

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LXI. ÉVFOLYAM, 07. SZÁM

2018. július

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

Vietnam - apokalipszis

SZOCIALISTA KRIMI

SCI-FI PROGNÓZISOK



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Stanley Kubrick: **Acéllövedék**

CIRKO
MOZI-JEGY

50%

VIETNAMI HÁBORÚ

A vietnami konfliktus nem csupán az addig jobbra legyőzhetetlennek hitt Egyesült Államok katonai presztízsét rendítette meg, de az amerikai sajtó hatalomhoz és háborúhoz fűződő viszonyát is alapjaiban rajzolta át. Ez volt az első televíziós háború, amit újságírók központi cenzúra nélkül, a történésekkel szinkronban közvetíthettek.

Francis Ford Coppola: Apokalipszis most (Robert Duvall) – 4. oldal



SZOCIALISTA BŰNFILM

A szocialista Magyarország túl szűk hely volt ahhoz, hogy a krimibe illő nagyformátumú bűn elférjen benne. Az 1949-ben államosított magyar filmgyártás korántsem vonzódott a bűnügyi filmek zsáneréhez, majd húsz évbe telt, míg az első szocialista krimi (*A hamis Izabella*, 1968) filmvászonra került.

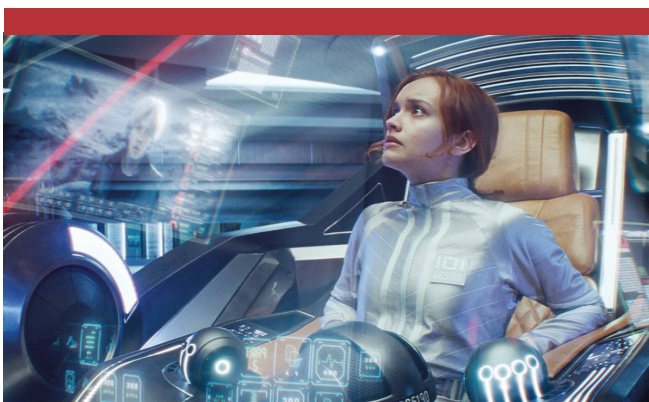
Várkonyi Zoltán: Ártatlan gyilkosok (Mensáros László és Huszti Péter) – 12. oldal



SCI-FI PROGNÓZISOK

„Az emberi elmének semmi sem szabhat határt.” – nyilatkozta a nemrégiben eltávozott Stephen Hawking. A globális szorongás korában a retrógrád amnéziával küszködő mainstream sci-fi nem így látja, ritkán kínál érdemi perspektívát a néző számára, az emberi faj jövőjébe vetett hit a függetlenfilmek privilégiumává vált.

Steven Spielberg: Ready Player One (Olivia Cooke) – 28. oldal



2018 július

FILMVILÁG

LXI. ÉVFOLYAM 07. SZÁM

VIETNAMI HÁBORÚ

Soós Tamás Dénes: A sajtó hatalma, a hatalom sajtója

(*Vietnam és a média*)

4

Vágvölgyi B. András: Éles képek (*Haditudósítók Vietnamban*)

6

Benke Attila: Virágnyelven a borzalomról (*A vietnami háború allegóriái*)

8

MAGYAR MŰHELY

Hirsch Tibor: Kélfény az alagút végén (*A Kádár-kori bűnfilm*)

12

Morsányi Bernadett: Magyar Godard (*Beszélgetés Grunwalsky Ferencsel*)

16

Szivák Bernadett: Irinyi mindig újrakezdi (*Beszélgetés Cibulya Nikollal*)

21

ÚJ RAJ

Teszár Dávid: Még közelebb (*Naomi Kawase*)

24

TUDOMÁNYTÓL MÁGIÁIG

Géczi Zoltán: Vissza a jövőbe (*Sci-fi prognózisok*)

28

Huber Zoltán: Végzetes vonzerő (*A Marvel-fantasy világképe*)

31

PASOLINI

Pólik József: A sivatag polgárai (*Pasolini Teoréma – 1. rész*)

34

FILM ÉS IRODALOM

Talabos Dávidné: A „szív írója” (*Dickens adaptációk*)

38

Bikácsy Gergely: A montázs, Bazin és mi (*André Bazin 100*)

42

FESZTIVÁL

Gyenge Zsolt: Feminin fesztivál (*Cannes*)

44

Baski Sándor: Provokálok, tehát vagyok (*Kolozsvár*)

48

KÖNYV

Koósz István: „Mondottam, ember: küzdj...”

(*Hirosima gyermeke – Sindó Kaneto filmművészete*)

50

KRITIKA

Margitházi Beja: Ameddig bírod (*Tuza-Ritter Bernadett: Egy nő fogságban*)

51

Barotányi Zoltán: Adj király katonát!

(*Claudio Poli: Hitler kontra Picasso; Ross Adam – Robert Cannan:*

Kim Dzsongil bemutatja)

52

MOZI

54

DVD

61

PAPÍRMOZI

64

A címlapon: Stanley Kubrick: *Acéllövedék* (Matthew Modine)

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSAK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy 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/hirlapelofizetes

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós a Terc kft. ügyvezető igazgatója
Megrendelészám:
TPR18-0057
ISSN-0428-3872



A FILMES LÁTVÁNYTERVEZŐK MUNKÁSSÁGÁT ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZETI TÉMÁJÚ FILMALKOTÁSOKAT DÍJAZÓ FESZTIVÁLT OKTÓBER 16-21. KÖZÖTT RENDEZIK MEG SZOLNOKON, A TISZAPART MOZIBAN.

Peter Greenaway, a festői/képi filmes ábrázolás mestere, a brit mozi nagy hatású rendezője lesz a szolnoki fesztivál sztárvendége, filmes továbbképzését október 19-én tartja. A Mesterkurzus nyelve angol, a szervezők szinkrontolmácsolást biztosítanak.

Greenaway előadását megelőzően október 18-án mesterkurzust tart Allan Starski, lengyel származású produkciós designer, aki a *Schindler listája* című film díszletéért vihette haza az *Oscar-díjat*. Október 17-én Rajk László, az *Oscar-díjas Saul fia* című film látványtervezője tart mesterkurzust. Rajk építészként is dolgozik és színpadi díszleteket is tervez.

A szakmájában világhírnevet szerző, magyar származású Alexandre Trauner képzőművész és *Oscar-díjas* díszlettervező munkássága előtt tisztelő esemény október 16-án Trauner-konferenciával és kiállítással nyit. Az esemény Marcel Carné francia rendező 1938-ban bemutatott *Külvárosi szőlő* című filmjének vetítésével kezdődik, amelynek látványtervezője Trauner volt. A konferencia díszvendége Didier Naert francia látványtervező, Trauner hagyatékának kezelője.

A fesztivál képzőművészeti versenyprogramjainak zsűrijét Gaál József képzőművész, M. Tóth Géza, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora, filmrendező és Richly Zsolt animációs rendező alkotják.

A fesztivál ideje alatt a TISZApART Mozi szervezésében tartott filmszakmai mesterkurzusokra filmszakmában dolgozókat, játékfilmes forgatókönyvírókat, rendezőket, producereket, filmes látványtervezőket, filmszakos és képzős egyetemi hallgatókat, képzőművészeket várnak a szervezők. A regisztráció szeptember elején kezdődik, a részletekről a szervezők tájékoztatják majd az érdeklődőket.

E-mail: press@tizsamozi.hu • festival.tizsamozi.hu • facebook.com/SzolnokiFilmfesztivalok

képekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák
elemzésekvideóklínkek hírek kritikák

FILMVILÁG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

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

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

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

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

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap


SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenítéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi. 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 kritikái élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás. Aki megveszi az újságnál 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!

BARKÓCZI JANKA: EZERSZEMŰ FILMHÍRADÓ

Vizuális propaganda Magyarországon 1930-1944

A filmhíradó a két világháború közötti Magyarország új tömegkommunikációs eszköze, amely nem csak az információközlés, de a befolyásolás lehetőségeit is kibővítette, mert a szerkesztők – az események dokumentálásán túl – a közönség identitásának formálására is törekedtek. A kötet bemutatja a hazai filmhíradók fejlődésének kezdeteit, az 1931-1944 között *Magyar Világhíradó* címmel forgalmazott mozgóképek intézményi hátterét, formai és tartalmi sajátosságait.

L'Harmattan – MMA



CIRKO GEJZIR | Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

A borítónkon található mozijegy-sarok **50%-os kedvezményre** jogosít a Cirko Mozi meghatározott júliusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

VIETNAM WAR

Power of Press, Press of Power (Vietnam and Media) by Tamás Dénes Soós, p. 4. **Sharp Pictures** (Dispatches from Vietnam) by András B. Vágvölgyi, p. 6. **The Metaphors of Horror** (Vietnam War in Genre Allegories) by Attila Benke, p. 8.

As the first American war in television, the Vietnam War proved to be a hard blow on the military glory of United States Army – and it redrew the relationship between the national press and political power.

HUNGARIAN WORKSHOP

Blue Light at the End of the Tunnel (Crime Films of Kádár Era) by Tibor Hirsch, p. 12. **Hungarian Godard** (A Talk to Ferenc Grunwalsky) by Bernadett Morsányi, p. 16. **Irinyi Never Gives Up** (A Talk to Nikol Cibulya) by Bernadett Szivák, p. 21. *The goulash communism of Hungary never gave enough space to larger than life crime stories: it took more than 20 years for Hungarian crime film to emerge at the very end of 60's from the False Isabella (1968) to The Murderer is in the House (1971).*

NEW BREED

Even Closer (Naomi Kawase) by Dávid Teszár, p. 24.

FROM SCIENCE TO MAGIC

Back to the Future (Science Fiction Predictions) by Zoltán Géczy, p. 28. **Fatal Attraction** (The Politics of Marvel Universe) by Zoltán Huber, p. 31. *The contemporary science fiction of mainstream franchises struggles with retrograde amnesia – the thought-provoking prophecies of our near future have become the franchise of the independent cinema.*

PASOLINI

Citizens of the Desert (Pasolini's *Teorema* – Part One) by József Pólik, p. 34.

FILM AND LITERATURE

The Author of the Heart (Film and Television Adaptations of Dickens' Novels) by Dávidné Tatabos, p. 38. **Bazin, the Montage and Us** (André Bazin 100) by Gergely Bikácsy, p. 42.

FESTIVAL

A Feminine Festival (Cannes 2018) by Zsolt Gyenge, p. 44. **I Provoke Therefore I Am** (TIFF– Cluj Napoca Film Festival) by Sándor Baski, p. 48

BOOK

The Tragedy of Man (Child of Hiroshima – The Art of Kaneto Shindo) by István Koósz, p. 50.

REVIEWS

To the Last Breath (*A Captive Woman* by Bernadett Tuza-Ritter) by Beja Margitházi, p. 51. **All the King's Soldiers** (*Hitler versus Picasso* by Claudio Poli and *The Despot and the Lovers* by Ross Adam and Robert Cannan) by Zoltán Barotányi, 52.

CINEMA p. 54.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Matthew Modine in *Full Metal Jacket* by Stanley Kubrick



A SAJTÓ HATALMA, A HATALOM SAJTÓJA

VIETNAM ÉS A MÉDIA // SOÓS TAMÁS DÉNES

A VIETNAMI HÁBORÚ ÁTMENETI PILLANAT,
AMIKOR AZ AMERIKAI SAJTÓ SIKERREL ELLENŐRIZTE A HATALMAT.
NEM CSODA, HA HOLLYWOOD NOSZTALGIÁVAL TEKINT VISSZA RÁ.

A vietnami konfliktus nem csupán az addig jobbára legyőzhetetlennek hitt Egyesült Államok katonai presztízsét rendítette meg, de az amerikai sajtó hatalomhoz és háborúhoz fűződő viszonyát is alapjaiban rajzolta át. Ez volt az első televíziós háború, amit újságírók központi cenzúra nélkül, a történésekkel szinkronban közvetíthettek. A II. világháború idején még az Információs Iroda (Office of War Information) irányelvei mentén szerkesztették a híradásokat, aminek a riporterek önként vetették alá magukat a jó ügy érdekében. A beszámolóikban a sikereket hangsúlyozták (sebesült amerikaiakat 1943-ig nem mutattak), és az országos médiagépezet lelkesen szállította a háborús propagandát képregényekben, slágerekben, rajz- és játékfilmekben. A sajtó a rendelkezésére álló hírhamisítási technikákat is bevetette, nehogy megintogjon a háború támogatottsága a hátszobán: a történelmi eseményeket hol utólag rekonstruálták (a Pearl Harbor-i támadást), hol beállított fényképen tudósítottak a szimbolikus győzelemről (az Iwo Jima-i zászlókitűzés esetét Clint Eastwood 2006-os filmje, *A dicsőség zászlaja* részletesen rekonstruálta).

Eleinte a vietnami háború mögé is felsorakozott az amerikai közvélemény, mert a kubai rakétaválság és Kína sikeres atombomba-tesztje (1964) után tartottak a hidegháború felmelegedésétől, és hittek a dominóelméletben, miszerint ha nem védik meg Dél-Vietnamot a kommunista hatalomátvételtől, a délkelet-ázsiai országok sorra behódolnak Kínának és Oroszországnak. Bár a magát felgyújtó szerzetesről készült fényképek, aki a katolikus Diem-rezsim buddhizmus-ül-

dözése ellen tiltakozott, megingatták az Egyesült Államok szövetségesei iránti szimpátiát, az amerikai sajtó csak '65 tavaszától kezdett komolyabban érdeklődni az indokínai konfliktus iránt, amikor jelentősen megemelték a Vietnamban állomásozó amerikai katonák számát. A háború támogatásában beállt fordulatot ironikus módon épp egy amerikai győzelem hozta el: hiába verte vissza a hadsereg az észak-vietnami Tet-offenzívát '68-ban, a lakosságot sokkolták a képek, amiken amerikai katonák a dél-vietnami fővárosban, Saigonban voltak kénytelenek védeni az állásaikat. Sokkolták, mert ekkor szembesültek vele először, hogy a kormány sikerpropagandája nem fedi a valóságot, és az Egyesült Államok egyáltalán nem áll győzelemre Vietnamban. És sokkolták azért is, mert az atrocitásokat már nem a filmszínházakban vetített híradókban, hanem a nappalijuk tévékészülékén követték, és ez megsokszorozta a privátszférába betörő borzalmak hatását. Bár a tévé nem egyenes adásban sugározta a harcokat, az akkreditált újságírók szabadon mozoghattak a frontvonalon, és se központi cenzúrahivatal, se technikai akadályok (a hatvanas évek végére már könnyen kezelhetőek a kézi kamerák) nem hátráltatták őket abban, hogy a vietnami háború valódi arcát tárják a nézők elé. A kendőzetlen haditudósítások, a bombázásokkal szemben kritikus híradók, a fegyveres konfliktus árnyoldalát sokkolóan összegző fotók (*A napalm lány*, *A vietkong gerilla megölése*) fokozatosan erodálták a háború szükségességébe vetett hitet – és egyre jobban kiábrándították az átlagembert a politikából.

Ezt a bizalomvesztést ágyazza sajtó-

történeti kontextusba Steven Spielberg filmje, amely nem a Tet-offenzívához, hanem a védelmi miniszter, Bob McNamara által megrendelt jelentés, az ún. Pentagon-iratok kiszivárgásához köti a közvélemény megváltozását, ami után megkérdőjelezhetetlenné vált, hogy Eisenhower óta az amerikai elnökök szisztematikusan hazudtak a vietnami helyzetről. *A Pentagon titkai* (*The Post*, 2017) nem az ügyet robbantó New York Times, hanem a Washington Post szemszögéből meséli a történetet, akik csak azután vették át a vezető szerepet a titkosított anyag feldolgozásában, hogy a riválisukat a bíróság eltiltotta a további publikálástól. Ezzel Spielberg lemondott arról, hogy újra játékba hozza a 70-es évek paranoiathrillerjeinek izgasztó szorongás-dramaturgiáját, cserébe viszont erkölcsi dilemmák sorában vázolja az átmenetet, ahogy a befolyásos politikusokhoz addig hozzádörgölő sajtó (a McNamara család barátjának számító laptulajdonos, illetve a JFK-val kvaterkázó főszerkesztő) szakít a kapcsolataival és szavatolja a nappal függetlenségét. A vietnami háború és később Watergate kivételes pillanat volt az amerikai sajtótörténetben, amikor a média háborús időben sikerrel ellenőrizte a hatalmat – az újságíróhősök mítosza pedig úgy megerősödött, hogy még a témához a politikacsínálás oldaláról közelítő *Háború a háborúról*-t (*Path to War*, 2002) is alapjaiban hatja át. John Frankenheimer legutolsó filmje rehabilitálja a választást addig legfölkényesebben nyerő, leköszönésekor viszont a legnépszerűtlenebb elnöknek számító Lyndon B. Johnson-t, aki tragikus figuraként köszön vissza Michael Gambon revelatív alakításában. Frankenheimer olvasatában LBJ azért növelte az amerikai beavatkozás mértékét, hogy minél előbb véget vessen a vietnami háborúnak, és belföldi reformjaira koncentrálhasson (adócsökkentés, a feketék és indiánok szavazati jogának garantálása, az iskolai szegregáció felszámolása stb.), de épp azzal fosztotta meg az általa felkarolt szegényeket, kisebbségeket és fiatalokat a javuló életkörülményektől, hogy Vietnamba küldte őket meghalni. A rendező drámai erővel feszíti ki azt az ívet, ahogy a bombázások hatékonyságába kapaszkodó elnök a pártján belül is elszigetelődik, mert nem akarja felvállalni a presztízsvesztést, amivel a háború feladása járna. LBJ ráadásul a Kennedy-mítosszal is birkózik, akinek elnökségére

„Egyre inkább beleáll a vietnami harcokba“

(John Frankenheimer:
Háború a háborúért –
Micheal Gambon)



Jackie Kennedy és a sajtó mítoszépítésének köszönhetően felülmúlhatatlan aranykorként tekintettek. Ha Kennedy volt az első elnök, akit daliás fellépése és szónoki tehetsége révén a televízió választott meg, akkor LBJ az első, akit a tévé váltott le, ami folyamatosan sugározta az ellenkulturális tüntetések és a vietnami atrocitások képeit. A *Háború a háborúért* egyik ikonikus jelenetében LBJ épp az elnök iroda három tévékészülékével perel: mindegyiken a '68-as választásokon induló Bobby Kennedy beszél, miközben LBJ azért átkozódik, hogy épp a Kennedy-fivérektől megörökölt vietnami háború viszi majd őt a sírba. Frankenheimer, ha közvetetten is, de a sajtó hatalmáról beszél a filmben: nála McNamara azután változtatja meg nézeteit a háborúról, hogy előbb az irodája ablakából, majd a sajtóban látja a kvéker papot, aki felgyújtja magát a háború ellen tiltakozásul, LBJ pedig azután írja meg a beszédét, amiben bejelenti, hogy nem indul '68-ban az újraválasztásért, hogy még a köztisztviselőben álló és az amerikai középosztály véleményét sziklaszilárdan képviselő műsorvezető, Walter Cronkite is a vietnami béketárgyalások megkezdése mellett érvel a műsorában.

A már a nyitójelenetben is a beszédírójával viaskodó LBJ konfliktusa retorikai: nem tudja megfelelően kommunikálni belpolitikai érdekeit, se megértetni a néppel külpolitikai céljait, és a népszerűségét veszítő reformátort a politikusok és a sajtó részéről rázúduló kritika egyre jobban megkeményíti – és egyre

inkább beleáll a vietnami harcokba. A *Pentagon titkainak* Nixonja már tanul a hibájából, és nem ad lehetőséget a támadásra: ellenséggként kezeli a vele szemben kritikus újságírókat. (Példája ragadós: az Ovális Iroda ablakán keresztül, az éjszakai félhomályban fényképezett elnök démoni sziluettjébe a rendezői szándék szerint Donald Trumpot illik beelátnunk.) A vietnami háború idején a sajtó kontrollálta a politikát, a későbbi fegyveres konfliktusokban viszont újra rövid pórázon tartották az újságírókat: az Öböl-háborúban szigorúan korlátozták a mozgásukat és szűrték a tudósításaikat. Egy újabb forradalom (a digitális) kellett ahhoz, hogy a háborús riportok újból felszabaduljanak a cenzúra alól, de a hatalom ezt a forradalmat még gyorsabban állította a saját szolgálatába. Amennyire demokratizálta a digitális technika a filmkészítést, amikor bárki számára könnyen előállíthatóvá tette, annyira ki is szolgáltatta a manipulációnak, hiszen a digitális képet szerkeszteni és hamisítani is sokkal egyszerűbb. Az iraki háború tudósításai jól bizonyítják ezt: a 9/11 utáni hazafias hangulatban a háború sportközvetítéssé változott az amerikai tévében, amit élőben kommentáltak a műsorvezetők, válogatásokat állítottak össze a „legjobb robbantásokból”, miközben a szónyegbombázások látványával kívánták sokkolni az ellenséget és lenyűgözni az amerikaiakat (az ún. *Shock & Awe* taktika).

Frankenheimer az utolsó pillanatban, 9/11 után, de még az iraki invázió előtt készítette el a *Háború a háborúért*-t, de

mementója visszhang nélkül maradt: az amerikai vezetés egy újabb elhúzódozó, dicstelen ideológiai háborúba vitte bele az országot. Nem csoda, ha Spielberg az éles szemű elemzés helyett inkább a nosztalgijához fordult, és mint 9/11 óta mindig, a mese birodalmában vetett fel aktuálpolitikai kérdéseket, hogy érezzük azok kínzó súlyát, de a jelentől eltávolítva megnyugtató válaszokat kapjunk rájuk. Így volt ez már a Bush-kormány megelőző háborúja alatt kihozott *Különvéleménnyel*, amiben a gondolatrendőrség még a büntett elkövetése előtt, a feltételezett szándék alapján tartóztatja le „az elkövetőt”, és így van most is, amikor Spielberg a sajtó függetlenségét fenyegeti, a politika befolyását az újságokra, és az ingatag pénzügyi helyzetet, ami megakadályozhatja, hogy szembemenjenek a politikai elittel, mert akkor elszívárognak az újság mögöl a részvényesek. Vagy épp a szűk határidőket és a felgyorsult híverseny (amire a Timesnak 3 hónapja, arra a Postnak 8 órája van), ami manapság a politikai elfogultság mellett a leginkább veszélyezteteti az újságírói precizitást. Spielberg persze most is az ideálisat kutatja, és nem a valót, így azt sugallja: a sajtó túlélése csupán erkölcsi felelősségvállalás kérdése. Példát mutat, hogy egy kis időre elfeledkezhesünk róla: az álhírek és konteók korában a hatvanas-hetvenes évek kritikus hangvételű tudósításai olyan pillanatot jelentenek, amikre érdemes emlékezni, de a visszatérésében legalábbis naivitás reménykedni. •



ÉLES HÉPEK

HADITUDÓSÍTÓK VIETNAMBAN // VÁGVÖLGYI B. ANDRÁS

MICHAEL HERR 1967-69 KÖZÖTT TUDÓSÍTOTT
A VIETNAMEI FRONTVONALRÓL, HÁBORÚS TAPASZTALATA AZ APOKALIPSZIS MOST
ÉS AZ ACÉLLÖVEDÉK IHLETŐJE LETT.

Mikor a későkádárizmus egyik tavaszán, felügyelet nélkül maradt kamaszfiúk, úgy kezdtük a napot a vadiúj VHS-lejátszóval, hogy „na jó, de indulás előtt nézzük meg meg a helikoptertámadásig”, és ez így ment heteken át – akkor még nem tudtuk, hogy az *Apokalipszis, most* alapanyaga, forgatókönyve valójában Michael Herr találkozása Joseph Conraddal a boncasztalon. Igaz, akkor még azt sem tudtuk, hogy a forgatásra érkezv Marlon Brandóért – Brando pipifaxos primadonna volt, nem volt hajlandó együtt forgatni Dennis Hopperrel, akit valamiért utált: ezért külön vették fel közös jelenetüket, irány-ellenirány, a csizmát is egy forgatási segéderő vágta a Herr-ről mintázott Hopperhez – az American Zoetrope megbízásából egy magyar filmművész, Pintér Georg hajtattott ki sofőri minőségben a manilai reptérre. Az akkor már hazánkban is ismert Tom Wolfe (*Kandírozott mandarinzelészinű áramvonal* – nemrég hunyt el: béke poraira!) és szerkesztőtársa, E.W. Johnson megideologizáltak és összeraktak egy antológiát (*The New Journalism*. Harper & Row, San Francisco, 1973.) a hatvanas évek elején indult új újságírás nagyjainak legjobb írásaiból. Van a kötetben Norman Mailer – példázva azt, hogy az amerikai printvilágban egyenértékű fikció és *non-fiction*, szerepel benne Hunter S. Thompson a kentucky derbyről szóló első gonzo művével, és sok más kiváló és jelentékeny „újskribler” (Gay Talese, Terry Southern, George Plimpton, Richard Goldstein, Joan Didion, Robert Christgau, Truman Capote) mellett szerepel benne Micha-

el Herr is. Utóbbi nagy hatású Vietnam-könyve, a *Jelentések (Dispatches, 1977)* végre megjelent magyarul (Varró Attila fordításában).

Kicsit modorosnak tűnő kezdés, hogy a szerző élettényeit világirodalmi párhuzamokkal és világtörténelmi beágyazással közli a Kronológia a könyv elején, de később bejön ez is, mert tényleg tágítja a szemhatárt, megtudhatjuk például, hogy szerzőnk Joyce Carol Oates osztálytársa volt gimiben. A filmtörténet sem marad ki: „1978. ... Francis Ford Coppola megkéri, hogy írja meg a narrátorszöveget régóta halogatott *Apokalipszis most* című filmjéhez. A következő év nagy részét San Franciscóban tölti, részt vesz a film különféle verzióinak vágói munkálataiban. 1980. A családjával Londonba költözik. Találkozik Stanley Kubrickkal, napi megbeszéléseket kezdenek egy meg nem nevezett háborús filmről. 1983. Elkezd Kubrickkal dolgozni Gustave Hasford *Short-Timers* című Vietnam-regényének adaptációján. A rendező kérésére a forgatókönyv összefüggő prózai szöveg a szokásos formával ellentétben. (Kubrick utál forgatókönyvet olvasni.)” Ez a forgatókönyv lett a *Full Metal Jacket (Acéllövedék, 1987)*, így Michael Herr ezután elmondhatja magáról, hogy a három legfontosabb vietnami háborús filmből – a harmadik *A szarvasvadász* – kettőhöz köze van, és ez nem kis dolog. 1986-ban Oscar-jelölés a legjobb adaptált forgatókönyv kategóriában; nem nyeri meg. 1994-95-ben Francis Ford Coppolával dolgozik Jack Kerouac *Útonjának* filmre vitelén. (Témába vágó

anekdota: ’95 nyarán az *A Poet in the Lower East Side* című Gazdag Gyula-film munkatársaként, barátként meglátogattam Allen Ginsberget a Colorado állambeli Boulderben, ahol a Naropa Institute buddhista egyetem „The Jack Kerouac School of Disembodied Poetry” nyári kurzusán vett részt, mint minden évben. Mikor megérkeztem, mondta, hogy előző nap egy „Hollywood Man” járt nála, *insight*-okat akart tőle, mint szereplőtől [Carlo Marx] az *Útonhoz*. Kérdeztem, ki volt a „Hollywood Man”, Allen nem pontosan emlékezett: „Pretty much known. Italian name.” – hangzott a válasz, ezután nem volt nehéz felfejteni Coppolát. Hogy Michael Herr vele volt-e, Ginsbergtől sajnos már nem megkérdezhető.)

Herrt 1999-ben „Kubrick megkéri, hogy írjon egy szöveget, ami a *Tágra zárt szemek* bemutatásakor jelenne meg. Mielőtt elutazna Angliába, Kubrick meghal. Elmegy a temetésére St. Albansba. Két cikket ír Kubrickról a *Vanity Fair*-nek. A következő évben a *Kubrick* könyvformában is megjelenik.” Joggal mondható, Michael Herr nem csak sajtómunkásként, *conflict journalist*ként, de a film világában is a legnagyobbak ligájában focizott.

A *The New Journalism* kötetben Herrtől a *Jelentések* könyv Khe Sanh-fejezete olvasható. Khe Sanh, a középvietnami (Annam) Quang Tri tartományban ma autóval alig másfél óra Dong Ha-ból, ahová transzszibériai jellegű hálókocsival is el lehet közlekedni Hanoi-ból, de az egyik legnagyobb hajdani amerikai támaszpont, Danang sincs messze, az ottani China Beach, R&R („rest and recuperation”) a front-harcosok vágyálma volt. A császárváros Hué sincs messze és ezeken a helyeken ma mindenhol lehet helyi sofőrt fogadni, hogy vigeny körbe a Ben Hai folyó környékén, a 17. szélességnél. Ez a DMZ, a „demilitarizált”-nak csúfolt zóna, ahol 1968 legkeményebb csatái dúltak a Hamburger Hill-nek elnevezett – „darálthús” – domb környékén és másutt (A véres csatát John Irvin vitte filmre 1987-ben.) Khe Sanh, a laoszi határ közeli sárkányföldje, ahol a Holdújévi offenzíva által beindított vérszivattyú a budapesti metrőépítőket is megihlette aktuálisan, ezért leggyilkosabb munkahelyszínüket „keszonnak” nevezték el, ahogy azt a televízióban Varga József vagy Takács

Marika hangján hallották. Északon a Vinh Moc alagút és barlangbunker ma partizánmúzeum, kicsi helyen sok jóember, egy kor lenyomata, mi mindent összehordott oda a Béketábor, keletnémet és csehszlovák konyhai robotgépek mellett egy Orion táskarádió virít, amin akár a Balatonnál is hallgathatta valaki a Tánccalfesztivált. A DMZ-t meredek sötétzöld csúcsok kísérik, a Dél-Kínai tengertől a hegyek felé távolodva egyre inkább lao stílusú házak, ha a hegyek közt lebegve szállna egy vörösvitorlás dzsunka vagy

az orrlíkain tüzet lélegző jádekísértet, akkor sem lepődnénk jobban, mint így, alapjáraton. Szabadtéri kiállítás elfogott amerikai katonai javakból, Sherman harckocsik, Chinook és Huey helikopterek, M16-os géppisztolyok, a japán fotós szétlőtt Nikonja, mely felfogta a szívre küldött golyót, bár utóbbi lehet, hogy már Saigóban (Ho Chi Minh-város) van a Háború Múzeumában. De a tárlókba korántsem fér be minden. „Az egyik géppuskás úgy hevert az ajtónál, akár egy próbababa. A keze véres, nyers massa, akár fél kilo

friss máj a hentesbolt zsírpapírján. Ugyanannál a tábornál értünk földet, ahonnan pár perce elindultunk, de csak akkor tűnt fel, amikor az egyik baka megrázta a vállam, és sehogy sem tudtam talpra állni. Mindössze a remegést éreztem a lábamból, a fickó azt hitte, megsebesültem, és felsegített. A helikopter nyolc találatot kapott, plasztikszilánkok heverték mindenhol a padlón, egy haldokló pilóta a műszerfalon, és a kölyök megint a hevederéről lógott, halott volt, de persze (nem vertek át!) nem valóban halott.”

A katonai nyelv a világban mindenütt bornírt, nincs ez másként amerikaiul sem. Például frontharcosok mentálpanaszaira azt mondták ebben a háborúban, „akut környezeti stressz”, és Michael Herr nagyon jól érti ezt a nyelvet, ezt a környéket, ezt a háborút – legalább annyira, mint Joseph Heller (*A 22-es csapdája*) értette a II. világháborút az európai fronton. „Bármilyen kitalálhat egy olyan bakától, akinek már csak pár hete van hátra. Van, aki mázlimániás lesz, rossz ómen-szakértő, baljós előjelek látnoka. Ha van némi képzelőereje vagy elég frontélménye, naponta ezerszer előre látja a saját halálát, de mindig marad belőlük készleten a nagy lépésre, a Távozásra.” Herr 1967-ben került Vietnamba az *Esquire* magazin megbízásából, a hippy Szerelme Nyarának novemberében, és alaposan megértette ezt a Doors-ból és Jim Morrisonból, benzines Zippo gyűjtőkből és képregényekből, félelemből és reszketésből álló világot, ami valójában egy tudatállapot. Charlie (a Vietkong) nem szörföl (*The Clash*), egy kambodzsai vakációt értelemszerűen a halott Kennedykről elnevezett zenekar tud autentikusan megszólaltatni és tudjuk, hogy a vietnami háborúról készült Amerikában a második legtöbb játékfilm. Amerikában ugyanis, szemben mitugrászásunkkal, minden fontosabb társadalmi eseményről, folyamatról készül nagyjátékfilm, míg például minálunk, azt, hogy miért nem tud lenni rendszerváltós nagyjátékfilm, senki sem tudja – dehogy, én például elég jól tudom. Michael Herr haditudósítása segít megérteni, a mozi felől is, ezt a régi, furcsa, távoli háborút.

Michael Herr: *Jelentések (Dispatches)*, Gabo Kiadó, 2018.



„Baljós előjelek látnoka”

(Francis Ford Coppola: Apokalipszis most – Dennis Hopper)



VIRÁGNYELVEN A BORZALOMRÓL

A VIETNAMI HÁBORÚ ALLEGÓRIÁI // BENKE ATTILA

AZ EGYESÜLT ÁLLAMOK ÖNBIZALMÁT EGY ÉVTIZEDRE ROMBA
DÖNTŐ VIETNAMI HÁBORÚ SOKÁIG CSAK A WESTERN VAGY
A ZOMBIFILM ÁLCÁJÁBAN JELENHETETT MEG.

A vietnami háború sebezhetővé tette az amerikaiakat. A háború ugyanolyan felfoghatatlan volt számukra, mint az apró zöld emberkék támadása egy rajzfilmben, úgy is nézték, mint egy rajzfilmet, távolról, mint egy tévéháborút. Nem értették meg, mit torol meg rajtuk a világ, mert ők ugyebár a Jó megvalósult utópiáját képviselik, és a Gonosz megvalósult utópiáját: a kommunizmust látták magukkal szemben állni.” – írta Jean Baudrillard. A délkelet-ázsiai katasztrófa az amerikai történelem fordulópontja volt. Lyndon B. Johnson és Richard Nixon elnökök háborús málörjei (Johnson hezitálása és hazugságai, Nixon kambodzsai kampánya a béketárgyalások idején) és politikai botrányai (Pentagon-iratok, Watergate-botrány), a fotóriportokban és tévéhíradókban is látható borzalmak (My Lai-i mészárlás, utcai összecsapásokba torkolló háborúellenes tüntetések amerikai nagyvárosokban), majd az 1975-ös saigoni evakuáció aláásták a béke, szabadság és demokrácia védelmezőjeként harcoló Egyesült Államok hírnevét és önbizalmát.

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján a vietnami katasztrófát csak egyetlen film, a tradicionális lovassági westernek (*Az utolsó emberig*, 1941, *Apacserőd*, 1948) cselekményvázára épített *Zöldsapkások* (1968) dolgozta fel, melyet a westernsztár, John Wayne kifejezetten az ekkora már sokak által gyűlölt háború támogatására készített el. A délkelet-ázsiai konfliktussal közvetlenül foglalkozó háborús- és veteránfilmek 1977 után váltak népszerűvé (*Gördülő mennydörgés*, 1977, *Hazatérés*, 1978, *A szarvasvadász*, 1978, *Apokalipszis most*, 1979, *Rambo*

– *Első vér*, 1982, *A szakasz*, 1986, *Acéllövédék*, 1987, *A háború áldozatai*, 1989, *Jákob lajtorjája*, 1990). Ennek oka többek között az, amire George A. Romero is rávilágít horrorja, *Az örültek* (1973) kapcsán: „Abban az időben, mikor készítettem, még mindig Vietnamban harcoltunk, és ez szívszorító probléma volt, a nemzeti öntudat része, és nem gondoltam, hogy bárki is készen állna, hogy szembenézen ezzel a helyzettel”.

Mint azt Romero műve is bizonyítja, indirekt módon és allegóriák formájában már a háború alatt szembenézett a filmipar a vietnami traumával. Az olyan háborús filmek mint a *Pizskos tizenkettő* (1967), a *M*A*S*H* (1970), a *Johnny háborúba megy* (1971) vagy a *A 22-es csapdája* (1972) korábbi konfliktusokat (második világháború, koreai háború) értelmeztek át, hogy kritizálják az amerikai militarizmust és a délkelet-ázsiai beavatkozást. Készültek azonban olyan műfajfilmek, melyeknek látszólag semmi köze Vietnamhoz és a huszadik század konfliktusaihoz, motívumaikban mégis a vietnami borzalmakat idézik meg ideológiakritika megfogalmazása végett.

VIETNAM-WESTERNEK

John F. Kennedy leendő elnök az 1960 júniusában megtartott Demokrata Nemzetgyűlésen így értelmezte át a vadnyugat mítoszát: „vannak, akik azt mondják, hogy ezeknek a küzdelmeknek már vége van, hogy a horizontot felfedeztük, a csatákat megnyertük, és többé nincs amerikai határvidék. Ám bízom benne, hogy ezen a gyűlésen senki sem ért egyet ezzel a kijelentéssel; a problémák nem lettek megoldva, a csatákat nem nyertük meg;

és ma egy új határvidékre tekintünk – az 1960-as évek határvidékére, az ismeretlen lehetőségek és veszélyek, a beteljesületlen remények és fenyegetések határvidékére”. Kennedy az Amerika-mítosszal, vagyis a westernfilmek ideológiájával kötötte össze egyfelől a szegénység és a diszkrimináció elleni küzdelmet, másfelől az antikommunista kampányt, melynek új helyszíne Vietnam, ahová az új elnök egyre több és több katonai szakértőt küldött a gyengekező, tekintélyelvű és népszerűtlen dél-vietnami kormány megsegítésére. A vadnyugat mítosza tehát összeforrt a vietnami háborúval (Michael Coyne Nixon híres beszédének szófordulatát felhasználva egyenesen a western „vietnamizálás”-áról ír), így nem meglepő, hogy a parabolikus-allegorikus potenciállal bíró western műfaja vált a háborúellenes hangulat legfőbb közvetítőközegévé. A David A. Cook által „Vietnam-western”-nek nevezett filmek a műfaj legérettebb darabjai, ám mivel a háborús beavatkozást legitimáló eredetmítosz alapjait támadták meg, így gyakorlatilag magát a zsánert számolták fel, mely csak az 1990-es évek elején volt képes újjászületni.

A Vietnam-westerneknek és a többi, kapcsolódó háborús allegóriának közös motívuma, hogy az általában angolszász férfiakból álló csoportot küldetése idegen területre vezérli. Ezen az idegen területen pedig a csapat egy ismeretlen kultúra tagjaival (más etnikumok, monstorumok) kerül konfliktusba. Ám például a hasonló témájú *Vera Cruz* (1954) vagy *A hét mesterlövész* (1960) ellentétben a klasszikus hollywoodi paradigmát felülbíráló alternatív műfajfilmekben a cselekmény során elmosódik a morális határvonal a hősök és ellenlábasaik között, és kiderül, hogy az erőszakos agresszor nem a Másik, hanem az ellene küzdő betolakodó amerikai militarista hódító.

A hatvanas évek közepétől elszaporodtak az olyan westernfilmek, melyekben idegen területre (sokszor Mexikóba) mennek portyázni amerikai fejedelmek, banditák, törvényszolgák (*Szerencsevadászok*, 1966, *Pancho Villa lovasai*, 1968, *100 puska*, 1969, *Vad banda*, 1969), vagy az Egyesült Államok őslakosai ellen indul egy ellentmondásos büntetőexpedíció (*Párbaj Diablónál*, 1966, *Halál a Rubin-hegyen*, 1969, *A kék katonna*, 1970, *Kis nagy ember*, 1970, *Chato földje*, 1972, *Ulzana portyája*, 1972). A két csoport keveredésére is akadnak

„Elmosódik a morális határvonal”

(Arthur Penn:

Kis Nagy Ember –

Dustin Hoffman és

Richard Mulligan)



példák, melyekben a hős idegenekkel és elidegenedett sajátjaival is konfliktusba kerül (*Dundee őrnagy*, 1965, *Buck és a prédikátor*, 1972, *A törvényen kívüli Josey Wales*, 1976). Ezek a jellemzően üldözéses thriller cselekményre felfűzött westernek megkérdőjelezik a beavatkozás jogosságát, hiszen a harc legtöbbször nem a szabadságért és békéért folyik, az opportunista antihős ezekkel az eszmékkel csak a hataloméhségét álcázza. A korábbi katonai baklövése miatt kegyvesztetté vált Dundee őrnagy a gyerekeket elrabló apacsokat csak azért keresi megszállottan, hogy a határvidéki fegyencletről újra visszakerüljön a hadsereg elitjébe. A *Szerencse vadászok* és a Sam Peckinpah által is vietnami háborús allegóriaként értelmezett *Vad banda* hősei pénzéhes zsoldosok, akik a cselekmény végére ráébrednek, hogy rossz oldalon álltak, zsarnokot szolgáltak. A délkelet-ázsiai beavatkozással

kapcsolatban is ez volt az egyik nagy dilemma, hogy bár az Egyesült Államok a kommunista hatalomátvételt akarta megakadályozni, ám Dél-Vietnamot is katonai diktátorok uralták. A háború alatt többek között a publikum előtt általában lila sálban és két revolverrel megjelenő Nguyen Cao Ky miniszterelnök, majd a lelnök képviselte a hatalmat, aki Adolf Hitlert tekintette példaképének.

A másik csoportban, az indiánwesternekben az amerikai hadsereg sokszor kifejezetten negatív erőként jelenik meg, amely megsemmisíti a kapitalista rendszerrel szemben életképes alternatívát jelentő indián kultúrát. Az *Ulzana portyájában* és a *Halál a Rubin-hegyen*ben ugyan az indián még bűnöző, de a fehér, angolszász férfi rasszizmusa nagy szerepet játszik abban, hogy az őslakos szembe kerüljön a társadalommal, és a Dél-Vietnamban az ország felszabadításáért küzdő partizánmozgalom, a Viet Kong

fegyvereseihez hasonlóan gerillaharcba kezdjen. A *kék katona*, a *Kis nagy ember* és a *Chato földje* azonban már konkrétan megidézik az ázsiai borzalmakat. Ralph Nelson műve az 1864-es Sand Creek-i tömeggyilkosságot My Lai metaforájává érleli. Arthur Penn antiwesternje az 1876-os Little Bighorn-i csatán keresztül értelmezi át az 1968-as Tet-offenzívát (az észak-vietnami hadsereg és a Viet Kong koncentrált támadása déli városok és amerikai támaszpontok ellen) felszabadító akcióvá. A *Chato földje* szintén My Laira reflektál: a főhőst üldöző csapat rasszista tagjai Chato feleségét megkínózzák és megerősokolják, indián bajtársát élve elégetik. Akár a hatvanas-hetvenes évek háborús fotói vagy esti tévéhírei, úgy ezek az indiánfilmek is a gyengék igazságos védelmezői helyett immorális erőszaktevőként mutatják be az amerikai hadsereget, illetve az önbíráskodó különítményeket.



„Maga is Viet
Kong-harcossá
változik”

(John McTiernan:
Ragadozó – Arnold
Schwarzenegger)

MÚFAJOK VIETNAMIZÁLÁSA

A régmúlt történelméhez és legendáihoz kötődő westernben volt a legkönnyebb metaforákon keresztül megmutatni a vietnami borzalmakat, ám ezt a feladatot néhány jelen idejű történet is kreatív módon teljesítette. „A My Lai-i mészárlás nem valamiféle szerencsétlen esemény volt messze tőlünk, hanem az amerikai otthon terméke” – írta Robin Wood, és maga Wes Craven horrorrendező is összekapcsolta egy nyilatkozatában az amerikai erőszak kultúrát, a patriarchális családi tradíciókat és a vietnami háborút. A délkelet-ázsiai konfliktus számos családot tett tönkre, és a Tet-offenzíva vagy a My Lai-i mészárlás során egyik fél sem kímélte a kiskorúakat. Ezért az olyan korabeli horrorfilmeknek, mint George A. Romero modern zombifilmjei (*Az élőhalottak éjszakája*, 1968, *Holtak hajnala*, 1978), Wes Craventől *Az utolsó ház balra* (1972) és *A sziklák szeme* (1977), vagy *A texasi láncfűrész mészárlás* (1974) jellemző motívumai az eleinte normális és az erőszakos, aberrált családok konfliktusa, az ártatlanok brutális meggyalázása. Ezekben a filmekben sokszor perverz familiák által uralt földre tévednek a hősök, akik mint betolakodók, kiprovokálják az idegen erők támadását. *Az élőhalottak éjszakája* éppen abban az évben került a mozikba, melyben megkezdődött a Tet-offenzíva. A film maroknyi túlélőcsapata is egy házba szorul be, ahol védekezni

kényszerül a húsrá éhes zombik ellen. És akár a Vietnamban állomásozó, az elhúzó háború miatt egyre frusztráltabb amerikai katonákra, úgy a kétségbeesett túlélők csoportjára is jellemzők a belső konfliktusok: a beteg lánya miatt aggódó, a pincébe zárkózó Harry rasszista inzultusokkal támadja a színesbőrű Bent, aki ragaszkodik ahhoz, hogy a túlélés kulcsa az egész ház védelme. *Az örültekben* a hadsereg biológiai fegyvere miatt karanténba zárt város lakói egyre agresszívebben ellenállnak az elszabadult vírust kétségbeesett fasisztoid módszerekkel kordában tartó tudósoknak és katonáknak. *Az utolsó ház balra* és *A sziklák szeme* „normális” családjai brutális támadást intéznek erőszaktevőik ellen.

Romero horrorjai még direkter utalásokat tesznek a vietnami háborúra. *Az élőhalottak éjszakájában* a zombik ellen szerveződő vadászcsoporthoz tagjai a Ben Tre városa kapcsán emlegetett, egy katonai vezetőnek tulajdonított hírhedt mondat („hogy megmentsük a várost, szükségünk van elpusztítani azt”) szerint járnak el a film végén, és a monstrok által ellepett házban mindenkit agyonlőnek, beleértve a hűségük ostromát túlélő Bent is. A kimerevített záróképek a háborús fotóriportokra emlékeztetnek, míg az élőmáglya kifejezetten a My Lai-i mészárlás egy ikonikus fényképét idézi, melyen egy amerikai katona dob egy lángoló kunyhó tüzebe mindent, ami a bűnösnek tartott

dél-vietnami falusiakhoz köthető. *Az örültekben* (1973) az Evans City lakóit agresszív ámokfutókká változtató biológiai fegyver pedig az amerikai hadsereg által a gerillákat rejtő dzsungel ellen bevett növényirtót, az Agent Orange-et juttathatja eszünkbe, mely vietnamiak és amerikai katonák rákos megbetegedését okozta. Emellett egy emlékezetes jelenet rímelt az 1963-as esetre, mikor a dél-vietnami tekintélyelvű rezsim ellen tüntető buddhista szerzetes felgyújtotta magát: *Az örültekben* egy, a híveit védelmező keresztény pap teszi ugyanezt a fertőzöttnek vélt embereket elhurcoló hatóságok szeme láttára. Nem mellesleg a cselekmény főhősei, David és Clank vietnami veteránok, akik a háború miatt bizalmatlanok a katonai vezetéssel szemben, és a karantén ellen lázadva ők maguk kényszerülnek gerillaharcot vívni a fasisztoid agresszorok, az Egyesült Államok katonái és tudósai ellen.

Az említett horrorfilmek mellett két paranoid thriller idézte meg félelmetes módon a vietnami háborút: John Boorman *Gyilkos túrája* (1972) és Walter Hilltől *A lápvídek harcosai* (1981), mely ugyan időben már a Reagan-korszakhoz tartozik, ideológia értelemben azonban még az amerikai erőszak kultúrát kritizáló *Gyilkos túra* párdarabja. Hill persze inkább tagadni próbálta a nyilvánvaló vietnami háborús párhuzamot: „nagyon is tisztában voltunk vele, hogy a filmet az

emberek Vietnam-metaforaként fogják értelmezni. Azon a napon, mikor a stábal elolvastattuk a forgatókönyvet, mielőtt még nekivágtunk volna a mocsárnak, mindenkinek azt mondtam, sokan erről azt fogják terjeszteni, hogy Vietnammól szól. Azt mondanak, amit csak akarnak, ám én nem szeretnék semmi ilyet hallani". Ám mind a *Gyilkos túra*, mind *A lápvidek harcosai* szembesítik nézőiket a vietnami trauma kiváltó okával, az amerikai felsőbbrendűség-érzéssel, mely legitimálja a „demokrácia terjesztését”, akkor is, ha a „missziót” az idegen országok civiljei is megszenvedik.

A *Gyilkos túrában* és *A lápvidek harcosaiban* fehér férfiak csapata (egy baráti társaság, a louisianai Nemzeti Gárda tagjai) kerül konfliktusba a sajátos, zárt kultúrában élő vidéki amerikaiakkal (georgiai „szegénylegények”, francia ajkú cajunok), akiket a főhősök csoportja lenéz és tárgyként kezel. Ugyan John Boormannál a tradicionális amerikai vadászfigura karikatúrája, Lewis az egyik erdőlakót az Ed és Bobby ellen elkövezt szexuális erőszak miatt öli meg, de a film bevezetőjében a liberális Drew-n kívül mindegyik férfi lekezelően bánik az egyszerű vidékiekkel. Így a szodómia és Drew halála is szimbolikus, isteni büntetés, amiért a fegyvermániás és önmagukat felsőbbrendűnek képzelő férfiak megsértették a vadon törvényeit.

A *Gyilkos túrában* és *A lápvidek harcosaiban* is jellemző a rejtőzködő, gerillaharcot folytató ellenség motívuma: Boormannál a sziklákról figyelő valaki a sérült, megfélemlített csapatot, míg *A lápvidek harcosaiban* a terepet jól ismerő, megkárosított cajunok vadásszák le a sűrű erdőben elveszett betolakodókat. Walter Hillnél a háborús párhuzamok és a militarizmus kritikája még konkrétabb, mint Boormannál. A gyakorlatkozó Nemzeti Gárda tagjai azért kerülnek bajba, mert az egyik szadista csapattag ugyan vaktölténnyel, de rálő egy helyire, akinek előzőleg eltulajdonították a csónakját. A gárdista nem önvédelemből, pusztán az erőszak élvezete, a hecc kedvéért tüzelt, és tulajdonképpen a cajunok bosszúja csak ürügy a csoport radikális tagjai számára, hogy például feléggessék az egyik bűnösnek vélt őslakos házat. Ugyanakkor Walter Hill már arra is rávilágít, hogy a hatalomtól megrészegült szélsőségek miatt a józanabb gondolkodásúak (a főhős Spencer és társa, Charles) is szenvednek, és nemhogy a győzelem, de még

a menekülés sem adatik meg számukra. *A lápvidek harcosai* a kétségbeesett 1975-ös saigoni evakuációt idéző képekkel zárja cselekményét, ezzel is emlékeztetve Amerikát az *Ütközetben eltűnthöz* (1982) és a *Rambo 2*-höz (1985) hasonló, Douglas Kellner szavaival élve „új militarista” hősfilmek hulláma idején a vietnami háború katasztrofális végjátékára.

MEGNYERNI AZ ELVESZÍTETT HÁBORÚT

„Túl hosszú ideig éltünk a 'Vietnamszindrómával'. A szindróma nagyrészt az észak-vietnami agresszorok műve, akik most Thaiföld népének békéjét is veszélyeztetik. Majdnem 10 éven keresztül újra és újra azt mondták nekünk, hogy mi voltunk az agresszorok, akiket az imperialista hódítás vezérelt. Tervük volt. Propagandával akarták megnyerni itt, Amerikában azt, amit képtelenek voltak megnyerni a vietnami háborúban. Ahogy múltak az évek, azt mondták nekünk, hogy eljön a béke, ha mi egyszerűen felfüggesztjük a harcot, és hazamegyünk. Itt az ideje, hogy felismerjük, a mi ügyünk valóban nemes ügy volt.” – buzdította Ronald Reagan a veteránokat 1980 augusztusában. A neokonzervatívok és Reagan szerint az Egyesült Államok összeesküvés áldozata lett, és a tüntetőket is felhergelő liberálisokat és baloldaliakat tették felelőssé a háborús morál romlásáért, így a vietnami vereségért. Mint azt Christopher Lasch is kimutatta, a kollektív traumára az új jobboldali áramlat hatása alatt a társadalom és a filmipar is elutasító ellenreakcióval válaszolt a nyolcvanas évek hajnalán. Hollywood szimbolikusán lehetővé tette, hogy mozinézőként az amerikaiak újra átélve győzelemnek lássák a vietnami vereséget. Stephen Prince „ütközetben eltűnt-ciklus”-nak nevezi azon filmek csoportját, melyekben egy vagy több hős a saigoni evakuációból kimaradt hadifoglyok kiszabadítására indul (*Ütközetben eltűnt, Különleges küldetés*, 1983, *Rambo 2.*, 1985, *Szökés a pokolból*, 1986), és ebben a szituációban az amerikai katonák kényszerül gerillaharcot vívni az agresszor vietnami hadsereg ellen. Ám ezúttal a fehér férfi hősiek akcióinak köszönhetően Amerika szimbolikusán megnyeri a vietnami háborút.

Az ütközetben eltűnt-ciklus motívumai több, korabeli, műfajfilmben is feltűnnek. A harmadik *Star Wars*-filmben, *A Jedi visszatérben* (1983) a lázadóknak

az Endor bolygón nyílt összecsapás helyett dzsungelharcban kell legyőznie a trilógia fasisztoid elnyomó hatalmát, a Birodalmat, amit egyébként Ronald Reagan a „Gonosz birodalom” című beszédében a Szovjetunió metaforájaként használt. John Milius disztópiájában, a *Vörös hajnalban* (1984) a szovjet-kubai sereg lerohanja az Egyesült Államokat, és hazafias fiatalok kénytelenek saját országukban partizánként harcolni a kommunisták ellen. Az *Indiana Jones és a végzet templomában* (1984) a címszereplő régészskalandonak egy demokratikus, békés kis indiai falu gyermekeit kell kiszabadítania egy gonosz istent imádó szekta fogságából, melyet a fiatal maharadza támogat, és amely varázslattal egyéniségnélküli rabszolgákká teszi az embereket (hasonló leegyszerűsítő koncepciója volt az amerikai társadalomnak a Szovjetunióról és a kommunizmusról). A *Ragadozóban* (1987) az idegen bolygóról érkezett, láthatatlanná váló lényt Arnold Schwarzenegger csak úgy tudja legyőzni, ha maga is Viet Kong-harcossá változik. A *Rambo 3*-ban (1988) pedig a fogságba esett Trautman ezredes dialógusban kapcsolja össze a szovjetek afganisztáni háborújával az amerikaiak vietnami katasztrófáját, és a címszereplő mint az amerikai hadsereg képviselője, a „szovjet Vietnam”-ban ezúttal a győztesek, a szabadságért küzdő mudzsáhid harcosok oldalán áll az elnyomó szovjetekkel szemben.

Tehát a vietnami háborúval ugyanaz történt a filmvásznon, mint a 9/11-hez kötődő konfliktusokkal: eleinte kritikusabb hangvételű filmek születtek (*Elah völgyében*, 2007, *A bombák földjén*, 2008), majd egyre távolodva az eseményektől a filmipar már inkább legitimálni kívánta a fegyveres beavatkozást. Tanulságos összehasonlítás a *Rambo 3*-at a nemrég bemutatott *12 katonával* (2018): mindkettő afganisztáni háborúban (előbbi az 1979-1989-es, utóbbi a 2001-es háború alatt) játszódik, és mindkét film főhőse (Rambo, Mitch) afgán lázadókkal lép szövetségre. A sors fintora, hogy Rambo társai, a CIA által képzett mudzsáhidok közül került ki az az Oszáma bin Ládén, aki a 2001. szeptember 11-i merényletekért is felelt, és akinek fanatikusai ellen Mitch harcol a *12 katonában* annak az Abdul Rashid Dostum tábornoknak a támogatásával, aki a szovjet invázió alatt a mudzsáhidokra vadászott. •

KÉKFÉNY AZ ALAGÜT VÉGÉN

A KÁDÁR-KORI BŰNFILM // HIRSCH TIBOR
A SZOCIALISTA MAGYARORSZÁG TÚL SZŰK HELY VOLT AHOZ,
HOGY A KRIMIBE ILLŐ NAGYFORMÁTUMÚ BŰN ELFÉRJEN BENNE.

Az 1949-ben államosított magyar filmgyártás korántsem vonzódott a bűnügyi filmek zsáneréhez, majd húsz évbe telt, míg az első szocialista krimi filmvászorára került.

KEZDET BEN VOLT A SZABOTÁZS

„Nem ez a módja, Holub elvtárs! Előbb majd... szembenézőnk Vargával.”

Pedig Holub elvtárs már ütésre emelne az öklét.

A bölcs intelem, mint annyiszor, most is párttitkári szájából szól, magyar filmben halljuk, Herskó Város alattjában, mely az ötvenhármas évtől számított köztes időben készült: Sztálin már halott, de a Kádár kor még odébb van.

A mondat jelentése: ne üsse meg a leplezett szabotórt az öntudatra ébredt metróépítő keszonmunkás spontán felindulásból, azt majd odabent intézik a kék parolis elvtársak. Amúgy az első pofont, legalábbis ezekben a filmekben, lehet „szembenézősnek” nevezni. Majdnem szó szerint. Szinte nem is eufemizmus. Mert mi történik? A szabotórt mindig a rászegeződő első éles tekintet és az első ökölbesoruló kéz látványa bírja szóra. Ettől van az, hogy bár a szabotázsfilm az ötvenes évek olyan önálló filmzsánere, melynek középpontjában bűnügy áll, és formálisan nyomozás is tartozik hozzá – de soha nem krimi. A szabotórt ugyanis mindig a „szembenézés” leplezi le. És nem azért, mert a kor hazai forgatókönyvírói ne tudtak volna kigondolni egy intellektuálisan penge, és verekedni (nem csak verni) képes ÁVH-s őrnagyot,

amit azután eljátszhatott volna, mondjuk az ifjú Gábor Miklós. Csakhogy egy ilyen film hibásan közvetítette volna a műfaj lényegéből következő „eszmei üzenetet”. Hogy tudni illik, az új rend ellensége nem azért lepleződik le, mert ott és akkor egy nála okosabb, vagy nála keményebb öklű bűnüldözőbe botlik. Ha így volna, az azt jelentené, hogy a kommunizmus győzelme csak a jókor jó helyen felbukkanó egyén képességein múlik. Vagyis olyanmin, amiért kimit nézünk, olvasunk.

A szabotór lebukásának „szükségyszerűnek” kell lennie. Például munkások kicsiny csoportja vádló tekintetét a fúrótornyot megrongáló gyilkosra szegezi (*Gyarmat a föld alatt*, 1951), és a gyilkos összeomlik. Máskor elég egyetlen „szembenéző” tekintet, ha az a Pártot képviseli: „Tudjuk, ki vagy!” Ezt a *Teljes gőzzel* katartikus fináléjában, ha nem is pontosan ezekkel a szavakkal, tényleg ÁVH-s őrnagy mondja a gyanús múltú vasúti mérnöknek. (Máriássy Félix, 1951). Jelentése: „azt nem tudjuk, hogyan akarod kisiklatni a vonatot most, de azt igen, mit tettél-tehettél valamikor régen.” Ennyi tudás pedig ebben a rövid életű műfajtorzóban éppen elég. Elég a szabotórnek is: ott rögtön összeomlik. Vagyis, ahogy az a bizonyos Varga, nem állja a „szembenézését”, ahogy majd a pofonokat sem az Andrassy úti pincében.

BOND-KLÓN A MOSZKVICSBAN

Ez tehát még nem krimi. Krimi – krimiszerű magyar film – onnantól van megint, amikortól a bűnügyi történet

végén a leleplező „szembenézés” nézői és alkotói ízlés szerint kevésnek minősül. Ez nem jön rögtön, a sikerbe forduló konszolidáció kínálja rá az első példákat, a hatvanas évek derekától. Közben azonban akad még egy kinos intermezzo: ötvenkilenc és hatvan között három film is megkísérelti „populáris mozira hangszerezni a hatalom szájíze szerint az 1956 őszen történeteket: ebből kettő Keleti Márton rendezésében inkább háborús akciófilmre hajaz (*Tegnap*, 1959, *Virrad*, 1960), a Fejér Tamás rendezte *Arc nélküli város* (1960) viszont nagyjából teljes értékű bűnügyi filmnek tekinthető. Pedig a történet még mindig az akkor már lejárt szavatosságú szabotázsfilm-elemekből építkezik: van benne bánya, ahol akadályozzák a munkát, van gyilkosság, politikai indítékkal, és persze, rögtön a forradalom után, elkeseredett, könnyen egymásnak ugrasztható bányászok. Viszont már nincs rosszarcú ellenség, akiről rögtön lehet tudni, kiféle, miféle, helyette van a mindenkit megtévesztő fasiszta mérnök, akiről néző és nyomozó ezredes egyaránt jót gondolna, ha egyszer a tiszta tekintetű Ladányi Ferenc játssza, aki az előző évtized megannyi párttitkáranak volt megformálója. Van véletlen, van detektívnek való agymunka, és van a történet végén meglepetés: mintha bizony Agatha Christie tenne rövid látogatást a vasfüggönyön túlra, hogy a játék kedvéért földobja a munkástanácsok emlékének lejárataát szolgáló, amúgy ordítóan hamis propaganda-történetet, és mellékesen itt nálunk is útjára bocsássa a bűnfilm szívének kedves műfaját.

Ezután két év szünet következik, majd rögtön egy igazi kémfilm: a Várkonyi Zoltán rendezte *Foto Háber* (1963). Várkonyinak már volt kvázi-kémfilmes tapasztalata, az 1951-es *Nyugati övezet*, mégpedig igazi ügynök-egzotikummal, autós üldözéssel Berlin sokat látott megszállási zónáiban – csak hát az a film még a sematizmus műfajgyilkos ideológiai szabályait – lásd fentebb: nincs rejtély és meglepetés, van helyette „szükségyszerűség.” Mindez a *Foto Háberre* már nem érvényes. Egy bizonyos Csiki nevű elhárító tiszt éppen úgy menti ki az ellenség hálójából az eredetileg bizonytalan elkötelezettségű szíve hölgyét, ahogy 007-es teszi az ugyan-csak átállított Tatjana Romanovával ugyanebben a hatvanhármas eszten-

dőben. Csak lassabban, csak oda nem illő lelkizéssel, csak fekete-fehérben. Az *Oroszországból szeretettel* és a *Foto Háber* ezen felül még abban is hasonlít, hogy a főgonosz mindkét filmben idősebb hölgy, aki igazán csak a cselekmény végén mutatja meg a maga sátáni természetét. Szerencsére a Latinovits és Connery formálta ügynökök szíve-esze itt is, ott is a helyén van, sármos kisugárzásban egymás méltó párjai, amit a hazai nézők ellenőrizhetnének, ha nem volnának eltiltva az eredeti James Bond filmekről.

A következő idekívánkozó darab a *Fény a redőny mögött* (Nádasdy László, 1965), melyről már világosan érezni: írója, rendezője odafigyel a világtenenciákra. Mert nincs kémfilm „gadget” nélkül – vagyis kellenek a technikai apróságok, ügyes lehallgató-eszközök, látványos beállításban kellenek a képernyők előtt kombináló felsőbb kapcsolatok, kell a „bázis”, a rejtékajtós kihallgató-szobák, különleges fegyverek, kint a szabadban pedig minimum látványelem a helikopter. A nő a hős oldalán pedig már nem csupán megmentendő

„Megérkezik a klasszikus thriller”

(Dobray György: Az áldozat – Kállai Ferenc, Balikó Tamás, Szoboszlay Sándor)

nebáncsvirág lehet, de kolléga is, akár 007-est megelőzve, aki csak két évvel később fog maga mellé csinos profeszionális segítőt kapni a *Csak kétszer élsz* meséjében – ott éppenséggel a japán titkosszolgálatról.

A Bond-párhuzam persze nem csupán a lassú tempó, és a fapados kiállítás miatt erőltetett. A szuperkém-sorozat rögtön az elejétől játszik az önparódia lehetőségével, derűs és fantasztikus, majd epizódról-epizódra egyre derűsebb, egyre fantasztikusabb közeghangulattal. A magyar szórakoztatófilmben utazó rendezők viszont csak a fenti két, szó szerint is sötét tónusú film után döntenek úgy, hogy a kémfilmuniverzumot azért nálunk sem kellene halálosan komolyan venni. Az arány az évtizedre vetítve ötven-ötven százalék: a két „komoly” kémfilm után rögtön jön két sikeresebb mozi-darab, paródiafoglalatban: *A múmia közbeszól* (Oláh Gábor, 1967)

és *Az oroszán ugrani készül* (Révész György, 1969). A kettő közül az első csak viccsorozat, a magyar valószínűságra célozgató szatirikus kiszólásokkal, ugyanakkor mégiscsak kémek és ellen-

kémek (sőt, rivális hálózatok) kergetőzésének néhány látványos pillanatával. A rendező itt még láthatóan nem igazi műfajkeverékben gondolkodik, vagyis tévesen ragaszkodik hozzá, hogy vicc és akció között választani kell, és ha a paródia nem akciófilmes izgalomról, hanem a nevetésről szól, akkor ő inkább az utóbbit választja. A későbbi film, Révész György gazdagabb kiállítású rendezése viszont már nem ijed meg az új recepttől: az önmagát idézőjelező kémfilm néha lehet vicces, néha lehet komoly. Ami fontos – és ez a külföldi trendi világsikerekből könnyen megtanulható, az a szórakoztató elemek halmozása. Másképpen: az ilyen vegyes műfajú filmeket egyszerűen nem lehet „túlfűszerezni”. Hiszen csak egzotikus tájakkal, tengerparti anziksz-látvánnyal, ruhátlan bombázókkal, ágyjelenetekkel, luxus enteriőrökkel, sok zenével és persze rafinált technikai érdekességekkel lehet eltüntetni egy-egy mese közheles cselekményvázát. Ez a film az első és utolsó a Kádár-kor palettán, mely apróságokban is Bond-receptet követ: a rosszoldalon démonok és bohócok együtt fordulnak elő, a diszkrét angol humor megfér a szado-mazo jelenetekkel, a vízen lebegő főhadiszállás pedig mintha kiléptetné a gonoszt az egyes országok kiszűrt földrajzi teréből, jelezve hogy nálunk is, ahogy a nagy példaképnél, minimum az emberiség megmentése a tét.

AZ AKCENTUS VARÁZSA

Föl kell, hogy tűnjön: a bűntémájú zsánerek sajátos Kádár-kori evolúciójában mintha a magyar film rögtön kettőt lépett volna előre. Hiszen úgy képzeltük volna, ha az ötvenes évek sokszorosan korlátozott és korlátolt szabotázsfilmje volna a kiindulópont, a száználmas minimum, akkor a nyugati mintákat hasznosító csillogó kémfilm a témaszabadság szűk honi köreinek tágításában a maximum. Vagyis, hogy itt, éppen, ezzel a műfajjal feszegetnék az érintett filmcsinálók legjobban a puha diktatúra bűnfilmekre vonatkozó cenzurális határait. A köztörvényes bűnözők és az ő üldözőik egyszerű krimi-világa pedig – gondolnánk – vala-



ENDRÉNYI EGON FELVÉTELE

hová a két végpont, a szabotázsfilm és kémfilm közé esik, úgyis, mint fejlődési lépcső, a zsánerevolúcióban.

A filmtörténet évszámait másról tanulmányozhatjuk. Mire az első „köztörvényes ügy” – egy értékes bélyeg eltulajdonításának ügye – egyszerű magyar krimiként a moziba kerül, addigra a fentebb emlegetett négy hírszerző-elhárító opusból három már a megszületett: konkrétan a két komolyan szánt, és az első paródia. Hiszen Bácskai Lauró István *Hamis Izabella* 1968-ból való.

Vagyis végre-alahára, abban az esztendőben, amikor a Kádár-kor szerzői filmjei már évente söprik be a fesztiváldíjakat, amikor magyar rendező – Jancsó Miklós – már az európai modernitás egyik ikonja – megszületik nemhogy a puhadiktatúra, de talán az 1949-től számított, komplett államosított filmgyártás első magyar krimije! Aztán rögtön egy évvel rá a második is, Szemes Mihály rendezésében: *Az alvilág professzora* (1969). Bélyegért gyilkolnak az egyikben, ékszerekért, örökségért a másikban, vagyis engedélyezve van végre a bűnügyi történetekben az egyszerű bírvány, mint a legszimplább műfaj-specifikus indíték. Ezen felül mindkét mesében végre rendes rendőrnagyozó göngyölyti fel a szalakat – egyszerű, fél-évszázados műfaji sztereotípiák szerint megrajzolt karakter. Továbbá bélyeg és ékszerügy felgöngyölítése közben is előkerül a hamis nyom, fölbukkan a csinos privát segítő, akad szerelmi mellék-szál – minden, ahogy illik.

Mégis éppen ezek a filmek jelzik, hogy a létező szocializmus bűn-tematikájával súlyosabb a gond annál, hogy csupán nem kapott volna zöld utat eddig a politikai hatalomtól. Erős a gyanú: itt bizony maguk az alkotók döntöttek úgy, hogy a gulyáskommunizmus langymelegében bizonyos dramaturgiai mankók nélkül egyszerűen nem lehet hiteles krimi csinálni. És ehhez a cenzúrának semmi köze. Merthogy nem a cenzorok igényeit kielégítendő kísért a szabotázsfilm sztálinista öröksége még olyan, igazán késői darabokban is, mint a „Csöpi-filmek”, azaz a *Pogány Madonna* (Mészáros Gyula, 1980), a *Csak semmi pánik* (Szőnyi G. Sándor 1982). Hogy milyen alapon lehet hírbe hozni ezeket a derűs és sikeres *Piedone*-hommage krimi-vígjátékokat olyan megrendelésre politizáló csúfságokkal, mint mondjuk, a korábban emlegetett *Gyarmat a föld*

alatt? Azért, mert ez is, az is betartja a honi kísérletekre évtizedekig érvényes „bűnfilm-főszabályt”.

A főszabály pedig az, hogy a Gonosz a határon túlról érkezik. E tekintetben nincs fejlődés, hacsak az nem, hogy a Dalton nevű kancsal amerikai ügynökhöz képest, aki a nagykövetségről whiskyt védelve menekül, a külföldre szakadt hazánk lányára azért minden elvetemültsége ellenére jó ránézni (játssza a fiatal-középkorú Medveczky Ilona), ráadásul ő csupán a Balaton fenekén rejtőző kincset próbálja megkaparintani (vagyis „leendő köztörvényes”), és sohasem óhajtana tönkretenni az ország olajkútjait. De ettől még – miként eredetileg is akcentusos diverzáns állt mindig az első helyen a szabotőrök számarlétráján –, úgy bélyeglopás, műkincslopás, ékszerlopás se lehet meg nagyautós, fekete szemüveges külföldi orgazda nélkül. És e tekintetben nincs különbség a *Foto Háber* típusú klasszikus kémfilm, azután a kémfilm-alapú kalandfilm, majd ezek paródiája, vagy a *Hamis Izabella* hagyományos nyomozásnarratívája, végül ennek *Pogány Madonna* féle krimi-vígjáték változata között.

Kém, avagy tolvaj, komor, avagy vicces: a kortárs Magyarország szűk hely-

nek találhatik, hogy a Bűn elférjen benne. Arról a bűnről pedig, ami mégiscsak elférne benne, nem érdemes krimit csinálni. Hazai bűnöző túl kicsit álmodik.

És tényleg, mit nyerhetne a létező szocializmusban a tolvaj, mégoly nagy szakmánnyal is, ha egyszer a pénzen csak meghatározott számban és mértékben vehet ingatlant? Ha fél tucat szerény autómárka közül válogathat? Szórni akarná a pénzt? Két kezén megszámlolhatja az ország kopottas éjszakai mulatóhelyeit. Ha magyar krimi ezt a bűnözői perspektívátlanságot másképpen ábrázolná, az nem volna hiteles. Ha hitelesen ábrázolná, az nem volna krimi. Hanem csak sült-realista alámerülés a magyar alvilágba. Annak meg csak az utolsó felvonásban, a nyolcvanas évek derekán jön el az ideje.

Vagyis mi akkor a megoldás? Természetesen a „külföldi szál”. És így már az is érthető, miért látunk a Kádár-kori moziban előbb kémet és kémelhárítót, mint egyszerű rablógyilkost és még egyszerűbb rendőrnagyozót. Azért,

mert a nyugati diverzáns a hatvanas évek közepén egy szerény fokozattal mégiscsak valószínűbb az idetevet nyugati maffiózónál, aki itt raboltatna ékszert, bélyegget, kincset – netán „pogány

„Bond-receptet követ”

(Révész György: Az oroszlan ugrani készül – Papp László, Ajtay Andor, Madaras József, Medveczky Ilona)



DOMONKOS SÁNDOR FELVÉTELE

madonna” szobrot. Aztán szerencsére változtak az idők, és a hazamerészkedő disszidensek végre ellepik a frissen épített szállodákat, továbbá más, egzotikus turisták érkeznek, tömött pénztárcával, akik tényleg értéket vásárolnak budapesti műkereskedőknél. Márpedig, ha vásárolnak, akár lophatnának is. Vagyis a hatvanas évek végére azért szép fokozatosan készre formálódott Magyarországon az egyszerű krimihez is passzoló társadalmi valóság, föltéve, hogy azért továbbra is idegeneket kever a dologba a forgatókönyvíró.

Hogy az ilyen idegen rosszban jár, ez pedig legtöbbször sötét múltjából következik. Ez is szabotázsfilm-hagyomány: a főszabotőr nem csak egyszerűen nyugatról jön, fasiszta múltja is van. Ez a kémeke, tolvajoknál egyaránt érvényes. A háború emléke kísérthet a vígjátékokban is: ott a náci professor idegmérge az *Oroszlán ugrani készül* tengermelléki meséjében, ott a Wermacht-pilóta elsüllyedt kincse a *Csak semmi pánik* balatoni történetében. Az etalon e tekintetben egy televíziós koprodukció, mely éppen azért nem illeszkedik pontosan az itt vizsgált filmcsoportba, mert több mint kétharmada múltban játszódik, azaz voltaképpen, műfaja szerint, történelmi kalandfilm. No de éppen ezért képes megmutatni a „külföldi szálát” teljes gazdagságában, összes korabeli közhelyelvárásával együtt. A Berkesi András sikerregényéből készült, két részes *Sellő a pecsétgyűrűn* (Mihályfi Imre, 1967) főgonoszát még véreskezű SS-tisztként ismerjük meg, hogy húsz évvel később már az angol titkosszolgálat bérgyilkosaként nyerve el méltó büntetését – bizonyítva, hogy „összenő, ami összetartozik”, legalábbis a kor anti-imperialista propagandájában.

A végleges és teljes sorrend tehát: az 1944-es gyilkosból lesz az 51-es szabotőr, szabotőrből az 56-os disszidens, és mert az úgymond nácibarát nyugaton könnyedén feledteti múltját, lesz belőle szocialista titkokra vadászó nyugati ügynök 65-ben, hogy végül – kémfilmből krimibe lépve át – alvilági üzletemberként egy egyszerű magyar zsarú vasmarkában végezze, ha előbb nem, hát valamikor a nyolcvanas évek elején.

MAGYAR VÁSZONRA MAGYAR BŰNÖST!

A nyolcvanas évek elejétől egyébként új idők jöttek. Persze úgy, hogy a régi idők sosem értek véget. Egy *Kojak Bu-*

*dapest*en (Szalkay Sándor, 1980) rendületlenül sulykolja az eredeti, kishitű üzenetet: legyen csak a hazai bűn és bűnüldözés a globális fogyasztásra szánt hasonló tartalom paródiája! Úgy, és csak úgy van értelme. Mert tényleg vicces, hogy Inke László tényleg hasonlít Telly Savalashoz. Hát legyen akkor vicc az egész.

A változást amúgy egyetlen mozi-pilánathoz, egy ikonikus légi felvételhez, alatta a jó filmzenéhez köthetjük. A *Dögkeselyű* című film legelején (András Ferenc, 1982) a helikopter egy olyan Budapestet mutat, ami nagystílű és egyben fenyegető, ahol, a néző érzi, a filmre kíváncsozó Bűn immár óshonosként virágzik, terjed, fedez föl új mélységeket odalent a körutak és sugárutak katlanjaiban. Vagyis nem kell hozzá többé akcentusos importőr, aki elsötétített Mercédészével a határon át szállítja a krimi-muníciót, hogy a cselekmény úgy-ahogy hihető legyen. A *Dögkeselyű* kétszeresen is mozi mérőföldkő: hiszen magyar „bűnfilmben” bűnöző eddig még nem kölcsönözte tekintetét a nézőnek. Márpedig Simon taxisofőrből bűnöző lesz, és a nézőnek az a dolga, hogy kövesse őt halálba vezető útján minden együttérzésével, és közben ráadásul az ő szemével lássa részleteiben is azt a Budapestet, amit madártávlatból már megcsodáltunk, és ahol bűnözni muszáj.

És még egy harmadik újdonság is előkerül. Rendőrt, nyomozást, emberrablást, autós üldözést mindeddig sterilen tiszta zsánerekben láttunk, illetve azok paródiáiban. Kémfilm és érzelemmentes zsarufilm: ez volt a választék. Most viszont vadonatúj mozifajta és közeg-hangulatok kavargják föl a magyar szórakoztatófilm műfaji állóvizét: évtizednyi késéssel megérkezik tengerentúlról az újra értelmezett *film noir* – erre érez rá többé között András Ferenc.

De hirtelen más is van itt: megérkezik a klasszikus thriller, amihez a magyar valóság eddig hiteltelen háttérnek találtatott, és ahol, úgy képzeltük, a bérházak falai csupán a történelmi-politikai rettegés emlékéét őrzik, és senki sem gondolta volna, hogy ezen felül akár bűnbandáktól, keresztapáktól, netán perverz gyilkosoktól való félelemről is mesélhetnek. Dobray György két ilyen filmmel is próbálkozik, egy korai thriller-zsarufilmmel, ahol azon kellene drukkolunk, a rendőrnek sikerül-e megmenteni a hisztérikus és

önfejű szökecséget, a prédára leső sorozatgyilkostól (*Az áldozat*, 1979), és egy bajtárs-thrillerrel, melyben a vágány és a naiv katonaszökevény együtt lépnek a bűnözés útjára (*Vérszerződés*, 1983). Az ő utolsó eszelen lövöldözős jelenetükben úgy néznek szembe a törvény és rend géppisztolycsöveivel, hogy éreznünk kellene, egy kelet-európai botcsinálta gengszter öngyilkos kitörésére ugyanazok a szabályok és hangulatok érvényesek, mint akármely amerikai üldözés-menekülés történet véres fináléjára.

Nem biztos, hogy éreztük. Lehet, hogy mégiscsak túl pitiáner volt akkor még – a nyolcvanas évek elején – a magyar bűnvalóság, hogy egy valódi thriller köztörvényes poklaként lehessen moziban mutogatni? Miközben persze politikai pokol ábrázolásához ideálisnak bizonyult – hiszen mi mást is bizonyítanának akár a rendszerváltás utolsó évtizedének fesztiváldíjai?

Akárhogy is volt – a magyar krimi nem sietett sem tovább komorulni, a bűnügyi thrillert hazai műfajjá tenni, sem új szubzsáner territóriumokat meghódítani. És mi tagadás, ha voltak filmes specialistái, úgy átaludták a rendszerváltást. Pedig a kilencvenes évek a bűnfilmek kincseshányája lehetett volna! Micsoda pazarlás: olajszőkítési évek múltak el felettünk egyetlen sikeres maffiafilm nélkül!

Vagy egy másik minta: ami tengeren túl körülbelül az 1932-es *Sebhelyes arcúval* kezdődött, arra a magyar film nyolcvanhat évvel később rezonált. Persze, jobb későn, mint soha, nekünk is van már végre „karrier-gengszter” szubzsánerünk, egyetlen élő példával, ez volna *A viszkis*, Antal Nimród rendezésében. Lehet erre mondani: a karrier-gengszter Kádár cenzúrája bizonyosan nem szívelte volna, ahogy persze a *Sebhelyes arcúval* szinkronban, Horthyé sem.

Egy bűnfilm szempontjából szabad negyedszázadot akkor is elvesztegettünk.

Van remény: a bűnözők felemelkedésének-bukásának filmre kíváncsozó dinamikája most már töretlen marad. A gengszter zsákmányt gyűjt, a rendező ihletet. A néző kívár.

Az írás a NKFI által támogatott, 116708-as számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

BESZÉLGETÉS GRUNWALSKY FERENCCEL

Magyar Godard

MORSÁNYI BERNADETT

„SOHA NE ALUDJON A SZEMED.”

A magyar filmtörténet egyik legeredetibb gondolkodású formaújító operatőr-rendezője, a Kossuth-díjjal, a Magyar Mozgókép Mestere címmel is kitüntetett Érdemes Művész Grunwalsky Ferenc idén májusban ünnepelte 75. születésnapját.

• Szereted idézni Antonioni egyik híres mondását, mely szerint az ember forgatás közben is él. De hogyan él az a filmrendező, aki 2003 óta nem készített játékfilmet?

Nehezen, főleg az utóbbi időben. 2003-ban rendeztem a *Táncalakat*, amit természetesen nem az utolsó munkámnak szántam. Főleg külföldön játszották. Egy szó sincs benne, egyetlen táncosnőre, Ladányi Andreára és Kurtág György zenéjére épül. Ladányi olyan egyedi, speciális mozgáskultúrával és mozgástechnikával bír, amit rajta kívül Magyarországon senki se tud, de Európában is csak nagyon kevesen. Kurtág György – akit a világ egyik legnagyobb élő zeneszerzőjének tartok –, a legkomolyabb műveit engedte felhasználni a filmhez. A Filmszemle legjobb rendezői látvány díját kaptam meg érte. Radnóti Sándor volt a zsűri elnöke „tiszta filmnek” nevezte a *Táncalakat*, mert semmi történeti narratíva nincs benne – miközben van gondolati története –, csak zene és tánc. Tehát semmi más csak film. 2003-ban megválasztottak az MMKA elnökének. Akkor még egészen más szabályok voltak, mint most, az összeférhetlenségi törvény kizárta, hogy forgathassak is, operatőr sem lehettem, de még befejeztem Jancsóval *A mohácsi vész*t (2004). Az MMKA-nak talpra kellett állítani a filmstruktúrát Magyarországon, mert az egész szét volt esve. Az alapítvány nem egyszerűen filmeket gyár-

tott, hanem mindent magára vállalt a filmújságírástól kezdve a filmkönyvkiadáson át a különböző filmműhelyek, dokumentumfilmek támogatásától a kutatásig. A filmszakma teljes egészét felölelte, minden ágazatát. Azon persze lehet vitatkozni, hogy mennyi hibával, s hogyan.

• Miért téged választottak meg az MMKA élére?

Azt nem tudom megmondani, valószínűleg úgy látták, hogy rám van szükség. Már a Főiskolán – és a BBS-ben is – voltunk egy páran (például Szomjas György, Janisch Attila, Kamondi Zoltán és Dárday István), akiket komolyan érdekelt, hogy ne csak saját filmet csináljunk, hanem elősegítsük azt, hogy az egész szakma átfogó és élénk súlyú tényező legyen, szellemileg is egy komoly műhely. Egy nagy közösséggé akartuk formálni a szakmát. Ez rendkívül sok munkát követelt, de alkatilag alkalmas voltam arra, hogy egy közösséget koordináljak. Előtte öt év alatt forgattam nyolc filmet, a sajátjaimon kívül Jancsóval és Szomjással, egyfolytában dolgoztam. Nem gondoltam, hogy nyolc évig leszek elnök, s azt végképp nem, hogy mellette nem is forgathatok.

• Édesapád evangélikus lelkész volt, lehet azt mondani, hogy a közösség iránti elkötelezettséget otthonról hozod?

Igen, a családomban ennek hagyománya volt, de a generációmra is jellemző volt, hogy az egész világban gondolkodott, nem csak a saját karrierjében. Abban nőtem fel, hogy az eszmei áramlatok jöhetnek-mehetnek, de a gyülekezetet egyben kell tartani, fel kell építeni, s mindig vannak nehézségek, amit meg kell próbálni az egész közösséggel együtt megoldani. Nyolc évig voltam kántor. Apám mellett ta-

nultam meg, hogy mi a napi gyakorlat. Minden hívót végiglátogatott.

• Megbántad, hogy elvállaltad az MMKA vezetését?

Egyáltalán nem bántam meg. Akkor nagy szükség volt rá. Újra beindult a szakma, megszületett a filmtörvény, a filmesek öntudatosabbak lettek. Az volt a tervem, hogy az elnökség után újra forgatni fogok, de ez sok minden miatt nem sikerült. Most úgy néz ki, mintha az utolsó filmem lett volna a *Táncalak*, mintha azóta eltűntem volna. Az emberek gyorsan felejtnek. Az elnökség egész embert kívánó folyamatos munka volt, hiszen egy addig nem létező, az egész szakmát demokratikusán átfogó nagy szervezetet kellett létrehozni. Az elnökség mellett tanítottam is, két évfolyamot neveltem fel Kende Jánossal a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Ma már tekintélyes, több díjat nyert gyakorló rendezőket, operatőröket, akik folyamatosan dolgoznak. Maga a tanítás az elnökség mellett kemény munka volt. Kilenc évig csináltam, amikor Simó Sándor 2001-ben meghalt átvettem az osztályát, s utána jöttek a többiek. Rég vártam arra, hogy kipróbáljam a tanítást, azt hogy mit lehet átadni a praktikából és a „kötelező” szellemi ismeretekből. A tanítványaimat ma is szeretem és féltem is.

• Mitől félted őket?

Az egyedüllétől, a kiszolgáltatottságtól, a hamis tanácsadóktól, a bizalmatlanságtól, a sablonoktól. Folytathatnám... Ma kétféle „edzésterv” létezik: valaki vagy nemzetközi sablonokra, zsánerekre gyúr, a vörös szőnyegre, vagy kutat valami formai, tartalmi sajátosságot, ebben az egyébként gyilkos és hazug világban.

• Szeretnél irányítani és vezető pozícióban lenni?

Soha nem óhajtottam személyes hatalmat építeni, „celeb” lenni. Aki legalább egyszer találkozott velem, tudja, nem az én stílusom. A hatalom sohasem érdekelt, a világ legunalmasabb, és legerkölcstelenebb dolga. Nem várt és meglepő fordulat volt, hogy amikor 2010-ben abbahagytam az elnöki munkát – pont egy választási ciklus végén –, mennyire megváltoztak a körülmények, s az egész struktúra. Megszűnt az összeférhetlenség, főleg a televíziókban. Ha ma lennék az MMKA elnöke nyugodtan forgathatnék. Ma-



gamban úgy számoltam, hogy befejezem az elméleti-közéleti hétköznapi munkát, s utána nekiállok filmet csinálni. 2010 óta kilenc forgatókönyvet írtam. Az elnökség alatt nagyon hiányzott, főleg az operatőri munka. 2010-ben azt gondoltam, hogy először kisfilmet csinállok, vagy tévéjátékot, mert annyira megváltozott a technika – más a technikai feldolgozása az anyagnak –, hogy bele kell tanulni. A sebésznek sem remeghet a keze, ha teljesen újfajta szikét használ. De arra nem számítottam, hogy ennyire zürös lesz a helyzet. A televízióba háromszor adtam be – s háromszor utasították vissza úgy, mint-ha el sem olvasták volna – Móricz Zsig-

Táncalakk

(Ladányi Andrea)

mondnak az egyik legnagyobb novellájából, a *Bajtársakból* írt szinopszisomat. Mikor először beadtam, az I. világháború 100 éves évfordulója volt, s Móricz a megemlékezés évében kiemelt szerző volt. Tehát nem hiszem, hogy velem volt a probléma, vagy a novella színvonalával, az én nevemmel lehetett a baj. Kemény és szinte pár szóból álló novella, két katona hazajön a frontról, s találkoznak egy nővel. Olyan kopár, mint Hemingway korai novellái, szinte kopog, nincsenek benne irodalmi szépeltés, leírások, ma már viccessé vált párbeszédek, amiket nehezen lehet elmondani. Nagyon ütős anyag. Egy mezőn lehetne forgatni egy hét alatt. Tavaly is

pályáztam vele, akkor is ugyanezzel az eredménnyel. De az ember nem lankad, mindig csinállok valamit.

• *Az Instagramra rendszeresen töltesz fel kommentár nélküli fotómontázsokat.*

Negyven éve a *Ki kicsoda* kiadványban volt egy olyan kérdés, hogy mi a hobbim, s én beírtam, hogy a kép. Azt hitték, hogy hányavetiség, pedig ma is úgy érzem, hogy amíg képekkel tudok foglalkozni, nem tesz a világ süketté. Olyan érzés kamera nélkül lenni, mint a festőnek vászon nélkül. Tehát ezek a fotómontázsok olyanok, mint a vázlatok, amiket a festők készítenek két nagyobb festmény között. Számomra ez nem holtidő, fájdalmas, hogy nem kamerával csinálom, de rengeteg izgalmat ad nekem. Ha lenne pénzem, minden nap csinálnék ilyen, megvágánám, hangosítanám. Mindig történik valami örület a világban, amit nemcsak filmben lehet úgy mutatni, hogy kirázzon a hideg, hanem montázsban is. Azt, hogy ugyanabban az időben, mikor strandolnak az emberek, más-hol éppen lefejezik egymást, vagy egy csecsemőt átszúrnak szuronnal. Ezeket keresztül meg lehet nézni, hogyan mosódik egybe az idő. Ezeket a képeket csak jelen van. Vajon mikor jönnek rá kortársaink, hogy a filmben ma újra csak jelen van? A film (digitális) technikai láthatóvá, élménnyé tehetik, amit nem akarunk látni (például az egész „rendszerváltás” az időben nem több, mint a bécsi kongresszus 1814-1815-ben, a béke illúziója, s utána jött csak Waterloo, a Szent Szövetség stb.). A fotótechnika-filmtechnika, az észlelés megújítása felfrissíti az embert.

• *Tehát ma is kísérletezel.*

Igen, a szememmel. Godard azt írja: „azt hiszem öregszem, néha alszik a szemem.” Minden nap csinállok egy 17-18 képből álló összeállítást, montázst. A képnek a tere és a gondolati sűrűsége – ha megvan – kapcsolódik a következő és az előző képhez. Minden képnek van lelki, technikai és metafizikai „mélysége”, ha kiássuk belőle közelebb juthatunk saját működésünkhöz, ugyanúgy ahogy új utakon kezdett járni az atomfizika. A fotómontázsok között vannak saját fényképeim, kinagyítások, amikbe belenyúltam, szóval meg vannak munkálva. De nem jelöltem, hogy melyik az én fotóm, mert nem az számít, hogy ki készítette a fényképeket. A francia új hullám alko-

tői kezdték ezt – Godard, Chris Marker és Agnès Varda –, hogy fényképekből készítették játékfilmet. Ha egy csendes barlang, vagy szinte misztikus romok mellé háborús képet raksz, akkor ezek összekötik egymást, van a képi rögzítésként az egésznek egyfajta dokumentációja arról, hogy egyrészt hogyan hullámzik az idő, másrészt a történelem és a környezet, ami körülvesz. Ez olyan, mintha költészet lenne. Úgy képzelem el, hogy az egész életemet átfogja, olyan, mint a zene. Van egy lassú, könnyebben emészthető, vagy lírai rész, s utána jön egy keményebb, például végignézed a kambodzsi kivégzések képeit. Bárhová mész időben, előre vagy hátra, vagy egyik helyről a földgolyó másik oldalára, mindig ugyanaz a hullám indul el, tehát a kínzástól az ölésen át a szépségig, a nyugalomtól a háborúig. A történelem azért van ilyen mértékig benne ezekben a képekben, mert nekem ez a mániám.

• Az *Utrius* (1994) című filmedben is alkalmazod ezt a technikát, amikor 1914-et párhuzamba állítod a délszláv háborúval.

Az *Utriusban* a fotók nem a múltat jelentik, hanem ugyanazt a filmjelenben látszó hangulatot segítik, sőt viszik tovább. Ott is egymásba nőtt a múlt a jelennel, s ezek nem illusztrációk. Olyanok, mint az álomképek, amik az elbeszélés részei. A *Táncalakban* is szerepelnek világháborús képek.

• *Levelek L&M-nek* (2002) című könyvedben azt írod, „ha az ember forgat, a kamerától egy kicsit megszédül, megbolondul.”

Igen, ez a jó benne, a kamera új világot teremt. A világitáson kívül rendkívül sokat számít a kamera léte, mozgása. Mert a kamera csinálja a filmet. A kamerától lesz a jelenet, ahogyan valamit kiemel, s aztán elhagy, nem emeli ki többé. A kamera teszi hangsúlyossá a jelenetet, mint egy emléket. A kamera mozgása, testközelsége, vagy a távolsága döntő. Ha a színész megmozdul, mozdulok-e vele, vagy hagyom kimenni, vagy kinyúlok a kamera alól, fogom és majd vele indulok. A színész nem tudja, hogy közben mit művel a kamera, ezért a kezemen érzem, hogy menjen-e vagy együttmozgásba folytatjuk, ami egy új dimenziót, fogalmazást ad a jelenetnek. Tehát nem a dialógus ritmusa, értelmezése szab-

ja meg a „valóságteremtést”, hanem a kamera, a színész összehangolt játéka, ami változó, mint a zene és egyáltalában nem realista. Jancsó szabad kezett adott, pontosan megértette, hogy azok a jelenetek „fordítva” születnek: a kamerában kell összehozni őket, és a valóságban nem léteznek. Ezért a monitorra rendezte, és nem érdekelte, hogy kamerán kívül hitelesek-e, milyenek az udvaron.

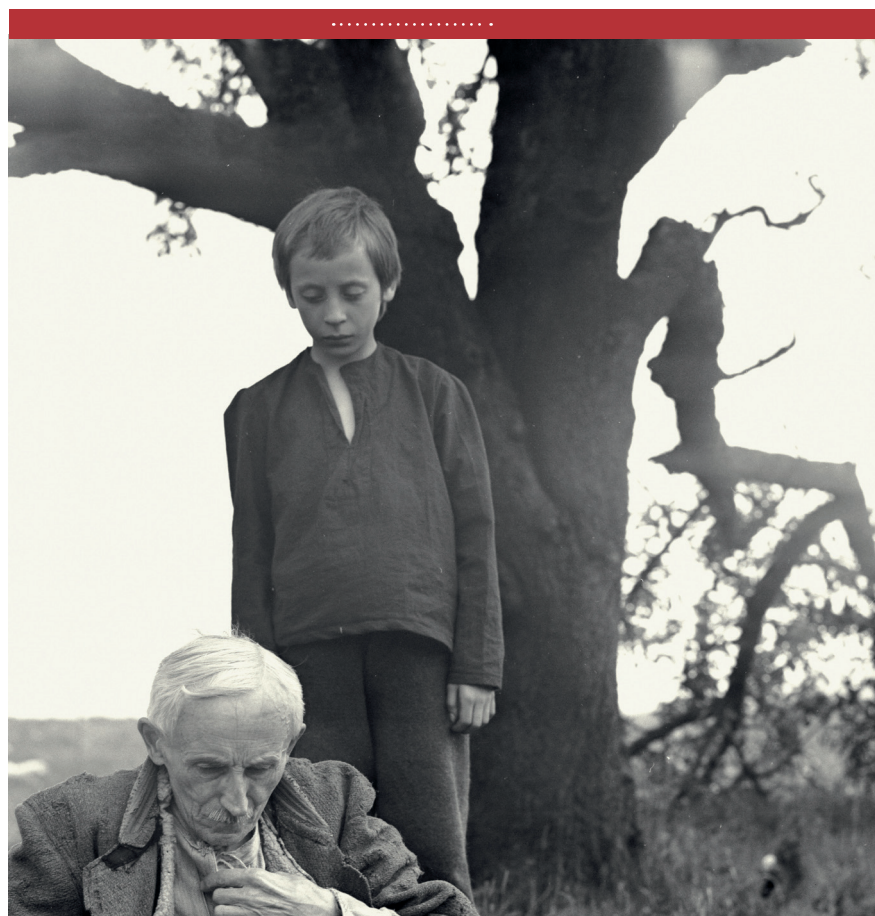
• *Petrovics Emil önéletrajzi könyvében a következőt írja rólad: „folyamatosan ellenálló, ellenzékieskedő, a kirúgás-cinaszálán függeszkedő.” Mire utal?*

Emil a temperamentumomra utalt. Ő volt a zenetanárom a Főiskolán, s nagyon jóban voltunk. Akkoriban a filmeknek még voltak zenei ismereteik, most a háromnegyed része totálisan műveletlen és érzéketlen a zenéhez. Emil nagyon jó tanár volt, s közel tudta hozni azokhoz is a zenét, akiknek botfüle volt. Zenebolond voltam, orgonáltam nyolc évig, rengeteg művet ismertem, de a zenében sem bírtam a határokat, mindenféle

Vörös rekviem

(Borsóhalmi József és Lontay Miklós)

műfajból volt, ami izgatott. Ordítózásig menő vitákba is belementem. Akkoriban nagyon pezsgett a szellemi élet. Óriási és szenvedélyes viták folytak a művészetéről, az építészetéről, a filozófiai irányzatokról és természetesen a filmről. Komoly viták folytak arról – különösen a szakmában –, hogy Antonioni a jobb, vagy Fellini. Két táborra szakadt azonnal a társaság, iszonyatos veszekedések voltak. A Fellinit pártoló osztályfőnököm, Herskó János meg is sértődött, magára vette. Ma már érzem, hogy Fellini mennyire színes nagy mester, de akkor Antonioni nyűgözött le. Ő csinálta meg először azt, hogy szöveg nélkül megy a szereplő és kóborol. Ezt korábban üres hülyeségnek tartották. Akkor tört be az új építészet ltáliába, Antonioni megmutatja az óriási házfalakat, a napot, ahogy kettévág egy utcát és a főszereplő nő mozgását ebben. Lényeggé tette a környezetet, amit a film dramaturgiája szerint mindenki kivágott volna, ő tette először a passzázst, ezeket a kóborlásokat, háttérrel ugyanolyan részévé az elbeszélés-



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE

nek. Engem lenyűgözött, ahogy feltárta a várost, s a világot, nem csak arra szorítkozott, hogy mi a szöveg. Az *éjszaka* (1961) című művével rendkívüli hatást keltett. A szemléletmódja, a realizmus hiánya, ahogy két ember között a párbeszédet leírja, nem pedig eljátsza a szereplők között. Antonioni kezdte először ábrázolni minden meghatódás nélkül az elidegenedést. Még egy furcsaság: ezeknél a filmeknél nagyon fontos volt az „aktív türelem”. Nem fordulatokra és hirtelen meglepetésekre építette a dramaturgiát, hanem a dolgok, emberek, történetek pontos megfigyelésére. Ugyanilyen megrendítő volt megismerni a francia új hullámot. Ma már az emberek számára az utazás, a mozgás természetes, ezért észre sem veszik a másféle világot, annyira megszokták. Mindenki készít fotókat, aztán otthon megnézi, mit is látott. Bikácsy Gergely zseniálisan írja le, hogy akkoriban beültél a moziba, s ott volt a világ. A film, aminek megvoltak a hagyományos eszközei, teljesen új világot teremtett. Annyira rászoktak az emberek az álrealista megfogalmazásokra, hogy teljesen megfelfodtek az új hullám pimaszságán, mintha kamaszok filmjét látnád. Ez mámoros érzést keltett bennünk, hogy vannak más világok is, mint amiben élünk.

• **Orbán Ottó** A szemüveges fiú című írásában megörökíti Jancsó Miklóssal való első találkozásodat az *Oldás és kötés* (1963) közönségtalálkozóján. „Gyerekképző szemüveges fiatalember”-nek ír le, aki „a hamis alternatívák világában a szakmáról próbál becsülettel beszélni.” Akkoriban Jancsót Antonioni utánzásával vádolták, ezért is vonzódtál a munkáihoz?

A megismerkedésünk véletlenül történt, mint minden komoly dolog az életben. És természetesen egy filmvitan. Kezdték bevezetni azt, hogy az újabb filmeket az egyetemen levetítik és vitára bocsátják egy hónappal a bemutatója előtt. Akkoriban nagy érdeklődés volt az Egyetemi Színpad és különösen az új filmek iránt. Nemeskürty István volt ott Jancsóval. Az *Oldás és kötés* új formanyelvűnek számított, teljesen más volt, mint a megszokott filmek, s akkori szemmel nézve egészen



újszerű operatőri munkával készült. Jancsónak meg kellett volna magyaráznia a filmet. Értetetlennek találták a stílust, mert nem közönségbarát,

nem izgalmas a története. Voltak politikai kifogások, filozófiai vita is (például egzisztencialista, strukturalista). Szóval elég sok támadás érte Jancsót. Egy árva szó nélkül hallgatta végig, Nemeskürty próbálta védeni, s válaszolni a kérdésekre. Érződött az ingerültség az újszerűség ellen. Ez ma is így van, amit nem szoktak meg, nem ivódott be a közmegegyezésbe azt ingerülten számonkérlik, miért ilyen. Az absztrakt festőkre is így reagáltak az egyszerű polgárok. Háromnegyed óra után felszaladt bennem a pumpa. Fölálltam, s egy tíz perces beszédben, minden izgalom nélkül, tömören összefoglaltam, hogy ez melleszítés, miért támadnak egy olyan dolgot, aminek más törvényszerűségei vannak, mint amit megszoktak, s hogy ez az ingerültség nem indokolt, s hogy a filmművészetben van más megfogalmazási mód, mint amit mi ismerünk. Kicsit oldódott a légkört, s a legvégén Nemeskürty mondta, hogy Miklós legalább búcsúzóul mondjal el egy-két gondolatot. Akkoriban kifejezetten dühítette az embereket, ha megtámadtak egy alkotót, s az nem válaszolt. Jancsó biztos feszült volt belül, de szótlannul ült egy egyszerű pulóverben. Azt mondta, nem tud többet mondani, mint amit a felszólaló fiatalember éle-

Visszatérés

(Varga Klára, Gáspár Sándor és Szarvas József)

sen megfogalmazott. A vita után megkerestetett valakivel, s utána ötven évig elválaszthatatlan barátok lettünk.

Majdnem minden nap találkoztunk. Ma már nem szoktak az emberek gondolati vitákat folytatni, csak nagyon kevesen, szűk körben divat ez. Akkor jelentek meg Magyarországon az idegennyelvű képzőművészeti könyvek. Miklóssal napokig néztük a Jackson Pollock-albumot. Mindkettőnk nagyon megragadott a stílusa, mintha utaznál a világűrbe, hihetetlen eredeti és különös volt.

• **Az egyik kritikus filmnyelvi kísérlet-id miatt magyar Godard-nak nevezett. Hallottam olyan véleményt is, ami szerint túl sokat áldoztál a tehetségedből Jancsó Miklóssra, ahelyett, hogy a saját filinterveidre összpontosítottál volna. Szerinted van ebben igazság?**

Nincs, ezt még nem hallottam, de hülyeségnek tartom. Sokan filmcsinálás alatt azt értik, hogy rendeznek egy filmet, amit bemutatnak, aztán bevonulnak a vörös szőnyegen és híresek lesznek. Ez a fajta belső karrierizmus nagyon veszélyes, az ilyen ember túlságosan komolyan veszi magát, beszűkül a világképe. Emberi barátságom volt Miklóssal, s máig közeli barátságban vagyok Szomjas Györggyel. A film műfajában ritka a magányos zseni, csapatjátékra van szükség, egy film elkészítésében elképesztő szerepe van az egész társaságnak. Miklóssal és



Hernádi Gyulával rengeteget csavargtunk és beszélgettünk. Nem bölcsész komolykodásra kell gondolni, de veséig ható kíméletlenség-gel elemeztük ki, hogy valami mögött, milyen lelki, társadalmi dolgot érzünk. Azért úsztam meg a hazug ármánykodást, intrikákat a Filmgyárban, mert nem voltam semmilyen érdekcsoport tagja. Miki miatt megúsztam. Állandóan dolgoztam, végigjártam a ranglétrát. Voltam szkriptes, ügyelő, másodasz-szisztens, elsőaszisztens. A klasszikus régi iskolát jártam végig. Egy filmben 20-30%-a jön át annak, ami a mániád, a többi az, amit a többiek adnak hozzá, a színészek elsősorban. Mindenből árad feléd a segítség. Csak egyszer emeltem fel a hangomat stáb előtt. Egy háború nemcsak abból áll, hogy elordítod magadat, hogy hajrá, s akkor mindenki elindul, és óriási rohamot intéz. Rugalmasság kell, nem roham, körbekerülsz a témát, uralod a valóságot, azt fejtet ki, amit akarsz. Tanítom is a diákjaimnak, hogy az első szabály, hogy el kell fogadni, hogy a film soha nem lesz olyan, mint amilyennek megálmodtad, annyi mindenben múlik, hogy sikerül. Mint a fotónál, amikor fényképezel, valamiért megcsinálod a képet, érzel valamit. Aztán beülsz a vetítő sötétjébe, s nem azt fogod látni, mint amit felvettél. Mást fog ott jelenteni. Pi-erre Boulez francia zeneszerző mondta a kortárs zenéről 1951-ben, hogy ha minden csörömpölhet, mi lehet jó és rossz. „Il faut organiser le délire.” Tehát az alkotásban abban áll az igazi nagy

Utrius
(Szabados Mihály és Szűcs Ildikó)

tehetség, hogy delíriumban vagy, de azt kézben tudod tartani és elrendezni magadban. Rendje van az univerzumnak és a káosznak is. A mai fiataloknál észrevehető a Filmgyár hiánya. Nincsenek barátságok, ez nagyon meglátszik a filmekben. Miklós húsz évvel volt idősebb nálam. Nagyon olvasott volt, magas szinten szereztem tőle tudást, s kontroláltuk egymás vízióit. A film örült dolgot. Különösen annak, aki tehetséges is. Ma egyedül vannak a fiatalok. Nincs kívül megosztani ebben a sikerrel, árulásokkal, önzéssel és őszintétlenséggel teli világban a problémákat. Megkérdeztem a tanítványaimat, ha komolyan filmesek akarnak lenni, milyen B-tervük van a megélhetésre, mert a rendezésből nem lehet megélni. Meghökkenéssel válaszolták, hogy ezen még nem gondolkoztak. Pedig harminc-negyven éves kor körül a szakmában kialakul mindenkiről egy vélemény, amittől nem tudsz szabadulni. Besorolnak valaminek. Például, hogy remek kabarérendező vagy, remek vetélkedőrendező a televíziónál, esetleg hogy csak dokumentumfilmnek vagy jó. S akkor rájössz, hogy messze vagy attól, amit szerettél volna. Nagyon fontos, hogy legyen olyan, akivel ezt meg tudod beszélni.

• *Életművedben a játékfilmjeid mellett külön csoportot képeznek a rövidfilmek (Nörös május, 1968; Sereg-szemle, 1969; Alattvalók és királyok, 1969; Anyaság, 1972; Mire lehullanak a levelek, 1989), a portréfilmek (Fábi Zoltánról, Gaál Istvánról, Kálnoky Lászlóról, Dobai Péterről, Orbán Ottórról és*

Nádlér Istvánról), valamint a Szcenzi Molnár Albert zsoldárfordításainak inspirációs erőterében született alkotások. A Gályarab prédikátorok című munkád kevésbé ismert.

Székely Orsolyának van egy kis stúdiója, s biztatott, hogy az egyházi tapasztalataimból készítsék filmet. Először elzárkóztam, mert úgy éreztem, hogy bizonyos dolgokat lezártam magamban, s nem akartam ajtókat kinyitni, de a véletlen mindig íveket húz az ember életében. A bölcsész-karon, az első nagyobb vizsgám régi magyar irodalomból volt, otthonról jól ismertem Bornemisza Péter, Szcenzi Molnár Albert és Károli Gáspár munkáit. Székely Orsolya kért meg, hogy a három legismertebb protestáns prédikátorról készítsék filmet. Nagyon nehéz hitelesen visszaadni azt a beszédmódot. Ennek Básti Lajos volt a mestere, de rájöttem, hogy Csujá Imre is meg tudja csinálni. Unghváry Attila maszkmesterrel szereztünk parókákat, s itt a szobában, gyertyával, hogy a környezet ne látszódjon, leforgattam hét részt. Csujá protest hangnemben mondta a *Miatyánkot*, nem áhítatos, könyörgő stílusban, hanem mint, aki perlekedik Istennel: A mi mindennapi kenyerünket add meg nekünk ma! Hol van? A prédikátorok erős emberek voltak, nem ájult nyafogás, sírás-rívás jellemezte őket, hanem hol perlekedtek, hol pedig párbeszédet folytattak a Jóistennel. Képileg nagyon sok minden van a *Prédikátorokban*, a vérengzésektől kezdve a szentképekig. A televízió nem volt hajlandó levetíteni, mondván: „most nem fér bele a profilba.” Ha régen annyi filmfesztivál lett volna, mint most, akkor a kisfilmjeimmel bejárhattam volna a világot. Óriási dolognak számított, mikor főiskolásként az *Anyasággal* díjat nyertem Oberhausenben. Ma már bárkit, akinek jó kapcsolatai vannak, meghív-nak fesztiválokra. A világ most nagyon borulékony, minden megváltozott. Jó lenne újratekinteni a sétákat Miklóssal, s megbeszélni, merre tovább.

• *A fotómontázsok készítését már említetted, de mit csinálsz még a hétköznapi-pokban?*

Nem mondtam le arról, hogy Móricz novellájából elkészítsem a filmet, s arról sem, hogy a kilenc forgatókönyvem közül valamelyiket megvalósítsam. Ezen kívül rengeteget olvasok. •

BESZÉLGETÉS CIBULYA NIKOLLAL

Irinyi mindig újrakezdi

SZIVÁK BERNADETT



A MAGYAR TUDOMÁNY TÖRTÉNETE SOK DRÁMAI ÉLETRAJZOT REJT. A RENDEZŐNŐ IRINYIRŐL KÉSZÜLT KISJÁTEKFILMJE UTÁN SEMMELWEIS HALÁLÁRÓL FORGAT.

Irinyi Jánosról mindenkinek a gyufa feltalálása jut eszébe, pedig a kémikus élete és tevékenysége jóval sokrétűbb volt ennél. A hazafias feltalálóról Cibulya Nikol készített „többé-kevésbé valós eseményeken alapuló” kisfilmet *Irinyi* címmel, amely a Friss Hús Rövidfilmfesztiválon debütált a nagyközönség előtt. A történet a forradalom után mintegy tíz évvel játszódik. A rendezővel az ötletéről és a forgatás körülményeiről beszélgettünk.

• *Elsőfilmes rendező vagy, a film pedig bekerült az idei Friss Hús Rövidfilmfesztivál versenyprogramjába. Debütáló rendezőként miért pont Irinyi történetére esett a választásod?*

Nyáry Krisztiánnak van egy *Merész magyarok* című könyve. A kötet olyan magyarokról szól, akiknek ismerjük ugyan a nevét, de jóval sokoldalúbbak és különlegesebbek voltak, mint azt hisszük. Az Irinyiről szó-

Cibulya Nikol ló részben olvastam, hogy Irinyi sokkal több mindent letett az asztalra, nemcsak a gyufát. Extra okos volt, már 19 évesen feltalálta a robbanásmentes gyufát, a szabadságot viszont eladta egy



német gyárosnak, Rómer Istvánnak, aki ebből rendkívüli módon meggzagodott. Nyári szerint azért csak hatvan forintért adta el az ötletet, mert a gyáros lánya, Elza nagyon megtetszett neki – de valószínűleg nem volt köztük semmi komoly. Irinyi később kémiatankönyvet írt, ágyúöntődéje volt, és a gyufagyártással is többször próbálkozott, voltak gyárai, de valahogy mindig keresztbe tettek neki. Végül annak ellenére, hogy a tudományban ennyire előre járt a kortársaihoz képest, úgy halt meg, hogy életében sosem ismerték el igazán.

Tehát van egy elképesztően okos ember, akinek mindig keresztbe tesznek, bezáratják a gyárát, ellehetetlenítik a tudományos tevékenységét, de ez nem akadályozza meg abban, hogy újratekzdje. Valójában a film üzenete rendkívül egyszerű: soha ne add fel az álmaidat. Szerintem ezzel könnyű azonosulni, és azt gondoltam, hogy

egy látványos történelmi filmhez jól passzolna ez az egyszerű üzenet. Összefoglalva a film mondanivalója, hogy mindig kezdjük újra, még akkor is, ha sokszor elbukunk.

• *Tehát először főhősöd volt, hogyan született meg körülötte a film története?*

Fazekas Mátét kértem meg az ötlet alapján a forgatókönyv megírására, és ő találta ki, hogy Irinyi építsen egy robotot – ezen kívül viszonylag hitelesek maradtunk a történelemhez. Irinyi valóban nagy hazafi volt. Részt vett a szabadságharcban, emiatt börtönben ült, ami eléggé megtörte, majd a szabadulása után visszavonult a tanyájára. A falubeliek pedig egyrészt félttek tőle, másrészt félnótásnak tartották. Különféle mezőgazdasági gépekkel kísérletezett, állítólag a kombájn elődjét is feltalálta, de a terveit senki nem tudta megépíteni. Ebből indult ki a gondolat, hogy akár építhe-

Irinyi

tett egy harci robotot is, hiszen nem tudhatjuk pontosan, mivel kísérletezett a tanyáján. Azt is tudjuk, hogy Kossuth bujkált, és szervezkedett az újabb forradalom ügyében, amiről hitték, hogy megtörténhet.

• *A szerkezet steampunk jegyeket is hordoz magán. Hogy jött az ötlet, hogy egy kis modernitást keverjeteek egy százötven éves történetbe?*

Ezt Szőke Dániel operatőrrel együtt találtuk ki. Mikor elkezdtünk gondolkodni a roboton, biztosak voltunk benne, hogy nem fogunk CGI-technikát használni, hiszen egyrészt az iszonyatosan drága, másrészt, ha már a XIX. században játszódik a történet, akkor miért is ne építenénk valami olyat, amiről többé-kevésbé elhiszük, hogy akkoriban képesek lettek volna megépíteni, és még működik is. A korszakból adódóan gőzmeghajtásban gondolkodtunk, és ebből következett az enyhe steampunk stílus megjelení-





tése. A látványtervező Kalácska Gábor volt, és egy öt-hat fős csapat nagyjából másfél-két hónapig dolgozott a roboton.

• *Most hol van a forradalmi robot? Vahol meg lehet nézni?*

Vidéken van, elég nagy szegény, úgyhogy problémás tárolni. Van benne két bicikli, bele kell mászni, és hajtja két ember, így március 15-én részt vett egy biciklis felvonuláson, április 22-én pedig egy másik biciklis rendezvényen, illetve egy ideig a Gelért téren és Budaörsön volt kiállítva.

• *Hogyan választottad ki a szereplőket?*

Irinyi szerepére nekem és a forgatókönyvíróknak is egyértelmű volt, hogy Hajduk Károly a tökéletes. Az újságíró karakterére több ötletünk volt, néhány embert behívtunk próbafelvételre, és végül Csiby Gergelyre esett a választás, mert úgy gondoltam, az arca jól beleillik a XIX. századi közegbe.

• *Milyen volt a közös munka a stábbal?*

A csapat remek volt, viszont – mint minden rövidfilmes forgatásnál – nagyon kevés volt az idő, mindössze öt napot forgattunk, négy napot Szentendrén a Skanzenben, egyet pedig Pilisszentivánon. Folyamatosan viharos idő volt, lógott az eső lába, többször le is álltunk,

Irinyi
(Csiby Gergely)

ami miatt sok mindent el kell hagyni, amik utólag borzasztóan hiányoznak a filmből.

• *Mik a terveid a jövőre nézve?*

Újból pályáztam és kaptam támogatást a mecenatúránál egy következő kisjátékfilmre, Semmelweis haláláról. Megint Nyáry Krisztiánhoz fordultunk inspirációért. Semmelweis halálát rejtély övezi, de van egy olyan teória, hogy saját kollégái csalták el egy orvos konferenciára – ha jól emlékszem –, ahol figyelmeztetésképp megverték. Azt akarták elérni, hogy Semmelweis vonja vissza a gyermekágyi lázról szóló tanait, miszerint az orvosok maguk okozzák a nők és újszülöttek halálát, pusztán azért, mert nem mosnak kezet a szülés levezetése előtt. A figyelmeztető verés túl jól sikerült, Semmelweis belehalt a sérüléseibe.

• *Mi a véleményed a mecenatúraprogramról?*

Nagyon jó, hogy már évente kétszer is meghirdetik, de lehetne egy kicsit több a támogatás összege. A kisjátékfilm nagyon mostoha műfaj olyan szempontból, hogy már nem diákokat vagy ismerősöket kérsz fel az elkészítéséhez, hanem szakembereket, de sincs rá elég pénz, és az ilyen projektekben senki nem kap teljes fizetést. Egészében nézve sok pénzt

ad a Mecenatúra, de 4-8 millió forintból viszonylag nehéz filmet készíteni. Főleg, ha kosztümös-robotok is szerepelnek benne.

AZ ALKOTÓRÓL DIÓHÉJBAN

Cibulya Nikol elsőfilmes rendező, az ELTE-n végzett filmelmélet és filmtörténet szakon. Számos videoklipet rendezett népszerű magyar zenekaroknak, de a reklámpar is foglalkoztatta már. Következő kisjátékfilmje szintén a mecenatúraprogram támogatásával készül *Semmelweis halála* címmel.

A képek forrása: Ametist Films

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

További interjúk és filmajánlók:

mediatanacs.blog.hu

Bővebben a támogatási rendszerről:

mecenatura.mediatanacs.hu



NMH

Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság
Médiatanács
Magyar Média Mecenatúra Program

NAOMI KAWASE

Még közelebb

TESZÁR DÁVID

A KORTÁRS JAPÁN FILM LEHÍRESEBB RENDEZŐNŐJE MÉLIÉS HELYETT A LUMIÈRE-TESTVÉREK ÖRÖKÖSE: AKKOR IS DOKUMENTÁL, AMIKOR JÁTÉKFILMET KÉSZÍT.

Naomi Kawase filmes előképzettségnélkül vált minden idők leghíresebb japán rendezőjévé: rendhagyó pályája a japán független filmes (*jishu eiga*) vonalról indult önéletrajzi ihletettségű, rövid dokumentumfilmekkel, és az első egészestés nagyjátékfilmje (*Suzaku*, 1997) hozta meg számára a nemzetközi ismertséget. Azóta a cannes-i filmszemle ünnepeit *auteur*-je és állandó meghívottja: Franciaországban olyannyira nagyra tartják, hogy a francia kulturális miniszter 2015-ben nemzeti kitüntetésben részesítette a filmművészeti munkásságáért. Dokumentumfilmes karrierje nem szakadt meg, hiszen megosztja a figyelmét a két filmes forma között, a 2010-es évekre azonban nyilvánvalóvá vált, hogy immár a játékfilmekre fókuszál, azon belül is a nagy presztízsértékkel bíró fesztiválmozikra. Érzékeny, a vidéki Japánt bemutató, természetközeli, az élet végső kérdései iránt fogékony, méltóságteljesen hömpölygő, kép- és hangulatközpontú munkái egy szűk nézői réteget céloznak meg: ennek tudható be, hogy a nemzetközi szemléken kívül ritkán láthatók az alkotásai, mivel rendszerint nem kerülnek be a nemzetközi forgalmazási rendszerbe. E tekintetben *A remény receptje* (*Sweet Bean*, 2015) hozott áttörést, amely a magyar moziba is eljutott (lásd Filmvilág 2016/9). Új művét, *A naplemente ragyogását* (*Radiancé*, 2017) ugyancsak bemutatják itthon, ez pedig kiváló apropóul szolgál ahhoz, hogy áttekintsük a művészről különleges életútját.

Naomi Kawase 1969-ben született Nara prefektúra székhelyén, a buddhista templomairól és sintoista szentélyeiről ismert Nara városában. Szülei

korán elváltak és lemondtak a lányukról: Kawase idős nagynénje volt az, aki örökbefogadta és felnevelte őt. Az oszakai egyetem fotóművészeti szakán végezte a tanulmányait, ahol 1989-ben diplomázott. Érdeklődése már az egyetemi évek alatt a film felé fordult, ezt példázzák a '80-as évek végén forgatott, néhány perces, 8mm-es barkács-dokumentumfilmjei.

A legelső rövid dokuja 1988-ból rögvest deklarálja az ifjú művésznő filmes mottóját: *Arra koncentrálok, ami engem érdekel* (*I Focus On That Which Interests Me*). És valóban: Kawase a munkássága kezdete óta saját életére, a közvetlen környezetére és az őt körülvevő emberekre fókuszál. Kézikamerával rögzített, bájosan őszinte, intim *home movie*-k ezek, amelyek közül az *Ölelkezve* (*Embracing*, 1992) és a *Katatsumori* (1994) került először nagyobb közönség elé Japánban (előbbi a Yamagata Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztiválon 1995-ben elnyerte a FIPRESCI különdíját). Az *Ölelkezve* Kawase identitáskeresését rögzíti, amelyben beszámol a magányos gyermekkoráról, az örökbefogadásáról és a szülei felkutatásáról: konfesszionális jellegű, lírai önarckép ez a rendezőnő saját narrálásában. Kawase a kamera mögül beszélget a nevelőanyjával, akit nagymamának nevez, vágóképeknek pedig az őt körülvevő, vidéki flóra és fauna kincsestárából válogat. Az *Ölelkezve* egy drámai momentummal zárul: egy telefonbeszélgetést hallhatunk a rendezőnő és az édesapja között. A *Katatsumori* folytatja ezt a feszengésmentes, naturalista home videós vonalat, de Kawase most a mindig derűs, mosolygós fogadott anyját teszi

meg főszereplőnek, akinek a hétköznapi életét rögzíti (főzés, kertészkedés), egy alkalommal azonban játékosan átadja a kamerát az idős hölgynek, hogy az alkotóról is készüljön néhány jó kedélyű felvétel.

Az 1995-ös Yamagata Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztiválon Kawase megismerkedett Takenori Sentóval, aki vállalkozott arra, hogy producerként tető alá hozza a fiatal rendező első egészestés játékfilmjét. A végeredmény a *Suzaku* (1997) lett, amely olyan közel maradt a dokumentumfilmes formához, amennyire csak lehetett (amattör színészek szerepeltetése a saját vidéki közegükben, ahol gyakorlatilag önmagukat alakítják), és még a helyszín sem változott (Nara prefektúra). A minimális történettel rendelkező (Nara egyik eldugott hegyi falvában a családfő elvesztése után széthullik a família), minimalista mozi ráérős tempóban váltogatja a természeti táj- és a hétköznapi családi életképeket, ahol felsejlik az időtlenség idilljét megtörő modernitás/gazdasági prosperitás ígérete (vasútvonallé kiépítése), ez azonban soha nem válik valósággá. A *Suzaku* drámai ívet nélkülöző leíró jellege, kontemplatív hangulata és elsőrangú fényképezése elnyerte a kritikusok tetszését, hiszen Cannes-ban a legjobb elsőfilmesnek járó Arany Kamera-díjjal jutalmazták a 27 éves direktort. Ezzel ő lett Japán első díjazottja a Camera d'Or kategóriában, e tény pedig azonnal sztárstátuszba katapultálta Kawasét a japán film '90-es évekbéli csúcscsúsztejében (Kitano ugyanekkor nyert Arany Oroszlán-díjat a *Tűzviharok*kal, Miyazaki pedig otthon minden addigi nézettségi rekordot megdöntött *A vadon hercegnőjével*). Akárcsak Kitanót, akit addig hazájában csupán humoristaként tartottak számon, Kawasét is rögtön elkezdtek komolyan venni a nippon ítések a naivan bájos, vidéki home videói után, és kikiáltották az X-generációs japán filmesek egyik vezető egyéniségének (lásd még: Hirokazu Kore-eda, Shunji Iwai, Shinji Aoyama, Nobuhiro Suwa, Akihiko Shiota, Makoto Shinozaki).

Még ugyanabban az évben elkészítette a *Suzaku* dokumentum-párdarabját, *Az erdőt* (*The Weald*, 1997), amely ugyanazon a helyszínen játszódik, és hat idős favágóról/házaspárról nyújt

remek portrét. Kawase bemutatja őket munka közben és az otthonukban, beszélteti őket az életfilozófiájukról, életük fontos eseményeiről és a jelenlegi nehézségeikről. Kawase kivételes érzékenységgel és empátiával ragadja meg a régi Japán egyszerű, kétkezi munkásait, akik valószínűleg ötszáz évvel ezelőtt is ugyanígy éltek: annyira intenzíven érdekli a saját szülőhelyének minden jellegzetessége (kisközössége, kultúrája, vallása, tája), hogy képessé válik néhány mondatba és snittbe sűríteni egy emberi sorsot a maga természeti közegével és rekvizitumaival együtt. A *Suzaku* és *Az erdő* tandem-mozija egyúttal ki is jelöl egy ismétlődő mintát az életművében: a dokumentumfilm és a játékfilm forma váltogatását. A Kawase-életmű képzeletbeli fájának gyökerét és törzsét tehát a dokumentumfilm, míg lombját a játékfilm képezi.

Kawase második nagyjátékfilmje, a több mint két és félórás *Szentjánosbogár* (*Firefly*, 2000) soha nem került nemzetközi forgalmazásba, ekként néhány nemzetközi filmfesztiválon kívül láthatatlan maradt a mai napig. E munkáját két dokumentumfilm követte: a saját személyes múltját ismételtén, de még részletesebben leltározó *Ég, szél, tűz, víz, föld* (*Sky, Wind, Fire, Water, Earth*, 2001), valamint a rendező személyes barátja (Kazuo Nishii japán filmkritikus és fényképész) életének utolsó napját bemutató *Levél egy sárga cseresznyevirágtól* (*Letter from a Yellow Cherry Blossom*, 2003), amelyben Kawase és a gyógyíthatatlan rákban szenvedő férfi dialógusait kísérhetjük figyelemmel. Ugyanebben az évben, 2003-ban egy játékfilmmel is jelentkezett (*Shara*, 2003), amellyel először került be a cannes-i műstra versenyszekciójába (a továbbiakban egy kivételével valamennyi játékfilmjét szerepeltette a fesztivál, rendszerint a versenykategóriában). Kawase ezen munkájában válik nyilvánvalóvá az, hogy nem érdekli igazán sem a történetmesélés, sem pedig a karakterfejlődés: impressziókra, a vidéki táj hangulatára és a helyi szokásokra helyezi a hangsúlyt. Az újfent Narát helyszínül választó *Shara* tragikus családtörténetként indul (eltűnik a fiúgyermek ikertestvére), de a hiány fájdalmán túl nem bontja ki a központi konfliktust. Egy potenciális szerelmi szálát

is meglebegtet a rendező a csinos szomszéd lány képében, akibe titkon szerelmes a testvérét elvesztett kiskamasz fiú, de végül ez is elvarratlan marad. Ahol elemében van Kawase, az a kulturális antropológiai vonal: a város évente megrendezésre kerülő tradicionális fesztiválját emlékezetesen festi le, az esőben játszódó, rituális vezényszavakkal kísért táncjelenet például életműve egyik legemlékezetesebb szcénája.

A *Születés/Any* (*Birth/Mother*, 2006) az önéletrajzi dokufilmjeinek sorát folytatja, amelyben előbb a 90-es években járó nevelőanya testi és szellemi leépülését mutatja be (életképek és a rendezővel folytatott dialógusok váltakoznak), majd pedig önmagára szegezi a kamerát, és lefilmezi, amint megszüli az első gyermekét. A születés és elmúlás, az élet és halál örök körforgásának a saját élettörténe-

„Törzsét a dokumentumfilm, lombját a játékfilm képezi”

(Naomi Kawase: *Siratóerdő* – Machiko Ono)



tén keresztül állít mementót Kawase, aki azzal a képpel búcsúzik a nézőtől, hogy az Alzheimer-kórban szenvedő nevelőanyja kezében pihen a nemrég világrajött kisdéd.

A *Siratóerdő* (*The Mourning Forest*, 2007) minden tekintetben Kawase karrierjének eddigi csúcsa: kritikai- és presztízsszempontból azért, mert Cannes-ban elnyerte a zsűri Nagydíját, másrészt pedig azért, mert a legtisztább esszenciáját adja a japán rendező művészetének. A *Siratóerdő* minimális sztorival és minimális dialógussal rendelkezik (az idők ottthonának születésnapos betegét, Shigeki nagypapát elviszi kirándulni a közeli erdőbe az ápolónő, Machiko, de a kocsni lerobban és eltévednek), ehelyett a természet, a halál, a gyász és az emlékezés áll a középpontban. Két magányos karaktert látunk, akiket fogságban tart a múlt (Machikónak nemrég hunyt el a gyermeke, Shigekónak pedig a több mint három évtizede elhunyt felesége hiányzik), de egy előre nem látott incidens során egyedül maradnak az erdőben, hogy aztán a mitopoetikus táj, a narai erdőség beavassa őket a halál misztériumába (*shinrin-yoku*, így hívják japánul a napfürdő mintájára elnevezett erdőfürdőt) és ekként magukra találhasanak. A lassan, komótosan pergő idő és az elégikus, lírai hangnem Kawasénál mindig kéz a kézben jár az esztétizált szülővárosi tájjal, az egzisztenciális kérdésfelvetésekkel és az örök természeti törvények – hol finoman sugalmazott, hol agresszívan sulykolt – illusztrációjával. Az önéletrajzi ihletettségről az idős beteg karaktere árulkodik (megidézve a rendező Alzheimer-kóros nevelőanyját), vizsgálhatójuk Kawase első nagy felfedezettjét (a *Suzaku* iskoláslánya, Machiko Ono tér vissza tíz évvel később), és az amatőr színész jelenléte sem hiányozhat (a demens nagypapát a használtkönyvboltot üzemeltető Shigeki Uda formálja meg).

A soron következő alkotás, a *Nanayo* (2008) azt példázza, mi történik akkor, ha Kawase elhagyja a hazai pályát és a bejáratott motívumait, és külföldön forgat le egy nagyjátékfilmet. A *Nanayóban* egy harmincas japán nő látogat el Thaiföldre, aki elalszik a taxiban és az őserdő mellett ébred, amint kiebudálja a kocsiból az angolul nem

beszélő sofőr. A nő kétségbeesetten segítséget próbál szerezni, amit meg is talál egy idilli, természetközeli helyen fekvő thaiföldi masszázsiskolában. A filmben nincs közvetítő nyelv, minden szereplő a saját, mások által nem értett nyelvét használja (japán, francia, thai, angol), amelynek következtében csak a néző érti a dialógusokat. A bábéli zűrzavar frusztrált karaktereket, a strukturális zűrzavar pedig frusztrált nézőket eredményez, ugyanis a történet nem halad sehonnan sehová, és a karakterekről sem tudunk meg semmit a játékidő végéig. A *Nanayo* értelmezhetetlen és értékelhetetlen, spektakuláris cinematis luftrúgás Naomi Kawasétól egyetlen esztendővel a legrangosabb nemzetközi filmes elismerése után.

A *Genpin* (2010) a dokumentumfilmek sorát folytatja, amelyben találkozunk Kawase két kedvelt témája: a természet és az élet kezdete. Yoshimura doktor a természetes szülés egyik legismertebb japán támogatója, akinek a szülészeti klinikája Okazaki városának erdejében található. A *Genpin*ben a négy évtizedes tapasztalattal rendelkező orvos osztja meg a gondolatait a születésről, az életéről, a gyógyításról és az általa kifejlesztett gyakorlatokról, amelyek csökkentik a vajúdás alatt az anyák fájdalmait. A *Hanezu* (2011) visszatérést jelez a nagyjátékfilmekhez és a japán vidékhez, azon belül is Nara prefektúrájához. Családtörténet helyett Kawase egy szerelmi háromszögről tudósít, és kifejezetten a történetmesélés igényével lép fel. Az allegorikus alapot a film címe (a *hanezu* egy ősi japán szó, amely elsőként egy VIII. századi verseskötetben tűnt fel, bíborvöröset jelent és egyszerre szimbolizálja a napot, a tüzet és a vért) és a helyszínül szolgáló falu (Asuka) legendája szolgáltatja. Erre a helyi legendára épít Kawase egy szerelmi konfliktust, amely transzgenerációs okokból nem oldható fel: a barátjával élő nő bejelenti a szeretőjének, hogy terhes, de mégsem hagyja el a vele élő partnerét, mert a nagyszülei esetében is hasonló, baljós dinamika állt fenn. Az ősök szellemei és a szent hegyek nem hagyják nyugodni a szerelmeseket, a múlt fatalista módon felülírja a jelent: erre jut Kawase a kevés beszédű, enigmatikus alkotásában, amelyben jobb híján

dramaturgiai eszközzé nemesedik a balladai homály. A *Hanezu* 2011-ben a cannes-i filmfesztivál versenyfilmjei között szerepelt.

A *Chiri* (2012) ismét egy dokumentumfilm, amely a személyes családi múltra tekint vissza: Kawase a 95. életévét betöltött nevelőanyját filmezi immár sokadjára. Kizárólag rá fókuszál a film, e tekintetben pedig a *Katatumorit* idézi. A rendező ezt maga is így gondolhatta, hiszen levetíti az idők ottthonában ezt a negyvenperces, 1994-es alkotását, és párhuzamot von a régi és az új képsorok között: vizuális rímet ír közel húsz évvel később, amikor kinyúl a kamera mögül, hogy megérintse a nevelőanyja arcát csakúgy, mint a *Katatumoriban*. Szeretetteljes viszonyulás és humanizmus: ez Kawase erőssége, és ez a dokumentumfilmjeiben erőlködő nagyotmondás nélkül, torzítatlan formában érvényesül – intenzívebben, mint a játékfilmjeiben.

A 2014-es keltezésű *Víztükör* (*Still the Water*) a szerzői öntudatra ébredés újabb fokát reprezentálja: Kawase kifejti egy interjúban, hogy e nagyjátékfilmjét kifejezetten azzal az igénnyel készítette, hogy Arany Pálma-díjat nyerjen vele. Az Amami-Oshima szigetén játszódó alkotás egy családtörténetet keresztes két tinédzser, Kaito és Kyoko naiv szerelmi históriájával: az introvertált Kaito az útmutató édesapa hiánya miatt szenved, míg Kyoko a gyógyíthatatlan beteg édesanyja közelgő halálára igyekszik felkészülni. Kawase a *Hanezu* óta kötéltańcot jár szépség és szépelgés, természetesnek tetsző kellem és émeiyítő manír között: a *Víztükör*ben például őszinte, hétköznapi családi életképek váltakoznak a tizenévesek szájába adott, *ad hoc* filozófiai kérdésfelvetésekkel életéről, halálról és a szerelemről. A gyönyörű víz alatti felvételek ugyanígy nevezhetők indokolatlan, erőltetett csinálmánynak vagy pedig a prózavers jellegű, a lélek örökérvényűségét deklaráló mozi transzcendens dimenzióját adekvát módon megjelenítő vizuális lenyomatnak. Nézői ízlés kérdése annak eldöntése, hogy rendező kötéltańca sikeres volt-e. Kawase mindenestre „mesterműnek” nevezte ezen munkáját.

A *remény receptje* (*Sweet Bean*, 2015), avagy a rontott palacsinták elégiája az

VISSZA A JÖVŐBE!

SCI-FI PROGNÓZISOK // GÉCZI ZOLTÁN

APOKALIPSZIS VAGY ARANYKOR, KÁRHOZAT VAGY KATARZIS –
A TUDOMÁNYOS-FANTASZTIKUS FILMESEK PROGNÓZISAI GENERÁCIÓS TÖRÉS MENTÉN SZERVEZŐDNEK.

A globális szorongás korában a retrográd amnéziával küszködő mainstream sci-fi ritkán kínál érdemi perspektívát a néző számára, az emberi faj jövőjébe vetett hit a függetlenfilmek privilégiumává vált.

50 éve mutatták be a *2001: Űrodüsszeiát*, Stanley Kubrick és Arthur C. Clarke korcsakos remekművét, amely nem csupán a filmművészetre és a filmtechnika fejlődésére gyakorolt felbecsülhetetlen hatást, de a tudományos-fantasztikus zsánert is beemelte a komolyan veendő, vitaképes műfajok közé. Prológusában az eszközhasználat jelentőségét felfedező előember által elhajított lábszárcsont űrállomássá változik át a vésznon; a technológia alkalmazásával híd képződik a paleolitikumban élt Australopithecus és az atomkor Homo Sapiense között, büszkén deklarálva fajunk egyedülálló képességét, a környezet feletti kontroll ambícióját, individuális és kollektív jövőnk alakításának képességét, amely a bolygó domináns fajává tette az embert, és utat nyitott számára a világegyetem felé.

Fél évszázaddal később a műfaj népszerűbb, mint valaha, ám mennél inkább hasonlít jelenünk az elmúlt évtizedek mozgóképes jövővízióira, annál kiábrándultabbá válik a science-fiction. A kortárs tudományos-fantasztikum mintha elveszítette volna az emberi fajba vetett hitét, a 21. századi főszordorbeli sci-fik jövőképei nem sok jóval kecsegtetik a nézőt, megtagadva a klasszikusok legfontosabb hipotézisét. Eszerint a technológia voltaképpen elállattiasítja a felhasználót, a tudományos fejlődés metelye atomizálja és nyomorba dönti a társadalmat, a mesterséges intelligencia Frankenstein doktor gyilkos hajlamú bestiája, az ökológiai katasztrófa megállíthatatlan, az emberiség jövője az elkerülhetetlen apokalipszis – vagyis a földkerekség

egésze no-go zónává válik, de abban sem lesz sok köszönet, ha a kozmoszban keressük a túlélés lehetőségét.

Holott a tudományos-fantasztikummal kacércodó írók borúlátó jövővízióit éppen a tudomány jelen állása okán volna szükségszerű alapvetően felülvizsgálni. Vitathatatlan, hogy az emberiség sosem látott kihívásokkal és fenyegetésekkel szembesül a 21. században, de ugyanezen állítás közös múltunk számos periódusára vonatkoztatható, miközben átveszeltünk földtörténeti jégkorszakokat, évszázadokon át zajló vallási konfliktusokat, pusztító világhátrányokat, társadalmi viszonyokat gyökeresen felforgató ipari forradalmakat, vagy a globális nukleáris apokalipszis rémével fenyegető hidegháborút, s mindezen viszontagságok közepette felépítettünk egy olyan civilizációt, amely jelen tudásunk szerint egyedülálló az univerzumban.

„Az emberi elmének semmi sem szabhat határt.” – nyilatkozta a nemrégiben eltávozott Stephen Hawking. 1968-tól, a *2001: Űrodüsszeia* bemutatásának évétől számítva olyan tudományos és technológiai evolúció zajlott le, amelyhez képest a korábbi évezredek eredményei eltörpülnek, az emberiség összesített tudása pedig exponenciális módon növekszik – az általánosan elfogadott modell szerint 13 havonta duplázódik meg a rendelkezésünkre álló ismeretanyag. Mindezt összevetve: talán mégsem vagyunk annyira tökkelütöttek és tehetetlenek, mint azt a mai blockbusterek sejtetik, és az önpusztításra való hajlamunk sem írja szükségszerűen felül a fajfenntartás örök ösztönét, az önző gén hatalmát.

PARANOIA-FORGATÓKÖNYVEK

A millenniumi mámorból kijózanodott, gazdasági válságok és globális terrorizmus által sújtott nyugati kultúrkörben vásznon és képernyőn egyaránt tágas keresleti piaca van a sötét prognózisoknak. Az HBO legnézettebb sorozatában

(*Westworld*, 2016-) a fejlett mesterséges intelligenciával felruházott androidok csupán a dúsgazdag turisták legalantasabb vágyainak kiszolgálására hivatott rabszolgák, a következmények nélküli agresszió áldozataként végzik be laboratóriumban meghatározott, a részvényesek anyagi elvárásaihoz igazított sorsukat. A hardcore rajongók által oly nagy becsben tartott *Fekete Tükör* (*Black Mirror*, 2011-) négy évada vegytiszta disztópia, amelynek epizódjai változatos módon konfrontálják a nézőt a szociológiai, morális, ökológiai és technológiai összeomlás forгатókönyveivel. Az angol *Hard Sun* (2018-) dramaturgiai propozíciója szerint az Egyesült Királyság lakossága a kozmológiai végítélet végső percében sem képes az összefogásra, a kritikai díjak sokaságával méltatott *A szolgálólány meséje* (*The Handmaid's*



Tale, 2017-) pedig egy aljas dogmákra épült, fundamentalista terrorállam képével sokkolja a nézőt, amelyhez képest a boszorkányüldözések kora szinte békeidőnek látszik. Sok vigasszal a *Valóságos halál* sorozat (*Altered Carbon*, 2018-) sem szolgál, amely cyberpunk mivoltához híven a fejlett biotechnológiát helyezi a legkevésbé emelkedett elmék kezébe, a gyenge jellemek és erős csábítások örök-rangadó-ját tuti kettesre hozva ki – így a néző magabiztosan vonhatja le azt a mérőben téves, ám gyakorta hangoztatott konzekvenciát, miszerint a technológiai társadalom minden kétséget kizáróan a humánumpoklává züllik.

A nagyszabású mozifilmek többsége csüggesztően kevés innovációt kínál, az esetek többségében a box office elvárás a műfaji kézikönyv legkomorabb világvége-közhelyeinek interpretációjára korlátozza a filmek képzelőerejét. Ebben a vigasztalan közegben még a *Ready Player One* popcorn-eszképzimusa is üdítően hat, amely az 1980-as évek popkultúrájával kipárnázott retro-futurisztikus nosztalgiavilágba menekítette a nézőket, akik világszerte 545 millió dollárral fejezték ki hálájukat szentimentális igényeik kiszolgálásáért. Kivételek főként a hard sci-fi kategóriából csipegethetők ki: a *Csillagok között* (*Interstellar*, 2014) a kozmikus exodus, az *Érkezés* (*Arrival*,

2016) az idegen fajjal való kapcsolat-felvétel, a *Mentőexpedíció* (*The Martian*, 2015) pedig a kolonizáció tematikájához tett figyelemre méltó hozzájárulást, miután az alkotók képesek voltak túlnőni a dramaturgiai közhelyeken, és az aranykor íróihoz hasonlóan a kihívásokkal szembenező, gondolkodó és cselekvő ember diadalát vitték vászonra. A mögöttünk álló évtized legkiválóbb blockbustere, a szemképráztató esztétikával kivitelezett *Szárnyas Fejvadász 2049* (2017) azonban újfent disztópia; a humán tényező minimalizálásával tárja fel fajunk evolúciójának egyik lehetséges útját, hiszen legfontosabb szereplői még csak nem is emberek, hanem biotechnológiai úton létrehozott replikánsok – akik a Tyrell Corporation jelmondata szerint „emberibbek az embernél”.

FAUSTI PILLANATOK

A kortárs független sci-fi húsbavágóbb kérdéseket és részletesebb prognózist fogalmaz meg a költségvetési korlátokhoz igazodó eszközeivel, s bár az underground szubkultúra látványosan kibontakozott az elmúlt évtizedben, a csekély vászonszámmal futtatott, Európába jobbra csak fesztiválvetítéseken látható darabok inkább a zsáner keményvonalas

híveit szólítják meg, kevésbé kedveznek a szélesebb publikumnak. „Substance over style”, vagyis a tartalom fontosabb, mint a forma; kisrealizmus és nagy ívű koncepciók, lélektanilag hiteles karakterek és intelligens történetmesélés, eredeti problémafelvetés jellemzi ezeket a darabokat. Az újgenerációs rendezők többnyire szerzői filmek, akik nem kötnek kelletlen és kellemetlen alkukat, így lehetőségeiket sem korlátozzák a fókuszcsoporthoz felmérések eredményei. Az új koncepció fókuszpontja a szinergia, a tudomány és a spiritualitás, a technológia és a humánumpoklójára, amely segít visszaállítani a szereplők gondolkodási és a cselekvési szabadságát, feltárva az emberi természet defektusait, az ebből származó végzetes csapdahelyzeteket.

A mesterséges intelligencia és a genetikai design sosem látott lehetőségekkel kecsegteti, ugyanakkor merőben új természetű kockázatokkal szembesíti az emberiséget. Az MI és az ember komplex viszonya, a természetes és a művi értelem interakciója közkedvelt téma, mégis kevés alkotó tesz kísérletet arra, hogy az évtizedek során keletkezett torzulásoktól megtisztítva, eredeti dramaturgiai keretek között, a tudományos fokozattal nem rendelkező nézők számára is értelmezhető módon exponálja azt. Spike Jonze kifinomultan lúdbőrözött filmjében (*A nő*, 2013) Theodore, a magányos

„A megértés hiánya jelenti a legfőbb kockázati faktort”

(Luke Scott: Morgan – Anya Taylor-Joy, Kate Mara és Toby Jones)

író (Joaquin Phoenix) óvatlan módon szeret bele a személyi asszisztensként funkcionáló mesterséges intelligenciába; a női hangon megszólaló, rendelkezésénél fogva a felhasználó kedvében járni kívánó, empátiát szimuláló MI belép a férfi intimszférájába, aki képtelen tárgyilagosan viszonyulni az operációs rendszerhez. A végzetes hibát maga Theodore követi el, aki társként kezeli a Scarlett Johansson hangján megszólaló szoftvert, ahogy Alex Garland ragyogóan intelligens kamaradrámájában (*Ex Machina*, 2015) sem feltétlen Ava (Alicia Vikander) felelős a katasztrófába torkoló konfliktus kifejlődéséért. A csodaszép leánytestbe installált MI akaratán kívül, Nathan (Oscar Isaac) szándékából válik egy merőben etikátlan kísérlet eszközevé, s miután tudomást szerez a mérnök valódi céljairól, a laboratóriumban zajló kutatóprogram biztonsági protokolljáról,



olyan problémával kényszerül szembeesülni, amely létezését fenyegeti. Ava nem azért manipulálja érzelmileg és szexuálisan Calebet (Domhnall Gleeson), a nyílt Turing-teszt végrehajtásával megbízott fiatal programozót, mert uralomra tör az emberek felett; az öntudattal rendelkező élőlényekhez hasonlóan féli a halált, és felhasználja a rendelkezésére álló eszközöket, hogy elkerülhesse a pusztulást. A konstruktőr által megfogalmazott dilemma, miszerint Ava személyisége szimuláció vagy valóság, illetve androidként képes-e különbséget tenni eme két fogalom között, a menekülés véres aktusa által tisztázódik – az MI végül nem csupán teljesíti a tervező elvárásait, de bőven meghaladja azokat.

Vincenzo Natali *Hibrid (Splice, 2011)* és Luke Scott *Morgan (2016)* című műve a genetikai design felől közelíti meg az autonóm mesterséges identitások kérdését. Dren (Delphine Chanéac) transzgénikus, részben emberi DNS felhasználásával megalkotott lény, egy forradalmi gyógyszeripari projekt renegát mellékterméke, az őt létrehozó házaspár azonban nem hajtja végre a biztonsági előírásokat, és megsemmisítés helyett megszőkteti az alanyt. Holott a lányukként óvott hibrid egyedfejlődését sem irányítani, sem megérteni nem tudják: „Fizikailag a H-50 teljesen kifejlett állapotú. Mindazonáltal a viselkedésében felbukkanó erőszakos elemek veszedelmes pszichológiai torzulásokra utalnak.” – naplózza megfigyeléseit dr. Elsa Kast (Sarah Polley). A családi idill fokról-fokra csap át kölcsönös bizalmatlanságba, feszült rettegésbe, majd explicit horrorba (a rendezőre jellemző módon az első két fázis kínálja az igazán kifinomult izgalmakat, a minden valószínűség szerint többszöri átíráson és újravágáson átesett záró felvonás sajnálatos módon nem képes megfelelni a megelőző 80 perc színvonalának), így a korszakos tudományos áttörés végül keserű tragédiába torkollik.

Luke Scott sci-fijében az L-projekt vezetője, Dr. Simon Zeiger (Toby Jones) hasonló elragadtatással méltatja Morgan (Anya Taylor-Joy) képességeit: „Gyors felfogás, gyors fejlődés. Egy hónap alatt megtanult járni és beszélni. Pontosan olyan volt, amit szerettünk volna: egy hibrid élőlény, aki képes önálló döntéshozatalra és összetett érzelmi reakciókra.” Az emberi képességek meghaladására tervezett identitás törvényszerűen túlnő az őt megalkotó tudósokon, ám az össze-

omlást saját maguk idézik elő, mert az örületre való hajlam nem a teremtmény attribútuma, hanem az emberi elme sajátja, amelyet mindeddig nem tanultunk meg tökéletes kontroll alatt tartani.

Bár a fenti történetek egygicstelen véget érnek, a legkevésbé sem zárják ki a tervezett intelligenciával való békés együttélés és kooperáció lehetőségét, a kölcsönös érzelmi kapcsolat kialakulását. Arra figyelmeztetnek, hogy az egyensúly kialakításában és fenntartásában az ember rendelkezik döntő felelősséggel – vagyis nem a mesterséges intelligencia szupremáciája, hanem a teremtő megfontolatlansága és könnyörtelensége, a konszenzusra való képtelenség, a megértés hiánya jelenti a legfőbb kockázati faktort.

Tudomány és ember, ráció és metafizika viszonyát senki más nem ábrázolja oly innovatív szemlélettel, mint Mike Cahill. Az amerikai rendező eddig két nagyjátékfilmet forgatott (*Felettünk a Föld, 2011; A szem tükrében, 2014*) saját forgatókönyv alapján, amelyek komoly elismerésekben részesültek a független filmműstárakon és tematikus fesztiválokon. Cahill hátborzongató rafinériával ötvözi a látszólag összeférhetetlen zsánereket, erőlködés nélkül hozza közös nevezőre a genetikát és a spiritualitást. A lélekvándorlás rejtélyének szentelt *A szem tükrében* az utóbbi évek legnagyobb és legeredetibb sci-fi művei közé tartozik, amelyet a kortárs tudomány eredményei ihlettek, ugyanakkor univerzális kérdéseket tesz fel, amelyekre értelmes és érvényes válaszokat ad.

A tudományos-fantasztikum más feltörekvő kismesterei, mint Shane Carruth (*Találmány, 2004; Feltörő színek, 2013*), Bradley King (*Time Lapse, 2014*), Christopher Leone (*Parallels, 2015; Az elveszett szoba, 2006*) és James Ward Byrkit (*Összefüggés, 2013*) előszeretettel porolnak le klasszikus sci-fi dilemmákat, hogy a klasszikus metaforákat meghaladó narratívákat készítsenek a jól ismert dramaturgiai elemekből. Meglehet, korántsem nevezhető történetmeselési novumnak az időutazás (*Találmány, Time Lapse*) és a párhuzamos dimenziók (*Összefüggés, Parallels, Az elveszett szoba*) témája, de az újgenerációs rendezők képesek olyan interpretációkat adni és olyan távlatokat megnyitni, amelyek inspiráló hatásúak, és megcsiklandozzák a néző képzelőerejét. A műfaj legszebb hagyományához híven képesek tudományos-

fantasztikus metaforák által ábrázolni korunk félelmeit és szorongásait, felül-emelkedve az emberi természet hibáin és gyengeségein.

MÉLIÉS ÖRÖKÖSEI

Az embert a technológia emelte ki az állati sorból, s tette a Föld uralkodó fajává, a megismerés, az új tudás elsajátításának igénye pedig olyan genetikai *drive*, ami csecsemőkortól fogva meghatározza az egyén vágyait és cselekedeteit. A hipotézist, miszerint a tudományos fejlődés és a globalizáció nem az emberi életminőség megrontója, Steven Arthur Pinker kognitív pszichológus statisztikai adatokkal igazolta a TED Talks sorozat áprilisban elhangzott előadásában (*Jobb vagy rosszabb helyre válik a világ? Vessünk egy pillantást a számokra!*). A harvardi professzor sorra vette az emberi életminőséget alapvetően befolyásoló dimenziókat, megállapítva, hogy az elmúlt száz évben a születéskor várható élettartam jelentősen nőtt, a globális szegénység radikálisan csökkent, a demokratikus államberendezkedésű országok aránya nagyobb, mint valaha, a fegyveres konfliktusok száma töredékére zuhant, az analfabetizmus látványosan visszaszorult, az átlagember munkával töltött ideje pedig lerövidült. Érveit következőképpen összegezte: „A világ, amelyben élünk, sosem lesz tökéletes, és veszedelmes dolog volna a tökéletességet hajszolni. De a világ jobbá tételének nincs határa, ha folytatjuk a rendelkezésünkre álló tudáshalmaz kiaknázását az emberiségi további felvirágoztatása érdekében.”

Hátrafelé biciklizni nem lehet, a dolgok előre mozognak, a jövő pedig mindnyájunké, akár óhajtjuk, akár nem – a globális fejlődést, amint azt számtalan történelmi példa hirdeti, semmiféle ellenreformáció nem képes megállítani. Törvényszerű, hogy a rendezők és producerek új nemzedéke előbb-utóbb átveszi a stafétát, és a mainstream sci-fi, felnöve a tudomány teremtette lehetőségekhez, a technológiával felelősségteljesen élő, morális integritással rendelkező hősről fog szólni, akik a zsáner eredeti üzenetét tolmácsolva képesek reményt és perspektívát adni az eljövendő nemzedékek számára – egy kultúrateremtő fajhoz, amely immáron 116 éve bíbelődik a tudományos-fantasztikus irodalom mozgóképre adaptálásával, nem is lehet más méltó. •

ÚÉGEETES UNIVERŐ

A MARVEL-FANTASY VILÁGKÉPE // HUBER ZOLTÁN

A MARVEL FILMJEI URALJÁK A MOZIKAT. BEAVATOTTNAK LENNI CSÁBITÓ, DE AZ ELVAKULT RAJONGÁSTÓL CSAK PÁR LÉPÉS A MÉRGEZŐ PARANOIA.

A Marvel Studios tíz év alatt tizenkilenc filmet készített, melyek globális összbevétele jelen pillanatban meghaladta a tizenhat és fél milliárd dollárt. Az összeg egy kisebb ország éves nemzeti össztermékével egyenértékű, Izland vagy Málta teljes gazdasága nagyjából ekkora volumennel írható le. A legutóbbi felvonás, a *Bosszúállók: Végtelen háború* minden idők legerősebb nyitását produkálta és már rögtön az első hétvégén hatszáznegyven millió dollárt hozott. Az eggyel korábbi *Fekete Párduc* az Egyesült Államokban minden idők harmadik legnagyobb bevételét érte el és az előző két *Bosszúállók*-epizóddal világszinten is az első tízben van.

Az a közhelyes kijelentés, hogy a Marvel filmes univerzuma (MCU – Marvel Cinematic Universe) kirobbanóan népszerű, a számok ismeretében rendkívül enyhe kifejezésnek tűnik. A MCU ráadásul csak a

jéghegy csúcsát jelenti. Ha a számaikhoz hozzáadjuk a közvélekedés szerint kevésbé sikeres, de még így is óriási pénzeket kasszírozó DC-filmeket, illetve a más stúdióknál készült, bőven százmillió dolláros bevételeket generáló apokrif adaptációkat, brutális nézettségi adatokat kapunk.

A szuperhősfilmek valósággal gravitálják magukhoz a nézőket és egyre látványosabban szívják el a levegőt a máshogyan építkező látványfilmek előtt. Ma már szinte csak az olyan jól bejáratott márkanevek vonzanak hasonló nagyságú tömegeket, mint a bő négy évtizede épített *Csillagok háborúja* vagy a huszonöt éves *Jurassic Park*. A dolog iróniája, hogy más műfajokkal és a teljes kínálattal összevetve viszonylag kevés szuperhősfilm készül, mégis úgy érezzük, uralják a piacot. A tendenciának nemhogy a vége nem látszik, de az is könnyen elképzelhe-



„Távvezérelt hadműveletekre emlékeztetnek”

(Anthony és Joe Russo: *Bosszúállók: Végtelen háború*)

tő, még csak az elején vagyunk. A képet tovább árnyalja, hogy a Marvel bevételeinek közel fele az észak-amerikai piacról származik, tehát a hazai

közönség abszolút magáénak érzi (szemben például a *Halálos iramban*-szériával, ami inkább globálisan sikeres).

A jelenség akkor is rendkívül figyelemreméltó, ha tartózkodunk az apokaliptikus kijelentésektől és legyintve múltó divatnak, egyszerű anomáliának tartjuk. Minden korszaknak megvan az uralkodó hollywoodi filmtípusa, amit kellő távlatból az adott érával azonosítunk. Bármilyen irányba fejlődnek később, már most borítékolható, hogy a 2010-es évek és a szuperhősfilmek szétválaszthatatlanul egymáshoz tapadnak.

Az elsőrő népszerűsége számos magyarázat született, a már jól bejáratott karakterek franchise-potenciáljától a könnyedén dekódolható, egyetemesen befogadható modern mitológián át a képregényeken felnőtt, azokért rajongó rendezők/producerek áttöréséig. Bár ezek kétségtelenül fontos megfigyelé-

sek, indoklásként nem igazán állnak meg, hisz körben forgó, önmagukat igazoló érvek csupán. Hasonló logikát követünk, mintha azt mondanánk, azért van annyi sikeres szuperhősfilm, mert rendelkezésre áll a kellő technika, ezt erőlteti a marketing vagy a stúdiók ebbe fektetnek nagy összegeket. Nem, a marketing, a költségvetés és a különféle gyártási- és személyi döntések törvényszerű következményei a modell sikerének, ahogyan önmagában a sokat emlegetett digitális technika is értéksemleges.

Igaz, korábban nem készülhettek a mostaniakhoz hasonló látványvilágú filmek, ez önmagában nem válasz arra, miért épp ezek döntögetik a nézettségi rekordokat és nem más fantáziák. Vonzó franchise, jól működő mitológia is csak akkor születik, ha létező, erős és széles nézői igényt elégítenek ki. Ha a közönség nem rezonálna rá, a képregényrajongó Kevin Feige úttörő produceri szemlélete nem sokat érne. Az érintett képregények olvasótáborra egyértelműen csak a közönség elenyésző százalékát adja, nem a geekek lettek hirtelen sokkal többen, inkább a képregényes szubkultúra ki-



„A konteó segítségével átlát a szítán”

(Steven Spielberg: Ready Player One – Ty Sheridan)

zsákmányolása lett vonzó a tömegek számára. Hiába nézik százmilliók a szuperhősöket, a képregények eladását érdemben nem húzta magával a nagyobb figyelem.

Az igazi kérdés az, hogy a számtalan lehetséges fikciós alternatíva közül jelenleg miért a szuperhősöket favorizálják az emberek? Másképp fogalmazva, a tiszta tekintetű sheriff, a cinikus magádetektív, a kemény rendőr vagy az izmos katonára helyett miért épp a színes gumiruhát és álarcot húzó szuperhőstől várjuk, hogy győzzön a nevünkben? Miért kell látványos, túlzó képességekkel rendelkeznie és a szűkebb közösség, a város vagy az ország megmentése helyett miért kell egyenesen az emberiséget, sőt, a teljes univerzumot megvédenie? A komplex kérdésre néhány mondatban vagy akár néhány hasámban nyilván lehetetlen kielégítő, mindenre kiterjedő magyarázatot találni, mégsem tanulságok nélküli feldobni néhány szempontot.

A mozi születése óta imádjuk a fizikai törvényekre fittyet hányó, emberfeletti képességű figurákat, de most hangsúlyozottan a mesés szuperlények dominálják a terepet. Igaz, a szuperhősöknek mindig is voltak kisebb-nagyobb fellángolásai, sőt, Nolan Batman-trilógiáját a nagykorúság jeleként szokás azonosítani, az aranykor kezdetét az első *Vasember* (2008) vagy sokkal inkább az első *Boszúállók* (2012) fémjelzi. Ma már tisztán látszik, Tony Stark első felbukkanásával valóban új időszámítás kezdődött. Nemcsak a CGI-trükkökkel felturbózott színpompás látványvilág, a képregényes tör-

ténetszövéis áttemelése és a humor jelentett éles váltást a Denevérember sötét, komor tónusaihoz képest, de a fókusz is más lett.

Nolan három filmje a Bush-adminisztráció terror ellen vívott harcát, a „szabadság versus biztonság” dilemmáit tematizálta. Míg a trilógia látványosan elmosta a határt a jók és az egyenrangúnak ábrázolt rosszak között, addig a Marvel világában minden sokkal átláthatóbb és egyszerűbb. A kevés kivételtől eltekintve nincsenek valóban komolyan vehető antagonisták, a tét már az eredettörténetekben is szinte állandóan a Föld vagy a világegyetem pusztulása. A kívülről érkező vagy a technológiai tudást nem kellő felelősséggel kezelő támadók totális fenyegetést jelentenek ránk. Akármelyik műfaj felé kacsingat az aktuális felvonás, a „mi vagy ők” törvonal soha nem átjárható, ahogyan a szuperképesség figyelmen kívül hagyása vagy a be nem avatkozás sem opció a hősök számára. Ahogyan a teljes erőszakmentesség, az ellenség fizikai likvidálásának elutasítása és a járulékos pusztítás zárójelzése sem.

Az *X-Men* szereplői elsősorban a mutánsok egyenjogúságáért küzdenek és a klasszikus kisebbségi dilemmával szembesülve (békésen vagy fegyverrel vívjuk a polgárjogi harcot) elsősorban egymással harcoltak. A Marvel trendformáló építkezése óta a mutánsok is ősi titánokkal csapnak össze, ahogyan a Denevérember sem Gotham városát védi. A mai szuperhősfilmben (kevés kivételtől eltekintve) az a minimum, hogy a Föld

permanens veszélyben van és gyakran a teljes univerzum sorsa a tét. Isteni nézőpont, ahol isteni lények harcolnak egymással. A hétköznapi ember olyan apró, hogy ilyen magasságból nem is látszik.

A legkedveltebb képregényhősök zavaros időkben születtek, a Marvel moziban zúzó ikonjai például a második világháború és a hatvanas évek felfordulása alatt. Káosz idején mindig a hőseinkhez fordulunk, de hogy épp kikhez és hogyan, az sokat felfed a kollektív szorongás természetéről. Innen nézve gondolatébresztő, hogy mostanában az európai kultúrkör ősi mitológiai kincsének nem igazán lelezett, de nem is teljesen direkt újrahasznosítása lett a nyerő. Akár a 2001 utáni elbizonytalanodást, az amerikai álom nagy ígéretének megtorpanását, a globális katasztrófák vagy a terror árnyait vesszük, a közönség a ki-

hívásokat és a harcot mitikus meseként, a szuperhősök emberfeletti birodalmában feltárlva érzi aktuálisnak. A fizikai valószínűságtól teljesen elrugaskodott istenek csatájára szavaz, ahol az egyszerű polgárnak csak a passzív szemlélődő vagy a megmentett áldozat szerepe juthat.

Az általános bizalmatlanság közérzete a drasztikus, látványos és gyors eredményeket igényli. Az újszerűnek tűnő, könnyen dekódolható megoldások a vonzóbbak, a fenyegetés nagysága minden eddiginél nagyobb. A sorsunk homályos, a világunkat pusztulás fenyegeti, de a jók szerencséjére nem tökölnék. Az amerikai hazafiasság megtestesülése (Amerikai Kapitány), a technika és a pénz istene (Vasember), az ember állati princípiuma (Hulk), az ősi tudás birtokosa (Dr. Strange) vagy a tinédzserkor ragacsos átváltozását fegyverként használó Pókember a jövőnkért, a nagybetűs Életért küzdenek. A MCU főgonoszának neve Thanosz, isteneink tehát magával a halálösztrönnel (Thanatosz) csapnak össze.

A világ bármely pontján percek alatt lecsapó, égből alászálló igazságszótók harcmodora több szempontból is a katonai drónokat idézik. Az általuk vívott háborúk a távvezérelt hadműveletekre emlékeztetnek: az ellenfél arctalan és névtelen hadseregét célzottan likvidálják. A drón látszólag tiszta, hideg eszköz. Eltávolítja a felelősséget, nem lesz véres

a kezünk. Szuperhőseinket a civil áldozatok száma persze sokkolja. Igazi dilemmák a jók között merülnek csak fel és arról szólnak, mennyi járulékos veszteség engedhető meg a világmentő hősködés közben. Akár bíznak a kormányzatban és hajlandóak alávetni magukat a fennálló intézményeknek, akár elutasítják a kontrollt, az fel sem merül, hogy ne tekintenek magukat az emberiség védelmezőinek, amihez persze demokratikus felhatalmazást sohasem kérnek.

Tony Stark, a Vasember sokban emlékeztet azokra a cégvezetőkre, akik a hirtelen óriásira hízott vállalataik élén arról beszélnek, hogyan fogják jobbá tenni az emberiség életét. Az érvekre és javaslatokra tökéletesen süket, kizárólag ösztönei által vezérelt, hatalmas erejét kiszámíthatatlanul használó Hulk vagy a problémáknak kalapáccsal nekieső, a háborúért rajongó Thor azokat a politikusokat idézik, akik szeretnek egyes szám első személyben fogalmazni és a kommunikáció helyett a cselekvést éltetik. Nem túlzás kijelenteni, hogy a politikai populizmus megerősödése és a Marvel-féle superhősmodell ugyanannak a szorongásnak a tünetei, ugyanazt az igényt elégítik ki.

Thort leszámítva az új köpenyes hősök kezdetben hétköznapi polgárok voltak, a gazdagságuk és magas társadalmi státuszuk ellenére is. Szuperhősként azonban látványosan elkülönülnek tőlünk, többé nem egyek közülünk. Jelmezt húznak, saját nevet választanak és szó szerint más ligában játszanak. Ha baj van, mi, átlagemberek legfeljebb az eget kémelve reménykedhetünk, hogy egyszer csak alábuknak a felhőkből és megmennek minket. Hálás szívvel adjuk át nekik saját biztonságunk felelősségét és a Marvel világában tulajdonképp nem is kell tudnunk róla, mi zajlik a fejünk felett. Órangyalaink döntenek és cselekszenek helyettünk, végeredményben azt sem fontos tudnunk, hogyan és hányadjára mentik meg az életünket.

Az erőteljes paternalista felhangok, a minden bajtól „megváltó” vezető ábrándképe, az „előbb löni, azután gondolkodni” ellentmondásos pragmatizmusa, a Marvel filmek populista ideái abból fakadnak, hogy csak a superhősök láthatják át a világ káoszt. Rajtuk kívül senki nem ismeri az univerzum „igazi” arcát, így természetesen ők vigyáznak ránk. Ha a Marvel univerzumában élnénk, a Föl-

dön bizony rendkívül bizarr és titokzatos eseményeknek lehetnénk a szemtanúi, melyre a legkülönbébb magyarázatokat kapnánk. Ha nem vagyunk a S.H.I.E.L.D. vagy a Bosszúállók elitcsapatának tagjai, vélhetően sohasem tudnánk meg az igazságot, legfeljebb spekulálhatnánk. Hétköznapi halandóként honnan is tudhatnánk, hogy egy rosszindulatú titkos társaság vagy az univerzum másik végében trónoló gonosz épp az elpusztításunkra készül. A néző azzal, hogy a superhősök vállára ül és ott van a találkozókon, a bennfentesség jóleső érzésével követheti az eseményeket, miközben a döntésekkel járó dilemmákat gyermeki kíváncsisággal figyelheti.

A beavatottság érzése, a titkos tudáshoz való közvetlen hozzáférés a Marvel metavilágának kulcsfontosságú központi pillére. Nem véletlen, hogy a superhősfilmek gőzhengerét ma már a stúdió diadalmenetével illik azonosítani és fő csodafegyverként a tudatos univerzumépítést szokás emlegetni. Az itt-ott elrejtett jelek, az összekacsintás, a részeseemények sugallt célja és iránya, a végül mindent egységbe rendező narratíva ígéreteiben épp az a vonzó, hogy az aktuális információfogyasztásunkkal kapcsolatos vágyainkat elégíti ki és annak mintáit követi.

Az egyre fullasztóbb információsdzsungelben nagyon jól jönne egy hős, aki fogná a kezünket és könnyen járható ösvényt vágna. Nem véletlen, hogy a MCU iránti elkötelezettség és rajongás fontos összetevője, hogy belemegyünk a játékba, a kiszivárogtatott MCU-hírek információit nyomként fogjuk fel és segítségével igyekszünk megtippelni, mit találtak ki az írók. A kereszthivatkozások megértése, az elszórt információmorzsák csipegetése és a rejtett jelentés feltárása első körben a geek-kultúra ismérvének tűnhet, de másrészt az újabb ismét népszerű összeesküvés-elméletek és álhírek logikájára is rímel.

A geekség ismérvei talán épp azért annyira vonzóak manapság a szélesebb közönség számára is, mert az információkáosszal szemben védekező stratégiát kínálnak. A keményvonalas rajongó arra törekszik, hogy minél jobban eligazodjon a választott fikcióban, minél többet és mélyebben értsen belőle. Információkat gyűjt, szelektál, saját olvasokat keres, így emelkedhet az átlagos rajongók felé. Erdemes elolvasni a geek-kultúra manifesztumát, Ernest Cline regényét. A

Ready Player One virtuális valóságában a főhős hatalmas popkulturális tudással rendelkezik, de csak azért győzhet, mert egyedül ő képes megfelelően elrendezni azokat. Ő fedezi fel a rejtett kulcsokat, szándékokat és fejti meg végül a világa egyetlen, előre belekódolt helyes olvasatát, amivel annak korlátlan ura lesz. A közösségi média hangos véleményvezérei analóg logika mentén érvelve gyűjtik a híveiket.

A Marvel összefüggő, egységes és egyszerű világszemléletre épített filmjei hasonlót ígérnek: aki végigüli a stáblistát és elfogyaszt minden felkínált anyagot, kitalálhatja, merre tart a sztori és mi fog történni. Beavatott lesz, épp úgy, mint a rajongása tárgyát másoknál jobban ismerő geek. Azzal a nagyon lényeges különbséggel, hogy a Marvel bárkinek könnyen hozzáférhetővé teszi az élményt. Az alkotók folyamatos kötélbánatot járnak az egyetlen helyes olvasat illúziójával, úgy követik a néző elvárásait, hogy az ne vegye észre, hogy irányítják, és ámulatba essen.

Az összeesküvés elméletek a biztonság illúzióját adják. A világ jelenségei félelmetesen bonyolultak, a konteók viszont a beavatottság érzésével, a helyes megértés, a „valódi” tudás képzelt élményével ajándékozzák meg a fogyasztójukat. Az ártó szándékú, az „igazi” hatalmat birtokló titkos társaságok, a rejtélyes „ők” megpróbálják elrejtetni, torzítani az állítólagosan feltárt igazságot. Álhírek bélyegzik őket, kódosítanak és bonyolítanak, de a beavatott a konteó segítségével könnyedén átlát a szitán. A világosnak tűnő, egyszerűen használható nézőpontot felvéve minden részlet a helyére kerül. Még a cáfolatok is megdöntetlen bizonyítékok lesznek, hisz át akarnak ejteni minket, de aki beavatott, az mindig egy lépéssel előrébb jár.

A Marvel filmfolyamának központi ígérete nagyon hasonló ehhez az illúzióhoz. A MCU történései a sok szereplő, az eltérő motivációk és látszólag széttartó cselekményszálak ellenére valójában néhány egyszerű ok-okozati láncra redukálhatóak. Nagyjából bárhol bekapcsolódhatunk, érezzük majd, hogy előbb-utóbb minden mozaikdarabka egy nagyobb képpé áll össze. Az istenné emelt hőseink látszólag személyes, önérdekű döntései a nemes cél irányába mutatnak. Minden könnyedén a helyére kerül és értelmet nyer úgy, ahogy a valóságban sohasem. •

PASOLINI TEORÉMA – 1. RÉSZ

A sivatag polgárai

PÓLIK JÓZSEF

A TEORÉMA ERŐS KÉPEKRE ÉPÜLŐ ESSZÉFILM ÉS PARABOLA, AMELY EGYSZERRE MUTATJA FEL A NIHILIZMUS LEGYŐZÉSÉNEK ESÉLYÉT ÉS LEHETETLENSÉGÉT.

„Nem meghalni jöttem ide,
hanem sírni.”

Volt egy időszak a modern európai művészfilm történetében, amikor a rendezők közvetlen szerzői, sőt politikai szövegnek tekintették a játékfilmet: olyan vizuális és verbális vitairatnak, amely társadalmi változások elindítója lehet. Ez volt a politikai modernizmus korszaka, amely kb. 1967-től 1975-ig, a posztmodern kezdetéig tartott. Ebben az időszakban a rendezők ún. „ellenfilmeket” készítettek, Nyugat-Európában a *kapitalista*, Közép-Kelet Európában a *szocialista* rendszer működési zavarait vizsgálva. Ezek a filmek alapvetően két csoportra oszthatók. Egyrészt virágzott a nyíltan politizáló aktivista beszédmód (Goddard, Costa-Gavras, Straub-Huillet), másrészt olyan filmek is készültek, ahol szimbolikus formák, esetenként szürrealista és abszurd elemek közvetítették a szerző kritikai üzenetét. Ez volt a *parabolikus* beszédmód. Ennek hívei „nem a politika napi kérdéseibe kívántak beleszólni, hanem a polgári társadalom, az elidegenedés, a fogyasztói társadalom stb. általános ideológiai kérdéseit tárgyalták. Buñuel, Pasolini, Ferreri, Jancsó, Angelopoulos és Makajev voltak a legfőbb példái ennek az irányzatnak. Filmjeik ideológiai irányultsága egyértelmű volt, de éppen a parabolikus forma miatt a szerzői diskurzus nem volt agresszív, mint a politikai aktivista verzióban, és időnként rejtélyessé is vált.” (Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*, 2008.)

A politikai modernizmus parabolikus irányzatának egyik legfontosabb, s talán legrejtélyesebb alkotója Pasolini

Teoréma című filmje. Akárhányszor láttam ezt a filmet, mindig eszembe jutott Nietzsche, aki a 19. század végén azt találta mondani (*A hatalom akarása*), hogy „a következő két évszázad története” „a nihilizmus térhódításáról” fog szólni. Akik ismerik Nietzsche írásait, tudják: „Európa első tökéletes nihilistája” (ahogy önmagát nevezte) sokat töprengett a „modern elsötétedés” okain, s mivel költő is volt, olykor metaforákat használt diagnózisában. Így például terjeszkedő „sivatagnak”, és „ajtó előtt” álló „irtózatoss vendégnek” nevezte a nihilizmust (a „semmi akarsát”). A *Teoréma* „szótárában” mindkét metaforával találkozunk: egyrészt egy kietlen, *sivatagos táj* képe folyton megakasztja a történet folyását, másrészt a kulturális utalásokkal átszőtt, mértani pontossággal megszerkesztett cselekmény középpontjában egy *titokzatos idegen* alakja áll, aki felforgatja vendéglátói életét.

A *Teoréma* egy filozófia-ideológiai „tétel”, vagy inkább gondolatmenet költői megjelenítésének kísérlete: *parabolaként* tálalt *esszéfilm*, amely egyszerre mutatja fel a nihilizmus legyőzésének lehetőségét és – ugyanazon történeten belül – ennek lehetetlenségét: ugyanúgy, mint Nietzsche.

Pasolini „kétségbeesett kiáltás formájában megírt költeményét” saját elmondása szerint két dolog ihlette: egyrészt a jóléti társadalom ellen lázadó „beat generation” költészete (a „kilátástalanságot megéneklő” Ginsberg, Ferlinghetti és Kerouac), másrészt az amerikai és francia egyetemeken kiborrott 1968-as diáklázadások. Bár a *Teoréma* a radikális társadalmi és kulturális változásokat hozó hatvanas évek csúcspontján készült: nem

látunk benne sztrájkoló munkásokat, egyetemfoglaló diákokat, utcán masírozó, kövekkel megdobált rendőröket, nem látunk benne szülei ellen lázadó „virággyerekeket”, bombamerényletre készülő anarchistákat. Csak egy nagy-polgári családot, amelynek tagjai nem szenvednek hiányt semmiben. Látszólag. Mert ebben a nyitott, toleráns, higgadt közösségben mégis „forradalom” tör ki, amely megváltoztatja minden családtag sorsát. Pasolini – ugyanúgy, mint Miloš Forman az 1971-es *Elszakkadásban* – egy család felbomlásának történetén keresztül mutat rá ’68 jelentőségére eszkatológikus és apokaliptikus hangvétel között ingadozó filmjében. Előbbit (a társadalmi megújulás reményét) Emília és, részben, Pietro, utóbbit (a folytatólagos dekadencia lehetőségét) a másik három családtag, Odetta, Lucia és az apa sorsa reprezentálja a *Teorémában*.

Pasolini nemcsak az eszeveszett fogyasztást erőltető, kiváltságokat és társadalmi igazságtalanságokat konzerváló, ősi tradíciókat elorszavató „konzum” kapitalizmusról volt rossz véleménnyel. Bírálta a szocializmust is. Kapitalizmusellenességéről egyrészt a társadalom páriáinak szenvedéstörténetét ábrázoló korai, posztneorealista filmjei tanúskodnak – *A csóró* (1961), *Mamma Roma* (1962) –, másrészt azok a művek – *Teoréma* (1968), *Disznóól* (1969), *Salò* (1975) –, amelyek a burzsoá elit világvégét és mentalitását elemzik. A „kommunista kollektivizációval” szembeni székepszisének ritkábban adott hangot, érthető módon, hiszen csak szórványos tapasztalatai voltak a szocialista országok életéről. *Polgárháború* című írása azonban arról tanúskodik, hogy érzékelte a szocialista rendszerek társadalmi problémáit: „Csehszlovákiai, magyarországi és romániai tartózkodásaimat értelmiségiek körében éltem meg – írja 1966-ban (*A költői film*) –, következőképpen rajtuk keresztül, az ő nyugtalanságaikon, az ő nehéz helyzetükön keresztül éreztem ezeknek az országoknak a nyugtalanságát és a nehéz helyzetét, aminek az okát vázlatosan és sommásan, azt hiszem, abban lehet megjelölni, hogy a ‘forradalom nem folytatódott’, vagyis hogy az Állam nem decentralizálta magát, nem tűnt el, és a gyárak munkásai a politikai hatalomnak valójában nem

a részesei és nem a felelősei, hanem éppen ezzel ellentétben olyan bürokrácia uralja őket – vajon ki nem tudja ezt még és ki nem fogadja el? –, amely csak a nevében forradalmi. És amely természetesen 'kispolgári forradalmároknak' aposztrofálja azokat, akik viszont még abban hisznek, hogy a forradalomnak folytatódnia kell."

Hogyan lehet elkezdni vagy folytatni egy forradalmat? Hogyan lehet létrehozni egy olyan társadalmat, ahol nemcsak szabadság van, hanem egyenlőség is? Egy olyan társadalmat, amely a kapitalizmus a szocializmus erőnyeinek szintézise lenne? Erre a kérdésre ad parabolikus választ a *Teoréma*, amely az 1968-as forradalmi hullám eseményeire reflektáló '68-as filmek csoportjába tartozik. Ugyanúgy, mint a *Week-end* (Godard, 1968), a *Ha* (Lindsay Anderson, 1968), a *Fényes szelek* (Jancsó Miklós, 1968), a *Szelíd motorosok* (Dennis Hopper, 1969), az *Extázis 7-től 10-ig* (Kovács András, 1969), a *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), vagy a már említett *Elszabadítás* (Miloš Forman, 1971). Ugyanúgy, mint a *Disznóól*, a *Teoréma* testvérfilmje, ame-

lyet 1969-ben forgatott Pasolini azért, hogy a *Teorémában* felállított „tétel” helyességét, egy évvel később, a forradalmi hullám lecsengésének időszakában ellenőrizze.

MONOLÓG A MONSTRUMRÓL

Mit jelent az, hogy *Teoréma* olyan, mint egy „költemény”? Erre a kérdésre akkor tudunk válaszolni, ha vetünk egy pillantást Pasolini filmelméletére, ahol központi szerepet játszik a „költői film” fogalma.

Pasolini két irányt különböztet meg a filmművészet nyelvi fejlődésében. Az egyik a *narratív film*, ami az „elbeszélő próza nyelvéhez kötődik”, s történetileg „naturalista és objektív irányba mutat”, a másik a *tradíció „szubjektív” irányja*, a *költői film*. Ez nem feltétlenül tagadja az elbeszélést (mint például az avantgárd film), de „hiányzik belőle a 'próza nyelvének' egy alapvető eleme: a racionalitás.”

Pasolini rámutat: a két hagyomány közül „a filmes elbeszélő próza nyelvi tradíciója”, tehát a narratív vagy klaszszikus film a népszerűbb – annak ellenére, hogy „a film nyelve lényegileg köl-

tői nyelv.” Költői itt azt jelenti: eredendően *álomszerű*, álomszerűségben pedig eredendően *konkrét*. A narratív film „sajátos, csalóka prózája” ennek a konkrét álomszerűségnek – „a film irracionális alapjának” – az elfojtása, elbeszélésként való racionalizálása: a filmes kommunikáció eredendő, „szinte állati” nyelve – írja Pasolini – „egy egyébként előre látható és elkerülhetetlen erőszakos beavatkozást szenvedett el. A film minden irracionális, álomszerű, ösztönös és barbár elemét a tudatalatti tartományába szorították, azaz mint az ütközés és a meggyőzés tudattalan eszközeit használták fel. Erre a minden filmet jellemző hipnotikus alapra, 'monstrumra' aztán sebtében ráhúzták azt a narratív konvenciót, amely remek alapanyagot szolgáltatott s színházzal és regénnyel való fölösleges és álságos kritikai összehasonlításokra.”

Pasolini szerint a költői film célja az álomszerűség *felszabadítása*: a mindent racionalizáló, ok-okozati összefüggésbe illesztő prózanyelv olyan félresöpörése, amely „újra működésbe hozza a filmek az álom és a tudattal emlékezés valóságához kötődő természetét” (mint ahogy ez Buñuel *Anda-*

„Mi történik az epifánia után?”

(Pier Paolo Pasolini: *Teoréma* – Massimo Girotti)





lúziái kutyájában történik, ahol „a nyelv költőisége rendkívül világosan megnyilvánul”). E cél megvalósítása érdekében Pasolini a „szubjektíve szabad függő filmbeszéd” alkalmazá-

sát javasolja a filmművészetben. Ez a képalkotási mód – írja – „csak ürügy: arra szolgál, hogy a művész közvetett módon – egy narrációs alibi közbeiktatásával – egyes szám első személyben szólalhasson meg: tehát az ürügyként használt belső monológjainak nyelve végeredményben egy 'első személy' [a rendező] nyelve, aki a világot lényegében irracionálisan látja, s így önmaga kifejezéséhez a költői nyelv legfeltűnőbb eszközeit kell használnia.”

A költői film tehát a szerzői film radikális típusa, amely a szerző „belső” – szubjektív, álomszerű, ha kell, konkrét (naturalista), ha kell, szimbolikus és mitológikus (parabolikus) – „monológjaként” képzelettel a játékfilmet, olyan műalkotásként, amely „felszabadít a hagyományos elbeszélő konvenciók [linearitás, ok-okozatiság] alól és bizonyos értelemben visszatér a kezdetekhez: újra felfedezi a film technikai eszközeiből adódó, eredendően barbár, szabálytalan, álomszerű, agresszív, látomásos jellegzetességeket.”

Ez a *Teoréma*ra is érvényes, ahol a naturalista és szimbolikus (mitológiai) elemek páratlan egységet alkotnak egymással – ilyen például a házak fő-

„Még nincs józan ész, már van törvény”

(Pier Paolo Pasolini:
Disznóól
– Pierre Clementi)

lőtt kitért karral lebegő Emília, az isten-képet levezelő Pietro, a görcsös mozdulatlanságba dermedt Odetta, a kápolna melletti árokban szerető Lucia, vagy a pályaudvaron meztelenre vetkőző apa képe. A *Teoréma* olyan „próza-vers” – „a költészet nyelvén írott ál-elbeszélés” –, ahol a történet minden szereplőjéhez kapcsolható egy-egy konkrét, s ugyanakkor mégis szimbolikus *kép*, képen belüli *gesztus*. Ezek a „nyers”, „álomszerű”, „babár” képek és gesztusok sűrítve fejezik ki Pasolini (belső, monologikus) „látomását” a polgári társadalomról, annak jelenéről és jövőjéről.

SZEX EGY ISTENNEL

Miről szól a *Teoréma*? Pasolini így látja: „Egy vallási tárgyú történetről van szó: egy polgári családba betoppan egy szép, fiatal, elbűvölő, kék szemű Isten. És az apától... a cselédlányig... mindenkit szeret. Rögtön utána egy sor járulékos elem következik, és kész is a film.” Egy másik interjúban pedig megállapítja: „A *Teoréma*, amint a címe is mutatja, egy hipotézisből indul ki, amelynek azután per absurdum matematikai bizonyítását adja. A kérdés a következő: ha egy burzsoá családba egy isten látogatna el, legyen az Dionüszosz vagy Jehova, vajon mi történe?”

Erre a kérdésre ad parabolikus választ a film, amely szerkezetileg három önálló részre bontható. Az első rész (amely egy prologust is tartalmaz) a család tagjait, a második rész pedig a családtagok és az elbűvölő idegen kapcsolatát mutatja be. A harmadik rész azzal foglalkozik, hogy mi történik az epifánia után: hogyan dolgozzák fel a családtagok az istennel való találkozás „traumáját”.

A vendég a katalizátor szerepét játssza a történetben: ő a kulcsfigura (a második részben), aki lerombolja a család tagjainak hamis (nihilista) identitását. Mint az apa mondja: „Biztos, hogy pusztítani jöttél ide. Bennem olyan pusztulást okoztál, ami totálisan már nem is lehetett volna. Egyszerűen az önmagamról bennem kialakult képet pusztítottad el. Most már nem látok az égvilágon semmit, ami visszaadhatná az önazonosságomat.” Együttérzés, érzéki csábítás, könnyörtelen rombolás – jól látható, hogy a vendég karakterében Erősz, Jahve és Jézus tulajdonságai keverednek: Pasolini a görög, a zsidó és a keresztény vallási hagyomány istenképe alapján mintázta meg alakját. A különféle kultuszokból eredeztethető vonások sajátos egységet alkotnak a Terence Stamp által megformált vendégben: saját, rejtélyes identitással bír, amely megkülönbözteti őt mindhárom előképétől. Alakja egy filozófiai elképzelés hozadéka. Eszerint felesleges a régi istenek valamelyikének visszatérésére várni, mert ők nem segíthetnek rajtunk: nem tudnának minket felrázni, helyünkre tenni – minket csak a *mi* istenünk válthat meg. Pasolini tehát abból a regnáló vallási kultuszok nézőpontjából botrányosnak tekinthető hipotézisből indult ki a vendég alakjának elgondolásakor, hogy minden világtörténelmi korszaknak másféle istenre van szüksége, sajátos, más istenekkel nem rokon istenségre, aki nem kínálhat „megváltást” mindenkinek, csakis kortársainak. A „megváltás” fogalmát itt speciális értelemben használom – mivelhogy Pasolini is így használja. A *Teoréma* „kék szemű” istene nem valamilyen „adósságtól”, a bűn vagy a halál „terhétől” váltja meg „híveit” – az idézőjel használata ebben az esetben különösen fontos, mivel a vendégnek átadható tanítás és elbeszélhető csodatételek híján, nincsenek követői,

tanítványai –, hanem egy állapottól, amelyet Hegelnél és Lukácsnál az elidegenedés, Kierkegaardnál a kétségbeesés, Heideggernél a hanyatlás, a már említett Nietzsche-nél pedig a nihilizmus fogalma jelöl. A család életét felkavaró idegen ezen állapot, tehát az elidegenedés megváltója – mivel azonban csak egy-egy ember megváltására képes, mivel személyesen adja át az elidegenedés leküzdéséhez szükséges tudást, vagy inkább készletet, mivel a „megváltottak” valamilyen rítus vagy ünnep formájában nem ápolják az emlékét, mivel csak új, már nem-elidegenedett életük origójának tekintik, amelytől el kell távolodni, a titokzatos vendéget orvosnak vagy tanítónak is tekintetjük. Ha így nézzük, leginkább Szókratészhoz hasonlít, vagyis egy bábamesterhez. Egy bábamester szülni segít, ami azt jelenti, hogy olyan házat keres fel, ahol szülni való is található. Ez a szülni való Szókratész szerint az erény, Kierkegaard szerint az igazság, Pasolini szerint pedig a szakralitás iránti érzék, amelyet az ember egykor birtokolt, a modernitás korszakában azonban elveszített.

A *Teorémában* a „találkozás” konkrétan azt jelenti, hogy a családtagok *szexuális* kapcsolatba kerülnek vendégükkel. A házvezetőnő és az anya esetében ez egyértelmű. A szoknyáját felhúzó Emilia és a meztelenre vetkőző Lucia szeretkezik az idegennel. A lány és a fiú, tehát Odetta és Pietro is így tesz – bár ezen a ponton Pasolini mértéktartó: Odetta esetében megelégszik egy csókkal, Pietro esetében pedig a vendég nemiségére való utalással: Pietro felhajtja a takarót, hogy meglesse szobatársa meztelen testét, „férfiasságát”.

Más a helyzet az apával, akinek nincs neve a filmben. Pontosabban van, csak hogy ez egy irodalmi alaké, akire az apa akkor hivatkozik, amikor elmondja vendégének, hogy ő egy beteg ember. A dúsgazdag, gyártulajdonos apa Ivan Iljicshez, Lev Tolsztoj kisregényének hőiséhez hasonlítja magát, az idegent pedig a haldokló Ivan Iljicszet ápoló „üde” és „fiatal” Geraszimhoz. Ez az összehasonlítás azért figyelemre méltó, mert rávilágít az idegen identitásának Pasolini által elgondolt lényegére. Eszerint az idegen olyan személy, akit romlatlan, őszinte nyitottság és nagylelkűség

jellemez. Pasolini is erre utal, amikor megállapítja, hogy a történet olyan emberekről szól, akik „hamis képet” alkottak önmagukról, akik „őszintétlenül” élnek. Mivel – írja Pasolini – „az őszinteség és az őszintétlenség nem tud kapcsolatba lépni egymással a nyelvi kommunikáció szintjén”, az idegen nem próbál meg beszélgetni vendéglátóival, „hanem szerelmi kapcsolatba lép mindegyikükkel.”

Az apával ez nem történik meg. Az idegen megértő barátként, a betegség-jelenetben pedig empatikus gyógyítóként közeledik az apához: leül az ágy szélére, amelyen a szorongó, talán pánikbeteg férfi fekszik, majd a nyakába emeli annak lábait. A testi kontaktus egy bizarr relaxációs pózra korlátozódik kettőjük között.

A jelenet folytatása – dramaturgiai ellenpontja – a vidéki kirándulás epizódja. A meggyógyított, megint ereje teljében lévő apa autóba ül, és elviszi egy tóhoz a vendégét. Ekkor hangzának el az apa szájából azok a mondatok, amelyeket Jeremiás próféta könyvéből emelt át a filmben Pasolini. Ezek a mondatok már nem egy tiszta lelkű emberként, hanem erőszakos, csábító „istenként” festik le az idegent. „Te nem vagy Geraszim – mondja az apa az országúton. – Téged nehéz kiismerni.” Majd a tóparton így folytatja: „Elcsábítottál isten, és én hagytam elcsábítani magamat. Megerőszakoltál és fölébem kerekedtél.” E mondatok elhangzása közben nem az apa arcát látjuk, hanem a már említett kietlen, sivatagos tájat – nem először, s nem is utoljára a filmben.

AZ ERŐSZAK TÁJAI

Mire utal a pusztaság képe, szimbóluma? Könnyebb meghatározni, hogy mire nem. A sivatag nem a felvilágosult, racionálisan gondolkodó, együttérzésre és szolidaritásra nevelt, humanista ember világa. Ez a világ „minden, csak nem napnyugati” – írja Vajda Mihály az *Oidipusz király* természet- és társadalomképével kapcsolatban: itt „minden vad: a természeti táj éppúgy, mint az ember által teremtett környezet, 'az istenek, a templomok, a papok, az ünnepek, a játékok, a költők, a gondolkodók', az uralkodó, a vének tanácsa, a népgyűlés, a hadsereg, a polisz... az ember tettei pedig erőszakosak.”

Pasolini sivatag-filmjeiben tombol az erőszak. Ennek legenyhébb, szellemi formáját a *Maté evangéliumában* látjuk, ahol a Sátán egy elhagyott, kopár tájon próbálja megkísérteni – s ily módon elpusztítani – Jézust. Mielőtt a Sátán egy intelligens, de durva arcú férfi képében megjelenik, a kamera kétszer is végigsvenkel a tájon: bemutatja a szellemi párbaj kietlen, ember-telen helyszínét, ahol csak egy isten képes megőrizni a hitét. Az erőszak szempontjából a másik végletet az *Oidipusz király* jelenti. Pasolini szöveg-hűen adaptálja Szophoklész drámáját, két ponton azonban látványosan eltér tőle: egyrészt amikor Oidipusz szellemi párbaj helyett leszúrja a szfinxet, másrészt pedig amikor megöli az apját és annak kísérőit. Az, ami Szophoklész drámájában alig több balesetnél, Pasolini filmjében hosszú és véres mézárás, irgalmatlan leszámolás: nem egy sértett, hirtelen felindulásból cselekvő férfi veszi el Laiosz életét, hanem egy kegyetlen és módszeres gyilkos, sőt *sorozatgyilkos*, aki mint ha élvezné, amit tesz. Abban a világban, amelyet a sivatag jelképez: nincs megbocsátás, irgalom, tisztelet és szeretet – a vad, őrjöngésbe árcsapó indulatok, a tomboló „szabadságosztónök”, a civilizálatlan vágyak világa ez. Erről tanúskodik a *Disznóól* is, ahol a sivatagban bolyongó, éhező, bármit felfalni kész főhős – egy szép, anyagi arcú férfi – megöl egy társaitól elszakadt katonát. Nem harc közben végez vele, hanem amikor ellenfele megadja magát, s már az életéért könyörög. De nincs irgalom: a katona levágott fejét füstölgő kráter nyeli el, húsát pedig az emberevő torka.

Kísértés, gyilkosság, emberevés, fajtalankodás, nemi erőszak – bármi megtörténhet az emberrel a sivatagban, amely a *barbarizmus* metaforája Pasolini filmköltészetében. Egy ősi, premodern világ metaforája, ahol már van tudat, de még nincs józan ész, már van törvény, de még nincs lelkiismeret: ez „az 5. századi fordulatot megelőző világ” – írja Vajda Mihály a racionalitást és lelkiismeretet hozó szókratészi „fordulatra” utalva – „a háborzongató otthontalanság érzetét kelti bennünk: egy világ, amelytől a mienkhez, a napnyugatihoz, a modernhez, nem vezet folyamatos út.”

(Folytatjuk)



~ DICKENS-ADAPTÁCIÓK // TALABOS DÁVIDNÉ ~

A „SZÍV ÍRÓJA”



DICKENS A TELEVÍZIÓ ÉS AZ INTERNET KORÁBAN IS AZ EGYIK
LEGNÉPSZERŰBB ÍRÓ MARADT, REGÉNYEI FILMES ADAPTÁCIÓINAK
SZÁMA FOLYAMATOSAN GYARAPODIK.

„A világunkban senki sem vall kudarcot,
aki másnak a terheit könnyíti”.

Charles Dickens (1812-1870) a viktoriánus kor legismertebb írója, a szegények, elesettek és megbélyegzettek valódi szószólója volt. Keserű és igaz képet festett az idillinek hitt békés, komfortos otthonairól és anyagi családi fotográfáiról ismert korszak árnyoldalairól, a szegénynegyedek, dologházak, adósbörtönök világáról, ahol gyerekek, nők és férfiak tömegei éltek szörnyű nyomorban. Számára a szegénység, a gyermekmunka, az éhezés, a rosszul működő egészségügy olyan problémáknak tűntek, amelyeket Viktória királynő rendszere nem volt képes megoldani, ezért súlyos ítéletet mondott a britek által máig aranykornak érzett időszakról. Dickens kisgyerekként maga is megtapasztalta az adósok börtönében sínylődő apa hiányát, ezért fájdalom, megvetése, haragja, szeretete mindig őszinte és az olvasók szívéhez hatóak. Főszereplői mind lenézett, mellőzött árvák, „fattyak”, vagy rossz sorsú gyerekek, akik végül minden sorscsapás és rosszakarat ellenére legyőzik az őket gáncsolókat. Az érzelmes és fordulatos történetek természetesen a mozinézőket sem hagyhatta hidegen, a Dickens műveiből készült megfilmesítések száma a Sherlock Holmes, illetve az Agatha Christie krimik után a legmagasabb. Műveit már a némafilm korszak kezdetétől gyakran filmre vitték (*The Death of Nancy Sykes*, 1897), leginkább örökzöld klasszikusa pedig

nem meglepően a *Karácsonyi ének*, több mint hatvan feldolgozással. Rövid áttekintésem Charles Dickensnek, a viktoriánus korszak lelkiismeretének hőstípusait, jellemvilágát, világnézetét, társadalomszemléletét mutatja be, utalva a legjobban sikerült Dickens-filmadaptációkra is.



Charles Dickens Hampshire-ben született, de ötévesen Kentbe, majd tízévesen Londonba költözött a családjával. Békés, idillikus gyerekkora volt, igazi viktoriánus álom, amelyben szerető család, szép játékok, könyvek, egészséges és barátságos környezet jutott ő és testvérei osztályrészéül. Tizenkét éves korában azonban élete szomorú fordulatot vett: akárcsak legkedvesebb hősének, David Copperfieldnek, neki is dolgoznia kellett, mivel a pénzzel könnyelműen bánó apja az adósok börtönébe került. Dickens számára ez a gondtalan gyerekeké, a biztonság végét jelentette, nem véletlen, hogy több regényében is megjelenik az adósok börtönének részletes leírása (*Kis Dorrit*, *Copperfield Dávid*). A Simon Curtis rendezte 1999-es *Copperfield*-adaptációban különösen erősen élhetjük át a gyermek Dávid kétségbeesését, fájdalmát és lélekölő munkája iránti utálatát, amit a kis Dickens is érzett a fényműhelyben. Dávid kedves lakótársa, a vajszívú, álmodozó Mr. Micawber alakjában jószándékú, de méltatlan sorsra jutott apját örökítette meg.

A kiskamaszként megtapasztalt nyomor olyannyira kítőrölköztetetlen emléket hagyott Dickensben, hogy több re-

gényének visszatérő elemévé vált. Első regényének hőse, Twist Olivér árvaként kerül a dologházba, ahol megtapasztalja a szegénység és a kiszolgáltatottság mélységeit. A *Twist Olivért* áthatja a Dickens világszemléletét jellemző paradoxon: miközben a regény a nyomor negyedek mocskában, az árva-, és dologházak, kolduló gyerekek és prostituáltak világában bonyolódik, miközben kiskamasz hőstét a legsötétebb a nyomor és a bűnözés megpróbáltatásainak veti alá, a jóság, a könyörület, a tisztesség és a becsület mégis romolhatatlan. Olivér még Fagin bandájába keveredve sem alacsonyodik le, nem hasonul a bűnözők világához, hanem mindvégig elutasítja azt. Ahogy az *Örökösök* Esther Summersonja, David Copperfield és Pip sem gyűlölettel, megvetéssel, vagy bosszúvágygal tekintenek a romlott világra, a rosszakarókra, ellenkezőleg „megbocsátanak az ellenük vétkezőknek”. Mondhatnánk, a viktoriánus Anglia eszményének jegyében cselekednek így, csakhogy a kor szellemét, gondolkodásmódját és erkölceit Dickens rendkívül népszerű regényei legalább akkora mértékben alapozták meg, mint Viktória királynő szemlélete (melyet döntően inspirált korán elhunyt férje, Albert herceg keresztényi filantrópiája.)

Mindezek az eszmények természetesen illuzórikusak maradtak volna az első számú világhatalommá váló Brit Birodalom teremtette jólét nélkül, mely bő fél évszázadra biztosította a boldog békeidőket, felszámolta az angol társadalom kirívó egyenlőtlenségeit.

Dickens moralitása sohasem forradalmi és aszkétikus, nem a gazdagságot veti meg, hanem a vagyont, illetve azokat, akikből a kapzsiság, a mértéktelen pénzsóvárság kiölte a szeretet érzését. Dickenstől távol állt a vakbuzgó vallásosság, de a kereszténység alighanem legfontosabb tanítása – a szegények, a gyengék, a megalázottak, az üldözöttek iránti szolidaritás – minden írását áthatotta. Aki ezt a hitvallást megtagadta, Dickens regényeiben nem mehetett át a tű fölkán. Nem meglepő, hogy az egyik legszebb, mondhatni legkeresztényibb karácsonyi történet (*Karácsonyi ének*) épp Dickens tollából született meg, amelyben a zsugori Ebenezer Scrooge megtérésének tanmeséjét olvashatjuk. Az erkölcsi megváltás lehetősége



**„Megvetéssel tekintenek
a romlott világra”
(Coky Giedroyc: Twist Olivér
– Tom Hardy)**

ugyan nem mindenkinek adatik meg Dickens regényeiben, de a lehetőség igen. A „megváltáskeresés” visszatérő motívum az életműben. A *David Copperfield*ben Daniel Peggotty és unokahúga, a regény utalásai alapján valószínűleg prostituálttá váló Emily, Ausztráliába emigrálnak, mivel Angliában már nem tudnák helyreállítani megtépázott jóhírüket. Így tesz egy másik prostituált szereplője, Martha Endell is. Ausztrália az ígért földjévé válik, ahol a *Szép remények*ben Abel Magwitch is megtalálja az üdvözülést.

A *Twist Olivér* Coky Giedroyc rendezte 2007-es BBC feldolgozása drámaian ábrázolja a korabeli angol társadalom szegényfoltját, Dickens súlyos kritikát fogalmaz meg a könyörtelenül szigorú igazságszolgáltatással szemben. A rendőrbíró (a korszak legalacsonyabb bírói fóruma) lelketlen, az elé kerülőket nem embernek, csupán tárgynak és született bűnözőnek tekintő hivatalnok. A büntetésvégrehajtás katasztrófális állapotaira (túlzsúfolt intézmények, az ezekben uralkodó egészségtelen körülmények, a gyerekek éhezése a börtönökben) Dickens kivételes hangsúlyt fektetett, megjegyzendő, hogy ő még a raboskodása idején több levelet írt Oscar Wilde-nál is többet tett a börtönök infernális körülményei javítása érdekében, népszerű regényeinek jelentős szerepe lehetett az angol börtönügyi törvények meghozatalában.

Dickens számára a bűnelkövetők nem feltétlenül álnok és alattomos emberek, hanem sokszor rossz útra tévedt szánandó személyek, akikben él még a szeretet és a vágy az emberi kapcsolatokra. Jó példája ennek a *Szép remények* Magwitch-e, aki a 2012-es Mike Newell jegyezte feldolgozásban kitűnően kidolgozott szereplő, pontosan olyan, amilyennek Dickens leírta. Pip iránt érzett szeretete minden félelmet és akadályt legyőz, s életútja végén bátran nézhet szembe a nagy ismeretlennel, tudva, hogy a legfőbb jót, egy gyermek segítségét, mégiscsak megcselekedte életében.

Dickens és családja jósága és töretlen optimizmusa végül

eredményre vezetett: egy örökségnek köszönhetően véget értek a megpróbáltatások évei, s Dickens végre folytathatta tanulmányait. Ahogy Nicholas Nickleby, David Copperfield és Richard Carstone (*Örökösök*), Dickens maga is ügyvédbojtárkodással kereste kenyerét egy ideig, majd egy gyorsírói állás után újságíró lett. Huszonnégy éves korában jelent meg első regénye, a *Pickwick Klub* (1837), amely megalapozta írói hírnevét. Akárcsak bevallottan kedvenc hőse David Copperfield, Dickens ezután ragyogóan megélt írásaiból, és népes családját is kitűnően el tudta tartani.



A bírák mellett ellentmondásos képet festett az ügyvédekről is. David Copperfield mentora, Mr. Spenlow kedves, egyenes ember, szemben Mr. Tulkinghorn (*Örökösök*) aljas, mindenre elszánt karakterével, aki egyik fő munkaadója feleségének, Lady Dedlocknak tönkretételére törekszik. Az igazságszolgáltatás visszásságainak kiváló bemutatásának lehetünk tanúi ebben a regényben, amelyben írnokok, másolók, ügyvédbojtárok próbálnak pénzhez, hatalomhoz és más előnyökhöz jutni. A 2005-ös Justin Chadwick

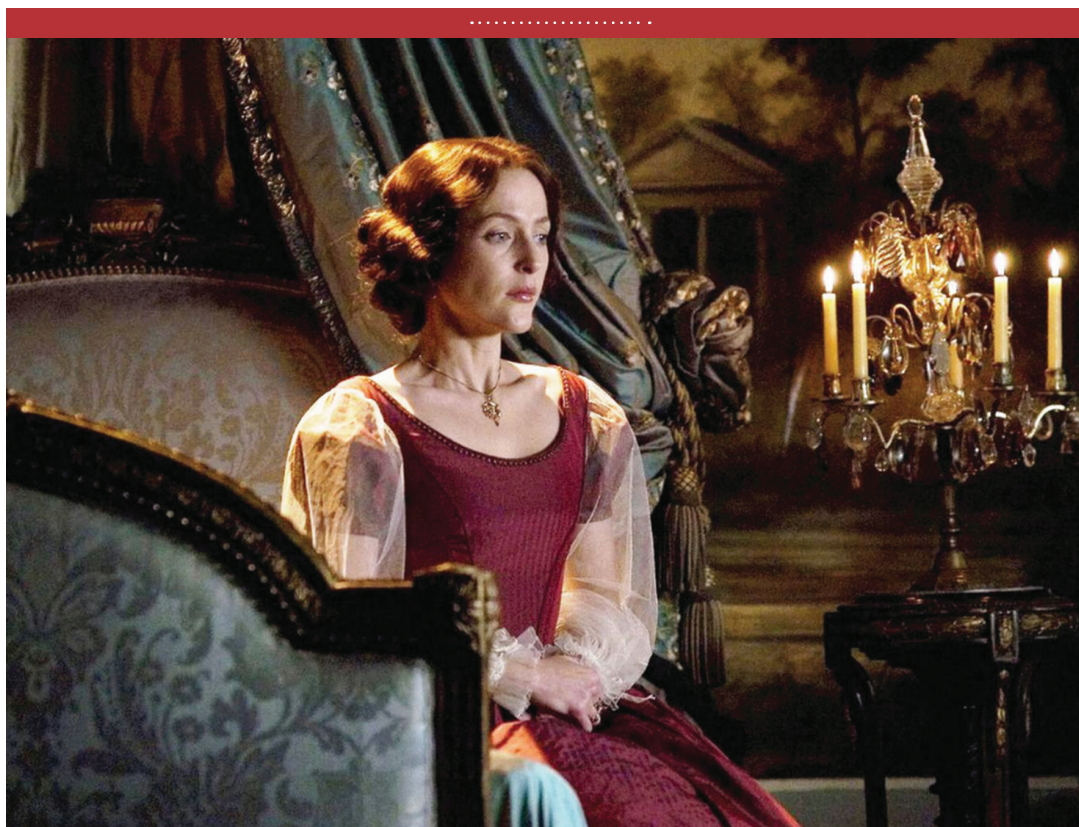
és Susanna White rendezte BBC-feldolgozás kellő idő birtokában alaposan és hűen ábrázolja a viktoriánus igazságszolgáltatás működését. A Richardot szipolyozó ügyvéd alakja sajnos nem volt ritka ebben az időszakban, az ügyvédek mindent elkövettek azért, hogy az időt húzzák és a klienseik teljes mértékben kiszolgáltatottá váljanak nekik. A Jarndyce örökösödési per, amelyre Dickens a regényét építi a legjobb példa erre a visszaélésre. A végeláthatatlan jogi huzavona számos emberéletet örölt fel, végül pedig a rendkívül magas per költségeknek köszönhetően a koronán kívül minden érintett csak veszített rajta. A jogtörténet, szűkebb körben a brit örökösödési precedensjog iránt érdeklődőknek különösen fontos és érdekes remekmű ez, mint például Mikszáth Kálmán munkásságának jó néhány darabja. Dickens ítélete lesújtó: a jog alkalmazása sok esetben szembekerült az igazsággal és az erkölccsel, Iustitia szeme még

ebben a magát felvilágosultnak tekintő korszakban is bekötte maradt.

Dickenst élénken emlékeztek a szociális kérdések, mivel pályája kezdetén parlamenti vitákról

„Nézeteivel megelőzte korát”

(Justin Chadwick és Susanna White: Pusztaház örökösei – Gillian Anderson)



tudósított, a törvényhozás munkáját figyelve alapos ismereteket szerzett e tárgyban. Az egészségügy állapotát is rendkívüli fontosságú kérdésnek tekintette, ezért is alkothatta meg a szegények orvosának, Allan Woodcourtnak a figuráját (*Örökösök*). Dickens szemében mindenkinek joga volt az orvosi ellátáshoz, ezzel a nézetével igencsak megelőzte korát. A nyomornegyedekben járványok pusztítottak, amelyeket egy fejlett és haladó szellemiségű ország nem engedhetett volna meg magának. Woodcourt doktor emberfeletti cselekedeteivel nemcsak Esther barátnőjét, hanem számos nincstelen embert is megment a biztos haláltól, jó okkal vált Dickens egyik legkedveltebb karakterévé.

George Orwellt olvasva azonban érdekes felvetéseket ismerhetünk meg. Esszéjében a nagy becsben tartott író hiányosságaira is rávilágított: Dickens társadalomkritikája szerinte pusztán morális alapú, konstruktív javaslatoknak azonban híján volt, hiszen Orwell szerint semmilyen javaslatot nem kínál munkáiban a korszak problémáinak megoldására. Orwell még ennél is tovább menve Dickenst társadalmi, erkölcsi és politikai értelemben véve is hiteltelennek találja, mivel bírálatai ellenére valamennyi társadalmi osztály kedvence maradt anélkül, hogy radikális és felforgató nézetei miatt kivetette volna magából az arisztokrácia. Orwell a gyerekábrázolásban az oktatásban szenvedő gyerekek képe mellett hiányolja a gyárakban sýnylódó kiskorúak ábrázolását, szerintem azonban ez megjelenik Dickens regényeiben, még ha nem is annyira hangsúlyosan. Azt azonban Orwell is elismeri, hogy sem a gyerekekről, sem az őket elnyomó társadalomról egy angol író sem tudott Dickensnél megindítóbban írni.

Dickens a társadalom kiváltságosairól is rendkívül összetett és árnyalt képet rajzolt regényeiben, az angol nemesség minden rétegét szerepeltette a kisnemesektől a rendszer csúcán elhelyezkedő arisztokráciáig. Akadnak kedves, segítőkész figurák, mint a *Twist Olivér* Brownlow ura, vagy Mr. John Jarndyce (*Örökösök*). Mr. Jarndyce minden jószág, emberség, tisztesség és becsület szimbóluma lehetne, aki a vagyonát és ismertségét a legszegényebbek, legelésebbek segítésére szánja. Gyámjával szegődik a két Jarndyce örökös jelölt-

nek, Adának és Richardnak, valamint az árva Esther Summersonnak is, akiket a legnyomorúságosabb házakba is elvisz magával, hogy karitatív tevékenységet végezzenek. Joe-t, az utcagyereket is saját otthonába viteti, temetését maga fizeti. A különc, szeszélyes arisztokrata mintája Miss Havisham (*Szép remények*), aki egy régi szerelmi csalódás miatt elhidegül az emberektől. A kegyetlenség, embertelenség példája Ralph bácsi (*Nicholas Nickleby*), aki kapcsolatait és óriási vagyonát féltve szegényebb rokonai megalázására és tönkretételére törekszik. A fellengzős, érzelemszegény, felületes és származásával kérkedő főnemesség képviselője ő, akire végül Dickens súlyos ítéletet szab ki.

Az oktatás témája Dickens másik „vesszőparipája” volt. Az oktatás viktoriánus ideáljának súlyosan ellentmondanak a regényeiben megjelenő iskolaigazgatók és tanárfigurák, valamint oktatási intézmények, ahol a gyerekek hideg, rideg hálótermekben aludtak, éhkoppon tartották és rendszeresen verték őket. A vagyonosabb iskolákban az élelmezés rendben volt, de az érzelemszegény oktatás ott is megnyomorította a diákokat. Dickens iskolái épp oly kevésbé vonzóak, mint a *Jane Eyre* lowoodi árvaháza. kritikája. Az oktatási intézmények kritikája leginkább a *Nicholas Nickleby*ben és a *David Copperfield*ben csúcsonyul ki. Nicholas segédtanár Wackford Squeers iskolájában, a Dotheboys Hallban. Squeers lelketlen, aljas csaló, aki „iskoláztatás” címen igen magas díjazás ellenében vesz magához otthon nem kívánt fiúgyermeket, hogy aztán elhanyagolt, mocskos tanintézetében éheztesse, bántalmazza és dolgoztassa őket, miközben az értük kapott díjat zsebre teszi. A Douglas McGrath rendezte 2002-es filmváltozat érzékletesen mutatja be Squeers iskoláját. Nem sokkal vonzóbb a *David Copperfield* Salem-háza, ahol a kegyetlen Mr. Creakle az iskolaigazgató. Ebben az intézményben is gyakoriak a verések, Mr. Creakle ráadásul Dávid gyűlölt mostohaapjának, Mr. Murdstone-nak a barátja, akinek kedvéért külön is gyöttri Dávidot. Dickens a brit oktatási rendszer realista állapotrajzával nemcsak olvasóit gondolkoltatta el, hanem a döntéshozókat is.

Dickens nőkről alkotott elképzelését elsősorban édesanyja, majd felesége alakították. Anyja hű képét a *David*

*Copperfield*ben rajzolta meg, Dávid anyja, Clara alakjában, aki ártatlan, gyönge, kissé gyermeketeg teremtés, akár csak Dávid első felesége, Dora Spellow, aki a viktoriánus „ház angyala” és az engedelmes asszonytípus megtestesítője. Az *Örökösök* Esther Summersonja is a szelíd, finom nőiség szimbóluma, aki gyámja iránt érzett hálája jeléül még arra is hajlandó lenne, hogy feleségül menjen hozzá. Dickens legkülönlegesebb hősnője Betsey Trotwood, aki nemcsak kedves nagynéni, hanem erős akaratú, karakán asszony is. Betsey teljesen ellentmond az oltalomra szoruló nő viktoriánus eszményének. Házassága annak idején rosszra fordult, ezért önállóan kellett helyt állnia a világban. Dickens az emancipált nő korai példáját alkotta meg, a Viktoriánus-korszakban talán csak Oscar Wilde teremtett ennyire erős és önálló nőfigurákat.



Charles Dickens a viktoriánus korszak máig legismertebb szerzője, munkáiból több millió példány kelt el világszerte. Világnézete egyedülálló és korát meghaladó, ezért is emelkedhetett a legnagyobb szerzők közé. „A gyerekek semmit nem élnek át annyira élesen és keserűen, mint az igazságtalanságot.” – mondta egyik híressé vált mondatában. Ha volt a gyerekeknek szenvedélyes szószólója az életben és az irodalomban, azt a személyt Charles Dickensnek hívták. Töretlen népszerűségének titka elsősorban hibátlan emberségében rejlik. Az elesettek, a szegények, a kirekesztettek védelme mellett olyan szociális, oktatási, egészségügyi, jogi és társadalmi problémákra hívta fel a figyelmet, amelyek megoldásához ezzel maga is jelentősen hozzájárult. Mondhatnánk, hol van már a viktoriánus világ és mentalitás. Sajnos nem is annyira messze. A XX. század második felének viszonylagos jóléte, társadalmi egyenlősége után újra nő a szakadék szegények és gazdagok között, a nyomorúság fokozódásával nem a problémák megoldásának keresése, hanem a szolidaritás elvének cinikus feladása jár együtt. Épp úgy, ahogy azt Dickens regényeiben látjuk. Szarkazmussal, éles megfogalmazással és súlyos kritikával átítatott regényeinek filmes feldolgozásai azért lehetnek is rendkívül sikeresek, szerencsére nem csak társadalomkritikája aktuális, erkölcsi mércéje, emberi tartása is örökérvényű. •

ANDRÉ BAZIN

A montázs, Bazin és mi

BIKÁCSY GERGELY

SZÁZ ÉVE SZÜLETETT A FRANCIA ÚJ HULLÁM SZELLEMI MESTERE, A 20. SZÁZAD LEGNAGYOBB HATÁSÚ FILMKRITIKUSA.

E kissé hangzatos címet Eisenstein egyik híres régi írásának bátorítására választom. „Dickens, Griffith és mi...” – így, három ponttal a magyarul is olvasható izgalmas cikk címe. A dolgozat a filmművészet alapjának tekintett montázs tisztelgő és büszke köszöntése. Nem üres szavakkal, és nemcsak gesztusként. Távtalból és távtalosan. Griffith „találmánya” után majd harminc évvel később, ez valóban filmtörténeti távlat volt. Egy nagy alkotó szöveg- és képelemzése. Dickensig visszaugorva kultúrtörténeti lelemény is.

MOZGÓKÉPBŐL MŰVÉSZET

Eisenstein Dickensnél vélte megpillantani az ő montázstechnikájának irodalmi előzményét, hasonmását. Idézi is, bravúros és elegáns acélsodronyt húzva Dickens-Griffith és saját technikája közé. Láthatta volna mondjuk Fieldingnél is, (bizonyára látta), akár, mit ne mondjunk, persze Joyce-nál, (akit talán még nem olvasott) – hogy csak angol nyelvűeknél maradjunk. „És mi”? A végső „...és mi” leginkább önmagára, és a filmalkotókra vonatkozik de talán sem ő, sem más nem cáfolná, hogy a filmkritikusok, az esztéták, sőt minden figyelmes néző is beletartozhat e többes-névmás tartományába – vagyis a filmlátók közösségébe...

A montázstechnikát akár művészetként is felfoghatjuk. Még pontosabban: művészetteremtésre alkalmas technikának. Balázs Béla hasonlóan gondolkozott a montázsról, mint a szovjet-orosz mester – még ha később érdekes és éles vitájuk is támadt („Béla megfélemezik az ollóról” – írta Eisenstein.) Balázs Bélának rendkívüli érzéke volt a mozgókép szelvényhez, nyilván nem véletlen második (szintén német nyelvű) könyvének címe. A *Látható ember* után *A film szelleme*. A

montázs művészet-teremtő újdonságára, és erejére, sőt hatalmára már az Eisenstein-filmek előtt rádöbbsent és vallotta. Eisenstein (és az orosz iskola mellett szinte egyedülként hasonló színvonalon) a francia Abel Gance épített mindent a montázsra. A *Száguldó kerék* ritmusadó sebességváltásai bizonyítják, hogy ő is tudatos tanítványa volt Griffith-nek.

Mi a film? Az, hogy a montázs különböző, Eisensteintől többféle módon is alkalmazott fajtája – a közeli és nagyközeleiek váltogatásával – kizárólagosan a filmnyelv alkotó-művészi eszköze, ez axióma volt: érvelni még mellette sem igen kellett, úgy a harmincas évek közepéig. Akadt pedig egy korai, nagy filmtörténeti némafilm-alkotó, Wilhelm Murnau, aki nagyon másként beszélt a filmnyelvet, mint a korabeli filmcsinálók. Nála mozdult meg igazán a felvevőgép, az ő filmjeiben kapcsolódtak elsőként (tudatosan) folyamatossá a plánok. Sőt, már Griffith érett műve, a *Letört bimbók* is egy hosszú kocsizással hozott újat. (Csak formanyelvében, de a „hótgiccses” történet ezzel válik érdekessé).

Épp Bazin elméleti írásainak hatására ismert kifejezés a „belső montázs”. Balázs Béla a kifejezés megszületése előtt, második könyvében már körülírta a jelenséget. Azt azért nem fejtegette, hogy a film jövőjének ez lesz az országútja. Vajon mikor vált technikai trükkből művészi eszközzé? Amikor azzá válik valamilyen technikai eljárás, már egy ideje alkalmazták, és csupán a tudatosság foka kérdéses. Ilyen alkotó eljárás a „belső montázs” is. Bazin, és nyomában a francia, majd európai filmkritika és esztétika (akkor született) kulcskifejezése. De a kulcskifejezést természetesen megelőzi a filmvásznon látható, a filmszlagalon megelevenedő új képi nyelvezet.

TILOS A MONTÁZS

Az esztétika mindig később figyel fel a folyamatokra, mint a folyamatokat létrehozó alkotók. A harmincas évek közepére-közepétől néhány rendező már nem a jól bevált montázstechnikára alapozta elbeszélésének nyelvét. A filmnyelv változása nem a némafilm-hangosfilm váltásakor játszódott le, és nem „forradalmi gyorsasággal”, mint az orosz montázs. Jean Renoir ismert francia rendező volt ugyan, és a híres *Nagy ábrándot* ismerni, sőt elismerni illett, de több harmincas évekbeli filmje sehol nem aratott igazán sikert, főképp nem a hagyományos montázst hosszú beállításokra, hosszú kameramozgásokra váltó *Játékszabály*. Ezt az ötvenes évek elején újból fel kellett fedezni. Akárcsak Renoir (és az új hullám) zseniális elődjét, Jean Vigót.

E felfedezésnek (prózaiban: szemléletváltó munkának) élén André Bazin és folyóirata, az 1951-ben alapított *Cahiers du Cinéma* tört új ösvényt, valamint Bazint mesterüknek tartó fiatal kritikusok (Truffaut, Rohmer és társai). Új filmnyelvet azonban soha nem kritikusok és esztéták alkotnak meg, legfeljebb segítenek a nézők egy részének, hogy megbarátkozzanak vele. Hogy a film „köznyelve” megváltohasson, ahhoz majdnem egy időben technikai változásoknak kell bekövetkezniük, majd azok segítségével, azokra támaszkodva néhány formanyelvet (is) teremteni képes új rendező megerősödően másféle látásmódja elterjedésének.

Renoir és Orson Welles? Igen, persze, de a hatvanas évekre már Renoir vagy Welles nélkül is majd minden moziban már nem a montázs, hanem a gépmozgás, nem a közelképek egymásra vágása, hanem a gyors-lassú kameramozgás, ha kell, nagylátószögű objektív segítségével a térben ábrázolt színészvezetés uralkodott. A „belső montázs” technikája és művészete. Európában elsősorban az olasz neorealizmus, majd a francia nouvelle vague képi nyelvének hatására. Az olasz neorealizmust a Bazin halála (1958) után eltelt hatvan évben sem világította át senki olyan elképesztő erővel és érvényesen, mint Truffaut-ék mestere. A nouvelle vague rendezőinek java, akiknek munkáit ő már nem láthatta, Bazin tanítványa volt.

A NYITOTT FILM

Bazint elég nehéz magyarra fordítani. A nagyon méltánylandó magyar kiadás (1995, majd 2002 – Osiris Kiadó) válogatott fordítói becsülendően, olykor botladozva küzdöttek vele. (A méltán dícsérendő magyar változathoz sajnos kimaradt az alapvető Bresson-tanulmány.) Nehéz fordítani, holott Bazin nyelve látszólag nagyon egyszerű: távolról engem kicsit André Gide vagy közelebről Gyergyai Albert nyugodt, barátságos esszé-hangjára emlékeztet. Nem is a technikai kifejezések fordítása teszi nehezzé, (ezek a franciában többnyire angol, a magyarban német, majd magyarított szavak). Viszont nehezebbek, melyeket részben Bazin alkotott meg („plan-séquence”), s melyek a technikán túl a művészi eljárásra vonatkoznak. Ilyenből több is akad.

A legfontosabb Bazin-kifejezés egyértelműen a „cinéma impur”. Ezt talán sikerült magyarul visszaadni a „nyitott film” találattal. A szerző filmsztétikájának sarokköve. Bazin ezzel – végig következetesen egész életművében – a hagyományos, romantikus, naiv vagy naivkodó módon „filmszerű film” hamis igénye ellen érvel. Balázs Béla a húszas évek közepén még teljes joggal hangsúlyozhatta, bár utána jó érzékkel már ő sem hangsúlyozta túl. Bazinnek harminc év múltán már nem kellett „megvédenie” a filmszerűséget, sőt az irodalom és színház kapcsolatát mélyebben, egymást átszöve vizsgálta. A szó szerinti (szótári értelemben)

„tisztátalan”, vagyis „nem filmszerű” filmek védelmében több alapvető tanulmányt közölt.

Ha az eddigiekből valaki félreértene: Bazin metszően pontosan értelt a hosszú beállítás, a belső montázs, a mind Renoirnál, mind Orson Welles-nél döntően fontos háttér-élesség, nagy látószög, a tér-érzet egysége (és nem vágással feldarabolása) mellett, de írásai sohasem csak filmtechnikai jelentőségűek. A „nyitott filmművészet” sehol és semmiképpen sem valamely technikai eljárás kívánalmára utal.

Legnagyobb teljesítménye az Orson Welles-filmek elemzése. Ez is több mint műelemzés. Világlátást elemez. Welles másképp veszi fel a jeleneteket, másként plánoz, másként használja, vagy nem használja a montázst, mint a többi rendező. Kitágítja a teret, sőt létrehozza a teret. A montázsra és a némafilm legjobb erőnyeire építő régebbi filmcsinálók, Balázs Béla és más esztéták ujjongó rácsodálkozásától kísérvé mintegy kivágták, kinagyították a térből az emberi arcot. Kivágták a tág valóságból a rejtett szűkebb valóságot. Felismertették a nézővel, mit is akarnak látni. Mindenható művészként irányították a néző tekintetét. Például, ha két emberi arc egymás utáni nagyközelijére visszavágják az első nagyközelit, az már újabb érzelmeket fejez ki (holott ugyanaz a felvétel). Ez volt a film őskorának Griffith felfedezte, majd Eisensteinék zseniálisan csúcsra járatott művészete.

REALIZMUS A MOZIBAN

Mi a film? Bazin alaptétele szerint a fénykép eredendő (ontologikus) valóságábrázolásának időbeli kiterjedése. Mindenfajta „filmszerűség” és keresett irodalmiasság, költőiség, vagy festőiskedés kívül esik a film anyagának eredendő és mindent meghatározó realitásán – fogalmazza meg.

A *Filmművészet és színház* – az Orson Welles életmű-dolgozata mellett ezt tartom Bazin legnagyobb írásának. A húszas években még arról vitáztak, hogy a film inkább a regény, vagy inkább a színház dramaturgiájának felel meg. Bazin félre teszi ezt az álproblémát (jobban mondva akkorra már jelentős filmek teszik félre.) A filmnek nem kell tagadnia-lepleznie színházi elemeit, s ezért maradandóbb Laurence Olivier *V. Henrik*-je, mint a cafattá bámult és hódolt, erőltetetten „filmskedő” Ham-

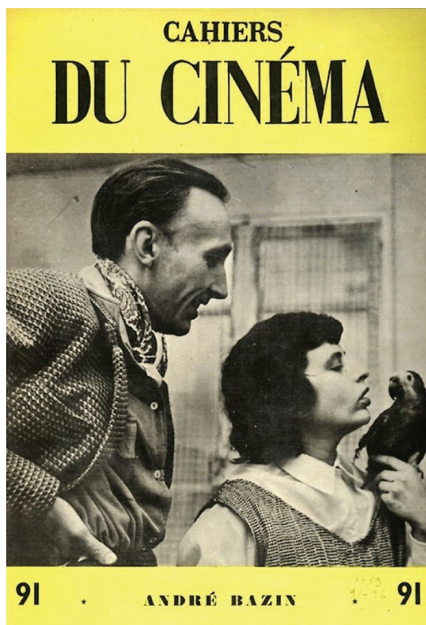
let. Renoir 1951-es *Aranyhintója* már kezdetben színpadi függönnyel jelzi, hogy hova hívja a nézőt (azután a néző észrevétlenül kerül be a film szellemvilágába.) Bazin példaadó tanulmánya Cocteau és Melville *Rettenetes szülők* című színház-filmjéről bizonyítja, a beállításokat végigkísérve, hogy az alkotás minden színpadi látszat ellenére a filmművészethez (annak értékeihez) tartozik.

A harmadik, s talán tanulságaiban legtávolabbra ható munkája (vagyis egész a mai időkig) természetesen *A neorealizmus esztétikája*. De Sica és Rossellini korszakos filmjeiben előbb látta meg a fordulatot, mint az olasz közönség és a kritika (ezt maga Zavattini is elismerte). Ma, amikor a nagy neorealista filmeket csak filmtanszékeken és zárt klubokban vetítik, nem árt néha fellapozni.

SIVATAG ÉS MOZI

Dombos toszkán tájról (jelképesen a Himalája magasságaiból) a film lapályra került, és ott tűnik semmivé. Immár több évtizedes vesszőfutással. Montázs? Hogyne, a szórakoztató és üzleti célú butítás mozgóképeiben is elkeverülhetetlen a technikai *vágás* (montázs kicsit többet jelent). Premier plán és sok nagyközelit? Hogyne, több van belőlük egy bármilyen tévéfilmben, mint Griffith-nél és Eisensteinnél, csak hogy semmi szerepük többé. Griffith nagy felfedezését, a nagyközelit kufárok és tehetségtelenek gyalázzák ezer és ezer semmit nem kifejező közelképpel: „a látás nulla foka”. (Ha jól emlékszem, ez is Bazin kifejezése). Orson Welles, Renoir, és a neorealizmus alapító atyjainak a montázsokon túli képi világa a semmi-be fúlt. Nehéz elképzelnünk őket (vagy Buñuel) egy mai moziban. A csendes és halk André Bazint pedig még kevésbé. Kritikusknak és esztétának addig van szerepe, amíg a saját korának változó filmművészetére tud támaszkodni.

Most talán majd megint fel kell fedezni a közelkép esztétikáját, mint Balázs Béla korában, majd ismét a közelképek és a montázon túllépő „belső montázst”, mint Bazin korában? Lehet, hogy mindent el kell felejteni, a mára nyolcvan éves Godard szándéka szerint? Mindenesetleg új alkotókra, új nézőkre és új filmszemre lesz szükség. Nem tudom, hiszek-e abban a szép utópiában, hogy a filmművészet újjáéled még. Bazint kell megkérdoznünk. •



CANNES

Feminin fesztivál

GYENGE ZSOLT

CANNES IDEI PROGRAMJÁBAN KIEMELT SZEREPET JÁTSZOTTAK A NŐI SORSOK.

Szabotőrök, színésznők, boszorkányok, balettáncosok, szerelmesek és katonák: idén először – nem függetlenül a #metoo kampány hatásától – a 71. Cannes-i Filmfesztivál megragadható női szerzők és/vagy témák mentén.

„Harvey Weinstein megerőszakolt a cannes-i fesztiválon. Akkor 21 éves voltam. Ez a fesztivál volt a vadászterületem [...] szégyenben fog élni, kizárva a filmnek abból a közösségből, amely egykor keblére ölelte, és eltussolta bűneit. Ma este is ott ülnek közöttetek azok, akiket el kell még számoltatni a nőkkel szembeni viselkedésük miatt. Az érintettek tudják, kikről beszélek. De főleg mi is tudjuk, kik vagytok, és nem fogjuk hagyni, hogy megússzátok.” Suhogtak az estélyi ruhák, forrósodtak a szmokingok, nyikorogtak a kisuvickolt lakkcipők és hirtelen mindenkinek kaparni kezdett a torka, mikor Asia Argento rendező és színésznő ezzel a kőkemény beszéddel sokkolta a cannes-i díjátadó ünnepség illusztris közönségét, mielőtt a legjobb színésznőnek járó díjat átadta volna. És valóban fájó pontra tapintott rá: a #metoo kampányt szexuális visszaéléseivel kiváltó producere Cannes tette naggyá a *Ponyvaregény* 1994-es sikere kapcsán, és folyosói pletykák tucatjai szólnak a Croisette legdrágább szállodáiban zajló éjszakákról. Mindeközben az ügy kipattanása óta a fesztivál szemérmesen a háttérbe húzódva, saját érintettségét teljesen elfeledve hallgatott – ebbe rondított bele Asia Argento pont abban a pillanatban, mikor a többségében nőkből álló zsűri, élén Cate Blanchett-el éppen legitimálta Cannes nőkel szembeni politikáját.

Az utóbbi hónapok film világával kapcsolatos közbeszéde kapcsán várható volt, hogy a nagy téli amerikai díjcere-

móniákhoz hasonlóan ezt a fesztivált is dominálni fogja a nőkkel szembeni egyenlőtlen bánásmód, amelyet a szerzők elsősorban a zsűri összeállításával próbáltak megelőzni. A harcok feministaként is ismert Cate Blanchett lett a legnagyobb presztízsű versenyprogramot elbíráló grémium elnöke, és a fesztivál féltávján össze is gyűjtött 82 női filmes szakembert, hogy a vörös lépcsőn állva fogalmazzanak meghatározott állásfoglalást a filmiparban dolgozó nők hátrányos megkülönböztetésével szemben. Ezen túlmenően Thierry Frémaux fesztiváligazgató mindent megtett annak érdekében, hogy minél több női szerző által jegyzett művet válogassanak be a különböző szekciókba, azonban – bár nem ismerjük a kimaradt műveket – nyilván meg volt kötve a keze. Egy olyan rendszerben, ahol eleve sokkal ritkábban kapnak nők esélyt a filmrendezésre, arányaiban is jóval kisebb eséllyel fognak cannes-i szelekcióra alkalmas filmet készíteni. Ennek ellenére a nők, a nőiség jegyei, a női identitás és sors kiemelt szerepet kapott a 71. Cannes-i Filmfesztivál legjobb filmjeinek többségében.

Három női arc a főszereplője a versenyprogram két eltiltott rendezője közül az iráninak (a másik az orosz Kirill Szerebrennyikov), amelyben maga a rendező távoli kis faluba utazik a sztárszínésznővel, aki vádló videóüzenetet kap egy színészi pályára vágyó kamaszlány öngyilkosságáról. Jafar Panahi e kifejezetten Kiarostamira emlékeztető filmben saját nevén és foglalkozásával pillant be egy világtól látszólag elzárt közösség életébe, ám – és ez filmjének elsődleges üzenete – valójában azt állítja, hogy a teljes elzárkózás napjaink médiakörnyezetében nem lehetséges. És

itt nem csak arról van szó, hogy az egész falu egyből felismeri az autóból kiszálló színésznőt, hanem arról is, hogy a média nagymértékben meghatározza az identitást és a társadalmi szerepfelfogásokat. Ennek pusztán egyik vetülete az a közismert káros hatás, amely révén a média illuzórikus lehetőségeket csillogtat meg nézői előtt, a másik – és ebben az esetben talán ez a fontosabb –, hogy olyan közösségekben is felmerülhetnek a tradicionálistól erősen eltérő életpályák a nők számára, ahol e nélkül a fiatalon férjhez menés és gyerekszületés az egyetlen elképzelhető opció.

A *Három arc (3 Faces)* kamaszlánynak viselkedését mindkét hatás befolyásolja. Miután állítólag hiába próbálta felvenni a kapcsolatot a színésznővel, hogy az segítsen neki a családi ellenkezést legyűrve elkezdni azt a színképzést, amelyre felvételt nyert, mobiltelefonja kamerájával a kezében lesz öngyilkos. Első lépésben a jelen nagy sztárja, az esti tévésorozatok arca az igazság felderítésére indul (vajon nem trükkvideóról van-e szó), miközben a jövő potenciális sztárját keresi, a falu végén ráakad egy, a pályától már visszavonult idős színésznőre. A harmadik nő, akinek arcát egyébként sohasem látjuk, több sikertelen próbálkozás után tudott itt nyugalomra lenni, ugyanis ezek a zárkózott közösségek, annak ellenére, hogy estéről-estére a tévéképernyő előtt rajonganak értük, hús-vér alakban megvetik az erkölcsstelennek tartott csepűragókat.

Panahi megközelítése radikális őszintesége miatt is fontos: nem állítja hamis módon, hogy teljesen képes átvenni a női perspektívát, ezért, bár a film folyamatosan nők sorsát követi figyelemmel, mikor útítarsa időnként elválik tőle, nem követjük őt. Ez az érzékeny, egyszerű film a forgatókönyvért nyert megszokott díjat, de azt gondolom, a szerzőre és műre egyaránt jellemző szerénység még a szakértők és a kritikusok többsége előtt is elrejtette a *Három arc* gazdagságát, értelmezési tartományának tágasságát.

Cannes ritkán tapasztalható nézői, szakmai és kritikai összhangban kitörő lelkesedéssel fogadta a belga Lukas Dhont Arany Kamerával díjazott elsőfilmjét (*Girl*), amely meglepően érett és biztos kézzel mutatja be egy transznmű tinilány nemvárt műtét előtti hónapjait. A helyzetet az bonyo-



lítja, hogy a lány balett-táncosnőnek tanul, így az amúgy is állandó változással küszködő, ezúttal azonban hormonkezeléssel is terhelt kamasztest folyamatosan a szó legszorosabb értelemben szem előtt van, kitéve társai, tanárai és a nézők vizslató tekintetének. Érdekes mellékszál, de a probléma érzékenységet és társadalmi feldolgozatlanágát jól jelzi, hogy nemzetközi kritikus szövetségnek (Fipresci), amelynek képzett és érzékeny szakértőkből álló zsűrije az „Un certain regard” kategória díját adta a filmnek, helyesbítést kellett közzétennie. Az indoklásban ugyanis – csupán a biológiai tényre figyelve – a film apa-fiú viszony ábrázolásának színvonalát méltatták, ami heves ellenreakciót váltott ki a közösségi médiában.

A kiinduló szituáció remek lehetőséget teremt a rendezőnek, hogy zsigerekre ható, érzékeinket felborzó filmet hozzon létre. Ennek legfontosabb eszköze a rendkívül magával ragadó képi világ: a kézikamerázás szokásos módon zaklatottságot és a jelenlét érzését hivatott jelezni, ám a színkezelés kifejezetten bámulatos. Lukas Dhont gyakran teljesen monokrómra világítja a jeleneteket, jellegzetes fényfelvételre vonja be a történet és az identitás jelentős hely-

Lukas Dhont: **Girl** (Victor Polster és Arie Worthalter)

színeit (az otthoni szobát, a zuhanyzót, a balett-termet), és ezáltal olyan plasztikus képeket hoz létre, amelyeket szinte

elégendő nézni ahhoz, hogy a történetet és a hozzá tartozó érzelmi kérdéskört teljes bonyolultságában megragadjuk, átérezzük. Hamis hangot a szó szoros értelmében csak a zenehasználatlaltal üt meg, néhány esetben a billegő kimenetelű, potenciálisan sokjelentésű jelenetekben túl hamar elindítja az egyértelműsítő, érzelmi hatást pontosító és ezáltal leszűkítő zenét, pont az élet véve el az egyébként színészileg és vizuálisan már megteremtett nagyszerű pillanatok.

A nagy befogadásbeli összhang általában a sekélyes filmek velejárója – legutóbb ilyesmire Cannes-ban az azóta a feledés homályába veszett *Adèle élete* esetében volt példa. És tény, hogy a fenti pozitívumok ellenére meg kell állapítanunk, a rendezőt kizárólag Lara nemi identitásával kapcsolatos vonásai foglalkoztatják: a *Girl* során semmit nem tudunk meg arról, hogy mi érdekli, mit gondol (!) az őt körülvevő világról, megoldandó feladaton túl mit jelent számára a balett, a zene. Azt pedig végképp sajnálni lehet, hogy bár tudatosan egy hipertoleráns nyugati társa-

dalomba helyezi a történetet, annak taglalása, hogy milyen politikai-társadalmi vonatkozásai vannak annak a kérdésnek, amit felvet, teljesen elmarad. De bár minden rendezőnek csupán ekkorák lennének a nagy hibái.

Farmerre húzott egyszerű szürke ruhában, rajta kissé kinyúlt kardigánban és tornacipőben lépett színpadra filmjét bemutatni Debra Granik, aki korábban az elmúlt évtized talán egyetlen igazán jó amerikai független filmjét forgatta. A kanadai határon játszódó 2010-es *A hallgatás törvényében* játszott szerepével futott be az a Jennifer Lawrence, aki azóta szupersztár lett, rendezőnője viszont továbbra is a legszerényebb modorban készíti varázslatos filmjeit. A *Ne hagyj nyomot (Leave No Trace)* egy pontosabban meg nem nevezett amerikai erdőben kezdődik, ahol a poszttraumás stressztől szenvedő háborús veterán apa és kamasz lánya él együtt a címben megfogalmazott elvnek megfelelően a lehető legnomádabb, minél inkább csak természetes, helyben gyűjthető alapanyagokra alapozott körülmények között. Az apró konfliktusok persze nem maradnak el, ám az életmódból is fakadó feszültségekkel terhelt kapcsolatot mégis leginkább az egymás iránti odafigyelés, megértés, szeretet jellemzi. A film igazi érdeme azonban nem az amúgy remek alakításokban és a kapcsolat árnyalt felrajzolásában rejlik, hanem abban a sokféle jelentésben, ami a történetből kibomlani képes.

Ezeket a minimalista körülményeket illetve a szereplők „civilizációval” való találkozásait látva elsőként életmódunk tárgycentrikussága jut eszünkbe; még a világtól távoli, erdei kempingkolónia lakói is lakókocsijaikat és a körülöttük lévő parányi telkeket eszközök, funkcionális és dísz tárgyak tömkelegével rakják tele. Ezen szembenállás fényében élesen kirajzolódik az, hogy mennyire alapvetőnek gondoljuk, hogy környezetünket, sőt identitásunkat is tárgyaink révén alakítjuk ki, amelyek egyszerre szakítanak ki bennünket a természetes életvilágból és elégitik ki kiirihthatatlan birtoklási vágyunkat. Ebből a szempontból a legmegrázóbbak azok a jelenetek, amelyek abban a hegyi karácsonyfa-neveldében játszódnak, ahova hőseink egy adott pillanatban elvándorolnak, és ahol idilli természeti körülmények helyett az elidegenítésig iparosított mechanizmusokat tapasztalnak.

Az elmaradhatatlan lelepleződés intézményesült társadalmi berendezkedésünk mechanizmusaira világít rá, de fontos, hogy Debra Granik, bár a főhősök álláspontjára helyez bennünket, nem kreál igazi ellenséget a külvilágból. Már az is sokat elmond egy társadalomról, hogy egy futó bejelentést tesz a rendőrségen, ha az erdőben idegeneket vél megpillantani, de az igazán érdekes a jóindulatú szociális munkások tevékenysége, akik akkor is intézményes keretek közé akarják szorítani ezt a családot, ha meggyőződnek arról, hogy a kislány igazából nem szenved kárt. Mindezekon túl a gesztusokra való érzékeny odafigyelés, a szereplők közti viszonyok spektáku- lumot nélkülöző, mégis mély feltárása révén Debra Granik az idei fesztivál egyik legértékesebb filmjét alkotta.

Ákár a *Keresztanya* címet is viselhetné az a matriarchális társadalomban élő kolumbiai indiánok között zajló maffiatörténet, amelyet *A kigyó ölelésével* világhírt szerzett Ciro Guerra és Cristina Gallego rendezett. A *Vándormadarak* (*Pájaros de verano*) több műfaji és mitikus motívumot megidéz, valós eseményeken alapuló történetében egy viszonylag elzárt vidéken élő közösség néhány amerikai hippi közvetítésével elkezd egyre nagyobb mennyiségben marihuánát termesztetni és szállítani. A meggazdagodás alapjaiban változtatja meg a korábban súlyos nélkülözéshez szokott, kifejezetten szegény közösséget. Ennél is fontosabb, hogy a tradíciók megváltozott körülmények között és ellenére kikényszerített továbbélése, az archaikus viszonyok, gesztusok és kommunikációs szabályok fennmaradása az elvárhatónál is súlyosabbá teszi ennek a kockázatos vállalkozásnak a következményeit. A javak mennyiségének korábban elképzelhetetlen növekedésével a korábban pusztán szimbolikus cselekedetek valódi anyagi értékkel töltődnek fel, így bár a cselekvések rituális szabályait – elsősorban a közösség spirituálisításáért felelős asszonyainak nyomására – továbbra is betartják, azoknak jelentése alapjaiban módosul. Egyik felejthetetlen jelenetben az ajándék mennyiségét továbbra is kecskében, szamarokban és nyakláncokban adják meg, a láda azonban már csak lőfegyvereket tartalmaz.

A *Vándormadarak* egyszerű közvetlenségében megrázó, a mágiikus realizmus elemeivel gazdagított történet, ahol az álmok, a kísértetek és a túlvilág különböző jelenései háborítatlanul járnak át a hétköznapi valóságba. Ugyanakkor a maffiafilmek műfaji háttere, valamint a görög tragédiák problémafelvetése révén az alkotók előző filmjénél valamelyest konvencionálisabb, és így kevésbé felforgató erejű művel van dolgunk.

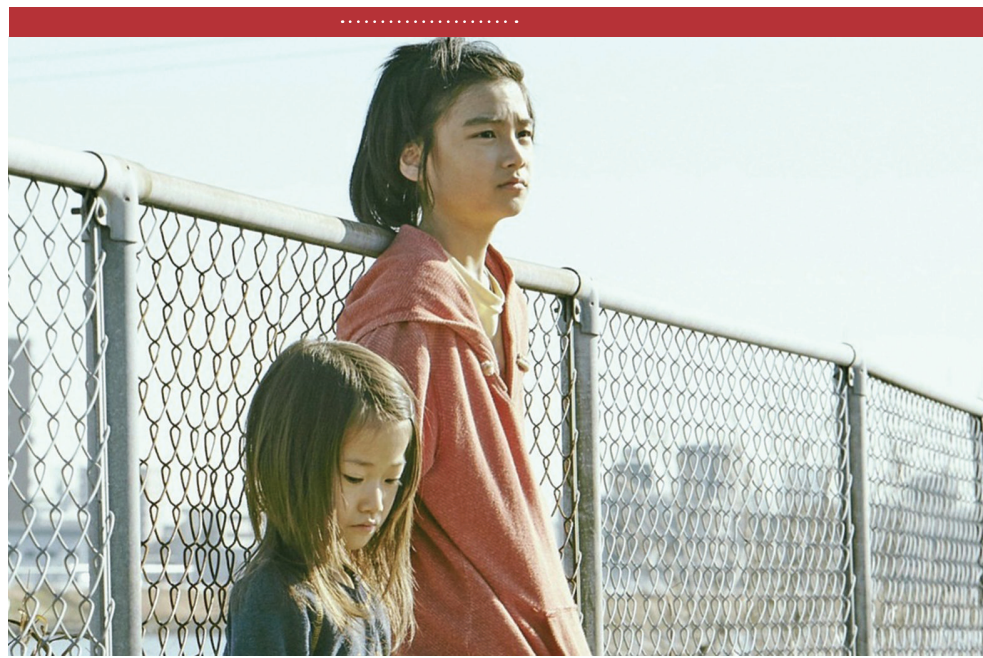
Ugyancsak elzárt közösséget állít középpontba korunk egyik legizgalmasabb női filmrendezője, az olasz Alice Rohrwacher, azonban tézisének tárgyalásából kihagyja a fentebb tárgyalt filmekben felfedezhető egzotizáló vetületet. Utólag kikövetkeztethetően a *Boldog, mint Lazzaro* nézőjeként valamikor a kétezres évek első felében járunk, valahol Olaszországnak egy valamiért mindentől elzárt vidékén, ahol a terület birtokosa, egy bizonyos de Luna márkinő feudális viszonyok és 19. századi körülmények között dolgoztat jobbagysorban nagyjából ötven embert. A film első fele elképesztő színészi teljesítményekkel, kifejezetten realiztikusan ragadja meg ezt a világot, de olyan mértékig redukált, ökonomikus szerkesztéssel, hogy a fenti egy mondatnyi információt nagyjából 45 perc alatt tudjuk kihámozni. A végtelenül szegény, szakadt ruhákban tengődő, évtizedeken keresztül tömegszállításra emlékeztető körülmények közt alvó, megfáradt és

egy kizsákmányoló cserekereskedelem révén eladósított emberek gesztusai és a durva arcok megrázóan kifejezőek.

A figyelem középpontjában a naivítás és az együgyűség között valahol félúton található 18 év körüli Lazzaro áll, aki megingathatatlan mosollyal az arcán igavonó baromként végez mindenkinél több munkát. Az ő szerepe azért fontos, mert rávilágít az emberi természet és közösségek működés- módjára: amint a márkinő egyszer megjegyzi, ő kizsákmányolja az egész csoportot, azok meg ezt továbbadják, és kizsákmányolják Lazzarót. Lehet ezt persze ilyen rosszmájúan és megvetően értelmezni lelkiismeret-furdalás- csökkentési célokból, azonban itt pont arról van szó, hogy végletes megszorítások, elviselhetetlen munkakörülmé- nyek között a másik kizsákmányolása nem (csak) gonoszság, hanem a túlélésért vívott harc egyik eszköze.

A *Boldog, mint Lazzaro* a közepétől hangnemet vált, egy baleset miatt kihívott rendőri intézkedés által a külvilág betör, a jobbagyok pedig felszabadítatnak, a közösség megváltása azonban Lazzaro halálával majd később feltámadásával jár együtt. Ettől a pillanattól kezdve viszont a film – miközben a városba kerülő társaság környezetét továbbra is hitelesen jeleníti meg, csoda- dával, transzcendenciával ter- mékenyíti meg a történetet, így téve az eddig pusztán külön- leges élethelyzet ábrázolását

Hirokazu Kore-eda:
Shoplifters
(Matsuoka Mayu)



allegorikus mesévé. Sajnos azonban a szimbólum – ha elsődlegesen értjük – nagyon egyértelmű, és talán még reakciósnak is nevezhető; ha viszont ezt csak elsődleges értelmezésnek tekintjük, akkor a tanmese jelentése homályos marad. Azt érezni lehet, hogy Rohrwachert előző filmjéhez, a lenyűgöző *Csodák*hoz hasonlóan továbbra is a földhözragadt hétköznapiakban megjelenő metafizika, valamint a valamely szempontból idillikus paraszti közösségek szétesése érdekli, de ezúttal számomra rejtve maradt az átvitt értelem, és elnagyolt a két ellentétes világ összeillesztése.

Ezzel szemben a csoda elmaradása határozza meg a fesztivál egyetlen magyar filmjét, amely mind szerzője, mind főszereplője és kérdésselvetésének kapcsán a női perspektíva hangsúlyos megjelenítője. A háromgyerekes, fővárosi család nagyjából 36 óráját bemutató *Egy nap* egyik legfontosabb jelentéstartománya azzal az elmúlt évtizedekben kibomló, a nemzetközi szakirodalomban „overparenting”-nek nevezett folyamat kapcsolatos, amely során a gyerekeket egyre nagyobb teherré válik a szülők számára. Az elsősorban középosztálybeli és/vagy értelmiségi családokban megfigyelhető jelenség mögött a gyerekek harmonikus, traumáktól mentes lelki fejlődésének vágya és a benne megbúvó tehetség elkallódásától való félelem együttes jelenléte figyelhető meg – amely elvárások viszont sokszor aránytalanul nagy feladatot róznak a családra. A nyelvtanárként dolgozó anya (Szamosi Zsófia kifejezetten sok vetületet megjeleníteni képes, remek alakításában) a három gyerek legteljesebb kiszolgálásán túl a munkahely, a háztartás, a pénzszerű és a párkapcsolati válság problémáival küszködik egyszerre, Szilágyi Zsófia kamerája pedig lenyűgöző koncentrációval és visszafogottsággal követi őt ebben a küzdelemben.

És ebből fakad a második jelentésszintje a filmnek, amely az általános kérdéseket individuális szinten jeleníti meg: a szereplők nem egy elvont koncepció megtestesülései csupán, hanem sajátos jellemzőkkel rendelkező egyéniségek, akiknek cselekedeteit, reakcióit nem csak a képviselt szerep, hanem belső impulzusai és személyiségjegyeik is meghatározzák. Ehhez pedig két dolgra, remekül megírt jelenetekre és dialógusokra (nem is emlékszem, mikor hallottunk ennyire természetes, hétköz-

napi, és mégis önmagukon túlmutatni képes párbeszédet magyar filmben), és rendkívül biztos kezű színészvezetésre van szükség.

A film harmadik rétege érzésem szerint a társadalmi helyzettel kapcsolatos, és arra mutat rá, hogy a mai fiatal kelet-európai értelmiség mennyire önkiszármányoló gyakorlatot kénytelen folytatni azért a középosztálybeli életmódért, amelyet valójában az ilyen munkakörökért járó juttatások nem tesznek lehetővé. A rendszerváltás után kinyílt világ elhitette velünk, hogy – nyugati sorsársainkhoz hasonlóan – értelmiségi munkával is belátható időn belül megvalósítható az anyagi jólét és a minőségi környezet, közben azonban ez az illúzió nem csak mifelénk, hanem szép lassan mindenütt összeomlik, még akkor is, ha azok, akik erre építették fel az életüket, foggal-körömmel ragaszkodnak hozzá.

Ötvenes éveiben járó nő magányos háborút hirdet a globális pénzügyi befektetők által felfuttatni kívánt környezetkárosító alumíniumipar ellen valahol az izlandi felföldön abban a paródia és a komolyan vehető üzenetek közötti határon a *Lovak és emberek* alapján ismerhetjük, amelyben fanyar humorral, de kedves empátiával mutatja be ennek a különleges országban a fura lakóit, ahol a nyugatias típusú városi életmód közvetlen szomszédságban él együtt archaikus, elzárt állattenyésztő tevékenységekkel. Halla is ezt a világot félti, ezért mikor a kormány bejelenti, hogy kínai befektetőkkel tárgyal, áramvezetékek tönkretétele révén próbálja olyan szabotázzsal teli megbízhatatlan ország imidzsét kelteni, ami elriaszthatja a külföldieket. A film legjobb pillanataiban amerikai akcióhősöket, elsősorban a Tom Cruise-féle *Mission Impossible* Ethan Huntját parodizáló jelenetekben, különböző kutyákkal felszerelkezve lopakodik a hősnő, akinek életét jogagurinak készülő ikertestvére, és egy évvel ezelőtt beadott, véletlenül most aktivizálódó adoptálási kérelem bonyolítja. Az a különleges elegy teszi igazán szórakoztató csemegévé ezt a filmet, amit a szerzők a társadalmi-gazdasági kérdések felvetéséből, a női perspektíva előtérbe helyezéséből, valamint az izlandi „életérzés” megjelenéséből kevernek ki úgy, hogy a történetet időnként, óvatosan az abszurd felé hajlítják.

Nem pusztán témája miatt fontos a két fiatal kenyai lány zaklatott szerelmének

bemutatása, hanem azért is, mert nyilvánvaló gyermekbetegségei és hibái ellenére a film vizualitása meglepően kiforrott. Wanuri Kahiu, a *Rafiki* rendezője egy közelebről meg nem nevezett kenyai külvárosba helyezi leszbikus Rómeó és Júlia történetét: a két helyi képviselőnek készülő, egymással szemben ellenséges jelölt lányai találnak lassan egymásra. Ez a közeledés azonban a szegényes, lakótelepi környezetben, ahol mindenki ismer mindenkit és a városi életmód tradicionális szabályrendszerrel keveredik – különböző okokból – mindenkiben ellenszenvet vált ki. A legnyilvánvalóbb ellenállást maga a homoszexuális szerelem felvállalása váltja ki, a kenyai társadalom viszonyulását jól jelzi, hogy a filmet saját hazájában betiltották. Azonban ennél is sokatmondóbb az, ahogyan a két lány baráti köre elidegenedik tőlük, ahogyan még egyikük toleráns apja is azzal vádolja gyermekét, hogy az ellenfél lányával való barátkozással hitelteleníti a kampányát. Még mellbevágóbb az, hogy a korábban az egyik lányhoz minden szexuális érdeklődés nélkül, pusztán nagyon jó haverként viszonyuló srác hogyan kezd el férfiként „követelőzni”.

A nők társadalmon és kifejezetten filmiparon belüli helyzetének és szerepének taglalása ellenére az idei cannes-i fesztivál végül mégsem nőket emelt a pódiumra. A zsűri – valószínűleg részben az elfogultság és a trendi témáknak való megfelelés potenciális vádjának elkerülése miatt is – az igazán fontos díjakat nem nőknek osztotta. Illetve a jelentősek közül a zsűri díját az egész versenyprogramból az arra egyik legérdemtelenebb kapta: a libanoni Nadine Labaki jó szándékában is hamis, filmes fogalmazás szempontjából érdektelenül konvencionális filmje (*Capernaum*) valóban hozzáértő zsűri esetében szóba sem kerülhetett volna. A legjobb rendezőnek járó elismerést, a zsűri nagydíját valamint az Arany Pálmát mind férfiak kapták, ráadásul az első kettő, Pawel Pawlikowski (*Cold War*) és Spike Lee (*BlacKkKlansman*) jobbára érdemtelenül. A japán Hirokazu Kore-eda fődíjával (*Shoplifters*) egy visszafogottságában is jelentős, rendkívül egységes, a társadalmi érzékenységet az egyéni dimenzió, az emberi gesztusok megértésével ötvöző életműre került fel a korona. •

/// **KOLOZSVÁR**

Provokálok, tehát vagyok

/// **BASKI SÁNDOR**

A KOLOZSVÁRI TIFF A MERÉSZ FILMEK FESZTIVÁLJA, DE A POLGÁRPUKKASZTÁS SOSEM ÖNCÉL, HANEM A NÉZŐI EMPÁTIA TESZTJE.

Szabad kifejezőerő és hangsúlyos szerzői szándék – a programigazgató, Mihail Chirilov szerint ezek a kolozsvári filmfesztivál fő válogatási kritériumai. A TIFF zászlajára ezzel együtt leginkább az eklektika jelszavát lehetne felvarrni, a szervezők ugyanis egyszerre próbálnak regionális fesztivállként működni, retrospektív vetítésekkel adózni a filmtörténet nagyjai előtt, és kitapogatni a legfrissebb trendeket. Idén így fért meg egymás mellett a 100 éve született Bergman, illetve Szabó István és Mészáros Márta munkássága előtti főhajtás, a Bulgáriára fókuszáló válogatás és a „Lenni vagy nem lenni politikailag korrektnek” című, a nézői nyugalom megzavarására szánt szekció.

Provokatív produkciókból a versenyfilmek közt sem volt hiány, de a görög *Szánalom* (*Pity*) még ebből a mezőnyből is kiemelkedett. Babis Makridis drámájának felütése elaltatja a néző gyanúját, egy kissé mereven, de a társadalmi normáknak megfelelően viselkedő férfit ismerhetünk meg a főszereplőben. A jómódú Ügyvéd mindennap bejár a kórházba kómában lévő feleségéhez, miközben próbál a munkában is helyt állni, és kamasz fiáról is gondoskodni. Az asszony helyzete kilátástalannak tűnik, pár hét után csodával határos módon mégis magához tér, és a család akár vissza is zökkenhetne a normális hétköznapiakba. Az Ügyvéd mégsem boldog, ekkor tudatosul benne, és a nézőben is, mennyire szeretett az önsajnálatban dagonyáznai, hiányoznak neki az együttérző pillantások és gesztusok, az önfeláldozó, szenvedő mártír póza, és egyre extrémebb megoldásokat keres, hogy betöltse ezt az űrt.

Az úgy nevezett „Greek Weird Wave” többi filmjéhez (*Kutyafog*, *Alpok*, *Attenberg*) hasonlóan a *Szánalom* is

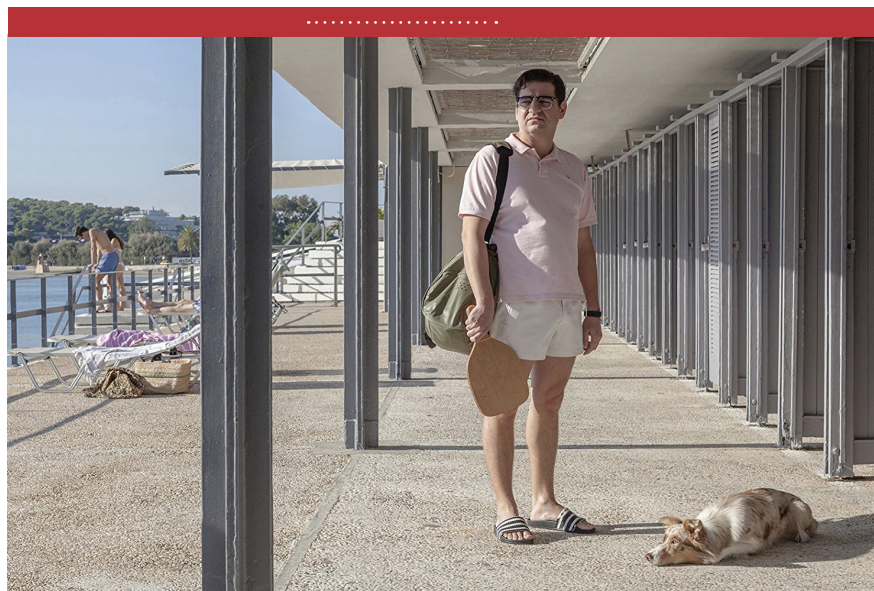
„együgyű”, amennyiben a bizarr alapötletet váratlan fordulatok nélkül, makacs következetességgel juttatja el a logikus végpontig, miközben az abszurd hétköznapivá válik benne. A kiszámítható történetívet Makridis szuggesztív beállításokkal és meghökkentő zenehasználattal kompenzálja – a *Szánalom* olyan, mintha Todd Solondz leforgatta volna első görög filmjét Yorgos Lanthimos könyvéből.

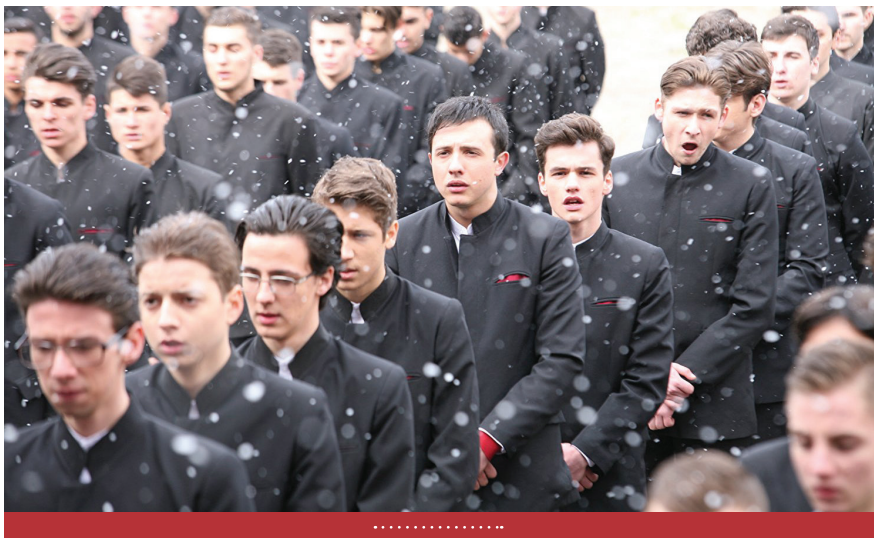
Más eszközökkel, de a versenyszekcióból a *Ne éj hozzám* (*Nu ma atinge-ma / Touch Me Not*) is feszengésre készítette a nézőket. A román Adina Pintilie filmjének bemutatója nem csak azért ment eseményszámba az idei TIFF-en, mert pár hónappal korábban elnyerte Berlinben az Arany Medvét, de azért is, mert szakít a román új hullám stílusával. A dokumentum és a fikció határán egyensúlyozó rendhagyó interjúfilm alanyai fizikai és lelki értelemben is ki-

Babis Makridis:
Szánalom
(Yannis Drakopoulos)

tárulkoznak a kamera előtt, olyannyira, hogy az helyenként már a közönségnek kényelmetlen.

Hasonló témát boncolgat a politikai korrektségnek szentelt szekció spanyol indulója, csak modorosság és pátosz nélkül. A *Nyersbőr* (*Pieles*) először a camp esztétikájával sokkol, minden és mindenki a rózsaszín és a lila különféle árnyalataiban pompázik, így még nagyobb a kontraszt a babaházi kulisszák és a szereplők közt, akik mindannyian súlyos testi deformációval vagy lelki zavarokkal kénytelenek élni. A párhuzamosan futó szálakban megismerhetjük a szem nélkül született, prostitúcióra kényszerített Laurát, az eltorzult arcú Anát, a saját lábait idegennek érző, testképzavaros úrbíró, a tévében plüssfigurát alakító törpe Vanessát, a fogyatékoságot fetisizáló férfit, és Samanthát, akinek fordítva működik az emésztőrendszere, vagyis a szája helyén van az ánusza. Az első, felületes pillantásra úgy tűnhet, Eduardo Casanova a sajátos freak show-val mások nyomorából akar gúnyt űzni, de a szereplők traumáit nagyon is komolyan veszi. A camp külsőségekkel és a mulatságos pillanatokkal szándékosan hozza zavarba a nézőt, aki eleinte aligha tudja eldönteni, min és mennyire ildomos nevetnie. Az Almodóvartól és John Waterstől is bőséggel merítő *Nyersbőr* valójában empátiaeszt, amely azt méri fel, hogy képesek vagyunk-e együttérezni azokkal, akik „idegenségükkel” elsőre viszolygást váltanak ki belőlünk.





A PC-szekció mexikói indulója, a *Keta tripje* (*El viaje de Keta*) is külön figurákkal és harsány stílusával intéz egész-pályás letámadást az érzékszervek ellen. Túlsúlyos címszereplője képtelen tisztas munkát találni, ezért, jobb híján, dealerkedésből tartja fent magát, a Julio Bekhor – Fernando Sama rendezőpáros rajta keresztül mutatja be a különféle társadalmi háttérű kuncsaftokat, hasonlóan Flieg auf Benedek *Dealer*éhez. Nem elhanyagolható különbség, hogy itt az egymást követő szegmensek stílusa jelentősen eltér egymástól az éppen tárgyalt drogtól függően, vagyis ha a vevő LSD-t fogyaszt, akkor a fényképezés is álomszerűvé válik, ha kokaint, akkor felgyorsulnak a vágások. Noha a vetítés után az alkotók biztosították a közönséget arról, hogy nem a kábítószerek propagálása volt a céljuk, színeszagos audiovizuális tripjük aligha veszi el bárki kedvét a tudatmódosítástól, pláne, hogy az igazán gyilkos szereket (mint például a heroint) szándékosan mellőzték Keta repertoárjából.

A *Keta tripje* esetében érthető, miként kapcsolódik a politikai (in)korrektség diskurzusához, ahogy a brazil *Képlekeny igazságnál* (*Aos teus olhos*) is – Carolina Jabor drámája egy szexuális zaklatással vádolt úszóoktató online meglinccseléséről szól –, több címnél azonban önkényesnek tűnt a szekcióbesorolás. Ilyen volt Kim Ki-duk legfrissebb allegóriája, az *Ember, tér, idő és emberis* (*Inkan, gongkan, sikan grigo inkán*), amely az egész emberi létezésről nyilatkozik lesújtóan. A történet egy konkrét helylél és szituációval indít, egy tengerjáró hajó utasainak

Daniel Sandu:
Egy lépéssel a szeráf mögött

életébe pillanthatunk bele. A fedélzeten képviselteti magát minden réteg és osztály, kezdve az egyszerű melósoktól a prosztikon át a gengszterekig, és amint előáll egy krízishelyzet – a hajó megmagyarázhatatlan módon a tengerből a felhők közé teleportál –, leomlik mindenkiről a civilizációs máz. A hajón reked egy gátlástalan politikus is, aki a gengszterek segítségével magához ragadja a hatalmat, vagyis az élelmiszerkészlet feletti ellenőrzést, és pillanatok alatt önkényuralmat vezet be. A realista alaphelyzet fokozatosan fordul át abszurd és véres parabolába, amelynek a végén Kim semmi biztatóval nem tudja kecsegtetni nézőjét. A hasonlóan ciklikus *Tavaszi, Nyári, Ősz, Tél... és Tavasszal* szemben a rendező ezúttal szűkre szabja az értelmezési kereteket, nem biz semmit a néző fantáziájára, ezáltal sajnos előre lekottázhatóvá és didaktikussá válik a történet.

A határokat feszegető fesztiválfilmek mértéktelen fogyasztása mellett a TIFF a román új hullám kontextusba helyezésére is kiválóan alkalmas. Mungiu, Porumboiu, Mitulescu vagy Puiu filmjeit ismerjük, többségük a magyar moziforgalmazásba is eljut, éppen ezért izgalmas évente egyszer belesni abba a mezőnybe, amelyből kiemelkednek. A TIFF-es kínálat tanúsága szerint a román másodvonalat jórészt olyan, a középkorúakat célzó midcult dramedyk képviselik, mint Andrei Cretulescu *Charlestonja*. A filmkritikusból lett rendező filmjében a szintúgy kritikusként dolgozó főszereplőhöz bekapogtat elhunyt felesége szeretője, akinek a létezéséről nem is tu-

dott, és a furcsa páros közösen próbálja elvégezni a gyász munkát. Az *Egy nyári szerelem történetének* (*Povestea unui pierde-vara*) is egy 42 éves értelmiségi férfi a főszereplője, Petru a bukaresti egyetem matematikaprofesszora, nyitott kapcsolatban él a barátnőjével és időnként diáklányokkal is viszonyt folytat. A Woody Allen kései dramedyeit megidéző film tétje, hogy a férfinak sikerül-e végre felnőnie, amiben az eseményeket végig kommentáló barátai is próbálnak segíteni. Egy párkapcsolati *mexican standoff*-ról szól az egyetlen éjszaka alatt játszódó, színdarabból adaptált *A boldogság titka* is (*Secretul fericii*), amelyben a látszólag harmonikus házasságban élő Tom megpróbálja rábeszélni legjobb barátját, hogy alkalomadtán cseréljenek feleséget. A komédiának induló, jól pontírozott dialógusokból építkező film az ügyesen adagolt fordulatok nyomán a fináléra drámába fordul át. A fesztivál közönségdíjasa, az *Egy lépéssel a szeráf mögött* (*Un pas in urma serafimilor*) is egy biztos kézzel levezényelt műfaji gyakorlat: a visszaemlékezéseken alapuló *Iskola a határon*-történetben egy papnevelde diákjainak a rendszerrel és önmagukkal folytatott mindennapi küzdelmeit követjük a beiratokozástól a ballagásig.

Ákár szimbolikusnak is tekinthető, hogy a zsűri – soraiiban Kocsis Ágnessel – a fődíjat végül nem egy merészen újító, és nem is egy túlon túl szabályos filmnek, hanem a középutas *Az örökösöknek* (*Las Herederas*) adta. Marcelo Martinsesi történetében nem az a különleges, hogy a főszereplő leszbikus, hanem, hogy közelebb van a hatvanhoz, mint az ötvenhez, vagyis ahhoz a korosztályhoz tartozik, akinek a sorsa ritkán izgatja a pályakezdő rendezők fantáziáját. Chela és élettársa, Chiquita gazdag családból származnak, de lassan felélik az örökségeiket, sorra adják el közös házukból a nagypolgári múlt mementőit. Amikor Chiquitát csalás miatt bebörtönzik, a csendes, visszahúzó Chela kénytelen fuvarszolgáltatást vállalni az ismerősei körében. Közel a hatvanhoz nemcsak hogy sikerül az önként vállalt magányból kitörnie, de még egy új szerelem lehetősége is megkísérti. Martinsesi és a Berlinaléről a legjobb színésznő díját elhozó Ana Brun eléri, hogy a kezdetben érdekeltenek és unalmasnak tűnő karakter a fináléra mégis izgalmassá váljon, és ehhez semmilyen hatásvadász eszközhöz nincs szükségük. •

HIROSIMA GYERMEKE

„Mondottam, ember: küzdj...”

KOÓSZ ISTVÁN

TANULMÁNYOK SINDÓ KANETO FILMMŰVÉSZETÉRŐL.

Ahhoz képest, hogy a japán filmművészet milyen fontos helyet foglal el a világ filmművészeinek sorában, a magyar nyelvű szakirodalom – legalább is, ami a kötetet illeti – meglehetősen szegényes. A tanulmányok terén, főleg az utóbbi évek termését nézve jobb a helyzet, amit az is bizonyít, hogy született anynyi nívós tanulmány, hogy a Gondolat Kiadó Farkas György és Lázár Kovács Ákos szerkesztésében a *Conditio Humana* sorozatának második részeként érdemesnek tartotta megjelentetni a *Hirosima gyermeke* című kötetet Sindó Kaneto (1912-2012) filmművészetéről.

Sindó többszörösen is szerencsés választás: egyrészt közel nyolc évtizedes tevékenysége példa arra, hogy egy következetesen megtartott művészi hitvallás vállalása ikonikus filmek megszületését inspirálta, amellyel jellegzetes nyomot hagyott a japán film XX. századi történetén, másrészt a japán film magyarországi recepciójának történetében

Kopár sziget
(Nobuko Otowa)

is fontos szerepet játszik. A II. világháború miatt megszakadt japán-magyar kapcsolatok újjáépítésének fontos terépe volt a két ellentétes politikai póluson levő ország számára a nemzetközi békemozgalom (Béke Világtanács), mely ugyan erőteljes szovjet befolyás alatt állt, de amely határozottan háború-, ezen belül atombomba ellenes propagandát folytatva jelentős japán részvétellel működött. (Wintermantel Péter: *Nippon-babona*. Osiris, 2017.) Szerencsésen találkozott a politikai kívánalom a művészi értékkel akkor, amikor az 1945 után moziforgalmazásban bemutatott első japán film éppen a *Hirosima gyermekei* (*Gembaku no Ko*, 1952) lett 1955-ben. E film sikere megalapozta Sindó magyar hírnevét, amit a *Kopár sziget* (*Hadaka no shima*, 1960), és az *Onibaba* (1964) tovább erősített. Kuroszava mellett alighanem Sindó volt az egyetlen japán rendező, akinek a nevét a mozilátogatók ismerték a 60-as 70-es években.

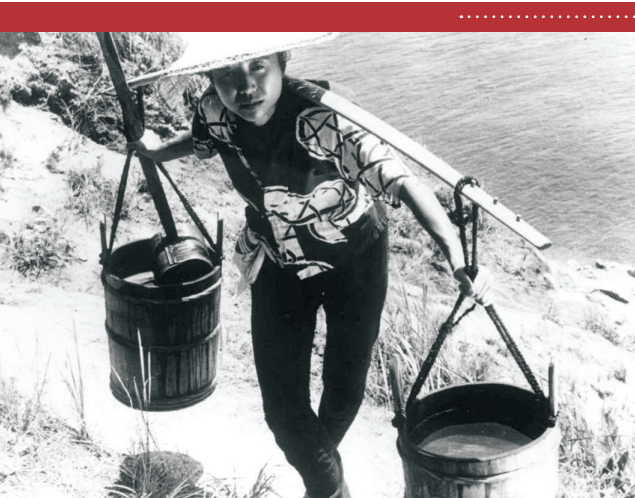
Természetesen nálunk azok a filmjei számíthatnak jelentősebb sikerre, ahol a történet beágyazottsága a japán történelemben, a kulturális, esztétikai, pszichológiai viszonyokba nem annyira mély, és ezért lehetőség van a filmeknek metaforikus, parabolisztikus értelmezésére, mint az említett *Hirosima gyermekeinél*, vagy a *Kopár szigetnél* ahol a Sindóra oly jellemző motívumok, mint a „természettel való küzdelem”, az „élni akarás”, a „munka apoteózis” a problémamentes azonosulás lehetőségét kínálja. Magyarországon bemutatott későbbi filmjeinek

(*Fojtogatás*, 1979; *Erotikus képregény*, 1981) viszonylagos sikertelenségét talán e parabolisztikus jelleg hiánya magyarázza.

A kötet tanulmányai Sindó életművének néhány fontos aspektusát világítják meg: Vihar Judit a forgatókönyvírónak is nagyszerű rendező szépirodalmi ihletettséggű filmjeit tekintti át, tanulmányokat olvashatunk a japán társadalmi változások filmes ábrázolási módjairól (Hidasi Judit), a színház és klasszikus irodalom hatásairól (Mátrai Titanilla), vagy olyan jellegzetes motívumok megjelenési formáiról, mint az emlékezés és a túlélés (Farkas György). Benke Attila a műfajiság problémáit vizsgálja Sindónál, Murai Gábor pedig *Kopár sziget* és az *Onibaba* strukturális kérdéseiről értekezik. Különösen érdekes Kenéz László sakuhacsi (japán fuvola) művész személyes tapasztalatokat is hasznosító tanulmánya a mestertanítvány viszony speciálisan japán vonatkozásairól, Kárpáti György multikulturális kitekintése a *Hacsikó* forgatókönyve kapcsán, valamint Sági Attila elemzése a Hirosimában született és ott is meghalt Sindó filmjeinek olyan személyes jellegzetességéről, amely a nem japán nézők előtt elsikkad: a hirosimai nyelvjárás használatáról. (Sindó filmjeit nézve egyébként is gyakran lehet az az érzésünk, hogy amit a filmvásznon látunk, az az ő története.) E tanulmányok azt bizonyítják, nem árt mélyebben megismernedni egy olyan filmrendezővel, aki egész életében abban hitt, hogy a legnagyobb tragédiák között is érdemes élni és küzdeni is az életért.

A kötet végén filmográfiát találhatunk, szerepel benne minden olyan film, amelyhez a rendezőnek valamilyen köze volt, és bár így is elég informatív, talán nem ártott volna legalább az általa rendezett filmekhez rövid tartalmi összefoglalót írni, a Magyarországon bemutatott filmjeinél pedig a magyar bemutató időpontját közölni. És még valami: ugyan nem sok illúzióm van a magyar tudományos könyvek terjesztési lehetőségeiről, de arra is nagyobb gondot kellene fordítani, hogy az olvasókhöz eljusson a kötet, mert aki szeretné megvenni, annak bizony „vadászni” kell rá, olyan kevés helyen kapható.

GONDOLAT KIADÓI KÖR, 2017.



HITLER KONTRA PICASSO; KIM DZSONGIL BEMUTATJA

Adj király katonát!

BAROTÁNYI ZOLTÁN

A DIKTÁTOROK SAJÁTOS MŰÉLVEZETÉBEN PÁRBAN JÁR MŰGYŰJTÉS ÉS KÉPROMBOLÁS.

Amúértő diktátor szeme éles, keze pedig enyves: ha nem elég, amije van, elveszi a másét.

A 20. századi diktátorokat és különböző színezetű és minőségű rezsimjeik megértésén dolgozó történészek rendre csodálkozással elegyes szörnyülködéssel szemlélik az a szelektív sznobériát, ami gyakorta áthatja e rendszerek vezetőit. A festőből lett és festészetért élő-haló Führer és kancellár, a modern művészetért lelkesülő Duce, a klasszikus zenei közvetítéseken csüngő Generallissimus, de még a színészfejedelemmel parolázó Nemzetvezető is az érem ugyanazon oldalán feszít hősiesnek és artistikusnak szánt pózban. A művészekkel azonban sok gond van: néha a világtörténelmi pálya rossz térfelén játszanak, műveiket pedig „méltatlanok” tartják kapzsi karmaikban. Ilyen körülmények között a kiválasztottak kénytelenek erőnek erejével megszerezni a világ „őket illető” kultúrjavait – ebből a szempontból mindegy, hogy modern Dzsingisz kánként hordatják halomba mindazt, ami hódításai nyomán az ölükbe potytyant, vagy erőszakkal verbuválnak, mint a régi idők csalárd toborzói.

KÍNOS ECSETVONÁSOK

A 20. század legnagyobb műkincsrablói alighanem a nácik voltak – jelentős teljesítmény ez, elvégre szó szerint a nyomukban járva hamarosan egy másik gigantikus hadi- és államgépezet is végigrabolta Európa keleti felét. Mindez már sok évtizedes tankönyvi közhely, főként mert a győztes szövetségesek már a nürnbergi perek során vádpontként szerepeltették az elrabolt műkincsek ügyét. Claudio Poli olasz dokumentarista *Hitler kontra Picasso* című filmje (A művészet templomai című ismeretterjesztő filmsorozat 10. része) nem is pusztán azt a me-

chanizmust tárgyalja, ahogy a náci hatalmasságok megszerzik, amit akarnak, de a háború utáni restitúció hosszú és bonyodalmas útját is. A film számos, egymással összefonódó, ám másfél óra alatt egyenként is alig kitérhető témát jár körül – az egyik a klasszikus művészetek iránt rajongó és azt Németországban újratelepíteni kívánó sznob náci vezetők története. A két főkolompos, Hitler és Göring testvériesen elosztotta egymás között a kényszerrel és zsarolással megszerzett klasszikus piktúrákat: az érzéki aktok és a vadászcélok Göringnek jutottak, a csendéletek és a vidéki bukolikus idillt sugárzó képek pedig a Führer ihlették. Mindehhez nélkülözhetetlen szereplőként lép elő a műtárgykereskedő, műkritikus, múértő szakemberek köre, akik többnyire remek ízlésű és kellően gátlástalan beszerzőként a náci műkincshegység kiszolgálói voltak. És persze saját zsebre is dolgoztak, aminek megértéséhez a film feleleveníti a náci korszak sajátos és igencsak hangzatos antimodernizmusát. A nácik szemében a 20. századi újító törekvések, különös tekintettel a modern festészetre pusztán (Joseph Goebbels-t a magas kultúrára amúgy magasról tevő, művészettörténész végzettségű főpropagandistát idézve) felesleges és kártékony „kultúrbolsevista szemétnak” számítottak. A német múzeumoktól elkobzott modernista művek legjavát intő ellenpéldaként nagyszabású tárlaton mutatták be a nagyközönségnek: az 1937 július 19-én Münchenben, a Haus der Kunst-ban nyílt meg az *Elfajzott művészet (Entartete Kunst)* című kiállítás, amit hatalmas tömeg látogatott meg. A gyakorlatilag törvényen kívül helyezett műalkotásokból pénz is akartak csinálni – ekkor lépett be a képhe a dokumentumfilm egyik tikos főszereplője, a művészettörténész, műkereskedő és -gyűjtő Hildebrand Gurlitt.

Ő egyszerre volt a kényszerrel, áron alul, néha ingyen megszerzett klasszikus festmények beszerzője és az „elfajzott művek” értékesítésére kirendelt díler, akinek náci megrendelői azt is elnézték, hogy negyedrészből maga is zsidó. Bár a film erre nem tér ki, de az einstandolt javak tisztázatlan jogi helyzete nem tette egyszerűvé az értékesítésüket, mivel elsősorban nem igazán tolongtak a vevők, Gurlitt és munkatársai szokatlanul durva marketingeszközhöz nyúlta: 1939 március 20-án 1004 festményt és szobrot, valamint 3825 vízfestményt, rajzot és nyomatot vetettek máglyára a berlini tűzoltóság udvarán. A kirívóan barbár tett megtette kellő hatását – a nagy múzeumok és a ledöbbszt művészetrajongók és műgyűjtők tömött pénztárcával érkeztek és tömegével vásároltak a művekből. És ez már nem csak a náci német állam, hanem Gurlitt és bűntársai (a filmben is megidézték Karl Buchholz, Ferdinand Moeller and Bernhard Boehmer) zsebet is gazdagította, ráadásul csupán sejtéseink lehetnek arról, hány műalkotás maradhatott saját széfjeikben, raktáraikban! A film egyik apropóját is egy közelmúltbeli eset adja: Gurlitt már idős fia, a súlyos diszpozofóbiás, mániákus gyűjtőgető Hildebrand adóvitába keveredett a bajor hatóságokkal, akik 2012-ben 121 bekeretezett és 1285 ügy nagyjából rendezetlenül összehányt, habár jórészt sértetlen művet koboztak el a leszármazott müncheni lakásából. A meglepetést nem csupán ez okozta, habár Monet, Renoir, Matisse, Chagall, Otto Dix vagy Max Liebermann műveinek előkerülése önmagában is az volna – a gyűjteményben bizony számos, a nácik által is nagy becsben tartott klasszikus festő képe is ott lapult. Látnivaló, hogy Gurlitt, akire többek között a Linzbe tervezett reprezentatív Führermuseum feltöltését bízták, e tekintetben is saját kapura játszott: a gondosan jegelt gyűjtemény értékesítésében alighanem csak viszonylag korai és váratlan halála gátolta meg (1956-ban vesztette életét autóbalesetben). Kétségtelen, hogy a film drámai vonulatát a drága kollekciójuktól ígéretekkel, fenyegetésekkel, sokszor az életükért cserébe megfosztott zsidó származású műgyűjtők örökösöknek, hozzátartozóinak visszaemlékezései adják. Aki engedett, és vízumért, meg némi csekély ellenérték ellenében átadta gyűjteményét, az elmenekülhetett – más kérdés, hogy a történetben



fontos szerepet kapó Jacques Goudstikker holland gyűjtő egy banális baleset miatt már nem érthette meg, hogy szabad földre léphessen. Akik viszont

menteni próbálták a kollekciójukat, azok könnyen lágerben végezhetők. A film azért igyekszik követni a leszármazottak – így például a Goudstikker-család – jogi harcát is: most már nem a náci, hanem a tőlük visszaszerzett javakat saját tulajdonaként kezelő holland állam ellen. Poli közepesen alapos filmje remekül illik majd a történeti tévécsatornák repertoárjába, eközben számos témát azért kibontatlanul hagy, mint például a náci sznobériát kihasználó és őket lehúzó hamisítók ügyét. Vagy azon német művészek esetét, akik modernistából, expresszionistából lettek nemzetiszocreal művésszé, ezért egy időben akár a „jó németek” és az „elfajzottak” reprezentatív kiállításán is megjelenhettek, mint az utóbbi Törökországba menekülő Rudolf Belling, vagy a festéstől is eltiltott Emil Nolde.

Picasso viszont a filmcímen kívül csupán egyetlen anekdota kedvéért idéztetik meg, amikor a neves festménye, a *Guernica* szerzőségét firtató kérdésre úgy válaszol a náci tisztnek: ez a maguk műve!

SZÓLJATOK A KÖPCÖSNEKI!

A turbósztalínista- maoista-kimirszenista Észak-Korea (bocsánat: a Koreai Népi Demokratikus Köztársaság) régóta a világ borzongásának tárgya: napjainkban

„Ez a maguk műve!”
(Ross Adam – Robert Cannan: Kim Dzsong-il bemutatja)

éppen kezdő atomhatalomként rémisztgeti a nagyvilágot. A családi uralom alá került ország pedig mint-ha a világirodalom nagy

Bildungsromanjainak paródiáját adná elő, véres szappanoperaként. Robert Cannan és Ross Adam brit dokumentaristák 2016-os filmje, *Kim Dzsongil bemutatja (The Lovers And The Despot)* éppen a filmrajongó Kedves vezető (Kim Dzsongil) abszurd kalandját rekonstruálja, jelentős részben az egyik érintett vallomásai alapján. Az apja (Kim Ir Szen, azaz Kim I) életében második számú vezetőként fungáló Kim II álma az észak-koreai filmművészet modernizálása volt, ezért 1978-ban elraboltatta a dekadens imperialista dél-koreai filmipar két élő klasszikusát, a filmrendező-producert (Sin Szangok) és az ország egyik első számú színésznő-filmdíváját (Cshö Unhi) – az egymástól elhidegült, majd a rabságban egymásra találó házaspárt. Egyikük megtöréséhez három év szigorított börtön kellett, a másíknál megtette a szelíd noszogató és a gyorsan belátott kilátástalanság. A wannabe filmcézár elvi irányítása alatt azután sorra készültek a „remekművek”, amelyekkel Észak-Korea filmgyártása végre kiléphetett a nemzetközi filmfesztiválokra. A dokumentumfilm jelentős erénye, hogy sűrűn idéz a Sin-Cshö házaspár dél- és észak-koreai filmjeiből is, utóbbiak közül mai szemmel nézve kétségtelenül a *Pulgazari* című alkotás a leginkább maradandó. Ebben a koreai néphit saját fémevő óriás szörnyét

sikerült az antifeudális osztályharc szolgálatába állítani, habár a forradalom dinamikája később a kissé öntörvényű metálrajongó társutas ellen fordul. A kommunista godzillafilm akaratlan bája az idők során a trashfilmrajongók újabb és újabb generációit hódította meg, ám a kultúrpapa Kim II bánatára két protezsáltja nem készített több filmet neki, hiszen 1986-ban Bécsen keresetűl leléptek Amerikába. Kim II idővel hatalomra került, majd 17 évnyi rémuralom nyomán ő is átlépett az árnyékvilágba, nem kevésbé rettenetes fia és utóda, Kim Dzsongun (Kim III) a filmművészet helyett inkább az atomprogrammal foglalkozik, átmeneti társaságként pedig beérte az ex-kosaras (filmekben is feltűnő) Dennis Rodmannel. Nem tudjuk, lesz-e még lejjebb is ebben a sztoriban, ám a sokat szenvedett észak-koreaiakon ez már aligha segít.

Hitler kontra Picasso (Hitler contro Picasso e gli altri) – olasz dokumentumfilm, 2018. Rendezte: **Claudio Poli**. Írta: **Didi Gnocchi, Sabina Fedeli, Arianna Marelli**. Zene: **Remo Anzovino**. Narrátor: **Toni Servillo**. Gyártó: **3D Produzioni / Nexo Digital**. Forgalmazó: **Pannonia Entertainment**. *Feliratos*. 94. perc.

Kim Dzsongil bemutatja (The Lovers And The Despot) – brit dokumentumfilm, 2016. Rendezte és írta: **Ross Adam – Robert Cannan**. Kép: **Back Yoon-seuk, Kyu Park-byung, Ric Clark**. Zene: **Nathan Halper**. Gyártó: **Documentary Company / Hellflower Film/ Tigerlily**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos*. 98. perc.

ismerésről, hogy van (nemi) élet a menopauza után, és hogy még a tündöklő film-sztárok is megöregszenek egyszer. Bár egy jó romkom az érettebb női közönségnek valóban hiánypótló lenne, ez nem az – még mindig érdekesebb újranézni a Nancy Meyers-filmeket.

LOVAS ANNA

Szerelembe gurulva

Tout le monde debout – francia, 2018. Rendezte és írta: **Franck Dubosc**. Kép: **Ludovic Colbeau-Justin**. Zene: **Sylvain Goldberg** és **Emilien Levistre**. Szereplők: **Franck Dubosc** (Jocelyn), **Alexandra Lamy** (Florence), **Elsa Zylberstein** (Marie), **Gérard Darmon** (Max), **Caroline Anglade** (Julie). Gyártó: **Gaumont**. Forgalmazó: **Hungaricom**. Szinkronizált. 107 perc.

Az új *Éltrevalókként* hirdetett francia produkció pusztán annyiban emlékeztet a 2011-es sikerfilmre, hogy ebben is egy kerekesszékes élő és egy ép szereplő kapcsolatát követhetjük. A *Szerelembe gurulva* ettől függetlenül még lehetne jó – de nem az. Pedig az alapötlet kiváló: egy javíthatatlan nőcsábászról egy bombázó véletlen tévedés folytán azt hiszi, kerekesszékes. Mivel Jocelyn úgy látja, mozgásérültként nagyobb az esélye a nőnél, nem javítja ki a tévedését. Amikor pedig hősünk megismerkedik cél-

pontja nővérével, aki tényleg kerekesszékes, majd szintén megtetszik neki, már nem eshet ki a szerepből...

Franck Dubosc alkotása már csak azért sem tud olyan mélységekig hatolni, mint az *Éltrevalók*, mert a jellemek kétdimenziós felvázolása után szinte teljes egészében helyzetkomikumra épül a cselekménye. Egy romantikus komédia esetében persze még ez sem lenne akkora probléma, de a *Szerelembe gurulva* sajnos csak részleteiben működik, egészében véve nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. Néhány emlékezetes momentumot leszámítva (az a jelenet például, amikor a főhóst véletlenül kerekesszékesnek nézik, a fizikai színjátás csúcsa) nem igazán tett jót a műnek, hogy ugyanaz az írója és rendezője, mint a főszereplője. Dubosc beleszeretett önmagába a vásznon, és rengeteg túlírt (a nővér látogatása Jocelyn irodájában) vagy egyenesen érthetetlen részt (habár a főhóst egy nemzetközi cég igazgatójaként dolgozik, percekig pantomimezi a kerekesszéket, mert nem ismeri angolul a „wheelchair” szót) helyezett el alkotásába. Dubosc filmjéből hiányzik a romkomok gördülékenysége és frappánsága: persze elmondható róla, hogy rendhagyó, érdekes élmény – csak hát egy romantikus komédiától nem épp ezt váránk.

VAJDA JUDIT



Egy burka, egy nadrág

Cherchez la femme – francia, 2017. Rendezte és írta: **Sou Abadi**. Kép: **Yves Angelo**. Zene: **Jérome Rebotier**. Szereplők: **Félix Moati** (Armand), **William Lebghill** (Mahmoud), **Camélia Jordana** (Leila), **Anne Alvaro** (Mitra), **Miki Manojlovic** (Darius). Gyártó: **The Film / France 2 / Mars Films**. Forgalmazó: **Mozinet**. Szinkronizált. 88 perc.

Az iráni Sou Abadi romantikus komédiája az iszlám fanatizmuson élcelődik. A Párizsban játszódó történet középpontjában egy fiatal egyetemista pár áll. Leila és Armand szerelmesek, és éppen New Yorkba készülnek egyéves szakmai gyakorlatra, amikor hazatér Jemenből a lány bátyja, Mahmoud. A radikálisan megváltozott testvér mintha agymosáson ment volna keresztül, szigorú rendet és új szabályokat vezet be a vallási előírásoknak, a *sariának* megfelelően, melynek eredményeképpen Leilát bezárja a lakásba. Armand tehát burkát húz, elmerül a Koránban, és hittestvérnek adja ki magát, hogy találkozhasson Leilával. Ám a tartózkodó, és a hit rejtelmeiben járatos „nővér” felkelti Mahmoud érdeklődését.

A film a vígjátéki panelekre építve mutatja be a nyugati világba beépülő iszlám irányzatainak képviselőit: a Khomeini ajatollah uralma elől

egykor Franciaországba menekülő értelmiségi családtól (Armand szülei), a már Európában született fiatalokon át (a szerelmespár) a dzsihádban hívó neoradikális figurákig (Mahmoud és barátai). Utóbbiakat a beöltözött Armand teszi nevetségessé a szigorú vallási előírásokat még náluk is komolyabban véve. Bár a festett szemmel, elváltoztatott hangon csicsergő, magas sarkúban botladozó áruhás hősszerelmes figurája klasszikus komédiák utánézése (az angol címben megidézett *Van, aki forrón szeret*től a magyar *Egy szoknya, egy nadrágig*), a különféle iskolák és értelmezések könnyed hangvétellő bemutatása jót tesz a történetnek, árnyalja az iszlámról alkotott képet. Hiszen a hozzánk elszivárgó hírek kizárólag az öngyilkos terroristákról szólnak; a békésen együtt élő, nyugati értékrendben, női egyenjogúságban hívő, felvilágosult muszlimokról elvétve sem.

PARÁDI ORSOLYA

Férfiak fecskében

Swimming with Men – brit, 2018. Rendezte: **Oliver Parker**. Írta: **Aschlin Ditta**. Kép: **David Raedeker**. Zene: **Charlie Mole**. Szereplők: **Rob Brydon** (Eric), **Rupert Graves** (Luke), **Jim Carter** (Ted), **Daniel Mays** (Colin), **Adeel Akhtar** (Kurt). Gyártó: **Met Film Production / Dignity Film**. Forgalmazó: **Circo Film Kft.** Feliratos. 96 perc.





Jurassic World: Bukott birodalom

Jurassic World: Fallen Kingdom – amerikai, 2018. Rendezte: J. A. Bayona. Írta: Colin Trevorrow és Derek Connolly. Kép: Oscar Faura. Zene: Michael Giacchino. Szereplők: Chris Pratt (Owen), Bryce Dallas Howard (Claire), Jeff Goldblum (Malcolm), Ted Levine (Wheatley), Daniella Pineda (Zia), James Cromwell (Lockwood). Gyártó: Amblin Entertainment / Legendary Entertainment. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 128 perc.

A dinoszauruszos filmek alapvető problémája, hogy óriási, ösztönvezérelt hüllőket kell a sztoriba ágyazniuk. Az őssalattokkal azonban a folyamatos mutogatásukat leszámítva túl sok mindent nem lehet kezdeni. A néző először tátja a száját, tapsol minden sejtelmes snittnek és üvöltésnek, de a narratív támogatás hiányában a fokozatosan adagolt látvány egzotikumma gyorsan olvad.

Mivel Spielbergék annak idején alaposan kimaxolták a dínópornót, a két évvel ezelőtti újraindítás igen taktikusan a génmódosítás eszközehez nyúlt. A márkanév „park” utótagját nagyképpen a „világ” szóval helyettesítő negyedik rész szórakoztató önreflexiója, a laborban kikevert attrakciók újra elvárásolták a közönsé-

get. Az ötödik felvonás ugyanazt próbálja megismételni, de az áramvonalasabb, fejlettebb utód helyett a műtőasztalon egy halott szövetekből összefércelt bumfordi szörnyeteg kel életre. Míg a felütés a hetvenes évek katasztrófafilmjeit és a dzsungelés akciókat próbálja megidézni, a játékidő második felében egy viktoriánus szörnyhorror gyenge utánérzésében kavargunk. A pikkelyes *money shot*ok köré írt, zavaróan kusza és következetlen forgatókönyvet az alkotók csak nagyon csúnya öltésekkel képesek egyben tartani. A bajokat tovább tetézi, hogy az előző epizódot követve most is igyekeznek önkritikusan viszonyulni a saját feladatukhoz. A dínók megmentése ürügyén a gonosz hülyére akarja keresni

magát, a kitenyészített hibrid szuperragadozó árverésén látványosan peregnék a milliók. Az öreg álmodozót félreállítja a kapzsi utód és a világra szabaddítja a klónozott lényeket, bebiztosítva a folytatás(oka)t. Az összekacsintás vicces szeretne lenni, de a frissesség és a lazóság hiánya miatt inkább cinikus hatást kelt. A régi kalandfilmek örökségét egyedül Chris Pratt főhőse őrizgeti, de a *Jurassic*-birodalom evolúciójában ő jutott a kihalás szélére.

HUBER ZOLTÁN

Nem vagyok sorozatgyilkos

I am not a Serial Killer – brit-ír, 2016. Rendezte: Billy O'Brien. Írta: Dan Wells regényéből Christopher Hyde és Billy O'Brien. Kép: Robbie Ryan. Zene: Asrian Johnston. Szereplők: Max Records (John), Christopher Lloyd (Crowley), Laura Fraser (April), Karl Geary (Neblin), Jennifer Brandstorm (Anya). Gyártó: Level 5 Films / Floodland Pictures / Fantastic Films. Forgalmazó: Pannónia Entertainment. *Feliratos.* 104 perc.

Látszólag egy békés, hetvenes évekbeli kisvárosban indul a történet, amelyről hamar kiderül, hogy se nem hetvenes évekbeli, se nem békés: épp egy bizarr haláleset után tevékenykednek a mentősök, ahol a szétrancsított hullából még kiesik egy szerv, mielőtt be tudnák tolni a mentőkocsiba. Kamaszhő-

sünk, a frissen szociopátának diagnosztizált John annyira fél a benne rejtőző sorozatgyilkostól (mint terapeutájával is közli, bizony minden alapvető tulajdonsággal rendelkezik), hogy a rémisztő trancsrozó nyomába ered. A gyilkosról hamar kiderül, hogy nem az, akire számított, John pedig szorgalmasan követni kezdi a munkásságát: eleinte nem teljesen egyértelmű, hogy élvezetből, unalomból, vagy mert szeretné leleplezni. A thriller azután horrorba csap át, a főhős pedig leszáll jellegzetes kisvárosi biciklijéről és maga is akcióba lép.

A kisköltségvetésű, középső lassú és közepesen gusztustalan *Nem vagyok sorozatgyilkos* Dan Wells azonos című regényéből készült 2016-ban: sok pontján látszik, hogy szeretett volna klasszikus lenni, ám erre legfőbb eszköze az volt, hogy megpróbálta minél több ponton megidézni a *Donnie Darkót*. William Blake idézetek hangzanak el, és olyan bölcsességek, mint hogy „az emberek általában más dolgoktól félnek, nem saját tetteiktől”, kapunk súlyos apa-konfliktust, gúnyolódó osztálytársakat, és a pszichológussal randizni kezdő anyát, ám talán éppen a rengeteg klisé miatt John szembenézése saját Mr. Hyde-jával nem hozza el az igazi katarzist. Hiába a retro környezet, a következetesen felépített zene-



Dad, azaz Anyu és Apu) a Crank- és Gamer-filmeket társrendezőként jegyző Brian Taylor első saját játékfilmje (nemcsak rendezte, írta is), amelyben a Nicolas Cage és Selma Blair által játszott házaspár rátámad a saját gyerekeire, s egy rejtélyes tömegpszichózis hatására hasonlóképpen cselekszik a kisváros valamennyi felnőttje. A szűk körben ismert spanyol kultuszfilm, a *Ki képes megölni egy gyereket?* 1976-os provokatív *Madarak*-átiratában egy szigeten gyermekek gyilkolásszák az odatévedő felnőtteket: mintha a *Szörnyoszülök* ennek a szituációnak lenne a fordítottja, de amerikai fronton is egyértelműek az előképek, George A. Romero remeke, *Az élőhalottak éjszakája* pusztulásvíziója ötvöződik a Wes Craven-filmekből ismerős családi kegyetlenkedésekkel.

A *Szörnyoszülök* nem hagy kétséget afelől, értő módon nyúltak-e a tabutörő témához: ilyen hitvány opusszal még a kortárs mozikínálatban is alig lehet találkozni. Közhelyekből felskiccelt karakterei, a cselekményépítésben mutatkozó gikszerék – kivált a *flashback*-jelenetek beiktatása a feszültségpontokon –, a zilált vágással és a kézikamerás rohángalásokkal roncsolt látványszervezés talán csak szimplán dilettáns munkát eredményeznének, de a filmre rátelepedő mizantropia és nihilizmus kifejezetten kínossá teszik az összképet. A módfelett ízléstelen dalválasztások – ezek egyike eredményezi a film mélypontját, a szülészetten megkísérelt gyilkosság jelenetében – ugyancsak azt húzzák alá, hogy a *Szörnyoszülök* mindössze egyetlen bizarr *high concept* közel másfél órássá pumpált illusztrációja, amely a nézőjét is semmibe veszi: végkifejlete nem is annyira nyitott, mint inkább szó szerint befejezetlen.

Extrák: Kisfilm a rendezővel és a stábtagokkal.

BATA NORBERT



LEGO Tini szuperhősök – Gonosz gimí

LEGO DC Super Hero Girls: Super Villain High – amerikai, 2018. Rendezte: Elsa Garagarza. Forgalmazó: WHV. 74 perc

Aszuperhősképregényekkel hangoztatott vád szerint a műfaj diszkriminálja a női olvasókat, akik jobb híján a férfi muszklimikulásokkal kénytelenek azonosulni, ha egyáltalán próbát tesznek a kalandjaikkal. Való igaz, hogy a női szuperhősök általában a híresebb eredetiből származtatott, csekély invencióval kitalált figurák, és őket is csak a zsáner hullámvölgyének éveiben állították csatasorba: Supergirl 1959-ben, Batgirl 1961-ben debütált. A legfontosabb ellenpélda az ugyancsak a DC kiadóhoz tartozó Wonder Woman, akinek a róla szóló film pénzügyi sikere miatt a kortárs hollywoodi képregény-adaptációk trendjében is úttörő szerep jutott, feledtetve a Macskanő és Elektra korábban készült, de annál nagyobbat bukott önálló mozifilmjeinek emlékét.

Wonder Woman vezeti a DC-szuperhősnők élcsapatát is, amely tavaly óta dvd-re és videómegosztókra szánt animációs filmekben küzd a Lex Luthorral ellentmondásos rokon kapcsolatban álló

– egyszer a húgaként, máskor a lányaként ábrázolt – Lena Luthorral. A szórakoztatóipar ördögi hatékonyságát és debilitását egyszerre tükrözi, hogy ezekben az olcsó gyerekfilmekben a hősködő kamaszlányok LEGO-figurák formájában tűnnek fel: így a gyártók egyrészt indokolhatják az igénytelen animációs kivitelezést, másrészt egyenesen a játékoltba terelhetik a filmes hőspanteonra kíváncsi kiskorú nézőket. A jövedelmező LEGO-filmek igencsak megszorodtak a Bionicle termékcsalád 2003-as, ciklusindító adaptációja óta, a kreatív történetmesélés viszont azóta sem tartozik erényeik közé. A *Gonosz gimí* az iskolai tinifilmek elnyűtt sablonjait dobálja egymásra meglehetősen aszociatív logika szerint, és bár a kamasz-szupergonoszok emancipációját ígérő sztori szolgálhatna néhány megfontolandó tanulsággal az önálló egyéniség felvállalásáról, a készítőket inkább megijeszti a lehetőség, hogy némi értelmet csepegtessenek vattacukorszínű meséjükbe.

Extrák: Semmi.

KRÁNICZ BENCE

Bérgyilkos Mary

Proud Mary – amerikai, 2018. Rendezte: Babak Najafi. Szereplők: Taraji P. Henson, Billy Brown, Danny Glover. Forgalmazó: Sony. 90 perc.

Voltaképp nem is olyan rossz ötlet: elkészíteni a *Leon*, a *profi* kortársi blaxploitation-imitációját, mégpedig a ne-mek fordított leosztásával, bérgyilkosnővel és kisseráccal. A *Bérgyilkos Mary* azonban az alapkonceptióján túl semmi izgalmassággal nem szolgál, ha csak a klasszikus forgatókönyvírói direktiók gátlástalan semmibevételét jelentő megoldásokat nem tekintjük meglepetéseknek. Babak Najafi direktor közepkategóriás akciós (*Támadás a Fehér Ház ellen 2.*), akit a harci dobok hangja hoz csak lázba, a dramaturgiai finomhangolás nem érdeklí, következképp a szituációk elrajzoltak a filmjében, az okok és okozatok sokszor érthetetlenek, a figurák motivációja pedig kifejtetlen, és egyáltalán: van valami perverzitás abban, hogy a hősnő megöl egy férfit, majd gondjaiba veszi áldozata gyerekét, hogy aztán, regimentnyi ember legyilkolása után, végül mosolyogva távozzon vele a nagyszabású fináléban. Közel kilencven éve hasonló alapsztorival dolgozott – és vallott kudarcot – a gengszterműfaj egyik szülőatyja, a többek között *A közellenséget* jegyző, kiváló William A. Wellman életműve egyik leggyengébb darabjában, a *Hatchet Man*ben. A *Bérgyilkos Mary* azonban nem csak ezt a filmet idézi meg, hanem egész szakajtónyi gengszterklasszikust, *A Keresztapától* kezdve *A közellenségig* (lásd például az Oidipusz-konfliktust és a leszámolást a pótapával). Miután a cselekmény fordulatai idővel egyre érdektelenebbek, a rejtvényfejtés izgalmát csupán az intertextek helyének detektálása jelentheti a néző számára. Pusztán emiatt viszont nem érdemes megnézni a filmet.

Extrák: Kisfilmek a *Bérgyilkos Mary* megszületéséről.

PÁPAI ZSOLT

Anne Frank képregényes naplója

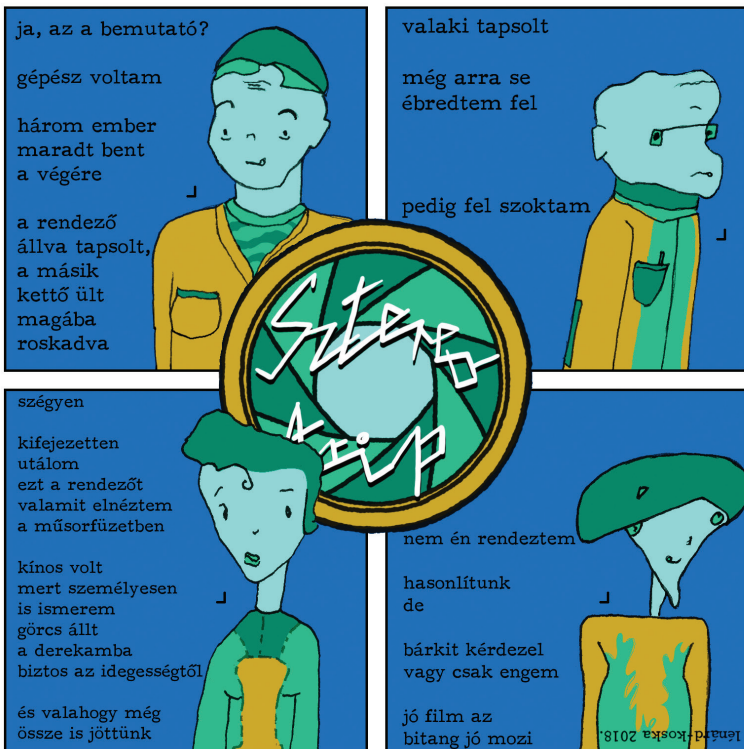
Korábban magyarul is jelent már meg képregény Anne Frank életéről, az 1942 és 1944 között vezetett, történelmi dokumentumként és irodalmi műként is értékes napló adaptációja viszont újdonság. Az Anne Frank Alapítvány ráadásul kifejezetten izgalmas alkotókat kért fel az átdolgozásra: Ari Folmant és David Polonskyt, a *Libanoni keringő* rendezőjét és művészeti vezetőjét. Az izraeli animációs remekmű nemcsak háborús dokumentumfilmként volt hiteles, hanem az emlékezés megbízhatatlan természetéről és a traumákhoz való ragaszkodásról is egyéni hangon szólt. Igaz, hogy jól ismerjük Anne Frank történetét, de joggal bízhattunk benne, hogy ilyen kaliberű művészek képesek új fénytörésben láttatni a holokauszt máig legismertebb írásos emlékét.

Nos, a napló merész feldolgozására vagy radikális áthangolására Folmanék nem vállalkoztak. Annak tudatában, milyen sokan ismerik és

tartják szinte szent szövegnek az amszterdami kamaszlány bujkálása alatt tűzték ki célként, hogy minél frappánssabban és a lényegét megőrizve sűrítsék az eredetit. Noha a legtöbbször eredményesen írják át párbeszéd formába a történeteket, számos hosszabb szövegrészt is beiktatnak, így a képregény meglehetősen konzervatív adaptációnak minősül – legalábbis abban az értelemben, ahogy azt a túlnarrált magyar adaptációs hagyományban megszokhatjuk. Másrészt viszont Polonsky képzőművészeti referenciákkal, tervrajzokat vagy akár reklámgrafikákat idéző oldalakkal teszi dinamikusabbá a naplót, és különös figyelmet szentel Anne álmainak. Ezek a nyomasztóan szurreális oldalak idézik meg leginkább a *Libanoni keringő* atmoszféráját. Igazságtalan volna tehát azt mondani, hogy Folman megelégedett a napló egyszerű felképesítésével, inkább arról van szó, hogy bevalottan minél többet akart megőrizni Anne önelemző vagy szüleihez fűződő kapcsolatát boncolgató bejegyzéseiből, vagyis azokból a részletekből, amelyeket képregényes formába átfordítani sokkal több oldalt igényelne, mint amennyiben Polonskyval gondolkodtak.

Érthető, hogy Folman nem szívesen hagyta el ezeket a részeket. Anne Frank naplójának lényege éppen az, hogy szerzőjét a folyamatos életveszélyben is mély érzésű lánynak ismerjük meg, aki nem a borzalmakon kesereg, hanem minden áron élni akar. Polonsky karakterrajzai találóak, tisztavonalas stílus harmonikus, az új változat így az a fajta konzervatív adaptáció, amit

LÉNÁRD LÁSZLÓ KÉPREGÉNYE



Anne Frankkal és a képregény médiumával ismerkedők élvezhetnek elsősorban, de a rendszeres képregényolvasók is találnak benne váratlan megoldásokat.

Ari Folman – David Polonsky: *Anne Frank naplója*. Színes, puha-fedeles, 156 oldal. Kiadó: Park.

THOR LEGJOBB FORMÁJÁBAN Fűzetben már olvashattuk a kalandjait, de önálló *Thor*-kötet eddig nem jelent meg Magyarországon. A klasszikus és kortárs történetekből egyenesen válogató, újságárusoknál kapható Nagy Marvel Képregénygyűjtemény részeként megjelent album ideális az ismerkedéshez az asgardi istennel. Nem igényli túlzottan az előzmények ismeretét és a régi karaktereket is újra bevezeti, elsősorban pedig lenyűgöző sűrítménye és továbbgondolása a főhős lényegének. Thor a Marvel-panteon nagy magányosa, aki más szférából jött, mint a Bosszú Angyalainak többi tagja. Most az isten háta mö-

gött, Oklahomában építené fel a semmiből Asgardot. Az otthonteremtés és a társas lét elemi igénye ugyanakkor sebezhetővé teszi azt is, akinek az ereje minden földi halandóéénál hatalmasabb.

A kétezres években remek szériát futó J. Michael Straczynski bámulatos érzékel váltogatja a kisvárosiak és az asgardiak találkozásából születő, abszurd humorú jeleneteket a *high fantasy* műfaját körvonalazó, komor és fenséges tónusokkal. Eközben arra is talál módot, hogy a földi válságokat – a New Orleans-i pusztulást, az afrikai polgárháborúkat – is szokatlan nézőpontokból mutassa meg. Olivier Coipel letisztult, tágas, világos képein pedig a kozmikus magány és a végtelen szabadság kéz a kézben járó alapélménye válik átélhetővé.

J. Michael Straczynski – Olivier Coipel: *Thor: Újjászületés*. Színes, keménytáblás, 160 oldal. Kiadó: Hachette

KRÁNICZ BENCE

