakai felvétel a helység két egymást metsző utcájáról, ahol minden járókelő munkáruháat visel, mindenki részeg, magányos zombiként tántorog valamerre. Majd újból feltűnnek a hegyek, minden fehér, kivéve az utolsó beállítás közepén tátongó fekete lyukat, a bánya bejáratát. A *Homo Sapiens*, az *Invention*, az *Eldorado XXI* nem az értelemre, sokkal inkább az érzékekre próbál hatni. Nem feltárni, értelmezni akarja a valóságot, hanem érzékeltetni. Eszközeik ennek megfelelően megegyeznek: az ismétlés, a lecsupaszítás, a némaság, az idő elnyújtása.

Volt egyébként még egy film, amelyből teljes mértékben hiányoztak a kimon-

Mia Hansen-Løve:
A jövőendő
(Isabelle Huppert)

idején a legjobb rendezőnek járó Ezüst Medvét kapta. „Eddig ez a legjobb film, amelyet az idei Berlinalén láttam” – mondja a mellettem ülő férfi a társának. Egyetértettem vele. A *bál* terepe a táncparkett, ideje Európa kiszámíthatatlanul örvénylő XX. százada. Ebben a bálteremben összecúsznak makro- és mikrovilág, az ideológiák, rendszerek, korszakok szüntelen vonulása, tündöklése és bukása együtt jár a mindennapi fájdalommal, magánnyal, tetszeni akarással, bizonytalansággal, árulással. Emberek elvesztésével és viszontlátásával. A *bál* olyasmint képvisel, ami mintha kiveszett volna a Berlinale filmjeiből. A szeretetteljes figyelmet, a kíváncsiságot az ember iránt, legyen az bármilyen esendő. Kritikus, de kritikájának nyelve a humor, karikíroz, de nem gúnyol, tiszteli figuráit. Valami ott marad belőle a nézőben a vetítés után is. Sokkal inkább ez az a humanizmus, amelyre a mozi képes vagy képes lehetne, nem pedig a hideg kalkulációval elért hatás, melyért idén Arany Medvét lehetett kapni.

Mint minden évben, idén is a Forum szekcióból érdemes szemezgetni, nem feltétlenül azért, mert itt csupa remekmű látható, hanem mert a fórumos filmek többségén érződik a gondolkodás, a gondolatébresztés szándéka. A kifejezéssel

dott szavak. A januárban elhunyt Ettore Scola emlékére levetítették 1983-as filmjét, *A bált*, mely annak

vagy kifejezhetőséggel való küszködés, legyen az játékfilm, mint *Fliegeauf Benice Liliom ösvénye* vagy dokumentumfilm, mint a *Tempestad*. Ez a kísérletező kedv, ez a bátorság termékeny akkor is, ha a végeredmény kevésbé meggyőző. A *Liliom ösvény* témája és stílusa is az elbeszélhetőség kérdéskörét kutatja. Története egy trauma feldolgozásáról szól, mely mesévé alakul az anya számára, ez a mese pedig beleszövődik kisfia életébe. Így mindketten egy közös, misztikummal átitatott valóságból keresik a kiutat. Maga a film pedig azokkal a képi eszközökkel kísérletezik, amelyek egyszerre viselik magukon a realizmus és a misztikum jegyeit. Szubjektív felvételei, szuperközeli képei akár amatőr felvételeknek is tűnhetnének, mégis a hozzá társult erős és nyomasztó hanghatások, a képek gyakran nyugtalanító tartalma (egy varangy, a sötét gyerekszoba különös játékaival) egy fájdalommal terhelt világba vezetnek be bennünket.

Az elbeszélte történet és a képanyag kettősségére épül a *Tempestad* is. A mexikói Tatiana Huezo dokumentumfilmje, azért válik érdekes kísérletté, mert technikája, melyet a film egyik felében valószínűleg kényszerből használ, és kevésbé működik, a másik felében kissé másként alkalmazva, sokkal hatásosabb. Egy nő történetét meséli: 2000 km-t kell megtennie, hogy viszontláthassa kisfiát, akit már évek óta nem látott. Ártatlanul volt fogságban egy olyan börtönben,



amelyet a drokartell irányít. A nőt egyszer sem látjuk, mialatt beszél, az utazás képei peregenek; utasok a váróteremben, arcok a buszon. A szűkös képanyag miatt a felvételeknek idővel egyre kevesebb jelentőségük lesz. Mielőtt azonban a film elveszteni feszültségét, Huezo egy másik szálat is hozzáfűz a cselekményhez, és párhuzamosan váltogatja a kettőt. A másik nő egy vándorcirkusz bohócéként dolgozik. Kép és hang itt is elváltak egymástól, voice-overből ismerjük meg a második nő történetét, miközben a felvételek a miliőt festik le. A lassan elmesélt történethez kapcsolódó képek (családról, cirkusztól, a hatalmas, üres sátorról) ki nem mondott szomorúságot árasztanak magukból, még mielőtt megtudnánk, milyen tragédia áll mögöttük. A második nőnek a lányát rabolták el, feltételezhetően a rendőrséghez közel álló emberek. A fiatal nő soha nem került elő. A *Tempestad* két személyes történeten keresztül, anélkül, hogy kilépne az elbeszélők nagyon szűk világából, mesél egy ország velejéig korrump és erőszakos társadalmáról, mely csupán valahol a háttérben dereng föl, láthatatlansága ellenére azonban mégis ránehezedik a film képi világára.

A versenyprogram filmjei között már jóval kevesebb egyedi vonást, fogalmazásbeli finomságot lehetett találni. Sőt, mintha a sorozatjelleg, az önismétlés lenne inkább szembetűnő a programban. Az utóbbi évek nyitófilmjei például (Wong Kar-wai: *A nagymester*, Wes Anderson: *A Grand Budapest Hotel*, valamint idén a Coen-testvérek *Ave, Cézár!* című

Jeff Nichols:
Midnight Special
(Adam Driver)

alkotása) impozáns, erős stilisztikai eszközökkel dolgozó művek, melyek nem igazán tükrözik azt a fajta szociálisan érzékeny reallizmust, mellyel oly sokszor jellemezték a Berlinalét (ezt az imázst maga a fesztivál is tudatosan erősíti). A versenyprogramban futó *Hedi*, a tunéziai Mohamed Ben Attia első rendezése is ebbe a szociográfiai irányzatba tartozik. A kamera mintha véletlenszerűen csatlakozna átlagosnak tűnő hőséhez, akit aztán nyommon követ, megfigyel. Hedi személyes története lassan felfedi a társadalmi problémát, a fojtogató hagyományoktól, a családi kötelékektől való menekülés lehetetlenségét. A kézikamerás, dokumentarista stílus, melynek legtöbb plánja a nem túlságosan toladó, de mégis alapos szemrevételezett biztosító félközel és kistotál közé esik, az esetlegesnek tűnő vágás, a látszólagos objektivitás – látszólagos, mert a véletlenszerűséget kiemelő eszközök mögött, melyek a történet általános érvényét igyekeznek igazolni, egy pontosan felépített dramaturgia és nézőpont áll – a Dardenne-fivérek realizmusa (mint co-producerek közreműködtek a filmben). Áhítattal figyeli témáját, de udvariasan visszafogott marad vele szemben. Ez a fajta alkotói magatartás kissé kirekesztőnek tűnik. Közvetlen és hideg, szereplőiből csend árad. Értjük mi történik, hogy mi zajlik a szemünk előtt, látjuk, hogy milyen a világ, de nézőként érzelmileg képtelenség hozzáférni. Pozícióink semleges, passzív, megfigyelő. Annyit várnak el tőlünk, hogy elfogadjuk azt, amit látunk. A valóság nem szorul értelmezésre, mert olyan, amilyenek az

alkotók élénk tárják. Nincs kérdés, nem is kell tehát gondolkodnunk a válaszon. Így hát a film – legyen akármennyire is tisztességesen elkészített munka – különösebb hatás nélkül múlik el.

A jövőndő (*L'avenir*) hősnőjének története Hediével ellentétes, Nathalie nem szökni szeretne otthonos világából, sokkal inkább benne maradni. Párizs *A jövőndő*ben olyan, mint egy kisváros: az emberek parkokban heverésznek, olvasgatnak, filozófiáról beszélgetnek, vörösbort iszogatnak, a bretagne-i nyaralójukban heverik ki fáradalmaikat. Olykor tüntet egy-két diák, elállják az iskola bejáratát, némi izgatottságot okozva. Mégis nyugodt, talán kissé bágyadtan nyugodt marad minden. A harmónia hirtelen szűnik meg; Nathalie-t elhagyja férje, anyja meghal, a kiadó már nem tart igényt a munkájára. Hirtelen felszabadul, mondja ő, szabadságával mégsem tud mit kezdeni. Olyan, mintha semmi sem izgatná fel többé. Keresi önkéntes száműzetésbe vonult volt tanítványa és fiatal barátai társaságát, de látszólag nem azért, mert közéjük akarna illeszkedni. Amíg Hedi tettei érthetőek, Nathalie kicsúszik a kezeink közül, bonyolultabb személyiség. Mintha valami elvesztett életcélt keresne a fiatal „forradalmárok” társaságában, mégis kívülről marad. Hirtelen ott találja magát az idősödő, elvált nő és a nagymama szerepében, és elfogadja ezt a szerepet. Nem ismerjük meg igazán az asszonyt. Karaktere felvillantja az azonosulás lehetőségét, zárkózottsága azonban gátolja, hogy igazán közel kerüljünk hozzá, hogy együtt szomorkodjunk vagy örüljünk

vele. Jellemének ellentmondásossága azonban kimozdít bennünket a passzív megfigyelés pozíciójából.

Mia Hansen-Løve filmje, aki rendezésért Ezüst Medvét kapott, nem remekmű, de mindenképpen felértékelődik versenytársai között. Nagyrésztük érdektelen marad, még akkor is, ha jól látható mögöttük a munka, különösen a színészi teljesítmény. Sajnos *A kommuna*, Thomas Vinterberg új filmje is ebbe a körbe tartozik: hiányzik belőle az a bátorság, az az erő, ami a *Születésnapot* és *A vadászatot* feledhetetlenné tette.

Ugyanez mondható el Jeff Nichols *Midnight Special* című sci-fijéről is: erős benne a színészi jelenlét, jól felépített, feszült a cselekménye, de sem történetben, sem ábrázolásmódjában nem igazán kapunk tőle újat. Mint Vinterbergnél, az elvárások Nichols esetében is nagyobbak, némileg csalódást okoz mindkét mű.

Idén harmatsúlyú filmek is versenybe szállhattak az Arany Medvéért. A főként színészként ismert Vincent Perez (*A holló 2*, *Tulipános Fanfan*) harmadik rendezése a német író Hans Fallada utolsó regényéből készült (*Jeder stirbt für sich allein*) *Minden ember egyedül hal meg* (*Alone in Berlin*). Az igaz eseményeken alapuló történet a rendezés hibái miatt saját maga paródiájává válik: egy középkorú berlini házaspár elveszti katonaként harcoló fiúkat Franciaország lerohanásakor. Úgy döntenek, képeslapok hátára írt, sután megfogalmazott Hitler-ellenes szövegekkel buzdítják a népet ellenállásra. Az alkotók mintha minden szinten arra törekedtek volna, hogy komolytalan-ná tegyék őket: a dialógok mögül kihallatszik a dramaturgiai szán-

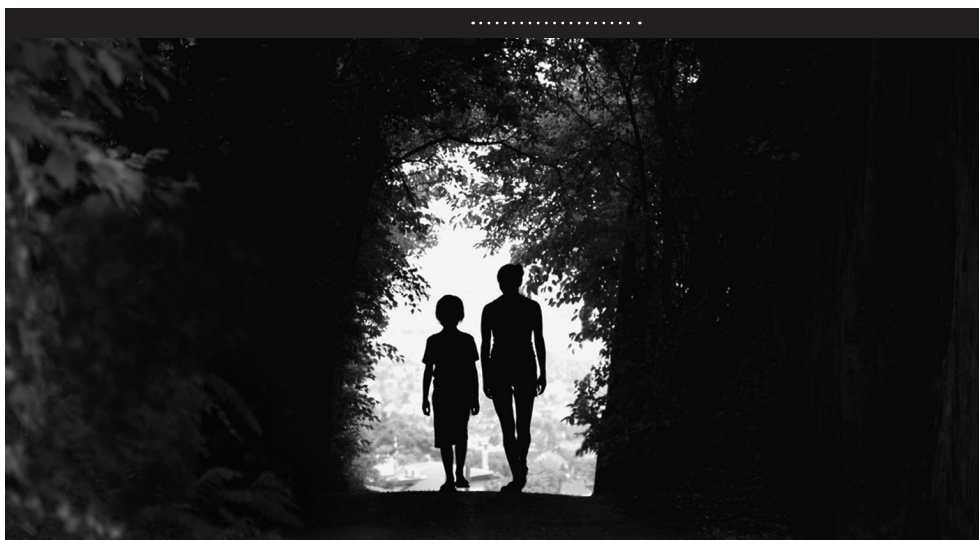
dék, a mondatok gyakran patetikusak és bárgyúk. A filmben nincs egyetlen hiteles színészi alakítás sem, holott Emma Thompson és Brendan Gleeson játsszák a főszerepet. A nyomozót alakító Daniel Brühl jelenetei kimondottan nevetségesek, a karakterek (a Brühl terrorizáló SS-tiszt) bután elnagyolt rajzfilm-gonoszok, a színjátszás már-már ripacskodásba hajlik. Perez filmjében minden művi, összetakolt és hamis. Az utóbbi évek versenyprogramjai nem igazán voltak lenyűgözőek, de azt hiszem, az *Alone in Berlin* című film beválogatásával sikerült elérni egy mélypontot, és szerencsétlen módon nincs is egyedül, bár a *Genius* jóval ártalmatlanabb. Michael Grandage filmje az igazából csak korai halála után felfedezett nagy amerikai író, Thomas Wolfe (1900-38) és szerkesztőjének, Max Perkinsnek munka- és baráti kapcsolatát beszéli el, többnyire kopott kliséken keresztül. A gyenge színészvezetés (ritkán látni Colin Firth-t ennyire haloványnak, Jude Law-t ennyire túlzónak), másrészt a karakterjellemezés ügyetlen megoldásai a *Genius* legnagyobb ballasztja.

Az idei Berlinalénak nem a játékfilm volt az erőssége. Hiszen az Arany Medvét is egy dokumentumfilm kapta, ráadásul egy olyan alkotó, Gianfranco Rosi, aki már Velencében is felhívta magára a figyelmet, amikor előző dokumentumfilmjével (*Róma körül – Sacro Gra*, 2013) elhozta az Arany Oroszlánt. Akkor olyan embereket választott ki, akik Róma peremén élnek. Amíg nem messze tőlük a nagyvárost körülvéő körgyűrű lüktet, Rosi rövid epizódokban en-

Fliegauf Benedek:
Liliom ösvény

ged bepillantást hősei kissé komótos, eseménytelen mindennapjaiba. Hasonló szerkesztést alkalmaz *Tűz a tengeren* (*Fuocoammare*) című filmjében is; párhuzamosan futó szálakkal ütköztet két, egymás mellett létező világot, melyek egymásról szinte tudomást sem vesznek. Az egyikben alig történik valami. Lampedusa szigetén él egy tizenéves fiú, aki csúzlit készít magának, egy idős nő slágert rendel a helyi rádióstól, a fiú, Samuele barátjával madarakra, kaktuszokra lődöz, egy férfi bűvárokodik, farekeszbe gyűjti a tenger gyümölcseit, az idős nő másik számot kér, és így tovább.

Lampedusa másik világában a sziget segélykérő-hívásokat kap. Kétségbeesett emberek próbálnak segítséget kérni, a kommunikáció azonban nehéz. Később látjuk a mentést, testeket húznak át a hajóról egy csónakra, hogy ki él, ki nem, nehéz megmondani. A menekülteket megvizsgálják, számba veszik, párbeszéd nélkül, mintha futószalagon lennének. Ugrálunk a két világ között, átfedés szinte nincs is. A doktor az egyetlen figura, aki átjár egyik világból a másikba, egy terhes nőt vizsgál, hiányzik azonban a közös nyelv. Mesél a szörnyűségekről, amit átélt, megvizsgálja Samuele szemét. Mintha találkozna itt a *Róma körül* egysíkúsága és az *El Sicario*, *Room 164* felületessége. Utóbbi filmjében egy bérnyilkos mesél hosszan arról, miket tett, hogyan működik a mexikói szervezett bűnözés, többé-kevésbé informatívan. Elszalasztott lehetőség, mely egy lépéssel sem kerül közelebb az emberhez. A *Fuocoammare* szépen fényképezett, alaposan beállított, precíz módon szerkesztett munka. Ügyesebb film, mint a másik kettő. Nem csak azért, mert egy nagyon aktuális témához nyúl, hanem azért is, mert jól választ főszereplőt magának. Epizódjai a szigetlakók életéből többnyire ugyanannyira semmitmondóak, mint a főváros környékén élőké. Egy gyerek azonban - ráadásul egy olyan gyerek, aki szellemes kommentárjaival egészen mulatságossá válik - már mindjárt könnyebben belopja magát nézői szívébe. Játékokból álló naiv kis világa pedig nem is szolgáltatthatna jobb kontrasztot a menekültek arctalan tömegéhez. Rosi azért mutat arcokat: egy síró, szenvedő nő arcát, egy férfiét, akinek sérült szeméből egy véres könnycsepp csordul ki. Végeredményben elég számító film a *Fuocoammare*, számításai pedig bejöttek. •



ROTTERDAM

Kistigrisek

SZALKAI RÉKA

ÚJ DIREKTOR, ÉLESEBB VERSENY, DE A MEGSZOKOTT MINŐSÉG MARADT.

2016-ban új éra kezdődött a holland filmfesztivál történelmében: az igazgatói székben Bero Beyer váltotta fel Rutger Wolfsont, akinek a nevéhez számos újító kezdeményezés fűződött a fesztivál keretein belül és kívül. A kísérletező kedv nem, csak a büdzsé csökkent látványosan, noha a fesztivál idén is igyekezett tartani magát azokhoz az irányelvekhez, amelyekhez Wolfson és nyolc éves „királysága” előtti elődei is igazodtak.

A garasoskodás szerencsére inkább csak a rendezvény infrastruktúrájában volt érzékelhető. Megszűnt például a Daily Tiger, a fesztivál történéseit angol és holland nyelven összefoglaló ingyenes napi kiadvány, idén már sem az önkéntesek, sem a sajtó tagjai nem kaptak katalógust – utóbbiak az 50 eurós akkreditációs díjért cserébe sem. Szintén látványos volt a visszaesés a Tigris-filmek számában – idén csak nyolc film mérettetett meg. Míg korábban három film vihette el a legjobbknak járó HIVOS Tigris-díjat, amely a ragadozót ábrázoló szobrocska mellett egyben 15 000 eurós pénzjutalmat is jelentett a rendezők számára, fejenként – addig idén csak egy film nyerhette el a tigrisfejet ábrázoló kitüntetést, igaz, emellé viszont 40000 euró járt.

A Tigris-filmek felhozatala a korábbi évekhez hasonlóan igencsak felemás volt, a művek közül kettőt a rotterdami Hubert Bals Alapítvány támogatott, egy pedig a fesztivál keretében szervezett Cinemart által támogatott alkotás, talán e tények igazolják leginkább e filmek jelenlétét a versenyben. Jelen cikk szerzője szerint magasan kiemelkedő mű kettő volt: az egyik el is hozta a most már egyedüli Tigris-díjat (Babak Jalali: *Rádióálmok*), míg a másiknak töb-

bek között külön beszélgetéspanelt is szervezett a fesztivál (Prabda Yoon: *Homály Motel*).

Babak Jalali mintegy harminc éve Londonban élő perzsa filmalkotó, így nála hitelesebben nehezen lehetne beszélni a külföldre szakadt iráni művészek mindennapjairól. Második nagyjátékfilmje, a *Rádióálmok* (*Radio Dreams*) az amerikai iráni diaszpóra sorsát a kisember, az egyén és az elveszett művész, Royami úr szempontjából mutatja meg, akit nem kisebb személyiség alakít, mint a híres iráni népzeneész, Mohsen Namjoo. A San Franciscó-i perzsa rádióban a klasszikus versek olvasását buta reklámok szakítják meg, mert csak így tud az adó túlélni, ugyanakkor egy napon nagyot álmodnak: az afgán rock zenekar, a Kabul Dreams élő adásban lépjen fel a Metallicával. Bár a világhíres metálzenekar végül nem jelenik meg teljes egészében, de sztárdobosuk, Lars Ulrich együtt játszik a kabuli fiúkkal, és ez olyan szürreális élmény, mint Koncsalovszkij 2002-es *Őrültek háza* című filmjében az egyik női beteg által mindig is odaálmodott Bryan Adams színrelépése a cseccsen világvégén. A *Rádióálmok* szomorkás alaphangulatát ugyan ez a gesztus feloldja – csodálatos kapocs a nyugati és keleti világ között, ha képviselői együtt zenélnek –, szájunk íze mégis keserű marad, és egy pillanatra talán megérthetjük a bevándorlóktól és menekültektől rettegő európaiak érzéketlenségét és kicsinyességét, az ő bajuk sokkal nagyobb a mienknél.

A *Homály Motel* (*Rong ram tang tao*) alkotója Thaiföldön elismert regény- és forgatókönyvíró, műfordító és grafikus, kultikus figura. A *Homály Motel* az első rendezése. A film helyszíne, nemcsak Thaiföldön, hanem számos egyéb tá-

vol-keleti államban, sőt még az amerikai kontinens országaiban is gyakori jelenség: a „szerelem motel”, ahol legfőképpen titkos/kényes kapcsolatokban élő párok élvezhetnek együtt néhány lopott órát. Yoon szerint ezek a motelek tökéletesen szimbolizálják a thai társadalom kétszínűségét, a buddhista vallás árnyékában senki sem tekint jó szemmel e létesítményekre, ahogy a szexuális aberrációkra, prostitúcióra sem; mégis, lassan egy évszázada az ország, és főleg Bangkok arculatának meghatározó elemei. A film motelje Yoon vizionárius képi világának köszönhetően szinte földönkívüli jelleget kapott. A *Homály Motel*ben egy nap történéseit látjuk, amikor csak két szoba foglalt: az egyikben egy ötven év körüli családapa éli ki perverz vágyait két kamaszlánnyal, amíg hirtelen meg nem fordul a kocka, és a lányok kezdik el őt leckéztetni, a másik szobában pedig egy hajdani tévésztár lép kapcsolatba földönkívüliekkel. Maga a film hangulata, Yoon zeneszerzői vénáját is megcsillogtatva, szuggesztív képeivel a nézőt is bevonja a film történéseibe: amelynek fő témája az egyén magányossága lesz az univerzumban.

Miközben szűkült a versenymezőny, a többi szekció bővült: például a Bright Future-programban külön helyet kaptak a rövid- és nagyjátékfilmek közötti „középhosszú” alkotások, ebbe a kategóriába a hatvan percet megközelítő, de azt meg nem haladó művek tartoznak. A nagyjátékfilmes testvérprogram híres arról, ahogy a neve is mutatja (Bright Future – Fényes jövő), benne a leginkább pályafutásuk elején álló művészek olykor igencsak kísérleti jellegű alkotásai kapnak helyet. Ilyen volt az olasz Samuele Sestieri és Olmo Amato filmje, a *Medvemesék* (*I racconti dell'orso*), ahol két, Őz történetébe illő karakter próbál egy plüssmackót megmenteni az észak- finn erdőben, vagy a japán Tsubota Yoshifumi rendezte *Kagylógyűjtő* (*The Shell Collector*), amely a magányosan élő, vak kagylóhalász életébe váratlanul érkező bonyodalmakat ecseteli, melyeket leginkább egy új, szexuális vágyakat is felébresztő hallucinogén kagylófajta felfedezése okoz.

Ezzel szemben a középtávon futó alkotások rendezői között jócskán voltak tapasztalt filmesek is: Paul Thomas Anderson vagy Mike Hoolboom, míg



régióinkat az újvidéki Tolnai Szabolcs és a szlovák Martin Kollár képviselte. Utóbbi saját bátyja, Jan Kollár súlyos betegségéről készített egy mondhatni párbeszéd nélküli montázsfilmet (*Október 5.*), amelyben testvére egy nagy utazásra indul a kerékpárjával, ahelyett, hogy otthon várná a mindent eldöntő műtétet. Ma már tudjuk, sikeres volt az orvosi beavatkozás, hiszen Jan Kollár is elkísérte öccsét a rotterdami premierre, aki eddig inkább operatőri munkáiról volt híres a filmes világban: számos szlovák alkotást, többek között a magyar származású Kerekes Péter több filmjét is ő fényképezte. Tolnai Szabolcs *Minotaurusza* egyszerű, szikár történetmeséléssel ír le egy halódó házasságot, ahol a főszereplő Ana végül a környékbeli „neo-avantgárd” (élet)művészekkel kart karba öltve próbál új értelmet találni az életének. A film csúcspontja az a jelenet, amikor direkt marketinges utazásszervezők egy szállodába összegyűjtik a város apraját-nagyját: tengerparti álmotthonokat akarnak eladni a résztvevőknek, akik jórészt inkább egy ingyen vacsora reményében érkeztek. Az ínycsiklandó fogások helyett csak kávé jut nekik, és a szürke valóság, amelyet leginkább a fogya-

Babak Jalali:
Rádióálmok
(Mohsen Namjoo)

a régió kétnyelvűségét is, és Ana, az egykori napilapszerkesztő személyében nemcsak a vajdasági magyar lét, hanem a kulturális újságírás nehézségeit is dokumentálja. A Salgó Judit vajdasági magyar író nő azonos című novellájából készült film volt az egyetlen magyar alkotás idén Rotterdamban. Ugyan a filmek listáján akadt még pár magyar részvételű koprodukció, nem valószínű, hogy Brady Corbet *Egy vezér gyermekora* (*The childhood of a leader*) című filmje, csak azért, mert hazánkban forgatták és Jancsó Dávid vágta, magyarként kerül be a filmtörténelembe.

A fesztivál híresebb vendégei közül megemlíthetjük Udo Kiert és Laurie Andersont. Kier egy osztrák tévésorozattal érkezett Rotterdam televíziós szekciójába, nem csoda, hogy interjúi során szívesebben beszélt Lars von Trierről, vagy éppen Bódy Gáborról, mint a *Régi pénz* (*Altes Geld*) epizódjairól. Anderson *Kutyaszív* (*Heart of a dog*) című filmje ugyan tavaly Velencében már debütált, Rotterdamban is hatalmas érdeklődés vette körül a művésznőt. A *Kutyaszív* nemcsak végtelenül személyes mozgó-

tékos költő, Ana egyik új barátja tud versbe önteni. Tolnai vajdasági magyar lévén kiválóan ábrázolja

képes napló a művésznő és négy lábú társa, Lolabelle közös éveiről, hanem egy hatalmas tudással és tehetséggel megáldott polihisztor önvallóása mindarról, amely az életében fontos kis híján végzetes gyermekkori balesettől a 2001. szeptember 11-i terroristámadás sokkjáig. Így kap szerepet a filmben a fáraók szokásaitól kezdve Wittgenstein nyelvjátéka is – Anderson végzett egyiptológus és kommunikációelméletet is tanult.

2016-ban a rotterdami fesztivál a szokásosnál egy héttel később indult, így jobban tudott illeszkedni a két nagytestvér, Sundance és Berlinale mellé. Így például Martin Zandvliet dán rendező is vendégeskedhetett a holland városban – akinek Park Cityt is megjárt filmje, a *Homok alatt* (*Under sandet*) főlényesen nyerte el a közönségsíjait. A második világháború után a dánok német kamaszokkal szedették ki a taposóaknákat a nyugati partvidéken – életveszélyes misztérium volt ez a fiatal fiúk számára. Ennek feszültségét tökéletesen ábrázolta Zandvliet: nem csoda, hogy a rotterdami közönség tetszését leginkább a *Homok alatt* nyerte el. Mert történjen akármi is a Tigris fesztiváljával, egy dolog nem változik: a közönség aktív, lelkes és jó ízlése van. •

CSEH FILMKARNEVÁL

Hétköznapi örül(e)tek

HORECZKY KRISZTINA

A JOBB CSEH FILMEKET MILLIÓNYIAN NÉZIK, ÉRDEMES FILMKARNEVÁLRA JÁRNI.

Megszállottság, szélsőséges helyzetek, határsértés, mítoszrombolás, szenvedély, abszurditás: ezt felelném elsősre arra a kérdésre: mit, milyen világokat mutatnak meg a Cseh Filmkarneválon vetített, 2015-ös művek. Amely munkák öngúnyra hajlamos készítői messziről elkerülik a politikai korrektséget, több nációt illetve kissé barátságtalan jelzőkkel. Így lesznek a franciák árulók, a németek buzik (főleg, ha szoláriumoznak), a lengyelek feszületek alatt toszó, katolikus vakbuzgók, a magyarok..., de ezt inkább hagyjuk. A stílszerűen egy cseh sörmárka támogatta filmmustrán az ornitológusok és a kisállattartók keble dagadhat leginkább a büszkeségtől, mivel a telt házat vonzó esemény reklámarca – talán kabalája is – egy papagáj.

A prágai filmakadémián (FAMU) forgatókönyvíró-dramaturgként végzett, 1967-es születésű Petr Zelenka (*Happy end*, *Gombdili*, *A sátán éve*) hazájában rangos díjakkal kistafírozott, ünnepeelt lángelmeként, minálunk – valamelyest – színházi szerzőként ismert. A prágai Dejvické divadlónak írt és ott 2001-ben maga rendezte komédiáját, a *Hétköznapi örületeket* Gothár Péter vitte színre a Katona József Színház Kamarájában 2005-ben, majd bemutatta a Szegedi Nemzeti Színház, a Kaposvári Egyetem Művészeti Kara, és a fővárosi Thália is. Az *Elveszve Münchenben* (*Ztraceni v Mnichově*) a filmcsinálás gépezetének torz tükröt tartó történelmi fricska, középpontjában a II. világháború előszobájának tekinthető, 1938-as müncheni egyezményrel. Az Anschlusst követően az akkori négy európai nagyhatalom által kötött szerződés értelmében Csehország átadta a szudétanémetek lakta határvidékeit a náci Németországnak. Az egyezményt alá-

író Édouard Daladier francia miniszterelnök ezzel megsértette a Csehszlovákiával kötött szövetségi kontraktust. A csehek Trianonjának 70. évfordulójára ajándék érkezik a franciáktól Prágába: a vén jákópapagáj (Psittacus erithacus) Daladier házi kedvence volt, és több évtized után is rendületlenül szajkózza rég' elhalálozott gazdája markánsabb kijelentéseit. Például, hogy Hitler jó fej. A kilencven esztendőös Sir „P”-t a sajtótájékoztató után ellopja egy állaltalan, fölszarvazott oknyomozó újságíró; eztán közösen korbácsolják fel az indulatokat a médiában, diplomáciai botrányt keltve. Csakhogy mindez a képzelet szüleménye. Merthogy a Jákónak és Charlie-nak is nevezett szárnyas jószág valójában egy ki- és félresiklott cseh-francia koprodukció totemállattá lett főhőse.

A forgatókönyvíró-rendező bámulatosan zsonglörködik az úgynevezett „valósággal” és annak konstruált másával. Merthogy mesterművében a nemzeti tragédia ugyanolyan konstrukció, ha úgy tetszik: szemfényvesztés, mint annak paródiája, a hányatott sorsú, balekok eskábálta bornírtság. A fölvilanyozóan eredeti, bravúros történetészövésű vígjáték – film a filmben – állítása: hogyan érthetnénk, mi történt a régmúltban, ha azt sem tudjuk, mi zajlik velünk a hétköznapiakban. Mindaz, amit valóságnak hiszünk: káprázat; az élet illúziók, (ön)csalások, fantazmagóriák elegye. Az igazság – ami legfőlfebb odaát van – értelmezés kérdése.

Az *Ötvenes* (*Padesátka*) a karácsonyi ünnepekkor több nézőt csábított a cseh mozikba, mint a *Csillagok háborúja*. A sífutó dinasztia legidősebb tagja, Pavel Bulán a hagyományosan Vízkeresztkor, az Óriáshegységben rendezett, ötven

kilométeres szpartakiádon hajszolja magát és fiát. Ám Jura más típusú testi tevékenységben jeleskedik: többségében férjezett, ötvenes nők „lelkéből űzi ki a fagyot”. Majd a kevéssé költői, analízis aktust okostelefonjával lefotózza. Mindeközben a távot kiváló idővel teljesítő, meleg férfiú keresi az apját a havasokban. Vojtěch Kotek az 1977-es évet flashback-dramaturgiával földidéz, családgyesítő (retró)vígjátékára a „szexista, rasszista, homofób” címkét ragasztotta egyik hazai bírálója. Bár a frivol munka korántsem mentes a közönségességtől, nem szellemtelen. A nyers testiség és a (hobby)sport közötti párhuzam ügyes, ha nem is eredeti. A hegyi népek babona- és hitvilágának profanizálása vicces, és az altáji humor közel sem olyan alári, mint számos agysorvasztó, amerikai moziban. Ezért esztétikailag az a legdermesztőbb, mit művelt a plasztikai sebészet az ötvenes éveivel hiábavalóan viaskodó Vilma Cibulková arcával.

Ellenpéldaként ott a nyolcvankét esztendőös, csodás Věra Kubánková és Jana Šulcová a *Kobrák és siklőkban* (*Kobry a užovky*). Előbbi egy mindent látó, a káoszban rendet kereső nagymama, utóbbi az alkoholista lánya, az antihős testvérpár anyja. A cseh filmkritikusok és a Karlovy Vary-i zsűrirok a keménydrogos Kobra bőrébe bújt Kryštof Hádeket díjazták. Bátyját, Siklót, a színész fivére, Matěj Hádek játssza. A környezettanulmányoknak is beillő film helyszíne a Prágához közeli ingerszegény iparváros, Kralupy nad Vlatovou. Itt lézeng a nyaralókat és a legközelebbi hozzátartozóit is kifosztó Kobra, valamint a bajból őt rendre kihúzó, alkoholproblémákkal küszködő, füstbe ment terveket kovácsoló bátyja. Akinek egy kriminális ügy után kinyílik a csipája. Jan Prušinovský nyomorúságos közép-európai karriertörténete – a fiatal szépiro, Jaroslav Žváček forgatókönyvéből, megannyi ragyogó aktozzal – nem életszerű, hanem valóságos, a junkie-portré remek. „Olyan, mint egy kis állat” – mondja a nagymama a már türelmét veszített, idősebb unokájának Kobráról, aki bár éppen a vadonatúj tévéjét lovasította meg. A Káin és Ábel-parafázis nem moralizál, és képmutatás nélkül, hitelesen érzékeny. Egyedül a zenehasználat stílustörő a többségében kommersz cseh (pop)betétdalokkal.



„Én csak egy hétköznapi örült vagyok, de Roden úr majd úgy formál meg a filmben, mintha született Dosztojevszkij-hős lennék” – így Jan Saudek (1935) a „nagy leleplezés”-nek beharangozott, életrajzi ihletettségű opusról, melynek a társforgatókönyvírója. A világ egyik leg(el)ismertebb fényképésze, a leghíresebb cseh fotográfus azon kevés képzőművész közé tartozik, aki saját magánmitológiát teremtve legyártotta önnön profán legendáját. A kelet-közép-európai kultúrától idegen önreprezentációs tevékenység idővel a magamutogatás fröccsöntött karikatúrájává lett, jókora árnyékot vetve a korszakos oeuvre-re. Az Irena Pavlásková írt rendezte *A fotográfus* (*Fotográf*) a cseh bulvár gyakori (celeb)szereplőjének évtizedek óta kirakatban lévő altesti ügyeit tárgyalja ki, részint, hogy revánsot vegyen a hajdani (egyik) szeretőn, modellen, menedzseren, a Saudek-epigonná lett Sára Saudkován (1967). Ennek mögöttese, hogy Jan Saudek a műveihez fűződő vagyoni jogokat évekkel ezelőtt akkori jobbkezére ruházta át. Így a Saudek.com-ot üzemeltető Saudková és négy gyermekének apja, Samuel Saudek (Jan Saudek fia!) tulajdonolja az életmű majd' egészét. A hosszú pereskedés vesztese elég-

Irena Pavlásková:
Fotográfus
(Karel Roden)

tételt kívánt gyakorolni exén, azt a képzetet keltve, hogy az bosszúvágyból fosztotta ki őt, mivel nem kapta meg azt, amit akart; gyereket, amit előtte és utána tucatnyi nő megkapott.

A nagy nyilvánosság elé vitt adokapok kapcsán problematikus, hogy a kusza és észbontó szappanopera részletei a nem Csehországban élő, a fotós-festő életművét behatóan nem tanulmányozó néző előtt ismeretlenek. Emellett a korát évtizedekkel meghaladó, a popkultúrára is jelentős hatást gyakorló Saudek páratlan életműve dupla zárójelbe helyeződik, miként az ikertestvérrel átélt holokausztélmény is. (A 2015-ben elhunyt Kája Saudek a legnevesebb cseh képregényrajzoló.) Elsikkad továbbá, hogy Saudek csupán az 1980-as évektől egyszisztálhatott művészként hazájában, ahol a '90-es évekig mellőzték. Ráadásul a filmben azt az esztétikai mikrokozmoszt skiccelik föl, amit az 1960-as, 70-es években teremtett, és amit – hiába lett kultikussá – hosszú ideje tévedésnek tart. Azaz, a koszló, mállott, penészes fal elé állított póre modelleket (férfiak, és főként rubensi alkatú nők) színezett fotókon, leginkább obszcén helyzetekben. Csakhogy ez a rezervált világ amennyire giccses, teátrális, hasáns, pornográf, annyira tragikus is. És

korántsem attól személyes, hogy a biszexuális, alkoholista, élveteg provokatőr meghágt a modelljeit. Ez mind a felszín, amit a romlott clown közszemlére tesz, az őt körülvevő, zsidongó baromfiudvarral egyetemben. (Értsd: az általa tárgynak tekintett, fehérmájú fehérmépek, az – önfeláldozásra igencsak hajlamos – aktuális és volt szeretők, feleségek, rajongók etc. ármádiája.)

A mélynövésű, festett vörös, csúnyácska Saudek alteregója – a majd' harminc évvel fiatalabb, férfias, nemzetközi hírű Karel Roden – sokkal inkább a nárcizmus, mint a nárcizmus, a kommunizmus és a titkosrendőrség üldözöttje. Pavlásková több okból aggályos erotikus vígjátéka – két üdítően összetett személyiségű főhőssel – azért érdekes,

mert nem az, aminek láttatja magát. A karaktergyilkosságból ugyanis emlékműállítás lesz. A filmben Libának és faluról jött „igásló”-nak nevezett, valójában közgazdasági egyetemet végzett Saudková (a nagyszerű Marie Málková) úgy él-uralkodik Jan Saudek fölött, mint Juhász Gyulán Anna. (Ettől még középszerű utánzóként lábjegyzet sem lesz a fotóművészeti almanachokban.) Saudek a küllemében és természetében a nőtípusától idegen Šárka Směšnában (majdani Sára Saudkovában) az emberére lelt, és ezt vélhetően tudta is. A *fotográfus* szerelmes film; egy, a nyolcvanas éveiben járó, lélekben kortalan ripacs kíméletlenül őszinte vallomása, aki talán akkor szembesült az érzésével, amikor – szerinte – becsapták és akkurátusan kirabolták.

Igazságot akart tenni, bántani és fájdalmat okozni, mégis azt mondja ki: valami bután ért véget. A csehovi levegőjű tragikomédia – amely nyomelemben sem tartalmaz Dosztojevszkijt – ettől szép és megrendítő. Ezért, hogy ami kezdetben viszolyogtató, bornírt ostobaságnak tűnik, végül értelmet nyert, téttel bír. Ordenáré, kisszerű privát kukkoldó helyett két összeillő ember kudarc története ez, akiknek alakításai a filmplakáton ölelik egymást.

Amúgy Sára Saudková pert helyezett kilátásba *A fotográfus* miatt. •

MINARIK, SONNENSCHIN ÉS A TÖBBIEK

A történelem sorsa

VÁRKONYI BENEDEK

ZSIDÓ SORSOK MAGYAR FILMEN.

A sors soha nem megy ki a divatból. Különösen akkor nem, ha a sors rossz, ráadásul folyton ismétlődik az emberiség történelmében. Különböző korok tudnának mesélni arról, hogy milyen sorsot rendeltek egy-egy közösségnek vagy egy-egy embernek. A huszadik század különösen jeleskedett abban, hogy millióknak rossz sorsot adjon. És ez meglátszik az emlékezeten, azon az emlékezeten is, amelyet a filmművészet hozott létre. Mert a film külön emlékeztetést teremt, saját világot, ahogyan a regény vagy festmény is, és minden olyan műfaj, amely a képzeletre épít. A képzelet azonban nem tiszta, mert minduntalan a valóság áll mögötte, e könyvben éppen az, amely a zsidók valósága volt a huszadik században. A „zsidó sors” már önmagában baljóslatú kifejezés; lehetne éppen derűs vagy közömbös is, de a történelemből tudjuk, hogy a két és félezer éves üldöztetés nyomán erre kevés lehetőség akadt. Több mint száz film tűnik föl a *Zsidó sorsok magyar filmen* alcímű könyvben, persze ebből sokkal kevesebb jelenik meg elemzés tárgyaként, de a szám így is nagy marad, amiből az látszik, hogy nemcsak a „téma” fontos, hanem figyelemreméltó a rendezők, alkotók érzékenysége is. Vagyis az, hogy évekkel vagy évtizedekkel a megtörtént elképzelhetetlen után a filmművészeket szüntelenül izgatja a lehetetlen: hogy megjelenítsék azt, amit nem lehet, s ezt tudják is. Hogy filmre vigyék azt a borzalmat, amit azóta sem hevert ki az emberiség, s amit azóta is személyes sorssá kell alakítani, hogy egyáltalán felfogjuk. Ilyen alkotások állnak e könyv középpontjában.

Alig száz év nem nagy idő a történelemben, de a film történelmében igen, mert egyelőre nagyjából ennyi a története. Ám e száz esztendő Magyar-

országon is sok művet hozott. A könyv így a század elejétől kezdi fölvonultatni azokat az alkotásokat, amelyek a zsidó életet, a miliőt hozzák közel, vagy éppenséggel egy ember életéből mutatnak meg pillanatokat. A *Pesti zsidó*, a *Simon Judit* vagy a *Szulamit* a némafilmek esetlen világát mutatják, és az esetlenségen rendszerint nevetünk. Ezeken a filmekben azonban meglátszik, hogy drámai levegőben vagyunk. Ekkor ugyan még nem nehezedett a magyar zsidóságra a harmincas-negyvenes évek soktonnás súlya, de ma már jól tudjuk, hogy minek a kezdetét látjuk.

A történelemtől van itt szó; azaz arról, hogyan lehet e történelem iszonyatát a későbbi nemzedékekkel is éreztetni. S van még egy különlegesség. A némafilmek mögött földereng egy másféle világ is; az, amely éppen ezeknek az alkotóknak a sorsa. Akik gyanútlanul dolgoznak, színészkednek vagy rendeznek, mígnem a harmincas évek vége felé az ő saját sorsuk is a későbbi filmek tárgya lesz; vagyis az, hogyan zárja ki őket zsidóságuk miatt a Színészkamara, hogyan fosztja meg őket munkájuktól, és hogy mennyire változtatja meg egy könyörtelen rendszer az életüket, akár vállalt, akár a hatalom által rájuk erőltetett származásuk miatt. Mintha egy kettős spirál csavarodna e könyvben előttünk.

Melyben nemcsak a „nagy” filmek és „nagy” rendezők tűnnek föl, mint Jancsó Miklós, Szabó István vagy Fábri Zoltán, hanem mindazok, amelyekről a könyv szerzői úgy gondolták, hogy érdemes megvizsgálni őket, mert nyíltan vagy a gondolatok mélyén a zsidó sorsot mutatják meg: Forgács Péter, Gazdag Gyula vagy Gárdos Péter műve. Azok a sorsok, amelyek itt egymás után fölvonulnak a megidézett filmek révén, ezerfélék. Ahogyan az életben. Mintha a könyv

önmaga is ezt az ezerféleséget célozná meg, azzal az ezerféle műfajjal dolgozik. Vannak közöttük filmtörténeti leírások, esztétai elemzések, tanulmányok, készakart szubjektív vallomások, értő kritikák és történészi léptékű gondolatok, ezek adják a könyv gerincét és értelmét. És persze olyanok is akadnak, amelyek inkább csak leírják, hogy mit látunk, ami kevésbé mozgatja meg a képzeletet, elvégre erre ott volna maga a film. De a könyv akármelyik pontján járunk is, muszáj gondolkodnunk. Mert ki tudja, hányadszor tér vissza a már több mint hét évtizedes kérdés: egyáltalán lehetséges-e megjeleníteni mindazt, ami volt. Ami ott volt a szögesdrót mögött, a barakkokban, a gázkamrákban. Ma úgy tudjuk, hogy nem lehet. De olyan a történelem – és az ember – természete, hogy ebbe nem nyugszunk bele, és mindig lesznek olyan alkotók, akik nem hajlandók elfogadni az esztéták és filozófusok véleményét. A filmtörténet nagy szerencséjére. Mert szinte külön film is készülhetett volna arról, hogy a holocaust után mikor, mennyire óvatosan, mekkora – sokszor talán szükségtelen – tapintattal fogtak rendezők ahhoz, hogy filmre vigyék a múltat, és hogy mikor, mennyire engedték közel magukhoz ezt az elmondhatatlanul gonosz történelmi pillanatot. Ha egymás után végignéznénk a könyvben elemzett filmalkotásokat, akkor nemcsak az a múlt jelenne meg előttünk, amelyet a filmek akarnak megmutatni, hanem az is, amelyet e filmek egymásutánjának története jelent; hogy az ötvenes, hatvanas vagy hetvenes évek rendezői hogyan gondolják el e múltat. Külön történet, amelyen talán sosem gondolkodtunk volna el, ha nincs az a szerkesztői kéz, amely ezeket az írásokat kiválogatja, és az olvasónak adja.

A Surányi Vera szerkesztette kötetben olvasható kritikák, tanulmányok és elemzések most második, bővített kiadásban jelennek meg; tizenöt évvel ezelőtt adták ki először, csak hogy azóta sok olyan mű született, amely nemcsak számunkra fontos, ilyen a *Sorstalanság*. És az utóbbi hónapokban kiderült, hogy készült egy másik, világot felkavaró film is: a *Saul fia*. De különben a történelem már aligha változik. Ám lesznek megint újabb és újabb alkotások, amelyek a lehetetlen ellenére mégiscsak letaglózzák majd a nézőt. Azt ábrázolva, amit pedig már jól tudunk.

MAGYAR ZSIDÓ KULTURÁLIS EGYESÜLET / SZOMBAT, 2016.

A HOMELAND ÉS EURÓPA

Nincs jó döntés

KRÁNICZ BENCE

A HOMELAND ÚJ ÉVADÁBAN BERLINT FENYEGETI A TERROR, DE NEM CSAK EMIATT ÉREZZÜK KÉNYELMETLENÜL KÖZELINEK A VESZÉLYT.

Annak idején a tévésorozatok presztízs-növekedésében kulcsszerepet játszó 24 indulása egybeesett George W. Bush terror elleni háborújának kitörésével. A 24 producereinek következő sorozata, a *Homeland* már a Bush utáni Amerika terrorképét mutatja fel: noha valahol mélyen, a civilek elleni dróncsapásokon és közel-keleti diktátorokkal kötött alkukon túl még kivehetőek a „jó ügy” körvonalai, a CIA ügynökei régóta fáradt és kiábrándult, vagy egyenesen amorális kívülállók.

Az egyre aljasabb hírszerzési játszmából szállt ki a sorozat hősnője, Carrie Mathison az 5. évadra. Az új részekben már Berlinben, egy emberi jogi visszaélésekkel foglalkozó magánalapítvány munkatársaként találkozzunk vele. A megváltozott helyszín nemcsak a sorozat kulisszáit frissítette fel, hanem új problémákat is hozott. Éppen a legjobbkor: a *Homeland* egybehangzó vélemények szerint a 3. évadára veszítette el kezdeti lendületét, Carrie szerelmével, a terroristákhoz veszélyesen közel

került Brodyval érezhetően nem tudtak már mit kezdeni az alkotók. Brody halála után felgyorsult a tempó, a 4. etap dramaturgiája a 24 szűk időkeretbe szorított cselekményvezetését idézte, hasonlóan a mostani, immár történetében is új motívumokkal gazdagodó szezonhoz.

A legfontosabb változás, hogy a *Homeland* az eddigieknél sokkal közelebb került a friss világpolitikai eseményekhez. Bár a tavaly nyári forgatás miatt a szóba kerülő „párizsi terror” alatt még nem a sokkoló novemberi lövöldözést, hanem a Charlie Hebdo szerkesztőségében rendezett vérengzést értik a szereplők, de enélkül is marad elég aktualitás: a Németországban különösen nagy vihart kavart lehallgatási botrány, a szívérogtató hackerek és bevándorlók jogainak kérdése, a civil szervezetekre helyezett hatósági nyomás olyan témák, amelyekkel Magyarországon is a napi hírek között találkozhatunk.

„Csak rossz és még rosszabb létezik”

(Claire Danes)

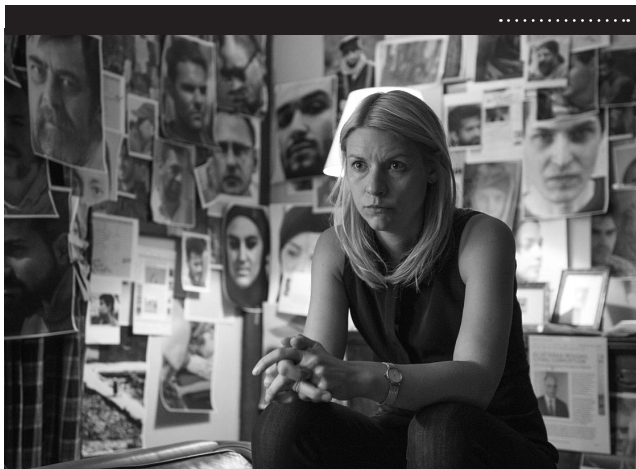
Carrie idillinek tűnő hétköznapijai sem tartanak sokáig: néhány nap leforgása alatt kétszer is merényletet kísérelnek meg ellene. (Másodjára ráadásul régi harcostársát és barátját, a CIA bérgyilkosaként egyre mélyebbre csúszó Quinnt utasítják, hogy végezzen Carrievel.) Az évad során aztán egy áruló, az oroszokkal összejátszó ügynök mesterkedései, a német és amerikai titkosszolgálatok illegális megfigyelési gyakorlatát leleplező dokumentumok, illetve a vegyi fegyver bevetését tervező

berlini dzsihadisták körül bonyolódik a cselekmény, magas fordulatszám, a régi nézőket is meglepő, merész fordulatokkal.

A *Homeland* legutóbbi szezonja azonban nem a csavaros történet miatt válik különösen izgalmassá, hanem a minapi közéleti események révén felvetett etikai és politikai kérdések miatt. Két új női figurának jut fontos szerep: a CIA berlini központjának vezetője, Allison valójában több mint egy évtizede az oroszoknak kémkedik, a Carrie-t is alkalmazó Düring Alapítvány újságírója, Laura pedig szinte irritáló eltökéltséggel próbálja aláásni a hírszerzők munkáját. A két nő elszántsága és bátorsága Carrie állhatatosságát idézi. Miközben mindhárman egymás ellenfelei, igazságukat éppúgy felismerjük, mint hibáikat – egy hosszabb flashbackben még az egyértelműen gonosztevéként ábrázolt Allisonnal is együtt érezhetünk. A párhuzamos igazságok megmutatása a terror elleni háború kilátástalanságát húzza alá: az ezrek életét befolyásoló döntésekben senki sem tarthat ki nyugodt lelkiismerettel az elvei mellett. Felelőssé válnak-e a civil szervezetek a terrorveszélyért, ha nem fogadják el a hatóságok brutális módszereit? Meddig kell bűnhődni az ügynököknek azért, ha érző emberként viselkednek? Hogyan éljük túl a szégyent, ha az egyéni szabadságról szőtt magasztos eszméket sutba dobva sem menthetjük meg az ártatlanokat?

A dilemmáknak a térben is közelebb kerülnek, a nyilvános politikai viták sokat hallott érvei miatt lesz valódi tétje az európai néző számára. Az utolsó epizód érzelmi csúcspontja – amely a széria földhözragadt közelítésmódjától merőben szokatlan, transzcendens húrokat penget – azért működik igazán, mert egyetlen jelenetbe sűríti az évad legnagyobb, fájdalmas tanulságát: a minket körülvevő káoszban csak rossz és még rosszabb döntés létezik.

HOMELAND: A BELSŐ ELLENSÉG (5. évad) - amerikai, 2015. Készítők: **Alex Gansa** és **Howard Gordon**. Kép: **David Klein**. Zene: **Sean Callery**. Szereplők: **Claire Danes** (Carrie), **Rupert Friend** (Quinn), **Miranda Otto** (Allison), **Sebastian Koch** (Düring), **F. Murray Abraham** (Dar Adal). Gyártó: **Teakwood Lane Productions / Cherry Pie Productions**. **HBO** bemutató.



ZERO

Féktelen jövő

BILSICZKY BALÁZS

NEMES GYULA MÁSODIK NAGYJÁTÉKFILMJE RENDHAGYÓ APOKALIPSZIS-MOZI: SZABÁLYKÖVETÉS ÉS SZERTELEN JÁTÉK PÁRHUZAMOS MONTÁZSBAN.

Nemes Gyula nevét néhány kisfilmet követően a 2006-os Filmszemlén ismerhette meg a hazai közönség, ahol egy markáns rendezői attitűd nyomait magán tudó, keserűdes generációs vígjátékkal jelentkezett *Egyetlenseim* címmel. A film többek közt arról a négyezeröttszáz snittről híresült el, amellyel a rendező egészestés videóklipet festett a vászonra egy fiatal egyetemista fiú párkeresési vesszőfutásáról. Nemest a szakma gyorsan ki is nevezte a magyar film legfrissebb tehetségének, odaállítva őt az addigra már második, harmadik munkáikkal szereplő, az évezred elején megjelent fiatal raj tagjai közé. Hajdú Szabolcs, Török Ferenc, Dyga Zsombor – akkoriban talán az ő egyes jegyeikre hajazott a leginkább Nemes stílusa.

Durván egy évtized telt el az első és a második nagyjátékfilm között, ami nem azt jelenti, hogy Nemes tétlenül ücsörgött volna az *Egyetlenseim*mel learatott babérjain. Több dokumentumfilmet is rendezett ez idő alatt – ennek is tudhatók be a *Zero* dokumentarista vonásai, illetve a történet jellege. A rendező talán maga is érezte első filmjén, hogy bizonyos elemeiben hasonul a kortárs rendezők munkáihoz, ugyanakkor bő-

ven volt és van benne annyi öntudat és személyesség, hogy igazán unikális tartalommal és formával rukkoljon elő. A tartalom félig-meddig egyedi, a rendező az ökoterrorizmus egy sajátos vonaláról mesél a mézgyár vezető tisztségét háta mögött hagyó, környezettudatra ébredt főhősén keresztül. Műfaja apokalipszis-film, ami már a történet origójánál tettenérhető. Albert Einstein vélt vagy valós kijelentésére, mely szerint a méhek kihalása után néhány évvel az emberiség is kipusztul, főhőse a nagyvárosból való kivonulással és az önellátással válaszol, mindezzel párhuzamosan harcot hirdet a mamutcégek, kiváltképp a telefon-társaságok vagy az energiaszolgáltatók ellen. Nemes utópiájában a Föld lakossága olyan szimbolikus tetteket hajt végre, mint a mobiltelefonok lecserélése postagalambokra vagy az autóhasználat elhagyása. A károsult érdekcsoportok, a „normalitás védnökei” persze nem repesnek örömben a fordulat láttán és hajtóvadászatot indítanak a főkolompokok után.

„Harcot hirdet a mamutcégek ellen”
(Martina Krátka és Kovács Krisztián)

Be kell látnunk, hogy teljesen igaza van Nemes Gyulának, amikor második nagyjátékfilmje kísérleti jellegét firtató kérdésünkre elutasítón

válaszol. A tavaly nyáron elsőként Karlovy Varyban bemutatott, idén tavasszal pedig végre a hazai vetítőtermekbe is eljutó *Zeróban* valóban megvan minden, ami egy kimondottan konzervatív szerkesztési elvek mentén rendezett filmet jellemez: a darab klasszikus, három felvonásos struktúrája, a keretes szerkezet, a lineáris történetmesélés, és még sorolhatnánk. A rendező olyannyira fontosnak tartja a hagyományok tiszteletét, hogy amint elkezdődik a vetítés, azonnal figyelmeztető szöveginterttel adja a tudunkra: a most következő film megtekintéséhez nem elég egy képernyő kijelzője. Az elkészült mű teljes megértéséhez gyöngyvászonra és a mozi terem sötétjére van szükség.

Hű maradva az alkotó által kijelölt ars poeticához, mi is csak azzal folytathatnánk: hiába foglaljuk össze néhány mondatban a történetet, hiába próbálunk akár csak felvillantani néhányat a szűk másfél órán át pergő képekből formálódó gondolatokból, úgysem megyünk vele többre, mint hogy kliséit klisére halmozzunk. Miként az *Egyetlenseim* sem csak egy hormonjaival harcban álló pesti bölcsész srác csajozási kísérleteinek krónikája, úgy a jóval kiforrottabb *Zero* is több, mint végsőkéig feszített groteszk, sokszínű filmnyelvi trip vagy dokurealista stílusban skicelt ökohorror. Mindegyik, miközben egyik sem. Elhiteti magáról, hogy viccel, aztán egy óvatlan pillanatban a néző fölé magasodik. Mindezt azért, hogy percekkel később már gúnyosan röhögghessen saját, megjárt komolyságán.

Nemes filmművészete ettől az önmagát újra és újra kifordító, záró- vagy idézőjelbe helyező, játékos nyelvhazánálattól válik a kortárs magyar film egyik legizgalmasabb területévé. L'art pour l'art jellegéből adódóan viszont könnyen sebezhető – nem rentábilis tudniillik, legalábbis nem olyan módon, ahogy azt néhányan kizárólagosnak gondolják. De ami még ennél is nagyobb gondot jelenthet: teljességgel zabolázhatatlan.

ZERO – magyar-cseh-német, 2015. Rendezte: **Nemes Gyula**. Írta: **Beregi Tamás**. Kép: **Dobóczy Balázs**. Zene: **Márkos Albert**. Vágó: **Politzer Péter**. Hang: **Zányi Tamás**. Producer: **Nemes Gyula** és **Durst György**. Szereplők: **Kovács Krisztián** (A méhészt), **Martina Krátka** (A lány), **Udo Kier** (A világ ura), **Tóth Orsi**, **Nemes Jeles László**, **Oláh Lehel**, **Szirtes András**. Gyártó: **Playtime Kft.** 83 perc.



AZ ITT ÉLŐ LELKEK NAGY RÉSZE

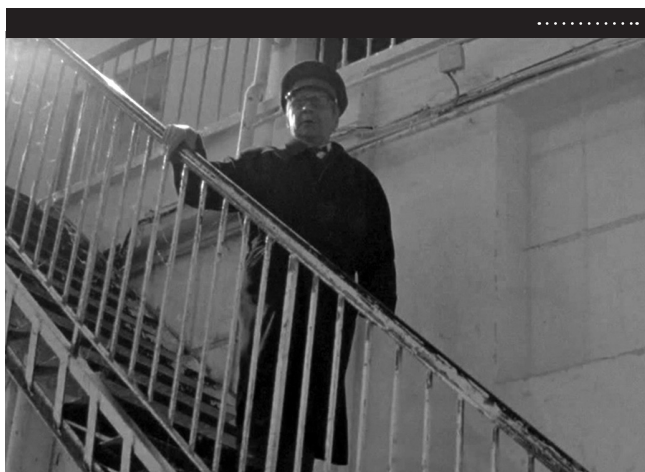
Az ordibáló gróf

NAGY V. GERGŐ

A BUHAROV TESTVÉREK SZÓRAKOZTATÓAN ZABOLÁTLAN MOZIJÁBAN NÉGY HAJLÉKTALAN ÁLMODJA A FORRADALMAT.

Kevesen tudják, de ettől még igaz: a rendszerváltás utáni magyar film egyik legnagyobb találmánya Igor és Ivan Buharov nevéhez fűződik. Úgy fest ez a mutatvány, hogy rokonszenves falusi natúrfejek, egykedvű nagymamák (Pallagi Jánosné) vagy öltönyös melósok paratudományos szövegeket kántálnak egymás felé a lerohadt poszt-szocialista díszletek között, valaki rendre szörny maszket (legyen az orángutánjelmez, gázálarc vagy óriási fogprotézis) visel, a háttérben szól valami irritáló, kótyagos free jazz, és közben a szutykos szuper 8-as nyersanyag álomszerű lebegést kölcsönöz az egésznek. Mindezzel Buharovék (és alkotótársaik, mint Vasile Croat vagy Nyolczas István) nem csupán érvényesen építették tovább a kísérleti film és a hazai filmtörténet vonatkozó hagyományait (például az *Álombrigád* szürreális szocreálját), de sikerült valamit megragadniuk a közép-kelet-európai vidék és a poszt-kádári életvilág lenyűgözően bizarr értelmetlenségéből – ami ezen a szűrőn keresztül egyszerre volt röhejes, bájos, lírai és nyomasztó.

„Elfogyott a szuper 8”



De időközben történt valami igazán borzalmas: elfogyott a szuper 8. Az *itt élő lelkek nagy része* azt a megrázó pillanatot dokumentálja a Buharovék (tehát Hevesi Nándor és Szilágyi Kornél) pályáján, amikor a non-professional film renegátjait profizmusra kényszeríti az idő és a filmtörténet: az olcsó celluloidgyártás leállása miatt ugyanis kénytelenek voltak 16 mm-es nyersanyagra forgatni. Igaz, nem ez volt az első ilyen alkalom (lásd az animációs technikákat bevető rövidfilmeket) – de ebben az új filmben az előzményekhez képest szinte mellbevágó a nyersanyag tisztasága, a színek elevenése és a képek komponáltsága. Mindezt pedig legkivált a legfiatalabb magyar film sztáropertőre, a kamera mögé rendelt Rév Marcell (Balathon Method) a felelős, aki geometrikus kompozícióival és nagy látószögű lencséivel egy jellegzetesen professzionális esztétikát honosít meg Buharovék antifilmes világában.

És hogy mivel jár mindez? A veszteségek listájára könyvelhető a korai darabok líraisága, a „talált film” érzete és valamiféle túlvilági hangulat – ugyanakkor az igazán szürreális jelenetek ebben a kivitelben jócskán közvetlenebb erővel hatnak. Az *itt élő lelkek...* másfél órája pedig számos ilyen szcénával szolgál. A hobbant cselekmény négy hajléktalanról mesél, akik alighanem egy erdei sátor mellett delirálnak jövőjükről, múltjukról és az osztályharcos felkelésről: egyikük (Durst Péter) munkát kap, majd kirúgják, a másikat

(Vasile Croat) végig mindenki alázza, a harmadik (Nyitrai Illés) békíteni próbál, a negyedik pedig (Szabó Domokos) a neves magyar anarchistának, gróf Batthyány Ervinnek képzeletében magát: szabadiskolát alapít, forradalmat szít, kiabál, majd csúfosan elbukik. A hatalom vagy a szolidaritás jellegzetesen buharovi témáiról szólnak a hol frenetikus (lásd például a tévés beszélgetés hibátlan szcénáját), hol nyomasztó (mint a látomásos erejű sivatagi találkozó) jelenettörések, de a hangfekvés korábban sosem volt ennyire nyíltan politikus: sorra-rendre anarchista szölamok és osztályharcos monológok követik egymást, előkerül *A tőke* egyik példánya is, a Buharov-állandót jelentő maszkok pedig ezúttal anarchista gerillák ábrázatát rejtik.

A kérdés csak az, hogy ezt az egészet mennyire érdemes komolyan venni. Mert elvileg nem nagyon, hiszen Buharovék lökött humora és jellegzetesen szürrealista dialógusépítése korábban a jelentés következetes kioltását célozta – de ezúttal az aktualitásokra reflektáló politikai monológok mintha nagyon is szólnának valamiről. Vannak jó dumák („könnyű préda, aki egyedül ül”), és vannak bénábbak is („nem a csend dinamizálja a valóságot, hanem a valóság dinamizálja a csendet”), viszont vidéki amatőrök helyett többnyire színészek vagy jól ismert belvárosi figurák szavalják őket, és így a szövegmondásból többnyire hiányzik a korábbi daraboknál jellemző humor vagy bizarr esztétikum. Szóval *Az itt élő lelkek...* alighanem minden komédia és idéttlen viccelődés ellenére is nyíltan ellenzéki és mélyen forradalmi szellemű mozi, leginkább talán a kései Jancsót idéző komoly bohóckodás, amely szolidaritásra, szabálytörésre és civil kurázsira biztatja a nézőjét. De minden monológjánál felszabadítóbb a pofátlan és játékos hanyagsága, amely a jelenkori filmkultúrában valahogy különösen vonzó minőségnek tűnik. Kevés jobb dolog történt annál mostanában, mint hogy egy produceri supergrupp állami pénz nélkül beállt egy ilyen terv mögé.

AZ ITT ÉLŐ LELKEK NAGY RÉSZE – magyar, 2016. Rendezte és írta: Igor és Ivan Buharov. Kép: Rév Marcell. Zene: Hevesi Nándor. Vágó: Dunai László. Szereplők: Nyitrai Illés, Szabó Domokos, Hajdú Szabolcs, Török Illyés Orsolya, Durst Péter, Bagdi István. Gyártó: Café Film / Filmpartners / Pioneer / Proton Cinema. 90 perc.



Csokoládé

Chocolat – francia, 2016. Rendezte: Roschdy Zem. Írta: Cyril Gely. Kép: Thomas Letellier. Zene: Gabriel Yared. Szereplők: Omar Sy (Chocolat), James Thierrée (Footit), Noémie Lvovsky (Marie), Frédéric Pierrot (Oller). Gyártó: Mandarin Films / Gaumont. Forgalmazó: Mozinet Kft. Szinkronizált. 119 perc.

Nem nehéz kitalálni, miért pont most, a menekültválság kulminálásának közepette készült el az első francia fekete bohóc, Csokoládé sorsáról mesélő életrajzi film – ha elsőre talán nem is egyértelmű. A közelmúltbeli francia bevándorlódrámáktól (*Dheepan*, *Samba*) eltérően az eddig elsősorban színészként ismert Roschdy Zem alkotása ugyanis nem primér szinten beszél a menekültek sanyarú sorsáról, hanem cukormázba csomagolja a keserű pirulát.

A XIX–XX. század fordulóján induló „csillag születik”-sztori a híres fehér bohóc által felfedezett, majd szárnnyai alá vett Csokoládéról egy éles váltással fordul a korabeli „bevándorlási hivatal” kegyetlen-

kedéseivel és a hétköznapi idegengyűlölet gyomorforgató pillanataival megspékelt súlyos drámába – és innentől kezdve maradunk is ezen a nyomvonalon. Zem művében nem nehéz észrevenni a napjainkra vonatkozó áthallásokat (lásd a nemtörődöm börtönőr által letahitizett Haítit vagy az „én csak emberi arcot szeretnék” kifakadást), melyek ugyanakkor sosem válnak tolatkodóvá. Tovább finomítja a nagybetűs üzenetet, hogy az alkotók sok más problémát is felvetnek, a filmben többféle másság is megjelenik. Ezek közül talán a főhős fehér partneréhez kapcsolódó a legszebb (olyan finoman bontja ki a forgatókönyv), a Csokoládé alakját körbefonó függőségek hálóját pedig mesztérien árnyalja az elsőre egyeneműnek tűnő figurát.

Ennek köszönhetően az *Élterevalókkal* felfedezett Omar Sy – akinek színészi repertoárjába eddig a nehéz helyzetben letörölhetetlen mosollyal helytálló hősök tartoztak – ezúttal egy komplexebb, sőt kifejezetten összetett karaktert formálhat meg. Csokoládé alakját eddig

a cirkusztörténelmen kívül csak a Lumière fivérek némafilmtékercsei őrizték, de most Synek hála új mélységet kapott. Ahogy maga a színész is, hiszen a mű ominózus színpadi jelenetében Csokoládénak és Synek egyszerre hiszszük el, hogy el tudja játszani Othellót. A gallywoodi profizmus és a főszereplő árnyalt játéka így egyaránt tesz érte, hogy úgy érezzük: ahhoz képest, hogy a film bohócokról szól, az egyik legszomorúbb alkotás, amit mostanában láttunk.

VAJDA JUDIT

Hétköznapi titkaink

Louder Than Bombs – norvég-francia, 2015. Rendezte: Joachim Trier. Írta: Eskil Vogt és Joachim Trier. Kép: Jakob Ihre. Zene: Ola Flottum. Szereplők: Isabelle Huppert (Isabelle), Jesse Eisenberg (Jonah), Gabriel Byrne (Reed), Amy Ryan (Hannah), Devin Druid (Conrad). Gyártó: Motlys / Animal Kingdom / Arte France. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 109 perc.

Van a mozirajongóknak egy kis csapata, akik 2006-os debütálása óta várakozással váltanak jegyet Joachim Trier (*Szerzők*, *Oslo, augusztus*) új mozifilmjeire, még ha sokat is kell várniuk, hiszen a norvég író-rendező hosszú csendekkel kezdte el építeni motívumkészlete és hangvétele alapján érezhetően szerzői életművét. A legújabb, harmadik Trier-rendezés éppen ennek a kis csapatnak okozza majd a legtöbb fejtörést. A *Hétköznapi titkaink* ott veszi fel a fonalat, ahol az *Oslo, augusztus* elengedte, annak megrázó fináléjában Trier az öngyilkosságig vezeti el író (és absztinens szerhasználó) hőseit, ezúttal pedig egy család gyászába pillanthatunk bele: négy férfi igyekszik feldolgozni egy nő (anya, feleség, szerető) öngyilkosságát. Isabelle (Isabelle Huppert) krízisövezetekben dolgozott fo-





tíriporterként, hivatása egyfajta függőség volt, és miután családjáért felhagyott vele, a feleslegesség érzése uralkodott el rajta. A gyászunka folyamatát az indítja be, hogy Isabelle képeit kiállítják, ennek apropóján pedig az öngyilkosságot is nyilvánosságra hozó cikk jelenik meg róla.

A Trier-csomag tehát egyben van: alkotó munka, függőség, magány, az öndefiníció igénye, öngyilkosság. A lényeg mégis elveszik. Ez egyik oldalról a *Szerzők* francia hagyomány előtt tisztelgő szerepjátéka után az *Oslo, augusztusban* elért, autentikus, önzonos viszony a témához és a helyszínhez, másfelől a hangulatok és képek egyedien magnetikus hatása. Itt a gyászunka szükségyszerűen kommunikációra kényszeríti a családtagokat, a kudarcos kommunikációs kísérletek pedig kevésbé vonják be a nézőt, mint a korábbi filmek atmoszférikus hatásmechanizmusa. Az autentikusság pedig talán az Egyesült Államokban forgatott európai filmeknél önmagában is probléma. A *Hét-köznapi* így is korrekt mozi, a Trier-hatás viszont elmarad.

FORGÁCS NÓRA

Évszakok

Les saisons – francia-német, 2015.
Rendezte és írta: Jacques Perrin és Jacques Cluzaud. Kép: Michel

Benjamin, Laurent Fleutot és Eric Guichard. Zene: Bruno Coulais. Gyártó: Galatée Films / Pandora Filmproduktion. Forgalmazó: Mozinet Kft. Szinkronizált. 94 perc.

Jacques Perrin és Jacques Cluzaud a levegőt és a vizet már meghódították kamerájukkal, ideje volt hát, hogy a szárazföldön is megvessék lábukat. A *Vándormadarak* és az *Óceánok* után Európa erdei világát mutatja be a leghíresebb francia természetfilmes rendezőpáros. A téma tehát sokkal kevésbé egzotikus, mint általában, ám ez mit sem számít, hisz az *Évszakok* ugyanolyan elképesztő felvételekkel és innovatív megoldásokkal van tele, mint a korábbi filmek. A szarvasbogár röptét testközelből, a hiúz elől menekülő rókát az odújából figyelhetjük, a vaddisznóra vadászó farkasok száguldását pedig olyan természetességgel követi a kamera a fák sűrűjében, mintha csak egy sportközvetítésen kocsiznánk a futópálya mellett (az alkotópáros rendre fejlesztte magának technikát a kívánt felvételek eléréséhez). Mert az *Évszakok* a bogarak szintjétől a bivalyokig mindent felölel, laza, kissé csapongó dramaturgiával engedve bepillantást a különböző fajok hétköznapijaiba. Hiába figyelemezett a narrátor az elején, a film felére már majdnem elfelejtjük, hogy Cluzaud-ék nem

a mai állapotokból indulnak ki, hanem a 15 ezer évvel ezelőtti „aranykort” rekonstruálják, mikor még erdő borította az egész kontinenst. Az *Évszakok* azonban nem elégszik meg ennyivel, a második felében bemutatja a máig tartó hanyatlás időszakát is. A történelmi gyorstalpalót ugyan viszonylag ízlésesen vitték színre, és a háttérben tartották, ám a játékfilmes elemek behozatala így is gyengíti a filmet. Az ipari forradalom felé haladva egyre hangosabban sulykolt környezetvédő üzenet szép lassan rátelepszik a bámulatos képsorokra. Míg a film kijelentő módban indult, a fináléhoz érve minden képsor végére felkiáltójelel kerül, ám a kiabálás – mint általában – inkább elvesz az állítások erejéből.

JANKOVICS MÁRTON

Mindenáron esküvő

Ahora o nunca – spanyol, 2015.
Rendezte: María Ripoll. Írta: Jorge Lara és Francisco Roncal. Kép: Pau Esteve Birba. Zene: Simon Smith. Szereplők: Dani Rovira (Alex), María Valverde (Eva), Jordi Sánchez (Fermin), Joaquín Núñez (Santiago). Gyártó: Atresmaedia Cine / AXN / Zeta Cinema. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Szinkronizált. 91 perc.

Mióta a lélekboncolgató művészfilmesként indult, de hamar a komikus műfa-

jokhoz soroló Daniel Sanchez Arévalo sebességbe kapcsolta Spanyolországban a regionális sztereotípiákon humorizáló, esküvői szituációkba helyezett romkomok gyártósorát (*Laza esküvő*, *Csókok és gólok*), menetrendszerűen érkeznek a szűk keretek között variálható formula újabb darabjai (*Hárommal több esküvő*), melyek olykor kiugró hazai nézettséget produkálnak (*Spanyol affér*), és exportképességükre sem lehet panasz. A fenti sort folytató *Mindenáron esküvő* rendezőnője, María Ripoll (*Tortilla leves*) egyfelől üdítő öniróniával irányítja a figyelmet a ciklus kifáradására, másrészt az Ibériai-félszigetnél is nagyobb játszótérrel választva próbálja módosítani a képletet. Így az odahaza népszerű *stand-up* komikusból a filmvásznak örökös vőlegényévé avanszált Dani Rovira Spanyolhon után immár fél Európát kénytelen átszeli a boldogító igenért. Választójával ugyanis a brit vidéken – megismerkedésük helyszínén – kelneked egybe, ha ezt nem késleltetné egy sor abszurdba hajló, váratlan próbatétel. És bár az alkotók alig bíbelődnek a hanyagul odavetett fordulatok motiválásával, a karikatúrák finomításával és az érzelmi vezérfonal elmélyítésével, végül épp ez a felületesség lesz a film



egyik erénye, hiszen az ismétlésekkel, ritmustörésekkel és túlzásokkal hektikussá tett mesemondás olykor a nézővel összekacsintva ünnepli a drámai tétek súlyát könnyedén lerázó, tisztán önmagáért való jellem- és helyzetkomikumot. A francia repterek, amszterdami csatornák és angol ivók kulisszái között így olyan hisztérikus ütemű akadályfutás bontakozik ki, melyben a hűség pillanatnyi megingása sem sokkal jelentékenyebb tényező, mint egy kábítószeres sütiévő-párbaj vagy egy sajtgörgető verseny. Áruklódó azonban, hogy még így is a karikírozottan ábrázolt spanyol jellem típusokhoz kapcsolódnak a film legjobban sikerült poénjai.

ÁRVA MÁRTON

Szívecskéim

Caprice – francia, 2015. Rendezte és írta: **Emmanuel Mouret**. Kép: **Laurent Desmet**. Zene: **Giovanni Mirabassi**. Szereplők: **Emmanuel Mouret** (Clément), **Virginie Efira** (Alicia), **Anais Demoustier** (Caprice), **Laurent Stocker** (Thomas). Gyártó: **Moby Dick Films / Arte France**. Forgalmazó: **Vertigo Media Kft.** *Feliratos*. 100 perc.

Noha Emmanuel Mouret az elmúlt két évtized nagyjából tizenhatodik lelkesen magasztalt aspiránsa a „Francia Woody Allen” mind kétesebb értékű

titulusára, féltucatnyi művet számláló eddigi romkom életműve alapján a párizsi színész-író-rendező inkább valahol Antoine Doinel és Fernandel keskeny metszetében helyezkedik el. Legfrissebb, *Szívecskéim* című alkotásában bumfordi bájú, tisztalelkű és vadromantikus entellektüel-figurája a számos *Harry és Sally* verzió után (*Költözködő szerelem*, *Csak egy csók*) ezúttal a *Sztárom a párom* alapszituációjában próbál szerencsét: álmodozó tanárhőse csodás véletlen folytán megismerkedik, majd boldog párkapcsolatba lép az évek óta távolról rajongott színésznővel – a konfliktust ezúttal nem a két világ összeférhetetlensége okozza, hanem egy lelkes fruska, aki hasonló elvakult imádatot táplál a főhős iránt, ám ezt jóval aktívabb és látványosabb módon nyilvánítja ki, takaros szerelmi három- (majd négy-) szöveget teremtve.

Mouret filmje ezúttal is egyformán szűken méri a műfaji és szerzői érdemeket: míg utóbbi kimerül a szokásos mafli lúzer figura reflexióiban és a hátterekben elhelyezett rajzok ironikus kommentárjainak egész életművön végigvonuló kézjegyében, addig a *Szívecskéim* romkom-fronton sem kínál többet egy erőltetett romantikus konfliktus repetitív helyzetekre épülő cselekményénél, időn-



ként komikus közjátékokkal megspékelve. Ami miatt némiképp kiemelkedik a film Mouret középszerű alkotásai közül, az a keserűbb végkifejlet: a happy end felszíne alatt nem csupán a párkapcsolatok illuzórikus, önáltató természetéről vetít sötétebb képet, de némi művészi önkritikát is gyakorol főhőse alakjában, aki az írást jelképező üde, őszinte *Caprice*-t bánatos bocitekintettel, de szemrebbenés nélkül beáldozza a nagypályát jelentő sztár-pár kedvéért.

VARRÓ ATTILA

A mi jövőnk

Nos futurs – francia, 2015. Rendezte és írta: **Rémi Bezançon**. Kép: **Antoine Monod**. Zene: **Pierre Adenot**. Szereplők: **Pierre Rochefort** (Yann), **Pio Marmai** (Thomas), **Mélanie Bernier** (Estelle), **Camille Cottin** (Géraldine). Gyártó: **Mandarin Films / Gaumont**. Forgalmazó: **Vertigo Media Kft.** *Feliratos*. 97 perc.

A francia film ifjúsági szelleamisége vélhetően mindenki számára ismert, hála az üde Sophie Marceau nevével fémjelzett, szép emlékű *Házibuli*-opuszoknak, ám ezen filmek jelentősége valószínűleg csak Rémi Bezançon művének megtekintése közben tudatosul a nézőben. A *A mi jövőnk* főhőse egy kiegyőfélben lévő, harmincas éveit taposó, sikeres

üzletember. Hol szép lakásában, kvalitásos barátnője csacsogását hallgatva, hol pedig végeláthatatlan munkahelyi meetingeken bambul savanyú képpel maga elé, alkalmanként pszichológusának kanapéján mered a szemközi falon elhelyezett süllyedő Titanicot ábrázoló festményre. Élete nyilvánvalóan nélkülözi a kalandokat vagy a tartalmasnak mondható emberi kapcsolatokat – erre ő maga akkor jön rá, amikor meglepetés szülinapi bulija alkalmából régi fotók kerülnek elő a gimis évekből és hirtelen óhatatlan vágyat érez, hogy felkeresse akkori barátait. Első körben hajdani legjobb pajtásával veszi fel a kapcsolatot, aki látszólag nem hagyta hátra kamaszkori önmagát – gyorsétteremben keresi zsebpénzét, farmerkabátban és motorral jár, reggelire huncutul fröccsöt fogyaszt a sarki krimóban, becses Playboy-gyűjteményt őriz lepukkant legénylakásában. Felelevenítve a múltat elhatározzák, hogy rekonstruálnak egy annak idején számukra jelentős bulit, amely mint utólag kiderül sokkal többről szólt annál, minthogy pusztán jól érezték magukat. Bezançon filmje rendkívül kiegyensúlyozatlan; pont akkor veszíti el tájékozódási pontját a sztoriban, amikor két főhősének érzelmi kapcsolatát kellene egyengetnie. Mindezt tetézi,



hogy erős vizuális elemeket változtat hosszadalmas, a történet kibontakozását erősen lefékező dialógokkal, laposkás szituációkkal. Mindazonáltal a film utolsó negyedében magára talál; a *Mi jövőnk* egy lassú, de ritkaságszámba menő szép és megható történet az elvesztett ifjúkorról és a barátságról.

ALFÖLDI NÓRA

Eddie, a sas

Eddie the Eagle – angol-amerikai, 2016. Rendezte: **Dexter Fletcher**. Írta: **Sean Macaulay** és **Simon Keaton**. Kép: **George Richmond**. Zene: **Matthew Margeson**. Szereplők: **Taron Egerton** (Eddie), **Hugh Jackman** (Bronson), **Christopher Walken** (Warren), **Rune Temte** (Björn). Gyártó: **Marv Films / Saville Productions**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 105 perc.

Kitartásról, törhetetlen akaratról és elszántságról egyféleképpen lehet igazán szívéhez szólan beszélni: ha a hős mindennek tűnik, csak hősi-esnek nem. Michael „Eddie” Edwards, a világ első (és utolsó) brit síugró-olimpikonjának története tökéletesen alkalmas erre, pont úgy, ahogyan a *Jég veled!* – épp ugyanezen a téli olimpián indul – jamaikai bobcsapatának sztorija is az volt. A főszereplőben ugyanis nincs semmi olyan szuperhősi tulajdonság, ami ab ovo tiszteltet parancsolna, sőt: a tisztel-

let azért épül fel fokozatosan, mert a főhős milliányi gyengesége dacára is leküzd minden akadályt. Ügyefogyottságában nem emelkedik vörös palástos idolként a néző fölé, hanem még nála is lejjebből indulva mutatja meg, hogy ha soha nem adjuk fel, akárholnan vezethet út a csúcsig. Márpedig ennél jobb receptet még nem talált fel a filmtörténet a közönség manipulálására – a szó legne-mesebb értelmében.

A már-már a fogyatékoságig szerencsétlen, magát a teljes esélytelenségből (Angliában nem is létezik a síugrás mint sport) egészen az olimpia utolsó helyezéseiig felküzdő Eddie történetében épp ez a mindent átható emberközelség az, ami miatt a sablonokat egyébként meg nem haladó film mégis bájos, sőt megható tud lenni. A dramaturgia az utolsó szögig ismert: adott a lecsúszott ex-sportoló, akinek esze ágában sincs edzeni a botcsinálta újoncot, amiből persze mégis sikeres, közös felkészülés lesz, miközben az edző maga is újra összeszedi magát – így a számlán végül a sportoló sikere mellett a másik tétel a partner jellemfejlődése lesz. És a leginkább hollywoodias manírok el is maradnak (feltűnő például, hogy a fiú szüzessége ez egyszer nem leküzdendő akadályként jelenik meg), és a lélektani háttér kifejtése – a lehúzó és a



támogató közegek hatásának vizsgálata – is kifejezetten intelligens. Néha egy kis ugrás is elég egy rekord beállításához.

KOVÁCS BÁLINT

Zoolander 2

Zoolander 2 – amerikai, 2016. Rendezte: **Ben Stiller**. Írta: **Justin Theroux**. Kép: **Daniel Mindel**. Szereplők: **Ben Stiller** (Zoolander), **Owen Wilson** (Hansel), **Penélope Cruz** (Valentina), **Will Ferrell** (Mugatu), **Kristen Wiig** (Alexanya). Gyártó: **Red Hour Films / Scott Rudin Productions**. Forgalmazó: **UIP_Duna**. Film. Szinkronizált. 102 perc.

Akultusz hatósugarát bemérni. Alán a vígjátékok esetében a legnehezebb. A moziban csak mérsékelttel sikeres filmek idővel, az újranézés hatására kicsi, de annál masszívabb rajongótáborokat termelhetnek ki, akik lelkesen idézgetik ked-

venc poénjaikat a többi beavattal összekacsintva.

A *Zoolander*-ről sem tudható, pontosan mennyire épült be a köztudatba, és bár a moziban nem bukott meg, a bemutató szerencsétlen időzítése miatt – 9/11 után pár héttel tartották a premierjét –, csak utólag futhatta ki magát. A mém-alapanyaggá válásban a legnagyobb szerepe talán a korszerűtlenségének lehetett – a 90-es évek divatvilágának kiparodizálásával alaposan elkéstek Ben Stillerék. A szatíra helyett így a totálisan idióta karakterek, az abszurdba hajló, l'art pour l'art poénok váltak a fő attrakcióvá, csak úgy, mint a szellemiségében és humorában rokon McKay-Ferrell produkciókban (*A híres Ron Burgundy legendája*, *Taplógáz*, *Pancser Police*).

A *Zoolander* második része is hasonló kottából készült, mint a közelmúlt kultvígjáték-folytatásai (*Dumb és Dumber kettyő*, *Anchorman: A legenda folytatódik*), vagyis a legfőbb cél a rajongók kiszolgálása, az eredeti kultuszának ápolása volt. A kémthriller vázra felhúzott komédia a többet, harsányabbat, látványosabbat elvét követve Rómába teszi át a helyszínt, megsokszorozza a vendégcelebek számát, és az első rész visszatérő poénjait kivétel nélkül továbbgörgeti. A célt érő és az elhibázott poénok aránya hasonlóan alakul, mint az eredetiben – és ezúttal is



Will Ferrell lopja el a show-t –, még ha a keményvonalas rajongók egy részének nehéz is lehet szembesülni azzal, hogy blőd-ség tekintetében nincs különbség a két film közt. A *Zoolander 2* legnagyobb szexepilje, hogy nem szégyelli az olcsó eszközöket, sőt kigúnyolja a hipstermentalitást, amely már csak a szarkazmus szűrőjén képes látni a világot, és rajongását is kényszeresen posztmodern íróniába burkolja.

BÁSKI SÁNDOR

A Beavatott-sorozat: A hűség

The Divergent Series: Allegiant – amerikai, 2016. Rendezte: Robert Schwentke. Írta: Veronica Roth regényéből Noah Oppenheim, Adam Cooper és Bill Collage. Kép: Florian Ballhaus. Zene: Joseph Trapanese. Szereplők: Shailene Woodley (Tris), Theo James (Négyes), Naomi Watts (Evelyn), Octavia Spencer (Johanna), Jeff Daniels (David). Gyártó: Lionsgate / Red Wagon / Summit Entertainment. Forgalmazó: Freeman Films. Szinkronizált. 120 perc.

A beavatott-sorozat a *young Adult* franchise-ok bevált marketinges fogásával tér vissza, mikor a záró etűd a fantasy és poszt-apokaliptikus elődök példáját követve két részre bontva érkezik a mozikba – ráadásul a látványos finálét közvetlenül megelőző események ezúttal sem elegendőek ahhoz, hogy önmagukban kitöltsenek egy két órás filmet. A könyvtológia befejező részének első felvonásában, A *hűség*ben a főszereplők kis csapata a gigantikus kísérleti labornak bizonyult Chicago falain túlra merészkedik, hogy megkeressék, kik és miért tették őket. Ahogy azonban nyílik körülöttük a tér, úgy veszíti el a film minden lendületét – a nagy konspiráció pedig csupán kilúgozott, ötletlen disztópiának bizonyul. Míg az előző két részt a lendületes ritmus, illetve a látványos, pör-



gős jelenetek megmentették a tökéletes érdektelenségtől, itt a kezdeti néhány akciót követően a cselekmény elkerülhetetlenül unalomba fullad, amin a szinte szünet nélkül, már-már arrogánsan dübörgő zene sem tud segíteni. Az antagonista szerepére ismét egy ismertebb színészt sikerült felkérni: a *Newsroom* című sorozattal, illetve a *Mentőakció*val és a *Steve Jobs*-filmmel újra reflektorfénybe kerülő Jeff Daniels a soványka szerepben az egyetlen értékelhető alakítást hozza. Robert Schwentke rendező egyszerűen kilökte szereplőit egy eddigieknél nagyobb, hi-tech játszótérre, ahol viszont sem a science fiction lehetőségeket, sem a morális kérdések feszegetésében rejlő feszültséget nem sikerült kiaknázniuk a készítőknél. A megoldás: visszavonulni az ismerős fedezékbe, a sablonos dramaturgiai elemek közé. A helyszín így újra Chicago, a záró kaland pedig önmaga buta paródiájába fordul. Így minden epizód annak újabb ékes bizonyítéka, hogy nemcsak a szerző, Veronica Roth nem gondolta végig konzekvensen az általa kitalált világot, hanem a filmváltozat készítői sem vették a fáradságot, hogy épkezláb adaptációt gyúrjanak a gyengécske alapanyagból.

SÁNDOR ANNA

Támadás a Fehér Ház ellen 2. - London ostroma

London Has Fallen – amerikai, 2015. Rendezte: Babak Najafi. Írta: Katrin Benedikt, Christian Gudegast. Kép: Ed Wild. Zene: Trevor Morris. Szereplők: Gerard Butler (Banning), Aaron Eckhart (Asher), Morgan Freeman (Trumbull), Jackie Earle Haley (Mason), Angela Bassett (Jacobs). Gyártó: Millennium Films / LHF Film. Forgalmazó: Big Bang Média. Szinkronizált. 99 perc.

Ha van tanulsága a *London Hostromának*, az minden bizonnyal az, hogy a *Drágán add az életed!* nyolcvanas évek végén megtalált csodareceptje, amely a helyszín variálásával bő egy évtizedig kiapadhatatlan forrást biztosított mára klasszikussá érett

akciófilmek sorának, még akkor is bombabiztos Jolly Jokerként működik, ha nagyon igyekeznek elbaltázni. A bányászatban előzményére és Emmerich vonatkozó dolgozatára is rálicitáló műalkotás az a fajta zászlólengető amerikai revans-fantázia, amiről azt hittük, rég eljárt felette az idő, de a több száz(!) rosszfiút igénylő, teljesen elrugaskodott terrorista-mesterterv és a sokaknál bizonnyal fejfájást okozó ideológiai maszlag ellenére bőven nézhetővé teszi a felesleges sallangok nélküli, tökéletesen formulakövető cselekmény, valamint Butler és Eckhart mostanra összeérett *buddy*-párosa. Utóbbiak ezúttal közösen kényszerülnek macska-egér játékba a városnyira kitágított színtéren – a humoruk ugyan száraz és a kellenél szórványosabb, de azért működik a kémia. A megbízható menetrend szerint érkező tűzharcoknak és henteleknek köszönhetően az adrenalin szintre nincs panasz, az egészségesen rövid játékidő alatt a legtöbb suspense-t azonban ezzel együtt is az a jelenet tartogatja, ahol az Angela Merkel-alteregő a nyugati vezetőket kiiktató nagyszabású merénylet előtt testőre intése ellenére magához enged egy virággal kedveskedő kislányt. A zsánerélvezetek kopója egy-





szere szagot fog: csak nem ostromba, bár adekvát metafora következik ettől a nyolcvanas évekből előlépett, minden politikai korrektségtől mentes filmlektürtől, amiben az ügyeletes McLane-kön kreatív neologizmussal „Faszomisztánnak” titulálja a bajkeverők földjét? Báránybőrbe bújt farkasoknak nyitunk ajtót a humanizmus jegyében, visszhangzik a súlyos üzenet a rágcstól percgőz széksorok között (Donald Trump a levegőbe bokszol a háttérben)? Lelőjük a poént, bár ez utóbb csupán vörös heringnek bizonyul.

ANDORKA GYÖRGY

Momentum

Momentum – dél-afrikai-amerikai, 2015. Rendezte: **Stephen S. Campanelli**. Írta: **Adam Marcus** és **Debra Sullivan**. Kép: **Glen MacPherson**. Zene: **Laurent Eyquem**. Szereplők: **Olga Kurylenko** (Alex), **Morgan Freeman** (Szenátor), **James Purefoy** (Washington), **Jenna Saras** (Jessica). Gyártó: **Azari Media / Thaba Media**. Forgalmazó: **Pro Video Film**. Szinkronizált: 96 perc.

Az alsó polcos VHS-borítók fülszövegeiből forgatókönyvet barkácsolni önmagában nem elvetélt ötlet, leszámítva ha véresen komolyan gondolják. A szupertolvajjá vedlett ex-ügynök utolsó

munkája balul sült el. Meglátják az arcát és a véletlenül birtokába került kényes információk miatt a gonosz politikus bérnyílások üldözöbe veszik. A rablás-menekülés-számlálás szentháromsága köré szőtt sztoriban egyetlen, többé-kevésbé aktuálisnak nevezhető elem akad: a múlt démonaival viaskodó kőkemény főhőst egy egykori modell és Bond-lány alakítja. Olga Kurylenko kitartóan hajt az Angelina Jolie kiesésével megüresedett „első számú női akciósztár” pozíciójára, jelen állás szerint mérsékelt sikerrel. Egy teljességgel önkéntelen, éppen ezért tökéletes geg pompás tömörséggel világít rá a színésznő hálátlan szerepére. A rendőrség a szemtanúk segítségével fantomképet készít, ami pontosan olyan, mint ha Mrs. Pittet látták volna a helyszínen. A maró írónia csak fokozódik, mert hősnőnk gyorsan zölddé változtatja a szemét és barnává a haját, majd minden lehetséges irányból megmutatja a fehérenműbe csomagolt idomait. A kerekded formák gondos szemrevételezése után a színésznő androgün bosszúállóvá változik és megütközik ugyan az ellenféllel, a menetrendszerűen érkező klisék ellen tehetetlen.

Persze nemcsak ő, de a rendező is elbukja a csatát. Szorgalmasan csattog a vágóolló

és ír le hajmeresztő köröket a kamera, a kiszámíthatóság és az üresség ellen nincs orvosság. Ketten képesek csak dacolni a panelek unalmával, merőben más taktikával. Míg Morgan Freeman a vele született hűvös eleganciával üssza meg a haknit, a tévésorozatokból ismerős James Purefoy az önparódia határán játszva küzd a párbeszéddekkel. Látható élvezettel bújik a velejéig romlott bérnyílkos bőrébe, némi örömet csempészve ebbe a lelketlen és teljességgel felesleges produkcióba.

HUBER ZOLTÁN

Egyiptom istenei

Gods of Egypt – amerikai, 2016. Rendezte: **Alex Proyas**. Írta: **Matt Sazama** és **Burk Sharpless**. Kép: **Peter Menzies Jr.** Zene: **Marco Beltrami**. Szereplők: **Gerard Butler** (Seth), **Brenton Thwaites** (Bek), **Nikolaj Coster-Waldau** (Horus), **Courtney Eaton** (Zaya), **Rufus Sewell** (Urshu). Gyártó: **Pyramania / Summit Entertainment / Thunder Road Pictures**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. Szinkronizált: 127 perc.

Hollywood régóta húz hasznát a Közel-Kelet egzotikumából, elég olyan mozikkra gondolni, mint az *Arabiai Lawrence*, az *Indiana Jones*, vagy a *Múmia*-franchise. Nem készült viszont az Álomgyárban elrugaskodottabb kosztümös eposz, mint az *Egyiptom istenei*. Ebben a filmben az is-

tenek a halandók között élnek, és annyi különbözeti meg őket tőlük, hogy szinte szuperhősök: kosárlabdázó természetűek, képesek szörnyekké alakulni (mint a *Transformerek*), és vér helyett arany csörge-dezik az ereikben (ami pedig anélkül is fröcsöghet, hogy a gyártóknak aggódniuk kellene az előnytelenül magas korhátár-besorolás miatt). Ráadásul csupa fehér színész játssza a főbb szerepeket, de ez még a legkisebb probléma a filmmel.

Alex Proyas fantasy-világa kevés releváns és egyedi törvénnyel bír, de a rendező még saját szabályait sem tartja tiszteletben. Olyan akadályokat állít hősei elé, amiket mondvascsinált módszerekkel oldanak meg, néha például (a filmírásban többnyire komoly tabunak számító) *deus ex machina* segítségével. Egy rejtvényt tippeléssel fejtenek meg, a szfinx ellen pedig a tudás istenéhez fordulnak, mintha telefonos segítséget kérnének egy kvízshowban. A cselekmény tündérmesének is beillik, és inkább az *Oroszlánkirállyal* és az *Aladdinnal* rokonítható, mint az óegyiptomi Ozirisz-mítosszal: a gonosz Széth megöli az istenek királyát, és száműzi az elkényeztetett trónörököst, Hóruszt, aki aztán egy halandó segítségével vág vissza. Olyan ez a film, mint egy videojáték-adaptáció: a hősök gépiesen oldanak meg különféle egyszerű kül-





detéseket, például mágikus erekléket szereznek meg, és még a CGI varázslat is silány. Viszont legalább ambiciózus kudarc: a direktor extravagáns látványmozival akart rendet vágni a cselekményvezérelt filmek közt, amire annyi esélye volt, mint Széthnek a végső győzelemre.

CSIGER ÁDÁM

Zootropolis - Allati nagy balhé

Zootopia – amerikai, 2016. Rendezte: Jared Bush, Rich Moore és Byron Howard. Írta: Jared Bush. Zene: John Powell. Gyártó: Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált: 108 perc.

A Disney legújabb mozijának eredeti címe *Zootopia*, amely egy antropomorf állatokkal benépesített metropolist takar. Utópia volta pedig abban áll, hogy békében él itt egymással bárány és farkas, ragadozó és növényevő. Ám nem mentes ez a világbékében élő világ az előítéletektől és a régi békétlenségek eleven emlékeitől. Judy Hopps, a kis vidéki nyúl gyerekkora óta arról álmodik, hogy egy nap rendőr lesz belőle, és a Disney vattacukor-fellegvárában keserves munka árán, amolyan G. I. Jane-ként Zootopia első nyúl-rendőre lesz. Eleinte nem könnyű érvényesülnie, ám a városvezetés korrup-

tszövéseinek hála egy bizonyult bűneset keseríti meg Zootopia életét, melynek felgöngyölítésében Judy és újdonsült cimborája, a svindler bőrbe bújt jószágos róka Nick jeleskednek. A *Zootropolis* az erősen politikai töltetű tematikán (az esélyegyenlőségtől a rasszizmuson át a korrupcióig) túl még egy jó adag, főképpen a részletgazdag látványvilágban, a popkulturális utalásokban és a zseniálisan kidolgozott karakterekben rejlő érett humort is kínál felnőtt közönségének. Hogy a *Keresztapára* vagy az alma helyett répa-iPhone-ra tett utalást mindenki érti, ez nem vitás, ám az, hogy a keménykezü vízbívaly-rendőrfőnök szinkronhangja Idris Elba (*Luther*), ez már sokkal összetettebb önreflektivitást kínál. Azon-

persze el lehet tünődni, hogy a lajhár-bürokrata hosszúra nyúlt jelenetét milyen közönség értékeli majd igazán, de a helyes válasz talán az, hogy a *Zootropolis* cukiságbombái az összes családtag szájában robanni fognak.

KOVÁCS KATA

Kung Fu Panda 3.

Kung Fu Panda 3. – amerikai-kínai, 2016. Rendezte: Alessandro Carloni és Jennifer Yuh. Írta: Jonathan Aibel és Glenn Berger. Zene: Hans Zimmer. Gyártó: DreamWorks / China Film Co. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált: 95 perc.

A Pixar-on túli amerikai animáció két legsikeresebb szériájában egyaránt antropomorf állatok kis csapata szórakoztatja a közönséget. A változatos fajok eredetijét a *Madagaskárban* és a *Kung Fu Pandában* is különböző emberi mentalitások, életstratégiák adják, ám a két sorozat közül csak az utóbbi dolgozik egyetlen, visszatérő főhőssel. Po a legendás kung-fu mesterek rajongójából vált maga is harcművésszé, miközben megmaradt falánk és lusta pandamackónak, sikertörténete így különösen közel állhat a kényelmes mozsizékbe süppedő nézőkhöz. A gyakori folytatásképlethez illeszkedve a harmadik rész ötvözi a koráb-

bi epizódok konfliktusait. A mesebeli, sosemvolt Kína békéjét veszélyeztető, kívülről érkező fenyegetés mellett Po családi gondokkal is birkózik: váratlanul felbukkanó apukája elvezeti őt a pandák földjére, ahol a főhős végre rá megszólalásig hasonlító rokonaival eszegetheti a rizsgombócot, régi barátai és gúnár-mostohája viszont félnek, hogy elveszítik őt.

A film vonzerejét elsősorban a kicsi vagy nagy, de egyformán aranyos pandák jelentik – még édes semmittevéssel töltött mindennapjaik is izgalmasabbak, mint az otromba főgonosszal folytatott összecsapások és a sokszínűségben rejlő erőt pajzsra emelő szép, de elkoptatott tanulság. A nemzedékeken átívelő hagyományok és őseink tiszteletére hívó történet alkotói érezhetően a siker szempontjából kulcsfontosságú távol-keleti piacot is szem előtt tartották, olcsó egzotikumként tálalt Kína-képükre mégsem érdemes haragudni. A butácska sztorit ugyanis pazar látványvilág ellensúlyozza: a meleg színekre és festményanimációs hatásokra építő, merész színstilizációt és a képi ötleteket (például az osztott képmezőket használatát) az idősebb nézők is értékelhetik, ahogy őket célozzák a főhős önironikus poénjai is.

KRÁNICZ BENCE





A turné vége

The End of the Tour – amerikai, 2015.
Rendezte: **James Ponsoldt**. Szereplők: **Jason Segel, Jesse Eisenberg, Anna Chlumsky**. Forgalmazó: **Select Video**. 106 perc.

Mit jelent híresnek lenni? Mennyire lesz tőle magányos az ember? Mennyire válik le róla a saját imidzse? Befolyásolhatja ezt a művész egyáltalán? Ezek a kérdések izgatják David Foster Wallace-t (Jason Segel), miután megírta másfél kilós és 1097 oldalas regényét, az *Infinite Jest*-et. Wallace, aki 46 éves volt, mikor felakasztotta magát 2008-ban, könyvével az X generáció – a hetvenes-nyolcvanas években született amerikai fiatalok – kultikus alakjává emelkedett. Nagyon gyorsan vált nagyon híressé, és nem tudott mit kezdeni ezzel, bár öngyilkos az évtizedek óta tartó depressziója miatt lett. 1996 telén azonban még őszintén osztja meg kételyeit David Lipskyvel (Jesse Eisenberg), aki portréinterjút készít róla a Rolling Stone-nak. Lipsky aspiráns író, gyerekkoráról és szülei válásáról írt egy visszhang nélküli maradt könyvet, így őt is a népszerűség hatása, a hírnév éré-

se érdekli, csak épp a sikertelen író szemszögéből.

Nem turnékról és rocksztrádokról, hanem a művészlőről és imidzséről szól *A turné vége*, és arról a résről, amely a kettő között mélyül. Wallace tudja, hogy a gondolatait, a gesztusait sokféleképpen megírhatja Lipsky, zavarja, hogy nem ura a róla kialakított képnek, és aggasztja, hogy épp emiatt viselkedik majd másképpen. Wallace a lehetőségeket mérlegeli, hogy hogyan maradhat autentikus, és dilemmái nagyjából lefedik a mai átlagember problémáit, akik a virtuális kommunikáció és a digitális személyiségépítés mindennaposává válása miatt ugyanez a kérdés izgat. „Kismértékben oké, nagymértékben halál” – summázza a technológia robbanásszerű fejlődését előrelátó Wallace, aki a maga korában, a maga addikciója (tévéfüggőség) kapcsán az elmagányosodásról is elgondolkodik.

Kifinomult, okos és szellemes film *A turné vége*, és a látással ellentétben tartózkodik a nagy állításoktól. Mintha Richard Linklater rendezte volna újra a *Vacsora Andréval*-t, hogy a társalgást az írással és alkotással kapcsolatos témákra fókuszálja – és ezzel ki is kerülje a

művészekről szóló életrajzi filmek fő buktatóját. A *turné vége* ugyanis nem a művész életéről, hanem a gondolatairól mesél, a beszélgetés természetes kerülőutakon érinti a *Die Hard* és Alanis Morissette-et éppúgy, mint az X generáció életérzését vagy az írók rivalizálását. Az Egyesült Államokban azonban épp életrajzi vonatkozásai miatt kapták szét a filmet, mondván nem százszázalékosan hű Foster Wallace alakjához, és az ismertség mindenféle vonzattól irtózó író egyébként sem akarta volna, hogy film készüljön róla. Magyarországon azonban, ahol nem ismerik DFW nevét, és a könyveit sem lehet olvasni magyarul, a film valósághoz fűződő viszonyát firtató

kérdések mellékessé válnak, és engedik, hogy az Íróról és az őt faggató íróról, a Rolling Stone Salierijéről szóló általános történeté emelkedjen a film, melyben bárki, aki írásra adta a fejét és a kezét, kétkező tükörképét láthassa viszont.

Extrák: Kimaradt jelenetek.

SOÓS TAMÁS DÉNES

A 657-es járat

Bus 657 (aka Heist) – amerikai,
2015. Rendezte: **Scott Mann.** Sze-
replők: **Jeffrey Dean Morgan, Morris**
Chestnut, Gina Carano. Forgalmazó:
ADS Service. 93 perc.

A pálya elején álló brit direktor, az eddig csak két nagyjátékfilmet rendezett Scott Mann izgalmas B-mozija egy alkalmi geng által elkövetett rablásról mesél, okosan konvertálva a kilencvenes évek sláger akcióthrillere, a *Féktelenül* leleményeit. A *657-es járat* nem értetlen vacak, számos szimpátiás eleme van, mint például a különböző szálakat ügyesen összesodró, flashbackekből és flashforwardokból álló időfelbontásos elbeszélés az első harmadában; az egyszerűségükkel is hatásos, néhol aforizmaszerűen tömör dialógusok; a színes karakterek, akiknek a cselekedeteit markáns háttértörténetükkel is igyekeznek dramaturgiailag alátámasztani a forgatókönyv írói. Kíváncsi izgalmas, ahogy Jeffrey Dean Morgan „jó-rosszszembere” megidézi



Angyali szemek

The Face of an Angel – brit, 2014.
Rendezte: **Michael Winterbottom**.
Szereplők: **Daniel Brühl, Kate Beckinsale, Cara Delevingne**.
Forgalmazó: **ADS Service**. 97 perc.

Ismerjük ezt a trükköt: a témáját megragadni képtelen művész jobb híján arról készít filmet, ahogy küszködik. A betegesen termékeny Michael Winterbottom ezt a kétes szavatosságú mutatványt vezeti elő a legutóbbi munkájában. A bűnügyi izgalommal kecsesített cselekmény egy megropant önbizalmú rendezőről mesél, aki a 2007-ben brutálisan meggyilkolt angol diáklány, Meredith Kercher nagy nyilvánosságot kapott ügyéből igyekszik játékfilmet készíteni – szóval ugyanazt csinálja, mint feltehetően Winterbottom a film forgatása előtt. A rendező alteregója (Daniel Brühl) egyre csak Perugiában császkál, máskor fojtott dühvel figyel a tabloid újságírók szenzációéhségét, vagy kislányával skypeolgot, de leginkább a megfelelő nézőpontot keresi a gyilkossági ügyhöz – viszont az Istennek se találja meg. Merthogy az Erasmusos cserediákok könnyű drogokban és orgiákban gazdag életvilágát Dante *Isteni színjátékával* közös nevezőre hozni – hát ez minden, csak nem egy megvilágító nézőpont. És hiába bukik el a főhős *Angyali szemek* című filmterve, ha egyszer mi mégis az *Angyali szemek* című filmet látjuk: feszült mystery thriller helyett enervált drámát a művészi krízisről, amelyben kedvetlenül odakent jelene-tek, keresett Dante-utalások és idétlen álombetétek (az egyikben egy Troma-filmbe illő CGI-szörny pusztít) sorjáznak, a főszereplő és dekoratív újságíró társa (Kate Beckinsale) kellemtlen zavarban markolásszák egymást, és minden jószándék dacára sem sikerül Meredith Kerchernek méltó emléket, a

jól ismert ügyről pedig bármilyen eredetű állítani. Winterbottom mélyen önreflektív, de her-vasztóan lapos filmet forgatott: talán jobban járt volna, ha a producerek őt is kirúgják, mint ahogy nyámnyla hősét a film zárlatában.

Extrák: Semmi.

NAGY V. GERGŐ

Batman: Az elfajzott

Batman: Bad Blood – amerikai, 2016.
Rendezte: **Jay Oliva**. Szereplők: **Jason O'Mara, Yvonne Strahovski, Stuart Allan**. Gyártó: **Warner Bros**.
Animation. Forgalmazó: **Pro Video**. 72 perc.

Tim Burton *Batman*-filmjeinek sötét hangvételét és sajátos karakterábrázolását számos animációs sorozat (a legismertebb a magyar tévécsatornákon is futott *Batman és Robin kalandjai*) és egészestés rajzfilm (*Batman: A rém álarca*) veszi át évről évre. Christopher Nolan sötét lovag-filmjeinek népszerűsége pedig közvetten olyan rendhagyó animációs filmek létrejöttét segítette, mint a Denevérember eredettörténetét átértelmező *Batman: A kezdet kezdete*, vagy a kiöregedett és fasisztoiddá vált hősről szóló, *A sötét lovag: Felemelkedés* és a hamarosan moziba kerülő *Batman Superman ellen* álláspontjával egyaránt szembehelyezkedő *A sötét lovag visszatér*.

A Warner Bros. legújabb meséje a DC Comics hősről a *Batman: Az elfajzott*, mely látszólag *A sötét lovag visszatér* nyomdokába lép, ám sajnos a mítosz kreatív továbbgondolása helyett inkább a képregények keményvonalas rajongóinak akar megfelelni. Bruce Wayne ezúttal paszszív áldozat, akinek hiányát a denevérenek öltözött igazságosztó megmentésére küldött Batman-epigonokkal próbálják pótolni az alkotók. Csak kapkodjuk a fejünket, olyan gyorsan vált a cselekmény

a fiatal Robin, Nightwing, Batwing és Batwoman között, ezért lehetetlenség azonosulni bármelyikőjükkel is. Az *elfajzott* ennél fogva DC-figurák farsangi báljává alakul, és csak akkor válik valamivel izgalmasabbá, mikor a Mad Hatter nevű hipnotizőr gazember Batman ex-felésege, a főgonosz Talia al Ghul parancsára imitátorai ellen fordítja a denevért. Igaz, a morális kérdések, az imposztorok közti feszültség és a családi perpatvar lehetősége hamar elillan Az *elfajzott* történetét kezdettől a stáblistáig uraló akcióviharban. Extrák: Kisfilm a DC Comics legújabb, *Az Igazság Ligája a Tini Titánok ellen* című animációjáról.

BENKE ATTILA

Jóemberek

Good People – amerikai, 2014.
Rendezte: **Henrik Ruben Genz**. Szereplők: **Kate Hudson, James Franco, Tom Wilkinson**. Forgalmazó: **ADS Service**. 91 perc.

A kortárs bűn- és akcióori-entált filmek rendre belepusztulnak a nagyot akarásba: a thrillerek alkotói például a végítéletszerű finálékban sokszor annyira túltolják a feszültségépítést, hogy alig valami marad a suspense-ből, nem beszélve arról, hogy egyszerre próbálják hangsúlyozni hőseik sérülékenységét és kivételes állóképességét. A monomán módon visszatérő zárókép is

nagyon unalmas már a vértől csatakos átlagpolgárról, aki hiába gyúrta le az ellent, a győzelmét sokkal kevésbé lehet komolyan venni, mint a klasszikus filmekben lehetett. A *Jóemberekkel* is ez az egyik probléma. Pedig a film alapötlete korrekt videothrillert ígér (a hitelezőik által fenyegetett, alsóközéposztálybeli házaspár véletlenül szembetalálkozik egy rakás pénzt rejtő táskával, amire egyébiránt két rivális bűnszövetkezet pályázik), és még a sztori kibontása is többé-kevésbé érdekes, ám a teljes játékidő negyedét kitevő, véres-veritékes végki-fejlet nem feszültséggel teli, hanem hovatovább komikus. Négy irányból érkező ellenfelek csapnak össze, úgy, hogy végül egyetlen épkézláb szereplő nem marad a színen, és akik túlélnek a mészárlást, azok is beszereznek néhány – egyenként halálosnak tűnő – sérülést. A figurák ilyen tömeges amortizálódása még az akcióműfajban is párját ríktja. Pedig a nyitány rablását még éppen hogy úgy rögzítette Henrik Ruben Genz rendező (*Pardon, Borzasztó boldog, Kínai szerelem*), hogy csak hanghatásokkal tájékoztatta, míg a látványból rafináltan kizárta a nézőt – a másfél perces jelenet mégis sokkal hatásosabb lett, mint a zárlat álmosító erőszakorgiája.

Extrák: Nincs semmi.

TOSOKI GYULA



RePrint

A klasszikus magyar képregényiskola kedvelői elhatározták, nem törődnek bele, hogy a harminc-negyven évvel ezelőtti nagy érdeklődés mára a töredékére csappant, és újtára indítottak egy negyedévesre tervezett képregénymagazint, amelyben régi kedvenceket mutatnak be újra. A vállalkozáshoz kellett egy adag bátorság, bár odáig nem merészkedtek, hogy országos terjesztésben gondolkozzanak, így a nemrég elkészült lapszám egyelőre csak képregényes rendezvényeken kapható, és a legnagyobb rajongók nosztalgikus érdeklődésére számít. A bevallottan retró hangulatot már a címlappal igyekeztek megteremteni: Fazekas Attila látható rajta munka közben. Ellentétben azonban a már veteránnak számító rajzoló másik két kiadványával, az évente egy-egy alkalommal jelentkező *Botondal* és *Sci-Fi klasszikusokkal*, ez a magazin nem csak az ő munkáit tartalmazza, vendégrajzolóként szerepel benne a társszerkesztő Verebics Jánoson kívül Haui József, Sváb József és Téjlor, íróként pedig Kiss Ferenc is.

A történetek kiválasztásában különösebb stratégiát nem sikerült felfedeznem. A leghosszabb sztori egy 1983-as Fazekas-képregény első fele (*Halálhajó*), az egyolda-

lasak egy része az 1990-es évek közepéről származik, mások pedig talán pont azóta heverték fiókban. Bekerült *A szív parancsára* című 1961-es Zórád-képregénynek az eredeti oldalak elvesztése miatt újrarajzolt változata, amelyet a mester felügyelete mellett Verebics János készített, szintén az 1980-as évek közepén. A szerkesztési elv leginkább az „ezeket volt kedvünk betenni” lehetett. Ebből kifolyólag aztán a képregények színvonalára erősen ingadozó, kicsit nehezemre esik elképzelni, hogy a lap alkalmas legyen új képregénykedvelők toborzására. Meg kell ugyanakkor említeni, hogy a szerkesztők pályázatot hirdettek 21 éven aluli, hagyományos technikával dolgozó rajzolóknak, és nem zárják ki, hogy idővel teljesen új képregények is bekerüljenek a lapba.

RePrint 1. Fekete-fehér, 44 oldal, irkatúzott. Kiadó: Fazekas Attila.

Továbbra is az eredeti megjelenés sorrendjében folytatódik a legnépszerűbb olasz *fumetto*, a *Dylan Dog* magyar kiadása, és ezúttal két igazán színvonalas, szórakoztató történetet ismerhetünk meg. A címadó sztori sajátos elegye a velencei karnevál hangulatának és az *Alice Tükkörországban* motívumainak, míg az *Alfa és omega* a képregényes és filmes utalások egész sorával zsonglörködik – az *Asterix Britanniában*-tól a 2001:

Ürodüsszeián át a *Szárnyas fejvadászig*. Jó hír, hogy a sorozatot feltétlenül folytatni akarják a Budapesten élő olasz fiatalemberek, akik immáron saját céget is alapítottak ebből a célból. Az évi két kötetet tartatni szeretnék, de a jövőben már válogatni fognak a legjobb történetekből. És már sejtetni engedték, hogy rövidesen más olasz sorozat is várható tőlük.

Dylan Dog 5: A tükrön keresztül. Fekete-fehér, 192 oldal, puhafedele. Kiadó: Frike Comics.

Nem csak a *Dylan Dog*-nak van új kiadója, egy másik sorozatnál is váltás történt. Minden bizonynyal sokan fognak örülni, hogy az anyacég (Ulpus-ház) csődje miatt források nélkül maradt *Képregény.hu* által kényszerűen félbehagyott zombis képregénysorozat egy év kihagyás után mégis folytatódik – ugyanazzal a fordítóval és stábbal. Reményeik szerint évente több kötetet is meg tudnak je lentetni.

Walking Dead 10: Vadak. Fekete-fehér, 140 oldal, puhafedele. Kiadó: Books & Stuff.

Végezetül örömmel számolok be arról, hogy szaporodik a képregényes rendezvények száma, ráadásul mindegyik igyekszik olyan egyedi profilt választani, amellyel nyitni lehet újabb közönségek felé. Tavaly novemberben tartották az első Belvárosi Képregénybörzét a Madách gimnáziumban, és

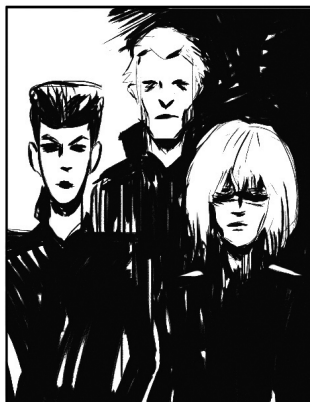


most februárban már a második is megvolt. Ez a rendezvény főként a nosztalgiát célozza meg, és próbálja megszólítani a karikatúra-gyűjtőket is – igaz, ebben egyelőre nem volt túl sikeres. Április elején kerül sor az első Sztriptíz „Indie Comics Fair”-re az ArtYardban, az Andrassy úton. Ez a nemzetközi fesztivál az alternatív történetmeséléseket és az egyedi nyomdatechnikai megoldásokat helyezi a középpontba. Ebből az alkalomból megjelenik egy közép-európai témájú, angol nyelvű antológia is – természetesen erről is fogunk írni. A hónap közepén „Ukmukfukk fesztivál” címen különböző területekről verbuválódó fanzinosok tartanak összejövetelt az Ankertben, ahol a BPZines és a Kiscsopor-tos Játékok képviseli legerőteljesebben a képregényes vonalat. Május 8-án pedig következik a 12. Budapesti Nemzetközi Képregényfesztivál, ismét a Dürer-kertben, külföldi vendégekkel.

BAYER ANTAL

NÉMETH GYULA

SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



SZÁRNYAS FEJVADÁSZ (1982)