

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LIX. ÉVFOLYAM, 12. SZÁM

2016. december

490 FT / 8,60 RON

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

WAJDA  
ÖRÖKSÉGE

NŐI SZEREPEK

A FRANCIA  
NOIR



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Park Chan-wook: **A szobalány** – Mozinet Kft.

CIRKO  
MOZI-JEGY

50%



## NŐI SZEREPEK

Ami a fikció világában elképzelhető, az idővel a valóságban is elfogadhatóvá válik. Barack Obama elnökké választásában a filmek és a sorozatok is szerepet játszhattak, a filmekben, sorozatokban már megbarátkozhattak a fekete elnök gondolatával és látványával. A női elnökök viszont egyelőre nem csak a Fehér Házat, de még a mozgóképet sem hódították meg.

**Pablo Larraín: Jackie (Natalie Portman) – 4. oldal**



## LENGYEL MÉRCE

A „morális nyugtalanság filmjei” nemcsak a jelen kendőzetlen ábrázolását, hanem a múlt tisztázását is célul tűzték ki. Andrzej Wajda *A marvanyember* (1977) az első olyan lengyel játékfilm, mely valódi képet rajzolt a sztálinista idők terrorjáról, és ezzel hozzájárult az országot felrázó 1980-as sztrájkmozgalomhoz. A hadiállapot (1981-83) cenzúrája azonban nem tűrte a szocializmus kritikáját.

**Andrzej Wajda: A marvanyember (Jerzy Radziwiłowicz) – 22. oldal**

## FRANCIA NOIR

Huszonkét regény, harminc forgatókönyv, tizenöt mozi- és öt tévéfilm – José Giovanni (1923-2004) három évtizeden át egyszerre volt népszerű alkotója és inspirátora a film noir jellegzetesen francia változatának. Nincs olyan filmje, amibe a börtönviselt író-rendező, a „jó útra tért gengszter” bele ne szötte volna sötét múltját.

**Claude Sautet: Menekülésre ítélve (Jean-Paul Belmondo) – 32. oldal**



# 2016 december FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 12. SZÁM

## NŐI SZEREPEK

<b>Baski Sándor:</b> Az üvegplafon alatt ( <i>Nők a Fehér Házban</i> )	4
<b>Schubert Gusztáv:</b> „Amerika királynője” ( <i>Pablo Larraín: Jackie</i> )	7
<b>Barkóczy Janka:</b> A harmadik hullám ( <i>Asghar Farhadi hősnői</i> )	8
<b>Varró Attila:</b> A hiány iszonyata ( <i>Val Lewton és a női horror</i> )	11
<b>Vincze Teréz:</b> Egy szexi koreai feminista ( <i>Park Chan-wook: A szobalány</i> )	14

## MAGYAR MŰHELY

<b>Kelecsényi László:</b> Védtelen ártatlanság ( <i>Bara Margit 1928-2016</i> )	16
<b>Schubert Gusztáv:</b> Parázson lépkedő ( <i>Csoóri Sándor és a magyar film</i> )	18
<b>Morsányi Bernadett:</b> Makacs fiúk ( <i>Beszélgetés Szomjas Györggyel</i> )	20

## LENGYEL MÉRCE

<b>Báron György:</b> A nemzet filmművésze ( <i>Andrzej Wajda 1926-2016</i> )	22
<b>Pörös Géza:</b> Nincs alku ( <i>Andrzej Wajda: Emlékképek</i> )	25
<b>Zalán Márk:</b> Bedobozolt történelem ( <i>A lengyel filmcenzúra a hadiállapot idején</i> )	26
<b>Morsányi Bernadett:</b> Bármi megtörténhet ( <i>Marcel Łoziński dokumentumfilmjei</i> )	29

## FRANCIA NOIR

<b>Ádám Péter:</b> Gengszterből filmrendező ( <i>José Giovanni</i> )	32
--	----

## FESZTIVÁL

<b>Szabó Ádám:</b> Undorból születnek ( <i>Sitges</i> )	38
<b>Bartal Dóra:</b> A hátunkon cipelt múlt ( <i>Jihlava</i> )	40
<b>Csiger Ádám:</b> Fiatalos kezdés ( <i>Primanima</i> )	42
<b>Barkóczy Janka:</b> Aki sosem látta Párizst ( <i>Ann Marie Fleming: Window Horses</i> )	43

## KÖNYV

<b>Nagy V. Gergő:</b> A nemzetközi Férfi ( <i>Tarr 60</i> )	44
---	----

## TELEVÍZIO

<b>Várkonyi Benedek:</b> A pokol másnapján ( <i>Beszélgetés Olivier Wiewiorkával</i> )	46
--	----

## FILM/REGÉNY

<b>Varró Attila:</b> Rejtélyes bosszú ( <i>Austin Wright: Tony and Susan</i> )	48
<b>Alföldi Nóra:</b> Kárhozottak királya ( <i>Tom Ford: Éjszakai ragadozók</i> )	49

## KRITIKA

<b>Varga Zoltán:</b> X elvtárs ( <i>Sopsits Árpád: A martfői rém</i> )	50
<b>Barkóczy Janka:</b> Belső száműzetés ( <i>Bereczki Csaba: Soul Exodus</i> )	52
<b>Andorka György:</b> Bölcselmük álmodni képes ( <i>Scott Derrickson: Doctor Strange</i> )	53

## MOZI

DVD	54
-----	----

PAPÍRMOZI	61
-----------	----

**A címlapon:** *Park Chan-wook: A szobalány* (Kim Min-hee) – A Mozinet Kft. decemberi 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 Zrt.  
és alternatív terjesztők.  
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt.  
Postacím: 1900 Budapest

**ELŐFIZETHETŐ**  
e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)  
telefonon: 06-1-767-8262  
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>  
postai csekk: pénzforgalmi jelzőszáma:  
18203332-06000412-40010084  
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.  
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

**ELŐFIZETÉSI DÍJ**  
¼ évre 1.185.- Ft  
½ évre 2.370.- Ft  
1 évre 4.740.- Ft

**ONLINE MEGRENDELÉS**  
[www.posta.hu/hirlapelofizetes](http://www.posta.hu/hirlapelofizetes)

**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  
**Megrendelészám:**  
TPR16-0237

## 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*

képek videó linkek hírek kritikák  
elemzések videó linkek hírek kritikák elem  
zések képek videó linkek hírek  
kritikák elemzések videó linkek hírek  
képek videó linkek hírek kritikák  
elemzések videó linkek hírek kritikák  
elemzések képek videó linkek hírek

# FILMVILÁG

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

## Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.  
A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

  
SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

## VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

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

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

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

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

**Utalás külföldről:**

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

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

**A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.**

**Aki filmes, velünk tart!**

## KOVÁCS ANDRÁS: A SZERENCSE FIA

Az 1925-ben, Erdélyben született, Kossuth-díjas Kovács András a magyar filmművészet kiemelkedő alakja. Legendás nagy filmek alkotója visszatekintő kötetében mesél az erdélyi szülőfalu különös világáról, a békés, majd háborús kolozsvári évekről, a Pestre kerülés viszontagságairól, a filmgyár rejtelméről, forgatásokról és fesztiválokról, szerelmekről s nem utolsósorban a Hideg napok, a Falak s más remeklések megszületéséről, utóéletéről s olyan kollégákról, pályatársakról, mint Jancsó Miklós, Bacsó Péter, Páger Antal, Törőcsik Mari, Bara Margit és sokan mások...

KOSSUTH KIADÓ, 2016.

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

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.



## CONTENT

### FEMALE ROLES

**Under the Glass Ceiling** (Women in the White House) by Sándor Baski, p. 4. **America's Queen** (Jackie by Pablo Larraín) by Gusztáv Schubert, p. 7. **The Third Wave** (Ashgar Farhadi's Heroines) by Janka Barkóczy, p. 8. **Horror Vacui** (Val Lewton and Female Horror Films) by Attila Varró, p. 11. **A Sexy Korean Feminist** (The Handmaiden by Park Chan-wook) by Teréz Vincze, p. 14.

*If strong, independent female characters are rewarded with leading roles in the movies they often represent a kind of rebellion against classical structures even if their films are directed by men.*

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Innocence Unprotected** (Margit Bara 1928-2016) by László Kelecsényi, p. 16. **Walking on Embers** (Sándor Csóóri in the Hungarian Films) by Gusztáv Schubert, p. 18. **Stubborn Boys** (A Talk with György Szomjas) by Bernadette Morsányi, p. 20.

### POLISH STANDARD

**The Film Artist of a Nation** (Andrzej Wajda 1926-2016) by György Báron, p. 22. **No Bargain** (After Image by Andrzej Wajda) by Géza Pörös, p. 25. **History in Boxes** (Polish Censorship in the 80's) by Márk Zalán, p. 26. **Anything Can Happen** (Marcel Łoziński's Documentary Films) by Bernadette Morsányi, p. 29.

*Besides unveiling the present the „films of moral anxiety” in Poland wanted to clarify the past: the great generation of Polish filmmakers and the nation's crises from stalinist terror to general strikes.*

### FRENCH NOIR

**From Gangster to Film Director** (Jose Giovanni) by Péter Ádám, p. 32.

*One of the most significant filmmakers of French policiers came from the depth of French underworld.*

### FESTIVAL

**Born out of Disgust** (Sitges 2016) by Ádám Szabó, p. 38. **The Burden of the Past** (Jihlava Documentary Film Festival) by Dóra Bartal, p. 40. **Juvenal Setout** (Primanima Festival) by Ádám Csiger, p. 42. **The Girl who Never Saw Paris** (Window Horses by Ann Marie Fleming) by Janka Barkóczy, p. 43.

### BOOK

**The International Man** (Tarr 60) by Gergő V. Nagy, p. 44.

### TELEVISION

**A Day after Hell** (A Talk to Olivier Wiewiorka) by Benedek Várkonyi, p. 46.

### FILM/NOVEL

**Mysterious Revenge** (Tony And Susan by Austin Wright) by Attila Varró, p. 48. **King of the Damned** (Nocturnal Animals by Tom Ford) by Nóra Alföldi, p. 49.

### REVIEWS

**Comrade X** (The Martfü Monster by Árpád Sopsits) by Zoltán Varga, p. 50. **Inner Exile** (Soul Exodus by Csaba Bereczki) by Janka Barkóczy, p. 52. **Dreamt in Their Philosophy** (Doctor Strange by Scott Derrickson) by György Andorka, p. 53.

**CINEMA** p.54.

**DVD** p.61.

**PAPER CINEMA** p.64.

**On the Cover:** Kim Min-hee in *The Handmaiden* by Park Chan-wook (A Mozinet release)

## NŐK A FEHÉR HÁZBAN

Az üvegplafon  
alatt

BASKI SÁNDOR

A NŐI ELNÖKÖK EGYELŐRE NEM CSAK A FEHÉR HÁZAT,  
DE MÉG A MOZGÓKÉPET SEM HÓDÍTOTTÁK MEG.

A mi a fikció világában elképzelhető, az a valóságban is elfogadhatóvá válik – előbb vagy utóbb. Nincs rá ugyan egzakt bizonyíték, hogy Barack Obama elnökké választásában a filmek és a sorozatok is kulcsszerepet játszottak volna, de tény, hogy mielőtt a szavazók az első afro-amerikait bejutatták a Fehér Házba, a nagy- és a kisképernyőkön már megbarátkozhattak a fekete elnök gondolatával és látványával.

Utólag természetesen könnyű bölcsnek lenni, de ha figyelembe vesszük a mozgóképes és irodalmi előképeket – illetve a hiányukat –, nem is annyira meglepő, hogy Hillary Clintonból nem lett az USA történetének első női elnöke. Minden jel arra mutat, hogy a fikciós univerzumokban (is) könnyebb egy színes bőrű férfit elképzelni a világ leghatalmasabb embereként, mint egy nőt. Számszerűleg talán nincs kevesebb női elnök, közülük azonban csak elvétve akadnak olyanok, akiket példaképként lehetne felmutatni.

A filmvászonon ugyan megelőzték az afro-amerikai kollégákat (*The Man*, 1972), de sok köszönet nem volt benne. A beszédes című *Kissés for my President* (1964) címszereplője rendhagyó módon választással kerül be a Fehér Házba, Curtis Bernhardt író-rendező mégsem az ő története és perspektívája érdekelte, hanem a First Gentleman hányattatásai, aki nehezen barátkozik meg a passzív oldalborda-szerepkörrel. Bár az elnökasszony derekasan helytáll egy külpolitikai krízis során, amikor állapotos lesz, azonnal lemond – a végkicsengés egyértelmű: a Nő számára a család az elsődleges hivatás, minden más csak pótcselekvés. Az első, hasonló témájú – és a gyenge nézettség miatt hét epizód után elkaszált – sitcom, a *Hail to the Chief* (1985) sem éppen a hagyományos női szerep és a legfelső hivatal összeegyeztethetőségét hirdeti:

Julia Mansfield elnök idejének nagy részét nem az ország ügyeinek intézése, hanem a családi konfliktusok megoldása emésztí fel.

A retrográd komédiák mellett a tudományos fantasztikum világában tűnik még a leginkább elképzelhetőnek a női elnök ideája – első képviselőjük rögtön egy sci-fiben bukkant fel (*Project Moonbase*, 1953) –, de ott is inkább csak akkor, amikor a hagyományos hatalmi rendszerek már felbomlottak, és helyettük kontinentális (Arthur C. Clarke, Stephen Baxter: *Napvihar*, 2003), világ- (*A kétszáz éves ember*) vagy galaktikus szövetséget (*Battlestar Galactica*, 2004) kell irányítaniuk. Az utópiákban pedig többnyire akkor kerül rájuk sor, ha a kabinetből egyedül ők élnek túl a világégést (*Alas, Babylon; Támad a Mars!*), vagy ha eltűnik a Földről az összes férfi (*Y, az utolsó férfi*).

## LEHET MÁS A FEHÉR HÁZ

A realiztikusabb, jelenben játszódó filmekben és sorozatokban is általában akkor foglalhatja el az Ovális Irodát a női alelnök, ha főnöke lemond (*Az alelnök*), merénylet áldozata lesz (*Botrány*, 2012) vagy agyvérzést kap (*Az elnök*, 2005). Utóbbi sorozat már csak azért is említésre méltó, mert az alkotókat deklaráltan emancipációs célok vezérelték: Mackenzie Allen (Geena Davis) a történet szerint is az USA első női elnöke, és ennek a felelősségnek a tudatában tölti be hivatalát. Az előítéletekkel már azelőtt szembesül, hogy felesküdné: az elnök emberei megpróbálják rávenni, hogy ne vállalja el a feladatot, azzal érvelve, hogy túl zűrös a külpolitikai helyzet Szíriában és Nigériában, és az iszlám vezetők nem vennének komolyan egy női elnököt. A republikánus házelnök nyíltan a szemébe is mondja, hogy „nem ez a megfelelő pillanat arra, hogy csak az elvek kedvéért

tegyünk egy társadalmi előrelépést.” A Donald Sutherland által alakított cinikus manipulátor teljesen értetlenül áll az előtt, hogy az egyetemi rektorságot politikai pályára cserélő nő miért akar elnök lenni, ha teljesen hiányzik belőle a hatalomvágy. Allen sorra hozza a karrierpolitikuskától szokatlan döntéseket: a megbékélés jegyében felkéri az időközben elhunyt elnök kabinetfőnökét, hogy folytassa munkáját az új adminisztrációban is, férjét ugyanakkor nem veszi be a kormányba, elkerülendő a nepotizmus vádját.

Az alkotók, feltehetően *Az elnök emberei* által inspirálva, mintha az ideális női vezető figuráját akarták volna megteremteni, aki figyelmes, empátikus, de ha szükséges, képes kellő szigorral fellépni. Személye nem csak a feminizációnak, de a politikától megcsömörlötteknek is imponálhat, mivel független kívülállóként kerül be a washingtoni világba, és nem akar részt venni a piszkos hatalmi játszmákban. Amikor birtokába kerül egy kompromittáló felvétel legnagyobb ellenfeléről, morális okokból nem hajlandó felhasználni, ami dicséretes, de az ilyen és a hasonló döntések teljesen elemelik az általunk ismert politikai valóságtól a figurát. *Az elnök* ennél fogva vágybeteljesítő fantáziaként vagy naiv utópiaként funkcionálhatott csak – és talán ezért sem élt meg többet egy évadnál.

Akad még néhány azonosulásra méltó, erős női elnökfigura az elmúlt húsz évben: Glenn Close beugró elnöke *Az elnök különgépében* (1997), a tévétörténelem első afro-amerikai elnökője egy kémsorozatban (*Az elnök árnyékában*, 2014), és az állítólag Hillary Clintonról mintázott Allison Taylor a 24-ben. Egyik sem főszerep, ugyanakkor mindhárom karakter férfiasnak tartott érényeket csillogtat krízishelyzetekben, cáfolva ezzel a közkeletű előítéleteket. Néhány teoretikus szerint a 24 népszerű afro-amerikai elnöke, a Dennis Haysbert által alakított David Palmer jelentős szerepet játszott abban, hogy a választók elhitték Obamáról, képes lenne ő is helytállni hasonló szituációkban. Nem kizárt, hogy ugyanez a hatás érvényesült Clinton esetében is – a Taylor elnökasszonyt alakító Cherry Jones célja, saját bevallása szerint is az volt, hogy meggyőzze az amerikai közvéleményt: egy nőtől is lehet jó elnök – csak a jelek szerint ez nem sikerült eléggé.



## ASSZIMILÁCIÓ

Nem kizárt ugyanakkor az sem, hogy a 2010-es évekre gyökeresen megváltozott politikai klímában nincs már igény az idealista politikusábrázolásra. Kapitóliumi bennfentesek szerint a washingtoni viszonyokat legjobban Armando Iannucci sitcomja, *Az alelnök* ragadja meg, amely ugyan papíron szatírának számít, a gyakorlatban viszont semmivel sem tűnik nagyobb képtelenségnek, mint a most véget ért választási médiacirkusz emlékezetes epizódjai.

Az utolsó két évadban a címszereplő Selina Meyer már nem az alelnöki iroda purgatóriumában vesztegel, hanem a hön áhított Ovális Irodában trónol. Fikciós elődeihez hasonlóan ő sem választás útján, hanem az elnök lemondása következtében lett az USA első embere. Elsődleges célja így aztán nem az, hogy nemzetjobbító intézkedésekkel maradandót alkosson, hanem, hogy megnyerje a választást – majd a döntetlent hozó végeredményt győzelemmé fordítsa az 5. évadban. Kétségbeesett igyekezete arra is rávilágít, hogy a fikciós sorstársak – a vis major révén elnökké választott nők – papírvékony legitimációval bírnak, nem választotta meg őket senki, és ezt riváli-

### „Minden más csak pótcselekvés”

(Wolfgang Petersen:  
Az elnök különgépe  
- Glenn Close)

saik, rosszakaróik folyamatosan az orruk alá is dörgölik. A célszalag átszakítása után ezért nincs idő ünneplésre vagy pihenésre, minden energiájukat a permanens kampányra kell fordítaniuk.

Selina hiúsága, felszínessége és kicsinyessége elnökként is megmarad, csak a bel- és külpolitikai játszmák tétjei emelkedtek, az eszközök ugyanazok maradtak. Női elnökként több figyelmet kell a külsejére fordítania, de az ebből fakadó kényelmetlenségeket – és a komikus szituációkat – leszámítva nincs különösebb jelentősége annak, hogy az USA vezetője nadrág helyett szoknyát hord. Meyer a szabadszájúságot és a gátlástalanságot illetően is tartja a tempót a sokszor szexista férfikollégákkal, sőt, ha az első évadban alelnöki működése anomáliának is tűnhetett, itt már sem ő, sem inkompetens stábja nem tűnik ki a rendszerből – ez egyben azt is illusztrálja, miként vált a sorozat indulása, 2012 óta egyre abszurdabbá az amerikai közélet.

Némi absztrakcióval Selinában is fel lehet fedezni valamit Hillary Clintonból – mindketten annak a férfinek a kabinetjében vállaltak másodhegedúsi szerepet, akivel szemben az előválasztáson

elbuktak, és egyikük sem elégedett meg a felkínált pozícióval. Egy másik sorozat, a 2009-ben indult *Good Wife (A férjem védelmében)* esetében még könnyebb párhuzamot vonni Mrs. Clinton életével. A főszereplő, Alicia Florrick (Juliana Margulies) ugyan nem politikus, hanem ügyvéd, de helyzete rímel az egykori First Ladyére: kiáll korrupciós és szexbotrányba keveredett államügyész férje mellett, később pedig ő is megpályázza ugyanazt a hivatalt. A harmadik évadánál tartó *Madam Secretary (2014)* sem titkolja inspirációit, a szőke hajú, nadrágkosztümös külügyminiszterről a nézők többsége valószínűleg ugyanarra a személyre asszociál.

## KETTŐS MÉRCE

Hillary Clinton nyilván nem bánja, ha özszevetik a kifejezetten dörzsölt és okos politikussal (aki a változatosság kedvéért férfi elődje halála miatt kapja meg a posztot), a *Kártyavár* áthallásai ellenben kevésbé hízelgőek. Beau Willimon sorozatának már az első két évadában is fontos szerep jutott Claire Underwoodnak – míg férje a Demokrata Párt whipje (frakcióvezetője) volt, ő egy környezetvédelmi alapítvány ügyeit intézte. Amikor Franknek a második évad elejére sikerült



az alelnöki posztig manipulálnia magát, felesége is szintet lépett. Miközben odaadón alakította a washingtoni politikusefeleségektől elvárt támogatószerepet, keresett és talált is magának egy olyan projektet (a szexuális erőszakkal kapcsolatos törvényreformot), amellyel megkezdhette önálló politikai imázsának kiépítését. A harmadik évadra Frank célba ér: elfoglalhatja a lemondott elnök helyét, feleségének viszont a hagyományos First Lady-szerepkör – társadalmilag fontos kampányok képviselője, protokolláris megjelenések – már kevés. Megpályázza az USA ENSZ-nagyköveti posztját, és bár a szenátusi szavazást elbukja, Frank, elnöki jogkörével élve, mégis kinevezi. Megbízatása nem tart sokáig, egy balsikerű diplomáciai küldetés után – az elnök „kérésére” – kénytelen lemondani.

Ez az a pillanat, amikor Claire ráébred, nem akar többé másodhegedűs lenni. Nem érzi fairnek, hogy bár nélküle soha nem lett volna elnök Frankból, a babérokat mégis egyedül aratja le. Eldönti: neki is kell, ami a férjének. Kongresszusi képviselőként akar indulni, de Frank, akit lefoglalnak az előválasztások, és elvárna,

### „Áttöri a negyedik falat”

(Robin Wright: Kártyavár [4.3] - Robin Wright)

hogy felesége ott legyen mellette minden kampányeseményen, szabotálja a tervet. Claire válaszcspapása egyértelművé teszi Frank számára, hogy felesége valóban felnőtt hozzá – már ami a manipulációs képességet és a könyörtelenséget illeti –, ezért tűzszünetet kér, és a szövetségük megújítását ajánlja. Egy olyan közös politikai sakljátzmába kezdenek, amelynek a végén, ha minden a tervek szerint alakul, Claire elfoglalhatja az alelnöki posztot.

Noha a magánéletben nem tudják, és talán már nem is akarják a korábbi harmonikus viszonyt visszaállítani, házasságuk politikai szövetségként továbbra is tökéletesen betölti funkcióját – nem a szeretet, hanem az ambíció köti össze őket. A legnagyobb különbség az első évadhoz képest, hogy amíg a sorozat kezdetén Frank a felesége hathatós támogatásával, de egyedül próbálta meg leigáznai Washington, mostanra egy helyett két egyenrangú, mindenre elszánt szociopata ármánykodik a hatalom megszerzéséért és megtartásáért.

Látva a nyilvánvaló párhuzamokat – a tradicionális First Lady-szerep elutasítása, külügyi érdeklődés, politikai szövet-

ségként használt házasság – érthető, ha Hillary Clintonban a választók nem a 24 népszerű elnöknőjére, hanem az elitista és törtető Claire Underwoodra ismertek rá. De ahogy Obamát sem azért jutatták be a szavazók a Fehér Házba, hogy a politikai korrektség oltárán áldozzanak – legnagyobb vonzereje a fehér szavazók jelentős részét is megmozgató politikai víziója és elitellenes retorikája volt –, úgy Clinton hívei sem állíthatják, hogy jelöltjükből kizárólag a neme miatt nem lehetett elnök. Trump győzelme ugyanakkor világosan mutatja, hogy ami egy női politikus esetében utálatos jellemhiba – a hatalomvágy és a féktelen ambíció –, az egy férfitől bocsánatos bűnnek számít.

A *Kártyavár* világképe ebből a szempontból is maximálisan demokratikus. Claire Underwoodot ugyan hiba lenne példaként állítani a politika iránt érdeklődő nők elé, mégis nyugodtan tekinthető feminista (anti)hősnek. Az évad végére, amikor a széria során először, férjéhez hasonlóan, áttöri a negyedik falat, és kiszól a közönséghez, bebizonyítja magának és a nézőknek is, hogy egy nő is lehet ugyanolyan gátlástalan és hataloméhes, mint egy férfi. Mi ez, ha nem igazi emancipáció? •

PABLO LARRAÍN: JACKIE



# „Amerika királynője”



SCHUBERT GUSZTÁV

## JACQUELINE KENNEDY REGNÁLÁSA FORDULATOT HOZOTT AZ EMANCIPÁCIÓ TÖRTÉNETÉBEN.

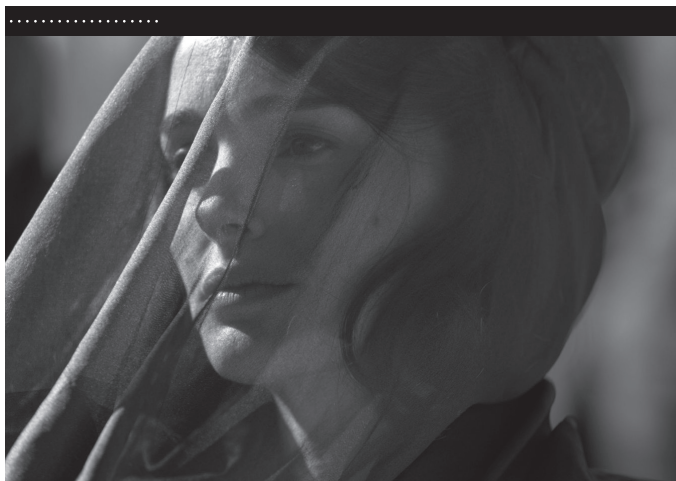
Történelmünket évezredek óta férfiak írnák, a nőknek ritkán jut szerep, ha mégis, legfeljebb harcias amazonként léphetnek fel a világtörténelem színpadára. Férfi-aggyal gondolkodva, férfi-virtussal hadakozva. A nőies nő az amerikai politikában is ritkaság, a kivételek közt is máig a legemlékezetesebb Jacqueline Bouvier Kennedy. Pablo Larraín jó érzékkel vette észre, hogy miközben Jackie híre máig alig fakult (2014-ben minden idők harmadik legjelentősebb First Ladyjeként rangsorolták), nem a tettei kiemelkedtek. Ha így lenne, a Kennedy-család felemelkedéséről és alkonyáról szóló 2011-es tévéséria a legizgalmasabb sorozatok közé tartozna. De nem az. A Kennedyek-története minden tragikus esemény ellenére sem shakespeare-i királydráma. A vér és a gyász mellől hiányzik az elvetemültség és a gyilkos szenvedély. A dinasztiaalapító Joe Kennedy, aki évtizedeken át azzal kel és fekszik, hogy valamelyik fiából amerikai elnököt csináljon, ezt az egy rögeszméjét leszámítva igazi kispolgár. De ha a családi szellemi tőke ilyen szerep volt, mitől lettek a Kennedy-klán tagjai – mindenekelőtt Jack és Jackie – Amerika mindmáig kultikus rajongással övezett szupersztárjai? A Fehér Házban Kennedy előtt és után is megfordultak nagyobb formátumú politikusok, Jacqueline Bouvier-nál talantumosabb First Ladyk. De fiatalabbak, szebbek, vonzóbbak nemigen. Mind Jack, mind Jackie tudott valamit, és nem csupán jókor volt jó helyen. Jacqueline Kennedy nem csak egy a sok millió csinos amerikai nő közül, nem csak szeretetteljes anyakirálynő vagy gondos háziasszony (a Fehér Házban ez a szerepkör azért kicsit más, mint mondjuk Bronx-

ban – Jackie Kennedy egy Emmy-díjas tévéműsorban avatta be az amerikaikat, hogyan rendezte át a jellegtelen White House-t. 86 millióan nézték, mi történik akkor, ha nem egy néni tesz-vesz az elnöki palotában, hanem egy vonzó fiatalasszony).

A franciás műveltségű, olvasni szerető, elegáns (sőt divat-trend teremtő) JBK-ban rejtett még néhány titok. „Szívében néha elidőz a tigris és a szelíd őz.” Jacqueline Bouvier nyilvánvalóan szívesebben gondolt önmagára gyengéd és kecses lényként. Pablo Larraínt viszont jobban izgatta a diszkrét, rezervált First Ladyben megbúvó sötétebb erő. A pillanat, amikor az őzike szembe fordult a Capitoliummal. A *Jackie* (2016) – a kitűnő chilei rendező első hollywoodi filmje – maga is szembemegy az amerikai szabvánnyal, és a melodráma, vagy a politikai thriller („Ki ölte meg Kennedyt?”) helyett Jacqueline életének mélypontjára, a dalasi merénylet utáni négy keserves napra szűkíti a történetet. Okkal, mert paradox módon épp ebben a traumában mutatkozott meg a First Lady igazi nagysága. Amerika elnökét lelőtték, a nemzet megrendült, de a politikusok máris új időszámításba kezdenének, és minden feltűnés nélkül megszabadulnának JFK emlékeitől. Csakhogy a gyengédnek és félnéknek ismert özvegy váratlanul bekeményít. (Natalie Portman ideális választás a címszerepre.) Mindent elveszített, férjét, az amerikai elnököt, gyerekei apját,

a First Lady kivételes rangját és státuszát, az otthonát (a Fehér Házat), de egyre nem hajlandó, szemétre dobni a JFK-éra örökségét. A biztonsági okokból zártkörű temetés helyett fenséges gyászceremóniát szervez (Lincoln temetésének mintájára), ami valóban beleégette százmilliók emlékezetébe, hogy épp egy nagy politikustól búcsúznak. A mítosz nem magától terem, meg kell alkotni, és Jacqueline ezzel a megrendítő washingtoni gyászmenettel, majd a *Life* magazin Pulitzer-díjas újságírójának adott interjúval (ez adja a Larraín-film kerettörténetét) megteremti a modern Camelot mítoszt, miszerint JFK „uralkodása” olyan varázspillanata a történelemnek, amilyen hajdan Arthur király regnálása volt. Ami ebben a formában persze, hogy nem volt igaz. Új-Camelot (ahogy a hajdani is) kitaláció, de amit körül akart írni, láthatóvá akart tenni, nagyon is létezett. Kennedy elnöksége (és Jackie a First Lady szerepkörében) fordulópont az amerikai történelemben. Nem annyira politikai, ideológiai értelemben (Roosevelt „New Deal”-je nagyobb változást hozott), mint inkább életfelfogásban. A hatvanas évek egyik legfontosabb újdonsága a „fiatalság” emancipációja. Ahogy a papa moziját felváltotta az „új hullám”, úgy váltotta fel a régi politikát egy fiatalosabb, lendületesebb stílus. Nixon és Johnson a papák szürke hivatalnok-nemzedékéhez tartozott, JFK és Jackie sugározta magából a fiatalságot és az életörömet. A stílusváltás hatalmas energiát szabadított fel: a forradalom mindig felfalja a gyermekeit, a 60-as évek stílusforradalma élet-erőt adott. Fél évszázad múltán is látszik a fénye. •

„A mítosz nem magától terem”  
(Natalie Portman)



ASGHAR FARHADI HŐSNŐI



# A harmadik hullám



BARKÓCZI JANKA

**A NŐK FARHADINÁL A FÉRFIAK EGYENRANGÚ PARTNEREI, MINDEN TEKINTETBEN SAJÁT AKARATUKAT ÉRVÉNYESÍTIK.**

Összeszokott amatőr színjátszó csoport készül *Az ügynök halála* premierjére Iránban. Az előadás kész, de a főszerepet játszó színészpárnak gondjai adódnak. A társasház, mely otthont adott nekik, váratlanul életveszélyessé vált, így átmeneti lakás után kell nézniük. A társulat egyik tagja felajánlja, hogy költözzenek be a tulajdonában lévő ingatlanba, melyből éppen távozik a korábbi bérlő. Emad és Rana kapva kap a lehetőségen, de hamarosan kiderül, hogy nemcsak az egykori lakó tárgyai maradtak a helyszínen, hanem olykor ügyfelei is visszajárnak, akiket ugyanott prostituáltként

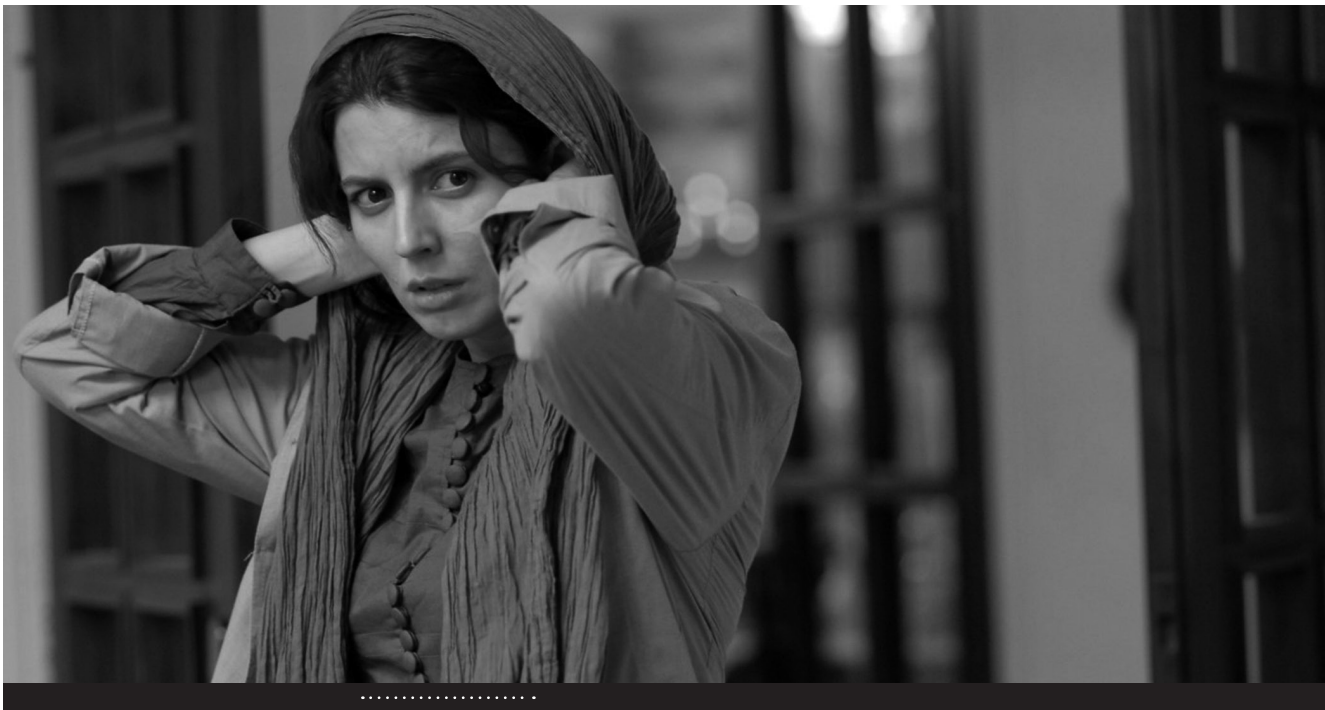
fogadott. Amikor Ranát egy napon zuhanyozás közben megtámadja valaki, egy csapásra megváltozik minden, és megkezdődik az összeomlás. A finom pszichológiai dráma lenyűgöző erővel ábrázolja egy kapcsolat válságát, az Asghar Farhadi filmjeire jellemző ellenállhatatlan nyugtalansággal és különös dramaturgiai csavarokkal. A filmbéli ügyfélnek és a színdarab ügynökének története olyan finoman fonódik egymásba, hogy a néző csak a játékidő végén döbben rá, hogy milyen jól átgondolt szerzői rafinéria tanúja volt. Az okosan visszafogott színészi játék és a pergő ritmusban elő-

**„Új meg új sztorik kerülnek felszínre”**  
(Az ügyfél - Taraneh Alidoosti és Shahab Hosseini)

dott történet mutatja, hogy Farhadival – Dariush Mehrjui és Abbas Kiarostami nemzedéke után – az iráni újhullám harmadik generációja, a nagyvárosi életérzés dinamikájára építő, formalizmustól távolodó szemlélet lép színre.

A rendező 1972-ben született Iszfahán közelében, és a nyüzsgő metropolisz vonzásában nagyon korán a filmek szerelmese lett. A gazdag kulturális életéről ismert település kiváló terepet kínált a kísérletezésre és arra, hogy 8 és 16 mm-es celluloidra forgatott anyagaival bekapcsolódjon a helyi fiatal filmesek amatőr mozgalmába. Innen a fővárosba vezetett az útja, ahol előbb a Teheráni Egyetemen, majd a rangos Tarbiat Modarres Egyetemen folytatott színházi tanulmányokat. Már diákévei alatt sikeres rádiójátékokat írt az állami műsorszolgáltató számára, hamarosan pedig közkeletű televíziós sorozatok epizódjait jegyezte. Ezekben a sorozatokban először kerültek képernyőre olyan tabutémák, mint például az AIDS, ami a programoknak különösen nagy nézettséget hozott. Farhadi első komolyabb filmes munkája a háborús drámáiról híres Ebrahim Hatamikia *Alacsony csúcsok* (*Ertefae Past / Low Heights*, 2002) című rendezésének forgatókönyve volt, amely egy repülőgép eltérítésének történetében a 9/11 utáni





Irán hangulatát adta vissza. Saját rendezői debütálása 2003-ban a *Tánc a porban* (*Raghs dar Ghoobar/Dancing in the Dust*) című filmmel már magán hordozta a később oly jellemzővé

váló szerzői jegyeket, noha a családtagok nyomására kikényszerített válás után a sivatagba vonuló férfi meséje, aki kígyókat fog, hogy mérgük árából kifizethesse tartozását, még korántsem olyan kiforrott, mint a következő darabok. Az azóta elkészült, erős szociális érzékenységgel átítatott elbeszélések, melyek kis gesztusokra és a gesztusok mögött feszülő intenzív érzelmekre épülnek, olyan tudásból táplálkoznak, ami komoly tanulási folyamat révén állt össze.

Asghar Farhadi a kortárs iráni szcéna legerősebb európai műveltséggel rendelkező filmese. Alkotásai számos közvetlen és közvetett kapcsolódási pontot kínálnak az európai irodalomhoz és mozgóképekhez, melyekről maga is gyakran vall. Henrik Ibsen és Eugène Ionesco egyaránt mintaadó szerzők számára, fontos továbbá Csehov, Harold Pinter nyelvhasználatára pedig lenyűgözi. Úgy véli, hogy Pinter technikája nagyon hasonlít az iráni társadalomban jellemző kommunikációs rendre, melyben az emberek bizonyos dolgokat azért mondanak, hogy más dolgokról ne kelljen beszélniük, és ha sokat beszélnek is, a valódi érzelmeikből keveset árulnak el. Farhadi a traumatikus irak-iráni

**„Csak a szabadság illúziója nagyobb”**

(Nader és Simin - Egy elválás története - Leola Hatami)

*háború (1980-1988) idején tinédzserként nagy tömegben nézte azokat a második világháborúról szóló import filmeket, amiket a különböző csatornákon mozgósító*

*szándékkal tűztek műsorra. A művészeti felsőoktatásban aztán megismerkedett az egyetemes filmtörténet további mérföldköveivel, így induló rendezőként már pozícionálhatta magát ezekhez képest. A nagy példaképek között szerepel Tarkovszkij, Kieslowski, Fellini, különösen az Országúton miatt, de elsőként és mindenek előtt: Ingmar Bergman. Bergman egész életműve nagy hatással van rá, ő is olyan filmeket szeretne készíteni, amelyek ismerős emberi viszonyokról szólnak, és melyek megmutatják, hogy az egyszerűnek tűnő kapcsolatok milyen komplikáltak és szenvedélyesek lehetnek a felszín alatt. A tág horizont mellett természetesen fontosak a gyökerek, melyek mélyen az iráni kultúrából táplálkoznak. Meghatározónak tekinti ennek masszív újhullámos filmörökségét, modern irodalmi és színházi hagyományát, így például Bahram Beyzait, Manuchehr Radint, Mahmoud Dolatabadit és Az ügyfélben is megidézték, A tehén (Gaav, 1969 – Darius Mehrjui) című első újhullámos filmsiker alapjául szolgáló színdarabot jegyző Gholam-Hossein Saedit. Stílusában ezért különböző hatások szerencsés keveredését fedezhetjük fel: forgatókönyvei*

mesteriek, a modern elődök dokumentarista formáját már-már dogmafilmes kamerakezeléssel ötvözi (partnerei ebben Mahmoud Kalari és Hossein Jafarian, az iráni film legendás operatőrei), történeteiből nem hiányoznak a szociális összefüggések, mégis mindig az egyénre koncentrál, sokszor épít kulturális utalásokra, azonban azokat mértéktartóan és funkcionálisan helyezi el.

**MÉLTATLAN HELYZETEK**

Farhadi filmjei a hasonlóságok mellett is sokban különböznek az újhullám korábbi darabjaitól. Ezek a mozgóképek már nem a társadalom legszegényebb rétegeire koncentrálnak, ehelyett a középosztályban találják meg hőseiket és a kiszolgáltatottabb csoportokat csak mellékszálakon jelenítik meg. A rendező maga is a középosztályból származik, tehát ezt a világot ismeri a legjobban, és általában is úgy véli, hogy egy ország fejlődésének irányát elsősorban a középosztály mozgása határozza meg. Harmadik filmje, a *Szerdai tűzijátékok* (*Chaharshanbe-soori/Fireworks Wednesday, 2006*) egy takarítónőt követ, akit azzal bíznak meg, hogy csinósítsa ki az ünnepre készülő nagyvárosi pár lakását, de takarítás helyett végül kémkednie kell a férj után, akiről az asszony azt sejtí, hogy megcsalja őt. A civódó duettel töltött idő végére a lány sokat tanult a házasságról, és ezzel a tudással felvértezve

indul el saját vőlegényéhez. A *Nader és Simin – Egy elválás története* (Jodaieye Nader az Simin, 2011) hasonló alaphelyzetből építkezik, és egy középosztálybeli család otthonába nyújt bepillantást, ahol a család fő és a beteg nagypára hanyagul felügyelő háztartási kisegítő hölgy között alakul ki konfliktus. A múltban (*Le passé*, 2013), egyedüli kivételként nem Iránban – épp ezért kevésbé átütő hitelességgel – egy francia feleségétől válófélben lévő iráni férfit követünk, aki a válás utolsó teendőinek idejére beköltözik a szintén középosztálybeli párizsi otthonba. Az ügyfélben a férj épp úgy tanár, mint a *Nader és Simin*ben Simin, ami szintén jól mutatja szociális státuszukat. A lakások berendezése, az iráni szerzői filmek korábban oly kevésbé jellemző belső felvételek itt a leírás fontos részei. Ezekben a családokban és ezekben a lakásokban, mint kimeríthetetlen, ezernyi vektorral rendelkező erőterekben, mindig történik valami, állandóan új meg új sztorik kerülnek felszínre.

A nők Farhadinál a férfiak egyenrangú partnerei, sőt, számos esetben hatékonyabbak és határozottabbak náluk. Nem mindenhatók és sokszor nincs igazuk, azonban már nagyon messze állnak a korábbi időszak passzív és kiszolgáltatott figuráitól, vagy éppen azoktól, akiknek lényge a lázadás egyetlen dimenziójában merült ki. Büszkéek és öntudatosak, minden tekintetben saját akarataikat érvényesítik. Fejükön többé nem a zsák-szerű csadort, hanem lazább és divatosan hordható színes hidzsábot viselnek, mely alól gyakran kikandikálnak a rakoncátlan hajfürtök. A két nem immár csak egymás kontextusában értelmezhető, akkor is, ha éppen válnak egymástól, ahogy ez a Farhadi-filmek jelentős részében megtörténik. Kiderül, hogy azok a helyzetek, melyeket az iráni film eddig elsősorban az alsóbb néprétegek nőtagjaival kapcsolatban fogalmazott meg, bármikor előfordulhatnak a jobban szituált közegben is. Az *Elly történetében* az okos és magabiztos Sepideh szembe-sül zaklatással, míg *Az ügyfélben* a nő főhős ellen egyenesen tettelegességre kerül sor. A filmekben ábrázolt kapcsolatokban a párok tagjainak egymásra adott reakcióit még mindig szabályozza az Iszlám Köztársaság cenzúrája, ezért hosszabban egymáshoz érő, egymást megsimogató embereket, esetleg ennél intímabb kapcsolatot nem látunk, akkor sem, ha házasságról van szó. Az érzelmek

mégis széles skálán mozognak, a vonzás és a feszültség is elementáris erejű, mert az valamiképp lefojtva, magukban a szituációkban jelenik meg. Az intimitás lenyűgözően erős légköre Farhadi filmjeiben minden esetben abból alakul ki, hogy egyébként tiszteletreméltó emberek kerülnek – együtt és egymás révén – hozzájuk méltatlan helyzetekbe. Farhadi műfaja alapvetően a melodráma, amelyben a konfliktus az elidegenedés kései felismeréséből, az érintett felek között egy megragadhatatlan ponton félre-csúszott kommunikációból fakad. Nem véletlen, hogy alkotásaiban szimbolikus motívumként térnek vissza az üvegfalak, üvegajtók, ablakfelületek, amelyeken átlátni ugyan, de a hallható beszéd és a tapintás lehetőségét megszüntetik. A balítéletekből és rossz reflexekből építkező melodramák legkiforrottabb példája kétségtelenül a legjobb idegennyelvű filmnek járó Oscart is elnyerő *Nader és Simin*, de prototípusai a *Fireworks Wednesday* és az elképesztően erős és friss *Elly története*.

#### EMMA ÉS ELLY

Az *Elly története* (*Darbareye Elly*) 2009-ben készült, jellemző azonban, hogy bizonyos országokban, így az Egyesült Államokban, csak sokkal később, a *Nader és Simin* sikere után mutatták be egyáltalán. Az *Elly* különleges hangulatú, kissé thrillerbe hajló mozi, melyről talán nem túlzás kijelenteni, hogy ez az iráni új film harmadik hullámának nyitódarabja. A forgatókönyv és a helyszínként szolgáló sziklás tengerpart látványa első pillantásra Antonioni *A kalandját* (*L'avventura*, 1960) idézi, de a film ezen kívül más érdekes párhuzamot is tartogat. A történet szerint egy fiatal felső-középosztálybeli baráti társaság elutazik a Kaszpi-tengerhez egy pihentető hétvégére, melyre Sepideh, a kompánia középpontjában álló, minden lében kanál lány, aki előszeretettel rendezgeti más emberek életét, saját gyermekének halkszavú óvónőjét is meginvitálja. A meghívás persze nem teljesen céltalan, hiszen Sepideh szerint Elly kitűnő parti lenne egyik barátja számára, aki egy német nővel kötött sikertelen házassága után éppen tartós és megbízható kapcsolatot keres. A sztori egy ponton azonban váratlan fordulatot vesz, mert Elly rejtélyes módon elűnik, a többiek pedig magukra maradnak, jópár nyomoztató kérdéssel. A társaság dinamikájának ábrázolása, Sepideh és

Elly kettőse mintha Jane Austen *Emma* című regényének Perzsiába átültetett verziója lenne. Az igazi főhős valójában nem Elly, hanem a csodálatos színésznő, Golshifteh Farahani által megformált Sepideh/Emma, aki társadalmi státuszához illő magabiztossággal manipulál, és gőgjében csak későn veszi észre, hogy rosszul ítélkezett. Kiszemeltjei olyan érzelmeket táplálnak, melyekre valójában nincs ráhatása, Ellynek, akár a regénybeli Jane Fairfax-nek, ráadásul már vőlegénye van. Noha a kortárs Irán és a György-kori Anglia között térben és időben is nagy a távolság, a női karakterek eszenciális tulajdonságai itt is ott is egyformán érvényesek. Mind Austen, mind Farhadi szeretettel és kritikával formálja meg a figurákat, ám az utóbbi mindehhez olyan szorongással és feszültséggel teli légkört teremt, mely valószínűleg a zöld gyeplő Hartfield környékén is megjelent volna, ha végül rossz irányba fejlődnek az események.

Farhadi alapvetően nem tartozik a politikai alkotók közé, filmjei mégis reflektálnak a valóságra. Nála gyakran éppen a női karakterek kínálnak olyan kisülési pontot, ahol egy-egy élesebb megjegyzés, erősebb állítás megfogalmazódik. A *Nader és Simin*ben például az asszony ragaszkodik ahhoz, hogy a család emigráljon az országból a kislány jövőjében feláldozva az idős nagypapa jövőjét. Az *ügyfélben* az inzultust átélt Rana véleménye szofisztikáltabb, mint a férjé, a *Fireworks Wednesday* nyitójelenetében pedig Rouhit szidja meg figyelmetlensége miatt a vőlegénye, mert a lány hosszú (kötelezően viselt) csadorjának vége beleakadt a motor kerekébe, amin együtt utaztak. Bár később szintén ez a ruhadarab kínál jó álruhát a kémkedéshez, a finoman ironikus nyomaték itt is megmarad. Farhadi sosem kritizál élesen, de sokszor megmutatja a fonákságokat és a különvéleményeket. Őt mindenekelőtt az emberi psziché érdekli, és végső soron úgy látja, hogy az Iránnál szabadabb országokban valójában csak a szabadság illúziója nagyobb.

**AZ ÜGYFÉL (Forushande)** – iráni-francia, 2016. Rendezte és írta: **Ashgar Farhadi**. Kép: Hossein Jafarizjan. Zene: **Sattar Oraki**. Szereplők: **Shahab Hosseini** (Emad), **Taraneh Alidoosti** (Rana), **Babak Karimi** (Babak), **Mina Sadati** (Sanam), **Mehdi Koushki** (Siavash). Gyártó: **Arte France / Farhadi Film / Memento Films**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 125 perc.

VAL LEWTON ÉS A NŐI HORROR



# A hiány iszonyata



VARRÓ ATTILA

VAL LEWTON HŐSNŐIT NEM TERMÉSZETFÖLÖTTI ERŐK, HANEM SAJÁT FÉLELMEIK VÁLTOZTATJÁK SZÖRNYETEGGÉ.

**M**anapság a horrorfilm kivételes szerepet tölt be a tömegfilmben: gyakorlatilag az egyetlen műfaj, amely a multiplex-mozik örömelvezérelt közönségét nem csupán a rettegés, undor vagy sokk negatív érzéseivel szembesíti, de egyenesen sötét emberi drámákba helyezi őket, bukásra ítélt hősökkel, feloldhatatlan konfliktusokkal (ahonnan csakis a halál jelent kiutat) és olyan torokszorító magánnyal, amelyhez képest még a bergmani csend is karácsonyi csengettyűszó. Míg a kortárs álomgyári szuperhős-kalandban, gengszterfilmben, science-fictionben minimum markáns szerző kell a nachoson átütő keserű szájjához (Nolantól Villeneuve-ön át Hillcoatig), a mozi termekbe pár éve egyre inkább viszsza gyűrűző horrorfilm meszsze nem éri már be az ezredfordulós *Sikoly*-fénykor összekacsintós, vérkacajos

mészárlásaival: futószalagon készülnek a családi drámákkal és sötét *final girl*-ökkel megfejelt slasher-remake-ek, alig akad *found footage*-kísértetfilm valamire való párcapcsolati krízis nélkül, sőt lassan az óriásszörnyeknek is csupán statisztaszerep jut saját filmjükben a kíméletlen emberi konfliktusok mellett (mint ezt a *Monsters* vagy a *Cloverfield* közelmúltbeli folytatásai bizonyítják). A jól bejáratott, *jumping scare* és látványsokk vezérelt horror-fősodor mellett egyenrangú féllé izmosodott egy jóval visszafogottabb irányzat, ami elfordul a heves rémülettől a jeges iszonyat felé, karikatúrafigurák helyett szenvedő emberi lényeket mutat és újraértelmezi a zsánerben a rejtély fogalmát. Habár ezek a filmek csupán részben kötődnek szerzői csoporthoz (lásd a J-horror vagy a *mumblegore* esetét), földrajzi területhez (mint a közelmúlt detroit-horrorjai) vagy

„Kívonni a monstrot a képletből”

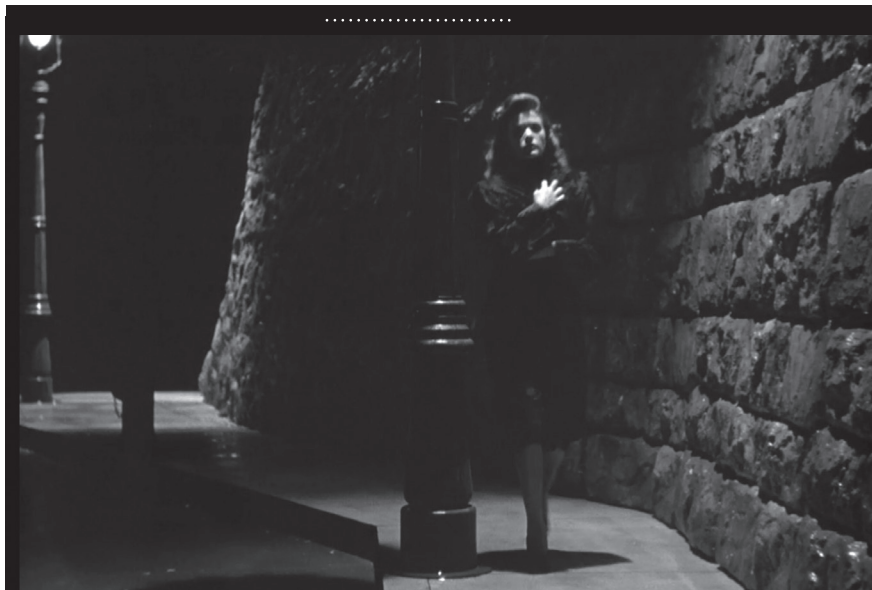
(Jacques Tourneur:

Cat People -

Simone Simon)

alapanyaghoz (épp úgy akad köztük remake, mint regény, számítógépes játék vagy *based-on-true-story*), egy tulajdonában szinte kivétel nélkül osztoznak: előszeretettel kötik a borzalmakat egy izolálódó nőalak szubjektív tekintetéhez – jelentse ennek alapját az anyaság (*Grace*-tól a *The Babadook*-on át az iráni *Under the Shadow*ig), férfitorror (mint az *American Mary* és a *Vaksötét* esetében) vagy a nővé érés szexuális traumája (lásd a *Carrie* remake-jét, a dán *When Animals Dream*-et és a brit *Byzantium*-ot).

Noha ez a művészfilmmel és film-drámákkal kacérkodó horror-irányzat részben összeköthető az elmúlt években globálisan hadszíntérre lépő Horror Grrrrr-generációval (Siska-nővérek, Karyn Kusama, Maria de Van, Jennifer Kent, Ana Lily Amirpour) – alapvetően mégis férfirendező/írók jegyzik őket, akik számára éppen a női főhős személye jelent egyfajta revíziós fegyvert a Universal-nyitány óta elsősorban a Szörnyeteg irracionálisára és sokk-effektekre építő hagyomány ellenében. Az a távolság, amit egy férfialkotó érez a titokzatos másik nemtől, nem csak arra használható, hogy könnyedén tárgyiasítva képviselőit tetszés szerint büntesse kínhalállal vagy jutalmazza megmentő férfihőssel őket, de arra is, hogy a félelmet egy elvontabb, applikáltabb, nehezebben beazonosítható forráshoz kösse a kodifikált, felismerhető és százféléképp gyúrható metafora-monstrumok helyett. Természetesen a női horrorok éppen úgy kitermelik a saját monstumaikat (lásd a gyilkos magzatok filmjeit *Rosemary gyermekétől* az *It's Alive*-szérián át a *Grace*-ig), mint ahogy tetszés szerint formálhatják képükre a farkasember- (*Elátkozottak, Vérszomj*) vagy Frankenstein-filmeket (*May, American Mary*) – de legalább ilyen népszerű stratégiát jelent egyszerűen kivonni a konkrét fizikai testben konkretizálódó irracionális monstrot a képletből és valamiféle zérót tenni a helyébe, ami nem borítja fel a félelem formuláját, sőt még erősít is rajta. Ez a felettebb modernnek tűnő stratégia az évszázadon át férfiak uralta horror-színtéren valójában szinte a műfaj egész történetén végigvonul. Visszakövetve legismertebb képviselőit, amelyek a drámai konfliktusok előtérbe helyezésén túl a rémület előidézőjét egyfajta rejtélyként, magyarázat és lezárás nélkül hagyott vagy a szubjektív nézőponton keresztül elbizonytalanított szörnyetegként ábrá-



zolja, ezek a művek egyre konkrétan jelölik meg közös forrásukat. Míg a *Black Christmas*ban, *Lelkek karneváljában* vagy a *Rosemary gyermekében* még csupán referenciák formájában jelennek meg, *A ház hideg szíve* és *A démon éjszakája* már adott rendezőkön (Robert Wise, Jacques Tourneur) keresztül kapcsolódik ahhoz a maroknyi rémfilm-maghoz, amelynek tagjai a 40-es évek elején az RKO stúdió-nál létrehozott Val Lewton-részlegnél készültek és nem csupán halhatatlan klasszikusok sarjadtak belőlük, de az egész műfajt megnevesítették.

Noha azok a rangos horrorfilmek, amelyek az elmúlt évtizedekben a Lewton-utat követték általában szerzői rendezőhöz kötődtek és sajátosságaik jól felismerhetők a teljes alkotói életműben (lásd az *Iszonyat* és a *Rosemary gyermeke*, vagy a *Ne nézz vissza* – helyesen: *oda* – és a *Szemgolyó* esetét), az 1942 és 45 között készült RKO-rémfilmek szerzőisége több szempontból is problematikus. Kétségtelen, hogy a *Cat People*, az *I Walked with a Zombie*, a *The Leopard Man*, a *The Seventh Victim* és a *Curse of the Cat People* egyaránt szoros tematikai és formai szálakkal kötődik Val Lewton személyéhez, aki ezekben a filmekben kizárólag produceri minőségben vett részt, ám gyártásuk felett olyan szoros kreatív kontrollt gya-

korolt a kész forgatókönyvek átírásától a színészválasztáson át a látványvilág meghatározásáig, ami még a klasszikus Hollywoodban is ritkaságszámban ment. Ugyanakkor ez a gyakorlat egyáltalán nem holmi egyszerűes diktatúráként nehezedett arra a válogatott és igen szűk alkotócsoporthoz, akik a film legfőbb területeiért feleltek: a rendező Jacques Tourneur, az író DeWitt Boden és Curt Siodmak, az operatőr Nicolas Musuraca és a vágókból rendezői posztra emelt Robert Wise formabontó, újító, egyedi alkotókat jelentettek saját területükön (lásd a horror racionalizálásával kísérletező Siodmak, a noir-világítás egyik atyjának tartott Musuraca vagy az *Aranypolgár* vágóasztalánál kibontakozó Wise példáját) – Lewton elképzeléseit legalább annyira befolyásolta ezeknek a munkatársaknak a személyes látásmódja, mint amennyire formálta is azokat. Ebben a – Hollywoodban kivételes – kreatív kollaboráción alapuló alkotói műhelyben nem egy művésztitán szerzőisége hozta létre a műfaji innovációkat, inkább az a közös törekvés, amellyel az RKO friss részlegének újítói megpróbálták érdemi versenytársaivá válni a Universal-rémfilmeknek, és ehhez nem a „csináljuk ugyanazt jobban” stratégiát választották, hanem a mutáció hatékonyságára szavaztak.

Mint a kurta szerzői listából rögtön kiderül, egyetlen

nő sem szerepel rajta – ugyanakkor a műhely termése markánsan szétválasztható a gender-szempontra alapszintű, főként amiatt, hogy Lewton RKO-filmjei közül valószínűleg csupán azok sorolhatók szorosabban a horror zsánerébe, amelyek nőalakot emelnek a történet középpontjába. Kizárva a körből a *Ghost Ship* tengerész-történetét egy gyilkosságtól sem visszariadó zsarnok kapitány hatalmával szembe forduló fiatal tiszttról és a *The Body Snatcher* hullarablós bűnügyi történetét, valamint határmezsgyére helyezve a műhely két utolsó Karloff-filmjét, a *Bedlamot* és az *Isle of the Dead*-et, amelyek a megszállott, sötétlelkű Karloff-figura ellen fellépő fiatal hős páros alaptörténetét helyezik egy 18. századi tébolydába, illetve egy háború és lepra sújtotta görög szigetszerű mikrokozmoszába, a fennmaradó öt (nőközéppontú) alkotás a szorongás és magány dermesztő rémkronikája. Nem mintha az aktív, rebellis férfitörténet mozgó későbbi filmek nem élnének nyomasztó, sőt kifejezetten (el)borzasztó jelenetekkel (a *Ghost Ship* lánckamarájában halálra préselt matróz agóniája vagy az *Isle of the Dead* élve eltemetett feleségének megtébolyulása mai napig sokkoló) – ami hiányzik belőlük, az a klasszikus (Universal-)horror meghatározó monstrum-tematika, a hétköznapi világba behatoló, pusztító természetfeletti idegenség, amely a horrorrémet

**„A Szörny szerepét  
a Szépségre osztja”**

(Jacques Tourneur:  
*I Walked with a  
Zombie* - Frances Dee)



megkülönbözteti a bűnügyi filmek legsötétebb gazemberétől is. Ezzel szemben a másik öt film nem csupán alapvetően női hősökre épül (a *The Leopard Man* esetében egészen radikális módon négy különbözőre, akik saját minitörténetükkel egyfajta mozaikhorrorra tördelik az emberevő leopárd után kutató menedzser krimisztóriáját), de mindegyiküket belehelyezi egy populáris rémtematikába, hogy aztán a női tekinteteken keresztül radikálisan átformálja azokat.

A nyitófilmet jelentő *Cat People* rendhagyó farkasember-meséje elsősorban nem a hősnőből szexuális feszültség hatására kibújó párduc pszichológiai értelmezésével üt el a korábbi horroroktól (ezt teszi mindkét korai Jekyll-Hyde hangosfilm, a Siodmak által írt 1941-es *Farkasember*, sőt a női hőst mozgató *Dracula's Daughter* is), hanem ennek az irracionális párducember-monstrumnak a következetes megtagadásával a nézőtől (élen az obligát transzformáció-trükkjelenettel, amely ezúttal zörejekben, árnyakban nyilvánul meg). Alkotói nem explicit fantáziaszörnyre, hanem sejtelmes szörny-fantáziára építik a rémületet egy törekeny, instabil emigránslány (csupán fináléban beigazolódó) kényszerképzetére saját belső démonáról, amely lassacskán felőrli házasságát a pragmatikus átlagamerikai férjjel, miközben a férfit épp az a sötét, érzéki vonzerő csábította bele a kapcsolatba, amely ebből a megszállottságból fakad – hogy aztán az első kínálózó jelentkezőre lecsapva visszameneküljön a komfortzónába, magára hagyva és (ön)pusztításra ítélve macskaasszonyát. Hasonlóan a megszállott női képzeletből fakad a természetfeletti *Curse of the Cat People* kvázi-folytatásában is, ahol a férj-figura új családjának kertvárosi idilljéből kilógó kislányhős gyerekfantáziája kelti életre a halott párducnej szellemét: a széria záródarabjában az irracionális kezdettől az utolsó percig egyértelműen képzeletbeli, ezzel párhuzamosan a horror félelemkeltése is átadja helyét a gyermekmesék terápiás hatásának. A kislány fejében megelevenedő kísértet inkább védőszellem a sötét fantáziák ellen (amit a boszorkaszerű szomszédasszony meséjéből születő Fejnélküli Lovas rémképzete képvisel), egyben olyan menedék, ahová bármikor visszavonulhat a való élet traumái elől – szokatlan *happy endje* épp úgy tekinthető

a gyermeki fantázia győzelmének a szigorú felnőttvilág ellen, mint a mánia első diadalának a józan ész felett.

Az *I Walked with a Zombie* és a *The Seventh Victim* esetében a hősnő már nem az irracionális rémképek fogságában vergődő, szörnysorsra kárhoztatott kívülálló: a *Cat People* rivális-története (Irina szerb macskaneje és a „rendes lány” Alice között) a visszájára fordul – immár a vérbeli átlaglány lemerülését követjük nyomon a természetfeletti rémmesék mélységébe, amely a szerelmi vetélytársnő kiszolgáltatott, szenvedő monstrumalakjához kötődik. A halálszagú karibi szigetvilágban délceg munkaadójába beleszerelmesedő ápolónő *Jane Eyre*-történetében a toronyszobájában vegetáló élőhalott feleség egy olyan misztikus világ képviselője, ami az elmén keresztül irányítani képes az embereket – a vudu-mágia hatalmáról ismét csak a végkifejletben nyerünk tanúbizonyságot, az életrevaló hősnő azonban könnyedén megmenekül ettől a természetfeletti borzalomtól, mindössze eszközként kell használnia és feláldozni oltárán a rivális nőt, hogy elnyerje az álomférfit. Hasonló módon szabadul meg a *The Seventh Victim* kockásszoknyás fruskája is gyönyörű, férfibüvölő nővérétől, miután a keresésére indul a New York-i éjszakában és kideríti, hogy egy sátánista szekta tartja hatalmában, elszakítva a jóképű, megértő és pragmatikus vőlegénytől, akibe a fiatal hősnő rögtön belebolondul. A saját irracionális rémképei folytán társadalomból kiszakadt, passzivitálódott glamúrgirl hiába próbál kikerülni a szekta hatalmából, miután pánikból megöli a kishúga által rászabadított nyomozót, megpecsételődik sorsa és a kiúttalanság végül öngyilkosságba hajszolja. Közben mindkét film a *Cat People* talpraesett Alice-karakterét zavarja végig az okkult hitvilágok Csodaországán, nem állít szembe velük a rémfilmtől elvárt monstrumkaraktert (a *Zombie* fekete élőhalottja és a *The Seventh Victim* pszichopata gyilkosa csupán epizódszerepet kap): a Szörny szerepét ezúttal a két szenvedő Szépségre osztja, akik inkább tehetetlen áldozatai, mintsem gyakorlói, közvetítői a természetfeletti férjmágiáknak – rémfilmes antagonisták helyett melodrámai anti-hősnők, kiüresítve és kiismerhetetlenné téve, totálisan megfosztva az érzelmi azonosuláshoz szükséges pozitív vonásoktól.

A Rejtéllyel felváltott Rém nem csupán a szörnykarakterben, de a horrorfilm minden területén végigvonul ezeken a Lewton-filmeken. Mint ahogy az objektív irracionális és a szubjektív belső magyarázat között ingadozó cselekmény egészen a fináléig nyitva hagyja a történetet és rendre felbukkanó ellipszisekkel fokozza a néző bizonytalanságát (egyre fojtogatóbb szorongásra váltva a sokkjelenetekkel felszabadított rettegést), úgy maguk a félelemkeltő eszközök is a *horror vacui*-ból táplálkoznak – élen a *Cat People* híres parkjelenetében megszülető un. „busz-effektussal”, amiért minden későbbi horrorrendező Argentótól Oren Peliig a Lewton-stábnak tartozik örök hálával (a szörnytől rettegő Alice-t a jelenet végén egy hamis sokk rántja vissza a valóságba egy hirtelen felbukkanó, ártalmatlan autóbusz formájában). Akárcsak a *Cat People* és a *Zombie* maguktól nyíló/csukódó ajtóit, a *The Seventh Victim* dermesztő hajszajelenetében kitapogatott rémkéz (lásd a *Ház hideg szíve* hálószoba- vagy a *Sötét víz* lift-jelenetét) vagy a baljós árnyak önálló életre kelt textúrái, a busz-effektusok is a hétköznapi világ borzalmassá válásáról mesélnek a természetfeletti explicit inváziója helyett – mindazokról a dolgokról, amelyek a mozgásterükben lekorlátozott, alárendelt szerepbe szorult nők tekintetétől válnak iszonyúvá (lásd a *Cat People* idevágó irodai jelenetét, ahol csupán a férfi szubjektívjából látjuk a konkrét párducot, míg Alice mindössze ajtóktól, árnyaktól, hangoktól retteg). Ezekben a filmekben a félelem valódi forrását nem az irracionális jelmezeibe bújt férfi hatalom (szektától kéjgyilkosig) vagy az elfojtottságból, frusztrációkból születő női démon jeleníti, hanem a magány, a totális elidegenedés, amely a szenvedő nőfigurákat áttörhetetlen üvegburába zárja – távol a józan, hétköznapi élet racionalitásának biztonságától. Lewton izolált hősnőinél a monstrum alapvetően a „képzelet és a saját belső félelem terméke” (ahogy a *Cat People*-ben elhangzik): látványos transzformáció helyett lélekben válnak vérszomjas ragadozóólkákké és katatón élőholtakká, harapások és varázsitalok konkrét, külső okai helyett kudarcélmények alakítják szörnyekké őket, pusztulásuk pedig a világ normális rendjének megnyugtató győzelme helyett a hétköznapi pokolból kivezető szívszorító öngyilkosság. •

## A SZOBALÁNY

Egy szexi  
koreai feminista

VINCZE TERÉZ

PARK CHAN-WOOK EROTIKUS THRILLERE A FÉRFI ZSARNOKSÁG  
ALÓL FELSZABADULT NŐISÉGET ÜNNEPLI.

Park Chan-wook a kommersz és a művészfilm alkotta kettősség feloldására törekvős koreai változatának megtestesítője. Határozottan kommersz (karakteres műfaji) elemekből építkező filmeket készít, amelyek kihasználják a sztereotipizált „extrém Ázsia” összetevőket (szex, nyers erőszak, egzotikum, egzotizált erőszakos szex), ugyanakkor filmnyelvi, stílusban, humorérzékben, kulturális vonatkozásokban az egészhez hozzátesz valamit, amitől e darabok a művészfilmek (és kultfilmek) világába egyaránt belépőt nyerhetnek.

A *szobalány* (Ahgassi) újra tipikus példája a Park-féle mechanizmus működésének, a legsikerültebb darabjait jellemző hangnembeli és kulturális hibriditásnak. Egyrészt alapvetően műfajvezérelt film – erotikus thrillernek nevezhetnénk. Vizuálisan erősen épít a horror és kísértetfilm stilisztikai konvencióira is, s minden tekintetben hangsúlyosan stilizált, magas produkciós értéket képvisel. Kulturális értelemben többszörösen is koreai, pontosabban koreaira áthangolt mű. A klasszikus koreai filmtörténet talán legismertebb, szimbolikus darabja Kim Ki-young 1961-es *A szolgálólány* (Hanyeo) című erotikus thrillerje (melynek 2010-ben a cannes-i versenyprogramot is megjárt koreai remake-je is készült) csakúgy egy ármánykodó szolgálólány története, mint a mostani film. Ugyanakkor jellemző módon a klasszikus filmben a női vágy és szexualitás társadalomellenes, pusztító erőként jelenik meg, szemben Park filmjével – de erről később.

A *szobalány* nyugati alapanyagot használ, Sarah Walters walesi író 2002-es sikerregényét, a *Tolvajlányt*

(*Fingersmith*) dolgozza fel és át. Az eredeti történet a Viktória-korabeli Angliában játszódik, dickens hangulatban és motívumokkal átszőve. Nagyjából 500 oldalon tárja eléink az ármánykodással, tolvajlással, elcsereált gyermekekkel megtűzdelt, a korabeli londoni élet és társadalom árnyékos zugait, valamint a gonosz és álszent arisztokrácia életének részleteit is bemutató történetet, mely végső soron egy leszbikus szerelem köré épül. (A regényből, annak történetvezetését híven követő, BBC-minisorozat is készült 2005-ben *A tolvajlány* címmel.)

Mindezt Park az 1930-as évekbe és Koreába helyezi át. A Japán által megszállva tartott országban az arisztokrácia és az alsóbb osztályok szembenállásába beleíródik továbbá a japán-koreai ellentét is. Ez a kérdés hosszabb cikket érdemelne, tekintve a koreai-japán feszültségek máig élő voltát, és azt, hogy a filmben valójában a „japánok” nem is japánok, hanem olyan koreaiak, akik az előkelőség érdekében japánnak próbálnak látszani (japán stílusú házban laknak, japánul beszélnek és japán irodalmat olvasnak). A japán vonal ugyanakkor a film erotikus szálának kibontásában is hasznos, hiszen egy globális kulturális sztereotípiához kapcsolja a tartalmat olyan hívószavak mentén, mint a gésák vagy Oshima és az *Érzékek birodalma*.

A regény, ahogy a film is, három nagy egységre tagolódik, ahol az első két fejezet ugyanannak a nagy átverésnek a bemutatása két különböző nézőpontból. Egy hozományvadász (a filmben magát japán arisztokratának kiadó koreai szerezhető meg egy gazdag örökösnek és vele vagyonát. A terv végre-

hajtásához szüksége van egy cinkostársra, aki a hölgy szobalányául szegődik. A feszültség és a fordulatok azáltal kerekednek ki, hogy előbb a szobalány, majd úrnője nézőpontjából látjuk az eseményeket, melyek így az átverések összetett hálózatát tárják fel. A gonosz tervet azonban egy váratlan tényező zavarja össze: az ármánykodás és színészkedés szövetségét kikezdi a két nő között alakuló erotikus vonzalom, mely úgy tűnik, szerelemmé érhet.

A film teljesen megváltoztatja a harmadik rész cselekményét és ezáltal a (feminista) üzenetet is átalakítja a regényhez képest. A könyvben a harmadik rész egy gyermekelcserélési sztori köré épül, mely a két főszereplő származásának rejtélyét tárja fel, vagyis a csavaros történetet még további, múltbeli bonyodalmakkal színezi tovább, ami a dickens hangulatot fokozza, viszont a két nő kapcsolatának/szerelmének történetét kissé háttérbe szorítja. Nem kérdés, hogy a regény vezérmotívuma is a leszbikus szerelem, azonban az ottani befejezés a történeti és irodalmi korszakjellemzőkkel keres összhangot. Park változata (a filmet társforgatókönyvíróként is jegyzi) viszont egy fantasztikusabb, néhány jellegzetes Park Chan-wook „kézjegyek” is teret adó, ugyanakkor a leszbikus szerelmet mint a férfiak felett aratott győzelmet ünneplő befejezést kapott. A női szexualitás ünneplése, a felszabadult leszbikus szerelem- és nőpártiság, ami a film végkifejletét jellemzi, az eredeti regényből teljességgel hiányzik.

A regény és a film alapmotívuma is a női szexualitás és vágy problematikájának boncolgatása. A történet egyik nagy gendermetaforája a könyv (tudás) és olvasás fogalmihoz kapcsolott nemi szimbolika kiaknázása. Az örökösöt ugyanis nagybátyja titkárként és felolvasónőként használja nagy művének létrehozásához, mely egy erotikus, illetve kifejezetten pornográf irodalmi műveket rendszerező lexikon. Az unokahúg, amolyan könyvtári rabszolgaként, ezeket a műveket másolja, valamint ezekből olvas fel nagybátyjának, és az alkalmanként összegyűlő „irodalomkedvelő” uraknak. A történet egyik fontos motívuma tehát az a sztereotípa, mely a férfiakat a tudással, tudománnyal és könyvekkel kapcsolja össze, s ahol a nő pusztá-

eszköz, egyfajta médium, mely férfiak számára, férfiak által teremtett és birtokolt erotikus vágyakat közvetít, jelenít meg – a megjelenítés lehetőségét a filmváltozat természetesen ki is hangsúlyozza, amennyiben a könyvből hiányzó illusztrációkat a felolvasónő akár élőképként elő is adja a hallgató/nézőközönség számára. A sztereotípiát kiforgató mondanivaló azután éppen az lesz, hogy az e folyamat során megszerzett tudás, valamint a két nő főszereplő között kialakuló gyöngédség és érzelem, az örömteli szexualitás megtapasztalása képessé teszi őket arra, hogy legyőzzék a férfiakat, kiszabaduljanak a (férfiak uralta) társadalom fogságából, mely vidéki kastélyok hátsó szobáiba, bolondokházába vagy börtönbe zárja azokat a nőket, akik nem fogadják el a rájuk kényszerített szerepeket.

Park filmjében a harmadik rész kifejezetten a nők összefogásáról, szerelmük erejéről és a kiszabadulásról szól, amit erotikus vágyaik felvállalásának köszönhetően, és aktív, tudatos cselekvéssel érnek el. A regény bizonyos értelemben hagyta, hogy hirtelen felindulásból elkövetett cselekedetek és véletlenek segítségével lehessenek végül egymáséi a szerelmek. Park viszont aktív, tervező, cselekvő figurákként mutatja be őket, akik közösen

legyőzik a férfiakat, akik a vesztükre törtek. A bosszúálló nő figurája mellett az egyéb, Parkra jellemző háttorzongató rémségek, mint a testcsonkítás és a gyomorforgató polipok, mind e harmadik részben kapnak helyet.

Az utolsó harmad, mely lényegében teljesen a film kreációja, a nők ki/fel szabadulását hangsúlyozza, azt hogy felvállalják a szerelmüket és együtt cselekszenek a saját boldogságuk érdekében. Közös menekülésüket a nagybácsi házából két szemszögből is megismétli a film (miközben a zenei kíséret Michael Nymant idézi a *Zongoraleckéből*), majd a szimbolikus kép, melyen egy csónakban látjuk a két menekülő nőt és az őket „kiszabadító” szélhámost, a film zárlatában is megismétlődik. Erős a gyanúm, hogy Park, az egykori filmkritikus, jó ismerője a feminista filmes szakirodalomnak, mindenestre ebben a jelenetben a feminista értelmezőket egy tankönyvbe illő vizuális megoldással ajándékozza meg. A film zárlatában a csónakos képsor végén az evező férfi képe elhomályosulva merevedik ki, amit megelőz a vele szemben ülő, őt legyőző két nő kettőse egy éles képben kimerevítve, melyet az örökös nő metsző tekintete ural. A képsor a női tekintet megjelenítésének/visszaszerzésének illusztrációjaként feminista enciklo-

**„A férfiak a vesztükre törnek”**  
(Ha Jung-woo és Kim Min-hee)

pédiába kívánkozik – az aktív nők viszszaszerették a cselekvés és a tekintet birtoklásának jogát, ezzel megtörve az őket uraló és eltárgyasító férfi tekintetet. Mindezt egy nagy lesbikus szerelmi jelenet követi, melyben a két szerető, a korábban a férfiak által az erőszak eszközeként használt tárgyakkal szerez örömet egymásnak – az erőszakosként és birtoklóként bemutatott férfi szexualitást felváltja az érzéki, kölcsönösségen alapuló örömszerzés.

Talán vitára adhat okot, hogy a lesbikus szerelem, a nők között lejátszódó erotikus jelenetek nem fordítják-e valójában visszajára az egész feminista projektet, és teszik a lesbikus szexualitást a férfi erotikus vágy és leselkedés kiszolgálóivá. Női nézőként úgy vélem, hogy az erotikus jelenetek megfogalmazásában sikerült olyan egyensúlyt találnia a rendezőnek a stilizálás és a realiztikus ábrázolás, a testiség megjelenítése és a test eltárgyasítása között, aminek köszönhetően nem érezzük magunkat egy kukkoló férfitekintet erőterébe szorítva. Ennek a fogalmazásmódnak szép példája, az egyik legemlékezetesebb jelenet, melyben egy hegyes fog lereszelése az erotika apropója, vagy az egyik leghevesebb akust bemutatott jelenet szexpozíciójának szimbolikája, melyben az élvezet tetőfokán a rendezés az egymásba kapaszkodó női kezeket hangsúlyozza.

Park Chan-wook nemzetközi karrierjének „kirobbantója” a Quentin Tarantino vezette cannes-i zsűri volt 2004-ben, amikor neki ítelték a nagydíjat az *Oldboy*-ért. Szinte mindenkinek egyetértett, hogy egy efféle film cannes-i díjazásának csakis Tarantino miatt lehetett esélye. *A szobalány* számomra újabb jele annak, hogy ők ketten valóban rokon lelkek. Ahogy a *Halálbiztos* zárata nagy erejű feminista gesztus, úgy *A szobalány* befejezése is erőteljes feminista állásfoglalás Park Chan-wook modorában előadva.

**A SZOBALÁNY (Aghassi)** – dél-koreai, 2016. Rendezte: **Park Chan-wook**. Írta: **Sarah Waters** regényéből **Park Chan-wook** és **Chung Seok-yung**. Kép: **Chung Chung-hoon**. Zene: **Jo Yeong-wook**. Szereplők: **Kim Tae-ri** (Sook-hee), **Kim Min-hee** (Hideko), **Ha Jung-woo** (Fujiwara gróf), **Jo Jin-woong** (Kouzuki). Gyártó: **Moho Film**. Forgalmazó: **Mozinet kft. Feliratos**. 144 perc.



BARA MARGIT (1928-2016)

# Védtelen ártatlanság

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

A LEGSZEBB MAGYAR SZÍNÉSZNŐNEK TARTOTTÁK, PRIVÁT SORSA AZONBAN KEGYETLENÜL BÁNT VELE.



INKEY TIBOR FELVÉTELE

Elment a színésznő, akit a hetvenes évek közepe óta nem láthattunk filmvászonon, aki körül évtizedek óta akkora volt a csönd, mintha már nem is élne. Korábban a betegsége, még korábban egy politikai aljasság tüntette el a színről. Ha fiataloknak, főiskolai hallgatóknak, filmszakos diákoknak kiejtettem a nevét, hosszas magyarázó lábjegyzetet kellett fűzni hozzá, hogy ki volt Bara Margit, és miért beszélek róla múlt időben, amikor még élt, amikor még itt volt közöttünk. Nem tudom, kegyes, vagy nagyon is kegyetlen volt hozzá a sors, hogy nyolcvannyalc évét adott neki. Mit érezhetett, még egészségesen, de a hivatása gyakorlásától visszavonulva, és mit élhetett át hosszas betegségétől tehetetlenné válva? Erre nincs válasz, csak az, hogy csitítjuk a dühünket, amiért egy ilyen ragyogó szépséget és tiszta tehetséget így tönkretett egy félpuha diktatúra hírmanipulációja. Akár regényt is lehetne írni róla, azokról a konszolidációnak hazudott hatvanas évekről, amikor elvették Bara Margit kedvét, nemcsak a filmezéstől, még az élettől is.

Erdélyből jött, első férjét kísérte Magyarországra, de pillanatokon belül fordult a kocka, és ő lett a híres, ő lett a sztár filmvászonon és színházban. Nem is a legendás módon megkapott első filmszereppel (Ranódy: *Szakadék*), hanem a Hunyady Sándor novellából filmre költött cselédhistóriával. Forradalmi napokban forgatták a *Bakaruhábat*, s azon a hírhedt 1957-es május 1-jén kezdték a mozik játszani a lázadó, magánforradalmát megvívó fiatal nő történetét. Becsapják, megalázzák, szerelme/szeretője nem vállalja őt a nyilvánosság előtt. Ebben a filmben jegyezték meg a nevét, ekkor lett a közönség kedvence. Bara Margitnak az 1957 utáni évtized lett a nagy időszaka. Filmszerepek sora övezte pályafutását, s hogy mindig valamilyen, már-már alkati szomorúság uralkodott rajta, abban annak is szerepe lehetett, hogy ekkor veszítette el tragikus körülmények között első férjét.

Az asszonyalakok, akiket a mozivászonon megelevenített, jócskán hasonlítottak egymásra. Még a korai *Bakaruhában* főszerepe is erre a rugóra járt. Függetlenségre vágyó, sorsába bele nem törődő, hazug kompromisszumokat el nem fogadó, férfiurolmat nem tűrő nő – egy jó értelemben vett, korai feminista. Aki-



nek az a tragédiája, hogy nem szépség nélküli, a férfiaknak nemigen kellő, érdes modorú lázadó, ellenkezőleg, nagyon is nőies, egyenrangú párkapcsolatra vágyó, hódító szépségű asszony.

A kulcsfilm minden bizonnyal a *Zápor*, melyet méltatlanul feledett a zajos sikerekre fogékonyabb filmes krónika. A fiatal, „elsőfilmes” Kovács András rendezte beugróként, a megbetegedett Kéleti Márton helyett 1960-ban. Első pillantásra egy tévesz-film, a sematizmustól éppen szabaduló falusi történet. Ám a hősnő szabályszerű viselkedése, lázongása és kilépése a cselekvési kényszerből, felülírja az alig érdekes mezőgazdasági témát. Mert nem az lett a dráma tétje, hogy a jóval fiatalabb feleségén uralkodó egyéni gazda (Páger Antal ezt is remekül domborítja) belép-e a téveszbe vagy kívül marad. S még csak nem is az, hogy a Bessenyei Ferenc által játszott elnök szerelmi ostroma célt ér-e a nehéz helyzetű fiatalasszonynál. Egy vérbeli női történet kerekedik a meglehetősen elnagyolt alapszituációból. A Bara Margit által játszott magyar vidéki Bovaryné kezébe veszi sorsát. Nemcsak zsarnoki természetű urát hagyja el, hanem egy másik lélettal kecsegtető, lehetséges szeretőjét is, mert a szabadulást nem a szerelemben, s épphogy nem a szexualitásban ke-

resi, hanem az önállóságban. Egy forradalmár asszony 1960-ban. Aki elindul szerencsét próbálni a nagyvárosba.

Asszonyok – igazi férfiak nélkül. Ez a korai Bara Margit filmek rejtett üzenete. Akármelyik szerepét kaparjuk meg, akármelyik film üzenetét próbáljuk dekódolni, nem is rejtetten ez a válasz bújik elő a dramaturgiai miéltre. A méltán feledett *Don Juan legutolsó kalandja* című bohóságban simán lepatintja magáról a törekvő hódítót. A méltatlanul elhanyagolt *Láz* (a magyar bauxit filmregénye) egyik női főszerepében többet vár a szerelmesétől, mint amire az erkölcsi értelemben képes, így a kapcsolatuk kudarchoz vezet. A *Ház a sziklák alatt* remekművé nemesült tragédiájában is felette áll a férjének, nem csupán azért, mert az gyilkossá válik. A *Kertes házak utcája* kisvárosi történetében is sok szabad érzelmi vegyértékkel rendelkező, épp ezért atakozó feleség. Bárhonnan jön egy történetbe, bármilyen szerepbe álmódják bele a forgatókönyvírók, Bara Margit királynóként lép be a sztoriba, s minden porcikájával szinte követeli, hogy hódoljanak neki a férfiak, s hódoljon neki az egész világ.

Rövid ideig meg is kapta ezt a dicsfényt. Budapesti karrierje elején évente

#### „Asszony, igazi férfiak nélkül”

(MartonEndre: Katonazene – Bara Margit és Kállai Ferenc)

átlag 3-4 filmben játszhatott. Kötetet kellene már írnia róla valakinek, miért ismétlődik ugyanaz: aki sikeres és népszerű a filmvászonon, annak nemigen lesz nagy és hosszú színpadai karrierje. Szabályerősítő kivételek persze mindig vannak (mint Ruttkai Éva vagy Töröcsik Mari), de ez a törvényszerűség sajnos sok sikeres filmszínésznőnk karrierjét tette felemássá. Bara Margit is így járt.

Nem is fognánk bele színházainak sorolásába, drámai szerepeinek katalogizálásába. Sokkal izgalmasabb téma, még most is, hogy a nyolcvannyalcadik évében távozott színésznő miért nem tudott igazán élni azzal a természeti adottságával, amit a sorstól vagy a teremtőtől kapott. Tájékozott olvasók és filmrajongók tudnak erre egy kézenfekvő, ám csak hétköznapi, mert politikai jellegű választ. Az a mocskos ügy, amelybe 1964 táján belekeverték. Jusz se írom le a benne szereplő politikusok és korabeli fezőrök, életművésznek nevét. Bara Margitra rákentek valamit, nem a hamis legendában sze-

replő csokoládéöntetet, hanem szenny és hamis rágalmat, ami ellen nem tudott védekezni. Ma egy efféle históriától celebber válhat akármilyen névtelen senki, és nyegle öntudattal bámulhat a beszélgető show kamerájába. Akkor és ott, a hatvanas években, s még utána is, végzetes rágalom volt. De mégsem ez a színésznő karrierjének vakfoltja.

Ennyi évtized múltán végre föl kell tenni a kérdést: aki ilyen szép volt, aki ennyire méltóságteljesen szexepiles volt, aki tetejébe még tehetség dolgában is felvette a versenyt bárkivel, miért nem tudott jobban sáfárkodni ezekkel az adottságaival? Hogy a keringő legendák szerint alkatilag nagyon szemérmes volt, az nem megfelelő válasz. Talán tudtán kívül még mindig E. Th. A. Hoffmann nyújtja erre a feleletet. Aki filmvászonon látható, az eladta a tükörképét – ha nem is az ördögnek, a közönségnek mindenképp. S az ördög talán még meg lehet alkudni, de az „ezerfejú cézár” semmiképp sem. •

CSOÓRI SÁNDOR, A FILMES

# Parázson lépkedő

SCHUBERT GUSZTÁV

## CSOÓRI FILMES ÖRÖKSÉGE ÉPPÚGY KÖZKINCS, MINT KÖLTÉSZETE.

Nincs a magyar társadalomnak egyetlen olyan csoportja sem, amelyet a 20. századi katalizmak elkerültek volna, de talán egyetlen rétege sem szenvedte meg *folytatólagosan* a más-más színben, más-más ideológiában megjelenő rossz, sőt bűn rossz kormányzás következményeit, mint a parasztság. Négy száz éven át Werbőczy átka, a röghöz kötés és a belőle támadó inség nyomorította testben-lélekben, hogy aztán a forradalmi hevület roppantsa meg úgy ahogyan megőrzött maradék büszkeségét. A modernitás korában végképp anakronisztikus és elfogadhatatlan évszázados szolgasors nyomorúságával nagy íróink (Ady, Móricz, Nagy Lajos, Németh László, Illyés Gyula) és szociográfusaink (a „puszták népe” keserves életét megörökítő Illyés, Féja Géza, Erdei Ferenc, Szabó Zoltán, Kovács Imre) szembesítettek. A megváltásként várt igazságtétel, a szociális forradalom brutális kártételével már Juhász Ferenc, Nagy László, Csoóri Sándor nemzedékének kellett szembenéznie. Kinek-kinek kulturális öröksége és temperamentuma szerint, Juhász kozmikus méretű és apokaliptikus látomás-szövevényekben, Nagy László a katolikus éthosz élet-halál keretébe feszítve, Csoóri a kálvinista józanságot és gyakorlatiasságot a rémálmodok szürrealizmusával szikráztatva beszélte ki a magyar parasztságot 1948 után ért súlyos traumákat. A forradalmi hevületű ifjú már 1952 őszén kiábrándult a paraszti élet rákosista átszervezéséből, első feltűnést és elismerést keltő (az Új Hangban és a Nagy Imre-vonalhoz közelítő Irodalmi Újságban megjelent) versei már a politikai rendszer abszurditása és könyörtelensége elleni röpiratok voltak. Petőfi romantikus

követője azonban csak harmadik verseskötetében (*Menekülés a magányból*, 1962) és első szociográfiai eszszéjében (*Tudósítás a toronyból*, 1963) találja meg saját hangját. Ez utóbbi írása kelti fel a nála hét évvel fiatalabb főiskolás rendező, Kósa Ferenc figyelmét. Olyannyira, hogy amikor a *Tízezer nap* filmnovelláját a rendezővel együtt jegyző Gyöngyössi Imre első rövidfilmjének előkészületei miatt kiválik a stábból, Kósa Csoórit kéri fel forgatókönyvíró társnak.

A *Tudósítás a toronyból* az írónak szülőfalujában, rokonai közt töltött néhány napját idézi fel. Épp búcsúra készül a falu, de különösebb esemény nem adódik, még a jeles napra időzített véres szerelmi bosszúk is elmaradnak, viszont a nyugodt felszín alól rendre föl-föltörnek a kollektívizálás során elkövetett, kibeszéletlen sérelmek. A forma anekdotikus, de a hatás cseppet sem kedélyes, a szelíd kvaterkázás kellős közepén jeges iszonyat dermeszti meg az olvasó lelkét. Leglidércesebb a két kiscsikó kálváriája, akiket a központi rendeletet (misperint a gépeké a jövő, ezért a lovak számát csökkenteni kell) vakbuzgón végrehajtó téveszlenők egy részeg estét követően – példát statuálva – cimboráival agyonver. A békésnek látszó falusi világon újra és újra ideges remegés fut át. A *Feldobott kőben* ugyanilyen vilámlámütöten dől majd ki hirtelen egy gyönyörűséges faóriás a jegenye-sorból. Ebben a sokszorosan meggyötört, megfélemlített, megalázott világban az álmok is iszonyúak: az író édesanyja iszap-esőben látja hazafelé szekerezni férjét és fiát, és hiába nő égig a szekér, belefulladás a sárözönbe. „Hogy mi volt ezek mögött az álmok mögött, arról szinte külön könyvet kéne írni” –

kommentálja az író. Bőven akadt, aki persze úgy gondolta, hogy a szabályos szociográfiába az álomfejtés sehogyan se fér be. De Csoóri kortárs olvasói szerencséjére cseppet sem volt szabálykövető. Sőt, úgy gondolta – joggal –, hogy a költészettel egybefonódó dokumentarizmus többet mond a szárazan tudományos látletnél és a szikár statisztikánál.

Csoóri esszéjének világot felmérő módszere – a tények, az emberi lépték és a költői igazság egybekapcsolása – a *Tízezer napban* vagy a *Feldobott kőben* is jelen van. Véltetően nem azért, mert a forgatókönyvíró és dramaturg Csoóri Sándor rávette a filmrendező Kósa Ferencet és az operatőr Sára Sándort, hogy vegyék át az ő ars poeticáját. Nyilván a tapasztalatok, a világlátás hasonlósága és persze a lelki rokonság forrasztotta egybe a hatvanas-hetvenes évek magyar filmjének egyik legtehetségesebb, legkreatívabb alkotócsoportját, a Csoóri-Sára-Kósa triászt. Mindhárman osztották a tudatos „népismeret” fontosságát: „Kósa és Sára Magyarország tájait úgy térképezte föl filmes szemmel, mint ahogy egy-egy geológus a föld mélyében rejlt kincseket. ... Hol van egy magányos díofa a dombtetőn, tudták. ... Kutakat ismeretek, nagy sárga löszfalakat, fecske-palotákat és temetőket. Úgy gyűjtötték a lehetséges színhelyeket, ahogy például Bartók és Kodály népdalokat és népzenei gyűjtött. – mondja Csoóri a kanadai Graham Petrie-nek adott izgalmas interjúban (*Filmek éveim*, 1987). És amilyen autentikus a táj, a tárgyi környezet, a breugheli képkompozíciók, éppolyan hitelesek a filmekben felidézett tragikus paraszti sorsok. Az itthoni betiltás ellenére Cannes-ban a legjobb rendezés díjával elismert *Tízezer nap* (1963-64, bemutató: 1967) három főszereplőre, három szólamra épül, három léthelyzetet ütköztet folyamatosan és nemcsak a dinamizmus kedvéért, hanem mert mindhárom világkép és mentalitás meghatározó volt a magyar parasztság sorsának alakulásában. A két főhős, Széles István és Bánó Fülöp a falusi társadalom két különböző kasztjába tartozik. Széles az önerejéből felemelkedő parasztgazda, Bánó föld nélküli agrárproletár. Barátok, de szemléletmódjuk a filmben sűrített 30 évben mindvégig harcban áll egymással. Széles foggal-körömmel

ragaszkodik az egyéni gazdálkodáshoz, pár hold földjéhez, Bánó viszont a kollektivizálás híve, sőt agitátora. Büszke arra, hogy „a magántulajdont a múzeumba tettük, méghozzá úgy, hogy a haja szála se görbült senkinek”. (Ami persze cseppet sem kegyes önámítás. A padlások lesöprése, a kitelepítések, a kulákok üldözése megfélemlítette és kivérezte a falvakat.) A harmadik szereplő, Széles István parasztból értelmiségivé lett fia, az alkotók alteregója, egyikük mellé sem áll oda, el akar szakadni a falutól, a földtől, a szerzés-vágytól, a rideg erkölcsi világtól, az egész ezeréves keserűségtől. Ugyanezt a drámai elszakadást élte meg a faluról jött fiatal értelmiségiek sokasága, az *Oldás és kötést* leforgató Jancsó éppúgy, mint a *Sodrásbánt* rendező Gaál István. És ezt a pusztulásra ítélt hagyományt örökíti meg a *Feldobott kő* filmrendezőnek készül, de apja vétké miatt eltanácsolt, kényszerűségből földmérőként dolgozó hőse is. Sára 1968-as játékfilmrendezői bemutatkozása a *Tízezer nap* rokonfilmje. A triász újabb csúcsteljesítménye ismét a hagyomány és a modernitás malomkövei közé vetett emberek és közösségek (a tanyaközpontba kényszerített tanyasiak, nomád életmódjuk miatt vegzált cigányok) keserves sorsát idézi meg. Sára

**„Izapesőben látja”**

(Kósa Ferenc: Tízezer nap)

egész életművében hű maradt a *Feldobott kő* filmrendező-hősenek krédójához: „Kérd számon a történelmen az embert.” E tekintetben Sára legnagyobb vállalása a 2. magyar hadsereg 1943. januári doni katasztrófáját a túlélők – tiszték és közlegények – visszaemlékezéseivel felidéző 25 részes tévésorozat, a *Krónika*. Csoóri, aki a sorozat egyik dramaturgia volt, említett esszéjében az elsők közt világított be a tilalom fekete függőnye mögé Z. István nagygazda történetével, aki még húsz év múltán is rögeszmésen várja vissza Donnál eltűnt fiát. A sorozatért (1979-82) ugyanúgy meg kellett küzdeniük az alkotóknak, ahogy a hatvanas évek közepén Kósának a *Tízezer nap*ért. A „puha diktatúra” már csak szilenciummal, cenzúrával, betiltással büntetett, nem börtönnel vagy kötéssel, de nem engedett mind hiteltelebb alapelveiből. A teljes *Krónika* csak a rendszerváltás után mehetett le a televízióban. 1987-ben Sára és Csoóri elkészítették utolsó közös játékfilmjüket egy vidéki kiskirályról (*Tüske a köröm alatt*). Csoóri akkor már bő évtizede az ellenzék „népi” ágának elismert szellemi vezére, lélekben már másutt jár, és érzése szerint addigra a magyar film is kifáradt. Több játékfilmben már nem működött

közre. Sárával és Kósával forgatott filmjei (az *Ítéletet*, *Hószakadást*, *Nincs időt is beleértve*) azonban a magyar film aranyalapjába tartoznak.

Mit látna ma Csoóri a toronyból? Parasztokat, kisgazdákat aligha, már nyomuk sincs. A magyar falu megszűnt létezni, legfeljebb lakóhely, de nem közösség többé. (Dermesztő kortárs láttelep Nagy Dénes 2013-as dokumentumfilmje, a *Másik Magyarország*). Ha csak a magyar paraszt tűnt volna el, az is tragikus lenne, de nincs már se munkásság, se polgárság, se értelmiség. A társadalom tömegtársadalommá mállott. Finis Hungariae.

De hiszen látta, láthatta, megélte. Hogyan és mikor téveszthetett utat? Kádár vidám barakkjában még tudva tudta, a politika kevesebb, sőt hitványabb a művészetnél. Alighanem akkor, amikor elfeledte, hogy az írók „a megengedhető gondolatokkal szemben mindig a megengedhetetlen gondolatok szószólói voltak”, hogy a művészet soha nem lehet másutt csak ellenzékben. Az író még akkor sem ülhet a bársonyszékbe, amikor eszének, szívének kedves párt uralkodik. Sőt még kritikussabbnak kell lennie. Csoóri 1990-ben nem néhány rosszul megfogalmazott mondat, meg nem gondolt gondolat miatt veszítette el addigi egyesítő,

„hídemberi” szerepét. Hanem ennek a tudásnak a feledése, feladása miatt. Nem ő emelte fel magához a pártját, hanem a pártfegyelem gyúrta át őt. Pedig egy 1987-es karácsonyi beszélgetésben a költő még az értelmiség egységére esküdt: „A nemzet szelleme már századok óta többnyire kényszerlakóhely: az irodalomban tartózkodik. De a miérett el szoktuk felejteni. Nevezetesen azt, hogy azért tartózkodik az irodalomban, mert önmagát megvalósítani, kibontani és megmutatni csakis ott tudta. A politikában nem. Ha csak a huszadik századot nézzük, azt láthatjuk, hogy Ady, Németh László vagy Illyés nemzetképe tisztább, mint a kortársi politikusé. Ezt a nemzetképet pedig nem az ég súgta nekik, hanem a kín, a múlt, a tapasztalat, az értelem s nem utolsósóként a műveltségük.” •



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS SZOMJAS GYÖRGGYEL

# Makacs fiúk

MORSÁNYI BERNADETT

**A RONCSFILM UTÁN NEGYEDSZÁZADDAL KÉSZÜL A RONCSFILM KETTŐ. MA ÉLESEB-  
BEK A KONFLIKTUSOK, KESERŐBBEK AZ EMBEREK.**

Szomjas György a *Roncsfilm* (1992) folytatására készül, de előtte még – anyaggyűjtés céljából – *A Gólya és a velnessz disznó* címen előfilmet forgat. A „dumafilmben” a már ismert figurák (Szőke András, Badár Sándor, Mucsi Zoltán, Scherer Péter, Hobo) sztorizgatnának a *Roncsfilm*ben is feltűnő Gólya presszóban, ezek a történetek épülnének be a *Roncsfilm Kettő*be. A „Gólyafilm”, s a *Roncsfilm Kettő* forgatókönyve társadalmi finanszírozásban készül, melynek kampánya az *Indiegogo* honlapon megtalálható.

• *Hogyan kerül a Gólya mellé a velnessz disznó?*

A Gólyát nem kell magyarázni a címben, a „velnessz disznó” ötletét pedig egy nemrég olvasott sztori adta: egy wellness disznóvágás fajtogatással végződött. A történet beindította a fantáziámat, és úgy éreztem, ezzel a *Roncsfilm* disznó szálára is visszautalok, vagyis jó cím lesz. A *Roncsfilm* annak idején megtörtént sztorikból, újságban olvasott boldog ügyekből állt össze (a disznó, amit felfújtak és felrepült; a kutya vagy a hölgy harapott? esete és hasonlók), amiket lenyomoztam. Kikértem a bíróságról a megfelelő iratokat, mert addigra ezek a dossziék már irattárba kerültek. Volt egy nagyon kedves titkárnő a legfelsőbb bíróságról, aki előhozatta nekem ezeket a paksamétákat. A dossziékból – a „kutya, vagy a hölgy harapott-ügy” nagyon vastag akta volt – mazsoláztam ki a legjobb szlogeneket, mondásokat. Ebből raktunk össze egy valamelyest folyamatos történetet, bár, aki odafigyel észreveszi, hogy ezek többé-kevésbé önálló kis epizódok. Most is hasonló szerkezetre gondolok, talán a *Roncsfilm Kettő* még epizodikusabb lesz, mint a *Roncsfilm*, az egyes epizódok

el is fognak válni egymástól, de „átfutó” szereplők azért lesznek.

• *Filmjei többségében felbukkan egy rezonőr, aki „belebeszél” a történetbe, összerendezi a szálakat. A Roncsfilmben Bikácsy Gergely alakítja ezt a figurát; szerepel majd a Roncsfilm Kettőben is?*

Ezt még nem tudom, elképzelhető, de ez még kicsit odébb van. A fő szerkezet nagyjából előttem van, de egy játékfilmhez először is kell egy jó forgatókönyv, ami komoly írói munkát igényel, amihez sok pénz szükséges. Ezért találtam ki, hogy csináljunk előtte egy „dumafilmet”, ami azért jutott eszembe, mert láttam, hogy kialakulóban van a társadalmi finanszírozás, két-három magyar film már elkészült ezzel a módszerrel. Ilyen például a *Balaton Method*, ami egy klip-film, zenekarok adnak elő benne egy-egy számot, de filmként vették fel és moziban ment. A Tilos Rádió pár hónappal ezelőtt kezdeményezett egy hasonló gyűjtést, mert a Tilos Rádióról akarnak dokumentumfilmet készíteni. Vagyis van már erre magyar példa, s ezekre valamennyi pénz összejött. A *Gólya és a velnessz disznó* ötlete úgy jött, hogy miután úgymint gyűjtőnk kell sztorik a *Roncsfilm Kettő*höz, s már eddig is forgattunk, megkértem a barátaimat, részben a szereplőket, de más haverjaimat is, hogy meséljenek el olyan történeteket, amikről úgy gondolják, hogy esetleg beleillenek a filmbe. Szép kis anyag jött össze, és helyszínek adódott a Gólya presszó, ahol majdnem minden este van valamilyen program (például láthatósági-mellény szépségverseny). Ferenczi György lesz a zenei szerkesztő, van ötlete, hogy kiket lehetne beszervezni zenélni, mindenféle jazz, folk és egyéb fellépők lesznek. Fontos része a dolognak, hogy ezek a sztorizások egy asztalnál, egy fröccs mel-

lett történetek, az emberek „dumálása” belefolyik a romkocsmá életébe. Maga a helyszín emblematis, mert épül a Corvin sétány, s van egy óriási irodaház, ami szinte rátelepszik a Gólyára, tehát vizuálisan nagyon jól látható, hogy az összes környéken lévő épület le van tartolva, csak a Gólya presszó tartja magát. A sajtótájékoztatót vetítettem a *Könnyű testi sértésből* (1983) olyan jeleneteket, amelyeket a Gólyában vettünk fel. A film fő helyszíne 50 méterre a Gólyától, a Szigony utca másik oldalán egy több házból álló blokkban lévő lakás volt. A *Nap utcai fiúkat* (2007) szintén a környéken forgattuk.

• *A Kopaszkutya (1981) és a Falfúrónak (1985) is készült folytatása, miért érezte úgy, hogy most a Roncsfilmhez kell visszanyúlnia?*

Minden esetben más-más volt az alap. A *Falfúró 2* (1996) egy rövidfilm, ami a *Váratlan halál* című videófilm 11 történetéből (Grunwalsky Ferinek és Pintér Georgnak is van benne egy rövidfilmje) az egyik öt perces epizódfilm. Kis költségvetésből egynapos forgatással készült, Bán Janiék játsszák ott is a szerepeket, a falfúró haláláról szól. A *Kopaszkutya Kettő* egy dokumentumfilm, ami talán nem volt szerencsés ötlet, habár próbáltuk hangsúlyozni, hogy ez nem a játékfilm folytatása. A film utóéletre érdekes volt, sok izgalmas adat hangzik el a filmben, muzsikálnak benne, szóval jó, hogy megcsináltuk. A *Falfúró*, a *Kopaszkutya*, a *Roncsfilm* kultuszfilmek voltak, szerették az emberek, ma is vetítik itt-ott, emlékeznek rá. Elmondhatom, hogy ugyanazt a gombolyagot gömbölyítem tovább, nekem is érdekes, hogy az idő múlásával hogyan térnek vissza gondolatok és témák, amelyekhez per sze mindig meg kell találni a megfelelő formát. A *Roncsfilm Kettő* száz százaléig játékfilm lesz, ami bizonyos értelemben megpróbálná felvenni a versenyt a régi *Roncsfilmmel*. Összeszedjük a jó sztorikat, az ismert szereplők vissza fognak térni (lesznek persze mások is), egy jó magyar filmet akarunk csinálni, amit szeretnek és megnéznék az emberek.

• *A Roncsfilmben „roncsolt lelkek”, az „embereken aluli világ” jelenik meg. A Könnyű testi sértést, a Falfúrót és a Roncsfilmet annak idején azért üdvözölte a kritika, mert ezek a „prolifilmek” a nyolcvanas, kilencvenes évek hiteles lenyomatát adják, kordokumentumként értelmezhetők. De vajon ma is a Roncs-*





ANDRZEJ WAJDA (1926-2016) // BÁRON GYÖRGY

# A nemzet filmművésze

„NEMZÉKEM A FIAK NEMZÉKÉKE, AZOKÉ, AKIKNEK EL KELL MESÉLNIÜK APÁIK SORSÁT, MERT A HALOTTAK MÁR NEM TUDNAK BESZÉLNI.”

A címben olvasható szóösszetétel filmtörténeti-esztétikai szempontból nem értelmezhető. Olyan nincs, hogy a nemzet filmművésze, még ha mostanában osztogatnak is efféle ordókat. Ki volna az, mondjuk, a franciáknál? A *Marseillaise*-t megfilmesítő népfrontos Renoir? Vagy a *Szerelmek városa* Carné-ja? Olaszoknál a neorealisták, netán Rimini és Róma költője, Federico Fellini? Az Amerika eredetmitoszát megfogalmazó Griffith, vagy kicsit későbből John Ford? Régi nevek jutnak csak eszünkbe, s azok is bizonytalanul. Ám a modernebbek közül már senki, elvégre globális világunkban a tradicionális nemzeteszmé a múltba hullt. Hogyan is hangozna az, hogy Godard a francia nemzet filmművésze, Cassavetes vagy akár Scorsese az amerikaié? Mifelénk, Kelet- és Közép-Európában a „nemzeti” címkéje a politikai piac legolcsóbb árucikként fityeg, cégére alatt lejárt szavatosságú bővlit kínálnak. Felvilágosult filmművész, Jancsótól Menzelen át Makavejevig ehhez csak kritikusan szólhat hozzá, nem is beszélve az oroszszágát személyes konfliktusként megélt Tarkovszkijról. Mégis: élt és dolgozott itt egy nagy rendező, aki valóban nemzete filmművésze volt, akinek gazdag életműve magas művészi színvonalon tükrözta vissza hazája, a lengyelség történelmi katalizmákon érlelt, s évszázadok során kikristályosodott művekben megfogalmazott lelki- és tudatállapotát: Andrzej Wajda. Ha mérlegre tesszük a csaknem ötven játékfilmet, tévéprodukciókat és újító szellemű színházi rendezéseket tartalmazó ólomsúlyú életművét, belőle a legmarkánsabb ez a profil rajzolódik ki. Az egyetlen volt a modern klasszi-

kusok közül, akiről feszengetés, álpátosz nélkül kimondható: a nemzet filmművésze. Az egyetlen, s alighanem az utolsó, aki, nagy elődök – Mickiewicz, Wyspiański, Żeromski – örököséként, tartalommal bírta megtölteni celluloidon azt a szót, hogy nemzet. „A zsidóknak ott van a Biblia – írja egy helyütt –, a lengyeleknek ott van a *Pan Tadeusz*, az *Ősök*, a *Kordian*, a *Felszabadulás*, a *Menyegző*.” Joggal utal rá, hogy az említett művek többek pusztá műalkotásoknál, vagyis nem csupán esztétikai gyönyör, jobb esetben katarzis tárgyai: a lengyelség történetében hasonló szerepet töltenek be, akár a zsidó-keresztény kultúrában a Szentírás. Az apák történetét regélik el, utat mutatnak és erkölcsi példát. Wajda ennek a nagy hagyománynak a folytatója. Nem csak metaforikusan, hanem a szó szoros értelmében is az apák históriáját meséli el: nem egyszer – Mickiewicz szavával – az „ősökét”, hanem a saját személyes családtörténetét. Élete, akárcsak felmenőié, szorosan egybefonódik a lengyel történelem sorsfordulóival, vokációját így a biográfiája magyarozza és hitelesíti. Tudjuk, katonatiszt apja a kátyú vérfürdő egyik áldozata (emlékének késői művében, a *Katyá*ban adózik). Az apa tragédiája ily módon egybecseng a második világháború kezdetén legyőzött, szétszabdalt, megsemmisített Lengyelország katalizmájával. „...nemzedékem a fiak nemzedéke, azoké, akiknek el kell mesélniük apáik sorsát, mert a halottak már nem tudnak beszélni” – írja visszaemlékezéseiben fiatalkori eszméléséről az – akkor még – krakkói festőtanonc. S hozzáteszi: „Talán ekkor tettem le a festészetről, hogy más utat keressék magamnak.”

Ezt az utat a łodzi filmtanszakon találja meg, ahonnan kikerülve már első filmjének címével – *Az én nemzedékem* – jelzi, hogy nemzedéke, az apátlanok generációja szószólója kíván lenni. Ám azzá csak a trilógia második és harmadik darabjával, a *Csatornával* és a *Hamu és gyémánttal*, e két megrázó erejű művel válik. A személyes életút és az elbeszélés tárgya ezekben egymásra kopírozódik: Wajda tizenévesen az angolbarát antifasiszta Honi Hadsegreg harcosa, amelyet ugyanúgy ledarál a történelem, akár néhány évvel korábban a tankok ellen vonuló lengyel lovasságot. „Ki nevelt engem? – kérdezi. – A szüleim, a becsület és a kötelesség katonai hagyománya, a mindig állig begombolt egyenruhában járó apám. Az iskola – a humán gimnázium, a görög és római kultúra. A katolikus egyház – az isteni törvények. Hazafias érzület, szigorú erkölcsi elvek – ezen a világnézeti alapon kellett szembesülnöm 1939 őszén a háborúval.”

Nagyot ugorva az időben: az újabb lengyel történelmi sorsforduló, a gdanski munkásmegmozdulások, a Szolidaritás megalakulása, majd a rendszerváltás hajnala ismét a frontvonalban találja. Az akkor már világhíres rendező önkéntesnek jelentkezik, mert erkölcsi kötelességének tartja, hogy hatalmas nemzetközi tekintélyével támogassa hazája szabadságmozgalmát. Személyesen is közel kerül Lech Wałęsához és köréhez, Geremekhez, Michnikhez, a tévéviták előtt szakmai tanácsokkal segíti Lechet, vezető funkciót vállal a Wałęsa alapította Állampolgári Bizottságban, majd indul az első szabad választáson, s bekerül a Szenátusba. Ugyanabban az évben mutatják be *Ördögök* című filmjét. Ám erről az időszakról két korábbi műve, a felkeléseket megelőző 1976-os *Márványember*, s a közvetlenül az események sodrában készült 1981-es *Vasember* szól, utóbbiban egy rövid, de fontos cameo erejéig maga Wałęsa is megjelenik. Az ezeket megelőző munkák, a *Csatornától* a *Hamu és gyémánton* át a *Sámsonig*, a *Légióig*, a *Tájkép csata utánig*, és hangsúlyosan a *Menyegzőig* a vereségről szólnak, a reménytelen, heroikus küzdelmekről. A lengyel nemzeti dráma és irodalom fő szólama ez, s ha a folytonos vereségben nem is, ebben az álmodozó heroizmusban különbözik a pragma-



tikusabb-kiegészítőbb magyar tradíciótól, mentalitástól. „Minden lengyelben van valami don quijotés – írja Wajda –, ez a mi jobbik énünk, ezért van olyan erősen jelen a kultúránkban Don Quijote alakja. Noha nem a szélmalmok világában élünk, az álomvilág, vagyis a vágyott valóság már régtől fogva mindennapjaink részét alkotja.” Érdekes, hogy miből vezeti le ezt az érzületet: „Azok a filmek, amelyeket lengyel filmiskolának vagy az erkölcsi nyugtalanság mozijának neveznek – és még számos más film – a lengyel nemesi hagyományból nőttek ki. Len-

**„Apák históriáját meséli el”**

(Hamu és gyémánt – Zbigniew Cybulski)

gyelország nemesi ország volt, az értelmiség a nemesség örököse.” A két közvetlenül politikai tárgyú játékfilmje, a történésekkel szinkronban íródott *Márványember* és *Vasember* hangvétele ugyanakkor – szemben az általa említett tradícióval – nem letargikus, mint volt a *Hamu és gyémánt* vagy a *Menyegző*, hanem lendületes és – ha ilyen egyáltalán filmről elmondható – optimista: benünk a vereség a közelgő győzelem előszobája. S ezen a ponton akár vitatkozhatunk is a szerzővel, aki azt állította, „a *Csatorna*, a *Hamu és gyémánt*, a *Márványember* vagy a *Vasember* nem csak a gyengeségeinket mutatták meg, ezek

a filmek arról a sok bátor és becsületes lengyelről is szólnak, akik nem békéltek meg azzal a sorssal, amelyet Európa közömbössége szőtt hazájuknak. Azokról a lengyelekről, akik nem csak meghalni képesek a hazáért, hanem annak jövőjét is meg tudják teremteni.” Wajda a kétségkívül meglévő kontinuitást hangsúlyozza, ám nem lehet nem észrevennünk a diszkontinuitást. A megállapítás első mondata mind a négy műre igaz, ám a második, megidézte azoknak az időknél az eufóriáját, inkább csak az utóbbi kettőre. A korai fekete-fehér trilógia két maradandó remeklése – s még sok más Wajda-mű – pontosan tükrözi azt a „don quijotés”



mentalitást, amellyel a rendező jellemezte a honfitársait, míg a *Márványember* és a *Vasember*, bár ugyancsak a küzdelemlről szól, más hangfekvésben szólal meg. A különbséget nem csak az jelzi, hogy utóbbiak nem halállal, pusztulással, hanem a folytatás reményével végződnek, hanem a végzetdrámák hangütésétől eltérő frissebb, publicisztikusabb stílus, elbeszélői nyelv is.

Rugaszkodjunk el a történetektől, s a páratlanul gazdag életmű sűrű szövetéből húzzunk ki egy szálat, mintegy illusztrációképpen. Két képet mindössze, abból az alapműből, amelynek legendás fordulatait, főszereplőjének ikonikus alakját, kamerakezelését, grandiózus történelmi vízióját sokan elemezték és fogják a jövőben is. Vegyük görcső alá a *Hamu és gyémánt*

**„A vereség a közelgő győzelem előszobája”**

(Menyegző – Daniel Olbrychski)

szántott termőföld képe jelenik meg, enyhén alsó gépállásból, betöltve a képmezőt, a távoli horizonton földjét művelő parasztember apró alakja tűnik fel. Ez a szántóvető, s az anyaföld mintha a végtelen körforgást, újraképzést, az életet jelképezné a halált virágzó történelem árnyékában. Ennek mintegy pandanja a zárókép: a hasonló totálban mutatott talajt egész a távoli horizontig szemét borítja, amelyen hősünk tántorogva-futva, majd a mocskos földre bukva, szűkölve-kaparva, akár egy kutya, végzi be életét. Jerzy Wójcik, a nagyszerű operatőr évekkal ezelőtt egy budapesti beszélgetésen azt fejtegette, hogy a film egészét – mint azt

két beállítását, az elejéről és a végéről. A bevezető epizódban, a történetet elindító gyilkosság után váratlanul dús, zsíros fel-

sokan elemezték – három dimenziósra kívánta komponálni, nagy szerepet szánva a háttérnek és a tér mélységének. Amikor Maciek, a hős halálos sebet kap, megszűnnek a mélységek, az alkotók a perspektíva feltalálása előtti bizánci képköztárhoz tértek vissza – ezzel is jelezve, hogy a hős előtt nem nyílik út, jövő, a tér lezárult. Lengyelország, s vele Kelet-Európa elbukott: erről szól a két egymásra rímelő beállítás – s mindaz, ami közte feszül -, máig ható erővel és aktualitással.

Wajda egyetértőleg idézi Cyprian Norwidot, aki szerint hazájában „minden tett túl korán jön, de – minden könyv... túl későn”.

És minden film is.

Az idézetek forrása: Andrzej Wajda: *A film és más hívságok*, Osiris Kiadó, 2002. Fordította: Éles Márta, szerkesztő: Zalán Vince.



ANDRZEJ WAJDA: EMLÉKKÉPEK // PÖRÖS GÉZA

# Nincs alku

ANDRZEJ WAJDA UTOLSÓ JÁTÉKFILMJE A GDYNIAI FILMFESTIVÁLON.

**G**dynia Wajda jelenlétében emlékezett, ünnepelt és búcsúzott. Szeptember 19-24. között délutánonként helybéliek és fesztiválvendégek lepték el a Zenés Színház és a Filmcentrum közti promenádót, hogy megtekintsék a 90. életévét márciusban betöltött Andrzej Wajda több mint hat évtizedes munkásságát felidéző fotókiállítás s eltűnődjenek egy férfiarcmódosulásainak titkos üzenetén. A rendező két új filmjével volt jelen a gdyniai szemlén: a *Wróblewski Andrzej Wajda szerint* című 42 perces dokumentumfilmmel és az *Emlékképek (Powidoki)* című játékfilmmel, mely utóbbit a szakmai közvélemény Andrzej Wajda művészi hitvallásaként értelmezte.

A film 1948-ban játszódik Lódz-ban, főhőse pedig Władysław Strzemiński festőművész (Bogusław Linda), aki túl a férfikor delén, hivatásában most jutott el az érettség letisztult stádiumába. Két életfeladat maradt

számára. Az egyik, hogy mesterként átadja tudását a fiataloknak, magánemberként pedig, hogy felesége halálát követően felnevelje lányát, a tizenéves Nikát. Vitathatatlan tekintélynek számít, akit eleinte még a lengyel kultúrpolitika vezetői is respektálnak, a tanítványok pedig kifejezetten rajonganak érte. Strzemiński a 20-as években Malevics és Tatlin társaként mint a képzőművészeti avantgarde kiemelkedő képviselője szerzett nevet magának, majd Lódz-ba költözvén megalapította korának egyik legfontosabb művészeti múzeumát. Csakhogy a történelem nem mindig az érdekem szerint ítél, a háborút követő átmeneti időknek vége, a Visztula partján is fokozódik az osztályharc, a művészeti életben a szoc-

**„Szakmai törvények vezérlik“**

(Bronisława Zamachowska és Bogusław Linda)

real lesz az egyeduralmodó irányzat. Hősünk nem politizál, cselekedeteit és nézeteit szakmai törvények vezérlik, azt vallja, hogy a művészetet nem a

köznapis hasznosság mértéke szerint, hanem a benne feszülő alkotóerő alapján kell megítélnünk. Aszerint, hogy az mennyire segít bennünket eredeti felismerésekhez, mennyire nyit meg új perspektívákat és új világokat számunkra. Természetesen nézeteivel magára marad, csupán néhány tanítványa tart ki mellette még egy darabig. A film hőse komisz választási helyzetbe kerül: vagy megadja magát a korszellemnek, megtagadva ez által egész addigi életének szakmai és erkölcsi hitelét, vagy hű marad eszményeihez, de akkor egzisztenciális veszélybe sodorja önmagát és lányát. Strzemiński kiállja a próbát, nem köt alkut, ezért elfogynak előle az utak. Állását elveszti, képeit vandálok teszik tönkre. S bár nyomorúságos helyzetében arra kényszerül, hogy ünnepi felvonulásokra alkalmi munkásként Sztálin-portrét mázoljon, rövidesen az ilyenfajta kegyelemkenyértől is megfosztják. Megbetegszik, kórházba kerül, aztán egy napon a látogatóba érkezett lánya döbbenet látja, hogy apja ágya megüresedett...

Wajda elfogulatlan tárgyiasággal fogalmaz. Bár teremtménye helytállását állítja filmje középpontjába, előzőleg mégis vele mondatja ki, hogy a legnagyobb szenvedés nem reá, az elveiért meghalni is kész művészre vár, hanem az ártatlan gyerekekre. Nika ugyanis árva lesz, sorsa majd egy leánynevelő intézetben folytatódik.

A bemutató idején mindenkit áthatott a várakozás izgalma, a Gondviselés kegyes volt a sokadalomhoz, mintha csak azt kívánta volna üzenni a híveknek, hogy jegyeztek meg és raktározatok el magatokban minden pillanatot, minden gesztust, mert most lehettek együtt utoljára a Messterrel. Amikor Pan Andrzej több funkciós toloszékével, felesége, Krystyna Zachwatowicz-Wajda asszony, Jacek Bromski filmszövetségi elnök, Maja Komorowska, Andrzej Seweryn, Bogusław Linda és más kiválóságok társaságában bevonult a Zenés Színház színpadára, a nézők hosszan és felállva ünnepelték. Több volt ez a kitartott ováció egy jelentős szerző udvarias köszöntésénél, ezekben a felemelő pillanatokban egy korszakos személyiség, a szakma és a közönség összetartozásának újbóli megerősítése történt meg. Ma már, a komor folytatás ismertetében leírhatjuk: mindörökké szólóan. •





LENGYEL HADIÁLLAPOT 1981 // ZALÁN MÁRK

# Bedobozolt történelem

AZ 1981 DECEMBERÉBEN BEVEZETETT HADIÁLLAPOTOT A LENGYEL FILMMŰVÉSZET IS SÚLYOSAN MEGSÍNYLETE: TÖBB ALKOTÁST ÉVEKRE BETILTOTTAK.

Harmincöt évvel ezelőtt, 1981. december 13-ának hideg vasárnap reggelén a lengyel lakosság harcokozó katonái őrzőjei masírozására ébredt. Az akkori miniszterelnök és egyben a párt főtitkára, Wojciech Jaruzelski a társadalom legnagyobb megdöbbenésére kihirdette a hadiállapotot, melynek célja az addigra már több mint tízmillió főt számláló, Lech Wałęsa vezette, hónapról hónapra erősödő, a fennálló politikai rendet alapjaiban megváltoztató Szolidaritás Független Szakszervezet mozgalmának elnyomása volt. A pártvezetés igyekezett mindent (gyárak, bányák, kikötők) katonai irányítás alatt tartani, az országhatárt és reptereket lezárta, elrendelte a kijárási tilalmat, valamint több ezer Szolidaritás tagot, köztük Wałęsát, internált. Sokakat arra kényszerítettek, hogy tagadják meg a mozgalmat, különben szabadságukat és megélhetésüket teszik kockára. A hadiállapot a kultúrával, így a filmművészettel szemben sem ismert kegyelmet: Andrzej Wajda X stúdióját felfüggesztették, többen emigrálni kényszerültek, a következő négy évben jelentősen korlátozták a filmforgalmazást, és számos alkotást betiltottak, melyeket Lengyelországban manapság „polcos filmeknek” hívnak. Olyan alkotások, mint a *Kihallgatás* (*Przysłuchanie*, 1982), a *Hidegletélés* (*Dreszcze*, 1981), a *A királyok anyja* (*Matka Królów*, 1982), a *Magányos nő* (*Kobieta samotna*, 1981) és a *Véletlen* (*Przypadek*, 1981) nemcsak a hatalom mindenre kiterjedő revíziója miatt kerültek dobozba, hanem mert őszinte hangnemben foglalkoztak aktuális társadalmi problémákkal. Emellett nyilván szembenéztek a meghamisított és elhallgatott múlttal, konkrétan a hu-

szadik századi lengyel történelem egyik legsötétebb, sztálinista korszakával.

A betiltott filmek múlttal és jelenl szembeni kritikus hangvétele nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy valamennyi alkotás a hetvenes évek második felében létrejött morális nyugtalanság periódusának szerves és fontos műve. A dokumentumfilmes gyökerekkel rendelkező irányzat egyik sajátossága, hogy filmjeinek zöme szakít az irodalmi művek adaptálásával, helyette személyes tapasztalatokból merít, és a mindennapi társadalmi problémákra összpontosít. Zanussi *Illumináció* (*Iluminacja*, 1973), *Védőszínek* (*Barwy ochronne*, 1977), vagy Kieślowski *Amatőr* (*Amator*, 1979) című filmjei mind olyan hétköznapi hőseket ábrázolnak, akik rendre a hatalom cinizmusával szembesülnek, fontos magánéleti vagy munkahelyi döntések előtt állnak és szereznek keserű társadalmi tapasztalatokat. A morális nyugtalanság művei azonban nemcsak a jelen valóságának kendőzetlen ábrázolását, hanem a múlt tisztázását és a bűnösök leleplezését is céljává tették ki. Andrzej Wajda remekműve, *A márványember* (*Człowiek z marmuru*, 1977) az első olyan lengyel alkotás, mely valódi képet rajzolt a sztálinista idők terrorjáról, a hatalom manipulációjáról, és annak hétköznapi emberre gyakorolt hatásáról. Wajda céltudatos, határozott hősnője, Agnieszka vizsgálófilmje témájául Mateusz Birkut, az ötvenes évek sztahanovista élmunkás történetének feldolgozását választja. Interjúi során apránként feltárul a néző előtt Birkut sorsa, miképpen vált a Krakkó melletti kis faluból származó egyszerű, őszinte és becsületos emberből a pártvezetés kedvence, akit

óriásplakátokon és propagandafilmben mutogathatnak, és azt is, hogyan csalódik abban a hatalomban, mely kihasználta őt. Wajda, mint oly sokszor nagyszerű életműve során, szinte kézzelfoghatóan kifejezte a lengyel társadalom aktuális lelkiállapotát, politikai-történelmi közérzetét. Nem túlzás azt állítani, hogy *A márványember* sokban hozzájárult 1980 nyarának eseményeihez, már-már a Szolidaritás előképének tekinthető, amit a film befejezése is sugall, melyben a munkásfiú (Birkut fia) és az értelmiségi lány (Agnieszka) magabiztos léptekkel haladnak előre a televízió szerkesztőségének folyosóján. Három évvel később, mikor Wajda elkészítette a folytatást (*A vasember*) a fokozatosan lazuló cenzúra a Szolidaritás idejére szinte semmivé foszlott, így ebben az időszakban, a hadiállapot bevezetéséig, sokkal szabadabban lehetett korábban tiltott témákat feldolgozni. Jóformán ennek volt köszönhető, hogy Ryszard Bugajski, aki Wajda stúdiójában kezdett dolgozni és mindvégig ellenállt a tőle jelentéseket kicsikarni szándékozó belügyesekkel szemben, elkészíthette *Kihallgatás* című filmjét, mely az egyik legkegyetlenebb és legnaturalisabb film a sztálinista terrortól.

Kíméletlen drámájának hősnője a szenvedélyes, életvidám és bohém táncosnő, Antonia Dziwisz, aki egy át-mulatott éjszaka után börtönben találja magát. Nem érti, miért került oda, válaszokat nem kap, kihallgatása viszont azonnal elkezdődik. Könyörtelen vallatói először lelkileg, a magánéletében vájkálva próbálják meggyengíteni, majd fizikailag (szűk, koszos, vizes lyukba zárva) arra kényszeríteni, hogy olyan bűnököt valljon be, melyeket nem követett el. Minden múltbeli futó kapcsolatait, jelentéktelen csínytevését felhasználják ellene, de a megaláztatások ellenére Antonia nem török meg. Sziklaszilárd élet- és lelkieje dacol a vele szemben tanúsított brutalitással. Erős jelleme nemcsak cellatársnőit, hanem egyik vallatóját, Morawskit is megdöbbeníti, aki nem érti, Antonia hogyan képes ellenállni és emberként viselkedni. Milyen magasztos eszme nevében tűri a megaláztatásokat? Morawski erős hite saját rendszerében Antonia hatására meggyengül, és idővel elkezd tisztelni őt, sőt vonzódni iránta. Bugajski filmje nem csupán egy élet-



összemosódik félelem és szexualitás, álom és valóság – kifejezően illusztrálja a „könnyező” Marx-portré, melyhez a vallásos neveltetésű Tomasz a film végén imádkozik. A benne kialakult torz istenkép jól érzékelteti az egymással szöges ideológiai ellentétben álló (katolicizmus kontra kommunizmus) neveltetésének hatásait és a lelkében dülő zűrzavart.

A *Kihallgatás* és a *Hideglelés* pár hónap eseményeit ábrázolja, *A királyok anyja* azonban nem kisebb feladatot vállal, mint hogy egy özvegyasszony, Lucja Król és négy fia szemszögéből mutassa meg a huszadik századi Lengyelország talán legzivatárosabb huszonhárom évét. Zaorski filmje ugyanakkor – a több lengyel történelmi alakról és eseményről készült archív

tel teli, szabadgondolkodású nő pszichológiai megtörési kísérletének brutális folyamatát mutatja be, hanem az emberi méltóság győzelmét a kegyetlenség felett. Félreérthetetlen üzenetet a lengyel társadalomnak és a Szolidaritásnak, ugyanakkor erőteljes kritika az államvédelmi hatóság működéséről, a sztálinizmusról, melyben a hatalom mindent ellenőrizni kíván. Bárkit bármilyen okból elítélhetnek, és ha az egyén hite csak egy kicsit meg-ingog a rendszerben, netán másképpen gondolkodik róla, vagy szabálytalanul, spontán éli életét, mint ahogy Antonia tette bebörtönzése előtt, minden ok nélkül letartóztathatják azzal a váddal, hogy az ellenséget segíti, és a rendszert gyengíti.

Az egyén nem csupán fizikálisan, hanem ideológiai szempontból is ki van szolgáltatva a politikai elnyomás mechanizmusainak. A demagógia, mint egy vírus, megfertőzi az embert, főleg, ha még gyermek. Wojciech Marczewski *Hideglelése* azt mutatja be, hogy egy szótlán, naiv tizenkét éves fiú, kinek apját egyébiránt a belügyesek minden ok nélkül börtönbe zárják, pár hónap alatt miképpen válik hithű kommunistává

**„A jelen valóságának kendőzetlen ábrázolása”**  
(Wojciech Marczewski:  
*Hideglelés* –  
Tomasz Hudziec)

az ötvenes évek Lengyelországában. Apja távollétében Tomasz jó tanulmányi eredményei miatt úttörőtáborba küldik, ahol az oktatók nem tűrik az őszinteséget, a párt

propagandaszövegeit a fiatalok szájába adják, és többek között arra kényszerítik őket, hogy írjanak szüleikről, osztálytársaikról, valamint megtalálják a rendszert szétverni kívánó ún. provokátorokat. A kezdetben bizonytalan Tomasz egyre fogékonyabbá válik az ideológiára, ugyanis beleszeret tanárnőjébe, akit úgy igyekszik elkápráztatni, hogy el-árulja a titokban Szabad Európa Rádiót hallgató és másokkal hallgattató társait. Tomasz átváltozását azonban nemcsak a tanárnő iránti érzelmei és erotikus vágyálmai okozzák, hanem mert a táborban elfeledheti otthoni üres, ingerszegény életét, az iskola unalmas óráit a fűtetlen termekben. Része lesz egy közösségnek ahol – árulását követően – kivívja a tanárok és a diákok tiszteletét. Tomasz, mint a morális nyugtalanság hőseinek többsége, állandóan kétségek között őrlődik. Áruulva váljon, vagy ne beszéljen? Szolgáljon-e egy gyanúra és fenyegetésre épülő rendszer? A szorongó fiú lelkében zajlik komplex folyamatokat és bizonytalanságot – melyben

felvételek ellenére – nem történelmi tabló, hanem neorealista stílusjegyekkel operáló film, egy hétköznapi asszony nyomorúsággal és tragédiákkal terhelt életének története, aki igyekszik fiait tisztességesen felnevelni. Alig két évtized alatt (1933-tól 1956-ig) Lengyelország számtalan súlyos történelmi-politikai változáson és nemzeti tragédián esik át, ám Lucja Królt ez érdeklí a legkevésbé. Jól mutatja ezt az a jelenet, melyben egyik fia hazaérkezve lelkesen jelenti be a második világháború kitérését, mire anyja lehordja, nehezen megkeresett pénzét ellop-ták tőle és nem fogja tudni kifizetni a lakbért. Lucja végső elkeseredésében mindig levelet ír az aktuális hatalom vezetőjének, folyton az államtól várja a segítséget – hiába. Üzenetei el sem jutnak a címzettekhez. Próbálkozásai ellenére képtelen fiai sorsát irányítani: a legidősebb karrieristává vált, a másik alkoholista, a harmadik, koncentrációs tábort túlélő fiút párthűsége ellenére a belügyesek koholt vádak alapján börtönbe zárják (ahol, mint később kiderül, halálra verik), a negyedik lopás gyanúja miatt szintén rács mögé kerül. Lucja nem kap segítséget sem az egyháztól, sem a fiát elítélő bírótól, vagy a háború után KGB-ügynökké vált, de a rendszer

működésében elbizonytalanodó barától. A totális reménytelenség és tragédiák közepette mégsem tör meg, sikerül felülkerekednie a tragédiákon. Antoniát életerejé, Lucját végtelen optimizmusa és hite táplálja, ahogy a film utolsó jelentében meg is fogalmazza: „másoknak nehezebb élet jutott.”

A remény az egyetlen képzeletbeli mankója a *Magányos nő* hősnőjének, Irenának is. A lelkiileg és testileg egyaránt kimerült asszony új lakást szeretne, ugyanis leírhatatlan szegénységben, egy vasúti sínek melletti apró lakóházban él kisfiával. Nincs meleg víz, áram is alig, nénikéje halálos beteg, látástól vakulásig dolgozik postásként, fizetése arcpirítóan alacsony, szomszédja pedig csak arra vár, hogy elvehesse tőle otthonát. A környezetben élők valamennyien lenézik (a pártfelügyelőnek írt kétségbeesett leveleit válasza sem méltatják), kivéve a fogyatékkal élő Jacek, aki emberként bánt vele. Mindketten a társadalom kivetettjei, napról napra élnek, de nagy vágyaik vannak (Jacek külföldre kíván menni). A szegénység és kilátástalanság egyre erősödő feszültséget generál bennük, Irena reménytelenségében olyan tettekre vetemedik, melyekbe normális esetben sohasem kezdene bele. Munkahelyéről lopni kényszerül, fiát pedig hátrahagyja, hogy Jacekkel együtt jobb élete legyen külföldön. Agnieszka Holland műve a lengyel film talán legpezzsimistább alkotása. Megrázó őszinteséggel, mellébeszélés nélkül ábrázolja azt a megdöbbentő nyomort, melynek láttán, ha nem is teljes, de hatásos képet kaphat a néző arról, hogy a nyolcvanas évek elején miért lett elege a lengyel társadalomnak az aktuális rendszerből. Noha Holland elvértve ugyan, de utal saját korára (az élelmiszerhiány miatt kigyűző sorok látványa a boltok előtt), Zaorskihoz hasonlóan nem politikai filmet készített. Hőseit ugyanis nem a politikai terror vagy az ideológia deformálja és készíti felfoghatatlan tettekre, hanem az elviselhetetlen szegénységből és teljes kilátástalanságból fakadó feszültség.

Holland alkotásához képest több ponton kapcsolódik a lengyel történelemhez és politikához Kieślowski rendhagyó narratívájú filmje, a *Véletlen*, mely a főhős Witek három lehetséges sorsát mutatja meg, attól függően, hogy eléri-e a Varsóba induló vonatot



vagy sem. Az első történetben sikerül vonatra szállnia, párttaggá válik, ahol provokátorok felderítésével bízzák meg, de csalódik a rendszerben, miután arra kéri, árulja el illegális szövegek nyomtatásával vádolt barátját. A következtében nem éri el a vonatot és az ellenzék kiemelten fontos szervezője lesz, harmadjára pedig szintén nem éri el a vonatot, de ezúttal igyekszik kellő távolságot tartani a politikától és családjára, valamint orvosi karrierjének tudatos építésére összpontosítani. Kieślowski műve a többi betiltott filmhez hasonlóan nagymértékben társadalomkritikus hangvételű, ám ezt nem kegyetlen realista stílussal – ahogy Bugajski és Holland tette – éri el, még csak nem is azzal, hogy az első fejezetben Witek kiábrándul a rendszerből, valamint hogy felettese szájából olyan mondatok hanganak el, melyeket korábban a cenzorok ordítva kihúztak volna („Erőtlenek ezek az emberek, akik kormányoznak. A rendszer össze fog omlani. Csak idő kérdése.”). Kieślowski a pártállam eszméjének egyik kardinális pontját kérdőjelezi meg, nevezetesen, hogy nincsenek osztálykülönbségek, mindenki egyenlő, és a társadalom egy emberségesebb jövőképpé irányába tart. A *Véletlen* éppen ennek ellenkezőjét állítja, nem mindenki egyenlő, a tár-

**„Emberségesebb jövőkép irányába tart”**

(Krzysztof Kieslowski:  
Véletlen – Bogusław  
Linda)

sadalom pedig nem ugyanabba az irányba halad, és az egyén élete valaminek (legyen az véletlenek különös egybeesése, politika, pénz) mindig ki lesz szolgáltatva.

Noha a betiltott filmek éveivel később, a rendszerváltozást megelőző években kerültek nyilvánosság elé (azelőtt csak titkos vetítéseken, illetve illegálisan terjesztett VHS kazettákon lehetett őket megtekinteni), a hadiállapot bevezetését a rendezők többsége igencsak megszenvedte. Bugajski és Holland külföldre emigráltak, Marczewski egészen a rendszerváltozásig nem hallatott magáról: következő alkotása, a *Menekülés a Szabadság moziból* (*Uciezka z kina 'Wolnosc'*, 1990) ironikus módon éppen egy cenzorról mesél. A „polcos filmek” tartalmilag és formanyelvi szempontból meglehetősen sokrétűek, ám nemcsak betiltásuk ténye kapcsolja össze őket, hanem az, hogy mertek nyíltan beszélni a múlt-ról és a hétköznapokról egy olyan időszakban, mikor minderről kockázatos volt őszintén megszólalni. Figyelemre méltó, hogy az alkotók milyen hamar reagáltak a társadalmat foglalkoztató kérdésekre – a mai lengyel filmekben ez szinte evidenciának számít. Szabadon, kritikus hangnemből világitottak rá egy velejéig romlott rendszer valódi mechanizmusaira. •



MARCEL ŁOZIŃSKI DOKUMENTUMFILMJEI // MORSÁNYI BERNADETT

# Bármí megtörténhet

ŁOZIŃSKIT A VALÓSÁG SÖTÉT OLDALA ÉRDEKLI, BELENYÚL A LEFILMEZETT VILÁGBA, HOGY FELSZÍNRE HOZZA A REJTETT KONFLIKTUSOKAT.

Az 56. krakkói nemzetközi filmfesztivál retrospektív programjának keretében idén Marcel Łoziński jutalmazták *Sárkányok Sárkánya*-díjjal. Az elismerés Łoziński évtizedek óta tartó rendezői, oktatói működésének, valamint a nemzetközi dokumentumfilm-készítéshez való hozzájárulásának szól.

A lengyel dokumentumfilm ikon nemcsak hazájában népszerű – Krakóból eddig tizenkét (sárkány)díjat vitt haza, *Bármí megtörténhet* (*Wszysto może się przytrafić*, 1995) című filmje pedig a „Minden idők legjobb lengyel dokumentumfilmje” közönségdíjat nyerte el – *89 mm-re Európától* (*89 mm od Europy*, 1993) című munkáját *Oscar*-ra jelölték, a *Poste Restante* (2008) az Európai Filmakadémia legjobb rövidfilmért járó díját kapta meg. Marcel Łoziński Magyarországon kevésbé ismert, annak ellenére, hogy az 1940-ben Párizsban született – de még mindig fiatalos és kísérletező – rendező dokumentumfilmjei a Balázs Béla

„Néha vihar is van az akváriumban”  
(Film nr. 1650)

Stúdió '69-ben induló nemzedékének munkáival is összefüggésbe hozhatók. Łoziński a „művészi dokumentumfilmeket” készítő rendezőkkel mutat rokonságot, azokkal, akiknél a dokumentum és a fikció egybefonódik, s akik a valóság képi arcát keresték, hogy a képek erejében a valóság drámáját találják meg. Főszereplői néma tekintete olysfajta drámai töltést ad ki, mint a Grunwalsky Ferenc *Anyaság* (1974) című filmjében megjelenő arcok közelije, művei pszichológiai és lírai vonása Dobai Péter *Archaius torzóját* (1971), a groteszkre való hajlam és a komikus elemek kiemelése Gazdag Gyula munkáit (mint a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, 1969) idézi. Łoziński célirányosan kérdez, színészi teljesítményt nyújtó amatőrökkel, olykor rövid és frappáns argumentációkkal ábrázolja a kor elégedett, elégedetlen, megalkuvó embertípusának szerepeit, változó attitűdjeit. A *Happy endben* (1972) pszichodramacsoporttal játszát el egy munkahelyi értekezletet, ahol a munkások azzal vádolják a nemrég odakerült mérnököt, hogy mióta a gyárban dolgozik, rosszabbak lettek a körülményeik. A különböző álláspontok intenzíven és sokrétűen jelennek meg, a felháborodott munkások már a mérnök magánéletét tárgyalják ki. Amikor az agresszió a tetőpontra hág, váratlan fordulatként megjelenik egy nő, aki javasolja, hogy tartsanak szünetet, s a résztvevők reflektáljanak szerepeikre. Szomjas György *Tündérszép lány* (1969) című

BBS-filmjében hasonló dramaturgiát alkalmaz, főszereplői nemcsak eljuttassák a történetet, hanem kommentálják is.

A nemzeti kultúrájukat a magyarokkal ellentétben megbecsülő lengyelek tíz éve indították el a Lengyel Iskola dokumentumfilm nagyjainak életművét feldolgozó DVD-válogatást. Már a sorozat indulásának évében, 2006-ban, négy rendezőről (Krzysztof Kieślowski, Kazimierz Karabasz, Maciej J. Drygas, Marcel Łoziński) jelent meg díszdobozos kiadás; ebben az évben Łoziński mesterének, Kazimierz Karabasznak ítéltek *Sárkányok Sárkánya*-díjat. A hetvenes években úgy tűnt, Karabasz örökségét Krzysztof Kieślowski viszi tovább – „Karabasz afféle útjelző volt 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 valóság dramaturgiája*, Filmvilág, 2016/8.) –, de Kieślowski később korlátozónak érezte a dokumentumfilm formát, eltávolodott tőle. Marcel Łoziński hűséges maradt a dokumentarista stílushoz, bár saját bevallása szerint, egyik műve sem tekinthető tisztán dokumentumfilmnek, minden esetben kevert műfajjal dolgozik. Tadeusz Lubelski filmtörténész szerint a „türelmes szemű” Karabaszt a „tisztá”, beállításoktól mentes dokumentarista forma következetes alkalmazásáért tüntették ki, míg „türelmetlen szemű” tanítványát a műfaj kreatív fejlesztéséért. Łoziński alkotói módszerét egy akvárium felrázásához hasonlítja, meggyőződése, hogy provokációra, „belenyúlásra” van szükség ahhoz, hogy az így keletkezett „mozgás” felszínre hozza a mélyben rejlő konfliktusokat. „Csak abban lehetek biztos, hogy valami előbb-utóbb történni fog. De előfordulhat, hogy nem akkor, amikor éppen ott vagyok a kamerával. Ezt kell számításba vennem, s néha – úgy mond – befolyásolnom a valóságot. Olyan helyzeteket provokálok ki, amelyekről tudom, hogy léteznek. Vegyünk például egy akváriumot. A növények szépen lebegnek, a halak nyugodtan úszkálnak, a homok tiszta. De tudjuk, hogy néha vihar is van az akváriumban. Ha lenne egy hónapom, hogy ott álljak a kamerával, talán szerencsém lenne és fel tudnék venni ebből valamit, de tudom, hogy ennyi idő nem áll rendelkezésemre. Ezért kezembe



veszem az akváriumot és fölrazom, mire a homokszemek felkavarodnak, s látjuk, nem is olyan tiszta az egész. A halak is másképp kezdenek úszni, s nekem ez a szituáció sokkal valóságosabb, mint a békés. Muszáj mozgásba hoznom, különben nem tudnám felvenni.”

Marcel Łoziński pályafutását a tényfilmzés legjelentősebb lengyel műhelyében, az Állami Dokumentumfilm Stúdióban kezdte. Rendezőtársaival (Krzysztof Kieślowski, Tomasz Zygadto, Bohdan Kosiński) a realitás sötét oldalát akarták feltárni, azt, amit a szocialista realizmus, s a pártvezetés eltakart. A „fekete sorozat” darabjai általában dobozba kerültek, így járt Łoziński *Mikrofonpróba* (*Próba Mikrofonu*, 1980) című filmje is, melyben Marian Stepniewski, a Pollena-Uroda gyárban működő rádió vezetője, azt a kérdést teszi fel az ott dolgozó munkásoknak, hogy „valódi társtulajdonosnak érzi-e magát a gyárban?” A kérdésre negatív válaszok érkeznek, ezért a vezetőség nem engedélyezi, hogy a felvétel adásba kerüljön. A lelkiismeretes Stepniewski az igazságot (és Łozińskit) képviselve megkérdezi, miért ne lehetne leadni a rádióban? A képmutató válasz szerint, rossz kérdéseket tett fel. Łoziński filmjével nemcsak általában az emberek jogait illusztrálja a szocialista államban, hanem saját és kollégái helyzetét, bár a dokumentumfilmeseket inspirálhatta, hogy sokszor betiltott munkáikkal, abba a kultúrkritikai áramlatba kapcsolódtak, amely a Szolidaritás mozgalom előhírnökevé vált.

Tadeusz Sobolewski Łoziński művészi attitűdjé kapcsán az éberséget emeli ki, azt a figyelmet, amit a rendező a társadalmi valóságnak, s annak a médiumnak szentel, ami mindezt bemutatja. Łoziński egyik fontos tézise, hogy a kamera nem az igazságot rögzíti, a média manipulálja az embert, s ezt rendezői beavatkozással le kell leplezni. Łoziński az „akvárium felrázásáról” egy alkalommal, 1990-ben, s akkor is csak egy filmötletében mondott le; bekamerázott szobákban, rendezői „belenyúlás nélkül” szeretne volna rögzíteni az oda kerülő emberek vallomásait. A cél egy kollektív fénykép elkészítése lett volna az akkori társadalomról. Łoziński remélte, hogy a rendszerváltás után a politikai elnyomás kollektív tudatgyakorolt hatásának leleplezése helyett személyesebb témák felé fordulhat. Ám az *Így kell ezt csinálni* (*Jak to się robi*,

2006) című filmben azt a tapasztalatát rögzíti, hogy a független etikai reflexiót, az éberséget még a demokráciában sem szabad felfüggeszteni. A lengyel-belorusz határon forgatott *89 mm-re Európától* is azt mutatja, nem sok minden változott, az orosz sínek továbbra is 89 mm-rel szélesebbek, mint az európaiak, a nyugatról érkező vonatoknak várniuk kell. Łoziński műveinek jellegzetessége, hogy a cselekvő, szolidáris látás érzékeny líraisággal párosul. Műveinek magját az emberi kapcsolatok vizsgálata, a társadalom kirekesztettjei iránti empátia és a történelmi múlttal szembenezés jeleníti (Łoziński *Szemtanúk – Świadkowie*, 1986 – című munkája az első dokumentumfilm a kielcei pogromról).

A *király* (*Król*, 1974) egy 1910-ben született szabó történetét mutatja be hét percben. A sokáig csak szuperközeliben látható satuarcú öregember összezárt szájjal „meséli el” sikeresnek mondható pályafutását. A háború alatt magas rangú német, majd lengyel katonáknak varrt egyenruhát, később kávézót nyitott, ahová pártfunkcionáriusok és miniszterek járnak. „Az élet csatátér”, foglalja össze az idő közben a pult mögé beállt férfi, akit vendégei királynak neveznek, mert tudja, hogyan kell élni. Łoziński az idős férfi fényképeivel hitelesíti a történetet, de a képi kommentárok túl néma marad; talán mert a magabiztos tekintettel kamerába néző öregembernek nincs szüksége a rendezői beavatkozásra, bármilyen fordulatot hozzon a történelem, szilárd talajon áll. Egészen máshogy, megtört tekintettel néz a kamerába Marian Cudny mozdonyvezető, a *Frontális ütközés* (*Zderzenie czołowe*, 1975) főhőse. Cudny 1946-ban lépett be a vasúthoz, 1954-ben sikerült valóra váltania álmát, és mozdonyvezető lett. Évtizedekig odaadással dolgozott, kétszer is jutalomban részesítették, de hat hónappal nyugdíjba menetele előtt a téli hóesésben egy szállítónalattal ütközött. Munkahelye megbüntette és hivatalosan nem búcsúztatták el. Łoziński együttérzően mutat életképeket a hajnalban kelő vasutasokról, s ironikusan ábrázolja a hivatal képviselőjét, aki bár felsorolja a vasutas erényeit, a körülmények miatt nem engedélyezi az ünneplést. Łoziński kompenzálásképpen parádés búcsúztatót rendez Cudnynak a központi vasútállomáson. Az eddig fekete-fehér film színessé válik, majd a csinnadratta után ismét a fekete-fehér nyitóképp látható.

A szomorú tekintetű masinista lelkiismeretesen megvárja, hogy elmenjen a vonat, amin évtizedeken át szolgált, majd hazafelé veszi az irányt. Łoziński filmje arra ösztönzi a nézőt, hogy elgondolkozzon azon, hogyan élnek a lengyel munkások a szocialista munkásállamban. Az 1977-ben készült, de csak '82-ben bemutatott *Hogyan élünk* (*Jak żyć*) című film Északkelet-Lengyelországban, egy fiatal házaspár számára szervezett kempingben játszódik. Már a film elején figyelmeztetik a nyaralókat, hogy a táborban dokumentumfilmet forgatnak. A „tökéletes családért folyó verseny” dokumentálása nem igényelte volna a rendezői beavatkozást, de Łozińskinak csak kilenc napja volt a forgatásra, ezért a *Happy end*-ben alkalmazott amatőr színészek bevonásával kavarta fel az állóvizet (az egyik jelenetben látható, ahogy a rendező szereplőit instruálja). A *Hogyan élünk* a *Holnap lesz fácán*-t (1974) idézi. Sára szatirikus játékfilmjében egy lakatlan szigeten nyaraló emberekkel modellezi a szocialista berendezkedést, nála is a társadalom túlszabályozottsága kerül fókuszba. Łoziński emberei a tábor vezetőivé léptetik elő magukat, kollektív munkára szólítják fel a nyaralókat, a fiatal párok szórakozását is irányítják. Vetélkedőket szerveznek (ki a legjobb család?), a győztes főnyereménye egy mosógép. A kijelölt vezetők attól sem riadnak vissza, hogy a gyerekeket szüleik magánéletéről faggassák. Łoziński az ellenőrzött társadalmat leplezi le, melyben az embereket konformizmusukért megjutalmazták. A kamera leginkább a 43-as számú faházban lakó renitens házaspárt követi, akik nem hajlandóak részt venni a kötelező játékokon. Łoziński érzékletesen és szellemesen mutatja be, hogyan nyomják el a központi megbízottak a kollektíva nevében az egyéneket. Egy esti program keretében a táborlakók egy része törzsi ruhába és maszkba öltözve, lándzsával a kezükben támadják meg a kívülálló házaspárt. A férfit földre rántják, csak felesége sikítására hagyják abba. A záró képsorok már nappal mutatják a tábor, hangszóróból harsan fel egy lelkesítő ifjúsági induló a békéről és az összetartásról.

Łoziński társadalomból kivetett egyéniségek iránti vonzalmát mutatja a *A látogatás* (*Wizyta*, 1974) című filmje is. Urszula Flis azzal keltette fel a saját figyelmét és váltotta ki szomszédjai ellenszenvét, hogy egyedülálló nő létére idős



édesanyjával gazdaságot vezet, miközben irodalmi hősökért rajong, s ha teheti, színházba jár. Łoziński a *Polityka* újságírójének és fotóriporterének látogatását veszi filmre. A fővárosból vidékre utazó „riporterek” alakja jelenik meg Zolnay Pál dokumentarista stílusú játékfilmjében, a *Fotográfában* (1972) is. Zolnaynál egy fényképész és egy retusőr indul el falura, hogy megrendelésre emlékfotókat készítsenek. Egy idős házaspárnál a fényképek hatására megrázó történetre derül fény. A *látogatásban* a riporterek különösebb érzelmi megrázkódtatás nélkül térnek vissza a városba. Martha, az ambiciózus újságíró megpróbálja rábeszélni Urszulát, hogy valósítsa meg önmagát, költözzön el vidékről, de nem igazi együttérzésből, a városi értelmiségi lekezelő pozíciójából beszél. Łoziński huszonhárom évvel később az egykori fotóssal és egy másik újságíróval (Martha azóta Svédországban él) keresi fel Urszulát. A rendező szereti a fényképeket kinagyítani, megvilágítani, elemezni; a *Hogy ne fájjon* (Łoziński az évtizedekkel ezelőtti felvételekkel szembesíti Urszulát. Ebben a filmben érzékenyebb portrét készít a nőről (az újságíró is szimpátiával fordul felé) nagyobb teret kapnak olvasmányélményei, félelmei, magánya, szociális helyzete (a rendszerváltás után szegényebb lett). A film végén a felvétellel kapcsolatos kétségeit beszéli meg Łozińskivel. Urszula attól tart, fájdalommal tölti el, ha viszontlátja magát a filmben, s fél, az emberek nem érdeklődnek egy ismeretlen nő korlátairól szóló történet. Łoziński viszont úgy gondolja, hogy

**„Már nem megy a fejenállás”**  
(Apa és fia utazik)

riportalanya életsorsa a nézőket saját életük átgondolására készíti. A rendező több filmjének témája a kamera leleplezése. *Gyakorló feladat* (Ćwiczenia Warsztatowe, 1984) című filmjét a felvevőgép szuperközelijével indítja és zárja. Łoziński riportere az utca emberét kérdezi arról, mit gondol a „mai” fiatalokról. Az emberek többsége nem akar nyilatkozni, akik meg véleményt nyilvánítanak, negatívan szólnak az ifjúságról. Łoziński legidősebb fia, a szintén dokumentumfilm, akkor 19 éves Paweł generációja kilátástalan helyzetéről nyilatkozik. A rendező váratlan fordulatként ugyanazokhoz a képekhez más hangot kever, s akik korábban nem akartak szerepelni a filmben, az „új” változatban készségees riportalanyok, pozitív hozzászólással. Łoziński ezzel a munkájával tanári precizitással mutatja be, hogy kép- és hangvágással manipulálni lehet az üzenetet. „Egymás terhét hordozzátok”, idézi Szent Pált Urszula Flis a *Hogy ne fájjon* című dokumentumfilmben. Łoziński munkáiból a generációját jellemző elkötelezettség mellett nagyfokú érzékenység, szereplői és az emberek iránti empátia érződik ki. Legrangosabb díjakat elnyert filmjei ezeket az erőnyeket hordozzák. *Poste Restante* című lírai dokumentumfilmjében olyan levelek útját követi a papírkészítéstől a zúzdáig, amelyek a Kézbesíthetetlen Küldemények Osztályára kerülnek, mert a borítékon csak a címzett szerepel. Łoziński főként a környezetet látattja, beszéd helyett inkább zenét használ, de pontosan tudja, mikor pihenjen meg a kamera egy-egy

arcra. Egy Istennek címzett levélben a közömbös arcú hivatalnok a következőt olvassa, „Kedves Istenem, ha tudnám, hogy létezel, nem lennék ilyen magányos. Adj jelet, hogy létezel.” A hivatalnok megrendülten sóhajtja, hogy csodálatos, s a néző nemcsak azért érez szomorúságot, mert a levél zúzdába kerül, hanem mert a rendező kamerája azt is megmutatja, hogy zsákszámra érkeznek ilyen típusú levelek. A tizenegy perces, fekete-fehér *89 mm-re Európától* című filmben Łoziński nem a Brestben várakozó vonat utasaira fókuszál, hanem a vagonok kerekeit kicserélő munkásokra. „Ő, milyen keményen dolgoznak”, mondja Tomek, Łoziński négy éves fia, s leszáll a vonatról. Tomek kíváncsian a vasutasokhoz megy, ijedten veszi észre, hogy az egyiknek vérzik a keze. A munkás pusztit kér a kisfiútól, majd Tomek visszazáll a vasútra. A vonat elindul, de Łoziński a fáradt munkásokkal marad. A *Bármi megtörténhet*-ben a rendező ismét kisfiával „kavartja fel” az unalmasnak tűnő életképet. A hatéves Tomek egy varsói parkban rollerezés közben faggatja a padokon üldögélő nyugdíjasokat életükről. Tomek egy-egy mini-interjú után virágot szagol, megnéz egy pávat, vagy pisil. A magányos és idős emberek sokszor érzékenyülve mesélnek a kisfiúnak arról, miért maradtak egyedül. Tomek próbálja megérteni a felnőttek világát, szeretettel, gyermeki naivitással fordul feléjük, s ez a fajta kíváncsi, együttérző kérdés jellemzi Marcel Łozińskit is. Pawełlel közösen készített filmjében, az *Apa és fia utazik*-ban (*Ojciec i syn w podróży*, 2013) a közös út végén Łoziński egy családi fényképet felidézve megpróbál fejenállni a fűben. A régi fotón a fiatal apa homokos strandon fürdönadrágban látható ebben a pózban, épphogy járni tudó fia átöleli. Łozińskinek láthatóan már nem megy a fejenállás, ezért Paweł végzi el a műveletet, apja fiát idézve átöleli. A filmfesztivál végén egy közös fotó erejéig minden díjazott színpadra állt. Łoziński mellé az *El sem tudod képzelni, mennyire szeretlek* (*Nawet nie wiesz, jak bardzo cię Kocham*, 2016) révén Paweł került, akinek az *Ezüst Sárkány*-díj átvételekor Zofia Kowalewska, a *Szoros kötelék* (*Więzi*, 2016) rendezője mondott köszönetet. Łozińskinek nemcsak a (dokumentum)képek erejébe vetett hitet, hanem a tanítás örömét is sikerült tovább adnia. •

JOSÉ GIOVANNI // ÁDÁM PÉTER

# GENGSZTERBŐL FILMRENDEZŐ

A „jó útra tért gengszter” a francia film noir egyik legtitokzatosabb alkotója. Nincs olyan filmje, amibe bele ne szőtte volna sötét múltját.

**H**uszonkét regény, harminc forgatókönyv, tizenöt mozi- és öt tévéfilm – José Giovanni (1923-2004) az ötvenes évek végétől a kilencvenes évekig egyszerre volt népszerű alkotója és inspirátora a film noir jellegzetesen francia változatának. Az csak a köztudottan börtönvisselt író-rendező 2004-ben bekövetkező halála után derült ki, hogy José Giovanni addig elködösített előlétele még az általa jegyzett regényeknél, filmeknél és forgatókönyveknél is izgalmasabb...

Az 1973-as *Két férfi a városban* (*Deux hommes dans la ville*) című film elején a főhős (Alain Delon), miután letöltötte a fegyveres rablásért rá mért tizenkét évet, kis bőrönddel a kézben ráérősen kísétál a börtön kapuján. Ha hihetünk *Mes grandes gueules* (*Az én nagypofájú haverjaim*) címen közreadott 2002-es visszaemlékezésének, így hagyhatta el a meluni fegyházat 1956 decemberének elején a film író-rendezője, maga José Giovanni is, talán csak azzal a különbséggel, hogy ő abban a bizonyos bőröndben, útravalóul, tizenegy börtönben töltött esztendő emberi tapasztalatát vihette magával.

A színes élményanyag a szabadulás után látványos krimiírói, forgatókönyvírói és filmrendezői pályának lett az aranyfedezete. A „jó útra tért gengszter”, aminek magát a korzikai születésű Joseph Damiani (művésznevén José Giovanni) egész életében feltüntette, minden komolyabb iskolázottság nélkül is egyik legizgalmasabb és (egészen a legutóbbi évekig) egyik legtitokzatosabb alkotója lett a hatvanas-hetvenes évekből francia

film noirnak. Aki, utóvégre benne élt, kiváló ismerője volt az alvilágnak. A Gallimard kiadónál közreadott *Le Trou* című 1957-es első regényének is valószínűleg a témája: 1947-ben a szerző, emberfeletti munkával kivájt alagúton, néhány társával meg akart szökni a párizsi La Santé börtönből. A vállalkozás azonban dugába dől, Joseph Damianira pedig, egy évre rá, a bíróság kimondja a halálos ítéletet.

Hogy mit keresett a későbbi krimiíró és filmrendező a La Santében? És miért ítélték 1948-ban halálra? A kérdésre José Giovanni az általa jegyzett regényekben és filmekben nem ad semmi választ, sőt, ezt a múltat teljesen elmaszatozza, átiszínezi, ha ugyan nem idealizálja. Mi több, a rejtélyt illetően a későbbi interjúkban, illetve a már említett 2002-es visszaemlékezésekben sincs érdemleges információ, ha csak annyi nem, hogy 1945-ben történő letartóztatásáig a nagybátyja hatására igen szoros kapcsolatot tartott fenn a marseille-i alvilággal.

Akárhogyan is, már ami a börtönben töltött tizenegy év kérdőjeleit illeti, a valószínűleg a 2004-ben nyolcvanegy évesen elhunyt José Giovanni egész életében igyekezett elködösíteni. Ha kérdésekkel ostromolták, mindössze ennyit mondott: „Leültem a büntetést, amit rám mértek. Méltán várhatom el a társadalomtól, hogy megbocsásson és elfelejtsen.” A sikeres író és filmrendező által remélt felejtés furcsamód be is következett. A nyolcvanas évek végére, kilencvenes évek elejére már senki sem emlékezett José Giovanni titokzatos múltjára. Mígnem a francia bűnügyi regény történetével foglalkozó Franck Lhomeau, negyedévente

megjelenő nantes-i folyóirat, a *Temps noir* főszerkesztője, már az író-rendező halála után, el nem határozta, hogy fényt derít a rejtélyre, és Marseilleben felkutatja a Joseph Damianival kapcsolatos aktákat és periratokat. A kutatás eredményét, amely maga is valószínűleg bűnügyi regény, Franck Lhomeau a *Temps noir* 2013/16. számában összegezte.

1945 októberében Larrat, a marseille-i törvényszék vizsgálóbírója arra utasítja a bűnügyi rendőrséget, hogy haladéktalanul vegyék őrizetbe a marseille-i illetőségű Joseph Damianit. A gyanúsított az elfogatóparancs szerint egyformán tagja volt a Jacques Doriot-féle fasiszta pártnak, a PPF-nek (Parti Populaire Français) meg a



Schutzkorpsnak nevezett német titkosszolgálatnak. Emellett Damiani szabad járás-kelést biztosító érvényes Ausweis-szel, illetve a megszálló hatóságok által kiadott fegyverviselési engedéllyel is rendelkezett.

Mindez bőven elegendő volt ahhoz, hogy a vizsgálóbíró 1945. október 27.-én elrendelje Joseph Damiani letartóztatását. Mivel Damianit Marseille-ben nem találják, a kutatást Párizsban folytatják. Így derül ki 1945 decemberére, hogy az időközben már három rendbeli gyilkossággal is vádolt Joseph Damiani egy ideje a párizsi La Santé börtön lakója. Larrat azonnal kapcsolatba lép az üggyel foglalkozó pá-

rízi vizsgálóbíróval, Robert Lévyvel, ez pedig egy Hillard nevezetű felügyelőre bízta az őrizetes előéletének felgöngyölítését. A napvilágra kerülő adatokból egy fiatal francia náci típus pályaképe rajzolódik ki.

Joseph Damiani jómódú korzikai szülők gyermeke (szüleinek két nagyszállodájuk is volt Párizsban). Apját többször őrizetbe veszik, sőt, egy alkalommal egy évi fegyházra ítélik, amiért játékbarlangot üzemeltet az egyik szállodájában. Joseph rangos párizsi tanintézetekben kezdi tanulmányait, egykori tanárai „értelmes és érzékeny” gyerekre emlékeznek, akiknek gyakran gyűlt meg a baja az iskolai fegyelem-

mel. Az apa azonban szabadulása után tönkremegy, ezért a család 1939-ben előbb Marseille-be, aztán Chamonix-ba, majd ismét Marseille-be költözik. Amiért is a fiatal Joseph Damianinak rendkívül hézagos és zaklatott lesz az iskolai pályafutása. Ide vezethető vissza az író-rendező írásműveire jellemző félműveltség és nagyzoló stílus: José Giovanni már említett visszaemlékezésökete például egyenesen olvashatatlan, szemben a Gallimard-nál közreadott bűnügyi regényekkel, amiket – főleg az első időkben – első betűtől az utolsóig átdolgoztak a párizsi kiadó rutinos szerkesztői.

Maga a középpolgári család, már csak törékeny társadalmi helyzete

**„A múltat teljesen elmaszatolja”**

(Jose Giovanni: Két férfi a városban - Alain Delon)





következményeként is, szélsőségesen jobboldali és németbarát. Damiani, akit egész életében vonzott a hegymászás, 1943 áprilisától lelkesen részt vesz a „Jeunesse et Montagne” szélsőjobboldali ifjúsági mozgalomban, illetve a Vichy (személyesen Pierre Laval) által irányított „Chantiers de Jeunesse” nevű félkatonai szervezetben. Majd 1944 januárjában a család visszaköltözik Párizsba, Joseph Damiani ekkor kerül kapcsolatba – a Gestapo embereivel jó viszonyt ápoló anyai nagybátyja és milicista testvére közvetítésével – a place Pigalle környéki szórakozóhelyeket üzemeltető kollaboráns gengszter-világgal.

Apja bemutatja a szintén korzikai származású és az alvilággal jó kapcsolatot ápoló Simon Sabianinak, ez a baloldaltól a szélsőjobbhoz átigazoló ex-képviselő lépteti be Joseph Dami-

**„Több realizmust ígér”**  
(Jacques Becker: A lyuk)

anit Jacques Doriot fasiszta-antiszemita pártjába. Ekkor, 1944 márciusában kezdődik Damianinak a fasiszta szélsőjobb közegeiben való ámokfutása, ami 1945. júniusi letartóztatásával ér véget. A Schutzkorps tagjaként, német egyenruhában, társtettesként részt vesz több kereskedő megzsarolásában, majd – már a felszabadulás után – három dúsgazdag zsidó vállalkozó elrablásában, kifosztásában és meggyilkolásában (utóbbi három esetben társai a francia titkosszolgálat embereinek tüntetik fel magukat). Az akció során Joseph Damiani véletlenül lábba lövi magát, és gyakorlatilag mozgásképtelen lesz, így kerül sor 1945 júniusában a letartóztatására.

Joseph Damiani ügyét 1946. július 26-án tárgyalja a marseille-i törvényszék. A gyanúsított a vádirat szerint (a hármass gyilkosságról ekkor még

nem tudnak a hatóságok) tagja volt a Doriot-féle fasiszta és kollaboráns PPF-nek meg a német *Schutzkorps*nak, és közreműködött a szökésben levő munkaszolgálatosok letartóztatásában. A bíróság a vádlottat „az ellenséggel való összejárásért” húsz év kényszermunkára ítéli, és mellékbüntetésként életfogytiglan megfosztja honpolgári jogaitól. Damianit ezek után átszállítják a párizsi La Santéba.

Ekkor derül fény a hármass gyilkosságra. Az őrizetes azonban nem tölti karba tett kézzel az időt az újabb tárgyalásig. Társaival több héten át szűk alagutat vájnak a cellából egészen a párizsi csatornarendszerig. A szökési kísérletet azonban besugó cellatársuk meghiúsítja, a szökött rabokat a csatornában már várják a rendőrök. José Giovanni később *Le trou* (A lyuk) címen írja majd meg a szökés történetét (a krimiből készült 1960-as

Jacques Becker-film egyik klasszikusa a francia *film noir* műfajának).

A hármasság gyilkossággal vádolt Joseph Damiani még életben levő társaival (egyikük letartóztatásakor öngyilkos lett, Joseph Damiani szökésben levő bátyját pedig 1946 kora nyarán Nizzában meggyilkolják) 1948. július 9-én és 10-én jelenik meg a párizsi esküdtszék előtt. Noha Damiani a vizsgálati szakaszban bevallotta a gyilkosságot, ezúttal mindent tagad, időközben elhunyt bátyját és társát vádolva az aljas okból elkövetett gyilkossággal. Különlegessége a tárgyalásnak, hogy az ügyész a tárgyaláson nyilvánosságra hozza: fenyegető levelet kapott a Damiani-családtól. Feltehetően a fenyegető levél is közrejátszott abban, hogy az ügyész halálbüntetést kér a tettesekre. És a bíróság 1948. július 10-én meg is hozza a halálos ítéletet. Esküdtszéki ítélet ellen fellebbezni akkor még nem lehetett, Joseph Damiani azonban kérvényezhette az ítéletnek formai hiba miatti megsemmisítését, de keresetét 1948 novemberében elutasítják. A kivégzés azonban elmarad. 1949. március 3-án ugyanis, Joseph Damiani védőügyvédjének közbenjárására, Vincent Auriol köztársasági elnök megkegyelmez a két vádlottnak, és büntetésüket életfogytiglan kényszermunkára változtatja.

Joseph Damianinak, a fentiekén kívül, harmadik pere is volt, 1949 májusában (tehát egy hónappal az elnöki kegyelem után) azért vonja felelősségre a Szajna megyei büntetőbíróság, amiért társaival rendőrnek öltözve pénzt csalt ki egy lyoni zsidó selyemkereskedőtől, azzal az ígérettel, hogy a kereskedő szüleit kimentí a Gestapo fogságából. Damiani ezért tíz év fegyházat kap, de a büntetés már csak jelképes az életfogytiglanra ítélt elkövetőnek... Akinek büntetését – hogy, hogy nem – előbb húsz év kényszermunkára enyhítik, majd 1956 novemberében, tizenegy letöltött év után, René Coty köztársasági elnök a húsz évből hátralevő kilencet is elengedi. Így sétálhatott ki Joseph Damiani 1956. december negyedikén, harminchárom évesen, a meluni fegyház kapuján.

Szabadulása után Damiani pár hónapig egy hajszeszt és hajlajat gyártó cégnek lesz az ügynöke. Míg nem

egykori védőügyvédje rá nem veszi, hogy írja meg börtönélményeit. Ekkor veti papírra, mindössze két-három hónap alatt, szökési kísérletének történetét. A védőügyvéd a rangos Gallimard kiadó író-szerkesztőjéhez, Roger Nimier-hez juttatja el a kéziratot, aki a csapnivalóan amatőr, nemegyszer idegesítő stílus ellenére is lát fantáziát a szerzőben. Hogy miért, az némi magyarázatra szorul. A rejtélyre épülő hagyományos detektívregény ugyanis, részben az 1945 után bemutatott amerikai bűnügyi filmek hatására, a negyvenes évek második felében már nem nagyon hozza lázba a háború borzalmain edződött és a műfajtól egyre többet váró olvasókat.

A változásra ráérezve indul 1948-ban a Gallimard kiadó „Série noire” elnevezésű bűnügyi regénysorozata, amely – ahogy a szerkesztő Marcel Duhamel nyíltan ki is mondja a sorozat általa jegyzett beköszöntőjében – több szorongást, több erőszakot, több vért, és mindenekelőtt több realizmust ígér a műfaj kedvelőinek. Ezért fogadják a Gallimard-nál tárt karokkal a gengszterek világát jól ismerő és nevét időközben José Giovannira változtató Damianit, mi több, újabb tíz regényre is szerződnek vele. Így jelenik meg a *Le Trou* (A lyuk) 1957-ben, előbb sorozaton kívül, majd egy évre rá a Duhamel-féle „Série noire”-ban. A feltűnést keltő könyvről olyan írók nyilatkoznak elismerően, mint Albert Camus, Jean Cocteau vagy Pierre Mac Orlan.

José Giovanni pedig, a sikertől hátszelet kapva, egy-két év alatt további három bűnügyi regényt ad közre ugyanabban a sorozatban. Ezek a Giovanni-féle krimik, bármennyire idealizálják az alvilágot, már nyers realizmusukkal is újdonságként hatnak, és emellett rendkívül vizuálisak (ilyen vizuálisan addig csak Georges Simenon írt a francia irodalomban). Nem csoda, hogy azonnal lecsapnak rá a rendezők – és nem is akármilyenek: a *Le Trou*-t Jacques Becker filmesíti meg, a *Classes tout risques*-et (*Menekülésre ítéltve*) Claude Sautet, a *Le Deuxième Souffle*-t (*Második nekifutás*) Jean-Pierre Melville!

Mindez hosszantartó filmes pálya kezdete, amelynek során José Giovanni volt forgatókönyv- és dialógusíró, volt bűnügyi szaktanácsadó, sőt,

1966-tól már rendezett is. (José Giovanni filmes pályájának első – forgatókönyv- és dialógusíró – időszakában még olyan ismert rendezőkkel dolgozott a felsoroltak mellett, mint a több Belmondo-filmet is jegyző Jacques Deray, az igényes kommersz műfajában utazó Robert Enrico vagy a népszerű Henri Verneuil.)

Annak idején az Új Hullámra irányuló erős reflektorfény minden más újjító törekvést homályba borított. Pedig modernség dolgában nemegy korabeli gengszterfilm előtte járt az Új Hullám ünnepelel rendezőinek. Így szorította háttérbe például a *Kifulladásig* Claude Sautet *Menekülésre ítéltve* című filmjét is, holott Jean-Paul Belmondo korántsem Godardtól, hanem Claude Sautet-től kapta élete első nagy szerepét. Ma már világos, hogy a *Menekülésre ítéltve* – bár rejtettebb módon, nem olyan látványosan – ugyanolyan forradalmian újjító volt, mint a *Kifulladásig*, sőt. A Robert Wise- és André de Toth-filmeken iskolázott Sautet, együtt a forgatókönyvet jegyző José Giovannival, teljesen megreformálta a műfajt. A hosszú pályaudvari nyitójelenet például, és főleg a milánói utcán forgatott rablás (a főhős két pénzbeszedőt foszt ki a társával) annyira életszerű volt, olyan hiteles, hogy a járőrök – abban a hitben, hogy igazi bűncselekményről van szó – értesítették a rendőrséget...

Bár a gengszterfilm az ötvenes években olyan kiváló alkotásokkal dicsekedhetett, mint a Jacques Becker rendezte 1954-es *Touchez pas au grisbi* (*Az utolsó akció*) vagy Jean-Pierre Melville remekműként emlegetett 1955-ös *Bob le flambeur*-je (*Bob nagyban játszik*), az évtized végére lassan elsekélyesedett a közhelyek meg a rutin fojtó szorításában. Valóságidegen cselekmény, hiteltelen alvilági figurák, megavasodott receptek, visszaköszönő szereposztás – mintha a *Touchez pas au grisbi* vagy a *Bob nagyban játszik* két megfáradt, öreg gengsztere az egész műfaj avittságának lett volna szimbóluma. Időről-időre felbukkant ugyan egy-két vizuálisan is figyelemreméltó alkotás – ilyen volt Henri Decoin *Razzia sur la schnouff*ja vagy a méltatlanul elfeledett Gilles Grangier *Gázolaja* (*Gas-oil*) –, de a bűnügyi filmek túlnyomó többsége még mindig a har-

mincas évek kaptafája szerint készült.

Ebben a pillanatban bukkan fel José Giovanni, és lesz valóságos katalizátora a műfaj megújulásának. Legelőszörban a börtönből hozott páratlan élettapasztalatával, az alvilágnak, az alvilág jellegzetes figuráinak és viselt dolgainak alapos ismeretével. De azazal is, hogy José Giovanni hősei végre kilépnek az addig jószerivel csak az éjszakai szórakozóhelyeken meg a place Pigalle környékén játszódó gengsterfilmek mikrovilágból, és eljutnak Észak-Olaszországba, Marseille-be, Korzikára, hogy azután keresztül-kasul beutazzák egész Franciaországot. Végül a Giovanni-féle krimik azzal is ihletően hatottak a rendezőkre, hogy nála a cselekménynek – szemben a korábbi bűnügyi történetek szenvtelenségével – mindig nagy az érzelmi töltete, arról nem beszélve, hogy José Giovanni örök jelenben élő regényhőseit egytől egyig valóságos személyről, ha ugyan nem egykori cellatársairól mintázta. (Claude Sautet csak jó húsz évvel később fogja megtudni, hogy a Lino Ventura által alakított főszereplőnek a párizsi Gestapo „hóhéragként” ismert és 1952-ben kivégzett Abel Danos volt a modellje.)

Jacques Beckernek az azonos című Giovanni-regényből készült *Le Trou*-ja, amelyet Jean-Pierre Melville „minden idők legnagyobb francia filmjének” tartott, talán még a Sautet-féle *Classe tous risques*-nél is izgalmasabb, bár maga a szerző-forgatókönyvíró az utóbbit tartotta legjobb könyv-adaptációjának. (A francia cím egyszerre utal a börtönre meg arra az alagútra, amelyen át a cella öt lakója megpróbál eljutni a szabadsághoz.) Jacques Becker nem a sztori, nem a cselekmény érdekli, hanem az őt fogoly, ő ennek az öt embernek a sorsát, emberségét, barátságát akarja – ráadásul mellbevágóan hiteles realizmussal – a mozivásznon bemutatni. Már az is ezt a realizmust szolgálja, hogy a rendező igazi börtönöröket szerződtetett börtönöröknek, és hogy az egyik főszereplő (Jean Kéraudy), mint José Giovanni egykori cellatársa, annak idején maga is részvevője volt az emlékezetes szokési kísérletnek.

Jacques Becker a hősök jelenére koncentrált, és egy dokumentumfilm aprólékos precizitásával idézi fel, szubjektív módon tágítva ki az időt, az

alagút kiválásának etapjait. Ezért mutatja a kamera jó tíz percen át egy vasrács átfűrészelését vagy egy betonlap áttörését. Ráadásul ebben az aprólékos realizmusban nincs semmi prózaiság, épp ellenkezőleg, mintha mindez valamiféle költői aurával is felruházná a filmet. A *Le Trou* két korszak határán született, és egyszerre tekinthető a régi „francia minőség” utolsó nagy alkotásának meg a mélyben formálódó Új Hullám egyik első hírnökének...

•

José Giovanni, a sikerekben gazdag tízéves krimi- és forgatókönyvírói pályája után, 1966-ban úgy dönt, hogy kamerára cseréli fel a golyóstollat. Hogy miért, nem könnyű megmondani. A visszaemlékezéseiben mindössze annyit ír, mindinkább úgy látta, a rendezők teljesen kisajátítják, ha ugyan nem lopják el a munkáját. A keserű felismerés előbb a Melville-féle *Le deuxième souffle*, majd még határozottabban Robert Enrico 1965-ös *Nagymenőkjének* (*Les grands gueules*) bemutatása után világosodott meg benne. A film José Giovanni azonos című regényéből készült, ő írta a forgatókönyvet meg a dialógust, ő választotta ki a színészeket, ő kalauzolta végig a rendezőt a történet helyszínein, és mégis, a kritika kizárólag a rendező érdemeit méltatta, mintha bizony az egész film, szőröstül-bőröstül, Robert Enrico leleménye lett volna. A váltást megkönnyítette, hogy José Giovanni 1960-tól 1966-ig ott volt minden olyan film forgatásán, amit más rendezők az ő forgatókönyvéből készítettek, és 1966-ra már úgy érezte, tanult már annyit, hogy akár ő is odaállhat a kamera mögé.

José Giovanninak az 1967-es *La loi du survivant* (*A túlélő törvénye*) az első filmje; ennek az az érdekessége, hogy részben ugyanannak a Giovanni-regénynek az adaptációja, amiből egy évvel korábban a Robert Enrico-féle *Kalandorok* (*Les aventuriers*) készült. Ez a Korzikán játszódó lassú tempójú lélektani *thriller*, igaz, görcsösen követi az amerikai mintákat, de ettől még nagyon is biztató kezdet a még bizonytalankodó rendezőnek. A rendező az 1969-es *Le Rapace* (*A ragadozómadár*) forgatósakor – alighanem ez José Giovanni legihletettebb és leglátványosabb filmje – már sokkal magabiztosabb. Bár hibátlannak ez a film sem hibát-

lan, a képi megfogalmazásban sok a fölösleges művészkedés, és François de Roubaix-nek a spaghetti-western hangulatát idéző kísérőzenéje sem a legszerencsésebb. A film legerősebb része kétségtelenül a Lino Ventura által alakított cinikus bérgyilkos meg az idealista forradalmár Miguel (Xavier Marc) lassan kifejlődő barátsága, az izgalmas befejezés pedig feszültség dolgában már a legjobb korabeli akciófilmekkel is felveszi a versenyt.

A *L'Excommunié* (*A kiközösített*) című 1960-as Giovanni-regényt ketten is átdolgozták mozivásznra: 1961-ben *Un nommé La Rocca* (*Egy bizonyos La Rocca*) címen Jean Becker, *La Scoumoune* (*A bajhozó*) címen pedig 1972-ben maga José Giovanni. A két filmet érdemes összehasonlítani, rögtön kiderül, ki mennyit adott hozzá képiles a naiv és viszonylag sovány történethez. Bár az *Un certain La Rocca* Jean Becker első, még kiforratlan fekete-fehér filmje, van azért sok vizuális ötlet benne, üdeség, fantázia, elegancia. Becker, jó érzékkel, nagyon is visszafogottan fordítja le képi nyelvre ezt a dagályos regényt, amelynek cselekményét az ötvenes évek végére időzíti. Ugyanilyen visszafogottan, sőt, szemérmesen játssza Jean-Paul Belmondo is a főszerepet.

Akárhogy is, a fiatal rendező (hála a részben apjától, az egy évvel korábban elhunyt Jacques Beckertől ellesett képi megoldásoknak) igyekezett a maximumot kihozni a széteső és nemegyszer logikátlan történetből. De a film, aminek alighanem az aknamentesítés a leghatásosabb, legkidolgozottabb jelenete, mégis harmatosra sikeredett. Maga José Giovanni is elégedetlen volt vele, amiért is ugyanazt a regényt 1972-ben ismét megfilmesítette. A *La Scoumoune* először is hivatásosan követi a regényt (még a cselekmény 1934-től a negyvenes évek második feléig ívelő kronológiáját is tiszteletben tartva). A film kétségtelenül látványos, de híjával van minden vizuális kreativitásnak. José Giovanni csak „illusztrálásra” használja a kamerát, „írni” nem tud vele.

Bertrand Tavernier szerint, aki jól ismerte, „José Giovanni krimi-írónak nagyságrendekkel kreatívabb volt, mint rendezőnek. Előfordult, hogy nagyon dolgozott egy-egy jeleneten – mint például az 1967-es *Le Rapace*



nyitó képsorain vagy az 1969-es *Dernier domicile connu*-ben (*Címe ismeretlen*) látható utcai verekedésen –, de hamar elfárad, és ilyenkor visszasüpped

a rutinba.” Mindez a *La Scoumoune*-ről is elmondható. Így is van azért ebben a szándékosan közönségfilmnek készült színes moziban néhány erősebb jelenet. Amikor például a rendező a börtönrács mögül, az ottmaradó elítéltek nézőpontjából mutatja a beszélőről távozó hozzátartozókat, érezni, hogy valami nagyon személyes élményt szeretett volna a nézővel megosztani...

José Giovanni elnöki kegyelemmel elhagyhatta a halálsort, és tizenegy évre rá, elhagyhatta a fegyházat is, de mint lánc végére erősített vasgolyót, bűnöző múltját egész életében maga után vonszolta. A *Két férfi a vá-*

**„Görcsösen követik az amerikai mintákat”**

(Jean-Pierre Melville: Második nekifutás – középen Lino Ventura)

a múltat, vagyis börtönélményeit és mindazt, amit a gengszterek világában látott, hallott és megtapasztalt.

Az egész Giovanni-életmű valójában nem más, mint folytonos kísérlet arra, hogy a mélyen eltemetett és megtagadott múltat az író-rendező *fikcióvá* alakítsa. Aminek lélektani szempontból nemcsak az lehetett a célja vagy funkciója, hogy José Giovanni önmagát is meggyőzze az egész életében hangoztatott hazugságok „igazáról”, és hogy megszabaduljon a bűntudattól, hanem az is, hogy a fikciót végleg a valóság helyébe állítsa.

A rendező ezzel a folytonos *hárítás-sal* – ha csak nem megtagadás vagy

meg-nem-törtéنتé-tevés a pontos mélylélektani kifejezés – áttörhetetlen elhárító mechanizmus mögé rejtette az egykori valóságot. Ezzel a katarzist kétségtelenül megspórolta, bár egyáltalán nem mindegy, hogy milyen áron. Az igazi kreativitásnak ugyanis az elhárító mechanizmus teljes felszabadítása, feloldása az előfeltétele. De mivel az ő esetében ez nem volt lehetséges, önmagát örök sekélyességre ítélte. Bármilyen izgalmasak, sikeresek és fontosak voltak is a filmjei és regényei, igazi remekmű nem maradt utána.

Alighanem igaza van Antoine de Baecque-nek, aki halálakor így búcsúztatta a *Libération* 2004. április 26-i számában: „Remek filmet lehetett volna forgatni ebből a Louis Malle *Lacombe Lucien*jére emlékeztető életútból”.

De ezzel a filmmel José Giovanni adósunk maradt... •

SITGES

# Undorból születnek

SZABÓ ÁDÁM

**A FILMES VILÁG EGYIK LEGERŐSEBB ZSÁNERFESZTIVÁLJA JÖVŐRE ÜNNEPLI FÉL ÉVSZÁZADOS FENNÁLLÁSÁT.**

Noha a kerek évfordulóra még várni kell, a szervezők máris apait-anyait beleadnak a show-ba. Idén a *Star Trek* 1966-os indulása előtt rótták le a tiszteletköroket, jövőre Drakula szívja a látogatók véréét. Óriási kéz magasodik a Hotel Meliá előtt: „Hosszú és eredményes életet!” kíván a vulkáni köszönés. A rajongók fotóznak, mások viccelődnek: a George Pal-film masinája után formázott Időgépj-díj egyik büszke tulajdonosa, a Chekovot játszó Walter Koenig a műemléket puszilgatja. Bruce Campbell lehengerlően humoros sajtótájékoztatón uralja a terepet, Christopher Walken nyugodt hangon anekdotázik Michael Cimínóról és a *Tiszta románc*ról, Paul Schrader teoretikusként összegzi a film médiumának lehetőségeit.

Közbeszól a szeszélyes mediterrán időjárás, napokon át zuhog az eső Katalóniára. A rossz idő illik az idei tematikához. Testroncsolás, pszichózis sokkolja a publikumot, holott a fesztivál eleje még nem ilyesmivel kecsgetet. *Szólít a szörny* (*A Monster Calls*), J.A. Bayona *young adult*-adaptációjában szórványosak a hispán művészhorror-jegyek, a nemsokára *Jurassic World*-folytatást jegyző barcelonai immár Spielberg könnyzaccsóingerlő csoda-blockbustereivel rokonszenvez. Kamaszfantasy-jében a 12 éves Connor meséktől, rajzoktól, famonstrum-mentorától inspirálva békél meg fiatal anyukája halálával. Szimbolikája hol tolakodó (didaktikus mondatfűzés), hol frappáns (az 1933-as *King Kong* vetítése ósrégi projektorral), a film igazából szupergiccs, de a jóleső fajtából. Kim Ji-woon *Árnyak kora* (*Miljeong*) című történelmi drámája ellenben gyomrossal ér fel. Újabb zsánerhez nyúlt a rendező szellemstornak álcázott tudathorror (*Két nővér*), melodramatikus

bérgyilkosfilm (*Keserédes élet*), humoros spagetti western-idézet (*A jó, a rossz és a furcsa*), felkavaró revanstragédia (*I Saw the Devil*) és Schwarzenegger nyugdíjas-akciója (*Erőnek erejével*) után. Velencében startolt friss mozija a japánok által megszállt Koreában játszódik az 1920-as évek végén, és gyorsan kiderül, egyik tábor sem makulátlan. Kémthrillerként épp oly hatásos (a nyitó akciószekvencia, majd a későbbi vonatos espionage nagyszerűek), mint börtönbe vetettek, önmagukat halálra éhezhető, nyelvüket elharapó rebellis páriák traumadarabjaként. Naturalisták, zsigerekig hatolók a japánokhoz fűződő kínzásscénák, a lázadók bármikor elbukhatnak. Az *Árnyak kora* patriotizmusát jelentősen tompítja az alkotói szándék: árulásról, lojalitásról, hovatovább, nemzeti és egyéni skizofréniáról ejt keresetlen szavakat a mű. Legutóbbit a főhős, a japánokkal dolgozó, ám koreai sorból való rendszerszolga humánus pálfordulása, illetve összeomlása jelképezi. Hátat fordít a rideg gépezetnek, majd amikor nyomás hatására farkasok elé dobja néhány partnerét, válságba jut. Férfiballadája végül elégtétellel zárul: Kim bajtársias thrillerében csodálatos a Ravel *Bolerójára* koreografált merénylet, a japán megszállók főhadiszállása felé robbanóanyaggal bicikliző anarchista snittje ugyanannyira ijesztő, mint katartikus.

Taylor Sheridan tavaly a *Sicario* írójaként szerzett kritikai elismerést, a *Mindenáron* (*Hell or High Water*) kortárs westernjét látva egyetlen téma mellett elkötelezett szerzőnek látszik: most is az erkölcsi tartás érdekli. Morális pólusok ütköznek: az egyik oldalon makacs öszvérként strázsált Jeff Bridges szüklátóként, bárdolatlan Texas Rangerje, a másikon két bankrabló fivér, akik más

választásuk nem lévén, íratlan parancsokat szegnek. A törvény őre rasszista, a Howard-testvérek viszont árnyalt figurák. Dinamikájukat Tanner lobbanékony-sága és Toby szűkszavúsága, nyugodtsága biztosítja. Sheridan és a rendező David Mackenzie jellemtragédiákból skiccel gazdag tablót nincstelenségről, csonka familiákról, bankrendszer-kritikáról („Ezek a rohadékok vették el az őseim földjét.” – dörgöli Bridges orra alá a társa zsörtölődéseibe belefáradt indián seriffhelyettes az egyik kirabolt Texas Midlands Bank előtt), ám legfőképpen erőszakos hajthatatlanság és kétségbeesett zsványkodás oppozíciójáról. Nick Cave, Warren Ellis bús taktusai a klaszszikus John Wayne-imágó elfajzása fellett törnek pálcát, a *Vad bandába*, a Clint Eastwood-féle *Tökéletes világba* illő vándorbűnöző-életmódot gyászolják – a *Mindenáron* végső etikai összecsapása kétértelmű, saját nézőpontjából ugyanis mindkét félnek igaza van.

Jöhet a feketeleves. Sitgesbe idén több olyan rémdráma is befutott, amelyek így vagy úgy, de a szülő-gyerek viszonyról tár föl szörnyűségeket. Az *Édesanyám szeme* (*The Eyes of My Mother*) döbbenetes erejű családi tragédia. Helyszíne az amerikai gótikában, hangulatfestészete a német expresszionizmusban gyökerezik. Az 1990-es születésű Nicolas Pesce fekete-fehér debütje nem éri be az „örült nő”-kliséekkel. Hősnője, Francisca traumája generációról generációra ívelő nyavalya. Múltját ugyanúgy fertőzi, mint jelenét, ráadásul a lány mindezt a jövőre is kiterjeszti, olyannyira rátelepedett a betegsége. Szülei „home invasion”-áldozatok, őt magát egy életre megnyomorította, de újjá is szülte a rémtett. Pesce celluloid-rémálma depresszív pillanatokban tobzódik. Fordulópont, amikor Francisca egy védtelen anya kocsjába kérezkedik, elrabolja a csecsemőjét, hogy a sajátjaként nevelje, a nőt pedig foglyul ejti. Házában raboskodik a szülők egykori támadója is. Megöli őt, miután közel férközött hozzá. Örök visszatérést látat az *Édesanyám szeme*: a régi iszonyatra patológiusan vágyakozó Francisca úgy láncol magához kisdededet, ahogy ő és a lakásba zárt támadója tették egymással, az anyák ugyanúgy vesznek oda, mint egykor az övé. Noha a finálé véres igazságot hoz, retinába égnék a meditatív távoli felvételek, a sötétbe burkolózó arcok. Lebénít a torokvá-

gástól némák fojtott sikolya, az aszott testű, katatón édesapa dermedtsége.

Okkult horror-e vagy sem? – teszi fel a kérdést csendben, sorok közé rejtve Ali Abbasi lassú tűzön égő *Shelley*-je. Tavát pásztáz, sűrű erdőbe hatol a felvevőgép, valami misztikus, leírhatatlan eljövetelet hirdeti a természet. A *Shelley* halk szavú *Rosemary gyermeke*-repirése az utolsó pillanatban sem tisztázza a román házvezetőnő által kihordott, a jómódú dán családnak szült csecsemő eredetét. Abbasi gyorsan leszámol a prekoncepciókkal. Nemhogy lemond az explicit erőszakról, egy árva lelket sem hoz be a képbe, akiről kiderülne, valamilyen kapcsolat fűzi *Shelley*-hez, a születendő kislányhoz. Atmoszféraköltőként a némaság erejében hisz, képekben fogalmaz. Hirtelen elsötétül a bébit mutató ultrahang-monitor, látomások, suttogások viszik tévútra a karaktereket, a gyanakvó családapa megsérül favágás közben. Vagyonos skandinávok zsákmányolnak ki egy kelet-európai nőt. Önző okból cselekednek, bűnhődésük is ebből fakad. A házastársi horror matrónája, Louise végül foggal-körömmel ragaszkodik a lányához, és hiába teszi el láb alól Kaspert, a férjét, a borzalom sosem fogja elkerülni őt. Nyugtalanító darab, örökké csak várunk a rosszra.

Babak Anvari iráni kísértetmeséje, az *Árnyék alatt* (Zir-e

*Sayeh*) valójában földhözragadt tétel. Műfajnyelven, ám zseniálisan közelít rá egy anya-lány kapcsolatra. A történet színhelye Teherán 1988-ban, az iraki-iráni Városok Háborúja idején. Láthatjuk, miképp űzi az apát a csatamezőre háború, miként szakít szét családokat és hogyan bír helytállásra egy fiatal nőt, akit a patriarchális társadalom csador viselésére kényszerít, majd kiebrudal az orvosi karról. Feminista rémrege ez, centrumában a bizalom/ bizalmatlanság kínzó dilemmája. Az anya eleinte hókuszpókuszoknak véli lánya beszámolóit, később rájön az igazságra, és ekkor már gyermeke szeretetéért is küzdenie kell. Dzsinn ólálkodik az otthonban, az ártó szellem egy kislány testébe költözik, alvajáráásra és borkarmolásra bírja őt – az anyának már csak ezért sincs könnyű dolga. Beszakadt plafonon át suhan a rém, jelenléte legalább olyan hátborzongató, mint az *Ördöggerinc* című del Toro-horror árvaházudvarába fúródott bombája. A film vége nyitott, akárcsak a szabadban magasodó robbanófej, a leomlott tető kísértete sem tűnik el.

A nemi szerepek és a domesztikált lét határai mosódnak el a *Vadvidékben* (*La región salvaje*). Amat Escalante újabb sokkterápiája társadalmi drámát ötvöz erotikától fűtött *creature feature*-rel, a felbukkanó szörnyeteg az emberi relációk metaforája

Zulawski *Birtoklása* után szabadon. Új-fent bátrabbak a nők: a szörnyvel intim viszonyba keveredett szépség, Veronica felszabadítja a rossz házasságban sínylődő édesanyját, Alejandrát. Escalante férfialakjai jóval esendőbbek: az utóbbi nő bátyja jó szándékú, ám halálra ítélt homoszexuális, férje betegesen féltékeny, agresszív, de gyenge férfi, akit idősebb szülei hoznak ki a börtönből. A gender-metamorfózis eközben a beteljesülés felé közeledik, de ennek is ára van. Vero, az üstökössel érkező földönkívüli beavatkozó ténykedése révbe viszi Alét, de addigra mindketten bemocskolódnak.

Iko Uwais, *A rajtaütés*-mozik sztárja és Ti West, a vérfagyasztó lassúsággal araszoló horrorok (*Az ördög háza*, *The Sacrament*) kortárs wunderkindje parádéval kápráztatták a nézőket. Bár a *Fejlvés* (*Headshot*) élvezetes indonéz *Bourne*-átirat temérdek anatómiai brutalitással, *Az erőszak völgye* (*In a Valley of Violence*) emlékezetesebb. Ügyes, karikírozó posztmodern bosszútörténet, West a vadnyugati idiotizmust húzza karóba. Leszölgált polgárháborús veterán és egy helyi keményfiú akasztják össze a bajszukat – ha az utóbbi nem inzultálja a katonát, semmi baj nem történik. Így viszont halál követ halált, a direktor szikár tempóban terel bennünket a fekete humorban dúskáló nagy leszámolásig. •



JIHLAVA

# A hátunkon cipelt múlt

BARTAL DÓRA

**A JUBILEUMI JIHLAVAI FESZTIVÁL A KIBESZÉLETLEN TRAUMÁK ÉS AZ ÚJ DOKUMENTUMFILMES TECHNIKÁK ÉS MÓDSZEREK KÖRÉ SZERVEZŐDÖTT.**

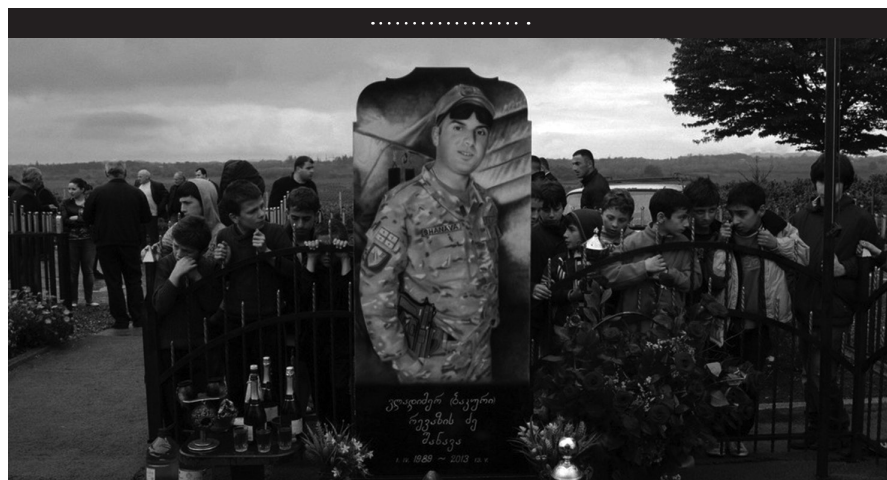
Husadik évfordulóját ünnepli cseh (pontosabban morvaországi) Jihlava nemzeti közti dokumentumfilm fesztiválja, de az ünneplés túlzó és nem is igazán pontos kifejezés. Ez már abból is látszik, hogy bármiféle felhajtás nélkül tartották a fesztivál megnyitóját és záróceremoniáját. Álmosító és giccsesen nosztalgizáló beszédek helyett a nagyteremben kifeszített vásznon élő közvetítésben nézhatték végig a meghívott vendégek, ahogy a két szórakozott műsorvezető és a fesztiváligazgató, Marek Hovorka végigfutkározzák Jihlava városát, a főtértől kezdve a DKO fesztiválközpontig, a szocializmusból itt maradt kultúrházig, hogy az épület előtt bontsanak pezsgőt pimasz gesztusként. Ezzel az egyébként formális rituálét is ironikus médiaművészeti akcióvá alakították, még ha talán ez nem is mindenkinek nyerte el a tetszését.

Az útjuk során meginterjúvolt régió képviselőjétől kezdve a polgármesteren át – aki miután megkérdezték, hogy

néz-e dokumentumfilmet mióta itt a fesztivál, egy őszinte nimmal felelt – a zsűritagokig megtárgyalták mi változott a cseh kultúrában és Jihlavában, amióta 20 éve a Dukla moziban, egyetlen helyszínen elindult a rendezvény. A nagyszámú diákközönség továbbra is a tornateremben alszik, de a mozit például azóta felújították, könyvtárat és kutatóközpontot alakítottak ki benne és ma már nyolc helyszínre is alig férnek be a vetítésekre és szakmai programokra érkező látogatók. Marek Hovorka, reflektálva a múlt eredményeire a jövővel kapcsolatban azt a kérdést is felvetette, hogy túléli-e a dokumentumfilm és a következő húsz évet, vajon milyen formát ölt a nonfikciós film 2036-ra.

Bill Morrison amerikai avantgárd művész mesterkurzust tartott a fesztiválon és kísérleti filmjeit retrospektív vetítések keretében lehetett látni. Ő viszont a filmművészet alapjainhoz tér vissza, a nyersanyaghoz. Morrison megszállott módon kiselejtezett, de filmtörténe-

Salomé Joshi:  
**A naplemente káprázató fénye**



ti jelentőségű celluloidokra csap le a világ, de főleg az Egyesült Államok filmarchívumaiban és használja őket kiindulópontként. Sok – fikciós vagy dokumentum – nyersanyag a filmtörténet őskorából származik, amikor még a forgalmazásból kivont tekerceknek senki nem tulajdonított értéket és így nem is tárolták őket megfelelően. Az organikus módon roncsolódott, megégett képanyagot Morrison tovább rongálja vagy vágással és a zenével értelmezi őket újra absztrakt formákká, audiovizuális festményekké, akárcsak a legismertebb filmjében, a *Hívogat a fényben* (*Light is Calling*). A nyersanyag hibáin áttűnő, elmosódó szellemalakok az elmúlás és a pusztulás háborzongató lenyomatait viselik magukon, a *Decasia* vagy a *hipnotizőr* (*The Mesmerist*) pedig a horror műfajának hatásmechanizmusával is eljátszik. A fesztivál fontos kurátori munkájáról tanúskodik tehát ez a retrospektív válogatás, mivel Morrison filmjeit egyébként aligha láthatnánk Kelet-Európában megfelelő kontextusban, ahogy Éric Rohmer dokumentumfilmjeit vagy Dziga Vertov és az orosz avantgárd művei is ritkán kerülnek a laptop képernyője helyett az elsötétült mozi termekbe.

Az etnikai kirekesztésből fakadó történelmi traumák kollektív feldolgozását három film is számonkérte Jihlavában. A görög Maria Kourkouta a múlt lezáratlan konfliktusaiból vezeti le a napjainkban zajló népvándorlási krízist. Az Opus Bonum fődíjat elnyerő *Kísértetek járnak be Európát* (*Fantasmata planiountai pano apo tin Evropi*) azokról szól, akikről a nagy politikai vitákat tartják, a többségben félelmet keltenek, de mégis szépen lassan el akarja felejteni őket a világsajtó és nyugati társadalom. Idomeniben, Görögországban az átmenetinek szánt menekülttáborban két világ között rekedtek a menekültkérvők, amikor lezárták a határokat és a balkáni útvonalat. Kourkouta statikus kamerája rögzíti a tétlen várakozás, a gyakori sorban állás repetitív szituációit ebben a kerítésekkel határolt mesterséges és abszurd térben, az otthontalanságban. Azt is, amint a menekülttábor lakói benuháradásukból kitérve tiltakoznak és megállítják a vonatokat, kiharcolva a továbbindulás lehetőségét. A Niki Giannari író szavaival végződő film nyílt politikai állásfoglalás.



lás és egyben lírai elmélkedés ezekről a hazátlan emberekről, akik örökké úton vannak, de szinte semmi esélyük, hogy új otthonra leljenek.

Maria Kourkouta filmje a Szíriában egykoron befogadott görög menekültekre és a második világháborúra is emlékeztet. A „Tengerek közt”-szekció két filmjének is a kibeszéletlen történelem volt a témája. A nem is olyan régmúlt eseményei, melyeket a hallgatás és benyugvás követett. A *Lyuk a fejemben* (*Diera v hlave*) című filmben a szlovák rendező, Robert Kirchhoffa roma holokauszt túlélőit kéri meg a szörnyű büntett helyén, a tömegsíroknál idézzék fel traumatikus gyerekkori emlékeiket. Az emlékek testközeli, a történelem a bőrükbe, húsukba mart: a rájuk karcolt horogkereszt és a sérülések nyomát máig magukon hordják. Az áldozatok szerint amíg a szlovák és a többi állam nem ítéli el a felelősöket, amíg a népir-tásért nem követi meg az áldozatokat a most is lappangó gyűlöletet nem lehet megfékezni.

Az etnikai gyűlölet egy másik rémtörténetét, a koszovói albánok 1999-ben történt rejtélyes kivégzéssorozatát vizsgálja egy szerb dokumentumfilm. A szerb rendőrség és a kormány kezdettől szándékosan eltitkolta és nem ismerte el a szerb-román határnál a Dunába süllyesztett hűtőkocsi két évvel későbbi felbukkanását, melyben 55 koszovói albán holttestét találták meg. Ognjen Glavonić, a *2-es számú mélység* (*Dubina Dva*) rendezője, Robert Kirchhoff módszeréhez hasonló megközelítést választ, a végrehajtók és túlélők

Maria Kourkouta: **Kísértetek járnak be Európát**

vallomásait a néptelen vidékek képeivel párosítja: montázsuk fojtogató hatású. A múlt feldolgozása nélkül a jelen társadalmi kérdéseire sosem fogunk megnyugtató választ kapni.

A filmkészítés az elmúlt évtizedben sokkal demokratikusabbá vált, az emberek ma már minden lépésüket dokumentálják, majd közlésteszik az interneten. A dokumentumkészítők erkölcsi felelősségére két kiemelkedő film is rákérdezett. A Jihlavában háromszorosan díjazott grúz Salomé Joshi filmje, *A naplemente kápráztató fénye* (*Daisis Miziduloba*) egy grúz kisváros rituáléiba enged betekintést a helyi tévécsatorna riporternőjének szemén keresztül. A precíz kompozíciókkal és ragyogó színkálával dolgozó film a vidéki hagyományok és a média szertartásos és megszerkesztett jellegét hangsúlyozza, majd ezek kölcsönhatását figyeli meg. A rendező a filmvégi ironikus, önkritikus kommentárban saját kizsákmányoló módszereire is felhívja a figyelmet.

A *Mosolyog a telefonba* (*La sonrisa telefónica*) című naplófilmet a spanyol Aitziber Olaskoaga engedély nélkül, titokban vette fel a munkahelyén, az egyik multinacionális cég, a Nike amszterdami székhelyű ügyfélszolgálatán. Illúzió nélkül tárja elénk a lélekölő ügyfélszolgálati munkát, az ott dolgozókat a globalizálódó világ rabszolgáinak tartja. A munkanélküli (többségében spanyol) fiataloknak nincs választásuk, belekényszerülnek a képességeiket alulmúló állásokba. Az ügyfélszolgálatosok kényszermunkájához persze

jópofát kell vágni és azonosulni kell a hamis cégflozofíával, ezt Olaskoaga szembeállítja a munkakörnyezet elidegenítő, üres tereivel. Szubjektív tapasztalatait megfigyelői szemszögből rögzíti és nem a hagyományos narrációval illusztrálja, hanem digitális életének nyomaival és az elvagyódását és munkaundorát kifejező internetes csevegéssel. A hangnem ironikus, de mégsem távolságtartó, mivel Olaskoaga a legegyszerűbb eszközökkel, mondhatni amatőr módon rögzített személyes benyomásai által egy nagyobb jelenséget tudott pontosan megragadni és a hasonló élethelyzetben levő fiatalok

számára azonnal felismerhetővé tenni.

Kanadából érkező *Katyusha* (*Katyusha: Rocket Launchers, Folk Songs, and Ethnographic Refrains*) Kandis Friesen munkája, aki a Szovjetunióból elűldözött és nyugatra emigráló szülők leszármazottja. Egy ismerős, de elveszett melódiába belekapaszkodva kutatja saját gyökereit és a népszerű, propagandacélokra is használt dal által előhívott kulturális emlékezetet, ami több generáció életét meghatározta. Az esszéfilm az emlékezés tudatfolyamatát az animáció és a képzőművészet segítségével, a fényképek és tárgyak kollázsából építi fel. A film jó mutatja a jihlavai fesztivál nyitottságát a társművészeteket egybefoglaló, többretegű fogalmazásmódról.

Elhallgattatni, elfelejteni akarták a cseh új hullám alkotóját is, Drahomíra Vihanovát, aki idén az életműdíjat kapta. A fiatal filmeseknek, akik ma szabadon, cenzúra nélkül választhatják meg a témáikat azt tanácsolta, hogy fedezék fel mennyire komplex esztétikai lehetőségek van az új technikákban. Vihanovához hasonlóan több idén díjazott alkotó is kompromisszummentes és független női szerző, akik az operatőri munkától kezdve a vágásig és a forgalmazásig egy kézben tartották a kreatív kontrollt és függetlenül tudtak alkotni. Csehországban és Kelet-Európában azzal együtt, hogy fejlődnek a dokumentumfilmzés intézményei, egyre több a fiatal és független filmrendező, törekszik arra, hogy újszerű, egyszerre univerzális és személyes innovatív filmnyelvet használva átalakítsa az eddig férfi dominálta dokumentumfilm-kánont. •

PRIMANIMA

# Fiatalos kezdés

CSIGER ÁDÁM

## AZ ELSŐFILMES ANIMÁTOROK FESZTIVÁLJÁN A CSATTANÓS TÖRTÉNETEK SZÓLTAK A LEGNAGYOBBAT.

Az ötödik Primanima Nemzetközi Elsőfilmes Animációs Fesztivál megnyitója rövid koncerttel kezdődött, majd Csermák Tibor az '50-es évek végén bemutatott animációjával, a *Kismalac és a farkasokkal* zárult. A fiatalon, 1965-ben elhunyt animációs rendező nevét viselő elismerést idén először adták át: a gyerekfilmes szekció közönségdíját két alkotás nyerte megosztva, a *Hey Deer!* Bárczy Örs rendezésében és Gelley Bálint Farkas *Átjáró Másvárosba – Első fejezet: Közbenjáró* című munkája. A megnyitó fő attrakciója azonban egy új, fekete-fehér, élőszereplős imázsfilm volt (*Semmi bogár*), ami Visky Ábel rendezett. A 8 perces, kétszereplős kisfilm Richard Linklater *Before*-trilógiáját idézi, koncepciója minimalista: egy véletlen találkozást követ benne párbeszéd egy fiú és egy lány között, ami jóval többről mesél a Primanimánál, a budaörsi fesztivál reklámozása csak a slusszpoén benne. Az animáció mint formátum napjainkban betöltött szerepe viszont szóba kerül benne, és erről leg-

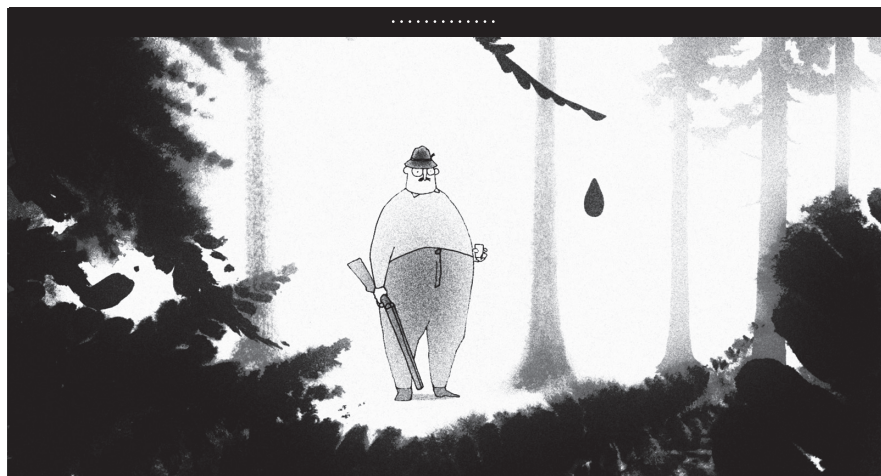
alább annyit mond ez a kisfilm, mint a kérdést boncolgató videóesszé az Illyés Gyula Művészeti Akadémia diákjaitól (László Márk: *Mi az animáció?*, Pethő Zsófia: *Cakó Kacák*).

Míg a fesztiválon vetített két egész estés filmet (*Window Horses – Rosie Ming lírai utazása Perzsiába, A messzi Észak*) öntudatos nőalakok kapcsolták ikerdarabokká, a rövidfilmes versenyprogramban ugyancsak kirajzolódott néhány népszerű, visszatérő téma. A fesztivál diák vagy pályakezdő alkotók által készített animációk mustrája, ennek megfelelően fiatalos témák kerültek terítékre, amilyen például a szerelem, ami három opusz központi témája. A párkapcsolatok különböző fázisait mutatja be humorosan az amerikai *Once Upon a Line* (melynek alkotója, Alicja Jasina elhagyta a karakterek testének körvonalait), a két különös kreatúra elvaduló románcáról szóló brit *A Love Story*, és persze Bucsi Réka *Love*-ja, ami elnyerte a legjobb elsőfilmnek járó elismerést a nemzetközi zsűritől és

Jan Saska:  
**Happy End**

a legnépszerűbb magyar animációnak járó, Macskássy Gyuláról elnevezett közönségdíjat is. Zenét aláfestő klip-szerű rövidfilmből csak egy szerepelt a programban (a német *Jazz Orgia*), viszont két dolgozat is egy-egy interjút illusztrált: a kézzel rajzolt, német *Eye for an Eye* egy indianai halálraítélt, Frederick Baer megrázó vallomását vizualizálja, Kotschy Péter és Nemes Barna alkotása, az *56* pedig egy idős szemtanú visszaemlékezéseit eleveníti meg. Ugyancsak miniinterjúkra épül a nagyvárosi létről szóló erdélyi *Urban Blindness* és a magyarországi bevándorlók hangját hallató *Random Walks*. Több önportrét is láthattunk, melyek hangalámondásos narrációval operálnak, ilyen a neurotikusokról szóló magyar *Körömágyzaggatok* és a lengyel *Az érzékeny óriás* főszerepben egy gatlásos slam poetry előadóval.

A versenyprogramban gyakori volt a formai kísérletezés, amihez az animáció médiuma bőven nyújt lehetőséget. Ilyen dolgozat nyerte a Primanima nagydíját is: a japán Iku Ogawa filmje, az *Azt hiszem, kicsit össze vagy zavarodva* egy véres és egy májas hurka-gore-ban gazdag története. A legemlékezetesebbnek azonban az animációs rövidke kategóriáján belül is a történetmesélő filmek bizonyultak, amelyek alkotói nem pusztán hangalámondásos narráció illusztrálására használják a vizualitást, hanem klaszszikus cselekményt (vagy akár csak egy viccet) vonultatnak fel. A német *Life is Rugged* még rövidfilmként is öt különböző poénból összeálló szkeccs, a finn *A bajuszban* két ficsúr szó szerint összeakasztja kackiás bajszát, az orosz *Egy anyáról* pedig szintén egy képi gegre épül, de a hosszú haját svájci bicskaként használó asszony portréja közben az anyai szeretetről is sokat árul el. Az olasz *Merlot a Piroska és a farkas* paródiája ittás Piroskával a főszerepben, és okkal nyerte a legígéretesebb magyar animációs tehetségnek járó George Pal-díjat Tóth Luca a nemi szerepeket kiforgató, roppant fantáziadús *Superbiéért*. A cseh *Happy End* a nemzetközi mezőnyben nyert közönségdíjat: a Coen-fivérek munkásságát idéző film tévedésekre építő fekete komédia, visszafelé elmesélve. Jan Saska Cannes-ban bemutatott diplomamunkája ötletesen forgatja ki a címében szereplő klisé fogalmát. •



WINDOW HORSES

# Aki sosem látta Párizst

BARKÓCZI JANKA

**A PRIMANIMÁN VETÍTETT EGÉSZESTÉS ANIMÁCIÓBAN A PERZSA KULTÚRA BŰV-KÖRÉBE KERÜLVE VESZÍTJÜK EL KÖZHELYEINKET.**

**A**nn Marie Fleming kanadai animációs művész véletlenül bukkant a 13. századi szúfi misztikus költő, Rúmi verseire egy könyvesboltban, azok pedig rögtön rabul ejtették. A szövegek erejét olyan magával ragadónak találta, hogy ezt használta inspirációként első egész estés filmjéhez, mely egyszerre lett önéletrajzi visszatekintés és személyes hangú vallomás a művészet szeretetéről.

Rosie Ming, a pálcikalány, aki Stick Girl néven a rendező 25 éve használt stilizált alteregója, ebben a mesében hosszú utazásra indul, amely nagy meglepetéseket tartogat számára. Rosie a hétköznapi kanadai gyorséttermi alkalmazott, aki a fárasztó munka után verseket ír és arról ábrándozik, hogy egyszer majd eljut Párizsba, a költészet csodálatos fővárosába. Párizs helyett azonban a távoli Iránból érkezik számára meghívó, mégpedig a rangos shirazi költészeti verseny szervezőitől. Rosie felkerekedik tehát, hogy nekivágjon az ismeretlennek, és ezzel kezd-

tét veszi a nagy kaland, melyben egy idegen kultúra számos titka és saját múltjának rejtélye tárul fel.

Shiraz, a négyezer éves fárszi város eleve a legjobb kiindulópont egy efféle spirituális kiránduláshoz. Itt nyugszik a középkori kelet két költőóriása, Háfiz és Szádi, a település színpompás mecsetei, mozaikjai, kertjei, bora messze földön híresek. A poéták, akik a filmbéli fesztiválra gyűlnek össze különleges és autonóm karakterek, akik egyként tisztelettel adóznak a hely szellemének és a nagy elődöknek. A *Window Horses – Rosie Ming lírai utazása Perzsiába* sajátos báját a feltétel nélküli nyitottság adja. Mind a készítő, mind az általuk teremtett figurák optimista kíváncsisággal figyelik egymást és a környezetüket. A sokszínűség itt a legnagyobb erény, ami a film stílusában is tükröződik. Míg Rosie pár vonallal felskiccelt vonásaiba bármikor belevetíthetjük saját érzelmeinket, univerzuma sarkosan egyszerű, ha nem is leegyszerűsített, az idő-

„Ezerarcú kultúra letéteményese”

érzelmeinket, univerzuma sarkosan egyszerű, ha nem is leegyszerűsített, az idő-

ről időre felhangzó versek illusztrációiban gazdag formavilág bomlik ki. Az egyes versbetétek animációit vendégművészek készítették: Dominique Doktor és Shira Avni például Szádi *Ádám gyermekei* című versét illusztrálta a maga kozmikus összefüggéseiben, amely vers egyébként a New York-i ENSZ-palota épületének falán is olvasható, Bahram Javaheri papíralapú technikája Háfiz életét mutatja be a régi miniatúrák kifinomult stílusában, a Mongrel Media expresszionista hatású, dinamikus animációt készített. A vendégek munkáját a projekt művészeti vezetője, Kevin Langdale fogta össze, aki az alaptörténethez szintén a perzsa miniatúrák formáit és térkezelését távolról megidéző megjelenést választott, színeiben viszont a híres shirazi Nasir al-Mulk mecset szívdarványos üvegablakai által szórt tündöklő fényt örököltette meg.

Fleming a munka hátterét közösségi finanszírozással biztosította, és a közreműködésre végül olyan neves színészeket sikerült megnyernie, mint a főhősnőnek hangját kölcsönző Sandra Oh (*A Grace klinika*), Ellen Page (*Juno, X-Men: az ellenállás vége*) vagy az Asghar Farhadi *Nader és Simin – Egy elválás története* című filmjéből ismert Payman Maadi. A *Window Horses* érzékeny, empátiára és elfogadásra buzdító filozófiája miatt mostanában nem csak Kanadában, de máshol is különösen aktuális, és ez az üzenet sok humorral, a készítő játékos és szerethető megfogalmazásában különösen jól átadható. A film egyértelmű rokona Marjane Satrapi *Persepolis*ának, azzal a különbséggel, hogy itt nem belülről, hanem kívülről, az idegen szemszögéből vizsgáljuk Iránt, ezért olykor óhatatlanul is közhelyekbe vagy az azokkal kapcsolatos téveszmék tisztázásába csúszunk. A Kanadában élő, kínai-perzsa származású fiatal lány, aki édesapját keresi, a kínai-ausztrál szülők gyermekeként született rendező mása, így végső soron nem egy adott kultúra, hanem éppen az egyetlen, de ezerarcú kultúra letéteményese. Ezt a sokféleséget és ítéletmentességet foglalja össze Rúmi gyönyörű, fordításban visszaadhatatlanul koncentrált verse, amely a film mottója is egyben: „Valahol jó és rossz között létezik egy kert. Ott találkozunk.” •



TARR 60

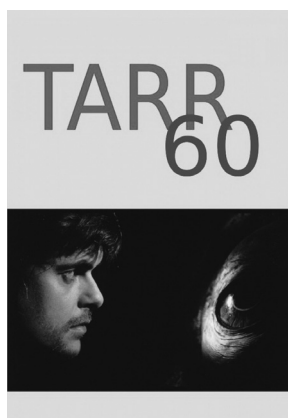
# A nemzetközi Férfi

NAGY V. GERGŐ

MIT LÁT TARR BÉLÁBAN AZ ÉSZT TUDÓS ÉS A FRANCIA CINEFIL? A SZÜLETÉSNAPI KÖSZÖNTŐKÖNYV A KONTINENTÁLIS RECEPCIÓRÓL RAJZOL KÉPET.

Tarr Bélát akkor ismer-  
te meg a világ, amikor  
kiderült, hogy a mozi  
halott. Abban az 1995-  
ös keltezésű esszében  
ugyanis, amellyel Susan  
Sontag búcsút mondott a  
régóta végvonagló film-  
művészetnek, a tiszteletet  
érdemlő utóvédharcosok  
között kétszer is megem-  
lítette a magyar rendező  
nevét (igaz, *A mozi hanyat-  
lása* New York Times-ban  
megjelenő verziójából a  
szerkesztők már gondosan kigyomlál-  
ták, mert túlságosan obskúrus hivat-  
kozásnak tűnt). És legkivált e lelkesen  
méltató megjegyzésekkel indult el az  
eladdig csak szűk körben ismert Tarr  
Béla páratlan karrierje a világ filmértő-  
inek nemzetközi elitklubjaiban. Noha  
Sontag ebben a futamában a hanyat-  
ló mozival együtt a mozgókép iránti  
szenvedély, a cinefilia kultúráját is bő-  
szen elsiratta, Tarr alig néhány évre rá  
éppen hogy az interneten felvirágzó  
„új cinefilia” egyik legfőbb hősévé vált  
(olyan szerzői rendezők mellett, mint  
például Miguel Gomes, Lav Diaz vagy  
Pedro Costa). A Film Studies for Free  
nevű blog közel 10 éves tevékenysé-  
ge alatt egyetlen poszt sem volt olyan  
népszerű, mint amelyet a *Sátántangó*  
rendezőjének szenteltek.

De mi az, ami Tarr Bélát ennyire  
vonzóvá teszi a legújabbkori cinefilek  
szemében? Többek között erre szolgál  
válaszokkal az a szaktudományos és  
az esszéisztikus szövegeket összefűző  
tanulmánykötet, amelyet a rendező-  
bálvány 60-dik születésnapja alkalmá-  
ból szerkesztett és adott ki Eve-Marie  
Kellen és az Underground Kiadó. Ez a



nemzetközi együttmű-  
ködésben született, 7  
ország 14 szerzőjét  
3 nyelven (angolul,  
németül és franciául)  
megszólaltató könyv  
rögtön az alcímében  
(Studies in Honour of a  
Distinguished Cineast)  
megnevezi a kitün-  
tetett figyelem egyik  
legfontosabb feltéte-  
lét, amennyiben Tarr  
Bélát kivételes filmké-  
szítőként, *cineast*ként

jelöli meg. Merthogy ez a látszatra sem-  
mitmondó kategória a francia kritikus  
és filmkészítő, Jean-Claude Biette sa-  
jatos hierarchiáját idézi föl, amely sze-  
rint a rendezők különböző kasztokba  
sorolhatóak – és a legfelsőbb rendbe  
(tehát a *cinéast*ok közé) azok tartoz-  
nak, akik nem csupán remek filmeket  
rendeznek, de munkáik *œuvre*-ként ér-  
zékelhető és gondolatilag összefüggő  
egésszé állnak össze.

Márpedig Tarr Béla életművé-  
nek egyik legsajátabb tulajdonsága  
éppen hogy a kivételes tömörsége és  
következetessége – amelyet a szerző is  
rendre hangsúlyoz azzal, hogy osztha-  
tatlannak, korszakolhatatlannak, illetve  
*A torinói ló* után folytathatatlannak té-  
telezi munkásságát. Így pedig lényegé-  
ben már alanyi jogon kiérdeklő a szu-  
verén művészeket fürkésző cinefilek  
figyelmét – elvégre már az ötvenes  
évek klasszikus francia cinefiliaja is az  
életmű egységét részesítette előnyben  
az egyes művek esztétikai értékével  
szemben (lásd ugye François Truffaut  
és a Cahiers du Cinéma „szerzői poli-  
tikáját”), de a jelenkori filmkultúrában  
ez a következetes építkezés különö-

sen ritka érdemnek tetszik. (Miköz-  
ben önértéknek tekinteni továbbra is  
súlyosan problematikus, elvégre egy  
életmű tökéletesen következetlenül  
is lehet önazonos.) Ennek fényében  
pedig kevésbé meglepő, hogy a *Tarr  
60* című kötet egyik meghatározó csa-  
pásirányát az életmű belső logikája, az  
általánosított „Tarr-film” jellege, a mű-  
vek közötti kapcsolatok, rész és egész  
viszonyának elemzése jelenti – lásd  
például Pólik József vagy Christian  
Wehmeier egymást tükröző szövegeit,  
amelyek egy-egy filmből igyekeznek  
kiolvasni az életmű egészét (előbbi *A  
torinói lovat*, utóbbi a *Családi tűzfész-  
ket* reprezentálja az *œuvre* valamiféle  
sűrítményeként). Jellemző, hogy ez a  
könyv olyannyira egységesnek lát(tat)  
ja a Tarr-életművet, hogy több ízben is  
(például a kötet hátlapján) a rendkívüli  
játékidővel jellemzi a rendező műve-  
it – jóllehet a *Sátántangó* kivételével  
Tarr Béla nem csinált a szokványosnál  
lényegesen hosszabb filmeket.

Az életmű kivételes rétegzettsége  
és koherenciája mellett az is látvá-  
nyosan kitűnik a *Tarr 60* szövegeiből,  
hogy Tarr Béla filmjei olyan kérdéseket  
és témákat vetnek föl, amelyek a kur-  
rens – vagy kevésbé kurrens – filmel-  
mélet horizontján fontosnak tűnnek.  
Ilyen az érzékelés, a nézőpont és a  
(férfi)tekintet problematikája, amely-  
hez csípőből elő lehet rántani Laura  
Mulvey nevezetes elméletét a szemlé-  
lés élvezetéről (Simon Frisch szövege  
rá hivatkozik), vagy például elő lehet  
guberálni a fenomenológia szókészle-  
tét és a Husserl-köteteket (lásd Jarmo  
Valkola könyvtárnyi felvértezettseg-  
gel dolgozó cikkét). És ilyen a hosszú  
beállítás és az időkezelés kérdése is,  
amely végigvonul a kötetben az ihletett  
futamoktól kezdve (lásd Sylvie Rollet  
esszéjét a Tarr-filmek cirkularitásáról)  
a görcsösen deleuzeiánus olvasato-  
kon át (lásd Elzbieta Bustowska tanul-  
mányát) egészen a konyhai angolsá-  
gú semmitmondásig (Ege C. Reinuma  
hervasztóan amatőr cikke kétszer is  
lábjegyzetet szentel a hosszú beállítás  
definiójának).

A *Tarr 60* legizgalmasabb szövegei  
azonban a Tarr filmek jellegzetes sti-  
lisztikai operációit és esztétikai alapmi-  
nőségét újszerű nézőpontból próbálják  
megragadni. Erre tesz kísérletet Király  
Hajnal elsőrangú szövege, amely Žižek,  
Agamben és Kristeva bölcselmei segít-

ségével érzékenyen írja körül a Tarr-féle melankólia mozgóképes „eseményét”, és erre példa Rose McLaren gyönyörű esszéje is az állóképek és a mozgókép konfliktusáról a Tarr-filmeken belül, a mozdulatlan ikon transzcendentális erejéről, amelyet elsősorban a *Werckmeister harmóniák* lincselésjele- netében (ahol az öregember ikonserú képe állítja meg a mozgást), illetve *A torinói ló* képzőművészeti utalásaiban mutat ki. Ide sorolható továbbá a már emlegetett Simon Frisch emlékezetes szövege is, amely az időtartam esztétikáját vizsgálja Tarrnál, méghozzá a *képenergia* fogalmát bevezetve – és a hosszú snittek koreográfiáját annak fényében elemzi, hogy miként szervezik, növelik és csökkentik ezt az energiát.

Tarr tartós népszerűsége a cinefilek körében alighanem azzal az esztétikai minőséggel is magyarázható, amelyet ezek a szövegek írnak körül – és amelyből a kötet szokványosabb nézőpontú cikkei vajmi keveset tudnak közvetíteni. A *Tarr 60* egyfelől a klasszikus filmtörténeti megközelítések erőtlenségét mutatja föl (elsősorban Christian Wehmeier kis- sé iskolás szövegével), másfelől

több ízben is markánsan demonstrálja a fejfájdítóan ezoterikus bölcselkedés zsákutcáját. Ennek a leglátványosabb példáját talán Jarmo Valkola szövege jelenti, merthogy ez az ólomsúlyú apparátust mozgató tanulmány megany- nyi Deleuze és Walter Benjamin idézet után olyan dermesztően üres konklúzi- ókra jut, minthogy egy Tarr-film „uniká- lis törekvések együttese, amely speciá- lis történelmi, társadalmi, pszichológiai és etikai kérdéseket vet föl.” Ebben a könyvben a száraz akadémikus közeli- tésnél jócskán érvényesebbnek tűnik a cinefilia személyesebb, esszéisztikus beszédmódja, azt a benyomást keltve, hogy Tarr szigorúságában is költői esztétikájához egyszerűen jobban passzol a kevésbé konvenciókövető kritikai nyelv (mint például Vágvölgyi B. And- rás rokonszenvesen személyes szöve- ge, amely ugyanakkor talán túlságosan is laza, már amennyiben *A kör bezárul* című Tarr-monográfia szerzőjét, Kovács András Bálintot Tarr Béla életrajzírója- ként nevezi meg).

**„A mozdulatlan ikon transzcendentális ereje”**  
(Tarr Béla: Sátántangó)

„Furcsa szar” – mondta Tarr Béla a filmjeit kvan- titatív megközelítéssel elemző kutatásokról a

*MUBI* júliusi interjújában, és ez a könyv igazolja a szigorú tudományossággal kapcsolatos kételyeit. A *Tarr 60* egé- szében elegendő színvonalúnak, ugyan- akkor felettebb exkluzívna láttatja a Tarr-recepciót – elvégre a legmarkán- sabb állítása alighanem az, hogy ebben a büszkén nemzetközi diskurzusban csak világnyelven lehet érvényes ál- lítást tenni. A kötet francia, német és angol szerzői anyanyelvükön jelenhet- tek meg, de Kelet-Európa marginális és elfelejtett népei: az észtek, finnek és a magyarok (azok tehát, akiknek alapvető életelményéről Tarr Béla filmjei mesél- nek) már egy másik nyelv választására vagy önmaguk fordítására kényszerül- tek. A hanyatlás univerzális tapasztala- tának legnagyobb hatású mozgóképes látomása Kelet-Európa Isten háta mö- götti vidékén született meg, de hogy miért is annyira kiemelkedő és mennyit ér valójában, azt már egy másik nyelven döntik, dönthetjük el – mintha a Tarr-fil- mek kivételes erejű képeit csak idegen szavakkal lehetne leírni.

Szerkesztő és kiadó: Eve-Marie Kellen. Az Un- derground Kiadó és Terjesztő Kft. támogatásá- val. 2015.



BESZÉLGETÉS OLIVIER WIEVIORKÁVAL

# A pokol másnapján

VÁRKONYI BENEDEK

## „A TÖRTÉNÉSZEKNEK EL KELL FOGADNIUK A PLURALIZMUST.”

Nemrégiben bemutattak a Francia Intézetben egy kétrészes dokumentumfilmet, *Hitler utolsó éve és Az élet Hitler után* címmel (azóta a Natinal Geographic Channel tartja műsorán). A második világháborút meglehetősen jól ismerjük már, de Olivier Wieviorka és David Korn-Brzoza filmjében eddig még soha nem látott dokumentumokat mutatnak meg. Megrázó pillanatok, amelyek még 70 év múltán is fölkavarják a nézőt. Újabb filmrészletek – és írott dokumentumok vagy fotók – biztosan évek múlva is előkerülnek majd. De meddig él újdonság-erejük? Meddig lehet őket szenzációként megmutatni a nézőközönségnek? A film társírója és szakértője, Olivier Wieviorka francia történész a bemutatóra Budapestre érkezett.

- *A második világháborút hosszú hidegháború követte. Miért éppen ezt a borzalmas és bonyolult korszakot akarta bemutatni a huszadik századból?*

Sokféle ok miatt érdekel a huszadik század. Legelőször is azért, mert rendkívül drámai korszak, minden egyes ember választás előtt állt, minden egyes embernek reagálnia kellett valahogyan az eseményekre. Választaniuk kellett aközött, hogy ellenállnak, együttműködnek vagy igazodnak, közömbösek maradnak vagy elkötelezik magukat. Ez természetesen a politikai vezetőkre még inkább állt, a döntéseikkel járó következmények óriásiak voltak. A második ok, hogy a közhiedelemmel ellentétben sok fölfedezni való akad még. Először is új szempontok lépnek be. Harminc évvel ezelőtt föl sem merült például a homoszexuálisok helyzete a második világháborúban, ma már foglalkoznak vele. A nők szerepe is az utóbbi években került előtérbe. Az érdeklődésünk

tágul. Kelet-Európában megnyílnak a levéltárak, és ez rendkívüli mértékben gyarapítja az ismereteinket. Sok hazugság volt forgalomban, sokat hazudtak a második világháborúról. Erre nagyon klasszikus példánk van: a Wehrmacht tábornokai azt állították, hogy ők „tiszta” háborút viselnek, és az SS „piszkos” háborúja hazugság. Tehát sok fölfedezni és föltárni való van még.

- *Ez azt jelenti, hogy a történelem egyes korszakait soha nem zárhatjuk le? Elvégre már hét évtizeddel vagyunk a második világháború után.*

Nem, nem zárhatjuk le. Mert újra és újra föltesszük a kérdéseket, új kérdéseket is fölteszünk, és új dokumentumok kerülnek elő. Mondok egy példát: a soá nagyon sokáig nem foglalkoztatta a történészeket. Raul Hilberg amerikai történész jó ideig egyedül dolgozott e témában, majd azután ez központi kérdés lett, Auschwitz szimbólumára összpontosult. Azonban ma már tisztán látjuk, hogy nem csupán megsemmisítő központok működtek, hanem az is, amit úgy hívunk: „golyó általi soá”. Ez például nemrégiben került be a történetírásba. Tehát új elemek vannak, és új a nézőpont is.

- *Kelet-Európa másképp élte meg a háborút, mint Nyugat-Európa?*

A megszállás mindenütt rettenetes volt, de keleten még rettenetesebb. A harcok nyugaton is borzasztók voltak, de Budapest bevétele sokkal véresebb volt mint Párizs felszabadítása, Varsóé sokkal pusztítóbb, mint Rómáé. Ezeket a történelmi traumákat, amelyekre a keleti lakosok máig emlékeznek, nyugaton elfeledték. Látjuk, hogy milyen nagy Timothy Snyder könyvének, a *Véres övezetnek* a sikere; ez a könyv jól mutatja, hogy milyen nagy volt ez a sokk, és ezzel egyszerre jobban megérthetjük a hidegháborút is, a Szovjetunió félelmét, azt az

igyekezetét, hogy kontrollt gyakoroljon Lengyelország fölött. Ha megértjük, hogy mit élt át a keleti lakosság, akkor jobban megértjük azt is, hogy mi történt a háború után.

- *Nagyon sok dokumentumfilmet készítettek már a második világháborúról. Az önök filmje miben különbözik tőlük?*

Legelőször is európai filmet akartunk csinálni. A világháborús dokumentumfilmek többnyire nemzetiek, például a francia ellenállásról vagy a varsói felkelésről szólnak. Mi olyan filmet akartunk készíteni – nem tudom, hogy sikerült-e –, amely háború sújtotta Európát egészében szeretné megmutatni. Valamelyest fekete lyuk, ahogyan Európa haladt a háború vége felé. Olyan archív felvételeket mutatunk meg, amelyek eddig ismeretlenek voltak, vagy azért, mert most kerültek elő, vagy azért, mert nem voltak általánosan ismertek. Mint például az a jelenet, ahol egy orosz katonalányt látunk, aki Berlinben irányítja a forgalmat. Nagyon meglepődtünk e rokonszenves jelenet láttán, tudtuk, hogy ez új a franciák számára, de az oroszok számára nem volt az, mert Kátya egyfajta ikon náluk, fönt van a Youtube-on is, sok-sok lájkkal.

- *Mi a különbség az írott dokumentum és a mozgóképek között történelmi szemmel nézve?*

A propagandafilmeknek nem szabad elhinni, hogy azok a valóságról alkotott képek. Ezek egy bizonyos valóságról alkotott képek, ugyanakkor egy politikai vagy katonai hatalom akaratát szolgálják. Ott vannak például azok a filmek, amelyeket a koncentrációs táborok felszabadításakor forgattak, és amelyeket meggyőzésül használtak föl a nürnbergi perben. Tehát ezeket különbözőképpen lehet fölhasználni. De a képpel olyan nézőpontot kapunk, amely megtestesül, érzékeny, emberi, amit nem mindig érzünk, ha papírokat tanulmányozunk. A megélt valóságot így sokkal inkább érzélemmel telítettnek látjuk.

A történész hozzászólt ahhoz, hogy javarészt írott forrásokat tanulmányoz, és kiképezték arra, hogy azokat kritikával fogadja. Viszont bennünket, öregeket, nem képezték ki arra, hogy megértsük a képi nyelvet. Pedig ha egy filmdokumentumot akarunk fölhasználni, ez nagyon fontos. Hogyan forgatták? Nagy vagy szűk plánokat használt-e? Ezt vagy azt miért hagyták ki? Ez tehát nagyon érdekes. Franciaország történetében van egy fontos pillanat: 1944. augusztus-

tus 25-én de Gaulle híres beszéde, Párizs felszabadulásakor. Expresszionista módon van fölvéve, mert nagy a fekete és fehér kontrasztja. Ott áll előttünk egy ember, aki beethoveni szenvedéllyel beszél. De ha megnézzük az eredeti felvételt, akkor azt látjuk, hogy de Gaulle nem volt egyedül, több beszédet olvasott föl, egy bizonyos pillanatban nagyon fáradtnak látszik, tehát egyáltalán nem isten, hanem egy ember, aki lélegzik és izzad. Jól látszik, ezt a jelenetet megrendezték, hogy halhatatlanná tegyék. Én, amikor írott dokumentummal foglalkozom, próbálok megérteni, hogy mi rejlik mögötte. Egy „rendes” történész számára sokkal nehezebb a mozgóképeket használnia, mert meg kell nézni az eredeti felvételeket is, figyelembe kell venni a rendezés szándékát. Például amikor az amerikaiak a koncentrációs táborokban forgattak, instrukciókat kaptak.

• **Kitől?**

A hadsereg szolgálatától, amely megrendelte a filmezést. Nagytotálókat kértek. Miért? Mert emlékeztek arra, hogy az első világháború után, a szövetségesek győzelmének másnapján a németek azt mondták, hogy nem követtek el atrocitásokat. Az amerikaiak félték attól, hogy a második világháború után azzal lehet majd vádolni a szövetségeseket, hogy trükköztek. Azért kértek nagytotálókat, hogy megmutassák, nem manipulált a kép.

• **Az önök új filmjében vannak nagyon megrázó képek. Számomra például ilyen volt az, amikor olasz (?) gyerekek a romokon élelem után kutatnak. Azt mondhatjuk erre, hogy a pil-**

**lanat az igazság. De kinek az igazsága ez: a történészé, a fényképészé, az operatőré vagy a pillanaté?**

Ez bonyolult kérdés, legegyszerűsítően is azért, mert az mondhatjuk: a történelemben nincsen általános igazság. Minden nézőpont és értelmezés kérdése. Filozófiailag tudjuk, hogy nincsen igazság. És tudjuk, hogy vannak tévedések. Ezek a gyerekek a romokon kétségkívül egy igazság a sok közül. Létezett, problémát jelentett, sok árva volt, a helyzet rettenetes volt Olaszországban, jól leírja e rettenetet Curzio Malaparte *A bőr* című könyvében. A világháború utáni korszak nagyon összetett. Az öröm korszaka, a felszabadulásé, és a szenvedés, a fájdalom kora is, ahogy azt a gyerekek példájából is látjuk.

• **Igen, csak ha nincsen egyetlen igazság, akkor választani kell – ahogy az elején ön is mondta. Amikor ön megmutat egy jelenetet, akkor ezzel létrehozza az igazságot. Mert arról a pillanatról azt hihetjük, hogy az az igazság. Ez nem jelent ellentmondást?**

De igen. Ez probléma, aminek tudatában is voltunk. Ugyanis az ember úgy gondolja, hogy amint megmutat valamit, az igaz is. Azt mondjuk, hogy a kép bizonyít. Amit megpróbáltunk, az sajnos kevésbé sikerült az angol változatban. A kommentárokból próbáltuk megmutatni, hogy vigyázat, ez propagandafilm, ez pedig megrendezett jelenet. Próbáltuk rávenni a nézőt, hogy legyen kritikus, legyen éber. Mi nem vagyunk istenek. Nem totális államban élünk, ahol a mi filmünk az egyetlen hivatalos film, amelyet a magya-

rok, a franciák és az oroszok elé tárunk. Ez egy javaslat a többi között. Ahogyan Spielberg-től a *Schindler listája* egy javaslat, de önnek joga van megnézni Claude Lanzmann *Soa* című dokumentumfilmjét is vagy Alain Resnais-től az *Éjszaka és köd*-öt, és ezekből kialakíthatja a maga véleményét. Vagyis bízni kell az egyén bölcsességében.

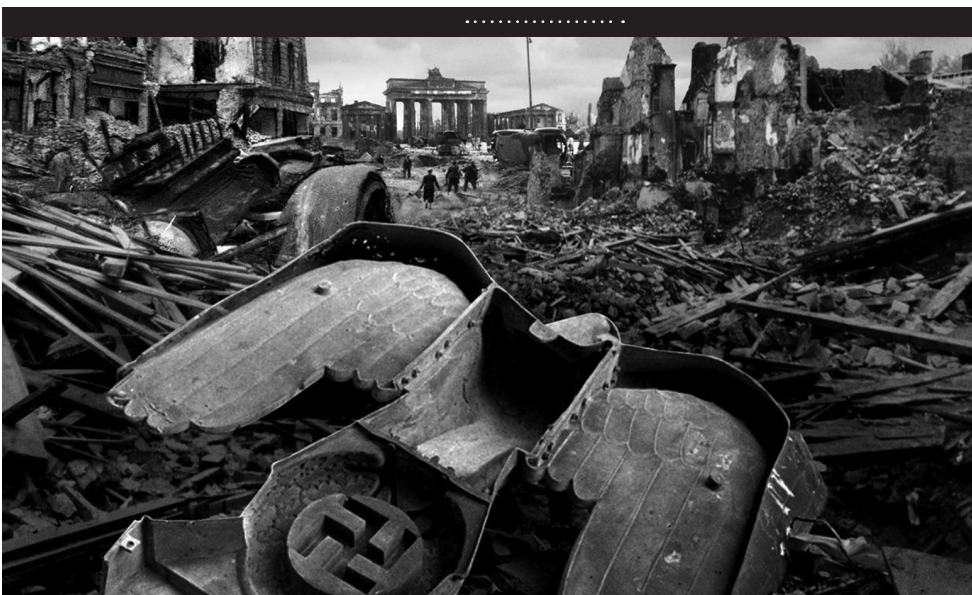
• **A dokumentum a történész forrása, ezekből dolgozik. De azok, akik nem történészek, mit kezdhetnek ezekkel a dokumentumokkal? Például egyszer találtam az utcán fényképeket a háború előttről. Ezek is dokumentumok, de mit kezdhetnek velük?**

Egy dokumentum soha nincs önmagában. Minden dokumentum – egy fénykép, egy film, egy papírlap – beszél. Felel azokra a kérdésekre, amelyeket fölteszünk neki. A dokumentum válasz, de arra a kérdésre adott válasz, amelyet fölteszünk neki. Ha ön nem tudja föltenni a kérdést, a dokumentum nem jó semmire, vagy nagyon nehéz hasznosítani. Mondok egy buta példát: talál egy képet Budapesten, rajta áruval telt üzletek a háború alatt. Föl kell tenni a kérdést: ki készítette? A németek készítették-e, hogy megmutassák, Budapesten jól éltek? Vagy ez Horthy propagandájának a része, hogy megmutassa, hogy minden rendben? Tehát ha nem teszi föl ezeket a kérdéseket, a dokumentum hasznavehetetlen.

• **Egyre több olyan népszerű történelmi könyv jelenik meg, amely képekre épül, és nem szövegre. Ez arra szolgál, hogy megkönnyítse a történelem megértését? Ez tendencia?**

A XXI. században, a képek századában élünk. A fiatalok hozzászoktak ahhoz, hogy az interneten olvasnak, képeket néznek, és kevésbé olvasnak könyveket. Ez részemről nem értéktétel, csupán a valóság. Ha tehát folytatni akarjuk a történetírást, alkalmazkodnunk kell. Továbbra is kutatni kell, komoly könyveket kell írni, ugyanakkor úgy, hogy el is olvassák őket, ha azt akarjuk, hogy hassanak is, ha tanítani akarjuk a történelmet az iskolában, az egyetemen. Dolgozni kell azon, hogy a fiatal nemzedéket megérintse a történelem. Ők a filmekből értenek, nekik beszél a film, és talán többet mond, mint egy könyv. Esetleg más utat is ki kellene próbálni, például a képregényt. Ez is a történelem gyakorlásának egyik módja. Azt hiszem, hogy a történészeknek el kell fogadniuk ezt a pluralizmust. •

„Ezerarcú kultúra letéteményese”



■ AUSTIN WRIGHT: TONY AND SUSAN

# Rejtélyes bosszú

■ VARRÓ ATTILA

## AZ IRODALOMTÖRTÉNÉSZ ÍRÓ SZÍVESEN KÍSÉRLETEZETT RENDHAGYÓ FORMÁKKAL.

Az angol nyelvű irodalomban minimum a reneszánsz drámák óta népszerű truvájként számít a fikcióba ágyazott fiktív történet, de a posztmodern ezredforduló kellett hozzá, hogy ezer verzióban elszaporodjon, legyen szó magasirodalomról (*A 49-es tétel kiáltása*, *A vak bérgyilkos*), a könyvformátum fizikai határainak játékos átlépéséről (*House of Leaves*, *S.*) vagy akár képregény-klasszikusokról (*Az őrzők*, *Sandman*). Az viszont már jóval ritkább, sőt talán egyedi eset, amikor a külső szöveg jóformán másról sem szól, mindössze a beágyazott szöveg olvasásáról: az 1993-ban megjelent *Tony and Susan* pontosan erre tesz ellentmondásos kísérletet, ráadásul oly módon, hogy a két történet közötti metafikciós kapcsolatot sem teszi különösebben megalapozottá. Austin Wright, tizenhárom éve elhunyt cincinnati irodalomprofesszor nagyjából fél tucatnyi regényében előszeretettel kísérletezett rendhagyó elbeszélő formákkal, az életpálya derekán megjelent *Tony and Susannal* azonban még elszánt híveit is zavarba hozta: míg a párhuzamos cselekmény egyik szálán egy viszonylag meztelmas bosszú-noir zajlik, amelynek irodalmi értékei jobbra kimerülnek a szűkszavú, mégis igen expresszív, helyenként kifejezetten költői stílusban (valahol Cormac McCarthy és a *Winter's Bone*-nal elhíresült Daniel Woodrell határvidékén), a másik szál története a bűnügyi sztorit olvasó kertvárosi feleség kertvárosi hétvégéjéről szól, az olvasás közben felrémlett reflexiói és a szerzővel kapcsolatos emlékei közt váltogatva.

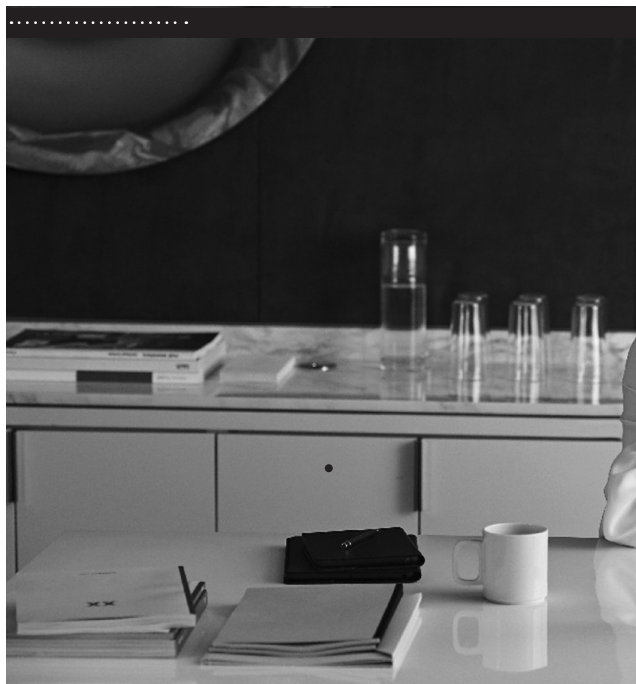
A címbeli Susan egy nap rejtélyes kéziratot kap volt férjétől, Edwardtól, akivel az elmúlt tizenöt évben még felületesnek is alig mondható kap-

csolatot ápolt: az *Éjszakai ragadozók* címet viselő regény egy matematikaprofesszor, Tony kálváriáját követi nyomon, akinek egy családi nyaralás alkalmával leszorítja a kocsiját három hegyvidéki *redneck* az éjszakai országúton, elrabolják a tehetetlen férfitől feleségét és kamaszlányát, majd egy lakókocsiban halálra erőszakolják őket. Susan egyre kényelmetlenebb érzésekkel követi nyomon Tony történetét, amely a hullák megtalálásától az egy éves eredménytelen lábadozáson át (mialatt sikertelen kísérletet tesz egy új kapcsolatra egyik tanítványával) egészen a helyi seriff megszállott magánhadjáratának eszközeiként végrehajtott bosszúig tart, és közben az olvasóval együtt megpróbál rátalálni az összekötő szálakra Edwarddal folytatott fiatalkori kapcsolatával, amely során nem csupán megcsalta az életképtelennek tartott férfit egy szomszédban lakó sikeres orvossal, de írói ambícióit sem igazán támogatta. Wright egyáltalán nem könnyíti meg a befogadó oldal dolgát: noha mélyen lemerül mindkét főhőse belső világába és egyre-másra hozza fel az értékes észrevételeket, a két sztorit mintha végig teljesen különálló egységként kezelné. Akárcsak a hasonló felállást használó Margaret Atwood-regény (*A vak bérgyilkosnő*) és az idén magyarul megjelent René Knight *domestic noir* (*Cáfolat*), a regény itt is valamiféle bosszú eszközeként jelenik meg, de hogy pontosan miért

és milyen módon áll bosszút Edward Susan-on, azt az író gyakorlatilag az olvasói képzeletére bízta, vagy épp olyan nyomozói képességet követel meg tőlük, amelyet hősnőjétől megtagad.

Érthető, hogy az idei hollywoodi filmverzió szerzője, Tom Ford éppen ezeket a lyukakat igyekszik befoltozni saját olvasatával az éjszakai ragadozóvá formált Susanról, akit több módon összeköt a regény gyilkosaival, ráadásul már a színészválasztással is jelzi Tony és Edward azonosságát. A Wright-regény nem kínál ilyesféle mankókat, egyformán távol tartja magától a szépirodalmi kuriózumokra vágyó értelmiségi olvasókat (akik ezúttal nem kapják meg a szerzőtől várt kísérleti próza izgalmait) és a hagyományos thriller-örömökre vadászó lektúr-ragadozókat (akiknek nem nagyon jut sem az aktív főhőssel való azonosulás, sem a pozitív végki-fejlet ajándékaiból). Míg későbbi regényeiben, a *Disciple* szekta-krimijében vagy az *After Gregory* „menekülő férfi”-modellre felhúzott thrillerében a bűnügyi történet szoros egységet alkot a főhős(ök) személyes drámájával, a *Tony and Susan* esetében ezt csupán az *Éjszakai ragadozók* férfitörténete kapja meg – Susan inkább női tükörkép marad a tancsntalan olvasó számára, aki nem csupán frusztrációjában osztozik, de bizonyos fokig maga is a szerzői bosszú értetlen áldozatának érzi magát. •

„Mintha csak tankönyvből olvasná szabályait”  
(Amy Adams)



**TOM FORD: ÉJSZAKAI RAGADOZÓK**

# Kárhozottak királya

**ALFÖLDI NÓRA**

**TOM FORD A REGÉNY HŐSNŐJÉT LOS ANGELES MŰVÉSZELITJÉBE HELYEZTE ÁT.**

**T**om Ford kétségtelenül az egyik legizgalmasabb stilsztája napjaink popkultúrájának, rajta kívül kevesen mondhatják el magukról, hogy két tömegmédiium felületén is képesek markánsan érvényesíteni alkotói mentalitásukat. A divatmogul Ford saját neve alatt futó giga-vállalatának égisze alól egyszerű szabású, klasszikus fazonokat idéző kelmék kerülnek ki, melyeket bújtatott fondorlatokkal és pofátlanul kézenfekvő megoldásokkal avanszál luxuscikkékké, ám mindemellett nyíltan vállalja, hogy mindezek nem többek eldobható, ipari konzumtermékeknel. Ford saját bevallása szerint épp ettől a csillogó junk-kultúrától csömörölt meg, és úgy döntött, hogy *haute couture* törekvéseit a filmrendezésben éli ki. A kritika és a nézők által tapsikolva fogadott, *Az egyedülálló férfi* című

első filmjével már karakán direktorként debütált, második, *Éjszakai ragadozók* című munkájában még magabiztosabb auteurként tetszeleg, ráadásul nem fél rásütöni kéznyomát filmjének minden egyes kockájára.

Ford az 1993-as, Austin Wright által írt *Tony and Susant* vette gondozásába, a hermeneutikai izgalommal tarkított regényt ügyesen magára szabta, helyt adva mind művészi önkritikájának, mind szerzői törekvései kinyilatkoztatásának. Pedig nem volt egyszerű dolga; Wright műve többretegű és többolvasatú „regény a regényben”, amely túlföntül bőbeszédűnek mutatkozik ahhoz, hogy egyetlen egészestés filmbe tömörüljön, nemhogy nagy horderejű nyilatkozattételeket is elbírnjon. Ford viszont szokásához híven, elegánsan a lehető legegyszerűbb utat választotta, az exférj brutális bűnügyet érzékletesen taglaló kéziratát olvasó főhősnőt a saját, sznobériájában vergődő, Los Angeles-i művészeti elit közegébe helyezte. Így Susan a regényhez képest nem egy középosztálybeli középkorú asszony, akít az általa olvasott történet izgalmaiktól – valamint volt, és jelenlegi tönkrement házasságának tanulságairól való méllázástól – a mosás, főzés, gyermekeinek nevelése szakít el. A főhősnő Ford olvasatában azonosulásra legkevésbé sem csábító, a fogyasztói társadalom visszasságaitól kiüresedett elit nő, akire a semmiből csap le alattomosan volt férjének frappáns, halk bosszúja.

Ez a fogás azonban csak látszólag egyszerű, hiszen a

mélyunalommal tarkított úr lapolódik át és vissza egy kőkemény, véres és pattanásig feszülő történetbe, miközben a múlt banális kegyetlensége is meglevenedik: a volt férj regényében Tony magatehetetlenül nézi végig, ahogy családját elrabolják és brutálisan lemészárolják, Susan a sztori követése közben akaratanul is szembesül azzal, hogy majd húsz évvel ezelőtt milyen hideg megfontoltsággal hagyta el alkotói ambícióit kibontani képtelen társát. Ford nem félt ravaszul használni a film médiumának eszközeit, bölcsen sarkít, ellentéteket feszít egymásnak, ahol kell élesít, mindemellett a finomságokat is elhagyja: a Susan emlékeiben meglevenedő férj és a regény frusztrálóan cselekvésképtelen főhőse egy és ugyanaz az ember; a hosszú ideje hibázni képtelen Jake Gyllenhaal ügyesen keresztezi egymásba a két karaktert, igaz Ford is a segítségére siet, hol apró gesztusokkal, hol finom szimbólumokkal szövi egybe a történeteket. Susan világa monokróm, szürke tónusokban csillog üresen, míg a bűnügyi szál vörös és barna színekben vibrál a groteszken harsány nyugat-texasi közegeben. Ford minden fegyvert fordítva sűt el, egymásra halmozza a klisés mivoltuk miatt káprázatosnak tűnő archetipikus karaktereket, kezdve Susan rideg elitista anyjától, a jóképű és tenyérbemászóan megnyerő új férjen át, a fantasztikusan elnagyolt nyomozó seriffig. Ott rúgja hasba a nézőjét ahol a legjobban fáj; minden egyes szereplő kárhozatra van ítélve, látszólag nem való ez a törékeny, útját kereső alkotói léleknek, mégis ő az, aki bosszúját a lehető legkönyörtelenebbül tálalja. Ford keresve sem találhatott volna jobb közeget adaptációjához a noirnál, ráadásul képletében minden stimmel, mintha csak tankönyvből olvasna a szabályait, igaz nem kellett messzire nyúlnia, hiszen minden egyes terméke e sötéten bugyborékoló, fájdalmasan elegáns világ szűlöttje.

**ÉJSZAKAI RAGADOZÓK (Nocturnal Animals)**

– amerikai, 2016. Rendezte: **Tom Ford**. Írta: **Austin Wright** regényéből **Tom Ford**. Kép: **Seamus McGarvey**. Zene: **Abel Korzeniowski**. Szereplők: **Amy Adams** (Susan), **Jake Gyllenhaal** (Edward/Tony), **Armie Hammer** (Hutton), **Aaron Taylor-Johnson** (Ray), **Michael Shannon** (Adams). Gyártó: **Fade to Black / Focus Features / Universal**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos*. 112 perc.



A MARTFÜI RÉM

# X elvtárs

VARGA ZOLTÁN

**SOPSITS ÁRPÁD VALÓS ALAPOKON NYUGVÓ THRILLERE A PRIVÁT PSZICHÓZIST A POLITIKAI ROTHADÁS RENDSZERÉVEL KERESZTEZI.**

Valóban megtörtént hazai sorozatgyilkosság történetét eleveníti fel Sopsits Árpád új filmje, *A martfői rém*. A magyar bűnügyi krónikák egyik leghátborzongatóbb eseteként híresült el „a martfői rém”, a teherautósofőr-ként dolgozó Kovács Péter ámokfutása, aki 1957 és 1967 között mintegy féltucat nőt támadott meg a Szolnok megyei kisvárosban: áldozatai közül ketten túléltek az atrocitásokat, négyen azonban a kéjgyilkos kezei között végezték. A „martfői rém” legendáriuma-hoz hozzátartozik a magyar igazságszolgáltatás egyik nagy melléfogásaként számon tartott tévedés is: Kovács első áldozatának feltételezett gyilkosát hamar börtönbe – előtte kis híján a vesztőhelyre – juttatta az ügyészség, Kirják János azonban ártatlanul ült a rém helyett – 11 évet.

A rendező nem először indul ki megtörtént bűnügyből (*Céllövölde*), s ugyancsak foglalkoztatták már a kora Kádár-korszak (illetve a diktatórikus ál-lamberendezkedés) és az emberi személyiség torzulásainak összefüggései (*Torzók*). Sopsits műve arra vállalkozik, hogy több nézőpont váltogatásával, avagy ütköztetésével és tükröztetésével közelítse meg a „martfői rém” szövevényes történetét. Nem csupán a kéjgyilkosság-sorozat krónikájára fókuszál *A martfői rém*, hanem az azt körbeölelő társadalmi közeg – mindenek előtt a hatóságok, a szocialista állam-apparátus – működését is vizsgálja. A privát pszichóziát a politikai rothadás-rothadtság rendszerével keresztező szemlélet rávilágít arra, hogy ha nem is közvetlen módon felelős az elnyomó rezsim a rém feltűnéséért, annak örjöngését mégis elősegíti – az emberi élet-nél fontosabbnak tartva a pártérdeke-

ket, a bürokráciát és a tagadást („Ebben az országban nincsenek sorozatgyilkosok! Világos?” – szögezi le egy előljáró). Sopsits filmje ugyan nem az 1956-os eseményeket feldolgozó filmeket gyarapítja (már csak azért sem, mert nagyrészt a 60-as évek középső harmadában játszódik), mégsem hagyja, nem is hagyhatja reflektálatlanul az elbukott forradalmat. Az „októberi balhé” (így emlegeti az egyik nyomozó) és a nagyhatalmi megtorlás árnyéka rávetül a karakterekre, befolyásolja és manipulálja döntéseiket, szűkíti mozgásterüket. A kényszervallatás késleltetve felfedett mozzanata is súlyosabbá válik ebben az összefüggésben.

Az államszocializmusban tomboló sorozatgyilkos és a hatalmi intrikák és érdekek által is nehezített nyomozásfolyamat kettőse óhatatlanul emlékeztet az ugyancsak megtörtént esetet feldolgozó *X polgártárs* című filmre, amely Andrij Csikatilo, a „rosztovi rém” kézre kerítését mutatja be. Az egyébiránt részben magyarországi helyszíneken forgatott *X polgártárs*ban a leírhatatlan szörnyűségeket elkövető Csikatilo családi életébe, otthoni közegébe is bepillantást nyerünk, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan Sopsits is bevezeti a nézőt a bestia privátszférájába – fölerősítve az ártalmatlan külső, a kedves ismerős (a martfői rémet a film-ben több áldozata is ismeri, megbíznak benne) és a mögötte rejlő rettenetes titok kontrasztját. Még abba a mozgóképbe is bepillantunk, ami „beindította” a gyilkos fantáziáját: míg az igazi rémet moziban hozta lázba egy argentin film, *A martfői rém*ben tévéképernyőn látjuk az obskúrus mű erőszakos részletének rekonstrukcióját (mivel az alkotók nem tudták megszerezni az

eredeti filmet, a képsorok saját verzióját készítették el). A rém magánéletének feltérképezésébe illik az a remek – és dermesztő – csavar is, hogy az egyik életben maradt áldozat nem más, mint a gyilkos felesége, akire a rém a tudtán kívül csapott le, mert másnak hitte a vörös paróka miatt: az alteregók és a szexuális vágyat provokáló praktikák kedvelt pszichothriller-motívumai így kapnak sajátos helyiértéket Sopsits filmjében.

Az *X polgártárs*ban két rendőrtiszt megy el a végsőkig a perverz gyilkos megfélemezésében, *A martfői rém*ben is elsősorban két figura vállal nyomja a teher: az Anger Zsolt megformálásában látható tapasztalt nyomozót és újsütetű társát, a Bárnai Péter által alakított ifjú ügyészt. Mindezek alapján *A martfői rém*et akár az *X polgártárs* ikerdarabjaként is pozícionálhatjuk; a hazai filmtörténetben lazábbak a kapcsolódási pontok, de többet is találhatunk. Dobray György *Az áldozatában* is kéjgyilkos – igaz, fiktív rém – élte ki aberrációit, ő azonban mellékalak maradt, a film a viktimológia elméletét felhasználó nyomozó belső vívódásaira és magánéleti krízisére helyezte át a hangsúlyt. Fazekas Lajos évekig visszatartott, végül 1984-ben bemutatott tévéfilmje, a *Defekt* hírhedt végkifejletében a pincemélyi kútból kihalszott holttestek, a szétfoszlott koponyák és málló mellek horrorisztikus képsorai vezettek be addig alighanem ismeretlen hatáselemeket a magyar tömegfilmbe. *A martfői rém* naturalisztikus részletei továbbviszik ezt a vonulatot, de nemcsak az „eredmények”, hanem a konkrét gyilkossági aktusok bemutatásában is, és ez akkor is méltányolandó merészség az alkotótól, ha a kortárs amerikai bűnügyi sorozatokon és filmekben edzett nézőt az ilyen képsorok már kevésbé rázzák meg – Sopsits filmjében ezek a jelene-tek bármily felkavaróak is (különösen amikor a gyermekkorú áldozat agóniáját vagyunk kénytelenek végignézni), nem válnak öncélúvá. A *Mielőtt befejezi röptét a denevér* is a távoli előképek között említhető: Tímár Péter pszichothrillerében (amely a legihletettebben nyúlt ehhez a műfajhoz a Sopsits-filmet megelőzően) sokatmondó mozzanat, hogy a fenyegető figura – rendőr. Tímárnál ebből ugyan legfeljebb bújtatott vagy áttételes

rendszerkritika következik, Sopsitsnál viszont nemcsak direktté válik, de az egyik főtémaaként tételeződik az államapparátus embertelenségének és életellenességének láttatása.

A szórványos magyar előzményekhez képest *A martfői rém* nem él művészfilmes módszerekkel és manókkal, s a műfajfilmes dramaturgiát sem építi le, ellenkezőleg: a feszültségépítésben és atmoszférateremtésben sikeresen követi a sorozatgyilkos figuratípusára építő pszichothriller hagyományait, s veszi át a kötelező és a fakultatív zsánerkellékeket. Kiváltképp látványosan érhető tetten ezek a jegyek a baljós és végzetes éjszakai jelenetek fényképezésében, az expresszív nézőpontok alkalmazásában, a fenyegetettség vizuális sejtetésében vagy néhány sokkefektusban – míg dramaturgiailag a rém többszörös lelepleződése (privátközegeiben és a hatóságok előtt egyaránt) lehet emlékezetes: a széttört kocsiablakból származó üvegszemcsék nyomra vezető szerepe a valóságból vétetett, a különböző nyomok és jelek felismerésének átfeledésbe hozása, torlódása azonban a tényanyag írói-dramai átlénygítését dicséri.

**„A nagyhatalmi megtorlás árnyéka rávetül”**

(Szamosi Zsófia és Anger Zsolt)

Amivel *A martfői rém* meghaladja a megidézett és felhasznált konvenciókat, az a gyilkos és a nyomozók cselekményszála mellett érvényesülő harmadik cselekményív, vagy sokkal inkább nézőpont: az ártatlanul elítélt emberé. Bár a szálaknak ez a megtöbbszörözése – óhatatlanul – eredményez némi egyenetlenséget az elbeszélő-szerkezetben, azaz nem sikerül végig egyensúlyban tartani a három nézőpontot, más vonások azonban kárpótolnak ezért a hibáért. Az elítéltet középpontba helyező réteg ugyanis a rém és a rendőrök konfrontációjához az emberi szenvedés és megaláztatás valóságos tablóját adja háttérként (a börtönerőszaktól kezdve az öngyilkossági kísérleten át a perújrafelvételi kérelmek kudarcáig), valamint a rab és a nővére közötti kötődés megjelenítése lehetőséget ad a testvéri hűség és szeretet kihangsúlyozására is.

Sokáig rejtély marad, hogy a férfi miért vállalja a bűnhődést egy el nem követett tettért. A magyarázat akár dosztojevszkiji párhuzamokat is felvethet; fontosabb viszont, hogy Sopsitsnak ez a karakter lehetőséget ad arra, hogy az ártatlanul meg-

vádolt figura műfaji toposzát is játékba hozza. Mivel pedig a tévesen elítélt férfi és a valódi gyilkos kapcsolódását több mozzanat is aláhúzza – így az első áldozat személye, vagy a jelenet, amely valóban szinte tükrözteti is a két férfit –, *A martfői rém* a pszichothriller szívesen variált motívumát, az alakmás-, azaz a *doppelgänger*-problematikát is megpendíti: ebben az értelmezésben a gyilkos az ártatlanul elítélt figura sötét oldala, aki végigviszi mindazt, amit az utóbbi csak elgondolni mert. A három szál igazán torokszorító módon mégis az epilógusban ér össze; a párhuzamos montázsban láttatott főszereplők sorsa nyomtatékosítja, hogy nemcsak a kéjgyilkos szedte gátlástalanul az áldozatait – de a rendszer is. *A martfői rém* ettől a tapasztalattól, nem pusztán a nálunk lejátszódott rémtörténet megidézésétől válik valódi *magyar thrillerré*.

**A MARTFŐI RÉM** – magyar, 2016. Rendezte és írta: **Sopsits Árpád**. Kép: **Szabó Gábor**. Zene: **Moldvai Márk**. Vágó: **Kovács Zoltán**. Hang: **Tözsér Attila**. Producer: **Ferenczy Gábor**. Szereplők: **Hajduk Károly, Balsai Mónika, Anger Zsolt, Bárnai Péter, Szamosi Zsófia, Jászberényi Gábor, Csépai Eszter**. Gyártó: **FocusFox Stúdió**. Forgalmazó: **Big Bang Média**. 100 perc.



BERECZKI CSABA: SOUL EXODUS

# Belső száműzetés

BARKÓCZI JANKA

## ÖT NEW YORK-I KLEZMERZENÉSZ ÉLETRE KELTI A LEGENDÁS HERCEG HAGYATÉKÁT.

Több mint hat évtizeddel azután, hogy Nathan Nazarov, közismertebb nevén, a Herceg, 1954-ben kiadta első és egyetlen albumát *Jewish Freilach Songs* címmel, az általa őrzött hagyomány új életre kelt. Az óceánjáró hajók zsúfolt fedélközén, bevándorlók tarka motyójában, a jobb élet ígérete miatt útra kelő lelkek mélyén egykor Odessza vidékéről New Yorkba átplántált különleges zsidó zene öt tündöklően tehetséges kortárs muzsikusként köszönhetően ma ismét megtelik jelentéssel. Danik Nazarov, Pasha Nazarov, Meyshke Nazarov, Zaelic Nazarov és Yankl Nazarov, a valóságban Daniel Kahn, Psoy Korolenko, Michael Alpert, Bob Cohen és Jake Shulman-Ment, egytől-egyig a világszene izgalmas figurái, akik különböző kulturális háttérrel lépnek szövetségre, hogy a mitikus Herceg utódaiként a The Brothers Nazarov nevű formációban egyesítsék erőiket. Négy-öt generáció öröme és terhe, poros hang-  
lemezek recsegő üzenete, a klezmer egyszerre végtelenül vidám és végtelenül

fájdalmas hangulata fonódik össze az általuk játszott dallamokban. Hogy ez a sokféle eredet és szándék a mából nézve szétszalazható, értelmezhető-e? – ez Berezcki Csaba dokumentumfilmjének legnagyobb kérdése.

A *Soul Exodus* koncepciója kerekletlenül egyszerű. A hajdan volt kelet-nyugati vándorlás helyett ezúttal visszafelé, az amerikai kontinensről Európába, annak is keleti végei felé tartanak a főhősök. Az út New Yorktól Párizson, Berlinen, Budapesten, Románián át Moldováig tart, és bár együtt haladnak, végső soron minden bandatag saját gyökereit keresi. Az óvilági díszletek előtt megtartott öröme szüneteiben újra és újra előkerülnek a régi történetek, melyek rendre úgy kezdődnek, hogy amikor „apám apja”, illetve „apám apjának az apja” elindult, megérkezett, ez és ez, így és így történt. A film mégsem az otthon és a hazatérés, hanem a két világ közötti lét állapotát rögzíti. Hangulatokat, benyomásokat kapunk, nagyvárosi atmoszférákat érzékelünk, melyekben ott lapulnak ugyan

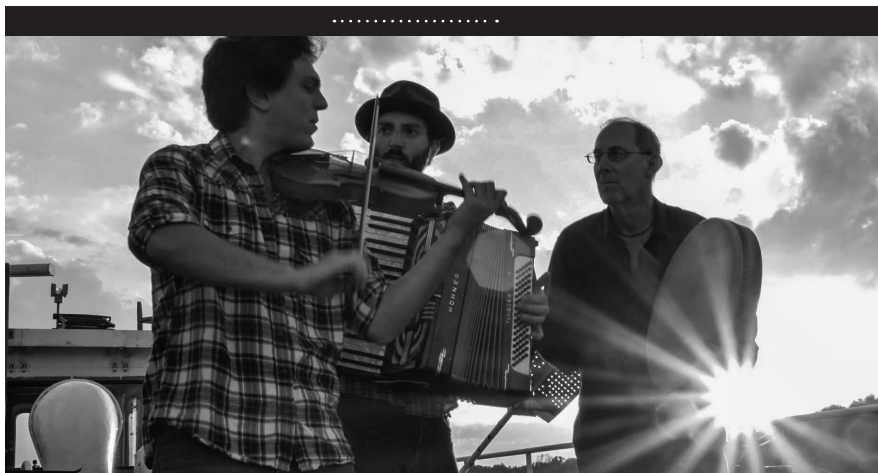
„Amikor apám apja elindult”

a megválaszolni kívánt, súlyos, évezredes kérdések, de azok helyett végső soron inkább tipikus „first world” problémák artikulálódnak. Talán az útifilm képeslapszerűen leegyszerűsítő formája, talán a karaktereket csak percekre felvillantó töredezettség okozza, hogy a néző úgy érzi, a rendkívül bölcs dalszövegeken kívül elhangzó dialógok többsége csak valami fontos dolog felszínét érinti.

Az anyag akár párdarabja is lehetne Berezcki korábbi, tévésorozatról egész estés dokumentumfilmmé adaptált munkájának, az *Életek énekének*, amely az erdélyi magyar zenei örökség kavalkádjában merült el. Míg a korábbi filmben a zenésportrék szerves része volt az őket életét hely és a hétköznapi megélt aurája, a klezmer-kaland esetében a szélesebb horizont ára, hogy éppen az ismerős mélység veszik el. A szerzői döntésen túl fakadhat ez a jellegzetesség közvetlenül a „klezmer” fogalmából is. Ebben a muzsikában a vándorlás, a különböző kultúrákkal történő kommunikáció és belső dialógus eleve különösen fontos, a mozgás és az új körülményekhez történő folyamatos alkalmazkodás pedig létkérdés. A verék a legkülönösebb helyzetekre vonatkozóan adnak életvezetési és túlélési tanácsokat, viccet csinálnak a veszteségből is, és nem rejtik véka alá, hogy ha minden kötél szakad, nem marad más, mint a belső emigráció.

A *Soul Exodus* persze akkor is tudjuk élvezni, ha az alkotói koncepcióval vitában állunk, ha szívesebben látnánk aprólékosabban megrajzolt arcképeket. A zene akárhányszor felcsendül, behúzza és elvarázsolja a nézőt, mellette pedig minden más felesleges sallang. Ezzel kapcsolatban viszont legalább egy letaglózó titok kiderül a filmből: Nazarov Herceg egykor úgy zenélt, mintha egy részeg zsidókkal teli szobában lenne. Valószínűleg azért, mert tényleg ott volt. Az ember pedig néha vágyik a részeg zsidókkal teli szobákra, és kész.

**SOUL EXODUS** – magyar, 2016. Rendezte és írta: **Berezcki Csaba**. Kép: **Nemes Tibor**. Zene: **The Brothers Nazarov**. Vágó: **Lemhényi Réka**. Producer: **Sándor Pál**. Szereplők: **Daniel Kahn, Psoy Korolenko, Michael Alpert, Bob Cohen, Jake Shulman-Ment**. Gyártó: **FilmStreet**. Forgalmazó: **Mozinet**. 92 perc.









szengések előrevetítik a borítékolható bonyodalmakat. A könnyed hangulatban induló este szép lassan fordul át a privát élethazugságok terápiás jellegű lajstromozásába, kiderül, hogy nincsenek a társaságban makulátlan jellemek, aki az egyik pillanatban még morális fölényvel ítélkezik, a következőben maga is magyarázkodásra kényszerül. A feltáruló titkok persze nem ugyanolyan súlyúak, van, aki nyomós okból nem oszt meg fontos információkat még a háztársával sem, és van a hűtlenségnek és álszentségnek az a minősített esete is, amelyért már nem járhat feloldozás. Menet közben válik egyértelművé, hogy az okostelefonok csak katalizátorok, akár ki is lehetne iktatni őket a történetből, a lényeg nem változna. *A Teljesen idegenek* úgy reflektál egy aktuális jelenségre, hogy közben semmi újat nem állít az emberi kapcsolatokról – a *Black Mirror* társadalom- és technológiakritikája helyett inkább a klasszikus olasz komédiák hagyományát folytatja. A tanulság, amit levon, banális, a filmvégi csavarnak köszönhetően mégis sikerül feltennie egy olyan kérdést, amely sokkal fontosabb és érdekesebb, mint a kiinduló dilemma: vajon akkor járunk jobban, ha kitudódnak, vagy egészségesebb, ha rejtve maradnak életünk titkai?

BASKI SÁNDOR

## Az állam Fritz Bauer ellen

*Der Staat gegen Fritz Bauer* – német, 2015. Rendezte: Lars Kraume. Írta: Olivier Guez és Lars Kraume. Kép: Jens Harant. Zene: Christoph Kaiser és Julian Maas. Szereplők: Burghart Klaußner (Bauer), Ronald Zehrfeld (Angermann), Rüdiger Klink (Mahler), Jörg Schüttauf (Gebhardt). Gyártó: Zero One Film / Terz Film. Forgalmazó: Circo Film Kft. *Feliratos.* 105 perc.

A helyszín a második világháború utáni Németország. Fritz Bauer hesseni főállamügyész feladata a rejtőzködő háborús bűnösök felkutatása. Bauer információt kap egy igazi fenevad, Adolf Eichmann tartózkodási helyéről. A cél, hogy Németországban helyezze vád alá. Pontosan tudjuk (*Hannah Arendt*, *Az Eichmann Show*), hogy Eichmann pere nem német bíróság előtt zajlott. Mitől ennyire feszült és izgalmas ez a film, ha ismerjük a sztori végét?

Az állam *Fritz Bauer ellen* ráérősen és stílusosan meséli el az Eichmann utáni vadászat, valamint két férfi, a főállamügyész és Karl Angermann, az ügyön dolgozó fiatal ügyész barátságának, szakmai-emberi szövetségének történetét. A sztori egy olyan korszakban játszódik, amikor homoszexuálisnak lenni nagyobb bűn volt, mint az államapparátusban megbújó nácinak, amikor titkosszolgálatok pozícióharcban álltak ször-

nyetegek felhajtása ügyében, és mi sem volt könnyebb, mint valakire rásütni, hogy hazaáruló. Bauer és Angermann szív-bemarkoló empátiával, túpon-tosan kidolgozott antihősök. A rejtve tovább élő ideológiai, hatalmi és gazdasági érdekszövevényssel küzdenek, nem pedig egyes emberekkel. E küzdelem szükségszerűségének a felismerése Lars Kraume filmjének a tétje. Így járul hozzá ahhoz a folyamathoz, amit németül *Vergangen heitsbewältigung* neveznek. Ez nem pusztán személyes szembenézés. Minden új demokráciának tisztában kell lennie a saját nem demokratikus előzményeivel, és hogy ezek hogyan élnek tovább személyekben vagy személyes beállítódásokban, eszmékben, jogalkotásban vagy joggyakorlásban. *Az állam Fritz Bauer ellen* nagyon ütős kottél az életrajzi film, a történelmi dráma, a kémmozsi és főként a politikai thriller hozzávalóiból keverve. Lassan és könyörtelenül, mégis elegánsan húz be, hogy végül kijózanítson örökre.

FORGÁCS NÓRA KINGA

## Harmadik típusú találkozások Zsigmond Vilmossal

*Close Encounters with Vilmos Zsigmond* – francia 2016. Rendezte és írta: Pierre Filmon. Kép: Payam Azadi, Olivier Chambon, Luca Coassin,

Marie Spencer, James Chressanthis. Zene: **Samy Osta**. Gyártó: **Lost Films**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos.* 80 perc.

2014-ben Párizsban vetítés-sorozatot tartottak Zsigmond Vilmos életművéből. A kevésbé ismert dokurendező, Pierre Filmon interjút kért a helyszínen tartózkodó legendás operatőrtől, amit újabb és újabb beszélgetések követtek, mígnem komplett dokumentumfilm kerekedett a találkozásokból. Egy egészestés mű, ami sajnos Zsigmond Vilmos utolsó filmes munkája lett.

Filmont nem a magánember, hanem a művész érdekli, az életrajzi adatok kevésbé, a Zsigmond által fényképezett filmek sokkal inkább foglalkoztatják. A *Találkozások* azonban relatív felismerésekkel nem szolgál. A szélesebb közönség figyelmére aspiráló, népszerűsítő anyag, és talán ezért is nyújt kevesebbet a Zsigmond Vilmos munkásságát ismerőknek. Mindazonáltal jól összeválogatott példatárrel dolgozik, igényesen szerkesztett, és ízlésesen találja a kényesebb témákat is. A direktor nagyon helyesen a hetvenes évek termésére koncentrál – amikor nem kis részben épp Zsigmond Vilmosnak köszönhetően a hollywoodi filmkép újraértelmeződött –, a változások bemutatásához pedig a legszínvonalasabb filmek közül válogat. A kellemetlenebb té-

















## Szerelem ▄▄

Magyar, 1970. Rendezte: Makk Károly. Szereplők: Töröcsik Mari, Darvas Lili, Darvas Iván. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. 90 perc.

Ritka a csillagok olyan tökéletes együttállása a magyar filmtörténetben, mint amely a *Szerelem* elkészültéhez vezetett. Makk Károly korszakos jelentőségű filmjében tehetségének, képességeinek legjavát adta néhány kivételes művész, akik közül Déry Tibor vagy Darvas Iván személyes élettényeiket, Kádár börtönében átélt szenvedésüket is beleírták, beleforgatták a *Szerelembe*. A rendező bölcsen, érzékenyen engedte érvényesülni és hozta közös nevezőre munkatársai egyéni művészi törekvéseit: Déry ambícióját, hogy megragadjon valamit a Monarchia letűnt, elpusztított világából és két-három ember minden történelmi viszontagságot lebíró szenvedélyéről meséljen; a nemzetközi karriert befutott Darvas Lili utolsó, nagy alakítását; Tóth János operatőr kísérleteit.

Már csak a Tóth által kidolgozott vizuális stílus újrafelfedezése miatt is érdemes beszerezni a film felújított változatát tartalmazó DVD-t. A fiát éveken át hazaváró matróna szobájának gazdag, szinte másvilági tárgyornamentikája, a tükröződő, torzuló felületek, belső

keretek játéka végre a lehető legjobb minőségben látható, még plasztikusabbá téve például a múlttal és a szeretettel összekapcsolódó tárgyak fa-anyaga és a börtönt, fogságot jelképező hideg fémek képi feszültségét.

Az emlékezés természetét letapogató, lírai, asszociatív filmstílusról éppen úgy rengeteg tanulmány született az elmúlt évtizedekben, mint a *Szerelem* politikai bátorságáról – hiszen nem egyértelmű, hogy Darvas Iván karakterét Rákosi vagy Kádár rendszerében ítélték el. A rendező és Gelencsér Gábor filmtörténész közös audiokommentárjában Makk Károly talán emiatt is tartózkodik attól, hogy mélyebben elemezze a filmjét. Többnyire röviden, enigmatikusan fogalmaz, miközben Gelencsér alaposan, több szempontból járja körbe a film művészi eredményeit, mindig kiemelve azt is, rá melyik jelenet gyakorolja a legnagyobb hatást.

A lemez másik legérdekesebb extrája egy 1985-ös televíziós portréfilm Makkról, amely elsősorban privát filmként, (fél)amatőr videóként izgalmas: a rendező paloznaki nyaralójában rendezett vendégségről tudósít. Töröcsik Mari reklámszatyorral a kezében érkezik, Jeles András játékosan megpróbál elgáncsolni valakit, Psota Irén segít gyűfát gyűjtani Makk kétéves

kisfiának, a kisfilm elején pedig a rendező jóízűen, négy snitten keresztül fogyaszt el egy almát. Ezek az intim, emberi momentumok épp olyan szépek és sokatmondóak, mint ahogy Darvas Iván és Szabó István beszél a riporternek Makk Károlyról, Psota a fantasztikus szexuális életükről, vagy Jeles a *Liliomfi* varázslatáról. *Extrák:* Audiokommentár, portréfilm (*Makk Károly és vendégei*), előzetes, híradófelvétel.

KRÁNICZ BENCE

## Angi Vera ▄▄

Magyar, 1978. Rendezte: Gábor Pál. Szereplők: Pap Vera, Pásztor Erzsi, Szabó Éva, Dunai Tamás. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. 93 perc.

Bűnös vagy áldozat? – az ötvenes évek politikájáról szóló történetekben könnyű válaszolni erre a kérdésre. Gábor Pál filmje azonban éppen ezt a dilemmát árnyalja címszereplőjének karakterében. Angi Vera, a fiatal ápolónő őszinte és naiv teremtés; ami a szívében, az a száján? Ravasz karrierista, aki jó érzékkel alkalmazkodik a káderképző iskola elvárásaihoz? Esendő ember: ha szerelmes, odaadóan szeret; ha fél, feladja szerelmét és a szerelmet? Netán boszorkányos vamp, aki számításból csábít? Vagy csak sodródó tizenhét éves háborús árvaként tartozni szeretne valahova, s a legerősebb apa/anyafigurához csapódik? Vala-

mennyire mindegyik és teljességgel egyik sem – éppen ez adja a karakter és általa a korszak ábrázolásának összetettségét, drámai mélységét, ahogy ebből fakad a film máig tartó elevensége, ereje is.

Érdemes az ötvenes évek korszakán belül pontosan kijelölni a történet idejét, hiszen ez alapozza meg és hitelesíti az árnyalt lélekrajtot. Mindehhez segítséget maga Gábor Pál (illetve a kiadvány szerkesztője) nyújt. A *Fordulat* című híradóösszeállítás olyan, mintha az idestova harminc éve elhunyt rendező a DVD-kiadás extrájaként készítette volna: képet kapunk belőle a két munkaspárt, a szocdemek és kommunisták 1948-as egyesülésével létrejövő hatalomkoncentrációról, s az annak nyomán kibontakozó személyi kultusz és politikai terror első jeleiről. (A film keletkezése évében készült történelmi montázs valójában háttér tanulmány lehetett az alkotó számára.) Angi Vera története tehát a demokratikus többpártrendszerből a szovjetmintájú egypárti diktatúrába átvezető időszak hónapjaiban játszódik, amikor egyfelől még minden nyitott és bizonytalan – másfelől viszont már lezárt és eldőlt. A címszereplő útja az erkölcsi autonómiától a politikai behódolásig ezt a folyamatot írja le, méghozzá nem a nagyon is kiismerhető hatalmi játszmák, hanem a jóval rejtélyesebb lelki és a még





## Új képregények

Új képregények – ezzel az egyszerű címmel látta el az önéletrajzi témához visszatérő friss gyűjteményét Koska Zoltán. Amióta két évvel ezelőtt lezárta a kezdő rajzoló serdülőkoráról szóló, tízrészes *Firka Comics*-ot, érdeklődése inkább a képregényes narráció gazdag eszköztára és stílusai felé fordult, mind az egyedül készített (*A halál és az iránytű, Titkos Társaság*), mind barátainak a forgatókönyve alapján megrajzolt (*Killer kaller, Szekerce és Szemerce*) műveiben.

Mindig is meglepett, hogy éppen ez a meglehetősen introvertált, gátlásokkal küzdő fiatalember tárulkozik ki a legmerészebben a hazai alkotók közül. Ezúttal sem okoz csalódást, legfeljebb újabb meglepetést: ez a kiadvány ugyanis Magyarország legjámorabb képregényrajzolójának dühterápiája. Hosszan sorolja, mi minden akasztja ki a magán- és közéletben, és nem fukarkodik a(z enyhén öncenzúrázott) szitokszavakkal sem.

A füzet pároldalas történetekből (vagy inkább kirohanásokból) áll, de nehéz lenne bármelyiket is kiragadni közelebbről. Ebben nagy az előrelépés a Firkákhoz képest: az epizódok egymás utániségében van következetesség, van logika, van dramaturgia. Egye-

dül a füzet közepén található szöveg nélküli álm jelenet lóg ki a sorból, attól tartok, ennek a megértéséhez hiányzik valami információ a magamfajta átlagolóvasó számára.

Kevés az ilyen önreflektív képregény Magyarországon, de ne legyünk elégedetlenek, hisz tíz évvel ezelőtt még ennyi sem volt. És fogadni mernek, hogy Koska Zoltántól sem ez volt az utolsó, elvégre már ennek a füzetnek a csattanójaként kiderül, hogy bennragadt még egy nagy adag indulat.

**Koska Zoltán: Új képregények.** Fekete-fehér, irkatúzott, 60 oldal. Kiadó: 5Panels/Tálosi András.

### LUCAS GRANDE

Az októberi képregénybörze egyik kellemes meglepetése volt ez a szellemes szösszennet. A western-paródia szerzője ismételten bizonyítja, hogy remekül rajzol, könnyedén bújik bele a legkülönbözőbb stílusokba, ügyesen bánik a színekkel, jó a ritmusérzéke.

Az is dicséretes, hogy a történet nem viszi túlzásba a kliésék kifigurázását, és tud váratlant húzni. Az elégedetlen olvasó és az alkotó beemelése a sztoriba nincs túleröltetve, az egésznek van egy játékosága, ami – ha felejtethetlenné nem is – de minden bizonnyal kedvelhetővé teszi.

A *Raiz* és a *Day of the Robots* után ez már a harmadik füze-

te Ambrusnak, és nagyon úgy néz ki, hogy egyre gyakrabban találkozhatunk munkáival.

**Ambrus Izsák Á.: Lucas Grande.** Színes, irkatúzott, 24 oldal. Kiadó: ZSÍGER.hu.

### MAJOMDARÁLÓ 3

Még a májusi képregényfesztiválra jelent meg a Madarász Gergely kultikus státuszának örvendő webcomicjából kifejlesztett sorozat harmadik kötete, amely ezúttal egy vadonatúj, korábban a blogján sem látható részt is tartalmaz. A *Majomdaráló* hú marad önmagához, valamennyi epizódban ott az abszurd és a nonszensz, ismerősnek, hétköznapiak, sablonosnak látszó helyzetekből egészen váratlan irányokba ránt el minket, méghozzá magától értetődő természetességgel.

Madarász humora az ironiára és az önironiára épül, ami az erre kevésbé fogékonyak számára kissé megnehezíti a befogadását. Pedig valójában kiforgatja a sztereotípiákat, az előítéleteket. Ha ráérez az ember az izére, óhatatlanul rajongójává válik, és kibírna belőle egy havi rendes adagot is. De hát ez a hazai képregénypiacot ismerve csak vágyalom.

**Madarász Gergely: Majomdaráló 3.** Fekete-fehér, puhafedeles, 52 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

### KÉPREGÉNY MEGRENDELÉSRE

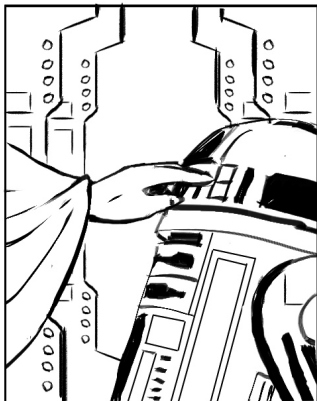
Ha a képregénypiac nem is bővül reményeinknek meg-



felelően, idén mintha valami megmozdult volna a lehetőségek tekintetében, a korábbiaknál jóval több felkérés érkezik alkotókhöz alkalmi képregények készítésére. Talán a legmeglepőbb a Pannonhalmi Apátság Múzeum kezdeményezése volt: Somogyi György író és Lanczinger Mátyás rajzoló Szent Márton válogatott cselekedeteit adaptálta rövid, vidám hangulatú, a tanulságos jelleget mégis megtartó képregényekben. A kis történetek a Fidelio honlapján tekinthetők meg (a megfelelő kulcsszavak begépelése után), illetve egy nyomtatott különszám is készült a nyáron. A kerek évfordulón az 1956-os forradalom is megihletett néhány intézményt, ám Sarlós Endre és Futaki Attila képregényei lapzártáig nem jutottak el hozzánk – remélhetőleg hamarosan ezekről is tudunk írni.

BAYER ANTAL

## NÉMETH GYULA SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



## A CSILLAGOK HÁBORÚJA (1977)