

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 02. SZÁM

2018. február

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



SZÉPSÉG ÉS SZÖRNYETEG

KÁDÁR-KORI ÁLMOK // GEORGE LUCAS



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Samuel Maoz: **Foxtrott** – Cirko Film

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

SZÉPSÉG ÉS SZÖRNYETEG

A horror Lovecraft óta ellentérként tekint a tengermélyre, a tudomány által fel nem térképezett, meg nem hódított víz alatti világra, ahol nem a ráció az úr. A hibátlan, arányos, harmonikus Szépség és a torz volta miatt katasztrofált, de pusztító erejű Szörnyeteg találkozása minden kultúrának archaikus élménye, mert a személyiség és a társadalom ősellentmondásait testesíti meg.

Guillermo del Toro: A víz érintése – 4. oldal



A LUCAS-UNIVERZUM

Nincs még egy olyan rendező, akinek a neve ennyire szorosan összeforrt volna egyetlen filmmel: ha meglátjuk George Lucas nevét, reflexszerűen villannak elénk a *Csillagok háborúja* neonsárga betűi. Kevesen tudják, hogy a kortárs hollywoodi film gyártói/forgalmazói mechanizmusát meghatározó pop-történeti kolosszust egy olyan filmrendező alkotta meg, aki keményvonalas kísérleti filmesként indult.

Rian Johnson: Star Wars: Az utolsó Jedik – 12. oldal



MCDONAGH FIVÉREK

Kétszer három nagyjátékfilm, hangos sikerek és apróbb botlások, tizenhét év alatt. John Michael McDonagh és nála három évvel fiatalabb Martin eddigi mozgóképes életművei nemcsak a számokat nézve egymás tükörképei. Filmjeik a morbid humor és játékosság ellenére is tragikus alaptónusúak, a törvényszerűen elkomoruló befejezéseket egyedül a feloldozás felvillanó lehetősége oldja.

Martin McDonagh: Három óriásplakát Ebbing határában – 16. oldal



2018 február

FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 02. SZÁM

SZÉPSÉG ÉS SZÖRNYETEG

Nemes Z. Márió: Akvatikus románcok (<i>Tengermélyi gótika</i>)	4
Varró Attila: Varázslatos filmvilág (<i>Csoda és fantasztkum</i>)	8
Huber Zoltán: Idegenszeretet (<i>Guillermo del Toro: A víz érintése</i>)	11

A LUCAS-UNIVERZUM

Lichter Péter: A visszavonult avantgárd filmes (<i>Georges Lucas rövidfilmjei</i>)	12
Kráncz Bence: Lábadból uralkodó	
(Brian Jay Jones: <i>Georges Lucas – Galaxisokon innen és túl</i>)	14
Andorka György: Ki a fészekből (<i>Rian Johnson: Star Wars: Az utolsó Jedik</i>)	15

ÚJ RAJ

Huber Zoltán: Két férfi, egy eset (<i>John Michael és Martin McDonagh</i>)	16
--	----

FILM/ZENE

Géczi Zoltán: A romlás virágai (<i>A 70-es évek amerikai popkultúrája</i>)	20
--	----

A KÉP MESTEREI

Gelencsér Gábor: Az objektív lírája (<i>Miroslav Ondříček 1934-2015</i>)	24
--	----

MAGYAR FILMTÖRTÉNET

Hirsch Tibor: Szárguldan szép (<i>Kádár-kori álmok: Autós mesék</i>)	27
Pápai Zsolt: Janus-arcú boldogságiparos	
(Bánky Viktor elfeledett filmjei – 2. rész)	30

KÍSÉRLETI MOZI

Beke László: „Ő maga a csap” (<i>Maurer Dóra</i>)	36
---	----

ANIMÁCIÓ

Bokor Ágnes: Volt egyszer egy kertész	
(Beszélgetés Tompa Borbála Eszterrel)	38
Barkóczi Janka: Dühös körök (<i>Ali Soozandeh: Teheráni tabuk</i>)	41
Rudolf Dániel: Kenyérkeresők és dolgozó holtak (<i>Anilogue 2017</i>)	42

FESZTIVÁL

Pörös Géza: Hétköznapi az Andrzej Wajda sétányon (<i>Gdynia</i>)	44
--	----

HATÁRSÁV

Kolozsi László: Ikonosztáz (<i>Műcsarnok: Tarkovszkij – Emlékek tükre</i>)	48
--	----

TELEVÍZIÓ

Kovács Gellért: Manna Mia (<i>Madarász Isti: Egy szerelem gasztronómiája</i>)	49
---	----

KRITIKA

Soós Tamás Dénes: Minden eladó	
(Szász János: <i>A hentes, a kurva és a félszemű</i>)	50
Baski Sándor: Eltűnik hirtelen (<i>Andrej Zvjagincev: Szeretet nélkül</i>)	52
Kolozsi László: Határhelyzetek (<i>Samuel Maoz: Foxtrott</i>)	53
Vincze Teréz: Női hangok kórusa (<i>Julian Rosefeldt: Manifestum</i>)	54
Pethő Réka: Csábító olasz nyár (<i>Luca Guadagnino: Szólíts a neveden</i>)	55

MOZI

DVD	62
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Samuel Maoz: *Foxtrott* (Itay Exlroad) – A Cirko Film februári bemutatója.

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSAK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümechy Éva

LAPTERV
Lajta Viktor

CÍMLAP, GRAFIKA, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 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/hirlap/elofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Díz 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:
TPR18-0006

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

képekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák
elemzésekvideólinkkhírekkritikák

FILMVILÁG
Blog

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.

A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenetéséhez idén különösen nagy szükségünk van a filmszakma támogatására. A Nemzeti Kulturális Alap 2018-ra szóló filmművészeti lap/honlap pályázata ugyanis lapzártakor még nincs kiírva.

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

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

Nemcsak milliomos lehet mecénás.

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

És akinek többre telik, többet is segíthet:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz. Aki filmes, velünk tart!



CONTENT

BEAUTY AND BEAST

Aquatic Romances (Nautical Gothic) by Márió Z. Nemes, p. 4. **Magical Movie World** (Contemporary Fantasy) by Attila Varró, p. 8. **Xenophilia** (*The Shape of Water* by Guillermo del Toro) by Zoltán Huber, p. 11. *Since Lovecraft horror film shows the deep of the ocean as an antispaces, unconquered and unmapped by science, where irrationality reigns.*

GEORGE LUCAS

The Retired Avantgarde Filmmaker (Short Films by George Lucas) by Péter Lichter, p. 12. **From Rebel to Royal** (George Lucas by Brian Jay Jones) by Bence Kránicz, p. 14. **Out of the Nest** (*Star Wars: The Last Jedi* by Rian Johnson) by György Andorka, p. 15. *Before his stellar, empire building career in science-fiction George Lucas made experimental short films about his favourite topics, freedom, power and sport cars.*

NEW BREED

Two Men, One Case (John Michael and Martin McDonagh) by Zoltán Huber, p. 16. *In the center of the violent and deeply compassionate McDonagh-universe we find the basic problems of catholic tradition, mainly punishment and redemption.*

FILM/MUSIC

Flowers of Evil (Television series about the pop culture of the 70's) by Zoltán Géczi, p. 20.

MASTERS OF LIGHT

Lyrism of the Lenses (Miroslav Ondříček 1934-2015) by Gábor Gelencsér, p. 24.

HUNGARIAN FILMHISTORY

The Charm of Speeding (Cars in movies of the Kádár-era) by Tibor Hirsch, p. 27. **Janus Faced Happiness Maker** (Forgotten Films of Viktor Bánky – Part Two) by Zolt Pápai, p. 30.

EXPERIMENTAL CINEMA

„She is the Tap Itself” (Dóra Mauer) by László Beke, p. 36.

ANIMATION

Once Upon a Time in a Garden (A Talk with Borbála Eszter Tompa) by Ágnes Bokor, p. 38. **Circles of Fury** (*Teheran Taboo* by Ali Soozandeh) by Janka Barkóczi, p. 41. **Breadwinners and Working Deads** (Anilogue Festival 2017) by Dániel Rudolf, p. 42.

FESTIVAL

Weekdays on Andrzej Wajda Boulevard (Gdynia 2017) by Géza Pörös, p. 44.

BORDERZONE

Iconostasis (Tarkovsky – Mirror of Memories) by László Kolozsi, p. 48.

TELEVÍZIÓ

Manna Mia (*Gastronomy of a Love* by Isti Madarász) by Gellért Kovács, p. 49.

REVIEW

Everything for Sale (*The Butcher, the Whore and the One-Eyed Man* by János Szász) by Tamás Dénes Soós, p. 50. **Vanishing Suddenly** (*Loveless* by Andrei Zvyagintsev) by Sándor Baski, p. 52. **The Surrealism of Reality** (*Foxtrot* by Samuel Maoz) by László Kolozsi, p. 53. **Chorus of Female Voices** (*Manifesto* by Julian Rosefeldt) by Teréz Vincze, p. 54. **Seductive Italian Summer** (*Call Me By Your Name* by Luca Guadagnino) by Réka Pethő, p. 55.

CINEMA p. 56.

DVD p. 62.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Itay Exlrod in *Foxtrot* by Samuel Maoz – A Cirko Film release

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

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY 19019037-2-41

1%

Köszönjük a támogatást!

CIRKO GEJZÍR Filmek, mint sehol máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

AKVATIKUS ROMÁNCOK



NEMES Z. MÁRIÓ

A HORROR LOVECRAFT ÓTA ELLENTÉRKÉNT TEKINT A TENGERMÉLYRE, A TUDOMÁNY ÁLTAL FEL NEM TÉRKÉPEZETT, MEG NEM HÓDÍTOTT VÍZ ALATTI VILÁGRA, AHOL NEM A RÁCIÓ AZ ÚR.

A Lautréamont álnéven legendává váló Isidore Ducasse *Maldoror énekei* (1867) című prózaeposzában van egy nagyon különös jelenet. A szürrealizmus bibliájaként kanonizált szöveg dúskál a fekete romantikában, de az ember határait megkísértő bestiális víziók sorában mégis kiemelt helyet foglal el a címszereplő és egy nősténycápa közti „szerelmi légyott” leírása. Maldoror, a démoni vonásokkal bíró grand villain, viharvert sziklaszirtről figyel egy hajótörés áldozatainak élet-halál küzdelmét a hullámokkal és egy cápahordával. Végül beavatkozik a küzdelembe, de nem az emberek érdekében ragad fegyvert, hanem a titáni nősténycápa védelmében. Maldoror – par excellence romantikus (anti)hősként – kivonul az emberi nemből, mert a humanitás morális csődjével szemben a természet bestialitása sokkal „tisztábbnak” tűnik számára. Ezért is találunk egymásra a nősténycáppával, hiszen a kegyetlenség emberen túli fenségében egymás képmásaivá, boldog szerelmespárrá változhatnak, míg a „víz alatti áramlat sodorta, ringatta őket, pörgette őket tajtékos nászi ágyukon a tengerszakadék ismeretlen mélységei felé...”

A 19. század természettudományos és ipari forradalmai, illetve a gyarmatosító politika kibontakozása közepette megy végbe az a folyamat, melyet Hakim Bey a „térképek lezárulásaként” határoz meg. Ez többek között azt

jelenti, hogy egyre kevesebb a modernitás embere által ellenőrizetlen természeti tér marad, a Földet mintegy bezárja a megismerő értelem racionalitása. A modernitás kultúrájával szemben kritikus művészeti mozgalmak szempontjából ugyanakkor ez egy „ellentérképezési” feladatot jelöl ki, olyan terek és kiterjedések újrafelfedezését, ahová átcsoportosítható a képzelet csodája. A Lautréamont-t ismétítő szürrealisták számára például az álom és/vagy a tudattalan jelentette a logika uralmát megtörő mágikus teret, melyet a „tengerszakadék ismeretlen mélysége” jelképez, ahol az emberen túli ember lidércnyomásos erotikával szabadíthatja fel a szellemét. Szépnek és szörnyetegnek ez a találkozása az antropológiai és esztétikai kategóriákat egyaránt kioltja, hiszen a tengermély terra incognitájára nem terjednek ki a Felvilágosodás ideológiai normái. Ebben az ellentétben a „dühöngő csodagyűlölet” (André Breton) helyett a fantasztikum kegyetlensége kombinálja újra életről és halálról való tudásunkat, ahogy a Lautréamont-jelenet egy kései trash-visszhangjában, a Lucio Fulci-féle *Zombie Flesh Eaters* (1979) zombi-cápa párharcában is az abszurd szépség győzedelmeskedik az emberi világ természettudományos józansága felett.

A tengermély kegyetlen csodáját megőrizni akaró törekvések között kiemelt jelentőséggel bír az akvatikus

gótika hagyománya, mely a 18. századi gótika történelemfétise helyett immár a természetbe transzponálja át a horrorisztikus vonásokkal (is) bíró fenséges és kiismerhetetlen erőket. Ennek az esztétikai ideológiának a mesterműve Herman Melville *Moby Dickje* (1851), ahol a gigantikus fehér bálna valójában nem egy „élőlény”, hiszen ebben az esetben abszolút ki lenne szolgáltatva a bálnavadászat hihetetlen aprólékossággal bemutatott gazdasági gyakorlatának, mely az élővilág technológiai gyarmatosításának egyik eszköze. Moby Dick a természet transzcendenciájának a „bosszúja” a varázstalanító modernitáson, a bálna-test csupán egyfajta „maszk”, egy olyan hófehér felszín, mely „mögött” nem az állati szervességgel belvilága, hanem egy emberen „túli” kísérteties szuverenitás rejtőzik. William Hope Hodgson (1877-1918) Sargasso-története a természet és a természetfeletti mélytengeri egymásba fonódását gondolják tovább, de ezekben a szövegekben már erőteljesen jelentkeznek annak az „abhumán anyagiságnak” (Kelly Hurley) a képzeleti, melyekből az akvatikus iszonyat papája, H. P. Lovecraft, egy egész horrorfilozófiát és világképet alkot majd.

Fritz Leiber egy kiváló esszéjében a horrorirodalom Kopernikuszának nevezi Lovecraftot, mely kijelentés arra fordulatra utal, miszerint az amerikai szerző szövegei túllépnek azon az évszázados hagyományon, mely a középkortól egészen Charles Maturinig ível, és ami a természetfölötti fenyegetést az antropocentrikus keresztény világkép keretein belülre integrálta. Lovecraft elbeszélései nem az ember körül rendezik el a világot, mert a létezés története valami radikálisan idegen (az ember által meg se ismerhető) igazság mentén bonyolódik. A Cthulhu-mítosz alapján a kozmosz valódi urai különböző nem antropomorf létezők, olyan ősi entitások, akik egymással bonyolult viszonyrendszerben állva, mintegy játékból teremtették meg a földi életet. Mindebből az emberi kultúra, illetve az ember által otthonosnak vélt természet teljes gyökértelenítése és horrorizálása következik, hiszen az eredet, középpont és autonómia humanista ideái érvényüket veszítik. A fantasztikum és a horror tehát nem



valami izolált dimenzióból hatol be az érzékelés területére, hanem már mindig is jelen van/volt az ismertnek tételezett világban, pontosabban – és így talán még kegyetlenebb – ennek a világnak a feltételét alkotja.

Ugyanakkor Lovecraftnál is fontos szerepe lesz az ellenteteknek, hiszen a kozmikus rettenet mindig velünk volt ugyan, de ennek felismeréséhez, a találkozás örülettel fenyegető átéléséhez szükség van azoknak a közegeknek a felfedezésére, ahol ez az emberellenes igazság lappang, várakozik és

„Kivonul az emberi nemből”

(Jack Arnold: A Fekete Lagúna szörnye – Ben Chapman és Julie Adams)

álmodik. A tengeremély egyike ezeknek a közegeknek, hiszen a R'lyeh elsüllyedt városában rejtőző Cthulhu a lovecrafti magánmitológia egyik központi szereplője, aki számos vonását

kintve a tengeri szörnyek, krakenek és leviatánok szörnytani hagyományába illeszkedik. Ugyanakkor Cthulhu a már említett abhumán anyagiság képviselője is, ami azt jelenti, hogy a Vénekhez és más Ősi Istenekhez hasonlóan túllép a szerves és szervetlen, testi és testetlen hagyományos megkülönböztetésén. Különböző állati jegyekből

fuzionált alakként tűnik fel, mintha a Lautréamont-féle szürrealista biológia egyik rémlátomása lenne, aminek leírása vagy vizuális ábrázolása nem végezhető el problémamentesen. Ezt az ábrázolási kihívást úgy próbálja reflektálni Andrew Leman a 2005-ös *Cthulhu hívásában*, hogy a húszas évek mai szemmel anakronisztikus, vagyis önmaga mesterségességét eleve leleplező trükk-technológiáját alkalmazza, ezzel is jelezve, hogy egy ilyen lényről eleve csak esendő és emberi reprezentációt alkothatunk, melynek semmi köze sem lehet a radikálisan idegen kozmikus realitáshoz.

Lovecraftnál tehát a tengeremély mint az elevenség eredethelyszíne kozmikus rettenettel töltődik fel, mely a földi természet, illetve az emberi evolúció Másik, földön kívüli és/vagy okkult eredetével kísérti a racionalista modernitást. A Cthulhu-mítosznak vannak olyan akvatikus képviselői, akik közelebb állnak az emberi formákhoz, és épp ezen „hasonlóság” által gerjesztenek antropológiai szorongást. Persze a kételtű emberek, atlantiszi és lemúriai antroposzauruszok alakjai régóta jelen vannak a nyugati kultúrtörténetben. Megjelenhetnek valamiféle ősi egészség és tudás titkos letéteményeseiként vagy evolúciós zsákutcaként is, de az *Árnyék Innsmouth fölött* (1936) Dagon-hívő halemberei egy olyan degenerációs-félelmet testesítenek meg, mely az emberi faj kozmikus kiszolgáltatottságára mutat rá a lovecrafti gondolatvilág kontextusában. Az elbeszélés narrátora saját családtörténetének azt a vakfoltját leplezi le, miszerint ő is a halemberek nemzetségéhez tartozik, vagyis az iszonyat nem egyszerűen a személyes múltban vagy a tudattalanban rejtőzik, hanem a faj biotörténelmében. Mintha az ember testi létezőmódja eleve „fertőzött” lenne egy idegen igazsággal, melynek felismerése örületet vagy átváltozást, a szörnyszerű létmódba való átlépést eredményezne.

Természetesen nem elhanyagolható tényező – és Lovecraft rasszista antropológiájának fontos vonása – hogy a metamorfózishoz vezető fertőzés médiuma a szexualitás. Ugyanakkor a szerző szövegeiben elvétve találunk csak női szereplőket, mintha „ki lennének takarva”, mintha a szép (hu-

mán) és a szörnyeteg (abhumán) násza már rég végbe ment volna, a férfihősök tragikus sorsa nem is ennek a násznak a felderítése, hanem következményeinek, vagyis önnön világuk szörnyszerűségének kudarcra ítélt feldolgozása. Stuart Gordon – aki az egyik legelkötelezettebb lovecraftiánus rendező – *Dagonja* (2001) elég direkt módon hangsúlyozza ki az *Árnyék Innsmouth fölött* irodalmi alapanyagában elhallgatott szexuális összefüggéseket. A halemberek által imádott Dagon istenség, aki a Cthulhu-féle formátlan borzalmat képviseli a filmben, ténylegesen megtermékenyíti a foglyul ejtett női szereplőket, illetve megjelenik egy, az eredeti könyvből hiányzó női szereplő, aki a főhős (Ezra Godden) testvére és csábítója is egy személyben. A Macarena Gómez által játszott Uxía Cambarro egy olyan akvatikus femme fatal, aki testi értelemben hibrid, ugyanis lábak helyett csápokkal született. Ez a figura jelképezi a szörnyszerű szexualitás lovecrafti víziójában megjelenő másik kultúratörténeti nyomvonalat, mely a sellő-ábrázolások felé vezet. Mintha az emberevő női monstrum alakja folyamatosan ott rejtőzne a Cthulhu-mítosz egyes szegleteiben, ugyanakkor – talán épp túl antropomorf jellege vagy a fent említett megelőzöttség miatt – sohasem tudna igazán megmutatkozni, noha a filmtörténetből erre is lehet rendkívül emlékezetes példákat sorolni Curtis Harrington *Night Tide*-jától (1961) Agnieszka Smoczyńska tavalyelőtti sellő-musicaljéig (*The Lure*, 2016) bezárólag.

Az Innsmouth-szöveggel közel egy időben jelent meg Alekszandr Beljajev *A kétéltű ember* (1928) című fantasztikus regénye, mely a tengeremély és az emberi létezés kapcsolatát egészen másképp értelmezi, mint a Lovecraft-féle iszonyatpoétika. Beljajev a Verne-hagyományból építkezik, ami azt jelenti, hogy míg az akvatikus gótika irracionális ellentérként tekint a tengeremélyre, addig itt egy olyan kiterjedésként tétéleződik a vízfelszín alatti rejtelmes világ, mely a felvilágosult tudomány által feltérképezhető, ugyanakkor egy társadalmi forradalom utópikus helyszínévé is alakítható. Már Nemo kapitány esetében is azt látjuk, hogy megjelenik ugyan a Maldorora is jellemző (neo)romantikus kritikai at-

titúd, ugyanakkor ez kimerül a civilizáció elutasításában, és nem fokozódik a tudományt, kultúrát és az emberi létezés antropológiai mélységekig elutasító bestialitásig. A tengeremély valójában az emberi nem reformálásának az ideális közege, vagyis a Nautilus egy antropológiai és politikai forradalom csatahajójaként is értelmezhető. Ez a Vernénél még individuális-anarchisztikus program válik szocialista jellegűvé Beljajev regényében, ahol Salvator professzor kétéltű emberré operálja Ichtiander nevű fiát, miközben ezt a beavatkozás nem egyszerűen egy tudományos sikernek tekinti, hanem egy „új” és „természetibb” embertípus megteremtésének, amely többek között a kapitalista társadalmak haszonelvűségétől is mentes. (Nem véletlen, hogy a regény negatív szereplője a gyöngyhalászat embereket kizsákmányoló vállalkozásából meggazdagodó pénzember.)

Beljajev politikai-antropológiai utópiájának megértése szempontjából nem szabad elfelejtkezni arról, hogy a Szovjetunió kezdeti időszakának kulturális életében jelentős szerepet töltöttek be az ún. biokozmisták. Az Alekszandr Bogdanov és Nyikolaj Fedorov teoretikusok nevével fémjelzett mozgalom nem csupán a társadalmi viszonyok átalakítása mentén vélte elérhetőnek a forradalmi jövőt, hanem olyan komoly biopolitikai beavatkozásokat is szükségesnek vélt a szocialista ember megteremtése érdekében, mint a klónozás. Vagyis a biokozmisták egyfajta szocialista poszthumanizmust hirdettek, hiszen csak így válhat elérhetővé a Szovjetunió számára a „régie emberek” által lakhatatlan világűr vagy éppen a tengerfenék. Beljajev kétéltű embere tehát már a biokozmista szocializmus antropológiájának felel meg, aki a „tengeremélyi lélekalászat vagy intrauterin kommunizmus Jézusa” (Király Jenő). A Vlagyimir Csebotarjov és Gennagyij Kazanskij által rendezett filmverzió (*A kétéltű ember*, 1961) tovább hangsúlyozza Ichtiander eszményi karakterét, hiszen a régi emberek által tengeri ördöggént rettegett figura valójában egy álmodozó és filigrán Tarzanként uralja a tengeremélyi vadont, aki csupán a közös úszás akvatikus egzotikumával kísérti meg a heteroszexualitást szabályszerű formáit. A kétéltű ember

nem juthat el a Maldoror-féle bestiális nászig, mert akkor elveszítené azt az eszménysívet, ami még a humanista antropológia öröksége.

A fentiekben vázolt kétféle akvatikus poétika ellentmondásos egysége jellemzi *A fekete lagúna szörnye*-trilógiát (*Creature from the Black Lagoon*, 1954, *Revenge of the Creature*, 1955, *The Creature Walks Among Us*, 1956). Király Jenő ún. *biotitán*-románcként határozza meg ezeket a filmeket, ami azt jelenti, hogy az őstermészeti elevenséghez tartozó, de abból testileg „kivált”, formát öltött és emberszerű vonásokat mutató monstremot a szerelem „érzelmi apokalipszise” kerge-eti örjögésbe. A lagúna antropomorf szörnye a természeti femininitás által rabként tartott maszkulinítás, akit az esztétikai fenoménként megjelenő modern nő kicsábít otthonos közegéből, ugyanakkor a varázstalanított világban életképtelen és a visszatérés lehetősége sem adott számára. Király pszichologizáló terminológiájától függetlenül is nyilvánvalónak tűnnek az Ichtianderrel való párhuzamok, ugyanakkor fontos különbség, hogy a Kopolyús-ember („Gill-Man”) szörnyszerűsége nem vetkőzhető le, míg a tengeri ördög a film fikciós világában leveheti haljelmezét, hogy polgári ruhát öltson. Vagyis a kreatúra és a női csábítók kapcsolata mindvégig megőrzi a lovecrafti iszonyat lehetőségét, noha ezt a bestiális szexualitást explicit módon csak a testhorror esztétikával felfrissített kései leszármazott, a *Humanoids from the Deep* (1980), mutatja be emlékezetes orgia-képsorokban.

A Gill-Man-filmek és a *Kétéltű ember* a poszthumán biopolitika szempontjából is összekapcsolódnak, hiszen a trilógia harmadik részében nem csupán az derül ki a lényről, hogy egy evolúciós zsákutca, hanem hogy olyan metamorfikus lény, akit a tudomány felhasználhat az emberek jövőbeni – űrbéli körülményekhez alkalmazkodó – átalakításához. Ugyanakkor ebben a biotechnológiai vízióban megint csak ott kísért az emberiségtörténet horrorizációjának gótikus rémképe is, hiszen az ember tökéletesítésének eszköze a humanista ember- és szépségesszmény szörnyszerű átszabása. Mintha az emberfelettihez vezető út egybeesne a dehumanizációval, ami mondjuk a nietzschei perspektívából



következetes lépésnek tekinthető, de ehhez minden bizonnyal el kell bűcsúznunk a Felvilágosodás bizonyos eszményeitől. A *The Creature Walks Among Us* (A szörny köztünk jár) már címében is jelzi ezt az antropológiai dilemmát, melyet a történet azon fordulataiban is megfigyelhetünk, hogy míg Gill-Man testi formájában is egyre emberibb lesz (adaptálódik a szárazföldi kondíciókhoz és még ruhát is hord), addig az emberi szereplők egyre animálisabbnak tűnnek.

A tengermély titkai nemcsak az értelem, hanem a nyugati kultúrában

„Mindenki felszívódik fenséges tekintetében”

(Agnieszka Smoczyńska: *The Lure* - Michalina Olszańska)

mániákusan az értelemhez társított látás számára is kihívást jelentenek. A Nautilus egyik központi berendezési eleme egy hatalmas panoráma-ablak, melyből az óceán titkai egy természet-film pontosságával tanulmányozhatók, de mit lát vajon Maldoror, amikor megigézi a nősténycápa? „Néhány percig mereven néznek egymás szemébe, és ámulnak, mennyi kegyetlenség van a másik tekintetében.” Az említett akvatikus filmek esetében is a tengermélyi tekintetek állnak a vizuális rendszer középpontjában, és az esztétikai élvezet jelentős részéért is

ezek a bravúros felvételek a felelősek. De ahogy az antropológiai pozíciók között is állandó a konfliktus, úgy a tekintet fölötti hatalom birtoklásáért is heves harcok folynak. Cthulhut nem lehet megpillantani, ha felébred, egyedül ő fog majd látni, mindenki más megőrül vagy felszívódik fenséges tekintetében. De szegény Gill-Man csak a lagúnában szerezheti vissza a látáshoz való jogát, mert a külvilágban ő csak egzotikum lehet, amit elszörnyedve megbámulnak. A kételtű embereknek tehát vissza kell térniük a víz alá, mert a szárazföldön, ahol az ész napvilága uralkodik, nem csupán szörnyek, hanem vakok is maradnak. •

CSODA ÉS FANTASZTIKUM

VARÁZSLATOS
FILMVILÁG

VARRÓ ATTILA

A FANTASY SZÉPSÉGE RENDRE FELÜLKEREKEDIK A MIND INKÁBB SZÖRNYETEGKÉNT ÁBRÁZOLT SCIENCE-FICTIONÖN, A CSODA VONZÓBB A TÉNYEKNÉL.

Manapság, amikor a kortárs fantasztikus irodalomban egyre jobban elmosódnak a határok science-fiction és fantasy között, sőt a 21. század talán legfontosabb műfaji hozományát etéren az az *urban fantasy* jelenti, amelynek kiemelkedő alkotói Neil Gaimantól China Miéville-ig játszi könnyedséggel teremtik újra a *sword and sorcery* motívumtárát a modern nagyvárosok csatornarendszereiben, isteneket faragva a tudományos-technológiai világkép figuráiból, a Csodák egyre nagyobb teret hódítanak a filmművészetben – legyen szó a klasszikus értelemben vett szerzői alkotásokról vagy dollármilliárdos kasszasikerekről. Miközben a friss évtizedben látványosan erősödik a mágikus realizmus hatása a művészfilmben (akár egyazon rendezői pályafutás alakulásában Iñárritól Mundruczóig) és az álomgyári spiritalizmus sosem látott *star-power*rel tolakszik a multiplexekbe (Aronofsky, Malick, Anderson), a Hollywood nézettségi toplistáin immár harminc éve egyeduralgoló fantasztikumban a valódi science-fictionból jóformán hírmondó sem maradt. A 2009-es *Avatar* sikere óta eltelt bő hét esztendő legnézettebb filmjei főként olyan pszeudó-scifikből kerültek ki, ahol a tudományos szellemiséget háttérbe szorítja a misztikum őserije: legyen szó a *Star Wars*-széria galaktikus technobirodalmán diadalt arató ifjú Jedi-hősnőről, az első világháborús őrült tudóst mőresre tanító

mitológiai Csodanőről (vagy akár a Marvel-univerzumban tért hódító istenekről, mágusokról, boszorkányokról), a fantasy Szépsége rendre felülkerekedik a mind inkább Szörnyetegként ábrázolt science-fictionön. Többről van itt szó, mint a műfajok aktuális női átértelmezéséről (a fantasy egyre inkább csaj-zsánerré válik) vagy a korlátlan CGI-varázserő áhítatának természetfeletti hangsúlyozásáról (mintha csak a látvány igazán csodálatossá kizárólag igazi csodák ábrázolásától válna). Úgy tűnik, a hétköznapi valóság egyre keserűbb, zavarosabb technológiai disztópiájából mind többen vágyakoznak a naív világmagyarázatok romlatlan idilljébe, ahol nem kell lemondani a mobilkommunikációról, csak éppen totál ingyenes, teljes lefedettségű és telepátiának hívják, a térfelügyelő univerzális diktatúráját személyiségjogi mellékhatások nélkül helyettesítik a varázsgömbök és minden politikai vezetőt fekete-fehéren megkülönböztet a mágijuk színe. Ráadásul a tudomány nem csupán bonyolult dolog, amelyhez iskolázottság és intelligencia szükségeltetik, de boszszantó módon tele van kényelmetlen igazságokkal, amelyek erőfeszítéseket, változásokat követelnének tőlünk, globális felmelegedéstől a genderkérdésekig – a Csoda ennél ezerszer kényelmesebb megoldásokat kínál és némi hit árán bárki bízhat kegyében: egyfajta csillámpóni-lottóötös egy csúf új világban.

Míg a vérbeli science-fiction alapvetően a jövőbe extrapolálás révén mesél a jelen problémáiról, a klasszikus fantasy a messzi múltba menekít előlük, egy olyan mesebeli nosztalgiavilágba, ahol minden egyszerűbbre redukált. Réges-rég egy távoli galaxisban sokkal átláthatóbbak egy lázadás következményei, mint az *Éhezők viadalának* közeljövőjében, idegen civilizációkkal közös nevezőre kerülni könnyebb és biztonságosabb roxforti fordító bűbájokkal, mint a modern nyelvészet eszközével – a „régén minden jobb volt” renyhe önáltatásánál nincs gazdagabb humusz a csodák számára, elvégre az emlékezés jóval közelebb van a képzelethez, mint a hiteles dokumentáláshoz, vágyaink szerint rajzol át bármilyen ténnyt és megtörtént eseményt. Ez a – melankolikus vagy örökderűs – nosztalgia munkálkodik a kortárs tömegfilm varázstrendjének hátterében, sőt akár ez jelenti motorját: a Csoda motívuma szorosan összefonódik a multidézés tematikájával, számtalan módon és sokféle területen műfaji önreflexiótól a filmttechnikáig. Míg a 80-as évek reagálni Amerikájának légkörében nemcsak a racionalizálás nélküli fantasztikum bilent túlsúlyba (válaszul a kritikus szellemű 70-es évek sci-fi fénykorára), de vele együtt a nosztalgia is divatba jött (akár a sci-fit is megfertőzve, lásd az időutazós filmek népszerűségét), addig a kortárs fantasztikum számára már maga a 80-as évek eszményített álomvilága jelenti a siker zálogát, lásd a kor zsánerkedvenceinek újrafelmondását (*Conan, a barbár, Thing, Robocop, Power Rangers* vagy az *Earth to Echo* találtfilm *E.T.*-ripoffja) és az aranykorba helyezett kiskamasz-sztorikat (*Super 8, Éjjeli küldetés, Stranger Things*-széria) – emblematis hősalakja a *Galaxis őrzői* örökkamasz főhőse slágerparádés *walkman*-jével a beszélő mosómacskák és hupikék űrkalózok között. Nem meglepő, hogy a trend idej programfilmje a vadonatúj *A legnagyobb showman* századfordulós életrajzi musicalje lett, amely harsányan hirdeti a fantasztikumhoz való neokonzervatív álomgyári hozzáállást. P.T. Barnum cirkusza kizsákmányoló szellemiségét egyszerű filozófiával nemesíti meg: az embereknek szimplán *hazudni* kell a csodákat (párna tömni a legkövőbb ember jelmeze és gólyalábra állítani az Ír Őrást), és akkor a *tentpole*-stratégia ponyvájá

alatt végül *létre is jön* a varázslat a kollektív hitnek köszönhetően, a finálé porondján kétemeletnyi CGI-elefántok és tenyérynyi tüzes karikákon átugró pixeloroszlánok ejtik majd ámulatba az elbűvölt/elbolondított publikumot. Akárcsak nyomokban hiteles életrajz helyett pofátlan mítoszteremtés és kultúraellenes népbutítás-himnusz egy finoman szólva is ellentmondásos tömegszórakoztató alakjáról – míg Weinsteinből elég problematikus lenne manapság nőjogokért harcoló főhőst faragni, százötven évnyi múltkód bőven elég fénytörést biztosít ahhoz, hogy Barnum őszinte emberbaráti okokból működtethesse családias szellemű *freakshow*-ját: sőt a hamis nosztalgia már nem csupán fikciót, de akár fantasztikumot is kerekíthet a valóságból.

Kibontakozóban van azonban az álomgyári tömegfilmeknek egy másik típusa is, amely gyökeresen eltérő módon ragadja meg a Csodát, gazdagabb kapcsolatot ápol a múlttal, és formai téren is szembe helyezkedik a főszordbeli digitál-varázslatokkal. Ezekben

az – alapvetően szerzői – alkotásokban a 20. századi múlt nem a 80-as évek konzumizmusának eszménykorát jelenti, hanem egy adott filmtörténeti korszakra szűkül: ebben a korszakban tematizálódik a csoda, egyfajta megelenedett vászonélményként. A filmtörténet és fantasztikum önreflektív módon történő összekapcsolása persze nem kortárs lelemény, az 1971-es *The Projectionist* (amelynek gépészhőse Buster Keaton mintájára álmodja magát egy szuperhős-némafilm mesevilágába), Woody Allentől a *Kairó bíbor rózsája* (ahol egy ábrándos mozirajongó lány számára válik átjárhatóvá a negyedik fal egy 30-as évekbeli filmrománcba) vagy a *Huncut világ* (amelynek képregényíró hőseit a 90-es évekből szippantja magába egy animációs noir-univerzum) egyaránt olyan irracionális birodalmat ábrázol, amelynek egy klasszikus műfaji kontextus képezi alapját.

Míg John Carter a Marson, Indiana Jones a Végzet Templomában szembesül csodákkal, ezek a kisemberhősök a moziban talál-

nak rá, sőt hozzájuk is transzformálódnak, némák, fekete-fehérek vagy akár rajzoltak lesznek – méghozzá tudományos magyarázat nélkül, csupán a rajongás mágiája által. Manapság azonban másról van szó, többé nincs szükség a két világ közötti átjárásra, a csoda nem a filmvilág és valóság konkrét találkozásából születik, inkább maga a filmműlt válik csodássá a történet fikciójában. Ennek a stratégiának korai, részleges, ám kirobbanó erejű demonstrációját jelenti a *Becstelen brigantyk* híres mozielene, ahol egy (fiktív, ám korhű) náci propaganda-film vásznán megjelent ellenállónő tömegpusztítást szabadít a nézőtéren összegyűlt német vezérkarra, csúcspontján Adolf Hitler gépfegyveres kivégzésével. Hitler halálával Tarantino már nem csak merész világ-háborús fikciót, de egyfajta csodát vetít elénk: bár nem a 400 perzsa mamutse-

„Ahol konkrét valósággá válnak a kollektív álmok”

(Guillermo del Toro: A víz érintése - Sally Hawkins és Doug Jones)

regét vagy a belga fronton tankokat dobáló Csodanőt, csupán egy diktátor milliók által vágyálmodott, rút és erőszakos halálát látjuk, a történelmi hitelesség ép-



pen úgy átadja helyét egy hihetetlen fantáziavilágnak – helyszínét pedig egy filmszínház jelenti: ahol konkrét valósággá válnak a kollektív álmok.

Egy francia stúdiomogul a 30-as évek derekán megszállottan próbálja filmszalagra rögzíteni és egy játékfilm keretében megmutatni a nagyközönségnek egy igazi médium kommunikációját a túlvilági szellemekkel. Egy süket kislány 1927-ben New Yorkba megy, hogy felvegye a kapcsolatot (filmsztár-) édesanyjával, miközben pont ötven évvel később egy megsüketült kisfiú ugyanazt az utat bejárva, hasonló események során kutat sosem látott apja után, mígnem a misztikus párhuzamos szálak összeérnek és fény derül a hiányzó láncszemre a két főhős között. Egy hidegháborús katonai laboratórium néma takarítónője beleszeret a frissen foglyul ejtett kétélű monstrumba, majd megkísérli megszöktetni a gonosz hadsereg karmaiból, nem is sejtve, hogy holmi genetikai rendellenesség helyett egy őserdei istenséggel van dolga. Három különböző évtized, három környezet, három műfaji tematika – ám az egyazon évben bemutatott *Planetarium*, *Wonderstruck* és *A víz érintése* egyformán közös nevezőre helyezi a racionális magyarázatok hatókörén kívüli fantaszitumot és a filmtörténeti önreflexiót, sőt a filmvetítést akár a konkrét csodák közegeként ábrázolja (lásd a Haynes-opusz némafilmjének villámcsapását, amely ötven éven átívelve süketíti meg a kisfiút). A francia hangosfilm megszűlése (a producerhöst arról a Bernard Natanról mintázták, aki pornórendezőből vált 1929-ben a Pathé főnökévé, jelentős szerepet vállalva a francia stúdiórendszer megteremtésében és technikai fejlődésében), a hollywoodi áttállás a „talkie”-ra (a kislány első New York-i mozgókép-élménye, amelyben végre viszontláthatja anyját, egyben az utolsó némafilm, amelyet abban a moziban vetítenek), valamint a szélesvásznú filmlátványosságok hatalomátvétele az 50-es évek végén (a szépség és szörnyeteg szerelme a *Story of Ruth* Cinemascope-vetítésén szökken szárba az Orpheum filmszínházban) – paradigmaváltó pillanatok a filmművészetben, amelyek átírták a filmképrázatot és valóságábrázolás viszonyát. A *Planetarium* és a *Wonderstruck* a tiszta vizuális élmény misztikumáról mesél a zajos-dumás hangosfilm profanításával szem-

beállítva: a francia filmmogul magát a természetfeletti próbálja láthatóvá tenni néma filmszalagján, Todd Haynes művének összes csodás fordulata a látványteremtéshez kötődik (illusztrációk, makettek, diorámák és filmvetítés), miközben a süketnémaság miatt még a beszéd is vizuális formát ölt, jeleléstől a jegyzetfüzetbe körmölt mondatokig. Guillermo del Toro fantasztikus filmjében ezzel szemben az új filmtechnika a megváltást hozza el a (szintén vizuálisan kommunikáló) hősnő kisképernyős, monokróm napirendjébe: a kétélű isten kiszabadulva üvegfalú dobozából szélesvásznú, technicolor csodákkal tölti meg hétköznapjait, majd a krisztusi zárlatban átváltoztatja és magával ragadja saját mesevilágába: a határtalan óceánba, ahol a víz alakját már nem zárják akváriumok kockáiba.

Ezekben a rendhagyó szerzői fantasykben a mozi múltbéli mágiaként jelenik meg, amely 2017-ből nézve már ősi rituálénak számít, akár a bölényidéző barlangrajzok vagy a középkori *in effigie* kivégzések – ám csodái nem a vásznon kelnek életre, mint a *Kairó bíbor rózsájában*, hanem saját, korabeli meseviláguk van, amelybe mi utazunk vissza a nosztalgia vonatján, akár az *Éjjélkor Párizsban* szerzői fantasyjében. Nem véletlen, hogy mindhárom filmalkotás esetében fontos szerepet kap a klasszikus, sőt akár archaikusnak nevezhető, mozgókép-látvány, élen a *Wonderstruck*-kal, amelynek 1927-es meseszálát Haynes fekete-fehér némafilmként jeleníti meg, kontrasztban a színes/zajos/*StarWars*-zenés 1977-tel. A másik két filmben is számos ponton felbukkan ez a stílusos múltidézés, főként a csodákhoz kapcsolódva: *A víz érintése* esetében a hősnő egy pazar *chiaroscuro* musicalbetétben álmodik beteljesülő szerelméről, míg a *Planetarium*ban a filmre vett és levetített szellemidézés jelenti a történet töpöntjét. Miközben az elmúlt tíz évben sorra születnek a hajdani filmnyelvet újraélesztő monokróm művészfilmek (a *Némafilmestől* az *Idén át* a *Frantz*-ig), számos elismert *auteur* tér vissza az ősrégi akadémiai képarányhoz (Wes Anderson, Xavier Dolan, Andrea Arnold, Gus Van Sant, Lav Diaz), sőt nem egy szerzői opusz önreflektív formája konkrétan egy filmklasszikus felelevenítését és átértelmezését kíséri (lásd a Murnau-*Tabut* gyarmati kontextusban megidéző

portugál *Tabu* mágikus történetét, a *Hőféhérek* kifordító *Blancanieves* matador-melodramáját vagy a *Manhattan* apai szemszögből elmesélő *I Love You Daddy* keserű komédiáját), tavaly az oximoron-gyanús „black-and-white blockbuster” is kiszabadult a Frank Miller-gettóból, két élvonalbeli szuperprodukciónak monokróm verziójával (a *Mad Max: Fury Road Black and Chrome* és a *Logan Noir*). Utóbbi két film egyértelműen besorolható az említett hollywoodi szerzői trendbe: erős disztópia-tematikájuk (posztapokalipszis, superhős-kihalás) a színekkel együtt mint ha sci-fi jellegét is elvesztené, a kontrasztos fekete-fehér képek inkább egy sosemvolt múltat idéznek, műfaji reflexiókon keresztül – a végeredmény egy leharcolt gépjárművekkel felpörgetett Ford-féle indián-western, valamint egy ultrabrutális film noir kiégett, amorális férfinővel és halálos *fille fatale*-l, egy képzeletbeli párhuzamos valóság filmtörténetének 40-es éveiből.

•

De vajon mi teremt kapcsolatot egy eltűnőben lévő filmtechnika celluloidhőskora és egy mind divatosabb zsáner között a szerzői rendezők körében, a nyilvánvaló nosztalgián túl, amellyel ezek az alkotók a fantasztikus műfajoknál is ragaszkodnak egy klasszikus látványvilághoz a maga textúráival, fényeivel, tökéletlenségeivel. Több mint a múltba történő visszavágyás, több mint a már csak kifakult képeken élő vászonbálványok kultuszának büszke ápolása – magyarázata inkább a kémiai képrögzítés eredendő alkímiája, amely közelebb áll a mágiához, mint a tudományhoz. Míg a kortárs digitális képrögzítés elképesztő csodákra képes, akár egyetlen asztali számítógépen milliőnyi variációba rendezve a pixeleket, a celluloidon foglyul ejtett kép maga a Csoda, hűvös médiuma szellemeket idézett a gyöngyvásznakra és életre keltette az élettelen anyagot. Eképp a fantaszitum két zsánerarca, a technikai és a mágikus, a kortárs képalkotási paradigmaváltás tükrében a digitális és analóg eljárás megfelelőivé válik: amikor Haynes vagy del Toro műveiben a csoda diadalt arat, a filmvetítés apoteózisának lehetünk szemtanúi egy olyan fantasy-történet keretében, ahol az irracionális nem igényel indoklást, magyarázatot, mert egyszerűen szerves része a múltbeli filmvilágnak. •

A VÍZ ÉRINTÉSE

IDEGENSZERETET

HUBER ZOLTÁN

GUILLERMO DEL TORO SZÖRNY-MESÉJE EGYSZERRE KORTALAN ÉS FÁJÓAN AKTUÁLIS.

Bő tíz év telt már el *A Faun labirintusa* óta és bár Guillermo del Toro alapvetően azóta is a markánsan egyéni vízióit vitte vászonra, a hangosabb kritikai- és közönségsiker az utóbbi időben rendre elmaradt. A különös ebben az, hogy a mexikói rendező akár a szigorúbb stúdiófilmes keretek között is a kedvelt műfaji előképeiből merít, és hasonló megoldásokkal dolgozik, sőt, egymás mellé téve a műveit a színvonalat tekintve sem ingadozik nagyon, az egyes darabok fogadtatása mégis merőben eltérő. A legújabb film, *A víz érintése* ismét hibátlanul simul bele az életműbe, az igazi különlegességét az adja, hogy a régi mese leporolt tanulsága most épp kínzóan időszerű.

Papíron pedig nincs itt semmi igazán érdekes. A szigorúan őrzött katonai laboratóriumban egy titokzatos lényt tartanak fogva. A hidegháborús paranoiában szenvedő parancsnokok kísérleti célokra használják, majd el akarják pusztítani, ám egy jó szívű takarítónő kapcsolatba kerül vele és megpróbálja megmenteni. *A víz érintése* tehát öreg karakter- és történetpanelekből

építkezik, és nagyon elegánsan megidézi a vonatkozó korszakokat és zsánereket, olyan sajátos fénytörésben, ahogy azt csak Del Toro tudja. Igaz, a gótikus hangulatok most némileg háttérbe szorulnak és a nosztalgikusabb, melankolikusabb jegyek dominálnak.

A szépség és a szörnyeteg klasszikus meséje találkozik az ötvenes évek horror/sci-fi hibridjeivel (különösen *A fekete lagúna szörnye* domináns), egy tisztes adag melodrámaival és néhány musicales motívummal megbolondítva. Az egész koktélt persze az író-rendező jellegzetes szín- és formavilága tartja egyben, valahol a régi rémképregények, a steampunk-esztétika, illetve a rozsdavörös és zöld tónusokban újraálmodott hollywoodi glamúr határvidékei. *A víz érintése* okos keverce nem csak azért szerencsés, mert gyönyörűen mutat a vásznon és a folyamatos hangnemművelésekkel a kortárs néző ingerküszöbét is lazán megugorja, de magát a történetet is tökéletesen gazdagítja.

„Tudatlanságból táplálkozó félelem”
(Sally Hawkins és Doug Jones)

A némaságra kárhóztatott hősnő egyszerre idézi meg Hamupipőke és Amélie Poulain alakját, Sally Hawkins igen

gyorsan az ujja köré csavarja a nézőt, ami kulcsfontosságú a későbbi események szempontjából, hiszen rajta keresztül találkozunk a különös lényvel és végig érte aggódunk. Hawkins egyszerre törekeny és nagyon is öntudatos, így a vele szemben álló, fenyegetően robosztus Michael Shannon méltó ellenfele. Kimondottan izgalmasra sikerültek a jók ügyét segítő mellékszereplők is: Octavia Spencer életvidám pragmatizmusa, Michael Stuhlbarg hezitáló tudósa vagy Richard Jenkins ódivatú grafikusa mind emlékezetes karakterek.

Különösen ez utóbbi figura tekinthető afféle szerzői rezonőrnek, hisz nemcsak a klasszikus zenés produkciók iránt rajong, de a tévés reklámok világában még mindig egy aprólékosan kidolgozott, kézzel rajzolt plakáttal próbál megrendeléshez jutni. A nyilvánvaló alkotói áthallások mellett a régi filmek szeretete egyébként is hangsúlyos szerepet kap a történetben, *A víz érintése* így akár a mozi kihaló félben lévő varázsának címzett szerelmeslevélként is nézhető.

Del Toro sikeresen teremti újra ezt a bizonyos varázslatot és nem melleleg tökéletesen kiaknázza az effajta hangulatok iránt időről-időre fellángoló retró-lázzat. Az író-rendező új életet lehel a klasszikus mesébe, az örökérvényű példázatot ráadásul igen aktuálisnak érezhetjük. *A víz érintése* a mássághoz való viszonyt csodálatos humanizmussal ábrázolja, így Del Toro úgy szól hozzá a világ jelen állapotához, ahogyan csak nagyon kevesek. A tudatlanságból táplálkozó félelem, a cinikusan táplált általános gyűlölködés idején a konkrét érvelésnél talán sokkal célravezetőbb egy ilyen szemet és szívet gyönyörködtető, univerzális érvényű példázattal állást foglalni. Az idegentől nem rettegni kell és nem zsigerből az elpusztítására törni, hanem óvatosan nyitni felé és megismerni, mert akkor akár csodák is történhetnek. Az egyre nagyobb hangzavarban nagyon kellenek az ilyen filmek.

A VÍZ ÉRINTÉSE (The Shape of Water) – amerikai, 2017. Rendezte: Guillermo del Toro. Írta: Vanessa Taylor és Guillermo del Toro. Kép: Dan Laustsen. Zene: Alexandre Desplat. Szereplők: Sally Hawkins (Elisa), Michael Shannon (Strickland), Richard Jenkins (Giles), Doug Jones (Lény), Octavia Spencer (Zelda). Gyártó: Fox Searchlight / Bull Productions. Forgalmazó: Forum Hungary. Feliratos. 123 perc.





GEORGE LUCAS RÖVIDFILMJEI

A VISSZAVONULT AVANTGÁRD FILMES

LICHTER PÉTER

A NAGYKÖLTSÉGVETÉSŰ ŰRMESÉK RENDEZŐJE KEMÉNYVONALAS
KÍSÉRLETI FILMESKÉNT INDULT.

Nin cs még egy olyan rendező a filmtörténetben, akinek a neve ennyire szorosan összeforrt volna egyetlen filmcímmel: ha bármilyen kontextusban meglátjuk George Lucas nevét, akkor szinte pavlovi gyorsasággal villannak elénk a *Csillagok háborúja* neonsárga betűi. Kevesen tudják, hogy a kortárs hollywoodi film teljes gyártói és forgalmazói mechanizmusát meghatározó pop-történeti kolosszust egy olyan filmrendező alkotta meg, aki keményvonalas kísérleti filmesként indult.

Lucas a hatvanas években aktivizálódó (ám ténylegesen csak a hetvenes években befutó) Új Hollywoodi generáció tagja. Ez a hullám volt az amerikai filmtörténet első olyan rendezőcsoportja, akik nem hosszú évek inaskodása után kaptak a stúdióktól rendezői megbízást, hanem sokkal gyorsabban, szinte az iskolapadból kikerülve tudtak elindulni a pályán. A filmes képzés pedig rendkívül sokat jelentett ennek a nemzedéknek, annak ellenére, hogy az első rendező szakok felettébb szegényes körülmények között működtek. Lucas a USC rendező szakján szívta magába az inspirációkat, illetve San Francisco alternatív filmes intézményeiben, például a Canyon Cinema nevű underground moziban. A Canyon-t Bruce Baillie avantgárd filmes alapította a hatvanas évek elején: a mozinak eleinte a kísérleti filmesek egybekovácsolása volt a célja, később lényegében műhellyé vált: az itt vetített filmek komoly hatással voltak Lucasra.

A korszak kísérleti filmesei közül Bruce Baillie és Arthur Lipsett stílusa hagyott látványos nyomot Lucas gondolkodásán. A kanadai Lipsett munkái, de leginkább a 21-87 című híres rövidfilmje olyan mély benyomást tett az ifjú Lucasra, amiből a kísérleti film történetének legkülönösebb rajongói tiszteletadásai születtek: az 1977-es *Csillagok háborújában* a 2187-es számú cellában tartották fogva Leia hercegnőt, illetve a 2015-ös *Ébredő Erőben* a dezertáló hősnek FN 2187 a neve. Lipsett filmje a szabad asszociációs montázs egyik legkülönösebb mintapéldája; a látszólag teljesen véletlenszerűen felbukkanó képek aszinkronban lévő hangokkal párosulva leginkább egy jazz improvizációra emlékeztetnek. Lucas számára a montázs ilyen szabad és lehegerlő használata végtelen távlatokat nyitott: lényegében egész rendezői életművét a dinamikus kép-hang párosításra építette fel.

Lucas másik fontos és jól kitapintható előképe a már említett Bruce Baillie volt, aki Stan Brakhage mellett a lírai avantgárd film legnagyobb hatású figurájának számított. Baillie a hatvanas években olyan gyönyörűen fényképezett, félig-meddig absztrakt etűdöket készített, mint a *Castro Street* vagy az *All My Life* – ezek a vizuális gyöngyszemek nem a Lipsett-féle vad formanyelvi zuhatagokkal keltettek feltűnést, hanem az aprólékosan megkomponált, áttűnésekre épülő kompozíciókkal.

Lucas első vizsgafilmje, a *Look at Life* (1965) egy animációs szemináriumra készült: jellemző volt a rendező elhelyült, maximalista természetére, hogy a technikai alapokat bemutató óra elvárásait messze túlszárnyalva egy kerek, kimondottan hatásos kollázsfilmet készített a Life magazin kívágott fotóiból. A *Look at Life* egyértelműen bizonyítja azt, hogy Lucasnak ösztönös tehetsége volt a montázshoz – később az összes filmjének vágási munkálataiban részt vett, persze általában feltüntetett kredit nélkül. Ebben a rövidfilmben különböző válságövezetekben készült megrázó fotókat vágott élesen egymásra, amihez afrikai dobzenét használt sorvezetőnek. Lucas képes volt állóképekből akciófilmet kovácsolni, mintha Chris Marker *La Jetée*-jét egy kliprendező dolgozná át: a *Look at Life* egy perc alatt elsőpró képtornádóként száguld keresztül a néző retináján.

Lucas következő filmje hasonló gyorsasággal született: a *Herbie* (1966) című három perces etűd tulajdonképpen remekül ötvözi a későbbi játékfilmekre (de leginkább az *Amerikai graffitire*) jellemző vonásokat, azaz a formanyelvi érzékenységet, illetve a zene és a technika iránti rajongását. A fekete-fehér filmben egy autó karosszériáján megcsillanó utcai fényeket figyeljük, amik a jazz zene ritmusára lüktetnek. Lucas és a feladatra mellé rendelt alkotótársa, Paul Golding a korai absztrakt filmek (mint a Ruttman-féle *Opus I* illetve a Richter által készített *Ritmus*-sorozat) és a hatvanas években felkapott nonfiguratív experimentális filmek módra alkotta meg a filmet: a *Herbie* a teljes Lucas-életmű ismeretében érdekes igazán. Lucas nevét a filmtörténeti emlékezet – kissé igazságtalanul – nem éppen a formanyelvi érzékenysége miatt fogja a lexikonokban megőrizni: a *Herbie* viszont ennek az egyik ragyogó bizonyítéka. Az autórakongó rendező olyan fénykölteményt forgatott, ami az *Amerikai graffiti* non-narratív előtanulmányaként is nézhető: az áramvonalas autót testet fetisizálása szinte az erotika határait súrolja.

Egy évvel később Lucas egy másik autós tematikájú vizsgafilmet is forgatott, a 1:42:08-at. A rövid, továbbra is markáns stílussal fotográfált dokumentumfilm egy versenyautó „edzését” mutatja be, a cím is a Lotus versenyautó szintidejére utal. Lucas itt már jóval puritánabb,

nem használ zenét vagy bármilyen non-diegetikus zajt: pusztán az expresszív kompozíciókra és a vágásra koncentrál. A film az autó egyetlen körét mutatja be: Lucas ügyesen fokokozza a feszültséget, a dramaturgiai aranymetszésnél kisiklik a járgány – ezt egy géppuskaszerű montázsszekvenciával vezeti fel –, majd egy rövid szünet után célba ér. Lucas ügyesen aknázza ki az összes formanyelvi lehetőséget, amit a dinamikus téma is tálcán kínál: közelikkel teszi átélhetővé a vezetés izgalmát, sőt, az autó elejére helyezett kamerával szédítő hatást ér el – ez a sebesség és a technika érzékeny formanyelvi ünneplése már a *Csillagok háborújának* tökéletesre fejlesztett ritmusát juttatja az eszünkbe.

A vizsgafilmek formanyelvi és tematikus összegzéseként működő *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* című rövidfilmje (1967) előtt Lucas készített egy rövid előtanulmányt, *Freiheit* címen. Ez az alig több mint két perces rövidfilm az első vizsgamunka, a *Look at Life* tovább gondolása: a sajtófotókat Lucas itt egy szimbolikus, menekülő karakterre cserélte, ám a géppuskaropogásra emlékeztető montázst és a súlyos dobpergésre épülő aláfestő zenét megtartotta. A címben szereplő német szó (szabadság) szimbolikus kibontásaként, kissé iskolás illusztrációjaként működik a film – ez a téma a későbbi életmű egyik vezérfonala lesz. Az 1971-es első játékfilm (*THX-1138*) és a pályát meghatározó világsiker (*Csillagok háborúja*) is a szabadságért folytatott harcról, egy elnyomó hatalommal szembeni

(akár erőszakos) fellépésről szól – de Lucas második filmje, a hatvanas évek nosztalgiahullámát érzékenyen meglovagló *Amerikai graffiti* is beilleszthető ebbe a tematikus keretbe. Vagyis ez a vázlatos, és elég redundáns etűd – ami főleg a végén szereplő interjúrészletek bevágásával lett túlságosan szájbarágós – a későbbi filmek előjátéka. Ám itt még nem lépett elő Lucas a teljes formanyelvi arzenáljával – az utolsó vizsgafilmjével azonban megalkotta a filmtörténet egyik leghíresebb diáktörténetét.

Az *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* című negyedórás experimentális sci-fi a későbbi egészestés játékfilm történetét csak nyomokban tartalmazza. A disztópikus film a távoli jövőben játszódik, egy földalatti társadalomban, ahonnan a címszereplő, THX 1138 próbál elmenekülni. Lucas alkotása teljes egészében a megfigyelés és a menekülés képi motívumaira épül: egy üres, hideg folyosókon rohanó férfi és az őt különböző kamerarendszereken figyelő örök képeiből épül fel a film. A történet teljes egészében feloldódik a technológiát középpontba állító formanyelvi játékban. Lucas a zajos videóképeket és a monitorok élesen villogó interfészeit egymásba játsza, gyakran az absztrakcióig fokozza a látvány lebontását. A felbukkanó alakokból csak részleteket látunk, az exp-

„Megfigyelés és menekülés”
(THX 1138)

resszív, kiüresítő beállítások csak benyomásokat mutatnak – az ember másodlagossá válik Lucas filmjében, sokkal inkább a technológiai appa-

rátusok kerülnek az előtérbe. A film rendkívüli drámai erővel indul, szinte a 2001: *Űrodüsszeia* nyitányát idézi. Az elektronikus zajok és a zenei motívum-má alakított emberi beszédfoszlányok egy rendkívül összetett hangvilággá formálódnak: Lucas iskolatársával, a később híres vágóvá és hangmérnök-ké váló Walter Murch-csel készítette a hang design-t. Az összetett hangkulissza lesz majd tulajdonképpen Lucas filmjeinek másik fontos jellemzője: a *THX-1138* expresszív zaja, az *Amerikai graffiti* musical-szerű rádióadásai és a *Csillagok háborúja* fantasztikus hanghatásai már ebben a korai rövidfilmjében megjelentek.

Lucas egy csapásra híressé vált a diáktípusok körében, szinte minden létező filmversenyt megnyert a *THX*-szel. Ez a hirtelen jött dicsőség hozta össze Francis Ford Coppolával, a nála néhány évvel idősebb filmmessel, aki mellett eleinte werkfilmeket készített, majd aki a debütáló játékfilmjének a producere lett. Lucas a *THX* után még egy rövid vizsgafilmot készített, *6.18.67* címen – ez a rendkívül csendes, szinte csak természetzi képekre épülő film egy western forgatásán készült, ahol az ifjú rendező lóti-futiként dolgozott. Lucas filmjében maga a forgatás alig jelenik meg, csak tájképeket látunk, fűszálakon és madarakon elmélázó festői közeliket, illetve a tájba ékelődő ember-alkotta tárgyakat, mint nagyfeszültségű elektromos vezetékeket, illetve szélmalomokat. Lucas filmje szöges ellentéte a korábbi alkotásoknak: csendes, visszafogott és a lírai filmek tájképekre épülő hagyományát (leginkább Bruce Baillie és James Benning) idézi meg. Lucas szinte provokatíván távol marad emberektől, a forgatásból is alig látunk valamit – mint ha a kamera mágijába belefeledkező gyerekek kompozícióit látnánk. Egy ilyen banálisan egyszerű etűd is meg tudja mutatni készítője tehetségét: Lucas formanyelvi érzékenysége a film minden kockáján átsugárzik. A rendező a *Csillagok háborúját* követően többször is azt nyilatkozta, hogy visszatér a személyes, kis költségvetésű, kísérletező filmekhez – ám ez sajnos mindmáig ígéret maradt. Lucas formanyelvi érzékenysége soha nem tudott teljes egészében kibontakozni, ironikus módon pont a felfoghatatlan kasszasiker volt az, ami a benne szunnyadó avantgárd filmet nyugdíjba küldte. •





ÚJ-HOLLYWOODI TÖRTÉNETTÁRKÉNT IS HASZNOS LUCAS-ÉLETRAJZ.

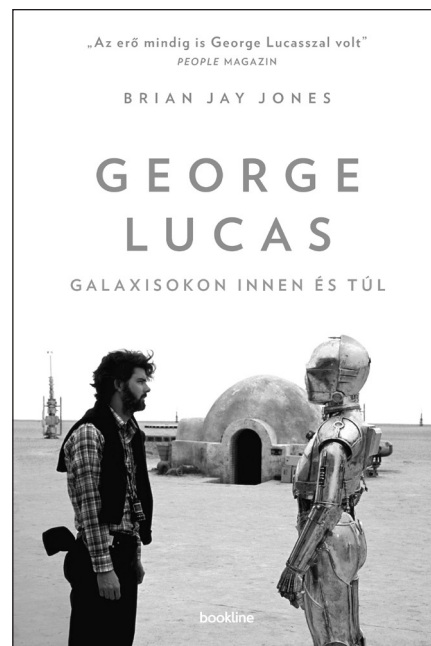
Új-Hollywoodról szórakoztató-ismeretterjesztő könyvet és filmtudományi értekezést írni egyként hálás és nehéz vállalkozás. Hálás, mert a hatvanas évek végétől bő évtizeden át tartó korszakban megváltozott Hollywood intézményrendszere és a szerzői alkotókhoz fűződő viszonya, ahogy változott a közönség összetétele, a bemutatás gyakorlata, bővült a filmek stíluskészlete és a műfaji fogalmazásmód szótára is. Mindez nemcsak a filmtudósokat tartja máig izgalomban, hanem a rajongók, mozilátogatók nem kis részét is, elvégre a „rég” és az „új” filmek közötti különbségeket ők is látják, márpedig a kortárs hollywoodi filmek még ma is jelentős mértékben támaszkodnak a negyven-ötvenéves eredményekre.

Ám azért nehéz mégis a korszak monográfiáinak feladata, mert Új-Hollywoodról kis túlzással mindent megírtak már. Magyarul viszont a termésnek csak elenyésző része olvasható, abból is sok minden elavult: John Baxter Steven Spielberg-életrajz például több mint 20, a *Mozi-fenegyerek* című kötet 35 éves kiadás. Nincs lefordítva Peter Biskind méltán klasszikusnak nevezhető, rendkívül szórakoztató alapműve, az *Easy Riders, Raging Bulls*. A tengerentúlon is frissen megjelent Lucas-életrajz tehát a magyar olvasónak még hasznosabb lehet, mint az amerikaiak: nem pusztán a rendező karrierútjának kimerítő története, hanem egy példátlanul izgalmas filmtörténeti időszak mélyebb megértését is segíti.

Ahogy a Spielbergről szóló Baxter-könyv, úgy Brian Jay Jones Lucas-bio-

gráfiaja sem hivatalos életrajz, vagyis az alany nem nyilatkozott a szerzőnek. A kérdés így az, mi rajzolódik ki George Lucasról régebbi interjúk és újságcikkek, a begyűjthető tényanyag és néhány ismerőseivel, alkotótársával (például az első két *Star Wars*-film producerével, Gary Kurtzcal) folytatott beszélgetések alapján. Jones kutatása kétségkívül alapos és kiterjedt, kivált a Lucas ifjúkoráról és egyetemi éveiről közölt ismeretek miatt ásott mélyre az archívumokban. A *Star Wars*-szal összefonódó karriert áttekintő fejezetekben pedig a szerzőnek elképesztő információmennyiséget kellett feldolgoznia és megszűrnie, amit becsülettel elvégzett. A vaskos, jegyzetekkel együtt bő 600 oldalas könyv nagyjából a felétől kissé egysíkúvá válik, amiről az egyszerű, kronológiára építő szerkezet tehet. Igaz, ez az áttetsző struktúra és a könnyen érthető, egyszerű nyelvezet segít abban, hogy a laikus olvasók – sejtetően főként *Star Wars*-rajongók – is végig követni tudják a szöveget.

Jones elvétve, akkor is csak utalás-szerűen elemzi Lucas életművét esztétikai szempontból. Tényekre alapoz, de a filmekről beszél, mivel Lucas magánügyeiről és egyéni karrierértelmezéséről a szerző érthető okokból kevesebbet tudhatott meg. Áruklódó, hogy a Lucas-filmek története elsősorban technológiatörténetként, másodsorban üzleti machinációk jegyzetként rajzolódik ki. Noha Jonestól távol áll, hogy nyíltan leírjon ilyesmiket, sajátos Lucas-interpretációja azért áttekinthető, hogy miről ír, márpedig elsősorban a *Star Wars*-filmek eladásáról és a



Lucas számára mindennél fontosabb technológiai innovációkról – az ILM trükkstúdióról, a THX hangrendszerrel, a digitális filmezésről – szól a könyv. Egy ilyen rejtőzködő, visszafogottan nyilatkozó alkotó esetében talán valóban személyes beszélgetésekre lett volna szükség a legfontosabb kérdés megválaszolásához: hogyan változott, miként maradt önazonos az a művész, aki lázadó kísérleti filmesből lett ijesztően nagy gazdasági hatalom birtokosa? Miről szólna a beszélgetés a radikálisan *establishment*-ellenes, fiatal Lucas és a kis túlzással városokat irányító, a játékfigurákat már a következő film története előtt kitaláló, mai Lucas között?

Ezekre a kérdésekre nem kapunk választ, mert a szerző, helyesen, nem bocsátkozik pszichológiai fejtegetésekbe. Ezeket a titkokat, reflexiókat George Lucas megőrzi magának. Minden egyéb bizonyára kiderül róla Jones olvasmányos életrajzából, és mivel Lucas pályája Coppoláét vagy Spielbergét is keresztezte, új-hollywoodi történettárként is hasznos a kötet. A hazai kiadás impozáns, noha a magyar változat nem tökéletes: egyaránt van példa remek fordítói ötletekre (Varró Attila leleményei közé tartozik a „játékonyság” vagy az „afrikajancsi”) és figyelmetlenségekre (lásd az „egyezség” szó vagy a képregényszerző Carl Barks nevének következetes elírását).

BOOKLINE KÖNYVEK, 2017



STAR WARS: AZ UTOLSÓ JEDIK

KI A FÉSZÉKBŐL

ANDORKA GYÖRGY

A STAR WARS-FRANCHISE EGYIK LEGSZIMPATIKUSABB DARABJA.

Az *utolsó jedik* kapcsán óhatatlanul is felötlök az emberben a gondolat, hogy két remek filmkészítő mintha a klasszikus papírhajtogatós játék sokmillió dolláros verzióját játszaná éppen, ahol mindenki félig vakon, csak a megelőző sort látva írja a folytatást: míg J. J. Abrams megcsinálta a biztonsági játékok örök etalonját, a körülményekhez képest állítólag meglehetősen szabadjárá engedett Rian Johnson készen kapott sakkfiguráival a kezében láthatóan az elvárások tendenciózus felülírását célozta meg. Ám filmje amilyen tiszteletlen, olyannyira tisztelettudó is, és végső soron sokkalta közelebb jut a *Star Wars* titkáinak megfejtéséhez, mint skatulyából kihúzott elődje.

Az Új-Hollywoodba bolondult Abramsszel szemben Johnson önreferencia helyett az eredeti szellemében (amely utóvégre a posztmodern *pastiche* hibridek prototípusa volt) ismét a film-történettel folytat párbeszédet: a *Szárnyaktól* a *Casablancáig* terjedő konkrét idézetek mellett direkter módon nyúl Lucas korabeli inspirációs készletéhez – a samurájtörténetek vagy épp második világháborús bombázófilmek világa karakteres

vizuális tablóvá áll össze, amire a feltehetőleg Kurosawa ihlette, lenyűgöző szindinamika teszi fel a koronát. A sűrű, kissé túlterhelt forgatókönyvbe eközben izgalmasan kitalált négyfelvonásos történetvázat rejt: az epizodikus felépítés egyfelől szintén a *Star Wars* gyökereire kacsint ki, a nagy érzelmi amplitúdójú, majdhogynem önmagukban is életképes blokkok azonban cselesen vannak egymásba fűzve, a párhuzamos szálakból pedig néhol szinte nolan finesszel épülnek katartikus kifutású crescendók. Johnson emellett az űropera-sorozat alapjáraton konzervatív elbeszélésmódjától szokatlan elemek behozásával is próbálkozik. A jedi-vonalon érdekesebb filmnyelvi truvájokat alkalmaz, Kulesov Moszkva-Washington montázzspéldájának szellemes továbbgondolásától kezdve A vihar kapujában módjára megbízhatatlan elbeszélésekből összeálló múltbéli epizódon át az önmagát csak később leleplező flashbackig. Az ellenál-

„Eredetibb módon nyúl Lucas készletéhez”
(Daisy Ridley és Mark Hamill)

lók történetvázát pedig banális, de annál inkább életszagú megoldások hozzák le a földre: terveik ostoba banánhéjakon csúsznak el – két arrogáns ember kommunikációképtelensége vezet közvetetten tragédiá-

hoz és az események fordulatához –, de meredek húzás önmagában az is, hogy a cselekmény középső része gyakorlatilag felesleges, kudarcos kitérőnek bizonyul, gigantikus MacGuffinnak, ha tetszik, amelynek szerepe a nagy egészben csak a legvégén pattan teljesen helyre. És bár menet közben nem találja el tökéletesen az arányokat, néhol önreflektívbe hajló humora szövetidegennek bizonyul, és egyáltalán: a klasszikus forgatókönyvírási intelmeket számos ponton feledi, annyi bizonyos, hogy az új *Star Wars*-fejezet fényévnnyi távolságra van Az ébredő erő kiszámíthatóan unalmas, az utolsó szögig a rajongók kielégítésére tervezett nosztalgiajavasújtjától.

Ha vannak is egyértelmű áldozatai a túlzott ambícióknak – lásd a „kaszinóváros” dőzsölő fegyverkereskedőivel és Del Toro opportunista gazfickójával sután és didaktikusan felrajzolt, többet érdemlő motívumot, amelyet már nem igazán bírt el a szerkezet (a háború nem Jó és Rossz küzdelme, hanem önmagát fenntartó, lelketlen gépezet) –, a főszereplő hármás, Luke, Kylo és Rey útja hibátlanul van végigvezetve. És ha valami, akkor ez jelenti a lényegét, rajtuk keresztül pedig az átívelő, központi tézis: az Erő nem a jedik, az utólag idealizált, mítoszok falával körülvevett szekta tulajdona – kékvérűek helyett pedig akár egy névtelen senki is válhat a Galaxis megmentőjévé. Meglehetősen radikális üzenet ez az elvileg Skywalker-sagaként aposztrofált franchise legújabb darabjától, amely minden ízében a múlthoz való viszonyulást teszi témájává, de teljesen más kicsengéssel, mint elődje. Ha *Az ébredő erő* a mindenkori fiúk és tanítványok terhéről beszélt, az új film az apák és mesterek terhét allegorizálja – elengedni és „azzá lenni, akit túlnőhetnek.” *Az utolsó jedik* egyszerre varázstalanít és talál rá újra a mese ősforrására, a saját ösvényén keresztül; temérdek hibát vét, ahogy azt a fészékből kirepülő fiókák tenni szokták, de végeredményben a legszimpatikusabb addíció a kánonhoz – legyünk hát mi is merészek – talán egészen 1980 óta.

STAR WARS: AZ UTOLSÓ JEDIK (Star Wars: The Last Jedi) – amerikai, 2017. Rendezte és írta: Rian Johnson. Kép: Steve Yedlin. Zene: John Williams. Szereplők: Daisy Ridley (Rey), Mark Hamill (Luke), Adam Driver (Kylo Ren), Carrie Fisher (Leia), Oscar Isaac (Poe). Gyártó: Lucasfilm / Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 152 perc.



Két férfi, egy eset

HUBER ZOLTÁN

A MCDONAGH TESTVÉREK VILÁGÁNAK HŐSEI ESENDŐ EMBEREK, KÍVÜLÁLLÓK, TÖRVÉNSZEGŐK, BÜNÖSÖK: A MEGVÁLTÁS VÁRATLAN HELYEKRŐL ÉRKEZIK.

Kétszer három nagyjátékfilm, hangos sikerek és apróbb botlások, tizenhét év alatt. John Michael McDonagh és a nála három évvel fiatalabb Martin eddigi mozgóképes életművei nemcsak a számokat nézve egymás tükörképei, de alkotói alapállásuk is könnyedén párhuzamba állítható. Elég csak a nagy figyelmet keltő bemutatkozásaik, az *Erőszakik* és *A guardista* (2011) hasonlóságaira gondolnunk, melyek messze túlmutatnak a főszerepekben brillírozó Brendan Gleeson vagy a haverfilmes szituációk

egyezésein. A látványos különbségek ellenére a McDonagh-fivérek hasonló témákban, stílusokban és műfajokban gondolkodnak, melyben nyilván kulcs szerepe van a közös tapasztalatoknak és ihletforrásoknak.

Bár mindketten Londonban születtek és az életük nagyobb részét ott is töltötték, gyermekkorukban a család néhány évre visszaköltözött a szülőik hazájába, Írországba.

„A kettős identitás élménye folyamatosan visszaköszön”

(Martin McDonagh: *Erőszakik* – Brendan Gleeson és Colin Farrell)

A kettős identitás élménye (mindketten egyszerre ír és brit állampolgárok) folyamatosan visszaköszön a filmjeikben, a kívülállás, az uralkodó normák és szabályok tudatos kikezdése központi motívumok. Történeteikkel egyszerre idézik meg a különös figurákról sztorizgató ír balladák, a hatalom minden formája ellen lázadó punk és a sötétlően ironikus brit gengszterfilmek szellemiségét. A McDonagh-univerzum egyszerre erőszakos, önreflektív és mélyen empátiás, középpontjában a katolikus hagyomány központi kérdésével, a megváltás enigmatikus problémakörével.

Eddigi munkáik egytől-egyig bűnfilmek, a szó konkrét és átvitt értelmében is. Kettejük közül egyértelműen John Michael McDonagh a kevésbé ismert, rá még manapság is gyakran „Martin McDonagh testvéreként” hivatkoznak, annak ellenére is, hogy kettejük közül elsőként ő készített rövidfilmet. Igaz, a *The Second Death* létrejöttében az öccse producerként segédkezett, akit ekkor már a kortárs angol színház zabolátlan

tehetségű fenegyerekének kiáltottak ki. Martin McDonagh az ezredforduló környékén valósággal ontotta magából a sikerdarabokat – *Leenane szépe*, *Koponya Connemarában*, *Vaknyugat*, *Kripli*, *Alhangya*,





Párnaember, A nagy kézrablás – (közülük többet itthon is láthatott a színházba járó közönség) és világhírű drámaírónak számított. Színdarabjai leginkább Harold Pinter zárt szituációs,

kevés szereplőt mozgató drámaival rokoníthatók, ahol a szavaknak mindennél nagyobb súlyuk van. Ez a fajta építkezés köszön vissza a testvérpár filmjeiben is még akkor is, ha több karaktert és helyszínt vonultatnak fel vagy épp a választott műfajjal játszanak.

A két McDonagh főhősei egytől-egyig kívülről, akik a saját kódexüket követve külön utakon járnak, de végül szembe kell nézniük a döntéseik következményeivel. Mivel végig őket követjük, az ő szemükkel látjuk a környezetüket és az ő csípős megjegyzéseiken nevetünk, akkor is szorítunk értük, ha vitatható vagy ronda dolgokat tettek. A McDonagh-fivérek karakterei nem alakoskodnak, nem akarnak mindenáron megfelelni. Sokkal érzékenyebbek és intelligensebbek, mint elsőre gondolnánk, mert komoly súlyokat cipelnek magukkal. A legjobb filmjeik a morbid humor és játékoság ellenére is tragikus alaptónusúak, a törvényszerűen elkomoruló befejezéseket egyedül a feloldozás felvillanó lehetősége oldja.

Pályakezdő rövidfilmjeik nemcsak kiváló előtanulmányai a későbbieknek, de a fogalmazásmódok hasonlóságaira és különbségeire is remekül rámutatnak. John

„Komoly súlyokat cipelnek magukkal”

(John Michael

McDonagh: *A guardista*

– Brendan Gleeson és

Michael Og Lane)

Michael McDonagh 2000-es indulása, a *The Second Death* még azzal együtt is jóval borúsabb és kiábrándítóbb öccse négy évvel későbbi bemutatkozásánál, hogy a *Six shooter* harminc percében két feleség, egy csecsemő, egy fiatal fiú és egy aranyos háziállat haláláról is értesülünk. Míg Martin éjfekete viccet farag a főhős passzív sodródásából és egy klasszikus poénnal zárja a filmet, a bátyja fordított taktikát követve a humoros kitérőkkel és a kocsmái italozással az elkerülhetetlen végzetnek ágyaz meg.

A *The Second Death* sejtelmes sztorija egy viktoriánus rémmese eszközeit felhasználva a bűntudatról mesél, ami elől a vallás sem jelent menedéket. A sztorit az ír vidék dermesztő nyirkos sötétsége és a főhős magánya keretezik, a kocsmában lófráló helyiek komikuma így bizarr ellenpontja a pultnál alkoholizáló férfinak. A *Six shooter* (2004) ezzel szemben szándékosan megrendítően indít (Brendan Gleeson arcát szuperközeliben látjuk mialatt a felesége halálhírért fogadja), de az egyre hajmeresztőbb fordulatokkal Martin McDonagh szépen csöbe húzza a nézőt. A gyászos komolyságból véres bohózat kerekedik és mire az öngyilkosságot fontolgató férfi a szenvedő Jézus képére pillant, egyértelművé válik, hogy szatirikus tréfával van dolgunk.

A humor és dráma rendhagyó szimbiózisa uralja a testvérpár első nagyjá-

tékfilmjeit is, melyekkel azonnal kultuszszba kerültek. A sort nyitó, 2008-as *Erőszak* után Martin McDonagh neve már nemcsak a színház világában csengett jól. Sokan egyesén az új Tarantinót vagy Guy Ritchie-t vélték felfedezni benne és a korabeli közönség is egyértelműen e két előd korai sikereihez mérte, azaz ironikus gengszter-vígjátékként fogadta a filmet. Ennek a szörnyű nyomát viseli az utóbbi évtizedek egyik leghajmeresztőbb magyar címadása is, de ha egy picit is megkapargatjuk a vonzó műfaji mázat, igen masszív témákat találunk. A remek dumák és csípős poénok mögött Martin McDonagh egy rettentő bűn terhét cipelő férfi nagyon is komoly pokoljárásáról mesél.

Az eredeti cím (*In Bruges*) azért is nagyon fontos, mert a két főszereplő valamiféle földi purgatóriumban, téren és időn kívül rekedve várakozik. A belga város speciális zárványként megmaradt óvárosa földön túli hangulatot áraszt és távolabbról Hieronymus Bosch vízióit is felidézi, amit a felbukkanó mellékfigurák (törpe, filmesek, kövér turisták) csak tovább erősítenek. A helyszín egyszerre mesészerű és rideg, tökéletesen rimelve a két férfi eltérő szemléletére. Míg a véletlen gyermekgyilkosság miatt száműzött Ray próbálja elkerülni a külső-belő számvetést, az apafigurává előlépő Ken hisz a megbocsátás erejében és végül az életét adja a bűnösért. A filmet nem véletlenül emlegetik az elmúlt év-



tized legjobbjai között, hisz a különböző, látszólag összeférhetetlen alkotólemek egymás hatását felerősítve forrnak egységbe.

Ilyesfajta kettősségek jellemzik John Michael McDonagh nyíltan rasszista és bunkó főhősét is, aki korántsem olyan ostoba és közömbös, mint amilyenek elsőre tűnik. A *guardista* (*The Guard*) a buddy cop filmek sémáit gyakran szó szerint is kiforgatva egy olyan férfi portréját rajzolja meg, aki a látszat ellenére nagyon is tudatosan viselkedik rosszul. A távolról érkező amerikai FBI-ügynök (Don Cheadle) afféle rezonőrként felismeri a címszereplő sajátos erkölcsi elveit és bölcsességét, a tahó Boyle őrmester így csak távolról emlékeztet a skót Irvin Welsh *Mocsok* című regényének rendőrére. A film lenyűgözően komplex címszereplője a szándékos provokációval az önkéntelenül előhúzott sztereotípiák és pózok, illetve a finomkodó politikai korrektségek ellentmondásait hangsúlyozza és erre akár az életét is hajlandó feltenni.

John Michael McDonagh következő filmje, a *Kálvária* (*Calvary*, 2014) csak az első felületes pillantásra tűnik egészen másnak, valójában nagyon is következetesen építi tovább a *guardista* konfliktusrendszerét. Kis túlzással azt mondhatjuk, McDonagh egy friss előítéletet forgatott ki. A katolikus egyház nagy

„Téren és időn kívül rekedve várakozik”

(John Michael McDonagh: *Kálvária* – Brendan Gleeson)

James atyát épp azért fenyegeti meg halálosan egy férfi, mert gyermekkorában egy katolikus pap molesztálta. A szintén terhes múltú főhősben fel sem merül a rendőrség vagy menekülés. A rendelkezésére álló időben inkább sorra látogatja a vidék bűnös lelkeit és megkísérli jó útra téríteni őket.

A jószándékú pap (ki más is játszhatná, mint Brendan Gleeson) látszólag tehetetlen az általános erkölcsi hanyatlással, a közösség széthullásával szemben, mégis kitart az elvei mellett. Tulajdonképp ő maga sem hisz igazán a vallásban, mégis megpróbálja megmenteni a vétkeket. Elfogadva a sorsát, megbocsát nekik és feláldozza önmagát. John McDonagh nagyon bölcsen végig homályban hagyja azt a kérdést, vajon James atya tisztában volt-e azzal, ki akarja meggyilkolni. Bár a falu eltévelyedett lakosai között jó néhány vicces mellékszereplő akad, az író-rendező takarékra csavarja a humort és a történetben rejlő whodunit krimi sem érdekli. Ironikus kiszólásaival nem lazítja, inkább tovább mélyíti a nagyon is filozofikus példázatot, hisz filmjével a krisztusi út lehetőségéről elmélkedik.

port kavart pedofil-botrányai után egy olyan szituációból indul ki, ahol a pap az egyetlen igaz ember a közösségben és rajta kívül mindenki más romlott. A segítőkész

A *Kálvária* szellemi folytatásával azonban mégsem ő, hanem a testvére jelentkezett, igaz a *Három óriásplakát Ebbing határában* (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*) 2017-ben forgatott csodálatos mesterművét hosszabb várakozás és egy nagyobb kitérő előzte meg. Martin McDonagh az *Erőszak* kirobbanó sikere után mintha a róla kialakult hamis posztarantinós képnek próbált volna görcsösen megfelelni és ezzel kisebb zsákutcába jutott. Második filmje egy vaskosan önreflektív, erőltetett meta gengszter-vígjáték, ami az ötletelenségből próbált előnyt kovácsolni, mérsekelt sikerrel.

A *hét pszichopata* és a *Si-cu* (*Seven Psychopaths*, 2012) alapvető problémája, hogy hiányoznak belőle az árnyalt, mélységükben is kidolgozott karakterek. Hiába szellemesek a párbeszéddek és sorjáznak a nézőre kikacsintó fordulatok, hiába az önfeledten mókázó sztárok, az egész csak látványos porhintés. Érdekes egybeesés, hogy a tavaly készült harmadik filmjével John Michael McDonagh is hasonló csapdába esett. A *War on Everyone* (2016) a nyolcvanas-kilencvenes évek rendőr-párosait parodizáló ámokfutás, melybe rengeteg kreatív ötlet és frappáns mondat került ugyan, csak épp minden teljesen öncélúnak hat. Úgy tűnik, a rafinált zsánerjátékok és csattanós beszólások a kellő

ellensúlyok nélkül kissé üresen kongnak. McDonaghék csak akkor képesek igazán nagyot dobni, ha együttéreznek a karaktereikkel és szeretnék megérteni, megmenteni őket.

A *Három óriásplakát Ebbing határában* lehengerlő bravúrja, hogy Martin McDonagh rögtön három ilyen figurát vonultat fel. A lánya erőszakos halálát ki nyomozni és feldolgozni próbáló anyja, a közösség érdekeit szem előtt tartó sheriff és az éretlen, erőszakos rendőr furcsa triója egy vibrálóan összetett és állandóan formálódó viszonyrendszerben kénytelen felelősséget vállalni a saját tetteiért. Martin McDonagh saját bevallása szerint kimondottan Francis McDormand és Sam Rockwell számára írta a forgatókönyvet, majd Woody Harrelson is beszállt, még gazdagabbá téve a főszereplők közötti interakciókat.

McDormand személye és a rozsdávezetben vegetáló amerikai kisváros helyszíne óhatatlanul a Coen fivérek nevét hozza be, de itt nagyon máshol vannak a hangsúlyok. A *Három óriásplakát Ebbing határában* a McDonagh-univerzum eddig legdühösebb, leg-

bizakodóbb, ugyanakkor legkiérleltebb filmje, fantasztikus karakterekkel és rendkívüli színészi alakításokkal. Az igazságért harcoló, a kék munkásruháját afféle katonai uniformisként viselő Mildred szabályos háborút folytat a rendőrséggel, amire a sikertelen nyomozást lezáró rendőrfőnök (Harrelson) és az együgyű, előítéletes és agresszív Dixon (Rockwell) tökéletesen ellentétesen reagálnak.

A három figura a maga sajátos módján önmagával szeretne tisztába jönni, amit azonban csak a többiek segítségével érhetnek el, még ha sokáig nincsenek is tisztában ezzel. Az elsőre feloldhatatlannak tűnő konfliktusban a szereplők szép lassan megtanulják meghallgatni, megérteni és elismerni a másik szempontjait, ezért ha a problémáik nem is oldódnak meg maradéktalanul, valamiféle remény azért felcsillan a horizonton. A film cselekménye tulajdonképp végtelenül egyszerű és röviden összefoglalható, de a tét nem annyira a rendőrség által hosszú hónapok óta felderítetlen gyilkosság ki nyomozása, hanem elsősorban az, hogy megismerjük ezeket az embereket és elfogadjuk őket akkor is, ha ellentmondásos vagy egyenesen vizsgáztató dolgokat művelnek.

Martin McDonagh még a legapróbb mellékszereplőket is élővé varázsolja, az igazán lenyűgöző mégis az, hogy mindenkire, még a kezdetben kifejezetten ellenszenves Dixon figurájához is ugyanazzal az empátiával fordul, mint a gyászoló hősnohéjéhez. A történet egyik szereplőjének sincs ugyanis igaza, miközben valamiben mindegyiküknek igaza van – az elgondolkodtató paradoxon egyetlen feloldása ezért az, ha a kölcsönös erőszakon és páncéllként viselt szarkazmuson átlépve valahogy megpróbálnak kommunikálni egymással. A vágyott megváltást ugyanis nem Isten, hanem a másik ember kínálja – legyen bűnöző, rendőr, pap vagy egyedülálló anya.

HÁROM ÓRIÁSPLAKÁT EBBING HATÁRÁBAN (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*) – amerikai-brit, 2017. Rendezte és írta: **Martin McDonagh**. Kép: **Ben Davis**. Zene: **Carter Burwell**. Szereplők: **Frances McDormand** (Mildred), **Woody Harrelson** (William Willoughby sheriff), **Sam Rockwell** (Dixon), **Lucas Hedges** (Robbie), **Kerry Condon** (Pamela), **Caleb Landry Jones** (Red), **Abbie Cornish** (Anne), **Peter Dinklage** (James), **Zeljko Ivanek** (Örmester), **Clarke Peters** (Abercrombie). Gyártó: **Blueprint Pictures**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. *Feliratos*. 115 perc.

„Valami remény felcsillan a horizonton”

(Martin McDonagh: *Három óriásplakát Ebbing határában* – Frances McDormand)



/// A 70-ES ÉVEK AMERIKAI POPKULTÚRÁJA

A romlás virágai

/// GÉCZI ZOLTÁN

AZ HBO ÉS A NETFLIX A KÖZELMÚLTBAN HÁROM NAGYKÖLTSÉGVETÉSŰ SOROZATBAN IDÉZTE FEL AZ 1970-ES ÉVEK NEW YORKJÁNAK POPKULTURÁLIS ROBBANÁSÁT.

1975 októberében Gerald Rudolph Ford Jr, az Amerikai Egyesült Államok 38. elnöke „országos tekintetben is egyedülállóan rosszul menedzselte” városnak nevezte New Yorkot, visszautasítva a pénzügyi mentőövért folyamodó Abe Beam polgármester megkeresését, aki hivatali ciklusára évi 2,3 milliárd dollár rendkívüli szövetségi támogatást igényelt a város költségvetésének konszolidálása végett, miután a City Hall 6 milliárd dollár összértékű banki kölcsön felvételére kényszerült a minimális közösségi szolgáltatások fenntartása céljából. A 29-én megjelent, egyébiránt konzervatív értékek mellett elkötelezett Daily News címlapja 144-es betűmérettel szedve kommunikálta a városlakók felé az elnöki levél tömör, ám hűsbavágóan pontos kivonatát: „Ford üzeni a városnak: Forduljatok fel!”.

A Fehér Ház ura nem szerette New Yorkot (♥NYC), ahogy lakói sem lelkesedtek különösebben saját metropoliszukért, amely rossz nyelvek szerint éppen egy fokkal volt biztonságosabb a polgárháborús Bejrútnál. Az erőszakos bűncselekmények száma tíz év leforgása alatt, 1975-re közel háromszorosára nőtt, a békeidőket jellemző 681 gyilkossággal szemben 1690-en állt meg a kriminalisztikai nyilvántartás számlálója, midőn a Times Square akkor még nem létező óriásórája elűthette volna az éjjelt. Egy turistáknak szánt pamflet, amely ugyanabban az évben került ki a nyomdából, a következő tanácsokkal igyekezett jóindulatúan segíteni a helyrajzi viszonyokat nem ismerő idegeneket: „Este 6 után ne tartózkodj az utcán!”, „Ne járj gyalog (kiváltképpen, ha egyedül vagy)!”, „Ne hagyd el Manhattant!”, „Isten hozott a Főlelem Városában: Túlélési útmutató New Yorkba látogatók számára” – szölt az

idézett gerillabrosúra címe, s hogy megfelelő környezet társuljon a turisztikai kisokoshoz, mindeközben a köztisztasági dolgozók sztrájkja miatt felhalmozódott szemét borította el a belváros utcáit, a tömegközlekedési alkalmazottak munkafelfüggesztése pedig a paralízis állapotába taszította a metróhálózatot.

Kalifornia ekkoriban a hippimozgalom szövedésményeit nyögte, a Flower Power ellobbanó lángja után felszállt füst köhögött csupán a nyugati part csalódott értelmiségét, mialatt a keleti parton élő amatőrzenészek és képzőművészek, költők és filmesek – általános társadalmi vélekedés szerint: notórius bűnözők és antiszociális huligánok, dekadens drogfüggők és istentelen homoszexuálisok – nagyot fordítottak a modern idők közmondásos kerekén. Közülük kerültek ki azok, akik a legszebb amerikai hagyományokat fémjelző vállalkozó szellem és individualizmus, leleményesség és meg nem alkuvás nemes képességét birtokolva tették azzá a romlott, veszélyes és feslett erkölcsű várost, amivé az 1990-es évekre magasztosult: a modern popkultúra bölcsőjévé.

DOKUMENTARISTA FIKCIÓK

A New Yorki underground kultúra hőskorát és annak héroszait nem csekélyebb érdemekkel bíró rendezők adaptálták képernyőre, mint Martin Scorsese (*Vinyl*, nálunk *Bakelit*), Baz Luhrmann (*The Get Down*) és David Simon (*Fülledt utcák*). Scorsese a városban született és nevelkedett, közel félévszázados karrierje során számos remekművet forgatott a metropoliszról (*Aljas utcák*, 1973; *Taxisofőr*, 1976; *New York bandái*, 2002), miként az amerikai zenetörténelem meghatározó jelentőségű korszakait és ikonjait is igyekezett bemutatni a mozgókép esz-

közével (*Az utolsó valcer*, 1978; *A blues*, 2003; *Shine a Light*, 2008). Az ausztrál származású Baz Luhrmann katalógusát a harsány és karakteres, merész szerzői koncepcióra épített zenés filmek uralják (*Rómeó és Júlia*, 1996; *Moulin Rouge!*, 2001), a korábban bűnügyi újságíróként dolgozó David Simon pedig olyan tévé-történelmi összevetésben is kiemelkedő drámasorozatokat jegyez, mint a *Drót* (*The Wire*, 2002), a *Gyilkos megszállás* (*Generation Kill*, 2008) és a New Orleansban játszódó *Treme* (2010). A nagyformátumú alkotók által igazgatott sorozatok komoly művészi igénnyel megrajzolt korrajzok, narratív szemléletüket tekintve a *kulcsregény* és a *fact fiction* irodalmi keretei közé igazítva; éppúgy jellemző rájuk a tények fikcióként való bemutatása, mint a valós események fikciós formában történő elbeszélése.

A MIKROBARÁZDÁK NAGYMENŐI

A Martin Scorsese mellett Mick Jagger és Terence Winter (*Maffiózók*, 2004) közreműködésével forgatott *Bakelit* (ezt a dühítően téves szóhasználatot valószínűleg sosem fogja már levetkőzni a magyar köznyelv...) az HBO presztízsprodukciójaként került bemutatásra 2016-ban. A sorozat nyitójelenetét az 1973 augusztus 3-án történt katasztrófa ihlette: 17:10-kor, alig 20 perccel kapunyitás előtt a koncertteremként is működő Mercer Arts Center épülete összeomlott. Az 1871-ben átadott kulturális központ Blue Room színházterme rendszeresen adott otthont olyan punkzenekaroknak, mint a New York Dolls, a Modern Lovers vagy a Suicide, s bár a tető valójában nem a Dolls hagyományosan botrányos koncertje alatt, hanem a fellépést megelőzően szakadt be, a *Bakelit* történelmi hitelessége könnyedén nyűgözi le a korszakot ismerő zenebarátokat. Scorsese és a producerek kifogástalanul rekonstruálták a zenekar megjelenését, színpadi attrakcióját és hangzását; a sminkek, a hangszerek, a rajongók hajviselete, valamennyi apró részlet passzol, és miután az első részben látható szellemidézés az utolsó epizód zárójelenetéig kitart (a vágás során olyan külső felvételeket is felhasználtak, amelyeket még 1973-ban forgatott Scorsese a *Taxisofőrhöz*), könnyedén elképzelhető, mennyi munkát fektettek az alkotók a korabeli dokumentumok gyűjtésébe és feldolgozásába.



A *Bakelit* főszereplője, Richie Finestra (Bobby Cannavale alakítja) egy New York-i lemezkiadó ügyvezető igazgatója, megkérdőjelezhetetlen self-made man, aki vagányságának, üzleti érzékének, legfőképpen pedig a zene iránti totális elkötelezettségének köszönhetően küzdötte fel magát a bárpult mögül a music industry fontos szereplőjévé. Cége, az American Century az elektromos blues és a doo-wop hanyatlásával kerül pénzügyi válságba, amelyre nyilvánvaló megoldást kínál a vállalkozás eladása, de a könyvelési és jogi stiklikkel megalapozott akvizícióból az utolsó pillanatban kihátrál; elhatározza, hogy megtartja a kiadót, és új bandák szerződtetésével, friss irányzatok promótálásával teszi ismét naggyá a „label”-t. A cselekményt Scorsese szerzői motívumai uralják: a narratíva fő mozgatórugója az egomániás megszállottság és a hatalmi harc, a szex és a drogok, a maffia és az erőszak, ugyanakkor a sztorinál is fontosabb a történelmi-kulturális háttér, a New York-i punkmozgalom legendás figurái és helyszínei. A *Bakelit* megidézi a Mercer Arts Center, a The Factory, a Max’s Kansas City dekadens mikrouniverzumát, kisebb-nagyobb sze-

„A sztorinál fontosabb a kulturális háttér”
(*Bakelit* – Bobby Cannavale)

repet kap Lou Reed, Andy Warhol, David Bowie, Patti Smith, Gerard Malanga, Nico, a Ramones, a The Stooges, az MC5, felvonul a színtér valamennyi neves és kevésbé ismert alakja s zenekara. A pop art és a punk mellett a korai hip-hopra is kitékintenek az alkotók: az utolsó epizódban a lemezjátszók fölé görnyedő Kool Herc magyarázza a mixet a tört ritmusok energiájától elrévült producernek, aki a végefőcím előtt kedvenc csaposa, Hilly Kristal monológiájából értesül a következő nagy dobásról: a CBGB klub küszöbön álló megnyitásáról.

Sajnálatos módon a *Bakelit* a nagy nevek és a nívós kivitelezés mellett is rétegsorozat maradt, sorsa nem alakult a legkedvezőbben. A vártnál alacsonyabb nézettséget produkáló, 100 milliós dolláros költségvetésű első évadot követően az HBO, bár korábban elkötelezte magát a folytatás mellett, a produkció törléséről döntött (az iparági pletykák szerint az új programigazgató kinevezése is szerepet játszott a visszakozásban), de a csonkán maradt cselekmény fekete szálát a Sony/Netflix folytatta, tovább pörgetve Kool Herc városi dzsungelbeatjeit.

BRONXI LEGÉNYES

Ezekiel „Zeke” Figuero (Justice Smith) a fekete polgárjogi mozgalmak hús-vér szimbóluma: fiatal és öntudatos, intelligens és elkötelezett srác, aki felemelt fejjel, konok büszkeséggel viseli a reá mért megpróbáltatásokat. Szűkebb környezetével szemben, kik legfőképpen a teljes munkaidős gengszterkedés terén igyekeznek nagyot alkotni, inkább műveltségét csiszolja, verseket írt, komolyan veszi a tanulmányi előmenetel kérdését. Főszereplőnk a nyomorúságból kivakaródzásra, az önerőből, tisztességes úton elért boldogulásra törekvő hősfigurája; buzog benne az irodalmi ambíció és a társadalmi cselekvés iránti vágy, a formálódó hip-hop mozgalom pedig teret és eszközöket, színpadot és mikrofont ad számára, lehetőséget a nyilvánosság elé lépésre.

Baz Luhrmann sorozata, a *The Get Down* a korszellem üstökön ragadása, a rendezőre jellemző túlszínezett és túlstilizált, videoklip-es formában megvalósítva, megdöbbenően remek junior színészgárdával (Justice Smith, Shyrley Rodriguez, Shameik Moore, Skylan Brooks), akik szemérmetlenül játszásként le a színről a veteránokat (Jimmy Smiths, Giancarlo Esposito, Lillias White). A kre-



atív stáb a korabeli városi folklór valamennyi fontos alakját és elemét beledolgozta a történetbe, amely párhuzamos szálaikon fejlődik: egyfelől a The Get Down

Brothers nevű formáció megalakulását és befutását, másrészt a cselekménybe Zeke (alias MC Books) szerelmeként bevonódó Mylene (Shyrley Rodriguez) énekesnői karrierjét követi. A kezdő hip-hop formáció és a fiatal diszkókirálynő fikciós elemei a forgatókönyvnek, a környezetük azonban a dél-bronxi úttörők popkulturális panoptikuma: szerepet kap Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, Kool Herc, Grandmaster Caz, Kurtis Blow, vagy éppen a Black Panthers és a Zulu Nation vezetői. Luhmann szerzői víziójának kulcsa a kép és a hang szerves egysége; a lepusztult városrész hangulatát szemcsés, archív jellegűre szűrőztött vágóképekkel és a korabeli sztereótechnikát megidéző hangvágással idézi meg, a klubokban forgatott jelenetek ragyogó színekben tobzódnak, a dramaturgia gyors előremozdítása végett bátran használ animációs inzerteket, a zenei szerkesztés és vágás pedig osztályon felüli. A 11 részes sorozat csúcspontjait a zenei párbajok jelentik, amelyek a szakmai rivalizálás és a közösségi hierar-

„Csúcspontjai a zenei párbajok”
(The Get Down – Shameik Moore és Yahya Abdul-Mateen II)

kiafaszagyerek?–kérdést, Dél-Bronxban pedig a két háztömb közé kitelepített, gyakran innen-onnan összelopkodott komponensekből megépített, amatőr elektroműszerész zseni által berhelt, brutális hangnyomás-teljesítménnyel felruházott sound systemeket kiállítva néztek egymással farkasszemet a DJ-k és az MC-k, hogy a közönségre bízzák a végső ítéletet. Mert a rítus lényege nem csupán a vetélytárs ledumálása, a túloldalon álló DJ technikai felülmúlása, a gettóritmusok és a decibelek nyomása, hanem a fekete közösség saját, a kor szellemére reflektáló populáris kultúrájának megteremtése.

Nagy kár, hogy Luhmann az első évad, vagyis 11 rész után kiszállt a produkcióból (Twitter-bejegyzése szerint túl strapás dolog a showrunner státusza, inkább szeretne nagyjátékfilmet rendezni), a Netflix pedig nem kötelezte el magát a drága sorozat (120 millió USD) folytatása mellett, de a *The Get Down* így is kereknek mondható felnövekvés-történet egy olyan korból, amikor a nyers tehetség és

az őszinte ambíció a kedvezőtlen társadalmi és gazdasági környezet ellenére is képes volt utat törni magának.

SÉTA A VADABBIK OLDALON

A *Füledt utcák* narratív bázisa a legális és illegális bizniszbe egyaránt mélyen belenyúló, folyton nyüzsgő, 24/7-ben zajló szabadpiaci kapitalizmus feszült felülete, ahol bárminemű siker vagy kudarc a formális és informális alá-főlérendeltségi viszonyok, a nyers erő és az utcai dörzsöltség, a borszín és a szexuális hovatartozás, a szex és a drogok, a pénz és az ambíció, a kötelmek és a szívességek bonyolult mátrixában realizálódik. Bárpultosok, prostituáltak, stricik, dealerek, rendőrök, junkiek, léha szerencsevadászok birodalma a 42. utca napnyugtától napkeltéig élő környéke; itt köröz sárga Checker taxijával Travis Bickle, ám a nézőpont ezúttal nem a vietnami veterán harctéri traumával súlyosbított perspektívája, hanem a boldogulni próbáló vendéglátósok és utcai zsványok szemszöge, akik felfedezik a pornóbizniszben rejlő üzleti potenciált.

„Manapság, ha elmész a Times Square-re, turistákat találsz ott meg gyorséttermeket, mint a Red Lobster és Applebee's, utcai bűvészeket, és olyan embereket, akik képregényhősöknek

öltöztek be. De a '70-es években a Times Square teljesen más környék volt, és a legkevésbé sem családbarát. (...) Vincent egy létező figurán alapul, akinek volt egy ikertestvére. A Times Square környékén üzemeltetett egy bár, ami elég érdekes hely volt, lévén mindenféle emberek megfordultak ott. Akkoriban voltak bárak melegeknek és heteróknak is, de olyan hely, ahol ezek a csoportok keveredtek egymással, meg a rendőrökkel, meg a Warhol sleppjéhez tartozó transzvesztitákkal, olyan nem nagyon működött több.” – nyilatkozta James Franco, aki kettős szerepet vállalva, Vincent és Frankie Martino karakterét játszva uralja Maggie Gyllenhaal mellett az HBO produkcióira jellemzően nagyszerű castingot, miközben két részt rendezőként is jegyez. Kemény és meglehetősen mocskos, émelgyésre hajlamosaknak és hipokritáknak nem ajánlható sorozat a *Fülledt utcák*, lepukant bárak és olcsó kifőzdék, ötdolláros motelszobák és amatőr szexstúdiók között kóborog a kamera, a háttérben funk és acid jazz szól, az A-kategóriás színészek pedig, igazodva a kevésbé fennkölt tematikához, soft jeleneteket is bátran vállalnak. Nagy költségvetésű

„Legkevésbé sem családbarát”

(David Simon:
Fülledt utcák - Maggie Gyllenhaal)

tévés produkció sosem volt még ilyen nyers és egyenes, már-már dokumentarista módon puritán: a rendező, korábbi munkáihoz hasonlóan, ez alkalommal sem mérlegelte, hogy mely társadalmi, etnikai vagy demográfiai csoportot sérthet valamelyik jelenet, ugyanakkor mesterien kerül el a morális felsőbbrendűség csapdáját, mivelhogy egyetlen karaktert sem ítél meg, pálcát senki felett nem tör. A forgatókönyv mellőzi az antagonist és protagonist alakokat, a 42. utca környékén nincsenek tisztán definiálható hősök és gonosztevők, csak a maguk ellentmondásaival, szükségleteikkel és vágyaikkal küszködő, boldogulni kívánó emberek, akik igyekeznek a felszínen maradni ebben az örült zsongásban, miközben fél szemmel folyton az élet által felkínált lehetőségeket kutatják. Ennek köszönhetően a *Fülledt utcák* nem a pornóról, de nem is a szűkebb értelemben vett cselekményről szól, hanem a nagyszerűen megrajzolt karakterekről és a zülött városról, amely egy túlhabzó szociológiai kísérlet lombikjaként szolgál a földkerekség különböző zugaiból érkezett emberek és kultúrák fortyogásához, a multikulturalizmus korának hajnalán.

A *Bakelit*, a *Fülledt utcák*, a *The Get Down* ragyogó érdemeik mellett is rétegsorozatok, amelyek európai, kiváltképpen kelet-európai viszonyban inkább az amerikanisztika szakos hallgatók, a zenemániások és a filmes igények figyelmét képesek felkelteni, hitelesen mutatva be, milyen is volt egykoron a város, ahol az igazán fontos dolgok történtek, esszenciális segítséget nyújtva a kortárs popkultúra mélyebb megértéséhez. Alkalmat adnak rá, hogy elmerengjen a néző, miként viszonyul a '70-es évek hip-hop DJ-inek műfajokon átívelő sokoldalúsága, technikai virtuozitása és zenei fantáziája a kortárs laptop-DJ-k produkciójához; elámulhat, milyen merész és színes és nyitott volt hajdanán a mainstream lemezbiznisz, és általában véve: a New York-i tömegkultúra. Még mielőtt beköszöntöttek az 1980-as évek, a három ciklust kitöltő Ed Koch erős kézzel rakta rendbe a várost, berobbant a gazdasági konjunktúra, az újjagazdag yuppie-k gyarmatosították a Downtownt, sorra zártak be a klubok és a stúdiók, a kilakoltatott művészek az East River áttellenes partjára száműzetettek, eljött Bret Easton Ellis és az *Amerikai psycho* kora, hogy a régi napok mocskos dicsősége a globális popkultúrában éljen tovább, most és mindörökké. •



GELENCSÉR GÁBOR AZ OBJEKTÍV LÍRÁJA



Miroslav Ondříček
(1934–2015)



HA KÖLTŐ VOLNA, AZ OBJEKTÍV LÍRA KÉPVISELŐJEKÉNT TARTANÁNK SZÁMON A
FORMAN MELLETT VILÁGHÍRÚVÉ VÁLT CSEH OPERATŐRT.

Miroslav Ondříčeket a cseh új hullám és Miloš Forman avatta jelentős operatőrré, ám ez nem csupán az ily módon ráirányuló nemzetközi figyelemnek, hanem legalább annyira az új hullám során és főképp Forman mellett kialakított képi stílusának köszönhető. Ondříček kevésbé tartozik a sokoldalú, sokféle látásmódhoz könnyedén alkalmazkodó, s ekként megbízható mesterek körébe. Őt inkább azért választják alkotótársnak, amit csak ő tud, aminek valóban és egyedülálló módon kizárólag ő a mestere. Szerzői operatőr – ha van ilyen –, aki nem felejt el, honnan jött, mit hozott magával. Ellenkezőleg, az új hullámos, formani szemléletet és stílust érvényesíti a más nemzeti filmkultúrákban, más rendezők mellett forgatott filmjeiben is, amely alapvetően a lírai abszurd-groteszk kisrealizmus fogalmával írható le. Amikor pedig e stílus és látásmód korától és közegétől eltávolodik, akkor feltűnő gyakorisággal forgat az 1950–60–70-es éveket idéző retrókat. Mintha nemcsak térben, de időben sem szívesen szakadna el attól a közegtől, amelyből művésztének élményvilága táplálkozik. Paradox módon ő jobban ragaszkodik új hullámos stílusához, mint cseh pályatársa: az általa forgatott hollywoodi Forman-filmek (is) egyre jobban eltávolodnak ettől a hagyománytól, míg új rendezőként azok találják meg Ondříčeket, akik épp korai stílusa miatt tisztelik és értékelik munkáját.

Ondříček „elszakadása” életrajzi tekintetben sem annyira erőteljes hazájától, mint Formané, s kapcsolata legfon-

tosabb rendezőjéhez sem olyan szoros, mint azt gondolnánk. Mindenekelőtt ő nem emigrál az akkori Csehszlovákiából: 1968 után előbb Angliában dolgozik (Lindsay Andersonnal), majd a hetvenes évek elejétől rendszeresen forgat Hollywoodban, de közben hazajár, hogy a cseh új hullámos kollégák filmjeit fényképezhesse. Sőt, Písekben saját filmiskolát alapít, Prágában él, s ott is hal meg. A mindkettőjük stílusát megalapozó rövidfilmpárt (*Ha nem volna zene, Meghallgatás*, 1964) követően meglepő módon nem ő fotografálja Forman első egész estés játékfilmjét, az ugyancsak 1964-es *Fekete Pétert* (hanem Jan Němec). Az *Egy szöksi szerelmét* (1965) és mindkettőjük első színes filmjeként a *Tűz van, babám!* címűt (1967) viszont már ő

fényképezi, ahogy az új hullámos stílust amerikai közegbe átültető tengerentúli bemutatkozásukat, az *Elszakadást* is (1971), majd a többi nagy sikerfilmet, mint a *Hair* (1979), a *Ragtime* (1981), a Prágában forgatott *Amadeus* (1984) és végül a *Valmont* (1989). Az *Elszakadást* követő, s a hollywoodi belépőt jelentő, öt Oscarral jutalmazott *Száll a kakukk fészkére* (1975) című filmnek viszont nem Ondříček az operatőre, s Forman legutóbbi filmjeiben sem dolgoznak már együtt (*Larry Flynt, a provokátor*, 1996; *Ember a Holdon*, 1999; *Goya kísértetei*, 2006). Ugyanakkor Ondříček elsősorban Formanon keresztül kapcsolódott az új hullámhoz, illetve a cseh filmhez. Első egész estés munkája közvetve szintén a Forman-csaphoz köti, hiszen az *Intim megvilágításban* (1965) rendezője az új hullámos Forman-filmek egyik forgatókönyvírója, Ivan Passer, s Ondříček fényképezi a másik forgatókönyvíró, Jaroslav Papoušek nagy sikerű Homolka-trilógiájának harmadik részét (*Homolkák szabadságon*, 1972). Az új hullám korszakából jelentős munkája még Jan Němec *A szerelem mártírjai* (1967) című, három epizódból álló, más-más filmtörténeti stílust megidéző, így operatőri bravúrra alkalmat nyújtó filmje. Elmondható tehát, hogy Jan Curík (*Transzport a paradicsomból, Éva és Vera, A tréfa*) és Jaroslav Kučera (*Sikoly, Az éjszaka gyémántjai, Százszorszepek*) mellett Miroslav

„Spontán dokumentarizmus és konstruált fikció”
(Miloš Forman:
Tűz van, babám!)

Ondříček a cseh új hullám legjelentősebb operatőre, akinek 1968 után ráadásul nemcsak nemzetközi szinten, hanem hazai pályán is folytatódik munkássága,





többek között olyan nagy múltú rendezők oldalán, mint Otakar Vávra (*A szerelem és a tisztelet története*, 1978) vagy Jiří Krejčík (*Isteni Emma*, 1979).

REJTŐZKÖDŐ KAMERA

Ha az új hullámos Forman-, illetve a „Forman-iskolához” tartozó filmek – mely iskolában a forgatókönyvírókkal egyenrangú partner az operatőr – lírai karakterű abszurd-groteszk kisrealizmusának képi módszertanát vizsgáljuk, akkor voltaképpen e stílus alapjaihoz jutunk el, amely a látványvilág mellett a forgatókönyvben vagy a színészvezetésben is tetten érhető, s mint ilyen, valóban markáns művészi látás-módot képvisel. Ennek lényege a valószerű élethelyzetek közvetlen, spontán, dokumentarista módszerrel rögzített elemeinek rendkívüli precizitása, gyakran kifejezetten gegre kihegyezett dramaturgiai megszerkesztése. Azaz a korai Forman-filmek mintha egyszerre ábrázolnák a hétköznapiak legbanálisabb arcát, ugyanakkor mindezt rendkívül érdekesen, szórakoztatóan, s nem utolsósorban összetetten, a konkrét helyzeteken és karaktereken jóval túlmutató módon teszik. Az eljárás már a *Ha nem volna zene* című rövidfilmben a maga egyszerűségében és tökéletességében készen áll. Két jellegzetes kisvárosi amatőr zenekar próbáját látjuk, mindkettő tele van különleges és nyilvánvalóan valóságos civil karakterekkel, élükön a hivatásukat igen komolyan vevő karmesterekkel (egyikőjük, Jan Vostřil ezzel az alakításával a Forman-csapat legfonto-

sabb színészévé avanszál). Van azonban mindkét zenekarban egy-egy fiatal renitens muzikus, akiket

jobban érdekel a motorverseny, elmara-
doznak a próbákról, ezért aztán alapos „atyai” fejmosást követően eltanácsolják őket a zenekaruktól – ők pedig máshol folytatják pályafutásukat: egyik a másik zenekarában, és fordítva. Forman nem tesz mást, csak párhuzamba állítja a két eseményt, s ezzel elmélyíti a gegben rejlő jelentés nemzedéki-társadalmi aspektusát, hogy tudniillik hiába az atyák bölcsessége, a fiúkban, illetve világukban nem változik semmi. Az újdonsága és ereje ennek a formának – főképp Kélet-Európában, a rossz emléké szocialista realizmus árnyékában, amelyből épp az új hullámok rángatják ki végképp a térség filmművészetét – a természetesség, a közvetlenség, ahogy a film a formani ars poetica jegyében „közelebb kerül az emberi dolgokhoz”. S ebben meghatározó alkotótárs az operatőr, aki lényegében kétféle módon fényképezi ugyanazt a jelenetet: egyrészt cinema direct megfigyelőként, valószínűleg távolról, teleobjektívvel és kézből véve olyan pillanatokat, amelyekről az éppen a képre kerülő szereplők nem tudnak; másrészt a cinema verité módszerével, amikor is az amatőrök épp a forgatási szituációból adódóan „játsszák túl” szerepüket, ám ez csak még jobban felerősíti a film jelentését, ebben az esetben – de ez a későbbi egész estés Forman-filmekre is elmondható – az atyáskodó, paternalista

„Újdonsága és ereje a természetesség”

(Forman és Ondříček)

elnyomó rendszer működését. A látszólag egymásnak ellentmondó módszertan – spontaneitás és tudatos szerkesztés, avagy dokumentarizmus és fikció, képi-
leg pedig véletlenszerűen meglesett, elkapott pillanatok és jól komponált, precíz beállítások – egyszerre fejez ki egy rendkívül komoly és összetett társadalmi-politikai gondolatot, s teszi ezt ugyanakkor szórakoztató, szellemes módon. Mindehhez még azt is hozzátehetjük, hogy a paternalista elnyomásnak, amelyről az *Egy szösz...* és a *Tűz van...* is szól, ráadásul épp ez az egyszerre félelmetes és joviális, taszító és megejtő, tudatos és naiv politikai kétszínűség a lényege.

A módszertan képi fogalmazásmódjának az esszenciáját nyújtja az *Egy szösz szerelme* báli jelenete, amikor a három tartalékos katona megismerkedik a három fiatal cipőgyári munkaslánnyal. A

szituációt egy sor elcsúszott „dokumentumkép” vezeti be, ahogy a forgatás kedvéért berendezett hatalmas, hodályszerű szórakozóhelyen az operatőr vélhetően

távolról pásztázza a statisztériát, s örökíti meg a sokszor spontán reakciójukat, így például egy lányét, akit felkérnek táncolni, s ezt a csodát maga sem akarja elhinni, vagy egy már pocakos öregbakéét, aki a fergeteges tánc közben mellesteg letörtli homlokáról a verejtéket. Ezekből a dokumentarista pillanatképekből indul ki a fikciós jelenet, s jut el a precíz dramaturgiai fokozás során újabb és újabb, egyre groteszkebb és abszurdabb gegekig. Mindebben fontos szerepe van a tudatos képi kompozíciónak. A gegsorozat legkegyetlenebb eleme, amikor az ismerkedés céljából a lányoknak küldött ital félreértésből nem hozzájuk, hanem a szomszéd asztalnál ülő, idősebb és kevésbé dekoratív hölgyekhez kerül. A fiatalokat, akik között a címszereplő „szösz” is helyet foglal, többször látjuk, ám arra csak a kínos félreértés, egy apró svenknek köszönhetően derül fény, hogy a szomszéd asztalnál kik is ülnek... Így szintetizálódik a jelenetben a spontán dokumentarizmus és a konstruált fikció, méghozzá oly módon, hogy a két módszert jelképező olló szárai ugyancsak tágra nyílnak. A dramaturgiában, színészvezetésben és képi világban egyaránt létrejövő jókora feszítv adja e filmek poétikai erejét, s ennek megteremtésében Ondříček a rendező, a forgatókönyvírók és a színészek mellett egyenrangú alkotótársnak bizonyul.

EXCENTRIKUS HÉTKOZNAPOK

Ami Kelet-Európában a hétköznapiok kisvilágának örülete, az Nyugat-Európában vagy Amerikában nagyobb léptékű kontextusba kerül, úgymint második világháború, 1968, fogyasztói társadalom. E témák lecsengésével aztán ott is átcsúszik mindez az egyszerű mindennapokba, s Ondříček hazai tapasztalataival kiválóan képes ábrázolni a való világ abszurd-groteszk fantasztkumát. Az elmozdulás legfeljebb abban érhető tetten, hogy stílusában egyre kevesebb a dokumentarizmus, s egyre több a fikció, azaz a stilizáció – gyakran annak érdekében, hogy egy már letűnt kor retróvilágát idézze elénk, amelyben még az örületnek is van valami bája. Külföldi munkáiban a legtartósabb alkotói kapcsolatokat és a legemlékezetesebb munkáit az e témakörbe tartozó filmjei képviselik.

Az elsőként Lindsay Andersonnal megvalósuló kollaboráció még egyfajta átmenet Keletről Nyugatra, hiszen a *Ha...* (1968) a nemzedékek közötti ellentétéről szól, igaz a jovialis paternalizmus apatikus eltűrése helyett itt már a '68-as diákmozgalmak szellemében vad lázadásba fordul a történet. Ám a zárókép mintha ennek abszurd-groteszk jellegével is szembesítene, s ez Ondříček számára igencsak kézre álló stílusesszköz. Hasonlóképpen működik saját aspektusából a következő Anderson-film, *A szerencse fia* (1973): a fogyasztói társadalom ellentmondásossága kevésbé lehet ismerős számára, ám az abban mind bizarrabb helyzetbe került kisember élete annál inkább.

Az amerikai partnerekkel forgatott filmek közül Mike Nichols *Silkwood* (1983) című 1974-ben játszódó, igaz történet alapján íródott sztorijának eseményei nagyon is helyi illetőségűek – hatalmi játszmáknak kitett, nukleáris anyaggal dolgozó munkások; a visszaélések felgöngyölítésében a tényfeltáró újságírás, a szakszervezetek, s persze a kisember (áldozati) szerepe –, ám az egyszerű „proli” karakterek, közegük, viselkedésük annál ismerősebb lehet a kelet-európai operatőri szem számára. Márpedig a *Silkwood* legfőbb erénye ez utóbbi vonásában rejlik, beleértve a hollywoodi sztárok (Meryl Streep, Cher, Kurt Russell) cseh új hullámot idéző közvetlen, spontán színészi jelenlétét, amely mögött Ondříček biztató tekintetét sejtethetjük.

A George Roy Hill-lel forgatott filmek közül *Az ötös számú vágóhíd* (1972) és

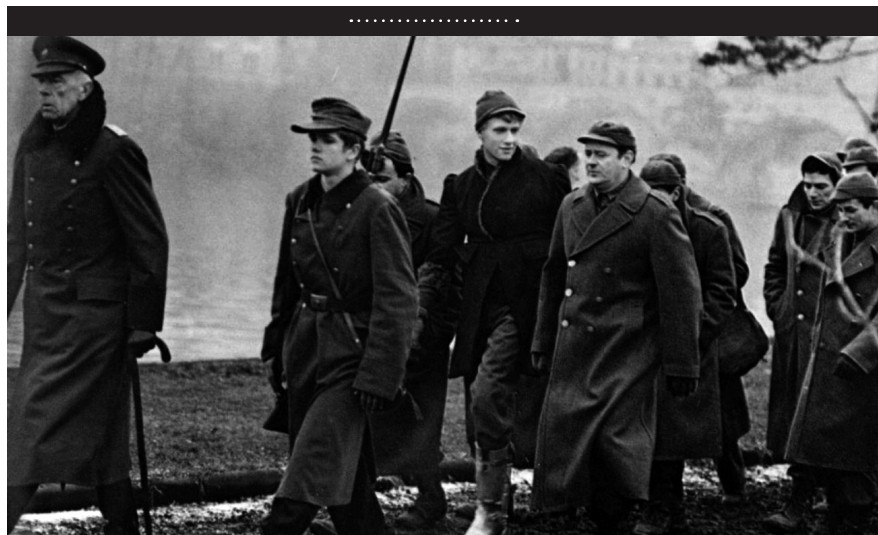
Garp szerint a világ (1982) illeszkedik legjobban Ondříček szerzői vizuális látásmódjához. Kurt Vonnegut regényének adaptációja bővelkedik az abszurd és groteszk helyzetekben, hiszen a történet a második világháború drezdai poklától (a még bombázás előtti városképeket Prágában vették fel) a poszttraumatikus jelenen át a groteszk vágyfantázia fantasztikus birodalmáig ível, jó alkalmat kínálva az operatőrnek a legkülönbözőbb stílusok vegyítésére. Méghozzá azok radikális ütköztetésére, hiszen az elbeszélés időrendfelbontása révén gyors ritmusban, éles váltásokkal sorjáznak egymás után a háborús jelenetek sötét tónusú, a békeévek paszellszínű és a túlvilági – avagy világon kívüli – élet hamisan csillogó képei. Az pedig már kifejezetten új hullámos operatőri kézigyeknek minősül, ahogy a háborús jelenetekben a kamera hosszan elidőz a statiszták elkapott, szerepükből kieső tekintetén, a jellegzetesen civil arcokon. Olyan stílusjegy ez, amely jóval túlnő saját keretén, s a háborúk pokláinak antropológiai értelmezését nyújtja. A *Garp szerint a világ* furcsa nevelődési és családtörténete *Az ötös számú vágóhíd* képest annál is inkább meglepő, mivel látszólag nem motiválja extrém történelmi kataklizma; ez a világ „csak úgy”, mintegy természetesen szert groteszk és abszurd. A két film – időrendfelbontása és tudatfilmes műfaja miatt különösképpen *Az ötös számú vágóhíd*, amelyet a cannes-i különdj is igazol – hollywoodi mértékkel mérve igen bátran él modernista stílusmegoldásokkal, s ekként a hollywoodi reneszánsz kö-

rébe, illetve annak utóéletéhez tartozó alkotás. Modernista szemléletüket (a szó szoros értelmében) látványosan támogatja a kelet-európai modernizmuson iskolázott operatőr kiváló munkája.

Hasonlót mutatnak, csak már jóval oldottabb, lekerekítettebb, műfajibb formában Penny Marshall rendezései, akivel Ondříček életművének utolsó szakaszában dolgozik együtt: a *Valmont*-tal záruló Forman-sorozatot követően négy filmjét fotográfálja, köztük saját legutolsó egész estés munkáját (*Ébredések*, 1990; *Micsoda csapat!*, 1992; *Kinek a papné*, 1996; *Fiúk az életemből*, 2001). A négy közül az első és az utolsó érdemel különösebb figyelmet. A pszichiátriai intézetben játszó *Ébredések* Ondříček „Száll a kakukkja”, csak kevésbé felforgató, jóval inkább melodramatikus kivitelben, ahogy vígjátékkal ötvözött anyamelodráma a *Fiúk az életemből* is. Ugyanakkor mindketőben figyelemreméltó a műfajvonások groteszk-kisrealista hangszerelése. Mintha Ondříček szerzőinek mondható operatőri stílusát ezúttal műfaji keretek között igyekezne életben tartani. Ráadásul a *Fiúk az életemből* a *Garp szerint a világ* excentrikus családtörténetét és *Az ötös számú vágóhíd* bátor időrendfelbontását is felidéz, továbbá mindkét korábbi film retróhangulatát. Az operatőr képei – igazodva a történetekhez és

a rendezői elvárásokhoz – már szentimentálisabbak, ám még mindig egyszerre tudunk rajtuk sírni és nevetni. Valahogy úgy (ha már nem olyan felszabadultan is), mint új hullámos filmjeinek valamennyi képkockáján. •

„Egyszerre tudunk rajtuk sírni és nevetni”
(George Roy Hill:
Az ötös számú vágóhíd)



KÁDÁR-KORI ÁLMOK: AUTÓSMESÉK

Száguldani szép

HIRSCH TIBOR

A SZOCIALISTA HIÁNYGAZDASÁGBAN AZ AUTÓ MÉG HATÁSOSABB STÁTUSZSZIMBÓLUM VOLT, MINT A NYUGATON. AZ AUTÓ-METAFORÁVAL A MAGYAR FILM IS GYAKRAN ÉLT.

Száguldani szép, birtokolni csúf! Lehetne ez a balos modernitás jelszava, mely az ötvenes évek amerikai országúti mítoszai után a hatvanas évek elejére érvényessé vált Európára is, ahol az Új hullámok mozijában olasz túlkölös dugók és francia tömegkarambolok epizódjai köszöntöttek a lendület és optimizmus egyszerű évtizedét.

A padlógáz rohanás jól passzol a generációs életérzéshez, amihez persze autó kell. Birtokolni viszont csúf: vagyis az autó lehet ugyan a szép szabad élethez, de a nagyautó tulajdonlása nagypolgári bűn, a kisautó szeretése-féltése kispolgári bűn, az autóra-vágyakozás parvenü bűn.

A kádári konszolidáció korai éveiben Magyarországon is elindul két ide kapcsolódó elvben támogatott, de gyakorlatban éppen csak eltűrt folyamat: a privát motorizáció és az ifjú generáció eszmélése. Persze hogy támogatott folyamat mindkettő, ha egyszer az egyik a szocialista keretek közt folyó gyarapodásról, a másik a szocializmus építésének fiatalos lendületéről szól. És persze hogy éppen csak eltűrt, hiszen, másfelől nézve, az egyik színtiszta kispolgári urizálás, a másik a hírhedett „ifjúsági probléma”.

Egy biztos: autó és ifjúság nálunk néhány évig még nem találkozik sem a közgondolkodásban sem az ezt leképező magyar filmben. A Merkur állami autókereskedés csepei telepén friss kiutalásra várakozni – ez a tehetős középkorúak játéka. A James Dean-i életérzés („Élj gyorsan, halj meg fiatalon!”) ifjú birtokosa pedig itt, a vasfüggöny mögött kerékpárral száguld, és legfeljebb, ha dacosan kilép a parvenü kortárs Skodája elé, ahogy Bacsó Péter hőse teszi az 1965-ös *Szerelmes biciklistákban*.

A MÁRKA MESÉJE

A fiatalos száguldásnak eleinte tehát nálunk nincs köze az autóhoz, miközben autóra vágyakozni olyan gyarlóság, ami magában hordja büntetését. Ezt az értelmezési keretet rögtön kijelöli a Bán Frigyes rendezte *Kár a benzinért*, még 1964-ben. A satíracskor történeteiben éppen ennyi a közös: van vágyakozás, van beteljesülés, és kezdődnek a bajok. Az autó, ha megvan, elromlik, ha megjavul, irigylük. Ha nem irigylük, mert híres színészházaspárnak szocialista közvélekedés szerint is jár – akkor földúlja a családi békét.

Még egy fontos apróság: a márka egyelőre nem számít. Ez még néhány évig így lesz: az első márkák és méretek különbségére épülő cselekményszálát Bácskai Lauró István szerelmi vígjátéka, az 1968-as *Alfa Romeo és Júlia* kínálja. Nem a címadó típusról van szó benne, az éppenséggel föl sem bukkan a filmben, csupán egy viccesnek szánt autós rivalizálásról, melynek kárvallottja, Latinovits Zoltán alakításban, Trabanton pöfögve cserkészi be szíve hölgyét, miközben a szép doktornőt főnöke és professzora hatalmas fekete minisztériumi Chevrolettel fuvarozza. Apró hitelességi probléma: miért volna az Egészségügyi Minisztériumnak amerikai autója? És ha nem Chevrolet volna? Hogy sülné el a vizuális poén, ha a Trabant egy Volga, netán az igazi korabeli monstrum, egy GAZ-13 „Csajka” csapnának össze? Akkor ugyan honnan származna itt a négykerékű vagyontárgyakban tárgyasuló, nőcsábító kisu-gázás? Hiszen a Trabant tényleg lehet tulajdona szerelmes férfinak (micsoda korefestő képzavar: „Alfa Romeo” Trabantja!), a „Csajka” viszont mindig a szocia-

lista államé, mondhatni, azt jelképezi. Vicses is volna: éppen a legfelső vezetés nagy, fekete, krómnikkel metaforája fenyegetné a kis fehér műanyag szimbólumot, amiről amúgy épp ez a magas hatalom hirdeti, a gulyáskommunizmus doktrínája szerint, hogy szép és jó, hogy tessék csak vágyakozni rá...

A Kádár-kori magyar filmautó Trabant helyett éppenséggel a Škoda. A moziban leggyakrabban előforduló, semleges jármű, legalábbis az első húsz esztendőben – azután a paletta hirtelen gazdagodik. A falusi plébánoshoz kis fehér Polski passzol (András Ferenc: *Veri az ördög a feleségét*, 1975), a kitartott főiskolás színészsnócskéhoz – visszakövetkeztetve a nyolcvanas évekből a hatvanas évekbe – kis piros Topolino (Gazdag Gyula: *Elveszett illúziók*, 1983) A Gothár Péter rendezte, Bereményi Géza írta *Megáll az időben* (1981) pedig mégiscsak Wartburg szerepel, noha az irodalmi Bereményi-szövegek, Cseh Tamás dalok autója továbbra is a Škoda. A *Dögkeselyűben* (András Ferenc, 1982) pedig Zsigulit rejt a ponyva alatt tulajdonosa, egy igazi autófélő kispolgár, aki már a nyolcvanas években is a múlt embere.

A márka metaforikus funkciója tehát akkor érvényesülhet, ha van már viszonylagos márkakinálat, és persze van a moziközönségtől elvárható márkaismeret. A „nagy amerikai autó” általános-sága a hatvanas években még elmegy, ha gazdag és gyanús figurát kell ábrázolni. Hiszen miért volna érdekes az autó típusa, mely például a *Veréb is madár* (Hintsch György, 1968) külföldre szakadt

„Az autóban él lelki életet”

(Bán Frigyes:
Kár a benzinért
– Kállai Ferenc)



SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE

Mister Hellójához, a simlis főhőshöz és ikertestvéréhez kapcsolódik? Ám ugyanezt a járműjelenséget, éppen húsz évvel később, amikor egy korai (még rendszer-váltás előtti) kőgazdag üzletembert jellemzően, Dárdai István és Szalai Györgyi filmjében, *A dokumentátorban* (1988), már nevesíteni is illik – az Oldsmobile embléma a luxusjelképet ott konkrétan, más fölbukkanó autókkal összemérhetővé teszi. A francia autóknál ez gyorsabban változik: A *múmia közbeszól* (Oláh Gábor, 1967), a *Bolondos vakáció* (Makk Károly, 1967) vicces meséiben, ha csak villanásnyi képsorokra, francia autók, légrugós Citroën DS, vagy Renault-változatok bukkannak föl, külföldi hölgyekkel a sofőrülésben. A szépnem elegáns francia autói az éppen barátságosnak mutatott európai (nem amerikai!) nyugatot jelentik, és ennek értelmezéséhez nem kell a nézői márkaismeret. De már fél évtizeddel később egy „Citroën Kacsának” – a Gazdag Gyula rendezte *Sípóló macskakő* (1972) tájékozott pesti gimnazistái körében jelentése van. Olyan jármű-ikon, ami megidézi a távoli Párizs, és azon belül is a hatvannyolcas macskakövek üzenetét, melyeken éppen ilyen autóval lehetett jó gurulni, mielőtt fölszedték volna őket.

A Kádár-kori magyar filmben a jármű tehát először csupán önmagát jelentette, az úrrhatnám autóbirtoklás tényét, aztán jelenthetett méretet, azaz kisebb vagy nagyobb polgári csökevényt a kispolgáriság bruttó gyarlóságán belül. Jelenthetett autóval kifejezett nemzeti imázst, és

csak utoljára jelenthette a márkát, aminek addigra már itthon is jelentése volt.

Végül eljött a pillanat, amikortól a magyar filmben az autó – ha történet úgy kívánja – már nem jelent semmit. A *Falakban* (Kovács András, 1967) Latino-vits Zoltán és Szemes Mari csendesen beszélgetnek. Érdekes miről, de nem érdekes hol. Egy vezetőállású mérnöknek akkoriban Magyarországon már magától értetődően van autója. Nem kell viszonyulnia hozzá. Férfi és nő – olasz, francia módi szerint – autóban él lelki életet. Mintha csak a Lajta túlsópartján volnának.

AZ ÚT MESÉJE

Bacsó Péter 1968-as filmjében, a *Fejlövésben* három fiatal száguld az országúton, az autó nem az övék, céljuk ismeretlen, később egy közös öngyilkosság helyszíne lesz az, még később pedig – közülük már csak kettőnek – az országhatár, amin átjutni a dolog esélytelenségét tekintve, a halálos fejlődéstől nem sokban különbözik.

A magyar filmtörténet fontos pillanata, legalábbis motorizáció ábrázolásban: alig négy évvel az autós kispolgár szatirikus filmképei után az autó és az út közös poézisa is megjelenik a moziban. Még hozzá ahhoz kapcsolva, akihez illik, azaz az ifjúsághoz. A fentebb emlegetett James Dean-i jelmondat volna itt letesztelve, olyan országban, ahol a szögesdrót mentén még éppen csak fölszedték az akna-

mezőt, ahol egy lepecsételt, érvényes útlevél maga is státusszimbólum. A teszt szomorú eredményét egyetlen filmkép nyomatá-

kosítja: tilosban járó hőseink beérnek egy kopott nyugati kisbuszt, rajta echte őshippikkel, európai csavargásaik egy emelkedett pillanatában. Integetés, barátkozó kurjantások, kezek nyúlnak egymás felé az együttmozgó járművekből.

Kelet és nyugat ifjúsága egy töredékmásodpercre közös generációs élménnyel osztozik. Aztán jön valami a szembe-sávban. Fékcsikorgás, a keleti lopott autó épp csak megússza, bár amúgy is a tragédia felé száguld, a nyugati autón, kissé megneszülve, de buliznak tovább. Valóságos szabadság és szabadságillúzió találkozik itt balesetveszélyes száguldás ürügyén, egyben egy valódi road-movie boldog részesei, és egy dacos road-movie játék halálra szánt szereplői.

Az allegorikus képsor, a maga cenzúraprovokáló üzenetével mindenképpen e méltatlanul feledett film becsületére válik, miközben a jelenet természetesen már nem az autóhoz kapcsolódik, hanem az utakkal szabdalta térhez, ahol az autók járnak, de ami szigorú négyszáz kilométer errefelé – országhatártól országhatárig.

Lehetett persze ezt az illúziójátékot tragédia helyett komédiába is építeni, illetve egy „mi lenne ha...?” mese erejéig megelégedezni következményeiről. A *Fejlövés*ssel szinte egyidős *Bolondos vakáció* (Makk Károly, 1967) néha mintha a *Fejlövés* paródiája volna. Itt is fiatalok autóznak, tulajdonképpen itt is fiatalos okból, vagyis a szerelmi kergetőzés mindig hiteles motivációjától hajtva. A Balatontól a Fekete-tengerig vezet az út, amit éppen csak megszakítanak a baráti határállomások, és persze a gáláns kalandok. A hangsúly az utazási döntések spontaneitásán van, hiszen mi más értelme is volna a fiatal autóbirtoklásnak, ha nem ez? Egy ábrándképben autózunk. Mi lenne, ha nem kellene várni az útlevélre – indulhatna a magyar fiú a román lány után, gyors, szenvedélyes döntéssel, hirtelen driftelő kormányfordítással, akár ha az amerikai filmekben? Jöhetnek itt is szembe a nyugatiak: jönnek is németek, franciák – az autóik talán jobbakk, a magyar kocsi viszont, mint igazi oldtimer, vicces és különleges, vagyis ami az ábrándképen belül történik, az a járműszimbolikában mérve egyenlő státuszú ifjoncok barátkozása, szexi rivalizálása. Szép, hazug illúzió, egy jókedvű mozi erejéig.

És nagyon fontos: a *Bolondos vakáció*ban minden autó kabrió. Így persze,

„Kis autó – kispolgári bűn”

(Keleti Márton: Elsietett házasság – Szendrő József és Halász Judit)



RÉGER ENDRE FELVÉTELE



ami Bacsó elátkozott hősei-
nek nem sikerül – kabrióban
könnyű a testi érintés. Lehú-
zott tető filmben = bizalmas
viszony az autón kívüli va-
lósággal. Lehúzott tető általában = sza-
badság. A magyar autópark kabrióinak
száma a hatvanas évek végén elenyé-
sző, a korabeli magyar filmben szereplő
kabriók száma viszont legalábbis tete-
mes. Elsősorban természetesen megint
vígjátékot kell képzelnünk hozzá, talán
ismét *A veréb is madár* csodajárgányát,
ahogy Kabos László kiinteget a borra-
valóért hajlongóknak, és Piros Ildikó kis
színes kalapja odavonzza a járókelők
tekintetét.

Mégis, az a film, melyben a kelet-eu-
rópai politikai tájba nem igazán passzoló
nyitott-tetős autó szimbólumértéke ko-
molyan van véve, legkevésbé sem vígjá-
ték. Az *Oldás és kötésben* (Jancsó Miklós,
1963) a Škoda Felicia kabrió, úgyis, mint
a korabeli szocialista autógyártás esztéti-
kai csúcsa, csak ideiglenesen van a film
hősénél, akinek, mivel éppen a szabad-
ság és felelősség kérdésében zavarodik
össze, nagy szüksége van a szülői ház
kínálta bölcsességen túl a sebesség és
távolság érzetére, összességében, mai
reklámkifejezéssel „kabrió életérzésre”.
Ehhez kapja a Feliciát orvoskollégájától
és barátjától. Kölcsönkapja. Túl drága,
hogy megvegye.

A SOFŐR MESÉJE

A sofőrt Sinkovits Imre játssza. Dörzsölt
vállalati sofőr, szája sarkában lazán fitye-
gő mezítlábas cigarettával. Először, mint
a *Kár a benzinért* vezérigazgatói pilótája
bukkan föl, aztán a *Már nem olyan idő-
ket élünk* (Marton Endre, 1965) Volgáját
vezeti, cinkos mosollyal hivatalos kiszál-
lásra röpítve az erkölcsileg botladozó

„Kabrióban könnyű”

(Hintsch György:

A veréb is madár

– Kabos László)

hivatalnok párocskát. De igazi
helyét végül ugyanebben az
esztendőben egy oldalko-
csis motorkerékpár kormány-
mögött találja meg, körülötte

orosz és német gránátok röpködnek, és ő
csak száguld, fogát összeszorítva, elesett
százada megmentett zsoldjával, amit
éppenséggel saját magának szán. A *tize-
des meg a többiek* (Keleti Márton, 1965)
Molnár tizedese – Sinkovits Imre arcával
– innentől kezdve a Kádár-kor jég hátán
is megélő szimbólumembere. És innen-
től lesz fontos a más filmekben már meg-
szeretett szimbólumfoglalkozása is: *ő a
sofőr*. Gépkocsivezető, úgyis, mint a puha
diktatúra most már hivatalosan is dicsért,
bízott, „szerző-mozgó” (mindig szágul-
dó) kisemberéből lett életcsászára. Aki,
ahogy magától a tizedestől tudjuk, ké-
sőbb esetleg autószerelő műhelyt is nyit.

A „sofőr” filmes karakterjegyei nem
sokat változtak az évtizedek során, el-
fogadottsága annál inkább. Vagyis nem
volt mindig kedvenc. Visszaugorva a
Kádár-kor őskezdetein is túlra, Gertler
Viktor *Gázolásában* (1955) a karambo-
lozó sofőrnőről kiderül, hogy osztály-
idegen. Nem is hiteltelen az itt ábrázolt
élethelyzet: ki másnak volna jogosítvá-
nya és elégséges vezetési tapasztalata
a szocializmus korai éveiben, mint a
múlt rendszerből megmaradt uraknak
és hölgyeknek, akik, ha továbbra is élni-
megélni akarnak, állami autóba ülnek?
Így aztán éppen róluk készülhetnek a
fifikás sofőr első filmes arcképvázatai,
ami aztán majd munkásszármazásúvá
finomodik, és ahogy maga az autó is,
megtelik pozitív tartalommal.

Sofőrnek lenni jó, sofőrnek lenni im-
már becsületes mesterség. A sofőr bölcs.
A „tizedes” utódai ismerik az életet. Min-
dentudásuk akár misztikus képesség is

lehet, mint amilyenel Herskó János ta-
xisofőrnője bír, aki egy boszorkány titok-
zatosságával bukkan föl a hős életében a
rendező utolsó magyarországi játékfilm-
jében, az *N.N. a halál angyalában* (1970).
Messze már a *Gázolás* durván sematikus
karakterábrázolása, mindenestre a két
vagány sofőr – a bűnös és a bölcs –
között eltelik tizenöt év, és ők (Ferrari
Violetta és Törőcsik Mari alakításában)
üzennek egymásnak. 1970: a rendszer
eljutott az elviselhetőség csúcsára, autó
és autózás nem csupán amnesztiát ka-
pott: sofőrnek áll a világ.

És innen már lefelé visz az út. A ma-
gyar filmben a Sinkovits formálta emb-
lémafigura úgy válik fokozatosan szá-
nalmassá, ahogy a legvidámabb barakk
lakóinak arcáról is fokozatosan hervad le
a mosoly, és ahogy a taxisofőrök kistílű
„brékó-jóskákká” válnak a filmekben a
nyolcvanas évek epizódfiguráiként. Vé-
gül, még egyszer, utoljára a szakma és
az autó főszerepet kap, de csak azért,
hogy a mítosz el legyen búcsúztatva,
végérvényesen. A *Dögkeselyű* (1982)
taxis hőse – Cserhalmi György játssza –
szellemi és fizikai képességeit tekintve a
régii Sinkovits-imázs teljes jogú örököse.
Mégis vesztes. A fordultatos történet úgy
alakul, hogy a régi virtust szabad elha-
tározásából fordítva használja. Molnár
tizedes a jég hátán is meg tudott élni. A
hajdan példás életösztonnel bíró sofőr
most olyan ember, aki a jég hátán is meg
tud halni. Merthogy a film Simon nevű
hőse öngyilkos lesz, mégpedig úgy, hogy
közben a rosszak megbüntetése, jók
megjutalmazása kedvéért minden régi
életcsászára trükköt bevet, a Kádár-kori
taxis megannyi manipulációs fogását,
régii fifikáját. Szervez, mozgósít, zsarol, és
persze autót vezet mesterfokon. Aztán
pedig fölrobbantja magát.

Ezzel, azaz a mérnökből lett taxis me-
sésével, aki megint lecsúszik (mintha a
Gázolás korában, az ötvenes években
volnánk), és megint, bár most önszántá-
ból, bűnözővé válik – a kör bezárul. Au-
tók, utak, sofőrök körei. A Merkur utolsó
négyütemű Trabantjai kis ideig még to-
vábbgurulnak, hogy, túl a rendszervál-
táson, találkozhasanak a magánimport
első nyugati bontószökevényeivel – egy
új korszak büszkeségeivel. De az már egy
másik mozi, másik álom.

Az írás a NKFI által támogatott, 116708-as szá-
mú, *A magyar film társadalomtörténete* című ku-
tatás része.

BÁNKY VIKTOR ELFELEDETT FILMJEI – 2. RÉSZ

Janus-arcú boldogságiparos

PÁPAI ZSOLT

BÁNKY VIKTOR NEM CSAK A NÉZŐK ÁBRÁNDSZÜKSÉGLETÉNEK ÉS A POLITIKA ELVÁRÁSAINAK A KIELÉGÍTÉSÉHEZ ÉRTETT, DE A GLAMÚRSZEMLELET KRITIKUSA IS VOLT.

Szélsőjobbos szerepvállalása és politikai lenullázódása, továbbá néhány ideologikus munkája – mindenekelőtt a hírhedt *Őrségváltás* – miatt Bánky Viktor persona non grata lett rögtön a világháború után, és életművének vizsgálatával máig adós az utókor. Pedig egyes művei nem csupán kordokumentumként vagy mozikuriózumként érdekesek a figyelemre. A *Keresztúton* és a *Kölcsönadott élet* melodráma vagy éppen a *Ma, tegnap, holnap* tragikus románca bizonyítja, hogy Bánky nem csak elvtelenül levezenyelt kurzusfilmekkel vagy az osztályfeszültségeket hazugul elsímító korporatív melodráamákkal jelentkezett, ráadásul a szorongásmelodrámai mellett nem egyszer a vígjátékaiban is érvényesítette kritikus szemléletét. Éppen ezen kétarcúsága miatt tekinthető a korabeli magyar film kulcsfigurájának.

ÁLIDENTITÁSOK KÉMIÁJA (*KÖLCSONADOTT ÉLET*)

A *Kölcsönadott életben* (1943) a csúnyácska varrónő, Marietta hosszú ideje levelezik a frontkatoná Tamással (Borsovai Lengyel László), és leveleiben szépnek, kíváncsnak írja le magát. Amikor Tamás halálos betegen hazatér, és kórházba kerül, Marietta nem mer vele találkozni és megkéri állandó kuncsaftját, az arisztokrata Máriát (Muráti Lili), hogy helyettesítse őt a kórházban, adja ki magát Mariettának. A terv szerint Máriának mindössze egyszer kellene ezt a szívességet megtennie, ugyanis Tamásnak nagy valószínűséggel kevés ideje van hátra – a szerepcsere fő célja, hogy boldog haljon meg. Miután egyetlen alkalomról van szó, Mária rááll a dologra,

csak hogy a kórházi látogatás után Tamás orvosa rábeszéli, hogy jöjjön még, mert jelenléte látványos javulást eredményezett a páciens állapotában. Mária kellenül belemegy a folytatásba, de erősödő lelkiismeret-furdalás kínozza mind Tamás, mind Marietta miatt, no meg véglegényével szemben, ugyanis lassan beleszeret Tamásba. Amikor ezt Marietta megtudja, öngyilkos lesz, és ugyan Mária – már csak a véglegénye miatt is – igyekszik ezután távol tartani magát Tamástól, az érzelmei elsöprik az aggályait. Tamás és Mária szerelme beteljesül.

A *Kölcsönadott élet* annak az egyszerű boldogságfilmi szerkezetnek a látszatra tökéletes példája, melyben a hősök levetik a környezetük és az egójuk által rájuk tett bilincseket, és jutalmul elnyerik az igaz szerelmet. Ennek a filmtípusnak már a negyvenes években jelentős múltja volt, mégpedig kivált a hollywoodi rendezőknek köszönhetően, amely tradíciót Bánky Viktor is jól ismerte. Filmje mégsem egészen úgy néz ki, mint a klasszikus hollywoodi mozik, inkább a melodramaszáner azon változatát idézi meg, amelyik a háború elején mutatkozik az Egyesült Államokban, és a műfaji szttenderdek – így többek között a happy end – megtartása mellett is végeredményben szorongásos, borús tónusú filmeket ölel fel.

Csakúgy, mint ezen hollywoodi mozik esetében, a néző öröme nem felhőtlen a *Kölcsönadott élet* végén sem. Mélabú színezi a filmet, a dramaturgia fordulatai, a figurák identitászavarai, illetve nem utolsósorban a benne felhangzó dal miatt. Hamis, őszintétlen, hazugságokon alapuló érzelmek kavalkádját látjuk: Marietta egy olyan

férfit szeret, akit nem ismer, Tamás egy olyan Mariettát, akit hazudik neki és álidentitást visel, Mária érzelmeinek őszinteségét pedig az kérdőjelezi meg, hogy véglegényét és Mariettát is elárulja, továbbá folyamatosan megvezeti Tamást is.

A szerelmi háromszög egyik tagjának halála a tragikus románcsal ellentétben kevésbé jellemző a melodramára, de ha mégis megtörténik, akkor a háttérben sohasem a másik két fél konspirációja áll. A konspiráció nem véletlenül hiányzik a mindenkor melodramákból, meglete ugyanis azt üzenné, hogy mások boldogtalansága árán is elérhető el a boldogság, márpedig ez a melodramaműfaj alapfilozófiájával szöges ellentétben áll. A *Kölcsönadott élet* bravúrja, hogy a konspirációmotívum kerülését „megkívánó” alapszabályt nem áthágja, hanem kijátssza. Megtartva haladja meg, és ezáltal ugyan megmarad melodráma (azaz nem lesz belőle tragikus románc), de szorongásmelodrámvá alakul.

Igaz, hogy nem Mária és Tamás konspirál Marietta ellen, hanem éppen hogy Marietta és Mária Tamás mellett, de a végeredmény – legyen a szándék bármily jóhiszemű – a harmadik fél megvezetése, becsapása. Tamás ugyan nem hal meg a konspiráció következtében, Marietta öngyilkossága viszont egyenesen ebből következik. Marietta halála azt nyomatékossítja, hogy a melodráma nem az élethazugságok és az önismereti tévedések műfaja (azok megmutatására a tragikus románc szolgál), ellenkezőleg: a melodráma a megtisztulásról szól, arról a folyamatról, amelynek során az egyén önvizsgálatot tart, megszabadul a hamis szükségleteitől és a lelkét gátló bilincsektől, azaz a kisebbrendűségi érzéseitől vagy éppen a gőgjétől, a féltékenységtől, az irigységtől, a szerzésvágytól stb. Marietta tragédiája, hogy nem tud a lelkét lebeklyázó erőktől eloldódni, míg Máriának – legalábbis a felszínen így látszik – ez sikerül. A kettejük közötti különbségeket fejezi ki a nevük is: a 'Marietta' a 'Mária' olasz kicsinyítőképzős alakja. A filmben a konspiráció motívuma játszsa a főszerepet, illetve ebből következően Marietta öngyilkossága, amely – hiába a boldog vég – árnyékot vet a másik két fél kapcsolatára is.



Mindazonáltal – és ezzel Bánky további finom korrekciót tesz a klasszikus melodramaszerkezeten – bármennyire is képes leszámolni a mindenkori melodramai hősöket jellemző akadályokkal, Mária sem ideáltipikus melodramai hősnő, éazonosságának és életazonosságának diszharmóniája miatt. Éazonosság és életazonosság feltételezi egymást, egymás színe és fonákja: utóbbihoz nem lehet eljutni personát öltve, maszkot viselve. A *Kölcsönadott élet* számos elemével – már a lírai szépségű címével is! – Mária életazonosságát és éazonosságát egyaránt megkérdőjelezi, és ezek az eszközök a film szorongásmelodrámvá alakításának döntő összetevői. Hiába teljesülnek a felszínen a melodramaiság feltételei – mégpedig elsősorban azért, mert Mária képes levetni a lelkét gátló béklyókat –, a mélyben mégis megkérdőjeleződik a melodramaműfaj alapértelme. A klasszikus melodráma ugyanis éppen hogy

énazonosság és életazonosság szinkronba hozásáról szól, azt bizonyítja be, hogy a kettő mennyire egyívású, egymást feltételező, egymásból táplálkozó értékminőség.

Közelebbről megnézve a szerelmi háromszög figuráit, látható, hogy egyikük sem azonos magával, amit Bánky azzal jelez, hogy a közegükön kívülivé teszi őket. Mindhárom személy idegenül mozog „önmagában”, amit plasztikusan közegidegenségük elmélyítésével érzékeltet a rendező. Marietta ál(om)identitást kreál magának, Tamás pedig katona – ami a közegidegenség eklatáns példája: a katona, ha csak nem hivatásos, azaz nem önkaratából vesz magára uniformist, *ab ovo* a közegén kívüli valaki –, továbbá közegidegen Mária is. Rendre kilép az úri társaságból, ahova elvben tartozik, akkor, amikor a nincstelen kiskatonát látogatja, illetve amikor meghitt és bizalmas viszonyba

„A melodráma a megtisztulásról szól”

(Ma, tegnap, holnap, 1941 – Jávor Pál és Szilágyi Szabó Eszter)

kerül Mariettával, az övének sok osztállyal lejjebb lévő varrónővel. A film első jelenetében Mária a Marietta által varrott ruhát próbálja fel, amivel nagyon elégedetlen:

„Annyi bosszúságom van, hogy majd megőrülök. A hajam még vizes, a ruhám rossz... Nézd meg, hogy lóg a válla, elől meg milyen bő! Rémes!” A jelenet nem csak azért beszédes, mert Mária idegenségét mutatja meg – rosszul érzi magát drága ruhájában, sután mozog a „legszűkebb” közegében –, hanem azért is, mert a ruhát Marietta varrta: a varrónő „adja rá” Máriára a közegidegenséget. Jelképesen és szó szerint is: a kettejük közötti következő beszélgetésben veszi rá Máriát, hogy színleljen hamis identitást Tamás előtt, aki – mint mondja – valójában nem őt, Mariettát akarja látni, „hanem a hazugságot, ami-be beleszeretett”.

A *Kölcsönadott életben* önmaguk számára vadidegen alakok hajszol-

ják a boldogságot – amit, ha látszólag elérnek is, valójában sohasem lehet teljesen az övék. Ebben az értelemben ad absurdum még a legboldogtalanabbnak tűnő Marietta tekinthető a „legboldogabbnak”, hiszen felismerve helyzete tarthatatlanságát, egy radikális döntéssel katapultálja magát a hazugságok labirintusából. A melodramai boldogságmitológiának kevés kritikusabb és szorongásosabb realizálása létezik Bánky filmjénél.

A *Kölcsönadott élet* szorongásossá tételének további komponense a dramaturgiai csúcspontokon több alkalommal felhangzó, Malcsiner Béla által jegyzett *Ma még azt hiszed* című dal, amely egyértelműen a film anti-melodramai vezérmotívumára, a hazugságra és öncsalásra utal: „Ma még azt hiszed, / Hogy szerelmes szíved, / És mindent, amit

adtál, majd elveheted. // Ez hiú remény, / És megmondhatom én, / A csókok mindörökre enyém. // Ha azt hazudod, / Mert hinni akarod, / Hogy emlékem majd könnyen feledni fogod. // Egy hang súgja azt, / Ez nem lehet igaz, / Hogy örökre búcsúzni akarsz.”

A felejtés és az elmúlás megidézése, a reménykedés értelmetlenségének jelzése és az örök magány sugalmazása, illetve ezek mintegy summázataként a „csók” múlt idejűvé tétele végtelen csüggedtséget, lehangoltságot közvetít a dalban. Olyan öseregű melankóliát, ami rendre átjár számos, 1939–1944 között készült magyar melodramát (a tragikus románcokról nem is beszélve), és a legszivárványosabb színű happy endet is megfakítja.

HIÁBA MENEKÜLSZ (KERESZTÚTON)

Bánky Viktor rendezte a klasszikus hollywoodi melodramák boldogságmitológiáját a lemondás katarzisénak gyengítésével roncsoló *Keresztúton* is (1942), amelyben – miként a *Kölcsönadott életben* – szintén főszerep jut egy Malcsiner-dalnak. A *Hiába menekülsz, hiába futsz* előbb Szilassy László, majd pedig Karády Katalin előadásában került fel hanglemezre, mindkét felvétel 1942-ben készült. A dal filmbeli alkalmazásának különlegessége, hogy nem éneklük el egyszerűen: a fordulópontokon ugyan rendre felhangzik, sőt a kísérőzene fő motívuma is belőle táplálkozik, de a szövege nem hallható. A negyvenes évek egyik leghíresebb dalának olyan aurája volt, hogy szöveg nél-

„Miként mond le a szeretett személyről?”
(Keresztúton, 1942 – Tolnay Klári és Perényi László)



SZENTE LÁSZLÓ FELVÉTELE

kül is valami őszerejű vigasztalanságot közvetített és az elkerülhetetlen végzetet idézte fel a nézőben. A *Hiába menekülsz, hiába futsz* nem egyszerűen atmoszférateremtő, hangulatfestő szerepű, hiszen a központi jelentést hordozza a filmben. Több mint fél tucat-szor (!) találkozunk a dallammal: Bánky folyamatosan variálja, hogy miképpen hangozzék fel, egyes jelenetekben a térbe helyezi, máskor aláfestő-zeneként alkalmazza.

A *Keresztúton* hősnője a nincstelen Edit (Tolnay Klári), akibe első pillantásra beleszeret unokatestvére, a jómódú Nelly nőlegénye, Barta Gusztáv orvos (Perényi László). Editet ugyan nem hagyja hidegen a férfi, de kuzinjára tekintettel elhárítja a közeledését, csak-hogy röviddel ezután véletlenül találkozik az utcán Gusztávval. A találkozás végzetesnek bizonyul, Gusztáv szakít Nellyvel, sőt a németországi ösztöndíját is feladja, hogy Edittel lehessen. Már a házasságot tervezi, amikor anyja, aki Nelly mellett biztosítottak látta fia jövőjét, otrombán elküldi Editet. Edit hajlandó lemondani Gusztávról annak jövője érdekében, külföldre utazik, majd pedig Erdélybe, Szováta megy, hogy megszabaduljon az emlékeiről. Egy újabb véletlen azonban ismét összehozza Gusztávval: Szováta találkozik vele, de a férfi immáron Nelly férje. Edit újfent elmenekül, és végül az iránta régóta hevesen vonzó, korosodó vállalatvezér, Nedeczky (Ajtay Andor) karjaiban köt ki.

Míg a *Kölcsönadott élet* a melodramaműfaj egyszerű boldogságfilmi változatát írta át és telítette szorongással, addig a *Keresztútonban* emellett a melodramaműfaj másik alapváltozata is megidéződik, és destruálódik, nevezetesen az érzelmi mártíromság történeteit elbeszélő úgynevezett tragikus boldogságfilmi variáns, amely arról szól, hogy a hős vagy hősnő miként mond le a szeretett személyről, ha annak érdeke ezt kívánja. A *Keresztútonban* atipikus – jóllehet, mint a *Kaméliás hölgy* adaptációi mutatják, korántsem originális – elem, hogy Edit nem önerőből, hanem külső ráhatásra hozza meg döntését (lemondását Gusztávról), továbbá az is rendhagyó, hogy a döntés kihordását nem követi katarzisz, ellenkezőleg: Edit ettől fogva vég nélküli menekülésre, bujkálásra kényszerül. Igazán

szubverzív megoldás, hogy Edit nem valamiféle magasztos eszme vagy nem-cél előtt meghajolva lép vissza, mint például Rick teszi a *Casablancában*, aki a haza és a házastársi hűség tisztelete miatt mond le Ilseről, vagy ahogy a *Kaméliás hölgy* címszereplője jár el, aki nem kívánja a múltjával beszennyezni a szeretett férfi jövőjét. Nem, Edit nem ilyen célok miatt mond le Gusztávról, hanem az anyagi boldogság hatalmának engedelmeskedik. Pontosabban meghódol Gusztáv anyagi szerzésvágytól fűtött édesanyjának „érvei” előtt. („Miért nem engedte, hogy elvegye azt a tábornoklányt? [...] Vidéki doktort akar belőle csinálni! Hát én nem engedem meg, hogy tönkretegyje!” – rikácsolja az anyuka, amikor kettesben maradnak.) Az anyagi boldogság (amit Gusztáv megtalálhat Nelly mellett, Edit mellett viszont nem) tehát legyűri az egyszerű boldogságot, és mind Edit, mind pedig Gusztáv egy „jobb híján-kapcsolatba” kényszerül. A boldogságmitológia és a tiszta szerelem további kritikáját, sőt: kompromittálását jelenti egyrészt, hogy Gusztáv a film végén feltűnően boldognak tetszik Nelly mellett (akit egyébiránt sohasem szeretett), illetve hogy Edit immáron végtelenen csalódva a szerelemben elfogadja Nedeczky közeledését. Ebben a kontextusban a zárlat rejtett jelentést hordoz. Nedeczky nem véletlenül korosodó férfi (Ajtay Andort kifejezetten öregítették a szerephez), a korszak magyar filmjében az idősebb férfihez fűződő viszony ugyanis gyakran az érzelmek kritikáját jelenti, illetve a párkapcsolati elidegenedést jeleníti meg. Amikor a korabeli magyar filmben a fiatal nő idősebb férfi mellé rendelődik – legyen a férfi bármennyire megértő, jóságos, gondoskodó –, nem találja mellette helyét. Már Bánky *Ma, tegnap, holnapján* is így volt, de számos további film készül a korszakban, melyben az idősebb férfi pusztán a jelenlétével defloreálja a nála jóval fiatalabb asszonyának boldogságát (*Hazajáró lélek, Egy szív megáll, Alkalom, Boldog idők, Egy asszony visszanéz, A hegyek lánya, Magdolna, Féltékenység, Gyanú, Gyávaság, A három galamb, Mindenki mást szeret, Az első, Vissza az úton, Vihar előtt*).

Bánky szabálykövető melodramát is készített – többek között a klasszikus melodramai értékszemléletet valló

A *Benedek-házzal* bizonyította affinitását a műfajhoz –, a *Kölcsönadott élettel* és a *Keresztútonnal* azonban már a reflexivitását is demonstrálta azáltal, hogy miközben megfelelt a boldogságmitológia minimumának, megfogalmazott valamit abból a szorongásból is, amit éppen a boldogságotematika életképességével, érvényességével kapcsolatos aggályok szültek a negyvenes évek elején. A két film tehát a boldogságmitológia ünnepléseként és kritikájaként egyaránt olvasható, ezért jól kifejezik a kort, amelyben megszülettek. Hiszen a boldogságotematikához váltig ragaszkodó, de hitében megrendült polgár alapérzését tolmácsolják.

Kétségtelen, hogy Bánky a „boldogtalan boldogság” megfogalmazását tekintve ragyogó képességekkel bírt. Éspedig nem csupán a komolyabb tónusú, azaz melodramai vagy románci alapozású munkáiban.

FÁJDALMAS KACAJOK

Bánky remek romantikus vígjátékokat is forgatott, melyek közül számos állja az idők próbáját. Némelyik egyszerűen „csak” mulattató (*Makacs Kata, Igen vagy nem?, Makkhetes*), mások különlegességét viszont az adja, hogy a rendező – a vígjátéki alaptónust megtartva – képes volt bennük a hurráoptimista tónust keserűséggel színezní.

A „kritikai” happy end alkalmazásának első példája az életműben A *miniszter barátja* fináléja, amit aztán sorra követ a többi film, a *Kölcsönként férjek, a Házassággal kezdődik, Az ördög nem alszik*. Utóbbi, ez a számos pillanatában valóban humoros, ám végeredményben ellentmondásos tónusú mozidarab a romantikus vígjátéki sémát nagyvonalúan és könnyedén alkalmazza – a férfi és a nő a kezdeti masszív elutasítás követően egymás karjaiban köt ki –, mindazonáltal a felek egymás ellen irányuló konspirációi gyakran annyira durvák, hogy az már túl van a screwball-etikán. Lopnak, csalnak, hazudnak sorozatban, valamiféle lehangoló gátlatlanságtól hajtva, ezért a nézőben kétség ébred a páros jövődöbeli boldogságának időtállóságával kapcsolatban. Hasonló benyomást kelt a *Házassággal kezdődik* is, melyben az akaratos asszonyka a szeszélyeit nehezen viselő férjének megtörése érdekében hazu-

dozik és konspirál, rendőröket és orvosokat próbál megvezetni. Megjárja a börtönt, a kórházat és a bolondokházát is, kizárólag azért, hogy férje pisálkoló érdeklődését újra felszítsa, és amikor a zárlatban kettejük vitáját hirtelen csók zárja le, az korántsem tesszik a boldogságuk zálogának. Kikényszerített, kierőszakolt happy end ez, szemernyi kétséget sem hagyva afelől, hogy a bipoláris személyiségzavar tüneteit mutató nő nem változott meg, és a férjre ugyanolyan pokoljárás vár a végefőcím után, mint amilyenben a cselekmény során része volt.

A *Régi keringő* Bánky valamennyi szorongásos romantikus vígjátéka közül a legsikerültebb. Identitáscserékkel, félreértésekkel és rosszindulatú, de végül is a happy endhez vezető véletlenekkel teli film, amelynek markáns mellékszála egyúttal végtelenül lehangoló. Az Almády villába ismeretlenül beállít az Egyesült Államokból hazatért parvenü, Gál Fülöp a lányával, Dorothyval, hogy megvegye a villát. A villa azonban nem eladó, az egykori ünnepelt színész, Bakonyi Péter (Földényi László) húsz éve a grófi családból származó felesége kedvéért költözött ide Budapestről, és nem is kíván visszamenni oda. Mostohafia, László viszont Budapesten él, és a feltörekvő színésznőbe, Tavasz Erzsibe szerelmes. Amikor a fiú levélben bejelenti házassági szándékát, anyja – aki a dúsgazdag Dorothyt nézte ki a fia számára, és semmiképpen sem szeretné menyének a nincstelen és rang nélküli lányt – Bakonyit küldi Budapestre, hogy beszélje le Erzsit a kapcsolatról, és Lászlóra is ráparancsol, hogy gardírozza az időközben szintén Budapestre érkező Dorothyt. Mivel Lászlónak ehhez nem fülk foga, de anyjának sem kíván ellenszegülni, ráveszi az egyszerű taxisoftört, Dudva Mihályt, hogy játssza el az ő, László szerepét, és Dudva igazán remekül teljesít, annyira, hogy Dorothy beleszeret. Bár sokáig úgy tűnik, hogy a félreértések labirintusából lehetetlen kikeveredni, végül tisztázódnak a dolgok, Dudva és Dorothy eljegyzi egymást, László pedig – anyai jóváhagyás mellett – elveszi Erzsit. Mindenki jól jár.

Pontosabban majdnem mindenki. A film erős mellékszála az ötvenes Bakonyi története, aki Budapestre érkezve

felidézi fiatalságának sikereit, és megkísérli a színpadra visszatérés gondolata, sőt mostohafia választottjába is beleszeret. Csakhogy a színház impresszáriója ugyanúgy elutasítja, mint Erzsi, emlékeztetve rá, hogy eljárt fellette az idő, csapdába ejtette az életkora. A vígjátéki stílus és beszédmód felfüggesztődik ezekben az összességében a játékidő negyedét kitevő jelenetekben, és a fájdalom, a keserű nosztalgia, az elmúlás lesz a film uralkodó szövege. Szívszorító jelenet, amikor Bakonyi találkozik régi szerelmével és színészkollégájával, az Erzsi öltöztetőjeként dolgozó Hajnal Ilkával (Kökény Ilona), akit nem ismer fel („Péter, nem ismerd meg? Hát persze, a nők gyorsabban öregednek, mint a férfiak.”), de aki akaratlanul is tükröt tart neki, és végérvényesen rádöbben-ti őt, hogy már soha többé nem lehet ismét fiatal, nem lehet a régi önmaga. Bakonyi és Ilka jelenete megrázó erejű, az 1945 előtti magyar film legjobb pillanatainak egyike. „Találkoztam az ifjúságommal, és nagyon öreg volt” – summázza később a tapasztalatait Bakonyi, akinek cselekményszála tehát alapvetően meghatározza a film hangulatát.

Amennyire mély a keserű nosztalgia és a teljesületlen vágy szülte depresszió, annyira gyorsan lép rajta túl Bakonyi: a film utolsó felvonásában újult erővel, egy sztahanovista aktivitásával – a csalástól, átveréstől sem visszariadva, a fiatalokat hazudozásra biztatva – dolgozik László és Erzsi románcán, amit a fiú édesanyjával még el kell fogadtatni. Van ebben valami mélységesen deprimáló. Mit a megrázóbb megtapasztalni Bakonyi sorsában és viselkedésében? Az elutasításból fakadó kiszolgáltatottságát vagy reflektálatlanságát? Azt fájdalmasabb nézni, hogy visszautasították, vagy azt, hogy szempillantás alatt képes túl lépni a vágyán, és feledni csalódását: maga mögött hagyni – ezáltal lefokozni – azt, ami nem sokkal korábban még a legfontosabb volt számára? Mennyit ér a vágy, ha ilyen könnyű feledni?

A film utolsó harmadában Bánky visszatér tehát a vígjátéki tónushoz, ám a *Régi keringő* minden életerős gegje és megkétszerezett happy endje ellenére egészében melankolikus marad. Annál inkább, mert a címe is kétségkívül Bakonyi tragédiájára utal,

továbbá mintha a rózsaszínű zárlatot kérdőjelezné meg az önreflexív – jelen írás első részében már emlegetett – záróinert is („Ez a film csak mese...”), ráadásképpen pedig a filmben felhangzó dalok finoman, szubtilisan ellentétezzék a poén-dramaturgiát már a nyitánytól kezdve, a vágyat tematizálva, a frusztrációt lebegtetve. Bánky telivér vígjátékai nem egyszer csonkán romantikusak. Ha tompítottan is, de a „boldogtalan boldogságot” mutatják be, pontosabban: sejtetik. Csakúgy, mint a szorongásmelodráma.

A VÁGY FELKÉPESÍTÉSE

A két világháború közötti magyar hangosfilm köztudottan szürke stílusban, a rendezők a vizuális sztereotípiákat kedvelik. Elvértve találni a formanyelvvel kísérletező darabokat (*Ítélt a Balaton, Én voltam, Hortobágy, Földindulás, Emberek a havason, Kétszer kettő*), és a filmekben már egy hosszabb kocsizás vagy tartalmasabb svenk is ritkaságszámba megy. Gyakran a jelenetek felszíneltetésének a filmépítkezésben alapvetőnek számító technikáját is mértékkel alkalmazzák a rendezők, sőt: egészében hanyagolják azt (Bánky *Házassággal kezdődik* című filmje jobbra egyenletes jelenetekből épül fel). Ritkán kerül sor a snitt–ellensnitt-technika elmaradásából következő teatrális jelleg ellensúlyozására, olyan eszközök bevetésére, melyekkel elérhető, hogy a film ne azt a benyomást keltse, mintha „lefényképezett színház” volna. A filmszerűbbé tétel egyik módja lehet a jelenetek közötti kapcsolatok nyomtatékosítása különböző vizuális és auditív eszközökkel. Bánky az *Igen vagy nem?* romantikus vígjátékában a tér- és időszerkezetek építésének cizellált módszerét és játékát alkalmazza, a felek összetartozásának és helyzeteik párhuzamainak jelzésére. A film egyik leleménye, hogy – zömmel a játékidő utolsó harmadában – egy szereplő által elkezdett mondatot a következő jelenet valamely szereplője folytat, máskor egy tárggyal játszik el a rendező. Például egymást követő rövid snittekben hasonló cselekvést végeztet el a különböző térszegenekben lévő szereplőkkel (egymás után iszik a Muráti Lili karakterének udvarló Jávor, a magányos Szőrényi Éva, illetve a szintén magányos Páger, egy



másik villámsnitt-párban előbb Muráti, majd Jávor babrált egy nyakkendővel) és ezzel a finom grafikai-ritmikai montázssal vonja szorosra a rendező a figurák közötti viszonyokat. Az alapvetően a montázst funkcionális – nem pedig művészi – kifejezőeszközként szemlélő korabeli magyar filmben unikálisnak tűnik ez a megközelítés: Stanley Donen bűvészkedik hasonlóképpen a montázssal negyedszázaddal később a *Ketten az útonban*.

Mindazonáltal az efféle innovatívabb képi megoldások ritkák Bánkynál, aki korántsem volt stílusművész, szórva-nyos vizuálötleteivel csupán megpróbálkozott némi szint vinni a korabeli homogén filmképre. Így tett két szorongásmelodrájában is, melyekben következetesen alkalmazott egy olyan eszközt a központi gondolat nyomatékítására céljából, amelyet talán a szovjet montázsiskolából kölcsönzött. A *Keresztútonban* és a *Kölcsönadott életben* egyaránt megtalálható az a sajátos montázstechnikai ötlet, melynek nyomán megmutatható, „felképesíthető” a hőskéket feszítő vágyakozás, egyúttal a frusztráció kínja is.

A Bánky által alkalmazotthoz sokban hasonló technikát David Bordwell

„Csupdába ejtette az életkora”

(Régi keringő, 1941 – Szilassy László és Földényi László)

jellemzi *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvének a szovjet montázsfilmről szóló fejezetében. A módszer a tér fiziológiai-ilag lehetetlen egységesítését célozza: az alkotó koherens, de

absztrakt teret hoz létre, olyan módon, hogy a távoli térszegmensekben játszódó szituációkat egymásra direktan rezonáló, reflektáló eseményekként mutatja be. Bordwell a következő példával illusztrálja mindezt: „A *Huszonhat komisszárb*an a bolsevik elítélteket a sivatagban lemeszárólják. Egy sebesült férfi felküzd magát a domb tetejére, és azt kiáltja: »Nyugodjatok meg, elvtársak!« Vágás után Baku olajmezőit látjuk sok-sok mérfölddel távolabb. Hirtelen a mezőn dolgozó munkások megdermednek, mintha hallanák a kiáltást.”

Ugyanezt a megoldást használja tehát Bánky, ráadásul mindkét idézett filmjében: a *Kölcsönadott életben* Tamás, a sebesült kiskatona az iránta egyre mélyebb érzelmekeket tápláló ál-Marietta nevét kiabálja lázalmában, mire a tőle kilométerekre lévő, másik térben alvó ál-Marietta felriad; amikor a *Keresztútonban* Gusztáv elutazik németországi ösztöndíjára, az induló vonat fűtyét meghallja a – vasútállomástól távoli – szobájában álmatlanul

szenvedő Edit. Ezek az absztrakt teret létrehozó snittkapcsolatok egyszerre jelzik a felek összetartozását, illetve a köztük lévő távolságot, mutatják meg a vágy feltartóztathatatlan erejét és a vágy beteljesülését akadályozó objektív körülményeket. Egészében tehát olyan megoldások, amelyek vizualizálják, illetve előrejelzik a boldog boldogtalanságot (*Keresztúton*) éppúgy, mint a boldogtalan boldogságot (*Kölcsönadott élet*).

Bánky Viktor nem a magyar filmtörténet mostohán kezelt, nagy klasszikusa, vagy a felejtés karanténjába zárt zseni. Inkább izgalmas szürke eminenciás, aki-ről visszataszító közéleti tevékenysége, politikai tévelygései és ideológiai meg-szédülései miatt nem vesz tudomást az utókor. Pedig a teljes szilenciumnál többet érdemel. Egyebek közt teoreti-kusi szempontból lehet hasznos mun-kásságának analízise: nem csak a '45 előtti éra mindmáig sokak által sommá-san jellegtelenné tekintett korpusza kerülhet más fénytörésbe életművé-nek tanulmányozása nyomán (például egyes filmjeinek önreflexivitása izgal-mas adalékokkal szolgálhat a korszak újraértékelésében), de az *oeuvre* vizsgá-lata segíthet a magyar filmtörténet kontinuitásának kimutatásában is, ér-tetőbbé, illetve láthatóbbá teszi a vi-lágháború előtti és utáni korszak mos-tanáig nem, vagy csak kevésbé érzékelt keresztkapcsolatait. Bánky Viktor népi filmjei az ötvenes évek termelési film-jeinek előképe, szorongásmozijai pedig hidat képeznek az 1945 előtti szimpla melodramák és a melodramai és tragi-kus románci eredetekkel bíró, '45 utáni művészfilmek között.

Bánky szorongásmelodramái és szubverzív vígjátékai ráadásul önérté-kükön is izgalmasak. Azt bizonyít-ják, hogy a rendező nem csak a nézők ábrándszükségletének és a politika elvárásainak a kielégítéséhez értett, de alkalomadtán a boldogságtematika elégekussá hangolásához is. Ünnepe-lt direktorrá egyrészt nyilván azért vált, mert kurzusfilmjei miatt a politika a keblére ölelte, és bőven kijutott neki a felülről táplált és irányított népszerű-ségből, másfelől viszont egyes mun-káiban művészi kvalitásait is meg-mutatta, amikor képes volt a nézők lelkének mélyrétegeiben megbúvó érzéseket kifejezni. •

MAURER DÓRA, MINT FILMKÉSZÍTŐ

„Ő maga a csap”

BEKE LÁSZLÓ

MAURER DÓRA VILÁG-SZEMLELETÉBEN A „FILMKÉSZÍTÉS” CSAK AZ EGYIK ESZKÖZ, DE MŰVÉSZETE MINDIG ÖSSZEFÜGG A TÉRREL, AZ IDŐVEL ÉS A MOZGÁSSAL.

Maurer Dóráról írni nem könnyű feladat – legalábbis nekem. Annyiszor írtam már róla, hogy magam is azt hinném, még egy cikket kirázok az ujjamból, de aztán elbizonytalanodom. Az olvasót nem érdeklik az én nyavalygásaim, őt az érdekli, hogy hogyan viselkedik egy nő 80 éves korában, aki talán a leghíresebb magyar képzőművész. És ha esetleg még ismeri is, arra kíváncsi, hogyan viseli el ezt az állapotot, élete és művészete csúcspontját, mely csak egy pillanatnyi állapot. (Maureren kívül csak két hasonló helyzetben lévő művésznőt ismerek, Ilona Keserü Ilonát és Ladik Katalint, de egyikük sem igazán filmkészítő.)

Tehát Maurer Dóra, a filmes. Róla kell valami fontosat, értelmeset és még inkább érdekeset írnom, mellőzve a közhelyeket. És mellőzve a saját szellemkedéseimet. Maurer filmográfiája a Wikipedia szerint a következő:

1970: *Minimal Movements*
(8 mm, ff, végtelen)
1973: *Megtanult önkéntelen mozgások*
(SUMUS, 16 mm, ff, 10 perc);
Keressük Dózsát (BBS, 35 mm, ff, 7 perc)
1973-1975: *Relatív lengések*
(BBS, 35 mm, ff, 10 perc)
1973-1983: *Timing*
(BBS, 16 mm, ff, 10 perc)
1977: *Emlékezés, Civilmeket*
(BBS, video, ff, 16 perc)
1980: *Kalah*
(BBS, 35 mm, színes, 11 perc)
Triolák (BBS, 35 mm, ff, 12 perc)
1982: *Hétpróba* (BBS, 35 mm, ff, 56 perc)
Térfestés. Buchbergi projekt (BBS, 16mm, 34 perc)
1984: *Azonosítás*
(SUMUS, video, 10 perc)
1984-1986: *Nézeteink 1.*
(BBS, 16 mm, színes, 60 perc)

1987: *Kreativitás-Vizualitás*
(BBS, 16 mm, ff, 16 perc)
1989-1990: *Inter-Images 1-3.*
(SUMUS, 16 mm, színes, 17 perc)
1992-1993: *Connections*
(SUMUS-Illy Bt., 16 mm, színes, 27 perc)
1995-1996: *Nem látni a végét*
(video-CD, 52 perc, Szegedy-Maszák Zoltánnal).

A Youtube-on és más internetes helyeken letölthető tőle legalább 30 film, videó, interjú. Egy kétrészes interjú szövege megjelent az *Artmagazin* 94. és 98. (2017) számában, riportert Topor Tünde, a teljes videófelvétel (Esterházy Marcell) látható az *Artmagazin* Online-on. Érdemes a címként választott Maurergondolatokat idézni: „Mindig tisztább formákkal dolgozik az ember, nem összezemasztatva...” és „Semmiféle kötelezettséget nem éreztem, csak a szabadságot, a játékot...” Maurer beszédmódja hallatlanul közvetlen, szerény, személyes és érdekes, annak, aki olvassa vagy hallgatja, kedve támad kapcsolatba kerülnie vele, hogy megtudja, mit lehet egy fontos művésztől tanulnia. A Magyar Képzőművészeti Egyetemen, a Barcsay Teremben tartott tavalyi kiállításán (korai munkák, *Nyomhagyás – nyomtatás / Maurer Dóra grafikai munkássága* címmel) a megnyitó alkalmából elvégeztem egyfajta vendégkönyv-helyettesítő közvéleménykutatást: a nézőktől egy-egy mondatot kértem a nézőktől. Döbbenetesen találó válaszokat kaptam:

„Korunk egyik legkiemelkedőbb, legtehetségesebb és legkeresettebb képzőművésze”

„Maurer Dóra már nem a csapból folyik, hanem ő maga a csap”

„A művész kijelöli a feladatot és elvégzi a munkát”

„Színes, sokoldalú egyéniség, aki minden művészeti ágban egyaránt otthonos”

„Kicsi vagyok, de megértettem, hogy a művészetnek sok, sok arculata van”

„Köszönöm neki Chliff Marit” (festőtanár a Képzőművészeti Egyetemen)

„Einfach grandios”

„Maurer Dóra a példaképem”

„A négyzet színe, szíve”

„Ezen a kiállításán lehetett látni, hogy – mint minden igazi nagy művész – ő is az élményszerű valóság-ábrázolásból fejlődött ki”

A mintegy 80 spontán kiállításlátogatói megnyilatkozást külön szeretném publikálni a későbbiekben, hiszen Maurer további lényeges alkotói sajátosságait lehet kibontani belőlük. Látszólag nem közvetlenül a filmről van bennük szó, de arról is, mert az alkotó számos működési területe jellemző módon függ össze a térrel, az idővel és a mozgással. Maurer nem egyszerűen festőművész vagy grafikus, nem is csak fotós, filmes, videós, conceptualista, body artist, land artist és így tovább, hanem „képzőművész”, „média-, intermédia- és multimédia-” művész – csupa olyan fogalom, mellyel a magyar nyelv csak nehezen tudja követni a művészet változásait az 1960-as évektől kezdve. Maurer csak jobb híján „képzőművész”, mert a szó mechanikus átvétel a németből (bildende Kunst), és nem egyszerűen „filmművész”, hanem szerényen „filmkészítő”, mert a vele párhuzamos törekvések az egész világon „művész” helyett jóval



szerényebben „filmmaker”-nek vagy „Filmemachernek”, „kinematográfusnak” (Bódy Gábor) nevezik magukat. A konceptuális ihletésű film neve „film as film” utalva a tautologikus gondolkodásra. Maurer egy személyben teoretikus, kutató (az „art & science” területén), experimentális/kísérleti alkotó, aki az avantgárdhoz és az undergroundhoz egyaránt tartozik. Munkája átível a művészeti oktatásba és nevelésbe, a „Kreativitási gyakorlatok”-tól a fotogram- és filmszakkörökön át a Magyar Képzőművészeti Főiskola majd Egyetem tanári pozíciójáig. Szervezői munkásságában – ma úgy mondanánk: kurátori tevékenységében – kiemelkedik a Balázs Béla Stúdió *Filmnyelvi sorozatában* végzett munkája, ahol Bódy Gábor támogatásával irányította a képzőművészek filmcsinálását, nehézőkben szervezte a magyar művészek külföldi kiállításait és fellépéseit (ide tartozik a férjével Gáyor Tibor építésszel, konstruktivista és konkrét művésszel együtt létrehozott SUMUS formáció), a Vasarely Múzeumban évek óta rendezett kiállítás-sorozata, és közben egy egész önálló iskolának tekinthető fotogram-készítés és -kutatás fiatal művészekkel és az Iparművészeti Főiskola (ma Moholy-Nagy Művészeti Egyetem) hallgatóival. (Itt egy kérdés, elsősorban magamhoz: megszületett-e végül az a fotogram-film, mely kiküszöbölte volna a film képkockára tagolását, mint amilyen volt – tévedésből – Man Ray *Visszatérés az értelemhez* (1923) című „hőesés” filmje liszt és rajzszőgek segítségével, vagy Szentjóbý Tamás *Véres filmje* (1968)?)

Maurer Dóra munkásságában valóban „minden mindennel összefügg”. Az eddigi műfaji felsorolásokból kimaradt a zene: közös aleatorikus filmje, a *Kalaf* (Jeney Zoltán zeneszerzővel), a színház (*Civilmekbet*), az animáció.

Mindezeket az összefüggéseket a közelmúltban *Egybeesések* cím alatt próbáltam meg bemutatni a Képzőművészeti Egyetem-i kiállítást kísérő konferencián. Maurer képzőművészeti munkáinak (festményeinek, grafikáinak, konceptuális fotósorozatainak) jelentős része mozgásra – lenyomat-képződésre, eltolódásra, elmozdulásra, nyomhagyásra (Spurensicherung), szekvenciák és fáziseltérések létrehozására stb. – utal. E fogalmak mindegyike megfeleltethető filmkészítési és vetítési folyamatok metaforáinak. A művészt mondhatni gyerekkorától kezdve érdekelte a természet élete, növények, állatok mozgása, lenyomatainak megfigyelése. Egyik első filmje éppen verébrajok mozgásának rögzítése volt, száraz fák ágai között. (Egy több mint anekdota saját megfigyelés jut erről eszembe: Egy vidéki város rendőrsége előtt a járda hófehér volt a verébpiszoktól, mert a madarak a ház előtti fákon – de csak ott! – tanyáztak.)

Mivel minden időben zajlik, és különösen a film vetítése, mind a nagy kronológiai mozgásokat, mind a pár perceseket leginkább egy időtengelyre kapcsolódó diagram érzékeltethetné, ahol az események Maurer Dóra 80. születésnapja, 2017. június 11. körül sűrűsödnek.

A filmek kapcsán a kanonizáció folyamatának mozzanataira, szempontjaira, aspek-

tusaira is felfigyelhetünk. A *Relatív lengésekről* (1973) – ahol egy hol stabil, hol mozgó kamera követ egy hol ingamozgást végző, hol pedig mozdulatlan lámpát – Peternák Miklós állapítja meg, hogy M.D. „talán legismertebb, legtöbbet vetített filmje...” (a BBS) „emblematis, klasszikussá vált darabja.” Visszont a korabeli szakértők szerint a 10 perces film kimondottan unalmas volt. Azóta a megítélés mégis sokat változott – Peternák „a gyakorta mellékesnek tekintett technikai-produkciós körülmények”-re hívta fel a figyelmet.

Számomra legalább ennyire kanonizált főművé vált a 15:25 perces *Timing/Időmérés*. Cselekménye rendkívül egyszerűnek látszik, pedig struktúrája hihetetlenül bonyolult. Maurer összehajt egy lepedőt, egyre kisebbre hajtogatja, majd a képmező is megfélezi, újra felezi, és végül két párhuzamos osztásrendszer mozog a filmben, szétbogozhatatlanul. Ugyanakkor a film jelentéstartalma kimeríthetetlen, egészen odáig menően, hogy Dieter Honisch, a nagy berlini múzeumigazgató a filmet a *gender* szépmegnyilvánulásának tartotta.

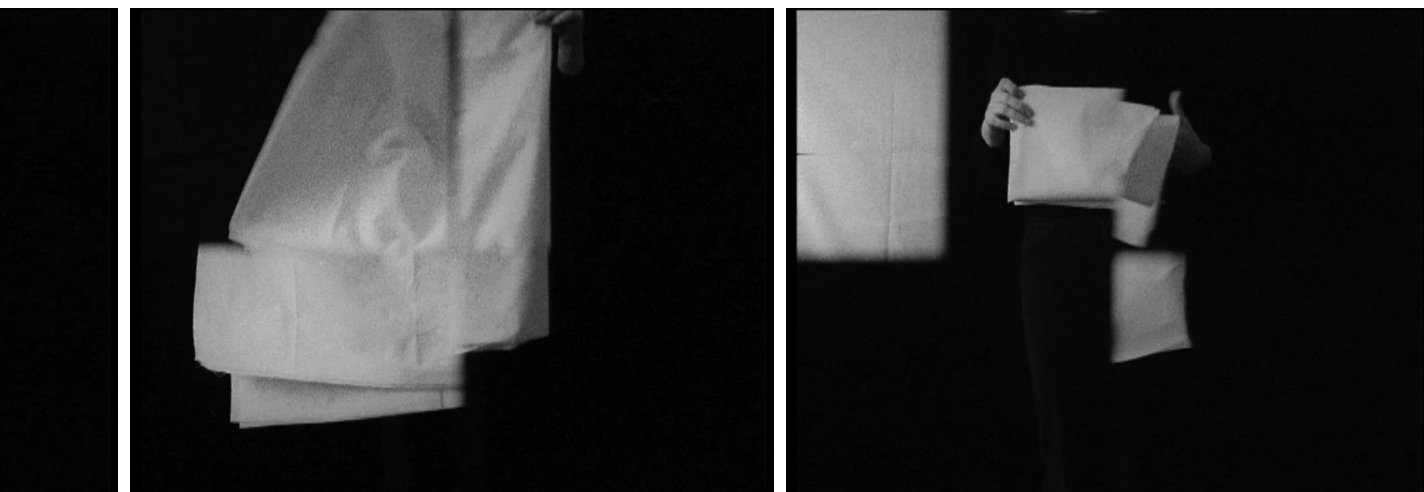
Maurer munkássága kimeríthetetlen a néző, a kritikus és az interpretátor számára. És hogy még jobban összekuszáljam a „viszonylatokat” – amiért ő nem fog haragudni –, strukturalistának tartotta magát, nem riadt vissza a nagyjátékfilm persziflálásától (*Emlékezés. Civilmekbet*, 1977). Nem riad vissza attól sem, hogy némelyik filmjét „eredménytelen”-nek (?) minősítse.

Mit lehet még a 80-as születésnap kapcsán mondani?

„A java még hátra van” – jósolja egyik névtelen rajongója. •

„A négyzet színe, szíve”

(*Timing/Időmérés*, 1973-83)



BESZÉLGETÉS TOMPA BORBÁLA ESZTERREL

Volt egyszer egy kertész

BOKOR ÁGNES

SZIMBOLIKUS MESEANIMÁCIÓ A KAPCSOLATOKRÓL.

Van egy kert és van egy kertész, aki gondolzza. Különös a kapcsolat a kert és a kertész között, bensőséges, mégis szabadságot sugároz. De mit láthatunk bele még ebbe a kapcsolatba? Mi történik, ha a kertész egyszer elfelejti a kert születésnapját? Milyen mély szimbolikája lehet egy gyerektörténetnek? Erre keresi a választ Tompa Borbála Eszter a *Volt egyszer egy kertész* című animációs filmjében, amely Máté Angi azonos című meséje alapján készült, és amelynek elkészülését a Médiatanács a Magyar Média Mecenatúra program Macskássy Gyula-pályázatán támogatta. Az alkotásról, az animációs filmek lehetőségeiről és személyes jövőbeli terveiről beszélgettünk a rendezővel.

• Szerzői filmnek minősíted a *Volt egyszer egy kertészt*?

Úgy érzem, hogy határeset lett, mert elvileg gyerekfilmnek készült, de valahogy a mese is olyan hangulatú, ami miatt elég poétikus, lírai lett a végeredmény, ami akár a szerzői film kategóriába is tartozhat, de inkább talán átmenet a kettő között. Maga a mese annyira értékes, annyira szép a nyelvezete és a szimbolikája, hogy úgy éreztem, ez hiánypótló. Kell a gyerekeknek olyan történeteket is mondani, ami nem feltétlenül az akcióról szól, hanem van egy mélyebb jelentése.

• Te hol találtad meg ezt a mesét? Máté Angi történetéről van szó, ami az *Ez egy susogó levél* című könyvében jelent meg.

Gelley Bálinttal a pályázat előtt fél évvel már gondolkodtunk azon, hogy milyen jó lenne egy rövidfilmet készíteni gyerekeknek, és bár ő alapvetően

sorozatokban gondolkodik, szeretett volna egy rövidfilmet is csinálni. És ehhez az ötlethez kezdtünk el történeteket keresni, így jutottam el egy könyvesboltba, ahol megtaláltam a *Volt egyszer egy kertészt*, és nagyon megtetszett. Egyébként korábban készítettünk gyerekfilmeket a MOME-n, és nagyon szerettem azt a feladatot, úgy éreztem, hogy ki tudok benne teljesedni.

• Ebben a történetben mi fogott meg?

Máté Anginak ebben a könyvében az összes mese nagyon tetszett, mert mindegyikben van egy kis csavar, egy szimbolikus kép. Én viszont a kertészes mesében találtam meg a leginkább magam. A nővéremmel nem voltunk mindig a legjobb testvérek, de rengeteget játszottunk együtt, szinte mint az ikrek, össze voltunk nőve. A szüleink nagyon sokat dolgoztak, anyukám menedzser, apukám pedig tudós, sokat utazott, ha itthon volt, akkor is nagyon el-

foglalt volt. A kertész az én fejemben egy ilyen apuka, akinek megvan a maga útja és sokat kóborol a világban. Ezt a problémakört akartam körbejárni, de nem túl direkt, és erre nagyon alkalmas ez a mese.

• A *kert* három lány szimbolizálja az animációdban. Eredetileg arra gondoltam, hogy talán ti is hárman vagytok testvérek.

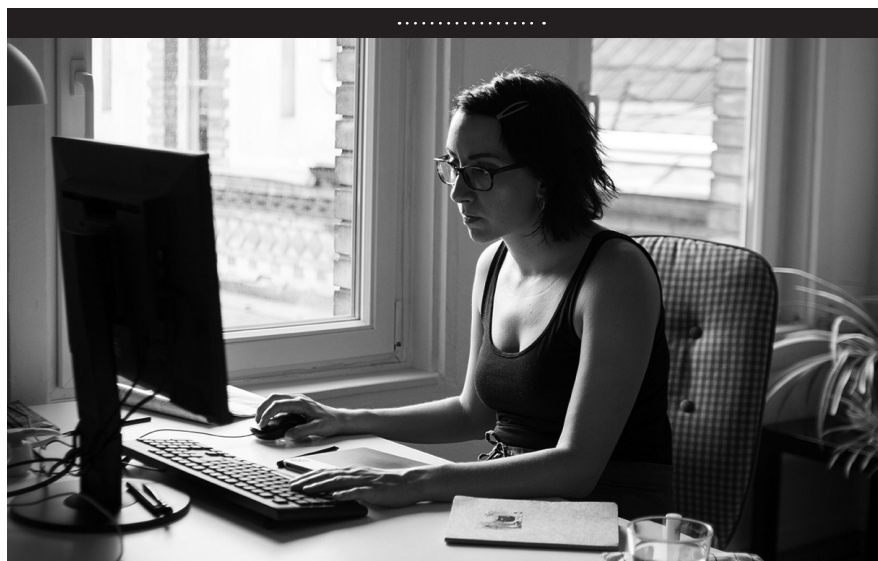
Nem, csak ketten, és a három lány az animálhatóság szempontjából volt fontos, mert azt akartam, hogy tömeg legyen, de tíz kislányt végiganimálni nagyon sok munka lenne. És mivel ez klasszikus rajzanimáció, több időt, energiát, több odafigyelést igényel. A gyártási idő így is öt hónap volt, tehát nagyon sok idő, pedig ez egy négyperces kisfilm.

• Hányan dolgoztatok a filmen? Ki az, akit megemlítenél?

Mindenki nagyon fontos, aki a stáblistán található. A fő animátoraim Tóth Luca és Capucine Muller voltak. Tóth Luca egyébként szintén volt már Mecenatúra-támogatott (*Superbia* című animációját támogatta a Médiatanács, ajánljuk a rendezővel készült interjút a mediatanacs.blog.hu-n – A szerk.), Capucine Muller pedig egy francia lány, aki most Magyarországon tanult, nagyon fiatal, ennek ellenére nagyon tudatos és összeszedett volt, a maximumot hozta ki a jeleneteiből. Szóval két nagyon jó animátorom volt.

• Milyen lehetőségei vannak ma Magyarországon egy MOME-n végzett animációs rendezőnek?

Tompa Borbála Eszter





Van néhány név, fiatalok, tehetségesek, akik felkerültek az animációs térképre Európában, van producerük vagy vannak olyan forrásaik, kapcsolataik, amik segítik a további karrierjüket, így ők nagyobb eséllyel tudnak a saját munkáikon dolgozni, ha úgy tetszik, szerzői filmeket csinálni. Aki viszont nincs ilyen helyzetben, az egyéni vállalkozóként dolgozik, és projektről projektre vándorol, animációs stúdióknál dolgozik, reklámokat készít, színházakban végez animációs munkát.

• *Te mivel foglalkozol mostanában?*

Én a grafika felől közelítettem meg az animációt, szóval illusztrációkat

Volt egyszer egy kertész

csinálok, ha tudok. Érdekes egyébként, hogy grafika szakos akartam lenni, és azért jelentkeztem animációra, mert láttam a *Belleville randevút*, ami nagyon tetszett. Egyáltalán nem bántam meg, hogy végül ez lett az irány, mert az animációban nagyon sok műfaj található meg egyszerre: kell hozzá ritmusérzék, plánozás (ami a fotográfiából jön), grafika, zene, a szöveg pedig az irodalomból táplálkozik.

• *Mit gondolsz, az, hogy nagyon egyértelműen felismerhetőek az animációid, hogy van egy sajátos stílusod, az szabadságot ad, vagy adott esetben korlátoz?*

Érdekes kérdés, éppen ma beszélgettem erről valakivel, aki szintén azt mondta, hogy nagyon határozott stílusom van, és ezt speciális reklámokhoz kellene használni. A MOME erősen nyomott minket abba az irányba, hogy merjünk saját világot felépíteni, merjünk egyediek lenni, megtalálni a saját hangunkat. A francia egyetemen például csapatebereket képeznek ki, akik a nagy egész részeként tudnak nagyon jól működni. Úgy kell elképzelni, hogy mondjuk ők egy nagyzenekar tagjait képezik, akik aztán együtt valami fantasztikusat hoznak létre, mi a MOME-n pedig free jazz zenészek vagyunk.

• *Neked kényelmes ez?*

Nekem nagyon, de tanultam eleget rajzolni ahhoz, hogy ki tudjak lépni ebből a világból és más projektekben is jól tudjak segíteni. Dolgoztam például Bucsí Réka *Symphony 42* című animációjában vagy a szintén Mecénatúra-támogatott *Ahány király annyi mesében* Horváth Molnár Pannával, aki a produkció vezető dizájnere volt, én pedig aládolgoztam. Az ő stílusa sokkal finomabb, precízebb, mint az enyém, de jól ment a közös munka.

• *Mi az, amit a saját világod építésében szeretsz és mi az, amit a mások produkcióiban való részvételben élvezel?*

Az utóbbiban azt szeretem, hogy nagyon sokat lehet belőle tanulni, hiszen látom, hogy má-

sok hogyan dolgoznak, hogyan használják a rendelkezésre álló eszközöket, vagy a teret hogyan kezelik. A saját világom építésében pedig azt szeretem, hogy bele tudok kerülni egy flow-ba, amikor igazán nem figyelek arra, hogy minden szabályt betartsak, ezért el tudok merülni a munkában.

• *Hogy tetszik neked a Volt egyszer egy kertész kész változata?*

Kicsit lassúnak érzem, jobb lett volna több humort rakni bele, hogy a gyerekeknek kicsit jobb szórakozás legyen. A falevélen lecsúszást például javaslatra tettem a filmbe, mert akik látták, szintén azt érezték, hogy szép-szép, de kellene bele egy kis varázslat, akció és

mozgalmasabb dolgok. De úgy érzem, hogy ezzel együtt is kicsit komoly lett.

• *Alapvetően melankolikusabb dolgokat szoktál csinálni?*

A diplomafilmem egy dokumentumanimáció, a *Random Walks*, ami menekültekről, bevándorlókról szól. Szóval ez is kicsit mélabúsabb volt a téma miatt, és a rajzaim is hozzátesznek ehhez. Illetve a következő filmem is kicsit melankolikus lesz, szóval lehet mondani, hogy ez jellemző rám.

• *Mi a következő filmed?*

Egyszer Svájcba utaztunk a nagyszüleimmel, ezekből az élményekből táplálkozik most az új filmem. Ott ugyanis egy kempingben laktunk, ahol nagyon fura volt az atmoszféra, sokat esett az eső, de tele volt minden páfrányokkal. Egy nap találkoztunk a nagypapám egy barátjával, akit nagyon megkedveltünk, mert különös figura volt. Vannak emberek, akikre a gyerekek nagyon könnyen rá tudnak csatlakozni. Ennek nincs semmi konkrét oka, egyszerűen felkelti az érdeklődésüket. Én őt úgy láttam, mint egy varázslatos figurát, nyugodt volt, finom, udvarias, kedves. Olyan volt, mint egy régi vágású gentleman. Aztán egy nap, amikor nyaggattuk, hogy játsszon velünk, a nagymamám mondta, hogy hagyjuk békén, mert nagyon beteg, rákos. Szóval ezeket az érzéseket

szeretném megfogni és megjeleníteni a filmben.

• *Mi lesz a Volt egyszer egy kertész sorosa? Volt a KAFF-on és a Primanimán a versenyprogramban, mikor és hol lehet majd még a tévébemutatón kívül elérni?*

Neveztük több fesztiválra a filmet, annak viszont nagyon örülnék, ha minél többször lemenne a tévében is. A terveim között szerepel az, hogy adattalok még a kötetből más meséket is, sajnos most a legutolsó tervem nem jutott tovább a pályázaton, de klassz lenne egy sorozatszerűt összehozni majd belőle.

• *Mi a véleményed a Médiatanács mecenatúraprogramjáról?*

Nagyon üdvözlendő, nagyon jó, hogy van ilyen támogatás. De a rendszernek vannak azért kis gyerekségei. Én nagyon örülnék annak, ha lehetne visszajelzést kérni, ha kiesik egy filmtervünk, hogy miért nem jutott tovább. Ez sokat segítené abban, hogy milyen irányba menjünk tovább, hogy sikeres pályázatot tudjunk összerakni. A másik, hogy esetleg lehetne anonim módon is pályázni, már csak azért is, hogy ha valaki harmadszorra próbálkozik, akkor ne az alapján ítélik meg, hogy az előző kettő pályázata sikeres vagy sikertelen volt, hanem magát a pályázatot értékeljék.

Volt egyszer egy kertész

AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Tompa Borbála Eszter a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem animáció szakán végzett 2015-ben. Diplomafilmje egy animációs dokumentumfilm, a *Random Walks*, ami a Budapesten élő menekültekről szól. Párhuzamosan több projekten is dolgozik háttterek készítőjeként, dizájnereként és animátorként, emellett jelenleg az Animation Sans Frontières nevű posztgraduális program hallgatója. A *Volt egyszer egy kertész* című négyperces animációs filmjének elkészülését a Médiatanács a Macskássy Gyula-pályázat keretében támogatta.

Az interjút készítette és a megjelenését támogatta a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság.

További interjúk és filmajánlók:

mediatanacs.blog.hu

Bővebben a támogatási rendszerrel:

mecenatura.mediatanacs.hu



TEHERÁNI TABUK

Dühös körök

BARKÓCZI JANKA

A TILALMAKKAL TELI ÉLET MEGRONTJA A TÁRSADALMAT IS.

Ali Soozandeh iráni születésű emigráns animátor korábban olyan dokumentumfilmek animációs betéteit készítette, mint az iráni zöld mozgalomról szóló *Green Wave* (2010) vagy az észak-koreai átnevelő táborok szörnyűségeit bemutató *A 14-es tábor* (2012). Képei mindkét esetben fontos emberi jogi témák vigasztalan illusztrációi, ezért talán nem véletlen, hogy első saját rendezésű egész estés animációja is keményen rendszerkritikus hangot üt meg. Bár a *Teheráni tabuk* ezúttal nem dokumentumfilm, a rotoszkóp eljárás ismét szorosan a valósághoz köti a történetet, melynek nyomán nem csak a film állításairól, de a technika mögött rejlő filozófiáról is izgalmas kérdések vetődnek fel.

A forgatástól jelenleg húsz évre eltiltott Jafar Panahi *A kör* című kultikus műve többszörösen is visszacseng a *Teheráni tabuk*ban. A tiltott témák, az abortusz, a prostitúció, az emigráció, éppen olyan intenzíven jelennek meg, mint az ezredfordulón, a forgatókönyv pedig itt is lazán és ideiglenesen kapcsolódó, egymástól mégsem független sorsokat követ. A nagyváros poros káoszában három párhuzamos dráma,

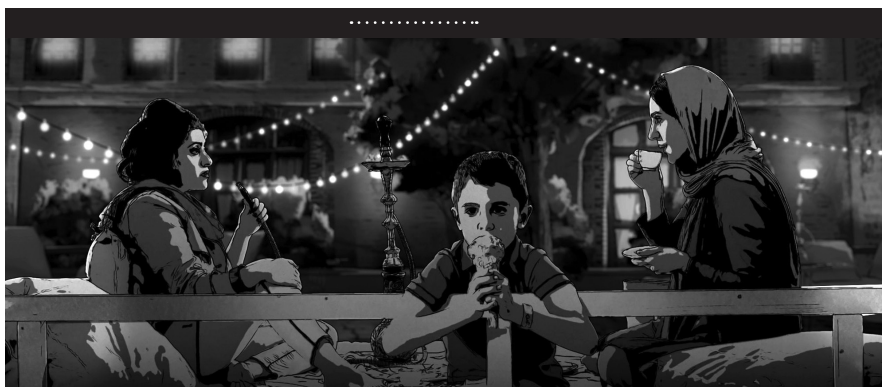
„Mindenki mindenkinek hazudik”

három elsőre szimpatikus, de már cseppet sem ártatlan fiatal felnőtt reménytelen vergődése bontakozik ki. Az első karakter, Pari, vagány és sokat látott nő, aki képtelen megszerezni az iszlám bíróság támogatását ahhoz, hogy drogfüggő, bebörtönzött férjétől elválhasson. Prostitúcióból tartja el kisfiát, szolgálatait magas rangú személyek és a metropolisz legkülönbözőbb bugyraiból előtűnő figurák egyaránt igénybe veszik. Miután egyik kuncsaftja jóvoltából sikerül új lakásba költöznie, összebarátkozik a szomszédban lakó Sarával, akinek tragédiája a film második története. Az asszony okos és ambiciózus, szívesen építene karriert, azonban bankár férje inkább otthonülőként képzei el őt az anyós és gyerekszoba mellett. Sara mindent megtesz, hogy szabadságának utolsó töredékeit egy kis ideig még megtarthassa, míg egy alkalommal egy végzetesnek bizonyuló, szégyenteljes hibát követ el. Pari és Sara házának ablakából éppen a szemközti blokkra látni, ahol a harmadik szereplő, Babak, a fiatal zenész éli kissé céltalan agglényéletét. Babak éjszakánként, sok hasonzorúval együtt, illegális partikra jár, ahol nem játszhatja

ugyan a saját zenéjét, de kedvére el-lazulhat a drogoktól és az alkoholtól. Az egyik vad bulin összejön egy vonzó, ismeretlen lánnyal, aki hamarosan az abortuszhoz szükséges pénzt követeli tőle. Pari, Sara és Babak ugyanabban a lakótelepi negyedben élnek és ugyanolyan szerencsétlen módon gabalyodnak bele saját játszmáikba, melyekkel először a rendszert, majd tágabb és egyre szűkebb környezetüket próbálják kicselezni. Hiába a kezdeti együttérzés, végül az derül ki, hogy ezen a vidéken mindenki mindenkinek hazudik, aminek következtében egy idő után nem csak ők, de az egész társadalom menthetetlenül romlottá válik. A simán induló életeket lassan eltorzítják a különböző tiltások, amiben éppen az az örögi, hogy ilyen körülmények között a leghétköznapiabb dolog is könnyen tabuként működik. Remény nincs, a megoldás a teljes rezignáció, a menekülés vagy a halál, amiben az iráni filmek korábbról jól ismert, életigenlő bölcsessége egyszerűen semmivé lesz.

A *Teheráni tabuk* élesen kritikus, végtelenül pesszimista, de kifejezetten és mindenek előtt: dühös film. A düh jó hajtóerő, sodró ritmust, lendületet ad a mozgóképnek, de ebben az esetben sajnos nem alakul kreatív energiává. A végeredmény meg sem közelíti a stílusában hasonló *Libanoni keringő* (2008) vizuális ötletességét, és messze lemarad a szintén a kritikus emigráns szemszögéből készített, sokrétűen költői *Persepolistól* (2007) is. Mivel hiányzik a hasonló filmeknél annyira fontos képi kaland, a remek karakterek gyorsan papírizú sablonokká válnak és a szövevényes forgatókönyvből idejekorán előbukkannak a nem túl bonyolult szerzői tézisek. Az alkotók a címhez méltó módon nekimennek a legkülönbözőbb tabuknak, olyasmit mutatnak, amit nem szokás, azokról beszélnek, akikről nem szokás, csak hogy a filmet átgondolva utólag kiderül, hogy ezeket a tabukat korábban, mások – egyébként ennél sokkal okosabban – már rég ledöntötték.

TEHERÁNI TABUK (Tehran Taboo) – osztrák-német animáció, 2017. Rendezte: Ali Soozandeh. Írta: Grit Kienzlén és Ali Soozandeh. Kép: Martin Gschlacht. Zene: Ali N. Askin. Gyártó: Little Dream Entertainment / Coop 99/ ORF. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 90 perc.



ANILOGUE 2017

Kenyérkeresők és dolgozó holtak

RUDOLF DÁNIEL

ERŐS NŐI KARAKTEREK, TÁRSADALMI ÉRZÉKENYSÉG, IZGALMAS LÁTVÁNYVILÁGÜ RAJZFILMEK A 15. ANILOGUE EGÉSZESTÉS VERSENYSEKCIÓJÁBAN.

Az öt versenyfilm közül a legambiciózusabb, a fődíjat is elnyerő vállalkozás a kínai Xuan Liang és Chun Zhang alkotása, *A hegyek és vizek könyve*, mely festői szépségű képekben ötvözi a hagyományos kétdimenziós és a CGI animációt. A kínai mitológiában gyökerező film egy fiatal lány, Chun története, aki egy, a miénkkel párhuzamos világban él, ahol a hozzá hasonló, emberek és istenek közti lények feladata a földi világ természeti törvényeinek irányítása. Tizenhatodik életévébe lépve Chun lehetőséget kap, hogy néhány napra delfin alakjában éljen, mikor is egy baleset során közvetlen okozója lesz egy emberi fiú halálának. Megpróbálván helyrehozni bűnét, hősünk tiltott szövetséget köt a fiú feltámasztására – amivel a világok kozmikus rendjét teszi kockára.

A Ghibli Stúdió műveinek hatása alatt készült film alkotói nagy műgonddal és szárnyaló képzőerővel jelenítenek meg egy színes és kreatív fantáziavilágot, melyben minden egyes apró motívum és kreatúra, a hatalmas, életet adó begóniától a kártyaasztallá változó macskáig a lehető legaprólékosabban és legegységibben van kidolgozva. A cselekmény helyenként lelassul és nem minden motíváció világos, de mindezt kárpótol a gyönyörű animáció, a fantáziadús látványvilág és a líraira hangszerelt, meditatív stílus.

A világ innenső végén, Sunao Katabuchi filmje, egy Hirosimából származó életvidám fiatal nő története, akit a második világháború alatt szülei férjhez adnak egy szomszédos kisvárosban élő hiva-

talnokhoz. A szinte gyerekből feleséggé váló Suzu megpróbál beilleszkedni új otthonába és megszerettetni magát férje családjával, miközben a napi terhek mellett az egyre súlyosabbá váló háborús helyzet is rányomja bélyegét közös életükre.

A lassan csordogáló, mintegy százharminc perces szüzsé során a háború háttérként szolgál a személyes drámákhoz, illetve kontrasztként a főhősnő naiv, mindenestül pozitív személyiségéhez és életszemléletéhez, mely alapvetően kérdőjelezződik meg az őt és szeretteit érő tragédiák sorozata által. Az elbeszélés végig a kisemberi „legalsó” szinten marad, a hátszágban élők mindennapjain és személyes sorsán keresztül láttatja az egyre közelítő, végül már szó szerint a szomszédból „beköszönő” világégést. Mindezen drámaiság nem válik tolakodóvá, ellenkezőleg, visszafogottságában képes kiteljesedni. Az animáció szándékos

„esetlensége”, ceruzarajzokra emlékeztető, mégis remekül kidolgozott világ is ezt a hangvételt erősíti, kontrasztba állítva a főhősnő rajzaiban megtestesülő személyes, belső világát és az őt körülvevő, ellenséges és rideg valóságot.

A szintén a felkelő nap országából származó *A saját hangod* kedves meseje ellenben jóval harsányabb, színpompásabb tónusokkal lett vászonra álmódva. Egy tengerparti kisvárosban élő középiskolás lány barátai segítségével amatőr rádióállomást hoz létre, abban bízva, hogy az ott sugárzott zene hangjai felébresztik kómában fekvő, korábban rádiós műsorvezetőként dolgozó édesanyját. Naoyuki Itō animéje olyan örök témákról beszél, mint a rivalizálás és a barátság közti illékony határvonal vagy az álmainkért kiállás fontossága, a romantikus szál kivételével (jelentősebb férfikarakter szinte alig adódik a filmben) minden olyan dolgot érintve, melynek egy valamirevaló tinédzser „coming-of-age” sztoriban jelen kell lennie. Mindezt egy látványos, humorral és melodramai hangszínnel egyaránt jócskán megfűszerezett, de egyébként nem különösebben kiemelkedő fogásként találják az alkotók.

Klasszikus morális üzeneteket közvetít a francia Arthur de Pins saját képregényéből, Alexis Ducord társrendezésével készített filmje, a *Zombillenium* is. A középpontban ezúttal egy – a címben szereplő – szörny témájú vídámpark áll, melyben valódi élőhalott kreatúrák (zombik, vámpírok, múmiák, stb.) dolgoznak, illetve szórakoztatják a nagydíjazott, így menekülve meg a pokolbéli örök kárhozattól. A park léte azonban veszélybe kerül a folyamatosan csökkenő bevételek miatt, a fő attrakcióként szolgáló (az *Alkonyat*-sorozat „csillám-vámpír” főhőseire emlékeztető) egoista

Nora Twomey:

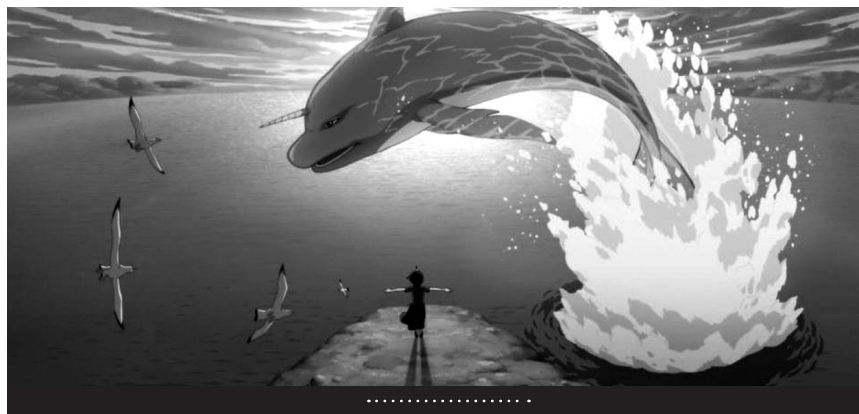
A kenyérkereső

vérszívó-ficsúr pedig alig várja, hogy átvegye a létesítmény feletti irányítást és kiebrudalja onnét a ranglétrán szerinte alábbvaló teremtményeket. Össze kell hát fogni és közös erővel megmenteni a vidámparki munka- és életteret.

A cselekményben olyan, jellegzetesen a hollywoodi családi filmekből ismerős régi vágású fejlődéstörténetek kapnak helyet, mint a lányát elhanyagoló apa átváltozása odaadó szülővé vagy a zordon minőségellenőr metamorfózisa másokért kiálló, közösségi szolidaritást vállaló pozitív hősé. Az alapötletet, vagyis a klasszikus horror-szörnyek modern környezetbe és a néző számára ismerős, de az ő számukra különös élethelyzetekbe helyezését pedig már láthattuk korábban (például a *Hotel Transylvaniában*). Mindezek ellenére a *Zombillenium* tele van ötletes gegekkel (a sztrájkoló élőhalottak például „We’re the Working Dead” feliratú táblákkal vonulnak fel) és egy rakás popkulturális utalással (a Nine Inch Nails rajongó boszorkánylánytól a Michael Jackson-féle *Thriller*en át egészen H.P. Lovecraft-ig), a sodró tempó és a látványos, jól kidolgozott, jellegzetesen európai és „franciás” vizuális világ pedig a nem túl eredeti cselekmény dacára is a vászon előtt tartja a nagyjérdeműt.

Az ideig kínálat legfelkavaróbb filmje az iráni származású Ali Soozande debütáló alkotása, az osztrák-német koprodukcióban gyártott *Teheráni tabuk*. A rotoszkóp eljárással (vagyis hús-vér szereplők alakjára való „rá-animálással”) készült mű a – többek közt Robert Altman vagy Todd Solondz által tökélyre vitt – klasszikus „multi-plot” szerkezettel dolgozik, három párhuzamos, egymással laza kapcsolatban álló történet szálat mesélve el, melyek a rideg hagyományokra és szigorú törvényekre épülő iráni társadalom felszín alatt megbúvó „devianciák” felzaklató „körképébe” engednek bepillantást.

Egy siketnéma fiát egyedül nevelő asszony, aki prostituáltként kénytelen pénzt keresni, amíg kábítószerfüggő férje börtönben van. Egy fiatal nő, aki kétszeri vetélés után végre gyermeket vár, aminek az egész család örül az ő kivételével, aki inkább a karriert választaná az anyaság helyett. Végül pedig egy szerencsétlen zenész, aki egy véletlen pillanatban, a diszkó mosdójában elveszi egy ifjú menyasszony szüzességét. A leendő férj mindkettejükkel végez, ha a nászéjszakán kiderül, hogy



arája nem érintetlen. Természetesen mindhárom történet egyenesen sodródik a tragédia felé, ez az egyetlen irány, melyet ebben a közegben vehetnek.

Ennek megfelelően a film atmoszférája mindvégig szorongató, amit fel erősít a sötétre hangszerelt, naturalista képi világ. Míg *A világ innenső felén* éppen a felszín alatt megbúvó drámák visszafogott ábrázolásával érte el a kelő hatást, a *Teheráni tabuk* nem fukarkodik sem a valódi melodramai nagyjelenetekkel, sem a véres brutalitás és az állatias szexualitás nyers megjelenítésével. Az alkotók célja egyértelműen a néző felkavarása, ráébresztése arra, mi is megy végbe a világ „innenső felében”, és ehhez minden stílári eszközt megragadnak. Bizonyos jelenetek azért itt sem nélkülözik a költőiséget, az említett kisfiú mint (szó szerint és átvitt értelemben is) néma megfigyelő pedig az ártatlanságot képviseli egy velejéig romlott világban.

A versenyszekció mellett még tíz egészestés alkotást láthatott a közönség (a kitűnő *Mi a neved?*-ről decemberi Makoto Shinkai-portrénkban írtunk – *A szerk.*), közülük érdemes kiemelni az Oscar-jelölt francia animátor és képregény-rajzoló Benjamin Renner és Patrick Imbert aranyos állatmeséjét, *A csúnya gonosz rókát*, mely a kortárs igényeknek megfelelően nagy rakás ironiával kezelve prezentál három, a fiatalabb korosztály és szülei számára egyaránt szórakoztató rövidebb történetet. Ezekből többek közt megtudhatjuk, milyen az, ha egy róka csirkének képzeletét magát, de azt is, mi történik, ha a gazdaság szörös és tollas lakóinak kell helyettesíteniük a halottakat hitt Mikulást.

A fesztivál keretein között mutatkozott be a hazai közönségnek a *Kells titka*

Xuan Liang-Chun
Zhang: **A hegyek és vizek könyve**

és *A tenger dala* alkotógárdája által jegyzett, ír-kanadai-luxemburgi koprodukcióban készült *A kenyérkereső* is, mely-

nek készítői ezúttal is bőven átugrották a saját rezüméjük által magasra tett léceket. Nora Twomey rendező Deborah Ellis 2001-ben megjelent azonos című regényét adaptálta vászonra, mely a tálibok által uralt Afganisztánban játszódik, középpontban a tizenkét éves Parvanával, akinek édesapját bebörtönzik, anyja és nővére pedig felnőtt férfi jelenléte nélkül tehetetlenné válnak a család ügyeinek intézésére. Parvana kénytelen magát fiúnak kiadni, hogy szabadon mozoghasson a házon kívül és megkereshesse a napi betevőre valót, miközben nem adja fel a reményt, hogy sikerült apját kiszabadítania a fogságból.

A kenyérkereső erős női főhőst választ, egy naiv és ártatlan, a körülötte történő szörnyűségekre fokozatosan, saját gyermeki személyiségének védőfalát lebontva, kényszerűen felnőtté válva rádöbbenő karakter szemén át láttatja a vásznon pergő eseményeket. A külső valóság hús-vér szörnyűségeit és Parvana meséinek mitikus fantáziavilágát egymással ütköztető, a „realista”, vagyis klasszikus, játékfilmes elbeszélő szabályok szerint működő részeket helyenként élvezetes stilizációval megtörő stílus észrevétlenül rántja be nézőjét a vásznon ábrázolt világba. Parvana sorsa számos olyan kérdést felvet, mely nem csak saját közegében, de a „fejlett nyugaton” is bőven az aktuális közbeszéd része, a nők társadalomban elfoglalt helyzetéről, a szó-lásszabadságról és az egyén kibontakozási lehetőségeiről egy előre leosztott szerepekkel operáló, önnön szigorú rendjét vasbeton falakkal védelmező társadalmi rendben. •

GDYNIA

Hétköznapiak az Andrzej Wajda sétányon

PÖRÖS GÉZA

AZ ÚJ LENGYEL FILMEK TÖBBNYIRE A JELEN PROBLÉMÁIVAL FOGLALKOZNAK.

Mielőtt a mustra hivatalosan is elkezdődött volna, a Gdyniai Filmcentrum előtti kis téren a szemerkélő eső ellenére szépszájú tömeg verődött össze. Az emberek beszélgetés közben minduntalan egy vörös lepelbe burkolt, kissé titokzatosnak tetsző karcsú fémoszlopra meg a rajta lévő névtáblára tekintettek. Hát ez lesz az? Tudtuk, hogy Andrzej Wajdáról neveznek el közterületet, így csak azon tanakodtunk, vajon mi lesz ráírva és hogyan néz ki? Pan Andrzej egy éve még itt volt köztünk, új filmjét ünnepeltük, most pedig megkezdődik a kulturális emlékezet intézményesülésének a folyamata. Aztán Magdalena Srokának, a Lengyel Filmintézet igazgató asszonyának, Leszek Kopec fesztivál-igazgatójának és Wojciech Marczewski rendezőnek, az Andrzej Wajda Mesteriskola spiritus rectorának megnyitó szavait követően szép lassan lekerült a lepel. S miközben az esőcseppek szaporán verdesni kezdték a táblácskát, felcsendült Wojciech Kilar megindító zenéje *Az ígéret földjéből*. Mi pedig barátokozni kezdtünk az új térmeghatározással: Belváros. Andrzej Wajda sétány. A rituálé minden valószínűség szerint a jövőben is számos helyen megismétlődik, utcák, terek és szobrok hirdetik majd, hogy élt köztünk valaha egy filmrendező, aki lengyelként volt egyike a legnagyobbaknak. Pan Andrzejt filmek is megidézték, több róla szóló dokumentumfilmet vetítettek le, köztük a legfrissebbet, Marek Brodzki idén befejezett munkáját, az *Andrzej Wajda. Az én inspirációim* címűt. Ebben Wajda azokra a nagy írókra és festőkre emlékezik, akik a krakkói Szépművészeti

Akadémián meghatározták vizuális látásmódjának kialakulását, akiktől elsajátította a múlt képi ábrázolásának szakmai fortélyait. Így mások mellett az író Stanisław Wyspiańskit, a festő Jan Matejkót és Leopold Löfflert, a történelmi realizmus Matejko utáni kiválóságát méltatja részletesen, no meg a romantikus Piotr Michałowskit, mely utóbbi *A légio* és a *Lotna* képi világának kitalálásakor hatott rá inspirálón.

A dicsőséges múlt után most következék a jelen. A fesztivál versenyprogramjába a válogatók tizenhét alkotást szavaztak be. Azt már a rendezvény első napjaiban érezni lehetett, hogy a filmhetet ezúttal nem a korszakos művek versengése határozza meg, hanem csupán néhány jelentős teljesítmény és egy-két figyelemre érdemes szakmunka. Ami azért kevésnek semmiképpen sem nevezhető, pláne, ha figyelembe vesszük, hogy Małgorzata Szumowska, Jan Kidawa-Błoński és Krzysztof Zanussi – az utóbbi magyar részvétellel –, épp soros filmjükön dolgoznak, a zsűritag Andrzej Jakimowski pedig a varsói fesztiválra időzítette új munkája bemutatóját.

Ami a közönség elé került műveket illeti, a legtöbbjük a jelenidő, a mindennapi élet igazságait próbálta feltárni, esetenként úgy, hogy a létezés mélyebb törvényeiig eljutva, mondandójuk létfilozófiai érvényességgel bírjon. Több mint beszédes, hogy mindössze két film foglalkozott a második világháború után a kommunisták ellen tovább harcoló csoportok felszámolásával. A háború azonban a Krauze házaspárnak köszönhetően mégsem maradt ki a tematikából.

Krzysztof Krauze és felesége, Joanna Kos-Krauze – akiknek közös munkásságát olyan kitűnő, nemzetközileg is számon tartott filmek jegyzik, mint a Karlovy Varyban Kristály Glóbuszt nyert *Az én Nikiforom* (2004), *A megváltó tere* (2006) és a *Papusza* (2014) – hosszú éveket, összesen több mint öt esztendőt áldoztak arra, hogy a ruandai népirtás mibenlétét bemutassák. Még a témával való ismerkedés, az anyaggyűjtés elején jártak, amikor Krzysztof Krauzét halálos kór támadta meg. A rendező a betegséggel járó szenvedéstől annyira félt, hogy hazájában az eutanázia jogáért küzdő mozgalom egyik élharcosa lett. Közben leforgatták 2013-ban a *Papuszt*, majd hozzáláttak *A madarak énekelnek Kigaliban* (*Ptaki śpiewają w Kigali*) című filmjükhöz. A forgatás hetedik napján, 2014 karácsonyának vigiliáján azonban Krzysztof meghalt, s a hatalmas vállalkozás befejezése immár feleségére hárult.

Az 1994-es ruandai polgárháború során becslések szerint közel egymillió, főként tuszi etnikumhoz tartozó ember vesztette el életét. A történészek szerint a népirtást végző hutuk mellett jelentős felelősség terhelte érthetetlen passzivitásáért az Egyesült Nemzetek Szervezetét és a nagyhatalmakat, főként Franciaországot. Van valami jelképes abban, hogy a közelmúlt egyik legvéresebb genocídiumáról most két lengyel készített filmet, akiknek hazája néhány évtizeddel ezelőtt ugyancsak népirtás elszennvedője volt.

A Krauze házaspár nem magát a fel-foghatatlan és elbeszélhetetlen poklot idézte fel – bár vannak benne az öldöklés érzéki valóságát ábrázoló emlékképek –, hanem kikerülve az érzelmesség csapdái, a traumától való megszabadulás, a kigyógyulás fájdalmas folyamatát próbálták megmutatni. A genocídium utánját. A történet két főalakja a lengyel ornitológus Anna Keller (Jowita Budnik) és a fiatal tuszi lány, Claudine (Elaine Umuhire). Anna kollégáival a keselyűpopuláció szokásait tanulmányozza, amikor a hutuk irtani kezdik a maguk között egyszerűen csupán „csótányoknak” tekintett tuszikat. Anna egy szerencsés véletlen folytán megmenti a lány életét, majd magához veszi, elutaznak Lengyelországba, s eközben azt is kénytelen lesz megtagasztalni, hogy Claudine – kinek csaknem teljes rokonsága odaveszett vagy súlyos sebeket kapott a háborúban – újrakezdése öntörvényű folyamat, amelyet

a másik ember legfeljebb együttérzéssel és materiális javakkal segíthet ugyan, de szabályozni nem tudja. Ámde a segítség sem egyszerű, az ilyenkor szükséges jogi ügyintézés során a türelmét vesztő Keller azt találja mondani az egyik folyton jogszabályokkal kötözködő lengyel hivatalnoknak, hogy „a ruandai háborút pont olyan bürokraták okozták, mint maga, a különbség legfeljebb annyi, hogy azok a Sorbonne-on végeztek.” Claudine nem sokáig marad Lengyelországban, érzi, hogy csak ott remélhet gyógyulást, ahol sebeit kapta. A film elvitathatatlan értékei közé tartozik Jowita Budnik és Eliana Umuhire szereppárosa. A két színésznő Karlovy Vary után Gdyniában is elnyerte a legjobb nő alakítás megosztott díját.

Persze, nemcsak külső pokol létezik, hanem belső is, ahova az ember bűnös felelőtlensége folytán belekormányozhatja magát. Lukasz Palkowskitól megszoktuk, hogy vonzalmat érez a rendkívüli teljesítményre képes karakterek iránt. Három esztendeje az *Istenekben* egy, az élet és a halál mezsgyéjén gyakorlatozó orvosdoktorban mutatta fel a rendkívüli teljesítményt, *A legjobb (Najlepszy)* egy drogozásba majdnem belepusztult fiatalember, Jerzy (Jakub Gierszał) talpra állásának történetét állítja elénk. A főhős már csaknem mindenét elvesztette, a szerelmét is, a szó szoros értelmében a sírból mászik vissza, s ha már kievickél onnan

valahogy, nem áll meg a gödör peremén, hanem az emberi akarat maximumával világbajnok triatlonista, vasember lesz. Küzdelme hosszadalmas, az út egyetlen centijét sem adják ingyen, még azért is meg kell dolgoznia, hogy a tőle eltiltott lányát újra láthassa. A film főhősét a híres triatlonista Jerzy Górskiról mintázta a rendező, aki hosszú ideig drogfüggő volt, nagyon mélyről jött vissza, végül egymásra diadalmaskodott a versenyeken, 1991-ben pedig az Egyesült Államokban megnyerte a dupla triatlont és az Ultraman versenyt is.

A hazugságra épített magatartás, az ebből fakadó önfegyelmező szerepjátás és az igazság összefüggéseiről szól Jagoda Szelc pszichológiai thrillere *A torony. Fényes nap (Wieża. Jasny dzień)*, amely a legjobb elsőfilm díját nyerte el a Jerzy Antczak vezette zsűritől. Szelc egy családi ünnepet választ mondanivalója közegéül, amely a maga kötött rituáléjával csaknem kész öntőformát kínál a szerzőnek ahhoz, hogy az első pillanattól kezdve vibráló feszültséggel töltsen meg a vásznat.

Aszínhely egy lengyel falu, itt él a negyvenes éveiben járó Mula (Anna Krotoska) a férjével, Michallal (Rafat Cieluch), a lányával, Ninával (Laila Henessy) valamint a beteg, ágyhoz kötött édesanyjával. Nagy a sürgölődés, épp Nina elsődolozására készülnek, erre várják a rokonságot, köztük Mula nővérét, Kaját (Małgorzata

Agnieszka Holland:
Vadnyom
(Agnieszka
Mandat-Grabka)

Szczerbowska), bátyját, Andrzejt (Rafat Kwietniewski) és annak családját. A hősök közötti rejtett konfliktusok már a bevezető képsorokban tetten érhetők, miután megtudjuk, hogy Kaja hat évig távol volt. A rendező nem árulja el, hogy hol és miért, a falubeliek úgy tudják, valahol Németországban dolgozott idős emberek gondozójaként. Ennél is lényegesebb információ, hogy Ninának ő a vér szerinti anyja, ám erről a kislány nem tudhat, mi több, egy négy szemközti beszélgetésen Mula a mihez tartás végett határozottan értésére adja testvérének, nehogy eszébe jusson beszélni arról, hol volt mostanáig, még csak ne is célozzon Ninának arra, hogy ő lenne az édesanyja, viselkedjen természetesen, de megfontoltan is, mert különben visszazavarja oda, ahonnan jött.

Kaja megjelenése egyfajta lakmuszpapírként funkcionál, arra szolgál, hogy leleplezze testvérének nagy igyekezettel kifundált, ám hazugságokra épített családi szereprendszerét. Nem vitás, a harmónia látszatának a biztosítása is sokba kerül. Ettől kezdve ugyanis Mula arra kényszerül, hogy egy biztonsági őr paranoiás gyanakvásával figyelje Kaja mozgulatait, az utóbbinak minden gesztusa féltékenységet gerjeszt benne. Ha Kaja a beteg anyjához közeledik, az is, ha tulajdon lánya felé lép, az is. Amikor aztán Mulában a feszültség a tetőfokára hág, önuralmát elvesztve támad nővérére, s azt mondja neki, hogy tűnjön el innen. A szereppárbajt Kaja viseli jobban. Tudomásul veszi leszűkített mozgásterét, nem provokálja környezetét, az emberi lélek sugárzó erejét azonban nem lehet mesterséges torlaszokkal elszigetelni. Hiába próbál a látszatok védelmében környezete felett basáskodni az idősebb testvér, Kaja passzív jelenléte is vitalizáló hatású. Ő az, kinek gyengéd simogatása „visszahozza” az életbe az addig ágyához kötött mamát, aki fölkel s gesztusai-ból arra következtethetünk, hogy memóriája is megélénkül.

Jagoda Szelc jövőbeni történetként határozta meg filmjét, ezáltal a mű cselekménye egyfajta imaginárius térben rendeződik el, ahol az elbeszélő fantáziája és a valóság sajátos szimbiózist alkot. A fiatal rendező biztos kézzel aknázza ki a kétértelműség és a rejtély feszültségetremtő lehetőségét, s ebben egyik fő eszköze a szüntelenül mozgó kézikamera, amellyel Przemysław Brynkiewicz operatőr a film alapszövegét képező ideges



ritmusú, vibráló beállításokat komponált. Minden kép sejtet, titkokra utal, többre és mélyebbre, mint ami épp a szemünk előtt van.

Ha a *Torony* egyik ismérve a műfaji sokhangúság, akkor ez a jelző fokozottan igaz Agnieszka Hollandnak Olga Tokarczuk írásából forgatott *Vadnyom* című művére is, amelyet a rendezőnő egyenesen a műfajok keresztezése révén fogant thrillernek, egy kritikus pedig a mágikus realista tündérmese és a törvényszéki krimi ötvözetének nevezett. Az előzőleg Berlinben Ezüst Medvével, Gdyniában pedig a legjobb rendezés díjával kitüntetett mű társalkotója a *Jánosik*hoz és *Sötétségben*-hez hasonlóan ezúttal is Holland lánya, Kasia Adamik volt. Bár a *Vadnyom* (*Pokot*) mindennek nevezhető csak politizáló filmnek nem, a dolgok állása Lengyelországban és a világon időközben úgy alakult, hogy óhatatlanul is egy lehetséges politikai értelmezési keretet vont a film köré.

A cselekmény leírása kezdődhetne úgy, hogy él valahol a Szudétákban, vadregényes hegyek között, kerek erdő közepében egy hatvan körüli hölgy, bizonyos Janina Duszejko (Agnieszka Mandat-Grabka), aki szinte semmiben sem hasonlít a legújabb idők politikai általt konstruált asszonyideálokra: szingli, vegetáriánus, állatbarát, autonóm, ráadásul hisz a horoszkópokban és a templomban visszabeszél a papnak. Duszejko hajdan a közel-keleten dolgozott hídmérnökként, jól megtanult angolul, ennek köszönhetően most is tanítja William Blake nyelvét a közeli kisváros általános iskolájában. (Egyik tanítványa éppen Blake-t fordít sikerrel.) A gyere-

kek rajonganak érte, a felnőttek különö-
 öregasszonynak tartják.

Janina lényének kulcsa a természet. Ebben él, ez veszi körül, de a természet nemcsak a környezetet jelenti számára, hanem minden dolgok mértékét is egyúttal. A film jelentésszerkezetében a természet és az erkölcs egymást feltételező színimák, a jók harmóniában élnek a természettel, a rosszak háborúban vannak vele. Az előbbi attitűd kooperatív, az utóbbi agresszív.

Hősnőnk két nagytestű kutyájával él egy gyönyörű házban, közel a cseh határhoz, ám még sincs egyedül, mert ha társaságra vágyik, hát átballag Matoga barátjához (Wiktor Zborowski), aki egyszerre pragmatikus és hozzá hasonlóan romantikus álmodozó. A félig német származású férfi súlyos sebek emlékét őrzi, de szemérmes emberként csak akkor beszél ezekről, ha ivott már néhány pohárral. (Apja megjárta a koncentrációs tábor, édesanyja pedig felkötötte magát.) Holland szerint a két embert minden karakterbeli különbségük ellenére összeköti a közös kulturális és nemzedéki identitás, az, ami ugyanakkor megkülönbözteti őket a „maiaktól”. Ezt a közös identitást érzékletesen fejezi ki az a jelenet, amikor a vendégként Duszejkónál idéző harmadik különccel, a szlovák rovartanász Schneider Borossal (Miroslav Krobot) kiegészülve csapnak egy jó bulit, amelyben önfeledten éneklük egykorvolt fiatalságuk híres dalát: „There is a house in New Orleans, /They call the Rising Sun”.

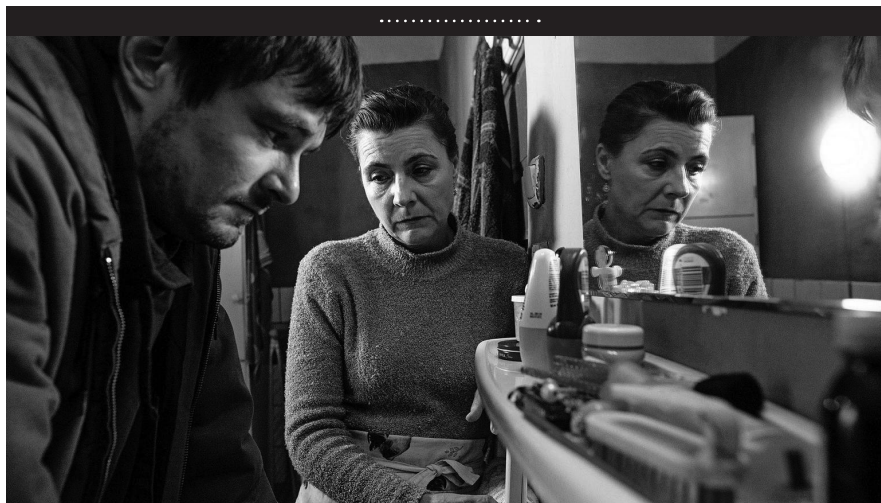
Piotr Domalewski:
Csendes éj
 (Dawid Ogródnik
 és Agnieszka
 Suchora)

Ez a dal is arra ad választ, hogy Duszejko miért aktív, hogy miért érzi nyugdíjasként is azt, hogy van köze az élet

dolgaihoz. Ahelyett, hogy otthon lesné a postást, szüntelenül hallatja hangját. „Olyan világban nőttem fel – mondja egyszer –, amikor az emberek forradalmi úton próbálták megváltoztatni a világot. Most mindenki beáll a sorba, elfogadja a status quo-t, de ez sem fog örökké tartani”. De nem ám; amidőn a Jupiter belép a Kos jegyébe, új ciklus kezdődik majd, új világ lesz. Állatbarát lévén, Duszejko ki nem állhatja a vadászokat. Amikor vadászat van, a lövések durva hangja valósággal sokkolja az asszonyt. A főemberek még az egyes állatfajokra vonatkozó szezonális kilövési tilalmakat sem tartják be. Ilyenkor aztán Duszejko másnap beül Szamurájnak becézett terepjárójába, feljelentést tesz a rendőrségen, amelyre rendszerint még csak nem is válaszolnak. Mint tudjuk, a vadászat a hatalmasok sportja, akik udvariatlanok és arrogánsak, úgy viselkednek, mint akiknek mindent szabad. Övék a világ, mulatságaikhoz még lányokat is hozhatnak maguknak Csecsenföldről, Ukrajnából meg Romániából. Aki konfliktusba bonyolódik velük, azt megleckéztetik. Egy nap elpusztítják az asszony kutyáit. Ő pedig hiába szalad fűhöz-fához, a hatalmasokhoz szembeütnően lojális plébános is Szent Hubertusra hivatkozva a vadászat jótékony funkciójáról beszél, s fölényesen kioktatja Duszejkót, hogy vigyázzon, mert az állatok eltemetése blaszfémia.

Mint minden mesehősnék, Duszejkónak sem csak ellenfelei vannak, hanem segítői is, mint a már említett Motoga mellett például Dyzio (Jakub Gierszal) a rendőrségen programozóként dolgozó rokonszenves, ám epilepsiával küszködő fiatalember, aki betegségét munkahelyén érhetően titkolni kényszerül, valamint szerelme, Dobra Nowina, azaz Jó Hír (Patrycja Volny). A lány a történet kezdetén még egy Wnetrzak (Borys Szyc) nevű főembernek a szeretője, ám Dyzio hűsége és kitartása végül meghozza a gyümölcsöt. Egy szép pillanat: amikor elcsattan köztük az első csók, Antoni Komasa-Lazarkiewicz zenéje *A rövidfilm a szerelemről* szomorkás akkordjait idézi. Talán nem véletlenül, Holland hajdan Krzysztof Kieślowski munkatársa volt.

A játszma kimeneteléhez persze még ilyen erőviszony mellett sem férhetne kétség, csakhogy egy asztrológusnak a magasabb hatalmak is segítségére lehetnek. Történik pedig, hogy az egyik vadászó tisztázatlan körülmények között





életét veszti, s a rendőrség nem talál nyomot. Olyasmi történt volna, mint az Úr 846. évében vagy 1300-ban, amikor az állatok revansot vettek az ellenük elkövetett bűnökért? A fináléban aztán a gyengélkedő Elnök (Andrzej Grabowski) bevallja, hogy ő végzett a kutyákkal, s az őszinteség kiengeszteli Duszejkót, aki pár csepp természetes feromonnal téríti magához a férfit. A film záróképében Duszejko baráti társasága ismét teljessé válik, még két szép kutya is ott szaladgál körülöttük.

Végül essék szó a 42. Gdyniai Filmfesztivál összes Arany Oroszlánját bezsebelő, mostanáig gyakorlatilag ismeretlen Piotr Domalewski *Csendes éj* (*Cicha noc*) című alkotásáról, amely mind a zsűri, mind a kritikusok szerint a legjobb mű volt idén a tengeremelléken. December 24-e valahol Kelet-Lengyelországban. Köd van és hideg. Egy busz tart valahova, rajta a húszas éveiben járó s ez idő szerint vendégmunkásként Hollandiában dolgozó Adammal (Dawid Ogródnik), aki éppen csak Boldog Karácsonyt kívánni ruccan haza a családjához, hogy aztán az ünnep többi részét már várandós feleségével töltsse.

A gazdasági migráció rövid távon hasznos és üdvös lehetőség az egyén számára, perspektivikusan nézve azonban komoly társadalmi probléma mindent, így Lengyelországban is. A rendező szerint miután megnyitlak a határok, a kapitalizmus logikájának megfelelően mehetünk bárhova munkát keresni, szabadságunkban áll boldogulni, de vajon számolunk-e azzal, hogy a migráns mindenütt idegen marad, sehova sem tartozik, ráadásul eredeti közösségével

Joanna Kos-Krauze:
A madarak énekelnek Kigaliban
(Eliane Umuhire és Jowita Budnik)

is meglazul a kapcsolata. Ilyen útkeresztetődésben áll a *Csendes éj* hőse is. Adam rokonságából többen is megfordultak már nyugaton, mindazonáltal a remélt nagy egzisztenciális ugrás elmaradt, ennek ellenére hősünk őszintén reméli, hogy neki majd sikerül. Csakhogy a következő órák mindegyike elvesz valamit Adam reményéből.

A fiatalember kezében a film elejétől kezdve marokkamerát látunk, mindent rögzít, ami eléje kerül. Nemsokára gyereke lesz, azért filmezik, hogy megmutathassa majd neki, milyen volt a világ, amikor megszületett. Egy állomáson kocsit bérel. Árulkodó momentum: nincs bankkártyája, csak készpénze, tehát lúzer. A rendező számos interjújában felhívta a figyelmet arra, hogy a Visztulán túli terület az ország szegényebbik része, maga is innen való, így hát egyfajta küldetésének tartja, hogy erről a világról beszéljen.

Karácsony vigíliája a szeretet és az összetartozás ünnepe, egy filmalkotónak pedig eszményi szituáció az adott mikroközösség állapotának feltérképezéséhez. Otthon már nagy a készülődés, a híres, sok fogásból álló lengyel karácsonyi menü elkészítésének lázában az asszonyok, élükön a mamával (Agnieszka Suchora) igyekeznek kitenni magukért hogy ezáltal legalább ezen a szent napon békeesség legyen a házban. A látszatok színfala mögött azonban megannyi viszály lefelé jelenésre készen. Adam öccsével, Pawellal (Tomasz Ziętek) például nincs túlzottan jóban, a két testvér rivalizál egymással, mert Adam szeretné övéinél többé vál-

va, végre sikeres lenni. Nem otthon, hanem Hollandiában készül vállalkozásba fogni, ezért apja (Arkadiusz Jakubik), aki valamikor maga is gazdasági migráns volt, láthatóan neheztel rá. Az idősebb fivér abban is bízott, hogy a nagypapa házának árából neki is jut valami, csak hogy a ház épp ezen az estén ég le. Valamiképp minden családtag élete kudarcokkal teli. Az apa beteg, a nagypapa alkoholista, Adam nővére rossz házasságot kötött, férje gorombán bánik vele, így aztán a két fivér a szeretet ünnepén látja elérkezettnek az időt, hogy mőresre tanítsák a rossz rokont.

Akárcsak Jagoda Szelc, Piotr Domalewski is formateremtő eszközként használja a marokkamerát, amely a főhős világának dokumentálása révén egyrészt cselekményelem, másrészt a steadycammel kiegészülve folytonos mozgásban tartja a képsorokat. A bizonytalanságot sugárzó képek arra figyelmeztetnek, hogy egyetlen mozdulat, egyetlen véletlenül kipattanó szikra és vége az ünnepnek. S lám, aminek meg kell történnie, az megtörténik, a nagypapa házának film végi leégése minden hamis ábránddal leszámol.

A rendező részvétellel, együttérzéssel, de minden illúzió nélkül ábrázolja tehermentényeit. Ezt a családot már csupán a vérségi kötelék tartja össze, csupán Adam és húga, a tizenéves Jolka (Maria Dębska) között alakul ki bensőséges kapcsolat. A film egyik legszebb jelenetében a kislány addig könyörög Adamnak, míg végre eléri, hogy bátyja az ő hegedülését is lefilmezze. Játékában a „*Csendes éj! Szentséges éj!*” dallama távoli és vágyott értékeket idéz. Később együtt mennek a templomig, ahol útjaik elválnak. A kislány bemegy az éjfél misére, mert szeret a többiekkel együtt lenni. Ez az igény, a másokkal való közösség vágya az egyetlen pozitív bizonyosság, ami reményt adhat a holnapra.

Adam viszont elindul haza. A nap folyamán elszenvedett kudarcсорozata akkor válik teljessé, amikor feleségét mással találja otthon. Így ér véget a legszebbik este egy átlagos kelet-lengyel család életében.

A *Csendes éj* nemcsak rendezőt avatott. A főszerepet játszó Dawid Ogródnik az előző években nyújtott emlékeztető alakításai után (*Élni jól!*, *Az utolsó család*) immár nemzedékének egyik legjelentősebb férfiszínészévé érett. Joggal nyerte el a legjobb férfialakítás díját. •

MŰCSARNOK: TARKOVSKIJ – EMLÉKEK TÜKRE

Ikonosztáz

KOLOZSI LÁSZLÓ

A MŰCSARNOK TARKOVSKIJ KIÁLLÍTÁSÁNAK TERE SZAKRÁLIS TÉR.

A személyes élmény a Tarkovszkijről megemlékezők, filmjeiről érkezők számára igen fontos: a kiállításhoz kapcsolódó vékonyka, nagyalakú füzetben nem tudós tanulmány olvasható, hanem Kamarás István író, szociológus saját Tarkovszkij filmekkel kapcsolatos emlékeit meséli el. Tarkovszkij a transzcendens élményre hajlamosabbakat könnyebben szólítja meg, varázsolja el. Akiiket megérint, a varázslat alól nem akarják magukat kivonni, amikor a rendezőről vagy filmjeiről írnak, egyenesen alkalomnak tekintik a Tarkovszkij-filmek elemzését, hogy saját transzcendens, a valóságon túlmutató élményeiről megemlékezzenek. Vagyis Tarkovszkij nem csupán az egyik legfontosabb szerzője azoknak, akik Isten létét nem utasítják el, hanem az ő filmjeiről folytatott diskurzus egyfajta hitvallássá is válik számukra. Ez az oka annak, úgy vélem, hogy Tarkovszkijről, mint rendezőről, mint filmes

alkotóról, a Tarkovszkij beállításokról, a képalkotásáról, nem folyik az utóbbi időben érdemi – a szakmai diskurzus keretén belül maradó – vita. A Tarkovszkij-film egyfajta szakrális tárgyá vált, akárcsak egy ikon. Azért is érzem helyénvalónak ezt a hasonlatot, mert magának Tarkovszkijnek is az ikonfestészet (ami nem ábrázolja, hanem közvetlenül megjeleníti a szentséget) a kiindulópontja.

Mindezt előljáróban azért is említem, mert úgy érzem, magyarázatra szorul, hogy a Műcsarnok kiállítótermébe belépve, a nézők áhítatos sutyorgását hallva, miért támadt az az érzésem, hogy nem is csupán egy kiállítóterbe, hanem egy szentélybe léptem be: holott ez ügyben, a szentélyé válásban, ezek a kiállított képek, merőben ártatlannak tűntek. A család belső barátjának tekinthető Lev Gornung képei nem többek kedves, bensőséges helyzeteket ábrázoló családi képeknél. Vannak köztük egészen megindítóak: például az, amint a kis Tarkovszkij az

„Közelebb visz a filmhez”

(Lev Gornung felvétele, 1930-as évek második fele)

apjával sakkozik. Vagy az, amelyiken egy függőágyban költő apja ölében ül, és az apja felolvass neki; amelyiken az apja a tóban fürdeti. A háborús kép: Arszenyij Tarkovszkij géppisztolyt szorít magához. Egy családi kép, az anyával, a háttérben egy kopott Baudelaire portréval. A családi képekhez párosított, a *Tükör* forgatásán készült standfotók, hangulatképek – Vlagyimir Murasko kapta el a pillanatokat – önmagukban nem igazán érdekesek, megkapóak. A családi képek a forgatáson készült képek mellé helyezve, annak, aki nem látta a *Tükör* című filmet, azt gondolom, annyit jelentenek csak: lám, ez a film erősen önéletrajzi lehet. A Tarkovszkij család nyaralójában felismerni a forgatásra épített dácst. A nyaralóhoz közeli táj hasonlít ahhoz, ahol a filmet forgatták.

Ám, ha erős emléke a kiállítás nézőjének ez a film, a *Tükör* – egy orosz néző a bemutató után a következőket kérdezte Tarkovszkijtől: „Hogyan képes arra, hogy ennyire finoman értelmezze az érzelmek az élet minden zűrzavarát, bonyolultságát és nagyszerűségét?” – ez a kérdés valóban jól megfogja a film lényegét –, akkor hajlamos ezt a kiállítást úgy nézni, mint egy beavatási szertartást. Mint beavatást a *Tükör* mek, ennek a nehezen megnyíló, az emlékezet sajátosságait és az álom rendszerét is illusztráló nagy alkotásnak a megértésébe: közelebb hozza a filmet, nem csak az alkotókhoz, nem csak Tarkovszkij családjához, az anyához – temetése napján, 1979. október 5-én azt írta róla Tarkovszkij, senki sem fog úgy szeretni, mint ő –, hanem saját személyes emlékeinkhez is. Egyre erősebben az lesz az érzésünk, minél több hasonlóságot látunk a családi és a filmjelenetek között, hogy ennek a filmes valománynak, ennek a gyerekkorról szóló látomásnak, egy paradoxonnal ragadható meg a lényege: minél közelebb visz a valósághoz, annál világosabbá teszi, hogy a nem evilági valóság, a transzcendens, és az evilági, a valóságos között, milyen könnyű is az átjárás. Akkor tudunk könnyedén átjárni, valóságos és nem valóságos között, ha fel tudunk oldódni, teljesen, akár egy ikonban, a gyerekkorban. És ha valamiképpen ennek a Tarkovszkij fia, Andrej A. Tarkovszkij által szervezett, nem túl tágas kiállításnak a tere szentély, akkor ezért az. Nem azért, mert magának a rendezőnek a transzcendens film történetében előjogokat biztosítunk.

MŰCSARNOK 2017. NOVEMBER 8. – DECEMBER 10.



EGY SZERELEM GASZTRONÓMIÁJA

Manna Mia

KOVÁCS GELLÉRT

ZENÉS-FŐZŐS-CSÓKOLÓZÓS GASZTROMUSICAL.

A hogy Madarász Isti korábbi rendezéseiről, úgy legutóbbi játékfilmjéről is megállapítható, hogy lelkesen igyekszik megfelelni választott műfajának. Azonban ennél többet aligha találunk benne. Bár az is igaz, hogy a zsáner mesterséges meghatározása is mintha előre menekülne. A szlogen szerint ez amolyan „film”, aztán azt is olvasni róla, hogy műfaji meghatározása „gasztromusical”. Utóbbival a legnehezebb bármit is kezdeni, hisz ugyan ötletekben nincs hiány (azok megvalósításával már sokkal több gond akad), a klisékből összerakott forgatókönyv azért odáig nem megy el, hogy megénekeltesse a zöldségeket, s a nyers húsok se mutatnak be semmilyen koreográfiát. Igaz, a sült nyúl illata az állatot megformázó illatfelhőben fordul be a konyhából az étkező vendégek felé, ám az önelégült szakács és az alapanyagok közti intim viszonyról inkább

„Az unottság be sem teheti a lábát”
(Bereczki Zoltán)

csak dalban mesél a férfi főszerepet megformáló Bereczki Zoltán. És amikor ezt teszi, a séfbe egyre szerelmesebb banki alkalmazott (Balla Eszter) mellett természetesen az egész piac is táncra perdül.

Bájos bohóságnak kéne ennek lennie, mégis zavarba ejtő, ahogy inkább viselkedik egy képzelt trendi étterem mesterkelt infantilizmust árasztó reklámfilmjeként. Ami a musical-részeket illeti, a résztvevők vitathatatlan, alázatos profizmusa nem elegendő ahhoz, hogy a néző is igazán jókedvre derüljön, s kicsit kevesebbet is kapunk ezekből, mint amit elvárhatnánk. Ahogy a rossz emlékü *Pappa Piában*, úgy itt se kerülnek igazán a helyükre azok a számok, amelyeket a magyar slágertörténelemből válogattak be az alkotók (az igencsak logikusan beválogatott Bergendy-dal, a „Hadd főzzek ma magamnak!” kivételével). A „Nem leszek a játékszered” per sze szinte mindegyik szakítás

situációban megállja a helyét, de inkább kényelmes, mint szellemes választás – a párhuzamos montázsban megoldott, itt hármas felállásban elénekel R-GO klasszikus, a „Szeretlek is + nem is” viszont ebben a formában totális tévedés. A jukebox musicalek alapkövetelménye így sajnos itt sem igazán teljesül. A feldolgozott daloknak nem sok közük van a cselekményhez, erőltetettek, kilógnak. Az eredeti számok legalább arról szólnak, amiről a jelenet.

Bereczki színészként most sem hiteles, de nem miatta lesz alig élvezhető blódi a filmből, hisz a többiek szinte egytől-egyig a legjobb budapesti színházakból álltak bele a romantikusán-vígjátékosan grimaszolós tingli-tangliba. De hiába szerepel Takács Nóra Diána, Mészáros Béla, Molnár Gusztáv, Borbiczki Ferenc, Csomós Mari, Gazsó György és Benedek Miklós, karaktereikkel ezzel az ehetetlenül puhára főzött fogással nem tudnak mit kezdeni, s erről ők tehetnek a legkevésbé. Az unottság be sem teheti a lábát a Zsötömének elnevezett étterembe: ha le kellett menni vigyorgósba, hát a színészek lementek oda, s érezhetően vállalták is a felelősséget a hakniért. Volt miért: bár a kulcsínél nincs komoly probléma, valamint a táncjelenetek is korrektebbek, legalábbis elszántabbak, mint amiket a *Pappa Piában* láthattunk, az összehatás még így is kudarcos. Történet nincs, csak egy vázlatosnak is alig nevezhető alapkonfliktus, amelyből hőseink pont úgy jönnek majd ki, ahogy belekerültek: énekelve és boldogan. Az *Egy szerelem gasztronómiája* nagyon színes, nagyon vidám, ám néhány aranyosabb geget leszámítva aggasztóan megüszös. Akik szeretik a musicaleket, azokból komoly kompromisszumok árán tán előhívhat néhány megengedő mosolyt, elvégre Madarász Isti érezhetően nagy szeretettel fordult a műfaj felé, de a lelkesedés, mint általában, most is kevésnek bizonyult.

EGY SZERELEM GASZTRONÓMIÁJA – magyar, 2017. Rendezte: **Madarász Isti**. Írta: **Hegedűs Bálint**. Kép: **Reich Dániel**. Producer: **Hidasi Dalma**. Szereplők: **Bereczki Zoltán** (Lőrinc), **Balla Eszter** (Vanda), **Csomós Mari** (Klári néni), **Gazsó György** (Kovács úr), **Mészáros Béla** (Gerzson). Gyártó: **Extreme Film**. A **Duna Televízió** bemutatója. 88 perc.



A HENTES, A KURVA ÉS A FÉLSZEMŰ

Minden eladó

SOÓS TAMÁS DÉNES

SZÁSZ JÁNOS KODELKA-GYILKOSSÁGOT FELDOLGOZÓ FILMJÉNEK KÜLÖNÖS AKTUALITÁST AD A #MEETOO-KAMPÁNY.

Szász János rendszerint azt a határvonalat pásztázza a filmjeivel, ahol a civilizációs kísérlet végleg kisiklik, ahol ösztönlényei, egzaltált, gyengeidegű bolondjait, szülők által magukra hagyott, kivetettségben élő gyermekei benső szorongásaik elől gyilkosságba menekülnek – vagy sodródnak inkább. Kölyökhősei a rendszer logikáját viszik el a végletekig, *A Witman fiúk* az iskolai állatkísérletek nyomán akarják megérteni a halált, és egy prostituált karjaiban a szexualitást, *A nagy füzet* vidéki nyomorba kitelepített kiskamasz vadorzói a túlélés erkölcsstelen erkölcsét tanulják el és gondolják tovább, kegyetlenségeiknél így nincs is természetesebb a világban. Szászt nem a közösségi nyomás, a rendszer, az etikett, vagy a társadalom kritikája érdekli, hanem azok a pszichológiai homályzónák, ahol megtörténik a megmagyarázhatatlan döntés, ahol a halál, az elmúlás misztériumára fogékony lelkek áthágják a különböző, civilizációs, kulturális, erkölcsi határokat, mert úgy érzik, másfelé már nem vezet kiút, „a lélek benső fenyegetéseitől és a külvilág agresszivitásától satuba fogott ember szorongásából” – ahogy Reményi József Tamás fogalmazott az *Ópium* kritikájában.

Ha a *Woyzeck*, a *Witman fiúk*, az *Ópium*, *A nagy füzet* azt kérdezi, mi történik, ha túllendülünk ezeken a határokon, *A hentes*, *a kurva* és *a félszemű* már azt, hogy mi lesz velünk, ha évek óta a határon túl élünk. Szász eddigi legkiábrándultabb filmjében már nem az elkerülhetetlen lecsúszás, a jellemtorzulás állomásait jegyzi föl, hanem egy hírhedt rablógyilkost léptet elé: Léderer Gusztávot, aki a Prónay-különítmény tagjaként aktív részt vállalt a fehérterrorból. Már Tanácsköztársaság bukásának idején is a haszonszerzés motiválta: politikai ho-

vatartozástól függetlenül bélyegezte kommunistának és állította ítéldbíróság elé az áldozatait, hogy felakaszthassa őket, majd elkobozhassa a vagyonukat. Tevékenységével később, a húszas években sem állt le, de ekkor már maszekban dolgozott: felesége segítségével valószínűleg több vagyonos polgárt zsebelt ki és tett el láb alól, a hatóságok azonban megvédték a háborús hőst, hiába merült fel a neve több gyilkossággal kapcsolatban. Csak jó pár évvel és emberöléssel később, 1925 januárjában bukott le, miután megölte és 22 darabra vágta Kodelka Ferencet, a Soroksári úti hentest, aki heti egy alkalommal szép összegért látogatta Léderernét. A házaspár egy idő után már nem elégedett meg a heti penzummal, és hogy kiforgassák az összes pénzéből a tehetős hentest, rávették egy hamis üzletre: egy amerikai üzletembernek kellett pénzt kölcsönöznie busás kamattal, és a második találkozón megölték.

Szász csavar annyit a hideglelős történeten, hogy az a szorgos Wikipedia-olvasók számára is tartogasson izgalmat, de alapvetően nem a krimi fordulatai érdeklik. Nem foglalkozik azzal, hogy rácsatlakozzon a hollywoodi stílt a hazai akciófilmezésben is meghonosító gyakorlatra (*Aranyélet*, *A Viszki*), a nyíltan társadalomkritikus kezdeményezéseknél (*Kút*, *Kojot*, *A martfői rém*, és *Aranyélet* megint csak) pedig jóval allegorikusabban fogalmaz. Lemond a suspense feszültségéről: az ő Lédererjét bár üldözi a hatalom, és kénytelen elbujkálni vidékre, hogy behajtsa a hentesen a tartozását, amit még a világháborúban kötött üzletben halmozott fel, de a rendőrök nem nyomoznak utána, és a helyiek sem jelentik föl. *A hentes*, *a kurva* és *a félszemű* a fordulatokra, leleplezésekre építő krimik szerkezetét, a világban és a tu-

dásunkban folyamatos beálló változást is tagadja. *A hentes...* állapotfilm, amely egy atomjaira hullott világot tapogat körbe. Itt már nem laknak filozófiára, költészetre fogékony bolond-Woyzecek, és a rendből, a családból kitaszított fiúk is rég felnőttek már: helyükre a potentátok és a mindenáron érvényesülő karrieristák léptek.

Szász elemi erővel rakja elének ezt a málló falakból összetakolt, latyakos földutakon bejárható, penészszagú világot, amely régi magyar művészfilmekből vagy az amerikai poszt-apokaliptikus moziból lehet ismerős. A stilizálásra fogékony rendező most is elemeli a történetet, a *Woyzeck* után újra fekete-fehérben forgat Máthé Tibor operatőrrel (a lefojtott színpaletta jól passzol a történethez: több benne a rejtély, az indulat), másrészt archetípusként rajzolja elének a figurákat. Léderer (Nagy Zsolt) arcát úgy szabja át, mint a náciét Hollywoodban: műszem és visszataszító sebhely jelzi, hogy velejéig gonosz ember, erre még a nevetségesen fésült haj is rásegít. A szerep kedvéért húsz kilót hízó Hegedűs D. Géza pedig tarkopasz fejével, vizslató tekintetével a kielégíthetetlen vágyat testesíti meg: azt a férfit, aki mindent be akar kebelezni. Az 1945 kiskirálynak (ma úgy mondanánk: oligarchájának) nagytestvére ő, akinek a kövérsége szintén szimbolikus: abból fakad, hogy megállíthatatlanul zabálja fel a környezetét. Talán nem véletlen, hogy a magyar filmekben most szaporodtak el a kiscsömög-allegóriák, *A hentes...*-be is könnyű belelátni aktuális párhuzamokat, pláne, hogy a #meetoo-kampány kirobbanása óta a 90 éves történet nem várt jelentőségre tett szert. Elég csak emlékeztünkbe idéznünk, ahogy Gryllus Dorka késsel a kezében csábítja a hentest, vagy a koponyába állított bárdot, hogy egyértelművé váljon, hogyan rétegy egymásra Szász a zabálás, a kéjvágy, és a gyilkosság metaforáit ebben a világban, ahol mindent húst – emberét, disznóét – kilóra mérnek, és a nőket is ugyanezzel a lendülettel adják-veszik a piacon. Léderer is, Kodelka is csak birtokos szerkezetben beszélnek és gondolkodnak a nőről, akit meghódítani nem, csak áruba bocsájtani képesek. Szásznál a férjét támogató Léderernéből kiszolgáltatott, a szabadságára vágyó exprostituált válik, akinek nem a luxusélet fenntartására kell a hentes pénze, hanem hogy megvásárolja a kocsmát,



amelyben pultosként dolgozik, és így kiszakítsa magát az örökös alávetettségéből.

Nézőként is az ő kétségbeesett menekülésébe kapaszkodhatunk bele, mert egy idő után másba nemigen lehet. Szász eljutott a végpont-hoz, filmje koncentrikus köröket ír le, és újra és újra azt próbálja megfogalmazni, miről lehet beszélni ott, ahol a hatalomvágy, a kapzsiság már rég felemészttette a lelket. Kétségtelen: A *hentes...* felejtethetetlenül égeti a fejünkbe ezt az ösztön- és érdekvilágot a bestiálisra rajzolt figuráival, a nagyot robbanó erőszakkal, és Máthé Tibor erős képeivel, de a film az első fél óra után nem tud továbblendülni, felfejlődni, és csak azt variálja, amit már addigra megfogalmazott férfiak és nők, kiskirályok és szolgák közti birtokviszonyokról. A cselekményt az újabb és újabb alkudozások végeláthatatlan sora teszi ki, az idő megáll, mi pedig bennragadunk ebben a pokolban, hiába lép ki Gryllus Dorka a bordélyház kapuján, melynek ajtaja fölött a Sátán szája tángol. Csak a szakmáját elhagyó prostituált esetében bontakozik ki a remény, hogy változzon a dolgok állása, de neki is csalódnia kell. A kölcsönös kétségbeesés hajtja őket egymás karjába Lédererrel,

„Minden húst kilóra mérnek”

(Nagy Zsolt és Hegedűs D. Géza)

sikertelen öngyilkossági kísérletük után találkoznak, és a nő újra szüzességet fogad: csak akkor engedné újra ágyába a férfit, ha a kapcsolatukat egyenlő alapokra helyeznék, de egyenlő persze csak a gyilkolásban, bűnrészesként lehet. Azonosulni vele tudunk: ahogy vívódik a férfiak közt, a csábító maszkját viselő Gryllus egyszerre tűnik slamposnak, kihívónak és vigasztalhatatlanul bánatosnak. De hiányérzetünket erősítheti, hogy Szász nem engedi, hogy ő vigye a főszerepet, csalódástörténetét csak a színésznő néma tekintetéből tudjuk kiolvasni, mert a film tetemes részében az alkudozó és megalkudó férfiak foglalják el a színpadot. Pedig az animális ösztönök létminimumán tengődő Léderer és az örült vágytól hajtott, és ezért még a gyilkossági kísérleteket is megbocsátó Kodelka szkandere helyett sokkal izgalmasabb a margón lejátszódó női sorstragédia, ahogy Gryllus többször is nekifut, hogy saját kezébe vegye a sorsát, hogy aztán rendre egy férfi mellett kössön ki. A színésznő a vívódó szeretőt, a megtört akarató szolgálot, a kegyelemért esdeklő áldozatot, és a kegyetlen csábítót is nagy, drámai erővel látatja. Élete egyik legemlékezetesebb

alakítása ez; Hegedűs D. Gézáé, Nagy Zsolté nemkülönben.

Szászt különben már a főiskola óta izgatja a Kodelka-gyilkosság története. 1985-ben vizsgafilmként dolgozta fel A *Léderer-ügyet*, amelyben a hentest Kovács Lajos, Léderert Cserhalmi György, Léderernét pedig Hernádi Judit játszotta el. A 16 mm-es kisfilm állítólag elveszett, nem tudjuk előkeresni, miben változott a rendezői koncepció, de ma már nehéz is más színészekkel elképzelni ezt a történetet, annyira egybeforrt Hegedűs, Nagy és Gryllus a figurákkal. Szász olvasata erős, víziója pedig emlékezetes – csak azt sajnálhatjuk, hogy az eszement vágy és a patriarchális kegyetlenség részletező felfejtése miatt sokkal kevesebb idő jut a női alávetettség elemzésére.

A HENTES, A KURVA ÉS A FÉLSZEMŰ – magyar, 2017. Rendezte és írta: **Szász János**. Kép: **Máthé Tibor**. Zene: **Jóhann Jóhannsson**. Vágó: **Kornis Anna**. Hang: **Fék György**. Producer: **Bodzsár István**. Szereplők: **Hegedűs D. Géza** (Kodelka Ferenc), **Nagy Zsolt** (Léderer Gusztáv), **Gryllus Dorka** (Mici), **Székelly B. Miklós**, **Börcsök Enikő**, **Andorai Péter**, **Bognár Gyöngyvér**, **Peter Wolf**. Gyártó: **Unio Film**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. 105 perc.

SZERETET NÉLKÜL

Eltűnik hirtelen

BASKI SÁNDOR

ZVJAGINCEV CSALÁDI/TÁRSADALMI APOKALIPSZISE.

Alkotó ember számára a fennálló rendszer alapjait megkérdőjelezni működő demokráciákban sem a legjövendelműbb vállalat, ugyanaz az autokrata rezsimokban már az önsorsrontás minősített esete. Andrej Zvjagincev sem azzal az igénnyel indította rendezői pályáját, hogy bejelentkeznek az orosz Jafar Panahi szerepére, az apa-fiú történetet elmesélő *A viszszatérés* (2003) játszódhatott volna bárhol és bármikor, a *Száműzés* (2007) esetében pedig eleve koncepció volt, hogy se az időt, se a helyet ne lehessen beazonosítani. Az újjazdagok és a mélyszegények világát ütköztető *Elena* (2011) már a társadalmi feszültségekről is tudósított, de az orosz medve bajszát először a *Leviatánnal* (2014) rángatta meg igazán a rendező. Interjúiban ekkor még az aktuálpolitikai áthallások helyett a történet egyetemességét hangsúlyozta, kiemelve, hogy korrupciós tanmeséjét egy amerikai eset ihlette. A film ugyan nem festett szívererítő képet az orosz közviszonyokról, de Zvjagincev védekezhetett volna akár azzal is, hogy

a bemutatott viaszágok a provinciális vidékre jellemzők inkább, a fővárosban talán nem is annyira fojtogatóak a viszonyok – lám, a helyi hatalmasok által fenyegetett főszereplő is egy moszkvai barátban talál szövetségest.

A *Szeretet nélkül* már semmilyen illúziót nem hagy: a rothadás permanens, áthatja a társadalom minden rétegét, nem érdemes többé a magán- és a közéletéről külön beszélni. Ebben a történetben nincsenek korrupt politikusok és hamis papok, családi drámát látunk, mégis ez Zvjagincev legpolitikusabb és legnyomasztóbb filmje. Felismerhető az idő is, 2012-ben járunk, a propagandacsatornák az ukrán frontól tudósítanak, a tévé és a rádió ott duruzsol végig a háttérben, a szereplők úgy fogyasztják a híreket, mintha muszáj lenne. Nem kommentálják, a véleményük se olvasható le az arcukról, a kétféle apokalipszis – a személyes és a társadalmi – mégis rímel egymásra.

„Semmilyen illúziót nem hagy”
(Marjana Szpivak)

A felszínen egy család szétesése zajlik, ami a történet kezdetére gyakorlatilag be is fejeződik, csak a romok eltakarítása marad hátra, beleértve a közös lakás eladásán kívül a közös gyerek sorsának eldöntését is. Borisz munkahelyén kizárólag családos emberek dolgozhatnak, aki elválik, az az állását is elveszti, a férfinak ezért létkérdés, hogy feltűnés nélkül és minél előbb újrarahasodjon, míg Zsenya, a fogyasztás és a mobiltelefonja bűvöletében élő feleség a családi panelt újjazdag barátja villájára cserélné le. A 12 éves Aljosát egyikük sem akarja

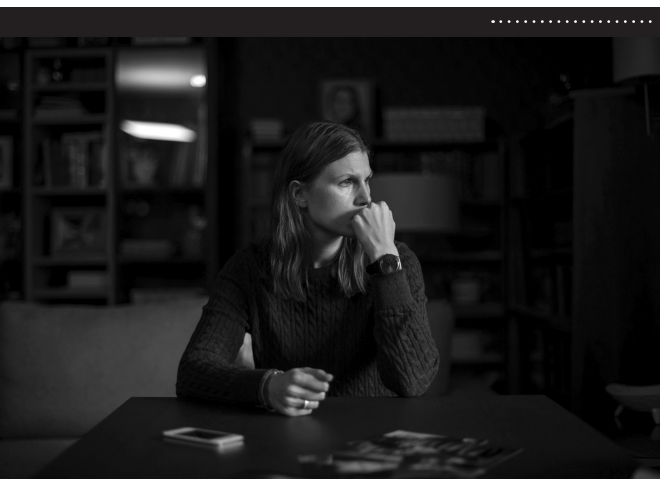
magával vinni az új kapcsolatába, inkább bentlakásos katonai iskolába adnák. Késhegyre menő vitájuknak fűltanúja a fiú is; másnap nem megy haza. Hiánya két napig fel sem tűnik a szüleinek, csak ezután kezdik lassan az aggodalom jeleit mutatni, még ha nem is egyértelmű, a fiút vagy magukat sajnálják inkább. A szembenézést mindenki megspórolja.

Zvjagincev a román új hullámra jellemző modorban, szenvtelenül rögzíti a nyomozás folyamatát, a néző a szülőkkel együtt szembesül vele, hogy a hatóságok nem képesek vagy nem is akarnak segíteni – visszatérő motívum ez a rendező filmjeiben –, feladatukat egy civil keresőcsoportnak kell átvennie; szociális háló és szolidaritás állami szinten már nyomokban sem létezik.

A *Leviatán*hoz hasonlóan Zvjagincev és állandó író társa, Oleg Negin most sem riadnak vissza a poentírozástól, de ahogy a tengerparti kisvárost átszellemítette a rendező, úgy Moszkva szürke paneljaiból, erdős parkjaiból és a luxuslakás rideg geometriai formáiból is képes olyan expresszionista teret alkotni, amelyben a direkter mondatok is hitelesen csengenek. A nyomozást ugyanakkor krimibe illő pontossággal és részletességgel dokumentálja, hogy a végén aztán a műfaj legfontosabb konvencióit mégis zárójelbe tegye. Lényeges információkat tart vissza, van, amire a nézők csak a főszereplők reakcióiból következtethetnek, és az sem derül ki, mi történt valójában Aljosával. Megszökött, elrabolták, baleset érte?

Talán nem is számít igazán, eltűnése és hiánya is szimbolikus. A sokszor, sok helyen Tarkovszkijjal rokonított Zvjagincev a *Stalker* után – a keresőbrigád eljut egy Zónához hasonló, elhagyott gyárépületbe –, mintha a *Solarist* is megidézné. Nála nem az eltávozott szerelmek materializálódnak, hanem a ki nem mondott, önmaguk előtt is titkolt szülői vágyak válnak valóra, így az, akit nem szeretnek, egyszerűen megszűnik létezni.

SZERETET NÉLKÜL (Nyeljubov) – orosz, 2017. Rendezte és írta: Andrej Zvjagincev. Kép: Mihail Kricsman. Zene: Jevgenyij és Szasa Galperine. Szereplők: Marjana Szpivak (Zsenya), Alekszej Rozin (Borisz), Matvej Novikov (Aljosza). Gyártó: Non-Stop Productions / Fetisoff Illusion. Forgalmazó: Mozinet Kft. Feliratos. 127 perc.



FOXTROTT

Határhelyzetek

KOLOZSI LÁSZLÓ

A FOXTROTTBAN A TÁNCOS VISSZATÉR A KIINDULÁSI PONTHOZ.

A *Terápia* sorozat eredeti, vagyis izraeli változatának írója, Hagai Levi nem rég járt Magyarországon. Meg is kérdezték tőbben, miben más a mi változatunk, mint az övéké. A válasza az volt: amennyiben más a két ország. A Biblia földjén jelen pillanatban sem teljes a béke, a határhelyzetek, a traumatikus szituációk közelebbnek tetszenek, a drámák élesebbnek. Elég, ha a *Terápia* egyik történetét vesszük: míg nálunk a sármos fiatalember problémája, hogy le kell építenie dolgozókat az apjától örökölt gyógyszergyárban, ugyanezen izraeli szál egy pilótáé, aki véletlenül lebombáz egy iskolát. Mindkét hős körülményei indokolták teszik az összeomlását, de az izraeli változat mégis, bár ugyanolyan hiteles, sokkal letaglózóbb. Mindkét verziónál feltehető a kérdés: mit tennék én eme hős helyében, ám az izraeli sors nem ültethető át magyarrá, ilyesfajta nyakszirten vágó helyzetek nincsenek hazánkban. De ez egyben azt is jelenti, kevésbé tetszik ősi nek, kevésbé tetszik kortalannak a mi változatunk, az eredeti izraeli sorozatnál nem egyszer juthatnak eszünkbe példázatok, példabeszédek, ósatyák. Jákob története. Ábrahámé.

A *Foxtrott* is olyan film, ami egy súlyos, rettenetes kérdéssel szembesít: mit tennénk,

ha kiderülne, hogy katonaként szolgáló gyermekünk odaveszett a határon. Fel lehet-e egy ilyen traumát dolgozni? Lehet-e a gyermekünk halála után élni? Érdemes-e? Mi adhat erőt?

Nem Jób az, akit a film megidéz. Nem annyira a veszteségről szól a *Foxtrott*, nem is a folyamatos háborúról, hanem arról: hogyan szembesít önmagunkkal a feldolgozhatatlannak tetsző tragédia. Vagyis, egyszerűbben, esendőségről és gyöngeségről szól.

Expozíciója roppant erős: egy nő nyit ajtót, nem is látjuk kinek, de tudjuk, hogy a hírhozók rossz hírrel jöttek, mivel a nő mintha marionett figura lenne, akinek elvágta a zsinórját, összeesik. A háttérben feltűnik egy fehér inges, ereje teljében levő férfi is. A kamera a *Foxtrott*-ban gyakran – szinte mintha csak az érdekelné igazán – elidőz az arcokon. Itt is a férfién (a színész, Lior Ashkenazi tekintetéből mindent kiolvashatni). Már a férfi szemszögéből látjuk a földön vonagló nőt, amint két katona hajol fölé, és egyikük elővesz, nagy rutinnal, egy injekciós tűt. Ha a film nem izraeli lenne, nem lenne – úgy vélem – ennyire egyértelmű, hogy egy katonafiúk halálhírétől megrendült párt látnuk.

„Lassan süllyedő check point”

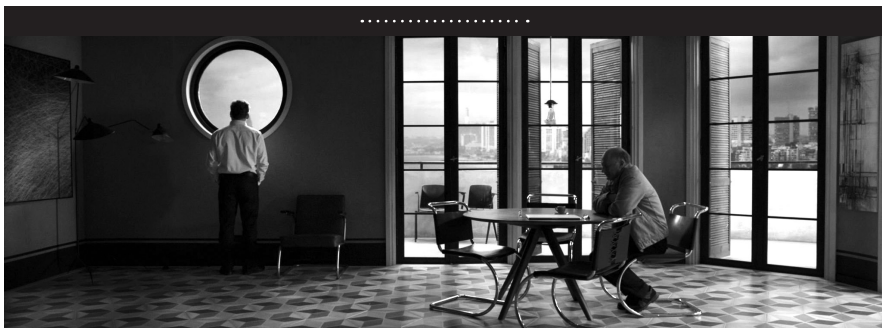
A *Foxtrott*-ot lehetne abszurdnak vagy enyhén szürreálisnak is titulálni, s hogy

mégsem az, éppen annak tudható be, hogy a film izraeli. Az, ami nekünk szürreálisnak, fekete humornak tetszik, az – legalábbis kevés izraeli tapasztalatom ezt igazolja – ott nagyon is valóságos. Nem állítható persze, hogy nem kísértette meg a rendezőt első, *Libanon* című filmje, és ezen műve után nyugodtan mondhatjuk, rendkívül tehetséges Samuel Maozt, hogy szatírárt forgasson. Vannak kényelmetlenül vicces epizódjai ennek a három jól elkülöníthető részre tagozódó alkotásnak – például, amikor a nyápic, kicsit nőies katona-rabbi azt mondja a gyógyszerész apának, de hát maga úgysem fog kiborulni a temetésen... elvégre férfiak vagyunk. És a második epizód, ami a fiú katonáskodásának története, valóban – nem is enyhén – szürreális: színeiben is különbözik az ezüstös, eleganciát sugárzó elsőtől. A határmenti, lassan süllyedő check point a hippivilág színeiben tobzódik. Az őrszolgálatot teljesítő fiatalok morzsolgatják itt másodperceiket, az idő lassan, főként egymás piszkálásával, beszélgetéssel, és érkező (főleg palesztin) átutazók csekkolásával telik. Minden érkező ugyanakkor fenyegetőnek és fenyegetésnek tetszik.

A tánc ennek a filmnek a vezérmotívuma, a velencei filmfesztiválon Ezüst Oroszlánnal díjazott *Foxtrott* legszebb és legmaradandóbb pillanatai a táncjelenetek: az öreg, még a haláltáborokat is megjárt ősz-izraeliek ösztánca, az apa tánca, mellyel bemutatja, hogy nem halad előre, hanem visszatér mindig ugyanarra a pontra – mint a történet – és a fiúé a határállomáson.

A harmadik epizód megint az atyáké. És ebből az epizódból nézve a második, élénk színekben tobzódó, akár álomjátéknak tűnhet. A képzelet elvégezte gyázmunkának. Ugyanakkor e fejezet zárata, a film végkifejlete ismét csak az erősíti meg, hogy máshol nem készülhetett volna ilyen erős, ilyen gyomorba vágó, ilyen viccesen brutális film, csak Izraelben. Olyan, mintha egy részlet lenne a *Példabeszédek*ből.

FOXTROTT (Foxtrot) – izraeli, 2017. Rendezte és írta: **Samuel Maoz**. Kép: **Giora Bejach**. Zene: **Ophir Leibovitch, Amit Poznansky**. Szereplők: **Lior Ashkenazi** (Michael Feldmann), **Sarah Adler** (Daphna), **Yonatan Shirai** (Jonathan). Gyártó: **Bord Cadre Films**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 108 perc.



MANIFESZTUM

Női hangok kórusa

VINCZE TERÉZ

DADAIZMUS A TEMETŐBEN, POP-ART AZ EBÉDLŐASZTALNÁL.

Manifesztum: álláspontok és célok nyilvános deklarálása egy párt, egy csoport vagy egy egyén által – ezzel az inzerettel kezdődik Julian Rosefeldt, német médiaművész, filmkészítő másfél órás, kísérleti jellegű mozgóképe. A 13 rövidfilmből álló mű eredetileg, 2015-ben, videóinstallációként került kiállításra. A darabokat epizódokként egybe fűző film a 2017-es Sundance filmfesztiválon mutatkozott be. A prológust leszámítva, mely szereplő nélküli kép, a 12 további epizódban a főszerepeket Cate Blanchett alakítja – a legváltozatosabb formákban tűnik fel a hajléktalan férfitől és gyári munkásnőtől a tudóson és balettkoreográfuson át a brókerig és az általános iskolai tanárig. Blanchett teljesítményének köszönhetően a film szórakoztató potenciáljának egyik fontos eleme a színész fantasztikus átalakulása, az, ahogy az egymástól nagyon

különböző figurákba életet lehel. Ugyanakkor egy koránt sem egyszerű további feladata is van: nem kifejezetten színészi előadás céljára fogalmazott (döntő részben) művészeti kiáltványokat megtölteni élettel, hisz a rendezés a szövegeket többé-kevésbé életszerű szituációkba helyezi bele. Így lesz Tristan Tzara dadaista kiáltványaiból koporsónál előadott halotti beszéd, Claes Oldenburg pop-art manifesztójából asztali áldás, vagy építészeti művészeti és társadalmi programjából a szemétfeldolgozó munkásának belső monológja.

A film szórakoztató voltának további fontos összetevője tehát az a, hol ironikus, hol kifejezetten mulatságos viszony, mely a szituációk és az elhangzó szövegek kontrasztjából keletkezik az egyes epizódokon belül. A film ugyanakkor messzire elkerüli, hogy ezen a módon mechanikussá váljon, nem erőlteti túl a konkrét kép-szöveg kapcsolatban rejlő po-énlehetőségeket. Tehát az a ritkább, amikor a szöveget és képet direktben kijátssza egymás ellen, mint amikor a futurista építészeti kiáltványból azt halljuk, hogy a házainknak hatalmas gépekké kell alakulniuk, majd kisvártatva megjelenik a képen a berlini Ludwig-Erhard-Haus (LEH) aulájának képe, mely valóban leginkább egy hatalmas, mechanikus óraszerkezet belsejére emlékeztet.

A felhasznált kiáltványok nagy része képzőművészeti törekvésekhez, irányzatokhoz kapcsolódik (futurizmus, absztrakt expresszionizmus,

szürrealizmus, pop-art stb.), de nem maradtak ki a filmesek sem; valamint nagy hangsúlyt kapnak építészeti programadó szövegei. Ez kapcsolatban áll a film újabb szórakoztató rétegével: a lenyűgöző vizuális világgal, mely sokszor építészeti jellegű látványoknak köszönhető. Az operatőri munka az épített környezet lehetőségeit maximálisan kihasználja, az ipari romok hipnotikus képeitől a LEH vagy a Brandenburgi Műszaki Egyetem könyvtárának megvalósult építészeti utópiáján át, a disztópikus városvíziók megtestesüléseként velünk élő lakótelepekig.

Az építészet kiemelt szerepe egybehangzik az egész alkotás morális üzenetével, mely nyilvánvalóan a társadalmi felelősséget vállaló művészet, a művész mint forradalmár, a művész mint a kulturális és társadalmi átalakulás programadója elképzelés mellett teszi le a voksát. A manifesztum mint műfaj maga is ennek az ideának a megtestesülése, még tevékenységellenes dadaista formájában is. Az építészet pedig a maga konkrétságában hordozója ennek a kapcsolatnak, törekvései kézzelfoghatóan alakítják világban benne létünk kereteit, fejezik ki társadalom és kultúra ethosát.

A kiáltványoknak mindig van futurisztikus vonása – egy másfajta, átalakított jövőt vizionálnak. E manifesztum-film pedig mintha konkrétan látta volna a jövőt, oly pontosan rímelnék a még 2014-15-ben készült anyag fontos motívumai a világ 2017-es állapotára. A koncept-art és minimalizmus szövegeivel dolgozó, hírolvasó stúdió epizód mintha csak pontosan az utóbbi egy évben a nyugati világban vezetővé váló hívószavak („post-truth”, „fake news”) megfilmesítése lenne. A film egész koncepciója pedig tökéletesen rímél a Hollywoodból kigyűrűző, a patriarchátus hatalmi szerkezetét ostromló „metoo” mozgalomra, amint a szinte kizárólag férfiak által megfogalmazott, (Rosefeldt szavaival:) „tesztoszterontól kicsattanó” szövegeket egy nő szájába adja.

MANIFESZTUM (Manifesto) – német, 2015. Rendezte és írta: **Julian Rosefeldt**. Kép: **Christoph Krauss**. Zene: **Ben Lukas Boysen, Nils Frahm**. Szereplők: **Cate Blanchett**. Gyártó: **Bayerischer Rundfunk / Ruhr Triennale/ Schiwago Films**. Forgalmazó: **Cirko Film. Feliratos. 95 perc.**



SZÓLÍTS A NEVEDEN

Csábító olasz nyár

PETHŐ RÉKA

LUCA GUADAGNINO AZ ATMOSZFÉRATEREMTÉS MESTERE.

A *coming-of-age* történetek hagyományos konfliktusábrázolását félredobva a *Szólíts a neveden* úgy meséli el önmagunk és boldogságunk megtalálásának útját, hogy közben nem történik semmi, vagy ha mégis, arról elfordul a kamera. Mert itt nem az a fontos, ami megtörténik, hanem az, ami közben belül játszódik. Komplex érzéseket a legnehezebb szavak nélkül, kizárólag az atmoszféra és a hangulat megteremtésén keresztül ábrázolni. A néző mégis érzékeléssel és érzékenységgel telített két órát tölthet az észak-olaszországi nyárban Luca Guadagnino legújabb filmjében, amely André Aciman naplószerű, belső monológokat idéző regényét igyekezett vizuálisan megjeleníteni.

A 17 éves, zenét tanuló Elio egy klasszikusan archaikus értelmiségi családban él: lassú hétköznappal, személyzettel, állandó intellektuális társalgásokkal. Apja minden nyáron meghív magukhoz egy ígéretes egyetemi hallgatót, hogy segítse a munkáját – így érkezik hozzájuk a huszonéves Oliver. Elióban erős szexuális vonzalom ébred a fiatalember iránt, amelyről lassanként kiderül, hogy kölcsönös. A bő két órás

film nagyrészt epizódokból építkezik: hőseink a kertben, a medence partján dolgoznak elmélyülten, napoznak, vagy épp bemennek a faluba elintézni néhány apróságot. Mégis fokról fokra erősebben vibrál a feszültség Elio és Oliver között. Összenézések, meglesett fürdőruha-felvételek, apró érintések jelzik azt a vágyat, ami megragadhatatlan, ezért már-már megmutathatatlan. Végül mikor a két fiú végre-valahára randizik a hálószobában, a kamera látványosan elfordul és kinéz az ablakon, egy fa lombján megállapodva. Ez a szándékoltan szemérmes megnyilvánulás vezeti fel azt a mondanivalót, amely ebben a szűkszavú filmben végül verbálisan is elhangzik. A film vége felé Elio apja az, aki bátorítja a fiút, hogy élje meg merészen és teljességében ezt az érzést, hiszen a legtöbbet kitépjük magunkból, hogy bármilyen sérülés hamarabb elmúljon, így aztán harminc éves korunkra véglegesen kiüresedünk.

Az adaptációból végül kimaradt a regény fájdalmas befejezése, ahol Elio és Oliver húsz évvel későbbi találkozása még jobban ráerősít az apa érvelésének igazára, ezzel nyitva hagyva a befejezést, hogy úgy értelmezhezzük az

„Vibrál a
feszültség”

(Armie Hammer
és Timothée
Chalamet)

atyai tanácsot, ahogy mi szeretnénk. De nem csak ebből a szempontból szabja szűkebbre a forgatókönyvét James Ivory (aki eredetileg a rendező szerepét is betöltötte volna) az alapműnél. A regény tulajdonképpen egy belső monológ, Elio meséli el az eseményeket, és – főleg – saját érzéseit Oliver megérkezésének pillanatától. Az aprólékos részletességgel megírt történetben fokozatosan bontakozik ki Elio vonzalma, ahogy felébred és végül megszállottsággá alakul benne. Klasszikus tini szerelem ez a vágy elérhetetlennek tűnő tárgya iránt, amelyet a fiú fél megfogalmazni, és talán nem is tud. Nem véletlen, hogy amikor ez a vágy végre beteljesül, Elio megmagyarázhatatlan kiüresedést, undort érez, az első pillanatban nem érti, mire vágyakozott ennyire. Ez az érzelmi hullámvásút a narráció vagy más verbális közlés nélkül nehezen ábrázolható, és ezt Timothée Chalamet visszafogott és lecsupaszított alakítása nem is erőlteti.

A végletekig leegyszerűsített színészi játék egyébként is szerves része a film működésének, a kontemplatív hangulat és a hőség fullasztó közege szinte fizikailag érzékelhetővé és felidézhetővé teszi a néző számára azt az időszakot, amikor a nyár még kizárólag a gondtalan szórakozást és a pihenést jelentette. A regény túlírt verbalitását, Elio vívódásának hosszan agonizáló leírását Ivory és Guadagnino az atmoszférateremtés segítségével emelte át a mozi vászonra, teljes sikerrel. Egyedül az Olivert alakító Armie Hammer ragaszkodik a színészkiszkolában megtanult leckéhez, képtelen olyan természetességgel létezni a film által megteremtett térben, mint a többiek, de még ez sem zavaró, hiszen szépen illik „külföldi idegen” szerepéhez. Mindazt tehát, amit az első szerelmek, a megfogalmazhatatlannak tűnő vágyak, a fantáziák megélésének elsőre ijesztő realitása jelent, a *Szólíts a neveden* líraian és érzékenyen tárja elénk – ha hagyjuk, hogy magával ragadjon szuggesztív hangulata.

SZÓLÍTS A NEVEDEN (Call Me By Your Name) – olasz-amerikai, 2017. Rendezte: Luca Guadagnino. Írta: André Aciman regényéből James Ivory. Kép: Sayombhu Mukdeeprom. Szereplők: Timothée Chalamet (Elio), Armie Hammer (Oliver), Michael Stuhlbarg (Perlman), Amira Casar (Annella), Esther Garrell (Marcia). Gyártó: La Cinesatura / Frenesy Film Company. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 132 perc.





A cukrász

The Cakemaker – izraeli-német, 2017.
Rendezte és írta: **Ofir Raul Graizer**.
Kép: **Omri Aloni**. Zene: **Dominique Charpentier**. Szereplők: **Tim Kalkhof** (Tomas), **Roy Miller** (Oren), **Zohar Shtrauss** (Moti), **Sarah Adler** (Anat), **Sandra Sade** (Hanna). Gyártó: **Film Base Berlin / Laila Films**. Forgalmazó: **Cirko Film**. *Feliratos*. 104 perc.

Tomas csendes visszahúzódo fiú, kreativitását a cukrászatában éli ki. Oren – az izraeli csatládapa – nagy rajongója, rendszeres látogatója Tomas berlini cukrászatának. Idővel a két férfi egymásba szeret, hosszú, romantikus viszony bontakozik ki kettőjük között. Amikor Oren meghal, Tomas úgy dönt, hogy felkeresi szeretőjének családját Jeruzsálemben, de ahelyett, hogy bemutatkozna, a gyászoló feleség, Anat kávézójában kezd el dolgozni. Anat először csak mosogatóként majd hamarosan profi cukrászként alkalmazza, és rövidesen mélyebb érzelmeket kezdenek táplálni egymás iránt. A mélyen őrzött titkok és a város kissé ódivatú ortodoxiája azonban komoly gátja lesz kapcsolatuknak.

A *cukrász* Ofir Raul Graizer első filmjeként kellemes feszítválszezont tudhat maga mögött, ami érthető, hisz művének nyílt vagy éppen titkon meglapuló ambivalenciái komoly kihívások elé állítják a nézőt. Lassan csordogáló története mögött finoman bújtatja a frusztráló ellentéteket: az alapvetően

szenvtelenebb filmjét nehéz szeretni, mivel érzelmileg nem enged közel a szereplőihez – értékelni viszont annál könnyebb, mert mindenhol aktuális kérdéseket feszeget. Nem a döntéshozók fekete-fehér gáztetteit, hanem a rendszert kiszolgáló üzletemberek ritkán emlegetett bűnrészességét tárgyalja, miközben szimpatikus alap gondolatot fogalmaz meg a civilek kötelességeiről és megértően rajzolja elének azokat a jellemhibákat, vagy akár egymásnak ellentmondó vágyakat is, amelyek megakadályozzák, hogy az emberek felelősségteljesen cselekedjenek.

SOÓS TAMÁS DÉNES



Kutyák és titkok

Los Perros – chilei-francia-argentin-portugál, 2017. Rendezte és írta: **Marcela Said**. Kép: **Georges Lechaptois**. Szereplők: **Antonia Zegers** (Mariana), **Alfredo Castro** (Juan), **Alejandro Sieveking** (Francisco). Gyártó: **Cinémadefacto / Jirafa / Augenschein Filmproduktion / Rei Cine / Terratrema**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 94 perc.

Pablo Larraín munkái és számos témába vágó dokumentumfilm után újabb film készült arról, hogyan élnek tovább a chilei társadalomban a Pinochet-éra bűnei és bűnösei, de Marcela Said egy izgalmas feminista csavarral tálalja a témát. Ő nem lázadó médiamunkások, eltűnt aktivisták, de még csak nem is az emberjogi visszaéléseket felgöngyölítő rendőrök közé helyezi a filmjét, hanem az elitbe, amely fenntartója és haszonélvezője volt a rendszernek. Főhőse egy elhidegült házasságban élő, elkényeztetett nő, akit apja is, férje is lekezel, így nem csoda, hogy vonzódni kezd a lovasoktatóházhoz – még azok után is, hogy kiderül róla, a

titkosrendőrség egyik vezetője volt a diktatúra alatt.

Said a cinkos némák felelősségét firtató történetből azonban nem egy szívmenetgető, szlogenfeminista drámát hámoz ki, kudarc történetének zsákutcáival hangsúlyozza, hogy nem egy naiv nő politikai öntudatra ébredését meséli el. Mariana ugyan nyomozni kezd, de ez nála csupán anynyit jelent, hogy rendőrökkel flörtöl, és próbál belőlük némi információt kicsikarni. Impulzív és gyermeketeg nő, aki olyan kiszámíthatatlanságot csempész a filmbe, amellyel a rendező egyszerre tud beszélni arról, hogyan infantilizálja a patriarchális elit a nőket (Marianát szinte minden férfi lehülyézi és utasítgatja), és közben mi gáncsolja a nőket abban, hogy kiálljanak magukért és függetlenedjenek. A hősnőt például a kényelmessége: hiába dolgozik benne a dac, ha arról kell döntenie, hogy melyik szabadságot – a gazdagságot vagy a felelős politikai döntéseket – válassza, akkor hamar visszakozni kezd.

Said következetlen plánozású, a szándékoltnál talán kissé

ALFÖLDI NÓRA

KOVÁCS KATA

A black and white portrait of Winston Churchill. He is shown from the chest up, wearing a dark pinstripe suit, a white shirt, and a dark bow tie. He has his signature round glasses on and is smoking a cigar. The background is a large, slightly out-of-focus map of the world, with North and South America visible. The lighting is dramatic, highlighting his face and the texture of his clothing.



A legnagyobb showman

The Greatest Showman – amerikai, 2017. Rendezte: **Michael Gracey**. Írta: **Jenny Bicks** és **Bill Condon**. Kép: **Seamus McGarvey**. Zene: **John Debnay** és **Joseph Trapanese**. Szereplők: **Hugh Jackman** (Barnum), **Michelle Williams** (Charity), **Zac Efron** (Carlyle), **Zendaya** (Anne), **Rebecca Ferguson** (Jenny). Gyártó: **Twentieth Century Fox**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 100 perc.

Michael Gracey elsőfilmjét Phineas T. Barnum, a legendás cirkuszalapító látványos életműve ihlette: A legnagyobb showman víg kedélyű musical a Hugh Jackman által alakított, ragyogó üzleti érzékkel megáldott porondmesterről. A koncepció ropant izgalmas, hiszen azért, hogy a film a messzi 19. századba repít – amikor még gyerekcipőben járt a szórakoztatóipar –, bújtatottan bár, de a mai showbusinessről is érvényes megállapításokat tehetne. Mindez mégsem valósul meg maradéktalanul, mivel A legnagyobb showman túl sokat vállal. A forgatókönyvírók egyszerre kívánnak regélni arról, hogy a feltörekvő főhőst miként korrumpálja a könnyen jött siker, milyen próbatételek elé állítják a cirkusz számkivetett tagjait a társadalmi előíté-

letek, de még obligát szerelmi háromszög-helyzettel is terhelik a szűzsét. A mozi szinte összéroppan a merész ambíciók súlya alatt, ráadásul az írók szeszélyesen csaponganak a cselekményszálak között.

A felvonultatott témák közül egyedül a torzszülöttek drámája kecsegtetne valódi potenciállal, ám a freakshow színes résztvevői nem lépnek elő kulcsszereplőkké: karaktereik funkciója sajnos kimerül a – szinte már kötelező – politikailag korrekt üzenet tolmácsolásában. Barnum személyiségének amortizálódása, illetve az ifjú drámaíró és a fekete artistolány tiltott románca közhelyesen elbeszél és vontatott, az amerikai sikermítoszt tömjénezve ünneplő happy end pedig giccsbe fordítja a filmet. Jackman azonban hatalmas svunggal játssza a főhőst és remekül kamatoztatja énektudását, a látványvilág delejező, sőt a műfaj szerelmeseit némely dalbetét is szíven találhatja. A formabontó Kaliforniai álom után azonban bágyasztó ez a közegábrázolásában és ideológiájában is klasszicizáló musical. Gracey effektmesterként már szerzett néhány kreditet, de rendezői reputációját valószínűleg nem A legnagyobb showman alapozza majd meg.

KOVÁCS PATRIK

Elit játszma

Molly's Game – amerikai, 2017. Rendezte és írta: **Molly Bloom** könyvéből **Aaron Sorkin**. Kép: **Charlotte Bruus Christensen**. Zene: **Daniel Pemberton**. Szereplők: **Jessica Chastain** (Molly), **Idris Elba** (Jaffey), **Kevin Costner** (Bloom), **Michael Cera** (X), **Chris O'Dowd** (Downey). Gyártó: **Entertainment One**. Forgalmazó: **Free-man Film**. Szinkronizált. 140 perc.

Mi másba foghatna egy Oscar-díjas forgatókönyvíró, minthogy életében először meg is rendezi azt, amit ír? Aaron Sorkin éppen ezt tette, miután már sikerre vitte haditengerészek gyilkosságát (*Egy becsületbeli ügy*), egy kongresszusi képviselő különös ötletét (*Charlie Wilson háborúja*) és techguruk élettörténetét (*Social Network* – *A közösségi háló*; *Steve Jobs*): ezúttal annak a Molly Bloomnak a memoárjához nyúlt, akit az amerikai bulvár csak pókerhercegnőként ismer: az *Elit játszma* lépésről lépésre megmutatja, hogy jóval több van a belevaló, mindig talpra álló nő történetében, mint az kezdetben sejthető.

Rendezői debütálásában Sorkin keretbe illesztve meséli el azt, miként lett a buckasi-zés olimpiai reménységéből

olyan szerencsejáték-házigazda, akinél dollármilliók cseréltek gazdát két perc alatt. Az alaptémát két eszköz teszi elsőrangúan élvezetessé: a ki-forrott dialógus és a színészek természetes játéka. Sorkin számára talán minta lehetett Arthur Miller *A salemi boszorkányok* című drámája: Molly ügyvédje a megbélyegzettség és az igazság összetettsége miatt hozza példának az FBI által letartóztatott védenca érdekében, de az átütő erejű dialógusokat tekintve is akad hasonlóság. A címszerepben lubickoló Jessica Chastain pontosan olyan ebben a szépen építkező, de pszichológiailag kissé gyermeketegen alátámasztott történetben, mint aki egész életében ilyen szerepekre vágyott: még soha nem volt ennyire ragyogó a vásznon, de ennyire attraktív sem – karizmáján túl egyre erősebben hangsúlyozott de-koltázásával is hat a kliensekre. Az *Elit játszma* filmnyelvileg konzervatív, ugyanakkor szellemes és dinamikus alkotás. Egyik fő meglepetése nem a csattanó vagy az, hogy megmutatja a hajcsár apát játszó Kevin Costner színészi képességeit, hanem a jól eltalált tempó: észrevétlenül hamar eltelik a közel két és fél óra.

MESZÁROS MÁRTON





Viszlát, Christopher Robin!

Goodbye Christopher Robin – brit, 2017. Rendezte: **Simon Curtis**. Írta: **Frank Cottrell-Boyce** és **Simon Vaughan**. Kép: **Ben Smithard**. Zene: **Carter Burwell**. Szereplők: **Domhnall Gleeson** (Milne), **Margot Robbie** (Daphne), **Kelly Macdonald** (Olive), **Will Tilston** (Christopher Robin). Gyártó: **DJ Films / Gasworks Media**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 107 perc.

A híres írók életét és főművük megszületését elmesélő filmek az utóbbi időben feltűnő gyakorisággal nyúltak a gyerekszobák könyvespolcára inspirációért; a *Viszlát, Christopher Robin* bő egy évtized alatt immár a negyedik hasonló témájú *biopic*, ráadásul az ifjúságnak szóló alapanyag mellett még az is közös mindegyikükben, hogy a vizsgált irodalmi alkotás a múlt század első évtizedeiben, Angliában született meg. Ám a *Pán Péter*, *Nyúl Péter* és *Mary Poppins* alakjának – sokszor csupán másodlagos jelentőségüként használt – megteremtését elmesélő filmekkel szemben a *Viszlát, Christopher Robin* jóval komplexebb módon mondja el az *Opus Magnum* megszületését.

Simon Curtis filmje némi leg előnyös helyzetből indul, hiszen köztudott, hogy Róbert Gida alakját a *Micimackó* szerzőjének gyermeke ihlette. A

rácsodálkozás gesztusa helyett így elmerülhet a körülményekben, elsősorban az I. világháború és a francia hadszíntér sokkját megtapasztalt és íróként is új utakat kereső Milne alakjában, valamint apa és fia kapcsolatában. A *Micimackó* eszerint nem csupán a szeretetét és apai teendőit helyenként kicsit sután ellátó férfi számára kínált kapcsolódási pontot a fiához, de a fronton átélt traumák elfelejtésében is segített a közösen megálmodott és benépesített Százholdas Pagony, ahol a lövészárkok állandó rovarzümögésének hangja már a méhek döngicséléseként hallható. Curtis azonban legalább ennyire fontosnak tartja mindazt, ami a könyv megjelenése után következett: azt az állandó reflektorfényt és népszerűséget – valamint a fiktív szereppel való azonosítást –, amelytől már korábbi rendezése, az *Egy hét Marilynnel* *Monroe* főhőse is igyekezett minden lehetséges módon megszabadulni. Így lesz a cím nem a valóságos Robintól, hanem a regénybeli Róberttől való búcsú.

FEKETE TAMÁS

Én, Tonya

I, Tonya – amerikai, 2017. Rendezte: **Craig Gillespie**. Írta: **Steve Rogers**. Kép: **Nicolas Karakatsanis**. Zene: **Peter Nashel**. Szereplők: **Margot Robbie** (Tonya), **Sebastian Stan** (Jeff),

Allison Janney (LaVona), **Caitlin Carver** (Nancy), **Julianne Nicholson** (Diane). Gyártó: **LuckyChap Entertainment / Clubhouse Pictures**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Szinkronizált*. 119 perc.

A 2009-es *Az informátor!* óta több olyan posztmodern életrajzi film született, amely Hős helyett Antihőst választott központi figurául, akinek hajmeresztő, az emberi hülyeség magas fokáról árulkodó kalandjait szatirikusan vagy a fekete komédia eszközeivel mutatta be. A *Wall Street farkasa*, a *Harverok fegyverben*, az *Arany* és a *Barry Seal* után végre elkészült a szubzsáner egy női darabja is. Tonya Harding korcsolyabajnok sztorijánál az alkotók keresve sem találhattak volna jobbat, hiszen már alapjáraton olyan durva, hogy annak idején az egész világot megrázta. A vetélytársnője térdét eltörte

olimpikonnak pedig nemcsak az életpályája érdekes, hanem ellentmondásos személyisége is, ahogy a körülötte található figurák is megérnek egy misét. Az elszánt és kökemény, folyamatos bántalmazásban élő Harding, rideg és szeretetlen anyja, erőszakos férje és annak enyhe értelmi fogyatékos cimborája története pár éve talán nem kerülhetett volna hollywoodi vászonra, de a jelek szerint lejárt a patetikus életrajzi filmek kora.

A fent említett művek közös tulajdonsága, hogy nevetettni is akarnak, és ennek érdekében módosítanak a valóságon, sokszor csak ihletként nyúlva a hírhedt figura életéhez. A valóság megváltoztatása az *Én, Tonyában* egyenesen vezérlőelvvé válik: az egész alkotásnak az az *ars poeticája*, hogy nem létezik egyetlen igazság, hanem mindenkinek megvan a saját maga igazsága. Erre a játékidő során maguk a hősök hívják fel a néző figyelmét: tudomást sem véve a negyedik falról folyamatosan kibeszélnék hozzánk, kommentálva a látottak valóságtartalmát. Sajnos mindez leírva izgalmasabb, mint ahogy azt Craig Gillespie rendező megvalósította. Az *Én, Tonya* legnagyobb erénye így a címszerepet hozó Margot Robbie, aki a *Suicide Squad* után ismét hatalmas lépést tett afelé, hogy levetkőzze az üres szépség rápatadt köntösét.

VAJDA JUDIT





The Commuter – Nincs kiszállás

The Commuter – amerikai, 2018. Rendezte: **Jaume Collet-Serra**. Írta: **Bryon Willinger, Ryan Engle**. Kép: **Paul Cameron**. Zene: **Roque Banos**. Szereplők: **Liam Neeson** (Michael), **Vera Farmiga** (Joanna), **Patrick Wilson** (Murphy), **Jonathan Banks** (Walt), **Elizabeth McGovern** (Karen). Gyártó: **Ombra Films / The Picture Company**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. *Feliratos*. 104 perc.

Liam Neeson 56 évesen képezte át magát akcióhőssé, hogy a *Taken*-ben és folytatásaiban korát meghazudtoló kíméletlenséggel számoljon le a családját fenyegető nemzetközi bűnbándákkal. Karrier-renezsánszából születtek maradó (*Fehér pokol*) és említésre kevéssé érdemes (*Non stop, Éjszakai hajsza*) mozgóképek is, amelyekben Neeson humortalan és túlkoros terminátora egyre közelebb került az önparádiához, a mélypontot jelző *Elrabolva 3.*-ban pedig már a vágásokkal sem lehetett elleppezni, hogy a színész fizikailag sem képes többé végigrohanni és verekedni egy filmet. A Neesonnel negyedik alkalommal együtt dolgozó katalán **Jaume Collet-Serra**, illetve a forgatókönyvírók a *Nincs kiszállás*-ban már próbálnak re-

agálni arra, hogy a főszereplő túl van a csúcson és a nyugdíjkorhatáron. Az ingázásba befásult, biztosítási ügynökként dolgozó Michael valóban nem hőstípus, fellépésében nincs semmi fenyegető, a családjának és az ügyfeleinek él, amíg főnöke leépítésre hivatkozva ki nem rúgja. Később, amikor a hazafelé tartó vonaton akcióba kellene lendülnie, hogy mentse a saját és az utasok bőrét, habozik és gyötrődik, a közelharcokban pedig néha többet kap, mint amennyit ad. A nyomokban még rendszerkritikát is tartalmazó, drámaibb hangvételű felütés után a *Nincs kiszállás*-ból lehetne akár Neeson *Gran Torinója* is, de szép lassan visszaszivárognak a klisék a történetbe. A jelzőloghiteket nyögő kisemberről kiderül, hogy korábban rendőr volt, rejtélyes megbízói pedig őt is a családjá elrablásával próbálják motiválni. Az ökle helyett első körben az agyát kell használnia, hogy az idő szorításában, botcsinálta Poirotként megtalálja az utasok közt a kakukktojást, de a történet végül az izgalmas hitchcocki kriminnarratíva vágányáról visszavált a kiszámítható B-filmes akcióvonalra, amelyről, úgy tűnik, egyelőre még Neeson számára sincs kiszállás.

BASKI SÁNDOR

Thelma

Thelma – norvég, 2017. Rendezte: **Joachim Trier**. Írta: **Joachim Trier** és **Eskil Vogt**. Kép: **Jakob Ihre**. Zene: **Ola Flottum**. Szereplők: **Eili Harboe** (Thelma), **Kaya Wilkins** (Anja), **Henrik Rafelsen** (Trond), **Ellen Dorrit Petersen** (Unni). Gyártó: **Memento Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 116 perc.

Napjaink külföldön is jegyzett norvég rendezői közül eddig igazán csak Bent Hamernek sikerült karakteres szerzői életművet felépítenie, és bár Joachim Trier került hozzá a legközelebb, a *Szerzőkkel* befutott alkotó eddigi munkásságából egyelőre hiányzik a vezérfonal. A helyzetten friss filmje sem változtat, sőt: az angol nyelven forgatott *Hétköznapi titkaink* után újra hazai pályán készített munkájával jócskán meglepi azokat, akik már elkönyvelték a kétezres évek dán drámaiparoszai rokonának.

Trier első női főhőse egy vidéki családból származó lány, aki egyetemi tanulmányai megkezdéséhez felköltözik a fővárosba, egyúttal kicsusszan keresztény szülei szorításából. A gátlásos Thelma lassan elkezd felzárkózni a kortársaihoz, néha azonban epilepszia-szerű rohamok törnek rá, és ismét igénybe veszi különleges képességét, amivel már gyerek-

korában is tragédiát okozott. A rendező idei filmjében nem pusztán megváltik a korábban olyan finoman használt formai eszközöktől (mint a „mi lett volna, ha” képsorok és az irodalmi igényű narráció), de nagy lépést tesz a fantasztikum irányába, mintha csak most akarna szélesebb közönség felé nyitni. Azonban az állandó alkotótárs Eskil Vogttal írt *coming-of-age* sztoriból rövid időn belül kiderül, hogy nem éppen a feszes cselekménybonyolítás érdekli őket, és a központi zsánerelemnek is inkább csak metaforikus funkciót szánnak. Művészfilmes érzékenységük pedig nem hat megtermékenyítően: a *Thelma* a két szék között a pad alá esés iskolapéldája, ráadásul nem egyszerűen frusztráló élmény – a *Carrie* felől nézve még kínos is.

ROBOZ GÁBOR

Babadook

Babadook – ausztrál, 2014. Rendezte és írta: **Jennifer Kent**. Kép: **Radoslaw Ladczuk**. Zene: **Jed Kurzel**. Szereplők: **Essie Davis** (Amelia), **Noah Wiseman** (Samuel), **Daniel Henshall** (Robbie), **Hayley McElhinney** (Claire). Gyártó: **Causeway Films**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos*. 94 perc.

Néha úgy odaverném a fejed a téglafalhoz, amíg ki nem loccsan az a kibaszott agyad.” Normális esetben ezt





a mondatot legfeljebb az egyik frusztrált elítélt mondaná a másoknak egy börtönudvaron, nem pedig egy anya a kisgyerekének. Az utóbbi évek ünnepektől ausztrál horrorfilmjében azonban nincsenek normális esetek, csak súlyosan terhelt kapcsolatok. Jennifer Kent első rendezése mégis attól jó, hogy a mumus nem minden elemében a valóságról leváló, az éjféletek fantasztikum birodalmából riogató lény. Nagyon is evilági fájdalmak hívták őt a házba.

A magyar mozikba röpké hároméves késéssel érkező *Babadook* a szülő-gyerek viszony sötét oldalát megvilágító pszichológiai horrorok új ékköve. Egyedivé az teszi, hogy nem a születendő gyermek okozta páni félelemre vagy alattomos szorongásra játszik rá, mint a *Rosemary gyermeke* vagy a Larry Cohen-féle *It's Alive*, és nem is a gyerekben lakozó gonoszt hozza felszínre, mint az *Ómen* típusú filmek. Sokkal inkább a köznapis anya-gyerek kapcsolatba kódolt feszültségeket nagyítja fel, középpontjában egy olyan csonka családdal, ahol az apát a szülőszoba felé tartva érte halálos autóbaleset. A címszereplő rém, amely küllemében leginkább egy Tim Burton által rajzolt Dr. Seuss-meseillusztrációt idéz, való-

jában akkor kopogtat, amikor az anya szeretetkészségét pillanatokra legyőzi a fojtogató érzés, hogy gyereke helyett inkább a férjét akarná visszakapni. Kent kevés szereplővel, klausztrófó berekkel, visszafogott rémületkeltéssel és le ennek a lélektani folyamatnak a mélyére.

A *Babadook* gyógyító hatású, de nem együgyű film. A szörny legyőzhető, ám teljesen nem lehet tőle megszabadulni. Elpaterolhatjuk a pincébe, ahová naponta viszünk neki egy nagy tál rothadó kukacot. Időnként hallani fogjuk a kopogását, amíg a gyerek fel nem nő, és valószínűleg azután is.

KRÁNICZ BENCE

Insidious: Az utolsó kulcs

Insidious: The Last Key – amerikai, 2018. Rendezte: Adam Robitel. Írta: Leigh Whannell. Kép: Toby Oliver. Zene: Joseph Bishara. Szereplők: Lin Shaye (Elise Rainier), Leigh Whannell (Specs), Caitlin Gerard (Imogen), Josh Stewart (Gerald). Gyártó: Blumhouse Productions / Stage 6 Films. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 103 perc.

Habár az idén negyedik fejezetéhez ért *Insidious*-széria erényei részről részre csökkennek, a mostanra egyetlen túlélőnek mégis kijár az elismerés, sőt *Az utolsó kulcs*ot kivételes alkotássá teszi a műfajban: elvégre igen ritka az olyan *franchise*-darab, ahol egy idős hölgyet nem a gyilkos szipirtyó, kortárs bosszorkány vagy démoni nagy szerepkörében látunk, hanem pozitív főhősként, aki epizódszereplőből immár saját sötét múltjának probléma-megoldójaként vezeti végig a nézőket az ezredik olcsó kísértetházmese. Elise Rainier, veterán szellemirtónő ezúttal kamaszfejjel elhagyott szülőházát próbálja megtisztítani Freddy Krueger portás-verziójától, aki pengék helyett kulcsokat visel ujjai hegyén és alagsori kuckójában halottak elvesztett lelkeit őrzi kofferekben – ám

a nehezen kivívott diadalhoz hősnőnk kénytelen megszábadulni saját démonától, egy torzlelkű édesapa nyomasztó emlékeitől is.

A *Taking of Deborah Logan* satrafa-horrorjával debütáló Adam Robitel és a *franchise* íróatyja, Leigh Whannell közös művének legérdekesebb vonását a férfiközpontú szociohorror és a női pszicho(rém)dráma sikertelen összehorronálása jelenti, ám a szadista bábdiktátorok sztálini szimbolikája és a nőáldozatok szellemalakjaival jelképezett terápiás üzenet nászéjszakájából csupán életképtelen hibrid született, amely maga sem tudja pontosan, mit akar kihozni a sarkított genderfelállásból. Így a kísértetek ezúttal is csak a „bármikor-bárhogyan-feltűnhet-mindenlogika-nélkül” kényelmes sokkstratégiájára szolgálnak, az elcsépett pincetűsz-tematikának pedig pár gore-pillanaton túl annyi értelme sincs, mint egy marék lepkegyűjtőnek. Marad a *geronto-scream queen* Lin Shaye bölcs matróna-arca a groteszk zsánerkarikatúrák között és a hiú remény, hogy a fináléban kerekre zárt tetralógia valóban *utolsó* kulcsát láttuk... még mielőtt hősnőnk elzavarnák Adolf Hitler szelleme után egy argentin nyugdíjaspanzió náci szellemtanyájára.

VARRÓ ATTILA



gyógyintézet szürkésfehér falai, kongó folyosói és a hófödte kert láttán joggal várjuk, hogy a Chucky által kiontott vér fröccsenése és csorgása fesse élénkre a steril felületeket, s ez természetesen így is lesz. Kellemes meglepetést okoz a találekonyosság és játékoság, amelylyel mindez levezényeltetik: akad közöttük morbiditásban is megkapó szépségű lefejezés, de szimplán mizantrop és vérszomjas attak is (kivált a cselekmény vége felé). Az egyre elborultabb ötletek leplezetlenné teszik, hogy a *Chucky kultusza* nem több – és nem kevesebb –, mint parodisztikus hangolású *trashfilm*, amely gátlástalanul kimaxolja az ebből fakadó lehetőségeket. Így Chucky – most először – szó szerint megsokszorozódik, önreflexív fricskát adva a sorozatgyártott játékoknak és a horrorfolytatásoknak egyaránt; mindeközben beépül a cselekménybe az eredeti trilógiából visszahozott Andy figurája (Chucky ősellensége, első célpontja), s a Brian De Palmát direktben idéző stílusú túlzások (osztott vászn, szobákon átívelő daruzás, tengelyvágás) is jóleső mosolyt fakasztanak. A több felől is nyitott befejezés szinte példátlan szemérmertlenséggel ágyaz meg a folytatásnak – s ez így van jól.

Extrák: A rendező és a producer audiokommentárja, kimaradt jelenetek, kisfilmek.

BATA NORBERT

A kőbe szúrt kard

The Sword in the Stone – amerikai, 1963. Rendezte: **Wolfgang Reitherman**. Forgalmazó: **BVHE**. 76 perc.

Megoszlanak a vélemények arról, hogy a Disney Stúdióban készült egészestés rajzfilmek minőségromlása mikortól veszi kezdetét: hogy csak a legendás stúdióalapító halála után készült évek termése halványabb a megszokottnál, vagy pedig már a „Walt bácsi” utolsó éveire kötődő művek

is a – csak átmeneti – hanyatlás részei. Az 1963-as *A kőbe szúrt kard* mindenestre nyomatékossárv az utóbbi mellett. Az Arthur király mondakört szőrméntén idéző, annak csak néhány motívumából – Merlin figurájából és a mitikus kard itt csupán periferikusan használt történeteleméből – építkező rajzfilm vitán felül a legerőtlenebb Disney-animációk egyike. A nyitány állóképei röviden megidézlik ugyan a *Csipkerózsika* pazar látványosságait, a játékidő zöméhez társuló képi világ azonban a 101 kiskutyával kezdődő stílusváltást folytatja, melynek jegyében a rajzolt mozgásfázisok xerox-eljárással kerülnek a cellemekre, s ezáltal a figurák körvonalai érdekesebbek, keményebbek. A fő probléma a figurák felületessége és főleg az események súlytalansága. A csetlő-botló apródként megismert Arthur – akit az eredeti hangsávban legtöbbször nem is a nevéen szólítanak, hanem a „Wart” többféleképpen fordítható, dehonesztáló szavával illetnek – és a sokkal inkább szórakozott professzorként, mintsem bűvös varázslóként megformált Merlin kettőse áll a középpontban. A mester – akit a fáma szerint egyenesen Disneyről mintáztak – az élet alapigazságáiból próbál leckét adni tanítványának, s a nevel(ő)ési folyamat során mindketten különböző állatfigurákká változnak ideiglenesen. A *kőbe szúrt kard*nak elsősorban a főhősök állat-alteregőit felléptető részletei vonzzák a tekintetet – ezek közé tartozik a szívfacsaró epizód is, amelyben tüneményes (és bravúrosan animált) mókusalány vet szemet a rágcsálóvá változtatott fiúra. A csúcspont vitathatatlanul a varázslópárbaj: Merlin és Madame Mim átváltozásokra komponált komikus összecsapása mintha nem is ennek a filmnek lenne a része, annyira élénk és fantáziadús. S míg a mágikus mosogatás *A varázslóinas* Miki egérklasszikusára utal vissza, addig



Arthur nevelőapjának karaktere későbbi produkciót előlegez: a csodás *Gumimacik*-sorozat Sir Tuxfordjének mintáját fedezhetjük föl benne.

Extrák: Klasszikus rövidfilmek Miki egérrel (*Ügyes kis szabó*) és Goofyval (*Lovag egy napra*); továbbá három promóciós kisfilm.

VARGA ZOLTÁN

Drága Elza!

Magyar, 2014. Rendezte: **Füle Zoltán**. Szereplők: **Makrai Gábor**, **Bodor Géza**, **Ripli Zsuzsanna**. Forgalmazó: **Fantasy Film**. 96 perc.

Habár az utóbbi években látványosan kitágult a magyar film műfaji horizontja, néhány költségigényes zsáner csak lassan vagy egyáltalán nem fog gyökeret verni a hazai piacon. A háborús filmek száma például továbbra is elenyésző, ami azért is sajnálatos, mert e műfaj különösen alkalmas volna bizonyos, máig velünk élő traumák feldolgozására. Füle Zoltán kis tőkéből készített független produkciója, a *Drága Elza!* nem tesz kísérletet ez utóbbira: a sztori 1942-ben játszódik a keleti fronton, és a szovjet hadifogságba esett Lombos honvédről (Makrai Gábor) szól, akinek egyetlen célja, hogy Ukrajna poklából hazajusson csalfa feleségéhez, és elégtételt vegyen az asszonyon.

A forgatókönyvírók hamar elfeledkeznek a bosszúmotívumról, s a *Drága Elza!* szinte

észrevétlenül fordul át pikareszkbe, ráadásul a címszereplő bűnössége sem tisztázódik. Az elbeszélés szinte minden céltudatosságot nélkülöz: lazán összefüggő szituációk tudósítanak az aknamentesítést végző fogolytábor keserű hétköznapijairól, s persze arról, hogy az oroszok mennyire olcsón mérik az emberéletet. Közhelyes tapasztalat, de nem kevésbé klisészerű, mint a rideg szovjet tiszt és az emberséges felcsernő románc, melyből kiviláglik, hogy a másik oldalon állókat is anya szülte. A harci szekvenciák viszont a korlátozott lehetőségek ellenére is perfektül megkomponáltak és látványosak, a felhasznált jelmezek pedig kellőképp autentikusak. Problémás viszont, hogy a film szinte kizárólag szűk plánokkal dolgozik, s egyáltalán nem találkozik csatamezőt pásztázó totálképekkel.

Ahelyett, hogy a világégés tragédiájának sajátosan magyar sorskérdéseit taglalná, Füle Zoltán a rendelkezésére álló szűkös erőforrásokból összehozott egy hollywoodiánus akciófilmet. A *Drága Elza!* a közegábrázolás frontján ugyan derekasan helytáll, ám kissé átlátszó módon rabolja meg a tengerentúli mozit. Lombos fausti utazása például egy olyan duplacsavarral ér révbe, melyet temérdek modern klasszikusból (*Harcosok klubja*, *Hatodik érzék*, *A gépész*) ismerhetünk.

Extrák: *Nincsenek*.

KOVÁCS PATRIK

Imre herceg fehér lovon

Híánycikknek számít mostanában a magyar történelmi képregény. Amíg a rendszerváltás előtt számos történelmi regénynek készült rajzos adaptációja, a korszak legfontosabb alkotói közé tartozó Fazekas Attilát pedig ma is izgatja a magyar régmúlt, addig a fiatalabb alkotók jellemzően inkább a jelenkorban vagy különféle fantáziavilágokban játszódó képregényekkel jelentkeznek. 2017-ben viszont két impozáns kiállítás történelmi munka is megjelent: az 56-os témájú *Budapest anyála* után a Magyar Királyság alapítása körüli években játszódó *Királyok és keresztetek* is kézbe vehettük.

Mészáros János író és Németh Levente rajzoló kötete francia mintákat idéz: fikciós kalandtörténet, amelyen látszik a kutatómunka, a történelmi tényanyag és az öltözetek, fegyverek, jelképek ismerete. Az alkotók nem a „kiseberek a történelem viharában” sémáját használják, noha manapság az a gyakoribb a műfajban, hanem Szent Istvánt, Imre herceget, II. Konrád német-római császárt léptetik fel a fontosabb szerepekben. A történet egyszerű és meglepetésektől mentes, de kellően fordulatos, és a valódi célja, hogy megismertesse a főhősöket, eligazítsa az olvasót az 1030 körüli

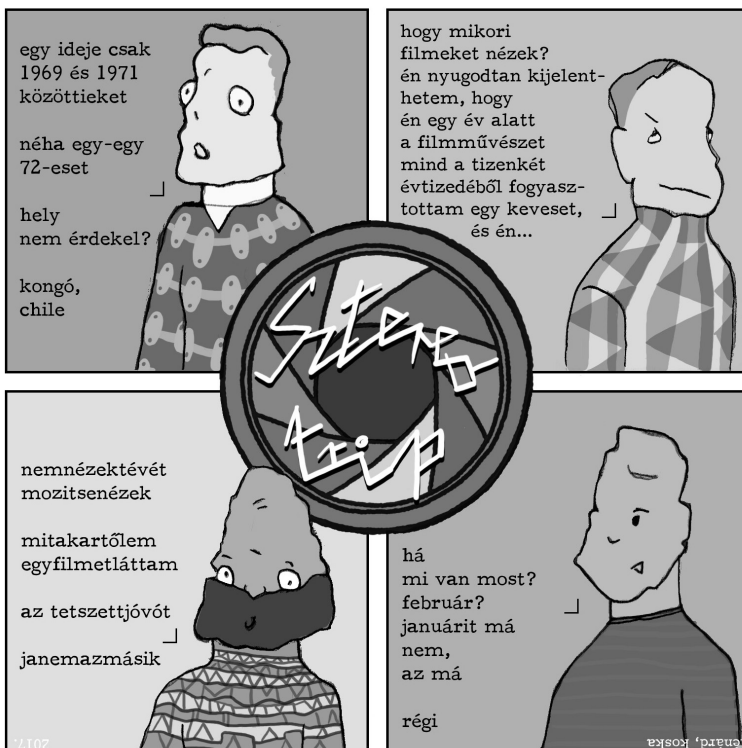
magyar viszonyokban. És persze az, hogy csatákat, villogó kardokat, ágaskodó lovakat lássunk, csupa olyasmit, amit Németh Levente nagy kedvvel és tudással, aprólékosan rajzolt meg. Ezzel együtt érezhető, különösen egy-egy arc ábrázolásánál, hogy a kötet befejezésével kicsit sietnie kellett. Az alkotók külföldön is kiadnák a *Királyok és keresztetek*-et, az viszont a hazai piacon számít komoly fegyverténynek, hogy kellemetlen politikai melléközöngék nélkül, szórakoztatóan, magas színvonalon mesélnek a magyar történelemről.

Mészáros János – Németh Levente: Királyok és keresztetek I.: Voluntas Tua. Színes, keményfedezés, 100 oldal. Szerzői kiadás.

HAMMETT TITKOS ÜGYNÖKE

Irodalmi berkekben kétségtelenül kevesebbet hivatkoznak rá, mint *A máltai sólyomra*, de Dashiell Hammett egy képregényhőst is kitalált a harmincas években, Corrigan, az FBI X-9-es kódjelű titkos ügynökét. Hammett csak a sorozat elejét írta, a Corrigan-képsorok viszont megszakításokkal egészen 1996-ig futottak különféle napilapok hátsó oldalán. A legjobb epizódok általános vélekedés szerint a hetvenes években készültek, amikor Archie Goodwin író és Al Williamson rajzoló, az ameri-

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



kai képregényipar két legendás alakja vitték a sorozatot.

Williamson már az ötvenes években keresett rajzoló volt, ő szerezte Goodwinnek első képregényes munkáját, később pedig nemcsak gyakori alkotótársak, de remek barátok is lettek. Az X-9-ben Goodwin érezhetően kollégája keze alá dolgozott: ezek a pofonegyszerű, megmosolyogtató kémsztorik a hetvenes években már bőven idejélműltnek számítottak, Williamson rajzai miatt mégis a műfaj klasszikusáról beszélhetünk. Szinte fotorealisztikusan élethű arcvonások, a sötét terek, árnyékok rész használata és akciófilmekbe illő plánváltások jellemzik a Corrigan-stripeket. Nem tudom, a korszak rajzológái közül ki más tudott volna ilyen kis helyen, ennyire kevés eszközzel hasonlóan lenyűgöző képi világot kimunkálni.

Archie Goodwin – Al Williamson: X-9: Corrigan titkos ügynök. Fekete-fehér, puhafedezés, 120 oldal. Kiadó: Nero Blanco Comix.

A VÖRÖS VESZEDELEM

Las Vegas, bombakísérletek, kommunistaveszély, feketelistázás – ennyiből ki is rajzolódik, ezúttal mibe ártja magát John Blacksad nyomozó. Címszavaknál azért nincs szükség többre, mert az immár itthon is töretlenül népszerű francia-spanyol sorozat, a *Blacksad* lényege éppen az, hogy az amerikai bűnügyi zsánernek parlátát nyújtsa, csak éppen ember helyett állatszerelőkkel. A harmadik kötetben el lehet gondolkodni azon, mely valós személyek ihlették az ötvenes évekre jellemző típusfigurákat (exnáci tudós, beatköltő, korrupt politikus), a sztori viszont a kelleténél zavarosabb és sűrűbb. Ám ez nem sokat számít, amíg Juanjo Guarnido rajzaiban gyönyörködhetünk: az arcokra kiülő érzelmek, a mozdulatok, a korfestő díszletek ábrázolása, mint mindig, most is lélegzetelállító.

Juan Díaz Canales – Juanjo Guarnido: Blacksad – Vörvörös lélek. Színes, keményfedezés, 56 oldal. Kiadó: Pesti Könyv.

KRÁNICZ BENCE

