

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LIX. ÉVFOLYAM, 05. SZÁM

2016. május

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

KOREAI KÖRKÉP

PSOTA IRÉN
RUTH RENDELL



nca
Nemzeti Kulturális Alap

 **한국문화원**
KOREAI KULTURÁLIS KÖZPONT

Kim Han-min: Az admirális

CIRKO
MOZI-JEGY
50%



MAGYAR MŰLT

A történelmi emlékezetet nem csak a politikai tilalmak, a tabutémák miatt sérülhet, megteszi a magáét a finom részleteket gyorsan kiradírozó amnézia is. Ahogy megyünk visszafelé az időben, minden korszak más ábrázolási próbatételt, más csapdát tartogat, a múlt más és más, filmvászonra soha nem kerülő fehér foltjait rejtegeti.

Jancsó Miklós: Kelj fel komám, ne aludjál! – 4. oldal



BRIT BŰNÖK

„A különböző vallások sikertelenül próbálták századokon keresztül megfékezni az eredendő ösztöneinket, sőt, esetenként csak rontottak a helyzeten. Úgy tűnik, nem lehet kordában tartani az erőszak iránti vonzódásunkat. A mesemondóink hogyan hagyhatnák figyelmen kívül ezt a tagadhatatlan ténytet?”

Mike Hodges: Öld meg Cartert! – 22. oldal

KOREAI KÖRKÉP

Az 1990-es évek legvégén katapultáló dél-koreai filmipar igazán figyelemreméltó eredményeket mondhat magáénak: mindenekelőtt hazai pályán két vállra fektette Hollywoodot (a koreai filmek piaci részesedése 2011 óta folyamatosan meghaladja 50%-ot) és kitermelte a maga világszerte elismert sztárszerzőit.

Park Hoon-jung: Egy új világ – 30. oldal



2016 május

FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 05. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: Múltunk a beton alatt (<i>Magyar film, magyar idő – 1. rész</i>)	4
Kelecsényi László: És akkor a Psota... (Psota Irén 1929-2016) (<i>Beszélgetés Zányi Tamással</i>)	8
Babiczy László: Összhangzat és intuíció (<i>Beszélgetés Csukás Istvánnal</i>)	11
Soós Tamás Dénes: 80 év derű (Beszélgetés Csukás Istvánnal)	14

ANDRZEJ ZULAWSKI

Varga Zoltán: Lázás szerelmek balladái (<i>Andrzej Zulawski démonai</i>)	18
---	----

BRIT BŰNÖK

Győri Zsolt: „Nem fröcsög a vér” (<i>Beszélgetés Mike Hodges-szal – 1. rész</i>)	22
Roboz Gábor: Antihősök krónikái (<i>Ruth Rendell a moziban</i>)	27

TÁVOL-KELET

Teszár Dávid: Kistigrisből nagy tigris (<i>Dél-Koreai film 2010-2015</i>)	30
Géczi Zoltán: Renegátok sötét öltönyben (<i>Koreai gengszterfilmek</i>)	34
Varró Attila: Nyolc milliméteres tűzerő (<i>Japán punkfilmek</i>)	37

FESZTIVÁLOK

Soós Tamás Dénes: Az unokák mozija (<i>Magyar filmhét: kislejtékfilmek</i>)	39
Orosz Anna Ida: A pálya szélén (<i>Magyar Filmhét: animációs filmek</i>)	42
Csiger Ádám: A nagy shortolás (<i>Friss hús Fesztivál</i>)	44
Pintér Judit: Ciao Annamaria! (<i>Trieszt</i>)	46

FILM/REGÉNY

Vajda Judit: Egy bunkó újságíró naplója (<i>Daniel Kehlmann: Én és Kaminski</i>)	48
Forgács Nóra Kinga: A múltam helyett a múltadban (<i>Wolfgang Becker: Én és Kaminski</i>)	49

KRITIKA

Sepsi László: Putyin kedvenc videójátéka (<i>Ilya Naishuller: Hardcore Henry</i>)	50
Soós Tamás Dénes: Két gyerek, négy kerék (<i>Till Attila: Tiszta szívvel</i>)	52
Baski Sándor: Kitérésí kísérlet (<i>Madarász Isti: Hurok</i>)	53

MOZI

DVD	60
------------	----

FILMKRITIKA

Kárpáti György: Szemmérték (<i>A FIPRESCI 90 éve</i>)	63
--	----

PAPÍRMOZI

	64
--	----

A címlapon: Kim Han-min: *Az admirális* (Choi Min-shik)

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSAK
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
Megrendelészám:
TPR16-0064

KRENCSEY MARIANNE (1931-2016)



Makk Károly:
A 9-es kórterem
(Krencey Marianne és
Gábor Miklós)

A hamvas fiatal lányból, aki az ötvenes évek közepén hódított a filmvászonon (*Liliomfi, A 9-es kórterem, Gábor diák*) túl hirtelen lett kikapós asszony (*Gyalog a mennyországba, Két emelet boldogság, Próbaút*). Megsokasodtak a félig-meddig vagy egészen negatív nőalakok (*A Noszty fiú esete Tóth Marival, Az aranyember*). A színház sem kárpótolta őt jelentős szerepekkel, noha végzett színházi rendező volt, mikor a filmvászon elcsábította. Ki mondott volna nemet egy olyan felkérésre, mint a *Liliomfi* női főszerepe? Főként hogy a privát boldogságát is megtalálni vélhette rendezője személyében. A celluloidszalag kopik, a szép érzelmek is múlandóak tudnak lenni, a mégoly remek szerepeket nem jegyzi meg az új közönség. Egy valami nem múlik, ha megvan. A tehetség, az a kifejező erő, amivel egy színész elvarázsol minket. Krencey Marianne óceányi távolságban is őrizte ezt, s most elvitte magával.

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

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

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

Minden megvásárolt vagy megrendelt lap mentőőv 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.

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

1%

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást

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!



CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

Our Past Under the Concrete (Hungarian Films Hungarian Times – Part One) by Tibor Hirsch, p. 4. **And Then Came the Psota...** (Irén Psota, 1929-2016) by László Kelecsényi, p. 8. **Harmony and Intuition** (A Talk to Tamás Zányi) by László Babiczky, p. 11. **Eighty Years of Serenity** (A Talk to István Csukás) by Tamás Dénes Soós, p. 14.

Depicting authentically Hungarian history meets various obstacles: political taboos, posterior re-touches and falsification of historic facts.

ANDRZEJ ZULAWSKI

Ballads of Delirious Loves (Andrzej Zulawski's Demons) by Zoltán Varga, p. 18.

Tormented by passion and pain Zulawski's erratic heroes burn in eternal fevers: their overheated emotions consort with extreme visual expressivity.

BRITISH CRIMES

No Need for Splattering Blood (A Talk to Mike Hodges – Part One) by Zsolt Győri, p. 22. **Chronicles of Anti-Heroes** (Cinema of Ruth Rendell) by Gábor Roboz, p. 27.

Violent crime films of Mike Hodges and subdued thriller novels of Ruth Rendell boast with autentic backgrounds and accurate characterizations.

FAR EAST ZEST

Little Tiger, Big Tiger (Cinema of South Korea 2010-2015) by Dávid Teszár, p. 30. **Renegades in Dark Suits** (Contemporary South-Korean Gangster Films) by Zoltán Géczy, p. 34. **Eight Millimeter Calibers** (Japanese Hachimiri Punk Films) by Attila Varró, p. 37.

Contemporary Korean genre films and Japanese punk films from the 70s are fuelled by the same burning energy of rebellious auteurs.

FESTIVALS

The Cinema of Grand Children (Hungarian Film Week: Short Films) by Tamás Dénes Soós, p. 39. **From the Touch Line** (Hungarian Film Week: Animated Films) by Anna Ida Orosz, p. 42. **Big Shorts** (Friss Hús Short Film Festival 2016) by Ádám Csiger, p. 44. **Ciao Annamaria!** (Triest Film Festival) by Judit Pintér, p. 46.

FILM/NOVELS

The Journal of a Homespun Journalist (*Me and Kaminski* by Daniel Kehlmann) by Judit Vajda, p. 48. **In Your Past Not Mine** (*Me and Kaminski* by Wolfgang Becker) by Nóra Kinga Forgács, p. 49.

REVIEWS

Video Game from Putin's Bedroom (*Hardcore Henry* by Ilya Naishuller) by László Sepsí, p. 50. **Two Kids, Four Wheels** (*With Clear Heart* by Attila Till) by Tamás Dénes Soós, p. 52. **Tangled** (*Loop* by Isti Madarász) by Sándor Baski, p. 53.

CINEMA p. 54.

DVD p. 60.

FILMCritics

Rule of Thumb (Ninety Years of FIPRESCI) by György Kárpáti, p. 63.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Choi Min-shik in *The Admiral* by Kim Han-min

CIRKO | Filmek,
GEJZIR | mint sehol
| máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

MÚLTUNK a beton alatt

A TÖRTÉNELMI EMLÉKEZET NEM CSAK A TABUTÉMÁK
MIATT SÉRÜL, MEGTESZI A MAGÁÉT A FINOM
RÉSZLETEKET GYORSAN KIRADÍROZÓ AMNÉZIA IS.

„Egymásra kopírozza a
Nékosz és '68 nemzedékét”
(Jancsó Miklós: Fényes szelek)



A magyar filmnél nincs jobb műszer annak vizsgálatára, miképpen zsu-gorodik, tágul, kap új ritmust a történelem a változó hazai közgondolkodásban, közel hozva egymáshoz azt, ami tegnap még magától értetődően távol volt, eltávolítva azt, amit közelinek éreztünk. Ahogy megyünk visszafelé az időben, minden korszak más ábrázolási próbatételt, más csapdát tartogat, a múlt más és más, filmvászonra soha nem kerülő fehér foltjait rejtegeti.

Cseh Tamás dalában a hatvanas évek sebbel-lobbal jön, a hetvenes években lehet kívánni, hogy „tíz év múlva ne ez a dal legyen”, a nyolcvanas évek pedig „sapkát viselnek”. Az talán természetes, hogy innen, az ezredfordulón túli mesz-sziségből visszanézve, halványulnak ezek a valaha fontos különbségek. No de volna-e bárki, aki ma meggyőző cím-késsel látná el a kilencvenes, kétezres, kétezres-tíz-es éveket? Van-e bárki, aki komolyan hinné, hogy ami körülöttünk ma történik, az megragadható volna úgy, hogy a közeli évtizedekhez is megkeres-sük a hozzájuk illő hívószavakat, és aztán mozi-darabokat rendelünk hozzájuk?

Valaha mindez működött.

1990-2000

Képzeljünk el egy új magyar filmet. Cse-lekmény: középkorú hősök ifjúságukra emlékeznek. Konkrétan a kilencvenes évekre. Két párhuzamos szál, látjuk az előzményeket, azokban a nagyfontos-ságú esztendőkből, amikor Újpalotán megnyitotta kapuit a Pólus Center, a bol-dog kevesek telefonos modemjein rövid pittyegés után, sercegő hangon bekö-szönt az Internet. Közben a jelenben lát-juk mindezek folyamodványát, esetleg a történelemben járatlan huszonéveseket, akik hallgatják negyvenes atyáik em-lékezését, bár mindebből semmit sem értenek. Miből is? Ilyen film nincs. Nem is kell, mert nincs ember, akinek ez a re-láció ma fontos lenne.

A kilencvenes évekről elhomályosult szemmel regélő atyák halmaza üres hal-maz, tehát film sem szól róluk, továbbá az olyan film is hiányzik, melyben az említett atyák a múltat felhánytorgatva, ezt-azt egymás szemére hányának. Ne-vesítve, példákkal élve a régebbi magyar filmtörténetből: ma nem képzelhető el kortársi *Nyár a hegyen* (Bacsó, 1967) a két veszedekő káderrel, és az elkere-kedett szemmel figyelő huszonévesek ítélkező kórusával. Nincsenek visszafelé

nézve veszekedő-kibékülő házaspárok, vagyis nincs aktualizálható *Párbeszéd* (Herskó 1966), és jelenre adaptálható *Próféta voltál szívem* (Gábor Pál, 1968). Lehet erre mondani, hogy e mozarabok meséiben a közösen megélt fiatalság erkölcsi döntésekkel terhelt pillanata – NÉKOSZ-nyomulás, pártcsaták, kommunista hatalomátvétel – csupa súlyos történelmi fordulat, míg ha a jelenből mérjük vissza a húsz esztendő, a kilencvenes évek derekáig, ehhez képest unalmas időkbe jutunk.

Jó, legyen akkor huszonöt év: akkor ugyebár, a jelenből visszamérve, 1949-nek 1989, a rendszerváltás felelne meg...

Először is: a *Rendszerváltás-történetek* sem kínálják ma magukat olyan trendi változatosságban, szánvetéses, fiatal generációt belekeverő, párhuzamos szerkezettel, mint a hatvanas évek végén a *fordulat éve-mesék*. Másodszor: annak idején már húsz év is - nemhogy egy negyedszázad - annyira hosszú idő volt, hogy nem csupán emlékezéshez, de jelen és múlt párhuzamba állításhoz is megadta a távolságot. 1969-ből visszanezve, 1949 igazi mitologikus meszsiség, Jancsónak a *Fényes szelekben* arra is elég, hogy két generációt egymásra kopírozzon: kihajtott ingű népi kollégistákra farmeres-tornacipős maiosta hatvannyolcasokat, mintha az őket elválasztó húsz év annyi volna a történelem homokóráján, hogy az időben korábbi már az időben későbbi allegóriája is lehet, vagy fordítva. Ehhez képest képzeljünk el egy 2016-os filmet, melyben a Bibó Szakkollégium mai fiai önmagukat és negyedszázadnyi távolságból fölsejlt elődeiket játsszák.

A néző pedig, ahogy Jancsót nézte a maga kortárs közönsége 1970-ben, akár bele is zavarodhatna, mikor, melyiket látja inkább, hiszen az akkor formálódó rendszerváltó párt alapítói összemontírozhatók volnának valamilyen ma formálódó proteszt-csoporttal, megpakolva trendi bűnökkel és erényekkel, melyek viszont csupán metaforái azoknak a régieknek. És sorjáznának a nézői levelek, mint Jancsóéknak és támogatóiknak a híres-neves *Fényes szelek*-vitában: „Nem igaz, mi nem ilyenek voltunk!” Lehetne magyarázni, hogy ez csak allegória, hogy mondjuk a zsebből kilógó mobiltelefon szándékos jelzés, hogy itt a *mindig és mindenkor* érvényes történelmi modell a lényeg. Maradva a példánál, van egy másik különbség is, melynek nincs köze

a rövidülő történelmi időhöz: azt a filmet egy volt NÉKOSZ-os csinálta, egy igazi koronatanú kopírozta magára gyermeke nemzedékének világproblémáit. Valaki, aki lelkesen politizált az őскеzdeteknél, később filmet csinált, és közben továbbpolitizált. Nem volt egyedül: e tekintetben hasonló cipőben jártak Gábor Pál, Bacsó Péter, Herskó János, Kósa Ferenc. Hol van ma egy ilyen, hozzájuk hasonló, átélő-túlélő, Bibó- avagy Eötvös kollégista ős-Fideszes, aki önmarcangoló filmes is egyben? Aki azért a politizálásról sem szokott le, és akinek mániája volna a kezdetek földézésé, mégpedig olyan, nemzedéki magyar filmben standardnak számító üzenettel (még egyszer a minta: Jancsó, Gábor, Herskó, Bacsó), hogy, tudni illik, „Mily nagy volt bűne és erénye!”, esetleg a még szokványosabb „Hol rontottuk el?” kérdéssel. Ja, és közben még elszórakozna azzal is, hogy mai ötven- és huszonéveseket egy nagy metaforajátékban összekeveri.

Ez az idő – a rendszerváltás utáni idő – tehát távolságtartó mozgóképes visszaemlékezés céljaira nem csupán alkalmatlanná zsugorodott, de történelmi tagolásnak ellenálló pusztasággá is lett, ahol immár nevetséges volna sapkás és sapkanélküli évtizedeket szétválasztani.

1959-1989

Kísérjük el történelmi filmhez ragaszkodó, lehetőleg fiatal, képzeletbeli kortárs rendezőnk, ma, 2016-ban, követve őt a téma- és korválasztás első lépésénél, lessük meg, ahogy az elmúlt (legyünk vele együtt, egyelőre szerények) hetven esztendő évszámait, korszakait és al-korszakait közt matat, fontolóra véve ezt-azt, itt-ott sokáig álldogálva, másol idegesen meggyorsítva lépteit.

Láthattuk: ez utóbbi – lépések ideges meggyorsítása – volna a jellemző hozzáállás, ha rendezőnk az első szabadon választott kormányok filmes szempontból megragadhatatlan karakterizikájú ciklusait kapja ki témául, de akkor sem más ma már a helyzet, ha a komplett Kádár-rendszert választja.

A mi elképzelt fiatal filmcsinálónk ugyanis valószínűleg szépen gondol Cseh Tamásra – de hogy azon kezdjen molyolni, melyik évtized, miért visel sapkát, melyik és miért jár „sebbel-lobbal”, melyik „bot ütögetve” – ezt minden tisztelete mellett nem tartja időszerűnek. E sorok írója számára annak idején bezzeg nagy is egyben keserű pillanat volt, ta-

lálkozni Gazdag Gyula *Sípóló macskakövével* (1971), merthogy ez a film, sok egyéb mellett, segített neki az évtized-címével is megjelölt, kamaszkori önazonosításban. Pereg a kulcsjelenet: a párizsi huszonéves vendég diáktüntetéses emlékeit el- és visszavágyódó pesti tizenévesek hallgatják, és jön a felismerés: íme, tessék, nekem nem volt meg hatvannyolc, nem is lesz. Lekéstem róla, jóvátehetetlenül a hetvenes évek gyermeke vagyok, a gumiból készült nosztalgia-macskakövek se hús, se hal évtizedében eszmélek – ezzel a tudattal, és a Nagy Generáció iránti irigységgel vegetálok most már tovább...

Akkor ez fontos volt. Kit érdekel ma ez az irigység? Kit érdekel ma ez a semmi kis distinkció: hetvenes évek, ami nem hatvanas? Kit érdekelnének ma már a puhadiktatúrán belüli, mégis évtizedközi, mikro-nosztalgiáink? Ujj Mészáros Károly megcsinálta a *Liza, a rókatündért*, hetvenes éveket (is) idéző tárgyi világgal, divattal, építészeti utalásokkal. Szabályt erősítő kivétel: személyes köszönet érte. De ez nem jelenti azt, hogy a film alkotója, a hangulatkísérleten kívül, akart is volna valamit éppen ettől a történelmi pillanattól.

Vagyis telnek az évek, és egyre inkább egybeesik a felejtő öreg közönség, a felejtetes fiatal közönség, és az érdektelen filmcsinálók kívánsága: váljon most már végleg a Kádár-korszak hajdan gazdag televénye egységesen undorító, lebetonozott kaszárnyaudvarrá. Nem kellene az évtized-nüanszok. És persze ez a hivatalos emlékezetpolitika óhaja is. Hiszen sejtí, hogy a tagolás-strukturálás, maga is mítoszépítés, márpedig annak ő nagyon nem barátja.

Török Ferenc *Apacsok* című filmje például Bereményi-adaptáció, egy olyan író-rendező darabjából készült film, aki mindenkinél többet tett, hogy tág és gazdagon berendezett idő-térré tegye a teljes Kádár-korszakot, legalábbis nekünk, akik benne éltünk. Amikor a Bereményi-forgatókönyves *Megáll az időnek* kortársként örvendeztünk, amikor belőle kultuszt csináltunk, bezzeg fontosak voltak az évszámok. Mert nem mindegy, hányban távolítanak el vallásos osztályfőnököt, hányban lehetett börtönből szabadulni, hányban indult reform, nem mindegy, hogy a film befejező képsorainak új esztendejében – pontosan hányban és hova – vonul be majd a részegen falra vizező kiskatona a Varsói Szerződés keretében baráti se-

gítséget nyújtani. És persze az utolsó idevonatkozó évszám sem mindegy - az 1982-es - vagyis, hogy hányban lehetett minderről filmet csinálni..?

Az *Apacsokban* ez már mindegy. Díszlet és jelmez rendben van, tehát akinek ez fontos, ebben az egyébként izgalmas mozarabban is azonosíthatja a korai hatvanas éveket. De hát kinek fontos ez? Minek akarná a Bereményinél negyedszázaddal fiatalabb Török Ferenc mutatni a mikro-méretű különbségeket is, hogy miképpen verbuváltak ügynököket hatvanban, hetvenben, nyolcvanban? Miért figyelmeztetné az úgyis felületes utókort, hogy a történet csak úgy, csak akkor hiteles?

Filmjében a rendszerváltás *előttje és utánja* bonyolódna izgalmas diskurzusba - legyen ennyi elég. Természetesen ez sem kevés.

1954-1958

Induljunk visszafelé, tovább.

1956. Ami akkor történt, annak távolsága a mindenkori jelentől minden más nagy fontosságú történelmi pillanathoz jobban függ a mindig politikával terhelt jelentől, amikor éppen fölbukkan - mondjuk mozgóképen.

„Ellenforradalomként” fölidézve - például Keleti Márton 1961-es ordítóan történelemhamisító *Tegnap-jában* - a „tegnap” mintha tegnap történt volna.

„Sajnálatos eseményekként” fölidézve - például Sándor Pál 1981-es *Szerencsés Dániel*-ében - viszont mintha történelmi ősidőkbe csúszott volna. Nekünk, a hetvenes évek eszmélőinek, akik, ahogy szó volt róla, azzal voltunk elfoglalva, hogy dacosan és irigyen a hatvannyolcasokhoz méregessük magunkat - ez volt akkor természetes távolság.

Forradalomként viszont egyszer csak megint zavarba ejtő közelségbe került, az elválasztó bő félévszázad hirtelen összezugorodott, a megidézett szereplők szavai mintha mind mai válaszra várnának, és mintha a napi politikai csatározásban helye lehetne hatvan éves érveknek és precedensek, plusz a hírbehozott pártok és politikusok vélt vagy valós kötődéseinek. Mintha mondjuk ötvenhat és a jelen között titkos érzelmi-gondolati csapóajtó volna, gyors átjárást biztosítva minden - elsősorban jobboldali - publicistának, tökéletesen kiiktatva a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek mai ideológiai célokra használhatatlan élmény és emléklabirintusát.

Még szerencse, hogy publicisztikánál, ünnepi szónoklatoknál a magyar film a történelemszűzítés pártos feladatában rosszabbul teljesít.

Makk Károly megcsinálta a maga *Magyar rekviemjét* (1990) a kivégzésükre váró mártírok börtönapjairól, Mészáros Márta Nagy Imre személyes történetéről, Szilágyi Andor Mansfeld Péter életéről és haláláról (2006) forgatott filmet - ám ezek - éppen mert történelmi alakok, ott is maradtak, megelevenedő szobrokként a Pantheon-szereplőktől elvárható, természetesen múlt időben. Kicsit más a helyzet Goda Krisztina *Szabadság, szerelemjével* (2006). Egy jól sikerült melodráma nagyon tud időt zsugorítani, viszont közben visszalop valamennyit a „sajnálatos események” mitikus-töredékes hangulatából is, a kései Kádár-kor *Szamárköhögés - Szerencsés Dániel* filmtengely kijelölte távolságtartásból.

Az 56-os forradalom kortársfilmes hazai ábrázolásával nem is az a baj, hogy nyújtja, avagy zsugorítja a szubjektív történelmi időt - hanem az, hogy itt is, ahogy más fontos korszakokban is, kitöltetlenül hagy bizonyos kapcsolódó tematikus köröket. Mintha bizony egy nagy történelmi periódusos rendszer kiszámíthatóan létező, de mégis üres rubrikái lennének.

Tudjuk, hogy ott - éppen ott - volna ábrázolni-megjeleníteni való, a tátongó hely azonban egyelőre hiába várja az oda passzoló mozgóképet. Merthogy: a magyar filmtörténet ötvenhatos filmjei (korszaktól, értelmezéstől függetlenül) leginkább megtorlások és kivándorlásfilmek.

Vagyis: hiányoznak először a harc filmes reprezentációi. Akár tragikus véggel is. Akár kínosan ellentmondásos szereplőkkel is. Hiányzik a magyar közel-történelemből, mondjuk, Andrzej Wajda ötvenhatra hangszerelt *Csatornája*, azután *Hamu és gyémántja*.

Hiányoznak másodsorban az előzmények filmes reprezentációi. A filmcsinálók kerülni látszanak a Petőfi-körös éveket és hónapokat, azok vegyes világnézetű figuráival, csalódott, átpártoló reform-kommunistáival, a Nagy Imre- és a Rákosi-frakciók váltakozó sikerrel folyó hatalmi harcának ábrázolásával a háttérben. Ma sincsenek ilyen mozarabok. Nem a cenzúra akadályozza szü-

letésüket, csupán ugyanaz a sajátos egybeesés, ami fentebb a Kádár-kor ábrázolását érintette. Fialat filmcsinálók nem vizsgálódnak ezek körül a kicsiny tematikus fehér foltok körül - miért lenne fontos nekik? A hivatalos emlékezetpolitikának pedig jó oka van rá, hogy ne is terelgesse őket ebbe az irányba.

1949-1953

Ha a jelen és közeljövő magyar mozgóképe számára a Kádár-kor egységes pusztasággá dózerolt hangulatszónává lett, ha az ötvenhatos forradalom aktualizálva közel jött ugyan, de kerülendő tematikus fehér foltokkal teleszórva, akkor a Rákosi-korszak olyan, mint egy bezárt, elhagyott, hajdan virágzó témapark.

Sőt, ha igazán stílusos hasonlatot keresünk, az ötvenes évek, mint történelmi téma-rezervoár, akár egy kihalt bányaváros, melyet éppen a mélysztyalinista diktatúra emelt, és benne még ott porladnak-mállanak a hajdan oly népszerű történelmi motívumok és mesetöredékek. Itt egy ÁVH-kihallgatás agyonhasznált látványa, ott egy megkopott padlássöpítés-beszolgáltatás epizód. Körös-körül rozsdamarta képi és narratív elemek hevernek: itt egy fekete autó, ott egy munkaversenyláztól csillogó szem, fejkendő, lódenkabát, vörös drapéria, kopasz mellszobor. Hol van már az a bő fél évtized, a *Méniesgazda* (1978) és a *Napló szerelmeimnek* (1987) című filmekből emelt városkapuk közé

„A tabutémák kerülése a hagyomány”

(Fábri Zoltán: Utószezon - Páger Antal)

ékelve, amikor ez a mozgóképes kísértetváros fénykorát élte! Hol van az az idő, amikor nem múlt el film-



szóvári gyula felvétele



szemle két-három ötvenes-évek történet nélkül! Amikor a Rákosi-kor fontos volt. Fontos volt a hatalomnak, hogy a puha diktatúrát látványosan megkülönböztessék a keménytől. Mert-hogy a kemény az, ami a filmvásznon látható, puha az, ami ezt láttatni megengedi. De azért fontos volt a filmművészeknek is, hogy leleplezze, a puha gyökerei a keménybe nyúlnak, és amit látunk a filmvásznon, az lényege szerint mégiscsak ugyanaz, mint ami látni engedi. És ami holnap esetleg meggondolja magát.

Hát ez nincs ma. Nincs többé a folyamatosság és elhatárolódás izgalmas dinamikája. A kortárs történelmi film elkerüli az ötvenes éveket, mert nem tud kipréselni belőle aktuális üzenetet. Cenzúra híján mutathatna több balos törvényteleniséget, kínzást, mérhetné bővebben az ávosok kezéről csöpögő vért – de minek?

Mert bajos divatba hozni a kort, amíg csak érvényes az előbbi „lepusztult bányaváros” analógia. Nincs mit tenni, az ötvenes évekkel a magyar film még a rendszerváltás előtt tematikus rablógazdálkodást folytatott. A tárnákat még jó ideig nem lehet újranyitni.

1938-1948

A világháború évtizede, akár csak ötvenhat és környéke, egyszerre napi közelségbe tolakodott, közben teli van tematikus fehér foltokkal. A közelségre persze bőven akad aktuálpolitikai magyarázat. Alaptörvény és megszállási emlékmű – mikor is vesztette el Magyarország függetlenségét? Kinek szenvedése mennyit ér – konkrétan, hány reflektáló

„Kemény és puha diktatúrák jöttek-mentek”

(Szabó István: Apa)

mozidarab, de ettől még azok a bizonyos fehér foltok itt is megvannak.

Igaz, a háborús évtized ábrázolásában a tabutémák kerülgetése maga is hagyomány.

Ki gondolná, hogy miközben a környező országokban a partizánfilm külön műfajjá nőtte ki magát néhány röpke esztendő alatt, mégpedig hajdani csatlós és megszállt országban egyaránt, sőt a születő NDK moziját, a DEFA filmtermését is beleértve – addig Magyarországon a Rákosi-korszak filmpolitikája, mely pedig igazán nem ment szomszédba egy kis történelemhamisításért, egyetlen hősi ellenállóval sem merete ingerelni a hazai közönséget. Háborúban játszódó film egyszerűen nem készült. Tartott ez az állapot egészen 1954-ig (*Budapesti tavasz, Fel a fejjel*). Ami pedig a rejtőzködő és nyílt antiszemita méricskéléseit illeti, hogy több volna a vészorszak-történet az általuk javasolt elégségesnél, az igazság éppen az, hogy bár kemény- és puha-diktatúrák jöttek-mentek, de a Holocaust – nemhogy túlreprezentált lett volna – a magyar filmben később is csupán fájdalmas epizódokat kapott. Az első (és sokáig utolsó) olyan film, mely – ha keresztény magyar is benne a hős, de legalább zsidókkal kapcsolatos önvizsgálata feszíti ki a teljes cselekményt – Fábri Zoltán *Utószeszona* volt, 1966-ból. A Kabay Barna és Gyöngyössy Imre rendezte *Jób lázadására*, mely tényleg Holocaust-előzménytörténet – központi

figuraként csupa érintettel, egy keresztény gyereket örökbefogadó zsidócsaláddal – további szűk húsz esztendőttel kellett várni.

Ma sincs ez másképpen – amiből persze nem következik, hogy nem születnének újabb szekértáborokat provokáló világháborús történetek, akár egymásra licitálva, bűnöket nagyítva vagy kisebbitve, tetemetek kiásva vagy betemetve.

Mégis, a legtöbb értékes közel-történelmi kosztümös mozgókép ma is inkább csak átszáguld a háborús évtizeden, a koalíciós időket is beleértve. Aztán már ott is vagyunk a folyamodványoknál, következményeknél. Olyan hagyomány ez, ami átível a rendszerváltáson, Szabó István *Szerelmesfilmjétől, Tűzoltó utca 25-jétől*, majd a *Napfény izétől* számítva, mondjuk Fekete Ibolya friss opuszáig, az *Anyám és más futóbolondok* családtörténetéig. És éppen ezek – a háború privát pillanatképeivel, de nagy nemzedéki panoráma részeként – a leghitelesebb történelmi filmjeink.

A fehér foltokat viszont ezek sem tüntetik el. Mert továbbra is elkerüli a magyar film 1937-38-at, a kamarák felállításának idejét, kerüli jobboldali és baloldali népiesek belharcait, a háborúba lépés (máshol: sodródás) éveinek finom társadalmi hangulatváltozásait, háttérben a mindig manipuláló nagypolitikával, majd elkerüli a folytatás-témát, kihagyja a következő történelmi csapda felé botladozó ország látványának lehetőségét – a koalíciós túra mozgóképes útinaplóját negyvenöt és negyvennyolc között.

Emlegethetnénk megint Bereményi *Tanítványokját* és *Eldorádóját* – de ezek egyszeri kivételek. Vagyis innen, ezekből az üres történelmi mezőkből filmek hiányoznak. Jó filmek. Lehetnének akár kortárs darabok is.

Egységesre gyalult, hajdan változatos múltbéli tájak a legvidámabb barakk körül, félelmetes, elhagyott diktatúrátémapark, ma is divatos, adok-kapok játékokra kiképzett ideológiai küzdőtér, lezárt tömegsírokkal és tilalmas szegletekkel – ezt látja a fiatal filmes, ha a krónikás szándékkal visszanez – egyelőre csupán hetvenévnapi messzeségbe. Néz, csak néz, és meggondolja magát.

Csúf látvány. És sokba is kerül. Ma már nem csinál történelmi filmet. Holnap is van nap.

(Folytatjuk)

PSOTA IRÉN (1929-2016)

És akkor a Psota...

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

ÁTVÁLTOZÁS – EZ LEHETNE A KULCSSZÓ, HA RÓLA VAN SZÓ. MINDIG MÁSNAK LENNI. PSOTA ENNEK JEGYÉBEN JELENT MEG A FILMVÁSZNON IS.

És akkor a pasas... Ez egy filmcím, egy Psota-film címe, melyben, ha jól emlékszem, a nemzet most elhunyt színésznője legalább négy szerepet is eljátszott. De nevezhetnénk akár Sinkovits-filmnek, mert a nemzet több mint egy évtizede elhunyt színésze még ennél is többet. Az 1966-os mozidarabot Gertler Viktor költötte vászonra, aki Fellini önéletrajzi opuszát (*Nyolc és fél*) elirigylve, filmre vitte egy rendező emlékeit, álmait, vízióit. Nem került vele a magyar filmtörténet arany lapjaira – csak Psota, ám ő sem evvel az átváltozás-átöltözéses kavalkáddal.

Átváltozás – ez lehetne a kulcsszó, ha róla van szó. Mindig másnak lenni. Ennek jegyében jelent meg a filmvásznon. Ő lett az, aki mellett tényleg nem lehetett elaludni – legalábbis Darvas Szilárd dalszövege szerint. A suta vígjátékocskák (*Felfelé a lejtőn*) és a komor tragédia (*Ház a sziklák alatt*) pár hét különbséggel került a mozikba, 1959 elején. A púpos Terka – ez a szerep viszont bekerült az arany oldalakra. Már a tény, hogy elvállalta, hogy megcsinálta a mások által visszautasított szerepet, egy olyan színésznő, aki csillogásra, komédiázásra született, akiben minden adottság megvolt, hogy sztár legyen. De hát mifelénk nem lehetett sztárnak lenni – gondolkunk csak Bara Margit mondvacsinált ürüggyel megtöretett karrierjére. Psota vállalta, mert nemcsak jó színész volt, de nagyon okos is. Az, hogy elcsúfítja magát, még csak maszkos bravúr. Belülről átalakulni, olyan szörnyeteggé válni, hogy a rókaüldözés jelenetében meggyűlöljük őt, no, ez az, amit csak a legnagyobbak képesek elérni. Ezután már tudhatták a filmesek, hogy mindent rá lehet bízni, ha vállalja a szerepet, zokog vagy kacag a nézőtér.

Miközben színházában, a Madáchban sorra játszotta a nagy drámai szerepeket, például a néma Katát Brecht darabjában, a *Kurácsi mamában*, vígan lubickolt egy-egy kuplé vagy sanzon előadásában. A zsigereiben hordozta, hogy mit kell másképp csinálni: Szent Johannából Irma, te édessé válni, a *Yerma* címszerepéből a *Hello, Dolly*-ba átváltani. Azt már tudtuk, nemcsak 1959 óta, hogy „nem lehet mellette elaludni”. De egy csacska gyerekdalt is sikerre vitt. Amikor a „pancsoló kislány” lubickolt szüleivel a strandon, a rádió gyerekkórúsából kiemelt kis tizenéves unásig dalolgatta az egyenyári bohóságot, Psotával elénekeltették a „Két kicsi kecske, baktat a hegyre” kezdetű – mai füllel minősíthetetlen szövegű – zenés mókát. Ha akkor is lett volna slágerlista, biztos dobogós helyre kerül vele. Púpos Terka dalszövege nem verte ki a biztosítékot a sanzonbizottság előtt – ellenkezőleg, agyonjátszott rádió-slagerré vált.

Filmsláger pedig a *Napfény a jégen* vénkisasszony triójából lett. Hárman tették halhatatlanná ezt a méltán feledésre ítélt jégrevüs produkciót. Hirtenlen ötlettől vezérelve 1961 kora nyarán ütötték össze a MAFILM műtermében ezt a színes szerelmi komédiát, mely csak sporttörténeti emlék lenne, néhány műkorcsolyázó leszármazottainak nosztalgia-filmje, ha Bán Frigyes rendező, aki magát is belefényképezte a produkcióba, váratlan ötlettől vezérelve nem hívja be a sebtében kitalált sztoriba Mezei Máriát, Kiss Manyit, no és Psota Irént. Játszani: énekelni és táncolni. S ebből lett a nagy truváj. A halhatatlan néhány perc, amikor a három liftbe szorult dáma, azaz Madách Színházi sztár dalol és szteppel az elakadt felvonóban. Valójában csak Kiss

Manyi tudott igazán szteppelni, a másik két hölgy imitálta a nehezen tanulható lépéseket. De ki vette észre ezt a moziban? A hatás volt érdekes, az pedig máig tart. „Nékem csak Budapest kell” – a Budapest Bár együttese mazsolázta ki a dalocskát, s tette örökzölddé, ugyan psotátlanul, valamint Mezei és Kiss Manyi nélkül, de hogy hármuk emlékezetes alakításának óriási szerepe volt a feltámasztásban, az egészen biztos.

S még mindig a hatvanas évek elején járunk. Kinek mi jut eszébe erről a szóról: Cukorbaba. Ne törjék a fejüket, nem szerepnév. Csak egy ló neve. A *Rangon alul* sematikus alapsztorijába (munkásfiú és „úrilány” szerelmi kettőse) kellett egy komikus páros, akiket feltétel nélkül lehet szeretni. Mivel abban az időben, rádióban, tévében, kabaréban Psota mellett állandón megjelent Márkus László, itt is együtt léptek fel. Lóversenyre jártak, bocsánatos szenvedélybetegként tomboltak a Kerepesi úti lelátón. Psota egy szempillantás alatt váltott át királynői tartásból megszállott szerencsejátékossá. Egy lady az ügétőn.

Ilyen jelentéktelennek tetsző snittekéből áll össze a filmszínészi halhatatlanság. Hálátlan szerep nincs – csak kevésbé tehetséges színész van. Szín – ész – nő. Ha ebből a három adottságból (sokoldalú, eszes, szexepiles) legalább kettő megvan, biztos a karrier. Táblázatot lehetne szerkeszteni, hogy a magyar film egén ideig-óráig tündöklő hölgyek közül ki mindenki rendelkezik csak kettővel, olykor csak eggyel. Nagy sértődések esnének, így ezt a műveletet most hagyjuk el. Maradjunk anynyiban, Psota Irén mindhárom képességgel rendelkezett. Nem véletlenül követte folyamatosan rajongótábor a produkcióit már az ötvenes-hatvanas évek fordulójától kezdve.

Kevesen tudják, hogy szobor is készült róla, és a portré formálódását filmkamera követte. Kovács András 1964-ben a *Nehéz emberek* munkálatai során, mintegy melléktermékként Schaár Erzsébet szobrászról is forgatott, aki a műtermében éppen Psota Irént mintázta meg. A kettős filmes portré celluloidszalagja állítólag elveszett, a szobor remélhetőleg megvan valahol, őrzi a színésznő pillanatát pályája egyik csúcáról. Azaz, pontosítani kell küssé. Nem az egyik csúcáról, hanem – ha lehet ezt mondani – az állandó csúcáról. Mert hogy neki nem akadt törés a pályán.

„Mindent meg tud tenni velünk”
(Makk Károly: Egy erkölcsös éjszaka)



MARKOVICS FERENC FELVÉTELE

Ahová egyszer feljutott, ne kerülgessük az értékítéletet, valamiféle fejedelmi-női-főpapnői pozícióba – ott is maradt.

Vagy inkább királynő. De királyné mindenképp. Makk Károly, aki magánéletileg igencsak adósa maradt a színésznőnek, szerepek hosszú sorával kárpótolta. *Mese a 12 találatról, Ház a sziklák alatt,*

Fűre lépni szabad, Utolsó előtti ember sorába illetve szerepléseit, királynévá emelte, a Darvas Iván alakította Mátyás hitvesévé, Estei Beatrixszé. *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?* Ez nem csak egy '64 karácsonyán bemutatott történelmi persziflázs címe. Ezt a mondatot Psota Irén – hatását megszázszorozva – jó

néhányszor elsziszegi hűtlenkedő férjének, de úgy, hogy talán Mátyás királyt kivéve nincsen férfiember, aki ne vallaná be azt a bűnét is, mit el sem követett.

A trónja ekkortájt vált megingathatatlanná. Hiába érte el őt a filmvásznon az első anyaszerep (ez volt a *Tücsök* nagyvárosba tévedt parasztasszonya, mu-

OLÁH JÁNOS FELVÉTELE



latságos, hogy a szerepneve Királyné), minden meglevenített figura mögül kikacsintott ránk. Ne vegyük véresen komolyan, amit csinál. Hiszen ő csak egy színésznő, aki játszik nekünk. Aki ellenállhatatlan, aki magával ragad és elsodor, aki mindent meg tud tenni velünk. Ebben a mindentudó élet- és pályaszakaszban köszöntöttek Psota Irénre a böjtös esztendő. Kevesebb filmszerep, ritkuló filmgyári hívások. A magyar új hullám a színészi natúraban gondolkodott, nemigen kellett a belépő ifjaknak a vérbeli profizmus. Talán megéreztek rajta, hogy a kislányos kobold-ság tűnő félben van, a színésznő már csak nagyasszonyi tartással képes megjeleni színpadon és filmvásznon. Az új generáció ezzel nem tudott mit kezdeni. Bezzeg a régiek! Megint Makk Károly az, aki nagy és hálás szerepet osztott rá az *Isten és ember előtt* címmel 1968-ban bemutatott görög témájú és görögösen tragikus sorsot bemutató drámájában. A filmet elfelejtették, még a Makk-rajongók sem tartják igazán számon, de ezt az asszonyalakat nem lehetett kitorölni az emlékezetünkéből. Klasszikus figurát állí-

„Képes szörnyeteggé válni”

(Makk Károly: Ház a sziklák alatt – Psota Irén, Bara Margit, Görbe János)

ként” láthattuk viszont egy krimi-paródiának álcázott akármiben egy olimpiai bajnok meg egy táncdalénekes oldalán (*Az oroszlán ugrani készül*). Színészsors – pontosabban filmszínészsors. Teátrumban elképzelhetetlen, hogy aki megjelenítette Lady Macbethet, azt holmi jelenet-fűzérben tuszkolják színpadra.

Az igazán nagy filmszerepek azonban még hátra voltak. Két asszony, két sors. Mindkettő egy büntelen bűn szövevényeit szenvedti. A Hunyady Sándor adaptáció, Makk Károly *Egy erkölcsös éjszakájának* bordélymadámja képes elhiteni a gyanakvó úriasszonnyal, hogy ő csak szobák kiadásával, s nem leányok bérbeadásával foglalkozik. Nagy játszmat játszik, mindvégig tökéletesen. Mindenki veszít valamit a filmben, ki szerelmet, ki más illúziókat, míg ő nyertes fölényel, nagyasszonyi méltósággal vonulhat vissza, s foly-

tott élénk, számos tragikus színpadi alakjának gyötrelmes tanulságaiból építette föl ennek a sorsverte nőnek a szerepét. S ugyanakkor, ugyanebben a naptári évben „korbácsos Helga-

tathatja a „tisztos ipart”, miként addig tette. A bordélyhazugság ellentette a ruhatárosnő becsületháborúja az elvesztett kabátért. Psota az egyetlen tiszta ember a Mándy Iván megbukott *Mélyvíz* című darabjából Sándor Pál által filmre költött *Szabadíts meg a gonosztól* létrámájában. De hiába vonszolja végig magát a magyar történelem egyik, ha nem a legsötétebb napjain, 1944 végén. Tudjuk, mert csak a színésznő arcára kell néznünk, hogy ha életben marad is, nem lesznek szebb napjai az újjáalakuló világban sem. Nem egy kabát veszett el, minden elveszett. Nincs „belső ruhatár”. Szellemes filmes szállóigévé vált a mondat. De hiába hajtogatjuk a kabáttulajdonos Major Tamás után szabadon, nincs meg. Se a ruhadarab, se az erkölcsi tartás. Ez is, az is – elveszett. Csak a tehetség maradt, de az száz százalékig. Az menthet ki ilyen nagyságrendű csapdákából, ilyen nagyságrendű színész-személyiséget, mint Psota Irén volt.

Erózió – az nem. Hogy egyik utolsó filmjének (rendező: Surányi András) címevel játsszunk egy kicsit. Erózióról szó sincs. Marad a szintiszta ragyogás. •

BESZÉLGETÉS ZÁNYI TAMÁSSAL

Összhangzat és intuíció

BABICZKY LÁSZLÓ

A SAUL FIÁBAN A SOKSZÓLAMÚ HANGSÁV DÖNTŐ ELEME A DRAMATURGIÁNAK. A HANGSTÁB KREATIVITÁSA NAGYBAN HOZZÁJÁRULT A FILM SIKERÉHEZ.

• *Milyen érzés egy Oscar-díjas film hangmérnökének lenni?*

Egy álom, amikor fölébredsz reggel egy hosszú repülőút után, hazaérkezel és visszagondolsz: tényleg találkoztunk a Spielberggel, Cate Blanchett magához ölelgetett, Leonardo DiCaprio szüleinek a vállát veregettük ott a tömegben, és mögöttem a sorban az Oscar-díjas *Mad Max* hangmérnöke (Mark Mangini) áradozott, hogy mennyire gyönyörű a *Saul* hangja. Szinte hihetetlen, hogy ez velem megtörténhetett. Éppen ma kaptam egy emailt Richard King háromszoros Oscar-díjas hangmérnöktől,

akivel kint ugyan nem találkoztam, azt írta, hogy fantasztikus a filmünk hangja. Nem is hiszem el, hogy ez velem történt, történik.

• *A Saul fia hangjáért kaptál egy igen fontos díjat egy amerikai szakmai szervezettől.*

Ez a hangvágók szakmai szervezete. Annak a magyar kifejezésnek, hogy hangmérnök, nincs megfelelője a tengeren túl. (Hangmérnök helyett egyébként is szerencsésebb lenne „hangmestert” mondani.) Mint ahogy orvos sincs, csak szakorvosok vannak. Amerikában minden terület specializáló-

Nemes Jeles László:
Saul fia

dott. Van, aki a hangfelvételt készíti, az egy másik szakterület, mint aki a keverést csinálja, és aki a legtöbbet dolgozik időben is, aki a hangmontázst csinálja: az a hangvágó. Ide tartozik a *sound designer* is, aki bonyolult hangképeket hoz létre. A „hangszerkesztők”, „hangvágók” legnagyobb amerikai szervezete adta nekem a legjobb külföldi hangnak járó díjat. (Motion Picture Sound Editors Golden Reel Award). Azért különösen fontos számomra ez a díj, mert ez tényleg a legnagyobb amerikai szakmai szervezet ezen a területen. Úgy tudom, a magyar hangmérnökök közül én kaptam meg először ezt a kitüntetést, és persze mindig fontosnak tartom megemlíteni a kollégáimat is, akik közreműködtek: Beke Tamás, Dévényi Tamás, Márkus Tamás, Székely Tamás.

• *A film némának született. De kezdetől kísérletezték, hogy a látványhoz hozzácsatolják a hangzást. Zongoristák, zenekarok játszottak a vetítéseken. Feliratok pótolták a hangot. Amikor megszületett a beszélő film, sokan a filmművészet végét vizionálták. Ebben elég nagy volt a szakmai egyetértés akkoriban.*

Meg tudom érteni, miért érezték így sokan a korabeli filmesek. Annyira hozzászoktak a képek erejéhez, a zenével kísért mozgóképhez, hogy idegenül hatott a beszéd. Tudjuk, hogy híres némafilmszínészek, akiknek a mimikája kifejező, hiteles, játéktípusa lenyűgöző volt, a színtelen hangjuk, rossz dikciójuk miatt nem tudtak érvényesülni a hangosfilmekben. A mi Röhrig Gézánknak is néha viccesen magas a hangja. Ezen mi próbáltunk mélyíteni, hogy ne csússzon el nagyon a magas tónus irányába, mert ez a film számára nem lett volna kedvező. Ezen ő maga is sokat javított az utószinkron felvételek során.

• *A teoretikusok attól féltek, hogy a film fényképezett színházzá válik, ahol mindent a dialóg visz. De Balázs Béla, Lohr Ferenc, Bíró Yvette és sokan mások, akik a filmnyelvvél, filmesztétikával foglalkoztak, nagyra értékelték a hang szerepét.*

Balázs Béla az 1940-es években azt írta, hogy akkor lesz művészetté a hang, amikor a



hangot elemeire szét tudjuk szedni, majd alkotó módon újraértelmezve összerakni és létrejön a hangmontázs. A darabokat úgy kell megszerkeszteni, hogy az ne csak dokumentálása legyen az eseményeknek. Az a lényeg a mi munkánkban, hogy nem csak oda-lógatjuk a mikrofont, és amit mond a színész, és ami behallatszik a környezetéből, azt rögzítjük, még egy dokumentumfilmben is jóval több ennél a hang szerepe, hanem amit a helyszínen felvettünk azt az utómunka első fázisaként szétszedjük elemeire. Szétvágjuk a színész megszólalásait például a lépés- és ruhazajtól, és elkezdjük hozzá építeni a többi réteget. Mindent ki kell dolgozni zenével, zörejjel, majd a keverésnél eldönteni, hogy mit használunk a cél érdekében. És nem kell mindig mindent hallani. Legyen alkotó módon újra szerkesztve a hangmontázs. Ez a lényege a mi munkánknak.

• *Ha megnézzük például Lohr Ferenc könyvét, akkor az esztétikai megállapításokon túl részletesen foglalkozik a rögzítés és lejátszás hangeszközeivel. Ezek determinálják a lehetőségeket.*

Igaz. De én olyan hangmérnök példaképekkel beszélve – mint Sipos István, Kovács György, Erdélyi Gábor – ok határozottan állították, hogy ez nem mérnöki tevékenység, csak kellenek hozzá a technikai ismeretek is. A zeneszerzőnek is tudnia kell, amit összhangzatban tanult, ismernie kell a hangszereket, de nem az elméleti anyag ismerete, nem a hangszerismeret révén jön létre a zene. Az intuíciónak a hangmérnöknel is nagyon fontos szerepe van, mint egy muzsikusként, a hangmérnök is komponál a hangelemekkel. A szakértelem csak a szükséges alap és kontroll a hangmérnöki munkámban.

• *A hangmérnöknek elsősorban füle kell, hogy legyen...*

A legtöbb komoly hangmérnök kolléga zeneileg képzett volt. Réti János például kiváló zongorista volt, Lohr Ferenc hegedült, Kovács György gitározott, egyik mesterem, Nyerges András is klasszikus gitárszakon végzett, aztán ment a villamosmérnöki szakra.

• *Életrajzomban olvastam, hogy neked is van zenei végzettséged...*

Én ének-zene tanár voltam. Régebben az volt az elvárás, ha valaki a televízióba vagy a filmgyárba jelentkezett, legyen műegyetemi végzettsége. Ma már ez nincs így. A művészet felől ér-

keznek a hangosok és mellé tanulják a műszaki ismereteket. A Filmművészeti Egyetemen van hangtechnika óra, amit Csiszár János tanár úr tart, aki a Pannónia Filmstúdió főmérnöke volt. Nagyon keményen, szigorúan bevasalja a művészeti hallgatókon azokat a technikai, műszaki ismereteket, amiket tudnia kell egy hangmesternek.

• *A digitális technológia megjelenése előtt a hangosoknak mindössze arra volt lehetőségük, hogy keveréskor két, maximum három hangsávot hallgassanak egyszerre. Ha többre volt szükség, akkor ezt csak több lépcsőben egymás után tehették.*

Mi, akik 1995 és 2000 között jártunk az egyetemre, még mi is belecsöppentünk ebbe a szalagos korszakba. Több-ször forgattunk egy szál mikrofonnal és vágunk szalagos technikával. A digitális hang új távlatokat nyitott, hisz akárhány sávot tudunk egymással összehallgatni. Ez óriási lehetőség.

• *Ahhoz, hogy korszerű, a mai kívánalmaknak megfelelő hangélményhez jusunk, két dolog kell. Egyszer meg kell teremteni a korszerű felvételi és keverési technológiát a filmalkotók számára, másrészt olyan mozikra van szükség, ahol ezt hallani lehet.*

Ez a két dolog párhuzamosan fejlődött. Én hiszek abban, hogy a technológia és a művészi szándék hat egymásra. Ez egy oda-vissza folyamat. Talán egy kicsit a digitális hangrögzítés előbb volt. A mozik lehetősége igazán az 1990-es években nyílt ki, amikor a filmszalad mellé alacsony zajú és nagy dinamikájú digitális hangot lehetett szinkronban rögzíteni. Az 5.1 révén vált lehetővé a nagy hangintervallumok átvitele. Amivel ma sokat élünk. A finom halk atmoszférák a 80-as évekig nem nagyon működtek, mert a szalagzajban elvesztek. Hiába voltak zajcsökkentő berendezések. Nagyon szűkre kellett szabni a dinamika tartományt.

• *Egy kedves mozirajongó barátom mondta egyszer, hogyha az elmúlt bő egy évtized mozi élményeire gondol, akkor nem a képi világ jut először eszébe, hanem a mozik újszerű expresszív hangvilága.*

Ha nem zúg a klíma, nem zörög a popcorn, akkor fantasztikus élményekben lehet részünk a moziban. Sokszor túl hangosan is szól minden, mert ez függ attól is, hogy a gépész hogyan állítja be a hangot. A Saul fiánál is volt

olyan vetítés, ami halk volt és a hanghatás nem érvényesülhetett jól. Sok múlik a vetítésen.

• *Televíziósként jól emlékszem arra, hogy hangmérnökeink a keverés után kikapcsolták a hangfalakat és a végeredményt meghallgatták egy tévékészüléken keresztül, hogy érzékeljék, mit fog hallani a néző a lakásában.*

Sajnos ez igaz. Ahhoz, hogy a finomságokat is meghalljuk, ahhoz nagy hangládák szükségesek. Nem azért, hogy hangosan szóljanak, hanem, hogy átjöjjenek rajta az árnyalatok. Az a hangdimenzió, ami a Saul fiában fontos a csendtől a hangosig, az bizony a mai televíziók hanglehetőségeiben elvész. Ha egy jó laptopra rádugunk egy jó hangfalpárt, akkor elkezd működni egy film. Nem az a lényeg, hogy hány pont hányas, hanem az, hogy legyen egy csendes szoba és egy méretes lesugárzó hangfal, mint ahogy az igényes zenehallgatásnak is vannak minimális feltételei.

• *Térjünk vissza a Saul fia hangvilágához. Egy ilyen bonyolult hangvilágot mennyire lehet előre eltervezni?*

Nem tudok igazi arányt mondani, de úgy gondolom, hogy a hangnak maximum 10-20%-át lehet előre megtervezni, de lehet, hogy még kevesebbet. Én nagyon pontosan emlékszem arra, mit mondott Nemes László, amikor kivitt a Dunaparttra, ahol a film forgott. Ott abban a milióban egy pár dologról beszéltünk csak. Egyrészt a soknyelvűségről, az emberi hangokról, melyeknek csak egy kicsiny része nevezhető dialógusnak a narratíva szempontjából. A többit az atmoszféra részének gondolom. Arról beszéltünk, hogy itt folyamatosan működik a halálgyár. Folyamatosan mennek a krematóriumok, pakolják a szemet és halljuk a folyamatosan beérkező transzportokat, halljuk a vonatok hangját, és a tűz ropogását és a kemencék ajtajának csapódását. Talán ennyi volt a hangvilág koncepciója. Ezt nem is tudtuk felülmúlni addig, amíg le nem ültünk a vágott képpel dolgozni. Dévényi Tamás kollégám volt a forgatás helyszínén, én csak kilátogattam a forgatásokra, ahogy más munkám engedte.

• *Dévényi Tamás tehát vezérhangot csinált.*

Nem, nem, ezt nem mondhatom. Rögzíteni kell mindent, s majd meglátjuk, mi az, ami aztán hasznosítható lesz.

Elég sok hasznos hang lett. Elsősorban a képben is jól látható dialógokban. Ez azonban a koncepció miatt kevés. Mindaz, amit a képek köré építettünk emberi hangokból és zörejekből, az lett a meghatározó.

• *A hang sokkal többet ábrázol abból a szörnyű világból, mint amit látunk.*

Hogy ezt a világot mennyire tudjuk kitágítani, mennyire lehet kitágítani, az menet közben alakult ki. Ebben a munkában sok az improvizáció, a megérezés. Arra azonban nagyon vigyáztunk, hogy semmi ne legyen öncélú. Ne kerüljön be egyetlen olyan hangeffekt sem, ami csak azért kerül be, mert jól hangzik. Ha volt is ilyen, akkor azt a keverésnél elkezdtük kinyirbálni. Amikor a stúdióknál az anyagot átvittük keverni a MAFILM-Audióba, mert a 35-ös film Dolby Digital, akkor jött a Dolby-szakember, hogy felügyelje a munkát: elrettentünk, hogy minden sok, meg nagyon zajos és minden egyformán szól. De az a keverés művészete, hogy le kell mondani bizonyos dolgokról. Nem kell mindig mindent hallani. El kell készíteni a történet hang

volt a mi szerencsénk, hogy volt négy hónapunk erre, meg tudtunk közben állni. Kell egy „kis idő” a hang

világ át gondolására. Sok produkciónak az a baja, hogy sietniük kell, nincs idő át gondolni, újragondolni. Nekünk 250 sáv állt rendelkezésünkre. Ez olyan helyzet, mint a zenészerzőé: ez a fu

la szólam most jónak tűnik, meg az a kürt is szép, de ha összehallgatjuk az összhangzat jó-e? És ha folyamatában hallgatjuk, akkor az a zenemű tart-e valahova, vagy csak mindig minden szól! A Saul-ban „ez így sok hang egyszerre”, elviselhetetlenül sok, de az egész szituáció rettenetes, szörnyű.

• *Úgy kell elképzelni, hogy amikor összeállt a hang*

világ, akkor a rendező és a hangmester ül egy csendes vetítőben és hallgatja a filmet, nézi a képet és patikamérlegesen mérlegelnek, majd bele-bele nyúlnak a szinte kész hang

világba? Októbertől februárig ültünk bent a stúdióban, majd az utolsó egy hetet a Mafilm Audióban töltöttük és folyamatosan ment ez a kontroll. Szerencsére közben tudtunk pihenni és friss szemmel és füllel újra és újra munkába állni. Az a hálás szituáció, amikor nem hiányzik valami, hanem amikor sok minden áll rendelkezésre, és én is szívesen veszem, ha kritikát mondanak. Pálfi Gyuri Szabad

esés filmje óta rendezünk vetítéseket szakemberek, azaz a hangmester kollégák számára. Hallgassátok meg és mondjatok véleményt, utána javítunk, ha szükségesnek érezzük!

• *Ha egy főiskolás megkeres, egy egyszerű filmmel, elvállalod?* Eddig is elvállaltam mindent, ha volt időm. Most nincs. De a stúdiónk segíti a pályakezdőket, igényes technikai lehetőséget teremtve nekik. Én is kaptam segítséget annak idején. Számomra is kötelesség, hogy segítsen a fiatalokat. Az idei évem teljesen betelt. Elvállaltuk az HBO Aranyélet sorozatát. Nyolcszor ötven perc, ez kitölti az évet. Fogok még idén dolgozni Forgács Péterrel, Török Ferencsel is. Szoktam zenefelvételt is vállalni, most is készülök egyre, s olyan jó csak a zenére figyelni. Csak zene és nincs kép. Nagyon jó néha mást is csinálni. A napokban Amerikából iderepül egy neves hangmérnök, aki most Európában oktat és a mi filmünk is tananyag lett. Erről akar velem, velünk beszélni. Nem unatkozom. •

Pálfi György:
Hukkle
(Bandi Ferenc)



BESZÉLGETÉS CSUKÁS ISTVÁNNAL

80 év derű

SOÓS TAMÁS DÉNES

MIRR-MURR, SÜSÜ, POM-POM, A NAGY HO-HO-HO-HORGÁSZ: A LEGISMERTEBB MAGYAR MESEFIGURÁKAT KÖSZÖNHETJÜK CSUKÁS ISTVÁNNAK. MAGYARORSZÁG LEGVIDÁMABB MESÉLŐJE 80 ÉVES.

• *Kormos István biztatására kezdett el meséket írni. Hogyan lett aztán meseíróból mesefilmíró?*

Borzasztó hálás vagyok Kormosnak, hogy beinvitált a gyerekirodalom birodalmába. Előkelő társaságba kerültem, hiszen Weörestől Tersánszkyt át Mórinczig nincs olyan magyar író-költő, aki ne írt volna a gyerekeknek is. Sokakkal egyetemben nekem is menedék volt a gyerekirodalom. Az én ajándékom pedig az volt, hogy végigzongoráztam a műfajokat. Így került sor a filmírásra is. Báb- és rajzfilmekkel kezdtem a működésemet. Ha megjelent egy mesekönyvem, arra felfigyelt a Magyar Televízió ifjúsági osztálya, és lecsapott rá.

• *1968 és '71 között dramaturgként is dolgozott a televíziónál.*

A gyerekhíradót szerkesztettük, jártuk az országot, és mivel a tévének nagy volt még a renoméja, bárkivel, gyárigazgatókkal,

Bácskai Lauró István:
Keménykalap és krumpliórr
(jobbra: Alfonzó)

orvosokkal is készíthettünk riportot. De amikor elkezdtem sorozatokat írni a televíziónak, úgy gondoltam, a kettő nem fér össze. Nem tartottam helyesnek, hogy magamat szerkessem, ezért otthagytam a tévét. Így több időm maradt az írásra. Csodálatos hely volt akkoriban a televízió, alig fejeztem be egy mesét, már kaptam is a felkérést a következőre. Biankó szerződést adott, amibe csak a címet kellett beleírnom. A megrendelés nagy múzsa: inspirált az ilyen mértékű bizalom.

• *Mirr-murr, a kandúr már '65-ben felbukkant a televízió képernyőjén, de mivel a tévének nem volt pénze leforgatni a mesét, Rebró Mara színésznő olvasta fel a történeteket.*

Nemcsak pénz-, hanem technikaihiány is volt: nem álltak rendelkezésre a megfelelő technikai feltételek. Ha megjelent egy könyv a Móránál, a televízió bekérte, és egy színészt hívtak meg,

hogy olvassa fel. A tévé akkoriban me-seolvasásra is a legnagyobb színésze-
ket kérhette fel: Bulla Elmát, Sinkovits
Imrét, Rebró Marát. A mai technikai
főlényben szegényesnek tűnhet, hogy
egy színész a kamerának mesél, de
megvoltak ennek a lélektani, pedagó-
giai előnyei is: olyan volt, mintha az
anyuka mesélne a gyerekeknek.

• *A Kiscsacsi kalandjai is interaktív mese volt. Halász Judit mesélte egy kisfiúnak, aki gyakran beleszólt a történet alakulásába.*

Ez a rendező, Foky Ottó ötlete volt. Ottó Csehszlovákiában tanult, és látta, hogy a csehek kombinálják a rajzfilmet az élőszereplős filmekkel. Amikor a televízióban nagy sikert aratott a Rebró Mara által felolvasott *Mirr-murr*, berendelték a forgatókönyvet. 4x13, azaz 52 részes, ún. amerikai sorozatot készítettünk – azért 52 epizód készült, mert 52 hét van egy évben. Ez volt az első bábfilmsorozat a tévében. A forgatókönyvírás technikai részét hamar megtanultam, és a dramaturg barátaim is segítettek, ha kellett. Sokat dolgoztam Bálint Ágival, aki remek szerkesztő, dramaturg és író volt. Ő volt az első közönségem. Nagyon biztatón tudott nevetni.

• *Mikor elkezdett bábfilmeket írni, a Pannónia Filmstúdiónál már hagyománya volt az olyan rajzfilmsorozatoknak, mint a Gusztáv vagy A Mézga család. Inspirálta valamelyik?*

Hogyne. A *Gusztáv*-sorozathoz mindig vásároltak ötleteket, én is írtam párat. A Pannóniában tartottak szakmai és átvételi vetítést, amikor a televízió illetékei megnézték és átvették a kész filmet vagy sorozatot. Ezekre az egész szakma, így én is jártam. Ott lehetett megtanulni, hogyan készülnek a rajzfilmek. A rajzfilmjeim szinkronizálására is elmentem, mert mi már akkor tudtuk, amit az amerikaiak csak mostanában fedeztek fel, hogy a rajzfilmekhez a legnagyobb színészeket kell szerződtetni. A bábnak nincs mimikája, tehát hanggal kell eladni, és az én meséimnél szerencsére sokszor előfordult, hogy a színészek annyira beleélték magukat a szerepbe, hogy sokat hozzátettek. Bodrogi Gyula egy külön nyelvet és hangot alakított ki Süsűnek, amit végig következetesen beszélt, és semelyik másik szerepében nem használt.

• *Ifjú költőként a Hungária Kávéházban befogadták az akkor már neves írók,*



MORVAY PÁLMA FELVÉTELE



költők: Ottlik, Mándy, vagy Vas István. A Pannóniában is elfogadták mint fiatal meseíró?

Igen. Bár kevés vágyam volt életemben, de két dolgot nagyon szerettem volna. A cirkuszban akartam dramaturg lenni, és bár esélyes voltam a posztra, de fiatal voltam még és ismeretlen, úgyhogy Soós Bandi humorista barátom lett a dramaturg. Nem bántam, mert így Soós Bandi ingyen cirkuszjegyeket szerzett nekem! (nevet) A másik álom az volt, hogy a Pannóniánál legyek dramaturg. Nagyon jó közösség volt a rajzfilmeseké, és volt valami varázsa annak, hogy komoly felnőttek éjszakába nyúlóan játszanak ujjnyi kis bábokkal. Dramaturgként végül nem kerültem szóba a Pannóniánál, de íróként mindvégig foglalkoztattak.

• *Meséit hol báb- (Mirr-murr kalandjai, A legkisebb ugrifüles, Süsü, a sárkány), hol rajz- (Pom-pom meséi, A nagy ho-ho-ho-horgász), hol gyurmaanimációként (Sebaj Tóbiás, Tőf-tőf elefánt) dolgozták fel. Mitől függött, hogy az adott mese milyen formában készült el?*

Ez mindig adódott. Felmerült, hogy készítsünk rajzfilmet a Süsüből, mert az emberek ugye mindenről több bőrt nyúznak le, de én nem tudtam elképzelni rajzolva a figurát. A nagydarab, elnehezült testet, aminek ijesztő tömege van, de a sárkány maga mégsem félelmetes – úgy éreztem, ezt rajzban nem lehet átadni. A Pom-pom meséit viszont csak rajzolni lehetett, mert az az állatmeséken belül is egy érdekes területtel, a képzelt lényekkel foglalkozik, és a Radírpoéknál, a Madárvédő

Dargay Attila - Sajdik Ferenc:

Pom Pom meséi

hogy mindkettőben szerepel egy sárkány. Az első részben udvariasságból tüntettük fel, hogy „idegen ötlet alapján írta Csukás István”. Amikor Szabó Attila rendező kapott 50 percnyi műsoridőt a televíziótól, és megkeresett, hogy csináljunk valamit, rögtön felmerült a sárkány, de először nem tetszett az ötlet, mert a könyökünkön jöttek ki a sárkányos mesék. De aztán megfordítottuk a figurát: legyen behemót sárkány, aki ijesztő tüzet fúj, de belül békés, mint a galamb. Ettől az ellentmondástól rögtön működni kezdett a figura. Csak a névvel vacilláltunk kicsit, mert volt egy magyar rajzfilm-sorozat, aminek *Süsükeselyű* volt a címe. A szerb hangjátékot egy jugoszláviai magyar barátom fordította, és én javasoltam neki a Süsü nevet a *Süsükeselyű* után. Ennél jobbat nem tudtam kitalálni, úgyhogy mi is megtartottuk ezt a címet.

• *A Süsü második epizódjában a Sárkányellátó Vállalat puccsot akar végrehajtani, fizetett éljenzőket alkalmaz, és államosítja a magántulajdont, elveszi az emberektől az ételüket, italukat. Bár meséiből hiányzik a politikum, itt mintha fricskát akart volna adni a hatalomnak.*

A helyzet ennél sokkal egyszerűbb. Süsü, mint mesebeli lény, az emberek nagyon is konkrét világába lép be, és én ki akartam aknázni ezt az ellentétet. Azért helyeztük a középkorba a mesét, hogy kicsit eltávolítsuk magunktól, de közben az emberi élet fordulatait, és az

Golyókapkodónál vagy az Órarugó Gerincű Felpattanónál jobban elvonatkoztatni nem lehet. Az is egyértelmű volt, hogy Mirr-murrból báb lesz, mert valós környezetben, valós dolgok történnek vele, a rajz viszont ennél légiesebb történeteknek áll jól. A legtöbbet a papír bír el, azon bármit meg lehet álmódni, aztán jön a rajzfilm, majd a gyurma, és végül a báb.

• *A Süsü, a sárkány egy szerb rádiójáték nyomán született. Mit változtatott az eredetin?*

A mi sorozatunknak csak annyi köze van a szerb hangjátékhoz,

alakok, mint a garasoskodó kancellár vagy a kicsit együgyű király, nagyon is valóságok. Lehet, hogy a Sárkányellátó Vállalat inkább 20. századi fogalom, de nem lóg ki nagyon a környezetből. Inkább poénos.

• *A Süsü megelőzte a korát azzal, hogy humorosan forgatta ki a mesék műfaji szabályait.*

Igen, talán ennek is köze lehetett a sikerhez. Azt viszont a Süsü szemére szokták vetni, hogy túl egyszerű a technikája. Én erre mindig azt válaszolom, hogy ha a túl nagy technikával megcsinált mesékben nincs meg a szív, a lélek, akkor nem érnek semmit. A Süsüben néha jelzésértékűek a figurák, például a fatáblára festett arcok a várudvaron, de így nem terelik el a figyelmet a mondanivalóról, és művészi eszközzé válnak, amik ezt az aranyos, szívhez szóló mesét szolgálják.

Hadd meséljek el egy technikai érdekességet, ami a Süsühöz kapcsolódik. Amikor a Süsüt készítettük, a svéd tévétől éppen itt volt egy kolléga, és be akart szállni a sorozatba. Nagyon örültünk neki, de azt kértük, ne pénzzel, hanem nyersanyaggal szálljon be. A nyugati színesfilm ugyanis COCOM-listán volt, hadianyagnak minősült, ezért a rosszabb minőségű cseh és NDK-s filmnyersanyagra forgattunk. Azonban a tévé elnöke elzárkózott a koprodukciótól azzal az indokkal, hogy „a magyar tévének nem kell a tőkés pénz”. A sorozatot végül megvásárolták a svédek, és a magyar premierrel egyidőben mutatták be a tévében. Miután megnyertük az Emmy-díjat, a *Keménykalap és krumpliorr* is rengeteg vételi ajánlatot kapott, de amikor megtudták, hogy milyen színesfilmre forgott, el kellett küldeni Svájcba, ahol ún. víz alatti restust végeztek rajta. Chaplin filmjeit is ott retusálták, és mi is ott retusáltattunk, hogy szóba álljanak velünk a nyugati tévék. Végül 90 amerikai tévéállomás megvette a filmet.

• *Láttak belőle pénzt?*

Egy fillért se. Ha volt is pénz, azt a tévé kapta. De mint később megtudtuk, a tévénél kereskedni sem tudtak. Egyszer felhívott egy Moszkvában élő barátom, hogy rengeteg pénzt fogok kapni, mert fél éven keresztül sugározza a bábfilmeimet a moszkvai tévé. Rohantam be a tévébe, ahol kiderült, hogy barterben adták el őket: a filmjeinkért orosz bábfilmeket kaptak. Mondhatom, nagyon

boldog voltam, hogy tele lesz a zsebem orosz bábfilmekkel... (nevet)

• *Költőként szűkös sordíjat kapott a verseire. A mesefilmírókat jobban fizették?* Nevetséges összegeket kaptunk a versért és a meséért is. Versenknél példányszámra fizettek, kiemelt díjazás csak a Kossuth-díjasoknak járt. Kormos István mesélte, hogy egyszer írt egy ilyen verset:

„Volt
egyszer
egy
kiskakas.
Tarka tollas,
tarajas.”

„Ez milyen versforma?” – kérdezte a szerkesztő. „A 7.50-es ősi magyar versforma” – válaszolta Kormos, soronként ugyanis 7 forint 50 fillér járt a versért. A *Keménykalap*ért 2000 forintot kaptam epizódonként, a rajzfilmeknél pedig 1800 forint körül sorozatonként. 2000 forint egyhavi fizetés volt akkoriban. Valamicskét lehetett keresni, de házat vagy autót nem lehetett venni ezekből az összegekből. Az segített, hogy sok tévéfilmért kaptam nívódíjat, 5-10 ezer forintokat, amit a legjobb és a legsikeresebb filmeknek, sorozatoknak adott egy bizottság.

• *A cenzúra beleszólt a meséibe?*

Nem vettek rólunk tudomást. A tévénél és a könyvkiadónál is foglalkoztattak olyan írókat, akiket eltiltottak a felnőtt irodalomtól, de senki nem szólt bele a dolgunkba. Nagy szerencséje volt ez a gyerekirodalomnak, mert így szinte bármit megcsinálhattunk. Ha kekeckedni akartak volna, a Sárkányellátó Vállalat kapcsán is kérdezhették volna, hogy mi is van ezzel a bürokráciával? De eszük ágában sem volt ilyet tenni. Valószínűleg nem figyeltek oda a mesékre.

• *Az ifjúsági filmeknél sem szóltak, hogy mit szabad és mit nem?*

Soha. Még kívánság se volt, hogy miről írjunk. Legalábbis nekem nem mondták. Örültek a sikernek.

• *Amikor a Keménykalap és krumplior megnyerte a „tévés Oscart”, az Emmy-díjat, mégsem engedték ki a díjátadóra. Szóba sem került, hogy kimehetünk. Én egy másik alkalommal rohagáltam, hogy engedjenek ki minket Amerikába. A Pom-pom meséből csináltunk makettet a frankfurti vagy a bolognai*



kiállításra. Lefordítottak angolra pár oldalt a szövegből, és a két fedél közé bekötötték két-három rajzot is. A magyar pavilonban dolgozó kollégák mondták, hogy Hanna-Barberaék megnézték a könyvecskénket, és nagyon tetszett nekik. Azt üzenték, szeretnének a két szerzővel dolgozni. Rohagáltam a fejesekehez, hogy engedjenek ki minket Sajdik Ferencsel egy évre a Hanna-Barbera stúdióba. Megígértem, hogy visszajövünk, és hozzuk magunkkal a fizetésünket is. Persze szó sem lehetett róla.

• *Hanna és Barbera a Pom-pom meséből akart sorozatot készíteni?*

Igen. Megtetszettek nekik a képzelt lények. Akkor még erőnk teljében voltunk, annyit rajzoltunk és írtunk volna nekik, amennyit csak akarnak! Mégsem sajnálom, hogy így alakult, mert a Pannóniában is megkaptam mindent, amire vágytam. Lehet, kint elveszett volna az ember. Engem az érdekel elsősorban, hogy a meséimet a magyar gyerekek lássák és olvassák. Díjátadókra pedig nemcsak minket, mászt sem engedtek ki. Rofusz Ferenc mesélte, hogy *A légyért* kapott Oscar-díját sem ő, hanem egy bizonyos Dótsai elvtárs vette át. Az FBI majdnem letartóztatta a szállodában Dótsait, mert azt hitték, ellopta a szobrot. Kis köpcös pali volt, és amikor összehasonlították a képét Rofusz fotóival, egyértelmű volt, hogy nem ő az. Meg-

Foky Ottó: szorongatták a szobájában, és kis híján ott tartották.

Mirr Murr, a kandúr

• *Hogyan született meg a Pom-pom meséi?*

A Corvina Kiadó remek szerkesztője, Sívó Mari látta nyugaton, hogy divatba jöttek a pároldalas könyvek, amelyekben egyetlen mese van, sok rajzzal. Amikor hazajött, mondta, hogy csináljunk egy ilyet Sajdikkal, mert úgy érzi, mi összeillünk. Egymásra mosolyogtunk Sajdikkal, ő szőke volt, én barna, gondoltuk lehet, hogy tényleg összeillünk. De viccen kívül tényleg nagyon jó ötlet volt, és rögtön sorozat született belőle. Az én fejemben már mocorgott a gondolat, hogy egy ilyen szürreális irányba kéne elmozdulni, Sajdik pedig jó kezdőrúgást csinált a rajzaival, amiknek *A jövő állatai* volt a címe. Életem egyik legnagyobb öröme volt ez a munka. Sajdik rajzai nem illusztrációk voltak, mindig továbbmondták, továbbgondolták a mesét. Adtuk egymásnak az ötleteket, hogy mit rajzoljon ő, mit írjak én. Ültünk az asztalnál, én meg elkezdtem nevetni, és mondtam Sajdiknak, hogy na, ezt rajzold meg: az a neve, hogy Lesböltámadó ruhaszáritókötél. És Sajdik megrajzolta. Először nem is értették a televíziónál, hogy mit akarunk ezzel a mesével.

• *Győzködni kellett őket, hogy elkészíthessék a Pom-pomot?*

Igen. A tévének nem volt saját stúdiója, a Pannóniától rendelték meg

a munkát, nekünk pedig a tévé fejeseit kellett meggyőzni. Sajdik stílusa ugyanis eltért Nepp Józsiék Pannóniában megszokott stílusától, de amikor elmagyaráztuk nekik, mik is ezek a képzelt lények, szabad utat kaptunk. Csak amiatt van hiányérzetem, hogy mint a *Süsüt* vagy *A nagy ho-ho-ho-horgászt*, a *Pom-pom meséit* is lehetett volna még folytatni. Ha van egy jó figurád, addig kell írni az újabb és újabb részeket, amíg ki nem fogy az ihlet. A *Tom és Jerry*ből is több mint 150 epizód készült, és az én meséimben is volt még jó pár rész.

• *Főleg mai szemmel feltűnő, hogy a meséiben nincs erőszak.*

Az agresszió hatásos dramaturgiai fogás, de óvatosan kell bánni vele. Beszélni kell róla, mert a gyerekekben is van agresszió, de figyelembe kell venni, hogy a gyerek mennyit bír elviselni. Én ezen a téren cenzúrát vezetnék be, hogy ne zúduljon mindenféle mese gátlástalanul a gyerekekre. Nem kéne felerősíteni bennük a rossz hajlamokat. A *Keménykalap és krumpliorrban* is vannak bunyók, de ezek csak színesítik a filmet, a történet nem erről szól. Én úgy vélem, összetettebb és derűsebb világot kell elültetni a gyerekekben. Amikor elkezdtem írni, elhatároztam, hogy csupa derűs és vidám dolgot fogok írni a gyerekeknek. Azzal a fel-

kiáltással, hogy annyi életörömet kell beléjük gyömöszölni, hogy az kitartson 80 éves korukig. Az én történetimben is vannak nehéz pillanatok, de a fő mindig a vidámság, a győzelem, az életöröm.

• *Ezért is naivak a Csukás-mesehősök?*

A jó értelemben vett naivitás értékes állapot. Azt jelenti, hogy semmit nem tudok, de mindenre kíváncsi vagyok. A szónak van egy negatív kicsengése, pedig a naivitás nem hülyeséget, hanem nyitottságot jelent. A mesét nem lehet úgy kezdeni, hogy mindent tudok a világról. A naivitás a világra való rácsodálkozás.

• *A Disney-mesékről mi a véleménye?*

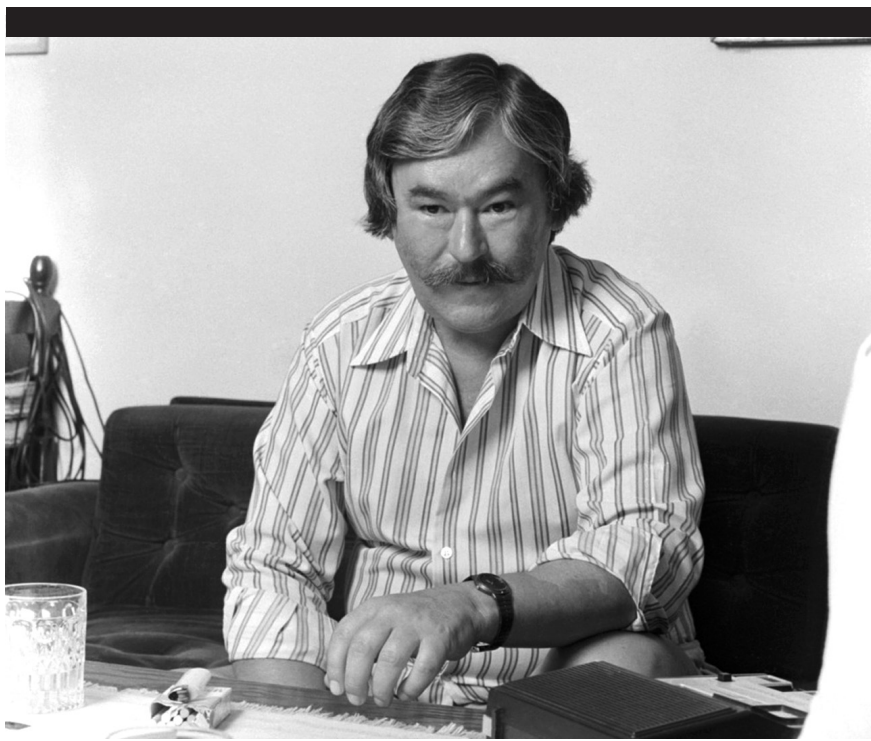
Zseniálisak, de ennyi pénzből én is tudnék ilyen filmeket csinálni. Sok Disney-filmet láttam, és az újabbakon már a túltermelési válságot, az üzleti rutint érzem. Nekem a hőskor jobban tetszett, amikor még nem vesztette el a báját, az üdeségét a Disney-film. Moloch lett belőle, mindenevő szörnyeteg, amelyik Hanne-Barberáék is lenyelte, amikor rájöttek, hogy konkurenciát jelentenek számukra. Bár azt el kell ismerni, hogy a magas mesterségbeli színvonalhoz és a jóízléshez a mai napig tartják magukat.

• *Hogyan nézték régen a Disney-filmeket?*
Féllégális vetítéseken, zártkörű filmklubokban. A Fészekben is meg a

Moképnél is vetítettek, és titokban keringtek filmszalagok. A barátaim elvittek egy lelkes társaságba, akik szinte összeesküvésszerűen tartottak hetente filmvetítéseket. '56 után a lengyel követségről hoztak politikai szatírákat, rajz- és bábfilmeket, amikben könnyesre röhögtek magunkat. Mielőtt író lettem, nagy filmrajongó voltam. Mikor feljöttem Budapestre, napi két moziba is elmentünk a pesti barátommal. Törzsvendég voltam a Híradó moziban, a Hungária Kávéházzal szemben. Szemfájdulásig néztük a filmeket, és ez biztos segített később a rajzfilmírásban is. A hullámokat néztük: az olaszt, a franciát, a lengyelt, az orosz és persee a magyart is. „Arrivato, Zampano!” Máig emlékszem bizonyos jelenetekre, színészekre. Egy jó filmet nem felejt el az ember. Arról nem is beszélve, hogy a filmnek akkoriban volt egy értő közönsége, és az ember számon tartotta a filmeseket.

• *Tud jó magyar mesefilmet említeni az elmúlt 15 évből?*

Nem. Ma már szinte csak magyar filmeket, meséket nézek, de az elmúlt 15 évben nem nagyon készültek se mesék, se ifjúsági filmek. Sajnálom, hogy megszűntek az olyan jó műhelyek, amilyenek a rádió és a televízió gyerekosztályán, vagy a Móra Könyvkiadónál voltak. Ezek nemcsak befogadták, de invitálták, toborozták is az írókat. A gyerekirodalomban ugyan megérkezett az utánpótlás, de előtte volt egy nagy luk, aminek a hiánya ma is érződik. Nem kellett volna a televízióknak sem abbahagyni a film- és a rajzfilmgyártást. Régen évi tíz filmet gyártott le a tévé ifjúsági osztálya, az utóbbi tíz évben viszont egyet sem. Mi még sok filmet csinálhattunk, és ezek a filmek kitöltötték az életemet. Olyan dolgokat csiholtak elő belőlem, amikről egyébként nem is álmodtam volna. Boldognak és szerencsésnek érzem magam, és ehhez a film is hozzájárult, hiszen még ma is a film a legnagyobb siker. Egy verseskönyv 2-3000 példányban jelenik meg, egy tévéfilm viszont egymillió emberhez jut el – az évek során pedig ennek akár a többszöröséhez is. Ha pedig egy film sikeres volt, az rám is visszahatott. Magával ragadott, és kitágította a lelkemet, a fejemet, az öntudatomat. Rengeteg ötletet és energiát szabadtak fel bennem a filmek, és ezért nagyon hálás vagyok. •



■ ANDRZEJ ZULAWSKI DÉMONAI

Lázás szerelmek balladái

■ VARGA ZOLTÁN

ZULAWSKI TÉVELYGŐ HŐSEI ÖRÖK LÁZBAN ÉGNEK, SZENVEDÉLY ÉS SZENVEDÉS GYÖTRI ŐKET. A FELFÚTOTT JELLEMKEKHEZ EXTRÉM KÉPVILÁG TÁRSUL.

Februárban 75 esztendőskorában elhunyt Andrzej Zulawski, az elmúlt fél évszázad európai filmművészetének egyik legkülönösebb és legprovokatívabb alakja. Többnyire kevésbé ismert, de kultusszal övezett tételekből álló életművéről szélsőségesen megoszlanak a nézetek. Rajongói szerint értékes, (újra)felfedezésre – avagy kanonizálásra – érdemes filmek fűződnek Zulawski nevéhez, személyét pedig alábecsült kiválóságként jegyzik, bírálói viszont számon kérik rajta az öncélú vadságot, az ízléstelenséget és azt, hogy művei nem is annyira megfejt-hetetlenül rejtélyesek – mint inkább merőben értelmetlenek. Azt azonban egyik oldal sem kérdőjelezi meg, hogy a Zulawski-filmek egyfelől tagadhatatlanul kirajzolnak egy összetéveszthetetlen szerzői univerzumot, másfelől pedig a befogadásuk megköveteli a nézői pozíció radikális átértelmezését: egy Zulawski-filmet megnézni ugyanis – különböző okokból – már-már mazochista érzékenységet feltételez. Zulawski sohasem hagyta magát a konvencionális (művész)filmkészítés normái – vagy bármiféle mértékletesség – által vezetni, s ez az attitűd zavarba ejtő, valóban ihletett alkotásokat és nézhetetlen melléfogásokat egyaránt eredményezett.

Rendezői és filozófiai tanulmányok után – amelyeket Párizsban és Varsóban végzett – Zulawski a 60-as években Andrzej Wajda asszisztenseként vett részt a *Sámson*, *A légió* és a *Hűs-évesek szerelme* munkálataiban. Első saját filmjei látszólag a Wajda-vonalhoz kapcsolódnak: *Az éjszaka harmadik része* (1971) a II. világháború élményvilágát felidéző filmek közé tartozik, a XVIII. század végén játszódó *Ördög*

(1972) pedig a kosztümös történelmi drámákat látszik gyarapítani – de mindkét film olyan öntörvényű alkotóról árulkodik, aki nemcsak csatlakozik a hagyományokhoz, de el is távolodik azoktól. A vérfürdőkkel sokkoló – és egyébiránt áttételes rendszerkritikaként is értelmezhető – *Ördögöt* azonnal betiltja a kommunista kultúrpolitika (csak tizenhat évvel később mutatják be), Zulawski emiatt Franciaországban készíti következő munkáját. A szakmai sikert meghozó *A szeretet a legfontosabb* (1975) lehetőséget teremt neki, hogy visszatérjen Lengyelországba. Élete egyik legnagyobb vállalkozásába fogott bele Zulawski: a XIX. században született felmenője, Jerzy Zulawski *Holdregény*-trilógiájának megfilmesítésébe (*A fehér bolygó*). Két évig dolgozik a filmen, mielőtt a lengyel hatóságok leállítják a forgatást, elkobozzák az elkészült felvételeket és a felhasznált kellékeket. A durva beavatkozásra a „hivatalos változat” szerint a költségek eszkalálódása miatt került sor, de vélelmezhető, hogy sokkal inkább a társadalom- és vallásalapító asztro-nauták hagyományos történetében rejlő rendszerkritikus olvasat lehetősége zavarta a politikai vezetést. A megmen-tett tekercek segítségével Zulawski csak 1988-ban tudta rekonstruálni és bemutatni a nagyszabású sci-fit, igaz, töredékként – a le nem forgatott jeleneteket a rendező narrációja alapján kell elképzelniük a nézőknek. A későbbiekben Zulawski mindössze egyetlen filmet készített Lengyelországban (*A sámán erejét* 1995-ben), többi filmjét francia produkciókért jegyezte. Köztük francia-német koprodukció a rendező leghíresebb – illetve leghírhedtebb – filmje, az 1981-ben készült *Birtoklás*

(eredeti címén: *Possession*), amely afféle sűrítménye a szerző világlátásának és művészi eszköztárának – a *Birtoklás* előtt készült filmek mind megelőlegezik legismertebb művét, az utána készült filmek java pedig levezethető belőle. Műzsájával és élettársával, Sophie Marceau-val négy közös filmet jegyzett: *Eszelős szerelem* (1985), *Az éjszakáim szebbek, mint a nappalaitok* (1989), *Kék hangjegy* (1991), *A hűség* (2000). Utolsó filmjét, a *Cosmos* című Witold Gombrowicz-adaptációt tizenöt év kihagyás után tavaly mutatták be – ahogy Zulawski fogalmazott, időközben sokkal érdekesebb dolga akadt, mint filmet csinálni: élni.

ELTÁNCOLNI, MILYEN SZÉP A VILÁG

A Zulawski-stílus még a legedzettebb *cinéfilmek* türelmét is alaposan próbára teszi. Bikácsy Gergely például joggal utal az *Eszelős szerelemre* a modern film egyik legnagyobb blöffjeként, s rút elrettentésül említi a rendhagyó Dosztojevskij-adaptációk között (*Filmvilág* 2003/3). A nem mellesleg 160 perces *A fehér bolygó* egyesek szerint a maga töredékességében – talán éppen azzal együtt – is mestermű; míg mások szerint teljesen nézhetetlen. A Zulawski-filmeket mindenesetre néhány (másod)perc alatt föl lehet ismer-ni – esetében tökéletesen helytálló a szerzői elmélet agyonidézett tézise. Nagy V. Gergő pontos megjelölése a „hisztérius víziók” címkéjével illeti a Zulawski-filmeket (*Filmvilág* 2012/2), és a *hisztéria* valóban az életmű kulcs-fogalma, amely a hősábrázolásban, a képalkotásban és az elbeszélés-módban egyaránt érvényesül. Általuk, szoros összekapcsolódásukkal létesül a – nem ritkán hajmeresztő – túlzásokat favorizáló Zulawski-stílus.

A *hősök egzaltáltsága* az egyik legfel-tűnőbb vonás a rendező munkásságában; filmjeit olyan karakterek népesítik be, akik vergődnek és rohannak, nyugtalanok és nyughatatlanok, zihálnak, ordítoznak és fetrengenek – mintha valamilyen epileptikus roham gyötör-né őket minduntalan, valamilyen titok-zatos transz kerítette volna hatalmába a testüket és a lelküket (*Az éjszakáim szebbek...* hősője a színpadon való-ban hipnotizált állapotban lép fel). A Zulawski-hősök mintha nem férnének a saját bőrükbe, s az őket körülvevő világ is szűk ketrekként zárulna rájuk,



melyet heves mozdulataikkal próbálnak szétfeszíteni. Bár Zulawski legtöbb főhősére mindez jellemző, emblematikusan mégis a nőalakokhoz kapcsolódik, így válik az életmű ikonikus motívumává az önkívületben vonagló-táncoló, rejtélyes nőfigura – legyen szó Malgorzata Braunek (*Ördög*), Isabelle Adjani (*Birtoklás*), Valérie Kaprisky (*A publikus nő*, 1984) vagy Iwona Petry (*A sámán ereje*) exhibicionista rítusairól. De olykor a férfialakok is tánra perdülnek, mint az *Ördög* titokzatos intrikusa (talán maga a címadó démon), aki hogy megfogalmazza, mi minden szép a világban, groteszk táncot ad elő, amely a „szépségnek” legfeljebb gúnyos karikatúrája lehet. A kínos-görcsös táncok párja a Zulawski-filmek eseményvilágában és hősábrázolásában a vad szex jelenléte: szereplői rendre egymásra gerjednek, olykor a lelegehetetlenebb helyszíneken – például *A sámán ereje* hősnője egyik alkalmi partnerével egy guruló kórházi ágyon szexel –, s az aktusok ugyanolyan egzaltáltak, mint a fi-

„Szenvedély és szenvedés mosódik össze”

(Birtoklás - Isabelle Adjani)

gurák egyéb megnyilvánulásai. A vad szex időnként gyilkosságához vezet (*Ördög*, *A sámán ereje*), túlfokozott változata az orgia (*A szeretet a legfontosabb*, *A fehér bolygó*), legtorzabb verziója pedig a nem emberi lényvel fenn tartott szexkapcsolat témája (a *Birtoklás* izlésborzoló felállításában).

A figurák e lázas megformálása nem szorítkozik a főszereplőkre, a mellékalakok is hasonlóan nyughatatlanok, gyakran igen bizarr kompánia épül ki a főhősök körül. Ilyen a vándorszínészek csapata az *Ördögben*, a színtársulat *A szeretet a legfontosabb*-ban, a forgatócsoport *A publikus nőben* – az *Eszelős szerelemben* gengszterfigurák bolondoznak, kétes alakok, haszonlesők kísérik *Az éjszakáim szebbek...* hősnőjét, míg a *Kék hangjegyben* a Frédéric Chopin körül feltűnő válogatott művészcsapat (George Sand, Eugène Delacroix, Ivan Turgenyev, Alexandre Dumas) mellett háttéralakokként megjelenő, lefátyolozott táncosok dúsítják az izgó-mozgó karakterek panoptikumát. Az *Ördög*, *A fehér bolygó* vagy a *Borisz Godunov*

(1989) képsorait egyenesen kaotikussá váló tömegjelenetek fémjelzik. Az excentrikus kísérőalakok halmozása mint ha azt is ellensúlyozná, hogy Zulawski hőseinek nincs oltalmazó családi háttere; meglehetősen nyomatékos ugyanis az életműben a széthullott családok és tönkrement házasságok problémaköre – a legextrémebb példákra utalva, *Az éjszaka harmadik részében* a főhős családját katonák mészárolják le, az *Ördög* sorozatgyilkossá aljasuló főhőse a saját családját is kiirtja, a *Birtoklásban* pedig a család felbomlásának kínja szó szerint megtestesül egy nyálkás-csápos szörnyetegben.

A főhősök és az őket körülvevő figurák állandó mozgásban tartása, illetve mozgáspályájuk kiszámíthatatlansága voltaképpen *örvénylésszerű* világot terem, amelyben a szereplők környezete sincs biztonságban. A Zulawski-figurák egyik tipikus „önkifejezési” módja, hogy törnek és zúznak; az életműben rendszeresen visszatér – *A szeretet a legfontosabbtól* kezdve a *Birtoklásban*, *A publikus nőn* és az *Eszelős szerelmen* át *A sámán erejéig* – a feldúlt kávéhá-

zak, felrúgott asztalok, összetört tényérok és szétvert vendéglők motívuma. Ebben a stabilitását veszített, kavargó világban mintha a Zulawski-figurák *identitáskrizise* játszódna le. Az olyan határpozícióban lévő hősök esetében, mint a Párizsban szerencsét próbáló kelet-európai emigránsok (*A publikus nő, Eszelős szerelem*) vagy még inkább a halálos betegséggel küszködő karakterek (*Az éjszakáim szebbek...*, *Kék hangjegy*), ez szinte kézenfekvő – de az alakmás (vagyis a doppelgänger) figuratípusának feltűnése is ezt a témát erősíti az életműben. A doppelgänger már a debütáló alkotástól kezdve megtalálható: *Az éjszaka harmadik részének* főhőse nem csupán vidéken meggyilkolt felesége hasonmását véli felfedezni egy városi nőben, de végül saját magát is viszontlátja – holtan. A *Birtoklásban* előbb az őrjöngő hős nő, Anna gyanúsán nyugodt alakmása bukkan fel (a tanító nő, akit Helennek hívnak), végül pedig Mark, a férj karaktere szembesül saját földöntúli-földönkívüli másolatával. A *publikus nő* kezdő színésznője magára veszi egy gyilkosság áldozatává való feleség szerepét, s külsőleg is utánozni kezdi az elhunytat; *Az éjszakáim szebbek...* hős nője a kaszinó színpadán lép fel álnéven, vélt-valós látnoki képességekkel – miközben szerelmét nem a megszokszorozódás, hanem a széthullás veszélye fenyegeti, ahogyan a végzetes kór eluralkodik rajta, s beszédképességét egyre kevésbé tudja kontrollálni.

Zulawski talajvesztett, önmagukat kereső, önmagukat romboló figurái olykor a művészetben – vagy a szórazottatóiparban és a bulvármédiában – próbálnak fogódzókat keresni, de sok jóra ott sem számíthatnak. A *szeretet a legfontosabb* öregedéstől féltő, kiegészzt színésznő-főhőse (akit Romy Schneider alakít) sikertelenül próbál magára találni a színpadon, ráadásul egy pornográf filmben játszott szerepe miatt is gyötrődik – a hódolójaként feltűnő fitalemler pedig fotográfusként a pornóiparhoz kötődik: képeket készít egy kisstílus gengszternek. Zulawski jóval Brian De Palma és David Lynch remeklései (az *Alibi test* és a *Lost Highway – Útvesztőben*) előtt mutatta be a pornós közeg förtelmeit, léleknyomorító üzemenek ábrázolva azt. A végkifejlet ironiája, hogy a fináléban a színésznő a film nyitjelenetét, egy filmforgatás eljátszott eseményeit ismétli meg, csak ezúttal



nem színészkedik, hanem valóban szerelmi vallomást tesz egy vérben fetregő férfinek – a félholtra vert fotósnak. A *publikus nő* címszereplője aktfotóknak áll – pontosabban táncol – modellt, *Az éjszakáim szebbek...* hipnotizált hős nője szemfényvesztésnek is titulálható showműsorok attrakciója, míg *A hűség* fotós főhőse egy szenzációkra éhes bulvárlap munkatársával szegődve fotószennvedélyét és tehetségét zsákmányolja ki, adja el.

Nemcsak a hősábrázolásnak, a képalkotásnak is megvannak a Zulawskira jellemző sajátos vonásai. A fényképezési stílust illetően tipikus a filmjeiben, hogy a – mélységhatást minél inkább kihangsúlyozó, megnyújtó – nagylátószögű optikát gyakorta békaperspektívával társítja, valamint kézikamerával felvett, olykor többperces, folyamatos mozgásban lévő snittekot komponál. Ennek a képalkotásnak a rendszerszerű alkalmazása egy-egy filmben émelyítő, megterhelő és irritáló élmény – ámde úgy is megközelíthető ez a vizuális stílus, hogy Zulawski éppen ezzel hangolja össze a néző és a szereplő lelki-érzelmi állapotait, vagyis a formanyelvi stilizáció mintegy rákényszeríti a befogadóra is azt a transzállapotot, amely a filmbeli karaktereket kerítette hatalmába. Az émelyítő hatáshoz persze az is hozzájárul, hogy a képtartalom tipikusan olyan elemekkel telítődik, amelyek meglehetősen naturalista jelleget

„Örvénylésszerű világot teremt”
(A fehér bolygó)

eredményeznek a filmekben. A sexualitás kiemelt témája miatt a meztelenség magától értetődő képelem, de Zulawski

nem elégszik meg az izzadva és zihálva egybefonódó testek látványával; szereplőiből rendre ömlik a vér (kiváltképp az orrukából), vagy ételeket hánynak és köpnek ki (esetleg üvegfelületen kennek szét, mint *A sámán ereje* hős nője). A különböző nedvek és folyékony anyagok iránt mutatott szerzői érdeklődés felveti a Dusan Makavejev-filmekkel létesülő párhuzamot; a *Sweet Movie* rendezőjének neve ráadásul el is hangzik *Az éjszakáim szebbek...* egyik monológjában, a hatás tehát tudatos és felvállalt – Zulawski azonban, Makavejevvel ellentétben, az obszcén elemeket nem értelmezi át valamiféle politikai kritika és tiltakozás eszközkévé. Nála ez is a felfokozott érzelmek, illetve a szereplők szétmálló identitásának, felemésztdésének velejárójaként fogható fel – már ha mélyebb értelmet akarunk tulajdonítani ennek a motívumcsoportnak, s nem csupán provokációs elemként tekintünk rá.

A karakterformálás és a képi stílus mellett az elbeszélés mód sem kevésbé hektikus. Zulawski szívesen vág el még befejezetlen jeleneteket, váratlanul váltva a következő snittre, csapongva helyezi át egyik helyszínről a másikra figuráit, miközben a történetek, az események közötti összefüggések természetét is homályban hagyja,

zavarossá teszi. Ennek módja még a motívumhalmozás, amely legtöbb filmjét jellemzi: a folyamatosan felbukkanó újabb szereplők és az elkezdődő, de hamar elejtett – vagy hanyagolt – cselekményszálak célzottan az ellen dolgoznak, hogy a néző valóban összefüggő történetet próbáljon kreálni a Zulawski-filmek szüzséjéből. Ez alapján Zulawski számos alkalommal került közel a szürrealizmushoz (nyilvánvaló példa erre a *Birtoklás*, *Az éjszakáim szebbek...* és *A sámán ereje*), jöllerhet Luis Buñuel, Walerian Borowczyk vagy Jan Švankmajer mércéjével bizonyára nem mérhető a Zulawski-féle kimódolt és harsány szürrealisztikus ihletettség.

SZERELMI LÁZÁLMOK

Zulawski zaklatott történetei olyan műfajok témáiból és motívumkincséből építkeznek, mint a kosztümös történelmi film (*Ördög*), a horror (*Birtoklás*) és a szexfilm (*A sámán ereje*), de eposzi méretű disztópikus sci-fivel is próbálkozott a rendező (*A fehér bolygó*) – e műfaji alapok persze az idáig elősorolt jellegzetességekkel ötvöződve alaposan átértelmeződnek. A műfaji előképeket illetően a melodráma játszsa a legnagyobb szerepet a Zulawski-életműben (ahogyan a modern művészfilmben is), és ezzel hozható összefüggésbe a rögeszmés ragaszkodás a

túlzásokhoz. Szenvedély és szenvedés mosódik össze, válik egylényegűvé a Zulawski-életmű talán legmeghatározóbb központi problematikájában, az érzelmi zavarban és gyöttrődésben, a vágyak és a vágyakozás irracionális méreteket öltő eltorzulásában – avagy a vegytiszta melodramai elemnek tekinthető lázas szerelemben. Ennek egyik változatában a halálos betegség árnyékában bontakozik a szerelem, például *Az éjszakáim szebbek, mint a nappalaitok* szüzséjében: ez Zulawski alighanem legromantikusabb filmje, amely sikerrel egyensúlyoz a líraiság és a lázálomszerű vízió között – Sophie Marceau itt nyújtja legszebb alakítását Zulawskinál. A film sebzett hőseit nemcsak tisztavirágéletű szerelmük köti össze, de a fokozatosan feltáruló, traumatikus emlékekkel terhelt gyerekkor is összekapcsolja őket.

A szerelmi szenvedés-szenvedély többször variálódik a szerelmi háromszög – olykor az alakmás motívumával komplikált – felállása alapján. A *Szeretet a legfontosabb* színésznőjének és fotósának kapcsolatában az asszony szuicid hajlamú férjének is jut szerep, *A publikus nőben* a feleséget eljátszó helyettesítő színésznő is két férfival (a férjjel és egy filmrendezővel) létesít ambivalens viszonyt, *A hűség* hősnője hiába próbálja hitvesének bizonygatni, hogy hű hozzá: a férfi

féltékenykedése viszi közelebb fotós kollégájához. A szerelmi háromszög lepperverzebb – és egyúttal négyyszögű fejlesztett – változata kétségkívül a *Birtoklást* fémjelzi, amennyiben Anna „kegyeiért” nemcsak Mark, a férj és Heinrich, az első szerető verseng egymással, de mindkettejükénél sikeresebb az a polipszerű szörnylény, akivel Anna a legkészségesebben osztja meg az ágyát. A *Birtoklásban* az érzékiség, a szerelem, a vágyakozás és az örület elválaszthatatlanul összefonódik – részben idézve, részben ellenpontoszva Roman Polanski remekművét, az *Iszonyatot* (e párhuzamról részletesen írtam a *Filmvilág* 2012/5-ös számában). Közel áll a *Birtoklás* David Cronenberg *Porontyok* című horrorfilmjéhez is: miként a kanadai fenegyerek, úgy Zulawski is saját érzelmi válságát, Malgorzata Braunekkel kötött házasságának felbomlását használta alapanyagának a film kidolgozásához, s ugyancsak összeköti a két filmet, hogy rémlátomásukban a negatív érzelmek szörnyetegként öltönek testet. A Zulawski-életműben *A sámán ereje* a *Birtoklás* igazi ikerfilmje, melynek előképe Bernardo Bertolucci botrányfilmje, *Az utolsó tangó Párizsban*. Zulawski változata afféle „utolsó tangó Varsóban” (így emlegették a lengyel kritikusok): a fiatal lány – pontosabban: a *Lány*, hiszen még neve sincs, amin szólítanak – egy antropológia-professzorral keveredik viharos viszonyba, éppen azután, hogy a férfi megtalálja egy többezer éves sámán mumifikálódott maradványait. Sohasem derül ki pontosan, de végig lebegtetni a film, hogy talán a sámán misztikus hatalma delejezi meg kettejük kapcsolatát – sőt, hogy a *Lány* valójában a sámán reinkarnációja vagy szellemének befogadója. A páros, miként a Bertolucci-filmben is, tragikus véget ér, egyikük életét azonban nem pisztolylövés oltja ki, Zulawskinál sokkal horrorisztikusabb a befejezés.

A fáma szerint a „sámánlányt” játsszó Iwona Petryt annyira traumatizálta a forgatás és a szerepe, hogy évekig felhagyott a színészkedéssel. Hasonlóképpen Isabelle Adjaniak is évekbe került, mire túltette magát a *Birtoklás* elkészítésén. Ha évekre nem is lesz szüksége a Zulawski-filmek nézőinek az élmények feldolgozásához, nem árt felkészülni: Andrzej Zulawski misztérikus mozgóképei a nyugalom megszavarsására módfelett alkalmasak. •

„Míntha titokzatos transz kerítette volna hatalmába”
(Az éjszakáim szebbek, mint a nappalaitok - Jacques Dutronc és Sophie Marceau)



„NEM FRÖCSÖG A VÉR”

AZ IDÉN 84 ÉVES HODGES ERŐSZAKOT ELEMZŐ FILMJEIT A TÁRSADALMI-KULTURÁLIS HÁTTER, A KORHANGULAT, A PONTOS KARAKTERAJZOK ÉS A SZTÁRSZÍNÉSZI ALAKÍTÁSOK TESZIK EMLÉKEZETESSÉ.

Sokan közvetlen összefüggést látnak a filmes erőszak és az erőszakos társas viselkedés terjedése között. Mások rámutattak, hogy a képernyőn megjelenő erőszak mindössze a megengedő társadalom terméke és az arra adott reakciója. Filmkészítőként mennyire találja lényegesnek ezeket az érveket?

Ötven évvel ezelőtt, mikor elvittem a két kisfiamat a Londoni Természettudományi Múzeumba, a bejáratnál megálltunk egy ember nagyságú tükör előtt, szemben a saját tükörképünkkel. A tükör felett ez a szöveg állt: A VI-LÁG LEGVESZÉLYESEBB ÁLLATÁT LÁTJA MAGA ELŐTT. Ez mindig így volt. Már Spinoza kijelentette, hogy értelmetlen a zűrzavar és az anarchia végét várni. A különböző vallások (kereszténység, iszlám, judaizmus, hinduizmus, buddhizmus) sikertelenül próbálták századokon keresztül megfékezni az eredendő ösztöneinket, sőt, esetenként csak rontották a helyzetet. Úgy tűnik, nem lehet kordában tartani az erőszak iránti vonzódásunkat. A mesemondóink hogyan hagyhatnák figyelmen kívül ezt a tagadhatatlan tényét? Homérosz nem hagyta. Seneca sem hagyta. Ahogy Shakespeare sem. „Amik a legyek/A pajkos gyermekeknek, az vagyunk/Az isteneknek mink; mulatkozásból/Őlnek bennünket.” (Vörösmarty Mihály fordítása) Talán az egész kérdéskör hamis, és nincs is szó semmiféle „erőszakos társas viselkedés terjedéséről”? Ismétlem: Ez mindig így volt. A Londoni Természettudományi Múzeumban lévő tükröt egyszerűen csak lecserélte a folyamatosan növekvő média, ami folyamatosan emlékeztet minket az emberi természetre. A híradó naponta ontja magából az ember alkotta szörnyűségeket. Lehet, hogy a televízióban megjelenő fiktív erőszakos jelenetek nem befolyásolnak, csak tükröznek?

• A mozi története is ezt sugallja: Úgy ötven éve enyhült a médium cenzúrája és lazultak a tabuk, ami előhozta a korábban is jelen lévő, de elnyomott mozgóképes erőszakot. Sam Peckinpah és Sergio Leone westernjei, az exploitation és blaxploitation műfajok csak a felszínre hozták az amúgy is ott lévő témát, ennek hatására lassan a közvélemény is változni kezdett az erőszak ábrázolásával kapcsolatban. Ön szerint mitől lesz az átlagos néző immunis az erőszakra?

Az otthon vagy a mozi biztonságos, meleg és kényelmes közegében a néző önfeledten dagonyázhat az erőszakos történetekben, a gyilkosságban és a káoszban, ha úgy támad kedve. Nem fröcsög vér sem a ruhájára, sem a popcornjába. Se a puskapor füstje, se az égő hús bűze nem facsarja az orrát. Az erőszak biztonságosan érzéstelenített. Úgy szórakozhat, ahogy a kiváltságos római polgár „szórakozhatott” a Colosseum első sorában ülve. Talán nem csak az erőszakban dagonyáznak, hanem az önteltségben is? Nézzünk és azt gondoljuk: „Az istenek kegyelméből vagyok én különb.” Ez nagyjából ugyanaz, mint amikor a rendező felvesz egy erőszakos jelenetet: egy csepp művér sem kerül majd a baseball sapkájára vagy a divatos farmerjére. Aztán egyszer csak elkiáltja magát a rendezői székéből, vagy a kamera esetleg képernyő mellett állva, hogy „Ennyi!”, és akkor az előbb még felrobantott, megcsonkított, vagy csak kicsit sérült színészek felkelnek és nevetnek egyet. A sminkesek berontanak, hogy helyrehozzák az okozott kárt, hátha fel kell venni még egyszer a jelenetet. Amikor pedig a rendező végre elégedett az eredménnyel, a résztvevők gratulálnak egymásnak egy újabb sikeresen megörökített mozgóképes gyilkosságért. Ennek a pillanatnak a hatását nehéz elemezni, teljes mértékben a filmkészítőn múlik.

Van, akinek ez csak még több reménybeli bevételt jelent, másoknak egy kirakós játék része, egy küzdelemé, hogy megragadja az emberi színjáték lényegét. Bármelyik is legyen, a rendező a Kaszásához hasonló egyszerűséggel és érzelem nélkül osztogatja a halált.

• Mi a legkorábbi emléke a filmes erőszakról?

Azt hiszem, először amerikai westernben találkoztam a halállal a mozivászonon. Fegyverforgatók, cowboyok, aranyásók és természetesen indiánok haraptak fűbe, vagyis zuhantak a mélybe erődflakról, sziklákról, elkhos szekerekről vagy szőrén megült lovakról. Amennyire vissza tudok emlékezni, nem volt jele se vérnek vagy sebnek. Gyerekként egyszerű volt utánozni ezt a fajta halált: „Durr! Meghaltál!”. Nem vagyok filmtörténész, de szerintem a II. világháború minden addiginál szélesebb körben publikus szörnyűségei vetettek véget a vér nélküli filmes halál koncepciójának. A készítőknak realistábbra kellett venniük a figurát, és pontosan ezt tették.

• Ugyanakkor társadalmi kontextusa is van a gore terjedésének.

Peckinpah, Leone, Kurosawa, Penn és a többiek már jóval előttem vörösre festették a vásznat. A makulátlan filmes halállal egy időben történt meg a kiábrándulás a hatalommal szemben, majd ahogy a hatvanas évek eleji hippy flower-power érzés erejét veszítette, a laza és cinikus ábrázolás vált uralkodóvá. Nem mintha ez a megközelítés példátlan lett volna a moziban: Billy Wilder, az egyik örök kedvenc rendezőm, a valaha volt legszkeptikusabb ember, aki kamera mögé állt.

Az *Old meg Carter!* írásakor és rendezésekor elhatároztam, hogy hasonló könyörtelenséggel ábrázolom majd Jack Carter karakterét. Ugyanakkor volt egy rejtett szándékomban is: rá akartam világítani a figyelmet a Nagy-Britanniára

Öld meg Cartert!
(Michael Caine)





jellemző osztály-előítéletekre, nepotizmusra, visszaélésekre, fősvénységre és a burjanzó korrupcióra is. Akkoriban úgy vélekedtünk, hogy a rendőrségünk tökéletes, a korrupció pedig idegen a brit lelkülettől, és erőszakra csak a bevándorlók képesek. Ez a képmutató önelégültség volt a célpontom.

• *Honnan ered a társadalmi érzékenysége?* Az ötvenes évek közepéről, amikor a Brit Királyi Tengerészgyalogység egyik aknakereső hajóján teljesítettem szolgálatot, nem tisztaként, hanem közkatónaként. A hajó a halászokat védő haditengerészeti rajhoz (Fishery Protection Squadron) tartozott, ami azt jelentette, hogy megfordultunk Anglia minden isten háta mögötti kikötőjében. Az ötvenes évekről beszélünk, de olyan volt, mintha William Hogarth 18. századába

Máltát látni és meghalni

(Lionel Stander és Michael Caine)

csöppentem volna. Az akkor látott nélkülözés és szegénység mindent elsöprő dühöt ébresztett bennem, amit azóta sem csillapított semmi. Miután leszereltem, szolgámat kaptam a tévében, onnan küzdöttem fel magam tíz év alatt a *World in Action*, a neves hatvanas évekbeli oknyomozó műsor rendezői székéig. Miután láttam a csóró briteket, ezúttal lehetőségem volt belepillantani a gazdag rétegbe, a felsőosztály kapzsiságába és romlottságába. A dühöm csak tovább fokozódott. Ezek a tapasztalatok is jelen vannak az 1970-es *Öld meg Cartert!*-ben.

• *Filmjeinek egész sorában megjelenik a bűnözés valamilyen formája, mégsem idealizálja, romantizálja vagy nyúl klisékhez a bűnözők ábrázolásakor. A korai televíziós munkáinak köszönhető a bűnözés ilyen*

mód szokatlan ábrázolása, vagy tudatosan próbált elszakadni a brit gengszterfilm hagyományaitól?

Eredetileg a krimi műfajt csak eszközként akartam használni, hogy a bűnt, és még inkább az azt fenntartó társadalmat helyezzem boncaszatra, ahogy Georges Simenon tette. A *Rumour* (*Szóbeszéd*) volt az film, ami közvetlenül az *Öld meg Cartert!*-hez vezetett, és jó példa arra, hogy hogyan is dolgozom. A *Rumour*-t én írtam, szedtem össze rá a pénzt és rendeztem, végül 1969-ben debütált a televízióban. A történet egy lelkiismeretlen újságíróról szól, aki *A siker édes illatából* ismert J. J. Honsecker olcsóbb verziója. Az ő narrációján keresztül ismerjük meg a történetet, de mivel az elmondott és a látott dolgok gyakran eltérnek, hamar kiderül, hogy az újságíró képtelen az igazmondásra, legyen szó a magánéletéről vagy a munkájáról. És itt jön a politikai szál: egy utcalány keresi fel, hogy fényképeket adjon el neki, amelyek – állítása szerint – egy idős kormánytag orgiái láthatóak. Az újságíró először szkeptikus, de mikor a lány rejtélyes körülmények között meghal, felveszi a fonalat. Ő egyedül! A sztori túl kockázatos a szerkesztőjének, és a befolyásos emberek is csak szóbeszéddek tartják a történetét: innen a cím. A pletyka pedig csak akkor válik ténnyé, amikor lépésről-lépésre belebonnyolódik az ügybe, és végül őt is meggyilkolják.

A felszínen ez is csak egy krimi, de a mélyben minden demokrácia sarokkővét, a sajtószabadságot és a hozzá kapcsolódó felelősséget vizsgálja. Rengeteg támadást kaptam az angol bulvármagazintól a film sugárzása után, mondván aláásom az újságírók tekintélyét, bezzeg most, negyven évvel később, az egész angol nyomtatott média ott áll a bűnösök padján, miután kiderült, hogy az információkat telefonlehallgatásokkal és rendőrök lefizetésével szerzik. A leghevesebb támadóim a Rupert Murdoch tulajdonában lévő újságok voltak, mivel (teljesen esetlegesen) a *Rumour* főszerkesztője ausztrál. Manapság Murdoch kereskedelmi okok miatt amerikai állampolgár. Úgy váltogatja a köpönyegét, ahogy a kigyó a bőrért.

Az *Öld meg Cartert!* ideális karrierkezdő volt. Újfiúként a filmes világban minden bizonnyal kevésbé korlátozta a megfelelési vágy, a hagyományok követésének kényszere, vagy hogy kompromisszumokat kössön. A filmjeiből sugárzó,

ma is érvényes őszinteség és erő mennyire származik ebből a kívülállóságból és a viták nyílt felvállalásából?

Hiszem, hogy egy rendezőnek ugyanúgy ügyeskednie kell, hogy megfogja a karakterrel. Tapasztalatom szerint a valóság minden képzeletet felülmúló alapanyag tud lenni, de mindenképpen hasznos tápanyag a képzelőerőhöz. Az *Öld meg Cartert!*-hez olyan helyszínre volt szükségem, ami (legalábbis részben) vizuálisan is megmutatja Jack személyiségét, és itt jött képbe az aknakereső hajón töltött időszakom. Azokban az években megismertem a szegénységet és nélkülözést, ami Jack tudatát formálta, és tudtam, hol keressem: északkeleten. Egy pillantás Newcastle-upon-Tyne hatalmas, rozsdaszínű hídjaira többet ér ezer szóval.

• *Mennyire volt nehéz megtalálni ezeket a helyszíneket?*

Amint megvolt a város, sétálgatni kezdtem az utcákon és minden sötét sarokba bedugtam az orrom. Nem értem, hogyan használhatnak más rendezők helyszín-keresőket (kivéve persze a belső terek esetében). Egy város magányos felfedezése beindítja az ember képzeletét, lassan egymásra találnak a helyszínek és a történetet: a komp, a brutalista stílusban épült parkoló, a fogadóiroda, a tengerpart, ezek egyike sem volt benne eredetileg a forgatókönyvemben.

De még itt sem ért véget a kutatás. Pár évvel a film készülte előtt egy helyi alvilági leszámolásról olvastam, ami éppenséggel egy közeli éjszakai klubban történt. Az azóta bezárt klubot ironikus módon La Dolce Vitának hívták. Rövid kutatás után egy olyan bosszútörténet rajzolódtott ki a szemem előtt, ami kísértetiesen emlékeztetett az *Öld meg Cartert!*-re. Innen eljutottam számos létező, az eredeti eseményekhez kapcsolódó kocsmába, klubba és személyhez, de, ami a legfontosabb, elvezetett a Dryderdale Hall-ba, ami a filmünkbe Cyrill Kinnear otthonaként látható. A Hall azóta állt üresen, mióta a bűntény mögött álló lángész (és a gyilkos testvére) elmenekült. Pontosan olyan állapotban találtuk, ahogy otthagytá.

• *Történetei főleg a bosszúra és a nyomozásra koncentrálnak, akárcsak a kortárs brit gengszterfilm olyan képviselői, mint a Shiner (Bokszkirály), a Dead Man's Shoes, a Revolver, a Szétszúszva*

(Sorted), az Erőszakik (In Bruges) vagy a Harry Brown. Sikeresen ábrázolt olyan főszereplőket, akik a manipulációk labirintusán kénytelenek végigküzdeni magukat, hogy megismerjék a sokkoló igazságot. Mintha mégis különbséget tenne az erőszakos életvitel és azok között, akiket valamilyen traumatikus felfedezés készített erőszakra.

A bosszú az egyik fő emberi motiváció. Napi szinten hallunk végtelen bosszútörténeteket a hírekben. John Webster, a 17. századi drámaíró így fogalmaz az *Amalfi hercegnő* című darabjában Antonio figuráját használva: „Az égiek nem szántak minket semmire; s mi küzdünk/hogy e semmik legyünk.”. Mikor először néztem meg az *Öld meg Cartert!* a közönség közé vegyülve (addig a filmjeim csak a televízióban mentek le), valósággal letaglózott a hatása és az a manipulatív eszköztár, ami rendezőként a birtokomban van. Az *Öld meg Cartert!* és a következő nagyjátékfilmem, a *Máltát látni és meghalni* között írtam és rendeztem egy tévés rövidfilmet *The Manipulators* címmel két titkos ügynökről (egy tapasztalt és egy kiképzés alatt lévő figuráról beszélünk), akik pavlovi módszerekkel, levelekkel és álhívásokkal manipulálják a szemben lakó (feltehetően bűnöző) párt. Végül a férfit sikerül meggyőzni, hogy a felesége megcsalja őt, de amikor a gyilkosság szélére sodorják a férjet, a képzés alatt lévő ügynök beavatkozik. Ekkor derül ki, hogy a házaspár ugyancsak beépített ügynökök, és az egész csak egy teszt volt, amin a fiatal ügynök megbukott. Túl *emberinek* mutatta magát ezért végül elbocsájtották.

A második filmem, a *Máltát látni és meghalni* kétségkívül válasz volt az előzőre, amolyan ellenszer. A sztori középpontjában egy bukkott hollywoodi sztár, számos gengszterfilm főszereplője, Preston Gilbert áll (Mickey Rooney alakításában). Egy ponton Preston a mafiakapcsolataival hanceg, és hozzáteszi: „Persze hogy megfizettem az adósságot a társadalom felé, Mickey. Több mint nyolcvan filmben haltam meg, nem?” Ezzel mégis mit akartam mondani? Hogy a filmkészítés természetesen manipulatív, de igyekszem csökkenteni a szerepemet a manipulációban? Örültség, tudom. Ezzel a kijelentéssel, és úgy, hogy a következő filmjeimben folytattam a szembesítést az erőszakkal, még jobban tudatosult bennem a ma-

nipuláció hatalma. Négy évvel később, Az átprogramozott emberben már szándékosan elfordítottam a kamerát az erőszakos jelenetektől, mintha nem akar-nám megmutatni. Érdekes módon ezt nem fogadták jól sem a kritikuskok, sem a közönség, miközben a sokkal erőszakosabb *Öld meg Cartert!* sütkérezett a népszerűségben. Akkor most a közönségről vagy a filmkészítőkről beszéljünk, mint az erőszak forrásáról?

• *Az erőszakos életvitelen túl egyes karakterek erőszakossága abban is megmutatkozik, hogy a világtól elvonultan élnek: Cyril Kinnear (Öld meg Cartert!), Jack Meehan (Ima egy haldoklóért), és Will Graham (Üzött vad). Jobban kedveli a magányos karaktereket?*

Számos filmem középpontjában állnak magányos alakok, akik Martha Travis (*Fekete szivárvány*) kivételével mind férfiak. Ugyan a választott stílus miatt a filmjeim általában eltérőek, a központi szerepet mindig egy magányos férfi, hibás jellem foglalja el, aki általában még bűnöző is. Talán egymagában nézni egy homo sapienst, legyen az bűnöző vagy sem, szimpátiát ébreszt a nézőben? Nem meglepő, hogy ez az a helyzet, amit ezer közül is felismerünk és megértünk. Mélyen a tudatalattinkban ott van az a gondolat, hogy a földi utunk végén vár minket a halál, és elkerülhetetlenül egyedül kell szembenéznünk vele. Ezzel a tudattal éltem mindig is: már tizenévesként elutasítottam a kereszténységet, míg nyolcévesen, egykeként, bentlakásos iskolába kerültem. Korán megértettem és elfogadtam a magányt. Nem tartom feltétlenül rossz dolognak.

• *Mind az Öld meg Cartert!-ben és az Üzött vadban a főszereplőt valósággal sokkolja a szerettükkel szemben elkövetett szexuális erőszak, innentől kezdve pedig a bűnözők már nem amorális, hanem moralitásérzékkel, lelkiismerettel bíró emberekként vannak ábrázolva. Más esetben realista módon, a középosztálybeli családjuk körében ábrázolja a maffiózókat (Öld meg Cartert!, Üzött vad) vagy bérgyilkosokat (Fekete szivárvány). A szociológusok ezt a viselkedést az „észrevétlenné válás” identitás-stratégiájaként ismerik, ami segít megküzdeni a szorongással. Kutatta ön valaha ezt a jelenséget?*

Nem hallottam róla, ami viszont foglalkoztat, az az úgynevezett Hübrisz-szindróma, amikor valakit politikai vagy üzleti pályája csúcán megreszégít a

hatalom. Nagyon érdekesnek találok, hogy egy hosszú folyamat eredményeként hogyan veszítik el ezek az emberek a realitásérzéküket, válnak impulzív és meggondolatlanok, miközben a profiljuk hangyányit tér csak el egy elitelt bűnöző profilyától. A bűnözők, akárcsak a politikusok és üzletemberek, adnak a presztízsrre, nem csak pénz mosnak tisztára, hanem az életüket is. Az *Úzött vadban* a főszereplő, Will végül egy középosztálybeli nővel (Charlotte Rampling) való kapcsolata hatására nyomja el a bűnös ösztöneit és vonul vissza a vadonba, a *Fekete szívárványban* pedig szándékosan üzletemberként ábrázoltam a bérgyilkost. Ennyire minimálisnak érzem a különbséget. Így hoztam létre egy nagyon sötét humorú figurát: „Apu, hányan élnek a Földön?“, kérdezi a kislánya. „Túl sokan“, válaszolja, aztán elindul, hogy eggyel csökkentse a létszámot.

• *A hímsoviniszta alvilágban a passzív női karakterek között nincs helye erős nőknek. Amennyiben a dominánsan maskulin erőszak a munkásosztály klasszikus gender-hierarchijából táplálkozik, akkor mondhatjuk, hogy az erőszak a társadalmi osztály értékrendjének a tükré?*

Ez pontosan így van az *Öld meg Cartert!*-ben, ahol a férfiak uralta környezetben a nők az egyetlen eszközt használják, ami megmaradt számukra az akaratuk érvényesítéséhez: a szexet. Ugyanakkor a többi filmemben számos erős női színészt találunk erős női szerepben: Elizabeth Scott, Joan Hackett, Gina McKee, Alex Kingston, Kate Hardie, Charlotte Rampling, stb. Ez nem kifogás az *Öld meg Cartert!* nőgyűlöletére, hiszen az is csak a valóság ábrázolása.

• *Az Öld meg Cartert! egyik emlékezetes jelenetében Carter erotikus telefonbeszélgetést folytat a szeretőjével (aki mellesleg egy londoni maffiózó fiatal és szexi felesége), miközben középkorú házvezetőnőjét fixírozza. Ez a vulgáris, ironikus és ellentmondásos jelenet Carter határokat áthágó életörömeinek a kommentárja, ugyanakkor főhajtás is a brit szexuális forradalom előtt.*

A hatvanas évek eleji Profumo-botrány óta Angliában sem újdonság a deviáns szexualitás, ahogy Rómában sem volt az. Elég egy pillantást vetni Juvenalis (Kr. u. 55-140) szatíraira, és megértjük, hogy a kezdetektől velünk volt. A jelenet inkább Jack Carterre, mint sze-

xuális ragadozóra hívja fel a figyelmet: Kire indul be? A feleségre vagy a házvezetőnőre? Tekintve, hogy egy magányos éjszaka vár rá Newcastle egyik lepusztult panziójában, miért ne lehetne meg mindkettő?

Az iparváros Newcastle-ből Máltára vezetett az útja, ahol a Máltát látni és meghalnit forgatta. A hamisítatlan mediterrán, sőt, olasz légtérre viszont rányomja a bélyegét Mussolini diktátorságának öröksége: A filmben burkoltan vagy nyíltan ábrázolt erőszak mögött mintha a szabados politikai elit állna. Mit mond el nekünk a felső tízezer bűnözése, amit nem mondhat el egy átlagos verőlegény agressziója?

Az eredeti cím az volt, hogy *Egy szellemirő feljegyzései*, de ezt a United Artists visszadobta. Az a cím sokkal jobban illett ahhoz a B-filmes közegehez, amit annyira imádtam gyerekként, de lassan kikopott a műfajból. Akárcsak az *Öld meg Cartert!* esetében, itt is fontos szerepet játszott egy

újságcikk. Ahogy egy B-filmhez illik, a főösszetevő a bűnözés, a korrupció és a politika: pont az én világom. 1953-ban egy fiatal lányt, Wilma Montesit holtan találták egy Rómától tizenöt kilométerre fekvő strandon. A halálát fulladás okozta. A kommunista sajtó homályos bizonyítékok alapján politikai okokból elkövetett gyilkosságról írt, hogy alássa a kereszténydemokrata kormányzatot. Napról-napra jöttek az egymásnak elentmondó, ugyanakkor hiteles orvosi forrásból származó pletykák: a lány szűz volt; nem, pont hogy terhes; üres volt a gyomra; tömve volt jégkrémmel; tömve volt droggal. Letartóztattak gyanús alakokat, aztán elengedték őket. Nemsokára a legkülönfélébb alakok, filmsztárok, papok, prostik, vadásztársasági tagok, nemesi származásúak keveredtek bele az ügybe. A botrány évekig tartott, de az ügy még ma is megoldatlan. Persze az újságok több példányt adtak el, mint amennyiről valaha álmodtak (ekkor született meg a paparazzi foglalkozás is), én pedig a világgal együtt követtem a történet összes örült csavarját. A sötét elemek ellenére remek komédia volt az egész.



Ima egy haldoklóért
(Mickey Rourke)

• *Figyelembe véve Welles és Fellini hatását, egyetért azzal, hogy a Máltát látni és meghalni féltón van a detektívstori és a politikai allegória között?*

Teljes mértékben. Pont akkor tartottak helyi választásokat Olaszországban, amikor nekiálltam a forgatókönyvnek, és hatalmas meglepetésemre a Fasiszta Párt előretört. Az olaszok máris elfelejtették volna az alig negyedszázada lezajlott háborús borzalmakat? Nagyon úgy tűnt! Úgy döntöttem, meglátogatom Mussolini sírját Predappióban. Egy helyi boltban pult alól simán vehettem képeslapokat, posztereket a Ducéről, sőt még a beszédeit tartalmazó bakelitlemezeket is (az egyiket a filmben is felhasználtam). A fasizmus élt és virult Olaszországban. Eredetileg ott akartuk felvenni a filmet, de az utolsó pillanatban inkább Málta mellett döntöttünk. Hogy miért? Mert a szokásos díjakon túl minden helyszínen még a Maffiának is fizetni kellett volna! A film végén Mickey King, a szellemirő a saját maga által írt világban ragad. Ahogy Cippola hercegnő kérdezi tőle, mielőtt kilép a jelenetből: „Honnan szerzed az ötleteidet, Mickey?” A valóságból talán?

GÉCZI BALÁZS FORDÍTÁSA
(Folytatjuk)





lasztott főhősnek a társadalom periferiájára szorult, különböző okoknál fogva zaklatott karaktereket, de odáig ritkán ment el, hogy vérfagyasztó eszelősökről írjon. Ezzel együtt az *A Judgment in Stone* főhőse szélsőséges eset: a nő

írástudatlan, és már a könyv elhíresült nyitómondata („Eunice Parchman azért ölte meg a Coverdale családot, mert nem tudott se írni, se olvasni.”) elárulja, frusztrációja milyen mértékig elhatalmasodik rajta. Rendell szokásához híven rövid, körülbelül kétszáz oldalas regénye karakterközpontú történetet mesél el részletezően felépített jellemekkel és apró gesztusokkal. Az imént említett indítás után sejtetően arra fókuszál, hogy bemutassa, a főhős milyen stációkon keresztül jutott el a könyv végi mélységig, és hogy titka miként maradhatott rejtve a környezetében.

Chabrolnak rutinos adaptáció-készítőként nem lehetett nehéz dolga a regénnyel: az alig néhány szereplőre koncentráló és csak kevés helyszínen játszódó történetet szinte egy az egyben átírhatta forgatókönyvvé. Persze a rendező, akárcsak a többi Rendell-mozifilm alkotója, áttette hazájába a cselekmény helyszínét, és hiába a forrásmű szűkös terjedelme, az adaptációknál kötelező sűrítéssel ezúttal is felhívította egy kicsit a szöveget. Ugyan közel két óras játékidő, kiesik szinte minden fontos háttérinformáció, kezdve a főhős múltjával vagy a kulcsszerepet játszó ba-

„Tényleg a saját képére formál”

Pedro Almodóvar:
Eleven hús
(Angela Molina)

jelzi. A film ugyanis elhagyja a regény ominózus nyitómondatát, és csak akkor nézhetjük valódi thrillerként, ha az előzetes ismereteink alapján erre számítunk: *A szertartás* szinte a legvégéig lomha, fojtott feszültségű drámának tűnik, Chabrol csak a végén zajló, jó érzékkel levezényelt lövöldözéssel lepi meg a nézőt, amire aztán rákontráz a végefőcímet tartalmazó fordulattal.

A rendező 2004-ben hasonló karakterű és ambíciójú adaptációval erősítette meg az író iránti nagybecsülését, *A koszorúslány* azonban már filmként is sejteti a nyitásban (egy lány eltűnéséről szóló híradórészlettel), hogy valamilyen thrillerhez van szerencsénk. Rendell ezúttal egy különös románc sztoriját meséli el, ahol a nővéreivel és az anyjával élő huszonéves szépfiú belehabarodik egy esküvőn megismert lányba, akiről aztán kiderül, hogy csak laza kapcsolatot ápol a valósággal, és egészen sajátos elképzelései vannak az igaz szerelemről. A koszorúslány ugyanis meg van róla győződve, hogy újdonsült párjával ők Árész és Aphrodité emberi utódai, és különleges kapcsolatukat csakis azzal szentesíthetik egymás számára, ha mindketten megölnék valakit (mindegy, kit) a másik kedvéért.

rátnó vallásmániájával és házasságával (a két negyvenes nő a filmben néha éretlen kamaszlány duónak tűnik), de a legnagyobb eltérést nem a kevésbé árnyalt karakterrajz

telen, mint Rendell szövege – a lényegét tekintve ezúttal is hű a forrásműhöz, befogadásánál az egyetlen igazi kérdés az, hogy képesek vagyunk-e komolyan venni és feszülten nézni ezt a bárgyú történetet.

Nem Chabrol volt az egyetlen francia, akinek megakadt a szeme Rendell munkásságán: Claude Miller – Truffaut egykori asszisztense és gyártásvezetője – karrierje utolsó harmadában a magyarul *Lopott élet* címen olvasható regényből forgatta le pályája sokadik adaptációját. *A Betty Fisher és a többiek* (az eredetiben *Tree of Hands* című könyv második mozis feldolgozása) alapjául szolgáló történet a megfilmesített Rendell-szövegek közül talán a legizgalmasabb és a leginkább időt álló, egy különösen meredek kiinduló helyzettel. A címszereplő Betty sikeres egykönyves író, aki magányosan neveli a kisfiát, amikor azonban a gyerek egy kórházi vizsgálat után váratlanul meghal, az elmebeteg nagymama segítő szándékkal ellop a lányának egy fiút, aki feltűnően hasonlít az eredetire. A regény másik két szálán megismerünk egy huszonéves fiatalembert, aki szolgáiban szerelmes ledér barátnőjébe (az elrabolt fiú anyjába), illetve egy gazdag nő elcsábításából élő svindlert, és a szálak a klasszikus thrillerdramaturgia révén végül összefonódnak.

Chabrolhoz hasonlóan Claude Miller is olyan iparosként dolgozott, aki érzékeny volt a lélektani konfliktusokra, az emberi elme sötétebb tartalmainak

feltárására, és komoly rutinjával ideális feladat volt számára egy kisrealista bűnügyi történet megfilmesítése. Chabrollal szemben azonban a *Betty Fisher...*-t rögtön feszültségteljes jelenettel indítja: a főhős nő gyerekkori traumáját bemutató könyvbéli nyitásra még rá is erősít, és ezt követően minden szálon úgy fokozza a feszültséget, ahogy az a műfajtól elvárható. Itt-ott átalakítja egy kicsit egyes karakterek viszonyát, és kénytelen egyszerűsíteni a regény különösen kidolgozott háttérét, egyúttal sokszor szóról szóra idézi a könyvből, sőt a lassabb nézők kedvéért minden új szál elé beszúr egy inzertet arról, kinek a történetét fogjuk látni. Miller gyakorlatilag tálcán kínálva kapta a félreértéseken alapuló dramaturgiát, a stabil szerkezetet és a kristálytisza motívációkkal ellátott hőszöveget, rendezői szakértelmével pedig formai játékoktól mentes, szabálykövető thrillert forgatott.

FRISS LÁTÁSMÓD

Rendell könyvei kompakt cselekményekkel és aprólékos jellemrajzaikkal kézenfekvő választásnak bizonyultak a filmvilág megbízható iparosai számára, két esetben azonban szerzői alkotókat is meghílettek. François Ozon közel harminc éves karrierje során többféle stílust és dramaturgiát kipróbált már, tisztelgett Fassbinder és Waters előtt, forgatott melodramát és komédiát, ráadásul az adaptációk terén is gyakorlottnak számít, *Az új barátnő* című legutóbbi munkájához ugyanakkor tényleg csak inspirációként használta Rendell szövegét. A 2014-es film alapjául egy néhány oldalas novella szolgál, amely nem több egy dramaturgiai csavarral megspékelt ötletnél: egy darabig azt hisszük, hagyományos megcsalás-sztorit olvasunk, de aztán megértjük, hogy valami más van a háttérben. A főhős nő ugyanis véletlenül rányit egy baráti házaspár férfi tagjára, amikor az éppen női ruhát visel, innen-től kezdve pedig azt követhetjük nyomon, egyre bensőségesebb kapcsolatuk hogyan jut el a brutális fináléig.

A rövid szöveg önmagában nyilvánvalóan nem lett volna elég egy játékfilm forgatókönyvéhez, így Ozon épp a többi Rendell-adaptáció íróival ellentétes stratégiát használt. Sokkal jobban kidolgozta a főhős nő karakterét és kapcsolatát a cselekmény elején életét vesztő gyerekkori barátnőjével (aki korai haláláig mindig mindenben sikeresebb volt

nála), illetve magával a megözvegyült férjjel, aki a címben jelzett szerepet veszi fel. A rendező az alapötlet mellett részben a dramaturgiai ívet is áttemeli Rendelltől, de saját leleménye, hogy a történetet érzelmileg komplex (melo) drámává formálja, ahol sokáig kérdés, a főhős nő pontosan hogyan is vonzódik „az új barátnő”-höz, milyen szerepet is tölt be az életében, sőt lényegében ugyanezek a dilemmák vethetők fel a férfi oldaláról is. Ozon már korábban is bizonyította, hogy különösen érzékeny a gender-problémák iránt – a novella már csak ezért is optimális választás volt számára –, és témájával, illetve a hangnemekvevéssel valami hasonlót valósít meg, mint spanyol rendezőkollégája néhány évvel korábban.

1997-ben ugyanis kiderült, mi történik, ha az írónőt nem egy tisztességes iparos, hanem egy lángelkű szerző ismerteti meg a filmnézőkkel, ekkor jelentkezett ugyanis Pedro Almodóvar az *Eleven hús* című Rendell-adaptációjával, még a *Mindent anyámról* előtt. Az azonos című regény nyitójelenetében egy rajtaütésről olvashatunk, ahol a zsaruk egy nőt akarnak megmenteni egy nemi erőszaktevőtől, és az akció során a tettes véletlenül lelövi az egyik rendőrt, aki élete hátralévő részére toloszékba kerül. A cselekmény egy időbeli ugrást követően azt mutatja be, hogy a börtönből szabadult, jócskán zavart elméjű tettes hogyan kerül közelebbi kapcsolatba az egykori rendőrrel, aki azóta teljesen más életet él a barátnőjével, sőt memoárt is írt eddigi tapasztalatairól. Ahogy általában, Rendell ezúttal is nagyon kevés szereplőt rajzol meg, és az érzelmileg éretlen, barátok és munka nélkül vegetáló főhős alakján keresztül hamar világossá teszi, nagyjából hová fog kifutni a történet.

Almodóvar olyan lazán kezelte a *Live Flesh*, mintha csak egy véletlenszerűen a kezébe került könyv lett volna, amiről eszébe jutott egy komplett film. Az alap helyzetet ugyan megtartotta, de még ezt sem teljesen szövegűen, és egy öt fős melodramát forgatott (itt-ott váratlanul érkező komikus pillanatokkal), amelyben szinte minden főszereplő egyenrangúnak tekinthető. Almodóvar a fent említett két zsaru, az egyikük felesége, a kis híján megerőszkolt nő és a tettes figurája között sűrű viszonyrendszert teremtett, aminek köszönhetően a regény lassan csordogáló, kiszámítható cselekménye jóval fordulatossá lett. Mindez termé-

zetesen a rendezőtől megszokott hangulatbeli váltásokkal, édes-bús betétdalokkal és nagy érzelmekkel előadva, ráadásul Almodóvar a Franco-diktatúra Madridjába helyezte (a könyvhöz képest nem csak a helyszín miatt új) nyitójelenettel és a lezárás felszabadultabb közegére való utalással halvány társadalmi háttérrel is adott a történetnek. Az *Eleven hús* tehát inkább Almodóvar-film, mint Rendell-adaptáció: tankönyvi példája annak, mi történik, ha egy nagy formátumú rendező tényleg a saját képére formál, sőt akár csak kiindulópontnak használ egy írott szöveget.

Ha a mai műfajélményeink vagy esetleg a negyvenes-ötvenes években publikált Jim Thompson-pszichothrillernek után kerülnek a kezünkbe, Ruth Rendell szövegeit olvasni olyan, mint keménypornó után Emmanuelle-filmekben keresni az örömet. Az író általában puritán stílusú, de a teljesen sóltan ponyváknál azért többet nyújtó szövegei komótos tempójú, egy mai olvasónak kevés igazi meglepetést tartogató történeteket rejtenek. Ezek a két-háromszáz oldalas regények leginkább azok érdeklődésére tarthatnak számot, akik a szinte láthatatlan kisemberek, a mentális és szociális nehézségekkel küzdő, mindkét értelemben antihősök fullasztó levegőjű történeteire kíváncsiak. Az író szalagmentes stílusa és lélektani érdeklődése a nála valamivel korábban indult Patricia Highsmith-szel rokonítja, és nem nagy merészség megkockáztatni, hogy ha Rendell előbb kezdi regényírói pályafutását, a rendezőnek az *Idégenek a vonaton* mellett az ő egyik könyve is felkelti a figyelmét.

Pusztán az életmű megfilmesített tételeit végigolvasva is belátható, Rendell miért (volt) annyira népszerű a rendezők körében: tiszta motívációjú karakterekről írt feszes szerkezetű történeteket, többnyire kevés szereplőt mozgatott kevés helyszínen, és gyakran valamilyen emlékezetes alapötletre építette a regényeit. Nem véletlen, hogy ezek az írások inkább találtak otthonra a televíziós környezetben, és hogy a mozi adaptációk túlnyomó része a tévéfilmes esztétikát idézi. Rendell történetei csak akkor érvényesülnek igazán a nagyvászonon, ha egy ízív-vérgig szerzői alkotó nyúl hozzájuk, aki úgy átszabja a forrásként szolgáló történetet, hogy alig ismerünk rá. •

KISTIGRISBŐL NAGY TIGRIS

TESZÁR DÁVID

A DÉL-KOREAI MOZI EZREDEVÉGI FELFUTÁSA MÚLÓ TÜNEMÉNY HELYETT BIZONYÍTOTTAN TARTÓS, STABIL KONJUNKTÚRÁNAK BIZONYULT.

Az 1990-es évek legvégén kaputaláló dél-koreai filmipar igazán figyelemreméltó eredményeket mondhat magáénak: mindenekelőtt hazai pályán két vállra fektette Hollywoodot és kitermelte a maga világszerte elismert sztárszerzőit (műfaji filmes vonalon: Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Kim Jee-woon; művészfilmes vonalon: Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Lee Chang-dong). Emellett pedig jelentős sikereket ért el a nemzetközi filmfesztiválokon (az *Oldboy* 2004-ben a zsűri Nagydíját nyerte el Cannes-ban, a *Pietát* pedig 2012-ben Arany Oroszlánnal jutalmazták Velencében). Dél-Korea büszkélkedhet a kontinens legpatinásabb filmfesztiváljával (Busan), idén pedig az amerikai piacra betört, A-kategóriás koreai színész-celebritás (Lee Byung-hun) nyújtotta át Nemes Jeles Lászlónak a legjobb külföldi filmnek járó Oscar-díjat. Bízvást kijelenthető, hogy Kelet-Ázsia egykori kistigrise nagy tigrissé vált a globális filméletben.

TRENDEK ÉS STATISZTIKÁK 1.

A dél-koreai mozi 2006-os csúcséve után (amikor is a hazai gyártású filmek piaci részesedése meghaladta a 63%-ot) egy átmeneti, enyhe recesszió következett egészen 2011-ig. A visszaesést az eredményezte, hogy néhány szuperprodukción kívülével veszteséges vállalkozássá vált a filmgyártás a növekvő produkciós- és marketing-költségek, a megcsappant filmexport és az elhanyagolható volumenű tévés és dvd-eladások következtében. Ez a tény befektetői és produkciós oldalról egy átstrukturálást és ésszerűsítést tett szükségessé, ami az elkövetkező években sikeresen le is zajlott. 2008 és 2010 között a koreai filmek piaci részesedése 50% alatt maradt (42 és 48% között ingadozott, amely szinte

minden más országban irigylésre méltó eredmény lenne az álmogyári importtal szemben), 2011-től azonban stabilan 50% felett van ez a mutató: ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy Dél-Koreában többen kíváncsiak a helyi gyártású filmekre, mint a hollywoodi és más egyéb külföldi mozgóképekre. A koreai filmek nézőszáma 2011 óta folyamatosan emelkedik, 2012-től kezdve pedig 100 milliónál is több mozijegyet adnak el a hazai alkotásokra. A koreai és külföldi munkák össznézőszáma is emelkedő tendenciát mutat: míg 2010-ben ez a szám 149 millió volt, 2015-ben 217 millióra szökött fel (Dél-Korea népessége 50 millió főt számlál). 2016-ból visszatekintve egészen alacsonynak tűnik a 2010-es esztendő legsikeresebb hazai mozijának nézőszám-statisztikája: a *Bácsi* (*The Man from Nowhere*) 6,2 millió nézővel érdemelte ki az első helyezést és ezzel a közelébe se került az elmúlt öt év legnézettebb koreai filmjeinek top tízes listájához (oda ugyanis kilenc millió eladott mozijegy jelenti a belépőt). 2010-ben a *Bácsi*hoz hasonló thrillerek és bűnügyi filmek domináltak: a veterán producer-rendező Kang Woo-suk a *Mocsár* (*Moss*) misztérióz bűndrámájával jelentkezett, a sokoldalú Ryou Seung-wan *Az igazságtalan* (*The Unjust*) karcos gengszterfilmjével ért el sikereket, Jang Hoon pedig a *Vértestvér* (*Secret Reunion*) észak-déli ellentétre épülő, izgalmas kémfilmjét rakta le az asztalra. Dél-Koreában nem teljesített fényesen, ugyanakkor nemzetközileg dicsérték Kim Jee-woon brutális sorozatgyilkosos moziját, a *Láttam az ördögöt* (*I Saw the Devil*) címűt, Im Sang-soo pedig elkészítette a legnagyobb koreai filmklasszikust jelentő *A szobalány* (rendező: Kim Ki-young, 1960) azonos című *remake*-jét, amely a tárgyévben a cannes-i mostra versenyfilmjei között szerepelt. A monomániás, évente leg-

alább egy filmet dirigáló Hong Sang-soo ugyanitt elnyerte az Un Certain Regard-szekció fődíját a *HaHaHa* névre keresztelt darabjával. Forgalmazási szempontból említésre érdemes, hogy a technológiai innovációban élen járó ország már ebben az esztendőben három millió előfizetővel rendelkezett a prémium IPTV-szolgáltatásokra (Internet Protocol Television): ez egy olyan exkluzív, internetes VOD (Video On Demand) csomag, amely közvetlenül a helyi moziforgalmazást követően nagyfelbontásban elérhető teszi a friss filmeket, mielőtt azok még megjelenének dvd-n és Blu-ray lemezen. 2011 a nagy meglepetések éve volt Dél-Koreában: a nagyköltségvetésű szuperproduciók vagy várakozáson alul teljesítettek, vagy pedig momentumot alúsítottak. Utóbbira csupán egy példa akad, ám az annál jelentősebb: a koreai filmtörténet egyik legdrágább alkotása, az *En utam* (*My Way*) pán-Ázsiai második világháborús filmje igazán grandiózusat hasalt a mozikasszáknál, noha Kang Jeygyu korábban kiemelkedően jól szerepelt mind a *Shirivel* (1999), mind pedig a *Harcosok szövetségével* (*Taegukgi: The Brotherhood of War*, 2004). A nyári kasszasikernek szánt *7-es szektor* (*Sector 7*) alig hozta vissza a gyártási költségeket, de a *Villám* (*Quick*) látványos akciófilmje és a *Frontvonal* (*The Front Line*) koreai háborús mozija sem váltotta be a hozzá fűzött finánciális reményeket. Ehelyett a *Sunny* búbajos, '80-as évekbe helyezett retró komédiája (7,3 millió néző) és *Az íjak háborúja* (*War of Arrows*) lenyűgöző kosztümös akciófilmje (7,4 millió néző) hasított a mozipénztáraknál, kiegészítve olyan kisebb alkotásokkal, mint az *Ökölcsapás* (*Punch*) karakterközpontú drámája és az *Elhallgatva* (*Silenced*) megrázó erejű melodrámája. A *Sunny* illeszkedett az ekkoriban induló összkulturális retróhullámba (ezt



a *Halhatatlan dalok* című, feldolgozásokra kifuttatott televíziós showmúsort indította 2011-ben, 2012-től pedig komplett tévésorozatok épültek a tematikára, lásd a népszerű *Válaszolja*-szériákat), az *Elhallgatva* pedig a társadalmi/politikai problémafilme sorát indította el a megtörtént eseten alapuló történetével (ez a trend egy évvel később csúcspontot ért el). 2012-ben Kim Ki-duk írt történelmet, amikor is elnyerte egy A-kategóriás filmfesztivál fődíját a *Pietával*, tekintve, hogy koreai alkotás ilyen elismerésben korábban még soha nem részesült (mindössze két film került a közelébe: 1961-ben *A kocsis* Kang Dae-jin rendezésében, amely végül Ezüst Medvét nyert Berlinben, illetve 2004-ben az *Oldboy* Cannes-ban). Ebben az esztendőben a koreai filmek piaci részesevé immár 58,8%-ra szökött fel, ami világszinten is igazán impozáns statisztika egy nemzeti filmgyártás részéről. Nyáron a *Tolvajok* (*The Thieves*) heist-filmje vitte a prímet (12,9 millió néző), ősszel pedig *A férfi, aki királyt játszott* (*Masquerade*) válogatott cselszövések-

„Nagy tigrissé vált a globális filméletben”

Kim Han-min: Az admirális - A mjongjangi csata (Ryoo Seung-ryong)

kel megtámogatott kosztümös történelmi mozija (12,3 millió néző) robbantott kasszát. A kiváló *Névtelen gengszter* (*Nameless Gangster*) a retró-trendbe

illeszkedett, míg a *26 év* (*26 Years*) és Chung Ji-young két műve, a *Törött nyíl* (*Unbowed*) és a *Nemzetbiztonság* (*National Security*) a jelentős társadalmi visszhangot kiváltó problémafilme sorát gazdagította: a *26 év* az 1980-as gwangju-i mézárllást vette szemügyre, a *Törött nyíl* a korrupciónról mesélt egy egyetemi professzor bírósági ügyén keresztül, a *Nemzetbiztonság* pedig a Park Chung-hee regnálása alatt (1961-1979) elkövetett jogsértésekre fókuszált. Ez utóbbi alkotás a játékidő egészében egy kommunistának bélyegzett személy szisztematikus megkínzását mutatja be: tekintve, hogy a tárgyév végén Park Chung-hee lánya indult az elnökségért a választásokon (amit aztán meg is nyert), Észak-Koreában pedig diametrálisan ellentétes ideológiai nézőpontból tesznek kísérletiesen hasonlókát, ezért Chung precízen időzített mozija kimeríti a politikai propagandafilm definícióját.

KOREAI RENDEZŐ MENNI AMERIKA

Nagy várakozás övezte a nemzetközi kultfilmeket jegyző, ünnepeelt direktoriumvirátus (Bong Joon-ho, Park Chan-wook és Kim Jee-woon) első angol nyelvű letéteményeit, amelyeket egyazon esztendőben, 2013-ban mutattak be a filmszínházakban. Januárban Kim nyitotta a sort az *Erőnek erejével* (*The Last Stand*) című szórakoztató, ám feledhető munkával, amely kivált a *Két nővér* (*A Tale of Two Sisters*, 2003) és *A bosszú* (*A Bittersweet Life*, 2005) fényében nevezhető csalódásnak. A márciusban bemutatott *Vonzások* (*Stoker*) már komolyabb kritikai laudációban részesült a szaksajtó részéről: Park Chan-wook hitchcocki ihlettségű alkotása mögött nem tűnik el a szerző, mint az *Erőnek erejével* esetében, hanem hozza a tőle megszokott finomművű stílusjátékot. Hármójuk közül egyértelműen Bong Joon-ho bizonyult a legsikeresebbnek mind a közönség, mind pedig a szakma részéről: a *Snowpiercer – Túlélők viadala* nyári blockbustere több mint kilenc millióan voltak kíváncsiak Dél-Koreában, és a hazai közönséggel egyetemben a nemzetközi kritika is megsüvegezte e pazar kiál-

lítású, sodró lendületű disztópia-mozit. Jelenleg úgy tűnik, hogy a három rendező részéről ez csupán egy egyszeri, egzotikus kirándulás volt, és nem fognak csatlakozni azokhoz a kortárs külföldi szerzőkhöz (például Ang Lee, Alejandro González Iñárritu), akik bevették Hollywoodot. Kim Ji-woon és Park Chan-wook idén új koreai nyelvű filmmel jelentkezik, Bong pedig több ízben is hangsúlyozta, hogy a jövőben eltekint a nagyköltségvetésű mozik dirigálásától: a teljeskörű alkotói kontroll jegyében inkább megmarad a kisebb szabású, személyes történeteknél.

TRENDEK ÉS STATISZTIKÁK 2.

2013 Song Kang-ho és a New Entertainment World (NEW) elnevezésére hallgató forgalmazócég éve volt. A jellegzetes ábrázató, itthon is ismert, nagyformátumú színész, Song (Összevont bizton-sági övezet, A bosszú ura, A halál jele) a szemrevételezett esztendő legnézetesebb öt filmjéből háromban is szerepelt, ezek közül kettőben főhősként: Az ügyvéd (The Attorney) életrajzi filmjében az öngyilkosságot elkövetett, egykori dél-koreai elnök (Roh Moo-hyun) szerepét játszotta el bravúrosan, a Snowpiercer-ben a drogfüggő ajtónyitót alakította, Az arcismerő (The Face Reader) kosztümös mozijában pedig a fiziognómia-szakértő címszereplőt formálta meg. A NEW a 2008-as megalakulása óta a közepes költségvetésű filmek forgalmazója és piaci részesedés tekintetében jellemzően a három nagy koreai filmdisztribútor (CJ Entertainment, Lotte Entertainment, Showbox) után szerepelt, ám a tárgyévben feljött a második helyre, alig elmaradva a Samsung-érdekelttségbe tartozó, befolyásos CJ-től. A NEW filmje volt 2013 első markáns sleeper hitje, a Csoda a hetes számú cellában (Miracle in Cell No. 7) a maga 12,8 millió nézettségével (hozzávalók: egy darab ártatlanul elítélt, enyhén szellemi fogyatékos apuka, a cuki kislánya, akit becsempésznek a börtönbe, és némi derűs humor dresszingnek), de ők mutatták be Az ügyvédet is az Egy új világ (New World) remekbe szabott gengsterfilmje és a Megfigyelők (Cold Eyes) jól sikerült hongkongi remake-je mellett. Az egészsétes koreai mozgóképek piaci részesedése 2006 óta ebben az évben volt a legmagasabb (59,7%), és a Dél-Koreában bemutatott tíz legnézetesebb film közé csupán egyetlen amerikai fért be (Vasember 3), a másik kilenc ugyanis



hazai gyártású produkció volt.

Belpolitikai események ritkán befolyásolják a mozi bevételi mutatókat, 2014-ben azonban mégis erről volt szó: a tárgyév áprilisában elsüllyedt egy személyszállító hajó (Sewol), amelynek 476 utasából 304-en belefulladtak a tengerbe. A fedélzeten döntő többségben középiskolás gyerekek tartózkodtak, akik Jeju szigetére tartottak tanulmányi kirándulás céljából. A tragikus kimenetelű Sewol-incidens óriási belpolitikai feszültségeket generált (a kapitány például az elsők között hagyta el a kompot, de a mentési akciót is komoly kritika alá vont a koreai közvélemény), és mivel az év sokak által várt, nagyköltségvetésű nyári mozijai tengeri hajón játszódó akciófilmek voltak, ezért a produkciós cégeknek és a disztribútoroknak volt veszténivalójuk az előállt helyzet miatt. 2014-ig az Avatar volt a valaha volt legnézetesebb film Dél-Koreában a maga 13,6 milliós jegyeladásával; nos, ezt a számot egészen pontosan három millióval töltötte meg a legendás japánverő koreai hadvezér (Yi Sun-shin) legnevezetesebb, 1597-es tengeri ütközetét feldolgozó Az admirális (The Admiral: Roaring Currents). 17,6 millió néző a teljes dél-koreai népesség 35%-át jelenti, vagyis minden harmadik állampolgár látta ezt a munkát. A helyi illetőségű ítések teóriája szerint a moziba egyébként nem járó korcsoportok is azonosulni tudtak a (legalább) tízszerez túlerőben lévő japán hadiflottát tönkrevető Yi admirális alakjával, aki a Sewol kapitányával és a mentési munkálatok felelősével ellentétben sikeresen helyt-

„Csupán egy egzotikus kirándulás volt”
Choi Dong-hoon:
Assassination
(Jun Ji-hyun)

állt a kiélezett helyzetben. (A Sewol egyébként éppen ahhoz a tengerszorozshoz közel süllyedt el, ahol Yi admirális 13 hajóval megalázta az ősellenségnek számító nipponokat.) A másik nyári

blockbuster, Az admirális után egy héttel debütáló Kalózkodók (Pirates) is figyelemreméltó adatokkal büszkélkedhetett (8,6 millió néző). Év végén érkezett még egy bombasztikus siker, amely egy kiemelkedő katonai vezető helyett a koreai Forrest Gumpot tette meg főszereplőnek: az Óda édesapámhoz (Ode to My Father) egy jóra való, ügyefogyott kisember figuráján keresztül skiccelte fel a legújabb kori koreai történelem főbb állomásait a koreai háború poklától a vietnami háborún át a kortárs jóléti társadalomig. JK Youn (Cunami – Tidal Wave, 2009) tehetséggel centírozott, a jellegzetes koreai melodramát humorral és látványelemekkel ötvöző közönségfilmje megpendítette valamennyi honpolgár szívének húrjait, ugyanis 14,2 millió nézővel zárta, ezzel pedig a nézettségi örökranglista második helyét foglalhatta el az országban. A box-office szakértői négy mozi főszezonat különböztetnek meg Dél-Koreában: a kínai holdújévet (ún. seollal), a nyári időszakot (július-augusztus), a koreai hálaadás (ún. chuseok) ünnepét (amely a holdnaptár szerint vagy szeptemberre vagy októberre esik), valamint az év végi időszakot. 2015-ben az első szakaszban elmaradtak a zajos sikerek (noha Yoo Ha gyönyörű kiállítású gengsterfilmje, a Gangnam Blues feltétlen kiemelést érdemel), nyárra érkezett két blockbuster

is: előbb Choi Dong-hoon (*Tolvajok, Tazza*) japán gyarmati időszakba helyezett akció-kémfilmje, az idei Titanic Filmfesztiválon bemutatott *A bérgyilkosság* (*Assassination*, 12,7 millió néző), majd pedig Ryoo Seung-wan energiától lüktető, szenzációs bűnügyi akciófilmje, a *Veterán* (*Veteran*, 13,4 millió néző). A helyi hálaadás idején, szeptemberben debütált a Titanic Filmfesztivál másik friss koreai mozija, *A trón* (*The Throne*) kosztümös történelmi drámája, amelyre 6,2 millió jegyet adtak el, s ezzel az eredménnyel a tárgyév ötödik legnézettebb filmje lett. Év végén a *Himalája* (*The Himalayas*, 7,3 millió néző) buddy movie-ba oltott hegymászós melodráma zárta a sort a szupersztár Hwang Jung-minnel a főszerepben.

A tavalyi esztendő egy jelentős fesztiválsikert is hozott Dél-Koreának, ugyanis Kim Ki-duk után a másik nagy koreai művészegyéniség, Hong Sang-soo is fődíjban részesült a *Most jó, akkor nem jó* (*Right Now, Wrong Then*) című művével, Velence helyett ezúttal a locarnói szemlén. Hong Sang-soo az elsőfilmje óta (*A nap, amikor a disznó a kútba esett*, 1996) ugyanazt a mozit forgatja a férfi és a nő viszonyáról: most épp az *Ó! Soo-jung* (*Virgin Stripped Bare by Her Bachelors*, 2000) fekete-fehér alkotásának színes remake-jét készítette el, amely ugyanazt a véletlen találkozást és az azt követő bájosan esetlen beszélgetéseket rögzíti a férfi és a nő között egymás után kétszer, kisebb-nagyobb változtatásokkal (a cím is ezzel játszik el). Noha Hong filmjei nagyon hasonlítanak egymásra, e díjnyertes munkája talán még játékosabb, még szellemesebb az előzőeknél.

A FÜGGETLENFILMES TENDENCIÁK

Míg a nagy költségvetésű koreai stúdiófilmeket 7-800 vásznon mutatják be egyszerre, a függetlenfilmek országos szinten tíz körüli vászonszámmal próbálhatnak szerencsét. Természetesen a ligáknak megfelelően a célmeghatározás is eltérő: míg a blockbusterek a 10 milliós határ átlépésére tesznek kísérletet, a low-budget függetlenek a vízválasztónak számító tízezres nézőszámot igyekeznek elérni (a statisztikák alapján ez csak elvétve sikerül mindkét oldalon). Az indie-knél leginkább a nézőkhöz való eljutás számít nehézkesnek: a hazai vagy külföldi filmfesztiválokra elért sikerek nélkül bizonyosan megrekednek ezek a darabok. Mindössze néhány sza-

kosított mozihálózat (CGV Arthouse) és speciális filmszínház (például Cinecube, Arthouse Momo) áll a függetlenek rendelkezésére a fesztiválok kivételével. Így aztán kevésbé meglepő, hogy ezen a vonalon négy évnek kellett eltelti ahhoz, hogy megdöljön a *Döglégy* (*Breathless*, 2009; 123 ezer eladott mozijegy) nézettségi rekordja: O Muel *Jiseul* (2013) című munkájának sikerült ez a bravúr, amely az 1948-as jeju felkelést vitte filmre fekete-fehérben (a Sundance mustrán is díjazták). Még jelentősebb visszhangot váltott ki Lee Su-jin letaglózó erejű debütáló alkotása, a *Han Gong-ju* (2014), amely a busani szemlén kívül számos nemzetközi fesztiválon nyert elismeréseket amellett, hogy az eddigi legsikeresebb koreai független nagyjátékfilmnek számít a maga 223 ezres nézőszámával. A jókora ellipszisekkel dolgozó mozi egy traumatikus múltú középiskolás lány iskolaváltásból utáni új életét mutatja be – a címszereplőt alakító, kiváló Chun Woo-hee-t pedig rögvest sztárstátuszba katapultálta.

A független dokumentumfilmek helyzete is hasonló képet mutat, ellenpélda egy évtized alatt egyszer-kétszer akad: ilyen volt 2008-ban az *Öreg barátom* (*Old Partner*), amely közel 3 millió nézőig jutott, és ezt a hihetetlen rekordot döntötte meg 2014-ben a *Szerelmem, ne menj át azon a folyón* (*My Love, Don't Cross That River*). Utóbbi munka egy 76 éve házasságban élő, agg koreai pár közös életének végét dokumentálta, ami olyan népszerűnek bizonyult, hogy 4,8 millióan voltak rá kíváncsiak. Ezzel az eredménnyel olyan nagyköltségvetésű szuperprodukciókat is maga mögé utasított, mint a *Kundo* vagy a *Tazza 2* (*Tazza: The Hidden Card*).

KOREA EGY KATTINTÁSRA VAN

Az új koreai film ismertsége okán a 2000-es évek közepétől nemzetközileg is egyre több figyelem irányult a koreai filmtörténetre. A Koreai Filmarchívum (KOFA) 2004-től kezdte meg az angol feliratos dvd-k kiadását, 2012-től pedig egy olyan szolgáltatást indított el, amely világszinten is egyedülálló: a hivatalos Youtube-csatornájukon ingyenesen, angol felirattal elérhetővé tették a nagyjátékfilm-klasszikusaik legjavát. Kezdetben nyolcvanegynéhány alkotással indították, de a kínálatot minden évben bővítették: e sorok írásakor 123 egészestés mozgóképpel férhető hozzá az 1930-as

évek közepétől a 2000-es évek legelejéig (ezek közül negyven HD-minőségben). Páratlan lehetőség ez a koreai történelem, kultúra és filmművészet iránt érdeklődőknek.

A koreai filmkultúra iránti érdeklődés Magyarországon is szembetűnő: ezt példázza a 2010-ben a néhai Örökmozgóban indult koreai filmklub, a 2012-ben Pécsen megrendezett, nemzetközi koreai filmes konferencia és az ugyanezen esztendőben megnyílt, budapesti Koreai Kulturális Központ is, amely azóta helyet ad többek közt a filmklub vetítéseinek is. A dél-koreai nagykövetség 2007 óta rendez filmhetet a fővárosban, ez az esemény 2014-től pedig rendes filmfesztivállá nőtte ki magát, több helyszínnel, meghívott vendégekkel és megnövekedett filmes választékkal.

A TÍZ LEGNÉZETTEBB DÉL-KOREAI FILM (2010-15)

- Az admirális (*The Admiral: Roaring Currents*, 2014) – 17,6 millió néző
- Óda édesapámhoz (*Ode to My Father*, 2014) – 14,2 m
- Veterán (*Veteran*, 2015) – 13,4 m
- Tolvajok (*The Thieves*, 2012) – 12,9 m
- Csoda a hetes számú cellában (*Miracle in Cell No. 7*, 2013) – 12,8 m
- A bérgyilkosság (*Assassination*, 2015) – 12,7 m
- A férfi, aki királyt játszott (*Masquerade*, 2012) – 12,3 m
- Az ügyvéd (*The Attorney*, 2013) – 11,3 m
- *Snowpiercer – Túlélők viadala* (2013) – 9,3 m
- Az arcismerő (*The Face Reader*, 2013) – 9,1 m

A dél-koreai filmek piaci részesedése:

2010: 46,5%
2011: 51,9%
2012: 58,8%
2013: 59,7%
2014: 50,1%
2015: 52,0%

A dél-koreai filmek nézőszáma:

2010: 69,4 millió
2011: 82,8 m
2012: 114,6 m
2013: 127,2 m
2014: 107,7 m
2015: 112,9 m

FORRÁS: KOREAI FILMTANÁCS (KOFIC)

RENEGÁTOROK SÖTÉT ÖLTÖNYBEN

GÉCZI ZOLTÁN

ERŐSZAK, AMORÁLIS KARAKTEREK, FINOM METSZÉSŰ ESZTÉTIKA, TECHNIKAI PRECIZITÁS:
A DÉL-KOREAI MAFFIAMOZI EGYSZERRE LÁZADÓ ÉS KONZERVATÍV.

A dél-koreai rendfenntartó erők parancsnoka, Park Geunhye három évvel ezelőtt hirdette meg a legszélesebb nemzeti nyilvánosság előtt a KNP (Korean National Police) akcióprogramját: a harc fókuszába – fontossági sorrendben – a „gonosz társadalmi jelenségek” körébe sorolt nemi erőszakot, a családon belüli erőszakot, az iskolai zaklatást és a nem biztonságos élelmiszereket állította.

A bűnfilm, legyen az maffia- vagy rendőrdráma, thriller vagy akció, a romantikus komédiák mellett a legnépszerűbb zsáner Dél-Koreában. Holott a világ 17. legfejlettebb országában idillszerűen alacsony a kriminológiai ráta, a társadalom nyílt erőszak iránti hajlandósága a pacifista hippikommúnák legvérmesebb eszményét idézi meg: a löfgyevekhez kapcsolt éves halálesetek száma 100000 lakosra vetítve 0,08, amely nem csak az Egyesült Államok 10,54-es mutatójával összevetve tűnik lehetetlenül szelíd adatnak, de még a magyarországi index is közel tizenkétszerese ennek. Akadnak éppen utcai galerik a nagyvárosokban, zsebelnek ki turistákat, hébe-hóba fosztogatnak szállodai szobákat, de az erőszakos bűncselekmények, kiváltképpen a nyilvánosság előtt elkövetett erőszakos bűncselekmények fehér hollókként rínak ki az andalítóan kiegyensúlyozott bűnügyi statisztikákból. Eszerint a 2000-es években elképesztő fejlődést mutató, s azóta is példaértékű szakmai színvonalat produkáló dél-koreai nemzeti filmgyártás kulcsfontosságú tételei a legkevésbé sem tényszerű kriminológiai alapokra, személyes traumákra vagy társadalmi szintű félelmekre épülnek – sokkal inkább a romantikus gengszterkultuszok által inspirált szerzői filmesek önálló víziója és a délkelet-ázsiai klaszszikusok hatása alakítja a zsánert.

NEM SÍRUNK A BŰNÖSÖKÉRT

A dél-koreai bűnügyi film legnépszerűbb művelői számára a hongkongi John Woo, Ringo Lam, Tsui Hark és Johnnie To a legfontosabb referenciák. Általuk sajátították el a rafinált stílusérzékét, a nagy műgonddal komponált akciójeleneteket, a végtetekig kidolgozott kameramunkát; ugyanakkor, bár a maga véres könyörtelenségében ábrázolják a hatékony pusztítás tökélyre fejlesztett képességét, nem méltatják az erőszakot, nem követik a hősiek vérfürdő intézményét. Elvetik a hollywoodi hagyományok szerint szabott protagonista és antagonisták alakját, előszeretettel pozicionálják morális homályzónába a vezető karaktereket, és a hongkongi mágusokhoz hasonlóan egyetlen szereplőt sem ruháznak fel a sérthetetlen biztonságával a néző megnyugtatósa végett – mindez ugyancsak üdítően hat az egyre fáradtabb, természetlen múltidézésbe forduló amerikai maffiafilmekkel szemben.

Az elmúlt évtizedben befutott fiatal rendezők közül, bár szakmai biográfiája még csupán három filmet számlál, több szempontból is kiemelkedik Lee Jeong-beom. Már 2006-os bemutatkozása, *A könyörtelen tél balladája (Cruel Winter Blues)* is bármilyen ingadozástól mentes, magabiztos direktori teljesítmény, második rendezése pedig 6,2 millió nézővel katapultált 2010-ben a dél-koreai filmforgalmazási lista #1 helyére, miközben az angol nyelvű szaksajtó is serényen dicsérte a fiatal géniust – holott a *Bácsi (The Man from Nowhere, 2010)* a legkevésbé sem mondható a vélelmezett nézői elvárásokhoz igazodó, konformista darabnak. Az exozicóját tekintve Luc Besson *Leon, a profiját (1994)* megidéző történet (elszigetelten élő, magányos gyilkos két barátságot egy édesanyja által elhanyagolt kislány-

nyal) üzemanyaga a magas oktánszámú erőszak, az író-rendező a konfliktus intenzitásához és a tabudöngető témák – úgymint szervkereskedelem, kényszerprostitúció, gyermekrablás – súlyához mérte ki a dramaturgiát s annak eszközeit. 2014-es munkájában, a *Nem könnyezük meg a holtakat (No Tears for the Dead)* című bűnfilmben szintén felkavaró, a nemzetközi etikettre valamelyest adó forgatókönyvírók által gondosan került aktus, nevének nevezve: egy maffialeszámolás során elkövetett, szándékolatlan gyermekgyilkosság képezi a narratíva epicentrumát, a bestiális, alkalmasint szadizmusba hajló, de soha nem öncélú erőszak pedig a cselekmény legfontosabb mozgatórugóját. Eme végtelenül nihilista, zsigeri indulatoktól feszülő filmekben a legkevésbé sem kínál érvényes igazodási pontokat a törvény betűje, a rendőrtiszt alkalmasint aljasabb és önzőbb személtáda lehet a veterán bérgyilkosnál, detektív bajtársára, maffiózó fogadott testvére ránt fegyvert könnyű kézzel, a cselekmény mégis egységes marad, a dramaturgia ok-okozati összefüggései nem sérülnek – Lee Jeong-beom akciódrámái éppoly intenzív moziélményt kínálnak a néző számára, mint John Woo klasszikusai.

Bár a dél-koreai filmszakmában nem divik a folytatások és előzmények forgatása, a filmesek különösebb önkorlátozás nélkül nyúlnak külföldi mozikhoz inspiráció végett, alkalmasint a remake lehetőségét sem vetik el (a *Szebb holnapot 2010-ben* forgatta újra Song Hae-sung). Ezen sorba illeszkedik a francia eredeti (*Á bout portant, 2010*) alapján készült *A célpont (The Target, rendező: Yoon Hong-seung)*, vagy a hongkongi *Szigorúan piszkos ügyek (2002)* honosításának is felfogható *Egy új világ (New World, 2013)*. Utóbbi ugyancsak előkelő



helyen szerepel a minden idők legjobb dél-koreai filmjeit soroló listákon, hetek leforgása alatt avatták kortárs klasszikussá Park Hoon-jung második önálló rendezését, aki már a *Megláttam a Gonoszt* (*I Saw the Devil*, 2010) társforgatókönyv-írójaként is megvillantotta tehetségét. A beépített ügynökként szolgáló rendőrtiszt identitás-drámája tucatnyi kulcsszereplőt mozgató, felettébb szövevényes história, nem való közepes képességű rendező kezébe; a legszebb hongkongi maffiadramákat megidéző *Egy új világ* neoklasszikus kivitelezése, elsőpró emocionális ereje, elsőrangú színészgárdája (Lee Jung-jae, Choi Min-sik, Hwang Jeong-min) és film noirokat idéző cselekményvezetési megoldásai okán a nyugati közönség számára is könnyedén értelmezhető és befogadható remekmű.

Bár az erkölcsi káosz és a tobzódó erőszak kombinálásának lehetősége a filmtörténeti hagyomány szerint általában a formai kérdésekre kevésbé adó underground rendezők érdeklődését szítja fel, Lee Jeong-beom, Yoon Hong-seung és társaik munkamódszere a holland gyémántcsiszolók precizitásával

vetekszik: rendíthetetlen technikai fegyellemmel és tökéletes kontrollal forgatnak, szép szavakkal, hibátlan stílusban mesélnek megrázó, kegyetlen történeteket. A dél-koreai gengszterfilmek új hullámának legnépszerűbb tételei extrém designer-filmek, iskolázott rendezők, nem pedig öntörvényű forradalmárok munkái, amelyek a nézők borzongás iránti vágyát elégítik ki.

KÁRHozOTTAK ÉS SZÁMKIVETETTEK

Amíg a vigasztalanul komor és kirívóan erőszakos designer-gengszterfilmek plakátjait havi rendszerességgel frissítik a szöuli moziban, a leíró igényvel fogant realista bűnügyi epika – ami egyaránt jellemzi a hollywoodi zsánert (*Keresztapa*-sorozat és leszármazottai) és a japán jakuza-filmeket (Kinji Fukasaku, Takeshi Kitano) – ugyancsak ritka vendég a helyi vetítőtermekben. Eme iskola egyik mértékadó képviselője Na Hong-jin rendezése, *A Sárga-tenger* (*The Yellow Sea*, 2010), amely látványosan szakít bemutatkozó nagyjátékfilmje, az *Üldöző* (*The Chaser*, 2008) Johnnie To-t idéző hangvételével. A messzi északról érkező,

„Szervesül az állami bürokráciával”

(Yun Jong-bin:
Névtelen maffiafőnök)

botcsinálta bérgyilkos vizsontagságos történetében feltárul, ha csak pár snittre is, a nyomor tucatnyi arca; a rendező rámutat a dél-koreai társadalom korántsem tökéletes mivoltára, a hétköznapi rasszizmusra, a fővárosban elveszeten bolyongó idegen kiszolgáltatottságára.

A *Névtelen maffiafőnök* (*Nameless Gangster*, 2012) a szerzői filmesek friss generációjának egyik legkiválóbb és legnépszerűbb alkotója, Yun Jong-bin forgatókönyvírói és rendezői képességének példázata. Más utat jár, eltérő koncepciót visz vászonra, mint kortársai többsége; ő ugyanis azon kevesek közé tartozik, akik fiatalokkorban valódi tapasztalatokat szereztek a dél-koreai szervezett bűnözés természetére vonatkozóan. Édesapja Busan kikötővárosában volt rendőrtiszt az 1980-as években, a helyi maffia aranykorában, s részt vett a szervezett bűnözés felszámolását célzó, 1990-ben meghirdetett akciószorozatban (a film eredeti címe – *Háború a bűn ellen* – is erre a rendőrségi műveletre vonatkozik). A törvény szigorának hatékony érvényesítését célzó nekibuz-



dulás, amint az oly gyakran esik meg, hasonló mértékben szolgálta a kormányzati korrupciós botrányok lepezését, mint a szervezett bűnözés tényleges meggyengítését; az általános gazdasági recesszió áldásos hatása a nagyvárosi bűnszervezeteket is üdvösen érintette, a japán bűnszindikátusi modell meghonosításán fáradozó maffia egyszerre szervesült össze a gazdasági elittel, az állami bürokráciával és a politikával.

Yun Jong-bin harmadik nagyjátékfilmje a szervezett bűnözés terjeszkedésének és részleges felszámolásának történetét dolgozza fel kisrealista eszközökkel; kerüli a fokozott stilizálást, a heroikus szemléletet és a látványos leszámolás-jeleneteket. Főszereplője, Ik-hyeon – akit az *Oldboy* és az *I Saw the Devil* ikonzerű sztárszínésze, Choi Min-sik alakít – ropantmód tetű egy alak: elvtelen és aljas, sunyi és mohó, legfőképpen pedig gyáva. Csakis a vakszerencsének, pontosabban egy ölébe hullott metamfetaminszállítmánynak köszönheti, hogy kapcsolatba kerül a maffiával, majd államigazgatási kapcsolatai és szerteágazó családi kötődései által építi ki pozícióját, előmenetelét kirívóan alantas praktikákkal, árulással és intrikával alapozza meg, az egérutat pedig besúgás révén biztosítja magának a játszma végfelvonásában, mentesülve a törvény előtti számonkérésről. A korrupciós vámtisztviselőből

lett gengszter karriertörténete karaktereiben, hangulatában és cselekményvezetésében egyszerre idézi meg Martin Scorsese munkásságát (*Nagy-menők*, *Casino*) és Kinji Fukasaku maratoni jakuza-sorozatát (*The Yakuza Papers*), ugyanakkor éles társadalomkritikai vetülettel is bír. Komikus eszközökkel ábrázolja a koreai kultúra legfontosabb intézményét, az alá-fölérendeltségi viszonyok, a családi kötelékek, a szülők és az idősebbek konfucionista világnézet által elvárt, feltétlen tiszteletét, amely hagyományra mint a mindent behálózó általános korrupció melegágyára mutat rá. A *Névtelen maffiafőnök* 4,6 millió eladott jeggyel vált a 2012-es év egyik legnézettebb filmjévé, s bár túlzás volna kijelenteni, hogy sikere olyasféle lavinát indított, mint a hatodik generációs kínai filmesek cinéma vérité-szerű, realizmusra felesküdt mozgalma, bizonyította, hogy másféle szemlélettel is lehetséges masszív kereskedelmi sikereket produkálni.

A BŰN ZSOLDJA

A dél-koreai maffiamozi szereplői jellemzően felsült szerencsejátékosok (*Tazza: The High Rollers*, *Tazza: The Hidden Card*, *A Sárga-tenger*), agresszív szociopaták és egyéb minősített pszichiátriai esetek (*Hwayi*, *Megláttam a Gonoszt*), eredendő- en gyenge és esendő karakterek (*Névtel-*

„Minősített pszichiátriai esetek”

(Park Hoon-jung: Egy új világ)

len maffiafőnök, Üldöző), az erőszakot professzionális szinten űző, utat vesztett hírszerzőtisztok és rendőrnnyomozók (*A célpont*, *Nem*

könnyezük meg a holtakat, *Egy új világ*, *Bácsi*, *A Hard Day*). Mindahányan kisiklott, periférián élő alakok, nem integráns tagjai a társadalomnak; szemben az amerikai gengsztermítósszal, melyben a rendes napi robotból hazatérve megcsókolja asszonyát és megsimogatja a gyerek buksiját, számukra a normális életnek még az illúziója sem adatik meg. Ezáltal a dél-koreai bűnfilmekre jellemző melodráma leküzdhetetlennek tetsző igénye mellett a moralizáló pedagógia szándéka is tetten érhető, miszerint a bűn és a bűnözés holmi egzotikus patológiai jelenség egy fejlett jóléti társadalomban, ily módon többé-kevésbé maradéktalanul elidegeníthető a keményen dolgozó, tisztességes átlagemberek világától. Azok, akik megtévelyedtek, semmiféle bűnbocsánatban nem reménykedhetnek, s bár vezekelhetnek azáltal, hogy igaz ügyért hullajtják vérüket, a rehabilitáció lehetősége számukra nem biztosított – a filmszínházakon kívül nincs számukra hely.

Összeállításunk a budapesti Koreai Kulturális Központ támogatásával készült.

NYOLC MILLIMÉTERES TŰZERŐ

VARRÓ ATTILA

AZ EZREDFORDULÓ JAPÁN ZSÁNER-SZERZŐI KORAI KESKENYFILMJEIKBEN EGYAZON REBELLIS SZELLEMMEL TÁMADTÁK A MŰFAJFILMET.

Túl azon, hogy az ezredfordulón visszahelyezték Japánt a filmművészet globális térképére, látszólag nem sok egyéb köti össze Sogo Ishii (*Electric Dragon 80.000 V*) és Shinya „Tetsuo” Tsukamoto cyberpunk kultrendezőjét, Nobuhiro Suwa art film *auteur*-t (*M/Other*), a főként hidegleglős thrillerjeiről ismert Sion Sonót (*Suicide Club*, *Cold Fish*), a szívszorító drámák díjnyertes kismesterét Akira Oगतát (*Boys’ Choir*), valamint a dokumentumfilmjeiről legalább olyan híres, mint pornófilmjeiről hírhedt Katsuyuki Hiranót. Igencsak eltérő életművük mégis egyetlen közös forrásból fakad, ami a mai napig felismerhető egyfajta bűvópataként a filmjeikben. Noha hajdani csoportjukat nem fogta össze olyan intézmény, mint mondjuk a 60-as évek japán új-hulláma mögött álló Art Theater Guild, karrierjüket egyaránt a tokiói PIA függetlenfilmes fesztivál díjnyerteseiként kezdték 1977-1988 között, méghozzá olyan hosszabb-rövidebb játékfilmekkel, amiket két vonás is szorosan összeköt. A nagyrészt rendezőszakos egyetemi hallgatóként bemutatkozó alkotók (Ishii, Ogata, Suwa, Sono) mind tematikában, mind formában a fiatal éveiket meghatározó punk-szcénából táplálkoztak, ráadásul korai munkáikhoz a legnagyobb szabadságot és személyességet biztosító nyersanyag-formátumot, a Super 8-as filmet választották – minden egyéb megfontolásnál előbbre helyezve a spontán és filléres filmkészítéssel járó maradéktalan, kompromisszumok nélküli önkifejezést. Punk-attitűdjük nem túrt semmiféle biztonsági játékot, keskenyfilmes kameráikkal azonnal

és akár a nézhetőség legalapvetőbb technikai követelményit is semmibe véve írtak celluloidra, jóformán mindegy, milyen történetet, a lényeg csak az volt, hogy róluk szóljon, pontosabban arról a zsigeri indulatról és keserű kétségbeesésről, amivel akkoriban magukat és Japánt látták. Ezek a korabeli *hachimiri* (magyarul: nyolc-milliméter) dühkitörések mára nemcsak annak bizonyosságai, hogy a japán punk a filmkészítés terén is a világ élvonalába tartozott, de egy felettébb heterogén rendezői gárda indulásának jelentős mementóivá váltak, egyben úttörő példává a mai youtube-filmgeneráció számára – főként, mióta az elmúlt években sorra jelennek meg angol felirattal ellátott DVD-lemezekeken és retrospektív sorozatot szentelnek nekik a nemzetközi filmfesztiválok Berlintől Hong Kongig.

Sono kétórás filmje első perceiben letolja nadrágját és a fűre szarik egy tokiói parkban, ezután negyed órán át próbálja lerázni a sarkában rohanó felvevőgépet, majd egy csatornába pottyanva átkerül a japán *kappák* (vízidémonok) világába és vérszerződést köt egyikükkel (*A Man’s Flower Road*); Suwa színészei a kamera előtt szeretnék valahogy megfejtetni, miről is szól a szüntelenül irányt váltó gengszter-történet, amelynek főszereplői (*Hanasareru Gang*), Akira Ogata filmjének kafei metamorfózison átesett címszereplője egy káposztafej maszkban rohanja le az utcai járókelőket (*Tokyo Cabbageman K*), Hirano erotomán főhőse előbb házasságtörésről szóló kérdésekkel zaklatja a „love hotel”-ekből kilépő gyanút-

lan párokat, azután csatlakozik egy transzvesztita galeri szexuális ámokfutásához (*Happiness Avenue*), Ishii egyetemi vizsgadrukktól és frusztrációtól szenvedő alteregója sikátorban gyűjtogat, majd véres leszámolásba kezd (*Isolation of 1/880000*). A *hachimiri* punk-filmek számtalan határsértése közül talán a legizgalmasabb az a gátlástalan csapongás, ami az alkotók direkt öndokumentációja és a keretként választott fiktív (zsáner)történet között zajlik: hőseik – akár önmaguk alakítják (mint Sono esetében), akár egyik filmkészítő társukra bízzák alteregóik eljátszását – egyik lábukkal valami abszurd, kaotikus mese, másikkal saját hétköznapi életük talaján állnak. Ritkább esetben az utóbbi mutálódik át fokozatosan őrjüngő agyszüleménnyé (mint Ishii kisfilmjében, ahol képtelenség elkülöníteni az elszigeteltségbe és csalódásokba beleőrült diákhős életének elképzelt és megtörtént eseményeit vagy Tsukamoto elsőfilmjében, az *Adventures of Dencho Kozo*-ban, amelynek gimnazista *underdogja* egy időgép révén zsarnoki úrvámpírok által terrorizált jövőbe repül, ahol végre hőssé válhat), a filmek többsége azonban szembefordul a klasszikus modellel és kezdettől közös világba sűriti a mesét és napi valóságot, mindenféle rendszer és logika nélkül rohángálva benne, mígnem a narratív keretek utolsó lécei is lehullnak a történetekről és átveszik a hatalmat az epizodikus életképek összefüggéstelen sorozatai. Műfaj és narratíva épp olyan ádáz ellenfelet jelent az alkotóknak, mint az a hagyományos társadalmi hierarchia, ami mögöttük áll: a stabili-



tás erődjei, amit a filmkészítők rendre megostromolnak (jóformán alig akad olyan mű ezek közt, ami ne kacérkodna valamilyen műfaji sémával, legyen az bűnügyi vagy fantasztikus) és darabokra lőnek vállról indítható Super-8-as rakétáikkal.

Ogata minden magyarázat nélkül átváltozott tokiói káposztaembere (akit még barátja is felelősségre von, hogy miért nem valami „értelmes” szörnyeteggé, például vámpírrá alakult) egyfajta pikareszk-hősként csatangol a műfajok között (egy jakuzsa-banda véres ujjlevágási bosszújától naplementés csókon át egy telefonos tanácsadó megtévelyedéséig), miközben a filmkészítő riportokban faggatja a járókelőket arról, hogy milyen szerepet játszik a káposzta mindennapi életükben – magyarázatot semmit sem kapunk, a két szál nem találkozik, és a káposztaember beletörődve sorsába élve eltemeti magát egy veteményesben. Sono korai Super 8-as örületeiben (*I am Sono Sion, A Man's Flower Road*) eleinte egyfajta féktelen meneküléstörténet tanúi vagyunk, a rendező-főhős a filmkészítés révén szeretne kiszabadulni fullasztó kertvárosi családi mikrokozmoszából, de a végeredmény fokozatosan megtagad minden nagyszabású kaland-lehetőséget a hőstől (a *Flower Road* elején még az a cél, hogy King Kong ledobásával az Empire State Buildingről megmentse a húga életét, bár az összefüggés végig nem derül ki a két dolog között). Dencho Kozo hamisítatlan manga-megváltásmeséjével ellentétben marad az unalmas, kétségbeesett hétköznapi megöröki-

tése, már-már a tiszta filmig jutva (mint mikor tíz percen át nézzük egy sötét szobában, ahogy a főhős fényekkel játszik) és narratív ív helyett inkább a különféle átlós vonalak képi megjelenítése : össze az epizódokat (szárítókötelektől villanydrótokon át vasúti sínekig). E tekintetben különösen érdekes alkotás a művészfilmes Suwa lenyűgöző *Hanasareru bandája*, ami két Godard-krimiadaptáció (a *Bolond Pierrot* és a *Külön banda*) alapsztoriját ötvözi egy klasszikus menekülő-szerelmes gengsztermesébe (a többértelmű cím konkrétan utal is forrására, mivel egyaránt olvasható „virágzottak” vagy „különállók” bandájának), rablógyilkossággal, ellopott pénzes aktatáskával, meneküléssel a tájban és közös agyonlövészel, ám a pármondatos műfajmesét folyamatos önreflexiók szaggatják fel: túltéve európai mesterén, Suwa nem csak az „eleje-közepe-vége-csakmá-s-sorrendben” koncepciót követi, de rendre kilépünk a fiktív keretből, hogy a *casting* vagy a forgatás képsora in a süket gengszter, a lázadó lány és a filmrendező-barát a bűntörténet kulcspontjait mindig más változatban adja elő. Ahogy a műfaji fikciót felemészti a tébolyult tempójú, kibogozhatatlan naplófilmes dokumentáció, úgy uralkodik el a filmkészítő(k) személye a zsánerhősök alakján, legyen szó Sono száguldó kalandorának fokozatos beszorulásáról saját családi otthona falai közé (ahol valódi szülei hol értetlenül, hol közönnyel figyelik filmes ténykedé-

„Élve eltemeti magát egy veteményesben” (Sion Sono: *A Man's Flower Road* és Tsukamoto Shinya: *Adventures of Denchu Kozo*) sét), vagy a kollektív filmkészítést valló Suwa művéről („minden résztvevő egyenrangú alkotótársa a rendezőnek”), amelyben a fókusz átkerül a karakterekről az őket alakító színészekre.

Noha kétségtelen, hogy Super 8-as felvevővel épp úgy készíthető csendes, meditatív filmdráma vagy hagyományos zsánerfilm is, ezek a fiatal alkotók egyaránt fegyverként tekintettek rá: a könnyű kézikamera féktelen és szüntelen rohanásra ösztökélte őket, a gyengébb minőségű nyersanyag tudatosan roncsolt, gyakran a felismerhetetlenségig tökéletlen képeket provokált belőlük, a négyperces tekereshossz egybeállításos improvizatív etűdökre tördelte cselekményeiket. A *hachimiri* esetükben nem csupán egy rögzítési technika volt, de a technikai korlátok és lehetőségek végletes eltúlzásából fakadó esztétikát is jelentett, ami eredendően destruktív jellegű – szinte valamennyi opusz annak a krónikája, hogyan *nem* születik meg egy sci-fi, gengszterfilm vagy horrorsztori a keskenyfilmen. Így válnak ezek a renitens naplófilmek közös gyökerévé az eltérő alkotói életműveknek, amelyek azután különféle műfajok napjai felé nőnek ki, fejlődnek tovább a napi valóság talajából: a primitív nyolc milliméteren a thriller menekülő emberei még saját kertvárosi unalmuk elől menekülnek, a pornó szexualitása rebellis erőszak eszköze, a horror szörnyeit a roncsolt képek teremtik, a cyberpunk pedig mindössze egyszerű, vegytiszta punk. •

akik az elmúlt 15 évben elmaradoztak a nagyjátékfilmekből. Az elmúlt évek kisfilmjeiben folyamatosan erősödő tendenciát alkotnak az öregekről szóló darabok, amelyekben újra szerepet kaphattak idős színészeink. És bár idén nem láttunk olyan mélyen és művészi-en humanista darabokat, mint amilyen a *Legenda* vagy az *Újratervezés* volt, Benedek Miklós a lottónyereményét szétosztogató nyugdíjasként (*Szerencsés Dickens*), Bodrogi Gyula a sógorát feljelentő és büntudattól gyötört özvegyként (*Mindig csak*), Pogány Judit pedig szipirtyó könyvtárosként (*Szokj hozzá!*) és semmittevő kisnyugdíjasként (*Hangulat-változás*) is a filmekben túlmutató, emlékezetes alakítást nyújtott.

Ha nem az alakításával, de témájával a *Laci* az idősekről szóló rövidfilmek emblematis darabjává válhat, hiszen sok X-, Y- és Z-generációs számára ismerős érzést fogalmaz meg. Laci napi rutinjának része, hogy gondoskodik nagymamájáról. Ingerült udvariassággal, kötelességből. Egyik nap aztán megszakad a rutin, amikor a nagy munka közben keresi azzal, hogy váratlanul tévészerelők állítottak be hozzá. Laci tolvajt szimatol, átrohan a lakásba, és élből konyhakéssel fenyegeti a szakembereket. Túlkapása valószínűleg a lelkiifurdalásból ered; abból, hogy törődése már rég rutinszerűvé vált.

Ezzel párhuzamosan mintha maga a kisfilm is a nagyjátékfilm rossz lelkiismerete lenne. Az a terep, ahol pótolni lehet a mulasztásokat, és ahol, ha nem is a magyar film formájának megújítása, de legalább témáinak színésítése zajlik.

Egy idős erdélyi nőről szóló, abszurd hangütésű zsánerfilm – ezt láttuk volna, ha a kisfilmekben detektálható megannyi tendenciát egyetlen alkotásba sűrítjük. Ahogy az öregek főszerepbe állítása is jelezte, a kisfilmkészítők különösen érzékenyek a periférián élők története iránt, és a periféria esetükben nem csak a mélyszegénységben tengődőket jelenti. A Filmhét legszebb filmjében, a *Szép alakban* a szürke, szóltan takarító nő láthatatlan szellemként közlekedik a gimnáziumban, táncol az esti magányban, meg-meglesi a kosárlabdacsapat edzését, és beleszeret az egyik diáklányba. Egy véletlenből kifolyólag azt is elhiszi, talán beteljesülhet a lehetetlen szerelem. Az LBMTQ-történetet mini-

mális dialóggal és beszédes képekkel mesélő Kis Hajni előtt Céline Sciamma (*Vízi liliumok, Tomboy*) visszafogottsága és humanizmusa lebeghetett ideálként, amihez egészen közel jut a fináléban, mikor a megrökönyödött tinédzser egy kis, emberi gesztus hatására meglátja az embert a takarító nőben. Nagy katarzist hoz az apró gesztus, és a válaszként adott pillantás, és ez a remekül castingolt színészek (Egyed Brigitta és Milovits Hanna) mellett a rendező érdeme.

Külön csoportot képeztek a szekcióban az Erdélyről szóló és többnyire Erdélyből Budapestre áttelepült rendezők által forgatott kisfilmek. Az utolsó közösen töltött éjszakáról szól az *Éjszakai festés*, amely iróniával vegyes nosztalgiaiával beszél a kolozsvári egyetemi évekről. Grosan Cristina humorral ragadja meg a lánybarátságok „se ved, se nélküled” dinamikáját, és precízen modellezi az eltérő életutakat: a Budapestre vágyó, de Kolozsváron maradó lányét, aki másnap állásinterjúra megy, és a Budapestre távozó, az ismeretlenbe fejest ugró barátnőét. Egzisztenciájuk, jövőjük bizonytalan, így természetes, hogy mindketten a másik sorsát irigylik, és nem a sajátjukat.

Elvesztett Édenként tűnik fel Erdély a kisfilmes mezőny főle magasodó *Tabula Rasában*, és Tóth Levente operatőr képei is az ártatlan, de fenyegető tájban megbúvó kettősséget erősítik. Naiv, s mégis erotikus coming-of-age filmként, egy apja által hanyagolt fiú és egy beteg apját hazaváró lány szerelmi történeteként indul, de az ügynökműt és annak továbbélését feldolgozó filmként ér véget a *Tabula Rasa*. A Dragomán György írásai nyomán született alkotás truvája, hogy a love story és az ügynökdrama kölcsönösen erősíti egymást. Miközben elegánsan egyszerű bibliai metaforák mentén sejlik fel a múlt, és öröklött sérelmek miatt gyűrűzik tovább az erőszak, a film mindkét fronton, a gyerekszerelmen és a közösség életében is a szertefoszló ártatlanságról mesél. Történetének kérges melankóliája a vetítés után még sokáig velünk marad.

Ha Erdély elsüllyedt Éden a *Tabula Rasában*, a romániai otthon hátrahagyott pokol *Az az egy gyerekben*. A 4 hónap, 3 hét, 2 naphoz hasonlóan az abortusz betiltásának következményeit vizsgálja a film, melyben egy orvos hal-

dokló édesanyja egyik régi fotóját fedezve megy vissza Romániába, hogy ott rájöjjön: a múltját elhallgató anya az egyik Ceaușescu-árvaházban dolgozott, ahova a nem kívánt gyerekeket adták be a szülők. Kár, hogy az erős történetet erőtlennül, didaktikusan meséli el a film, és a titok felfejtése sem hoz revelációt.

Nem a statisztikák világa a filmművészet, de a névsort böngészve észre kellett venni, hogy az ideai mezőnyben sokkal több volt a női alkotó. Míg Mészáros Márta, Kocsis Ágnes, vagy Goda Krisztina a kivételt képezi a maga korosztályában, a kisfilmek rendezőinek egyharmada (65-ből 19) nő volt, ezzel párhuzamosan pedig a női történetek száma is megszorodott. Többségük a lány szemszögéből felvillantott párkapcsolat-töredékek helyett ambivalens lánybarátságokról mesélt, mint az *Akvárium*, melyben a barátnőjével összenőtt Julcsi párkapcsolatban megszokott érzelmeket és elvárásokat vetít az elköteleződni képtelen lakótársára. A fogadásban (író-rendező: Barcsai Bálint) a fogadások mögött munkáló rivalizálás törile a barátságban és a párkapcsolatban kiépített bizalmat. Ezeknél filmszerűbb, humorosabb Szilágyi Fanni filmje (idén januárban a filmkritikusok díját kapta), a 2002-ben játszódó *Kamaszkor vége*, amelyben egy szimbiotikus testvéri kapcsolatba üt lyukat egy fiú felbukkanása, és az ezzel járó erotikus élmény. Egyszerű történet, de komplett világ veszi körül, amely groteszk családi ebédből (paprikás csirke és Shakira-klip), és lapos, szocreálhangulatú hétköznapokból épül fel. A rendezés, a szimbólumok – a két lány közbe komponált fiú – mind a helyükön vannak, de az igazán megkapó az a finom irónia, amely úgy teszi humorosá a kort és a kamaszkort, hogy mégsem tartja el magától a tizenévesen még óriásinak tűnő érzelmeket.

A fiatal alkotók kisfilmjeit épp ez az ironikus látásmód és az abszurdra való fogékonyság hozza közös nevezőre. Látják a létezés kisszerűségét, mégis szeretettel tekintenek rá. Finoman elrajzolt karaktereket, de nem karikatúrákat mozgatnak. És remek a humoruk. A kisformában persze könnyű elvonatban fogalmazni, de az elmúlt évek elsőfilmjeit nézve úgy tűnik, az ab-



szurd egy egész generáció nyelve lehet. Még akkor is, ha mindegyik film és mindegyik humor kicsit más és más: Bodzsár Márk (*Isteni műszak*) groteszk, Zomborác Virágé (*Utóélet*) száraz, Reisz Gáboré (*VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan*) keserű. Ferenczik Ároné pedig szintisztán abszurd. A *Szabó úr* – a Filmhét kevés premierje közül a legfontosabb – Ferenczik második kisfilmje (az első, a *Miért vannak olyan messze a székek a HÉV-megállóban?* a *Nekem Budapest* szkeccsfilmben szerepelt).

Főszereplője, Szabó úr fura szerzet. Nem érez semmit: se fájdalmat, se érintést, se örömet, se haragot. Akkor sem mérges, amikor egy banki alkalmazott az édesanyját beköltözteti a nappalijába, és akkor sem, amikor a szomszédok rekvirálják a holmijait, mert úgy vélik, az érzéketlenség úgymint halálos kór. A nyámnyla úrból sugárzó, *deadpan* humor nemcsak példás, de pimasz is; Harsay Gábor tökéletes a szerepben. A kisfilm alkotói eszköztárának teljes birtokában mutatja Ferencziket, aki a nézőt kikölkentő idő- és térkezeléssel, szürreális fordulatokkal, szimbolikusan gazdag színvilággal játszik (Kalmár Bence látványtervező munkája külön dicséretet érdemel). És ha akarjuk, a tehetetlen Szabó úr és az őt kihasználó környezete meséjébe a komplett korhangulatot beleolvashatjuk: a társadalom egyik felének közönyét, és az ezt kizsákmányoló másik fél nemtörődöm gátlástalanságát is.

Ferenczik Áron: A *Szabó úr* azért is fontos film, mert a Filmhéten vetített rövidekből kevés olyan rendezőt

ismerhettünk meg, akinek egyéni látásmódja a filmje vizuális világában is tetten érhető. Többségüket nem a szerzői jegyek kialakítása, inkább különböző zsánérjátékok érdekelték, bár a kettő, mint az Badits Ákos és Benedek B. Ágota *Boglárkájából* látszik, nem zárja ki egymást. A műfaji merítés széles volt, a horror (*Sötét kamra*), a film noir (*Noire*), a gengszterfilm (*Piszkos munka*), és a krimi (*Gond(n)ok*) mellé a szuperhősfilm (*Szuper*), a tündérmese (*Boglárka*), és az áldokumentumfilm is felsorakozott (*Éjjeli utazó*). A *Sötét kamra*ban egy lány a barátja szüleivel való találkozást úgy képzelel el, mintha a *texasi lánCFürészes* mézszárlást egy alföldi disznóvágáson rendeznék újra. Pálfi Detti szakításfantáziája hangulatos és groteszk horrorkíséret. Az *Éjjeli utazó* pedig egy frappáns gegfilm, melyben Vágó István egy teleportgépről készít riportot. Vágó szerepeltetése az áldokumentumfilm legjobb poénja, a közismert műsorvezető ráadásul készségesen mutatja fel lazán káromkodó, privát arcát, ami persze megint csak egy újabb, az *Éjjeli utazó*ban játszott szerep. A *Boglárka*, a stílusimitációval megelégedő zsánérjátékokkal ellentétben, eredeti világot teremt, melyben két ügyefogyott hős, Istók és az ő bátyjába szerelmes Hilda ered az elrabolt széplány nyomába. Badits Ákos, aki már előző kisfilmjével, a *Juliskával* is a tündérmesék szabályait forgatta ki, külön bejáratú mitológiá-

val és kézműves CGI-jal hozta létre elemelt univerzumát, amely azt is bizonyította, hogy a kisfilmek közül ő használja a legkreatívabban a számítógépes animációt (lásd még a képregényrajzolóból rendezővé avasztált Odegnál Róbert *Noire*-jét).

A *Boglárka* abból a szempontból is emblematikus film, hogy a fiatal alkotók valóságtól elforduló attitűdjét is fémjelzi. A Filmhétről hiányoztak a közéletre, a közérzetre, a társadalmi folyamatokra reflektáló alkotások, különösen Szirmai Mártonnak, a magyar kisfilm elsőszámú auteurjének *Remény* című sci-fi-musicalje, amely a magyarság pesszimizmusát és a hazai közállapotokat énekelte meg. A 70 kisfilmből mindössze egy – a

Sightseeing – foglalkozott a mindennapokat meghatározó globális krízissel, a migránsválsággal. Borbás Dávid biztosan tartja kézben a Budapesten pityopásokból élő férfi és a Koszovóból menekülő nő történetét, amely kiszámítható utakon kanyarog ugyan, de a téma összes szereplőjét felvonultatja az élehetetlen közegből lelépő, két-ségbeesett migránstól a nyereszkeskedő, kisztíliú simlisekig. A hatalomnak kiszolgáltatott kisember alakja két tragikus női történetben is felbukkant: az E. Zsanett-ügyet feldolgozó *Magyar thriller* és a *Kimenő* is a nemi erőszak motívumán keresztül mesélt a jogvédelem és az állami szervek iránti bizalom elvesztéséről, de a tények pusztá regisztrálásánál nem jutott tovább.

Az „így jöttem” filmek elmaradása, az aktuális társadalmi kérdések hiánya, a rendezők vonzódása a zsánertörténetekhez, az új témák iránti érdeklődés, a határon túli sorsok feldolgozása jellemezte tehát a Filmhéten vetített kisfilmeket. Bár a mozgóképek korlátlan hozzáférhetősége miatt sokkal diffúzabbak a fiatal alkotókat érő hatások, és már csak ezért is nehezen születhetnek egységes stílushullámok, mintha mégis kirajzolódna a kisfilmekben egy közös hangnem, egy hol ironikus, hol abszurd, de mindig játékos stílus. Csak remélni lehet, hogy ez a nyelvezet az első nagyjátékfilmekbe is átszivárog, mert bár vígjátéknemzet a magyar, humorérzéknek mégis – mind a film, mind a közönség – gyakran híján van. •

MAGYAR FILMHÉT: ANIMÁCIÓS FILMEK

A pálya szélén

OROSZ ANNAIDA

A FILMHÉT LEGIZGALMASABB ANIMÁCIÓIT PÁLYAKEZDŐK KÉSZÍTETTÉK, A KATEGÓRIADÍJRA NOMINÁLTAK KÖZÉ MÉGSEM FÉRT BE EGYIKÜK FILMJE SEM.

Az utolsó, 2010-es Filmszemlén külön versenyszekcióban mérettek meg az animációk. Az első és a második Magyar Filmhét ezt a hagyományt folytatva külön blokkokban mutatta be a játékfilmek, dokumentum- és ismeretterjesztő filmek és kisfilmek mellett az elmúlt évek animációs filmjeit.

A hazai animációk szokásos kecskeméti seregszemléjével (KAFF) ellentétben a Filmhéten csak szűkebb válogatást láthattunk a hazai természetből: a Médiatanács által támogatott rövidfilmeket és TV-sorozat epizódokon, néhány egyetemi vizsgafilmen, a Filmalap által szponzorált MOME-diplomafilmeiken kívül az állami finanszírozás nélkül készült 3D-s akciófilm-paródia, a *Manieggs* című mozifilm képviselte az intézményi kereteken kívülről érkező alkotókat. A szűkre szabott válogatás nemcsak annak köszönhető, hogy a hazai animációknak van egy külön fesztiválja, hanem – ahogyan azt Lichter Péter a Prizma Online hátsábjain nehezményezte („Kirekesztik az ismeretlen tehetségeket Vajnáék filmhetéről”, *prizmafolyoirat.com*, 2015. 12. 27.) –, a nevezési feltételek alapján a Filmhétet nem érdeklik az alulról jövő tehetségek, sőt semmilyen olyan alkotás, ami nem bizonyított már mást, akár a televízió képernyőjén vagy a mozivásznon, fesztiválokon, vagy az egyetem intézményi keretei között. Az e feltételeknek megfelelő filmek válogatás nélkül, azaz a fesztiválokon szokásos előzsűrizés nélkül kerültek versenyprogramba. Az animációs blokk színvonala pedig, többek között a szelektálás elhagyásának is köszönhetően, meglehetősen hullámszóra sikeredett.

Valamiért a nem kizárólag animációs filmekre szakosodott filmfesztiválok,

így a Magyar Filmhét is, az animációkat az ún. natúrfilmektől hermetikusan elzárva kezelik, holott már jó ideje nem kuriózum, hogy a játékfilmek is digitális trükkökkel és animációs effektekkel dúsítják az élőszereplős felvételeket (lásd a Filmhét fődíjasát, a *Liza, a rókatündért*, vagy a kisfilmek között bemutatott *Boglárkát*). Sőt, már a dokumentumfilmek sem hagyatkoznak kizárólag a filmkamera által rögzíthető események bemutatására, így például Tompa Borbála *Random Walks*, vagy Lakos Nóra *Egy napra visszamennék* című filmje a dokumentumfilmes szekcióban is megálta volna a helyét, és témájuknál fogva (mindkét film Magyarországon élő, illetve átmenetileg itt tartózkodó menekültekkel készült interjúkra épül) a dokumentumfilmek közönségénél jobban célba talált volna. A nézők véleményét ugyan nem ismerjük (hiszen a nagyközönség

nem, kizárólag a Magyar Filmakadémia tagjai szavazhattak a nekik tetsző filmekre), a Filmhét munkatársai által készített rövidke online videorportokból sejteni lehet. Az itt megszólalók nyilatkozatai alapján az animációk közül a MOME diplomafilmei voltak a favoritok. Ennek ellenére ebből a blokkból egyetlen film sem került be a legjobb animáció díjára jelölt ötös mezőnybe, holott köztük volt az idén a Filmkritikusok-díját elnyerő és Annecyba is meghívott *A nyalintás nesze* (Andrasev Nadja), a brüsszeli Animán vetített *Cosmic Jacuzzi* (Takács Anikó), vagy a stuttgarti fesztiválra beválasztott *Ujj a ravaszon* (Kántor Péter).

A Filmhét Oscarra hajazó díj-nominálása – azaz a tévé-, mozi- és fesztiválbemutatók által kvalifikált filmekből a (Magyar) Filmakadémia tagjai által szavazás útján kiválasztott legjobb ötnek vélt mű felterjesztése a kategóriájára – az animációs szekció esetében azt sugallta, hogy még mindig kizárólag a magyar animáció klasszikusai (jelen esetben Jankovics Marcell, Rofusz Ferenc, Gyulai Líviusz, Cakó Ferenc és a középgenerációhoz tartozó Gauder Áron) viszik a prímet, továbbá, hogy az animációs film = mesefilm képlet még mindig nem idejétmúlt tétel a filmszakmán belül (sem). A jelöltek között a Jankovics Marcell által rendezett *Az Árpádok emlékezete* című sorozat *III. Béla király* című első epizódja a szép emléké *Mon-dák a magyar történelemből* című sűrű képi szimbolikáját idézi – immár digitális rajzanimáció

Gauder Áron:
Kojot és a szikla





köntösébe bújtatva és, ha lehet, még több elhangzó ismeretanyaggal. Rófusz Ferenc *Hoppj*

mesék sorozata (A *titokzatos levél* epizód) tisztességes iparosmunka; Cakó Ferenc *Világ-mesék* című új, homokanimációt tartalmazó szériája a sokadik olyan filmsorozat, ami népmeséket adaptált animációra, köztük népszerű (A *brémai muzsikuskok*) és kevésbé ismert darabokkal (Az *ostoba Matjus*). Cakó sorozata sajnos csak nagy ritkán tudja a homokanimációban rejülő kreatív lehetőségekkel, azaz a homokba rajzolt formák varázsos átalakításával lenyűgözni nézőjét, ugyanis a film nagy részében a homokrajzszerű figurákat a kevésbé látványos kivágásos technikával mozgatja, ráadásul pár ügyetlen digitális effekttel szinte teljesen lerombolja az analóg technika mágiját. A már a KAFF-on is többször díjazott *Egy komisz kölyök naplója* sorozat Eszenyi Enikő zseniális (hang)játéka miatt emlékezetes (a színész egy 8 éves kisfiú monológját adja elő). A szöveg ráadásul annyira dominál a filmben, hogy Gyulai Líviusz jellegzetes mozgó grafikái olykor csupán az elhangzottak illusztrációjává válnak. Ám nagyon is önálló életre tudnak kelni, amikor a főhős naplóba kanyarított gyerekrajzait imitálják. Az ötödik nominált szintén egy sorozat első, bemutatkozó darabja, melyet a *Nyócker!* és a félbemaradt izlandi eposz, az *Egill* rendezője, Gauder Áron jegyezte. A *Kojot és a szikla* a Cseh Tamás gyűjtésében megjelent indián nyelvű egyik a farkasemberről, a pókemberről és a hatalmas mágikus

Andrasev Nadja: **A nyalintás nesze**

szikláról. A történetet Gauder őszi pasztellszínekbe bújtatja, és friss, vázlatzerű rajzokkal

ad elő. A grafikai eszközökkel létrehozott látványvilágon túl a film formai megvalósításaiban, például plánozásában, megtévesztésig hasonlít egy játékfilmre. A „filmszerű” animáció, mely valóban a mezőny egyik legkompaktabb darabja volt, be is zsebelte a legjobb animációs filmnek járó kategóriáját.

Az öt jelölt filmen túl a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem animációs diplomafilmjeit bemutató szekció nyújtotta a színvonalában leghomogénebb és az animációs forma sokszínűsége folytán a legváltozatosabb felhozattal. Az interjúalapú dokuanimáción (Tompá Borbála: *Random Walks*), a hol komorabb, hol derűsebb hangvétellű közérzetfilmeket (Király Krisztián: *A körömágyzagató*; Bárány Dániel: *Házibuli*; Carlson Hanna: *Out of Order*) a költői képekben és erős hangulatokban bővelkedő szerzői filmeket (Andrasev Nadja: *A nyalintás nesze*; Kopasz Milán: *Beyond*; Carlos Rufas: *Machos*) és a műfaji filmes parafrízisokat (Kántor Péter: *Ujj a ravaszon*; Takács Anikó: *Cosmic Jacuzzi*; Bognár Éva Katinka: *Hugo Bumfeldt*) felvonultató program minden egyes darabja a fiatal rendezők karakteres alkotói világába engedett bepillantani.

A *körömágyzagató* olyannyira önfeltáruló, hogy a rendező Király Krisztián bevallottan terápiai céllal készítette. Az egyszerű, vidéki közegekből érkező fiatal nagyvárosi lét kellette frusztráció-

kat monológyszerűen felsorakoztató film a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* animációs párdarabja lehetne, tele iróniával és szorongással. Szintén az urbánus lét okozta pszichózis a témája Mészáros Bori és Rádóczy Zsuzsi *BlackOUT* című filmjének, mely a MOME mellett a másik egyetemi animációs képzést nyújtó intézményben, a Metropolitan Egyetemen (volt BKF-n) készült. A fotókivágásokat és rajzanimációt vegyítő film története kevésbé önéletrajzi és még kevésbé eredeti ötleten alapul: egy irodista róka ráébred, hogy a fojtogató nagyvárosból vissza kell térnie a természetbe.

Az animációs képek erős hangulat-teremtő erejére épít Kopasz Milán és Andrasev Nadja is. Kopasz filmjében a Földön megjelenő fekete lyuk jelenségét látatja, amelyhez közeledve a tárgyak spagettiszerűen megnyúlnak. A film különlegessége, hogy George Pal klasszikus puppетоons-technikáját újította fel: Pal „cserélgetős” fabábjai helyett itt a figurák egyes mozgásfázisait 3D-nyomatóval készítették el, és ezeknek a kamera előtti cserélgetésével jött létre a mozgás illúziója. Míg a *Beyond* a kísérleti stop motion technikának köszönhetően teremti meg a film különleges, világévi hangulatát, addig Andrasev Nadja pasztellkrétával feliskicelt, kontúrvonalakból álló grafikái világa kölcsönöz szurreális atmoszférát a lassan kibontakozó, elliptikus cselekményű szerelmi thrillernek, amely egy magányos városi nő és a szomszédaszony öreg macskája között szövődik.

A zsánerfilmes átiratok közül Takács Anikó *Cosmic Jacuzzija* az *X-akták*-féle ufós sci-fik paródiája, stilizált képregényes látványával egy francia animációs mezőnyben is megállná a helyét. Kántor Péter rajzfilmje, az *Ujj a ravaszon* a jól ismert akciófilm cselekménymotívumokból építkezik: van benne öregek otthonában élő nyugdíjas nyomozó, motorcsónakos üldözés, közelharc a süllyedő hajón, áruló barát.

A Filmhét animációs felhozatala változó színvonalú, de híven tükrözi a magyar animáció sokszínűségét. Örömmel lenne látni, ha a mindenki által ismert nagy nevek és az utóbbi években ismét szakmában gyártódó tévésorozat-epizódok mellett a pályakezdő (és külföldön tehetségüket sikerrel bizonyító) fiatalok szerzői munkáira itt is felfigyelne a szakma. •

FRISS HÚS FESZTIVÁL

A nagy shortolás

CSIGER ÁDÁM

A FRISS HÚS NEMZETKÖZI VÁLOGATÁSA BŐVELKEDETT EXTRÉM HELYZETEKBEN.

A Friss Hús Fesztivál fontos küldetése, hogy megismertessen bennünket a legjobb kortárs animációs és fikciós rövidfilmekkel, erre ugyanis sem a magyar mozik, sem a magyar televíziók nem adnak lehetőséget. A nemzetközi program három animációs rövidfilmje közül kiemelkedett a Sundance programjában is vetített, angol-amerikai-magyar *Teeth*, melyben egy férfi vall bizarr orális fixációjáról: élete során igyekszik fokozatosan és módszeresen megszabadulni a fogaitól. A morbid testhorrornak is beillő fekete komédia rendezői, Daniel Gray és Tom Brown csúcsra járatják az animációs formátumban rejlő egyedi lehetőségeket, mivel jobbra olyan beállításból ábrázolják a cselekményt, ahová nehéz lenne kamerát tenni egy élőszereplős filmben: szuperközeliket látunk – a főhős szájüregéből kitekintve.

Az angol *Manoman* bábanimáció, főhőse egy mimózálelék, aki üvöltésterápiára jár. A szó szoros értelmében váltja valóra a „primal therapy” fogalmát: szájából egy ősemberi küllemű hasonmása bukkan elő, és rögtön nekivág törni-zúzni a városban, kellemetlen helyzetek sorozatába hozva utána kajtató hősünket. A BAFTA-jelölt film játszadozás a doppelgänger, illetve az alteregó archetípusával és a tudathasadás toposzával, a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ot és a *Harcosok klubját* idézi, de ezzel sajnos ki is merül az alkotó, Simon Cartwright kreativitása. Izgalmas koncepcióra épül a francia *Lead in the Head* is, de Aurore Peuffier nem használja ki az ötletében rejlő komikus potenciált: a kisfilmben vadászok golyót röpítenek egy farkas fejébe, aki csodával határos módon túléli, a lövedék pedig beszélni kezd hozzá – de a cselekmény mind a *Manoman*, mind

a *Lead in the Head* esetében akkor ér véget, amikor elkezdi izgalmassá válni.

A szervezők a három animációt szétosztották a három blokkra, ráadásul az élőszereplős rövidke mezőnyében is találó párokat alakítottak ki. A holland *Green* és a bolgár *Red Light* szinte ugyanarra az abszurd bonyodalomra épülnek: mindkét kisfilmben egy elromlott, folyamatosan pirosat mutató közlekedési lámpa írja át a főhősök napi programját. A *Green*ben a fiatal főhős egy képzőművészeti vizsgájára igyekszik, de az elromlott lámpánál összeverődött embertömeg nem engedi tovább. Egyedül ő ismeri fel, hogy rossz a lámpa. A *Red Light*ban egy buszsofőr kap pirosat egyetlen utcára a végállomásától, és csak ő nem hajlandó belátni, hogy elromlott a berendezés. A többi sofőr kielőzi, az utasok lázadnak, és még a rendőrök is megpróbálják eltávolítani a buszt a kereszteződésből. A 9 perces *Green* egy parodisztikus vígjáték, ami meg-

marad egy ügyes diplomafilm szintjén (ha már úgyis vizsgára kell odaérnie a főhősnek), a 21 perces bolgár rövid viszont inkább zárt situációs kamaradráma. A sofőr talán egy múltbeli tragédia miatt tartja be mindenáron a közlekedési szabályokat (azt is, hogy nála csak a megállóban lehet leszállni), utasai pedig a kezdeti sokk és összezördülések után összekovácsolódnak, mintha hajótöröttek lennének, örülnek a kis pihenőnek a hétköznapi rohanásában.

A dán *In The Sea* és az ír *Stutterer* szintén jellemezhetőek ikerfilmekként, mivel mindkettő főhőse beszédhibás, ráadásul mimózálelék is, akiknek romantikus kapcsolatukkal gyűlik meg a bajuk. Az előbbiben fiatal nő hajózik egy szigetre, hogy alaposan meglepje expasiját és annak új barátját. Utóbbiban a dadogó főhős jelbeszédet tanul, hogy süketnémának tettehesse magát, és ezzel el tudja kerülni, hogy beszélnie kelljen. Az interneten megismerkedett egy lánnyal, aki épp Londonba utazik és találkozni akar vele, hősünknek így le kell győznie rettegését. Mindkét kisfilm főhőse szép jellemfejlődést jár be, az *In The Sea*-t pedig a három karakter erős érzelmei és drámai konfliktusa, de főleg azok fokozatosan kiderülő háttere mozgatja. Az utolsó ravasz csavar láttán a néző ráébred, hogy a nyitány valójában flash forward volt, és egyben a film zárása is, az ilyen frappáns zárás többnyire katarzist hoz.

Fyzal Boulifa:
Rate Me
(Zehra Zorba)

Kár, hogy Sigurd Kølster rendező még két felesleges jellemmel nyújtja tovább a filmet. A *Stutterer* pedig egyfajta



testhorror: hangalámondásos narrációban halljuk az introvertált főhős gondolatait, aki megszólalni viszont képtelen, be van zárva húsbörtönébe. Benjamin Cleary és Serena Armitage munkája kapta idén az Oscar-díjat a legjobb kisfilm kategóriában, megérdemelten.

Talán némi meglepetésre a fesztiválon a legjobb nemzetközi rövid díjat nem a *Stutterer*, hanem a *Rate Me* nyerte. Persze Fyzal Boulifa kisfilmjét is megelőzi a híre, hisz Cannes-ban a Directors' Fortnight szekcióban a legjobbnak járó Illy-díjat vitte haza. Ha nem is nyíltan, de Jean-Luc Godard legendás filmje, az *Éli az életét – tizenkét képben* kortárs parafrázisa: egy tini eszkortlányt mutat be 12 online felhasználói kritikán keresztül. Boulifa minden nézőponttal más megvilágításba helyezi és árnyalja főhősét, közben pedig az online kommunikáció visszasságait is bemutatja.

Szintén A-kategóriás fesztiválokról, Karlovy Vary-ból és Torontóból érkezett a cseh *Páva*. Az alcíme szerint „vigjáték három felvonásban”. Színházi a stuktúrája, de nem öncélúan, mivel a cseh drámaíró, Ladislav Stroupežnický életét dolgozza fel. A kisfilm a neves szerző előéletéről szól, elsősorban homoszexualitására koncentrálna, de végig experimentális és parodisztikus stílusban: Ondrej Hudeček rendező játszadozik a forgatókönyv formátumával, némafilmes inzertekkel és drámai zenével, na meg a Tarantino módjára használt feliratokkal. Ez a hamisítatlan cseh fekete komédia talán még jobban megérdemelte volna a Friss Hús díját, mint a *Rate Me*.

Szerelt még a kínálatban egy közepeszerű komédia *Miért haltak ki a dinók?* (*Why the Dinosaurs Disappeared?*) és két olajozottan működő drámai koncepcióra épülő, de átlagos dráma felnőtté érő fiatal nővel *Alvó amazonok* (*The Sleep of the Amazons*) és a *Mit csináltunk, mielőtt együtt kakaóztunk* (*What We Did Before We Drank Cocoa Together*). Az indiai *Piócák* (*Leeches*) sem hibátlan, de az előbbi három kisfilmmel ellentétben a kínálat érdekesebb darabjai közé sorolható. A vidéki török lányok sötét középkort idéző kényszerházasságairól szóló *Mustang* kísérőfilmjének is elmenne. Egy család legidősebb lánya ráébred, hogy hűgát épp eladták feleségnek egy gazdag és idős üzletemberhez. Úgy dönt, hogy kiváltja testvérét, viszont a szerződés szülőleányról szól, ő pedig már nem az, de megpróbál valahogy változtatni ezen. A film fináléja



egy *rape and revenge* (nemi erőszak és bosszú) horrorba illően morbid csavar.

Simon Cartwright: **Manoman**

nem pedig cselekvésekkel és képekkel mesélő filmek is. Hanem inkább azért, mert

A programba vérbeli kamaradarabok is bekerültek, amilyen az Európa Film-díjat nyert horvát *Piknik*. Szarajevóban játszódik: egy 15 éves fiú meglátogatja börtönbe zárt apját egy szociális munkás kíséretében, de mivel késnek, alig marad idejük beszélgetésre. Ez alatt is felszínre törnek a generációs különbségek és kommunikációképtelenség a történelmi múlt bűvöletében élő apa és saját kortárs hőseiért rajongó fia kapcsolatában. A kisfilm egyszerű párbeszédre épül, azaz nem kifejezetten „filmszerű”, inkább olyan, mint egy rövid rádiójáték. Még inkább elmondható ez a *Shredder* című orosz rövidről, ami szó szerint egy rádióműsort dolgoz fel. Két esztéta egy „melegpropagandával” vádolt festményről vitatkozik, amit telefonálók szavazatai alapján vagy megsemmisítenek a műsor végén, vagy nem (erre vonatkozik a cím, ami iratmegsemmisítőt jelent). A svéd *Any jobban tudja* (*Mother Knows Best*) sem igazán filmszerű: teljes egészében egy személyautó belsejében játszódik, ahol egy fiú bevallja anyjának, hogy meleg, és bemutatja neki a barátját. Háromszereplős zárt szituációs kamaradarab a homofóbiáról, jól megírt dráma, de legfeljebb csak rövidsége miatt különbözik egy színdarabtól.

A nemzetközi rövidfilmes mezőnyt az SZFE harmadéves forgatókönyvíró osztálya válogatta össze, de nem emiatt csúszhattak be dialógokra és monológokra épülő, túlbeszél, magyarázkodó,

a kisfilmekben nincs idő a mozifilmekben megszokott részletező felvezetésre, a rövidfilmben a drámai konfliktuson keresztül kell megmutatni a történesek háttérét, előzményeit. Rövid játékidő alatt kell megértetni a közönséggel a történetet, ami olykor csak a film fináléjára sikerül. Ez viszont jobb esetben szándékos: a rövid művészfilmek enigmatikussága erény a fesztiválok és az artmozik törzsvendégeinek szemében, a kisfilmeket ráadásul egyébként sem a nagyközönség kegyeiért érdemes versenybe indítani, mert ott elvéreznek a fősodrású egész estésekkel szemben. Egri Lajos már *A drámaírás művészetében* arról írt, hogy a hagyományos bevezető felvonás mindig unatka, akik szeretnék mihamarabb tudni, hogy mire megy ki a játék, így érdemes a történetet a drámai események sűrűjébe csapva, a közepén kezdeni. A rövid játékidő előnyre is fordítható: ahogy Köbli Norbert a Friss Hús rövidfilmes pitchfórumán elmondta, egy kisfilmben elég egyetlen szemszögből ábrázolni a cselekményt, nem kell világot építeni.

Vizont épp ezért kellene a „filmnovelláknak” filmszerűbbnek lenniük: az egészestésekkel ellentétben a rövidfilmekről senki nem vár részletesen elmesélt történetet. Az alkotók egy-egy szituációt, egy-egy párbeszédet kiragadva hajlamosak túl könnyű fogást találni koncepciójukon, túl keveset markolnak, nem állítják magukat különösebb írói és rendezői kihívás elé. •

TRIESZT

Ciao Annamaria!

PINTÉR JUDIT

A GYÁSZ, AZ EMLÉKEZÉS ÉS A TÚLÉLÉSÉRT VÍVOTT HARC ÁRNYÉKOLTA ÉS UGYANAKKOR RAGYOGTA BE A TRIESZTI FESZTIVÁL VETÍTŐTERMEIT.

A Trieszti Filmfesztivál az Alpok-Adria régió filmes mustrájaként indult 27 évvel ezelőtt, gyűjtőkörét a Balti-, a Fekete- és a Jón-tenger közötti alkotásaival bővítve vált a térség legfontosabb nyugat-európai szemléjévé. A *Filmvilág* 2009. júliusi számában megjelent *Fesztivál a határon* című beszámolómban már írtam a Nyugat és Kelet határán fekvő városban született fesztivál híd-missziójáról, az 1989 után Európát átalakító változások szemtanújaként betöltött szerepéről, és a magyar filmművészet iránti kiemelt figyelméről, amelyért Annamaria Percavassi művészeti igazgató *Pro Cultura Hungariae*-díjat kapott 2003-ban.

A 27. fesztivál a korábbiakhoz hasonlóan sok izgalmas látnivalót kínált. A versenyben és versenyen kívül vetített új rövid-, játék-, dokumentum- és animációs filmek mellett *A lengyel film kettős élete* című összeállításban Krzysztof Kieślowskira emlékeztek, és a ma egyik legismertebb operatőr és dokumentumfilm-rendező, Marcin Koszałka munkáit vetítették. Az új román film mese és valóság között című válogatásban (a versenyfilmekkel együtt) tizenegy kiváló új román alkotás szerepelt, köztük Radu Jude Ezüst Medve-díjas fekete-fehér „easternje”, az *Aferim!*, amely már nem a jelen társadalmi és erkölcsi problémáit, hanem azok gyökereit kutatja a 19. századi Havasalföld és Dobruzsza soknemzetiségű, vad világában. Láthattunk a térségből Lux-díjas és műfaji filmeket, társművészeti és regionális tematikájú alkotásokat. A több korosztályt képviselő trieszti nézők, az egyre eredményesebb koprodukciós fórum, a *When East Meets West* és a filmfőiskolások

forgatókönyv-fejlesztő workshopja, az *Eastweek* 350 résztvevője, a mintegy 30 ország 95 filmjét kísérő 160 alkotó, továbbá az olasz és külföldi kritikusok most is gyakran megtöltötték a három vetítőhelyet, köztük a 934 fős színháztermet. Az állandó anyagi gondokkal küszködő fesztivál 2011 óta profi zsűri helyett ezért a közönségre bízhatta a díjakra érdemes művek kiválasztását. Mi, magyarok most is elégedettek lehettünk, hiszen a szerb és litván rendező kivételével debütáns (lett, koszovói, lengyel, román és bolgár) alkotók színvonalas mezőnyéből a szociális problémák iránt legérzékenyebb *Szerdai gyerek*, Horváth Lili munkája kapta a legtöbb szavazatot.

GYÁSZ, MUNKA

A 2016-os fesztivál azonban a világgjobbító céljai megvalósításáért az akadályok leküzdésére mindig kész Annamaria Percavassi szellemében nevelkedett nagyszerű stáb tagjain kívül a trieszti publikum és mindazok számára, akik már többször jártak ott, most a gyász, az emlékezés, a fájdalom hiányérzet színhelye volt. Január 2-án meghalt a mozi trieszti „nagyszőnyaga”, aki nemcsak a fesztivál létrehozója, igazgatója, hanem 1968 óta a város filmkultúrájának fáradhatatlan motorja, a kelet-európai filmek szakértője és elkötelezett népszerűsítője is volt. Soha nem törődött bele a filmkultúra megszűnésébe, amiről Földényi F. László *Mozisirató* című esszéje torokszorító helyzetképet rajzolt a decemberi *Filmvilág*ban. Az olasz filmkultúra azonban 2016 első heteiben további jelentős – és szimbolikus – „utóvédharcosait” is gyászolta. Január 9-én elhunyt a torinói „nagy filmtörténész”

és egyetemi tanár, Gianni Rondolino. A Torinói Filmfesztivál 1981-es alapítóját január 14-én Pasolini felfedezettje, Franco Citti, a római szegénynegyedek kilátástalan sorsú „csóróinak” megformálója, január 19-én pedig Ettore Scola, az egész 20. századi Itália egyik „hiteles krónikása” követte. A fesztiválon rájuk is emlékeztek. Azóta, február 19-én a „Mester”, a 20. századi egyetemes kultúra óriása, a képkorszak súlyos ellentmondásainak egyik legkiválóbb elemzője, Umberto Eco is csatlakozott hozzájuk. Érthető hát, hogy a megrendült olaszok mind a négyükkel kapcsolatban föltették ugyanazt a kérdést: vajon szakmai és erkölcsi példájukat képesek lesznek-e követni és munkájukat folytatni azok a nemzedékek, akik mind kevesebb közvetlen tapasztalattal – és ami még nyugtalanítóbb, ismerettel – rendelkeznek a 20. század tragédiáiról?

Annamaria Percavassi átélte Isztria és Trieszt ártatlan lakóinak kiszolgáltatottságát a történelem erőivel szemben, talán ezért is rendezett fesztiválján oly sok eszmecesterét és tematikus sorozatot a tolerancia, a befogadás, a másik megismerésének és a határok átjárhatóságának kérdéseiről. Utolsó nagyszabású tervét ugyancsak a múlttal való szembenézés szándéka fűtötte. Az egykori Osztrák-Magyar Monarchia országaiban élő kollégáival, barátaival konzultálva 2014-ben még összeállította az I. világháború emlékezetének szentelt rendezvény szinte teljes programját, 2015-ös megvalósítására azonban már nem maradt ereje. Hogy mennyire fontos volna az európai történelmet máig determináló eseményről beszélni, azt az első világháborút kirobbantó merénylet centenáriumának „ünneplését” szokatlan módon dokumentáló *Egy nap Szarajevóban* című film is tanúsítja. Jasmila Žbanić rendező a sokat szenvedett város mai lakóinak videókamerával vagy mobiltelefonnal rögzített amatőr képsorait (a Gavriilo Principet nemzeti hősként dicsőítő fiatalokról, az éhező árvízkarosultak segítése helyett az ünneplésre pazarolt euró-milliók miatt tiltakozókról, a katonaruhás gyereksereg hátborzongató masírozásáról a merénylet színhelyén) profi rendezők játékfilmes jeleneteivel ütköztetve mutat rá az értelmezések ma is veszélyes zűrzavarára.



A FILM: ÁLLAMÜGY

Tatiana Brandrup *A film: államügy* című filmje Putyin Oroszországában követi nyomon Naum Kleiman és az általa 1989-ben alapított Moszkvai Filmmúzeum történetét, ahol a szovjet-orosz filmkultúra nemzetközi rangú képviselője a filmművészet évtizedekig gyűjtött, de korábban a közönségtől elzárt remekműveiből tartott vetítés-sorozataival cinefilek és fiatal alkotók közösségét hozta létre. A politika nem sokáig tűrte a „szabadság kis körét”: 2005-ben száműzték az épületből a gyűjteményt, majd 2014-ben Kleimant is eltávolították, a felbecsülhetetlen értékű tekercesek nagy részét pedig – azzal az indokkal, hogy mindent digitalizáltak – a nemzetközi szakma erőteljes tiltakozása ellenére egy gödörbe temették és felhőkarcolót építettek rá...

A gyász, a búcsú a fesztivál Annamaria Percavassi-fémjelezte korszakától, a (volt) budapesti Filmszemléken együtt tervezgetett trieszti magyar programok, a (volt) Cinepéccsel vagy a panonhalmi Arcus Temporummal kialakított szakmai együttműködés emlékei, a megint „államüggé” vált magyar filmkultúra különös fénytörésben mutatott a filmhez, filmkultúrához kötődő, és ebben az évben szokatlanul nagy számú

alkotásokat. „Államügy” volt Csehszlovákiában az 1946-ban indult, de 50. kiadását csak 2015-ben ünneplő Karlovy Vary Fesztivál (Miroslav Janek: *Mozi a fürdőhelyen*). A legszigorúbb „államügy” a film a mai Észak-Koreában, ezért Vitalij Manszkij, a Jihlava után Triesztben is a legjobb dokumentumfilm díját elnyert *Őrök napsütésben* orosz rendezője csak bátorságának (és szerencséjének) köszönhetette, hogy e velejéig hazug világ valódi arcát is meg tudta mutatni.

A film valóságábrázoló erejébe vetett hit vezette azt a négy csecsen aszszonyt, akik halálmegvető bátorsággal rögzítették videókamerájukkal a csecsen-orosz háború alatt végehez vitt pusztítást, hogy később ne lehessen letagadni az igazságot. A fővárost újjáépítették, a hatalom meg azt hazudja, hogy nem is volt háború. Az átélt borzalmak, a nem szűnő orosz fenyegetés, az erőszakos iszlamizáció miatt ma is rettegésben élők sorsáról senki nem beszél (Nicola Bellucci: *Grozny Blues*).

Két tragikomikus román történet középpontjában is a film áll. Az egyik a múltat, a Ceaușescu diktatúra utolsó évtizedét eleveníti föl, amikor románok milliói az országba csempészett több ezer amerikai film alig látható – és egy bátor szinkrontolmács lány

Nicola Bellucci:
Grozny Blues

hangján hallható – VHS-másolatainak titkos vetítésein ismerkedtek a szabad világgal. És ami a legabszurdabb: ezt a „bűntényt” azért nem leplezték le a „külső és belső ellenségre” mindig oly éberrel figyelő politikusok és szekusok, mert ők is habzolták a tiltott gyümölcsöket (Ilinca Călugăreanu: *Chuck Norris vs communism*). A többség, persze, az állami támogatással működő 400 moziba járt kikapcsolódni, amelyekből mindössze 30 élte túl a várva várt szabadságot, köztük egy moldvai kisvárosban a Cinema Panoramic Dacia. Az állami támogatás (és a nézők) hiányában lassan pusztuló mozi megszállottan filmrajongó tulajdonosa, Victor Purice mégis vidáman és lankadatlan energiával küzd a fennmaradásért (Alexandru Belc: *Cinema, mon amour*). Szélmalomharca elismeréseként a fesztivál *Cultural Resistance Award* néven különdíjat alapított neki, amellyel a jövőben is jutalmazni szeretnék a filmkultúra védelmezőit.

Ezek a művek a filmkultúra múltjáról és jelenéről meséltek. A jövőt – a Trieszti Fesztiválét is – homály fedi. Egy biztos: Annamaria Percavassi egyik megvalósult álmát, a Filmes Házat, amelynek avatásán még jelen lehetett, róla szeretnék elnevezni. •

DANIEL KEHLMANN: ÉN ÉS KAMINSKI

Egy bunkó újságíró naplója

VAJDA JUDIT

BELEHELYEZKEDNI VALAKINEK A NÉZŐPONTJÁBA KÜLÖNLEGES ÉLMÉNY. DE MI A HELYZET, HA AZ ILLETŐ EGY ELLENSZENVES FIGURA?

A modern irodalom egyik legerőteljesebb eszköze, amikor az áttetsző tudaton is túlhaladva (amikor mintegy belelátva a fejébe szó szerint megismerjük a főhős gondolatait) az író egyes szám, első személyben mutatja be a központi karakter érzéseit. A film művészetében mindez nagyjából a szubjektív kamera, azaz a szemszögbeállítás alkalmazásának feleltethető meg, és ahogy a vásznon, úgy a prózában is rendkívül erős hatást kelt, hiszen az olvasó arra kényszerül, hogy egy az egyben behelyezkedjen az illető nézőpontjába.

Sok író azonban még ennél is továbbmegy, és arra a kényelmetlen helyzetre ítéli az olvasót, hogy egy, valamilyen szempontból negatív figurával empatizáljon. Patrick Süskind *Parfümjétől* kezdve Nick Cave regényén (*És meglátá a számár az Úrnak angyalát*) keresztül Irvine Welsh *Mocsokjái*g hosszú a sora azon irodalmi műveknek, amelyekben egy megszállott sorozatgyilkossal, egy száanalomra méltó és iszonyodást keltő véglénnyel vagy épp egy kívül-belül gusztustalan, korrupt és tahó rendőrrel vagyunk kénytelenek azonosulni. A szóban forgó alkotások nagysága és ereje pedig gyakran éppen abban rejlik, hogy az írói kísérlet (vagy épp merénylet) sikerül, és megrendülve zokogunk annak a(z anti)hősnek a tragédiáján, akinek taszító kalandjait máskülönben inkább eltartanánk magunktól.

A német-osztrák családba született, Németországban és Ausztriában egyaránt tevékenykedő Daniel Kehlmann *Én és Kaminski* című könyvének pikantériája s egyben különlegessége, hogy egyes szám, első személyben elmesélt történetének főhőse nem egy egyértel-

műen elítélendő, deviáns alak, hanem csupán egy hétköznapi bunkó. Sebastian Zöllner, a megélhetési művészetkritikus nem elvetemült, nem gonosz, nem skizofrén vagy hasadt személyiségű, csak éppen olyan ember, aki nem tud (vagy szimplán nem akar) viselkedni, szeret másokkal kellemetlenkedni és úgy általában véve nem tudja, hol a határ a társas helyzetekben elfogadható és elfogadhatatlan között – egyszerűbben szólva olyasvalaki, akivel az olvasók legtöbbször valószínűleg nem szívesen barátkozna, sőt még csak nem is keresné a társaságát, ha nem muszáj.

Kehlmann regényében viszont nemcsak, hogy ő meséli el a sztorit, de elvileg az ő bőrébe kéne belebújnunk. Az érdekes pedig, hogy ez sokkal nehezebben megy, mint a fent említett szélsőségesebb esetekben, amikor éppen az okozza az olvasói megrendültséget és talán magát a katarzist is, hogy amennyiben megismerjük a háttérét és megértjük a motivációit, igenis együtt tudunk érezni még egy aljas *mocsokkal* is. Zöllner figuráját azonban nem mélylélektani rugók mozgatják, amikor meg akarja írni egy Manuel Kaminski nevű öreg és félig vak (!) festő életrajzát, még mielőtt az meghalna – csupán a pénz és a hírnév utáni vágy. Fokról fokra lehetetlenebbnek tűnő missziója közben pedig egyszerűen azért viselkedik úgy, ahogy viselkedik, mert faragatlan, és nem hajlandó megtenni embertársainak azt a szívességet, hogy akár egy hangyabokányit is tekintettel legyen rájuk.

Az olvasó ennek köszönhetően visszaléphet a tét nélküli szemlélődés pozíciójába, és érdeklődés-

sel figyelheti azt a kiáltó ellentétet, ami az újságíró és a külvilág között fennáll. Az egyértelmű szociálpszichológiai érzékenységgel megáldott Kehlmann tūpontos emberismeretről tesz tanúbizonyságot azzal, hogy mindössze néhány odavetett mondattal képes felidézni olyan, bárki számára ismerős helyzeteket, mint például amikor valaki hívatlanul és tapintatlanul betör egy olyan vendégségbe, ahová nem hívták, majd azt hiszi magáról, hogy jópofáskodik, miközben egyszerűen csak tapló – mindezt ráadásul a szóban forgó kellemetlen alak szemszögéből látjuk, ami így elkerülhetetlenül egyfajta ironikus, gunyoros szemléletet kölcsönöz az írásnak.

A társas helyzetek mellett pedig a szerző pszichológusnak és bűvésznek sem utolsó: miközben az egyik kezével azt mutatja, milyen ellenszenves módokon akarja elérni célját Zöllner, eltereli a figyelmünket arról, amit a másik kezével csinál – nevezetesen, hogy lerántja a leplet egy első osztályú manipulátor lappangó, ám kifejezetten hatásos ténykedéséről. A szóban forgó manipulátor pedig olyan tehetséges, hogy még egy minden ízében bunkó újságíró is képes bedőlni neki. Mindennek köszönhetően Kehlmannak végül mégiscsak sikerül elérnie, hogy egy icipicit azért ezzel a minden ízében bunkó újságíróval is együttérezzünk.

KORTINA KIADÓ, 2003.



WOLFGANG BECKER: ÉN ÉS KAMINSKI

A múltam helyett a múltadban

FORGÁCS NÓRA KINGA

AZ ÉN ÉS KAMINSKI ABSZURDBA HAJLÓ PÁRHUZAMOS ÉRÉSTÖRTÉNET.

Wolfgang Becker 2003-ban a *Good bye Lenin!*-nel robbant be a köztudatba. A különös humorú és hangulatú mozi egyszerre búcsúztatta a fiúgyermek anyjához és gyermekkorához való szoros kötődését és az NDK-t. Bizonyos szempontból ugyanúgy generációs élménnyé vált, mint két évvel korábban Török Ferenc *Moszkva tere*, csak sokkal szélesebb körben és időtállóbb módon. Éppen 2003-ban jelent meg a német könyvpiacra Daniel Kehlmann *Én és Kaminski* című re-

„Elfér az ember tenyerében”

(Jesper Christensen és Daniel Bühl)

génye. Becker és korábbi filmjének főszereplője, Daniel Brühl sok évvel későbbi visszatérése ennek a vékonyka kötetnek köszönhető.

Sebastian Zöllner (Brühl) ifjú éveit legvégén járó újságíró, esztéta. A nagy dobás reményében vetődik rá a hírneves festő, Manuel Kaminski életművére és élettörténetére, aki valószínűleg nemsokára meghal, így még értékesebb. A vak festő a sikerét megágyazó szenzációval elmentésben talán nem is volt vak, viszont Matisse tanítványa volt és Picasso is elismerte. Zöllner először arrogánsan és agresszíven keresi saját anyagi és szakmai érdekeit a sztoriban, érvényesülni vágyik. Az események azonban kibújnak a kezei közül, nem csak egy másik, a fakó tenger partjára meghalni igyekvő ember portréjává válnak, hanem Zöllner nyugtalan tükörképévé is.

Becker filmje fürgé és mohó, pergő dikcióval és a nézőtől nagy összpontosítást követelő képekkel mesél. Ha csak a nyitászekvenciát nézzük, archív, fiktív archív és fiktív képsorok, fekete-fehér és színes film, a realista elbeszélésből kibomló képzelt elbeszélés, majd a képzelt elbeszélésre is rálicitáló rajzolt elbeszélés sorjázik gyors tempóban, a néző csak kapkodja a fejét. A főcím után sem higgad le a film, a történet

pedig címzett fejezetekre bomlik; stilizáció ez is.

Míg a könyv rövidke 160 oldalon közli kérdéseit és állításait, addig a film csaknem két órán keresztül tobzódik bennük, pedig az, amit el akar mondani, tényleg elfér az ember tenyerében.

A stilizáció, az elrajzolás, az átképzés, az átrajzolás, az álló képek megmozgatása azonban mégsem elhagyható, de ez már nem technikai kérdés. Ha a játékos stilizációt erőszaknak vesszük, Zöllner személyisége arrogáns kitüremkedésének, akkor járunk jó nyomon. És ebben az értelemben ez a túlzott stilizáció szükségszerű, hiszen ennek és a konok öreg festő, Kaminski alig megvillanni eremedett belső világának ütközése teremt meg az *Én és Kaminski* lényegét. Az ifjú kor mindent bekebelező becsvágya és az időskor makacs és minden szeretett személyt a hatalmában tartó eltökéltsége kerül szembe. Zöllner és Kaminski megküzd egymással, hogy azután az utolsó átrajzolt kép, a „Halál a fakó tengernél” már minden tapasztalatával együtt a film utolsó képe lehessen.

Mind a regényben, mind a filmben gyilkolja egymást a szatirikus és a drámai vonal. Becker filmje e tekintetben nem mutat újat Kehlmann regénye után, de mégis plasztikusan kitapogatja a szövegből a lényegét, talán erre kell az az áradó anyag, amit filmre vesz, hogy azzal töltsse ki a formát. Két fontos kérdés van ugyanis: hogyan lehetett megöregedni ennyire; hogyan bánik az idő a képpel, hogyan lehet leképezni az emlékezés formáit.

Kehlmann regénye és Becker filmje két emberről mesél. Nagyon hasonlítanak, csak jelentős időeltolódással élnek. A saját múltjuk helyett egymás múltjában tapogatóznak. Az egyik megtanulja elfogadni, hogy most már felnőtt, valamint önállóan kell kezdenie magával, a másik megtanulja elfogadni, hogy már soha többet nem kell magával kezdenie semmit.

ÉN ÉS KAMINSKI (Ich und Kaminski) – német, 2015. Rendezte: **Wolfgang Becker**. Írta: **Daniel Kehlmann** regényéből **Wolfgang Becker**. Kép: **Jürgen Jürgens**. Zene: **Lorenz Dangel**. Szereplők: **Daniel Brühl** (Zöllner), **Jesper Christensen** (Kaminski), **Amira Casar** (Miriam), **Geraldine Chaplin** (Therese), **Denis Lavant** (Karl-Ludwig). Gyártó: **X-Filme Creative Pool / Potemkino**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos.* 124 perc.



ILYA NAISHULLER: **HARDCORE HENRY**

Putyin kedvenc videójátéka

SEPSI LÁSZLÓ

NEM CSAK A SZEM A LÉLEK TÜKRE, A NÉZŐPONT IS: A *HARDCORE HENRY* A MACSÓ-KULTUSZ TERMÉKE, A BRUTÁLIS FÉRFIERŐ FELMAGASZTALÁSA.

A *Hardcore Henry* néhány perces főcímében vörösben úszó lassított felvételen csodálhatunk meg néhány válogatott gyilkjelenetet: pisztolygolyók fúródnak öltönyös úriemberekbe vesetájékon, fogazott élű kés hatol át komótos lassúsággal egy védtelen férfinyakon, vér üt át a fehér ingen egy felsőtestbe döfött golyóstoll nyomán. Az Ilya Naishuller filmjét megelőző hype, illetve a rendező a *Biting Elbows* zenekarnak készített, és a *Hardcore Henry* előzményének tekinthető videóklipjei (*The Stampede*, *Bad Motherfucker*) egyaránt abba az irányba mutattak, hogy jelen mozi a belső nézetes akciójátékok esztétikáját ülteti majd az egészestés filmek világába. Ez így is történt: mindvégig a címszereplő perspektívájából látjuk az eseményeket, a cselekmény az akciójátékok dramaturgiáját követi (a kezdetben kifejezetten gyenge főhős egyre változatosabb fegyverarzenállal aprítja a gonoszokat, miközben a folyamatos akciót háttérinformációk átadásának szentelt átvezető-jelenetek szakítják meg), és a történet több ponton is visszautal a játékok működésmódjára – például a főhős segítője (aki, mint a játékokban, arra is szolgál, hogy újra és újra elárulja, mi is pontosan a feladat) rendre klónozott avatárokon keresztül reinkarnálódik. Ám a főcím, és a később hasonló érzékletességgel ábrázolt erőszakcunami ráirányítja a figyelmet a *Hardcore Henry* egy másik aspektusára: a roncsolt és újra összerakott, kiborggá alakított (férfi)testre.

Miközben a videójátékok a hagyományos – tehát nem interaktív, 4DX-szel vagy más módokon feldobott – játékfilmeknél jóval testközelebb befogadói élményt kínálnak, a grafikus leképezés-

nek köszönhetően erőszakábrázolásuk a mai napig nem érhet el a naturalizmusnak azt a szintjét, ami a film médiumának sajátja lehet. Az ezredfordulón megjelent *Soldier of Fortune* című játék azzal váltott ki komolyabb sajtóvisszhangot, hogy a korábbiakhoz képest nagyobb valóság-hűséggel mutatta be a tűzharcok hatását az ellenfelek testére. Lerobbant koponyákból fröcskölt a vérpermet, és egy pontosan eltalált végtag akár le is szakadhatott az ellenfélről, ám mai szemmel nézve az azóta egyébként meglehetősen elterjedt megoldás poligonszegény pacahalomnak tűnik, aminek zsigeri jelentését (az a szokatlan alakú objektum a padlón valakinek a veséje) a játékosnak kell hozzáképzelnie a látottakhoz. Bár napjainkra a *Soldier of Fortune* nyomdokain haladó trancsírozások is részletgazdagabbá váltak – elég csak egy pillantást vetni a *Doom 4* képkockáira, ahol már láncfűrésszel felszerelve turkálhatunk a kivégzett pokolfattyak belsőségeiben –, ez még mindig távol áll a *Hardcore Henry* főcímében látottaktól. Ha egy játék a felsoroltaknál is erőteljesebben akarja hangsúlyozni saját naturalizmusát, akkor a kifinomult grafika már nem elegendő, tömegfilmes kifejezőeszközhöz kell nyúlnia: jellemző példa erre a kétezres évek hírhedt sorozatgyilkos-szimulátora, a *Manhunt*, amiben az ellenfelek kivégzésénél a játékmenetet snuff-videókat imitáló átvezetők szakították meg, amik a nézőpont és a grafikus motor korlátain túl is képesek voltak a gore filmek látványát és hatását megjeleníteni a monitoron.

A *Hardcore Henry*ben használt állandó szubjektív nézőpont (POV) ugyancsak filmnézés testi aspektusát emeli

ki. Videójátékokban a belső nézet egyúttal praktikus döntés is – nagyban megkönnyíti például a célzást –, ám az erre redukált filmnyelv gördülékenység helyett sokkal inkább működik elidegenítő attrakcióként. Nem véletlen, hogy egy-egy POV-jelenetre szórítkozó betéten kívül (mint a slasherek és giallók sompolygó gyilkosai vagy a *Doom* filmverziójának a játékot imitáló lövöldözése) ezek a legkritikább esetben uralják az filmszöveg egészét. Ha a POV-perspektíva mégis előtérbe kerül, akkor az nem csupán a szubjektivitást, de a filmnézés testi valóját is kihangsúlyozza, gondoljunk akár a kamera (és vele együtt az operatőr) fizikai jelenlétét kiemelő *found footage* horrorokra vagy a belső nézetet használó pornóvideókra, esetleg *Az asszony a tóban* mára inkább csak kordokumentumként élvezetes noirjára, ahol az állandó belső nézet nehézkessége miatt mintha mindvégig egy lesérült főhős araszolását néznénk a ködös New York-i sikátorokban. De az egyszerű vizuális attrakción túl az említetteknek messze dinamikusabb, GoPro-kamerákkal rögzített *Hardcore Henry*ben – hasonlóan a játékokhoz – a belső nézet egyúttal a főhős identitásának kiüresítését is szolgálja: Henry (akinek a vezetéknevét sem tudjuk) beszédképtelen, amnéziás (és a néző sem tud meg érdemi információt a múltjáról), ráadásul az arcát is csak egy elmosódott tükörképben láthatjuk a film egyik utolsó jelenetében. Tömegfilmes kontextusban ez a megoldás nem csupán messze radikálisabb annál, ahogyan *Az asszony a tóban* vagy akár a Gaspar Noé-féle *Hirtelen az üresség* megkonstruálja kameraszemű főhősét (mindketten még az expozícióban megállnak a tükör előtt, hogy a néző arcot társíthasson hozzájuk), de izgalmasan párhuzamokat mutat az orosz-amerikai koprodukcióban, de leginkább orosz stábbal, Oroszországban készült *Hardcore Henry* és a putyini ideológia között.

Mint azt Oleg Riabov és Tatiana Riabova az ezredforduló utáni Oroszország önképe és az államapparátus kommunikációjában is megjelenő maszkulinitás-kultusz kapcsán írja, a „muzsik” elvesztette korábbi jelentését (földműveléssel foglalkozó férfi), és „igazi férfi” értelemben a poszt-szovjet Oroszország uralkodó ideáljává vált. A muzsik független és önfenntartó, aki-

nek jövedelme, szociális háttere, politikai hovatartozása érdektelen, ehelyett három dolgot kell bizonyítania: hogy nem gyermek, hogy nem homoszexuális és hogy nem nőnemű. Henry totális függetlensége egybeesik a videójáték-hőstől örökölt identitásnéküliséggel, az utóbbi három követelményt pedig már a karakter első jelenete tisztázza, hiszen a férfit egy laboratóriumi ágyon néz végig saját fehéreneműs, megcsonkított altestén, majd viszonya az őt ébresztgető doktornővel egyértelműsíti a heteroszexuális irányultságát is. Naishuller a kollégiumi kanoszobák macsó bukóját árasztó filmje a későbbiekben folytatja a férfierő, és vele együtt a „muzsik” felmagasztalását, nem csupán a vele szembeállított görbe hátú, hosszú és szókített hajával bizonytalan szexualitást sugalló antagonistával (aki ráadásul fizikai erő helyett telekinézist használ), de az egyes mellékszereplők homofób megjegyzéseivel („férfi létemre szeretem a muscalt, de nem vagyok ratyimadár!”), és a finálé nőgyűlölő tanulságával is megtámogatva ezt az értékrendet.

„A putyini korszalem laborjában hegesztették”
(Haley Bennett)

A putyini Oroszország maskulinitás-kultusza, melyből a számtalan sajtófóton mindenféle férfiasnak vélt tevékenység (félmeztelen lovaglás, úszás egy erdei tóban) közben pózoló elnök személyesen is követi a részét, nagyon hasonló logikát követ, mint Reagan-adminisztráció ideológiája a nyolcvanas években. Mindkét esetben egy megroggyant önbizalmú ország talált rá a tradicionális férfiaságra, mint a nemzeti identitás kifejezőeszközére, ami a retorikai fogásokon túl (például az ellenfelek nőneműnek titulálása vagy az egészséges férfitest megfeleltetése az egészséges nemzettestnek) megalapozta a hatalom ellenséges viszonyát a hegemon maskulinitáson kívül szorult rétegekkel is – lásd Moszkva a különböző LMBTQ és feminista szervezetek ellen tett lépéseit. Miközben Putyin rendszerint nem csupán a daliás férfiként, de a hazáját megvédő, rendíthetetlen hadvezérként is feltűnik a tömegmédiában – ahogy például egy tengeralattjáró kapitányaként ereszkedik a mélybe –, a *Hardcore Henry* hi-tech implantátumokkal megerősített hőse a háborús retorikára is a

Reagan-érából örökölt műfaji metaforát kínál, hiszen a kiborg, azon belül is a szuperkatonává alakított kiborg lényegében egy olyan test, amire technológia segítségével mintegy ráíródott a hadiállapot. Ha Ilya Naishuller filmje bármiért is emlékeztet, az nem az egyszeri gimmicknek tekinthető formanyelve (aminél messze ötletesebb videójáték-filmeket találunk *Crank 2*-től *A holnap határán*-ig), hanem, mert hasonlóan a nyolcvanas évek akciófilmjeihez, ráirányítja a figyelmet a filmbefogadásra, mint testi tapasztalatra, és arra is emlékeztet, hogy ez test korántsem függetleníthető attól a társadalmi tértől, amiben létezik. Henry lehet, hogy *hardcore*, de minden porcikáját a putyini korszellem laborjában hegesztették.

HARDCORE HENRY (Hardcore Henry) – amerikai-országi, 2016. Rendezte és írta: Ilya Naishuller. Kép: Pasha Kapinos, Vsevolod Kaptur, Fedor Lyass. Zene: Darya Charusha. Szereplők: Sharlto Copley (Jimmy), Tim Roth (Apa), Danila Kozlovsky (Akan), Haley Bennett (Estelle). Gyártó: Bazelevs Production / Versus. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Szinkronizált. 90 perc.



TISZTA SZÍVVEL

Két gyerek, négy kerék

SOÓS TAMÁS DÉNES

A TISZTA SZÍVVEL HITELES PORTRÉ A KEREKESSZÉKESEK ÉLETÉRŐL, ÉS IZGALMAS JÁTÉK A BÉRGYILKOSFILMEK ARCHETÍPUSAIVAL.

Ehhez a merész címadáshoz tapadó elvárások alól csak olyan természetes lazasággal lehet kibújni, ahogy azt Till Attila teszi. Második nagyjátékfilmjébe cseppnyi sem szorult a nemzet ikonikus versének kijáró pátoszból, annál több a szenvedélyből, amely a költőt fűtötte. Az árvalét és a vele járó kétségek, a kitaszítottság és a gyülemlő düh, az erkölcsi magaslatról elkövetett törvényszegés – ezekről a *Tiszta szívvel* című mozifilm is mind szót ejt, miközben a mozgáskorlátozottak hétköznapijairól mesél. Zolika a mozgássérültek intézetében él barátjával, Barba Papával, csak anyja jár hozzá látogatóba. A helyzetén javító műtétet sem akarja vállalni, mert ahhoz a gyerekét és feleségét elhagyó, Németországba költözött apától kellene pénzt kérni. Így aztán kapóra jön neki, amikor a balesete után kerekesszékebe kényszerült tűzoltó, Rupaszov (a minden közegben természetesen létező Thuróczy Szabolcs) bevonja őket zűrös maffiaügyeibe, és nekik is csurranhat valami mellékes. 37

ezer forintos rokkantnyugdíjból mégsem lehet megélni!

Könnyű lenne tehát a magyar film szociálisan érzékeny hagyományát emlegetni, vagy a zsánerfilmezést, a véres leszámolások akciórobbanására építő bérgyilkosfilmeket, amik suspense-ét Till Attila ügyesen csatornázza át saját filmjébe. A *Tiszta szívvel* azonban nem alkalmazza, inkább kiforgatja a tradíciókat, archetípusokkal és toposzokkal játszik, vegyítésükből pedig saját világot gyúr. Ennek a világnak az alapja a fiúk képregények iránti rajongása. Már a felütés, és a vagány, animált főcím is megelevenedő képregényként tárja elénk a történetet, és a filmet végigkíséri a gengszterfikció és a mozgássérültek életének realizmusa között kipattanó feszültség. Tilla gördülékenyen működteti a kerekesszékekben élők mindennapi nehézségeit ecsetelő epizódok és a lakonikus-ironikus stílusban tálalt leszámolások véres duettjére építő dramaturgiát. Bár valóság és fikció viszonya csak a fináléra tisztázódik, az már kezdettől fogva egyértelmű, hogy a film metaforaként, a mozgáskorlátozottak benső vívódásainak illusztrálására használja a gengszter-történetet. Bűnözni nemcsak adrenalinfröccsöt, de lázadást is jelent: a srácok kilépnek abból a passzív szerepből, amit a társadalom ír elő számukra, és csajozni, szórakozni, alkotni kezdenek.

„Átüt a személyesség”

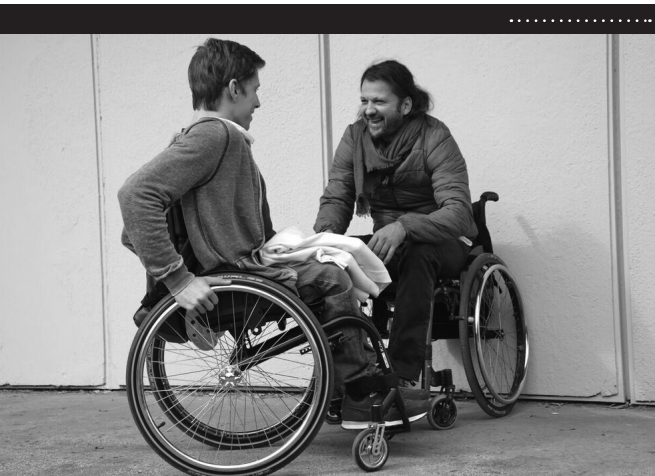
(Fenyvesi Zoltán és Thuróczy Szabolcs)

„Ritka, hogy valaki beleszerüljön magát a képregényébe” – mondják a fiúknak, de nemcsak a képregényen, hanem magán a

filmen is átüt a személyesség, amely legalább annyira a Zolikát és Barba Papát játszó, valóban mozgáskorlátozott Fenyvesi Zoltán és Fekete Ádám személyessége, mint a rendezőé. A filmbe a kerekesszékes maratonfutó bajnok Zoltán és az SZFE-n végzett, karakterre és külsőre is Christopher Mintz-Plasséra emlékeztető Ádám személyes élményei is szervesülnek. Az olyan megaláztatások, mint amikor a jóindulatú kisnyugdíjas, aki a kerekesszéke miatt hajléktalannak nézi Zoltánt, adományt akar rátküldeni, vagy a (vicces) kellemetlenségek, mikor a mozgáskoordinációját nehezen uraló Ádámnak még a pálinkáspohárral is meggyűlik a baja.

Ha a profi színészek játékában fellelhető érzelmi gazdagság rovására is, de Fenyvesi és Fekete jelenléte megfizetetlen autentikusságot kölcsönöz a filmnek. És egyedi humort ad mellé: a film valódi bravúrja, hogy úgy tudja felszínre hozni akár az Ádám mozgásában rejlő burleszkes humort, akár a mozgássérültek életszemléletében megbúvó iróniát, hogy a viccek nem válnak se politikailag inkorrekté, se túlzottan óvatossá. Tilla – az anya elnagyolt karakterét leszámítva – természetes, hűs-vér karaktereket teremt, akiknek helyzetéből, jelleméből egyenesen következnek a filmklisékkel játszó poénok, a zenére vágott vonulás közben lemerülő aksik, és a frappánsan megírt leszámolások is, amikben fizikailag hátrányt, de pszichológiailag előnyt jelent a kerekesszék, hiszen még az ember- és fegyvergyűlölő gengsztervezér is lenézi és lebecsüli Rupaszovékat. Felróható ugyan a filmnek pár hiba, mint a jelenetekről leváló, néhol harsány zenehasználat, vagy a kissé suta végső leszámolás, de Till Attila, akár a szereplői, többnyire előnyére fordítja a hátrányokat, és kreativitással pótolja azt, ami a költségvetésből hiányzik. Ötletes, keresetlen, és őszinte mozi a *Tiszta szívvel* – jól áll neki ez a kis fésületlenség.

TISZTA SZÍVVEL – magyar, 2016. Rendezte és írta: **Till Attila**. Kép: **Juhász Imre**. Zene: **Kalotás Csaba**. Vágó: **Gothár Márton**. Hang: **Zányi Tamás**. Producer: **Stalter Judit**. Szereplők: **Thuróczy Szabolcs** (Rupaszov), **Fenyvesi Zoltán** (Zolika), **Fekete Ádám** (Barba Papa), **Balsai Móni** (Zita), **Danish Lidia** (Évi), **Dr. Vitanovics Dusan** (Rados). Gyártó: **Laokoon Filmgroup**. Forgalmazó: **A Company Hungary**. 100 perc.



A FIPRESCI 90 ÉVE

Szemmérték

KÁRPÁTI GYÖRGY

A FIPRESCI A SZAKMAI ÉRDEKKÉPVISELET MELLETT A FILMKRITIKA MINŐSÉGÉRT IS FELELŐSÉGET ÉREZ.

A Filmkritikusok Nemzetközi Szövetsége (FIPRESCI) 2015-ben 90. évfordulóját ünnepelte. A tavalyi évfordulón többek között Alan Parker, Andrzej Wajda, Costa-Gavras, Jean-Jacques Annaud és Ettore Scola ünnepelte a szervezetet a Bariban megtartott közgyűlésen. Eközben a filmkritikus szakma jövője a tét.

Merre tart a filmkritika? Ez a kérdés nemcsak a magyar szakmát foglalkoztatja évek óta, de a Filmkritikusok Nemzetközi Szövetségében (FIPRESCI) is folyamatosan vitatéma. A magyarhoz hasonlóan a szakma jövőbeni megítélése külföldön is elég széles skálán mozog, valahol a „mindennek vége” és az „úgyis lesz valami” között. Ha csak a FIPRESCI elmúlt 90 évét és annak korábbi kihívásait vesszük alapul, a filmkritika helyzete közel sem annyira rossz, mint amilyennek sokan gondolják, de igaz, hogy a szakma egyik legturbulensebb időszakának közepén járunk.

A FIPRESCI elődjét 1925-ben párizsi és brüsszeli filmkritikusok alapították, akik belga kezdeményezésre elkezdtek egy nemzetközi szervezet létrehozni. A lelkesedés a következő években folytatódott, és bár 1929-re úgy tűnt, az egészsből nem lesz semmi, egy 1930-as brüsszeli filmkonferencián francia, olasz, és belga kritikusok adtak új impulzust egy egységes nemzetközi szervezet létrehozásának. A FIPRESCI második hivatalos közgyűlését 1931-ben Rómában tartották, ahol kitalálták és jóváhagyták a szervezet nevét. 1935-re 14 ország vált a FIPRESCI tagjává, s ebben az évben a mozi születésnek 40. évfordulóján többek között Mussolini és XI. Pius pápa is fogadta a filmkritikusok küldöttségét. A FIPRESCI a harmin-

cas évek politikai viharaiiban igyekezett mindvégig semleges maradni. A második világháború kitörésekor hét nemzeti szekció (Németország, Ausztria, Belgium, Franciaország, Olaszország, Luxemburg, Csehszlovákia) alkotta a FIPRESCI magját, továbbá vatikáni, spanyol, amerikai, holland, portugál, lengyel, román, svéd, és svájci egyéni tagjai voltak a szervezetnek.

A második világháború után a filmfesztiválok létrejöttével és felvételével kezdődött a FIPRESCI igazi felvirágzása. A nemzetközi kritikus zsűri először 1946-ban az első cannes-i filmfesztiválon bírálta a filmeket, ahol a brit David Lean *Késői találkozás* című filmjének, valamint a Georges Rouquier dokumentumfilmjének (*Farbrique, a négy évszak*) megosztva ítélték oda a FIPRESCI-díjat. Az évek során a ma is vezető 'A' kategóriás fesztiválokkal, Velencével (1948), Berlinnel (1957), Karlovy Varyval (1958), Locarnóval (1958), majd San Sebastiannal (1959) bővült a FIPRESCI-zsűri köre. A díjazottak közé pedig mások mellett Vittorio de Sica (*Csoda Milánóban*), Jean Cocteau (*Orfeusz*), Luis Buñuel (*Elhagyottak*), René Clair (*Az éjszaka szépei*), Jacques Tati (*Hulot úr nyaral*), Orson Welles (*A gonosz érintése*), Akira Kurosawa (*Rejtett erő*), és Alain Resnais (*Szerelmem, Hirosima*) került be.

A filmtörténet a modernizmussal és újhullámokkal együtt íródott a FIPRESCI-vel. Magyar nyertest először 1965-ben választott FIPRESCI zsűri (Fábri Zoltán *20 órája* nyert Moszkvában), aztán az évek során többek között Kovács András, Herskó János, Bacsó Péter, Elek Judit, és Mészáros Márta filmje is díjat kapott.

Hazánkat évtizedek óta a MŰOSZ Film- és Tévékritikus Szakszervelet képviseli a szervezetben, amelynek bármelyik ma-

gyar filmkritikus tagja lehet. A FIPRESCI-nek kétszer volt eddig magyar vezető tisztségviselője: Gyertyán Ervin 1977-1981 között a szervezet alelnöke, 1981-1985 között elnöke volt. Jelen sorok írójának második alelnöki mandátuma négy év után lejárt, amelyet követően az áprilisi, éves közgyűlésen főtítkárhelyettesnek választották meg. Ezzel hivatalosan is elkezdődött a FIPRESCI utódlási folyamata, két év múlva pedig első alkalommal magyar lehet a főtítkárs. Utóbbi az operatív vezetője a szervezetnek, jelenleg 29 éve a német Klaus Eder tölti be a tisztséget. Ez is bizonyosága, hogy a magyar filmkritikusok nemzetközi megítélése napjainkban kiválóan mondható, ami különösen örömteli akkor, amikor a magyar filmkritika és kritikusok itthon egyre jobban leértékelődnek. Mind jobban hígul a szakma, és egyre több lapnál tartják könnyen lecserélhető munkatársnak a kritikust. A blogok, a könnyű internetes publikálási lehetőség korában laikusok által is művelhető szeszélynek látszik a filmkritika írás, miközben szó sincs arról: a minőségi kritikához továbbra is sokrétű filmszakmai ismeret és széleskörű műveltség szükséges, és akkor az írói tehetségről, a stílusról még nem is beszélünk.

A FIPRESCI napjainkban is a legfontosabb és legnagyobb filmkritikusokat tömörítő szervezet: jelenleg 50 ország nemzeti tagozata és 21 ország egyéni tagjai képezi a tagságát, és ezen keresztül több száz filmkritikust világszerte. 75 FIPRESCI-zsűri működik a világ jelentősebb filmfesztiváljain, beleértve az 'A' kategóriás seregszemléket. 1999 óta az év legjobb filmjének San Sebastianban külön díjat ítél oda a tagság (2015-ben nagy meglepetésre a *Mad Max – A harag útja* nyert), az Európai Filmakadémia éves díjátadóján pedig a legjobb elsőfilm a Prix FIPRESCI-t kapja meg.

A szép szakmai sikerek ellenére a FIPRESCI fennállásának egyik legnagyobb feladata előtt áll: egységes szakmai érdekképviseletet alkotva kell a modern filmkritika megteremtésében katalizátorként közreműködni, a minőségi újságírás elvét megtartva igazodni a kritikával szemben megfogalmazódó változó elvárásokhoz, és a mozgókép átalakulásához, valamint szembenéznie az internet jelentette globalizációs kihívással. És mindezt egy egységes magyar filmkritikus-közösség aktív jelenlétével. •

Dampyr visszatér

Újabb ismert olasz képregénnyel jelentkezik a *Dylan Dog* magyarországi kiadója, pontosabban feléleszt egy olyan sorozatot, amely közel tíz évvel ezelőtt már sok olvasónak megtetszett – ám nem annyira soknak, hogy érdemes legyen könyvesbolti terjesztésben megjelentetni. A rendezvényekre és webshopokra koncentráltó eladási koncepció azonban a *Dampyr*-mal is bejöhet.

Ennek a viszonylag új, 2000-ben indult horror-sorozatnak a főszereplője a vámpírokat egyedül megölni képes *dampyr* (vampir-ember hibridek) jelenlegi egyetlen képviselője, Harlan Draka. A *fumetto* kezdeti újdonsága abból állt, hogy az akkor még tartó délszláv háború környezetébe helyezett egy vámpírtörténetet, ám az írók hamar felismerték ennek az ötletnek a korlátait. Harlannak más természetfeletti jelenségekkel is fel kell vennie a harcot, amiben egy megtért zsoldos, egy szabadulni kívánó vámpírlány és néhány meghatározatlan emberfeletti lény is segíti. Ebből következően amolyan generikus hőssé alakult át, aki kötelességtudatból teszi, amit tennie kell, ráadásul sokszor csak végrehajtóként, ugyanis mások jelölik ki számára, hogy hol és kivel vagy mivel kell megküzdenie.

A remekül megrajzolt, fordulatos történetek közül eddig a Prágában játszódó *A kőhid alatt* (5. rész) és a német egyetemi környezetbe helyezett *Fekete mágia* volt a legérdekesebb, gyakorlatilag vámpírmentesen. A most induló új sorozat nem közvetlen folytatása a korábbiaknak, aminek az a fő oka, hogy a budapesti képregényfesztiválra el látogat az egyik alkotó, ezért az általa készített kötetekből válogattak a szerkesztők. Érdekesség, hogy a *Velencei baba* című rész, amelyben Harlanék megidézik Casanova szellemét, kikacsint Fellini híres filmjére. A mozis utalások egyébként sem ritkák, hiszen gyakorlatilag valamennyi fontosabb szereplő arcvonásait ismert színészekről vagy előadókról mintázták, ha tehát valaki Ralph Fiennest, Annie Lennoxot, David Bowie-t vagy Diane Keatont véli felfedezni a képregény oldalain, megnyugtathatom, hogy ez szándékos. A *Dampyr* hangulata komorabb ugyan a *Dylan Dognál*, de így is kellemes kikapcsolódást nyújt.

Dampyr 1. Fekete-fehér, 200 oldal, puhafedezés. Kiadó: Frike Comics.

TITÁNEMBER

A hazai *geek* társadalmat régóta foglalkoztatja a kérdés: legyen-e magyar szuperhős (és

ha igen, milyen ne legyen). Mostanra a kérdés annyiban eldőlt, hogy március végén megjelent az újságosoknál a *Titánember* kilencedik, befejező része. Csak üdvözölhetjük, hogy az immáron létező magyar szuperhős fittyet hány az előítéleteknek és skatulyáknak, alkotóit nem befolyásolta semmiféle megfelelési kényszer.

Ezzel nem azt akarom mondani, hogy az alkotók (Juhász-Nagy Gábor író és Vadas Máté rajzoló) tökéletes munkát végeztek. Sőt szinte minden gyermekbetegség diagnosztizálható a *Titánemberen*. A legfőbb problémának a hangvétel folyamatos hullámlását látom. Hagyományos szuperhős-képregényt, annak paródiáját és társadalomkritikát csinálni egyszerre szinte lehetetlen, még a legnagyobb profiknak sem sikerül gyakran. A karakterek mintha nem ugyanahhoz a darabhoz kaptak volna szöveggöngyvet, a sztoriban dramaturgiailag indokolatlan elterelések fajsúlyos tézisekkel keverednek, a látványos és nyilván fájdalmas püfölések mellett sok a túlbeszélt ironizálás.

Fontos szót ejteni a *Titánember* politikai üzenetéről is, hiszen a mai Magyarországon játszódó történetben az író egyáltalán nem kerülgeti a



Dampyr

konkrét utalásokat. Olyannyira, hogy ez helyenként túl direktre sikerült, és a képzeletbeli miniszterelnökkel kapcsolatos kemény sarkítások alapján teljesen érthetetlen, hogyan kerülhetett hatalomra egy ilyen cinikus figura – ami társadalomkritikának eléggé felszínes.

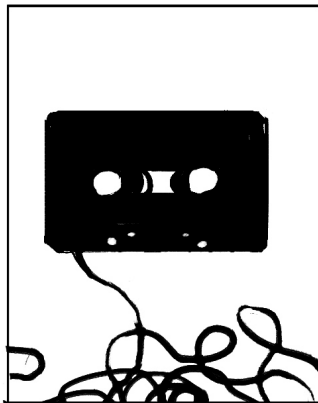
Ami a rajzot illeti, a környezet lényegében realista, a karakterek azonban groteszkbe hajlanak, az arányok, a mozzulatok sokszor eltűntek, és a panelkompozíciók gyakran nem illeszkednek a történet ritmusához, dinamikájához. De persze mindezek a bírálatok eltörpülnek elismerésem mellett, hogy a szerzők végigcsinálták, és máris újabb ciklusban gondolkodnak.

Titánember 1-9. Színes, számonként 24 oldal, irkatúzott. Kiadó: Juhász-Nagy Gábor.

BAYER ANTAL

NÉMETH GYULA

SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



MENEKÜLÉS NEW YORKBÓL (1981)