

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LIX. ÉVFOLYAM, 08. SZÁM

2016. augusztus

490 FT / 8,60 RON

[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)

>>> SZÖRNYEK ÉS HÉROSZOK <<<

>>> KIEŚŁOWSKI ÖRÖKSÉGE // JAPRISOT-KRIMIK <<<

John Carney: *Sing Street* –Vertigo Média



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

CIRKO  
MOZI-JEGY

50%



### KIEŚLÓWSKI ÖRÖKSÉGE

Krzysztof Kieślowski (1941-1996), a Wajdáék utáni nemzedék meghatározó rendezője 75 éve született és húsz éve halt meg. Szociológiai indíttatás, közéleti érdeklődés, erkölcsi nyugtalanság. Mi maradt meg Kieślowski örökségéből? A mai lengyel filmben érzékelhetőek-e művészetének és személyiségének hatásai, a kortárs lengyel film miként viszi tovább az életművet?

**Krzysztof Kieślowski: Befejezés nélkül (Maria Pakulnis) – 10. oldal**



### GYILKOSOK KUPÉJA

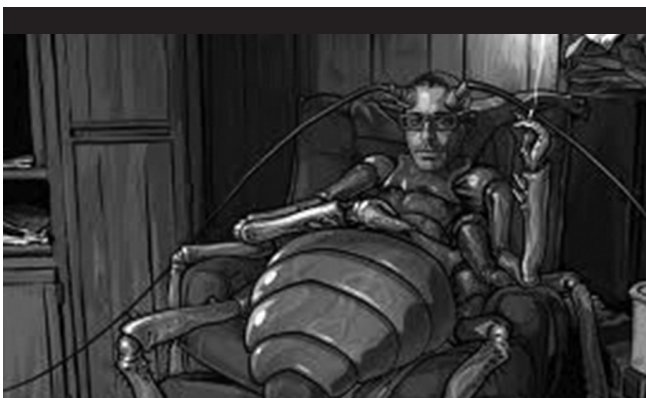
Japrisot hősnői (*A hölgy az autóban, szemüveggel és puskával, Csapda Hamupipőkének, Gyilkos nyár*) elsősorban önmagukra veszélyesek, ötvöződik bennük a noir félrevezetett kisembere és a végzet asszonya. Éppen ez az osztott személyiség az, amely ma is izgatja a rendezőket, akik Japrisot sötétben ragyogó bűnügyi történetei közül választanak alapanyagot.

**Iain Softley: Csapda Hamupipőkének (Tuppence Middleton) – 18. oldal**

### DROG ÉS MOZI

A kábítószeres és a mozgóképes trip közötti párhuzamok nyilvánvalóak, a drog, ha úgy tetszik, az elme mozija, a tudatmódosítás aktusa és élménye nem véletlenül az egyik legnépszerűbb filmtéma. A drogfilm alzsánerekre oszlik, a kannabiszfogyasztót tévedés lenne összetéveszteni a heroinistával.

**Richard Linklater: Kamera által homályosan – 28. oldal**



# 2016 augusztus FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 08. SZÁM

### KIEŚLÓWSKI ÖRÖKSÉGE

<b>Szjártó Imre:</b> Tízparancsolatok ( <i>Kieślowski emlékezete</i> )	4
<b>Krzysztof Kieślowski:</b> A valóság dramaturgiája ( <i>Feljegyzések</i> )	7

### SZÖRNYEK ÉS HÉROSZOK

<b>Varga Zoltán:</b> Rajzfilmrajongó álmodozó ( <i>Joe Dante szörnyecskéi</i> )	10
<b>Szabó Ádám:</b> Istenek hajnala ( <i>Nicolas Winding Refn és a heroizmus – 2. rész</i> )	14

### GYILKOSOK KUPÉJA

<b>Kránicz Balázs:</b> A hölgy egy kissé bogaras ( <i>Sébastien Japrisot bűnügyi filmen</i> )	18
<b>Ádám Péter:</b> Foglalkozása: közellenség ( <i>A Mesrine-dosszié</i> )	22
<b>Pernecker Dávid:</b> Az ördög ügyvédei ( <i>OJ Simpson filmek</i> )	24
<b>Varró Attila:</b> A nézőpont kérdése ( <i>Japán krimiadaptációk</i> )	26

### DROG ÉS MOZI

<b>Bilsiczky Balázs:</b> Tücsere ( <i>Merre tart a magyar drogfilm</i> )	28
<b>Pernecker Dávid:</b> A falak ránk zárulnak ( <i>Drog-filmek látványvilága</i> )	31
<b>Baski Sándor:</b> Füst által homályosan ( <i>A mozi és a fű</i> )	34

### ERŐMŰVÉSZET

<b>Sepsi László:</b> „A dzsungel az otthonom” ( <i>Óserdei fantáziák – Tarzan és Maugli</i> )	36
<b>Kránicz Bence:</b> Előkelő idegen ( <i>David Yates: Tarzan legendája</i> )	39
<b>Huber Zoltán:</b> Poének és pofonok ( <i>Bud Spencer 1929 - 2016</i> )	40

### MAGYAR MŰHELY

<b>Várkonyi Benedek:</b> Testről és lélekről ( <i>Beszélgetés Enyedi Ildikóval</i> )	42
<b>Lénárt András:</b> Mediterrán diktátorok árnyékában ( <i>Vajda László nemzetközi karrierje</i> )	45

### FESZTIVÁL

<b>Varga Balázs:</b> Az erőd ereje ( <i>Mediawave 2016</i> )	48
--	----

### KÍSÉRLETI MOZI

<b>Lichter Péter:</b> A magányos meteorit ( <i>Roger Deutch portréja</i> )	50
--	----

### TELEVÍZIÓ

<b>Ardai Zoltán:</b> Nyílt mezőn ( <i>Labdarúgó EB 2016</i> )	52
<b>Csiger Ádám:</b> Cseh noir ( <i>Vladimír Michálek: Mammon</i> )	53

### KRITIKA

<b>Varró Attila:</b> A múlt glamúrija ( <i>John Carney: Sing Street</i> )	54
<b>Schubert Gusztáv:</b> Francia bárka ( <i>Alekszandr Szokurov: Frankofónia</i> )	55

### MOZI

<b>DVD</b>	61
<b>PAPÍRMOZI</b>	64

**A címlapon:** John Carney: *Sing Street* (Lucy Boynton) – A Vertigo Média augusztusi bemutatója

# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

**KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK**  
Ardai Zoltán  
Baski Sándor  
Pápai Zsolt  
Schreiber András

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümeghy Éva

**LAPTERV, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

**SZERKESZTŐSÉG**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.  
Telefon: 06-1-350-0344  
Telefax: 06-1-350-0344  
E-mail: [filmvilag@chello.hu](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)  
faxon: 06-1-303-3440  
További információ: 06-80-444-444  
Reklamáció: 06-1-767-8262  
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](http://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](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

**KIADVÁNYT GONDOZTA**  
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós ügyvezető igazgató  
Megrendelésszám:  
TPR16-0116

## YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media  
**Dimag**



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // [UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU](mailto:UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU)

## A Filmvilág immár e-journal változatban is előfizethető és letölthető a [www.dimag.hu](http://www.dimag.hu) honlapon.

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

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

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

*A szerkesztőség*

képekvideólinkkhírekkritikák  
elemzésekvideólinkkhírekkritikák  
elemzésekvideólinkkhírek  
kritikákvideólinkkhírek  
kritikákvideólinkkhírek  
elemzésekvideólinkkhírek  
elemzésekvideólinkkhírek

# FILMVILÁG

[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

### Előfizetési kedvezmény

Minden megvásárolt vagy megrendelt lap mentőv a Filmvilágnak.

Az előfizetés **egy évre 4.740.- Ft**

Éves előfizetéssel 1140.- Ft a megtakarítás!

A Filmvilág előfizethető:

e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto: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](mailto:filmvilag@chello.hu)), telefonon, faxon (**061 350-0344**) is jelezheti szándékát.

Online megrendelés: [www.posta.hu/hirlap/elofizetes](http://www.posta.hu/hirlap/elofizetes)

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

E-mail: [batthyany@kultur-press.hu](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. Ne hagyjátok veszni a Filmvilágot. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás, aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

### És akinek többre telik, többet is segíthet: FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

### Utalás külföldről:

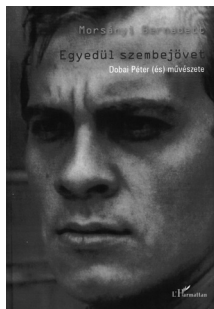
MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet ismeretlen szponzorunknak, aki évek óta minden hónapban átutal nekünk ezer forintot.

### A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!



Morsányi Bernadett  
Egyedül szembejövet  
Dobai Péter (és) művészte

„Morsányi Bernadette *Dobai-monográfiája* nemcsak egy részben ismert, részben elfelejtett, részben félrevonult alkotó egészében izgalmas és felkavaró életművét rajzolja újra, hanem egy olyan szellemi perspektívát rekonstruál, amely átható fényt vet mintegy ötven év kormozgásaira, felragyogtatva annak egyes sűrűsödési és csúcspontjait is.” – Szkárosi Endre

**CIRKO-GEJZIR** Filmek,  
mint sehol  
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### KIEŚLÓWSKI'S HERITAGE

**Ten Commandments** (In the Memory of Kieślowski) by Imre Szijszjártó, p. 4. **The Dramaturgy of Reality** by Krzysztof Kieślowski, p. 7. *Krzysztof Kieślowski was the merciless analyst and devoted annalist of contemporary society from Poland to Western Europe: his Polish successors continue his mission.*

### MONSTERS AND HEROES

**Dreamer and Cartoon Enthusiast** (Joe Dante's Gremlins) by Zoltán Varga, p. 10. **Dawn of the Gods** (Nicolas Winding Refn and Heroism – Part Two) by Ádám Szabó, p. 14.

*In his horror films Joe Dante makes fun of classical monsters – in his contemporary crime films Nicolas Winding Refn makes classical heroes tragical.*

### MURDERERS AROUND THE WORLD

**Kinky Cinderellas** (Sébastien Japrisot's Crime Films) by Balázs Kránicz, p. 18. **Profession: Public Enemy** (The Mesrine Dossier) by Péter Ádám, p. 22. **The Devil's Advocates** (The OJ Simpson Case on Films) by Dávid Pernecker, p. 24. **A Matter of Viewpoint** (Japanese Mystery Films) by Attila Varró, p. 26.

*So many countries, so many crime stories: the psychological riddles of Japrisot's novels, the fictionalized variants of the OJ Simpson trial and the everyday horrors of Japanese crime fiction.*

### DRUG AND CINEMA

**Needle Exchange** (Hungarian Drug Films) by Balázs Bilsiczky, p. 28. **The Walls Enclosing Us** (The Visuality of Hollywood Drug Movies) by Dávid Pernecker, p. 31. **Some Screens** (Reefer Movies) by Sándor Baski, p. 34.

*Drug trips and cinema are two visions of a kind - but different kind of drugs inspire different kind of movies from LSD hallucinations to reefer madness.*

### MUSCLE MOVIES

**The Jungle is My Home** (Tarzan and Mowgli) by László Sepsi, p. 36. **A Distinguished Stranger** (The Legend of Tarzan by David Yates) by Bence Kránicz, p. 39. **Punches and Punchlines** (Bud Spencer 1929-2016) by Zoltán Huber, p. 40.

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Of Body and Soul** (A Talk to Ildikó Enyedi) by Benedek Várkonyi, p. 42. **In the Shadow of Southern Dictators** (Ladislao Vajda in Spain) by András Lénárt, p. 45.

### FESTIVAL

**The Power of a Fortress** (Mediawave 2016) by Balázs Varga, p. 48.

### EXPERIMENTAL CINEMA

**The Lonely Meteor** (Roger Deutsch) by Péter Lichter, p. 50.

### TELEVISION

**Open Field** (Football EC 2016) by Zoltán Arday, p. 52. **Czech Noir** (*Mammon* by Vladimír Michálek) by Ádám Csiger, p. 53.

### REVIEW

**The Glam of Yesterday** (*Sing Street* by John Carney) by Attila Varró, p. 54. **French Ark** (*Francofonia* by Aleksandr Sokurov) by Gusztáv Schubert, p. 55.

CINEMA p. 56.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

**On the Cover:** Lucy Boynton in *Sing Street* by John Carney – A Vertigo Média release

## TÍZPARANCSOLATOK

Sziójártó Imre



SZOCIOLÓGIAI INDÍTTATÁS, KÖZÉLETI ÉRDEKLŐDÉS, ERKÖLCSI NYUGTALANSÁG. KIEŚLOWSKI-HATÁSOK A MAI LENGYEL FILMBEN.

I dén Krzysztof Kieślowski (1941-1996) születésének és halálának is kerek évfordulója van. Húsz évvel a rendező halála után ezekre a kérdésekre keressük a választ: a mai lengyel filmben érzékelhetőek-e Kieślowski hatásai, a kortárs lengyel film miként viszi tovább az életművet?

A hagyatékotól csak látszólag áll távol az a szöveg, amelyre érdemes áttekintésünk elején felhívni a figyelmet. A szokás szerint Gdyniában rendezendő 41. lengyel filmszemlélt többek között egy pályázati kiírással készítik elő a szervezők, amely megmutatja a rendező élő kultuszának összetevőit. Az áll benne, hogy Kieślowski egész életében a tisztesség eszméjét képviselte. Ehhez képest – így a szöveg – a világháló nyilvánosságában az átverés, a lopás és a gyűlöletbeszéd uralkodik, amin változtatni kell. A második elem a válság Kieślowski által nagyon erősen képviselt gondolata. Afféle kultúrpeszimizmus ez nála, ami távoli kapcsolatban áll a lengyel művelődés történetében megjelenő katasztrofista irányzattal. Kieślowskinál bizonyos értelemben állandósult, a folyamatos jelenben érzékelhető, de végpontját soha el nem érő állapotról van szó. Ezek eddig a mindenkor alkotások viszonylatában külsődleges, mert az alkotói magatartáshoz és eszmeiséghez köthető tényezők, de ilyen formában érzékeltetik a rendező személyes szerepvállalását az őt körülvevő közegben: Kieślowski tehát látszólagos hermetizmusa ellenére valamiféle értelmiségi szerepet visz, amely az alkotásain túlmutat. A pályázati felhívás harmadik érdekessége az, hogy a versenyre úgynevezett üzenetet

tartalmazó filmeket várnak. Jól felismerhető ebben Kieślowski művészeteszménye: a komoly, gondolatilag és formai szempontból nemessé érlelt, súlyos, mély- és sokértelmű filmek létrehozatalában látta küldetését, és ebben az összefüggésben ez a mandátumos rendezőszerep is fontos. A művészi küldetés nála azonban különösen pályája kései szakaszában nem nemzeti és nem is tágabb értelemben vett közösségi jellegű, hanem egyetemes és sok szempontból absztrakt: aranyfedezetét az emberi létezés morális megközelítése adja. Az alkotó korai halála egyébként mintha a személyiség- és világkép közvetlen folytatása, sőt, szerves része volna: bizonyos önpusztító gesztus ugyan jellemzi a rendező életfelfogását, de például a könyörtelen dohányzás nem a saját szervezete elleni támadás nála, hanem valamiféle belső öröklődés jele. Privát emberként és alkotóként egyetlen remény éltette, amely ha ellobban, lehetetlen helyette újat találni – ez pedig a remény a transzcendencia halvány üzeneteinek megragadására és rögzítésére. Kieślowski tehát erős a keresésben, de könnyen elbukik, amikor a keresés eredményeit próbálja összegezni: bizonytalan panteista, metafizikája sebezhető. A *Rövidfilm a legalitásról* elnevezésű filmes pályázat tehát a tisztességes kommunikáció kultúrája mellé áll, ilyenként a fesztiválszervezők szándéka szerint ennek a szelíd, de szigorú tekintetű, a sokfajta felelősség súlyát a maga testi soványágában is bizonyossággal viselő ember szellemi jelenlétét feltételezi.

A címevel a *Tízparancsolat* (*Dekalog* 1987-1988) a két részére (*Rövidfilm a gyilkolásról* – *Krótki film o zabijaniu* illet-

ve *Rövidfilm a szerelemről* – *Krótki film o miłości*) utaló projekt további tanulsága: a mai Kieślowski-kánon az életmű kései szakaszának filmjeire épül, pedig a valóságfeltáró énje illetve a társadalmi elkötelezettség éppoly meghatározó része az életműnek, mint a kései epikus konstrukciók. Kieślowski munkásságát időben előrehaladó, ugyanakkor a szakaszhatáron összezsúszó három szerzői szerep határozza meg: a szociológiai indíttatás, a közéleti érdeklődés és a vonzódás az elvont erkölcsiséghez.

Feljegyzéseiben beszél arról a szemléleti váltásról, amelynek nyomán tulajdonképpen elvesztette a dokumentumfilmbe vetett hitét, és amely a fikció felé vezérelte. Az *Életrajz* (*Życiorys* 1975), *Az éjszakai portás szemével* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1977) vagy a *Beszélő fejek* (*Gadające głowy*, 1980), azaz a közvetlen valóságbrázolás korszakának legfontosabb darabjai ugyanakkor mutatnak valamit a harmadik korszak jellegzetességeiből – érdeklődést az élet banalitásai iránt, azt a feltételezést, hogy a hétköznap ismétlődő apróságai talán rejtegetnek valamit, amit jó lenne felismernünk. Itt lehet tettenérni a rendező útjának dinamikáját: egy dokumentarista alig lehet metafizikus, a játékfilmes viszont törvénytörően az.

A játékfilmes tehát a 70-es évek közepén ad hírt magáról, miközben egyre erősödik a filmek közéleti tartalma: első fikciós munkája a *Társulat* (*Personel*, 1975), a második a *Forradás* (*Blizna*, 1976). Az 1979-es *Amatőr* (*Amator*) mintha visszafelé, a valóság kamerával való feltárásnak igénye által meghatározott munkák felé mutatna, a *Véletlen* (*Przypadek*, 1981 – bemutatva 1987-ben) pedig politikai-

közéleti mozi, miközben történetvezetési megoldásaival a harmadik korszak nyitányaként is felfogható, hiszen spekulatív szerkezete (a főhős sorsa három változatban játszódik le) a *Veronika kettős élete* (1991) vagy a *Három szín* (Kék és Fehér 1993, *Piros* 1994) fordulatait idézi.

A *Véletlen* képviseli tehát az életműben utolsóként a politikai vonalat, ugyanakkor beleilleszkedik a lengyel film Zaorski, Marczewski és mások képviselte, a 80-as évek elején jelentkező rendkívül erős hullámába. Ezeket a filmeket keletkezésük időszakában jellemzően betiltják, majd az úgynevezett polcos filmek a 80-évek végén kerülnek a közönség elé. Ezen a ponton érdemes szemügyre vennünk azt, hogy a *Véletlen* képviselte filmfajta, illetve Kieślowski közéleti szerzői szerep miként van jelen a kortárs lengyel filmben. Ha az elmúlt évtizedre tekintünk vissza, akkor ezt a hagyományt Wiesław Saniewski követi, aki *Felügyelet* (*Nadzór*) című 1983-as filmjével csatlakozott a polcos rendezőkhöz. A 2006-os *Igazság mindenáron* (*Bezmiar sprawedliwości*) ugyanakkor nélkülözi a 80-as évek filmjeinek erejét – amazok a mai napig afféle lórúgásként hatnak a néző szavazópolgári öntudatára. A két film között azonban eltelt csaknem két és fél évtized, ami teljesen átalakította az elkötelezett mozi szerepét: valaha a filmek egyér-

telműen ellenzéki kiállásként jelentek meg, a rendszerváltás után azonban erre többé nincs szükség. A nemzeti emlékezet kulcskérdéseit érintő filmek egyrészt történelmi filmekké válnak. Ilyen a *Fekete csütörtök*, *Janek Wiśniewski el-esett* (*Czarny czwartek*, *Janek Wiśniewski padł*, rendezte Antoni Krauze) 2010-ből, amely 1970 decemberének közepén játszódik Gdańskban. Kieślowskinak nincs hasonló jellegű, azaz pontosan azonosítható eseményekhez köthető filmje, hiszen a *Véletlen* inkább modellként ragadja meg az ellenzéki mozgalom történetét, de a két filmet két dolog mindenképpen összeköti: a tisztelet a rendszer ellen küzdők iránt és a mozgalomban résztvevők személyes indítékainak keresése. Az eddigiekben politikai-közösségi ihletésűeknek mondott filmek másik jellegzetessége az, hogy a rendszerváltás után műfaji megoldásokkal töltődnek fel. A thrillerek és politikai krimik sorában Władysław Pasikowski munkáit kell megemlíteni, közülük a legújabb az elképesztően színvonalas *Jack Strong* (2014). Az irányzat folytatásában a leginkább érdekelt rendező Waldemar Krzystek, akinek a nevéhez a *Kis Moszkva* (*Mata Moskwa*) fűződik; újabb munkája a *Fotográfus* (*Fotograf*, 2014). Krzystek a politikai tematika szerzői

jellegű, ugyanakkor lélektani szárnyát képviseli, de a *Fotográfus* is használja a bűnügyi műfajcsoport eszközeit.

Kieślowski hatása bizonyos esetekben túlmutat Lengyelország határain: hátrahagyott forgatókönyveiből európai produkciók készültek, ezek a dolog természetéből eredően sokat őriznek a mester szellemiségéből. (A forgatókönyveket régi szerzőtársával, Krzysztof Piesiewiczessel írta.) Dantei szellemben fogant trilógiájából két film valósult meg, az egyik Tom Tykwer munkája, amely *A gyilkosok is a mennyországba mennek* (2002) címmel volt látható nálunk, a másik pedig Danis Tanović *Pokol* című műve 2004-ből. Mindkét rendező jól mozog abban a környezetben, amelyet a forgatókönyvek jól érzékelhetően feltételeznek, azaz a nemzetközi filmes nagyvállalkozások világában. Ha viszont visszatérünk a lengyel közegbe, a fentiekhez hasonló filmet kell említenünk: Jerzy Stuhr *Nagy állatát* (*Duże zwierzę*, 2000), amelynek forgatókönyve eredendően irodalmi adaptáció – ami ilyenként egyedülálló Kieślowski pályáján. Az *Amatőr* főszereplőjeként is utólréteget-

len Stuhr rendezői munkássága nagymértékben épít a Kieślowskinál kidolgozott, de a lengyel filmtörténetben szép hagyományt



képviselő kisember-imázsra, ugyanakkor ezt az örökséget a midcult eszközeire alkalmazza; ilyen jellegű utóbbi munkája a 2015-ös *Állampolgár* (*Obywatel*).

Különleges vállalkozás az a kétrészes kisfilmgyűjtemény, amely a *Tízparancsolat* továbbgondolásának jegyében született 2008-ban, a film bemutatásának huszadik évfordulóján, illetve 2010-ben (*Dekalog 89+ vol. 1* illetve 2). Az összeállításban szereplő tíz fiatal rendező munkáinak kérdésfeltevése a kiinduló műből táplálkozik: Van-e az embernek befolyása a saját sorsa alakulására? Mi függ az életünkben a véletlentől, mások döntéseitől vagy saját magunktól? A fiatalok aztán további pályájukon nem feltétlenül követik a *Tízparancsolat* szellemiségét: a 2015-ös gydniai szemle egyik szakmai sikere volt Marcin Bortkiewicz *Walpurgok éjszakája* (*Noc Walpurgi*) című, 1969-ben játszódó kamaradarabja, amelyet Polański filmjeivel vagy Szabó István *Az ajtójával* szoktak összekapcsolni.

Van olyan alkotó, akinek egész életművét áthatja Krzysztof Kieślowski öröksége. Mindenképpen ilyen rendező Małgorzata Szumowska, a mai lengyel film középmezőjének egyik legjelentősebb alakja. Néhány filmje jól érzékelhetően a lengyel film Krzysztof Zanussi és Kieślowski által kijelölt vonalát folytatja: súlyos morális kérdéseket feszegető, lassú, elmélkedő, analitikus filmekről van szó. Ebben a jegyben készült az első három műve: *Boldog ember* (*Szczęśliwy człowiek*, 2000), a címében magyarra lefordíthatatlan, semleges nemű, egyebek között gyerekre vonatkoztatható egyes szám harmadik számú személyes névmást tartalmazó *Ő – Ono* (2004) és a *33 jelenet az életből* (*33 scen z życia*, 2008). A magyar keresztségben *Szex felsőfokon* (2011) címet kapott filmjével Kieślowskihoz hasonlóan kilépett a francia és a nemzetközi szintérré, de morális és formai szigora jelentősen fellazult, így utóbbi munkáival érzékelhetően közelebb lépett a valósághoz, azaz ezek a munkák kevésbé példázatszerűek, sőt, megjelenik bennük valami könnyed ironia.

Az *Ő nevében* (*W imię...*, 2013) középpontjában immár nem az egyén felelősége áll a közösséggel vagy a felsőbb törvényekkel szemben, hanem a személyiség a maga egyedi problémájával, amellyel magányosan kell megharcolnia. Egy pap a dolog természetének meg-

felelően másoknál összehasonlíthatatlanul nehezebben néz szembe saját homoszexualitásával, ezt a film számos helyen igazolja. De a filmben Adam atya nem elsősorban papként küzd önmagával, hanem férfiként – ebben az értelemben nem a katolicizmus törvényeit tekinti, hanem annak a társadalomnak az elvárásait, amelyben élnie adatott. Közége amúgy meglepően megbocsátónak látszik: az életútját tárgyaló munkások például úgy értékelik az Adamról terjedő híreket, hogy egy pap a szolgálaton kívül emberként él, ilyen módon tehát gyarló.

A Zanussi vagy Kieślowski módján talányos cselekményvezetésű film ugyanakkor mintha valami olyasmit sejtetne, mintha Adam atya saját homoszexualitása elől menekülne a reverendához – erre utal egyik prédikációjának részlete kései megteréséről. Sorsát ráadásul mintha vonzalmainak egyik tárgya is ismételné: a film utolsó jelenetében Łukaszt, valahai tanítványát látjuk fiatal papnövendékként.

A film tehát határozottan ellép az azonos neműek szerelmének katolikus törvények alapján történő megítélésétől, noha nem lehet eltekintenuk a főhős pap mivoltától („foglalt vagyok” – mondja a csábító Ewának, és ebben a pillanatban nyilván mennybéli feljebbvalójára gondol). Itt nyílik ki a film a valláserkölcsei kereteknél tágabbra, az önmagunk vállalásának kegyetlen harcai felé. Pedig a film nem azt mutatja, hogy a papnak melegségét a hivatása vagy a társadalmi környezet miatt kell takargatnia, hanem saját maga miatt, és a film szerint a személyiség parancsa mindennél erősebb.

Az *Ő nevében* utáni, 2015-ös *Test* (*Body/Ciasto*) című munkája Berlinben a legjobb rendezés díját nyerte el. A *Test* a Kieślowski filmjeiben megalapozott szellemiséget viszi tovább, ugyanakkor figyelemre méltó módon gondolja át a spiritualista irányzat mai helyzetét. Majdnem konceptuális filmről van szó – a kifejezés azt jelenti, hogy a forgatókönyv illetve a film története egy meghatározó eszme köré épül, és a szereplők meg az egyes történetelemek ezt a központi gondolatot jelenítik meg. Az ember billentyűzeten csaknem az „illusztrálják” szalad ki, és ez nem véletlen: a hasonló filmekkel kapcsolatban gyakran szóba kerül, hogy a koncepció mintha elsődleges lenne és zavaróan uralkodna el, és emiatt a film távol kerül a valóságtól, kiveszik belőle az a belső logika, ami a „nem lehet más-

képpen” törvényével vezetné a filmet. Az illusztratívitás valóban veszélyt jelenthet egy film életes jellegére, a szereplők elentmondásmentes bábokká válhatnak. Krzysztof Kieślowski egész ciklusokat hozott létre meglehetően elvont eszmék köré, mint a bibliai törvények vagy az európai eszmerendszer alapvető gondolatai – ilyen a *Tízparancsolat*, vagy a *Három szín*. A hasonló filmekkel kapcsolatban az elemzők gyakran szóba hozzák, hogy a mozgókép eredendően konkrét, érzéki és jelenelví kifejezési forma – Witold Gombrowicz a vizuális ábrázolást egyenesen butának nevezte –, és ilyenként nehezen állítható absztrakciók szolgálatába. Talán törvényszerű módon kerülnek közel az ilyen filmek a metafizikus gondolkodáshoz, illetve a transzcendens ábrázolásának kérdéseisez.

Małgorzata Szumowska ugyancsak problémaközpontú filmet alkotott forgatókönyvíró társával, az eredetileg operatőr Michał Englerttel együtt. Hogyan árnyalják a testképzavar, a testtudatosság vagy éppen az ember fizikai körvonalainak elvesztése gondolatát a *Test* szereplői? Először a halottkém bukkan fel (Janusz Gajos), akinek az emberi test roncsolása hétköznapi élmény, hiszen a helyszíneléseken szörnyű esetekkel találkozók. A pályaudvar mosdójában újszülött gyereket megölő nő tettét ő jogi keretbe helyezi, míg a kórházi tanácsadással foglalkozó másik főszereplő (Maja Ostaszewska) mindezt összekapcsolja a lengyel abortusztörvényekkel. A harmadik főszereplő (Justyna Suwata) szintén érintett: a halottkém lánya súlyos táplálkozási gondokkal küzd. Így sodródnak ők hárman egymás mellé, találkozásuk és filmbeli közös sorsuk dramaturgiai vezérlőelve a test problémája. A fentiekben beszéltünk róla, hogy a hasonló történetvezetési eljárásort nevezhetnénk konceptuálisnak. Egyébként ezt a szerkesztési rendet számos, elképesztő érzékkel kitalált, pillanatokra felbukkanó mellékszereplő is szolgálja. Ilyen a furcsa újságárus, akinek a Harcoló Lengyelország emblémája van a nyakára tetoválva – a Harcoló Lengyelország (PW) a lengyel ellenállás szimbóluma, egyszerre megható, elképesztő és talán időszerűtlen, ahogy egy huszoneves fiú testdíszeként megjelenik. Ilyen a halottkémnek merész sztriptízt lejtő, jócskán hatvanas nő, és a felsoroláshoz hozzátehetjük Az *Ő nevében* idéző villanást a törvény előtt álló pappal kapcsolatban, aki ugyancsak a test zavaraival küzd.

Mindezek a test problémáját rendkívül élesen, szellemesen és jótékony iróniával megközelítő rendezői fogások, ilyenként különösen időszerűek. Nemcsak arról van szó, hogy a jóléti társadalmakat milyen mértékben érintik az emberi porhüvely napi gondjai, hanem arról is, hogy ezek kezelésére a tanácsadók, halottlátók és médiumok egész iparága épült. Szumowska ezen a ponton haladja meg a metafizika köreiből mozgó mesetereit, ugyanis képes ezeket a jelenségeket a maguk ellentmondásosságában szemlélni, teszi mindezt magával ragadó, sokjelentésű iróniával. Egy példa a film-történeti motívumok kezelésére: nyilvánvaló módon Kieślowski 1984-es *Befejezés nélkül* (*Bez końca*) című filmjét idézi a valaha közös lakásba visszajáró halott feleség alakja. Szumowskánál ez a figura – remény, illúzió, gyanú, esetleg annak a jele, hogy az élőknek le nem zárt megbeszélőnivalóik vannak az eltávozottakkal – többszörös idézőjelbe kerül, majd a film utolsó képsorát készíti elő ugyancsak bámulatos érzékkel: a továbbélők magukra maradnak testük és lelkük nyavalyáival.

További filmek, amelyek Kieślowski örökségét az elmúlt néhány évben továbbvitték: Dorota Kędzierzawska: *Ideje a meghalásnak* (*Pora umierać*, 2007) Magdalena Piekorz: *Közelítések* (*Zbliżenia*, 2014). Az

előbbi a magyar filmekből is ismert Danuta Szaflarska remeklése: egy idős asszony életének összegzése, amiből azonban a megközelítés hasonlóságai ellenére hiányzik Kieślowski szigora és melodramatikussága. A *Közelítések* társadalmi közege rokonítja a vizsgált életmű bizonyos darabjaival, amennyiben a film a felső középosztály képviselőinek választási helyzeteit vizsgálja.

A politikai mozi sorsáról és folytathatóságáról beszéltünk a fentiekben: az immár műfaji megoldásokra épülő féltörténelmi vagy közéleti tematika erejét és népszerűségét egyaránt tekintve a mai lengyel film egyik vezető irányzata. Úgy tűnik, hogy a Kieślowski-hagyatékából a leginkább élő *Tizparancsolat* szellemisége illetve a *Három szín* vagy a *Veronika kettős élete* gyártási koncepciója (nagy stáb, európai pénz, ismert színészek) ugyancsak átalakuláson ment át. A tiszta formanyelv, a következetes egzisztencializmus, az eszenciális látásmód – és hát mindaz, ami ezzel jár: a mesterkélt történet, a különleges helyszínek és szereplők így együtt a mai rendezők kezén vesztett példabeszéd jellegéből, közelebb került a kortárs

#### „Közelebb került a kortárs valósághoz”

(Waldemar Krzystek: Fotográfus)

valósághoz. Krzysztof Kieślowski öröksége úgy van jelen, ahogy néhány filmjének szereplője jár vissza saját régi életébe. •

## KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

# A VALÓSÁG DRAMATURGIÁJA

„AZ EGYETLEN DOLOG, AMIM VALÓJÁBAN VAN, A SAJÁT NÉZŐPONTOM.” RÉSZLETEK KIESLOWSKI FELJEGYZÉSEIBŐL.

### AZ ÚT

1941. június 27-én születtem Varsóban. Nem tudom, hol tartózkodtunk a háború idején, és már soha nem fogom megtudni. Léteznek valamiféle levelek és dokumentumok, de erről egyikük sem beszél. A húgom sem tudja. 1944-ben, három évvel később született nálam Strzemieszycében, az utolsó sziléziai települések egyikén, amely a háború előtt Lengyelországhoz tartozott. A megszállás alatt ennek egyébként nem volt jelentősége, hiszen mindenfelől németek vettek minket körül.

Nagyon átlagos családból származom. Anyám hivatalnok volt, az apám



mérnökként építkezéseken dolgozott. A nagyszüleimet nem ismertem. Tulajdonképpen semmiféle gyökereim nincsenek.

Tizenhat éves voltam, amikor meghalt az apám. Tüdőbaja volt húsz éven keresztül, talán nem akart tovább élni. Nem tudott dolgozni, nem tudta megadni a családjának, amit kell, bizonyosan az volt az érzése, hogy nem valósította meg magát sem a szakmájában, sem az érzéseiben, sem a családi életében. Nem beszéltem vele erről, de biztos vagyok benne, hogy így volt. A halálakor sírtam, előtte talán néha szégyenkeztem miatta. Nagyon bölcs ember volt, de nagyon keveset tudtam használni a bölcsességéből, mert túl buta, túl fiatal, túl könnyelmű vagy túl naiv voltam. Csak most vagyok képes megérteni, mit jelentett néhány tette vagy szava.

Az anyám hatvanhét éves volt, amikor 1981-ben meghalt abban a kocsiban, amelyet egy barátom vezetett.

Fantasztikus szüleim voltak, ám nem értékeltém őket akkor, amikor kellett volna. Ezer dologról nem beszélgettem velük, amelyekről többé soha nem tudok meg semmit.

A gyerekkorom számtalan költözködés jegyében telt. Kezdetben apám változó munkahelyei, később szanatóriumi kezelése miatt vándoroltunk. Néha szép helyeken laktunk, de gyakrabban szegényeseken. Egyikhez sem ragaszkodtam közülük. Minden hely átmeneti volt, egyszer megszámláltam őket, negyvenig jutottam. Valahogy megszoktam aztán: vonatok, hátul bútorok – majdnem az egész Lengyelországot így jártam be. Semmi sem ízlett úgy, mint a kávé a pályaudvari büfében Wałbrzychban.

Nem tudom, miért kell így lennie, de gyűlölöm a vonatos és pályaudvaros helyszíneket. Minden forgatókönyvemben van vonat játszódó jelenet, és valamennyi filmem hősnének időznie kell egy pályaudvaron. Istenem, hiszen én magam írom ezeket a forgatókönyveket!

Annyi iskolába jártam, hogy keverednek bennem – két vagy három alkalommal is cseréltem őket egy évben. Jól tanultam, de soha nem voltam stréber. Nagyon jó jegyeim voltak, de ez igazság szerint nem került nagy erőfeszítésembe. Az oktatás színvonala ekkoriban nagyon alacsony volt, és én nem erőlködtem, hogy bármit megtanuljak. Semmire nem emlékszem az iskolai anyagból. A szorzótáblára sem.

A szüleim írtak valami távoli nagybácsinak, akit korábban nem ismertem. A varsói Állami Színháztechnikai Líceum igazgatója volt. Elhelyezett engem az iskolába, ingyenes kollégiumot is intézett nekem. Itt tapasztaltam meg, hogy léteznek más értékek is, mint amelyekről más iskolákban az állampolgári nevelés órákon beszéltek nekünk. Megmutatták nekünk, hogy létezik olyan, hogy kultúra, könyveket, színházat, filmeket ajánlottak. Akkoriban majdnem minden nap színházba mentem. Több tucatszor láttam a Dramatyczny, az Ateneum és a Współczesny előadásait – ezekben az években (1957-1962) ezek voltak a legjobbak, a színház pedig akkoriban a fénykorát élte nálunk. Tökéletesen természetes volt, hogy színházi rendező szerettem volna lenni. Ha a nagybátyám nem lett volna annak a líceumnak az igazgatója, ma másutt lennék.

#### A FILMISKOLA

Amikor másodjára nem vettek fel a filmiskolára, öltöztetőként fészkeltem be magam a varsói Teatr Polskiba. Igazán nagyszerű színészeknek adogattam a gatyákat: Łomnickinak, Dzierwońskinak, Bardininek, Zapasiewicznek. Nem lehet gatyákat jobb színészekre feladni, mint ők.

Amikor ott tanultam, azaz 1964 és 1968 között, jó néhány nagyszerű tanár adott elő a filmfőiskolán. 1968 márciusa után aztán, amikor csaknem minden zsidót elküldtek, az oktatás színvonala csökkent. Szerencsém volt, viszonylag jó időszakban diákoskodtam. A legnagyobb benyomást Jerzy Bossak és Kazimierz Karabasz tette rám. És még Jerzy Toeplitz. Karabasz afféle útjelző volt a számomra, aki megmutatja, merre tartsak. Meggyőzött engem arról, hogy egy rövid dokumentumfilmben többet lehet megmutatni, mint egy szerteágazó fikcióban. Pontosságra, zártságra, a montázs és a szerkezet szellemiségére tanított minket. A hatása alatt voltam. A mai napig úgy gondolom, hogy sehol a világon nem készítettek annyi nagyszerű, gondosan felépített dokumentumfilmet, mint Lengyelországban 1959 és 1968 között. A többségük Karabasz alkotása. Ha a világ legjobb filmjeinek tízes, ötös vagy húszas listáját kérik tőlem, helyet adok rajta *Zenészek (Muzykanci)* című munkájának.

Igen, a filmiskola elsősorban embereket jelentett, akikkel találkoztam. Végtelen beszélgetéseket folytattunk annak

az értelméről, amit tanultunk, beszélgetéseket az életről és a művészetről. Ismeretségek és barátságok. Mindennek óriási jelentősége volt a számomra, mint az igazi, önmagát oly tisztán kifejező kortárs angol film felfedezésének (Richardson, Anderson, Loach) éppúgy, mint az ismerkedésnek Renoirral, Welles-szel vagy a neorealizmussal. Kezdetben őriztem a közelségemet a színházhoz és az irodalomhoz, de aztán ahogy odaálltam a kamera mögé, megérintett a dolog komolysága. Tudatosodott bennem, hogy mindent le lehet fényképezni és mind ebből érdekes történetek kerekedhetnek ki. A filmiskolának köszönhetően megtanultam látni a világot és az embereket. Korábban erre nem voltam képes.

Az 1968-as év választóvonalat jelentett nekem. Ez volt az egyetlen alkalom, amikor közvetlenül résztvettem a politikában. Egy amorális játékban használtak fel engem, amikor a professzoraink ellen fordították azt a tényt, hogy védtük őket. Akkor értettem meg, hogy nem kell elköteleződni a politikában, hiszen úgyszólván befolyásom semmire. Ez keserű tapasztalat volt, a nemzedékem számára sajnos nem az utolsó. Több csalódás és be nem teljesült ígért következett.

A valóság csodálatosan gazdag és leigázhatatlan: semmi sem ismétlődik, pótfelvételre nincsen lehetőség. A valóság változása miatt nem szabad aggódni, hiszen nap mint nap új, különleges beállítás tárul elénk. A valóság a dokumentumfilm kiindulási pontja. A végsőkéig hinnünk kell benne – ez a valóság dramaturgiája.

Igazság szerint egyvalamit tudok felróni a filmiskolának: senki sem mondta – a mai napig nem tudom ennek az okát, hiszen a tanároknak tudniuk kellett –, hogy az egyetlen dolog, amim nálójában van, és senki másnak pedig nincs, az a saját életem, a saját nézőpontom. Hosszú, hosszú évekre volt szükségem, mire ezt megértettem.

#### A RENDEZŐ

Dokumentumfilmeket rendeztem olyan ügyekről, amelyek izgatták az embereket. A valóság érdekelt és a róla szóló igazság megmutatása. Ha ezt valaki elkötelezettségnek nevezte, az az ő dolga. *Megfigyelő* voltam és vagyok. Semmit nem lepleztem le. Meghatározott helyzetekben figyeltem meg az embereket – szemlélődtem és igyekeztem mindent megérteni. Nem protestáltam és nem kiabáltam.

Később eltávolodtam a dokumentumfilmtől, mert egyre erőteljesebben éreztem a korlátait. Amikor az ember az akkori politikai környezetben kamerát fogott a kezébe, nagyon erős felelősséget kellett éreznie annak a szereplőnek az életéért, akire a kamerát irányította. Én pedig ezt nem akartam, ezért fokozatosan lemondtam a dokumentumfilmzezésről. Aztán meg létezik az az igazság, amelyet a dokumentumfilm nem képes átadni. Minden, ami fontosnak tűnik nekem az életben, túl intim ahhoz, hogy csak úgy le lehessen filmezni.

Gyakorta hangsúlyozom: nem fontos, hova állítjuk a kamerát – a fontos az, hogy miért.

Nem tartozom azok közé a rendezők közé, akik belenézegetnek az objektívbe. Miért csinálnék ilyesmit? Arról van szó, hogy a legkülönbözőbb alkalmakkor – a felkészülés során, a próbafelvételek idején stb. – legyen mód beszélgetni egymással. Sok kapcsolódásra van szükség, meg kell értenünk egymást. Ez a legfontosabb, fontosabb a forgatásnál. A filmcsinálás csapatmunka, nem csak én alakítom a film körvonalait. De minden forgatás alkalmával félek. Tartok minden forgatási naptól, minden beállítástól. Félek, hogy az a nyelv, amelyen beszélek, megtalálja-e a hallgatóját. Az elemi rettegés a nézővel kapcsolatos, azzal, hogy miként fogadja, amit csináltam.

A filmkészítés minden szakasza közül a legjobban a vágást szeretem. Ilyenkor azt érzem, hogy uralom a film egészét, a film valójában ekkor keletkezik.

A színészvezetés számomra nem létezik. A szereplők megválogatásának alapvető jelentősége van. A többi puszta technika: itt felállsz, oda leülsz, amott három lépést hátrálsz. A színésznek kell feltalálnia magát a szerepben. Olyan színészt kell találni, aki nem csupán a szakértelmét kész kölcsönözni a filmnek, hanem a személyiségét is, valami igazit magából. Ez talán a film egyetlen érdekfeszítő oldala: valamit kapni azoktól az emberektől, akik megjelennek benne.

Ha szemügyre vesszük a történelmet, megállapíthatjuk, hogy a legnagyobb kultúrák szenvedésből és fájdalomból születtek. A könnyedség dekadenciát hoz magával. Az igazi művészet a harc szükségességéből fakad azzal, amit nem tudunk legyőzni. Minden akadály, minden korlátozás megerősíti az alkotói invenciót. Amikor azt kérdezik tőlem, hogy mit csináljak majd, ha tökéletesen

szabad leszek, azt válaszolom, hogy a szabadság engem nem érdekel. Nem vagyok és soha nem leszek szabad. A politikai nehézségek helyett jobbak a pénzügyiek, de ez már másik történet. Nem létezik szabadság. Lehet közeledni hozzá, de a szabadságban való reménykedés mulatságos.

Nem tartom magamat művésznek. Iparos vagyok, olyan ember, aki ismeri egy bizonyos szakma némely szabályát. A foglalkozásom pontos keretekbe illeszkedik, nagyon konkrét dolgok ismeretét követeli meg. Olyan ember művelheti, akinek jó érzéke van az irodalomhoz, a festészethez, a zenéhez és a dramaturgiához mint technikához. Ha forgatókönyvet ír az ember, tudnia kell valamit a szereplők megalkotásáról, a cselekmény megszerkesztéséről és fordulópontjairól. Ott vannak aztán a színészek, a stáb megszervezése meg a vágás és más tennivalók. Mindez a rendezői műhely dolga, egész egyszerűen iparosmunka. Multidiszciplináris iparosmunka, amelynek elemeit a filmben azonosítani lehet. Többször kipróbáltam már, és mindannyiszor bebizonyosodott, hogy a hatás a szakma ismeretén alapszik. Ez a saját filmjeimre is igaz.

Azt szeretném, ha filmjeimnek minél alacsonyabb költségvetése lenne, mert nagyon szoros összefüggés van a költségvetés és a függetlenség között. Minél több a pénz, annál nagyobb a stáb, annál drágábbak a színészek, annál több kerül a forgalmazás, annál nagyobb a felelősség. Mindez korlátozza a szabadságot. Meg kell próbálni függetlennek maradni, amennyire csak lehetséges.

Azért csináltam filmeket, hogy beszélgessek az emberekkel. A művészet a művészetért, a forma a forma kedvéért, saját érzékenységünk vagy tehetségünk mutogatása egyáltalán nem érdekel engem. A célom elmesélni egy történetet, amely megragadja az embereket, mégpedig azzal, hogy közel áll hozzájuk.

Nem forgattam le az életem legnagyobb filmjét. Csináltam viszont néhány filmet, amit jobban szeretek, másokat viszont kevésbé. Jól is van ez így.

Tudnék élni filmek nélkül, viszont nem volnék képes könyvek nélkül. Az irodalommal összehasonlítva a mozi nagyon szegényes. Néha valamiféle filmben megtörténik a csoda, de nagyon ritkán.

Ha a kortárs filmről gondolkodom, gyakran temető jelenik meg a szemem előtt. Sírok, tétova, bizonytalan mozgású férfiak hajolnak följük. A szomszédságában autópálya, tele gyors, technikailag tökéletes, de egymáshoz a megtevesztésig hasonlatos autóval.

Nem kétséges, valami történik az emberiséggel, valami nagyon rossz. Az értékek hatalmas válságának időszakában élünk. De úgy gondolom, valahogy megvédjük magunkat – ahogy az már szokott lenni.

Többet kaptam az élettől, mint amit reméltem, és talán többet, mint amit megérdemlek. Ugyanakkor nem mondanám, hogy mindenem megvan.

## AZ ÉLET MAGA

Időnként olyan dolgokat szeretnék létrehozni, amelyekre valakinek szüksége van: egy jó cipőt vagy egy jó asztalt.

Ez az én luxusom: munka, lakás, feleség, gyerek.

Marta nagyon fontos nekem, amire nagyon egyszerű és világos példát tudok mondani. Nemrég súlyos szívproblémáim támadtak, előtte pedig nagyon sokat dohányoztam. Az orvosok azt mondták, hogy szokjak le, de nem érdekelt a szövegük. Egyszer odajön hozzám a lányom és azt mondja: Apa, te ugye arra kértél, hogy ne szokjak rá. Na és dohányoztam valaha? Ezt válaszoltam: Nem. Szóval akkor arra kérek, te se dohányozz. És tényleg, fél éve egyetlen szálát sem szívtam. Nagyjából így néz ki a mi kapcsolatunk.

*Kieślowski. Szerkesztette: Stanisław Zawiśliński. Skorpion, Warszawa, 1996.*

SZÍJÁRTÓ IMRE FORDÍTÁSA

Kieślowski *Kék-je* lesz a **CineFest** nyitófilmje szeptember 9-én. A CineClassics vetítésen jelen lesz Juliette Binoche, a film főszereplője. A következő két estén látható a *Fehér* és a *Piros*.



# RAJZFILMRAJONGÓ ÁLMODOZÓ

# JOE DANTE SZÖRNYECSKÉI

Varga Zoltán



A KERTVÁROST FELFORGATÓ FANTASZTIKUM, RAJONGÁS AZ ANIMÁCIÓ ÉS A FEKETE HUMOR IRÁNT. DANTE A NEM HIÁNYZÓ LÁNCSEM STEVEN SPIELBERG ÉS TIM BURTON KÖZÖTT.

Joe Dante nevéől aligha a pokol megéneklésére asszociálnak a filmbarátok, sokkal inkább az amerikai tömegfilm 80-as évekbeli nagy korszakát juttathatja eszünkbe. A *Szörnyecskekkel* (1984) elhíresült rendező munkásságának egyik legkreatívabb szakasza valóban erre az időszakra datálható, ámde az idén 70. évét betöltő Dante életműve gazdagabb és változatosabb annál, semhogy csak a hollywoodi szórakoztatóipar számára készített – egyébiránt korántsem személytelen – filmjeire lehessen azt leszűkíteni. Az ifjú Joe Dante rajzfilmkészítői ambíciókkal vágott neki a pályának, legelőször azonban filmes újságíróként, a *Film Bulletin* munkatársaként került a szakma közelébe (1969–74). Vágóként folytatta: a független zsánerfilm-készítés (illetőleg az *exploitation*) mestere, Roger Corman számára készített filmelőzeteseket. Dante először Corman stúdiója, a New World Pictures megbízásából rendezett: az Allan Arkush-sal közösen jegyzett *Hollywood Boulevard* (1976) pazar satíráként is értelmezhető az exploitation-filmesekről – leginkább azonban Corman-filmek jeleneteinek egybefűzése, kiegészítve egy lazán felvázolt kerettörténettel a kulisszák mögött ólálkodó titokzatos gyilkosról. Corman kissé cinikus dicsérete szerint a *Hollywood Boulevard* volt „az évtized legjobb 10 nap alatt forgatott filmje”. Az efféle *kompiláció* amúgy nem volt előzménytelen Dante pályáján: vágói karrierjének nyitányaként ugyanis 1968-ban a legkülönfélébb filmrészletekből állította össze az amerikai mozi emlékművét, a hétórás (!) *The Movie Orgy*t.

Dante valódi debütálása kedvezően fogadott vízi horrorjához, a szintén Cormannél készült *Piranhához* (1978) köthető, amely nemcsak a rémfilm műfaja iránti vonzalomról tesz tanúságot – ez a kötődés végigkíséri Dante pályáját –, de a még markánsabb védjegyként tételezhető fekete humor alkalmazásában is jeleskedik. Akárcsak a következő horror, a még nagyobb sikert hozó *Üvöltés* (1981), a farkasemberfilmek reneszánszának egyik alapműve. Steven Spielberg invitálására érkezik Dante Hollywoodba: a szerencsétlen csillagzat alatt született szkeccsfilm, a kultikus tévésorozaton alapuló *Homályzóna: A film* (1983) négy epizódja – illetve mindössze két jól sikerült része – közül Dante rendezi az egyiket. A következő munka, a Spielberg-féle Amblin stúdió számára rendezett *Szörnyecskek* hozta meg Joe Dante számára a legkiugróbb sikert, amelyet egyetlen későbbi filmje sem tudott megismételni. Az *Úrrandevú* (1985), a *Vérbeli hajsza* (1987) és az *Ami sok, az sokk* (1989) bemutatásukkor szerényebb figyelmet keltettek, bár a *Vérbeli hajsza* később (hasonlóan például John Carpenter-filmekhez) a videóforgalmazásban találta meg a közönségét, az *Ami sok, az sokkot* pedig ma már talán nem túlzás kisebb kultuszfilmként emlegetni. Némelyik film a stúdiófőnökök beavatkozását is megsínylette: az *Úrrandevú* egy még nem is véglegesített változatban (!) került bemutatásra, míg az *Ami sok, az sokkban* – hasonlóan ahhoz, hogy Hitchcocknál Cary Grant nem lehetett gyilkos – a Tom Hanks által játszott karakter nem válhatott áldozattá a fináléban.

Az ugyancsak kevésbé sikeres *Szörnyecskek 2 – Az új farkas* (1990) elkészítésében Dante érdekes módon szabad kezet kapott a stúdióvezetőktől, akik később soha nem engedtek neki hasonló mértékű kontrollt. Az elkövetkező másfél évtizedben Dante-film alig került a vászonra: a *Matinéval* (1993) és a *Chip katonákkal* (1998) a rendező még meg tudta tartani hollywoodi pozícióját, a *Bolondos dallamok: Újra bevetésen* (2003) után viszont – úgy tűnik – kitétek a szűrét. A tévéprodukciók mellett jegyzett későbbi egészestés Dante-mozifilmek, a *Rettegés mélye* (2009) és a nálunk nem forgalmazott *Burying the Ex (Temetni az exet, 2014)* már független produkciók. Dante időközben visszatért az előzetesek világához is: online kezdeményezése, a *Trailers from Hell (Előzetesek a pokolból)* rokonlelkű mozibolondok közreműködésével elfeledett vagy alig ismert filmekre hívja fel a *cinefilek* figyelmét.

A Dante-életmű formálásában fontos szerep jutott számos alkotótársnak is. Az *Üvöltéstől* kezdve a *Matinéig* filmjei zömét John Hora fényképezte (kivéve a *Vérbeli hajsztát*, melynek képi világa Andrew Laszlo érdeme), Rob Bottin pedig olyan Dante-opuszok speciális effektusainak kidolgozásában közreműködött, mint a *Piranha*, az *Üvöltés*, a *Homályzóna*, az *Úrrandevú* és a *Vérbeli hajsza*. A *Homályzónától* kezdve Jerry Goldsmith szerezte valamennyi Dante-film zenéjét, a zseniális komponista 2004-ben bekövetkezett haláláig (vagyis utolsó közös munkájuk a *Bolondos dallamok: Újra bevetésen* volt). Hora képein, Bottin effektjein és Goldsmith zenéjén kívül természetesen a visszatérő Dante-színészek a legemb-

lemtikusabbak: *A testrablók inváziója* Don Siegel-változatából ismerős Kevin McCarthy vagy a Corman-műhelyhez kötődő Dick Miller mellett Belinda Balaski, Wendy Schaal, Paul Bartel, Kenneth Tobey, William Schallert és legkivált Robert Picardo nevét illő kiemelni – az utóbbi éppúgy remekelt farkasemberre változó eszelősként (*Üvöltés*), mint a *Vérbeli hajsza* „Cowboy” fedőnevű parádés macho-karikatúrájaként.

A Joe Dante-filmek fétisszínésze persze Dick Miller, aki a kultikus figurák közé a zavarodott Walter Paisley megformálásával, az *Egy vödör vér* című Corman-horrorkomédia főszerepével került be. Miller gyakorlatilag minden Dante-mozifilmben felbukkant – láthattuk nagyobb szerepekben, mint a *Szörnyecskek* 1-2. Futterman uraként és az *Úrrandevú* helikopterpilótájaként, máskor pedig olyan *cameo*-megjelenésekben csalt mosolyt a „beavatottak” arcára, mint a pizzafutár *A rettegés mélyében* vagy a mogorva rendőr a *Burying the Exben*. Egyes filmekben figuráját ugyancsak a Walter Paisley névre keresztelték, noha Miller nem az *Egy vödör vér* gyilkosát alakította újra; impresszáriót játszott a *Hollywood Boulevard*-ban, könyvkereskedőt az *Üvöltésben* és vendéglőst a *Homályzó-*

nában. Az ilyen kikacsintásokkal Dante nemcsak Roger Corman előtt tiszteleg, hanem saját életműve utalásrendszerét is önironikus mozzanatokkal gyarapítja. A mentor előtti főhajtások megkoronázásának ígérekzik Dante következő tervezett filmje – *A kaleidoszkópszemű emberek* ugyanis Corman lesz a főhőse.

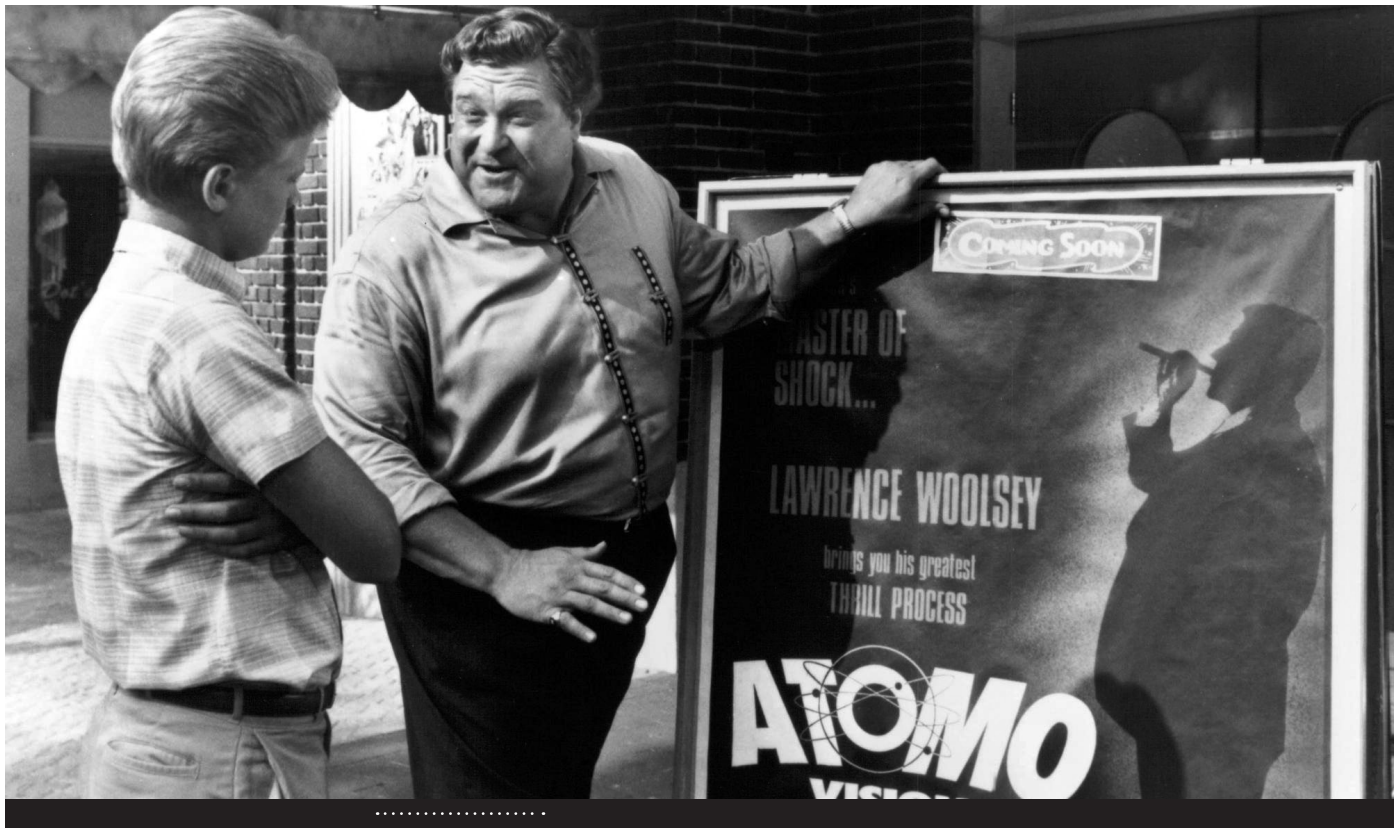
Annak ellenére, hogy Joe Dante a hollywoodi filmben a kifejezetten családi közönséget célzó áramlatot erősítette – legkivált a *Szörnyecskekkel* –, valójában sohasem tagadta meg B-filmes indulását és kötődését, ahogyan mozirajongásának nyomatékossítása is végigkíséri valamennyi művét, legyen szó az 50-es évek évek sci-fi és horrorfilmjeinek vagy a hollywoodi rajzfilm aranykorának megidézéséről. Dante a nem hiányzó láncszem Steven Spielberg és Tim Burton között: a konkrét munkakapcsolaton túl, Spielberghez köti a kertvárosi miliőt felforgató fantasztikum és az irracionális kihívásokkal szembekerülő átlagemberek iránti érdeklődés, míg Burtonnel mutat rokonságot a filmidézetek halmozása, az animáció iránti rajongás rendszeres jelzése, valamint az egyszerre tisztelettudó és játékos közéletítés a horror műfajához.

## HALRAJOK ÉS VÉRFARKASOK

Dante eddigi mozifilmes életművét két-két független horrorfilm keretezi, s az első filmpáros bízva mondható műfaj-történeti jelentőségűnek. A „természet bosszúja”-típusú horror akvatikus változatát képviselő *Piranha* Spielberg-ihletésű darab, értelemszerűen a *Cápa* keltette hullámokat lovagolja meg, mégsem másodrangú koppintás, ellenkezőleg: a John Sayles által jegyzett okos forgatókönyv és Dante fekete humora átlagon felülivé emelik. Jelentős hitchcocki inspiráció is kimutatható a *Piranhában* (Dante nem utoljára idézi a *suspense* mesterét): a *Madarak* szárnycsapásokból, károgosokból és vijjogásokból összeálló kakofóniájára emlékeztet, hogy a gyilkos halraj véres pusztítását bizarr zörejsor ellenpontozza, s a montázshasználat is Hitchcockot követi, a vízmélyi támadások vagy a *suspense*-szituációk kidolgozásában egyaránt. A záróképek ravasz *Psycho*-idézete (a kamera felé néző Barbara Steele – az európai gótikus horror, mindenekelőtt Mario Bava műzsájának – mosolya és az alkonyi tengerpart összekapcsolása) baljós aszociációkat kelt, sejtetve, hogy nem múlt el a vesztély. A *Piranha* avatja föl a Dante-életmű meghatá-

**„A nem hiányzó láncszem Spielberg és Burton között”**  
(Joe Dante: *Szörnyecskek* 2: Az új farka - Robert Prosky)





rozó rémtípusát: az apró termetű, de csoportba összeverődő ártó lények garmadáját. Ilyen őriöngő agresszorok népesítik be a *Szörnyecskek*-filmeket, de feltűnnek

a játékméretű támadókat felvonultató *Chip katonák*ban is. A miniatürizálás alapmotívuma – többféle változatban – a *Vérbeli hajszában* is meghatározó: a Richard Fleischer-féle *Fantasztikus utazás* kémthrillerrel és még inkább komédiával dúsított lendületes újragondolásában a főhős pilóta mikroszkopikus méretben éli át kalandjait egy ember szervezetében, az intrikusok pedig, a saját csapdájukba esve, törpeméretűvé zsugorodnak.

A *Piranhát* követő *Üvöltés* részben komolyan vette a farkasember-mítoszt, s ennek jegyében izgalmas módon kötötte össze a csoportterápiával és a pszichoanalízissel a belső rém (vagy, ha úgy tetszik, állat) ki- és felszabadítását, ezenfelül pedig az attrakcióra vágyó nézőközönséget is maximálisan kielégítette. Az a kegyetlenül precíz jelenet ugyanis, amelyben a dermedten bámuló hős előtt valós időben változik fenevaddá egy férfi – az *Egy amerikai farkasember Londonban* hasonszőrű részlete mellett – máig a farkasember-horror legdelejezőbb átváltozás-szekvenciája. Másrészt

**„Mindig lesznek új háborúk”**

(Joe Dante: Matinée - John Goodman)

farkasemberfilm kiérlelésében, George Wagnertől Erle C. Kentonon át Terence Fisherig – az ilyesféle bennfentes poénokat a későbbi posztmodern horror is szívesen átvette, lásd a *Végső állomás* első részét. Dante is visszanyúlt ehhez a tréfához: *A horror mesterei*-tévésorozat általa készített epizódja, a *Homecoming* (2005) egyik temetőjelenetében a sírköveken zombifilm-rendezők (Jacques Tourneur, Jean Yarbrough, G. A. Romero) nevét olvashatjuk.

Dante további független horrorjai nem szolgáltak műfaji vérfrissítéssel, jóllehet *A rettegés mélye* kifejezetten ügyesen épít ifjúsági horrort a megidézett zsánertadíciókból: a legfiatalabb szereplőt a megelevenedő bábu rémfigurája üldözi, a kamaszlányt terrorizáló gyerekkísértet mintha Mario Bava klasszikusából, a *Félelem hadművelet*ből érkezett volna, a fiú szorongásainak megjelenítését pedig az expresszionizmus ihlette, a *Dr. Caligari*tól a *Beetlejuice*-ig. A *Burying the Ex* viszont a manapság divatos zombirománc variációja, a Dante-életmű minden bizony-

nyal legeneráltabb tétele – ízléstelen humorral és tömérdek zombifilmes utalással, *Az élőhalottak éjszakájától A halott menyasszonyig*. Aki igényli, a morbid alapszituáció igényesebb kidolgozását az egy évvel későbbi angol *Nina Forever*ben keresse.

**KISVÁROSI FELFORGATÓK**

A Hollywoodban töltött évek meghatározó Dante-filmje, a *Szörnyecskek* is érintkezik a „természet bosszúja”-témával, hiszen a kerülőúton szerzett *mogwai*, az imádnivaló Gizmo gondozásában a film hősei – ha nem is csupán önhibájukból, de – minden alapszabályt megszegnek; ez a kérdéskör ugyanakkor a mesék és rémek világával ötvöződik: a manók és a koboldok mitikus figuráit idézhetik fel a kisvárost karácsonykor ellepő szörnyecskek. Az általuk okozott felfordulás vértelenebb, mint a strandolókat cafatokra szaggató piranhák támadása, s komikusabb is, amennyiben a rémecskék legalább akkora örömeiket lelik a mindennapi tárgyak és használati eszközök megbütykölésében, mint a harapásokban és a karmolásokban. Innen már csak egy lépés a *Szörnyecskékre* leginkább emlékeztető Dante-film, ahol csakugyan életre kelt tárgyak támadnak az em-



## NICOLAS WINDING REFN ÉS A HEROIZMUS 2. RÉSZ.

# ISTENEK HAJNALA

Szabó Ádám



REFN ELSŐ AMERIKAI PRODUKCIÓJA ÉS ÁZSIAI KITÉRŐJE UTÁN A NEON DÉMONNAL FOLYTATJA TRANZSCENDENS UTAZÁSÁT.

U arázsregéi véres, traumákkal terhelt víziók az elveszett identitás kereséséről. Szimbolikus harcosai önmagukkal vívják a legnagyobb csatát és bensőjük lesz az aréna. Noha a bankrablók fuvarosa vagy a Thaiföldre szakadt amerikai drogdíler különleges képességek birtokosai, Refnt sosem a fizikai összecsapások foglalkoztatják. Ilyen értelemben maguk a szereplők is kénytelenek levetkőzni akciómozis imázsukat, és tragikus, fatalista hősként, illő alázattal viselni passiójukat, egészen a jelképes mennybemenetel pillanatáig.

### IGAZI HŐS?

2011-es bűnfilmje, a *Drive* beszédes című darab: egyfelől utal a főszereplő foglalkozására, másfelől – és ez sokkal lényegesebb – az antihőst vezérlő belső indítékokat is jelöli. Refn karaktereit a tetteikről ismerjük meg. Figurái bőrébe bújtatja nézőit, a publikum az adott hőssel együtt gondolkodik, cselekszik, szeret vagy gyilkol. A hollywoodi hagyománytár gyakran elkülöníti az akciót és az érzelmek ábrázolását. Egy-egy grandiózus akciószekvencia után mintegy levezetesként jön az unalmasnak bélyegzett dialógusjelenet, jobb esetben a karaktert alapozó hosszas, kifejtő rész. Forgatókönyvírói arany szabály: a figurák habitusát ábrázolni ildomos, nem szájba rágni. A *Pusher* első része száguldás közben, botladozásai során ismerteti meg a Canossa-járó kábítószerárust, 15 évvel később a *Drive*-ban az autós üldözés, a zsaruk kicselezése során tárul fel előtünk Refn jellemfestő módszere.

A *Drive* elején a Sofőr a Chromatics elektronikus zenéje, a *Tick of the Clock*

közben indítja a motort, tolat, kanyarodik, majd menekül a rendőrautók elől és „ölt álruhát”. Átgondolt rablás-dramaturgiájában nincs üresjárat, csak öt percet hagy azoknak a bűnözőknek, akiknek segít. Óraműpontossággal dolgozik, összpontosítása tökéletes. Úgy figyel minden fontos részletre, akár egy ragadozó. És épp olyan csendes is. Refnnél kardinális szereppel bír a figurák hallgatóssága. Kontrollvesztett, végzetükbe rohanó karakterei, mint Frank, a díler vagy a *Valhalla Rising* vikingjei figyelmetlenek, meggondolatlanok, félelmükben rengeteget beszélnek vagy faragatlanul viselkednek, megásva ezzel a sírjukat. Bronson átmeneti karakter: főnixmadárként éled újjá minden laposra verés után, de hallgatni nem tud, és fejhargon üvöltve szórja a szitkokat. Egyszemű viszont hiába néma, hiányzik belőle a vereségérzet. Szótlansága felsőbbrendűségének jele – fanatikus, délibábot kergető ellenfeleihez képest mindenképpen.

A *Drive* Sofőrje a feladatára összpontosít, és ezt a lehető leghatékonyabban teszi, szigorú elveiből egy jöttányit sem engedve. Nem pazarolja a drága perceket, nem dumál, cselekszik. A munkája rabja, szamurájszerű kódex vezérli. Jean-Pierre Melville séré noirjaiban ugyanúgy helyet kaphatna, mint Michael Mann jég hidegen kalkuláló kopóit, zsványait felvonultató fekete szériájában (*Az erőszak utcái, Szemtől szemben, Miami Vice*). Igaz, a rendezőt a gyufaszálat rágcsáló Stallone-kultalak, *Kobra* inspirálta, de a Gosling-karakter legközelebbi rokona alighanem a Walter Hill rendezte *Goszterek sofőrje* címszereplője. Valamennyien autonóm, szoborszerű figurák. Refnnél, Mann-nél

az addig robotszerűen merev szereplők találkoznak valakivel, aki elfogadja őket és a zord harcosok szeretettől vezérelve próbálják hátrahagyni korábbi életüket. Melodramai jegyek uralják a *Drive*-ot is – a Sofőr nemcsak oltalmaz egy nőt és annak kisfiát, de bele is habarodik a lányba. Románkuk ugyan nem teljesül be, de nem is végletesen tragikus, sokkal inkább melankolikus. Összetartozásuk kimondatlan, sejtetett. Refn újfent zenéi betétekkel illusztrálja a bontakozó szerelem pillanatait. A házibuli gyöngéd dialógusának („Hívni akartam a zsarukat.” „Bárcsak azt tetted volna.”) a *Desire Under Your Spell*je ágyaz meg férfi és nő valóban egymás hatása alá kerülnek. Néhány jelenettel korábban pedig a *Drive* leitmotifja, *A Real Hero* című College és Electric Youth-sláger kíséri a Sofőr, Irene, Benicio autózással, vízparti piknikkel színesített napfényes „családi” kirándulását. „Nem az számít, amit látunk. Az a fontos, amit nem látunk.” – hangzik Refn egyik legtöbbször emlegetett vezérelve. Ezúttal sem látjuk vagy halljuk a nyíltan ábrázolt, kimondott szerelmet: apró jelek festik le a szerelmesek érzéseit, kis mozzanatokból születik valami grandiózus. Csendből keletkezik mozi: a nyugtalanító hangtalanságot patikamérlegesen adagolt, rövid, de annál szörnyűbb erőszakkitörések zilálják szét.

Egzisztencialista neo noir találkozik a lehetetlen romantikával: ez az átmenet utal a *Drive* főszereplőjének sorsfordulatára is. Hátra kell hagynia egy rideg, léleknyomorító rendet, a bűn fészket, hogy szárnyra kaphasson, mert tudja, egész életében arra várt, hogy szeresék. Nem akarja elveszíteni az illékony





meg sem szülhetik fiaikat, a *Csak Isten bocsáthat meg* pedig a világra jött gyermekek és az anya viszonyáról tudósít. Fabulája szerint a Bangkokban élő Julian anyaméhben rekedt csecsemő. Sátáni édesanyja, Crystal irányítja minden lépését. Feltárul az Oidipusz-komplexum: Julian a mamája utasítására tette el láb alól az édesapját. A fiú büntudata miatt képtelen felcseperedni, Crystal szörnyeteg, aki gyermeke véreből nyer energiát. Refn olvasatában a nő Lady Macbeth és Donatella Versace klónja. Az Alejandro Jodorowsky-féle *Szent vér* alapmotívuma burjánzik végig a filmen: a fiúgyermek csak akkor nyerhet függetlenséget, ha levágja a kezéről a kötelet, amelyet velejéig romlott anyja húzott szorosra. A *Valhalla Rising* Egyszemű-Are relációja apa-fiú, mester-tanítvány bajtársiasság, a *Drive* Sofőrje és Benicója már-már tiszta lelkű szülőkként, gyerekeként borulnak össze, míg a *Csak Isten bocsáthat meg* anya-fiú kapcsolata genetikailag kódolt undor.

Julian ritkán beszél, mert egy elfojtott trauma áldozata. Üvöltése is néma: amikor rárivall tehetetlen barátnőjére, azért teszi, mert édesanyja férfiaságában alázta meg őt, és tehetetlenségében olyasvalakire támad, aki igen közel áll hozzá. Pszichoszexuális terror: a bestiális anyafigura maskulin vonásokkal rendelkező Felettes Én, a fiú identitására, Énjére vadászik, de a gyermeknek egy

jobb autoritást kell választania. Chang, az Isteni rangra emelkedett thai rendőr jelenti ezt az alternatívát.

Julian és az igazságszótó zsarú muay thai-összecsapása nem harcművészeti darabokra történő kikacsintás. Könyökel, térdrel, kézzel, lábbal végzett önfelfedező túra. Metaforikus párbaj hústestbe zárt ember és abszolútumként élő Bosszúálló Angyal között, vagyis Refnhez hűen a karakterek az erőszak útján próbálják megérteni egymást. (A fáma szerint Ryan Gosling intenzív tréningen vett részt, karaktere azonban meg sem tudja érinteni Changot, aki könnyen padlóra küldi riválisát.) Belső transzcendens utazás tanúi lehetünk a *Fear X* és a *Valhalla Rising* modorában. A 2013-as bangkoki rémálom főalakja egyfelől bátyja ösztönvezérelt gyilkos- és szexuális mentalitásának int búcsút, majd zsarnoki anyjától próbál elszakadni. Billy priapikus szolgálélek, az anya kedvence. Dúvad, afféle akarátát zabolázni képtelen Bronson-örökös. Julian ellenben képes változni, ő a *Valhalla Rising* főhőse, Egyszemű metamorfózisához áll közelebb, mert a Pokol legsötétebb bugyraiba is hajlandó alászállni. Szükszavú, minimális dialógusra szorítókozó film ez, igazi pszichedelikus trip. A bangkoki bordélyok klausztrófób belső terei, vörös és kék neonfényei, a sötét utcák, vagy a hideglelősen főfőhő-ér ötcillagos szálloda elmét darabokra

#### „Önmagán túlnövő ember”

(*Csak Isten bocsáthat meg* - Ryan Gosling)

tépfő fantáziahelyszínnek. Szóljunk akár a realista időszakáról, akár a transzcendens éráról, Refn ritu-

álisan mutat luxuséttermeket, klubokat, bárakat. Úgy, ahogy Stanley Kubrick fürdőszobákat. Ivói, étkezdei brutális indulatoknak adnak háttérrel. A *Pusher* első részében Frank egy csehóban veri össze Tonny-t, a harmadikban Milo és Radovan egy étterem hátsó részében disznókként vágják le ellenfeleiket. A *Drive* pizzériájában Bernie villát döf Cook szemébe és kést szúr a torkába, a *Csak Isten bocsáthat meg* night clubjában Chang lebénítja, megvakítja és süketíti Crystal egyik hú emberét, Gordont. A dán szerző egész életművében színrel-képpel, valamint zajjal-hanggal mesél. Saját bevallása szerint nem észleli a köztes tónusokat, a vörös az egyetlen szín, amelyet felismer. (Szalkai Réka: *Beszélgetés Winding Refnel*, Filmvilág, 2010/5.) Bár palettája azóta szélesebb lett, az expresszív színek éles kontrasztot alkotnak, rímelve heves érzelmeket átélő figuráira. Nyugalmat és békét, illetve bukást, entrópiát is jelölhetnek: a *Valhalla Rising* hőse például aláveti magát a vértenger-víziónak, a *Vérvészesség* Leóját szabályosan leláncolják rozoga lakásának vérvörös falai, majd a saját vérebe injektált HIV-vírus, a *Csak Isten bocsáthat meg* thai bokszarénája egyszerre küzdőtér és a megtisztulás helye. Hangjátékosként is ezt a mód-

szert követi. A morajok, neszek valami lstenibb felé irányíthatják a karaktereket, mint Juliant, de a bennük lüktető elviselhetetlen haragot is forrpontig hevíthetik, például a *Drive* erőszakscénaiban. Refn nem becsüli le a csend erejét sem: gyakoriak a dermedt némaságban induló, majd egyre intenzívebbé váló jelenetek. Refn ekkor az általam csendes robbanásnak keresztelt állapotot képi le – szereplőit rengeteg megaláztatás éri, ezeket sokáig szótlanul, de fogcsikorgatva tűrik is, hogy aztán a bennük lüktető, visszafojtott indulatok végül hatalmas robajjal törjenek ki belőlük.

„Mindig az lebeg a szemem előtt, amit látni és hallani akarok. Fogalmam sincs, miért alakult ez így. Olyan, mint a fétis: egyszerűen csak felizgat.” – árulta el Sitgesben. A direktor a *Csak Isten bocsáthat meg*-ben két fétist gondol újra: Julian öklét és Chang damoklészi kardját. Az ökölbe szorított kéz kung-fu filmek, fallikus akciómozik szériatartozéka, a maskulin-potenciál csimboraszója. Nemi szimbólum, péniszpótlék. A film cselekménye szerint a főszereplő korántsem szupermacsó, legtöbbször alulmarad. Chang pengéje isteni kellék: a kardot a gerincéből húzza elő, végzetes csapásai előtt egyik áldozata sem menekülhet. Törvényhozó és hóhér, pontosan tudja, ki szolgál rá az életre, ki vetendő a pokol tüzére. Szemrebbenés nélkül, kisgyermek szeme láttára végez ki egy bűnözőt: a gazember jajveszékelését a Changot átható misztikus aura ambienthangja nyomja el. Fegyvere sosem törik el, karcolás sem esik rajta, a rendőr spirituális lény marad. Végig thai nyelven beszél, angolul egyszer sem szólal meg. Bizar hűzasként egyedül őt látni mézszálás közben, holott ebben a filmben az igazságtevő rendőr az Abszolút Jó. Etikai kategóriái szilárdak, sérthetetlenek. Eközben Crystal, a megtestesült Gonosz egyszer sem látjuk gyilkolni, parancsait mindig alárendeltjei – például egy gyerekkorú bérgyilkos – hajtják végre. Julian kettejük között öröklődik. Döntéskényszere során új atyát lel magának a régi, szadista anya helyett. Rájön, nem a gyilkosság útját kell választania, hanem csakúgy, mint Egyszeműnek, az áldozathozatalét. A fiú lábra állásának első lépése az, hogy nem végez Chang védtelen kislányával, hanem a lányt pisztollyal fenyegető társát lövi agyon. Majd visszatér az immár halott Crystalhoz: kardot döf a holttestbe, majd a sebbe nyúl. Végre kijutott az anyaméh-

ből, és most beszennyezi azt a helyet, ami az ő életét is bemocskolta. Ezután elfogadja a sorsát: a *Csak Isten bocsáthat meg* a testi büntetésen keresztül vállalt szabadságot hirdeti. Csonkításról, helyesebben férfiúi kasztrációról szól Julian álma, amely egyszer szexuális játék közben is kísérti – végül találkozik újrateremtőjével. Önálló individuumpént hajt fejet Chang, az Isten előtt és kínálja fel neki a kezét, nem pedig dühöngő harcosként. Belső látása magasabb szintre jut, a karakter továbbfejlődik, míg anyja és fivére beszűkült pszichéjük labirintusában pusztulnak. Így lesz a csecsemőből felnőtt: nem Isten, „csak” önmagán túlnövő ember. Helyrebillen a világtrend: a bangkoki rémdráma a bosszúfilmek antitézise, ahol a revans feladása az igazi győzelem.

Refn pornófilmnek titulálja magát: az erőszak olyan, mint a szex, a beléjük ölt energia számít. A *Csak Isten bocsáthat meg* egyik legfőbb ihletadójának Richard Kern *The Evil Cameraman* című 12 perces aberrációját tartja. Szerinte a kreativitás nem más, mint reakciók kiprovokálása. Refn a *Pusher-trilógiáig* tartó periódusában iszonyatos kínokat jelképező hangorkánba üzte öndestruktív átlagember-szereplőit, a *Bronson* óta viszont látnokként ostromolja a csúcst. Fiktív avatárjai egyre inkább emberbőrbe bújnak, majd az ég várja őket. Mintha Elias Canetti *Tömeg és hatalmának* egyik tézisért írná újra a művész: a rabszolgává tett ember állatként vegetál. Fel kell szabadulnia, hogy többé lehessen. Markáns kivétel a *Neon démon*: ez Refn legnegatívabb filmje az ún. „elemelt valóság”-mozik között. Egymás húsát zabáló szörnyeket ereszt ránk a rendező. Istenek helyett Anti-Istenek veszik át az uralmat. Jesse, a 16 éves modell Magasságosnak tetszhet, két lábon járó Gyönyörűség-idolként áll a kivilágított Los Angeles fölött. Sorsa azonban más: hogy fordul: mint Istennő, kudarcot vall. Különleges szépsége, bűbája nem védi meg őt, lecsap rá a halál. (Refn a *Pusher 3.* záróképe óta nem mutatott ilyen feszélyezően üres úszómedencét.) Ráadásul hiába van tisztában csodálatos adottságaival, fejébe száll a dicsőség. Jóságos Úrnő helyett a gátlástalan kaliforniai modellvilág visszatartó és narcisztikus produktumaként szerepel le. Vörös, kék, fehér után szürkében, zöldben, sárgában is pompázik a mű, de a színvilág felszí-

nes. Csillámporos lidércnyomásában a Szépség pusztán hatalmi szimbólum, ami a maga tisztaságában pusztulásra ítéltetett, csak mesterségesen – aranyba öntéssel, plasztikai sebészettel, halottak kozmetikázásával – tartható életben. Kiszajító fényképeszek, első helyért versengő királynők gyűrűjében. Bűnözők és vikingek után Refn a modellekről is azt vallja, kreált képeik hamisak, a púder a mocskot kendőzi el. Ahogy a *Valhalla Rising* lovagjai a Nagy Jeruzsálemre óhajtoznak, úgy a *Neon démon* női szereplői a Nagy Szépségért sóvárognak. És még az aktuális Egyszemű-alteregót is magukkal rántják. Gender-politikája éleslátó, mert a hegemon maskulinitás vagy feminizmus nem telepszik a filmre. Provinciális (a moteltulajdonos, akiből az akcióstár és sármőr Keanu Reeves formál útszéli suttyót), naiv (Jesse fotós szerepében), külső és belső szépséget ismerő (a divattervező) hímekeket egyaránt látni – jelképes, hogy a hősnő barátja mindkét férfivel ideológiai vitába bonyolódik. Refn a nőiségről sem dédelget illúziókat. Ruby, a sminkes és Jesse viszonya ugyan első látásra tisztának látszik, amennyiben az előbbi hölgy természetes szépségéért, és nem saját felkapaszkodásáért csodálja a kamaszlányt. De ez a leszbikus kapcsolat is az enyészete: nekrofil vágyakozásba, árulásba, majd örületbe torkollik. A szőke szupermodellek, Gigi és Sarah nála is rosszabbak: irigy, gonosz próbababák, akik a hatalomért kannibalizmusra is hajlandóak. A rendező szinte saját, Blake Lively-féle *Gucci Première*-parfümreklámját alkotja újra. 2012-es klipjében az aranyba öltöztetett sztárt és a ragyogó Los Angeles werk-etűd követi a színésznőt instruáló Refnnel, kamerákkal, lámpákkal, daruval, szélgéppel: a *Neon démon*ban a filmtechnikai eszközök metaforái a kiokádott, majd újra lenyelt szemgolyó és Sia *Waving Goodbye*-a. Az istenek immár halottak.

Vajon feltámadhatnak-e? Erre a kérdésre Refn következő munkái adhatnak választ. A *Les Italiens* című francia-olasz rendőrsorozat elveikben visszakanyarodás korábbi munkáinak nyers stílusához, Mozi-filmjei azonban nem szakítják meg a spirituális hagyományt: a *The Avenging Silence* Japánban játszódó kém-akció-thriller, amely a hírek szerint Egyszemű és Chang szereplőtípusait porolná le. Még a feminista szuperhős-zsánerbe is belekóstolna egy esetleges *Batgirl*-adaptációval. •

# a hölgy egy kissé bogaras

KRÁNICZ BENCE

A JAPRISOT-HŐSNŐK INGATAG SZEMÉLYISÉGE A BŰNÜGYI TÖRTÉNETEK MŰFAJÁRA IS KIHAT:  
AMI KRIMINEK, THRILLERNEK INDUL, EGYHAMAR A NOIR ÖRVÉNYÉBE KERÜL.

**H**aja barna, magassága: 1,68, született Nizzában, apja könyvelő, anyja bejárónő, két szeretője volt, az egyik tizennyolc éves korában, három hónapig, a másik húszévesen, míg csak Mickyvel nem találkozott, keresete havi 650 frank, mínusz társadalombiztosítás, különös ismertetőjele: ostoba.” Így jellemzik a *Csapda Hamupipókének* egyik főszereplőjét, a Do becenévre hallgató lányt. Ez a rövid, tárgyyszerű, mégis humoros és sokatmondó leírás Sébastien Japrisot bűnügyi regényeihez is megfelelő bevezetésként szolgál, nemcsak azért, mert a szerző tipikus hősről, a fiatal, magányos hajadonról szól, hanem ravaszsága miatt is.

A *Csapda Hamupipókének* Dója ugyanis egyáltalán nem ostoba. Ezeket a hősnőket rendre alábecsülik ismerőseik, kivált a férfiak és az uralkodni vágyó, arrogáns nők – egy ilyen asszony adja az idézett jellemzést is. Japrisot leányai szépek és kiszámíthatatlanok, e két tulajdonságuk pedig nagyon veszélyessé teszi őket. Egyszerűbb lenne a helyzet, ha csak a hálójukba került férfiakra hoznának bajt, de a francia író nem éri be a megszokott femme fatale-szerepekkel. Hősnői elsősorban önmagukra veszélyesek, ötvöződik bennük a noir félrevezetett kisembere és a végzet asszonya. Éppen ez az osztott személyiség az, amely ma is izgatja a rendezőket, akik Japrisot sötétan ragyogó bűnügyi történetei közül választanak alapanyagot.

## NŐK A FÉRFIAK MÖGÖTT

Japrisot először 1965-ben került kapcsolatba a filmesekkel, amikor két regényéből is moziváltozatot forgattak. Jean-Baptiste Rossi ekkor már három

éve írt bűnügyi történeteket, ezek kedvéért vette fel a Sébastien Japrisot álnevet. Regényei közül a *Gyilkosok kupéja* nevezhető egyedül hagyományos kriminek, amelyben a Marseille-ből induló 10.30-as vonaton ölnek meg valakit reggelre, és egyértelmű, hogy a kupé utasai között van a gyilkos. A történetből Costa-Gavras forgatta le nagyjátékfilmes bemutatkozását *Tökéletes bűntény* címen. Az Yves Montand, Simone Signoret, Jean-Louis Trintignant szereplésével készült, sztárparádés adaptációban még nyoma sincs a rendezőre később jellemző politikai célzásoknak és párhuzamoknak, ami pedig Japrisot legfontosabb motívumait illeti, azok közül leginkább a színhelyként szolgáló Riviéra jelenik meg itt is, a marseille-i születésű szerző ugyanis következetesen a dél-francia vidéken játszatta le történeteit.

Ugyanakkor a filmváltozathoz is kitűnik, hogy a kupé utasai közül a fiatalágát és szépségét veszített, idős színésznő története a legkidolgozottabb, egyedül ennek van valódi – tragikus – mélysége, és a gyilkosok is őt, nem az elsőként megölt áldozatot akarták valójában eltenni láb alól. Simone Signoret alakításának is köszönhetően rá emlékezhetünk a legtovább. Costa-Gavras áttemeli a kupé utasainak monológjait, visszaemlékezéseit, ez a felosztott narráció is visszatér Japrisot későbbi regényeiben. A *Tökéletes bűntényben* viszont az exoziccióban megismert, fiatal nőtől Montand detektívfigurája veszi át a főhős szerepét, a krimiműfaj zárt szobájában tartva az adaptációt.

Maga Japrisot ritkán választott férfi főhőst, a saját forgatókönyvéből készült *Ég veled, barátom!*-ban viszont rögtön

kettőt is. Az Alain Delon és Charles Bronson alfahím-duóját felvonultató, 1968-as filmben két volt katona kényszerül rá különféle okok miatt, hogy betörjenek egy pánccélterembe. Az akció balul sül el, rendőrökre jutnak, a valódi fordulat viszont csak ezután jön: kiderül, hogy mindvégig két nő mozgatta a szálakat, együtt tervelték ki, hogyan használják fel Delonékat. Az utolsó harmadban már egyértelműen kettejükre kerül a hangsúly, kapcsolatuk némi romantikus színezetet is kap, hogy aztán „menekülő szerelmesekként” végezenek velük a rendőrök abban a fináléban, amely hanghatásaiban, drámai képstilizációs megoldásaiban egyértelműen az egy évvel korábban bemutatott *Bonnie és Clyde*-ot idézi.

## KÉSŐ BOSSZÚ

Az *Ég veled, barátom!*-mal kisebbfajta európai sztárrá avanszált Charles Bronson két évvel később tért vissza Japrisot-hoz, a szerző eredeti forgatókönyvéből készült *Futó zápor* kedvéért. Ebben Bronsonnak csak mellékszerep jut, hiába lenne ő az ideális főhős, nincsen saját története, szerepe arra korlátozódik, hogy összezavarja, és ezzel beismerő vallomásra kényszerítse a hősnőt. Melancolie Mau, becenevén Mellie ugyanis a lelkiismeretével és az őt ért traumával birkózik, miután végez a házában rátörő, és őt megerőszakoló támadójával. Úgy tűnik, az ismeretlen férfit senki nem keresi, mígnem megérkezik Bronson figurája, aki, mintha csak valami csodadetektív lenne, azonnal mindent tud: tudja, hogy Mellie áldozatból vált gyilkossá, ez nem is érdeklő különösebben, csak a halott férfinál lévő pénz kell neki.



**„Femme fatale és áldozat  
egy személyben”**

(Joann Sfar: A hölgy az  
autóban, szemüveggel és  
puskával - Freya Mavor)



Nyomozásra nincs szükség, a történetben kulcsszerephez jutó férfiak – Bronson és az erőszaktevő figurája mellett Mellie arrogáns férje – arra szolgálnak, hogy az elnyomásuktól, agressziójuktól szenvedő hősnő végre önállóvá és erőssé váljon. Persze a történet alakulhatna úgy is, hogy Mellie minden kapcsolatát elveszti a valósággal, hiszen ezek az otromba férfiak nemcsak uralkodnak rajta, de a hétköznapi világához is láncolják az álmodozó nőt, és árnyékukból szabadulva félő, hogy csak az üresség lép a helyükbe. Japrisot világosan jelzi is, hogy a férfiak csupán fantomok, csak az a fontos, hogyan befolyásolják a hősnőt: a megölt támadó neve Mack Guffin. A *Futó zápor* mindazonáltal nem éri el a rendező, René Clement legjobb adaptációi, mindenekelőtt a hasonló műfajú Highsmith-film, a *Ragyogó napfény* színvona-

lát – Japrisot nem ebben a történetben ötvözi legsikeresebben a csavaros sztorit az egzisztenciális-pszichológiai tétekkel.

Míg a *Futó zápor* happy enddel végződik, az 1983-ban bemutatott *Gyilkos nyárból* kiderül, mi történik, ha a veszélyes üzemek teljesen kikezdi a hősnő pszichéjét. A nyolcvanas évek szexszimbóluma, Isabelle Adjani játsza a főszerepet, Elle-t, a tengerparti kisváros üdvöskéjét. A lány neve a francia női névmást is jelenti: Japrisot-t általánosságban érdeklí, hogyan működik a kiszámíthatatlan, fokozatosan megbomló női elme. Módszeréhez ravasz elbeszélésmód társul. A film feléig úgy tűnik, az Elle-be reménytelenül szerelmes autószerelő, Pin-Pon a főhős, az ő narrációja vezeti be a nézőt a történetbe. Csoda történik, Pin-Pon elnyeri Elle kegyeit, ekkor

veszi át a lány az elbeszélő szerepét, és kiderül, amit szerelmnek hittünk, hideg számítás csak. Elle bosszút forral azok ellen, akik évtizedekkel korábban megerősztakolták az anyját, és félő, hogy a lány maga is akkor fogant. Pin-Pon apja egyike lehetett a támadóknak, a lány ezért az egész családon állna bosszút, és végezne a két másik, még életben lévő bűnös férfival is.

Japrisot azonban noirba fordítja a bosszúthrillert, mikor a lány megtudja: akiket bűnösnek hitt, ártatlanok, a valódi tettesekkel az apja végzett még évekkel azelőtt. Elle nem bírja feldolgozni, hogy jogtalan bosszúra tette fel az életét, és megőrül. Amnéziássá válik, az őt kitartóan szerető, értetlen Pin-Pont sem ismeri fel többé. A kitűnő, újrafelfedezésre váró *Gyilkos nyárban* aztán marad még egy fordulat. A vétlen férfiakkal, akiket Elle anyja bántalmazóinak hitt, végül Pin-Pon számol le tévedésből. A francia modernizmus

#### „A férfiak csupán fantomok”

(Jean Becker: *Gyilkos nyár* – Alain Souchon és Isabelle Adjani)



nagyjainak árnyékában forgató zsáner-filmes, Jean Becker rendezése így válik kétszeresen is noírrá: Elle femme fatale és áldozat egy személyben, míg Pin-Pon a műfaj bűnbe rohanó, kárhozatra ítélt kisembereinek díszpéldánya.

## MEGÖLTEM VOLNA?

Japrisot bűnügyi regényeinek java a hatvanas években jelent meg. Miközben történeteit a rákövetkező évtizedben sorra megfilmesítették, a szerző maga is többször megpróbálkozott a forgatókönyvírással, hol saját művei alapján, hol más regényéből – egyebek mellett ő írta filmre az *O. történetét* is, amelyből Just Jaeckin rendezett a korban botránykőnek számító adaptációt. A nyolcvanas-kilencvenes években aztán Japrisot eltávolodott a noirtól, noha a női hősköztől nem. Utolsó fontos regénye, a *Hosszú jegyesség* 1991-ben jelent meg, három évvel azután, hogy Japrisot maga is megpróbálkozott a rendezéssel (*Július szeptemberben* című, tökéletesen elfeledett filmje ma szinte hozzáférhetetlen).

Noha a *Hosszú jegyesség* háborús melodráma, nem bűnügyi regény, az író ezúttal is gyakran használt motívumából szötte meg az első világ-háborúban eltűnt vőlegényét kereső, törékeny, de elszánt hősnő történetét. Mathilde kénytelen férfiként viselkedni egy férfiak nélküli világban, mikor elhatározza, hogy a háborús pusztítás után felkutatja szerelmét, vagy legalábbis meggyőződik a haláláról. Nyomozása meglehetősen hasonlít a *Gyilkos nyár* Elle-jének önként vállalt küldetéséhez, hiszen Mathilde is a múlt nyomat keresi az egykori csatamezőkön, hogy megtudja, mi történt a fiúval, Manech-sel. Végül meg is találja őt, ám Manech a megrázkódtatások, a háborús sérülések és traumák hatására elfelejtette, kicsoda, és amnéziásként próbál napról napra új életet építeni magának. Mathilde-ra sem emlékszik, hasonlóan ahhoz, ahogy Elle sem ismeri fel többé Pin-Pont a *Gyilkos nyár*-ban. Japrisot itt viszont nem a tragédia felé kormányozza a történetet: apró jelek mutatnak arra, hogy Manechben eltemetve ott van a szerető férfi, és ha Mathilde elég türelmes, kapcsolatuk talán újrakezdhethet, az élet újratanulható. Háborús történethez ennél szebb végkicsengést aligha találhatott volna az öregkorára érzelmesebbé váló, de a

szentimentalizmus vádjával pillanatig sem illethető Japrisot.

Az író 2003-ban halt meg, már nem érthette meg a *Hosszú jegyesség* film-változatának bemutatását. Az adaptációk sorában tíz év szünetet következett, a csendet a *Csapda Hamupipókének* új moziváltozata törte meg 2013-ban. Az eredeti regény talán Japrisot legjobbjára (először André Cayatte vitte filmre, 1965-ben), a hősnő identitáskrizise ebben válik fokozhatatlanul súlyossá. A történet elején tűz üt ki egy tengerparti villában. A házban alvó két lány közül csak az egyikük, Micky éli túl a balesetet, de arca teljesen összeég, és amnéziás lesz. Felépülése (és a külsejét újraalkotó plasztikai műtétei) után derül ki számára, hogy valójában ő nem Micky, hanem a másik lány, Do, a baleset pedig valójában gyilkosság volt. Éppen ő, vagyis Do akarta eltenni láb alól dúsgazdag barátját, akihez lesbizikus árnyalatú, szenvedélyes szeretem-gyűlölöm viszony fűzte. Japrisot azonban nem lenne önmaga, ha nem csavarna még egyet a történeten: a Mickyvé operált Do ráébred, hogy Micky tudhatott az ellene készülő merényletről. Ha pedig tudott róla, lehet, hogy meg is tudta akadályozni. Lehet, hogy a Mickynek hazudott Do tényleg Micky volna? Nincsen ennél szörnyűbb helyzet: az amnéziás hősnő nem tudja, áldozat-e, vagy gyilkos.

Iain Softley (*A galamb szárnyai, K-PAX – A belső bolygó*) adaptációja leegyszerűsíti, ugyanakkor kerekébbé, szimmetrikusabbá is teszi a történetet azzal, hogy Micky/Do és a merénylet kitervelője, Julia párbajára hegyezi ki a finálét. Japrisot száraz, kimért stílusába nem fér bele a melodramai hangvétel, Softley viszont drámaibbá, patetikusabbá formálja a sztorit, amihez remek alapot szolgáltatnak a regény méregérfordulatai.

A megbillenő identitása miatt életveszélyessé váló hősnő és a megkettőződés motívuma visszatér Japrisot leggyakrabban feldolgozott művében is. *A hölgy az autóban, szemüveggel és puskával* 1966-ban jelent meg, filmadaptáció először 1970-ben készült belőle. A gazdag életművet maga mögött tudó Anatole Litvak (*Egy asszony három élete, Sorry, Wrong Number*) utolsó filmjét némi jóindulattal a regény egyszerű felképesítésének lehet nevezni, amelyben a téték nem kerülnek igazán magasra, a napfényes tengerparti városkákön át-

utazó hősnő túl könnyen kerekedik felül az életére törő férfin. A 2015-ös, legújabb változat jóval izgalmasabb. Először is, a film hiperstílusos, a hatvanas évekbeli retrót a kortárs dizájnnal öszszefésülő látványvilága – a hősnő tektonóckeretes szemüvegétől a neonfényes szeretkezésen át az osztott képmezőlgig – önmagában sokat elmond arról, hogyan válik a posztmodern film zászslaja alatt csillogó szerzői erőfitogtatás az évtizedekkel ezelőtt íródott ponyvából. Az érzéki vizualitás aligha meglepő a mai francia szerzői képregény legnagyobb sztárjától, a filmrendezéssel is kacérkodó Joann Sfar-tól, az általa jegyzett *A lány az autóban...* azonban szerencsére többet is fel tud mutatni a gondosan komponált képméknél.

A történet szerint a párizsi reklámügynökségnél dolgozó Danyt (újabb férfias nevű hősnő a *Csapda Hamupipókének* Mickyje után) főnöke megkéri, hogy vigye ki őt és családját a reptérre, majd vigye haza pompás sportautójukat. Dany viszont inkább fogja magát, és a reptéri fuvar után nekivág a Riviérának, majd zavartan veszi tudomásul, hogy úticélja, a tenger felé közeledve egyre többen tesznek úgy körülötte, mintha egy nappal korábban már járt volna a környéken. Mikor Dany egy halott férfit talál kocsija csomagtartójában, az is felmerül benne, hogy nem ura önmagának, talán valóban járt már erre, és ölhetett is. Japrisot végül szokása szerint a racionalitás talán tartja a sztorit, és lerántja a leplet a Dany ellen készülődő összeesküvésről. A hősnő éppúgy rövidlátó, mint a *Gyilkos nyár* Elle-je, ami persze szimbolikus, hiszen mindkettejüket félrevezetik, Danyt éppen az elnyomó férfi és az uralkodáshoz szokott, domináns nő Japrisot-nál jól bevált kettőse. Danyknak Elle-lal ellentétben viszont van elég lélekjelenléte és bátorsága ahhoz, hogy ne mások, a sors vagy a gyilkosok játékszereként végezze.

Am Sfar adaptációjában a happy end mégsem igazán megnyugtató, ugyanis nyitva marad a lehetőség: noha Dany nem ölt meg senkit, mégis minden rendben a lánnyal. Lehet, hogy ugyanolyan veszélyes, mint rosszakarói, sőt veszélyesebb, mert nem teljesen normális. Márpedig Sébastien Japrisot történeteiben az alaposan átgondolt, gyilkos tervekkel éppen az örület határán billegő, kiismerhetetlen nők képesek keresztülhúzni. •

# Foglalkozása: közellenség

ÁDÁM PÉTER

A SÉRIE NOIR NEM PUSZTÁN A KÉPZELET JÁTÉKA, A KEMÉNY FRANCIA ALVILÁGBAN GYÖKEREZIK, DE EZ A SÖTÉT VALÓSÁG GYAKRAN UTÁNOZZA A MŰVÉSZETET.

A legtöbb bűnöző élettörténetében ott a széteső család, esetleg az árvaság, a szeretetlen gyermekkor, az iskolai kudarc meg a fiatalkori kilátástalanság. Ezek a bűnözők nem is annyira választják a bűnözést, mint inkább belesodródnak. A jómódú polgárcsaládból származó Jacques Mesrine nem ilyen. Bár gyermekéveit biztonságban töltötte, neki már kora ifjúságától tudatosan vállalt pálya, foglalkozás, élethivatás a banditizmus. „Ha valaki gyerekkoromban megkérdezte volna, «kisfiam, mi leszel, ha nagy leszel?» – meséli *Halálösztön* (*Instinct de mort*) című memoárjában, amely 1977-ben jelent meg a párizsi J.-C. Lattès kiadónál – gondolkodás nélkül azt mondom, «gengszter», ahogyan más gyerek ilyenkor tűzoltót mond, mozdonyvezetőt vagy pilótát.” Mintha csak Glostert hallanánk Shakespeare *III. Richárd*-jában: „Elhatároztam, hogy gazember leszek...”

Ne firtassuk, hogy a gyermekkorba visszavetített tudatos elhatározás megfelel-e a tényeknek (a börtönben keletkezett életrajz nyilván idealizál), már csak azért sem, mert a Mesrine-filmek túlnyomó többsége is homályban hagyja a személyiség mélypszichológiai gyökereit. A jellegzetesen *borderline* alkat azonban így is kirajzolódik. Agresszivitás és vak düh, kegyetlenség és bosszú, végül az empátia, félelemérzet, büntudat és szorongás úgyszólván teljes hiánya – a képzet páratlan intelligencia, némi humor és elképesztő én-központúság teszi teljessé. Nem csoda, hogy alakja annyira foglalkoztatta a filmeseket: az 1979-es *La guerre des polices*-től egészen Laurent Huberson 2011-es tévéfilmjéig

nem kevesebb, mint tíz játék- és dokumentumfilmet forgattak róla, amelyek közül Jean-François Richet két részes eposza – *Halálos közellenség* (*Mesrine: L'Instinct de Mort*; *L'Ennemi public n°1*, 2008) a legigényesebb.

De hogy tulajdonképpen kicsoda is volt Jacques Mesrine, az még az ő filmjéből sem derül ki. Bár Vincent Cassel remekel a főszerepben, az ő Mesrine-je sem lép tovább a narcisztikus bandita figurájánál, akit mintha a bankok és kaszinók kirablásánál is jobban igazgatna saját mítoszának jobbra-balra adott nyilatkozatokkal, interjúkkal és politikai állásfoglalásokkal való építése. Akárcsak a többi Mesrine-film, végeredményében a Jean-François Richet-é is csak lazán egymáshoz kapcsolódó zsánerképek sorozata, és nem is annyira kritikus elemzése, mint inkább illusztrációja a legendának. A néző nem pokoljárást lát, hanem mennybemenetelt, nem bűnhődést, hanem megigazulást, és nem magyarázatot kap, csak hagiográfiát. Az ember eltűnődik rajta, milyen filmet is forgatott volna Jean-Pierre Melville erről a nagy formátumú bűnözőről...

A figura egyébként korántsem előzmény nélküli a francia banditizmus történetében. Mesrine azért olyan izgalmas, mert ügyesen rájátszik a francia anarchizmus hagyományára. Ő nem egyszerűen közönséges bűnöző, mint a többi *első számú közellenség*, mint például a Bolond Pierrot-nak is nevezett Pierre Loutrel (1916–1946) vagy Émile Buisson (1902–1956), hanem – ezzel egyidejűleg – Ravachol (1859–1892) meg az 1912-ben felgöngyölített Bonnot-féle bűnbanda örökségének is folytatója. Akárcsak a nagy elődök,

Mesrine is lázadó, aki engesztelhetlenül gyűlöli a törvényt meg a társadalmat. Ezt a tradíciót azonban, jó érzékkel, a hetvenes évek szélsőbalos terrorizmusának témáival gazdagítja. Mesrine alakja végeredményében valamiféle *szintézis*, amelynek – az említettek mellett – a francia bűnügyi irodalom két klasszikus hőse is szerves alkotórésze. A gengszter ugyanis Fantômasnak és Arsène Lupinnek is közeli rokona.

Tetejében olyan bűnöző, aki nem maradt meg a társadalmi igazságot képviselő bankrabló elköptatott szerepében. Ő egy nagy „ügy” szolgáltatásban lépett nyilvánosság elé: nem csoda, hogy neve teljesen összefonódott a franciául Quartier de Haute Sécuritének nevezett szigorított fegyház meg az embertelen börtönviszonyok elleni szenvedélyes tiltakozással. Ez a harc nemcsak igazságérzetét, de szereplésvágyát is kielégítette. És Mesrine nagy intelligenciával, kíméletlen logikával érvelt igaza mellett. A *Paris Match*-nak meg a *Libération*-nak adott, mindig feltűnést keltő interjúi feltehetően a bankrablásoknál is súlyosabb tételek lehettek a bűnlajstromában: ez a magyarázata, hogy sorsáról alighanem legfelső szinten (a belügyminiszter dolgozószobájában, ha ugyan nem az Élysée-palotában) dönthettek, és hogy nem is annyira ártalmatlanná tenni akarták, mint inkább végleg elhallgattatni. A nyíltszíni „kivégzésbe” nyilván az annyiszor nevetségessé tett államhatalom alantass bosszúja is belejátszott.

Mesrine nem érte be az interjúkkal meg a napilapoknak küldözgetett üzenetekkel. Két könyvet is írt: az első



regényes önéletrajz (erről már volt szó), a második – ennek *Az ártatlanság bűne* (*Coupable d'être innocent*) a címe – Mesrine kanadai meghurcoltatásának törté-

nete (Kanadában olyan gyilkosságot is nyakába akartak varrni, aminek állítása szerint nem ő volt az elkövetője). De ez a két mű sem hozza közelebb az olvasót a betegesen érzékeny és megalomániás szerző igazi énjéhez, legfeljebb az álarckokat szaporítja. A stílus azonban kétségtelenül szuggesztív. A tollforgató bűnöző, aki minden törvényen, normán, előíráson keresztülgázol, egy szabályt aggályosan tiszteletben tart, mégpedig a francia írott nyelv megfelelőbbbezzhetetlen kánonját, a *passé simple*-nek nevezett irodalmi múlt idő úgyszólván kötelező használatát. Hiába, az irodalmi konvencióval szemben még az ilyen kaliberű gengszter is tehetetlen.

Jacques Mesrine emellett a régi betyárerkölcsnek is egyik utolsó ro-

**„Jobban izgatja saját mítosza”**

(Jean-François Richet: *Halálos közellenség* – Vincent Cassel)

mantikus képviselője. Nem csoda, hogy mélyen megvetette a bűnözés szerinte férfiatlan válfajait, például a lányok futtatását. Neki mindig is szent volt az adott szó,

a gengsztertársak iránti szolidaritás. Olyannyira, hogy néha olyan érzése van az embernek, mintha a valóság összemosódna a fikcióval, és mintha Jacques Mesrine Jean-Paul Belmondónak lett volna az alakmása. Nemhiába fizetett 1978-ban a filmszínész mai pénzben hetvenhat ezer eurót a *Halálöszön* megfilmesítésének jogáért (Alain Delon orra elől halászva el az ötletet). Gérard Lebovici azonban – a filmnek ő lett volna a producere – nem talált megfelelő rendezőt az elkészült forgatókönyvhöz, és amikor, már a nyolcvanas évek elején, egyszerre két filmet is bemutatnak a témában (az egyik, 1983-ban, André Génovès *Mesrine* című mozija, a másik Hervé Palud 1984-es dokumentumfilmje) Belmondo inkább lemond a

tervről. Annál is inkább, mivel Gérard Lebovicit, máig tisztázatlan indíték-ból, 1983-ban meggyilkolják (állítólag Mesrine egykori cinkostársai tették el láb alól, amiért a bankrablással szerzett pénzt, amit rábíztak, saját vállalkozásaiba fektette).

Végül Mesrine alakját valami franciás *savoir-vivre* is jellemzi. Ez az ízig-vérig francia gengszter szerette a csinos nőket, a márkás pezsgőt, a jó autót, a finom szivart. Persze, az önpusztító destruktivitást az élni tudás sem tudja ellensúlyozni. Mesrine a befejezést illetően nem áltatta magát, de szeretett volna hősként meghalni. Katonásan, fegyverrel a kézben. Ezt az élet megtagadta tőle. A lesben álló rendőrök, 1979. november 2.-án, a Porte de Clignancourt-nál szitává lövik az autóját. A dicstelen vég megint csak Shakespeare *III. Richárdját* juttatja eszünkbe: „Ha pedig meghalok, senki se fog sírni utánam, / De hát miért is sírna, amikor / Énbennem sincs önmagamért semmi szánalom...” •

# az ördög ügyvédei

PERNECKER DÁVID

A LEGENDÁS AMERIKAI FUTBALLJÁTÉKOST 1994-BEN AZZAL VÁDOLTÁK  
MEG, HOGY MEGGYILKOLTA VOLT FELESÉGÉT ÉS ANNAK BARÁTJÁT.

Több mint húsz éve már annak, hogy Orenthal James Simpson *nem* találták bűnösnek minden idők leghírhedtebb kettős gyilkossági perében. Az amerikai foci legendás futójátékosából színésszé és médiajelen-séggé vált Simpson tehát *papíron* nem mérszálolta le több tucatnyi késszúrással volt feleségét és a nő udvarlóját. Pedig a múlt „évszázad tárgyalása” során – a vád szavaival élve – „bizonyítékok hegyei” szóltak ellene. Simpson ugyan 1995-ös felmentése, majd egy anyagi csóddal járó polgári per után saját ostobaságának köszönhetően hosszú időre börtönbe került, az igazi elégtétel azonban elmaradt.

Felemelkedésének és bukásának ösz-szetett, dühítő és mégis tagadhatatlanul szórakoztató történetét pedig nem hiába filmesítették meg már páran, hiszen a milliók tévéit megtöltő tárgyalás nem csupán a valóságshow-k úttörőjeként égette fel a nézők mindennapjait, hanem megannyi olyan témára is reflektált, melyek mindaddig vérző idegvégződés-ként csúfították a legszabadabb nemzet gondosan bepúderezett testét. A Simpson-per-ről elmélkedett még a tárgyalás évében Jerrold Freedman dokumentumfilmje. Az *O.J. Simpson története* címmel ellentétben inkább a gyilkosságok története volt, mely kissé izléstelenül még az ítélet kihirdetése előtt ábrázolta Simpson-t gyilkosként. Nem mintha nem lenne az (ne kerteljünk), de Freedman megvárhatta volna a történet befejezését, hiszen filmje így csupán exploitationként működött, akkor és csak akkor. Jay Gira 2010-ben lőtt mellé tabloid-dokumentumfilmjével. Az *O.J.: Szörnyeteg vagy mitosz?* megszállottan ismételteti a tény, miszerint az esküdtszék nem vette figyelembe a Simpson ellen szóló bizonyítékokat,

ugyanakkor Simpson önsajnáló és ön-ajnározó szövegfolyamával mintha leplezni akarná, hogy filmje éppen csak a bizonyítékokról nem szól eleget. Az ügy által érintett társadalmi problémák ugyan megvillannak ebben a két műben is, azonban azokat kifejteni csak két friss sorozat volt képes.

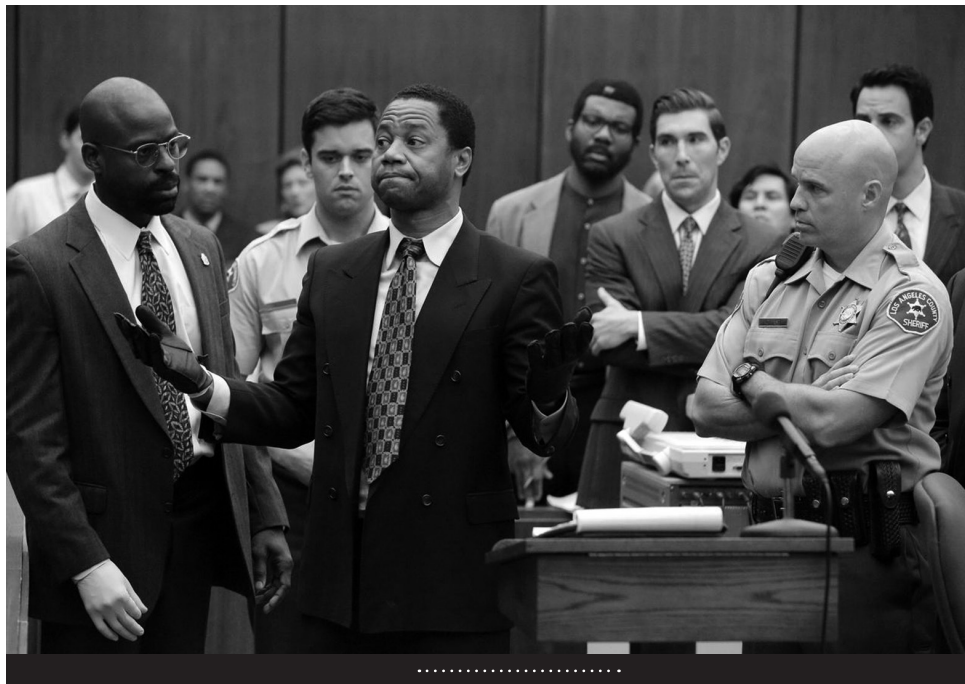
A Scott Alexander és Larry Karaszewski által vezényelt *American Crime Story: Az O.J. Simpson-ügy* olajozottan működő tárgyalótermi drámaként fókuszál a vád és a védelem elkeseredett küzdelmére. A Jeffrey Toobin könyve alapján készült sorozat precízen mutatja be az ügyben felmerült tonnányi perdöntőnek vélt bizonyítékot, és azt a folyamatot, ahogy a Marcia Clark (Sarah Paulson) által vezetett vád miként bírta el magát Simpson véres kesztyűjének birtokában. Ezzel egyidejűleg a szerzők a sztárügyvédek-ből álló védelem zseniálisan manipulatív, összeesküvés-elméletekkel buheráló etikátlan lavírozását is részletekbe menően tárják fel. A thriller-feszültség pedig annak ellenére is áthatja *Az O.J. Simpson-ügyet*, hogy mindenki ismeri annak végkimenetelét. A kíméletlen szópárbaj során egyértelmű antagonistaprotagonista viszonyok alakulnak ki Clark csapata és a ripacs celebügyvéd Robert Shapiro (John Travolta), valamint az etikai határokat nem nagyon ismerő Johnnie Cochran (Courtney B. Vance) között. Alexander és Karaszewski pedig szereplőik részletes bemutatásával kívánnak átlen-dülni a tárgyalóterem sivár vidékére, ezt azonban sajnálatos aránytévesséssel teszik. Míg Marcia Clark életének tragikus felbolydulását remekül ábrázolják az olyan szálak kibontásával, mint a kevély nő közmegítélése, hajviseletének és jeges modorának kifigurázása, addig

ügyvéd-társával, Christopher Dardennel (Sterlin K. Brown) folytatott kvázi-szerelmi pillanatai kibontatlanul, és kissé hiteltelenül állnak magukban. Cochran (és csapata) viszont briliáns machinátorként válik szintiszta gonosszá, melyen ugyan a szerzők próbálnak árnyalni, de hiába. Az viszont, ahogy számító terveiket szövögetik, ahogy senkit és semmit nem kímélve ásnak alá szentségeket és elveket, izgalmassá teszi a szériát.

Az *O.J. Simpson-ügy* a tárgyalás széles jogi és szűkös térbeli keretein túllépve beszél hírnévről és a médiáról. A védelem elképesztő cinizmussal használja ki a tévék elé szegezett néptudat formálhatóságát. A bizonyítékok a jól csengő szófordulatok, az ürességükben is hatásos beszédek, a gyilkossághoz sehogyan sem kapcsolódó botrányok tükrében semmissé válnak. A tárgyalás cirkusszá lesz, melyben a vád ügyetlenül mozogva esik-ke. Az ironikus az, hogy noha a per és a perben résztvevők életét a bulvármédia nagyban meghatározta, a sorozat mindennek a tisztességes bemutatásával sem képes megugrani a címlapsztorik szintjét. A rasszizmus vádját fegyverként használó Cochran prédikátori beszédei mögött nem sejlik fel eléggé Simpson és a fekete közösség feletti kétes viszonya, nem ismerjük meg sem a gyilkost, sem pedig áldozatait. Simpson tárgyalás utáni mélyrepülése pedig csak feliratokban jelenik meg, mintha elegendő büntetés lenne, hogy a hírnevéből élő gyilkos elvesztette celeb-hatalmát. Ennél azonban többről volt szó, a bátortalan befejezés pedig ezt csak felskiccelni tudja. *Az O.J. Simpson-ügy* meglepő részletei és feszült, pörgős dramaturgiája ellenére is didaktikus, és stilisztikailag harsány momentumokkal csúfított. Az olyan indokolatlan kikacsintások, mint Robert Kardashian (Simpson ügyvéd barátja), David Schwimmer alakítja) jövőbeli celeb-mogul kislányaihoz intézett hegyi beszéde a hírnév káros kajtatásáról kifejezetten elkészerítőek. Akárcsak a Clark szájába adott nagy igazságok, vagy a szituációkhoz túlságosan is passzoló dalbetétek, és a körbemozgósos kameravillantások. Az esethűségét érezhetően szívéen viselő sorozat így néha látványosan csinálttá válik.

Míg *Az O.J. Simpson-ügyben* a per főszereplője mehökkentően kevés szerepet kap, addig Ezra Edelman monumentális – ötször másfél órás – dokumentum-sorozatában Simpson szinte

elviselhetetlenül közel kerül a nézőhöz. A Cuba Gooding Jr. alakításában folyton rinyáló Simpson az *O.J.: Made in America* tükrében mintha csak árnyéka lenne a sztár egetverő karizmájának. Edelman a gyilkos gyermekkorától és egyetemi sportsikereitől indítva építi fel Simpson minden részletre kiterjedő személyiségrajzát. A dokufilm aprólékos képet alkot Simpson popikonná válásának folyamatáról, és felfedi hogyan darálja be a korlátlan lehetőségekkel járó, hirtelen jött dicsőség, azonban mégsem csak a celebség agy mosásának számlájára írja a gyilkosságokat. A Simpson-t felemészítő narcizmus Edelman megközelítésében gyermekkori személyiségtorzulásként fertőzi meg a sportlót, aki nem küzd a kör



ellen, azt inkább tehetséggé formálja, és segítségével alkotja meg a tökéletes amerikai álomhirességet: a semmiből kiharcolt siker két lábon jár, megrendíthetetlen manifesztumát, az egyedi és megismételhetetlen O.J.-t. Edelman ritka archív felvételekkel telepakolt művében Simpson félelmetesen elragadó sármőr és önáltatásban tobzódó manipulatív pszichopata, lekenyerez és feltörekszik, vállon vereget és hátba szúr.

Mindez pedig nem csak az olyan jele- netekből derül ki, melyekben ő „alakít”. Nincs hátborzongatóbb, mint látni és hallani azokat, akiknek iránta érzett tisztelete és szeretete a per során szétmállott. De megszólal a hibáit elismerő Marcia Clark is, akinek magánéleti válságaitól és az őt fíkázó bulvárlapok csámcsogásától a szerző távol tartja magát, Clark pedig felszabadultan mesél letaglózó kulisz- szatitkokat. Edelman a kamera mögül kikiszólva szembesíti tetteikkel a védelem csúcsügyvédeit is, akikről kiderül, hogy szemétségüket Az *O.J. Simpson-ügy* nem ábrázolta túlzóan. A Simpson legendásan debil túszejtését és fegyveres rablását bemutató részben Edelman nem csupán a 33 évre leültetett, minden téren megbukott sztárt szedi darabokra, de az esküdtszék két tagját is, akik minden éjjel úgy kénytelenek álomra hajtani a fejüket, hogy tudják: felmentésével súlyos hibát követtek el. Edelman nem kódósít, Az *O.J. Simpson-ügytől* eltérően ő kimondja Simpson bűnösségét. Az epizód pedig,

melyben hosszasan taglal- ják vadállati mézszárlásának metódusát – olyan képek- kel, melyeket senki nem akarhat látni –, sokkal több bármilyen horrornál.

• A sorozatban azonban

nem csak Simpson élveboncolása zajlik, hanem a pert övező társadalmi konfliktusok feltárása is, melynek ismerete nélkül nem értelmezhető az ítélet. Az *O.J. Simpson-ügy* nyitó képsoraiban ugyan láthatók a '80-as és '90-es években afroamerikaiak ellen elkövetett túlkapások felvételei, de mivel a tárgyalóte- rembe zárt Alexandert és Karaszewskit nem igazán hatják meg a rasszizmus pe- ren kívüli megnyilvánulásai, ezért súlya sincs annak, ahogy a levonuló esküdtek egyike – egy fekete férfi – odafordul Simpsonhoz és büszkén felemeli öklét. Így tartotta ugyanis fel az öklét az 1968- as olimpián dobogóra állt két fekete sprinter, Tommie Smith és John Carlos is. Így tartotta fel az öklét mindenki a fekete közösségben, miután szabadon eresztették azt a boltost, aki tarkón lötte a tinédzser Latasha Harlinst, és miután elengedték azt a pár rasszista rendőrt is, akik félholtra verték Rodney Kinget. A feketék ellen elkövetett rohadságok a háttérből robbantották szét a pert, a kisebbség elégtételre szomjazott. Épp ezért volt zseniális trükk Shapiro és Cochran részéről, hogy az egész tár-

**„Mindenki ismeri végkimenetelét”**

(Scott Alexander és Larry Karaszewski: American Crime Story: Az O.J. Simpson-ügy – Cuba Gooding Jr.)

gyalást arra húzzák fel, hogy Simpson a rasszista rendőrök gyűlöletének áldozata lett, akiknek legrasszistábbikja rá- adásul karnyújtásnyira kerül a nézőhöz. A távozó esküdtt feltartott ökle tehát ezért vág a néző gyomrába: a vádnak

esélyes sem volt ilyen közegben el- íteltetni egy feketét, aki közimádatnak örvendett. Simpson viszont soha nem tartotta fel öklét. Milliomosként a felső *fehér* tízezerbe beolvadó sztár – ahogy többen mesélik a sorozatban – *nem volt fekete*. Ő O.J. volt. De ez nem így működik. Nincs olyan, hogy „semleges fekete- teség”. Simpson a legnagyobb fekete példakép és egyenjogúsági szószóló lehetett volna, ha nem hagyták volna hi- deden azok, akik „testvérüknek” hitték. A per szociológiai hátterének ilyen éles- látó bemutatása miatt válik fontosabbá az *O.J.: Made in America*, mint *A komor- nyik*, *A segítség*, vagy a *12 év rabszol- gaság*. Ezek a rabszolgartatás testi-lelki kegyetlenségeiről beszélő múltidéző fil- mek ugyanis csak allegóriaként tudnak reflektálni az afroamerikaiak jelenbeli helyzetére. Közben meg ott van Trayvon Martin, Marissa Alexander, Oscar Grant, Renisha McBride, és mindazok az ár- tatlan feketék, akiket rendőrök lőnek agyon az utcákon a semmiért. Edelman opuszát nézve viszont egyszerűen nem lehet nem gondolni rájuk. Semmi nem változott, minden csak átalakult. •



# a nézőpont kérdése

VARRÓ ATTILA

REJTÉLY, NYOMOZÓ, OBJEKTIVITÁS – A KORTÁRS JAPÁN KRIMIK MINDEN PONTON ÁTÍRJÁK A MŰFAJKÉPLETET

Az ezredfordulós japán bűnügyi regények és a belőlük készült filmadaptációk távolról sem mutatnak olyan egységes képet, mint a legfőbb európai riválisaikat jelentő skandináv krimik: elég végigfutni a Mystery Writers of Japan íróakadémia éves díjnyertesének rangos listáján, hogy szemet szúrjon a zsáner sokszínűsége, Kazuaki Takano *Népirásának* (*Jenosaido*) intenzív vírusthrillerétől Koji Yanagi *Joker Game*-jének posztmodern történelmi kémregényén át Kazuki Sakuraba generációkat végigkövető rejtély-melodramájának női családregényéig, az *Akakuchibacsalád legendájáig* (*Akakuchibake no densetsu*). A japán „*misuteri*” igen tág műfaji fogalmával szemben azonban lassan évszázada ismert a *honkaku* („hagyományos iskola”) szűkebb kategóriája, ami a klasszikus detektívtörténetet fedi – a 80-as évek derekától elindult *shin* („új”) *honkaku* íróknak köszönhetően manapság is népszerűnek számítanak a tradicionális rejtélymegoldó krimik intellektuális párharcukkal író és olvasó között, mint ezt a számos filmadaptáció (Japánon kívül Koreában, sőt immár Kínában is) és az angol fordítások száma is jelzi. Habár a *honkaku* bestsellerek között is egyre több zsánerkeverék akad (mint a *Goth* című gimis rém-krimi vagy Yutaka Maya *Félszemű lányának* okkult thrillere), az ortodox detektívregények kortárs mutációi korántsem a posztmodern sikerstratégiák felől közelítik meg műfajukat: az elmúlt évtized legnépszerűbb darabjai érdekes módon inkább a műfaji dekonstrukció árulkodó bizonyítékait mutatják a nagytólencse alatt.

Az angolul (sőt esetenként magyarul is) kiadott, valamint sikerrel megfilmesített japán krimik túlnyomó része a *honkaku* iskola rejtély-centrikus művei közül kerül ki, élen a mai Japán egyik legnagyobb bestseller-gyárosának tartott Keigo Higashino *X - A gyilkos ismeretlen* (*Yogisha X no kenshin*) című regényével, Suichi Yoshida *Gonosztevőjével* (*Akunin*) és Miyuki Miyabe írónő műveivel a *Kasha*-tól az *Indítékig* (*Riyu*). Ezek a történetek ugyanakkor távol állnak a klasszikus *whodunit*októl: a tettes személyére nem egyszer már a cselekmény közepén fény derül az olvasó (sőt akár a szereplők) előtt, az igazi kihívást inkább az jelenti a szerzők számára, hogy ettől függetlenül is fenntartsák az érdeklődést valami másféle rejtély középpontba helyezésével és annak rendhagyó megoldásával. A *Gonosztevő* elhagyott hegyi úton történt leánygyilkosságánál a probléma inkább erkölcsi, mintsem intellektuális természetű – miután félúton kiderül, hogy a két udvarló közül melyik fojtotta meg a lányt, a páros sorsának további alakulásán keresztül Yoshida inkább azt feszegeti, ki tekinthető az igazi vétkesnek kettőjük közül, a pillanatnyi pánikból és önvédelmi ösztönből cselekvő, lelki traumáktól terhelt konkrét tettes vagy a környezetét szociopata közönnyel kezelő közvetett elkövető. Miyabe *Indítékánál* már a cím is jelzi, hogy inkább *whydunit*-nak nevezhető: míg a mű első felének fő rejtélye a lakótelepi lakásban lemészárolt „család” igen meglepő személyazonossága, addig a gyilkosukkal végző második tettes vallomását követően a két bűnös közötti erkölcsi kapcsolat és a rémtett valódi oka kerül a középpontba. Ennek

a feladatnak legbravúrosabb megoldását a magyarul is megjelent *X* kínálja nézőnek/olvasónak: Higashino regénye (és az író házirendezőjét jelentő Hiroshi Nishitani szoros filmadaptációja) első blikkre a Columbo-féle *inverted mystery*-startéjiát követi (szimpatikus háziasszony megöli a lányával erőszakoskodó ex-férjét, majd a segítségére siető matematikaszenei szomszéd létrehoz egy tökéletes alibi-konceptiót, amit a rendőrség csak egy hasonló volumenű lánghelme segítségével tud megoldani), legkésőbb a történet közepére azonban kiderül, hogy a félrevezetett befogadó éppúgy rejtély elé van állítva, és a számtantanár egyenlete minimum egy ismeretlennel többet tartogat, így a megoldásra váró probléma az alibi *howdunit*ja lesz. Mint ez a Higashino-krimi eredeti címéből is kiderül (*X gyanúsított áldozathozatala*), ezek a detektívtörténetek túllépnek az Ellery Queen- és Edogawa Rampo-féle szellemi feladványok keretein, szerzőik jóval fontosabbnak tartják az elkövetők és áldozatok személyes drámáinak bemutatását, mint azt az indítékok feltárása igényelné: műveik komolyabb terjedelmet szentelnek a bűntények létrejöttét és személyes mozgatórugóit megvilágító eseményeknek a nyomozás meneténél. Ahogyan ezt az *X* elméleti problémafelvetése is jelzi a két tudósszeni között („Mi nehezebb: létrehozni egy megoldhatatlan problémát vagy mégis megoldani azt?”), a rejtély megteremtése legalább annyi logikai érzéket és jellemismeretet igényel, mint a nyomozás cselekményének hibátlan lebonyolítása.

Még érdekesebb alkotásokat eredményeznek azok a *honkaku*-szabályoktól bátran elrugaszkodó japán krimik, amelyek már nem csak a rejtély alapkövetelményét kezelik nagyobb alkotói szabadsággal, de a központi alakot jelentő nyomozót is kivonják a képletből, legyen szó a *hard-boiled* detektív teljes kifordításáról és leépítéséről (az Akio Fukamachi jegyezte *Kioltott szomjúság* [angol verzióban: *World of Kanako*] ámokfutó exrendőrének kutatása eltűnt lánya után brutális rémtettekből és hagymázos víziókból épül fel) vagy egyszerű átlagemberek kényszerű rejtélymegoldóiról, akik nagyrészt külső szemlélőként sodródva jutnak el a végeredményig (utóbbiak listáján abszolút elsőséget

élveznek a különféle diákhősök a *Salamon hamis esküjének* öngyilkos társuk ügyét kutató nebulóitól az *A kacska, a réce és a csomagmegőrző* elsőéves egyetemistájáig, aki egy kisállat-kínzási ügybe keveredve sötét bosszúdrama felfedőjévé válik). Ezen a téren a kortárs opuszok közül egyértelműen Natsuo Kirino író női nemzetközi sikerkönyve, a többek között magyarra is lefordított *Out* (a többértelmű szójáték nálunk *Kín* címen végezte) érdemi a pálmát: nagyon hasonló alaphelyzetből indul, mint Higashino X-e (jobb sorsra érdemes asszonyka hirtelen felindulásból megfojtja erőszakos férjét), ám segítőtársai ezúttal legközelebbi kolléganői az élelmiszer-csomagoló gyár éjjeli brigádjából, akik némi fejtörés és érzelmi hercehurca után feldarabolják, majd eltüntetik a hullát – a mellékszerepre kárhozottatott, nem túl hatékony hatás helyett pedig egy bosszúszomjas pszichopata gengszter ered a nyomukba, egyenként felderítve/megbüntetve őket, mígnem a négyes legéletrevalóbb tagja szembe fordul vele. A központi rejtély helyét a négy nő magánéleti titkai veszik át, a párharc pedig nem két ragyogó elme intellektuális küzdelméről szól, hanem egy sarokba szorított hétköznapi asszony próbál túljárni elmebeteg üldözője eszén, egészen a tragikus fináléig – krimi helyett inkább egyfajta *kimono noir* pereg az oldalakon, amelynek

közepes filmfeldolgozása éppen a sötét végkifejletet cseréli le giccses hepiendre, megfosztva az alapművet a kortárs *honkaku*-ra jellemző erkölcsi kérdésselvetéstől és attól a markáns törekvéstől, amivel szerzői elmoszák a határvonalat bűnös és áldozat között, eközben háttérszereplővé halványítva a bűnfelderítőt. A Kirino-bestsellert azóta több olyan – ugyancsak női szerzőhöz kötődő – bűnügyi regény (és filmfeldolgozás) követte, ami egyfelől a bűnhődésre helyezi a hangsúlyt, másfelől fejtörők helyett inkább a zsigeri indulatok gyakran kíméletlen, groteszk bemutatását tolja előtérbe. Az utóbbi vonásának köszönhetően *iyemisu*-nak (kb. „fúj-krimiknek”) elkeresztelt művek trendjét – részben Tetsuya Nakashima pazar moziadaptációjának köszönhetően – elindító *Vallomások* (*Kokuhaku*) szintén nem csavaros detektívstorinak köszönheti népszerűségét: az általános iskolai tanár nő kislányát meggyilkoló hetedikesek személye a nyitófejezetben lelepleződik, sőt az anya bizarr bosszúja is kiderül (HIV-vírusos vérrrel fertőzte meg a két nebuló iskolatejét), a további fejezetek inkább a vendetta csavarjait fedik fel az olvasók előtt, a gyilkosok szörnyű bukástörténetét nyomon követve. Kanae Minato író nő ezúttal az áldozatból, a két bűnösből és a hozzátartozókból csinál

„detektívet”, akik saját (első személyben elmondott) fejezetükben a bosszúdrama újabb és újabb rétegét fedik fel – címbeli vallomásaik esetenként nem is közölnék új információt a befogadóval, pusztán rávilágítanak az események érzelmi hátterére.

Minato bűnregénye talán a legmarkánsabb példája a kortárs *honkaku*-művek legáltalánosabb vonásának, ami tetten érhető a műfaj minden módosulatán lélektani drámától okkult mesén át az *iyemisu* groteszkig: a *Vallomások* szubjektív nézőpontból előadott szegmensei éppen azt a külső, tárgyyszerű nézőpontot tagadják meg a közönségtől, ami a klasszikus krimik legszilárdabb alapját jelenti. Ámbár az elbeszélői stílus skálája igen széles, a színtelen, tárgyilagos leírásoktól (*X*, *Kín*) a személyes, akár delíriumszerű belső monológokig (*Vallomások*, *Kioltott szomszúság*), jóformán egyetlen olyan mű sincs, ami ne váltogatna legalább két idősík és négy-öt különböző szereplő szemszöge között, nem csupán jókora redundanciákat teremtve (esetenként egész történetzsákok elismérlésével), de elbizonytalanítva a tények igazságtartalmában vagy csupán átértelmezve őket. Míg a hagyományos detektívtörténet – főként épp detektívének köszönhetően – egy olyan korlátolt helyzetben rögzíti befogadóját, ahol a szereplők belső világától távol marad, de minden újabb objektív információ birtokába kerül, ezek a japán verziók pont az ellenkező stratégiát követik, akár csavaros nyomozás-sztorit, akár fekete bűnhődés mesét kínálnak (bár leginkább a kettőt egyszerre). Számptalan tematikai hasonlóságon túl (mint a női szépség következetes démonizálása vagy az önpusztító kamaszkori erőszak) a nézőpont kérdése teszi a kortárs *honkaku*-t radikális és igen tanulságos műfajélménnyé: történeteiben az a szilárd, racionális világkép dől rendre és látványosan romokba, amelynek pilléreire az igazságszolgáltatás, a törvénykezés, de akár az egész társadalom épül. •

**„Fejtörők helyett zsigeri indulatok”**

(Tetsuya Nakashima: *Vallomások*)



## MERRE TART A MAGYAR DROGFILM?

## Tűcsere

BILSICZKY BALÁZS

**DROGHELYZET VAN, SÚLYOSABB, MINT VALAHA, DE KÉSZÜLŐ DROGFILMÜNK NINCS. SZERENCSÉRE NEM MINDENKI TÖRÖDIK BELE, HOGY SIKERÜLT KRIMINALIZÁLNI ÉS SZÖNYEG ALÁ SÖPÖRNI AZ EGYIK LEGSÚLYOSABB PROBLÉMÁT.**

**M**iert nem készül manapság nálunk drogfilm? Készülhet-e ma Magyarországon újdonsággal szolgáló drogfilm? Ha igen, mire kell koncentrálnia? A szerre, a használójára, esetleg a társadalmi miliőre? A megannyi kérdéstől könnyen elbizonytalanodhat az ember: egyáltalán létezik olyan, hogy drogfilm?

Rövid számvetést követően máris elhagyható a kérdőjel: igen, létezik. Ha nem is klasszikus zsáner, de bizonyos szempontok szerint körülírható és definiálható mozgókép. A cselekmény rendszerint a szer, vagy – sokkal inkább – a szer használója köré épül, objektív formájában a belőtt, felszívott, elszívott anyagot, szubjektív kiadásában az érrendszer, a nyálkahártya gazdjának motivációit, döntéseinek mozgatórugóit, sorsát, életét vizsgálja kívülről, belülről, alulról, felülről, a szerző érzékenységének, a celluloidra szánt kvázi-valóság mélységének megfelelő módon és mértékben. Kapargathatja a felszínt, végezhet lelki mélyfúrást, tarthat iskolai előadást és még szórakoztathat is. Kinek a pap, kinek a papné, másnak a pszichoterápia vagy a gyógyszeres kezelés. Kurzusa válogatja.

A hazai filmfinanszírozás rendszere (annak résztvevőivel együtt) gyökeres változásokon ment keresztül az elmúlt években, ami már most érezteti hatását a teljes magyar mozgóképkultúrára vonatkozóan. Lehet bizakodni, de aggódni ugyanúgy. Az elég gyorsan kiderült, hogy a film, mint művészet háttérbe szorul a tervek szerint előbb-utóbb tömegeket a moziba csábító, a gyártóknak busás hasznot hozó „közönségbarát” filmekkel szemben. A nézettséget (és a vele járó profitot) piedesztálra

emelő filmpolitika mellett érdemes-e ma bármilyen támogatásban reménykedni egy összekaristolt leépülés-történetet a néző elé szánó alkotónak, alkotásnak? Mégis, hogyan hozhatna százezres nézőszámot egy szétlőtt vénájú, akaratgyenge, leépült narkós sztória? Sehogy. Akkor meg minek támogatassuk? Hogy a művészet és a szociális érzékenység egy komoly filmes hagyományokkal bíró metszéspontjáról van szó? Kit érdekel? Úgyis minden évre jut valamilyen évforduló, ezek kapcsán kiélhetik művészi hajlamaikat a nem is ebben a világban élő, elvarzolt auteurs. A heroin, a narkó viszont nekik sem téma, a sport legyen a szenvedélyed. Különbösen is, elmondtak már mindent, amit lehetett, elkészült egy *Kanyaron túl* vagy egy *Felhők a Gangesz felett*, sőt a fiatalabbak szemszögéből is körbejárták már a kérdést, a filozofikusabb hangvételt megütő *Dealer* díjat is kapott Berlinben, vigyoroghattunk a (szemlefordíjas!) *Fekete kefé*n, ha meg valaki nosztalgiázni akar, akkor kapjon elő magának egy Xantust vagy egy *Árnyékszázadot* a VHS-ei közül, hátha nem szakadt még el a szalag. Mindezzel párhuzamosan: a heroin lassan teljesen eltűnik az utcáról, a lecsón meg a spurin is rég túl vagyunk, a fű meg ott van mindenhol, a városi lakosság nagy része szív, minek azzal külön foglalkozni? Hogy manapság hétvégéről hétvégére bombázzák magukat dizájnerekkel a középiskolások? Ehhez idő kell, míg reagálunk rá, nem megy ez az egyik napról a másikra! Hogy a kati meg a gina évek óta pörög? C-lista?

Tény: a pontos rálátás a hitelesség nélkülözhetetlen kelléke. Valóban időre

van szükség. Ugyanakkor: ha oktatófilm készülhet a gina néven elhíresült, azóta már százfelé mutálódott vegyület veszélyeiről, akkor egy West Balkán-tragédiát, vagy egy szimpla, hajógyári-szigeti péntek estét körbejáró nagyjátékfilm miért nem? Talán maguk az alkotók sem mernek belevágni, előre sejtven, hogy az ötlet úgyis megvalósítatlan marad?

Dér András, az *Árnyékszázad* és a *Kanyaron túl* író-rendezője szerint elsősorban a fiatal filmesek dolga lenne, hogy az aktuális problémákra reflektáljanak. Igaz, huszoneves gyermekeink keresztül hall ezt-azt ezekről a szerekről, de ez már rég nem az ő világa – szerencséjére. Egyébként is, a drog nem csak a köznyelvben kábítószernek nevezett anyagokat jelenti. Ugyanígy kóros függőséghez vezethet a túlzott internethasználat – árulja el Dér, hogy mi az, amit manapság inkább érdekesnek tart, és amivel szívesen foglalkozna nagyjátékfilmben. Jogos. A viselkedési és egyéb természetű addikciók hasonlóan fontos (és feldolgozatlan) kérdések, arról meg aztán vég-



képp ne beszéljünk, hogy a WHO adatai szerint Magyarország élen jár az alkoholhoz köthető halálesetek tekintetében. Ahelyett, hogy szembenéznénk az elkeserítő ténnyel, főzzünk inkább otthon pálinkát. Dérre visszatérve: a rendező filmjeiben mindig az emberrel, a droggal foglalkozott. Számára a legfőbb anyag nem az anyag, hanem a használója. Mégis, mit kezdene egy zombimód működő főhőssel, akinek egyetlen célja van: minél jobban szétcsapni magát. Csak úgy. Buliból. Hol vannak már a Pauer Henrik-féle anyagosok? Egy képzeletbeli panoptikumban, Tertyák Zoltánok vagy Hazai Attilák mellett.

Apropó, Hazai! Miközben áll a kamera, a könyvesboltok polcain drogtörténetekről szóló hullám söpört végig, jöllehet, ezek szinte kivétel nélkül a leszokásról, a megtisztulásról szólnak. Sikersztorik. Így Kubiszyn Viktor *Drognaplója* vagy Szabó Győző *Toxikomája*. Előbbi szerző ráadásul nem csak az anyagtól tisztult meg, de bűnös gondolataitól is – Isten által. Piros pont a mai drogpolitikát (vagy-

is az e címen futó semmittevést) nézve. Dértől távol áll, hogy az aktuális kurzus preferenciáival foglalkozzon, de a spiritualitást (legyen az bármilyen nemű vagy kötődjön bármihez) a droghasználat kihagyhatatlan összetevőjének tartja. Egy Kubiszynéhez hasonló tisztulástörténetet inkább színpadon dolgozna fel, mint gyöngyvásznonra vetítve. Úgy érzi, az ilyesmire már nem vevő a moziba járó közönség. Igaza lehet: popcorn mellé nem passzolnak a fecskendők, vagy a kőrealistán bemutatott megvonási tünetek. Ha valahol, akkor a tévé képernyőjén látná viszont az effélét, ehhez viszont a közt szolgáló közszolgálatra volna szükség. A kereskedelmi tévé zsákutca. Képzeld csak el: a jópofa show-műsor fröccsöntött foteljában a szertől megsza- badult drogos, a meglepetésvendégek között egy steril tű, egy pakett heroin és a drogpolitikáért felelős államtitkár. Viccnek is, hallucinációnak is rossz.

Más oldalról közelít a téma felé Géczy Dávid, aki néhány

évvel ezelőtt Szabó Győző könyvét vitte volna filmre, ha nem kerül át más kezébe a terv. Azóta sem hallottunk róla, pedig a *Toxikoma* annyira filmesre sikerült, hogy nem is kellene sokat dolgozni az adaptálásán. A főhős egyébként nem szereti a drogfilmeket, hazugnak tartja őket. Jogos a kétely. Hogyan lehetne visszaadni a visszaadhatatlant, elérni az elérhetlent? Megjeleníteni a Kubiszyn által Zónának nevezett valamit, amit csak a szer használója ismerhet. Géczy kisfilmjeiben alapvető fontossággal bírt a kísérletező vizualitás, ami kiemelkedő szerepet tölthetett volna be a filmekben. Bármilyen erősek is legyenek a dialógok vagy a jelenetek, mindezt a képi világ foglalja tetszetős keretbe (lásd még: *Félelem és reszketés Las Vegasban*), és ez volt az a terület, ahol az alkotópáros meg kívánta reformálni a magyar drogfilmes hagyományokat. Filmtechnikai kísérletek, a MOME hallgatóinak bevonása a látványvilág kialakításába – hogy csak néhányat említsünk füstbe ment tervek közül.

**„Jelenleg parkolópályán áll”**  
(Fliegeauf Bence: Dealer)





A rálátás szükségességét az egyetemen kívülről érkező, a filmezést autodidakta módon elsajátító Géczy is kihangsúlyozza, amikor az aktuális problémák feldolgozatlansága kerül szóba. Ha valaki a dizájnerdrogokról akar hiteles képet mutatni, annak mélyen benne kell lennie a témában. Aki viszont mélyen benne van, az nem valószínű, hogy filmet rendez... Géczy szerint az elmúlt évtized egyik legnagyobb hiánya: senki nem forgatta le a mai 30-as korosztály generációs filmjét, ahogy tette ezt Török Feri annak idején a *Moszkva térel*. Kísérletek persze voltak, így a *Papírpülők* Szabó Simontól, ami viszont csak egy szűk szubkultúra láttelepe. A generáció teljes spektrumát megszólító film elmaradt, amiben ott lehetett volna a bölcsész junkie, a lakótelepi speedes srác, a kokainfüggő yuppie vagy a lecsúszott hernyós. Egymás mellett, párhuzamosan, elvégre a drog nem válogat, mindenhova betüremkedik.

Időközben kijött Reisz Gábor közönségsikere, a *VAN*, amit nyugodtan nevezhetünk generációs filmnek, a drogkérdéssel viszont nem foglalkozik. Reisz szerint alapvetően maradnak ki olyan témák, problémák, amik kicsit is

a jelenünkből indulnak ki. Szerinte a filmírás egyik legnagyobb motorja a miért kérdések szüntelen felvetése: miért ilyen a karakter, miért ilyen helyen él, miért ezt a lányt szereti. Ahhoz, hogy hitelesen legyen ábrázolva a jelenkor bármelyik szereplője, ezeket a kérdéseket ugyanúgy fel kell tenni, hogy jól lehesse dramaturgizálni a történetet. Csak hogy nagyon ritka az olyan magyar film, ami ezt meg is próbálja, és nem egy saját, speciális világot húz fel a története köré. Reisz ugyanakkor hozzátette, hogy a *VAN* Szécsi Pálos musical betéte alapvetően egy befűvezett este lezárása lett volna, végül azonban fölöslegesnek érezte megmutatni azt, hogy a szereplők elszívják egy spanglit. A rendező fenti mondata csak alátámasztja, hogy mennyire mindennapossá vált például a könnyű drogok használata.

Visszatérve Géczy az összes társadalmi réteget megjelenítő gondolatához: a szempontnak talán a szintén nem tegnap készült *Dealer* felelt meg a leginkább. Fliegauf Bence méltán elismert munkája a mai napig a kortárs hazai drogfilm csúcsa, ugyanakkor pontot is

### „A pusztulásra koncentrálnak”

(Dér András:  
Kanyaron túl –  
Dér Denissa)

tesz egy korszak végére. A bemutatott, félresiklott életek ugyan megjelenítik a társadalom különböző milióit, de a film zsánerét tekintve az elődökre támaszkodik: a *Dealer* is a pusztulásra koncentrálnak, és nem bővíti újdonságot jelentő elemekkel a magyar drogfilm műfaját. Fliegauf sem keveri tehát össze a palettán a színeket, a drog, mint fő motívum mellett nem jelennek meg a krimi, a noir, vagy a thriller vegytiszta stílusjegyei, hogy új oldalról közelítsék meg a mozgókép egyik legrégebbi és örök témáját, mint teszik azt a tengerentúlon vagy közelebb, évek, évtizedek óta. (*Meztelen ebéd*, *Trainspotting*, *Traffic* – hogy három, teljesen eltérő megközelítésű munkát említsünk.)

Drogfilmünk tehát volt, és remélhetőleg lesz is még, de jelenleg épp parkoló pályán áll. A fontossága megkérdőjelezhetetlen, abban viszont csak bízni lehet, hogy felszínes tanmesék helyett, felpörögve, kitágult pupillákkal figyelni és dokumentálni a jelen egyre égetőbb és kezelhetetlenebbé váló problémáit. Végére is a valóságnál nincs durvább anyag, nem lehet róla leszokni, vagy ha mégis, vége a világnak. •

DROG-FILMEK LÁTVÁNYVILÁGA

# A falak ránk zárulnak

PERNECKER DÁVID

**A HALLUCINÁCIÓ-JELENETEKET TÖBB MINT FÉL ÉVSZÁZADA AZ ELSŐ DROGLÁTOMÁS-  
SAL FOGLALKOZÓ FILMEK SÉMÁIBÓL ÉPÍTIK FEL A RENDEZŐK ÉS AZ OPERÁTORÓK.**

Érzékszerveink nem csalhatatlanok. Amikor pedig megcsalatlak, amikor a sötétben botorkálva azt hisszük egy nejlonszatyorra, hogy az egy sündisznó, amikor nem létező mondatokat hallunk, amikor a beton bársonytapintásúvá válik, elménk félreérti a külvilág ezernyi üzenetét. Optikai csalódásokkal, mirázsokkal, illúziókkal naponta találkozunk, ugyanakkor az érzetcsalódások egy másik válfajának kialakulásához – a hallucinációkhoz – nem feltétlenül van szükség sután megragadott környezetünk elemeire. Elég valamilyen tudatmódosító – jobb esetben tudattágító – szer, legyen az LSD, beléndek, meszkalin, peyote, DMT, ayahuasca, vagy akár egy vaskosabb füves cigi. Az így létrehozott hallucináció-teremtés azonban soha nem lehet igazán irányított, megszervezett, kiszámítható folyamat. Az élénk víziók megfoghatatlanságának egyik legfontosabb oka pedig az, hogy a talmi érzetek kusza hálójában önfeledten, vagy épp rettegve tévelygő agyunk a jelenségeket nem definiálja hamisnak. Annak ellenére, hogy a hallucinátorokat fogyasztók tudatában vannak annak, hogy az adott kábítószer hatása alatt milyen érzetekkel szembeülhetnek, a hallucinációk megtapasztalása során a „médiumentudatos” befogadás csődöt mond, Vincent van Gogh színes ecsetvonásai a valóság látszatát magukra öltve kezdenek el táncra perdülni, elvakít a csapvíz gyémántkristályos fénye, a természetben fellelhető szent geometria végtelen formái pedig absztrakt alkotássá varázsolják a mindennapok díszleteit.

**BELSŐ MOZI**

A hatás alatt állók egyszerre élnek át aktív és passzív szemlélként a hallucinációkat. Személyre szabott, egyéni, érzel-

melettől túlfűtött, és csak nagyon ritka esetekben megismételhető érzetelményüket pedig nem hiába becézik mozi-zásnak, vetítésnek, utazásnak. Egy hallucinációkban gazdag drogtúra ugyanis olyan interaktív filmetert von a „néző” köré, melyben az egyrészt fizikai- és szellemi résztvevőként, másrészt pedig tétlen kívülállóként fogadja be a szer és az elme összmunkájának színes-szagos mozgóképeit, montázsait, és valószínű – de attól valójában nagyon távol álló – szekvenciáit.

A hallucinációkat felvonultató filmekben egy drogtrip mozi a moziban, a mesterségesen kreált víziók a filmélmény percepciójának metaforáivá válnak, noha filmitészi túlzás lenne azt állítani, hogy bármely olyan film, melyben van egy-két „kábós” látomás, vagy téveszme, a filmkészítés és filmbefogadás reflexiójaként funkcionálna. Természetesen akadnak olyan szerzők, akik a drog-film párhuzamot – így vagy úgy – be tudták illeszteni eszköztárukba és kifejezőmódjukba, de a *Zabriskie Point*, a *Hair*, a *Vakond*, a *Változó állapotok*, a *Kamera által homályosan*, vagy a *Hirtelen az üresség* csupán a kivételt erősítik. A két médium közötti hasonlóság ugyanis inkább abban nyilvánul meg, hogy az élénk vetülő jeleneteket agyunk miként fogadja be és értelmezi.

Ezt a „mozizást”, azaz a hallucináció-jeleneteket, a filmkészítők az első pár drogláto-

mással foglalkozó filmtől fogva azok bevetté vált képi-hangi sémáiból építik fel, több mint fél évszázada.

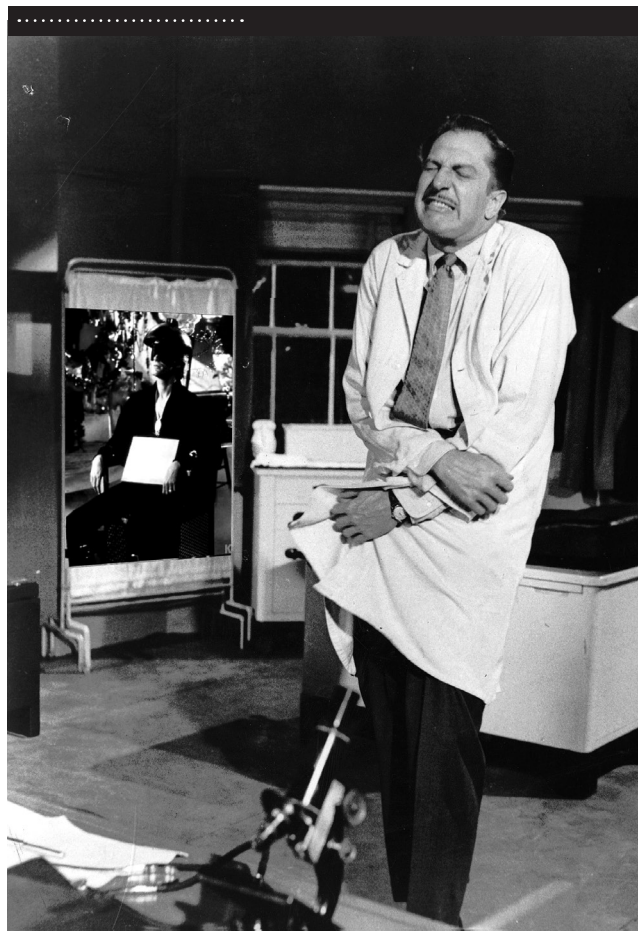
**RÉMÁLMOK HULLÁMVASÚTJÁN**

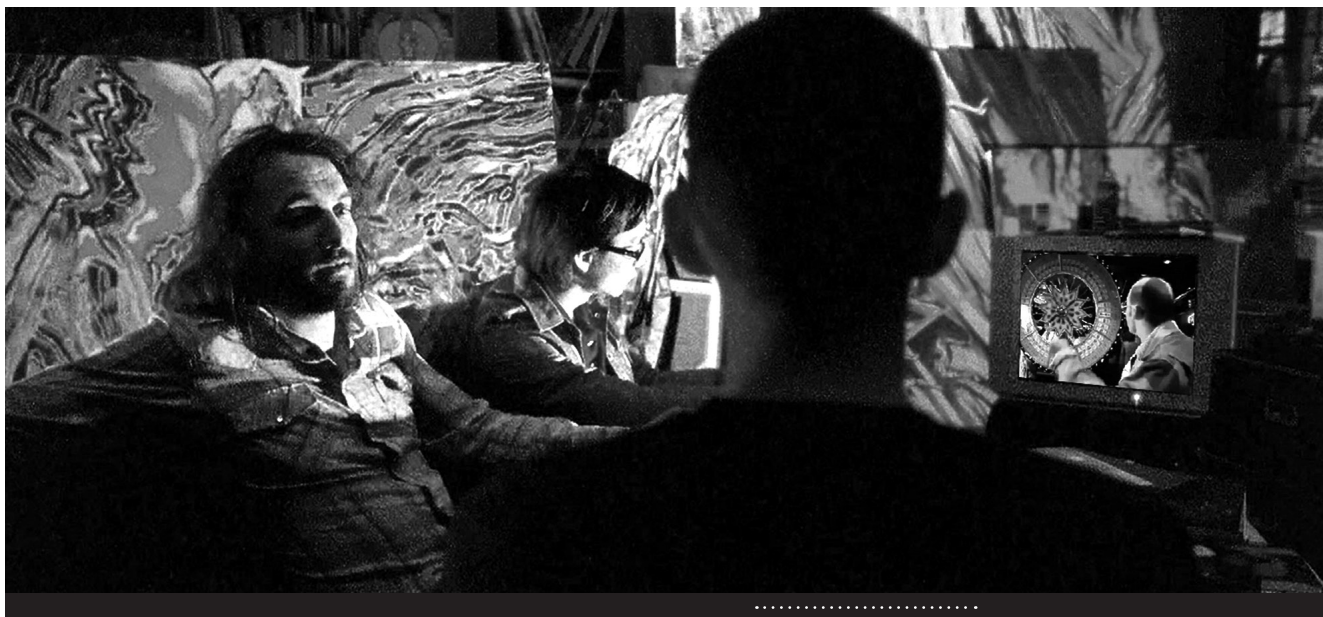
Az LSD-hallucinációk első egészsétes filmjei horrorok voltak. William Castle 1959-es *A biszergetője* és Roger Corman 1963-as *X* (azaz *A röntgenszemű férfi*) című horrorja az akkoriban már kimerítően dokumentált „rossz utazások” hatását mutatták be, hiszen ezek a pánikrohamszerű rémálom-víziók – melyeket az LSD-t rosszul használó, felkészületlen utazók tapasztalnak – egyértelműen adták magukat a műfaj számára. A szabadszellelű ’60-as évek éledező savkultuszának harsány, eksztatikus alapműveiben Albert Hoffman doktor „bajkeverő csodagyereke” központi cselekményszervező főszerephez jutott. Ezek a filmek az „őrült tudós” figuráját emelték újra rivaldafénybe, a kattan elméjű kutatók azonban az LSD (bár

**„Saját drogtripjüket filmként szemlélik”**

(Roger Corman: *The Trip* - Peter Fonda; William Castle: *Biszergető* - Vincent Price)

az „őrült tudós” figuráját emelték újra rivaldafénybe, a kattan elméjű kutatók azonban az LSD (bár





az *X* esetében a szer névtelen marad) mámorával és ijesztő érzetcsalódásaival kísérleteznek, s válnak önsorsrontó drogprófétákká.

Vincent Price karaktere *A bizsergető*-ben a százlábúrémként manifesztálódó emberi rettegést próbálja meg elűzni, egy olyan metaforaszörnyet, melyet csak az őszinte félelem sikolya pusztíthat el. A tudós LSD-t vesz be, hogy szembesüljön a bénító gonosszal, míg Corman röntgenszemű férfinak a fizikai valóság szövetét besavazva próbálja meg lehántani, egészen a transzcendens és spirituális világmélységek rémisztő megfoghatatlanságáig. A két filmben közös az, hogy a hallucinációk és az érzetcsalódások fokozatosságát – Timothy Leary és Aldous Huxley leírásai alapján – precízen ábrázolják, a sav beütésének és tetőzésének állapotai pedig a dramaturgia meghatározó eseményeivé válnak. A félelmével harcoló tudós filmjében az egyre csak dolgozó LSD hatását az enyhe érzékszervi tévedésektől az egészen szédítő káoszjig végigkövethetjük, míg az *X*-ben a szer fokozódó hatása során a tudós először csak a ruhákon lát keresztül, később viszont a realitás szerkezetét maratja szét maga körül az anyaggal.

A hallucinátorok hatásának lépésről-lépésre történő bemutatásával párhuzamosan a durvuló víziókat felfestő reprezentációs-stiliztikai eszköztár is egyre csak terebélyesedik. Ebben a két filmben az érzetcsalódások stációinak audiovizuális jellegzetességeit a triviá-

lis és eszköztelenségükben is hatásos megoldásoktól kezdve mutatják be a szerzők a mozgóképes experimentalizmus truvájain át egészen az absztrakt, az expresszionizmus, és a szürrealizmus szemképrázató trükkjeinek összhatásáig. Azok a filmek pedig, melyek egy-egy hallucinációs utazást tárnak a néző elé, alapvetően Castle és Corman repertoárjának egyes elemeit hasznosítják újra.

Természetesen *A bizsergető* és az *X* tripjeinek prezentációi mellett nagy hatást értek el Kenneth Anger pszichedelikus kollázsai (főleg a *Scorpio Rising*), a *Sárga tengeralattjáró* valamint az 1977-es Abba-film is, de ezek a művek nem a bedrogozott egyén külső-belső kálváriáját fejtik fel, csupán a kábszeresztétika és a kábszeres narratív logika mintafilmjei, melyek a betépettséget nem ábrázolják, hanem kiszolgálják.

### LÁTHATATLAN VÍZIÓK

Abban, ahogy Vincent Price tudósfigurája besavazva kiabálja laborjában, hogy „a falak rám zárulnak”, az LSD-utazók beszámolóinak önreflexiója nyilvánul meg explicit módon. Castle ekkor még nem használ vizuális trükköket, csupán az elszállt kutatót alakító színész gesztusaira hagyatkozik. A hallucinációk ebben a jelenetben pontosan a látható-hallható érzetcsalódások hiányában válnak tapinthatóvá. Ennek az eszköznek az előképe a *Reefer Madness*

### „Rogyott elmék által felhúzott díszletek”

(Gaspar Noé: Hirtelen az üresség; Terry Gilliam: Félelem és Reszketés Las Vegasban)

1936-os marihuána-preven-ciójában is megtalálható, a fű „elrettentő” hatásának bemutatásához ugyanis akkoriban elég volt pár eszelősen nevető színész. Később a konkrét hallucinációk ábrázol-

lásának ilyen hiányállapotára játszott rá igencsak humorosan Tommy Chong és Cheech Marin is, mikor az 1978-as *A nagy szívásban* egy atavisztikus méretű joint elpöffentése után Cheech megkérdezi Chongtól, hogy jól vezet-e, miközben végig egy parkolóban állnak. A hallucinációk láthatatlansága az adott színészre bízva a kábultság állapotainak megidézését, melynek köszönhetően a nézők fantáziája kezd el dolgozni: mit láthatnak, amit mi nem, és mit érezhetnek? Legutóbb ennek egy tökéletes példája Sebastião Silva filmjében, a *Crystal Fairy & a varázslatos kaktusz és 2012* című peyote-kalandban volt látható, melyben a Michael Cera által alakított yuppie-srác és társai az indiánok szent kaktuszát kutatják. A növény hatását Silva nem vizualizálja, a főzetét szertartásosan elfogyasztó fiatalok látványa elég ugyanis ahhoz, hogy érezhetőek legyenek azok az érzettorzulások (és személyiségváltozások), melyekkel a film hősei a chilei tengerparton szembesülnek. Hasonló hatást ér el Spike Lee is *Az utolsó éjjelben*, mikor az Anna Paquin által alakított lány ecstasy hatása alatt úszik be egy éjjeli szórakozóhelyre. Csak arca látszik – azon minden érzelem és érzés tükröződik (noha Lee

a kábulatot a háttér fényeinek elmosásával is jelzi). Darren Aronofsky *Rekviem egy álomért* című kultikusvá vált drogfilmjében pedig akad egy jelenet, melyben a két főszereplő, Harry és Tyron (Jared Leto és Marlon Wayans) egy büfében elcsórja egy rendőr fegyverét, és elkezdik azt egymásnak dobálni – mígnem kiderül, hogy az egészet Harry képzelet. A stílusosan jelzetlen hallucináció itt az ezredfordulós kábyszerélvezők totálisan kifújít és hamvába holt lázadásának illusztrációja. Ellentétben a fenti példákkal, csak a jelenet után tudjuk meg, hogy hallucinációról volt szó, annak mindennapos felelőtlen hülyesége pedig inkább ijesztő és elrettentő csínként, mintsem drogtrip-szerű jelentként csapódik le.

### SZUBJEKTÍV DROGSZEMSZÖG

Ahogy *A bizsergetőben* és az *X-ben* tovább bonyolódik a szerek köré épített cselekmény, úgy válnak a droghatások egyre explicitebbé. Mindkét filmben kiemelt szerepet kapnak a képkompozícióiban, színeiben és szögeiben is módosult-módosuló szubjektív beállítások. Price savtudóságának szemén keresztül ugyan csak az orvosi csontvázát látjuk hullámzó képeken, később azonban – egy másik LSD-áldozat utazásakor – a szubjektivitást már megszállják az érzetszalódásokat reprezentáló stilisztikai eszközök: életlen- és élesedő képek váltakoznak, a szereplő perspektívája összedől, a kamera imbolyog, szaporodnak az összetársíthatatlan vágások, tolakodó közelik és kaotikus kapkodás teszi frusztrálttá a jelenetet, melynek csúcán a fekete-fehérből még egy élénkvoros kéz is megtámadja a szer áldozatát. A szubjektív hallucinációk eszköze ettől a pillanattól fogva fészkeli be magát a drogfilmek végeláthatatlan sorába. Az első személyű téveszmék bemutatásával a drogvíziók sokkal kézzelfoghatóbb formát kaptak, illékonyan táncoló színes csalárdságuk a nézőtől egy karnyújtásnyira került. Látjuk és halljuk azt, amit az utazók látnak és hallanak. Egészen pontosan: filmen látjuk, ahogy a szereplők saját drogtripjüket filmként szemlélik, és élük át. Szubjektív hallucináció-szemszögből látja Ken Russell *Gótikájának* hőse, ahogy rákacsint egy szintén szétcsapott nő melle, Jay és Néma Bob tekintetén keresztül szembesülünk egy beszélő kutyával (hasonló jelenet akad a *Cool Túrban*

is), Antoine Fuqua *Kiképzésében* pedig az angyalportól megütött Ethan Hawke tekintetében zöldes-lilás fényben csúszik szét Denzel Washington feje. A 22 *Jump Street* fergeteges drogszekvenciájában Jonah Hill és Channing Tatum középiskolába beépülő kezdő zsarui röhejesen szétolvadó fagyaltembernek látják a tesitanárukat, míg a *Felhangolva* című vígjátékban a fiktív Jeffrey-drog hatására bepánikolt Jonah Hill szemszögéből látjuk a „kubricki folyósok” végtelenségét.

Kivételes drog-szubjektivitással dolgozik Gaspar Noé a *Hirtelen az ürességben*, hiszen a film első harmadában egy DMT-t használó fiú perspektívájából látjuk a szer által kiváltott hiteles optikai csalódásokat. Ez már nem is egyszerű szubjektív beállítás, ez a drogos belső látásának ábrázolása, melynek előképe Corman röntgenszemű tudóságának történetében már ott volt, hisz az *X* mindenén átlátó kábyszerének hatása alatt a hős nagyon hasonló – a fizikai valósághoz nem köthető – kaleidoszkopikus fragmentumokat lát. Ezek az első személyű képsorok bevonják a nézőt a filmes trip felfokozott látványvilágába, ezáltal pedig a megszokott mozgóképes ábrázolásmódtól és a narratív normák mindennapos közegéből rántják ki őket.

### BEVONNAK A LÁTOMÁSOK

A kábyszerfilmek szubjektív képsorai természetesen nem önmagukban sokkolnak, szinte mindig olyan jelenetekkel állnak párban, melyekben az adott szert élvező (vagy nem élvező) szereplőt és az ő hallucináció-élményét egy kivágatban ábrázolják. Ennek alapjait Castle *A bizsergető* fürdőkád-jelenetében fektette le. Annak ugyanis, ahogy ebben a filmben a sikoltásra képtelen néma asszony „rossz utazása” során össze-vissza „haluzik”, jelentős utóélet van. Corman az *X-ben*, és az azt követő újabb LSD-filmjében, az 1967-es *Az utazásban* is nagyban hagyatkozik az ilyen szekvenciák hatására, hiszen az LSD-élményére rendre reflektáló hőseit a trip során valósággal bekebelezik az egymásra exponált tükörszilánk-szerű színorgyában tobzódó képtöredékek, a többszörös expozíciók összezavaró jelenetei, az életlen és éles képek ellentétei, és a rogyott elmék által felhúzott díszletek. A leglátványosabban mégis talán Terry Gilliam *Félelem és reszketés Las Vegasban* című klasszikusában van

jelen ez az ábrázolásmód, hiszen Hunter S. Thompson és ügyvédjét (Johnny Depp és Benicio Del Toro) minden egyes kábítószeres ámokfutásuk során felölelik a hallucinációk és körbehordozzák őket egy olyan világban, mellyel minden emberi kapcsolatukat elvesztették. Látjuk, ahogy Thompson megpróbálja figyelmen kívül hagyni a „gonosz drog” hatását, miközben a szőnyeg pszichedelikus mintája rákúszik valaki lábára, és látjuk, ahogy a jeges félelem emészti, amint a kaszinóban mindenki gyíkemberré változik. Az utóbbi jelenethez hasonlóan ugyanakkor már a *Jakob lajtorjája* is bemutatott, csak ott egy diszkóban alakulnak démonná a bulizók a kísérleti drogokkal felpumpált főhős szeme láttára. Hasonlóképp szemléljük Richard Linklater filmje, a *Kamera által homályosan* elején az apránként megőrülő Charles Freetet (Rory Cochrane), amint megbénítja a paranoid drog, s ahogy a metaforikus bogarak elkezdnek átmászni rajta. De akár a *Dumbo* rózsaszín elefánt-hallucinációit, az *Akira* álmjelenetét, az *Aliz Csodaországban* és a *Meztelen ebéd* szinte minden percét, *A mocskos zsarú* Jézus-jelenését is említhetnénk példaként. A sor pedig folytatható lenne egy jó darabig, a *Szelíd motorosok* LSD-szekvenciáját viszont kár lenne kihagyni. Az egyszerűre klausztofobikus és agorafobikus helyszín (vékonyka sikátor két épület között a semmi közepén), a színészek kábulathú és ijesztő alakítása, az impresszionista kameratrükkök és a vaskos fogaskerekű- és gyorsvágások stílusos összhangja az egyik legmaradandóbb drogőrület, amit valaha vászonra vittek. Ezeket a jeleneteket elnézve a néző nem csak azt látja, amit az utazás résztvevője lát, hanem annak reakcióját is saját élményére. Mindennek a szemlélőjeként pedig – biztos távolból – mi is a savban oldódó elmék orgyájának részesei lehetünk.

A filmnyelv segítségével tehát többféleképpen lehet leírni egy hallucinációs drogtripet, ezek a stilisztikai eszközök pedig kombinálhatók is. Az viszont, hogy a filmek készítői milyen kontextusban kezelik ezeket a képsorokat, mennyire életszerűen ragadják azokat meg, miként ítélkeznek, vagy épp nem ítélkeznek drogélvező szereplőik felett, és hogy ezek a jelenetek a kábítószereket propagálják-e vagy elutasítják, már más kérdés. •

# Füst által homályosan

BASKI SÁNDOR

**NINCS MÉG EGY OLYAN MŰFAJ, AMELY HATÉKONYABBAN TUDNÁ A CÉLKÖZÖNSÉGÉT BELŰNI, MINT A STONER FILM.**

A kábítószeres és a mozgóképes trip közötti párhuzamok nyilvánvalóak, a drog, ha úgy tetszik, az elme mozija, a tudatmódosítás aktusa és élménye nem véletlenül az egyik legnépszerűbb filmtéma. Ahogy az átlagos kannabiszfogyasztót nehéz összetéveszteni a heroinistával, úgy alkotnak külön kasztot a marihuánát fókuszba helyező produkciók a drogfilmek mezején belül. A campklasszikussá vált *Reefer Madness* (1936) óta nem nagyon készült olyan film, amely a fűfogyasztást kárhóztatná, a legnagyobb különbséget mégsem a könnyű drogok megengedőbb társadalmi megítélése, hanem a célközönség precíz „belövése” jelenti. Amíg egy alkoholista vagy kokainista történetének befogadásához nem előfeltétel – sőt ellenjavallt, – hogy a néző is hasonló tudatállapotban legyen, addig a *stoner filmek* készítői kifejezetten számolnak vele, hogy a közönség jelentős része betépvé ül le a vászon vagy a tévé elé.

## SZABÁLYOS SZÍVÁSOK

Ezek a filmek, a marihuána sajátosságaiól következően, többnyire komédiák, a klasszikus *stoner vígjátékok* ráadásul egy évtizedek óta állandó séma mentén készülnek. Az alapokat két komikus, Richard „Cheech” Marin és Tommy Chong fektette le 1978-ban *A nagy szívással* (*Up in Smoke*), amit később még további öt Cheech & Chong-film követett. Figuráik egyszerre testesítik meg a hippikorszak lázadó anarchizmusát és ennek a hőstípusnak a paródiáját. A történet szerint a szüleivel élő, erősen túlkoros Anthony (Chong a forgatás idején már 40 volt) ultimátumot kap: vagy talál magának állást, vagy beiratják egy katonai iskolába. A harmadik utat választja, világgá

megy, összefut a rokonlelkű Pedróval (Marin), közösen beszívják, ennek folyományaként a rendőrségen kötnek ki, aztán Mexikóban találják magukat, végül tudtuk nélkül drogcsempészek játszmájába keverednek.

A hasonló furcsa párosok máig a stoner vígjátékok kötelező kellékei. A *buddy cop* filmekkel szemben ezek a figurák nem ellentétei, hanem tükörképei egymásnak, legyen szó gettólakókról (*Végre péntek*; *Füre tépni szabad*), kisstílusú dealerekről (*Jay és Néma Bob visszavág*), ázsiai kockafejékről (*Kalandférgék*), kiöregedett rockerekről (*Tenacious D*) vagy egy beszélő plüssmackóról és a gazdájáról (*Ted*). A „vak vezet világtalan”-felállásnak köszönhetően a szereplők kontroll nélkül keverhetik magukat nagyobb-nál nagyobb zűrbe – a kettőnél több egyenrangú szereplőt mozgó filmeket is ez a dinamika működteti (*Félbetépvé*, *Fekete kefe*, *Ananász Expressz*, *Itt a vége*) –, ami attól igazán komikus, hogy eredeti céljaik kifejezetten szerények. A bonyodalmakat többnyire a fűbeszerzés nehézségei, a túl intenzív trip következményei (*Hé, haver, hol a kocsim?*, *Besütizve*, *Fekete kefe*) vagy a *munchies* (a beszívást követő éhség) csillapításának vágya indítják be – vagyis csupa olyasmi, ami a hasonló kihívásokkal küzdő, kanapén punnyadó célközönségnek ideális azonosulási pontokat kínál. A tornácon üldögélő vagy a bolt előtt héderező szmókerek ráérős, egyszerre világmegváltó és triviális eszmeftatásait is jobban tudják élvezni azok, akik személyesen is ismerik ezt a belassult tempót és közösségi élményt.

Ugyanígy tükrözi a betépett nézők tapasztalatait a dramaturgiai szerkezet is: tekintve, hogy egy jelentősebb THC-

bevitelt követően a sarki ABC meglátogatása is különleges kaland, több mint kézenfekvő megsokszorozni ezt az alapélményt, és road movie-keretbe helyezni, illetve önállóan is működő epizódokra bontani a történetet. Az utazás végén ugyanakkor nem várnak életre szóló tanulságok a hősökre, nincs mit megbánniuk vagy bármin változtatniuk, a status quo helyreáll. A klasszikus stoner komédiák legfeljebb azzal mutatnak túl önmagukon, hogy a fűfogyasztás ünneplésével – a *Szelíd motorosok* után szabadon – marginális figurákat helyeznek középpontba, akik illegális füstölgésükkel akaratlanul is a rendszer ellen láznak; ezt nyomatékosítják azok az ellenségesen viselkedő autoriter figurák is, akikkel a betépett főhősök rendre összeakadnak.

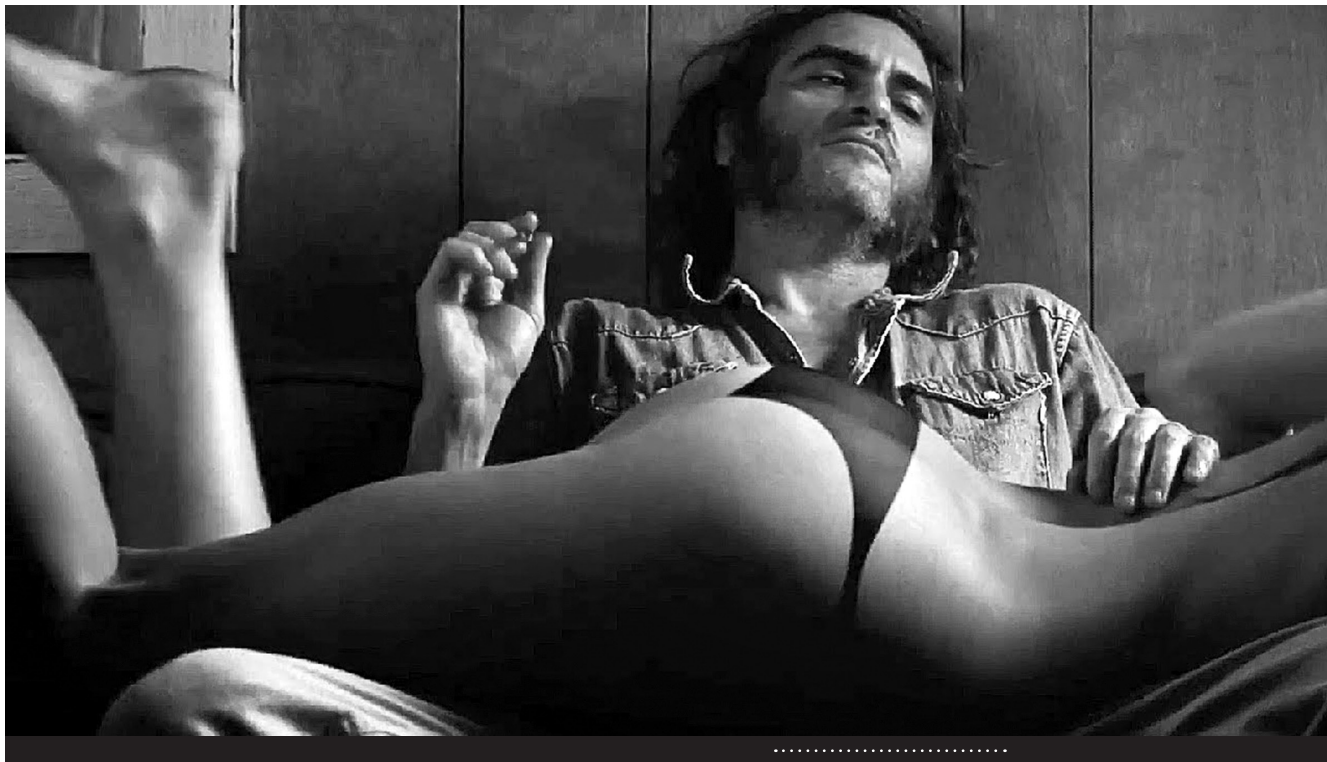
Az újabb vígjátékokból persze ez az aspektus lassan kikopik. A *nagy szívás* még egy szubkultúra mozija volt, mára viszont a marihuánafogyasztás – köszönhetően talán a stoner filmeknek is – elfogadottabb, mint valaha, így a fogyasztókról alkotott kép is átalakulóban van. A Cheech és Chong vagy a Jay és Néma Bob-féle beilleszkedni képtelen léhűtők mellett megjelentek az emines tanulók (Harold és Kumar) és a munkát a droggal összegeyztetni próbáló átlagemberek is (ezt a figurát alakítja majd minden filmjében Seth Rogen.)

Az ellenkulturális szexepiljétől megfosztott domesztikált szmóker, a legújabb trendek szerint, már nem a standard stoner vígjátékokban, hanem műfaji átiratokban tűnik fel, mint botcsinálta akcióhős (*Ananász expressz*), kosztümös kalandor (*Király!*), alvóügynök (*American Ultra*) vagy apokaliptisztól sújtott sztárszínész (*Itt a vége*).

## BETÉPETT SZEMSZÖG

Bármennyire is szórakoztatóak a jobban sikerült stoner komédiák, csak félmunkát végeznek. Anekdotákat mesélnek a tudatmódosításról, ahelyett, hogy érzéki eszközökkel a közönséget is bevonnák a tripbe. A valóban izgalmas és filmszerű produkciók át is adják a betépettség élményét.

Ilyen a Gregg Araki rendezte *Besütizve* (*Smiley Face*) is, amely látszólag a jól kitaposott nyomvonalon halad. Főszereplője a Los Angelesben élő, színészi karriert dédelgető Jane, aki a történet kezdetén egy egész tálca süteményt



befal, nem tudván, hogy fű van benne. Úgy dönt, hogy még ebben az állapotban is megpróbál eljutni az asznapra lefixált színészi castingra. Persze képtelen tartani magát a tervhez, a leéplő időérzekének és a növekvő paranoiájának hála a városban való közlekedés és az emberekkel folytatott kommunikáció is meghaladja a képességeit.

Araki a főszereplője elveszettségét többek közt a narrációs konvenciók kikezdésével érzékelteti. Sokszor *in medias res* indítja a jeleneteket, hogy a néző ne tudja egyből megállapítani, mikor és merre jár a főhős, aki a rövid távú memóriájának amortizálódása miatt újra és újra rácsodálkozik a környezetére. A vele kontaktusba kerülő figurákról is csak annyit árul el a rendező, amennyit Jane is tud róluk. Máskor a kamera, a nő szemszögét közvetítve, jelentéktelen apróságokon időz el, ezzel is visszaadva az időn kívüliség illúzióját és a céltalan szemlélődés élményét.

A nézőkábító mozgóképes trip műfajában valószínűleg a *Félelem és reszketés Las Vegasban* jelenti a csúcspontot, amelyben Terry Gilliam még radikálisabb eszközökkel érzékelteti, hogyan bomlik fel a tér-idő a politoxikomán újságíró és ügyvédje fejében. A *betépett szemszög* (a kifejezést Kubiszyn Viktor

használta az első magyar stonerfilmről, a *Fekete kefére*l írt kritikájában a *Filmvilág* 2005/09-es számában) ugyanakkor nem csak a kábítószeres konkrét hatásainak érzékeltetésére alkalmas, de önálló esztétikai kategóriaként is működik. Így lehetséges olyan sajátosan abszurd látásmódú filmeket is a stoner műfajába sorolni, amelyekben a szereplők nem élnek semmilyen tudatmódosító szerrel (*Bill és Ted zseniális kalandja*, *Tim and Eric's Billion Dollar Movie*).

A *nagy Lebowski* címszereplője történetesen nem veti meg a fűvet, de a lazaság, a humor vagy a restségre való hajlam nála nem a drog (mellék) hatásából fakad, hanem az életfilozófiája része. A Coen testvérek ezt a betépett szemszöveget kölcsönvéve mesélik el a történetet, még azokat az epizódokat is, amelyekben a főhős nem szerepel. Az abszurd szituációk, az agyament párbeszédok, a zenés betétek és legfőképpen az álomjelenetek tökéletesen ráhangolják a nézőt Dude világára, így érve el, hogy egy semmirekellő, céltalanul lézengő lúzerrel azonosuljunk.

A fűves logika filmszervező elemmé avatásában Paul Thomas Andersonnak sikerült a legtovább jutnia. A Thomas

**„Az életfilozófiája része”**

(Paul Thomas Anderson: *Beépített hiba* - Joaquin Phoenix)

Pynchon regényéből adaptált *Beépített hiba* szintúgy egy hippikorszakot megtestesítő figurát mozgat, csak amíg az új évezred-

hez közelítve Dude már anomáliának számít, addig Joaquin Phoenix magánnyomozója nem lóg ki a 70-es évekből. Anderson filmje is a noir és a krimi műfajával játszik el, a betépett szemszögért azonban nála nem szürreális álomszekvenciák vagy egyéb vizuális trükkök szavatolnak, hanem – a *Besütizvéhez* hasonlóan – a narrációs szabályok zárójelbe tétele. Hiába tűnik elsőre a bűnügy megoldhatóknak, a szálak követhetetlenül tekeregnek, miközben újabb és újabb karakterek lépnek be, majd magyarázat nélkül ki a sztoriból. Anderson megmutatja a kirakós darabjait, de azokat a hagyományos módon nem lehet összeilleszteni, ráadásul a főszáltól elkanyarodó ráérős kitérők, illetve a tempó- és hangnemváltások is műfajidegennek hatnak.

A *Beépített hibában* valójában nem a végállomás, a rejtély megoldása a lényeges, hanem maga az utazás, az elveszettség permanens állapotának érzékeltetése. Anderson filmje hámisítatlan mozgóképes trip, amely akkor is hat, ha a néző történetesen nincs betépetve. •

## ÖSERDEI FANTÁZIÁK: TARZAN ÉS MAUGLI

# „A dzsungel az otthonom”

SEPSI LÁSZLÓ

### A TARZAN-REGÉNYEK ÉS A DZSUNGEL KÖNYVE HÚEN TÜKRÖZIK KORUK KOLONIALISTA SZEMLÉLETÉT. MEG LEHET-E SZABADÍTANI ŐKET AZ ELŐÍTÉLETEIKTŐL?

Hány évszázadnak és feldolgozásnak kell eltelnie ahhoz, hogy klasszikusnak tekinthető szövegekről – mint jelen esetben a Tarzan-történetek és *A dzsungel könyve* – végképp lekopjon azok eredeti kontextusa, és a friss adaptáció olvasását már ne kössék gúzsba a jól bejáratott elméleti keretrendszerek? Mind Burroughs, mint pedig Kipling regényei kedvelt tárgyul szolgáltak a huszadik század kritikateóriáinak: az epizodikus kalandtörténetek nem is próbálták palástolni kolonialista ideológiájukat, állításaik a heteroszexuális fehér férfiről, a (fekete bőrű) vademberről és a dzsungel állatvilágáról mára kínosabbak, mint egy kiállításmegnyitón elsütött cigányvicc, ahogy a nemek és nemi szerepek reprezentációja is elsősorban az állatalakban megjelenő ősanák és a megmentésre váró vágtyárgyak közt elterülő patriarchális vadont igyekezett lefedni. Így amikor 2016-ban, pár hónap különbséggel a mozikba kerül a történetfüzerek legújabb hollywoodi adaptációja, kevés kényelmesebb kritikusi pozíció létezik, mint az őseredetitől örökölt rasszizmust és szexizmust aféle bunkósbotként használva földre döngölni *A Tarzan legendáját* – ezzel is beemelve a dzsungel törvényeit az intellektuális diskurzusba. Utóbbi annyiban tünetértékű is, hogy ha bármi más izgalmat kínálna David Yates munkája (a pompás látványon kívül), akkor valószínűleg kevesebb recenzens nyúlt volna az ideológiakritika otthonosan ódivatú, de kétségkívül máig hatásos fegyveréhez. Ugyanakkor a retrográd reprezentáció kérdésköre magával hoz egy másik problémát: felülírható-e a Tarzanban és Maugliban megtestesülő kulturális fantázia, elvárható-e egyáltalán a dzsungel királyainak tör-

téneit újramesélő alkotóktól, hogy a számos egyéb változtatás mellett igazítsák az eredeti mára meghaladott világképét? Vagy ha ez megtörténik, akkor valójában már nem is Tarzánról és Maugliról, hanem teljesen új figurákról beszélünk, mert a karaktereknek olyannyira részükké vált a századforduló világbirodalmainak ideológiája, hogy az elválaszthatatlan tőlük? Utóbbi kérdésre az idei *A dzsungel könyve* és *A Tarzan legendája* is csak részleges választ kínál, melyben már az tanulságos, hogy az alkotók pontosan milyen messzire is mertek csavarogni az ősforrástól és annak leghíresebb korábbi adaptációitól.

#### WELCOME TO THE JUNGLE

A nagyjából 1894-től 1914-ig – tehát az első Tarzan-kötet megjelenéséig és az I. világháború kitöréséig – tartó századfordulós időszak kiemelt helyet foglal el a dzsungel és az azzal együtt járó szimbólumrendszerek (például az „állatiasság” fogalmának) kialakulásában. A *The Birth of the Jungle* című könyvében Michael Lundblad ezt az időszakot jelöli meg, amikor a dzsungel tágan – ösvadonként – értelmezett metaforája különös jelentőségre tett szert az amerikai kultúrában. Ekkoriban jelentek meg Jack London kutyatörténetei és a dzsungel fogalmát a korabeli társadalmi rendnek megfelelő olyan könyvek, mint az Upton Sinclair-féle *The Jungle* (magyar kiadásban: *A mocsár*), és bár Lundblad főképp az Egyesült Államokra koncentrál, a trend az általában vett angolszász kultúrában is markánsan kirajzolódik, lásd a *Dr. Moreau szigete*, *A sötétség mélyén* vagy *A dzsungel könyvének* brit példait. Lundblad a motívum népszerűségét a darwini, majd később az ezekhez

társuló freudi tanok térnyerésével magyarázza: bár az evolúció elmélete a XIX. század általánosan elfogadottá vált az USA-ban – az egyedfejlődés radikális megkérdőjelezése és az ezzel együtt járó majompercek a XX. század fejleményei lesznek –, Darwin részteóriái továbbra is tudományos viták tárgyai voltak. De az evolúciós elmélet nem csupán azt igényelte, hogy a korszak gondolkodói új alapokra helyezték ember és természet, ember és állat viszonyát: a Darwin által leírt alapelveket – mint a „survival of the fittest” – számos társadalomtudós igyekezett alkalmazni az emberi társadalom és kultúra folyamatainak magyarázatára, többek között ezzel igazolva például a kapitalizmus működésének kevésbé humánus vonásait.

A dzsungelről való gondolkodás a korszakban így szükségszerűen egyet jelentett az emberről és a társadalomról való gondolkodással, a laissez-faire kapitalizmustól a rasszizmus, az erőszak és szexualitás funkcióin át a fajnemesítést célzó eugenetikáig, és ezen diskurzus átszüremkedése a tömegkultúrába egyáltalán nem ért véget a világháború kitörésével. A harmincas évek hollywoodi horror- és kalandfilmjeinek vonzódása a majmok és majomemberek szerepeltetéséhez, és ezek továbbörklődése a zsáner későbbi darabjaiban továbbra is ugyanazokat az alapkérdéseket fordítják le a tömegfilm nyelvére – például hogy Darwin és Freud tanai az életet irányító erőszakról (túlélés) és szexualitásról (reprodukció) mennyiben határozzák meg a civilizáltként tételezett nyugati embert.

Mint fentiekből is kitűnik, a dzsungel szimbolikája teljesen más jelentéstartalommal bír, mint óvilági rokona, a kontinentális (varázs)erdő. Az európai kultúránk egyik visszatérő témájául szolgáló rengetegek, Dantétól a Grimm-meséken át Robert Holdstock fantasy-regényeig, mindig itt vannak a szomszédban, egy hosszabb sétányira a főhősök megszokott életterétől; a dzsungel ezzel szemben a lehető legtávolabb, egy tökéletesen idegen kontinensen. A kontinentális erdő az önismeret és a beavatás tere, a főhősök a sűrű lombok között önmön pszichéjükről és a világban elfoglalt helyükről tudnak meg többet pszichológusok áthallásokkal terhelt uta-

zásaik során, míg a nyugati hős a keleti vadon dzsungelében elsősorban betolakodó és gyarmatosító, akinek működésében másodlagosak a lelki folyamatok, konfliktusai leginkább azt szolgálják, hogy bizonyítsa dominanciáját a civilizálatlan keleti „vadak” – emberek és állatok – fölött egyaránt. Piroska a szexualitásáról tanul meg valamit az erdei ösvényen, Tarzan és Dr. Moreau viszont a hatalmát igazolja, utóbbi esetben annak minden túlkapasásával együtt. A két szimbolikus tér különbsége vissza is vezet a kiinduló kérdéshez: leválasztható-e a dzsungel

motívumáról a rárakódott ideológiai ballaszt, ha annak már a földrajzi elhelyezkedést és a kelet-nyugat ellentét-párt is érintő definíciójában ott rejlik a kolonialista szemléletmód?

### DZSUNGELTISZTÍTÁS

A *Tarzan legendája* és *A dzsungel könyve* közül utóbbi tesz jól észrevehető erőfeszítéseket, hogy az indiai dzsungelt leválassza annak történelmi meghatározottságától. A gyerekközönséget célzó Disney-filmben az apa haláljelenetén túl nem találkozunk más

ember szereplőkkel, csak Mauglival – látogatását a közeli faluba biztos távolból szemléljük –, így nem csupán az válik jelentéktelenné (szemben például a Michael Korda rendezte 1942-es vagy az 1967-es Disney-verzióval), hogy milyen típusú civilizációval áll szemben a dzsungel vadonja, de a kisfiú figurája is elsősorban ember és állat, nem pedig vadon és civilizáció ellentét-párjában értelmeződik. Másképp fogalmazva: Jon Favreau filmje igyekszik varázszerdővé alakítani a

**„Messzire mertek csavarogni az ősforrástól”**

(Jon Favreau: *A dzsungel könyve*)



dzsungelt, ahol a kolonialista gyarmatosítás-narratíva helyett az önmegismerés folyamatára kerül a hangsúly. Ez fonódik össze a stúdió által egyébként is gyakran használt alapkonfliktussal, miszerint az esőerdő állatközösségeiből kilógó Mauglinak meg kell találnia saját identitását, amely elsősorban faji okok miatt nem lehet az őt nevelő farkasfalka identitásával – és *A dzsungel könyve* itt vissza is csatol a századforduló dzsungel-diskurzusában kiemelten fontos fajproblematikához, ám anélkül, hogy Kipling történeteire hasonlóan emberi rasszokat és hozzájuk kapcsolódó sztereotípiákat használna. Vagyis miközben az idei adaptáció igyekszik semlegesíteni az alapszöveg terhes örökségét, mégis fókuszba hozza az egyik legfőbb kritizált aspektusát, igaz, tudatlan bennszülöttek és racionális britek helyett csaknem teljes egészében lehorgonyozva az állatmesék birodalmában. Ugyanakkor a faji meghatározottság ebben az állatbirodalomban is jelentős, hiszen az egyes fajokhoz jól körülhatárolható jellemvonások is tartoznak – a farkas szabálykövető, a lajhármedve lusta, a kígyó álságos: olyannyira, hogy az antagonistá Sír Kánnak épp a faji előítéletek adják az elsődleges motivációt. Az emberevő tigris rasszista vonásai (egy ember a dzsungelben csak bajt hozhat, ezért mielőbb el kell pusztítani) jelölik ki azt a határt, ahol véget érnek a gyakorlatban használt és felülírható hétköznapi sztereotípiák (lásd Bagira esetét a haspók Baluval), és átadják helyüket a zsigeri fajgyűlöletnek; a dzsungelben pedig csak akkor lehet béke, ha a közösség – ezúttal egész konkrétan tisztítóúzó által – megszabadul a radikális ideológia hordozójától, ahogy az adaptáció maga is igyekszik tüntetni az eredeti szöveg legproblematikusabb vonásait.

Míg *A dzsungel könyve* a lehető legnagyobb távolságot tartja elődjével szemben, a *Tarzan legendája* az első pillanattól fogva az eredeti ismeretere és ezzel együtt a tágan értelmezett nosztalgiára épít. David Yates filmje a visszavágyás és a visszatérés története, a London felső köreiből is otthonosan mozgó lordot látszólag a kötelesség és a lezáratlan múlt szólítja vissza Afrika mélyére, ám annak fényében, hogy a dzsungel

pacifikálása után – hasonlóan az új *Dzsungel könyve* Mauglijához – ott is marad, motivációja túlmutat az egyszerű felelősségtudaton. A nosztalgia egyrészt segít igazolni, hogy a *Tarzan legendája* miért vállalhatja fel nyíltan a Burroughs-szövegek imperializmusát – hiszen így a történet reflektáltan valami sokkal régebbinek az újramondása, annak minden hibájával együtt – másrészt megragad egy általánosabb elvágódást egy olyan korba, ahol látszólag minden sokkal egyszerűbb volt. Miközben a manipulatív és materialista gonosztevőjén keresztül éppúgy démonizálja az embertelen nyugati terjeszkedést, ahogy *A dzsungel könyve* Sír Kán rasszizmusát, a Disney történelemtől eltávolított állatmeséjével szemben nagyon is konkrétan kijelöli ezt a vágyott aranykort a XIX. század végében. Szembetűnő, hogy míg ebben a fikcionalizált téridőben mindkét film erős gesztusokat tesz a kolonialista szemléletmód idézőjelezésére, addig mind *A dzsungel könyve*, mind pedig a *Tarzan legendája* ragaszkodik a hagyományos nemi szerepek fenntartásához. Utóbbiban a szökési kísérletei ellenére is végig megmentésre váró Jane vezet vissza a harmincas évek kalandfilmjeinek logikájához, hogy végül gyerekszerűléssel teljesítse be a tőle elvárt szerepmintát. Mivel *A dzsungel könyv*ből hiányzik a szerelmi szál – ezt Balu és Maugli barátsága helyettesíti, időleges szakítással és újbóli egymásra találással járva be a romantikus komédiákból ismert érzelmi hullámvasutat –, a kisfiú csak szimbolikus nőfigurákkal találkozik, mint nőstényfarkas nevelőanyja és Ká, a Scarlett Johansson hangján megszólaló monstruózus csábító, akinek halálos öleléséből épp az említett medve menti ki a főhőst. A kolonialista férfifantáziák részint újragondolták kolonialista voltukat, ám ezzel együtt is elidegeníthetetlenül férfifantáziák maradtak.

Ha a dzsungel uraivá váló alfahímek történeteit valóban vágybeteljesítő és a múltba révedő ábrándként szemléljük, egyik oldalon a férfilelket annak állatias vadságával is értékelő – és megértő – Jane-nel, a másikon pedig Ká veszedelmes szexualitásával, akkor a két film vizuális megvalósítása is külön figyelmet érdemel. A dzsun-

gel számítógépes képalkotással létrehozott panorámaképei illeszkednek ugyan a 2005-ös *King Kong*tól a *Majmok bolygója*-széria újraján át ívelő paradigmába, ahol a főemlősök és környezetük digitális leképezése a technológia lehetőségeinek demonstrációja is egyben, *A dzsungel könyve* és a *Tarzan legendája* képsorai viszont részletgazdagságukkal együtt is épp saját mesterségességüket hangsúlyozzák. Ennek legjobb példája előbbi egy szem hús-vér szereplője a digitális állatok tömegében, amely megoldás így eleve élesen leválasztja a kisfiú alakját környezetéről, de ugyanez érhető tetten a *Tarzan legendájának* valóságos aranyárgán ragyogó szavannájában vagy az esőerdő mélyének komor festményszerűségében. A digitális leképezés itt a hitelesség érzete – mint az említett *Majmok bolygójának* főemlős-mimikája – helyett inkább elemeltté teszi a filmet: a záróképek leplezetlen giccse az emberi közbeavatkozás hatására megbékélt vadonnal egyértelműsíti, hogy a dzsungelbe vetődött férfihős diadala pusztá szimuláció. Férfifantázia a XIX. század vadonjáról a XXI. század csúcstechnológiájával megvalósítva. •

**„Elveszíti párbaját az óriásmajommal”**

(David Yates: *Tarzan legendája* - Alexander Skarsgard)



## TARZAN LEGENDÁJA

## Előkelő idegen

## KRÁNICZ BENCE

**A TARZAN LEGENDÁJA ALKOTÓI PATIKAMÉRLEGEN MÉRIK KI, MENNYI GYARMATOSÍTÓ GÖGÖT VISEL EL A MAI NÉZŐ.**

Nincsenek könnyű helyzetben azok a filmesek, akik 2016-ban Edgar Rice Burroughs műveit adaptálnák. Az amerikai születésű, de lélekben angol szerző két leghíresebb regénysorozata, a Tarzan és a Barsoom-regények közül talán éppen azért az utóbbiból készült hamarabb fősodorbeli eposz a kétezertizes évek Hollywoodjában, mert John Carter kalandjai műfaji szempontból és térben is eltávolítják a nézőtől a Burroughs-könyvek maradi, rasszista, szexista és idegengyűlölő világképét, amely már a 20. század elején is merőben konzervatívnak számított.

A *Mars hercegnőjében* és folytatásai-ban ugyanúgy a jóformán szuperhőssé emelt fehér férfi, a megmentésre váró nő, illetve a szolgálalkú vagy vérszomjas vademberek pólusai szervezik a történetet, mint a Tarzan-regényekben, ám a

majomember dzsungelkalandjaiban ez a leosztás nem marslakókra, hanem igazi emberekre és közösségekre vonatkozik, így még nehezebben összeegyeztethető a mai befogadói elvárásokkal. Ráadásul a Tarzan-kötetekben nem csak a behódolni kész alattvalókként, rosszabb esetben gyilkos ösztönlényekként kezelt feketék ábrázolása zavaró, hanem a nemzeti sztereotípiák gátlástalan kijátszása is borzolja a kedélyeket. Burroughsnál alapjában véve minden német náci, az oroszok kommunisták, az amerikaiak – a szerző honfitársai! – pedig ostoba, elbizakodott idealisták, esetleg tanulatlan bunkók. Nehéz ezeket az árnyalatokat megkülönböztetni, de a 24 Tarzan-regény alapján Burroughs rasszizmusa nem ártó, gonosz gyűlöletből, hanem őszinte, szinte naiv felsőbbrendűség-tudatból táplálkozik. Elvégre az elbeszélő, akárcsak Tarzan, mindig kész megmutatni a helyes utat az afrikai törzseknek és elsüllyedt civilizációk képviselőinek éppúgy, mint a technika- és pénzfüggő modern világban elpuhult fehér embernek – a lenézett népek fiai között is akad egy-két tiszta lelkű, a főhős jóindulatára méltó epizodista.

Izgalmas megfigyelni, hogyan próbálják a forgatókönyvírók és David Yates rendező megszabadítani Tarzan figuráját ettől a kolonialista ballaszttól, amely nélkül, féltő, maga a figura túlélése kerül

veszélybe. A *Tarzan legendája* alkotói nemcsak természeti körülmények között élő, eleve barátságos, vagy békülésre kész feketéket léptetnek fel a dzsungelben, hanem a „civilizált színesbőrű” karakterét is bevetik. Nem véletlen, hogy Williams mindig lemarad a dzsungelben: ő az egyetlen, aki kilóg az eredeti könyvekhez meglepően hű maradó adaptációból. Főgonoszként bitang németek vagy oroszok helyett ördögi belgával találkozunk, ami telitalálatnak bizonyul. Nemcsak az efféle agyas gonosztevőket álmában is eljátszó Christoph Waltz miatt, hanem azért is, mert II. Lipót császárt kongói tömegmészárlásai és Afrika mód-szeres kizsákmányolása miatt Hitlerhez és Sztálinhoz fogható gazemberként tartja számon a történelmi emlékezet, tehát csatlósai büntetlenül ábrázolhatók a megtestesült gonosz helytartóiként.

Eközben az alkotók minden tőlük telhetőt megtesznek, hogy Tarzant egyszerre mutassák a burroughsi félistennek és a vásznon is komolyan vehető figurának. Az angliai expozícióban utalnak Tarzan fetiszizálására és a körülötte működő mítoszgyárra, valamint ügyelnek rá, hogy az egyetlen jelenetben, amely szuperhőssé avatná a főhőst, Tarzan elveszítse párba-ját az óriásmajommal. Yates patikamérle- gen méri ki, mennyi gyarmatosító gögőt visel el a mai néző, de a burroughsi fordulatot cselekményszövésre is gondot fordít: a személyes tétikkel átszőtt politikai konfliktust az író a hetedik kötetben (*Tarzan, a vadember*) dolgozta ki először részletesen, és a *Tarzan legendája* is ezt a receptet követi.

Ha lesz folytatás, talán a regények má-sik alapsémája, a dzsungel mélyén zár-ványként túlélő, letűnt civilizációkkal való találkozás története is a vásznonra költözhet. Úgy talán még egyértelműbb lenne, hogy Tarzan előkelő idegen a sa-ját korában, miként Burroughs is az volt tenyeres-talpas földije között, akiket hátrahagyva az egyértelmű szabályok szerint működő, sosemvolt őserdőbe álmodta magát.

**TARZAN LEGENDÁJA (Legend of Tarzan)** – ame-rikai, 2016. Rendezte: **David Yates**. Írta: **E.R. Burroughs** történeteiből **Adam Cozad** és **Craig Brewer**. Kép: **Henry Braham**. Zene: **Rupert Gregson-Williams**. Szereplők: **Alexander Skarsgard** (Tarzan), **Margot Robbie** (Jane), **Samuel L. Jackson** (Williams), **Christoph Waltz** (Rom). Gyártó: **Dark Horse Entertainment / Village Roadshow Pictures**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 110 perc.



/// ■ BUD SPENCER (1929 - 2016)

# Poénok és pofonok

/// ■ HUBER ZOLTÁN

## KÖRBERAJONGOTT SZÍNÉSZ SOK VAN, DE BUD SPENCER KÜLÖN KATEGÓRIA.

Talán nincs is olyan ember ma Magyarországon, aki ne tudná felidézni Bud Spencer szakállas, pocakos alakját, akinek ne ugrana be rögtön a serpenyőből kanalizott hagymás bab és persze Terence Hill neve. Ők ketten, így párban az olasz tömegfilm legismertebb, legnépszerűbb arcai, de a szűkszavú, mogorva, aranyszívű medvét egy hajszállal talán jobban szereti a közönség. Bud Spencer kultikus figura, valóságos fogalom, nemcsak múlt és jelen, de jövő időben is.

A kalandos életút főbb pontjait nagyjából mindenki ismeri. Carlo Pedersoli Nápolyban született, versenyszerűen úszott és vízilabdázott. Eljutott három olimpiára és ő volt az első olasz, aki egy percen belül úszta a 100 métert. Kimagaslóan jól tanult, tizenhat évesen már vegyészetet hallgatott, később a jogi karra járt. Mivel a sportból akkoriban még nem lehetett megélni, évekig használt autókkal és lakkal kereskedett, szerencsét próbált Venezuelában, a megélhetésért bármit elvállalt. Így csöppent a film világába is, míg végül az apróbb statisztaszerepek után Giuseppe Colizzi rá osztotta az *Isten megbocsát, én nem!* egyik főszerepét.

1967-ben még *A Jó, a Rossz és a Csúf* bűvöletében készültek a spagettiwesternek és végeredményben ennek köszönhető a Spencer-Hill duó születése is. Colizzi Leone-után-érzései az uralkodó mintát követve eltérő habitusú karakterek köré épültek. A rendező ezért választotta a robusztus termetű, sötét hajú, dél-olasz Pedersolit és rakta az Eastwood/Nero típusú, szőke, északi származású Mario Girotti, azaz Terence Hill mellé. Colizzi tagadhatatlanul ráértett ugyan a pá-

rosban rejlő potenciálra és ezt számos komikus jelenettel bizonyítja, mégsem képes elszakadni az előképeitől. Mivel fajsúlyosabb westernekben gondolkozott, a komolyabb alaptónus érezhetően gyengíti a két szereplő közötti kémiaiát.

A *Volt egyszer egy vadnyugat* tetőpontja után az erőszakosabb, epikusabb irányt egyszerűen nem lehetett tovább folytatni. Az olasz filmesek mindig rugalmasan és gyorsan alkalmazkodtak a változó tendenciákhoz, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a spagettiwesternek a humor, az önparódia, a slapstick felé mozdultak. A nyomokban már korábban is felbukkanó recept kitalálója és legnagyobb mestere a mai napig méltatlanul keveset emlegetett Enzo Barboni (alias E.B. Clucher) volt, aki nem melleleg a BSTH-képletet is tökéletesre csiszolta. *Az ördög jobb és bal keze* rendkívül eredeti, trendteremtő műfaji fúzió és nemcsak a westernvígjáték egyik megkerülhetetlen alapvetése, de a duó egyik legnagyobb sikere. A film világviszonylatban is nagy karriert futott és ma már a három Sergio (Leone, Corbucci és Sollima) csúcsművei mellett, a legjobb spagettiwesternek között tartják számon. Erőteljes popkulturális hatásának egyik áruklodó jele, hogy a zenei téma megidézésével Tarantino is fejet hajtott előtte.

Barboni nagy találmánya, hogy mindent a jellemkomikumnak, a két figura eltérő, egymást kiegészítő habitusának rendel alá és néhány markáns alpmotívum köré nyarítja a történetet. Hill és Spencer az egymást ellenpontosító és erősítő filmtörténeti „furcsa párok” hagyományait követi és igaz barátság

tankönyvi illusztrációjaként működik. Pedersoli a legendárium szerint a Spencer Tracy iránti tiszteletből, illetve a népszerű sörmárkát kölcsön véve keresztelte el a filmes alteregóját. Bimbóként (bud) utalni egy természetes, kissé marcona férfira kimondottan mókás, a név leginkább mégis a buddy (haver) szóval cseng össze. Pedersoli/Spencer tisztában volt a saját kvalitásaival és pontosan tudta, mit képes megoldani, és mit nem. Akár a BSTH-filmeket, akár a szóló pályafutást böngésszük, mindig tudatosan választva, csak teszhez álló karaktereket keltett életre.

Az interjúkban és általa jegyzett életrajzi kötetekben többször hangsúlyozta, soha nem tekintette magát igazi színésznek. Bár a szó hagyományos értelmében valóban nem volt képzett profi, mégis jelen tudott lenni a vásznon. Rendelkezett a kamera előtti fesztelenség, az ösztönös szóalkotás veleszületett képességeivel, melyekből a megfelelő rendezők sokat kihozhattak. Bud Spencer elsőrangú nevetetőként és a morgós, aranyszívű medvét variáló characterszínészként rögzült a köztudatban, holott sikerrel keltett életre eltérő típusú figurákat is. *A Sötét Torino*, a *Zsoldoskatona* vagy a komorabb tónusú, 1973-as első Piedone-film (*Piedone, a zsaru*) – hogy csak a legismertebb példákat említsük – Spencer másik arcát mutatják. Kevesen tudják, de a pályája végén, 2003-ban Ermanno Olmival is forgatott és legjobb mellékszereplőként egy olasz filmes díjra is jelölték.

A védjegyévé vált fapofa, a kevés beszéd, a visszafogott, lomha mozgás mind a hagyományos színészi eszköztár hiányára vezethető vissza. Spencer soha nem felejtette el megemlíteni, hogy a hírnevét elsősorban annak a sok kiváló alkotónak köszönheti, akikkel volt szerencséje együtt dolgozni. Ha végignézzük a legnagyobb sikereket, tisztán végigkövethető, ahogyan kikristályosodott a tipikus Bud Spencer-figura, akit egy-két vonással tényleg bárki fel tud idézni. Legyen szó vadnyugati, fantasztikus vagy bűnügyi háttérrel és játszódjon bármennyire egzotikus helyszíneken, a feltartóztatathatlan buldózerre mindig számíthatunk. A karakter működőképességét mi sem bizonyítja jobban, mint Bujtor István sikeres magyarítási kísérlete, ami rögtön négy Csöpi-mo-

zit eredményezett. Orosdy Dániel kifejezésével élve a spencerizmus létező, importálható dolog.

Az óriási népszerűséget könnyű lenne elintézni azzal, hogy ezek a filmek univerzális archetípusokat vonultatnak fel és naiv, gyermeki módon látják a világot. Igaz, családoknak készült mesékről van szó, ahol mindig fontossá válik az igaz ügy, a gyengébbek védelme. Hőseink a burleszk kisemberei, akik ravaszságuknak, talpraesettséjüknek és persze barátságuknak és emberségüknek köszönhetően győzedelmeskednek, de a pénz helyett mindig valami fontosabbal, a jó cselekedet tudatával lesznek gazdagabbak.

Ezek a történetek a világ bármely táján, kultúrától függetlenül működnek, az pedig, hogy legfeljebb egy ártatlan csók csattan csak el és a komikusan elrajzolt erőszak eredménye legfeljebb néhány kihulló fog, eszményi választássá teszi ezeket a címeket a programigazgatók számára. Nem szabad azonban összekeverni az okot az okozattal. A rengeteg ismétlés, vetítés és újra kiadott DVD-lemez nem a csillapíthatatlan népszerűség felelősei, hanem annak törvényszerű következményei.

Bárhol és bármikor működő, könnyed családi filmeket készíteni nem egyszerű, sőt,

ha egy már bejáratott struktúrát kell folyamatosan megújítani, az bizony valódi kreativitást igényel. Bár Bud Spencer életművében akadnak ötletelen, feledhető melléfogások és unalmas önméltlések, az általános színvonalat tekintve meg kell emelnünk a kalapunkat az olasz kommersz filmgyártás ismert és ismeretlen alkotói előtt. Bud Spencer életművének a gerincét elsőrangú szakemberek által készített filmek alkotják és akad néhány Terence Hilllel közös darab, melyek túlzás nélkül a szórakoztató mozi csúcsait jelentik.

A BSTH-párost rendező alkotók tökéletes érzékkel reagáltak az újabb hollywoodi divathullámokra és majd két évtizedig képesek voltak frissen tartani a receptet. Marcello Fondato autóversenyzőt faragott belőlük (*Különben dühbe jövünk*), Sergio Corbucci először a svindler-, később a kaland- és háborús filmek kulisszáit szabta rájuk (...és *megint dühbe jövünk*, *Kincs, ami nincs*). Enzo Barboni előbb elkészítette *Az ördög jobb és bal keze* folytatását, majd

kiforgatta a kortárs amerikai rendőr- és kémmozik paneleit (*Bűnvadászok*, *Nyomás utána!*). A legbravúrosabb teljesítmény mégis a nagy hármast utolsó közös munkája, a *Nincs*

*kettő négy nélkül*, ahol a viccek szó szerint a hatványukra emelkednek. A tempót, az összjátékot, a vizuális és verbális poénok sűrűségét tekintve az említett vígjátékok lazán köröket vernek a mai versenytársaikra is, a szünni nem akaró rajongás már csak ezért is törvényszerű.

Generációk zárták a szívükbe Bud Spencert, különösen itthon, ahol a központosított filmimportnak hála csak kicsit később, sűrítve találkozhattunk a filmjeivel. A nyolcvanas években eszmélő korosztályra kitüntetett hatást gyakorolt, hogy kisiskolásként a mozikban találkozhattak vele. A mai húszas-harmincasok meghatározó filmélményeiből masszív kultusz született, melynek az internet eszményi táptalajt biztosított. A pólókra nyomtatott idézetek és mémek mellett léteznek tematikus versenyek és fesztiválok, nem is beszélve Bud Spencer látványos közösségi médiás jelenlétéről. A rajongói iránt mindig is elkötelezett Pedersoli néha magyarul is köszöntötte a hivatalos oldalára látogatókat.

Sokan csak legyintenek a BSTH-jelenségre és olcsó kommersznek bélyegzik Spencerek filmjeit. Az értékes/értéktelen felosztás itt már csak azért sem helytálló, mert körtét hasonlítunk össze almával. Mások ugyan a célok, és eltérők az eszközök, a fogalmazásmódok, de ezek a filmek többségükben ugyanúgy beteljesítették a küldetésüket, mint Antonioni (aki fiatalon rendezett peplumot), Visconti (aki dolgozott Girottival) vagy Fellini (aki szerepeltetni akarta Spencert) művei. Bármit is gondoljanak a fanyalgók Bud Spencerről, Carlo Pedersoli kacskaringós életútja, az olasz kommersz filmgyártás különös sajátosságait is visszatükröző filmes pályafutása vitathatatlanul lenyűgözőek és tiszteletet parancsolóak.

Ha létezne valamiféle nevetés/színész mutató, nem lenne kérdés, ki a csúcstartó, pedig a számláló még távolról sem állapodott meg. E képzeletbeli rekordjával minden bizonnyal ő maga is elégedett lenne, hisz elsősorban szórakoztatni akarta a közönséget. Ezt a nemes feladatot mindig nagyon komolyan vette, miközben mintha egy távoli kedves ismerősünk lenne, megközelíthető és hétköznapi tudott maradni.

Grazie, Signor Pedersoli! •

#### „Kultúrától függetlenül működnek”

(Enzo Barboni: *Az ördög jobb és bal keze* - Bud Spencer és Terence Hill)



BESZÉLGETÉS ENYEDI ILDIKÓVAL

# Testről és lélekről

VÁRKONYI BENEDEK

„EGYIK FILMEM SEM VOLT ‘MEGÚSZÓS’ VÁLLALKOZÁS, EZ SEM LESZ AZ.”

Befejezés előtt áll Enyedi Ildikó ötödik nagyjátékfilmje *a Testről és lélekről*. Két ismeretlen, egy férfi és egy nő története, akik éjszakánként ugyanazt az álmot álmodják. Az álom a valóságban is összehozza őket, de a héraikleitoszi szabályt, miszerint külön világban álmodunk, és közös világban ébredünk, nem mindig követi a valóság. Belső énünk könnyen elkallódik a materiális elvekre épített külvilágban. Különösen, ha a férfi és a nő nem épp összeillő álompár. De hát épp ennek a taszítóan rideg valóságnak az ellensúlya a szerelem.

A *Testről és lélekről* operatőre Herbai Máté, zeneszerzője Balázs Ádám, vágója Szalai Károly, hangmérnöke Lukács Péter, látványtervezője Láng Imola. A főszerepben Morcsányi Géza és Borbély Alexandra, valamint Tenki Réka, Nagy Ervin, Schneider Zoltán, Mácsai Pál. Gyártója az Inforg – M&M Film, producere Mécs Mónika, Muhi András és Mesterházy Ernő. A filmet a Magyar Nemzeti Filmalap támogatta 420 millió forinttal. A mozibemutatót 2016 őszére tervezik.

• *Tizenhat év telt el úgy, hogy nem készített játékfilmet. Ilyenkor a rendező nem jön ki a gyakorlatból? Vagy inkább jót tesz a szünet, mert lehet erőt gyűjteni, készülni?*

Semmiképp sem tesz jót. Ez olyan, mint a földművelés: csinálni kell. Nincs elméleti filmrendező, csak gyakorlati. Semmiféle érési folyamatról nem tudok beszámolni. Ez hiány volt, és kidobott idő.

• *Azokból a művekből, amiket e hosszú játékfilm-szünetben készített – a Terápia és kisfilmek –, tud valamit hasznosítani a játékfilmben?*

Igen, azok nagyon hasznosak voltak. De nemcsak hasznosak – épp olyan fontosak számomra, mint a nagyjátékfilmek. A *Terápia* igazi nagy kaland volt, a kisfilmek

személyesen nagyon fontosak. Sose csináltam olyan munkát, amit fél szívvel végeztem volna. Az időkitöltő feladatok valahogy elkerültek, nem is igazán kaptam ilyen fajta megbízásokat, de én sem kerestem ezeket. Egy feladat rangját persze, alapvetően az adja meg, ahogy az ember rátekin, amennyire komolyan veszi.

• *Ezt a legújabb filmet, amelynek az lesz a címe: a Testről és lélekről, mikor találta ki, mikor kezdett el dolgozni rajta?*

Nagyon régen, 2005-ben. Akkor egyetlen nagy lendülettel megírtam, egy nem egészen megbízható producerhez került, ezért inkább leálltam, félretettem, és évekig két másik filmtervvel foglalkoztam. Közben Muhi Andrással készítettünk közösen egy rövidfilmet.

• *Ez volt Az első szerelem?*

Igen. Nagyon örülök, hogy belerángatott, belebiztatott ebbe a munkába, abba, hogy miért ne csinálhatnék rövidfilmet is. Jó volt együtt dolgozni. Ekkor kezdtünk beszélni arról, hogy milyen jó lenne valami nagyobbat közösen csinálni. Egyszer csak elővettem ezt a tervet, mert aktuális lett számomra. Akkor nekiugrottunk.

• *Ez a téma, vagyis a szerelem nem kíván aktualitást, sőt a filmtörténet nyolcvan százaléka erről szól. Mitől lett akkor mégis most időszerű?*

Számomra lett az megint, és még akkor is kétszer kellett nekirugaszkodunk, finanszírozási nehézségek miatt, de aztán nagyon jó tempóban készítettünk elő, forgattunk, nem volt ez a film hosszú gyötrődés vagy vajúdas. Anno néhány hét alatt megírtam, nagyon nagy lelkesedéssel, nagyon erős élmény ez az írás. Általában sokkal lassabban szoktam írni. Kirohant az egész terv a fejemből. Amikor újra nekikezdtünk, akkor megint ezt éltem át.

• *Egyszer azt mondta, hogy az álom és ébrenlét határán játszódik ez a film. Az én XX. századom is álomszerű-víziós film. Ez alapmotívum a műveiben, vagy csak véletlenül adódott így?*

Ebben a filmben konkrétan az ébrenlétről és álomról van szó. Amikor *Az én XX. századom*-at csináltam, akkor egy szabályos, fordulatos kosztümös filmet akartam készíteni. Illetve, ahogy Móricka, esetemben egy lelkes első filmes elképzelt egy szabályos, mainstream dramaturgiájú kosztümös filmet. Már sokszor mondtam, kicsit gátlásom van megint mondani, de ha az ember igazán magába néz, akkor nem nagyon tudja betonbiztosan szétválasztani, hogy mi az úgynevezett valóság, mi a képzelet, mi az, amire vágyik, mi az, amit elképzelt, vagy amit fantáziál, adott esetben álmodik. Ezeket a területeket az egymással való kommunikációinkban nagyon szigorúan szétválasztjuk, de a normál, köznapi tudatállapotban, amiben az ember létezik, amikor épp nem nyitja ki a száját, ezek teljesen egyenrangú módon vannak jelen. Ha ez így van, akkor nincs rá ok, hogy egy filmben ne egyenrangúan legyenek jelen.

• *Morcsányi Géza az egyik főszereplő, aki ugyan sokáig színházi dramaturgként dolgozott, mégis inkább a könyvek világában ismert, hiszen két évtizedig a Magvető Kiadót vezette. Miért éppen rá volt szüksége?*

Karizmatikus, idősödő férfi főszereplőt kerestem, az életkora és a kisugárzás nagyon fontos volt. Vannak karizmatikus színészek, de olyan fajta, akire nekem szükségem volt, Magyarországon nincs, de Európában se nagyon. És ez elsőrendű volt számomra.

• *Miért kell egy filmszerep eljátszásához karizmatikus alak?*

Az erős jelenlét alapvető egy filmszínésznél. De Endre, a férfi főhősünk szerepénél különösen fontos volt. Csöndes, zárt, keveset beszél és csupa nagyon hétköznapi, normális dolgot csinál. Megvan a napi rutinja – ennek, a saját maga által alkotott börtönnek a meglazulásáról, kinyílásáról szól a film többek között. Olyan arc, olyan személyiség, olyan jelenlét szükséges, hogy, miközben figyeljük őt ebben a mindennapi rutinban, bennünk, nézőkben erős érzelmek generálódjanak. Szenvedélyesen kell, hogy érdekeljen minket ez az ember, a sorsa, a döntései, a tépelődései, izgulnunk kell, aggódnunk, fájdalmat vagy örömet éreznünk – a film sosem a vásznon, hanem a nézőben jön létre.

• *De a színészek nagy része nem ilyen.*

Nem is mindenki való filmszínésznek. Csodálatos színházi színészek vannak, akik egyszerűen nem tudnak annyit jelenteni vásznon, mint színházban. Ott egészen máshogy építkezik az ember. Döntő az, amit a lényeg sugall. Más dolgokat mozgat meg egy színházi színész és egy filmszínész, és nagyon érdekes nézni, amikor valaki átmegy az egyikből a másikba. Csodálatos átalakulásokat láttam már; egészen más eszközöket, más működési módot használ valaki, aki itt is, ott is otthon van. Mert, persze, ilyenek is vannak bőven.

• *Az az alak lett végül is belőle, akit kitalált? Vagy valamit-valakit kitalál a rendező, azután a színész megcsinálja, de ez nem mindig ugyanaz? Vagyis a színész „végzi be” a munkát?*

A lényegét tekintve igen, nagyon is. De hát színész, ahogy a stáb többi tagja is, elsősorban munkatárs. Vagyis társ a munkában. Hatunk egymásra, ennek az intenzív egymásra hatásnak az eredménye a film. És, ahogy a helyszínekhez, a színészekhez is

• *Menet közben?*

**Morcsányi Géza,  
Enyedi Ildikó és  
Borbély Alexandra**

Nem, a forgatás kezdete előtt. Amikor megvan a szereposztás, csinálunk néhány olvasópróbát, ami sok-sok beszélgetéssel is jár. Aztán mindenképpen hozzájuk igazítom a forgatókönyvet. Néha előfordul, hogy eleve egy bizonyos színészre írok egy szerepet, itt nem így történt.

• *Morcsányi Géza „bejött”? Az az alak lett belőle, akit kitalált?*

Nem. Jobb lett.

• *Önnek van szüksége a karizmatikus alakra? Mert eddig mintha ez nem nagyon lett volna szempont.*

De, elsőrendű szempont volt. Alekszandr Kajdanovszkijnál, Andorai Péternél, Oleg Jankovszkijnál varázslatosabb személyiségű férfi főszereplőket nem találni Európában. Lehet, hogy a karizmatikus szó félrevezető, egyszerűen egy telített, erős jelenléte jelent. Nem véletlen, hogy két fontos Tarkovszkij-színésszel is dolgoztam, mert az az iskola ezt megengedi. Ahol nem okvetlenül akcióban nyilvánul meg a színész, hanem konkrét cselekvés nélkül is, pusztán a jelenléte révén. Ezt valószínűleg sok amerikai színész is

tudná, de nem nagyon engedi, engedheti meg magának. Másra figyel, mások a prioritások.

• *Amikor hozzákezdett ehhez a filmhez, akkor nagyon meg kellett beszélni, hogy miről van szó, vagy egyből értették, hogy mit szeretne?*

A női főszerep nagyon nehéz szerep. Amatőr szereplő nem tudta volna megoldani. Borbély Alexandra valami egész lenyűgözően csinálta meg, építette fel. Ő azon ritka színészek közül való, akik színpadon és filmen egyaránt elvárásznak. Mária, az ő karaktere hatalmas belső utat jár be, s mindebből alig látszik valami a konkrét cselekvés szintjén. Az eddigi nézőinket érzelmi mélyen felkavarta ez az Alexandra által megteremtett Mária. Mélyen megszerették ezt a suta, elszánt, végletesen tiszta és az élet apró ügyességeivel szemben végletesen tanácstalan, egyszerre zárt és vakmerő nőt. Nagy élmény volt Szandrával dolgozni. Nem eljátszotta a szerepet, hanem, mint valami ősi sámánisztikus foglalkozás képviselője, a szemünk előtt lényegült át újra és újra ezzé az ő alkotatótól nagyon különböző Máriává.





Nagyon örülök annak is, hogy úgy tűnik, működik a film humora. Helyenként elég kemény film ez, humor nélkül számomra elviselhetetlen lenne. Meg nem is lenne igaz. Nehéz így, még jóval a bemutatás előtt beszélni róla. Akik olvassák a filmről megjelent tudósításokat: álom, szerelmi történet, női rendező, akkor jézusom! Ez elindíthatja az embert egy vágyánon. Nem biztos, hogy ez olyan film, amilyenre gondolnak.

• *Több helyen is mondta már, hogy humornak mindenképpen kell a műveiben lenni. Miért volt olyan nagyon fontos, hogy humor legyen a filmjeiben?*

Szerintem minden filmem elég vicces is. Tapasztalatból tudom, hogyha felszabadultan nézik, akkor ez hat, működik, sokat nevetnek a nézők. És ott, ahol én is szeretném. Ez persze nem tortadobáló humor... Aztán vannak komolykodó vetítések, ahol meg mindenki súlyosan néz maga elé, bár utólag épp olyan lelkes. Még nem sikerült megfejtenem, mitől indul be egy nézőtérén ez vagy az a folyamat.

• *Amióta megírta a Testről és lélekről forgatókönyvét, tizenegy év telt el, a filmet leforgatták, nemsokára teljesen kész lesz. Az lett belőle, amit akkor kigondolt?*

Úgy tűnik, hogy a hatás, vagyis hogy mi mozduljon meg a néző lelkében, az meglepően ugyanaz. Nagyon sok minden változott közben, de amiért az egészet elkezdtem, meg amiért dolgoztam rajta, az nem változott, csak erősödött.

• *A film készítése közben konzultál valakivel? Persze nem azokra gondolkodok,*

*akkal együtt dolgozik, színészekre, dramaturgokra, producerekre.*

Szilágyi Zsófia fantasztikusan tehetséges fiatal rendező, most fogja elkészíteni az első játékfilmjét az Inkubátor Programban. Tanítványom volt, jól ismerem a látásmódját. De még engem is meglepett, hogy mennyire lényeglátóan tudott hozzászólni és tanácsot adni. Előkészítő- és utómunka-asszisztensként dolgozott a filmben, de úgy lesz kiírva, mint a rendező munkatársa, mert bőven megérdemli. Egészen kiemelkedően fontos és pontos meglátásai voltak. Ő hivatalosan nem a dramaturgja a filmnek, de nyugodtan úgy is kiírhatnánk. Rendkívül értékes volt, amit hozzáadott a filmhez.

• *Nagyon sokféle filmet készített már. Meg tudja mondani, hogy mi a közös ezekben a filmekben? Mi az, ami mindegyikben benne van, nem számítva persze a rendező személyét?*

Vannak nagyon tudatos pályaeépítő kollégáim. Ennek Kelet-Európában negatív felhangja is van, de én nem gondolom, hogy ez rossz dolog volna. Egy filmrendezőnek építenie is kell a pályáját, hogy egyszerűen esélyt kapjon arra, hogy megcsinálhassa azokat a műveket, amelyek jó esetben sok embernek örömet szerezhetnek. Én súlyosan felelőtlenül nem így építkeztem. Az foglalkoztatott mindig – és máig is ez foglalkoztat –, hogy hol élünk, mi ez az egész élet, miért vagyunk itt. A személyes és univerzális lépték összeegyeztetlensége. Tehát az élet úgynevezett nagy kérdései, ami-

**Borbély Alexandra**

ket az embernek nem illik tizenkilenc éves kora után föltennie. Talán ez közös a filmjeimben.

• *Nem illik? Nem akkor kell igazán elkezdni föltenni ezeket a kérdéseket?*

Nem, szerintem ez a kérdésfeltevés ötéves kor körül elkezdődik, és ez a fajta érdeklődés egyre szenvedélyesebb, aztán pedig már egy kicsit nevetséges. Én benne maradtam ebben az állapotban, tehát valamennyire ezek a filmek annak a lenyomatai is, hogy hogyan forgatom magamban ezt a nagyon extrém helyzetet, mert az élet annyira végletesre van kitalálva. Ha egy kicsit higgadtabban és ügyesebben a pályában is gondolkodom, akkor valószínűleg több filmet készítettem volna, és boldogabb ember lennék. Most, hogy dolgozom, megint maradéktalanul boldog ember vagyok. Igaz, amíg nem csináltam filmet, nem voltam az. És, talán lenne néhány film, ami esetleg másnak is jelent valamit, nemcsak nekem.

• *De hát azokat is sokan értik és szeretik, amiket már eddig megcsinált. Vagy nem így érzi?*

Remélem, egyik sem volt „megúszós” vállalkozás, és ez a filmem sem lesz az.

• *Tizenhat évet várt ezzel a filmmel, nyilván kényszerből. Azzal, hogy ezt a legújabbat megcsinálta, úgy érzi, valami megint beindul?*

Nagyon igyekszem, hogy így legyen, nagyon nem szeretnék megint éveket várni. Vannak kész terveim, és vannak egészen friss kész terveim is. Szóval szeretnék dolgozni, dolgozni, dolgozni. •

VAJDA LÁSZLÓ NEMZETKÖZI KARRIERJE

# Mediterrán diktátorok árnyékában

LÉNÁRT ANDRÁS

**VAJDA LÁSZLÓ A 30-AS ÉVEKBEK AZ OLASZORSZÁGI KITÉRŐ UTÁN FRANCO TÁBORNOK SPANYOLORSZÁGÁBAN TALÁLT ÚJ HAZÁRA.**

A Spanyolországban letelepedett híres magyarok csoportját a spanyol társadalom számára leginkább Puskás Ferenc és Kubala László futballisták neve fémjelzi, Vajda László/Ladislao Vajda (1906-65) a többség számára már egyértelműen spanyol filmrendezőnek számít, csak a neve hangzik olyan „kelet-európaiasan”. Filmográfiájának legfontosabb darabjai ma a spanyol nemzeti kultúra részét képezik, és nem a magyarét. Nemzetközi karrierjének alakulásáról az olasz és spanyol levéltárak és filmarchívumok iratanyagai, valamint korabeli spanyol filmes szaklapok és interjúk bővíthetnek mindazt, amit Vajdáról tudunk. (Lásd még: Tanner Gábor: *Torreádorsírató* Filmvilág 2000/11.).

Édesapja, idősebb Vajda László Magyarországon és Németországban is ismertnek számított, a színházi világ több területén is kipróbálta magát (volt színész és színházigazgató is), elvéve pedig a filmzésbe is belekóstolt forgatókönyvíróként. Ifjabb Vajda László ennek köszönhetően gyermekéveinek jelentős részét Németországban élte le, a német filmkultúrát szívta magába. A helyi filmes közösséggel töltötte mindennapjait, a forgatásokon téblábolva vált a mozgókép szerelmesévé, és elvállalt szinte bármilyen munkát a stúdiókban, hogy a közelükben maradhasson. Az 1930-as évek első felében három film forgatásán is részt vett Angliában. Nem tudjuk, hogy ezekben milyen mértékű volt a részvétele, de a dokumentumok igazolják, hogy közreműködött *A koldusdiák* (1931) elkészítésében, a *Hol a hölgy?* (1932) stábjában már társrendezői, a *Szeralem*

*síleceken* (1933) és a *Szárnyak Afrika felett* (1934) esetében pedig rendezői minősítést kapott.

Hazaérkezése után Magyarországon folytatta rendezői tevékenységét. Filmjei a témájukat és a felvonultatott karaktereket illetően igazodnak az éppen uralkodó vonulatokhoz, nem sokban különböznek az adott korszakban, adott országban készülő művektől. A 30-as években forgatott magyar filmjei követik a már közkedvelté vált tradíciókat, éppen ezért tesznek szert népszerűsége a közönség körében. Az *Ember a híd alatt* (1936), *A kölcsönkért kastély* (1937), a *Magdát kicsapják* (1938) és a *Péntek Rézi* (1938) még napjainkban is gyakran felbukkannak a közszolgálati tévécsatornák délutáni műsorsávjában.

Vajda elsődleges célja a szórakoztatás volt, ennek oltárán hajlandó volt feláldozni az egyéni látásmódot is. Egész munkásságát alapul véve megfigyelhető, hogy nem rendelkezett igazán megkülönböztető *vajdai* stílusjeggyel, nem vált *auteuré*, inkább megbízható, kötelességtudó iparosként tekintett munkájára, aki igyekezett lelkiismeretesen dolgozni, és közben a közönség (majd később a hatalom) kegyét is kereste. Ebben nagy segítségére volt, hogy Németországban a filmkészítés szinte minden oldalát megismerte, nem volt számára ismeretlen terület a gyártás egyik fázisa sem.

A 30-as évek végén a zsidó származású Vajda okkal érezte úgy, el kell hagynia szülőhazáját. Franciaországba ment, ahol, bár kapott különféle ajánlatokat, filmes tapasztalatait végül nem sikerült kamatoztatnia. 1939-ben megállapodást

kötött egy első világháborús tematikájú film elkészítéséről (*Sevastopol* lett volna a címe), ám ekkor ismét lángba borult a kontinens, ami lehetetlenné tette, hogy a filmet az eredeti tervek szerint leforgathassák (a főhős egy szimpatikus és jó szándékú német tiszt lett volna).

A francia csalódás után Olaszországban próbált szerencsét, ahol három film elkészültében vett részt a Mussolini-érában. Az itáliai alkotók egy része tudatosan a korabeli hollywoodi munkákat tekintette példának a történetvezetés és rendezői módszer terén. A két világháború között sokoldalú kapcsolat állt fenn Magyarország és Olaszország filmgyártása között is. A 30-as évek olasz filmjeire erősen hatott a magyar mozi, az úgynevezett *fehér telefonos komédiák* egyértelműen a magyar vígjátékok mintáját követték. 1933 és 1944 között szép számmal készültek olyan olasz filmek, amelyek magyar közegben játszódtak. A Magyarországról alkotott kép igen csak sztereotip volt, egyfajta *Cinecittà Magyarország* született, a „commedia all' ungherese” és az „allegra brigata de Budapest” kifejezések mindennaposá váltak az olasz filmművészetben (Alessandro Rosselli *Amikor a Cinecittà Magyarul beszélt* című könyve magyarul is olvasható e témában).

Vajda László olasz „kalandja” ebben a közegben kezdődött el, és meglehetősen hamar véget is ért. Az itáliai filmesek már korábban felfedezték őt: Vittorio De Sica két magyar Vajda-filmből is készített remake-et: a *Magdát kicsapják* 1940-ben *Maddalena, magatartásból elégtelen* címen „született újjá” az olasz filmművészetben, a *Péntek Rézi*ből pedig *Teresa Venerdì* (1941) címen forgatta le De Sica a saját változatát. Vajda ennek kifejezetten örült, szerinte olasz kollégája mindig nagy körültekintéssel és óvatossággal nyúlt az alapul szolgáló anyaghoz.

A magyar rendező olasz időszakában is vannak még tisztázatlan pontok: nem minden esetben világos, hogy melyik filmben milyen minőségben és súllyal vett részt. Az 1941-es *A Pazzi-összeesküvéshez* (másik hivatalos címén: *Giuliano de' Medici*) azonban, amelynek rendezője volt, nagy horderejű politikai botrány fűződik. Az igaz történeten alapuló film 1477-ben, Firenzében játszódik, középpontjában a két nagyhatalmú rivális család, a Mediciek és a Pazzik állnak. Giuliano de' Medici, Lorenzo öccse, titokban megnősül a lány apjának enge-



délye nélkül. A Pazzik meggyőzőik az apát, hogy álljon bosszút a fiatalok tetteért: az após meggyilkolja Giulianót. A firenzei nép, mely többségében a Mediciek pártján áll, a Pazzik ellen fordul. Lorenzo de' Medici pedig megszabadul a sógornőjétől, és saját kezébe veszi unokaöccse nevelésének irányítását; a gyermek később VII. Kelemen pápa néven lesz ismert.

Ez volt Vajda egyetlen igazi történelmi filmje; bár más munkái is játszódtak régmúlt korokban, azok ettől eltérő műfaji besorolás alá esnek. A Mussolini-korszakban a történelmi filmek legfőbb feladata a nemzeti történelem eseményeinek és kiemelkedő alakjainak felmagasztalása volt, hogy a második világháború idején az olasz közönség büszkén tekinthessen a múltjára. Kortárs szemmel nézve már ebből a szempontból is aggályosnak mondható a film, de egy ennél nagyobb probléma is felmerült. Benito Mussolini, miután egy vetítésen megtekintette a még bemutatás előtt álló filmet az eredeti *La Congiura dei Pazzi* címen, azonnal visszavonatta a művet reklámozó plakátokat, bizonyos jeleneteket kivágatott, és eltérő utószinkront készíttetett. Ezen felül, a régi címet *Giuliano de' Medici*

cserélték, Vajda nevét pedig eltávolították a stáblistáról. A Ducénak erre az erőteljes lépésre három oka is volt. Lorenzo de' Medici ábrázolása, diktatoriális vonásainak hangsúlyozása és néhány más jellembéli tulajdonságának kiemelése olyan nyilvánvaló utalásokat tartalmaztak Mussolinire, hogy a párhuzam mindenki számára egyértelmű lehetett. Mindenképpen meg kellett akadályoznia, hogy a film ilyen formában kerüljön a közönség elé. Az sem volt ideális, hogy a mű pozitív felhanggal közelített a Pazzi család felé, mivel a fasiszta Olaszországban nem örvendett népszerűségnek ez a dinasztia. Végezetül, a filmben Firenze lakossága nem nyugszik bele a történetbe, és szembeszáll a Mediciekkel. A diktátor számára ez az elem azt a veszélyt hordozta magában, hogy talán az olasz nép is ráébred, nem kell szótlanul eltűnnie mindent, felléphet az elnyomó hatalom ellen. Ez a három tényező pecsételte meg a film eredeti változatának sorsát.

Különböző szerepkörökben Vajda még további olasz filmek elkészítésében is részt vett, de a Medici-filmhez

**„A beilleszkedés vágya motiválta”**  
(Marcellino  
- Kenyér és bor)

fűződő botrány bélyegétől nem tudott megszabadulni. Az utolsó munkájában a neve már nem került fel a stáblistára, és a rezsim politikai rendőrsége (OVRA) minden lépését figyelte. A hatóságok számára kellemetlen volt a jelenléte, személyét a „zsidóproblema” körébe utalták, hogy könnyebben megszabadulhassanak tőle. Az OVRA bizonyítékokat gyűjtött annak alátámasztására, hogy Vajda felmenői között szerepelt zsidó ős. 1941 első felében az olasz Filmfőigazgatóságról küldtek egy jelentést a rendőrségre, amelyben közölték, hogy hivatalos kérésre a magyar hatóságok Olaszország rendelkezésére bocsátottak minden szükséges információt Vajda származására vonatkozóan, és ez alapján már egyértelműen beigazoldott a „zsidó gyanú”. Végképp nemkívánatos személynek bizonyult, a filmfőigazgató pedig az illetékes hatóságokat a szükséges lépések megtételére kérte. Vajda egy kétségbeesett hangvételű levelet küldött a belügyminiszternek, amelyben részletesen leírta a problémát: ha el kell hagynia Olaszországot, és nem viheti magával az éppen előkészü-

letben lévő filmtervét, az számára a biztos éhhalált jelenti, ugyanis anyagi problémákkal küszködik. A levélnek nem lett hatása, 1942-ben Vajdát felszólították az ország elhagyására, a szóban forgó film (*Il cavaliere senza nome*) Itáliában maradt, és más fejezte be.

A spanyol útját már előkészítették számára, a Medici-filmben számos spanyol színésszel dolgozott együtt, akik segítettek neki a könnyebb beilleszkedésben. Ő maga is tisztában volt azzal, hogy zsidó-üldözés áldozata lett, Spanyolországban azonban soha nem beszélt erről. Mikor egy interjúban megkérdezték tőle, hogy miért jött el Párizsból és Rómából, indokként egyedül a második világháború kitörését jelölte meg, a származását érintő konfliktusról egy szót sem szökött. Nem tudunk róla, hogy hasonló természetű kérdés felmerült volna vele kapcsolatban Spanyolországban, bár fellelhető olyan jelentés a személyére vonatkozóan, amely kiemeli, hogy megjelent az országban „egy zsidó filmes csoport”, amelyet „egy lengyel származású zsidó” vezet, aki „Vajda úrral, egy magyar zsidóval” érkezett Spanyolországba. Ugyanakkor, mivel Franco tábornok diktatúrája a többi szélsőjobboldali rezsimtől merőben eltérően viszonyult a zsidósághoz, származása miatt itt nem érte őt hátrány.

Húsz filmet forgatott Spanyolországban, néhányat ezek közül koprodukcióban más országokkal. Kezdetben olyan projekteket kapott, amelyek tematikája sok hasonlóságot mutatott magyar munkáival. A későbbiekben több műfajban is kipróbálta magát, a melodramáktól egészen a bűnügyi filmekig, gyakran együttműködött két másik Spanyolországban dolgozó magyar emigránssal, Gerely Fülöp producerrel és László András forgatókönyvíróval. Az 1950-es évek elejéig készült műveiben kitapintható az olasz neorealizmus és más európai filmes áramlatok hatása. A személyes tapasztalatai mellett figyelemmel is kísérte az akkori Európa szinte minden országának filmes tendenciáit.

A Franco-diktatúrában a film rendkívül fontos szerepet töltött be az állam életében. A filmiparnak elsősorban a rezsim célkitűzéseit kellett támogatnia és azokat az értékeket magasztalni, amelyek a diktatúra számára elsődlegesek voltak: a nemzeti-társadalmi összetartozás, a katolikus vallás mindenhatósága és a fegyveres erők által szavatolt rend. A hivatalos propagandafilme mellett a

kaland- és háborús filmek, valamint az „ártalmatlanabb” komédiák bizonyultak a leginkább életképes műfajnak. Vajdának ilyen körülményekhez kellett alkalmazkodnia. Bár ez idáig mindig a fasizmus-nácizmus elől menekülve hagyta el a különböző országokat, most egy olyan helyen talált menedékre, ahol a szélsőjobboldali ideológia volt az irányadó. Megpróbált beilleszkedni. Valódi propagandafilmet csak egyet készített: a *Spanyol turné* (1952) a Falange párt női szekciója kórus- és táncsoportjának amerikai körútját mutatja be játékfilmes keretek között, de a hangnemet igyekezett a lehető legkönnyedebbre venni, ami nem volt egyszerű, mivel a hatalom filmpolitikusai árgus szemekkel figyelték a filmkészítés folyamatát.

Karrierje csúcspontjához 1955-ben ért a *Vigasztaló Marcelino: Kenyér és borral*. A José María Sánchez-Silva regényéből készült film kivételt képez Vajda többi filmjével szemben, ez ugyanis több szempontból is kiemelkedő darab, messze nem csak igazodás a hasonló zsánerű filmekhez, vagy a közkedvelt témák ismételtetése, másolása (ami Vajdánál többször is előfordult korábban és a későbbiekben is). Kapcsolódik a rendkívül népszerű spanyol gyermekfilmek vonulatához, amelyek az egész család számára kikapcsolódást nyújtó munkákat foglaltak magukba. Általában morálisan igazolható végkifejlettel zárultak, a katolikus hispán ember „jóságát” és a romlatlan gyermeki ártatlanságot állították középpontba. A főszerepben mindig egy csodagyerek (*niño prodigio*), aki sokszor gyönyörű, angyali hangon énekel. Vajda ezt a műfajt teremtette újjá a szóban forgó darabban. A főszereplő Pablito Calvo ezzel egycsapással szupersztár lett Spanyolországban, és még évekig hasonló munkákban szerepelt. Vajda a gyermek-tematikát a nemzetikatolikus Spanyolországban elsődleges jelentőséggel bíró vallási témával kombinálta: isteni beavatkozás egy ártatlan, árva gyermek életébe, aki a film során kapcsolatba lép egy megelevenedő Krisztus-szoborral. Minden adott volt ahhoz, hogy a film hatalmas sikert arasson, és ez be is következett: nemcsak odahaza váltotta be a hozzá fűzött reményeket, de a korszak külföldön is legnépszerűbbnek számító spanyol filmje lett. Spanyolországban ez a siker tette Vajdát az egyik legismertebb rendezővé, a *Marcelino...* ma is szerepel a legfontosabb tíz spa-

nyol filmet rangsoroló listákon. Pablito Calvóval még két filmben működött együtt, a *Jacinto nagybácsi* (1956) és az *Egy angyal szállt le Brooklynban* (1957) olasz-spanyol koprodukciókban. A gyermekeket középpontba helyező tematikát egy másik közkedvelt, a bikiadalokról szóló műfajjal is sikeresen elegyítette: A *torreador* (1956) szintén a spanyol filmművészet egyik fontos darabja.

Vajda László spanyol filmes munkásságát a beilleszkedés vágya motiválta, nem feltétlenül akart újat alkotni, iskolát teremteni, inkább arra törekedett, hogy a népszerű témákhoz igazodva olyan filmet forgasson, amely mindenki tetszését elnyerheti. Mindezt ezt olyan korszakban, amikor a spanyol társadalom fölé tornyosult az autoriter kultúrpolitika. Vajda sem nyúlhatott olyan témákhoz, amelyek sérthették a Caudillo ízlését és meggyőződését. A spanyol állam már a *Marcelino...* előtt elismerte érdemeit: 1952-ben megkapta a Katolikus Izabella Rend kitüntetését, 1954-ben pedig a spanyol állampolgárságot is. Ettől kezdve Vajdát már nem mint Spanyolországban dolgozó magyar emigráns filmrendezőt tartják számon, hanem mint spanyol alkotót. A spanyol-svájci-német együttműködéssel készült, Friedrich Dürrenmatt bűnügyi történetéből forgatott *Az igéret – Fényes nappal történt* (1958) jelentős kritikai visszhangot ért el. Ezután a Német Szövetségi Köztársaságban is forgatott még négy filmet, karrierjét pedig ismét egy igazi koprodukcióval fejezte be: *A bejrúti asszony* (1965) spanyol-olasz-francia színekben született.

Ladislao Vajda egyike a legjelentősebb és legérdekesebb nemzetközi karriert maga mögött tudó magyar filmeseknek, bár itthon nem sokan ismerik őt. Több országot megjárt, de Spanyolországban talált valódi otthonra, ahol a nemzeti kultúra szerves részévé vált. A diktatúra idején tevékenykedő, a hatalommal jó viszonyt ápoló, de nem kizárólag azt kiszolgáló filmesként tartják őt számon új hazájában, aki műveivel sok kellemes percet szerez még ma is a spanyol családoknak. Így nem meglepő, hogy a legfontosabb spanyol filmrendezőket felvonultató listákon általában még ma is helyet kap ez az „egzotikus” vezetéknevű, de attól még egyértelműen spanyol filmművész is, aki tevékenységével a magyar-spanyol filmkapcsolatok egyik legfontosabb szereplőjévé vált. •

# Az erőd ereje

VARGA BALÁZS

## DOKUMENTUM, ANIMÁCIÓS ÉS TÁNCFILMEK A 26. MEDIAWAVE FESZTIVÁLON.

A Mediawave fesztivál most már bő két és fél évtizedes működése során nevéhez illően hullámozott és hullámszik felfelé és lefelé, külföldi és belföldi helyszínek során át. A hosszú győri évek és egy rövidebb szombat-helyi állomásozás után egy ideje Komárom a központ, a Monostori erőd masszív labirintusos, kazamatás tere, várudvara és a Duna-parti pázsit. A Mediawave nemcsak helyszínt, de léptéket is többször váltott ez alatt a negyed évszázad alatt. A pénz mostanában kevesebb, szűkebbek a támogatások, de a lényeg ez kevésbé érinti. Mert a Mediawave karakterét nem csak az ösztéművészeti kavalkád, hanem a fesztivál közösségi jellege adja. Ez a rendezvény nem bemutat, hanem bevon. Vannak filmek, vetítések, kiállítások és persze koncertek, de ennél sokkal fontosabb, hogy együtt, fellépőt és nézőt egyszerre megtalálva, összekötve teremnek az élmények. A közönség zöme és sok fellépő évről évre visszajár. A filmes program mindig változik, de a fesztivál szlogenjévé lett közösségi együttlét stabil és biztos pont.

Ezt a sokszínűséget és befogadó változatosságot a filmes műsorból a legjobban talán a dokumentumfilmes válogatás tudja visszahangozni. Nem véletlenül „Világ-képek” ennek a programnak a címe már régóta. A megfigyelés, az utazás, a zene, a távoli tájak és az elvarázsolt hétköznapok – a kezdetek óta ezek a Mediawave dokumentumfilm felhozatalának hívszavai. Idén abesszín muzsikások, kambodzsai utcagyerekek, dunai hajósok, latin-amerikai tüntetők, bolíviai bányászok, erdélyi zenészek és egy ukrán zongora jelezték a kulturális dinamika-tartomány különböző pontjait. Nagyon lassú és nagyon gyors, vallomáson személyes és

mesélien eltávolító filmek értek meg egymás mellett a programban. Ygor Gama és Florencia Rovlich negyedórás protestfilmje, a *Ya* például a nemzetközi Twitter-forradalom hangulatképe volt. Nemhogy sztori, de pontosan azonosítható helyszín nélkül. Valahol, egy nagyvárosban vagyunk, feltételezhetően Latin-Amerikában, tüntetések kellős közepén. Füstbombák robbannak, mobiltelefonos vakuk villannak, nyúlfarknyi üzenetek szöveges inzertjei adják a tempót és közvetítik a tiltakozások dinamikáját. Az összecsapások, a tüntetések tömegkoreográfiája aztán mintha csak a háttérrel, a közeget adná meg – az előtérben két fiatal talál egymásra és szerelmesen táncolja körül a robajló, füstbe és villanófénybe burkolózott várost. Feszesen klipszerű, itt-ott azért megbicsakló, de nagyon szuggesztív vízió a *Ya*. Érdekes volt a következő blokkban egy másfajta, kicsit hagyományosabb közelítésű filmet látni hasonló témára. Vita Maria Drygas ugyanis az ukrain tüntetések egyik epizódját emelte ki és készített belőle egy szimbolikus, emlékező-emlékeztető dokumentumfilmet. A majdani tüntetések egyik emblémája és egyben a film címszereplője is lett az a zongora, amit eredetileg a kijevi főtéren a barikádba akartak beépíteni, de aztán inkább mégis eredeti funkcióját teljesíthette ki az ostrom alatt álló tér közepén. A tüntetők táborát ékesítő zongorán zenészek és egyszerű rajongók egyaránt eljátszották a maguk darabjait. Az összeszabált fadobogóra állított, ukrán nemzeti színekre festett zongora magától értetődően vált az ellenállás, a lázadás és a közösségi élményként átélte és felmutatott kulturális (ön)azonosság szimbólumává. Ami bő ötven ével ezelőtt, Szabó István etűdjében, a *Koncertben játékos-*

szimbolikus ötlet volt (hogyan terem egy zongora közösséget), az Vita Maria Drygas filmjében szuggesztív, demonstratív kortárs példázattá vált.

A nyíltan politizáló, aktivista filmek mellett természetesen a csendesebb, békésebb, visszafogottabb alkotások, a kiszolgáltatottak sorstörténeteit bemutató hétköznapi politikával (vagy a hétköznapok politikájával) élő filmek is fontos pillérei voltak a programnak. Ilyen volt Benjamin Colaux és Christopher Yates figyelmes és drámai dokumentumfilmje, az Andok fenséges magaslatait, illetve a kiszolgáltatott, gyilkos fizikai munka mélységeit megmutató *Reveka*. A film Bolívia egyik legrégebbi, egy család által koncesszióban üzemeltetett bányáját, az emberevőnek is nevezett Cerro Rico-t, illetve az itt zajló kegyetlen, ősi munkát tárja elénk. Modern gépeknek itt nyoma sincs, majd minden, az alagútásás, a csillék mozgatása kézzel, emberi erővel zajlik. Kemény, kortárs dokumentumfilm-ballada a *Reveka*, az archaikus, tradicionális és ősi munkát, az embernek a természettel folytatott örök gyűrközését idealizálástól mentesen próbálja bemutatni. Hasonló témában nyugodalmasabb, mert veszélytelenebb megfigyelő dokumentumfilm volt Somogyvári Gergő kétrészes *Felső-Duna* útifilmje. Kétszer két óra a Dunán keresztül-kasul, felfelé és lefelé végigutazó tengeri hajósok életéről – első hallásra ingerszegénynek és unalmasnak tűnik ez a téma. Pedig épp a nagyon csendes, visszafogott struktúrában, az egyszerű munkafolyamatok nyomán követésében és a hajók fedélzetéről elénk táruló látvány követésében van az ereje. Arcokat, életeket, helyzeteket mutat meg, de ennél még szebb és még több, ahogy szinte meditatív hangulatot tud teremteni egy olyan, végtelenül prózai esemény dokumentálása során is, mint az egyik utazás során épp gabonasilóként használt hajófenék kiürítésének és kitarításának jelenete. Mindebben nagyon sokat köszönhet Barabás Lőrinc kísérőzenéjének is. A *Felső-Duna* egyszerű és műves konceptfilm, ingyencenek való, kiválóan passzol a Mediawave közegéhez.

Hiszen a fesztivál ösztéművészeti jellege, zenei, színházi, filmes performanszai és performatív karaktere gyakran magától értetődően köszön vissza a filmprogramban is. A táncfil-



mek, illetve a zenei dokumentumfilmek mindig is előkelő helyet foglaltak el a Mediawave műsorrendjében. Idén sem volt ez másképp. A táncfilm kategóriába ugyan belekeveredett több olyan érdekes és izgalmas rövidjátékfilm is, amelynek csak annyi volt a köze a „táncfilmhez”, hogy táncosokról szóltak (de hát pont a Mediawave nem a kategóriák szigorú határaitól, hanem azok lendületes elmosásáról híres). Szűcs Réka kísérleti táncröportionja (*Vadlovak*), Batarita heterogén terekre és vörös-fekete színekre komponált tánc-mozgásmunkája (*Vízsepp a hal szemében*), vagy a vízpartra, illetve a víz sodrára és a tutaj billegő, ingatag színpadára koreografált két külföldi táncfilm, a *Törés* és a *Mélység* elég pontosabban mutatta, hogy miért és miként tud a táncfilm a kortárs mozgóképkultúrában a kísérletezés terepe lenni. A zenei dokumentumfilm kulturális-társadalmi erejét szintén részben a hazai alkotások mutatták meg, hiszen több, már tévékből és más egyedi vetítésekből ismert magyar dokumentumfilm, így Lévai Balázsnak a Csík zenekar és a Quimby-feldolgozások nyomába eredő

portréja (*Engedem, hadd menjen*), illetve Almási Tamás filmje a zeneiskolába kerülő zenei östehetségű cigányfiúról, a *tititá* is szerepelt a versenyben. Ahogy egy nem zenei, hanem más terepen megélt, kiküzdött kitöréstörténet, Hörcher Gábor sokszoros díjnyertes roma rally portréja, a *Drifter* is. Ezek a filmek, és persze a dokumentumfilm verseny fődíját elnyerő *Seb*, Nagy Dénes minimalista, figyelmesen drámai portréja három önbeszű nő traumatikus élettörténetéről, mutatják, hogy a kortárs magyar dokumentumfilm sok szempontból (t)rendben van: oda tud figyelni az itt-és-mostra, és közben párbeszédképes a nemzetközi tendenciákkal is.

Szerencsére ugyanez elmondható a kortárs magyar animációról is, amely szintén markánsan jelen volt a Mediawave-en. Az animációs rövidformát a humora, a groteszk iránti nyitottsága, színes vizuális kavalkája az egyik leginkább közönségszerető műfajjá teszik – igazi, magától értetődő fesztiválkedvencé. Az idei mustrán többek között a *Dji, a halál*

**Benjamin Colaux és Christopher Yates: Reveka**

*utazik* című fekete humorú kalózfilm, az iráni *Kocka* egyszerű filozofikus tanmeséje, a lengyel *Teremtések* gyönyörű képekre komponált tárgykvívgásos groteszk szerelmi története, illetve a díjnyertes orosz *Egy anyáról* című film minimalista grafikájú, univerzalisztikus teremtés és élet-halál története vitte a prímet.

A komáromi Monostori erőd tökéletes metaforája a Mediawave helyzetének. Ha akarom, határokon átvívelő összeművészeti mustra, a kulturális sokszínűség magától értetődő mintáival. Archaikus és modern, népi, plebejus, szabad- és szabadságelvű. Heterotóp tér a mai magyar miliőben. Ha akarom, végvár, egy saját erejét, kreativitását közösen felfedező és élvező közösség menedék- és találkozási helye. Befogad és kinyit. Várba zárva, de a folyóparton. Nyitva kultúrákra, értékekre, másságra és (ön)azonosságra. A Mediawave joggal használja most már egy ideje magára a Tartóshullám elnevezést. Ez a megértő és befogadó hullám igazán elérhetne más, a fesztiválon kívüli területeket is. •

ROGER DEUTSCH PORTRÉJA

# A magányos meteorit

LICHTER PÉTER

**DEUTSCH, AKÁR DOKU ÉS FIKCIÓ KÖZT MOZGÓ FILMJEI, MEGŐRIZVE SZABADSÁGÁT, SZÁNDÉKOSAN MEGMARADT AZ AVANTGÁRD FILM HATÁRVIDÉKÉN.**

A kortárs kísérleti film galaxisában nincsenek olyan hatalmas gravitációs erővel bíró csillagok, mint a főszodorbeli művészfilmek vörös óriásai. A jelenkori avantgárd film inkább egy kusza meteorit-mezőre hasonlít, ahol nap mint nap újabb apró különlegességekbe lehet ütközni. Az amerikai kísérleti film középgenerációjához tartozó Roger Deutsch életműve pont egy ilyen szabálytalan és különös meteoritra emlékeztet.

Deutsch sok szempontból kilóg a kortárs avantgárd film csoportképéből: az ötvenes évek elején született filmes például korát tekintve a befutott művészekkel (Phil Solomon, Peter Tscherkassky) egyidős, mégsem lett belőle kanonizált kísérleti filmes. Ennek a legfontosabb oka az, hogy Deutsch világ életében nyugtalan, örökmozgó figura volt, aki nem tudott hosszan egy helyen leragadni – ez igaz az életére és a művészetére is. Deutsch Wisconsinban, a jellegzetesen kopár közép-nyugati állam egyik kisvárosában született, nem végzett semmiféle egyetemet – de például a hetvenes években New Yorkban Susan Sontagnál bérelt szobát és napi kapcsolatban állt a korszak híres költőivel és filozófusaival, akik főbérője házában vendégeskedtek. Később ugyanebben a világvárosban limuzinsofőrként dolgozott, egy ügynökségen keresztül a legnevesebb művészeit fvarozta, Jean-Michel Basquiattól Andy Warholig. Ebben az időszakban ismerkedett meg az avantgárd filmekkel is, közben komoly műveltséget szívott magába, távol a tanintézményektől. Deutsch tehát örök kívülálló volt, saját elmondása szerint még az avantgárd film apró és marginális közösségén belül is lázadó maradt: a kilencvenes

években például Rómába költözött és olcsó olasz vígjátékok dramaturgjaként és forgatókönyvírójaként kereste a kenyerét.

Ez az abszolút marginális pozíció tisztán megragadható Deutsch kísérleti filmjeiben is: a legjelentősebb munkái valahol a fikció és dokumentumfilm, illetve a narratív és non-narratív film határára helyezhetők, egyszerre itt is és ott is vannak, mintha kiömlött higanyként minden létező elméleti skatulya elöl kitérnének. Deutsch művészeté pont e rendszertelenség miatt lesz rendkívül izgalmas. Első és legszebb filmje a *Dead People* (*Halott emberek*) egy egészen különös portré: a karcos, szétesően rászteres fekete-fehér, 16 mm-es képek egy kisváros jellegzetes figuráját mutatják be. Az afro-

amerikai öregember, Frank Butler egy lepattant település helyi nevezetessége, közel érthetetlen kiejtéssel meséli különös történeteit a „halott emberekéről”. Deutsch a felvételeket a hetvenes években készítette, de a nyersanyaghoz évtizedekkel később nyúlt megint – mintha egy véletlenül megelt régi napló lapjait lapozgatná. Saját nyersanyagát talált tárgyként kezelve írt narrációt a felvételekhez, amivel a klasszikus dokumentumfilm formáját csepegtette az amúgy széttartó, szinte impresszionisztikusan lebegő filmbe. Butler hangját a rendező külön rögzítette egy szalagos magnóra, amitől a hangsáv még inkább egy roncsolt, talált felvételre emlékeztet, egy álomszerű etnográfiai leltre, amire egy padlás poros sarkában bukkantak a lomtalanítás során. A *Dead People* nem valósítja meg a klasszikus dokumentarizmus céljait, minden homályban marad, sokkal inkább csak benyomásokat, emléktöredékeket szilánkjairól visszatükröző képeket kapunk – a zsigereinknél fogva ránt be minket a film a múltba, nem az értelmünkre hat, hanem az érzelmeinkre. Deutsch kortárs kísérleti filmében elfoglalt különös pozíciója ebben a munkájában is megmutatkozik: alapvetően egy, a nyelviség ellen működő lírai filmet készített, de mégis a nyelv, a narráció, a mesélés, sőt, a történetmesélés lesznek a fontos motívu-

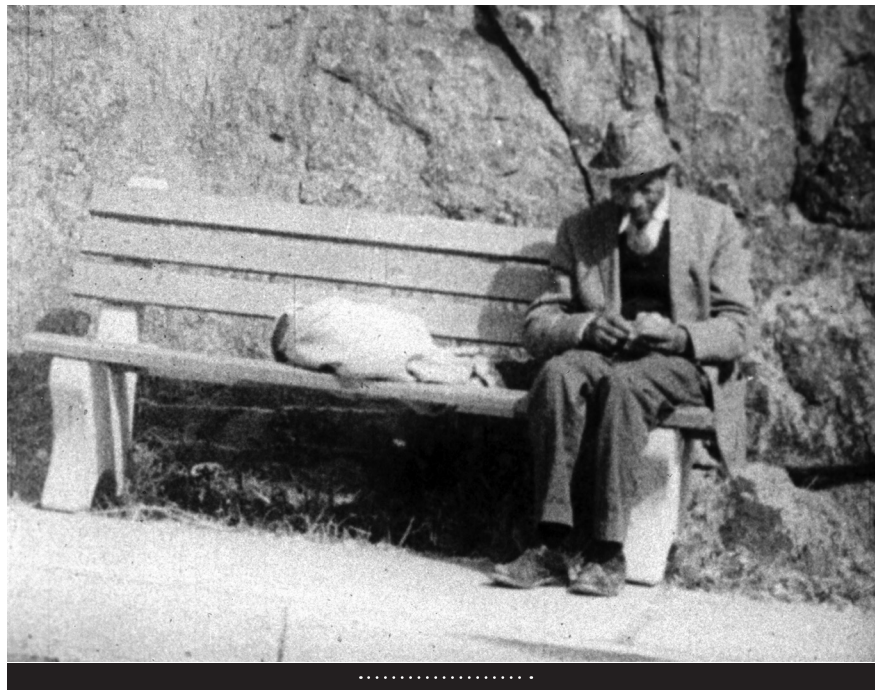
**„Minden a rendező kitalációja”**  
(Mario filmet készít)



mai munkájának. Deutsch azon kevés kísérleti filmes közé tartozik, akik alapvetően irodalmi logikával gondolkodnak – ezért volt számára elkerülhetetlen, hogy később narratív játékfilmeket is forgatott. (Egyiküket két éve, itt Budapesten készítette el.)

Deutsch másik ismertebb rövidfilmjét is a nyersanyag több éves pihentetése után készítette el: a *Mario Makes a Movie* (*Mario filmet készít*) felvételei a nyolcvanas években születtek meg, ám a végső film csak a kétezres évek közepén öltött formát. Deutsch ebben a munkájában játszott leginkább a fikció és dokumentum viszonyával, a mozgókép eredendő hiszékenységét itt fordította ki a legpimaszabbul. Deutsch a nyolcvanas években néhány évig egy értelmi fogyatékosokkal foglalkozó iskolában dolgozott tanárként, filmjének főhősével, Marióval is itt találkozott. A *Mario filmet készít* eleinte egy egyszerű portréfilmnek indul: a rendező narrációjában röviden megismerjük az intézet napi rutinját, illetve azt, hogy Deutsch mennyire szerette ezt a munkát, hiszen a foglalkozások alapvetően jó hangulatban teltek. Ám a rendezőnek csak Mario okozott komoly fejtörést, ő volt az egyetlen, aki nem szerette, ha Deutsch a kameráját rá irányította. Mario folyton agresszív volt mind az ott dolgozókkal, mind az intézet lakóival: egyetlen dolog kötötte le, ha Deutsch kamerájával játszhatott. A rendező megmutatta Mariónak, hogyan kell a kamerát használni, ő pedig lelkesen elfilmezett több tekericsnyi szuper 8-as felvételt. A filmet innentől kezdve leginkább Mario snittjei uralják: kaszázó, szinte absztrakt foltok, teljesen véletlenszerűen rögzített kompozíciók, egy zaklatott tekintet minden látványra ugró gesztusai ezek. A filmben Mario hangja is megjelenik, de csak feliratok formájában: a narrátorként visszaemlékező Deutsch kérdéseire a képre rakott felirat-inzertek felelnek.

Deutsch filmjében az a provokatív, hogy teljesen hamis, egy tökéletesen összerakott áldokumentumfilmmel van dolgunk, ami semmilyen formában nem árulja el magát – talán csak az elbeszélés sokat elhallgató ellipszisei lesznek kissé gyanúsak egy idő után. A film minden képe hamis; izgalmas álszubszjektivitással van dolgunk: Mario keresetlen, zaklatott és homályos felvételeit valójában Deutsch készítette



korábban, sőt, még azelőtt, hogy egyáltalán a film ötlete megszületett volna: egyszerű nyersanyagtesztek voltak ezek, illetve el nem készített lírai etűdök felvételei, amik a rendező sok

évtized alatt felhalmozott gyűjteményében porosodtak. A *Mario Makes a Movie*-ban csak az a tény az igaz, hogy Deutsch ebben az iskolában dolgozott: de maga Mario is a rendező kitalációja – a narráció alatt a megfelelő helyre bevágva egyszerűen kinevezte a rendező az egyik gondozottat Mariónak. Deutsch filmje nem csak a fikció és valóság viszonyáról mesél szellemesen, a naplófilmek személyességét parodizálva, hanem közvetve az avantgárd film lírai tradíciója elé is görbe tükröt tart. Az a formanyelv, ami Bruce Baillie és Stan Brakhage révén a nyolcvanas-kilencvenes években szinte teljesen leuralta a kísérleti film világát, itt egy olyan „alkotó” kezei közé kerül, akinek fogalma sincs a filmes divatok és áramlatok mibenlétéről. Deutsch filmjének szépsége éppen abból a hihetőségből fakad, ahogy Mario alakjához nyúl: teljesen empatikusan, három lépés távolságból, szinte hidegen tudósít a felvételek készítésének körülményéről, Mario filmes kalandjáról. A felvételek ezzel az egyszerű, szinte iskolás megbízhatatlan narrációval egy olyan plusz tartalmat kapnak, ami egyébként egyáltalán nincs benne a képekben.

„Álomszerű etnográfiai lelet”  
(Halott emberek)

Vagyis a képek a néző plusz tudása révén töltődnek fel tartalommal, sőt értékkel: ez a nézői extra tudás

alakítja tulajdonképpen minden film befogadását, a rendezők neve köré épített kultusztól kezdve a műfajfilmek elváráshorizontjáig. A *Mario filmet készít* izgalmasan reflexál arra a megfoghatatlan, szerzői jegytől mentes és marginális pozícióra, amit Roger Deutsch foglal el a kortárs kísérleti film térképén – persze épp ettől lesz személyes és a klasszikus értelemben vett szerzői a film.

Deutsch éveket töltött utazással, különböző alkalmi filmes munkák és választott otthonok között vándorolva: például hónapokig élt Kubában, hogy egy meg nem valósuló játékfilm forgatókönyvéhez merítsen inspirációt, de éveken át lakott Rómában és Párizsban, volt Zs-kategóriás horrorfilmek gyártásvezetője is. A folyamatos átmenetiség állapota több filmjében is tükröződik, de leginkább a lírai útifilmjében, a *Suite Ancienne* című húsz perces munkában, amiben az évtizedek alatt felgyűlt snitteket rakta egymás mellé: Wisconsin végtelen kukoricaföldjei után éjszakai villamosozás következik, a nyolcvanas évek Budapestjén. Kelet és nyugat találkozik ebben a filmjében, több évtized különbséggel: magyar szemmel talán ez Deutsch legérdekesebb filmje. •

LABDARÚGÓ EB 2016

# Nyílt mezőn

ARDAI ZOLTÁN

## JÓ FOCICSA PAT NINCS PONTOS ÖNISMERET NÉLKÜL.

Most, hogy a magyar futballválogatottat nyomasztó három évtizedes átok végre megtört, érdemes elgondolkodni rajta, mennyiben köszönhetünk magunknak. Mindenekelőtt annak, hogy sem a vereségeinket, sem a győzelmeinket nem tudtuk feldolgozni. Vagy elbáztuk magunkat, vagy mély apátiába estünk. A foci sem egyikre, sem másira nem ad okot. Minden egyes meccsben benne van a vereség eshetősége, még a legjobb csapat számára is. Ha nem így lenne, minden izgalmát elveszítené a játék. VB- vagy EB-szereplés csak kötéligzetű válogatottnak és fájdalomtűrésre is képes háttér-tábornak való, hiszen az ott fellépő csapatok – köztük a nagyon erősek is – a kupagyőztes kivételével mind el kell bukjanak.

Ezt nem tudni: kínos hungarikum volt idáig. Amikor a '84-es futball EB-n a „vörös ördögök” öt góllal kaptak ki a franciáktól, a csalódott belga médiában nem a vak düh, nem is az apátia, hanem a gondolkozóbb fajta resignáció hangjai kerekedtek felül. Az efféle bátor bánat nem válik kultikussá: ked-

vező irányban kivezet önmagából. Két év múltán a belgák a felső VB-körbe jutottak. Ha egybevetjük a két összeállítását (a játékos listáját a '86-ban négy közé érő belga válogatott és ennek két évvel korábbi, beomlott elődje esetében), kitűnik, hogy hét játékos ugyanaz, vagyis nagyjából a 0 : 5-ös eredménynek adatott meg a korrekció esélye. A következő évtizedben – hasonló próbatételnél – nem mutatkozott esztelennek a török sajtó és köztelevízió sem. Így az előzőri török EB-szereplés kudarcát az ottani futballszövetség nem kiáltotta ki példás megtorlást követelő nemzeti gyalázatnak – nem verte szét maga bittal a jégverte vetés épen maradt felét –, és a török válogatott a következő EB-n már a nyolc közé nyomult, az első e századi VB-n pedig már érmes is lett. Ami bennünket illet, a „ne igyon az, aki nem bírja” igazságát belátva a '90-es évekre elintéztük, hogy jó válogatottunk soká ne lehessen. A megszokottá vált, monoton sorjázó selejtező-kiesések ugyanis sokkal kevésbé háborgatják a nemzet álmát: az ilyen nem is oly nagy csalódások másnapján felkecmeregni enyhébben keserves. A jelentősebb kínokat fütyörészve ráhagytuk – például – a csehekre (EB-döntővesztés lidérces aranygóllal '96-ban, fagyosan váratlan EB-elődöntős vesztés a görögök ellen 2004-ben, nesztek, palivecek, egyétek!). Most azonban, hogy évtizedek múltán visszatértünk a világgöztétítéses aréna zord fénykörébe, ámulva tapasztalhatunk valami fölöttébb



újat a honi tévé-körítés és a meccsközvetítések dolgában.

Először is, lélektani értelemben jól sikerült a válogatottat tornára eresztetni. Nyomtalanul eltűnt a régebben legyűrhetetlen kór – amelyet akkoriban a honi köztvé teszefosza módon áteresztett, de ezzel gerjesztett is. A korábban egyszerre túlmagasztalt és megfenyegetett futballistákat végre nem terheltük az 1954-es svájci VB-döntő korrigálásának feladatával. Másodszor: sikerült a három meccsen veretlenül maradó csapatot úgy dicsérni az M4-en – óvatokodásba sem veszve –, hogy majd a vesztést is értelmesen lehessen kezelni, a kiesésből érkező játékosokat jól lehessen fogadni, épen hagyva a nézői kedvet az EB további menetét illetően. Hála az égnek, időközben (a magyarmentes focitornák nagy kontinuitása korában) a *taktikai szakértés* is bő teret nyert a meccsközvetítések közeiben. Nem mintha a csapatmozgások logisztikájára összpontosító mérkőzés- és játéksituáció-elemzések rendre felölhelhetnék az eredmények teljes magyarázatát, de ránk férnek, sokkalta közönség-pallérozóbb hatásúak, mint merőben pszichológista megfelelőik. Az *infotainment* jegyében az M4-be hívott sportoló- és színészvendégektől mást várunk: szellemes észrevételeket, amelyeket netán még a felkészült foci-analitikus is mulatságosnak talál. Ilyen tekintetben a normál műsoridős beinvitálások hozadéka a közepesnél kicsit gyengébb volt, míg a celeb-infantilista éjszakai plusz-műsoré már abszolúte elégtelen. A *live*-kommentátori teljesítményeket viszont új fejlődési fokra segítheti a „kiscsapatok” ez évi EB-menetelése. A még nyitott meccset nem az archívum sugallata szerint kell kommentálni, és kínos minden gólnál – és mindig *csak* akkor – hangosan újraértelmezni (megint rosszul) a vaksin közvetített folyamatot. Ha a szpíker képes észrevenni, hogy pontozásos alapon ugyan még az osztrák csapat vezet, de a magyar tendencia már nagyon nem kedvez neki, akkor előbb-utóbb egy olasz-szlovákon is képes lehet hasonlóra. A papírformára építő riporter stratégia, a múltbéli adatokat kitüntető, jósolgatós hangvétel mindig is kellemetlen vonása volt a magyar nyelvű közvetítéseknek, de reméljük, immár ellehetetlenülően van. •

MAMMON

# Cseh noir

CSIGER ÁDÁM

## AZ ÉSZAKI NOIR KÖZÉP-EURÓPÁBAN IS ELLENÁLLHATATLAN.

A hogy például Lengyelországban, Romániában vagy hazánkban, úgy az HBO Csehországban is *format*-, más néven licensz-sorozatokkal – gyakorlatilag saját gyártású remake-ekkel – vetette meg a lábát. Míg a *Terápia* és a *Társas játék* izraeli szérián alapulnak, a román *Árnyak* ausztrálon, az *Aranyélet* pedig finnen, a cseh *Mammon* egy azonos című norvég sorozat feldolgozása, viszont az HBO szokása szerint sokat változtatott az eredeti koncepción, például a helyi milióhöz igazította. Az *Aranyélet* közelebb, nemrég bejelentett második évadához hasonlóan ez a sorozat is a rendszerváltás témáját boncolgatja. Ahogy a *Millenium*-trilógia a prosperáló Svédország szégyenletes náci múltját hánytorgatta fel, úgy a hat részes első évad a közelmúlt kevéssé ismert cseh történelmét hozza felszínre nagy adag társadalomkritikával és lelkiismeretességgel. A *tetovált lányhoz* és folytatásaihoz hasonlóan a cseh széria is napjainkban játszódik, viszont cselekménye az ország sötét múltjában gyökerezik, egészen pontosan a '90-es években, és állami nagyvállalatok privatizációja körüli csalásokat ábrázol.

„Az ország sötét múltjában gyökerezik”

Ehhez a témához persze csak idővel jut el a nyitó évad: a főhős egy neves oknyomozó újságíró, aki egy névtelen forrástól bizonyítékot kap arról, hogy fivére, aki egy privatizáció előtt álló energiaszolgáltató mammutcég igazgatója, kenőpénzt fogadott el. Az ügyet felgöngyölítve az újságíró egy konspiráló társaságra bukkan, akik a rendszerváltás idején gazdagodtak meg, és módszereik azóta is eredményesek. A „Mammon” cím kölcsönöz némi misztikus hangulatot a sorozatnak (a *True Detective* mintájára), de a bibliai kifejezés leginkább arra utal, hogy az összeesküvők az anyagi javak hajsolására áldozták életüket. Bár a cseh HBO alkotói kétségtelenül kiváló munkát végeztek a norvég sorozat adaptálásakor, a *Mammon* fő erőssége mégsem a régió történelmének feldolgozása, sokkal inkább a műfaji elemeket kreatívan használó cselekményszöveg és a fordulatos dramaturgia.

Noha számos karaktert mozgat, a *Mammon* – a *Millenium*-trilógiától szabadon – egy oknyomozó újságírót tesz meg főhősnek, aki egyszerre ideális protagonistája kriminek és thrillernek, mivel nyomoz, de közben civil, átlagos kisem-

ber, aki nincs kiképezve a bűnözők elleni harcra, azaz általában underdogként keveredik veszélyes helyzetekbe, és a rendőrség kötelékében sincs sok szövetségese, azaz a hatóságoktól is tartania kell. Szakmája önmagában is izgalmassá teszi a cselekményt: a főhős gyakran vállal nagy kockázatot és néz szembe komoly szakmai és magánéleti kihívásokkal, a kiszivárogtatók pedig mindig bőven ellátják munkával – de persze bennük sem bízhat. A *Mammon* zsurnalisztája a thriller-hősök összes kritériumát teljesíti: csak sodródik az árral, ártatlanul keveredik bajba, túl sokat tud, mindig rosszkor van rossz helyen, és végül a rendőrség gyanúsítottjává, majd páriává válik – a széria ugyanis még a sorozatgyilkos-zsáner hatásmechanizmusait is használja, csak itt baljós öngyilkosságok történnek, nem pedig emberölések. (A *Mammon* is bizonyítja, hogy a sorozatgyilkos-narratíva remekül illik a tévészéria formátumához, mivel újabb és újabb incidensek ígéretével vonzza vissza a nézőt a következő epizódokra.) A főhős vesszőfutása pedig automatikusan kiváltja a szimpátiánkat, azonosulunk vele és szurkolunk neki. Mivel az oknyomozó újságíró és a fivére gyökeresen ellentétes jellemek, a sorozat családi dráma is egyben, amit beháloznak a XX. század ideológiai harcai.

A debütáló évad fő hibája, hogy nem mentes a krimik és a szappanoperák kliséitől: hiteltelen benne a szerelmi szál a főhős és rendőrségi informátora között, nem ritka a motivációt nélkülöző pálfordulás és logikátlan csavar, a megoldásra éppen ráébredő mellékszereplők pedig természetesen meghalnak, mielőtt beavathatnák a főhőst. Számunkra pedig az is megmosolyogtató, hogy a titokzatos összeesküvés számai épp egy budapesti top egyetemre vezetnek (a vonatkozó jeleneteket egyébként Magyarországon forgatták). Összességében viszont az HBO helyi stábjá ezúttal is találóan adaptált egy jellegzetesen nyugati sorozatot hamisítatlan közép-európai milióre, ötvözve a kiérleltebb angolszász hagyományokra épülő történetmeselési szaktudást a régió gazdag és gyakran tragikus történelmével.

**MAMMON (Mamon)** – cseh tévésorozat, 2015.  
Rendezte: **Vladimír Michálek**. Szereplők: **Matej Hádek** (Petr Vlcek), **Eva Leimbergerová** (Stella), **Gabriela Míčová** (Eva), **Daniel Tůma** (Michal Vlcek).  
Gyártó: HBO. 6x52 perc.



SING STREET

# A múlt glamúrja

VARRÓ ATTILA

## JOHN CARNEY ZENÉSZ-TRILÓGIÁJÁNAK ZÁRÓ FEJEZETE.

Eddigi életműve, főképp az elmúlt tíz évét meghatározó musical-trilógia alapján a dublini John Carney egyértelműen Alan Parker 21. századi utódaként követel helyet magának az európai filmművészek udvarában: nem csupán a zenés filmjeit jellemző realista megközelítésnek köszönhetően, de lankadatlan ellenérzésének a társadalmi intézmények börtönei és vonzalmának a (művészi) fejlődéstörténetek iránt is. Az *Egyszer* és a *Szerelemre hangolva* sikerei után zenész-trióját idén kerekre záró *Sing Street* mindezen párhuzamok kisciklopédiájaként akár Parker-hommageként is nézhető (valahol a *Hírnév* és a *The Commitments* metszetében), utcára kivitt, diegetikus dalbetéteivel és kispolgári családjában tengődő tizenéves ír hőisével, Cosmóval, akit a becsajozás plusz a kitörés vágya (a szigorú katolikus középiskola fogházából) saját zenekar alapítására serkent: az író-rendező-zeneszerző mintha maga is rájátszana örökségére számos *The Commitments*-utalásával, legyen szó átvett szereplőről (az *Egyszer* utcai gitárosa után

„Pomádéként csillog a hajzsír” (Ferdia Wals-Peelo és Lucy Boynton)

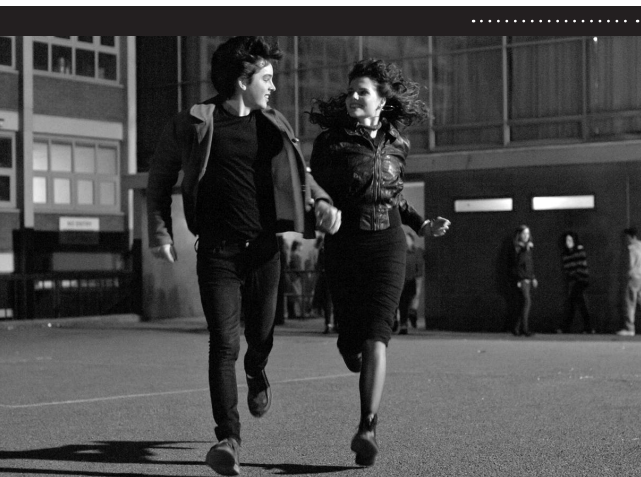
ezúttal Cosmo édesanyjában ismerhetünk rá a legendás banda egyik tagjára), vagy konkrét motívumokról a zenekar hasznos résztvevőjévé váló *bully*-tól az Elvis/Beatles-rajongó apán át a vonatszerelevényben zajló énekszámig. A nyolcvanas évek derekára helyezett, önletrajzi ihletésű *Sing Street* ráadásul erényeiben is a hajdani Parker-remekművet idézi, jócskán meghaladva az *Egyszer* mesterkélt művészkedését: népes szereplőgárdája mintha most költözött volna a szomszédból a vászonra, párbeszédei pontosak, szellemesek és olyan frissek, hogy szinte ropognak a figurák szájában, a kamaszbanda amatőr előadásából a régvolt ifjúság szerelmes energiája árad.

A *Sing Street* valódi forrása mégsem kultikus Parker-opuszok halhatatlan *soul*-jából fakad. Carney célja nem küzdelmes kamaszéveinek érdes-hiteles megéneklése, mint inkább felhőtlen megidézése, nosztalgikus átrajzolása a jól bevált zsánersablonok mentén: valódi felmenőjét John Hughes jelenti, a maga „első-szerelmez-elsőbálon” típusú *feel-good*-gyöngyszemeivel. Akárcsak Richard Linklater tette a baseball-ifjúságát szívárványos álommesévé színező *Everybody Wants Some!* esetében, Carney sem a kamaszkor végtelennek érzett állóvízének tükrébe tekint – a korosodó férfi szubjektívjében a tökéletlen idők naplopóin immár pomádéként csillog a hajzsír, életük egyetlen véget nem érő kaland és csupa kihívás. Míg a szerző korábbi formabontó musicaljei még beteljesületlen románcokról meséltek a zenéből élő férfi és a zenének élő nő

között (önkifejezés és önérvényesítés összeférhetetlenségét hirdelve), Cosmo ezúttal épp a zenének köszönhetően kapja meg álmai dögös szupermodelljét az iskola előtti kapualjából – a jelképes közös elhajózás a viharos tengeren a boldogabb jövő felé London helyett akár Alsó-Hollywoodba is vezethetne. Miközben a rendező számos ponton felhívja nézői figyelmét arra, hogy ez a zene bizony a belsőből fakad (szemben a *The Commitments* tiszta szívvel előadott feldolgozásaival, Cosmo csapata „no fucking cover band”), minden egyes eredeti szám korabeli sztárbandák konkrét slágereiből épül fel a Duran Duran-tól a Talking Heads-en át a Cure-ig, miközben a főhős úgy váltogatja zenei stílusait, akár egy piaci helyét kereső szakiparos. A modern musical soul-jának helyébe a posztmodern glamúr rockja lép: noha a Parker-féle karcos, drámai zsánerrévízió manapság is számos zenekar-alapító *coming-of-age* méltó utódra talált, Moodyson *Mi vagyunk a legjobbak!*-jától a francia *Jamais contente*-ig, Carney-t ezúttal jobban érdekli a trendérzékenység, a becsatlakozás a fősodorba, mintsem a főhős családi/szerelmi problémáinak mélyebb kifejtése – dalbetétei balladai vallomások helyett inkább a népszerű sémák mintájára készített vizuálmesék, MTV-ről koppintott videóklippektől amerikai tinimusicalként megálmodott iskolai koncertig.

„Futurista vagyok” – jelenti ki a film több pontján a mind divatosabb (zsáner)külsőt öltő Cosmo, és valóban, szülőatyja is egyre inkább a jövő zenéjére fülel: harmadik musicalje logikus folytatása a konszolidálódás ívének, a művészfilmes kezdetektől a hollywoodi útkeresést jelentő Keira Knightley-opuszon át a (nagy)közönségbarát kompromisszumokig. Szerethető és üde színfolt a kortárs High School Musicales egyhangú palettáján, de minden hangjából árad a kétségbeesett tetszeni akarás, nem egyszer inkább a sikerhez, mintsem a szerelemre hangolva (ön)letrajzi meséjét.

**SING STREET (Sing Street)** – ír-brit, 2016. Rendezte és írta: **John Carney**. Kép: **Yaron Orbach**. Zene: **John Carney**. Szereplők: **Ferdia Walsh-Peelo** (Cosmo), **Jack Reynor** (Brendan), **Lucy Boynton** (Ralphina), **Mark McKenna** (Eamon), **Maria Doyle Kennedy** (Penny). Gyártó: **Cosmo Films / Distressed Films / FilmWave / Likely Story**. Forgalmazó: **Vertigo Media Kft.** *Feliratos.* 106 perc.









filmje ellentmondást nem tűrve helyezi növény- és könnyimádója véletlen találkozását a kórházi folyosóra, beilleszkedési lehetőségek helyett részletes diagnózis után kutatva. Így a dramaturgiai bizonytalanságok (az eljegyzési szál megkavarodó motivációi) és a pusztán extravaganciát szolgáló pluszjellemzők (a szextelefon közvetítő jelnyelvi tolmács a selyemtől gerjed be, iguánával sokkolja randipartnereit és tejérzékeny) is elhanyagolható gondoknak tűnnek az öncélúan provokatív attrakciókhoz (maszturbálás a gyászmisén) és a kirekesztő ábrázolásmóddhoz (leszbikus érdeklődés, mint parafília) képest.

ARVA MÁRTON

## Micsoda spanyol **▲** **éjszaka!**

Mi gran noche – spanyol, 2015. Rendezte: Alex de la Iglesia. Írta: Jorge Guerricaechevarria és Alex de la Iglesia. Kép: Angel Amoros. Zene: Joan Valent. Szereplők: Pepon Nieto (Jose), Raphael (Alphonso), Blanca Suárez (Paloma), Mario Casas (Adanne), Hugo Silva (Roberto). Gyártó: Canal Plus / TVE / Telefonica Studios. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 100 perc.

Az odakint dúló zavargások ellenére is glitteres hangulatban zajlik a szilveszter éjszakai tévéműsor felvétele,

míg nem az egyik kameradarú gigantikus libikókaként megbillen, és belepasszírozza a színpad előtti vacsoraasztalnál ülő statiszta koponyáját a terítékbe. Kétszer. A *Micsoda spanyol éjszaka!* nyitójelenete jellegzetes pillanat Álex de la Iglesia életművében: a váratlan és véletlenszerű erőszak egyszer csak szétrobbantja a szórakoztatóipar kulisszáit, hogyan aztán kétségessé váljék, vajon a növekvő káros és erőszakos csupán gyakori velejárója a (tömeg)szórakoztatásnak, vagy a brutálbörleszk maga a szórakoztatás.

Az ideji film azonban korántsem jut olyan messzire a téma kidolgozásában, mint korábban a tévékomédiásokról szóló *Muertos de risa* vagy a magnum opusnak is tekinthető *Egy örölt szerelem balladája*. Bár a rendező kézigyszerű elmebetegiből bőséggel akad itt is, és az egyetlen éjszaka történetét elmesélő mediaszatírában a leghétköznapibb szituációk is pillanatok alatt átfordulnak groteszk tortúrába – főképp egy pszichotikus Fenyő Miklósról emlékeztető idős táncdalénekes jóvoltából –, a *Micsoda spanyol éjszaka!* komédiázása jócskán erőtlennek hat Iglesia korábbi munkáihoz képest. A parabolászerű alapszituáció – kint rohamrendőrök és huligánok, bent sztárorcskák és dísz-

letpezsgők közt bazsalygó stasztizták– az öt évvel ezelőtti *La chispa de la vida* nehézkes moralizálását idézi a média alsóág természetéről, ám ennél is fájóbb, hogy *Micsoda spanyol éjszaka!* fergetegesnek szánt fináléja sem képes átlendülni a mókás esztrádműsorok könnyed zabolátlanságából az eddigi életmű karneváli örületébe. Pedig ha valamit megtanulhattunk eddig Álex de la Iglesia-tól, akkor az az, hogy a legjobb bohóctréfák végén valaki otthagyja a fogát – de előtte lerombolja az egész színpadot.

SEPSI LÁSZLÓ

## Mike és Dave **▲** **esküvőhöz csaj keres**

Mike and Dave Need Wedding Dates – amerikai, 2016. Rendezte: Jake Szymanski. Írta: Brendan O'Brien és Andrew J. Cohen. Kép: Matthew Clark. Szereplők: Adam DeVine (Mike), Zac Efron (Dave), Anna Kendrick (Alice), Aubrey Plaza (Tatiana), Stephen Root (Burt). Gyártó: 20th Century Fox. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 98 perc.

A *Mike és Dave esküvőhöz csaj keres* az menyegző-tematika egyik alapvető toposzát használja, mely szerint mindenki, akinek oltár kerül a látómezőjébe, kivetkőzik magából. Még akkor is, ha éppen minden ere-

jével azon van, hogy uralkodjon magán. Mike (Adam DeVine) és Dave (Zac Efron) két infantilis vadállat, akik ahelyett, hogy jópofa gegeket nyomnának, orbitális botrányba fullasztanak minden családi rendezvényt. A testvérpár gyenge pontja ártatlan kishúguk, aki hamarosan férjhez megy, a két fiú ezért a családtól azt a küldetést kapja, hogy találjanak két jólnevelt kislányt, velük jelenjenek meg, aztán pedig ne trollkodják végig a Hawaii nyaralás keretében megtartott puccos rendezvényt. Egy Craigslist-hirdetéssel, egy tévészerepléssel és némi social media hírnévvel később rátalálnak egy cselszövő lánypárosra, akik sok száz versenytársukkal ellentétben semmi mást nem akarnak, csak egy laza nyaralást. Hamar kiderül azonban, hogy bulizásban és baromkodásban bőven túlszessenek a srácokon.

A Farrelly-szatírák obszcén, gyermekded csínyei és a társadalmi normák áthágásának motívuma visszaköszön ugyan itt is, ám a rövid- és tévéfilmekben edződött, elsőfilmes Jake Szymanski elsősorban színészei kiváló komikus vénájára és improvizációs képességére épít, és a végeredmény sem egy okos, groteszk vígjáték, sokkal inkább hol így, hol úgy elsült, durva viccek jó ütemérzékű sorozata. A Fox szinte már kínosan ügyelt rá, hogy







jében), minden maradt a régi-  
ben. A *Palackposta* olyan film,  
amelyet nem lenne érdemes  
a tengerentúlon remake-elni,  
mert már eleve olyan, mintha  
valamelyik amerikai stúdió  
gyártotta volna.

ROBOZ GÁBOR

## A messzi Észak

*Tout en haut du monde* – francia-  
dán, 2015. Rendezte: Rémi Chaye.  
Írta: Claire Paoletti, Patricia Valeix  
és Fabrice de Costil. Zene: Jonathan  
Morali. Gyártó: Maybe Movies / Sacre-  
beleu Productions / France 3. Forgalm-  
mazó: Cirko Film Kft. Szinkronizált.  
81 perc.

Az elsőfilmes francia rendező,  
Rémi Chayé nevét korábban  
olyan animációs produkciók  
stábjában láthattuk, mint az  
Oscar-jelölt *Kells titka*, vagy  
*A festmény*. Első önálló filmje  
dacol a napjainkban divatos  
hiperrealista stílussal, melyben  
minden kis szőrszál külön éle-  
tet él a főhős buksi fején. Ehe-  
lyett nagy foltokkal, impresszi-  
onista stílusban festi fel világát,  
az északi sarkkörre komponált  
pasztellszínekkel, de a francia  
BD-kre jellemző, erőteljes vi-  
zualitással. Filmje szépségét  
is ez adja: meghökkentően  
és jólesően sok üres teret ka-  
punk a fantázia játszóteréül.  
Az Annecy Filmfesztiválon  
közönségdíjat, Tokióban nagy-  
díjat nyert animációs film tör-

ténete 1882-ben kezdődik, a  
cári Szentpéterváron, ahol az  
elsőbálozó Szása akaratlanul  
keresztbe tesz apja karrierjé-  
nek, amikor ellentmond a bál  
vendégeként meghívott her-  
cegnek. A törékeny, 16 éves  
arisztokrata lány maga is kuta-  
tó szeretne lenni, és nem hiszi  
el, hogy hőn szeretett nagy-  
apja, Oluhin, a híres felfedező  
odaveszett utolsó expedíció-  
ján. Álmaik követve egy havas  
hajnalon megszökik otthoná-  
ból, és megcélozza az Északi-  
sarkot. Ám hogy odáig eljusson,  
nem kevés akadályt kell le-  
győznie vízen, jégen és földön.  
A történet fókuszában nem-  
csak Szása karakterfejlődése  
áll, fontosabb környezetére  
gyakorolt hatása, az, hogy mi-  
ként bontja le az előítéleteket  
maga körül. A patyolatkezü kislá-  
ny akaratereje segítségével

bebizonyítja, hogy komolyan  
kell venni, a kikötői kocsmában  
éppúgy, mint a zord tengeri  
hajó legénysége között. Az *A  
messzi észak* kellemes filmze-  
nével megtámogatott, pom-  
pás atmoszfériájú családi rajz-  
film, melynek ott a helye a fon-  
tos kortárs gyerekanimációk  
között.

PARÁDI ORSOLYA

## Játszma

*The Call Up* – brit, 2016. Rendezte  
és írta: Charles Barker. Kép: John  
Lee. Zene: Tom Raybould. Szereplők:  
Morfydd Clark (Shelly), Chris Obi  
(Örmester), Max Deacon (Sóxxx), Tom  
Benedict Knight (Marco). Gyártó: Red &  
Black Films / Stigma Films. Forgalmazó:  
ADS Service. Feliratos. 90 perc.

Az utóbbi években mintha  
Aszakadék nyílt volna a sci-fi  
kétféle megközelítése között.  
Az egyik oldalon legalább száz-  
ötvenmilliósi költségvetéssel  
készülő hollywoodi adaptációk  
(szuperhősfilmektől young  
adult-sikerekig), a másikon fil-  
léres indie-darabok sorakozó-  
ból, amelyekben a tudomá-  
nyos-fantasztikus csavar hiva-  
tott piacképesebbé tenni az  
egyhelyszínes, kevés szereplőt  
mozgató kamaradramát (kar-  
tondobozból és LED-lámpából  
barkácsolt időgépekkel példál  
tele a padlás).

Utóbbi mezőnyben indul a  
korábban mindössze egyetlen  
rövidfilmmel szerénykedő brit

Charles Barker nagyjátékfilmes  
bemutakozása is, amely kivé-  
telesen nem az időugrós mo-  
zik számát, hanem a VR-filmek  
kisebb, de szintén népszerű  
táborát gyarapítja. Frappáns  
tömörséggel, már a fócím alatt  
megfogalmazott alaphelyzete  
szerint a közeli jövőben egy cég  
megszállott *gamereket* bérel  
fel, hogy teszteljék új játékát,  
de nem a monitor előtt gör-  
nyedve, hanem valós időben  
és térben mozogva, virtuálisva-  
lóság-szemüveggel a fejükön.  
Ami játéknak indul, csakhamar  
élet-halál kérdése lesz, mikor  
kiderül, hogy spéci sisakjuk a  
valóságban is kísüti a szimu-  
lációban elhulló résztvevők  
agyát. A felismerés után bein-  
duló, elcsépelet, de jól műkö-  
dethető slasher-logika erejét  
gyengíti, hogy egyik játékos  
sem elég rokonszenves ahhoz,  
hogy fikarcnyit is törődjünk a  
sorsával – a hősök helyett a  
pincemély, elfúló hangon pa-  
rancsolgató örmester lopja el  
a show-t. Bár szimpatikus, hogy  
Barker állítana valamit a digitá-  
lis fejlődés személyiségtorzító  
és testroncsoló hatásairól, sem-  
mi olyat nem mond, ami ne len-  
ne benne mondjuk Cronenberg  
*eXistenZében*, a légből kapott  
fináléval pedig kissé nevet-  
ségessé is teszi magát. Hiába  
néhány impozáns látványelem,  
a *Játszma* leginkább egy *HALO*-  
epizód hosszúra nyújtott átve-  
zető videóját idézi.

KRÁNICZ BENCE









## A ménészgazda

Magyar, 1978. Rendezte: Kovács András. Szereplők: Madaras József, Fábri Ferenc, Bács Ferenc. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. 96 perc.

Aszórványos előzmények után 1978-ban indul el az ötvenes évek elnyomását bemutató filmek tematikus ciklusa. Addig csak egy-egy önmagában álló mű, így Gaál István *Zöldárja*, Makk Károly *Szerelmemje* vagy Bacsó Péter betiltott *A tanúja*, illetve hosszabb történelmi időszakot áttekintő (Herskó János: *Párbeszéd*, Kósa Ferenc: *Tízezer nap*) vagy emlékezőfilm (Fábri Zoltán: *Húsz óra*, Szabó István: *Apa*, *Szerelmesfilm*) idézi fel a korszakot. A nyolcvanas évektől azonban valóságos hullám indul el (Bacsó Péter: *Tegnapelőtt*, *Te rongyos élet*, Kósa Ferenc: *A mérkőzés*, Fábri Zoltán: *Requiem*, Mészáros Márta *Napló-filmjei*), amely a mai napig sem „csitul”.

Kovács András *A ménészgazdája* nemcsak a MaNDA *Terror és forradalom 1949–56* című tematikus DVD-sorozatának, hanem a ciklusnak is a nyitódarabja, s az őt követő Gábor Pál-filmmel, az *Angi Verával* együtt rögtön összetett történelemképével és lélekrajzával tűnik ki. A Gaál István azonos című korabeli sikerkönyvéből készült film legnagyobb ér-

deme, hogy drámai karaktert tud formálni az ötvenes évek politikáját kiszolgáló főhősből. Látszólag mindez megfelel a Kádár-kor elvárásának, hiszen a ménestelep kommunista vezetőjét a reakciós horthysta tiszték ölik meg. Ám Busó Jani valódi drámája az, hogy ő nem terrorisztikus módszerekkel, hanem meggyőzéssel próbálja együttműködésre bírni az osztályellenséget. S noha a ménestelep egykori vezetőit is árnyaltan, jó szakemberekként mutatja be a film, akik joggal bizalmatlanok az új rendszerrel szemben, s állhatatosságuk akár szimpátiát is kelthet a nézőben, ők legalább annyira kérlelhetetlenek, mint az ellenük feszülő rákosista rendszer. *A ménészgazda* története nem lép ki tehát a kádár-kori „politikai korrektség” köréből, ám ezek között a keretek között is pontos képet nyújt a terrorról és annak áldozatairól, legyenek azok reakciók vagy kommunista káderek. Jól szemlélteti mindezt a film önálló epizódja, amely a recski munkatáborral szembesít. Az eset jól végződik, hiszen ahelyett, hogy a főhős téveszelnők bátyját, aki őszintén beszél a gondokról, internálná az emblemikus tar koponyájával megidézett „bölcshöz”, valóban bölcsen egy internált agrárszakembert ad neki ajánlókba, hogy az ő segítségével oldja meg a modern nagyüzet-

mi gazdálkodás nehézségeit. Csakhogy e „megnyugtató” megoldás az elnyomás, a félelem és a jogtalanság miféle pokoli bugyrát tárja elénk!

A direkt politikai jelentés elmélyítésében fontos szerepet játszanak Koltai Lajos bravúros lovas képsorai, amelyek egyszerre támogatják a drámai cselekményt és szolgálják a történet szimbolikus emelkedettségét. *A ménészgazda* politikai bátorságához nagy művészi kifejezőerő társul – s ez nem minden ötvenes évek-filmről mondható el.

Extra: Eltiport hitek. Kovács András rendező és Varga Balázs filmtörténész beszélgetése a filmről és az ötvenes évekről (MaNDA, 45’).

GELENCSÉR GÁBOR

## A hét mesterlövész

The Magnificent Seven – amerikai, 1960. rendező: John Sturges. Szereplők: Yul Brynner, Charles Bronson, Steve McQueen. Forgalmazó: Intercom. 125 perc.

Furcsa módon a western műfaja művészileg akkor ért a csúcusra, mikor pénzügyi szempontból meredek lejtmenetbe kezdett a Vadnyugat mítosza az Egyesült Államokban. Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján olyan korszakos remekművekkel ajándékoztak meg minket az alkotók, mint *Az utolsó napnyugta*, az *Aki lelőtte Liberty Valance-t*, a *Délutáni puskalö-*

vések, *Az utolsó cowboy* vagy éppen *A hét mesterlövész*.

John Sturges kései westernjét a kritikusok és filmrajongók közül is sokan szapulják amiatt, hogy Kurosawa *A hét szamuráj* című mesterművét szinte teljesen pontosan lemásolta. Azonban ezek az értelmezések meglehetősen felszínesek és igazságtalanok. Egyfelől Kurosawa bevallása szerint is a negyvenes-ötvenes évek westernjeiből merített ihletet szamurájfilmjéhez. Másfelől *A hét mesterlövész* csak történet szinten remake, valójából Amerika politikai klímájától elválaszthatatlan, egyedi alkotás.

A fent említett filmek rendezőihez hasonlóan John Sturges is ellentmondásosan ábrázolja a fegyverforgató hős és a bajba jutott közösség viszonyát. A csavargó ex-szamurájok (roninok) helyett most erős fegyverforgató egyéniségek indulnak el nem saját hazájuk kis falujába, hanem idegen ország (Mexikó) területére gyámoltalan földműveseket védelmezni. Ez az apró változtatás pedig nagyon is fontos az amerikai történelem fejleményeit tekintve. A hatvanas évek elején a frissen megválasztott John F. Kennedy elnök hirdette meg az úgynevezett „Új határvidék” politikát, mely többek között a Vadnyugat fogalmának interkontinentális kiterjesztését jelentette. Avagy az amerikaiak számára katasztrófálisan végződő vietnami háborúba ekkor kezdett





## Az Ivadék visszatért

Sok *Spawn*-rajongó bánkódott, amikor 1999 karácsonyára kedvencének 18., ám egyben utolsó magyar nyelvű számát kapta az akkori kiadótól. Feltehetően nem voltak elegendőek. De nem egy képregénynél láttuk már, hogy egy elszánt fan nem akar beletörődni a helyzetbe, és saját kezébe veszi a dolgot. Ez történt most is. A szakmában újonc Breitenbaumer László teljesen váratlanul útjára indította Todd McFarlane leghíresebb figurájának újabb magyar folyamát. Rádásul nem is akárhogy, hanem újságos terjesztésben, szép kivitelben. Az első számon még kiütöttek a gyermekbetegségek (utólag felragasztott vonalkód, nyelvi pontatlanságok, egyenetlen beírás), de néhány tapasztalt szakember segítségével már sikerült ezeket orvosolni.

Ami a tartalmat illeti, maradjunk annyiban, hogy kinek hiányzott a pokolivadék, most határtalan boldogságot érezhet, mert Greg Capullo rajzai tökéletesen hozzák a megszokott világot és színvonalat, és a történetek is a korábbi hangnemben és stílusban folytatódnak. Ami persze nem mindenkinek tetszik, hiszen a látványosság sokszor párosul kegyetlenséggel, és a karakterek motivációinak a magyarázata nem elégíti ki

minden igényt. Annak idején maga McFarlane is beismerte, hogy a történet nem különösebben érdekli, egyszerűen csak vagány dolgokat akart csinálni. Ez minden várakozást meghaladó módon sikerült, hiszen a *Spawn* a mai napig fut Amerikában, még ha a hajdani milliós példányszámokról ma már csak álmodozni lehet. A magam részéről nem leszek rendszeres olvasója a magyar kiadásnak, de örülök az újságos választék bővülésének, és hosszú életet kívánok neki.

**Spawn.** Színes, 44 oldal, irkatúzott, megjelenik kéthavonta. Magánkiadás.

Az újságosoktól már jó éve elbúcsúzott az *EpicLine*, és ha nem is a remélt-ígért tempóban, de folytatódik a megjelenése a kis példányszámú képregények rendezvényes-webshopos mikrokozmoszában. A képregényfesztiválra rögtön két füzet is kijött, és az új koncepciónak megfelelően mindkettő egy-egy sorozat következő fejezetét tartalmazza.

A 14-es szám a 2015 legjobb képregényének választott *5Pallos* második epizódja, amelyben Molnár Gábor a *5Panels* tagjainak alteregóit állítja színre, és az alkotócsapat valódi történetéből ihlet merítve hoz létre egy humoros kalandot. Egy remek nyitófeje-

zet után nehéz tartani a szintet és megfelelni a felcsigázott igényeknek, és ez nem is sikerül maradéktalanul. A rajzok továbbra is nagyon jók, a szereplők interakciói mókásak, de a cselekmény nagyon lassan indul be, és ez ennyire ritka megjelenésnél kissé bosszantó. Reméljük, fel fognak pörögni a dolgok.

Kicsit hasonló a gondom a 15-ös számmal, a korábban szintén díjazott *Szekerce és Szemerce* immáron ötödik fejezetével, amelyet ezúttal Koska Zoltán nem csak rajzolóként, hanem íróként is jegyez. Sok a vicces párbeszéd, de kevés a cselekményt valóban előreívó történés, és úgy érzem, mintha még mindig befelé mennénk a sztoriba, nem világos, hogy mik a drámai tétjei. Ezt is fel kellene gyorsítani.

**EpicLine 14 és 15.** Fekete-fehér illetve színes, 24 oldal, irkafűzött. Kiadó: 5Panels.

Az idei budapesti képregényfesztiválon villámlátogatást tett az izraeli Rutu Modan, aki 2009-ben *Exit Wounds*, 2014-ben pedig *The Property* című művével kétszer is elnyerte az Eisner-díjat a „graphic novel” kategóriában. Az idő szűkössége miatt hazai megjelenítésük nem jöhetett szóba, de legalább két kis füzetből a magyar képregényolvasók is megismerhették munkásságának egy szegletét.



Modan fő erőssége a közvetlen és közvetett élményeken alapuló életkép. A történetek egyike egy Sheffieldbe látogató amatőr izraeli énekesről szól, aki az utazástól nemzetközi karrierje beindulását reméli – ám kiderül, hogy a helyi zsidó közösség szórakoztatására hívták meg, és nem tartalmaz rock and rollt, hanem „szép régi dalokat” várnának tőle. A másik füzet képregényeinek az izraeli-palesztin együttélés és konfliktus a témája, és mivel egyszerű emberek szemszögéből közelít az aktuálpolitikához, elgondolkodtató felfedezésekkel szolgál mindenkinek, aki nem feketében és fehérben látja a világot.

**Rutu Modan: Legnagyobb rajongója és Jamilti/Kis nyulacska.** Színes, 24 oldalas, irkafűzött kiadványok. Kiadó: Nero Blanco Comix.

BAYER ANTAL

### NÉMETH GYULA SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



### MECHANIKUS NARANGS (1971)