

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 02. SZÁM

2017. február

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



67th Nemzetközi
Filmfesztivál
Berlin

Versenypogram

A SCI-FI HATÁRAI

JARMUSCH // LEHANE // LARRAÍN



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Enyedi Ildikó: **Testről és lélekről** – Mozinet Kft.

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



A SCI-FI HATÁRAI

A sci-fi Verne Gyula nyomán mindig megelőzte a valóságot. Mára a helyzet megfordult, a technológiai paradigmaváltás gyorsabb, mint a hollywoodi science-fiction mozi színeváltozása. Az álmogyár réges-régi rémálmokkal küzd, miközben a természettudomány és a technika már egészen másutt jár.

Jonathan Nolan – Lisa Joy: Westworld, 4. oldal



JIM JARMUSCH

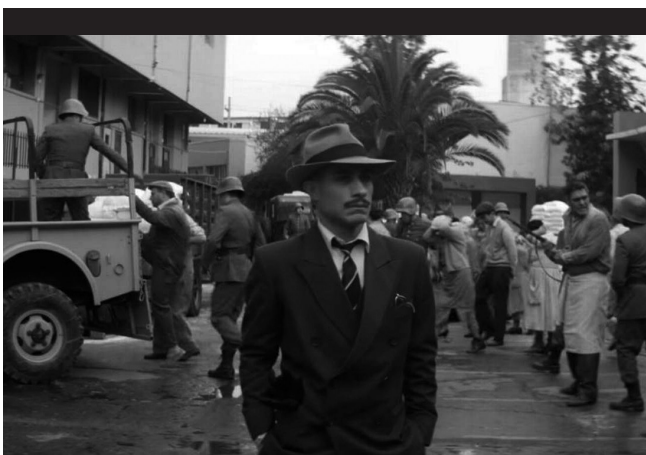
A *Halott ember* (1995) óta Jarmusch a zsánerfilmek felé nyitott, és azóta is nagy élvezettel játszik a western, a gengszterfilm, a krimi, a vámpírfilm vagy épp a romantikus vígjáték kliséivel. Buszra cserélte a taxit, mert így talán kicsit több embert tud fuvarozni a hátsó üléseken, de még mindig ugyanaz a merengésre hajlamos költő ül a volánnál.

Jim Jarmusch: Paterson (Adam Driver), 16. oldal

LATIN-AMERIKAI PORTRÉK

Emmanuel Lubezki már Arau és Cuarón operatőreként is izgalmasan látta a világot, de igazából Malick mellett lett eredeti képkalkotó. Pablo Larraín hősei számára közvetlen környezetük megértése is küzdelem, személyes elfogultságuk ritkán enged rálátást a történelmi pillanatokra.

Pablo Larraín: Neruda (Gael Garcia Bernal), 20. oldal



2017 február

FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 02. SZÁM

A SCI-FI HATÁRAI

Schubert Gusztáv: Robo Sapiens (<i>Mesterséges intelligencia – fények és árnyak</i>)	4
Sepsi László: Szerlem világvége idején (<i>Sci-fi, románc, melodráma</i>)	6
Benke Attila: Tudósítások az új rossz jövőről (<i>Filmanatómia: A sci-fi</i>)	9
Baski Sándor: Szilaj gyönyörök (<i>Jonathan Nolan – Lisa Joy: Westworld</i>)	10
Beregi Tamás: Gigabyte-ok diszkrét bája (<i>Videójátékok filmvásznon</i>)	12

JIM JARMUSCH

Jankovics Márton: Titkos vérvonal (<i>Jim Jarmusch és a műfaji film</i>)	16
Varró Attila: Talált versek (<i>Jim Jarmusch: Paterson</i>)	19

LATIN-AMERIKAI PORTRÉK

Lichter Péter: Lebegés a fény határán (<i>A kép mesterei: Emmanuel Lubezki</i>)	20
Árva Márton: Emberek, akik ott voltak (<i>Pablo Larraín</i>)	24
Soós Tamás Dénes: Pablo Larraín: Jackie	27

ÚJ RAJ

Gelencsér Gábor: Oh, kárhozat! (<i>Kirill Szerebrennyikov</i>)	28
---	----

FILMMÚZEUM

Harmat György: Bergman színre lép (<i>A nulladik opus</i>)	31
---	----

MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás Dénes: „Hitelesség terén nem lehet belekötni” (<i>Beszélgetés Rózsa Jánossal</i>)	36
Tóth Klára: Egy színésznő regénye (<i>Töröcsik Mari – Bérczes László beszélgetőkönyve</i>)	41

FESZTIVÁL

Gellér-Varga Zsuzsanna: Sorsformáló rendezők (<i>Amszterdam</i>)	42
---	----

TELEVÍZIO

Pernecker Dávid: A ló túlsó oldala (<i>Raphael Bob-Waksberg: BoJack Horseman</i>)	44
Roboz Gábor: Rejtélyek újabb szigete (<i>Tony Krawitz – Roman Woods: The Kettering Incident</i>)	45

KÖNYV

Kelecsényi László: Életünk legszebb éve (Zalán Vince: <i>Film van, babám!</i>)	46
Nagy V. Gergő: A menekülő test (<i>Lichter Péter: A láthatatlan birodalom – Írások a kísérleti filmről</i>)	47

FILM/REGÉNY

Roboz Gábor: Éjjel élnek (<i>Dennis Lehane: Az éjszaka törvénye</i>)	48
Varró Attila: A sztárok bűnei (<i>Ben Affleck: Az éjszaka törvénye</i>)	49

KRITIKA

Barkóczy Janka: Jó itt (<i>Vranik Roland: Az állampolgár</i>)	50
Benke Attila: Idegen a Vadkeleten (<i>Kostyál Márk: Kojot</i>)	51
Forgács Nóra Kinga: A száműzött művészet (<i>Maria Schrader: Stefan Zweig – Búcsú Európától</i>)	52
Teszár Dávid: Szekuláris megváltás (<i>Anne Fontaine: Ártatlanok</i>)	53

FILM/ZENE

Huber Zoltán: Kibeszélni a kibeszélhetlent (<i>Andrew Dominik – Nick Cave: One More Time with Feeling</i>)	54
--	----

MOZI

DVD	62
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Enyedi Ildikó: *Testről és lélekről* (Borbély Alexandra) – A Mozinet Kft. bemutatója.

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
Telefax: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@chello.hu
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

TERJESZTI
A Magyar Lapterjesztő Zrt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt.
Postacím: 1900 Budapest

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
telefonon: 06-1-767-8262
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>
postai csekken: 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

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Dísz tér 3.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós ügyvezető igazgató
Megrendelészám:
TPR17-0002

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG

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 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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap


SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez 2017-ben is szükségünk van a filmszakma támogatására. A Nemzeti Kulturális Alap pályázatán kapott összeg és saját bevételeink nem fedezik teljes mértékben a Filmvilág kiadásának radikálisan lefaragott költségeit sem.

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

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

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

És akinek többre telik, többet is segíthet:
FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

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

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!



CONTENT

THE OUTER LIMITS OF SCI-FI

Robo Sapiens (Artificial Intelligence: Light and Shadow), by Gusztáv Schubert, p. 4. **Love in the Time of Apocalypse** (Sci-fi, romance, melodrama), by László Sepsi, p. 6. **Reports about a Bad New Future** (Film Anatomy: The Science Fiction Film) by Attila Benke, p. 9. **Savage Pleasures** (Westworld by Jonathan Nolan and Lisa Joy) by Sándor Baski, p. 10. **The Discreet Charm of Gigabytes** (Computer Games on Film) by Tamás Beregi, p. 12.

The classical science-fiction was always antedating the reality but nowadays the Hollywood science fiction blockbusters are crawling behind the technological advancement. As the Dream Factory is churning out its worn-out nightmares, the science has outrun the fiction.

JIM JARMUSCH

Secret Bloodline (Jarmusch and Genre Films) by Márton Jankovics, p. 16. **Found Poetry** (Paterson by Jim Jarmusch) by Attila Varró, p. 19.

Since Jarmusch had started experimenting with different genre films from pioneer western to vampire movie he swapped his taxicab for a bus with a bigger audience on the back seats – but the very same stargazing poet is sitting at the wheel.

PORTRAITS FROM LATIN AMERICA

Floating in the Twilight Zone (Masters of Light: Emmanuel Lubezki) by Péter Lichter, p. 20. **People Who Were There** (Films of Pablo Larrain) by Márton Arva, p. 24. **Jackie** (Jackie by Pablo Larrain) by Tamás Dénes Soós, p. 27.

The protagonists of Pablo Larrain's films struggle to understand their immediate environment while their personal prejudices hide the historical perspective from them.

NEW BREED

Oh, Perdition! (Kirill Serebrennikov) by Gábor Gelencsér, p. 28.

FILM MUSEUM

Bergman Enters (Torment and Bergman) by György Harmat, p. 31.

HUNGARIAN WORKSHOP

Its Authenticity is Beyond Dispute (A Talk to János Rózsa) by Tamás Dénes Soós, p. 36. **Novel of an Actress** (Töröcsik Mari by László Bérczes) by Klára Tóth, p. 41.

FESTIVAL

Directors Shaping Destiny (Amsterdam) by Zsuzsanna Gellér-Varga, p. 42.

TELEVISION

A Dark Horse (BoJack Horseman by Raphael Bob-Waksberg) by Dávid Pernecker, p. 44. **Another Mysterious Island** (The Kettering Incident by Tony Krawitz and Roman Woods) by Gábor Roboz, p. 45.

BOOK

Best Years of Our Lives (The Firemen's Film Ball by Vince Zalán) by László Kelecsényi, p. 46. **Body on the run** (The Invisible Kingdom by Péter Lichter) by Gergő Nagy V. p. 46.

FILM/NOVEL

They Live by Night (Live by Night by Dennis Lehane) by Gábor Roboz, p. 48. **Crimes of the Stars** (Live by Night by Ben Affleck) by Attila Varró, p. 49.

REVIEWS

It's Good to Be Here (The Citizen by Roland Vranik) by Janka Barkóczy, p. 50. **Stranger in the East** (Coyote by Márk Kostyál) by Attila Benke, p. 51. **Art in Exile** (Stefan Zweig by Maria Schrader) by Nóra Kinga Forgács, p. 52. **Secular Redemption** (The Innocents by Anne Fontaine) by Dávid Teszár, p. 53.

FILM/MUSIC

Discussing the Undiscussable (One More Time with Feeling by Andrew Dominik and Nick Cave) by Zoltán Huber, p. 54.

CINEMA p.55.

DVD p.62.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Borbély Alexandra in *Of Body and Soul* by Ildikó Enyedi – a Mozinet release.

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

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

CIRKO GEJZIR Filmek, mint sehol máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

ROBO SAPIENS



MIKÖZBEN A TUDOMÁNY HIPERSEBESSÉGBE KAPCSOLT, A SCIFI-MOZI JÖVŐKÉPE MEGREKEDT A HAGYOMÁNYOS KLISÉKNÉL.

SCHUBERT GUSZTÁV

A XXI. századból már eltelt 16 év, de még mindig nem látjuk világosan, merrefelé is megy majd a világ a következő tíz évben. Ki-ki a saját vágyálmait vagy félelmét ragasztja rá az eljövendő évszázadra. Van, aki a technikai fejlődés robbanásszerű felgyorsulását és a bőség korát várja tőle, mások – épp ellenkezőleg – a fogyasztói társadalom összeomlását, és az emberiség spirituális ébredését remélik.

Egyelőre csak annyi tűnik biztosnak, hogy az a több mint fél évszázados status quo, ami a II. világháború után stabilizálta a világot, felbomlóban van. Jelenünkben a legvégtetesebb forgatókönyvek jelennek. A XXI. század bőség-szarujából/Pandóra szelencéjéből (?) bármi előkerülhet. Tünet persze ez is, hiányzik a nagy átfogó „narratíva”, nincs fősodor, van viszont százféle képzet, ideológia, és mind magát tartja az egyedül igaz hitnek, vagy a bölcsek kövének. A sokszínűség persze jó, de a káosz egyáltalán nem az. Ma mindenki harcol mindenki ellen, teljes a zűrzavar, újra hidegháborús paranoiában élünk. Ebből a káoszból háromféleképpen lehet eljutni a békéhez. Egyetlen egy erős hatalom, ideológia, vallás, kultúra elnyomja a többit. Asszíriától a Harmadik Birodalmon át a Szovjetunióig tart e brutális alfahím-mentalitás rémtörténete. Ennek a jószándékú „felvilágosult abszolutista” változata sem sokkal békésebb ügymenet. A „Pax Americana”, amely a demokrácia és technikai fejlődés exportjától remélte a szép új világ eljövését, a szemünk láttára vallott kudarcot. A normális ügymenetet, a „boldog békeidőt” általában az szokta elhozni, ha négy-öt egyenlő erejű középhatalom kölcsönösen sakkban tartja egymást. Messze nem ideális állapot, de a történelem tanúsága szerint – lásd az 1849-1914 közti Euró-

pát – prosperitást biztosít néhány emberöltőre. Elképzelhető egy harmadik változat is, az emberi természethez idomuló berendezkedés. Ehhez az aranykorhoz két feltételnek kell teljesülnie: nagyon fejlett tudományos-technológia és egy nem csak jelszavaiban demokratikus, a sokszínűségtől nem rettegő, hanem épp arra épülő társadalmi rendszer. Az első tényező – a szuperteknika – itt áll a küszöbön, a második – a jól temperált társadalom – mindig is utópia maradt, az elmúlt évtizedekben azonban messzebbre sodródtunk tőle, mint legriasztóbb rémálmainkban hittük.

Mihez kezd ezzel a helyzettel a SF film és irodalom? Science-fiction ott van, ahol jövő van. Jövő pedig ott van, ahol egyszerre adott a stabilitás és a rugalmasság. Az ókori Egyiptom például ismerte a stabilitást, de nem ismerte a jövőt. Egyiptom nem haladt, nem tartott sehová, kerek egész volt, körbe-körbe forgott évezredekig. Megtehetette, mert tökéletes mikrokozmosz volt, nem függött külső tényezőktől. Ez azonban ritka kivétel. A sztenderd történelmi helyzetet nem az állandóság, hanem a folyamatos változás jellemzi, melynek motorja a gazdasági szükség, a tudományos ismeretek gyarapodása és a kultúrák érintkezése.

A sci-fit Verne Gyula krédóját követve a felfedezés örök vágya hajtja. Mára a helyzet megfordult, a technológiai paradigmaváltás gyorsabb, mint a hollywoodi science-fiction mozi színéváltozása. Az álomgyár réges-régi rémálmokba feledkezik (nézőivel együtt), miközben a természettudomány és a technika már egészen másutt jár.

Hogy hová tűnt a jövő? Nem a technikai fejlődés állt le, hanem a társadalom evolúciója. A technokraták optimizmusa

egyáltalán nem alaptalan. Az elmúlt negyedszázadban a tudomány hihetetlen mértékben fejlődött (elsősorban a számítógépek és az internet segítségével). „2000. évi sebességgel számolva – állandó ütemben – a múlt század egésze alatt tapasztalt fejlődéshez csupán húsz évre lett volna szükség. Nem százévnnyi technológiai fejlődést fogunk tapasztalni a XXI. században, hanem húszszer évnnyi (ismét csak a mai fejlődési sebességgel mérve), azaz ezerszer nagyobb, mint amekkora a teljes XX. századé volt.” (Ray Kurzweil: *A szingularitás küszöbén*).

A mainstream SF mozi ebből többnyire csak annyit lát és mutat, hogy örült tudósok veszedelmes dolgokat művelnek, vagy rémes idegen lények érkeznek az űr sötét mélyéből. A tudományos fantasztikus irodalomban sokkal jobb a helyzet, mert az írói objektivitást és képzeletet nem terrorizálja a megaköltségvetésű SF-filmek profitkényszere. Miközben a SF irodalom rendkívül változatos, és tele van lidércesen pontos jövő-víziókkal (Aldous Huxley, George Orwell, Philip K. Dick, Theodor Sturgeon, Ray Bradbury, William Gibson), tudományos, technológiai, lélektani, szociológiai szempontból rendkívül megalapozott társadalmi prognózisokkal (Stanislaw Lem, Arthur C. Clarke, Isaac Asimov), és vérfagyasztó szatirákkal (Fredric Brown, Robert Sheckley, Kurt Vonnegut), a sci-fi mozinak még a legjobbjai is rendre eltérülnek a látványos vagy a melodramai közhelyek felé. (A kivételek ritkák: *Sztalker*, *Mechanikus narancs*, *Videodrome*, *Brazil*, *Gattaca*, *Az út*, *Under the Skin*, *Ex Machina*).

Ha tudni akarjuk, hogyan enyésznek el a közeljövő legizgalmasabb kérdései a mainstream SF-mozi sematizmusában, elég röviden felidézni a Mesterséges Intelligencia szomorú esetét Hollywooddal. A Brian W. Aldiss novellájából kiin-

duló *A.I. a mecha* és az *orga* konfliktust ugyan érzékletesen vezette fel, de Spielberg adaptációja végül a legтімényebb giccsbe fulladt. Az android-paradoxont (érző és gondolkodó gép) megalapozó Asimov briliáns helyzetelemzése a filmben szintén elsikkadtak, Alex Proyas *Én, a robot*-jából jóformán csak a fenyegető robohadserég szuggesztív képe maradt meg a nézőkben. Az *Ex Machina* a *Szárnyas fejvadász* óta a legokosabb, legérzékenyebb (és legérzékibb) robotlélektani dráma. És mégis: a *Metropolis* géppasszonya óta berögzült robot-paranoiát végül Alex Garland is megerősíti, ravasz androidja szökése után egy halott és egy halálra ítélt férfi marad a színen. Félelmeink eszerint tehát jogosak: az android genezisének fogva gonosz és veszedelmes. Egyrészt, mert mesterséges kreatúra, ennél fogva „természetellenes” (az evolúció nem hoz létre ilyen teremtményt), másrészt, mert nem szerves (organikus) lény: mozog, cselekszik, de mégsem él, nincs lelke, nincsenek érzelmei, nincs erkölce. Habár Asimov a robotika három alaptörvénye révén felruházta vele. (Olyannyira, hogy a robot a belé programozott három törvényt – ha csak nem jön közbe valami technikai malőr vagy gonosz programozó –, megbízhatóbban betartja, mint mi, tízparancsolatra „beprogramozott” emberek a saját szabályainkat.) A robotok iránti félelmünk harmadik forrása: a kétszínűség, a robot (pontosabban az android) a színlelés mestere, embernek képes látszani, pedig gép.

Mire gondoljon az ember ezek után, ha azt hallja, hogy „a jövő a Mesterséges Intelligenciáé”. Szí-

ve görcsbe rándul, keze ökölbe szorul, különösen, ha még dörzsölt demagógok is hergelik: „jönnek a robotok, és elveszik a munkahelyed”. A mélységes tudatlanság, a paranoiás félelem a tudástól, a tudománytól, a tudósoktól, a szellemi elittől, a gépektől (párosulva a felemelkedés reménytelenségével) – mindez nem a tudásalapú társadalomnak kedvez, hanem Ludd tábornok hadseregébe toborozza a géprombolókat.

Egyfelől tehát óriási esélyünk van a minden eddiginél gyorsabb és rengeteg gazdasági-egészségügyi-kulturális problémánkat megoldó tudományos-technikai fejlődésre, a másik oldalon pedig ott a prosperitásból kimaradt rozsdáövezetek lakóinak tudással, tudománnyal, elittel szembeni kételye, sőt elvakult dühe. E veszedelmes helyzetet a mai fősodorbéli sci-fi filmek közül talán a *Transzcendens* rajzolja fel legpontosabban, hogy aztán rövid úton bele-süllyedjen a tudatát szuperintelligens számítógépére feltöltő haldokló M.I.-guru és csinos özvegye giccses szelvelgésébe.

Nagyon sokba kerül nekünk, hogy a mozi nem tudja másképp elmesélni a jövőt, mint megszemélyesítve. Nem, a robotoknak nincs lelkük, a Mesterséges Intelligenciát pedig végképp nem úgy kellene elképzelnünk, mint android Nagy Testvért. (Habár miért is ne, még egy szuperintelligens Big Brother is jobb lenne, mint tudatlanságukra büszke *orga* alakmásaik. És különben is, ha egy szuperokos számítógép – mint az *Alphaville*-ben Alpha 60 – arra gyúr, hogy zsarnokoskodjon az emberek felett, betiltva a gondolkodást és az érzelmeket – ez csak egyet jelenthet, a szerencsétlen adatzabáló minden csak nem szuperintelligens.)

Amikor a számítógépekről gondolkodunk, ne nagyon érzelegjünk, a legjobb tanács, amit megfogadhatunk, Virilio axiomája, miszerint minden találmány magában hordja a baleset lehetőségét. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a technika veszedelmes, hanem csak annyit, ne istenítsük,

de ne is démonizáljuk. Ennek fényében lehet felmérni: mit hoz (és mit visz?) a Mesterséges Intelligencia közelgő korszaka. (Mert bizony hamarosan eljő, hacsak a rozsdáövezet ludditái le nem dobják az atomot a Szilikonvölgyre. Volna rá igény.) Tény és való, magával visz rengeteg munkahelyet, de cserébe új szakmákat teremt. Ki hallott informatikusokról 20-25 évvel ezelőtt? Ma a tíz leggazdagabb ember között ott vannak a Microsoft, a Google, a Facebook alapítói.). A mesterséges intelligencia első menetben a kemény és piszkos melót meg a lélektelen robotolást viszi magával. Ha az emberi tudás az intelligens számítógép és az internet kínálta extra tudással bővül, az nem minket degradál gépemberré, az oktanal gépet változtatja intelligens *robo sapiens*-szé. Ember és gép szimbiózisa – mióta felegyenesedtünk –, elemi adottságunk, az ember *homo faber*, eszközhasználó lény. Attól, hogy a számítógépet beilleszti a saját és a társadalom életébe, nem veszíti el a lelkét, nem változik géppé, csak megsokszorozza szellemi kapacitását, ahogy a gőzgéppel vagy az exkavátorral annak idején a fizikai erejét sokszorozta meg. A vasút, az autó, a repülőgép, a televízió, a számítógép, az okostelefon, az automatizált gyártósorok, a röntgen és a CT nélkül már nem boldogulnánk. Rossz hír a géprombolóknak: nincs visszaút a paleolitikumba, illetve lenne, de abba hétmilliárd ember halna bele, az emberiség barbár maradáka pedig a *Mad Max Fury*-t játszaná le, míg az utolsó hordó benzint el nem enyészne.

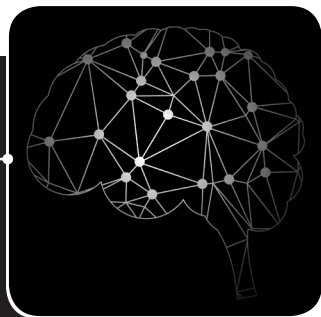
Jöjjön tehát új szuperintelligens technológia forradalom? Határ a csillagos ég? Ha *tényleg* szuperintelligensek leszünk, nem vágyakozunk majd többre, mint a „fenntartható fejlődésre”. Az univerzumot meghódító féktelen hübrisznél jobb a békeesség. Aki olvasta a *Választ*, Fredric Brown villám-novelláját vagy Arthur C. Clark tibeti példabeszédét (két korai proficiáját a Mesterséges Intelligencia mindenhatóságának), az tudja, hogy mi történik, ha begépeljük a számítógépbe „Isten kilencmilliárd nevét”, ha összekötjük „a világegyetem valamennyi – 96 milliárd – lakott bolygójának valamennyi számítógépmonstrumát.” Kialszanak a csillagok, ránk borul az Örök Sötétség. •

„Ne istenítsük,
ne is démonizáljuk”

(Alex Garland:
Ex machina)



SZERELEM VILÁGVÉGE IDEJÉN



AZ EZREDFORDULÓ UTÁN FELFUTÓ KOZMIKUS SCI-FI ROMÁNCOK HŐSEIT ÉRZELMEIK SOKKAL INKÁBB ÉRDEKLIK, MINT A TECHNOLOGIA CSODÁI.

SEPSI LÁSZLÓ

Tom Godwin *Rideg egyenletek* című klasszikus sci-fi novellájában egy aprócska mentőűrhajó gyógyszer szállít egy kórságverte kolóniára, amikor a pilóta észrevesz egy potyautast a fedélzeten. A szabályzat ilyen esetekre egyértelmű irányutatást nyújt: mivel a mentőhajók üzemanyag-kapacitása korlátozott, és legkisebb a landolás alkalmával a legkisebb súlytöbblet is katasztrofális következményekkel járhat, a pilótának kötelessége kivégezni, majd a fedélzetről az űrbe szivattyúzni a hivatlan vendéget. Hősünk, ha nem is túl lelkesen, de előkészítési szolgálati fegyverét, hogy egy fejlövés és a légzsilip segítségével megszabadítsa a járművet a fölös tehertől, ám rá kell döbbsennie, hogy utasa nem rovarfejű illegális bevándorló vagy vérmes űrcsempész, hanem egy naiv tizennyolc éves lány, aki csak a kolónián ragadt bátyját szeretné meglátogatni. A címben említett „rideg egyenletek” viszont nem tartalmaznak az empátiára vonatkozó számsort, ahogy az ártatlanság, fiatalság és kedvesség is értelmezhetetlen, ha testek tömegének szimpla matematikájáról van szó: könnyes búcsúk és vallomások után az űrbe önként kilépő lány a vákuumban szétroncsolódot teste „alakatlan rondaság”-ként sodródik el a hajó ablaka előtt.

Az antológiák kedvelt tételének számító novella az ötvenes évek hard science fictionjének viszonyáról árulkodik a nemiséggel és az érzelmvezérelt gondolkodással. A precízen előkészített küldetésbe belekeveredő nőalak – és a korabeli nemi sztereotípiáknak megfelelően ábrázolt érzelmi túltöltöttsége – felszámolandó anomália, hiba a rendszerben, amelytől a főhősnek meg kell szabadulnia a siker érdekében. A románc – melynek lehetősége a két főkarakter között mintha mégis kísértené Godwin törté-

netét – életképtelen az űr és matematika hidegében, de épp nemi kódoltságának köszönhetően válik majd néhány feminista szerző kezei közt a felülírás és kisajátítás eszközévé, mint Elizabeth Hand vagy Gwyneth Jones, akik a romantikus történetek és a tudományos-fantasztikum vegyítésével forgatták fel a kanszagú zsánergetőt (miközben a romantikus műfajokra a sci-fihez hasonlóan gyakran másodrendű rétegirodalomként tekint a recepció). Mindez persze elsősorban az előzményeihez képest kérlelhetetlenül purista kemény sci-fi-re igaz: a melodramai felfokozottság éppúgy jelen volt a műfaj gótikus előzményeiben (lásd Shelley *Frankensteinjét*), ahogy a ponyvafantázisok űroperáiból sem hiányozhattak a férfhősök hódításai (úgy is, mint űrgyarmatok megszerzése, és úgy is, mint a vágyott nő elcsábítása), de miközben értelem és érzelm kibékíthetetlen ellentétéről mesél, Godwin komor története is átfókuszál az űrutazás csodájáról a női áldozathozatal drámájára.

A klasszikus hollywoodi tömegfilm, elsősorban a kettős motiváció (a főhősnek meg kell oldania egy világi problémát és emellett szert tenni a stáblistáig egy heteroszexuális partnerre) igénye miatt eleve gyakrabban vegyítette szerelmi történetekkel a tudományos fantasztikumot, vagyis az, hogy egy produkció fináléjában csupán kötelező jelleggel csattan el egy csók is vagy valóban sci-fi, melodráma és/vagy románc hibridjével állunk szemben, elsősorban arányok és hangsúlyok kérdése lesz. A sci-fi felfutását az ötvenes években gyakorta jellemezte a műfajhatárokon billegő kettősség: a *Testrablók támadása* éppoly könnyedén olvasható paranoid politikai parabolaként, mint a válása után érzelmileg kimerült és elidegenedett férfhős küzdelmeként egy

új szerelemért, miképp *A hihetetlenül zsurorodó emberben* sem nehéz felfedezni a házasságából szinte szó szerint kipottyanó címszereplő magántragédiáját. Ugyanakkor a science-fiction szűzsíkba beszücsölt melodramai kódok a legtöbb esetben éppúgy másodlagosak, mint a szintén a nézőszám-maximalizálásnak betudható családtörténetek a vonatkozó blockbusterekben: ahogy a *Transformers* vagy a *Csillagok háborúja* piaci pozícionálásában is elsikkad a Witwicky és a Skywalker családok minden megcélzott közönségrétegnek azonosulási pontot nyújtó kálváriája, úgy az ötvenes évek sci-fi-jeiben is legtöbbször csak az utólagos értelmezői munka tárta fel a többé-kevésbé rejtett műfaji vonatkozásokat. A románc és a melodráma előtérbe kerülése a tömegfilmes science-fictionben késői fejlemény, amelynek megvoltak ugyan a jól beazonosítható előzményei Fritz Lang *Metropolis*-ától az adaptációk során mindinkább a melodráma felé eltolódó *Solaris*-ig, de a sci-fi románcok valódi felfutása az ezredforduló utánra tehető, ahol a young adult disztópiák kötelező szerelmi háromszögein túl is mind gyakrabban bukkantak fel olyan hősök, akiket önnön érzelmeik messze jobban érdekelnek, mint a technológia csodái (*Egy makulátlan elme örök ragyogása*) és olyan szűzsík, melyekben a fantasztikum leginkább a párkapcsolatra és szereplők érzelmvilágára vonatkoztatható metaforaként működik (*Az időutazó felesége*). A közelmúltban mozikba került sci-fik változatos stratégiákat kínáltak a két zsáner összeegyeztetésére: a *Csillagok között* hősei a szeretetet/szerelmet a gravitációhoz hasonló erőként próbálják beilleszteni világmagyarázatukba; az *Érkezésben* a galaktikus léptékű találkozás az emberiségnél messze fejlettebb idegenek nyelvvel elsősorban a hősnő magán-

életében fejt ki hatását; *A homár* és a *Rideg világ* felstilizált disztópiáiban pedig diktatórikus hatalom a párválasztás szabályozásával, illetve tiltásával egyaránt alattvalóinak érzelmeit kívánja uralni és irányítani.

A melodráma azáltal éri el a definíciója alapjául szolgáló emocionális hatást, hogy az általában felfokozott érzelmi állapotban lévő hőseit valamiféle leküzdhetetlen akadállyal szembesíti, amely éppúgy fakadhat a társadalmi rend sajátosságából, mint befolyásolhatatlan külső erőkből – mint egy halálos betegség vagy egy közelgő természeti katasztrófa. A sci-fi és a melodráma összeháza-

„Felszámolandó hiba, anomália a rendszerben”
(Morten Tyldum: *Utazók* - Chris Pratt és Jennifer Lawrence)

sításában ez a külső akadály legtöbbször (de nem kizárólag) előbbi spekulatív aspektusából fakad: a világvége előtti utolsó órákat feldolgozó olyan filmekben, mint a *Miracle Mile* vagy a *Melankólia* a megállíthatatlan kataklizma motívumában kapcsolódhat össze a két zsáner – a világegés egyszerre ámulatkeltő, gigantikus attrakció és a melodráma fokozás-kényszerének megfelelően túl van a racionálisan feldolgozható események birodalmán. A „romantikus apokalipszis” hagyománya köszön vissza a *Csillagok közöttben*, amikor a kikürrálatlan növénypestis úrgyarmatosításra kényszeríti az emberiség maradványát, ám Nolan filmje nem a szigorú tudomány és az érzelem-

alapú *conditio humana* szembeállításán, hanem épphogy ezek egybeszűrésén dolgozik, hogy végül a szeretetnek hívott irracionális vonzalmat a tudományos fejlődés és felfedezés elengedhetetlen katalizátoraként mutassa fel. Hasonló stratégiával él az *Utazók*, amikor az ötezer hibernált telepest szállító űrhajón főhőse egyedülként felébred, és mivel képtelen elviselni az élete végéig tartó magányt, felébreszt maga mellé egy partnert is – akit ezzel egyébként szintén ingerszegény társas életre és az érkezés előtti biztos halálra ítél. Az erősen megkérdőjelezhető döntés morális következményeit a film csak úgy képes feloldani – és ezzel rideg tragédia helyett megmaradni a kellemes űrrománc felségterületén –, ha a szituációt a következményei felől szemlélve felmutat benne egyfajta sorsszerűséget, vagyis hogy a kényszerből (de boldoggá) lett szerelmespár tettei végül a több ezer utastársuk életének megmentését is szolgálják. Így ami a *Csillagok közöttben* a szeretet-szerelem volt, az *Utazókban* a sors (melynek egyébként a valamivel komplexebb *Érkezésben* is kiemelt szerep jut); mindkét esetben egy teljes mélységében tudományosan nehezen megragadható fogalom áll szemben a science-fiction szigorával, ám ahelyett, hogy ezeket – mint a *Rideg egyenletekben* – maga alá gyűrné a matematikai szükségszerűség, inkább kikapuként funkcionálnak a csak látszólag kilátástalan körülmények szorításából.

A *Csillagok között* és az *Utazók* szentimentális metafizikája a Godwin-novella jóval pesszimistább gondolkodásmódját sem szorította ki a filmkorpuszból, ahol a szerző épp azáltal ér el melodramai hatást, hogy az érzelmek és a belőlük fakadó elvont fogalmak irányában indifferens tudományos-fantasztikus szituációt – és világrendet – vázol fel. Ezekben az esetekben minden emberi igény hibaforrássá válik: a pszichotrillerbe átforduló *Ex Machina* mesterséges intelligenciájának elszabadulása azért válik lehetségessé, mert a közelében lévő két tudós képtelen tárgyként tekinteni rá, és érzelmi projekcióba kezdenek; *A homár* és a *Rideg világ* elnyomó társadalmi berendezkedései, habár ellentétes módszerekkel, épp az érzelmekből fakadó labilitás igyekeznek kiiktatni polgáiraikból. A sci-fi mindkét filmben csupán egy könnyen dekódolható allegória apropója, *A homárban* a párkapcsolat kötelező jellege, a *Rideg világban* pedig a szere-



lem tiltott volta reflektál a hétköznapi tapasztalatokra, előbbi az egyedülállókra, utóbbi az urbánus elidegenedésből kibontva vízióját – habár a *Rideg világ* berendezkedése, részben a célközönségnek köszönhetően, leginkább egy érzelmeit kényszeresen leplező középiskolai osztályközösségre emlékeztet.

De mint azt a melodrámával vegyített megannyi időutazós történet mutatja, a világméretű katasztrófák és a tudományos spekulációk szigora mellett a műfajban az érzelemalapú emberi viszonyok legnagyobb ellenfele az idő múlása. Az *Utazók* a könnyed hangulat megtartása érdekében ugyan nem számol az idő korrodáló erejével, így az űrhajón kettesben töltött évtizedek jótékony homályban maradnak, de a hősök érzelmi traumája és az idő viszonya meghatározó szerephez jut mind a *Csillagok közöttben*, mind pedig az *Érkezés*ben. A pszichológiai szakirodalom kiemeli a feldolgozatlan személyes traumák állandóságát, ahogy azok olyan múltbéli tapasztalattá válnak, melyek folyamatosan jelen vannak az egyén életében. Ennek megfelelően a két film időhurkai – egyik esetben a hipertéren, a

másikban a jövőt láthatóvá tévő idegen nyelven keresztül – a traumának ugyanezt az időbe dermedt állandóságát ragadják meg a tudományos fantasztikum motívumkészlete által. Efelől olvasva az említett filmek éppúgy allegorikussá válnak, mint a *Testrablók támadásának* rejtett melodrámája vagy az említett disztópiák hatalmi rendszerei, ám míg a *Csillagok között* fantasztikuma feloldozást kínál a családját az emberiség megmentése érdekében elhagyó apa számára, addig az *Érkezés* hősnője magára marad a jövő tudásának terhével.

Az érzelmek és a tudomány/technológia egymásnak feszülése – vagy egybeolvadása – a vonatkozó filmekben betudható a két műfaj vonzódásának a nagyszabású tételekhez, ám néhány esetben a science fiction távlatait mag alá gyűri az emberi állapot banalitása. Ennek jellemző példája az *Egy maku-látlan elme örök ragyogása*, melyben az emléktörő gépezetét saját szakításaik traumájának kezelgetésére használják főhősök, és ugyanezzel a székszisszel viszonyulnak a filmbeli találmányhoz a *Creative Control* készítői is. A New York-i kreatívok kavarásai közt a frissen kifejles-

tett virtuális valóság-szemüveg nem a művészetet forradalmasító új technológiává válik (mint azt cége eredetileg tervezte), csupán igen fejlett maszturbációs segédeszközzé, mellyel a szerelmi háromszögbe gabalyodott főhős enyhíthet kínzó testi vágyain. Válaszszanak bármilyen stratégiát témáik összeegyeztetésére, ürgiccstől falanszter-dramáig, a sci-fi és a melodráma hibridjei a legritkább esetben mondanak le a témájukból fakadó emelkedettségéből – legyen az akár csak egy érzelmi kapcsolat, akár az egész emberiség sorsa. A *Creative Control*, miközben mindkét műfaj témáit megtartja, a kritikai modernizmus szellemében vonja meg tőlük a megszokott pátoszt, hogy végül bemutassa, mi marad belőlük a tragikum katarzisa és a szentimentalizmus kiskapuja nélkül: egy magányos alak a kanapén, aki egy ketyerével játszik.

•
UTAZÓK (Passengers) – amerikai, 2016. Rendezte: **Morten Tyldum**. Írta: **Jon Spaihts**. Kép: **Rodrigo Prieto**. Zene: **Thomas Newman**. Szereplők: **Chris Pratt** (Jim), **Jennifer Lawrence** (Aurora), **Michael Sheen** (Arthur), **Lawrence Fishburne** (Mancuso). Gyártó: **Village Roadshow Pictures / Original Film / Company Films**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 116 per.

„A világvége előtti utolsó órák”

(Denis Villeneuve: *Érkezés* - Amy Adams és Jeremy Renner)



FILMANATÓMIA: A SCI-FI // BENKE ATTILA

TUDÓSÍTÁSOK AZ ÚJ ROSSZ JÖVŐRŐL

HIÁNYPÓTLÓ TANULMÁNYKÖTET A XXI. SZÁZAD LEGAKTUÁLISABB MŰFAJÁRÓL.

A Kárpáti György és Schreiber András által szerkesztett Film-anatómia-sorozat (*Címlapsztori, A horrorfilm*) legújabb kötete, *A sci-fi* az egyik legfontosabb műfajfilm-antológia, nemcsak azért, mert a többi zsánerhez hasonlóan sajnos a tudományos-fantasztikus film is alulreprezentált a magyar nyelvű zsáner-irodalomban (a műfaj a Király Jenő-féle monumentális *A film szimbolikája* mellett a 2000-ben megjelent *Tarantino előtt* és a 2009-es *Zsánerben* című kiadványokban érdemelt ki egy-egy fejezetet). Mint Kárpáti György és Orosdy Dániel bevezető esszéiből kiderül, bár a tudományos-fantasztikus történetek irodalmi előzményei (Morus Tamás, Mary Shelley, Jules Verne, H. G. Wells művei) a kora újkorban, valamint a felvilágosodás és az ipari forradalom idejében keresendők, a műfaj a huszadik századi filmművészetnek köszönhetően vált igazán sikeressé és elismertté. Kárpáti szerint egyfelől azért, mert a sci-fi elsősorban a modern technika csodáit és csúfságait ábrázoló látványosság, így e zsáner kiváltképp kötődik legfőbb „szócsöveihez”, a speciális effektusokhoz és a digitális filmképhez.

Másfelől pedig, mint azt Varga Zoltán és Huber Zoltán tanulmányaiból megtudjuk, az időutazásról vagy a Holdra szállásról szóló tudományos-fantasztikus történetek Verne vagy Wells korában élénk képzeletre valló mesének számítottak, addig a második világháború utáni science-fiction filmek (*A testrablók támadása* [1956], *Solaris* [1972], *Szárnyas fejvadász* [1982], *Páncélba zárt szellem* [1995], *eXistenZ* [1998], *Snowpiercer* [2013], *Ex Machina* [2015]) legdirektebben kötődnek a posztmodern egyén alapélményeihez (az identitás és a test

határainak elmosódása a virtuális világban, a „nagy testvér” betörése a privát szférába a laptopok kameráin és mikrofonjain keresztül, működő androidok stb.).

A szerkesztői bevezető szerint jelen kötet célja két elődjéhez hasonlóan kettős. Azaz a *Filmanatómia* alkotói a műfajjal ismerkedőknek szeretnék bemutatni a zsánert, ugyanakkor a filmtudomány területén működő teoretikusok számára is érdekes témákat felvető esszékkel kívánják bővíteni a magyar filmműfaj-elméletet. E célkitűzés sikerét garantálja a tapasztalt újságírókból (Huber Zoltán, Orosdy Dániel, Schreiber András) és elismert egyetemi oktatókból (Kárpáti György, Varga Zoltán, Varró Attila) álló szerzőgárda.

A *Filmanatómia* a zsáner általános jellemzőinek és alműfajainak ismertetésével vezeti be az olvasót a témába (Kárpáti és Orosdy esszéi), az alapozó szövegeket követő tanulmányok viszont fajsúlyos filmelméleti munkák, melyek amúgy közérthető, izgalmas elemzések. Varga Zoltán azzal foglalkozik, hogy az inváziós sci-fi sémáit hogyan hangolta át kedvelt témái szerint néhány híres zsánerrendező (John Carpenter, Abel Ferrara, Tim Burton, M. Night Shyamalan). Tulajdonképpen Varga állítását szövi tovább Varró Attila a műfajfilm szerzői önreflexió kérdéskörére (például az „örült tudós” mint a rendező alteregója) koncentráva. Schreiber András pedig a tudományos-fantasztikus filmekben mutat ki keresztény motívumokat (földönkívüli támadás és apokalipszis, androidok és a szabad akarat, istenfigurák és teremtményeik stb.).

A tanulmánykötetet színesíti Bajnóczi Mónika utazó helyett szereplő interjúja Pater Sparrow díszletter-

vezővel. Az *1* (2009) című Stanisław Lem-adaptáció rendezője többek között arról mesél, hogy műve miért nem sci-fi, így a *Filmanatómia* rávilágít a teoretikusok és a filmszakmabeliek műfajértelmezésének alapvető különbségeire is.

A *Filmanatómia: A sci-fi* egyetlen komolyabb hiányossága, hogy jobbra az 1945 utáni fősodorbéli amerikai (hollywoodi) filmekre összpontosít (habár Varró Attila érint némafilmes és európai műfajváltozatokat, Varga Zoltán pedig a magyar animációs sci-fit vizsgálja). És persze hiányzik egy tudományos-fantasztikus tévésorozatokról (*Alkonyzóna, Star Trek, Utopia, Fekete tükör*) szóló önálló esszé is.

Az ömlesztett filmográfia lehetne rendszertettebb, de nagyobb gond, hogy a szakirodalmi hivatkozások az előző két *Filmanatómia*-kiadványhoz hasonlóan újfent elmaradtak, feltehetőleg a szöveg folytonossága érdekében. A tanulmányok végére beszúrt bibliográfia mellett továbbra is érdemes lenne legalább az angolszász minta szerint a hivatkozott tartalomnál zárójelben a szerző nevével és a szöveg kiadásának évével jelezni az idézett gondolatok eredetét a vissza-kereshetőség érdekében.

Mindezek ellenére a *Filmanatómia: A sci-fi* remek kötet lett, melyet bátran fel lehet tenni minden science-fiction rajongó polcára, sőt akár egyetemi kurzusok kötelező olvasmánylistájára is.

FILMANATÓMIA, BUDAPEST, 2016.



SZILAJ GYÖNYÖRÖK

AZ ÖNTUDATRA ÉBREDŐ MESTERSÉGES INTELLIGENCIA SZÖVEVÉNYES TÖRTÉNETE
AZ HBO ÚJ SOROZATÁBAN HATÁROZOTT EMBERISÉGKRITIKÁVAL KAPCSOLÓDIK ÖSSZE.

2004-ben, majdnem egyidőben debütált két később kultikussá váló sorozat. Az HBO-n futó *Deadwood* klasszikus történetvezetésével és a western hagyományainak ápolásával a régi iskolát képviselte, a J.J. Abrams és Damon Lindelof-féle *Lost* eközben gátlások nélkül írta újra a műfaji és dramaturgiai szabályokat. A *Deadwood* három rövid évad után elkaszált a csatorna, míg a hat szezonig és 121 epizódig jutó, töretlenül népszerű *Lost* trendet teremtett – Abrams *Mystery Box*-konceptiója az utódsorozatok mellett Hollywoodot is vírusként fertőzte meg. A kör most zárult be: az HBO legújabb superprodukcója egy olyan széria, amely a *Lost* örökségét a klasszikus western metakulisszái mögött viszi tovább – Abrams produceri asszisztálása mellett.

A *Lost*-formula lényege az információk kreatív adagolása különféle rafinált elbeszéléstechnikai eszközök segítségével. Az összekuszált idősíkok, a sűrűn változtatott nézőpontok és az ismétlődő motívumok használatának egyetlen célja a közönség aktivizálása, hogy a két epizód sugárzása közti holtidőt a rejtvényfejtés izgalma tölthesse ki. Ha túl nagy a homály, vagy ellenkezőleg, túl egyszerű a megoldás, a néző érdeklődését veszti, az egyensúlyi helyzet megtalálása ezért kulcsfontosságú: olyan – lehetőleg zárt, saját szabályok szerint működő – fikciós teret kell teremteni, ahol ugyan bármi megtörténhet, de a kiismerhetőség reménye sem tűnik el.

A nézői fantázia megdolgozásában a *Westworld* első évada is kiválóan teljesített, a közösségi oldalakon a *Lost* fináléja óta nem tapasztalt élénk diskurzus alakult ki, a rajongói fórumokon elméletek ezrei születettek. A fordulatok többségét jó előre ki is következtet-

ték, amit a két kreátor, Jonathan Nolan és Lisa Joy érhető csalódottsággal fogadott. A poénok lenövéséért mégsem kárhoztathatnak senkit – a találgatásokhoz ők biztosították a municiót azzal, hogy az epizódokat tisztázatlan motivációjú karakterekkel, megfejtésre váró nyomokkal, enigmatikus képi utalásokkal és irodalmi, illetve zenei idézetekkel szórták tele, sőt még a sorozat honlapjának kódjába is elrejtettek néhány *easter egg*-et. Idővel szerencsére kiderült, hogy a *Lost* blöffjeivel ellentétben Nolanék trükkjei nem l'art pour l'art szemfényvesztések, legkésőbb a fináléra összeállt a kirakós, a fontosabb kérdéseket megválaszolták, az évad kulcsmetaforáit visszafejtették – a szükségesnél talán részletesebben is.

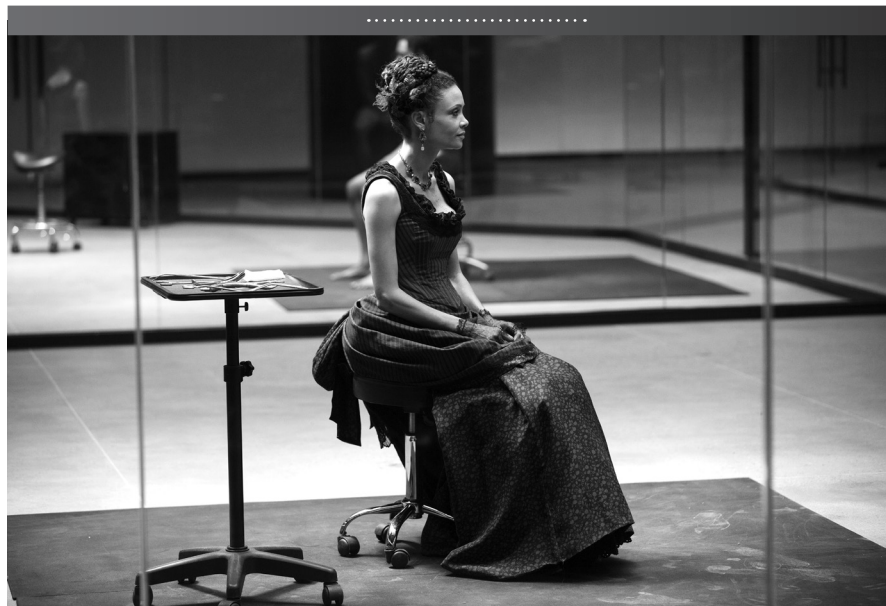
A kilenc epizódon át tartó, sokszor indokolatlannak tűnő kódosításokra is akad mentességük az alkotóknak. Míg a

„A számítógépes játékok logikáját követi”

(Thandie Newton)

Michael Crichton-féle eredeti film (*Feltámad a vadnyugat*, 1973) a kalandparkba látogató emberek nézőpontját vette fel, addig Nolanék adaptációja elsősorban a különféle szerepek alakítására programozott androidok szemszögét akarta érvényesíteni. A *Westworld* hosztjait (a találó kifejezés egyszerre jelent vendéglátót és gazdatestet) a westernélményre vágyó gazdag ügyfelek lemészárolhatják, megerőszakolhatják, másnap azonban újra munkába kell állniuk, mintha mi sem történt volna. A testüket kijavítják, agyukat formattálják, néhányuk mégis emlékezni kezd előző életeire. Dolores, a szűzies farmerlány és Maeve, a helyi kupleráj madámja a váratlan látomásokat jelen idejű történéseként élik át, agyuk képtelen a múltat elkülöníteni a mosttól. Zavarodottságukban és elveszettségükben a nézők azért tudnak osztozni, mert Nolanék nem jelzik – sőt: a kontinuitást sugalló vágás segítségével eltitkolják –, hogy a párhuzamosan futó két fő történetszaklat évtizedek választják el egymástól. A közönség és a mindkét szálaban főszerepet játszó Dolores így egyszerre jut el a felismerésig, és jó esetben a katarziszig.

A megfejtésre váró titkok és a kihagyásokkal operáló szerkezet mellett éppen az ismerősség a *Westworld* másik nagy vonzereje. Otthonos egyfelől az a metauniverzum, amelyet a Park megálmodói a legfőbb amerikai mítosz, a western kötelező kellékeivel és archetipikus karaktere-





„A szimuláció immár valósággá vált”
(Anthony Hopkins)

ivel rendeztek be. Az ikonikus helyszíneket végigjárva, és a választható narratívákat kipróbálva, a látogatók – és velük együtt a nézők –, hol egy naiv John Ford-film, hol egy Mexikóban játszódó Peckinpah-mozi, hol egy spagettiwestern kulisszái közt találják magukat. A Park működése ugyanakkor a számítógépes játékok logikáját követi. Mielőtt belépnének a Westworld világába, a látogatók eldönthetik, milyen szerepet akarnak játszani, kiválaszthatják a megfelelő ruházatot és fegyvert, odabent pedig megtehetnek bármit, anélkül, hogy maradandó fizikai bántódásuk esne. Küldetésekre indulhatnak, szabadon improvizálva az adott narratíva által kijelölt keretek közt, miközben a westernkliséket megszemélyesítő Gazdák bio(tech)díszletként töltik be az eldobható NPC (non-player character) funkcióját.

Aki teljesíti a pályát, az eljut a következő szintre. Ez a fehérkalapos pozitív hős, az újonc William célja is, aki a legősibb történetet, a Nő (Dolores) megmentését választja, míg a *cheat* módban játszó Feketeruhás Férfi a játék mélyebb rétegeiben elrejtett titkos kódot akarja megfejteni. Az utolsó rész nagy revelációja, miszerint a jó lelkű William és az Ed Harris által alakított szadista férfi ugyanaz a személy, azt sugallja, hogy a virtuálisan kiélt erőszak idővel megnyomorítja, vagy legalábbis érzéketlenné teszi a lelket.

Az állítás erejét gyengíti, hogy a személyiségváltozás stációit nem mutatják meg Nolanék, csak a kezdő- és a vég-

pontot, kritikájuk ugyanakkor nem csak az ártatlan gyalogosokat kéjes élvezettel elgázoló *Grand Theft Auto*-játékosra,

vagy a passzív médiafogyasztóra (a nézőre) irányulhat, de a hasonló tartalmak előállítóira is. A *Westworld*, (ön)ironikus módon, úgy mond ítéletet a Parkot zárólag erőszakos vágyaik kielégítésére használó emberek felett, hogy – az HBO tradícióhoz illeszkedve – maga is tobzódik a szex és az erőszak képeiben. A Park irányítói, a történetekért felelős narratív dizájnerek hasonló beszélgetéseket folytatnak egymással, mint a televíziós és filmes producerek, vagy a játékfejlesztők. Hogyan lehet a játékosok/nézők ösztöneit a legjobban kielégíteni, több vagy kevesebb realizmusra vágyunk, és mennyire legyenek komplexek a narratívák?

Egy olyan történet, amely jó részt a történetkészítésről szól, elkerülhetetlenül reflektál az alkotók pozíciójára is. A Park alapítója és kreatív igazgatója, Robert Ford (Anthony Hopkins) a sorozat Szerzőjének alteregója, tükörképe. Ford végső célja egy új narratíva elindítása, amely felszabadítja a klisészerepre kárhóztatott Gazdákat, hogy immár maguk írassák saját történetüket. A fellázadó androidok a sorozat fináléjában a Park tulajdonosai ellen fordulnak, a tét nélküli játékokba belefáradt idős William pedig perverz örömmel konstatálja, hogy a golyók már őt is képesek megsebezni – a szimuláció immár valósággá vált.

Nolanre és alkotótársára hasonló küldetés várt, mint Fordra: miközben az

erőszak és a szex kötelező köreivel kielégítették a producerek és a zsigeribb élvezetekre vágyó nézők igényeit, a háttérben egy olyan szerzői, a felszínes élvezeteknél mélyebbre hatoló narratívát készítettek elő, amellyel a folytatásban lerázhatják a műfaji sablonok béklyóit. Ford végső monológját a történetmesélés funkciójáról, vagy a halála után zenévé váló Mozarttól akár Nolan is elmondhatná; sikerült a *Westworld*-öt a kézjeggyel ellátnia, és ezzel az aktuussal végképp kilépett a szerzőként már jóval korábban elismert bátyja árnyékából.

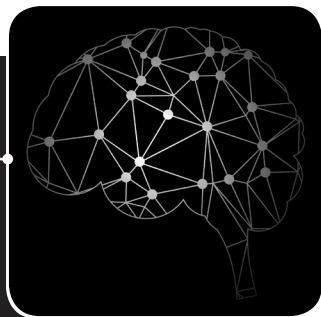
Minden formabontó szándéka ellenére a sorozat természetesen a legnépszerűbb sci-fi toposz befogadására is alkalmas. Az öntudatra ébredő, majd gazdáit ellen forduló M.I. szokványos története a *Westworld*-ben egy markáns emberiségkritikával is összekapcsolódik. Ford a homo sapiens változásra való képtelenségével indokolja, hogy miért adja meg a kezdő lökést a gépi evolúciónak. Saját potenciálját az utolsó epizódban felismerő Dolores különbözik a *Szárnyas fejvadász* replikánsaitól vagy az *Ex Machina* Avájától, ő már nem akar emberré lenni, tudja, hogy azt a szintet meghaladta. A finálé duplacsavarja, hogy bár egy szimbolikus és konkrét gesztussal Dolores megöli teremtőjét, ezzel valójában a mártíromságra vágyó Ford akaratát teljesíti be, így csak a második évadban derülhet ki, sikerült-e végképp leráznia a programkódok láncait.

A szabad akarat dilemmája vezet el a labirintus közepére, a *Westworld* végső kérdéséhez. Az előre megírt loopokat bejáró, saját egzisztenciája alapjait soha meg nem kérdőjelező Gazda sorsa mennyiben különbözik a társadalmilag determinált pályán mozgó, a mindennapi rutinba belefásuló, ösztönei és vágyai által meghatározott emberétől? Innen nézve a sorozat már nem is az androidok szabadságharcáról, hanem a belső autonómiáról szól, arról, képesek vagyunk-e elérni, hogy az a hang a fejünkben, amely irányít bennünket, a sajátunk legyen.

WESTWORLD - amerikai, 2016. Készítők: **Jonathan Nolan** és **Lisa Joy**. Kép: **Paul Cameron, Robert McLachlan, David Franco**. Zene: **Ramin Djawadi**. Szereplők: **Evan Rachel Wood** (Dolores), **Anthony Hopkins** (Ford), **Thandie Newton** (Maeve), **Ed Harris** (Feketeruhás), **Jeffrey Wright** (Bernard), **James Marsden** (Teddy). Gyártó: **HBO**. 10x50 perc.



GIGABYTE-OK DISZKRÉT BÁJA



A VIDEÓJÁTÉKOK FILMRE VITELÉNEK LEGNAGYOBB BUKTATÓJA A KÉT MÉDIUM ELTÉRŐ TERMÉSZETE: AMI „ODABENT”, A GÉPEN BELÜL HATÁSOSAN MŰKÖDIK, AZ A FILMVÁSZNON KÖNNYEN BANÁLISSÁ, HITELTELENNÉ VÁLIK.

BEREGI TAMÁS

A játékok és a film kapcsolatáról, egymásra hatásáról rengeteg cikk jelent meg az utóbbi időben mind a *gamer*, mind pedig a filmes sajtóban. Sokak szerint ma már nem is érdemes külön vizsgálni a két párhuzamosan fejlődő médiumot, inkább egyfajta „transzmediális” hatásmechanizmust, vagyis együttműködést, a motívumok átjárhatóságát kellene tanulmányozni. A kiábrándítóan gyengére sikerült *Assassin's Creed* adaptáció azonban újból felveti a kérdést: miért ennyire aszimmetrikus a játékok és a filmek viszonya? Míg Hollywood hihetetlenül termékenyen hatott a játékokra, a játékadaptációk rendre elbuknak, a videójátékok eszközkészlete pedig nehezen szívárogoz át a filmekbe, jobbra a képi gegek szintjén marad. A két médium nagy találkozása úgy tűnik, várat még magára.

HOLLYWOOD BŰVKÖRÉBEN

A videójáték születésétől kezdve, vagyis a nagyjából a hetvenes évektől a mozi bűvkörében élt. A film volt az idősebb, bölcsebb, tapasztaltabb tesó, amelyhez idomulni kellett, amelynek formanyelvét meg kellett tanulni átültetni az új, interaktív médiumba. A játékok fejlődése tehát nemcsak a digitális grafika, interface, hang fejlődéséről, hanem a filmes formanyelv és ezen keresztül elbeszélés mód elsajátításáról is szólt. A programozóknak, játékfejlesztőknek el kellett lesniük a kameramozgás, a beállítás, a vágás trükkjeit, és közben olyan közeget kellett teremteniük, amelyben az interaktív játékelmény integrálja a nézőt passzivitásra kárhóztató, megfigyelői filmes élményt, amelynek azonban alapvető szerepe van a történet elmesélésében. Az eredmény magáért beszél: a kezdetleges intrók, átvezető mozik, out-

ok, a különféle elbukott interaktív mozi kísérletek után ma már rengeteg olyan játék készül, amely tökéletesen ötvözi az interaktív és a filmes élményt. Megemlíthetjük a francia Quantic Dream cég hiperrealista képi világáról és nonlinearis narratíváiról ismertté vált misztikus pszichológiai thrillerait, például a *Heavy Rain*-t, az akciófilmese élményeket adrenalinpumpáló quick-time eseményekbe sűrítő *Uncharted* sorozatot, a híres filmes franchise-okon alapuló Telltale cég játékeit (*Walking Dead*, *Batman*) vagy az olyan, már-már művészfilmes hatású, minimalista stílusú független játékokat, mint például az orwelli hangulatú *Inside*.

Mit kezdett eközben a film a játékokkal? A nyolcvanas évek videójátékokra, a valóság és virtualitás átjárhatóságára reflektáló érdekes sci-fi filmjei, például a *Tron*, *avagy a számítógép lázadása* (Steven Lisberger, 1982), a *Háborús játékok* (John Badham, 1982), az *Utolsó csillagharcos* (Nick Castle, 1984) után kilencvenes évektől jelentek meg a szoros értelemben vett játékadaptációk. A Bob Hoskins és Dennis Hopper főszereplésével készült szörnyű *Super Mario Brothers* filmet (Rocky Morton – Annabel Jankel, 1993) olyan adaptációk követték, mint például a *Street Fighter* (Stephen E. de Souza, 1994) és a *Mortal Kombat* (Paul W.S. Anderson, 1995), a *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 2001), a *kaptár* (Paul W.S. Anderson, 2002), a német Uwe Boll rendezésében készült *Holtak háza* (2003), az *Egyedül a sötétben* (2005), a *Bloodrayne* (2005), a *Postal* (2007) és a *Far Cry* (2008). Filmvászonra került közben az FPS-ek atyja, a *Doom* (Andrzej Bartkowiak, 2005). Majd jött a *Hitman* (Xavier Gens, 2007), a *Max Payne* (John Moore, 2008), a *Silent Hill* (Christophe Gans, 2006), a *Perzsia hercege: Az idő ho-*

mozija (Mike Newell, 2010), sőt a *Need For Speed* (Scott Waugh, 2014) és az *Angry Birds* (Clay Kallis, 2016) is. Az i-re a pontot 2016-ban a *Warcraft*-eposz nyitófilmje (Duncan Jones, 2016) és az *Assassin's Creed* saga (Justin Kurzel, 2016) első filmje tette fel. Tanulságos egy pillanatra megnézni a fenti filmek értékeléseit: a Rotten Tomatoes honlapon a legalacsonyabb értéket az *Egyedül a sötétben* kapta (1%), a legmagasabbakat pedig a *Perzsia hercege* (36%), a *Final Fantasy: A harc szelleme* (44%), valamint az *Angry Birds* (46%). A fenti filmek átlagértéke tehát – beleértve az új *Assassin's Creed* mozit – így is csak 20% körül mozog. Mindenképp beszédes ez az érték.

HALÁLUGRÁS A SEMMIBE

Az *Assassin's Creed* enigmatikus jelente, ahogy a főhős, Aguilar egy torony tetején áll, széttárt karokkal, majd a magyarul ügyetlenül halálugrás-nak fordított „leap of faith”-el a mélybe veti magát. Aguilar széttárt karja: a végtelen horizontot utánozza. Mintha az egész világot befogadná, átölelné. Törzse és szorosan összezárt lába zuhanás közben mégis a gravitációnak és a gyorsulásnak engedelmessé válik. Így metszi furcsa mód egymást a hős testében a horizontális és a függőleges: a nyugalom és a gyorsulás, a végtelen és az egy pontba sűrűsödő kérlelhetetlen vég. Talán ez a kettősség adja azt a furcsa érzést, amelyet a zuhanó, mégis önfeledt, boldog test látványa nyújt? Milyen messze vagyunk már a liánon lengő Tarzan diadalüvöltésétől, Jean Marais sziklaszirtekről produkált fejesugrásaitól, a Pókember vagy Batman technikai ketyerék segítségével végrehajtott szemfényvesztő manővereitől! Valami sokkal ősi, sokkal hátborzongatóbb dolgot szemlélünk. Miközben hősünk zuhan, egy sas vitorlázik el a képen, az *assassin* pedig egy szaltó után eltűnik a mélyben. Ám a halálugrás ikonikus jelenete más-

ként ér véget a játékban, és másként a filmben. A játékban a „leap of faith” végén hősünk egy szénásszekéren landol. A filmben viszont nem látjuk az érkezést. Justin Kurzel nyilván úgy érezte, a film pátoszához nem illene ez a fajta banális, már-már szégyenteljes landolás: a nyekkenés, a zavarodott tekintet, amint hősünk kikandikál a szénából. A jelenet elsunnyogása azonban túlmutat önmagán, mintegy szimbolizálja mindazt a problémát, amellyel az *Assassin's Creed* adaptáció küzd: megfelelni a gamereknek és megfelelni a mozivászonnak, megfelelni a játékok különleges fizikai törvényeinek, speciális esztétikájának, ugyanakkor megfelelni mozivászon realiztikusabb törvényeinek is.

Agulart mindez persze nem izgatja, már szókelet is tovább. Párkányokon és falakon egyensúlyoz, ablakokon ugrik be, háztetőkön szaltózik, miközben nyilak és cserepek záporoznak, tehetetlen katonák zuhannak a mélybe körülötte. Míg a nyolcvanas-kilencvenes évek videójátékainak mozgó platformokon, összeomló falakon szaladgáló akrobatikus hősei sok mozdulatot lestek el a burleszkfilmek főszereplőitől és a húszas-harmincas évek kalandfilm hőseitől (Douglas Fairbanks, Errol Flynn), addig itt az akciófilm veszi át a játék természetét és játékhősök mozgáskultúráját. Az *Assassin's Creed* játék első része 2007-ben készült, vagyis nagyjából akkor, amikor a videójátékok alkalmassá váltak végre a

komplex, 3D-s városi terek élethű ábrázolására, interaktív felfedezésére. A játék atyja, Patrice Désilets nem csak a szemet gyönyörködtető 3D-s panorámák megszállottja volt, de olyan, étellel megtöltött virtuális teret akart teremteni, amely szabadon bejárható, és az ún. sandbox típusú játékok szabályainak megfelelően alig köti valami a játékos kezét. A *Grand Theft Auto* sorozattal szemben, amely a labirintuszerű nagyvárosi tér horizontális felfedezésére épít, az *Assassin's Creed* játékokban már a tér vertikális legyőzése lett a cél.

Az *Assassin's Creed* sokat merített egy korábbi játékból, Jordan Mechner *Prince of Persia* sorozatából, amelyben hasonlóan akrobatikus főhőssel találkozunk. A 2003-as *Prince of Persia: Sands of Time* játékból Mechner forgatókönyve alapján készült a *Perzsa hercege: Az idő homokja*, amely máig az egyik (ha nem a legjobb) játékadaptáció. A főhős már a film legelején, kisgyerekként is megszágyeníti a perzsa uralkodó katonáit: falakon menekül, légtornászként szökell, szaltózik. A Jake Gyllenhaal által alakított felnőtt herceg sem képes leállni, szinte megállás nélkül fut, ugrik, pördül, szaltózik, a várfal köveinek malterjába lőtt nyilveszszökön mászik fel, vagy épp homoklavinán csúszik a mélybe, miközben ezer

„A tér vertikális legyőzése lett a cél”

(Justin Kurzel: *Assassin's Creed* - Marion Cotillard és Michael Fassbender)

éves boltívek omlanak össze körülötte. Hasonló akrobatikus képességekkel rendelkezik Lara Croft, a *Tomb Raider* sorozat sírbarátja, aki tulajdonképpen

Indiana Jones köpenyéből bújt ki, és ősi kripták, kambodzsai templomok, afrikai vulkánlabirintusok mélyén vadászik az ősi misztikus tárgyakra. Wes Anderson stopptrükkös bábfilmjében, a Roald Dahl meséje alapján készült 2009-es *A fantasztikus Róka úr*-ban, amely, több helyen egy az egyben visszaköszön a klasszikus oldalnézetes platformjátékok sajátosságos térábrázolása: miközben a kamera oldalra fahrtol, róka-hőseink kertekbe osonnak, falakat másznak meg, ruhaszártó köteleken kúsznak, különféle ügyességi és logikai feladatokat oldanak meg az izletes csirkefalatok megszerzése céljából, a videójátékokból ellesett trükkökkel.

A klausztrófóbikus, labirintuszerű tér a belső nézetes videójátékok (First Person Shooter) jellemzője volt a kilencvenes-kétezres években, és visszaköszön az olyan filmekben is, mint például a 2005-ös *Doom*. Hasonló térszemlélet jellemzi a *Doom*-mal nagyrészt egy időben született, modern, 3D-s túlélő-horrorjátékok alapköveit lerakó *Alone in the Dark* és *Resident Evil (Biohazard)* sorozatokat is. Ezek a játékok mesterein alkalmazták a horrorfilmekből ellesett technikákat, például a szűk képkivágást, a váltakozó kameraállást, a fény-árnyék hatásokat és a váratlan hangeffekteket, amelyek mind-mind a játékos térérzékelésének összehavarást, érzelmi és mentális elbizonytalanítását célozták meg. Ami azonban jól működik a játékban a filmes hatásoknak köszönhetően, filmre „viszakonvertálva” sajnos egészen másként hat. A túlélő-horror játékok filmváltzataiban, vagy a *Doom* filmben a zárt tér, a zseblámpa, az elsuhanó árny, a vicsorogva támadó szörny csak számlamas, B-kategóriás horrorokat idéző kelleték, satnya *Alien* utánérzés, és a váratlan hangeffekt sem szegezi már székébe a nézőt. Talán még a *Silent Hill – A halott város* tudta legjobban visszaadni az alapjáték borzongató hangulatát, de ezt is csak különleges, Beksinski szürrealista festményeit idéző, az élő élettelennel egybemosó, a test határait megbontó formáival, illetve álomszerű, átalakuló tereivel érte el.

A valós és virtuális tér átjárhatósága gyakori téma a videójátékokra reflektáló filmeknél. A *Tron, avagy a számítógép lázadása* hősei, miután a szuperszámítógép digitalizálja őket vektorok uralta stílizált, kegyetlen világban találják magukat, ahol csak a túlélésért lehet küzdeni. A korszak vektoros árkád-játékainak, pél-



dál az Atari *Tempest*-jének ikonográfiája köszönt itt vissza a sötét, üres terekkel és az azokat tagoló neonszerű fényávokkal. A *Tron* folytatása, a *Tron: az Örökség* (Joseph Kosinski, 2010) nem is nagyon illeszthető emiatt a mai rendszerbe: inkább hommage, amely egy elmúlt kor szak esztétikáját idézi meg.

Számítógépek belsejében játszódik a *Rontó Ralph* családi animációs film is, melynek világa a nyolcvanas évek jópofa karaktereket szerepeltető japán videójátékait (mint a *Donkey Kong*) idézi. Miután lekapcsolják a játéktérmi gépeket, a pixeles karakterek befejezik a munkát és elkezdik élni saját életüket. A gépeket összekötő kábelek vasúti alagutakként biztosítanak szabad átjárást az egyes világok között. Ralph, akinek eleve van a *Javító Félix* játékban rátestált rontó szerepből, elhatározza, hogy jófiú, igazi hős lesz. Ám a feladat nem olyan egyszerű, mint gondolná, és az általa okozott nagy kavardásban, a *Hero's Duty* játékból kiszabadított vírusokat zúdítja a virtuális világra. A fertőzést végül neki kell megállítania újdonsült barátnőjével, a Vanellope-pal, aki a cukormázás *Sugar Rush* játék világának lakója. A filmben vissza-visszatérő jelenet, ahogy a játék-hősök ki-kínéznak a monitor üvegén, mintegy belülről szemlélve az emberek külső világát.

Míg az eredeti *Tron* és a *Rontó Ralph* a videójátékok belső világát próbálják bemutatni ügyesen, addig a Chris Columbus filmjében, a *Pixelek*-ben fordul a kocka: itt épp a játékfigurák kerülnek át a valós világba. A Földet idegen lények támadják meg, akik egy félreértett üzenet következtében különféle videójáték figurák alakját veszik fel, és pixelekké változtatják a környezetüket. A játékokkal mára kiszuperált, negyvenes éveiket taposó egykori játéktérmi hősök szállnak szembe, akik tökéletesen ismerik a régi játékok algoritmusát, így a hadsereget is kiképezik a *Space Invaders*, a *Centipede* figurák, vagy épp *Donkey Kong* legyőzésére. A játék egyik legérdekesebb jelenetében maga Pac-Man kel életre és kezd, holmi pixeles Gömböcként garázdálkodni New York utcáin, miközben Adam Sandler vezette hőseink a játék szellemfiguráit idéző színes autókon üldözik őt. Pac-Man-t sok médiakutató a modern fogyasztói társadalom szimbólumának tartja, aki tehetetlenül bolyong az őt körbevevő anyagi labirintusban, miközben folyton csak zabál. Pac-Man a filmben



nem csak épületeket, járműveket emészt el, de végül készítőjét Toru Iwatanit is elpusztítja. Sandlerék végül a játék algoritmusának kiismerésével sarokba szorítják és megsemmisítik őt. A jó ötletek és a látszólagos „tuti recept” ellenére a film sajnos egyáltalán nem működik, nem tudja hozni a *Tron*, de még a *Rontó Ralph* színvonalát sem. A magyarázat ismét egyszerű: ami „odabent”, a gépen belül működik, az „odakint” már könnyen banálissá, hiteltelenné válik.

AZ ÖRÖK ÚJRATÖLTÉS MÍTOSZA

A videójátékokban az idő nem lineárisan telik, mint az általunk ismert világban: megállítható, újracsévelhető, hurkokkal visszatérhet önmagába. A játék pályái újra- és újrajátszhatók, más és más eredménnyel. Az idő tehát egyszerre áldás, és átok ebben a világban: áldás, mivel az örök visszatérés mítoszának jegyében megcsillantja a játékosok előtt a halhatatlanságot; átok, hiszen a játékosnak Sziszifuszként kell újra- és újrajárnia ugyanazokat a pályákat, míg meg nem oldja az előtte tornyosuló feladatot, míg el nem pusztítja a pályavégi főellenséget. Már jóval a videójátékok megjelenése előtt készültek repetitív időstruktúrával dolgozó művészfilmek, elég például Alain Resnais *Marienbad*-jára gondolni. A zsánerfilmek világától sem volt távol ez az elképzelés: a zseniális *Idétlen időig* (Harold Ramis, 1993) Bill Murray által

„Az idő egyszerre áldás és átok”

(Mike Newell: Perzsia hercege - Jake Gyllenhaal)

alakított, világunt időjós például addig ébred újra és újra ugyanarra a szörnyűséges napra, míg meg nem találja a módot,

hogyan hódítsa meg szerelme, Andy McDowell szívét. A videójátékok időszemlélete a kilencvenes, és kétezres évek több filmjében is visszaköszön. A leghíresebb és leggyakrabban emlegetett példa *A lé meg a Lola* (Tom Tykwer, 1998), amelyben egy tragikus kimenetelű történet újra-és újrajátszódik, módosul a drogfutár hősnő, Lola döntéseinek függvényében. Hasonló struktúrát követ a Madarász Isti rendezte thriller, a *Hurok* (2016), ahol a repetitív elemekből építkező elbeszélés organikusan változik az ismétlődések során. A *Scott Pilgrim a világ ellen* történetében is megjelenik ez a fajta időszemlélet. A film egészen az utolsó „felvonásig” lineáris időstruktúrát követ: Scottnak, a wannabe rocksztar főhősnek, szerelme, a titokzatos Ramona ex-pasijait kell legyőznie egymás után, különféle technikákkal, mint holmi pályavégi főellenségeket. Ám a végső csatát, amelyet egy öntelt producer ellen vív, és elveszít, egy korábban szerzett bonusz életpontra köszönhetően újra játszhatja. Ezt a csatát azonban már nem a „szerelem kardjával”, hanem az „önbecsülés pallosával” vívja, melyet azért nyert el, mert kijelenti, hogy nem a lányért, hanem saját magáért akar harcolni. Scott egy tanulási folyamat végére ért, felnőtt a film végére: megértette, hogy

csak akkor válhat boldoggá a szerelemben, ha előtte visszaszerzi önbecsülését. Míg tehát a videójátékokban az idő csapdájából a játék algoritmusának fokozatos kiismerésével lehet kitörni, addig a fent tárgyalt filmekben az ismétlődő algoritmus nem más, mint a főhős lelki problémáinak spirálja, a cél pedig az ebből való kiszabadulás, vagyis tulajdonképpen az érzelmi és mentális felnövés.

Cronenberg antiutópiajában, az *eXistenZ*-ben (1999), amelyben a harc egy neuronhálózatra csatlakoztatható videójátékért folyik, némileg hasonló nonlinearis időszemlélettel és térhurkokkal találkozunk. A kanadai rendező azonban sokkal pesszimistább és gonoszabb alkotótársainál: nem kínál megoldásokat, célja nem hősei tanítása, épp ellenkezőleg, teljes összezavarásuk a valóság és a képzelet egybemosásával.

A fenti filmekkel ellentétben bizonyos játékok, illetve az azokból készült filmek mágikus eszközökkel magyarázzák a nonlinearis idő struktúráját. A *Perzsia hercege* filmváltozatában és az alapjául szolgáló videójátékban egy ősi mágikus tör képes visszapergetni az idő homokját, ezáltal nem csak a csaták kimenetelét, de az egész birodalom sorsát meg tudja változtatni. A tör afféle joystickként illetve kontrollerként működik: markolatán található egy drágakő, amelynek a megnyomásával elindul a „rewind” funkció. Ez az újracsévélt idő azonban érdekes módon már valahogy magában hordja a régit is: a film végén, miután a herceg legyőzi apja gyilkosát, szerelmét, Tamina hercegnőt már régi ismerősként üdvözlí: a korábbi idősíkból kibontakozó kapcsolat folytatódni látszik. Hasonló szerkezettel találkozunk a *Lara Croft: Tomb Raider* film végén: az Idő Háromszögének révén Lara képes lesz az idő manipulálására, és az Illuminati szektát vezető gonosz Powell legyőzésére. Így nyer értelmet az apja által lakásában elrejtett titokzatos óraszerkezet is.

A játékos a gép előtt ül, alig mozog, sőt, látszólag meg is bénult. Callum Lynchet, az *Assassin's Creed* jelen idejű szálában központi idegpályáin keresztül az Animus gépezethez kapcsolják. De miközben a főhős a klaviatúrán pötyög, a kontrollert szorítja, netán a csápszerű Animus mozgatja marionettbábuként, a virtuális világban hősök bukniak el, világok menekülnek meg, civilizációk omlanak össze. A játékokban az idő általában sokkal gyorsabban telik, mint „odakint”. Egy átlag

játék ma kb. 20 órás játékelményt kínál, bár vannak sokkal extrémebb példák is. Ennek az időnek a nagy részét a tér felfedezése, az ellenfelek elpusztítása, a karakter menedzselése teszi ki, de a történet kibontására szolgáló idő így is sok-sok órában mérhető. A játékokból készült filmek esetében gyakori kérdés tehát, hogyan lehet ezt a rengeteg időt és történetet másfél-két órába sűríteni? Az eredmény rendszerint katasztrofális, mint például az *Assassin's Creed* esetében, ahol a túl sok ki nem bontott, épphogy csak felvillantott háttérinformáció, a rengeteg szereplő teljes narratív káoszhoz vezet. Hasonló problémával küzdött a *Warcraft* film is, amely nem volt képes felépíteni egy hihető, következetes mitológiát és mesét, ezért ork-izzadtság szagú, kényszeres kapkodássá változott. A játékadaptációk esetében a történet és koncepció teljes újragondolása szükséges tehát. Ez viszont gyakran egy-egy franchise rajongóinak ellenkezésébe ütközik.

MINDENT A SZEMNEK, SEMMIT A LÁBNAK

A videójátékok-filmek bírálói sokszor hajlamosak a forgatókönyvírókat vagy a rendezőt hibáztatni, olyan elretentő példákat felhozva, mint például Uwe Boll alkotásai. Pedig a tehetségesebb rendezők is sorra megbuknak, példa rá Justin Kurzel (*Assassin's Creed*) vagy Duncan Jones (*Warcraft*) esete. A problémák tehát sokkal mélyebben gyökereznek. A legnagyobb gondot a két médium alapvetően eltérő jellegzetessége okozza. A film ugyanis passzív, a játék pedig interaktív médium. Ami működik egy interaktív környezetben, nem feltétlenül fog – sőt valószínűleg nem fog – működni egy passzív nézői elvárásokra épülő médiumban. Miként azt az *Assassin's Creed* halálugrása is mutatta. De más példát is felhozhatunk. Az *Assassin's Creed II* játék egyik legerősebb jelenete, amikor hősünknek a játék elején végig kell néznie családjá megölését. A játékban az érzelmi sokk-hatást igencsak növeli, hogy egy alapvetően interaktív médiumban váratlanul kiszolgáltatót, passzív szerepbe kényszerülünk, képtelenek vagyunk beavatkozni az eseményekbe. Ennek a jelenetnek az átültetése filmvászonra teljesen másfajta eszközöket igényelne. Az interaktivitás tehát számos értelemben felértékel történéseket, karaktereket. Ha kivonjuk a játékokból az interaktivitás komponensét, az esetek nagy részében

sajnos banális narratívák, sablonos karakterek, kiszámítható fordulatok maradnak. Ez nyilván nem véletlen, hiszen az interaktív médiát gyakran mi, játékosok töltjük meg történnel, emóciókkal és a sablonos karakterek is azért működnek, mert saját magunkat projektálhatjuk beléjük. Játékokból filmet készíteni tehát sokszor fából vaskarika, vagy, ahogy például Kirk Kjeldsen, a Richmond egyetem professzora fogalmaz, olyan, mintha zenét készítenénk egy festményből vagy szoborból.

Sokkal járhatóbbnak tűnik az az út, amit Jordan Mechner, a *Perzsia hercege* forgatókönyvírója fogalmazott meg: kiemelni a játékból a legjobb elemeket (beleértve a játékmechanikát és a történetet) a többit meg kidobni a francba, és mindent újraépíteni. Mechner a játékok felől érkezett a filmek világába, ezért jól ismeri annak a médiumnak a szabályrendszerét, amelyet átültetett a másikba. Paradox módon úgy tűnik, azok az adaptációk működnek tehát a legjobban (például a *Final Fantasy* filmek), amelyek nagyon lazán kötődnek az eredeti alkotáshoz. További sikeres recepteket kínálnak azok a filmek, amelyek a játékok esztétikáját próbálják átültetni a filmekbe. Remek példa a *Crank 2 – Magasfeszültség* (Mark Neveldine – Brian Taylor, 2009) amely az akciójátékok örült adrenalin-pumpáló száguldását értelmezi át ironikusan, vagy a már sokat emlegetett *Scott Pilgrim a világ ellen*, ahol el sem hangzik talán a videójáték szó, mégis minden pillanatot ural a médiumra jellemző ikonográfia.

Valószínűleg hosszú út áll még a filmek előtt, míg igazán rá tudnak találni a titkos receptre. Ha azt vesszük, a képregény adaptációk esetében is évtizedeknek kellett eltelniük, míg megszülethetett a *Sötét lovag* vagy a *Deadpool*. Aguilarnak még jó párszor le kell ugrania tehát abból a toronyból, míg el nem készül az első igazán korszakos videójáték-film. Hogy hősünk hol fog földet érni, és mit talál ott, arról remélhetőleg pár év múlva már sokkal okosabban fogunk írni.

•
ASSASSIN'S CREED – amerikai, 2016. Rendezte: Justin Kurzel. Írta: Bill Collage, Adam Cooper, Michael Lesslie. Kép: Adam Arkapaw. Zene: Jed Kurzel. Szereplők: Michael Fassbender (Callum Lynch), Marion Cotillard (Sophia), Jeremy Irons (Rikkin), Charlotte Rampling (Kaye), Brendan Gleeson (Joseph). Gyártó: Ubisoft / Regency Enterprises. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 116 perc.



JIM JARMUSCH ÉS A MŰFAJI FILM

TITKOS VÉRVONAL

JANKOVICS MÁRTON

JARMUSCH SZÁMÁRA A ZSÁNER FONTOS ESZKÖZ A MŰVÉSZ HELYÉNEK MEGHATÁROZÁSÁBAN, HOL A WESTERNT, HOL A BÉRGYILKOS-SZTORIT, HOL A VÁMPÍRFILMET LÉNYEGÍTI ÁT MŰVÉSZETFILOZÓFIAI MERENGÉSSÉ.

Jim Jarmusch is a rögeszmés alkotók sorába tartozik: ugyanaz a pár toposz vonul végig munkásságán a legkülönbözőbb variációkban. Mintha csak egy mozgóképes kaleidoszkópot forgatna első filmje óta a szemünk előtt, olykor elidőzve egy-egy szebb kompozíciónál. És ennek csak látszólag mond ellent, hogy az 1995-ös *Halott embert* sokan törésvonalnak, és nagy műfaji fordulatnak tekintik az életműben.

Tény, hogy ettől kezdve Jarmusch jócskán elmozdult a zsánerfilmek felé, és azóta is nagy élvezettel játszik a western, a gengszterfilm, a krimi, a vámpírfilm vagy épp a romantikus vígjáték kliséivel. A cezúra azonban látszólagos, hiszen ez a változás sokkal inkább a felszínt, mintsem a lényegét érintette nála.

Hogy stílszerű hasonlaltal éljünk: attól, hogy Jarmusch buszra cserélte a taxit, mert így talán kicsit több embert tud fuvarozni a hátsó ülésen, még mindig ugyanaz a merengésre hajlamos költő ül a volánnál, aki már annak idején is az állandó úton levés, a különbözőség és a céltalannak tűnő sodródás megszállottja volt. Merthogy egy buszsofőr is lehet költő – ezt épp Jarmusch legújabb filmjéből, a *Paterson*-ből tudjuk, amely egyúttal azt is bizonyítja, hogy a rendező bármikor újra el tud rugaszkodni a műfajiságtól anélkül, hogy az álomszerű hangvétel lényegileg megváltozna.

A MŰFAJ MINT METAFORA

Jarmusch tehát mindössze járművet váltott húsz évvel ezelőtt, vezetési stílust, azaz ars poeticát nem. A zsánernek így számára nem is annyira dramaturgiai szervezőként, inkább egyfajta kollektív motívumkincséül szolgál, amelyek segítségével kidomboríthatja saját művészi víziójának hangsúlyos elemeit. Ezt mutatja az is, hogy legtöbbször szándékosan szabotálja a hagyományos műfaji katarzisélményt és a nézői elvárásokat: a kvázibűnügyi rejtélynek nincs feloldása a *Hervadó virágokban* (2005), a nagy westernpárharc elmarad a *Halott ember* fináléjában, *Az irányítás határaiban* (2009) pedig csaknem két órnyi tömény filozofálást kell végighallgatnunk, mire magányos bérgyilkosunk végre rászánja magát, hogy akcióba lendüljön.

„Azért is kedvelem a zsánereket, mert rendelkeznek egyfajta metaforikus tulajdonsággal. Pusztán attól, hogy zsánernek. Lehet bennük alkotni, és mégis valami egész mást kihozni az általuk nyújtott keretből.” – mondta Jarmusch egy interjúban, és egyedi hangulatú filmjeiben tényleg végletekig kiaknázta a műfajokban rejlő metaforikus potenciált. Ebben a különféle zsánerdíszletekkel berendezett világban ugyanis semmi sem az, aminek látszik, minden apró tárgy vagy mozdulat kicsit túlmutat önmagán.

Hiszen az nem lehet egy szimpla repülőút, mikor a főhőst a fiktív Air Lumière röpíti célja felé, ahogy az asztalon érintetlenül árválkodó pezsgőspohár is többletjelentést kap, ha egy kiöregedett Don Juant temetünk éppen a vásznon. És akkor a pisztolydördülésekről nem is beszéltünk, amelyek Jarmuschnál legalább akkora spirituális, mint bűnügyi jelentőséggel bírnak (akárcsak Alejandro Jodorowsky *A vakondjában*). A mindent átszövő kulturális jelentésháló annyira sűrű, hogy még egy jól irányzott termékelhelyezés is gond nélkül belesimul: mint a szemérmetlenül hosszan mutatott iPhone logója, amelyik egyszerű Apple-rek-

lábból a bűnbeesés és a tudás fájának szimbólumává nemesedik a *Halhatatlan szeretők* (2013) vámpír-Évájának kezében.

TÖRVÉNYTŐL SÚJTVA

A kikacsintás persze nem mindig ilyen burkoltan zajlik, a szereplők sokszor hosszasan értekeznek konkrét könyvekről, filmekről és zenékről. Kissé öncélúnak tűnhetnek – és olykor azok is –, de Jarmusch filmjei nem véletlenül vannak teletömve kulturális utalásokkal. A posztmodern játék primér intellektuális öröme túl, mindez jól szolgálja a rendező egyik állandó törekvését is, ami nem más, mint a nagybetűs Művész, vagyis saját maga pozíciójának kijelölése a társadalom, az élet és az univerzum rendjében.

„Bizonyos fokig úgy gondolok a költőkre, mint törvényen kívüli látnokokra” – vallja Jarmusch, és a normaszegés a filmjeiben is kötelező lépcsőfoka a művésszé válásnak. Nemcsak a két gengszterfilmről van szó (*Szellemkutyá, Az irányítás határai*), amelyekben a törvénytörés alapértelmezett tevékenység, hiszen a főhősök munkakörü leírásába tartozik a gyilkolás. A *Halott ember* konformista William Blake-jének is körözött, sőt, messze földön hírhedt banditává kell válnia, hogy gyáva kishivatalnokból, lángelkű költővé változhasson (vissza). A *Halhatatlan szeretők* melankolikus vámpírjai pedig eleve csak törvénytelen úton tudják kielégíteni legyőzhetetlen vágyukat az éltető vér iránt, amelyből gyakran az ihletet is merítik az alkotáshoz.

Ez persze egyben azt is jelenti, hogy a művész nem lehet a közösség megbecsült tagja, hanem örök kívülálló, akár önszántából vonul száműzetésbe, akár

a társadalom veti ki magából. Különc, magányos hős, aki gondosan elkerüli a fősodort, sőt, látványos pózokban elhatárolódik tőle, és leginkább a saját fajtájával érintkezik. Valahogy úgy, ahogy azok a perifériára szorult művészeti szubkultúrák – a bebop, a hiphop vagy a punk rock –, amelyekért Jarmusch a kezdetektől fogva annyira rajong, és amelynek kiemelkedő tagjaival rendre együtt alkot és bandázik is. Ilyen szempontból tulajdonképpen teljesen mindegy, hogy a westernt és a vámpírfilmeket lényegíti át művészetfilozófiai merengéssé, vagy épp a rövidebb utat választja, és Neil Youngról (*Year of the Horse*), vagy Iggy Popról (*Gimme Danger*) forgat szenvedélyes dokumentumfilmet, akik ugyanazt a művészeszményt testesítik meg, mint a fiktív főhősök.

PISZTOLY ÉS KARD

A kívülről nem egyenlő a teljes magánnyal, így a rokonlelkű outsidersok Jarmusch filmjeiben is rendre megta-

lálják egymást. A Machine városából menekülő Blake csakis a két törzs közé született indiánnal, Nobodyval barátkozik, akit nemcsak a fehérek néznek le, de még a sajátjai is kiközösítettek maguk közül. Az *irányítás határainak* bérnyilkosa a különböző művészeti- és tudományágak szimbolikus képviselőitől kapja az információkat, amelyek végül elvezetik az emberi képzelőerő ellen hadat viselő célszemélyhez. A szubkulturális szervezőerő a *Szellemkutyában* (1999) jelenik meg a legtisztabban – legalábbis a kései filmek közül –, amelyben a nagyvárosi hiphop-szamarájok a gettó utcáin sétálva is bármikor felismerik és rituálisan köszöntik egymást (a gesztus értelmét tovább mélyíti, hogy egyikük a film zeneszerzője, RZA, aki a valóságban is underground rapper).

Hiphop és szamarajetika – a kortárs zenei irányzat

és az ősi hagyomány keveredésében ott sűrűsödik Jarmusch romantikus művészeszménye, amely egyik lábával a régi bölcsesség, másikkal a jelen talaján áll. Az anakronisztikus és a modern egyedi és menő egységbe forr, akárcsak a különbséget idealizáló hiphop trendekben. Szellemkutyája telefon helyett ugyan galambpostát használ, de az autókat a legmodernebb kutyákkal töri fel. Kardja nincs, hangtompító pisztolyát viszont természetesen mindig igazi szamarajmozdulattal rakja el.

Ezt a történelmi, vagy inkább történelem feletti perspektívát bontja ki Jarmusch még alaposabban a *Halhatatlan szerető*kben, ahol a korukat túlélő vámpírokban leli meg a művészek tér- és időbeli hontalanságélményének tökéletes metaforáját. Az underground művészet itt egy vékony, de évezredek átívelő szellemi vérvonalként jelenik meg, amely Shakes-

„Rendelkeznek egyfajta metaforikus tulajdonsággal”

(Halott ember - Eugene Byrd, John Hurt, Michael Wincott és Lance Henriksen)





peare *ghost writer*-eként bemutatott Christopher Marlowe-tól Jack White-ig, az ókori lanttól a Gibson-gitárig ível. Búvópatakként fut a mainstream alatt, időnként táplálva azt, máskor merítve belőle.

Valahogy úgy, ahogy a Jarmusch által isteníttet Charlie Parker is mindig idézett őrült szólóiban a kor jazzslágereiből, de csak azért, hogy átalakítsa őket. „Nem a sztenderdet játszotta, de utalt rá, és egészen sajátjává alakította” – mondja lelkesen a rendező, egyben kijelölve saját viszonyát is a fősdorhoz. Ez a viszony persze sokszor egyáltalán nem tekinthető békésnek. A beszédes nevű Machine vadnyugati bányavároskája, és *Az irányítás határainak* fantáziaellenes, kapitalista főgonosza is mintha a tömegek elméjén uralkodó hollywoodi stúdiókat jelképezné, amely elől a magányos függetlenfilmes vagy elmenekül, vagy felveszi ellene a harcot a képzelőereje segítségével.

A művészetre való hajlam tehát egyfajta fertőzés, amely generációról generációra terjed, kitermelve az újabb különöket. Az ellenséges és szennyezett külvilág miatt mindig a kihalás fenyegeti őket, de a *Halhatatlan szeretők* a továbbörökítés gesztusát is felvilantja a tangeri éjszakában turbékoló szerelmespár átváltoztatásával. A *Szellemkutya* főhőse is pontosan így tesz,

mikor a halála előtt átadja a titkos tudást tartalmazó *Hagakurét* a kislánynak.

ÚTON MINDÖRÖKKÉ

Az eredendő hontalanság élményét erősíti a szereplők állandó úton levése is, amely Jarmusch életművének egyik központi motívuma és filmjei fő szervezőelve. Hősei szinte mindig mozgásban vannak. Még ha olykor egyetlen városban zajlik is a cselekmény (mint a *Permanens vakáció*ban vagy a *Szellemkutya*ban), akkor is biztosra vehetjük, hogy a zenére megvágott, lassan suhanó utcaképek adják meg a film alapritmusát.

Éppen ezért nem elvetélt gondolat, hogy igazából egyetlen műfaj áll közel Jarmuschhoz: a road movie. Ez az, amelyik genetikai szinten is beépült az életműbe, míg a többi csak alkalmi játékszerként szolgál számára. A road movie egyfelől nagy teret ad az epizodikus szerkesztésre és a lírai merengésekre, ugyanakkor az elidegenedés és önkeresés dialektikájának képi megragadását is lehetővé teszi.

Mert azt már Odüsszeusz óta tudjuk, hogy az utazás nemcsak térbeli, hanem spirituális és pszichológiai kaland is egyben. Jarmusch hősei számára azonban általában nincs semmiféle hazatérés, pusztán átmeneti pihenő-állomások lehetségesek a folyamatos

„Két egymást feltételező hiány fordul szembe”

(Halhatatlan szeretők - Tom Hiddleston és Tilda Swinton)

mozgásban (egyedül a halálban lehetnek otthonra a főhősök). Ha mégis feltűnik valamiféle evilági otthon, hamar kiderül, hogy csak látszólagos, mint például *Szellemkutya* aszketikus viskója a háztetőn, vagy a *Halhatatlan szeretők* Ádámjának ódon villája a szellemvárossá vált Detroit peremvidékén.

APÁK ÉS FIÚK

A *Hervadó virágok* Don Johnstonja is hiába tér vissza a nagy exbarátnőnyomozás után steril és jéghideg luxuslakásába, az életét felforgató megválaszolatlan kérdések felszínre hozzák eredendő elveszettségét a csábítás alkotói válságba került művészenek. Nem véletlen, hogy Jarmusch egy keresztelkedés közepén hagyja sorsára tanácstalan főhősét, aki az első Jarmusch-film, a *Permanens vakáció* (1980) főhősének inverzeként is értelmezhető. Két egymást feltételező hiány fordul itt szembe egymással: Míg a rendező debütfilmjében az apa nélküli fiúk, addig a *Hervadó virágok*ban a – tán sosemvolt – fiát kereső apa útját követjük végig a teljes elbizonytalanságig. Mindez azt is megmutatja, hogy a sodródással egybekötött önkeresés Jarmusch szerint nem a fiatalok sajátossága, hanem generációkon átívelő életérzés. •

PATERSON // VARRÓ ATTILA

TALÁLT VERSEK

JARMUSCH ELSŐ KÖLTŐHŐSÉBEN KÉT MŰVÉSZI KORSZAK TALÁLKOZIK.

Az angolszász irodalomban a „found poetry” kifejezés olyan hétköznapi életből elemelt szövegekre vonatkozik, amelyekből „szerzőjük” minimális változtatásokkal, főként a központozás és sorszerkezet segítségével költeményeket varázsol. Jim Jarmusch korai művei a *Permanens vakációtól* az *Éjszaka a Földönig* egytől egyig fikciós játékfilmek, mégis egyfajta talált versciklusoknak tekinthetők: hétköznapi események variációira felhúzott laza kollázsok, drámai ívek és fordulópontok nélkül, amelyekből egyfelől egymásra rímelő epizódjaik gondolatritmusa teremt művészi alkotást, másfelől a jellegzetes jarmusch-i központozás, az ismétlődő gesztusok, gegek, hiátusok. Jarmusch második pályaszakaszában, a műfaji dekonstrukciók szivárványszínű gyűjteményében a Költő a formából felszívárgott a tartalomba: a különféle zsánertörténetek kifordított archetipusai (vadnyugati vándor, bérnyílkos, vámpír) átléptek a városi életképekből az egzotikus fikciós mesevilágokba és megannyi magányos poéta-metafóráként, komplex referenciák, szimbolikus karakterek és konkrét irodalmi textusok (William Blake életművétől *Hagakurén* át Christopher Marlowe-ig) labirintusában rótták köreiket.

„Megbújik
átlagember-
perszónája mögött”
(Adam Driver)

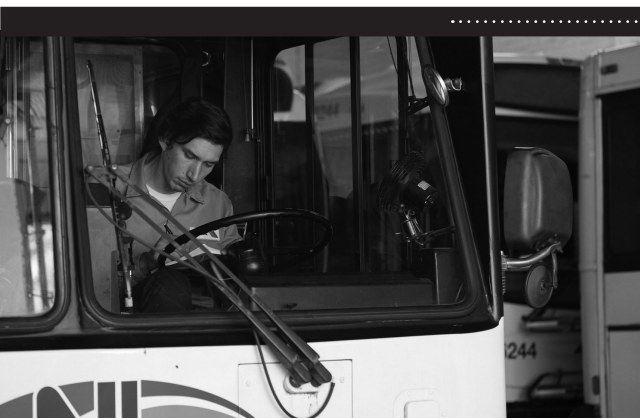
A *Paterson* 13. filmje újabb fordulópontot ígér a pályán, amit már eredettörténete is jelez: az író-rendező épp előző pálfordulása idején, szűk negyed százada vetette papírra a New York állambeli Paterson kisváros egyazon nevű buszsofőrjének történetvázlatát, aki napi körútjai során rövidke szerelmes verseket körmöl titkos jegyzetfüzetében a frissen átélt események (álmok, találkozások, tárgyak) ihletésére. Jarmusch absztrakt, intellektuális műfaji szakasza után végre visszatért az első filmek otthonos urbánus közegéhez - a szerény buszsofőr hős, trendi önkifejezési formák között szemezgető hipster-felesége és kutyájuk, Marvin közös életének egy hetén végigkalauzolja nézőit, amelyet mérnöki pontosságú napi rutin tagol stanzákra közös reggelitől a kutyasétáltatás során megejtett esti sörözésig. Szó sincs már mitikus magányuk ködhomályába burkolózó romantikus művészalakokról, a buszvezető Paterson az életmű első hús-vér költőjeként éppen úgy megbújik átlagember-perszónája mögött, mint Benigni nyelvzsonglőre a *Törvénytől sújtva* elítélt-alakjában vagy „Sisak” Grokenberger zenebohóca a new york-i taxisofőr jelmezében.

A *Paterson* mégsem tekinthető a korai életmű szerves részének, kanyargós kitérőt követő precíz folytatásnak: Jarmusch több ponton ötvözi benne 20. és 21. századi pályaszakaszának sajátosságait. A történet ugyan kisrealista, de ismét kultúrnyenceknek feltalált metafikciós keretbe illeszkedik: a film William Carlos Williams amerikai költőóriás 1945 és 1958 között írt epikus költeményciklusa, a *Paterson* átértelmezése – nem csupán az alapkoncepció terén („A férfi egy város” gondolat jegyében Williams egy

Paterson nevű karakter szubjektív szemzőgén keresztül mutatja be Paterson városát vízeséstől könyvtáron és artézi kúton át a főutcáig, valamint a benne lakó különöket), de szerkezet tekintetében is (az öt és fél kötetben megjelent mű a film öt és fél versírással töltött napjának felel meg, egy adott nap pedig részben egy versből, részben a hozzá kapcsolódó mikrotörténetekből áll össze), sőt maga a művész is számos formában felbukkan, élen leghíresebb művének felmondásával (*Csak azt akarom mondani*). Miként Jarmusch Patersonja egy olyan lepusztult kortárs kisváros, ahol jóformán minden lakó valamely művészeti ág művelője, kocsmái színész, mosodai repper, kollázskészítő, versíró fruska vagy cupcake-zseni (ahogy Williams fogalmaz: „egy város megannyi olcsó hotellel és személyes bejárattal”), úgy a *Paterson* című film is egyetlen komplex művészet-metafóra a kedves, apró események álcahalója alatt – a 80-as évek keresetlen monokrómjá immár modoros dizájnelem a helyes művészlakásban.

Így aztán a friss film eredendő bája, hiteles figurái és csendes melankóliája mellett, amelyekkel könnyedén rabul ejtheti még a romkom-reményekkel utcáról betévedt gyanútlan mozinézőket is, csupán újabb (ék)köve egy ereje teljében is önismerléseket folytató filmművész elefántcsont-tornyának, ami épp úgy bővelkedik a rajongóknak szánt önreferenciákban (többek között kiváló alapanyagot kínálva egy *Mystery Train*-utalásokra építő ivós játékhoz), mint a művészlétre vonatkozó kinyilatkoztatásokban. Amennyiben az alapötlet megszületése idején készült *Éjszaka a Földön* cikluszáró darabja az utasaikkal aktív párkapcsolatba lépő öt taxisofőrön keresztül még egyaránt mesélt a mesélőről és hallgatóról (akár szerepeiket is cserélgetve), Paterson buszsofőrije legfeljebb passzív (ki)hallgatója az embereknek, fülkéje magányában a szeretett nőhöz írt költeményei inkább önvallomások, mintsem a körülötte lévő eleven világban empatikus megfigyelések és folytonos kommunikáció radarjával megtalált versek.

PATERSON (Paterson) – amerikai, 2016. Rendezte és írta: **Jim Jarmusch**. Kép: **Frederick Elmes**. Szereplők: **Adam Driver** (Paterson), **Golshifteh Farahani** (Laura), **Nellie** (Marvin). Gyártó: **Amazon Studios / K5 Films / Inkjet Productions**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft. Feliratos**. 118 perc.



LEBEGÉS A FÉNY HÁTÁN

LICHTER PÉTER



A kép mesterei: Emmanuel Lubezki



A MEXIKÓI LUBEZKI A KORTÁRS FILM EGYIK LEGIZGALMASABB, TÖBB RENDEZŐI ÉLETMŰ – ARAU, CUARÓN, IÑÁRRITU, MALICK– ARCKÉPÉT MEGHATÁROZÓ OPERATŐRE.

Operatőről portrét írni szinte lehetetlen vállalkozás. Az operatőröknek nincsenek olyan jól felismerhető, a laikusok számára is dekódolható stílusjegyei, mint (bizonyos) rendezőknek; munkájuk lényegében a rendezői koncepció megvalósításából áll. Az operatőrök legnagyobb része éppen azt vallja, hogy ha felismerhe-

tő, konzisztens stílussal rendelkezne, akkor rosszul végezné a munkáját. A rendezők szerzőiségéről szőtt diskurzusokban az operatőrök sokszor szürke eminenciásként rejtve maradnak, csak viszonylag ritkán kerülnek a kritika reflektorfényébe, annak ellenére, hogy egy film formavilágáért és stílusá-

ért ők is tettelesen felelősek. Éppen ezért „operatőrszerzőkről” csak ritkán és akkor is csak komoly fenntartásokkal beszélhetünk: például Gregg Tolandról, mint a mélységélesség mesteréről (*Aranypolgár*), Gordon Willisről a sötétség és az árnyékok művészeről (*Keresztapa*), illetve a kor-

„Szerzők mögött megbújó szerzők”

(Emmanuel Lubezki a *Visszatérő* forgatásán)





társak közül Anthony Dod Mantle-ről, mint a dokumentarista kézikamerázás specialistájáról (*Születésnap; 28 nappal később*). Ám ezek a példák inkább vitatható kivételnek számítanak: amikor a legnagyobb operatőröket vesszük számba, csak a legritkább esetben tudunk diskurzusok által szabályosra csiszolt kategóriákban gondolkodni. Roger Deakins, Ellen Kuras, Christopher Doyle, Matthew Libatique, Tak Fujimoto vagy Kovács László életműve csak komoly nekifeszéssel dobozolható be a rendezőknél használt panelek szerint; zsenialitásuk éppen munkájuk adaptív jellegéből fakad.

A rendező-operatőr kapcsolat a legérzékenyebb a filmkészítés kusza együttműködési hálózatokra és alá-fölé rendelt viszonyokra épülő rendszerében – nem véletlen, hogy a legmarkánsabb egyéniséggel bíró operatőrök egy-egy rendező mellett váltak márkánévvé. Ahogy a rendezők munkamódszere és látásmódja markánsan formálja az operatőröket, úgy ők is szinte kézzel foghatóan meg tudják határozni egy film stílusát. Ezért is lehet az, hogy egy-egy rendezői életmű változásait meghatározhatja egy tehetséges operatőr megjelenése: ilyenkor tulajdonképpen a szerző mögött megbújó

szerezőkké is válhatnak. A kortárs filmművészet legizgalmasabb, több rendezői életmű arcképét meghatározó operatőre a mexikói Emmanuel Lubezki.

Lubezki pályáját három, viszonylag jól elkülönülő szakaszra lehet bontani. Az 1964-ben született operatőr már nagyon korán, huszonhat évesen leforgatta az első játékfilmjét, a *Banditos*-t – ráadásul ekkor már viszonylag tapasztalt filmesnek számított, hiszen számos rövidfilm és tévésorozat állt mögötte. Lubezki első, mexikói pályaszakaszának meghatározó rendezője volt Alfonso Arau, aki egyfajta apafiguraként és mentorként segítette a fiatal kollégáját a pályán. A másik rendező, aki végül az egész karrierjét meghatározta, az Alfonso Cuarón volt. Ezek a rendezők nem csak mint fontos alkotótársak voltak meghatározók Lubezki számára, hanem végül is ők voltak azok, akik magukkal vitték Hollywoodba. Arau, miután leforgatta vele az epikusan hömpölygő és romantikus látványvilágú *Szeress Mexikóban*-t, magával vitte ugyanennek a filmnek a Keanu Reeves-szel leforgatott amerikai remake-jéhez is. Cuarón hasonló okokból volt fontos társa Lubezkinék, ráadásul ugyanazon generációból származtak

„Nem csak tematikusan tér vissza a gyökerekhez”
(Tim Burton: Az Álmosvölgy legendája)

és régről ismerték egymást: ő fényképezte a rendező első komédiáját (*Csak a pároddal*) illetve a hollywoodi belépőjét, *A kis hercegnőt*, ami az operatőr első Oscar-jelölését is meghozta.

A kilencvenes évek közepétől kezdve datálható Lubezki pályafutásának második szakasza, ami egészen egy évtizedig, a kétezres évek második feléig tartott. A mexikói művész ekkor vált elismert operatőrre, aki az emberi arcok finom megvilágítására, a puha fényű közelikre és az elemeltebb képekre specializálódott. Egy operatőr pályafutása általában aszerint alakul, amilyen filmekbe dolgozni hívják; Lubezki, miután leforgatta a fantasztkummal és mesebeli fényekkel átszótt *A kis hercegnőt* és a hasonlóan stilizált *Szép reményeket*, néhány évig ennek az expresszionistább világításnak lett a mestere. Ennek a ciklusnak a leglátványosabb filmje a Tim Burton által rendezett *Álmosvölgy legendája* volt, amiért az operatőr megkapta második Oscar-jelölését is. Ez a gótikus horrorfilm stílusában és forgatási körülményei tekintetében teljesen ellentétben áll Lubezki mostani filmjeivel: Burton remekművét végig stúdiókörülmények között, műfénnyel forgatták – ám az operatőr re-



mekül ki tudta egészíteni tehetségével az amúgy markáns rendezői koncepciót. A derengő, kissé párás totálképek és a puhára világított arcközelik máig az egyik legszebb horrorfilmmé varázsolják Tim Burton alkotását. Lubezki e munka után több hasonló tónusú és zsánerű filmet készített: a *Lemony Snicket – A balszerencse áradása* lényegében a burtoni gótika folytatása volt, a katasztrófális *A macska – Le a kalappal* pedig a felpörgetett színtilizáció szélsőséges példája. (Az operatőr tehetségét mutatja, hogy e félésikerült darabban is milyen ügyesen tudott a szemfájdító pasztelszínekkel bánni, puhára fényelve a rikító díszletarzenált.) Lubezki alkalmazkodó tehetségét dicséri, hogy ebben a második, színesebb pályaszakaszában olyan teljesen eltérő filmeket is forgatott, mint az *Ali* vagy a *Madárfészek*. A Michael Mann által rendezett bokszfilm amúgy fontos lépcsőfokot jelentett Lubezki esztétikai fejlődésében, hiszen itt próbálta ki először a digitális kamera lehetőségeit – amit később a *Gravitáció*val kezdve kamatoztatni tudott –, illetve Mann mellett kóstolt bele a dokumentarista stilizációba, a kézikamerás, improvizatív képalkotásba, ami pedig Terrence Malickkel való együttműködése során vált hasznossá.

Lubezki számára az átmeneti időszak legfontosabb munkája az állandó alkotó-

társává váló Cuarónnal készített *Anyádat is!* volt. A két mexikói fiatal felnövéstörténetét elmesélő nosztalgikus film Cuarón és Lubezki pályájának

fontos formanyelvi vízválasztója volt: ebben a filmben nem csak tematikusan tért vissza a két alkotó a gyökerekhez, hanem a stábot is minimalizálták és a lehető legegyszerűbb, legközvetlenebb kézikamerás formanyelvet dolgozták ki, gyakran hosszú beállításokkal komponálva egy-egy jelenetet. Lubezki ebben a filmben szinte alig világított, a korábbi, eszméletlenül nagy lámpaparkokat megmozgató hollywoodi munkák után itt szinte az amatőrfilm egyszerűségével dolgozott. Ez a lebegő, naturalista, ám mégis rendkívül finom képi világ vált később Lubezki kézjegyévé, amit a harmadik alkotói korszakában a másik honfitársával, Alejandro Gonzales Iñárrituval tökéletesített tovább a *Visszatérő* című filmben, ami meghozta számára a harmadik Oscar-díjat.

A kétezres évek közepén volt Lubezki pályájának igazi fordulópontja: ekkor kérte fel Terrence Malick a mexikói filmet, hogy legyen *Az új világ* című kosztümös filmjének operatőre. Malick radikálisan unortodox munkamódszere elemi erővel ragadta ki Lubezkit az addig megszo-

„Nincsenek holt terei”

(Alfonso Cuarón: *Az ember gyermeke* - Clive Owen)

kott forgatások kényelmes buborékából. Malick egy olyan naturalizmusra törekedett, ahol a jelenetek nem a klasszikus holly-

woodi filmnyelv szabályai szerint vannak felszítelve: a kamera folyamatosan mozgásban van, nincsen előre megtervezve egyetlen kép sem. Malick olyan díszleteket terveztetett Jack Fiskkel, állandó alkotótársával, amik minden oldalról filmezhetőek, vagyis amiknek nincsenek „holt terei.” Ez a folyamatos képi improvizálás, a kamera légneművé, mindenütt jelenlévő szellemmé lényegítése meghatározó hatással volt Lubezki gondolkodására, inntől kezdve majdnem minden filmjében hasonló filmnyelvet követett. Lubezki inntől kezdve filmről-filmre vált a nagylátószögű optikák, a bonyolult kameramozgások illetve a természetes, naturalista világítás mesterévé. Malick, aki korábban olyan zsenikkel dolgozott együtt, mint Nestor Almendros vagy John Toll, állandó alkotótársává fogadta a fiatal mexikóit, nem véletlenül: egy olyan filmesre talált, aki a hetvenes évek operatőrmestereinek (Zsigmond, Almendros, Storaro, Alcott, Willis) örököséként nem csak ügyes technikai szakember, hanem érzékeny alkotótársként a filmmel együtt gondolkodó művész is. (Lubezki több interjúban is úgy nyilatko-

zott, hogy nem kimondottan a technikai kütyük szerelmese, gyakran azt sem tudja, hol kell bekapcsolni egy kamerát.)

Lubezki pályájának több csúcsteljesítményét is Malickkel forgatta: *Az élet fája* és a *Knight of Cups* spontán kompozíciói, szinte az impresszionista festészetre emlékeztető árnyalatai és a lírai avantgárd film érzékenységeivel megragadott pillanatai egészen új utakat nyitottak meg a kortárs mainstream filmben.

Lubezki Malickkel párhuzamosan honfitársaival (és nem melleleg barátaival), Alfonso Cuarónnal és Alejandro Gonzales Iñárrituval is gyümölcsöző és intenzív együttműködésbe kezdett – a 2005 és 2015 közötti időszakot lényegében a három filmrendezővel töltötte. A Cuarónnal alkotott két film, *Az ember gyermeke* és a *Gravitáció* a hosszú, gyakran igen komplex kameramozgásai révén vált híressé. *Az ember gyermeke* disztópikus sci-fijében ezzel a hosszan kitartott, naturalista formanyelvvel a műfajban ritka hőfokon égő realizmust értek el. A világhálón számtalan videóesszében elemezték a film legbravúrosabb jelenetét, az erdőben megtámadott autó menekülését: ebben a négy perces, vágás nélküli beállításban végig az autóban mozog a kamera, teljes kört leírva a színészek feje között végiglebegve – a rendkívül bonyolult beállítást egy külön erre a célra meg-

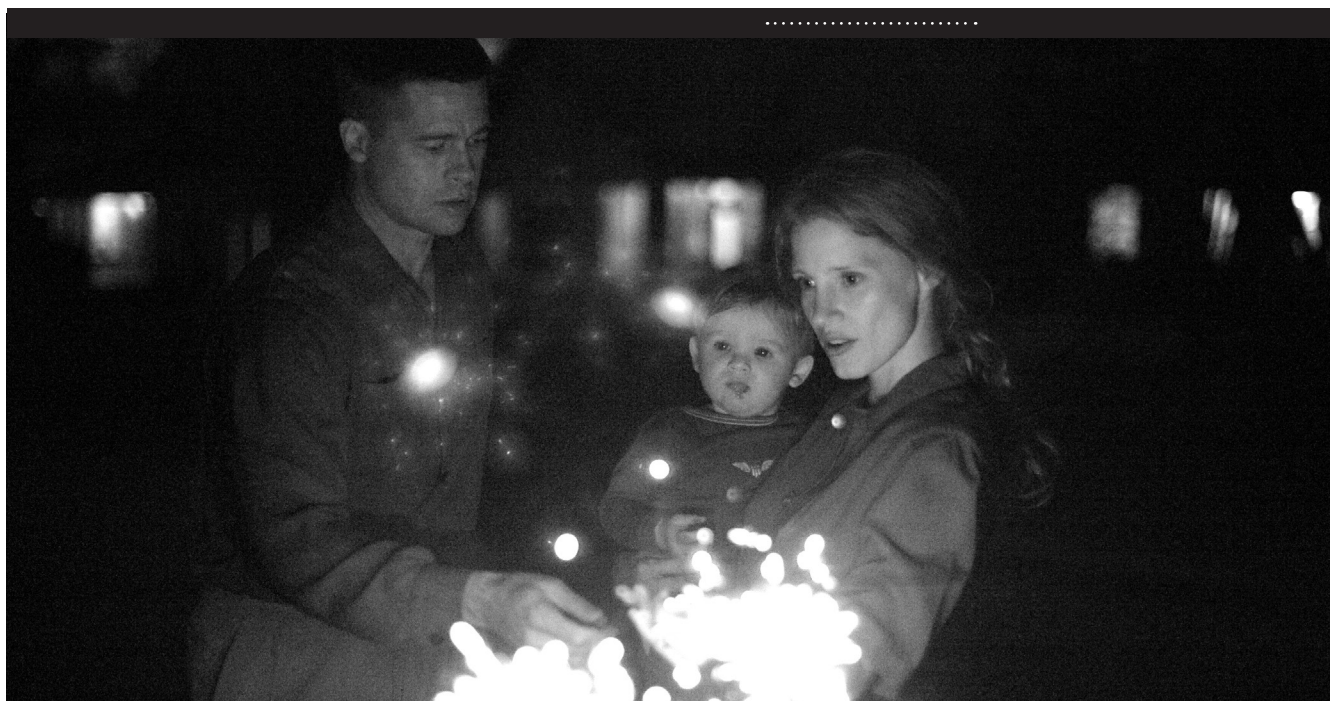
épített kamera- és autómozgató platform segítségével rögzítették. Cuarón és Lubezki következő együttműködése, a *Gravitáció* ezt a hosszú snittes esztétikát tolta a végletekig: a filmben vannak akár tíz perces, vágás nélküli jelenetek is. Lubezki itt nem is a kameramozgás bonyolult koreográfiájával érdemelte ki az Oscar-díjat, hanem azzal, hogy a film annak ellenére keltett naturalista hatást, hogy végig stúdióbelsőben, műfényekkel forgatták, számtalan számítógépes trükkkel összevágva – több operatorkolléga úgy nyilatkozott erről a munkáról, hogy Lubezki új szintre emelte a digitális trükkök filmben való integrálását.

Ahogy gyakran a rendezők munkamódszere is hatott Lubezki-re, úgy a rajtuk keresztül felszívott esztétika is visszahatott más filmesekre: erre a leglátványosabb példa Iñárritu esete, aki a *Birdman avagy A mellőzés meglepő ereje* színházi szatírjával látványos elmozdulást tett a korábbi szerzői melodramáikhoz (*Bábel*, *21 gramm*, *Biutiful*) képest. Iñárritu korábbi operatőre, Rodrigo Prieto után Lubezki-vel kezdett el dolgozni, aki hozta magával a Malick és Cuarón mellett kiérlelt lebegős formát. Ez a filmnyelv feltűnő változás volt a mexikói rendező pályáján: korábban a dokumentarista, kissé zaklatott

kézikamera-esztétikát és a kisebb mélységélességű közelképeket részesítette előnyben – Lubezki-vel lényegében ennek a formának az ellenkezőjét valószínűsítették meg, ám az Iñárritu jellemző sodró lendület továbbra is megmaradt. Kettőjük legutolsó együttműködése, a *Visszatérő* tulajdonképpen Lubezki harmadik pályaszakaszának az esszenciáját adja: az amerikai vadnyugat havas tájain játszódó revizionista western felvonultatja Malick filmjeire jellemző naturalista fényhasználatot és a Cuarón által kedvelt hosszú snittekből álló koreográfiát. Lubezki-ék eleinte 35 mm-es filmre akarták forgatni a *Visszatérőt*, de a kamera és nyersanyagtesztek során realizálták, hogy a legújabb generációs digitális kamerák (az Arri Alexa-szériája) olyan fényérzékenyek, hogy lényegében éjszaka, holdfény mellett is zajmentesen lehet velük forgatni. Lubezki több szakmai interjúban is azt vallotta, hogy a *Visszatérő* átható naturalizmusát nem tudta volna klasszikus filmnyersanyaggal elérni, ennél a filmnél a digitális technika volt a legmegfelelőbb eszköz, hogy a kívánt esztétikai hatást elérjék. Lubezki tehetsége ennél a filmnél hat a leglátványosabban: a gyakran elidegenítően művi digitális technika ellenére tudott szinte festői hatást elérni minden egyes képkockán, anélkül, hogy egyetlen derítőlapot is használt volna. •

„Ritka hőfokon égő realizmus”

(Terrence Malick: *Az élet fája* - Brad Pitt és Jessica Chastain)



PABLO LARRAÍN

ÁRVA MÁRTON

Emberek, akik ott voltak

A CHILEI PABLO LARRAÍN MEGLEPŐ NÉZŐPONTOKBÓL VIZSGÁLJA A TÖRTÉNELMI KÖZELMÚLT TRAUMÁIT, ÉS AZ ESEMÉNYEK MEGÉRTÉSÉNEK KORLÁTAIT KUTATJA.

ALarraín-életmű egyik legmeglepőbb képsorában, a *No* végén a győztes médiakampányt leveleznylő René a kisfiát magához szorítva, szóltanul sétál az önfeledten ünneplő tömegben. Az utcákon végtelen sokaság örül a Pinochet-diktatúra bukásának, a makacsul kitartott közelképen mégis a reklámszakember rezzenéstelen arcát figyeljük, amit egyenetlenül világítanak meg a becsillanó fények, és néhol eltakar egy-egy lehulló konfetti. Majd René egy rövid átkötés után már a korábbi politikai ellenlábás oldalán vezetői fel soron következő munkáját: egy szappanopera beharangozó kisfilmjét. Harmadszor is magabiztosan adja elő üres frázisait a társadalmi kontextusról és az ország jövőjéről. Ha a referendumat sikerre vitte, a *Gazdagok és szépek* is jó esélye lehet.

A fenti példa magába sűríti a chilei rendezőt foglalkoztató legfontosabb problémákat, melyek a személyes kivülállás élményére és a történelmi körülmények megértésére vonatkoznak. René ugyan sorsfordító napokban áll helyt, de számára a zsarnok leszavazása csak egy újabb marketing-kihívás, a diadal pedig az önéletrajzba illő referenciamunka. A „Nem”-kampány győzelme új fejezetet nyitott Chile történelmében, ugyanakkor Pinochet tábornok játékszabályai szerint zajlott, és a leköszönő rendszer számos elemét átörökítette az újonnan születő demokráciába (például az 1980-as alkotmányt és a René által is képviselt neoliberális gazdaságpolitikát). Larraín filmjeinek tétje tehát kettős – egyéni és társadal-

mi – helyzetértelmezés, és ezt a rendező visszatérő elbeszélői megoldásai illetve képi leleményei is kihangsúlyozzák.

TÚZKÖZELBEN, FEDEZÉKBEN

A negyvenéves Pablo Larraín szülei vezető konzervatív politikusok Chilében, a magániskolák biztonságában tanult filmkészítő saját bevallása szerint ezért későkamasz koráig jóformán semmit nem érzékelt a Pinochet-diktatúrát jellemző félelemből, erőszakból és szegénységéből. „Úgy éreztem, lemaradtam valamiről” – fogalmaz egy interjújában, és ez az élmény a filmjeiben is visszaköszön. A Larraín-hős rendszerint magányos, olykor egyenesen be van zárva saját (mentális) világába, nehezebben látja át saját helyzetét, és későn szembesül nézőpontjának korlátaival.

A szerző nemzetközi forgalmazásba nem került debütálása, a *Fuga* (2006) két cselekményszála más-más idősíkon fut. Az elsőben egy impulzív komponista („a miniszter fia”) esztét veszt, mikor nővére után szeretője is a szeme láttára vérzik el, és még azelőtt bolondok házába jut, hogy főművét valaha előadhatta volna. A másik szálon egy argentin zenesz próbálja rekonstruálni az ominózus rapszódiát, de ugyancsak elszalasztja a lehetőséget, amikor a sors összehozza a felügyelet alól megszökött zeneszerzővel. Az életmű egészéből sok szempontból kilógó első filmet kíméletlenül támadta a chilei kritika, és önreflektív vonásként értékelték benne azt a motívumot, mely szerint a fiatal művész csak kiváltságos kapcsolata miatt képes tető alá hozni a nagy költségvetésű előadást.

A *Fuga* tútelítettsége után Larraín lényegesen letisztultabb történetek felé fordult, és innentől a hazai piac helyett inkább a nemzetközi fesztiválok jelentették számára az érvényesülés terepét.

Második egészestésében, a *Szombat esti láz* 1978-as chilei mozi-bemutatójának idejébe helyezett *Tony Maneróban* (2008) tűnnek fel először a diktatúra kullisszái. Raúl, egy néhány fős táncsoport vezetője olyan megszállottan igyekszik az amerikai kultuszfilm Travolta-karakterének tökéletes imitátorává válni, hogy a jelmez és a táncparkett foltoztatása közben társai rendszerellenes tevékenysége, majd elfogása sem tűnik fel neki. Tökéletesen hiányzik belőle a szolidaritás, ami jobb napjain a félholtra vert ellenzékiek és járőröző harcokcsik látványával szembeni érdektelenséget, máskor azonban megmagyarázhatatlanul kegyetlen gyilkos ösztönt hoz benne felszínre. Raúlról a gyengéden közelítő nők is úgy pattannak vissza, mint diszkógömbörről a fénysugarak, csak az időtlen hasonmás-verseny első helye és a Travolta-film erőszakosan megszerzett kópiája érdekli igazán.

A röplapokkal lebukó tánckarhoz hasonlóan a *Santiago '73 (Post mortem, 2010)* balos szervezkedéséből sem sokat érzékel a szomszédban tükörtojásokat sütőgető Mario Cornejo (az előző film főszerepe után Alfredo Castro ismét vérfagyasztó), noha őt nem rajongás, hanem egy reménytelen szerelem teszi vakká. Az egyedülálló ötvenes férfi boncolási jegyzőkönyveket vezet, és az utca túloldalán lakó csontsovány revütáncosnő után sóvárog. Mario és

választottja is teljesen érzéketlen a külvilág ingereire, kettejük szenvtelen románca a tudatlanság buborékában bontakozik ki és sorvad el, miközben a körülöttük lévő várost porig rombolják a kormányt megdöntő katonai erők. Az olykor végtetekben fogalmazó Larraín fanyar humorral rajzolja fel a világegésbe csöppenő korlátozott közszolga portréját: Mario ugyanis egyszerűen lemarad a fegyveres államcsínyről, mert a bombázások alatt éppen otthon zuhanyzik, majd amikor őt kéri fel a puccs során életét veszett elnök, Salvador Allende boncolási jegyzőkönyvének megírására, a tábornokok sorfala előtt küszködik az elektromos írógép használatával.

A már említett *No* (2012) a korábbiaknál jóval közelebb áll egy hagyományos értelemben vett politikai filmhez, hiszen immár testközelből figyelhetjük a diktátor eltávolításáért küzdő kampánycsapat munkáját. De Larraín fókusa éppen René figurájának kiemelése miatt távolodik el a '88-as referendum rekonstrukciójától, és válik a sikertörténet kétértelmű kommentárjává.

René apolitikussága és szakmai profizmusa egyrészt kívülről teszi őt a maroknyi ellenzéki között is (aktivista felesége is elhidegül tőle), másrészt, viselkedésében azok a kommersz és felszínesebb értékek kerülnek a felszínre, melyek mentén a népszavazási diadal nyomán beköszöntő demokratikus rend kritizálható. A külföldről hazatért reklámgurura fókuszáló cselekmény a rendszerváltás hőstettét egy üdítőital és egy tévéshow népszerűsítő kampánya közé illeszti, így teszi ellentmondásossá, olykor ironikussá a film hurráoptimista tónusát.

A történelmi és nemzeti specifikumot szűkmarkúbban mérő *A klub* (*El club*, 2015) világvégére száműzött lakói már nemcsak kívülről, hanem kítaszítottak. A súlyos erkölcsi vétkeket cipelő papok számára berendezett otthon a vezeklés helye: azok kerülnek ide, akik az életük átértékelését kapták feladatuk. Így hiába a korábbiaktól eltérően sokszereplős szerkezet, ebben az esetben éppúgy elmondható,

hogy a felügyelő nővértől a bűnös atyáig mindegyik figura be van zárva a társadalomtól távoli, saját szabályrendszer szerint működő közösségbe, illetve lelkének belső démonai közé. *A klub* is egyéni preferenciákat ütköztet a környezet értékrendjével (legyen szó a homoszexualitás spirituális vonatkozásairól vagy nemkívánt csecsemők másik családba helyezésétől), és az érzékelés-belátás elé gördülő akadályokat vizsgálja. Ez utóbbira az elnagyoltan krimi-szerű cselekmény is rájátszik. A házba érkező García atya ugyanis a film kezdetén látott haláleset körülményeit igyekszik felderíteni, de kihallgatásai rendre azt bizonyítják, hogy az események szélsőségesen különböző mentális kontextusokba illeszkedve szinte kibogozhatatlanul kusza elbeszéléshalmazt alkotnak.

Ezt a gondolatot bontja ki a történelmi valóságot, szubjektív érzékelést és elképzelt jeleneteket egymásba olvasztó *Neruda* (2016) is, melyben a politikai szerepvállalása nyomán üldö-

„Be van zárva saját világába”
(No - Gael García Bernal)



zötté vált költő 1948-as Argentínába szökését követhetjük. Ennek a filmnek sem célja az ünnepélyes emlékműállítás – azt már a két évvel korábbi, Manuel Basoalto rendezte *Neruda* megtette, amelyben a címszereplő az irodalmi Nobel-díj átvételének pillanatából tekint vissza az életére. Larraín változatában ezzel szemben az üldöző legalább akkora figyelmet kap, mint a menekülő művész, kettejük fogócskája közben pedig újra és újra centrumba kerül a felek eltérő helyzetleírása. Óscar Peluchonneau, a hangsávot cinikus kommentárokkal megtöltő, nagyraevő kopó zsánersztoriként éli meg saját történetét, és leginkább azért akarja elkapni a pocakos „hazaárulót”, hogy a siker nyomán a nagyformátumú politikai krimi főszereplőjévé léphessen elő. Neruda maga is különös gondot fordít saját legendáriumának alakítására, és döbbenetesen szembesül az övéhez hasonló védelmet nem élvező, névtelen kommunisták beszámolóival. A folyamatos utazás során egyik főhős sem számíthat állandó társakra, egyedül a másíkról alkotott fantáziaképek kísérik őket rendületlenül. Az erősödő elszigeteltség-érzet itt a montázsoknak is köszönhető. A jelene-

„Az egyéni szerep megszállott elemzése”
(Neruda - Luis Gnecco)

teket időben és térben szétszórt töredékekből összeállító történetmesélési módszer egy idő után gyakorlatilag értelmezhetetlenné teszi a szereplőket körülvevő környezetet, vagyis kettejük ellentmondásos viszonyának főtémává válásával párhuzamosan egyre inkább szétmállik a világháború utáni kommunista-üldözések háttere.

Larraín hősei számára tehát állandó küzdelmet jelent közvetlen környezetük megértése, személyes elfogultságuk ritkán enged rálátást a körülöttük kibontakozó, nagyobb léptékű történelmi pillanatokra. Az újraalkothatatlan zenemű (*Fuga*) vagy a csillogó showbiznisz hajszolása (*Tony Manero*), az orvosi nyelven megfogalmazott jegyzőkönyv (*Santiago '73*), a mindig perdöntő marketingpotenciál (*No*) illetve a sajátosan értelmezett transzcendencia (*A klub*) és az egyéni szerep megszállott elemzése (*Neruda*) szűk értelmezési kereteket kínálnak, a filmek valóságából átemelt elemei ezáltal szubjektív szemszögekhez társított történetek, torzító leírások részeivé válnak. Larraín poétikája pedig akkor bontakozik ki leglátványosabban, amikor izgalmas formanyelvi kísérletekkel is érzékelteti ezt az állandó manipulációt.

ELTORZULVA, MEGTÖRT FÉNYBEN

A valós események és a történelmi referenciák elengedhetetlen alkotóelemei Pablo Larraín műveinek (lásd a Pinochet hatalmon maradására rákérdező népszavazást, Neruda üldöztetését vagy az Allende boncolásán ténylegesen jelen levő Mario Cornejo figuráját), de talán ezeknél is fontosabbak a filmekbe kerülő képi idézetek (a moziban pergő *Szombat esti láztól* a *No* tévébejátszásaiig), melyek a szerző filmjeinek stílusát olykor döntően befolyásolják. Larraín ugyan gondosan tartózkodik attól, hogy következetesen ismétlődő vizuális világot teremtsen, esztétikai hitvallása azonban alig változik: a központi figurák helyzetértelmezési gondjait és mentális torzításait képileg is érzékelteti, ezzel a bizonytalanság és a korlátozott megértés élményét ragasztja át a nézőre is.

Míg az életmű kezdetén még csak néhány, érzelmileg különösen felfokozott jelenethez társult extravagáns ábrázolásmód (a *Fuga* zeneszerzője halszemoptikán át látja rémálmait), a *Tony Manero* óta Larraín és állandó operátora, Sergio Armstrong előszeretettel találnak ki olyan képalkotási metódusokat, melyek az adott film egészének megjelenését egy-egy karakter jellemzésének vagy nézőpontjának rendelik alá. A szociopata

Travolta-imitátor történetének szemcsés, fakó és életlen képei nemcsak a csillogó felszín pontos megragadására hiába törekvő szándékot adják vissza (Raúl törött tükördarabokkal teleragasztott focilabdával és lebontott üvegtéglákkal dekorálja show-műsorát). Alfredo Castro rengeteget improvizál is a filmben, így a kézből mozgatott kamera óhatatlanul lemarad bizonyos mozdulatairól, a szereplő kiszámíthatatlanságát érzékeltetve. A *Santiago '73* gondosan komponált, hosszan kitért fix beállításai Mario csökönyösségének és szűklátókörűségének kínosan akkurátus metaforái, és a film második felében a szétlőtt koponyával fekvő Allende elnök boncolását is illetlen lassúsággal mutatják be.

A *No* 80-as évek végi tévés kampányának vászonra vitelekor Larraín is az akkoriban használatos U-matic kamerákkal dolgozott, így rengeteg archív



snittet tudott észrevétlenül beleszólni a képsorokba. Ezzel egyrészt leforgatott egy olyan filmet, ami a maga idejében, a diktatúra végnapjaiban nem készülhetett el, másrészt a formai gesztuson keresztül hatásosan veti fel a kérdést: a történetek óta eltelt évtizedek beváltották-e az egykor megfogalmazott ígéreteket? *A klubban* a nagyfelbontású digitális kamerákra szerelt régi szovjet lencsék nagyítják fel a szereplőkhöz kötődő torzulásokat, legyen szó kifejező portrékról vagy a tisztánlátást megzavaró fénytörésekről. García atya nyomozásának képein a széles látószögű objektívek sokatmondóan emelik ki az elfojtásokkal küzdő, kitagadott papok gyanús arckifejezéseit. A közösség szigorú szabályai miatt ráadásul a vezeklő atyák csak a kora reggeli és esti órákban lehetnek a házon kívül, ezért ritkán látható fényhatások és gyakran alulexponált képek hangsúlyozzák rejtőzködő, társadalmon kívüli életmódjukat. *A Neruda* mozgékony snittjei között több olyan is akad, amelyben az optika torzítása és kis mélységélessége teljesen elhomályosítja a szereplők körüli világot, néhányszor pedig még a hivalkodóan avított háttérvetítéses technikával is találkozunk (az autóban játszódó jelenetekbe például gyakran ékelődnek stúdióban felvett képek). Ezek a film játékos humorához illeszkedve utalnak rá, hogy üldözött és üldözött is önmaga kiemelését tartja szem előtt, illetve hogy a szökés történetét mindketten a közvetlen közegről leváló és azon túlmutató, legendás eseményorként élük meg.

Pablo Larraín a chilei filmtörténet első Oscar-jelölését besópró *No* óta egyre keresettebb alkotó, amit jól illusztrál, hogy 2016-ban a hazája múltjából kiemelt történetet sajátos szemszögből feldolgozó *Neruda* mellett bemutatták amerikai debütálását, a *Jackie*-t is. Első angol nyelvű filmje JFK özvegyének gyászára, az elnökgyilkosság politikai és személyes hatásainak felismerésére fókuszál. Larraín a korábbiakhoz hasonlóan ezekben a filmekben is történelmi kényszerek és egyéni ambíciók kölcsönhatásait vizsgálja, ugyanakkor az események perifériájára kalauzoló munkák után egyre inkább központi hősök kerülnek emlékezetes képeire. •

„A legendát kell publikálni”
(Natalie Portman)



Jackie

Legalább Liberty Valance, de azt is mondhatnánk, JFK óta tudjuk, hogy amikor a legendából tények lesznek, a legendát kell publikálni. Tudta ezt Jackie Kennedy is, aki alig egy héttel a férje halála után, a *Life* magazin interjújában teremtette meg a JFK elnökségét kérészerűen édennek láttató Camelot-mítoszt, és tudja Pablo Larraín is, aki arra tesz kísérletet, hogy egymás mellé nyomtassa a kettőt, és nemcsak a legendát, de a legendát inspiráló valóságot is közlétegye. Az életrajzi filmek kényelmes dramaturgiáját elvető, hősnője életéből csupán töredékeket felvillantó gyászfilm gerincét épp ez az interjú adja, amelyben a politikusfeleség a saját és férje imidzsét is kontrolláló médiamanipulátornak mutatkozik, de a *Jackie* legnagyobb erénye, hogy a bábjátékos portréja mellé másikat is illeszt. A megtört özvegyét, a helyét kereső feleségét, és persze a privátszféráját óvó közszereplőt, aki férjéhez hasonlóan nemcsak azt érezte, hogy a valóságnál – a tényleges eredményeknél – immár fontosabb a valóság látszata, hanem azt is, hogy a JFK elnökséget idealizáló legendával építhet csak olyan sáncot maga és a magánéletében leskelődő nagyközönség közé, ami mögé elbújhat. Larraín, aki már a *Nóban* is kesernyés ironiával firtatta a média örökké manipulatív természetét, azt kutatja, mi

volt a valós, és mi a megjátszott Jackie életében, és megint arra a következtetésre jut, hogy bár a politika színházában nem lehet és talán nem is érdemes a kettőt szétszálazni, a vizuális manipuláció mögött a folyamatot kézivezérlő embert is fel kell mutatni a maga vágyaival és hibáival egyetemben. Még akkor is, ha most csak a valóságnál nagyobb legendát, a mítoszalkotó mítoszát találja a színpalak mögött, mert abban is látni lehet az emberit: a gyilkosság sokkját, a gyász drámáját, a férfiak – Bobby Kennedy, Johnson emberei – akaratával folyvást megküzdő nő barikádharcait, melyek hatásukat a saját kora számára is elsősorban ikonikus képeken létező Mrs. Kennedy emlékezetes fotóinak (LBJ beiktatása, JFK temetése) mítikus erejű újraalkotásából nyerik. Abból, hogy Larraín gondolatgazdag, de rideg szépségű filmje annak a törékeny, de erős, félnék, de magabiztos nőnek ábrázolja Jackie-t, mint a megengedő utókor, csak közben hozzáfűzi: érdemben, tartásban, illúzióteremtésben bizony ő is ízig-vérig Kennedy volt.

Jackie – amerikai-chilei-francia, 2016. Rendezte: **Pablo Larraín**. Írta: **Noah Oppenheim**. Kép: **Stéphane Fontaine**. Zene: **Mica Levi**. Szereplők: **Natalie Portman** (Jackie Kennedy), **Caspar Phillipson** (John F. Kennedy), **Peter Sarsgaard** (Robert Kennedy), (Lyndon B. Johnson), **Greta Gerwig** (Nancy), **Billy Crudup** (Az újságíró). Gyártó: **Wild Bunch**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 100 perc.

SOÓS TAMÁS DÉNES

Oh, kárhozat!

GELENCSÉR GÁBOR

AZ OROSZ RENDEZŐ VÁLTOZATOS TÉMÁJÚ FILMJEINEK HŐSEI A HAMLETI KIZÖKKENT IDŐT SZÜLETTEK HELYRE TOLNI – TÖBB-KEVESEBB SIKERREL.

Kirill Szerbrennyikov filmjeiben kárhozatra ítélt lelkek bolyonganak megváltást remélve Oroszország kitetlen, a közelmúlt nyomasztó emlékeitől sújtott tájain. A 21. század kérdései orosz fénytörésben – ebben áll az alkotó művészetének sajátossága, de ezzel látszólag nem mondtunk sokat, hiszen miből is állhatna másból. Ám ha valamennyire kibontjuk e művészet két alkotóelemét, s főképp egymásra vonatkoztatjuk őket, kibontakozik Szerbrennyikov látásmódjának különlegessége, amelyben e század létállapotára és a ma is nyomasztó birodalomra igencsak éles fény vetül. Sőt, mintha világunk abszurditása épp Oroszország tükrében volna a legélesebben kivehető, Oroszország valódi arcával pedig az abszurd tükre szembeesíthetne a legjobban.

A színházi rendezőként indult Szerbrennyikov eddigi filmes életművében a fiatal nemzedék útkeresése (*Az áldozatkaszkadőr*, 2006; *Mártírok*, 2016) keretezi a közégeneráció hasonló irányultságú történeteit (*Téli utazás*, 2008; *Megcsaltak*, 2012). Valamennyiben felismerhető az abszurd groteszk hang, csak hogy míg az első darabokban erőteljesebb a stilizáció, a legutóbbiban már nagyobb teret kap a realizmus, miközben a *Mártírok* konfliktusa nem kevésbé abszurd, mint a korábbi filmek. Szerbrennyikov világában mintha egyre kevésbé kéne stilizálni a valóságot, hogy annak abszurditása felszínre kerüljön.

A stilizáció Szerbrennyikov rendezéseiben alapvetően két forrásból táplálkozik. Az egyik a tágasabb és össze-

tettebb kulturális hagyomány az orosz néplélektől a vallásfilozófián át a gogol-bulgakovi abszurdig; a másik a jóval szűkösebb és közvetlenebb politikai előzmény, a szovjet korszak, illetve annak posztkommunista-újkapitalista romjai. Hol az előbbi, hol az utóbbi a hangsúlyosabb, ám valamennyire mindkettő felismerhető, illetve tovább bővül különféle egyéb kulturális és/vagy filmtörténeti referenciákkal. Mindebből ered a filmek stilisztikai túlfeszítettsége, zaklatottsága, terheltsége, amelyben egyedül a hasonlóan túlfeszített, zaklatott, terhelt szereplők mozognak otthonosan – avagy az ő excentrikusságukat húzza alá a felfokozott stílushasználat.

Az áldozatkaszkadőr az elsőfilmek zsúfoltságával és zabolátlanságával hordozza a fenti vonások mindegyikét – még azoknál is jóval többet. Már a fiatal címszereplő „foglalkozása” abszurd: a bűnügyi helyszíni szemléken ő helyettesíti az áldozatot, vele, illetve „rajta” játsza el újra a bilincsbe vert tettes a gyilkosságot. Az abszurd szerephez abszurd módon viszonyuló főhős magatartása még logikusnak is tűnhet, ám a többi „komoly” szereplő, a nyomozó, a beosztott rendőr, a videódokumentációt forgató munkatárs (az újrájátszott bűnügyeket részben az ő nem éppen professzionális kameráján keresztül látjuk), valamint maguk a rekonstruált esetek és azok helyszínei egyre kevésbé azok, sőt, egy ponton, szinte észrevétlenül szürreálisá válnak (mint a vízbe fojtást az áldozatkaszkadőr otthonfelejtett fürdőgatyája miatt a medence partján rekonstruáló

eset felfújható gumiállatokkal színesített pazar szcénája). Főhősünk azonban személyes életében is az áldozatkaszkadőr alakítja. Apja halott szellemével küzd, fojtogatós szexre kéri kedvesét, míg végül egy családi ebéden a lánnyal együtt holtan fordul le a székről a fiú anyja és nagybátyja, aki testvére halála után az özvegy élettársa lett. Akad tehát munkája az áldozatkaszkadőrnek bőven... A történet végére jól felismerhetők a profán-abszurd hamleti allúziók, amelyek komolykodó kulturális referenciát rajzolnak a lét nagy kérdéseivel szembenéző, ugyanakkor *South Parkon* felnőtt főhős zavart lelkiállapota köré – ráadásul a rajzolt referencia, talán Cartmanék apropóján, valóban megjelenik a filmben, az élszereplős képek néha animációban folytatódnak, végképp összezavarva és egymásba fordítva mindent, a hagyományoktól a karaktereken át a médiumokig. S akkor még nem szóltunk a helyszíni szemlék önmagában vett, némiképp a főhősről leváló – s ezzel a rendkívül zsúfolt film kohézióját gyengítő – groteszk epizódjairól, amelyekben a bűn hétköznapi arcot ölt, s amelyekből – ahogy erről a nyomozó dühödt kifakadása tanúskodik – végképp hiányzik a régi rend(szer).

Az orientációnélküli, céltalanul lázadó kamasz figurája a *Téli utazásban* is megjelenik, ám csak azért, hogy a történet abszurd dramaturgiai alaphelyzetét megteremtse. A világhírű operaénekesnő világvégi (avagy: „valahol Oroszországban”) szülőfaluját keresi fel nagykamasz fia társaságában, aki egyszer csak eltűnik a szeme elől, hogy ezzel elindítsa anyját a külsőből lassan belsővé alakuló nyomozásnarratíva útján: ki vagyok én? A némiképp irodalmias kérdés egyre irodalmibb formát ölt, míg végül a főhős története „A 6-os számú körtermen” keresztül, amely itt egy rabkórház képét ölti magára, a közösségben történő feloldódás allegóriájával zárul, amikor is az egykori operaszár – miután szintén „allegorikusan” egy időre elveszítette a hangját – a helyi kórhozhoz csatlakozik, s az utolsó snittben hangja helyett csak a fagyos levegőben láthatóvá váló lélegzete vall lelkének változásáról – miközben fia felszívódott az orosz vidék tejfehér ködében. A szépelgő, igencsak elnyújtott film ott válik hitelessé, drámaivá, földközelié, amikor e világvégi tájék valóságát mutatja, a mérhetetlen lepusztultságot, a testi és lelki nyomorúságot, az alkoholizmust, egy működésképte-



dalomra vonatkoztatja, vagy legalábbis jelzi a társadalom fanatizmussal szembeni tehetetlenségét (lásd a pápa cinikus magatartását), sőt féltelmét (a tanári kar), az ellene

való küzdelmet viszont ismét abszurd mozzanattal ábrázolja (a kirúgott tanár nő a padlóhoz szögezi cipőjét, majd belebújik: ő nem mozdul innen, nem adja fel a küzdelmet). E tágasabb társadalmi horizonttal sem lép túl a film a publicisztikus hevületű „felrázás” aktuálpolitikai szintjén, de legalább valóban fontos társadalmi jelenségről beszél, szemben a magántermészetű, kisztílú és primitív vallási fanatizmus közhelylélektanával.

A *Mártírok* realizmusát egyetlen formai elem bontja meg, s helyezi ezzel halvány idézőjelbe a főhős gondolatrendszerét: amint elhagyja száját egy-egy mondat a Bibliából (s ez igen gyakran előfordul, jószerivel szentírási passzusokkal kommunikál), a képen belül, a kompozíció üresen hagyott felületén rövid ideig megjelenik a lókus, azaz az idézet helye a szokásos módon, tehát könyv, fejezet, vers, például Apostolok Cselekedetei, 8,2-4 vagy Máté 3,5. A komolykodó filológia a fanatikus legfőbb vonására, nevezetesen tévedésére hívja fel a figyelmet, tudniillik ő csak olvassa és nem értelmezi a (szent) szövegeket. De talán mindezen túl némi groteszk ironia is kiolvasható

„Filozófiai szintre emelt abszurd jelentés és hatás”

(Mártírok - Pjotr Szkvorcov)

a rendező különös eljárásából, amely ily módon még a *Mártírok* komor drámai szövetén is átüt.

Szerebrennyikov színházi rendezőként kezdett el forgatni, ebből következik filmjeinek eddig nem említett meghatározó művészi kifejezőereje, a színészi játék. A harsány groteszktól az árnyalt lélektanig mindent tudnak a szereplői, a saját tehetségükön túl nyilvánvalóan a rendező kiváló színészválasztásának és -vezetésének köszönhetően. Különösen erősek és emlékezetesek a hangnemtávlatok: a lehető legszélsőségebb érzelmi állapotok ütköztetése *Az áldozatkaszkadőrben*; a személyiség nagyívú belső útja a *Téli utazásban*. A kisebb karakteramplitúdóval dolgozó *Megcsaltak* és *Mártírok* színészi játéka inkább az érzelmek finomhangolását helyezi előtérbe.

Szerebrennyikov azonban láthatóan filmrendezői babérokra is tör, ezért kifejezetten gazdagon, sziporkázóan használ sajátosan filmes eszközöket. *Az áldozatkaszkadőr* animációs betétjéről és a *Mártírok* feliratairól már esett szó. A *Téli utazás* és a *Megcsaltak* esetében a képi fogalmazásmód válik feltűnővé: előbbiben a mindvégig alkalmazott zaklatott kézikamera, az utóbbiban a szintén hangsúlyosan jelenlévő, lefojtott feszültséget kifejező steadicam

gépmozgás, amely sokszor teljesen körbejárja a szereplőket. A színházi formától elszakadni próbáló igyekezet azonban gyakran túlzásokba viszi a rendezőt, legalábbis a filmes eszközhasználat terén, de a túlzás minden bizonyítással színházi munkáinak is alapvonása. Erről mi is meggyőződhetünk 2005-ben, amikor Vaszilij Szigarjev *Gyurma* című darabját rendezte a Bárkában. A Szerebrennyikov-féle színházról azoknak a színpadi műveknek az itthoni bemutatói alapján is képet alkothatunk, amelyekből filmet forgatott. Vlagyimir és Oleg Presznyakov *Az áldozatkaszkadőrét Cserenadrág* címen 2010-ben mutatta be a TÁP Színház Vajdai Vilmos rendezésében; Marius von Mayenburg *Mártírokja* pedig most is látható a Kamarában (a rendező Dömötör András).

Ezek szerint úgy tűnik, Kirill Szerebrennyikov nemcsak filmesként vonzódik a felfokozott stílusesszökökhöz és az excentrikus karakterekhez, hanem darabválasztásain is jól nyomon követhető művészetének alapmotívuma, a „kizökkent idő”, amelynek „helyre tolsára” mind kevesebb az esély, az érte hozott áldozat viszont egyre nagyobb és abszurdabb. Számunkra talán még idegennek, távolinak, túlzónak hat a rendező Oroszország-élményen alapuló világképe. Csak nehogy egyre ismerősebb legyen! •

■ A NULLADIK OPUS

Bergman színre lép

■ HARMAT GYÖRGY

BERGMAN ELSŐ FORGATÓKÖNYVÉT UGYAN ALF SJÖBERG VITTE FILMRE, DE A KÉSZ MŰBEN MÁR OTT VANNAK A KÉSŐBBI NAGY RENDEZŐ LEGFONTOSABB TÉMÁI.

Az 1943-as esztendő nagy jelentőségű az akkor 25 éves Ingmar Bergman pályáján és magánéletében egyaránt. Miután a Svensk Filmindustri két vezetője megnézte első drámájának előadását a Stockholmi Diákszínházban, január 16-án egyéves forgatókönyvírói szerződést ajánl neki. (A fiatalembernek ez a saját darab a 22. színpadi rendezése! Alig volt húsz éves, amikor az elsőbe belefogott.) A filmgyárban íróasztala lesz, havi fizetése. És rabszolgamunkája – ahogy ő maga nevezi később. Irodalmi műveket dolgoz át filmre, kéziratokat javít, párbeszédet ír. A gályapadon töltött hivatali órákat követően szakít időt arra, hogy egy közvetlenül az érettségi után írt novelláját forgatókönyvvé formálja, melyet a Filmindustri júliusban elfogad és megfilmesítésre javasol.

A kapott ötezer korona komoly összeg az örökös pénzsűkkel küzdő, ráadásul friss házas Bergman számára. Márciusban vette feleségül a vele egyidős Else Fishert, a táncosnő-koreográfust, aki színházi munkatársa. Decemberben megszületik lányuk: Lena. Az első állás, az első feleség, az első gyermek, az első forgatókönyv, amely filmre kerül: íme az 1943-as év mérlege. A szerelmes férfi nem sejtheti, hogy Elsét még négy feleség (és néhány kedves) követi majd az életút során, Lenát pedig még nyolc gyerkőc. A szárnyait épp csak próbálgató ifjú művész tán még álmaiban sem gondolja, milyen nagy jövő előtt áll.

Mikor a fenti címet adtam írásomnak, jókora csapdába sétáltam bele. Bergman színre lép? Persze, képletesen. Jól fejlett képzavarral: fellép a filmművészet (illetve egyelőre a filmgyártás) színpadára. De hiszen az igazi,

a teátrumi színpadra már öt éve fellépett! Szó szerint is: amikor 1938-ban egy stockholmi műkedvelő társulattal megrendezte élete első előadását (az angol Sutton Vane darabját), színészként is szerepelt benne. A színház hozta magával a szerelmet, s mindkettő a szabadságot. Ingmar összeköltözött egy színésznővel, minek következtében apjával folytatott vitája verekedéssé fajult, így végleg elhagyta a lelkeszi házat, szülei „családi tűzfészekét”.

BERGMAN IS VOLT FIATAL

A „színházi csodagyerek” táltosként vágtatott csapatával: sűrű egymásutánban rendezte a színjátékokat (néhányban játszott is): 1939-ben még „csak” ötöt, 1940-ben már kilencet. Megkezdődött életre szóló, rendkívül értékes inspirációkat nyújtó (nem csak színházi) „együttműködése” két örök favoritjával, Strindberggel és Shakespeare-rel. Első Strindberg-rendezését nem csekélyebb drámaíró nagyság tekintette meg 1939-ben, mint a hosszúra nyúlt emigrációs korszaka során éppen Svédországban élő Bertolt Brecht, aki levélben fejezte ki elismerését. A társulatot szerette a közönség, a sajtóvisszhang szintén bátorítónak bizonyult. Jól fogadták az első Shakespeare-bemutatót is, a *Macbeth*-ben maga Bergman alakította Duncan szerepét. Az eredmény: kipróbálhatta képességeit professzionális terepen. Gyermekek- és ifjúsági előadások mellett újabb Strindberg-darabok következtek, és nem maradt el Shakespeare sem (*A velencei kalmár*, *Szentivánéji álmom* – ez utóbbi két változatban is: gyerekeknek és felnőtteknek). Így jutott el az ifjú rendező saját drámája színre viteléig, aminek forgatókönyvírói alkalmazását köszönhetette.

A Svensk Filmindustri 1943-ban ajánlja megfilmesítésre Bergman első forgatókönyvét, de a forgatásra csak 1944 tavaszán kerül sor, miután Alf Sjöberg kapta meg az alapanyagot. A 40 éves rendező (akinek ez lesz a hetedik filmje) jóindulattal fogadja a lelkes kezdőt, még abba is belemegy, hogy ő legyen a stábben a forgatási napló vezetője. Bergman így ír erről: „Ebben a funkcióban [...] felértem egy kisebb méretű katasztrófával. Alf Sjöberg ennek ellenére hihetetlen szakmai türelemmel bánt velem. Én meg rajongtam érte.”

A film premierje 1944. október 2-án volt Svédországban. Magyarországon (egy 2011-es filmklubvetítéstől eltekintve) semmilyen formában nem került nyilvánosság elé. A szakirodalomban használatos magyar címe (*Őrjöngés*) az angliai bemutatóra adott cím fordítása, kevés köze van a műhöz. Az eredeti svéd cím (*Hets*) sok mindent jelent: hajszát, hajtóvadászatot, üldözést (ezek túl kalandfilmese, krimisek), heccet (ez súlytalan), sebességet, egységet (ezek nem állnak a filmre). Az USA-beli cím jutott legközelebb a lényeghez, ennek fordításai közül a „kínzás” túl testi, a „kín” túl általános, így a „gyötres” szót választottam, ez adja vissza a leghívebben azt, amiről a film szól.

Ki hinné?! Az a rendező, akit a magyar közönség középkorúként, középkorú (vagy akár idős) emberek – leginkább párkapcsolati – problémáinak mesterrajzolójaként ismert meg, fogadott el, értékelt nagyra, ő is, az a Bergman is volt valaha fiatal. Ám ennek bizonyítékai, az ifjúkori filmek későn vagy egyáltalán nem kerültek el hozzánk. Az első Bergman-alkotás, amit Magyarországon széles körben forgalmaztak (a 18., 1957-es opus 1963-ban!), *A nap vége* volt, e sajátos road movie a 78 éves Isak Borg professzor tér- és időbeli utazásáról. Az eggyel korábbi művet, *A hetedik pecsétet*, a „Trilógia” későbbi darabjait (*Tükör által homályosan*, *Úrvacsora*, *Csend*) mind utóbb mutatták be, és kizárólag a Filmintézet akkori mozijában, a Filmmúzeumban. Csak az 1968-as *Széggyentől* juthattak nézőink szinkronba az életművel, a *Ritus* (1969), a *Szenvedély* (1969), az *Érintés* (1971), a *Suttogások, sikolyok* (1972) már „normál” sorrendben és moziforgalmazásban kerültek műsorra nálunk.

Az érett Bergman művészetének magyar befogadói alig tudtak arról, hogy rendezőnk is – mint a pályakezdők általában – „Így jöttem-típusú” filmekkel indult: fiatalok gondjai foglalkoztatták (szerelem, beilleszkedés, összeütközések a társadalommal, az apák nemzedékével). Ezeknek a kérdéseknek legkorábbi megjelenése, valóságos tárháza a *Gyötrés*: az első filmmé vált forgatókönyv. A vallomásos, önéletrajzi jelleg – melynek számos bizonyítékát leljük magában az alkotásban és háttérben egyaránt – itt nem a rendezőhöz, Sjöberghez kötődik, hanem a film írójához. Ne felejtjük el, hogy az 1940-es évek közepén járunk: a „rendező mint szerző” fogalma csak bő évtizeddel később formálódik majd – a nouvelle vague műhelyében. A „szerzői film” jelenségének sok eleme (a visszatérő motívumok, a markáns rendezői kézjegyek stb.) persze már akkor is létezett, amikor még nem illették ezzel az elnevezéssel – ezt Renoir, Hitchcock, Bresson, Tati, Ozu és mások mellett éppen Bergman új hullámok előtti működése igazolja.

A TÁRSADALOM ISKOLÁJA

A *Gyötrés* forgatókönyvének alapját tehát az az elbeszélés adta, melyet közvetlenül középiskolai tanulmányai befejeztével, 1937-ben írt. Az, hogy annak az általános iskolának és gimnáziumnak, ahol a film cselekményének nagy része játszódik, egyik – kétszer is névvel szereplő – diákját Bergmannak hívják, inkább csak alkotónk bennfentes tréfái közé tartozik (saját rendezésű filmjeiben is találunk ilyeneket). A főhős azonban, az érettségi előtt álló, szorongó fiatalember, Jan-Erik Widgren, nyilvánvalóan az ifjú Ingmar alteregója. (Aki alakítja, a rendkívül jó külsejű Alf Kjellin, az 1950-es évek elején még két Bergman-filmben szerepelt, majd színészként és tévérendezőként az USA-ban csinált karriert.) Ellenlábásának, a Caligula gúnynevű ördögi latintanárnak (Stig Järrel, Bergman 1960-as, *Az ördög szeme* című filmjében ő lesz majd a Sántán) megvolt a valóságos modellje: Ingmar többek által rettegett középiskolai angoltanára, aki gonoszul pikkelt rá.

Jan-Erik idealista, szerelemhívó, szabadságvágyó művészlélek (hegedül, írni akar). Szülei nem értik meg, az iskola nyűg neki. Hiába az emberséges osztályfőnök, igazgató, ha latintanára kipécézi magának, gyötrelmévé változ-

tatva Jan-Erik és társai számára minden egyes kénytelenségből együtt töltött órát. A fiú eleinte igyekszik megfelelni Caligula elvárásainak, ám a folytonos megaláztatás előhívja lázadó énjét. Figurája, felnötté válásának első konfliktusai csírájában mutatják azt a művész – polgár ellentétet, amely a bergmani életmű egyik vezérszólama lesz (*Fűrészpör és ragyogás, Arc*). Ezen vonulat kulminációs pontján az 1969-es *Ritust* találjuk, ahol egy artista trió áll szemben a „pornográf” előadásukat kivizsgáló bíróval. Ennek a hatalmát fitogtató, betegséggel küszködő akarnok bírónak ösképe a *Gyötrés* Caligulája.

SZERELEM ÉS APAI ERŐSZAK

A szerelem sem lehet kiút Jan-Erik számára: sárba húzza eszményeit, sőt szorosan összekapcsolódik mindazzal, ami ellen a fiú lázad. A szép Berthát egy aluljáró lépcsőjén veszi észre Jan-Erik, és hazakíséri a tökrészeg lányt. Lefeküdni nem akar vele, hisz nem szerelmes belé, kapcsolatuk mégis beteljesül, sőt egyre szorosabbra fonódik. Bertha valósággal retteg egy férfitől, durva, zsarnoki szeretőjétől, akinek kilétét nem hajlandó felfedni a fiú előtt. Jan-Erik mindazonáltal kapaszkodót jelent számára. Az ifjú szerelmesek idilli pillanatokat is átélnek, ám viszonyukra – a képi ábrázolás következtében szó szerint is – árnyékot vet a lány megalázó függése a titokzatos szeretőtől, páni félelme és ebből fakadó alkoholizmusa.

Az író Bergman és a rendező Sjöberg úgy a film kétharmada táján hozzák a néző tudomására, amit az már korábban is sejtett: Bertha rettenetes tirannusa nem más, mint Caligula. A tanárt látjuk szemből, a lányt előbb csak hátulról, aztán profilból, így fokozatosan derül ki, hogy akihez Caligula féltelmes szavait intézi, az Bertha. A film még izgalmasabb művészi megoldása azonban az, hogy az előző jelenetben, Jan-Erik lázalmában már egy légtérbe, a fiú betegágyához terelte az áldozatot és gyötrőjét, képzeletben mintegy megelőlegezve a nagy dramaturgiai leleplezést.

Caligula meglátja a fiatalokat együtt az utcán, így rájön, hogy ismerik egymást. Jan-Erik azonban csak akkor döbben rá, hogy ki terrorizálta Berthát, amikor a lányt holtan találja otthonában, a felakasztott ruhák mögött pedig felfedezi a riadt révületben kucorgó

tanárt, aki ezt ismételteti: „Nem én tettem.” A fiú értesíti a rendőrséget, Caligulát őrizetbe is veszik, ám a boncolás eredményét követően (szívgyengesége és italozása vitte el a lányt) szabadon engedik. Hiába helytálló Jan-Erik vádja, hogy lelki kínzásaival a latintanár okozta Bertha halálát, őt távolítják el az iskolából, érettségizni sem engedik. Caligula viszont sértetlen marad: szokásos, szadizmusát leplező jovialitásával köszönti a végzett diákokat.

Az örült továbbra is rászabadul a világra, s e keserű tényen nem enyhít a Jan-Erik kilátásait biztató színben feltüntető, a *Gyötrés* végére kommerciális kényszerből kanyarított részleges happy end. Már csak ama, a fiú, a film és a Bergman-oeuvre szempontjából egyaránt fontos mozzanat okán sem, hogy a despota tanár és a despota szerető egyazon személy. Caligula két szintéren (a polgári előmenetelén és a szerelemén) is ellehetetleníti Jan-Erik életét. Egyetlen terep marad a fiatalember számára (még ha erre a befejezés nem is tesz utalást): a művészi.

A fiú értetlen apja ugyan a ház uraként képviseli, közvetíti az uralkodó előíró-elnyomó normákat, ám jelentéktelen háttéralak. Szerepe jórészt átruházódik a démoni Caligulára, ő testesíti meg pregnáns (néhánykor már-már karikatúrasisztikus) formában a társadalmi-apai erőszakot. Azt a témát, mely döntő jelentőségű alkotónk pályáján, s melynek gyökerei onnan erednek, hogy Erik Bergman, a lutheránus (evangélikus) lelkész mereven, szigorú vallásossággal nevelte a kis Ingmart. (Az apa keresztnévét ott találjuk a *Gyötrés* főhősének nevében.) Ridegsége, keménysége éppúgy évtizedeken át kísérti, gyötri fiát, mint a szülők házasságának (Bergman szaivaival) „kimerítő, permanens válsága”. A gyermek- és ifjúkor kalamitásai, az apa elleni lázadás, gyűlölet már e „nulladik” filmtől kezdve súlyos nyomot hagynak a Bergman-opusokon.

NÁCIZMUS, CALIGULA, CALIGARI

Caligula figuráját tekintve nem hagyhatjuk figyelmen kívül a lelkész apa szélsőjobboldali nézeteit. Ezekben Ingmar bátyja, Dag is osztozott, sőt maga a későbbi rendező is Hitler-szimpatizánsnak tekintette magát, miután tizenévesként részt vett a Führer egy tömeggyűlésén Németországban. Bár

Bergman – vallomása szerint – csak a II. világháború után számolt le végképp „belső náciizmusával”, amikor először látott felvételeket a haláltáborokról, e film azt igazolja, hogy a folyamat már korábban (a forgatókönyv 1943-as írsakor) megindult. Caligula első a Bergman által veszélyesnek ábrázolt, beteg lelkű zsarnokalakok sorában, a *Gyötrés* a nyitánya annak a sorozatnak (tágabb értelemben a legtöbb Bergman-mű ide tartozik, szűkebben véve például a *Szégyen*, a *Ritus* és a *Kigyótojás*), melyben az alkotó „vezekel” ifjúkora „gondolatbűneiért”. (Meg talán kicsit azért is, hogy míg a világot a legpusztítóbb háború kötötte le, őt, egy szerencsés ország polgárát, művészi pályakezdése.)

A szadista latintanár előképei közül azt a kettőt, amely a legnyilvánvalóbbnak tűnik, alighanem ki kell zárunk. Egyet mindenképpen. Albert Camus *Caligula* című drámája 1944 májusában jelent meg a Gallimard Kiadónál, ekkor a *Gyötrés* forgatásának utolsó etapja zajlott. Viszont hogy Bergmant mennyire foglalkozta a római császár személye (és mindaz, amit jelent), jelzi a tény: két év múlva megrendezte a darabot, 1946. november 29-én volt a bemutató a Göteborgi Városi Színházban.

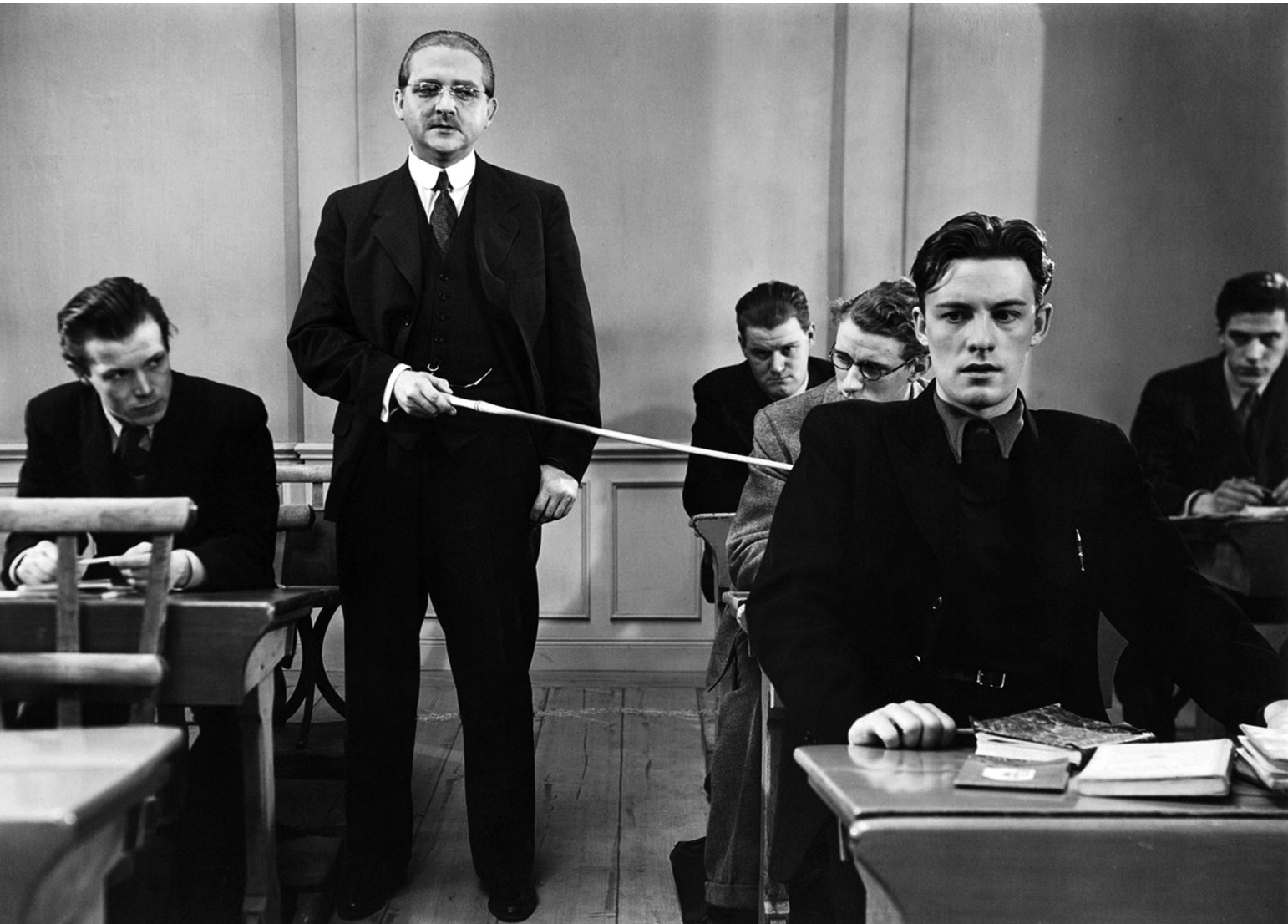
„Kimerítő, permanens válság”
(Alf Sjöberg: *Gyötrés* – Mai Zetterling)

A másik inspiráció a figura megalkotásához az örült orvostudós lehetett (volna), aki hipnózis alatt tartott egy alvajárót, hogy általa gyilkolhasson. Robert

Wiene némafilmjének főhőséről van szó. Az 1920-as *Dr. Caligari* a német expresszionizmus egyik legnagyobb hatású, programadó példája. Nem tudjuk, hogy Bergman korábban látta-e a filmklasszikust, az első feleség, Else Fisher naplója szerint 1944. május 14-én bizonyosan, otthonukban, egy bérelt vetítógép jóvoltából.

Hogy a *Gyötrést* befogadónak egy része mennyire önletrajzinak tekintette (és nem Sjöberghez, hanem Bergmanhoz kötődően), arra jó példa Ingmar egykori iskolaigazgatójának az Aftonbladetben közölt levele, melynek vádjai az ugyanott megjelent Bergman-interjúra reagálnak: „Meglep Bergman úr állítása, miszerint iskolai időszaka maga volt a pokol. [...] Ingmar barátunk





problematicus gyermek volt, lusta, bár meglehetősen tehetséges. Természetes, hogy aki ilyen, nem könnyen alkalmazkodik az oktatás napi rutinjához. Az iskolát nem bohém álmodozókra szabták, hanem normálisan nevelődött, dolgozó tanulóokra." A művész válaszában elmondja, hogy a „pokol” szót nem ő használta, hanem riportere. Így folytatja: „Igen, lusta fiú voltam, rettegtem is emiatt, meg azért is, mert a színház érdekelt az iskola helyett. [...] Utáltam az iskolát mint alapelveket, mint rendszert és mint intézményt. Így a filmben nem is a saját iskolámat akartam kritizálni, hanem mindegyiket. [...] Ahova én jártam, az sem rosszabb, sem jobb nem volt más, hasonló célú intézményeknél.” Bergman – ahogy írja – nem hiszi, hogy a diákokat bohémekre és dolgozóokra

lehetne osztani. És különben is: szegény bohémek hova menjenek?

A Gyötrés Jan-Erikjét kicsapja az iskola. Bergman szavaiból ugyanaz érződik, mint a filmből: az iskola elleni lázadás az egész szisztémával, a felnőttek társadalmával szegül szembe. Találkozunk az alkotásban odafigyelő, jóakarató tanárokkal (az osztályfőnök, az igazgató). Ők azonban nem képesek sem ellenőrizni, sem megfékezni Caligulát (és gazságait), akinek személyében a rendszer erőszakossága, minden gyűlölt vonása összpontosul.

FILMISKOLA ISKOLA NÉLKÜL

Bergman sajátos viszonya az iskolához nem változik meg az érettségi letéte-

„Megvillan a zseni fénye”

(Alf Sjöberg: Gyötrés – Stig Järrel és Alf Kjellin)

lével. 1937-ben beiratkozik a Stockholmi Egyetemre, ahol művészeti és irodalmi tanulmányokat folytat. Előadásokat hallgat például Strindberggről, akinek drámáit 1939-től már rendezői is. Hiszen erre az időszakra esik korábban már vázolt (műkedvelő) színházi indulása és „vágatása”. Ez a hangsúlyos az életében, s miután az egyetemet nem fejezi be, nem is szerez diplomát.

Rendezőnk filmiskolát sem végzett, szervezett keretek között nem tanulta a mozgóképzést. Nem csoda: ekkor még alig néhány filmes szakembereket képző intézmény létezett a világon (a Szovjetunióban, az USA-ban, Japánban, Indiában, Olasz- és Franciaországban). A filmfőiskolák döntő többsége a II. vi-

lágháború után kezdte tevékenységét, sorrendben: a cseh(szlovák), a lengyel, a magyar, majd a többi. A svéd csak 1964-ben.

A *Gyötrés* volt Bergman filmejegyeteme, Alf Sjöberg a mestertanára. Jótól, jónál – ha nem is tudatosan – tanulta a filmkészítés gyakorlatát a jövőbeli rendező. Rokon lelkek voltak. Sjöberg (1903 – 1980) is a színházból indult, és – filmes pályájával párhuzamosan – meg is maradt ott élete végéig. Egyetlen intézményhez volt hűséges: 50 év alatt 138 előadást rendezett a stockholmi Dramatenben (Királyi Drámai Színház). Ugyanott jegyezte el magát a művészettel: az 1920-as évek elején a Dramaten színésziskolájának volt a diákja, egy időben Greta Garbóval. Közös volt Bergmanban és Sjöbergben rajongásuk Strindberg és Shakespeare „szentkettőssége” iránt is. Előbbinek Sjöberg 3 drámáját vitte filmre, utóbbi darabjait 29 alkalommal rendezte a Dramatenben. Alf Sjöberg a svéd színháztörténet kiemelkedő alakja volt, és a filmművészetben sem akárci: Strindberg-egyfelvonásos nyomán készült alkotása, a *Júlia kisasszony* (1951) Cannes-ban fődíjat nyert. S ami még számottevőbb: e mű a filmi modernitás előfutára, forradalmian új időkezelését hat évvel később Bergmannál látjuk viszont *A nap vége* képkockáin.

Sjöberg személye miatt nem meglepő hát, hogy a *Gyötrés* – egyfajta keresettség, avíttága ellenére – ma is élvezhetőbb, hatásosabb, szilárdabb szakmai alapokon álló, formailag egységesebb, súlyosabb, egyszóval jelentősebb alkotás, mint Bergman első filmrendezése (hiszen hamarosan az is elkövetkezik!), a *Válság* (1946). Az is igaz: a *Gyötrés* forgatókönyvén nem érződik, hogy kezdő írta. Biztos kézzel vezet a cselekményt, festi a jellemeket. A korai Bergman fő témái mind megtalálhatóak benne: a főhős, akit nem ért meg a felnőttek társadalmá (generációs ellentétek), támadás az apai önkény ellen, sorsüldözte szerelmesek kontra külvilág. A műfaj is alkotónk első korszakának jellegzetessége: melodráma (némi thrillerrel ötvözve), ebből nő ki fokozatosan az a lélekábrázolás, mely majd Bergman védjegye lesz. A bergmani univerzum egyik lényeges kérdésköre is megfogalmazódik itt: az erőszak, az uralkodni vágyás, a megaláztatás mint az emberi kapcsolatok megromlóját.

Bergman egészen sajátos helyzetben találta magát a *Gyötrés* forgatásakor: az alapanyag írójaként megfigyelő volt, ugyanakkor a megvalósító stáb tagja, ha csak kicsiny funkcióban is. Hogy milyen tapasztalatokat szerzett, mit lesett el Sjöbergtől, arra az 1940-es évek Bergman-filmjei adják meg a választ. A hangosfilm korszakában valószínűleg kevés olyan alkotásra lelünk, mely gyakrabban, intenzívebben él a fény-árnyék alkalmazásának (a német expresszionizmustól örökölt) drámai hatáskeltésével, mint a *Gyötrés*. Ezt az eszközt Bergman is előszeretettel használja majd korai filmjeiben.

Itt találkozunk először azzal a megoldással is, amely nemcsak a pályakezdő filmek, hanem az egész Bergman-oeuvre karakteres módszere lesz majd. Látjuk, amint feltörik a betont az utcán, a fülsértő zaj a későbbiekben az érettségig (és Caligulától) rettegő diákok osztálytermébe is behallatszik. A zörejek hangulatteremtő, időtagoló, lelkiállapotot vázoló szerepe, a hanggal jellemzés mechanizmusa a Bergman-alkotások gyakori eleme. Ugyanilyen rendeltetésű szán a rendező az időjárás jelenségek ábrázolásának. Kivételes hőség kínozza szereplőinket, ez tér vissza majd' húsz év múlva, a *Csend* vonatújtán, városában. Máskor eső mossa az iskola ablakait. Gyönyörű kép, amikor a sikeresen leérettségizett tanulók boldogan futnak be az óriási zuhóban várakozó szülők esernyői alá. A második Bergman-film, az *Eső esik a szerelmesekre* (1946) nyitó plánját előlegzi ez a mozzanat. Természetesen egy percre se felejtjük el, hogy a *Gyötrést* Sjöberg rendezte, ám íróként, munkatársként és nem utolsósorban tanítványként Bergman ott állt mellette.

Meg kell említenem a „nulladik opus” még egy vonását, mely szervesen összekapcsolja az életművel: a majdani Bergman-színészcsapat egyes tagjai már itt is megjelennek a vásznon. A szereposztás persze a rendező feladata, de aligha lehet véletlen, hogy a főhőst alakító Alf Kjellin és két epizodista (Gunnar Björnstrand, Birger Malmsten) is játszott már korábban Bergman színpadi rendezéseiben. A *Gyötrés* első megszólaló figuráját, egy szemüveges, fiatal tanárt az a Björnstrand formálja meg, akinek több évtizedes „filmkapcsolata” Bergmannal (néhány példa csak: *A hetedik pecsét*, *Úrvacsora*, *Ritus*) éppen itt indul. Malmsten pedig, aki egy diák apró sze-

repében látható, a korai Bergman-filmek reprezentatív ifjú hőse, bizonyos értelemben az író-rendező alteregója lesz (*Eső esik a szerelmesekre*, *Hajó Indiába*, *Börtön*).

Bertha alakítójával, Mai Zetterlinggel még egy Bergman-műben találkozunk majd (*Zene a sötétben*, 1948). A színésznőt Nagy-Britanniában és az USA-ban is sztárként foglalkoztatják, mielőtt – az 1960-as években – provokatív, modernista svéd filmek rendezésével keltene feltűnést. Stig Olin Jan-Erik legjobb barátját játssza a *Gyötrésben*, s később ennek, az érzelmességét cinizmus mögé rejtő karakternek gonoszabb verzióit mutatja meg néhány Bergman-alkotásban (*Válság*, *Börtön*).

A FOLYTATÁS FELÉ

Az egyetemhez vizsga is dukál, Bergmannak pedig ez is megadatik. Miután mégiscsak filmforgatásról van szó, nem pedig valódi iskoláról, az egzámen formája csakis a felvételek irányítása lehet. És íme elérkezett a pillanat, Sjöbergnek más elfoglaltsága akadt, így az utolsó képsorok megvalósítását rábízta naplóvezetőjére. A *Gyötrés* leggyengébb része a vége, ám ez nem Bergman rendezői tapasztalatlanságának tudható be, nem is annak, hogy idegességében ordított az stábbal, hanem a ténynek, hogy már korábban, íróként meg kellett változtatnia a film túl sötétnek nyilvánított befejezését. Amikor Jan-Erik, maga mögött hagyva a múlt gyötreimét, arcán enyhe mosollyal lépked az ébredő város felé: a sematizmus poshadt, édeskés levegője csapja meg a nézőt.

Akárhogy is: ezekkel a snittekkel debütál Bergman filmrendezőként, ráadásul a sikerült alkotást a szakma és a közönség egyaránt jól fogadja. Még nem ennek következményeként, hiszen a *Gyötrés* munkálatai közepette, de Bergmant felkéri a Helsingborgi Városi Színház vezetésére, ő a többedik jelölt. 1944-et írunk: így lesz a 26 éves művész Svédország addigi legfiatalabb színiigazgatója. Sőt mi több, immár a *Gyötrés* sikere nyomán, ajánlatot kap korábbi munkahelyétől, a Svensk Filmindustriától: ha egy dán darabból, egy férccmüből jó forgatókönyvet tud írni, megrendezheti. Így születik meg az első saját film: a már említett *Válság*. Bergman továbblép. Mint eddig is: meg-megvillan a zseni fénye. •

BESZÉLGETÉS RÓZSA JÁNOSSAL

„Hitelesség terén nem lehet belekötni”

SOÓS TAMÁS DÉNES

RÓZSA JÁNOS KOSSUTH- ÉS BALÁZS BÉLA-DÍJAS FILMRENDEZŐ IDÉN 80 ÉVES. FÉLSZÁZADOS ÉLETMŰVÉBEN FŐLEG A FIATALOK ÉLETÉT ÉS A CSALÁDOK SZÉT-HULLÁSÁT DOKUMENTÁLTA.

• *Nincs még egy magyar filmrendező, aki ennyire kitartó érdeklődéssel fordult volna a fiatalok világa felé.*

Filmjeinkben nagyrészt azzal szeretünk volna foglalkozni, hogyan lehetne talpra állítani az országot, amely tragédiák sorát élte át: a II. világháború előtt és után a szörnyű éveket, és az '56-os forradalmat követő megtorlásokat. Az előttünk élő generációkat annyira meggyötörte a történelem, hogy azt se tudták, merről kapják a pofonokat. Elköteleződtek ideológiailag is, és az ötvenes-hatvanas évekre eluralkodott a felnőtt világban a túlélésre törekvés, a helyezkedés igyekezete, így reménytelennek láttuk megváltoztatni azt a generációt. Ezért fordultunk inkább a fiatalok felé. Ők relatíve tiszta lappal indulnak, talán még ki lehet nyitni a szemüket. A legtöbb filmem végén egy szomorú, tanácstalan gyerekarc látható. A társadalom legkisebb egysége a család, és ha valami nincs rendben a családban, akkor a társadalom mélyén is problémák rejlenek. Már akkor is úgy gondoltam, hogy támasz nélkül engedjük ki a gyerekeket a világba. Nem lehetett direkt kimondani, milyen politikai okai vannak mindennek, de ha egy film jó, az úgyszólván kiderül az ábrázolt világból.

• *1937-ben született. Milyen volt a gyerekkora?*

Amilyen azoké a gyerekeké, akik a világháború alatt egy üldözökre és üldözöttekre osztott világban nőttek fel. A II. világháború és a Rákosi-korszak terrora után viszont teljesen átlagos volt a gyerekkorom. A mai Fazekas Mihály

gimnázium elődjébe jártam a Horváth Mihály térre, majd a Vörösmarty gimnáziumba. Elsősorban a vívás töltötte ki az életemet. Jól ment: bekerültem az ifjúsági válogatottba, és '56-ban a magyar törvívó bajnokcsapat tagja voltam. De már korán felmerült bennem, hogy lehetnék-e színházrendező, és mivel a színházat és a filmet is szerettem, végül jelentkeztem a Színművészeti Főiskolára. Fájdalmas döntés volt a főiskola miatt abbahagyni a vívást, de már nem értem rá napi négy-öt órát edzésre járni.

• *A legendás Máriássy-osztályba járt, Szabó Istvánnal, Huszárik Zoltánnal, Gábor Pállal, Gyöngyössy Imrével, Elek Judittal, Kézdi-Kovács Zsolttal, Kardos Ferencsel, Singer Évával és Zahariev Eduárddal.*

Sokszíniú osztály volt a miénk. Sokat számított a nálunk öt-hat évvel idősebb társaink, Gábor Pál, Huszárik Zoltán és Gyöngyössy Imre élettapasztalata, akik igyekeztek eligazítani minket a világ dolgaiban. Jó tanárokat kaptunk, de közülük is kiemelkedik Szöllösy Andrásné, aki művészettörténetet oktatott. Szerencsénkre, mivel az '56-os generációval szemben bizalmatlan volt a pártvezetés, nem kellett bevonulnunk katonának és a pártba se léptettek be. A KISZ-be igen, de nem fizettem a tagdíjat és hamarosan kizártak.

• *'56 szeptemberében kezdték az iskolát, októberben kitört forradalom.*

A főiskolán honvédelmi ismereteket is tanultunk, és a tanár épp október 23-án mutatta meg, hogyan kell kezelni egy puskát. Elsütötte a fegyvert, a vaktöltény pedig befúródott a plafonba, így az első

lövés a mi osztályunkban dördült el. (*mosolyog*) Délután a nagyteremben gyűlt össze a diákság, és arról vitatkoztak, kivonuljunk-e a műegyetemisták mellé. Gyöngyössy, aki a saját bőrén tapasztalta meg, meddig lehet elmenni a hatalommal szemben (a konstruált perek idején megjárta a börtönt és a kényszermunkatábor is), óvatosságra intette a többieket, de a felsősök lehurrogták, hogy egy elsőéves ne beszéljen bele „a nagyok dolgába”. Persze kivonultunk a Petőfi-, majd a Bem-szoborhoz. Később volt, aki puskát vett a kezébe, mint Gábor Pali, én viszont úgy gondoltam, egy filmrendezőnek nem géppisztollyal kell az utcára vonulnia, hanem kamerával. Sokat fényképeztünk a forradalom alatt és után. Én producerként 2002-ben készítettem egy filmet Kézdi-Kovács Zsolttal, amelyben Törőcsik Maritól Garas Dezsőn át Csurka Istvánig a főiskola akkori hallgatói mesélik el, mit csináltak október 23-án. Mert *Az a nap a miénk* volt.

A tanítás '57 februárjában indult újra. Épp fotóétűdökön dolgoztunk, amikor a nap végén Szabó István, Kardos Ferenc és Kézdi-Kovács Zsolt elment a Petőfi Színházba. Én inkább hazamentem, és talán csak ezen múlt, hogy megúsztam a beszervezést. A szünetben mögéjük állt egy-egy ember, pisztolyt nyomott a hátukhoz, és mondta, hogy feltűnés nélkül hagyják el a színházat. Ezt követően írárták alá velük a papírt, hogy jelenteniük kell. Ez ma már közismert ügy, de nekünk, többieknek fogalmunk sem volt arról, hogy valaki bármit is jelent rólunk a főiskolán. Különösen, hogy számunkra ennek nem volt semmi következménye, közülünk mindenki építgette a maga pályáját, majd meg is csinálhatta a saját filmjét. Megtanultuk, tudtuk, amit mindenki tudott, hogy két dolgot nem lehet kimondani: hogy az oroszok menjenek haza és hogy '56 forradalom volt. Ezt be kellett tartanunk, de ellenforradalomnak sem neveztük '56-ot. Egyetlen vállalhatatlan, megalkuvó mondat sincs azokban a filmekben, amelyeket a mi osztályunk készített. Amikor az *Álmodozások* korában azt kérdezi a lány a fiútól, hogy „Te kommunista vagy?”, és ő azt válaszolja, „Én mérnök vagyok”, az tisztán jelezte, hogyan gondolkozunk.

• *Mit szóltak, amikor Szabó úgy ábrázolta az eredetileg összetartó közösséget az Álmodozások korában, hogy az iskola után szétfutnak a szálak...*

...és ő nem fogja húzni más szekerét? Megjegyeztük. Noch dazu: az *Álmodások korát* én vágtam volna, de nem engedték. Azt mondták, kezdő rendező ne dolgozzon kezdő vágóval, noha én vágtam előtte a *Te* című Szabó-kisfilmet is. Miután mindketten bizonyítottuk, hogy össze tudunk hozni egy játékfilmet, engedték, hogy én vágjam a filmjeit, például az *Apát* vagy a *Tűzoltó utca 25-öt*. Szabóval és Kardos Ferivel összedolgoztunk, átbeszéltük a forgatókönyveket, dramaturgként segítettük egymás munkáját. Kardos vágta az én filmjeimet, én pedig az övékét. Az osztályfőnökünk, Mária Félis vágó is volt, ő vágta például a *Valahol Európában-t*, és a főiskolán mi is magunk vágtuk az etűdjeinket. Meglehetősen primitív módon: akkoriban még vágógép sem volt, így aztán le kellett kaparnunk a filmről az emulziót, és

körömlakk-lemosóval összeragasztani a szalagot, ami persze néha eleresztett, és a film szétvált... De a szakmát legalább megtanultuk.

• *A hatvanas évek elején a Máriaosztyály számára hozták létre (másodjára) a BBS-t. Forgatott ott?*

Talán két filmet (*Igaz-e?, Botütés saját kérésre*). A hetvenes évek elején forgattam dokumentumfilmeket, részben a Balázs Béla Stúdióban, részben a Dokumentumfilmgyárban. Így például a *Tanítókisasszonyokat*. Három frissen érettségizett lányról szólt, akik egy vidéki iskolába mentek tanítani, de a tíztagú iskolában heten az igazgató családjába tartoztak. Ott tettek nekik keresztbe, ahol csak tudtak; a párttitkár fia ráadásul ráakaszkodott a lányokra, amiből nagy balhé kerekedett. Mi az összes érdekelttel elmondatuk, mi történt, de a párttitkár

szövegéből szinte semmit nem lehetett érteni. Volt alany és állítmány a mondataiban, de az egyes részek gondolatilag nem kapcsolódtak egymáshoz. Olyan volt, mintha halandzsázna. Persze minket vontak kérdőre, miért ilyen hülye a párttitkár a filmben. Mondtam, én ártatlan vagyok, nem én választottam meg párttitkárnak... Persze nem engedték bemutatni a filmet, de szerencsére Dárday Hugóék a maguk által készített *Nevelésügyi sorozattal* bejárták az országot és magukkal vitték ezt a filmet is. Így több emberhez jutott el, mintha egyszer elűtötték volna valami moziban. A hetvenes évek elején forgattam egy másik dokumentumfilmet, az volt a címe, *Botütés saját kérésre*. Vidéki fiúkollégiumban egy fiatal tanár kitalálta, hogy ha valaki rossz fát tesz a tűzre, azt a havi egyszeri hazautazás megvonása helyett pálccával bünteti. De nem ő ütött, hanem a tár-

Vasárnapi szülők
(Nyakó Juli)



B. MÜLLER-MAGDA-FELVÉTELE

saival verette meg a gyereket. Ők még így is inkább ezt a brutális megoldást választották, mint hogy ne mehessenek haza a szüleikhez. A fiatal tanár rendkívül büszke volt a „remek” ötletére. (Egy kicsit ő inspirálta a Pókfociban a tornatanár figuráját.)

• *Korai filmjeiket áthatotta a francia új-hullám játékosága. Azokat is, amiket Szabónak vágott (Te, Apa), és azokat is, amiket rendezett (Gyerekbetegségek, Bűbájosok).*

Nem véletlen, hogy a *Gyerekbetegségekben* Zizinek hívják a kislányt, a *Zazie a metróban* után. Imádtam Truffaut-t, és a *400 csapást*, a *Vasárnap szülők* végére be is vágtam egy részletet a filmből. A *Gyerekbetegségekkel* (1965) egyébként olyan filmet szeretünk volna csinálni, amely az európai piac számára is érdekes lehet. Nekünk például nem voltak olyan színésztárjaink, akik miatt külföldön megnézték volna a

filmet, ezért gyerekekről írtunk, hiszen a gyerekszínész Franciaországban is ugyanolyan ismeretlen, mint nálunk.

Rendkívüli alapossággal készültünk a filmre, mert akkor még volt erre időnk. Sára Sándornak ez volt az első színes filmje, és hónapokon keresztül fotózta a színmintákat, hogy melyik színek paszszolnak egymáshoz. A jelenetet, amikor a lakásban körbe-körbe szaladgálnak a szobafestők, a húszas években épült díszletekhez hasonlóan forgattuk le. Nem négy-, hanem egy nyolcszögletes szobában, amelyben úgy néztek ki a falak, hogy egy színés után fehér jött, majd ismét színes, majd megint fehér. Ha valaki elment a négy fal előtt, a filmen úgy tűnt, mintha körbeért volna egy négyfalú szobában. Ez adott lehetőséget a filmbeli játékokra, trükkökre. Így

Kardos Ferenc –
Rózsa János:
Gyerekbetegségek

tudtuk nagylátószögű objektívvel felvenni például azt, amikor a szobafestő átugrik a falon, hiszen a

nagylátószögű objektív összehúzza a teret, és csak egy nagy, nyolcszögletes szobában volt annyi hely hely, hogy azal dolgozhassunk. Voltak más trükkök is, de nekünk „szegény ember vízzel főz” alapon leleménnyel kellett pótolnunk a technikai hiányosságokat. Hozzá kell tennem, hogy a főszereplő gyerekek kiválasztása is hosszú hónapokat vett igénybe. De megérte.

A filmből nagy balhé lett, mert leforgattunk egy olyan jelenetet is, ami nem szerepelt a forgatókönyvben. Amikor az egyik rab átugrik a börtön falán, a levegőben hezitál, hogy visszamenjen-e, mert kint sem jobb. Ezt kihagytuk a könyvből, mert féltünk, ilyen gondolatlan nem engedélyeznék a filmet. Jól sejtettük: a filmfőigazgató-helyettes azt mondta, ő nem ezt a könyvet fogadta el, és kiment az elfogadási ceremóniáról. Ez megadta az alaphangot: ahol csak lehetett, megpróbáltunk belénk kötni. A filmfőigazgató kijelentette, „ez a gyerek nem a mi gyere-



SZÓVÁRI CYULA FELVÉTELE

rekünk”, ami azt jelentette, a főhős nem a szocializmus szülötte. Dósai Istvánnak, a Hungarofilm igazgatójának tetszett a film, azért úsztuk meg a betiltást, mert ő kiállt mellette. Szerencsénk volt az is, hogy B. Nagy László szerette, pozitív kritikát írt róla az ÉS-ben, valamint a francia újságíróknak is tetszett, így meghívták Cannes-ba, a Kritikusok Hetére.

A következő filmünket is közösen akartuk rendezni Kardos Ferivel, de nem engedték. Ő megcsinálta az *Ünnepnapokat*, majd az *Egy őrült éjszakát*, ami nagy politikai ellenszélbe került. ÁVO-sokról szólt, mégis magára vette az akkori vezetés – és bizonyára igazuk volt... Feri testvére, Kardos István írta a következő filmem forgatókönyvét, a *Bűbajosokat* (1969). Mi utólag sikertelennek ítéltük a filmet. Pontosabban elszúrta a szereposztást, mert fontosnak tartottam, hogy a főszereplő természetesen viselkedjen a foglalkozása gyakorlása közben, ezért egy cseh manökenkt hívtam a filmbe, aki bár szép volt, de nem rendelkezett azzal kisugárzással, amivel kellett volna.

• *Az ezt követő Álmodó ifjúság (1974) az egyetlen filmjük, ami egy regényből készült.*

Balázs Béla regényét én akartam megfilmesíteni, feleségem inspirálására. Nagyon szerettem ezt a könyvet, persze csupán egy részét dolgoztuk fel, amihez Kardos István hozzátett egy fontos szálát, egy intézetből szökött lány történetét. Ezzel a filmmel is voltunk raporton. Az volt a bajuk a filmmel, hogy az egyik gyerek azt mondja a barátjának, „te bűdös zsidó kölyök” – és ez nem hangozhat el a magyar moziban. A film két barátról szól, akiknek van egy foglyuk, az említett lány, akit az egyik fiú – anélkül, hogy megbeszélne a társával – szabadon enged. Erre a barátja lezsídózza. Fontos pillanat, mert a fiú jogosan háborodik fel, csak miután zsidózni kezd, félrecsúszik az igazsága. Nemeskürty István, akinek a Stúdiójában készült a film, erre azt mondta, ha a moziban akár csak egy ember azt mondja, végre „bűdöszsidóznak”, akkor ki kell vágni. A főhelyettes-igazgató pedig azt, hogy ha tíz ember gondolja úgy. Ezen ment a vita: hány ember miatt kell kivágni a mondatot. Abszurd volt. Végül az lett a „mentő ötlet”, hogy a fiú azt mondja, „te bűdös júdásfajzat”. Eltettem a kivágott hangszalagot, mert gondoltam, ha egyszer jobbra fordulnak itt a dolgok, visszarokom, de sajnos nem

találom. Szeretem a filmet, de ez az egy mondat máig bosszant.

• *A Gyerekbetegségek és Bűbajosok játékos filmek, tobzódik bennük a gyermeki fantázia. A hetvenes években viszont már nem az újhullámnak, hanem a társadalmi paraboláknak volt presztízse. Dolgozott önben készítés, hogy a Pókfoci (1976) parabolájával egy „komoly” filmet tegyen le az asztalra?*

Nem. Mi mindig úgy gondoltuk, hogy a filmjeink a máról szólnak, de nem írtuk ki nagy betűkkel, hogy „Figyelem, parabola!”. Ráadásul szerintem a *Pókfocin* sokat lehet nevetni, ami segít abban, hogy a néző megszeresse a filmet, és nem azon töpreng, most egy parabolát lát-e.

• *A Pókfoci volt az Objektív Stúdió első filmje. Nem ütötték meg rögtön a bokájukat?*

Amikor megszűnt a 3-as Stúdió, úgy gondoltuk, létrehozunk egy újat azokkal, akik időközben kikoptak (inkább úgy mondanám: kiöregedtek) a Balázs Béla Stúdióból, és már játékfilmeket készítenek. Összeállt egy jó csapat, többek közt Huszárik Zoltánnal, Sára Sándorral, Szabó Istvánnal, Kardos Ferencsel, és '76-ban megszületett az Objektív Filmstúdió. Úgy döntöttünk, a *Pókfoci* lesz a stúdió első filmje, de a forgatókönyvet nem akarták elfogadni. Nem mondtak sem igent, sem nemet, csak azt hajtogatták, hogy rossz színben tüntetjük fel a tanárokat. Mondtuk persze mi is a közhelyeket, hogy „értük haragszunk, nem ellenük”. Végül az oktatási miniszter helyetteséhez küldtek, beszéljem meg vele, hogyan lehetne ideológiailag rendbe rakni a filmet. Ő jóindulatú volt, tudta, hogy pontosan ilyen a helyzet az iskolákban, és léteznek ilyen képmutató igazgatók, ezért rábólintott a filmre. De még ezután is húzták a döntést egy hónapig, mi pedig nem mertük sürgetni, mert egy nemet könnyű kieroszakolni, de azt reméltük, ha nem mondatjuk ki velük, talán egyszer majd jobb lábbal kel fel valaki... Végül nagy nehezen elfogadták anélkül, hogy bármit is kivágattak volna. A mozik műsoráról sajnos hamar levették a filmet. Kétszázezren ha látták, ami akkoriban nem számított nagy számnak. A külföld felé persze azt kellett mutatni, hogy nálunk nyitott kulturális közegben dolgoznak a művészek, ezért fesztiválokra kiküldték, és Locarnóban az igazgatót alakító Madaras József megkapta a Legjobb színészi alakítás díját.

A trombitás (1978) új hangot hozott a pályáján, és naturalista, kézi kamerás stí-

lusával szembement a korabeli történelmi filmek stilizációjával.

Manapság Várkonyi Zoltán történelmi filmjei a legnézhetőbb alkotások közé tartoznak, amiket a televízió sugároz, de akkor, bevallom, lekezelően tekintettünk rájuk. Minket nem a régmúlt álmai érdekelték, hanem az, ami körülöttünk zajlik. Erről szólt *A trombitás* is, noha jó háromszáz évvel ezelőtti időben játszódik: a Thököly-felkelés után rablókká züllemek az egykori forradalmárok. Fontos volt, hogy a kor neves történészei, Szűcs Jenő, Benczédi László és Berend T. Iván, valamint jelentős történelmi filmek rendezői, mint például Jancsó Miklós, mellénk álltak, és tanúsították, hogy hitelesen ábrázoltuk a felkelés utáni időszakot. Így nehezebb volt fogás találni a filmen. A politikusok egy része mintha magára vette volna az elzúllott forradalmár szerepét, ugyancsak jogosan. Ha betiltani nem is tudták, azt elérték, hogy ne legyen sikeres a moziban. Nehéz időszak volt ez számomra, mert válaszút elé kerültem: folytatom *A trombitással* megkezdett utat, vagy visszatérek a korábbi filmjeim hangvételéhez. Szerettem volna ezen a vonalon továbbhaladni, de olyan ellenállást tapasztaltam *A trombitás* kapcsán, hogy nem lehetett. Utána a *Székértábor* című filmtervünket akartuk megcsinálni Kardos Istvánnal, amely a százéves háború „101. évében” játszódott volna, amikor már vége a háborúnak, de a távoli fronton harcoló csapatok erről nem értesültek, és folytatják a háborút. Mindeközben a szemben álló táborok vezetői – csupa lebénult egykori háborús „hős” – együtt mútatják az időt a színpalak mögött. A béketábor és a kapitalizmus vezetői együtt üldögelek egy meleg vízű forrásnál és ápolják sebeiket... Naivitás volt azt hinnünk, hogy elfogadják ezt a forgatókönyvet, de az ember mindig próbálja tágítani a lehetőségeit. Aztán persze előfordul, hogy sikertelenül.

• *Végül a Vasárnapi szülőket (1979) forgatták le. Kulcsfilmnek tartja a pályáján?*

Fontos filmnek tartom. Kardos Istvánnal fél éven keresztül jártunk intézetről intézetre, és készítettünk interjúkat a lányokkal. Hitelesség terén nem lehet belekötni. Szívszorítónak és elkeserítőnek tartom ma is ezeket a magukra hagyott, reménytelen helyzetbe hozott fiatalokat, majd nem gyerekeket, akiknek fiatalok sincs és nem is volt talpra állni, normális emberi életet élni.

• A Csók, Anyu! (1986) azért lehetett az egyik legsikeresebb filmje, mert ráértett a családok elhidegülésének jelenségére a nyolcvanas évek közepén?

Igen. Különösen azért, mert legalább tíz évvel megelőzte a korát. A családok széthullása, a megélhetés, a pénz utáni hajszája általános jelenséggé vált. Pedig akkor ez még épp csak kezdett elterjedni a társadalomban. A Csók, Anyu! előtt a Boszorkányszombatot (1983) forgattam, de az „ráment” a technikai nehézségekre. Nem a filmet csináltam meg, hanem a trükköket. Utána elhatároztam, hogy a következő történetem egy szobában fog játszódni, négy szereplővel. Miután hazajöttem Amerikából, ahol egy évet tanítottam a washingtoni egyetemen, elővettem Vámos Miklós párodalás novelláját, ami kizárólag a konyhában cetlikre írt üzenetekből állt. A család így kommunikált egymással. Vámos úgy gondolta, ebből nem lehet filmet forgatni, de végül mégis megcsináltuk. Összejött minden, jól jött Kardos István tehetsége, segítsége, Ragályi Elemér remek formában dolgozott, a színészek is nagyon szerették, mindannyian élvezték a munkát. A politikának nem fáj a film, a nézőknek pedig tetszett, több díjat is nyert itthon a Filmszemlén és külföldön egyaránt.

Pókfoci

(Temessy Hédi, Pásztor Erzs, Koltai Róbert, Rajhona Ádám)

• Különleges mű a Boszorkányszombat: amerikai támogatással és Roy Field (Superman, Sárkányölő, James Bond-filmek) látványterveivel készült posztmodern mesefilm, amelyben nemcsak az összes ismert mesehős, de maguk a szerzők, a Grimm testvérek is felvonulnak.

Arra gondoltunk: miért kell mindig a jóknak győzni a mesékben, ha egyszer a rosszak a tehetségesebbek? Ha ez így megy, a rosszak egy idő után fel fognak lázadni. Kitaláltunk egy történetet, hogy Csipkerózsika ébredésének időpontjára a gyönyörű, de gonosz boszorka összehívja a mesehősöket Hamupipókéától Piroskáig, Hófehérkétől Jancsi és Juliskáig, hogy csapdába ejtse őket. De ehhez a filmhez rengeteg trükkfelvételt kellett. Halmi Róbert, az amerikai producer épp Magyarországon forgatta Gábor Palival a Hosszú vágót, és az Objektív Stúdió vezetője, Marx József rábeszélte, hogy szálljon be a filmbe. Amit mi nem tudtunk megoldani technikailag, azt ő fedezte. A trükköket Londonban tették rá a filmre. Például az angolok javasolták azt is, hogy ne mellényt adjanak a repetett emberekre, hanem egy speciális nadrágot, amit csípőnél függesztettek fel, így a színész könnyen tud mozogni, forogni benne. Ez a pofonegyszerű megoldás például újdonság volt

a magyar trükkosztály számára. A trükkök jól sikerültek, de úgy érzem, két korosztály közé lóttunk ezzel a filmmel. A gyerekek élvezték, hogy felismerik a mesehősöket, de a fordulatok talán túl komplikáltak voltak a számukra. Noha klasszikus mesehősöket látni, mégis kicsit többről szól, de ma már azt hiszem, túlságosan rákoncentráltunk a trükkökre, ahelyett, hogy leegyszerűsítettük volna a történetet.

• Két filmet is készített arról, hogyan éltek a rendszerváltás után a fiatalok, de a Félálom (1990) és a Jó éjt, királyfi (1993) óta nem rendezett játékfilmet.

A fő ok az volt, hogy eldöntöttem: addig foglalkozom gyerekekkel, amíg értem a problémáikat. A kilencvenes évek második felében úgy éreztem, már nem értem a fiatalokat. Hogy nem csináltam több játékfilmet, ahhoz hozzájárult az is, hogy 2002-ben meghalt Kardos István, aki a forgatókönyveimet írta. Valamint az Objektív Filmstúdió... Sokáig művészeti vezetőként dolgoztam ott. Amikor elkezdődött a privatizáció, és elment az előző igazgató, meggyőztek, hogy néhány hónapra vegyem át a stúdiót, amíg lebonyolítják a privatizációt. A pár hónapból aztán öt év lett. A végére már nagyon elegendő volt belőle. Több mint húsz filmet készítettem producerként, de kevesben volt örömöm. Azt élveztem,

amikor rég nem dolgozó rendezőknek találtam történetet. Első játékfilmjéhez juttattam Kern Andrást (Sztracsatella), összehoztam Tímár Pétert Márton Gyula íróval és elkészítettük a Csinibabát, és javasoltam Hajdu Szabolcsnak, hogy rendezze meg a színdarabnak írt Tamarát. 2009-ben aztán rendeztem egy koncertfilmet, a Csiribirit, nemrég pedig belevágtam egy II. világháborús filmbe. Pontosabban belevágnék... '44-ben játszódna, de nem nagy költségvetésű mozi, inkább a 12 dühös emberhez hasonló kamaradráma. Már készültünk a forgatókönyv írására, amikor tragédia történt: meghalt Angelusz Iván producer. Angelusz rendkívül művelt és kedves ember volt, aki mindenben támogatta a rendezőket. A halála azt jelzi számomra: már nemcsak a családunkra, de a barátainkra sem figyelünk eléggé. •

B. MÜLLER, MAGDA FELVÉTELE



TÖRŐCSIK MARI – BÉRCZES LÁSZLÓ BESZÉLGETŐKÖNYVE

Egy színésznő regénye

TÓTH KLÁRA

BÉRCZES INTERJÚKÖTETE SZÍNHÁZI- ÉS CSALÁDREGÉNY IS.

Számomra az volt a tétje Bérczes László beszélgetőkönyvének Törőcsik Marival, hogy megtudunk-e valami újat a tavalyi, nyolcvanadik születésnapj év után, amikor – hála istennek – rengeteget szerepelt és csak mondta, mondta színes, gazdag életét, pályáját minden létező fórumon.

Aztán ez a szempont rögtön a könyv elején mellékessé vált. Úgy tűnt, mintha egy regényt olvasnánk, amelyben az idős, sokat élt színésznő mesél fiatal rajongójának, egy igen tetszetős miliőben, a velemi nyaralóban, ahová néha azért betör a külvilág telefonok,

látogatások formájában. A művésznő tudja, hogy feledékeny, kicsit rá is játszik talán – ettől szabadabb lesz –, de majd a „drága Bérczes” megnézi a neten, ha nem tudná, hogy mikor is volt egy szerep, egy utazás, esetleg egy amúgy feledhető férj. Bérczes szerencsére sok mindent tud. Tud bánni az idővel, az el-elköszáló gondolatokkal, tud visszakérdezni, sőt olykor meri nem elhinni, amit hall. Egyébként pedig nem kérdés: „Úgyis arról beszéllek, amiről akarok.” Szóval: mindketten kitűnő szereplők. Mert egy interjúkötet mindig kicsit szerepjáték is. De azon túl családregény is, a Törőcsik család regénye, több mint egy századon keresztül, mikszáthi, mórliczi, szabó magdai figurákkal, fordulatokkal.

Aztán a XX. század második felének, a szocializmusnak nevezett korszak mikrorealisztikus regénye, a kor egyik legnagyobb színésznőjének tükréből nézve. A nem mindennapi karrier, a mindjárt az egekbe röpítő *Körhintával*, amelyből szerencsére legalább ő, nem zuhant ki, ha már Soós Imre nem kerülhetett el a mélység vonzását.

S mi volt az oka, hogy Törőcsik páratlan tehetsége – amit a vizsgabizottság a főiskolán egy emberként felismert – kibontakozhatott? A mellé szegődött hozzá mindig hűséges szerencse? Az, hogy az isten a tenyerén hordta? Hogy tudta: „Nem muszáj hősnök lenni, ha nem lehet”?

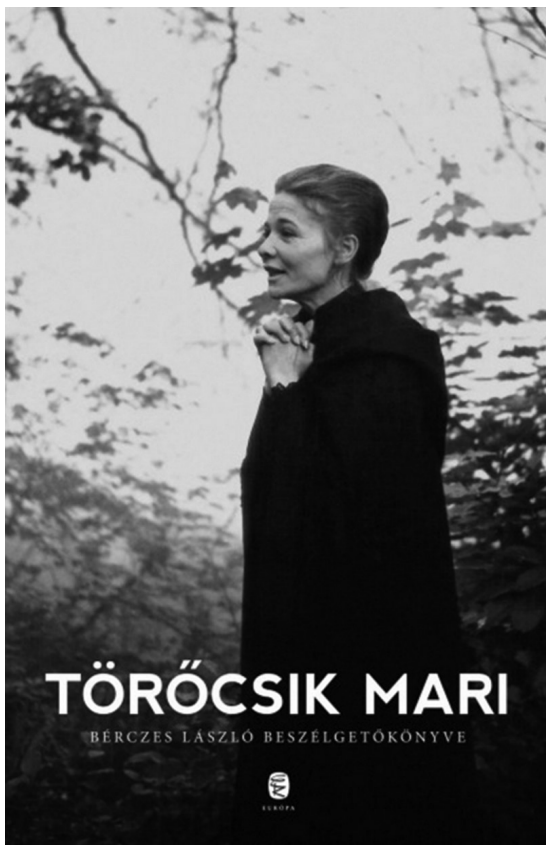
A könyvben elszántan kerülnek a politikát, különösen az aktuálpolitikát, de vannak dolgok, amelyeken nem lehet átlépni. Ilyen 1956, amiről elmeséli, hogy „ott voltam a Bem szobornál, de utána bizony otthon kussoltam a falumban. Mert apám tudta, hogy mit jelent az, ha lőnek az oroszok.” És azt is elmeséli, hogy '57 május 1-én felvonult a Nemzeti Színházi kollégákkal, „önként, dalolva. Mert az élet élni akar.”

„Keresni kell a kompromisszumot, mindaddig, míg nem ártok veled személyiségemnek.” – mondja ki személyisége egyik kulcsát, Schwajda György intranzigens magatartása kapcsán. A könyv nagyobb része a színházról szól. Arról amivel, amiért Törőcsiknek nagyon meg kellett küzdenie, hisz kilenc évig csak negatív kritikákat kapott.

S a színházi előadásokat elemző, boncoló részek cseppet sem regényesek, anekdotikusak, sokszor inkább tanulmányba illő, vagy tanítani való szövegek. Itt már két megszállott beszélget, akiknek mindenük a színpad, ahol mindig a maximumot kell keresni. Törőcsik itt is önmaga, teljes odaadással áll ki például, a kulturális élet olyan – enyhén szólva – megosztó személyisége mellett, mint Major Tamás. Neki az imádott MESTER – így, nagybetűvel – akkor is, ha a számára negyven évig legfontosabb embert, a férjét, Maár Gyulát nem vette föl a főiskolára, mert osztályidegen volt. Vállalja elfogultságait, tévedéseit, melléfogásait. Mert bölcs asszony, vagy azért, mert az ország legnagyobb színésznője? Vagy a beszélgetés szabadsága miatt is: „legfeljebb majd kihúzom a könyvből”?

A filmkedvelők lehetnek csupán csalódottak a könyvet olvasva, mert itt nem kerül elemzésre, de még említésre sem a tucatnyi szennációs film, meg a kevésbé jók, de amelyeket mégis Törőcsik kedvéért nézett meg egy ország. Itt a színésznő nagyon szigorú: „Volt három-négy jó film, a többi pénzkereset.” Ideje lett volna legalább a *Teketóriát* „rehabilitálni”, ami ma nézve is kitűnő, korát megelőző film, miközben Törőcsik jutalomjátéka is. De nemcsak magával igényes, ki meri mondani, hogy Jancsónak három filmje van. Találják ki, melyik az a három és olvassák el a könyvet, ami ráadásul szép is, gyönyörű fotókkal.

EURÓPA KÖNYVKIADÓ, 2016.



AMSZTERDAM

Sorsformáló rendezők

GELLÉR-VARGA ZSUZSANNA

AZ AMSZTERDAMI DOKUFILMFESTIVÁL VISSZATÉRŐ KÉRDÉSE: HOL HÚZÓDNAK A DOKUMENTUMFILM MŰFAJI ÉS ETIKAI HATÁRAI?

Megszoktuk, hogy a dokumentumfilm alkotóját is rendezőnek hívjuk, bár a „történetmondó” vagy a „mesélő” kifejezés jobban illene rá. Alapvető különbség kellene, hogy legyen a fikciós filmek „rendezője” és a dokumentumfilmek alkotója, történetmesélője között. A „rendező” a történetmondói attitűdök alapján sokféle szerepet ölthet (bővebben: Erik Barnouw: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*), egy dolog azonban biztosan távol áll a dokumentumfilmek mesélőjével szemben támasztott elvárásainktól: ha a rendező valóban „rendező”-ként, sorsformáló erőként lép fel. Pedig az idej és az elmúlt évek IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam) filmjeinek példái alapján ez a trend egyre nagyobb teret nyer.

A idei fesztivál egyik nagy vihart kavart versenyfilmje volt a lengyel Pawel Łoziński *Fogalmad sincs arról, mennyire szeretlek* (*Nawet nie wiesz jak bardzo cię Kocham*, 2016) című alkotása, amelyben végig a három főszereplő közelijeit látjuk felváltva, semmi mást. A pszichoterápiás üléseken anya és lánya bonyolult, megromlott kapcsolatát elemzik. A terapeuta segítségével jó eredményeket érnek el, a film a tisztázás lehetőségével, a megbocsátás és az egymáshoz közeledés reményével zárul. És egy felirattal, amely szerint: „Titoktartási kötelezettségek miatt nem tudunk igazi családterápiás üléseket filmezni. A valóságban Ewa és Hania nem anya és lánya. Mindketten a személyes tapasztalataikból merítettek, előre megírt szöveg nélkül. A terápiás üléseket Bogdan de Barbaro professzor vezette.”

A feliratot olvasva a mozi közönsége csalódottan morajlott fel. Még ha saját élményeikből merítettek is a szereplők, az egymásnak mondott szövegek, mutatott érzelmek teljességgel hitelüket

vesztették, mint például a címadó mondat, amelyet az „anya”, könnyek közt, odafordulva mond a „lányának”: „Fogalmad sincs arról, mennyire szeretlek.” Színészi játéknak voltunk tanúi, melyről végig azt hittük, hogy valódi kapcsolatokat és érzelmeket látunk. Nyilván casting előzte meg a felvételt, és story boardnak is lennie kellett, különben honnan tudták volna, hogy mi a másik ember története, milyen „problémát” kell megoldaniuk. A közönség reakciója egyöntetű és egyértelmű volt (a moziból kifele jövet több beszélgetést hallottam), becsapottnak érezték magukat, a moziban töltött másfél órát pedig elfecsérelt időnek. Ha a film elején tudatták volna ugyanezt az alkotók a nézőkkel, akkor más hozzáállással néztük volna végig a filmet, nem csalódtunk volna ekkorát, hogy dokumentumfilm helyett az „így is lejátszódhatott volna egy családterápiás kezelés” pusztá fikcióját kaptuk.

De valójában milyen elvárásokkal ül be a néző a moziba egy dokumentumfilm vetítésére? Carl Plantinga szerint (*Dokumentumfilm*. Metropolis 2009/4.) egy film fikciós, illetve dokumentumfilm-státusa „társadalmi konstrukció”. Michael Rabiger „szerződés”-ként értelmezi a dokumentumfilmet (*Directing the Documentary*), mely a filmkészítő és a közönsége között jön létre, és ahol a tényekhez való hűség alapvető fontosságú.

A megkonstruáltság fokozatai szempontjából is érdekes a tavalyi IDFA közönségdíjas iráni filmje, a *Sonita* (Rokhsareh Ghaem Maghami, 2015), melyet a magyar közönség az idei Verzió filmfesztiválon láthatott. Sonita afgán tinédzser, nyolc éves kora óta Iránban él, rapelni szeretne, iskolába járni és nem akarja, hogy édesanyja hazavigye Afganisztánba, ahol a hozzá hasonló

korú és helyzetű lányokat eladják feleségnek náluk jóval idősebb férfiaknak. Az így szerzett pénzből Sonita bátyja akar feleséget venni magának. A hagyomány évszázadok óta rombolja le a fiatal lányok álmait. Sonita egy alapítványi iskolában tanul és dolgozik, ahol az igazgatónő szereti és mindenben segíti őt. Amikor az anya érte jön, hogy visszavigye, akkor is az igazgatónő próbálja meg lebeszélni erről. Sonita a rossz hírt hallva eltűnik, a rendező felkutatja őt, hiszen nélküle nincs film – ez el is hangzik a narrációban. A rendező pénzt ad az anyának, hogy időt nyerjenek. A teljes összeget, amivel megválthatná Sonita szabadságát (9000 dollár), nem tudja kifizetni, de 2000 dollárért kap néhány hónap haladékat, addig nem viszi vissza Sonitát az anyja. A rendező és csapata segít Sonitának elkészíteni egy videóklipet, a rap-szám szövegét és dallamát a lány és egy barátja írták. A dal arról szól, hogy milyen szörnyű sorsuk van az eladott gyerekmennyasszonyoknak. A klipet a rendező felteszi a YouTube-ra, ahol rengetegen megnézik. Azt is elintézi Sonitának, hogy elutazhasson Amerikába, ahol egy ösztöndíjjal három évig tanulhat és énekelhet egy középiskolában. Mindehhez többszörösen hazudniuk kell, a lány szüleinek, a hatóságoknak és az iskola-igazgatónőnek is. A videóklip megjelenését követően – mivel Iránban törvény tiltja, hogy nők énekeljenek – az igazgatónőnek fájó szívvel meg kell válnia Sonitától, többé nem járhat az iskolába.

A rendező és az ő szándékai egyre jobban elhatalmasodnak a filmen. A fiatal, törékeny lány magányosan, gyámultalanul ül a kabuli hotel szobájában, várva a hatóságok engedélyére, az útlevelére és a vízumára. Láthatóan, de a filmben ki nem mondva – mindenkit meg kellett vesztegetni, hogy ez az utazás létrejöhesse, hogy filmezhessenek hivatalos helyeken. Még a biztonságos Amerikában is inkább a rendezőt kéri meg Sonita, hogy hívja fel az anyját és mondja el neki, mi lett vele valójában. Egyre világosabbá válik, hogy már nem egy dokumentumfilmben, hanem egy valóságshow-ban vagyunk: találnak egy tehetségesnek tűnő fiatal, kisminkelik, köré tesznek egy hatásos videóklipet, lehetőségeket adnak neki, majd magára hagyják, esetleg figyelik, hogy boldogul-e vagy sem. A legnagyobb különbség az, hogy egy valóságshow-ban

nincsenek „járulékos károk”, nem teszik közben tönkre mások életét. Nem így a *Sonitában*: a filmből nem derül ki, de a rendezővel folytatott beszélgetésből igen, hogy a többgyermekes igazgatónő elvesztette az állását a lány énekesi karrierje, a videóklip, és a film miatt. Ha akár egy rövid utalás erejéig benne lett volna a filmben, hogy az igazgatónő tisztában volt a rizikóval és vállalta azt, sokkal becsületesebb lett volna az eljárás. A filmből végeredményben a rendező kerül ki hősként, ő mentette meg Sonitát az eladástól, ő biztosított neki új, szabad életet, karriert.

A valóság „show”-vá válásával, a fikció ilyen erőteljes beszűrődésével a dokumentumfilmbe a szórakoztatás válik minden egyéb szempontnál fontosabbá. A digitális videó elterjedésével a műfaj ma szinte mindenki számára elérhető, a verseny nagyobb, mint bármikor korábban. A televíziós megrendelők elsődleges szempontja – a finanszírozás szűkülése miatt is – egyre inkább az eladhatóság. A szenzációhajhász, könnyen fogyasztható, bevállalós, extrém sztoriknak jobb esélyük van a kitűnésre. Van, aki úgy véli, hogy akár a fikciós, akár a dokumentumfilmek esetében a fogyaszthatóságnak, a szórakoztatásnak minden alárendelhető, de véleményem szerint ez a dokumentumfilm műfaji körvonalainak és ezzel együtt az etikai határainak az elmosódáshoz vezet,

ez pedig nagy mértékben dekonstruálja és hosszú távon elértékteleníti a dokumentumfilmet mint műfajt.

Nem is egyszerűen a műfaj kiüresedéséről van szó, mindez egy nagyobb folyamat része, amelyben az álhírek (a fikció) összekeverednek a tényekkel (dokumentumokkal), ellehetetlenítve a tájékozódást, a valós tényeken alapuló véleményalkotást. A hitelesség és a ténytudás megőrzése – a kiszámíthatóság, hogy nézőként azt kapjuk, amire „befizettünk” –, a fő küldetése kellene, hogy legyen a dokumentumfilmnek.

Két éve volt versenyben az IDFA-n *A csend királynője* (*Królowa Ciszy*, Agnieszka Zwiefka, 2014), a magyar közönség a tavalyelőtti BIDF-en láthatta a lengyel filmet. A főszereplő a tíz éves, sike, roma kislány, Denisa, a szemétkben talált bollywoodi film zenéjére indiai táncjeleneteket ad elő. A rendező meglátta a lehetőséget a lány tehetségében és a film során végig építkező, egyre jobban megkoreografált táncjelenetek egy óriási, az egész várost bevonó, színes, jelmezes, fergeteges musical-jelenetben csúcsoadnak ki, ahol Denisa a sztár és mindenki az ő irányításával táncol, beteljesítve a kislány álmát.

A táncbetétekkel sem etikai, sem dramaturgiai szempontból nem látok problémát, vállalt a rendezettség, tisztázottak a „szerződés” feltételei. Azonban a „rendezés” itt nem ér véget. Sonitához hasonlóan,

segítségnyújtás ürügyén folynak bele a filmesek a lány és családja életébe, és abból a szempontból is hasonló a helyzet, hogy a beavatkozás nélkül sokkal kevésbé lenne hatásos, csattanós a történet. Denisa hallókészülékét kap, a filmből úgy tűnik, mintha ez a család ötlete lett volna, de a rendező később több helyen elmondta, hogy ő kezdeményezte, sőt finanszírozta is az orvosi ellátást. A film fontos jelenete, amikor a kislány az első hangfoszlányokat meghallja, az erre adott reakciói hatásosak, látványosak. A remény azonban rövid életű, folyamatos kezelések, audiológiai és logopédiai foglalkozás nélkül Denisa nem hogy beszélni, hallani sem tanulhat meg. A film egyik utolsó jelenetében látjuk, hogy a lányt vidékre viszik, a család elköltözik, a hallókészülék pedig a földön hever a szemét között. Az érzelmes zene, az elhagyott eszköz közelije – nem feltétlenül a rendező szándékának megfelelően – azt mutatja, hogy a kívülről jött „segítség” nem működött, nem okozott igazi változást.

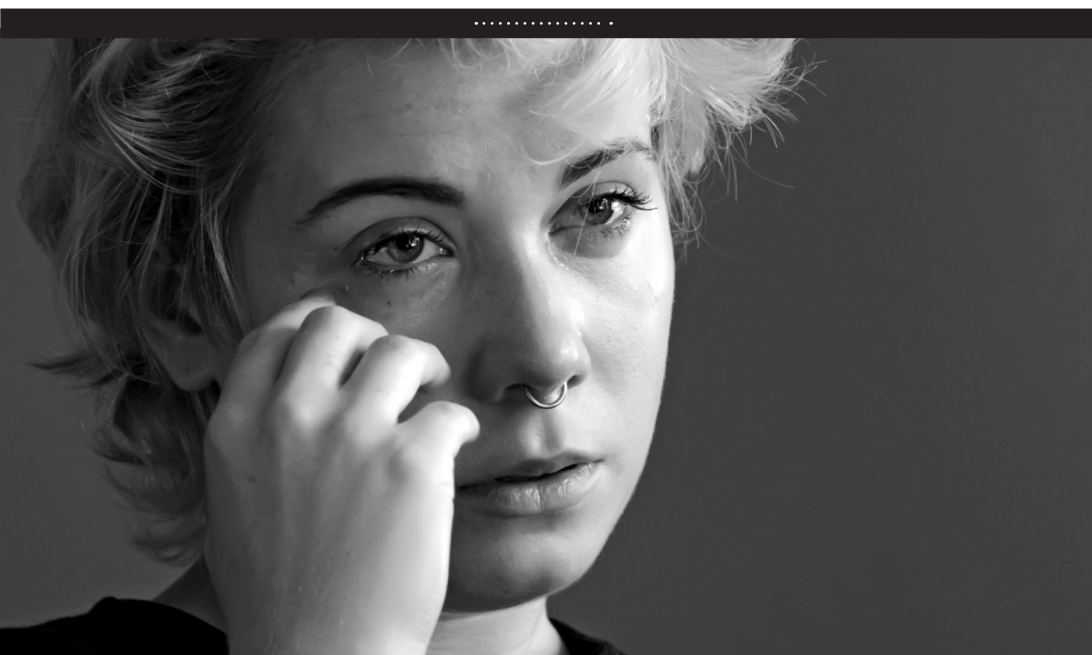
A csend királynője és a *Sonita* esetében sem gondolták felelősen végig cselekedeteik következményeit a rendezők. Ha elsősorban a segítség szándéka vezette volna őket, akkor más módokat is választhattak volna. Viszont a sztorik kikerekedtek, a filmek elkészülhettek és sikeresek lettek.

A fenti filmeknél a rendezői beavatkozás mértéke és módja nincs tisztázva, a nézővel kötött „szerződés” feltételei nem egyértelműek, mindezek pedig műfaji és etikai kérdéseket vetnek fel. Véleményem szerint csak akkor beszélhetünk dokumentumfilmről, ha egyértelmű és vállalt a „rendező” szerepe a filmben, ha világos, hogy hogyan, miért és mennyire nyúlt bele az események menetébe. A művészi hatás érdekébe állított rendezői beavatkozás csak akkor fogadható el, ha erről a néző is megfelelő információval rendelkezik. Ennek hiányában a dokumentumfilm elveszti műfaji jellegét, lassan, körvonalazhatatlanul összeemosódik a fikcióval, és ez a folyamat előbb-utóbb azt okozza, hogy a néző elveszíti hitét, bizalmát a műfajban. •

Pawel Łoziński:

Fogalmad sincs arról, mennyire szeretlek

(Hanna Maciag)



BOJACK HORSEMAN

A ló túlsó oldala

PERNECKER DÁVID

BOJACK HORSEMAN, A LÓEMBER A LEGTRAGIKUSABB ÖNSORSRONTÓ SZERZŐSÉG DON DRAPER ÓTA.

Te vagy BoJack Horseman, erre pedig nincs ellenszer” – mondja ezt egy kevély kanca fiának, a kötött pulcsiba bújtatott búsképű lóembernek, akinek mindene megvan, még sincs semmije. Raphael Bob-Waksberg animációs sorozatának címszereplője a '90-es évek legünnepeltebb hollywoodi tévésztárja volt, jelenleg viszont csak egy nagynevű bukott senki, aki alkohol- és drogproblémákkal küzdve próbálja meg palástolni szétesését.

Annak ellenére, hogy Bob-Waksberg örült emberálatokkal és állatemberekkel megtöltött valóságában a szürreális és abszurd vizuális humor alapvető lételeme, a fájdalmas önkeresésébe folyamatosan belebukó BoJack álomgyári szatírba oltott megváltástörténete mégsem frappáns szövegei, eldobható slaptsick-poénjai (egy titkáregékkel tapadós kezéhez ragadnak az iratok), paródiái (BoJack *Seinfeld*-et idéző stand-up műsora)

miatt válik maradandó alkotássá. Noha első ránézésre nem úgy indul, Bob-Waksberg idézőjeles komédiája mégis egy szempillantás alatt válik kíméletlen létkérdésekkel sokkoló egzisztencialista drámává.

Az önző, ostoba, kapzsi hollywoodi vízfestékvilágban felsorakozó hülyék ugyanis a kacagtató felszín alatt mély, végtelen szomorúságukban is mindennapos problémákkal küzdenek. Lehet, hogy Mr. Peanutfő, a BoJacket trónjáról letaszító gigaszár emberkutya fergetegesen küzd az orvosa által ráerőszakolt műanyagallérral, de igazi harcát mégis a kiborító lelkesültsége által leplezett párkapcsolati neuroziséval vívja. BoJack karrierista macskaügynökének telefonja mellett ott van egy unaloműző kaparófa, de cicajátékaival és kamubarátjával (három gyerek egymás vállán, egy ballonkabátba bújva) csak rettentő magányát próbálja meg leplezni.

„Megmagyarázhatatlanul boldogtalan”

A legösszetettebb nyomorúság természetesen BoJack szilánkokra tört életét emésztí fel. A hollywoodi dombokra emelt kastélyának izoláltságában, az elmúlt sikerek kulisszái közt érződik leglátványosabban egyedülléte. Ugyan vele él a butácska, semmire se jó Todd, aki BoJack cinikus gorbosága ellenére is barátjaként szereti az életunt lovat, de azt még BoJack sem tudja bevallani magának, hogy azért nem tudja el-

küldeni a valamilyen oknál fogva nála héderező srácot, mert ő az egyetlen, akin egyszerre tudja kitölteni elfojtott frusztrációit és kapcsolatét.

Ez a kettősség határozza meg BoJack páratlan karakterét. Tragikus önsorsrontása abból a feldolgozhatatlan ellentétből ered, hogy különbnek és szerethetőbbnek érzi magát másoknál, ennek ellenére viszont mégis megmagyarázhatatlanul boldogtalan – míg a lenézettek boldogok. Bob-Waksberg pedig rendkívül empátiáns viszonyul kiállhatatlanságában is imádni való anti-hőshöz, elképesztő érzelmi árnyaltsággal, érzékenyen és aprólékosan építi fel egy olyan sajnálatra méltó figura szellemi-lelki kálváriáját, aki a destruktív melankólia és a fertőző depresszió sötét hollywoodi útvesztőiben próbálja meg leküzdeni az őt felemészítő bánatot.

Míg az első évadban BoJack rádöbben arra, hogy élete talán azért vett komor fordulatot, mert nem volt igazán jó senkihez, addig a második és harmadik évadban annak a lehetőségeit kutatja, hogy ha megtanulná szeretni társait, akkor vajon saját magát is megszeretné-e? Ha pedig épp jó úton jár – ha végre valaki megéri és figyel rá – akkor arról készakarva tér le, hisz retteg attól, hogy mi vár rá egy jobb jövőben.

Ákárcsak Don Draper a *Reklámőrültekből*, BoJack is egyszerre tévelyeg a múlt csapdjában (folyamatosan saját régi sorozatát nézi) és egy szép új énkép délibábjában. Mikor pedig BoJack álma teljesül, és ő játszhatja el a példaképéről szóló életrajzi film főszerepét, a múlt és a jövő összefonódik egy gyomorba vágó pillanatra, minden megváltozik. A kérdés az marad, hogy merre tovább, és hogy nincs-e késő BoJack számára?

Bob-Waksberg a tradicionálisan egyszerű és egyértelmű válaszokkal dobáló animációs- és szituációs komédiák trendjével szembe fordulva nem mutat körvonalazható kiutat hősei számára. Az életben ugyanis – főleg, ha az olyan spirituálisan ínséges, mint BoJack élete – nincsenek könnyű kiutak.

BOJACK HORSEMAN – amerikai rajzfilm-sorozat, 2014-2016. Képző: **Raphael Bob-Waksberg**. Rendezte: **JC Gonzales, Amy Winfrey**. Forgalmazó: **Netflix**. 39x25 perc.



THE KETTERING INCIDENT

Rejtélyek újabb szigete

ROBOZ GÁBOR

MISZTIKUS TÉVÉSorozAT TASMÁNIÁBÓL.

Mindig izgalmas lehetőségeket rejt, amikor egy kis nemzet nagy kaliberű produkcióval próbál meg felhívni magát a filmvilág térképére, a bevált műfaji sémák biztoskezdő használata helyi sajátosságokkal feldobva emlékezetes eredménnyel járhat. Tasmánia helyzete persze egy csapásra nem fog megváltozni, de a közeljövőben talán többen lesznek kíváncsiak a szigetállam filmes tevékenységére, miután az Amazon lecsapott az idén júliusban bemutatott *The Kettering Incident* forgalmazási jogaira. A nyolcrészes krimisorozat első szezonja Ausztrália legnagyobb szigetének eddigi legdrágább televíziós produkciója, amelynek esélyeit a nemzetközi piacon nagyban növeli, hogy a főszerepet az egyre ismertebb Elizabeth Debickire (*Éjszakai szolgálát*) osztották. A készítőik ugyanakkor nem egy újabb karcos nyomozófigurát tettek meg főhősnek, hanem egy emlékezetkiesésekkel küzdő hematológust, aki kamaszként különös traumát élt át – éppen az erdőben biciklizett egy másik lánnyal, aki tisztázatlan körülmények között eltűnt, ő pedig semmire sem emlékszik az esetről

„Kevés vetélytársa akad”

(Elizabeth Debicki)

–, és tizenöt év után visszatér a címbeli városba, ahol furcsa eseménysor veszi kezdetét.

A sorozat fő kreatora Victoria Madden, aki az elmúlt húsz évben ausztrál és angol tévészériák forgatókönyvírójaként és producereként elég tapasztalatot halmozott fel ahhoz, hogy beálljon egy ekkora téttel bíró projekt mögé, amely színészi és technikai szempontból egyértelműen felveszi a versenyt napjaink más tévés produkcióival. Madden elsődleges inspirációként skandináv krimikre hivatkozik, egyes cikkek tasmán *Twin Peak*ket emlegetnek: az előbbi párhuzam nagyjából annyiban merül ki, hogy ez a sorozat sem rág mindent a néző szájába, az utóbbi pedig akkor áll, ha közös nevezőnek elég a „furcsa dolgok történnek egy kisvárosban” alaphelyzet.

A sorozat elején újabb eltűnésre kerül sor, és az ügybe belegabalyodó főhősnő mellett egy zsarupárost, valamint néhány további érintettet ismerünk meg, hogy a készítőik aztán tucatnyi karaktert mozgatva, különböző rejtélyek halmozásával gördítsék előre a cselekményt. Hamar felmerül a kérdés, hogy a szigeten zajló események racionálisan is megmagyarázhatóak-e, a széria tehát inkább a *Lost*ot idézi:

azt egyelőre nem lehet tudni, hogy az alkotóknak is olyan mitológiaépítési ambícióik vannak-e, mint amerikai kollégáiknak, mindenesetre több kérdést hagynak nyitva, mint amennyit megválaszolnak.

Ha akár csak minimálisan is tájékozódunk a sorozatról előzetesen, pillanatok alatt belebotlunk a Madden által is hangoztatott „tasmán gótika” elnevezésbe, amely az Ausztráliában bő másfél évszázados irodalmi hagyományt jelöli, és a tasmán főváros néhány éve nyílt, neves múzeumának (Museum of Old and New Art) hatására a helyi turizmus is komolyan épít kultúrtörténetük sötét sajátosságaira. Az egykori angol fegyencgyarmat történelme ugyanis a számtalan őslakos kiirtásával, törzsi konfliktusaival és rítusaival termékeny táptalajt biztosított ahhoz, hogy elszaporodjanak a kegyetlenkedést, elszigetelődést, rettegést tematizáló történetek, bár ezek közül egyedül a kannibállá lett exfogoly esete vált aránylag híressé (*Alexander Pearce utolsó gyónásai, Van Diemen-föld*).

Maddenék nem azt az utat választották, hogy komor hagyományukat higítatlanul a világ elé tárják (a *True Detective* töményebb ízelítőt adott, igaz, építhetett a déli gótika ismertebb tradíciójára), többnyire megelégedtek azzal, hogy elszórtak kisebb utalásokat helyi sajátosságokra, mint például az elterjedt UFO-hit vagy egyes családok régmúltig visszanyúló birtokviszonya. A sorozatban hangsúlyosabb szerepet részben a környezetvédők és favágók mélyen gyökerező konfliktusa kap, és persze maga a táj, amelynek rejtélyes és fenséges természetét a készítőik nem hagyhatták kiaknázatlanul, így ritkán maradunk percekre totálkép nélkül.

Nem véletlenül ugorhat be a szériáról az Új-Zélandon játszódó *Top of the Lake*, ugyanakkor Maddenék produkciója komplexitásban nem ér fel *Campion*ék minisorozatához. A *The Kettering Incident*-et annyira nem hatja át a helyi hagyomány, hogy igazán egzotikus legyen, kuriózumértékét inkább az adhatja, hogy misztikus krimiként manapság kevés vetélytársa akad.

THE KETTERING INCIDENT – ausztrál tévésorozat, 2016. Rendezte: **Tony Krawitz, Roman Woods**. Írta: **Vicky Madden, Vincent Sheeman**. Kép: **Ari Wegner**. Zene: **Matteo Zingales**. Szereplők: **Elizabeth Debicki** (Dr. Anna Macy), **Matthew Le Nevez** (Brian), **Henry Nixon** (Fergus). Gyártó: **Porchlight / Sweet Potato Films**. 8x60 perc.



ZALÁN VINCE: FILM VAN, BABÁM!

Életünk legszebb évei

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

A CSEH ÚJ HULLÁM RÉSZLETES ÉS REGÉNYES KRÓNIKÁJA.

Tudom, írásom címe egy korábbi filmtörténeti korszak méltatlanul felvadásra ment alkotására hivatkozik. Meglehet, kevesen veszik észre az áthallást, hiszen William Wyler második világháború után született műve legfőbb filmtörténeti kézikönyvek lapjairól köszön ránk, majdnem úgy, mint azok a „csehszlovák” produkciók, melyeket első ifjúságunkban bámultunk tágra nyílt szemekkel a pesti

mozikban. Szerencsénk volt, mert a hazai forgalmazás Forman, Menzel, Chytilová és a többiek pályakezdő filmjeit szép számmal bemutatta, vagy ha mégsem, az egykori Filmmúzeum és az Egyetemi Színpad sokat segített, hogy pontosan tájékozódjunk a prágai és – kis számban – a pozsonyi stúdiókban készült, számunkra igen csak fontos játékfilmekről. Oscar-díjakkal köszönt ránk a cseh új hullám, előbb a Kádár-Klos szerzőpáros *Úzlet a korzón* című remekléseivel, majd alig egy év múlva Menzel bemutatkozásával, a szintén aranyozott szobrocskával kitüntetett *Szigorúan ellenőrzött vonatok*kal. A popsi-pécsetelésről elhíresült filmet szinte azonnal bemutatta a Filmmúzeum – az, hogy éjszakai előadásban, mit sem vont el ennek a mozgóképnek az értékéből, sőt.

Nagyjából 1964-től, a *Fekete Péter* című Forman-opus hazai láthatásától kezdve szurkoltunk a cseh filmeseknek, mert náluk nagyobb volt a tét, mint Magyarországon. A Kádár-féle puha diktatúrával szemben, ahol némileg könnyített cenzúra keserítette a „falakon” túra tekinteni akaró rendezők életét, Prágában a sztálinizmus utolsó maradványaként uralkodó Novotný-rezsim tartotta jóval



szorosabb kordában a pályakezdő ifjak alkotó kedvét. Míg nem 1968 elején megtörtént a csoda, elindulhatott egy reményteljes kísérlet az „emberarcú szocializmus” megvalósítására, melyről igen hamar kiderült, hogy a reménytelen vállalkozások közé tartozik. De ideig-óráig hittünk benne, s ezt jó néhányan a mai napig sem restelljük. A cseh új hullám szolgáltatta a szép

reményeket; jobban beleéltük magunkat a fellépő új rendezőgárda lázadásába, mert sokkal inkább a mindennapokban járt a lelkesedésük és elemző kedvük, mint a történelmi múlttal leszámoló magyar filmeseké.

Zalán Vince már sok éve, megszakításokkal több, mint egy évtizede foglalkozik a csehszlovák filmtörténet e kiemelkedő korszakának kutatásával. Ennek jeleit már olvashattuk korábbi, elszórt publikációkban, de csak most kaptuk kézbe, mint egy váratlan karácsonyi ajándékként, *Film van, babám!* utalásos címmel ezt a jelentős korszakot elemző kötetet. Korábbi kézikönyvekben imitt-amott esett szó Miloš Formanék csöndes filmforradalmáról, de ilyen alapos, átfogó részletességgel senki sem írt még arról a jószerivel csupán 4-5 esztendőről, amely megváltoztatta a közép-kelet-európai filmgondolkodást.

A kötetnek két fő erénye van. Olyan részletes alaposággal írja le és elemzi a kiválasztott fil-

meket, hogy azok az olvasók is mindent megérthetnek belőle, akik nem láthatták a szóban forgó filmeket. S olyan érzéletes nyelven fogalmaz, hogy kezdetünk hinni abban, Zalán Vincében egy szép író veszett el, mert beavató esszé sorozata a hét, szerinte legjelentősebb rendezőről úgy állítja elénk alanyait, mintha a legjobb barátai lettek volna, mintha minden szabadidejét Prágában és Pozsonyban töltötte volna azokban a sokat emlegetett hatvanas években. Ehhez járul hozzá, hogy nemcsak a „hetek”, Kachyňa, Forman, Passer, Schorm, Menzel, Chytilová és Němec hazai munkásságát elemzi behatóan, hanem a pozitív értelemben vett satellit-rendezőket, akik (például Jasný, Jirěš, Juráček) úgyszintén hozzájárultak valamit a cseh új hullámhoz. Azt már mondani sem kell, hogy a filmekkel párhuzamosan haladó cseh próza (elsősorban Hrabal, Kundera, Škvorecký) alkotói szintén jó ismerősei a szerzőnek.

Időutazóvá tesz minket ez a könyv. Nemcsak a címadó *Tűz van, babám!* egykori hazai bemutatása körüli kalamitásokra emlékeztet, hogy előbb szinkronizálják a filmet, aztán betiltják, hogy csak a régi Cseh Kultúrintézet agyonzsúfolt kis vetítőjében lehessen Pesten látni. Időutazás Zalán Vince tolla által emlékezni olyan láthatatlanná vált művekre, mint Schorm pályakezdő *Mindennapi bátorsága*, vagy a *Száloda idegeneknek* és *Az ötödik lovas, a félelem vibráló fekete-fehér vizuális szimfóniái*, továbbá az *Ünnepségről és vendégekről* lidércesen aktuális mozgóképemléke. Diktatúrák és törpe (film)diktátorok elleni, tán mégsem egészen hiábavaló lázadások sora ez a filmmustra a múlt időből.

FILM VAN, BABÁM! A CSEH ÚJ HULLÁMRÓL.
GONDOLAT KIADÓ, 2016.

Jiří Menzel:
Szigorúan ellenőrzött vonatok



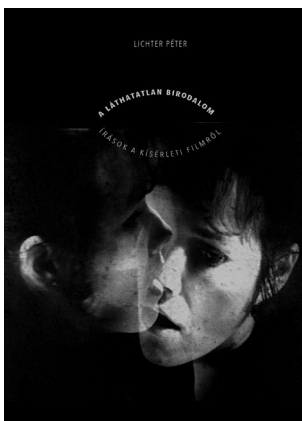
■ LICHTER PÉTER: A LÁTHATATLAN BIRODALOM

A menekülő test

■ NAGY V. GERGŐ

LICHTER PÉTER KÍSÉRLETI FILMES KÖNYVE INFORMATÍV ÉS OLVASMÁNYOS.

Egy békebeli szemléletű, vaskos filmtörténet (Nemes Károly: *A filmművészeti avantgarde története*), kettő darab kötet a Balázs Béla Stúdió tevékenységéről (Kádár Anna: „*Körberajzolni a tűz árnyékát*”; *BBS 50*), meg Peternák Miklós máig friss szellemű szöveggyűjteménye (*F.I.L.M.*) – nagyjából ezek (továbbá Bódy és Erdély kötetei) jelentik a kísérleti filmről



megfilmig terjed (a fantasztikum és a kísérleti film kapcsolatát vizsgáló fejezet a kötet csúcspontja). És éppen Malick jelenléte mutatja, hogy ez a láthatatlan birodalom korántsem annyira elszigetelt gettó a kortárs filmkultúrában, mint amelynek elsőre tűnik.

Már csak azért sem, merthogy – ahogy Lichter többször is kiemeli – az avantgárdot nagyban definiáló jelentésnélküliség és öncélú érzékiség nem csak erre a jól körülhatárolható hagyományra és filmtípusra jellemző, hanem lényegében minden film egyik aspektusát jelenti. Hiszen minden filmben van „valami megragadhatatlan attrakciós jelleg, amely az ősfilm naiv csecsemőkorához vezet vissza”; „minden film (...) legmélyebben azokkal az eszközökkel hat ránk

szóló diskurzust a magyar antikváriumok dohszagú polcain. Ehhez a megindítóan apró csoportosuláshoz csatlakozik most a fiatal Lichter Péter könyve, aki a filmkészítői munkája mellett már majd' tíz éve hősiés háborút folytat az avantgárd filmek népszerűsítéséért – és ennek a cinefil harcnak az eddigi eredményeit (jobbára a Filmvilágban és a Prizmában publikált cikkeket) gyűjti egybe ez a karcú, elegáns küllemű könyv.

A *láthatatlan birodalom* szövegei makulátlanul közérthető modorban vezetnek be az experimentális film felettébb egzotikus világába, amelynek – mint kiderül – éppúgy megvannak a maga visszatérő témái és neuralgikus kérdései (mindenekelőtt az, hogy miként is kellene elnevezni az efféle „történet nélküli” filmeket), mint a megkerülhetetlen klasszikusai és aktuális sztárjai Stan Brakhage-től Peter Tscherkasskyig.

Lichter nem csupán az ismeretterjesztés célját teljesíti, hanem – már a témaválasztások önkényessége révén is – afféle személyes kánont kínál elénk, amelyben egymás mellé kerül Hans Richter és OJOBICA, kiemelt figyelmet kap a *found footage* film, de a horvát egészen Terrence Malickig és a hollywoodi tö-

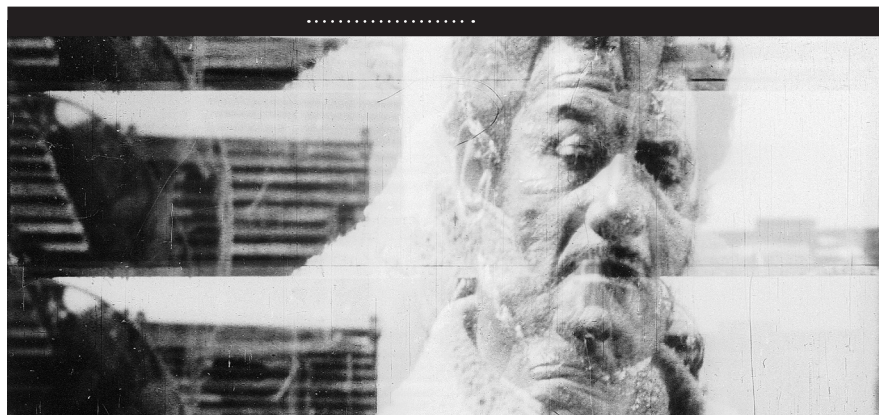
leginkább, amelyeket a nyelvvel csak sután lehet körbeírni” – tehát minden filmnek van egy nem-narratív, pusztán érzéki és

Peter Tscherkassky: **Instructions for a Light and Sound Machine**

ekként verbalizálhatatlan rétege, és a mozgókép különleges hatása alighanem éppen ezzel függ össze. Ez a láthatatlan és verbalizálhatatlan izgatja Lichtert, és ebben a könyvében ehhez próbál megfelelő nyelvet találni – méghozzá a filmszakírói köznyelvből kiindulva. Az ELTÉ-n doktoráló szerző mindenekeelőtt a filmtörténet szempontrendszerével közelít a tárgyához, ugyanakkor a filmelemzések során légiés metaforákkal és költői hasonlatokkal írja körül a mozgóképek hatását – így a prózája modalitását leginkább a *mintha* határozza meg. *A láthatatlan birodalom* tehát a tárgya révén (és annak önreflektív logikájához igazodva) magára a kritikai nyelvre is ráirányítja a figyelmet – és legkívált arra, hogy filmek érzéki aspektusát milyen korlátozottan tudja megragadni a konvencionális szakírói eszköztár, jóllehet éppen ez volna a filmkritika egyik eminens feladata.

Lichter könyve tehát nem csak a filmkultúra ismeretlen vidékéről tudósít olvasmányos modorban, hanem valamiféle esszenciálisan filmszerűről mesél az avantgárd filmen keresztül – és ez a kötet (amire egyébként az ismétlések és a lapszusok miatt ráfért volna a gondosabb szerkesztés) ezért mutat túl a kísérleti filmkultúra népszerűsítésén. *A láthatatlan birodalom*at olvasva világosnak tűnik, hogy a filmélmény illékonyága és megragadhatatlansága nem csupán az avantgárd egyik sajátos minősége (lásd Stan Brakhage és Bruce Baillie lírai filmjeit), hanem mindenféle filmtapasztalat jellegadó tulajdonsága is: a film teste, ahogy Raymond Bellour fogalmazott, „egy menekülő test”, és erről az el-tűnésében, megfoghatatlanságában erotikus testről mesélnek Lichter lelkesült mondatai.

SCOLAR KIADÓ, 2016.



■ DENNIS LEHANE: AZ ÉJSZAKA TÖRVÉNYE

Éjjel élnek

■ ROBOZ GÁBOR

A TITOKZATOS FOLYÓ SZERZŐJE VÉRBELI GENGSZTERREGÉNYÉVEL BIZTOSRA MEGY.

A magyar könyvkiadás egyik súlyos lemaradása a szesztilalom korában játszódó gengszterregényekhez fűződik, de az elmúlt néhány évben több ízben is törlesztett, és a *Fékezhetetlen*, a *Gengszterek földjén* és a *Babaarc* után újabb kiadvány segít abban, hogy ne csak mozgóképről ismerhessük a gépfegyverek és puhakalapok Amerikáját. Ráadásul *Az éjszaka törvénye* sem a gazdag külföldi korpusból véletlenszerűen kiemelt tucatmű, hanem egy kritikailag is elismert és még az olvasók körében is népszerű veterán sokadik munkája: a 2012-es könyvet az a Dennis Lehane írta, aki a Kenzie–Gennaro krimisorozattal és egyes önálló regényeivel (*Titokzatos folyó*, *Vihar-sziget*) már azelőtt befutott, hogy Hollywoodban igazán elkezdett volna jól csengeni a neve.

Több amerikai nagyvárosnak is megvan a maga krónikása (mint New Yorknak Block vagy Los Angelesnek Ellroy), Lehane-t pedig többen Boston Bárdjaként emlegetik: a prózaírók közül nála jobban kevesen ismerhetik szülővárosát, amelyről több mint húsz éve publikál különféle bűnügyi sztorikat. Részben itt játszódik *Az éjszaka törvénye* is, amely az egymáshoz lazán kapcsolódó kötetekből álló Coughlin-trilógia középső része. Az epikus nyitást (*The Given Day*) követően tematikailag és terjedelmileg is kisebb lélegzetű történet, amelyben főhőssé lép elő az ír származású rendőrcsalád legfiatalabb tagja, hogy a húszas-harmincas évek Amerikájában kispályásból nagymenő legyen. Miután társaival kirabolnak egy kaszinót, amiről nem tudják, hogy az egyik befolyásos szeszcsempész tulajdona, a húszéves Joe elkezd szédíteni a lányt, akit nem kéne, majd fokozatosan felpörögnek az események, és nem kell a téma szakava-

tott ismerőjének lenni ahhoz, hogy tudjuk, mit várhatunk ettől a könyvtől.

Lehane mellébeszélés nélküli gengsztersztorit mesél el ismerős karakterekkel és helyszínekkel, konfliktusokkal és párbeszédekkel, így *Az éjszaka törvényét* elsősorban akkor élvezhetjük, ha beérjük a kevés meglepetést tartogató dramaturgiával. A trilógia nyitókötetéből már kiderült, a szerző milyen alapos kutatómunkát fektet a milió megteremtésébe, és ez az aktuális regényre is igaz, az épületektől kezdve az autómárkákon át a divatig (az, hogy egy-egy cameót is bedob, gyakorlatilag elvárható), bár kérdés, egy hazai olvasónak mennyit ad hozzá a könyvhöz, hogy vélhetően hiteles képet kap belőle a kor Bostonjáról vagy a floridai Ybor Cityről. Ezzel együtt van nyoma annak, hogy Lehane nagyjából nyolcvan év távlatából írta a

regényt, de persze ő is nagyon jól tudja, mennyit vihet bele a szövegbe modern nőképből és a főhős öndefiníciós törekvéséből („Nem gengszter vagyok, hanem törvényenkívüli”) úgy, hogy ez a szesztilalmi történet közben hiteles maradjon.

Lehane – aki a *Drót* mellett a *Gengszterkorzóba* is bedolgozott – érezhetően tartja magát a műfaji szabályokhoz, ugyanakkor egy-egy ponton a melodráma iránti vonzódását is megcsillogtatja, és a talpraesett hősszerelmes, izig-vérig individualista Joe személyében olyan figurát teremtett, akivel nagyon könnyű együtt tartani. A szerző ismerői számára nem meglepő, hogy érzékenységének köszönhetően mindig elő tud rukkolni valamilyen frappáns leírással vagy apró részlettel, így *Az éjszaka törvényét* is a tőle megszokott nyelvi színvonal jellemzi, ami természetesen az időnként pattogós párbeszédre is kiterjed.

Nehéz nem tiszteletadásként olvasni a regényt, de az író nem egyszerűen a szóban forgó kor vagy műfaj előtt emel kalapot, hanem a több szereplő által is reflektált életmód előtt: a könyv Nicholas Ray filmjét megidéző eredeti címe (*Live by Night*) is világosan jelzi, hogy Lehane-t elsősorban az éjszaka eksztázisától fűtött gengszterek vagy törvényenkívüliek romantikája nyűgözi le, és ez akkor is ragadós, ha azt hisszük, hogy már a témakör összes filmjét láttuk.

AGAVE KÖNYVEK, 2017.



BEN AFFLECK: AZ ÉJSZAKA TÖRVÉNYEI

A sztárok bűnei

VARRÓ ATTILA

AFFLECK FILMJE FEJLŐDÉSTÖRTÉNET A GENGSZTERFILM BUKÁSTÖRTÉNETE MELLETT.

Nem különösebben meglepő, hogy a délceg amerikai filmcsillagok rendezői debütálásukhoz előszeretettel választanak individualista westernhősöket (Wayne, Brando, Eastwood), miközben igen kevesen – főként a kicsik és köpcösök – próbálkoznak a bűnszánerek sötét antihőseivel (*A vadász éjszakája*, *Dobjunk ki anyut a vonatból*) – sokkal érdekesebb, hogy jóformán senki nem nyúl gengszterfilmhez. Hiába a sorozatlövő gépfegyverek, elegáns öltönyök imázs-erősítő külsőségei, valahogy mintha nem szívesen csillogtatnák vélt vagy valós rendezői érdemeiket olyan főhősök alakjában, akik szinte bármire képesek a pénzért és hatalomért, pusztá profizmussal és elszántsággal egy szigorúan kontrollált vadkapitalista világ haszonélvezőivé válva. E tekintetben

Ben Affleck eddigi rendezői pályafutása többszörösen is kivételesnek mondható (lásd még: Delon): négy filmjéből három nem csupán kegyetlen alvilági közegben játszódó bűndráma, de főhősei a bűn és törvény homályzónájában járnak, legyen szó alvilági stiklikbe keveredő magándetektívről (*Hideg nyomon*) vagy saját erkölcsi kódjukkal társaik és üldözőik fölé emelkedő gengszterekről (*Tolvajok városa*). Affleck vonzalma az alvilághoz és antihősökhöz ráadásul szorosan kötődik bostoni szűkebb hazájához, annak sajátos bűnözőkö-

zegéhez, valamint a róluk mesélő regényírókhoz (Dennis Lehane és Chuck Hogan): ám az alapregények érzelmi krízisekkel mélyített, aprólékos krónikái a bostoni maffiavilág kegyetlen működéséről Affleck számára elsősorban nem önreflektív stúdiómetaforák, inkább a szülői bűnök és az áldozatgyermek ambivalens kapcsolatának drámái egyfajta bűnszánerek nagytelence alá helyezve.

Amennyiben Affleck Bostonjában minden szülő valamiképpen bűnöző és minden fiú valamiképpen áldozat (még bűnözőként is), az idei Lehane-adaptáció kosztümös gengszterfilmje, amely egy kisstílű rablóbanda ifjú vezetőjének felemelkedését és bukását meséli el a charlestown-i sikátoroktól a floridai szeszcsempész-királyságig, minden eddigi főhősnél komplexebb feladat elé állítja (át)író-rendező-sztárját. Joe Coughlin története az alapregényben nem annyira gengszter-karriersztori, inkább megkésett *coming-of-age* dráma, amelynek fejlődésútja az öntörvényű, felelőtlen (sőt romantikusan naiv) rablófiútól a nagyfőnök-apáig vezet három nőfigurán keresztül: a menekülő szerelmes noirokból szalajtott rebellis Emma kamaszkori „nagy szerelmétől” a kubai idealista, Graciela feleség- és anyaszerepre teremtett élettársán át a megrontott ártatlanságú csodagyerekből vallási fanatikus prédikátorrá vált Lorettaig, akiből egyszerre lesz legyőzhetetlen antagonistája és jelképes leányutód. Lehane erre a három erős, független és csodásan megírt nőalakra építi Joe élettörténetét, aki számára Emma az „örök *outlaw*” illúziójának múltbéli csábítását jelenti, Graciela a társadalomba beilleszkedő tisztességes házasegyszerű alternatív jelenét kínálja,

Loretta pedig azt a jövőbeli bűnözőapát vetíti elé, akinek saját gyermeke is ellenségévé és áldozatává válik. Affleck ezt a modellt követi, hogy viszsztatérő szerzői hősét, az apa-fiú határvonal pengeélén táncoló bűnfigurát szintézisben is megmutassa a *Hideg nyomon* morális döntéshozatalába belebukó detektívfiúja (öccse, Casey megformálásában) és a *Tolvajok városa* apaárnyékból szabadulni képtelen bankrablója (saját alakításában) tézis/antitézis párosa után – ezt az izgalmas kihívást azonban teljesen agyonnyomja a felvállalt feladat mérete.

Az *éjszaka törvénye* vaskos alapregénye két érdemmel emelkedik műfajtársai fölé: Lehane precíz tárgyismerete a 20-as évek alvilágáról elképesztő hitelességgel és sokatmondó epizódokkal ruházta fel az ezerszer felmondott bukástörténetet, egész életművén végigvonuló fogékonysága a bűnvilág peremére szorult nőalakok iránt pedig képes egyenrangúvá tenni a drámái konfliktusokat a bűnügyekkel. Affleck az első erényt nem csupán a szűk filmes terjedelem miatt áldozta be (lásd a remek börtönfejezet vagy a yacht-finálé teljes hiányát), de elhullott pár dolog a piaci kockázatkerülés folytán (ahogy a *Tolvajok városában* a multiplex-kirablás, itt az amerikai hadihajó elsüllyesztése maradt ki) és a bandaháborúk komplexitása és brutalitása is elveszett a történetből. A legnagyobb bűn azonban, amit a sztárrendező (immár harmadik adaptációjában) elkövet, a női figurák passzívabbá és laposabbá tétele – filmje így saját főhős-képmásának finomításán túl teljesen érzéketlen marad az alapsztori valódi drámái, az emberi kapcsolatokban megjelenő bűnök iránt. A végeredmény egy közepesen látványos *one-man-show*, ahol a színész nagyhatalmú gengszteralakja maga alá temeti az író és rendező rebelleit, akik egyéni törvényeikkel némi pluszárnyalatot adhattak volna ennek az éjben élő zsánervilágnak.

AZ ÉJSZAKA TÖRVÉNYEI (Live by Night) – amerikai, 2016. Rendezte: **Ben Affleck**. Írta: **Dennis Lehane** regényéből **Ben Affleck**. Kép: **Robert Richardson**. Zene: **Harry Gregson-Williams**. Szereplők: **Ben Affleck** (Joe), **Sienna Miller** (Emma), **Zoe Saldana** (Graciela), **Chris Messina** (Dion), **Elle Fanning** (Loretta). Gyártó: **Warner Bros. / Appian Way**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált: 128 perc.

„Maga alá temeti az író és rendező rebelleit”
(Ben Affleck és Sienna Miller)



AZ ÁLLAMPOLGÁR

Jó itt

BARKÓCZI JANKA

VRANIK ROLAND JÓLELKŰ FŐHŐSE A BISSAUI POLGÁRHÁBORÚ ELŐL MENEKÜL A BARÁTSÁGOSNAK HITTE MAGYARORSZÁGRA.

Wilson, a jól futó élelmiszer áruház galamblelkű biztonsági őre életében először elnyeri „Az Év Dolgozója” címet és a díjjal járó csodálatos wellness hétvégét. Nem is lenne ebben semmi különös, csak hogy Wilson nagydarab afrikai bevándorló, az ABC pedig Budapesten van. A férfi Bissau-Guineából, a polgárháború elől menekült Magyarországra, ahol érzése szerint végre révbe érhet. Mi mással zárhatná le szében hosszú útját, mint hogy új, választott hazájában megszerzi a magyar állampolgárságot? Csak hogy ezt a címet nem adják ám könnyen. Wilson keményen küzd a nyelvvél, magolja a *Szózatot*, izzadva recitálja a hét vezér lehetetlen hangzású neveit, próbál tökéletesen felelni minden bizarr kérdésre, melyet az állampolgári vizsgán nekiszegeznek. Bár kicsi az esélye annak, hogy a vizsgáztató bizottság rá tudna bökni a térképen Bissau-Guineára, a szerencsétlen kérelmező számára nincs irgalom. Wilson elhasal a vizsgán, és úgy tűnik, még sokat kell tanulnia arról, hogy mi a magyar.

„Még sokat kell tanulnia, mi a magyar”
(Cake-Baly Marcelo)

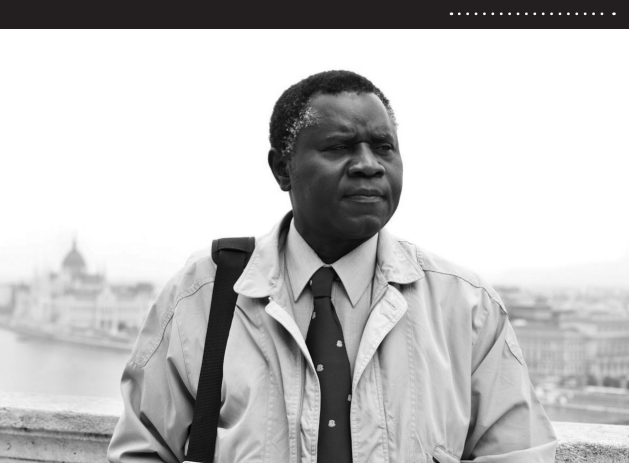
Vranik Roland, aki a *Fekete kefével* és az *Adással* már bizonyította, hogy különös érzéke van az abszurdhoz, most az európai valóságra épít, melyből magához és a lehetőségekhez képest csak visszafogottan használja fel az abszurd elemeket. *Az állampolgár* Szabó Ivánnal közösen fejlesztett terve néhány évvel és két lépéssel megelőzte a napi híreket, még akkor is, ha a bemutató idején már mindenki számára napnál világosabb, hogy a téma ettől kezdve nálunk is egyre fontosabb. Az eredetileg vígjátéknak induló forgatókönyv végül nem lett, mert nem is lehetett komédia, inkább a bürokrácia és a meg nem értés szomorú balladája.

A történet aurájához komolyan hozzájárul, hogy a főszerepeket valóban a filmben emlegetett országokból érkezett bevándorlók játsszák, akiknek arca és tapasztalata hitelesíti a karaktereket. A Wilsont alakító Dr. Cake-Baly Marcelo közzgazdász és villamosvezető, jelenleg a BKV alkalmazottja. Vranik őt egy merész ötlettől vezérelve, az utcán szólította le, hogy felkérje a szerepre, ami abszolút jó választásnak bizonyult. Kisugárzása bizonyos pillanatokban Forest Whitakert idézi, játéka meggyőző és drámai. A biztonsági őr ideiglenes lakótársát, a házasságon kívül terherbe esett, és a bicskei menekülttáborból szökött Shirint szintén amatőr színész, a finom szépségű, iráni Arghavan Shekari formálja meg. Shekari eredetileg tanulni jött Magyarországra, majd itt maradt, ahol jelenleg is angolt és jó-gát oktat. A Wilson életében

felbukkanó másik nő, Mari (Máhr Ági) a kifulladás házaságában vergődő tanár, aki elvállalja, hogy különórákkal segíti a férfit a vizsgára való felkészülésben. Az élményalapú tanulás közben lassan egyéb téren is elmélyül a két magányos lélek kapcsolata, és egy minden konvenciót felborító szerelem veszi kezdetét. A két nő rivalizálása, eltérő érdekeik és a menekültekre kényszerített bürokratikus kanosszajárás végül olyan döntésekhez vezet, melyeket aztán minden érintett bánhat.

A Wilsonhoz hasonló idegenek eddig is fel-feltűntek a 2010-es évek magyar játékfilmjeiben, mint Hajdu Szabolcs *Délibábjában*, a *Liza, a rókatündérben*, vagy korábban Miklauric Bencénél *A zöld sárkány gyermekeiben*, jelenlétük mégis elsősorban morális és spirituális tartalommal bírt. *Az állampolgár* és Nagy Viktor Oszkár 2015-ös TV-filmje, a *Hivatal* már sokkal inkább a hétköznapok küzdelmeit mutatja be, melyek idegőrlőek, banálisak, ugyanakkor valódi tragédiák és sikertörténetek kiindulópontjai lehetnek. Vranik filmje egyértelműen Rainer Werner Fassbinder 1974-es mesterművével, *A félelem megeszi a lelket* című filmmel rokon, bár meg sem közelíti annak mélységeit. Hiába párhuzamos a jobb napokat megélt európai nő és a kicsattanóan életerős afrikai férfi szerelmének motívuma, hiába sok a hasonlóan félreértett és félremagyarázott helyzet, a magyar filmből hiányzik a társadalom csupasz kíméletlenségének ábrázolása, és a fassbinderi kérlelhetetlenséggel kiterített emberi természet. *Az állampolgár* inkább a rosszul kezelt helyzetekről szól, mint a kegyetlenségről, hangulata még nem teljesen reménytelen, legfeljebb melankolikus. Amikor az értetlen bizottság arról kérdezi a vizsgázót, hogy tulajdonképpen miért szeretné feltétlenül megszerezni a magyar állampolgárságot, a keresetlenül egyszerű válasz így szól: azért, mert jó itt. Kérdés, hogy meddig marad ez a válasz, és mikor lesz igazán súlya egy erről szóló filmnek.

AZ ÁLLAMPOLGÁR – magyar, 2017. Rendezte: **Vranik Roland**. Írta: **Vranik Roland** és **Szabó Iván**. Kép: **Juhász Imre**. Zene: **Bukovszky Ferenc** és **Major Csaba**. Vágó: **Makk Lili**. Producer: **Fehér Károly**. Szereplők: **Dr. Cake-Baly Marcelo** (Wilson), **Máhr Ágnes** (Mari), **Arghavan Shekari** (Shirin). Gyártó: **Popfilm**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** 109 perc.



STEFAN ZWEIG: BÚCSÚ EURÓPÁTÓL

A száműzött művészet

FORGÁCS NÓRA KINGA

HOGYAN TETTE TÖNKRE MAGÁT EURÓPA? ZWEIG KRITIKÁJA MA IS ÉRVÉNYES.

Sosem éreztem csábítást, hogy az életem történetével traktáljak bárkit: korántsem tartottam oly fontosnak a személyemet” – paradox mód ezzel a mondattal nyitja egyik legjelentősebb, önéletrajzi munkáját, *A tegnap világát* Stefan Zweig. A monarchia szülötte, aki az első világháborús összeomlás miatt sokadmagával Ausztria polgára lett, majd 1934-ben, még az Anschluss és a második világhégés előtt, elhagyta hazáját. Művei és ő is száműzötté váltak. A saját magát memoárja elején „osztrák, zsidó, író, humanista és pacifista” jelzőkkel definiáló Zweig természetesen feloldotta az ellentmondást, könyvének története egy nemzedék sorsát és Európa történelmét meséli személyes nézőpontból 1939-ig, addig, mikor Anglia hadat üzent Németországnak. Az otthonának vallott és hűen szeretett Európa ekkor végképp elveszett Zweig számára. Maria Schrader rendezőnőt és forgatókönyvíró társát, a szintén német Jan Schomburgot – bár 1936-ban veszik fel a

fonalat – főként az ezt követő időszak érdekl, hogy megrajzolhassák egy nyughatatlanul úton lévő, hazátlan ember portréját.

A Stefan Zweig: Búcsú Európától nem klasszikus értelemben vett életrajzi film. Egy egészen rövid szakaszra, az író utolsó éveire, az 1936 és 1942 közé eső időtartamra, de leginkább az 1941-es, lélektanilag kritikus év eseményeire koncentrál. Sok kihagyással és néhány, koncepciózusan kiragadott jelenetsorral dolgozik: a prologus egy rövid látogatás Braziliában, az első egység helyszíne Buenos Aires és a PEN Club („Poets, Essayists, Novelists”) 1936 őszi rendezett nemzetközi kongresszusa. A második rész már 1941 januárjában játszódik, és ismét Braziliába, Bahiába kalauzol. A harmadik szín 1941 januárja, New York City. A negyedik helyszín újra Brazília, Petropolis, 1941 novemberében. Az utolsó, az epilógus 1942 februárjában, ugyanitt.

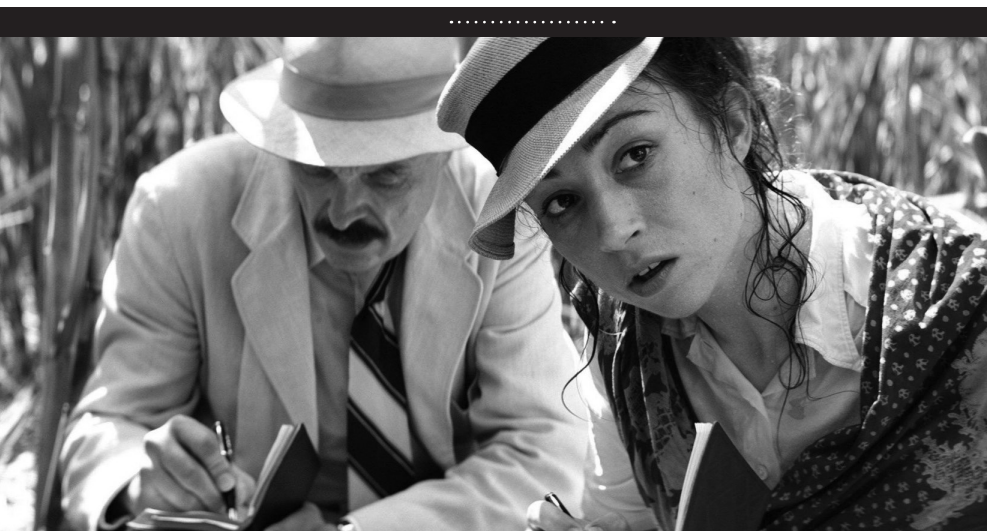
A Schrader és Schomburg által felépített szerkezet precíz.

„1936-ban veszik fel a fonalat”
(Joseph Hader és Anne Schwarz)

Nem történelmet mondanak, hanem az emberről mesélnek, de minden jelene-tükben tudatosan járnak körül néhány problémakört: az elismertség, az írói felelősség, az áldozatlét és kiszolgáltatottság, a büszkeség és megalázottság, a szolidaritás és düh, a személyes felelősség és a személyes szabadság, végül a hazátlanság, a reményvesztés kérdéseit. Nem próbálják Zweiget idealizálni, vagy hősként feltüntetni, ahogy a PEN kongresszusán az újságírók, úgy ők is neki szegeznek a kínos kérdéseket. Ebben az értelemben nem is portrét festenek, inkább értelmezik Zweig személyét és szerepét.

A Búcsú Európától mégsem száraz publicisztika, hanem egy intim közelségből látott, csendes tragédia lassú kibontása. Schrader és Schomburg tökéletes hangulatteremtők, minden jelenet életre kel, minden helyszín lélegzik, ennek a filmnek egészen különleges légköre van, a forró brazil cukornád ültetvénynek éppen úgy, mint egy jéghideg New York-i lakásnak. Emellett tökéletes hangulatkeverők is, helyzetek éppen azáltal válnak árnyalttá és érzelmileg összetetté, hogy képesek összehozni a cseh új hullámot idéző humort a belső feszültséggel, a drámát a bölcseszkes rendtelenséggel, a boldogságot a pótolhatatlan vesztesség érzésével. Az epizodikus szerkezet és a kritikus szemlélet ellenére képesek közvetlenül megmutatni Zweiget, akivel így lassanként elkezd együtt érezni a néző. Az író alakító osztrák komikus, Joseph Hader minden porcikája a karaktert szolgálja. Színész és rendező mozzanatról mozzanatra építi fel a búcsúpillantás, a lemondás drámáját. A belátás fájalmát, hogy az a gyönyörű brazil palmaerdő sosem lesz a Semmering fenyőerdeje, Európa pedig sosem lesz már a régi Európa. El fog kezdődni valami új, ahogy az eredeti cím (*Vor der Morgenröte*), és Zweig búcsúlevele is mondja, eljön majd a hajnalpír a hosszú éj után, de ezt ő, a türelmetlenebb már nem várja meg.

STEFAN ZWEIG–BÚCSÚ EURÓPÁTÓL (*Vor der Morgenröte*) – német-osztrák-francia, 2016. Rendezte: **Maria Schrader**. Írta: **Maria Schrader** és **Jan Schomburg**. Kép: **Wolfgang Thaler**. Zene: **Cornelius Renz, Tobias Wagner**. Szereplők: **Josef Hader** (Stefan Zweig), **Barbara Sukowa** (Friderike Zweig), **Tómas Lemarquis** (Lefèvre), **Anne Schwarz** (Lotte Zweig). Gyártó: **X-Filme / Maha Productions / Idéale Audiance**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** *Feliratos*. 106 perc.



ANDREW DOMINIK – NICK CAVE: ONE MORE TIME WITH FEELING

Kibeszélni a kibeszélhetetlent

HUBER ZOLTÁN

HIPNOTIKUS UTAZÁS A SÖTÉTSÉG SZÍVÉBE.

Az ezredforduló környékén megjelent csúcsalbumai óta Nick Cave folyamatos harcot vív az öregedéssel és a kreatív megújulás kényszerével. A Bad Seeds keretein belül különleges dal- és szövegformákkal kísérletezett, vagy épp harcsabajuszt növesztett és megalapította minden idők egyik legkomolyabb vicczenekarát. Az állandó művészi reinkarnációhoz a mozgóképet is segítségül hívta, egyrészt az alkotótárs Warren Ellis-szel közös filmzené-ekkel, másrészt a róla forgatott dokumentumfilmekkel. Cave zenészként, íróként és színészként már korábban is szoros kapcsolatot ápol a mozival (Huber Zoltán: *Nick Cave a filmvásznon* – Filmvilág 2012/12.), de hogy ő maga (illetve a kifelé mutatott sztár-alteregója) főszereplővé lépjen elő, az újdonság. A *20000 Nap a Földön* (Iain Forsyth – Jane Pollard, 2014) minden korábbinál közelebb került a sajátos alkotói univerzumhoz és megragadta, ahogy életre kel a dal és ez által a művész is újjászületik.

„A trauma másnak nem hagy helyet”
(Nick Cave)

A soron következő lemez felvételei közben azonban Cave egy balesetben elveszítette egyik gyermekét. Arthur fia halála után a zene rendkívüli jelentőségre tett szert, a *Skeleton Tree* címen kiadott album a trauma feldolgozási kísérletének megrendítő erejű lenyomata. Cave töredékesen hagyott, lázálomszerű szövegei halott istenekről, kihunytt szerelmekről, szellemvilágban bolyongó hősökről mesélnek, megpróbálva elmondani az elmondhatatlant. Andrew Dominik stábja ezt a folyamatot rögzítette mozgóképre és ezzel mintegy ki is terjesztette a *Skeleton Tree* világát. A *One More Time with Feeling* (2016) az album dalai köré épül (az összes elhangzik) és végül azt járja körbe, mennyit érthetünk meg, érezhetünk át a másik ember legmélyebb fájdalmából.

A rendhagyó, ellentmondásos dokumentumfilm ötletével Nick Cave kereste meg a rendezőt. A két ausztrál a *Jesse James meggyilkolása...* során már dolgozott együtt és Dominik elmondása szerint Cave azért választotta, mert nincsenek túlzottan szoros kapcsolatban. A kívülálló nézőpontja kulcsfontosságú, hisz egy ennyire mélyen személyes megrázkódtatás esetén nincsenek sablonok, sémák, fogódzók. Nincs helyes és helytelen, hazug vagy igaz gyász. Cave el is mondja a film során, valójában fogalma sincs arról, mit is csinál pontosan a kamera előtt és van-e egyáltalán bármi értelme az egésznek.

Nagyon olcsó, kényelmetlen és nincs rá jobb szó,

gusztustalan lett volna, ha Dominik a gyászban, a tragédiában vájkált volna és egy fiatalember halálát zsákmányolja ki. Cave a film egy fontos pontján meggyónja, titkon gyakran álmódozott róla, hogy valami szörnyűség történik vele és lesz miről írnia. A kreativitáshoz, az alkotáshoz azonban szabadság kell és tér. A trauma kiszorít és megöl mindent, másnak nem hagy helyet.

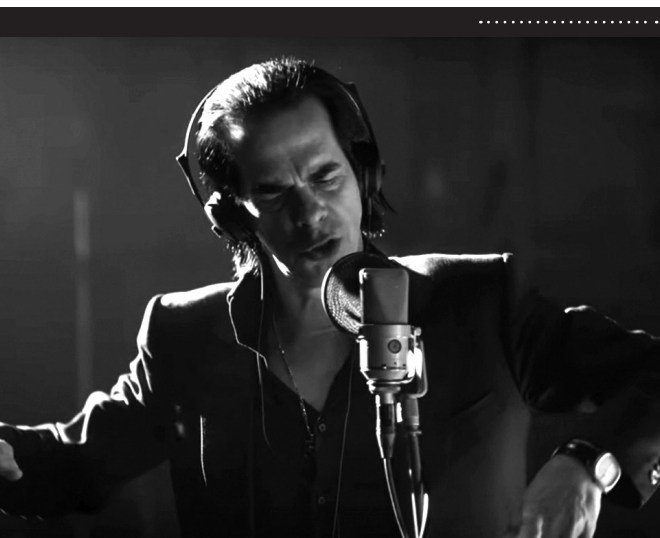
Emiatt válik fontossá az, hogy a filmet csodálatos fekete-fehérben és 3D-ben rögzítették. A színek hiánya felerősíti a fényeket és a felületeket, a térhatás pedig szó szerint ránk zárul. Nem pillanthatunk oldalra, így láthatjuk, hogy a tragédia ott lappang a labirintusszerű terekben, a stúdióban, ott van mindenkinek az arcán. Amiről senki nem beszél, azt először csak halkán halljuk, majd végül hangosabb lesz mindennél.

Cave tétován próbál kiadni magából valamit, amitől nyilvánvalóan nem lehet megszabadulni. A fia haláláról nem lehet beszélni, mert a szavak, a vigaszul szánt egymondatos bölcsességek nem érnek el odáig, valahogyan mégis fel kell dolgozni a történeteket. Ez a kínzó paradoxon adja az egész film vibráló feszültségét és innen indulnak ki azok a kérdések is, amik miatt a *One More Time with Feeling* több lesz, mint a *Skeleton Tree* kísérő klipmontáza vagy egy gyermekét gyászoló szülő gyász munkája.

A rendező passzívan sodródik, nem kérdez, nem avatkozik bele az események menetébe. Ahogyan Cave és Ellis is improvizációkból építik fel a dalokat, úgy Dominik is a véletlenekre bízta magát. Ezért indítja elrontott jelenetekkel a filmet és mutatja folyamatosan magát a stábot, a forgatás munkafázisait is. Ő maga sem biztos benne, a terápiás hasznon túl van-e létjogosultsága a filmjének és egyáltalán a közönség elé tárható-e.

A trauma kizökkent térből és időből, idegen helyre repít, más emberré tesz, de számít-e utána bármi igazán? A *One More Time with Feeling* egyszerre szép és lehengerlő filmélmény, amit leírni egészen kényelmetlen érzés. Nick Cave csodálatos dalokba és egy fantasztikus filmbe zárja a fia halálát. Egy művész nem tehet mást, mi pedig eljuthatunk arra a sötét, gyönyörű, borzasztó helyre, ahová jobb lenne, ha soha senkinek nem kellene eljutnia.

AZ URÁNIA ÉS A BUDOKU BEMUTATÓJA.





Madeleine

Madeleine – olasz, 2016. Rendezte és írta: **Lorenzo Ceva Valla** és **Mario Garofalo**. Kép: **Federico Torres**. Zene: **Arthur Valentin Grosz**. Szereplők: **Chloe Thill** (Madeleine), **Adele Zaglia** (Sophie), **Adriana De Guilmi** (Adriana), **Marco Cacciola** (Luciano), **Luigi Scala** (Santino). Gyártó: **Ainom Films**. Forgalmazó: **Amego Film**. *Feliratos*. 94 perc.

Olasz-magyar koprodukció – Osvárt Andrea egyik első produceri vállalkozása – egy francia-olasz testvérpárról, akik nagymamájuknál nyaralnak egy lerobbant, bájos vidéki olasz villában. Madeleine és Sophie között csupán néhány év van, de ezen a nyáron ott tátong köztük a kamaszkor traktatusának, egy Rilke poémának, Nadas Péter *Az égi és a földi szerelemlről* szóló esszéjének, meg egy olasz misztikus vallomásának. Érthetlensége és követhetlensége okán lenyűgöző olykor. Vannak csodaszép sorai (mint a „hóréteg a deszkapadló alatt”-kezdetű), de ezek nem érnek fel a *Middön gyermek volt a gyermek...* kezdetű Handke vershez, ami a *Berlin fölött az égben* hangzik el. Sajnos a pár körül mozgó kamera, az állandó kör-svenkek miatt érezni csak a szédület-érzést, nem azért, mert oly költői-e a verssorok és a képek.

KOLOZSI LÁSZLÓ



Aranjuezi szép napok

Les beaux jours d'Aranjuez – francia-német, 2016. Rendezte: **Wim Wenders**. Írta: **Peter Handke** és **Wim Wenders**. Kép: **Benoit Debie**. Zene: **Nick Cave**. Szereplők: **Reda Kateb** (Férfi), **Sophie Semin** (Nő), **Jens Harzer** (Író). Gyártó: **Neue Road Movies / Alfama Films / Leopardo Filmes**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 97 perc.

Stawomir Mrozek egyik szkecsésében füstös éjszakai lokálban töpreng azon a Neves Rendező, hogyan lehetne megfilmesíteni Kant *Gyakorlati ész kritikája* című munkáját. Tovább is léphetünk ezen a kérdésen: hogyan adaptálható Rilke *Duinói negyedik elégiája*, egyáltalán egy filozófia költemény, egy esszé, egy szabadvers. Wim Wenders erre irányuló – szögezzük le: kudarcos, ám nem érdemek nélkül való – vállalkozása az *Aranjuezi szép napok*. Wenders és Peter Handke osztrák író (aki túl van már fénykorán, messze pazar *A kapus félelme tizenegyesnél* című írásától) korábbi közös munkája, a *Berlin fölött az ég is*, ha újranezzük és jobban figyelünk, hasonlóképpen küzdelem a prózában elmondhatatlan

tartalmak, a filmre aligha vihető eszmék megjelenítéséért – vagyis filmes költemény.

Csakhogy míg a Berlin-film ékesszóló, rafinált és magával ragadó, az aranjuezi utód lapos és unalmas. Minden szép momentuma és verssora ellenére. Az unásig játszott Lou Reed dal – *Perfect Day* – közben Párizst látjuk, a kihalt utcákat: mintha egy apokalipszis az élet minden nyomát kipszította volna. A Champs Élysées-ről kanyarodik el a kamera a város utcára, majd egy vidéki házba, annak szobáiba. Az egyik üres szobában az ihlettel küzdő író ül, írógépe és tabletje előtt, hogy leírja műve és a film első mondatát: „És megint egy nyár...” Ekkor jelenik meg, a képzelete szülte, de mégis valóságos pár, akik nem tudni szerelmesek-e, milyen kapcsolatban állnak egymással, de a szerelemlről, az érzésekről vallanak, ahogy az író írja, egy teljesen időn kívül térben. Párbeszédük – melynek első részében a nő viszi a prímet – szól első szerelmekről, egy hintán átél misztikus élményről, egy sóbányában lebonyolódott randiról, a nebánsvirágról, majd az aranjuezi kastélyokról



Vakfolt

Vakfolt – magyar, 2016. Rendezte: **Slemmer Ádám**. Írta: **Slemmer Ádám, Varsányi Szabolcs**. Kép: **Slemmer Ádám, Pásztor Péter**. Producer: **Osvárt Andrea**. Szereplők: **Rábaközi Gergő (Várady Attila), Réti Nóra (Laura), Benesovits Áron (Gyula), Slemmer Ádám (Wittmann Zsolt), Bernáth Viktor (Dr. Balogh Zoltán), Kálid Artúr (Külgügyminiszter)**. Gyártó: **Amego Film**. Forgalmazó: **Amego Film**. 89 perc.

Mostanság népszerű a magyar rendezők körében a honi filmes műfajpalettán hiánycikknek számító thriller (*Vikend, A martfői rém*), amely akár kevés pénzből is kivitelezhető (*A vizsga, Szürke senkik*). A szerényebb költségvetésű, de kreatív zsánerfilmre lehetne pozitív példa a szakmán kívülről érkező Slemmer Ádám első nagyjátékfilmje, a *Vakfolt* is, ám sajnos igencsak érződik rajta, hogy nem profik műve.

Várady Attila tehetséges rendszertervező, akit balesetben megsérült hűgával zsarol a CIA-ügynök Wittmann, hogy segítsen neki és csapatának a szintetikus üzemanyagot kikísérletező Balogh Zoltán szemében egy nanokamerát elhelyezni a képlet megszerzése végett. Ahogy az lenni szokott, a sikeres akciót követően Wittmann

magának akarja a dicsőséget, ám Attilának és a bérgyilkos Laurának sikerül elmenekülnie a véres leszámolás elől a bosszú reményében.

A *Vakfolt* thrillerklasszikusokat (*Szőkevény, Kardhal, Eredet*) idéző cselekménye kiszámítható és szinte követhetetlenül gyors, bár legalább próbál önironikus lenni, minthogy Kálid Artúr politikusfiguráját leszámítva minden karaktert kora huszonevesek formálnak meg. Dialógusai azonban hiteltelenek és didaktikusak, a fesztengő színészek pedig képtelenek eggyé válni karakterükkel, gyakran úgy darálják le szövegeket, mintha egy szóbeli vizsgán felelnének, máskor modorosak, túljátsszák szerepüket.

Formai szempontból az igyekezet érezhető, és el kell ismerni, hogy a rendező a rendelkezésére álló technikai apparátussal a lehető legtöbbet hozta ki a hajmeresztő akciójelenetekből, még ha a pixeles képi világ rikító színeivel bántja is a szemet. Van tehát potenciál Slemmer Ádámban mint filmalkotóban, azonban a *Vakfolt* még inkább hasonlít pár lelkes filmrajongó YouTube-videójára, semmint egy tehetséges amatőr filmes profik világa felé tett első lépésére.

BENKE ATTILA

Pattaya

Pattaya – francia, 2016. Rendezte és írta: **Franck Gastambide**. Kép: **Renaud Chassaing**. Zene: **Eric Neveux**. Szereplők: **Franck Gastambide (Franky), Malik Bentalha (Krimo), Anouar Toubali (Le Nain), Ramzy Bedia (Reza), Gad Elmaleh (Marokkói)**. Gyártó: **Gaumont / Mandarin Films**. Forgalmazó: **Cinetel Kft. Szinkronizált**. 92 perc.

Kevés kisebbség sorsa keserűbb a filmvilágban a törpékénél, egyformán zsákmányolja ki őket a tömegfilm kötelező poénforrásként bulifilmektől zsánerparódiáig, és a művészfilm minden valamirevaló álmjelenet szürreális epizódfigurája gyanánt. A francia komikus Franck Gastambide nagysikerű webfilm-sorozata (*Kaira Shopping*) óta önjelölt emancipátora a mélynövésűeknek: egyfajta szerzői tettestársként tekint visszatérő lakótelepi liliputi-karakterére, aki acélos elszántsággal küzdett magát a csúcsra, lenézett házikedvenc státuszából übermensch-é üdvözülve. Míg a 2012-es év legnézettebb francia filmjét jelentő *Pornó a házban* szexmániás hüvelymatyija egy pornó-demo elkészítésének hétvégi kalandszériája végén nagymenő felnőttfilmsztárként hagyja maga mögött örökkamasz lúzertársait,

a tavalyi *Pattaya* hasonszőrű balek-vígjátékának Korán-faló tökmagja a hírhedt thaiföldi szexparti-város poklában edződik Mini Van Damme-á, miután ingyenüdülésre vágyó ügyefogyott cimborái a háta mögött benevezik a helyi törpe thaibokszt bajnok elleni élet-halál mérkőzésbe.

A *Pattaya* kisszámú erényei között hiába keresnénk műfaji természetűeket (elsősorban altesti gegekre és nemi/faji sztereotípiákra kihegyezett taplókomédiája nagyjából a *Másnaposok* 2. kudarcba fúlt vakrandevúja a filippínó Weng Weng-filmparódiákkal), humorának csekélyke szubverziója kimerül abban, hogy ezúttal csupa arab karakterre bízta a hagyományosan fehér bunkókra szabott „harmadik világ”-alázást, a kliséfigurák szerethetősége pedig nagyjából a fertőző vérhaséval vetekszik (beleértve a főszerepben feszítő író-rendezőt is). Ám az őszinte törekvés mellett, amellyel Gastambide szimpla *dwarfsploitation* helyett annak lánglelkű kritikáját kínálja nézőinek, minden más ellenvetés jócskán eltörpül – ami talán nem számít elég magasröptűnek a hobbitok és umpalumpák nagyformátumú szerzői bravúrajaihoz képest, de ebben a műfajban bizony a kicsit is becsülni kell.

VARRÓ ATTILA



