

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LX. ÉVFOLYAM, 08. SZÁM

2017. augusztus

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

EVOLÚCIÓ

HOLLYWOODI RENESZÁNSZ
A THRILLER MESTEREI

60 éves a
FILMVILÁG



Luc Besson: **Valerian ...** – Big Bang Media



nka
Nemzeti Kulturális Alap

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



HOLLYWOODI RENESZÁNSZ

Ötven évvel ezelőtt, 1967 augusztusában mutatták be Arthur Penn *Bonnie és Clyde*-ját, amely új korszakot nyitott Hollywoodban. Penn filmjében sok minden másképp volt, mint amit addig megszoktak: a hősök és mellékalakok kontúrjai, a történet közvetítette ideológia, a zene és a montázshasználat az amerikai szemnek, szívnek és fülnek egyaránt különösnek tűnt.

Arthur Penn: *Bonnie és Clyde* (Faye Dunaway és Warren Beatty) – 4. oldal



PASOLINI STÍLUSA

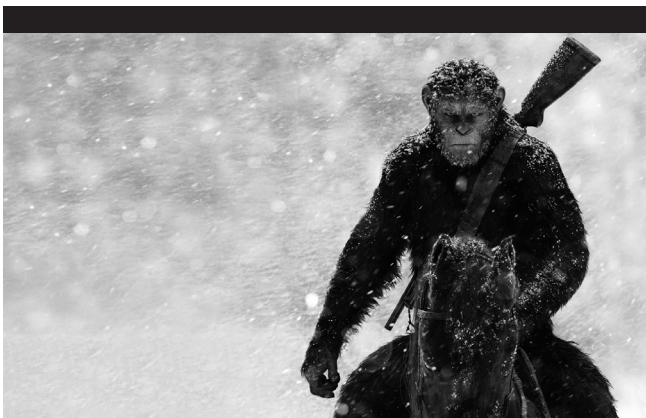
Pasolini a gyakorlatban tanulta meg a filmkészítést, amatőrként tehát, ám mivel kezdettől fogva tudja, mit és miért akar, egyfajta „amatőrízmust” egész pályája során megőríz, sajátos filmstílusát teszi. A „szubjektív kamerának” speciális, csak Pasolinire jellemző használata, erősen összefügg a rendező szenvedélyes valóságáhitével.

Pier Paolo Pasolini: *Máté evangéliuma* (Enrique Irazoqui) – 14. oldal

MAJOM/EMBER/EVOLÚCIÓ

A majom kezdettől kísérteties hasonmásként jelenik a filmképen, az ember határainak megkérdőjeleződését, antropológia és kulturális válságát jelzi. Darwin evolúció-elmélete és a „Nyugat alkonya” vízió óta a majom(ember) szupermetaforává vált, mely egyszerre testesíti meg a kifáradt Európával szembeni életerő ősi forrását, illetve a hanyatlás barbár hírnökeként, a polgári világ démonikus végzetét.

Matt Reeves: *Majmok bolygója: Háború* – 20. oldal



2017 augusztus FILMVILÁG

LX. ÉVFOLYAM 08. SZÁM

HOLLYWOODI RENESZÁNSZ

Pápai Zolt: *Vérpatronos forradalom*

(*Bonnie és Clyde és a filmtörténeti hagyomány*)

4

Soós Tamás Dénes: „Vigyázz, Haskell, ez valódi!”

(*A kép mesterei: Haskell Wexler*)

9

PIER PAOLO PASOLINI

Harmat György: *A tökéletlen szemtanú*

(*Pasolini stilizált dokumentarizmusa – 1. rész*)

14

EVOLÚCIÓ

Nemes Z. Márió: *A természet mauzóleuma (Majom/ember/evolúció)*

20

Varró Attila: *Szellem a hálóban (Mutáció és szuperhősök)*

24

Sepsi László: *Képvadászok (Kortárs természetfilmek)*

27

MAGYAR ANIMÁCIÓ

Orosz Annaida: *Álomszerű szemüvegen át (Dargay Attila 1927-2009)*

30

Varga Zoltán: *A piros gombolyag útja (Kecskeméti Animációs Filmfesztivál)*

33

HORROR/THRILLER

Orosdy Dániel: *Újabb történetek Piroskáról és a farkasról*

(*Ira Levin-adaptációk*)

36

Benke Attila: *Menekülés a konvenciók elől (Új raj: Karyn Kusama)*

40

Varga Zoltán: *Félresikerült feltámadások (Stuart Gordon lázálmai)*

42

TELEVÍZIÓ

Lakatos Gabriella: *Asszonyok a teljes eltűnés szélén (Ryan Murphy: Viszály)*

45

Pernecker Dávid: *Hatás alatt álló nők (Bruce Miller: A szolgálólány meséje)*

48

KÖNYV

Barkóczy Janka: *Párbeszéd, monológok (Györfly Iván: Az élet kísértése)*

50

Kránicz Bence: *Beavatottak (Fantasztikus világok)*

51

FILM/REGÉNY

Bayer Antal: *Bolygók és korok (Valérian-képregények)*

52

KRITIKA

Kránicz Bence: *Egyirányú utca*

(*Autós filmek: Nyomd, bébi, nyomd!; Kipörgetve*)

54

MOZI

DVD

56

PAPÍRMOZI

61

64

A címlapon: Luc Besson: *Valérian és az ezer bolygó városa* (Cara Delevingne)

– A Big Bang Media 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, Disz 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 a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR17-0059

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.

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

A szerkesztőség

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikák
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.

Az 52. Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztiválon indította útjára legfrissebb kampányát az Európai Filmakadémia, melynek célja, hogy minél több fiatal filmes váljon a szervezet szavazó tagjává.

„Arra biztatjuk fiatal kollégáinkat, hogy vegyenek aktívan részt az Akadémia közösségében és tevékenységeiben. Az elkövetkező évtizedekben szükségünk lesz az általuk behozott inspirációra és tapasztalatra,” mondta Agnieszka Holland, az EFA igazgatótanácsának feje. „A jövő az övék és ők a jövő – csakis közösen leszünk képesek megőrizni és továbbfejleszteni a film művészetét és iparágát, amely alapvető változásokon fog átesni az elkövetkező években.”

A Ken Loach (Egyesült Királyság) és Malgorzata Szumowska (Lengyelország) rendezők védnöksége alatt zajló kampányt a 30. Európai Filmdíj átadó kapcsán hívta életre az Akadémia, a ceremóniára 2017. december 9-én Berlinben kerül sor.

Ken Loach azzal magyarázta szerepét, hogy szeretné hogy a fiatal filmek felelősségteljesebbé váljanak: „Filmesnek lenni egyet jelent a felelősségvállalással. A filmjeink lehetőséget adnak, hogy felemeljük a hangunkat a szabadságért, az igazságért, a szolidaritásért. Csoportként erősebbek vagyunk, mint egyénenként. Az Európai Filmakadémia egy olyan közösség, ahol támogathatjuk egymást, és amikor szükséges, szolidaritást vállalhatunk a kihívásokkal szemben. Az Akadémiának ki kell állnia az emberek érdekeiért a nagy vállalatokkal és az elnyomó államokkal szemben. Remélem, hogy minden filmes csatlakozik hozzánk és az Akadémia aktív tagjává válik. Ezáltal fejeshetjük ki kollektív hagyományainkat és tarthatjuk életben a filmet.”

Malgorzata Szumowska elsősorban a fiatal női filmek felé fordult: „Nagyon fontos, hogy a filmek fiatal generációja aktív szerepet vállaljon a mozi és a közösségeink jövője érdekében. És különösen biztatnám erre a fiatal női filmeket. Minél többen vagyunk, annál erősebbek leszünk! Csakis úgy erősíthetjük meg a pozíciónkat a mozi univerzumában, ha a sorsunkat a saját kezünkbe vesszük. És az EFA erre kiváló lehetőséget kínál.”

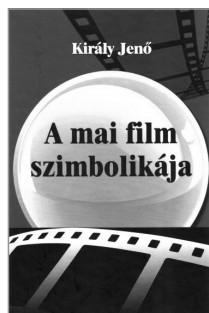
Az EFA 3,200 fős tagsága 36 év alatti, európai * filmek csatlakozását várja, akik dolgoztak már legalább egy olyan egészsétes filmen (fikciós, animáció vagy dokumentumfilm), amely bemutatásra került egy versenyprogrammal rendelkező, FIAPF-akkreditált európai filmfesztivál általános vagy nemzetközi szekciójában, vagy amelyet a nemzeti filmakadémiája benevezett. Valamennyi jelentkezést támogatnia kell legalább egy EFA tagnak.

Egy csökkentett tagsági díj ellenében a tagok teljes szavazati jogot kapnak, amely magában foglalja a hozzáférést az EFA VOD platformjához, ahol évente közel száz film érhető el. Tagokként jogot szereznek továbbá, hogy szavazzanak az EFA igazgatótanácsának összetételéről.

KIRÁLY JENŐ: A MAI FILM SZIMBOLIKÁJA

A Balázs Béla- és Hauser Arnold díjas szerző új könyve azt kutatja, hogy korunk emberének lelki és társadalmi problémái miként jelennek meg általában a kor tipikus és különösképpen a legújabb idők jelentős, reprezentatív filmjeiben. A filmek gyakran a társadalomtudományokat megelőző érzékenységgel mutatják be a lelki hidegség és közöny, a szellemi cinizmus, az önimádat és a szenvedélybetegségek elhatalmasodását, a nemi szerepek bomlását, a házasság válságát, a gyermekkor eltorzulását és az ennek nyomában járó általános infantilizációt, a konkurencia elvadulását és a korrupció elhatalmasodását, a társadalmon belüli és a társadalmak közötti kiéleződő viszonyokat, az életszínvonal különbségeinek abszurdá és elviselhetetlenné válását.

ESZMÉLET ALAPÍTVÁNY, 2017.



Helyreigazítás: Katona Zsuzsa *Nevezetes névtelen* című Hamvas Béla-portréfilmjét nem a Magyar Média Mecénatúra támogatta, hanem az Eurohand Zrt. (Filmvilág 2017/7.)

CIRKO-GEJZIR Filmek, mint sehol máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

A borítónkon található mozijegyek 50%-os kedvezményre jogosít a Cirko-Gejzir mozi augusztusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HOLLYWOOD RENAISSANCE

Blood Squib Revolution (*Bonnie & Clyde* in Film History) by Zsolt Pápai, p. 4. **Look Out Haskell, it's Real!** (Masters of Light: Haskell Wexler) by Tamás Dénes Soós, p. 9.

Bonnie and Clyde was released fifty years ago, in the August of 1967: Arthur Penn's revolutionary gangster film opened a new era in Hollywood.

PIER PAOLO PASOLINI

The Imperfect Eyewitness (Pasolini's Stylized Documentarism – Part One) by György Harmat, p. 14.

Pasolini employed subjective camera in a very particular way: his point-of-view was determined by stong realism.

EVOLUTION IN FILM

The Mausoleum of Nature (Ape/Man/Evolution) by Márió Nemes Z. p. 20. **Ghost in the Web** (Mutation and Superheroes) by Attila Varró, p. 24. **Photo-Hunters** (Contemporary Nature Films) by László Sepsi, p. 27.

The Ape is the haunting doppelganger of Humanity on the silver screen: it reflects the twilight zone between man and animal, it proves the crisis of anthropology and culture.

HUNGARIAN ANIMATION

Through an Eye-Glasses Dreamily (Attila Dargay, 1927-2009) by Annaida Orosz, p. 30. **The Path of the Red Skein** (KAFF Animation Film Festival 2017) by Zoltán Varga, p. 33.

Hungarian cartoonist and animation film director, Attila Dargay was one of the most significant master of classical cartoons.

HORROR/THRILLER

New Variations for Little Red Riding Hood (Ira Levin Adaptations) by Dániel Orosdy, p. 36. **Escape from Conventions** (New Breed: Karyn Kusama) by Attila Benke, p. 40. **Failed Resurrections** (Stuart Gordon's Nightmares) by Zoltán Varga, p. 42.

In the abundant borderzone of horror and thriller important American genre auteurs have found their goldmines from writer Ira Levin to trash-master Stuart Gordon.

TELEVISION

Women on the Verge of a Complete Disappearance (*Feud* by Ryan Murphy) by Gabriella Lakatos, p. 45. **Women Under the Influence** (*A Handmaid's Tale* by Bruce Miller) by Dávid Pernecker, p. 48.

BOOK

Monologue, Dialogue (*The Haunting Life* by Iván Györfy) by Janka Barkóczy, p. 50. **The Insiders** (*Fantastic Worlds*) by Bence Kráncz, p. 51.

FILM/NOVEL

Planets and Ages (Luc Besson and the *Valerian*-comics) by Antal Bayer, p. 52.

REVIEWS

One Way Street (*Baby Driver* by Edgar Wright and *Overdrive* by Antonio Negret) by Bence Kráncz, p. 54.

CINEMA p. 56.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the cover: Cara Delevingne in *Valerian...* by Luc Besson – A Big Bang Media release

A BONNIE ÉS CLYDE ÉS A FILMTÖRTÉNETI HAGYOMÁNY



VÉRPATRONOS FORRADALOM



Pápai Zsolt



ÖTVEN ÉVEL EZELŐTT, 1967 AUGUSZTUSÁBAN MUTATTÁK BE ARTHUR PENN BONNIE ÉS CLYDE-JÁT, AMELY ÚJ KORSZAKOT NYITOTT HOLLYWOODBAN.

A narratív filmtörténetírás örök dilemmája a folyamatszerűség szakadatlansága melletti érvelésmód és a korszakolásra irányuló – azaz a folyamatok megszakadását, a töréseket hangsúlyozó – teoretikusi hajlam ellentmondásossága. A mozi historikusa gyakran a változások állandóságát hirdeti ugyan, de közben rendre kijelöl korszakosnak tekintett műveket, amivel éppenhogy cáfolja a folytonosság elvét, hiszen mintegy megállítja, kimevít a filmtörténeti időt. Néha talán igaza van, még ha a módszere szikáran tudományos szempontból kifogásolható is, a változások mérföldköveinek tekintett művek ugyanis sohasem önmagukban állnak, hanem az azokat előkészítő, megelőlegező filmek sorozatának eredői.

Arthur Penn *Bonnie és Clyde*-jának (1967) a pozíciója különleges még a kiemelt szerepű(nek látott) amerikai filmek kánonján belül is, ugyanis ez a mű nem csupán stílus- vagy műfaj-történeti szempontból jelentékeny. Gazdaság- és intézmény-történeti szempontból szintúgy mérföldkő, miközben a társadalom- és politikátörténeti vetületei is markánsak. Ugyanakkor a *Bonnie és Clyde* sem előzmények nélküli film, millió szállal kapaszkodik a hagyományokba – egyúttal át is írja azokat.

A SZABADSÁG SOKKJA

Penn filmje sajtótörténeti szempontból is fontos, hiszen befolyásolta az amerikai filmpublicisztika hatvanas-hetvenes évekbeli irányait. A *Bonnie és Clyde* többek között azért a hollywoodi mozi egyik legfontosabb filmje, mert a róla megkezdett disputa az Új-Hollywood alkorszakának tekintett – hozzávetőleg 1975-ig tartó – Hollywoodi Reneszánsszról szóló vitakultúrát alapjaiban meghatározta. A rendhagyó gengsztermeséről megnyilatkozó, nyitottabb gondolkodású szakírók olyan szempontokat vetettek fel, melyeket gyümölcsözően lehetett alkalmazni a tágabb filmkorszak vizsgálatában is.

Ha jobban belegondolunk, Új-Hollywood – illetve Hollywood reneszánsza – valójában nem is egy filmmel, hanem egy esszével született meg. Az amerikai filmpublicisztika történetének egyik igen fontos írása 1967. október 21-én jelent meg a *The New Yorker*-ben: Pauline Kael az akkor már jó néhány hete a mozikban futó *Bonnie és Clyde*-ot elemezte, azt a filmet, ami közvetlenül a premier után rendkívül megosztotta a kritikai szakmát – a vonalas kritikusok zöme lehúzta –, de amit a közönség egyöntetű lelkesedéssel fogadott. A tanulmány-terjedelmű szöveg közel akkora vihart kavart a kritikusok körében,

mint a film a mozikban, az pedig a maga nemében egyedülállónak volt mondható, hogy Kael az észrevételeivel és érveivel számos szakíró véleményének megváltoztatására készítetett.

A korabeli hollywoodi filmeket egyébiránt gyakran vitriolos cikkekben elmarasztaló Kael a *Bonnie és Clyde*-ról tőle szokatlanul lelkesen beszél. Megítélése szerint Penn filmje csatlakozik ahhoz a tradícióhoz, amely „az amerikai élet antiheroizmusából csíhol szórakozást”, egyúttal megújítja a formát, többek között azzal, hogy végig izgalmasan balanszíroz a szélsőséges hangulati elemek között, ráadásul felnőttek nézi a fiatal közönséget, hiszen nem rágja meg a falatot, mielőtt a néző szájába adja: nem sulykolja számára, hogy mit kell éreznie és miképpen kell morálisan megítélnie a hősök tetteit.

Kael írása az origója lett a Hollywood 1967-ben kezdődő új korszakáról szóló, és azóta alaposan felduzzadt szakirodalomnak. Többek között a hatására született meg az új típusú hollywoodi filmekről szóló első összefoglaló értekezés 1967 decemberében a *Time* magazinban. Stefan Kanfer *The Shock of Freedom in Films* című – Kaeléhez hasonlóan terjedelmes – írásában szintén a *Bonnie és Clyde*-ot helyezte fókuszba, és miközben az alkotói szabadság kifejeződésének módozatait kereste a témaválasztásban vagy a formában, a Kael által csak szőrmentén említett európai hatáskapcsolatok részletezésével megteremtette az új hollywoodi filmről szóló publicisztikai – sőt: tudományos – diskurzus egyik főáramát.

A régi vágású, idősebb újságírók Penn filmjét illető ellenszenvét, és ingerült kezdeti megnyilatkozásait – egyúttal a jobbára fiatalokból álló közönség rajongását – részben megmagyarázza, hogy a *Bonnie és Clyde*-ban sok minden másképp volt, mint amit addig megszoktak: a hősök és mellékalakok kontúrái, a történet közvetítette ideológia, a zenealkalmazás és a montázshasználat az amerikai szemnek, szívnek és fülnek egyaránt különösnek tűnt. A *Bonnie és Clyde*-ot ledorongoló korabeli kritikák egyrészt nem ismerték el (illetve nem vették észre) a film formatörténeti érdemeit, másrészt kifejezetten károsnak tartották az erőszak megjelenítését benne.

NAGYSZERŰ HALÁL

Ma már tisztán látható, hogy többek között az erőszakszekvenciáival hozott a film korszakos intézménytörténeti változásokat. Arthur Penn bevete az utolsó szeget a Hays-kódex (Ó-Hollywood cenzúraszabályzata, a filmek ideológiai megkötéseit tartalmazó lista) koporsójába. A kódex erejének gyengülése ugyan mintegy két évtizedes folyamat volt, ami kiváltképpen a hatvanas évek elejétől gyorsult fel olyan pikáns témájú filmek nyomán, mint a *Lolita* (1962), a *Hud* (1963) vagy a *Nem félünk a farkastól* (1966), de a döntő csapást Penn munkája jelentette. 1968-ban vezették be az új rendszert („Rating System”), amelyben végérvényesen ledöntötte az ábrázolás és a nyelvhasználát tabuját.

A bemutatókor kivált a *Bonnie és Clyde* zárata keltett felháborodást. A maga nemében egyedülálló jelenettel lényegében a modern erőszakábrázolás alapjait fektette le Arthur Penn, amennyiben hatásosan alkalmazta a gyorsmontázt és váltogatta a különböző optikákat, továbbá meghonosított egy, a hasonló képsorok felvételekor hamar kihagyhatatlanná váló eszközt. A színészek testére szerelt „bloody squib” (azaz vérpatron) használata nyomán az erőszakokk megnövelhető lett, a terrorhatás érzete hatványozódott.

Természetesen a *Bonnie és Clyde* zárata számos előképpel bír az amerikai filmtörténetben, nem csak a jelenet szcenírozását, de a benne al-

kalmazott eszközöket illetően is. A szcenikát tekintve mindenekelőtt Hawks klasszikus *A sebhelyesarcújának* (1932) a zárata nevezhető meg inspirációforrásként, a rendőrök gyűrűjéből menekülő, de szitává lyuggatott és az őt sorozat nyomán bizarr (halál)táncot járó gengszterivadékkal, Tony Camontéval. Ugyanakkor, ha alaposan megnézzük ezt a finálét, feltűnik, hogy a golyók, amik erre a szögletes zombimozgásra készítetik Tonyt, nem ütnek sebeket a testén. A *sebhelyesarcú* ekképpen ma-

radéktalanul betartja azt a hollywoodi alapszabályt, miszerint az emberi testet relatíve makulátlannak kell megtartani a filmben, függetlenül attól, hogy milyen külső behatások és miféle

„Nem született volna meg európai impulzusok nélkül”

(Gene Hackman, Warren Beatty és Faye Dunaway)





atrocitások, illetve mekkora erőszakdózis éri. Ez az előírás mindazonáltal a tárgyakra nem vonatkozott, ezért igen érdekes a klasszikus hollywoodi filmek merényletszekvenciáit úgy nézni, hogy összehasonlíttjuk a nagy adag erőszakot elszenvedő testek, illetve a hasonló mértékű agresszióknak kitett tárgyak amortizációját: előbbieknél gyakran alig károsodnak, míg utóbbiak rendre megszenvedik a találkozást golyókkal (A *sebhelyesarcúban* is így van ez: a nevezetes étermi merénylet alkalmával kő kövön nem marad).

Az erőszak efféle megközelítése tehát félévszázadon át alig változott, igaz, már a negyvenes években akadt néhány film, amelyben jelezték a gyilkos ráhatást elszenvedő emberi test sérüléseit. Nyilván nem véletlen, hogy ezek a művek a háborús film műfajába tartoztak, és az sem, hogy a második világháború alatt készültek: a sérülések plaszticitásával a harctéri borzalmak hitelessé tétele volt az alkotók célja. Mindenekelőtt Tay Garnett 1943-as *Bataanja* és Delmer Daves 1945-ös

„Nem múzeumi tárgy”
(Faye Dunaway)

Pride of the Marines-je tűnik ki e tekintetben: előbbi film extrémén erőszakos jellegét önmagában jól illusztrálja az a szűkszekond, amelyen egy bajonetten a nyakán átdöfött katona látható, utóbbi pedig Hollywoodban az elsők között próbálkozott meg azzal, hogy megjelenítse a golyó becsapódását az emberi testbe (egészen pontosan egy fejlövés [!] és egy karlövés megmutatásakor vizualizálódott a becsapódás – utóbbi esetben vérpatront is alkalmaztak az alkotók).

Ezek a filmek azonban kivételnek számítottak, az erőszakábrázolásban az áttörést a *Bonnie és Clyde* hozta el. Részben a fináléval, amelyben több vérpatront erősítettek a címszerepeket ad Warren Beatty és Faye Dunaway testére, hogy a golyók testszöveteket roncsoló hatása minél láttatóbb legyen (a jelenet a mai napig nem vesztett erejéből), továbbá egyéb sokszekvenciákkal (lásd a bankalkalmazott arcon lövését a Mineola Bank kirablása utáni meneküléskor). A *Bonnie és Clyde* zárójelenete áttörést

hozott a hollywoodi filmek ábrázolásmódjában, és már a maga korában számos alkotót inspirált: kétségen kívül Penn munkájának megoldásai ihlették Peckinpah mesterműveinek, mindenekelőtt az 1969-es *Vad bandának*, az erőszakscénáit, továbbá a *Kék katona* (1970) zárlatbeli mészárlását, *A keresztapában* (1972) Sonny kivégzését vagy a *Taxisofőr* (1976) kuplerájbeli vendettáját. A *Bonnie és Clyde* erőszakszemléletének hatása máig eléri, jóformán nincs olyan kortárs hollywoodi terrorszekvencia, melyben ne kísértene az emléke, és kivált az erőszakot esztétizáló, stilizáló filmekben érzékelhető a sugallata.

A kortárs filmek gyakran öncélúnak tetsző erőszakábrázolásával szemben a *Bonnie és Clyde*-ban a brutalitás plasztikusságának fontos üzenete volt. Az agresszió nyomatékosításával ugyanis Penn a film alapvető regiszterét jelentő társadalomkritikát nyomatékosította. Antihőseit felemelte, nagyszerű halálukkal heroizálta, ellenfeleiket pedig lefokozta. Azaz a törvény embereit extrémén agresz-

szívnek festette le, és ennek a momentumnak kiváltképpen nagy szerepe volt a film társadalomtudatosságának elmélyítésében.

BONNIE ÉS ROBIN

A *Bonnie és Clyde* nem csak intézmény-, de műfaj történeti szempontból is mérföldkő. Penn az amerikai gengszterfilm tradíció újragondolását társadalomkritikával kötötte össze: a műfaji nívóval a hatalom birtokosainak gyakorlatát vette nagyító alá és a korabeli politikai kultúra bírálatát végezte el.

A *Bonnie és Clyde* az úgynevezett „menekülő szerelmesek” („criminal couple”, vagy „lovers-on-the-run”) gengszterfilm almfajába tartozik, ami sokban különbözik a nagyívű bűnkarriert befutott hőst szerepeltető klaszszikus szubzsánertól. A „menekülő szerelmesek”-film archaikusabb alakzat, mint a karriergengszterekről szóló moxidarabok. A menekülő szerelmesek a gengszterek helyett a rablóhoz állnak közel (hiányzik ugyanis belőlük a hideg számítás, továbbá nem céljuk a világ tetejére állni: a hatalomra nem éhesek), nem véletlenül játszódnak történeteik a modernitás díszletein (a város) kívül, a *Fegyverbolondoktól* a *Sivár vidéken* át a *Tiszta románcig*. Mivel a gengszterfilm előzménye a ponyvairodalom rablóromantikája, így a „menekülő szerelmesek”-film bizonyos értelemben visszalépést jelent a kiindulópontoz.

A „menekülő szerelmesek”-film ugyan már a *Bonnie és Clyde* előtt harminc évvel megszületett (Lang: *Csak egyszer élsz*) és szórványosan később is felbukkant, Penn munkája új szintet hozott a műfajba. A rendező nagy ötlete az volt, hogy kiaknázza a mozigengszter ábrázolásában mindig is benne lévő lehetőséget, azt a kapcsolatot, amely a gengsztert – mégpedig kivált a menekülő szerelmeseket – a Robin Hoodi mintákhoz köti. Ez a kapcsolat a korábbi, hasonló műfajú mozikban inkább csak bújtatottan volt jelen, Penn azonban direkttette, és azzal nyújtott társadalomkritikát, hogy szabadságharcosokká emelte gengsztereit.

Ennek a megközelítésnek konkrét társadalomtörténeti okai voltak. A hatvanas évek forrongó, szabadságlázás Amerikájában éppen az 1967-es jelentette az egyik legkritikusabb évet. A polgárjogi és a háborúellenes mozgal-

mak ez időre már egymásra találtak, és képesek voltak óriási tömegeket mozgatni: az év során az USA mintegy százhusz városában protestáltak a vietnami háború és a faji megkülönböztetés ellen, és a demonstrációk leverésére indított rendőri akciókban több tucatnyian meghaltak, több ezren megsebesültek. Ebben a politikai klímában a film rögtön megtalálja közönségét, ugyanis a címszereplők nem bűnözőkként, hanem az *establishment* kritikusaiként, a korrumpálódott törvényesség és igazságosság elleni lázadókként jelentek meg.

Arthur Penn filmje volt a harmincas évek hírhedt gengszterpárosának antréja a fősodorba, korábban ugyanis hollywoodi filmben nem mutatkozhatott meg Bonnie Parker és Clyde Barrow, csupán egy B-moziban (*The Bonnie Parker Story*, 1958) és egy tévésorozatban (*Gang Busters*, 1952–1955) tűntek fel, igaz, a figurájuk már a harmincas évektől filmhősöket ihlettek (*Csak egyszer élsz*, 1937, *Éjjel élnek*, 1948). Pennt gyakran bírálták a gengszterpáros élettényeinek elferdítése és szimplifikálása miatt, ami egyfelől tény, másfelől viszont művészi célokat szolgált. A közönség szimpátiájának elnyerése érdekében, továbbá a szabadságharcosi párhuzamok erősítése végett Penn ugyanis idealizálta a két címszereplőt. A kor Hollywoodjának két legvonzóbb színészeivel játszotta el a szerepeiket, és arra is gondot fordított, hogy csak ők legyenek idealizált figurák, a Barrowbanda többi tagja nem: Dunaway és Beatty mellé kifejezetten hétköznapi megjelenésű színészeket válogatott. (Penn egy alkalommal úgy nyilatkozott Gene Hackmanról, mégpedig a színész jelenlétében, hogy azért választotta őt Clyde testvérének szerepére, mert az övé volt a leghétköznapibb és legközönségesebb arc, amit valaha látott.)

Bonnie és Clyde idealizálását persze nem csupán a küllemükkel, hanem a tetteikkel éri el a rendező, mindenekelőtt azzal, ahogyan – a Robin Hoodi minták nyomán – az egyszerű emberekhez közelítenek, illetve fordítva: ahogy azok közelítenek hozzájuk. Mindenekelőtt ama jelenetben, amely megérleli bennük az *establishment* bástyáinak számító bankok elleni harcot („Bankokat rabolunk” – mondja Clyde a bank által házától megfosztott

farmernek), vagy amikor egy bankrablás során nem veszik el az idős farmerrel a pénzét.

A címszereplők idealizálását érte el Arthur Penn emellett azzal, hogy ellenszenvenessé alakította az ellenfeleiket. A *Bonnie és Clyde*-ban a főhősöket fényezi, hogy a rendszerszolgák negatív figurák. A *Bonnie és Clyde* előtti bűntematikájú filmekben már korábban is feltűntek a rend őrei között kevésbé vonzó – korrump, erőszakos vagy más tulajdonságaik miatt ellenszenvenes – elemek (*Aszfaltdzsungel*, *Búcsú a holnaptól*, *A gonosz érintése*), de Penn munkája volt ez első olyan hollywoodi film, amelynek valamennyi törvényszolgája a maga módján viszatartoztat, a kisrendőröktől a seriffig. A film végjelene a teljes cselekmény tükrében szemléltető, ugyanis Penn rendszerkritikáját sűrítette. Nyilvánvalóan nem a közönséges sokkolást célozta, a rendező egyrészt a hősöket glorifikálta, másrészt a jelenet brutálisra hangszerezésével a törvényesség terrorját nyomatékositotta.

HOLLYWOODI ÚJHULLÁM

„A *Bonnie és Clyde* a legizgalmasabban amerikai amerikai film *A mandzsúriai jelölt óta*” – szól Pauline Kael cikkének második mondata, és a szöveg további részei ezt az állítást fejtik ki. A *Bonnie és Clyde* honi gyökereit kutatva mindazonáltal egy kurta későbbi bekezdésben Kael eljut az európai filmhez is, de nem egyszerűen annak a hollywoodi mozira tett hatásáról, hanem a két filmkultúra közötti összefüggéshálóról beszél. A néhány soros gondolatmenet szerint a *Bonnie és Clyde* hozzákapszódik a francia újhullámhoz, akiknek az alkotói viszont éppenhogy az amerikaiaktól tanultak sokat, amikor ráébredtek a bűn költészetére, arra, hogy a gyors akciók, a lakonikus beszédmód vagy a csupasz gesztusok micsoda mélységekkel bírhatnak, és felismerték, hogy az élet ábrázolásához a populáris kultúrában kedvelt témák megmutatása is hozzátartozik. A francia direktorok megadták hát az entellektüelek megbecsülését a melodramától a gengszterfilmen át a komédiáig a kisebb presztízsű műfajoknak, és az amerikai filmekből kölcsönözött triviális témákat líraisággal töltötték meg, miközben a maguk értekenységének megfelelően újrafogalmazták azokat.

Kael szerint Penn hibát követ el akkor, amikor, elsősorban a *Lőj a zongoristára!* által meghihletve, beemeli filmjébe az újhullámos artisztikumot, ezzel ugyanis felpuhítja a tradicionálisan amerikai témát. Márpedig azt az utat – jegyzi meg a szerző –, amit a francia rendezők bejártak, nem feltétlenül kellene követniük az amerikaiaknak.

Ma már világos, hogy ezen a ponton Pauline Kaelnek nem volt igaza: miközben remek érzéssel vette észre az újhullámos referenciákat a *Bonnie és Clyde*-ban, azzal, hogy kárhozatta ezeket, lényegében alábecsülte az európai inspiráció jelentőségét a hollywoodi film megújulásának folyamatában. A Hollywoodi Reneszánsz ugyanis nem született volna meg az európai impulzusok nélkül, és erre éppen a korszaknyitó *Bonnie és Clyde* ragyogó példa. Ugyan nem ez volt az első olyan hollywoodi mozi a hatvanas években, amely nyíltan élt az európai modernizmus leleményeivel (maga Penn is forgatott ilyen filmet, még 1965-ben, *Mickey One* címmel), viszont a *Bonnie és Clyde* volt az első film, amely ezen elemek alkalmazása mellett a pénztáraknál sikert aratott. Penn ekképpen utat nyitott további alkotók számára, akik a modern film leleményeivel kívánták beoltani a hollywoodi mozit. Egyes elemzők, például a kiváló Robert Kolker, szerint a direkt intertextekkel folytatott játék beizzítása a hollywoodi filmben (Clyde kitört lencsés szemüvege a zárlatban a *Kifulladásig* Micheljének nevezetes közelképét citálja) szintén Penn munkájához köthető. Jóllehet nyilvánvalóan nem Penn volt az első hollywoodi rendező, aki direkt módon megidézte a számára mintaként szolgáló alkotók munkáit, de – állítja Kolker – mindenekelőtt a *Bonnie és Clyde* divatja inspirált további rendezőket hasonlóra.

Elsősorban a franciás ízlésvilág hatása látszik a filmben. A *nouvelle vague* inspirációja már a film geneziséét meghatározta, Robert Benton és David Newman ugyanis a *Kifulladásig* bővületében írta a forgatókönyvet. Innen a párhuzam a figurák fazonírozásában a *Kifulladásig* és a *Bonnie és Clyde* között: mindkét film főszereplői karikatúraszerű látzatbűnözők, akiket infantilizmusuk konzervál ártatlannak, bármily szörnyűségeket követnek is el. Godard és Penn

filmjének alaptémái sem véletlenül csengenek össze: mindkettő a hősöknek a szabadságvágyuk kiélésére tett erőfeszítéseikről szól, mindkettőben ennek fő forrását a szerelemben vélik megtalálni, és mindkettőben a sorsuk kudarcba fut. Az európai művészfilm főáramát általában idézi meg ugyanakkor a *Bonnie és Clyde*-ban a kóborlásélmény szuggesztív megfogalmazása (a film egyik kulcsmondata Clyde szájából hangzik el: „Most már nem megyünk semerre. Csak rohanunk valami elöl.”), egyúttal a kallódásmotívum artikulálása nyomán a film méltán lett a korszak amerikai road movie-jainak egyik referenciája.

A figurák rajza mellett a *Bonnie és Clyde* stílusát is átjárja az újhullámos hatás, legyen szó a merész hangnemműváltásokról (ezekhez az inspirációt a *Kifulladásig* mellett a *Lőj a zongoristára!*, a *Külön banda* és a *Bolond Pierrot* szállította), vagy a rendhagyó montázstechnikáról. Dede Allen vágó az újhullámos filmek hatására igyekezett kerülni a klasszikus Hollywood védjegyének számító áttűnéseket (e tekintetben csak néhány kivétel akad, például az egyik kulcsjelenet, a Bonnie versének megszületését és publikálását tárgyaló képsor), továbbá hanyagolta a leblende felblendét is, ekképpen felgyorsította a film tempóját. A *Bonnie és Clyde* montázstechnikai szempontból ellenállhatatlan megoldások sorát tartalmazó, enciklopédikus mű. A plánszilánkokkal teli zárlat máig a képszerzés iskolapéldája, de Allen számos más jelenetben is bravúrok sorát mutatta be, néhány szekvenciában például – talán godard-i sugalmazásra – tudatosan rosszul illesztette össze a snitteket, hogy plusztartalmat adjon a látványhoz (rögtön a nyitányban szerepelnek már ilyen hibás illesztések, melyek plasztikusan beszélnek Bonnie magányosságáról és frusztrációjáról). Dede Allen sokat kockáztatott: a visszaemlékezések szerint, amikor Jack Warner megnézte a film nyersvágását, nem hitt a szemének, és ki akarta dobni Allent a stábból – amire szerencsére nem került sor, időközben ugyanis eladta a stúdióját.

ANTIK, MODERN, KORTÁRS

A *Bonnie és Clyde* filmtörténeti érdemei számosak, kevés hollywoodi mozi említhető veles egy lapon. Fordulatot hozott a genreszturmúfajban a szemben

álló felek ábrázolása miatt, egyúttal a Hollywoodi Reneszánsz alatt kiforró road movie zsánerének egyik legfontosabb darabja lett. A hollywoodi stílustörténetben is mérvadó mű, hiszen hozzá kapcsolható a (moderátn) modernista technikák behozatala a főszerepbe, és intézménytörténeti hozadéka is számottevő, mivel szerepet játszott az óhollywoodi cenzurális rend eltörlésében. Fontosságát jelzi továbbá, hogy a róla megindult polémia termékenyítően hatott egészében a Hollywoodi Reneszánsz alatt készült filmekről szóló vitákra, továbbá a hatástörténete is jelentékeny, hiszen egyes megoldásai máig befolyásolják a kortárs film bizonyos áramlatait.

A *Bonnie és Clyde*-nak azonban nem csupán a filmtörténeti jelentősége és hatásértéke nagy. Nem csak a múlt filmje, hanem a jelené is: időtálló, művészi erejét máig őrző mozi, egyike a legjobbaknak, amiket Hollywoodban valaha forgattak. Csaknem tökéletesre formált mű, bravúros montázstechnikával, művészi és sokértelmű képpozíciókkal, a megjelenítés plaszticitásával, metaforikus látványvilággal. (Utóbbi példajaként lásd a nyitányt, a versolvass-szekvenciát, vagy az egyik legbravúrosabb jelenetet, a kukoricaföldön játszódó epizódot az égen átvonuló felhőkkel, amelyek nem csak a közelgő tragédiát jelzik előre, de a szerelmespár aktuális viszonyáról beszélnek, azaz „lelki tájat” festenek.)

Lester Freidman szerint a *Bonnie és Clyde* legnagyobb értéke a közösségi érzés és szolidaritás megkapó bemutatása, illetve, mindenekelőtt, a központi szerelem mélységének ábrázolása. A szerelmespár a világirodalom és a világmozi tragikus hős-szerelmeseinek örököse, Oidipusz és Iokaszté, Othello és Desdemona, Heathcliff és Catherine, Rick és Ilsa rokona. Penn – folytatja Freidman – az igaz szerelem szívszorító bemutatása mellett az antik tragédiák végzetdramaturgiáját idéző történetvezetéssel, valamint a katasztrófához vezető út intellektuálisan izgalmas és vizuálisan hengerlő felvázolásával vonzza a filmjéhez valamennyi kor potenciális nézőjét.

A *Bonnie és Clyde* tehát nem múzeumi tárgy, nem régi filmtörténeti idők fossziliája. A romantika, a fantázia, a szenvedélyek filmje, örök témákról, nem avuló módon szól. •

HASKELL WEXLER



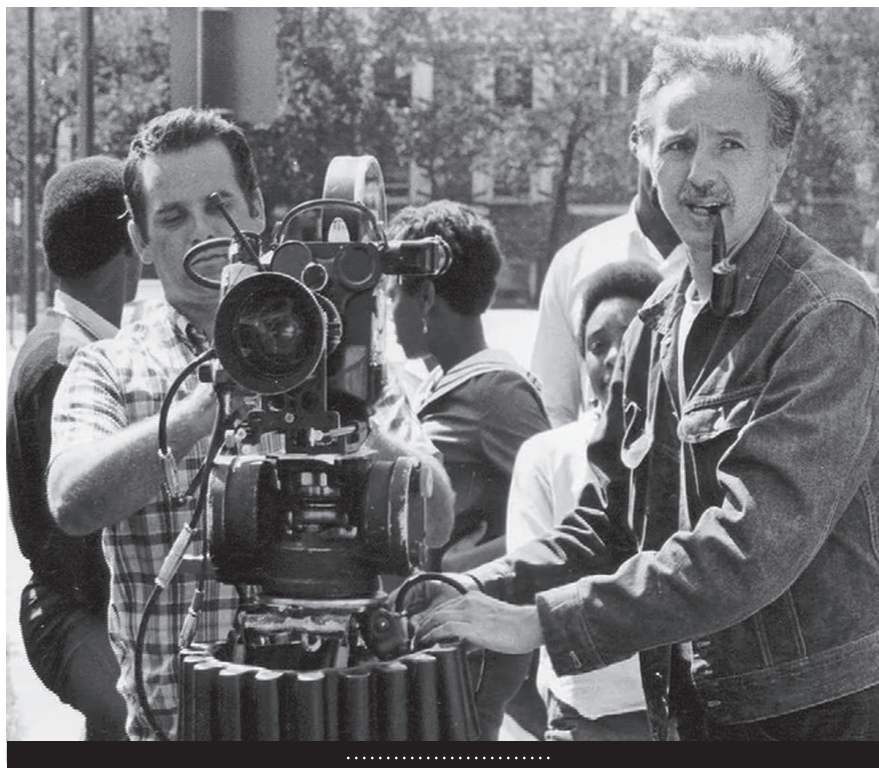
„VIGYÁZZ, HASKELL, EZ VALÓDI!



Soós Tamás Dénes



A HOLLYWOODI RENESZÁNSZ AZ AMERIKAI FILMKÉP REALIZMUSÁT KERESTE.
HASKELL WEXLER VOLT AZ ELSŐ OPERATŐR, AKI MEGTALÁLTA.



Haskell Wexler az el-
lentmondások embere
volt. Kétszeres Oscar-
díjas hollywoodi operatőr,
aki hírnevet dokumenta-
rista hatást keltő kompozí-
cióival szerzett. Elkötelezett
politikai dokumentumfilmes,
aki a vietnami háborúról,
és a munkásszakszervezetekről for-

„A hollywoodi
köznyelv részévé vált”
(Haskell Wexler
a Medium Cool
forgatásán)

tumfilmek alkalmazkodó természete
és a hollywoodi szakemberek gőgös
profizmusa. Operatőrként a stílusát
mindig alárendelte a történetnek és a

gatott, de kenyerét sokáig
autó- és cigarettareklámok-
kal kereste (ő fényképezte
a hírhedt Marlboro-reklá-
mokat is). Wexlert egyszer-
re jellemezte a dokumen-

színészeknek, de úgy vélte, nem dol-
gozott olyan filmen, amit nem tudott
volna jobban megrendezni, mint a di-
rektor. Legrosszabb évében a *Magán-
beszélgetés* és a *Száll a kakukk fészkére*
forgatásáról is kirúgták, mert összekü-
lönbözött a rendezővel, de ha a barátai-
nak kellett szívességet tenni, lenyelte
az egóját, és bedolgozott a *Szárnyas
fejvadászba*, segítette befejezni a *Cini-
kus hekust*, valamint a *Mennyei napo-
kat*, miután Néstor Almendrost hívta
a szerződése a Truffaut rendezte *Zöld
szoba* forgatására.

Wexler legalább annyit tett azért,
hogy felszabadítsa a filmképet a klasz-
szikus hollywoodi stílus kötöttségei
alól, mint Zsigmond Vilmos, Conrad
Hall, vagy Gordon Willis, nevével még-
is ritkábban találkozni a filmtörténeti
munkákban, operatőri stílusáról nem
értekeznek monográfiák, forgatási
trükkjeit nem tartja életben a szájhá-
gyomány. Talán azért, mert amivel ki-
egészítette a fősodorbéli operatőrök
szótárát – a természetes világítás, a
deszaturált színek, a rontott kompozí-
ciók, a kézikamera, majd a Steadicam
használata –, mind a hollywoodi köz-
nyelv részévé vált. Azon újítók sanya-
rú sorsa Wexleré, akiknek munkája
retrospektíve elveszti eredetiségét,
mert nem egyéni és utánozhatatlan
stílust szültek, hanem temérdek kö-
vetőt, akik profibban, változatosab-
ban, markánsabban művelik, amit
tőle tanultak. De ez mit sem csorbít a
hatvanas-hetvenes évek Hollywoodi
Reneszánszának forradalmán, amiből
Wexler is oroszlánrészt vállalt azzal,
hogy meghonosította a dokumentaris-
ta operatőri stílust a fősodorbán.

1922-ben, gazdag családban született,
a családi nyaralásokon már tizenéves
süvölvényként azzal a 16 mm-es Bell
& Howell kamerával rohangált, amit a
haditudósítók a II. világháború front-
vonalában csaptak a vállukra, hogy
testközelből fotografálhassák a kato-
nákat. A harcokban Wexler is részt vett
tengerésztsztként, és élete meghatá-
rozó élményeként emlegette, hogy tíz
napig az Indiai-óceánon sodródott egy
mentőcsónakban, amiből neki kellett
vízbe dobni az időközben elhunyt,
éhen halt sorstársait. Hazatérően paci-
fista lett, és amatőr operatőr, aki örök-
ségéből filmlabort nyitott Chicagóban.
Bár a vállalkozás hamar csődbe ment

a tapasztalatlansága miatt, chicagói kapcsolatai révén az ötvenes években munkáját kockáztatva segített a *Salt of the Earth* alkotóinak, akiket feketelistára tett az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság, hogy egyáltalán elő tudják hívni az új-mexikói bányász-sztrájkokról szóló film negatívjait.

Wexler, aki már 17 éves korában segített megszervezni egy sztrájkot édesapja gyárában, nemcsak a baloldali politikai eszmék, de a filmkészítés mellett is elköteleződött. A chicagói dokumentumfilmes szintér megbízható operátőre lett, előbb ipari vállalatoknak forgatott kisfilmeket, majd Irvin Kirshnernél (*A Birodalom visszavág* későbbi rendezőjével) kezdett szakadt B-filmeket fotózni (*Stakeout on Dope Street*, *Hoodlum Priest*, *Face in the Rain*). Wexler előbb a dokumentarizmus, majd a filmeket minimum költségből és rohamtempóban forgató független filmezés iskoláját járta ki, ahol kreativitással kellett megoldani, amit pénzzel vagy technikával nem tudtak. Számára magától értetődött, hogy a jeleneteket nem tudja óriási ívlámpákkal bevilágítani, a névtelen színészek arcát nem kellett, de nem is lehetett volna glamúrfényben fürdetni, mert a forgatást gyakran kivitték a szabad ég alá, és Wexler, amikor csak tehetett, vállára kapta Éclair CM-3-as kameráját, és az az adott svungot, dinamikát a képnek. „Haskell volt az Éclair-zseni. Senki nem használt 35 mm-es Éclairt Amerikában, csak ő” – mondta George Lucas az operatőrrel, akinek néhányan a „rohanó snitt” népszerűvé válását is a számlájára írják. Ez jóindulatú túlzás, de az tény, hogy Wexler már az 1963-as *Face in the Rain*ben loholt a sikátorban menekülő bűnöző után, jelentős hatást vizont a *Forró éjszakában* zaklatottan realista üldözéscszenével gyakorolt a hollywoodi filmre, amiben négy stábtag cipelte a deszkapallón ülő Wexlert és az ő szélesvásznú optikával felszerelt kézikameráját, miközben az erdőben szaladtak a tolvaj után. (De emlékezetes még *A Thomas Crown-ügy* rablásjelenetének snittje is, amikor a kamera az elgurított füstgránát után rohan imbolyogva.)

Haskell nem olyan technikai innovátor volt, mint például Gordon Willis, aki a *Keresztapa* alulvilágított jeleneteiben a látható sötétség határait kutatta, vagy Zsigmond Vilmos, aki

kikísérletezte az elővilágítást, melynek során még az előhívás előtt fénynek tette ki a negatívot, hogy kifakítsa a színeit. Inkább hírvivő, aki bevitte a hollywoodi köztudatba a dokumentumfilmekben már használt technikákat. Nem ideológiai meggyőződésből szakított a hollywoodi hagyománnyal, hanem mert nem értett hozzá. Interjúiban gyakran előbukkanó anekdota, hogy első hollywoodi filmjében, *A legjobb emberben* háttérvetítéssel kellett volna felvenni, ahogy az elnökjelölt utazik a limuzinban, de mivel nem tudta, hogyan kéne háttérvetítéses jelenetet fotografálni, azt javasolta, hadd üljön be inkább kézikamerájával az autóba. Az ötletet nemcsak a rendező, de Henry Fonda is díjazta, mert így hamarabb mehetett ebédelni.

Wexler első presztizsfilme a *Nem félünk a farkastól* volt, amiért első Oscar-díját kapta. A híres, kandalló melletti dühkitörésnél szokatlanul komponált, enyhén döntött közelikkel, teleoptikával vett követősvenkekkel és hirtelen kamerarántásokkal hangsúlyozta azt, amit Richard Burton és Elizabeth Taylor fanyar mondatokkal szűrt a másíkba. Barkácmódszereit is kamatoztatni tudta: amikor Burton kimegy a spájzba a puskáért, kerekesszékéből rögtönzött „fahrtkocsin” gurult a színész előtt, hogy visszaadja a felindultságát, mert a folyosó túl szűk volt a hollywoodi produkciókban használt kránoknak. Az ötletgazda eredetileg Jean-Luc Godard és Raoul Coutard, akiknek filmjeiért Wexler túlzás nélkül rajongott. A szakmai inspiráció világítástechnikáján is látszódott: a padlót fényvisszaverő felületekkel, alumíniumfóliával vagy papírtáblával borította be, hogy a derített fényt főfényvé emelve természetes világosságot teremtsen a nappaliban. Wexler, aki kapcsolókra kötötte az összes fényforrást, és azokat a területeket tudta megvilágítani, ahova épp átsétáltak a színészek, így megvilágított minden sötét sarkot és zugot, ahová esetleg el lehetett volna bújni a házastársi háború csataterén. Olyan teret teremtett, ahol nem volt hova menekülni, és ez megvastagította a házastársi pokol klausztrófóbiáját, és talán az operatőr első Oscar-díjához is hozzájárult.

Wexler fénytechnikai mestermunkája mégis az *Amerikai graffiti*, melynek stáblistáján csupán vizuális ta-

nácsadóként szerepel. George Lucas azután kérte fel Haskellt, aki egyetemista korában mentora, sportautó-rajongásuk révén később pedig a barátja lett, hogy az eredetileg szerződött operatőrök csak pár cm-es (!) mélységelességet tudtak produkálni az éjszakai jelenetekben, így a színészek, ha egyáltalán megmozdultak, életlené váltak. Lucas nem akarta „amerikai éjszakában” – vagyis nappal, kék szűrővel, alulexponálva – rögzíteni az éjjel játszódó filmet, ezért Wexlernek nem volt más választása, mint új szintre emelni az amerikai filmek éjszakai világítását. Azt tette most is, amit máskor szokott: a szükségből erényt kovácsolva felerősítette a rendelkezésre álló fényforrásokat. Az autók padlójára és műszerfalára kis fényerősségű, hordozható fényforrásokat ragasztott, a nagy teljesítményű lámpákat a boltokban rejtette el, mintha éjjelente is kivilágítanak a kirakatukat, ha pedig az elhaladó fényeket kellett imitálni a színészek arcán, a szomszéd kocsiából világított át kis fénykörű lámpákkal. Lucas tini-nosztalgiafilmjében a vörös és a narancssárga színeiben játszó, neonfényes világítás teremtette meg annak a hangulatát, milyen végtelennek is érzi az éjszakát egy tizenéves, aki elhiszi még, hogy végtelenek a lehetőségek, este bármi megtörténhet, holnap pedig akármit kezdhet még az életével.

Wexler ekkor már 51 éves volt, Hollywood egyik sztáropertőre, aki kedvére válogathatott a felkínált filmek között, szabadidejében viszont egyre inkább a politikai dokumentumfilmezés felé fordult. Forgatott a polgárjogi mozgalomról, amikor felszállt a Washingtoni Menetelésre induló buszra (*The Bus*), a vietnámi háborúról (*Interviews With Mai Lai Veterans*, *Introduction to the Enemy*), a dél-amerikai diktatúrákról (*Brazil: Report on Torture*), és a Weather Underground szélsőbaloldali terrorista csoportjáról is (*Underground*). Operatőri stílusát se dokumentarista, se politikai érzékenységétől nem lehet elválasztani. Wexler kézikamerájával közel akart menni az emberekhez, azonosulni velük, megérteni és megértetni a problémáikat. A statisztákat is úgy tudta fotózni, mintha a filmbe betévedt civilek lennének, ugyanis gyakran önálló-



sította magát a forgatásokon, és „rejtett kamerás” képeket készített például a ruhatárban ácsorgó statisztákról az *Amerika, Amerikában*, akik így az Ellis-szigeten bebocsátásra várakozó emigránsoknak tűntek

fel a filmben, vagy épp a *Dicsőségre ítélve* 900 fős munkástáborában, ahol egyszerű életképeket, játszódozó gyerekeket, délután hunyó nagymamát fotózva kölcsönzött a történetnek dokumentarista hatást. Ebben a filmben készült – Wexler operatőri felügyelete mellett – a filmtörténet első Steadicam-jelenete, amikor Woody Guthrie, a folkzenészből lett aktivista a kaliforniai ültetvény melletti munkástáborban bemegy az emberek közé, hogy és elvegyül a munka híján csalódott széteszlő tömegben. Haskell a *Szállnak a darvak* fináléját fordította meg, amikor rávette Brownnt, hogy egy kránon ülve leereszkedjen a földre,

„Nem volt hova menekülni”

(Hal Ashby:
Dicsőségre ítélve
– David Carradine)

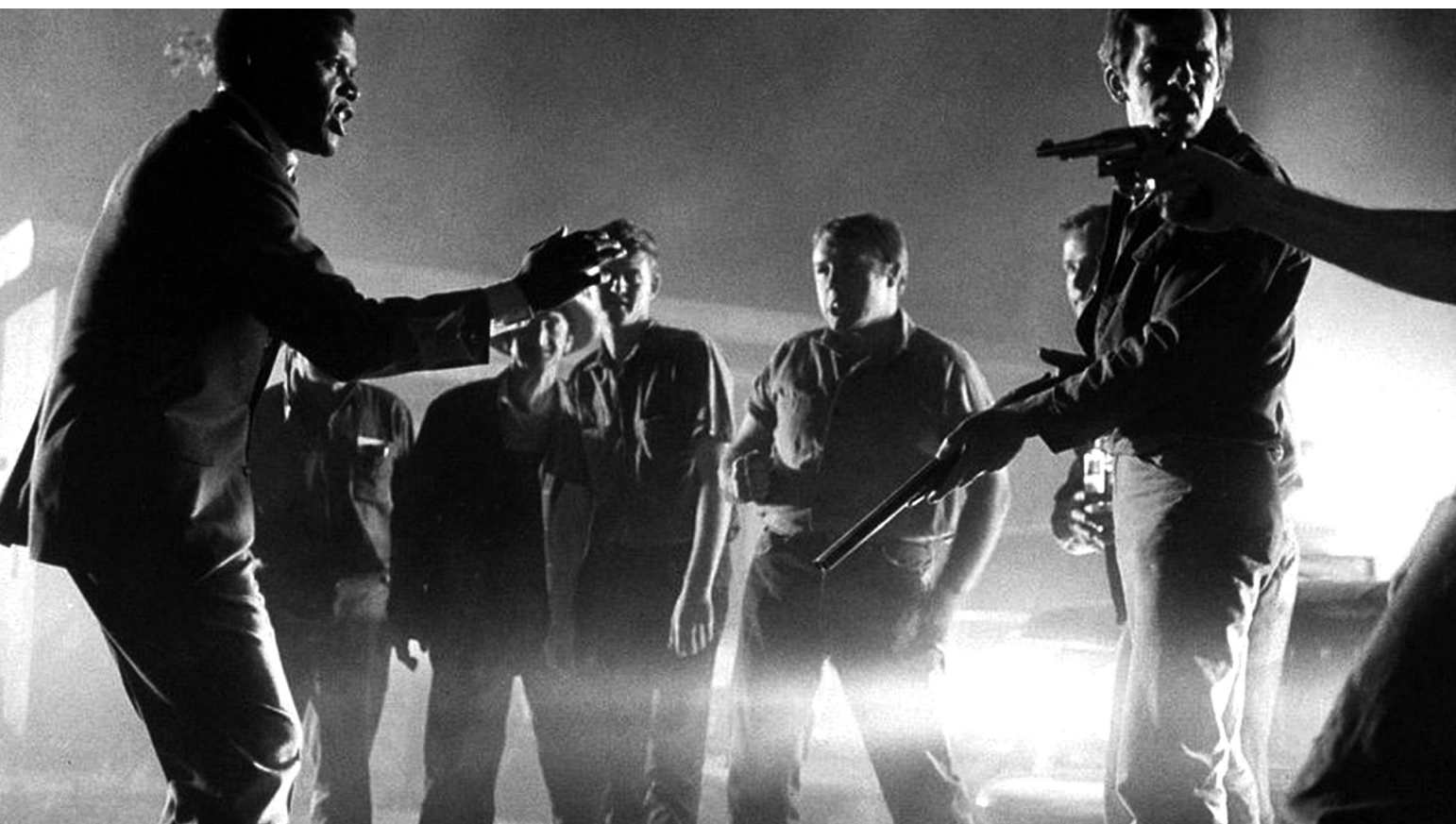
kenyen tudta a filmek szolgálatába állítani a technikai újításokat. A Steadicammal itt például azt érzékeltette, hogy a politikailag aktivizálódó Guthrie egy lesz a munkások közül. A *Hazatéréshez*, amiben Jon Voight mellé igazi vietnami veteránokat castingoltak, olyan fahrtkocsit tervezett, amivel szemmagasságban tudta fotózni a kerekesszékeseket, és kerülte a felső kameraállásokat, amik a veteránok kiszolgáltatottságát hangsúlyozták volna. Wexler sallang nélkül, egyszerű és erős képekben igyekezett láthatóvá tenni a társadalom nagy része számára láthatatlan emberek, a margóra szorult problémáit. Operatőrként néha szó szerint is: a *Forró éjszakában* például

és a kézikamerát stabilizáló és a képremegést kiszűrő Steadicammal kövesse Guthrie-t, ahogy utat tör magának az emberek között.

Wexler rendkívül érzékeny tudta a filmek szolgálatába állítani a technikai újításokat. A Steadicammal itt például azt érzékeltette, hogy a politikailag aktivizálódó Guthrie egy lesz a munkások közül. A *Hazatéréshez*, amiben Jon Voight mellé igazi vietnami veteránokat castingoltak, olyan fahrtkocsit tervezett, amivel szemmagasságban tudta fotózni a kerekesszékeseket, és kerülte a felső kameraállásokat, amik a veteránok kiszolgáltatottságát hangsúlyozták volna. Wexler sallang nélkül, egyszerű és erős képekben igyekezett láthatóvá tenni a társadalom nagy része számára láthatatlan emberek, a margóra szorult problémáit. Operatőrként néha szó szerint is: a *Forró éjszakában* például

azzal írta be magát a filmtörténetbe, hogy elsőként kísérletezte ki, hogyan kell jól bevilágítani egy fekete bőrű színészt színes filmen. Mark Harris írja a *Pictures at a Revolution* című könyvében, hogy Wexler a forgatás során jött rá, hogy Sidney Poitert kevesebb fényvel kell világítani, különben a túl sok verőfénytől ragyogni fog az arca, és az arckifejezései elmosódnak, a *Forró éjszakában* polgárjogi krimijében viszont különösen fontos volt, hogy a legapróbb rezdülést is leolvashassák Poitier arcáról a nézők, és azonosuljanak vele.

Wexler a legfontosabb munkájában, az általa írt, rendezett és fényképezett *Medium Cool*-ban tágabb politikai és médiaelméleti kontextusba helyezte a kérdést, és azt firtatta, milyen felelősség terheli a médiát a kisebbségek, a polgárjogi mozgalmak és az erőszak ábrázolása terén. Az amerikai filmtörténet leggodardibb alkotásában



Wexler egy híradós operatőr politikai öntudatra ébredését meséli el, aki függetleníti magát a kamerája előtt zajló erőszaktól, de amikor megtudja, hogy az FBI átnézi a forgatott anyagait (nota bene: Wexlerről 500 oldalas dossziéja volt az FBI-nak), majd az első sorból tapasztalja meg az 1968-as demokrata nagygyűlés mellett zajló tüntetésen a rendőrök brutalitását, rájön, hogy illúzió azt hinni, hogy az ember kivonhatja magát a politikából. A médiaetikai kérdések személyes ihletésűek, Wexler ugyanis Vietnamban filmezett egy földművest, aki aknára lépett, majd azt is rögzítette, ahogy a felcserék becipelik a kunyhójába, és megműtik a lábát. Az afro-amerikaiak torz médiareprezentációját ostorozó, vagy a tüntetéseken csak a drámát kereső híradók kritikája viszont már nagyon is politikai tett. Wexler ezekben a jelenetekben áttöri a negyedik falat, és hagyja, hogy a fősodorbeli filmekben és médiában peremre szorított feketék közvetlenül a kamerához, vagyis a nézőhöz beszélve

„Kritikája nagyon is politikai tett”
(Norman Jewison:
Forró éjszakában
– balra Sidney
Poitier)

adjanak hangot gondolataiknak. Haskell egyébként is ebben a filmben megy legtovább az egész életműre kiterjedő vállalásában, hogy elmossa a határt dokumentum- és játékfilmek között. Hollywoodi operatőrként a dokumentarizmus képpalkotási trükkjeit honosította meg Hollywoodban, dokumentumfilmesként pedig nem ritkán a hollywoodi sztárokat vitte ki a valóságba: az *Introduction to Your Enemy*ben Jane Fondát Vietnamba, a *No Nukes*ban Paul Newmant a hétköznapi emberek közé, hogy a nukleáris háború megelőzéséről beszélgessen velük. A *Medium Cool*ban pedig a színészeket küldi ki a '68-as chicagói tüntetésre, és miközben a rendőrök és a felvonulók közt grasszalva veszik fel a jeleneteket, az amerikai társadalom válsága is a kamerája elé kerül. Wexler az amerikai politika alapvető színpadiasságáról rántja le a leplet, arról, hogy itt mindenki egy előadásban szerepel. A rendőrök, akik korábban eljátszották, hogyan fognak feloszlatni a tüntetést, agresszív tüntetőkre készültek, és az agresszív hippiket letörő rendfenn-

tartók szerepét játsszák akkor is, amikor megverik a valójában békés felvonulókat. Akik pedig a kamerákra várnak, hogy bekerüljenek a híradóba és így hatást gyakoroljanak az amerikai társadalomra. És ahogy Wexler a film utolsó snittjén egy állványon szép lassan szembefordítja kameráját velünk, a nézőt is felelősséggel terheli, aki csak figyel, fogyasztja a tévéből ömlő erőszakot, de nem tesz semmit ellene. Operatőrfilm ez a zilált remekmű, amiben a wexleri filmkép minden stílusjegye felvonul a rejtett kamerás felvételektől a rontott kompozíciókon át a teleobjektívvel vett rohanó snitttekig. Haskell nemcsak a záró snitten filmezi bele magát a *Medium Cool*ba, hanem a tüntetésen is, amikor a rendőrök, akik távol akarták maguktól tartani az operatőröket, hogy ne tudják lefilmezni, ha esetleg visszaélnék a jogkörükkel, könnygáz-gránátot dobnak a lába elé. „Vigyázz, Haskell, ez valódi!” – kiabál be a negyedik falat áttörve a másik kameraman, és a tüntetőket érő fenyegetés hirtelen a néző számára is kézzelfoghatóvá válik, hiszen még a filmet fotográfáló operatőrt is ledönti a

lábáról. Csakhogy Wexlerék hang nélkül forgattak a tüntetésen, hogy könnyebben tudjanak közlekedni a kamerával, így aztán a mondatot, ami a valóságban el sem hangzott, utószinkronnal adták hozzá a filmhez. Mert ez fejezte ki legjobban a jelenet és a film igazságát.

Az anekdotából nemcsak az tűnik ki, hogy Wexlerre milyen nagy hatást a godard-i gondolat, miszerint az igazság a fikcióban – a másodpercenkénti 24 képkockában – van, hanem azt is, hogy tudja: minden valóság konstrukció. Jól látszik ez operatőri stílusán is, amivel általában a csiszolatlan, zsigeri valóságérzetét próbálta felkelteni, miközben mindig elemelte kicsit az ábrázolt világot. A *Száll a kakukk fészkére* és a *Forró éjszakában* esetében például kifakította a színeket, előbbiben a zöld, utóbbiban a vörös és a kék árnyalataira koncentrált a színskálát, a *Thomas Crown-ügyben* pedig a rejtett kamerákkal rögzített bankrablást az *Egy férfi és egy nő csillogó*, szűrt fényes románca által inspirált erotikával fűszerezte, amik közül különösen a szexjelenetet helyettesítő sakkjátszma maradt emlékezetes. Wexler el-

emelt realizmusát a *Dicsőségre ítélve* példázza a legjobban, ami megteremtette a harmincas évek gazdasági válságának esztétikáját. Első blikkre a dokumentarista filmkészítés iskolapéldája, amit nem díszletek között, hanem archaikus kisvárosokban, és valós menetrend szerint közlekedő vonatokon forgattak. Wexler valóban felszállt a vonatok platójára és tetejére kamerájával, a mögöttük elsuhanó tájak, vagy az alagút miatt hosszú másodpercekre elsötétedő képek még ma is drámai erővel vetik bele a nézőt a végtelen amerikai térbe. De Hal Ashby és Haskell Wexler valójában szigorú szabályok szerint komponálta meg a film poros pasztellekben játszó, monokróm világát. Szinte az egész filmet elővilágították, hogy puha árnyékokat és fakóbb színeket vigyenek a nyersanyagra, kerültek az éles napfényt, a belsőkhöz pedig selyemszűrőket és szórt fényű világítást használtak. Az utcákra ördögsekeret, szemetet és port fújattak (Ashby asztmás is lett tőle), a feliratok és a falak esetleges élénk, telített színeit pedig a forgatási helyszíneken átmázta egy festő. Mindezt azért,

hogy megteremtsék a texasi kisvárosok porviharoktól és gazdasági világválságtól sújtott, reményvesztett miliójét. Ha a harmincas évek vidéki Amerikájára gondolunk, épp ezek a kiszívott, monokróm barnák jutnak eszünkbe, valahol félúton a megfakult képeslapok és a koszos realizmus között.

Wexler meg is kapta érte második Oscarját – majd a nyolcvanas évekre szép lassan kiszorult a hollywoodi trendeket alakító operatőrök sorából. Fotózott még fontos filmeket, általában John Saylesnek (*Azok a véres napok*), de naturalista stílusa már inkább a zsánerfilmeknek állt jól, amiket le tudott horgonyozni a valóságba. A *Mulholland – Gyilkos negyed*-ben a kosztümös gengszterfilmekről fosztotta le a stilizációt, Dennis Hopper zsarufilmjének, a *Színeknek* pedig az ő eszköztelen operatőri munkája és a 16 mm-es dokumentumfilmekhez használt, szemcsésebb filmnyersanyag adott élt. Nyolcvan fölött visszatért első szerelméhez, a dokumentumfilmhez, és 93 éves korában bekövetkezett haláláig folyamatosan dolgozott. Hollywood egyik nagy realistája volt. •

„Szigorú szabályok szerint komponált”

(Norman Jewison:
A Thomas Crown ügy
- Faye Dunaway)





a TÖKÉLETLEN SZEMTANÚ

HARMAT GYÖRGY

**PIER PAOLO PASOLINI ÍRÓKÉNT AZÉRT KEZDETT FOGLALKOZNI A FILMRENDEZÉSEL,
MERT A VALÓSÁG VOLT EGYEDÜLI BÁLVÁNYA, FŐ SZENVEDÉLYE.**

Hatalmas tömegek özönlenek egy jeruzsálemi magaslatra, hogy meghallgassák a szónokot, a népvezért, Jézust. A katalán-olasz származású egyetemista, Enrique Irazoqui (öt látjuk Jézusként) gyönyörű, okos arca éppúgy értelmiségit mutat, mint a szép hang, melyen megszólal, a gyönyörű, szenvedélyes, de természetes, egyáltalán nem színpadias vagy kenetteljes dikció: Enrico Maria Salerno ismert olasz színészé. Akik egyetértően hallgatják, az ókor munkásai, parasztjai. (Kísérőzeneként a *Munkás gyászindulót* halljuk – orosz nyelven.) Akik Jézus mondanójára figyelnek, tudják, kik ellen és kikért szól: „Az írástudók és a farizeusok a Mózes székében ülnek. [...] Ők nehéz és elhordozhatatlan terheket kötöznek egybe, és az emberek vállaira vetik; de ők az ujjokkal sem akarják azokat illetni.” Bizonyos szavaknál („egy a ti Atyátok, a ki a mennyben van”) egy fehér ruhás nézelődő mögül, új beállításban, elindul az addig nem mozgó kamera.

Nem rögzítetten kocsizik, hanem rezeg, ahogy a kézikamera szokott; ahogy az ember szeme lát, amint ő maga halad előre. Egyvalaki a tömegeből meg akarja közelíteni a viszonylag távoli Jézust, akinek testét egy pillanatra ki is takarják, de a feje mindig látszik, a hangja mindig hallatszik. Az érdeklődő egyre jobb nézőpontot keres a sokadalomban, végül egész közel kerül Jézushoz. Az Ember Fia kis emelvényen áll, így alsó gépállásból látható, amikor éppen azt mondja, hogy „a ki magát felmagasztalja, megaláztatik; és a ki magát megalázza, felmagasztalatik”, egy másodpercre a Nap is besüt a képbe. A sokaság egy képviselőjének

szemével láttunk: szubjektív kamera jutott egyre közelebb a népvezérhez Pier Paolo Pasolini „három és feledik” filmjének (*Máté evangéliuma*, 1964) eme képsorában.

ÚJRA FELTALÁNI A FILMET

Az imént leírt motívum az első (még nem teljesen kifejtett) jelentkezése PPP filmes életművében egy jelenetalkotási módszernek. Akkor kezdtem új szemmel vizsgálni, hogyan is csinál filmet Pasolini, amikor felfedeztem, hogy bizonyos alkotásaiban ismételten előbukkan – valamelyest változó formában és olykor módosuló szerepben – ez az ily módon csak rá jellemző momentum: a szubjektív kamera (és váltóképei) egy sajátos alkalmazása.

Hogy miként fogott neki a rendezésnek Pasolini, az író, arról egy munkatársa tudósít a leghívebben. Egy akkor húszéves ifjanc, Bernardo Bertolucci asszisztens volt Pasolini első filmjének, a *Csórónak* 1961-es forgatásán. (A következő évben Bertolucci megrendezi első saját munkáját, *A Kaszást*, melynek forgatókönyvét mentorálva együtt írta.) Bertolucci így tekint vissza Pasolini mozgóképes pályakezdésére: „Megfigyeltem valakit, aki éppen megtalálta a mozit. Tanúja voltam a mozi születésének. Ez olyan emlék, amelyet sosem fogok elfelejteni, újra és újra visszatér. Gyakran mondom magamnak forgatás közben: nem tudom, hogyan tovább. A megoldás az, hogy visszatérek a forráshoz. A forrás pedig Pasolini *Csórója*.”

Mennyire ismerős ez a gondolat: újra megtalálni a filmet! Az a bökkenő, hogy a mozit már (legkésőbb) 1895-ben megtalálták, a nagy rendezőket a

legkevésbé sem, sohasem tántorította el e heroikus ambíciótól. A törekvés egyik leghevesebb harcosa, legtevékenyebb megvalósítója a vezető innovátor a nouvelle vague-ban: Jean-Luc Godard. A *Szerelem és düh* című 1969-es olasz-francia epizódfilm általa jegyzett darabjában (*A szerelem*) egy szócsöve révén fejti ki Godard verbálisan is e meggyőződését: „A mozi még nem létezik. És a film sem.” (Godard-nak ez már a második „közös munkája” Pasolinival. Az idézőjel annak szól, hogy nem együttműködésben dolgoztak: a két alkotó a *Szerelem és düh* előtt az 1963-as *RoGoPaG* című film számára rendezett egy-egy különálló epizódot.)

PASOLINI ÉS GODARD

A más-más, de olykor rokon úton járó két filmrendezőt alighanem több vonás köti össze, mint amennyi elválasztja egymástól. Mindketten baloldaliak (Godard erősen anarchizmusba hajlóan), kapitalizmus- és hatalomellenesek, a művészeti és társadalmi forradalom hívei. Származásuk egyiküket sem predestinálná erre: Godard nagy- és középpolgári családból érkezik, Pasolini középpolgáriból (édesanyja tanítónő, apja katonatiszt). Szolidaritásuk a kizsákmányoltakkal, az alant élőkkel, militáns rokonszenvük eme rétegek iránt – mely művészetük egy sarkalatos pontja – nem családi, hanem társadalmi indíttatású tehát, éppen hogy része a burzsoá apák elleni lázadásnak.

Mindketten írással foglalkoztak, mielőtt a filmrendezésbe kezdtek. Az elmélet vezette el őket a gyakorlathoz. Godard filmkritikus volt (elsősorban

a francia új hullámot szellemileg előkészítő Cahiers du Cinéma folyóiraté), Pasolini költő, író, nyelvész, teoretikus. A filmkészítést egyikük sem tanulta. Ilyen értelemben „képzetlenül” ültek első nagyjátékfilmjük rendezői székébe. Godard a *Kifulladásig* (1960) előtt mindössze négy rövid „független filmet” forgatott, valamint egyet Truffaut-val közösen. Pasolininek másféle filmes praxis adatott az 1961-es *Csórót* megelőzően. Önálló alkotást nem készített, ám 1954-től kezdve jó néhány produkció forgatókönyve fűződik a nevéhez – társíróként. 1960-ban eljättsza Carlo Lizzani ellenállási filmjének (*Il Gobbo*) egyik jelentős szerepét.

„Ahogy az ember szeme lát”

(Máté evangéliuma – Enrique Irazoqui)

Aligha túlzás azonban azt állítani, hogy mozgóképes gyakornokévei igazi hőse Federico Fellini, aki a *Cabiria éjszakái* (1957) megírásához kéri PPP segítségét, így alakul ki köztük barátság. Az ekkor már nagy hírű mester egy levélben „drága Öcsikéjének” szólítja a nála mindössze két évvel fiatalabb (1922-ben, 95 éve) született Pier Paolót. A két művész együtt járja a római (külvárosi) éjszakát, hiszen Fellini éppen mint a prostituáltak, futtatók, tolvajok fél- és alvilágának beható ismerőjét „fogadta fel” az író alkotótársnak. A több mint öt éven és két mű (az 1960-ban bemutatott *Az édes élet* a második) forgatásán keresztül

tartó, az „öcsikét” a filmalkotás folyamatába is bevezető meghitt pajtáság 1961-ben ér véget. Ekkor a gyártó cég (Federiz), amelynek Fellini társtulajdonosa, sok hercehurca után nem hajlandó finanszírozni Pasolini debütáló filmjét, a *Csórót*, s a rossz hír közlésére pont a művészbarát, Federico kénytelen vállalkozni. Az az odaadó magabiztossággal párosuló technikai tudatlanság, amely az elsőfilmes rendezőt jellemezte, joggal zavarhatta a Federiz producereit (még a gyakorlott Fellinit is), akik nem ismerték fel, hogy sokkal kevésbé ügyetlenségről van szó, mint inkább újszerű kifejezésmódról.

Miután sem Pasolini, sem Godard nem végzett filmiskolát, nem korlá-



tozták őket berögzött szabályok. Ez elősegítette, hogy a mozgókép művészetének újtítoivá legyenek, mintegy újra feltalálják a filmet, mindketten másként: Godard sietősen, nyilvánvalóbban, avantgarde dühvel, Pasolini eleinte rejtettebben, a neorealizmus „álcáiban”. Az is elhatárolja őket egymástól, hogy Godard egy forradalmi filmes mozgalom, az új hullám része(se)-ként tör előre, Pasolini nagy magányosként halad, nem követ senkit, és nem teremt iskolát.

A TUDATOS AMATŐR

PPP a gyakorlatban tanulja meg a filmkészítést, amatőrként tehát, ám mivel kezdettől fogva tudja, mit és miért akar, egyfajta „amatőrizmust” egész pályája során megőriz, sajátos filmstílussá teszi. Meg is fogalmazza: „Úgy álltam neki a *Csóró* forgatásának, hogy lelkileg alaposan felkészültem ugyan, tele voltam filmes szenvedéllyel, megtanultam magam előtt látni a filmre kerülő képet, technikailag azonban teljesen felkészületlen voltam, igaz ezt jól ellensúlyozta a látásmódom. [...] Ahhoz, hogy a kamerát mozgatva végigpásztázzam a pignetői falak omladozó vakolatát, nem kellett tudnom, hogy a »panorámázást« »panorámázásnak« hívják.”

Ez az amatőr módszer azért adekvát, azért a legmegfelelőbb Pasolini számára, mert abból ered, hogy ő mindenképp fölé helyezi a valóságot: „Valaki azt mondta, három bálványom van: Krisztus, Marx, Freud. Ezek csak szölamok. A valóság az, hogy egyedüli bálványom a Valóság.” Így a lehető legkevésbé akar a valóság és a mű közé állni. (Az más kérdés, hogy ez lehetetlen: éppen arról – is – szól ez az írás, hogyan alkot filmet, hogyan stilizál Pasolini, azaz hogyan áll a valóság és a mű közé.) A művész amatőr hozzáállása a mozgóképhez a naiv festészet mintájára valamelyest tekinthető afféle „naiv filmrendezésnek” (PPP esetében tudatosnak, ami persze paradoxon). Innen produkcióinak „darabossága”, „ügyetlensége”, szabálytalansága, ám elementáris volta is, a naiv festészet báját viszont nála többnyire hiába keressük.

Hogy a szubjektív kamerának az a speciális, Pasolinire jellemző használata, mely gondolatmenetem kiindulópontjává szolgált, miként függ össze a rendező

valósághitével, sőt szinte –mániájával, arra a metódus további felbukkanásai adnak választ. Először is még kettő a *Máté evangéliumából*.

A TANÚ TÁVOLI TEKINTETE

A marxistának, ateistának tartott, emiatt és homoszexualitása okán is gyakran kárhoztatott alkotó úgy adaptálja az *Újtestamentumot*, hogy alapvetően hű marad a Máté-féle szöveghez. „Amazok pedig megfogván Jézust, vivék Kajafához, a főpaphoz, a hol az írástudók és a vének egybegyűltek vala. Péter pedig követi vala őt távolról egész a főpap pitvaráig; és bemenvén, ott ül vala a szolgálkkal, hogy lássa a végét.” Az az eredeti és újszerű, ahogy Pasolini látja és látatja a küldetés-történet e jelentős mozzanatát.

Egy várépitmény belső udvarán vagyunk. Péter apostol nem ül, hanem áll, része a nézelődő sokaságnak. Azt látjuk, amit ő (a kamera szubjektív tehát). A látást fejsziluettek takarják, a jelenet szereplői – Jézus, Kajafás, papok, katonák – távol vannak, nehezen felismerhetők ők is, az is, ami történik. A párbeszéd halságuk miatt nehezen érthetőek. A kamera ide-oda mozog, jelezvén, hogy az apostol olyan helyet keres a bámésködők között, ahonnan jobban szemlélheti az eseményeket. Vágás: Péter premier plánja. A kamera tovább helyezkedik, így többé-kevésbé kikövetkeztethető, mi is zajlik tulajdonképpen: Jézus megvádoltatik, szavai blaszfémianak kiáltatnak ki, halálra ítélik, elvezetik, közben a tömegeből rátámadnak, ütlegetik.

Amikor Jézus Poncius Pilátus elé kerül, ismét egy belső udvar a helyszín, hatalmas kúttal a közepén. A tanú, a szubjektív kamera „tulajdonosa” ezúttal János apostol. A következő kép az ő könnyes szemeit mutatja, szuperközeli. A módszer ugyanaz, mint korábban, a történések most valamivel közelebb zajlanak, a csődület azonban még jobban kitakarja őket. A tömeg ordít, Barabbást választja megmentendőnek. Jézust alig látjuk egy részen át, amint két katona elvezeti.

Mondhatná bárki, hogy Pasolini szentségtörést követ el, mikor Jézus szenvedéstörténetének sarkalatos pontjait hangsúlytalanná, szinte mellékesé teszi. Éppen ellenkezőleg. Kiemeli őket azáltal, hogy ilyenkor – képletesen szólva – felteszi a nézőt a vízsonra

egy szemtanú személyében, legyen az bármily „tökéletlen”. Péterrel, Jánossal együtt megfeszítetten kell figyelmem, hogy megértsem, mi is történik tőlem oly távol. Az esemény így lesz hangsúlyossá. Ráadásul az eszköz érzelmileg bevon a látottakba: nemcsak hogy az apostolok szemével látom, mit tesznek Jézussal ellenségei, az apostolok érzelmeivel élem is át.

Van persze a módszernek több más jelentése is. A lényeges dolgok tőlünk messze zajlanak, nincs hatalmunk fölöttük, a történelemnek legfeljebb mellékszereplői lehetünk, távoli, tökéletlen tanúi. (Pasolini csak a részben vagy egészben mitikus-történelmi filmjeiben alkalmazza ezt a fajta szubjektív kamerát, a mai – kortársi – alkotásokban nem.)

TUDÓSÍTÁS A MÚLTBÓL

Tömegben vagyok, messzire az eseményektől, az előttem állók kitakarják a legfontosabb látnivalókat, mozognak a szereplők, nekem is mozognom kell, hogy jobban lássak – dohoghat így a történések szemtanúja, de egy dokumentumfilmes operatőr is, kézikamerával a vállán. Szubjektív kamera esetén a kettő egy és ugyanaz. Voltaképpen mindegy, hogy az esedékes Pasolini-operatőr (a *Máté evangéliumáé* Tonino Delli Colli volt) valójában kézikamerával filmezte-e a felvételeket, a hatás a lényeg: remeg, inog a kép, bizonytalan a mozgás, ezek a dokumentumfilm jellemzői, játékfilmek pedig éppen ezért a dokumentarizmus stílusesszűközeként alkalmazzák őket.

Rendezőnk életművében ez a metódus nem más, mint helyszíni közvetítés a múltból (egy létező vagy nem létező múltból). A szemtanú, a kamera: a riporter. És itt a visszakanyarodási pont a Pasolini bálványozta valósághoz. Ahogy PPP egy őt interjúvolónak megfogalmazta: „A film arra készítetett, hogy maradjak meg mindig a valóság szintjén, benne a valóságban: amikor filmet készítek, mindig a valóságban mozgok, olyan emberek között, amilyen ön is.” A pályakezdő két mű, a *Csóró* és a *Mamma Róma* (1962) megalkotásakor ez a közlekedés a valóságban könnyen kivitelezhető, mivel ezek kortársi, külvárosi környezetben játszódnak. (Már e két Pasolini-film is csak látszólag folytató-



ja a neorealizmusnak, hiszen gondolatilag, stílusában is jócskán meghaladja azt, ezért tekintem őket „kvázi-neorealista” opusoknak.) A későbbi mitikus-történelmi ciklusokban azonban – melyeknek a *Máté evangéliuma* indító darabja, s melyeknek egy részében „a tökéletlen szemtanú megoldást” használja – Pasolininek előbb aprólékosan létre kell hoznia azt a valóságot, amelyben majd járkal. Am ezt nem kis mértékben a mából kiindulva teszi. (Hadd emlékeztessenek az értelmiségi Jézusra és hallgatóságára: a munkásokra, parasztsokra.)

Az újtestamentumi történet filmadaptációja után három évvel, az *Ödipusz király* (1967) egy központi jelenete során találkozunk újra a módszerrel, más formában, amit az indokol, hogy itt a címszereplő egyszerű hősé és áldozata tragédiájának. Ödipusz (Franco Citti) Delphoiba megy, hogy megismerje származását. A jósnő a sivatagban magányosan álló, hatalmas fa alatt ül. A jóslat-

ra várók óriási távolságra tőle, sorban ülve, térdelve várakoznak, Ödipusz utolsóként. Párhuzamosan váltakozó képek mutatják

őt, és azt, amit lát. Szemtanú tehát is, még messzire a pogány „Szenttől”. Majd ő kerül sorra, elindul, így a kamera is egyre közelebből láttatja a látnokot és segítőt. Amint Ödipusz szörnyű jövődjéről beszél, már premier plánban látjuk a jósnőt. Az ókori király nem mellékszereplője történetének, ezért behatolhat a térbe, leküzdheti a távolságot, tökéletlen szemtanúból sors sújtotta főalak lehet, a végzet (az istenek) és önmaga prédája.

A *Disznóólban* (1969) két történet halad előre párhuzamosan, egy központi és egy modern. Az eddig mondotakból kiköveztethető, hogy a tárgyalt szubjektív kamerás eszköz a történelmi részben bukkan fel többször is, mégpedig a cselekmény menetét a korábbi két filmnél konkrétan befolyásoló módon. Az Etna lejtőin egy

„Behatolhat a térbe, leküzdheti a távolságot”

(Disznóól – Pierre Clémenti)

férfi lovat vezet, melyen nő ül. A férfinak magára kell hagynia az asszonyt, elszalad egy közeli bokor mögé a dolgát végezni.

Ekkor kannibálhorda támadja meg a nőt, lerángatja a hátsárról. A férfi egy magaslat fedezékéből kénytelen végignézni a szörnyűségeket: társát agyonütik, majd megeszik. Itt is váltakozik az „objektív” és szubjektív kamera, a szemtanú potenciális áldozat, aki ezután eliszkol.

Később egy Maracchione nevű ifjú (Ninetto Davoli) a harangtoronyból meglátja, amint a megmenekült férfi katonáknak magyaráz valamit, akik másokkal együtt igyekeznek valahová. Maracchione utánuk ered. A következő helyszín a középkori városka egy tere, ahol az „új” szemtanú meglesi a „régit”. Már megszokott: felváltva szemlélhetjük Maracchionét és az általa látottakat. A fiú először a tömegben keres jobb pozíciót, majd kiválva onnan, a téren egyre közelebb szalad a történésekhez. De



hiába. Túl halkán beszél a két szereplő: a pap és akit kihallgat. Mi is sötétben tapogatózunk, csak annyival tudunk többet, mint Maracchione, hogy láttuk az előzményeket. A vallomást tevő vagy egy újabb szemtanú, vagy – és ez a valószínűbb – egy elfogott bűnös, egy kannibál. Mindenesetre jelen van az eredeti, a feljelentő szemtanú is, kezébe temeti az arcát.

A kannibáltörzset elfogják, és Maracchione akkor is ott van, amikor egy váruvaron felolvassák az ellenük szóló vádiratot, ám „a tökéletlen szemtanú” módszerét Pasolini itt – s a későbbiekben – már csak elvétve használja: az előjáróról és a két „vezető” kannibálról közeliakat látunk. Az Etna vulkáni hamujával borított tájon zajló kegyetlen kivégzésnél is jelen van Maracchione: a bűnösöket karókhöz kötik, hogy az állatok majd felfalhas- sák őket. Maracchione itt nem „töké- letlen” tanú: belemegy az események közepébe, így hallja például szinte in- tim közelségből a Pierre Clémenti ala- kította „főkannibál” utolsó mondatait.

„Ez már nem tudósítás”

(Ödipusz király – Franco Citti)

szabadtéri jelenet, ahogy „a tökélet- len szemtanú” összes eddigi példája a Pasolini-oeuvre-ben. Médea, a thesz- száliai uralkodó felesége egy szolgálólányával Korinthoszba tart, ahol fáj- dalommal lesi meg férje mulatozását: laszón egy díszes épület tövében fék- telen vidámsággal táncol – fiúk, fiatal férfiak társaságában. Érdekes módon ez győzi meg Médeát arról, hogy igaz- zak a hírek: laszón szemet vetett a ko- rinthoszi király lányára.

A MEGKUKKOLT KUKKOLÓ

A motívum egy olyan eleme, mely kez- dettől fogva rejtetten volt jelen, a *Mé- deában* nyitabban mutatkozik meg, a *Canterbury mesékben* (1972) pedig még inkább felerősödik. A leselkedés- ről van szó. A Pasolini-módszer törté- netében most először épületbelsőben járunk, joggal, hiszen a XIV. századi Angliában szigorúan tiltott homosze-

xuális tevékenység megfigyelése a téma. Ráadásul a tökéletlen szemtanú személye egy ideig megduplázódik. Egyikük maga az ördög (Franco Citti), bár ez csak egy későbbi jelenetben derül ki számunkra. Hétköznapi em- bernek látszik ugyanis, korabeli öl- tözékben, igaz, talpig feketében. Az ördög megles egy leskelődőt, akinek távozta után ő is bekukkant a függöny mögé: egy homoszexuális pár szeret- kezik. A sátán követi a kukkolót egy másik helyszínre, ahol egy újabb azo- nos nemű duó a megfigyelés tárgya. Az ördög tanúja annak is, amikor a férfi feljelenti a „bűnösöket”. A törvény őre először azt a párt éri tetten, melynek idős tagja gazdag, így megvásárolja büntetlenségét. A másik párban a kö- zépkorú tag szegény, képtelen fizetni, tehát bűnhődnie kell. A sátán mindezt kifigyeli. Mi is, a szubjektív kamera közvetít: a nemi aktusokat és a meg- vesztegetést textiliák, deszkalécek nyílásain át szemlélhetjük, azt és any- nyit, amit és amennyit a rések láttatni engednek. Ha az ördög helyzetet vál- toztat, a kamera is.

A következő képsorban az ördög mozgóárús, aki nyakába akasztott kosárból árulja portékáját, a fánkot. Egy pompázatos, hatalmas belső udvarban összegyűlt a tömeg: nyilvános kivégzésre. Azt a homoszexuális férfit vetik máglyára, aki nem tudta pénzzel megváltani az életét. A tökéletlen szemtanú ezúttal a fánkárús: a sátán. Ismét a módszer immár „klasszikusnak” számító változtatással van dolgunk. Párhuzamosan látjuk, amint az árus izgatottan jár-ke a tömeg mögött, helyezkedik, olykor meggyorsítja a lépteit; valamint a rőzsekötegek elhelyezését, az áldozat kétségbeesett kapálózását, a máglya meggyújtását. Az utóbbiakat persze szubjektív kamera mutatja, kámzsás nézelődők, apácák, katonák feje mögül. Az ördög izgatottsága érthető, halvány mosolya is a felszálló füst láttán: ha nem is volt cselekvő részese, legfeljebb megfigyelője a történéseknek, mindez az ő műve.

A máglyahalál (és ábrázolása) valamelyest Pasolini utolsó filmje, a *Salò, vagy Szodoma 120 napja* (1975) zárlátának, a kínzási jeleneteknek előképe. Azok a szörnyűségek, melyek ezekben zajlanak, nem nyilvánosak. Négy hatalmaság az olasz fasizmus végső regnálása, a másfél évig tartó salói köztársaság idején bezárkózik egy kastélyba, hogy ott fiatal lányokat és fiúkat használjon szexuálisan, alázzon, kínozzon, öljön meg a saját

„A szörnyűségek nem nyilvánosak”
(Salò – Paolo Bonacelli)

kényére-kedvére. Ennek a folyamatnak a befejező fázisában az épület egy kis belső udvarán válogatott testi gyötrelmeknek teszik ki az áldozatokat, egy-egy kényúr pedig egy rácsos ablakból felváltva nézi távcsövön a másik három (és segítők) kegyetlenkedéseit. Ezeket mi úgy látjuk, hogy a kép közepén van egy viszonylag tisztán látható folt az eseményekkel, körötte pedig szabálytalan alakú, terjedelmes fekete keret. A filmvásznon megjelenő kép a távcső mutatta látványt utánozza, egyfajta szubjektív kameraként hat.

„A tökéletlen szemtanú” módszere az apostoloktól az ördögig és a *Salò* szörnyetegeiig halad Pasolini filmművészetében. Az utolsó alkotás szemléletmódja, így formanyelve is gyökeresen különbözik azonban a többitől. Ez már nem tudósítás, nem stilizált dokumentarizmus. Ezek az embernek alig nevezhető bestiák maguk hozzák létre azt az iszonytató valóságot, amelyet aztán kedvtelve, gyönyörrel szemlélnék. A nézőt pedig Pasolini – a távcső mint szubjektív kamera eszközzel – a gonosztevők pozíciójába helyezi.

SZÁNDÉKOS FÉSÜLETLENSÉG

Visszatérve „a tökéletlen szemtanú” *Salò* előtti, „igazi” használatához: annak, hogy PPP csak mitikus-történelmi környezetben alkalmazza e megoldást, kortársi történetekben pedig

nem, nem az az oka, hogy az utóbbiakban nincsenek olyan tömegjelenetek, melyek ezt lehetővé tennék. A *Madarak és ragadozó madarak* 1966-os jelenkori részében a két főhős egy csődületbe keveredik. Eleinte nem lehet tudni, mi történik a külvárosi ház körül, később kiderül: egy holttestet szállítanak el a mentők. Szemtanúk vannak, de a „tökéletlenségnek” nyoma sincs. Szükségtelen. Helyszíni közvetítés a jelenből? Arra ott a dokumentumfilm. Pasolini szemlélete szerint a mába a mitikus-történelmi vonulatot kell belevinni (barokk zene, biblikus utalások a *Csóróban* és a *Mamma Rómában* stb.), a mítoszba, a történelembe pedig a mát, a hétköznapit, a dokumentumszerűt.

Rendezőnk a debütáló filmjében „megszerzett” amatőrizmust tette stílusává. Az alkotásaira jellemző egyfajta formai fésületlenség is (a *Salò* ebben úgyszintén kivétel) dokumentarista hatást kelt: rezgő kamera, a szabályos kameramozgás helyett „habozó átigazítás”, a hagyományosan szép, keretezett képkompozíciók jobbára mellőzöttek. Még ha nem is „a tökéletlen szemtanú” jelenségről van szó, a kamera akkor is hol zaklatott szemtanú az események forgatagában: nincs ideje komponálni; hol leíró, meditatív szemtanú: nincs késztetése komponálni.

(Folytatjuk)





MAJOM/EMBER/EVOLÚCIÓ

A TERMÉSZET MAUZÓLEUMA

NEMES Z. MÁRIÓ

A MAJOM KÍSÉRTETIES HASONMÁSKÉNT JELENIK MEG A FILMKÉPEN, AZ EMBER HATÁRAINAK MEGKÉRDŐJELEZŐDÉSÉT, ANTROPOLÓGIA ÉS KULTURÁLIS VÁLSÁGÁT JELZI.

Akira Mizuta Lippit kultúratudós a 19-20. század fordulóján egy különös párhuzamosságot regisztrál, miszerint azzal egy időben, hogy az ipari forradalom térhódítása miatt az állatok egyre inkább eltűnnek a hétköznapi világából, a korszak képkeltő technológiáinak kitüntetett témájává válik az animális létezés részleteinek rögzítése. Ezt a jelenséget példázza Eadweard Muybridge *Animals in Motion* (1872) című gyűjteményes fotótanulmánya, amiben 34 különböző állatot mutat be 132 karakterisztikus mozgásakció közben. Muybridge mániákusan kutatta az állati mozgás fizikai-vizuális törvényszerűségeit, illetve a különböző mozgásfázisok egymáshoz kapcsolódását, melyeket az általa kifejlesztett *zoopraxiscope* segítségével animált. Ebben az összefüggésben az állati elevevény a mozgás szimbólumává változik, ezzel párhuzamosan pedig a gesztusok, pózok és fiziológiai változások rögzítése, (film)képpé alakítása, az állatok eltűnésére adott melankolikus válaszként értelmezhető. Mintha a megszülető film az animalitás egyfajta *gyászapparátusa* lenne, egy olyan technológiai kriptá, amiben az állatok képei kísértik az emberi észlelést.

Az állat tehát mediális fantomként járja át a modernitás történetét, hangzik Lippit kultúrakritikai diagnózisa. A (poszt)indusztriális világ kiépülésével a természethez való hozzáférésünk, ha nem is lehetetlenül el teljesen, de technológiailag meghatározottá és áthatottá válik, ami azt is jelenti, hogy a természet elementaritását feláldozzuk a természeti képek kapitalista termelése érdekében. Az állatkert intézményét ebből a perspektívából nem sok választja el a természettörténeti múzeumtól és/vagy a panoptikumtól, hiszen itt is egy olyan hatalmpolitikai képre-

zsim létrehozásáról és felügyeletéről van szó, mely állatfantomokat gyárt. Az állatkerti szituációban megjelenő állat valójában egy kulturális preparátum, mely színleli önnön természetiségét és elevevényét, hogy mindezt felkínálhassa az emberi tekintet konstrukciós hatalmának. „Szeme a rácsok futásába veszve / úgy kimerült, hogy már semmit se lát. / Úgy érzi, mint a rács ezernyi lenne / s ezer rács mögött nem lenne világ.” – írja Rilke az állatkerti párdúc világvesztettségéről, arról a pillanatról, amikor az állat tekintete bezáródik, hogy önmagát – egyfajta stilizált szoborként – felajánlhassa a látogatók voyeurisztikus pillantásainak.

Az animalitás és a képrögzítő eszközök fantomtörténetében speciális helyzete van az emberszabású majmoknak, hiszen a technológiai kísértetiességhez ebben az esetben egy antropológiai szorongás is társul. Már a 18. század antropológiai gondolkodásában kitüntetett helye van ennek a kérdésnek, hiszen a tudósok számára komoly nehézséget okozott tisztán anatómiai szempontok alapján elkülöníteni a majmokat az embertől. Olyan szerzőknél, mint Johann Gottfried Herder az ember képessége a nyelv megalkotására és a beszédre – és az ebből levezetett kultúrateremtés – válik a megkülönböztetés alapjává, ugyanakkor a majom mégis csak egyfajta antropológiai hasonmásként, Doppelgängerként jelenik meg, aki-ami állandóan felülírja az emberi és a nem-emberi közti határokat. A darwini elmélet (majd annak szociáldarwinista kiterjesztése) a 19. század közepétől kezdve továbbfokozza ezt az embertani kételyt, hiszen végleg felszámolódik az ember metafizikailag kitüntetett pozíciója a természet rendjében. A faji hierarchia felbomlásának gondolata egyaránt

rombolja a felvilágosult humanizmus és a keresztény teológia emberfogalmát, ugyanakkor megjelenik a degenerációs félelem is, mely paranoid módon az atavizmus, primitivizmus és elfajzás stigmáit kutatja az európai és az Európán kívüli népeességben. A „Nyugat alkonyának” víziójától hajtva az európai humanizmus egyre élesebben próbálja saját emberképének határait kontrollálni, amihez a vizuális reprodukciós eszközök rendszerét is segítségül hívja, hiszen a Cesare Lombroso nevével fémjelezhető kriminálandropológiai kutatások épp a degenerációs jelenségek fiziológiai – tehát látható – jeleit próbálják szisztematizálni és felismerhetővé tenni.



A majom(ember) ebben a kontextusban egyfajta szupermetaforává válik, mely egyszerre testesíti meg a kifáradt Európával szembeni életerő ősi forrását, illetve a hanyatlás barbár hírnökeként, a *Bildungsbürger* torz tükörképét és démonikus végzetét. Mindez persze a természeti világgal és ezzel párhuzamosan az emberi természettel kapcsolatos modern viszony kétértelműségére világít rá, miszerint a bennünk élő és minket a világgal összekötő természet „idegenné” lett, vagyis az ember egy kísérteties dezorientáció, az önidegenség és a világidegenség kettős tapasztalásába van belevetve. Ennek az antropológiai szorongásnak a leghatékonyabb kulturális médiuma a gótikus irodalom volt a 19. században, hiszen a *Dr. Moreau szigetétől* a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetéig* bezárólag a legfontosabb alapművekben mind ott munkál a *conditio humana* képlékenységének és a testi-lelki animalizálódás lehetőségének a rémképe. Témánk szempontjából a legbeszédesebb talán Edgar Allan Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című gótikus krimije, melyben a bestiális erőszak forrása egy borneói orángután, aminek őrjöngő „megzavarodása” az emberi tevékenységek iránti utánczó hajlamának köszönhető.

Ez a motívum alapvető kérdéseket vet fel, hiszen a kísérteties utánczás képzi meg azt a homályos zónát, ami az ember és majom közti határok felbomlását eredményezheti, ugyanis a Poe-szöveg esetében sem egészen világos, hogy végül is „ki hasonul kihez”, mert a mesterdetektív Dupin, az orángután és annak gazdája között folyamatos áthelyeződések jönnek létre. A filmes megjelenítés szempontjából a helyzet talán még izgalmasabb, hiszen egészen mást jelent egy valódi orángután szerepeltetése, illetve egy kosztümben majmot játszó ember, aki embert utánoz. Az 1909-es *Sherlock Holmes in the Great Murder Mystery*ben – mely a Poe-novella Holmes-franchise-ba átírása volt – állítólag egy valódi gorilla szerepelt, de sajnos a film nem maradt fenn, vagyis az állati jelenlét (és gyilkos nyomainak) eltüntetése ebben az esetben tökéletesen sikeres volt. A Robert Florey-féle *Murders In The Rue Morgue*-ban (1932)

„A technológiai kísértetieséghez antropológiai szorongás társul”
(Franklin J. Schaffner:
A majmok bolygója
– balra: Charlton Heston)

filmben öltötte magára gorillajelmezét. Ha mindezt az animalitás gyáztörténetének perspektívájából szemléljük akkor Hollywood immár majdnem száz éves törekvése a hiperrealista majomábrázolás elérésre valamiféle érzéki halottkultusznak és/vagy technológiai totemizmusnak tűnik, hiszen nem egyszerűen az állati jelenlét képpé alakításáról van szó, hanem az állati kép „felöltéséről”, egyfajta mediális állattá válásról, mely az egyre fokozódó antropológiai szorongásokra adott filmesztétikai reakcióként értelmezhető.

Király Jenő kultikus King Kong-elemzésében úgy fogalmaz, hogy Tarzan a boldog vadember leszármazottja, míg Kong a tragikus vadember őse. A jungle-gothic tehát a civilizációs félelmek és nosztalgiaik ikerzsánere, ugyanakkor a témánk szempontjából Tarzan fehér és heteroszexuális „édene” kevésbé érdekes, mint Kong tragikus sorsa. Király a természet és civilizáció konfliktusában megképződő fenséges monstrumként írja le az óriásmajmot, ugyanakkor a Willis O'Brian stop-motion technikájával megjelenített 1933-as Kong paradoxona épp abban keresendő, hogy a természet őserije immár csak technológiai fenségesként tapasztalható meg a filmkép attrakciója által. Kong ezért is inkább egy biokulturális kiborg,





akiben technológia és természet elválaszthatatlanul összekeveredik. Nem véletlen, hogy a figurában rejlő „műviséget” a különböző folytatások is felmutatták, erre példa Inoshiro Honda filmje, a *King Kong harca a robottal* (1967), ahol az óriásmajomnak egy robothasonmással kell megküzdenie. A természet és civilizáció határainak összeomlása a franchise legújabb darabjában a *Kong: Koponya-sziget* (2017) esetében kifejezetten dominál, hiszen a film szinte végig az őstermészetinek tétélezett szigeten játszódik, ugyanakkor ez a tér a Vietnam-filmek toposzával kontaminálódik, vagyis egy olyan (poszt)apokaliptikus háborús zóna jön létre, mely mögül kiveszett a civilizációs józanság emberi világa. Nincs már hová visszavinni Kongot, hiszen ebben a világégés „utáni” térben csak a különböző korok, technológiák és evolúciós formák folyamatos elkeveredése egymásba csúszása tapasztalható.

Az antropológiai szorongásnak és a (poszt)apokaliptikus motívumrendszernek a leghatásosabb összefűzését a majomfilmek kontextusában minden bizonnyal *A majmok bolygója* franchise testesíti meg. A Pierre Boulle sci-fijéből kiinduló eredeti pentalógia (1968-1973) egyfajta ideológiai lakmuszpapírként mutatja fel az embermajom problémátörténet korábbi motívumait,

miközben a hidegháborús nukleáris pánik kontextusában a fokozódó faji konfliktusok allegóriájaként is olvasható. A faji kérdés a vadember motívum mentén korábban is hangsúlyosan jelen volt, illetve a *black animality* már *A Morgue utcai kettős gyilkosságban* is jelentős szereppel bírt, de *A majmok bolygója* mégis egyfajta amerikai popmitosszá válik ebben az összefüggésben. (Ennek a mitikus karriernek a kezdetét jelzi az az anekdota, miszerint az első film bemutatóján Sammy Davies Jr. Arthur P. Jacobs producernek megjegyzi, hogy ez volt a legjobb film, amit feketék és fehérek együttéléséről valaha is látott.)

A századfordulós degenerációs félelmek politikai-antropológiai módon artikulálódnak a film sötét jövőjében, hiszen az „elfajzott”, beszédképességüket – ezáltal kulturális fölényüket – elvesztett emberek a majmok félálatti rabszolgáiként léteznek. Ennek az antropológiai disztópiának a működési elve tehát a faji hierarchia radikális felforgatásán alapszik, miszerint az ember nem csupán elveszti evolúciós monopóliumát, hanem egy fejlődéstörténeti „csere” által kisebbségi helyzetbe kerül. Vagyis a majmok győznek a mimetikussal versenyben, hiszen emberibbé válnak

„Felszámolja a konkrét valóság-referenciákat”

(Matt Reeves:
A majmok bolygója:
HÁBORÚ)

az embernél, miközben az ember visszafejlődik, önmaga alá süllyed. A gótika nyelvén fogalmazva: a kísérteties antropológiai hasonmás átveszi az eredeti identitás helyét. A Charlton Heston által játszott úrhajós a nyugati humanizmus „utolsó embere”, aki őrizni próbálja a földi emberiség eleve elrendelt progressziójába vetett hitét, hiszen először egyfajta csillagközi és *idegen* anomáliának próbálja tekinteni a bolygón uralkodó viszonyokat. A Tiltott Zónában feltárt titok (a majmok bolygója maga a Föld) azonban visszaírja az emberiségtörténeti katasztrófát a humanizmus szívébe, miszerint az már démoni ígéretként eleve benne rejtett a nyugati emberiség technológiai, politikai és antropológiai kondícióiban.

A humanizmuskritika *A majmok bolygója II.*-ben (1970) tovább erősödik, ugyanis az elnémult emberállatok és a majomemberek közti konfliktusba belép egy harmadik tényező, a bolygó felszíne alatti bunkervilágban élő, telepitikus képességekkel bíró pszeudo-humán lények közössége. Ezek a lények ugyan csak az emberi faj „elváltozott” képviselői, akik a felszíni civilizáció pusztulása után még mindig őrzik a kultúra maradványait, ugyanakkor esetükben inkább az emberi állapot perverz mimikriájáról



van szó. Ezt a szó legszorosabb értelmében kell érteni, hiszen az utolsó atombombát istenként tisztelő szekta tagjai maszkot viselnek, mert „valódi”, mutálódott, arcuk már csak szörnyű sebként, „hiányként” emlékeztet az emberi ábrázatra. Az emberi és állati maszkoknak ebben a csúszkáló rendszerében tehát távolról sem egyértelműek az antropológiai pozíciók, hiszen az utánzás, elváltozás és mimikri játékába belevonódva állandóan a majom, humán és poszthumán közötti átmeneti zónában ingázik a nézői tapasztalat. De ez az egymásba íródás a politikai-történelmi síkon is meghatározó, mert a pentológia egésze épp azt mutatja be, hogy a majom-ember történelem – épp a kölcsönös mimetikus kapcsolat miatt – időhurokba záródik, vagyis a faji elnyomás, a hatalom és az erőszak struktúrái örök visszatérésben vannak.

A militáns gorillák és a *Majmok bolygója IV. – A hódítás* (1972) rasszista diktatúrája között strukturális megfelelések vannak, és ezeknek a hatalmi relációknak a megváltoztatása csak átmenetileg lehetséges az egyik kisebbség Spartacus-lázadása által. Ennek az antropológiai pesszimizmusnak a mély félreértéséről tanúskodik Tim Burton 2001-es remake-je, mely rekonstruálja és rehumanizálja az első film szubverzív kritikáját. Burtonnál a majmok – a populáris gótika bizarrságfétiséből fakadóan

– groteszk módon animálisak, míg az alávetett embereken nem jelentkezik a degeneráció semmilyen átütő jele, még beszélni is tudnak, ami az egyik legsúlyosabb vétség az eredeti mű szellemével szemben. (A másik a Tiltott Zóna titkának banalizálása.) Vagyis a rendező (újra)rögzíti az emberi és nem-emberi közötti határokat, hogy ezzel hatástalanítsa az antropológiai határátlépésből eredő kísértetiességet, miközben az egész filmet egy antropocentrikus módon felfogott emberiség-történelmi diadal irányába tolja el. Az egyetlen „kényelmetlen” motívum a fajok közötti szexualitás sugalmazott megjelenése Ari (Helena Bonham Carter) és Davidson kapitány (Mark Wahlberg) kapcsolatában, de itt is inkább olyan elfojtott, konzervatív fantáziákról van szó, mint a harmincas évek dzsungelfilmjeiben (*Trader Horn*, 1931, *The Savage Girl*, 1932, *White Hunter*, 1936), vagyis a téma kibontatlan marad, noha ennek a motívumnak az antropológiai újragondolása – akár a King Kong-paradigmából kiindulva – sürgető feladatnak tűnik, hiszen már a nyolcvanas években születtek olyan alkotások (*Max, mon amour*, 1986), melyek a majom-ember viszony antihumán erotikáját próbálták feltárni.

A 2011-ben induló reboot-trilógia (*A majmok bolygója: Lázadás*, 2011, *A majmok bolygója: Forradalom*, 2014, *A majmok bolygója: Háború*, 2017) úgy rendezi át az eredeti mitológiát, hogy kiiktatja az időutazós sci-fi szálát és az atomkatasztrófa motívumát, ehelyett a kortárs zombiapokalipszis-filmek tapasztalatait (is) felhasználva tragikusan végződő biotechnológiai gyógyszerkísérletekből eredezteti a majmok javára végbemenő fejlődéstörténelmi cserét és az emberiség degenerációját. A politikai-antropológiai dimenzió végig rendkívül erősen van jelen a három filmben, illetve allegorikus erejében bővül is, hiszen a posztapokaliptikus erdőségekben harcoló majomközösség esetében az afro-amerikai kódok mellé betársul az indiánfilmek ikonográfiája. Az indiántematikához (is) társítható népihagyományok motívuma *A majmok bolygója: Háború*-ban központi jelentőségű lesz, ugyanis a Kurtz ezredes koloniális örületét megidéző Ezredes (Woody Harrelson) egy olyan katonai bázison gyűjti össze a majomközösséget, mely egyszerre működik munka- és meg-

semmisítő táborként. (Noha távolról sem egyértelmű melyik faj történetében fog végül is ez a létesítmény végállomásként szolgálni.) Az emberi elfajzás az új trilógiának a záró darabjában is megjelenik, noha olvasata kettős, hiszen az Ezredes a racionális – ugyanakkor destruktív – nyugati szubjektum felől ítéli vállalhatatlannak ezt az állapotot, míg a beszédképtelen és ártatlan Nova (Amiah Miller) inkább szimbolizál egy új, poszthumán kezdetet, mely ugyanakkor nem a „régiek emberei” jövője. (Beszédes motívum, hogy a Nova nevet ebben a verzióban nem egy fehér, heteroszexuális férfi adományozza a lánynak, hanem a majmok.)

Az új trilógia leginnovatívabb mozzanata azonban nem tematikai vagy dramaturgiai jellegű, hanem technoesztétikai, hiszen a filmek posztdigitális majomábrázolása eddig nem ismert színvonalat mutat. A kortárs médiaelmélet olyan teoretikusai, mint Lev Manovic arról beszélnek, hogy a digitális mozi visszatér a festészet világába, hiszen felszámolja a konkrét valóság-referenciákat. Az Andy Serkis és társai által bemutatott motion capture-színészet azonban túllép a digitális és analóg szembeállításán, hiszen a digitális maszkok a „valódi” archoz, mimikához és gesztusokhoz tapadnak. Vagyis ezek a majomberek olyan posztdigitális palimpszesztust alkotnak, melyekben nem szétválasztható az emberi és az állati, az állatot játszó ember és a humanizálódó állat, hiszen áttetsző rétegeként egymásba tűnnek át, illetve folyamatosan egymásba olvasódnak a nézői tapasztalatban. Ez a kísérteties vizuális élmény tehát nem csak az állat eltűnése feletti gyász technológiai formája, hiszen itt már a humanizmus emberét is gyászoljuk. Vagyis a két kihalástörténet összefonódik abban a gesztusban, amikor a digitális filmkép technomágiája az emberállat kísértetének megidézésével a természet mauzóleumává avatja a kortárs mozit.

•
A MAJMOK BOLYGÓJA: Háború (War for the Planet of the Apes) – amerikai, 2017. Rendezte: **Matt Reeves**. Írta: **Mark Bombback, Matt Reeves**. Kép: **Michael Seresin**. Zene: **Michael Giacchino**. Szereplők: **Andy Serkis** (Caesar), **Woody Harrelson** (McCollough ezredes), **Amiah Miller** (Nova). Gyártó: **Chernin Entertainment**. Forgalmazó: **InterCom**. *Feliratos*. 140 perc.

MUTÁCIÓ ÉS SZUPERHŐSÖK

Szellem a hálóban

VARRÓ ATTILA



perhős-típussal. Superman egy másik világ küldötte, egyfajta istenmetafora (akár Silver Surfer, Thor vagy Wonder Woman), akinek meg kell találnia helyét „lent” az emberek között, Batman pedig száz százalékosan ember, aki saját világi erőforrásokkal harcol a gonosszal (akár Iron Man vagy Daredevil) – a mutáns hősök csoportja átmenetet képez az isteni és emberi lét között: tagjai egy evolúciós ugrás képviselői, a *Homo superior* előfutárai. Mégis alapvetően számkivetettek emiatt, mivel másságukkal fenyegetést jelentenek az emberiségre – mutációjuk magasabb fitnessszel ruházta fel alakjukat az instabil környezetben, könnyen egy társadalmi paradigmaváltás fegyverévé változtatva őket. A genetikai mutáns szuperhősök az Adaptáció egyszerre üdvös és fenyegető jelképei: létük eredendő tagadásai mindenek, ami konzervatív, hiszen a változást biológiai és kulturális szinten egyaránt elkerülhetetlennek mutatják – miközben nem a haladás szándéka hozta létre őket, hiányzik belőlük a fejlődés irányított célszerűsége. Az X-Men gárda evolúciós tanulsága a mutációk öntörvényűsége: ember és környezete folyamatos kölcsönhatását példázzák, amelyet nem isteni/állami ötéves tervek, hanem komplex, öntörvényű összefüggések szabályoznak.

Am a 60-as évek Marvel-fénykorának nyitányától jelen van a mutációnak egy trivializált kommersz-verziója is a képregényben, amely jobban megfelelt a nagyközönség mesei elvárásainak, és nem sok köze van a darwini evolúcióhoz – inkább egyfajta csökkenését jelenti a lamarck-i felfogásnak, ahol az előnyös változások nem véletlenszerűen jelennek meg, majd szelektálódnak pozitívan az egyedekben, hanem valamilyen szándékos behatás eredményeképpen (lásd a magas fák lombjáért nyújtózkodó zsiráfok hosszabb nyakát) szolgálják az egyetlen keresztül az egész faj hasznát. A „mutáció” ez esetben a kifejlődött emberi lény génkészletében okoz *instant* módosulást, amolyan kivételesen jóindulatú rákként: a szervezet nem gyengül, inkább erősödik tőle. Az efféle szerzett superképességek pseudo-mutánsai (Captain America, Hulk vagy a Fantastic Four tagjai) külső – általában tudományos – beavatkozás (gyakorta véletlen) eseménye

A KORTÁRS SZUPERHŐS FILM MÁR NEM A VÁLTOZATOSSÁG FEGYVERÉBEN HISZ.

Az adaptáció szükségszerűsége a túléléshez nem csupán az élővilágban vagy a társadalmi folyamatokban meghatározó tényező, de a tömegfilm világában is tetten érhető folyamat: akár piaci mutatókat vizsgáló stúdiófőnökök, akár közhangulatra érzékeny alkotók, akár direkt nézői/szakmai visszajelzések hajtják, a filmgyártás állandó szinkronban mozog a közönségigénnyel, reagál, módosít művein, új irányokat jelöl ki. Maga a műfajiság léte is egyfajta bizonyíték erre, elvégre mi más egy műfaj, ha nem az adott kulturális környezetben kiemelkedően életképes történetsemámak komplexuma (egyfajta *mémplex*), amely folyamatosan alkalmazkodik a filmjeit eltartó élőhely – legyen az médium vagy nemzet – változásaihoz: kevesebb, de látványosabb produkcióval áll elő moziasszály idején, antihősökre cseréli lánglelkű hőrszait, ha meg-savanyodik a társadalmi táptalaj, zárt történetekről szerialitásra vált a biztosabb táplálékforráshoz igazodva. Am az adaptáció létfontossága ellenére sem számít népszerű folyamatnak a tömegfilmben: többnyire egyfajta kényeszerítő erőként jelenik meg a zsánertörténetekben, amellyel szembeszállni kell, nem kiszolgálni. Ezt bizonyítja a klasszikus westernhősök „változik a világ, de én nem”-filozófiája, az eutópiák számát sokszorosan felülmúló disztópiák népszerűsége a science-fictionben, vagy akár a túlnépesedő világunkban egyre közkedveltebbé váló zombihorror, amelynek monstrumai méregerős szociohorror-alakként tükrözik az integráció rettenetét, tekintség az élőhalottakat a fogyasztói, szegregált vagy akár előregedő társadalom metaforáinak.

Épp ez utóbbi műfaj, a horror mutat rá leglátványosabban arra, hogy ez a negatív adaptáció-szemlélet miként kezeli a darwini adaptáció kulcsát jelentő mutációt – azt a jelenséget, amely elsődleges forrása a változó környezeti hatásokhoz való folyamatos alkalmazkodásnak, biztosítván azon új tulajdonságokat, amelyek elterjedése életképesebbé teszi a fajt. A tömegfilm világában minden alkotás „mutánsnak” tekinthető, ha a (műfaji) másolódás kulcsmáiban megmutatkozó módosítással él, főként ha ez a mutáció (amely akár véletlenből is fakadhat, mint a stoptrükk születése) elterjed egy műfajon belül és átforgálja azt. Am a „mutáns” kifejezés a filmekben elvéve takart pozitív figurát: az elmúlt pár évtizedig szinte kizárólag rémfilm-antagonisták jelzője volt óriásrovarinváziós sci-fiktől posztapokaliptikus kannibálokig: mindaddig, amíg egy kortárs zsáner fel nem ruházta a tömegfilmes folyamatokban betöltött sokarcú, ám létfontosságú tevékenységének méltán kijáró komplexitással.

Bár az első mutáns-főhős megtisztelő címe a szuperhős-képregények történetében az 1939-ben indult Sub-Mariner atlantiszi hercegének jár, a mutáció jóval később, csupán az 50-es évek végétől jelenik meg nevesítve a Marvel-comicsokban, majd az X-Men sorozatban kap központi szerepet. Az X-gárda tagjai a klasszikus genetikai mutáció példái: *velük született* és *átírhatatlan* gén-rendellenességnek köszönhetik kivételes képességeiket. Különleges módosulásuk fajuk feletti szintre emeli őket, ugyanakkor kihangsúlyozza emberi mivoltukat, szembehelyezkedve a két klasszikus szu-

folytán válnak szuperhősökké. Szemben az X-Men számkivetettekkel, igazi szupersztárok: az esetek többségében szuperhősként is a társadalom szövetében élnek (Hulk kivételt jelent Jekyll/Hyde-státuszával), ők azok, akiknek átnyújtja a polgármester a város kulcsát, főhadiszállásuk belvárosi felhőkarcoló és rendszeresen felbukkannak a pletykarovatokban. Kivételes képességeik a közösség szívébe zárja őket, körülrajongott példányok, mivel ékes példái annak, milyen magasságokig juthat egy ember: egyik nap szobatudós, másnap már bulldózerhajigáló kolosszus, izzadós tenyerű diákból toronyházak légi-akrobatája lesz, nyápic mitugrász egy csapásra kiüti Hitlert a Sasfészek ablakán. Ők nem kiszolgáltatott bábuk az adaptáció káoszában, hanem a Fejlődés ikonjai, plakátarcai egy humáncentrikus evolúciós felfogásnak, amely szerint az ember az állatvilág csúcán áll és a természet elsődleges célja ennek a hierarchiának a fenntartása. Amerika Kapitány óta egyfajta ani-Frankensteinszörnyek: a tudományos haladást nem eredendően istenkísértő rémtettnek mutatják – ha

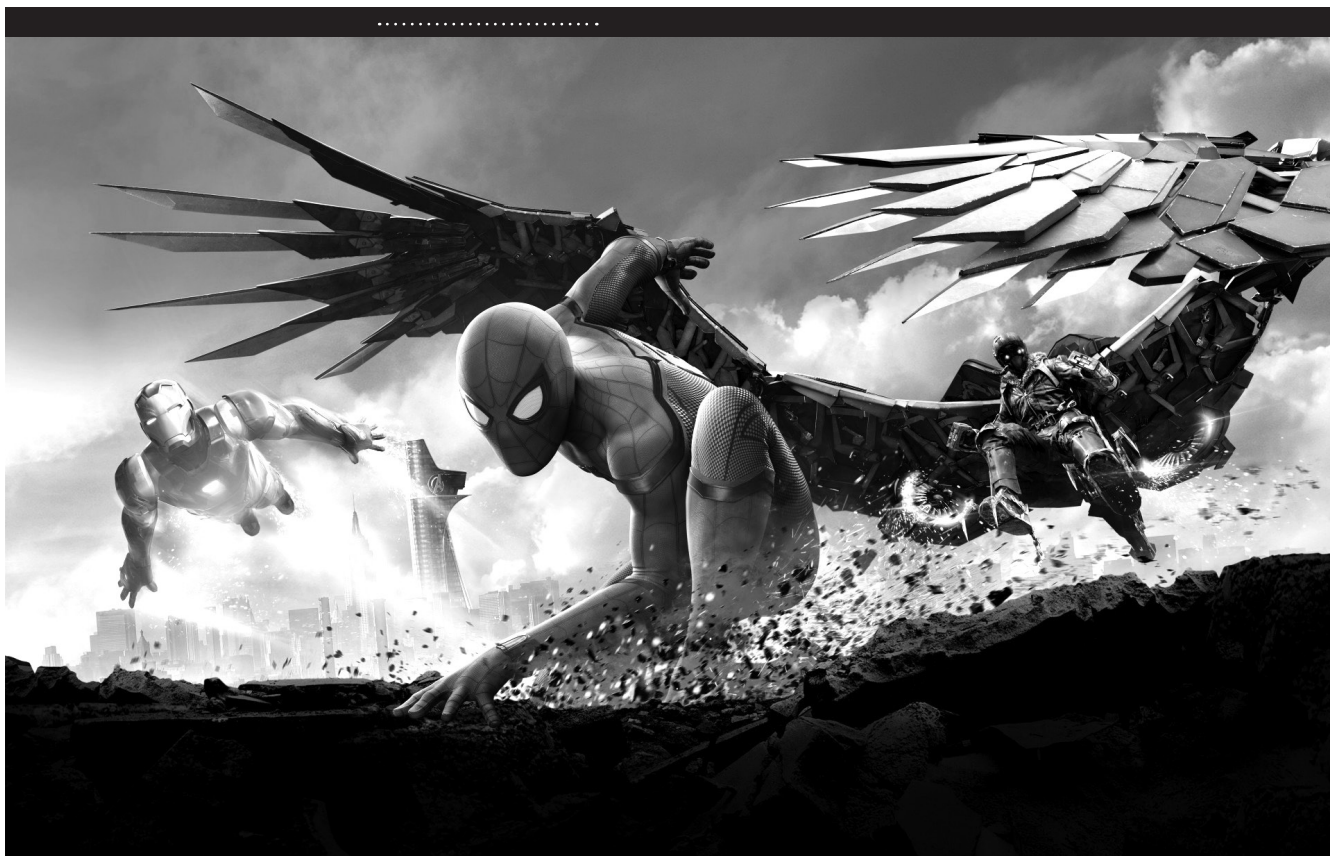
a nagyobb erőhöz nagyobb felelősségtudat társul, a legmakacsabb káosz is stabil hálózattá, felülről irányítható rendszerré tehető.

Ez a kettős mutáció-felfogás 1960-63 táján alapjaiban írta felül az amerikai szuperhős comics műfajkódexét, olyan új leágazást teremtve, amely a zsánerpalettán is átpozícionálta a műfajt. Köztes mivoltuk Superman és Batman határsávjában ugyanis műfaji síkra is kivetíthető: a tudományos-fantasztikum átmenetét jelentik a tiszta fantasztikum égi istenei és a tiszta kaland földi hősei, a valószínűtlen és a valószínűtlen között. Függetlenül a biológiai helytállóságtól, ezen képregények mutáció-motívuma racionális magyarázatot kínál befogadói számára az irracionális elfogadására. Wonder Woman Zeusz lánya, Thor Odin fia, de még az idegen naprendszerből érkező Kal-El alaptörténete is szorosabban kötődik Jézus életéhez, hihetetlen skálájú képességei közelebb állnak a mítoszokhoz, mint a Krypton fizikai sajátságaihoz – ez

zel szemben Hulk, Human Torch vagy Spiderman a racionális világmagyarázaton belül tesz szert irracionális fizikai tulajdonságokra, akár Dr. Jekyll vagy a Láthatatlan Ember a klaszszikus horrorban. Ezáltal újfajta, sokszínűbb zsánerkeverék mutánsa jött létre a szuperhős-comicsban, majd a korai 90-es évek nagy áttörését követően (*Tini nindzsa teknőcök*, *Darkman*) Hollywoodban: a science-fiction átmeneti szuperhősei megnyitották a műfajt a korlátlan keveredés útján, legyen szó kung-fu filmről vagy horrorról, mint ezt a kezdőpáros példája mutatja.

Nem Richard Donner vagy Tim Burton vitathatatlan műfajklasszikusai, hanem a mutáns szuperhősök hozták el egy újkeletű moziműfaj felvirágzását: a *Superman*-tetralógia szivárványos meséi és a *Batman* sötét büntörténete után ők indítják el a szaporodási folyamatot, hogy azután az ezredfordulón bekövetkező mutáns-hullám kimeríthetetlen franchise-áradatot szabadítson az Álomgyárra *Pengétől* az *X-Men*-szérián át a Raimi-féle *Pókemberig*. Hatalmuk épp a mutációk szelekciós előnyéből táplálkozott, mivel rövid idő alatt

„Hátat fordít az erős mutáció-jellegnek a szuperműfajiség felé”
(Jon Watts: *Pókember* – Hazatérés)



számtalan és sokféle variációt kínáltak fel a közönségnek: ahhoz, hogy a szuperhősök végleg megvessék lábukat a filmben, *markánsan* eltérő történetek kellettek (ellentétben a 40-es években kérészetlenül bizonyuló szuperhős-matinésorozatok uniformizáltságával), a maguk *sajátos* módosításaival – mint például a vámpírvadászat, a Pókember *coming-of-age* kerete vagy az első *X-Men* auschwitz felütése (amely első percétől szoros társadalmi olvasatot ad az ilyesféle reflexióktól korábban idegenkedő szuperhős-meséknek). Az ezredfordulón felszaporodó média-riválisok – élen a számítógépes játékokkal – miatt szorongatott helyzetbe kerülő stúdiófilm számára eleve a látványbő fantasztikum zsánerpalettája jelentette a mentőkötelet, a szuperhős filmek pedig olyan variációs készletet kínáltak ezen a csoporton belül, amelyre sem a sci-fi, sem a fantasy, sem az animációs mese nem képes (bár ők is tisztesen kiveszik részüket a legnagyobb bevételekből): kincsestárban komor noir-történetekkel, mint Nolan *Sötét Lovag*-filmjei, a Tini Nindzsateknőcök urbánus akciómeséivel vagy a makacsul kudarcot valló western-kísérletekkel *John Cartertől* a *Magányos Lovasig*. Amint a vegyes kínálatból kiválnak a legsikeresebb darabok, a stúdiók a magas bevételek reményében lefolytatják a maguk szelekcióját és csupán a legeredményesebbeket szaporítják (színvonaluktól függetlenül) – a lehető legjobban másolva a receptet, kiemelkedően életképes zsánert teremtve.

Kevesebb mint tíz év alatt azonban radikálisan megváltozott a tömegfilmes életér, ahogyan a *tentpole*-filmek leszűkítették a nagystúdiók mozgásterét és fogékonyságát a variációkra: ha manapság az átlagnéző már csak féltucat filmre vált mozijegyet évente, azokat a filmeket túlnyomórészt az ismerős/ígéretes franchise-ok közül választja ki. A *Bosszúállók* rekordbevétele óta a szuperhősfilmek másféle adaptációs kihívással néznek szembe – míg az ezredforduló filmbőségében nyerő vonásuk a mutációkra való kiemelkedő fogékonyság volt, a korlátozott kapacitás folytán csökkenő populációban szükségszerűen csökken a változatok száma is, és immár nem újfajta *módosulatok* áll a zászló, hanem olyan film-történeteknek, amelyek minél többféle bevált, sikeres sémát képesek *ötvözni*

magukban. Az amerikai tömegfilm történetében soha nem volt ilyen szűkös a zsánerpaletta a sikereklistákon, mint az elmúlt tíz évben: évtizedente összevetve a 20 legnézettebb filmet, általában 10-12 műfaj között oszlik el az élgárda (lapos haranggörbét alkotva, ahol 1-2 kicsit népszerűbb és 1-2 kicsit népszerűtlenebb műfaj között helyezkedik el szabályosan a többi), egészen a 2000-es évekig, amikor ez a kínálat a felére csökken és azok is szinte kivétel nélkül fantasztikus filmek: a görbe immár exponenciális ívet követ, ahol a filmek többsége sci-fi és fantasy. Ebben a populációs eloszlásban az a műfaj a legéletképesebb, amely pótolja a listáról kiszorult műfajokat, hatékonyan saját meséibe integrálja őket – egységes *univerzumot épít* belőlük magának. Többről van itt szó a tömegfilmben kezdettől jelenlévő „kaland-románc-humor” alapelvénél: bűnügyi történetnek már csak denevérjelmezben van esélye élre kerülni; a 30-as évek óta toplistas katasztrófafilm (a *San Franciscótól* a *pokoli torony át* a *Titanicig*) ma tiszta formában jócskán népszerűségét veszítette; ám minden harmadik Marvel/DC-film utolsó harmadát kitölti, a horror pedig 70-es évekbeli listavezető pozíciója és kortárs brúvrijai ellenére is immár csak akkor lát kiemelkedő nézőszámot, ha egy Sam Raimi vagy Guillermo Del Toro beleilleszti saját szuperhős-opuszába.

Ebben a szelekciós/adaptációs helyzetben a mutáció jelentősége lecsökkent a műfajon belül (a *Magányos Lovas* vagy az idej *Múmia* bukása markáns példa a másféle műfajuniverzumok variációinak elutasítására) – miként a valódi mutánsok is visszaszorulnak a Pókember-típussal szemben. A hanyatlófélben lévő *X-Men* fikciós világa zárt rendszert alkot, bármilyen széles hőskínálata, alapvetően saját kisszámú alaptörténeteit képes csak variálni, amit az sem tesz vonzóbbá, ha retró-közegbe helyezik vagy életkori variációkban mutatják be őket (ifjú Mystic, nyugdíjkorzi Wolverine). A pseudo-mutánsok ezzel szemben eltérő háttérűeknek, mesei gyökereiknek és műfaji fogékonyságuknak köszönhetően nem csupán egymással kombinálódnak korlátlanul, de a klasszikus szuperhős-verziókkal is: az Avengers szuper csapatánál akár egyazon történeten belül is akad még rajtuk kívül mitológiai isten (Thor), hagyományos ember (Iron Man, Black

Widow), sőt mesterséges intelligencia is (Vision). Műfaji abszorpciók képességük jóformán korlátlan (ezt jelzi többek között a *Deadpool* nyitása a szex felé vagy a *Hangya* csápjainak tapogatózása az Apatow-féle férfikomédia irányába) – hősei immár egyfajta *szuperműfajjára* formálják a szuperhős-műfajt, maguk köré gyűjtve mindazt a zsánerörökséget, amit a tömegfilm száz év alatt felhalmozott.

Különösen látványos ez a folyamat a Pókembernél, aki a 70-es évekbeli sikeres tévésorozata óta a pszeudomutánsok legnépszerűbb alakját jelentti: nem véletlen, hogy a 21 századi Álomgyárban másfél évtized alatt hét mozifilmig és immár a második rebootig jutott a Marvel univerzum egységesítési és szuperműfajozítási törekvései legszebb szemléltető példájává válva. Ennek fő oka, hogy alakjában testesül meg legtöbb tengely mentén a pseudo mutáns-csapat átmenetisége: egyszerre „csodálatos” emberfeletti lény és „barátságos” kalandhős a szomszédból, nagyvárosi sikátorokban dolgozó bűnüldöző (a Nappal válasza az Éj Denevéremberére) és kamaszbajokkal küzdő tinifilmhős, tudományos-technikai zseni és traumatizált melodrámaalak (iskolai lúzer, reménytelen apavesztett árva). Az idej második újrakezdés (a Polgárháború bevezetője után) nem csupán precízebben pozicionálja a kamaszréteg irányába a filmet (elég az egyre fiatalodó központi szereplőkre vagy a közösségi média erősebb jelenlétére gondolni), de elődeinél jobban integrálja hőseit a Marvel-univerzumba, megfosztva az önálló eredettörténetként még szükséges előzményektől (pókharapás, nagybácsi halála), miközben a tömegfilmes adaptáció tekintetében háttér fordít a Raimi-nyitófilm erős mutáció-jellegének, a szuperműfajiság felé.

A *Pókember: Hazatérés* esetében újfajta/módosított zsánerelemmel már elvétve sem találkozunk, megvan a széria eddigi valamennyi kötelező mémje a „kedves megmentése valami magas helyről”-tól a megszegyenülő iskolai személtládán át a szuperképességű példakép-pótapáig (ezúttal tudós-antagonista helyett a Disney-családfőt jelképező Vasemberrel, aki az atyai vezérlés mellett high-



tech szerkóval és háttér-apparátussal látja el). Ugyanakkor a film nem csak saját készletből és a környező Marvel-mitológiából dolgozik pedáns nebulóként, de a műfaj határsávjából is beszippant ismerős elemeket nyomozás-száltól (lásd *Vasember 3.*) a szerelmi melodramák „gonosz atya”-figuráján át az ehhez kötődő suspense-fogásig (lásd a film csúcspontját jelentő „fuvar-a-bálba” jelenetet) – legszebb bizonyítéka azonban a *Birdman* szerzői zsáner-dekonstrukciójából átemelt és marvesített Michael Keaton-alak guberáló trash-antagonistája a Bosszúállók-konglomerátummal szemben. A Keselyű figurája látványos zsánerpélda a műfaji mutáció elutasítására: nem csupán az Adaptáció sötét szónoka (akárcsak az előző *reboot* mutáns gyíkgonosza), de bukásával a mutáció káros mivoltát szemlélteti: a superhősök jövőjét immár nem a peremről betolakodó önérvényesítők egyéni barkács-megoldásai jelentik, hanem a különféle bevált műfaji toposzok hiperhálózatáá kovácsolása (a Vasember-mód), ahol mind egyik elem rendíthetetlenül hordozza saját sikersémáit, miközben az átfogó szuperműfaj-univerzum behálózza a blockbuster-életteret. A Marvel-Disney nem hisz a természetben működő állandó változások termékeny erejében, inkább az ökológiában ismert „ideális populációt” szeretné létrehozni saját kulturális környezetében: egy olyan műfaji csoportot, amelynek génállománya változatlan, egyedszáma maximálisan kitölti a piaci eltartó-képesség keretét és nincs szükség mutációkra (vagy kívülről jött vérfrissítésre), amelyek a szelekción keresztül folyamatosan mozgásban tartják a műfajt – sokszínű, egymással és környezetükre érzékenyen reagáló fajok összjátéka helyett egy totálisan kontrolált és maximálisan haszonelvű tenyésztéssé silányítva a műfaji evolúció csodáját.

PÓKEMBER: HAZATÉRÉS (Spiderman. The Homecoming) – amerikai, 2017. Rendezte: Jon Watts. Írta: Erik Sommers, Chris McKenna, Jonathan Goldstein, John Frances Daley. Kép: Salvatore Totino. Zene: Michael Giacchino. Szereplők: Tom Holland (Peter), Michael Keaton (Toomes), Marisa Tomei (May), Zendaya (Michelle), Robert Downey Jr. (Stark). Gyártó: Marvel Studios. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 133 perc.

KORTÁRS TERMÉSZETFILMEK

KÉPVADÁSZOK

SEPSI LÁSZLÓ

AZ ÁLLATVILÁG ÖT KIHALÁSI HULLÁMOT ÉLT TÚL, AZ EMBERI CIVILIZÁCIÓ MINDEN EDDIGI TERMÉSZETI KATASZTRÓFÁNÁL NAGYOBB VESZÉLYT JELENT.

ATopsy nevű cirkuszi elefánt kivégzése 1903-ban a filmkamera és az állatvilág egyik leghátborzongatóbb korai találkozása volt. A félrevezetően az első Államokban született ázsiai elefántként reklámozott Topsy 1902-ben megölt egy látogatót, és számos további, főként a felelőtlen gondozójának köszönhető incidens után a Luna Park bejelentette az állat áramütés általi nyilvános kivégzését. Az ehhez szükséges technikai felszerelést ugyanúgy az Edison Company biztosította, ahogyan az esemény felvételét is ez a cég készítette el: a bő egy perces kisfilmben statikus kameraállásból láthatjuk, ahogy a ciános répákkal elkábitott Topsy eltámolyog a „vérpadra” – egy félkész vidámpark építési területére – majd az áramütések után füstölögve eldől.

Az *Electrocuting an Elephant* című kisfilm számos, a fotografikus rögzítés és az állatok viszonyát érintő problémakör gócpontjában áll, kezdve rögtön a kamera tekintete és az állatokkal szembeni erőszak összefüggésével. Topsy attrakcióként be-

mutatott elpusztítása a fél évszázaddal későbbi *mondo*-filmeket előlegezi (az obskúrus felvétel ezek közt bukkant fel újra), de éppúgy levezethetőek belőle *Az operatőr bosszújának* preparált rovarjai (amiket a rendezőnek le kellett gyilkolnia ahhoz, hogy bábozhasson velük), a *Cannibal Holocaust* teknősgyilkossága, mint a *Monster Bug Wars* tévéműsor rovarpankrációi, amelyben a készítő a legkülönfélébb rovarokat eresztik egymásnak, hogy a kamera előtt harcoljanak az egyik fél pusztulásáig. A széria egyik leghírhedtebb darabjában például egy „széllökésre” hivatkozva dobnak be egy falevelekből készült hangyabolyt egy darázs-fészékbe, majd háborús tudósítások stílusában kommentálják az óhatatlanul kialakult rovargenocídiumot. De Topsy kivégzése és az esemény rögzítése mindemellett a felvilágosodás és az ipari forradalom óta zajló, majd a tizenkilencedik század végére tetőző folyamat dokumentuma, amit John Berger művészettörténész az „állat eltűnésének” nevez.

„A hatodik kihálási hullám árnyékában több puszta attrakciónál”

(Dereck Joubert: Az utolsó oroszánok)

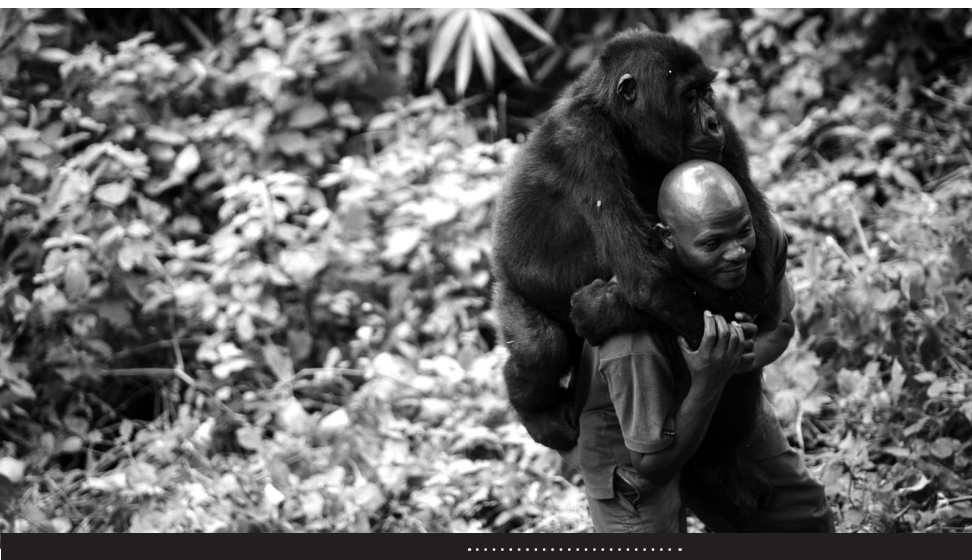


Berger a *Miért nézzük meg az állatokat?* című esszéjében a modernizmus előtti ember-állat viszony két fontos sajátosságát emeli ki: az állat az őseredetére emlékezteti az embert – például totemisztikus ősapa formájában, de ez a gondolat tér majd vissza Darwinnál is –, és miközben idegenek, megfejthetetlenek az ember számára, mégis képesek morális metaforaként szolgálni, hiszen eredendő másságuk ellenére életük és haláluk nem különbözik nagyban attól az úttól, amit az emberi faj egyedei is bejárnak. Berger szerint a mágikus gondolkodás az állatok esetében megelőzi a haszonelvőséget, az első háziásításokat nem az állatból nyerhető erőforrások (hús, tej, bőr, stb.), hanem vallási-misztikus okok motiválták. Az ember önnön helyzetének megértése az univerzumban az állatok szemlélésén keresztül persze eredetileg sem volt teljességgel idillikus vagy erőszakmentes állapot, mint azt Berger is írja, „a festmények első tárgyai az állatok voltak. Valószínűleg az első festék maga az állati vér volt”. Az ember-állat viszony kiüresedése, az ember elszakadása az őt körülvevő élőlényektől számos párhuzamosan zajló folyamat eredménye, amelyek nagyrészt mind visszavezethetőek Descartes gondolataira, aki elődeivel szemben lélek nélküli gépként tekintett az állatokra. A valóban munkagépként használt állatokat az ipari forradalmak után felváltották a valódi masinák, az iparosított mezőgazdaságban az állati alapú termékek használója már nem találkozik azzal az élőlényel, amelynek testéből az étel vagy a ruházati cikk készült. A városi térből kiszorult állatvilág két formában tér csak vissza, látványosságként – állatkertben, cirkuszban, albumokban és filmekben –, illetve a családban házikedvencként, gazdájának hermetikusan elzárt kiterjesztéseként. A Topsy kivégzését megörökítő egytekereses mintha egyetlen képhe sűrítette volna ezt a tapasztalatot: az elefánt, az állat, groteszk, idegen testként támo­lyog a lerobbant ipusztriális kulisszák közt, ahol sem helye, sem keresnivalója nincs.

Az „állat eltűnése” az ezredforduló első évtizedére még baljósabb többletjelentést kapott: a Föld a hatodik kihalási hullám küszöbén áll, aminek elsődleges oka az emberi tevékenység. A természetfilmek funkciója nem sokban változott az állatokkal teli albumokhoz képest, továbbra is azzal kecsegtetnek,

hogy a fotografikus rögzítésnek hála olyan szituációkban és kompozíciókban láthatjuk az élőlényeket, amelyek szabad szemmel elérhetetlenek lennének. Ez akár a leskelődést lehetővé tevő technológia fétiszizálásához is vezethet, mint a *Talp alatti birodalmak* című háromrészes minisorozatban, amelynek készítői a 4K-s felbontású kameráktól a blue screenig mindent bevetettek, hogy bombasztikus kompozíciókba lassítva mutathassák be az afrikai elefántcickányok vagy a tokiói neonfényben röpködő rinocéroszbogarak küzdelmes mindennapjait. De a hatodik kihalási hullám árnyékában mindez több pusztá attrakciónál, *Az utolsó oroszánok* már címében emlékeztet rá, hogy a képeken látott állatok talán fajtájuknak utolsó képviselői. A hi-tech dokumentumfilmkészés tehát már nem csupán a mozgókép által közvetített spektakulumokat kínálja a nézőnek olyan élőlényekről, melyekkel valószínűleg életében nem fog találkozni, hanem ezzel egyidejűleg prezerváció is, ahol az emberi technológia segít megőrizni a talán örökre eltűnő állatfajok képmásait az utókor számára. Ezen szerepváltás hatása jól megfigyelhető például David Attenborough legújabb munkáin. Az úttörő természetfilmes egyedi esztétikája abban áll, hogy sorozataiban az állatok létért való küzdelmét attrakcióként mutatja fel. A néhány perces jelenetekből álló *Bolygónk: a Föld* vagy az *Élet* az esztétikai értelemben vett szépség forrásává teszi a lefilmezett élőlények túlélési stratégiáit, ám az idén bemutatott *Bolygónk: a Föld 2* egy újabb állítással gazdagodott – hogy a lefilmezett állatok minden rátermettségük ellenére sem képesek lépést tartani az ember okozta környezeti változásokkal. A sorozat ennek megfelelően a korábbiakhoz képest jóval kisebb arányban mutatja be a természetben jelenlévő erőszakot, a prédák – mint a kígyók élő iszkoló picit iguana, melyről utóbb kiderült, hogy jelenetét több, kevésbé szerencsés gyík képeiből vágta össze – messze gyakrabban menekülnek meg a ragadozók karmai közül, mint Sir Attenborough korábbi filmjeinek zsákmányállatai – lásd a vízi bivalyra vadászó komodói sárkányok képsorait az *Élet*-ben, szemben a *Bolygónk: a Föld 2* póru­l járt oroszlánjával. Annak érdekében, hogy az emberi beavatkozás még könnyörtelenebbnek tűnjék, és ezzel még jobban alátámasztja a széria üzenetét, a *Bolygónk: a Föld 2* egy fokkal barátságosabb helyként

ábrázolja a természetet, ahol az igazi kihívás az élőlények számára már nem az egymással való szüntelen versengés, hanem az ember hatásának túlélése. Miközben az állatkert intézménye körül egyre gyakoribbák a széles körű társadalmi botrányok és viták, a közép­pontban sokszor egy mártíromsággal felruházott állattal, mint Knut, a jegesmedve, Harambe, a gorilla, vagy a *Blackfish*ben szereplő Tilikum, a kard­szárnyú delfin, minden korábbinál nagyobb mennyiségben készülnek állatok szemlélését lehetővé tevő mozgóképek, főleg, ha a tematikus tévécsatornákon túl ide számítjuk a videómegosztókra feltöltött számtalan kisfilmet. Az utóbbi évek – Attenborough mellett – legnagyobb kritikai figyelemben részesült, állatokat szerepeltető dokumentumfilmjeiben kiemelt szerepet kapott az „ügy”: a *Blackfish*, a *Virunga*, a *The Coast* vagy a *Leviathan* készítői számára az ember-állat viszony mozgóképes ábrázolása elválaszthatatlan az aktivizmustól, mely­lyel az állatokat kizsákmányoló intézményrendszereket kritizálják – legyen szó akár a Sea World működésének visszasságairól, akár a Kongói Virunga Nemzeti Parkot veszélyeztető olajlobbi machinációiról. De az ezekben filmekben bemutatott terek és élethelyzetek a legtöbb szenvedéssel sújtott állatok mellett az emberek számára is élhetetlenek – mintha az ökológiai katasztrófa árnyékában a szenvedés által kerülne egyenlőséggel ember és állat közé. Az állatábrázolás normái közt így egyre nagyobb jelentőségre tesz szert az apokaliptikus képalkotás, a *Leviathan* rozsdaszínben és halvérben úszó halászhajója, rajta a fizikailag leépu­lt munkásokkal és lefejezett haltetekkel, a Morgan Spurlock rendezte *Rats* nyomor­negyedei – és az állathorrorba illő retorika, amivel az alkotók a rágszálóirtást találják – vagy a *The Coast* bálnamészárlásra használt öble idilli természet helyett a pusztulás egyelőre elzárt zónáiba engednek betekintést. A katasztrófizmus logikája még a bizarrmód derűs *Cane Toads* 2010-ben a *The Conquest* alcímmel elkészült folytatását sem hagyta érintetlenül. Az Ausztráliába betelepített óriásvarangyok invázióját és hatásait bemutató kultikus dokumentumfilm-duóban nyoma sincs az ökopessimista hangvételnek, a Wes Andersont idéző kompozíciók a valószínűtlenül élénk színek és a megszólított arcok groteszk nyilatkozatai egy-



aránt a szatíra irányába tolják el az anyagot, amihez persze a varangyok ebből a szempontból hálás fiziognómiai adottságai is hozzájárulnak – vagyis az, hogy méregmirigyek ellenére is mó-

kásan néznek ki. Ám a megállíthatatlanul terjeszkedő békahorda képsoraiban még a könnyed hangvétel ellenére is felsejlik a hetvenes évek inváziós horrorjainak hatása, ahol általában tömegesen elszaporodott mutáns kártevők fenyegettek az emberi civilizáció és az ökoszisztéma együttes elpusztításával.

Mindennek köszönhetően a lefilmezett állat alakja olyan szimbolikus többletjelentésekkel töltődik fel, amelyek már nem írhatóak le egyszerűen a Berger által felállított kategóriákkal. A legszebb példa erre talán a *Virunga* gorillái, amelyek jóval többet jelentenek az őket védő vadőrök számára, mint egy kihalt szélén álló faj, amit morális kötelesség megóvni a veszélyektől. A *Virungában* egybecsúszik az állatvédelem és a társadalmi rend fenntartásának szándéka: a nemzeti park dolgozói számára a törvény a legfontosabb, a park és lakóinak védelme szimbolikus tett, arra irányul, hogy ezáltal is megkíséreljenek fenntartani egy jogbiztonságon alapuló országot – a kudarc tehát nem egyszerűen ökológiai veszteség, hanem az élhető társadalom megteremtésének kudarca. De a nemzeti identitás és a totemisztikus állatszimbolika összefonódása nem minden esetben jár ennyire pozitív eredménnyel: a *The Coastban* bemutatott bálnamészárlást részben azzal is indokolják, hogy a tengeri emlősök leölése japán hagyomány,

„Nemzeti identitás és totemisztikus állatszimbolika összefonódása”
(Orlando von Einsiedel: *Virunga*)

így amikor emiatt a szigetország szembekerül a nemzetközi közösséggel, nem csupán a gazdasági érdekeit, hanem autonómiáját és identi-

tását is védi a külső nyomással szemben.

Az állatok ilyen és ehhez hasonló beágyazódása egy adott kulturális rendszerbe ugyanakkor arról is árulkodik, hogy az állat, mint önmagában létező, az embertől független, akár önálló tudattal rendelkező élőlény valójában annak ellenére hozzáférhetetlen a modern ember számára, hogy a média eközben telítődött a képeivel. A hozzáférés – odafordulás, megértés, kommunikáció és dekódolás – kudarcáról szól Herzog *Medvebarátja* éppúgy, mint a főemlősök nyelvi képességeit vizsgáló tragikus kísérletsorozatot feldolgozó *Project Nim*. A *Blackfish* gyilkos bálnájában az állat enigmája testesül meg: a narrációban közölt ismeretek az orkák életmódjáról egy komplex, de radikálisan nem-emberi életformát sejtetnek, amelynek esetében még az is lehetséges, hogy a saját „nyelven” kommunikáló egyes bálnacsaládokban a tagok összessége alkot valamiféle közös tudatot – így a fiatal bálnák elválasztása szüleiktől ember számára felfoghatatlan érzelmi kínokkal jár. A *Project Nim* és a *Blackfish* sikerrel ülteti át a trauma fogalmát az állatokról szóló beszédbe, mindkét film címszereplői az által váltak kiszámíthatatlan és fenyegető lényekké, hogy az emberi intézményrendszer súlyos érzelmi sérüléseket okozott nekik. Habár *Nim* és *Tilikumot* nem kivégezték, hanem betegségektől

múltak ki, itt *Topsy* narratívájának ismétlését láthatjuk: az emberek közé került állat „rossz” állat lesz, amely veszélyt jelent a környezetére nézve, ezért el kell különíteni vagy meg kell büntetni (tehát elpusztítani). A pszichologizáló megközelítés műfaji kódokat hoz magával, mindkét dokumentumfilm erőteljesen épít az abból fakadó suspense-re, hogy ezek az érthetetlen, súlyosan sérült, de fizikai erejükben az emberen messze túltevéő lények mikor okoznak tragédiát. A műfajiság, és egyáltalán, az események történetbe rendezése nem új keletű fejlemény, *Attenborough* egypercesei is rendszerint valami táplálékszerzésről vagy párázsról szóló mikronarratívára épülnek, ahogy a netre felkerül kisvideók is minduntalan a bőrleszk vagy a horror hatáselemei közt ingáznak, az adott élőlény cukiságfaktorától függően. A történetkényszer egyik szélsőséges formáját képviselik az olyan filmek, mint a *Medveszalád Alaszkában* vagy *Az utolsó orosz-lánok*: ezekben a narrátorszöveg epikus távlatokat ad a lefilmezett eseményeknek, dramatizál és elkeresztel, az állatok biológiai attrakcióból mesehőssé válnak. Visszatér bennük az a mitológiai beszédmód, amit Berger az ember-állat viszony egyik kiindulópontjának tekintett, ám egy fontos különbséggel: ezek az állatok, szemben az ősközösségekkel, már nincsenek jelen a befogadó mindennapi életében, maguk is mesévé, fikcióvá válnak, mint a köréjük kerekített történetek.

A kortárs dokumentumfilmek változatos technikákat és ideológiákat dolgoznak ki annak érdekében, hogy újradefiniálják ember és állat viszonyát a huszonegyedik században. A kísérleti filmek nyomasztó képzuhatagától (*Leviathan*) a precízen komponált akciószekvenciáig (*Talp alatti birodalmak*), a protest-filmtől (*Blackfish*) a rémisztgetésen (*Rats*) át az újkori állatmesékig (*Az utolsó orosz-lánok*) mind egyszerre igyekeznek kitölteni az emberi terekben már csak betolakodóként vagy attrakcióként jelenlévő állatok nyomában maradt űrt, és morálisan is vállalható választ találni a fajközi konfliktusokra. Mint a *The Creeping Garden* nyálkagombáért rajongó közösségeiben, a másik életforma egyszerre jelenthet művészi inspirációt, kutatás és csodálat tárgyát, de idegensége éppúgy meghaladhatatlan marad, mint a Carpenter-féle *Dolog* esetében – csak éppen előbbi ott burjánzik a legközségesebb erdőszéli korhadékban is. •



ÁLOMSZERŰ SZEMŰVEGEN ÁT

OROSZ ANNA IDA



DARGAY ATTILA FILMRENDEZŐ ÉS KÉPREGÉNYRAJZOLÓ, A KLASZSZIKUS STÍLUSÚ RAJZFILMEK LEGJELENTŐSEBB HAZAI MESTERE IDÉN LENNE 90 ÉVES.

A hazai közönség körében máig legnépszerűbb magyar animációs filmeket, a *Lúdas Matyit*, a *Vukot*, valamint a *Szaftit* jegyző rendező a magyar rajzfilmgyártás hőskorában, az ötvenes évek legelején indult. Pályafutása egybeesik a vele egy időben kibontakozó hazai rajzfilmgyártás történetével. Tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán festőszakon kezdte meg közvetlenül a második világháború után, 1945-ben. Azonban pár évvel később, 1949-ben kirúgták, mivel az egyetemi életben is egyre szigorodó kommunista ideológiai elvárásoknak nem felelt meg állítólagos kulák származása miatt (édesapja falusi főjegyző volt a háború előtt). A pályatárs Nepp József Dargay főiskolai elbocsátását viccesen azzal magyarázta, hogy az azért történt, mert Dargay mo-

dellrajzolás közben is Miki egereket firkált a vázlatfüzetébe. Ez azért sem lenne valószínűtlen, mert a rendező visszaemlékezése alapján azóta, hogy első osztályos elemistaként látott egy Disney-filmet a moziban, rajzfilmszerűen készült. Az 1998-ban megjelent *Kockáról-kockára* című kötetben így mesélt: „Én már a kezdet kezdetén is Walt Disney-figurákat másoltam. Amik hozzánk elkerülhettek, a Disney Stúdió különböző termékeinek rajzait próbáltam a magamévá tenni, de úgy, hogy én magam is benne maradjak. Élveztem a profizmusukat. Azoknak volt arckifejezésük, azoknak volt karakterük, azok ki voltak találva. Általuk valami meszeszerű, álomszerű szeművegen átnéztem a világot.”

„Aktuális, de örök mondanivaló”
(Lúdas Matyi)

Dargay a Főiskola után a Macskássy Gyula vezette

maroknyi rajzfilmkészítő csapatba került gyakornoknak a Híradó- és Dokumentumfilmgyárba. A Macskássy-féle rajzfilmes stáb, ahogy később a Pannónia Stúdió műhelye is, számos, hozzá hasonlóan osztályidegennek kikiáltott alkotó menedékhelye lett (például a rajzoló Máday Gréte és Hont-Varsányi Ferenc, majd később Jankovics Marcell). Dargay neve már az állami filmgyártás legelső, mérföldkőnek számító animációs produkciója, *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* stáblistáján fázisrajzolóként feltűnt. Az ötvenes évek első felében született klasszikus meseadaptációkban a Macskássy vezette stábnak sikerült ötvöznie a magyar folklór motívumait a korabeli szovjet és a Disney-rajzfilmek realista stílusvilágával. Dargay mellett ezekben a filmekben kezdte a pályáját több olyan alkotó, köztük Szabó Szabolcs, Csermák Tibor, Nepp József, Mata János vagy Cseh András, akik a hatvanas években indult újhullám időszakában már önálló rövidfilmek rendezőjeként értek a ranglétra csúcsára.

Macskássynak a hazai rajzfilmkészítés létjogosultságáért folyamatos közelharcot kellett vívnia a pártfunkcionáriusokkal: a Népművelési Minisztérium 1954 szeptemberében elrendelte a rajzfilmgyártás leépítését a rajzfilmek előállításnak túl magas költsége miatt. A takarékosági szempontból megcsonkított stáb, köztük a fiatal Dargayval, átkerült a Magyar Szinkronfilmgyártó Vállalathoz, ahol 1955-ben még sikerült befejezniük a korábban megkezdett *Két bors ökröcske* munkálatait, amit 1956 január végén mutattak be a hazai mozik, nagy sikerrel. A *Két bors ökröcske* elkészítését követően, az ötvenes évek derekán készített filmekben a megnyírbált létszámú „brigád” egy sajátos, munka- és időtakarékos módszert volt kénytelen alkalmazni. Felértékelődött a reklámanimációk készítése, és az államilag rendelt mozgóképes hirdetésekéből – azokat némileg átvariálva – önálló filmként is forgalmazható rövid mozifilmeket készítettek. Így például a *Takarékbetétkönyvet népszerűsítő* közel tízperces, az anakronisztikus gegekre épülő reklámfilm, az 1955-ben bemutatott *Okos lány* kisfilm-változatát egy évvel később mutatták be. Az azonos című, parodisztikus mesefilm befejezése már





a rajzfilmek „önpromóciója.” (Az *Okos lány*ban szereplő infantilis öreg király figurája később Dargay 1963-ban készített *Dióbél királyfi* című Móra-adaptációjában tűnt fel

ismét.) A német területre importált magyar mézet népszerűsítő, Liszt II. magyar rapszódijára komponált reklámfilm, a *Magyar méz – Honigland Ungarn* (1957) adta a következő évben bemutatott népszerű mesefilm, *A telhetetlen méhecske* (1958) alapötletét, amelyben a virágméz egy technicizált méhkaptárban készül. Mindkét film figuratervezője Dargay Attila volt, akire ekkor már nemcsak reklámfilmek figuratervezőjeként és animátoraként (pl. *Ház tíz személyzettel – Elektromos háztartás*, 1957) dolgozott, hanem rendezőként is számos animációs hirdetés bízott mestere, Macskássy Gyula (köztük a Symphonia cigarettamárkát reklámozó filmjei: *Rómeó és Júlia*, 1957; *Csodálatos Szimfónia I-II*, 1957).

Ezekből, az ötvenes évek második felében készített, modern környezetbe helyezett, történetmesélő reklámfilmekből kirajzolódnak a korszakra jellemző modernizálódó családi élet hétköznapijai. A történeteken túl a stilizált formavilág, amelyet az alkotók az egyes filmekben kikísérleteztek, már a következő évtizedet meghatározó animációs újhullám korszakát készítet-

„A romantikus Disney-meséket parodizálja”
(Variációk egy sárkányra)

te elő. A radikális tartalmi és formai koncepcióváltásnak köszönhetően a korábbi, gyerekeknek szóló mesefilmek helyett a felnőtteknek szóló, groteszk humorú, egzisztencialista szemléletű és epigrammatikus tömörségű, 8-10 perces társadalmi satírára vált a modern magyar animáció vezérműfajává. Az újhullámos filmek látványvilága a karikatúrához és a kortárs tervezőgrafikához hasonlóan stilizált volt.

Az újhullám két első fecskéje, az 59-60-ban készült Dargay-féle *Ne hagyd magad, emberke!* és a Macskássy Gyula-Várnai György rendezte *A ceruza és a radír* című rövidfilmek voltak, amelyekben valami addig teljességgel szokatlan jelent meg, és (ennek megfelelően) a korabeli kritika értetlen fanyalgással fogadta ezeket. A *Filmvilág* akkori szerzője például a következőket írta 1959-ben: „A rajzfilmek témája előtt azt kellene eldönteni: kinek szól. (...) A Pannónia Filmstúdióban készülő filmek inkább a felnőttek, mint a gyerekek örömeire készülnek (...). A Pannónia gyár évente két rajzjátékfilmet készít. Úgy tűnik, a művészek ebbe a két filmbe szeretnének mindent beleadni. Két filmmel kifejezni vagy húszra való szempontot. Gyereklm is legyen, felnőttfilm is legyen, aktuális, de örök emberi mondanivalója is és nagyon

rajzos és így tovább. Nyilvánvaló, ez a szándék megoldhatatlan.”

A *Ne hagyd magad, emberke!* című egyedi (azaz nem megrendelésre vagy sorozatba szánt) rövidfilm volt Dargay debütáló alkotása rendezőként. A címbeeli direkt megszólítás szó szerint értendő, ugyanis Dargay első egyedi filmje a társadalom dolgos kezű, ámde túlságosan jóhiszemű kisembereit öntudatra nevelő oktatófilm, amely a filmnek a korszakban hangoztatott és elvárt társadalmi hasznosságáról tanúskodik. A film definíciószerűen alkalmazza a reklámfilmekben kialakított dramaturgiai formulát, miszerint „a kívánt propagandahatás szórakoztatás közben érhető el.” A film formavilágára – a Dargay által az ötvenes évek végén, hatvanas évek első felében készített reklám- (*Lift*, 1959; *Don Quijote La Mancha búsképű lovag*, 1960; *KIOSZ*, 1961) és mesefilmekben is használt (*Galilei*, 1962; *Dióbél királyfi*, 1963) leegyszerűsített, vastag kontúrvonalas, gömbszerű karakterek a jellemzőek.

Az évtized második felében készített *Variációk egy sárkányra* (1966) című filmje viszont már szakít mindennemű realiztikus térábrázolással, a hagyományos történetvezetéssel, és egyenesen a romantikus Disney-meséket parodizálja. A rövid, epizodikus gegfilm a sárkányölő királyfi legendáját állítja a feje tetejére, amikor a középkori lovag, a hercegnő és az őt elrabló sárkány hármásából kialakuló lehetséges szituációkat variálja.

A modern animációs stílust követő „limitált animáció” legfontosabb felvevőpiaca a televízió lett: a fázisrajzok redukálására épülő, költséghatékony gyártás a hatvanas–hetvenes években nagy számban készülő tévésorozatokban hasznosult. A Pannónia Filmstúdióban készített legelső tévésorozatban, a külföldi bémunkában született *Artúr, az angyal* (1961–62) című sorozatban Dargay Attila már mint tervező–rendező dolgozott.

A sorozatgyártásnak köszönhetően megszületett első magyar rajzfilmsztrók közül a hatvanas évek elején tűnt fel előbb rövidfilmekben, majd az évtized derekán egy önálló sorozat címszereplőjeként a magyar animáció egyik legemblematikusabb figurája, Gusztáv, a csetlő-botló, önző kisember, aki Hulot úr és Mr.





Bean kelet-európai megfelelője. Dargay a *Gusztáv*-sorozatra mint szakmai pályafutása első nagy fordulópontjára emlékezik vissza: „Imádtam, mert alkotótársaimmal – Nepp Józseffel és Jankovics Marcellel – (hármunk között 7–7 év a korkülönbség) igazi csapatszellemben dolgoztunk. Mindannyiunknak volt egynéhány megvalósulatlan ötlete, olyan rövidfilm-sztorik, amelyekre nem jutott pénz. A *Gusztáv*hoz kiválogattuk a legjobbkat, természetesen hozzáfőmálva a sorozat jellegéhez. Szívvel-lélekkel csináltuk, és teljes egészében saját, egyedi filmünknek tekintettük ezeket a saját ötletből készült epizódokat.” (Egyébként több legenda is kering róla, hogy miért pont a *Gusztáv* nevet adták a főszereplőnek. Az egyik verzió szerint Dargay Attila a közismert ostoba bohócfigura, Dummer August után keresztelte el a sorozathőst *Gusztáv*nak; a másik visszaemlékezés szerint ugyanő találmásra rábökött egy névre a telefonkönyvben. A legvalószínűbb mégis, hogy a figura az 1961-ben elhunyt polihisztor-orvos-zeneszerző, Illosvay Gusztáv emlékére kapta a nevét, aki a korai *Macskássy*-reklámfilmek mellett olyan filmeket hangszerezelt, mint *A ceruza és a radír*.) A Nepp–Dargay–Jankovics trió által

„Velük minden megtörténhet”
(Vuk)

indított szériához összesen 120 epizód készült a hatvanas–hetvenes években, amelyeket a hazai mozikon és a televízióon túl több mint 70 országban forgalmaztak.

A hatvanas évek legeleje óta – az akkor már nemzetközileg is sikeres magyar animációs filmeknek köszönhetően – folyamatosan készültek külföldi bémunkák is a Pannónia égisze alatt, amelyek tovább gyarapították a stúdió külhoni reputációját és anyagi lehetőségeit. Francia megbízásra készült a *La Fontaine meséi* című sorozat, amelynek a vezető rendezője Dargay Attila lett. A sorozat tervezését a karikatúragrafikus Sajdik Ferencre bízták, aki Dargay későbbi rövidfilmjeinek (*Rendhagyó történetek*, 1970; *Hajrá, mozdony!*, 1972; *Ámor op. 1.*, 1972; *Pázmán lovag*, 1973) és népszerű tévésorozataiban is figura- és háttértervezőként vállalt társalkotói szerepet (*Pom Pom meséi*, 1979–80; *A nagy ho-ho-ho-horgász*, 1980, 1986).

A stúdió a nyolcvanas évek elejére Európa egyik legnagyobb animációs gyárává nőtte ki magát. 1973 és 1989 között összesen 23 magyar gyártású, egészestés animációs filmet mutattak be a hazai mozik és a televízió. Ezek közül a legsikeresebbek a Dargay-féle rajzjátékfilmek lettek, amelyek kivétel nélkül a gyermekkorosztálynak készül-

tek. A szépirodalmi ihletésű filmekben (*Lúdas Matyi*, 1976; *Vuk*, 1981; *Szaffi*, 1985) és a saját forgatókönyvön alapuló bűnügyi mesefilmekben, *Az erdő kapitányában* (1987) dominálnak a valósághű térszerkezetek, amelyeket a rajzfilm-operatőrök a trükkasztalon az ún. Multiplán-fényképezéssel értek el. Az érzelmi azonosulást segítő realiztikus látványvilágokba Dargay elsősorban – a rendező ars poeticája alapján – legszívesebben állatfigurákat helyezett: „ők az igazi mesefigurák, velük minden megtörténhet. A natúr emberfigurák szerepeltetésétől irtózom.” Ennek megfelelően filmjeinek szereplői jellemzően egyénített, antropomorf állatkarakterek (*Lúdas Matyi* lúdja, *Szaffi* macskája), akik olykor egyenesen főhősként kapnak szerepet a filmekben (*Vuk*, *Az erdő kapitánya*); az emberkarakterek közt Dargay kézjegyét az olyan karikatúrisztikusan elrajzolt, stilizált figurák viselik magukon, mint a korpulens Döbrögi, a sasorrú Ispán, a „diliszelepes fejű” Feuerstein lovag vagy szolgája, a bilifülű Puzzola. (Ismeretes, hogy a *Lúdas Matyi* valamennyi karakterét eredetileg Dargay Attila tervezte volna, el is készültek a korai tervek, ám a főhős, *Lúdas Matyi*, továbbá pár pozitív emberszereplő figuráját [mint az idősebb lovász vagy a fiatal lovászlegény] végül Jankovics Marcelle bízták, hogy realiztikusabb stílusban rajzolja meg őket.) Dargay nagy álma, a végül soha meg nem valósult *Csongor és Tünde*-adaptáció egy különleges misztikus fantasy lett volna, amelyről 1979-ben így mesélt: „Úgy terveztem, hogy Mirigy egy igazi lápi boszorkány, csupa köd és pára, árnyék; az ördögfiókok lángocskák, tűzgolyócskák. Tünde teljesen az ellentettük, a lehető legtündérebb; Csongort viszont egy tipikus teenagernek álmodtam meg...”

Dargay egészestés mesefilmjeiben az etalont mindig Disney, illetve az ötvenes évekbeli klasszikus *Macskássy*-mesék jelentették. Ahogy azt Varga Zoltán filmtörténész 2016-ban megjelent *A magyar animációs film* című kötetében megállapítja, „Dargay egészestés művei szinte programszerűen folytatják azt az utat, amit a hagyományos *Macskássy*-meseanimációk alapoztak meg, s ennek eredményeként a *Disney-hatás magyarosításának legmeggyőzőbb példáit kínálják: Dargay Attilát illeti a »magyar Walt Disney« címkéje.”* •





A PIROS GOMBOLYAG ÚTJA

VARGA ZOLTÁN



A KORTÁRS MAGYAR ANIMÁCIÓBAN AZ ÉRZELMI ÉS A TÁRSADALMI PROBLÉMÁK KELTETTE SZORONGÁSOKAT A JÁTÉKOSSÁG ELLENPONTOZZA.

Vihar keretezte a 13. Kecskeméti Animációs Filmfesztivál (KAFF) – és a vele párhuzamosan futó, immár új szekcióval bővült 10. Európai Animációs Játékfilm és Tv-film Fesztivál – eseményét: az első napon jég-eső zúdult a városra, az utolsón pedig fákat kicsavaró szélvész és dézsából ömlő eső elől kereshettek menedéket a fesztiválozók. Természetesen az idei, június 21. és 25. között megrendezett KAFF nem az időjárás viszonyosságai miatt marad emlékezetes – a forró hangulatról nem csupán a fesztiválnapokat kísérő hóhullám, sokkal inkább a programok és nézniezők sokasága gondoskodott. Huszonhét országból közel négyszáz animáció ér-

kezett a kecskeméti vászra, legyen szó retrospektív összeállításokról vagy a legújabb animációkról egyaránt. A (program)bőség zavaráról nem csupán a miriádnyi vetítés gondoskodott; egy-egy konferencia és workshop mellett Gyulai Líviusz, Homolya Gábornak és Ulrich Gábornak nyílt kiállítása, s könyvbemutatókban sem szűkölködött a KAFF. Giannalberto Bendazzi gigászi, háromkötetes animációtörténetével; a Magyar Művészeti Akadémia gondozásában megjelent tanulmánykötettel, a Fülöp József és Kollarik Tamás által szerkesztett *Animációs körképpel*; valamint e sorok írójával magyar animációs monográfiájával ismerkedhettek meg az érdeklődők.

Még így sem teljes a Mikulás Ferencnek és csapatának köszönhető programpaletta felidézése; viszont ahogyan az lenni szokott, természetesen a kortárs magyar animáció került főszerpbe: a rövidfilmekről kezdve az örvendetesen jelentős mennyiségű tévésorozatokon át a diákmunkákig. „Csak” az egészestés animáció hiányzik továbbra is; a közelmúltban bemutatott, gyerekközönségre szabott *Lengemesék* az információs program vetítésén volt látható – hazai pályán nem is lett volna kivel-mivel megmérettetnie magát. Remélhetőleg a legközelebbi KAFF-on már láthatunk hazai egészestés animációkat is, ha befejeződnek egyes folyamatban lévő munkák – addig azonban a rövid- és tévéfilmek vetnek fel számos izgalmas kérdést.

Az elmúlt években megjelent sorozatok közül többnek is láthattuk új epizódjait, csak néhány példát idézve: Richly Zsolt *Luther Márton élete-szériája* a Reformáció 500 emlékévéhez is kapcsolódik, Gyulai Líviusz „komiszkölyök”-sorozata immár az *Egy komisz kislány naplójának* mulatságos felavatásával folytatódott (továbbra is Eszenyi Enikőé a sziporkázó narrátorhang), s a kecskeméti *Cigánymesék* is több epizóddal képviseltette magát. Az idei

Jankovics
Marcell:
Arcmás



fesztivál arculatát is megtervező Horváth Mária epizódja, a *Hogyan lett az ember* humoros önreflexivitással idézi meg a *Magyar népmesék* emblematisz zenéjét; továbbá a Kecskemétfilmnél négy évtizede dolgozó Balajthy László és a fiatalabb nemzedékbe tartozó Szoboszlai Eszter is megrendezett egy-egy részt (Balajthyét, A tűzpiros kígyócskát díjazták is). Az újabb szériákból említést érdemel például Szeiler Péter-től a robinzónád-műfajt tanító jelleggel ötvöző *Hajótörtek*; a különböző kultúrákat a kisgyerekekkel megismertető Rofusz Ferenc-sorozat, a *Hoppi mesék*; Pálfi Szabolcs abszurditással határos meseszériája, az *Egy kupac kufli* – és nem utolsó sorban a legjobb televíziós sorozat díját elnyert *Hunor*. Koós Árpád és Klingl Béla *Hunorja* a magyar (tömeg)kultúra hiánypótló kezdeményezésének ígérkezik, egy levitézlett magyar szuperhős fanyar visszatérését láthattuk. A hős akcióba lépett, várjuk a folytatást.

A rövidfilmes versenyprogramokra fókuszáló konzultációk visszatérő témája volt két jelenség. Az egyik a középnemzedékbe tartozó alkotók szinte teljes hiánya a rövidfilmes mezőnyből (keveseket leszámítva, mint például Ulrich Gábor vagy Klingl Béla); a prímét vitathatatlanul az ifjú, jórészt huszoneves rendezők vitték. A másik a filmek elbeszélésmódjával, illetve dramaturgiájával kapcsolatosan felvetődött kérdések és kérdések, amelyek a filmek terjedelme és eseményvilága közötti vélt-valós aránytalanságokat és diszharmóniákat élezték ki. Igaz, éppen a magyar animáció egyik legfontosabb életművét maga mögött tudó Jankovics Marcell esete példázhatta, hogy a szakmai rutin és a hagyománykövetőbb dramaturgia sem biztosíték a jól sikerült filmre. Jankovics huszonöt év után jelentkezett először – és szándékai szerint utoljára – egyedi rövidfilmmel, hogy az *Arccással* „kifújja magát” Az *ember tragédiája* befejezését követően. Az *Arccással* a szintén művészfigurára építő *Küzdők* párdarabjának ígérkezik – a saját arcát letöröl-eltüntető színművészzel –, a korábbi Jankovics-rövidfilmek zse-



niális vizuális kidolgozása és gondolati mélysége azonban hiányzik belőle. Az ugyan-csak évtizedek óta a pályán lévő alkotók közül Keresztes Dóra és Ulrich Gábor munkái kínálták a legszebb élményeket, s egyikük animációját sem a hagyományos dramaturgia miatt lehet becsülni. Keresztestől a *Világnak virága*, *virágnak világa* a szerző összetéveszthetetlen, a folklorisztikus motívumok sajátos átlényegítésére épülő animációinak sorába illik, míg a nem kevésbé látomásszerű *Balansz*, Ulrich szürkés- és barnássárga színekben pulzáló animációja az emberi életút sűrítésére vállalkozik, különleges figurastilizációval: a világot jelentő oszloptetőn megmaradni igyekvő hűmáncfigurák feje helyén kezek láthatók. A *Balansz* kép és zene hibátlan összhangját is példázta.

Csokorba gyűjtve látszott igazán, hogy a fiatalok filmjei vonták kérdőre leginkább a hagyományos történetmesélést, illetve azt a nézői igényt-élvárást, hogy jól követhető, első megtekintésre is dekódolható cselekménye legyen egy-egy filmnek. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) animációs képzéséhez kötődő alkotók friss munkáinak egybegyűjtése más felismeréseket is tartogatott: Andrasev Nadja, Wunder Judit és Lovrity Anna munkáiban érzékiség és szorongás vegyülnek, erotika és fenyegetés kapcsolódik össze, s a hasonló szituációkhoz hasonló figurakészlet társul. Macskák és macskafélék népesítik be ezeket az

Felvidéki Miklós: animációkat, legyen szó mindennapi macskáról (Andrasev: *A nyalintás nesze*), fantommacstilizált árnyfiguráról (Wunder: *Kötélék*) vagy vadon élő tigrisekről (Lovrity: *Vulkánsziget*). Komoly fesztiválszerepléseket maguk mögött tudó filmekről van szó: *A nyalintás nesze*t Cannesban, a *Kötéléket* Annecy-ban, a *Vulkánszigetet* a Berlinálén is bemutatták. A hasonlóságok ellenére ugyanakkor markánsan egyéni megformálásokkal találkozunk. Korábban *A nyalintás nesze*t Bucsi Réka remekléseivel, a KAFF-on szintén szerepelt *Love*-val párba állítva méltattam (*Filmvilág* 2016/7), de még erősebb a kapcsolata a fesztivál nagydíjat elnyerő *Kötélékkel*: mintha Wunder Judit filmje ott folytatódna, ahol Andrasev Nadjaé véget ér. *A nyalintás nesze* apró és ismétlődő mozdulatokból összeálló erotikus magánrítusa álomszerű szerelmi duetté érik a *Kötélékben*, melynek testes hősnője éjszakánként az erkélyen várja partnerét – a nagy fekete macskát. A *Kötélék* lecsupaszított, feketére, szürkére és fehérre épülő vizualitásában szó szerint üde színfolt a piros, a macska által gurított gombolyag színe – a szereplőket összehurkoló, egymásba gabalyító fonal ártalmatlan és könnyed játékból a köldökzsinór (kissé túlságosan is direkt) szimbólumává válik a cselekmény során. A három film közül a *Vulkánsziget* hagyja leginkább elveszni a nézőt, a statikus vagy alig mozgó, állókészű tájrajzok és a feszültségfokozó történetek egymás ellen dolgoznak



benne. A fiatal tigrlány és a nyomába eredő idősebb hím-tigris konfrontációja a szexuális veszély, szorongás és dominancia kérdéseit veti fel, de a *Vulkánsziget* igazi erőssége a vizuális világ – színmintázatai és kontúr vonalak nélkül megformált szuggesztív figurái.

A MOME-n végzett Bucsi Réka és Tóth Luca immár az intézményen kívül készült, egyaránt negyedórás filmekkel jelentkeztek. Az említett *Love*-nak – amely a fesztivál legjobb filmjének járó díja mellett elnyerte a diákzsűri egyik díját is –, vegytiszta *álomfilmként* nincs szüksége precíz elbeszélő-szerkezetre; a szerelem-szeretet stációkra bontott modelljét igyekszik a lehető legérzékletesebb módon, egy képzeletbeli bolygó stilizált élőlényeivel, a rajtuk lejátszódó változásokkal megjeleníteni. Aki képes egy hullámhosszra hangolódni ezzel a világgal (s ez már az első másodpercek után eldől), akár negyedóra után is szívesen nézné még. Tóth Luca Cannes-ban is szerepelt animációja, a *Superbia* noha nem kevésbé ambiciózus film, vállalásainak összességében sokkal kevésbé tud megfelelni. Az ifjú rendezőnő világalakító tehetsége ugyanakkor vitathatatlan – ezt már diploma filmje, a bizarr *Kíváncsiság kora* is demonstrálhatta –, s a *Superbiának* is erős rétege a markáns figuraépítés és a festői színháználatai. A *Superbia* mintha egyszerre lenne túlméretezett kifordított teremtésmítosz, pogány utópia, amelyben megcserélődnek a nemek jellegzetes (nek vélt) tulajdonságai; valamint a Monty Python tollára kívánczó túlhabzások miatt önparódiába torokolló *gender*-teóriák kor- és kórképe.

A női rendezők módfelett stilizált világaival kontrasztba állíthatók azok a munkák, amelyek nem nélkülözik ugyan a stilizációt, de építőelemeik szívesebben válogatnak az általunk ismert-ismerős világ, „valóság” jelenségeiből. Rögtön a gyermekzsűri díjával kitüntetett *A körömágyazgató* említendő ebben a sorban: Király Krisztián mazochisztikus humorú, szubjektív közérzet-rajzfilmje egy mai huszoneves frusztrációit lajstromozza – szellemes és továbbgondolható kapcsolódási pontokat kínálva a rajzolt képek és a narrátor monológja között. *Frusztráció* volt a címe az előző KAFF-on látott, hasonló kérdéskört tapogató Kopasz Milán-filmnek, melynek a kö-

römágyazgató közvetlenebb szellemi folytatása, párdarabja, mint Kopasz új filmje, a *Beyond*. Az idei fesztivál talán legelvontabb filmjében háromdimenziós figurák kerülnek mindennapi létük határára – a fekete lyukkal kapcsolatba hozott, rejtélyes esemény sor egyszerre mondható túl soknak vagy éppen túl kevésnek. Szintén több szereplőt kapcsol össze, de a közlékenység és az enigmatikusság között ideális egyensúlyt teremt a grafikai és dramaturgiai is példás módon letisztult *Balkon* (részletesen lásd *Filmvilág* 2016/10). Dell'Edera Dávid kitűnő diploma filmje, amely a Budapesti Metropolitan Egyetem animációs képzésén készült, az Annecy-ban kapott elismerés mellett immár a Magyar Filmkritikusok díjának is birtokosa.

Az egész fesztivál egyik legizgalmasabb – bár díj nélkül maradt – darabja volt a MOME-s férfialakító tábort gyarapító Felvidéki Miklós rajzfilmje, a *Gorgon*. Több szempontból is kivételes mű: egyrészt művészi képregény-stílusra alapozó látványalkotása, másrészt műfaji kötődése miatt – a *Gorgon* ugyanis horror, ráadásul a zsáner hagyományában fájdalmasan alulreprezentáltak mondható Gorgó-, illetve Medúza-rém-képzetekre épít. Nyolcpercnyi története idegborzolóbb, mint a téma egyetlen jelentős élőszereplős változata (Terence Fisher 1964-es *The Gorgonja*). Felvidéki animációjában elegánsan kapcsolódik egybe a szörnyként megélevedő ház toposza, az „iszonytató nőiség” fogalma (lásd Barbara Creed elméletét, *Metropolis* 2006/1) és a tekintet, a pillantás természetfeletti hatalmának fűrkészése.

Az érzéki-szexuális szorongások, a társadalmi és/vagy metafizikai kiütettség problémáinak ilyen erős artikulációja mellett felüdülésként hatottak a humorhoz, komédiához csatlakozó animációk – nyomatékosabb jelenlétük igazi hiánycikknek bizonyult a rövidfilmes kínálatban. A stílus-teremtő krétaanimációiról nevezetes Csáki Lászlótól a *Néhány szó* ennek a vonulatnak halványabb képviselője: a megcsalt férj verbális bosszúvá váló köszönőbeszéde, tehát a szöveg alapú humor „vitte el” a filmet. Jóllehet az vizuálisan újdonságként hatott a szerzőnél, hogy a fehér kontúr vonalakból álló minimálfigurák ezúttal mesterként színekkel dekorált, „csilivili” közegben tűntek fel – ez a

kontraszt felfogható a felszínes reklámvilág, a bulvárbóvli és a konzumidiotizmus adekvát érzékeltetéseként.

A MOME több alkotója is ezt a mézőnyt erősítette. Takács Anikó *Cosmic Jacuzija* a science-fiction műfaját, különösen az ember és az UFO találkozásával kapcsolatos történeteket parodizálja – de nem csak a fantasztikum elemeinek karikírozása az erőssége, kamionsofőr-főhősei komikus „furcsa párként” is megállnak a helyüket. Bárány Dániel végig minimalista vonalrajzokból építkező *Házibulijának* legmosolyogtatóbb vonása, hogy józan és visszafogott kezdése letaglózó kontrasztba kerül az alig négyperces film második felét eluraló virtuóz örvénylással, az „ereszd el a hajam”-típusú situációk csúcsra pörgetésével. Varga Petra 3D-s *Mimikje* pedig talán az egész fesztivál legkellemesebb meglepetéseként hatott (mélán kapott díjat a legjobb animációs munkáért). A két pantomimművész ebédszünetébe betekintő *Mimik* könyved, de nem súlytalan: olyan bravúr, amely a Pixar legjobb rövidfilmes pillanatait (mindenekelőtt a *Gerijátsszmáját*) juttathatja eszünkbe; két főhőse, a két bohóc-archetípust értelmezhető egyazon személy két oldalának és két életstratégia képviselőjének egyaránt – az egyik semmit sem tesz, de minden sikerül neki, a másik mindent megtesz, és semmi sem sikerül neki. A KGB Stúdióban készült *A kozmosz nagykövetei*, Klingl Béla filmje ugyancsak a kortárs CGI-komédiákkal rokonítható: kellemes burleszk a világ első „ürkutyáinak” és az idegenek találkozásáról.

A diákfilmes versenyprogramból sem hiányzott a „humorban utazó” vonulat; megkülönböztetett figyelem illeti itt a Metropolitan Egyetem munkáit. Orosz Tina animációja, a legjobb diákfilm díjával jutalmazott *A 13. királylány* bojlertestű címszereplőjével a mesemotívumok paródiája; az idők felettébb mozgalmas titkos életébe nyújt bepillantást a Szabó Ildikó által jegyzett *Kópék*; a *Second Hand* pedig, Barkóczi Noémi műve, egy cicamintás pulóver hányattatásainak mosolyogtató krónikája. A szorongásos animációk (ezekből túlkínálat van) elmentételezéseket erre a vonatra is örvendetes volna ráerősíteni. Talán a következő KAFF-on. •



IRA LEVIN ÉS A MOZI

ÚJABB TÖRTÉNETEK PIROSKARÓL ÉS A FARKASRÓL

OROSDY DÁNIEL

IRA LEVIN (1929-2007), PALAHNIUK ÉS KING MESTERE A MESÉK ŐSI TANULSÁGAIVAL SZEMBESÍTETTE A MODERNKORI KÖZÖNSÉGET.

Bűnügyi író? Horrorszerző? A mainstream tudományos-fantasztikum jeles alakja? Thriller-specialista? Színházak szorgos beszállítója? Ira Levinre mindegyik igaz, mégis, a felsoroltak sem együtt, sem külön nem fejeznek ki sokat abból, ahogy íróként hőseihez és olvasóihoz viszonyult. Patricia Highsmith-ről is többet mond el a „krimiíró” kényszerskatulyájánál az, hogy a főszereplői többnyire balekok, a bűn vonzásába került átlagemberek – Levint sem lehet egyszerűen elintézni annyival, hogy műfajokat gyakran váltó bestsellerszerző, vagy éppen a *Rosemary gyereket vár* (újabbban: *Rosemary gyermeke*) írója. Valójában és leginkább mesélő volt, aki ugyanúgy kora ellentmondásait-félelmeit és a külvilág fenyegető veszélyeit öntötte regényes formába, mint azok, akiktől Charles Perrault vagy a Grimm testvérek gyűjtötték híres történeteiket. Talán nem véletlen az sem, hogy Levin gyakran az egyik legismertebb mese, a Perrault és Grimmék által egyaránt lejegyzett *Piroska és a farkas* valamiféle modernizált változatát adta elő a tátott szájjal figyelő olvasóknak, méghozzá komoly lélektani tudással felvértezve, szellemesen, népszerű műfajok köntösében.

Már a póre statisztika is imponáló: Ira Levin úgy vált idős korára élő klasszikussá – előtte pedig nagyhatású, népszerű íróvá, Hollywood egyik kedvenc történetfabrikálójává –, hogy mindössze hét regényt jegyzett szűk 50 éves karrierje

során, igaz, ezek közül csak kettőből nem készült moziváltozat (önálló forgatókönyveit, színdarabjai tévés feldolgozásait, a karaktereit felhasználó névleges folytatásokat most ne is számoljuk). És bár drámaíróként is termékeny, sőt, termékenyebb volt, színdarabjai száma sem éri el a tucatot, sikerük pedig – az egyetlen, ám annál izgalmasabb, kései *Halálcsapda* kivételével (a filmváltozatról a Filmvilág 2011/07 számában írtam: *Árnyékvonal – Gyöngyszemek a Lumet-életműben*) – nem indokolt többet a televízió érdeklődésénél (könnyű is felismerni a *Halálcsapda* kudarcoktól megcsömörlött főszereplőjében a színpadban csalódott szerzőt).

Bármennyire is kitarzott a színház mellett, bármennyit is dolgozott pályája kezdetén a rádióknak és a tévének, Levin elsősorban regényíró volt és maradt, akinek izgalmas történetei úgy vonzották a filmeseket, mint ártatlan leány a Gonosz manifesztációit. Konkrétan farkasként éppenséggel nem dolgozta fel állandó témáját, a spektorura azonban így sem lehet panasz: a Levin-univerzumban egy hatásosan ábrázolt pszichopata csak a kezdet, az utóbb tollhegyre szúrt rémek között megtaláljuk magát a Sátánt, a férfiúi önzést mint olyat, továbbá Adolf Hitler is, nem beszélve az ő egyszerű szolgálóikról, akik adott esetben még ijesztőbbek is annál, akinek-aminek hódolnak. Levin hétköznapiak tűnő helyzetekben (leggyakrabban költözés, átvitt értelemben társadalmi osztályok közötti váltás) mutatja be többé-kevésbé átlagos szereplőit, akiket nem

annyira megkísért, mint inkább kerülni kezd valami aljas és rosszindulatú erő/személy.

Utóbbi mintára épül három, egyébként jelentős eltéréseket is mutató mű: a magnum opusnak tekinthető *Rosemary gyermeke* (1967, filmen: 1968), az egyes számban önálló angolszász kifejezéssé vált *Stepfordi feleségek* (1972, filmen: 1975), végül a pályát is záró *Sliver* (1991, filmen: 1993). Ebben a sorrendben készült belőlük moziadaptáció, ebben a sorrendben adhatjuk nekik az arany, ezüst és bronz elismeréseket. Mindegyik középpontjában egy vonzó fiatal nő áll, aki új ott-hont talál magának – békét azonban nem, vagy csak látszólag. Hogy miért nem, az kisebb-nagyobb mértékben különbözik mindhárom esetben, ahogy a választott műfaj is. Ahhoz nem sok kétség fér, hogy a Levin-életmű kulcsműve a *Rosemary gyermeke*, amit izgalmasan variál a Piroska-hármas következő darabja, a pár évvel később írt, satirikus *Stepfordi feleségek*.

PIROSKA, A FARKAS ÉS A SZÉPKORÚAK

Corrado Balducci, a kétes renoméjú *Sátánizmus és rockzene* szerzője tudni véli, hogy Anton LaVey, a Sátán Egyházának alapítója gazdagságának és „hollywoodi kapcsolatainak” köszönhetően az egyház mind a tévében, mind különböző filmekben reklámozhatta magát. Roman Polansky [sic] *Rosemary's Baby* című filmjéhez, amelyet az új sátánizmus első film-dokumentumának tekintenek, maga LaVey írta a forgatókönyvet, és a film-

ben ő a sátán megtestesülésének és az új korszak kezdetének a hírnöke”. Balducci kínos hibáktól, erősen vitatható állításoktól és szokatlan logikájú fejtegetésektől hemzsegő művének nehéz bármiféle hitelt adni, és bizony a LaVey-re vonatkozó állítás is sokszorosan valószínűtlen (mi több: cáfolt), az viszont tanulságos, milyen könnyedén lendült át a Vatikán egykori vezető démonológusa azon a körülményen, hogy akárki is írta a valakik által „sátánista filmdokumentum”-nak tartott mű forgatókönyvét, nem tett mást, mint a minimális és szükséges változtatásokkal átültette a regényt a mozi nyelvére. (Olyannyira, hogy nem csak a párbeszéd, hanem a leírásokban szereplő apróságok is csaknem tökéletesen egyeznek, sőt, Polanski még a regényben nem szereplő részleteket is magától az írótól igyekezett megtudni.) Balducci és forrásai persze minden bizonnyal nem vesződtek az alapmű elolvasá-

sával (vagy éppen a film megtekintésével), ám a kérdés mégiscsak adott: ha a *Rosemary gyermeke* a sátánista egyház (és nyilván maga a Sátán) reklámfilmje, akkor az annak alapjául szolgáló mű szerzője is csak az Ördög híve lehet, nemde?

A legkevésbé sem. Annak ellenére, hogy Levin sátánista boszorkányokról írta a modern horror egyik alapművét, még csak hívő sem volt (szemben például *Az ördögűzöt* jegyző William Peter Blatty-vel). Könyve ugyan – elvileg – a természetfelettlivel foglalkozik és a mindentudó mesélő szemszögéből íródott, mégiscsak a főszereplő Rosemary szempontját közvetíti, és alig utal olyan eseményekre, melyekre nem adható valamiféle ésszerű, tudományos magyarázat. Azaz bár Rosemary Woodhouse-nak egyre inkább a meggyőződésévé válik, hogy a szomszédjában tanyázó boszorkánygyülekezet az Antikrisztus anyjának szerepére szemelte ki,

ténylegesen csak a szomszédok létezése bizonyos, minden más lehet félreértés vagy paranoid képzelgés. És ezen a ponton érezhető az első szabad szemmel is látható eltérés könyv és film között: az ugyancsak agnosztikus (vagy éppenséggel ateista) Polanski a fiatal nő szempontjának kizárólagossá tételével tudatosan erősítette azt az interpretációs lehetőséget, mely szerint valójában minden esemény csak a zavart kismama fejében játszódik le.

Érezhető némi eltérés Rosemary hátterének bemutatásában is, ami Levinnél hangsúlyozottabban vallásos (katolikus), ahogy maga Rosemary is önállótlanabb (családra, barátokra, férjre utalt), így regényvégi „megtéérése” a sátánistákhoz értelmezhető a – vallási – közösséghez való tartozás belső kényszereként. Polanskinál mindez kevésbé nyilvánvaló, részben mert Rosemary is határozottabban lehet pusztán saját paranoid képzetének áldozata (Mia Farrow arckifejezése a film végén nem csak elfo-

„Piroskának ezúttal másféle farkassal van dolga”

(Roman Polanski: *Rosemary gyermeke* – Mia Farrow)



gadást sugallhat, felfedezhetőken benne az elme bomlottságára utaló jelek is), részben mert ezek ábrázolása a mozi nyelvén eleve nehezebb.

Amiben viszont tagadhatatlanul egyezik regényíró és filmrendező, az a kétségkívül valós, egyszerűen ijesztően emberi boszorkánysereglet ábrázolása. A Sátán ugyan illő külsőségek mellett, szarvval és egyebekkel jelenik meg (egy álomban?), hívei viszont pont olyan kotnyeles nyugdíjasok, amilyenekkel Magyarországon is bárki találkozhat egy panelház folyosóján. Bárki nek hódolnak is, ők maguk kisszerűek és neveltségesek – túlvilági gyökerű (vagy annak hitt?) gonoszságukat éppen ez, a profán groteszk és groteszk profánosság teszi még taszítóbbá: pletykás öregasszonyok és furcsa vénemberek ugyan, de ettől azért még minden rémségre képesek lehetnek.

KI AZ URÁT SZERETI...

Nem idegenek a rémségek a szuburbia jómódú családapáitól sem, és ők még csak nem is az Antikrisztust akarják a világra szabadítani. Mindössze nyugalmat akarnak. Békét a hosszú, nehéz nap után. Egy szerető feleséget, aki elvégzi a dolgát. Mos. Felmos. Mosogat. Főz. Vasal.

„Még a mesebeli vadász sem menekül meg”

(Franklin J. Schaffner: Brazíliai fiúk – Gregory Peck)

Gyereket nevel. Súrolja a padlót, pucolja az ablakot, tisztítja a fugát. Gondosan ügyel fáradt háziasszonyhoz képest meglepően vonzó külsejére (a DD-s kosár alapfeltétel!). Mindezt jókedvűen, mosolyogva – ahogy kell. És persze bármikor bármire kapható, amit csak kopszodó, pocakos, középkorú ura kér tőle (kacsint). Ilyenek a stepfordi feleségek, ahogy az angol nyelvterületen nevezik a férjüröknek már-már szolgálként engedelmeskedő, látványosan alárendelt oldalbordákat, és ahogy Ira Levin megírta őket a *Stepfordi feleségek*ben. Gonosz kis remeke alapvetően a *Rosemary gyermeke* nyomvonalát követi (költözés, gyanús jelek, felismerés, menekülés, bukás[?]) – hacsak nem elmeszülemény az egész), a Rosemary-nél jóval öntudatosabb újabb Piroskának azonban ezúttal másféle farkassal van dolga.

A finom gúnnyal ábrázolt férfiak gonoszsága mindennapibb még a Rosemary-t kerülőgető öregek házipapucsánál is. Valójában nem is a hímnem, hanem az ember ősi igényének engednek teret akkor, amikor valóságghú robotokra cserélik a nejeiket – arról igazán nem tehetnek, hogy a hetvenes években (és előtte, no meg utána) leginkább a férfiak voltak olyan helyzetben, hogy „jogos” kívánságként fo-

galmazzák meg a magánélet valamennyi területén érvényesülő harmóniát. Talán egyoldalú és társtalan ez a harmónia, de annyi baj legyen, ez a legkevesebb, amire egy tisztességesen dolgozó, jól kereső valakinek szüksége lehet. (Némi agymosság annak a férjnek sem árthat, amelyik lelketlen robotfeleségre vágyik, de ebbe már bele se menjünk.)

Bryan Forbes személyében tehetséges, de Polanskihoz azért nem mérhető filmkészítő rendezhette meg a *Stepfordi feleségek* első (és máig egyetlen jól sikerült) változatát. Forbes minőségi munkát végzett, a mű mégsem ér fel sem a regényhez, sem a *Rosemary gyermeke*-filmverzióhoz. Részben mert bár a kiváló forgatókönyvíró (egyben Levinhez mérhető és hasonló karakterű író), William Goldman a „Polanski-módszert” alkalmazva maximális hűséggel dolgozta fel a regényt, egy fontos dologban eltért mindkét elődjétől: a filmváltozat esetében kétség sem férhet hozzá, hogy Piroška (ezúttal Joanna Eberhart) valóban találkozott a farkassal, vagyis ő az a paranoiás, akit tényleg üldöznek. Részben pedig mert Forbes személyes okokból (hogy csinos és tehetséges, de szexbombának éppen nem nevezhető feleségének szerepet adhasson) megváltoztatta Levin és Goldman koncepcióját, így a stepfordi férjek öregecskedő feleségeiket már



nem a Playboy- és Duracell-nyuszik előnyös kombinációjára cserélik le. „Akkor viszont minek annyi pénzt és energiát fektetni élethű robotok gyártásába?” – merül fel a kérdés.

Akármik is a moziverzió hibái, Forbes és Goldman sikeresen mentett át sok mindent Levin regényéből, melynek értelmezési tartománya persze így is jóval gazdagabb. A könyvbéli Joanna emancipált, függetlenségre törekvő asszony, akit érdekel a nőmozgalom és fotóművész akar lenni, a külsejéről viszont csak annyit tudunk, hogy mások szerint dekoratív. A Katherine Ross alakította Joanna kétgyerekes háziasszonyként is olyan szép, mint egy filmsztár, a fényképészet és – főleg – a feminizmus viszont nem annyira fontos összetevők az életében. Ő már viszonylag hamar egy összeesküvés után kezd el nyomozni, míg Levin Joannája maga sem teljesen biztos benne, nem csak a (nyárs)polgári létbe való önfeloldozás taszítja-e a stepfordi feleségekben. Ahogy a *Rosemary gyermeke* a hippikorszakra rezonált sajátságosan az okkultizmus témává emelésével (nem mellesleg megérezve valamit a Charles Manson-féle szomorú végből), a *Stepfordi feleségek* a nőmozgalom hatásával kapcsolatban fogalmazott meg érdekes kérdéseket, már-már mellékszereplővé emelve a nagyhatású író Betty Friedant (aki aztán ironikus módon a mozgalom kizsákmányolását hányta Forbes-ék szemére).

Ira Levin Piroskáiból azonban nem Joanna az utolsó, és még csak nem is Rosemary az első, mindkettejüket (a *Sliver* Kay Norris-ával együtt mindhármat) megelőzte egy, pontosabban három Piroska, akik testvérként kerültek szembe a Nagy Gonosz Farkassal, némileg eltérő körülmények között.

HALÁLÓS BECSVÁGY

Levin első, Edgar-díjas regénye sokban különbözik a már elemzett, ugyancsak gyakran megfilmesített művektől (a *Rosemary gyermekéből* tévés remake készült 2014-ben, a *Stepfordi feleségek* második feldolgozása 2004-ben került a mozikba): nem fontos eleme a költözés, nem ártatlan nő a főszereplője, és nem mozdul el a thriller felől sem a horror, sem a sci-fi, sem a szatíra irányába. A sajátos szerkezetű – Stephen King által is sokra tartott – *Csókolta a halál* (1953) főszereplője, a fiatal Bud Corliss céljai

hétköznapiak, viszont az elvetemültsége érdemes lehet Rosemary megerőszőkolójának tetszésére is. Corliss ugyanis gazdag akar lenni, méghozzá konkrétan Leo Kingship vagyont akarja megszerezni, aki hamisítatlan népmesei alak: morc király három leánnyal. Egy átlagos hozományvadász nem vállalna be annyi aljasságot és gyilkosságot a pénz kedvéért, mint Corliss, de ők nem is Ira Levin fejből pattantak ki. Mire lebuktatják, a vonzó fiatal pszichopata lelkén már két Kingship-lány élete szárad, ám ez csak a jéghegy csúcsa (az első áldozat, Dorothy bűne az volt, hogy terhes lett Bud gyerekével).

A *Csókolta a halálból Halálcsók* címmel készült filmváltozat 1956-ban és 1991-ben. Mint a Levin-adaptációknál általában, ez esetben is egyértelműen a korábbi változat a sikerültebb, bár hamisítatlan remekműről azért nem beszélhetünk (ez már talán örökre a *Rosemary gyermeke* dicsősége marad). Gerd Oswald rendezése kimondottan erős, ahogy Robert Wagner alakítása és Lucien Ballard fényképezése is, és bár a történet nagyjából hű a regényhez, a változtatások egy része nem igazán szerencsés (főleg Corliss egy meghatározó élményének teljes kihagyása). Ha valamiért, azért biztosan érdemes megnézni a *Halálcsókot*, hogy mozgóképen lássuk Levin első „farkasát”, aki egyetlen Piroskát sem kímél, csak hogy ő lehessen a nagymama házában örökös.

Ira Levin legvadabb regényötlete azonban távolról sem Bud Corliss esete, még csak nem is a robotta alakított háziasszonyok vagy a sátánista nyugdíjasok története: A *brazíliai fiúkban* (1976) maga dr. Josef Mengele, a Halál Angyala próbálja minden farkasok farkasaként elkövetni a végső rosszat. Ha az általa klónozott Hitlerék valamelyike valóban létrehozza a Negyedik Birodalmat, még a mesebeli Vadász sem menekül meg, nemhogy a Nagymama és Piroska – egéruat legfeljebb az árja származás igazolásával nyerhet bármelyikük. Az ötlet meredek, Levin műve azonban nívós alkotás, mely éppen csak annyira veszi komolyan önmagát, amennyire illik, ráadásul a regény témája sem kizárólag a szárnyaló képzelet terméke. A hatvanas-hetvenes évekre a (neo)nácik „kijöttek a fényre”, ami okkal tölthet el aggodalommal Levint – vagy éppen John le Carrét (*Egy német kisváros*, 1968) –, és közben még a háborús bű-

nösök jelentős része is szabadon élte az életét (Mengele éveken át a saját névében). A nácik ugyan az éberség csökkenése ellenére sem kerültek a hatalom közelébe, a klónozás jelentőségének felismerése viszont valóban váteszi volt Ira Levin részéről.

Franklin J. Schaffner személyében valódi hollywoodi nagyvad vetett szemet a regényre, melyből két éven belül film készült, a rendező utolsó jelentősebb és sikeresnek mondható alkotása. A *brazíliai fiúk* (1978) ugyan csak részben reprodukálta a regényeredeti gonosz humorát és óhatatlanul leegyszerűsítette a karaktereket is (például a fiktiiv Mengele nevetségességig merev és kényszeres személyiségéből a vásznon csak pár találó gesztus jelenik meg), mégis emlékezetes mozi, mely a cselekmény ügyes tömörítése és a stáb (különösen Henri Decaë operatőr és Robert Swink vágó) profizmusa mellett elsősorban a legendás színészek – köztük Laurence Olivier, Gregory Peck, James Mason – alakításának köszönheti, hogy a mai napig sokan jó szívet gondolnak vissza rá. Sajnos mostanáig ez a távolról sem kihagyhatatlan, de kifejezetten szórakoztató alkotás az utolsó olyan film, ami érdemben visszaad valamit Ira Levin regényírói tehetségéből.

Stephen King az olvasó becsapásának mesterét tisztelte benne, Chuck Palahniuk szerint ő vitte be az erdők mélyéről, elhagyatott kastélyok pincéiből a nagyvárosba, az átlagemberek közé a horroműfajt. Ira Levin komoly felkészülést követően írta meg gyakran vad, „mi lenne, ha...?”-jellegű ötleteken alapuló regényeit, és bár valódi szerelme valószínűleg a Broadway volt, a prózairodalom mellett a film nyerte a legtöbbet hűtlenségével. Jól kitalált karaktereket, biztos lábakon álló cselekményt kínált a „bajba került leány” moziban is népszerű figuráján alapuló, duplafenekű műveihez, melyek változatos műfajú, eredeti elképzeléseken alapuló, okosan megírt, ironiával teli alkotások voltak. Anélkül mondta fel újra az ősi meséket, hogy a közönség szájába akarta volna rágni azok tanulságát. Az ő fantáziájának köszönhetően még a *Piroska és a farkas* is mindig új arcát tudta megmutatni – és mi, olvasók a végén abban sem lehetünk biztosak, nem a túlértékény Piroska fantazmagóriája-e az egész. •

ÚJ RAJ: KARYN KUSAMA

MENEKÜLÉS A KONVENCIOK ELŐL

BENKE ATTILA

KARYN KUSAMA HŐSNŐI HORRORKÉNT ÉLIK MEG A RÁJUK KÉNYSZERÍTETT, EGYÉNISÉGÜKET ELNYOMÓ TÁRSADALMI SZEREPÜKET.

Habár napjainkban már jóval több női filmrendezővel találkozhatunk, mint a filmtörténet első felében, még mindig viszonylag kevesen vannak azok, akik a horror műfajának elkötelezettjei. Jellemzően csak egy-két horrorcímmel találkozhatunk a filmrendezőnk életművében: Amy Holden Jones: *A pizsamapartis megszárlás* (1982), Kathryn Bigelow: *Alkonytájt* (1987), Patty Jenkins: *A rém* (2003), Julia Ducournau: *Nyers* (2016). Akadnak azért olyan alkotók is, akik a horror műfajában találták meg a számukra legkifejezőbb közeget. Ilyen például Jennifer Kent (*Szőrny* [2005], *A Babadook* [2014]), vagy a japán-amerikai rendezőnő, a független nemzedéki közérzetfilmmel (*A bunyós csajt* [2000]) indító, majd utóbbi három művével a horror felé lassan közelítő Karyn Kusama.

A bunyós csajt az amerikai független filmes legenda, John Sayles támogatta, s Kusama pályakezdő műve a Sundance-en és Cannesban is elismeréseket gyűjtött be. Az ígéretes indulást követően a rendezőnő bebocsátást nyert a pók fészékébe, Hollywoodba. Itt próbálkozott az *Æon Flux*szal (2005), ám a Peter Chung kultsorozata alapján készült bérgyilkosfilm-disztópiában a stúdióval folytatott harc miatt képtelen volt kibontakozni a rendezőnő (a végső vágás jogát megvonta tőle a Paramount).

Karyn Kusama valamivel közelebb került az önkitaljesítéshez kedvelt másik fősodorbeli munkájában, az *Ördög bújt beléd* (2009) című vígjátékemekekkel dúsitott horrorjában, ám ismét beleütközött a stúdiórendszer falaiba, mivel ezúttal a 20th Century Fox értelmezte félre és reklámozta szexista mó-

don a női test kizsákmányolását kritizáló szatirikus filmet. A Hollywoodon kívül forgatott *A látogatás* (2016) és az *XX* (2017) horror antológia egy darabjaként megvalósított *Az ő egyetlen élő fia* viszont már Kusama legkiforrottabb alkotásai, leghatározottabban bennük körvonalazódott az alkotót foglalkoztató téma, a nő kitörése a patriarchális társadalomból. Ez a rendezőnő filmjeiben visszatérő alapkonfliktus pedig tulajdonképpen a Hollywood szigorú szabályai és az önmegvalósítás között őrlődő Karyn Kusama tapasztalatait is sűriti. Állítása szerint ugyanis szívesen dolgozna a stúdiórendszerben, ám addig nem hajlandó többet az Álomgyárban filmezni, míg teljes kontrollt nem gyakorolhat a saját projektje felett.

A TÁRSADALOM ÁLDOZATAI

„Azért szerettem volna egy konvencionális történettel kísérletezni, mert amúgy nagyon sok szempontból nem érdekel a populáris filmforma” – nyilatkozta az *Æon Flux* kapcsán Karyn Kusama. „Ma nyolc forgatókönyvet olvastam el, melyeket az utóbbi két hétben kaptam. Ebből hat olyan jelenetet tartalmazott, melyben egy férfi megöl egy nőt, háromban a nő a férfi felesége volt. Vagyis úristen, egy lányt vagy nőt halálra vernek, vagy megölnék valamilyen módon, gyakran sportból, és azt kéne éreznünk, hogy mindez a világ kegyetlen valósága! Ezeknek a történeteknek is változnia kell.” – tette hozzá egy másik beszélgetésben a rendezőnő.

Kusama gyerekkorától kezdve rajong a horrorfilmekért, a *Rosemary gyermekét* (1968), *A texasi láncfűrész* *megszárlást* (1974) vagy a már említett *Alkonytájt* című vámpírfilmet egyaránt

kedvencei között tartja számon. Karyn Kusama szerint a horrorban az az érdekes, hogy műfaji szempontból már egy jó filmplakát is orientálja a nézőt, éppen ezért a cselekményben a zsánerszabályokkal, valamint szokatlan perspektívákkal játszva lehetősége van az alkotónak közölni valamit a befogadóval. Kusamát többek között az fogta meg Tobe Hooper klasszikusában, hogy a láncfűrészrel gyilkoló Bőrpofa nemcsak bűnös, de abnormális családjának áldozata is. A horror borzalmas történeteiben ott rejlenek a társadalmi problémák, melyek éppen azért tudnak a felszínre törni a rendezőnő filmjeiben, mert Kusama a műfaj tipikus áldozataival és antagonistáival (azaz a nőkkel és a deviánsokkal) azonosítja nézőjét.

Az amerikai rendezőnő bevallottan antiszociális nőnek tartja önmagát is, abban az értelemben, hogy harcol a férfiak által uralt társadalmi és kulturális intézményekkel, így Hollywooddal is. Nem véletlen tehát, hogy Karyn Kusama főhősei többnyire antiszociális női karakterek, akik nem passzív elszenvedői a megaláztatásoknak, mint a rendezőnő által említett forgatókönyvek hősnői, vagy akár a hagyományos horrorfilmek terrorizált szereplői. Kusama már első két, nem a horror műfajához tartozó rendezésében öntudatos, aktív és társadalmi szerepükből kitörni vágyó hősnők köré építi fel történeteit. A színészválasztás is összefügg ezzel, mivel első filmjének főhősét a maskulin Michelle Rodriguez, első stúdiófilmjének protagonistáját pedig *A rém* sorozatgyilkosát és *Mad Max: A harag útja* (2015) feminista sofőrjét eljátszó Charlize Theron formálja meg. *A bunyós csajt*ban a latin-amerikai kisebbséghez tartozó boksoló középiskolás lány, Diana a küzdősportban keres menedéket, és az iskola, illetve csonka családja (öccsével és erőszakos édesapjával él) miatt felgyülemlett feszültséget próbálja levezetni az edzőteremben, hogy majd a ringben mutassa meg: nem feltétlenül a férfi képviselheti az erősebbik nemet. A Paramount által szimpla sci-fi akciófilmmé silányított *Æon Flux*ban pedig arra kell rádöbbennie a címszereplő bérgyilkosnőnek, hogy nemcsak a futurisztikus diktatúrában, hanem a lázadók közösségében is becsapják,

és egy eredeti identitásával összeegyeztethetetlen szerepbe kényszerítik bele, mely megakadályozza őt az őszinte szerelem beteljesítésében.

MONSTRUMHŐSÖK

Karyn Kusama nőként maga is megtapasztalta a láthatatlan rácsokat, melyeket az emberek köré épít a társadalom, többek között ezért kezdett el legelső hősnőjéhez hasonlóan bokszedzésekre járni a kilencvenes évek közepén, és ezért lépett a filmrendezői pályára. A bokszt és a mozi Kusama számára a nehéz időkben a túlélést biztosították (a rendezőnőt a filmkészítésért és Hollywooddal folytatott küzdelmei mellett testvére és közeli barátja elvesztése taszította mélypontra). A horror műfaja is a traumák feldolgozásában segítette Kusamát, illetve alkotótársait, a rendezőnő férjét, Phil Hayt és Matt Manfredi forgatókönyvírókat (az *Æon Flux*ban és *A meghívásban* dolgoztak együtt).

A még Hollywoodban készült *Ördög bújt beléd*ben, *A meghívásban* és *Az ő egyetlen élő fia* című rövidfilmben éppen ezért Karyn Kusama lázadó és lelkileg sérült hősei a felszínen inkább emlékeztetnek a klasszikus horrorfilmek szörnyeire, semmint ti-

pikus protagonistákra. Az *Ördög bújt beléd*ben a múltban az iskola sztárja, Jennifer árnyékában élő, visszahúzó tinilány, Needy a történet elején örülettel a szemében kezdi el mesélni a tervezett vérbosszúját motiváló sztorit egy elmeegógyintézet gumiszobájában, miután összeverte az egyik bentlakót. A *meghívásban* Will tragikus balesetben veszítette el kisfiát, s az önvádtól gyötört férfi patológus gyanakvással tekint a filmbeli partit szervező szektásokra, ex-feleségére, Edenre és annak új férjére, Davidre. Willen olyannyira elhatalmasodik a paranoia, hogy a cselekmény második felében a vacsoravendégekre, egykori barátaira támad. A *Rosemary gyermekét* és az *Óment* (1976) idéző *Az ő egyetlen élő fiában* pedig Cora szó szerint halálra öleli ördögi fiát, hogy megmentse őt titokzatos, pokolbéli édesapjától.

Ennek ellenére Kusama szerzői horrorfilmjeiben a borzalom forrása nem annyira a monstrumként viselkedő főhős, hanem a valódi szörnyeteg, a patriarchális család és társadalmi rend. Karyn Kusamánál a társadalmi Rendet képviselő apafigura már A

*bunyós csaj*ban sem pozitív karakter (a rendezőnő első filmjében Diana rá is támad erőszakos apjára), s későbbi műveiben a makrotársadalom általában véve képmutatásra nevelő negatív erő, mely megakadályozza a főszereplő elnyomottak identitásának és őszinte emberi kapcsolatainak kibontakozását. Az *Ördög bújt beléd* cselekményében az iskola nagymenőjét, Jennifert a hagyományos férfimentalitás változtatja gyilkos démonná, minthogy a történetbeli rockbanda rituális kéjgyilkossága után változik az amúgy is kirívó lány szó szerint férfifaló vamppá. Jennifer látványos fétisnővé formálja magát, hogy könnyebben elcsábíthassa áldozatait, a macsó fantáziavilágot használja fel bosszújához, s miatta változik Needy is szende lányból ámokfutó gyilkossá.

A *meghívásban* Will kifakad az asztaltársaság álszent tagjai ellen, amiért mézesmázosan mosolyognak, pedig legszívesebben megölnék egymást (ahogy ezt meg is teszik majd a cselekmény záró jelenetsorában). Az *ő egyetlen élő fiában* az anya-fia kapcsolat deformálódik az ördögi apa követelése és gyermekére erőltetett apokaliptikus küldetése miatt.

„Megtapasztalta a láthatatlan rácsokat”

(Karyn Kusama: *Meghívás* – Tammy Blanchard)

Robin Wood horrorfilmtörténetikusan szerint a trauma mindig szörnyeket szül, az elfojtott sérelem Karyn Kusama alkotásaiban is visszatér a mélyből explicit erőszak és erőszaktevők formájában. Ám Kusamánál sokkal hangsúlyosabb bármelyik konvencionális rémtörténetnél, hogy a borzalom, illetve a szörnyek a kis- és nagyközösség miatt születnek. „Nem megyek innen, emberek! Száamolnotok kell velem, akár tetszik, akár nem!” – szólította meg Karyn Kusama a férfiak uralta filmipart. Mint hősei lázadása, Kusama harcos művésze is az üres konvenciókra és az előítéletekre épülő, az egyéniség elfojtására kényszerítő közeg (Hollywood) terméke. A rendezőnő remélhetőleg képes lesz további kreatív szerzői horrorfilmekben folytatni a sablonok és képmutatás ellen vívott háborúját. •



STUART GORDON LÁZÁLMAI

FÉLRESIKERÜLT FELTÁMASZTÁSOK

VARGA ZOLTÁN

A KULTRENDEZŐ STUART GORDON FEKETE HUMORÚ ÉLETMŰVÉT SZÜRREÁLIS RÉMSÉGEK ÉS EMBERI SZÖRNYETEGEK NÉPESÍTIK BE.

Leáttad azt a filmet, amelyben a tag a saját fejét hordozva lófrál, aztán a fej kinyalja azt a bukszát?" – Lester Burnham, az *Amerikai szépség* főhőse idézi fel így a *Re-Animator*-t, az 1980-as évek egyik legnagyobb kultuszfilmjévé vált horrorszikert (magyar címváltozata: *Az újraélesztő*). Debütáló rendezője, Stuart Gordon azóta sem múlta felül az 1985-ös *Re-Animator* sikerét, jóllehet az időközben eltelt évtizedek során Gordon bebetonozta hírnevét a kis költségvetésből készülő horrorfilmek és sci-fi-k specialistájaként, s hamar védjegyévé érlelte a vértől csatakos, gyomorforgató speciális effektusok és a nem ritkán igen provokatív – kivált a szexuális tabusértésben jeleskedő – fekete humor összekapcsolását.

Az idén 70 éves rendező a színház felől érkezett a filmhez; egyetemi éve alatt a *Pán Péter* politikailag aktualizált színrevitelével vált nevezetessé, amelyet a vietnami háború elleni tiltakozásul szánt ugyan, ez persze nem gátolta, hogy pszichedelikus fényeffektusok pásztázzanak meztelen női testeken a világot jelentő deszkákon. Művészi tapasztalatszerzését Gordon a Chicagóban alapított Organic Theaterben folytatta bő másfél évtizedig, mígnem egyetlen korábbi tévéfilmet leszámítva, a *Re-Animator*ral letette filmkészítői névjegyét is. Már a *Re-Animator* is igazolhatja, de az életmű alakulása még inkább aláhúzza, hogy bizonyos értelemben Stuart Gordon jelenti az átmenetet a klasszikus horror egyik legexcentrikusabb rendezője, az ugyancsak erős színpadi kötődésű James Whale (*Frankenstein menyasszonya*) és a túldimenzionált gusztustalanságok garmadáját lehengerlő fekete humorral ötvöző korai Peter Jackson között.

Gordon azonban, ellentétben Jacksonnal vagy Sam Raimivel (a *Re-Animator* sokszor emlegetik a *Gonosz halott*-tal együtt), sohasem tört ki a B-filmes karanténból, a hollywoodi filmgyártással legfeljebb íróként és producerként volt munkakapcsolata, mint például a Disney-nél készült, a szórakoztató értékét máig töretlenül őrző *Drágám, a kölykök összemertek* és annak folytatása esetében. A Warner Bros. számára előkészített *Testrablók*-változatot pedig Abel Ferrara rendezte meg – amiért végül is hálásak lehetünk, hiszen Gordonnál bizonyára kevésbé vált volna ősi szépségű egzisztencialista elégiává az inváziós sci-fi horror alapművének újraértelmezése. Így hát a legtöbb Gordon-film mögött alacsony költségvetésű produkciókban érdekelt befektetők, stúdiók állnak: főként a Charles Band nevéhez fűződő cégek – a 80-as években az Empire Pictures, a 90-es években a Full Moon Features (az olaszországi forgatási helyszíneket számos Gordon-film nekik köszönheti), valamint Brian Yuzna, aki producerként volt jelen a *Re-Animator* és más filmek elkészítésében. Yuzna később maga is rendezővé vált; munkáit akár maga Gordon is rendezhette volna, annyi bennük a közös vonás: a *Re-Animator* folytatását már Yuzna jegyezte, legérdekesebb műve azonban a direktori debütálást jelentő *Society (Félelmetes társaság)* címen forgalmazta egykor a VICO), melynek Bosch, Dalí és Sade márki fantáziáját ötvöző csúcspontja – ha lehet – még Gordon legvadabb lázálmain is túlsz. A Yuznával fenntartott, gyümölcsöző munkakapcsolat mellett mások is jórésével állandó résztvevői a Gordon-filmeknek, legyen

szó Mac Ahlberg operatőréről, Dennis Paoli forgatókönyvíróról, Richard Band zeneszerzőről, na és persze színészeiről, akik közül mindenekelőtt Jeffrey Combs mondható emblematikusnak. Herbert West, a *Re-Animator* címszereplője csak a kezdet volt: a mániákus doktor megformálásával Combs a műfaj egyik kultikus színészévé vált, aki később szinte valamennyi Gordon-filmben feltűnt, a *Tágra nyílt elme* (1986) zavarodott főszereplőjétől kezdve az egy-egy jelenetre korlátozódó *cameo*kig – például fogadást kötő ágrólszakadt a *Robot Jox*-ban (1990) és mogorva motelreceptiós az *Edmond*-ban (2005). Amikor tehát Peter Jackson a *Törjön ki a frász!* eszelős FBI-ügynökének szerepét Combsra osztotta, egyértelműen a Gordon-Combs páros kultikus együttműködése előtt tisztelgett. A *Re-Animator* csapatából a rendre meglehetősen sikamlós szituációkban feltűnő Barbara Crampton is viszontláthatjuk Gordonnál: ugyancsak provokatív a *Tágra nyílt elme* doktornőjeként – akinek személyiségváltozását igen érzékletesen fejezi ki a levett orvoscöpeny helyett magára öltött szadomazo-bőrruha –, de gyötördő feleségként is feltűnik *A kastély torzszülöttjében* (1995), míg az *Úrkamionosok* (1996) végkifejletében epizodistaként csal mosolyt a „beavatottak” arcára. Gordon színészcsapatának talán legtöbb filmjében feltűnő tagja mégis a felesége, Carolyn Purdy-Gordon, akivel a 60-as évek vége óta társak – igaz, a filmekben olykor sárkánytermészetű mostohaanyaként vagy autoriter pszichiáterként hal kínhalált az asszony, lásd a *Babákat* (1987), illetve a *Tágra nyílt elmét*.

AZ ISZONYAT BURLESZKJÉ

A baljós prólogust követő főcím lila-zöldbe áztatott anatómiai ábrákat mozgó animációval vezet be a *Re-Animator* világába, a vizualitás azonban hiába idézi Hitchcock *Szédülését*, a zene pedig – komplett Bernard Herrmann-parafrazisként – a *Psychót*, az igazi kulcsot a filmcím fölött megjelenő név nyújtja a nézőnek: H. P. Lovecraft. Az amerikai horrorirodalom meghatározó alakja a Gordon-életmű visszatérő hivatkozási pontja; ráadásul éppen a *Re-Animator* adott igazi lökést a Lovecraft-adaptációknak, jóllehet ezek többnyire jelentékte-



lennek bizonyultak, s érdekes módon a legkiválóbb lovecrafti film nem adaptáció, hanem *hommage*: John Carpenter filmje, *Az örület torkában*. Gordon később a *Tágra nyílt elmét*, a *Dagon* – *Az elveszett szigetet* és *A horror meseteri-széria* egyik epizódját (*Álmok a boszorkány-házban*) is Lovecraft alapján készítette, s bár nincs feltüntetve, de az író egyik novellája áll *A kastély torzszülöttje* mögött is. A *Herbert West*-novellaciklusból merítkezik a *Re-Animator*, amely a forrásművekkel rögtön két alapvető szempontból is szembehelyezkedik, s ezt a pozíciót többnyire a későbbi Gordon-filmek is továbbviszik. A lovecrafti „kozmi-kus horror” jeges iszonyatélményét a rendező nem kísérli meg visszaadni, helyette a fekete humorra erősít rá; továbbá a rémségek leírhatatlanságának lovecrafti koncepcióját fordítja a visszájára a megmutatás, a vérfröcskölő látványosságok (az ún. *splatter*) középpontba helyezése – sőt, egyenesen karneváli jellegű halmozásuk. Leginkább a *Dagon* – pontosabban annak is az első fele – harmonizál az író vízióival; Gordonhoz képest kifejezetten szorongáskeltően jelenik meg

„Sosem tört ki a B-filmes karanténból”
(Stuart Gordon:
Re-Animator – Jeffrey Combs)

a hajótörést szenvedő pár férfitagjának bolyongása és üldöztetése a borzalmak szigetén, s az arctalan rémek – a halemberré korszosult támadók – is ijesztőnek mutatkoznak.

A *Re-Animator* beleillik a *Frankenstein*-mítosz variációiba, igaz, itt nem sosem volt életet teremt az örült tudós (azaz Herbert West) a holtak maradványaiból, hanem a holtakat – vagy akár egy-egy testrészüket – kívánja visszahozni az életbe, zölden izzó széruma segítségével. Nemcsak a félresikerült feltámasztási kísérletek vezetnek problémákhoz, de West idősebb kollégájának intrikái is, melynek fővesztés lesz az ára: persze nem West veszti el a fejét, hanem az ármánykodó dr. Hill, aki a posztmodern horrorfilm egyik legbizarrabb figurájaként „Salome, Keresztelő Szent János és Heródes démonikus karikatúrája egy személyben: tálcán hordozza a saját fejét” (Király Jenő: *A film szimbolikája II/2*). Végül Hill professzor feje veszi birtokba egykori felettese, a dékán fiatal lányának kikötözött mezítelen testét, az *Amerikai szépségben* is emlegetett izlésborzoló, ám szürreális fantáziájával mégis megkapó jelenetben (melynek párdarabja *A kastély torzszülöttjében* található, amikor

a pincemélyben rejtegetett szerencsétlen egy elrabolt prostin próbálná ki a cunnillingust – hegyes fogazata azonban borzalmakhoz vezet, nem kéjekhez). Dr. Hillnek hipnotikus hatalom is adatik, s ezt arra használja, hogy a hullaházban verbuvált zombisereggel támadást intézzen West és asszisztense ellen. E hajmeresztő túlzások igazolják Király Jenő találói szavait, aki szerint a *Re-Animator* „legfőbb hatóanyaga az iszonyat burleszkje, melynek nem a nevetés a célja, mégsem humortalan”.

Ha összeolvasztanánk David Cronenberg *A légy* és *Karambol* című filmjeit, alighanem a *Tágra nyílt elmét* kapnánk eredményül: a *Re-Animator* ikerfilmje folytatja és fokozza az éremlyítő effektusokat. Az „odaátról” (lásd az eredeti címet: *From Beyond*) visszatérő dr. Pretorius (akinek neve egyértelműen a *Frankenstein menyasszonyának* intrikusát idézi) elátkozott házában régi és új lakóit átváltoztatással és bekebelezéssel fenyegeti – kiváltképp szexuális értelemben. A *Tágra nyílt elme* egyfelől mintha a rózsaszín fényeket dicsőítő óda lenne (a túlsó dimenziót megnyitó masina ilyen fénybe borít mindent, ha bekapcsolják), másfelől viszont zavaros és kevésbé humoros egyvelege a *Re-Animatort* is fémjelző elemeknek.

Kevésbé látványos és hangütésében is eltérő, ám kifejezetten szívmengető tétel a *Babák*, amelyet előbb forgattak, mint a *Tágra nyílt elmét*, az animációs utómunkálatok elhúzóda miatt azonban csak később mutaták be. Gordon itt az életre kelő bábu rémfigurájához nyúl – rövidebb azelőtt, hogy a *Gyerektánc* Chuckyjának sikere divatba hozta volna a figuratípust –; megsokszorozza a „gyilkos bábukat” és egy elátkozott-elvarázsolt kastélyba helyezi őket, ahol menedékkérők verődnek össze egy viharos éjszakán. A játékkészítő Hartwicke-házaspár bizarr babaházában a vendégek élete a tét, s ki-ki érdemei szerint ítéltetik meg: a babák játszótársuknak fogadják a kislányt és a gyereklekkű felnőttet, a többieket azonban – a mostohaanyát, az elutasító apát és a lopni készülő punklányokat – megbüntetik, s bábuként végzik. A babák burkolata belső szerveket, húst és vért takar; feltörésük és megégetésük képsoraiban ezért aktivizálódik a Gordon-féle *splatter*: a *Re-Animator* véres esztétikája ezúttal a mesei hangolású, klasszikus horrorfilm világába épül be. Szerencsére az utóbbi dominál a *Babák*ban, a gyerekképzületet és gyereklekkűséget fürkésző, a freudi *kísértelesség* élményére is építő szép horrorfilmben (lásd még róla Bencsik Orsolya írását: *Megszólal a „megismerhetetlen”*. *Apertúra* 2012. nyár).

VÉRSZÍNHÁZ

Semmiképpen sem lehetne a Stuart Gordon-filmeket a „lefilmezett színház” címkéjével illetni, a rendező mégsem tagadta meg színházi múltját: filmjeiben van valamiféle – jó értelemben vett – színháziasság, ami már a *Re-Animator* hullaházi nagytermében is felfedezhető, s ez még erősebbé válik a következő művekben. A *Tágra nyílt elme* és a *Babák* felfoghatók alig néhány szereplőt mozgató kamaradaraboknak is, sőt a Pretorius-ház ominózus padlásteré és a Hartwicke-kastély ódon folyosói és szobái egyaránt értelmezhetők színházi térnek. Ezt a sort folytatja *A kút és az inga* (1991), amely mintha egy Poe-adaptáció ürügyén az inkvizíció kínzókamráit bejáró *grand guignol*-darabot vezényelne le, középpontban Lance Henriksen egzaltált Torquemada-alkításával. (Nem az egyetlen Poe-adaptáció Gordon munkásságában: *A horror mesterei* számára

készített *A fekete macska* a címadó novella fiktív keletkezéstörténetét bontja ki – a rémlátomásoktól esztét vesztő író pedig ki más alakítaná, mint Jeffrey Combs.) Meghökkenítő módon *A kút és az inga*hoz szinte ikerfilmként köthető az egészen más műfajt képviselő *Fortress – 33 emelet mélyen a pokolban* (1992): a sci-fi akciófilm negatív utópiájában a földmélyi, szupertechnikával irányított börtön feleltethető meg a gótikus horror inkvizíciós tömlöcének, s a főgonoszokat egyaránt egy-egy ártatlanul elítélt feleségfigura megszerzése motiválja (ráadásul mind Torquemadáról, mind a Poe névre keresztelt börtönigazgatóról kiderül, hogy impotens). A *Fortress* persze közelebb áll a rendező horrort mellőző tudományos-fantasztikus munkáihoz: a *Robot Jox* a *Transformers*-játékok és -képregények népszerűségét igyekezett kiaknázni, s legfőbb szenzációit a stop-motion animációval kidolgozott képsorok jelentik az emberi vezérléssel mozgatott óriásrobotok összecsapásáról; az *Űrkamionosok* pedig a western és a kalózfilm műfajainak elemeit „fordítja le” a sci-fi nyelvére, jutalomjátékot adva a John Wayne-figurákat idéző Dennis Hoppernek.

Gordon színházi kötődése nem véletlenül eredményezett tényleges színdarab-adaptációkat, melyek közül a legnagyobb figyelmet – nem utolsósorban William H. Macy alakítása miatt – az *Edmond* kapta. David Mamet drámájának meg-

filmesítése kezdetben olyan, mintha a *Lidérces órák* és az *Összeomlás* vegyítése lenne, hogy aztán teljesen váratlan utakra kanyarodjon el: *acte gratuit*-ként elkövetett gyilkosságba sodródó címszereplője végül a börtönben talál igazi önmagára, s úgy tűnik, ott ismeri meg a meghittséget is – az őt szodomizáló fekete cellatárs ölelő karjaiban. A *Halálra ítélve* (2007) talán kevésbé kavarta fel az állóvizet, pedig nem kevésbé érdekes, mint az *Edmond*. Eredeti címe, a *Stuck*, arra utal, ami a film valós háttérét adó bűnesetben történt: egy baleset áldozata beragadt az őt elgázoló autó szélvédőjébe, s a tulajdonos így hajtott vele haza – és hagyta meghalni. Gordon ott fordítja fikcióba a történetet, hogy nála az áldozat és a bűnös között idegfeszítő macska-egér játék bontakozik ki – a vérben ázó, meggyötört férfit a Neil Jordan-filmek fétisszínésze, Stephen Rea játssza, az elképesztő elaljasodást produkáló gázolót pedig a nem mellesleg az *Amerikai szépségből* ismerős Mena Suvari. Harmadikként kapcsolódik az összetűzésbe a lány szeretője – egy drogdíler. A *Stuck* minimalista thriller, amely a garázst avatja színházi térre, ahol élet-halál kérdésévé válhat egy mobiltelefon elérése, egy toll birtoklása. Az *Edmond* és a *Stuck* emberroncsai és kegyetlenkedései távol állnak a *Re-Animator* fantáziarémeitől, de ijesztően közel kerültek a mindennapok valós tapasztalataihoz – ez Stuart Gordon eddigi rendezői útjának keserű, illúziótlan konklúziója. •

„A börtönben talál igazán önmagára”

(Stuart Gordon: *Edmond* – William H. Macy)



/// **VISZÁLY: BETTE ÉS JOAN**

Asszonyok a teljes eltűnés szélén

/// **LAKATOS GABRIELLA**

A VISZÁLY EGY HOLLYWOODI KORSZAK ÉS KÉT ÁLOMGYÁRI KARRIER ALKONYÁT MUTATJA BE KÉT KLASSZIKUS THRILLER FORGATÁSA KÖZBEN.

A *Kés/alatt* és az *Amerikai Horror Story* jó nevű televíziós producere, Ryan Murphy által kitalált, az FX csatorna által gyártott *Viszály* az elmúlás megrázó meséje, amelyben Óhollywood két legnagyobb sztárjának elfeledettség és öregedés elleni állhatatos küzdelme ugyanolyan kétségbeesett és kilátástalan, mint amelyet a filmipar a túlélésért folytatott a hatvanas években.

A sorozat Robert Aldrich gótikus pszichothrillere, a *Mi történt Baby Jane-nel?* (1962) és párdarabja, a két évvel később készült

Csend, Csend, édes Charlotte (1964) keletkezéstörténetén keresztül eleve-níti meg Joan Crawford és Bette Davis szakmai és magánéleti rivalizálását. Ugyanakkor bemutatja a klasszikus stúdiórendszer végnapjait, amikor a hollywoodi filmgyártó gépezet rozsdamarta fogaskerekei visszavonhatatlanul akadozni kezdtek. Az alkotók találékonyan integrálják az egyes epizódok történetébe a filmiparon belüli válság mögöttes okait, így a bemutatott korszak filmtörténetében kevésbé jártas néző számára is világosan

„A bálványok ledöntése roppant kielégítő”

(Robert Aldrich: *Mi történt Baby Jane-nel* - Bette Davis és Joan Crawford)

kirajzolódnak azok a folyamatok, amelyek a rezsimváltást, vagyis a Hollywoodi Reneszánst megelőzték. Amikor az első epizódban Aldrich felkeresi Jack Warnert a *Baby Jane* forgatókönyvével, a stúdiómogul először elutasítja őt, mire a rendező válaszként tömören diagnosztizálja a filmipar, egyben a Warner stúdió kilátástalan helyzetét: „Meg fogod csinálni a filmemet, Jack. Szükségem van rá. A televízió a nyakadban liheg, a filmjeid egytől egyig időzített bombák. És tudod miért? Nincsenek sztárjaid. Nekem van, ket-tő is. [...] És egy műfaj, amit a televízió nem csinál: horror.”

A régi rendszer leáldoztának okai sokrétűek. A Paramount-döntés következtében – amely mozhálózataik eladására kötelezte a stúdiókat – erősen megnőtt a filmgyártás kockázata. Míg a harmincas-nyegenes években a nagyok gond nélkül gyártottak dollármilliók, úgynevezett *presztizsfilme*-ket, amelyek elsődleges célja a minél magasabb bevétel helyett a stúdiók közti rivalizálás volt (*Jezebel*; *Elfújta a szél*; *A kis róka*) addig a hatvanas évek beköszöntével már szinte minden film komoly pénzügyi kockázatot jelentett. A televízió egyre fenyegetőbb térhódítása ellenére a filmipar makacsul gyártotta a minden korszaltály igényeit kielégíteni vágyó filmeket, figyelmen kívül hagyva az egyre fiatalodó közönség megváltozott igényeit. A hatvanas években fejezték be karrierjüket olyan meghatározó rendezők, mint Michael Curtiz, John Ford vagy Howard Hawks. Ugyanekkor lépett az ötvenes éveibe és került perifériára a színésznők azon generációja, amely a harmincas-nyegenes években oroszlánrészt vállalt a hollywoodi hangosfilm csúcsrajátásában. Közéjük tartozott Bette Davis és Joan Crawford is.

BETTE ÉS JOAN

Noha a Warner Brothers a harmincas évek filmes trendjét követve platinaszőke glamúrgirlt próbált belőle csinálni (*Ex-Lady*; *Fashions of 1934*; *Housewife*), Bette Davis merész és rendhagyó szerepvállalásainak, valamint makacs kitartásának köszönhetően a harmincas-nyegenes évek egyik legsokoldalúbb és kétségkívül legtehetségesebb színésznőjévé nőtt ki magát. A gyakran csak „negyedik Warner-fivérként” emlegetett Davis



karrierje során mindvégig azért harcolt, hogy aktívan beleszólhasson a szerepformálással, a történet dramaturgiájával vagy a vágással kapcsolatos kérdésekbe. Szerepvállalásait a sztár-imázs semmibevétele jellemezte. A korszak sztárjai gyakran vonakodva vállalták el a közönség ellenszenvét nagy eséllyel kivívó szerepeket – Barbara Stanwyck és Fred MacMurray például karrierje végét vízionálta, amikor hosszú tépelődés után rábólintottak a *Kettős kárigény* amorális antihőseinek megformálására. Ezzel szemben Davis előszeretettel játszott a férfiakra halálos fenyegetést jelentő femme fatale-okat (*A levél; Tévedés*), romlott (*Örök szolgaság; Beyond the Forest*) vagy önző, ellenszenves karaktereket (*Dangerous; Mr. Skeffington*). A korszak rutinjától ugyancsak eltérő módon készségeken öregítette vagy csúfította el magát egy-egy szerep kedvéért (*Örök szolgaság; A vén leány; Szerelem és vérpad; Utazás a múltból; Mr. Skeffington; Mi történt Baby Jane-nel?*), ami ugyancsak merész attitűdnek számított az öregedést tabuként kezelő filmiparban.

Lucille Le Sueur nyomasztó szegénységben nőtt fel. 1925-ben, 19 éve-

sen szerződtette az MGM – a stúdió, amelynél bevett gyakorlat volt, hogy a magán- és a publikus szférára egyaránt kiterjedő, aprólékosan felépített sztárimázst konstruáltak szerződéses színészeiknek. (Ennek a kései reflexiója Robert Mulligan 1965-ös *Daisy Clover belülről*je, ahol az alacsony származású sztár-jelölt talmi csillogású családi háttérrel kap, amely együtt jár többek között édesanyja elmeegógyintézetben való elhelyezésével és halottnak nyilvánításával). Az aluliskolázott, kétes családi háttérű és erős kisebbségi komplexustól szenvedő Lucille is így hagyta maga mögött szegénylivaló korábbi életét, amikor a stúdió által meghirdetett *Adj neki nevet és nyerd 1000 dollárt* nevezetű közönségjáték kerekei között a hollywoodi keresztségben Joan Crawford néven kezdett új életet. A harmincas évek elején a frivol élet és a féktelen fiatalság szimbólumává vált (*Our Dancing Daughters; Dance, Fools, Dance*), a válság betetőzésével pedig a karrier- és boldogulástörténetek első számú üdvöskéje lett (*Possessed, 1931; Grand Hotel; Mannequin*). A nyo-

morúságos mindennapokból készségezen menekülő közönség könnyen azonosult a kellő kitartással és talpraesettséggel révbé érő szegény hősnőkkel, mely szerepekre Crawford tökéletes választásnak bizonyult, hiszen a való életben ő is hasonló Hamupipőke-utat járt be. 1943-ban igazolt át a Warner Brothers-höz, ahol – a stúdió profiljának megfelelően – olyan sötét tónusú, a bűn és a halálos szenvedélyek bűvkörébe tartozó filmekben szerepelt, mint a *Mildred Pierce*, a *Humoreszk* vagy az 1947-es *Megszállott*.

HULLÓCSILLAGOK

A *Viszály* a hollywoodi álomgyárat kritikus attitűddel vizsgáló filmek táborát erősíti, mint az *Alkony sugárút*, *A Sztár*, a *Mi történt Baby Jane-nel?*, *Az ifjúság édes madara*, a *Daisy Clover belülről* vagy a *Fedora*. Ezek a filmek gyakran groteszk karikatúráként ábrázolják a feledés homályában elkárhozott hősnőket – ilyen a nagy visszatérését tervező, gótikus rémlényt idéző egykori némafilmcsillag Norma Desmond az *Alkony sugárút*-ban vagy a legújabb premierének sajtóvisszhangjától

„Már nem számítanak értékes árucikkeknek”

(Ryan Murphy: *Viszály* – Susan Sarandon és Jessica Lange)



tartva egy kisvárosi hotelszoba alkohol- és drogmámorába menekülő Alexandra Del Lago *Az ifjúság édes madarában*. Groteszk karikírozás helyett a *Viszály* árnyalt karakterrajzú, hús-vér hőskéket vonultat fel, ami lehetővé teszi, hogy a siker és kudarc témái mellett olyan, az átlagember számára is könnyű azonosulási pontot kínáló problémákról beszéljen, mint a tönkrement házasságok, problémás szülő-gyermek viszonyok, alkoholizmus – és mindenekelőtt, a sorozat legüdvözlelendőbb vállalásaként a filmiparon belüli szexizmus, az öregedés miatti negatív diszkrimináció és a nők hátrányos helyzete. (Az ezzel kapcsolatos cinizmus egyik szomorú csúcspontja, amikor Jack Warner, a Warner stúdió feje és a szexista gőg koronázatlan királya elmagyarázza fiatal beosztottjainak a *Baby Jane* által elindított *hagsploitation*-filmek pszichológiai mozgatórugóit: „Veszel egy hajdani filmcsillagot, aki fénykorában túl gyönyörű volt ahhoz, hogy az átlagember gerincre vágja és jól megbünteted. A bálványok ledöntése roppant kielégítő a közönség számára.”)

Saját elmondása szerint Murphy fő célja a nőket érintő modernkori problémák bemutatása volt, amelyek véleménye szerint igen keveset változtak az azóta eltelt évtizedek alatt. A címben szereplő „viszály” apropóján és annak mögöttes okait kutatva a sorozat körütekintően mutatja be a nők – különösen az idősebb generáció – filmiparon belüli kiszolgáltatott helyzetét. A történet alaptétele szerint a Davis és Crawford közti hírhedt ellenszenvet a Warner stúdió marketing gépezete az oszd meg és uralkodj alapelvet követve – Aldrich vonakodó, de hathatós közbenjárásával – célzatosan generálta, hogy a két rivális színésznő cicharcának köszönhetően a *Mi történt Baby Jane-nel?* már bemutatása előtt kellő médiafigyelmet kapjon. A nagyrészt a hatvanas években játszódó cselekményt egy Crawfordról szóló 1978-as, fiktív dokumentumfilm forgatása foglalja keretbe, melynek fő célja, hogy az interjúalanyok (javarészt Olivia De Havilland és Joan Blondell) kommentálják az eseményeket.

FIÚK KLUBJA

Az, hogy a Crawford és Davis generációjába tartozó színésznők a hatvanas évekre végleg homályzónába kerültek, túlkorosságuk mellett azzal

is magyarázható, hogy ekkorra vésszen megfogatkoztak az úgynevezett *női filmek*, amelyek komplex karakterrajzú hősnőket szerepeltettek, ezzel lehetőséget adva a Davishez és Crawford-hoz hasonló kaliberű alkotóknak színészi kvalitásaik bizonyítására. Ahogy De Havilland és Blondell epésen megjegyzi: a *Baby Jane* elkészültének évében a legnagyobb szenzáció kétségkívül az az *Arabiai Lawrence* volt, amelyben nagy eséllyel még a tevék között sem volt nőstény. Pauline Kael egy helyütt felsorolja az évtized Oscar-nyertes filmjeinek e tekintetben ugyancsak sokatmondó címeit (*Tom Jones*; *Arabiai Lawrence*; *Egy ember az örökkévalóságnak*; *Éjjeli Cowboy*), majd hozzáteszi, hogy a korai hetvenes évek ikonikus romantikus duója a *Butch Cassidy és a Sundance kölyök* Paul Newman-Robert Redford párosa volt.

A nők filmiparon belüli korlátozott lehetőségeit és a nagyratörő vágyak realizálhatatlanságát illusztrálja Pauline Jameson története. Aldrich asszisztense a széria egyetlen fiktív karaktere, aki sok éves gyakorlattal a háta mögött a *Baby Jane* sikerén felbuzdulva úgy dönt, valóra váltja saját rendezői ambícióit. A széria egyik kulcshelyzetében a Pauline által deklarált méltánytalanság, miszerint Hollywoodban a rendező aspiráns férfiakat pusztán vélt tehetség, míg a nőket csak kellő tapasztalat alapján szerződtetik, igen fontos, a mai napig aktuális kettős mércére hívja fel a figyelmet.

Pauline merész ambícióinak egyedüli támogatója Crawford bejárónője és bizalmasa. A német emigráns Mamacita a klasszikus hollywoodi ethosz megtestesítője: az ő szemében Amerika továbbra is a lehetőségek hazája, ahol a fejlődéselvű ideológia alapvetése szerint a kitartó, célorientált hős próbálkozásait mindig siker koronázza. Elmélete szerint 1970-re az amerikai népesség 52 %-a nő lesz, tehát az egyre gyarapodó női populáció miatt a stúdióknak muszáj lesz legalább a filmek felét nőkről, nőknek, női rendezőkkel készíteni. Murphy pedig nem csak a levegőbe beszél: mivel a Mamacita által megjósolt trend sosem következett be, 2016-ban *Half* néven kezdeményezést indított, azzal a célkitűzéssel, hogy az általa készí-

tett sorozatok epizódjainak legalább felét nők, illetve valamely kisebbséghez tartozó rendezők fogják készíteni. Alapelvéhez eddig hű volt: a *Viszály* 8 epizódjából 4-et női rendező jegyez.

Murphy azt a Hollywoodban hatványozottan érvényesülő tendenciát is bemutatja, hogy a nők számára az öregedés – ellentétben a férfiakkal – az érdektelenné és láthatatlanná válással jár együtt. Davis és Crawford koruk miatt a szakma szemében már nem számítanak „értékes árucikknek,” tehát nincsenek többé abban a helyzetben, hogy megvágassák a nekik felkínált szerepeket. Ha a pályán akarnak maradni, kénytelenek elvállani bármit. Ennek szomorú mementója a *Trog* című 1970-es B-horror, Crawford utolsó filmje. A forgatást bemutató montázsszekvencia az egész széria talán legmellbevágóbb jelenete. A kísérőzeneként használt *The End* című szám több szinten is az elmúlásra reflektál. Az *Apokalipszis* most nyitójelenetében felcsendülő dal nyomatékosan jelzi, hogy a klasszikus hollywoodi éra véget ért és új időszámítás vette kezdetét. A magányos, kiábrándult, saját öltöző híján nyilvános WC-ben mosakodó idős színésznőnek pedig ugyanúgy nincs helye ebben az új világban, mint a *Trog* jégbefagyott ősemeberének a huszadik században.

A *Viszály* fontos lépést tesz az öregedéssel kapcsolatos tabuk felszámolása felé. Az árnyalt karakterrajznak, a pazarul megírt, sziporkázó dialógoknak és színészi kvalitásaiknak köszönhetően Jessica Lange és Susan Sarandon karrierjük csúcsteljesítményeit nyújtják. A *Viszály* derülátásra ad okot: a *Baby Jane* idején az akkor 56 és 54 éves Crawford és Davis előtt bezárultak a filmipar kapui, ellentétben a 68 és 71 éves Lange-gel és Sarandonnal. És lenyűgözőbbek, mint valaha.

•

VISZÁLY (Feud) – amerikai tévésorozat, 2017.

Kreátor: **Ryan Murphy**. Írta: **Jaffe Cohen, Michael Zam, Ryan Murphy**. Kép: **Nelson Cragg**. Zene: **Mac Quayle**. Szereplők: **Susan Sarandon** (Bette Davis), **Jessica Lange** (Joan Crawford), **Judy Davis** (Hedda Hopper), **Jackie Hoffman** (Mamacita), **Alfred Molina** (Robert Aldrich), **Stanley Tucci** (Jack Warner), **Alison Wright** (Pauline Jameson), **Catherine Zeta-Jones** (Olivia De Havilland). Gyártó: **Fox 21 Television / Plan B Entertainment**. A **Fox** bemutatója. 8x45 perc.

A SZOLGÁLÓLÁNY MESÉJE

Hatás alatt álló nők

PERNECKER DÁVID

A MARGARET ATWOOD REGÉNYÉBŐL KÉSZÜLT A SZOLGÁLÓLÁNY MESÉJÉBEN JELENÜNKET RÁZZA MEG A FÉLELMETESEN ISMERŐS JÖVŐ.

Az Egyesült Államoknak befellegzett. Toxikus szemét lepi el az országot, amit már Gileádnak hívnak. A népesség egyre csak fogy, a mérgező-maró hulladékgőz magtalanná és meddővé tette a gileádiak tetemes hányadát, a termékenység immáron vérrel vett luxuscikk. A teherbe esésre és gyermekszülésre képes nők rab-szolgává váltak, akiket kilátástalan csapdastátuszukban adnak-vesznek, passzolgatnak, megaláznak, talmi pidesztálra emelnek és rendszeresen megerőszakolnak tulajdonosaik, a hazug köztársaság autoritásfigurái. Teszik mindezt a Biblia egy apró paszteszúrára hivatkozva: „És látá Rákhel, hogy ő nem szüle Jákóbnak, irigykedni kezdte Rákhel az ő néjére, és monda Jákóbnak: Adj nékem gyermekeket, mert ha nem, meghalok. És monda ez: Ímhol az én szolgálóm Bilha, menj be hozzá, hogy szüljön az én térdeimen, és én is megépüljek ő általa”. A szülőszolgák sorsa pontosan ez. A „ceremóniának” nevezett, peteérésre időzített rituális nemi erőszak során a szolgálólányok gazdasszonyuk térde között összeszorított fogakkal zokogva, dühötől és kiábrándultságtól bémultan túriki, ahogy a nagyurak teljesítik alaptörvénybe foglalt gusztustalan kötelességüket.

A Margaret Atwood 1985-ös regénye alapján készült amerikai tévésorozat *A szolgálólány meséje* – magyar címevel ellentétben – közel sem mese. Disztópia, melyben jelenünket rázza meg a félelmetesen ismerős jövő. A kanadai író nő meghatározhatatlan téridőben pergő rémálma nem formulaszerűen pesszimista tucatvilágégés, nem technokrácia-kritika és nem az etika és a józanész határait felrúgó tudomány elmesélése.

A szolgálólány meséje ideológiai horror, melyben a fékezhetetlen vérkeresztény eszméktől érzéketlenné butult hatalom nem csupán elnyomja és szétszedi a még ép és tiszta emberi viszonyokat, hanem úgy állítja be azokat, mint az abnormalitás mintapéldáit.

Ez a hatalom piramisszerűen strukturalódik. A szolgálólányok felett állnak a „nénik”, akik elektromos marhataglóval és pszichológiai terrorral tartják a meghunyászkodás karámjában a kincset érő termékeny nőket, akiket ők vezetnek be a ceremónia álszent és gyomorforgató menetébe. Ezeket a kápiókat a sorozatban (és persze a regényben is) Lydia néni képviseli (Ann Dowd óriási alakítása), aki bármikor kész eszményei nevében testi és lelki erőszakkal élni. Szánalmas agymosott ő, de épp emiatt válik maga is sebezhető emberalakká. A „nénik” felett állnak a „feleségek”, a hadurak és egyéb vezetők asszonyai, akiket idegronccsá, vagy épp számító és gonosz Hidrákká őrlött saját terméketlenségük tudata, a szolgálólányok iránti irigységük és féltékenységük, vagy épp férjük sterilítása (amiről Gileádban nem beszélnek, egy férfi ugyanis „nem lehet steril”). A kasztrációs rendszerben a szobalányok alatt helyezkednek el a „Márták”, a nemzéképtelen főző, mosó, takarító házcicskák és a „Jezebelek”, Gileád titkos prostijai, akikhez a férfiak járnak kiélni vágyaikat. A Jezebelek létezése érdekesen árnyalja Gileád eszmerendszerét, hiszen minden, ami a bordélyaikban történik, tulajdonképpen törvénytelen, és nem méltó a bibliai alapokon nyugvó köztársaság puritán elveihez. Azok a felsővezetők, akik itt dorbézolnak, mintha nem is igazán hinnének saját hittételeikben. Ez pedig reményt ad, noha a fundamentalista-militáns kormánnyal szemben bárminemű

ellenzékét vállalók, a homoszexuálisok, az elvált és terméketlen nők ettől még a mérgező szemétkolóniára kerülnek, ahol gyorsan csontig ég a bőrük.

A józanész vesztőhelyévé vált atwoodi jövőképben a legrémisztőbb épp az, hogy a sokkoló jelenetekben ábrázolt erkölcsi és fizikai elnyomás általánosan elfogadott erkölcsi normává vált, melynek szomorú és brutális bizonyítékai lassú, kíméletlen fokozatossággal tárulnak fel, epizódról epizódra. Rengeteg végtelenen kiszolgáltatott nő járja a valaha Bostonnak hívott város utcáit vörös ruhájukban, fehér főkötőjükben, leszegett fejjel, a cselekmény és az élehetetlen közeg megannyi fájdalmas részlete azonban a sorozat nagy részében egyetlen szolgálólány perspektívájából körvonalazódik. Az Elisabeth Moss által hatalmas erővel megformált Offred tekintete a nézők tekintete is. Az ő elkeseredettsége és dühe, szabadságvágya és mély bánata a nézők igazságérzetét tüzezi fel, percről percre, képről képre. Azonosulni vele ijesztően egyszerű, hiszen Atwood spekulatív fikciójának világában csak olyan rohadékságok történnek, melyekkel a nők már nem egyszer találkoztak a történelem során. A 17. század vallási fanatikus puritánjai (lásd *A skarlát betű*, *A salemi boszorkányok*), a '60-as évek Romániájában elrendelt fogamzásgátló- és abortusztilalom (jelenünkben épp az Államokban és Lengyelországban nehezítik meg egy fanatikus kisebbség nyomására a terhesség-megszakítást), a reagani jobbos keresztény mentalitás és Mary Pride konzervatív-evangélikus ellen-feminizmusa (a nő teste nem a nőé, a nő egyetlen célja a gyermeknemzés), az egyes afrikai közösségeknél bevett rituális csiklócsonkolások, a boszorkányüldözések, az alternatív tények és a női-férfi egyenlőtlenség politikailag betonozott tévképzetének precedensei töltik meg *A szolgálólány meséjének* epizódjait. A bunkóságukra büszke, nőket lenéző, erőszakoskodó macsó világvezetők érájában Atwood víziójának sajnos túlságosan is nagy a realitása, ezért nem is nehéz észrevenni a könyvet bővítő történet- és karakterszálakban felbukkanó kortárs kegyetlenségekre tett utalásokat. Nem hiába lehetett látni a női egyenjogúsági tüntetéseken nemrég olyan transzparenszeteket, melyeken a következők szöveg virított: „Legyen Margaret Atwood újra fikció!”.

A fenti esetek mögött évezredek társadalmi és civilizációs problémák állnak, azonban azáltal, hogy Atwood Offred szemszögéből világít rá a férfiak uralta, az „erősebb nem” képére formált emberség spirituális és racionális mélypontjaira, olyan női világképet kreál, mely elrémít ugyan az elkövetkező évtizedektől, de erőt is ad a küzdéshez – nem csak nőknek. A sorozat erénye, hogy a regényhez úgy tud hű maradni, hogy nem szóról szóra követi annak történéseit. A cselekmény fontos mérföldköveinek sorrendje megváltozott, több teret, időt, történetet és mélységet kaptak a mellékszereplők. Mindezzel azonban a sorozat nem sérti az alapművet, sőt méltó szellemiségben továbbgondolja azt, új – kortárs, aktuális áthallásokkal teli – karaktereket és szálakat építve a nőgyűlölő autokrácia falanszterébe.

Offred visszaemlékezéseiben egy élhető, szívet melengetően normális, szabad és emberséges társadalom képe körvonalazódik, telve szerelemmel és valódi gyermekszeretettel, barátsággal, bulikkal, okostelefonokkal, Uber-kocsikkal, fitnesszel, papírpoharas kávékkal, és a felvilágosult társadalmak mindenféle számunkra ismerős kellemességével, amivel gyilkos ellentétpárt alkot a gileádi fasiszta rendszer torz világképe, kíméletlen moralitása és a progresszivitás benne rothadó teteme. A technika vívmányainak nyoma sincs már (leszámítva a hatalom „fekete autót”), mindenki a ’40-es és ’50-es éveket idéző, erkölcsösséget sugalló uniformisban él (ami a hatalomgyakorlás eszköze is), ételjeggyel járnak a szinte

„Mindenki figyel és mindenkit figyelnek”
(Madeline Brewer)

üres közértbe, mindenki megfigyel valakit és mindenkit figyelnek, közben pedig valahol a háttérben zajlik a háború az ellenállókkal, de ennek részleteiről alig tudunk meg valamit. Offred nem lát rá a peremvidék rezsimellenes akcióira, így a néző sem. A békés múlt nagyvárosi fényeiben fürdőző, élettel teli, izgatózó képeit rendre váltják fel a rideg, tekintélyt parancsoló, merev – és gyönyörűen baljós – kubricki beállítások, valamint a Vermeert és Accamat idéző, szűrt, homályos, természetes fényekre építő bámulatosan bús, felemelően kreatív kompozíciók. Gileádban az élet egy németalföldi vanitas-festmény, a szellemi-fizikai elmúlás, hiábavalóság és hiány tárgyjelei minden képen eluralkodnak. Az Offred zárdaszoba-szerű börtönlakának ablakán alig besütő napfény búcsúzva terül a nő magányos alakjára, aki már csak emlékezni tud mindarra, ami (és akik) valaha boldoggá és teljessé tették. A hiányállapotok ilyen szimbolikus vizuális-esztétikai hangsúlyozása elengedhetetlen *A szolgálólány meséjének* adaptálásakor, hiszen Atwood regényében a nők eltírása tulajdonaik és jogaik fokozatos elkobzásával vette kezdetét, és egészen nevük elvételeig fajult (az Offred név azt jelenti, hogy „Fredé”, Fred a gazdája). Az elembertelenítés bevett eszköze ez: ha valakitől elveszünk mindent, beleértve a birtoklás jogát is, az a valaki válik birtokolhatóvá. Ha pedig a birtokolt nem mondhat ki bizonyos szavakat – márpedig Gileád nőire ez a szabály vonatkozik –, akkor lázadni sem tud.

Offred azonban beszél, kimond tiltott kifejezéseket,

lázít és lázong, de csak fejben. Gondolatait nem vehetik el tőle. Ahogy a könyv, úgy a sorozat is főként a szolgálólány belső monológjára és narrációjára épít. Ha nem hallanánk gondolatait, a széria ugyanazt a megbocsáthatatlan hibát követné el, amit Volker Schlöndorff, aki 1990-ben vitte vászonra Atwood művét. Schlöndorff filmje bizonyos szempontból szöveghűbb adaptációnak mondható, hiszen például megtartotta az egyenruhák eredeti színét (az anyák például kékben vannak, nem zöldben), és a főbb karaktereket is a regényhez szorosabban igazodva jellemzi, azonban azáltal, hogy a forgatókönyvet részben jegyző Harold Pinter és Schlöndorff a vágóasztalnál ülve kimetélte a Natasha Richardson által alakított Offred összes felvett belső monológját, lényegében ellopták a hangját. Azt a hangot, ami a karaktert motiválja és személyiségét minden egyéb filmnyelvi eszköznél jobban mélyíti el. Üres, sodródó, tétova porhüvely lett, akitől és akiről nem tudunk meg túl sok mindent a szolgálólányok – azaz a nők – által megélt gyötrelmekről. Ebből kifolyólag Schlöndorff filmje a disztópia felszínét karistolja csak meg. A sorozat-formátum közel harminc év után azonban igazságot szolgáltatott Atwood örökbecsű regényének. Epizódjaiban elveszve, kényelmetlenül feszengve, ökölbe szorult kézzel követjük Offred kálváriáját, és benne a civilizációét, amely újra és újra visszahull a barbárságba, a diktatúrába. Nagyon jó lenne, ha *A szolgálólány meséjét* csupán egyszerű fikcióként tudnánk értelmezni, de ez egyelőre képzelenség. Nem csak a sorozat, hanem mindennapjaink fő kérdése ugyanis, hogy mégis miért keresünk még mindig oktalan félelemtől és az ezt kihasználó hatalomtól vezérelve indokokat mások megalázására és kirekesztésére. Az év legerősebb és legfontosabb sorozata nem riogat, hanem szembesít. Nem állunk ugyanis olyan távol Gileádtól, mint ahogy azt hinni szeretnénk.

A SZOLGÁLÓLÁNY MESÉJE (The Handmaid's Tale) – amerikai tévésorozat, 2017. Kreátor: **Bruce Miller**. Írta: **Margaret Atwood**. Szereplők: **Elisabeth Moss** (Offred), **Yvonne Strahovsky** (Serena), **Joseph Fiennes** (A parancsnok), **Ann Dowd** (Lydia néni), **Samira Wiley** (Moiira), **Madeline Brewer** (Janine), **Alexis Bledel** (Ofglen), **Max Minghella** (Nick). Gyártó: **MGM Television**. Az **HBO** bemutatója. 10x60 perc.



GYÖRFFY IVÁN: AZ ÉLET KÍSÉRTÉSE

Párbeszéd, monológok

BARKÓCZI JANKA

GYÖRFFY A KORTÁRS FILM JAVÁBÓL VÁLOGATTA KRITIKÁIT.

Filmkritikák gyűjteményes kötetei kapcsán az első kihívás, amivel az olvasó szembesül, hogy magát a műfajt kell valahogyan elhelyeznie. Miért érdemes kritikákat olvasni évekkkel azok megjelenése után? Hogyan mutathat túl önmagán egy szöveg, melynek egyik jellemzője éppen az, hogy a művel való első találkozás lenyomata? Egy ilyen vállalkozás leginkább akkor időtálló, ha a cikkeknek saját irodalmi értékük van, vagy a gyűjtemény darabjai együtt és egymás mellé helyezve olyan összefüggésekre mutatnak rá, melyek új felismerést jelentenek. Györffy Iván tisztában van ezzel, és ennek megfelelően állít-

ja össze a most megjelent válogatást: hatalmas anyagból gazdálkodva, elsősorban az alkotói életművek szempontjából próbálja megrajzolni az ezredforduló utáni, talán még le sem zárult időszak kor-portróját.

Az *Élet kísértése* több mint félszáz film részletes elemzését tartalmazza a kétezres és kétezzer-tíz évek bemutatóiból. Az impozáns együttes egyes szövegeinek első közlője nagyrészt a *Mozgó Világ*, esetenként a Pannonhalmi Szemle vagy a *Filmvilág*. A szerző kiemeli, hogy az elemzések tárgyát munkája során általában szabadon, maga választotta, ezért tudatosan olyan mozgóképeket helyezett előtérbe, melyeket „jellemzőnek, újszerűnek, a kollektív emlékezetben megőrzésre és továbbgondolásra alkalmasnak” talált. A könyv két első része és számos alfejezete az emberi viszonyok ábrázolását járja körül a képzelet és valóság, hétköznapi kínok és bűnök, szélsőséges érzelmi állapotok és egyéb egzisztenciális szempontok alapján. A harmadik nagyobb egység, mely talán a legeredetibb a gyűjteményben, elhagyja a társadalmi lét nézőpontját. A civilizációra leselkedő veszélyeket, a filmekben megjelenített genetikai dilemmákat, és olyan speciális, általában méltatlanul héttérbe szorított műfajokat tárgyal, mint például a természetfilm. Az elemző, szintetizáló gondolkodás egyébként is nagy erőssége a szerzőnek. Kifejezőmódja tiszta és gördülékeny, témáit fontos filmtörténeti adalékokkal egészíti ki. A minőségi ismeretterjesztés,

melyet már-már stílussá emel, könynyed, de tartalmas élménnyé teszi a kötetet. A mellékletben remekül használható film- és névmutató található, amire a célirányosan kutató olvasónak kimondottan szüksége lehet.

A feldolgozás során ugyanis a szétválogatás jelenti az egyedüli nehézséget. A heti premierok közül kiemelt rendezők és műveik bemutatása olyan tág térbeli és kulturális skálán mozog, hogy hiába az átgondolt szerkesztés és a sokatmondó fejezetcímek, a fókusz így is kissé esetleges. A kritikus arról írhatott, amit a forgalmazás esetlegessége sodort egymás mellé, a nemzetközi mezőnyből felbukkan többek között Roman Polanski, Clint Eastwood, Thomas Vinterberg, Michel Gondry, Ang Lee, Wes Anderson, hazai pályáról pedig Kocsis Ágnes, Szász János, Groó Diana, de nem hiányzik Török Ferenc, Mundruczó Kornél és Nemes Jeles László sem. A választott alkotók között Woody Allen viszi a pálmát, akinek filmjeivel nem kevesebb, mint hat kritika foglalkozik, bár az kérdéses, hogy valóban a *Kasszandra álmától a Káprázatos holdvilágig* született munkák jelentik-e a rendező reneszánszát, és hogy tényleg ennyire meghatározóak-e ezek az utóbbi két évtized filmes trendjeit.

Az *Élet kísértése* ajánlója szerint a szerző leginkább arra kíváncsi, hogy „mi az a közös téma, motívum, szemlélet, látvány és gondolat”, ami összeköti az egyes rendezői életutakat. A kötetet végigolvasva az derül ki, hogy éppen a tárgyalt alkotók kapcsán nem biztos, hogy van ilyen, de ez egyáltalán nem baj, és talán jól is van így. A bevezetőben szintén olvashatjuk, hogy már készül a gyűjtemény második része, ami a most kimaradt írásokat adja majd közre. Ebben a közelmúlt traumáinak, fontos társadalmi és történelmi folyamatainak mozgóképes feldolgozásáról lesz majd szó. Lehet, hogy szerencseesebb lenne ezúttal kevesebb, de koncentráltabb merítést nyújtani, hogy a cikkek (és filmek) közötti párbeszéd tényleg kialakuljon, és az egymás mellé helyezett írások ne maradjanak magas színvonalú monológok. A *Saul fia*, a *Csak a szél* és a *Regina* kritikák például remekül, sőt a mostaninál talán még jobban megtalálnák a helyüket az új összeállításban is.

GONDOLAT KIADÓ, 2017.

Györffy Iván

AZ ÉLET KÍSÉRTÉSE

FILMEK KÖNYVE



Gondolat

FANTASZTIKUS VILÁGOK

Beavatottak

KRÁNICZ BENCE

TÓTH CSABA POLITOLÓGUS NÉPSZERŰVÉ TETT EGY SZEMLÉLETMÓDOT, A SCI-FI POLITIKAI, JOGI ELEMZÉSE EGYRE TÖBB ELEMZŐT ÉRDEKEL.

Tóth Csabát is meglepte, hogy tavaly megjelent könyve, *A sci-fi politológiája* milyen sikeres lett. Amilyen egyszerűnek tűnt a fiatal politológus ötlete, olyan lelkes fogadtatásra talált: a legnépszerűbb kortárs fantasztikus film- és könyvsorozatokon, a *Star Wars*, *Az éhezők viadala*, a *Star Trek* epizódjain keresztül mutatott be alapvető politikaelméleti dilemmákat, amellet érvelve, hogy az óhatatlan egyszerűsítések ellenére ezekből a fikciós univerzumokból a valós társadalmi-politikai rendszereinkre vo-

natkozóan is tanulságos belátásokkal gazdagodhatunk.

A szerzővel készített interjúnkban (Filmvilág 2016/6) Tóth azt mondta, vonakodna filmes vagy irodalmi analógiát keresni a mai magyar politikai rendszer elemzéséhez. Visszafogottsága érthető, mégis úgy éreztem, könyvére is rányomja a bélyegét: *A sci-fi politológiája* alaposan körüljárta a választott művek politikai rendszerét és azok történelmi forrásait, de merészebb elemzéseket, bátrabb gondolatokat és a mai politikai életre vonatkozó, inspiráló reflexiókat nemigen találtam a könyvben. Alapvetően ugyanez a kifogásom a Tóth szerkesztésében készült, az ő módszerét alkalmazó tanulmányokkal szemben is, amelyeket a *Fantasztikus világok* közöl.

A kötetbe belelapozva imponáló a feldolgozott témák változatossága. A négy egységre osztott könyvben önálló részt kaptak a *Star Wars*-szal foglalkozó írások (maga Tóth naprakészen a *Zsivány Egyest* elemzi), de a szuperhőstörténeteknek, a fantasy- (vagy azzal határos sci-fi) sorozatoknak és a jelen vagy a közeljövő dilemmáit fejtegető szériáknak is külön blokk jut. A valóságos internetes hisztériát provokáló *Trónok harca*hoz és *Walking Dead*hez éppúgy került szerző, mint a kamaszoknak kedves *Beavatott*-sorozat vagy Terry

Pratchett, Hannu Rajaniemi, Alejandro Jodorowsky főként csak sci-fi rajongók által ismert műveinek vizsgálatához. A kortárs merítés miatt a kötet bátran ajánlható azoknak is, akiknek nincsenek alaposabb műfaj történeti ismereteik, de érdeklődésüket felkelti egy friss tévésorozat vagy divatos szerző. Sőt, valójában nekik, a kíváncsi laikusoknak szól elsősorban a könyv. Ha olvasóként magunk is alaposabban ismerjük az elemzett műveket, könnyebb kiszűrni a lapos következtetéseket vagy a zsurnalisztikus általánosításokat („aki akár csak egyetlen zombis filmet is látott, pár szóban el tudja mesélni bármelyik másik hasonló alkotás történetét” – kezdi *Walking Dead*-elemzését Török Gábor).

Am semmi gond nincs azzal, hogy a könyvet nem akadémikusok írták, bár az *Amerika Kapitányról* szóló újságcikk, illetve a *Battlestar Galactica* vagy a *Jean le Flambeur* sorozatok tartalmi összefoglalója egy „puha” tanulmánykötetbe sem illik. Inkább a fiktív politikai-társadalmi rendszerek működéséből levont következtetések hiányoznak. A kötet legjobb szövegei azok, amelyek összefüggést teremtenek reális és fantasztikus világok között: Lovász Dorottya precíz Asimov-tanulmányát vagy Kisteleki Károly elmélyült jogismeretet hasznosító *Trónok harca*-elemzését később is érdemes lesz felütni. Örülhetünk az érvelő szövegeknek is: Tóth Csaba szerint a Birodalom a Halálcsillag megépítésével kényszerhelyzetbe hozta a Lázadókat, Filippov Gábor pedig az *Alien* pusztítóan erkölcsstelen nagyvállalatával példálózva mutatja be, miért van szükség bizonyos fokú állami kontrollra. Egyik esetben sincs szó nagyívű gondolatokról, de érezni, hogy a művek bemutatása nem öncél, hanem legalábbis illusztráció. A könyv tehát bizonyítja, hogy a Tóth által kínált olvasat, a fantasztikus fikció politikai, jogi, hatalomtechnikai szempontú vizsgálata számos elemzőt foglalkoztat, az előzménykötet sikere pedig jelzi, hogy mindez szerencsére sokkal több olvasót érdekel, mint a szorosabban vett film- vagy irodalomtudományi tanulmányok. A következő lépés az volna, hogy ezek a szempontok új, markáns értelmezésekhez elvezessék a lelkes szerzőket.

ATHENAEUM KIADÓ, 2017



VALÉRIAN-KÉPREGÉNYEK

Bolygók és korok

BAYER ANTAL

TÉR/IDŐ KALANDOK A VALÉRIAN-UNIVERZUMBAN.

Az eleinte a Linus művésznevet használó Pierre Christin és a nevét gyakran rövidítve, „Mézi”-ként szignáló Jean-Claude Mézières szinte véletlenül csöppent bele a képregénybe. Barátságuk gyermekkorukból származik: az egyaránt 1938-ban született fiúk a második világháborús bombázások idején ugyanazon az óvóhelyen húzták meg magukat szüleikkel. Ezután ugyan egy időre elvesztették egymást szem elől, ám amikor Mézières iparművészeti tanulmányait egy bizonyos Jean Giraud-val közösen végezte, óhatatlanul belekerült a fiatal rajzoló számára akkoriban jó pályakezdetési lehetőséget biztosító képregénylapok vonzaskörébe, és véletlenül összefutott az immár bölcsészhallgató, irodalmi pályában gondolkodó Christinnel. Közös érdeklődési területeik (mozi és jazz) révén elhatározták, hogy együtt fognak dolgozni.

Miután Mézinek egy folytatásos története kedvező fogadtatásban részesült a *Pilote*-nál, a főszerkesztő, René Goscinny (az Asterix- és Lucky Luke-képregények írója) nyitott volt arra, hogy meghallgassa a fiatal rajzoló ötletét egy saját sorozatra. Mivel kedvenc zsánerét, a westernt Giraud már lefoglalta magának a *Blueberry*vel, némi töprengés után az SF-rajongó Christin ötletét prezentálta. Pont jókor, hiszen 1967-ben a tudományos-fantasztikus műfaj kezdett divatba jönni Franciaországban. Személyes ízlését bölcsen félretéve Goscinny rábólintott. Helyesen tette, hiszen a *Valérian* lett az újság hosszú történetének egyik legsikeresebb sorozata. (Magyarul egyetlen, rövidebb epizód jelent meg a *Metagalaktikában*.)

A képregény indulásakor a „Valérian, agent spatio-temporel” címet viselte,

amiből egyből tudni lehetett, hogy hősünket mind a világűrben, mind más történelmi korokban várni fogják a kalandok. Először utóbbira került sor, a *Valérian contre les mauvais rêves* (*Valérian a rossz álmok ellen*) a közép-korba vezetett. 2720-ban az Arcturus kettős csillagának 18. bolygóján Valérian éppen egy „matematikai szobor” elkészítésén dolgozik, amikor riasztást kap Galaxyből, a galaktikus birodalom központjából: egy vezető technokrata, bizonyos Xombul engedély nélkül elvitt egy időgépet. Valériant küldik utána a 11. századba, hogy kiderítse, miben mesterkedik, majd hozza is haza magával a renitenst.

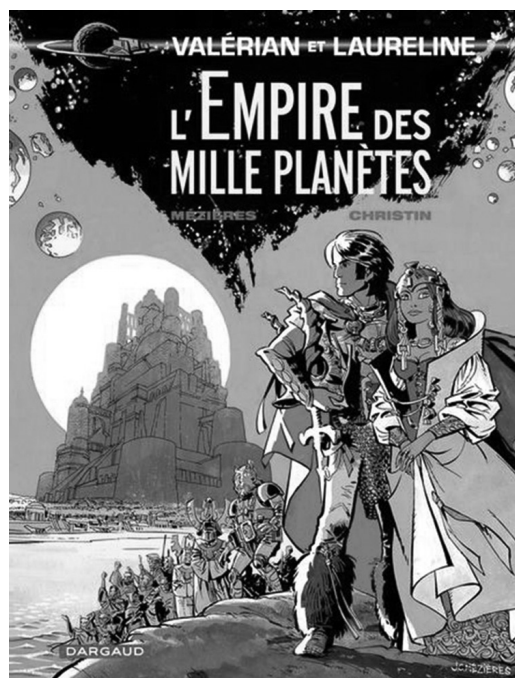
Valérian azonnal bajba kerül, amikor egy elvarázsolt erdőben rossz helyen tér nyugovóra, és egy óriási falevél fogságában ébred. Szerencséjére éppen arra jár egy helybéli lány, aki kiszabadítja – és onnantól kezdve mindvégig mellette marad. Laureline-t meglepő módon kevés dolog lepi meg, nem jelent számára különösebb gondot elfogadni, hogy új barátja a jövőből érkezett, és bár a főgonosz átmenetileg unikornissá változtatja, helyismeretének és találékonyságának köszönhetően hasznos társnak bizonyul a kissé *Gyűrűk Ura* jellegű kalandban. A történet végén Valérian magával viszi Laureline-t, aki egy okos gép segítségével pillanatok alatt mindent megtanul Galaxytről.

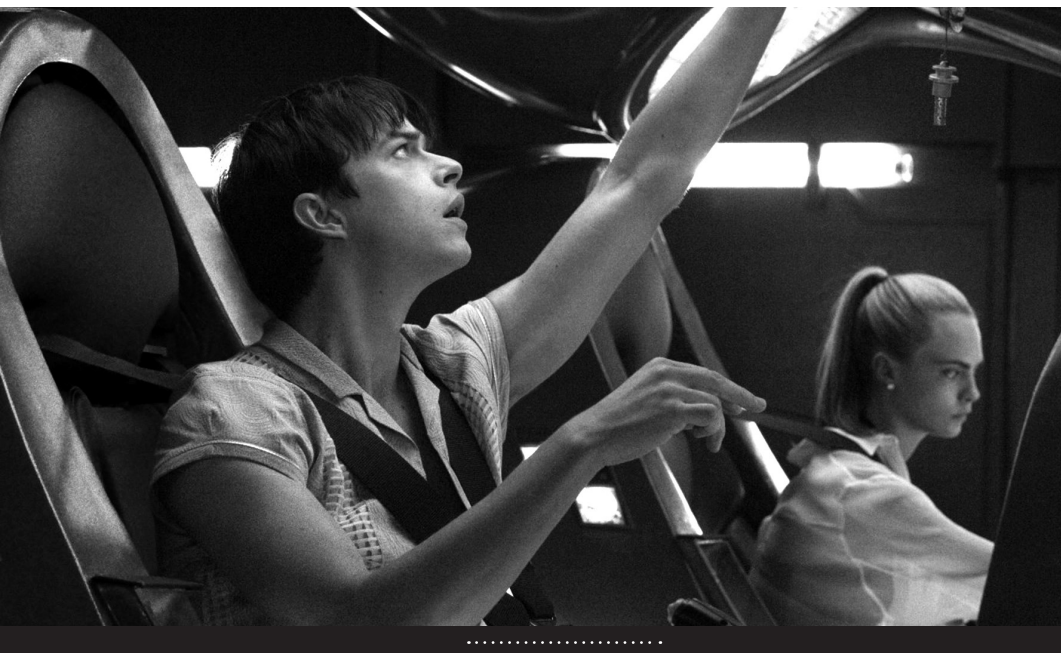
Noha az eredeti terv szerint Valérian egyedül vágott volna neki a következő kalandjának, az olvasói levelekből kiderült, hogy Laureline igen nagy

népszerűségnek örvend. Maradhatott, ami némi túlzással képregénytörténeti momentum is egyben.

A legtöbb kalandos képregénysorozat főszereplőjének van állandó társa. Tintinnek Milou (majd később Had-dock kapitány), Batmannek Robin, Asterixnek Obelix, Dylan Dognak Groucho. Ha nem lenne, hőseink még többet monologizálnának, vagy pedig folyamatosan narrációs szövegekkel kellene magyarázni, mit miért csinálnak. A címszereplő és kísérője közötti kapcsolat sokszor meg is ragad ezen a szinten – ezt a szerepet nevezik a drámatörténetben *confident*-nak, avagy „bizalmasnak”. Horatio a *Hamlet*ben, Philinte a *mizantróp*ban csak azért lép színre, hogy barátjával társalogjon. A protagonista és bizalmasa viszonya túlnyomórészt alárendelt, a főhős okosabb, erősebb, bátrabb, kezdeményezőbb, anyagilag is függetlenebb, nem egyszer főnöke vagy feljebbvalója társának. A főszereplő bizalmasa többnyire férfi, az állandó barát nő (ha van, mint Supermannek Lois Lane) nem aktív résztvevője a kalandoknak. Laureline azonban már első megjelenésekor bizalmasként szerepel, hamar társa, majd élettársa lesz a címszereplőnek, és miután lépésről lépésre fel nő mellé, egyre inkább átveszi a kezdeményezést.

Laureline karakterének fejlődése beillik abba folyamatba, amelyet Jean-





A következő részekben egyre markánsabbá válik a különbség a két főszereplő felfogása között. Valériant köti a parancsnokai iránti engedelmesség kényszere (még ha nem is mindig ért velük egyet), az egyre nagyobb határozottsággal fellépő Laureline ellenben jóval nyitottabb, önállóbb és nagyobb megértést tanúsít a különböző idegen fajok problémái iránt. Ezekben a történetekben Christin olyan társadalmi kérdésekről beszél, mint a nemek közötti viszony vagy az amerikai fehér telepesek és az indiánok közötti konfliktusra emlékeztető kolonizációs törekvések egy erőforrásokban gazdag planétán. A *Les héros de l'équinoxe* (A napéjegyenlőség hősei) című

Claude Forest indított el erotikus SF képregényfigurájával, Barbarellával (akit a mozivásznon Jane Fonda alakított). Nem sokkal később követték Guy Peellaert popartós stílusú képregényei, a Jodelle (Sylvie Vartan arcvo násaival), majd Pravda la Survireuse, akihez egy másik népszerű énekesnő, Françoise Hardy szolgált modellként.

Nem kétséges, hogy jelentős részben Laureline-nek köszönhetően került be a Valérian a *Pilote* nagyágyúí, vagyis azon sorozatok közé, amelyeknek az epizódjai folyamatosan futottak a lapban. Hamar rátalált a stílusára (enyhén karikírozott emberalakok, fantasztikus űrlények, látványos díszletek és jelmezek) és a hangnemére, amelyben az izgalmak mellé Christin ügyesen adagolta a szatirikus társadalomkritikát, Mézières pedig a műfajparódiát. Az első három, kissé még tapogatózó, rövidebb (28-30 oldalas) rész után az űropera irányába nyitott a szerzőpáros, és ahogy maga Mézières említette egy interjúban, a *Star Wars*-filmek elsőprő sikerének hatására fordultak az időugrásokkal telt, globális konspirációktól hemzsegtő történetek felé.

Ha már szóba hoztuk a *Star Wars*-t, érdemes itt megállni egy pillanatra. Az első *Csillagok háborúja*-film megtekintése után Mézières állítólag azt morogta az orra alá: „Jé, az olyan, mintha filmre vitték volna a Valériant”. A hasonlóságok minden kétséget kizáróan

„Engedély nélkül elvitt egy időgépet”
(Dana DeHaan és Cara Delevingne)

léteznek, sőt George Lucas és csapata nem csak Christintől és Mézières-től, hanem a francia SF más nagyjaitól, főleg Philippe Druillet-től is meríthetett ihletet. Egyes honlapok tételszerűen gyűjtik a véletlennek nehezen tekinthető párhuzamosságokat, de a *Valérian* alkotói némi gondolkodás és egy rövid levélváltás után úgy döntöttek, nem éri meg a strapát, egy amerikai ügyvédcsapat ellen nem lenne esélyük pert nyerni.

És ha már film, beszéljünk arról a részről, amelyet Luc Besson felhasznált a Valérian-mozihoz: az eredetileg 1969-ben közzölt *L'Empire des mille planètes* (Az ezer bolygó birodalma) című kalandról. A képregényben küldetésük egy Syrte nevű bolygóra vezet el hőseinket. Feladatuk megállapítani, hogy a hatalmas birodalom – az első olyan, értelmes lények lakta bolygórendszer, amelyen a civilizáció kialakításában nem játszott szerepet a Föld – veszélyt jelenthet-e Galaxyre. Erre az első dolog, amit Laureline felfedez Syrte fővárosának a piacán, egy régi földi óra. Lebukás, találkozás a birodalmat a háttérből irányító rettetes Tudókkal, szövetkezés a lázadást szító kalmárok céhével, győztes forradalom váratlan tanulságokkal, izgalom izgalom hátán. És először látjuk, hogy Valérian és Laureline megcsókolják egymást, igazolva, amit addig csak sejthettünk.

epizódban pedig Valériannak három hősi archetípussal (fasisztoid szuperhős, kommunista proletárhős, ezotirikus hippi mágus) kell versenyeznie azért a jogért, hogy egy elsorvadó fajt felfrissítsen a génjeivel. Mondani sem kell, hogy Laureline nem rajong ezért az ügyért.

A későbbi epizódokban egyre erőteljesebben érhető tetten Valérian dekonstruálása. Ellentétben Laureline-nel, a gyökerei nem kötnek Galaxyhez, nehezen viseli el a folyamatos időutazások során felszínre kerülő paradoxonokat, amelyek odáig vezetnek, hogy a birodalmi központ nemcsak, hogy megszűnik létezni, hanem soha nem is jött létre.

Az 1990-es évektől jelentősen ritkultak a megjelenések, míg aztán 2007-ben a szerzők úgy döntöttek, hogy két újabb résszel lezárják a sorozatot. Ezekben minden szálat elvarrtak, főszereplőiket pedig odaküldték, ahol kalandjaik során a legjobban érezték magukat: napjaink Párizsába. A záró képsorokban Valériant és Laureline-t visszafiatalodva, serdületlen gyerekként látjuk viszont, akik elválaszthatatlanul ragaszkodnak egymáshoz, mint két testvér.

A *Valerian és az ezer bolygó városa* sajtóvetítésére a lapzárta után került sor, ezért a Luc Besson-film kritikája a Filmvilág hivatalos blogján (filmvilag.blog.hu) olvasható.

/// **ÚJ AUTÓS FILMEK**

Egyirányú utca

/// **KRÁNICZ BENCE**

A BENZINGŐZ LASSAN A MÚLTÉ, AZ ÚJ AUTÓS AKCIÓFILMEK MÁR NEM A HALADÁS SZIMBÓLUMÁT ÜNNEPLIK, HANEM A NOSZTALGIÁRA ÉPÍTENEK.

A múlt maradványait óvatosan tegyük félre, s csináljunk helyet az újnak. Ez a különbség forradalom és haladás között.” Már csaknem száz éve, hogy Henry Ford megfogalmazta e felettebb magától értetődő bölcsességet. Ford a 20. század első évtizedeiben a haladás jelképe volt, bármit mondott, az mehetett az újságok címlapjára – talán ezért is vonzódott a hangzatos kijelentésekhez. Tulajdonképpen ugyanazt állította, amit napjainkban Elon Musk, Ford utódja hangoztat, és korántsem véletlen, hogy mindketten az autóipar megújítóiként szereztek nevet maguknak. Fordhoz hasonlóan Musk is egyszerű tudós, vállalkozó és fantaszta, a Tesla autógyártó cég alapítójaként pedig ő sem szeretne mást, csak megfizethető autót gyártani a tömegeknek, a gazdaságosan elérhető legjobb minőségben, hogy bárki szabadon közlekedhessen „Isten szabad ege alatt”, ahogy Ford patetikusan megfogalmazta. Csakhogy a Tesla és a mellé felzárkózó cégek éppen Ford álmát és a nagy autómítoszt szüntetik meg, amikor előbb elektromos és környezetbarát, utóbb önvezető kocsikat dobnak piacra. A benzin- vagy dízelüzemű, „klasszikus”, „régiságú” automobil a haladás hírnökéből immár visszavonhatatlanul a múlt szimbólumává vált, ma nem több dizájnos konzervdoboznál. Erre a változásra az autók középfontba állító tömegfilmek is reflektálnak, éppen azért, mert az autóhoz való viszony kifejezésével saját műfaji pozíciójukat is artikulálhatják.

Elég csak megnézni, mi lett az autóból napjaink két hatalmas sikerű hollywoodi filmsorozatában, amelyek eredeti formájukban éppen az autó-

mítoszra, a jármű fétisére, erotikus felidézésére épültek. A *Transformers* 2007-ben még azt állította, az autónak lelke és személyisége van, az autó birtoklása pedig az amerikai tinifilmes séma szerint – amely még a 2002-es *Pókember* eredettörténetét is módosította – összekapcsolódott a felnőtté válással, sőt, egy töről fakadt a Gép és a Nő meghódítása (a motortérbe bekukkantó Megan Fox látványa máig nehezen feledhető). Ehhez képest a *Transformers* idei ötödik epizódjában éppen csak jelzik, hogy az autobotoknak szokásuk autóvá alakulni, a film inkább az Arthur-mondakörrel hozza közös nevezőre a robotokat, amely pont annyira agyalágyult vállalkozás, mint amilyenek hangzik.

A négykerekeűek nem járnak jobban a *Halálos*

„Jellemük komplexebb, mint a szereplőké”

(Kipörgetve – Freddie Thorp és Scott Eastwood)

iramban nyolcadik részében sem. Hol van már az utcai autóversenyek tiszta szabályokon nyugvó, őszinte kisvilága? Sokatmondó, hogy a film elején a főhős, Dom Toretto benevez egy ilyen megmérettetésre, majd a verseny közben saját járművét módszeresen túlhajtja, és végül megsemmisíti. A verdát unokaöccsétől kérte kölcsön, akinek így nincs mivel hazamennie, de sebj, Toretto gond nélkül nekiadja a saját autóját. Abban a filmsorozatban, amely az autók vallásos tiszteletére épült, a negyedik részig jóformán egyenlőségjelet téve autó és család közé, ma már nincs értéke az autónak. Ahogy Torettoék feladata a versenyeken aratott győzelem és az utcai bandák lekapcsolása helyett Amerika, sőt a világ megmentése lett (kis híja, hogy a nyolcadik részben nem dobnak le atombombát), úgy az autók is fokozatosan kiszorultak a képből. Egyenrangú társ helyett ismét szolgálva, dekoratív díszletté fokozódtak le, vagyis pont ugyanolyan bánásmódban részesülnek, mint a széria nőalakjai, akik viszont soha nem is voltak egyenrangúak uraikkal.

Az autók e filmekben jelentéktelené váltak, ahol tehát mégis körülöttük forog a cselekmény, ott új jelentéssel gazdagodnak. A friss *Kipörgetve* könnyen érthető szerepet szán a kocsiknak: a dicső múltat képviselik, mi több, az autók ismerete és szeretete, a ve-





lők kialakított bensőséges kapcsolat apai örökség a főhős testvérpár számára. Andrew és Garrett, a két jó kiállású autótolvaj apjuktól tanultak meg mindent az autókról, tudásukat pedig az atya

halála után arra használják, hogy összelopkodják a legszebb, legkülönlegesebb, legértékesebb autót. A *vintage* szépségeket birtokló gengszterekkel és üzletemberekkel (a film világképe szerint a kettő ugyanaz) ellentétben a testvéreket még eleven viszony fűzi az autókhoz: száguldozni akarnak velük, nem egy sötét garázsban tudni őket. Antonio Negret francia-amerikai gyártású, régi vágású műfaji örömeiket ígérő filmje óhatatlanul leleplezi önmagát: a mai világban Andrew és Garrett anakronisztikus, légből kapott figuráknak tetszenek. Férfimodellek a törvény rossz oldalán; profik és sokoldalúak, mint James Bond, mégis beérik a Riviérán nyaraló milliomosok kifosztásával. Kalandjaik majdnem olyan bizarrnak és hihetetlennek tűnnek, mintha a *Fogjunk tolvajt!* főhőse Grace Kelly helyett egy 1962-es Ferrari 250 GTO-ba szeretne bele. A *Kipörgetve* fétisautói koruk dacára gyorsabbak, mint a mai autócsodák, ám ráadásul esztétikai élményt is nyújtanak, patinájuk és aurájuk van. Kár, hogy „jellemük” komplexebb, mint a szereplők, az alulírt karakterek ugyanis nem tudják hitelesen képviselni az *oldtimerek* világát – legfeljebb

„Helyette az autója beszél”

(Nyomd, Bébi, nyomd!
– Jamie Foxx és Ansel Elgort)

reklámozni képesek a régi kocsikat, áttelekesíteni aligha.

Az autó az Edgar Wright rendezői visszatérését hozó *Nyomd, Bébi, nyomd!*-ban is a múlttal kapcsolódik ösz-

sze, ám jelentése összetettebb. Egyfelől a kasztni ismét konzervál: a főhős számára megőrzi a gyerekkori baleset tragikus pillanatát, amelyben Baby elveszítette a szüleit. A fiú ezután szinte szó szerint bezárul a kocsiba, képtelen maga mögött hagyni a szülők halálának lidércecs pillanatát. Új élete mindenestül az autókhoz kötődik, második otthona és identitásának alapköve a jármű. Wright zenei betétekként, musicalszámokként ábrázolja heistfilmje akciójeleneteit, amellyel nemcsak sajátos lüktetést ad az attrakcióknak, hanem azt is jelzi, hőse milyen mértékben forrt egybe autójával. Amikor Baby táncol, teste helyett az autóját mozgatja a zene ritmusára. Eszünkbe juthatnak a legismertebb filmpéldák, amelyekben az autó a test kiterjesztéseként és jellemformáló-torzító tulajdonként jelent meg – amely tulajdoni viszonyban korántsem egyértelmű, ki szolgál, és ki a gazda –, de a *Nyomd, bébi, nyomd!* sem a *Christine* vagy a *Halálbiztos* horrorromvonalát, sem a *Karambol* perverz szexuális rítusait nem követi. Vidám színekkel festett, popslágerekre hangolt akciófutamába nem fér bele Baby lelki defektusainak ábrázolása – a bűnbájos pincérről felbukkanása egy csapásra meggyógyítja a fiút.

Wright inkább egy másik sémát idéz meg a filmben: jól ismerjük a hidegvérű profi alakját is, a néma sofőrt, aki helyett autója beszél. A *Gengszterek sofőrje* vagy a *Mad Max*-sorozat címszereplőivel a modern road movie (*Kétsávós országút, Szélid motorosok*) artikulátlanul szorongó, kommunikációképtelen lézengői váltak Hollywood-kompatibilissé, a posztmodern tömegfilmben pedig már ez a hőstípus is idézetként, jóformán anakronizmusként jelenik meg. A *Drive* névtelen sofőrje mitikus, nem evilági lény volt, a vele számos rokon vonást (és egy hasonlóan menő dzsekit) mutató Baby pedig maga a volán mögött ülő nosztalgia. A hetvenes évek végétől a kilenc-

venes évek elejéig terjedő dalválogatásait hallgatva a letűnt múlt után sóvároghatunk, miközben Wright saját személyes kánonjának darabjaival tapétázza ki filmjének díszletvilágát, *Kutyaszorítóban*-tól *Szörny Rt.*-n át a Walter Hill-cameóval is megidézett *Gengszterek sofőrjéig*. A fináléban pedig a *Vesztett a világ* álomszerű zárlatát játssza újra, hogy elegyengethesse börtönből szabaduló hőseinek sorsát. A happy end azonban visszavonhatatlanul a mesék birodalmába röpteti Baby-t és szerelmét, miközben nem tudunk szabadulni az érzéstől, hogy a gyilkossá váló főhős gengszterkarrierje a valóságban nem a végtelen, szabad sztrádára, hanem a jövőtehetetlenül kisiklott életek egyirányú utcájába vezetne.

KIPÖRGETVE (Overdrive) – francia-amerikai, 2017. Rendezte: **Antonio Negret**. Írta: **Michael Brandt, Derek Haas**. Kép: **Laurent Barès**. Szereplők: **Scott Eastwood** (Andrew), **Freddie Thorp** (Garrett), **Ana De Armas** (Stéphanie), **Gaia Weiss** (Devine). Gyártó: **Kinology / Sentient Pictures / Umedia**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 96 perc.

NYOMD, BÉBI, NYOMD! (Baby Driver) – amerikai, 2017. Rendezte és írta: **Edgar Wright**. Kép: **Bill Pope**. Zene: **Steven Price**. Szereplők: **Ansel Elgort** (Baby), **Jon Bernthal** (Griff), **Jon Hamm** (Buddy), **Eliza González** (Darling), **Lily James** (Debora), **Kevin Spacey** (Doc), **Jamie Fox** (Batts). Gyártó: **Working Title / Big Talk / Double Negative**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 113 perc.



zése is a régi idők csökevénye, a születés pedig, ahol dolgozik, hamarosan bezár, helyette kollégáival együtt egy hipermodern, személytelen klinikához igazolhatna át. A múlt azonban még ennél is alattomosabban támadja hátba a nőt: váratlanul felbukkan az életében halott apja egykori szeretője, az extravagáns Béatrice, aki toladó és minden alapot nélkülöző módon követel magának újra részt az életében. A szinte barátságstalanságig zárkózott főhős az első próbálkozások után meglepő módon mégsem akar szabadulni a hivatlan vendégtől, helyette valóban felmelegíti a régi kapcsolatot – ezzel párhuzamosan pedig egy új viszony is érkezik az életébe, méghozzá egy szimpatikus férfi képében.

Az *Én és a mostohám* egy középkorú nőről kíván érzékeny portrét rajzolni, miközben környezetét kirealista módon mutatja be. Érzékeny és érdektelen, kirealista és unalmas között azonban vékony a határ, és Provost-nak nem sikerül elérnie az ingerküszöböt. Filmje annyira semmitmondó, hogy még a benne játszó színészek, egyébként egytől egyig nagy nevek (Catherine Deneuve, Catherine Frot, Olivier Gourmet) is unatkozhatnak benne.

VAJDA JUDIT

Minden, minden

Everything, Everything – amerikai, 2017. Rendezte: Stella Meghie. Írta: Nicola Yoon regényéből J. Mills Goodloe. Kép: Igor Jadue-Lillo. Zene: Ludwig Göransson. Szereplők: Amanda Stenberg (Maddy), Nick Robinson (Olly), Anika Noni Rose (Pauline), Ana de la Reguera (Carla). Gyártó: Alloy Entertainment. Forgalmazó: Forum Hungary. Szinkronizált. 96 perc.

A „súlyosan beteg tini szerelmes lesz” egyre duzzadó hullámát lovagolja meg a Nicola Yoon bestseller regénye alapján készült *Minden, minden*, ám félúton inkább kiszáll belőle, és más vizekre evez. A történet szerint a 18 éves Maddy olyan betegségben szenved, amely miatt allergiás a világon szinte mindenre, ezért csak úgy maradhat életben, ha az otthonában sterilizált közeget teremtenek, amelyet sosem hagyhat el. Ám a szomszédba beköltözik Olly, a problémás családban élő kamaszfű, akivel chatelni kezdenek, majd annak rendje szerint egymásba is szeretnek: így Maddy számára az élet, amelyben eddig létezett, többé nem lehet kielégítő.

A végtelenül középszerű, ám tisztességesen olvasmányos alapregénynek hű adaptációja lett Stella Meghie filmje, nem próbál semmi mást tenni

azon kívül, hogy eseményről eseményre visszamondja a cselekményt. Ha a második filmes rendezőnőt valami motiválta, akkor az az lehetett, hogy ne legyen túl szirupos a kezei közül kikerülő alkotás. Ennek eredményeképpen a katartikus, döntő pillanatok is teljesen érzelmentesen hagyják a nézőt, megalapozatlanok és kidolgozatlanok: amikor például Maddy az életét kockáztatva kiront a házból, mert Olly összetűzésbe kerül az apjával, értetlenül állunk a dráma előtt.

Az óvatoskodó és visszafogott film legnagyobb hibája, hogy a tini célközönség lelki épségének védelmében egyetlen olyan probléma felvázolásába sem áll bele, amelyekre megoldást kínálva talán segítséget nyújthatna egy hasonló helyzetben élő kamasznak: a családját verbálisan és fizikailag is bántalmazó apa, vagy a pszichésen súlyosan sérült anya mindössze elmaszatolva kerülnek át a filmbe. *A Minden, minden* így nem más, mint megkövesedett külső burok, melyből a belső tartalom rég eliszokt.

PETHŐ RÉKA

Szerelmes SMS

SMS für Dich – német, 2016. Rendezte: Karoline Herfurth. Írta: Sofie Cramer regényéből Andrea Wilson, Malte Welding, Anika Decker

és Sophie Kluge. Kép: Andreas Berger. Zene: Annette Focks. Szereplők: Karoline Herfurth (Clara), Friedrich Mücke (Mark), Nora Tschirner (Katja), Frederick Lau (David), Katja Riemann (Henriette). Gyártó: Hellinger / Doll Filmproduktion. Forgalmazó: Circo Film. *Feliratos*. 107 perc.

A 33 éves Karoline Herfurth bemutatkozó nagyjátékfilmjének első jelenete egy magával ragadó slágerrel indul (Palo Conte: *Via con me*), amely egy másik német rendező, Sandra Nettelbeck *Bella Martha* című filmjéből is ismerősen cseng. A melodráma és a romantika elegye mindkét film, ám más-más arányban: míg a *Bella Martha* igazán egyedi hangvétellű szerzői debütálás volt, a *Szerelmes SMS* műfaji indíttatása jóval erőteljesebb, komor alapszituációja felhőtlen, majd kissé üres romkomba vált át.

Adott a drámai kiindulópont, hősnőnk, Clara egy, a szeme láttára történt bal esetben veszíti el vőlegényét, majd némi idő elteltével, minthogy továbbra sem tud szerelme emléktől megválni, úgy dönt, sms-eket fog küldeni a halott férfi telefonszámára, hogy lassan búcsút vegyen tőle. Szó sincs azonban romantikus vígjátékba oltott kísértetfilmről, és a digitális kor vívmányai sem különösebben hatnak az elsősorban színésznőként tevékenykedő





mert szinte minden pontosan olyan, mintha a téka második polcáról akadt volna a kezünkbe a film katonásan vonzó tokja. A rendező Simon West rutinosan mozog a terepen, a *Con Air* és a *Tomb Raider* után különféle Statham-produkciókat és a *Feláldozhatók* második felvonását is ő vezényelte le. Ki tudja, ha Henry Cavill nem száll ki a forgatás előtt és egy kicsit is izgalmas forgatókönyvet kap, West talán képes lett volna tartani az életmű eddigi színvonalát. A stáb a kötelező színvonalat persze most is hozza, a látottakat mégis csak azok tudják értékelni, akik a természetes műfaji szelekció áramvonalas túlélői helyett inkább a rezervátumok eltunyult élővilágában szeretnek gyönyörködni.

HUBER ZOLTÁN

A Karib-tenger kalóza: Salazar bosszúja

Pirates of the Caribbean: Salazar's Revenge – amerikai, 2017. Rendezte: Joachim Ronning és Espen Sandberg. Írta: Jeff Nathason. Kép: Paul Cameron. Zene: Geoff Zanelli. Szereplők: Johnny Depp (Sparrow), Brenton Thwaites (Henry), Kaya Scodelario (Carina), Javier Bardem (Salazar), Geoffrey Rush (Barbossa). Gyártó: Walt Disney Pictures / Jerry Bruckheimer Films. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 129 perc.

A kétezres évek elején indult, az elmúlt tizenöt évben legalább három folytatást megért franchise-ok producerei különböző stratégiákkal próbálták életben tartani és megújítani sorozataikat. Az *X-Men* egy generációt fiatalított, a *Halálos iramban*-filmek léptéket és részben műfajt váltottak, a *Resident Evil*-széria pedig más horrorokhoz hasonlóan a kis költségvetésű trash felé tájékozódott. Ebben a mezőnyben *A Karib-tenger kalóza* leginkább időtlenségével tüntet: hiába az újabb tengeri szörnyek és a jövedelmező haknira beugró sztárok sora (Keith Richardstól Paul McCartney-ig), az ötödik részéhez ért sorozat meglehetősen nyugodt vizeken hajózik a dús partok felé. Egyre irracionálisabbá váló kalózmitológiájában az elnyúlhatatlan Jack Sparrow kapitány lassan minden tengeri átok nélkül is zombivá változik, amint ezt Johnny Depp rutinból megoldott ripacszkodása is részről részre kellemetlenül hangsúlyozza.

A friss epizódban legalább utalnak rá, hogy a mindig is burleszkhósként működő Sparrow immár végképp önnön paródiájaként tántorogja át a karibi szigetvilágot. Kétséges, hogy Depp karizmája meddig tart ki, pláne, hogy rajta kívül alig sikerült emlékezetes karaktereket írni a sorozatba. A *Salazar bosz-*

szújában sem a szájából fekete nyálat csorgató, a többi figurához hasonlóan a méla rothadás valamelyik stációjában lévő címszereplőt (Javier Bardem) érdemes figyelni, hanem az idők szavát meghalló feminista hősnőt (Kaya Scodelario). Kár, hogy Carina történetének valójában semmi tétje, csak arra megy ki a játék, hogy ismét össze lehessen hozni a harmadik etap végén hullámsírba küldött Will Turnert Elizabeth Swann-nal. Orlando Bloom és Keira Knightley nagy találkozásához azonban soknak tűnik a kétórás játékidő, tekintve, hogy az aktuális sztori cseppet sem frissít a régi recepten. A kérdés így csak az, ellensúlyozza-e a csökkenő amerikai bevételeket a nemzetközi érdeklődés, a *Karib-tenger kalóza*inak ugyanis rég nem éri meg hazai vizeken gályázniuk.

KRÁNICZ BENCE

Gru 3.

Despicable Me 3 – amerikai, 2017. Rendezte: Pierre Coffin és Kyle Balda. Írta: Ken Daurio és Cinco Paul. Zene: Heitor Pereira. Gyártó: Illumination Entertainment. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 90 perc.

Focistafrizura, susogós melegítő, dorkó és riszaviadal – a nyolcvanas évek ikonikus látványelemei viszik el a hátukon a kifulladásra készülő amerikai animációs sorozat újabb darabját. Kezdetben volt a kopasz, hordóhasú, depressziós főhős, aki ugyan a világ leg-

nagyobb bűnözője, de üres az élete, amíg három kislány meg nem szelidíti. Aztán Gru áttért a bűnüldözői oldalra, a fegyverekkel dugig telt házban a rózsaszín csillámpónik exponenciálisan kezdtek szaporodni, a szerelem is rátalált, de ezt a második rész még elfogadható humorfaktorral kezelte. A kis sárga lények, a minyonok evolúciós spin-offja tovább növelte a rajongói táborát.

A negyedik filmnél azonban mintha megakadtak volna az alkotók: a két új karakter közül csak az egyik működik igazán, a másik a fiókban porosodó panelkészlet előrángatott darabja, pedig a kettéhasított személység általában hálás téma. A fekete, vesztes Gru találkozik ikertestvérével, a fehér, sikeres Druval, aki egy, Dargay Attila Szafrjút idéző, disznóktól hemzseggő és általuk díszített palotában lakik. Az ikrek a kezdeti kommunikációs nehézségek után együtt indulnak a közös szuperjárgányával bevetésre, ahol a fehér ruhás testvér slapstick poénjain kéne nevetni. Ennél jóval szórakoztatóbb az aktuális főgonosz, az egykori tinisztár Baltazár Bratt figurája. Ő, azok a nyolcvanas évek! Nem véletlenül kapták elő *A galaxis őrzőitől* a *Stranger things*ig ezt a jellegzetes outfíttekkel és fülbemászó diszkóslágerekkel operáló korszakot. A zene és a levitézlett televízió-sorozat sztár bosszúhadjárata menti meg a mesét és a nézőt az unalomba fulladástól.

PARÁDI ORSOLYA





Lúdas Matyi

Magyar, 1977. Rendezte: Dargay Attila. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Filmarchívum. 70 perc.

Kerek évfordulót ünnepel a *Lúdas Matyi*: Dargay Attila első egészestés rajzfilmjét éppen negyven esztendeje mutatták be. A legendás Pannónia Filmstúdió második hazai fogantatású egészestés produkciója ugyan nem az első filmadaptációja Fazekas Mihály verses elbeszélésének (lásd az 1949-es, az első teljes hosszában színes magyar filmként jegyzett művet Nádasdy Kálmán és Ranódy László rendezésében), de kétségtelenül a legsikeresebb: közel két és fél milliós (!) nézőszámával máig minden idők legkedveltebb magyar mozgóképei közé tartozik. A *Lúdas Matyi* meglehetősen szabados rajzfilmes feldolgozása (melynek forgatókönyvét a rendező Nepp Józseffel és Romhányi Józseffel írta) Dargay Disney-követő *ars poeticája* és az alkotó korábbi mesefilmes tapasztalatai felől egyaránt megközelíthető. A Disney-hagyományokkal harmonizál például a képalkotás, kivált a mélységi fényképezés az erdei terek látványában (az operatőr a rendező felesége és

állandó alkotótársa, Henrik Irén volt); valamint az emberi tulajdonságokkal felruházott állatfigura középpontba helyezése, ami értelemszerűen az arckifejezéseivel és kézfejekként használt szárnyaival kommunikáló lúd megformálásában érhető tetten – a mulatságos madár szinte „lejátssza” a vásznonról a legtöbb humánkaraktert (a figurákat Jankovics Marcell tervezte). A Dargay közreműködésével készült Macskássy-mesék, mindenekelőtt a *Két bors ökröcske* hagyományait is továbbviszi a *Lúdas Matyi*: ezúttal is a magát a törvény fölé helyező, dölyfös zsarnok megbüntetésének-bűnhődésének tanmeséjét kínálja a szűzse. A *Lúdas Matyi*-rajzfilmben mégsem a tanító jelleg vagy az ideologikus elkötelezettség dominál (mint az élőszereplős változatban), hanem a humoros közelítésmód – ez tompítja az erőszakos mozzanatok élet, és ellenpontozza a nép sanyargatásának és megalázásának bemutatását. Túl a lúd figurájára szabott poénokon, a *Lúdas Matyi* komikuma olyan elemekre épül, mint a Döbrögi csatlósa-inak csoportmozgására komponált szerencsétlenkedések, az ispán szervilizmusának és a puskatöltőgető fontoskodásának rendszeres karikírozása, a sziporkázó epizodisták (főként

Biri néni) felléptetése, továbbá a maszk- és jelmezviselésből fakadó karnevalisztikus humor. A csúcspontra tartogatott üldözéscenét gegáradata koronázza meg a filmet, s ehhez a *II. Magyar rapszódia* adja a (lúd) talpalávalót; a rajzfilm hangsúlyteremtésében és ritmus-szervezésében meghatározóak a Daróci Bárdos Tamás hangszerelésében hallható Liszt Ferenc-zenék. Az imént elősorolt mozzanatoknak köszönhető, hogy a *Lúdas Matyi* éppolyan élvezetes, mint negyven évvel ezelőtt volt – és lesz még negyven év múlva is.

Extra: A DVD-lemez tartalmazza Dargay Attila egy korábbi, 1967-es karikatúrisztikus rajzfilmjét is. A nyolcperces *Variációk egy sárkányra* a minimalista képi stílus és a sorozatelvű elbeszélésmód összekapcsolásával a lovagmesék parodizálására vállalkozik. Miként a cím is sejteti, a királylányrabló sárkánnyal vívott lovagi küzdelem története máshogy is végződhet – sőt, máshogy is kezdődhet –, mint megszoktuk. Hét verziót láthatunk, melyek mindegyike más-más ponton írja felül mind a nézők, mind a szereplők várakozásait, legyen szó a pórul járt lovag és a barátságot kötő ellenfelek esetéről, vagy a győzelem nem várt mellékhatásairól. A *Variációk egy sárkányra* nem az utolsó lovagparódia a Dargay-életműben: később a *Pázmán lovag* Aranyadaptációja és a tervezőként-társíróként jegyzett, egészestés *Sárkány és papucs* követi.

VARGA ZOLTÁN

Rambo 1–3.

Rambo: Első vér, Rambo 2., Rambo 3. – amerikai, 1982, 1985, 1988. Rendezők: Ted Kotcheff, George P. Cosmatos, Peter MacDonald. Szereplők: Sylvester Stallone, Richard Crenna, Brian Dennehy, Charles Napier, Julia Nickson-Soul. Gyártó: Anabasis N.V., Carolco. Forgalmazó: Studio Canal. 281 perc.

Az Egyesült Államok Vietnam és Watergate utáni lábadozási korszakának emblematisztikus sztárjává vált Sylvester Stallone két klasszikus filmsorozatban is. Az 1976-os *Rocky* vízvázlasztó alkotás mind formái, mind ideológiai szempontból. A címszereplő lecsúszott sportoló mint a hetvenes évek tipikus cselengő antihőseinek leszármazottja megküzdhet egy sztár-bokszolóval, akit a közönség nagy meglepetésére Rocky majdnem ki is üt a ringben. A melegszívű ökölvívó azonban még a Carter-éra teremtménye, a Vietnámért bosszút álló, reagoni, keménykötésű akcióhős a *Rambo*-sorozatban született meg.

A klasszikus *Rambo*-trilógia indítódarabjában Sylvester Stallone karaktere még sokkal inkább Rocky, mint Rambo. Az *Első vér*ben több a dráma, mint az akció, minthogy a *Rocky* miatt ekkorra már sztárrá vált Stallone javaslatára a film alapjául szolgáló David Morrell-könyv agresszív és kegyetlen John Rambóját megszelídítették a forgatókönyvírók. Éppen ezért a *Rambóban* a sérült lelkű vietnami veterán inkább a hazáért vérüket adó katonákkal szemben hálátlan amerikai kisváros fasisztoid rendőreinek áldozata, miattuk kénytelen újra zöldsapkássá válni, ezúttal az idegen dzsungel helyett az észak-amerikai vidéken. Ennek ellenére a cselekmény során csupán két ember hal meg, ők sem a főhős keze által, és *Rambónak* amúgy is keményebb ellenfelei a múlt traumái, mint a meglehetősen amatőr vidéki zsaruk, vagy a szedett-vedett Nemzeti Gárda.

Az *Első vér* tehát pszichológiailag hiteles dráma, meghatározó és akciófilmektől szokatlan módon békés fináléval. A *Rambo 2.*-ben a forgatókönyvet jegyző James Cameron és Sylvester Stallone még megpróbál-



koztak Rambo árnyalásával, azonban a második és a harmadik rész már a jobbos Vietnam-filmciklus tipikus darabjaként egyértelműen a reagan-i ideológia szellemében készült. A *Rambo 2.* és *3.* republikánus gondolat kísérletek arról, hogy a vietnami veterán (újra) bevetésre indul a délkelet-ázsiai dzsungelbe, illetve a szovjetek „saját Vietnam”-jába, Afganisztánba, és nemcsak kimentí a hadifoglyokat, de egyszemélyes hadseregként szimbolikusan korrigálja a múltat, s megnyeri a hidegháborút az Egyesült Államoknak. Így míg az *Első vérmek* komoly művészi értékei is vannak, addig a folytatások csupán stílusos akciófilmek, melyek komor hőroszától a hetvenévesen is kítűnő kondícióban levő Sylvester Stallone máig nem tudott elszakadni. Jóllehet, a Rambo-mítoszt Hollywood már nem veszi komolyan, hiszen *A galaxis őrzői 2.*-ben John Rambo kiöregedett zsoldosvezérként csupán rövid cameo erejéig tűnhet fel, az új idők akcióhőseinek gépfegyvereknél és vadászkeszknél többre van szükségük az intergalaktikus terroristákkal vagy a csúcstechnikával felszerelt háttérhatalommal szemben.

Extrák: „Így készült” werkfilmek, s az első lemezen megtalálható az *Első vér* alternatív befejezése, egy kimaradt jelenet és bakiparádé.

BENKE ATTILA

Hullámok hercege

The Prince of Tides – amerikai, 1991. Rendezte: **Barbra Streisand**. Szereplők: **Barbra Streisand, Nick Nolte, Blythe Danner**. Forgalmazó: **Gamma Home Entertainment Kft.** 132 perc.

Barbra Streisand igyekezett biztosra menni, amikor második filmrendezésében a női főszereplő alakítását is a nyakába vette, a forgatókönyv megírását, az egyik legsikeresebb amerikai bestseller szerzőre, a hozott anyagból dolgozó Pat Conroy-ra bízta, a címszerepet pedig az akkor pályája csúcán lévő Nick Nolte-ra osztotta. Nem éppen könnyű feladat egy rendhagyó pszichoterápia bemutatásán keresztül feltárni egy megkeseredett férfi cselekedeteinek mozgatórugóit, ábrázolni személyiségének magját. Bár a tapasztalatlan rendezői kéz nyomait nem tűntette el, az 1991-ben készült *Hullámok hercegének* mégis kedvezett az idő.

Tom Vingo karaktere elsőre egyébként nem is tűnik komoly feladványnak. Egé-

szten addig, amíg ikertestvére, Savanna öngyilkossági kísérlete miatt, az anyját gyűlölő, cinikus, iszákos, munkanélküli déli születésű férfi kénytelen kimozdulni komfortzónájából. Családját az óceán parti házában hagyva New Yorkba utazik, hogy segítsen Savanna pszichiáterének, a brooklyni elit krémjét képviselő, acélkemény Susan Lowenstein-nek kideríteni, hogy milyen okok állnak ikertestvére rendszeres öngyilkossági kísérletei mögött. Miközben egyre mélyebbre ásnak a Vingo család sötét titkaiba – lelepleződnék az örökké elégedetlen szülők: a manipulatív, gyerekei szeretetét lelki zsarolással kicsikaró anyafigura, agresszív, családját

végletekig elnyomó, terrorizáló apafigura –, Savanna analizálásáról a hangsúly fokozatosan terelődik át Tom traumáinak és Löwenstein magánéleti problémáinak az okaira.

A közösen eltöltött idő hatására lassan a csúcsertelmiségi zsidó nő és a vidéki déli bunkó páncélja szétreped, és két eltévedt, végtelenül törekeny ember portréja rajzolódik ki. Ám ezután a történetvezetés döcögni kezd. Az alkotók a hazai pálya előnyeiben bízva, hiányosságait azzal próbálják elfedni, amiben igazán jók: de sem Conroy túlírt narrációja, sem Streisand zérless montázsai nem tudják elfedni az olyan szarvashibákat, mint amikor új filmet kezdenek el a játékidő közepén, ami a két családos ember viszonyának nehézségeiről szól. Mintha nem értették volna meg művük üzenetét: előbb vagy utóbb dönteni kell, mert egyszerre nem lehet két életet élni.

De még ezekkel együtt is a végeredmény szerethető, mert érezhetően Streisand szívből dolgozott. Igyekezett az Akadémiánál mégsem tudta díjra váltani. Az '92-es Oscar gálán Löwenstein hullámzó színvonalú terapiájánál inkább díjazták Hannibal doktor egészen új típusú rendelési módszereit.

Extrák: Nincsenek.

VÍZKELETI DÁNIEL



Sötét Kor

Közel hat évvel ezelőtt nagy csinnadrattával harangozta be Árpá Attila és csapata egy új történelmi fantasy képregénysorozat indítását, ami reményei szerint egy magyar *Trónok Harca* alapjából szolgálhatott volna. Az első lelkesedés azonban hamar elhalt, a tervek módosultak, és Árpá kiszállása után az amerikai partner már csak online verzióban gondolkodott. Az epizódok fel is kerültek a Comixology portálra, a magyar változathoz pedig két számot kinyomtatattak, nagyrészt promóciós célból. Mivel a hazai képregényolvasók jobban szeretik a kézbe vehető dolgokat, 2016 végén az alkotók (Szabó Jenő író és Fábrián István rajzoló) és a jogtulajdonos Turul Publishing hozzájárulásával erősen limitált példányszámban folytatódott a történet. Eddig három szám jelent meg, a terv évente három-négy epizód kiadása, a várhatóan 12 epizódos angol verziót egyre közelebbről követve.

A történet egy pontosan meg nem határozott korban játszódik, szereplői hunok-ősmagyarok, varázslók, harcosok, a sztyeppe különböző népei. A központi figura Iddár, az ijesztő képességekkel rendelkező sámán, aki mellé kényszerből szegül társként Rémi, az ifjú íjász. Az eleinte lassan hőmpolygó sztori az ötödik résztől

kezd igazán felpörögni, amikor színre lép egy Emese nevű aszszony és csecsemője, akit Álmosnak nevezett el.

Hogy ebből miként lett volna amerikai stílusú filmsorozat, kicsit nehezemre esik elképzelni, azt azonban látom, hogy a történet részletesen ki van gondolva, és nem annyira a történésekre, mint inkább a hangulatokra, az indulatokra, a látványra van kihegyezve. Amiben nagy szerepet játszik természetesen a szakmát a híres Joe Kubert-iskolában elsajátító Fabe expresszív rajzstílusa és Haránt Artúr impozáns színezése.

Sötét Kor 3, 4, 5. Színes, irkatúzott, számonként 24-32 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

MÉG EGY 56-OS KÉPREGÉNY

Végre eljutott hozzám a még decemberben beharangozott „másik” 1956-os témájú képregény, amelyet a májusi számban bemutatott *Budapest angyalához* hasonlóan igen magas példányszámban nyomtattak ki, ám azzal ellentétben a *Mecseki láthatatlanok*at csak a Pécs környéki iskolákban terjesztették, igaz, ott ingyenesen. Egy helyi gyűjtőnek köszönhetően kaptam belőle egyet, és ismételten csak sajnálkozni tudok, hogy ennyire nehéz a beszerzése.

Nem mintha tökéletes mű lenne a Pozsgai Zsolt forgatókönyve alapján a már veteránnak számító Sarlós Endre

által megrajzolt képregény, de fontos, hogy születnek ilyenek, még ha szórványosan is, és többnyire állami megrendelésre. Sajnálatosan kevés a magyar történelmi képregény, pláne olyan, ami a közelmúlttal, a mai nemzedékek számára közvetlenül vagy közvetve meghatározó eseménysorral foglalkozik. A *Mecseki láthatatlanok*at ilyennek tervezték, az eredmény azonban felemás.

A problémák egy részére a *168 órában* világított rá egy olvasói levél, amire az író azon nyomban válaszolt. (Kis magyar abszurd, hogy egy országos hetilapban vita folyjon egy olyan műről, amit a folyóirat olvasóközönségének csak kis százalékának van esélye a kezébe venni.) Pozsgai ugyanis valós személyekből és történésekből indult ki, ám az alkotói szabadságra hivatkozva összevont és átköltött karaktereket, amit az érintetteket ismerők nehezményeztek. Ezt a csapdát könnyen elkerülhette volna, ha a fontosabb figurák mellett csupa kitalált szereplőt használna. Így azonban nem teljesen alaptalan a történelemhamisítás vádjára, még ha a magamfajta kívülről is.

A másik gond abból ered, hogy a rutinos író képregényt még sosem csinált, és mivel Sarlós a ma már meglehetősen elavult adaptációs iskolához szokott, ő sem tudta igazán helyreöklenteni a dramaturgi-



ai sutaságokat. Kissé időutazás-szerűre sikerült ez a képregény, csakhogy nem a történések korába, hanem a hetvenes-nyolcvanas évekbe – feltehetően az alkotók szándékával nem egyezően a Sarlós által akkoriban szakmányban készített háborús-partizános képregényekre emlékeztet.

Mecseki láthatatlanok. Színes, puhafedeles, 60 oldal. Kiadó: Pécs város önkormányzata.

83.

2010 őszén indult a *Papírmózi* rovat, azóta nyolcvanháromszor jelentkeztem képregényes újdonságokkal. Ezúttal utoljára, ugyanis a szeptemberi számtól átadom a lehetőséget fiatalabb kritikustársamnak, Kránicz Benecének. Nem búcsúzom, mert alkalmilag fogok még írni a Filmvilágnak – mint például éppen ebben a számban, a Valérian-képregényekről.

BAYER ANTAL

